SARDIYYAT

Katara International Journal of Novel

سَرْدِيَّات

مجلّة كتارا الدّوليّة للرّواية

مجلة فصلية علمية مُحكمة – العدد الأول – أكتوبر 2020

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

SARDIYYAT

Katara International Journal of Novel

سَرْدِيَّات

مجلّة كتارا الدّوليّة للرّواية

مجلة كتارا الدولية للرواية مجلة علمية دولية محكّمة
تصدرها المؤسسة العامة للحي الثقافي - كتارا

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

يُمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذه المجلة، بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية
أو ميكانيكية، بما فيها التسجيل الفوتوغرافي، أو التسجيل على أشرطة أو أقراص قرائية،
أو أي وسيلة نشر أخرى، أو حفظ معلومات منها واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

للمراسلة والاتصال:

سَرْدِيَّات
مجلة كتارا الدولية للرواية

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)

مبنى 15، ص ب: 16214 قطر - الدوحة

البريد الإلكتروني للمجلة: info@Kataraph.com

هاتف: 97444080045+ | فاكس: 97444080479+

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا) غير مسؤولة عن آراء المؤلفين وأفكارهم.
فالآراء، التي تعبّر عنها البحوث في هذه المجلة، تعكس وجهات نظر أصحابها،
ولا تعكس بالضرورة آراء المؤسسة.

سرديات
مجلة كتارا الدولية للرواية

في هذا العدد

كلمة العدد
رئيس التحرير ---------- 3

مستقبل السَّرد بين الحتميَّات وفوضى المعايير
إبراهيم السعافين ---------- 7

الرواية والمعرفة
مصطفى الضبع ---------- 35

أدبيّة الحوار الرّوائيّ
سمر روحي الفيصل ---------- 65

المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان
الطبيعة والحدود
نجم عبدالله كاظم ---------- 99

الحساسية الوجودية في الرواية النسوية في الستينيّات
لطيف زيتوني ---------- 125

تاريخ السرديات ومستقبل ماضي العقل السردي
سعيد يقطين ---------- 157

مقاومة النسيان في سرديات «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»
عبد القادر فيدوح ---------- 187

كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية أحمد رضا حوحو في مرايا النقد
يوسف وغليسي ---------- 235

المدير العام ورئيس التحرير:
د. خالد بن إبراهيم السليطي

مدير التحرير:
د. مريم عبد الرحمن النعيمي

سكرتير التحرير:
د. نجم عبدالله كاظم

هيئة التحرير:
د. مراد مبروك
د. زهور كرام
د. رامي أبو شهاب

الإشراف العام:
أ. خالد عبدالرحيم السيد
دار كتارا للنشر

الهيئة الاستشارية:
د. محمد عبدالرحيم كافود (قطر)
د. لطيف زيتوني (لبنان)
د. بنسالم حميش (المغرب)
د. واسيني الأعرج (الجزائر)
د. شاكر مصطفى (أمريكا)
د. مريم جبر (الأردن)
د. حياة القرمازي (تونس)

كلمة العدد

أشعر بسعادة غامرة لانطلاق العدد الأول من (سرديات) مجلة كتارا الدولية للرواية، التي تُعَدُّ مجلة رائدة في مجال النشر العلمي في حقل نقد الرواية العربية. ولا تقتصر المجلة على نشر البحوث المقدمة باللغة العربية، بل تُعنَى كذلك بكل ما يكتب عن الرواية العربية باللغتين العربية والإنجليزية. لقد أَوْلَتْ دار كتارا للنشر اهتمامًا بالغًا للرواية وقضاياها، فلم تقف عند حدود نشر ما يفوز بجائزة كتارا للرواية العربية من أعمال روائية ونقدية فحسب، بل أخذت على عاتقها تخصيص هذه المجلة العلمية الدولية المحكّمة لنشر البحوث العلمية المحكّمة حول الرواية العربية وقضاياها.

تنطلق (مجلة كتارا الدولية للرواية)، في عددها الأول، لتضع لبنة مهمة في جدار البحث العلمي حول الرواية العربية، بنشر بحوث علمية نوعية تتناول مجموعة من القضايا الجديدة في عالم المعرفة في مجال الرواية والسرد، لعدد من العلماء والباحثين المتمرسين في هذا الجانب، وهم: إبراهيم السعافين، وسعيد يقطين، ومصطفى الضبع، ولطيف زيتوني، وسمر روحي الفيصل، ويوسف وغليسي، وعبد القادر فيدوح، ونجم عبدالله كاظم.

وقد تنوعت القضايا المطروقة، في هذا العدد؛ فمنها ما عُني باستقراء واقع الرواية سبرًا وتحليلًا، ومنها ما عُني باستنطاق المستقبل تنبؤًا واستشرافًا، وبينهما باقة متعددة من القضايا المعنية بالسرد والسرديات. وفي هذا الإطار يسعدنا في مجلة (سرديات) أن نرحب بكل بحث علمي جاد يعالج الرواية العربية وقضاياها بشكل خاص، ويضيف جديدًا إلى صرح الدراسات النقدية حول السرد.

إن وصف المجلة بأنها مجلة دولية ليس من باب الادعاء، بل هو واقع حققته المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا) بجوائزها الدولية، ثم بهذه المجلة التي تضم في هيئتها الاستشارية وهيئة تحريرها مجموعة من العلماء الأكفاء من شتى بقاع العالم، كما تصبو المجلة إلى نشر كل ما يرد إليها من بحوث علمية رصينة باللغتين العربية والإنجليزية، وهي بذلك لا تفرق بين باحث عربي وآخر غير عربي، بل تحكمها معايير علمية واضحة في قبول الأبحاث ونشرها.

د. خالد بن إبراهيم السليطي

رئيس التحرير

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

سرديات
مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ مُحكمةٌ

شروط النشر وضوابط البحث الذي يقدم للمجلة

• يُقبل البحث العلمي الأصيل الذي يعنى بالرواية العربية، ويلتزم بشروط البحث العلمي، ولم يُنشر في مكان آخر ولم يُقدّم إلى جهة أخرى، ولا يكون من حقّ الباحث نشره في أي مكان آخر قبل مرور سنتين على نشره في المجلة.

• يجب أن يحتوي البحث على بيانات الباحث كاملة (الاسم الذي يُعرف به الباحث، الجهة التي ينتسب إليها، البريد الإلكتروني).

• يُرفَق بالبحث ملخص باللغتين العربية والإنكليزية (150-300 كلمة) يوضح فيه: قضية البحث والإشكالية التي يعالجها، والمنهج المتبع، ومدى جدة البحث وما يضيفه في مجاله، وأهم الأفكار التي سيتناولها. ويحتوي الملخص على عنوان البحث وبيانات الباحث.

• تضمين ما بين أربع وسبع كلمات مفتاحية، بالعربية والإنجليزية، أسفل نسختَي الملخص.

• تكون للبحث مقدمة يبيّن الباحث فيها قضيته ومسوّغاته والإشكالية التي يعالجها، والسؤال الذي يسعى للإجابة عنه، والمنهج المتبع، وخاتمة يُجمل فيها الباحث ما توصل إليه من نتائج.

• يجب ألا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد على 10000، ويكون مطبوعًا بحرف Simplified Arabic للغة العربية، وTimes New Roman للإنكليزية وغيرها من لغات الحرف اللاتيني، ومراعيًا السلامة اللغوية والإملائية، وضمن ذلك علامات الترقيم المتعارف عليها، مع عدم ترك مسافة بين علامة الترقيم والكلمة السابقة لها، وترك مسافة واحدة بعدها.

• يُحصر رقم الإحالة، في المتن، بين قوسين [1]، وفي الهامش بين قوسين (1). وتكون إحالات كل صفحة إلى المصادر والمراجع في هامش الصفحة نفسها ومنظّمة إلكترونيًا.

• يستخدم نظام التوثيق العلمي في الإحالة إلى المصادر والمراجع.

فالإحالة إلى كتاب وما يشبهه تكون ترتيبًا للمعلومات واستخدامًا لعلامات الترقيم، وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان الكتاب (بدون تفاصيل)، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

مثال: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981، ص15.

والإحالة إلى بحث في دورية تكون وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان البحث أو المقالة (بدون تفاصيل)، اسم الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد والسنة، الصفحة.

مثال: جابر عصفور: حكمة التمرد عند الشعراء الصعاليك، مجلة (العربي)، الكويت، ع444، 1995، ص77.

- والإحالة إلى موقع إلكتروني (يجب أن يكون رصينًا) تكون وفق الآتي:

اسم الباحث: عنوان البحث، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: بطرس حلاق: جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي، موقع (الكلمة)، 2020/03/25،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21117

ملاحظة مهمة: حين تتكرر الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه مباشرةً، تكون الإحالة بصيغة (المصدر السابق، ص)، ولا تُستخدم أي صيغة أخرى مثل: نفسه، المصدر نفسه، أيضًا... إلخ. أما إذا تكررت الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه، ولكن ليس مباشرةً، فتتم الإحالة وكأنها أولُ مرة.

• تُنظَّم قائمة المراجع والمصادر، في نهاية البحث، هجائيًا حسب لقب المؤلف أو الجزء الأخير من اسمه، وتُفْصل المراجع العربية عن المراجع باللغات الأخرى، وتكون معلومات النشر كاملة، وبالشكل الآتي:

■ الكتاب، ما يشبهه (مخطوطة، أطروحة، رسالة...):

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان الكتاب كاملًا، دار النشر، مكان النشر، سنة النشر.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013.

■ الدورية:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد، تاريخ صدور العدد، ص (من-إلى).

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: في ثقافة الصورة، مجلة (أفكار)، عمّان، ع265، شباط 2011، ص19-35.

■ الموقع الإلكتروني:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: العنف غريزة أم ممارسة أم ثقافة، موقع مجلة (الكلمة)، ع80، ديسمبر 2012،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5956

سرديات

مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ مُحكمةٌ

وثيقة حقوق الملكية الفكرية

أقر أنا: .....

والموقع أدناه بأنني (المؤلف/ المترجم) الفعلي لبحث: .....

.....

وأقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة، وأن البحث لم يتم نشره من قبل بأي صورة من الصور (مطبوعًا أو إلكترونيًّا)، وبأنه ليس مقدَّمًا للنشر إلى أي جهة أخرى، كما لم يتم إلقاؤه في ندوة أو تقديمه إلى مؤتمر علمي، وليس جزءًا من كتاب منشور أو رسالة جامعية، وألتزم -إذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم- تحمُّل تبعات ما تراه المجلة من تدابير قانونية وأدبية.

الاسم كاملًا: .....

الوظيفة/ اللقب العلمي: .....

رقم الهوية الشخصية/ جواز السفر: .....

جهة العمل وعنوانها: .....

العنوان البريدي: ..... البلد: .....

البريد الإلكتروني: .....

التوقيع: .....

التاريخ: .....

مستقبل السَّرد بين الحتميَّات وفوضى المعايير

إبراهيم السعافين[1]

البريد الإلكتروني: isaafin@yahoo.com

(1) أستاذ دكتور بالأدب العربي الحديث والنقد. عمل في جامعات الأردن، والولايات المتحدة الأمريكية، والإمارات العربية المتحدة، وهو حاليًّا أستاذ متقاعد من الجامعة الأردنية بالأردن. معنيٌّ بشكل خاص بالأدب العربي الحديث ونقده، والأدب المقارن، والأدب الشعبي. من مؤلفاته: «آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة»، و«الرواية العربية من التأسيس إلى النص المفتوح»، و«الحساسية الجديدة في الرواية العربية».

The Future of Narrative Between Determinism and the Confusion of Standar

Abstract:

This study deals with an important issue which is the future of the narrative between the determinism and the confusion of standards in both creative and critical movements. Many scholars and men of letters used to claim that the Arab narrative has only one reference which is the western one, but as a matter of fact. The Arab narrative is deeply rooted in the Arab tradition

Arab critics are mainly subjected to the modes of western literary, schools, approaches and trends, without considering both reality and the continuity of the literary narrative creation.This attitude has also been reflected in their respective towards some features of the narrative of the future such as: sex and e-narrative.

Moreover, the study refers to the confusion of Standards as for literary critics in the absence of a systematic criterion for those who are incapable to practice this very important contribution.

Key words:

Determinism, Narratives, Confusion, Standards. Future.

