الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
باتنة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

بناء الرواية
في ضوء المفاهيم النظرية
للروائيين العرب

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة

إعداد الطالب:
الشريف بوروبة

إشراف:
أ.د.عبد الله العشي

السنة الجامعية

2008 م – 2009 م

مقدمة

مقـــــدمة :

يعد الخطاب النقدي للروائيين بشكل عام واحدا من المصادر النقدية الهامة التي حاول تسليط الضوء على الرواية كنوع أدبي بغية تمثل جذوره و هيكليته، و بغية التأسيس لمقاربة نقدية تعمل على متابعة كيفية بناء هذا النوع و اشتغال مكوناته الداخلية ومنطلقاته الإبداعية. وتيسيرا للمتابعة قسمت هذا البحث إلى تمهيد ومجموعة من الفصول يهتم كل فصل ببنية محورية في الرواية.

أولا : التمهيد: وهو بعنوان: البناء و خطاب التنظير. وفيه قدمت باختصار إشكالية البحث المتمثلة في ماهية وطبيعة الخطاب النقدي للروائيين، وفي أهمية هذا الخطاب و مشروعيته النقدية والمنطلقات المنهجية المتبعة في تحليل هذا الخطاب وتأويله، وفي طبيعة المرجعية النظرية والإجراءات التنظيمية التي اعتمدت عليها في تأسيس هذه الرؤية النقدية، ولماذا كان التركيز على البناء كإجراء مركزي لفهم الخطاب الروائي العربي وتفسيره.

ثانيا : الفصل الأول : و هو بعنوان: بناء الشخصية . و يهتم بالشخصية كبنية مهيمنة ومحورية في النص الروائي. و فيه نقوم بمتابعة مستويات البناء و الأداء الوظائفي لها و لعلاقاتها المعقدة مع البنيات الأخرى. و في هذا يتشعب الحديث ليجيب عن مجموعة من الأسئلة و الوضعيات البنائية و التركيبية لهذا العنصر الهام في الرواية، و لماذا الشخصية في الرواية وما أهميتها في تشكيل النص وهيكلته، وكيف يفسر العالم بوساطة التشخيص التخييلي، وكيف تمثل الشخصية إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة الإنسانية ، وكيف تعد الشخصية شكلا من أشكال الترفيه العليا، وكيف تتحول إلى قناع وقوة تمثيلية – مثال – مقابل الوصية أو الموعظة. هل الشخصية ضرورة بالنسبة للرواية. من أية مرجعية تنبثق الشخصية لدى الروائيين. هل هي مأخوذة من الواقع الحقيقي لحما ودما، أي من إنسان واقعي تحصل له تحولات من خلال بناء الرواية. ما هي الشخصية التي تنطلق من النمذجة – النموذج – وما الشخصية المركبة من مجموعة قواسم مشتركة، وما الشخصية التي تعد خلاصة من عدة شخصيات. سنتساءل عن

الشخصية كتجسيد للفكرة. وعن الشخصية التي تنبثق من الحدث التاريخي أو تعد استجابة لحدث ما . وعن الشخصية التي تنبثق من خلال الصورة البصرية، أو من لمسة، أو رائحة، أو صوت. الشخصية التي تتشكل من الصفر أو دون مرجعية مباشرة. وعن الشخصية التي تبنى و تؤخذ من الواقع الحقيقي أي غير الخيالية. وعن الشخصية التي تنبثق من ذات الكاتب، أو تبنى من خبر، و غيره.

كما أننا نتحدث عن تصنيف الشخصيات و الأداء الوظائفي لها و تعامل الروائي معها في إطار علاقة الراوي بالشخصية . كيف يتم التخطيط لتقديم الشخصية وبنائها. وما هي الشروط أو الظروف الخارجية المصاحبة والضرورية لبناء الشخصية، كضرورة المعرفة العميقة للحيثيات الاجتماعية كمقدمة لمعرفة مكونات الشخصية و بنائها، والرصيد المعرفي للكاتب ومخزونه من تجارب حياتية يستطيع به استحضار أصداء الحياة إلى عمله.

كما أننا سنتناول في هذا الفصل مقولة الصراع أو النزاع كسمة جوهرية وصيغة أساسية للتأثير المتبادل بين المتناقضات وما يقوم بينها من تواز أو تضاد كوسيلة هامة لكشف و عرض الأبعاد الداخلية للعمل الروائي، وكذلك كوسيلة تنشأ عنها أشكال متعددة من الصياغة . و القدرة على خلق مواقف ووضعيات مناسبة للشخصية لتعبر عن حركتها . وارتباط النزاع بمستويات تشكيلية أخرى كاللغة و الأيدلوجيا كموجهات. ما هي أهمية معرفة الدوافع التي تقود الشخصية لقراءتها قراءة عميقة و جيدة، و القيم الصيغية لإنجاز الفعل كوسيلة لتوضيح السمات الفارقة بين ما يمكن أن يمثل الشخصيات ذات إيديولوجية أو أفكار واعية ومبررة في النص و بين ما يمكن أن يمثل شخصيات ذات الأفعال العارضة المساعدة.

الفصل الثاني: وهو بعنوان: الراوي والمنظور الإيديولوجي.. سنعالج فيه المنظور الإيديولوجي وكيفية بنائه في النص الروائي وعلاقة ذلك بالراوي كوسيلة جوهرية لتنظيم المادة القصصية التي تقدم في الرواية، أي الرؤية وزاوية النظر التي يأخذها الراوي اتجاه روايته. هذه الزاوية وهذا الموقع يترك آثارا قابلة للملاحظة في إنتاج الدلالة وتركيبها. وسنحاول قراءة المسافة الجمالية بين منظومة القيم في النص والراوي الذي يقدمها.

ولهذه العلاقة أهمية في تحديد طبيعة الأفكار ووقعها الجمالي. ووفق هذه النظـرة نسـجل أنماط الرؤية المعروفة : (الرؤية من الوراء) و (الرؤية مع) و (الرؤية من الخارج).

فـ (الرؤية من الوراء) معروفة بعلاقتها بالقص الكلاسيكي وإنتـاج مـا يعرف برواية الصوت الواحد. والراوي المهيمن العالم بكل شيء كصـوت إيـديولوجي يطغى على الأصوات الأخرى التي تنحصر وظيفتها في إضاءة الصوت المهيمن وتعميقه، وبذلك نصبح أمام قيمة واحدة قد تكون شعارية فوقية ومكشوفة. ما هـي مرجعيـة هـذه الرؤية و كيف تأسست، وما علاقة ذلك بالعصر الذي وجدت فيـه، والكاتـب و طبيعـة ثقافته وتكوينه، وما علاقة ذلك بطبيعة القارئ أيضا. الكاتب الواثق في معرفتـه الجيـدة للعالم والواثق في قول ذلك باطمئنان إلى قناعاته التي لا يرقى إليها شك. والكاتب الذي لم يعد يفهم ما يحدث في العالم. وكذلك حال القارئ المطمئن الذي لا يرغـب فـي الكاتـب المتلعثم ورواياته التي تبحث عن قارئ جديد.

كما أننا سنناقش (الرؤية مع) ورفض الأفكار الجـاهزة وسـيادة الرؤيـة النسبية والموضوعية وغياب الراوي العالم بكل شيء. وهنا نناقش مشكلة حياد وانحيـاز الكاتب لفكرة ما عبر شخصية ما وتأثير ذلك على إيقـاع منظومـة القـيم فـي الـنص والتوازنات الضرورية. وكيف تكون الديمقراطية في إتاحة الكلمة لكل الخصوم حتى وإن كان الحياد نسبيا والانحياز خفيا، كيف يكون هذا الأمر مع الروائيين وكيف يعبرون عنه.

أما (الرؤية من الخارج) فتكمن في محاولة كتابة رواية دون اللجوء إلـى أحكـام الراوي نهائيا وترك الأمر كله للقارئ. ففي هذه الحالة الشخصية تعرف أكثر من الراوي، وفي النهاية نجد أنفسنا أمام رؤية موضوعية مجردة من الأحكام المسبقة أو حتى الخفية.

بعدها نناقش علاقة هذه النماذج من الرؤية بالأسـاليب التقنيـة المسـاعدة علـى تجسيدها. وفي الإطار نفسه نناقش مشكلة التعددية في الخطاب الروائي و علاقـة ذلـك بالمنظور الأيديولوجي وطبيعة الرواية كنوع أدبي مقارنة بالقصيدة مثلا. فهـل التعدديـة سمة الرواية و كيف يبنى تعدد الأصوات، وكيف يمكن اعتبار مجموعة من الأفكار صوتا في النص، وكيف يتشكل ذلك وسنناقش طبيعة علاقة الفكرة أو الأفكار بالروايـة كنـوع أدبي نثري ارتبط بالإيديولوجيا ومنظومة القيم بشكل عام، خلافا للشـعر الـذي تقتـرب

طبيعته إلى المجال اللغوي. وكيف ناقش كتاب الرواية حضور المضمون في الرواية و أهميته و طبيعته و علاقته بالشكل الذي تقدم فيه وما هي شروط الكتّاب من أجل تقديم مضمون قوي يليق بالرواية وكيفية التحكم في تعدد التيمات في النص. والحديث أيضا عن جهاز الرقابة وتأثيره على طبيعة الرواية العربية في بناء مضمونها.

الفصل الثالث : وهو بعنوان: المنظور التعبيري و لغة النص. تعد اللغة من أبرز البنيات في الرواية و هي واجهتها وملمسها الأول، ومدخلها ووسيلة التنقل عبر ضفافها و أزقتها. فاللغة هي المنفذ و الوسيلة التي تقودنا إلى كل البنيات الأخرى وعلى خصائصها تتوقف عملية تصوير وتقديم النص. فاللغة هي الأساس و العلامة الأبرز على أدبية أي نص روائي و عليه يتوقف مستوى وطبيعة أي كتابة. في هذا الفصل نناقش علاقة اللغة كبنية بالبنيات الأخرى، وكيف يتصور الروائي دور القاموس اللغوي وأهميته في الكتابة، وأهميته في ترجمة طموحاته المتعددة. كيف يختار اللغة المناسبة للمعنى الذي يريده و المعركة بينه وبين الكلمات.

الاهتمام بالكلمة كبنية أولى تشكل المنطلق، بما في الكلمة من دلالة وايقاع ووجدان وعبق تاريخي. فأية لغة تلائم الحوار أو الوصف أو الشخصية؟ وأية لغة قادرة على أداء وظيفة التوصيل المثالية؟ وأيضا على خلق إيقاع لغوي جميل، وما هو الوضع الاستثنائي للغة العربية اتجاه الكاتب العربي بما لها من قداسة وتاريخ؟ وكيف يمكن للغة أن تفرض موضوع الرواية لأنها تشكل الرصيد الممكن لدى الكاتب كقاموس المثقف واختلافه مع قاموس الشخصيات الشعبية. وهذا يظهر الدور التأسيسي للغة أي نص في بناء الخطاب ككل.

كما سنناقش مشكلة اللغة العامية والفصحى في الرواية العربية. كيف تنطق الشخصية بلغة ليست لغتها ومع ذلك نشعر كقراء بأن تلك اللغة لغتها بالفعل، ودوافع الكتاب وأسبابهم في تبني مستوى لغوي ما. وعلاقة ذلك بمفاهيم أدبية وتاريخية متعددة. كما أن للأمر علاقة بأطراف أخرى كالقارئ مثلا الذي يؤثر بشكل كبير على اختيارات الروائيين.

وبالإضافة إلى التعدد اللغوي من خلال الفصحى والعامية هناك تعدد آخر مرتبط بتعدد الأصوات في النص، وكيف يقوم الراوي ببناء نصوص بخلفيات حوارية قادرة على تأسيس تعددية مقنعة خلافا للراوي الذي يمارس استلابا معينا على نصوص الشخصيات وإفراغها من محتواها . ففي الرواية سياقات كثيرة جدا تتطلب ملفوظا لغويا مناسبا في كل سياق. وفي الرواية متحدث إليه متنوع كثيرا و يحتاج إلى تنوع مناسب، وفي الرواية أيضا موضوعات كثيرة تحتاج إلى ملفوظات لغوية مناسبة. ما هي العقبات التي تقف أمام الروائي لإنجاز هذه المهام؟ والعقبات التي تكمن في داخل اللغة نفسها والعقبات الخارجية؟ . ما هي اللغة التي تتميز ببراءة الخلق و التمرد على شبهة القالب؟.

ومن خلال هذا المنظور نناقش علاقة اللغة بالثالوث الموضوعاتي الجنس والدين والسياسة لأن اللغة التي تستحي من قول الجنس في عنفوانه كما يرى البعض تستحي من قول الحقيقة السياسية و بذلك تصبح اللغة امتدادا للإيديولوجي وخيارا له. وفي هذا نناقش التعدد الموجود في الطرح كما أننا سنناقش مشكلة اللغة التراثية، أي العودة إلى اللغة في منابعها ومنبتها الأول وكيفية تمثلها من قبل الروائيين والعلاقة بين الكاتب وهذه اللغة وكيفية استنطاقها و إسهامها في بينة النص الجديد، ونناقش علاقة اللغة الشعرية بالرواية، ومحاولة البحث في موسيقى اللغة وجرسها، ومختلف مستوياتها التركيبية والبحث عن توليد عالم ذي رهافة شعرية و هل هناك حسب هذا المنطق حدود بين القصيدة والرواية وما طبيعة هذا الشعر المندمج في الرواية. وعلاقة هذا النقاش بالإيقاع العام للنص الذي يعطيه مذاق الشعر. وكيف يمكن توظيف الشعر في الرواية دون الإخلال بالاعتبارات السردية الأخرى. وهل جمال اللغة في الرواية ينبع من فخامتها أو شعريتها أو من دقتها وتوازناتها الداخلية. وهل يمكن للإيقاع الشعري اختراق الإيقاع النثري والعكس. وهنا نسجل بعض السمات الفارقة بين النصين الشعري والنثري كما يراه الروائيون. وفي هذا الإطار نشير إلى التصور النقدي لوظائف اللغة وعلاقة ذلك بلغة الرواية والاتجاه نحو الغموض والرمز في اللغة. وهنا نلقي الضوء على ثقافة الرمز في الفن والنقد وعلاقة ذلك بالرواية. واحتمالات تعدد المعنى لدى البعض ورفض البعض لذلك التعدد تماما.

الفصل الرابع : وهو بعنوان: بنية الزمان والمكان : إن للزمن في الرواية أهمية متعددة الأوجه لأنه عنصر بالغ الأهمية في البناء وإعطاء الخطاب إيقاعا خاصا به. وفي هذا الإطار سنناقش وجهات نظر الروائيين حول مختلف تمظهرات الزمن في النص وكيفية التعامل معه لإنتاج إيقاع متميز. والبداية ستكون حول آراء تريد التعبير عن ماهية الزمن وطبيعته في الفن، والفرق بين الزمن الدائري والمنتوح وعلاقة ذلك برؤية الكون. وما هي الأدوار الوظيفية لتحديد الزمن في النص، وماهي العلاقة المتبادلة بين الزمن والعناصر الأخرى. فطبيعة الشخصية مثلا قد تفرض نوع البنية الزمنية المناسبة وهكذا. كما أن للمكان تأثيرا مباشرا على الإيقاع الزمني. بعدها نناقش الزمن تقنيا من خلال التصور النقدي ومن خلال العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي والنظام الزمني المزيف لترتيبها في المحكي من خلال ثلاث ترسيمات :

1- حالة التوازن المثالي --- النسق الزمني الصاعد

2- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي ---- النسق الزمني المتقطع

3- حالة القلب ---- النسق الزمني الهابط

بعدها نناقش قضية الإيقاع، أو السرعة السردية الإبطاء والإسراع، من خلال مقترحات نقدية معينة تحدد تفاصيل تلك العمليات. كيف تصور الروائيون هذه العمليات وكيف مارسوها في الكتابة ونظّروا لها وخاصة بنية الزمن في تيار الوعي لكونه البنية التي استأثرت بنقاشات كثيرة لارتباطها بالرواية الجديدة. والآراء الكثيرة التي قيلت في هذا الشأن. كيف يجري الزمن في تيار الوعي وما علاقة ذلك بالمتغيرات الحضارية العميقة في القرن العشرين والتي مست الواقع الاجتماعي وطريقة تفكير الإنسان. كما سنناقش قضية الترديد ومستوياتها المرتبطة بتيار الوعي وأيضا أهمية الانطلاق في الزمن من الماضي أو الحاضر، وكذلك مشكلة القصر والطول والنفس الطويل والقصير، وتأثير ذلك على الإيقاع العام والفرق بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية والقصيدة في هذا الشأن.

المكان : يعد المكان من المكونات الأساسية لبناء الرواية لأن كل رواية تحمل توبوغرافيا نوعية تعطيها نغميتها الخاصة. فالمكان يمنح الرواية خصوصية من خلال رمزيته و مجازيته كفرضية أو كواقع، وتأثير ذلك على إيقاع النص و نظامه الداخلي. وسنناقش كل هذه التشاركات بين المكان وبقية البنيات و كيف نظر إليها الكتاب. ما هو المكان المفتوح والمغلق، والآداء الوظائفي لبنية المكان كالإيهام، وإظفاء طابع الاحتمال الواقعي على النص. وكذا علاقة المكان المجازي أو الهندسي كمجموعة من السطوح والألوان الذي ينبثق من صميم الخبرة الذاتية، والمكان الذي يقف منافيا للذات، وأهمية تحديد المكان في الرواية وآثاره على الدلالة العامة. وأيضا تفاصيل المكان كالأثاث والأشياء المرتبطة بمكان ما كمدى مأهول، والاختلافات الموجودة بين الكتاب حول من يهتم بالتفاصيل المكانية و من لا يهتم، وكذا علاقة الرواية بالمدينة كمكان انبثقت الرواية منه ولأجله.

كما سنناقش الوصف كوسيلة لتقديم المكان ووظائفه المتنوعة وكيف تطور بين الرواية الكلاسيكية والحديثة. وعلاقة الوصف بتأثر الرواية بالسينما، والرواية التي تعتمد على الصورة البصرية.

كما سنناقش الحبكة وعلاقتها بالإيقاع لأن العناصر السردية تنتظم وتتعاقب وفق حبكة معينة. وكيف تطور نظامها بين الرواية الكلاسيكية والحديثة، وعلاقة ذلك بالموهبة والتخطيط والتشويق والصدفة وما هي كل هذه العناصر، ولماذا تقسيم الرواية إلى فصول. والأداء الوظائفي للضمائر كمحولات للسرعة تخلق إيقاعا معينا في سرعة النص وبطئه، وكذلك مناقشة حضور القصة أو الحدوثة في الرواية وكيف ينظر الروائي لهذا العنصر بنائيا ووظيفيا. وهل يمكن أن يتأسس فعل القص دون قصة. كما سنعالج الحدث وكيفية بلورته، ومناقشة البداية والنهاية وعلاقة ذلك بالإيقاع العام للنص. والبداية بالتعريف بالعنوان كمدخل مهم لجلب اهتمام وانتباه القارئ لدمجه في النص، والحوار، والافتتاحية، والنهاية و كيف يكتمل النص.

الفصل الخامس : و هو بعنوان: الشكل والمضمون وإشكالية التجديد والتجريب. في هذا الفصل سنناقش مجموعة من القضايا لها تأثير مباشر و غير مباشر على بنية الرواية العربية وهي غالبا منطلقات نظرية متداولة نقديا وللروائيين مساهمات في هذا الشان وهي تعكس تصورهم العام للرواية.

والبداية من مناقشة مشكلة الشكل و المضمون و رأي الروائيين في ذلك. هل المضمون أهم من الشكل أو العكس وتأثير ذلك على صياغة و بنية النص، وما هي الخلفيات الاجتماعية والتاريخية لذلك النقاش . و ما هي مشكلة المثاقفة و علاقتها بالآخر وكيف يلتقي الأسلوب مع المضمون، وكيف يتحقق التوازن بين الصفة الدلالية و الصفة الفنية.

كيف بدأت الرواية العربية، وكيف كان وضع الروائي وصورته في المجتمع ومقارنة ذلك بالرواية الأوروبية. كيف كان المسار وكيف بدأت تظهر وتطرح أسئلة الهوية والخصوصية. وإمكانية البحث في التراث بغية تأسيس رواية بمواصفات عربية أصيلة. ما هي الأسباب التي قادت محاولات بعث التراث القصصي العربي، وما هي تفاصيل المرجعية التي يتكئ عليها أصحاب هذه المحاولات ككتب المؤرخين، وكتب الخطط والسحر والأساطير العربية والحكايات الشعبية وغيره. كيف كان الجدل حول هذه المشكلة و الآراء المعارضة و المناقضة لهذا التوجه.

كما سنناقش كيف بدأ التجديد بشكل عام ، مع مناقشة ماهية التجريب كبحث مستمر عن أشكال جديدة وموضوعات جديدة وارتباط ذلك كله بالحداثة بشكل عام وتمظهراتها المختلفة. ما هي الحداثة في الرواية وما هي شروطها وبعض مظاهرها وصيغها وأشكالها كمحاولة كتابة رواية مزدوجة أو إدماج لغات مختلفة في نص واحد. ومناقشة علاقة الرواية بالسينما وكيف تصورها الكتاب وتأثير ذلك على النص الروائي. كما سنناقش اعتبار الرواية كبحث، والتناص كظاهرة جديدة وتقنية يلتمسها الكتاب لبناء السياق العام. مع مناقشة إشكالية القارئ كطرف مهم في معادلة الكتابة والبناء الفني للرواية والسؤال المصاحب لها: لمن نكتب. فالكاتب يتساءل عن الطرق الممكنة للكتابة وبناء النص تبعا لوضعية القارئ الذي ينوي التوجه إليه بخطابه. هل يمكن كتابة رواية بتقنيات عالية ولكن

قد لا يقرأها أحد، أو كتابة رواية لجمهور متوسط الثقافة والتأثيرات العميقة التي تصاحب هذه التوجهات. وما طبيعة المقروئية عندنا. وفي النهاية نستطلع آراء الروائيين في فهمهم العام للرواية كتعريف جامع لكل عناصرها، كمصطلح يبدو شديد الالتباس والتعقيد.

الخاتمة : وفيها نقدم جملة النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة كخلاصة عامة لطبيعة الخطاب النقدي والتنظيري للروائيين العرب وتقاطعات ذلك الخطاب مع خطاب الروائيين في الثقافات الأخرى، وأيضا مع الخطاب النقدي للرواية بشكل عام.

وفي النهاية أشير إلى أن كل فصل في هذه الدراسة يشتمل على قضايا تبدو في حاجة إلى عناوين فرعية لإرشاد القارئ، لكنني آثرت أن تبقى مدمجة في متن الفصل بشكل عام حتى تعطيه وحدة التصور والتكامل البنائي.

كما أشير أنه وحسب علمي فإن هذه الدراسة المتواضعة هي الأولى في مجالها لأنني لم أعثر على أي دراسة لهذا النوع من الخطاب النقدي.لذلك آمل أن تفتح هذه الدراسة المجال لدراسات أخرى، كما آمل أن أكون قد وفيت الموضوع بعض حقوقه من البحثية والنقاشية والجدية المطلوبة.

وفي الأخير أقدم شكري وامتناني العميق لأستاذي المشرف الدكتور عبد الله العشي لأنه هو من اقترح هذا الموضوع وهو أول من أمدني بمجموعة كبيرة من المراجع وهو من أعاد بعث هذا المجهود المتواضع بعد أن كاد يتوقف. فألف تحية لك أيها الأخ الكبير ولك أجمل آيات التقدير والعرفان بالجميل.

تمهيد

البناء وخطاب التنظير

البناء وخطاب التنظير

سيكون هذا التمهيد مقاربة لإشكالية الدراسة والمنطلقات المنهجية المتبعة فيها، وذلك عن طريق تحديد وتحليل مفهوم البناء و خطاب التنظير المعتمد في هذا البحث. كيف تصور كتاب الرواية في الوطن العربي عملية بناء النص الروائي، و كيفية اشتغال مكوناته. وقد اخترت الحديث عن البنية كإجراء نقدي عوض الإجراءات والمداخل الأخرى كالبحث في الموضوعات والمرجعيات التيماتية المتنوعة في حوارات وتصريحات الروائيين. والهدف من وراء هذا التوجه المنهجي هو الاستفادة من الخطاب التنظيري النقدي للروائيين العرب في تفسير وتأويل بنية الرواية العربية. البنية من حيث هي طريقة تقديم المادة القصصية، وهذا مجال السرديات الحديثة، وهو أيضا هم مشترك بين النقاد والكتاب وهو ما يعبر عنه الروائي "جبرا إبراهيم جبرا " بقوله :« هناك هم لا يشعر به الآخرون أحيانا، وهو هم مركزي يؤثر في نوع الشخصية، وفي نوع الحدث، اللذين تملأ بهما الرواية، وهو هم البنية، البنية الروائية. كلما كتبت رواية شعرت أن هناك أشياء أردت منذ الطفولة ربما أن أقولها... فأقولها مرة .. ثم أعيد الكرة فأقولها مرة ثانية في شكل آخر .. ثم أعيد الكرة فأقولها بشكل ثالث.. وفي كل مرة أحاول تطويرا لنوع الشخصيات، ولنوع الحدث. فهي من ناحية متميزة و هي من ناحية أخرى، متصلة بما سبقها. لكن في كل مرة أيضا، يساورني بقوة « الهم البنيوي » الهم التركيبي: كيف تركب هذه الشخصية، وهذا الحدث في نسق معين يجعل للرواية قيمة فنية « إضافية » قيمة تضيف بعدا آخر إلى بعد المستوى. إننا لا نريد أن نقول شيئا معينا فقط، وإنما نريد أن نحدد كيف نقوله؟ هذا الهم هو هم الفنان العميق منذ القدم، منذ أن رسم الرسام على حائط الكهف لأول مرة ومنذ أن نطق الشاعر بأول بيت من الشعر.. »[1] هذا هو الهم الذي نريد أن يكون مركز هذه الدراسة. البحث في هيكلية النص وأسسه البنائية « ومن منظور الدراسة لهذا الجنس الأدبي أنه لا يستطيع أحد أن يدرس قصة من غير أن يرجع إلى النسق الداخلي للوحدات والقواعد التي أنتجتها، وعملت على بنائها وهنا، تأتي أهمية

---

[1] : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979 ، ص 62

البحث عن البنية بالنسبة إلى الدارس و الباحث.»[1] و بذلك يمكن النفاذ إلى عمق النص وتمثل طرق عمله وتقديم معرفة نقدية تحاور كل الوحدات المشكلة للرواية من خلال تحليلها ومتابعة الأداء الوظائفي لها في إطار شبكة العلاقات المعقدة بينها. « لأن القصة لم تصنع قط إلا من الوظائف. فكل شيء فيها يحمل دلالته على مستويات مختلفة . وهذه المسألة ليست مسألة فن (من جهة الراوي) إنها مسألة بنية.. ويمكننا أن نقول بمعنى آخر إن الفن لا يعرف الضوضاء بالمعنى الإعلامي للكلمة. إنه نظام محض فليس هناك، و لم يكن هناك قط وحدة ضائعة مهما كان الخيط الذي يربطها بأحد مستويات القصة طويلا، أو واهنا، أو قويا[2] وهكذا عملنا على البحث في مختلف وجهات النظر لدى الروائيين فيما يفيد هذا التوجه. ما هي مفاهيمهم لمختلف الوحدات المكونة للنص وكيف يتمثلون أداءها الوظائفي. ما هو تصورهم للتناسق و التناسب الضروري لتلك الوحدات في النص وكيف يقيمون أداء الشخصية أو الجملة أو المكان أو الزمان و المبادئ الجمالية التي تحكم كل ذلك في النسق العام. لأن « العنصر خارج البنية غيره داخلها و هو يكتسب قيمته داخل البنية و في علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها[3] أي أن لكل فعل متحقق في النص وظيفة مرتبطة بمسار النص والدلالة العامة للعمل الروائي سواء ا كان ذلك على مستوى التقارير اللغوية للشخوص وأفعالها أم على مستوى الراوي ومادته، فالمقطع الوصفي مثلا يبحث كإنجاز فعلي تعرف وظيفته حسب إشاراته الاجتماعية أو النفسية وغيره مما يعد دلالة ومعنى يدخل في نمو السياق ويأخذ منه معناه. أي أن لكل عنصر في النص امتدادا معينا مرتبط بعلاقة التأثير والتأثر بينه وبين العناصر الأخرى. وهذا الرصد الوظيفي يفيد عمليا في: أننا لا نتوقف عند وصف مادة البنيات التركيبية في سكونها وعلاقاتها السطحية، بل يتحتم النظر والكشف عن إظافاتها وهي في حركتها العضوية الشاملة لأن « الدلالة في

---

(1) : رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص . ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري سورية ط2، ص 14.

(2) : المرجع نفسه، ص 41.

(3) : يمنى العيد . في معرفة النص . دار الآفاق الجديدة بيروت ط3 ، ص 32

العمل الأدبي لا تأتي من المعنى الإشاري للكلمات التي يتكون منها العمل الأدبي بل من التركيب على المستويات المختلفة [1] لذلك لا يمكن استخلاص دلالة الرواية من النيات المعلنة بل من الأنظمة التي تحكم البنية الكلية للنص وهذا ما جعل الروائي " ديفيدلودج" يقول « إن القرارات المتعلقة بجوانب أو عناصر معينة في رواية ما، لا يمكن اتخاذها بمعزل عن الجوانب والعناصرالأخرى فيها التي تؤثر فيها و تتأثر بها »[2] أي التأكيد هنا على تكافلية عناصر الرواية وتكاملها. هذا هو التوجه النقدي في البحث. وهذا الاهتمام موجود لدى الروائيين ويعبرون عنه بطرق مختلفة يقول " نبيل سليمان" : « التفكير لم يكن مركزا يوما على جانبٍ واحد من جوانب العملية الروائية، و بالقدر الذي يشغلني موقع هذا الفصل في بنيان الرواية أو موقع شخصية ما فيها، أو تقديم الحدث في صورة ما... بالقدر نفسه يجري التفكير بسائر عناصر العملية، وبصورة غير واعية غالبا.»[3] وهذا يعطي صورة واضحة على الاهتمام البنيوي لدى الكتاب حتى ولو كان بصورة لا واعية أو غير مقصودة أحيانا. وذلك ما يؤكده " محمد زفزاف" بقوله : « مسألة التفرد تحتل المقام الأول من اهتماماتي وإلا لماذا الكتابة إذا لم تكن متفردة أو تسعى إلى التفرد ؟ كل ما يمكن أن يقال سبق أن قيل، وتبقى أهميته في طريقة طرحه مجددا بفرادة هي حصيلة تجربة الكاتب ومعاناته النفسية والاجتماعية والسياسية.»[4] أي أن ما يهم في الكتابة الفنية والروائية هي هذه الخصوصية البنائية والأسلوبية. وفي هذا الشأن لا يختلف الروائي العربي مع مثيله الأوروبي وغيره. يقول " ميشال بوتور" : «الأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية .. إلا أن الأسلوب لا يقدم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسب بها الجمل الواحدة تلوى الأخرى و المقاطع، والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية ...إن مقاطع كاملة من التفاهات، ومن الوقائع اليومية لا تلبث أن تصطع

---

(1) : سيزا قاسم . بناء الرواية .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ، ص 168

(2) : ديفيد لودج . الفن الروائي . ترجمة ماهر البطوطي . المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1 2002 ص 256.

(3) : نبيل سليمان . حوارات و شهادات. دار الحوار للنشر و التوزيع سوريا ط1 1995 ، ص 221.

(4) : أحمد فرحات . أصوات ثقافية من المغرب العربي – الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع بيروت ط1 1994، ص 159.

بلمعان غير منتظر عندما تبدل شكلها أضواء التراكيب القوية »[1] وهذا الاهتمام البنيوي ليس جديدا بل هو إحساس قديم عبر عنه " فلوبير" في رسالة إلى "جورج ساند" في سنة 1871 مخاطبا إياها : « لقد فرغت الآن من (بكويك) لديكنز. هل سبق لك أن اطلعت عليها؟ بعض مقاطعها رائعة ! و لكن ياله من بناء مهلهل . إن كل الكتاب الإنجليز على هذه الشاكلة إنهم باستثناء "والتر سكوت" ، لا يحسنون البناء و هو شيء لا نتساهل معه نحن أبناء الشعوب اللاتينية»[2] ومن أجل ذلك حاولت أن أقدم صورة شاملة لعناصر الرواية حسب رؤية كتابها فتحدثت عن الشخصية والزمكان و لغة النص ومنظومة القيم و باقي التفاصيل البنائية بغية الوصول إلى رؤية نقدية تستجيب لطبيعة خطاب الرواية كخطاب أدبي له خصوصيات جمالية معينة . هذا عن الجزء الأول عنوان البحث و الإشكالية.

أما الجزء الثاني فهو مرتبط بالخطاب التنظيري للروائيين العرب وماهية هذا الخطاب و مرجعيته ومشكلاته والمعروف أن «النشاط النقدي الذي مارسه قارئ الخطاب النقدي لم يقتصر على إنتاج شكل واحد من أشكال الخطاب النقدي بل تعداه إلى إنتاج منظومة خطابية، متعددة في أشكالها، مختلفة في طبيعتها، متنوعة في آلياتها متباينة في أنظمتها، وإن كانت تهدف إلى غاية واحدة و هي الكشف عن أسرار الخطاب الأدبي المتعددة والخفية.»[3] غير أن القارئ هذه المرة هو نفسه منتج النص الأدبي، هو الكاتب والناقد في الوقت نفسه. من هذه الرؤية ولدت هذه الدراسة بغية تسليط الضوء على طبيعة الخطاب النظري للروائيين العرب. هذا الخطاب الذي يطمح إلى المساهمة في تقديم المنطلقات الفنية في الكتابة الروائية و أسس بنائها من خلال التجربة التطبيقية وممارسة الكتابة.

---

(1) : ميشال بوتور . بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت ط2 1982 ، ص 34-37.

(2) : روائيون يتحدثون عن الرواية، ترجمة علي الشوك، الأقلام العدد 1 السنة الرابعة عشر وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1979 ، ص 34.

(3) : د. عبد الله العشي . زحام الخطابات . دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع تيزي وزو الجزائر 2005، ص 6

وهذا النشاط النقدي للروائيين يصفه – د. عبد الله العشي في كتابه الهام « زحام الخطابات» ضمن منظومة الخطابات الحوارية و التي يعنينا منها نوعان : « الحوار : الحوار الأدبي أو النقدي خطاب ثنائي لا ينتجه الأديب من تلقاء نفسه بل بإيعاز من غيره .. وله قيمة نقدية هامة، أولا يكشف عن الخبيء الذي لا يكشف عنه الكاتب في أعماله. وثانيا لأنه تصريح صادر عن المبدع ذاته الذي يعاني التجربة و يعرف أسرارها ... التجربة : التجربة مقال يضع فيه الكاتب بعد تجربة طويلة في الكتابة، خبرته ومعارفه في الفن الذي يمارسه، بحيث يمكنه أن يصل إلى صياغة نظرية لفنه، وتقديم رؤية لـ (داخله الأدبي) »[1] إذن الحوار والتجربة هي الخطابات النظرية للروائيين التي سنعتمدها كمصادر ومرجعية لهذا البحث، سواء أكانت حوارات مع الروائيين في مختلف المجلات والجرائد والكتب، أو كانت اعترافات أو تصريحات أو كتابات مباشرة عن التجربة الإبداعية للكاتب، سواء أكانت على شكل مقال صغير أو كتاب كامل يستعرض فيه صاحبه تجربته الكاملة في الإبداع، واصفا ومحللا وناقدا لمختلف المستويات والعناصر البنائية للنص الروائي و المفاهيم العامة في الفن.

أما أهمية هذا النوع من الخطاب النقدي فهي متعددة. وبالإضافة لما سبق ذكره، يمكن أن نؤكد على مساهمة هذه الخطابات في الكشف عن الآليات التي تنتج وفقها الرواية. و كيفية عمل وحدات النص الروائي، والتعريف بمكوناتها و كيف يبنى هذا النص في معمار معين . وكل هذا يشارك الخطابات الأخرى من أجل مقاربة النص الإبداعي وفك وتحليل بنيته المعقدة. ونلمس هذه الأهمية من خلال الإشارات المتعددة لتصريحات الكتاب في أغلب كتب النقد وفي أغلب المناهج النقدية السردية. فهي تعين في إضاءة الكثير من المناطق في النص، كما تعين في تأسيس مفاهيم معينة لوحدات بنائية للنص. كما يمكن أن تؤسس لوجهات نظر نقدية عامة حول الرواية إلى آخره. وحول أهمية هذه الكتابات في نظر الروائيين أنفسهم يمكن أن نقرأ ما قاله "واسيني الأعرج" : « وراء كل نص يتخفى شيء عميق، الكاتب وحده يعرف أسراره ومفاتنه.» [2] وأيضا

---

(1) : د. عبد الله العشي . زحام الخطابات ، ص 44- 168.

(2) : يومية الخبر ع 5715 1 أوت 2009.

ما يقوله الروائي الفرنسي " فيليب بواييه" « هذا النوع من النقد أولا ، هو أدب خالص .. إن كتابات بوتور و بلانشو النقدية هي قبل كل شيء آخر كتابات تنتمي إلى بوتور وبلانشو .. هذا بينما نلاحظ أن النقد الجامعي ومهما كان موهوبا .. لا يكون فيه توقيع الكاتب مهما. انه نقد تشكل من اجل نقل معرفة معينة .. لذلك لا يهم التوقيع كثيرا في نهاية المطاف. أما بالنسبة إلى نقد الكاتب فإن التوقيع أساسي، على الأقل بالنسبة لذاك الذي يكتب فالكاتب هنا يغوص في نفس الإشكالية التي يغوص فيها حين يكتب نصوص التخييل بمعنى أن علاقة النقد بالتوقيع هنا مسألة في غاية الأهمية.. »[1] و لإزالة بعض سوء الفهم والاختلاف حول طبيعة التوقيع في البحث الجامعي وأهميته، نعود إلى تصنيفات د. عبد الله العشي الذي يصنف طبيعة الخطاب النقدي الذي نقدمه في هذا البحث بخطاب التوليف والذي يشكل ردا على ما قاله الروائي السابق . خطاب التوليف هو « تجميع لنصوص الكتاب والشعراء النثرية المتعلقة برؤيتهم النقدية، وأغلب نصوص التوليف تستل من الحوارات والتصريحات و المقالات والتي يكتبها الأدباء، ويقوم المصنف بتويبها و تصنيفها ووضعها في سياق، بحيث تبدو وكأنها نص واحد ألف بقصد .. لا يفصح المصنف عن رأيه ، بل لا يبدو أن له رأيا ، ولكن هذا لا ينفي أن عملية التوليف تستند إلى رؤية نقدية، تسعى إلى التبشير بأفكار دون أخرى، و بالتالي فهي تخفي موقفا نقديا لا تفصح عنه، وتترك للنصوص المجموعة مهمة الإفصاح غير المباشر »[2] و بصرف النظر عن أهمية التوقيع في كل الحالات و اختلاف آليات كل خطاب نقدي فالمهم في هذه الحالة في تصوري هو نجاح النصوص المختارة في تقديم صورة وافية عن رؤية هؤلاء الكتاب للعملية الإبداعية الروائية و طرق بنائها . حتى يساهم هذا الخطاب في مساعدة العملية النقدية.

وهذه الخطابات الحوارية التأصيلية سواء كانت حواراً أو تجربة نجدها لدى أغلب كتاب الرواية سواء في تاريخ الإبداع العربي أو العالمي. فبالإضافة إلى المصادر التي

---

[1] : الإبداع الروائي اليوم ، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب و ا لفرنسيين مارس 1988 ، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1 1994 ، ص 193

[2] : د. عبد الله العشي ، زحام الخطابات ، ص 131

اعتمدنا في هذا البحث والتي تخص الروائيين العرب هناك « روائيون كبار كثيرون نشروا كتبا تضمنت آراءهم في الرواية . ومنهم إيتالو كالفينو، ميلان كونديرا فارغاس يوسا و أمبرتو إيكو. بالإضافة إلى كارلوس فونيتيس الذي نشر كتابا مماثلا بعنوان "

*

جغرافية الرواية » [1] أما في أوروبا فهذه الخطابات كثيرة منها تجربة "فرجينا وولف"

« فن الرواية». وتجربة فرانسوامورياك الرواية و شخصياتها وغيره.

وحول طبيعة هذا التنظير الذي يقدمه الكتاب يقول بعض الروائيين و منهم غالب هلسا « أود أن أؤكد أن ما سوف أعرضه في هذه الدراسة هو مجموعة من الانطباعات و ما أعنيه هنا بالانطباع هو يقين داخلي توصلت إليه دون أن أخضعه لدراسة موضوعية ومنهجية. و لهذا فإن الآراء الواردة في هذه الدراسة تظل مجرد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد عندما يقوم فحصها منهجيا بأسلوب علمي»[2] أي آن التصريحات و المحاورات والمواقف الواردة فيها عبارة عن يقين بالنسب للكاتب نابع من الممارسة أثناء الكتابة، غير أن هذا اليقين عندما يعرض على الآخرين يشعر صاحبه بعدم إخضاعه لتحليل مسبق حتى يكون جاهزاً لمواجهة نقاش الآخر، ولكن المهم في هذه الحالة هو ذلك اليقين و القناعة الداخلية والتي نرغب في الاطلاع عليها و إمكانية الاستفادة منها في إضاءة العمل الأدبي وفهم بنائه وطرق تشييده. و في نفس الشان يضيف الروائي "مالكوم براد بري" قوله : « وإذا كان تنظير الروائيين أولئك الذين في الصف الأمامي، يبدو أحيانا اكبر وأكثر إثارة من بعض نتاجهم الروائي، فتلك مخاطرة لكن يظل التنظير في النهاية حول شكل مركزي لتجربتنا الأدبية، والعمل التطبيقي يظهر على صفحات الروايات ذاتها حيث يمكننا اختباره و الاستمتاع به أو العكس حسب الحالة »[3] وطبعا هذا الخطاب التنظيري

---

(1) : حميد عبد القادر . الخبر ع 4699 . 10 ماي 2006 شركة الخبر الجزائر.

* : يمكن مراجعة الجدول التاريخي لأهم النصوص النظرية أو النقدية أو الأعمال الروائية التي أسهمت في تشييد نظريات الرواية في مجال الأدب الغربي منذ عصر النهضة إلى القرن العشرين في كتاب بيير شارتييه مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 267

(2) : نخبة من الروائيين العرب ، الرواية العربية واقع وآفاق،دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت ط1 1981، ص 209.

(3) : مالكوم براد بري، الرواية اليوم. ترجمة أحمد عمر شاهين الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص 20

يمكن فحصه ومقارنته سواء مع النصوص الإبداعية أو النصوص النقدية و بذلك تتضح مميزاته و خصوصيته وأدبيته و طبيعة إسهامه في المشروع النقدي العام وفي هذا يقول "الطاهر وطار": « لست اختصاصيا في التنظير ولا في البحث الأكاديمي و لكن لي تجربة تمتد على ثلاثين سنة علاقة مع النقد.»[1] وطبعا هذه التجربة هي ما نبحث عنه في الخطاب التنظيري و هي التي تقود الروائي أيضا إلى إلتماس التنظير سواء في الحوار القصير أو في كتابة التجربة للرد على الجدل القائم بينه و بين نصوصه والآخرين والدفاع عن أساليبه و ذلك من اجل رفع لبس أو توضيح منطلق ما.

غير أن المشكلة بالنسبة للروائيين العرب هي عدم اهتمامهم بهذا التنظير المتبادل واعتباره في كثير من الأحيان من اختصاص النقاد و ذلك ما أثر في طبيعة هذا الخطاب على قلته. يقول "محمد برادة" كروائي و ناقد : « إن الروائيين العرب لا يتوفرون على كتابات نظرية تسند استراتيجيتهم و توضح أهدافهم النظرية . كل ما توافروا عليه هو استجوابات أو مداخلات في بعض اللقاءات» [2] و هذا الكلام صحيح إلى حد بعيد فالروائيون الذين كتبوا عن تجاربهم كتبا شاملة قليلون جدا. وهذه إحدى المشكلات التي واجهتني أثناء البحث في هذا الموضوع حيث يفتقد هذا الخطاب التنظيري إلى شهادات كثيرة تتسم كما يسميها د. "عبد الله العشي" في كتابه « بمنطقية الكتابة و صرامة جهازها الرقابي » و هذا ما تؤكده الناقدة "أمينة رشيد" و الروائي "صنع الله إبراهيم" بقوله : « يبدأ الاختلاف في الإفصاح عن صعوبة المدخل الشخصي لعلاقة الكاتب بالكتابة . فلا نجد عند الكتاب المصريين والعرب بصفة عامة ما يشبه هذه اليوميات الحميمة الخاصة جدا ، لوصف علاقتهم بالكتابة و رؤيتهم الجمالية النابعة من وجدانهم الخاص. يقول " صنع الله" في شهادة ذاتية عن الإبداع الأدبي في مصر : « ليس من السهل أن يتحدث الكاتب عن تجربته حياء أو صعوبة مرتبطة برفض الكلام عن الذات الحميمة في إبداعنا العربي . يقول الكاتب : « يكون كمن يشق طريقه وسط غابة من الأغصان المتشابكة يحتاج تخليصها من بعضها البعض إلى جهد وبراعة . فضلا عن تعيين نقطة البدء. فيختار

---

(1) : الإبداع الروائي اليوم . ص 197.
(2) : المرجع نفسه . ص 191.

طريق الكتابة عن الجيل » وربما كات العوامل الخارجية المؤثرة في سيرة الكاتب خير مدخل لهذا الحديث فهي اقل استعصاء ، فضلا عن أنها عادة ما تكون مشتركة بين عدد من الكتاب بل و جيل منهم بأكمله. »[1] وهذا وجه آخر للمشكلة التي عانيتها من نقص التجارب المتخصصة في الحديث عن الجانب الفني أو التقني المرتبط بأسس الصياغة الجمالية . فأغلب الحوارات يطغى عليها الجانب الاجتماعي و السياسي أو الموضوعاتي بصفة عامة ، لأن المحاور عادة ما يتعامل مع الروائي كشخصية عمومية مثقفة فيحاول أن ينتزع منه مواقفه من القضايا الاجتماعية المطروحة . لذلك وجدت صعوبات كبيرة في الحصول على المادة التقنية التي أردتها من اجل بناء دراسة تستجيب لهدف البحث عن البنية في الرواية العربية وربما هذه الندرة هي ما دفع بالروائي " محمد عز الدين التازي" أن يطلق حكما عاما حول واقع التنظير لدى الروائيين العرب بقوله : «في واقع الكتابة الروائية العربية اليوم لا نجد ثلاثة أو أربعة روائيين يسيرون في اتجاه تأسيس مدرسة أو اتجاه يلخص هذه القضية بتنظيراتهم و تجسيدهم لهذه التنظيرات في أعمال روائية . إن كل واحد من الروائيين المغاربة يكتب على هواه وبتأثر من حساسيته الإبداعية و بوعيه للجنس الروائي ، و بوعيه للواقع.» [2] ومع أن هذا الكلام لا يجانب الصواب تماما من حيث وجود الاتجاهات إلا أنه ملموس نتيجة الغياب الكبير لتنظير الروائيين . يقول "إدوار الخراط" : « إن أحسن ما نفعله هو أن نكتب الرواية لا أن نكتب عن الرواية »[3] مع أن هذا الروائي يتزعم ما يسميه بالحساسية الجديدة في الكتابة الروائية العربية و يدافع عن هذا التوجه في مقابل الاتجاه الكلاسيكي كما يسميه . ومع ذلك لم يقدم تجربته في عمل تنظيري متكامل كما فعل "حنا مينة " مثلا . أو كما فعلت "نازك الملائكة" و" ادونيس" في الشعر العربي.

ورغم ذلك كله حاولت إيجاد الروابط الكامنة في النصوص المتوفرة مع طرق بناء وتشكيل الرواية. العربية. وكان لا بد من مقارنة مفهوم ورؤية الروائي العربي بالروائي الغربي ومسايرة هذه المقارنة للقواسم المشتركة و التباينات المحتملة بينهما. والهدف من

---

(1) : أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ، ص 118.

(2) : عبد الرحيم العلام. سؤال الحداثة في الرواية المغربية إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب 1999 ، ص 24.

(3) : الإبداع الروائي اليوم ،ص 88.

العملية هو تقديم تصور الروائي في الحالتين لطبيعة الكتابة الروائية، وقياس موقع الروائي العربي في مناقشة مختلف القضايا المطروحة حول الرواية ومكوناتها. و في هذا حاولت أن أجد رأيا ثنائيا في كل قضية تطرح حتى تكون الصورة شاملة و لا تقتصر على بعض العناصر الفنية. بل أحيانا عندما لا أجد رأيا للروائي العربي في عنصر ما أسجل ما قاله الروائيون في الثقافات الأخرى حتى أضيء هذه المنطقة التي سكت عنها كتابنا وأقدم للقارئ تجربة الآخرين فيما يفيد فهم الرواية بشكل عام. كما أنني أرفقت في هذه الدراسة كل آراء الكتاب باستشارات نقدية موازية كخلفية تؤكد أوجه التقارب بين الخطابات النقدية وهدفها النهائي في تأويل و تفسير الظاهرة الأدبية . وكان هذا التوجه ضروريا لمعرفة طبيعة وخصوصية المقاربة النقدية للكتاب وهل هناك اختلافات جوهرية بين الخطابين . و بذلك يصبح لدينا خطابات متجاورة حاولت أن أقيم بينها علاقة مرآتية كل نص يقابل النصوص الأخرى و بذلك تتضح التشاركات و التنافيات الموجودة بين هذه الخطابات في مقاربة بنية الرواية العربية والرواية بشكل عام . وكان هذا ضروريا أيضا نظرا للعلاقة الخاصة بين الرواية العربية ومثيلتها الأوروبية سواء من جهة النشأة أو التأثر المستمر بهذا النوع الأدبي، أو حتى محاولات تجاوز التراث الروائي الأوروبي والعودة إلى تراثنا القصصي. كما أن الرواية أصبحت فنا عالميا يتبادل التأثير والتأثر بين مختلف المناخات الأدبية . ولهذا السبب لم يكن ممكنا مناقشة وجهة نظر الروائيين العرب لوحدهم. لأن ذلك سيقودنا إلى تصور مغلق ومحدود ولا يعطي معنى لأساليب الرواية المتشعبة والمنبثقة من مرجعيات متعددة.

وأثناء البحث وجدت أن النصوص المقتبسة والمختارة التي تعبر عن آراء الروائيين طويلة، بحيث تختلف اللغة النقدية للكتاب عن الخطاب النقدي للنقاد. ففي حين تتسم لغة النقد بالتركيز الشديد والإيجاز الذي يتلاءم مع طبيعة العقلانية والمنطقية والمعيارية تتسم لغة الكتاب في آرائهم النقدية بأنها لغة أدبية فضفاضة لا تلتزم بالاقتصاد في الكلمات ونتيجة لذلك يطول الخطاب ويتوسع المعنى أحيانا إلى عدة معاني وقضايا في نص واحد، ويصبح من الصعب تجزئة هذا النص. ولذلك آثرت أن أنقل نصوصا كثيرة بحجمها الطويل وأترك للقارئ حق الانتفاع من النص في سياق المتن المرتبط به

وفي سياقات أخرى ممكنة. وبذلك يكتمل الهدف العام في هذه الدراسة و هو جمع اكبر قدر من النصوص وتقديمها في سياق و تصور نقدي معين يتناول بناء الرواية و يطمح في الآن نفسه أن يكون مادة مفتوحة لقارئ مختلف قد يستفيد منها في سياق مختلف وبذلك توفر الدراسة للقارئ مادة مبعثرة في مصادر ومراجع كثيرة يمكن توظيفها والاستفادة منها في جهود نقدية متعددة. وفي الأخير أود أن أشير أن كل الأسماء الواردة في المتن هي لروائيين وعندما يرد اسم لناقد لا يكتب الرواية سنشير إلى ذلك كما أنني أحيانا أسجل مواقف متطابقة ومتشابهة لروائيين عديدين و هي رغبة للإشارة إلى موقف مشترك يوحي بأغلبية معينة في التوجه و التفسير، و هو أمر له معناه في فهم النص.

الفصل الأول :

بناء الشخصية

بنـــــاء الشخـــصية :

تعد الشخصية من البنيات المهيمنة أو المركزية في الروايـــة و كـــل النصـــوص القصصية. وهي تجسد شبكة من العلاقات المعقدة و المرتبطة بمختلف مســـتويات البنـــاء والأداء الوظائفي لها و لبقية البنيات الأخرى.

وسنحاول أن نقدم أولا : صورة عن سبب هذا الحضور كما تصوره الكتاب والنقاد و في هذا الشان يقول الروائي : "محمد حسين هيكل" صاحب رواية " زينب": « إن الحياة من أولها إلى آخرها قصة تتكرر من صور مختلفة باختلاف الأفراد واختلاف الأزمنـــة والأمكنة التي يعيشون فيها. ثم إن حياة كل فرد من الأفراد تتكون مـــن مجموعـــة مـــن القصص الصغيرة أو الكبيرة، وماذا تراك تذكر لصاحب لك حين تراه بعد انقطاعك عنـــه أياما أو شهورا أو سنين ؟ أو لا يسأل كل منكما الآخر عما فعل الله به أثناء انقطاعكمـــا، فيقص عليه صاحبه ما حدث له في هذه الأثناء وما وقعت عليه عينه أو اتصل به خبـــره؟ والقصة بوصفها فنا لا تزيد على جمع هذه الأخبار التي يتحدث الناس بعضهم إلى بعـــض بها. واختيار طائفة من بينها، وخلق صورة حية منها تمثل عالما خاصـــا لـــه مميزاتـــه وأشخاصه وما وقع لهؤلاء الأشخاص من خير وشر، وما اثروا في البيئة المحيطـــة بهـــم وما تأثروا بهذه البيئة »[1]

إذا الشخصية حاضرة في القصص لأنها تجسد الحياة التي لا تعدو أن تكون عبارة عن قصص بشرية صغيرة أو كبيرة . متجاورة أو متوازيـــة أو متصـــادمة. ولأن تلـــك القصص و التي هي تجارب إنسانية هي التي تصنع حركية الحياة وتسم وجـــود الإنســـان في كل أبعاده فهي سمة بارزة وفارقة لفن القصة بصفة عامة و الرواية بصفة خاصة عن بقية الفنون الأخرى . من هنا تبدأ أهمية الشخصية في تشكيل النص الروائـــي وهيكلتـــه وتبدأ معها مفاهيم المبدعين وتصورهم للشخصية في النص تتعدد وتتنوع و تختلـــف فـــي مرتكزاتها ومرجعياتها الفنية والقيمية.

---

[1] : ثورة الأدب . د. محمد حسين هيكل . دار المعارف القاهرة ط4 1978 ص 69.

يقول الروائي "محمد برادة" : « الرواية القائمة أساسا على الحكي والمحكي تستجيب للرغبة (الشهوة ؟) الدفينة الراسخة في نفس الإنسان منذ الأزل: رغبة امتلاك العالم عن طريق الحكي، وإعادة تشكيله وجعله أوسع وأكثر مما هو عليه . من ثم تبدو الرواية هي الجنس الذي استثمر هذا الجانب مضيفا إليه وهم التملك المعرفي ، لتفسير الذات و الآخر و الكون بوساطة التشخيص التخيلي »[1] و يضيف الروائي الجزائري "مرزاق بقطاش" في هذا الإطار قوله : « أمنا حواء سردت على أبينا آدم ما اطلعت عليه من معلومات عن الشجرة الملعونة أو شجرة الخلد، و لو أننا سايرنا أنفسنا لقلنا إن عنصر السرد جزء لا يتجزأ من التركيبة البيولوجية لدى الإنسان. »[2]

لعلنا نلاحظ فيما قاله " محمد برادة" بان الشخصية أو التشخيص التخييلي تحول إلى أداة ووسيلة لامتلاك العالم و تشكيله و تفسيره، وبأن هذا امتياز روائي عن بقية الأجناس الأخرى . و أن هذا الامتياز القصصي أو الروائي بالنسبة " لمرزاق بقطاش" امتياز بيولوجي لدى كل البشر أو يفسر في النهاية نشأة الفعل القصصي لدى كل البشر و في كل الحضارات و الأزمنة . فالإنسان يمارس فعل القص بيولوجيا ليعبر عن طريقة ما في الحياة. وهذا ما عبر عنه أيضا الروائي "جبرا إبراهيم جبرا" بقوله ان الرواية هي: « فن التساؤل المأخوذ حول المصير الإنساني ، كما انه فن النفاذ إلى بقاع الظلام في النفس ، و خفايا الصراع بين الحقيقة و الوهم . إنه فن الأساليب التي تنهل من كل معرفة لتنتهي إلى وضع الإنسان وجها لوجه مع قدره مع ربه وشيطانه »[3] بهذا الفهم فالشخصية في الرواية تعبر عن الحياة، وعن الإنسان ومصيره. عن الإنسان وبحثه المستمر عن الحقيقة. و يؤكد هذا الكلام الروائي الفرنسي " ميشال بوتور" عندما يقول: «القصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا. فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة، فنحن من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا محاطون بالقصص دون انقطاع، في الأسرة أولا ، ثم في

---

(1) : محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب، المتعددين، فصول. المجلد 11 ع 4 شتاء 1993 الهيئة المعرية العامة للكتاب. القاهرة.

(2) : يومية الخبر ع 5299 أفريل 2008

(3) : جبرا إبراهيم جبرا. ينابيع الرؤيا، ص 18.

المدرسة ، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات و ليس الآخرون ، بالنسبة إلينا، ما رأينا فيهم بأعيننا وحسب بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم، وما أخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل كل الذين ترامت إلينا أخبارهم، وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم ، بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء و الأماكن. كالأماكن التي لم أذهب إليها مثلا و لكنها وصفت لي ».[1]

وهنا ننتقل على ضوء كلام " ميشال بوتور" إلى الأداء الوظائفي. إلى دور الشخصية أو قصة الأشخاص. فهي بالنسبة له إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة. ووسيلة جوهرية للمعرفة لأن الإنسان يستمد سلوكه من هذا الزخم القصصي الذي يحيط به منذ ولادته وحتى مماته.

دور آخر يقترب من الأول يحدثنا عنه الروائي الأمريكي " إيزاك باشيفيز سينجر"

« عندما يجتمع الناس– لنفرض أنهم يلتقون في حفل صغير أو شيء شبيه ستسمعهم يناقشون دائما الشخصية . سيقولون إن هذا الشخص له شخصية سيئة، وهذا غني ، وهذا بخيل ــ إن النميمة تصنع الحديث، فهم جميعا يحللون الشخصية، و يبدو أن تحليل الشخصية هو متعة الإنسان الأولى، و الأدب يقوم بذلك، ولكنه على عكس النميمة، لا يذكر الأسماء الحقيقية. و ا لكتاب الذين لا يناقشون الشخصية، ولكنهم يناقشون المشاكل – المشاكل الاجتماعية أو أية مشاكل – يحرمون الأدب من جوهره الخاص، وهم بذلك يفتقرون إلى الترفيه، نحن لسبب ما نحب دائما أن نناقش ونكتشف الشخصية وذلك لأن كل شخصية تختلف عن الأخرى، و الشخصية الإنسانية هي أعظم الألغاز ومهما كنت أعرف أي إنسان. فإني لا أعرفه بما يكفي، إن مناقشة الشخصية تمثل شكلا أعلى من أشكال الترفيه »[2] إذا هذا الروائي الكبير يؤكد على أن الشخصية هي الجوهر الخاص للأدب الروائي وأن مناقشة المشاكل الاجتماعية عن طريق خطابات تستبعد الشخصية تبتعد عن الإنسان كأعظم الألغاز التي تستقطب نشاط القص، وتبتعد عن هذا الوله البيولوجي لدى كل إنسان لفعل القص. لفعل تحليل الأخر والإصغاء له، و التأثر به

---

(1) : ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة، ص05.

(2) : الأقلام ع 09 السنة الرابعة عشرة حزيران 1979، وزارة الثقافة و الفنون بغداد ص 202.

والتأثير فيه. كل إنسان يحمل بداخله فتنة الحكي، شيء من شـــهرزاد وشـــهريار. متعـــة الإصغاء إلى رحلة الإنسان في الكون وهذه واحدة من أشكال الترفيه العليا.

وفي السياق نفسه تقريبا تعبر الروائية الفرنسية " ريجين ديفـــورج" عـــن وجهـــة نظرها في حديثها عن الشخصية بقولها : « عبر الرواية يمكننا أن نوغل بعيدا في معرفة الآخرين وفي معرفة ذاتنا، لأن الرواية تسمح لنا أن نغش في الرواية لا تكون في الخـــط الأول حتى ولو كان بالإمكان اكتشافنا عبر السطور : إننا نتقدم مقنعين خلف الشخصيات، مما يسمح لنا بان نكون، بالمداورة، قذرين وأبطال واعتقد أن الرواية تتحمل هذا النوع من اللعب، لأن الكتابة لعب أيضا »[1]

وبالإضافة إلى دور المعرفة : معرفة الآخر و معرفة الذات يدخل هنا دور آخـــر وهو دور القناع. والشخصية التي تسمح للروائي باستخدامها لإظهار التعدد فـــي الصـــور والرموز.

وثمة وظيفة أخرى تسند للشخصية في الرواية وهي ما عبر عنه الكثير وســـنبدأ بما قاله الروائي السوري " عبد السلام العجيلي" : « كيف عرفت أننـــي قـــاص ؟ لأننـــي بطبعي أحب أن أتكلم بطريقة القص. حتى مع مرضاي افعل ذلك. عندما اشرح لمـــريض مرضا اضرب له مثلا أو حكاية.»[2] والحقيقة أن البشر كلهم لديهم هذا الميل إلى التمثيل والتشخيص ولو بنسب متفاوتة وكذلك بموهبة متفاوتة من شخص لآخر حتى نصـــل إلـــى الدرجة العليا التي يمثلها الروائيون المبدعون. و المهم كذلك هو التمثيل في الكلام بقصـــة ملائمة و شارحة و مفسرة بغية التأثير في المتلقي. وهذا مـــا يشـــرحه بتفصـــيل أكثـــر الروائي الإنجليزي " جوزف أندروز" « إنها لملاحظة مقتضبة، لكنها صحيحة تلك التي ترى أن الأمثلة تؤثر في الذهن بقوة تفوق قوة الوصايا. وإذا صدق هذا الأمر في كل مـــا هو منفر وملائم، فإنه يصح أكثر في كل ما هو سمح مســـتحق الإطـــراء. فهمـــا تفعـــل المحاكاة فعلها فينا. داعية إيانا لذلك الإقتداء، بمنهج لا يقاوم. ولهذا فإن الرجل الطيب هو درس قائم لكل معارفه، وهو بليغ الأثر في ذلك المحيط الضيق أكثر من أي كتاب جيـــد.

---

(1) : الإبداع الروائي اليوم ، ص 167.

(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية، حوارات مع الروائيين العرب الدار العربية للكتاب دون تاريخ، ص 158.

وإذ يحصل غالبا أن الأجود غير واسع الشهرة، بما يعني عدم قدرتهم على توسيع نفع أمثلتهم: فقد يدعى الكاتب للمساعدة في نشر تاريخهم طارحا الصورة السمحة أمام أولئك الذين لم يسعدوا بمعرفة البشر الأصل. ولهذا فإن الكاتب و هو يوصل هذه الأنماط النافعة إلى الآخرين. يؤدي خدمة للبشرية لربما تكون أوسع كثيرا من تلك التي يقدمها الشخص الذي كانت حياته مصدر المثل والقدوة الحسنة»[1] وهو نفس الموقف الذي يعبر عنه الروائي الإنجليزي الآخر "فيلدنغ" بقوله : « نحن نتعلم عبر مثال ما نرفضه أيسر وأحسن مما نتعلمه عن طريق أولئك الذين يعظوننا بشأن ما يجب إتباعه. ولعل السبب هو أننا أكثر ميلا لرفض ما هو قبيح عند الآخرين وازدرائه وليس لإطراء ما هو جدير بالثناء »[2] و لن أنهي الكلام حول هذه النقطة دون أن أضيف شهادة الروائي الفرنسي "فريد ريك تريستان " الذي قال: « أنا أعتقد أن هناك حكايات وقصصا تعلمنا وتعلم الآخرين أكثر بكثير مما نتعلمه من النظريات الفلسفية. وذلك ما أسميه بـ " سحر التخييل" و" روعة التخييل" ونحن معشر الغربيين، ندين بجزء كبير من هذا " السحر للعالم العربي. ويسعدني كثيرا أن أقول هذا »[3] والتأثير العربي الذي يتحدث عنه هذا الروائي كما جاء في سياق الحديث هو تأثير ألف ليلة و ليلة في الرواية الأوروبية بصفة عامة. ودائما في الفكرة نفسها من الممكن البحث في الأسس النفسية و الاجتماعية التي تتحكم في توظيف النماذج أو الأمثلة لاعتبارات تربوية أو تعليمية على جميع المستويات أخلاقية أم اجتماعية أم سياسية وغيرها. ويدخل هذا أيضا في صميم التعبير الفني. أي الرواية التي تعبر عن طريق الأمثلة والنماذج، والرواية التي تعتمد على خطاب يتجاوز الشخصية أو المثال أو ما يسمى بالخطاب المباشر الوعظي إلخ. وهو ما سنناقشه في حينه وموضعه.

بعد استعراضنا لوجهة نظر مجموعة من الروائيين نود الآن أن نستطلع آراء بعض النقاد فيما سبق ذكره والبداية من الناقد الأمريكي "جوناثان كوللر" الذي يؤكد أهمية الشخصية و القصة كوسيلة أو أداة للمعرفة حيث يقول: « إن القص هو سبيلنا الأساسي

---

(1) : مورس شرودر ، جون هولبرن، جورج هنري رالي – نظرية الرواية – ترجمة د. محسن جاسم الموسوي مكتبة التحرير بغداد 1986 ، ص 43

(2) : المرجع نفسه، ص 44.

(3) : الإبداع الروائي اليوم ، ص 170

في تعقل الأشياء، سواء في تفكيرنا بحياتنا من حيث هي تقدم متتابع يفضي إلى مكان ما. أو في معرفتنا بما يحدث في العالم.. إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة.» [1]

وفي الإطار نفسه يؤكد " جورج لوكاتش" بأن « أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما .. إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا.»[2] فالشخصية إذا تلخص تجربة إنسانية ما بكل إحالاتها الداخلية و الخارجية و هي في النهاية ما يتصيده القارئ وما يطمح إليه فعل القص بصفة عامة من رغبة أن يقدم إلى القارئ « إغراء انتهاك ضمائر أخرى، تجعله يعيش حيوات أخرى، كما يعرف هل ثمة حياة ما، يتوقف عندها، ولو كانت خيالية.»[3] أما على المستوى الفني فيقول الناقد " هربرت ماركوز" : «حياة الأفراد وموتهم – قدرهم – هو الذي يبقى منبع الشكل و هو الذي يعطي الأثر الأدبي كيانه.»[4] و لعلنا في النهاية نستطيع القول حسب كل الآراء التي استمعنا إليها بأن دور الشخصية كبنية مهيمنة وبؤرية وأساسية ليست مهمة فحسب بل ضرورية في الرواية لكي ينهض هذا النوع الأدبي بدوره الذي تأسس من اجله سواء على المستوى المعرفي أم الجمالي وذلك رغم بعض الأصوات التي تحاول الارتكاز على أطر أخرى في النص لتعويض التشخيص أو النموذج البشري أو حتى التقليل من أهمية الشخصية وتجريدها من بعض أدوارها في القصة. وطبعا الرواية كشكل أدبي تستوعب كل المنطلقات والمرجعيات الفنية إلا أن رمزية الإنسان تبقى هي الهاجس العميق لدى أغلب كتاب الرواية.

أما الآن فإننا سنحاول تتبع طرق بناء الشخصية في النص وكيف يقوم الكتاب بصياغتها وما هي منطلقاتهم الوظائفية لها ومن أية مرجعية تتشكل منها لديهم. والأمر فيه كثير من التعقيد والتنوع والتعدد، تعدد وجهات نظر الروائيين وذلك حسب انتماءاتهم

---

(1) : جابر عصفور . زمن الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999 ص 86.

(2) : جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية . ترجمة د.نايف بلوز المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع لبنان ط3 1985. ص 25.

(3) : ر.م. البيريس ، تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم منشورات عويدات بيروت ط 2 1982.ص8

(4) : هربرت ماركوز . البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيش ، ادار الطليعة بيروت ط I 1979 ، ص 39.

الإيديولوجية و الأدبية. ويلخص الروائي "إبراهيم نصر الله" القضية بقوله: « إن المسألة شائكة في اعتقادي وأي تفسير لها لن يكون التفسير الفصل. و لعل المسألة تختلف بين روائي وآخر، ففي حين يوزع أحدهم نفسه على الشخصيات ليكون هناك جزء منه دائما فيها، نرى أن هناك من يبتكر شخصيات قد لا يكون هناك وجود فعلي واقعي لها. و قد يجمع الكاتب شخصية رئيسية من شخصيات كثيرة في حين يعمد آخر إلى شخصيات واقعية، ويبلورها ويجد لها أسماء مستعارة .. أحيانا تولد الرواية من حدث بسيط، أو فكرة لا شخصيات فيها، وأحيانا من خبر أو موقف أو مشهد، لكنها بالتأكيد لا تعود ذلك الحدث أو الفكرة.. بالنسبة لي في هذا الأمر، فإن القاعدة التي استند إليها هي اللاقاعدة .. بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها عملت قدر استطاعتي على أن امنحها وجودها الإنساني كاملا، من الزاوية التي تحتاجها.»[1] من هذا التصور الملخص سنفتح النقاش المفصل والمتشعب من خلال آراء محددة عن كل منطلق من المنطلقات السابقة. وسنبدأ بالروائيين الذين يرتكزون على شخصيات واقعية حيث يقول الروائي " فتحي غانم" « عندما كنت أكتب " زينب والعرش" كنت اقصد امرأة من لحم ودم كون أنها تحولت عند متلق، سواء كان قارئا أو ناقدا، إلى أنها تمثل ما هو كونها "إمرأة" من لحم و دم وأصبحت " رمزا" لشيء ما .. هذا أنا لا اقصده مباشرة .. كنت أحرص على أن أتزاجع عن التعبير النظري في ما اكتبه، وأحاول أن اجعل ما أريد التعبير عنه يأتي من خلال الشخصيات، من تصرفاتها وأحداثها الإنسانية من الرواية نفسها. فالرمز يقتضي شيئا من الوجود النظري، لأن الرمز بحد ذاته فكرة وفكرة نظرية. فأنا أحاول باستمرار أثناء الكتابة أن ابعد عن الرمز، وان أتجاهل انه موجود و لا أتعرف له، وأحاول بقدر الإمكان آن أكتب شخصياتي كشخصيات إنسانية من لحم ودم.» [2]إذا هذا الروائي يريد أن يقيم حواره مع الآخر عن طريق الشخصية بصفاتها و ملامحها و سلوكاتها الإنسانية المميزة و الخاصة بها لا عن طريق الشخصية الرمز و التي تتحول في النهاية إلى مدلول ومؤشر على كيانات قد لا تكون إنسانية. و ستتضح الصورة عندما نستعرض آراء أخرى لتأكيد هذا

---

(1) : يومية الخبر ع 4879 ديسمبر 2006.

(2) : فتحي غانم الأقلام ع .11. 12. 1986 ص 194.

التوجه لدى مجموعة كبيرة من الكتاب . يقول " حنامينة" : « إن كل الأجنة، أدبية كانت أم بشرية، هي من نطفة الواقع .. إنني لا اعمد إلى صياغة فكرية أبحث لها عن صياغة أدبية. بل أجدني أمام صياغات حياتية تبحث من خلالي عن وجودات أدبية لها. هل معنى هذا أنني وسيط ؟ لا، و دون تواضع : أنا خالق أدبي ــ كل شيء يمر في ذاتي. هناك يتكون، ينمو، تصبح له حياة، وأحيانا أحجب عنه هذه الحياة، أفشل في منحه إياها»[1] وهنا يبدو التعبير اكثر وضوحا حيث يصبح المنطلق والمرجع لدى الكاتب هو الإنسان لا الفكرة. و هو نفس التوجه الذي يعبر عنه الروائي " غالب هلسا" بقوله : « بالنسبة للشخصيات التي اكتب عنها هناك باستمرار شخصية إنسان واقعي. في الكتابة تحصل له تحولات من خلال بناء الرواية »[2] و بإمكاننا أن نضيف وجهة نظر الروائي "يوسف القعيد" الذي يقول : « الرواية هي التي تقدم بشرا من دم ولحم يمكنني أن أحس بهم وأنا أقرأها، يتحرك هؤلاء أمامي وكأنهم طالعون فعلا من رحم الحياة، اقدر أحس بدبيب خطواتهم وأشم عرقهم وأرى أنفاسهم و ترددها. و يفعلون أفعالا تتم في زمان محدد و في مكان ملامحه واضحة، وهي أفعال فيها منطق المعقولية الذي يمكنني أن اقبله.. و في هذه الحالة اشعر أنني أمام نص روائي جيد طالما أن فيه رائحة الواقع نفسه. عندما ينجح الروائي في أن يعيد خلق الواقع بشكل جيد ومن خلال منهجه الخاص في القص الروائي فهذا شيء عظيم، وكل النماذج الروائية العظيمة نجحت لهذا السبب.»[3]

هذا عن الروائي العربي أما ما يقوله روائيو الغرب فسنركز على مقولة الروائي "إيزاك سينجر" الذي يقول : « أنا لا اخترع الشخصيات لأن الله قد اخترع مقدما الملايين والبلاين منها، و ربما يصبح عمر الإنسان مليون سنة، وأنا واثق من أنه خلال كل هذه المدة لم يوجد شخصان متماثلان تماما وهذا بالضبط مثل خبراء بصمات الأصابع فهم لا يخلقون بصمات الأصابع ولكنهم يتعلمون كيف يقرأونها، ومن ثم فالكاتب يقرأ شخصيات الرب.. إنني آخذ شخصيات جاهزة الصنع، و لا يعني هذا أنني أكتفي بنقلهم فوتوغرافيا، لا، إنني في بعض الأحيان أمزج شخصين واصنع منهما شخصية واحدة، وقد آخذ

---

(1) : حنا مينة، هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب بيروت ط1 1982 ص 153.
(2) : جهاد فاضل ، أسئلة الرواية ، ص 171.
(3) : المرجع نفسه، ص 314.

شخصا التقيت به في هذا البلد وأضعه في بولندا أو العكس، و لكني لا بد مع ذلك أن أجد أنموذجا حيا. »[1] و يضيف : « إن معظم النماذج في –رواية– " الشيطان في جـواري" تنحدر من بلدة بيلجواري .. ولكن الناس الذين أصورهم يتنفسون الحيـاة. إنهـم ليسـوا مخلوقات إيديولوجية وليسوا " روبوتات" اجتماعية أو سيكولوجية، أنهم بشر بكل سخافاتهم و بكل تفردهم.»[2] و قبل أن نضع كل هذا الكلام في إطاره النقدي أود أن أضيف ما قاله " إيفان تور غنيف" في رسالة إلى " ليونيد بولونسكي " سنة 1869 حول الموضوع: « في جميع مؤلفاتي الروائية لم اتخذ من الأفكار منطلقا لكتاباتي، بل من الأشخاص على الدوام .. يجب أن اعترف بأنني لم أحاول أن " اخلق شخصية" : من ذهني" بـل مـن الواقـع الحي. »[3] طبعا نحن هنا نسجل وجهات النظر هذه اكثر مما نحللها لأنها تعكس تصـور ورؤية خاصة لطبيعة الرواية والشخصية وكيف تتأسس لدى هؤلاء الـروائيين تجـاربهم الفنية وأعمالهم. كما أنها تعكس في النهاية الفلسفية الفنية بصفة عامة لدى هؤلاء. قد نحلل وجهة نظر ما ولكن فيما يفيد محاولة فهم كيف يتم بناء الشخصية في الرواية ومـا هـي الطرق الممكنة التي ينتهجها الكتاب لإنتاج نصوصهم. وهل هناك طرق غالبـة وأخـرى استثنائية. وهل بإمكاننا أن نحصي على الأقل الحالات المهيمنة والتركيز علـى تقـديمها وعرضها.

إذا الحالة الأولى التي قدمناها هي الشخصية المميزة بكونها ذات وجـود واقعـي بسمات وصفات الإنسان في الواقع ككائن حي له أبعاد اجتماعية و نفسية و فيسـيولوجية وغيرها وطبعا كما سيأتي فيما بعد حتى وإن اختار أو انطلق الروائي من شخصية واقعية فإن مسار بناء تلك الشخصية سيأخذ مسلكا متشعبا في شبكة العلاقات الدرامية في النص.

أما المنطق الذي سنتحدث عنه هنا فهو مـا يسـمى " بالنمذجـة" أو النمـوذج" أو الشخصية المركبة من خلال قواسم مشتركة بين عدد غير محدود من الشخصـيات فـي إطار فئة اجتماعية محدودة. كالفلاح و العامل وغيرها. « والفيصل الجوهري في التصور

---

(1) : الأقلام ع 9 السنة الرابعة عشر حزيران 1979 ص 208.
(2) : المرجع نفسه،ص 208.
(3) : روائيون يتحدثون عن الرواية، ترجمة علي الشوك، الأقلام. ع 1 السنة 14 تشرين الأول 1978 ص 37.

الواقعي للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع في مجال الخصائص و المواقف معا العنصر الفردي بالعنصر النوعي بطريقة عضوية»[1] وهذه الرؤية نجدها لدى كثير من الروائيين كما عبر عن ذلك "عبد الرحمن منيف" بقوله: « الشخصية الروائية ليست هي الشخصية الموجودة فعلا، و لكنها الشخصية التي يمكن أن تكون ولذلك فإن هناك أنماطا من الشخصيات التي قدمتها هي في حقيقتها مزيج، أو خلاصة من عدة شخصيات في شخصية واحدة.»[2] ويقول في موضع آخر:« بعض الشخصيات في الرواية لها ما يوازيها في الواقع لكن أيضا تختلف في جوانب عديدة. ويمكن لمجموع شخصيات في الواقع أن تكون شخصية واحدة في الرواية. لا أستطيع القول إن الشخصية الروائية أغنى وأكثر كثافة من شخصية في الواقع. لأن الواقع كما يقال من الغنى إلى درجة لا يمكن القبض عليه، من خلال لحظات هاربة.»[3] ويشرح هذا الأمر أيضا بطريقة أخرى الروائي "حنا مينة" كالتالي:« لنفرض الآن، أن كاتبا يكتب عن فلاح، في هذه الحالة لا يكتب عن فلاح واحد بعينه . التنميط هنا ينبغي أن يكون جماعيا لا فرديا، عاما لا خاصا دون أن نلاحظ أيما حد أو فصل بين الخاص والعام، لشدة التلاحم ، في السلوك البشري بين العنصرين، بحيث أن ملاحظة القارئ مهما يكن دقيقا وحساسا ، للحد بين العام والخاص في ذات الشخصية الروائية أو الإصطدام، في السياق بالنقلة بينهما يجعل العمل الأدبي فاشلا، أو يشكل عيبا كبيرا فيه.»[4] وطبعا بناء مثل هذه الشخصيات عملية معقدة ومركبة و تخضع لحسابات كثيرة و ستشير لاحقا إلى بعض الآراء النقدية في هذا الموضوع بعد أن نستمكل تسجيل شهادات الروائيين. يقول " نجيب محفوظ" :« كمال عبد الجواد في الثلاثية – يعكس أزمتي الفكرية ، وكانت أزمة جيل فيما أعتقد ، وإلا فما أكدت عليها بالقوة التي ظهرت بها»[5] إذا الشخصية بهذا المنطق هي تجميع لمجموعة من الشخصيات تتقاسم أزمة ما، قد تمتد إلى جيل بكامله أو عصر بكامله في بيئة ما، أو

---

(1) : د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي دار المعارف القاهرة ط 2 . 1980 ص 149.
(2) : عبد الرحمن منيف . الكاتب و المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2. 1994 ص 159.
(3) : المرجع نفسه ص 234.
(4) : حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ص 28
(5) : نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، دار العودة بيروت ط1 1977 ص 62.

تتقاسم مواقف معينة في ظروف و متغيرات اجتماعية أو سياسية ما . و هو ما يؤكده " حنامينة" في شهادة حول إحدى شخصياته الروائية « فارس" بطل " المصابيح الزرق ليس أنا. ولكنه صياغة لمجموعة كبيرة من أبناء المدينة الذين كانوا في مثل وضعي ويحملون بدرجات متفاوتة آلامي و مطامحي نفسها.»[1] و في النهاية نسجل ما قاله " بلزاك" في هذا الموضوع " : « النمط [...] شخصية تلخص في ذاتها السمات المميزة لكل أولئك الذين يشبهونها قليلا أو كثيرا، إنه نموذجهم في النوع. وهكذا ستجد نقط تلاق بين هذا النمط و العديد من شخصيات العصر الحاضر، غير أنه لو كان واحد من تلك الشخصيات، فسيكون ذلك إدانة للمؤلف لأن ممثله لم يعد إبداعا.»[2] إذا النمذجة أو البحث عن الشخصية النموذجية التي تعبر عن فئة ما أو جيل ما في مدينة ما أو دولة أو أمة ما واقع أدبي في الرواية العربية و الغربية. ولعله طموح يوجد عند الكثير من الروائيين الذين يبحثون عن ما هو عام من خلال الخاص. غير أن هذا الأسلوب في التشخيص والتعبير له شروطه الإبداعية.

ويمكن أن نشير الآن إلى بعض ما قاله النقاد حول هذه الآلية الفنية يقول "جورج لوكاتش" :« إن التعميم ينحط إلى تجريد فارغ فقط حين تنقطع الصلة بين الفكرة المجردة والمعاناة الشخصية، وحين لا نعايش هذه الصلة سوية مع الشخص الأدبي.»[3] العملية إذا صعبة التنفيذ بحيث نجد في الكثير من النصوص شخصيات تتحول إلى وعاء لخطابات تجريدية ملفقة ومرصوفة بعضها إلى جانب بعض وتفقد الشخصية بذلك مصداقيتها لدى القارئ . لأننا لا نعايش تلك الأفكار من خلال إنبعاثها من مواقف الشخصية وتكوينها ومنطقها إلى آخره. وذلك هو ما يعبر عنه الناقد "صلاح فضل" حين يشترط في تلك النماذج التي « تتمثل في خلق شخصيات ومواقف ربما كان من المستحيل وجودها بهذا القدر من التكثيف في الحياة اليومية - يشترط- إعطاءها الملامح الجوهرية لهذه الحياة

---

(1) : حنا مينة، هواجس في التجربة الروائية ص 141.

(2) : بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب ط1 2001 ص 141.

(3) : جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية : ص 30.

نفسها بطريقة تجعلها ممكنة الرؤية.»[1] وبذلك يتمكن الروائي من التعبير والانتقال من الخاص إلى العام و من العام إلى الخاص دون أن يفقد عمله سمات التشخيص. وكذلك محاولة النفاذ إلى القيم الإنسانية المشتركة.

وهذا ما يؤكده "عبد الرحمن منيف " بقوله : « لا ننس أن هناك شخصيات روائية غير موجودة بالفعل لكنها أصبحت موجودة أكثر من أشخاص واقعيين، فقط لأنها ممكنة الوجود.» [2] والنماذج الدالة على ذلك كثيرة في تاريخ الرواية. رغم أنها مشكلة مهيكلة من أشخاص كثيرين.

ومن الممكن هنا أن نقدم وجهة نظر أخرى تعاكس هذا التصور في تجسيد الشخصية، وتتبنى طريقة أخرى في البناء والتعبير. تقول الروائية المغربية " خناثة بنونة" البطل عندي أحيانا يثور ضد التأطير ، فليس هو النموذج أو النماذج المتعددة، ولكن تلك الحركة المضطربة والمستقرة في آن واحد، التي تكسب استمرارية العمل الإبداعي خاصية الحياة في فوضاها المنظمة ونظامها الفوضوي الذي يعكس أيضا أحاسيس العصر في تناقضاتها وعدميتها وصراعاتها واحتياجاتها وأحزانها.»[3] و هذا الكلام في النهاية تعبير عن التعدد والتنوع الكبير الذي يلتمسه كتاب الرواية في رؤيتهم للعالم. والذي سنستمر في مناقشته لاحقا.

نوع آخر من أنواع تشكل وبناء الشخصية نجدها لدى الكثير من الروائيين و هي طريقة مميزة و لها خصوصيات تطبعها في النص. إنها الشخصية التي ينطلق أصحابها في تكوينها من فكرة معينة أو من مجموعة أفكار. يقول الروائي " محمد زفزاف ":« في أغلب الأوقات تكون هناك فكرة ويجب أن تجد لها إطارا وأن تختلق لها أشخاصا وأحيانا تكون هناك فكرة في ذهنك مع طبيعة شخصية معينة. و هذا يدخل في العملية الإبداعية التي يصعب تفسيرها تماما. [4] وهو ما يؤكده الروائي " عبد الرحمن منيف" عندما يقول: « العلاقة بين الشخصيات والرواية والكاتب علاقة معقدة وطريفة في الآن نفسه. في

---

(1) : د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص 153
(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ، ص 149.
(3) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع و آفاق ص 357.
(4) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 193.

البداية تكون في ذهن الكاتب فكرة، الفكرة تستلزم شخصيات وأحداثا. الشخصيات والأحداث تستلزم إطارا معينا لكي تتفاعل خلاله وتقول ما عندها. هكذا تبدأ القضية ببساطة. لكن ما نكاد نخطو الخطوة الأولى حتى نصطدم بمجموع من الإشكالات التي تتطلب فهما ومعالجة استثنائيين. فالشخصية التي هي من صنع الراوية ووراءها الكاتب ما تكاد ترى النور وتتنفس المحيط الذي تعيش فيه حتى تبدأ بالتكوين ضمن شروطها الخاصة و الأحداث ما تكاد ترتسم على الورق حتى تمتلك إلى حد كبير استقلالها بمعنى معين، ومن ثم لا بد أن تؤثر على الشخصيات، أن تجعلها تنفعل وتتفاعل ضمن مناخها، ولا بد للشخصيات عندما تصطدم بهذه الأحداث أن يكون لها رد فعلها وبالتالي موقفها.»[1] وهذا الكلام يؤكد أن هناك روايات تنتطلق وتبنى من أفكار معينة وتستعين بالشخصية كأداة فنية لتجسيدها وتشخيصها. وبذلك تصبح الشخصية مجرد وعاء تصب فيه فكرة أو مجموعة من الأفكار قد تتضافر مع شخصيات أخرى لخدمة فكرة محورية أو جوهرية في النص. أو قد نعثر أحيانا على شخصيات في النص تعبر عن أفكار مجردة متوازية مع شخصيات أخرى مختلفة عنها في النص نفسه. وهنا ينقل " نجيب محفوظ" النقاش في هذا الأمر إلى مستوى آخر من مستويات الرؤية والتركيب حين يصور المشكلة من باب الصياغة لهذا النوع من الشخصيات حين يقول: « إذا بدأنا بالفكرة فلا بد من خلق الأشخاص المناسبين لها، وكذا الأحداث المناسبة لها. وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعة لأن السبيل الآخر فيه شيء من التكلف.. وليس هذا القول صحيحا، فالتكلف يأتي من العجز لا من الأسلوب وقد تبدأ من الفكرة وتأتي الرواية طبيعية تلقائية للغاية إذا ما اتقنا اختيار الأشخاص والأحداث بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة فتظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي تمثلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية تتفاعل مع الحياة. وإذا بدا الأمر على غير ذلك فلا يعني هذا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك يرجع إلى أن اليد التي صنعتها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها الضبط الكافي.. و تبدو الرواية وكأن هؤلاء الشخوص الذين نراهم يخدمون هذه الفكرة وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة. ولا يغيب عن بالنا

---

[1] : عبد الرحمن منيف الكاتب والمنفى ص 192-193

طبعا أن هناك فرقا في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الفلسفية مثل روايات "سارتر وكامي". وهناك من يفضلون أن ينشأ الأدب عن فكرة يكون فاترا. ولكن الفتور في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف في الفن بل يرجع إلى طبيعة الموضوع تقتضي ذلك. فالموضوع الوجداني يختلف في درجة حرارته عن الموضوع الفكري. [1] إذا النقاش هنا حول طبيعة الشخصية التي تكون إطار لأفكار مسبقة ينطلق منها الروائي. وتأثير ذلك على بنائها ونسقها العام في النص. و"نجيب محفوظ" يربط الأمر كله بالكاتب و قدراته، وعلى تنظيم مادته وجعلها تعبر تعبيرا ملائما و قويا و منسجما مع طبيعة الموضوع . ومشكلة الحرارة التي يفتقدها النص الفكري أو الذهني نوقشت حتى في القصيدة التي يغلب عليها النظر العقلي والذهني و تخلو من الموسيقى والغنائية و الانفعال وتبدو أقرب إلى الخطاب الفلسفي . وهذا ما يطرح أيضا في بعض النصوص الروائية. والأمر في تصوري تحكمه اعتبارات متعددة مرتبطة بطبيعة الموضوع و بالبنية العامة للنص، وكذا بطبيعة القارئ و طريقة تلقيه النص. ولعل ما يميز عادة الشخصية الفكرة هو افتقادها لكثير من المستويات التركيبية و التعبيرية كالمستوى الاجتماعي والنفسي واللغوي، وكذا وضع هذه الشخصية في شبكة العلاقات الدرامية والإنسانية مع الشخصيات و باقي البنيات النصية الأخرى. بحيث يشعر القارئ بأنها عبارة عن رموز لأشياء تتجاوزها كشخصية. كأن يرغب روائي ما في الحديث عن الوطن فيصور شخصية "امرأة ما" كرمز لذلك الوطن . وطبعا يختلف الأمر في بناء مثل هذه الشخصيات عن الشخصيات الأخرى. وما أشار إليه " نجيب محفوظ" عن الفكرة المكشوفة يتحدث عنها النقاد بالتصور نفسه تقريبا وهو « صياغة الأفكار كمسار للحياة لا كنتيجة لها. ويتطلب ذلك تصورا للشخصيات يجعل الرقي الفكري يظهر انطلاقا منها كأمر ممكن وضروري.[2] أي أن الشخصية ليست سمحة من الكلمات والإسقاطات الفوقية الجاهزة، بل هي مسار حياة ينمو و يتطور. وكذلك فإن « حرية الاختيار فيما يتعلق بالصور في القص- محكومة بضرورة تكييفها مع

---

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 دار أخبار اليوم القاهرة ص 32.
(2) : جورج لوكاتش دراسات في الواقعية،ص 30.

طبيعة الشخصية التي ترد على لسانها والسياق الماثلة فيه.»[1] وتكييف الأفكار مع طبائع الشخصية و السياق مهمة معقدة ومتداخلة ومرتبطة بكل مستويات التركيب الأخرى، من الملفوظ اللغوي إلى بنية الزمان والمكان وغيره. ومراعاة ذلك هو ما يسمح بإنجاز بنية ودلالة عامة تحترم المسافة الجمالية المفترضة و الضرورية بين الروائي و بين أهدافه المعلنة والخفية. وتحمي النص والشخصية من أن تتحول إلى خطاب فكري مباشر ومكشوف. ومع ذلك تبقى الكثير من الروايات الفكرية و شخصياتها تفلت من هذه الأحكام النقدية ومرجعياتها وتبنى لنفسها نجاحات على مستويات أخرى من البناء. و المرجعية الفنية.

وفي الأخير سنجمل الحديث عن منطلقات أخرى للتشخيص بصورة مختصرة للإشارة إلى التنوعات و الاختلافات الكثيرة للروائيين في مناهج و مصادر أعمالهم و طرق تشكيلها. يقول " نجيب محفوظ" : « الواقع أني كتبت الروايات التي تبدأ بحدث والتي تبدأ بشخصية والتي تبدأ بفكرة .. والنتيجة واحدة فإذا بدأنا بحدث، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، و لابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة...»[2] وحسب هذا التعبير هناك شخصيات تنبثق من الحدث أو هي استجابة و تعبير عن حدث ما . أحداث تاريخية أو اجتماعية هامة كثيرا ما كانت دافعا وحافزا في الرواية العربية. كتيمة الحرب أو " الثورة " في بلد عربي معين. ولهذا الاختيار في النهاية تأثير على طبيعة الشخصية وبناء ملامحها أو سماتها. وقد يطبع هذا التوجه مجموعة كبيرة من الروايات و يصبح رافدا مهيمنا في فترة زمنية محددة.

وثمة منطلق آخر يمكن أن نسميه الصورة البصرية و هو الذي يتحدث عنه الروائي الإنجليزي " جون فاولز" بقوله : « الرواية التي أكتبها الآن .. بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور كصورة بصرية. إمراة تقف على حافة رصيف مهجور تنظر إلى البحر. ذلك كل شيء .. و هي صورة لا تتواصل مع أية حادثة فعلية في حياتي (أو في الفن) يمكن أن أذكرها .. و برغم تجاهلي لهذه الصورة ، لكنها تكررت . ثم بدون سبب

---

(1) : د. صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته. دار الآفاق الجديدة بيروت ط I 1985 ص 104.

(2) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 ص 32

مفهوم توقفت ، فبدأت أستعيدها عن عمد. وأحاول أن أحلل لماذا تحمل هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع. كان الأمر كاللغز رومانسيا غامضا .. لم أر وجه المرأة، ولم يكن لها أية جاذبية جنسية.. لقد أوحت لي بأنها منبوذة، لا أعرف جريمتها لكني رغبت أن أحميها. »[1] وبذلك تولد الرواية و تولد معها الشخصية من صورة مجردة ومحددة ليست لها إحالات أو امتدادات معينة لدى الروائي. ومع ذلك وشيئا فشيئا تفرض نفسها وتتطور إلى عمل أدبي وتفرض شخصا أو شخوصا معينة وظروفا و ملابسات ..إلخ.

ولعل هذا ما عبر عنه الروائي " جبرا إبراهيم جبرا" عندما قال: « لكن لا بد من القول أنني كلما بدأت بكتابة رواية اكتبها مدفوعا بنوع من الدافع الشعري أو الدافع اللاعقلاني الذي يجعلني أجلس وأبدأ بالكتابة كأني أكتب قصيدة.» [2] إذا في الحالتين هناك دافع شعري، ودافع لا عقلاني غير مفهوم وغامض كمجموعة من المشاعر والأحاسيس الواعية و اللاواعية قد تساهم في تشكلها الظروف النفسية والاجتماعية العامة التي يكون عليها الكاتب، أو لظروف عامة خارجية و غيره. وإذا كانت هذه الكتابة انطلاقا من الصورة وعنها ومن الدافع الشعري اللاعقلاني فإن هناك كتابة بالصورة حيث يقول الروائي "ادوار الخراط" أن كتاباتي تحتل فيها الصورة إلى جانب الموسيقي مكانة مميزة، حيث أكاد أكتب ايضا بالصورة والكلمة، بل إنني أكتب بالصورة أكثر إذا صح هذا التعبير. وهناك دائما الناحية البصرية في الكتابة كما هي موجودة في الفن التشكيلي . منذ الطفولة الباكرة كانت الصورة تسحرني وظلت حتى الآن.. كان اهتمامي بالفن التشكيلي كما يحدث مع الكثير من الأطفال بالقص و اللصق "الكولاج" و يتطور هذا من شكله البدائي العفوي الذي هو مجرد قص الصورة و لصقها إلى شكل ممكن أن نسميه إعادة تشكيل بحيث يصبح الكولاج ليس مجرد قص و لصق صورة واحدة بل أكثر من عنصر لتكوين تصور تشكيلي جديد. إلى درجة أنني أتصور أحيانا أن الفن كله ليس إلا كولاج وإعادة تشكيل. فالفن لا يصدر عن خواء . بل يستخدم مادة موجودة بالفعل ويعيد

---

(1) : ما لكوم براد بري، الراوية اليوم، ص 123.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا. ص 132.

تشكيلها.»[1] ليس المهم هنا الحديث عن علاقة الرواية بالفن التشكيلي، وإنما إمكانية وجود شخصيات هي عبارة عن صور متجاورة أو متوازية أو متداخلة أو متقاربة قد تكون شخصيات ذات أدوار صغيرة أو كبيرة في النص مشكلة على طريقة تعطي الانطباع لدى القارئ بأنها فعلا صورة وتعبر عن نفسها بمنطق الصورة لا بمنطق اللغة .وكل هذا يعطيها تنوعا هائلا في الشخصيات ومنطلقاتها وبنيتها . ويقول "إدوار الخرط" في مكان آخر : « الرواية تتخلق ربما من فكرة عابرة أو من لمسة، أو من هاجس أو حتى حس أو رائحة أو صوت .. و تظل تخامرني و تعيش معي فترة طويلة جدا.»[2]

إذا الرواية، و الشخصية عنصر منها قد تتشكل من لمسة أو رائحة أو صوت.

والطريف أن " نجيب محفوظ" يقول أكثر من كل هذا عندما يؤكد بأنه أحيانا يبدأ« كتابة بعض الروايات من الصفر بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني اكثر من الرغبة من الكتابة . فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية و في هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته » فالله وحده اعلم بما يأتي بعدها والحقيقة أن التجربة كلها إكتشاف يؤدي إلى اكتشاف آخر حتى تنتهي الرواية وقد تنتهي إلى شيء ترتاح إليه النفس وقد تمزق.»[3] ونصبح أمام روائي ورواية دون مرجعية مباشرة وهو الأمر الذي يشرحه أكثر الروائي الفرنسي " ألن روب جرييه" في حديثه عن علاقة الفن بالواقع بقوله : « إني لا أنسخ أو أدون، إني أشيد، كان هذا طموح "فلوبير" القديم: أن يخلق شيئا يقوم بذاته، دون الاعتماد على أي شيء خارج العمل نفسه .. ومن كل هذا كانت ولادة متحدث سارد من نوع جديد : إنه لم يعد ذلك الذي يصف الأشياء كما يراها، بل إنه في الوقت ذاته يختلق الأشياء حواليه و يرى الأشياء التي يخترع. وفي اليوم الذي يبدأ فيه الساردون- الأبطال – بالتشابه و لو قليلا مع " الشخوص" فإنهم كذابون حال ذلك .. إن ما يكون قوة الروائي هو بالضبط أنه يخلق، إنه يخترع بحرية كاملة دون نموذج، و الشيء المدهش حول الرواية الحديثة، أنها تؤكد هذه السمة عن قصد لدرجة أن الاختراع و التصور يصبحان

---

(1) : الخبر الأسبوعي . ع 375 ماي 2006

(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 26.