مستقبل السّرد بين
الحتميّات وفوضى المعايير

ملخص:

يتناول هذا البحث قضيّةً مهمّة، تتّصل بمستقبل السّرد العربي، من حيث الاتّكاء على مقولاتٍ جاهزة، تنبع من حتميّات ثابتة، من أهمّها: إغفال حقيقة أنّ السّرد بأشكاله المختلفة، له جذور عميقةٌ في التّراث، وأنّ هذا السّرد له أثرٌ لا يُنكَر، في السّرد العربي والعالمي. ومن هذه الحتميات الاستناد إلى بعض النظريات السياسية والاجتماعية أو الفنيّة التي توجّه الكاتب مثل الماركسية والوجودية والبنيويّة والنسوية والنقد الثقافي، أو تقديم تصورات معينة لمستقبل السّرد مثل الحرية الجنسيّة أو السّرد الرقمي بديلًا عن الرواية الورقيّة.

ويلتفت البحــث إلى قضية خطيرة تتعلق بثقافة الناقد وتأهيله في غياب المعايير التي تؤهل الناقد ليمارس مهمته في الجامعات والمؤسسات الثقافية والصحافة الأدبية ولجان التحكيم ومؤسسات الجوائز مثلًا.

كلمات مفتاحيّة:

الحتميّات، المعايير، الفوضى، السّرد، المستقبل

مستقبل السّرد بين
الحتميّات وفوضى المعايير

ثمّة عاملان أساسيّان يُجدّدان مسيرة النّقد والإبداع وهما: الثّابت والمتحوّل؛ الثّابت الّذي ينسجم مع ما قرّ في عقول الأمم والشّعوب ووجدانها. بقاؤه وديمومته على مرّ الزّمان. والمتحوّل الّذي يستجيب لأذواق الأجيال النّاشئة وتجاربها وأفكارها ورؤيتها للإنسان والحياة والطّبيعة والعالم.

فثمّة قانون أدبي canon أو مدوّنة رئيسيّة للأعمال الأدبيّة الخالدة التي عاشت مع الأجيال على مرّ الزّمان، لتوافر القيم الأدبيّة الجماليّة التي تضمن بقاءها مع كلّ التغيّرات والتحوّلات التي تعصف بما هو ثابت وتقليديّ ومتعارفٌ عليه، وقد تعارف النّاس على أنّ الإقرار بكلاسيكيّة الأعمال يتمّ بسبب توافر ما يجتمع عليه النّاس من سماتٍ وعناصر، مع اختلاف الزّمان والبيئة. ومن المعروف أنّ هذا المصطلح قد ورد من خلال الدراسات اللاهوتيّة وما نشأ فيها على ضوء اجتهادات المذاهب من اختلافات. ولكنّ هذه الأعمال الكلاسيكيّة الخالدة تسمح بإضافة أعمال جديدة عبر تحوّلات الزّمان، تستجيب لما يستجدّ من أفكار ومثاقفات وبيئات، تضاف إلى قائمة الأعمال الكلاسيكيّة الخالدة.

ومع أنّ المدوّنة المتبنّاة من النّقد الأدبي التي تشير إلى الأعمال الرئيسيّة التي تستعصي على التغيير وتقاومه بعناد، أو تُعدّ، بعبارةٍ أخرى، خالدة، فإنّ هذه المدوّنة غالبًا ما تكون متقلّبةً أو عرضةً للتغيير. فمن المؤكّد أنّ مؤلّفين من أمثال تشوشر وشكسبير وملتن وشكسبير وتشوسر وووردزوورث يحتلّون مكانةً مركزيّة في المدوّنة الإنجليزيّة، ومن غير المرجّح أن يفقدوا مكانتهم. حتّى إنّ مؤلفين آخرين اعتُرف بهم، بشكل أو بآخر،

مؤلّفين رئيسيين من مثل جون دون وجورج ميريديث بناء على تلقّي النقّاد لأعمالهم في أوقاتٍ معيّنة[1].

وإذا كانت الأعمال الخالدة أو الأعمال التي حافظت على تميّزها على مرّ الزّمن نتيجة لمجموعة من العناصر، من أهمّها تردّد ذكرها على أقلام الكتّاب أو النقّاد، أو اختيارها نصوصًا للتدريس في مناهج المدارس والجامعات، أو تردد ذكرها بين أفراد المجتمع، فإنّ الأمر طرأ عليه تغيير في السنين الأخيرة؛ حيث تمّ إغفال الأعمال المتميّزة لأسبابٍ خارجة على تميّز العمل ذاته حين تمّ تهميش مؤلّفين بسبب اللون أو الجنس (المرأة) أو الشّذوذ الجنسي أو الموقف السّياسي أو الإيديولوجي[2].

وعلينا أن نتوقّف طويلاً أمام ما يميّز العمل الأدبي ويخلّده ويضمن سيرورته، فإذا كانت الأعمال الأدبيّة في الماضي خضعت لتقويم عادل في الأغلب الأعم وفق معايير عادلة نسبيًّا، فثمّة اختلافات هائلة بين النقّاد القدماء في التقويم، ولنأخذ مثالًا المتنبي مالئ الدنيا وشاغل النّاس، وكيف ارتفع به النّاس إلى مكانةٍ معياريّة على نحو ما نرى لدى أبي العلاء في «معجز أحمد»، وكيف عاب عليه آخرون سرقاته كما فعل ابن جنّي والحاتمي وابن وكيع والصاحب بن عبّاد وغيرهم. ولكنّ أذواق النّاس التي لم تكن تخضع للتحيّزات القاسية حفظت لنا الأعمال الخالدة منذ الجاهليّة حتّى عصر الإحياء.

على أنّ الأعمال الأدبيّة والفكريّة والفلسفيّة المهمّة لا تتساوى في القيمة، ولا في حظّها من الذّيوع والانتشار، فقد يطوي الزّمن أعمالًا مهمّة لظروفٍ مختلفة، إلى أنْ يأتي زمن يُكشف عنها ويُنفض عنها الغبار، أو تظلّ إلى ما شاء الله طيّ الغفلة أو النّسيان.

ولعلّ الأعمال الكلاسيكيّة الخالدة قد تُعرف بين النّاس بالاهتمام العام والشّامل بسيرورتها بين النّاس، بوسائط مختلفة منها المدارس والمعاهد والجامعات ومراكز البحث العلمي والنّدوات والمؤتمرات والسينما والصحف ودور النّشر ووسائل الإعلام الأخرى.

وتختلف الأعمال الأدبيّة من غيرها ولا سيّما الأعمال الدينيّة في أنّ معاييرها فضفاضة

---

(1) Joseph Childers & Gary Hentzi (editors): Columbia Dictionary of Modern Literary Criticism, New York, 1995, p. 37.

(2) Ibid p. 37.

وقابلـة للتحـوّل والتغيّر، فهـي ليسـت في تقويمهـا جاسـية الحـوافي، وليسـت ذات حـدود منضبطـة تمامًـا، فالقيمـة ضمنيّـة وليسـت صريحـة تمامًـا[1].

وليـس مـن شـكٍّ في أنّ كلّ مجـال مـن مجـالات العلـوم الإنسـانيّة يحتـاج إلى معايـير تضبـط مدوّناتـه النّاجـزة، وتُحـاول ضبـط مـا يسـتجدّ في المدوّنـات المختلفـة مـن أعـمال، وإلّا تعرّضـت العلـوم والمعـارف للخلـل وربّمـا الفـوضى. فليـس مقبـولًا أنْ يدخـل إلى مجـال الأدب، مثـلًا، مـن يقـدّم أعـمالًا لا تمـتّ بصلـة إلى المعايـير العامّـة التـي عرفهـا النّقـد الأدبي في عصـوره المتعاقبـة، مـن غـير أن يكـون لهـذه الأعـمال مسـوّغات منطقيّـة للاختـلاف أو المغايـرة.

ومـن مظاهـر الحتميّـات التـي تثـير القلـق إطـلاق الأحـكام العامّـة المتسرّعـة حـول أصـول الـسّرد وجـذوره في أحـكام القيمـة التـي يُنكرهـا التاريـخ والواقـع، وهـو الإسراع بالقـول إنّ أشـكال الـسّرد نجمـت في بيئـة غربيّـة، ونحـن حذونـا حـذو الأعـمال السّرديّـة مـن غـير تثبّـتٍ ولا درايـة، وزعمنـا أنّ نشـأة الرّوايـة هـي نشـأةٌ غربيّـة لا جـدال في ذلـك. والمنصفـون المدقّقـون مـن أهـل الغـرب نقـادًا ودارسـين وأدبـاء يعترفـون بفضـل الـسّرد العـربي عليهـم، منـذ المؤرخـين والإخباريـين والقصّاصـين ورواة الأسـمار والخرافـات والأسـاطير وقصـص العـالم الآخـر إلى ألـف ليلـة وليلـة والمقامـات والمنامـات وكليلـة ودمنـة وحـيّ بـن يقظـان وبابـات ابـن دانيـال ومـا تراكـم مـن حكايـاتٍ، تقـف في مغزاهـا وفي بنيتهـا جنبًـا إلى جنـب مـع أفضـل القصـص العالميّـة. ولعـل أثـر ألـف ليلـة وليلـة في المضمـون وفي البنيـة قـد اعـترف بـه أهـم الروائيـين مثـل تشـارلز ديكنـز[2]. ولا نريـد أن نقـف عنـد مـا لاحظـه علـماء الفولكلـور والمأثـورات الشـعبية، مـن أنّ الـسّرود الشـعبية أشـبه مـا تكـون ببنيـةٍ تتـوزّع وتتفـرّع في قنـوات سـفليّة، تعـبّر عـن أشـواق النّـاس ومعاناتهـم وأحلامهـم.

فمـن يتأمّـل حركـة الـسّرد الغـربي يجـد الحكايـات الشـعبيّة والخرافيّـة مثلـما يجـد الأسـاطير والأخبـار بألوانهـا المختلفـة، ويعـثر عـلى متواليـة مـن أشـكال الـسّرد ترتبـط بالحيـاة الاجتماعيّـة والاقتصاديّـة للنّـاس، ويلمـح لونًـا مـن الحتميّـة في تناسـل هـذه الأشـكال؛ فـنرى شـكل الرومانـس

---

(1) M. H. Abrams &, Geoffrey Galt Harpham: A Glossary of Literary Terms, U.S.A, 2005, p. 29.

(2) انظـر: إبراهيـم السـعافين: قضيّـة الشـكل في القصّـة العربيّة القصيـرة، في كتاب محمـود السّـمرة التكريمي «بحـوث عربيّة»، 1996، ص 365 – 384. وانظـر كذلـك إبراهيـم السـعافين: بحـث: «قضيّـة الشّـكل فـي الرّوايـة العربيّـة» فـي كتـاب تحـولات السّـرد– دراسـات فـي الرّوايـة العربيّـة، عمّـان، ص 7–23، 1996. وانظـر كذلك بحـث «نجيب محفـوظ والتراث» مـن الكتاب نفسـه، ص101–137.

أو ما سُمّي بالرّواية الخيالية الغربية (Romance) يسود في عصور الإقطاع. وقد قام منظّرو الأدب بتقديم تفسيرات لظهور هذا الشّكل السّردي، واجتهد نقّاد الماركسيّة على وجه الخصوص بربط هذا الشّكل بالبنية الاجتماعية على نحو ما ذهب إلى ذلك أرنولد كيتل في كتابه (مدخل إلى الرّواية الإنجليزيّة)[1] في كلامه الذي عقده على الواقعيّة والرّومانس، حين ربط بين شكل الرومانس ومصالح الإقطاع وتطلّعات الطبقة العاملة وأشواقها؛ فالإقطاعي لا يريد حلّ مشكلات الفقراء والمحرومين في الواقع، ولكن يريد حلّ مشكلاتهم الحقيقية في الطّعام والتعليم والصحّة والحبّ والزّواج في عالم الخيال. والأمر نفسه يتّصل بقيام المذاهب المختلفة، من مثل المذهب الطبيعي والواقعيّة النقديّة والواقعيّة الاشتراكيّة، وصولًا إلى مذاهب الحداثة وما بعد الحداثة، ومرورًا بالرواية الجديدة الفرنسيّة، والواقعيّة السّحرية التي تمثّلت بشكل رئيسيّ لدى أعلام الرّواية في أمريكا اللاتينيّة.

قام النقد في جوهره على معاينة الأعمال الأدبيّة الرّاقية منذ أيام أرسطو؛ فكتابه (فن الشعر) على سبيل المثال استخلاص للقيم الأدبيّة في الأعمال الأدبيّة آنذاك، وبناء منهجي لهذه المعاينة. ومع مرور الزّمن وقفنا في النظر إلى النصّ الأدبيّ من حيث هو شكل، بما يقرب من الهياكل والتقسيمات والبيانات. ووقفنا عند الأدب بوصفه خلاصات لموضوعات وقضايا وأفكار مما يُلتمس أحيانًا خارج الأدب.

فليست القضيّة في جوهرها تتّصل بثنائيّة الشكل والمضمون وحدها، والمضمون هو كما هو قارٌّ قرين الشكل وملتحم به، أو الشّكل والموضوع، وإنما تتعدّى ذلك إلى منطقة تجعل النّقد يتجاوز الاختيار الحرّ المبنيّ على رؤية وتصوّر ووجهة نظر واقتناع، إلى منطقة الخرافة والعماء والفراغ الذي يجعل التساؤل يحيا من جديد ليس في منطقة الفعل، على نحو ما ظهر في مقالة ريمون بيكار «نقد جديد أم تدجيل جديد»، تلك المقولة التي كانت ردّ فعلٍ على صنيع البنيويين ولكن في منطقة ردّ الفعل التي لم تعش ترف الغرب، ويصبح سؤال جورج واطسون في كتابه (الفكر الغربي المعاصر)[2] حول جدوى الدراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة ملحًّا في هذه المنطقة من العالم.

---

(1) *Arnold Kettle: An introduction to the English Novel, Volume 1, London, 1974, p. 25-36.*

(2) *جورج واطسون: الفكر الغربي المعاصر، القاهرة، 1980، ص9.*

وإذا كان تطـوّر الاتّجاهـات النقديّـة في الغـرب طبيعيًّـا وجدليًّـا، نتيجـة لارتبـاط النّقـد بالاتّجاهـات الفكريّـة والفلسـفيّة، فـإن هـذا الارتبـاط قـد يبـدو أقـل وضوحًـا في عالمنـا العـربي لأسـباب، منهـا: عـدم ظهـور هـذه الاتّجاهـات بصـورة طبيعيّـة، ولأن الأفـكار تُسـتنبت في بيئتنـا مـن دون أنْ يسـتدعيها الظّـرف التّاريخـي أو التّقـارب الفكـري والحضـاري بالـضّرورة، ومـن دون أن تنضـج في علاقـة متينـة بـين الوعـي والواقـع، وتبـدو أقـرب إلى الضبابيّـة والترانسـندنتالية، بـل تبـدو أقـرب إلى التعسّـف والتحكّـم منهـا إلى إعـادة النظـر وحسـن التوّجيـه، وكأنّهـا في النّهايـة صرعـة ثقافيّـة لا علاقـة لهـا بالـذّوق أو الفكـر أو المـزاج الحضـاريّ. فلنـا أنْ نتصـوّر التناقـض بـين الماركسـيّة والبنيويّـة في الموقـف مـن الـذّات والتّاريـخ، ولكـن ثمّـة مـن يجـد جامعًـا بينهـما في أنّـه يمكـن أن يُنظـر إليهـما كليهـما مـن منظـور معـيّن، بوصفهـما ردّة فعـل للتشـاؤم واليـأس الـذي صاحـب مذهـب الحداثـة[1].

وإذا كان للشّـعر قصـب السّـبق في أدبنـا ونقدنـا وتراثنـا، وارتكـز الاحتفـال أو جُلّـه عليـه، فـإنّ الـسّرد لم يلـقَ الاهتـمام الـضّروري مـن المؤسّسـة النقديّـة أو الأدبيّـة، وربّمـا عُـدّ مـن أدب العامّـة، لكـنّ اعترافنـا بهـذه الحقيقـة لا يمنعنـا مـن إعـادة النّظـر في حضـور الـسّرد في حيـاة الأمّـة، وفي تجـذّره فنًّـا امتـدّ منـذ عرفنـا التّدويـن حتّـى يومنـا هـذا، ولا يجـوز بحـال أن ندهـش أحيانًـا حـين نـرى فكـرةً أو صـورةً حديثـة في الـسّرد أو السـينما أو المـسرح ليسـت جديـدة في الـتّراث الـسّردي العـربيّ، ولكنّهـا جديـدة ومفاجئـة ومدهشـة لسـببين: أولّهـما جهلنـا بتراثنـا لأننـا تجاهلنـاه وأغفلنـاه واطّرحنـاه، وآخرهـما أنّنـا ولّينـا وجوهنـا تجـاه الآخـر الـذي أسّـس وابتـدع وطـوّر، وليـس لنـا إلّا المحـاكاة والاتبـاع وربّمـا التأثّـر عـلى أحسـن الفـروض. فمَـن مِـن المشـتغلين بالسـينما أو أفـلام الكرتـون يعلـم أنّ كتـاب «التّيجـان»[2] لوهـب بـن منبّـه أورد حكايـات للتنّـين الـذي يواجـه أحـد ملـوك اليمـن محمـرّ العينـين أو ربّمـا ينفـث مِـن فيـه النّـار، لأنّ النّـيران مـا تلبـث أن تشـتعل داخـل الكهـف:

ورد في الخـبر: «فدخـل البـاب الثّالـث فسـمع دويًّـا عظيـمًا كالرّعـد وهـدة عظيمـة، فبينـما هـو كذلـك إذ بـرز إليـه تنّـين أحمـر العينـين فاتـح فـاه فلـمّا رآه الهميسـع رجـع هاربًـا إلى خلفـه.

(1) Robert Sholes: Structuralism in literature, An introduction, Yale University Press, 1974, p. 3

(2) وهب بن منبّه: التيجان من ملوك حمير، صنعاء، 1979، ص76.

فسكن حسّ التنين فوقف العادي وقال في نفسه: قد رآني ولو كان حيوانًا لم يدعني وما هو إلّا طلّسم. فرجع له ثانيةً حتّى ظهر له، فسار نحوه وسمع له دويًّا عظيمًا، فهرب فأقبل يسمع الدويّ فإذا هو في رجوع التنّين كما قاله في إدباره، فعلم أنّه طلسم فأخذ حذره من صدمته وأقبل يمشي قليلاً قليلاً ويخفّف وطأ قدميه حتى وضع قدمه في موضع فتحرّك التنين ودوّى»[1]. ومن يتصوّر أن حكايات الرومانس أو الحكايات الخيالية الشّعبيّة يزخر بها التّراث، وأنّ القصص الشعبي والسّير الشعبية وحكايات ألف ليلة وقصص العالم الآخر مثل رسالة الغفران والقصص الفلسفية كحيّ بن يقظان كانت ملهمة لأعمالٍ قصصية وروائيّة كثيرة؟!

ومن المؤسف أنّ دائرة الجهل والتّجاهل تكاد تنغلق، والمثقفون ينزلقون يومًا بعد يوم نحو تجاهل الهويّة بدعوى بائسة يحتمون فيها بالعولمة والعالمية، وما ذلك إلّا عنوان للفناء أو الذّوبان في الآخر، بعيدًا عن المثاقفة وتلاقح المعارف والحضارات.

فالذي ينادي بالمرجعيّة الغربيّة، يتصوّر، كما قال نجيب محفوظ معترضًا، أنّ هناك شكلًا «صحّ» وشكلًا خطأ، وما الصحيح إلّا من نصيب المرجع الغربي، فهل هناك مرجع ثابت؟ والإجابة قطعًا بالنّفي، فإذا كنّا نتحدّث مثلا عن أسلوب الرّواية، فهل علينا أن نجعل السّرد بلغة السّرد الغربي؟ وهل للسّرد لغة معيّنة؟ بل هل للكتّاب وهم يستخدمون اللهجة العاميّة لهجة معيّنة أو أنّ لكلّ روائيٍ أو سارد لغته وأسلوبه الخاص، بمعنى التفرّد وليس التعميم؟[2].

وإذا كان النصّ السّردي على اختلاف توجّهات الأنظمة السّرديّة منه، لغة قصديّة تروي وقائع لغويّة، قبل أنْ تروي وقائع واقعيّة أو وقائع خياليّة. وأنّ لغته هي التي تبدع لهذه الوقائع فعلاً يسبر بها الزّمان، ويوقعها في المكان[3]، فإنّ لغته وما يجري عليها من تأويل وما تحمله من تضمينات ثقافيّة لا يمكن عزلها عن بنية السّرد وشكله ومضمونه، وقد نستنتج ذلك في التناصّات والعلائق مع لغة التّراث الممتدّة حتى يومنا هذا. فلا يجوز أن نطلق أحكامًا معياريّة بمعزلٍ عن النص نفسه، كأنْ نتحدّث عن حضور المؤلف بالسّلب

(1) المصدر السّابق، ص77.

(2) Philip Stevick (Editor(: The theory of the Novel. New York and London, 1967, p. 183.

(3) منذر عيّاشي: التّأويل وحياكة المعنى، تأليف وإعداد وترجمة، دمشق، 2020، ص14-15 .

والإيجاب مثلاً من غير النّظر إلى طبيعة حضوره في النصّ[1]. فلو تأمّلنا ما يقول به بعض أنصار البنيوية في موقفهم من حركة النقد الجديد ووقوفها عند النص على نحو مغلق، فسنجد أنّهم يفيدون من البنيوية بصيغتها الفرنسيّة في صورة لا تعتمد على نمطها أو طابعها الخاص بما يوحي بالاستيراد والتقليد[2]، وهذا الذي لم يتنبّه عليه بعض نقّادنا، ولم يتأمّلوه، لينطلقوا من نصّنا الذي يُفترض أنّه مستقرٌّ في تقاليدنا الأدبيّة وفي ثقافتنا وحضارتنا. ولعلّ الحديث عن الحِجاج يصلح مثلاً لطبيعة الفرق بين التأثر والمحاكاة والتقليد؛ إذ يُمكن أن نرى دور اللغة في الحجاج الممهّد لما سمّي البلاغة الجديدة، كما نرى في سرد الجاحظ في الحيوان أو البخلاء أو البيان والتبيين، وهو مستقل عن حوار السوفسطائيين وجدلهم عند اليونان الذي أغفله أو لم يأتِ على ذكره بعض الدّارسين[3].

ولا بأس في استعراض الملامح الأساسيّة لتطوّر الاتّجاهات النقديّة في العصر الحديث ولاسيما القرن العشرين؛ فقد انطلق النّقد من ردود أفعال تجاه الثّورة العلميّة التي أذهلت العالم، ولم ينج من الذّهول العلوم الاجتماعية والإنسانية، فكانت حركة النقد الرومانتيكي التعبيري رد فعل لهذه الثورة العلمية التي نجم عنها النقد التاريخي الذي طوى بين جانبيه النقد الاجتماعي والنفسي في مراحله الأولى، وبدا طموح النقد إلى امتلاك قوانين وقواعد تتحكّم في عملية الإبداع، كما تتحكّم القوانين العلميّة في الظواهر الطبيعيّة، على نحو ما نرى في نقد هيبوليت تين وسانت بيف وكارل برونتيير ولانسون، مستفيدين من القوانين الطبيعيّة والبيولوجيّة التي أصابت المفكّرين والأدباء والفلاسفة بالذهول. على أن هذا الرّبط بين النّصوص الأدبيّة والسّياقات الخارجيّة الاجتماعيّة والسياسيّة والسير- ذاتية ونحوها بدا ربطًا آليًّا، أضعف النّظر في النصّ بوصفه بنيةً لغويةً لصالح السياق، مما جعل النصّ اللغويّ أداةً لغاية خارج الأدب وهو السياق، وهو أمر يجعل الشكوى من إقصاء العناصر الأدبيّة تتّجه نحو تعديل عناصر المعادلة لصالح العناصر الأدبيّة في النص.

وقد ظهرت مجموعة من الاتّجاهات ردّ فعل على استئثار السياق بالاهتمام على حساب

---

(1) وين بوث: بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد القاسمي، جامعة الملك سعود، 1994، ص23.

(2) Jonathan Culler: Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, New York, 1975, p. viii.

(3) جميل حمداوي: من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، المغرب، 2014، ص101-103.

النـص، يُحسـب لصالـح الاهتـمام بالنـص، ومـن أبـرز هـذه الاتجاهـات حركـة النّقـد الجديـد التـي كانـت ردّ فعـل، مثلـما كانـت حركـة جـدل مـع الاتّجاهـات السّـياقيّة ولاسـيما في الجامعـات البريطانيّـة، وفي الولايـات المتّحـدة، وفي جنوبهـا خاصّـة.