(3) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006.

في حدود ما، موضوع الكتاب نفسه.. الفن لا يعتمد على حقيقة تسبقه أو توجد قبله، ويمكن للمرء أن يقول إنه لا يطرح شيئا عدا نفسه، إنه يخلق استقراره الخاص به، ومعناه كذلك إنه يقوم بنفسه.. وبغير ذلك يكون قد فشل. »[1] و طبعا مثل هذا التصور والرؤية للفن والكتابة ينتج أعمالا تختلف عن الرؤية التي تؤكد على ضرورة وجود مرجعية معلنة تنطلق منها الكتابة.

ولنا أن نتصور الشخصية في الرواية سواء لدى "جرييه" أو " نجيب محفوظ" سواء من حيث بنائها العام أو من حيث سماتها وتفاصيل حركتها وشعور القارئ تجاه هذه النماذج ا لمختلفة.

ولمزيد من التحليل حول طبيعة الخلق في الفن يقول "نجيب محفوظ" «أود القول أني حتى لو أردت اختلاق شخصية بلا أصل. فلسوف يظهر لها أصل، إذا لا شخصية دون أصل. فمثلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل، و أن فلانا آخر ليس له أصل. ولكن فلانا هذا- الذي أزعم أنه دون أصل- إذا ما حللت صفاته أجدها في عدة أشخاص نعرفهم. وإذا فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول في الحياة .. ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل في الرواية تحدث له عوامل أخرى، التغير تبعا لسياق الرواية، وتبعا لتصور المؤلف الذي يقدمها.. الشخصيات كلها في الحياة. ولكنها تتغير لتؤدي دورا جديدا في حياة جديدة.. ويكون اتصالها بالواقع لا شك فيه واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه.»[2] ومع إقرارنا بأن لا شيء يفلت من ملامسة الحياة و الواقع في الفن وبأن الشخصية موضوع حديثنا وتفاصيلها لا يمكن أن تظهر بمظاهر توجد في كواكب أخرى. إلا أن الفروق الأسلوبية والبنائية لا يمكن إنكارها بل أحيانا نجدها متناقضة بين مدرسة الاستقلال الذاتي في الفن ومدرسة الواقعية في الفن. وتمتد هذه الفروق إلى كل بنيات وعناصر الرواية كالوصف واللغة وبنية المكان والزمان وغيره. ونجد هذا الاختلاف في النقد أيضا ويمكن أن نشير هنا مثلا إضافة إلى آراء "جورج لوكاتش" السابقة ما قاله الناقد" تيودور مازيلو" في مقال له تحت عنوان : "الكاتب والوجود" :« إن مما هو صبياني

---

(1) : مورس شرودر، جون هولبرن. نظرية الرواية. ص 85-86

(2) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006

التفكير بأن الفنان يستطيع أن يخترع أو يستطيع أن يخلق. فالشيء الوحيد الذي يستطيع كاتب أن يفعله هو أن يصغي إلى الحياة أن ينحني فوقها باهتمام، أن يراقبها أن يسجلها.»[1].

و في الأخير نقول بأن الشخصية في الرواية تسع كل هذا النقاش وهذا التعدد في المرجعية والمنطلق والتصور. وأن ما يهمنا هو ملاحقة هذه الأفكار بغية تمثل الطرق والمسالك التي ينتهجها الروائي في رسم الشخصية وبنائها، وإمكانية تحسس ذلك عند قراءة النص وتحليله.

وننتقل فيما يأتي إلى تصور أعتقد أنه رد فعل مباشر وانعكاس للنقاشات السابقة و هو ما ورد في آخر الفقرة النقدية للناقد "مازيلو" بأن الفن مراقبة وتسجيل للحياة ذلك هو ما يسمى " الرواية غير الخيالية" و الذي هو « اصطلاح سكه لأول مرة الروائي" ترومان كابوتي" ليصف كتابه « مع سبق الإصرار : بيان واقعي لجريمة قتل متعددة وعواقبها» (1966) ففي عام 1959، جرى قتل أربعة أشخاص من أسرة نموذجية في وسط غرب الولايات المتحدة بطريقة وحشية وبدون سبب على يد اثنين من المتشردين المختلين نفسيا من الطبقة الدنيا الأمريكية، ودرس " كابوتي " تاريخ الأسرة ووسطها الاجتماعي، وأجرى مقابلات مع المجرمين المحكوم عليهم بالإعدام و شهد تنفيذ الحكم فيهما في نهاية الأمر، ثم كتب بعد كل هذا بيانا بالجريمة و آثارها أدمج فيه تلك الوقائع المدروسة بعناية شديدة في قصة شائقة لا تختلف في أسلوبها أو بنائها عن أي رواية، وقد كان ذلك الكتاب بمثابة بداية لتيار من القصص التسجيلية في العصر الحديث، من أبرزها كتب مثل " الراديكالي الأنيق" و " العنصر الأساسي" لتوم وولف" وجيوش الظلام "لنورمان ميلر" وليس عجبا أن تكون الكتب من هذا النوع مثار شك وجدل بالنسبة لهويتها النوعية، أهي أعمال تاريخية أم صحفية أم خيالية.»[2] ولنا أن نتصور نوع الشخصيات في مثل هذه النصوص وحدودها شكلا ومضمونا. لأنها تخضع لمرجعية حقيقية، التأويل

---

(1) : الأدب وقضايا العصر – مجموعة مقالات نقدية . ترجمة عادل العامل . مراجعة : يوسف عبد المسيح ثروة. دار الرشيد للنشر العراق 1981 ، ص 21.

(2) : ديفيد لودج الفن الروائي ص 227.

فيها يأخذ أبعادا مختلفة. كما أن هناك أسئلة كثيرة تنهض من هذه المقاربة الفنية للواقع، هل يمكن أن يكون الفن تصويرا فوتوغرافيا، وآليا للواقع، وما هي الحدود بين مثل هذه الخطابات الروائية والخطابات الصحفية، والتاريخية. والتوثيقية. إلى آخره من الردود. غير أن الروائي " ديفيدلودج" يجيب بأن « في الرواية غير الخيالية.. يولد التكنيك الروائي إثارة وتكثيفا وقوة انفعالية لا يطمح إليها الإخبار الصحفي أو التاريخ التقليديان، بينما الضمان بالنسبة للقارئ بان القصة " واقعية" تعطيها دافعا لا يمكن لأي قصة أن تضارعها. على الرغم من أن هذا النوع يمثل شكلا شائعا من أشكال السرد اليوم. فقد كان موجودا في الواقع منذ زمن طويل تحت مختلف الأقنعة فالرواية ذاتها بوصفها شكلا أدبيا قد نشأت في جانب منها من الصور الصحفية..»[1] ونقول هنا فحسب بان حاجات الإنسان الجمالية متنوعة تنوعا كبيرا ومن الصعب حصرها في لون أدبي معين. فكما يوجد قارئ الروايات الخيالية بما فيها من بناء وتنظيم وتكنيك ودلالات متنوعة واستجابة لمتع استثنائية لدى ذلك القارئ. يوجد قارئ آخر. يبحث عن آفاق أخرى ومنطق آخر. وبدائل أخرى. منها الشخصية الحقيقية التي تعبر عن تجربة معاشة. ولأن التجربة هي المعلم الحقيقي للإنسان كما يقال فإن البعض يبتهج ويسعد لقراءتها أو حتى مشاهدتها على شاشة السينما. كدرس حقيقي في مجال ما. خلافا لما يقال لدى البعض بان " هذا كلام روايات" أي عبارة عن دروس خيالية ولا تفيد الإنسان في صراعه الحقيقي لتحديات الواقع. وهذا يعبر أيضا عن التنوع الكبير في تذوق الناس و فهمهم للفن و وظائفه وأدواره.

وهناك تصوير مباشر للقصة والشخصية لكن لأسباب أخرى. ومع أن " نجيب محفوظ" يقول : لست كاميرا كلما صادفت شخصية طريفة صورتها- إلا أنه يكمل قوله- قصة ثمن زوجة في مجموعة (همس الجنون) فهذه القصة حدثت حقيقة في الحياة وبنفس الصورة التي كتبتها بها.. والسبب أن هذه القصة وبالطريقة التي حدثت بها كانت قصة درامية أكثر من كونها واقعية. ففي الواقع المألوف لا يتصرف شخص بهذا الأسلوب مع زوجته أبدا.. وإذا وجد واحد في كل مليون من هذا الطراز ويتصرف بهذه الطريقة

---

(1) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 228.

فإن على الفن أن يصوره كما هو.»[1] إذن قد توجد في الحياة درامية تتوفر على بنية ومضمون لا يحتاجان إلى معالجة إضافية وجذرية من الروائي فيأخذها كما هي. حيث توفر مثلا القدرة على الإدهاش وفيها قدر من الغرابة والكثافة والقوة على التأثير الإنفعالي في القارئ وغيره. وهذا النوع من الكتابة الاستثنائية لا يهدف إلى تجسيد الرواية غير الخيالية بل لأن العلاقات الدرامية التي تعكسها علاقات استثنائية تصلح لأن تكون نموذجا روائيا.

ويمكن أن نضيف سببا آخر للإرتكاز على قصص حقيقية إضافة لكل ما سبق إنه الخيال نفسه. فهناك من الروائيين من يمتلك خيالا واسعا ومن لديه مشاكل في هذا الإطار. يقول الروائي الفرنسي " جيل لوروا" : « مشكلتي هي أن خيالي محدود للغاية. لدى صعوبات في تأليف قصص كثيرة. لذلك لا بد أن ابدأ من قصة حقيقية وعن طريقها يبدأ خيالي في العمل..أنا لا أستطيع مثلا أن أكون كاتب قصص بوليسيه.»[2]

غير أن هذه المنطلقات لا يجب أن تخلق التباسا لدى القارئ و يغرق في البحث عن المطابقة بين الشخصيات الروائية وما يقابلها في الواقع أو حتى المطابقة بين شخصيات الرواية و الكاتب. وهو ما عبر عنه الروائي السوري " نبيل سليمان" بقوله : « المطابقة الحرفية بين أي كاتب وبين أبطال رواياته وقصصه جهل مطبق بالفن وبالنقد.. بالطبع هذا الكلام لا يعني أن لا صلة البته بين الكاتب وأبطاله أو : لا علاقة بين أيديولوجيا النص و صاحبه. صحيح أن النص كثيرا ما ينطق باستقلالية عن صاحبه وهذا ما نراه مثلا لدى رجعيين، كمواطنين مع أنهم ينتجون أدبا تقدميا.» [3] ويضيف في السياق نفسه « ليس الأمر إذن كذبا ولا صدقا، بالمطابقة مع واقع معين أو منطق معين أو قراءة بعينها. وهذا هو الالتباس الدائم بين النص والمتلقي، وما أكثر ما عانيت منه! .. والطامة تقوم حين تبدأ المطابقة السياسية أو الأمنية، فتتعرى الرواية من أدبيتها، وتلغى المخيلة والاحتمالات والدلالات، وتتسلط قراءة واحدة وإدانة قاطعة، فلا ينفع الكاتب أن يبرر أو

---

(1) : نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم . ص 112. 114
(2) : أخبار الأدب ع 761 فبراير 2008 ص 13
(3) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 41

ينكر أو يفسر.»[1] لذلك نجد بعض الكتاب يشيرون في مقدمات كتبهم بأنهم غير مسؤولين عن أي تشابه أو تتطابق بين نصوصهم وبين جهات معينة شخصية أو مكانية أو زمانية. حتى لا يشتكي صديق أو عائلة أو جار أو خصوم معينون وهم كثر بالنسبة للروائيين في الوطن العربي. وقد كان مثل هذا النوع من الرقابة سببا في قمع وسجن بعض الكتاب العرب، وأيضا سببا في حرج اجتماعي كبير. ومتابعات قضائية وتهديدات متواصلة إلى يومنا هذا . يقول " ميشال بوتور" بهذا الصدد : « الروائي يقدم لنا أحداثا تشبه أحداث حياتنا اليومية، ويحاول أن يضفي عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع، مما قد يصل به إلى درجة الخداع كما يقول " ديفو" لكن ما يرويه الروائي لا يمكن التحقق من صحته وبالتالي فإن ما يقوله يتخذ مظهر الحقيقة فقط.. من ناحية أخرى فإنه في اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة "رواية" على غلاف كتابه، فإنه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا عنها حتى لو كانت موجودة في الواقع.»[2] كما أن النقاد يؤكدون أن " الواقع الروائي هو إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي وخبراته الجمة المعاشة بالمنطق الخاص للخطاب الروائي.»[3] ومع أن مثل هذه المفاهيم تقليدية ومتعارف عليها ومشتركة بين الفنان و قارئه إلا أن الالتباس مازال قائما لأن بعض الكتاب كما يقول الروائي "أحمد المديني" يتمكنون من «إنجاز الفصل الضروري بين الفرد كحالة خام خارج المتن القصصي، وهذا الفرد ذاته في سلك العلاقة الدرامية، ليتحول إلى دلالة ومصير ثم بعد وأبعاد لهذا المصير في جدل العلاقة الضرورية الأخرى بين الواقع والممكن والمحتمل. »[4] ونتيجة لذلك يعجز النص برموزيته ومختلف مستوياته الأسلوبية من نقل الدلالة من بعدها الخام المباشر إلى التعدد والاحتمال والممكن وبذلك تصبح أهداف الكاتب مكشوفة وسهلة الاصطياد وبإمكان القارئ الرقيب أن يقوم بإسقاطاته وجر النص إلى قراءة متسلطة وأحادية. من جهة أخرى يمكن

---

(1) : المرجع نفسه . ص 86-87.

(2) : ما لكوم براد بري الرواية اليوم ص 43-44.

(3) : محمود أمين العالم. يمني العيد . نبيل سليمان الرواية العربية بين الواقع الإيدولوجية . دار الحوار للنشر و التوزيع سورية ط I 1986 ص 14.

(4) : د. أحمد المديني ، مدخل إلى قراءة البطل في القصة المصرية الفكر العربي المعاصر ع 34 مركز الأنماء القومي بيروت 1985 ص 62-63

أن يكون لبعض الكتاب مسؤولية غير معلنة لأنهم يرفضون تحمل مسؤولية كتاباتهم بشجاعة سواء أكان ذلك على مستوى الشكل، من إحالات ورموز وغيره أو على مستوى المضمون. ونحن نتحدث هنا عن هذه القضية لأن سلطة الرقابة التي تثيرها بأنواعها الذاتية والخارجية لها تأثير في بعض الأحيان على بناء الشخصية والملفوظ اللغوي والمكان وغيره مما سنتحدث عنه لاحقا.

ويبقى في النهاية الإشارة إلى مصدر آخر مهم من مصادر بناء الشخصية وتشكيلها وهو ذات الكاتب نفسه. يقول " عبد الرحمن حنيف" : « هناك نسبة معينة من الروائي في كل رواية يكتبها وهذه النسبة تتفاوت من روائي إلى آخر. وهي شديدة التعقيد. وكلما كانت النسبة اقل كانت الرواية أفضل. القضية معقدة و ا لروائي لا يعطي نفسه بشكل مباشر: هو الشخصية الفلانية في الرواية. بل هو يتوزع على شخصيات متعددة .. في القضية الكثير من محاولات إعادة التركيب. وحتى القناعة، خلال السياق العام للرواية، تأخذ شكلا جديدا و حتى ما يفترض انه جاء من تجربة شخصية، ضمن العمل يكتسب ملامح جديدة اكثر تعقيدا. »[1] ويؤكد ذلك " نجيب محفوظ" بقوله: « كثيرا ما يكون الحوار بين الناس أو الشخصيات في مسرحية ما أو رواية هو حوار بين جوانب النفس الواحدة في محاولة ذاتية للتوفيق بين متناقضاتها.»[2] أو بلغة النقد « ما يصح أن نطلق عليه صفة تفتت عناصر الوحدة لتدور العناصر في فلكها أو الانتقال في الدور والاسم و الزمن لشيء واحد ولتمسية واحدة ولمرجعية واحدة.» [3] فتصبح بذلك الشخصيات في النص عبارة عن فروع لجذع واحد. أو تعبير عن رغبات ومشاعر وأفكار متناقضة أو متوازنة تعيش في شخصية واحدة و تطمح إلى إقامة وإنجاز حوار وجودي أو سياسي أو اجتماعي في نص ما. وهذه الظاهرة نجدها على مستوى آخر.

فأحيانا نجد في بعض النصوص شخصيات كثيرة تواجه وضعا واحدا. و تكون نية الكاتب تقديم شخصيات كثيرة تعبر عن مواقف متعددة إلا انه في النهاية يفشل في ذلك لأن شبكة العلاقات في النص لا تنجز ذلك الهدف، فنجد كل الشخصيات مثلا تقف في

---

(1) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب و المنفى ، ص 158.
(2) : نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم . ص 188.
(3) : د. مشهور مصطفى ألف ليلة و ليلة . الفكر العربي المعاصر ع 34 ص 89.

وجه الاستعمار بنفس المشاعر والأفكار وبنفس اللغة والأدوات والحماس والرؤية وتدخل الشخصيات في عالم المستنسخات أو« الحقل الفوتوغرافي الذي – يعتمد على الصور السالبة، التي تستعمل كأصول لإنتاج اكبر عدد من النظائر بأحجام متفاوتة وألوان متباينة و/أو متداخلة.»[1] ولذلك نجد ذلك التعدد ما هو في النهاية إلا تمظهرات لفكرة واحدة أو لموقف واحد. رغم تعدد الأسماء والصفات و بعض الخصوصيات الاجتماعية للشخصيات. و هذا ما يدفعنا إلى القول بأنه ليس من السهل أن نؤكد على وجود صوت واحد أو أصوات متعددة في الرواية. فالتحليل الشامل لكل المستويات الصيغية وحده الكفيل بكشف البنية الخفية للنص.

وبإمكاننا الآن أن نوجز مختلف المنطلقات التي تنبثق منها الشخصية الروائية وتبنى على ضوئها و في إطارها وتأخذ في النهاية ملامحها. و يمكن أن نعدد ذلك كالآتي:

- البداية من الصفر
- من خلال موقف من المواقف
- من خلال فكرة عن شخصية
- من حدث
- شخصية من الواقع
- الإنطلاق من فكرة
- من ذات الكاتب
- شخصية مبتكرة ومختلقة لا وجود سابق لها
- شخصية رئيسة مستخلصة من شخصيات كثيرة
- من خبر
- من صورة بصرية
- من حس، من رائحة

---

(1) : د. سعيد علوش . هرمونتيك النثر الأدبي . دار الكتاب اللبناني بيروت ط1 1985 ، ص 57.

وطبعا هذه القائمة ليست نهائية و لكنها بنائيا تلخص الموقف النظري للروائيين و كذلك الموقف النقدي البنيوي. الذي يوجز وظائف الشخصية كالآتي :

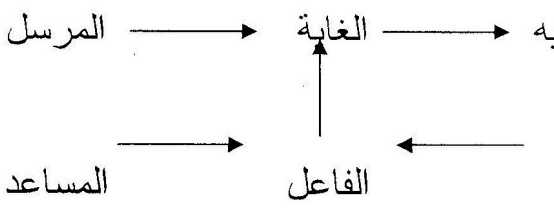
« تسهل إنتباه القارئ لتمثيلها نقطة تلاق " في تراكم الموضوعات"، هي بذاتها مميزة بموضوعات تؤدي إلى التعرف إليها كشخصية.

تسهل الانضمام الانفعالي للقارئ إلى " العالم" الممثل.» [1]

والملاحظ أن هناك توافقا وتكاملا وإضاءة متبادلة بين الروائيين والنقاد في رؤيتهم لدور الشخصية ووظائفها ومصادر تكوينها.

وننتقل الآن إلى فكرة تصنيف الشخصيات في النص وهي مرحلة مهمة تساعد على التعرف على طبيعة الشخصية وبنيتها و العلاقات التي تحكمها والأداء الوظائفي الذي يميزها وبالتالي التعرف والكشف عن الدلالة العامة في النص وهيكليته.

« لقد أعاد "قريماس " تنظيم و تصور وتحليل " بروب" للحكاية الخرافية فيما يتعلق بدوائر الفعل إلى دوائر الفاعل. وتضع السيميائية البنيوية الدوائر الفاعلية على النحو التالي :



وهو النموذج الفاعلي لتحليل وظائف الشخصيات وأدوارها. »[2]

وهنا لا يجب أن يفهم بأن هذا النموذج افتراض مسبق لوجود ما يسمى « نمط التحصيل.. أي وصول البطل إلى هدفه كأساس لبناء الرواية.. إذا يكتمل الشكل أو القالب بتغير حالة البطل المادية (الثراء والنجاح) أو حالته المادية (الزواج) أو كليهما معا.» [3] أو ما يسميه "عبد الرحمن منيف « بطل الرواية الفرد، الذي يملأ الساحة كلها وما الآخرون الذين يحيطون به إلا ديكور لإبرازه وإظهار بطولاته. إن هذا البطل الوهمي الذي يسيطر على الرواية العالمية فترة طويلة، آن له أن يتنحى وأن لا يشغل إلا ما يستحقه من مكان

(1) : مجموعة من المؤلفين ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة بيروت ط1 1985 ص 109
(2) : Jacques Bres, la narrativité, éditions duculot Belgique 1994, P 09.
(3) : د. فاطمة موسى . بين أدبين ، دراسات في الأدب العربي و الإنجليزي . مكتبة الإنجلو المصرية 1965 ص 40

وزمان. هنا يظهر مفهوم جديد للبطولة الروائية، حيث يتعاقب الناس- الأبطال – كمياه النهر الجاري، بحيث لا يتوقف الواحد منهم أكثر مما يحتمله المشهد أو الحالة، فاسحا المجال، بعد ذلك لكي يأتي الآخر، البديل المكمل، ويواصل المشوار الحياة.» [1] إذ في هذه الحالة يبقى الافتراض قائما إضافة إلى ما هو أهم وهو أن هذا الشكل وضع أساسا لكشف وإظهار وحدة التصرف الوظائفي في النص حسب توزيع الأحداث الفنية على الشخوص سواء أكان الفاعل مفردا أم غير مفرد. كما نشير أيضا على أن عملية التصنيف إلى مضادين ومساعدين ليست عملية اختزال في الأدوار بقدر ما هي إجراء تحليلي مساعد لهيكلة جديدة للنص. فقد توجد مثلا شخصيتان مساعدتان إلا أن كل شخصية تختلف عن الأخرى في انتمائها الاجتماعي والثقافي وغيره. وهنا نحاول أن نبحث عن صيغة التحرك الواحد أو صيغة العمل المشتركة التي تجمع بين مثل هذه الشخصيات في إطار علاقاتها بالشخصية الرئيسية

وطبعا لهذا النموذج أهمية في ترتيب و تصنيف الشخصيات بغية الوصول إلى البنية المركزية أو الصوت المركزي أو الأصوات المتعددة إن وجدت. ولا يتم هذا إلا ببحث كل العلاقات الموجودة في النص وكذلك مختلف مظاهر الخطاب. وفي النهاية تفسير وكشف دلالة النص وطريقة عملها. و بدون مثل هذه النماذج يصبح من الصعب فرز الشخصيات و تحديد مضمون النص و هذا ما يؤكد عليه "رولان بارت" باهتمامه « بتحديد الشخصية عبر اشتراكها في منطقة من الأفعال وذلك لأن هذه المناطق قليلة العدد ونموذجية و قابلة للتصنيف. »[2] إذا يمكن توظيف نموذج " قريماس" في هذا الإطار ويمكن أيضا تكييفه بصورة تجعله يقترب و يتناسب مع الأشكال المتعددة للروايات والصيغ التي تحدث عنها " منيف" سابقا والمتمثلة في تعاقب الشخصيات وعدم الاعتماد على شخصية محورية. وبذلك يمكن التحكم في العدد الكبير للشخصيات في النص وتأطيرها في زمر تفضي إلى مرجعية النص البنائية وأبعاده القيمية أو الدلالية العامة.

---

(1) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى ص 76-77.

(2) : رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ص 66

وفيما يلي نتطرق إلى الشخصية وكيفية تعامل الروائي معها في النص بعد أن يكون قد اختار المنطلق و البداية . كثيرا ما نقرأ أحكاما عامة على أن شخصية ما، في نص ما شخصية مسطحة ثابتة وجاهزة، أو شخصية نامية، أو متغيرة. أو نقرأ أيضا أن شخصية ما، مركبة ومواقفها مبررة أو غير مبررة سواء تقنيا أو موضوعيا. و ينجر عن ذلك مواقف متعاطفة أو معادية للشخصية .

يقول "حنا مينة" : « المؤلف الذي هو خالق أدبي، يحار في أمر مخلوقاته الأدبية هذه، فأشياء الوجود نسبية، وليس من كمال في شيء .. ومن أجل هذا فإن أبطالي يأتون إلي، في اليقظة و في الحلم، شاكين من الأحوال التي هم فيها وفي الأوضاع التي يواجهونا، وكل يزعم أنه ظلم، وأن من العدل إنصافه، وان علي أن أرفع هذا الظلم وأبدل هذا الوضع.. هكذا يتقدم إلى أبطالي بلوائح النقض، بقرارات الاتهام بدعاوي الاستئناف ويقتحمون علي مكتبي... ما أصعب أن يكون الكاتب روائيا.»[1] ولذلك يرفض بعض الروائيين آراء وأحكام بعض النقاد المستعجلة والتي لا تلمس أو لا تقترب من المعاناة التي مر بها الروائي مع شخصياته وكذلك استيعاب تلك الشخصيات ومواقفها التي ربما عاشت مع بعض الروائيين لسنوات طويلة وتشكلت عبر مشاعر متشابكة ومعقدة ومعايشة إنسانية حميمية. لذلك يجب على القارئ أو الناقد أن يحاول النفاذ إلى تلك الحيرة أو المعاناة الموجودة في النص بحذر و تبصر وان لا يصدر الأحكام بناء على قراءة متسرعة. وهنا يضيف " حنا مينة" قوله : « أما الاندماج فهو التأثر بما اكتب إلى درجة الانفعال الشديد. والعيش مع أبطال القصة أو الرواية، عيشا جسميا ونفسيا، ينهكني حتى ابلغ الأعياء وألعن في سري هذه المهنة الحزينة، القدرة التي لابد منها، لأنها الخلاص عن طريق تفكيك هذا العالم وبنائه على الصورة التي ارغب، الصورة التي تحمل إلى التعويض والطمأنينة. »[2] وعليه يجب أن تكون الخطوة الأولى في البحث عن بناء الشخصية وموضوعها وعلاقاتها لدى القارئ هو التقرب والبحث عن هذه المعايشة والتعايش المتبادل بين الروائي و شخوصه. وفي سؤال حول صعوبة تقديم شخصيات

---

(1) : حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ص 11-12.

(2) : المرجع نفسه ، ص 31.

معقدة ومريضة نفسيا مثلا أجاب الروائي الفرنسي " جيل لوروا" بقوله « لدى الروائيين مقدرة على الدخول في جسد أي شخصية، سواء كانت رجلا أو امرأة. أصعب شيء كان هو مرحلة دخول الشخصية في الجنون لم أمر بالطبع من قبل بمرحلة الجنون، ولكنني عايشت أناسا مروا بظروف نفسية صعبة وكان مطلوبا مني الدخول داخل الشخصية ومعرفة فيم وكيف تفكر.»[1] وأعتقد هنا أن القارئ أيضا يجب أن تكون لديه القدرة أو على الأقل الاستعداد للدخول في جسد أي شخصية يقدمها النص بغية تمثل مشروعيتها وحركتها تمثلا يتناسب مع مجهود الروائي في تجسيدها وتشخيصها وصياغتها.

بعد ذلك تأتي مرحلة تطور الشخصية ونموها في السياق. وفي هذا الإطار يؤكد الكثير من الروائيين على أن الشخصية كثيرا ما تفرض منطقها على الكاتب نفسه حيث «هناك حالات يود الكاتب أن يقول من خلالها أشياء معينة، فيرسم الشخصية و يهيئ المناخ، لكن ما يكاد يفعل ذلك حتى يصبح إزاء حالة جديدة، ليست الحالة التي كانت من قبل وليست هي الحالة التي يستطيع أن يقول كل شيء، بغض النظر عن المؤثرات والنتائج التي تحصل أثناء عملية البناء.» [2] وهذا ما يفرض تتبع منطق العلاقات في النص والحذر من بعض الأحكام التي تصف الشخصيات على أنها دمى تحرك بخيوط الكاتب. هناك تبادل تأثر و تأثيرا يقول " سهيل إدريس" : « إنني لا أرسم لأبطالي مسير سلوكهم. أتصور لهم حركة إجمالية دالة أضعهم في إطارها. حتى إذا انتفضوا بالحياة أملواهم علي – في كثير من الأحيان – تطور مسيرتهم. بل إن بطلي « أصابعنا التي تخترق» سارا بعكس ما كنت أظن، إذا أن مقتضيات التطور الحدثي في استشفاف الصراع فرض على البطل أن يخون زوجته وفرض عليها هي أن توشك على خيانته. إن على المؤلف في مثل هذه المواقف، أن يخضع لتصر فات أبطاله، وأن يتركهم يخرجون على خطة، وقد يراهم يبتعدون عنه وهم يمدون له لسان السخرية.»[3] وما نود التأكيد عليه من خلال هذه الشهادات هو ذلك المنطق الداخلي والخفي الذي سارت عليه الشخصية وتشكلت بناء عليه والذي يعرفه الكاتب ويطلب منا ونطلب من أنفسنا البحث عنه بغية

(1) : أخبار الأدب العدد 761 فبراير 2008
(2) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب و المنفى ص 193 ، 194.
(3) : نخبة من الروائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق . ص 288.

التعرف أو الاقتراب من ردود الأفعال ومختلف مستويات التشخيص القيمية ولأمر آخر وهو أن الرواية بصفة عامة والشخصية بصفة خاصة لها استقلالها وامتدادها وانفلاتها من ملكية الروائي ووصايته المباشرة. ولهذا الأمر انعكاسات متعددة سواء على مستوى الملفوظ اللغوي مثلا أو المنظور الأيديولوجي وغيره يقول " نبيل سليمان" : « أصارحك الآن أني كلما ذكرت الرواية تألمت لأن الآخرين – أناس الرواية– لم يتركوني أتكلم كثيرا. حرموني من أن أبرد غلتي مع أني كنت متحمسا لذلك في بداية الكتابة. كيف فعلوا ذلك؟ لا أعرف. لقد سرقوا القلم مني دونما مبالغة. ربما تقول لكنك تكلمت على ألسنتهم جميعا.. كنت أنصت إليهم، وأستمع إلى بثهم، وأعاين مكابداتهم وما يسلكون، فأنقل كمراسل إذاعي الأصوات. وكناقل تلفزيوني الممارسات والفعاليات، وأغوص في عمق بحار أحياء الرواية.»[1] إنني اقدم هذه الشهادة وغيرها حتى يدرك القارئ كيف يبني الروائي شخصياته وكيف تنمو في سياق النص. والتعقيدات الكثيرة التي تمر بها حتى تخرج إلى النور. و بعدها الاختلافات والنقاشات المتنوعة لتفسير النص وتأويله. و التي يجب في النهاية أن لا تكون متساهلة وتكتفي بظاهر الأشياء. ونتكلم على أن الشخصية تكونت وفق إرادتها أو إرادة الكاتب. والظروف الكاملة التي جعلتها تنصرف بطريقة ما عوض أخرى إلى آخره إذا مسار الشخصية في الرواية مسار معقد يخضع لمزاجها، ومزاج الكاتب، والمحيط العام الذي تدور فيه. ويجب أن نمنحها أثناء التحليل هذه الأبعاد.

غير أن هناك من الروائيين من يفضل التخطيط المسبق والجاهزية المسبقة. وهذا هو حال " الطاهر وطار" حيث يقول : « كتابة الرواية بالنسبة إلي فهي عملية إبداعية تعتمد على تقنيات علمية، من المقدمة المنطقية السليمة، إلى بناء الشخصيات وأبعادها ... أنا أضع أطرا لكل شخصية وأبعادها وأحترم هذه الأبعاد بصرامة متناهية فيأتي العمل سواء أكان عظيما أم لا، يأتي صادقا أولا وقبل كل شيء.. ولكن هناك كتابا كبارا لا يعرفون هذه التقنيات فيكتبون رواياتهم استحلابا وتنصصا لأعمال أخرى فيعتبرون كتابا كبارا موهوبين ولكنهم يجهلون التقنيات.»[2] وطبعا هذه الصرامة لا تفقد الشخصية

---

(1) :نبيل سليمان ، حوارات و شهادات ص 108

(2) : الأحرار الثقافي ، نصف شهرية ع I 2005 دار الصحافة الجديدة الجزائر ص 5

حيوتها ونظارتها إلا إذا تحولت إلى صورة جامدة وثابتة تستجيب إلى دوافع وأبعاد تفوق حضورها و شروط وجودها.

وللتخطيط مظهر آخر أو دور آخر. يقول " نجيب محفوظ" « ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا تاه فيه الكاتب.. و لذلك صنعت فهرسا للثلاثية وملفا لكل شخصية . ولأني كنت أخشى أن أتكلم عن " أحمد عبد الجود" و تكون عيناه سوداوان فأقول إنهما زرقاوان . ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات فقد كنت أسجل الملامح النفسية و الجسدية.. ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد. »[1]إذا التخطيط في هذه الحالة مرتبط بملامح وصفات الشخصية سواء الخارجية أو الداخلية و ليس بحركتها ومسارها وعلاقاتها. وهذا تعبير على أن الرواية مؤسسة معقدة تختلف عن القصة القصيرة وعلى أن بناء الشخصية فيها يحتاج إلى تركيز كبير ودقة كبيرة، وقدرة الروائي على أن يخلق لها منطقا خاصا وظروفا خاصة تهبها حرية التصرف والإقناع بأفعالها وردود أفعالها ودورها الوظيفي في النص. وطبعا هذا التخطيط يختلف عما سنتحدث عنه في ما يجري في رواية تيار الوعي. من حالة النهرية والجريانية والتداعي ..

ولكن كيف يستطيع الروائي التعامل مع شخصيات ربما تبدو بعيدة عن تكوينه وموقعه الاجتماعي والثقافي. وهل للروائيين القدرة على الدخول إلى جسد أي شخصية بصفة عامة أم هناك شروطا و ظروفا تجعل النجاح ممكنا. يقول الروائي الجزائري " محمد ساري" : « عن تجربتي في بناء الشخصيات أثناء كتابة رواية .. الورم .. أظهرت لي أهمية معرفة الواقع والناس عن قرب. ذلك أن رسم الشخصيات وانتماءاتها المتعارضة يفترض على الكاتب معرفة عميقة للحيثيات الاجتماعية، خاصة أن شخصيات " الورم" لا تنتمي إلى وسط المثقفين ولا إلى الوسط الحضري.»[2] وهنا ندخل في تكوين ومكونات الروائي نفسه كشخصية منتجة لشخصيات روائية. ويقترح، حتى لا نقول يشترط الكثير من الروائيين، ضرورة توفر جملة من الظروف المساعدة لتقديم شخصيات مؤثرة وقوية

---

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 ص 32.

(2) : يومية الخبر ع 4286 جانفي 2005

في مبناها ومعناها. وما سبق ذكره من ضرورة المعرفة العميقة أيضا لبنية المجتمع والعلاقات المعقدة التي تحكمه و تحركه. وهو مما يتحدث عنه الروائي الجزائري " عز الدين جلاوجي" حين يقول:« سهولة الكتابة عن الذات وعن المشاعر التي يحس بها الكاتب، لأنه يكتب في حقيقة الأمر عن ذاته وعن ذوات الآخرين من خلال ذاته أما حين يكتب عن ذوات الآخرين بمنظارهم حين يحوي النص الروائي أصواتا متعددة مختلفة فإن الأمر حينئذ يكون صعبا. كيف تخلق شخصيات ليست هي شخصيتك ولا علاقة تربطها بك وقد تناقضك.. أنت تنحت حينئذ في الذات الإنسانية، مما يحتم عليك أن تغوص وتقرأ في كل المعارف خاصة علم النفس وعلم الاجتماع .» [1] إذا بناء الشخصية في الرواية عملية معقدة وخاصة عندما يتعلق الأمر بالاقتراب من مستويات اجتماعية متنوعة و متناقضة. وهذا الروائي يقترح الإلمام بمعارف علم النفس وعلم الاجتماع والتي تساعد الكاتب على قراءة النماذج البشرية و تحليل تركيبتها والأسس التي تقف عليها وتحركها. وهذا النقاش هو الذي دفع الروائي "مكسيم جوركي" .. إلى القول: «علم الاجتماع منقوش على ظهري» أي انه قرأ علم الاجتماع من خلال الحياة التي عاشها و زخم التجارب التي أسست شخصيته. وهو ما قاله "البيركامو" أيضا وهو يتحدث عن الاشتراكية: « تعلمت الاشتراكية من البؤس لا من كارل ماركس» وذلك ما يشير إليه "عبد الرحمن منيف" بقوله : « من المؤكد أن العمل الفني يكون اكثر نضجا عندما يرتبط بالتجربة، ولا يكون ثمرة خيال إنسان في غرفة مغلقة. »[2] إذا قد لا يكفي التسلح بمختلف علوم النفس والمجتمع بل المطلوب تجريب الحياة وحرارتها، بأفراحها وأحزانها حتى تكون شخوص الرواية ذات أبعاد عميقة وقوية لا مجرد إسقاطات ذهنية وبسيطة ولا تلامس وتقترب من الظواهر المختلفة للمجتمع إقترابا كافيا « فحياة الكاتب وتجاربه إن كانت محدودة ومكررة وفقيرة، فستطبع عطاءه بهذا الطابع. »[3] فالروائي الذي يريد تصوير شخصيات تجسد العلاقات الزوجية مثلا وهو لم يتزوج في حياته سيختلف عن الروائي الذي جرب العملية مرة أو مرات عديدة. وقد يتحدث الأول عن

(1) : يومية الخبر ع 4286 جانفي 2005
(2) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 159.
(3) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 44

العملية حديثا سطحيا وقد ينهج الثاني في بناء وتقديم شخصيات تصور العلاقة نفسها تصويرا عميقا وقويا. وينطبق هذا الأمر على كل مناحي الحياة وهو ما يوجزه " الطيب صالح" بقوله : « إن الفنان إذا استعملنا الكلمة الشاملة يجب أن يكون متصلا بالحياة حتى يحضر إلى إبداعه أصداء الحياة. »[1] و هذا الأمر هو ما يدفع الكثير من الروائيين إلى رفض الكتابة عن كائنات لا يعرفونها و لا يخبرون نمط حياتها و مرجعيات سلوكاتها.

يقول "نجيب محفوظ" : « أنا لم أكتب عن شخصيات العمال والفلاحين لأني لم اعرفها بل أكتب عن شخصيات شعبية. »[2] و المعروف أن الكثير من الأحكام النقدية التي تناولت أعماله تنزع إلى وصف "نجيب محفوظ" بأنه كاتب الطبقة المتوسطة بناء على نوعية الشخصيات التي قدمها في رواياته والتي يؤكد الكثير- وهو شخصيا- على تأثير الوظائف التي تقلدها في بناء شخصياته واختياره لها. نتيجة معرفته و قربه من تلك الشخصيات التي تعيش في محيطه. وهو ما يؤكده "جبرا إبراهيم جبرا" بقوله: « أنا لا أستطيع تصوير بعض الشخصيات أو الفئات التي يتقن غيري من القصاصين تصويرها.»[3] لذلك ليس بمقدور الروائي بصفة عامة تناول أي شخصية مهما كان انتماؤها وظروف نشأتها بل كثيرا ما نجد كل روائي متخصص في جانب معين من جوانب المجتمع أو الحياة. فيقال أن فلان روائي البحر وآخر روائي المهمشين إلى آخره. وذلك حسب خبرة كل روائي ونمط حياته وانتماءاته الاجتماعية والسياسية والثقافية. وهذه القضية في بناء الشخصية طرحت على مستويات أخرى. ففي بعض الأحيان طلب من الكتاب أن يكتبوا حول فئات معينة تبعا لنداءات أو ضغوط إيديولوجية أو سياسية فكان رد الفعل متباينا من روائي إلى آخر . يقول « مرزاق بقطاش » « قيل لي مرة أيام أن كانت الثورة الزراعية مزدهرة في الجزائر . قيل لي لماذا لا تكتب عن الفلاحين. قلت يا ناس أنا لا أعرف الفلاحين، أنا مولود بالقصبة والدي بحار وعمي بحار وأهلي بحارون ولا أعرف كيف أتناول الفأس ولا أعرف كيف يغرس البصل. فتصور البعض أنني اقف

(1) : جهاد فاضل . أسئلة الرواية ص 37.
(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 33.
(3) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا ص 136.

موقفا معاديا للثورة الزراعية أو لما هو تقدمي في هذا البلد وهذا خطأ.»[1] وطبعا هذا النقاش وهذا السؤال طرح في كثير من الثقافات وأنتج خطابا نقديا متنوعا كما هو حال مصطلح الالتزام" وغيره. كما أنتج نصوصا روائية عكست ذلك النقاش المتشعب والمتناقض أحيانا. ولكن في جميع الأحوال لا أحد يستطيع أن يفرض على الروائي الشخصيات التي يستطيع أن يشخصها ويجسدها في نصه وكذلك من الصعب على الروائي أن يكتب حول أناس لا يعرفهم والشيء المهم كما يقول "إبراهيم نصر الله": « هو أن أدرك تماما المكونات الثقافية والإنسانية والنفسية للشخصية أي علي أن أدرك خبراته. في الرواية مهما خلقت فإن أقدامك يجب أن تظل على الأرض. ولذلك أرى أن الروائي بحاجة لمعرفة الأشياء العظيمة والأشياء المبتذلة في آن. فمعرفة موسيقى بتهوفن وحده، لا تؤهلك لكتابة رواية ناجحة، و لعل معرفتك لموسيقى وأغاني من الدرجة العاشرة و فهمك العميق لما تمثله يمنحك رواية أغني بكثير في بعض الحالات من معرفتك لموسيقى بتهوفن لأن العمل الثاني بحاجة لهذه الأغنيات لا بتهوفن . بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها عملت قدر استطاعتي على أن أمنحها وجودها الإنساني كاملا، من الزاوية التي تحتاجها.. »[2] إذا في النهاية يجب أن يكون الروائي مدركا لكل أبعاد الشخصية و قريبا منها حتى يمثلها و يخرجها إلى الوجود بكل إنسانيتها.

ونضيف في النهاية البعد المعرفي العام من خلال وجهة نظر كلاسيكية و لكنها ذات أهمية وتعبر عن عمق الكتابة الروائية و بالتالي تعطينا صورة عن مكونات كل عنصر من عناصر النص القصصي. يقول "محمد حسين هيكل":« ولهذا كان العرب يقولون: إن الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف. وكانوا إذ يذكرون العلوم الواجب على الأديب الوقوف عليها لا يقتصرون على ذكر علوم اللغة والنحو والصرف والبلاغة، بل كانوا يضيفون إليها علوما كثيرة من سير العرب وأخبارهم، أي من التاريخ، ومن مواقع بلاد العرب، أي من الجغرافيا، وهلم جرا. فن هذه غايته وذاك مداه يتسع لصور لا تتسع لها الفلسفة ولا يتسع لها العلم بمعناه الضيق.. ولذلك كان لا مفر لمن يريد أن يكون أديبا

---

(1) : الجمهورية الأسبوعية ع 27 أكتوبر 1989.

(2) : يومية الخبر ع 4879 2006.

حقا، أديبا أصيلا غير زائف، من أن يقف على آداب لغته هو وقوفا صحيحا، وأن يحيط ما استطاع بعلوم عصره وفلسفته وآدابه في اللغات المختلفة.»[1] وعلى هذا النحو نتحصل على أديب وروائي يملك رصيدا معرفيا يؤهله لإنتاج نصوص قصصية تستطيع أن تعبر عنه وعن مجتمعة وعصره. وطبعا هذا التصور يعبر عن الشخصية الموسوعية التي كانت سائدة في العصور السابقة والتي أصبحت غير موجودة حاليا بالقدر نفسه نتيجة المتغيرات الكثيرة وعلى مستويات عديدة. وقبل أن نوضح أكثر نضيف ما قاله الروائي « . د. هـ لورانس » بهذا الصدد « والآن أرفض بصورة تامة وقاطعة بأنني روح، أو جسد، أو عقل، أو دماغ، أو ذهن، أو جهاز عصبي أو كتلة من غدد أو أي من بقية الأشياء في كياني، الكل أعظم من الجزء لذلك فأنا الرجل الذي هو إنسان حي، أعظم من روحي ونفسي أو جسدي أو عقلي أو عيني أو أي شيء آخر يكون مجرد جزء في.. لهذا السبب أنا روائي وكوني روائيا – فإني أعتبر نفسي متفوقا على القديس والعالم والفيلسوف والشاعر. والذين هم متفوقون بصورة عظيمة في جوانب مختلفة من الإنسان الحي. ولكنهم لا يصلون أبدا إلى الخنزير بأكمله. الرواية هي الكتاب المشع الوحيد للحياة. الكتب ليست الحياة إنها مجرد اهتزازات في الجو، لكن الرواية كاهتزاز تستطيع أن تجعل الإنسان الحي بكامله يهتز، وهي تفعل أكثر مما يفعله الشعر و الفلسفة و العلم أو أي كتاب إهتزازي آخر .. أنا أحب هذه الأجزاء في كياني كثيرا جدا حين تنتفض بالحياة و حكمة الحياة. ولكني أظل اسأل أن يرتجف كياني بكليته في وقت أو آخر. »[2] هكذا كان الكثير من الروائيين الأوائل يتصورون أنفسهم وفنهم. و لهذه الأسباب استولت الرواية على كثير من المواقع لفنون أخرى وأصبحت من الفنون الأولى في العصر الحديث. طبعا هذا الكلام لا ينعكس على بناء الشخصية الروائية فحسب بل ينعكس على البنيات الأخرى كاللغة و المكان و الزمان و غيره. ورغم أن بعض الكتاب المعاصرين يرفضون هذا الدور إلا أن كتابة الرواية بالفعل تحتاج إلى هذا التنوع المعرفي لأنها مؤسسة كما يصفها البعض. يفترض فيها التشعب و التنوع و التعدد. ويفترض فيها أيضا أن تستوعب كل

(1) : د. محمد حسين هيكل . ثورة الأدب.ص 26.27

(2) : د.هـ. لورانس . ضرورة الرواية . ترجمة : عدنان أحمد الربيعي . الطليعة الأدبية . وزارة الثقافة و الإعلام بغداد ع 11 السنة الخامسة تشرين الثاني 1979 ص 56.57.

المعارف الإنسانية. وكلما تحدثنا عن أي عنصر من عناصر هذا الفن يجب أن نستحضر هذا الدور وهذه " الشروط" في كتابة أي نص روائي.

أما الآن فيمكننا أن ننتقل إلى الحديث عن خاصية أخرى وهي تنظيم الصراع في الرواية. وجعل تلك الكائنات تعرض مضامينها عن طريق شبكة العلاقات التي تتقاسمها مع بعضها البعض.

وترتبط هذه المقولة بفكرة الصراع أو النزاع" كمحرك أو حافز لتوليد الحركة السردية. لأننا في النص الروائي نتوقع من الأول « أن تذوب الثنائية ويزول الشقاق بين الكائنات بفضل تصفية نهائية، سواء أكان مبررها أخلاقيا أم اجتماعيا أم دينيا أم إيديولوجيا. وتشكل هذه القضية التي تطال واحد أو عدة أبطال الموضوع العام لكل قصص العالم.» [1] ويمكن تحديد هذه الفكرة: « بأنها البنية الأساسية غير المقيدة بزمن – واختصارها – كآلاتي : كائنان متفاوتان (أ ≠ ب) مجتمعان مؤقتا يحددان الثنائية التي يجب اختزالها بإقصاء الأضعف (أ ≠ ب) وهذا ما نسميه النزاع التمهيدي) و (التصفية النهائية) (أ ≠ ب) تسلسل الأحداث ..... (أ ≠ ب)

نزاع تمهيدي تصفية نهائية[2]

ومقولة الصراع في مثل هذه الحالة سمة جوهرية « وصيغة أساسية للتأثير المتبادل بين المتناقضات، وما يقوم بينها من توازي أو تضاد هو الذي يدل على الاتجاه الذي تسير فيه العواطف البشرية.» [3] وطبعا التصفية تخضع في النهاية لمعطيات القيمة التي يعالجها و يحددها النص ككل. والمهم هو شكل التصفية وتصادم القيم والمصائر كوسيلة هامة لكشف وعرض الأبعاد الداخلية للعمل وكذلك كوسيلة تنشا عنها أشكال متعددة في الصياغة لأن النتائج و المخارج النهائية لمواقف وشخوص التجربة الروائية تأخذ شكلها من طبيعة الصراع سواء احسمت التصفية أو تركت لحكم القارئ و انتماءاته الثقافية. وفي هذا الشان قام الكثير من النقاد ببحث وضعية الشخصية في الرواية

(1) : د. جوزيف ميشال شريم. الكمنجة البطلة في لقاء مجلة الفكر العربي المعاصر ع 34. ص 131.

(2) : د. جوزيف ميشال شريم دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت ط1. 1984 ص 14.

(3) : د. صلاح فضل . منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص 151. 152.

ومخارجها حسب مشروع صراعها في النص ومنه ما قام بـــه "جـــورج لوكـــاتش" فـــي معرض نقده للرواية الأوروبية بصفة عامة بحيث تتخذ الشخصية عنده في تلك الروايـــة الأوضاع التالية « فهناك أولا : رواية المثالية التجريدية حيث البطل المتعثر لا يتوصـــل عبر وعي هش أحادى الجانب إلى استيعاب تعقيـــدات العـــالم .. وثمـــة ثانيـــا الروايـــة البسيكولوجية ذات البطل السلبي الذي لا يستطيع التكيف مع العالم بسبب وعيـــه الحـــاد. وفي الموقع الثالث، هناك الرواية التربوية، حيث الرفض الـــواعي لـــيس رضـــوخا و لا يأسا.» [1] وما نلمسه في الاستشارة فحسب هو أن أساس التصنيف فيها خاضـــع لنتيجـــة العلاقة الصراعية التي تقيمها الشخصية مع العالم سواء أكانت تلـــك العلاقـــة خاضـــعة لظروف اجتماعية أم اقتصادية أم نفسية أم ذهنية وغيره. والمهم هـــو تحديـــد مســـتويات الصراع ونوعه وهذا بغية التعرف على طبيعة الاختبار الذي توضع فيه الشخصية لإنجاز هدف ما. والتعرف أيضا على طبيعة القوى والحوافز التي تشيد في الرواية ويحدد "توفيق الحكيم" طبيعة العلاقة الصراعية مع العالم من زاوية أخرى ويحددها بثلاثة أشكال عامـــة :« شكل يعكس علاقة الإنسان بنفسه من جهة ما يمور في هذه الـــنفس مـــن موروثـــات ورغبات وطموحات و قدرات .... إلخ. وشكل ثاني يعكس علاقة الإنسان بمجتمعه مـــن جهة ما يحكم هذه العلاقة من إشباع و إحباط ونجاح وفشل وقهر.. إلخ وشكل ثالث يعكس علاقة الإنسان بالوجود من جهة ما يتبدى في هذه العلاقة من تصورات وأنســـاق فكريـــة ومثل دينية وموروثات ميثولوجية ونظرات حول الحياة والموت والدنيا والآخرة.... إلخ[2] أي كما يقول علماء الاجتماع والإناسيين. صراع الإنسان مع الطبيعة، ومع الآلهة أو مـــا يسمى المرحلة اللاهوتية أو الدينية وصراع الإنسان مع نفسه. وكل هذه الأشكال تعكســـها النصوص الروائية من خلال مواقف درامية فنية تعتمد أساسا على الشخصية وتطورهـــا وبناء علاقاتها في النص.

وبخصوص الرواية العربية يقول " سهيل إدريس" : « كنت أعرف مـــن غيـــر أن يعلمني الدارسون ذلك أني معني في رواياتي بفكرة محورية هي "الصراع" لأني كإنســـان

---

(1) : د.فؤاد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا . دار الجيل بيروت ط1 1985 ص 117/116

(2) : د. عبد المنعم تليمة. ماهية النص المسرحي وطرائق تشغيله في كتابات توفيق الحكيم النظرية مجلة القاهرة ع . 1576 أكتوبر 1975

عربي أعيش هذا الصراع في كل لحظة من الحياة. »[1] أي أن هذا الروائي يفترض الصراع في الرواية لأن حياتنا مليئة بالصراع و النزاعات لذلك يجب على الفن أن يعكس ذلك.

ويشرح " فتحي غانم " الصراع الفني بقوله: « إن الفن يقتضي أن نعرف الشخصيات و الأحداث من خلال الصراع الكاشف الفاضح لكل ما في النفس البشرية. لأن النفس البشرية عندما تدخل في صراع تكشف عن كل ما في أعماقها. فهو أولا مطلب فني. ثانيا إن هناك صراعا حقيقيا كان في المجتمع بين تيارات وأفكار مختلفة ... أردت أن اعبر عما أريد أن اعبر عنه من خلال علاقات فنية درامية وليس من خلال الشرح النظري المباشر.»[2] إذا الصراع في الرواية تعبير عن واقع ما خارج النص . وأيضا وهذا مهم بالنسبة لبناء النص وسيلة فنية يستخدمها الروائي لإقامة القراءة المطلوبة في نصه. ومن هذا الباب تأتى الاختلافات والتنوع الكبير في القدرة على تشييد وبناء وتسيير العلاقات الروائية في أي نص من خلال الشخصيات المتعددة. ويساهم هذا الجانب المهم في نجاح النص من خلال إعطائه التماسك الضروري و العمق الكافي لعرض مختلف وجهات النظر. وإقامة الصراع في الرواية ليس أمرا سهلا لأنه مرتبط بتوازنات عديدة فبالإضافة إلى القدرة على خلق مواقف ووضعيات مناسبة للشخصية لتعبر عن حركتها بمنطق مقنع. يتوجب على الكاتب أن يراقب المستويات التعبيرية الأخرى ليكون هناك توافقا بينها. فاللغة مثلا يقول " فتحى غانم" : « أريدها أن تعبر عن الموقف و لها وظيفتها في هذه الحدود. والجمال الذي يأتي في اللغة لا يصح أن يتميز بحيث يشعر القارئ بمتعة في اللغة تفوق أو تنافس متعته في تتبع الصراع في الرواية ، فأحيانا وأنت تقرأ "طه حسين"، أو تقرأ أديب من كبار الأدباء من الأجيال التي سبقتنا تجد متعة في قراءة اللغة في حد ذاتها ، التركيب والتعبيرات في حد ذاتها لها جمالها الخاص. هذا شيء عظيم. ولكن إذا جذب انتباهك هذا الجمال في اللغة بعيدا عن الرواية أفقدك متعة متابعة الدراما.. الصراع . لأن هناك شيئا آخر. فهذه المنافسة في رأيي أنا تفسد العمل الروائي. لابد أن

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع و آفاق . ص 287.

(2) : الأقلام ع 11.12 1986 ص 190.191.

أظل مع الصراع . وإذا كان هناك مجال للغة ففي حدود تبيان الصراع، وفي حدود متابعة الصراع . ولا استقل أبدا بمتعة أخرى تنافس متعة متابعة الأحداث والصراع القائم في الرواية.. هنا خلاف جذري بيني وبين أستاذ كبير مثل "طه حسين" .. الرواية يجب أن تعامل كرواية و لا تعامل كمقال أو كمقامة أو كأدب لغة.»[1] وهذا الكلام تعبير عن ظاهرة موجودة في الكثير من النصوص. بحيث نجد البعد الدرامي ظامر أمام طغيان رنين اللغة وصوتها العالي. و قد يكون الأصل معكوسا بحيث نجد العلاقات الدرامية والنزاعات بصورة مكثفة بحيث تطغى على المستويات الأخرى . وكذلك بعض الروائيين يكثف النزاعات في النص اكثر مما يجب ، بحيث نجد بعض العلاقات و المواقف لا تأخذ حقها من التحليل. ورغم أن "فتحي غانم " يعبر عن وجهة نظر خاصة في طريقة الكتابة، إلا أن هناك كتابا آخرين يعبرون عن اهتمامهم باللغة ويميزونها عن باقي العناصر الأخرى بطريقة تختلف عما يقوله. غير أن الأمر مرتبط بإقامة توازنات هامة وضرورية لتقديم نصوص متناسقة وبتأثير متناسب لكل عناصره.

وللصراع وبنائه في الرواية وجه آخر وهو ارتباطه بالأيديولوجي. حيث نجد الكثير من النصوص يصنفها النقاد في إطار النصوص ذات البعد الأحادي في وجهها الدرامي لأن الكاتب يتعمد توجيه النزاع توجيها إيديولوجيا ميكانيكيا ومكشوفا وبذلك يفقد حرارته و مصداقيته و صدقه لدى المتلقي . ولذلك يقول "جبرا إبراهيم جبرا" : « أنا ارفض أن أكتب كتابة دعائية، فأنا أريد أن أرى المجتمع بقواه المتناقضة، وارى أيضا المفارقة، السخرية، الروعة، المأساة كلها يجب أن ترى، وإلا فأنا أفضل ألا اكتب، ولا أظن أن روائيا يستحق هذه التسمية إذا لم ير هذه الأمور بأسرها . فأنت كروائي تضع نفسك في موضع الرائي الكبير، وترى وتترك الباقي للقارئ .. أرى القضية بوصفها صراعا ناجحا بين الشخصيات، بين ما تمثله هذه الشخصيات من قوى خلقية أو اجتماعية أو تاريخية.. أنا روائي قبل أن أكون سياسيا. أنا روائي أرى الإنسان بكل تعقيداته وتناقضاته وهو الأهم في نظري.» [2] وهذه إجابة واضحة ورد على توظيف الأدب

---

(1) : الأقلام ع 11. 12. 1986 ص 192.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . ص 134. 135.

توظيفا إيديولوجيا يخل بتوازنه الفني . فإقامة الصراع الدرامي في النص تخضع لضرورة تقديم الصورة بكل تشابكاتها وتعقيداتها دون أن يضر ذلك بالانحياز الممكن ولكن المقنع وغير السطحي. وهذا ما يؤكده "حنا مينة" بقوله: « هكذا يتضح أن العملية الإبداعية تحتاج إلى المعرفة و الخبرة والثقافة والانفتاح الذهني والوجداني. و إلى الوعي و الإرادة وفهم التناقضات التاريخية و الاقتصادية والتقاط الواقع كنطفة، مأخوذا ضمن شبكة علاقاته البيئية ، وضمن شروط تشكله ونموه وفي الحدود التي لا تغفل الفكر السائد ولا الفكر الجديد الذي ينمو في قلب القديم ويتبدى في أصغر الظاهرات وابسط السلوكيات. »[1] إذا قراءة الصراع و إقامته في النص وتحميله للشخصية الأدبية عملية متشابكة وتحتاج إلى وعي فني و قيمي كبير، لذلك من الصعب أن نتقبل مثلا بعض الشخصيات الروائية التي تقفز على الواقع و تحقق انتصارات لا نهائية لمجرد انتمائها السياسي أو الديني وغيره.

فكثير من الشخصيات الروائية ما أن ننتهي من قراءاتها حتى نشعر بأنها إشهار غير صادق لمنظومة قيم معينة . لذلك يزول أثرها و لا تستطيع أن تمتلك أسباب بقائها وتأثيرها.

ويعتمد التصور السابق أيضا على ما يسمى القراءة العميقة للدوافع. يقول " عبد الرحمن منيف" : « إن عبقرية "دوستويفسكي " هي في قدرته على استقراء الشخصية .. على معرفة الدوافع الحقيقية الكامنة هناك، في الأعماق، وبالتالي إبرازها ففي أعتى المجرمين. وأكثر الناس سوءا لديهم لحظات إنسانية، ويتميزون بالضعف أو ما شابه من العواطف الإنسانية الحقيقية. ومن الضروري معرفة هذه اللحظات، أو هذه العواطف و تعريف الناس عليها أيضا.» [2] إذا العثور على الدوافع العميقة لسلوك الشخصية أمر في غاية الأهمية ويعطي للرواية القوة الضرورية لممارسة تأثيرها. يقول " نجيب محفوظ" في هذا الشأن : «لعلي أفسر ظاهرة إنسانية بنواحيها الثلاث المعروفة : البيولوجية و

---

(1) : حنا مينة، هواجس في التجربة الروائية ص 30

(2) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب والمنفى. ص 233

الاجتماعية والنفسية. »[1] ومع ذلك نجد تنوعا هائلا و اختلافا في أشكال التحليل النفسي والاجتماعي والسياسي وغيره، من كاتب إلى آخر. فكل كاتب يبحث عن القوى المنظورة والخفية التي تتحكم في تفاصيل العلاقات التي يشخصها ويجسدها، والمطلوب فحسب هو تعميق مستويات التحليل سواء كانت نفسية أم اجتماعية أم اقتصادية. وفي الرواية العربية نجد الروائيين يعبرون عن دوافع كثيرة جدا للكتابة فمنهم من يتحدث عن مشكلة الثالوث المحرم، ومنه ممن يتحدث عن التاريخ ، وعن العادات والتقاليد، وعن مشاعر إنسانية كثيرة.

ويختلف هذا الوضع للعلاقات الدرامية في الرواية الحديثة عن نظيره في القص الشعبي مثلا . يقول " ديفيد لودج" : « وهذا يعني أن أي حدث معين هو نتاج نوازع أو صراعات عديدة مستمدة من اكثر من مستوى واحد من مستويات الشخصية. في حين يكفي سبب وحيد في الحكايات الشعبية أو الرومانسية التقليدية لتفسير السلوك . فالبطل شجاع على الدوام لأنه هو البطل و الساحرة شريرة دائما لأنها ساحرة وهكذا.» [2]

ويشبه هذا الوضع في كثير من أوجهه ما كان سائدا في الرواية التقليدية « ففي رواية البطولة يجب إضافة مواجهة التجارب والعقبات التي تسمح للشخصيات بربح نوعية البطولة بالبرهنة عن طريق الإرادة البدنية والقوة المعنوية.» [3] وهذا ما كان يحدث في القص الشعبي الذي يضع اختبارات عديدة أمام البطل وينجح فيها دائما لكي يخلص بنت السلطان من الأسر ويتزوجها ويعود الوضع إلى حالته الأولى. ويمكن التماس هذا البناء الدرامي حتى في نصوص روائية عربية حديثة لم يتفطن كتابها لتأثير القص الشعبي في طريقة كتابتهم.

أما الرواية الحديثة فإنها تدعي امتلاكها لأساليب التحليل اكثر حتى من العلوم الاجتماعية التي تدعي ذلك كعلم النفس و الإجتماع. يقول "ديفيدلودج" : « فالروائي لديه الوسيلة التي يصل بها على نحو صميم إلى الأفكار السرية لشخصياته، وهو أمر يمتنع

---

(1) : نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم ص 208.

(2) : ديفيد لودج . الفن الروائي ،ص 206

(3) : Nathalie Grende : Le roman du XVII siècle . L'exploration du genre, édition Breal 2002 P 27.

على المؤرخ و كاتب السيرة بل و حتى المحلل النفسي . وعلى هذا فإن الرواية هي التي يمكنها أن تقدم لنا نماذج أكثر أو اقل إقناعا على الطريقة والأساليب التي تدفع الناس إلى سلوك معين. »[1]

والصراع في الرواية قد يأخذ أشكالا عديدة تبعا لطبيعة المجتمع والشخصيات التي يصورها الكاتب. يقول" نجيب محفوظ" : « كدت أقول لك عن المسرح يجب أن يتميز بالصراع الدرامي على حين أن الرواية قد تقوم على الصراع الدرامي أو السرد الطولي.»[2] فقد يكون الصراع تصادميا بين شخصيتين أو مجموعة من الشخصيات فيما بينها، أو بين شخصية واحدة وواقع معين ومشكلات محددة، أو يكون الصراع متوازيا بين شخصيات معينة، أو سردا طويلا، أي أن الشخصيات تمارس حياتها على شكل صور متقابلة أو متجاورة أو متوازية في النص، ولكن في صيغة مواجهة لمشكلة مشتركة أو مواجهة غير مباشرة وهكذا. يقول الروائي الإنجليزي "رايموند و يليامر": « إن الرواية الواقعية تحتاج – وهذا واضح – إلى مجموعة حقيقية من البشر، تعيش حياة مشتركة:مجموعة من الأشخاص الذين لا يربطهم نوع واحد فحسب من العلاقة، كالعمل أو الصداقة أو الرابطة العائلية. ولكن الكثير من العلاقات المتشابكة. من الصعب وهذا واضح أن نجد في القرن العشرين مجموعة بشرية من هذا النوع.. إن الروابط بين الشخصيات في معظم الروايات المعاصرة أحادية مؤقتة أو متقطعة وذلك على نحو نسبي وقد كان هذا تبدلا طرأ على المجتمع على الأقل في ذلك الجزء من المجتمع الأقرب تناولا من الروائيين قبل أن يكون تبدلا طرأ على الشكل الأدبي. »[3] لذلك يجب أن نتوقع قراءة روايات تختلف من جيل لآخر ومن زمن لآخر حسب المتغيرات المختلفة التي تطرأ على المجتمع فرواية القرن التاسع عشر تختلف عن رواية القرن العشرين ورواية القرن الواحد والعشرين ستختلف عن سابقاتها. ففي السابق قرأنا أو نعرف أن هناك روايات تناولت أجيالا عديدة فيما يسمى بالثلاثيات أو الخماسيات. وفيها عدد هائل من الشخصيات وأشكال

---

(1) : ديفيد لودج . الفن الروائي ،ص 206

(2) : نجيب محفوظ . أتحدث إليكم . ص 180.

(3) : رايموند و ليامز، الواقعية و الرواية المعاصرة . ترجمة توفيق الأسدي الموقف الأدبي ع 85 أيار 1978 إتحاد الكتاب العرب، دمشق ص 132

الصراع و النزاع متعددة أما في الرواية الحديثة فالأمر كما سبق، أصبحنا أمام علاقات مختلفة بين البشر و ذلك حسب التصورات و التحولات التي مست الأسرة والبناء الاجتماعي برمته . وطبعا يختلف الأمر بيننا وبين ما حدث و يحدث في أوروبا لكن المشترك بيننا هو وجود تغير صغير أو كبير وكل ذلك انعكس بصورة مختلفة في الرواية عندنا وعندهم.

ويبقى بناء العلاقات الدرامية في الرواية من أهم الخصائص التي تسم النصوص الكبيرة و تعطيها القدرة على البقاء والاستمرار. ولنا في النصوص الأسطورية القديمة أمثلة على ذلك. فرغم أن تلك النصوص صيغت في لغة مختلفة وزمكان مختلف إلا أنها نتيجة المواقف الدرامية التي تجسدها تنسلخ عن لغتها الأصلية و تبقى تحتفظ بقيمتها في كل لغات العالم، بل لديها القدرة على الاستمرار في أزمنة أخرى لأنها تعبر عن قيم إنسانية بطريقة فنية عالية الحبك الدرامي. وينطبق الأمر نفسه على نصوص روائية حديثة، فكثيرا ما يرسخ نص ما لكاتب ما لدى قارئ ما تبعا للمواقف الدرامية للشخصيات الماثلة فيه. ففي كل مرة نتذكر الموقف و قد لا نتذكر اللغة التي صيغت بها تلك المواقف الدرامية. وهذا ما دفع توفيق الحكيم إلى القول بأن : « قوة الخلق الفني لشخصية قصصية لا تكون فقط في حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسها، بل في حياتها خارج القصة، في حياتها الممكن استمرارها على وجوه أخرى في رؤوس الناس ! فقصة (روميووجولييت) مثلا قد بلغ خلق أشخاصها من القوة حدا يمكن أن يمنحهم حياة جديدة في نفس القارئ غير الحياة التي رسمها (شكسبير) فتصبح الرواية قادرة على حمل دلالات جديدة و قادرة على التعبير على وضعيات جديدة و آفاق جيدة . [1]

ودائما في إطار التمثيل الدرامي للشخصية نشير إلى ما يسمى القيم الصيغية لإنجاز الفعل والتي تحدد كالتالي : « إرادة الفعل- معرفة الفعل- القدرة على الفعل- الفعل- »[2] والضرورة المفترضة على شكل الفعل بهذه الصيغة هنا مدرجة كوسيلة لتبين السمات الفارقة بين ما يمكن أن يمثل شخصيات ذات أيديولوجيات أو أفكار واعية ومبررة

(1) : توفيق الحكيم، في الأدب و الفن، دار النفيس الجزائر 2008 ص 57

(2) : سمير المرزوقي. جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص 141.

و بؤرية في النص وبين غيره من الشخصيات ذات الأفعال العارضة المساعدة ففي الرواية نجد شخصيات لها إرادة القيام بفعل ما ولها معرفة مسبقة بطبيعة الفعل المراد القيام به في إطار حركة معينة. و هي مسنودة برصيد معرفي أو عملي مرتبط بنوعية ذلك العمل. و كذلك تمتلك تلك الشخصية القدرة على تنفيذ ذلك الفعل عن طريق إمتلاكها خصائص بدنية للعراك مثلا أو خصائص ذهنية و ذكاء إستثنائي لتدبير حيل معينة وهكذا. و في النهاية نتحصل على فعل مبرر وطبيعي و متماسك و يختلف عن أفعال أخرى تقوم بها شخصيات ثانوية تؤدي أدوارا وظيفية سطحية. وهو ما يساهم في تشكل الأصوات داخل النص و بالتالي المساعدة في فرز منظومة القيم التي يقدمها النص ككل بين قيم بؤرية و جوهرية و قيم ثانوية. ويفسر الأمر المرجعية الأساسية و الهيكلية للنص.

و فيما يخص تحديد الشكل الخارجي أو الصفات العامة للشخصية يقول " الطاهر وطار" مثلا بأنه يهتم « بالبعد النفسي و الفزيولوجي الصحي والبعد الاجتماعي الاقتصادي وقد أضفت أبعادا أخرى هي البعد الحضاري والبعد الثقافي للإنسان ..أضفت حتى البعد الخرافي. »[1] و طبعا هذه الصفات تختلف درجة تحديدها من روائي إلى آخر. وسنتناول أمثلة على ذلك في حديثنا عن الوصف وأهميته. وباختصار فإن لذلك الجانب أهمية في تعريف الشخصية والتعرف عليها من طرف القارئ. فشكل الوجه والأسنان والأنف والعيون و الطول والعرض والصحة والمرض والمستوى الاجتماعي والثقافي والاقتصادي و اللباس والاسم و غيره مما يرتبط بوجود الإنسان له دلالات عميقة ومساعدة في نسج الدلالة العامة للنص. وهذا الأمر تعرض لتغيرات ونقاشات كثيرة من مرحلة إلى أخرى ومن روائي إلى آخر سنعرض له لاحقا.

وفي النهاية كما قيل « صحيح أن كل شخصية رسمت و تحددت بعناية كما لو أنها الشخصية الوحيدة. لكن مع ذلك لا يمكن أن يرى المشهد إلا برؤية مجموعة هذه الشخصيات تماما كما هو حال الغابة.. وهذا المجموع هو الذي يعطي الملامح الحقيقية والدقيقة لهذا التكوين الشامل.. بحيث أن الحركة العامة للمجتمع ككل تدرك من خلال

---

[1] : الأحرار الثقافي نصف شهرية ع 01 ماي 2005 . ص 05

المسيرة الكلية لمجموع الشخصيات. »[1] فدراسة الشخصية وبنيتها ومكوناتها وأسس صياغتها لا يكتمل إلا بالنظر إليها من خلال شبكة العلاقات المعقدة والموجودة في النص وعلى كل المستويات. فالشخصية لا يمكن عزلها وسلخها من النص وتبريرها بعيدا عن علاقتها بالراوي والملفوظ اللغوي والزمكاني والوصف والقصة والحدث إلى آخره.

فتحليل الجزئيات يجب أن يقودنا في النهاية إلى النسق العام. فالعلاقات المرأتية لها دور جوهري في بناء النص. فالشخصية نراها من خلال رؤية شخصية أخرى وهكذا نتحصل في النهاية على نص ينتج رؤيته العامة و الخاصة.

---

[1] : عبد الرحمان منيف الكاتب و المنفى ص 227.

الفصل الثاني :

الراوي و المنظور الإيديولوجي

الراوي والمنظور الإيديولوجي

في هذا الفصل سيرتبط تحليلنا للمنظور الإيديولوجي أو لمنظومة القيم التي ينتجها النص بالجانب البنائي، وعلاقة ذلك بالراوي كوسيلة جوهرية لتنظيم المادة القصصية التي تقدم في الرواية. وهنا « لا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكري أو أيديولوجي، أو انه يدل على موقف صاحب العمل الأدبي الفلسفي أو رؤيتة الفكرية فحسب، إذ أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه"إدراكية" للمادة القصصية.» [1] والإدراكية هنا تعني أسلوبا خاصا للروائي في قول الرواية أو إنتاجها في تركيب وصياغة ذات سياق ونسق معينين و مميزين. وطبيعة المنظور كما سبق حددت إنطلاقا من علاقة الرواية بالراوي و علاقة الراوي بالقصة ككل. هذه العلاقة التي توصف لدى الكثيرين بأنها جوهر ومنطلق الصياغة القصصية « فالرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل، الذي يقدمه النص. إنها زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص، و هي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي.» [2] فمسألة الراوي هذه مسألة محورية في التأليف الروائي، وكثير من الأساليب التي استحدثت انطلقت فعلا من تغيرات مواقع الراوي تجاه قصته كما سنرى « ومفهوم وجهة النظر مرتبط بنمط التقديم و طرح السؤال من يرى وحسب أي منظور .... ويمكن تلخيص جهود مجموعة من النقاد فيما تبناه " جان بويون" و " ت. تودوروف".

1- الرؤية من الوراء --> جان بويون

الراوي > الشخصية الراوي أكبر، ويعرف أكثر من الشخصية --> تودوروف.

2- الرؤية مع

الراوي = الشخصية الراوي يساوي الشخصية أي يعرف ما تعرفه الشخصية.

---

(1) : د. سيزا قاسم . بناء الرواية . ص 130

(2) :د. يمني العيد في معرفة النص . ص 80

3- الرؤية من الخارج :

الراوي < الشخصية الراوي أقل من الشخصية أي يعرف اقل مما تعرفه الشخصية.»[1]

ويمكن لنا من خلال هذه العلاقات أن نتصور مثلا نتيجة الصياغة التي تنبثق من الرؤية من الوراء أي الراوي الذي يتمتع في الرواية كشخصية جانبية مرئية أو خفية تطلق الأحكام القيمية الخارجة عن وعي الشخصيات الفنية إلخ. وهذه القضية بحثت لدى البعض من زوايا أخرى لكنها في الأخير تتفق مع مضمون واحد لها. فتعرف مثلا بأنها« المسافة الجمالية بين – الفنان – وبين الشخوص وهي أي : المسافة الجمالية قرينة الموضوعية .. ومن مرادفات الكلمة الأخرى مصطلح المعادل الموضوعي.»[2] وسنعتمد على هذا التصور النقدي في متابعة بناء المنظور الأيديولوجي في الرواية و ذلك رغم « احتجاج "واين بوث" بشدة في كتابة حول : "بلاغة الرواية" على لا جدوى الأبحاث المتعلقة بمشاكل وجهة النظر في الرواية و يرى أن التصنيفات و التمييزات المقترحة خلال أربعين سنة من العمل النقدي حول هذا الموضوع تبسيطيه، و تختزل خمسة ملايين طريقة ممكنة لحكي حكاية واحدة إلى ثلاث أو أربع طرق وإنها إضافة إلى ذلك غير مجدية حينما يتعلق الأمر بتفسير أثر معين لعمل أدبي خاص.»[3] ومع إقرارنا بأن العملية فيها الكثير من الاختزال، إلا أن دراسة السرد استفادت استفادة كبيرة من هذه الجهود وأدت إلى توسيع وتعميق فهمنا وإدراكنا و تفسيرنا لعملية بناء أيديولوجية أي نص وضبط الكثير من الصيغ الممكنة و التي أنتجتها مختلف مراحل القص عبر العصور. ولأنه « لا وجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه . إن المحكي شكل خطابي، وباعتباره كذلك، فإنه ينتج من طرف أحد ما يترك في النص آثارا قابلة للملاحظة بدرجة أعلى أو أدنى.»[4] تلك الآثار هي التي يلاحقها النقد و التي تعطينا في النهاية نصا

---

(1) : Bernard Valette, le roman, éditions Nathan 1992. P 89.

(2) : مورس شردور . جون هولبورن، جورج هنري رالي . نظرية الرواية، ص 48.

(3) : جيرار جنيت، واين بوث، بوريس أو سبنسكي.. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى . الحوار، الدار البيضاء ط1 1989 ص 10.

(4) : المرجع نفسه. ص 98

متميزا و فيه خصوصيات أسلوبية تشير إلى طريقة صاحبها في تقديم روايته شكلا ومضمونا.

هذه وجهة النظر النقدية، وفيما يلي سنرى كيف يعبر الكتاب عن هذه القضية. تقول الروائية السورية "أنيسة عبود" : « لحظة البداية لا يهمني الشكل الذي ستنتهي إليه الكتابة.. أنا أحاول كتابة المختلف.. شيء مختلف عن الآخرين ولا يخرج من معاطف أحد، هناك ناقد فرنسي يقول إننا لا نقرأ عملا لما يقوله لكن للطريقة التي يقوله بها. هذه الطريقة هي ما أبحث عنه.» [1] وطبعا ذلك ما نطمح إليه في هذا البحث. ملاحقة طريقة القول. و بالتالي المسلك الذي يتخذه في النص. لكن هذا لا يمنعنا أن نهتم بما يقوله أي نص. ولعل الكاتب الفرنسي الذي تقصده الروائية السورية هو " روبير بانجي" و هو واحد من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا، حيث يقول : « كل ما يمكن أن نقوله عن المعنى لا يهمني، و لكن طريقة القول. هذه الطريقة التي نختارها. هنا يكمن الجزء الكبير و الشاق من العمل، و مسبقا تفرض تركيب مادة الخطاب.» [2] ومع أن المعنى أو الدلالة أو المضمون يكتسي أهمية خاصة في أي نص كما سنناقش ذلك فيما بعد. إلا أننا نؤكد على ضرورة الاهتمام بطرق تقديم الأيديولوجيا. و يشرح ذلك الروائي الإنجليزي " ديفيدلوج" بقوله : « يمكن التسليم بان اختيار وجهة أو وجهات النظر التي ستقدم القصة من خلالها هو أهم قرار مفرد يتعين على الروائي اتخاذه، ذلك أنه يؤثر تأثيرا جوهريا في الطريقة التي يستجيب لها القراء، عاطفيا ، وأخلاقيا، للشخصيات القصصية و للأعمال التي يقومون بها ، فقصة خيانة زوجية ، مثلا أي خيانة زوجية ستؤثر فينا بطريقة مختلفة وفقا لوجهة النظر التي يتم تقديمها فيها، وجهة نظر الشخص الخائن، أو الزوج المخدوع، أو العشيق، أو طرف رابع يرقب ما يحدث .. -ومع أنه - ليس هناك بطبيعة الحال قاعدة أو نظام يقضي بألا تنقل رواية ما وجهة النظر كيفما شاء المؤلف. بيد أنه إذا لم يتم ذلك الأمر وفقا لشيء من خطة أو مبدأ جمالي، فإن مشاركة

---

(1) : أخبار الأدب ع 761 فبراير 2008 ص 9

(2) : Rober Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Claude Olie Nouveau Roman, Hier , Aujourd'hui r..., U.G.E Paris 1972, P 312.

القارئ إنتاج" القارئ لمعنى النص سوف يصابان بالخلل.»[1] إذا لموقع الراوي أو السارد الذي يقدم النص أهمية في تحديد طبيعة الأفكار ووقعها الجمالي و هذا ما يؤكده أيضا الروائي " قبريال قارسيا ما ركيز" بقوله: « مائة عام من الوحدة (1978) على غرابتها تعطي الصورة الأكمل للحقيقة التاريخية لجسد أمريكا اللاتينية و روحها. كلما كنت أبدأ مئة عام من الوحدة، لم أكن أصدق ما اكتب . فأدركت أن المشكلة في الراوي، من يروي ؟ المتكلم ؟ المخاطب الغائب؟ ثم وجدت أن النبرة الحقيقية هي نبرة جدتي عندما كانت تروي الحكايات الغريبة العجيمة بلهجة طبيعية ، وهكذا كان .»[2] فهذا الروائي الكبير ورغم إمكاناته الفنية إلا أنه لجأ إلى جدته وطريقتها في رواية الأحداث. كسارد يجلب الصدق بلهجة طبيعية. وهو اختيار من خيارات كثيرة يختارها الكاتب وفق استراتيجية معينة قد تقوده إلى النجاح المرغوب و تحقق أهدافه أو يكون الأمر خلافا لذلك. ونفس الاهتمام نجده عند الروائي "نبيل سليمان " حيث يقول : « بالنسبة لي سبق أن جربت أشكالا متعددة في تقديم بنيان روائي وجربت عدة مواقع للراوي : كيف يشتغل وكيف يقدم شخصياته، كيف يبني مشهده؟ لذا صرت مدركا بعد هذه التجارب أن همي هو في إشتغال السارد في عمل حثيث جدا، ودقيق جدا. الحكواتي بالمعنى غير المرذول للكلمة أحترمه جدافي النص، وخاصة بالنسبة للقص العربي. »[3] إذا زاوية النظر التي يمثلها الراوي قاسم مشترك لدى الروائيين والنقاد في تحديد طبيعة النص ككل وطبيعة المنظور الإيديولوجي وطريقة بنائه. وهنا نطرح السؤال الذي يتناول العملية بتفصيلاتها. كيف يتموقع الراوي وإيدلوجيته في النص؟.

إن« ابسط طريقة لرواية قصة هي حكايتها بصوت الراوي الذي يمكن أن يكون ذلك الصوت المجهول في القصص الشعبي(كان يا مكان في سالف العصر و الأوان) أو بصوت شاعر الملاحم (مثلا : فرجيل « إنني أتغنى بالسلاح والإنسان ») أو صوت المؤلف الذي يستودع القراء السر، و يصطحبهم في قصته ويصدر حكمه ومواعظه كما

---

(1) : دفيد لودج الفن الروائي ص 32-34

(2) : النهار العربي والدولي ع 288 نوفمبر 1982 شركة النهار للمنشورات الدولية لبنان ص 51.

(3) :نبيل سليمان ، حوارات و شهادات ص 181.

هو الحال في القص الكلاسيكي »[1] وطبعا سنهتم بحالة القص الكلاسيكي كمرحلة أولى ولن نخوض في أشكال القصص الشعبي إلا ما تعلق بجهود بعض الروائيين العرب في توظيف أنماط تراثية في رواياتهم الجديدة.

وحالة القص الكلاسيكي بصفة عامة هي التي تجسد ما يعرف بالراوي العالم بكل شيء أو الرؤية من الوراء. ففي هذه الحالة الراوي « يعرف العالم و يحلو له أن يقوله، إنه يسيطر عليه – و الكتابة بهذا الشكل- آلة تدور حول نفسها، مستأثرة بوظيفتها الأداتية في قول العالم موسعة مشروعها الموسوعي محتضنة كل شيء، عارفة بكل شيء.»[2] وفي هذه الحالة يتشكل النص ككل ويتلون حسب طبيعة الراوي. وتنعكس تلك الرؤية على جميع التفاصيل السياقية ومنها منظومة القيم « والمعروف أن أبسط حالة (من منطلق احتمالات الصياغة الأدبية) هي عندما يطغى منظور أيديولوجي واحد يسود العمل الأدبي كله وتكون كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إنه إذا ظهر منظور مخالف (على لسان شخصية مثلا) أخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة تشمل تقييم الرأي ومصدره (فتخطأ الشخصية التي جاء على لسانها وتجرح. »[3] وهكذا نصبح أمام صوت أيديولوجي واحد يهيمن على الأصوات الأخرى التي تصبح أصواتا ثانوية ووظيفتها تنحصر في إضاءة الصوت المهيمن أو تعميقه وتقديمه على أنه الحقيقة. وبذلك نصبح أمام تيمة واحدة أو مضمون بوجه واحد.

ويتم هذا تقنيا في الروايات الكلاسيكية عن طريق تدخلات « الراوي ذو الرؤية من الوراء بقطع سرده من أجل تقديم تأملات و تعليقات ، ليستفهم أو يستجوب محاوريه أو بالعكس يبدأ قصته دون أن يقطع أبدا ريتم القصة بأبسط حديث جانبي.. وهذه التدخلات والتي هي على شكل إعلان إما : للتذكير أو للتبرير أو غمز القارئ إلخ. »[4] وبذلك يلاحظ القارئ حضور الراوي كمعد للعرض في كل مقاطع النص. ونلاحظ كذلك

---

(1) : دفيد لودج الفن الروائي . ص 16

(2) : لوسيان قولدمان ، جاك دوبوا .. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: مجموعة من المترجمين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1 1984 ص 126.

(3) :د.سيزا قاسم بناء الرواية ص 134-135.

(4) : J.L.Dumortier.Fr.Plazanet. Le récit édition, J. Ducolot.Paris 1980 . P. 114.115.

كيف تستجيب كل عناصر النص و منها الايدولوجيا لرغبة الراوي ورؤيته الأحادية المسيطرة والمهيمنة و يصبح الخطاب والرؤية كما يقول الروائي المغربي " محمد عز الدين التازي " : « ذلك أن الرؤية السياسية الانتقادية في بعض الروايات، تتحقق من خلال خطاب فوقي يلقيه السارد و لا تمارسه الشخوص الروائية كسلوك يومي من خلال فعل التغيير.»[1] و في هذه الحالات تفقد أغلبية عناصر النص وظيفتها وحيويتها كالشخصيات والملفوظ اللغوي الذي يسيطر عليه الراوي ونواياه وغيره ونصبح أمام نصوص شعارية مكشوفة.

ولكن لماذا تتسم الرواية الكلاسيكية بالرؤية من الوراء. لعلنا نستشف ذلك مما يقوله الكتاب أنفسهم ومن ذلك ما قاله "إدوارد الخراط" عن الكتابة الروائية : « الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق، تحتاج إلى طريقة بل طرق جديدة وغير مسبوقة في تقصي الظواهر المعقدة من الواقع الذي تغير تغيرا أساسيا. لم تعد الرواية وصفا وحكيا وسردا و تقريرا، بل اصبح الفن كله تقريبا هو مسألة – مساءلة – ومغامرة، ووضعا للشك محل اليقين، لم يعد هناك هذا الفنان العارف بكل شيء، تلك العين الصاحبة المدركة للخارج والداخل معا.. ويخضع لها القارئ خضوعا كاملا. لم يعد هذا هو المطلوب في تصوري للظواهر المعقدة التي طرأت على الدافع بكل جوانبه واقع الحلم، واقع التمرد، واقع الهزيمة، واقع الشكوك، واقع التطور السريع. لم يعد هناك الآن هذه التقريرية الجامدة.»[2] إذا الأمر مرتبط بطبيعة المرحلة والعصر الذي كان يمثله ذلك الراوي العالم بكل شيء وأيضا بطبيعة الكاتب نفسه وطبيعة ثقافته ووضعه الاجتماعي وهو الأمر نفسه الذي يعبر عنه " روب جرييه" بقوله: « ليس هناك أدب واحد. هناك آداب. ولكن بإمكاننا منذ الآن، وبشكل إجمالي، أن نتخيل وجود نمطين من الكتاب يكون لكل منهما في مواجهة هذه المعضلات موقف يختلف كليا عن موقف النمط الآخر، النمط الأول يمثله كاتب فهم مشكلات العالم وراح يتحدث لكي يعبر عنها و يفسرها أمام قارئ يفترض به أن يكون قد فهمها أقل مما فهمها الكاتب. بمعنى أن الكاتب يتحدث لأنه

---

(1) : محمد عز الدين التازي. السرد في روايات محمد زفراف. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ص 10. 11

(2) : جهاد فاضل . أسئلة الرواية ص 28.29

يعرف. هو يعرف إذن يتكلم ويخامرنا بالفعل الانطباع بأن كاتبا كبلزاك كان، عند بداية القرن التاسع عشر، شخصيا يعرف عما ذا يتكلم. ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، وخاصة عند منتصف القرن العشرين بدأ يظهر كتاب يخامرنا انطباع بأنهم بدأوا الكتابة تحديدا لأنهم لا يفهمون ما الذي يحدث. »[1] فالكاتب صاحب الرؤية من الوراء كان يعرف العالم معرفة جيدة ويحلو له أن يقوله بكل ثقة واطمئنان إلى قناعاته ومعارفه التي لا يرقى إليها الشك. لذلك نلاحظ وجود الراوي المعلم في الرواية ذات هذا التوجه بتعاليمه ونصائحه وتقريراته وتأكيداته التي يبثها في النص سواء عبر الشخصيات أو عبر وقفات نصية قصيرة تتخلل الحوار والوصف، ويعطينا "روب جرييه" مثال على هؤلاء الكتاب وكذلك على نوع ذلك الجمهور الذي « يجب أن يطمئن، يجب أن يسمع في كلام الكاتب شيئا يطمئنه، شيئا نهائيا، ثابتا ومن المؤكد أنه حين يفتح واحدا من هؤلاء القراء كتابا لبلزاك مثلا، ولنقل رواية "لوي لا مبير" ويقرأ في العبارة الأولى : « ولد لامبير في عام 1797 في مونتوارن وهي مدينة صغيرة في منطقة الفوندوموا، حيث كان والده يشغل مصبغة متوسطة الأهمية. » حين يقرأ القارئ هذا يقول لنفسه : هاكم شخص يحدثني بكل وضوح و يمكنني أن أمنحه ثقتي. ثم حين تظهر بعد ذلك بمائة وعشرين سنة رواية " الغريب" لألبيركامو وكانت واحدة من الكتب الإشكالية التي أتحدث عنها الآن. حين تظهر هذه الرواية ويقرأ قارئ في جملتها الأولى: اليوم ماتت أمي، اليوم، و ربما أمس، لست أدري. لقد تلقيت البرقية من المأوى : (الماما ماتت . الدفن غدا. مشاعرنا) لا يعني هذا شيئا. ربما حدث الأمر في الأمس.» حين يقرأ قارئ هذا الكلام يخامره انطباع مباشر بأن العالم قد تبدل.. وأن ثمة هنا هاوي كتابة قد بدأ يتكلم ليس لأنه قد فهم جيدا ما حدث، بل تحديدا لأنه لم يفهم ما الذي حدث. ويقينا أن الجمهور الذي يفضل الخلود إلى الطمأنينة سوف يرمي من فوره هذا الكتاب.. فنحن ليس لدينا وقت نضيعه مع أشخاص يتلعثمون وهذا يصح مع كل الأدب الفرنسي المعاصر. »[2]إذا هذه واحدة من المنطلقات والسمات التي تفرق بين رؤية من الوراء تتسم بالثبات واليقين والاتزان و رؤية أخرى تتسم بالشك

---

(1) :الإبداع الروائي اليوم ص 74.75

(2) : المرجع نفسه، ص 75-76.

والنسبية وعدم التوازن و هي طرق في الكتابة تستجيب لرغبات وتطلعات طرف آخر يشارك في العملية الإبداعية و هو القارئ. و نستطيع أن نقول هنا أن الأمر نفسه حدث للقصيدة الكلاسيكية والمعاصرة. القصيدة الكلاسيكية التي تستند إلى نظام ثابت في طبيعة رؤيتها الشكلية، وكذلك إلى مضمون راسخ وواضح و معلن في أغلب الأحيان. وبين قصيدة معاصرة يطبعها الغموض و النسبية في كل أنظمتها. وهي سمة وصفة الأدب المعاصر ككل. وهو ما يؤكده الروائي الفلسطيني " محمد الأسعد بقوله : «إن أهم تجديد، كما نرى، وقع في زاوية النظر، لم يعد الروائي واثقا مما يرى ومدعيا الإحاطة بما يرى، كما كان شأن من سبقه، ولم يعد معنيا بإيجاد تطابق بين روايته وبين بقية معارفه، سواء كانت سياسية أو اجتماعية، قل ضغط العبء الأيدلوجي واتجه التركيز إلى الذات الفردية الاجتماعية على الأغلب ! أي ما يحدث على صعيد الفن الروائي. »[1] ولهذا فقد أصبح « صوت المؤلف المتطفل غير مرغوب فيه، بسبب انتقاصه من وهم الواقعية وتقليله من الكثافة الانفعالية للحركة التي يتم تقديمها عن طريق تشتيت الانتباه إلى عملية السرد. لذلك فقد نحت القصة الحديثة إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته تماما، عن طريق تقديم الحدث من خلال وعي الشخصيات، أو إسناد مهمة السرد ذاتها إليهم.»[2] وهذا الاهتمام والتحول بموقع الراوي برز عند "فلوبير" في القرن التاسع عشر عندما رغب في كتابة رواية يكون فيها « المؤلف في كتابه كالإله في الكون حاضرا في كل مكان ولا أحد يراه. »[3] أي مختف ومختبئ وغائب، و يفعل و يبقى صامتا، ومع القارئ استنتاج الدلالة الخفية في النص دون توجيه الراوي كمعد للعرض وذلك من خلال الشخصيات وبقية بنيات النص الأخرى، من هنا بدأ الفن الروائي يتخلى عن الرؤية من الوراء مع مجمل تقنياتها والتحول إلى : الرؤية مع.. والرؤية من الخارج مع كل ما رافق ذلك من تجديد للأساليب. وتتبعا لهذا النقاش نسجل آراء بعض الروائيين العرب في هذه النقطة حيث يقول " عبد الرحمن حنيف" : « الشخصيات والأحداث في أحيان كثيرة ليست مجرد دمى مربوطة بيد

---

(1) :يومية الخبر ع 2303 جوان 1998.

(2) :ديفيد لودج الفن الروائي ص 16.

(3) : Michel Martinez . Les roman de flauber . Edition du seuil 1998 .P 14.

الراوي أو الكاتب يحركها كما يشاء أو متى يشاء. إنها تكتسب استقلالها النسبي إلى حد ما، وتتمرد في أحيان أخرى، وتتشكل ضمن منطقها الخاص في أحيان ثالثة. وقدرة الكاتب، كما يبدو لي، تتمثل في محاولة استمرار السيطرة المقنعة وقيادة الأحداث ضمن منطق متسق، كما هو الحال مع الربان الذي يأخذ بعين الاعتبار، عندما يبحر اتجاه الرياح و ا لتيارات والتقلبات التي لم تكن تخطر في البال في البداية. هذه الحالة المعقدة لعلاقة الشخصيات بالراوية بالكاتب تستلزم إمعانا عميقا للنظر تبادلا للخبرة لكي يتم من خلالها فهم اكثر دقة للعملية الروائية في أطوارها كلها. »[1] بإمكاننا أن نقول حسب هذه الرؤية بان الشخصية تساوي الراوي، وأن هذا الأخر لا يعلم كل شيء عن شخصياته التي قد تفاجئه أثناء الكتابة بالخروج عن سيرته ولو نسبيا، وبالتالي تكشف في النص عن خصوصية واستقلالية عن الإيدولوجية المسيطرة والمهمينة وهو ما يؤكده " حنا مينة" بقوله : « الأفكار الجاهزة مرفوضة من قبلي، سواء في الحوار أو بناء الشخصيات أو نمو الأحداث، وقد حدث أن أردت " الطروسي" بطل " الشراع والعاصفة " على غير ما هو عليه في الرواية، فمدلي لسانه هازئا.. لقد تكون وفق إرادة البحر والميناء لا إرادتي أنا. وليس معنى هذا أنني أترك أبطالي يفلتون مني، لكنني بالمقابل لا أحركهم بخيط، أدعهم يعيشون حياتهم، دون أن افقد صفة الخالق الأدبي الذي يمنحهم هذه الحياة. »[2] إذا هذه هي الرؤية مع حيث الراوي لا يرى أكثر مما تراه الشخصية ولا يتجاوز وعيها برفع أسقف بيوتها، والدخول في عالمها الداخلي والخارجي دون ضوابط. بل هناك دائما مسافة بين الشخصية والراوي تتحدد عبرها ملامح الاستقلالية المقنعة رغم وجود إرادة خفية تمنحهم الحياة. ويصف " عبد الرحمن منيف" هذه العلاقة كالتالي : « اعتقد أن إحدى المشكلات التي تواجه الروائي هي العلاقة المفترضة، أو الكامنة بينه وبين شخصيات الرواية، و هذه المشكلة التي عولجت بأشكال مختلفة، وتركت مجموعة من الانطباعات السلبية أو الإيجابية ربما تكون في أحيان معينة إحدى المخاطرات التي قد تطوح بالرواية أو ترفعها... بكلمات أوضح افترض أن العلاقة بين الشخصية الروائية والروائي ليست

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 193

(2) :حنا مينة هواجس في التجربة الروائية . ص 10

علاقة حب أو كراهية و ليست قناعا أو إسقاطا من خلال الشخصية لأفكار أو حالات. إنها أكثر من ذلك ... يجب أن تتمتع الشخصية الروائية بمقدار كبير من الإقناع، أي أن تكون شخصية حقيقية، بمعنى أن يكون لها قدرة أن تفعل ضمن منطقها ومنطق الأحداث معا. وقد تضاف ملاحظة أيضا أن الضرورة تقضي بوجود مسافة معينة بين الشخصية الروائية والروائي. لا يعني ذلك حيادا كاملا وإنما مسافة كي يكون الروائي أكثر قدرة على استنطاق الشخصية والتعامل معها بشروط منطقية تفرضها اعتبارات عديدة. حب الشخصية الروائية أو كراهيتها يجب أن ينمو أو يتكون من خلال الشخصية ذاتها. ومحاولة أن يقحم الروائي نفسه، لكي يملي على القارئ حب أو كراهية شخصية معينة يؤدي إلى ردود أفعال معاكسة .. لم ألجأ إلى المصادرة كما يفترض البعض. منذ البداية تركت للشخصية أن تتصرف ضمن منطقها ومصالحها وثقافتها وأحلامها أيضا وتركتها تنمو وتصطدم بالمحيط، لكي يكون لها من جديد رد فعل آخر. وفي مجموع هذه الحركة النامية باستمرار تتكون طبيعة الشخصية و تكتمل. وبالتالي ترتسم في ذاكرة القارئ من كل جوانبها و تحكم على نفسها من خلال المواقف التي تتخذها في حركة المجتمع و اتجاه الشخصيات و الحالات المقابلة. »[1] و في مقابل هذا الكلام نجد أحيانا خطابات روائية لا تترك أي مجال لحرية الشخصية المحكومة برؤية من الوراء، رؤية جاهزة ومستلبة لكل حقوق الشخصية التي تصبح أقل من الراوي الذي يقدمها. كما نجد بعض النصوص التي يفتقد فيها الحياد نتيجة التعاطف المكشوف الذي يبديه الراوي مع شخوصه. وذلك هو ما يسمى « الخطاب المثير للانفعال – الذي- يتقدم بكليته وكأنه مستكف تماما بذاته وموضوعه. ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أي مسافة أو تقييد ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو وكأنه خطاب قصدي مباشر. »[2]

ومشكلة الحياد و الانحياز يناقشها " نجيب محفوظ" بطريقة أخرى حيث يقول : «الأصل في موقف الإنسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها، و بخاصة إن كانت

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 227.228.