لقـد طـوّر النقـد الإنجليـزي اتّجاهًـا نقديًّـا في فـترة مبكّـرة مـن القـرن المـاضي يركّـز بشـكل متزايـدٍ عـلى النـصّ، أكـثر مـن تركيـزه عـلى المؤلّـف أو عـلى خلفيّـة النـصّ وسـياقه بخـلاف النقـد التعبـيريّ الـذي كان في أسـوأ صـوره يقيّـد نفسـه بأفـكار المؤلـف، في حـين تبـدو النّصـوص نفسـها ثانويّـة، تمامًـا مثـل النّقـد التاريخـيّ والاجتماعـيّ الـذي كان يعنيـه السّـياق دون النّـص. لقـد ظهـر اتّجـاه العنايـة بالنّـص لـدى الناقـد ف.ر. ليفـس في إنجلـترا وفي أمريـكا لـدى حركـة النّقـد الجديـد؛ لقـد كانـت الدّعـوة إلى اهتـمام شـديد بالكلـمات عـلى الـورق. وهـذا النّقـد لم يرفـض النقـد التعبـيريّ؛ فقـد كانـوا مهتمّـين بالـذي يقولـه المؤلـف ومـا تتضمّنـه أعمالـه مـن قيـم، ولكنهم في الوقـت عينـه كانـوا يـرون أن النـصّ بنـاء جـماليّ، فهـم يقدّرونـه في المقـام الأول بوصفـه أدبًـا أكـثر مـن كونـه وثيقـةً اجتماعيّـةً أو تقريـرًا فلسـفيًّا مـن المؤلّـف، وهـذا الاتّجـاه الـذي غلـب في المـدارس والجامعـات يمـزج ويجمـع بـين الخصائـص الثقافيّـة والجماليّـة، ويجمـع بـين مـا يقولـه النـصّ وكيـف يقولـه في آن معًـا، وهـو الاتّجـاه الـذي يـرى أن البنيويّـة ومـا بعـد البنيويّـة قـد أغفلتـا كل شيء، ووقفتـا عنـد مـا يخلقـه القـارئ مـن المعـاني، لا مـا يدركـه أو يفهمـه مـن النـصّ، وكان تركيزهـما عـلى النـصّ نفسـه بـل عـلى لغـة النـصّ في المقـام الأول.

لقـد اهتـم ليفـس بفنيّـة النـص، ولم يلـغِ مضمونـه المعقّـد العميـق الـذي ينبـع مـن الفـن، لا المضمـون السـطحيّ الـذي يطفـو بسـيطًا سـاذجًا عـلى السّـطح. وقـد شـدّد عـلى مـا سـمّاه بـ«الجديّـة الأخلاقيّـة» في النـصّ بوصفهـا صفـةً مركزيّـةً فيـه، وقـد أدرك ليفـس أن النـصّ العظيـم هـو ذلـك النـص الـذي ينـير الطبيعـة الأخلاقيّـة المعقّـدة للتّجربـة. وهـو لا يعنـي بالأخـلاق طبيعـة القيـم الموجّهـة للسّـلوك، ولكـن المجـال المعقّـد مـن المشـاعر والمسـؤوليّات التـي توجـد بـين النـاس في المجتمـع. ولا يـزال عـددٌ مـن النقّـاد يـرون رأي ليفـس في أن الأدب يمتلـك شـيئًا مهـمًّا يسـتحقّ أن يقولـه، وأن طريقتـه تكشـف عقيدتـه، وهـو مـا لم تتمكـن البنيويّـة مـن أنْ تحـلّ مكانـه تمامًـا.

وإلى جانـب النّقـد الجديـد ثمّـة حركـة أخـرى اهتمّـت بالشّـكل في وقـت مبكّر من القـرن الماضي هـي حركـة «الشّـكلانيين الـرّوس» عـلى اختـلاف مـا بينهـا وبـين النّقـد الجديـد في هـذا الصـدد.

حركـة تقـف عنـد الشـكل ولا تتعـدّاه إلى مواقـف سـابقة، وتتنـاول الشّـعر والـسّرد معًـا وحركـة انتقائيّـة في اختيـار النّصـوص واتّجاهاتهـا وجنسـها كـما هـو الحـال في النّقـد الجديـد، وسـنقف قليـلاً عنـد حركـة الشـكليّين الـروس لنتبـيّن أهـم الأفـكار التـي صبّـت في الشّـكل، وكانـت المولّـد الأسـاسيّ للبنيويّـة التـي انبثقـت مـن الألسـنيّة في المقـام الأول. لقـد بـدأت الشّـكليّة الرّوسـيّة حركة لغويّـة تُعايـن الأسـلوب الأدبي مـن وجهـة نظـر علميّـة، وقـد كرسـت نفسـها لدراسـة «الأدبيّـة» أو «الشـعريّة»، لتبحـث في عـدد مـن الأدوات التـي تميّـز اللّغـة الأدبيّـة مـن اللّغـة العاديّـة. حاولـت الشـكليّة أن تقـدّم وصفًـا علميًّـا لـلأدب ولاسـيّما الشّـعر باعتبـاره اسـتخدامًا خاصًّـا للّغـة بسِـماتٍ محـدّدة، مـما يعنـي أنّهـا تعمّـدت إغفـال مضامـين الأعـمال الأدبيّـة، وهـو مـا جعلهـا عرضـة لنقـد قـويّ وجّهـه لهـا النّقـاد الماركسـيّون. قبـل أن تهاجـر وتخضـع لبعـض التحـوّلات[1].

عـلى أن النّقـد الجديـد بـدا في ظاهـره هادفًـا إلى إقصـاء السّـياق عـن النّـص الأدبيّ، مـن حيـث أن السّـياق تدخّـل مـا هـو غـير أدبي في الأدبيّـة أو الشّـعرية، وهـو المنطلـق الـذي بـدا لـدى رينيـه ويليـك وأوسـتن واريـن في كتـاب «نظريّـة الأدب»[2] حـين بيّنـا الفـرق بـين دراسـة الأدب مـن الداخـل، ودراسـة الأدب مـن الخـارج في البابـين الثالـث والرّابـع، وقـد سـبقتهما إلى ذلـك جهـود ريتشـاردز وإيليـوت وغيرهـما، وقـد ظهـر عـزل المؤلّـف والسّـياق عـن النـصّ في كتـاب ريتشـاردز «النقـد التطبيقـيّ، دراسـة في التقويـم الأدبي»[3].

وقـد مضـت الشـكليّة خطـوةً أبعـد في عـدد مـن الاتّجاهـات الألسـنيّة التـي وضعـت نصـب أعينهـا علميّـة الأدب، وعـلى رأسـها البنيويّـة التـي لم تعـزل النـص عـن مؤلّفـه إجرائيًّـا، بـل حـين أقصـت البعـد الـذاتيّ عـن النـصّ الأدبيّ، وحـين جعلـت النـصّ عبـارةً عـن بنْيـة مغلقـة مـن الأنظمـة والعلاقـات، وأقصـتْ مفهـوم التطـوّر، وبالتّـالي التاريـخ الـذي يصنعـه الإنسـان.

وإذا كانـت البنيويّـة سـعتْ إلى الحـدّ مـن الذاتيّـة المسرفـة، وبنـت بعـض نتائجهـا عـلى كشـوف لغويّـة وأنثروبولوجيّـة وعلميّـة، فإنّهـا جمّـدتْ فاعليّـة النّقـد في التّعامـل مـع النّصـوص المفـردة، وفتحـت المجـالات أمـام بلاغـةٍ جديـدة سـعت إلى تجميـد الإبـداع النّقـدي والنّشـاط

(1) A Glossary of Literary Terms, p. 107-109.

(2) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض، 1992، ص97-373.

(3) I. A.Richards: Practical Criticism, A Study of Literary Judgment, irst published, San Diego, New York, London, 1929, P. 3-16.

الخـلّاق إلى أن تصبـح جـداول وتقسـيمات وتفريعـات قـد تبهـر أحْيانًـا، ولكنّهـا في النّهايـة تُثـير أسـئلةً حـول جـدوى هـذه الدراسـات التـي تفتّـت العمـل الأدبي إلى أجـزاء ولا تسـتطيع أنْ تلمّـه في النّهايـة ضمـن رؤيـةٍ واضحـة.

فثمـة تفريعـات ومصطلحـات حـول فعـل النـص، ولكنّهـا لا تسـتطيع أن تمـضي بنـا قُدمًـا نحـو التفسـير والتحليـل. وإذا كان بعـض روّاد هـذا الاتّجـاه اسـتطاعوا أن يضعـوا أيديهـم عـلى بعـض العلامـات الفارقـة في أبنيـة النصـوص وربمـا قيمتهـا، فـإن المشـكلة تكمـن في هـذا الـركام مـن الدراسـات التـي تجمـع الـكلّ في واحـد، وتجعـل الأعـمال المتفاوتـة جـدًّا في قيمتهـا شـيئًا واحـدًا، كأن نـرى هـذا في جعـل نـصّ البـارودي وربمـا نـص العليّـين الليثـي وأبي النـصر مثـل نـص السـياب وأدونيـس ودرويـش، مثلـما تجعـل روايـة لنجيـب محفـوظ أو عبـد الرحمـن منيـف أو جـبرا أو حنّـا مينـة أو الكـوني مثـل روايـة مختلّـة النّسـيج لـروائيّ يـسرد سـيرته عـلى غـير اتفـاق. عـلى نحـو مـا نـرى في استنسـاخ جـيرار جينيـت في خطـاب الحكايـة، مـن غـير درايـة تامّـة بموقـف النّاقـد مـن النـصّ وعلاقتـه بالسّـياق الخارجـي والثّقافـة. ولعـلّ خطـاب الحكايـة عـلى أهميّتـه الفائقـة حـين وضـع اليـد عـلى مجموعـة مـن الأدوات الفنيّـة البنائيّـة قـد جعـل كثـيرًا مـن الدراسـات التـي تأثّرتـه أو استنسـخته تقـع في مزلـق التقليـد والنّمطيّـة، فقـد أشـار جوناثـان كولـر في تصديـر هـذا الكتـاب إلى أنّ العمـل الـذي اسـتند إليـه في اسـتخلاص نتائجـه يقـع بـين الشّـاذ والهامـشي مـن جانـب والمعيـار مـن جهـة أخـرى[1]. فالطّريقـة أو المنهـج لا بـدّ أن يقعـا في يـد ناقـد يمتلـك الموهبـة والخـبرة والثّقافـة. ولعـلّ هـذا يكشـف عـن الأثـر السّـلبي بالـغ الخطـر عـلى كثـير مـن النقّـاد الشّـباب والأكاديميّـين الذيـن لم يذهبـوا بعيـدًا في الإفـادة مـن البنـى والمصطلحـات، بطـرح الأسـئلة وربطهـا بالبنيـة والدلالـة الكلّيّـة. مـع أنّ جـيرار جينيـت نبّـه عـلى ضرورة التمييـز بـين النّظـر إلى النـصّ المعـيّن والنظـام، وأشـار إلى ضرورة الابتعـاد عـن اعتبـار النـصّ بنيـة مغلقـة ومنتهيـة أو منجـزة، وأكّـد فكـرة الربـط بينـه وبـين الثقافـة وبـين السـياق الخارجـي[2].

وكـم مـن دراسـات قامـت عـلى رسـوم بيانيـة وفهـارس وخرائـط وجـداول لا تسـتطيع أن تقـول في نهايـة المطـاف مـا قيمـة هـذا العمـل الإبداعـيّ، ومـا جـدوى هـذا الجهـد النقـديّ المضنـيّ. فلـو

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، القاهرة، 2000، ص27.

(2) Structuralism in Literature p. 9-10.

وقفنا عند دراسات كثيرة تحلّل العناصر المكانيّة والزمانيّة والبنيويّة، لوجدنا هذا التشابه في المنطلق والتّطبيق بين أعمال متفاوتة جدًّا في السّرد والشّعر مثلاً.

لقد انتبهنا فجأة على أنفسنا، فإذا نحن في زمن الشكليّة التي غاب عنها النّقد الحقيقيّ، وبدأنا نلمس ظاهرة النجوميّة التي لا تدلّ على مشروعٍ نقديّ، بقدر ما تدلُّ على نرجسيّة قاتلة، لا تبحث عن قضيّةٍ أساسيّة في زمن التحدّي الرّهيب، بل تسعى إلى رصف الأشياء وتجميعها، والبحث باستمرار عن موضات جديدة لا تدلّ على قضيّةٍ أوْ مشروعٍ، بقدر ما تدلُّ على رغبة دائمة ومتزايدة في البحث عن خطوط الموضة التي تجعل الناقد دومًا تحت الأضواء.

على أن أزمة الشّكليّة، على تعدّد الاتّجاهات المهمّة، قابلتها حركة مضادّة وقفت عند المضمون بالمعنى السلبيّ، بما يقرب من الشّرح المبسّط الذي لا يخلو من سذاجة، فبدا بعض القراء لا يمتلكون عُدَّة الناقد، بله القارئ الحصيف، إذ لا تبدو الخبرة في قراءة النّصوص نثرًا أو شعرًا حاضرةً في عمليّة القراءة. وحسْبُ الناقد أو القارئ أن يقدّم عرضًا أو ملخّصًا للأفكار العامّة التي استخلصها من النصّ، من غير أن يعنّي نفسه بملاحظة ما بين السّطور من رموزٍ أو حمولات أو تضمينات ثقافيّة، أو مما تحتمله من تأويلات تجنّب القارئ الوقوع في التّناقض، لأن النصّ في كثير من الأحيان حمّال أوجه، فلا يكفي أن يقف القارئ عند السّطح، ويكتفي بما يصل إليه من قراءةٍ عجْلى، مردّها إلى نقص الخبرة والمعرفة والكسل العقلي.

وهذا المنحى في قراءة النصّ قد ينطلق في صورته الإيجابيّة أو العالمة من وجه من وجوه الحتميّة في التحليل والتّقويم في آن معًا، فهو مدجّج بمعيار الإيديولوجيّة أو الاتّجاه أو المدرسة أو المذهب، يحكم على النصّ بما وقر من معايير قارّة لا يفارقها حتّى لو كان العمل يرسي فكرةً إنسانيّة عميقة مرتكزة على بناء فنيٍّ لافتٍ أصيل.

ولكنّ الجانب السّلبي ينطلق من جهل بالتّقاليد الأسلوبيّة والثّقافيّة لحركة الإبداع ولدلالات الألفاظ والتطوّر التاريخي لمعانيها، فيتجلّى الجهل باللغة وتقاليد الأدب وأساليبه؛ فقد يعثر المتتبّع لبعض المحاولات النقدية على قراءات تثير الشفقة، حين يفتقر النّاقد إلى الأناة، أو المعرفة الأوليّة، بما يدلّ عليه ظاهر اللغة؛ فمعرفة السّياق اللّغوي، ومعرفة السّياق المعجمي أساسان مهمّان في الانتقال إلى المرحلة الثانية الأعمق، وهي استكناه الدلالة

العميقـة، أو محاولـة التأويـل المرتكـزة عـلى الثقافـة النقديّـة والمعرفيّـة والفكريّـة والفلسـفيّة، والخـبرة المتراكمـة التـي تتّصـل بفـنٍّ أو جنـس أدبيّ بعينـه.

وقـد يسـتذكر المـرء بعـض المواقـف الصّعبـة التـي قد يمـرّ بهـا بعـض النقّـاد أو القـرّاء والباحثين بسـبب نقـص المناعـة اللغويّـة والثّقافيّـة، مـن مثـل الإفاضـة في الحديـث عـن شيء، والشـاعر أو السّـارد في هـذا الموطـن، وفقًـا للسّـياق والدلالـة اللغويـة، يتحـدّث عـن شيءٍ آخـر.

وقـد لا يفطـن النّاقـد إلى معنـى المفـردة معجميًّـا، فيقـع في ورطـة الاسترسـال في سـياق دلاليّ مختلـف، يناقـض المعنـى الـكليّ للسّـياق والفكـرة التـي بُنيـت عليهـا الرّوايـة أو القصيـدة، ولنأخـذ مثـلاً هنـا مـن الشّـعر، عـلى نحـو مـا نـرى في تلقّـي القـرّاء والدّارسـين والمحقّقـين لأحد أبيـات أحمد شـوقي مـن قصيدتـه: «أيهـا النّيـل» التـي يقـول فيهـا مبيّنًـا الـدّور الأَخلاقـي للفتـح الإسـلامي:

أَحْــلاس خيــلٍ بَيْــدَ أَن حســامهمْ
في السِّـلم مـن حـذرِ الحـوادث مُقلَـقُ
تطـوى البـلاد لهـم، ويُنجـد جيشَـهم
جيــشٌ مــن الأَخــلاق غــازٍ مــورقُ

ففـي المعجـم يختلـف معنـى مـورق، إذ نجـد«أورق الغـازي» لم يغنـم، وهـذا مـا ينسـجم مـع المهمـة الأخلاقيـة التـي تترفَّـع عـن الغايـات الماديـة. وهـو مـا ينسـجم مـع القيـم المشـتقّة مـن القيـم الاجتماعيّـة العربيّـة والقيـم الدينيّـة الإسـلاميّة، عـلى نحـو مـا نـرى في معلّقـة عنـترة الجاهليّـة:

يُخــبْرِكِ مــن شــهد الوقيعــةَ أنّنــي
أغْــشى الوغــى وأَعِــفُّ عنــد المغنَــمِ

وقـد يعمـد كثـيرٌ مـن النقّاد إلى تلخيص الأفكار العامّة في النّصوص سـواءٌ أكانت نثريّةً أمْ شـعريّةً، والأفـكار العامـة أو المعـاني العامـة مطروحـةٌ في الطّريـق يعرفهـا النّـاسُ جميعًـا كما يقـول الجاحظ، لكـن المهـمّ أن يقـف القـارئ عنـد الفكـرة الخاصّة التـي تضمّنها النصّ مـن حيث هو بنيـة فنيّة، وأن يبـيّن كيـف تجلّـت مـن خـلال الأدوات الفنيّة. وقـد يلفتنا هـذا الصّنيع حين نـرى ناقـد الرّواية يعدّد الأمكنـة أو يلخّـص الحبكـة والأحـداث، أو حين يقـدم عرضًا أو موجـزًا لأوصاف الشـخصيّات وأفعالها مـن دون أن يسـتثمر ذلـك في بيـان دور هـذه العناصر في رؤية الروايـة وبنيتها.

ولعلّ مثل هذا التناول الفجّ للنصوص يكثر في الموضوعات التي تتناول الثيمات أو الأفكار والموضوعات، من مثل السّلطة والحريّة والمرأة والنّسوية واللّاجئ والمغترب والموت والمرض والسّجن والمثقّف والمهمّش، حين يتخلّى النّاقد عن مقوّمات الجنس الأدبيّ ويعامل النصّ بعيدًا عن خصائص الشعريّة أو الأدبيّة. فلا بدّ من الدخول إلى عالم النصّ من منطلق طبيعته وعناصره وجنسه، من غير أن يغفل النّاقد أن النصّ لغةٌ وبنيةٌ ودلالةٌ، وأن الأدب له بناء خاص، ووظيفة خاصة، وأنّه لا يكتفي بالوصف والتّحليل على أهميّتهما، فلا بد من حضور عنصر التّقويم من أجل ازدهار الحركة الأدبيّة وتقدّمها. على أنّه ليس شرطًا للتّقويم أنْ يكون مباشرًا استعلائيًّا، بل الأجدى أن يذوب التقويم في جسد التحليل والتفسير، وأن يكون أقرب إلى الخفاء منه إلى المباهاة والضّجيج.

ومن اللافت أنّنا نتحدث بحماسة عن الحداثة وما بعد الحداثة، ومجتمعاتنا لم تدخل مرحلة الحداثة بعد، وظلّ نقاشنا الفكري والأدبي منفصلاً عن الواقع، ولا تفسير لما نقوم به إلّا انفصال عن الواقع والمجتمع، فنرى فريدريك جيمسون أحد مناهضي ما بعد الحداثة يقول:

«الأرجح أنّ ظهور ما بعد الحداثة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بظهور تلك اللحظة الجديدة من الرّأسمالية المتأخّرة للمستهلك أو متعدّدة الجنسيّات، كما أنّ ملامحها تعبّر عن المنطق العميق لهذا النّظام الاجتماعي»[1].

ويرى مثالًا على هذا اختفاء معنى التاريخ وفقدان ذاكرة التّاريخ وغياب الصورة الاجتماعيّة التقليديّة. ويخلص إلى القول:

«في تلك الحالة فإنّ السّمتين الرئيسيتين لما بعد الحداثة اللّتين سبق ذكرهما هما تحويل الواقع إلى صور، وتشظّي الزّمن إلى سلسلةٍ من العناصر- يتوافقان تمامًا مع تلك العمليّة»[2]، ويستنتج -أو يكاد- أن ما بعد الحداثة كمثل الحداثة ضدّ المجتمع، فأين نحن من ذلك؟!

ويمكن القول إنّ الإسهام الحقيقي للنّاقد العربي، إلى جانب مهمّته في الحركة النقديّة العالميّة، ليس في التّنظير الذي لا يمكن إغفاله، ولكن في التّطبيق. فالنّقد كلّه يتجلّى في

(1) فريدريك جيمسون: التحوّل الثّقافي، ترجمة محمد الجندي، القاهرة، 2000، ص39 -40.

(2) المصدر السابق، ص39 -40.

التطبيـق، إذ إنّ قـدرة النّاقـد وثقافتـه وخبرتـه تتجـلّى بـكل معانيهـا وصورهـا في معاينـة النـصّ وتحليلـه وتفسـيره وتقويمـه. وليـس علينـا أن نقـف طويـلاً عنـد موقعنـا مـن حركـة النّقـد الحديث. فالنّقـد أصبـح حركـة عالميّـة لـكلٍّ إسـهامُه فيهـا عـلى نحـوٍ أو آخـر. بيـد أن المهـمّ هـو النقـد التطبيقـيّ، ولاسـيّما نقـد النّصـوص المكتوبـة باللّغـة العربيّـة التـي لا يعـرف أسرارهـا إلّا المتمـرّس بهـذه اللغـة الخبـير بنصوصهـا وجماليّاتهـا عـلى مـدى قـرون. ويبقـى النّاقـد محكومًـا بالنـصّ الـذي يسـتند إلى بنيـة جماليّـة، ويتنـاول المضمـون في هـذه البنيـة مـن داخلهـا وخارجهـا.

وهـو تقريبًـا مـا أشـار إليـه روبـرت شـولز في حديثـه عـن جـيرار جينيـت الـذي يعتقـد «أنّ مـن غـير المعقـول التّعامـل مـع نـصٍّ فـردي مـن دون نظريّـة أدبيّـة، تمامًـا كـما أنّ مـن المسـتحيل أن يكـون لديـك نظريّـة مـن غـير أن ترتكـز عـلى نصـوصٍ معيّنـة»[1].

وليسـت قـراءة النّصـوص مفـردةً أو مجتمعـة لكاتـبٍ أو لكتّـابٍ يمثّلـون اتّجاهًـا أو مذهبًـا بعيـدةً عـن نظريـة الأدب أو النظريّـات النقديّـة المختلفـة أو المتعاقبـة، ولكنّهـا تسـتلهم وتسـتضيء وتضيـف. فقـراءة النّصـوص قـراءةً حصيفـةً عميقـةً تقـدّم الدّليـل عـلى سـلامة المنهـج أو النّظريـة، وتعمّـق الفهـم وتعطـي الأفـكار النقديّـة جدارتهـا، ولم تتشـكّل الاتجاهـات النقديّـة ولم تتّضـح عنـاصر المـدارس والمناهـج والأسـاليب إلّا مـن قـراءةٍ مفـردةٍ أو مجتمعـة للنّصـوص.

وحـين نقـول: إنّ حركـة النّقـد الآن هـي حركـة عالميّـة فـلا نبخـس حقّنـا فيهـا، وإنْ كان إسـهامنا في النظريّـة النقديّـة المعـاصرة أقـلّ مـن المتوقّـع، لكـنّ الخطـر أن نفنـى في المقـولات والأفـكار النقديّـة النّظريـة، ونجعـل مـا ينجـم مـن أفـكار تسـتند إلى أفـكار ونصـوص مـن خـارج بيئتنـا ولغتنـا وسـياقنا الثقـافيّ هـي المهيمنـة والموجِّهـة دون تعصّـبٍ أو انغـلاق.