(2) : ميخائيل باختين خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية ، ترجمة محمد برادة، مجلة الكرمل مؤسسة بيسان للصحافة والنشر و التوزيع نيقوسما ع 19-20 1986 ص 62

العقيدة قائمة من قديم وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعني أن صاحبه غير محايد تماما ولكنه يصطنع حيلة أو أسلوبا من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتا مباشرا. »[1] إذا الحياد أمر نسبي ويختلف من روائي إلى آخر والمهم في الصياغة الروائية هو تجنب المواقف المفروضة من الأعلى والمباشرة والمكشوفة « ففرض الذات لمشاعرها على العمل الأدبي بدلا من خلق المعادل الموضوعي لهذه المشاعر، عمل مرفوض من أغلب الأدباء الكبار على اختلاف مذاهبهم.» [2] وفي الإطار نفسه يضيف "نجيب محفوظ" : « قل إني قاض غير مطمئن للقانون الذي يحاكم به الناس. قل إني لكي أحكم على شخص لا بد أن ابحث ظروفه، فإذا عرفت ظروفه تعذر علي أن احكم عليه. إن سرقة قطعة باستيليا جريمة يعاقب عليها القانون، ولكن طفلا يشتهي قطعة باستيليا فيسرقها قضية خلقية فيها نظر.. إن حيادي بين الأفكار حياد تكنيكي و هذا الحياد التكنيكي يمكنني أن أتيح للقارئ أن ينظر للأمور من وجوهها المختلفة نظرة تساؤل وتأمل. وأنا لا أبتر الطريق للقارئ وأسبقه للحكم على الأفكار أو المواقف.. وإنما أمهد له ليحكم بنفسه.. ولكن هذا التمهيد نفسه لا يمكن أن يكون باطنه كظاهره محايدا، وإنما يتضمن باطنه بالضرورة رأيي وموقفي.. فأنا لست محايدا للنهاية.»[3] إذا المشكلة في قدرة الراوي على الاختفاء المقنع وليس في الحياد. يقول "نبيل سليمان" في "مدارات الشرق" «اخترت موقع الراوي فقط، السارد فقط، السارد المعني جدا في أن يكون ساردا ديمقراطيا. بمعنى أن الناس هم الذين يعيشون حياتهم. ودورك أنت في هذه الرواية محدود، هو هذا فقط. أنت مختلف ولكنك لست ملغى، لأن الحديث عن نفي الراوي أو السارد نهائيا هو فريضة نظرية روائية. لكن نتوء الراوي ينجم عنه ما قد يجهض الرواية في لحظاتها التي كان من المكن أن توصلها إلى آفاق أرحب. هذا هو الموقع الذي أردته. هناك شخصيات يتماهى فيها الراوي أكثر من سواها. لكن هناك فارقا بين أن يتماهى وبين أن يفرض حاله فرضا، ويتلبسها تلبسا بالأحرى، لنقل إن الشخصية هي التي تلبسه في لحظة معينة

---

(1) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 59

(2) :د.عبد المحسن طه بدر، الروائي و الأرض ، دار المعارف القاهرة ط3 1983 ص 44. 45.

(3) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 158.

أكثر من سواها.. هذه الحدود هي التي أظن أنني تحركت ضمن إطارها في العمل هذا.»[1] الديمقراطية إذا في إتاحة الكلمة لكل الخصوم للتعبير عن وجهة نظرهم وقلب المشكلة على كل أوجهها حتى وإن كان الانحياز خفيا والحياد نسبيا. ومع ذلك نشعر أمام نصوص تلتزم بالرؤية مع أي الشخصية = الراوي بأن المواقف لها مصداقية ومعقولية ومنطقية معينة. وطبعا هذه الديمقراطية في الرؤية تختلف من روائي إلى آخر وتختلف درجتها أيضا من نص إلى آخر.

يقول "فتحي غانم " : « أريد أن أرى بموضوعية كاملة، كما لو كان الشيء الذي أبحثه موضوعا مجردا في معمل أراقب وأدون ما أرى . هذا ما حاولت أن افعله في " زينب و العرش" .. ولكن أراهن على أن العرض الذي سوف أعرضه للمواقف الاجتماعية في المجتمع الذي أتناوله بالتحليل الروائي سوف يؤدي بالضرورة ، إلى أحكام من القارئ . وكلما تراجعت أنا ككاتب ، و تواضعت ولم اصدر الأحكام كلما تقدم القارئ بشجاعة وأصدر هو بنفسه الأحكام. وهذا هو المطلوب. المطلوب أن يكمل القارئ العمل الذي يكتمل بالتلقي من ناحية القارئ فأنا أقدم له القضية وبقدر وضوحها و بقدر مصداقيتها، بقدر ما يسرع القارئ أو المتلقي عموما إلى إصدار الحكم. »[2] هذا الروائي يذهب بعيدا حيث يعتقد بإمكانية كتابة رواية دون اللجوء إلى أحكام الكاتب نهائيا وترك الأمر كله للقارئ. ففي هذه الحالة يمكن أن نقول إننا بصدد رؤية من الخارج أي الشخصية تعرف أكثر من الراوي. فالراوي لا يقدم أكثر مما تريده الشخصية في هذه الحالة و في النهاية نجد أنفسنا أمام رؤية موضوعية مجردة تماما من الأحكام المسبقة أو حتى الخفية التي يقوم بحبكها الراوي دون تفطن القارئ. والتي تنجز الانحياز الذي تحدث عنه " نجيب محفوظ" سابقا. بل نجد أنفسنا أمام خطاب يعرض بطريقة محايدة تماما، وبأن الراوي فعلا يرغب في تقديم المشكلة للقارئ والإنسحاب نهائيا في الظاهر و الباطن و ترك الحكم النهائي لما تفرزه وتقدمه مختلف الأطراف و الشخصيات بحرية وأمانة.

---

(1) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 196

(2) :الأقلام ع 11.12 1986 ص186.

وحول خلط بعض الكتاب بين الراوي وا لكاتب يقول " نجيب محفوظ" : « النوع الذي أكون فيه الراوي مباشرة قليل جدا عندي ، لأني من النوع الذي لا يتدخل في الرواية إلا مرغما.. ولكن القاعدة عندي أن الراوي هو المتجرد الذي ليس هو المؤلف . وعندما أقول : « إن فلانا خرج .. » فليس " نجيب محفوظ" هو الذي يقول و الذي خرج هو الذي يقول. وكذلك عندما أقول : « كان يرى .. أو يشعر بكذا. » فليس أنا الذي أقول، بل هو الذي يرى ويشعر ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن أدخل بذاتي كراو وكمؤلف، فأنا لا أذكر أني فعلتها، و لا أظن أني سأفعلها. »[1] و مع ذلك فهناك دائما حدود لا يمكن تخطيها يقول: محمد زفزاف" : « أن يكون الكاتب حاكما على شخصيات قصصه و حواراته، مسألة تدخل في إطار التجربة الإبداعية للكاتب صحيح أن النص يفلت من يد الكاتب أحيانا، لكن تبقى هناك سيطرة لا واعية من طرف الكاتب على النص، لأنه إذا ما افتقدت تلك السيطرة التي تبدو موهومة على النص فإنه في إمكان أي شخص أن يصبح كاتبا .. لكل فن أدبي حدوده وتميزه عن الفنون الأدبية الأخرى. »[2] إذن لا يجب أن نخلط بين الراوي والكاتب دائما وكذلك فإن الأمر هنا يطرح من زاوية النظر الأسلوبية. أي الأساليب التي يعتمدها الكاتب في تقديم خطابه وتصنف الأساليب كالآتي : فهناك الأسلوب المباشر و المباشر الحر، وغير المباشر الحر والأسلوب غير المباشر الحر و نوضح الأمر هنا بتبيان غير المباشر الحر. ومنه نحاول فهم الأساليب الأخرى. فهذا الأسلوب يختلف عن « المباشر بأنه ، يخلو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية.يخلو من بعض الخصائص النحوية : لا يشتمل على صيغة المتكلم و المخاطب أو صيغ الفعل المضارع، و يختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه : يخلو من فعل القول أو ما يأتي في معناه- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب و الاستفهام – تظهر فيه بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار والحذف – تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي. »[3] وهذه الأساليب استحدثت لتحديد شكل الرؤية، من الرؤية من الوراء إلى الرؤية مع. أي الاقتراب من عالم

---

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006

(2) :أحمد فرحات أصوات ثقافية من المغرب العربي ص 160.

(3) : سيزا قاسم، بناء الرواية. ص 160. 159.

الشخصية الداخلي أكثر و من ملفوظها الخاص والابتعاد أكثر عن الراوي المهيمن عل كل الأساليب ومستويات الخطاب. وهذا لا يعني أن الأسلوب غير المباشر المتمثل في أفعال القول مثلا : قال في نفسه و جالت هذه الخواطر في نفسه و غيرها . سيء أو يقودنا إلى أحكام نقدية تصف كل ما هو تقليدي بأنه متخلف. فكل مرحلة تاريخية لها تقنياتها وجماليتها ومن يتذوق ويتفاعل مع تلك السمات و الخصوصيات . ولذلك يجب أن نكون حذرين عندما نتعامل مع أساليب الرواية العربية التي تمزج بين كل تلك الأساليب مزجا يتلاءم مع طبيعة المتلقي عندنا وكذلك طبيعة هذا النوع الأدبي وموقعه و تاريخه في الأدب العربي. غير أن هذا لا يمنعنا أن نقول بان طبيعة الأسلوب الذي يكتب به الخطاب الروائي له دور في تشكيل الرؤية بصفة عامة. ودور في تشكيل كل عناصر الخطاب الأخرى وبالتالي تمييز الخطاب وتصنيفه .

وحول هذا الأمر يقول "نبيل سليمان" « في تلك الفترة كان يروق لكثيرين أن يميزوا على سبيل المثال مونولوج الشخصية عن السرد بخط طباعي أو التأطير بين قوسين. وهكذا فعلت بنفسي في الطبعة الأولى من " المسلة" ثم ألغيت الأقواس و تسويد الطباعة في الطبعة الثانية . لكنني بفطرية لم أفعل ذلك في (ينداح الطوفان) بل بدلت الضمائر أو تركت السياق بمضي كما يشاء، وكما أرى الآن أنه ينبغي أن يكون سواء أعمي ذلك على قارئ ما أم لا. »[1] وطبعا لم يكن هذا حال الروائي "نبيل سليمان" وحده بل نجد هذا التنوع الأسلوبي لدى الكثير من الكتاب العرب. بحيث تختفي أفعال القول والشرطة المحددة والمقدمة للجملة المحكية وكذلك الانتقال بين الضمائر والشخصيات بحرية وفي إطار خطاب موحد أو مقطع نصي موحد ومتدفق إلى آخره ما يعطي للنص ككل طابع فني وجمالي يختلف عن النصوص الكلاسيكية.

وننتقل هنا إلى قضية أخرى لها علاقة أساسية وجوهرية في تحديد طبيعة الرؤية ألا وهي مشكلة التعددية في الخطاب الروائي وعلاقة ذلك بالمنظور الأيديولوجي وروايات الصوت الواحد المهيمن وطبيعة الرؤية من الوراء. يقول"جبرا إبراهيم جبرا ":« الفرق بين كتابة القصيدة وكتابة الرواية. أنا أسمي القصيدة رؤية أحادية، و الرواية رؤية

---

[1] : نبيل سليمان، حوارات و شهادات ص 279

تعددية. عندما اكتب رواية لا أوجد بطلا واحدا، بل أخلق أبطـــالا فالبطـــل الواحـــد هـــو موضوعة رومانسية ومن صفات الرواية في القرن الماضـــي. أبطـــالي مهمـــون كلهـــم والعلاقات فيما بينهم هي الرواية.. فالرواية التعددية إذا هي الغاية الأساسية من محاولتي، و التعددية هي التي قد تعطي في النهاية، الأمور التي أعالجها حقها. أنا لا أرى الأمـــور سوداء أو بيضاء. بل أراها بظلال وألوان لا تنتهي ... فالتعدد في الشخصيات هو أيضـــا تعدد في جوانب الشخصية الواحدة . هناك إذن تعدد مضروب في تعـــدد وحاصـــل هـــذا الضرب هو الرواية التي أريد أن أكتبها. »[1] إذن التعددية واحدة من السمات المهمة التي تفرق بين الخطاب الشعري و الخطاب الروائي بحيث يستطيع الشاعر أن ينـــتج خطابـــا أحادي الرؤية ومنظورا إيديولوجيا منسجما مع موقف محدد يستطيع أن يدعي ملكيته. أما الرواية فهي مؤسسة تعتمد على التعدد، على أصوات متعددة ويتجسد ذلك على مســـتوى الشخصيات و الملفوظ اللغوي والزمكان وغيره من العناصر الأخرى. ولا يمكن للروائي أن يدعى ملكية تلك المواقف لأنها تعبر عن أيديولوجيات متناقضة ومتصارعة و متنوعة إلا في حالات الرؤية من الوراء حيث يهيمن صوت واحد حـــين يقـــوم بســـلب حقـــوق الأصوات الأخرى لفائدة الصوت المهيمن و المسيطر و حينما تختفي الأصوات الأخـــرى أو تظمر ونصبح أما إيدولوجيا مباشرة ورؤية أحادية وتيمة أحاديـــة وشـــعور أحـــادي وعاطفة أحادية وصياغة فنية أحادية وهذا يصلح أكثر في القصة القصـــيرة أو القصـــيدة. وكان هذا الأمر شائعا في الروايات الرومانسية كما قال " جبرا إبراهيم جبرا". الروايـــات ذات البطل الواحد والتي تعالج قضية واحدة أو فكرة واحدة. وهذا ما جعل الروائيين الذين يبحثون عن (الرؤية مع) يتجهون إلى بناء الرواية ذات الأصوات المتعددة يقـــول " نبيـــل سليمان" : « التعددية في الرواية هدف مركزي لي. ولعلها كما شخص بعضهم سمة بارزة في " مدارات الشرق " سواء أكانت تعددية الخطابات أم تعددية الأصوات. حين يصح ذلك في الرواية فهذا أنها ممتلئة من جهة، وأن الكاتب ليس سلطان زمانه فيهـــا، مـــن جهـــة أخرى، إذا لم يتخلق الخطاب الأيديولوجي أو أي خطاب آخر إلى هويتـــه الجديـــدة فـــي الرواية، إلى هويته الروائية فإنه يتسبب لهذا الفن، بأذى لا برء منه. وبالتالي فقـــد يفلـــح

[1] : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ص 132. 133.

الكاتب أن يكون مؤرخا أو منظـرا أو أيديولوجيسـت، دون أن يفلـح فـي أن يكـون روائيا. »[1] و هكذا لا يجب أن ينسلخ الخطاب الأيديولوجي عـن هويتـه الروائيـة، أو خصوصيتة الروائية. كما تعطي تعددية الأصوات شعورا بالإمتلاء عن طريـق تعميـق النقاش بين الفكرة و ضدها وكان هذا من دوافع التجديد والتغيير في البناء و هو ما تؤكده الروائية المغربية "خناثة بنونة" بقولها : « إن تعدد الأصوات ن وتعدد الأرضيات وتعدد الطروحات، وتعدد النظرات و النظريات و تعدد زوايا الرؤيـة والفهـم والأخـذ وتعـدد الأطروحات وتعدد الأبطال،و تداخل الأزمنة واختلاف البناء في كل رواية، مع اخـتلاف المواضيع وتكالملها، هي ما حاولت أن أغير به الشكلية المتداولة في البناء الروائي.»[2] وحسب هذا الرأي كانت التعددية هدفا لإنتاج خطاب روائي مختلف و مغـاير للخطابـات التقليدية الأحادية الرؤية ولا يقتصر ذلك علىالمنظور الأيديولوجي بل يتعـداه إلـى كـل المستويات التركيبية الأخرى. وطبعا لا يجب أن تكون التعددية مصدرا لتشتت الأفكار أو بنية النص ككل. وذلك هو ما يعبر عنه "إداور الخرط" بقوله : « هناك عندي فيما أظـن سواء في للغة أو في التركيبة الفنية كلها تلك التعددية التي تطمح إلى الانصهار فـي كـل متماسك، ليس أحاديا أي مونولوجيا، بل متجاوزا التكاثر ومحويا – محتويـا- أيـاه.»[3] يجب إذا أن يشعر القارئ بوحدة ما في النص. برؤية متكاملة، بنسيج يجمع كل العناصـر في بنية متكاملة تستند فيها كل العناصر على منطق يوحدها. ونقول هذا لأننا نجـد فـي بعض النصوص المنظور الإيديولوجي مبني على أساس التعدد. لكن في التحليل نشعر أن التعدد عبارة عن كثرة أو عبارة عن أفكار متعددة متجاورة ومبعثرة لا تجمعها رؤية ولا تنسجم في إيقاع معين. ونصبح أمام بنية مفككة للخطاب ككل. فكثـرة الشخصـيات لا تعني بالضرورة أصوات أيديولوجية متعددة وتنويع الملوفظ اللغوي في النص قد لا يؤدي للهدف نفسه. بل أحيانا نجد في بعض النصوص شخصيات كثيـرة تهـدف إلـى تنويـع الأصوات و لكن التحليل يوصلنا في النهاية إلى أن تلك الكثرة هي عبـارة عـن صـور

---

(1) : نبيل سليمان ، حوارات و شهادات ص 227.
(2) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع و آفاق . ص 356.
(3) : المرجع نفسه ص 310.

وأوجه متعددة لشخصية واحدة وفكرة واحدة و لصوت وأحد وأنه كان بالإمكان إختصار كل ذلك الجهد في شخصية واحدة لأنه إذا أردنا « أن نتصور نصا أو تعبيرا إيدولوجيا، هذا معناه أن نركز النظر على طريقة عمله في تشكيل وتحويل الذاتية الإنسانية.» [1] أي أننا نرصد فعاليات التغيير والانماء والبلورة التي يمارسها ذلك التعبير على الشخصية في النص. أي أننا ننظر إلى الإيدلولوجيا في حالة حركة أي في حالة فعل ورد فعل يتجه اتجاها معينا. كما نرصد البعد الواعي الذي يميز الإنسان ويظهره متملكا نفسه متحملا المسؤولية عن تفكير. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نبرز المنظورات المختلفة كأصوات متعددة في الرواية إن وجد ذلك أو كصوت واحد.

ورغم الجهود التي يبذلها الكتاب لتجاوز البناء الكلاسيكي أو روايات الصوت الواحد إيديولوجيا إلا أن هناك من النقاد من يقول : « نعتقد أن قصنا العربي الحديث هو، بشكل عام، يعتمد هذا النمط. فهو في غالبيته قص الراوي/ البطل، أو البطل / القضية، وهو في نمطه هذا منحاز، لكنه في انحيازه مكشوف أحيانا، و خفي أحيانا أخرى مكشوف لا قصدا بل لأنه ضعيف فنيا. غير متملك لتقنيات السرد.» [2] أي أن أغلب النصوص تعبير عن صوت واحد أو موضوع واحد، وقضية واحدة قد نقرأ تفاصيلها في عنوان الرواية أحيانا وهو ما يجعل النوايا مكشوفة مسبقا. فأثناء توغلنا في النص لا يدهشنا شيء. فأغلب التفاصيل تبدو متوقعة . مع أن الرواية تتيح التنوع والتفاصيل و التفرع والتشعب. إذا وحسب قراءتنا لمختلف الآراء نستطيع أن نقول أن بناء نص متعدد الأصوات أو متعدد المستويات الأيدلوجية أو الفكرية من السمات البارزة للرواية لأن الرواية مؤسسة كما يقال تحتمل التعدد والتفاصيل. والتعددية الأيديولوجية وبنائها في النص تصنعها كل البنيات الأخرى كاللغة والزمان وغيره مما سنتحدث عنه لاحقا.

أما الآن فإننا سنلقي الضوء على طبيعة المنظور الأيدلوجي في النص الروائي وكيف ينظر الكتاب إلى ذلك. وفي البداية نشير إلى ما يمكن أن يكون سمة فارقة بين

---

(1) : جوران ثربورن ، إيديولوجيا السلطة وسلطة الأيديولوجيا ترجمة إلياس مرقص دار الوحدة للطباعة والنشر بيروت ط I بيروت 1982 ص 16.

(2) : محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان الرواية العربية بين الواقع و الإيدولجية ، ص 28.

الرواية والفنون الأخرى، بحيث يعتبر " جان بول سارتر" أن النثر ميدان للفكر على خلاف الأشكال الأخرى حين يقول « الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب إذ لا يحال برسمها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب. المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني. ميدان المعاني هو النثر، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الإلتزام، البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة، وليس هذا شان الشاعر، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها، النثر طريقة من طرائق الفكر ولحظة من لحظات العمل.»[1] وهذه الفقرة تفتح نقاشا متعدد الأوجه. وتبعا لموقف سارتر يمكن أن نقول إن النثر ومنه الرواية أقرب إلى الفكر من القصيدة، رغم أن الشعر أيضا ثارت حوله نفس المعارك. حيث نجد من يعتقد في الدور الاجتماعي والفكري عامة للقصيدة ومن يعتقد أن الشعر أقرب إلى الجمال اللغوي أكثر. ومع كل ما رافق ذلك من نقاش نقدي إلا أن الرواية كفن نثري ونظرا لطبيعتها القصصية والحدثية و باقي تفاصيلها يمكن أن نقول مع "سارتر" بأنها الأقرب إلى المعاني والأفكار والأيديولوجيات. رغم وجود آراء متعارضة أحيانا ورغم طغيان اللغة الشعرية في الكثير من النصوص الروائية. وفيما يلي سنستعرض بعض الآراء التي ساهم بها الكتاب في النقاش النقدي الذي دار حول هذه المسالة.

يقول محمد "حسين هيكل" « إن القصة ، أيا كانت الحوادث التي ترويها، إنما تدل على فكرة و تتصل بمثل أعلى في نفس كاتبها. لتكن هذه الفكرة تافهة ، ولكن المثل الأعلى وضيعا، فهما على كل حال يترجمال عن غرض يتطلع صاحب القصة إليه..و قد يكون قصد الكاتب إلى غير الفكرة، قد يكون قصده فنيا بحتا، لكن كل إنسان واسع الخيال محب للجمال قد ير بذلك على أن يبدع في الفن، لا يمكن أن يلهم في فنه ما لم تكن له فكرة يرمي إليها ومثل أعلى يطمح إلى تحقيقه فالأدب فن وكل من لا تحركه فكرة ولا يستهويه مثل أعلى من أرباب الفن لا قيمة لفنه ولا بقاء.»[2] فبالنسبة لصاحب رواية

---

(1) : جان بول سارتر ، ما الأدب ترجمة د. محمد غنيمي هلال . نهضة مصر القاهرة ص 09

(2) : د. محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ص 74-75.

"زينب" الفكرة و المثل الأعلى أمر جوهري في القصة مهما كانت طبيعة تلك الأفكار، ولا نجاح ولا قيمة ولا بناء بدون ذلك. ونفس الكلام يقوله " ليوتولستوي" حيث يؤكد ذلك كالتالي : « أما إذا كان الكاتب قد توطدت مكانته، وكانت معرفتنا به جيدة، فلن يعود هناك سؤال مثل " من أنت" بل " حسنا أي جديد ستقدمه لي؟ ومن أية زاوية ستضيء لي الحياة ؟» ولهذا، فإن الكاتب الذي لا يملك موقفا واضحا ومحددا وجديدا من الكون، وبخاصة الكاتب الذي لا يرى هذا أمرا ضروريا، لن ينتج أي عمل فني، قد يكتب كثيرا وبصورة جميلة، ولكن لن يقدم عملا فنيا جديرا بالإعتبار. وهكذا كان الحال مع "موباسان" ورواياته.»[1] إذا الموقف من الكون و الحياة ضروريان في الرواية ولا مجال لمقولة الفن للفن، و لمزيد من التأكيد نشير إلى آراء كتاب من الجيل التالي حيث يقول " جبرا إبراهيم جبرا". « في الواقع هناك همان الهم الأول هو الشخصية والحدث، هناك الشيء الذي يلح عليك لكي تقوله، لأنه يجب أن يقال هذا الهم أولي وأساسي في الرواية . لكن هم لا يشعر به الآخرون أحيانا و هو هم مركزي يؤثر في نوع الشخصية.»[2] و الملاحظة في رأي "جبرا" أن ما يجب أن يقال في الرواية هم مركزي وله تأثير في نوع الشخصية. ويمكن أن نضيف بان ذلك له تأثير على أي رواية بكل مكوناتها وليس على الشخصية فحسب، ونفس الكلام يقوله "عبد الرحمن منيف" : « أنا اعتبر أن الرواية إذا افتقدت العمود الفقري الذي هو الموضوع، تفقد بذلك وجودها وأهميتها، لذلك لا بد أن يكون هناك هم أساسي يشكل عمودا فقريا للرواية، لكن أيضا أي روائي وأي فنان يحاول أن يبحث وباستمرار عن شكل متطور أكثر ومتقدم أكثر في صياغة هذا الهم وتوصيله للآخرين.»[3]

وهنا يدخل تأكيد آخر بإضافة عنصر الشكل و ضرورة موازاتة للموضوع وهو ما تشير إليه الروائية : "ناتالي ساروت" بقولها : « في موضع ما قال ديستويفسكي. إن ما هو ضروري لأي كاتب هو قوة القناعات. لكن إذا كان ذلك ضروريا فإنه للأسف

---

(1) : روائيون يتحدثون عن الرواية، ترجمة علي الشوك، الأقلام. ع1 السنة الرابعة عشرة تشرين الأول 1978. ص32.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا . ص 62.

(3) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 272.

غير كاف.. هذه القناعات تصاغ أولا في لغة. هذه الحقل أو هذه الأرض المزروعة التي ننتسب إليها ومن أجلها نعاني.» [1] إذن وجود الموضوع أو القناعات أو الموقف ضروري في الرواية و لكن مع ضرورة وجود شكل فني مناسب، وقبل الخوض في طريقة استعراض البعد الإيديولوجي وتقديمه في النص نسجل موقف الروائي " هاني الراهب" الذي لا يكتفي بالإشارة إلى الموضوع و ضرورته بل يهاجم من يتبنى عكس ذلك بقوله: «هناك روايات ترفض أساسا ما يسمى توظيف العمل الفني لشيء ما تريد من العمل الفني أن يكون فنا وحسب. وهذا شيء أنا لا أفهمه. هل يمكن أن يكتب الإنسان فقط لأن يأتي بفنيه و بجماليه جديدة ؟ ألا يكتب لأن هناك حريقا في نفسه ويريد أن يطفئه أو وجعا يريد أن يسكته ؟ يكتب فقط لأن لديه هاجس لغة، هاجس أسلوب أو هاجس تقنية.» [2] إذن هذا الروائي ضد التيار الذي يتحدث عن الرواية الأسلوبية والاتجاه الذي يبحث في التقنية والذي يعد الموضوع في النص بمثابة دافع لا غير وهو ما ترفضه "ناتالي ساروت" أيضا بقولها :« أنا لا أتقاسم الرأي مع من يعتقد أن نصوصا مبتذلة أو سخيفة وسطحية يتم تجميعها في بناء عبقري تنتج عملا أدبيا.» [3] و في هذا رفض كامل لأي اجتهاد ينحصر في البنية و الأسلوب والجماليات مهما كان نوعها دون قناعات قوية كما سبق وقال " ديستويفسكي".

إذا هناك منطقة وسطى يجب البحث عنها في صياغة وبناء المنظور الأيدلوجي في الرواية وهو الأمر الذي يشخصه "واسيني الأعرج" بقوله: « أفرق بين الإيديولوجية (بالتاء المربوطة) كلغة معطلة لحركية النص الإبداعي، و الايدولوجيا (بالألف الممدودة) التي تنغمس في النص حتى تصبح جزءا حيويا منه ولا وجود لها خارجه.. التسطيحات التي كثيرا ما تكون الإيديولوجية سببا أولا فيها مرفوضة طبعا، عالم الأفكار عالم معقد ويحتاج إلى ملكات كبيرة وأحيانا استثنائية، بينما خطر الإيدولوجية أنها تبسطه وتقتله،

---

(1) : Rober Pinget, Nathalie Saraute, Claude Simon Nouveau Roman, hier aujourd'hui P 27.

(2) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية. 273.

(3) : Rober Pinget, Nathalie Saraute, Claude Simon, Nouveau Roman, hier aujourd'hui P29

خطر الإيدولوجية في المجال الفني متأت من هنا وليس في وجودها أو عدمه في نص من النصوص مثلا ؟ عندما تعلن الأيديولوجية عن نفسها بشكل فج وتبشيري تقتل النص وتدمره من الداخل. قد يكتب الكاتب من سياقات الأحداث والوقائع والإيديولوجية ولكنه في اللحظة التي يصبح فيها مجرد صدى للأيديولوجية المهيمنة أو تلك التي يعتنقها ويحبها يندثر ويموت النص ولن يكون هناك إنتاج يستحق الذكر، الذي قتل جزءا كبيرا من الأدب العربي هو هذا الإحساس الذي يصل أحيانا إلى درجة الفاشية عندما نتحول فجأة إلى مالكين وحيدين للحقيقة المطلقة.. الكتابة العظيمة وحدها هي تلك التي امتلكت القدرة على تذويب الجسم الصلب للإيدلوجية وسبكه بحرفية ليصبح جزءا حيويا من نظامها الكلي والإنساني، لننسى كذبة وجود نص بلا ايدولوجية ونفكر في نص يقول كل شيء بأداوته الخاصة بحيث تصبح هي منه وليس العكس.»[1] إذن "واسيني الأعرج" يفتح هنا مجالا لعدة قضايا بنائية أولها و هو أمر هام وضروري الإشارة إليه وهو أن الأفكار عالم معقد وحيوي ويحتاج إلى ملكات كبيرة واستثنائية أي إلى قوة وغنى ضروريان، وإلى خبرة واسعة و رصيد كبير تمتزج فيه قدرات وإمكانيات معرفية وفلسفية وإنسانية وغيرها مما يؤسس لشخصية تصبح محل استقطاب وجذب وتوجيه إلى آخره. أي يجب أن ننتبه أحيانا إلى أن بعض النصوص تعرض أفكار بسيطة لا تملك من القوة ما يؤهلها لكي تقدم رؤية جديرة بالقراءة والاهتمام والاستمرار. الأمر الثاني الذي نسجله في رأي "واسيني الأعرج" هو مشكلة الإيديولوجية في النص والتقريرية والتبشيرية وعدم القدرة على تذويب الجسم الصلب للإيديولوجية في النص ليصبح جزءا من النظام والبناء الكلي للنص، أي بتعبير آخر عدم القدرة على تقديم وعرض الموضوع في شكل فني وإيجاد معادل موضوعي يتكفل بتبليغ الرسائل المختلفة التي يود الكاتب إرسالها للقارئ. وهو نفس ما ذهب إليه "نبيل سليمان" بقوله : « العلاقة بين الأدب و الايدولوجيا عضوية، لا أدب برئ من إيديولوجيا ما.. وليست أيديولوجيا النص بالضرورة إيديولوجيا مبدعة. كما أن تجليات الأيديولوجيا في النص لا حصر لها. وأسوأ تلك التجليات ما ينازع النص أدبيته ويجور

---

[1] : يومية الخبر ع 5375 جويلية 2008.

عليه لصالح خطابه أو فكريته.»[1] إذن أسوأ تمظهرات وتجليات وبناء الأيدلوجية في النص هو ما يفقد النص أدبيته ليتحول إلى خطاب مباشر أو إلي منشور وبيان سياسي أو اجتماعي أو ديني أو فلسفي دون أن يتمكن صاحبه من حمايته وإعطائه البعد الجمالي والفني « إن علاقة الرصيد الفكري والفلسفي بالعمل الروائي امتحان كبير حقا، يواجه الكاتب مع كل عمل جديد، و لا ينفع فيه إتساق النظرية و أحكام المنطق و غنى المعلومات. فما أن يبدأ إنجاز العمل الفني حتى يكون على الكاتب أن يكتفي بكون رصيده الفكري والفلسفي هو ناظم رؤياه، هو قوام موقفه ونظرته، وبالتالي هو خلفية العمل الفني لا واجهته، هو الخيط الشفاف الذي لا تقع العين عليه في العمل ولكنه مع ذلك مبثوث في ثنايا النسيج الفني للعمل. وربما تنفع في هذا الصدد النواهي، كأن ينهي عن إلقاء المحاضرات و التعاليم والشعارية في الرواية .. دون أن يعني ذلك إلغاء إمكانية تناول الرواية لهموم فلسفية أو فكرية، و التعبير عنها في حوارات الشخصيات الخارجية أو .. الداخلية. »[2] على الكاتب أن يكون في الخلف لا في الواجهة وأن يمتنع في أن يصبح صوتا مباشرا. و الشعارية في الرواية هو ما يلح على تجنبه الكثير من الكتاب ومنهم الروائي المغربي "إدريس الخوري" بقوله « أنا ضد الشعار ضد الهتاف. ضد الدوغماتية ضد أي وصاية ، وهمية كانت أم حقيقية على الكتابة الناضجة.»[3] فالهتاف غير مرغوب والوصاية أيضا سواء أكانت سياسية أم حزبية أم إيديولوجية مرفوضة أيضا . وهو ما يؤكده " حنا مينة" بقوله : « الروايات العربية.. تتحدث عن القضايا الاجتماعية و الوطنية ، ولكن ما تريد قوله تقوله بدلالة الحدث وليس عن طريق الإسقاط أو الإفتعال او الصراخ. إن الصراخ يقتل الأدب و هذا ما يجب أن نتجنبه. » [4]

ونضيف هنا سمة أخرى تشبه الصراخ ألا و هي التعليمية المباشرة التي يحددها "فتحي غانم" كالتالي :« أنا لا أريد أن القي درسا أو موعظة على القارئ لأنني لست

---

(1) : نبيل سليمان حوارات وشهادات ص 143.
(2) :المرجع نفسه ص 25.
(3) : بول شاؤول ، علامات من الثقافة المغربية الحديثة. المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط1 1979 ص 73.
(4) : الإبداع الروائي اليوم ص 104.

معلما كبيرا أو أنظر إلى نفسي على أنى أستاذ يعلم الناس و ينصحهم ويرشدهم إلى الطريق الحق. »[1] وهذا تطور آخر طرأ على طبيعة الكاتب الحديث والرواية الحديثة. إذ تختفي النبرة التعليمية التي كانت سائدة لدى الروائيين في القرن الثامن عشر والتاسع عشر حيث كان الكاتب يعتبر نفسه فيلسوفا وعالم نفس واجتماع وغيره. لذلك حفلت الرواية الكلاسيكية بالنصح والإرشاد إلى جانب الحماسة والصراخ الذي فرضتهما ظروف سياسية و اجتماعية في القرن العشرين و هو ما جعل "نجيب محفوظ" يقول: « أنا لا أقدم الرواية لأعطي من خلالها معلومات عن شيء معين بل أعطي تجربة حية يعيشها القارئ هذا هو الأساس. ولو كان الأساس معرفيا صرفا لكان هناك من الوسائل ما هو أجدى.»[2] إذن الرواية ليست مقالا صحفيا أو منشورا سياسيا أو غيره من الخطابات الأخرى القادرة على نقل المعرفة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية بل هي تجربة يعيشها الكاتب وينفعل بها و يقدمها للقارئ كتجربة. وهو ما جعل " نجيب محفوظ" بقول: « أنا لا أعد نفسي من أصحاب الرأي و لكن من زمرة المنفعلين بالآراء ولذلك فمجالي هو الفن لا الفكر.. قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول... الأيديولوجية ليست في عقلي و لكنها في قلبي، وأنا لا أصفها ولا أحركها قبل كتابة قصة أو رواية لأنها تعيش معي حتى في نومي. وأنا قد أكون مهتما بموقف أو إنسان أو مكان ثم تأتي الأيدلوجية لتلون الموضوع كله دون وعي مني فلا أملك أن أكون غير أيديولوجي ولكن لا أفكر فيها فلا أكتب عن الإيديولوجية، ويصح أن أكتب عن قصة حب ولكن الأيديولوجية تعمل في الداخل وفي الخفاء ... إنني أومن بمثل لكني لا أدعو إليها بالمعنى المفهوم إنها تنبثق من تصوري للحياة انبثاقا طبيعيا. مثال ذلك أني أومن بالعدالة الاجتماعية كما أومن بالعلم كما أومن أو أتطلع دائما إلى ما وراء الطبيعة.»[3]

وهذا مظهر آخر من مظاهر بناء المنظور الأيديولوجي في الخطاب الروائي حيث نصبح أمام خطاب أدبي يبرز الطاقات الانفعالية الخلاقة أكثر من أبرازه لآراء أو

---

(1) :الأقلام ع 12،11 ، 1986 ص 193.
(2) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006
(3) : نجيب محفوظ. أتحدث إليكم ص 14. 15. 32. 208 .

فلسفات وحكم ومواعظ « الأدب لا يخلق الفلسفات ولكنه يعالجها وإذا وجد أدب وفي الوقت نفسه أضاف جديدا للفكر. فذلك لأن مؤلفه فيلسوف وأديبا معا مثل " سارتر".»[1]

وهذا أمر نجده في النثر والشعر معا . فأحيانا نقرأ رواية نشعر بأنها خطابا فلسفيا جافا أو تسلسلا فكريا ينتظم في مجموعة من الصفحات و حسب منطق جاف. ففي هذه النصوص يغيب الإيقاع ويغيب الانفعال و هذا البناء الفوقي للمضمون في الخطاب الروائي يقتل أدبية النص ويفرغه من روحه و يقضي على الأداء الوظائفي ككل للبنيات الأخرى كالشخصية والحدث وغيره. وهذا ما جعل " نجيب محفوظ" يقول: « الكتابة التي تجيء عن تأمل وتفكير محض .. الدخول إلى الموضوع بأفكار مسبقة يجيء العمل برهانا عقليا عليها هي أردأ أنواع الكتابة في نظري. لأن هذه تفرض على العمل كل شيء من خارجه. والفرق بينهما وبين التهيؤ لموضوع، هو أن الموضوع يتخلق بشكل تلقائي ولكنك لا تمسك القلم إلا بعد أن يبلغ الموضوع درجة من النضج والتبلور.» [2] ففي مثل هذه الحالات كثيرا ما تبدوا الفكرة مكشوفة في النص فالخطاب الروائي في الأخير خطاب أدبي. فكما انه من الصعب تخيل قصيدة شعرية بدون إيقاع ما أو موسيقى ما، فكذلك من الصعب أن نتخيل رواية عبارة عن خطاب فلسفي أو تاريخي أو تحقيق صحفي، أو بتعبير آخر خطاب بدون إيقاع ما أو نبض انفعالي ما يضفي عليه طابعا فنيا. وهذا ما يتحدث عنه " جيمس جويس" : « الفكر والعقيدة ليسا مهمين كما يظن البعض. إن هدف كل عمل فني هو تبليغ انفعال معين... أن ندين كاتبا بدعوى أن عمله ليس مبنيا بطريقة منطقية، فهذا نقد هزيل، ذلك لأن هدف العمل الفني ليس رواية وقائع وأحداث، وإنما تبليغ وتوصيل انفعال بعض من افضل الكتب في العالم بلا معنى.»[3] وهذه صيغة أخرى مشتركة بين عدد من الروائيين الذين يتساءلون عن طريق الانفعال.

ويمكن الآن أن نأخذ مثالا عن بناء الإيديولوجي في النص من خلال إلقاء نظرة عن وجهة نظر الكتاب للبعد السياسي في الرواية العربية و هو التيمة التي كثيرا ما أثارت

---

(1) : المرجع نفسه ص 70.71

(2) : المرجع نفسه ص 109.

(3) :الكرمل ع 84 صيف 2005 ص 93-97.

أسئلة نقدية حول طغيانها في الخطاب الروائي العربي يقول " فتحي غانم" : « ا لنظر إلى الأعمال الأدبية بمنظور دعوة سياسية أم بمنظور مفهوم سياسي اصبح يفقد مصداقيته، واصبح ينظر إليه على أنه كان شيئا صالحا للتداول في الخمسينيات و في الستينيات و لكنه الآن يفقد هذه الصلاحية وهذه القوة والإقناع .. لم يعد يقنع أحدا.»[1] ولعل الروائي يشير هنا إلى مسار معين اتخذه الخطاب الروائي في زمن الحراك السياسي و الأيديولوجي الذي ساد في النصف الثاني من القرن العشرين في الوطن العربي حيث انعكس ذلك على نصوص كثيرة من حيث طغيان البعد السياسي على الأبعاد الأخرى وهو ما أطلق الكثير من الأحكام العامة المعبرة عن ذلك ومنها ما قاله الروائي الفلسطيني "محمد الأسعد" من أن الروائي العربي « لا يتساءل جماليا، بل سياسيا على الأغلب، ولا تجد التجارب الجمالية إلا التفاتا نادرا في الوطن العربي المهووس بما يدعى " الأحداث الكبرى" و" السياسة والمجتمع وما إلى ذلك: لقد نسي الروائي العربي أن الرواية فن قبل أن تكون مقالة أيديولوجية. الفن متعة، و في الرواية العربية القليل من المتعة، الفن اكتشاف قارة مفقودة، وفي الرواية العربية القليل من نزعة الاكتشاف.. ولهذا لازلنا نفتقد الروائي الكبير بالمعنى الغربي.»[2] وهذا الخطاب النقدي يردده الكثير من الدارسين حول الرواية العربية وفيه الكثير من المصداقية مع أن الكثير من الروائيين العرب أيضا يدركون جيدا هذه المشكلة ويعبرون عنها بطرق مختلفة يقول "محمد زفزاف": « ما اشدد عليه هو عدم إقحام السياسة في الأدب على نحو جاهز بليدوفج كما هو حاصل في الكثير من النصوص الأدبية العربية.»[3] إذا المشكلة ليست في وجود السياسي بل في طريقة بنائه في النص وهو ما يقوله "رشيد بوجدرة" « أنا منذ 15 من عمري منتم سياسيا ، في جبهة التحرير حتى الاستقلال ، ثم في الحزب الشيوعي إلى حد الآن. فهناك إذا فصل بين كوني مواطنا وكوني كاتبا، ويتجلى هذا التفريق عندي من خلال رفض التوظيف السطحي والمباشر للسياسة و الأيديولوجيا في أعمالي الأدبية، ومع

---

(1) : الأقلام ع 11. 12 1986 . ص 188
(2) : يومية الخبر ع 2303 جوان 1998
(3) :أحمد فرحات أصوات ثقافية من المغرب العربي، ص163.

ذلك أعترف بأنني ألجأ في ذلك لحيلة هي توظيف التاريخ و تقنية التناص في أعمالي حيث أضمنها نصوصا متنوعة تاريخية وحضارية و أدبية حديثة أو من التراث .. و لكن بطريقة تتسق مع بنية النص من جهة و تضفي عليه بعدا فنيا متأصلا من جهة أخرى، و ثالثا تخدم الغاية الفنية والمعرفية الثقافية أو الأيديولوجية أو السياسية المتوخاة دون السقوط في السطحية والمباشرة التي تخرج النص الأدبي سرديا كان أم شعريا عن طبيعته الفنية. »[1] إذا هذا الروائي لا يهرب من السياسي بل يخفيه حتى لا يجني على أدبية النص ويوظف في ذلك الكثير من التقنيات والأساليب وهذه الإشكاليات في الواقع عميقة ويعبر عنها ذلك الروائي المغربي " الطاهر بن جلون" بقوله: « النضال داخل حزب أو منظمة سياسية شيء والكتابة مع الممارسة السياسية شيء آخر، إلا أن الأول لا ينفي الثانية. لكن نادرا ما تلتحم المسؤوليتان دون أن تسيء إحداهما إلى الأخرى، أو دون أن ينتج عن ذلك التباسا وسوء فهم.»[2] وهذا الالتباس هو ما نجده لدى البعض من الروائيين الذين يعلنون صراحة أن : «الكاتب لا يمكن أن يؤدي رسالته إلا إذا اتخذ من قلمه لسانا لمناصرة الحكم القائم مهما كان نوع هذا الحكم، إذ على الكاتب أن يشيد في حدود ما يقتضيه الأدب، ويشيد ويندد بما يستحق التنديد.»[3] "فعبد الحميد بن هدوقة " في هذه الفقرة يعبر عن وضعه أثناء فترة السبعينات وحكم الحزب الواحد وما كان يشاع حول المسار الاشتراكي في الجزائر وما رافق ذلك من أيديولوجيا وأدبيات المشاركة والنقد الذاتي وغيره. وضرورة انخراط الأديب وتحمل المسؤولية السياسية التي وجد الكثير من الكتاب أنفسهم مدعوون لتحملها في مجتمعات خرجت من الاستعمار وما رافقه من أشكال التخلف وهذا وضع قد نتفق أو نختلف مع أصحابه ولكنه وضع أفرز مجموعة من الروايات في الجزائر و غيرها من البلدان العربية.

وفي نفس السياق نجد روائيا آخر ينفي المسؤولية السياسية للكاتب وهو " أورهان باموق" الروائي التركي الذي يقول : «...بالنسبة لي لا أؤمن بمسألة المسؤولية السياسية

---

(1) :يومية النصر ع 11360

(2) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع و آفاق. ص 282.

(3) : سعيد علوش : الرواية الأيديولوجيا في المغرب العربي دار الكلمة للنشر 1981 ص 143.

للكاتب : ذلك انه يكفيه تماما الاهتمام بمسوؤليتي اللغة والخيال.»[1] وهذا البـــاب يفـــتح النقاش حول الشق الآخر من الذين يدعون إلى مقولة الفن للفن. أو الإشتغال على جماليات الخطاب سواء على مستوى الملفوظ اللغوي أو غيره من العناصر الأخرى. وهذا ما يقوله "رشيد بوجدرة" « إن الموضوع في أعمالي الروائية لا يتعدى كونـــه تعلـــة.»[2] أي أن الموضوع الذي يعتبره الآخرون عمودا فقريا وهمّا أساسيا يصبح في هذه الحالات عبارة عن دافع أو منطلق للعمل والاشتغال على اللغة والتقنيات الأخرى وهو ما يؤكده "بوجدرة" في موضع آخر يقول: « الكتابة للذات تجعل الكاتب ينحو بأدبه إلى الزخرفة مـــن خـــلال الإشتغال على البنية كثيرا وعلى المستوى الجمالي بشكل خاص، وهو الأمر الذي جعـــل البعض يرى كتاباتي معقدة. لأنها مفعمة بالروح المعرفية والزخم الفنـــي الشـــاعري.. الأساسي في الرواية هوشعرية النص أما الموضوع فهو آخر ما يفكر فيه الروائي...ولكن كل ذلك يتم بعفوية، وليس بدماغ الحاسب الإلكتروني الذي يوزع البيـــادق علـــى رقعـــة الشطرنج ثم يوزع عليها أدوارها.»[3] إذن بالنسبة " لبوجدرة" الموضـــوع أو المنظـــور الأيديولوجي في آخر القائمة بالنسبة لاهتمامات الروائي أما العمود الفقري في الكتابـــة فهو البناء والجماليات لخلق متعة فنية بدل الهاجس السياسي والاجتماعي والاتجاه أيضـــا إلى الكتابة الذاتية.

والعفوية التي يتحدث عنها "بوجدرة" هي أسلوب " تيار الـــوعي" أو النهريـــة فـــي الكتابة والتي لها خصائصها المتعارضة مع البناء الكلاسيكي الذي يعتمد على التخطـــيط والتدقيق ولهذا كله تأثير جوهري على معمار النص و على جميع المستويات . لـــذلك يقول في مكان آخر : « كنت من محاربي الرواية الاجتماعية، وقمت بتكثيـــف الكتابـــة الذاتية ، لأن التاريخ أيضا ذاتي، تاريخ الإنسانية بأكمله . ومن المستحيل أن ترى العـــالم بموضوعية.. ثم إنني أظنني خلقت تيارا ذاتيا أساسه خلخلة الجاهز وتدمير الموجـــود

---

(1) : أخبار الأدب ع 693 أكتوبر 2006.
(2) : الشروق اليومية ع 1289 2005/01/29، مؤسسة الشروق للإعلام و النشر الجزائر.
(3) : يومية الخبر ع 4432.

وفي نفس الوقت الانتهاء من ثقافة الحشمة.»[1] ويعبر روائي آخر وهو "الطاهر بن جلون" عن الفكرة نفسها بتعبير آخر حين يقول: « أن تكتب من اجل الشعب... فهذا يعني ان تغتر و تنخدع يعني بطريقة ما أن تتكلم نيابة عنه، أن تحرمه من حقه في الكلام . هذه حقيقة خطيرة، خاصة وأن الكتابة تنطلق عادة من شعور صادق ونية حسنة. والحال أن هذه الحقيقة تكشف تحول سحر الديماغوجية البارع إلى اغتصاب وتشويه واحتقار إن الشعب نظرا لهويته المعقدة و غير المتجانسة ولتركيبه غير المحدد والمتناقض، ولبنيته المجردة الدقيقة، لا يمكنه منطقيا أن ينتدب شخصا ليتكلم نيابة عنه. تجاوزا يمكن لجماعة معينة أن تفوض لشخص نقل كلام بصيغة الجمع أو معبر عنه بغموض. لكن يستحيل على شعب بكامله أن يتعرف على ذاته في شخص واحد ويتوحد معه. »[2] كل هذا من أجل سحب الدور الاجتماعي و السياسي من الكاتب ودفعه نحو الذات نحو الداخل وعدم الاعتراف بالدور الذي يحاول البعض أن يحمله. الدور الطليعي والقيادي والتنويري دور المثقف والمعلم الذي يفرض وصاية على مجتمعه من الأعلى ويمكن أن نجد هذا التوجه لدى الروائيين الذين لهم صلات قوية بالرواية الفرنسية على الخصوص. ومنهم الروائي "إدوار الخراط" الذي يقول :« قال لي الروائي الفرنسي " آلان "روب جرييه" في مهرجان المربد الأخير« إن الرواية ليست حلا لمشكلة، بل هي نتيجة الشعور بوجود مشكلة وبعدم القدرة على حلها» إنها محاولة لحل مشكلة، وليست حلا، في وقت من الأوقات كانت الرواية تعطي تفسيرا للعالم، تعطي حلا، تعطي إجابة، وهذه كانت رواية القرن التاسع عشر: إجابات، وإنارات و تقرير. تقرير لإيمان، تقرير لإيديولوجية ــ تقرير لرؤية، إلى آخره، أنا لا أعتقد أن هذا أصبح ممكنا الآن، لم يعد هذا ممكنا. من الذي يستطيع أن يؤمن في خضم التقلبات السريعة جدا و الاهتزاز الاجتماعي والحضاري والمعرفي. هذا الزخم الكثيف الذي يكتسح الناس، قصارى الفن هو أن يضع الأسئلة ذات المعنى لا أن يجيب عنها.. كان فن الرواية سردا يقينيا لمعرفة يقينية كان هناك منطق محكم : بداية وتطور وحبكة وانفراج. كان هناك تحليل للشخصيات يبدو عليه مظهر الموضوعية وهو

(1) : الاختلاف ع I جوان 2002. رابطة كتاب الإختلاف . الجزائر
(2) : نخبة من الروائيين العرب. الرواية العربية واقع و آفاق. ص 275.

طبعا غير موضوعي. كان هناك طرح للظروف الاجتماعية.. طرح سواء كان مظمرا أو معلنا. ولفلسفة ما أو إيديولوجية ما مقررة ليست موضع تساؤل إنما هي موضع طرح موضع عرض، موضع تثبيت وبالتالي كان شكل الرواية يختلف تماما عن الشكل المعاصر..»[1]

وبذلك لم نعد حسب هذا الروائي أمام كتابة ذات قناعات قوية و مواقف قوية واضحة ومنسجمة مع مرجعية معلنة نحن أمام بنية الريب و الارتباك و الشك والنسبية و العودة للذات كمرجعية . و يمكن أن نستعرض رأي " ألن روب جريبه" حتى ندرك التطابق الموجود في وجهات النظر بينه و بين "الخراط" يقول ": « أنا شخصيا أومن بأن الأدب ملتزم، لكنه لا يعرف تجاه ماذا هو ملتزم، الأدب لا يعرف ما الذي سيقوله، وهو يطالب لنفسه بنوع من الوقوف خارج الميدان. أي حين تكون ثمة معضلة طارئة، معضلة سياسية، معضلة اجتماعية ، معضلة حرب كولونيالية كتلك التي كانت ناشبة في الجزائر. تكون القيم موجودة سلفا أما الأدب، فإنه مع العكس من هذا يكون نوعا من التساؤل العام عن العالم وعن الإنسان، مع الأمل في أن ينتج عن ذلك التساؤل شيء ما ذات يوم تماما كما لو أن الأدب يخوض مسعاه لخلق إنسان جديد لاحقا، لكنه سيكون إنسانا جديدا لا يسعنى أن أقول عنه شيئا في اللحظة التي اكتب فيها، و إلا فإنني لن أكتب روايات على الإطلاق. الرواية – و استعير هنا التعريف الذي وضعه لها بورخيس – الرواية ممارسة إشكالية – أي أنها عمل يضع العالم موضع البحث والتساؤل. »[2] إذا مقارنة بسيطة تؤكد التطابق في الرؤية بين "الخراط وجريبه". فالرواية بالنسبة لهما بحث في الإنسان كإنسان لا كمجتمع وإيديولوجيات و أحكام و فلسفات و غيره. المهم هو طرح السؤال أما الجواب فهو مفقود و مؤجل و متروك للزمن. و طبعا لهذا التصور تأثير كبير في بناء المنظور الإيديولوجي في الخطاب الروائي. و له تداعيات على الصعيد التقني. وربما من المفيد أن نسجل هنا ما قاله "الطاهر وطار" حول هذه المشكلة حين قال:« إذا كانت السلطة في العالم الاشتراكي تطلب من الكاتب الالتزام بالإيديولوجية الماركسية

(1) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية ص 30، 31.
(2) : الإبداع الروائي اليوم ص 74.

للينينية، فإن السلطة في العالم الرأسمالي تطلب من الكاتب ألا يلتزم بشيء .. أن يعبث . ولكن مقابل هذا هناك كاتبا إنسانا .. كاتب صاحب مواقف، كاتب له التزامات نحو الحياة يغي في كتاباته الوفاء لواقعه.»[1] وطبعا كان لكلا الاتجاهين تأثير عميق في نوع الخطاب الروائي و الأسلوب بصفة عامة والتكنيك الموظف للتعبير عن تلك القناعات والاتجاهات. وطبيعة عرض الأفكار و بناء ذلك في النص والانطباع المختلف الذي يولده لدى القراء . كما يمكن أن نضيف هنا ما قاله "بابلونيردا" مرة في جوابه عن سؤال: « لماذا لا تكتب عن الزهر؟ .. قائلا: «انظروا إلى الدماء في شوارع الشيلي! » وهو ما يذهب إليه "سهيل إدريس " بقوله : « لدينا نحن قضية، لذلك لا نستطيع أبدا أن نتبنى آراء الكاتب " بيير جان ريمي – فنحن تعنينا المواقف . نحن الشعوب العربية – نخوض معركتنا الأساسية في سبيل قضيتنا و حريتنا اليوم لا يستطيع العربي على الإطلاق أن يصم أذنيه و يغلق أعينه عما يحدث في فلسطين المحتلة.»[2]

وإذا عدنا إلى الذاتية من وجهة النظر النقدية نجد من يفسرها بقوله أن أصحاب الفردية يعتقدون « بأن هناك عالما ذاتيا ليس أقل واقعية، و لا أقل حقيقة من العالم الذي يعتبره الحس المشترك عالما موضوعيا وواقعيا. ولعلنا نعبر بصورة اكثر دقة عن النفس البشرية إن نحن عبرنا عن الانعكاسات الداخلية للقلق، و الفرح و الرجاء و اليأس. وإن نحن انطلقنا أصلا مما ينصهر في حياتنا الداخلية من أحلام و كوابيس و من معطيات الأحاسيس و مؤثرات الحياة الجارية عموما.»[3] وكما هو واضح فإن هناك من يتبنى الذات بمعناها العام كمصدر لا يقل واقعية وأهمية عن المصدر الخارجي و الموضوعي وهذا الاهتمام له خصوصية فنية يصفها "بوجدرة" ويصف الكتابة على هذا النمط بأنها « أشبه ما تكون بالنهر المتدفق بتشعباتها و تعقيداتها وتفرعاتها و طميها ووحلها وطمثها وأعشابها واسهالاتها وسيلاناتها ونبضاتها، فلا حاجة لها إلى فصول ولا إلى

---

(1) : المرجع نفسه ص 116.
(2) : المرجع نفسه ص 84.
(3) : إيان سوريو. الجمالية عبر العصور ، ترجمة د. ميشال عاصي منشورات عويدات بيروت ط1 1974 ص 287

فقرات ولأنه- هو الكاتب- يعتبرها مجرد تحيلات على الكلام وعلى اللغة.»[1] ولنا أن نتخيل أمام هذه المنطلقات شكل المادة القصصية التي تنبثق من التحايل على الكلام واللغة. وطبيعة المنظور الأيديولوجي الملتصق برؤية الذات وعلاقاتها بالواقع ودرجة وكثافة توترها الداخلي مع ملاحظة غياب الراوي بشكله التقليدي. فالمنظور الأيديولوجي في مثل هذه الروايات يأتي على شكل صخب و تراكمات حدثية كثيفة. وهذا الأمر يمكن وصفه من زاوية أخرى بأنه نتيجة أولى لطبيعة تيار الوعي الذي تنتقل الشخصية من خلاله، في منظورها حسب معطيات اللحظة النفسية والذهنية التي تعيشها. هذه اللحظة التي غالبا ما تبدو في صورة تقلصات و تشنجات عنيفة تستدعي سبرا جزئيا وكليا لأعماق الذات وكهوفها المترامية في الماضي البعيد والحاضر المبتذل... في أزمنة متداخلة. هناك دوامة من الوعي المخلوط بأشكال أخرى من اللاوعي تدور حول نفسها مندفعة إلى السطح أحيانا وممتصة في الداخل أحيانا أخرى . فالمنظور الأيديولوجي ينجز دلالته من خلال التجربة الذاتية و الارتدادية للمناطق المحمومة والمحرمة من الوعي واللاوعي..وهذا عبر علاقة بالخارج كمنبه أو مثير يفرض على الشخصية نمطا من الأفعال وردود الأفعال الآنية « فهمت أن كل إنسان إنما هو حرب أهلية.. ونظرت إلى التاريخ من هذه الزاوية .. فهمت أن المعركة تدور رحاها بين الشخص وذاته.. حرب أهلية متوغلة في كل فرد من أفراد المجتمع. ولعل هنا مقر مفهوم التاريخ. لا ادري . وهناك حروب أخرى تستعمل فيها الأسلحة المقاتلة الفتاكة، وهي التي نخوضها ضد الآخرين و ضد العالم كله. لعل هنا يكمن معنى الثورة.. لا بد من شن حرب أهلية داخل كل واحد منا فنتغير كلنا..»[2] وهكذا فالبداية هي تحويل الذات و فهمها و تثويرها من الداخل كبنية أولى وأساسية في تشكيل التاريخ و المجتمع. وبهذا التصميم والاعتزاز بملكية الذات وحريتها تنشأ علاقة التعارض مع الآخر في شكل حرب ومشكلات لا نهائية.

(1) : رشيد بوجدرة، التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط 3 1984 ص 271.
(2) : رشيد بوجدرة، التفكك . ص 231.

وأعتقد أن هذه القضية هي التي أثارها" ديفيد ديجز" وشرحها الدكتور " جاسم الموسوي" و التي تتعلق بالإحساس المختلف للزمن بين الرؤية التقليدية والرؤية الحديثة لدى الإنسان المعاصر بشكل عام والتي نذكر من بين عناصرها « بان مفهوم الوعي كما طرحه "فرويد و يونج" .. يؤكد جوانب (التفرد) و(النسبية) و(الغربة) في معنى الوعي.. فكل شخص سجين وعيه الخاص. رغم أن هذا الوعي ليس مقطوعا عن ماضي الفرد وطبيعة نشأته وتكوينه وارتباطه البايلوجي بغيره. ولهذا لا يبدو الوعي المواجه (أي وعي الآخرين) صحيحا، كما لا يمكن لردود فعل الآخرين إزاء تفكير المرء أن تكون دقيقة في الاستجابة و الاستيعاب ما دامت تنطلق من تكوينات مختلفة هي الأخرى. ولهذا لا بد أن تبدو (العزلة) – أي عزلة الفرد– واقعا وحقيقة بعدما تحطم المعيار أو العرف المشترك. »[1] فالوعي المواجه يبدو عادة متخلفا وسلطويا وقمعيا. والمعروف أن للروائي " جيمس جويس" دورا بارزا في تأسيس ما يسمى تيار الوعي في الرواية الحديثة و المرتبط بالفردية والذاتية كمنطلق للموضوع حيث يقول : « إن الكاتب الحديث له مشاكل أخرى حميمية، وأقل ابتذالا. نحن نفضل أن نذهب إلى الأركان لكي نبحث عما هو متخف بداخلها. والأمزجة و الأجواء والعلاقات الحميمية و كل هذا هو ما يكون تيمات الكتاب الحديثيين.. أما الموضوع الحديث فإنه يستخلص القوى العميقة، تلك التي توجد تحت السطح، و تلك التيارات الخفية التي تتحكم في كل شيء وتقود الإنسانية عكس التيار الظاهر المتكون من أشياء مسمومة تغلف الروح. »[2]غير أن هذه الفردية تحولت في كثير من النصوص إلى إشكالية وتحول المضمون أو المنظور الأيديولوجي إلى إشكالية مغلقة نتيجة انغلاق الشخصية نفسها وهو الوضع الذي يصفه الروائي "محمد برادة" في مقدمة ترجمته لكتاب باختين حيث يقول : « إن العلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي، هي لحظة انفصام الأفكار عن العالم، و تحولها – داخل الإنسان– إلى أحداث نفسية، أي إلى مثل عليا عندئذ تفقد الفردية lindividualité طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعا غير إشكالي ، فتصير هي نفسها غاية نفسها، لأنها تكتشف أن

(1) : د. محسن جاسم الموسوي عصر الرواية. مكتبة التحرير بغداد ط1 1985 ص 26-32.
(2) : مجلة الكرمل ع 83 ربيع 2002 ص 11.12.

ما هو جوهري يوجد بداخلها لا بوصفه امتلاكا، ولا بوصفه أساسا لوجودها، و إنما بوصفه موضوعا للبحث.» [1] و هو الأمر الذي يتحدث عنه "د.عبد المحسن طه بدر" عندما يقول: « على الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة و لا مشوهة .. وفي بعض الأعمال الفنية التي تكشف عن رؤية مؤلفيها تبدو شخصية الفنان و قد تضخمت بشكل حاد لا يسمح له برؤية أحد إلا ذاته ويبدو الواقع في مثل هذه الحالة كتلة جامدة صماء، ليس فيها من يرى أو يسمع إلا الفنان، ويغدو الفنان في برجه العاجي وكأنه طراز من " السوبر مان" مقطوع الصلة بمحيطه الاجتماعي يقف شامخا فوق القطيع الرمادي لبقية الناس.» [2] وطبعا مثل هذا الكلام صادر من الناقد نتيجة تفحصه لنصوص من الرواية العربية، ورغبته أيضا لتوجيه الكتابة توجيها موضوعيا تنفتح كما قال في السابق "محمد برادة" على المجتمع وعلى الآخر حتى لا تصبح إشكالية أي غارقة في ضجيج الذات وأسرارها فتصبح منغلقة على نفسها و يعسر الولوج إلى معالمها و فك دلالاتها ورموزها. ويذهب الناقد والروائي " أفنان القاسم" أبعد من ذلك حين يقول " « إن البطل المثالي بإمكانه أن يكون مادة حية للتقييم الجمالي. عندما يصبح الكشف عن – حركته – العاجزة عاملا مساندا للكشف عن سبيل الانتصار عليه– وأيضا– إذا نزعت عنه مثاليته وقدم بصفتة السلبية كصفة اجتماعية مكتسبة. بمعنى أن نصوغه برؤية علمية لا تتحايل على التاريخ ولا على البطل في التاريخ. ولا تعمل على تقديمهما في سكون مطلق.» [3] ومن الواضح أن المثالية هنا صفة قد يكون أحيانا من الصعب تحديد هويتها وطبيعتها وقد نشم رائحة الانحياز الأيديولوجي النقدي. ومع أن " الفردية الاستثنائية والفنية و القوية .. قادرة على أن تفكر أو تعيش رؤية للكون حتى منتهى عواقبها، بينما تكون هذه الرؤية في طور التكوين وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية.» [4] إلا أن ذلك لا يعفي الكثير من الكتابات والنصوص الروائية من كونها عبارة عن شطحات لا ترقى إلى ملامح

---

(1) : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 1987، ص 12

(2) : د. عبد المحسن طه بدر، الروائي و الأرض. ص : 37.40

(3) : د. أفنان القاسم، عبد الرحمن مجيد الربيعي، والبطل السلبي في القصة المعاصرة عالم الكتب بيروت ط1 1984 ص 25

(4) : لوسان قولدمان، جاك دوبوا.. البنيوية التكوينية و النقد الأدبي. ص 19.

الرواية كمؤسسة، الرواية كنص قادر على تقديم صورة متعددة للمنظـور الأيـديولوجي. كنص قادر على بناء صورة متكاملة تفلت من سيطرة الصوت الأحادي الإشكالي.

وهنا يمكن أن نسجل مجموعة من الشهادات التي تدافع عن موضـوعية الروايـة واجتماعيتها وتحريرها من هواجس الـذات وهـي كالتـالي : الفقـرة الأولـى لـ : "حنامينة"« إن الأشياء المتمحورة على الذات ، منفصلة على المجتمع في أرحـب أبعـاده كثيرا ما حجمت الرواية العربية، أهزلتها، أصابتها بفقر الـدم. فـالكلام علـى الـذات، منفصلة على المجتمع كلام لا ينطوي على أية قيمة، مـا دامـت وظيفـة الأدب وظيفـة اجتماعية في الأصل.»[1]

الفقرة الثانية لـ : "عبد الرحمن حنيف"

« إذا كان من حق الروائي أي روائي، أن يتأمل ذاته ويستعيد ذكرياته، و يسـجل ذلك فيما يكتبه ، فإنه بمجرد مخاطبته للآخرين، و التوجه إليهم لا بـد أن يجـد الشـيء المشترك مع هؤلاء ، وأن يتقاطع ، في لحظات كثيرة مع ذواتهم و همومهم و ما يجب أن يعرفوه عن حياتهم هم أيضا. وهذا ما يفعله الروائي الجاد باعتباره شاهدا لعصره.»[2]

الفقرة الثالثة لـ "يوسف القعيد"

« إن أحد سبل الإنقاذ أمام الرواية العربية أن تكون رواية عربية وليس رواية عن ذوات الكتاب العرب الذين كتبوها. أنا انزعج كثيرا من الروايات التي تـدور حـول ذات الكاتب ومغامراته. هذا قد يكون مقبولا في الشعر، أو في مقال كاتب كبير عندما يجعـل من ذاته محورا و لكنه ليس مقبولا من الروائي.. كلما خرجت الرواية عن ذات الكتـاب وكلما اقتربت من الجزئيات الصغيرة كان ذلك أفضل. »[3]

الفقرة الرابعة لـ : "خناثة بنونة"

---

(1) : حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ، ص 19.
(2) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى. ص 78.
(3) : جهاد فاضل ، أسئلة الرواية . ص 314.

« إن الغرق في العالم الداخلي يعكس بشكل ما فداحة هول العالم الخارجي في بناه وعلاقاته ونمطيته و رعب الأنظمة فيه. لهذا اهتممت في مرحلة ما، بالتيارات الداخية حيث يتكثف الشعور و تقل الأحداث دون الاهتمام كثيرا بالتفاصيل المادية. لكن مع ذلك كان الالتزام الحر عندي يقتضي صياغة الجوانب الشخصية مرتبطة بما هو موضوعي.»[1]

الفقرة الخامسة لـ : "إيزاك سنجر"

« أعتقد أنه لا يجب أن تركز اكتشافاتنا في الأدب على الأسلوب بقدر التركيز على إيجاد جوانب جديدة للحياة، إن الكاتب الذي يبحث دائما في نفسه وأسلوبه لا يحقق أي اكتشاف. ولكن الكاتب الذي يكتب عن الآخرين هو الذي في الحقيقة، يتوصل إلى نتائج جيدة في الأدب. فلم يكتب تولستوي و ديستويفسكي وبلزاك وديكنز وجوجول عن أنفسهم. وقلما كتبوا بضمير المتحدث.»[2]وهذه النصوص في النهاية تعطي صورة عامة عن ميل كتاب الرواية إلى دورها في البحث الاجتماعي اكثر من دورها في بحث الذات ومتاهاتها الإشكالية.

وننتقل هنا إلى مستوى آخر من البناء الأيديولوجي في النص وهو طبيعة التعدد القيمي بصفة عامة حيث يقول الروائي السعودي "هاني نقشبندي" « دور الرواية هو تقديم نص روائي في مضمون محدد لا يشتت القارئ معه في قضايا متداخلة ومعقدة و لا نهائية.»[3] وهذه قضية مطروحة أيضا على صعيد بناء المنظور الإيديولوجي في النص. ففي بعض النصوص نجد الكاتب يحشد قضايا كثيرة جدا في نص واحد دون أن يتمكن من تنظيمها في محاور عامة أو توجيهها توجيها يساعد القارئ على بلورتها و فرزها حتى يتمكن من تأويلها تأويلا مناسبا أو حتى تصنيفها. لذلك مثل هذه النصوص ما نكاد نفرغ من قراءتها حتى نجد أنفسنا لا نذكر شيئا منها. لأن الأفكار لا ترتبط بمواقف معينة مثلا أو حتى بشخصيات لها ملامح محددة بل كل ما في الأمر رغبة شديدة وملحة من

1: نخبة من الروائيين العرب ، الرواية العربية واقع وآفاق ص 354.
الأقلام ع 9.السنة الرابعة عشرة حزيران 1979. ص 202.
أخبار الأدب ع 735 أغسطس 2007.

بعض الكتاب على قول كل شيء مرة واحدة و دفعة واحدة و هو ما يشير إليه "عبد الرحمن منيف" بقوله : « من الوهم أو المبالغة الإفتراض أنه يمكن أن تقال كل الأشياء أو حتى أبرز الأشياء في رواية واحدة. »[1] وهذه مشكلة تفضي إلى تشتت المعنى وضياعه في النهاية. لذلك من الضروري بناء مضمون محدد المعالم وفق رؤية متكاملة يسندها منطق ما أو منهجية ما.

أما فيما يخص طبيعة التيمات أو الموضوعات في الرواية العربية فهي، متنوعة وكثيرة وتشمل كل ما يدور في مجتمعاتنا. إلا أننا يمكن أن نلاحظ بسهولة ميلا خاصا إلى ما يسميه الروائيون العرب (بالثالوث المحرم) الجنس والدين والسياسة من ذلك ما قاله "نبيل سليمان" « كان التصدي للمحرم، كانت مناوشة المقدس، في صميم كتابتي، وسواء أكان هذا المقدس / المحرم في الجنس أم في السياسة أم في الدين خاصة. ولذلك كانت كتابتي تغيظ وتعود علي كل حين بما يبهظ. فمنذ (ينداح الطوفان) دفعني السلطان الاجتماعي بقوة، دفعني بعيدا وحرمني زيارة القرية التي انتمي إليها سنوات. و تسبب لذوي بالأذى. ومنذ الرواية الثانية (السجن) دفعني السلطان السياسي أبعد، فصدرت الرواية في بيروت أول مرة، ثم تتالى الدفع والتدافع، فكان ما كان في شأن روايتي (جرماتي) و(المسلة) وصولا إلى منع (مدارات الشرق) في الكويت) و القاهرة..» [2]وهذا التصريح نجده لدى الكثير من الروائيين ومنهم " رشيد بوجدرة" الذي يقول الجنس والسياسة والدين هي مشكلته « وأن هذه المحرمات هي محور مجتمعاتنا.. وبأن مشكلة الجنس عندنا من المشاكل العويصة والفظيعة.»[3] وهو نفس الكلام الذي يقوله " نجيب محفوظ" : « إن السياسة و العقيدة والجنس كانت المحاور الثلاثة التي دار حولها إنتاجي. والسياسة هي المحور الجوهري بين هذه لمحاور الثلاثة فلم تخل رواية من رواياتي من السياسة.»[4] ومع هذا الاهتمام و التركيز على هذا الثالوث إلا أن " عبد الرحمن منيف " يقول : « إن الموضوعات المسكوت عنها، الخطيرة، المحرمة، من الكثرة و الأهمية،

(1) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى ص 206
(2) : نبيل سليمان، حوارات وشهادات ص 279.
(3) : مجلة أضواء 28 جوان 1984 الجزائر ص 13
(4) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم : ص 92.

بحيث تعتبر القضايا الأجدر بالاهتمام والتوفيق. ومع ذلك فإن الرواية العربية، حتى الآن، لم تقترب من أغلب هذه الموضوعات... وعدم الاقتراب دافعه إيثار السلامة بالدرجة الأولى، والخوف من السلطة أو المجتمع.»[1] وهذه ملاحظة هامة حيث كثيرا ما كان الاقتراب من تلك الموضوعات ناقصا وباهتا. تنقصه الجرأة الضرورية. وهذا الأمر له تأثيرات عديدة على بناء مضمون قوي يوازي التقنيات الكثيرة التي يجربها الكتاب. فأحيانا نقرأ رواية ويخامرنا إحساس مباشر بان الكاتب عاجز عن الذهاب بأفكاره إلى نهايتها عن طريق تحريف مسار الشخصية وعلاقاتها الصراعية التي تنجز الدلالة النهائية وذلك طبعا خوفا من العواقب التي تفرضها السلطة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو حتى أسرية والنتيجة تقديم رؤية إيدولوجية تفتقد إلى النضج الكامل. وتفرض على الكتاب هذه الهواجس الكثير من العقبات حتى الفنية. فيلجأون إلى طرق كثيرة لإخفاء نواياهم الحقيقية والخفية. فتأتي نصوصهم ونواياهم متخفية خلف رموز وإحالات وأقنعة أحيانا تستعصي على القارئ. وأحيانا تثير الشبهة لدى جهاز الرقابة المتعدد فيقوم بمصادرتها. وتبقى الكتابة تدور في حلقة مفرغة دون أن تتحقق أهداف الإبداع الذي يبقى في حاجة إلى حريته الكاملة لكي ينجز رؤية كاملة تملك أسباب وجودها وبقائها.

وهذا ما جعل الروائي الفلسطيني "محمد الأسعد" يقول في حكمه على الرواية العربية والفرق بينها وبين الرواية الغربية « الاختلاف بين الرواية الغربية والرواية العربية صاعق، كما هو صاعق في كل جوانب حياتنا العربية.واهم عناصر الاختلاف، بل أكثرها أساسية نابع من اختلاف فلسفة الحياة، أو النظرة إلى الكون والإنسان. تتقدم الرواية الغربية بوصفها مغامرة الروح في أصقاع الوجود بدون وجل، وتتقدم الرواية العربية على وجل أمام ابسط الممنوعات.»[2] وبالإضافة لما قاله "نبيل سليمان" سابقا عن السلطان وأشكاله الرقابية يعترف "منيف" بوجود هذا الجهاز داخل الذات كانعكاس خارجي « أما الرقابة التي أمارسها على نفسي فإنها جزء من رقابة المجتمع، أحاول قدر الإمكان أن أتجاوز الخط الأحمر، انجح مرة وأفشل مرة، أسأل نفسي : هل أستطيع أن أقول هذا

(1) : عبد الرحمن منيف، الكاتب و المنفى : ص 73.
(2) : يومية الخبر ع 2303 جوان 1998.

وبهذا الشكل أمام الذين أعرفهم ؟ أصل إلى نتيجة إيجابية مرة، لكن في مرة أخرى ألطف واستبدل وأصل في النهاية إلى مصالحة ما... يبدو لي أنني لم أعد أخاف. قد أبدو عصبيا، نزقا، غير مقدر للنتائج، لكن وضعا عربيا من هذا النوع لا بد من مواجهته بالتحدي وأية مهادنة، أي سكون، نوع من التواطؤ، بشكل ما مع ما هو قائم و مطلوب أن يستمر.. أما السكوت والذي يفسر بالرضا، كما يقول الشرع بالنسبة للمرأة الثيب حين تطلب للزواج، فإن توالي الهزائم بالنسبة لنا تجعل الناس، صمتهم حالة من القبول.» [1] وطبعا لهذا الوضع تأثير بالغ على طبيعة المضمون في أي رواية. فحين يفتقد الكاتب للحرية الكاملة في الكتابة تصبح الكتابة عرجاء ؟ و حول رقابة المجتمع و الدولة يضيف "عبد الرحمن منيف" قوله : « إن المجتمع العربي من أغرب المجتمعات قاطبة لأنه يمارس كل شيء سريا، و يخشى أن تقال كلمة، ولو غير مباشرة، عن هذه الحياة السرية. الله كم تحت قشرة العفة و الطهارة والتقوى المدعاة من الفضائح والوساخات والزنى بالمحرمات ! مجتمع يمارس العادة السرية. يعمل كل شيء، وبشجاعة سرية فائقة، لكنه يخشى أي شيء، و لو كان بريئا و سمحا ، أن يظهر إلى الخارج ! ليس ذلك فقط. إنه يلاحق و يعاقب من يقول جزءا من الحقيقة ! كيف تراكمت هذه الحياة، وكيف أصبح الازدواج هو القانون ؟ إنه سؤال محير بالنسبة لي، الكل ينافق، يشكل ما، بنسبة ما، والكل يتظاهر بالعكس. من هو القاتل، لماذا حصل القتل؟ الجواب: مجهول، وضد مجهول ! يبدو أن الاضطهاد التاريخي الطويل خلق أنماطا من التفكير والحياة جعل كل شيء له مظهران أو وجهان، وبالتالي لا يمكن أن يوافق على قول الحقيقة أو التعامل معها خلال النهار، أما في الليل وراء الأبواب المغلقة ؟، فإن كل شيء مباح، وكل شيء ممكن وهذا ما يجعل المجتمع يشعر بالذنب ويحس الخطيئة، و لذلك يمارس الاضطهاد على الضعيف، ومن هنا نجد أن الكاتب خاصة الروائي أو المسرحي، بمقدار ما هو مرغوب، بمعنى معين، فإنه ملعون أيضا، لأنه يقول الفضائح ، يعريها و يفعل ذلك في النهار وأمام أنظار الناس ! إن رقابة المجتمع بالنسبة لي، هي النفاق بعينه وهي الأقسى أما

[1] : عبد الرحمن منيف. الكاتب و المنفى ص 381.382.383.

رقابة الدولة فإنها مفهومة وإن تكن غير مقبولة.»[1] وهذا الكلام يعبر في تصوري عن حجم الضغوط التي يكتب تحتها الروائي العربي. فوعيه يقع بين سندان الوعي المزيف للمجتمع و مطرقة الدولة بجهازها القمعي الذي يساند الزيف الاجتماعي و يدعمه من اجل استمراره و بقائه. و نضيف هنا شهادة الروائية السورية " هدى الزين" وهي تعبر عن رقابة اجتماعية عميقة يعيشها الروائي العربي بصفة خاصة. تقول : « أما عدم طرقي لهذه المواضيع فهو يرتبط بالدرجة الأولى بأسرتي أنا أم لولدين وأحب أن أظهر بالصورة المقدسة للأم المثالية. و أريد أن أكون كاتبة ذات موقف. »[2] وطبعا كل هذه الوضعيات تترك بصمتها على عالم الرواية العربية وبناء منظورها الإيديولوجي. ونختم هذا الكلام بما قاله " واسيني الاعرج " والذي يدعم ما قالته الروائية السابقة . يقول : « عندما تكتب عليك أن تحذر من خدش العائلة. فاسم العائلة ليس ملكك وحدك وهو مقدس مثل كل الأشياء التي لا يطالها العقل إلا قليلا.. لم تكن العائلة مضطرة إلى أن تتحمل حماقاتي وجنوني ككاتب.. و ما زلت إلى اليوم أفكر في التخلص منه لأمنح نفسي حريتها القصوى، رغبة في الإنتساب إلى الكتابة بشكل نهائي وأبدي.»[3] وهذه صورة معبرة عن عمق المشكلة ومستوياتها المتعددة.

(1) : عبد الرحمن منيف . الكاتب و المنفى ص 380.
(2) : يومية الخبر ع 5715 1 أوت 2009.
(3) : يومية الخبر ع 5715 1 أوت 2009.

الفصل الثالث :

المنظور التعبيري ولغة النص

المنظور التعبيري و لغة النص :

تعد اللغة من أبرز البنيات في الرواية وهي واجهتها، وملمسها الأول، ومدخلها ووسيلة التنقل عبر ضفافها وأزقتها، بل أكثر من ذلك يقول "يول فاليري " : « ليس الأدب، في نهاية المطاف، سوى استغلال بعض خصائص لغة ما.»[1] فاللغة هي المنفذ والوسيلة التي تقودنا إلى كل البنيات الأخرى، وعلى خصائصها تتوقف عملية تصوير وتقديم النص ككل لذلك يقول " رشيد بوجدرة" : « اللغة هي الأساس في أي عمل إبداعي. حدثني عن أسلوبك، أقل لك هل أنت كاتب أم لا من خلال غزارة وشاعرية اللغة والتلاعب بالكلمات، يفتح الكاتب آفاق الإبداع، ويقدم شروخا مؤلمة تعطي العمل الإبداعي تميزه و انفراده. »[2] فاللغة هي الأساس والعلامة الأبرز على أدبية أي نص روائي و عليها يتوقف مستوى وطبيعة أي كتابة و للتدليل على أهمية وحيوية اللغة كعنصر هام وأساس في البناء يمكن أن نسجل ما قاله "هاني الراهب" في هذا الإطار بتأكيده على انه « أحيانا تضطرك عبارة لشخصية معينة أن تتوقف عن الكتابة أسبوعا لأن لهذه العبارة علاقة بحوالي عشر شخصيات أخرى، و يجب أن ترى انعكاس ذلك قبل أن تتابع الكتابة عليها. »[3] وربما يؤشر هذا الكلام أيضا على الصعوبات الكبيرة والعلاقات المعقدة التي تؤسسها اللغة على مستويات كثيرة في النص. فعبارة واحدة قد تكون لها انعكاسات متعددة على فعل ورد فعل الشخصيات وملفوظها ومسارها، و في الاتجاه نفسه يقول الروائي المغربي "مبارك ربيع" : « اللغة عندي، وإن كانت أداة للتوصيل، إلا أنها تحظى بعناية خاصة متضافرة مع الشكل ومتكاملة معه. ترقى أحيانا إلى مستوى الشعر وتتبسط أحيانا لكي تصبح لغة يومية تقريرية بحيث اعتبر أن العمل الفني المتكامل لا يمكن أن يقل فيه عنصر عن عنصر، إن كماله بل كماله الحقيقي هو في

---

(1) : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة : صياح الجهيم منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1977 ص 27.

(2) : يومية الخبر ع 5314 ماي2008.

(3) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 270

اكتمال هذه العناصر ووظيفتها في الكل الذي تشكله. »[1] والملاحظ هنا أن الروائيين يدركون تماما حيوية البناء وتضافر عناصر النص لإنتاج بنية متكاملة. فاللغة تؤدي وظيفة تتكامل مع الأداء الوظائفي للعناصر الأخرى وهي ليست بمعزل عن التأثير والتأثر بالعناصر الأخرى وهو ما يستشعره "عبد الرحمن منيف" بقوله : « إن الرواية بناء معقد ومتعدد الجوانب، و اللغة، أو العمل في اللغة، أحد جوانبه، وهذا الجانب يجب أن يؤخذ ضمن سياق متفاعل ومتكامل مع البناء كله، و ليس كشيء مستقل. »[2] و بهذا المعنى تتحدد اللغة في النص الروائي حسب علاقات التفاعل والتكامل مع البنيات الأخرى ولا يمكن تبعا لذلك دراستها وتحليل مكوناتها بمعزل عن شبكة العلاقات المتعددة والمفترضة في الرواية كعلاقتها بالشخصيات و الوصف والمكان والزمان وغيرهما مما يمنحها طبيعة معينة ومما تمنحها هي وتضفيه على العناصر الأخرى من لون وحركية و صورة. و في التحليل نجد هذا الإحساس البنائي لدى الكثير من الروائيين والذين يعبرون عنه بطرق متعددة يقول "فلوبير" : « مع كل سطر وكل كلمة تعوزني اللغة و المفردات غير الكافية وهذا ما يرغمني على تغيير التفاصيل في كثير من الأحيان.»[3] فاللغة في هذه الحالة لها دور في توجيه النص تبعا لوضع الكاتب تجاه اللغة التي يكتب بها. ومن الممكن أن نتخيل هذا الوضع مع عدد كبير من الكتاب سواء أكانوا مبتدئين أو محترفين : فالقاموس اللغوي الذي يمتلكه الكاتب ويوظفه في النهاية قد يكون عاملا حاسما في إنتاج نصوص لها صبغة معينة نحدد على ضوئه درجة القوة أو الضعف. والتفاصيل في الرواية قد تطال مقاطع وصفية أو شخصيات ثانوية أو تحديدات حكائية. لذلك فما قاله "فلوبير" على درجة كبيرة من الأهمية ومن هذا المنطلق نشأ الإحساس بالمحدودية أمام اللغة لدى الكثير من الكتاب بحيث تصبح اللغة كأداة عصية الامتلاك والتوظيف و نقل و توصيل الرسالة التي يودون إبلاغها . يقول "غالب هلسا" : » المشكلة هي التواصل، كيف تقول. أن تنقل تجربة ليس مصدرها اللغة. ولكن اللغة غير مكيفة لك. اللغة شيء عام وأنت ملزم أن

---

(1) : بول شاوول، علامات في الثقافة المغربية الحديثة . ص 59.
(2) : عبد الرحمن منيف، الكاتب و المنفى ، ص 66.
(3) : Rober Pinget, Nathalie Saraute, Claude Simon, Nouveaux roman hier aujour d'hui, P 33.

تكون محددا فيها. تصارح بالكلمات حتى ترتاح ثم تعرف إنك فشلت، وإنك لم تقل ما تريد أن تقول.»[1] إذا السؤال المطروح كيف يترجم الكاتب موضوعا ما ويحوله إلى لغة وهو يدرك أن هذه اللغة غير مكيفة له أو لم توجد من أجله بل عليه أن يطوعها لخدمة مشروعه ونواياه. وفي النهاية يصل الكثير إلى قناعة مفادها أن اللغة خذلتهم أو لم تستجب لطموحاتهم الخفية و المعلنة أو لم يستطيعوا الوصول إلى التعبير عن رغباتهم وهو الأمر نفسه الذي يعبر عنه " غوستاف فلوبير" بقوله : « إن المعركة الساحقة بين الكاتب والكلمة والمعنى الذي تتضمنه هي أصعب ما في الأسلوب. لقد ذقت أهوال الإنشاء ومصاعبه.. يستهويني الأسلوب، يشغلني ويثير قلقي الشديد، وهو يزيد من غضبي وأرقي.. كلما كتبت وجدت نفسي عاجزا عن إيضاح الفكرة. »[2] إنها إذا المعركة الحقيقية والأولى التي تواجه أي كاتب. كيف يختار اللغة المناسبة للمعنى الذي يريده.

إذا اللغة هي الواجهة الأولى للخطاب الروائي منها نبدأ في تلمس وتلقي حركية النص. وكما هو معلن فإن الكثير من الكتاب يعلنون في النهاية عجزهم و عجز اللغة عن أدراك وترجمة تجاربهم بصورة مرضية أو كافية وناجحة. وهذا يحدث مع كل الناس وفي كل المواقف. فاللغة وسيلة نسبية والسيطرة على مكوناتها وأدائها الوظائفي أمر معقد للغاية .

ومن هنا يأتي التميز الأسلوبي من كاتب لآخر تبعا لطبيعة اللغة وطريقة استعمالها.

يقول "جبرا إبراهيم جبرا" : « لكل كلمة مكانها في خلق هذا "الحل و الشد" المعماري. فأنا تهمني قرائن المعاني والتداعيات الخفية التي تحملها الكلمات، بحيث يتحقق لها أن تدفع بالفكرة إلى الأمام وأن تعود بها في الوقت نفسه، إلى الينبوع الأول الذي يهبها المزيد من نسغها، وهو النسغ الذي يضمن نضارة النمو والإيناع المعقدين في ذهن المتلقي، ويوحي إليه بأنه قد دخل حياة أخرى إضافة إلى حياته.»[3] البداية إذا من الكلمة. كل كلمة لها دور في تأسيس الخطاب النهائي كالقطرة التي تصنع إلى جانب قطرات أخرى نهرا. الاهتمام يبدأ من هذه البنية الأولى، من الكلمة وما يمكن أن تصنعه في السياق العام من

---

(1) : جهاد فاضل ، اسئلة الرواية . ص 174.

(2) : فيكتور برومبير غوستاف فلوبير ترجمةغالية شملي المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 1978 ص 25

(3) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا . ص 64.

إنماء وإيناع للخطاب، و في هذا الشان يمكن أن نستمع إلى وجهات نظر متعددة ومتباينة ولكنها تلتقي حول ضرورة الاهتمام الكامل والرعاية الحساسة لكل كلمة توظف في النص وصولا إلى مراحل تالية بعد ذلك يقول الروائي اللبناني " توفيق عواد" : « الكلمة عندي إمرأة.. وأنا أتعاطى معها كما أتعاطى مع المرأة سواء بسواء. أحب الكلمة ، أراودها عن نفسها، اقلبها متلمسا مواطن الجمال منها، انظر إلى شكلها وكأن كل حرف من الأحرف التي تتألف منها عضو من أعضاء إمرأة وأصغي إلى جرسها. أتشمم ما علق بها من أنفاس الذين تركوها خلال العصور من كتاب وشعراء. وهي كالمرأة، لعبة يحلو لي ترقيصها على الموسيقى المتأتية منها ومن جوقتها، أي من الكلمات التي تتألف منها الجملة. هذا في الشعر و في النثر معا.»[1] فهذا الكاتب ينطلق من علاقته العاطفية مع اللغة التي يعاملها بمشاعره ومعارفه. فيذهب بعيدا في تحليلها ووصف العلاقة المفترضة بين الفنان و أهم أدواته. فالكلمة ليست رسما محايدا بل هي أصوات وإيقاعات وبنية نغمية ذات أبعاد انفعالية مرتبطة بمشاعر الكاتب وحالته الوجدانية . كما أن الكلمة تاريخ يمكن أن نقرأ من خلالها تعاقب الأجيال والأزمنة والأفكار وطبعا نحن كقراء قد لا نلمس هذا الحب الخفي بين الكاتب و لغته وهو الذي يصنع في النهاية روايات يشع منها هذا التآزر بينه و بين لغة نصوصه وهذا الشيء الذي نسميه الجمال الفني نحن كقراء لا نحس في الغالب بالمعاناة التي يكابدها الكاتب من خلال البحث المضني عن الكلمة المناسبة عن الكلمة المعبرة . فهذا " غوستاف فلوبير" يكتب رسالة إلى "لويز كوليه" يحدثه عن هذا الأمر في سنة 1825 فيقول : « الأربعاء الماضية وجدتني أبحث عن منديلي لأن الدموع كانت تجري على خدي، لقد كنت شديد الانفعال في أثناء الكتابة، فانهمرت دموعي من الفرح العارم الذي استبد بي عندما وجدت الجملة المناسبة »[2] هكذا يفعل الكتاب الكبار مع أدبهم. فاللغة ليست أداة مجانية نستعملها بدون حساب وبدون روية وانتقاء ورعاية دقيقة. وطبعا بإمكاننا أن نجد في بعض الروايات

---

(1) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية ص 87.

(2) : روائيون يتحدثون عن الرواية، ترجمة علي الشوك الأقلام ع I السنة الرابعة عشرة تشرين الأول 1978 ص 33.

حشوا لغويا كثيرا يعطينا الإحساس بأن صاحب النص لم يكن مهتما بملفوظه اللغوي فتأتي اللغة دون البنيات الأخرى فنشعر أن الشخصية أقوى من كلامها أو اللغة عاجزة عن الاقتراب من حادثة تاريخية ودرامية مؤثرة أو مقطعا وصفيا باهتا غير قادر على توصيف مكان ما وتقديمه للقارئ تقديما ممتلئا : « فبقدر ما يمكن للكلمات أن تكون ركاما مواتا، لها أن تكون لدى حاذقيها كحبات المطر و تهطل فتسقى بذور التجربة في النفس، وتخصب الذهن بما ليس في حسبانه. أنظر إلى "ألف ليلة و ليلة".» إنها دفق لا ينتهي من الكلمات، وشهرزاد لن تمسك عن الكلام المباح- وغير المباح- إلا مرهقة به عند الصباح . أنظر إلى كبار الروائيين كبلزاك او دوستويفسكي : كلمات ، كلمات ، كلمات. »[1] إذا اللغة هي ملح النص وعطره وعمقه ونجاحه « فاللغة. هذا التكوين السحري الذي يستعصي على أي ترويض، والذي يتعامل معه الإنسان بكثير من الخوف، لأنه الوسيلة الوحيدة للتواصل، للتعبير، للجمال، للمتعة، أيضا للذهاب بعيدا في محاولة لاكتشاف المجهول !! تبقى اللغة سؤالا مفتوحا ودائما. اللغة قلق دائم، فالكاتب يبحث فيها ومن خلالها، من اجل الوصول إلى حل من نوع ما. وهذا الحل شديد التعقيد والغموض في آن واحد. فالحل لا يقتصر على التوصيل وحده، ولا يقصد منه الجمال المجرد، ولا يكفي لبلوغ متعة آنية، إنه يريدها كلها وفي حالة حركة متواصلة. فما كان موصلا أمس، لم يعد كذلك اليوم، وما كان جمالا في وقت سابق لا يتمتع بهذه الجاذبية الآن والمتعة الشكلية والمتمثلة بالبلاغة والجناس في فترة معينة لا تعني شيئا الآن.»[2] فاللغة إذا ذات وظائف متعددة في النص ومنها تنبثق أدوار التواصل والجمال الذي يولد الإحساس بالمتعة. والفنان لا يرضى بالحصول على جزء من كل ذلك بل يسعى إلى القبض على كل الإمكانيات التي تزخربها اللغة وهذا أمر شديد التعقيد. وفي هذا الشان يضيف "عبد الرحمن منيف" قائلا : « اعتقد أن هاجس اللغة الروائية أحد أهم الهواجس التي تواجه الكاتب خاصة في المرحلة الحالية، أية لغة يمكن أن تكون اكثر ملاءمة في كتابة الحوار؟ أية لغة أقدر للتعبير عن حقيقة الشخصيات؟ أية لغة يمكن أن تكون أداة للتواصل ونقل

(1) : جبرا ابراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا. ص 59.
(2) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى. ص 384.

الأفكار. هذه الأسئلة وأخرى غيرها تشكل قلقا حقيقيا للرواية، فاللغة الشديدة الفصاحة والتي كانت سائدة في وقت سابق لم تعد تلبي الحاجة الحقيقية، كما أن اللهجات المحلية المفرطة في محليتها قد تكون عائقا في وصول الرواية أو في قدرتها للتعبير عن أمور شديدة الدقة والحساسية، ولذلك كان لا بد من البحث عن لغة قادرة على التوصيل والتواصل، وأيضا تتمتع بالجدة والظلال التي تجعلها لغة حية وجميلة في الوقت نفسه، وهذا ما يدفع الروائي لأن يحاول ويمتحن احتمالات عديدة.»[1] والروائي هنا يطرح عدة أسئلة مرتبطة بلغة الحوار مثلا واللغة القادرة على التشخيص اكثر والتوصيل أكثر وهي معضلات مطروحة في الرواية العربية وسنبحثها لاحقا كإشكاليات متداولة في الخطاب النقدي سواء لدى الروائيين أو لدى النقاد بصفة عامة.

وقبل ذلك نود تسجيل خطاب " إدوار الخراط" حول اللغة العربية كمدخل خاص باللغة العربية ووضعها الاستثنائي حيث يقول : « لعل من أخص خصائص أدبنا " اللغة" أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة في معظم الآداب الأخرى. للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة " المطلق" للغة تصور في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها "المطلق" أو هي تجل من تجليات " المطلق" وليست هذه القضية جديدة على أية حال..إن لها تاريخا حافلا في ثقافتنا. للغة عندنا قداسة ومهابة، وقدم جليل، و لكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة، خبرة إنسانية، أيضا وليست "إلهية" فقط شيئا دائم الحداثة على عراقته. اللغة العربية في حسي، وفي معاناتي كروائي وكاتب، لغة فادحة الغنى، حساسة ومرنة وقابلة للنمو والتطور . ولكن اللغة عندنا ما تزال تقف عقبة، ما زالت للعربية قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير. يجب أن نكون عبيدا للغة، ولسنا سادتها. وإنما للغة جزء من الإنسان الذي يعيش بها، ويعاني بها، ويفكر بها ويحس بها ويحدث بها. أعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام الرواية في البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة اللغة.. كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة، أو كتلة مقذوفا بها من المطلق» علينا أن نتقبلها بلا مساءلة.»[2] و من جهتنا نحن أيضا

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب المنفى ص 372

(2) : الإبداع الروائي اليوم ص 13.

نعتقد أن هذا الكلام يعبر عن واقع حقيقي ووضع خاص فعلا باللغة العربية وسنورد لاحقا مناقشة مرتبطة بهذا الوضع الاستثنائي الذي يقره الكثير من الروائيين. وطبعا لا نفاضل هنا بين لغة ولغة بقدر ما نتحدث عن هذا الوضع الخاص المترسب في وجدان الإنسان العربي. فمشكلة الفصحى والعامية مثلا تلامس هذا التصور الذي يتحدث عنه أدوار الخراط ولها انعكاسات كثيرة على مستويات بناء اللغة في الخطاب الروائي.

وقبل ذلك نسجل ما ذكره "عبد الرحمن منيف" حول قدرة اللغة على فرض نفسها على الكاتب ورؤيته حيث يقول : « اعتقد أن اللغة تفرض نفسها، في أحيان كثيرة، على الموضوعات الروائية ، بمعنى آخر كثيرا ما يتم اختيار الموضوع من خلال اللغة، واسمحوا لي أن أتكلم على تجربتي الشخصية مثلا " الأشجار واغتيال مرزوق " الرواية الأولى. حاولت أن أنتقي مجموعة من البشر تتكلم لغة من نمط معين هي بالدرجة الأولى تقريبا لغة المثقفين أو المتعلمين .. بمعنى آخر أستطيع أن أتكلم عن المثقف لأنني أستطيع معرفة مفرداته، لغته جوه، ولكن الشخص الشعبي كان من المشكلات التي تضع حاجزا أو مسافة بيني و بينه : كيف يفكر وإذا تكلم كيف يتكلم؟ بأية لغة؟ ولذلك يبرز السؤال : كيف يمكن التعبير عن هذا الشخص بدقة وأمانة ؟ ومن هنا كان للغة. جبروت خفي أو ضمني يملي على الكثير من الروائيين موضوعاتهم.»[1] أي أن الروائي ينطلق من رصيده اللغوي أو قاموسه اللغوي الذي يوجهه نحو موضوعات معينة أو شخصيات أو حتى جغرافيا معينة كالمدينة أو الحي وغيره. وقد ارتبط هذا الوضع كثيرا لدى الروائيين العرب بالشخصية المثقفة في الخطاب الروائي كون اغلب الروائيين لهم صلة مباشرة أو غير مباشرة بهذا الوسط وهو ما انعكس فعلا على طبيعة الخطاب الروائي ومكوناته اللغوية المنسجمة مع أجواء الشخصية المثقفة أو المتعلمة وتوتراتها المرتبطة بإرادة التغيير في المجتمعات العربية. وطبعا في مثل هذه الحالة بعض الكتاب الذين يرغبون في الانتقال إلى الشرائح الأخرى من المجتمع يجدون صعوبات كبيرة قد لا يجدون لها الحلول المطلوبة إلا بالنزول والاندماج مع تلك الشرائح بغية تمثل ملفوظها اللغوي وسياقاته والأنساق الدلالية التي تحكمه. وفي الصورة النقدية نجد بعض التصنيفات المتداولة في

[1] : عبد الرحمن منيف الكاتب والمنفى. ص 141.

الوطن العربي تنطلق من القاموس اللغوي المهيمن لدى كل كاتب. فهناك كاتب الحارة وهناك كاتب القرية وهناك كاتب البحر وكاتب الصحراء إلى آخره. وهذا كله توجه يشير إلى أهمية اللغة في بناء الخطاب الروائي و دورها التأسيسي للنص و العلاقة المتشابكة والمتبادلة بين اللغة و بين البنيات الأخرى في النص.

ومن هنا تولد الأسئلة الأخرى. بأية منهجية يمكن التعبير عن الشخصية، ما هي اللغة المناسبة والقادرة على النفاذ إلى الشخصية و تقديمها كصوت له خصوصية وتميز في النص. وفي هذا الإطار يمكن طرح مشكلة اللغة العامية والفصحى في الرواية العربية. كمدخل لنقاش مرتبط بمواقف تقنية وأيديولوجية ودينية وكلها تساهم في رسم صورة مختلفة ومتعددة للخطاب الروائي العربي تبعا لتلك التوجهات يقول " نجيب محفوظ" : « العامية في ذاتها مريحة وتساعد على التصوير بسهولة عندما يجعل الكتاب عصبة من الشخوص تتحدث العامية . أما المعاناة الحقيقية فهي أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر ففي هذه الحالة تكون مهمة، اللغة هي التعبير والتشخيص معا، والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها.. وهذه المعاناة لا نواجهها فيما لو استخدمنا اللغة العامية.»[1] إذا المشكل المطروح بالنسبة " لنجيب محفوظ" هو كيف ننطق الشخصية بلغة ليست لغتها ومع ذلك نشعر كقراء بان تلك اللغة لغتنا فعلا وبأنها معبرة تعبيرا صادقا وأمينا عنها. وهو يقر بان العامية مريحة أكثر وسهلة التوظيف وتختصر الكثير من المعاناة من البحث عن اللغة الفصيحة. وقد صورت هذه المشكلة في الخطاب النقدي بصورة ميكانيكية في كثير من الأحيان. فالكثير من الكتب النقدية للرواية نجدها تمتلئ بهذه الأحكام. فكلما ورد خطاب لغوي على لسان شخصية فلاحية مثلا إلا وأخضع لقاموسية صارمة. فيقال بأن اللغة التي تحدث بها فلان في الرواية الفلانية تتجاوز وعيه اللغوي إذ لابد على تلك الشخصية أن تتحدث بلغة تتقاسمها مع شريحتها. وهنا يجد الروائي نفسه بين العامية والفصحى. وطبعا

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 ص 33.

مثل هذه الأحكام ليست كلها سليمة فبإمكان لغة فصحى أن تحل محل العامية وفي الوقت نفسه نفهم ونفترض بان تلك الشخصية تستخدم اللغة كوسيلة تعبيرية وبأن مضمونها مختلف ومرتبط بوضعها الاجتماعي أو النفسي إلى آخره.

أو أن هذه اللغة قادرة على تشخيص مستويات الشخصية المختلفة وقادرة على تقديمها تقديما متميزا للقارئ لكن ذلك كله يتوقف على براعة واحترافية الكاتب، الذي يدخل في خطاب الشخصية كاستخدام بعض الكلمات الدالة على الوضع الاجتماعي المناسب للشخصية أو بعض التراكيب التي تشير إلى وضعها الفكري وهكذا. و" نجيب محفوظ" يصرح بأن سبب تمسكه بالفصحى « ليس أدبيا.. و يصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ونحترم كتابته لأنها معبرة ودالة. ولكن السبب الذي جعلني أتمسك بالفصحى سبب قومي أيديولوجي. وهذا جعلني أتكبد هذا العناء.»[1] إذا المشكلة ليست فنية بقدر ما هي اختيار له أسبابه الخارجة عن اللغة واستخداماتها لذلك يذهب "محفوظ" في لقاء آخر إلى القول بأن : « العامية هي إحدى الآفات التي يعاني منها شعبنا والتي لا بد له أن يتخلص منها بحكم تطوره، وإنني اعتبر العامية آفة من آفات المجتمع، تماما مثل الفقر والجهل والمرض.»[2] ودفاع " نجيب محفوظ" عن الفصحى متعدد الأوجه ويعلل الأمر أحيانا بان « الأدب كان يكتب بلغة الشعر، مسرحا وحكايات وملاحم، وباعد ذلك بين اللغتين وأكد على الإزدواجية ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفني.»[3] طبعا " نجيب محفوظ " يتحدث عن واقع تاريخي و لكن هذا الواقع خضع لمتغيرات تاريخية أخرى ثقافية وفنية واجتماعية وسياسية وغيرها. ومع ذلك " فنجيب محفوظ" ليس وحده المدافع عن الفصحى فالروائي "الطاهر وطار" يقول في هذا الشان « اللغة الإبداعية عندي ترجمة من لغة الإنسان العادي إلى اللغة الفنية المنبثقة مني أنا خالقها ورازقها الحيوية، وليس معقولا أن توظف عدة لغات في متن واحد بحجة الاقتراب من الواقع ونقله كما

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006.
(2) : روجر ألن الرواية العربية ترجمة : حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة 1997، ص 190.
(3) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 25.

هو.»[1] " فوطار" يفضل لغته المشخصة في الرواية على لغة الآخر. وهو يرد على الذين يعتقدون أن العامية تساهم في نقل الواقع إلى الأدب بأمانة ودقة وبذلك تؤسس لما يسمى بالواقعية.

وطبعا لكل كاتب مبرراته ورؤيته. غير أن هذا لا يمنع من وجود رؤى وتطورات أخرى للموضوع سواء على مستوى الخطاب النقدي للروائيين أو على مستوى نصوصهم ورواياتهم. يقول "نبيل سليمان" : « الفصحى التي نتعامل بها لا بد أن تجد سبيلا إلى العامية، وإلى المجتمع برمته أي لابد أن تجد سبيلا إلى البشر الأميين، وإلى الحياة اليومية لسائر الناطقين بها، وكذلك إلى علوم العصر الحديث والفصحى تمضي الآن في هذا السبيل، ولكن على استحياء، و بارتباك كبير إنها واحدة من معضلاتنا التاريخية الكبيرة، ولا أظن أن حلا سحريا لها يلوح في الأفق قريبا أنا لا أتحسس مما يرد في الرواية العربية من عامية في الحوار أو سواه. لكني لا أستطيع أن أمارسه ، خاصة الحوار.. بكل ما كتبت كان يهمني أن يكون الحوار فعلا ناطقا باسم الشخصية وإن غلبت عليه الفصحى التي توشيها العامية في بعض الأحيان..»[2] إذا هذا الروائي يقدم لنا المدخل المناسب لحل هذه المشكلة التاريخية. كيف يمكن أن نقرب الفصحى من عامة الناس. والأمر هنا لا يخص الخطاب الأدبي وحده. فكثيرا ما رأينا إماما في المسجد يقدم خطبة في المسجد بلسان فصيح والناس نيام لأن قناة الاتصال تنغلق كلما أوغل الخطيب في الفصحى، ونجد هذا الوضع في كثير من المجالات. وربما لهذا الوضع أسبابه التاريخية والاجتماعية في الوطن العربي. ولكن في النهاية هذه المشكلة مطروحة فعلا وبحدة على مستوى الخطاب الروائي و خاصة في الوقت الراهن. في الوضع الطبيعي أن تكون لنا لغة يقرأها كل الناس و يفهمها أغلب الناس وخاصة عندما يتعلق الأمر بالنثر بصفة عامة. قد تكون اللغة في الشعر امتيازا نخبويا. لكن النثر يفترض أن يكون قريبا من عامة الناس حتى نؤسس لمقروئية واسعة مثلا. وهنا يقترح عبد " الرحمن منيف" موقفا وسطا بقوله : « إن العامية بمقدار ما تستطيع أن تضفي نوعا من الظلال،

---

(1) : يومية الخبر ع 4459 جويلية 2005.
(2) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 230.

والإضافات الصادقة للحوار، إلا أن حدودها وقدراتها مع التوصيل أو على الرصد أو على البناء في الأمور الأخرى ضعيفة. ولذلك اصبح لدينا الآن لغتان متجاورتان : لغة السرد ولغة الحوار، و نلاحظ أن معظم الكتابات الروائية المعاصرة تحاول أن تستفيد من هذين المجالين بنسب أو مقادير متفاوتة.. حاولت قدر الإمكان أن اصل إلى اللغة التي أعتبرها أكثر قدرة على التوصيل و رسم الشخصيات و إعطائها قواما حقيقيا فهي شخصيات من لحم ودم. »[1] فالحل يكمن حسب "منيف" في المزاوجة بين العامية والفصحى في الخطاب ولو بنسب متفاوتة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية في النص. والمهم في الحالتين توفر القدرة على التوصيل ورسم الشخصيات بنجاح. وفي نفس الموضوع يضيف "عبد الرحمن منيف" « اللهجة العامية في كتابة الحوار إذا كانت ضرورية من أجل إضفاء ملامح واقعية صادقة للشخصية ، يجب ألا تتكرس و تنغلق .. وبدلا من الإصلاح الحقيقي للغة، والتقريب بين لغة الحياة و لغة الكتابة، وتفصيح جزء مهم من العامية، وإنزال الفصحى إلى معترك الحياة الفعلية، بدل أن يحصل ذلك نجد سيطرة العامية خاصة في الفنون السمعية، و نجد دعوات ظلامية في الدفاع عن الفصحى المحنطة، اعتبار اللغة كيانا مقدسا لا يجوز الاجتهاد فيها إلا للفقهاء .. لغة الناس لا تحتاج إلى المجامع والفتاوي قدر حاجتها إلى الاستعمال ومواجهة التحديات و الحاجات لكي تتطور و المبدعون لا ينتظرون موافقة لكي يكتبوا بالطريقة التي يرونها أفضل وأصدق وأدق في التعبير.»[2] لابد إذا من عمل وجهد لتغيير الصورة لإحداث تقارب بين الفصحى والعامية أي خلق اللغة الوسطى كما يسميها "منيف" والتي تجمع بين الاثنين . صيغة تحقق التوافق الملائم لذوق الناس وميولهم وحاجاتهم الفنية. فالعامية وحدها كما فعل "لويس عوض" في روايته " مذكرات طالب بعثة" تؤدي إلى الانغلاق لأنه لا توجد عامية واحدة حتى على مستوى بلد عربي واحد. وكذلك قد تقوض الفصحى كلغة مشتركة. كما أن لغة شديدة الفصاحة و خاصة في الحوار بين شخصيات بسيطة قد يبدو غير صادق أو مزيفا وغير مقبول لدى القارئ.

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و النفى ص 142.144.

(2) : المرجع نفسه ص 48. 50. 51.

وفي هذا الإطار يضيف القاص و الناقد "السعيد بوطاجين" « ليس من صلاحية الكاتب الحلول محل مدارس محو الأمية ، أو أية جمعية تهتم بترقية القراءة و تنمية التكوين الجمالي .. إن أدوات الكاتب لا تتمثل في إيصال نصه إلى الإسكافي والخباز والجزار والحوت و الطبيب، الذي لا يعرف العربية أصلا أولا يريد سماعها.»[1] والكاتب هنا يعبر عن وضع اللغة العربية في الإبداع الجزائري ومشكلة مزج الكثير من الكلمات الفرنسية في المتن الروائي الجزائري بغية تقريب النص من القارئ. والمعروف أن حدة مشكلة الدارجة مطروحة أكثر في البلدان المغاربية ومرتبطة باللغة الأجنبية وتحديدا اللغة الفرنسية التي يستعملها المجتمع في المغرب العربي، بنسب متفاوتة. وهذه قضية معقدة وليست مطروحة في المشرق العربي ومن المؤكد أن تأثيرها أكثر أهمية في اللغة الأم. ورغم أننا سنناقش مشكلة القارئ والمقروئية وتأثيرها على بناء الخطاب الروائي إلا أننا نؤكد على أهمية إيجاد حلول لمشكلة اللغة حتى تتسع دائرة المقروئية. ومع ذلك فإن كتاب المغرب العربي يدافعون عن الفصحى كما هو الحال في الضفة الأخرى. فهذا الروائي المغربي " عبد الكريم غلاب" يقول : « اللغة في نظري فن. والفن تعبير عن نفسية الكاتب يتعامل معه بمقدار ما يعبر ويؤدي. والذين ينطلقون من العامية يخلون بفنية الكلمة وبأدائها النفسي- مهما تكن قوة أداء الكلمة العامية في الوسط الذي ابتدعت فيه، تؤدي ولكنها لا تعيش في غير الوسط الضيق المحلي. قد لا يعدو أداؤها القرية الصغيرة أو حيا من المدينة. ونحن نزعم أننا نكتب لعالم يحد بين المحيط و الخليج. والكلمة الخليجية لا يتردد صداها على المحيط. ولذلك لا أكتب العامية وبالتالي لا أقرأها. لأني لا أتعامل معها.. ومن منطلق قومي يجب أن نتحرر من طغيان العامية في القصة والرواية والشعر.»[2] إذا لكل روائي موقفه وموقعه وتصوره النابع من تجربته وقناعاته الفكرية والفنية والسياسية.

---

(1) : يومية الخبر ع 4328

(2) : نخبة من الروائيين العرب الرواية العربية واقع و آفاق. ص 336.

وبخصوص القارئ و اللغة دائما يمكن أن نشير إلى عدة مواقف منها ما قاله الروائي المصري "عبد الحكيم قاسم": « أنا لا اكتب لهؤلاء الناس مباشرة وإن كنت أتصور أن كتاباتي رصيد في حسابهم ولكن لا أفتعل أسلوبا معقدا – كما روي عن أدونيس هنا – يأسا منهم – كما أنني لا أتعمد أسلوبا سهلا لأصل لأوسع دوائر القراء، بل اللغة عندي جزء من تجربتي الفنية تنمو طبيعيا دون تكلف أو تعمد.»[1] اللغة في هذه الحالة مرتبطة بالتجربة الفنية لصاحبها وتنبثق في لحظة كتابة واستجابة لحالة فردية داخلية دون حسابات خارجية. دون اعتبارات مقصودة أو مخطط لها. بل الكتابة بشروطها الفنية لا اكثر ولا أقل. وتتعدد الرؤى من ذلك ما يقوله نبيل سليمان : « إن حضور الجمهور أثناء العملية الإبداعية كامن في صلب تكويني الفكري والسياسي وفي صلب التجربة التي أكون في صدد إحالتها إلى عمل أدبي. أما حضور الجمهور بمعنى التوجه إلى جنس أو فئة بعينها أثناء الكتابة. فهذا ما لم أمارسه ولا أراه مقبولا، على الرغم من أن العمل الأدبي قد يأتي في النهاية وهو يحمل لهجة خاصة أو توجها محددا.»[2] والمؤكد أن الجمهور أو القارئ يوجد في صلب الكتابة و لو بصور نسبية ومختلفة و له علاقة مباشرة بالكثير من الصور اللغوية التي نقرأها في الخطاب الروائي. فهناك بعض الكتابات تصنف على أنها كتابات موجهة إلى فئة معينة تحمل أيديولوجية دينية أو فلسفية . وتكون اللغة في هذه الحالات بلون خاص وقاموس خاص ينسجم مع مرجعية تلك الأيديولوجيات .. وفي النهاية تمارس اللغة في هذه الحالات دورا أساسيا في بناء الإيقاع العام للنص. ومن ذلك ما قاله "عبد الكريم غلاب" : « حينما أكتب أهتم انطلاقا من إرادة التغيير بأن أخاطب عموم الشعب ، وأن أقترب من عموم المثقفين، لا من النخبة فحسب. لهذه الفكرة أثرها في الأسلوب الذي أختاره فليس هو أسلوب المتقعرين الذين يحاولون أن يحيوا القواميس القديمة في أقلامهم، ولأن يجربوا شطحات الذين لا يعرفون العربية " فيبتكرون" الألفاظ المنحرفة- لغة – ليؤكدوا التنطع على القديم دون أن يشحنوا الكلمة الجديدة بمفاهيم جديدة أو أن توحي الكلمة في أقلامهم مضمونا غير

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع و آفاق. ص 366.
(2) : نبيل سليمان حوارات وشهادات ص 111.

قاموسي.» [1] وهذا كله وضع قائم في الرواية العربية ويعبر عن التعدد في التوجهات الأسلوبية والأيديولوجية وهو ما عكس صورا متنوعة للملفوظ اللغوي في النصوص، منه الجيد ومنه من لم يوفق أصحابه في بلورته بلورة كاملة . ولكنها كلها اجتهادات في التعامل مع الفن والقارئ واللغة من أجل عملية التغيير و التطوير الضروريتان للخطاب الروائي العربي.

ولعلنا نختم هذا النقاش برأي آخر "لنجيب محفوظ" حول العامية والفصحى والذي يقول فيه : « قد تكون المشكلة في المسرح أو السينما أما الرواية والأقصوصة فالأمر أبسط من ذلك بكثير و الزمن وحده سيفصل فيها. والواقع أني أشعر بان الاستهانة بلغة توحد بين مجموعة من البشر هو في ذات الوقت إستهانة بالفن نفسه و بالعلاقة البشرية المقدسة.» [2]

وهناك من الروائيين من يتحدث عن نوع آخر من اللغات ربما يصعب تصنيفه وهي لغة لا هي بالفصحى ولا بالعامية حسب وصفها من طرف "الأمين الزاوي" : أقسمت أن أكون كاتب أمي الوفي و لثقافتها الشعبية المليئة بالشعرية والصدق والبساطة العميقة.. إن صوت أمي وموسيقى لغتها ومخيالها العجائبي هو المتكلم والسلطان في هذه النصوص ... إني أجتهد على مستوى الإبداعية أن أكون صورة أمي أكونها لأنها الوفاء للمعنى وللغة وللعالم والجمال.» [3] وكما قلت سابقا من الصعب البحث عن طبيعة هذه اللغة التي تبيناها الروائي. وهذه القضية موجودة لدى الكثير من الروائيين الذين يعيشون تحت تأثير الأم أو الأب أو الجد أو الجدة كما في حالة " قارسيا ماركيز" السابقة حول طبيعة الراوي، وهي حالات تعبر عن تعلق عاطفي انفعالي بالطفولة تنعكس صورتها في الكتابة التي تستمد قيمها الجمالية من ذلك الخزان الطبيعي. "فالزاوي" في هذه الحالة يعيد قراءة لغة أمه وثقافتها كمادة خام فسيستمد منها ما كان يأسره وما يعتقد بأنه يصلح أن يكون قاعدة للتأثير في الآخرين وما يمكن أن يكون قاعدة لتأسيس تجربة فنية لها قوامها

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق. ص 235. 236.
(2) : نجيب محفوظ، أتحدث إليكم ص 61.
(3) : يومية الخبر ع 4459 جويلية 2005.

وشروط نجاحها. وفي هذه التصريحات طرافة معبرة على تنوع المنطلقات في اللغة والجمالية بصفة عامة في الرواية والفن.

وإذا كانت الفصحى والعامية هي المظهر البارز للتعدد اللغوي في الخطاب الراوئي وتأثير ذلك على أسلوب النص ككل، فإن المظهر الآخر الخفي هو التعدد المرتبط بتعدد الأصوات في النص. فحتى في إطار الفصحى هناك ضرورة لتعدد يعكس طبيعة الخطاب الروائي. فالشاعر وحده يستطيع امتلاك خطابه الشعري أما الروائي فلا يمكن أن ينتج خطابا لغويا أحاديا لأن في الرواية بنيات كثيرة تفرض التعدد. لذلك فبنية اللغة «ليست بنية رؤية القول المقيم على مستوى الأيديولوجية المسيطرة، أو الراكن إلى مستواه الأيديولوجي بل هي بنية القول المتمرد على ركونه هذا. باتجاه حركة الصراع ، أو باتجاه بناميته المحركة له و التي تبنى زمنه. وبالتالي فإن هذه البنية ليست بنية القول الذي يعبر إلى متخيل عالم منسجم أو إلى عالم يحل تناقضه في المتخيل من موقع هذه الرؤية الواحدة.»[1] فالأيديولوجيا المسيطرة أو الصوت الواحد في النص ينتج خطابا لغويا مسيطرا راكنا إلى طبيعته المهيمنة. ولا يسمح ببروز التعدد المفترض في الرواية من حيث الشخصيات وأشكال الصراع. فيقوم الروائي بمصادرة الخاطب اللغوي للآخر في اتجاه عالمه المنسجم مع رؤيته الأحادية. فيصبح القول في هذه الحالة عاجزا عن بلورة بنية جمالية، بحيث تصبح الشخصية مثلا بنية شكلية منفصلة عن قولها هذا القول الذي يجب أن يلتصق بها ليبررها ويدفع بها إلى القارئ ليتمثلها و يقتنع بها.

كما أن للغة أهمية في خلق الصراع والتأسيس له في النص لأن « تمثل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقا فعندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الأيديولوجية.. في المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لا يعود كلام الآخر مجرد نبأ، توضيح، قاعدة، نموذج ..إلخ بل إنه يسعى إلى أن يحدد الأسس نفسها لسولوكنا و لموقفنا من العالم، ويتقدم إلينا هنا، كأنه آمر. وكأنه كلام مقنع داخليا.»[2] فالملفوظ بهذه الصورة يكون بصفة التمثيل الحقيقي لمصدره ويتقدم إلينا كخطاب أجنبي ومختلف عن خطاب

---

[1] : يمنى العيد : في معرفة النص ص 81.

[2] : ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص 108.

الراوي الذي ينتجه وكأنه خطاب آمر. فالروائي وهو يتعامل مع هذه الملفوظات الأجنبية والأصوات المتعددة لا يستأصل أو يصادر نوايا الآخرين والعوامل والرؤى التي تتبدى خلف تلك الأصوات وملفوظاتها اللغوي بل عليه أن يدخلها ويمزجها بعالمه مسكونة بخصوصيتها مع تسخيرها في النهاية لأهدافه العامة. وهذا خلاف بعض النصوص التي نشعر تجاه لغتها بأنها خطاب مفرغ من النوايا الحقيقية أو القدرة على خلق بنية صراعية تصل إلى خطاب يتقدم إلينا معارضا ومهاجما. نصوص ليس فيها إلا لغة تطارد المتناقضات من زاوية نظر واحدة منسجمة مع نفسها « إن ملفوظا حيا ينبثق بدلالة، في لحظة تاريخية و داخل بيئة اجتماعية محددتين لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي. »[1] وهذا ما نلمسه في مثل شعبي صغير مثلا. فأحيانا نعثر على توظيفات معينة لهذه الملفوظات لكنها توظيفات سطحية لا تأخذ في الاعتبار النوايا المسكونة في ذلك المثل أو التجربة و الخبرات الحوارية الاجتماعية التي يلخصها عبر مراحل زمنية معينة. و في هذه الحالة يتقدم إلينا هذا المثل مفرغا من كل ذلك الزخم ويصبح مجرد ملفوظ لغوي بمعنى إشاري أحادي يخدم الملفوظ المهيمن والمسيطر في النص ونفتقد بذلك صيغة الإقناع الداخلي الموجود في المثل. وفي الحالة نفسها قد نجد أنفسنا أمام كلمة واحدة إلا أنها تعبر تعبيرا اجتماعيا مكثفا. فكلمة " عيب" عندما ترتبط بسلوك وموقف ما للشخصية تتقدم إلينا كقاعدة وكنموذج وأمر يحمل دلالات اجتماعية ودينية وثقافية وتاريخ. أو عندما ترفض الشخصية نداء الزوجة باسمها ومخاطبتها بكلمة " يا بنت الناس" ففي هذا التعبير نوايا وخلفية اجتماعية مهمة لا يجب أن نفرغها منها. وينطبق هذا الكلام على توظيفات كثيرة جدا ومن حقول معرفية كثيرة، دينية واجتماعية، وسياسية كبيرة أو صغيرة و غيرها. والمفروض أن الراوي الذي يشخص ويضمن خطاب الآخر في مثل هذه الحالات أن يخلق له منظور، ويوزع ظلاله وأضواءه، ويجد وضعيته و جميع الشروط اللازمة لا صراع رنينه. وأخيرا فإنه بنفاذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته، ويخلق له

[1]: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. ص 52.

خلفية حوارية.»[1] الروائي إذا غير مطالب بتأسيس أحادية لغوية وأسلبة نصوص الآخرين وإفراغها من محتواها. والخلفية الحوارية في النص الروائي عملية معقدة ومهمة على كل المستويات ومنها الجانب اللغوي فظلال الكلمة وأضوائها و رنينها قد تطغى عليها نبرات الراوي وبذلك تخفت الأصوات الأخرى في النص و تضمر. فالكاتب أحيانا وسواء أكان الأمر مقصودا أو غير مقصود لا يعطي متسعا كافيا للغة الآخر لتنجز الإقناع الداخلي المطلوب كما تأتي أحيانا لغة الآخر مشوهة أو مزيفة بطريقة مكشوفة ومنحازة بطريقة آلية مع الصوت اللغوي المهيمن فالمطلوب من الروائي أن يخلق الخلفية الحوارية المتوازنة للنصوص بطريقة غير مباشرة. بحيث يجعل القارئ يقتنع بكلام الآخر. وهذا لا يتحقق إلا بتنويع مستويات اللغة وإتاحة الفرصة للملفوظ الأجنبي أن يأخذ حقه في الصراع والحوار وأن لا تقطع رقابة الراوي الطريق أما ملفوظ الآخر بطريقة مخلة بالتوازنات الضرورية في الرواية.

وتنوع اللغة يقوم « على أساس أن ناطقي اللغة لا يحتفظون دائما بنطقهم على حل واحد بل يغيرونه حسب السياق وحسب المتحدث إليه وموضوع الحديث..إلخ.»[2]

ففي الرواية سياقات كثيرة جدا تتطلب ملفوظا لغويا مناسبا في كل سياق. و في الرواية متحدث إليه متنوع كثيرا و يحتاج إلى تنوع مناسب و في الرواية أيضا موضوعات كثيرة تحتاج إلى ملفوظ لغوي مناسب. و هذا الأمر على مستوى الكتابة يواجه أحيانا عقبات متعددة سواء أكانت هذه العقبات داخل اللغة نفسها أو خارجها و في هذا الإطار كثيرا ما يشتكي الروائي العربي وغيره من عدم كفاية اللغة. وكذلك عندنا من عقبات وضوابط بنية واجتماعية غالبا. فالتعدد في النهاية ضرورة تفرضها طبيعة الرواية كونها مؤسسة متشعبة و متنوعة الدروب و الأشخاص و في هذا يقول "إدوار الخراط" في نقده للغة الذين سبقوه في الكتابة « نجيب محفوظ والروائيين الذين سبقوه، يختطون لأنفسهم لغة واحدة ليس فيها تعدد نغمات على الإطلاق، إنها اللغة السلسة المكرسة التي فيها جزالة ولكن

---

(1) : ميخائيل باختين الخطاب الروائي ص 119 .

(2) : برند شبلنر، علم اللغة و الدراسات الأدبية ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر و التوزيع القاهرة ط1 1987 ص 99

ليس فيها تنوع، ليس فيها صعوبة أو تخطيط أو انفجار.. إنها اللغة التي أعطاها قوامها جماعة الإحياء : البارودي و شوقي وطه حسين والعقاد والشدياق و حتى جبران والمهجريون: لقد أعطوا لهذه اللغة قواما واحدا ونسيجا واحدا. هذا لم يعد الآن ممكنا، الرواية تقتحم، والشعر أيضا..»[1] وطبعا لكل جيل منطقه وذوقه وإحساسه الجمالي. فكل هؤلاء الذين ذكرهم الخراط كانوا يعتقدون انهم يكتبون باللغة المناسبة لعصرهم كما أن الرواية لم تحتل لدى هؤلاء مكانة هامة إلا أن ذلك لم يمنع الخراط من الإحساس من أن لغتهم أحادية المظهر والملمس وأن الرواية تتطلب العزف على أكثر من وتر واحد. تتطلب في اللغة كثرة الألوان والأنغام والأصوات . من أجل الإقتراب من التنوع الموجود في الواقع من بشر وأفكار إلى آخره.

وهذا يتطلب معرفة واسعة باللغة لمن يريد أن يكون كاتبا بصفة عامة أو كاتب رواية بصفة خاصة. معرفة دقيقة بالكلمة ودلالاتها و تاريخها والمتغيرات التي تلحق بها من عصر إلى آخر. و ذلك ما يشير إليه "عبد الرحمن منيف" بقوله : « إن جزءا كبيرا من اللغة فضفاض وتتخلله فراغات كثيرة. وهذا ناتج لعدم معرفة اللغة معرفة جيدة، لابتعادنا عن الجذور، وعن مناخات تطور اللغة، و لذلك نلاحظ أن كما كبيرا من الكلمات التي تستعمل فإنها تستعمل بحكم الاستمرار و التكرار أكثر مما هي حاجة أو للتعبير عن حالة محددة و مشخصة.. ونلاحظ الأمر نفسه، مع اختلاف يسير ، في طريقة الإنشاء أو التصوير ، فهناك كلمات كثيرة لها جرس متميز و فخامة، لكن دون أن تعني شيئا في ذهن الكاتب أو في ذهن المتلقي، و قد انتقل جزء كبير من هذه الكلمات إلى الرواية، خاصة في إطار وصف الأشياء أو وصف الناس و التصرفات مما أدى إلى خلق صور غائمة أو متباينة أشد التباين ولو أخذنا أمثلة مباشرة وصفا للغروب أو الشروق، مثلا أو وصف حقل أو إنسان فقير نجد أن الكلمات ذاتها تتكرر عند غير قليل من الكتاب : الديجور، العسجد الزبر جد السندس، الأسمال، المدقع ، غيرها كثير جدا ومع ذلك فإن أيا من الذين يكتبون مثل هذه الكلمات، ويفترضونها شديدة القوة و التأثير لا يعرفون شيئا عن ماضيها أو معانيها، وهذا يدل على الجهل باللغة من ناحية، و يدل

[1] : جهاد فاضل اسئلة الرواية ص 22.

أيضا أن الكلمات والصور حالة رجراجة مليئة بالفراغات.»[1] ولعل "منيف" يقصد بكلامه مثل هذه الأوصاف، « كانت حرارة الجو مرتفعة جدا. برغم اقتراب المساء مما يزيد في توتر الأعصاب. وكانت الرياح في الخارج قد عادت إلى العربدة والزمجرة من جديد. بينما أخذت كتل السحب السوداء المنخفضة تتحرك نحو الجهة الغربية لتجثم على أكواخ السكان كأنها الكابوس الخانق» وبإمكان ملاحظة اجتماع الحرارة الشديدة والمساء. والرياح القوية والسحب السوداء التي ستمطر بعد حين. فهناك فراغات و حالة عامة رجراجة حسب تعبير. " منيف" أو هذا التعبير مثلا، « وكانت الكرة الشمسية قد برزت من خلف القمة الشرقية و سلطت على الأرض الجرداء أشعتها المتقدة فاشتدت وطأة القيض وتحولت الكتل الصخرية المشرفة على " حبس الباي" إلى حمم بركانية. » ومع أننا في الصباح إلا أن صاحب هذا التعبير انقاد إلى صورة مكررة و مستنسخة لدى الكثير. ولا تعبر عن الحالة في سياقها الطبيعي تعبيرا عادياً. فاللغة لا يجب أن تطلق بدون حساب بل المفروض أن كل كلمة تساهم في نمو النص وبنائه بناء طبيعيا، وطبعا لهذه التعابير المتناقلة بين الكثير من النصوص تأثير هام على بنية النص ككل و إيقاعه الجمالي اللغوي مما قد يولد نفورا لدى القارئ و قد تكون اللغة في مثل هذه لحالات مدخلا لرفض القارئ الإستمرار في قراءة النص، وطبعا الكتاب الكبار لا يقعون في مثل هذه المطبات ولأنهم يهتمون اهتماما شديدا بكل جوانب اللغة وسبل التعبير المناسب. ولذلك يقول "إدوار الخراط" : « أطمح أيضا أن تكون للقصة لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا أستخدمت القالب نفسه ضد القالب.»[2] فمهما كان التأثر بالآخرين لا يجب أن يقود في النهاية إلى لغة تعاني من الاستلاب بل إلى تميز ضروري لخلق الخصوصية الأسلوبية في الكتابة.

أما الفقرة التالية فهي مرتبطة بما يمكن أن نسميه اللغة الإباحية المرتبطة عادة بمواضيع لها خصوصية وحساسية في المجتمعات العربية والملخصة بالثالوث المحرم كما يسميه الكثير، وأبرز ضلع في ذلك المثلث هو الجنس والقاموس الذي يتبعه في اللغة.

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 80-81

(2) : نخبة من الروائيين العرب ، الرواية العربية واقع و آفاق ص 305.

وهذا موضوع له حضور ملفت في كثير من الكتابات والنقاشات وعلى مستويات عديدة. وفي هذا الشأن سنعرض لمختلف الآراء التي تناولت مشكلة اللغة والمصطلح وتشعب مضاعفات ذلك على البنية العامة للنص وعلى بقية البنيات الأخرى سواء ما تعلق بالمنظور الإيديولوجي أو التقني. يقول "واسيني الأعرج". « على الرواية الآن أن تبحث عن هذا الجواب الجديد للسؤال الجنسي القديم داخل البحث في عمق اللغة العربية. لأن اللغة التي لا تقول الجنس في عنفوانه تستحي من قول الحقيقة السياسية كذلك.. إن تحرير الجسد هو تحرير اللسان لكي يقول الحقيقة في صفائها وعنفوانها وكما ترى يصبح مفهوم الجنس مقاربا المفهوم الحرية والديمقراطية... آن الأوان للبحث في أجوبة جديدة لسؤال الجنس أي أنسنة الجنس. وهذه الأنسنة يجب أن تتخطى النظرة الجزئية للجنس، أي التركيز على الأجهزة التناسلية – وهذه العملية- لا تأتي إلا بتحرير اللغة ذاتها من ماضويتها وإدخالها باتجاه العصر. العملية ليست بسيطة، بل في غاية التعقيد..لأن الجنس ذاته ما زال في بلداننا الثالثة يمارس في الظلام و بدون لغة. و في أحسن الأحوال نستعير اللغة الفرنسية حتى لا نلطخ اللغة العربية لغة (العفة).. الاختراق الحداثي يمس حتى طابو اللغة العربية ذاتها. اللغة العربية كغيرها من اللغات هي منتوج بشري وحاجة اجتماعية عليها أن تتطور وتتماشى مع هذه الحاجة أي يجب أن تفرغ من هذه القداسة لكي ترى الحياة. ولهذا فأنا اشتغل كثيرا على مستوى اللغة إذ لا أستطيع أن ادخل حميمية الأحداث في الكتابة الروائية بدون إفتضاض لحرمة اللغة وخلق قداسة جديدة تتحول معها اللغة إلى أداة صوفية لكشف الأعماق وبهذه المعاني تصبح الحداثة وسيلة لمقاومة الظلام والثبات والزيف بحثا عن أفق يتيح إمكانات واسعة للحرية والتعبير والممارسة الحياتية.»[1] إذا حسب هذا الروائي الكاتب الذي لا يسمى الأشياء بمسمياتها ويتحفظ في قول الجنس ومفرداته كما يعرفها الناس لا يملك الجرأة في الخوض في السياسي كطابوهات مرتبطة ببعضها في مجتمع يحرمها أو يفرض قيودا وضغوطا على من يمارسها. وهذا يعني أن الكاتب والكتابات المتحفظة تفتقد إلى الحرية والديمقراطية. ومقاومة قداسة اللغة هو في النهاية مقاومة للظلام أي للتخلف والثبات والزيف ورهان على الحرية والديمقراطية

(1) : يومية النصر الأربعاء 22 فيفري 1989.

وصولا إلى التعبير عن الحميمية واللحظة الصادقة. وكما نرى فإن اللغة ليست وسيلة تعبير فحسب بل لها امتدادات أيديولوجية. واختيار لغة ما أو كلمة ما لها صدى ابعد من كونها إشارة ومصطلح. بل هي اختيار له امتداد في موقف الكاتب من موضوعه ومن الحياة ومن كل هذا المناخ الذي يميز المجتمع العربي و اللغة العربية و في هذا الشأن يضيف " محمد شكري" « أنا لا أستطيع أن أتحدث عن ناس شعبيين بلغة " طه حسين" او لغة "العقاد" : أنا أعيش مع ناس مهمشين. فإذا استعملت كلمة " فراغ" فأنا أعتبرها عادية بين هذه الطبقات وكلمة "فراغ" صارت كلمة اجتماعية، حتى الأم تقول لا بنتها أحيانا يا بنت..كل ما هنا ك أنني لا أكتب كتابات جنسية من أجل الإغراء. لا أتاجر بمشاعر الناس في كتاباتي الجنسية. الجنس الذي أكتبه هو جنس بائس ويقزز ولا يساعد المرتخين جنسيا على شيء.»[1] وهنا وكأننا نعود لمشكلة العامية واقترابها من الشخصية والتعبير الجيد عنها. إن كلمة أخرى تعبر عن المعنى نفسه ولكنها لا تستعمل عادة في أوساط الناس قد لا يكون لها الوقع نفسه واستعمالها قد يبعدنا عن الجو الذي نشأت فيه و تعبر عنه كما أن الدلالة قد تختلف من كلمة إلى أخرى رغم أن الهدف واحد و لهذه القضية أهميتها على مستوى البناء سواء تعلق الأمر بالجنس أو بغيره. أي القدرة على الاقتراب من لغة الشخصية وملفوظها المعبر عن تشعباتها ومستوياتها المتعددة . وهنا يضيف "محمد شكري " بأن « بعض الأنظمة العربية الرجعية مسكونة بمرض إزدواجية التفكير. لقد قال عبد الكبير الخطيبي في كتابه: رواية المغرب العربي » : « نحن نسمح للدعارة أن تكون في الشارع ولا نسمح لشخصية روائية أن تعهر. إن ما تريده منا هذه الأنظمة هو أن نكتب لها الإنشاءات الديماغوجية لأنها ضد الوعي التقدمي الذي يهدد بقاءها وفي أحسن الأحوال تسمح لنا أن نلمح ولا نصرح. لهذا السبب تمتلئ الأسواق الأدبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والألغاز والشعوذة باسم الإبداع هذه الإفرازات هي التي تخدم إيديولوجية السادة العوالق (الفمبريين) الذين يمتصون دماء المسودين.»[2] إذا هذا الكاتب ضد الإزدواجية : لغة نتكلمها ونستعملها ونعيش بها ولغة أخرى نكتبها ونقرأها. كما أن

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 204.

(2) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق ص 322.

الكاتب هنا يربط موقفه بمستوى الوعي والوعي المواجه. فالخضوع للغة التلميح، لغة العفة، أو اللغة النظيفة هو في النهاية خضوعا للسلطة القامعة التي تختفي وراء تلك اللغة. سواء كانت سلطة سياسية أو اجتماعية أو دينية. أما اللغة اليومية اللغة الإباحية، اللغة التي لا تتجمل فهي في صلب ممارسة الحرية بمعناها الواسع. وفي هذا يتساوى ويشترك الكثير من الكتاب الروائيين ومنهم " رشيد بوجدرة" الذي يقول : « عندما انتقلت إلى الكتابة بالعربية كثفت هذا الموضوع الجنس أو الفضيحة، إن شئت بقوة.. فالعربية لغة مقدسات فكان علينا أن نجعلها أيضا لغة مدنسات.»[1] وفي موضع آخر يقول: « استعمال اللغة الشعبية في رواياتي المكتوبة بالعربية، فضلا عن المعجم الخشن والسوقي ومعجم الموت والدم.» [2]

وطبعا كل ذلك التوجه نحو القاموس الإباحي نابع من توجه إيديولوجي يناقض ما يمكن أن يسمى المواقف المحافظة المنحازة إلى لغة و قاموس آخر يمكن تلخيصه في مواقف معلنة لعدة روائيين منهم "مرزاق بقطاش" الذي يقول : « أنا أومن بأن القولة الجميلة يثاب عليها الإنسان « وهدوا إلى الطيب من القول » قرآن كريم. كما أومن بأن القولة النابية لا تخدم فنا وإن كان هناك نزوع طاغ في الأدب الأوروربي الحديث إلى انتهاج هذا المنهج. الكتابة عندي – كما سبق وأن قلت – داخلة في نطاق العبادة .. مشكلة اللغة نحن إلى حد الآن لا نمتلك ناصية اللغة بما فيه الكفاية أي بالطريقة العصرية التي يكتب بها أدباء أوروبا مثلا. وهذا يعني أن هناك مشكلة توصيل من جهة. ومشكلة قولبة اللغة نفسها.. عندما أصوغ موضوعا قصصيا أو روائيا أجدني مرغما على إتيان بعض الحركات البهلوانية اللغوية فإذا كنت أوضف اللغة العربية فإني مجبر عل الاجتهاد في سبيل تطبيع التركيب والتعابير الدارجة التي تشكل نسبة كبيرة من الموضوع القصصي. وهذه عملية لا يعرفها أدباء أوروبا.»[3]

---

(1) : الاختلاف ع 1 جوان 2002 ص 28.
(2) : يومية النصر ع 11360 شركة النصر الجزائر
(3) : يومية النصر ع 4888 أوت 1989.

ويضيف في مكان آخر «أنا افهم كلمة (الأدب) بمعناها العربي الإسلامي أولا وليس بمعناها اللاتيني. في اللغة العربية : (أدبني ربي فأحسن تأديبي) و في اللاتينية كلمة (أدب) أخذت من كلمة (ليترا) ثم شحنت بالمفاهيم المتداولة اليوم ..الأدب مسؤولية أخلاقية.»[1]

وكما هو واضح فإن هذا الروائي ينطلق من الدين كموجّه لنوع الخطاب اللغوي الذي يوظفه في بناء رواياته. فالكتابة عنده نوع من العبادة ينتظر منها ثوابا أو حسنات. ومن هذا المنطلق لا يجب أن نتوقع اللفظة النابية في النص. مع أنه يعترف بأن الكتابة ترجمة بنسبة كبيرة من اللسان الدارج إلى اللسان الفصيح. كما أن الكاتب لا يشرح لنا ما هي الكلمات النابية بحسب هذه الرؤية، مع أن النص الديني فيه الكثير من الكلمات الإباحية التي تصف الجسد وغيره. ومع ذلك يجد بعض الكتاب حرجا في استعمالها. ومع أن هذا الأمر يدخل نطاق حرية اختيار كل كاتب للغة التي يرتاح لها والتي تنسجم مع توجهاته وتكوينه وموقعه الاجتماعي إلا أن ذلك يلحق تأثيرا ما ببنية النص وإيقاعه اللغوي. وهذا يتعارض كلية مع المواقف السابقة التي يشكل هذا المنحى انغلاقا معاديا لحرية التعبير وديمقراطية الكتابة. وهنا يمكن أن نضيف موقفا آخر أقل حدة وهو ما تعبر عنه "أحلام مستغانمي" بقولها : « أنا أكتب كما أتكلم وكما أحس، أنا أعتقد أن الحياء مثله مثل البذاءة يسيء للأدب. الذي يكتب أدبا بذيئا لا يكتب أدبا، والذي يكتب أدبا خجولا لا يكتب أدبا.. ثم إن الأدب تطهير للذوق.»[2] والكاتبة هنا تفرق بين الحياء والجرأة وبين البذاءة أو الوقاحة في اللغة، ثم إن الأدب تطهير للذوق أو تربية و سمو بذوق الناس. وهنا نضيف رأيا آخر لا ينطلق من الدين، بل من الخلفية الاجتماعية. وذلك ما يعبر عنه "الطاهر وطار" بقوله : « أنا أعتبر نفسي كاتبا مشرقيا أي لست أوروبيا، لست غربيا لست شماليا... ممارسة الحب، العلاقة بين الرجل والمرأة، تحكمها طقوس، بعض الناس يسميها " الحشمة" والبعض يسميها الحياء والوقار، البعض يسميها المثالية أو

---

(1) : يومية الخبر ع 5120 سبتمبر 2007.

(2) : الاختلاف ع 3 2003 رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ص 29.

الرومانطيقية، من هذه الناحية أنا مشرقي وأحافظ على مشرقيتي و لا ألجأ للجنس إلا إذا حتمت الضرورة ذلك. »[1]

ومهما كانت المصطلحات التي يستعملها هذا الفريق أو ذاك، إلا أن ذلك كله يعبر عن التنوع اللانهائي في أشكال اللغة والقاموس الذي يوظفه الروائي في نصه.« وبمقدار ما يريد الكاتب أن يصل إلى لغته الخاصة، وإلى لغة حقيقية، أي تعبر عن الفكرة والشخصية في آن واحد، فإن الفرق بين الرغبة و الإنجاز قد يكون كبيرا ومتفاوتا.»[2] فالنجاح قد لا يتحدد من خلال تبويب محدد للقاموس " يجوز ولا يجوز" أو المقدس والمدنس. وإنما في كيفية توظيف هذا أو ذاك في متن روائي يستجيب لخطاب بمواصفات تنسجم مع الشخصيات والرؤية العامة التي يعكسها ويشخصها ذلك النص. كما أن الخطاب الروائي يفترض تنوعا هائلا في الملفوظ اللغوي الذي يتسع لكل أشكال التعبير السائدة بين البشر. « واللغة بالنتيجة هي تعبير عن حقيقة، وعن شخصية، ولذلك يجب أن تكون مناسبة تماما مثل الثياب للإنسان. لا يمكن أن نستعمل لغة فضفاضة زائدة، ولا يمكن أن نختصرها بمجموع من الأقراط والأساور، وباعتبار أن هذه الأخيرة زينة جميلة، اللغة حالة إنسانية حتى الجمال المفترض في اللغة لا يمكن حصره بأشكال واطر معينة.»[3]ونبقى مع "عبد الرحمن منيف" ، و يمكن أن نضيف ما قاله حول توظيف مفردات الجنس في الرواية. حيث يقول : « إن الإشارة إلى اللواط أو السحاق إذا وردا في رواية فلضرورات أساسية، يجب ألا تحجب عنا المشاكل الأكثر أهمية والأجدر بالمعالجة. فقط من أجل إدهاش الآخر أو استعراض جرأتنا أمامه... إن الروائي يحاول أن يعكس حقيقة أفكار الناس وأقوالهم وتصرفاتهم، ولا يريد أن يروج لفكرة أو تصرف، ولذلك يجب التعامل معه كما يتم التعامل مع الطبيب أو رجل الدين. فالطبيب يقال له كل شيء، والطبيب يقول لمريضه كل شيء، أما رجل الدين فإنه يقول كل ما يريد ويطرحه كليا مستندا إلى القاعدة المشهورة: لإحياء في الدين..والرواية تطمح لأن تفعل ذلك، أو

---

(1) : الجمهورية الأسبوعية ع 23 سبتمبر 1989 وهران الجزائر
(2) : عبد الرحمان منيف، الكاتب المنفى ، ص 39.
(3) : المرجع نفسه، ص 393.

شيئا قريبا منه.» [1] ويمكن أيضا بالمناسبة نفسها أن نسجل رأيا آخر يختلف قليلا. ففي حين قد يلجأ البعض إلى الإشارات الجنسية عن طريق اللغة الإباحية من أجل ربح جمهور معين. يخشى البعض عكس ذلك. فهذا الروائي السعودي " هاني نقشبندي " يقول : « لم أرد الدخول في مسابقة صياح مع كثيرين يجعلون من الجنس وبكل تفاصيله مادة منشطة لرواياتهم، أنا أخاطب هنا مجتمعاتنا المتحفظة يجب أن احترم تحفظها.. إن لم يكن من باب الاحترام البريء بلا غاية، فعلى الأقل من باب الطمع في الانتشار دون أن يحول النص الجنسي وانتشار ما أكتب.» [2] وطبعا هذا الكلام يتناقض مع وجهات نظر أخرى. في مجتمعات أخرى. يقول "موريس نادو" : « نظر السوريواليون في كفاحهم من أجل التحرر إلى الجنس (Eros) بوصفة قوة مخربة، ورفضية ينبغي رفعها في وجه الواقع القمعي.» [3] وتبقى الإشارة في النهاية إلى أن اللغة ومفرداتها هو مكمن الإثارة غالبا وليس موضوعة الجنس في حد ذاتها. وهنا تكمن الاختلافات و تكمن أهمية التوفيق في اختيار اللغة المناسبة للمقال والمقام.

وفيما يلي نتطرق إلى مستوى آخر من مستويات اللغة وهو ما يمكن تسميته المستوى التراثي للغة العربية. وهو اهتمام بارز لدى بعض الروائيين يتمثل في العودة إلى الصيغ والتراكيب القديمة للغة العربية وهذا كله في إطار محاولات متعددة للعودة بالخطاب الروائي ككل إلى التراث القصصي القديم بغية التأسيس لنص يحمل خصوصيات معينة قد تعطيه الامتياز في الآداب العالمية. وهو ما يعبر عنه "جمال الغيطاني" بقوله : « الرواية موجودة في التراث العربي القديم ..إذن الشكل الذي أريد أن أعبر به عن مضمون اللفظة. لا بد أن يكون نابعا من ظروفي، من تراثي ، من تراث لغتي، في القرون الأخيرة مر العالم العربي بظروف خاصة حيث كان للغرب دور مهم في إحداث درجة كبيرة جدا من عدم الثقة بالتراث العربي وبالتاريخ العربي أيضا. فتوجهنا بشكل كامل إلى الغرب.. ولكن أين خصوصيتي أنا ؟ المسألة ليست شكلا وليست جريا وراء

---

(1) :
(2) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب والمنفى ص 47.52.
(3) : أخبار الأدب ع 735 أغسطس 2007.
: أدزنيس، الصوفية و السوريالية ص 260.

موضة. المسألة تتعلق بأني أنا أريد أن اعبر عن مضمون فإن لم يكن الشكل نابعا من الداخل أيضا، لن يستطيع هذا الشكل أن يقدم المضمون تقديما جيدا وسليما.. من هنا كانت محاولة آخرين يوجد بيننا ممثل بارز لهذا الاتجاه، هو الكاتب الفلسطيني " إميل حبيبي" الذي مثل غيره من أفراد هذا الاتجاه استند إلى الجذور القصصية و الروائية في التراث العربي و التي يمكن أن تحقق لنا الخصوصية في آداب العالم.»[1] لقد سجلت هنا نص الغيطاني كاملا حتى تتضح الصورة للقارئ بان اللغة التراثية جزء من تصور ورؤية عامة للإبداع بشكل عام والرواية بشكل خاص. رؤية تركزت على نوع من الإحياء لأدبنا وتاريخنا القديم. وسنترك مناقشة هذا الاتجاه للروائيين أنفسهم من خلال وجهات النظر المتعلقة بهذا المنحى يقول "إدوار الخراط" : « أما اللغة التراثية أو التاريخية فهي عندنا على الأخص و في هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين. واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها. الروائي هنا لا بد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا وحيويا و يكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطارا مزركشا.. العلاقة بيني، على الأقل وبين اللغة ليست علاقة عشق و تدله.. بل هي علاقة تشابك حياتي، غنى أطمح أن يكون مثريا من الجانبين، بل سعيي هو أن انطق بهذه اللغة حساسيتي و فكري في سياق العصر، بل فيما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضا . وأن أعطي صوتا لمن لا صوت لهم، و لما ليس له صوت، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ولا عن بناء العمل الفني. لا أخفي عليكم أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء.. تدفعني حوافز غامضة وغلابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس، محاولا أن أجد تحت هذه الركامات الجوهر الثمين الحي. أتوق إلى نوع من الانهمار اللغوي الجامح الذي لا يحده حاجز، وأعرف استحالة ذلك ولكن ما أن أفتح له ثغرة حتى يندفع. »[2] إذا " الخراط" لا يعارض البحث عن اللغة التراثية والتاريخية لكن شرط تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا، أي

---

(1) : الإبداع الروائي اليوم ص 96

(2) : المرجع نفسه، ص 135.

أن تصبح هذه اللغة تعبيرا حيا عن صاحبها وعن الواقع الحاضر وأيضا المستقبل، لا بد أن تكون للكاتب القدرة على إحضار التراكيب القديمة للحاضر و جعلها تحمل الدلالات الجديدة، وجعلها قادرة على التوصيل ، لا أن تتحول إلى عائق أو حاجز على نفسية القارئ الجديد.

غير أن هناك من الروائيين من يعتقد بلا جدوى هذا المسعى كما هو حال " إلياس خوري" عندما يقول : « تجربتنا الأساسية هي تجربة الصراع مع اللغة، تجربة كيف ندخل المحكي كيف ندخل طريقتنا في الكلام الآن إلى لغة تعيش منذ أكثر من ألف سنة، وتتغير ببطء، لغة مقدسة مرتبطة بمجموعة من العناصر أهمها أنها مرتبطة بذكرياتنا الوهمية عن حضارتنا التي اندثرت، بأحلامنا الوهمية عن بعث الماضي. ما يعنيني أنا من الكتابة ليس أن أبعث الماضي، فالماضي مضى وبعثه كان دائما حلما واهيا، أو طريقة أو وسيلة بدائية للتعبير عن الحاضر. ما يعنيني أنا هو أن أتعارك مع لغة هذا الماضي كي استنبت لغة جديدة مرتبطة بالمحكي، ناتجة عن المحكي.»[1] إذا هذا الروائي يعتبر التوجه إلى اللغة التراثية توجه عبثي وبدائي و لا طائل منه. وما هو مهم هو البحث داخل هذه اللغة عن صيغ جديدة مرتبطة بالراهن من أجل التعبير عن الراهن. وفي هذا الإطار يضيف " مرزاق بقطاش" « فيما يتعلق بي أنا، و حسب تجربتي المتواضعة في الكتابة الروائية، كنت أتصور أن التمكن من اللغة العربية وفقا لمضامين التراث العربي وقواعده يمثل السبيل الوحيد لكتابة الرواية حسب ما تقتضيه المعايير الحديثة، لكنني لم أجد كبير شيء في التراث العربي في هذا الشأن يستحيل علي أن أكتب على شاكلة الجاحظ والتوحيدي وغيرهما من أباطرة السرد في الأدب العربي. المادة التي بين يدي لا تسمح لي بذلك. والعصر الذي أعيشه لا يسمح لي بذلك هو الآخر. وعليه فأنا أواجه مشكلة اللغة الروائية في أثناء الكتابة. »[2] إنها مشكلة معقدة يعانيها كل الروائيين العرب مع اختلاف توجهاتهم مع اللغة العربية سواء من يحاول أن يستعين بالتعابير القديمة أو من يحاول إيجاد تعابير جديدة .

---

(1) : الإبداع الروائي اليوم . ص 165.

(2) : يومية الخبر ع 5334 ، 3 ماي 2008.

غير أن هناك طرف ثالث يعتقد أن اللغة القادرة على التعبير لا توجد لا في الماضي و لا في الحاضر وهذا ما يقوله " روب جرييه" : « إن الكالمات التي سوف تسمح لي بصياغة هذه المعضلات يخامرني الإنطباع بأنها ليست بعد موجودة، وأن الأدب كله يحبل- كثيرا أو قليلا- بعالم مقبل لكنه عالم أنا نفسي أجهله.»[1] وهذا احساس نجده لدى الشعراء والروائيين على حد سواء . إنه الإحساس بعجز اللغة عن تفجير كل الطاقات التي تسكن الفنان ــ عجز اللغة و عدم الإحساس بالرضى عقب كل تجربة وهو ما عبر عنه " جبرا إبراهيم جبرا" في حديثه عن اللغة و الشعراء بقوله إنهم « يقضون حياتهم و هم يكتبون القصيدة تلو القصيدة طلبا لتلك القصيدة العزيزة الواحدة التي تشع في أذهانهم و لا تسلم نفسها كليا لألفاظهم .. إنها المغامرة المتجددة مع الزمن. »[2] مغامرة البحث المتواصل عن الألفاظ القادرة على إشباع حاجة الفنان و القارئ معا إلى هذا النهم اللامنتهي للفن و تمظهراته المتنوعة .

وفي النهاية كل هذا التنوع يعكس التراث الموجود في المنطلقات والأذواق سواء لدى الكاتب أو القارئ الذي يتفاعل مع كل تجربة جديدة. والمهم في النهاية هي لغة تساهم في بناء نص يستطيع الحياة ومقاومة الفشل .

وهذا البحث في اللغة هو الذي يقودنا إلى التطرق إلى مستوى آخر من مستويات اللغة بالرواية ألا و هو علاقة الشعر بالرواية و النقاش الكبير المثار حول هذا الموضوع وخاصة في الرواية الحديثة. و في هذا الشأن يمكن أن نصنف الكتاب إلى صنفين صنف يعتمد اللغة كوسيلة أو أداة فنية لترجمة نوايا أخرى أكثر منها أهمية وصنف آخر يعتمد اللغة كوسيلة وهدف في آن واحد. ومن هذه الزاوية يمكن معالجة هذه الآراء. فالفريق الأول يمكن أن يمثله ما قاله " فتحي غانم" : « اللغة بقدر الإمكان أريدها أن تعبر عن الموقف ولها وظيفتها في هذه الحدود . والجمال الذي يأتي في اللغة لا يصح أن يتميز بحيث يشعر القارئ بمتعة في اللغة تفوق أو تنافس متعته في تتبع الصراع في الرواية . فأحيانا وأنت تقرأ "طه حسين "، أو تقرا لأديب من كبار الأدباء من الأجيال التي سبقتنا

(1) : الإبداع الروائي اليوم . ص 74.
(2) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا . ص 64.

تجد متعة في قراءة اللغة في حد ذاتها. التراكيب و التعبيرات في حد ذاتها لها جمالها الخاص. هذا شيء عظيم، ولكن إذا جذب انتباهك هذا الجمال في اللغة بعيدا عن الرواية أفقدك متعة متابعة الدراما. . الصراع. فهذه المنافسة في رأيي أنا، تفسد العمل الروائي.. ولا استقل أبدا بمتعة أخرى تنافس متعة متابعة الأحداث والصراع القائم في الرواية . هنا خلاف جذري بيني وبين أستاذ كبير مثل " طه حسين".. الرواية يجب أن تعامل كرواية و لا تعامل كمقال أو كمقامة أو كأدب لغة .. للقصة رؤيتها الفنية البعيدة عن السيطرة الكاملة للغة، اللغة الصحيحة ضرورة، و اللغة الجميلة ضرورة . ولكن الجمال من خلال بلاغته أي من خلال مناسبته للمقام، ومناسبته للمقام هو أن يكون مناسبا لتوضيح الصراع ، وأن يكون موظفا لخدمة هذا الصراع والتعبير عنه أوضح تعبير.»[1] وبهذه المعاني تصبح اللغة عبارة عن أداة لنقل وتوصيل أهداف أخرى أكثر أهمية . ففي الرواية مواقف وأحداث و صراع بين شخصيات تفوق كلها في عملية بناء النص بناء اللغة في حد ذاتها . فحسب هذا الروائي لا يجب أن تتفوق اللغة على العناصر الأخرى و يجب أن لا يحجب الاهتمام بها بقية البنيات الأخرى فنصبح أمام تراكمات لغوية لا تفضي في النهاية إلى تشخيص عالم قصصي معين. ومع هذا الرأي يقف الكثير من الأدباء الذين يرفضون تحويل الرواية إلى نسق لغوي وإفراغها من محتوياتها الطبيعية من قصة وأحداث و شخصيات ومضمون اجتماعي وغيره والاهتمام باللغة وإعطائها الأولوية في حد ذاتها .

وهنا يأتي الرأي الآخر الذي ينطلق من اللغة في بناء الرواية أمام البنيات الأخرى التي تأتي في المقام الثاني. وفي هذا يقول رشيد " بوجدرة" : « اللغة بحرنا و الكلمات سفينتنا فنبحر ونفتح في الكون هاوية، نعمرها صوفا وقطنا ووسواسا وسبيخا وصدى ووشوشة و تواطؤ.»[2] ففي مثل هذه الحالة تصبح اللغة وسيلة وهدفا. هنا تختفي البنية التقليدية وتختفي عناصرها الحبك و التشويق و الصراع و الشخصيات بالمفهوم التقليدي وغيره. في هذه النصوص اللغة هي التي تصنع البنية. تأويل النص ينطلق من اللغة لا

(1) : الأقلام ع 11.12 1986 ص 192.
(2) : رشيد بوجدرة . التفكك ص 198.

من الشخصية و غيرها. وجمال النص ينبثق من اللغة . الرواية كلها عبارة عن بحث في اللغة، عبارة عن ركام لغوي يخفي فيه الكاتب نواياه و في هذه الحالة يقول "بوجدرة" « فإن معنى الكلمات ينبع من العلاقة التي تربط بعضها بعض أكثر من علاقتها بالأشياء التي تدل عنها. والأدب ينمو ويتركب داخل منطقة المعاني المتشعبة والمعاني المخفية. »[1] وبهذا المعنى وهذا الفهم وهذه المقاربة نصبح أقرب من اللغة الشعرية و قد تصبح الرواية بديلا للقصيدة بصورة ما. ونضيف هنا وجهة نظرا أخرى حول لغة الرواية تصب في الاتجاه نفسه يقول " إدوار الخراط" : « إن اللغة عندي هي بنية موسيقية، ولها نسيج موسيقي سحري. في مغامرتي محاولة إذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية من الحس، بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة، يكاد يكون تواصلا مباشرا، أصليا أوليا، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتي. بل هي سعي إلى خلق موسيقي تحمل دلالة، أي أن انصهار الدلالة و البنية أمر حيوي، ليست الموسيقى شيئا خارجيا إذن ولا حيلة، بل هي فرض و ضرورة بمعنى ما . سعي إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من إيحاء ودلالة فطرية في الوقت نفسه. اللغة عندي، إذا ليست لمسية وحسية فقط بل أيضا هي موسيقى الكون المتناغم فيه الداخل والخارج. وقد اقتضى هذا في – اقتضاء الحب – بحثا لجو جا ولا عجا وراء مورفولوجية اللغة في العربية وارتياد الإمكانات اللامحدودة في تقصيها واكتشاف إمكاناتها و مناحيها. ولكن البحث لم يكن بداهة بحثا شكليا أو قاموسيا و لا مجرد لعب ممتع باللغة و في اللغة. بل هو مندمج بلا انفصال عن هذا الوجود الذي نعانيه على مستوياته الفيزيقية و الاجتماعية الكونية جميعا، هو بحث عن أسرار التواصل المهدد دائما، وفض لأسرار الذات أو على الأرجح .. الذات الآخر في وقت معا... عندي في كل أعمالي تقريبا وبخاصة في "رامة والتنين" والزمن الآخر " فقرات كاملة تقوم على تسييد جرس واحد أو صوت واحد، أي أن يوجد حرف بعينه في كل كلمة من كلمات الفقرة، التي قد تطول إلى عدة صفحات »[2] وكما هو ملاحظ كلما توغلنا في مفاهيم هذا

---

(1) : الثقافة و الثورة ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1984 ص 97.

(2) : الإبداع الروائي اليوم ص 135.136.

الاتجاه ابتعدنا عن اتجاه "فتحي غانم". في نصوص هؤلاء الكتاب لم يعد الصراع هو الأساس بل البحث في مستويات اللغة وأسرارها بحث في مناطق لا تخاطبها المعاني المباشرة للغة بل المعاني التي تولد من التراكيب الجديدة . من الجرس أو الصوت مثلا . من انصهار الدلالة والبنية. وهذا كله سعي يبتعد عن لغة النثر الكلاسيكية ليقترب من تخوم لغة الشعر. وهذا ما يؤكده أحمد المديني بقوله : « العمل الإبداعي أيا كان لا بد من أن يأخذ في حسابه القيمة الأساس لعملية الكتابة بوصفها خلقا مستمرا باللغة وداخل اللغة ويخلق علاقات غير مألوفة ضمن عملية الخلق هاته. على أن المسألة بالنسبة إلى ليست محصورة في هذه الخطوة فحسب بل إنها تقع ضمن جملة اقتراحات أخرى ، يعتبر توليد عالم ذي إرهافات شعرية أحد أسسها الكبرى، أي أني لا اقدم الحدث أو العنصر الحكائي كعمدة ؟أساس كما أني لا ألغيه بالمرة ولكن هذا العنصر يقف وسطا بين مهمة التبليغ الاجتماعي ورسالة الموقف من الواقع بشتى تناقضاته، وبين المهمة الرسولية الأخرى التي أعتبرها مهمة لا مناص منها للكتابة إذا أردت أن تكون مبدعا حقيقيا.» [1] إذا ما علاقة الرواية بالشعر. وهل ستتحول الرواية إلى قصيدة : وهل هناك مسافة أو حدود لا يمكن تجاوزها في إطار عملية الاندماج أو المزج بين الشعر والرواية وما موقف الكتاب من ذلك .

في البداية يمكن أن نقول بأن هناك اعترافا عاما لدى أغلب الكتاب بغزو الشعر للرواية، غير أن ذلك لا يمنع وجود آراء مختلفة حول مفهوم الشعر في الرواية وخارجه وأيضا حول حدود معينة لا يمكن القفز فوقها . تقول " ناتالي ساروت " " لم أرسم أبدا الحدود بين الرواية و الشعر. التمييز أصبح اليوم مدرسيا.» [2] ولكن السؤال المطروح و الذي لم تجب عنه "ساروت" هو ما طبيعة الشعر الذي تتحدث عنه، والجواب ربما ما قصده " ميشال بوتور" في كلامه عن علاقة الرواية بالشعر حيث يقول : « بقراءاتي أعمال كبار الروائيين على مختلف أنواعهم قد شعرت بأن في أعمالهم الأدبية طاقة شعرية مدهشة فالرواية إذن في أسمى أشكالها، يمكن أن تكون طريقة لحل

---

(1) : أحمد فرحات، أصوات ثقافية ص 190.

(2) : Rober Pinget, Natalie Sarraute, Claude Simon, Nouveau Roman : Hier Aujourd'hui, P27

الصعوبات وتجاوزها، وأنها أهل لاقتبال إرث الشعر القديم برمته.. إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها.. قال ملا رميه: « إن الشكل المسمى شعرا لهوا الأدب بكل بساطة، فكلما قوي الإلقاء ظهر الشعر، وكلما كان هناك أسلوب كانت الرنة الشعرية. » وعندما يصبح مفهوم الشعر هذا مفهوما عاما، وعندما يهتم الكاتب مثلا بإيقاع معين، فإن هذا المفهوم يقوم مقام علم العروض.. بجميع مقتضياته.. إن الرواية، أي الخرافة التي تقلد الحقيقة هي المكان الأفضل لمثل هذا العمل ولكن عندما يبدأ هذا العمل بالظهور، إذن عندما تنجح الرواية بفرض نفسها كلغة جديدة، و فرض لغة جديدة وقواعد جديدة، وطريقة جديدة لربط الأخبار المختارة كأمثلة فيما بينها . لتظهر لنا أخيرا كيفية إنقاذ الأخبار المتعلقة بنا. عندئذ تعلن اختلافها عما يقال كل يوم، و تظهر بمظهر الشعر.»[1] لعله هذا المفهوم العام للشعر هو ما أرادت التعبير عنه "ساروت" وغيرها، في معرض حديثهم عن علاقة الرواية بالشعر. وطبعا هذا المفهوم يمكن أن نقول عنه كما يقال عن القانون وروح القانون. إنه إذا روح الشعر أو روح الفن بصفة عامة. وهذا لا يتعارض مع الرواية ومع المسرح والقصة القصيرة وغيرها. وهذا ما يشير إليه "جبرا إبراهيم جبرا" بقوله : « الذي لا ريب فيه أن العمل الروائي هو في معظم حالاته كالتشخيص السريري الذي يحتاج إلى أذن مرهفة عليمة بالإيقاع، وأصابع مرهفة تحس مواضع العلل، وتميز الصحة عن المرض كانت نظرتنا وما زالت إلى معظم الفنون الأدبية متأثرة بنظرتنا التقليدية إلى الشعر، وهذه النظرة لا تسعف الكاتب في التغلغل الكافي، لا في خفايا النفس ولا في القضايا التي يريد أن يجعل منها بناء روائيا. و لكن من ناحية أخرى كان يجب أن يكون الشعر حافزا لشحن ما نكتب من رواية بنفس يتخطى الروح النثرية. وهذا ما نراه في روايات الروائيين المشهورين الذين فيما يبدو بدأوا شعراء ثم تحولوا إلى الرواية واستخدموا فيها طاقاتهم الشعرية. »[2] العروض إذا يتحول في مثل هذا التصور إلى إيقاع عام داخلي غير مرئي و لكنه محسوس يعطي للخطاب الروائي مذاق الشعر رغم أنه ليس شعرا . وهذا ما يعبر عنه أيضا "حنا مينة" بقوله :

---

(1) : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ص 16. 34. 93.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ص 81

« الروائي شاعر . لأن الشعر هو الانفعال بكل الوجود .. والتعبير عن ذلك بلغة شعرية تومئ و لا تستهدف تفصيلا، وتوجز ولا تسرف توضيحا و تحديدا والروائي بحاجة إلى هذا في بعض أجزاء عمله.» [1] و كل هذا نحت من مانعي الشعر وتوظيف لبعض مزاياه سواء اللغوية أو الانفعالية. ولكن مع ذلك فإن الاقتراب من الشعر بمختلف مظاهره وتوظيف ذلك في الرواية له حدوده ومقاييسه حسب الكثير من الروائيين ويمكن أن نقرأ بعض ذلك في الوصف العام الذي قدمه " عبد الرحمن منيف" لهذا الوضع في الرواية العربية بقوله: « من المظاهر الملفتة للنظر في الرواية العربية المقدار الكبير، بل الهائل من الزخرفة اللغوية، قد يكون لجزء من هذه الزخرفة صلة بالشعر، أو بالصور الشعرية و قد يقترب بعضها من الشعر الحقيقي، لكن دون أن يكون لها علاقة عضوية بالبنية الروائية يبدو لي أن جذر هذه الظاهرة يعود إلى كون الشعر هو المناخ السائد، ولذلك ترك تأثيره الواضح في الطريقة التي يتم بها التعامل مع اللغة، إضافة إلى أن إثبات الجدارة والبراعة، ضمن مقاييس معينة ، يكون من خلال الاقتراب من الشعر أو تحويل الشعر إلى بناء روائي، وإذا تركنا جانبا الكتابة التقليدية، نلاحظ أن جزءا من الكتابة الحداثية، تنظر إلى اللغة ضمن مفهوم الزخرفة والبراعة الشكلية، وإن كانت تدعي أنها تتعامل مع اللغة ضمن مفهوم جديد . فذلك العمل المضني من اجل ترتيب معين للحروف، وتلك المترادفات المتلاحقة اللاهثة والهذيان، والتكسير المصطنع للغة، واستعمالها بشكل مختلف، إن هذه اللعبة اللغوية مقصودة لذاتها، أكثر مما هي جزء من البنية الروائية أو محاولة تطوير اللغة وتطويعها لتكون أكثر جمالا وأكثر استجابة. إن ما يحصل في الشعر، وكان ضروريا و مفيدا لا يستوجب التكرار في الرواية. و إذا كانت الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق، فإن الفرق كبير بين هذه الرواية وبين الهذيان، والذي لا يمكن تصنيفه في الرواية أو الشعر والذي لا يتعدى في أحسن حالاته إظهار البراعة اللغوية. إن اللغة في الرواية مسألة شديدة الحساسية، فهي متعددة، متنوعة غير مطلقة، وجمالها لا ينبع من الفخامة قدر ما يرتبط بالدقة من ناحية و التوازن الداخلي من

---

(1) : حنا مينة هواجس في التجربة الروائية ص 146.

ناحية ثانية.»[1] إذا وحسب "منيف" فإن الكثير من النصوص ينطلق أصحابها في فهم دمج الشعر بالرواية من اللغة ومظهرها الخارجي دون القدرة على جعل ذلك الاهتمام جزء من البنية العميقة للنص الروائي الذي يبقى في حاجة إلى التعدد والتنوع و التوازن الداخلي.

وفيما يلي بعض آراء الروائيين في الفرق الكامن بين الشعر والرواية يقول: « عبد الرحمن الربيعي" « إن الشعر بوح يشبه الزفرات التي يطلقها القلب أو يصبها كلمات. ولكن الجانب الآخر في الرواية، وهو جانب كونها علما، متأت من أن كتابتها ليست شبيهة بالزفرة وإنما كونها تشييدا لبناء ورسما لعالم متكامل له قوانينه وأبعاده، وأن هذه الخارطة لا يمكن عزلها عن الجانب العلمي في الرواية. »[2] إذا الشعر زفرة أو صرخة أو حالة محددة وأحادية والرواية بناء متعدد ومتنوع العوالم. أما الروائي " فرناندو بيسوا " فيقول : « أفضل النثر على الشعر كشكل من أشكال الفن.. الشعر مثل الموسيقى، محكوم بقوانين إيقاعية محددة، حتى لو لم تكن من نمط القوانين الصارمة للشعر المنظوم فهي قائمة مع ذلك كدفاعات، كإكراهات كأجهزة أوتوماتيكية للضغط والعقاب. في النثر نحن نتحدث أحرارا . بإمكاننا أن نضمن إيقاعات شعرية وأن نوجد خارجها، مع ذلك إن تسرب إيقاع شعري معين بصفة عرضية إلى النثر لا يعوق النثر، لكن تسرب إيقاع نثري عرضا إلى الشعر يعوق الشعر الفن كله متضمن في النثر.»[3] هناك إذا إيقاع خاص بالشعر لا يمكن إختراقه بإيقاع النثر. وإذا كان من الممكن تسريب الشعر إلى الرواية إلا أن الرواية تبقى تحتفظ بإيقاع نثري مميز لا يمكن أن تتحول معه إلى قصيدة. وفي هذا الشأن يصنف "جبرا إبراهيم جبرا" خصوصيات أخرى للرواية مقارنة بالقصيدة في قوله: « لماذا هذا التمايز بين الشعر والرواية ؟ الشعر مهما بلغ من روعة، ومهما حقق من نفاذ. ومهما أدرك من أعماق النفس البشرية، يبقى ضمن تجربتنا الحضارية الجديدة صوتا أحاديا – و هو صوت له– خطورته الكبرى، غير أنه لا يحقق الشعور بالكلية الشمولية، أو الشعور بالتعددية التي هي صفة التجربة العربية اليوم، وما يلازمها من رؤيا. الشعر يصور بعض

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 81.82

(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية، ص 136.

(3) : يومية الخبر ع 4296.

هذه الرؤيا رمزيا، وبشكل تركيبي نهائي. غير انه في الأغلب لا يستطيع – كما تستطيع الرواية أو المسرحية، – أن يصورها تحليليا وموضوعيا، بالإضافة إلى التنويع الموسيقى أو النفس الشعري ذاته، الذي يجب أن تحمله تهاويل الكاتب الروائي، نحن إذا بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التي تيسرها لنا قدرة الشعرية وبين الطاقة التصويرية التحليلية والنقدية، التي نرجو أن تيسرها لنا قدرتنا القصصية . كلمة " النقدية" مهمة هنا : فكل إبداع في النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ في خفايا المجتمع، كما في خفايا النفس البشرية، للتمكن من إبرازها إلى النور، وتقييمها ونقدها، والصلة بين هذا النقد الروائي وبين النقد الأدبي أمر وارد والفرق هو أننا في الرواية " ننقد" كميات إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات، في حين أننا في النقد الأدبي نسلط جهدنا على كميات فكرية وصورية ولغوية– لعلها هي أيضا ملأى بمثل ما يملأ الذات العربية»[1] ويمكن أن نضيف حول مشكلة التحليل التي يقصدها " جبرا" ما قاله في مكان آخر، وله علاقة بلغة النص أو الكاتب الذي يكتفي بالملفوظ اللغوي دون القدرة على توظيف ذلك في التحليل . يقول: « يظهر أننا لم نتعلم بعد التفكير التحليلي. إن الرواية هي تحليل ثم إعادة تركيب النظرة التحليلية للأمور هي التي تحقق تغلغلا في الجزئيات التي بإمكانها أن تكون مادة الرواية ثم تأتي مرحلة التركيب وهي تركيب هذه الجزئيات. في هندسة خاصة تعطي للفن الروائي شكله الظاهر والمتميز بشخصية كل روائي. يخيل إلي أن كتابنا حتى الآن لم يتمرسوا بالقدرة على التحليل الوافي للدوافع والأعراض الاجتماعية والسياسية وغيرها لكي يستطيعوا أن يكتبوا الرواية التي نريدها. ضعف الرواية العربية التي اقرأها هو دائما في هذا القصور في التحليل في شتى أشكاله، سواء كان ذلك في تحليل الشخصية أو تحليل الحدث إلى عناصره المسببة، أو تحليل الظروف المحيطة بالشخصية والحدث إلى آخر ما هناك من أنواع التحليل التي يجب على الكاتب أن يمارسها تدريبا لبصره وذهنه وفنه، وإذا عجز عن التحليل كان بناؤه الروائي قاصرا.»[2]

---

(1) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ، ص 84-85.
(2) : المرجع نفسه، ص 81.

بهذا المعنى تصبح الرواية أصواتا متعددة والشعر صوتا أحاديا، الشعر ينتج التكثيف والرمزية والإيحاء والرواية تتيح التحليل والنقد والشمولية. وهذه مهمتها الأساسية. النفاذ إلى عمق الشخصية الفردية والاجتماعية والصراعات والتناقضات الخفية وغيره: أما " أحمد إبراهيم الفقيه" فيقول : « الطاقة الشعرية لا تكفي لأن تخلق قصة ناجحة، إنني مع الشعر في القصة و لكن ليس إلى الحد الذي يتحول معه إلى قوة تعطل حركة القصة أو تسعى لتبديل و تغيير طبيعتها فالشعر في أغلبه تعامل مع المطلق ومع المعاني المجردة، بينما القصة تعامل مع تفاصيل الحياة، و لا بد أن يكون القصاص قادرا على أن يوظف هذه الطاقة الشعرية توظيفا يخدم القصة، لا أن تنمحي عناصر القصة وتتحول إلى قصيدة، وإلا فليكتب صاحبها شعرا و يترك القصة. ولذلك فإن كتابا كثيرون يقعون في هذا المأزق وبدلا من أن يكون الشعر إغناء للقصة يكون إضعافا لها.»[1] إذن هناك فوارق جوهرية. فالقصة تهتم بالتفاصيل والشعر يتعامل مع المجرد وفي الواقع كثيرا ما نعثر على نصوص تطغى على بعض جوانبه هذا الذي نسميه اللغة الشعرية ويكون لها تأثير سلبي على البنية العامة للنص. وربما المتضرر أكثر من هذا الميل غير المبرر لتوظيف اللغة لشعرية هو القصة القصيرة أكثر من الرواية وهو ما يعبر عنه " عبد الرحمن منيف" في هذا المقطع « لا شك أن هناك رواية شعرية .. إنني لا أميل على أن يكون الشعر مجانيا في الرواية، أحب أن تكون هناك شاعرية في الرواية، بمعنى اختيار الألفاظ، المدى، التساوق، الصيغ، الصور، كلها تساعد على أن تكون معبرة عن وضع معين. إنما لا يجوز أن تكون مقصودة لذاتها. هناك خطأ وقعت فيه القصة القصيرة هي أنها تستعير من الشعر الكثير من أدواته إنما دون قدرة على توظيفها من أجل خدمة القصة القصيرة، وهكذا أصبحت القصة القصيرة اقرب إلى قطعة شعرية منثورة، و بذلك فقدت قدرتها التوصيلية كقصة قصيرة.»[2] وهذه حقيقة فكثيرا ما نقرأ قصة قصيرة ولكنها أشبه بجملة شعرية واحدة ولا أثرفيها لفعل القص نتيجة هذا التوجه الذي يعبر عن مشاكل في الذوق الفني و عن متغيرات غير محسوبة و غير واعية في كثير من

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 10

(2) : المرجع نفسه، ص 142.

الأحيان. ورغم ما يقال عن التلاشي التدريجي للحدود بين الأنواع الأدبيـــة إلا أن الكثيـــر ممن اسمتعنا إلى آرائهم يرفضون بطرق مختلفة المزج بين تلك الأنواع أو بالـــذات بـــين الرواية و الشعر. يمكن أن تكون هناك توظيفات واستفادة متبادلة. لكن في حدود ما تسمح به طبيعة كل نوع . فالاهتمام باللغة في الرواية لا يمكن أن يقود الـــنص الروائـــي إلـــى القصيدة وهكذا. والاهتمام بلغة الرواية ليس جديدا فهذا " فلوبير " يقول في ســـنة 1852 : « رأسي تدور وحلقي تحترق لكي ابحث وأنقب وأقلب وأفتش وأنادي مائة ألـــف طريقـــة مختلفة جملة لتأتي وتكتمل في النهاية . جملة نثرية جيدة قد تكون كبيت من الشعر غيـــر قابلة للتغيير وايضا موزونة ورنانة وهذا اقل ما أطمح إليه.»[1] إذا لا يجب أن يفهم دائما بان لغة النثر يجب أن تكون لغة بدون ضفاف أو بدون ألوان أو بدون عطر مـــا ولكـــن يجب أن يكون ذلك كله في إطار المتطلبات الأخرى للرواية وهـــي كثيـــرة مـــن حـــدث وشخصية ومكان وزمان وغيره كما يعطينا "عبد الرحمن منيف" فرقا آخر بين لغة الشعر والرواية في كون لغة الشعر أقرب إلى الوجدان أما لغة الرواية فهي أقرب إلـــى العقـــل والواقع والموقف يقول: « تختلف الرواية عن الشعر ولكن اختلافا وديا هذه المرة، إذا لا تكتفي مثله بالوجدان تخاطبه وتحرضه وتستفز أنبل ما فيه، إنها تحاول أو تطمح إلى ذلك، لكنها أيضا تتوجه إلى العقل تخاطبه وتعرض أمامه جملة من الوقائع الصارخة والحقـــائق الدامغة مما يوجب على الإنسان موقفا»[2] ويلخص " نجيب محفوظ" الموقف كله بقولـــه: « الحق أن اللغة قد تكون هدفا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر و لكنها في أنواع النثر وسيلة مهما كانت ومهما أولاها الكاتب من عناية ولا يهمنا من هذه الوسيلة مجـــرد ما تؤدي إليه فحسب، بل يهمنا العناية بها عناية فائقة، لأنها لن تصل إلى غايتها إلا مـــن خلال هذه العناية»[3] يجب إذن إن لا يكون الاشتغال على اللغة في الرواية هروبـــا مـــن مشكلات البناء المعقد الذي تتطلبه بقية المستويات الأخرى أو تغطية على عدم القدرة على إنتاج بنية وصراع درامي يؤسس لفعل قصصي مؤثر. في الرواية يجب توزيع الاهتمـــام

---

(1) : Michel martinez les roman de Flaubert P 18

(2) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 42.

(3) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 ص 33

بشكل متوازن بين كل العناصر وإلا فإن النص سيعرف اختلالات تفقده نسقه و إيقاعه العام .

أما من الناحية النقدية فيمكن الإشارة إلى التحليل الذي قدمه " رومان جاكوبسون" لمستويات اللغة والذي « يعتقد أن كل حالات الاتصال تخضع لستة عوامل ثابتة وهي:

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه

قناة الاتصال

الرمز

وكل واحدة من هذه الوضعيات تولد منها وظيفة لسانية مختلفة و هي كالتالي :

مرجعية

انفعالية شعرية نزوعية

تأكيدية

ما فوق اللغة »[1]

وطبعا في التحليل كل هذه الوظائف المختلفة تكون حاضرة في النص بنسب متفاوتة، والحضور المكثف والمميز لأي وظيفة هو الذي يعطي صورة معينة للنص. فمثلا حضور وظيفة اللغة فوق اللغة بكثرة في النص يعطي الانطباع بان الكاتب أو الروائي يعتقد بأن القارئ لا يستطيع أن يفهم فيشرح له نواياه وأهدافه بشكل مكشوف وصريح وسطحي ويتخلى الكاتب في مثل هذه الحالات عن ثقته في أدواته الفنية و قد تبرز في هذه الحالة تعليمية أو وعظية مباشرة غير مقبولة وهكذا. وربما يكون هناك حضور قوي للوظيفة الشعرية فتحدث هيمنة اللغة على بقية البنيات الأخرى. وكل الجهد يذهب لصالح اللغة كما سبق القول في علاقة الرواية بالشعر . وهكذا مع بقية تفاصيل الوظائف الأخرى و في نهاية التحليل يمكن أن نصل إلى توازنات كثيرة تحكم النص من خلال دراسة وظائف اللغة بهذا الشكل.

---

(1) : Bernard valette , le roman P 62.63.

وفي حالة انتقال الكاتب إلى استخدام اللغة استخداما رمزيا يمكن أن تنتقل إلى حالة وظاهرة مطروحة في كثير من النصوص الروائية، إنها ظاهرة الغموض التي طرحت في الشعر أيضا و التي ترتبط بالاستعمال الجمالي للغة . أي الانتقال من القاموس المشترك والمتعارف عليه مع القارئ إلى قاموس وتركيب أسلوبي ينحرف بالدلالة إلى عالم مجهول قد يهدد عملية التواصل بين الفنان والقارئ. ولهذه المشكلة مستويات متعددة ولها تأثير مهم على بنية النص. يقول "محمد عز الدين التازي" في هذا الشأن « مازال كثير من القصاصين العرب يهربون من الواقعي إلى التجريد فتصبح القصة تركيبا ضبابيا مشحونا بالهلوسات اللغوية، والشطحات الخيالية المريضة التي تعبر عن تعامل بورجوازي مع الفن القصصي يسقط في الخواء الفكري – ويفقده القدرة على تبني الموقف واختيار لحظة الصراع الحقيقي ويؤدي إلى إلغاء دور القارئ وتفاعلاقه الضرورية والأساسية مع النص. »[1] إذا المشكلة حسب هذا الروائي هي الهروب من الواقع نحو الخيال، عدم القدرة على استيعاب تعقيدات الواقع والنفاذ إليه وتمثله وتشخيصه، وهذا يؤدي إلى سقوط في متاهات اللغة بدون جدوى. وهذا يهدد دور القارئ ومشاركته المفترضة مع النص كشريك أساسي و جوهري. وفي نفس الاتجاه يسير " عبد الكريم غلاب" بقوله: « أنا اقترب من الشعب ومن عموم المثقفين. أنفر نفورا شديدا من الغموض الذي لا يحقق إلا فكرة بورجوازية يحاول الكاتب من ورائها أن يحقق ذاته. الفن الذي لا يحدث تواصلا مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فنا زائفا.. الذين ينغلقون أحد رجلين: إما أن الأفكار لم تتضح لديهم للوثة في عقولهم . وإما لقصور يدركهم فلا يستطيعون أن يبينوا.. حينما أتنكر للغموض والإغراق في اللامفهوم لا يعني ذلك أنني أرفض الأساليب الفنية التعبيرية الإيحائية أو الرمزية. و لكني لا أنفي أي أسلوب فني أو أي تقنية جديدة إذا كانت تخدم الفن الروائي على شرط ألا تكون هدفا، أي فنا لذاتها فيصبح الأداء بها فنا للفن وليس فنا لأداء رسالة الأدب الإنسانية.»[2] إذا هناك رغبة ملحة لدى هذا الروائي ومثله لمخاطبه عموم الناس وإقامة التواصل معهم ورفض مجاهيل الذات وعوالمها.

---

(1) : بول شاوول علامات من الثقافة المغربية الحديثة ص 72

(2) : نخبة من الروائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق ص 336.337.338

وأيضا بعض الروائيين لم يكتمل وعيهم ولم تكتمل تجاربهم ولذلك فهم عاجزون على اتخاذ الموقف المناسب والصريح. "وعبد الكريم غريب " في هذا السياق لا يرفض الإيحاء والرمز بمعناه العادي إذا كان يخدم الفن ويخدم الرسالة المنوطة بالفنان. وفي نفس السياق يضيف الروائي نفسه : « لا أعتمد على الأسطورة – وبالتالي الرمز– لإيماني بالخطاب المباشر، ولأن الشعب العربي وهو يناضل ضد الواقع لا ينبغي أن يغلف له هذا الواقع الثري بالأحداث التي تكاد تتفوق على الأسطورة وحتى على الخيال الجامح– بغلاف يسلبه حدة تأثيره ولو كان في ذلك إغناء للفن كفن و لتنويع أدوات التعبير الفني في الرواية.»[1] وهذا اتجاه لا يمكن أن نلمسه في نصوص كثيرة . الاتجاه المباشر في الكتابة أو ما يسميه روائي آخر و هو "حنا مينة" البساطة. يقول : « أداة التوصيل المثلي هي البساطة. أقول البساطة لا التبسيط، ومعنى هذا أننا يمكن أن نكتب بأرقى لغة ممكنة وأكثرها شاعرية وتظل تحافظ على البسطة التي لا يجيدها إلا المبدعون الحقيقيون إنني أقرأ أشعار نيرودا وما ياكوفسكي و أراغون و حكمت وإيلوار وافهمها. بينما اعجز عن فهم بعض ا لشعر الحديث عندنا، فلماذا؟ وإذا كنت أنا المثقف أعجز عن فهم بعض الشعر، فلمن يكتب الشعراء ؟ ولمن يكتب القصاصون الذين أغرموا بشكلية الموجة الجديدة " للرواية الأوروبية".»[2] إنها البساطة لا التبسيط أو السهل الممتنع. و المشكلة حسب "حنا مينة" لا تكمن في اللغة الراقية أو الشاعرية وإنما في جعل هذه اللغة مغلقة. وليس الأمر متاحا للجميع بل للكتاب الكبار الذين يحافظون على قوة اللغة وأدائها الراقي وفي الوقت نفسه على قنوات الاتصال مفتوحة و"لنجيب محفوظ" رأي مشابه حيث يقول : « أنا مش عاوز أتهم بالعجز، أنا أتهم – احتراما لهم– بالكسل والاستعلاء مش واخد بالك ؟ حتى الصوفيون عرفوا أن يوصلوا لنا أفكارهم. مش كدة؟ والصوفية كما تعرف تجربة خصوصية أرستقراطية وفردية ومع ذلك وجدت لهم قواميس و الناس تستطيع أن تفهمهم.

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق، ص 342.

(2) : حنا مينة هواجس في التجربة الروائية ص 11.

أنا لا أعرف أن أكمل قصيدة لهم الآن. الله! هل من الممكن أن يمضي الإنسان يوما كاملا في حل كلمات متقاطعة ؟ فلا بد أن يهتم الفنان بالإيصال كما يهتم بالتعبير.» [1]

غير أن هناك توجها آخر للغموض يصفه " عبد الرحمن منيف" كالتالي : « يمكن لبعض الكتاب أن يحاولوا التوجه رأسا للهدف بدون أخذ طرق جانبية أو طرق ملتوية، وأعقد أنه يفترض في الروائي أن يكون شجاعا . إن عملية الاقتحام، عملية التحدي ، هي قضية أساسية لا بالنسبة للروائي فقط وإنما بالنسبة لكل فنان. لذلك فإن الأشخاص الذين يقولول، الأشياء بطرق غير مباشرة، بحثا عن السلامة، فإنما يضعفون عملهم، ويضعفون التواصل المطلوب بين الكاتب والقارئ.»[2] و هنا يدخل سبب آخر هو البحث عن السلامة في بلدان تغيب فيها الحرية و تكثر فيها السلطات القمعية، اجتماعية وسياسية ودينية و غيره. هنا قد يلجأ الروائي إلى لغة تقيه عواقب تلك الممنوعات. أو يلجا إلى مسالك ملتوية لعلها تحمي نواياه الخفية. وقد يكون هذا كله مبررا، إلا أن الجرأة رغم أن ثمنها قد يكون باهضا إلا أنها قد تكسب العمل الروائي بريقا و حضورا قويا و مصداقية لدى القارئ وهذا ما يؤكد عليه "جبرا إبراهيم جبرا" بقوله : « المجيدون من الروائيين لدينا بدأوا للتو بمجابهة مشكلاتنا الآنية والمزمنة المجتمعية والسياسية- بصراحة، و براعة وحرارة : وهذه أقانيم خطيرة في كل عمل فني جاد.»[3] ومع ذلك كله لا أحد من الروائيين تنكر للرمز الإيحائي في النص. ومنهم "جبرا إبراهيم جبرا" الذي يقول : « على الأديب أن يضيف ذلك العنصر السحري الكيماوي الذي يجعل مما يكتب شيئا يتعدى مجرد الصحافة والتاريخ والاجتماع. ومن هنا تأتي أهمية قدرة الكاتب على استخدام الرمز في تصوير الصراع والحلم، والفرح والفجيعة..الرمز إذا تحقق يستنبط الحدث ويبقيه في حالة توهج هي جزء من سر الكتابة وسحرها. »[4] الرمز إذا من المظاهر الأساسية في الفن بصفة عامة وإذا تحقق يهب النص وهجا خاصا ويبقيه حيا والرمز الناجح هو الذي يهب النص آنيته و لا يلغي ديمومته. و لذلك يطمح بعض الروائيين

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 246
(2) : المرجع نفسه، ص 146
(3) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا ص 18.
(4) : المرجع نفسه، ص 90.

الاستثمار في توظيف رموز أسطورية أو تاريخية لهذه الأسباب مجتمعة. أي الهروب من الواقع عبر هذه الأقنعة وكذلك الاستثمار في طبيعة تلك الرموز التي تتيح الآنية و تفتح أفاق الممكن و المستقبل عبر علاقة تلك الرموز بالثوابت القيمية للإنسان ولكن هذا يتم بتوظيفات مدروسة حتى لا يفرغ النص من مضمونه و يفقد صلته بالواقع. ومن هنا فإننا نجد من يهتم بهذا الجانب كالروائي "أمين الزاوي " الذي يقول : « حين أكتب الرواية سواء بالفرنسية أو بالعربية فإني أشتغل في ورشة ما يسمى « بالرأسمال الرمزي » إني أحاول إعادة قراءة سجل الرموز و ثقافة الرمز، فرواياتي من خلال الرأسمال الرمزي تمارس قراءة نكسات مجتمعنا الجزائري وما يحيط بنا،و هي في الوقت نفسه تحاول تأسيس " رموز أخرى. إن سرديتي في الرواية هي سردية عربية أمازيغية ..سردية تؤالف ما بين الخارق والساحر الموجود في ثقافتنا الشعبية العظيمة والثقافة الإنسانية .. لقد حاولت أن أدرج هذه السردية دون السقوط في العجائبية.»[1] وعالم الرمز في الأدب متشعب تشعب التاريخ الإنساني و ثقافته.