وقـد يكـون مـن المناسـب أن نتذكـر مـا قالـه دارسـو البنيويّـة مـن أنّ البنيويّـة بوصفهـا طريقـة في معاينـة النّصـوص لا تسـتطيع بعيـدًا عـن الناقـد الأصيـل أن تقـرأ نصًّـا واحـدًا[2]. في إشـارةٍ إلى أنّ المنهـج أو الطّريقـة هـي محـض أداةٍ في يـد القـارئ، فليـس القـارئ عبـدًا للمنهـج يسـحبه عـلى وجهـه ويسـيّره كيـف يشـاء.

ويمكـن القـول إنّـه لا خـوف عـلى مسـتقبل الـسّرد، فالـسّرد أو الرّوايـة كـما يقـول هـنري

(1) Structuralism in iterature, p. 163.

(2) إبراهيم السّعافين: إشكاليّة القارئ في النقد الألسني، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت وباريس، 1989، ص37.

جيمس يتحدّد بالقراء، وهم -أي القرّاء- كما يرى في زيادة، والقرّاء سيظلّون حاضرين لأنّ السّرد موجود بالفطرة منذ أنْ ظهر الإنسان على وجه الأرض. على أنّ ليون إيدل محقّق كتاب هنري جيمس يُلاحظ صلة بين النّقد الرديء وانحسار القراء، ويؤكّد تفاؤل هنري جيمس على الرغم من تنبؤ بعض المتشائمين بموت الرّواية[1].

ولعل ما يمكن الإشارة إليه، فيما يتعلّق بدور القراءة في الإقبال على فن السّرد، هو حضور القصّة في مناهج التعليم، ليس بوصفها أداةً للمتعة والفائدة وحسب، ولكنها أداة الطفل لمصاحبة الكتاب واكتساب عادة القراءة طوال عمره، وهذا ما نفتقده في عالمنا العربي إلى حدٍّ بعيد[2].

إنّ النّقد في حاضرنا يقع بين الإمعان في متابعة الشّكل وتلخيص الموضوعات والأفكار، وليس الحديث عن الشّكل من خلال النّصوص نفسها، أي بمعنى استنباط خصائص الشّكل على مستوى اللّغة والبناء والعناصر، لنعثر على مقوّمات النص المفرد الذي كتبه مبدع مفرد، ولكن في استحضار قوالب جاهزة استنبطت من أعمالٍ فنّية بعينها، وأصبحت لدى الذين يلهجون بالنّقد من الموجّهات التي يتبّعون ما فيها بحذافيرها، وكأنّها المرشد الأساسيّ بل الوحيد لقراءة كلّ النّصوص، وينطبق حينذاك ما يُقال عن النّص الجيّد على ما يقال عن النّص الضّعيف. وقد لاحظت في قراءتي لبعض البحوث تطبيق ما ورد في كتاب «خطاب الحكاية» لجيرار جينيت على أعمالٍ ضعيفة، لتغدو المستخلصات قوائم وفهارس وبيانات وأشكالًا لا تفيد القارئ في معرفة قيمة العمل الأدبي.

إنّ النّاقد الذي يغني الحياة الأدبيّة صاحب مؤهّلات أساسيّة، قوامها الموهبة والدّراية والتجربة والتدريب، يستند إلى خبرة نظريّةٍ وعمليّة ومعرفة وثيقة بالأدب وأجناسه واتجاهاته وتيّاراته وعصوره، وله إلمام بالأدب وحركاته الأساسيّة في العالم.

والّذي نغفله أحيانًا كثيرة أنّنا نمزج وربّما نخلط بين اتّجاهات بينها اختلاف في الرؤية، دون أن نعي المنطلقات الفكرية والفلسفيّة الرئيسيّة لهذه الاتّجاهات، كما هو الحال بين الماركسيّة والوجوديّة والبنيويّة وما جرى بين هذه الاتّجاهات من حوار واختلاف يقوم على رؤية الذّات والتاريخ والعالم.

---

(1) Henry James: The Future of the Novel, Essays on the art of fiction, Vintage Books, 1956, p. vi-vii, 32-34.

(2) إبراهيم السعافين: الرواية العربيّة تبحر من جديد، دبيّ، 2007، ص18 .

ولعلّنا نقدّر أنّ النّاقد الأدبيّ صاحب مهنةٍ رفيعة الشّأن ولا يجوز أن يدخل حرم هذه المهنة أو أن يمارسها شُداة أو متطفّلون، يسيئون لواقع الإبداع أكثر مما يفيدون أو يُسهمون بالتعريف بالمنجز الإبداعي.

ولعلّ هذا يتطلّب من الجامعات والجمعيّات والمؤسّسات الثقافيّة ووزارات الثّقافة أن تتولّى بحث هذا الأمر بالجديّة المطلوبة، واقتراح أسسٍ معيّنة لإجازة الناقد ليحصل على رخصة الممارسة. وقد شكا المبدعون الكبار من عدم كفاءة بعض محرّري الصفحات الثقافيّة والأدبيّة في ممارسة مهمّاتهم حين يجيزون ما هبّ ودبّ من النصوص من الغثّ والسّمين، ما يؤدّي إلى الإساءة إلى القراء، وتخريب ذائقتهم، والنكوص عن أداء المهمة الملقاة على عاتقهم، وقد نالوا ثقة قطاع من المتابعين.

وإذا كنّا نتسامح أو نتساهل في تعريف المصطلحات أو الأجناس الأدبيّة، لأنّ وقوف بعض النقّاد حرّاسًا على حدود المصطلحات والأجناس، فإنّ التّساهل المفرط لدى بعض النقّاد أو المشتغلين بالدّراسات الأدبيّة أو المشرفين الإداريين على المنشورات الأدبيّة قد يبلغ حد اللّامبالاة والفوضى، ولعلّ في الذّهن كتابًا جمع فيه صاحبه أو معدّه بعد وفاة صاحبه مجموعةً من المقالات والمشاهدات الجميلة أو الممتعة في الأغلب وسمّى ما تضمّنه شعرًا. فليس ما بين دفّتيه من شعر الشّطرين ولا شعر التفعيلة ولا من قصيدة النّثر، حتى يقدّم أيّ ناقد مهما يكن من التسامح أو التّساهل بأنّه من جنس الشّعر أو على ضفافه، وينسحب هذا على السّرد الذي يدخل إليه كلّ نثرٍ وشعر.

يقول محمود درويش في حوار مع عبده وازن: «ولكن، لنعترف، هناك فوضى، سواء في الشّعر العموديّ أو التفعيليّ أو النثريّ، هناك فوضى. وهذا طبيعيّ، لأن لا رقابة على النّشر، وأقصد بالرّقابة الرّقابة الأدبيّة والإبداعيّة التي تضع معايير وتحدّد للقارئ مفاتيح ما هو شعريّ وما ليس شعريًّا، سهولة النشر كبيرة جدًّا، وكلّ الصحّف العربيّة فيها صفحات ثقافيّة يجب أن تمتلئ بما يتوافر، والمحرّرون يكونون أحيانًا في مستوى لا يؤهّلهم لتقويم الشّعر»[1].

فالذي يتابع ملاحق الصّحف الأجنبيّة، مثل الملحق الأدبي لجريدة التايمز اللندنية، يلحظ

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، بيروت، 2004، ص103 .

الجديّـة المطلوبـة في اختيـار مـن يتصـدّون للكتابـة والنّقـد والمراجعـة ومتابعـة الأعـمال الأدبيّـة والكتـب النقديّـة والفكريـةّ، فيقبـل القـرّاء حينئـذٍ عـلى مـا يُـزكّى لهـم، وهـم مطمئنّـون إلى جـودة مـا يقـرؤون، ويعرفـون أن ثمـن الكتـاب ذهـب إلى مكانـه الصحيـح. وهـذا مـا نفتقـده في الأغلـب.

ولا يمكـن أن نفـترض الاسـتقامة والنّزاهـة الأخلاقيّـة لـدى جميـع النّقـاد في أيّ مـكان في العـالم، وقـد تختلـف الآراء والأذواق، ولكـن المطلـوب، بالدّرجـة الأولى، أن نعـثر عـلى النّاقـد المؤهّـل للنّقـد، الخبـير بالـسّرد الـذي أهّلتـه خبرتـه المتطاولـة بفنـون الـسّرد وخـبر نصوصهـا وثقـف نظريّاتهـا، وتعـرّف عمـق المؤتلـف والمختلـف، وميّـز الحـدود والمشـابهات والتقاطعـات بحـذقٍ وذوقٍ وبصـيرة. وأن نتيـح المجـال للنقّـاد الذيـن يشـكلون عـماد الحركـة النقديّـة أن يمارسـوا دورهـم في النقـد والتقويـم والمراجعـة.

عـلى أنّ واقـع الحـال لا يُتيـح للنّاقـد الحقيقـيّ أن يمـارس دوره وهـو يـرى أنّ التصـدّي للنقـد ينهـال مـن كل مـشرب ومـن أي زاويـة، فأصبحنـا نـرى النّقـد بضاعـةً يسـومها كلّ مفلـس، ويؤثّـر في أذواق القـراء، وربمـا في انصرافهـم عـن قـراءة الأدب لغيـاب الثقـة وسـط فـوضى المعايـير.

وقـد يبـدو مـن الصّعـب، في ظـلّ الانهيـارات المتلاحقـة في كثـير مـن المجـالات، أن ندعـو لمؤسّسـة تحـترم مهنـة النّقـد وتقـدّم المعايـير ثـم الإجـازة، في ظـلّ غيـاب المعايـير في كثـير مـن المؤسسـات الثقافيـة والـوزارات والصحـف والمجـلات.

وإذا كان مـن المفـترض أنّ مؤسّسـات الجوائـز تسـهم في إصـلاح الخلـل في قيامهـا بـدور بديـل للحركـة النّقديّـة، بتقديـم مبدعـين كان يمكـن أن يبقـوا في الظـلّ لسـنين طويلـة وربمـا طـوال أعمارهـم، فإنّهـا تبقـى سـيفًا ذا حدّيـن، حـين تفتقـد أحيانًـا المسـؤوليّة الرّاشـدة، فالمسـؤوليّة الإداريّـة في مثـل هـذه المؤسّسـات لا يجـب أن تبقـى بعيـدةً عـن أهـل الاختصـاص، لأنّهـا، في النّهايـة، تشـارك في اختيـار المحكّمـين الذيـن لهـم في الأغلـب الكلمـة الفصـل أو الأخـيرة في منـح الجوائـز أو حجبهـا. فبـدل أنْ تُصبـح بديـلاً في بعـض الأحيـان، تعـزّز المزاجيّـة والشـلليّة والاسـترضاء والجهويّـة والحزبيّـة والإقليميّـة والإيديولوجيّـة والتعصّـب الأعمـى والفـوضى وغيـاب المعايـير. ومـن المؤسـف أنّ بعـض النقّـاد المؤهّلـين والجادّيـن الذيـن يتمتّعـون بالخـبرة والحصافـة والـذّكاء والعمـق، يجرفهـم الهـوى والتّعصـب، ويغلّبـون مـا هـو عاطفـيّ وذاتيّ وربمـا مـا هـو منفعـيّ ضيّـق عـلى النّزاهـة والسّـلامة الأخلاقيّـة.

ولعـل أمـرًا مهـمًّا يجـب أن نذكـره في الختـام يتصّـل بمبتـدأ الأمـر وهـو القـراءة، فـلا بـد أن يتـدرّب الإنسـان العـربي عـلى القـراءة منـذ المراحـل الأولى، أي مـن مرحلـة الرّوضـة ولاسـيّما قـراءة الأدب الـذي يحتفـظ لـه برصيـد ذاتي يمكّنـه في المسـتقبل، بنـاءً عـلى هـذا التراكـم المعـرفي، مـن التقويـم واصطفـاء النقّـاد الحقيقيّـين ومنحهـم ثقتـه عـن وعـيٍ وبصـيرة.