ولعنا هنا نلقي بعض الضوء على نظرة النقد لهذا الموضوع حتى تتضح الصورة أكثر. لأن للرمز تأثيرا هاما في بناء لغة النص و النسق العالم له أيضا. « لقد كتب ارنست كاسير يقول : « يمكن تعريف الفن بأنه لغة رمزية » .. وتذكر "سوزانا لانجر " (إن الفن هو خلق أشكال رمزية للشعور الإنساني .. كما يقول ب. اسبنسكي « بأن الفن يمكن تصوره كنص يحتوي على رموز يدخل فيها كل شخص مضمونة الخاص.»[2] نعم مما لا شك فيه أن الفن يمكن الاعتراف مبدئيا بأنه أشكال أو لغة رمزية في مستوى معين من التعبير. غير أن هذه الرمزية لا يمكن أن تتحول إلى أحاجي و ألغاز قد لا تجد لها حالا أو تفسيرا. أو في حالة (أسبنسكي) يمكن لأي قارئ أن يجازف بتحميله معنى قد يصطدم أو يتناقض مع معاني أخرى. وخاصة عندما يتعلق الأمر بالرواية. فهذا الكلام قد ينسحب على تفصيل أو عنصر ما في الرواية إلا أنه من الصعب أن يعمم على الرواية كلها. إننا نعرف أن « التمثلات والمشاعر الذاتية التي يثيرها الشعر السوريالي أعظم من

---

(1) : يومية الخبر ع 2772 جانفي 2000

(2) : الأدب وقضايا العصر. مقال : ميخائيل خرا بجنكو. الأدب ونمذجة الواقع. ص 52.

التي يثيرها الشعر الكلاسيكي. فالأول يحيل إلى القارئ عملية تخيل التفاصيل السياقية للتيمة الرئيسية، أما الثاني فإنه يلغي تماما حرية التداعيات الذاتية من خلال صياغة دقيقة ومحبوكة لكل العناصر.»[1] مع ذلك فإن الشعر في الرواية يختلف وضعه عن القصيدة خارج المتن الروائي. ويفسر الناقد "رولان بارت" هذا النوع من الكتابات في تحديده لمعنى الأسلوب الأدبي بقوله : « فكلمة الأسلوب تحمل ظلال الفردية والخصوصية والذاتية وعدم الانتماء أما كلمة الكتابة فهي تحمل معنى الوعي والانتماء إلى الجماعة والاعتراف بتقاليدها.»[2] فهناك كتابة فعلا منتهية مشبهة إلى الإشباع الذاتي المحض، وأخرى منتهية إلى الجماعة بعرفها اللغوي و قنوات الاتصال فيها. ويعود إلى أذهاننا هنا ما قاله " سارتر" بأن الكلمة بالنسبة للشاعر عوالم يخدمها أما بالنسبة للناثر فهي عوالم يستعملها. ولذلك من الصعب تخيل نصوص روائية كالقصيدة. أما اللغة في الحالة الذاتية فإنها كثيرا ما تتحدد على أنها« أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة " معنى" لغة ذات اكتفاء ذاتي لا تسبح إلا في الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما..»[3] وهذه حال قسم كبير من الشعر السوريالي الحديث، وأيضا النغمة الشعرية المدمجة في النص الروائي الحديث. فهذه " سالمة" « تستفيق في الصباح الباكر وتصغي إلى جسمها وإلى موسيقى أخيها الصباحية ونعاء القط يخدش باب غرفتها طالبا الدخول. وتستمع إلى غوغائها تتصاعد مستمطية سلم روحها الحزينة فيما السماء شاحبة يشعشع النسيان بمصفاته ويبعثر الشعير على الحيطان وقد لطخت زواياها أجنحة العصافير البيض والبحر يهدرفي جوفها وقد اكتظ بفقاقيع الخصوبة وبحكمة الاستتار وبغليان الأحرف الحليبية.. وأعظاؤها طافحة سكرا بين الفزع و الفتنة والشهوة والغثيان والإنصداعات. »[4] ومثل هذا الإيقاع قد يمتد في صفحات كثيرة دون أن يكون له معنى مباشر. مع ذلك وكما يقول "بوجدرة" نشعر بوشوشة ما

---

(1) : جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيسيوطيقية، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات ودراسات مترجمة، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية. القاهرة ص 287.

(2) : أحمد درويش دراسة الأسلوب بين التراث و المعاصرة مكتبة الزهراء، القاهرة ص 161.

(3) : المرجع نفسه ص 164.

(4) : رشيد بوجدرة . التفكك ص 184.

في هذه النصوص وبغمزة وإيماءة صغيرة أو كبيرة ، نتلمس في هذه النصوص إحساس ما وإيقاع جمالي تصنعه الجملة الكبيرة. إلا أن هذا المستوى من اللغة في الرواية لا يمكن أن يخرج عن إطار سياقه الماثل فيه في النص و الذي يخدم لحظة ما من حياة الشخصية أو الحدث وغيره . كما أنه يدخل في إطار التعدد اللساني المفترض في الرواية وبالتالي لا يمكن أن يمتد إلى الرواية كلها.ولذلك « وسواء أكان الكلام بسيطا مباشرا أو عميقا غير مباشر، فإنه ينبغي أن يحمل داخله مفاتيح تساعد على " إدراكه" و هذا لكي لا يكون التعدد الاحتمالي للمعنى مؤديا إلى الانغلاق وانقطاع خيوط التوصيل. »[1] هذا التعدد الاحتمالي للمعنى الذي يسعى البعض لتزويد نصوصه به بغية إخفاء نواياه أو إضفاء نوع من الديمومة واستمرارية المعنى ونوع من التنويع الذي يبقى الدلالة محاطة بغلالة شفافة بحيث لا تسلم نفسها كلية للقارئ وذلك لجذبه والاستحواذ على إحساسه إلخ. مع ذلك هناك من الروائيين من يقف في الطرف المناقض تماما لمثل هذه التصورات للفن الروائي ولغة الرواية. إنه الروائي . ب . س . جونسون الذي يقول : « يقال غالبا أن القراء يواصلون قراءة الرواية لأنها تساعدهم على أن يدربوا أخيلتهم على عكس الفيلم أو التلفزيون، وأن ذلك احد أسباب جاذبية الرواية عندهم، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التي يريدونها و لكن ذلك لا يصلح مع رواياتي .. إنني أريد أن اعبر عن أفكاري بدقة . بحيث لا أترك إلا مساحة ضيقة جدا لأي تفسير . وفي الواقع أود أن أذهب إلى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارئ أن يضع خياله الخاص على كلماتي، إذن فإن تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشلة، فأنا أريد أن يرى رؤيتي لا أن يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص. كيف يفترض أن ينمو إذا لم يعترف بأفكار الآخرين ؟ إذا أراد أن يفرض خياله فاليكتب رواياته الخاصة.. إن ما أفعله في الواقع هو تحدي القارئ لأبرهن على وجوده الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودي بفعل الكتابة. أعترف أن اللغة أداة غامضة و غير دقيقة لنحقق بها الدقة. فالكلمة الواحدة لها معان مختلفة لكل فرد. لكن ذلك خارج عن إرادتي ولا أستطيع السيطرة عليه. أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعني شيئا محددا لي، وهناك الأمل وليس التوقع في أنها ستعني الشيء نفسه لأي شخص

---

[1] : أحمد درويش دراسة الأسلوب . ص 159.

آخر. »[1] وهكذا فإن هذا الروائي عكس الروائيين الذين يسعدهم أحيانا اكتشاف القارئ أو تلمس معان لم تكن مطروحة لديهم أثناء الكتابة ويشعرون بان ذلك إغناء للنص وتوسعه لدلالته. فهو عكس ذلك يشعر بان ذلك مشكلا ناتجا عن اللغة وما يهمه هو وصول نيته بصفة مباشرة وكاملة ولا يريد أي إضافات إنه يطمح إلى معنى واحد وإلغاء كل التداعيات المحتملة والافتراضات الأخرى وهذا كله يعبر عن التنوع في فهم بناء الرواية ودور الفن بصفة . ودور اللغة في الرواية وطرق امتشكلها و بنائها وأدائها الوظائفي المتشابك مع البنيات الأخرى.

[1] : مالكوم براد بري، الرواية اليوم، ص 147.

الفصل الرابع :

بنية الزمان والمكان

بنية الزمان و المكان :

أ- الزمان:

للزمن في الرواية أهمية متعددة الأوجه لأنه عنصر بالغ الأهمية في البناء وإعطاء الخطاب الروائي إيقاعا خاصا ومميزا كما أن دراسته عملية معقدة أيضا. وهو كما استشعر وقال " ميشال بوتور" : « إن البنيات الزمنية هي في الواقع ، من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لا يمكن أ تكون إلا مخططات تقريبية.. غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض»[1] وفي هذا الشأن سنسلط الضوء على مختلف آراء الروائيين حول الزمن سواء على المستوى التقني أو المستويات الأخرى المرتبطة بعلاقة الزمن بالتجربة الإنسانية وأبعادها المعرفية .

و سنبدأ بأول تصور لفهم طبيعة الزمن من قبل الروائيين، وهو في هذا الوصف الذي يقدمه " جبرا إبراهيم جبرا" في قوله : « لاحظت أن العديد من الفنانين في العالم في الستين أو سبعين سنة الأخيرة، جعلوا يبتعدون عن حس الزمن الإغريقي المتغلغل في الحضارة الأوروبية و يقتربون من الفكرة العربية من الزمن.. فأخذوا يعالجون الزمن على أنه ليس مجرد لحظات متلاحقة ، وإنما هو تركيب دائري، فتنتهي الدائرة إلى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد، حتى " الفلاش باك" إنما هو وليد هذا الحس الجديد.»[2] وبإمكاننا هنا أن نحور قليلا كلام "جبرا" لأنه لا يوجد في تصوري زمن أوروبي وآخر عربي، بل يمكن القول بأن التقسيم الذي تحدث عنه فهم مرتبط بالديانات عموما و الذي يتسم بالدائرية، أي الاعتقاد باستمرار الحياة بشكل ما بعد الموت، حياة وموت وبعث. و الاعتقاد المرتبط بالعلمانية أي الزمن المفتوح لأن ما بعد الموت غير موجود أو غير مفهوم و غير محدد على الأقل. لذلك فالفكرة العربية عن الزمن التي يتحدث عنها "جبرا" غير موجودة كامتياز عربي، بل هي فكرة مستمدة من الدين الإسلامي الذي يؤكد على فكرة البعث وعودة الحياة بعد الموت. كما أن الفلاش باك له أسباب غير

---

(1) : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص 98-99.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا. ينابيع الرؤيا . ص 66.

التي ذكرها " جبرا".. ومع ذلك نستطيع أن نفهم من هذا المستوى أهمية تلك الثنائية لفهم الزمن، في التأثير على رؤية الإنسان للكون بصفة عامة، وتأثيرها وانعكاسها على بناء الخطاب الأدبي الروائي وإيقاعه من خلال تنظيم الأحداث وتشكلها وفق منظور زمني معين. حتى وإن كان ذلك التأثير غير مباشر. وفي هذا تقول الناقدة "أمينة رشيد" : « ومع ذلك تدل كل الروايات على أن التقطيع الشكلي للزمن يعبر أيضا عن رؤية خاصة بالكاتب بحسب عبارة " مارجريت بورسنار" يأتي التجديد الشكلي في العمل الأدبي ليؤكد وجهة نظر في الحياة.»[1] فوجهة النظر في الحياة لها دور في بناء الزمن الروائي، وفي بناء إيقاع الرواية. فالزمن المفتوح – كما سبق– له دور أساسي مثلا في البنية الزمنية لرواية تيار الوعي. أما الزمن المغلق أو الدائري فله حضور أكثر في الرواية الكلاسيكية.

أما التصور التالي فهو الذي يتحدث عنه " جمال الغيطاني " بقوله : « الفنان الحقيقي هو الذي يصون مسافة زمنية معينة من العدم. إن الفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين أو صفحات الجرائد أو سجلات الحوليات، إنه ينفذ إلى جوهر الواقع إلى اللامرئي واللامحسوس. »[2] وهذه خاصية تؤكد أن الرواية فن زمني بالدرجة الأولى . أي أنها مرتبطة بالزمن وتصويره و القبض عليه و صونه من الفناء. فن مرتبط بتسجيل حركة الإنسان في التاريخ و تأويل ذلك التاريخ . و طبعا لهذا الدور أهميته البالغة في تاريخ الشعوب و صون زمانها . غير أن الرواية تفعل ذلك بطرق مختلفة عن الخطابات الأخرى. وفي هذا يقول " واسيني الأعرج" : « الكتابة الروائية .. تسمح لي باستحضار اكثر من عشرة قرون من تاريخنا في لحظة تدفق إبداعي و هذا ما يعجز عن فعله المؤرخ أو أي مثقف آخر غير الكاتب.»[3] إذا الروائي ليس مؤرخا و لكنه يتعامل مع التاريخ بمنطق خاص به. فالمسافة الزمنية موجودة دائما ولكنها تخضع لمنطق النص. فقد تكون قرونا و قد تكون ساعات والنجاح في صون مسافة زمنية ما في حياة أي مجتمع

---

(1) : د. أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998. ص 36

(2) : يومية الخبر ع 1969 ماي 1996.

(3) : يومية النصر 22 فيفري 1989.

ليس بالأمر الهين بل العملية مرتبطة بنجاح العمل الفني و قدرته على الإمساك بأسباب الخلود و مقاومة الموت .

غير أن هذه المسافة الزمانية مرتبطة بفهم آخر ومعنى آخر . لأن هناك من يحدد في روايته مسافته الزمنية تحديدا واضحا ومنتهيا، وهناك من يهرب من ذلك التحديد. وللحالتين أسبابها عند كل كاتب. يقول " نبيل سليمان" : « الرواية التي تهوم بعيدا والتي تنقطع جذورها بمكان محدد وزمان محدد، تبدو بلا هوية ، بلا رائحة و لا طعم . البيئي حين يتوفر له الخلق الجمالي يغدو عالميا وإنسانيا، لا يتحد بالحدود الفولكلورية ، بل يحقق الشمولية المنشودة وعبر ذلك يكون بوسع الفنان أن يجسد شواغله و رؤاه التاريخية و الإنسانية العامة و لقد كان ذلك دوما كبير الحضور وهاجسا أساسيا فيما كتبت ... الزمان مثل المكان، محور أساسي لنهوض الكتابة الروائية . وهو في دخيلة اغلب الشخصيات الروائية التي رسمت ، يأتي على هوى اللحظة الروائية المعينة لا ينتظمه نظام محدد وإنما يؤطره نسيج روائي عام. »[1] وهذه دعوة للالتزام بالمحلية أو بالارتباط بالمسافة الزمنية المرتبطة بالمجتمع الذي تنبثق فيه الرواية.

وهذه الدعوة أو الالتزام وجدته لدى اغلب الروائيين لأن هناك من ينطلق من تصورات أخرى . فيوظف بنية زمنية غير محددة. لا بمكان ما و لا بعصر ما. وهي رغبة و اعتقاد بقدرة الفنان على مناقشة قضايا إنسانية عامة غير مرتبطة بمجتمع ما و لا بعصر ما. فهذا "توفيق الحكيم" يقول : « فما من واحد من هؤلاء قنع بتصوير بيئته أو لونه المحلي.. فولتير .. شكسبير .. تولستوي .. جوتة .. فهم جميعا ما رسموا حقا وما صوروا غير الإنسان ! وما من واحد منهم أراد أن يصور الإنسان في حياته القومية المحدودة ذات الألوان الصارخة العابرة .. و لكنهم جميعا قصدوا أن يصوروا فيه شيئا ثابتا وخالدا .. لمحنا منه في ومضات تفكيرهم، و قبسات عبقريتهم .. شيئا هو فوق الإنسان ذاته ! .. و هذا هو الذي جعلهم يقرؤون في كل بلد ، وكل لغة ، وكل زمن ! فقد كانوا يدركون أنهم ينشئون (أدبا) أي ذلك الشيء الذي يتصل اتصالا مباشرا بالجوهر

---

[1] : نبيل سليمان حوارات شهادات ص 185.186.

الثابت في كيان الإنسان.»[1] أي أن هؤلاء يكتبون أدبا يصلح لكل الأزمنة ، أدبا يتصل و يصور الثوابت لا المتغيرات طبعا هذه إنشغالات ومنطلقات أدبية وإنسانية موجودة في كل الفنون. ولذلك يوظف بعض الكتاب الرموز الأسطورية التي تتميز بالبنية الزمنية المفتوحة بدل البنية الزمنية المقيدة.

غير أن هذا المنهج يرفضه أغلب الروائيين الذين يعتقدون بأن طريق العالمية والإنسانية الحقيقي هو زمان الفنان ومكانه وزمان مجتمعه ويمكن أن نستشهد بروائي من جيل " توفيق الحكيم" و هو " محمد حسين هيكل" الذي يقول : « و خير ما يكفل وضوح ذاتية الأديب في أدبه أن يتصل ما يكتب بقلمه وعقله وكل حياته، وليس ذلك بمستطاع على أكمل وجوهه إلا حينما نصف حياتنا وحياة آبائنا والبيئة التي أنبتتنا والوراثة الكامنة فينا، فنصل بذلك حاضرنا بماضينا، ونصور بذلك حياتنا وحياة قومنا ووطننا وكل ما توحيه هذه الحياة للعقل والقلب و الحس والشعور مجالا لا تستطيع حياة أخرى أن تلهم و توحي.»[2] وسنناقش الأمر بمزيد من الصور عن المحلية في حديثنا عن المكان، ومع روائيين آخرين. و مع ذلك نضيف هنا رأيا نقديا له علاقة بهذا النقاش والذي يقول:« إن الخوالد في الفن هي ثمرة مجتمعاتها وهي في نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة تمنحها الخلود والبقاء، وهي لا تصل إلى هذه الدلالة الإنسانية العامة إلا بقدر نجاحها في صياغة ما هو (خاص) بمجتمعاتها.»[3] و تأثير ذلك كله على عملية البناء يؤكده نبيل سليمان بقوله:« إن الرواية نفسها لو كتبت في ظرف آخر وبالتأكيد في مكان آخر غير ذلك البيت – المكان الذي كتبت فيه – لكان لها قول آخر و بناء آخر، على الرغم من إنها تشتغل في عقود سالفة . وتلك هي العلاقة المعقدة بين الزمن الروائي، الفضاء الروائي المجتمع الروائي وبين ما تمتح منه، و تحيل إليه، تلك هي العلاقة بين النص ومرجعه.»[4] إذا للزمن تأثير على بناء النص ككل لأنه مرتبط بموضع الكاتب في ذلك الزمن أو ذلك الظرف. وهو ما يفسره أكثر "نجيب محفوظ" بقوله : «إن الزمان عندي

---

(1) : توفيق الحكيم، في الأدب و الفن ، ص 52.53

(2) : د. محمد حسين هيكل. ثورة الأدب ص 106.

(3) : عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1976 . ص 98

(4) : نبيل سليمان حوارات و شهادات . ص 78.

زمان تاريخي بطبعه فأنا أتصور أن التجربة التي أعانيها سنة 1960 تتضمن إحساسا بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادي.. بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت. ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسي والاجتماعي الكامل إلا إذا تصورناها في موقعها المتأثر بالماضي كله. الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية...الزمن لا يتجلى لي إلا في شكله التاريخي من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية.»[1] إذا الزمن هو تاريخ الإنسان و علاقته بمجتمعه، والرواية بالتالي هي زمن الإنسان الماضي و تجربته في هذا الزمن، فبالنسبة " لنجيب محفوظ" و " نبيل سليمان " كتابة الرواية في سنة 1960 سيختلف الأمر تماما عن كتابتها في سنة 1970 لأن الزمن تعبير عن تطور و نمو الإنسان ، وتطور ونمو مجتمعه،بل ميلاد الأرض ونموها وتطورها ، أي الإنسانية . وبهذا المعنى فإن الإنسان ومهما حاول التملص من زمانه والبحث عن زمان ليس له بداية ولا نهاية فإنه يعكس زمانه بصورة أو أخرى.

ونواصل هذا النقاش الفلسفي للزمن بما قاله عبد ا لرحمن منيف : « إن الزمن في الروايات ماض ربما ولكن انعكاساته و تأثيراته موجودة ومستمرة . ولكي نعطي "وهم الحقيقة" إن صح التعبير لأي عمل روائي ، علينا أن نحدده في زمن معين، و الزمن محكوم بمقاييس معينة، فلا بد لقضية حدثت من أن تكون مربوطة بالماضي .. إن مفهوم الزمن بالنسبة للكاتب الروائي قد يكون مختلفا عن زمن الناس الآخرين. الماضي ليس ما وقع من قبل فقط إنه ما يملك فعالية مستمرة، ما يزال في حالة كينونة، موجود ويتفاعل فيما حوله. ولذلك لا أفهم أن نعتبر أن جلب الخيبة القديمة على الطاولة من جديد يعطي انطباعا يائسا أو سلبيا للقارئ.»[2] ونلاحظ أن الكاتب أولا يشير أولا إلى أن تحديد الزمن بنائيا ووظيفيا قد يكون لهدف إعطاء وهم الحقيقة أي أن ذلك قد يدخل في عملية الإيهام التي تصنعها بقية العنصر بحيث يشعر القارئ بأن ذلك حدث فعلا في تاريخ محدد. وذلك له أثره في الاستقبال . و ثا نيا الزمن الماضي يدخل في نطاق تاريخ و تجربة الإنسان . والماضي لا يعني دائما أنه معزول عن الحاضر وأيضا لا يعني انه لا يدخل

---

(1) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 151.

(2) : عبد الرحمن منيف الكاتب والمنفى. ص 176.

في تكوين المستقبل واستمراريته . فالأزمنة الثلاثة ماضي و حاضر ومستقبل في تفاعل مستمر وديمومة مستمرة.

وضمن التنوع في وظائف الزمن يقول " جبرا إبراهيم جبرا" : « في الظاهر أصنع للرواية هيكلا زمنيا محددا. قد يكون ليلة واحدة.. أو سنة واحدة.. أو أسبوعا واحدا... أو خمسين سنة .. لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهر. المهم كيف تتنامى الأحداث وتتواشج ضمن هذا الهيكل.»[1] إذا و حسب هذا الفهم يمكن أن يكون الزمن مجرد إطار لهيكلة القصة و تنظيمها و في هذه الحالة ليس للزمن أي ارتباط نفسي أو اجتماعي بالشخصية والحدث و غيره.

وفي هذا الإطار دائما يضيف " عبد الرحمن منيف" تصورا آخر للزمن بقوله : « الرواية أية رواية تخلق زمنها المفترض و تتعامل مع الزمن ضمن ضروراتها الفعلية ولذلك.. أعتقد أن موضوع الرواية وفضاءها الجغرافي و نوعية الشخصيات والأصوات التي تملأها هي التي تحدد بالضرورة مفهومها للزمن خاصا بها.»[2] و هذا الأمر مهم في عملية البحث عن مفهوم محدد للزمن انطلاقا من النصوص. فالشخصية لها دور أساسي في تمثل البناء الزمني. فالشخصية التي تعاني مشاكل نفسية حادة مثلا قد يناسبها تصور زمني لا يتوافق مع شخصية تمارس حياتها بعقلانية مفرطة. أي أن بنية الزمن في الرواية تنبثق من البنيات الأخرى. فالمكان له أيضا دور في عملية التسلسل المفترض للزمن. فالرواية التي تجري في مصعد العمارة لن تكون بنية الزمن فيها كالرواية التي تجري في مدينة ما. وهذه النقطة سنعمق النقاش في أثناء حديثنا عن الزمن في رواية تيار الوعي، وعلاقة ذلك كله بالمتغيرات الحضارية التي طرأت على الإنسان والمجتمع، والتي ساهمت في ظهور تصورات جديدة للزمن في الرواية.

أما الآن فسننتقل إلى الحديث عن الجانب التقني للزمن. و قبل الخوض في وجهات نظر الروائيين سنقدم تصورا مختصرا لوجهة نظر النقد حتى يكون النقاش فيما بعد مفهوما .ودراسة الزمن نقديا تتم عن طريق تحليل ومتابعة علاقة زمن القصة بزمن

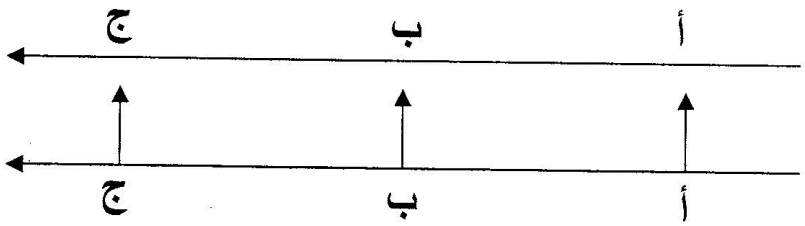
---

(1) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . ص 67.

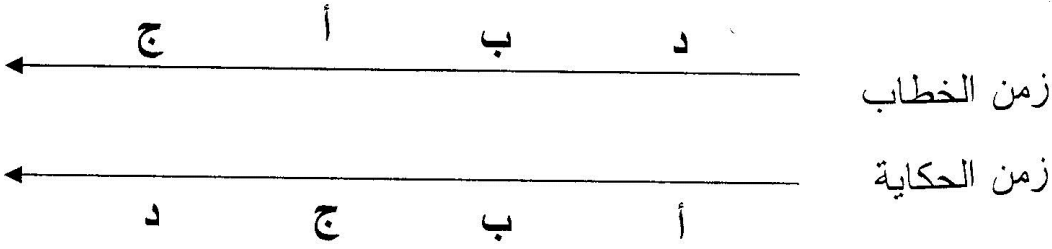
(2) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى . ص 190. 191.

الخطاب وعلاقة ذلك كله ببناء النص كله . وفي هذه المرحلة سنشير إلى حالتين : الحالة الأولى هي ما يسمى « الترتيب أو النظام ... ويتعلق الأمر هنا بـــ " العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي.. والنظام الزمنـــي ا لمزيـــف لترتيبهـــا فـــي المحكي.. ويمكن أن نسجل ثلاثة ترسيمات لهذا الأمر :

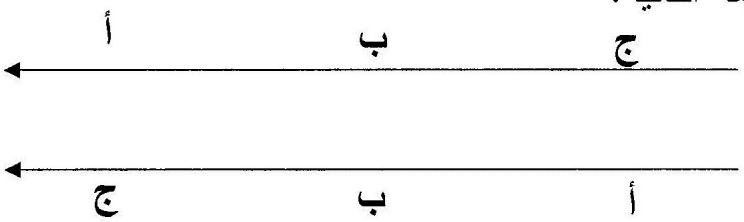
1- حالة التوازن المثالي : أو ما اصطلح على تسميته بالنسق الزمني الصاعد . حيث يتم التوازي بين زمني الحكاية والسرد ..وهذا ما نـــراه إجمـــالا فـــي الروايـــات الكلاسيكية .. ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد أو لنقل المتتالي يوازي زمن كتاباتها، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسيا أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها. ويمكن التمثيل لهـــذه الحالـــة بالشـــكل التالي:



2- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي أو ما يعرف " بالنسق الزمنـــي المتقطـــع" حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامي قوي وسط المحكي تتشعب بعدها مســـاراته واتجاهاته الزمنية هبوطا و صعودا و توقفا، وهذه الحالة مرتبطة بالقص الحـــديث ويمكن التمثيل لها بالشكل التالي :



3- حالة القلب أو ما يسمى " بالنسق الزمني الهابط " و فيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل إلى البداية والنموذج الكلاسيكي لهذه الحالة "الروايات البوليسية" خصوصا منها روايات اللغز- حيث تخبر أولا بالقتل بوصفه فعلا إجراميا قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه، مما يخلق نوعا من التشويق لدى القارئ " إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئا من التشويق، يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التي كان هذا السر نتيجتها " ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية:



(1)

ونشير هنا إلى أن الحالة الأولى والثالثة لم تطرحا إشكالات كثيرة رغم أهميتهما بل إن الحالة الثانية هي التي طرحت نقاشات واسعة لارتباطها بالتصورات الحديثة للكتابة الروائية وخاصة ما اشتهر بتسمية "تيار الوعي".

وقبل ذلك نشير إلى المظهر الثاني للزمن في التحليل النقدي ألا وهو الإيقاع، أو السرعة السردية، أو حركة الزمن في الحالات السابقة، وكيفية حدوثها في النص. كيف يسير الزمن سواء صعودا أو هبوطا. إنه « يمكن أن نلخص حياة إنسان في بضعة جمل: وهو ما تفعله تراجم الموتى وعلى العكس من ذلك، يمكن أن نحكي عن أربع وعشرين ساعة من حياة إنسان في ألف صفحة : والشاهد على ذلك " او ليس " لجويس. إن نفس المدة من ا لحكاية قد توجز أو تمطط بواسطة المحكي هذه العلاقات المسماة الإبطاء أو الإسراع، تحدد السرعة السردية.»[2] ولهذه العملية أهمية كبيرة في خلق إيقاع خاص

---

(1) : عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي مجلة فصول المجلد 12 ع 2 صيف 1997ان ص 131 . 132 . 133.

(2) : جيرار جنيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص 125.

بكل رواية، هذا الإيقاع يهب النص بنية متزنة أو بنية غير متوازنة تكون لـــه عواقـــب مهمة تجاه القارئ وجماليات النص ككل. ويقترح « "جونات" تحليل سرعة السرد كالتالي:

زمن الحكاية الحذف Sommaire التلخيص Ellipse المشهد Scène الوقفة Pause

زمن الخطاب



(4) (3) (2) (1)

»[1]

هذه هي الحالات التي يقدمها النقد لوصف سرعة الزمن في الخطاب الروائي وهي تلخص العمليات الهامة لتلك الحركة ولن نسترسل هنا في تفاصيل كل عملية بـــل يمكـــن توضيح تلك العمليات باختصار :

- الحذف : هو السرعة القصوى في الرواية حيث يقفز الروائي على أحداث كاملة من زمن الحكاية دون ذكرها وبذلك يتسارع زمن الخطاب مقارنة بزمن الحكاية
- التلخيص : في هذه الحالة يقوم السارد بتلخيص بعض الأحداث دون القفز عليها كلية، و في هذه الحالة سرعة زمن الخطاب أقل قليلا من زمن الحكاية.
- المشهد : يقوم السارد بتقديم مشاهد مركزة ومفصلة بحسب أهميتهـــا و فـــي هـــذه الحالة سرعة زمن الخطاب تساوي تقريبا زمن الحكاية.
- الوقفة : يقوم السارد بتوقيف عملية السرد تقريبا وخاصة في المشـــاهد الوصـــفية وفي هذه الحالة سرعة زمن الخطاب أكبر من زمن الحكاية الذي يتوقف تقريبا

وهذه العمليات هي ما يشكل إيقاعية النص وبنيته الزمنية. وطبعـــا هنـــاك تفصـــيلات أكثر حول هذه العمليات. غير أن ما يهمنا هنا هو كيف تصور الكتـــاب هـــذه العمليـــات وكيف فهموها في سياق الكتابة وبناء النص زمنيا. يقول "جبرا إبراهيم جبرا" « الإيقـــاع عامل بالغ لأهميته في كتابة الرواية، بل هو عامل مهم في كل الفنون. وتكاد أهميته فـــي الرواية أن تعادل أهميته في الموسيقى... يحتاج الإيقاع، حتى يتحقق دون إمـــلال إلـــى استيفاء بعض الشروط، يجب أن تنوع إيقاعك ضمن إطار معين بحيث يبقى صـــاعدا

---

(1) : Jacques Bres, La narrativité P 129

هابطا، ويحافظ على اهتمامك من ناحيتين – من الناحية اللغوية نفسها، ومن الناحية الصورية التي تتابع فيها ا لأحداث، وأنا أتعمد أن يتناوب البطء والسرعة في إيقاعي الروائي، لأن ذلك يخلق حركة تحمل القارئ إلى الأمام وتوحي له بتعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول، وتعاقب العواطف البشرية. هذه أمور سيكولوجية تستطيع تحقيقها إذا عرفت كيف تلعب لعبة الإيقاع بشكل موفق. يعتمد الإيقاع في السفينة... على ثوابت أعود إليها نفسها : البحر، النوارس، الموانئ – هذه الثوابت تعني قاعدة استند إليها حين أعود ثانية إلى إيقاعي الآخر – كما يعتمد على علاقات الشخصيات ببعضها.... العلاقات بين الشخصيات هي علاقات حرة متحركة، بالنسبة إلى الثوابت الموجودة في الرواية، ومهمة الروائي هي توحيد الصلة بين الثوابت والعلاقات التي لا يمكن أن تبرز بشكل واف إلا إذا استطاع الكاتب استغلال تداخل الأمامية بالخلفية. وفي النهاية فإن الروائي لا يقيم الصلة فقط بين الثوابت والعلاقات الحركية، وإنما يقيم بينها تناغما معينا، محققا بذلك الإيقاع الهارموني الكلي المطلوب. »[1] إذا يقر "جبرا" بأن الإيقاع في الرواية تكاد أهميته تعادل الإيقاع في الموسيقى. وما يصنع الإيقاع حسب وجهة نظره هو تناوب البطء والسرعة في النص، سواء عن طريق اللغة، أو المكان، أو الشخصيات، أو غيره. والمطلوب من الروائي أن يقيم توازنا إيجابيا بين كل الأنغام في النص للوصول إلى الهارمونية أو الانسجام الذي يعطي للإيقاع في النهاية كليته وتكامله، ويخلق لدى القارئ الإحساس بالتشبع والامتلاء. فلا يكون النص سريعا أكثر من المطلوب بحيث لا يعطي للقارئ الوقت لالتقاط أنفاسه، ولا يكون بطيئا فيخلق الإحساس بالملل والثقل يقول "إيزاك سنجر" « عليك أن تطور القصة ببطء لأن القصة و توترها – فيما يتعلق بالشخصيات الأصلية هي أكثر الأشياء صعوبة في الرواية.»[2] فأحيانا يبدأ بعض الكتاب الرواية ببطء شديد يفقد القارئ رغبته في مواصلة القراءة، وأحيانا يبدأ البعض نصوصهم بسرعة تفقد النص التركيز الضروري الذي يشد القارئ ويدخله بهدوء إلى عالم الرواية. إذا هي توازنات لا يتحكم فيها إلا الكتاب أصحاب الخبرة والموهبة

---

(1) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ص 136. 137.
(2) : الأقلام ع 09 السنة الرابعة عشر حزيران 1979 ص 207.

الفذة، فالتحكم في عمليات الحذف والتلخيص والمشاهد و الوقفة أمور دقيقة . أين يجب أن يكون المشهد في النص أية أحداث تمثل الذروة مثلا، وأية أحداث وأزمنة تقتضي الضرورة حذفها و تجاوزها أو اختصارها، إنها أمور مرتبطة في النهاية بإحساس الكاتب بمادته وموضوعه والإطار الزمني الدقيق لروايته. وكل هذا يمثل الرواية التقليدية أو الكلاسيكية التي يبدأ الزمن في النص صاعدا إلى أن ينتهي إلى حالة "التوازن المثالي" أو في حالة القلب كما سبق ذكره. أما حالة النسق الزمني المتقطع ــ والمرتبطة بالقص الحديث حيث يمكن للرواية و الزمن فيها أن يبدأ من أية نقطة في الحكاية أو كما يقول "بوجدرة" « يمكن البدء بالحكاية انطلاقا من الوسط أو من النهاية، ثم الانتهاء منها انطلاقا من أولها وهكذا كل الظروف تؤدي إلى عمق الواقع تلك النقطة التي تبدأ بصريف القلم وهو يجرح الورق في يد " الغمري" لتنتهي وهو، يكتب ... و يكتب وصريف القلم ... فالكتابة هنا – عبارة عن آنية مستطرقة كل جزء يصب في الآخر حتى يملأ العالم بضجة لا مثيل لها.»[1] هنا يتغير الإيقاع تماما. ويتغير التعامل مع البنية الزمنية للنص . فالآنية المستطرقة لا نعرف لخطوطها بداية و لا نهاية، بل هناك تشابك جميل يؤدي بعضه إلى بعض مشكّلا آنية بإيقاع مميز ينبعث من كليتها، و بذلك تتكسر الخطية الزمنية التقليدية. ويمكن أن نقول بان أساس كل هذا المنهج الجديد في الكتابة كان مصدره ما يسمى تيار الوعي هذه « العبارة التي صكها "وليم جيمس" عالم النفس شقيق الروائي " هنري جيمس " ليميز بها الإنسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري – والتي – استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية، وقام به كتاب منهم: جيمس جويس، و دوروثي ويتشارد سون وفرجينا وولف. »[2] ورغم ذلك فإن " جويس" هو من ارتبط به أكثر هذا التصور أو هذه التقنية والتي جعل عن طريقها الرؤى والصور « تتحرك حركة مزدوجة. أفقية وعمودية. فالحركة الأمامية التي لا مناص منها للتقدم الزمني يصاحبها الاستكشاف الداخلي لزمن الذاكرة النفسي وكذلك الاستنبطان والإحساس وأحلام اليقظة، حيث يمكن

---

(1) : رشيد بوجدرة التفكك ص 109.279

(2) : ديفيد لودج الفن الروائي ، ص 50

اختصار الساعات و السنين في لحظات وأحداث من الماضي أو الحاضر أو متباعدة في المكان يمكن أن تتداخل بعضها في بعض[1] . وفي هذه الحالة نصبح أمام نصوص يتسع فيها الزمن دون أن ينمو. ومن هنا بدأ هذا النوع من الكتابة يأخذ طريقه إلى الرواية ليغير الكثير من المفاهيم المرتبطة بالكتابة الأدبية بشكل عام و ليغير من طبيعة الزمن في الرواية تغييرا جذريا.

لم يعد « الزمن هو الزمن الذي يتقدم بالأحداث، وبنمو الشخصيات مثل زمن الرواية البلزاكية –بل– هو الزمن / المدى الذي يسير بطيئا في داخل الكائنات.»[2] و يعبر الكثير من الروائيين و النقاد على هذه الوضعية الجديدة من زوايا متنوعة ومتقاربة. يقول " محمد برادة" : « إذا كانت الرواية الكلاسيكية (خاصة في القرن التاسع عشر) قد طمحت إلى الاضطلاع بدور الملحمة في المجتمع اليوناني القديم لتقديم صورة "موضوعية" عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي فإن سرد الرواية في القرن العشرين انتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التلاحم إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضى، والتناقض والقلق ، والتمزق، وكل ما يسم علاقة الإنسان بـ (الواقع) هكذا اصبح السارد يحرك القارئ في جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات والأحلام والاستيهامات.»[3] وهي سمة الرواية الحديثة بصفة عامة« لأن النزعة الجمالية التي تعيش على فن القصة الموزون المطمئن تتلاءم لدى القارئ كما لدى المؤلف مع حساسية رجل يشعر أن شروط الحياة حوله مستقرة موثوقة، حتى ولو كانت متواضعة أو ناقصة، إن حياة هادئة مضمونة....لا تولد إلا فكرة المطالبة بمغامرات مدهشة... تجري في عالم راسخ الأسس دقيق النظام، يمكن أن يوصف بتعقل ووضوح. لكن حين يفقد الكون استقراره حين يسكن الخوف من انهيار الأفكار الراسخة في حساسية كل إنسان.. فإن

---

(1) : إلزابث درو : رواية الكاتبة الإنجليزية فرجينياتوولف: ترجمة عبد الستار مزبان عباس. الطليعة الأدبية ع 6 السنة 6 حزيران 1980، ص 11.

(2) : أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ص 123.

(3) : محمد برادة. الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين فصول المجلد 11 العدد 4 شتاء 1993 . ص 19

الوصف المتمسك بقواعد الفن يفقد جاذبيته إنه يبدو كاذبا.» [1] هكذا كان للتحولات الاجتماعية والسياسية والحضارية عامة تأثيرها المباشر على النزعة الجمالية للفن بصفة عامة ومنها الرواية. لقد بدا الإنسان في أوروبا يفقد ثقته بكل الثوابت والمسلمات الأخلاقية والاجتماعية والدينية وغيرها، وبدأ ذلك ينعكس على طبيعة العمل الفني وعلى جاذبية الخطاب الروائي الذي بدأ يفقد قواعده المبنية على العقلانية والنظام وحلت محلها « البنية الروائية الجنونية –والتي– لا تخضع كما هو الشأن في البنية الروائية العقلانية للمنطق الشديد في تعاقبية الأزمنة الكرونولوجي ماضي، حاضر، مستقبل ، وإنما تخضع لمنطقها الداخلي، ووفق الأعماق النفسية للشخصيات والسارد ذي " الرؤية مع " التي تفلت بحثا عن حريتها في التمظهر وممارسة الحضور، من قيود العقل الكابت والقامع، ومن الوعي الذي لا يعد سوى، جسر الذات إلى العالم الخارجي – فليس هناك تسلسل – بل هناك اللحظة النفسية التي تتصرف في الأزمنة – حسب المواقف التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها وبموضوع الرغبة، أو بالمانع فينعكس أثرها في لا وعي الشخصيات، ويعبر هذا اللاوعي عن نفسه في مواقف أخرى تالية من حيث الترتيب الزمني فتحضر المواقف الماضية في لحظة المواقف الراهنة . هكذا تتكسر خطية الترتيب الزمني العقلاني.» [2] هكذا بدأت الحرب ضد العقلانية التي كانت سائدة في العصور الروائية الأولى وربما أمكن لنا إقران النزعة الجديدة في هذا الشأن بالمدرسة السوريالية في بداية القرن العشرين وهو ما يقوله "أندريه ماسون" : « كان العقل "العاهر" الأكبر بالنسبة إلينا، نحن السوريالين الشبان. كنا نعتقد أن الديكارتيين والفولتيريين وموظفي الذهن الآخرين لم يتسخدموه إلا للمحافظة على القيم السائدة والبالية في الوقت نفسه، و عند نهاية شتاء 1924 استسلمنا بهذيانية إلى الآلية (اللاإرادية).... وأضيف موضوعيا، إلى اللعب، اللعب الرصين، وإلى ذلك الغوص في الليل (في الجهة المعتمة من الأشياء، كما كان

---

[1] : ر.م. البيريس، الإتجاهات الأدبية الحديثة . ترجمة جورج طرابيشي منشورات عويدات بيروت ط 3 1987 ، ص 20.

[2] : د. محمد أسويرتي . مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية . مجلة عالم الفكر وزارة الإعلام الكويت المجلد الثامن عشر العدد الأول افريل مايو يونبو 1987 ص 94.95

يعبر الرومنطيقيون الألمان) والدعوة المطلوبة دائما إلى المدهش.»[1] هذا هو المنطق الجديد، تحويل اهتمام الإنسان إلى مادة العقل الباطن الوجه الخفي تحت سطح العقلانية واستخدام مادة ذلك العالم في معارضة منظومة القيم السائدة. والمعروف أن لهذه الحركة -أي السوريالية- تأثير كبير وعميق على كل الفنون ومنها الرواية في القرن العشرين إلى يومنا هذا. وعلى المستوى التقني نعرف أن : « اللاوعي يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ ومفكك ومتكرر. والفكرة الواحدة التي تعترضنا تتراءى لنا بمختلف الانطباعات و الصور والأشكال ... فبدلا من تقديم جمل مترابطة ومتماسكة يقدم هؤلاء الكتاب جملا مفككة وغير مفهومة ومجزوءة لنقل نشاط العقل الباطن.»[2] وبذلك نصبح أمام بنية زمنية مفككة ومقطعة ومجزوءة يغيب عنها التسلسل العقلاني تبعا لتلك التنقلات والقفزات التي تميز مادة اللاوعي حين يكون الإنسان بصدد مواجهة موقف ما، فتستدعي الذاكرة الداخلية إن صح التعبير حوادث و مواقف متباعدة و متناقضة ومن مساحات زمنية متنوعة من الطفولة والشباب والشيخوخة، من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل ، وكل ذلك يجري في عملية معقدة ومتشابكة.

« ومن البديهي أن الرواية تصبح أحجية بالنسبة للقارئ و تومي خلف تاريخ مشوش ، من "عمق المصائر" أننا نعرف القصة ونعيد بناءها على مراحل ، وهذه هي الطريقة التي نلجأ إليها حين نعيد التفكير في حياتنا ذاتها عن طريق سبر جزئي لا عن طريق تسلسل زمني كامل.»[3] فالقارئ في مثل هذه الروايات هو الذي يعيد تجميع زمنية القصة من تحت الركام اللغوي والحدثي لها. وهذا إن كانت في الرواية قصة بالمفهوم التقليدي . فالزمن يخضع لعملية السبر التي يقوم بها العقل الداخلي. فأحيانا عندما يقوم أي إنسان بمحاولة رسم صورة ما لحياته يجد نفسه يسبح في ذكريات وأحلام وأماني متداخلة تداخلا مشوشا و متسارعا و متناقضا إلى آخره . كذلك يريد هؤلاء التأسيس لكل هذا العالم والمعقد و نقله إلى الرواية . يقول " بوجدرة" عن إحدى شخصياته : « لا تنهي جملها لها

---

(1) : أدونيس الصوفية و السوريالية. دار الساقي . بيروت ط1 1992 ص 268

(2) : د. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي ص 73

(3) : ر . م . البيريس ، تاريخ الرواية الحديثة . ص 191.

من عادة سيئة إنه مشكل السرعة والطقوس الجديدة . إنها تبحث دائما عن شيء في حقيبتها اليدوية ... الجوع معلم وأستاذ فيصبح الاستطراد فرضا حيويا. لا يمكن التخلص منه. كان يعلم اللغات ويدرب الفتيات على السباق بعد أن..»[1] الاستطراد هو تلك الانتقالات الزمنية التي تكسر الخطية الكرونولوجية التقليدية. الانتقال من جملة إلى جملة قد يؤدي إلى نقلات زمنية مهمة، وهذا هو الإنسان المعاصر الذي يعاني من التوتر المستمر والذي يفقده التركيز والتوازن كهذه الشخصية التي تبحث باستمرار عن شيء ما في حقيبتها و الذي يذكرها بمشكلة أو أزمة ما « والمعروف أن الرواية في تيار الوعي لا تحتوي على حبكة أو ملهاة، أو مأساة أو تشويق عاطفي ، أو نكبات بالمعنى المفهوم - التقليدي – هناك "مريام هندرسون" فقط تحيا من يوم إلى يوم وتجرب وتحس وتتفاعل مع المنبه الذي يمثله عالم الناس و الأشياء الخارجي.»[2] وهذا هو التصور الجديد الذي تتحدث عنه " فرجينيا وولف" في معرض حديثها عن بنية الزمن في الرواية الحديثة والذي تقول عنه « هل تكون الحياة كذلك، وتكون الروايات كذلك ؟ انظروا في الداخل ، فالحياة كما تبدو ليست كذلك. لنتأمل لحظة ذهنا عاديا في حياة عادية. يستقبل الذهن عشرات الآلاف من الإنطباعات، تافهة، غريبة، عابرة، أو محفورة بحدة الصلب، تأتي من كل ناحية كسيل لا نهائي من ذرات عديدة. وبمدى ما تسقط بمدى ما تجتمع لتشكل حياة أيام الأسبوع، الإثنين والثلاثاء، يوضع الارتكاز في مكان مختلف فاللحظة تنتقل من هنا إلى هناك. وبالتالي لو كان الكاتب رجلا حرا وليس عبدا، لو استطاع أن يكتب ما يريده لا ما ينبغي أن يكتبه، لن توجد حبكة ولا كوميديا ولا تراجيديا، لا قصة حب، لا كارثة متفق عليها وربما لا زر واحد محاك كما في الروايات الواقعية إن الحياة ليست سلسلة من المصابيح المرتبة بانتظام الحياة هالة مضيئة غلاف شفاف يغلفنا منذ ولادة وعينا. أليست مهمة الكاتب أن يمسك بهذا الذهن المتغير المجهول، المبهم الحدود؟. »[3]

وتغدو الكتابة على هذه الهالة المضيئة كأنها حديث طويل، كلمات تضاف إلى كلمات

---

(1) : رشيد بوجدرة التفكك ص 77.88

(2) : والتر ألن، الرواية الإنجليزية ترجمة صفوت عزيز جرجس مراجعة . د. موسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتب 1986 ص 356.

(3) : أمينة رشيد تشظي الزمن في الرواية الحديثة . ص 114 . 115.

ويستبدل التقدم الخطي للقصى بالقص الدائري و الإيقاع الشاعري « وتأتي الكتابة كأنها جملة واحدة متواصلة، لا فصل يمزقها و لا فقرة تقطع الأمور بعضها عن بعض، ولا يخفي عن سالمة أن التاريخ هو عبارة عن سيل جارف متواصل لا يتوقف عن الدوران ولا يكف عن السير واللف بل يمضي في سيلانه فيمر في أروقة العالم وفي دهاليز الأشخاص وتعرجاتها الداخلية .. كما لا يخفى عليها أن الحياة إنما هي وحدة متماسكة لا تجزئة فيها ولا انفصام.. وعلى هذه الوتيرة يكتب عمي " الطاهر" يومياته، يكتب ليلياته جملة واحدة متواصلة كما يفعل التاريخ في كتابة الأحداث.»[1] وطبعا تلك اليوميات والليليات هي يوميات واقع الكتابة لدى " بوجدرة" الذي يكتب النص بدون فصول أو محطات زمنية محددة. فالزمن عنده إمتداد وارتداد متواصل بدون أن نشعر أن هناك قصة معينة أو تشويق معينا حسب الطريقة الكلاسيكية. فالقصة في مثل هذه النصوص وحسب هذه المفاهيم عبارة عن ردود أفعال للمنبه الخارجي. وفيما بعد تقوم الذاكرة باستكشاف واستعادة العالم الداخلي. ومثل هذه الروايات « يشكل التذكر فيها ملمحا بارزا ، بل إن التذكر يعد أحد المقومات الرئيسية في تشكيل رواية تيار الوعي... واعتماد روايات تيار الوعي على الذاكرة يجعل الترابطات الزمنية في الرواية غير مرتبة ترتيبا منتظما. وهذه نتيجة بارزة نجدها في روايات تيار الوعي لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيبا موضوعيا مطردا ومتتاليا بمعنى: السابق " و " اللاحق" بل هي تعكس كما قال " برجسون" حالة من " التداخل الدينامي".»[2]

ولمزيد من الضوء نبدأ باستكشاف المزيد من الآراء ووجهات نظر الروائين حول الزمن في الرواية. ونبدأ بما فعله الروائي الإنجليزي " ب. س جونسون " في روايته " التعساء" للتعبيرعن العشوائية والإستطراد في الرواية يقول: « كانت المشكلة الفنية الرئيسية في رواية التعساء » هي عشوائية المادة، الذكريات عن توني، و تقرير مباراة كرة القدم الروتييني، الماضي و الحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة، دون ترتيب زمني، وهذه هي طريقة عمل العقل، ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب

---

(1) : رشيد بوجدرة التفكك ص 270.

(2) : د. مراد عبد الرحمن مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص6. 7.

ما يمكن لما حدث في عقلي خلال ثماني ساعات بعد ظهر ذلك السبت.. هـذه العشـوائية كانت في صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب في شكله المعـروف : فالكتـاب يفرض نظاما ما على المادة، نظام الصفحات في تتابعها، فكرت في حل لهذه المشكلة، بألا تجمع فصول الرواية في مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة، ولكن توضـع الفصول "مفرطة" في علبة كرتونية، كانت الفصول مختلفة الأطوار، بعضها كـان ثلـث صفحة والبعض اثنتي عشر صفحة، وقد رقم كل فصل على حدة، الهدف من هذه الوسيلة بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير الذين أشرت إلى أنهما كذلك ، أن تصل الفصـول إلى لقارئ، بنظام عشوائي، ويمكنه قراءتها بأي ترتيب يريده. وإذا تخيل أحد أن الناشـر أو أي قارئ سابق قد رتبها بنظام معين، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بـأي شـكل يريـد، وقراءتها بالترتيب الذي أختاره. وهذه طريقة استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرضى السرطان، وأنا لا اعتقد الآن أو حتى آنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما. فطول الفصول كان تعسفيا، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمات المنفصلة تكون تعسـفية بـالمعنى نفسه، لكنها ما تزال الحل الأفضل لنقل عشوائية، العقل بدلا من النظام المفروض لكتـاب مجلد متتابع الصفحات.»[1] و هذه عملية طريفة تؤكد معاناة الكتاب فـي بحـثهم عـن الأساليب التي تعبر عن إحساسهم بالفن. فهذا الكاتب كان يرغـب فـي نقـل إحساسـه بعشوائية مرض السرطان و عشوائية ما يجري في عقل الإنسان إلى الرواية ونقل ذلـك كله إلى القارئ بطريقة ملموسة و محسوسة ومباشرة . وهذه بعض الطرق في البحث عن الحلول و التي تؤدي إلى تنويع الكتابة وقد يؤدي بعضها إلى ترسيخ أسلوب ما و يصبح منهجها متداولا.

غير أن الروائي "إدوار الخرط " يريد أن يتجاوز كل ذلك بحديثه عن اللازمنية بقوله: «وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أن تيار الوعي لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه. بل إن له سياقازمنيا لا يعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك فـي المستقبل زمنا لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلا .. بل هـو خـارج السـياق

---

[1] : مالكوم براد بري الرواية اليوم . ص 145.

المتسلسل، و من هنا تأتي اللازمنية وأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعا.» [1]

كما أننا نجد محاولات أخرى لتوظيف البعد الزمني للتعبير عن وضعيات أخرى في الرواية والتصور للعملية الأدبية والإنسانية. وهو ما يعبر عنه " ميشال بوتور " في تصوره التالي : «إذا بذلنا مجهودا قاسيا في إتباع النظام الزمني بدقة متناهية ، دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة : وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم وإلى الذاكرة. و بالتالي إلى كل ما هو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ، بالضرورة إلى أشياء ؟، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج، وقد يصبح متعذرا حملهم على الكلام وعلى النقيض من ذلك، عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيدا، تظهر الذاكرة كأنها هي حالة خاصة من هذه الحالات.» [2] ويدخل هذا في منهجية أصحاب النزعة "الشيئية".» في الرواية الجديدة . التي تبحث عن الصيغ الملائمة لوصف الإنسان الشيء، الإنسان بدون أبعاد، بدون ماضي أو مستقبل، إنسان لا يشكل تميزا و لا استثناء بل هو عبارة عن رقم من الأرقام أو سلعة من السلع ، أو آلة تتحرك في نطاق ما. ووصفه في الرواية كوصف قطار يعبر المدينة أو أي شيء آخر يقع في المدى أو الصورة البصرية التي تنقل لنا هذا العالم الغريب والغامض والمثير.

غير أن الروائيين كلهم ليسوا على درجة واحدة من التوافق فهناك من يقف ضد كل هذه التوجهات كالروائي الكبير "نجيب محفوظ" الذي يقول : « لم استعمل التكنيك الحديث ولم أتبعه كمنهج عام ولكن في لحظات مناسبة.. حالة سريالية.. حالة مونولوج.. لست "جويس" ولا أندري بريتون فلدي نظرة عامة حضارية... و لنفرض أن بروست سجل ذكرى ما، وأخرى وثالثة .. إلخ .. ثم عاد ورتب هذه الذكريات ووضعها في ترتيبها الزمني.. إن هذا الترتيب لا يفقدها ولكن ينظمها.. لكن ما حدث كان نوعا من رد الفعل لذلك النظام الصارم الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر، فأراد الفنان عبر شيء من

---

(1) : نخبة من الوائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق . ص 308.
(2) : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ص 98.

الفوضى المتاحة أن يحقق التوازن لكن الوضع عندنا يختلف.. لذلك فأنا لا أبرئ من يلجأ إلى هذا الأسلوب من تهمة الهرب من بعض مصاعب العمل الفني الحقيقي... فالعمل الفني المهندس يتطلب عناء كبيرا جدا لتنظيمه. و لو تركت الأمر للفوضى والخيال فإن هذا ييسر المسألة كثيرا، إنه يقترب من أحلام اليقظة مع أنها حالة إنسانية سلبية تفتقر إلى السيطرة و التنظيم حتى يكون لها معنى. وأنا لا أستطيع أن أتكلم عن مسألة الزمن إلا من هذه الزاوية.. إن من نظر إلى الزمن هذه النظرة الهيولية كان يعبر عن لحظة مرضية.. وقد استخدم لذلك تكنيكا مرضيا ملائما لحالة المرضية التي كانت تمر بها الحضارة الغربية. ولو عدت إلى اللحظات التي استعملنا نحن فيها هذه الأساليب في أدبنا العربي تجد أنها لحظات مرضية اختلت فيها العلاقة بين الفرد والمجتمع الذي يعيش فيه وثمة تعليق أخير.. وهو أن العقلانية يجب أن تكون جزءا لا يتجزأ من العمل الفني الإنساني . إذا كان العمل الفني يعبر عن الإنسان . فإن أهم ما يميزه هو العقل.. أما الشيء التلقائي الانفعالي فهو كما لو تصورنا حيوانا يبدع عملا فنيا.. إن هذا ارتداد للحيوانية والعمل الفني يجب أن يكون إنسانيا . إنني أستطيع أن أتصور عملا فنيا عقليا بحتا، ولا أتصور عملا فنيا غريزيا بحتا.. ومن يتتبع التسلسل الزمني للأحداث والشخصيات لا يحرم نفسه من الدخول إلى الأعماق البشرية ولكنه يصل إليها بطريقة مرتبة ومنظمة.»[1] وهنا نشير فحسب إلى أن نجيب محفوظ" يمارس الانتقائية في تصوره للزمن في الرواية. ينتقي من كل منهج ما يناسب رؤيته وذوقه الفني وما يراه مناسبا لطبيعة المجتمع الذي يكتب فيه.

وهذا لا يمنع من أن يكون لكل منهج مدافعون ومعارضون وكذلك سلبيات وإيجابيات، لذلك نجد دائما من يقف بإيجابية ومن يقف بسلبية من كل هذه المناهج حتى وإن لم يمارسها في الكتابة و هذا "حال عبد الرحمن منيف" الذي يؤكد ذلك في قوله: « أما بخصوص الزمن و تكسيره و ربما حتى تدميره فإن الملهاة المأساة العربية الراهنة تقتضي إعادة نظر جذرية في مفاهيم كثيرة بما فيها الزمن ذاته . في الواقع العربي الراهن يلتقي النقيضان والصيف والشتاء على نفس الشطح، و أقصى درجات الثراء الفردي مقابل الموت الفعلي للآلاف كل يوم من الجوع و تلك الحروب الغبية .. في ظل

---

[1] : نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم . ص 104. 105.106.

عصر عربي من هذا النوع يتطلب الأمر ليس فقط تكسير الزمن أو إجتراح أساليب غير مألوفة ــ إنه يتطلب أيضا جنونا فنيا متميزا و قويا لكي يوازي الجنون الذي اجتاح الوطن من أقصاه إلى أقصاه.»[1] وعلى مستوى الكتابة يؤكد "منيف" انه مارس الصيغتين معا بحيث يقول:« حاولت من خلال شخصية البطل الذي تختلط الأزمان في ذهنه بحالة هذيانية، حاولت أن أجعل الزمن مرنا سائلا لأقصى حد : زمن اللحظة الراهنة يتلاقى مع زمن الذاكرة، قاع الذاكرة، و يتلاقى أيضا مع أقصى حلم المستقبل، ولذلك لم يكن له هذا التتالي المباشر وإنما كان متداخلا ومندمجا إلى أقصى حد.»[2]

غير أن هناك في الضفة الأخرى الكاتب الأمريكي " إيزاك سنجر " الذي يعبر عن توجه آخر يعارض به تيار الوعي وهو توجه يصوره كالتالي « عندما تلتقط صحيفة . فلن تجد فيها شيئا عما يدور في خلد إنسان ما، و لكنك ستجد دائما أفعاله، وهذا هو السبب الذي من أجله يقرأ الناس الصحف أكثر مما يقرأون الكتب فالصحف تخبرك أن رجلا قتل زوجته، لا ان حلم بقتلها .. إذا كتبت تقول إن رجلا جاء إلى زوجته في البيت، واكتشف عشيقها في فراشها وأطلق النار على كليهما، يفهم القارئ تقريبا مدى غضب الزوج وما الذي كان يفكر فيه عندما قبض عليه، فالأدب الحقيقي يرتكز على الأفعال والمواقف ــ أما تداعي الخواطر فسرعان ما يغدو واضحا . وتولستوي يصف أحيانا ما الذي كان يفكر فيه أبطاله بقلوبهم ، كما يفعل "ديستويفكي " ذلك على نطاق أوسع ومع ذلك فأعمالهما مليئة بالحركة.. إن تداعي الخواطر هو في الحقيقة طريقة لتجنب إنشاء قصة، وتجنب وصف شخصية، كما انه نهج سهل للغاية. فأنت تدع شخصية تفكر في 300 صفحة، ومع ذلك فعندما يتعلق الأمر بمواهب خارقة، لا تنطبق عليها كل هذه القواعد. فقد تقدم لك الموهبة العظيمة قدرا كبيرا من الحركة من خلال تداعيات ولكن لا أعتقد أن ذلك تحق حتى الآن على نحو رائع للغاية.»[3] وكما هو واضح فإن هذا الروائي يميل إلى الرواية التي تشخص الفعل و الحركة و الموقف تجاه الخارج بدل مشاكل

---

(1) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب و المنفى ص 188.189

(2) : المرجع نفسه . ص 190

(3) : الأقلام ع 09 السنة الرابعة عشرة حزيران 1979 . ص 203.

الداخل. ومن الممكن أن نقارن هذا الوضع بالفيلم السينمائي الذي يشخص و يجسد الحركة والذي تشتهر به المدرسة الأمريكية بصفة عامة والفيلم الآخر الذي لا تغادر فيه الشخصيات غرف النوم أو قاعات الأكل و المشاكل النفسية المعقدة التي تعالج في أضيق الحدود. ومع ذلك يمكن أن نقرأ أو نشاهد قصة مليئة بالحركة والفعل ولكنها سطحية ودلالاتها ومواقفها ضعيفة، كما أننا نستطيع أن نقحم الموسيقى في هذا الشأن، فهناك إيقاعات سريعة وصاخبة و يتعامل معها من يستمع إليها بالتعبير الحركي أو الجسدي وهناك موسيقى ذات إيقاع بطيء وهادئ وتشتغل على تحريك وتثوير الداخل وتشتغل على مستوى الذهن إلى آخره . و هي كلها أذواق وإيقاعات واستجابة لحاجات فنية تختلف من شخص إلى آخر.

كما أن "لنجيب محفوظ" رأيا آخر يعبر عن الوسطية حيث يقول : « إنها طبيعة الموضوع هنا .. وطبيعي في رواية توشك أن تكون لحظة واحدة أن يعيش البطل داخل نفسه أما كمنهج فلا لأن رؤيتي الحقيقية لا تقتضي مثل هذا المنهج بأي حال من الأحوال. بل إن لي عليه مآخذ . لأنه كمنهج انطوائي اكثر من اللازم .. يجعل العالم الخارجي تابعا للعالم الداخلي .. و يجعل الزمن الواقعي تابعا لزمن الشخصية الذاتي . وأنا أرى أنه لا بد أن يكون هناك « توازنا دقيقا بين الاثنين.» [1] إذا و بالإضافة إلى الإنطوائية يفترض أن يكون هناك تناوب بين الزمن الواقعي وزمن الشخصية أو الزمن الخارجي والداخلي وأن يكون هناك توازن بين الاثنين بحيث لا تطغى جهة على جهة. كما أن للموضوع تأثيرا أساسيا على طبيعة معالجة الزمن في الرواية. فتكسير الزمن ليس دائما ضرورة للخطاب الروائي. و لذلك قد يؤدي إلى نتائج عكسية أحيانا

كما أن المونولوج الداخلي في تيار الوعي ليس دائما عملية سهلة،وحديث الروائي "دافيد لودج" عن المونولوج يفسر ذلك. يقول عن طريق المونولوج : « نتعرف على الشخصيات الأساسية .. لا عن طريق ما نسمع عنهم بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية.. والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلا لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها

---

[1] : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 104.

وذكرياتها وتهويماتها، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعي الأفكار.. والمونولوج الداخلي هو بالفعل فن يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة، ويتفادى " جويس " تلك المزالق جزئيا بواسطة عبقريته في معالجة الكلمات، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تفاهة جاذبية تجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة.»[1] وهذا رد على من يتساهل الكتابة بهذا المنهج سواء هروبا من مصاعب التنظيم الروائي الذي يتحدث عنه نجيب محفوظ أو لغيره. فكتابة رواية طويلة تسيطر عليها العوالم الداخلية للشخصية ليس أمرا سهلا . بل يتطلب قدرات تعبيرية كبيرة سواء على مستوى اللغة أو على مستوى مادة الرواية ككل . فإذا كان البعض يتصور الأمر لعبا، إلا انه " اللعب الرصين" كما وصفه " أندريه ماسون" سابقا .

وإذا كان هؤلاء يستمدون نظرتهم للزمن من طريقة عمل العقل الباطن أو الذاكرة او الحلم وغيره. فإن "نبيل سليمان" يتحدث عن تصور آخر، لكنه هذه المرة من الطبيعة ليستلهم منه زمنية النص. إنه البحر في قوله : « الزمن، هذا الحامل الذي قد يكون خالقا، وقد يكون قاتلا إستلهمته في " مدارات الشرق " من البحر : موجة تتقدم و موجة تتراجع، موجة تشب وموجة تتكسر رذاذ موجة والتحام موجة بموجة، وبين فصل وفصل ، بين زمن جزئي وزمن جزئي، إنبنت الرواية.» [2]

كما يمكن أن ندرج هنا رواية الإيقاع السريع التي تعتمد على التلخيص والتي يتحدث عنها " دفيد لودج" كالتالي: « السرد الذي يعتمد على طريقة التلخيص يبدو مناسبا لذوقنا الحديث فيما يتعلق بسرعة الإيقاع و التركيز . وهي طريقة فعالة بوجه خاص لتناول عدد كبير من الشخصيات و لقصة تبسط أحداثها عبر فترة طويلة من الزمن دون أن تقع في مستنقع الإيقاعات الزمنية البطيئة والتفاصيل الكثيفة التي وقعت فيه الرواية الكلاسيكية، وقد استخدمت أنا نفسي هذه الطريقة في رواية عنوانها " ما مدى

---

(1) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 75

(2) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 257.

إمكانياتك".»[1] وهذه أيضا طريقة أخرى لرؤية العالم و الإحساس به و تقديمه للقارئ عبر إيقاعات زمنية وبسرعة تناسب سرعة العصر الذي نعيش فيه.

أما الآن فإننا سنتحدث عن عملية أخرى مرتبطة بتيار الوعي و بناء الزمن في هذا المنهج إنها عملية الترديد la frequence في النص « و هي أربع حالات :

1- السرد يحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة

2- السرد يحكي عدة مرات ما حدث عدة مرات

3- السرد يحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة

4- السرد يحكي مرة واحدة ما حدث عدة مرات. وهذه العمليات لها أهمية في تحديد مركزية و حيوية بعض الأحداث التي ربما تحكي بأسلوب مختلف وبوجهات نظر مختلفة.»[2] ولأن اللاوعي كما سبق يتعامل مع الصورة بشكل مجزأ و مفكك متكرر تصبح خاصة الترديد عملية هامة في تحديد طبيعة الزمن وبنائه في النص. فأحيانا نقف على نصوص نجد فيها قصصا صغيرة مكررة بصفة ملفتة للإنتباه. فهي من جهة تعيد أزمنة معينة في النص بصفة مكررة لتساهم في إيقاعات البنية العامة، ومن جهة أخرى تفرض دلالة مهمة وملحة على القارئ وهكذا بالنسبة للحالات الأخرى التي تساهم جميعا في فرض إحساس ما بالزمن بتوافق وأهمية التيمات في الرواية.

أما كيف يتعامل الروائي مع الأزمنة كمنطلقات للكتابة فتختلف من روائي إلى آخر. فهناك من الروائيين من يفضل الانطلاق من الحاضر أو من يفضل الماضي، ومن يفضل الكتابة انطلاقا من المستقبل. ونأخذ "حنا مينة" نموذجا حيث يقول « إن طبيعتي ككاتب رواية تميل بي دائما إلى البعد عن الحدث زمنيا حتى يتاح لي أن اخرج من تحت وطأته الآنية، وأنظر إليه بصفاء اكبر وتقدير أشمل.. لهذا فإنني ارغب عن تناول الحدث الآني في رواياتي، وأدع التجارب الحياتية التي عشتها تنضج في ذاتي وبهذا فقط يمكنني أن أتناولها في أعمالي الأدبية بالصدق والموضوعية اللازمين لها .. لا أريد أن يفهم من

---

(1) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 144.

(2) : J.L.Dumortier .Fr.Plazanet Le recit P 97.98.

هذا أنني لا أكتب إلا عن الماضي. إن الحاضر والمستقبل هما محط إهتمامي .. والمهم أن نمسك بلحظة الأزمة في العمل، وأن نلتقط المادة التي تتحدث عن الحاضر، أو تخدم هذا الحاضر، برغم أنها تتحدث عن الماضي... يندرأن أتناول مادتي إلا من تلك القطرات من ذلك الشيء الذي تخمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج في نفسي ما أن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية.»[1] وطبعا لهذه الخيارات أهمية في بناء إيقاع النص زمنيا وكذلك أهمية في التأثير على دلالاته الأخرى. فمؤخرا ظهر مصطلح نقدي اصبح متداولا بكثرة إنه ما يسمى « الأدب الاستعجالي» و هو النص الذي ينطلق من الحاضر، لوصفه الحاضر وتحليل الحاضر ونقد الحاضر من خلال ما يحدث في الحاضر.

وصفة الإستعجالية تحمل معنى التسرع في معالجة الحاضر دون تركه للتقادم حتى تتضح الخيوط الكثيرة التي تؤسس لأحداثه. وهو ما يقودنا عكس ذلك إلى الرواية التاريخية التي تركزت على الزمن الماضي سواء لفهم هذا الماضي الذي نضج في ذات الكاتب أو الذي تكشفت الأسباب التي أنتجته. أو الاتكاء على هذا الماضي لفهم الحاضر والتأسيس للمستقبل، وهكذا يصبح للزمن خارج النص أهميتة وانعكاسه داخل النص سواء كإيقاع أو كدلالة رمزية أو اجتماعية وغيره .

أما فيما يتعلق بالطول والقصر وعلاقة ذلك بالزمن فهو موضوع مهم أيضا لعلاقته بطبيعة الرواية كامتداد زمني يختلف عن القصة القصيرة والقصيدة. وبتاريخ الرواية والمتغيرات الاجتماعية والحضارية. هذا الطول والقصر يسميه البعض النفس القصير والنفس الطويل، وفي ذلك وجهات نظر متعددة تعكس أيضا اختلاف الأذواق والرؤى. ولعلنا نبدأ هنا بنجيب محفوظ الذي يجيب على سؤال في سنة 1971 حول احتمال نهاية عصر الرواية الطويلة و بداية عصر القصة القصيرة و القصة القصيرة الطويلة بقوله :« أنا لا أعتبر هذه المسائل مسالة عصور. و الدليل على هذا أنني عندما توقفت عن كتابة الرواية ظهرت روايات كثيرة للأدباء الشبان. فأنا أكتب في الشكل الذي أرتاح له، بل أستطيع أن أقول لك إن بذور كثير من الروايات ظهرت في هذه الفترة وقد أكتبها

[1] : حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ص 12.13.

وكقارئ أعتقد أن أفضل شكل أرتاح له الآن هو الرواية المتوسطة فأعصابي في هذه الظروف لا تحتمل المطولات بينما الأشياء القصيرة لا تثبت في النفس. وهذا لا يعني أن ذوقي يمكن أن يكون قاعدة عامة.»[1] و يجب أن نذكر هنا بان "نجيب محفوظ" كتب الرواية الطويلة سواء الثلاثية أو روايات أخرى و هو يتجه في سن معين إلى الرواية المتوسطة لأن الرواية القصيرة لا تثبت في النفس. ورغم أن "محفوظ" يستبعد مسألة العصور إلا أننا يمكن أن نقول بأن لكل عصر ذوقه وظروفه و حاجاته الجمالية التي تختلف من عصر إلى آخر نتيجة للمتغيرات الحضارية المتعددة وعلى كل المستويات . وهذا لا يعني أننا نستبعد الآن مثلا الرواية الطويلة، كالثلاثيات المشهورة. فقد نجد من يقرأ هذه النصوص على ندرتها. كما هو الحال بالنسبة للمسلسلات التلفزيونية الطويلة جدا وهي قصص في أساسها. غير أن الاتجاه يميل نحو الروايات المتوسطة بالمعنى الجديد. فهذه الروائية "موريل سبارك" تقول : « قررت أيضا أن أكتب روايات قصيرة عن عمد وكثيرون يطلبون مني كتابة روايات طويلة – لأصبح السيدة تولستوي.. أنت تعرف.. لكني رأيت أنه ليس من الصواب ملء كأس صغيرة بمكيال من البيرة. »[2] إذا لا يمكن كتابة روايات على إيقاع روايات القرن الثامن عشر والتاسع عشر، روايات طويلة تناسب سجية الإنسان في ذلك الوقت. يقول "محمد زفزاف " : « أنا لا احب الثرثرة كثيرا، لا تعنيني رواية في 500 أو 600 صفحة . فالعالم كله يكتب روايات نحن نعرف " المسخ" لفرانز كافكا مثلا حجمه بسيط نعرف " ثلوج كليمنجارو .. لا يهم الطول فهناك صفحات كثيرة لكن ليس لها أي وزن.»[3] ورغم ذلك فإن هناك اتجاها لدى الروائيين يعد الطول الزمني من السمات الفارقة بين الخطاب الروائي والخطابات الأخرى كالقصة القصيرة. يقول "جبرا إبراهيم جبرا" « قلت أكثر من مرة أن القصة القصيرة فن سهل إذا قورن بالعمل الأكبر، الرواية. قلت ذلك لكثرة ما رأيت من قصص قصيرة يكتبها أدباؤنا ولشحة ما رأيت من روايات يقتحمون كتابتها.. وقد تخوف من التصدي للعمل

---

(1) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 35.
(2) : مالكوم براد بري الرواية اليوم . ص 120
(3) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 195.

الأكبر أي الرواية لأنه أدرك أن الرواية، لا يمكن أن تؤتى كما تؤتى القصة القصيرة ولأنها لا يمكن أن تعالج إلا عبر زمن طويل من زمن الكاتب نفسه ، وعبر معاناة عميقة من تجربة الكاتب في حياته. كانت القصة القصيرة بالنسبة إلى كاتبنا، في معظم الأحوال، انتقالا من القصيدة بدفقها العاطفي، بل بدفعتها العاطفية الواحدة، لا ييسر له الإيغال البعيد والتعمق في المتاهات الإنسانية . هذا الموقف " القصيدي" هو الذي جعلني أرى أنها بالنسبة لكاتبنا فن سهل لن يحقق في النهاية التجربة الرؤية العريضة التي هي جزء من واقعنا العربي اليوم فأنا إذا أطالب كتابنا بالفن الأصعب..أريد منهم إلا يفرغون من كتابة شيء في ساعتين أو عشر ساعات ويتصوروا أنهم أنجزوا آية من آيات الفن، أريدهم أن يزامنوا شخصياتهم ويقارعوها. ويجادلوها وبذلك يساهمون في تصوير جزء على الأقل من هذه العملية الكبيرة الجامعة التي هي تغير المجتمع من فروعه حتى جذوره.. هنا لا بد من القول أن الرواية، كأي من الفنون الكبرى عمل حضاري. ولعل كتابتها، بحد ذاتها كعملية فكرية ولغوية، إشارة إلى التحول الحضاري في غياب الحضارة تغيب الرواية (بالشكل المركب الذي نعرفه اليوم، والذي يعتمد أساليب ومعارف تتصل بأنواع الأنشطة الذهنية والكشوف الإنسانية.»[1] إذا زمن الرواية زمن طويل مقارنة بالقصة القصيرة. زمن طويل خاص بالكاتب وتجربته ومعايشته الطويلة لأحداث وشخصيات روايته، وزمن طويل يغطي المتغيرات الاجتماعية العميقة. ومن هنا تأتي صعوبة الرواية ومعماريتها الزمنية. ومن هنا أيضا يأتي الفرق بينها وبين القصيدة الشعرية والقصة القصيرة اللتين تمتازان بزمنهما القصير بإيقاعهما القصير، ويؤكد "إيزاك سينجر"تلك الصعوبة بقوله: « من السهل التخطيط للقصة القصيرة، وفي الوسع أن تكون أكثر كمالا واكتمالا من الرواية. فإذا كان لديك قصة قصيرة تريد حكايتها، ففي وسعك أن تعمل فيها حتى تجعلها متقنة من وجهة نظرك الخاصة. أما الرواية وبصفة خاصة الطويلة فلا يمكن أن تكون متقنة حتى في عين كاتبها- إذا كان شخصا خليقا بالنقد الذاتي، إذ تزيد فرصة الأخطاء بحسب طول الرواية.»[2] هكذا تصبح الرواية عملا معقدا نتيجة زمنها والمسافة الزمنية

---

(1) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . ص 85-86.

(2) : الأقلام العدد 09 السنة الرابعة عشرة حزيران 1979 ص 206.

التي تغطيها ولذلك تثير دائما اختلافات في تفسيرها وتأويلها، وتظهر فيها دائما مشكلات تثير الجدل. هنا يضيف "حنا مينة" قوله أن :« الرواية غير القصيدة، غير المسرحية وغير القصة القصيدة، وهذه يمكن أن تأخذ لقطة وتطورها، أما الرواية فإنها عالم يحتاج إلى فهم.. الرواية ليست مقالا سياسيا ننفعل به اليوم وننساه غدا.. إنها عالم ... وهذا العالم في الفن الصادق، له امتداد طويل في الزمن.» [1] ولعله من المفيد أن نضيف هنا رأيا آخر وهو للناقد "جابر عصفور" وذلك لمزيد من التأكيد على الخصوصية الزمنية للرواية عن الفنون الأخرى حيث يقول :« إذا كان الشعر كالقصة القصيرة – ابن اللحظات الآنية التي تومض كالبرق، فتقتنصها الصورة الشعرية لتديم حضورها، وتبسطها أمام العين كي تتأملها، فتأسرها القصيدة كأنها تأسر بوارق الحدس و لمعة الكشف في العمق الرأسي لحضور آني– ما بين المبدع و المتلقي، فإن الرواية إبنة اللحظات المتعاقبة كالنهر، حيث الامتداد الأفقي للمنظور، والمتابعة المتعاقبة حتى لو تقطعت وتذبذبت– للتحولات والحركة الصاعدة، مع تتابع اللحظات لا الومضة الواحدة من اللحظة.»[2] لذلك يجب أن لا نخلط بين الشعر و الرواية مهما كانت درجة توظيف اللغة الشعرية في الخطاب الروائي، لأن إيقاع الاثنين مختلف، ولأن الميزة الكبرى للرواية هو هذا الامتداد في الزمن سواء كان نفسيا داخليا أو خارجيا. ولأن عمل الروائي عمل معقد حيث يشبهه الروائي "أورهان باموق" تشبيها طريفا. عندما قال : « الروائي شخص يغطي مسافات شاسعة عبر صبره، ببطء، مثل نملة، يثير الروائي إعجابنا ليس عن طريق رؤيته الملهمة أو الرومانسية. بل عن طريق صبره.»[3] بهذا المعنى يصبح الزمن سمة جوهرية من سمات بناء الخطاب الروائي وتصبح الرواية كسباق المسافات الطويلة و القصة القصيرة كسباق المسافات القصيرة أو سباقات السرعة. وهنا يقول " نبيب سليمان" : « أحس أن الرواية ميدان رحب إنها ليست طلقة عابرة. والطلقة لا تروي الغليل وإن تكن قاتلة، كما أن الرواية ليست حرب استنزاف. إنها المعركة بالكامل... ولست أكتبها لأؤرخ أو لأسلي

---

(1) : حنا مينة هواجس التجربة الروائية ص 170.171.
(2) : د. جابر عصفور، زمن الرواية. ص 42
(3) : أخبار الأدب ع 693 أكتوبر 2006 . ص 10

الآخرين. إنني أجهد في مساعدتهم على تعريفهم بأجزاء من حياتهم لا يمكن الإطلاع عليها خارج الرواية، فيما تتضاعف ضرورة هذا الإطلاع.»[1] إذا الرواية ليست طلقة بل سلسلة من الطلقات أو رشاشا من الطلقات، لذلك تتطلب نفسا طويلا على كل المستويات و هو الأمر الذي يشير إليه "رشيد بوجدرة" في معرض نقده للرواية والروائيين الذين لا يستجيبون لهذه الخصائص حيث يصفهم كالتالي : «الذين يفتقرون إلى نفس طويل وإلى قوة في التعبير و إلى عنف الألفاظ وإلى جرأة في المواجهة و إلى اتساع في الآفاق و إلى عمق في المعرفة وتشعب في الثقافة فتأتي كتبهم صغيرة الحجم و جملهم قصيرة القامة.»[2] فالرواية تحتاج النفس الطويل في تغطية المسافة الزمنية وإلى نفس طويل في الملفوظ اللغوي. يجب أن يمتلك الروائي القاموس الكافي لتغطية مساحات طويلة وكذلك نفسا طويلا في اتساع الآفاق و عمق الرصيد المعرفي والثقافي بحيث لا يمكن لروائي قامته المعرفية و الثقافية قصيرة أن يكتب تجربة روائية عميقة وناجحة. لذلك تأتي نصوص هؤلاء كما قال " بوجدرة" صغيرة الحجم. وجملهم قصيرة القامة. فهؤلاء يكتبون روايات أقرب إلى القصة القصيرة. لأن القارئ لا يشعر حين يفرغ من قراءتها بالإحساس بالإمتلاء. أو أن الرواية استكملت مطاردة قيمة أو تيمات النص، و لهذا يعيب بعض الروائيين على الرواية التي تحشر نفسها داخل ذات الكاتب على أنها تنتج نصا قصيرا النفس، بوجه واحد، و لون واحد و لغة واحدة وهذا ما يقوله الروائي المغربي: " نجيب العوفي: « إن انكفاء الأنا الروائية على " أناها" و اجترارها لذكرياتها وأحلامها وإحباطاتها واستيهاماتها الخاصة، و نظرها إلى العالم من ثقب الباب أي من ثقب الذات ككل هذا جعل النفس الروائي قصيرا ومتقطعا يعتمد أسلوب التداعي و الانثيال الإنشائي.»[3] وهذا بدلا من الرواية التي تتجه للمؤسسة الاجتماعية بتنوعها و تشعبها و تعقيداتها. هذا هو إذا الاتجاه العام لدى الروائيين العرب و غيرهم رغم وجود تنوع كبير على مستوى الكتابة.

---

(1) : نبيل سليمان، حوارات وشهادات ص 22.
(2) : رشيد بوجدرة التفكك ص 272.
(3) : عبد الرحيم العلام سؤال الحداثة في الرواية المغربية ص 122.

كما أن معيار قياس الطول و القصر يصعب ضبطه ضبطا صارما رغم توفر كل هذه المعطيات. ويبقى في النهاية القارئ المتخصص وحده هو الذي له القدرة على الإحساس بالإقناع الخاص بكل نص. الإحساس بالتوازنات الزمنية في أي نص، التوازنات الخفية والمكشوفة ومن هذه الأحكام ما يقوله الروائي المغربي " نور الدين صدوق" : « إن الرواية بالمغرب (مع استثناءات قليلة جدا) لا تكاد تتجاوز صفحاتها المائة أو المائة والستين صفحة، فالنفس الروائي قصير والتخييل شبه محدود وضيق مما لا يسع لاحتضان مستجدات متوهمة.» [1] ويمكن أن نسجل أيضا حكما آخر أطلقه الروائي "نبيل سليمان" و هو نابع من قراءته للإبداع العربي يقول : « غلبة الشعر والقصة القصيرة على العطاء الأدبي ومعهما النقدات العجولة الصحافية و يعود السبب في تقديري إما إلى التوتر العالي الذي يشحن صدر الأديب مقابل عدم القدرة على مواجهة أو معايشة هذا التوتر طويلا وإما إلى اختيار المركب السهل، عند السطحيين الوافري العدد بحمد الله.» [2]

---

(1) : عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية . ص 115.

(2) : نبيل سليمان حوارات و شهادات ص 98.

المـــــــــكان

يعد المكان أيضا من المكونات الأساسية لبناء الرواية لأن « كـل روايـة تحمـل توبوغرافيا نوعية تعطيها نغميتها الخاصة، كما أن الفضـاء يـؤثر فـي ريـتم وإيقـاع الرواية»[1] والنغمية هنا ذات أبعاد دلالية كثيرة. فهي تعني أن المكان يعطي خصوصـية للرواية وهذه الخصوصية تصنعها صلات المكان بالشخوص والزمان والعلاقـات التـي تربطه بالبنيات الأخرى و بهيكلية النص ككل، خصوصـية تصـنعها رمزيـة المكـان ومجازيته كفرضية أو واقعية، وتأثير ذلك على إيقاع النص ونظامه الـداخلي، تماسـكه وتفتته إلى آخره.. كل هذه التشاركات المعقدة للمكان سنسلط عليها الضوء وسنرى كيـف نوقشت.

إذا المحكي « يحتاج مكانا (موضعا) و زمنا على السواء، في مبتدئه واسـتمراره على حاله وتطوره على هيأة عالم مغلق مكتف بذاته ومتماسك.. وما لم يأت ذكر "المكان" يظل من المتعذر الشروع في المغامرة أو اختلاقها. إن المحكي يتأسس فيما يتموضع. »[2] إذا المكان ضرورة لفعل القص وبدونه يتعذر بناء حدث قصصي. و هذا سواء أكان ذلـك المكان واقعيا أو مستعارا من الواقع أو متخيلا. لأنه « حتى في الحالة التي تجري فيهـا أحداث رواية من الروايات داخل فضاء أشبه شيء بوعاء مغلق يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة فضاء، تخييلي ... الشخصية لا تقتصر على الإنخراط الجسدي في واقـع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا. بل إنها تحلم، كذلك بآفاق أخرى، أو تعيد النظر إلى نفسها أو تتخيل ذاتها وسط ملابسات أخرى و حينئذ ينبثق فضاء مروي. »[3]

المكان إذا سواء كان مفتوحا أو مغلوقا ضرورة قصصية وضرورة بنائية تعطـي للنص أبعادا موضوعاتية وفنية ولهذا المكان دورا وظائفيا منها : أنه يساهم فـي تأسـيس

---

(1) : J.P.Goldenstein, le roman. Editioin J.Ducolot, Paris 1980 P 89. 99.

(2) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ترجمة : عبد الرحيم حزل إفريقيا الشرق، بيروت 2002 ص 71.

(3) : المرجع نفسه ص 24 ج

مصداقية النص « كما تضفي الموضعة (بالإشتراك مع غيرها) على النص طابع الإحتمال. فهي تجعله مع (غيرها) في صورة كأنه " الواقع " وبواسطتها (علاوة عن غيرها) في صورة كأنه " الواقع" وبواسطتها (علاوة عن غيرها) يتأكد للنص الوقوع، فيصبح ذا مفعول، ذلك أن التخيل الذي يكونه لا يكون فعلا (قابلا للقراءة) ما لم يتحل بمظهر الحقيقة... فالإثبات الذي تحققه السمة الموضعة في إشتغالها كأنها دليل للتعرف يسمح بتوجيه فكر القارئ على نحو يفهم معه ما في النص على أنه مقتطع من الواقع.»[1]

أي أن الوظيفة المسندة هنا للمكان هي الإيهام بأن هذه القصة واقعية أولها جذور واقعية. وهذا ما يؤكده الروائي " نبيل سليمان" بقوله :« بالنسبة لي هناك مسألة بالغة الأهمية، تحدد ما إذا كانت الرواية لحما ودما. وهي مسألة التعيين، لأن المكان و في أحيان كثيرة، يتقدم على الشخصيات الروائية، ويصبح هو البطل.»[2] وهذا التوجه يشير إلى رؤية معينة يتبناها الكثير من الكتاب وهي الرؤية التي تربط الفن بالواقع لا بالذهن كما هو الحال مع الشخصية من لحم ودم، أي حقيقية وواقعية وشخصية ذهنية أو مفترضة. ولهذا التصور تأثير على بناء النص ككل وعلى تشكيل بقعة العناصر كالوصف والزمان وغيره. غير أن تعيين المكان وتحديده في النص، لا يحيل دائما إلى واقع من لحم ودم، ولا يجب أن يفهم كذلك بصورة آلية، فقد يكون التحديد تمويها مقصودا، وقد يفقد دلالته نتيجة المبالغة في التصوير. وهو ما يعبر عنه "عبد الرحمن منيف" بقوله : « إن تحديد الأماكن الزائد لا يعني المكان بالذات، فليس معنى هذا أنه يعطي صبغة محلية إضافية بل محاولة لإستغفال القارئ في بعض الأحيان. فهذا التحديد المبالغ فيه ثانوي والأهمية هي للوقائع التي تجري في المكان والمشكلات التي تحصل فيه...والتحديد الزائد لا يعني التحديد الحقيقي وعدم التحديد لا يعني التسمية... هناك من الكتاب الذين يرسمون "بالمنقلة والبيكار" علامات مكان معين وعلى ذلك يبقى هذا المكان دون نكهة ودون ملامح.»[3]

---

(1) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي. ص 75 . 76 .
(2) : نبيل سليمان ، حوارات وشهادات . ص : 232.
(3) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب والمنفى ص 167. 168.

وهذا المكان الواقعي يختلف عن المكان المجازي أو الهندسي كما يسميه الروائي "غالب هلسا" بقوله : « المكان المجازي و هوالمكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض . وقد سميته مجازيا لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الإفتراض. إن المكان هنا لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها. وهو أيضا مكمل للأحداث مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل أو التي تخفي الهارب، و هو بهذا ليس عنصرا من عناصر العمل الفني بل مجرد توضيح لا بد منه... ويدخل ضمن المكان المجازي وصف المكان التاريخي انطلاقا من نعوت مجردة مثل الفخامة والجمال والفقر و البؤس والقبح و غيرها، ... و لهذا تظل الصفات ذات طابع مجازي اكثر من كونها صفة لشيء واقعي و ملموس، يقع خارج نطاق التجربة الفنية، لأنه لا يعبر عن معايشة للمكان.»[1] أي أن المكان في هذه الحالة مكان ذهني لتأطير الأحداث و الشخصيات و لا يعبر عن مكان واقعي محدد يستطيع القارئ أن يتعرف عليه، و يضيف "غالبا هلسا" في هذا الشأن قوله : « المكان الهندسي. وأعنى به ذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد. أي حين ينفك المكان ليتحول إلى مجموعة من السطوح والألوان و التفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة و لا تحاول أن تقيم منها مشهدا كليا، إن الروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي و يكثر من المعلومات التفصيلية. والروايات التي تجعل من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية تنسحب رؤيتها هذه على الشخصيات والأحداث الروائية في الغالب. فلا نرى إلا حركات خارجية منعزلة موصوفة بموضوعية يتخللها السأم والتعالي... مكان لا يتخذ موضعا في جدلية العمل الفني. فلا يملك جدلية الصورة الفنية التي تملك استقلالها داخل العمل الفني ولكنها في الوقت ذاته جزء من كل. وليس له

---

[1] : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق . ص 217.219.

موضع في جدلية العناصر المكونة للرواية. بسبب سلبيتة واستسلامه للعناصر الروائية الأخرى مثل عناصر الأحداث والشخصيات والإيقاع وبالتالي فإن وجوده هو مجرد فرضية ... فالمكان هنا واجب ثقيل لا بد منه إذ هو تلك الأجزاء من الرواية التي تتجمد فيها الأحداث لتكديس أوصاف لا تضيف شيئا، بل على العكس من ذلك تعيق القراءة ومتابعة الحدث. »[1] وهذا المكان عادة لا ينبثق من واقع تجربة يكون الروائي قد عايش فيها المكان، هذا المكان المعاش لا يصبح مجرد تجميع لصفات خارجية، أو مكانا محايدا. بل كما يقول "غالب هلسا" : « مكانا ينبثق من التجربة المعاشة. ولقد كان ابن الرومي دقيقا في وصفه للمكان الذي عاش فيه :

وحبب أوطان الرجال إليهم ** مآرب قضاها الشباب هنالك**

إذا ذكروا أوطانهم ذكرتهمو ** عهود الصبا فحنوا لذلك**

مع ملاحظة أن كلمة وطن هنا تعني البيت. فعند ابن الرومي تأتي أهمية البيت ليس من كونه ذا أبعاد هندسية متميزة، و لكن لكونه عاش في طفولته وصباه و شبابه أي بسبب كونه مكانا أليفا. و في العمل الروائي كما في الشعر وغيره من الفنون الأدبية يصبح بعد الألفة هو البديل للبعد الهندسي. »[2] و يفرق " إدوار الخراط" بين المكانين بقوله: « أظن أن صور الطبيعة الخارجية عندي تندرج أساسا تحت نوعين متمايزين، متضادين فهي إما من صميم خبرة داخلية وليس مجرد ديكور جميل أو إكسسوار "يساعد على تجسيم الجو" وهي هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث أو ما يقوم في خارج الذات . وفي مقابل ذلك هناك الطبيعة التي تقف غامضة، منافية للذات، في سياق آخر، في نطاق أجنبي تماما وخارجي تماما، بل لا تكاد تكون هناك علاقة نسبية على الإطلاق بينها و بين الذات. »[3] وطبعا لهذه الفروق أهمية بالغة سواء على المستوى التقني أو على مستوى إيقاع المكان في الرواية ككل، لأنه ليس من السهل الكتابة على مكان مجازي أو محايد لم يعشه الروائي، أو لم يره على الأقل عن قرب. و ذلك ما يؤكده " نبيل سليمان" في قوله :

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق ص : 220 ، 2250

(2) : المرجع نفسه، ص 216.

(3) : المرجع نفسه، ص 309.

« بعض الأعمال تتشتت إن لم يمحورها مكان محدد وأظنها مغامرة ليست هينة أن يشتغل الروائي على أماكن عدة لها متطلبات مختلفة ومتناقضة أحيانا، أماكن لها خصوصيات دقيقة متباينة .. أنت تعلم أن هذا كله يظل أهون بمعنى ما، عندما يكون الكاتب معايشا الأحداث ومعاصرا حال المكان الذي يتناوله. أما عندما يكون هذا كله قد انقضى منذ عشرات السنين، ولا يكفي أن تتقرى بقاياه الآن، فعندئذ تدرك كم من الجهد والمعاناة تتطلب كتابة عمل مقنع. لذلك يمكن أن تعمل بدأب شديد و تقوم بعمل باحث لفترة طويلة، حتى تعرف تفاصيل الحياة في مكان ما. من أجل كتابة أسطر أو عبارات قليلة.»[1] إذا التنقل في الرواية بين أمكنة كثيرة قد يكون أثره في البناء سلبيا، أي مشتتا لتماسك النص، لأن معرفة المكان معرفة دقيقة لها أهميتها في بناء نص مقنع. ولا بد للذي يريد أن يكتب رواية أن يعايش و يسافر ويبحث لكي ينفذ إلى التفاصيل التي تصنع المصداقية و الخصوصية والتميز لذلك « إذا استحال على الدارس في أقصى الحالات أن يعيد رسم التنظيم الذي يتخذه الفضاء في رواية من الروايات، لقلة الإشارات، أو عموميتها أو تناقضها، فربما كان في ذلك ما يفضح عجز الروائي عن خلق عالم ملموس من الأشياء أو رغبته في الإبقاء على اللبس لإغراق القارئ في اللغز أو في الحلم، أو حمله على اعتبار قصته بمثابة خرافة ليست موضعتها بذات أهمية. وعلى العكس من ذلك فإن التشخيص الفضائي الذي يجده القارئ تشخيصا ميسورا قد يدل عند الروائي على دقة في الإعداد لروايته وانتباه متيقظ إلى الأشكال المحسوسة وانشغال بالمنطق وحرص على إعطاء معنى للفضاء.» [2]

وللروائيين مذاهب وتوجهات مختلفة. فهناك من يتميز بالأمكنة المغلقة أو المحدودة، وهناك من يفضل الجغرافيا المتنوعة والفسيحة. يقول"نبيل سليمان": « لا أعمل بالأسلوب المعهود الذي تطلق عليه اسم كلاسيكية الرواية، وهو مثلا الأسرة وأجيالها أو حارة معينة أو عدة حارات في مدن أو قرية معينة. بالعكس كانت جمع عدد كبير من البشر في جغرافيا واسعة بالغة التعقيد.. ثمة روايات تخرج بالقارئ عن الفضاء الأليف

---

(1) : نبيل سليمان، حوارات و شهادات : ص 220.
(2) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي ، ص 89.