عـلى أنّ الانقطـاع عـن الواقـع والـتراث الـذي لا يتعـيّن في نقطـة زمنيّـة معيّنـة، وإنّمـا هـو سلسـلة التّتابـع الحضـاري بـين مـدّه وجـزره منـذ فجـر التّاريـخ إلى يـوم النّـاس هـذا، وانتظـار مـا يُنتجـه الآخـر الـذي أنجـز لديـه عـبر سلسـلة مـن الإنتـاج الأصيـل والحـوارات التـي تتجسّـد في المنجـزات والقضايـا الحيّـة في بيئتـه وتُربتـه، يُعـزّز الكسـل الذّهنـي مـن جانـب، والادّعـاء باسـتنبات الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة في تربتنـا، بـل الإيهـام بـأنّ مـا ندعـو إليـه مُنتـجٌ أصيـل يحمـل المدّعـون والمدافعـون عنـه أنّـه مـن بنـات أفكارهـم وعلامتهـم المسـجّلة.

ولعـلّ مـن المناسـب أن نشـير إلى فداحـة الحتميّـات الزّائفـة التـي لا تنبـع مـن جـدل الفكـر والواقـع، أو جـدل النظريّـة مـع المـوروث الفكـري والنّقـدي، ولكنّـه الاسـتغراق في الكسـل الذّهنـي انتظـارًا لمـا ينجـم في بيئـة الآخـر مـن نتائـج أو أفـكار جديـدة تمخّضـت عـن سلسـلة نشـطة مـع المـوروث والواقـع. وهـذه الأفـكار نتيجـة جـدلٍ حـرٍّ بـين الأفـكار والمعـارف ومتطلّبـات الواقـع ومسـتجدّات المعرفـة والعلـم والاجتـماع والاقتصـاد والسّياسـة، وليسـت أفـكارًا ونظريّـاتٍ مجـرّدة صالحـة للتطبيـق في كلّ البيئـات والثقافـات. فـإذا كنّـا في حالـةٍ لا تسـمح لا بالإنتـاج ولا بالتفكـير الحـرّ، ومعطيـات الواقـع لا تسـمح بالإنتـاج أو التبنّـي، فكيـف بمثقّفينـا ومنظّرينـا ونقّادنـا يهجمـون عـلى النظريّـات والاتّجاهـات والتصـوّرات ليتلقّفوهـا ويطبّقوهـا في مناهـج الفلسـفة والأدب والاجتـماع والاقتصـاد ولم يشـاركوا فيهـا. وليـت الأمـر يقـف عنـد هـذا الحـدّ بـل يتحمّسـون لهـا ويتبنّونهـا، وإن كانـت تخالـف أفكارهـم ومعتقداتهـم مثلـما فعـل بعضهـم حـين تبنـى التفكيـك وهـو يؤمـن بقداسـة النـصّ وثباتـه، ولا مجـال لعبثيّـة المعنـى ولانـزلاق دلالاتـه وعـدم الإمسـاك بهـا.

ولعـلّ المتابـع لحركـة النّقـد يدهـش لمـا يقـوم بـه المنظّـرون لمسـتقبل الـسّرد أو الرّوايـة، وكأنّهـم يؤمنـون بـأنّ حركـة الـسّرد تسـير في اتّجـاه أفقـي يذكّـر بمعياريّـة الصـواب والخطـأ، كـما

أشـار نجيـب محفـوظ في حـواره مـع جـمال الغيطـاني في كتابـه «نجيـب محفـوظ يتذكّـر»[1]. إنّ الـسّرد في تجـوّل دائـم، ويمكـن ملاحظـة هـذا التحـوّل في مـا ذهبـت إليـه فرجينيـا وولـف في رؤيـة مسـتقبل الروايـة الإنجليزيـة للمجتمـع، وكأنّ النّـاس يعيشـون في مجتمعـات زجاجيّـة. وكأنّهـا لم تفطـن، في رؤيتهـا التشـاؤميّة، إلى أنّ روايـة اليـوم تصـوّر الهويّـة أو تعـدّد الهويّـات والإثنيـات، بـدل أن كانـت تتحـدّث عـن الطّبقيّـة في زمنهـا. فليـس هنـاك مـن حتميّـة نراهـا دائمًـا في الأفـق، بقـدر مـا نتوقّـع مـن تحـوّلات ومسـارب جديـدة تسـير فيهـا الرّوايـة، أو يمـضي خلالهـا الفـن عامّـة[2].

ومـن القضايـا التـي تُثـار حـول مسـتقبل الـسّرد مـا يتّصـل بسـطوة النسـوية والالتفـات إلى ثيمـة الجنـس. ففـي حـين يـرى الدارسـون الغربيـون مقاومـة النسـويّة للتعميـم[3]، لاختـلاف الاتجاهـات ووجهـات النّظـر والمنطلقـات، تـكاد النّسـوية التـي تتعـدّد صورهـا السياسـية والاجتماعيّـة والفلسـفيّة والنقديّـة، يختزلهـا نقدنـا النّسـويّ في صـورة واحـدة، أو بعبـارةٍ أخـرى يلجـأ إلى التّعميـم، في الأغلـب الأعـم. فنحـن لا نسـتغرب حـين نـرى ثيمـة الجنـس طاغيـة في كتابـات الآخـر، لأنّ حركـة الفكـر والمجتمـع والواقـع تسـمح بالتعبـير عـن أدقّ العلاقـات بـين الرّجـل والمـرأة، ولأنّ الدّراسـات الفلسـفيّة والاجتماعيّـة جعلـت مـن المدنَّـس مقدَّسًـا، فـنرى الفـنّ التّشـكيلي والنحـت والرسـم وفـن التصويـر يحتفـي بالأعضـاء الجنسـيّة، ونـرى المـسرح والسـينما ترتفـع بهـذه الثيمـة إلى أعـلى درجـة، ونـرى الأحـزاب الليبراليـة تقـف ضـدّ التابوهـات والمحرّمـات، فـلا غرابـة في أن يتحـدّث الـروائي عـن العلاقـات الجنسـيّة بـين شـخصيّات الروايـة بقـدر مـن التمجيـد انعكاسًـا لموقـف فلسـفيٍّ أو فكـريٍّ أو اجتماعـيٍّ أو نفـسيٍّ أو سـياسيٍّ[4]، عـلى نحـو مـا نـرى في علاقـة جنسـيّة بـين فتـاة وشـخص غريـب لا تعرفـه، في وقـوفٍ أمـام علاقـة مـن ناحيـة سـيكولوجيّة لا تبـدو مـن حـالات الاغتصـاب، ويذهـب بهـا النّاقـد أو المحلّـل النفـسي إلى دراسـة نمـاذج نفسـيّة مقصـودة، بينـما نجـد ثيمـة الجنـس لـدى بعـض كتّابنـا مقحمـةً يسـتبدلها الكتّـاب بعنـصر التّشـويق الـذي يتحقّـق بالدرجـة الأولى في شـكل الـسّرد وبنيتـه. وحتّـى هـدف التّشـويق نفسـه لا يتحقّـق فنيًّـا بقـدر مـا تبـدو هـذه الثيمـة محـاكاةً وتقليـدًا، بـل يذهـب بعـض كتّـاب

(1) إبراهيـم السّـعافين: تحـوّلات السّـرد، عمّـان، 1996، ص20. نقـلاً عـن جمـال الغيطانـي: نجيـب محفوظ يتذكّـر، بيروت، 1980.

(2) باترك بارندر: الرواية والأمّة، ترجمة محمد عصفور، القاهرة، 2009، ص743-752.

(3) Ellen Rooney(Editor) : The Companion to Feminist Literary Theory, Cambridge, 2006, p. 1.

(4) Maurice Charney: Sexual Novel New Accents, London & New York, 1981, p. 26-27.

السّرد إلى الاحتفاء بالعلاقات المثليّة، وما هذا الاحتفاء إلّا تقليدًا شائهًا، أو في أغلب الأحيان سخريةً أو مناكفة ليست مشتقّة من جدل الفكر والواقع وتطوّر الحياة في مختلف مناحيها.

ولعلّ من المنطقي أن يعالج كتّاب السّرد قضايا ملحّة في الواقع والبيئة من مثل الموقف من الحريّة، والتفاوت الطبقي، والعدالة، والمساواة، والهويّة، والكرامة الإنسانيّة، والظلم، والفقر، وتهديد الوجود، والعلاقة بين الفرد والسلطة، والديموقراطيّة الحقيقيّة، بدل الهياكل الموجودة في أغلب دول الشّرق.

ولعلّ المتابع لحركة النقد والفكر والأدب يستذكر ما رسخ في وجدان القرّاء من تيّارات ومذاهب، غاب عن أتباعها التّسامح والقدرة على استيعاب الأفكار المخالفة ومحاولة تفهّمها أو الحوار معها، وبدل ذلك نشأت جماعات تدّعي كلّها الصّواب، وتوحي للنّاس بأنّها تملك الحقيقة المطلقة، وراح النقّاد يبنون معاييرهم على الالتزام بهذه المدارس أو الاتّجاهات أو الفلسفات. فليس معيار النّاقد جودة العمل من عدمه، ولكنّ المعيار الأوّل هو الالتزام بالقضايا والثيمات والأفكار والفلسفات. ولست في حاجة إلى التذكير بهذه الأفكار والفلسفات والاتجاهات والمدارس، مثل الماركسيّة والوجوديّة والرواية النفسية والبنيويّة والتفكيك والشعريّة والنقد الثّقافي والتراث الشعبي والشفويّة والكتابيّة والسّرد الإلكتروني، وما نجم عن هذه الاتجاهات والمذاهب من رؤية لمستقبل السّرد. فبدل سيطرة الإيديولوجيا والسيّاسة والنّزعات التّاريخيّة والقوميّة، يتبنّى المنظّرون لمستقبل السّرد، في الأغلب الأعم، أفكار العولمة والسّوق، والفضاء الإلكتروني، والتحرّر من معايير القيمة ولاسيّما المعايير الأخلاقيّة والاجتماعية بما فيها الماركسيّة، والاتّجاه نحو التّسامح المغشوش، وتجاهل نضال الشّعوب نحو الحريّة والاستقلال، باتّجاه التحرّر من معايير السّرد الكلاسيكي والحداثي، وتجاوز نظريّة التّداخل بين الأجناس، والتّركيز على نواتج العولمة المختلفة ومنها الحريّة الجنسيّة ورفض التّابوهات الدينية والقوميّة والإيديولوجيّة، ورفع الغطاء عن الإقرار بقبول المثليّة الجنسيّة في عنصر التّشخيص في السّرد، والتحلّل من الجوامع القوميّة والحضاريّة والبحث عن جامعٍ إنساني، يراه بعض المفكرين والنقّاد أقرب إلى التّطبيع الفجّ باستخدام الشّخصيات اليهودية التي تمثّل المحتلّ الصهيونيّ، بل ربّما تأخذ دورًا بالغ الرّهافة والحساسيّة في السّرد كدور الحبيب أو الحبيبة، والفلسطينيّون أصحاب الأرض إمّا تحت قمع الاحتلال أو في صقيع الشّتات.

وليس ما تقدّم تعبيراً عن حجرٍ على الأفكار والنّزعات، ولكنّه محاولة للتساؤل عن جدوى نظريّات واتجاهات ننتظر صدورها في بيئةٍ أخرى ثمّ نقحمها على كلّ شيءٍ لدينا، ونفرضها على حياتنا فرضًا باعتبارها معيارًا للفكر والفلسفة والأدب والحياة، ومن أعرض عن هذا فهو غير قابلٍ للحياة في مجتمع الحداثة المزعومة.

ولعلّ بعض النقّاد والروائيّين يطرح الرّواية التفاعليّة بديلًا للرواية الورقيّة، في إطار الثّورة التكنولوجيّة، فيرى أنّ عصر الكتاب الورقي والمجلّة الورقيّة آيل إلى الانحسار وربما إلى الزّوال، وربّما لا ينسحب هذا على عالم الأدب وحسب، بل على الكتاب والمجلّة في كلّ مكان بما فيها المدارس والجامعات، وقد يكون مع هؤلاء بعض الحقّ، لكنّ وجود الكتاب الرقمي أو المجلّة الرقميّة لا يلغي الكتاب أو المجلة في الصّورة الحاليّة، فكثير من النّاس يقرؤون الكتاب والمجلة بوسائل إلكترونية، ولكنّه لم يُلغ شكل الرّواية على سبيل المثال. ولكنّ الحديث عن الرواية التّفاعليّة أو الرقميّة بوصفها بديلا عن شكل الرّواية على اختلاف اتجاهاته وتطوّراته، يبدو شكلًا من أشكال الحتميّات التي لا محلّ لها إلّا في عقول بعض المنظّرين الذين يتجاوزون الواقع ويتجاهلون طبيعة الفنّ الذي يقوم على مبدأي الضرورة والحريّة. وليست هذه الملاحظة دعوة للوقوف في وجه الرّواية التّفاعليّة أو الرّقميّة أو التقليل من شأنها، فالذي يقف في وجهها ينطلق أيضًا من حتميّاتٍ ومواقف ناجزة، فالرواية التفاعليّة تُدخل في بنيتها عناصر تشويقية ومعرفيّة بالغة الأهميّة مثل كثير من التفرعات التي تحمل المعرفة والصورة واللوحة والموسيقى وغير ذلك[1]، بيد أنّ الخوف هو من عدم تمكّن الذين يؤلّفون والذين يقرؤون، من فنّ الرّواية بعناصره وأسسه واتجاهاته وتطوّراته المختلفة[2]. وما نأمله في مستقبل الرواية التفاعلية هو أن تستند بقوّة على مبادئ الرّواية الورقيّة بتراثها الزّاخر من جانبين: أن ينطلق أصحاب الرّواية التفاعليّة من هذه المبادئ، وأن يقتنع أصحاب الرواية الورقيّة بأنّ المستقبل للمزاوجة بينهما، ولعلّ القرّاء هم الذين يشكّلون حجر الرّحى في هذه القضيّة.