في الرواية العربية، أي من الحارة أو الزقاق أو القرية الواحدة أو المدينة الواحدة. من هذه الروايات ما يتدافع أبطالها في فضاء أعقد واكبر ليس ولعا بالجغرافيا. وهذا قد يتعب بعض القراء.. كانت طبيعة الأحداث الأساسية حيث (التغريبة) حيث الترحال والهجرات والتهجير؛ حيث الفلاحون والبدو والعسكر والطلاب والمستعمرون. والتغريبة على كل حال جذر تراثي حكائي مكين.. بعض الروايات تنزع هذا المنزع و يغلب عليها (السياحي) لكن المكان الروائي والفضاء الروائي ليسا ديكورا ولا سياحة إنه نبض آخر للرواية.. وهنا تصبح الطوبوغرافيا شأنا آخر.»[1] إذ ليس التنقل بين الأمكنة هدفا سياحيا بل يجب أن يعبر عن سياقات لها أهميتها في البناء والدلالة العامة للنص « ويختلف تشخيص الفضاء تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا أو عموديا.. وقد يكون وصفا سكونيا أو متنقلا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها، مستكشفة ما يحيط بها.. وخلاصة القول إن الوصف يتخذ جميع الصيغ التنظيمية التي تمنح الفضاء الموصوف نغميته، وتسعف الروائي على أن يسند للفضائية الوظيفة التي يختارها لها داخل الرواية. »[2] فالمكان في الرواية محكوم بأدائه الوظائفي في البناء العام للنص وعلى كل المستويات. ولا يهم بعد ذلك طريقة تعامل الروائي معه بانوراميا أم تفصيليا.

وفي هذا الإطار يمكن مناقشة قضية تحديد المكان أو عدم تحديده في النص بوضوح. يقول "عبد الرحمن منيف":« إن إعطاء تسمية المكان بذاته يبدو وكأنه إعفاء للآخرين أو الأمكنة الأخرى من صفات القمع والاستبداد الجارية في المكان المحدد، ورغم ذلك فإن معظم الذين قرأوا هذه الرواية ومن أقطار مختلفة اعتبروا أن أحداثها جرت في الأماكن التي يعيشون فيها- شرق المتوسط... كذلك رواية " عالم بلا خرائط".. فإنها رغم التعميم محددة على حد كبير، وبالإضافة إلى ذلك، أنا لا أعتقد أن التحديد الجغرافي الذي يبالغ في إبراز المكان، يعني تحديدا عينيا. بل إنه في أحيان كثيرة يمكن أن يكون هروبا من المشكلة الأساسية. ومع ذلك فإن من حق الفنان والكاتب أن يخلق لنفسه العالم الذي

---

(1) : نبيل سليمان حوارات وشهادات ص 196.205.

(2) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي . ص 32

يستطيع من خلاله أن يعكس أفكاره ورؤاه المعينة للواقع كما يراه هو.» [1] وهذه المشكلة تبرز بشكل واضح في الرواية العربية حيث تتقاطع مع السلطات القمعية الكثيرة المتحكمة في الإنسان العربي. فالخوف متعدد إبتداء من الأسرة والقرية والمدينة والدولة وغيره. وكما قال " منيف" قد يكون تحديد مكان الرواية بقرية معينة ويكون الهدف الرغبة في إعفاء أماكن أخرى مما يحدث في قرى أخرى أو الخوف من أن تعمم رؤيته على الوطن ككل. وفي هذه الحالة يصبح المكان جدارا يختفي وراءه الفنان لحماية نفسه من عدوانية الآخر، مع القدرة على خلق إيماءات غير مباشرة يمكن أن تفتح المكان المغلق على المكان المفتوح والواسع جدا. كما أن المشكلة قد تكون معكوسة. فأحيانا يرغب البعض في تحديد المكان تحديدا دقيقا لكن المعيقات السالفة لا تسمح بذلك فيقدم الروائي مكانا واسعا. كأن يتحدث عن مشكلة في الوطن العربي ككل و لكن الهدف الحقيقي هو عكس تصوره على مملكة معينة أو جمهورية؟ معينة في الوطن العربي. وفي هذه الحالة يكون هامش المناورة أكبر ويكون بمقدور الرواية الإفلات من الرقابة المفروضة على الإبداع في بلداننا، والتي غالبا ما تؤدي إلى كتابة الجملة التوضيحية في بداية النص- أي تشابه أو تطابق بين أماكن الرواية وأشخاصها والواقع هو وليد الصدفة لا غير- وطبعا يصبح الهروب أحيانا غير مبرر وغير مقبول من الروائي الذي يواجه المجتمع. وأحيانا أخرى يمكن أن نلتمس الأعذار وهكذا حسب طبيعة الرؤية و قوتها ورمزيتها وأهدافها إلى آخره.

وإضافة إلى الجغرافيا العامة أو المكان الإطار الأوسع هناك المكان التفصيل، أو تفاصيل المكان وجزئياته التي تصنعها الأشياء المحيطة بالمكان و التي تصنع تميزه كالأثاث والديكور بشكل عام « فالإطار هو البيئة البيئات – و بخاصة البواطن البيئية- التي قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية . إن بيت الإنسان إمتداد لنفسه. إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان. »[2] و طبعا هذه التفاصيل هي التي تعطي للمكان بنيته الكلية و دلالته العامة في النص وكذلك أداءه الوظيفي المتعدد. وهذا ما يؤكده "ميشال

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب والمنفى ص 352

(2) : رنيه وليك. أو ستن وارين، نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ص 288.

بوتور" بقوله : « إن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا " شعريا" إقتراحيا فحسب، بل دورا إيجابيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة، إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ و يحسبها إلا إذا وضعنا أمما ناظريه الديكور و توابع العمل و لواحقه... عادات كل حيوان بمفرده هي بنظرنا على الأقل – متشابهة تماما في جميع الأوقات. بينما نجد العادات، الثياب، والكلام والمنازل عند الأمير، وصاحب المصرف، والفنان، والبورجوازي، والكاهن، والفقير تختلف بعضها عن بعض، وتتطور وفقا للمدنيات. ولهذا "فالعمل" الذي يجب أن يصنع ينبغي له أن يشتمل على أشكال ثلاثة الرجال و النساء والأشياء، أي الأشخاص والتمثيل المادي لأفكارهم وأخيرا الإنسان والحياة... إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعا– بالضرورة – بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريبا .. نحن نمثل إذن مدى مأهولا، ونصف أثاثا ونستعين بالأثاث.» [1] هكذا يصبح الأثاث و الأشياء و ا لديكور بصفة عادة ضرورة روائية لأن كل ذلك مرتبط بالإنسان و يفسر جوانب مهمة من سلوكه وحياته. كما أن تلك الأشياء تمنح الروائي فرصة تكثيف الدلالة عبر رمزيتها فهي تشكل لغة ثانية. و لهذا نجد بعض الروائيين يهتمون إهتماما خاصا بهذه الجزئيات المكانية ويمنحوها حضورا خاصا في الرواية.

غير أن هناك من يتعامل مع الديكور تعاملا آخر لا تبرز فيه مكانة الأشياء بروزا خاصا، يقول "توفيق يوسف عواد" : « طريقتي مختلفة جدا، الأشياء عندي لا قيمة لها، بل لا وجود لها، لا حضور على الأقل إلا مع حضور الأشخاص، مع تحرك البطل أو الأبطال و تنقلهم بينها. فلا أذكر البيت إلا لدى دخوله، ولا الدرج إلا لدى صعوده أو نزوله، ولا الغرفة إلا من خلال قيام البطل وقعوده فيها، و تعاطيه مع ما فيها.. إلخ. أنا منذ الكلمة الأولى في قلب الحادثة وفي قلب الحياة .. أنا لا أحب طريقة بلزاك ومن نحا نحوه ، وهم كثيرون في فرنسا وغير فرنسا. الأشياء عنده قائمة بذاتها، منفصلة عن الأشخاص.. مثلا إذا أراد أن يروي ذلك حياة عائلة، أو حادثة ما في حياة هذه العائلة..

---

[1] : ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة ، ص 53. 56. 59.

فهو يبدأ في وصف المنطقة و الطريق.. وكثيرا ما يعود إلى تاريخ العائلة إلخ. »[1] و هذا ما نجده في الرواية. فهناك روائي يذهب إلى الحادثة مباشرة بدون تفاصيل وهناك روائي يحيط الحادثة بتفاصيل كثيرة. وهكذا يفعل الناس في الحياة فهناك إنسان يحكي لك قصة بشكل مختصر ومباشر وهناك من يحكي القصة نفسها بمقدمات وتفاصيل كثيرة ويكون المكان ولواحقه جزء من تلك التفاصيل والإسهاب في القص أو الاختصار فيه. وكل هذه التوجهات تنوع في الفن سواء لدى الكتاب أو القراء أيضا، الذين فيهم من يعشق تلك التفاصيل ومنهم من ينفر منها. لأن لتلك التفاصيل وللمكان بصفة عامة « تأثير على إيقاع الرواية. فالحركة المميزة لمغامرات "جيمس بوند" معزوة في معظمها، إلى تنقلات ومهام في الخارج، وملاحقات بالسيارات ومطاردات أخرى تحتمائية ليس لها أية صلة بسكونية "هرفي جوردان".. المكتبة، الغرفة، الحانة.»[2] فهناك من يحب الإيقاع السريع الخالي من جزئيات المكان و هناك من يستمتع بالصور التفصيلية.

غير أن « في بعض الأعمال الأدبية يتجاوز الفضاء تلك الوظيفة العملية الخالصة، ليصبح عنصرا تكوينيا أساسيا و فاعلا حقيقيا، ربما بلغ إلى التحكم في الأحداث.»[3] وهذا ما يسميه البعض بطولة المكان. وهو ما يشير إليه "علاء الأسواني" في حديثه عن روايته "عمارة يعقوبيان" :« عمارة يعقوبيان تندرج ضمن نوع من الأدب اسمه بطولة المكان. و هو نوع استعمل في الغرب منذ القرن التاسع عشر مع بلزاك، و"لورانس داريل" في رواية "رباعية الإسكندرية" و "نجيب محفوظ" استعمل بدوره هذا النوع من الأدب في بعض أعماله.»[4] وفي هذه الحالة يصبح المكان البؤرة المركزية في بناء النص سواء على مستوى الشكل أو المضمون غير أن « المكان بما يعنيه من بيئة خارجية وجغرافيا، وبما يعنيه من وقع ذلك في دخيلة الراوي أو الكاتب أو الشخصيات الروائية، ليس بديلا عن الإنسان. إنه مجلى من مجالي التجسيد الفردي الغربي والجماعي.

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية. ص 80.
(2) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي . ص 38
(3) : المرجع نفسه ص 37
(4) : يومية الخبر ع 4873 ديسمبر 2006.

إنه مجلى لتجسيد التاريخ. »[1] وهذا يعكس العلاقة المتبادلة للتأثر والتأثير بين الشخصيات والمكان في الرواية يقول "غالب هلسا": « فبمقدار ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتهما. إن البشر الفاعلين، صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته، وهم قادرون على تغييرها ولكنهم بالطبع بعد أن يقوموا – أي البشر – بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه، ولكن بما أن الرواية تمسك بلحظة زمنية منتزعة من مجرى التاريخ، فلا بد من تثبيت عناصر تلك اللحظة. و ذلك لا يعني سكونية المكان الروائي، باعتباره مجرد مؤثر ، بل علينا أن نرى فعل التاريخ المصاغ روائيا فيه.

... المكان يسم الأشخاص و الأحداث الروائية في العمق .. إن ذلك يقودنا إلى نتيجة ثانية : إن المكان الروائي يصبح نوعا من القدر إنه يمسك بشخصياته وأحداثه ، ولا يدع لها إلا هامشا محدودا لحرية الحركة. »[2]

كما أن للمكان توظيفات أخرى كترجمة نفسية الشخصيات « لأن الرؤية الذاتية للعالم المحيط تعوض التحليل الذي تستعمل فيه الصيغ و العبارات المجردة . فبدل أن يستعمل الكاتب عبارات من قبيل : يأس، و ندم، و انقياد وإحباط، إذا هو يكتب : « كان المستقبل دهليزا شديد العتمة بباب في نهايته محكم الإيصاد. »[3]

وفي هذا الشأن يمكن أن نتحدث عن مظهر آخر للمكان و علاقته بالرواية، هذا المظهر هو الحديث الشائع عن أن الرواية – كنوع أدبي– كانت في البداية من تجليات المكان الذي هو "المدينة" التي تتسم بنيتها الاجتماعية بالتعقيد و التناقضات وهو النسق الذي تحتاجه الرواية لبناء هرميتها ومعماريتها. وفي هذا المقام يقول "جبرا إبراهيم جبرا":« في حياتي الخاصة أشعر أنني جزء من هذه المدينة، عرفتها من أسفلها إلى أعلاها... داخلها وخارجها... وأرى أن الإبداع المعاصر لن يكون إلا في هذا التغلغل في المدينة العربية الجديدة علوا وسفلا. هذا من الناحية الفكرية، أما من الناحية الفنية، فلا تتصور أن الفن ممكن في أغزر أشكاله إلا في المدينة. قد تنمو المواهب وتترعرع في

---

(1) : نبيل سليمان، شهادات وحوارات. ص 186.
(2) : نخبة من الروائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق ص 212
(3) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي. ص 96

القرية، و لكنها لا تتخذ شكلها الفاعل الحضاري، إلا في المدينة، إذا أردت أن ترفض الفن فلك أن ترفض المدينة، كلاهما توأمان.. وإذا أردت الفن فعليك أن تعانق المدينة. الريف لا ينتج إلا الفلكلور، والفلكلور ما هو إلا بداية غير منتهية... إن الرواية فن يعتمد على أناس في مجتمع ما يعيشون أنماطا متباينة جدا من الحياة. وأن هذه الأنماط تتداخل و تتصادم فيما بينها فتوجد أحداثا تصور بدورها كيانات إنسانية متباينة جدا، وهذا كله يهيء المادة التي يجعل منها الروائي فنا قصصيا. ولذا فإن الرواية لا توجد إلا في المجتمعات النامية والمدن الكبرى حيث تتوفر هذه الأنماط الحياتية المتفاوتة و حيث هي دائما ممكنة و في صيرورة غير متساوقة.»[1] وهكذا نفهم أن للمدينة و نسيجها المتشابك، تأثيرا هاما على ولادة الفن عموما، والرواية خصوصا، و التغلغل في المدينة وأسرارها هو ما يمنح الروائي المادة البنائية لإنتاج رؤية حضارية تتناسب وإمكانيات الرواية كمؤسسة. و يناقش "عبد الرحمن حنيف" القضية من زاوية متقاربة حين يقول:« إنني أعتقد أن مسألة الرواية والمدينة هي أيضا مسألة نسبية فيمكن في المستقبل في حال تعقد وضع المدينة وتطورها إلى درجة مختلفة عن الصيغة الراهنة، أن لا تكون الرواية هي الصيغة الأساسية للتعبير. قد تتوفر صيغ أخرى، قد تأخذ الرواية مفهومها الآخر، و لكن في الوقت الذي تتوفر فيه شروط معينة من ناحية وجود أعداد كبيرة من الناس، ووجود تناقضات ، ووجود السوق الكبيرة، أي وجود المدينة، بمفهوم مرحلة النهضة، فإن الرواية قد تكون أكثر الأدوات قدرة على التعبير عن هذه المدينة.»[2] و لمزيد من التوضيح و التأكيد نعرض ما قاله "إدريس الخوري" في هذا الشأن : « في كل العصور، وحتى الآن، ارتبطت الرواية بما يسمى حاليا بـ " مجتمع المركز" الفاعل أي المجتمع الذي تتخذ فيه أعلى القرارات السياسية و ا لاقتصادية : بنايات عديدة، شوارع فسيحة وأزقة متفرعة ، طرقات مصالح حكومية ، أطباء ، محامون، مصالح خاصة.»[3] إذ ومهما تعددت الرؤى واختلفت فإن هناك إقرارا و لو نسبيا أن المدينة من الأسباب الجوهرية لولادة الرواية سواء بأوروبا أو

---

(1) :جبرا ابراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا ص 83

(2) : جهاد فاضل ، أسئلة الرواية، ص 139.140.

(3) : أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ص 179

بغيرها. وأن لشكل المدينة ومكوناتها تأثيرا على طبيعة الرواية و بنيتها. أي أن للمكان العام حضورا داخليا وخارجيا في الرواية. وحتى إذا وجدنا أحيانا روايات توظف طبوغرافيا ريفية، إلا أن مضمون النص عادة ما يحيل إلى قضايا المدينة سواء كانت سياسية أو اجتماعية وغيرها. فالقرية تستعمل في الكثير من الأحيان كإطار مكاني يرمز لعلاقات مدينية، وهذا مرتبط أحيانا بموقع الروائي الذي ينحدر من أصول ريفية. وهذه القضية هي ما يفسر تنوع الألوان في الكتابة وتنوع الطوبوغرافيا. وهو ما يخلق أحيانا بعض المشكلات. فنجد كاتبا عاش في منطقة ريفية و لكنه يطمح إلى التعبير عن قضايا معقدة بخصوصية مكانية قد لا تكون ملائمة. وقد لا تسعفه تفاصيل أمكنة لا يعرفها و لم يعايشها. ومع ذلك فإن "الطيب صالح" يؤكد على ضرورة أن يتكيف كل روائي مع بيئته وأن يتركها تعبر عن أفكاره مهما كانت كبيرة أو صغيرة . يقول في هذا الإطار : « إذا قرأت لكاتب عراقي مثلا أحس طعم العراق، وإذا قرأت لكاتب من السودان عاوز أحس طعم السودان... بهذا المعنى أنا أومن تماما بأن العمل لا بد أن يستند إلى البيئة التي خرج منها مهما كانت الأفكار كبيرة. وأنا أحب أن أقول إن من الممتع عندي أن أحاول التعبير عن أفكار معقدة عن طريق أفواه ناس بسطاء. وهذا يفرض علي أولا نوعا من الصرامة لأني لو أتيت بناس متعلمين مثقفين فمن السهل أن يعبروا عن أفكار كبيرة. لكن أن تدع ناسا مزارعين من منطقة شمال السودان يعبرون عن أفكار تتعلق بالكون ومصير الإنسان فهذا برأيي مشكلة، ومشكلة ممتعة أيضا »[1] فالرواية و هذا الحال يمكن أن تتكيء على طوبوغرافيا ريفية مثلا وتكون قادرة على التعبير عن اهتمامات فكرية تتجاوز تلك الطبوغرافيا و ساكنيها، و لكن في الوقت نفسه تعكس بيئة مميزة ولونا مكانيا مميزا خبره و عاشه صاحبه.

وطبعا هناك وجهات نظر أخرى، تعبر عن تصورات مختلفة. ومنها ما يسميه "رشيد بوجدرة" : « الرواية الكونية الخالية من الزمان والاسم والمكان.»[2] مع ذلك يمكن أن نقول أنه « لا شيء في الرواية يتميز بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل

---

(1) : جهاد فاضل ، أسئلة الرواية ص 41

(2) : يومية الخبر ع 3896 30 سبتمبر 2003

المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي. وعليه فيمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات و الرؤيات التي تتضامن مع بعضها لتشييد مواقع الأحداث و تحديد مسار الحبكة و رسم المنحنى الذي يرتاده الشخوص.»[1]

وطبعا إذا أراد الروائي أن يحدد المكان فإنه يلجأ إلى الوصف كوسيلة ضرورية لتحديد إطار الأحداث و إبراز ملامح و تفاصيل المكان والشخصيات التي يقدمها النص. وطبعا يؤدي المقطع الوصفي عادة إلى توقف عملية السرد. لذلك « يصعب أن نتصور محكيا خلوا من حد أدنى من الإشارات الوصفية...وتتنوع صيغ الوصف وتختلف وظائفه في الرواية بتنوع العصور و باختلاف المؤلفين. »[2] و في هذا نعرف أن الوصف وسيلة وآلية مهمة في الرواية مناصفة مع السرد. وظيفة الوصف تتفاوت من عصر أدبي أو مذهب أدبي إلى آخر ومن روائي إلى آخر أيضا. كما أن الوصف في البناء له تأثير متبادل مع البنيات الأخرى كالزمان. « إن الجنس الروائي يولي بموجب قانون ضمني مسلم به من القارئ. ولزمن طويل، من قسم كبير من النقاد – الأسبقية للسرد ويلزم الوصف بالتبعية له. فالوصف يكاد ينعدم في الروايات الموجهة لقراءة سريعة أو –بالأحرى– لاستهلاك سريع، كالروايات " البوليسية" إذ تكفي بعض الإشارات الفضائية لموضعه القصة " و الشخوص" فلا يروق القارئ أن يرى الوصف مجانيا، بل يريده على عكس ذلك متصلا بالقصة، حتى وإن لم يكن سوى ديكور لها.»[3] و يمكن أن نقول إن المسألة ليست من يتبع من و لكن عادة المساحة التي يغطيها السرد أكثر من المساحة التي يغطيها الوصف. رغم أن هذا الوضع ليس قاعدة لأن هناك روايات يحتل الوصف فيها الصدارة بل يكاد السرد يختفي في نصوص " الرواية الجديدة" كما سيأتي. والعكس كما سبق في " الرواية البوليسية". وكما قلنا للوصف وظائف كثيرة. منها ما يمكن تسميته الوظيفة التزيينية أو الترفيهية. و في هذا يقول " ستندال" كثيرا ما أقضي نحوا من

---

(1) : مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي ،ص 6

(2) : المرجع نفسه ص 43.

(3) : المرجع نفسه ، ص 103. 104.

ربع ساعة أفكر هل أن هذه الصفة يحسن بها أن تكون قبل أم بعد موصوفها .. ومنذ عام بدأت أدرك أن على المرء أن يريح القارئ أحيانا بوصف المناظر والملابس، ونحو ذلك.»[1] إذا الكلام هنا مرتبط بإراحة القارئ عن طريق نقله من السرد إلى الوصف. من لحظات الصراع والتوتر إلى لحظات تخفيف ذلك التوتر. كما يحدث مثلا عند إدخال نكتة أو ابتسامة في وسط الدراما سينيمائيا أو مسرحيا كما قد يكون للوصف وظيفة خاصة بالشخصية التي تتأمل منظرا ما أكثر مما هو وصف لذلك المنظر. أي أن الوصف يوظف في هذه الحالة لمصلحة الشخصية، لخدمة نزوع ما لدى الشخصية أو لخدمة رؤيتها ونظرتها للأشياء من خلال تأملاتها. أما الوظيفة التالية للوصف فهي وظيفة " تندرج في نطاق إحتمال الوقوع وتحقيق إيهام المحاكاة داخل النص الروائي.»[2]وطبعا هذه الوظيفة هامة وترتكز على مفهوم خاص بالأدب وعلاقته بالواقع. وقبل الحديث عن ذلك نشير إلى أن الوصف يضطلع بهذه المهمة مهمة الإيهام- عن طريق التركيز على التفاصيل سواء كانت مكانية أو مرتبطة بالديكور ومتعلقات الشخصية وغيره. يقول: "نجيب محفوظ" : « أكثر التفاصيل في القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة لا خيال، إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة، مثل التفاصيل المتصلة به كلما دقت كلما أسرع القارئ إلى تصديقها.»[3] لذلك نقرأ في الرواية وخاصة الكلاسيكية وصفا دقيقا. سواء ما يرتبط بالمكان أو بالشخصية. فالمقاطع الوصفية كثيرة في النص إلى درجة المبالغة أحيانا وهذا "نجيب محفوظ" يقول:« في الثلاثية كنا نقدم جيلا وزمانا ومكانا بلا قصة دراماتيكية فالتفاصيل في هذه الحالة هدف جوهري. »[4]وهذه حال كل الثلاثيات والرواية الكلاسيكية بوجه عام. حيث نجد في الرواية اهتماما خاصا بالوصف يمتد على صفحات و يستقصى تفاصيل دقيقة. وكانت الرغبة و الهدف هو محاكات الواقع و تصويره تصويرا يقترب من الحقيقة وإيهام القارئ بذلك لدمجه في القصة ليتمثلها تمثلا واقعيا وحقيقيا. يقول "عبد الرحمن منيف" في هذا الشأن:« أعتقد أن فن الرواية هو

---

(1) :الأقلام ع الأول السنة الرابعة عشر تشرين الأول 1978 ص 31.
(2) : محمد برادة، الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين . فصول المجلد 11 العدد 4 شتاء 1993 ص 18
(3) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 50
(4) : المرجع نفسه ص 204.

فن التفاصيل الموحية ومن دون هذه التفاصيل نقدم أغلب الأحيان كتلا صماء غير قادرة على الإيماء وتوهم الحقيقة. التفاصيل في الرواية يجب أن تخدم الحدث والشخصية، وأن تكون موظفة ضمن الرؤية الشاملة . وتزداد أهمية هذه التفاصيل في حال رسم مجتمع يكاد لفرط التغير الحاصل فيه، في إستعادة هذا الذي ينزلق نحو المجهول. كان هناك تعمد مقصود في إيواء الكثير من التفاصيل في هذه الرواية، لأنها أولا تخدم الشخصيات والأحداث، ولأنها الذاكرة الأخيرة لمجتمع لم يبق منه إلا ملامحه الأخيرة.»[1] إذا وصف التفاصيل وسيلة إضافية لإضاءة الحدث والشخصية وتقريب كل ذلك من القارئ. إضافة إلى رغبة الروائي ليجعل من روايته وثيقة تسجيلية وتصويرية وذاكرة لحفظ ملامح تاريخية لمجتمع ما. ونستطيع أن نقرأ هذه الوظيفة في روايات كثيرة. كيف كانت بيوتنا في زمن مضى، كيف كانت مدننا وحاراتها وتفاصيل الأزمنة فيها. كيف كانت قرانا وكيف كانت الطبيعة فيها قبل أن تداهمها المتغيرات الحضارية المختلفة. كيف كانت الأسواق، كيف كان لباسنا في المناسبات المختلفة إلى آخره. أي أن الرواية بهذا المعنى يمكن اعتبارها سجلا تاريخيا، يمكن من خلالها رؤية صورتنا في الماضي.

ويمكن هنا أن نسجل أيضا ما قاله" فلوبير" حول وظيفة الوصف و التفاصيل الصغيرة وعلاقتها بمختلف التراكيب يقول:« إن تأليف الكتاب يشبه بناء الأهرامات، مع تخطيط مسبق، وبجلب القطع الكبيرة فوق بعضها البعض، وهذا يتطب جهدا وكدا ووقتا .. لكن لا بد من علاقة ثابتة تربط بين التراكيب الكبيرة والتفصيل الدقيق.. يلعب التصميم دورا رئيسيا : فلا يدخل أي تفصيل دون مبرر فإذا أمتصت " إما" إصبعها الذي غرزت فيه إبرة، وعضت شفاهها بخفة، وشربت كوبها بطريقة عذبة، فلكي تكشف لنا عن كلفها الدفين باللذات الحسية الجسدية والصور التي تلهب مخيلة شارل أثناء لقائها.. توحي وقفة إما وجبينها على النافذة بالانتظار الطويل للحدث الذي تأخر وصوله.»[2]

كما يضيف " حنا مينة" في هذا الإطار قوله : « إن الملاحظات الصغيرة الدقيقة هي التي تمد الروائي بخيوط نسيجه. دون هذه ا لخيوط لا يكون نسيج، ونوعية النسيج،

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب و المنفى ص 233

(2) : فيكتور برومبير غوستاف فلوبير : ص 55.56.

في حال وجوده، تتوقف على ما يملك الناسج من تجربة قوامها التفاصيل المبنية على الملاحظة الدقيقة. وبذلك تتضح أهمية التفاصيل في الرواية والأدوار الكثيرة التي تؤديها.» [1]

وهذه التفاصيل هي ما يميز « النص المسرحي عن النص الروائي، فيربط الأول بما هو عام مجمل ويربط الثاني بما هو خاص ومفصل. فإذا كانت "الحوادث" في بنية النص المسرحي تنهض مع الصراع والحوار، فإن الحوادث في بنية القص تنهض على التفاصيل ووصف الجزئيات. وإذا كان الموقف أو"المثل الأعلى" ينبثق في النص المسرحي من المشكلة أو الفكرة فإنه في النص الروائي ينسج نسجا متواصلا على مهل من خلال حوادث عديدة.. الحدة والتركيز والمباشرة من علائم جودة الصناعة في كتابة النص المسرحي الذي لا يتحمل الإسهاب والإطناب.»[2] وهذه إشارة هامة إلى إحدى السمات الفارقة بين المسرح والرواية. المسرح يهيمن عليه الحوار والرواية السرد والوصف والتفاصيل. المسرحية في حاجة إلى خطاب مباشر ومركز، والرواية قادرة على الإسهاب. غير أن مكانة الوصف ووظيفته تغيرتا في الرواية الحديثة: كان الوصف في الرواية العادية وسيلة لنقل واقع معروف من قبل. فأضحى كما يقول أصحاب الرواية الحديثة خلاقا مبدعا للمعنى أو المحتوى.. يكرر الصورة الواحدة مرات ويضيف إليها حاذفا هنا وإذا بالصور تتناحر وتتنافى ويلغي بعضها بعضا وإذا بنا لا نرى الشيء ذاته ولكننا نرى شيئا آخر.. ؟ من هذه الأوصاف المنسقة على نحو معين، وبقدر معين ينبعث المعنى الإفتراضي، لم يعد الوصف وسيلة مساعدة لإنتاج المعنى بل أصبح وسيلة جوهرية لإنتاج و بناء المعنى في النص عن طريق تكديس الصور الوصفية وتنظيمها تنظيما معينا في الرواية. ولم يعد الوصف استنساخا وهذا ما يشير إليه محمد برادة بقوله:« إن الوصف في الرواية تخلص من وهم الإستنساخ والمحاكاة المتقصية، الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات

---

(1) : حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ص 20.

(2) : د. عبد المنعم تلية. ماهية النص المسرحي وطرائق تشكيله في كتابات توفيق الحكيم النظرية. مجلة القاهرة ع 76 15 أكتوبر 1987

المبصرة الواصفة. لا شيء يرغم الروائي على أن يتقيد بوصف الأشياء كما تبدو لكل الناس، على العكس، هو مطالب أكثر بأن يجعلنا نرى في العادي المشترك- ما لم ننتبه إليه، أو ما رأيناه مندغما فاقدا لتضاريسه. ومن ثم فإن الوصف في الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفنتا ستيك.. إن الوصف يضطلع بقسط وافر في عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها . ولذلك فإن الأمر لا يتعلق بوصف الأماكن و الأشخاص ، والملابس والسلوك ، بل بابتداع فضاء خاص بنص الرواية، مهما استوحى وأحال على فضاءات واقعية.. على هذه الشاكلة، تتعدد النصوص الروائية المستوحية للقاهرة وباريس ولند ن ودمشق، دون أن تستنفذ الوصف أو يجف معينه.. هل أجازف إذا قلت إن الوصف في الرواية، على خلاف " عين الكاميرا" ينجح في تحويل " الواقع المادي" إلى متخيل ؟ هل هي مدن حقيقية" تلك التي يتحدث عنها الساردون و يصفونها في (من يتذكر البحر) ؟ "محمد ديب" (وترابها زعفران) إدوار الخراط و(رباعية الإسكندرية) داريل (وذات) صنع الله إبراهيم؟ أليست بالأحرى مدنا متخيلة يسعف الوصف الوارد فيها القارئ على تخيل مدن أخرى والحلم بفضاءات لا حد لتناسلها؟.»[1] أي أن التبدل هنا في النظر إلى وظيفة الفن وأدائه بصفة عامة، بحيث لم تعد الكتابة تهدف إلى تصوير أو نقل الواقع كوجود مستقل عن الكتابة، بل الكتابة هي التي تضطلع بإنتاج واقع آخر غير الذي تتكئ عليه. أو كما يقول " جان ريكاردو" : « ليست الرواية، عندنا كتابة المغامرة بقدر ما هي مغامرة الكتابة. »[2] و بالتعبير النقدي يمكن الإشارة إلى ما كتبه الروائي "دفيد لودج" حول مصطلح إزالة الألفة وما يرتبط بهذه القضية حيث يقول : « إزالة الألفة هي ترجمة للكلمة الروسية Ostranenie و معناها الحرفي " إضافة الغرابة"و هي اصطلاح نقدي ثمين آخر صكته مدرسة الشكليين الروسية، وفي مقال مشهور نشر لأول مرة عام 1917 دفع فكتور شكلوفسكي إلى القول بأن الهدف الرئيسي للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة. التعود يلتهم الأعمال و الملابس والأثاث وزوجة المرء و الخوف من الحروب.. و الفن موجود كيما يتمكن المرء

---

(1) : محمد برادة . الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين. فصول المجلد 11 ع 4 شتاء 1993 ص 20.21

(2) :جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة ص 169

من استعادة الإحساس بالحياة.. إن الهدف من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تحس وليس كما هي معروفة.»[1] أي أن الوصف لم يعد يهدف إلى المحاكاة. ولم تعد براعة الروائي في قدرته على الاقتراب من الصور الحقيقية بل أصبحت البراعة في خلق إحساس استثنائي بالعالم، في تقديم صور مغايرة لما يراه الآخر للمكان نفسه أو للشخص نفسه بل يذهب "جان ريكاردو" في هذا النقاش إلى أبعد من ذلك حين يقول:« ولنفرض إذا أننا بإزاء " شجرة الواقع" إن إدراكي الحسي يميز تنوع الثراء المباشر، إنها جملة من الخصائص التي تصل إلي دفعة واحدة. ومهما ضيقت من مجال النظر فلسوف يبقى ذلك الثراء في إدراكي الحسي، ولو مجهريا أما إذا حاولت وصف الشجرة فلا بد لي من المبادرة إلى الإقرار بأنني أنفذ إلى ميدان مختلف كل الاختلاف ذلك أن ازدحام الأشكال والحركات والأوضاع والألوان جميعا في آن واحد يقابله هنا وجوب التتابع على خط واحد إذ ينبغي للمميزات المعينة التي تتناول الشجرة أن تتالى مميزا إثر مميز تتاليا لا مناص منه على " سطر الكتابة" وهكذا فإن " شجرة الواقع" هي في نظرتي بمقتضى مقولتي المكان والزمان، حجم ولحظة، على حين أن إشارات " شجرة الكتب" تنتظم على سطر و في ديمومة وليست النتائج عديمة الأهمية.. يطيب لبعضهم الزعم أن الواقعية تقترن بالميل إلى تكديس الأوصاف. وذلك سراب خداع (يخبره أحيانا مؤلفون ذوو تطلع واقعي) فكلما أمعن الوصف في استقصائه وبلغ بالدقة حدود الترف لم يحصل إلا الشيء المطابق في تفاصيله لطبيعة اللغة. ومن من الكتاب أقل واقعية – على الإجمال – من "فلوبير" ؟ إن الواقعي الأمين لمبادئه يكتفي بأن يسمى الشجرة لا أكثر ــ لأن هذه الشجرة المذكورة، مهما تكن مختلفة عن شجرة " الواقع" فإن اختلافها عنها سيكون أقل من اختلاف شجرة موصوفة تنتظم صفاتها وفق " الترتيب المغاير" للغة.. وبما أن الوصف يقتطع من المجموعات الإدراكية عناصر بحسب قابلياته اللغوية، ثم يرتبها في تركيبات مختلفة بالضرورة، حاصلا بذلك على أشجار لم تضم غابة جذورها، فهو إذن آلة لبلبلة الرؤية.»[2] وبهذا التحليل و الفهم يصبح من المتعذر أو من غير الممكن القبول

---

(1) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 62.

(2) : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة. ص 21. 22. 23.

بفكرة المحاكاة لأن الصورة التي تشكلها اللغة ستختلف آليا عن صورة الواقع. غير أننا إذ نسلم بأن طبيعة اللغة لا تؤهلها كي تكون آلة فوتوغرافية إلا أن ذلك لا ينقص من قدرتها على تقريب صورة الواقع للقارئ و خاصة القارئ العادي الذي لا ينظر للوصف هذه النظرة .

وإضافة لما سبق هناك سبب آخر يدفع الروائي للإقتصاد في الوصف، إنه حتمية الفشل في تصوير الواقع تصويرا كاملا مهما إجتهد الكاتب في ذلك. وذلك ما يعبر عنه " ميشال بوتور" بقوله: « إن القصة تقدم لنا العالم، ولكنها تقدم لنا – بقضاء محتم – عالما خاطئا. فإذا أردنا أن نشرح لبطرس من هو بولس، فإننا نقص عليه قصته: فنختار من بين ذكرياتنا، و معرفتنا، عددا من المواد ونرتبها لنؤلف منها " صورة" ونحن نعلم أننا نفشل في أغلب الأحيان في إعطاء الوصف الصادق، وأن الصورة التي نعرضها قد تكون خاطئة في كثير من النواحي، وأن هناك مظاهر كثيرة لهذه الشخصية التي نعرفها جيدا " لا تنسجم " أبدا مع الصورة التي رسمناها لها.»[1] ولذلك لا يمكن الاعتماد على الإستنساخ أو المحاكاة بل يجب التركيز على وصف يعكس وجهة نظر خاصة تجاه العالم الخارجي.

وهناك وضع آخر لإهمال الوصف في الراوية لصالح جهة أخرى في النص. تعبر عنه الروائية المغربية " خناثة بنونة" بقولها: « إن أهمال الوصف الخارجي أعوضه أيضا ببحث شرس في نفسية الأشخاص مع مرونة التعبير الشعري الموحي بانفعال وتوهج، إلى جانب هذا يكون التداعي والمونولوج الداخلي من العناصر الهامة التي تقيم توازنا شبه متكامل بين العالمين الخارجي والداخلي. الشيء الذي لا يجعل من إنتاجي أحيانا انعكاسا مضبوطا لحيوات وأشخاص محددين. »[2] وفي مثل هذه الروايات التي تعتمد في مرجعياتها على الذات والداخل بدل الواقع والخارج يقل الوصف بشكل عام.

---

(1) : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ص 95

(2) : نخبة من الروائيين العرب الرواية العربية واقع وآفاق . ص 355.

وهناك صورة أخرى عكس الرواية البوليسية والذاتية التي يقل فيها الوصف إنها الرواية السينيمائية أو الرواية المتأثرة بالسينما، أو التي يعدها أصحابها وفي حسابهم إمكانية تحويلها إلى فيلم سينمائي وهو ما يؤكده " نجيب محفوظ " بقوله : « السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية والخيال البصري هو أساس السينما لأنني أعتمد في رواياتي على المنظر وليس السرد.»[1] والمنظر يعتمد بصفة كلية على الوصف، على التصوير صورة إلى جانب صورة ، تتم عملية المزج والتركيب فنحصل على رواية أو قصة مصورة . وهناك صيغة روائية أخرى متأثرة بالرسم والمنظر والتي يتحدث عنها "أورهان باموق" بقوله :« أكتشفت نصوص الكتاب الفرنسيين للقرن التاسع عشر وعلى الخصوص بودلير بالنسبة له فالمناظر تؤثر مباشرة على الحواس وعلى وجدان من يتأملها .. صادفت أيضا كبار الأدباء الفرنسيين الآخرين أمثال " فلوبير ونيرفال و غوتيي" الذين كانوا يأتون إلى إسطمبول ويكتبون حولها الكثير.. وهكذا بقراءتي لهؤلاء الكتاب فهمت أن الكتابة كانت بصيغة أخرى تتساوى مع الرسم .. إن الكاتب هو رسام يستخدم الكلمات بدل الألوان، والقلم عوض الريشة. »[2]

ومع أن كل هذه الصيغ تشير إلى التعدد الموجود على مستوى النظر للفن والكتابة إلى أن ذلك قد لا يروق للروائي المغربي " نجيب العوفي" الذي يقول:«إن الرواية هي بمثابة مرآة تجوب الشوارع حسب تعبير "توماس مأن"، أكثر مما هي مرآة مقعرة تجوب شوارع الذات المفردة.»[3] فهذا الروائي يعبر عن منهج يكون الوصف فيه وسيلة هامة للنفاذ للواقع الخارجي عن طريق التفاصيل وتقديم ذلك لقارئ يريد أن يلمس ملمح ذلك الواقع، والمهم في كل الحالات هو انسجام كل البنيات في النص ووجود توازن مدروس بين المقطع الوصفي والسردي بحيث لا يصبح الوصف مثلا حشوا يرغب القارئ في القفز عليه أثناء القراءة، أو يؤدي إلى إبطاء سرعة النص فيحدث خللا في الإيقاع العام. فالمهم إذا هو الأداء الوظائفي المناسب لتفاصيل الوصف لا لقلته أو كثرته.

---

(1) :نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 36

(2) : الخبر الأسبوعي ع 441 أوت 2007.

(3) : عبد الرحيم العلاء، سؤال الحداثة في الرواية المغربية ص 121.

ولعله من المناسب أن ندرج الحديث عن الحبكة والتشويق في الخطاب الروائي في هذا الفصل، لارتباط هذه العناصر بالإيقاع العام للنص الـذي تشـكله مجمـل البنيـات الزمكانية وغيرها. « فالرواية تنظم العناصر السردية وترتب تعاقب الأفعال، والأحـداث بطريقة تشكل لحمة (وحدة) حسب منطق سببي ومتسلسل بصفة عامة وهـذا مـا نسـميه الحبكة.»[1] فالروائي يقوم بتوزيع نصه وبنائه بطريقة تحمل طابعا معينا وتؤسس لإيقاع معين على مستوى كل الوحدات النصية القيمية والشكلية. وفي هذه العملية تنوع واختلاف ومسار طويل لفعل القص بشكل عام والرواية بشكل خاص. والحبكة تختلف من روائـي لآخر حسب طبيعة الموضوع. ويمكن أن نشير إلى بعض ما قيل حول الموضـوع نقـديا وبعدها نستطلع وجهة نظر الروائيين وتصورهم للأمر. « قدم الناقد الأمريكي "نورمـان فريدمان" : تصنيفا لمختلف نماذج الحبكة و هي حسبه ثلاثة أنواع أساسية :

حبكة الفعل Action.

حبكة الشخصيات Personnages.

حبكة الأفكار Pensée.

أ- حبكة القدر / النصيب Intrigue de destinée.

1- حبكة الفعل: القارئ ينتظر فقط أن يعرف ماذا سـيحدث لاحقـا، مشـكلة تطرح و حل يقدم.

2- الحبكة الميلودرامية .

3- الحبكة التراجيدية.

4- حبكة العقوبة.

5- الحبكة العاطفية.

6- حبكة الإعجاب.

---

(1) : J.P.Goldenstein. Le roman.P. 64.

ب- حبكة الشخصيات :

1- حبكة النضج بطل مفترض غبي أو عديم التجربة ينضج أثناء الرواية.

2- حبكة التحسين أو التعديل : البطل مسؤول على آلامه الخاصة ينتهي بتعديلها و اللحاق بإعجاب القارئ الذي يعارضه في قسم من الرواية.

3- حبكة العقبات.

4- حبكة الإفساد – التلف. الشخصية ظريفة في الأصل مليئة بالطموح تتقدم من إخفاق إلى إخفاق.

ج- حبكة الأفكار :

1- حبكة التربية.

2- حبكة الإظهار أو الكشف.

3- حبكة التأثر : الشخصية تغير مواقفها حسب المعارف التي تتلقاها من الشخصيات الأخرى.

ويطرح اللساني الألماني " هو رست إزنبارج" السؤال حول سير الحبكة الكلاسيكية وكيفية الحكم على نص ما بأنه كامل أو ناقص مشكل بطريقة جيدة أو سيئة و يقترح نموذج من خمسة مراحل.

1- التوجيه.

2- التعقيد.

3- التثمين أو التقييم Evaluation.

4- الحل.

5- الدرس أو الموعظة.

كذلك فعل " تزفيتان تودورف" الذي يعتقد أن التسلسل أو التعاقب الكامل يشمل دائما وحصرا على خمسة وضعيات :

1- وضعية التوازن.

2- زعزعة التوازن عن طريق قوة معينة.

3- رد فعل لإعادة التوازن.

4- إعادة التوازن.

5- التوازن الثانية. »[1]

وطبعا الكلام عن الحبكة مهم لما له من تأثير على عملية الكتابة أو التلقي. إن الجهود النقدية تبقى مفتوحة في هذا الموضوع، إلا أن الكلام السابق يلخص المنحى الذي سلكته الدراسات لحصر الحبكة ومحاولة تصنيفها وتحليل مساراتها. وأعتقد أن لما كتبه " فلا ديمير بووب" حول مورفولوجية الحكاية الخرافية تأثيرا على مما كتب لاحقا وخاصة ما قاله " تودوروف"، وهي كلها جهود تحاول الكشف عن البنية العميقة لمختلف النصوص والقواسم المشتركة بينها. ورغم أن هذه الحبكة التقليدية المرتبطة بمراحل العرض والعقدة والحل أو قبل وأثناء وبعد قد تم تجاوزها في الروايات الحديثة إلا أنها مازالت البنية المهيمنة على الخطاب الروائي العربي على الخصوص، حتى في بعض النصوص التي يدعى أصحابها الحداثة والعصرنة. فالكثير من النصوص تنطلق من وضع غير متوازن في الواقع العربي وتحاول في النهاية تصور حلول أو حالة توازن جديدة و لو كانت غير معلنة. وحتى من لا يقرأ الروايات لكنه يشاهد الروايات السينمائية العربية يستطيع أن يلاحظ ذلك. ففي الكثير من الحالات يمكن توقع حبكة الرواية سواء كانت مرتبطة بحبكة الفعل، أو الشخصيات، أو الأفكار. وهذا لا ينفي وجود نصوص تخلصت نهائيا من كل أشكال الحبكة التقليدية، وهذا الوضع يوجد أيضا لدى الآخرين. فهذا الروائي الأمريكي " إيزاك سينجر" و هو واحد من الذين تحصلوا على "جائزة نوبل" يقول « أولا أحصل على الفكرة، العاطفة، وبعد ذلك أحتاج إلى حبكة : فالقصة لها بداية ووسط ونهاية بالضبط كما قال أرسطو في تعريفه للقصة. والقصة بالنسبة لي تعني حبكة بها شيء من المفاجأة، ويجب أن تكون ذلك بحيث تجهل وأنت تقرأ الصفحة الأولى ما سوف يأتي في الصفحة الثانية.. لأن هذه طبيعة الحياة فهي ملأى بالمفاجآت. ولا يوجد سبب يفرض على الأدب ألا يتضمن كثيرا من المفاجآت أيضا.» [2]إذا بالنسبة لهذا الروائي لم يتغير شيء منذ

---

(1) : J.P.Goldenstein, le roman P. 64. 69.

(2) :الأقلام ع 09 السنة 14 حزيران 1979 ص 208

أرسطو لذلك لابد من الحبكة. لكن يجب أن لا تكون سببا في انكشاف نوايا الكاتب يجب أن تحتفظ القصة مع ذلك بأسرارها وتوقعات مسار الأحداث، وسنتحدث فيما بعد عن المفاجأة.

غير أن الحبكة الأرسطية لم تعد قاعدة لكل الكتاب فهذا "حنا مينة" يقول:« تخليت منذ الشراع والعاصفة » عن الحبكة ، وإن كنت قد طورت اللغة، والشاعرية، والشكل، وصارت سيطرتي على السياق أقوى ، وزالت الخطابة و الحشو و التقريرية تدريجيا وبدرجات متفاوتة بين رواية وأخرى. »[1] و نجد هذا الأمر لدى الكثير من الروائيين العرب ومنهم " رشيد بوجدرة" الذي يعتبر الكتابة عبارة عن آنية مستطرقة، كل جزء يصب في الآخر. ولذلك يمكن بدء الحكاية من وسطها أومن نهايتها إلى آخره. فالحبكة لم تعد قائمة لدى هؤلاء بالمعنى الكلاسيكي. أصبحت الرواية تعتمد في بنائها على تيار الوعي الذي لم يعد يقيم وزنا لتسلسل الحكاية و تقسيمها إلى بداية و وسط و نهاية. وهذه التطورات بدأت في النصف الأول من القرن العشرين مع "بروست ونتالي ساروت" التي تقول :« الحبكة لم تعد أكثر من بناء هش بدون نظام تتابعي يسندها، تتفكك و تتشتت و تختفي نهائيا. »[2] ومع ذلك ورغم كل هذه التطورات إلا أن الحبكة الكلاسيكية لم تمت نهائيا في فرنسا موطن الرواية الجديدة. فهذا الروائي الفرنسي المعاصر "جيل لورا" يقول : « هناك اتجاهان في الأدب الفرنسي الآن.. الكتابة الذاتية، وينتمي إليها أناس يكتبون حول أنفسهم، أو يخترعون حقائق بخصوص أنفسهم ويختلقون شخصيات روائية يقحمون فيها تفاصيل من حياتهم. والاتجاه الآخر هو ما أسميه بالعودة إلى الحدوتة، العودة إلى الطريقة الكلاسيكية ؟،وهي تتضمن حبكة وتشويقا واقعيين، ولكن أكون أمينا فأنا أتحدث هنا عن الجيل الجديد من الأدباء الفرنسيين. أعتقد أن الاتجاهين هما على النقيض تماما.»[3] وهذا الواقع موجود أيضا في الرواية العربية. القديمة والجديدة منها.

---

(1) : حنامينة هواجس في التجربة الروائية ص 09

(2) : Nouveau Roman, Hier Aujourd'hui, rober Pinget, Nathalie Saraute, Claude Simon. P 26

(3) :أخبار الأدب ع 761 فبراير 2008

وللحبكة مظهر آخر في عملية الإبداع يتم مناقشته لدى البعض فيما يسمى بالتخطيط و اللاتخطيط في بناء الرواية. وكتابتها . وهو مؤشر على طبيعة بناء الحبكة في النص فهذا الروائي الإسباني " خوان غويتيسولو" يقول : « الكتابة الأدبية مغامرة " جينية" عندما تبدأ كتابة عمل أدبي ينبغي أن تعرف نقطة البداية و النهاية هذه ليست كتابة وإنما طريق لأوتوبيس. عندما يبدأ الكاتب في كتابة عمل لا يعرف كيف سينهيه، فهذا هو الأدب ليس بالشيء الجيد أن يتوقع القارئ العمل كالمسلسل. »[1] وفي هذه الحالة يتغير إيقاع النص ككل ولا تصبح لدينا حبكة تقليدية بداية وسط ونهاية. بل نصبح أمام نص تتداخل فيه التحولات والتناقضات تداخلا غير متوقع و لذلك يقول " جيمس جويس": « حاولت أن أكتب بشكل طبيعي، معتمدا على الآنفعال والتأثر، ومقوضا التعقلية وهذه الطريقة تسمح بالوصول إلى نتائج غير متوقعة. أما الطريقة العقلانية فلا مفاجآت منتظرة فيها، تماما مثلما هو الحال في الصحافة .. المهم ليس ما تكتب، بل كيف تكتب، لذا أعتقد أن الكاتب الحديث بالمعنى الحقيقي للكلمة لا بد أن يكون مغامرا و لابد أن يكون مستعدا لجميع الإحتمالات ، وأن يغرق في عمله إن كان ذلك ضروريا .. إن إعداد مخطط لكتاب شيء مرفوض بالنسبة لي ذلك أن العمل الأدبي لا بد ان يعكس التحولات التي تطرأ على الشخصيات وأن يولد من ذاته. »[2] هكذا، لم تعد العقلانية سيدة الموقف في الفن و بالتالي لم تعد للحبكة التي تتبع المنطلق التعاقبي للأشياء أهمية و لا وجود . في هذه الحالات الجديدة تسود حبكة جديدة مبنية على التركيب داخل النص لا خارجه ، حبكة تولد من النص. وهذا روائي آخر يتحدث عن تجربته مع التخطيط و النتيجة النهائية لذلك إنه الروائي الإنجليزي "جون وين" الذي يقول : « في أحد كتبي وهو كتاب سيء ، فرضت تفسيرا معينا على الأحداث التي سأكتبها قبل أن أكتب عنها، و تصوري للطريقة التي تتصرف فيها الشخصيات وتتواجد، والطريقة التي تسير بها الأمور كانت خاضعة منذ البداية لتصور ثقافي معين.. والنتيجة كتاب سيء.»[3] لهذا يهرب كتاب الرواية الحديثة

---

(1) : أخبار الأدب ع 763 فبراير 2008

(2) : الكرمل ع 84 صيف 2005 ص 90

(3) : ما لكوم براد بري الرواية ليوم . ص 118.

من الحبكة المخطط لها في الرواية من أجل الولوج إلى عوالم لا تتناسب مع التصور الكلاسيكي للفن. وهذا خلاف الكتاب التقليديين الذين يجمعون على التخطيط و الصرامة في العمل من أجل بناء حبكة منطقية و عقلانية . بناء نص تحكمه علاقات مدروسة بدقة . فهذا " نجيب محفوظ" يقول : « التلقائية عندي نزهة، و لكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لا يحيدون عنها أما عندي فليست كذلك. وأما من حيث المعنى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان تستويان فالعفوية تؤدي المعنى المراد أيضا، ربما بأكثر مما يمكن تصوره. »[1] وطبعا " نجيب محفوظ" ليس من مدرسة التلقائية لأنه يؤمن بالتخطيط للرواية ومع أن كل الطرق و الأساليب مشروعة في الفن إلا أن النتائج ليست متماثلة في النهاية و ليست واحدة . ويقول في موضع آخر : « الرواية قد تبدأ من إحساس ما فكرة ما . موقف ما.. عند ذلك أشرع في عمل تخطيط عام يبين مراحلها دون ذكر للتفاصيل والمواقف و الأحوال. ثم أبدأ في الكتابة فتاتي أشياء كثيرة وكأنها تأتي من وحي القلم. فأنا أبدا العمل وصورته العامة واضحة دون التفاصيل . »[2]أي أن الهيكل العام للرواية يكون واضحا ومدروسا، وهذا يؤدي في النهاية إلى تصور بناء حبكة محكمة لا يحيد عنها الروائي، وهذا دوستويفسكي يقول : « فكرت من 4 إلى 18 ديسمبر ، وهيأت ما لا يقل عن ست خطط مختلفة كل يوم. تحول رأسي إلى طاحونة هواء. لست أدري كيف نجوت من الجنون وأخيرا في 18 ديسمبر جلست لأكتب رواية جديدة و في 5 يناير كنت قد أرسلت خمسة فصول من القسم الأول إلى موسكو. »[3] وهذا الكلام يوضح حدة التركيز ومشقة التخطيط التي كانت مفروضة على الروائي وخاصة من كان يكتب روايات طويلة جدا. لذلك كانت الحبكة الصارمة في قلب الكتابة الروائية. وهي نفس المعاناة التي عبر عنها " فلوبير". بقوله : « أحب أن أؤلف كتبا لا يفعل فيها شيء سوى أن يكتب جملا إذا كان بوسع الواحد أن يقول ذلك) تماما كما يحتاج المرء إلى أن يتنفس الهواء من أجل أن يواظب على الحياة. إن ما يضايقني هو دقة التخطيط ، و الربط بين الحوادث، وكل الحيل

---

(1) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006

(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 49

(3) : جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا. ص 59.

الداخلية التي لا يمكن أن تنفصل عن العمل الفني ، لأن تأثير الأسلوب يعتمد عليها اعتمادا تاما. »[1] وهذا الكلام من رسالة إلى "لويز كولين " سنة 1853 أي في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر . و هذه بداية لنضوج أساليب أخرى فيما بعد. ومع أن "فلوبير" كان كلاسيكيا إلا أنه كان يشعر بثقل العقلانية في الصياغة الأدبية : و يعبر الروائي الأمريكي "نورمان ميلر " عن خطورة التخطيط بطريقة أخرى عندما يقول : «عندما تكتب قصة أنت معرض لخسارة روايتك ذات صباح. يمكنك أن تخطط لبطلك مسارا من الأحداث الهامة تتوافق مع شخصيته حسب وجهة نظرك، في تلك اللحظة، ومن ثم تتابع ذلك المسار، وتجد نفسك مضطرا للتعامل مع نتائج الأحداث وبعد شهرين لاحقا أو ستة أشهر...وربما سنتين، تستيقظ وتقول لقد أتخذت المسار الخطأ ذلك اليوم . هذا يحدث في كتابة الروايات، وهو كاف لإخافتك لدرجة الموت.»[2] و قد أشرت إلى هذا الكلام لكي يدرك القارئ المسار الذي تتخذه كتابة الرواية. فا لأمور عسيرة فعلا، حسب الآراء المختلفة للروائيين ومن كل المذاهب و المدارس، و يبين كيف يفكر هؤلاء لتقديم روايات تستطيع أن تنال رضى القارئ . روايات محبوكة بطريقة جيدة تكفل للعمل الأدبي النظام و الوحدة لأن الفن كما يقول : « فتحي غانم » : « لا بد أن يكون له كيانه العضوي المتماسك لأنه كيان قائم بذاته، وإذا افتقد تكوينه ككيان متماسك يفقد وجوده ويصبح مجرد أشياء متناثرة، وشذرات وطرائف مضاف بعضها إلى بعض دون أن تكون في نفس المتلقي شعورا متكاملا.» [3] ولذلك يجب أن يفهم القارئ أن عدم التخطيط في الكتابة لا يعني الفوضى. بل إن صح التعبير الفوضى المنظمة ذات الدلالات العميقة. لا يمكن طبعا تقديم روايات ليس فيها قدرا من التماسك الضروري، التماسك الداخلي الذي يهب الرواية بنيتها ونسقها العام، وإيقاعها المتفرد.

ولعله من المفيد هنا أن نشير إلى وجهة نظر ثالثة قد نستشف منها طريقة وسطى بين الفوضى المنظمة و التخطيط العقلاني. يقول الروائي عبد السلام العجيلي: « لا أزال

---

(1) :روائيون يتحدثون عن الرواية. ترجمة علي الشوك. الأقلام. ع I السنة الرابعة عشرة. ص 34.
(2) : أخبار الأدب ع 740 سبتمبر 2007 ص 12.
(3) : الأقلام ع 11.12 1986 ص 197.

اذكر جوابي لتلك المستشرقة الباحثة التي كتبت إلي تسألني عن موقفي كأديب من الواقعية الاشتراكية. أجبتها في حينها أني آسف على كوني لا أفهم لا في هذه و لا تلك، فأنا أكتب ما يهمني كما يحلو لي و لا أدري أين يقع ما اكتبه مذهبيا. لقد ريعت تلك المستشرقة من جوابي، وأضنها صنفتني في صنف الجهلة من الكتاب ... وأنا لا بدلي من الاعتراف بهذا في موقفي من المذاهب التي يصنف فيها الأدب مثل ذلك الأعرابي في موقفه من اختلافات المدارس النحوية، لم يكن أبو الزهراء يعرف النحو ولكنه كان يتكلم فصيحا، وأنا لست افرق بين المذاهب الأدبية ولكني اكتب أدبا. و لعلي لست وحدي في هذا بين الكتاب.»[1] أي أن هذا الروائي ينتج أدبا غير مفكر فيه مذهبيا أو منهجيا. وعادة ما نجد في مثل هذا الأدب الروائي العربي حبكة تقليدية مبنية على التراث القصصي الشعبي. وربما يجد هذا الأدب مبرراته في ما يسميه البعض الموهبة أو ما يشرحه "توفيق الحكيم" في إجابته التالية : « الإبداع لا استطيع تعريفه ... هو يدخل في التكوين الإلهي لطبيعة إنسان خلقه الله على صورة معينة كما لو كنت تقول لي ما سر الإبداع عند النحلة التي تفرز العسل هي لا تعرف كيف يحصل ولا تعرف كيف وضع هذا في غريزتها : أن تحوم حول الأزهار.. أن تأخذ رحيقها ثم " تبدع" بعد ذلك ... الأشكال التي تضع فيها النحلة العسل .. لا يدري أحد كيف خططتها النحلة، والنحلة لا تعرف الهندسة ، إنها لا تعرف كيف وضعت هذه الأشكال وأبدعتها ووضعت فيها العسل. هذا الإبداع لا تعرفه النحلة إلا في الغريزة. و هكذا يبدو أن الإبداع في طبيعة المبدع ، و بدلا من ان يقولوا الكاتب المبدع، يقولون الهداف المبدع.»[2] وهذا ما يشرحه "حنا مينة" بقوله: « إن الناس لا يصدقون – وهم على حق– أن هذه الروايات ، على ما فيها من قوة وضعف، قد وضعتها بعفوية تامة، سهولة لا عسر فيها، ثمة أحداث وشخوص وسياقات، وصور، وحركات معمارية، هندسية، في هذه الروايات، لكن التخطيط لها، الدراسة لأحداثها وشخوصها، التمعن في حركة نموها النفسي والجسدي لم يكن نتاج تفكير صارم

---

(1) : الموقف الأدبي ع 85 أيار 1978 ص 59.60

(2) : جهاد فاضل . أسئلة الرواية ص 63

ملزم.. إن العفوية في الكتابة ، لا تتعارض مع الرؤية الواضحة خلالها. وهـذه الرؤيـة ضرورية للعفوية ذاتها، لأنها تجعلها عفوية واعية.»[1]

ويقول "جبرا" في نفس الإطار : « الأسلوب كان دائما جزءا من هوس الفنان منذ أن بدأ يكتب أو يرسم لعله كان في الأصل يعتبره هبة لا واعية، يقرنها صاحبه بالإلهـام الذي لا يدرك كنهه وهو يسير ذهنه و يفجر رؤاه، و لكنه في القرن العشرين هوس واع، لا لدى الفنان وحده، بل أيضا لدى المتلقي الذي يطالب الفن بأسلوب منفرد، يـدفع عنـه حس الرتابة ، أو التكرار، أو سماع الصدى ، و يقنعه أخيرا بأنه أمام أصـالة حقيقيـة . تاريخ الحركات الفنية إنما هو تاريخ الأساليب. و ضمن الأسلوب السائد للحركة الواحدة، ثمة الأسلوب الفردي لكل من يساهم في هذه الحركة. » [2]

و يقول في موضع آخر : « ثم الروائيون أنفسهم لهم رأي، د.هـ .لـورنس لـه رأي، فرجينيا وولف لها رأي، سومرست، موم له رأي .. في الواقع كل واحد من هؤلاء الكتاب، خصوصا إذا كان ممارسا لفنه ، إنما يبحث لنا في الطريق التي هو اتبعها لكي يحقق فنه . في الواقع كل من هؤلاء يعطي آراء للدفاع عن طريقته في الكتابـة.. لكـن عندما يأتي الروائي كروائي و يجابه الورقة الفارغة، و يجابه الدوامة التي تصطرع في ذهنه وفي خياله تتساقط كل الشروط، وتتساقط حتى المعرفة النقدية أمام ما سيدفق علـى هذا الورق الأبيض إذا كان سيدفق أبدا. فيما بعد يأتي الروائي إذا كان ذا ثقافة معينـة و إذا كان واعيا لشروطه، يعود فينظر في ما كتب و يطبق معرفتـه النقديـة، أو أسـاليبه المعرفية على ما كتب، و يحاول أن يعطي شكلا معينا ينسجم مع هـذه المعرفـة ليحقـق الرواية التي يريدها. لكن الموهبة هي التي ستجعل من كاتب ما روائيا. وإذا انعدمت لـن تجعل منه روائيا مهما عرف الشروط.» [3]ويضيف "الطاهر وطار" في هذا الإطار قوله أيضا «أعود فأقول إن الرواية إبداع و ملكة وموهبة تحتاج إلى تقنيات وتأتي بعـد ذلـك إضافات الكاتب في الشكل و في السرد و في اختيار لغة معينة كذلك، وهذه ليست هي كل

---

(1) : حنامينة هواجس في التجربة الروائية ص 18
(2) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا . ص 14
(3) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ص 102

العملية. وكثير من الأعمال على المستوى العربي كله وليس على مستوى الجزائر وحدها لا يصلح أن يقال عنها رواية... » [1]

ومع ذلك كله يقول "أورهان باوموق" «فكرة الإلهام تناسب الشعراء أما الكاتب الروائي فلا بد أن يجلس للعمل.» [2] وهذا تعبير عن التعقيدات التي تتميز بها كتابة الرواية . مع الاعتراف بضرورة توفر الموهبة كاستعداد خاص استثنائي لدى أي فنان، وإلا لتمكن كل الناس أن يكتبوا الرواية أو القصيدة و غيرها. لكن مع ذلك يجب أن لا تكون هذه الموهبة وحدها في الكتابة. يجب أن يرافقها وعي كاف بالأشكال وشروط الكتابة الروائية بصفة عامة. وأقول هذا الكلام لأن هناك شكوى من الروائيين والنقاد على حد سواء على صعوبة تصنيف بعض النصوص التي تنشر في خانة الرواية .

أما الآن فبإمكاننا أن نتحدث عن بعض أدوات بناء الحبكة كالتشويق و الصدفة وغيرها. فالمصادفة و المفاجأة أداة بنائية هامة لما يمكن أن تحدثه من تحولات في مسار السرد وأيضا من تحولات في مضمون النص ككل، يقول "ديفيد لودج" : « يحتوي معظم القصص على عنصر من المفاجأة ، فلو كان بوسعنا التنبؤ بكل منحى الحبكة، لما كان فيها ما يجذبنا إليها، و لكن مناحي الحبكة لا بد أن تكون مقنعة كما هي غير متوقعة وقد أطلق أرسطو على هذا الأثر مصطلح Peripeteiaو يعني به "انعكاس الوضع" التحول المفاجئ من حالة معينة إلى عكسها يصاحبه أحيانا " اكتشاف " أي تحول الشخصية من الجهل بشيء إلى معرفته وكان المثال الذي ضربه أرسطو لذلك هو المشهد من مسرحية " أوديب ملكا" الذي يقوم فيه الرسول الذي جاء ليطمئن أوديب بشأن أصله بالكشف له، في واقع الأمر بأنه قد قتل أباه وتزوج أمه.. ولا بد من تغذية القارئ بمعلومات كافية كيما تصبح المفاجاة حين تقع، مقنعة، ولكن ينبغي عدم الإفراط في ذلك إلى الحد الذي يسمح للقارئ أن يتوقع حدوثها بسهولة.» [3] أي التحضير لها بعناية شديدة حتى تكون مقنعة .

---

(1) :يومية الخبر ع 4309 فيفري 2005
(2) : العربي ع 584 يوليو 2007 وزارة الإعلام الكوتب ص 110
(3) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 82.83

و الوجه الآخر للمفاجأة هو ما يسمى الصدفة أو المصادفة كما يسميها " نجيب محفوظ" بقوله : « المصادفة موضوع على درجة كبيرة من الأهمية في أي عمل فني، و لذلك لا يمكن أن تحكم عليه بسهولة أو تسرع و لا شك أن هناك مصادفات تنال من العمل الفني و ربما تهدمه كلية.. فمثلا لو أن ثمة عملا يتحدث عن مشكلة فقر ما ثم يحلها بورقة يانصيب، أو بأن تتزوج الفتاة الفقيرة ابن صاحب المصنع الذي وقعت عليها عينه صدفة وهو يمر بين العاملات فوقع في حبها... هذا النوع من المصادفات يهدم العمل الفني لأنه يقول أن هذه هي المشكلة وأن لا حل لها، ولكن المصادفة في العمل الفني لها معاني أخرى كثيرة وتلعب أدوارا أخرى.. »[1] فعلا ليس سهلا إقامة الصدفة في العمل الروائي. فأحيانا قد نقرأ صدفة في رواية فتتعطل مصداقية النص ككل و يفقد جزءا كبيرا من دلالته وجاذبية متابعته. فالتحول المبني على الصدفة قد يعطي إحساسا للقارئ بأن الكاتب يتخلص من مشكلة بنائية وقع فيها. أو أن الصدفة تعطي إحساسا بان المشكلة حلت بطريقة غير مقنعة ولا تتساوق مع سيرورة الأحداث. أو أن الصدفة تعكس تصورا سلبيا لمواجهة المشكلة أو لمواجهة الواقع. لذلك يؤكد " نجيب محفوظ" على أن المصادفة قد تهدم العمل كلية و تفرغه من محتواه. ولذلك أيضا يجب أن يكون الكاتب حذرا في مصادفاته وعلى القارئ أيضا أن يربط الصدفة بمسبباتها الفنية و الموضوعية حتى لا تشكل عائقا لاستيعاب بنية الرواية ودلالتها. وفي تفصيل آخر يضيف "نجيب محفوظ" حول المصادفة الكلام الآتي : « قد توحي لك بأن ما تقرأ ه يوشك ان يكون حياة حقيقية، أو كالحياة الحقيقية لأن الحياة الحقيقية لا تخلو من المصادفات .. إنها هنا تشارك في تحقيق المشابهة بين العمل والحياة بصورة ما وتساعد على ترسيخ التصديق بحقيقة العمل.. وهناك ثانيا مصادفة تعتبر جزء لا يتجزأ من العمل الفني لأنها تعبر عن فلسفة الكاتب، وأكبر مثل على ذلك توماس هاردي الذي كانت له فلسفة تشاؤمية، وكان يتصور أبطاله لعبا لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا في يد قدر ساخر .. وكانت المصادفة هي إحدى وسائله لإبراز ضعف الشخصيات إزاء سخريات القدر .. إنها ليست شيئا بسيطا يمكنك أن ترفضه بمجرد مقابلتك أياه في العمل الفني. إذ لا بد من النظر إليها، هل هي

(1) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 115

ضعف أم فلسفة أم رؤية جديدة للعالم. لا بد من التفريق بين كل هذه الصور.»[1] تلك هي المصادفة و وأدائها الوظائفي البنائي في الرواية . سواء كانت تقليدا لعشوائية – الحياة أو لإحداث توازنات ما في النص.

وهنا ننتقل إلى أداة أخرى مهمة أيضا في الرواية وهي " التشويق" و يعرف" أي .. ام . فورستر" بنية التشويق كالتالي« إنها في غاية القدم، ترقى إلى العصر الحجري الحديث، و ربما إلى العصر الحجري القديم... لقد كان جمهور المستمعين البدائيين بشعرهم الكثيف، يتحلقون حول النار فاغرين أفواههم، وقد أجدهم الصراع مع الماموث أو الكركدن الصوفي، و لا يتركهم يقظين غير عنصر الترقب، ماذا سيحدث بعد هذا؟ ويدندن الراوي .. و بوسعنا أن نقرر المخاطر التي تعرضت لها شهرزاد عندما تفكر في المهمة التي ألقيت على عاتقها فيما تلا ذلك من أزمان. لقد أنقذت شهرزاد نفسها لأنها عرفت كيف تشهر سلاح الترقب: الأداة الأدبية الوحيدة التي يمكن أن تؤثر على الطغاة أو الأجلاف. لقد كانت روائية عظيمة ، بارعة في وصفها، متسامحة في أحكامها، صريحة في أحاديثها، تقدمية في أخلاقيتها، بارعة في تصوير الشخصيات، خبيرة في معلوماتها عن العواصم الشرقية، و مع هذا فلم تكن تعتمد على أي من هذه المواهب في إنقاذ حياتها من زوجها المخيف. لم تكن لها سوى قيمة ثانوية، لقد استطاعت أن تنقذ حياتها فقط لأنها تمكنت من أن تجعل الملك يتساءل ما الذي سيحدث بعد ذلك ؟ كانت تتوقف في وسط الجملة كلما ذرت قرون الشمس، و تغادره و هي تتثاءب " وأدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح " إن هذه الجملة الصغيرة غير السارة إنما هي ظهر كتاب (ألف ليلة و ليلة) أو الشريط الذي يربط بين هذه الليالي و حياة أبرع أميرة. »[2] هذه هي الخلفية التاريخية لعنصر التشويق الذي رافق الإنسان من عصور قديمة وجسدته قصة " ألف ليلة و ليلة" ببراعة أثرت فيما بعد تأثيرا كبيرا في كل قصص العالم. ويقدم الروائي "ديفيد لودج" صورة أكثر تفصيلا عن التشويق بقوله : « الروايات ما هي إلا سرد ، و السرد ، مهما تكن وسائطه: الكلمات ، أو الفيلم السينمائي، أو

---

(1) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 115.116.

(2) : الأقلام ع I السنة الرابعة عشر تشرين الأول 1978 ص 39.

الصور الهزلية / يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة اسئلة في أذهانهم. وتأخير الإجابة عليها، والأسئلة في عموميتها تنقسم إلى نوعين . الأسئلة المتعلقة بالسببية (مثلا من فعل هذا؟) والأسئلة المتعلقة بالزمنية (مثلا : ما الذي سيحدث بعد ذلك؟) .. والتشويق عامل يرتبط على وجه الخصوص بقصص المغامرات ، و بالهجين _ المتكون من القصة البوليسية وقصة المغامرات، المعروف بقصص الإثارة، ومثل تلك الحكايات السردية تتوخى وضع البطل أو البطلة مرارا في مواقف تحفها المخاطر الشديدة، مما يثير في القارئ انفعالات الخوف والقلق من النتائج المحتملة، فيتعاطف بذلك مع الشخصيات . ولما كان التشويق يرتبط إرتباطا خاصا بأشكال القصة الشعبية ، فإن الروائيين الأدبيين في الفترة الحديثة كانوا ينظرون إليه دائما بازدراء، أو على الأقل نظرتهم إلى الشيء الأدنى، ففي (عوليس) مثلا " لجيمس جويس".. لمح إلى أن الواقع أقل إثارة وأكثر إبهاما من الأحداث التي يرمي القصص التقليدي أن يقنعنابه. ولكن هناك دائما كتاب محترمون، خاصة في القرن التاسع عشر، قاموا عن قصد باستعادة أساليب توليد عنصر التشويق من القصص الشعبي وحولوها إلى ما يحقق أغراضهم. »[1] ومازال عنصر التشويق يوظف بنسب متفاوتة في الكثير من الروايات الحديثة سواء كانت عربية أو غير عربية، رغم أن هذه الأداة تخلى عنها الكثير وخاصة رواد رواية تيار الوعي. ويبقى هذا العنصر البنائي يخضع لطبيعة الموضوع في النص وطبيعة الخيارات الشكلية ، وطبيعة القارئ الذي يوجه له الخطاب الروائي.

ويرتبط بكل هذا تقسيم الرواية إلى فصول أو وحدات صغيرة، حيث يقول "أورهان باموق" في هذا الشأن:« تقسيم الكتاب لفصول مهم جدا للطريقة التي أفكر بها. حين اكتب رواية وحين أعرف مسار القصة بأكملها مقدما. وغالبا ما يكون هذا هو الحال. أقسمها لفصول وأقرر تفاصيل ما أريد أن يحدث في كل منها.. الانتقال من فصل لآخر أو من شخصية لأخرى قد يكون محبطا أحيانا لكني دائما ما أكتب الفصل الأخير في النهاية.»[2]

---

(1) : ديفيد لودج الفن الروائي . ص 20

(2) :أخبار الأدب ع 693 أكتوبر 2006 ص 10

ورغم أن هذا الكاتب معاصر إلا أنه مازال يحتفظ بطريقة الفصول في كتابة الرواية. ويشرح " ديفيد لودج" هذا المنهج بقوله : « وهناك نتائج محتملة عديدة لقسمة نص طويل إلى وحدات اصغر، فهو يعطي القصة والقارئ ، وقتا لالتقاط الأنفاس، خلال الفواصل التي بين جزء وآخر ، ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول يفيد المؤلف لتمييز الانتقالات بين مختلف الأزمنة والأمكنة في الحدث. وقد ذكرت سابقا كيف يستخدم ثاكري السطر الأخير في فصل من الفصول كالسطر الذي يسبق إنزال الستار في المسرحية من أجل تكثيف أثر المفاجأة و التشويق.. و يمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيري أو بلاغي، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمي في شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات . فعناوين الفصول .. تغري القارئ بوجود حدث مثير، و هي تفشي إلى حد ما تطور أحداث القصة مسبقا. ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفي لقتل اهتمامنا بها...والسير والترسكوت هو الذي بدأ بدعة استخدام اقتباسات كمقدمة للفصول وهو نوع من التناص الصريح»[1] إذ لتقسيم الرواية إلى فقرات أو فصول وظائف كثيرة منها ما يرتبط بالقارئ. ومنها ما يرتبط ببنية النص نفسه من حيث التحكم في المكان وأيضا أزمنة السرد. و تتفاوت هذه الطريقة من روائي إلى آخر. فهناك من يسمي الفصول، وهناك من يعنونها، وهناك من يقسم النص إلى فقرات غير معلنة بعناوين، بل من خلال فراغات في الصفحة التي تنهي الفصل والتي تبدأ الفصل الموالي. ولكن كل الطرق تفيد القارئ بنهاية فصل أو فقرة وبداية أخرى مع نقلات واضحة في الزمكان. غير أن هناك من يتجاوز هذه التقاليد الروائية بإلغائه للعملية برمتها . كما يفعل "رشيد بوجدرة" الذي يصرح ويصف ذلك كالتالي: « وتأتي الكتابة وكأنها جملة واحدة متواصلة، لا فصل يمزقها ولا فقرة تقطع الأمور بعضها عن بعض، ولا يخفى عن سالمة أن التاريخ هو عبارة عن سيل جارف متواصل لا يتوقف عن الدوران ولا يكف عن السير و اللف بل يمضي في سيلانه فيمر في أروقة العالم وفي دهاليز الأشخاص وتعرجاتهم الداخلية .. كما لا يخفى عليها أن الحياة إنما هي وحدة متماسكة لا تجزئة فيها ولا انفصام.. وعلى هذه الوتيرة يكتب عم الطاهر يومياته، يكتب ليلياته جملة واحدة متواصلة

---

[1] : ديفيد لودج، الفن الروائي، ص 185 – 186.

كما يفعل التاريخ في كتابة الأحداث.»[1] فالرواية عبارة عن كتلة واحدة متماسكة، عبارة عن ركام بدون مدخل واضح أو نهاية واضحة. هذا الركام يتماثل مع بنية الواقع والحياة. حيث الزمن يمضي بدون توقف و التاريخ يتشكل بكل أحداثه ممزوجة مزجا عضويا، وفي هذه الحالة القارئ هو الذي يقوم بالتحليل والتنقيب وإعادة الفرز والبناء من جديد بغية فهم وتفسير وترتيب معطيات النص الخفية والواضحة، التافهة والجليلة. ويمكن أن يفيد هنا اقتباس سابق لنفس الكاتب والذي يقول فيه بأن الكتابة « أشبه ما تكون بالنهر المتدفق بتشعباتها وتعقيداتها وتفرعاتها وطميها ووحلها و طمثها وأعشابها وإسهالاتها وسيلاناتها ونبضاتها فلا حاجة لها إلى فصول ولا إلى فقرات وكأنه – هو الكاتب – يعتبرها مجرد تحيلات على الكلام و على اللغة .»[2] ففي مثل هذه الروايات تختفي تماما البنية التقليدية التي تقسم النص إلى محطات وفقرات ونقلات زمكانية واضحة ومحددة ينتقل عبرها القارئ مستريحا أو متابعا للقراءة و في ذهنه تركيبة القصة وحبكتها.

في تيار الوعي لدى "بوجدرة" ومن يكتب على هذه الطريقة نجد بنية أخرى معاكسة تماما حتى الشرطة التي تقدم الشخصية والضمير تختفي. فالضمير لا يقدم خارج الجملة حتى يفهم القارئ بأن الكاتب ينتقل من شخصية إلى أخرى بل كل شيء يقدم في إطار تيار جارف يمتزج فيه كل شيء. وهذا ما ينقلنا إلى الحديث عن الضمائر وأدائها الوظائفي والبنائي في النص يقول "ميشال بوتور" « تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان، وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم. خاصة أن وضعنا كقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا.»[3] والواقع أن الوضع يتبدل ليس فحسب بالنسبة للقارئ بل يتغير الوضع في النص و في كثير من أوجهه. فالضمير كصيغة تعبيرية ترتبط بطبيعة الرؤية ككل. فعادة ما يرتبط ضمير الغائب بالرؤية من الوراء" وضمير المتكلم بالرؤية مع" مع ما يتبع ذلك من تبدل على مستوى صياغة الشخصية و على

---

(1) : رشيد بوجدرة، التفكك، ص 270.
(2) : المرجع نفسه ص 271.
(3) : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ص 63.

ستوى لغة النص وإيقاعه الزمني وغيره من عناصر الرواية. فصيغة ضـــمير المـــتكلم، صيغة الأنا التي تتبوء مركز الكلام، صيغة مساعدة على الانضمام الانفعـــالي والفكـــري قارئ بالشخصية والاتحاد بعالمها عن طريق مباشرة لغتها و تمثلها في شكلها الإنشائي الخبري الذي يتميز به الراوي بضمير الغائب.. والمعروف أن ضمير المـــتكلم يقـــوم بدئيا « عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها.. أو يتجاهلها .. كتأكيد للـــذات.»[1] وكـــذلك لأمر مرتبط بزاوية رؤية منفتحة على عين الشخصية التي تقدم ذاتها للآخر. ولتجنب هذا لضمير مفردا في الرواية يقوم بعض الكتاب بتوزيعه بين شخصيات عديدة و هذا لكـــي خلق المسافة الجمالية المطلوبة بينه وبين شخوصه ونصه ككـــل « وإذا كانـــت القصـــة صيغة ضمير المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقـــط، أمـــا في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه فـــي هذه اللحظة بالذات، فنحن إذا أمام ضمير مغلق، و تبدو القراءة عندئذ كأنها حلم « بفضح وهتك » يرفضه الواقع باستمرار.. هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكـــن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به .. و هكذا نجـــد عنـــد "فولكنر" محادثات ومحاورات يروي فيها بعض الأشخاص للآخرين ما فعل هؤلاء أثنـــاء طفولتهم من حوادث نسوها هم أنفسهم أو ما وعوها إلا بصورة جزئيـــة.» [2] والحـــوار الداخلي الحلم هنا، إشارة إلى ما يمكن أن ينغلق في حدود الذات التي تفهـــم مـــا تقـــول فحسب بحيث يستعصي على القارئ أن يلج إلى ذلك البعد الخاص، كذلك إشـــارة إلـــى مواد قصصية يرفضها المنطق الواقعي نتيجة طبيعتها الحلمية وهذه الصيغة هي بشكل ما دائرة مغلقة عند حدود معرفة المتكلم وزاوية رؤيته وإحساسه بالعالم المحيط به. ورغـــم ما يمكن أن يخلقه هذا المنحى من غموض أو لبس إلا أنه يتيح للشخصية مـــن منظـــور آخر إمكانيات التعبير بتلقائية وبدون واسطة و قيود ومراقبة. مع ملاحظـــة الخصـــائص الأسلوبية في اللغة التي تنبثق من هذا التكتيك الذي يمثله تيار الوعي. ولكن هنا « لو كان الشخص يعرف نفسه قصته بكاملها و لو لم تكن لديه موانع لسردها، للغير أو لروايتهـــا

---

(1) : أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة ص. 9. 10.
(2) : ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة ص 69

نفسه لوجب استعمال صيغة المتكلم إنه يدلي بشهادته. ولكن الأمر يتعلق بأن تنتزع منه إفادته إنتزاعا. إما لأنه يكذب، أو لأنه لم يخف الحقيقة عنا أو يخفي عن نفسه شيئا ما . وإما لأنه يستكمل العناصر بأسرها ، وحتى لو كان قد استكملها فهو غير كفؤ بربطها بعضها ببعض بصورة موفقة.. هكذا يفعل المحقق ومفوض البوليس في استنطاقهما. فإنهما يجمعان مختلف عناصر القصة التي يرفض الممثل الأساس أو الشاهد أن يرويها أولا يستطيع أن يرويها. ثم ينظمان هذه العناصر في قصة تروي بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي يرفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطيع الإدلاء به لقد عدت من عملك عند الساعة ... »[1] وهذا الموقف يشير إلى عدم كفاية ضمير المتكلم و بالتالي ضرورة تدخل ضمير المخاطب والغائب وهذا الأمر كما هو موجود عند " فولكنر" نجده لدى" رشيد بوجدرة" في رواية التفكك حين تنتزع " سالمة" من " الطاهر الغمري" إفادته وذلك بأن تروي قصته على شكل مخاطبة له حيث تقوم بتجميع وتنظيم جديد لعناصر قصصية تأتي من سياق اعترافات " الغمري" ومن سياق معرفتها الخاصة به وبما يمكن أن يكون قد أخفاه عنها وعنا كقراء لتقوم هي بانتزاعها منه كما يفعل المحقق حين يواجه المجرم بقصته لينهار ويعترف وربما لينقاد إلى تفاصيل أكثر دقة. وهذا الأمر حدث كثيرا في الرواية خاصة فيما يتعلق بالماضي السياسي " للطاهر الغمري" الذي يحاول في كل مرة أن يهرب من الأسئلة المحرجة لسالمة». كما يأتي بهذا الصدد ضمير الغائب مشيرا إلى الراوي الخارجي على أساس تمثيله للوظيفة التوكيدية للغة، إضافة إلى أنها محاولة لخلق المسافة الجمالية كتحديد لموقعه في القصة . بحيث يبدو دوره التعليقي نوعا من إعادة التوضيح والربط . و الضمائر بهذا التداخل و من زاوية أخرى يمكن وصفها بمحولات السرعة ، أو بتعبير آخر ما يفيد في تنظيم إيقاع السرعة والبطء كتكنيك يستخدم للتحكم في درجة " النهرية الجريانية" في النص وأيضا إلى حد ما لكسر المظهر التعليمي لضمير المتكلم و المخاطب مع فرصة إلقاء أكثر من ضوء على المادة الموصوفة أو المسرودة.

---

[1] : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ص 69. 70.

وهذه العملية يجب أن تكون في توافق مع السياق العام للنص. و يمكن أن نسجل هذا النص من رواية "التفكك" للإشارة إلى ذلك التداخل و التبادل و هو كالتالي : « كل ثورة لها نصيبها من البرازية والتلوث و الأوساخ و الدم المسفوك مجانا نترك الأرض جرداء ، ملساء ، و في الصباح يغطيها زغب أخضر، كذلك التاريخ نحن لا نراه ينمو و يمشي و بعد أعوام وقرون ، نفهم أنه مر علينا بتياره الجارف .. / وتتركه سالمة و تنصرف إلى أمورها ولكن غضبة " الطاهر الغمري" أدهشتها. إنها ترى فيها خيانة / كيف لا يصنع التاريخ ... التاريخ يصنع بالدم و الوحل و الخري و ليكن .... لكنه يصنع . »[1] و هكذا نلاحظ في هذا النص الانتقالات – بالخطوط المائلة بين الغمري – و الراوي – و سالمة – بحيث يمتد النص بهذا الشكل مع انقطاعات و رحلات الشخصيتين السابقتين وتتداخل الضمائر مع حالات معقدة يصعب على القارئ العادي رد الكلام أو نسبه إلى جهة معينة إلا بعد جهد في التفكير و إعادة قراءة بعض الصفحات السابقة أحيانا. وهذه الصعوبة ناتجة من جهة أخرى من خلط التداعيات " بين سالمة و الغمري " بحيث يشتركان في إعادة كلام وصور كل منهما حين تسمح الفرصة لتمحيص الأفكار والأحاسيس و قلبها على كل الوجوه.

كما أن ضمير المتكلم يقدم في الأسلوب المباشر الحر. أي غير محدد بالشرطة التي تقدم الجملة المحكية و لا بعلامات التنصيص التي تخصص الكلام و تعزله عن المتكلم الأول سواء كان شخصية أو راويا. وهذا ما يتحدث عنه"جان ريكاردو"بقوله : « وإذا انحلت الثنائية، و هي الدعامة العضوية لكل حوار– إلى وحدة مشوشة للغة تناجي مناجاة، انفجرت وحدة السرد المشوشة على العكس، منتقلة بين عدد من الرواة أحيانا : من الراوي بضمير المتكلم إلى الراوي جورج . من جورج إلى بلوم » رفيق " جورج " من حيث أنه متواطئ في محاولة تشظي الكلام : « ... و بلوم (أو جورج) : هل انتهى الأمر ؟ وجورج (أو بلوم) أستطيع المتابعة و بلوم أو جورج .. »[2] وهكذا يصبح النص كتلة لغوية يشترك في انتاجها مجموعة من الضمائر و الشخصيات بطريقة مشوشة

---

(1) : رشيد بوجدرة التفكك ص 164.165.

(2) : جان ريكاردو قضايا الرواية الحديثة . ص 72

وتعكس طبيعة العالم الداخلي و طريقة تخارجه وتخريجه في الرواية الحديثة . يقول "محمد شكري" « إن لعبة الضمائر هذه هي أيضا نوع من المراوغة والاستغماء والتواضع الذي قد يحمل معنى الكبرياء لأن " الأنا" ليس دائما تأكيدا للذات واكتراثا بها كما أن الغائب المستعار ينبغي ألا يغرينا بالنية الطيبة عن تجرد الذاتية من النرجسية. »[1] و القراءة المتأنية والتحليل وحد هما كفيلان بتحديد الوظيفة البنائية والصيغية للضمير. كما قد يكون لضمير المتكلم وظيفة أخرى يشير إليها ": ميشال بوتور" كالتالي : « ومن الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل بالطبع صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا.»[2] وأحيانا يكون الهروب من ضمير الغائب الرغبة في إخفاء الذات. وهو ما يعترف به " أورهان با موق" بقوله : « معظم الوقت أشعر بأنني أفضل حين أتجسد في شخص آخر ، بدلا من أكتب بضمير الغائب. »[3] وهكذا تلعب الضمائر دورا بنائيا مهما في النص . سواء على صعيد الزمن و الإيقاع العام أو على مادة الرواية ومضمونها وعلى تأويل وبناء الشخصية و غيرها.

أما الآن فسنتحدث عن وضعية القصة أو الحدوثة.. في الرواية وكيف ينظر الروائيون لهذا العنصر بنائيا و السؤال المطروح هو: هل يمكن كتابة رواية بدون قصة واعتبارها رواية وكيف ينظر النقد و الكتاب لهذه القضية ولعلنا نبدأ برأي النقد بعدها نذهب للروائيين وآرائهم المتعددة. « لكن جينيت وعلى غرار تودور وف يرى أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا. وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديا. إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي و بسبب علاقته بالسرد الذي يرسله.»[4] وهذا تأكيد على أن فعل السرد لا يمكن بنائيا أن يتأسس إلا على قصة معينة وإلا لم يعد سردا ولا حكيا. كما أنه « لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في أي مكان من غير

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب . الرواية العربية واقع وآفاق . ص 323.
(2) : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 65.
(3) :أخبار الأدب . ع 693 أكتوبر 2006.
(4) : سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي ط3 .1997. بيروت ص 40

قصة.»[1] أي أن القصة ضرورة ليس للرواية فحسب بل للبشرية لارتباطها بحركة الإنسان و ما يقوم به في هذا الكون. وفي السياق نفسه لا تزال القصة أو الحكاية لها مؤيدون وأنصار كعنصر جوهري و حيوي في الرواية. يقول "أمجد ناصر" : « ليس هناك أحد ، على ما أظن ، لا تشغفه الحكايات ، قد لا يقرأ الكتب التي تروي قصصا وحكايات، و لكن بالتأكيد ، ليس هناك من يمانع في سماع حكاية خصوصا إذا نفذت إليه من كوة الوحدة أو من باب الفجر »[2] إذا الإنسان يبقى شغوفا بالحكاية مهما تغيرت ألوان كتابة الرواية ومهما طرأ عليها من تجديد. روائي آخر يربط الرواية بالقصة وهو " إيزاك سينجر" الذي يقول : « إنني أومن بأن الرواية هي قصة، إنها فقط قصة أكبر – قصة ممدودة، ولأنها طويلة ، تستطيع أيضا أن تنشيء قصصا داخل القصص وإذا كانت الرواية بدون قصة، فهي ليست رواية.»[3] إذا الرواية مشروطة ومقرونة بحكاية ما وإلا أصبحت خطابا آخر. ويمكن أن نضيف وجهة نظر : "نبيل سليمان" الذي يقول : « نظرتي للرواية على أنها نوع من تاريخ غير رسمي، تاريخ يمكن القول عنه إنه تحتي تاريخ المهمشين، وعلى أن الرواية هي الحكاية، هي القصص من خلال إعادة إنتاج الواقع وإعطائه دلالة جديدة... إعادة الإعتبار للحكي و السرد في الرواية، كمفاهيم روائية تم تجاهلها بتعسف كبير في الفترة التي استغرقها تحديث أدوات الشغل الروائي. »[4] غير أن الحكاية ومع ضرورتها بالنسبة للبعض لها أداء وظيفي متنوعا سواء في البناء المعماري أو في تأويل النص إيديولوجيا ودلاليا. يقول "محمد عز الدين التازي" :« إن كل رواية تخلق نظامها من الكتابة لا من أصل الحكاية، ولذلك قد تكون الحكاية مجرد تبرير أو ذريعة تتيح الفرصة للسرد لكي يخلق أزمنته وسيرورته الخاصة. حيث يتولى السارد من خلال حضوره المعبر عنه بضمير معين، وكاستقلال عن الشخصيات أو حضور في أحدهما أو أكثر مهمة الحكي الأدبي.»[5] وإذا الحكاية ضرورة في الرواية لكنها قد تكون

---

(1) : رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ص 07.
(2) : أخبار الأدب ع 761 فبراير 2008.
(3) : الأقلام ع 09 السنة 14 حزيران 1979 . ص 206.
(4) : نبيل سليمان . حوارات و شهادات ص 162-232.
(5) : محمد عز الدين التازي. السرد في روايات محمد زفزاف. ص 22

ذريعة أو مجرد أداة تقنية لنسج دلالات وأبعاد تتجاوزها كقصة وهو ما يؤكده رشيد بوجدرة بقوله : « الحدوثة... ليس لها موقع جوهري في الرواية، وكل ما يوجد بالأساس هو النص الذي يعني الكتابة والأسلوب وما يرافقه من زخامة و شاعرية في النص. وبالتالي فإن البنية أساسية وهي التي تحرك النص.»[1]

تقول أحلام مستغانمي : « مهم بالنسبة لي الآن أن أوصل بشكل ما الحدث التاريخي وهو الأهم في رأيي من القصة، إنني أبحث عن قصة أوظف فيها كل هذا التاريخ. ولقد كان الحدث التاريخي في رواية فوضى الحواس هو الأهم. وحتى في أعمالي المقبلة و التي لن أتناول فيها تاريخ الجزائر فإنني أنطلق من فترة تاريخية معينة وأبحث بعدها عن الشخصيات والقصة التي تناسب هذه الفترة. » [2]

لقد أصبحت القصة فعلا مجرد ذريعة لكتابة الرواية. التي أصبحت توظف وتعتمد على أشياء كثيرة . كالتناص و التاريخ وأيضا الاعتماد على اللغة كأساس بنيوي وغيره. وبذلك أفرغت القصة من مكوناتها الكثيرة ، كالصراع و ا لشخصيات و التشويق و ا لحبكة التقليدية. وفي هذه الحالة لم نعد نقرأ قصصا بالمعنى التقليدي . بل مجرد ملامح قصة ولذلك يقول " ألن روب جربييه" : « إن مقتضيات الحدوتة قد صارت بلا أدنى شك أقل سلطانا. فهناك شيء آخر أكثر أهمية، أما أن يقص المؤلف فقد أصبح ذلك مستحيلا. »[3] وحسب هذه النظرة التي يتقاسمها الكثير من كتاب الرواية الحديثة لم يعد ممكنا أن يشتغل الروائي حكوا تيا أو قصاصا بالمعنى القديم. لأن الرواية أصبحت لديهم تعني أشياء كثيرة بتكنيك جديد وأدوات جديدة. ومع ذلك يمكن توظيف الحكاية لأسباب تقنية أخرى يقول عنها "عبد الرحمن منيف" « أعتقد أن عنصر الحكاية جزء مهم في بناء الرواية، ليس باعتباره العنصر الوحيد أو الأول، وإنما في شد الأجزاء إلى بعضها، وإقامة كيان لما هو متفرق ومتناثر، وإيجاد نوع من الصلات الداخلية بين هذه الأجزاء . يجب ألا يتحول الروائي إلى حكواتي، لكي يطرب الناس أو لتسليتهم ، أو لتقطيع أوقات العجائر

---

(1) : يومية الخبر ع 4304 29/ 01 2005 شركة الخبر الجزائر
(2) : الإختلاف ع 3 2003 رابطة كتاب الاختلاف الجزائر . ص 29
(3) : أخبار الأدب ع 763 فبراير 2008 ص 11

والضجرين، و إنما يجب أن يدفعهم إلى القلق و التساؤل و التفكير ، وأن يجعلهم يحسون بما حولهم بشكل أفضل. وأن يروا الأشياء بوضوح أكبر ، وأعتقد أن الحكاية ، أو روح الحكاية ، يمكن أن تساعد في الوصول إلى هذه النتيجة.»[1] وهكذا تتحول القصة إلى عنصر فعال في البناء لأنها تساعد على تجميع مادة الرواية كوسيلة ربط الأجزاء والأطراف وإلى بؤرة معينة تعطي للنص نسقه وانسجامه ووحدته . وإلا تحول إلى مجموعة من الأفكار متراكمة فوق بعضها البعض. وهذه المهمة تؤديها الحكاية أو روح الحكاية. والمقصود هنا هو تقديم مادة معينة على شكل حكاية ولكنها ليست حكاية. أما الحكواتي الذي يطرب الناس فيصفهم " أحمد المديني" كالتالي : « بوسع القارئ لعشرات الكتب التي تحمل عناوين رواية. أن يتبين أنها تكدس الأخبار والحكايات التي تسرد بوجود السبب والقرينة أو انعدامها.. ونرى أن المستحسن أن نسمي هذه الأعمال بالروايات بالمعنى اللغوي للرواية ومنتجيها بـ (الرواة) وليس الروائيين دون أن نجانب الصواب بتاتا ما دام شاغلهم الألصق بطبيعة أعمالهم هو تقصي الأثر والشخوص وحسب، دون تقديم كثافة فنية وموضوعية، ولا بناء العالم الروائي وملء فضائه بالقيم والدلالات التي تنبض بها الحياة وتتغلغل في النفوس.»[2] وطبعا مثل هؤلاء الكتاب لا ينجزون الفصل الضروري بين الحكاية أو القصة كمادة خام وبين القصة في المتن القصصي أو الخطاب الروائي. حيث تتحول إلى بنية معقدة تنجز دلالتها من شبكة العلاقات الجديدة التي تخضع لها. ففي الرواية العربية نصوص ليست إلا اقتفاء لأثر شخصية تاريخية أو شخصية لها علاقة بالحروب العربية دون أن نلمس وراء ذلك القصي بعدا دراميا فنيا، أو صياغة جديدة تحتمل تأويلا جديدا. وهناك بعض الروايات هي ركام من القصص لشخصيات كثيرة مع دلالات سطحية لا تتعمق في البنية العميقة لذلك الواقع الذي انطلقت منه. وفي هذه الحالات يتحول الروائي إلى حكواتي بالمعنى الشعبي دون أن يكون له الوعي الكافي لتحويل الواقع و توظيفه توظيفا أدبيا. يحكي كما يحكي أي إنسان قصة معينة عن الاستعمار أو أسرة ما في مكان ما. أو مشكلة اجتماعية

---

(1) : عبد الرحمن حنيف الكتاب و ا لمنفى ص 225.

(2) : نخبة من الروائيين العرب. الرواية العربية واقع وآفاق . ص 192.

في وسط ما دون القدرة على فلسفة الأحداث وتأويلها وتحليلها وتفسيرها تفسيرا عميقا جديرا بأن يكون ذلك مادة لرواية ما.

يقول "حنا مينة " « الحدث الروائي يكون واقعة معاشة أو مسموعة ، أو متخيلة . في حال سماعها أو تخيلها، لابد للروائي أن يكون على معرفة بالبيئة التي حدثت فيها .... و يبقى لكل حادث قوامه وحياته، الداخلية والخارجية وظروفه المادية والنفسية، وفي تناوله ينبغي أن نكون على بينة... إن ما يدعى الانعكاس في الفن ليس عملية واقعية بسيطة، بل موضوعية ذاتية، مركبة لا حد لتنوعها وغناها، ولا حد لقدرتها على استيعاب كل أشياء الوجود، وكل المدارس الأدبية و استخدامها فنيا كي يتوصل الكاتب إلى إتمام عملية الانعكاس دون ميكانيكية.»[1] لذلك يجب أن لا يعتقد البعض أن الرواية هي نقل حكاية من واقع ما أو تاريخ ما نقلا ميكانيكيا. بل الكتابة الروائية – هي قراءة في مستوى ما للواقع. قراءة تحليلية استنطاقية لخلفيات الحدث المتنوعة والمتعددة. لذلك فإن نجاح الرواية لا يأتي من « أهمية الحادثة مثلا، أو أهمية التاريخ، لأن الحادثة.. لا تكفي لإخراج عمل قصصي ناجح.»[2] فالبعض يعتقد بأن الكتابة حول الحرب التحريرية في الجزائر مثلا كفيل بان يهب النص وقاره ونجاحه وأهميته، كفيل بأن يهب للنص احتراما زائدا إلى آخره، وهذا غير صحيح، لأن هناك نصوصا تناولت فعلا أحداثا جليلة وهامة في حياة الأمة، لكنها كانت سببا في فشلها وسقوطها لأن قراءة تلك النصوص تكشف أن الوقائع التاريخية تتفوق على طريقة تناولها بنائيا في الخطاب الروائي، فيشعر القارئ أن مقاربة الكتاب لتلك الحادثة أقل بكثير من وضعها في محيطها وواقعها. وبأن الكاتب لم يستطع أن يدخل إلى عمق ذلك التاريخ. بل كل ما في الأمر وصف خارجي سطحي لا يرقى إلى عظمة ووهج ودوافع تلك الحادثة. وليس هذا في الجزائر وحدها بل في كثير من البلدان العربية. كما حدث مع الانتفاضة الفلسطينية أو ما يسمى بثورة الحجارة، وكيف كان انعكاسها في الفن عموما. أو حتى نكسات العرب مع إسرائيل. فقليل من الأعمال الروائية التي نجحت في الاقتراب من الأحداث الكبرى. فالمهم هو كيفية اختيار الحادثة

---

(1) : حنا مينة . هواجس في التجربة الروائية . ص 35. 157. 158.

(2) : د. عز الدين إسماعيل . الأدب و فنونه دار الفكر ، القاهرة، ط8 1983 ص 134.

وطريقة معالجتها لا في حجمها. وهذه المعالجة تتطلب قدرا كبيرا من التوازنات في التعامل مع الأحداث و قدرة كبيرة على الانتخاب الأمثل لها. و ذلك ما يصفه "حنا مينة" بقوله : « قيل لغوركي إنك عشت الحياة بعمق، و لك فيها تجارب كثيرة. وإنك قادر أن تكتب كثيرا لأن خبراتك كثيرة. أجاب غوركي : هذا صحيح ولكن خطر.. فإذا لم يكن صاحب التجارب واعيا مقتصدا بالكلمات والخبرات، فقد يحدث أن يحشر الكثير منها في عمل فيفسده.. هذا يحدث كثيرا مع المبتدئين، إذا كتبوا عن الحب، حشروا كل ما في صندوق دماغهم من كلمات وخبرات ، وانتقلوا نقلات سريعة من مشهد إلى آخر . ومن حوار إلى حوار، وأكثروا من الأحداث التي لا تكتمل، أو تموت بعد ولادتها ، شأن التوائم الكثر مع أن للقصة خطا واحد، وللرواية عدة خطوط حول حدث واحد، و دون ذلك تبقى الأحداث والشخوص مفرطة الطول أو مفرطة القصر، أو نامية نموا غير طبيعي، أو متداخلة ، إلى آخر التشوهات التي تصيبها.»[1] وقد نجد أغلب هذه المشاكل في نص واحد أو قد نجد بعضها في نص واحد أيضا. ولكن كل هذه الاختلالات محتملة. فأحيانا نجد بعض النصوص يدفع فيها الروائي بأحداث كثيرة دون مراقبة، فتأتي مبعثرة في النص ودون أن يكون لها دلالات مميزة فتتحول إلى عبء على بنية النص وطبعا الروائي الذي يحوز على خبرة كافية ينتقي بعناية حوادث النص، و يسهر على إعطائها الحجم المناسب و المكان المناسب في السياق العام للنص. فيتركها تنمو وتنضج بطريقة متناسقة مع بعضها البعض وحسب أهميتها ووظيفتها في الرواية. و بذلك يتجنب الحشو غير المدروس و غير المناسب.

أما الآن فيمكن أن نتحدث عن البداية والنهاية في الرواية و هي الوضعية التي لها علاقة بالإيقاع العام للنص، و سنبدأ حديثنا عن عنوان الرواية الذي « هو جزء من نصها أو جزء يصادفه القارئ في الواقع- ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه و يشكله، ولقد كانت عناوين أوليات الروايات الإنجليزية تنبني دائما على الشخصيات الرئيسية فيها. كانت القصة تشكل نفسها في صورة السيرة الذاتية للأشخاص ، وأحيانا تتنكر في هذه الهيئة. وقد أدرك من أتى بعد ذلك من الروائيين أن العناوين يمكن أن

---

[1] : حنا مينة هواجس في التجربة الروائية . ص 36.

توحي بمواضيع معينة (العقل و الإحساس) أو بسر ملغز (ذات الرداء الأبيض) أو أن تعد بنوع معين من البيئة والجو (مرتفعات وذرينج) و في مرحلة ما في القرن التاسع عشر بدأ الروائيون يربطون رواياتهم بمقتبسات أدبية رنانة... و هو اتجاه استمر خلال القرن العشرين .. أما المحدثون العظام فقد مالوا إلى اختيار العناوين الرمزية أو الاستعارية مثل " قلب الظلمات ... " ولقد كانت الروايات دائما سلعا بقدر ما هي أعمال فنية، ولذلك فالاعتبارات التجارية يمكن أن تؤثر في اختيار العناوين أو تتسبب في تغييره إلى عنوان آخر. »[1] إذا العنوان هو أول بنية يتعامل معها القارئ. وأول بنية فعلية في النص. ولها تأثير مهم على جلب انتباه القارئ ودمجه في الرواية والحفاظ على حماسه في متابعتها.

ومن هنا تأتي أهميته تجاريا فالعنوان قد يكون مفتاحا للنجاح التجاري وقد يكون سببا مباشرا في ارتفاع المبيعات كما تفعل الصحف التي تستخدم عناوين مثيرة لاصطياد وجلب إعجاب القارئ. وطبعا هذه الحالات في النصوص الروائية ليست علامة صحية أو دلالة على قوة الصياغة و قوة الرواية. فقد يكون النجاح التجاري كبيرا لكنه مؤقتا. سرعان ما يكتشف القراء بأن ذلك النص لا يستحق قيمته المادية، ولا يستحق أيضا التقدير الأدبي الحقيقي . و قد يلتقي العنوان تجاريا وأدبيا و جماليا أيضا، فكل الاحتمالات موجودة في عالم الفن . وكثيرا ما سمعنا أن أطرافا كثيرة تدخلت لتحديد عنوان ما أو تغييره لرواية ما. ولكن في النهاية ما هو مهم هو العثور على عنوان مناسب للنص كمدخل فني. وكل عنوان له دلالة تختلف من نص إلى آخر : فهناك عناوين مباشرة قد تتسبب في إحباط عزيمة القارئ و تؤدي إلى كشف دلالة النص وتعطيل سرية التوقع فيه. فعنوان مثل " المضطهدون" يشير بشكل مباشر إلى طبيعة المادة والدلالة في النص. فما أن يبدأ القارئ في تصفح الرواية حتى يشعر أن النص يتحدث عن الاضطهاد وبصورة مكشوفة، فتبدأ النوايا تتضح بسرعة و بذلك يفقد النص جاذبيته وتتعطل متعة القراءة والاكتشاف. فيصبح العنوان في هذه الحالات اختصارا مخلا بجماليات النص وأهدافه. لذلك يقول الروائي المغربي "عبد الكريم مجاهد" : « لم يعد العنوان في كثير

---

[1] : ديفيد لودج . الفن الروائي ص 218.219.

من النصوص الروائية المغربية الحديثة يقينيا ومباشرا. ذلك العنوان الذي يوجه القارئ إلى قراءة أحادية و مغلقة. بل أصبح القارئ مطالبا بأن يكون له دور فاعل في إنتاج دلالة العنوان بتفكيك بنية النص، والحفر في طبقاته. فالعنوان في الرواية الحديثة ومنها الرواية المغربية مفتوح على العديد من القراءات و التأويلات من غير أن تتمكن من استنفاذه. كأمثلة على ذلك " الضوء الأبيض" " لمحمد برادة " و " جنوب الروح" لمحمد الشعري وخميل المضاجع " للميلودي شغموم". »[1] و رغم أنه من الصعب الحديث عن تاريخ العنوان في الرواية العربية أو غيرها. إلا أن ما يهمنا هو تحديد طبيعة العنوان وإسهامه البنائي. فالرواية الحديثة بصفة عامة تخلت عن العناوين المباشرة أحادية التوجه وتوجهت إلى العنوان الرمزي العنوان الموحي المتعدد ا لقراءات والذي لا نستنفذ معناه إلا بنهاية القراءة وتمثل الدلالة الكاملة للنص. وبذلك يكون العنوان واجهة فنية يقود القراءة إلى عمق النص برفق وشوق إلى فك شفرته السرية. يكون بداية ويقود القارئ إلى أطراف النص ونهايته وبذلك تكتمل متعة القراءة و الاكتشاف.

ومن العنوان إلى افتتاحية الرواية كمدخل هام تشبه وظيفة العنوان « وبصفة عامة تقدم الافتتاحية للقارئ العناصر التي يحتاجها لكي يفهم و يستوعب الفعل وينظمه بطريقة توصله إلى غاية الرواية. وهذه العناصر متعلقة بالشخصيات والعصر والمكان الذي تجري فيه.. في بعض الروايات الافتتاحية مقيدة أو محدودة و في البعض الآخر قد تستمر في فصول كثيرة ... في بعض الروايات يجد القارئ نفسه من السطر الأول في قلب الحدث. »[2] ومن هنا تبدأ وظيفة الافتتاحية بنائيا حيث تسمح للكاتب بأن يصف ويصور ويقدم المعلومات الضرورية حول شخوصه و الإطار المكاني والزماني الذي تجري فيه القصة بغية إدخال القارئ في عالمه التخييلي المجهول لديه ليتمكن من متابعة سير الأحداث و استيعاب الفعل القصصي بشكل منظم « وعلى ذلك فإنها ينبغي كما يجدر القول – أن تجذب القارئ إلى داخلها. و ليس هذا بالعمل الهين، فنحن لا نعرف بعد نبرة صوت المؤلف، و لا المدى الذي يصل إليه محصوله اللغوي، و لا عاداته في تكوين

---

(1) : عبد الرحيم العلام .. سؤال الحداثة في الرواية المغربية ص 138.139

(2) : J.P.Goldenstein, Le Roman, P 77

الجمل، ونحن في البداية نقرأ أي كتاب ببطء وتردد، فثمة معلومات كثيرة يجب أن نستوعبها وتتذكرها. مثل أسماء الشخصيات، وعلاقات بعضهم ببعض وتفاصيل الزمان والمكان في السياق، إذ لا يمكن تتبع القصة دون استيعاب كل هذه الأشياء . هل سيستحق الكتاب كل هذا العناء ؟ ومعظم القراء سوف يعطون المؤلف مهلة عدة صفحات على الأقل قبل أن يقرروا الخروج من عتبة الكتاب.»[1] إذا الافتتاحية جزء مهم جدا لأنه أول جزء في الرواية يحتك به القارئ في التعرف على صوت المؤلف وطبيعة لغته وطبيعة الشخصيات وأسمائها وجغرافية النص والمحيط لمكاني والزماني. ولهذه التفاصيل مجتمعة القدرة إما على دمج القارئ في النص أو تنفيره وخلق حالة من عدم الرضا والإعجاب قد تؤدي إلى التخلص من الرواية وتركها. فكثير ما سمعنا من يقول ما أن بدأت في قراءة عدة صفحات حتى تخليت عن الرواية ككل ولم أكمل قراءتها. فللافتتاحية مسؤولية أساسية أحيانا عن فشل الكتاب والكاتب في عملية التوصيل. وتختلف الافتتاحية من رواية لأخرى ومن "مدرسة" أو منهج أسلوبي وآخر « وكان بلزاك أشهر من أصل تقنية هذه الافتتاحية في المدرسة الواقعة وأرسى قواعدها.. وظلت الإفتتاحية بالنسبة للرواية الواقعية موضع عناية خاصة من الكاتب. وتتكون الافتتاحية من عنصرين أساسين هما : الماضي والمكان. فخص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي.. وكانت هذه الافتتاحية تستغرق حيزا كبيرا نسبيا من الرواية.. و قد أنطبق هذا على ثلاثية "نجيب محفوظ" فبينما تمتد افتتاحية " بين القصرين " إلى 104 صفحة (أي خمس الرواية تقريبا) وتنقسم إلى 15 فصلا. فقد انكمشت افتتاحية " قصر الشوق" إلى ثلاثة فصول في 54 صفحة، ولم يحتاج نجيب محفوظ إلا إلى فصل واحد من 18 صفحة لتقديم افتتاحية "السكرية" حين أصبحت الشخصيات معروفة وماضي الجزء الثاني هو الجزء الأول ...وهذا ينطبق كذلك على ثلاثية، "جلزورذي" و تتميز الافتتاحية في الرواية الواقعية بكثافة زمنية كبيرة حيث أن الكاتب يحشد فيها ماضيا طويلا في حيز قصصي صغير نسبيا.»[2] و لقد أشرت إلى هذه الأرقام ليفهم القارئ و ضع الافتتاحية في الرواية التقليدية

---

(1) : ديفيد لودج . الفن الروائي ، ص 09.

(2) : سيرا قاسم ، بناء الرواية ، ص 30 .31

بشكل عام و الرواية الحديثة . والمعروف أن الرواية التقليدية رواية طويلة عادة سواء كانت على شكل ثلاثية أو خماسية أو أحادية . ولذلك تكثر فيها الشخصيات والأمكنة و الأزمنة. ولذلك أيضا تتطلب افتتاحيات طويلة جدا لتوضح الصورة للقارئ . فالافتتاحية بـ 104 صفحة قد تكون بحجم الكثير من الروايات الحديثة ذات النفس القصير و ذات الطبيعة المختصرة و المكثفة إلخ : وهذا يقدم الفروق بين الأساليب الكلاسيكية والحديثة، ويوضح أيضا طبيعة القارئ في السابق والحاضر والأذواق المختلفة بين كل عصر وجيل فالروائي الواقعي كان يهتم اهتماما خاصا بهذه الافتتاحية و يوليها عناية فائقة. لأن قراءة مائة صفحة كمقدمة يعد تحديا كبيرا مفروضا على الكاتب و القارئ معا. كيف يحافظ الكاتب على إيقاع معين يستطيع أن يشد القارئ طوال هذه الصفحات من المعلومات وكيف يصبر القارئ طول هذه المسافة دون أن يتسرب له الملل. يقول "فتحي غانم"« أهتم أولا بالمقدمة. والفهم والإحاطة بالموضوع.. أنا حريص على أن أقدم لشريكي في العمل وهو المتلقي – كل ما يمكنني أن أقدمه له من معرفة عن الشخصيات وعن الأحداث. لذلك أحاول باستمرار أن أحيط بكل التفاصيل إذا أمكن وأتواضع أمام إصدار الأحكام. »[1] وهكذا نجد في مثل هذه الروايات إسهابا و إلماما بكل التفاصيل الدقيقة لكل البنيات الأساسية وهذا ما يجعل الإفتتاحية تأخذ حيزا كبيرا في النص. وهذا الوضع أصبح غير موجود تماما في رواية تيار الوعي مثلا وذلك نظرا للمتغيرات الكثيرة التي طرأت على الحاجات الجمالية للمتلقي والكاتب معا. المتغيرات الحضارية بشكل عام. « فبينما تمثل الافتتاحية في الرواية الواقعية جزءا هاما ويترتب عليها مسار القص وتطوره، نجد أن كتاب رواية تيار الواعي قد استغنوا عن هذه الافتتاحية استغناءا تاما. حيث أن الماضي أصبح في رواياتهم جزءا لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا على غير نظام أو ترتيب، ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة، و يعاد ترتيبها في مخيلة القارئ.»[2] وهكذا يجد القارئ نفسه في رواية تيار الوعي في قلب الرواية، و نمو النص

---

(1) : الأقلام ع 11 12. 1986 ص 195.

(2) :سيزا قاسم . بناء الرواية . ص 31.

لا يخضع للسببية المعروفة بل لطبيعة العالم الداخلي للشخصية. أما القصة فيمكن البداية من وسطها أو نهايتها والانتهاء من بدايتها ، أو كما قال " بوجدرة" الرواية " آنية مستطرقة.» ليس لها مدخل أو مخرج أو بداية و نهاية . يقول "بوجدرة" عن لغة سالمة في رواية "التفكك" إنها « لا تنهي جملها يالها من عادة سيئة إنه مشكل السرعة والطقوس الجديدة إنها تبحث دائما عن شيء في حقيبتها اليدوية.»[1] لأن الإنسان المعاصر أصبح إنسانا مفككا وقلقا ومتوترا وسريعا وفاقدا للصبر. ومحاطا بأشياء كثيرة منها ما يبحث عنه دائما ومنها ما نسيه وما فقده. وكل هذا في سباق مع الزمن المتسارع. و هذه الحالة الاجتماعية و النفسية الجديدة انعكست في فنه ومختلف طقوسه : فالرواية لم تعد كما كانت. وافتتاحية الرواية مرتبطة بنهايتها « واختيار... البداية والنهاية، عملية إبداعية بذاتها، وهي عملية معقدة، تحتاج من الروائي و هو يضع حجرا في هذا المدماك، أن يحسب إلى تقاطعه مع حجر آخر في المدماك الثاني، أو العاشر، أو الأخير، وأن يكون معماريا جيدا. يعرف مقاومة مواده و قدرتها المطاوعة، و مقدار ما في السؤال من تشويق، وهذه اللفته من غنى، وذاك المقطع من صلاحية للربط بين ما سبقه وما سيلحقه بحيث يخرج النسيج الروائي، في النهاية ، كلا واحد بما فيه من حادث رئيسي وأحداث جانبيه وشخوص أساسية وشخوص ثانوية تخدم ما هو رئيسي في السياق والنمو وتصوير العالم الذي يريد الروائي أن يقدمه إلى القارئ متكاملا.»[2] فإذا كانت البداية مهمة فإن النهاية أيضا مهمة ولها علاقة باكتمال النص كانفعال، وأحاسيس، وفكرة وبنية. فقد تعطي نهاية الرواية إحساسا بعدم إكتمال الحدث في النص أو بعدم إكتمال العلاقة ما بين شخصية وأخرى، وأن تيمة النص لم تنل حقها من التحليل ولم تكتمل عناصرها. وتشبه الرواية في هذا أي عمل ينتهي كاملا أو يتركه صاحبه ناقصا. لقد « قالت جورج إليوت" نهاية الروايات هي أضعف نقطة عند معظم الروائيين، بيد أن بعض الخطأ يكمن في طبيعة النهاية ذاتها، التي هي في أحسن حالاتها- شيء سلبي. وكان ختام القصص مزعجا بصفة خاصة بالنسبة للروائيين الفيكتوريين لأنهم كانوا دائما يتعرضون لضغط

---

(1) :رشيد بوجدرة التفكك ص 77

(2) : حنا مينة هواجس في التجربة الروائية . ص 36

القراء والناشرين كيما يجعلوا نهاياتهم سعيدة. وكان الفصل الأخير من الروايات يعرف لدى أبناء الصنعة باسم " جمع الشمل" الذي وصفه هنري جيمس .. ساخرا بأنه " توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال و الملايين ،والفقرات الملحقة والملاحظات البهيجة، ولقد كان جيمس نفسه رائد النهاية المفتوحة للرواية الحديثة. فكان كثيرا ما ينهي الرواية في منتصف محادثة تاركا عبارة معلقة يرن صداها في الهواء. وإن كانت مبهمة... وعلى هذا النحو الذي بينته جين أو ستن، في ملاحظة جانبية ميتاقصصية في الفقرة المقتبسة من " ديرنورثانجز" لا يمكن للروائي أن يخفي على قارئه الوقت الذي ستنتهي فيه القصة (كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم، مثلا) لأن النهاية تدل عليها قلة الصفحات المتبقية.»[1] وهكذا يمكن أن نلاحظ أن النهاية تتحكم فيها عوامل داخلية وأخرى خارجية. فالداخلية مرتبطة بتطور مكونات النص ككل واكتمال الهدف النهائي لدى الكتاب، أما الخارجية فمرتبطة بنوعية القراء الذين يوجه لهم الخطاب والذي يقال بشأنه في السينما، " هكذا يريد الجمهور" و ذلك بإيعاز من الناشرين الذين يبحثون عن المردود التجاري. والنهاية السعيدة في القص ليست جديدة بل كانت سمة بارزة في القص الشعبي الذي تنتهي فيه الأحداث إلى انفراج و إعادة التوازن للحالة التي فقدت التوازن في بداية القصة. ويكون ذلك بالعثور على الأميرة والزواج و« عاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » وهذا الوضع استمر طويلا، ومازالت النهاية السعيدة موجودة في القص إلى يومنا هذا. وتتجسد في السينما بمشهد القبلة التي تعطي الإحساس بالسعادة وإراحة المتفرج من التوترات السابقة. ومن المؤثرات الخارجية تأثير السينما على بعض الكتاب. فهناك من كتب رواية بنهايتين رواية " نهاية الأمس" "لعبد الحميد بن هدوقة" النهاية الأولى نهاية طبيعية لأحداث القصة والنهاية الثانية وضعها المؤلف لإغراء المخرجين السينمائيين بتقديمها للسينما كما حدث مع روايته الأولى "ريح الجنوب". غير أن القص الحديث تجاوز هذه النهاية بنهايات مختلفة ومفتوحة تعبر عن تعقد مشاكل الإنسان وعدم القدرة على الوصول إلى الحلول واليقين. نهايات درامية وقاسية تعبر عن استمرارية المشكلة لأن ذلك التسلسل المنطقي للأشياء لم يعد قائما.

---

[1] : دفيد لودج. الفن الروائي . ص 250.

أما فيما يخص الحوار في الرواية فهي قضية ليست لها أبعاد كثيرة لأن الحوار مرتبط أكثر بالمسرحية. لأن « الحكي في الرواية يقدم لنا من خلال " السرد" (Narration) أي أن هناك راويا يتكلف عبر السرد " كفعل بإرسال الحكى، أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل représentation أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات و هي تقوم بـ " تشخيص " الحكي. قد نجد السرد في المسرحية و العرض في الرواية لكن الطابع المهيمن في الرواية هو السرد و في المسرحية العرض.»[1] والعرض طبعا هو الحوار. وهذه النسبية مر بها أغلب الروائيين ووظيفة الحوار في البناء بصفة عامة هو عرض المتناقضات في الرأي والتصور عبر مقابلة وجهات النظر و تنظيم الخلفية الحوارية لها. ولأن الرواية شكل قادر على استيعاب أدوات كثيرة سواء كانت مسرحية أو سينمائية. أو غيرها، فإن الكثير من الروائيين تعاملوا مع الحوار كأداة هامة وعبروا عن ذلك في تصريحاتهم يقول "نجيب محفوظ" : « الحق أني وجدت نفسي على باب المسرح، و الظاهر أن انفعالاتي الأخيرة وجدت في الحوار، خير معبر عنها.. لذلك طغى الحوار على السرد و الوصف في القصص ابتداء من أولاد حارتنا حتى كاد يستأثر بها في (ثرثرة فوق النيل) (وميرامار) وبعض القصص القصيرة .. لذلك أعتقد أيضا أنني اهتديت إلى شكل يوفق بين القصة من ناحية والحوار من ناحية أخرى.»[2] وأغلب الظن أن هذا الوضع كان مع قوة مناخ المسرح في مصر وهو ما أدى إلى ظهور مصطلح القصة الحوارية التي تجمع بين المسرح و الرواية وهو ما سماه " توفيق الحكيم" مسرواية" وهذا كله يؤكد تعدد الأذواق و الأشكال في الرواية. وفي هذا الشأن يضيف " جبرا إبراهيم جبرا" :« قبل أن ابلغ التاسعة أو العاشرة كنت أشاهد المسرحيات بكثرة ، فد خلت فكرة الحوار وفكرة الصراع في أذهاننا و نحن في هذه السن المبكرة ، وربما كان لهذا صلة بعشقى للحوار الذي أكتبه بكثرة في رواياتي.»[3] وهكذا تتعدد أشكال التأثر والتعبير والتربية الفنية.

---

(1) : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي. ص 47

(2) :نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 26. 27

(3) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . ص 119

ومن هذا التوجه إلى توجه آخر يلغي تماما أو يكاد يلغي الحوار من الخطاب الروائي كما يفعل ذلك " بوجدرة" الذي يقول:« أما عندي فالحوار مفقود ، لقد ألغيته كما فعل _ سيمون وفولكنر) ..أنا ألغيته من بداية الكتابة ففي رواية التطليق نجد أن الحوار الوحيد الموجـــود هو بعد اعتقال الشخصية و استجوابها.»[1] ومع ذلك يمكن القول و التأكيد على أن البنية المهيمنة في الخطاب الروائي هي البنية التي تعتمد السرد والوصف و بأن الحـــوار بنيـــة مرتبطة بالمسرح أكثر.

[1] : الاختلاف ع I جوان 2002 ص 27

الفصل الخامس :

الشكل والمضمون

إشكالية التجديد والتجريب

الشكل والمضمون وإشكالية التجديد والتجريب:

في هذا الفصل سننا قش مجموعة من القضايا لها تأثير مباشر وغير مباشر على بنية الرواية العربية. وهي غالبا منطلقات نظرية متداولة نقديا. وللروائيين مساهمات في هذا الشأن وهي تعكس تصورهم العام للرواية والعمل الأدبي. وفي ذلك إضاءة هامة تعطي للقارئ و الناقد مادة تساعد على فهم وضع الرواية العربية ومساراتها والتحولات البنائية التي تشكلت وتتشكل من خلالها. وهذه القضايا تتجسد في النقاشات التي تناولت ومازالت تتناول بالحديث والنقد مسألة الشكل والمضمون كمنطلقات لفهم عملية الكتابة وإنتاجها. وهذه القضية لها ارتباط بمستويات بنائية أخرى لها تأثيرها أيضا على تنوع الأساليب الروائية. كعلاقة الكتابة الروائية بالتراث كرد فعل على أساليب الآخر المتقدم والمهيمن، وما رافق ذلك من نقاش حول التجديد والتقليد والأصالة والحداثة في ظل التنوع الروائي العالمي. كما سنناقش ذلك في ضوء علاقة الرواية بالقارئ و بعض الأشكال الأخرى كالسينما وتأثير ذلك كله على طبيعة الرواية العربية، والرغبة في تأسيس نص بملامح خاصة يفترق على نص الآخر عن طريق تجريب أشكال وأساليب جديدة.

ويمكن أن نبدأ بقراءة رأي الروائي العربي بمشكلة الشكل المضمون حتى نبدأ في فهم العمليات الأخرى. وبهذا الشأن يمكن أن نصنف رؤية هؤلاء إلى عدة آراء يمكن اختصارها حسب المواقف التالية:

فهناك موقف يعتقد بأن المضمون أهم من الشكل وخاصة في الوضعية العربية التي تتسم بطغيان الاجتماعي على الفني نتيجة للتحولات المتسارعة على بنية المجتمع. وهناك من يعتقد بأن للشكل أهمية أكثر من المضمون كما أن هناك من يطمح إلى التوفيق بينهما والوصول إلى صيغة متكاملة يحدث فيها توازن عضوي بين الشكل والمضمون. وطبعا لكل هذه المنطلقات تأثير جوهري على بنية النص في النهاية.

وسنبدأ هنا بما قاله " رشيد بوجدرة" : « أن الأسلوب هو الكاتب، أو هو الوجه الذي يكشف عبقريته باعتبار أن الحدث أو القصة يمكن للمجتمع توفيرها للجميع بنفس الوقت تقريبا »[1] ولهذا يتحدث هذا الكاتب عن الهندسة البنائية في النص، وعن المتعة الفنية- أكثر مما يتحدث عن الموضوع ومسبباته الاجتماعية. وعند هذا الروائي ومن يحذو حذوه، الكتابة مرادف للتميز الأسلوبي والتقني. الكتابة هي تغيير « السؤال القديم العقيم لماذا نكتب – والذي – استبدله كافكا بسؤال جديد كيف نكتب. وهذا الكيف إستنفذ لماذا وبهذا حول هذا الجواب كل من يريد أن يكتب على أن كينونة الأدب لا توجد إلا في تقنيته.»[2] ومن هذه الزاوية ينطلق هؤلاء الكتاب الذين يولون اهتماما خاصا للشكل والجانب التقني. ومن هنا انبثقت الكثير من أشكال التجريب التي سنتحدث عنها لاحقا. فالموضوع أو المضمون بالنسبة لهؤلاء عبارة عن خلفية أو إطار لكتابة الرواية و بنائها . وفي هذا المعنى يقول " مبارك ربيع" : « أؤكد انه بالنسبة لي في الرواية، وحتى في القصة، الشكل هو أهم شيء. مسألة الشكل ليست أولا مقصورة على المضمون بطبيعة الحال، ولكنها عنصر هام جدا في الكتابة لأن المشكلة هي كيف تقول، لا ماذا تقول، بمعنى أنك يجب أن تبتكر شكلا لما تريد أن تقوله...»[3]

وهذا الموقف يقابله موقف آخر يعتقد أن كتابة الرواية والعملية الإبداعية بشكل عام عكس ذلك تماما من ناحية أولوية المضمون على الشكل. وهو ما يؤكده " يوسف إدريس" بقوله:« بالنسبة إلى الشكل هناك مشكلة كبيرة جدا بالنسبة إلى الكتاب الجدد. هم كلهم جميعا مهتمون بأشكال جديدة للقصة وهذا انحراف في الكتابة لأن القصة ليست شكلا بل موضوع أساسا. أنت متقعدش تحكي لواحد قصة لمجرد أنك تستعرض عضلاتك في أنك تحكيها. إنما بتحكيها لأن فيه موضوع عايز تقولو على شكل قصة. كل هذا نتيجة للمدارس النقدية وبالذات البيروتية المترجمة أصلا عن المدارس الباريسية لأن الغرب أصلا ليس عنده موضوع الآن. فإبتدأ يهتم بالمحسنات والاختراعات الشكلية بينما واقعنا

---

(1) : الشروق اليومي ع 1289 . 2005/01/29

(2) : Roland Barthes. Essais Critiques . Editions du seuil . 1964. P 140.

(3) : جهاد فاضل . أسئلة الرواية ص 187.

نحن واقع ملئ بالمواضيع.. إنك تقرأ القصة أو الرواية ولا تفهم شيئا أبدا لا تتأثر بها.»[1] وأعتقد أن هذا الموقف هو رد فعل على " الشكلانيين" الذين يبالغون في طمس ملامح المضمون في النص.وهو ما دفع الكثير من الكتاب إلى الدفاع عن مضمون النص، إضافة إلى الاعتقاد والإيمان بأن المضمون أهم من الشكل. وهذه الجدلية عبرت عنها الروائية الإنجليزية. " إيريس ميردوخ" بقولها : « من العبث القول بأن الشكل في الفن يهدد الرواية بالخطر، لأن الشكل هو جوهر الفن المطلق ولكن هناك اتجاها لنزع الشكل أو البنية مما يفكر فيه المرء والتركيز عليها والركون إلى ذلك. إن الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المرء على التعمق في المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع.»[2] إذا يجب الإقرار بأن الشكل هو جوهر الفن. لكن لا يمكن أن يتأسس ذلك على حساب الموضوع يقول " نجيب محفوظ" في هذا الشأن : « أنا أعتبر الاهتمام بالشكل اهتماما خاصا غير صحي أي يدل على عجز أو مرض سواء في الفنان أو في المجتمع أو في حالة الأدب عامة.. يكون مشكلة عندما يفصل الإنسان بينه وبين موضوعه عندما يتعمد أن يأتي فيه الإنسان بجديد ليتميز به. عندما يظن الإنسان أو الكاتب أن الشكل الجديد عرض للفن الجيد.. إن كثير ممن يشعرون بأنهم معزولون عن المجتمع بنطوون على أنفسهم ويردون على الظلم بشكل غامض يحققون به كبريائهم المغلوب على أمره. فالشكل مرتبط بموضوعه ولا يجوز أن يهتم به الفنان أو الإنسان في ذاته. وهناك مسالة خطيرة فبعض الناس يظنون أن الفن هو الصناعة وأن أحدث شكل هو أمثله وهذا خطأ لأن أصلح شكل هو أنسبه، ولا قيمة إطلاقا للشكل في التعبير الفني.»[3] إذا الشكل في الفن وحده بالنسبة "لمحفوظ". تعبير عن مرض في جهة ما. و تعبير عن عجز الفنان وعزلته و عدم قدرته على التواصل السليم و السوي مع الآخر. ومن هذا الباب انبثقت المواقف الكثيرة التي تدافع عن الدور الاجتماعي للأدب والرواية وبالتالي عن النص الذي يطفو فيه المضمون على الشكل، يقول "مصطفى المسناوي" : « و تبعا لما اعتقده، فإن المهم في

---

(1) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية. ص 278.
(2) : مالكوم براد بري ، الرواية اليوم . ص 103
(3) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم ص 39.40

هذه المرحلة ليس البحث في الأشكال رغم ما قد يبدو من أهميته وإنما هو الإلتحام بجماهير الشعب، بواقع جماهير الشعب ، والتعبير عن قيمها من تحرر وديمقراطية من مساواة و عدالة في توزيع الخيرات الوطنية والقومية والمادية والمعنوية . حين نضع اليد على هذه القيم و نسعى للتعبير عنها من خلال خصوصيات الأشكال الأدبية والفنية التي نستعملها. »[1] و يضيف هذا الروائي في مكان آخر وحول الموضوع نفسه " فحول إمكان وجود أدب رجعي سياسيا وينال الإعجاب من الناحية الفنية أسألك ... هذا الأدب ينال إعجاب من ؟ .. وبالمناسبة لا أعتقد إمكان وجود أدب رجعي سياسيا متقدم معرفيا وفنيا .. هذه القضية لا تزال معلقة بضرورة فهم القاص لأسئلة واقعه وسعيه لإيصال فنه إلى أكبر عدد ممكن من الناس، أعني أن يجعل القاض اختياره لهذا الشكل مثلا دون ذاك مبنيا لا على رغبة ذاتية له في التميز مثلما يحصل الآن . وإنما على حاجة المجتمع. وربما أتى يوم نكتشف فيه أن كل ذلك التصنع اللغوي الزائف وتلك المغامرة الشكلية التي لا ضرورة لها تاريخيا واجتماعيا كانت عائقا لتطوير معرفة فئات واسعة من القراء العرب بواقعهم تمهيدا لتغييره. »[2] وكما هو ملاحظ فإن الهاجس المركزي لهذا الروائي هو البعد الاجتماعي للرواية وعلاقة ذلك بتوظيف الفن كأداة للتغيير الحضاري عامة. ويمكن القول بأن هذا التوجه هو الغائب بالنسبة للروائيين العرب وخاصة الأجيال الأولى من كتاب الرواية حتى نهاية الثمانينات والذين شهدوا حراكا سياسيا و اجتماعيا مرتبطا بالحركات الوطنية التي كانت تناضل ضد قوى خارجية استعمارية . لذلك يمكن أن نلاحظ الانحياز إلى المستوى الاجتماعي للأدب أكثر منه إلى المستوى الشكلي. ويمكن أن نضيف هنا ما قاله عبد الكريم غلاب حول الموضوع : « رغم أنني أعتبر قصصي تطورت على مدى 20 عاما إلا أنني لا أقيم وزنا كبيرا لتطور الشكل بحيث لا أسير في التجربة الرمزية ولا في التجارب المعقدة، ولا في التجارب الشعرية التي تجعل من القصة قصيدة، لأني أعتبر أن المضمون في وضعنا الراهن في العالم العربي، يجب أن يسمو فوق الشكل و يجب أن يستهدف التأثير على أكبر كمية من القراء. والتجارب الشكلية المتعددة والشعرية منها

---

(1) : بول شاوول . علامات من الثقافة المغربية الحديثة ص 93
(2) : أحمد فرحات أصوات ثقافية . ص 168.174

على الأخص قد تحول دون وصول المضمون إلى شريحة أكبر من القراء.. أريد أن أكون هادفا وغير مجاني .. هدف الفن هو الاتصال و التأثير وليس فقط المتعة الفنية . المتعة الفنية عمل هامشي بالنسبة إلى المناضل . وكلما غرق الكاتب في التجارب الشكلية كلما ابتعد عن إيصال المضمون إلى أكبر طبقة من الناس. هذا في وضعنا الراهن.. أما في المستوى الذي يعيش عليه الوطن العربي أنا أومن بأن الفنان يمكن أن يضحي بالشكل من أجل المضمون. »[1] إذا هدف الكتابة هو النضال من أجل تغيير الآخر والتأثير فيه والاتصال به. وذلك ما يراه "حنامينة" بقوله : « أنا أكتب لبيئتي وعنها .. ونحن لم نصل إلى الترف الثقافي، لأننا في مرحلة الخبز.. إنهم هناك في أوروبا، ينصرفون عن النظر إلى ما هو خارج الإنسان إلى داخله، بينما نحن، و في كل فن معافى لابد لنا من النظر إلى داخل الإنسان وخارجه معا .. إن أسلوب فولكنر وجويس، يلائم قضايا أوروبا ودرجة ثقافتها ، والفراغ المتوفر للإنسان هناك كي يقرأ الصخب و العنف، أكثر من مرة ليفهمها، كما حدث معي بالذات .. إنني لا أدعو إلى راحة القراء و استرخائهم، لكنني بالمقابل لا أريد أن نضعهم أمام الأحاجي أن نكتب لهم بأساليب غيرنا، وإن كانت هذه الأساليب عصرية وعلى الموضة، نحن بحاجة إلى همنغواي أكثر من حاجاتنا إلى جويس، و لدينا إمكانية الكتابة على طريقتنا، إن قراء همنغواي يعدون بالملايين في كل أنحاء الدنيا، ولكن قراء جويس أقلية. وحاجتنا إلى القارئ وإلى التواصل معه شديدة جدا، تقتضينا أن نجد صيغة فنية للتوصيل، وهذه الصيغة في وقتنا الراهن هي الواقعية، دون صرعات وشكليات. من مثل المونولوج الداخلي المعقد. »[2] وبهذا يرفض هؤلاء كل الأشكال المعقدة التي قد لا تتناسب مع وضعية القارئ العربي ومشاكله الاجتماعية الكثيرة وعلى رأسها مشكلة الخبز أو اللقمة والأمية. وإنسان كهذا قد لا يحتمل أساليب عسيرة على الفهم والإستيعاب. لذلك يدعو هؤلاء إلى فن سهل وبسيط ملائم لدرجة ثقافة هؤلاء. طبعا لا يعني ذلك تبسيط الفن أو البحث عن قارئ مسترخي بل الهدف الأساسي إيجاد فن مناسب لهؤلاء. وعموما يمكن تفهم مبررات هؤلاء الكتاب ووجهة نظرهم لأن ذلك مرتبط

---

(1) : بول شاوول . علامات من الثقافة المغربية الحديثة ص 49.

(2) : حنا مينة هواجس في التجربة الروائية ص 10.11

بإحساسهم وفهمهم للعملية الإبداعية وكذلك ككتاب في وسط مجتمع يعاني من تعقيدات حضارية كثيرة.

وهذا الوضع مرت به ثقافات أخرى كما حدث في فرنسا « فالمشهد الأدبي لما بعد الحرب ظل موسوما بالرموز، بالمثقفين الكبار : موریاك و مالروسارتزوكامو. الذين حولوا الحقل الروائي إلى وسط للعرض والتصادم الإيديولوجي والجمالي. وبعدها تحول المفهوم المركزي " للإلتزام " إلى هدف إبتداء من سنوات الستينات مع اقتراح أدب خالي من الرؤى الأخلاقية والفلسفية .. ومع الدافع إلى تأسيس " علم النص" وجعل الرواية محل تجريب السردية.»[1] إذا لسنا وحدنا، فكل المجتمعات تمر بمرحلة اجتماعية يكون فيها للمضمون أولوية يكون فيها للالتزام أسبقية. قضايا سياسية أو ثقافية أو غيرها تتطلب نقاشا واسعا بفن مفهوم وواسع الانتشار والمقروئية. فالأحداث التاريخية لديها من القوة و التأثير ما يجعلها تفرض نسقا معرفيا وجماليا يؤثر على الإبداع وعلى التيارات الثقافية بشكل عام. كما كان الوضع مع الحرب العالمية الثانية وما أحدثته من زلزال في أوروبا وكما كان الحال مع الحروب الاستعمارية في الوطن العربي ومراحل إعادة البناء الاجتماعي.

غير أن مشكلة الشكل والمضمون لديها مستويات عديدة يناقشها الروائيون حسب النيات الكثيرة من ورائها المعلن و المضمر منها يقول "الطيب صالح" : « إن الكتابة هي عملية ذات احتمالات وهناك احتمالات كثيرة جدا تواجه الإنسان، عليه أن يأخذ احتمالا واحدا منها في لحظة معينة وهذا هو جهده ... عندما يعرض إنسان فكرة على الناس عليه أن يتوقع بعض سوء الفهم.. إن محاولة إبتداع أشكال جديدة لإدهاش الناس، لمجرد إدهاش الناس، في رأيي أن هذا سعي لا طائل وراءه.. في رأيي الروائي يجب أن يقول ما يريد أن يقول بعناية وباهتمام، وبالشكل الذي يناسبه وبعد ذلك يترك العمل يشق طريقه.»[2] إذا هناك احتمالات كثيرة لكن البعض لديه رغبة اختيار ما يدهش ما يبدو أنه مختلف ولكن من أجل الاختلاف والنية لتقديم بنية روائية تشد الانتباه لكن لا شيء يستحق

---

(1) : Laurent Flieder . Le roman francais comtemporain , Edition de Seuil 1998. P 07.

(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 36.40

الإعجاب وراء الطلاء الخارجي، داخل البنية. ويسمي البعض هذه المشكلة بمشكلة المثاقفة. يقول "هاني الراهب" : « تأثير المثاقفة على الكتاب العرب تأثير غير إبداعي ، غير صحي، و يتسبب في أن تنقسم الرواية إلى رواية مضمونية ورواية شكلانية، نحن نريد من الرواية أن تكون تعبيرا جميلا وشيقا عن حياة الإنسان، عن الحقيقة . أحيانا نجد روايات فيها تعبير جميل وشيق، لكن أين الحقيقة ؟ هناك جزء يسير من الحقيقة.»[1] وهذا الكلام يشير أن بنية النص تفرض من الخارج، مما يلتقطه الروائي من قراءاته دون أن يتمكن من صهر ذلك كله في وضع جديد مناسب لروايته وواقعه ومجتمعه. وذلك هو النقد الذي يوجهه "عبد الرحمن منيف" إلى بعض الروائيين الذين يتثاقفون بطريقة غير مباشرة. هؤلاء الذين يوظفون أشكالا تفرغ الرواية من محتواها يقول : « لنفترض أن الحدث، الزمن، المكان، البنية السردية التكرار، الإيقاع، استخدام الرمز، أو الأسطورة، تبنى هذا الأسلوب أو ذاك، استخدام تيار الوعي أو اعتماد رواية اللا حدث....إن أي من هذه الصيغ، أو عددا منها، لا يمكن أن يخلق رواية إلا إذا كان هناك شيء جدي، يجب أن يقال أو ينقل إلى الآخر. فإذا غاب هذا الشيء، أو لم يستطع إيصاله، فإن العمل كما يبدو لي يتقوض.»[2] لذلك لا يجب التعويل على المثاقفة في بناء الرواية ومعمارها، في اختيار الشكل المناسب للرواية. ولهذا يقول "منيف" : « إن الموضوع في رأيي هو الذي يفرض شكله إنني لا أخطط سلفا على أنني سأستخدم مثلا بناء " ألف ليلة وليلة" في هذا العمل أو في ذاك. أحس تدريجيا من ضمن ثقافتي وقراءاتي و تصوراتي للموضوع وطريقة معالجته بأن هذا الشكل بدأ يفرض نفسه.»[3] إذا لا يجب أن يكون الشكل مفروضا من خارج الرواية بل يجب أن يكون الشكل نابعا من الموضوع الذي يعالجه الروائي فقد يكون هناك موضوع يحتاج إلى المونولوج أكثر من تقنية أخرى، وقد يكون هناك موضوع لا يحتمل المونولوج مثلا وهكذا يشكل الجدل الضروري بين الشكل والمضمون بين الموضوع و تقنيات بنائه. وذلك ما يعبر عنه طرف ثالث لا هو منحاز

---

(1) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية، ص268.
(2) : عبد الرحمن حنيف الكاتب والمنفى . ص 73
(3) : جهاد فاضل . أسئلة الرواية ص 146.

إلى الشكل ولا هو منحاز إلى الموضوع يقول " نبيل سليمان" : « ليست المسألة أن أغلب الاجتماعي على الفني متوهما ما برق من الأوهام الأيديولوجية والسياسية كما أن المسألة ليست أن أغلب الفني على الاجتماعي متوهما ما برق وما لم يبرق من أوهام الخصوصية والاستقلالية والعصرنة. والمسالة هي في استواء الجدل بين الاجتماعي والفني في النص وكذلك في نقد النص. إنني لا أبرئ رواياتي بهذا الكلام... وبالطبع لا تتحقق النوايا جميعا في العمل. لكن على المرء أن يسعى مفتوح العينين، دون أن يوفر طاقة كيما يحقق الانسجام بين ما ينتج وما يحرك إنتاجه ، لا أن يغرق في الأوهام و لا في النوايا الحسنة.»[1] وهذا هو ما يمكن أن نسمية التوازن بين الصفة الدلالية والصفة الفنية بحيث لا يتفوق جناح على آخر، لأن ما يفسد الرواية هو الاختلال بين موضوعها و شكلها. فأحيانا نقرأ رواية نشعر بأن موضوعها وواقعها يتفوق على أسلوبها والعكس. فالموضوع الكبير لا يخلق رواية كبيرة كما أن بنية معمارية شيقة لا تخلق رواية ناجحة يقول " حنا مينة" : « إنني أعرف أن موضوعا متقدما يصبح سيئا في شكل متخلف. لهذا أعطي الشكل حقه من الاهتمام، لتكون هناك، وحدة عضوية بين المحتوى والشكل.» [2]

وطبعا هذه العملية معقدة جدا و ليست متاحة للجميع كما سبق . فالنوايا قد تتحقق وقد لا تتحقق . و ذلك ما يشير إليه نورمان ميلر بقوله : « كنت أعتقد أن الوحيد الذي اعتلى ناصية الأسلوب هو بروست، فقد التقى عنده و بشكل مثالي الأسلوب مع المضمون، ففي الغالب، إذا امتلكت أسلوبا عظيما فمادتك على الأرجح معاقة، وهذا ينطبق على هنري جيمس و همنجواي.»[3]

وهذا يعكس صعوبة إيجاد صيغة مثالية توفق بين البنية والموضوع. ورغم أن الأمر نسبي في كثير من الحالات ويعتمد على ذوق القارئ وتكوينه إلا أن الحقيقة هي تلك . فقليل من الروايات هي التي نجد فيها توازنا جميلا ورائعا بين أسلوبها ومضمونها. ويشبه هذا الأمر ما يحدث في الغناء والموسيقى، فقليلة هي الأغاني التي تلتقي فيها كل

---

(1) : نبيل سليمان. حوارات و شهادات ص 137.
(2) : حنامينة هواجس في التجربة الروائية ص 05
(3) : أخبار الأدب ع 740 سبتمبر 2007

عناصرها بشكل متوازن وجميل ومتين. من كلمات ولحن وصوت وأداء وغيرها. ومثل هذه الأعمال تقدم تماسكا قويا وانسجاما رائعا يصل بالنص إلى وحدة هائلة تثير الإشباع والامتلاء لدى القارئ وتعطيه الإحساس باقتراب النص من الاكتمال والتكامل.

وكما هو حال الروائيين العرب يعبر نظراؤهم أيضا في الغرب عن نفس الاهتمام يقول فلوبير " قلت إنني أعني كثيرا بالشكل يا إلهي، إنه شأن الجسد والروح، الشكل والفكرة بالنسبة لي هما أمر واحد، والشيء ذاته ، إذ لا أعرف ما يكون أحدهما دون الآخر. فكلما كانت الفكرة جميلة كلما كانت اللغة عذبة. »[1] و نفس الاهتمام يعبر عنه "هنري جيمس" بقوله: « إن الفكرة و الشكل، هما الإبرة والخيط، ولم أسمع مطلقا بنقابة خياطين أوصت باستخدام الخيط دون الإبرة أو الإبرة دون الخيط »[2] أي أن هناك ضرورة لتكامل المستويين فلا مجال للفصل بين الموضوع وبنيته. وذلك ما يؤكده روائي آخر وهو "تورجنيف" يقول : « أفضل أن يكون لدي القليل من الهندسة المعمارية في روايتي بدل الكثير إذا كان هناك خطر لإفسادها مقاييس للحقيقة.»[3] وكل هذه الآراء تؤكد على الاهتمام الذي يوليه كتاب الرواية للتوازن الهام والضروري بين مضمون الرواية و شكلها. فلا يجب أن يطغى جانب على آخر فيحدث حالة عدم التوازن فيفقد النص هويته وملامحه الجمالية ويتحول إلى خطاب غير أدبي، بيان أو منشور سياسي أو صحفي أو إيديولوجي بشكل عام، أو يتحول إلى خطاب تقني دون دلالة ويفقد صلته بالقارئ و الواقع . ولهذه المنطلقات كلها في قراءة الشكل والمضمون أهميتها فيما يلي من الموضوعات والنقاشات المرتبطة بالتجريب والتجديد، وعلاقة الرواية بالقارئ وغيرها. ففي ضوء المفاهيم السابقة تتحدد الكثير من وجهات النظر في النظر إلى المواضيع السالفة الذكر. والتي تبحث وتطرح السؤال عن هوية الرواية العربية والتنوع والاختلاف الموجود من مرحلة إلى أخرى ومن روائي إلى آخر.

---

(1) : مورس شرودر. جون هولبرن، جورج هنري رالي، نظرية الرواية . ص 50

(2) : المرجع نفسه. ص 54.

(3) : ما لكوم براد بري الرواية اليوم ص 106

وأعتقد هنا أنه من المفيد منهجيا أن نلقي نظرة على مواقف وآراء الروائيين العرب حول بداية كتابة الرواية في الوطن العربي، وما هو سندهم في البداية؟ وكيف كانت علاقتهم فيما بعد بالرواية الأوروبية؟ ومظاهر التأثر والبحث عن علاقات جديدة تؤسس لتجربة خاصة بمعالم بنيوية مختلفة؟ وتأثير ذلك على معمار الرواية العربية بشكل عام من خلال مفاهيم الحداثة والتجريب وغيرها .وسنبدأ بالرواية التي صنفت على أنها الرواية الأولى عربيا مع ملاحظة الاختلافات في هذا الشأن إلا أن ما يهمنا هو إلقاء نظرة على الرواية كيف بدأت وكيف كان وضع الروائي وصورته في المجتمع ومقارنة ذلك بالرواية الأوروبية "فمحمد حسين هيكل" الذي كتب رواية زينب : « وبدل أن يضع اسمه كما يفعل كل المؤلفين وضع عبارة " بقلم فلاح مصري كذلك حجب أسم النوع الأدبي عن أعين القراء – والدلالتان تتجاوبان في المعنى الذي يومئ إلى مكانة الرواية من حيث هي نوع أدبي ، في سلم الأنواع الأدبية التي كان ينطوي عليها التراتب الثقافي لعصر الكاتب من ناحية ومكانة الروائي كاتب الرواية في السلم الطبقي لعلاقات التراتب الاجتماعي داخل هذا العصر من ناحية ثانية. لقد خشى هيكل في ما قاله هو وقاله مؤرخو هذا النوع، من أن تجني صفة الروائي على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية على السواء فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس في حزب الأرستقراطية المصرية .. أن يعرف بصفة كاتب " الروايات " التي يكتبها و يطالعها من لا مكانة لهم بارزة في القوم والتي لا تستخدم إلا في التسلية والتفكة و إضاعة الوقت الفارغ ، وأن تدور هذه الرواية فضلا عن ذلك حول موضوع (غرامي) يتغنى بعاطفة الحب في مجتمع كان لا يزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه أدخل في باب ما يحسن السكوت عنه. »[1] وطبعا هذه المكانة توضح بجلاء أن مكانة الرواية في الواقع العربي غائبة ولم تكن بعد معروفة مع أن رواية "زينب" صدرت في 1914 أي في بداية القرن العشرين. فكان "هيكل" متوجسا من هذا النوع الأدبي الجديد الوافد من أوروبا. وهذه الوضعية عاشتها الرواية بنفس التفاصيل في أوروبا أثناء بداياتها « بالنسبة لنقاد القرن السابع عشر لا تستحق الرواية أن تدرس أو يتحدث عنها لأنها ليست مصنفة

[1] : جابر عصفور . زمن الرواية . ص 101.102

لدى أرسطو. وبوالو في سنة 1674 لم يتحدث عنها في كتابه فن الشعر، وقناعته أنها ليست استجابة جمالية وهذا يخفي احتقاره لهذا النوع الجديد وهي تحتل مكانة هامشية في سلم الأنواع الأخرى كالملحمة و البلاغة والتاريخ ..و الرواية لا تقدم ولا تعرض أية علاقة جمالية ... وهذا خلاف السرد التاريخي مثلا – النبيل لمنفعته الأخلاقية والتعليمية وبحثه عن الحقيقة إلخ . في حين أن الرواية وحسب تحديدات قواميس القرن السابع عشر فإن المغامرة العاطفية هي جو الخرافة الروائية. وحسب قاموس " فورتيار" 1690 فإن الروايات عبارة عن خرافات تقدم قصص الحب والفروسية وتخترع أو تبتدع لتسلية وتكبيل العاطلين. وهذا التحديد أقل طبعا من تحديدات رجال الدين الذين يعتبروها – الأب بوردالو– تقدم تحول الحب إلى درجة وثنية هدامة.. وكانت الرواية بالنسبة " لبيار نيكول" مسمم عام ليس للأجساد بل لأرواح المؤمنين.»[1] فكانت الروايات تقارن بالسرد التاريخي مثلا الذي يتسم بمنفعته الأخلاقية والتعليمية وبحثه عن الحقيقة. أما الرواية فهي نوع دنيء يبحث عن التسلية التافهة وما هي إلا خرافات إلخ ومع ذلك ومع كل هذه الصورة السلبية لم يلبث هذا النوع الأدبي حتى بدأ في التوسع و احتلال مواقع كثيرة في القرن السابع عشر. مع ذلك : « فإن الرواية هي الأقل حبا من النقد مع أنها الأكثر مقروئية في سنة 1784 من كل ما ينتجه الأدب كما يؤكد ذلك لاكلو.»[2] وبهذا يمكن ملاحظة تطابق الصورة بالنسبة للروايتين العربية والأوروبية في البدايات مع فارق بأكثر من قرنين من الزمان. وهذا يعطينا صورة واضحة عن التراكمية الفنية والجمالية كتراث للرواية الأوروبية وافتقاد الرواية العربية لذلك. ولهذا تأثير فيما بعد على محاولات التجديد والتحديث في بناء الرواية العربية. والعملية لم تتوقف عند "هيكل".» بل كان السجال عاما كحالة « مصطفى صادق الرافعي في معركته مع "طه حسين" حول البلاغة والكتابة. وأيضا فيما كتبه واصفا كتابة الرواية أو كاتب الرواية بأن هذا الفعل يجب أن يسمى في قانون العقوبات " فجورا بالكتابة" إذن كان الرافعي كمنتم إلى اتجاه معين في الأدب هو

---

(1) : Nathalie Grande . Le roman au XVIIe siècle , Breal éditions 2002 P 12.13

(2) : Frédéric calas le roman épistolaire, édition nathan paris 1996 P 21

أدب البلاغة الأدب المحنط.»[1] واستمر ذلك مع "العقاد و نجيب محفوظ" في الثلاثينيات والأربعينيات. وهذه صورة توضح كيف بدأت الرواية في الوطن العربي يتيمة بدون أبوين. لذلك يجب أن نضع هذا في الاعتبار أثناء تحليل بنية هذه الرواية وأن لا نحمل أصحابها أكثر مما يطيقون، وأن لا نصدر الأحكام في ضوء ما وصلت إليه الرواية الأوروبية التي سبقتنا بمئات السنين.

لهذه الأسباب والظروف يقول : نجيب محفوظ" : « كان دور جيلنا من الروائيين ومازال- تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثا روائيا نعتمد عليه.»[2] و هو الكلام نفسه الذي قاله "حنامينة" بعد "نجيب محفوظ" « لقد بدأت كتابة الرواية عام 1952 دون إطلاع مسبق على النتاج الروائي العالمي، كل زادي كان بعض روايات نجيب محفوظ، و خاصة زقاق المدق "وظني أني تأثرت بها قليلا من حيث اختيار حي القلعة في اللاذقية لتكون مسرحا لروايتي الأولى " المصابيح الزرق" .. كتبت الرواية دون أن يكون في ذهني أي أسلوب روائي محدد، و لهذا قلت أكثر من مرة إننا جيل التجريب في الرواية، ففي بداية الخمسينات لم يكن لدى القارئ العربي إمكانات الإطلاع على الروايات العالمية ولا على المفاهيم الروائية في العالم. »[3] ومع ذلك تمكن هؤلاء من السير قد ما بالرواية التي بدأت تتشكل هويتها شيئا فشيئا وبدأت عناصرها من شخصيات وغيره تأخذ مفاهيم معقدة وناضجة. ويمكن أن نضيف ما قاله "جبرا إبراهيم جبرا" في هذا الشأن لتتوضح الصورة أكثر. يقول « التجربة الروائية العربية محدودة جدا. ولذا فإننا كلما بدأنا ببلورة الأحداث والشخصيات، أو تناقضات الحياة، أو تناغماتها عن طريق المعالجة الروائية نجد أننا في الواقع مغامرون، بل مغامرون في متاهة، لكن نرجو أننا نعبر المتاهة لنعود منها أخيرا بشيء مكثف، مجوهر. هو هذا العمل الفني.. الذي أخذ جيلنا يوليه إهتمامه المتصاعد.»[4] وكل هذا كان في بداية النصف الثاني من القرن العشرين أين كانت الرواية في أوروبا

---

(1) : الإبداع الروائي اليوم، ص 187.
(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 20
(3) : حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ص 08
(4) : جبرا إبراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا. ص 65.

تعيش وضعا آخر يتسم بالتجريب والحداثة وتقويض الرواية الكلاسيكية. فالبداية إذا كانت صعبة و غامضة إلى حد كبير ومع ذلك يقول نبيل سليمان « استطاع العرب في زعمي، وباختصار شديد، أن يدخلوا القصة في جوهر آدابهم الحديثة أيما إدخال. إنها مسيرة معقدة، سريعة، قصيرة، وخصيبة أيضا .. هذه المسيرة ابتدأت بكسر السجع، وإطلاق المخيلة والعبارة ، في لجة الحياة الجديدة، وسرعان ما ابتدعت لها بنيانا جديدا فيه من وطأة المثاقفة ما فيه، و فيه أيضا من عبث الوليد ونزقه، ووشم والديه وأجداده. »[1] فالمثاقفة وعبث الوليد من أبرز مظاهر الرواية العربية. لأن المثاقفة مرتبطة بمصادر الرواية العالمية وهذا الاحتكاك المستمر بتجارب الآخر المتفوق المتقدم. وعبث الوليد مرتبط بعلاقة هذا النوع الجديد ببصمة خاصة لروائيينا سواء بمحاولة إيجاد صيغ فنية نابعة من الذات أو من تراث الأجداد وتراث الإنسانية السردي. وفي ضوء هذه العلاقات المتشابكة تندرج الكثير من التجارب الروائية العربية الجديدة التي تجتهد في إيجاد بدائل شكلية وموضوعية للرواية.

هكذا بدأت المسيرة، ترى كيف عبر الروائيون عن علاقتهم بأساليب الآخر وكيف بدأت مرحلة التجديد والتطوير والتحديث. والتحرر من وطأة الآخر. يقول "نجيب محفوظ": « عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية.ما هو صواب وخطأ مثل النحو تماما. وأن هذا الفن أوروبي، وأني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة. وهناك كيفيات متعددة لكتابة الرواية : منها خروج المؤلف من الرواية أو دخوله فيها، أو وجهة النظر أو ما إلى ذلك. ولأنني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد أما الآن فلا أهتم بأي شيء من هذا إلا بالتعبير عن ذاتي بحرية تامة.. لم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب أي ليس هناك قواعد ويصح جدا أن يكون لي أسلوبي الذي أكتب به.»[2] وهذا هو حال أغلب الروائيين العرب الأوائل، الذين كانوا ينظرون إلى الرواية على أنها عملية منظمة بقواعد ثابتة، وبأنها فن أوروبي. ولكن مع مرور الوقت أدرك هؤلاء الرواد طبيعة هذا النوع الأدبي وبدأوا يكيفونه ويخضعونه

---

(1) : نبيل سليمان ، حوارات و شهادات ص 158

(2) : أخبار الأدب ع 686 سبتمبر 2006 ص 32.

لواقعهم وثقافة مجتمعهم فبدأ التأثر يتوازن وبدأت الخصوصية تبرز. يقول "نجيب محفوظ" « أما قصتي مع الأساليب الفنية فإنني أختارها أو هي تختارني بحسب الأحوال والمقامات، وأذكر الآن أنني كتبت زقاق المدق بالطريقة التي كتبتها بها وأنا على علم بجويس وكافكا وبروست، وكان النقد يوجه إلي ... بأنني اكتب بأسلوب القرن التاسع عشر ولكني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب لشعوري بأنه المناسب للتجربة التي أقدمها. »[1] وبذلك يكون " نجيب محفوظ" قد حافظ على المرحلية الضرورية لهذا النوع الجديد لأنه أدرك بأن الأشكال الجديدة في أوروبا لا تلائم تجربته ومجتمعه. وأعتقد هنا أن هذا يعبر عن نضج الروائي و استيعابه لمفهوم العملية الإبداعية . وكذلك تنظيم علاقة التأثر بالآخر بشكل متوازن بدل التقليد غير المدروس و الذي لا يناسب ثقافة المجتمعات العربية في ذلك الوقت . وهذا ما يعبر عنه روائي آخر من رواد الرواية العربية إنه "جبرا إبراهيم جبرا" الذي يقول : « الرواية العربية تكاد لا توجد. لقد جاءتنا الرواية كفن جديد. أما تقليدنا القصصي فإنه يعتمد على " ألف ليلة وليلة " هذا الكتاب البالغ الأهمية الذي يجب على كل روائي أن يقرأه. لقد أثر هذا الكتاب في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، و نحن تأثرنا بدورنا بهذه الرواية. عندما نكتب رواية اليوم فإننا نفاجأ بعدم وجود تقليد روائي في بلادنا . لذلك كان علينا أن نختصر فترة مئتي سنة من الفن الروائي الأوروبي في عشرين أو ثلاثين سنة، لذلك عندما أريد كتابة رواية فأنا لا أستطيع ، أو لا يهمني أن أكتب رواية على طريقة الرواية الجديدة، لأن أوروبا متخمة بالطرائق القصصية التي تريد أن تتمرد عليها. أما أنا فأشعر أننا لم نكتب حتى اليوم الروايات التي تمثل مجتمعنا و صراعاته وتغيراته كما حدث في الرواية الأوروبية في القرن الثامن عشر خصوصا و في أوائل هذا القرن بحيث أن الأوروبيين استطاعوا الانصراف عن هذا الموضوع إلى مواضيع أخرى، لذلك أشعر أنني مهما جددت في أسلوبي الروائي، فلا بد لي من الوقوف في مكان أستطيع منه البحث عن هذه المواضيع بالذات. وإذا اخترت لنفسي أسلوبا لا يمكنني من الوصول إلى هذه الموضوعات أكون عندها قد أسأت إلى نفسي وإلى الفن الروائي العربي .. هكذا انتهجت منذ البدء طريقة

---

[1] : نجيب محفوظ، أتحدث إليكم. ص 24.

تبلغ بي غايتي الحقيقية فيما أكتب. وتميزني في الوقت نفسه عن الآخرين.»[1] هكذا تعامل الأوائل مع الرواية الأوروبية كمصدر للأساليب الفنية، واجتهدوا لتقديم روايات تعبر عن شخصيتهم ومجتمعهم. وطبعا لهذا التعامل أهمية كبيرة في تحديد بناء الرواية العربية ومعماريتها. ويضيف "نجيب محفوظ" في هذا الشأن قوله : « أما الأدب الإنجليزي والفرنسي في العصر الحديث، والجيل الغاضب.. إلخ .. فهذا قسم لم يتجاوز تأثيره الجلد الخارجي لي والرواية الجديدة كلام فارغ. كمن يقول إن الحياة مملة وسوف أكتب لك رواية مملة مثلها. والحقيقة أن التعبير عن ملل الحياة لا بد أن يكون ممتعا، لأن أي أدب يخلو من المتعة والجاذبية الخاصة أدب ناقص.»[2] ولأن "نجيب محفوظ" هو الأب الروحي للرواية العربية فهو يعد رمزا للرواية الكلاسيكية. ومع مرور الزمن وظهور روائيين كثيرين بدأت أسئلة أخرى تفرض نفسها و بدأ التنوع والتعدد في التجارب يفرض نفسه، كما أن العلاقة بين هؤلاء الكتاب والثقافات الأخرى بدأت تتغير تبعا للمتغيرات الأخرى السياسية والاقتصادية وغيرها. فروائي "كرشيد بوجدرة" مثلا يقول : « أنا أنتسب إلى الرواية الجديدة الفرنسية التي تعلمت منها الكثير، تعلمت الحديث عن الجسم وعن الأشياء الجامدة. وأعتقد بان الرواية الجديدة الفرنسية قد غيرت كلية الرواية العالمية.»[3] وهذا الاندماج يختلف تماما عن الجيل الأول الذي آثر الاستفادة من رواية القرن التاسع عشر أكثر لأنهم كانوا يرونها مناسبة وملائمة أكثر للواقع العربي. ومن هنا بدأ التقييم يتغير. يقول "نبيل سليمان" « مسار الرواية العربية " رغم قصره كان مسارا بالغ التعقيد والصعوبة. لقد كان على الرواية أن تقطع سريعا ما قطعته الرواية الأوروبية خلال قرون. كما هو الأمر في نواحي التطور الاجتماعي العربي عامة. كان على هذه الرواية أن تواجه ضغط الموروث الروائي الغربي وأن تواجه إطارها العربي وحقلها التاريخي العربي وأن تجد هويتها.»[4]

---

(1) : جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ص 137. 138.
(2) : نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم. ص 95.
(3) : الاختلاف ع 1 جوان 2002 ص 31.
(4) : نبيل سليمان حوارات وشهادات . ص 131.

هذه الهوية هي التي جعلت العلاقة بين الكتاب من الأجيال اللاحقة و بين الرواية الغربية عموما والتراث تتوتر أكثر. فالشد والجذب أصبح أكثر قوة وإلحاحا. وبدأ سؤال الهوية يطرح بإلحاح. هل يمكن أو لماذا لا تكون لدينا رواية خاصة ليست أوروبية كما أنها ليست تراثية بالضرورة؟ "يقول منيف" : « مشكلة الرواية العربية أنها لم تستطع حتى الآن أن تكتشف ملامحها ولم تستطع أن تهتدي إلى البحث عن هذه الملامح في الأماكن التي قد تجدها فيها. فيما بين استعارة أصابع الآخرين وهمومهم، وما بين الإرتداد إلى الموتى ومحاولة استنطاقهم. لم نهتد بعد إلى الرواية المطلوبة أو التي يجب أن تكون روايتنا.»[1] ومع أن هذا السؤال يعد متاهة حقيقية إلا أنه طرح وكانت له آثاره على الإبداع الروائي والنقدي أيضا. فهناك من كتب رواية ذات بناء تراثي ومن كتب رواية على طريقة "ألن روب جرييبه". وقبل البحث في نتائج هذا السؤال نود أن نشير إلى أن البعض يرفض هذه الثنائية بطرحه السؤال بطريقة مختلفة. يقول "مبارك ربيع":« أنا أعتقد أنه إذا جاز أن يكون هناك مطلب بهذا الصدد. فهو مطلب كتابة الرواية دون أي وصف آخر. المغربي سيكتب رواية عربية مغربية. واللبناني سيكتب رواية لبنانية، كما أن الأمريكي سيكتب رواية أمريكية. الرواية العربية التي نريد أن نؤسسها لا نريد أن تكون مناقضة للرواية الأمريكية أو للرواية الروسية لا هناك نمو تراكمي في الفنون لا ينفي بعضه بعضا. المهم أن تصل هذه الرواية من القيمة الفنية إلى أنها تقدم مثالا في هذا الميدان ، وهذا ما يجعلها رواية عربية مثلى .. المسألة ليست بهذه البساطة بحيث نقول : علينا أن نكتب رواية عربية، رواية لا تمت بأي صلة تقنية إلى الرواية العالمية فهذا غير ممكن. »[2] كما أن "نجيب محفوظ" أجاب منتقديه الذين كانوا يقولون بأنه امتداد للرواية الأوروبية بكلام شبيه بوجهة النظر السابقة يقول: « لقد حققت الرواية العربية المعاصرة من ذلك الشيء الكثير، لقد عربت المضمون والموضوع. استفادت من الأشكال العالمية، والتكنيك العالمي الذي تكتب به الرواية. في كل مكان، وهي لا تختلف في ذلك عن أي بلد في العالم حتى عن أوروبا .. خذ الواقعية مثلا، قد يرجع خط الواقعية لشخص قد يكون

---

(1) : عبد الرحمن حنيف الكاتب والمنفى ص 326.
(2) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 188. 189.

أيرلنديا أو فرنسيا ثم تأخذه أووربا. ثم نأخذه نحن بدورنا. إذن نحن لا نختلف في ذلك عن آلاف الأدباء في أوروبا. ثم إن الأسلوب الذي تكتب به أنت لا تكتب به لذاتك . أنت تكتب به من أجل أن تقول إن الرواية في هذه الفترة من الزمن يجب أن تكتب بهذا الأسلوب ،/ وكل من يقتنع بهذا يكتب ثم إذا كان هناك ستة أو سبعة أساليب في العالم في كتابة الرواية فالذين أبتكروا هذه الأساليب هم ستة أو سبعة أدباء، ثم كتب بها الجميع فيما بعد من أوروبيين وأمريكيين وسواهم. آخر من نال جائزة نوبل، وهو ماركيز ن نجد فيه فولكنر وكافكا جنبا إلى جنب: إيش معنى لما تلاقيهم عندي تقولي أنت بتستورد . ما هو بيستورد. »[1] وكما هو واضح فإن "نجيب محفوظ" يشخص الأساليب الفنية ولا يتحدث عن وجود قوميات في هذا الشان .و يضيف في موقع آخر : « نحن في التكنيك لسنا وحدانيين.. فنحن لا نخلق لأنفسنا تكنيكا ننفرد به وإنما نأخذ من كل ما سبقنا بما يوافقنا ويرضينا هذه هي حياتنا الفنية و الأدبية.. بل والفلسفية والاجتماعية أيضا.. لقد رفضت استخدام أساليب لحداثتها مع أن هذه الأساليب أكثر تقدما من غيرها ولكنها لا تصلح لنا.»[2] ومع ذلك يوجد من يربط الأمر بالتميز القومي والحضاري وبضرورة البحث عن أشكال لا علاقة لها بالآخر. ولعل من أبرز المدافعين عن هذا التوجه هو الروائي "جمال الغيطاني". قبل ذلك نسجل ما قاله "يوسف القعيد" اعترافا بالمشكلة يقول : « إننا بعد مرحلة "زينب" كنا قد دخلنا مرحلة التغريب وقررنا أن نأخذ الرواية من الغرب ونعتبرها فنا واردا إلينا من الغرب، ولم نعن كثيرا بدراسة الأشكال الروائية الموجودة في الواقع العربي وبالتالي مرت الرواية العربية في مرحلة غربة. وأنا لا أنكر أننا كلنا بعد أن بدأنا نكتسب رواية من أيام " زينب " حتى الآن، وعيوننا على نماذج وأنماط غربية في الأساس.»[3] إذا هناك إحساس لدى الكثير بوجود تقصير ما. وهو كيف تم الاعتراف للأوروبيين بهذا النوع الأدبي وكيف تم الانسياق وراء هذا الوضع غير الصحيح؟ لأن في تاريخنا أشكالا سردية كثيرة لم يتم العودة والاهتمام بها وبذلك نواجه هذا الإستلاب

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 221.
(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 162.
(3) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 309.

المفروض. وكما قلت سابقا سنأخذ "جمال الغيطاني" نموذجا للمدا فعين عن تأسيس بنية روائية من صميم تاريخنا و في البداية يقدم لنا في هذه الفقرة صورة عن المهتمين بهذا الجانب من الروائيين العرب بقوله:« هناك في فلسطين إميل حبيبي الذي قدم " سعيد بن أبي النحس المتشائل" وهي رواية مهمة جدا من ناحية العودة إلى التراث العربي. وأميل حبيبي موضعه أدى إلى هذا الشكل لأنه كاتب حدث عنده الغزو الغربي فعلا بل لم يعد هذا الغزو غزوا، لقد أصبح إقامة واستيطانا فكان لا بد من مواجهته بالإعتصام بالتراث، بالهوية في تونس هناك كاتب كبير هو "محمود المسعدي" الذي نشر روايات عدة " حدث أبو هريرة قال عام 1973. وقد استفاد من التراث استفادة كبيرة ... بشرى الفاضل في السودان.. صلاح الدين بوجاه من تونس.»[1] هؤلاء إذا هم النماذج المعروفة في الوطن العربي في محاولة العودة إلى التراث لتأصيل شكل الرواية. وبإمكاننا أن نبحث في دوافع هؤلاء الكتاب في هذا التوجه عن طريق الاستماع أيضا إلى "الغيطاني" في سرد الأسباب التي قادته إلى هذا النوع من الكتابة يقول : « من خلال قراءتي لبعض الإنتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربي وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية، ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي.»[2] إذا المشكلة الأولى في التوجه نحو التراث هو هيمنة الشكل الغربي على الرواية العربية وهو ما أعطى الإحساس لدى هؤلاء بالتبعية والاستلاب المباشر للرواية الغربية. أما المشكلة الثانية فيصفها "الغيطاني" كالتالي: « لا يستطيع الروائي العربي أن يتميز في الأدب العالمي إلا من خلال خصوصية واقعه، الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق بدوره بدون بعث التراث واستكشاف قدرته على التعبير. ولا اقصد بالخصوصية خصوصية الموضوع الروائي فقط، وإنما خصوصية الشكل أيضا ولنا في هذا الصدد أسوة في تجربة كتاب أمريكا اللاتينية. ولكنني أؤكد أنني بعد تعاملي مع التراث قد تخلصت من الإحساس بالدونية ومن الإرهاب الإبداعي الغربي، وأصبحت

---

(1) : جهاد فاضل، أسئلة الرواية، ص 113.

(2) :نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق ص 325.

أكثر وعيا بإمكانيات التراث، و بضرورة تجاوز الفجوة بين الأساليب اللغوية وأساليب التعبير الفنية التي كانت موجودة وبين الأشكال الحديثة. وأصبحت أكثر وعيا بضرورة وإمكانية خلق شكل عربي متميز في الرواية.»[1] إذا المشكلة الثانية هي البحث عن التميز والخصوصية الحضارية " الحضارة العربية الإسلامية" مقابل الحضارات الأخرى. وذلك من خلال كتابة مستوحاة من البنية التراثية من الأشكال القديمة في الحكي ومن أساليب السرد التي هجرت في التاريخ العربي. وهذا كله للتخلص من الشعور بالدونية أو بالنحن الطفيفة أمام الآخر القوي و المتسلط و الإرهابي. والتراث في هذه الحالة مخلص ومنقذ من هذا الذوبان لما يحمل من إمكانيات متميزة كفيلة بالرد على الغرب وكذلك إنتزاع مكانة بين الآداب الأجنبية تميزنا. ويضيف "الغيطاني" سبب آخر بقوله : « عودتي إلى التراث مرتبطة بتقوية دعائم الهوية القومية في مرحلة نتعرض فيها لغزو بواسطة العقول والأفكار، وليست عودة من منطلق سلفي.»[2] أي أن "الغيطاني" يريد حماية القومية العربية من العولمة. من الفناء أمام الغزو الثقافي للآخر الذي يريد إزالة ومحو الثقافات الأخرى. ويمكن إجمال كل تلك الدوافع والأسباب في الصراع الحضاري القائم بين الذات الحضارية العربية والحضارات الأخرى وذلك في إطار رفض الإنسان العربي نسيان المجد الضائع ومقاومة كل أشكال الاستلاب الحضاري للأخر. وتوجيه رسالة لهذا الآخر تشعره بالقدرة على المقاومة والتميز والخصوصية. هذا عن الدافعية.

وماذا عن طبيعة تلك المرجعية التراثية ومنابعها ومحاورها السردية التي يتكئ عليها هؤلاء لبناء تجاربهم الجديدة؟ يقول "الغيطاني" عن ذلك :« هناك كتب المؤرخين . وأخص منهم بالذكر ابن اياس الذي شهد فترة الغزو العثماني لمصر والمقريزي .. – هناك كتب الخطط، وهو شكل عربي خالص لا مثيل له في الأدب العالمي، وهو أدب المكان بكل ما احتواه وما دار فوقه، وأشير إلى خطط المقريزي، وخطط علي باشا مبارك، وخطط الشام لمحمد كرد علي – وهناك كتب السحر والتنجيم ، مثل شمس المعارف الكبرى، وتذكرة العارفين وغيرهما– هناك علم الأخرويات، الذي يقوم على

---

[1] : المستقبل العربي ع 75 ماي 1985

[2] : الخبر الأسبوعي ع 34. 27. 10 1999

تصورما سيحدث في العالم الآخر .. وهنا أشير إلى الأجزاء المتخيلة في أسفار التاريخ العربي، والتي تحاول تسجيل الزمن الذي شهد خلق العالم.. ويجرنا ذلك إلى الأساطير العربية وخصوصيتها. وحكايات الفلكلور والحكايات الشعبية وكل عناصر ما يمكن تسميته بالثقافة التحتية.. هناك كتب العجائب العربية والتي كانت في معظمها محاولة لتفسير بعض الظواهر الطبيعية. وأذكر كتاب عمر بن الوردي "فريدة العجائب" وكتاب إبراهيم بن مصيف شاه : « مختصر العجائب ». وهنا أشير على الأساليب اللغوية الثرية والمتنوعة التي نجدها في تلك المحاور التي أشرت إليها- وهناك الأسلوب الخاص لنصوص المتصوفة بمصطلحاته الخاصة.. إنني أمد مفهومي للتراث إلى العمارة العربية والإسلامية نفسها.»[1] وكما هو واضح هناك مرجعية ثرية جدا يمكن الاعتماد عليها لتأسيس بنية روائية تمتد جذورها في التراث الحضاري للأمة بدل الاتجاه لأشكال فنية قادمة من ثقافات أخرى. وهذا طبعا حسب رؤية هؤلاء الكتاب، يقول "الغيطاني". « التجربة الصوفية حققت نوعا من التوازن لقلقي الروحي .. رواية "متون الأهرام".» وهي عبارة عن أربعة عشرة نصا تستوحي شكل الأهرام في البناء . فالنص الرابع عشر عبارة عن كلمة واحدة تشبه قمة الهرم ، أنا باستمرار في حوار مع الأشكال الفنية المختلفة للاستفادة منها في النثر والسرد.. من أجل الوصول إلى كتابة منفردة .. أنا الآن بعد خمس وثلاثين سنة من المجهود الروائي أقول : لقد طرقت بابا ضخما ، فتح قليلا بفضل جهودي وجهود أميل حبيبي والمسعدي وجهود الأدباء الشباب.»[2] ويمكن فهم هذا التوجه لهذا الروائي حتى من خلال بعض عناوين رواياته التي تعطينا الإحساس بنكهة التراث والتاريخ القديم. مثل " هداية أهل الورى" مجموعة قصصية و"سفر البنيان"، "وقائع حارة الزعفراني"، و"متون الأهرام". و"كتاب التجليات". و"رسالة البصائر في المصائر". و"رسالة في الصبابة والوجد". وغيره. وقبل تسجيل النقد المعارض لروائيين آخرين لهذا التوجه التراثي نسجل تجربة "نبيل سليمان" لتوظيف شكل التغريبة في نص جديد. يقول عن ذلك :« التغريبة كتقنية لم تأت من ترف في الاختيار، أو رغبة في محاكاة التراث،

---

(1) : نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق ص 328.329

(2) : الخبر الأسبوعي ع 34 ، 1999/10/27..

بل كجزء منسجم مع صميمية المشهد العام للعشرينات من هذا القرن الذي شهد موجات هجرات فردية وجماعية يعرفها أي مطلع على تاريخ المنطقة.»[1]

وبهذه الطريقة تصبح تغريبة بني هلال مصدرا لشكل سردي جديد يحمل دلالات وإحالات جديدة غير أن كل هذه الجهود تقابل بالرفض لدى روائيين ونقاد آخرين، وتقابل بلا مبالاة من آخرين أيضا يقول الناقد "غالي شكري" في هذا الشأن: « هذه الرواية أو هذا الأدب لا أستطيع أن أقول عنه بشكل عام ومطلق إنه قد استورد من الغرب . هناك تأثر، هناك تفاعل، هذا عنصر واحد من عناصر التشكل الأدبي العربي الحديث، وقد كانت الرواية عنصرا إيجابيا وصاعدا، ومن ثم فإن روائيا عربيا لا يحتاج إلى تثبيت انتسابه إلى وطنه أو خصوصيته أو حضارته بالعودة إلى الماضي. إنه لا يحتاج لإثبات شرعيته من الماضي وإنما بعمله الأدبي مباشرة هو يثبت هذه الشرعية.»[2] وهذه دعوة لترك التراث لحاله وتحويله إلى أرشيف منتهي الصلاحية . وهو الرفض نفسه الذي يعبر عنه الروائي " إلياس خوري" في قوله : « ما يعنيني هو أن استنبت شكلا مرتبطا بالحاضر، لا أن استعيد أشكال الماضي و لا أن أفكر بأشكال المستقبل. الحاضر هو الذي يستجمع في داخله الأزمنة المتعددة، وهو الذي يصنع من الكتابة رحلة دائمة وبحثا دائما عن الذات وعن الآخرين.»[3] البحث إذا عن الخصوصية و التميز لا يوجد لا في الماضي ولا في المستقبل بل يوجد في الحاضر حسب هذا الروائي . البحث في الحاضر وحده كفيل بتأسيس البنية الروائية المناسبة للواقع والعصر.

ويعبر روائي آخر وبطريقة أخرى عن رفضه لهذه الإشكالية وهذا الطرح بين رواية عربية وغير عربية. إنه " الطاهر وطار " الذي يقول : « أنا حين انظر إلى السروال لا يهمني إذا كان عربيا أو إيطاليا أو إغريقيا أو أي شيء آخر يهمني فقط أنه مفصل حسب مقاسي الآن وأنه لا يوجعني وأنه يسترني أيضا.. أنا لا أجد أي معنى لهذا

---

(1) :نبيل سليمان . حوارات وشهادات، ص 234.
(2) : مالكوم براد بري، الإبداع الروائي اليوم . ص 200
(3) : الإبداع الروائي اليوم . ص 166

الكلام عن شكل عربي و شكل غير عربي، هذا هو رأيي. »[1]وهذا الكلام يدل علـــى أن أزمة الهوية مطروحة لدى البعض وغير مطروحة لدى البعض الآخر. وهذه المواقع هي التي تصنع الفروق وتصنع التعدد في التفكير والاتجاهات . وفي هذا الشان دائما نضيف نغمة نقدية أخرى " لعبد الرحمن منيف" الذي يقول : « من الأفضل أن نستوحي التراث لا أن ننقله أو ننتقل إليه في محاولة للتميز، كما حصل في فترات معينـــة، لقـــد أصـــبح الاندفاع نحو التراث محاولة لحماية النفس والتستر أكثر مما هو دافـــع نحـــو المســـتقبل والتطور وبالتالي تم استحضار التراث بكامل أدواته وأساليبه. »[2] وهنا يمكن أن نقـــول بأن مثل هذه الآراء هي عبارة عن قراءة للنيات الخفية، والمقاصد التي قد تكـــون غيـــر مدركة لدى بعض الروائيين، وهي وجهات نظر تنبه إلى وجود الإختلافات بين الكتـــاب. وفي هذا يندرج ما قاله " الطاهر وطار" وهو يستبق نية التراثيين الرغبـــة فـــي انتـــزاع إعجاب واعتراف الغرب بأشكالهم التراثية المتميزة، وأيضا قراءة مسبقة لنية الغرب فـــي التعامل مع الرواية العربية. يقول:« أعود إلى نجيب محفوظ لأقول إن أولاد حارتنا" لو لم يكتبها مؤلف عربي بينه وبين الغرب مشكلة البترول وإحساس المواطن الأوروبـــي أننـــا نتحكم في طاقته في مصيره، ومشكلة الصهيونية، لولا ذلك لكانت " أولاد حارتنا" اعتبرت نموذجا عالميا للفنتازية، وذلك قبل روايات أمريكا اللاتينية.»[3] قد تكون لهـــذه الأســـباب علاقة بوضع الرواية العربية أمام الرواية الأوروبية والأمريكولاتينية، وقد تكـــون هنـــاك أسباب أخرى كالترجمة مثلا. فرواية أمريكا اللاتينية تترجم بمعدلات أكبر مـــن الروايـــة العربية، ولذلك قد يكون هذا الأمر داخلا في عدم الاعتراف المبكـــر بإمكانـــات الروايـــة العربية « فترجمة خمسين عملا إلى لغة عالمية كالفرنسية، في أربعة وخمسين عاما على وجه التحديد، أي بمعدل أقل من عمل واحد في العام، إنما هو أمر يدل على تخلف حركة ترجمة الأدب العربي إلى اللغات العالمية بوجه عام بالقياس إلى آداب أخرى، موازية في

---

(1) :الإبداع الروائي اليوم . ص 166

(2) : عبد الرحمن حنيف الكاتب والمنفى . ص 280

(3) : الإبداع الروائي اليوم . ص 178.

العالم الثالث الذي ننتمي إليه.»[1] وفي كل الأحوال وبصرف النظر عن كل هذه الأسباب والنيات المبيتة أعتقد أنه يجب أن يكون استثمار الأشكال التراثية في الرواية العربية وفق رؤية شاملة لا تستبعد أي احتمال. ويجب أن يكون الروائي قادرا على تكييف الأشكال القديمة لمتطلبات العصر، وإحداث تواصل طبيعي مع القارئ و إلا أصبحت العملية كلها عبارة عن تثاقف لا جدوى منه، وعبارة عن ماضوية وسلفية غير قادرة على الانفتاح على الآخر و الاستفادة من مختلف التطورات الحاصلة في الثقافات العالمية. وفي النهاية فإنه « لن يزعم روائي مهما كان أصيلا، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر، أو انه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة، ولكن الذي يبقى دائما عندما يحذق الروائي الطرق الأسلوبية كلها هو ذلك الشيء الجديد المتميز، كبيرا كان أم صغيرا ، الذي يأتي به لهذه الطرق المتشعبة التي لا يمكن، مسبقا تخمين منتهياتها، كما لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها. وكل طريقة إذا عرف الفنان شغله تنفتح على عشرات الطرائق التي تتيح نفسها له . فهيكله الأسلوبي في خاتمة المطاف، لن ينهض على قدميه إلا إذا ملأه بخصوصيته،ونفاذه وقدرته على استدرار الأحاسيس والصور. وذلك بواسطة ما ينتقي وما يبتدع من طرائف. فهو بشكل ما (وهذا الشكل هو سره الخاص) يركب هذا الهيكل ، ثم يفككه، ثم يعيد تركيبه ليفككه، ويعيد تركيب .وهكذا إلى أن تقوم عمارته جزءا من معرفته وحلمه معا.. جزءا من كيان ذهنه وروحه ،وكيان مجتمعه وبيئته في آن واحد.»[2]

أما الآن فسننتقل إلى الحديث عن مظاهر التجديد الأخرى في الرواية العربية وواقع التجريب والتحديث وتأثير ذلك على الرواية وأشكالها الجديدة. وسنبدأ هنا " بطه حسين" وكيف عبر عن التجديد كخطوة أولى : « حين كتب مصطفى صادق الرافعي إلى طه حسين، متحديا أن يجاري كتابته في تقليد القدماء ، أجاب السيد العميد : « أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس.. نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت.»[3] التجديد إذا هو عكس التقليد، هو لغة الحاضر

---

(1) : د. جابر عصفور ، زمن الرواية. ص 33.

(2) : جبرا إبراهيم جبرا . ينابيع الرؤيا . ص 64.

(3) :د. فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية . المركز الثقافي العربي بيروت ط I 1999 ص 143.

المتبادلة بين الكاتب والقارئ، هو الوعي المتبادل والحياة المتبادلة أيضا. هكذا بدأت بوادر التجديد في الأدب العربي عامة، وبهذه الرؤية اتسمت الحركات التجديدية والتجريبية والحداثية في الرواية العربية. يقول " إبراهيم نصر الله" : « عن التجريب « على الكاتب أن يقدم مشروعه الخاص وسط مئات المشاريع الإبداعية المطروحة، ومن الضروري أن يقترح وأن يذهب إلى مناطق مختلفة على مستوى الشكل ومستوى المعالجة لموضوعاته...أن تجرب يعني أن تبدع، لأن التجريب هو البحث، وإذا لم يبحث الكاتب فإنه يتكلس وتضمر موهبته. التجريب هو تاريخ الأدب الفعلي، وخارجه ليس هناك شيء، يمكن أن تذهب لقراءته باطمئنان مبدع، من حقي كقارئ أن أجد كتابا مختلفا خارج توقعاتي، ومن حقي ككاتب أن أفاجئ القارئ بهذا وأن استمتع بتجددي.»[1] إذا التجريب هو البحث المستمر عن أشكال جديدة وموضوعات جديدة ومختلفة كما أن الحداثة هي: « وفي إطار الرواية تحديدا: التناقض الجذري مع الواقع، الموقف الرافض للثوابت، التخريب الخلاق، البحث المستمر عن آفاق وصيغ جديدة للعمل الفني، التجاوز لما هو قائم، الثورة على القيود والتقاليد.. كل ذلك من أجل شيء أكثر إنسانية وعدالة وحرية ... يجب أن نفهم الحداثة وأن نتعامل معها، على أنها روح أكثر مما هي شكل، وأنها حالة أكثر مما هي صيغة. إنها ضمن ابسط المفاهيم الإتساق مع العصر والضرورة والحاجة وهي في حركة تطور وتقدم مستمرين، تماما كمياه النهر.. هي الرفض والبحث والتجاوز باستمرار .. والحداثة يجب أن تكون في الشكل والمضمون معا .. لذلك لا بد من قياس الحداثة ضمن هذين الحدين معا.»[2] البحث المستمر عن صيغ جديدة لتجاوز الوضع القائم في الشكل والمضمون هو ما يصنع الحداثة والتجدد والاختلاف للانسجام مع العصر المتطور والمتقدم دوما، وما يصنع بنية روائية بملامح جديدة باستمرار.

وهذا التصور قاسم مشترك بين الروائيين العرب ونظرائهم في الثقافات الأخرى، يقول "ب. س. جونسون" : « إنها ليست قضية تأثر بطريقة جويس في الكتابة إنها قضية إدراك أن الرواية ذات شكل متطور، وليس شكلا ثابتا... وكما قال ستيرن منذ زمن

---

(1) : يومية الخبر ع 4879 ديسمبر 2006.

(2) : عبد الرحمن حنيف الكاتب والمنفى ص 62.72.73

طويل : « سنظل نضع كتبا جديدة على طريقة الصيدلي الذي يركب الأدوية بأن يصب مادة من وعاء إلى آخر ! هل سنظل إلى الأبد نلوي ونلوي الحبل نفسه، إلى الأبد نسير على المجرى نفسه، على الخطوات نفسها؟ .. على الروائيين أن يطوروا والأشكال الأدبية التي تحتوي بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقية المتغيرة دوما، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسط آخر، والتعبير عن واقعهم الخاص وليس واقع ديكنز أو هاردي أو حتى جويس.. ما أن يتأسس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية، يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدا لذلك العصر، أحيانا أشعر بنفسي محظوظا.. أني عرفت شيئا عن كيفية كتابة الرواية ولكن هذه المعرفة لا تفيدني في محاولتي لكتابة الرواية التالية، فالعصر قد تغير.»[1] إذا الرواية وشكلها وبناؤها غير المحدود هو أول ما يشجع على التجريب والبحث عن صيغ متجددة. كما أن مختلف الأساليب هي استجابة لحاجات جمالية سرعان ما تتغير بتغير الأنماط الاجتماعية. بل إن هذا الروائي يشعر بحاجة إلى التغيير من تجربة إلى أخرى. لعلها سرعة العصر ونمط الحياة العصرية. وفي هذا السياق تقول "فرجينياوولف": « قد تحركت كل العلاقات الإنسانية : بين الأسياد والخدم، بين الزوجين، وبين الآباء، والأطفال. عندما تتغير العلاقات الإنسانية يحدث في نفس الوقت تحول في الدين والسلوك، في السياسة والأدب. لنتفق أن نضع إحدى هذه التغيرات في سنة 1910. »[2] وبذلك تصبح الحداثة ضرورة اجتماعية وتحولا حتميا يرافق التحولات الأخرى في المجتمع . وفي هذا يضيف "ألن روب جرييه": « من الممكن أن يكتب المرء مثل بلزاك لو كان يكتب بالفعل في عام 1830 وإذا أراد ملحن جديد أن ينتج موسيقى مثل موسيقى بيتهوفن ، فلسوف يكتشف أن لا أحد يريد سماعه. »[3] وعندما نستمع إلى هذه الآراء كلها يمكن أن نتصور موقف البعض من الكتاب أو النقاد الرافض لمساعي التغيير والتجريب سواء في الرواية أو الشعر أو غيره من الفنون، وكل هذا

---

(1) : مالكوم براد بري الرواية اليوم. ص 137. 140. 141.
(2) : د. أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة . ص 113.
(3) : أخبار الأدب ع 763 . فبراير 2008.

يصور الحركية الضرورية للفن عموما والرواية خصوصا باعتبارها الوريث الشرعي حاليا للكثير من الأشكال والأنواع الأدبية.

و بهذا المناسبة أريد أن أشرك موقف الشعر للتعبير عما حدث للشعراء العربي من تجديد وتحديث وتجريب يشبه ما يحدث في الرواية العربية عن طريق موقف الشاعرة " نازك الملائكة " و " نزار قباني" . لتقريب الصورة ومقارنتها لتمثل مضامين وأشكال التجريب في الرواية . تقول نازك الملائكة : « والحق أنني كنت استشعر ضيقا شديدا بنظام البيوت في بغداد. كنت كلما رأيت مسكنا متناظرا شعرت بنفسي تضيق وتظلم ولم يخطر على بالي أنني دعوت تلك الدعوة الحارة، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية تفعيلاتها غير متناسقة في العدد لأنني أدعو أيضا إلى تغيير نظام المباني، ولأنني أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه.»[1] فالأشياء المتناظرة والمتشابهة منفرة، النموذج في الفن غير مقبول. لا يمكن قراءة الرواية وإنتاجها حسب نموذج واحد في كل الأوقات. أما "نزار قباني" فإنه يقول : « الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه، أو المساومة عليه. وبغير هذا الشرط تغدوالكتابة تأليفا لما سبق تأليفه، وشرحا لما انتهى شرحه، ومعرفة بما سبق معرفته. الكتابة الحقيقية، هي نقيض النسخ، ونقيض النقل ونقيض المحاكاة الزنكوغرافية أو الطباعية... بالشرط الانقلابي نعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية، والعائلية والقبلية، وإعلان العصيان على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن – شكل القدر أو شكل الوثن .. ومهمة الكاتب الانقلابي صعبة دقيقة .. لأنها تتعلق بإلغاء نظام قائم له جذوره الدستورية والتاريخية والقومية، واللغوية، وإعلان نظام بديل يصعب على الناس في بادئ الأمر الإيمان به، والاعتراف بدستوريته.. في حياة حبة الفاصولياء لا يحدث انقلاب يغير مجرى حياتها... فهي منذ أن كانت، لها ذات الشكل، و ذات الأوراق، وذات الطعم، إنها لا تنتمي إلى حزب، و لا تسير في مظاهرة، ولا توزع منشورا سياسيا .. فهي تولد وتكبر.. وتموت.. بنفس الطريقة، أما رأس الإنسان فهو رحم لا تعرف ماذا يخرج منه.. وماذا يحدث فيه.. وما هو نوع

---

[1] : نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين بيروت ط6 ، مارس 1981. ص 62.

المخلوقات التي تتشكل في داخله ... بكلمة واحدة . على الكاتب الذي يحترم نفسه ويحترم الآخرين أن لا يكون حبة فاصولياء. »[1] وكذلك كان حال الحداثة في الشعر العربي المعاصر وما أطلقه من أشكال جديدة ونماذج تجريبية ما زالت تتعدد و تتنوع حسب مقتضيات العصر.

ولمزيد من التوضيح يمكن أن نشير إلى موقف واحد من الروائيين العرب المهمين الذين قادوا حركة التجديد في الرواية العربية، إنه "إدوار الخراط" الذي يصف التيارات الجديدة، بالحساسية الجديدة يقول : « الحساسية الجديدة هي ظاهرة مزدوجة الأبعاد إذا صح القول، هي ذات بعد سياسي واجتماعي ناتج عن تقويض النظم التقليدية السائدة اجتماعيا و سياسيا بعد ثورة 1952 وبعد هزيمة 1967 لم يكن ممكنا أبدا أن يستمر الإبداع الأدبي والفني كما كان قبل هذه الزلزلة السياسية والاجتماعية . إذن في الوقت نفسه الذي تحطمت فيه النظم السياسية والاجتماعية تحطمت فيه الأنساق الروائية القديمة وحل محلها ما أسميه بظاهرة الحساسية الجديدة التي تندرج تحتها تيارات ومذاهب عديدة.. إتهام هذه المدرسة بالشكلانية هو دائما ما يتهم به كل ظاهرة إبداعية جديدة . صحيح أنه قد ينساق بعض الكتاب إلى إعتناق مجرد الحيل والأساليب الشكلانية التقنية الخاوية في الغالب من خبرة صادقة .. والقاعدة أن هذه التقنيات التي أجملتها ليست مجرد أمور شكلية. لا هي كما قلت تغير أساسي في النظر إلى العالم وفي تلقي خبرة الحياة .. الخبرة الحياتية الآن في مجمل الإبداع العربي الجدير بالإحترام هي خبرة التساؤل لا الإجابة ، خبرة وضع كل الحقائق موضع الشك، خبرة تعدد دلالات الشيء الواحد، خبرة تقدير ما هو خفي وما يدور في منطقة الغموض الحلمي، وأهميته بالنسبة لظواهر الحياة اليومية واختلاطهما معا أي سقوط الحدود بين الظاهر الملموس والداخلي الحلمي وأهمية ترابط هذين الجانبين من الخبرة الإنسانية. »[2] وإذا قارنا هذه الصورة والموقف مع موقف الروائي الإيرلندي الشهير "جيمس جويس" نجد نفس الإحساس ونفس المنطلقات. وأعتقد انه من المهم سماع رأي هذا الروائي لما كان له من تأثير على الرواية

---

[1] : نزار قباني . الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني بيروت لبنان ، ط 5 يناير 2000. ص 7. 8. 10

[2] : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 16.17

العالمية من خلال تكنيكه الذي اشتهر به "تيار الوعي" . كيف ولماذا فكر هذا الكاتب الانقلاب على الرواية الكلاسيكية وبنيتها. يقول : « إن الشكل الكلاسيكي في الكتابة خال أو هو يكاد يكون خاليا من الغرابة، ولكن بما أننا محاطون دائما بهذه الغرابة، فإنه يبدو لي غير مناسب. باستطاعته أن يصف وقائع معينة ومحددة لكن حين يكون الأمر متعلقا بالتيارات الغامضة والسرية للحياة، والتي تتحكم في كل شيء فإنه يفقد قدرته على تصوير كل هذا، ذلك أن الحياة مسألة معقدة للغاية. وقد يكون تقديمها خاليا من التعقيد كما يفعل ذلك الكلاسيكيون أمرا مستحسنا ومرغوبا فيه. غير أن هذا الأمر لا يرضي العقلية الحديثة، إذ أن هذه الأخيرة تهتم قبل كل شيء بالخبايا و بالألغاز و بالتعقيدات اللامرئية، التي يعيش ا"لإنسان المتوسط تحت سيطرتها والتي منها تتكون حياته .. ومع أننا واعون بان الكلاسيكيين حفروا حتى النهاية في العالم المادي والفزيقي، فإننا نرغب الآن في استكشاف العالم المخفي، وفي تلك التيارات اللامرئية التي تتدفق في الأعماق ، تحت سطح الواقع الذي نحن نعتقد أنه شديد الصلابة.. إن هدفنا هو خلق إلتحام جديد بين العالم الخارجي وذواتنا المعاصرة لتوسيع لغة الشعور الباطني مثلما فعل ذلك مارسيل بروست.. إن التجديدات والابتكارات التي أحدثها " مارسيل بروست" كانت ضرورية بالنسبة له للتعبير عن الحياة الحديثة كما كان يراها. وبما أن الحياة تتغير، فإن الأسلوب الذي يعبر عنها لا بد أن يتغير أيضا. لنأخذ المسرح مثلا... لا أحد يفكر في كتابة مسرحية حديثة بأسلوب الإغريق، أو بأخلاقيات القرون الوسطى.»[1] هكذا تحرك هؤلاء الكتاب في رحلتهم الطويلة في البحث عن أشكال وتجارب جديدة تلائم أذواقهم وأحاسيسهم وقناعاتهم الجمالية والموضوعية، في رحلة بحثهم عن رواية تعبر عن روح عصرهم والإشكاليات التي تصطرع فيه- لقد كانت مرحلة بنوها بأساليب جديدة تلتها مراحل وجد فيا دائما من يكمل المسيرة من الشباب الجديد في حركة مستمرة باستمرار الإنسان على هذا الكوكب الأزرق العجيب الذي نعيش فيه.

غير أن هذه الحركات التجريبية والتجديدية والحداثية تصطدم دائما في البداية بمقاومة من جهات كثيرة ففي الوقت الذي تبدأ في النضوج لدى الكتاب تأخذ وقتا إضافيا

[1] : مجلة الكرمل ع 84 صيف 2005 ص 73 .74. 78.

لدى الآخرين. « فالاعتراف بالكتابة الجديدة يأخذ وقتا طويلا.. لأن من الصعب كسر عادات الناس ، و تغيير غرائزهم الكلامية المكتسبة بين عشية وضحاها . ولكن الاعتراف بالكلام الجديد، والكتابة الجديدة هو قضية وقت لا أكثر.. لأن أهم ما في الإنسان أنه حيوان قابل للتحول والملاءمة مع كل المناخات.. وكل درجات الحرارة.. ولقد تأكد لي، بعد ثلاثين عاما من التجارب الشعرية، انه لا يوجد إنسان عربي محافظ حتى الموت. »[1] هكذا كان حال الشعر العربي والحركات الجديدة التي لقيت مقاومة كبيرة في البداية لكن مع مرور الوقت لقيت استجابة واسعة حتى ترسخت الكثير من تلك المنطلقات الشكلية والموضوعية الجديدة. وهذا ما حدث ويحدث مع الرواية أيضا سواء عندنا أو عند غيرنا، يقول "ألن روب جرييه" : « كان النقد الذي يوجه إلى عنيفا سلبيا، ولم أكن أشكو، وقد صوروني على أنني كاتب لا يقرؤه أحد استمر هذا لمدة 15 عاما . بعدها قال الناس إذا كان غير مقروء فلماذا تستمرون في قول ذلك لمدة 15 عاما. وفجأة بدأت أكتسب قراء بصورة غريبة. »[2] وهذا هو حال الكثير من المجددين والتجريبيين لأنهم يحدسون التغيرات الخفية والمعلنة في العلاقات الإنسانية قبل غيرهم. ولأن دوافعهم للكتابة أقوى من أي شيء خارجها وفي هذا يضيف "جرييه" قوله : « في ذلك الحين لم تعثر رواياتي على من ينشرها. وكذلك لم تعثر حتى بعد نشرها على من يقرأها. لكن هذا لا يقلقني فثمة أمر شديد القوة يدفعني على أي حال إلى الكتابة .. هناك شيء في العالم لا أفهمه، وأنا عاجز حتى عن صياغة عدم فهمي له، هناك مسافة، هناك هوة بين العالم وبيني ولهذا السبب بالتحديد أتكلم.»[3] وهذا الوضع حدث في كثير من البلدان مع كتاب عديدين ومنهم الكاتب الإنجليزي "ب.س. جونسون" الذي يقول: « الذي لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتعالون عليه ! صحيفة يومية قومية (أعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة " المسافرون" التي أرسلت إليها لكتابة مراجعة لها، بحجة أن بعض صفحاتها سوداء (هي في الأصل كذلك)، رجال الجمارك في استراليا صادروا رواية

---

(1) : نزار قباني . الكتابة عمل انقلابي . ص 9

(2) : أخبار الأدب ع 763 فبراير 2008 ص 11.

(3) : الإبداع الروائي اليوم ، ص 75.

"ألبرت أنجلو" فيها قطع على شكل مستطيلات في الصفحات وأصروا للإنفراج عنها أن يرو البذاءة التي كانت مكتوبة مكان القطع، في إحدى مكتباتنا الكبرى وجدت رواية " شبكة الصيد" في قسم صيد السمك.»[1] وطبعا هذه الحالات قد تكون محبطة لدى بعض الكتاب لأنهم يشعرون بعدم التواصل مع الآخر. لكن الأكثرية ممن يؤمنون بأساليبهم يمضون في عملهم ولعل النجاح يأتي في يوم ما. و في نفس المكان و في بريطانيا دائما يقول "ديفيدلودج" : « هناك دلائل كثيرة أن العقل الأدبي الإنجليزي يلتزم بصفة خاصة بالواقعية، و يقاوم الأساليب الأدبية غير الواقعية لدرجة يمكن وصفها بالتحيز .. فالرواية التجريبية الحديثة التي قدمها جيمس جويس وفرجينا وولف و. د. لورانس، التي هددت بوضع حد للبناء الثابت للرواية الواقعية، قد تبرأ منها جيلان متتابعان من الروائيين الإنجليز. ومن الصعب أن نتجنب عند مراجعة تاريخ الرواية الإنجليزية في القرن العشرين، من الربط بين استعادة التقاليد الواقعية في الرواية والانحلال الملحوظ للإنتاج الفني، أنتج المزاج النقدي في إنجلترا مناخا تنتعش فيه الروايات التقليدية وأي نتاج خارج عن المألوف يوصم بأنه تجريبي ويهمل.»[2] وهذه صورة واضحة عن مشكلات التجريب في كل البلدان. والواقع العربي لا يشذ عن هذا السياق. فالمعارك كبيرة وكثيرة بين أصحاب التجارب التي تبحث عن غير المألوف والحداثي وبين أصحاب الذوق العام المشترك سواء من النقاد أو القراء بشكل عام. فهناك من يرفض التجريب جملة وتفصيلا وهناك من يحاول أن يقننه بضوابط وشروط محددة إلخ. يقول "جيب محفوظ" : « أما إذا أخذنا الأساليب الحديثة، فإننا نجد أن كل شيء قد تغير، حتى فضائل ومزايا الرواية القديمة أصبحت غير معترف بها يقولون لك إنها غير مهمة، لقد وصلنا إلى درجة أن البعض يقولون لك إننا نكتب رواية ليس فيها بناء ولا سرد و لا حوار. الله ! كيف أعرف الرواية إذن ؟ كل مجموعة تستطيع أن تنشئ رواية كما تشاء.. إن أي فن له جمهور، سواء كان فنا عاديا أو متوسطا أو متدنيا، عندما يجد الفن جمهوره تعرف أن هناك حاجة استجاب لها الناس. هذه التي سموها " اللارواية" أو" الرواية الحديثة " أنا قرأتها بعناية

---

(1) : مالكوم راد بري الرواية اليوم . ص 149.
(2) : المرجع نفسه ، ص 81.

وعناء. قرييه وساروت وميشال بوتور، ولم أخرج منها بشيء. لم أخرج منها بشيء أبدا ولكني أعثر على نقاد يقولون إن هذه الرواية " اللارواية" هي الفن وغيرها ليس فنا. النقاد الكلاسيكيون يقولون أن ما يقوله النقاد والآخرون : هو هراء" ما الذي يدع " اللاروايـة" هذه فنا واجبا الاعتراف به حتى ولو لم نتذوقه ؟ أن يكون لها جمهور، عاشـق حقيقـي، فإن لم يوجد هذا الجمهور فإنها تبقى تجربة ومشروعا.»[1] وفي السياق نفسـه يضـيف قوله: « الحقيقة أن الرواية لها مفهوم ولا يخلو من الحدث أو الأشخاص أو المعنى، فـإذا أراد أناس أن يجردوها من هذا فبأي حق يسمونها رواية فلماذا لا يسمونها شـكلا أدبيـا جديدا؟ لماذا يصرون على الرواية التي لها عناصرها وأسسها منذ الفراعنة حتـى الآن. فأنا لا أعتبرها رواية جديدة وإنما شكلا أدبيا جديدا تعترف به أولا تعتـرف.» [2] وكمـا نعرف فإن "نجيب محفوظ" بقي وفيا لإحساسه الفني، كما كان يعتقد بأن البيئة العربيـة لا تحتمل الأساليب الجديدة في أوروبا بطريقة مباشرة، بل عن طريق الاستفادة مـن بعـض الأساليب مما يلائم طبيعة القارئ لدينا. هذا القارئ الذي يعد علامة مهمة على تقبـل أي تجديد أو تحديث على الأنماط الفنية السائدة .

غير أن "نجيب محفوظ" يتجاهل كون الرواية وعناصرها أصبحت محل تساؤل في حد ذاتها. يقول الروائي الإنجليزي. "مالكوم براد بري" : « نحن نعيش في عصر أضحت فيه الرواية، بشكل لافت للنظر، أكثر تقلبا وقلقا وتساؤلا حول ذاتها ، ومما كانت عليه قبل سنوات قليلة، ولو تفحصنا الرواية المعاصرة، لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حـول طبيعـة السرد ومقوماته، الأساسية دور الحبكة والقصة وطبيعة الشخصية، والعلاقة بين الواقعيـة والخيال أو الأسطورة قد أصبحت في مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه و في الواقـع. فـإن الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه قد تغيـرت بشـكل ملحـوظ فـي السنوات الأخيرة. بحيث يمكننا القول باطمئنان، إن تغيرا جماليا وفنيا حـدث وأن هنـاك إشارات تقول إن عهدا جديدا ومتميزا للأسلوب قد بـدأ.»[3] وبـذلك أصـبحت المفـاهيم

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية. ص 245
(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 40
(3) : ما لكوم براد بري الرواية اليوم . ص 08

الكلاسيكية محل نقاش وتساؤل فالرواية كما يعرفها "نجيب محفوظ" أصبحت تأخذ أبعادا غير معروفة سابقا. وذلك ما جعل الروائي المكسيكي كارلوس "فوينتس" يقول : « في النهاية نحن أمام اختفاء واضح للأجناس الأدبية التقليدية وبالنسبة لي طالما تنبأت بحدوث هذا الأمر، لقد تعرضت للنقد حين نشرت كتبي الأولى، فلم يكن أحد ليعرف كيف يصنفها.. باختصار أن الأدب هو مكان شاسع عام .»[1] قد يكون هذا الطرح بعيدا أو قريبا لكنه مطروحا. هناك مخاض ما . فالرواية الكلاسيكية لم تعد تلبي المطالب الجديدة يقول "بوجدرة" « لقد أصبحت الرواية المعاصرة معقدة ومتشعبة لا لأغراض مجانية وتافهة أو مصطنعة وإنما لأنها تهدف عكس الواقع الذي يزداد يوما بعد يوم تشعبا وتكثفا.. لأن لها القدرة على هيكلة تعقيد الواقع من خلال التقلبات اللغوية الجذرية والانفجارات البنائية والتثويرات المنهجية كذلك، خاصة وأن الرواية الحديثة والمحدثة استوعبت لصالحها الشعر والنثر وكل الإنجازات التي حققتها العلوم الإنسانية واللسانية فأصبحت بفضل هذا الإستقطاب مجالا فسيحا للتجارب الجريئة ومخبرا عظيما لتحميض الواقع وتحميض الحياة .. إن لإبداع الروائي يحدس ويسبق ويخترق ويماشي التقدم الإنساني و الإزدهار البشري. »[2] غير أن هذا التعقيد والتشعب يحاول كتاب كثيرون كما أسلفنا القول أن يضعوا له قوالب وإشارات حمراء وإلا انفلتت الكتابة عن أطرها الإبداعية يقول الروائي المغربي "أحمد فرشوخ" : « تنزع نصوص أخرى إلى تدمير بنية النص الحكائي، والإشتغال على اللغة والهذيان، بشكل يقطع أوصال النص، و يلقى بالقارئ خارج المدار الروائي، ومن ثم يتحول التجريب إلى مغامرة كلية تضحي بالقارئ، وتحرم الكتابة من التجذر ضمن أنساغها الرمزية والاجتماعية، لتصبح كتابة بلا انتماء. لقد آن أوان القول بانِ روايات التجريب المأزقي لا تقرأ، لأنها لا تترفق بقارئها المفترض، ولا تتجاوز بالتالي مع عبورية اللحظات التاريخية، ولا تتصدى التجريب المأزقي لا تقرأ، لأنها لا تترفق بقارئها المفترض، ولا تتجاوب بالتالي مع عبورية اللحظات التاريخية، ولا تتصادى مع محمولاتها الثقافية بإمتداداتها في الوعي والذاكرة

---

(1) : أخبار الأدب ع 693 أكتوبر 2006 . ص 12

(2) : الرؤيا ع I السنة الأولى ربيع 1982 إتحاد الكتاب الجزائريين. ص 14. 15

والجسد، ولا تعيد بالتالي الاعتبار لأسئلة الذات ولغاتها البوحية، ومن ثم فالحداثة الروائية تملك موضوعي للمعرفة الأدبية ، ووعي تاريخي بمحمولاتها الجمالية، وليست ممارسة شكلانية تغطس في مياة البلاغة والبديع! »[1] و في هذا الشأن يضيف "مبارك ربيع" قوله « مبدئيا أوافق على وجود هذه الإشكاليات على أساس أن لا تؤدي إلى ضياع حدود الفن أي ألا تؤدي إلى أن كل شيء فن وأن كل هلوسة أو هذيان هما فن. وبالتالي فإن التجريبية توضع لكي تفهم فهمها الصحيح في إطارها الحضري وفي النسق التاريخي الذي نشأت فيه.. أميز بين التجديد كبحث، والتجديد كنزعة فالأول له كل خصائص الفن، وأعتقد أن له خصائص البقاء لأنه يملك القدرة على التفاعل وعلى التأثير، بينما الثاني ربما كان يمثل عقيدة، وقد يكون أسهل لأنه يتجاهل إلى حد كبير الفرق بين الفن المسؤول والمجانية »[2] إذا التجريب والحداثة ليست عقيدة أو فعلا مقصودا لذاته، بل العملية تتم في إطار بحث معرفي عميق يهدف تمثل الأفاق الجديدة والرحبة للتطور والتقدم الإنسانين. كما أن الحداثة ليست مساحيق شكلية ولغوية، وفي هذا الأمر يتجه بعض الروائيين إلى استبعاد الفعل الحداثي المستورد غير النابع من الذات الحضارية لذا، يقول "واسيني لعرج" « الحداثة لا تعني مطلقا اللعب بالألفاظ و التنميقات الميتة، الحداثة حرية ليست فعلا فوضويا يملك حق سلبنا هذا المكسب.. – الحداثة– ليست فعلا مستوردا على الإطلاق لكن وعي الحداثة هو الإشكال وليست الحداثة، كيف أكون حداثيا بدون أن أخسر علاقتي بجذوري، وأصالتي في الكتابة ؟ .. نحن نملك الأشكال السردية الراقية التي بإمكانها أن تكون من خلالها حداثيين بتطويرها ووضعها في مسار الحياة لكي تعيش وتكون أشد التصاقا بثقافتنا ومجتمعنا .. كذلك الحداثة تعني بالنسبة لي داخل سياق الحرية القدرة على الاشتغال داخل الطابو لتفجيره من الداخل، الطابو الذي يرجع الإبداع والخلق والحياة باتجاه قراءات قروسطية (قرون وسطى) إبدال هذا الطابو معناه فتح طريق أمام الإبداعية .. واختراق الطابو (السياسي والاجتماعي الديني واللغوي).»[3] وتدعيما لهذا

---

(1) : عبد الرحيم العلام ، سؤال الحداثة في الرواية المغربية. 129.

(2) : بول شاوول علامات من الثقافات المغربية الحديثة . ص 60 . 61

(3) : يومية النصر ع . الأربعاء 22 فيفري 1989

التوجه في قراءة الحداثة في الرواية يضيف "عبد الرحمن منيف" قوله : « إن رواية اللاحدث، أو اللاوعي أو محاولة إستبعاد الموضوع، أو تكسير الزمن، أو اعتماد الأساليب السوريالية والدادئية، إذا كان أي من هذه الأساليب أو غيرها رسم الرواية الأوروبية، وأعطاها صفة الحداثة في هذه المرحلة . فهذا لا يعني بالضرورة أن اعتماد أي من هذه الصيغ يؤدي حكما وحتما إلى اعتبار الرواية المكتوبة بهذا الطريقة رواية حداثية.»[1]

وفي هذا السياق نقفز إلى اعتراض من نوع آخر عن الحداثة وهو مرتبط بالرواية المغربية يقول "محمد زفزاف" : « كيف نتحدث عن الحداثة في الرواية المغربية وهي في طور النشأة؟ إن رصيدنا الروائي محدود. والروايات التي يمكنها أن تحمل هذا الاسم قليلة ومعروفة صحيح أن هناك عناوين كثيرة تصدر كل سنة لكن لا يزكيها أحد سوى كاتبيها. من يمنعك أن تطبع كتابا على حسابك وتسمية رواية أو قصصا قصيرة أو ديوان شعر ؟ الذي يحسم في التقييم والتصنيف هو التاريخ »[2] إذا هذا الروائي يشير إلى غياب التراكم الكمي للرواية في المغرب بحيث تتشكل تيارات واتجاهات متنافسة أو متعارضة تؤدي إلى خلق حالة توالد وتنافس مستمر، وفي الحقيقة هذا الوضع ليس خاصا بالمغرب وحده بل بكل الدول العربية تقريبا باستثناء مصر التي تحصي تراكما معتبرا . فالجزائر مثلا حتى بداية التسعينات من القرن العشرين لا يكاد يتجاوز عدد الروايات المنشورة فيها الأربعين رواية أي عدد الروايات التي كتبها روائي عربي واحد هو "نجيب محفوظ". وكذلك الحال في تونس وليبيا والعراق و سورية ولبنان ودول الخليج العربي. ولذلك يقول "عبد الكريم جويطي" : « إن الأدب المغربي لم يكتب بعد روايته الكلاسيكية لكي يستسلم لترف الإغراق في التجريب.»[3] وطبعا إذا كان في هذا الطرح نصيب من الحقيقة فإنه لا يمكن أن يكون قاعدة بحيث ينتظر الكتاب قرنا آخر من الزمن حتى تتكثف وتتكدس التجارب وبالتالي البحث عن التجاوز و التجريب . نحن نعيش في عصر السرعة

---

(1) : عبد الرحمن منيف الكاتب والمنفى ص 70 . 71

(2) : عبد الرحيم العلام . سؤال الحداثة في الرواية المغربية . ص 100

(3) : المرجع نفسه ص 67

والتقارب الحضاري والتعدد في أذواق الناس الذين يحتكون بمختلف الثقافات ولذلك فالتجريب والحداثة هي استجابة لهذا التنوع الموجود.

هناك مظهر آخر للحداثة قد يكون متخفيا لكنه ملفت للإنتباه في بعض التجارب هذا المظهر يحدده "منيف" كالتالي : « صحيح أنه لا يمكن وضع مقاييس أو مواصفات كاملة أو نهائية لكيفية كتابة الرواية، لكن مع ذلك يجب أن نتستلهم موروثا وأن تمد جذورا وأن تكتسب طرائق وصنيعا من الأرض والناس وأن تتوجه إليهم في نفس الوقت... أن يكون هم الرواية العربية مخاطبة العقل الغربي، بالقفز عن القارئ العربي وتجاوزه... وإظهار البراعة واتقان الصنعة ، حسب مقاييسهم فلن يؤدي إلى قيام رواية عربية ، بل بالعكس سوف يضعف و يؤخر ما تكون فيها.»[1] وهذا التوجه موجود في الواقع. حيث هناك البعض ممن يكتب وعينه على الترجمة، أي أن تترجم أعماله إلى اللغات الأخرى. أي إلى القارئ الآخر وبذلك يختلف معمار الرواية نتيجة هذا الطموح . وهذه كلها تطلعات موجودة وتساهم في النسق العام للإبداعية العربية وربما للعالم و تدخل في الموجهات غير المباشرة للكتابة الروائية، غير أن تأثيرها قد يكون كبيرا على طبيعة البنية في النص سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

ويمكن في النهاية أن نشير إلى بعض مظاهر التجديد والتجريب في الرواية العربية وغيرها، حيث امتدت الحداثة إلى كل البنيات التقليدية في الرواية. لقد تم تفكيك العقدة والحبكة التقليدية. لم يعد هناك التعاقب والتسلسل المنطقي القديم، تم استعارة النسق الشعري بصور وتراكيبه، تم التخلص من سلطة وسيطرة الصوت الواحد المهيمن على الرواية وإبداله ببنية الأصوات المتعددة وما ترتب على ذلك من تعدد للملفوظ اللغوي. تحول مركز الجذب في النص والذي لم تعد تحتله الشخصية التي جردت من كل مميزاتها وخصائصها وخفضت إلى كونها رسما مخادعا بسيطا، الإقتباس من الصحف أو المدونات، تشظي الزمن وغياب التسلسل الأحادي، المعنى ينبثق من ترتيب الفقرات وانتظام الجمل، انعدام الاتصال والتداخل بين فقرات الرواية، توليد النص بالصور المتكدسة وباللوحات الوصفية وبالتداعيات وباللعب اللفظي والمجاز وبالتعسف، وفقدان

---

[1] : عبد الرحمن منيف، الكتاب والمنفى ص 276

الضرورة فيما يروى من طرف وأحداث. اعتبار العالم المرئي المحسوس هو المعنى كله ولا معنى قبله. التأثر بتقنيات الفنون الأخرى كالسينما. هذه بعض مظاهر وأطر التجريب والحداثة في الرواية الجديدة. وطبعا تختلف مستويات التجديد من روائي إلى أخر ومن نص إلى آخر. فالشخصية مثلا لم تعد كما كانت في الرواية الكلاسيكية : « فهذا الإنسان الحديث " المظلل الحائر" والمنقسم لم يعد يتعرف على نفسه في البطل الذي يحمل معنى التوحد.... عدم التميز أو الندرة La rarete تغيب وصف وجوده الفيزيقي، تمنع تقديمه كاملا وبدقة. كشف الحالة المدنية المثبت في الرواية البلزاكية ذات الحقيقة الاجتماعية والعائلية والمهنية والتاريخية المحددة اختلفت أمام الغموض الذي لا ينبثق منه إلا صفات نادرة وحالات ضمير تحدد وتشكل علاقته بالعالم ... في الروايات الكلاسيكية هوية الشخصية محددة بالاسم الذي يضمن الوجود الفردي. الروائيون الجدد والسينار ستيون الجدد يستعملون استراتيجية معاكسة لمنع هذا البناء الهوياتي . غياب التسمية هي الأكثر جذرية .. التسمية تختزل أحيانا في حرف A »[1] ففي السابق كانت التسمية مهمة وذات دلالة حتى لو كانت سطحية. وقد تخفي معاني رمزية يتركها الكاتب للقارئ الذي يكتشف مدلولاتها. وقد تكون التسمية دلالة على أن الشخصية عبارة عن نقطة التقاء فكرية أو شخصية واقعية إلى آخره. في حين في الرواية الحديثة يقول الروائي جان ريكاردو : « إننا نقرا فقط إشارات نوعية (رجل أمراة صبي) وضمائر (هو هي) ... إذا كنا نحرص على الشخصيات فيجب أن نقر بتحولها إلى ضمائر، وهذه النقلة لا تخلو من أهمية فإن اللفظة العامة " إمرأة " مثلا لا تلبث أن تنكشف عن أنها القاسم المشترك بين عدد من النساء، ويعمق الضمير " هي" هذه الظاهرة و يغدو إبهامه المتواتر مركزا لإشارات متعددة، وموضعا للمبادلة يجوز الكلام على هذه المرأة إنطلاقا من تلك. »[2] لقد أصبح الإنسان رقما مبهما بين مجموعة من الأرقام المبهمة أيضا. يقول "ألن روب جرييه" : « فيم نجهد أنفسنا في البحث عن إسم رجل في رواية في الوقت الذي يخفي ذلك عنا ؟ كل يوم نلتقي بأشخاص لا نعرف أسماءهم، و بوسعنا أن نمضي أمسية بكاملها

---

(1) : Claude Murcia . Nouveau Roman Nouveau Cinéma Edition nathan Paris 1998-P 109 . 110.

(2) : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة،ص95.96

نتحدث فيها مع غريب، دون أن نكون قد انتبهنا أدنى انتباه عندما قدمه لنا المضـــيف.»[1] وبهذه الطريقة ينسحب التجديد على كامل العناصر المشكلة للرواية. ويتم تجريب أساليب أخرى تعبر عن هذا النقاش المرتبط بالمتغيرات العامة في الفن.

ويمكن هنا أن نشير إلى نماذج تجريبية في الرواية العربية. وأول هذه النماذج هي تجربة كتابة رواية مزدوجة التأليف والتي قام بها " جبرا إبراهيم جبرا" وعبـــد الـــرحمن منيف " يقول عنها "منيف" : « عالم بلا خرائط" أنا اعتبر أن هذه الرواية تشكل نوعا من الإضافة بالنسبة إلى الرواية العربية ، فمن ناحية يكتبها (إثنان) (أو روائيان) ومن ناحية ثانية يكتبها إثنان بمحاولة غياب الكاتب (الفرد) .. وأفترض أن جملة الوسائل التي يمكن أن تغتني فيها الرواية العربية هي ليست فقط في التجريب، وإنما كيف يمكن أن يصل إلى نوع من إشتراك وسائل تعبير أو معبرين مختلفي الألوان والطريقة، بحيث يمكن أن نولد نوعا من الصيغة الجديدة. »[2] وطبعا هذه حالة تجريبية مهمة وفيها الكثير من المغـــامرة لأنها تنقل الرواية إلى مستويات متباينة في الأسلوب والطرح. ولقد أعيدت هذه التجربـــة في المغرب، وقد تتكرر في مواقع أخرى، وقد تحيل الرواية إلى حقل تجريبـــي متعـــدد . طبعا نجاح ذلك مرتبط بعوامل كثيرة. ولكن في النهاية تعطينا صـــورة علـــى امكانيـــات التجريب واقتحام أجواء إبداعية قد تؤسس لإتجاه جديد.

أما التجربة الثانية فهي لروائي مصري شاب اسمه "محمد عبد الرحيم"، وعنـــوان روايته محل التجريب إسمه " درجة مئوية" فهذا الكاتب لم يقنع بالتـــداخل بـــين الأنـــواع الأدبية والتعدد اللغوي في الرواية فيذهب إلى كتابة فصل كامل باللغة الفرنســـية يتوســـط روايته، كذلك كتابة الرواية على طريقة الشعر الحر. ففي سؤال حـــول اعتبـــار روايتـــه قصيدة نثرية طويلة وليست رواية يرد « ربما جاء هذا الإنطباع بسبب الأسطر القصيرة التي تحتل أجزاء كبيرة من الرواية. كنت أريد أن أحقق حالة ما بهذه الأســـطر. أردت أن أوقف القارئ في أماكن معينة وأن أثبت نظره على كلمات بعينها.. أنا أحيانا مـــا أشـــعر لدى قراءة جمل ما في روايات ما ركيزا أنها قصيدة نثر مثلا- كما يجيب عـــن الفصـــل

---

(1) : الأقلام ع 1 السنة الرابعة عشرة ، تشرين الأول 1978 ص 39.

(2) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى. ص 312.

المكتوب بالفرنسية، وفيما إذا كان يقصد شيئا بعينه من وراء ذلك بقوله : « أبـدا فقـط فكرت في أن هذا الجزء لا بد أن يكتب هكذا. كتبت الفصل وأعطيته لشـخص يترجمـه، حذرني إسلام أخي من أنه سيؤدي إلى عدم تواصل القارئ معه. في النهاية قلت لإسلام تخيل أن للرواية أبوابا عدة. وهناك باب مغلق منها، لو استطاع القارئ إقتحامه فهذا جيـد ولو لم يعرف فهناك " أبواب أخرى" ولماذا أحس أن هذا بالذات يجب أن يقرأ بالفرنسـية يجيب: « لا أعرف بالضبط ، ولكنني أحببت أن أرسل رسالة معينـة لشـخص مجهـول يعرف الفرنسية ، أنا أعرف أن قراء العربية سيتجاوزونه. ولكنه قد يكـون مهمـا لهـذا الشخص. هناك في نفس الوقت بعض الإخوة يكتبون بالعربية كلاما لا تفهم منـه شـيئا. على الأقل أنا أكتب بشكل طبيعي بلغة أجنبية.»[1] وكما هو واضح يمكـن القـول بـأن التجريب في مثل هذه الحالة تجريب غير مدروس وحتى صاحبه يستعمل صيغة : « قـد يكون مهما » و"ولا أعرف بالضبط" فهذه الصيغ تبعد الوثوق في وسائل التجريب وتحفـز الاحتمال والممكن، ربما حققت مثل هذه الطرق الحدسية أهدافا جماليـة غيـر محـددة، وربما آلت إلى الفشل والإهمال.

ويمكن هنا أن نشير إلى مثال تجريبي آخر من الرواية الإنجليزية وهـو للروائـي ب.س. جونسون الذي يتحدث عن كيفية نقله لدرس معين يلقيه مـدرس إلـى الروايـة. يقول:« مثلا لكي أنقل درسا معينا يلقيه مدرس على تلاميذه ، فقد قسمت الصـفحة إلـى عمودين، الأفكار التي تدور بذهن المدرس وهو يلقي درسه توضع في العمود الأيمن بخط مائل، ويوضع على الشمال حديثه وحديث تلاميذه بشكل روائي. طبعا مـن الواضـح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الإثنين معا، لكن حين يقرأهما كليهما يسيري أنهما يسيران معـا وفي الوقت نفسه ويقدمان أيضا ما يدور في نفسه آنذاك. »[2] وهذا الجهد كلـه محاولـة لوضع القارئ أمام صورة الإنسان العلنية والخفية، أمام إزدواجية الأصوات داخل عقلـه، وهي محاولة تقنية قد يتفهمها البعض وقد يتجاوزها البعض قد تعطـي انطباعـا جماليـا إيجابيا وقد تعطي انطباعا عكسيا. رواية أخرى للروائي نفسه يسجل فيها تجريبـا جديـدا

---

(1) : أخبار الأدب ع 763 فبراير 2008 ص 8

(2) : مالكوم براد بري، الرواية اليوم ص 144

يصفه كالتالي : « رواية المسافرون » تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول. الفصل الأول والأخير يشتركان في أسلوب واحد لإعطاء الكتابة وحدة دائرية داخل الموضوع. هذه المسائل تشتمل على مونولوج داخلي، رسالة، فقرات من صحيفة، وسيناريو فيلم وهو يصور واحد كتابة الرواية بشكل نموذجي، كان في الموضوع مهرجانا احتفاليا في ناد ريفي يضم عددا كبيرا من الشخصيات واستخدمت التكتيك السينمائي بالقطع السريع من مجموعة إلى أخرى، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت.»[1] إذا هذه هي الطريقة و الوضعيات التي يتخذها التجريب في الرواية سواء كانت عربية أو أجنبية . فبعض هذه التقنيات الجديدة في البناء تصمد وتنجح وتعاد في روايات أخرى، و قد تنتشر وتصبح نموذجا في الكتابة فالكثير من تلك التقنيات والحيل ينتقل من ثقافة إلى أخرى ويتجاوب معه الذوق العام ويصبح تكنيكا عالميا أو محليا.

فتأثير السينما مثلا بدأ عند كاتب معين ثم انتشر حتى أصبح سمة ومرجعا عاما لدى الكثير من الكتاب، يقول "بوجدرة" : « لقد لاحظت في الرواية العربية مثلا أنه لا توجد عين كاميرا تلتقط الأحداث وبتعبير أصح لا يوجد « Travlingue » في الرواية وهي التي – كما هو الشأن معي – تخلق جوا شعريا.»[2] وذلك ما يشير إليه أيضا "نبيل سليمان" عندما يقول :« من السينما أولا أظن أنني أفذت الكثير، على مستوى بناء المشهد وتركيب المشاهد ولعبه الزمن. »[3] وهذا التأثر مشترك لدى روائيين آخرين من بيئات أخرى، كحال الروائي "فرانسوا فييرجان" الذي يقول " طريقة كتابة الرواية تختلف عن كتابة السيناريو ولكنني تعلمت المونتاج من السينما وهو ما أفادني في تقطيع رواياتي . كان إيقاع كتابتي ليختلف لو لم أعمل في السينما.»[4] وطبعا لكل تلك التقنيات تأثير بالغ على بنية الرواية وإيقاعها. فتركيب الصور في الفيلم ومزجها يختلف عن السرد اللغوي الكلاسيكي الذي يلتزم التسلسل المنطقي. وأعتقد هنا أنه من المناسب أن نسجل بعض الآراء حول طبيعة السينما والفروق الموجودة بينهما وبين الرواية. يقول بـ

---

(1) : مالكوم براد بري، الرواية اليوم، ص 143.
(2) : الإختلاف ع I جوان 2002 ص 26- 27.
(3) : نبيل سليمان ، حوارات وشهادات . ص 143
(4) : أخبار الأدب ع 761 ص 12

"ب.س.جونسن":« الفيلم يمكنه أن يحكي القصة بشكل أكثر مباشرة وفي وقت أقل وبتفصيل أكثر دقة من الرواية. كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائمة أمام الجمهور، خاصة الصفات المميزة للشخصية كالعرج أو أثر جرح أو قبح أو جمال معين- ولا يمكن أن يقارن وصف روائي لمعركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه المعركة.. فالفيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء. لكنه فقير تماما في أخذ المتفرج داخل عقل الشخصية، وإخباره فيما يفكر، مرة ثانية أقولها، لقد أدرك جويس ذلك على الفور، وطور تكنيك المونولوج الداخلي خلال بضعة أعوام من ظهور السينما. إن تاريخ الرواية في القرن العشرين قد شهد بشكل ما مساحات واسعة في أرض الروائي القديمة تستولي عليها وسائط أخرى عام بعد عام. حتى أصبح الشيء الوحيد الذي يمكن للروائي أن يقوله أنه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته وذلك ما عليه أن يكتشفه، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما.»[1] وهكذا كانت السينما دافعا عكسيا للبحث عن تقنيات جديدة للحفاظ على قرائها وامتيازها الجمالي والفني، وفي هذا الشأن يضيف "جون فاولز" تصورا آخر للفرق بين السينما والرواية بقوله : « لقد كتبت السيناريو ولكن معظم الكتابات السينمائية عمل فريق. المنتجان لهما رأي، و للمخرج رأي آخر، ولعدد من العوامل غير الإنسانية رأي، مثل الميزانية وطبيعة أماكن التصوير، وممثلي الأدوار الرئيسية .. أقارن هذا بالعزلة الطويلة لكاتب الروايات. ورجعت أشعر بالراحة، وإعادة تثبيت لثقتي في الرواية، فهي بكل أخطائها، حالة شخص واحد. في رواياتي أنا المنتج والمخرج وكل الممثلين والمصور أيضا، قد يبدو هذا جنونا بجانب الحالات المحتفي بها في هوليود، هناك غرور حول الرواية، رغبة في لعب الرجل الإله، إن الرواية شكل حر وهي في ذلك لا تشبه المسرحية أو سيناريو الفيلم، و ليس لها حدود إلا تلك التي للغة، إنها تشبه القصيدة، يمكنها أن تكون ما تريد، وذلك مكمن سقوطها ومكن عظمتها، وذلك يوضح لماذا استخدم الشكلان الرواية والقصيدة – لتأسيس الحرية الاجتماعية والسياسية في ميادين أخرى... الصورة السينمائية المرئية هي واحدة لكل من يراها. أنها تلغي المخيلة الشخصية والاستجابة تكون من ذاكرة الفرد المرئية فقط، بينما

---

(1) : مالكوم براد بري ، الرواية اليوم . ص 136

الجملة والفقرة في رواية ما تثير صورة مختلفة في كل قارئ. هذا التعاون الضروري بين الكاتب والقارئ، الأول يشير والآخر يثبت، هي ميزة الشكل اللغوي و لا يمكن للسينما أن تغتصب هذا العرش.»[1] هذه بعض الأفكار التي يتداولها الروائيون عن التأثير والتأثر المتبادل بين الرواية والسينما. وتأثير ذلك على البناء الجديد المفترض للرواية التي تحاول أن تكيف مع الوضعيات الجديدة التي يفرزها تنافس الأشكال الفنية على الساحة الأدبية.

ومن بين مظاهر الحداثة في الرواية أيضا ما يسمى " بالتناص" يقول نبيل سليمان" « المقتبسات الحرفية نادرة بطبيعة الحال. وحين ترد فلغرض هام، وتكون بذلك قد صارت جزءا من النص، ولا تعود تسميتها بالمقتبسات دقيقة. الأغلب هو أن يجري التصرف بها، ولو بكلمة، ولو بعلامات الترقيم. إن أدنى درجات التصرف هذه تخلقها على نحو خاص بالرواية، وهكذا أيضا لا تعود مقتبسات، بل جزء من الرواية، والرواية بهذا المعنى هي بحر، تدفع إلى خضمه بما تدفع، فيتمثله، ويغدو ما دفعت خلقا آخر ... إنني لا أرى سببا لكي يذيل الروائي متناله بتفاصيل المرجع ، كما يفعل بعض الروائيين، بين الرواية والبحثىصلة نسب حقا، ولكن بغير ذلك التذييل فأمر التوثيق والأمانة العلمية في الرواية غيره في البحث. الرواية على هذا النحو تمتلك المقبوس، والرواية على هذا تدعي أنها وثيقة، وشاهد، ومر جع و بالإحالة عليها يقرأ مجتمع وعلاقات وحقب وينهض تاريخ فإذا صح للرواية هذا الإدعاء تكون منذ الآن، وليس بعد عشرات السنين مرجعا تاريخيا قائما بذاته.»[2] وبصرف النظر عن كيفية التعامل مع التناص في الرواية إلا أنه أصبح ظاهرة وتقنية يستعملها الكثير في بناء السياق العام للنص، وبنسب متفاوتة من كتاب إلى آخر . يقول " رشيد بوجدرة":« الكتابة الروائية تنبني على ثلاثة عناصر هي: اللغة أو الأسلوب والبنية والمعرفة، والشيء الذي عملت على ترسيخه في كتاباتي هو تشعب البنية وتكسير المنطق الخطي.. وكذا استعمال التناص في بعض السياقات التي تحتاج إلى التوثيق مثل تقارير وتصريحات واعترافات جنرالات في الجيش الفرنسي عندما يتعلق الأمر بفظاعة المستعمر وكذا نصوص أخرى

---

(1) : مالكوم براد بري، الرواية اليوم . ص 130. 134.

(2) : نبيل سليمان حوارات و شهادات . ص 225. 226.

من التراث الفكري..»[1] وخارج هذا الاقتباس يتحدث "بوجدرة" كثيرا عن التناص والبعد المعرفي في الرواية وعن توظيف التاريخ والتصوف وغيره. ولكن هذا التوجه الجديد يختلف عن التوظيفات القصيرة للمثل الشعبي مثلا في الرواية الكلاسيكية والذي يقول عنه منيف:« لقد حاولت مثلا تلخيص الكثير من الأفكار، وعناصر الرؤية المكثفة من خلال استعمال الأمثال. المثل يلخص موقفا في منتهى العمق والذكاء.»[2] فمثل هذا التوظيف يختلف عن المنحى الجديد للتناص الذي يستخدم نصوصا كاملة كملفوظ أجنبي يتجاوز التلميح والإشارة ليندمج في الرواية ككتلة مستقلة ورأى يشيد بعدا معرفيا مقصودا لذاته وطبعا في النهاية لخدمة النص ونواياه الكلية، وهذا ما يسميه أيضا. "ب.س. جونسون". التناص المعرفي بقوله: « من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر : أتوقف فيه لأتحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التي احملها إذا كان ذلك ضروريا، وفيها يمكن الأخذ في الاعتبار المسائل التقنية ومقتطفات من كتاب آخرين مناسبة للحال..»[3] والتناسب هنا ضرورة فنية وإلا تحولت الرواية إلى خطاب تاريخي أو فلسفي وغيره.

وكل هذا يقود إلى مصطلح آخر أطلقه بعض الروائيين و هو كون الرواية " بحثا" و في هذا يقول نبيل سليمان " : « في محاضرة نتالي ساروت عن " الرواية كبحث" تقول إن الرواية ليست سيرة ذاتية أو تخيلا وحسب وإنما تلك التي تعير أهمية أكبر للجانبين التشكيلي (الجمالي (و المعرفي، بما هما بحث، وأظن أن هذا الطرح يصح بدرجة أعلى على الروايات التي تنزع إلى الشمولية : حقبة، أو زمن، أو مكان. وهذا النمط من الروايات محدود عربيا، والثلاثية عند نجيب محفوظ تمثل أحد رموز هذا النوع من الرواية. في تاريخ الرواية العربية..»[4] وهذا ما يؤكده الروائي "جيل لورا" بقوله:«الروائي أيضا عليه أن يبحث في الواقع، أفكر في إميل زولا الذي تعود أن يدون ملحوظات كثيرة عما يراه في الشارع في المدن. لقد كان باحثا ربما كان باحثا أعمق ولكنه باحث. و فارق آخر هو انك عندما تكون مجرد باحث فأنت تكون ملزما بتقديم

---

(1) : يومية النصر ع. 1360.
(2) : عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى. ص 154.
(3) : مالكوم براد بري، الرواية اليوم، ص 142.
(4) : نبيل سليمان، حوارات وشهادات، ص 214.

بحوتك على الفور، ولكن في حالة كونك كاتبا فإنهم يعطونك وقتك لكي تقوم بتحقيقاتك.»[1] وطبعا الحديث هنا عن البحث يختلف عن البحث و الاستقصاء الذي رافق الرواية في كل عهودها. ولكن الحديث يتركز على البحث كسمة حيوية تقدم منتوجا معرفيا مميزا بتفاصيل بحثية و بمسحة جمالية أدبية . و لا يهم أن يكون الموضوع شموليا أو سيرة شخصية تاريخية مثلا أو غيره.

و في النهاية نصل إلى إشكالية القارئ وعلاقته بالرواية، كيف يؤثر القارئ على بناء الرواية ولو بطريقة غير مباشرة . ما هو وضع القارئ العربي بالنسبة للرواية العربية. ولعلنا نبدأ طرح القضية بما قاله "نبيل سليمان" بهذا الشأن :« إن إشكالية التواصل مع القارئ العربي في هذه المرحلة التي يحكمها التخلف و إشكالية العلاقة مع الإنجازات الثقافية العالمية تعقدان محاولة المبدع العربي عامة في عملية التحديث، فهل المسألة – مثلا– هي أن تشيد بناء موصد الأبواب، مزخرفا بأحدث ما أبدعته التكنولوجيا و الاستهلاك؟ هل يعزي الوهم بأنك تكتب لمن سيتحضر ويقدر بعد عقدين أو ثلاثة أو .. ؟ هل يعزي أنك تغازل الحاجة الجماهيرية الساخنة الراهنة، وتكون بالتالي لفترة أو أخرى كاتبا شعبيا؟ هذه الأسئلة وسواها مما لا يشجع المجال للخوض فيه الآن تؤرق كل بناء روائي قدمته . »[2] إذا وكما هو واضح يشكل القارئ طرفا مهما في عملية الكتابة والبناء الفني للرواية. فهذا الكاتب يتساءل عن الطرق الممكنة للكتابة و بناء النص تبعا لوضعية القارئ الذي ينوي التوجه إليه بخطابه. هل يمكن كتابة رواية بأعلى التقنيات ولكن قد لا يقرأها أحد، أو لا يكون لها قراء في الواقع العربي الذي يتسم بالأمية، أو كتابة رواية توجه لجمهور عام متوسط الثقافة وتكون كاتبا شعبيا ولكن قد يكون الثمن كتابة رواية متوسطة أو بسيطة و لا تستجيب لتطلعات الكاتب سواء كانت الجمالية أو حتى المعرفية. وبهذه الصورة أعتقد أن الروائي العربي يعيش ومأزقا حقيقيا و نتائج اختيار الأسلوب المناسب في النهاية يكون لهذه المشكلة تأثير حيوي عليها.

---

(1) : أخبار الأدب ع 761 فبراير 2008

(2) : نبيل سليمان حوارات و شهادات . ص 118

ولذلك نجد هذه المشكلة مطروحة لدى أغلب الروائيين العرب يقول الروائي الجزائري "بشير" مفتى « إن عدم التفكير إلى من تتوجه برواياتنا ومن يقرأنا ؟ أو لماذا يعرضون عن قراءتنا ؟ هي أهم ما يجب أن ننتبه له جميعا ونخلص في التدبر فيه.»[1] فالقارئ الذي لا يجد ما يناسبه سيعرض عن قراءة الرواية وبذلك تفقد الرواية المحرك الأساسي لها. ولذلك يقول "جبرا إبراهيم جبرا" : « هناك نقطة أخرى يجب أن أذكرها وهي، كما قال أحدهم، إن الأدب العظيم بحاجة إلى قراء عظيمين أي أن القراء هذه القوة المجهولة ، باستطاعتهم أن يخلقوا أو يخنقوا الفن العظيم ولا أنكر أن قراءنا ما يزالون بعيدين عن أن يكونوا هذه القوة الخلاقة التي يتمنى الكاتب أن يراها، النقص الثقافي في قرائنا نقص مريع. جامعاتنا لا تزال تخرج الجهلة بالآلاف ... كم كتابا يبيع أكبر أديب في اللغة العربية؟ ألفا ؟ ثلاثة آلاف؟ ما الذي إذن يقرأ مئات آلاف الطلبة المتخرجين هؤلاء ؟ ولذا فإني أرى أن الجامعة ما تزال مقصرة في إنتاج القارئ الذكي والمثقف الذي يستطيع أن يكون قوة في خلق الأدب العظيم »[2] وحسب هذه الأحاسيس التي يعبر عنها الكتاب نفهم أن الكثير من مشكلات الرواية العربية يعد القارئ طرفا فيها ولو بشكل غير مباشر. ومما لا شك فيه أن وجود قاعدة عريضة من القراء المثقفين سيكون له تأثير بالغ على بنيان الرواية وتطورها وتقدمها في الشكل والمضمون .لأن القارئ في النهاية هو الذي يصنع الحاجة الجمالية ويطلبها. وحول نوعية القارئ العربي يضيف "نبيل سليمان" « هناك أزمة قارئ عربي مستفحلة جدا فنصف العرب حسب الإحصائيات الرسمية أميون .إذا فأنت تتحدث عن النصف فقط ، وإذا دققت أكثر ستجد أن النصف الآخر غير قارئ للكتاب ولو كان قارئا لكنا بألف خير »[3] وبهذا الصدد أسحل رأي الروائي المغربي "الحبيب الدائم ربي" الذي يقدم صورة واضحة عن الرواية في المغرب مرفقة بهذه المشاكل والمأثرات يقول « إن كوكبة الروائيين » المغاربة منذ كانوا (بمن فيهم الأموات والأحياء، الرجال والنساء) والتي لا تتعدى حسب الأستاذ

---

(1) : يومية الخبر ع 4286 جانفي 2005.
(2) : جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا ، ص82.
(3) : نبيل سليمان حوارات و شهادات . ص 176.

الشاوي الثلاثين نفرا- يشكل النقاد ثلاثة أرباعهم تؤكد حقيقة لا مجازا أن الرواية بالمغرب مجرد فعل جد هامشي. أما إذا استحضرنا عدد الأسماء والنصوص المتداولة روائيا ونقديا – بمغرب يناهز عدد ساكنيه الثلاثين مليون نسمة في ظل متطلبات عديدة كانتشار الأمية والوضع الاعتباري للكاتب، وغياب ناشرين مؤمنين بجدوى الأدب وارتفاع تكاليف الطبع ، ونفقات التوزيع وسلطة الرقابة على اختلافها ، فضلا عن عوامل أخرى زارعة للأسى والإحباط ، فسيكون من السابق لأوانه إدراج مؤسسة الأدب برمتها وبالأحرى الرواية ضمن جدول أعمال تفكيرنا» [1] ونفهم من هذا الكلام أن القارئ هو جوهر المشكلة، فعندما يكون المجتمع يقرأ تختفي المشاكل الأخرى. كالنشر والجدوى منه وغيره.

وربما من المناسب أن نقارن هذا الوضع كله بحالة الرواية في بلد متطور كفرنسا بحيث « تستقبل دور النشر الباريسية الكبيرة يوميا حتى عشرين مخطوطا لكتاب مبتدئين – ورغم أن – المنشورات الأدبية لم تعد اليوم نشاطا مربحا ، وهذا من خلال رقم الأعمال الذي لا يتوقف عن النزول – إلا أن المؤلف يتحدث عن – سبعة وأربعين مليون نسخة من الروايات الفرنسية والمترجمة من كل الأنواع وخاصة المعاصرة بيعت في فرنسا في سنة 1996 »[2] وهذه الأرقام غنية عن التعريف وتعطينا صورة واضحة جدا عن شعب يقرأ وشعب آخر يجري وراء توفير اللقمة. ففي مثل هذه المقروئية الكبيرة جدا تتأسس المذاهب الأدبية وتتأسس الحاجات الجمالية، ويكون بمقدور الكاتب أن يفجر طاقاته الأدبية دون أن تعرقله سلسلة المثبطات السالفة الذكر في بلداننا العربية، إن كل ما تنتجه البلدان العربية مجتمعة من الروايات وما تترجمه لا يوازي أصغر بلد في أوربا. فهناك الناس يقرأون في كل مكان « ما أدى ببعض دور النشر بأوربا إلى تخصيص أعمال روائية تقرأ بالقطار أو بالطائرة تراعي مدة السفر وكذا ظروف الرحلة ويمكن للمسافر أن يقتنيها من محطات القطار والمطار» [3] ومع أن الصورة لدينا سوداوية جدا

---

(1) : عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية. ص 91.

(2) : Laurant Fleider le roman francais contempoain, p.04-05.

(3) :عبد الرحيم العلام ، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص98.

ومؤثرة جدا على كل أشكال الكتابة إلا أن الحياة لا تتوقف والكتابة لا تتوقف والمجهودات لا تتوقف للوصول إلى قارئ ما ولو كان صغيرا.

وفي هذا الشأن يقترح الروائيون عندنا نمطين من معاملة القارئ أولا : نشير إلى موقف "إدوار الخراط" الذي يصف العلاقة بين الطرفين كالآتي « لقد أصبح هناك علاقة حميمة بين الشاعر وقارئه، وليس بين الشاعر وجمهوره. هناك بعض الشعر الوطني السياسي الكفاحي، النضالي ما زال يقيم علاقة مع شعر محمود درويش بالذات، بعض شعر سميح القاسم، وهو شعر له قيمته بالتأكيد، ليس قيمته السياسية أو النضالية فقط، بل قيمته الشعرية، لكن هذا الدور يتضاءل، يقل، والذي يحل محله هو العلاقة بين الشاعر والقارئ »[1] أي أن العلاقة أصبحت نوعية ومعقدة ومحددة بين الكاتب ومن يقاسمه رؤيته وذوقه الفني. فالمجتمعات الحديثة لم يعد فيها ذلك الصوت الأحادي الشمولي الذي يلتف حوله الجميع ويحقق الإجماع. فالمجتمعات الحديثة مجتمعات متعددة الأصوات والأذواق نتيجة لفعل الحرية والديمقراطية ومن هنا فلا مجال بالنسبة "لإدوارد الخراط"، وبعض الروائيين الذين يقاسمونه وجهة النظر، البحث عن القارئ العام، فالغربة والعزلة والتخصص والتنوع، عناوين هامة وسمة بارزة من سمات العصر فلكل روائي جمهور خاص يتفاعل مع فنه وأسلوبه ورؤيته للعالم . هذا عن الفريق الأول.

أما الفريق الثاني فيمثله كتاب آخرون لهم طموحات مختلفة رغم ما يقوله الفريق الأول عن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. يقول "عبد الرحمن منيف" « إن الفن كما يقول هيكل، لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المنعمة بامتياز الثقافة، بل من أجل الأمة بكاملها، وهذا ما أتوقع أن تفعله الرواية. هل أنا واهم أم متفائل؟ ربما كنت الاثنين معا. لكن هذا ما أراه. وهذا ما أحسه. وهذا ما أتمناه أيضا »[2] وهذا الرأي يتقاسمه الكثير من الكتاب، الذين مازالوا يأملون أن تمارس الكتابة أدوارا متعددة تجاه الأمة. عن طريق إيجاد صيغ مثلى للتقرب من القارئ العربي والأخذ بيده شيئا فشيئا. يقول "حنامينة" : « إن كل كاتب يحتاج إلى قارئ، ثم ما قيمة

---

(1) : جهاد فاضل أسئلة الرواية ، ص19.

(2) : عبد الرحمن منيف ، الكاتب والمنفى ، ص55.

الكاتب دون قارئ؟ قد لا أدعو إلى كتابات يفهمها القارئ العادي، لكني أدعو إلى كتابة يفهمها القارئ المثقف على الأقل . الأمية سبعون بالمئة في الوطن العربي وترتفع في بعض الأحيان... وعلينا ككتاب أن نربي القراء أن نشوقهم إلى القراءة. أن نوصل أفكارنا إليهم ، كيف نفعل؟ نكتب للنخبة ؟ هذا مرفوض في رأيي. القارئ لا يريد منا أن نكتب أشياء يفهمها فحسب. بل يريد أن يرى صورته ومشاكله في كتابتنا ، ولهذا فإن الدوران في المتاهات النفسية للبطل المثقف لا تعني إلا مثقفا آخر »[1] وفي هذا الشأن يضيف « مبارك ربيع » « أعتقد أن المسؤولية الحقيقية تجعلنا نفكر بمردود الكتابة رغم جفاء هذا التعبير الاقتصادي ورغم أنه لا يمكن أن يمثل القيمة الحقيقة للأدب .لذلك أعتقد أن التجريبية يجب أن لا تصل إلى الحد الذي يفقد الكاتب علاقته بالقارئ. أو يضع مسؤولية موضع الغموض. إلى هنا أكاد أكون تلميذا مخلصا للعبارة التي تقول « الوضوح شقيق الموهبة، ولكن بالطبع ليس كل وضوح كذلك »[2] وهنا يمكن القول بأن القارئ يشكل هما مركزيا في أي كتابة، سواء كان قارئا متخصصا أو عاما . والمهم في النهاية أن تتضافر كل الجهود لخلق مقروئية واسعة تساهم في تشكيل وعي جديد في الوطن العربي يستقيم مع متطلبات العصر الحديث. وأن تقود هذه الجهود إلى كتابة رواية فنية بوجهيها، رواية لا إفراط فيها ولا تفريط. وأن لا يكون القارئ سببا سلبيا سواء في الرواية « الجماهيرية » أو الرواية الموجهة للنخبة .

وحول دور القارئ دائما وحضوره الضمني ، لا يختلف تصور الروائي العربي عن مثيله في الغرب. يقول "ميشال بوتور" « إذا حدث أن نشر الروائي كتابا، هذا التمرين الأساسي لوجوده، فذلك لأنه بحاجة ماسة إلى القارئ ليقوده بنجاح، كشريك له في التأليف، كغذاء له في نموه وثباته ، كشخص، كفكر ونظرة والروائي بالتأكيد هو قارئ نفسه، ولكنه قارئ غير كاف ، يتألم من عدم كفايته، ويرغب كثيرا في العثور على قارئ آخر يكمله ولو كان قارئا مجهولا » [3]

---

(1) : حماميئة ، هواجس في التجربة الروائية ، ص11.

(2) : بول شاوول ، علامات من الثقافة المغربية ، ص60.

(3) :ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، ص13.

وهذا رغم أن البعض من الكتاب لا يشعرون بتأثير القارئ على كتاباتهم ، وتغيير بنية النص تبعا لذلك الضغط والحضور. كما يقول « فرانسوا فيرجان » « الكاتب يكتب فقط لكي تتم قراءته هذه مقولة بسيطة جدا و لكنني أصدقها... هذا لا يغير من أسلوب الكتابة بالطبع ، حتى لو قرأني عشرة أشخاص فحسب . فالعمل سيظل نفس العمل ونفس الكتاب، لكنه أمر جيد أن تعرف بوجود قراء كثيرين لك »[1] أي أن القارئ ومع وجود رغبة فى التواصل لا يفرض توجها معينا على أسلوب الرواية أو تأثيرا على بنيتها بشكل عام . فالكاتب يكتب حسب قناعاته ولا يهم من وكيف يقرأ النص، وذلك ما يعبر عنه تقريبا « جبرا إبراهيم جبرا » حيث يقول « أنا في الواقع عندما أكتب أقول لنفسي دائما أن القارئ أذكى مما أظن، ولكنني أقول في الوقت نفسه إذا لم يفهمني هذا القارئ أو أساء فهمي فتلك مشكلته، لا مشكلتي يجب أن لا يعيقني القارئ إذا كان هو محدود الحركة عن الحرية في حركتي أنا »[2] بل حتى من يعتقد أنه يكتب لنفسه أو لإرضاء نفسه، ولا يهمه القارئ خارج التعبير عن الذات ، يكتشف في النهاية بأنه يكتب من أجل قارئ ما بشكل غير مباشر، وهذا ما يشرحه «أورهان باموق» قي قوله: « عندما تعرفت على رغبتي في الكتابة لأول مرة لم تكن لدي دوافع لها صبغة اجتماعية وإنما كنت أستجيب لرغبة خاصة في التعرف على ذاتي ، وان أكتشف نفسي أولا، ولكن عندما تشرع في تأمل ذاتك وتتحدث عن نفسك تدرك لاحقا أنك تتحدث عن الآخرين أيضا لذلك أعتقد أن الكتابة هي محاولة لتناول الآخر والكتابة عنه في إطار تناول الذات بالتأمل وهذا ما يجعل القارئ يجد ما يعبر عنه هو بشكل من الأشكال »[3] وبذلك تكون كل الأعمال الروائية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي أنتجت من أجله. والتأثير موجود دائما ولو بطريقة غير مباشرة.

ويمكن الآن أن نستطلع آراء الروائيين حول نظرتهم العامة للرواية كتعريف جامع لكل عناصرها.فمن خلال قراءتنا اتضح أن الجميع لا يرغب في تعريف الرواية أو يقدم

---

(1) : أخبار الأدب ع 761 10 فيفري 2008 ص12.
(2) : حبرا إبراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، ص67.
(3) : العربي ع 584 يوليو 2007 . ص110.

صورة موجزة لبنيتها كنوع أدبي. و لكل واحد أسبابه نقدم بعضها في هذه المقارنات والبداية ب "نبيل سليمان" الذي يقول : « لا أميل في الإبداع إلى التعريف الجامع المانع، مع احترامي الشديد للتعريفات الأكاديمية حول الراوية إلا أني أراها تؤطر هذا الفن، لذلك سأحاول المقاربة، وليس التحديد القاطع.. الرواية فيما تبدو لي ،هي الوعاء الأكبر لمغامرة الكتابة لدى الكاتب الحديث ،وإذا كان الكاتب مقتدرا ، فللشعر ،وللسرد،وللمقاربة الاجتماعية أو النفسية ،وللأسطورة ،ولسوى ذلك وجود في الرواية. أما محاولة تحديد الرواية، من حيث الحجم ،الطول أو وجود المقدمة ،العقدة والخاتمة، أو تقديم أحداث معينة أو تأخرها فهذه أمور تجاوزتها الكتابة الروائية العربية والعالمية منذ زمن النظرة الأحادية و ضعف الفهم الديمقراطي للكتابة و للعالم ،هو الذي يجعل نغمة تكريس اتجاه بعينه في الإبداع ،تعلو بيننا ..والكتابة الروائية خاصة، بحر بلا قرار ، لماذا يحلو لي ، مثلا ،أن لا أرى من هذا البحر سوى بقعتي ،مهما كان جمالها.»[1] ونفهم من خلال هذا الكلام أن التنوع الكبير لبنية الرواية هو مصدر الصعوبة الأول في الإمساك بهذا النوع الأدبي و تحديد هويته . كما أن الفهم الديمقراطي لعملية الكتابة يجعل من التعددية الأسلوبية مظهرا من مظاهر العصر وضروراته .و بذلك تختفي الأحادية الإقصائية في مختلف المفاهيم .لذلك فإن الراوية تأخذ معناها من خلال النص الواحد تقريبا و من خلال الفهم الخاص بكل روائي،و هو ما يشرحه "محمد برادة" بقوله: « ليس من الدقة في شيء أن نعرف الخطاب الروائي بخصائص "جوهرية" أو بصفات تمايزبينه وبين خطاب جنس آخر. لأن المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته، أوضح أن الخطاب الروائي تكون بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى، مستمدا بعض عناصرها ووحداتها، ومدمجا لأكثر من، جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته المرنة المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التي تكتسب عند دخولها إلى الرواية- نسقا أدبيا له استقلاله ووحدته الأسلوبية. لذلك فإن الخطاب الروائي تتضح معالمه وخصائصه وهو في حالة إشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف، بحسب فهم الروائي لتلك المكونات

---

[1] : نبيل سليمان حوارات و شهادات ،ص126.

ولإمكاناتها. وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الرواية و علائقها بالإيديولوجيا.»[1] و في تعدد مضمون الرواية و شكلها يقول نجيب محفوظ . « في الرواية نجد اللحظة او الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة .. وفيها نجد التحليل و النقد كما في المقالة . وتجد الحوار و الموقف الدراماتيكي كما في المسرحية.. وفيها متسع للتعبير الشعري و الخيال الشعري. إن وجد الاستعداد لهما .. كما في الشعر.. بل إن لفن الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحداث منها كالإذاعة والسينما .. وبينما تجد في كل شكل فني جمالا محدودا للتعبير لا يستطيع أن يتجاوزه، فإن الرواية لا حدود تحدها.. فهي شكل فني لا نظير له .»[2] ومع ذلك « فالرواية ليست ضد أي فن آخر . لا تزاحم أحدا ولا تطالب برأس أحد، تريد أن تتآخى مع الفنون الأخرى و أن تتفاعل معها، وتطمح أن تستفيد من الطاقات الموجودة في تلك الفنون. »[3] و لهذا يقول "إدوار الخراط" « الرواية كجنس أدبي أصبحت مصطلحا لا أقول شديد الالتباس، أقول شديد المرونة على الأقل رغم أنها لم تعد تضم مواصفات مقررة، سابقة ، جاهزة لم تعد هناك نماذج أو مثل عليا كالمثل العليا الأفلاطونية، يسعى إليها الكتاب. »[4] أي أن الرواية ليس لها إطار جمالي محدد سلفا و تخضع له كل التجارب. لا توجد هناك معايير مسبقة يمكن أن نقيس بها أي نص ، وهو ما يقوله الروائي العراقي "عبد الرحمان الربيعي" :« في الحقيقة أننا في زمن لم تعد فيه المعايير النقدية التي يقاس بها الفشل أو النجاح قائمة . بل هناك معايير أخرى. و غالبا ما تكون هذه المعايير في العمل الروائي نفسه، أي أن كل رواية تحمل معها ملامح و شروط نجاحها وملامح وشروط أخفاقها. ولا أستطيع أن أقول لك بان الرواية الناجحة هي التي تتوفر فيها الشروط التالية، وأعدد لك مجموعة شروط. فهذا أمر لم يعد قائما في زمن تحاول فيه الرواية الجديدة تحطيم كل ما هو مألوف و كل ما هو متعارف عليه. »[5]

---

(1) : محمد برادة . الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين فصول المجلد 11 ع 4 شتاء 1993 ص 18.
(2) : نجيب محفوظ أتحدث إليكم . ص 44
(3) : عبد الرحمن حنيف . الكاتب و المنفى ص 42
(4) : جهاد فاضل أسئلة الرواية . ص 29
(5) :المرجع نفسه، ص 133

وهذه الصعوبة نجدها أيضا لدى اغلب الروائيين في الثقافات الأخرى . فهذا الروائي. "أي. أم فورستر". يقول : « الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد.. إنها بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة و نداوة في الأدب، حيث ترويها آلاف الجداول وتنحط أحيانا لتصبح مستنقعا أسنا.. أما إذا حاولنا البحث بصورة أكثر إيجابية بهدف تحديد أرضية مشتركة حول الرواية – فيمكننا أن نشير إلى أن هذا النمط من الأدب، جاهد منذ بداياته الأولى للإلتزام بعنصر " التجديد" او " التفرد" وهو المعنى الضمني لكلمة رواية بالإنجليزية " Novle" . »[1]

وهذا الطرح نجده أيضا لدى نقاد الرواية. فهذا "بيير شارتيه" يقول : « إذا جرى اعتبار الرواية خطيرة ومضرة، فذلك كان ليس فحسب لأن بوسعها ان تقول كل شيء، بكل حرية، وبكل الأشكال، ولأنها تدعى أنها تقول كل ما تقوله الأنواع الأخرى، بل لأنها تنوي قول ذلك في الشكل ذاته و بالسلطة ذاتها التي تمتلكها الخطابات الأخرى. ذلك أن الرواية إمبريالية بطبعها " تستعمر " وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعيد تيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والهجائيات والقصيدة الغنائية التعليمية و التفكير الفلسفي إلخ .. إن الرواية بإفراطها في المطابلة و إفراطها في الضم والإلحاق ضمن إمبراطورية الآداب، لا يمكن بسهولة القبول بفكرة أنها نوع من بين أنواع أخرى: إنها تنحو اليوم نحو التماهي بأكثر من الأدب ذاته. »[2] فالرواية إذا نوع أدبي غير قابل للتحديد وهويته. موضوعة باستمرار للتساؤل والنقاش . فهي نوع محدث نعمة في الآداب وهو نفس الطرح الذي "يؤكده ميخائيل باختين" بقوله : « إنها لا تخضع لأي قانون .. إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولا بد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل إتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع .. لذا فقد يكون من الأسهل إلى حد كبير مناقشة الرواية كنمط أدبي في مختلف مراحل تطورها. خصوصا إذا أمكن

---

(1) :روجر ألن ، الرواية العربية. ص 18.

(2) : بييرشارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية. ص 13. 14

تضييق مجال المناقشة، بحيث يكون ضمن نطاق مدرسة أدبية أو مرحلة أدبية معينة.»[1] وفي مثل هذه الحالات يمكن الحصول على تناسب و انسجام بين تجارب المدرسة الواحدة وبالتالي إمكانية الحصول على كتابة ذات إيقاع متقارب. وغير ذلك نجد أنفسنا أمام عالم متعدد ورحب ومنفتح على عصور وتجارب كثيرة جدا. « فنظرية الرواية لم تعد مقتصرة على تجارب القرن العشرين أو التاسع عشر، أو حتى على سرفانتيس و دون كيشوت، بل امتدت جذور الرواية عميقا في التاريخ الأدبي واللساني.. لم تعد رواية بلزاك أو تولستوي، أو حتى دوستويفسكي أو جويس، هي النموذج الأصلي ، بل تكاثرت النماذج وتكسرت القوالب النظرية، وانفتح النص الروائي، إبداعا و نقدا وتنظيرا على تراث الإنسانية وتجاربها الأدبية اللسانية و التاريخية.»[2] ومع ذلك فإن السرديات تبحث خلف هذا التاريخ الطويل لفعل القص من اجل بلورة أدوات وإجراءات نقدية تمكننا من تفكيك بنية هذا النشاط الأدبي وتمثل كيفية إشتغال مكوناته و أسس بنائه سواء في صورته الساكنة الماضية أو المتحركة والمتجددة.

وفي الختام أود أن أسجل بعض الشهادات لروائيين عرب حول موقع الرواية العربية إزاء مثيلتها في الغرب والعالم بشكل عام. ونبدأ بما قاله "محمد الأسعد" « الاختلاف بين الرواية العربية والرواية الغربية صاعق، كما هو صاعق في كل جوانب حياتنا العربية . وأهم عناصر الاختلاف بين الرواية العربية والغربية بل وأكثرها أساسية نابع من اختلاف فلسفة الحياة، أو النظرة إلى الكون والإنسان. تتقدم الرواية الغربية بوصفها مغامرة الروح في أصقاع الوجود بدون وجل وتتقدم الرواية العربية على وجل أمام أبسط الممنوعات.»[3] غير أن هذا الحكم يقابل بأحكام وآراء أخرى مغايرة تماما منها ما يقوله "رشيد بوجدرة" : « إن بعض ما كتب باللغة العربية هو في مستوى حداثي يساوي بل يفوق آخر ما كتب في اللغات الأوروبية من حيث إشتماله على عبقرية

---

[1] : روجر ألن. الرواية العربية. ص 19. 20

[2] : بيير شارتيه . مدخل إلى نظريات الرواية. ص 3. 6.

[3] : يومية الخبر ع 2303 جوان 1998.

الهندسة النصية.»[1] وهو ما يذهب إليه الروائي الكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" بقوله:« من حيث عالمية الرواية العربية برأيي أنها بلغت مستوى عالميا لا يقل شانا كما أو نوعا عن الإنتاج الروائي العربي (أوروبي أمريكي) وكذا عن روايات أمريكا اللاتينية أو الرواية اليابانية على سبيل المثال.»[2] كما نضيف في الأخير ما قاله "إبراهيم نصر الله" : « هناك إنجازات عربية لامعة ومنذ أكثر من نصف قرن وهذا يضع الرواية العربية في مكان مرموق عالميا. لكن ربما تكون مشكلة الرواية العربية أنها رواية غير متنوعة وأنها تدور في معظمها في حقلين هما السياسي والاجتماعي »[3] وطبعا كل هذه الأحكام لها نصيب من الحقيقة وتعطي الانطباع في مجملها – رغم الاختلافات الموجودة – أن الرواية العربية لا تختلف كثيرا عن الرواية في الثقافات الأخرى وأنها تكتسب مع الوقت مزيدا من الثقة والنجاحات على كل المستويات.

---

(1) : يومية الخبر ع 5025

(2) : يومية الخبر ع 2304 29 جوان 1998

(3) : يومية الخبر ع 4879 ديسمبر 2006.

الخاتمة

الخاتمة:

في هذا الجزء الأخير من البحث سأقدم صورة عامة لموضوع الدراسة، وذلك من خلال أهم النتائج التي أعتقد أنها جديرة بالملاحظة والتلخيص.

وأول ملاحظة استخلصتها من بحثي في هذا الموضوع، هي عدم الاهتمام بالخطاب التنظيري للروائيين العرب. فمن خلال البحث لم أعثر على دراسة تسلط الضوء على هذا الخطاب وطبيعته ودوره النقدي، رغم أهميته الكبيرة، ورغم أن أغلب الدراسات التي تتصدى لنقد الرواية نجد فيها توظيفات لوجهات نظر الروائيين حول الكثير من القضايا المرتبطة ببناء وتحليل وتفسير البنيات المختلفة للرواية. وهو ما حرم المجهود النقدي للرواية من توضيحات حيوية وضرورية. وهو ما كان سيدفع الروائيين إلى الكتابة عن تجاربهم بصفة مستقلة وعميقة بدل الاكتفاء بالحوارات والندوات القصيرة. وهو ما يفيد في النهاية الرواية العربية وتطورها وتقدمها ونشاطها.

وأهمية الخطاب النقدي التنظيري للروائيين تنبع من كون الروائي هو أول من يفكر في الأساليب، ويحس، ويتوقع، ويكتشف جمال وطريقة عمل أي عنصر أو بنية في روايته. لذلك فملاحظاته تعبر عن النوايا الحقيقية والأولى في العمل الأدبي، سواء على المستوى الجمالي التركيبي، أو على مستوى دلالة النص القيمية. وهي بذلك إضاءات وخطابات نقدية هامة ومساعدة إلى جانب خطابات أخرى تهتم كلها بهذا النشاط الإبداعي المميز للإنسان.

وهذه الأهمية بدأت أدركها بداية من الفصل الأول الذي تابعت فيه الشخصية وكيف تبنى وتتأسس في الرواية. ما هي المنطلقات التي تتشكل منها وما هي طبيعة مادتها وكيف تنسج علاقتها؟ ومن خلال أسئلة كثيرة اكتشفت جمال العديد من التحديدات والمفاهيم النقدية لدى كتاب الرواية حول هذه البنية. ورغم أن هناك قواسم مشتركة بين النقاد و الكتاب حول الكثير من مظاهر بناء الشخصية في النص القصصي، إلا أن هناك تميزا تعبيريا ونقديا في عرض الكثير من مظاهر الشخصية وطرق بنائها وتقديمها. كأهمية الشخصية وحضورها في الرواية لأنها ترتبط بالحياة وأخبار الناس ورغبة

الإنسان امتلاك العالم وإعادة تشكيله عن طريق تجارب الآخرين. والتساؤل عن طريق الشخصية حول مصير الإنسان وقدره. كما يتحدث هؤلاء بصورة معبرة عن الصور والرموز. الشخصية كأداة للتمثيل، أي القوة التعليمية لها. مقابل الموعظة المباشرة في الخطابات الأخرى بالشخصية كتجربة إنسانية بكل إحالاتها الداخلية والخارجية، وإغراء انتهاك ضمائر أخرى تجعل الإنسان يعيش حيوات أخرى إضافة إلى حياته. هذا إضافة إلى ملاحظات أخرى ممتعة ومعبرة أيضا عن منطلقات تشكل الشخصيات في الرواية، والخفايا التي يعرفها الكاتب وحده ويعانيها ويصفها لنا وصفا يجعلنا نقترب أكثر من المغامرة الإبداعية لنتمثل الجذور البنائية والهيكلية لها. كيف تبنى الرواية مثلا من صورة بصرية. صورة لا امرأة في لوحة طبيعية تقف في وضع معين، تلفت انتباه الروائي وتسيطر على حواسه شيئا فشيئا. ومنها تولد الصور الأولى للشخصية وللرواية بشكل عام. أو كيف تولد الشخصيات من الصفر كما وصف ذلك بعض الروائيين. كيف يجلس الكاتب إلى الكتابة ولا شيء في رأسه إلا فعل الكتابة والقص. ذلك هو جنون الإبداع الذي لا يعرفه ويحسه إلا المبدع. ولا يمكن أن يعبر عنه إلا هو. وهذه هي ميزة وخصوصية الخطاب التنظيري للروائيين. حالات أخرى وصفها هؤلاء الكتاب ويمكن لمن يهوى عملية التصنيف والترتيب أن يجد فيها مادة مهمة. كيف تبنى الشخصية من خلال موقف، من خلال فكرة عن شخصية، من خلال حدث، من خلال شخصية من الواقع، من خلال شخصية مختلفة ومبتكرة لا وجود سابق لها، شخصية مستخلصة من شخصيات كثيرة، من خبر، من حس، من رائحة، والقائمة مفتوحة. وكل هذه الوضعيات يمكن أن تعطي للقارئ صورة مختلفة ومتعددة عن بناء الشخصية في الرواية ويمكن أن تضيء جوانب قد لا يلاحظها الناقد بمناهجه المختلفة.

وفي الإطار نفسه اكتشفت معلومات قيمة عن كيفية تعامل الروائي مع الشخصية وكيف تنمو في سياق النص؟ وهل تتكون الشخصية حسب إرادتها أو إرادة الراوي. والتخطيط المسبق في تقديمها؟ وما هي الشروط والظروف المواتية والضرورية لتقديم شخصيات ناضجة. كالمعرفة العميقة لبنية المجتمع والعلاقات المعقدة التي تحكمه، وأيضا حضور الرصيد المعرفي لدى الكاتب، وتجريب الحياة والإحساس بها لكي يتمكن من

إحضارها إلى عمله؟ كيف يقيم الكتاب، وينظمون الصراع في الرواية. وتحديد مستوياته ونوعه بغية التعرف على طبيعة الاختيار الذي توضع فيه الشخصية لإنجاز الفعل، وطبيعة القوى والحوافز التي تشيد في الرواية والتوازنات الضرورية في خلق مواقف ووضعيات مناسبة للشخصية لتعبر عن حركتها وغيرها من القضايا التي أعتقد أن هذا الخطاب النقدي قادر على إضاءة الكثير من المعطيات إلى المجهود النقدي العام. وقادرة على إفادة القارئ سواء المتخصص أو القارئ العام الذي يبحث عن الخصوصيات المميزة للرواية كنوع أدبي.

أما فيما يتعلق بالمنظور الإيديولوجي وعلاقته بالروائي وبالسؤال الجوهري كيف تبنى منظومة القيم في الرواية وكيف يقدمها الروائي، عن طريق مناقشة علاقة النص بالراوي والرؤية، أو زاوية النظر التي يجسدها الكاتب في نصه. فإن النتيجة العامة التي يمكن استخلاصها من مناقشة هذه القضايا هي أن الروائيين يدركون تماما أنماط الرؤية التي يتحدث عنها النقد "رؤية من وراء" و "رؤية مع" و "رؤية من الخارج" ويدركون بذلك التأثيرات الهامة لموقع الراوي على المادة القصصية وطريقة استجابة القارئ تبعا لذلك للشخصيات الروائية والبعد الإيديولوجي للنص ككل. فأغلب هؤلاء يتحدثون على أن المشكلة العميقة ليست فيما يقال بل في الطريقة التي يقال بها. وكل واحد يبرر أسلوبه في القول وبناء منظومة القيم في النص. بل ويشرح هؤلاء الأسباب الموضوعية والجمالية التي تقف وراء كل رؤية. والظروف الحضارية العامة التي أنتجتها. ولأن الروائي العربي إلتحق بالرواية كنوع أدبي في القرن العشرين فهو غالبا مهتما " بالرؤية مع" التي تعبر عن التوجهات الحديثة والحداثية في الرواية. فهؤلاء الكتاب بشكل عام يفهمون ويشرحون دوافعهم الحداثية في بناء المنظور الإيديولوجي عكس المدرسة الكلاسيكية التي كانت تتسم "بالرؤية من الوراء". هذه الرؤية المعروفة بخطابها الأحادي الموجه من طرف الراوي العالم بكل شيء، والذي يعبر عن روائي يحمل صفة المعلم الواثق والمطمئن إلى قناعاته والمعبر أيضا عن حضارة العقل واليقين. ولذلك نجد فروقا جوهرية بين طرق بناء المضمون في الرواية بين "إدوار الخراط" مثلا و "ونجيب محفوظ" أو بين " بلزاك" و "أليبركامو". لأن الأول فهم جيدا ما حدث ويكتب عنه أما الثاني فإنه يتكلم لأنه لم يعد يفهم

ما الذي يحدث. وينطبق هذا حتى على القارئ الكلاسيكي والقارئ الحديث. وفي هذا النقاش الذي يقدمه الكتاب تنويرات ممتعة وجيدة. وينطبق الأمر نفسه على مناقشتهم لمشكلة بناء الأصوات المتعددة في الرواية في إطار رؤية موحدة ومتماسكة. وكذلك علاقة الإيديولوجي بالنثر بشكل عام والرواية بشكل خاص. واعتبار الأفكار أو عالم القيم عالما معقدا وحيويا ويحتاج إلى ملكات كبيرة واستثنائية وقوة وغنى ضروريان، وإلى خبرة واسعة ورصيد كبير تمتزج فيه قدرات وإمكانيات معرفية وفلسفية وإنسانية وغيرها مما يؤسس لنصوص روائية تصبح محل جذب وإعجاب ونجاح. وبالتالي فالكتابة حسب مقاربات الروائيين ليست عملية سهلة وخاصة فيما يتعلق بالمنظور الإيديولوجي. فهم يرفضون التبشيرية والتسطيح، وعدم القدرة على تذويب جسم القيم الصلب في النص بطريقة فنية ملائمة. وفي البحث مواقف وآراء عن التفريق بين النضال في الحزب والكتابة والعلاقة بينهما. وبشكل عام يمكن القول بان هناك وعيا عاما بضرورة الموقف القيمي في النص لكن مع بنائه بطريقة ملائمة.

أما فيما يتعلق بلغة الرواية فحديث الروائيين أيضا شيق ومعبرعن حالات ومشكلات كثيرة في فهمهم لطبيعة اللغة وأدائها البنائي الهام والحيوي ففي حديثهم تأكيد على أهمية اللغة كمدخل أساسي لأسلوبية أي نص روائي وتأكيد مع أهمية القاموس الذي يعتمده أي كاتب والذي قد يكون حاسما في نقل التجربة الإبداعية. وحديث أيضا على معاناتهم مع اللغة وتأثير محدوديتها، ووصف طريقة تعاملهم معها وفهم طبيعتها الإيقاعية والموسيقية والدلالية، وكيفية بناء كل ذلك في الرواية بالتوازي مع البنيات الأخرى. مقاربة أخرى للغة العربية وعلاقتها بالمقدس والتاريخ. ومحاولة تغيير هذا الوضع. وكيف يمكن للقاموس اللغوي أن يفرض حتى موضوع النص. كلغة المثقفين والتي لا يعرف البعض غيرها. كما وجدت لدى الروائيين العرب مقاربة لمشكلة العامية والفصحى والمطروحة كثيرا في الخطاب النقدي. والمرتبطة في مستوياتها الكثيرة بالشخصية وتنوع الملفوظ اللغوي وتعدده في النص وتأثير ذلك على بناء الرواية. وفي هذا الأمر قدم هؤلاء إضاءات مهمة كفيلة بإثراء النقاش حولها ورسم معالم المشكلة بشكل أعمق. كما أشير هنا إلى الآراء الهامة حول اللغة التراثية واللغة الشعرية في الرواية العربية وكيفية توظيف

ذلك في النص. وطبيعة مفهوم الشعر الروائي إن صح التعبير والفرق بين هذا والشعر في القصيدة ومستويات تعامل الروائي مع الإيقاع الشعري وتأثيراته المختلفة على البناء. وفي هذه القضايا الكثيرة وجهات نظر مهمة يمكن أن تساعد على تشكيل رؤية واضحة أيضا على أهمية اللغة كعنصر فعال في بناء الرواية وتشييد معماريتها.

أما فيما يخص بناء الزمان والمكان فهناك آراء وتوضيحات طريفة وعميقة وذات أهمية لأنها تخوض في مفهوم الروائيين لطبيعة الزمان وإحساسهم به والتعامل معه في بناء الإيقاع الخاص بأي رواية. ما هي الفروق بين البنية الزمنية المحددة أو المغلقة والمفتوحة في النص وميزة كل بنية والآراء المختلفة. وما هي الخلفيات وراء كل أسلوب. كيف تحدث هؤلاء الكتاب عن الأداء الوظائفي للزمن كبنية لإيهام القارئ مثلا، وعلاقة الزمن بالبنيات الأخرى والإيقاع الزمني- البطء والسرعة- والتغيرات الكبيرة التي مست الإيقاع بين الرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة والانتقال من الزمن الكرونولوجي إلى الزمن الداخلي الذي تستدعيه اللحظة والذاكرة بطريقة مغايرة تماما، مشكلة التردد والنفس الطويل والقصير، وغيره من المحطات الهامة في تصور بناء الزمن في الرواية.

أما المكان فحظي هو أيضا بمناقشة فيها الكثير من الآراء التي استطاعت تسليط الضوء على بنية هامة في الرواية، وبما فيها وحولها من تفاصيل وأسئلة كالمكان المفتوح والمغلق في النص، والمكان المحايد المجازي والهندسي، والجغرافيا الواسعة، والديكور والأثاث كتفاصيل مهمة في الرواية، وأيضا ما هي علاقة المدينة كمكان بالرواية وغيره. كما أن في هذا الفصل وجهات نظر حول الوصف وأدواره في البناء والمتغيرات التي لحقت به في الرواية. ووجهات نظر حول الحبكة والتشويق، وعنصر القصة في الرواية، والحدث، والبداية والنهاية وعلاقة كل هذه البنيات برسم الرواية وإيقاعها.

وفي النهاية وفيما يتعلق بالشكل والمضمون وإشكالية التجديد والتجريب. يمكن استخلاص نتيجة عامة، تؤكد التعدد الموجود في التوجهات الجمالية كمنطلقات لفهم عملية الكتابة ودورها الاجتماعي وتأثير تلك التصورات على بنية النص الروائي العربي. وأغلب الآراء التي قيلت في هذا المجال تحاول البحث عن الصيغة الملائمة في تشكيل النص وأيضا التكيف مع حالة المجتمع العربي. والأسئلة التي يطرحها، كسؤال الهوية

الذي يعبر عن الصراع الحضاري، والذي قاد بعض الكتاب إلى الارتداد إلى التراث لإيجاد البديل لنصوص الآخر التي تومئ بقهرية وأسلبة داخلية حسب هؤلاء.

ويمكن أيضا الإشارة إلى رأي الروائيين حول التجديد والتجريب وطبيعة هذه العمليات وعلاقتها بالحداثة. وفي البحث بعض الأمثلة التي تصور الاهتمام المستمر للروائي العربي وغيره بالمتغيرات الجمالية والاجتماعية الجديدة. كما أن رأي الروائيين في إشكالية القارئ في الوطن العربي يوضح التأثير المتبادل بين الكتابة والمحيط الخارجي والصعوبات التي يجدها الروائي العربي في بحثه المستمر عن الأشكال الملائمة لقارئ مفترض يختلف عن المجتمعات الأخرى.

وفي الأخير أقول بأنني حاولت أن أضع كل هذه الجهود المرتبطة بكل عناصر الرواية وبنائها وتشكيلها في إطار مقارنة ومقابلة لآراء أخرى من ثقافات أخرى. والملاحظة البارة في هذا الإطار هي قدرة الروائي العربي التكيف مع الفن الروائي، رغم أن الرواد عبروا عن معاناتهم من غياب النصوص التأسيسية سواء كانت أوروبية أو تراثية، وبأنهم مارسوا الفعل القصصي كمغامرة. ومع مرور الوقت بدأ يتشكل لديهم وعي متزايد بطرق الكتابة الروائية المناسبة لهم ولمجتمعهم. أما الأجيال اللاحقة فإن دائرة علاقتهم بالآخر بدأت تتوسع عن طريق الاحتكاك بالأنماط الجديدة للرواية العالمية. فبدأت الرواية العربية تأخذ مكانها في الآداب الأخرى وتترجم وتنال حصتها من الاعتراف العالمي. وإجمالا يمكن القول بأن الخطاب النقدي للروائيين لا يقل أهمية عن نصوصهم الإبداعية ولا عن الخطابات النقدية الأخرى التي تهتم بالظاهرة الأدبية.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. أحمد فرحات، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت. ط1 1984.
2. بول شاوول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979.
3. توفيق الحكيم، في الأدب والفن، دار النفيس الجزائر 2008.
4. جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة.د. محمد غنيمي هلال. نهضة مصر القاهرة.
5. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة : صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1977.
6. جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات ط 1 1979 بيروت.
7. جهاد فاضل، أسئلة الرواية، حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب.
8. حنامينة، هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب بيروت ط 1 1982.
9. د يفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة : ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1 2002.
10. رشيد بوجدرة، التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط 3 1984.
11. عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط II 1994.
12. عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، حوارات مع الروائيين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب 1999.
13. الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين مارس 1988 دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط 1 1994.

14. مالكوم براد بري، الرواية اليوم، ترجمة : أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005.

15. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار المعارف القاهرة ط 4. 1978.

16. ميشال بوتور، بحوث في الروية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت ط II 1982.

17. نبيل سليمان، حوارات وشهادات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط I 1995.

18. نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، دار العودة بيروت ط I 1977.

19. نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت ط1 1981.

المراجع :

1. إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة : د. ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت ط1 1974.

2. د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة، مكتبة الزهراء، القاهرة.

3. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي بيروت ط I 1992.

4. د.افنان القاسم، عبد المجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة المعاصرة، عالم الكتب بيروت ط I 1984.

5. د. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

6. برند شبلنز، علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ط I 1987.

7. بييرشارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية : ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط.1. 2001.

8. د. جابر عصفور، زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999.

9. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة، د. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان ط 3 .1985.

10. جوران ثربورن، إيديولوجيا السلطة وسلطة الإيديولوجيا، ترجمة إلياس مرقص، دار الوحدة للطباعة والنشر بيروت ط1 1982.

11. د. جوزيف ميشيل شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1 .1984.

12. جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسوازف ، رسوم غيوم، كريستيان انجلي ، جان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ترجمة ناجي مصطفى الحوار، الدار البيضاء ، ط1 1989.

13. جينيت ، كولد نسين، رايمون، كريفل، بورنوف، وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت 2002.

14. الأدب وقضايا العصر، مجموعة مقالات نقدية : ترجمة : عادل العامل، مراجعة، يوسف عبد المسيح ثورة، دار الرشيد للنشر، العراق 1981.

15. ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت ط2 .1982.

16. ر.م. ألبيريس، الإتجاهات الأدبية الحديثة ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويرات بيروت، ط 3. 1987.

17. روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة : حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة 1997.

18. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري سورية ط 2 .2002.

19. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق.

20. د. سعيد علوش، هرمونتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني بيروت ط1 .1985

21. سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر 1981.

22. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، ط3، بيروت 1997.

23. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

24. د.سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

25. د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة ط.2. 1980.

26. د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت ،ط I 1985.

27. د. عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو الجزائر 2005.

28. د. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، دار المعارف القاهرة ط 3 1983.

29. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1976

30. د. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1 .1986.

31. د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8. 1983.

32. د. فاطمة موسى، بين أدبين، دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، مكتبة الإنجلو المصرية .1965.

33. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1999.

34. فيكتور برومبير، غوستاف فلوبيرا، ترجمة : غالية شلمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط I 1978.

35. د. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل بيروت ط 1 1985.

36. لوسيان قولدمان، جاك دوبوا وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي : ترجمة : مجموعة من المترجمين، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط1 .1984.

37. مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة بيروت ط1 .1985.

38. د. محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية، مكتبة التحرير بغداد ط I 1985.

39. د. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.1998.

40. مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات ودراسات مترجمة : إشراف : سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة.

41. محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

42. محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان ، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية ، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1 1986.

43. مورس شرودر، جون هولبورن، جورج هنري الي ، نظرية الرواية، ترجمة : د. محسن جاسم الموسوي، مكتبة التحرير ، بغداد.1986.

44. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 .1987.

45. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين بيروت ط 6 مارس 1981.

46. نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني بيروت ط 5 يناير 2000.

47. هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ترجمة: جورج طرابشي، دار الطليعة بيروت ط1. 1979.

48. والتر ألن، الرواية الإنجليزية، ترجمة صفوت عزيز جرجس مراجعة د. موسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

49. د. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ،ط3، بيروت.

الدوريات :

- مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- يومية الخبر، شركة الخبر الجزائر.
- الخبر الأسبوعي، شركة الخبر الجزائر.
- الأقلام، وزارة الثقافة والفنون بغداد.
- أخبار الأدب، دار أخبار اليوم القاهرة.
- الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت.
- الأحرار الثقافي، دار الصحافة الجديدة الجزائر.
- الجمهورية وهران الجزائر .
- الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والإعلام بغداد
- الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- النهار العربي والدولي، شركة النهار للمنشورات الدولية لبنان.
- مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا .
- الشروق اليومي، مؤسسة الشروق للاعلام والنشر الجزائر.
- الإختلاف، رابطة كتاب الإختلاف الجزائر.
- مجلة أضواء، الجزائر.

- يومية النصر، شركة النصر الجزائر.
- عالم الفكر وزارة الإعلام، الكويت.
- العربي وزارة الإعلام الكويت.
- المستقبل العربي.
- الرؤيا، إتحاد الكتاب الجزائريين.
- مجلة القاهرة.
- الثقافة والثورة. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

المراجع باللغة الأجنبية :

1. Bernard Valette، Le roman، editions ، Nathan 1992.
2. Claude Murcia، Nouveau Roman nouveau cinéma، éditions Nathan ،paris 1998.
3. Frédéric Calas، Le roman épistolaire، éditions Nathan paris 1996.
4. Jaques Bres، la narrativité édition du Culot، Belgique 1994.
5. J.L. Dumortier F r . plazanet le récit، éditions، J Ducolot paris 1980.
6. J.P. Goldenstein, Le Roman, Editions, J. Ducolot, Paris 1980.
7. LAURANT fleider ،Le roman français contemporain، éditions du seuil 1998.
8. Michel Marthinez ،Les romans de flauber، éditions du seuil 1998.

9. Nathalie Grande Le roman au XVII siècle،Bréal editions2002
10. Michel Butor، Claude Olier، Robert pinget، Jean Ricard ou ، Alain Robbe Grillet ; Nathalie Sarraute، Claude Simon، Nouveau Roman : hier Aujourd'hui. U.G.E paris 1972.
11. Roland Barthes،Essais critiques، éditions du seuil 1964.

الفهرس

مقدمة 2

تمهيد : البناء وخطاب التنظير..... 12

الفصل الأول : بناء الشخصية 24

الفصل الثاني : الراوي والمنظور الإيديولوجي 69

الفصل الثالث : المنظور التعبيري ولغة النص..... 109

الفصل الرابع : بنية الزمان والمكان 155

الفصل الخامس : الشكل والمضمون وإشكالية التجديد والتجريب..... 237

الخاتمة 291

قائمة المصادر والمراجع 298