إنّ نظريّة الأدب التي تتعامل مع النصّوص الأدبيّة النّاجزة في الأغلب في حاجة إلى نصوص رقميّة تسند الدّعوى أوّلًا، وترى أنّ الرّواية الرّقميّة تظلّ اتّجاهًا من اتّجاهات قد تخبو وقد تنتشر وتسيطر، إذا ما أتيح لها أنْ تترسخ مكانتها في يومٍ من الأيّام.

---

(1) فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، عمّان، 2013، ص157-175.

(2) فاطمة البريكي: فضاءات الإبداع في عصر التكنولوجيا الرّقميّة، دبي، 2000، ص95-98.

خاتمة:

وهكـذا رأينـا أنّ كثـيراً مـن الحتميّـات تحكـم حياتنـا النّقديّـة مـن غـير تسـويغات منطقيّـة مـن حركـة الإبـداع أو معطيـات الواقـع، وهـذا سـبب مهـمّ في جعـل معاينتنـا برمّتهـا للنصـوص وللحركـة الإبداعيّـة مختلّـة، وينسـحب عـلى هـذه الحتميّـات المنبتّـة عـن حقيقـة الإبـداع والواقـع معًـا، وتـؤدّي إلى فـوضى المعايـير التـي تزيـد الطّـين بلّـة ولا تهـدي إلى أقـوم سـبيل.

ولعـلّ هـذا يدعونـا دائمًـا إلى أن نتأمّـل برويّـة تحـوّلات الـسّرد، إذْ ثمّة مسـوّغات ظاهـرة وخفيّة تحكـم التحـوّلات، فحركـة الواقـع أشـدّ خفـاءً مـمّا نتوقّـع أو نتصـوّر أحيانًـا، وهـو مـا يحتّـم علينـا أن نراقـب حركـة الإبـداع وتحوّلاتهـا في زمـن شـديد التغـيّر، تـؤدّي فيـه التكنولوجيـا دورًا خطـيراً يجعـل مـن موقـف الرّفـض الـلا مسـؤول موقفًـا عبثيًّـا. وإذا كان بوسـع النّقـد أن يضـع يـده عـلى السـلبيّات ويحـاول التّخفيـف مـن أثرهـا، فـإنّ بوسـعه أن يدافـع عـن الإيجابيـات ويدفـع بهـا إلى المقدّمـة، مثلـما يسـتطيع أن يعظّـم الجوامـع بعيـدًا عـن الظواهـر الانتهازيّـة والتشـوّهات.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية والمترجمة

- بارندر، باترك: الرواية والأمّة، ترجمة محمد عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- البريكي، فاطمة: فضاءات الإبداع في عصر التكنولوجيا الرّقميّة، دار العالم العربي، دبي، 2000.
- البريكي، فاطمة: الكتابة والتكنولوجيا، دار ابن خلدون، عمّان، 2013.
- بوث، وين: بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد القاسمي، جامعة الملك سعود، 1994.
- جيمسون، فريدريك: التحوّل الثّقافي- كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983-1998)، ترجمة محمد الجندي، أكاديميّة الفنون، القاهرة، 2000.
- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000 .
- حمداوي، جميل: من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2014.
- السعافين، إبراهيم: الرواية العربيّة تبحر من جديد، دار العالم العربي، دبيّ، 2007.
- السّعافين، إبراهيم: إشكاليّة القارئ في النقد الألسني، (مجلة الفكر العربي المعاصر)، مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، 1998.
- السّعافين، إبراهيم: تحوّلات السّرد، دار الشّروق، عمّان، 1996.
- عطوان، حسين، ومحمد حوّر (تحرير) : بحوث عربيّة مهداة للدكتور محمد السّمرة، دار المناهج عمّان، 1996.
- عيّاشي، منذر: التّأويل وحياكة المعنى، تأليف وإعداد وترجمة، أمل الجديدة، دمشق، 2020.
- الغيطاني، جمال: نجيب محفوظ يتذكّر، دار المسيرة، بيروت، 1990.
- ابن مُنبِّه، وهْب: التيجان من ملوك حمير، مركز الدراسات، والأبحاث اليمنيّة، صنعاء، 1979.

- وازن، عبده: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، 2004.
- واطسون، جورج: الفكر الغربي المعاصر، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1980.
- ويليك، رينيه، وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، الرياض، 1992.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

- Abrams, M. H. & Geoffrey Galt Harpham: A glossary of Literary Terms, Thomson-Wadsworth, U.S.A, 2005.
- Charney, Maurice: Sexual Novel, New Accents, Methuen, London & New York,1981.
- Childers, Joseph & Gary Hentzi (editors) : Columbia Dictionary of modern literary criticism, Columbia university press, New York, 1995.
- Culler, Jonathan: Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.
- James, Henry: The Future of the Novel, Essays on the Art of Fiction, Edited with an Introduction Leon Edel, Vintage Books, 1956.
- Kettle, Arnold: An Introduction to the English Novel, Volume 1, Reprinted, Hutchinson University Library, London, 1974.
- Richards, A: Practical Criticism, A Study of Literary Judgment, A Harvest/ HBJ Books, San Diego, New York, London, first published 1929.
- Rooney, Ellen, (editor) : The Companion to Feminist Literary Theory,) Cambridge University Press, Cambridge London, 2006.

- Stevick, Philip, (editor) : The Theory of the Tovel, the Tree Press. New York, Collier Macmillan Publishers, London, 1967.
- Sholes, Robert: Structuralism in Literature, An introduction, Yale University Press, 1974.

الرواية والمعرفة

مصطفى الضبع[1]

البريد الإلكتروني: eldab3@gmail.com

(1) أستاذ دكتور في البلاغة والنقد. عمل في جامعات مصر والمملكة العربية السعودية، وهو حاليًّا أستاذ البلاغة والنقد في كلية الآداب بجامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، بالمملكة العربية السعودية. معنيٌّ بالدراسات النقدية، والعمل الببليوغرافي، ومن مؤلفاته: «استراتيجية المكان»، و«ببليوجرافيا نقد الرواية».

The Novel and Knowledge

Abstract:

The knowledge of the novel, its source, types, levels, the knowledge unit, and the effecence and t of its pres eloquence. This study aims to focus on the knowledge of the novel being a narrative thread indispensable for every novel, out of which an art criterion can be created and make it eligible for judging texts to reach eloquence, and as an aesthetic criterion that is not based on presenting abstract pleasure, but rather the narrator keens on balancing the narrative elements to achieve his work. The novel is not a free text aims at bringing pleasure as much as it aims to employ this pleasure for the benefit of humanity. This study deals with the knowledge of the novel and finding out its spaces, providing a knowledge device eligible for reading the novel texts in terms of knowledge and the answers to the questions cloud the recipient mind. In an intended sequence, the study presents its contents: The concept of knowledge, types of knowledge, knowledge unit, obtaining knowledge unit, knowledge circle, text experiences, and the power of knowledge.

Keywords:

Narrative, Knowledge, Novel, Objects, Theme.

الرواية والمعرفة

ملخص:

حول المعرفة في الرواية، مصدرها وأنواعها ومســتوياتها، والوحدة المعرفية، وكيف تحقق حضورها وبلاغتها، تستهدف هذه الدراسة أن تقف على المعرفة في الرواية بوصفها نسيجا سرديًّا لا تخلو منه رواية فنية واحدة مما يجعل منه معيارا فنيًّا صالحا للحكم على النصوص وقدرتها على تحقيق بلاغتها، وبوصفها معيارا جماليًّا لا يقوم على تقديم المعرفة الجافة المجردة من المتعة، وإنما يحرص الســارد على تحقيق التوازن بين العناصر السردية تحقيقًا لمنتجه.

الرواية ليست نصًّا مجانيًّا يستهدف تحقيق المتعة بقدر ما يستهدف توظيف المتعة لتحقيق المنفعة الإنســانية، والدراسة بحث في المعرفة الروائية وعنها استكشافًا لمساحاتها وتقديمًا لجهاز معرفي يصلح لقراءة النصوص الروائية من زاوية ما تقدمه من معرفة وما تجيب عنه من أسئلة تراود خيال المتلقي.

في تسلسل مقصود تقدم الدراسة مادتها: مفهوم المعرفة- أنواع المعرفة- الوحدات المعرفية- تلقي الوحدة المعرفية- دائرة المعرفة- خبرات النص- سلطة المعرفة.

كلمات مفتاحيّة:

السرد، المعرفة، الرواية، الأشياء، النسق.

الرواية والمعرفة

لمنطق القراءة الاستكشافية تخضع القراءة الأولى لأي رواية، هي قراءة آخذة طابعًا معرفيًّا، تعني في المقام الأول[1] البحث عما نعرف في عالم جديد (من المنطقي أن يكون جديدًا وكلما كان كذلك ارتفعت قيمة العمل السردي)، ندخل مدينة جديدة معرفتنا بها أقل بكثير من معرفة السارد، نراقب الناس والأشياء في عالم لا نعرفه، أو يوهمنا أنه غير معروف تمامًا كما يوهمنا سارده أننا لا نعرف عنه شيئًا، ونحن ندخل اللعبة مستمتعين بها، بكل ما فيها من وهم يكون قادرًا على تكييف نفسه بوصفه حقيقة، لذا فإننا نتناسى السارد بوصفه مرشدنا السردي، منطلقين في محاولة للتخلص من إرشاداته لإدراك العالم بوعينا وعلى قدر معرفتنا بأجوائه ومكتنزاته من المعرفة بكل التفاصيل تمامًا كما يحدث أن نتعايش مع فيلم سينمائي متناسين وجود الكاميرا (لو تذكرنا خلال مشاهدتنا للفيلم أن هناك كاميرا تتحكم في المشاهد لفقدنا فورًا متعة المتابعة وسحر الاستكشاف)، فإذا ما عدنا لقراءة النص نفسه مرة ثانية فإننا نختبر معرفتنا السابقة، ندخل مستمتعين حين نجرب ذاكرتنا، وحين نكون على يقين من أننا نعرف ما سيحدث لاحقًا.

بكل قوة يوهمنا السارد أنه يأخذنا إلى عالم لا نعرفه، عالم مجهول تمامًا بالنسبة إلينا، عالم يمتلك هو خبرة به، خبرة تمنحه سلطة التأثير والتحكم في تصوراتنا عن العالم، وهي تصورات تستهدف تشغيل خيالنا لاستكشاف العالم داخل النص المسرود وخارجه، وتعريفنا بالأشياء في عالم النص ليست مقصودة بذاتها بقدر ما هي مقصودة لغيرها.

بقدر كبير من القناعة يمكننا القول: لا سرد بلا معرفة، والإنسان منذ فجر تاريخه يسرد ما يعرف، الإنسان الأول حين كان يعود من رحلة الصيد أو من أي نشاط خارج كهفه كان

(1) تمامًا ما يشبه العرض في المسرح بما يعنيه من تعرف المشاهد على عالم المسرحية التي تضع في يده مجموعة الخطوط العامة والخيوط المعرفية التي تمنحه القدرة على الدخول إلى هذا العالم.

ينقـل معرفتـه بالخـارج إلى مـن هـم بالداخـل، الذيـن حبسـهم الداخـل عـن معرفـة الخـارج أو متابعـة أحداثـه، وهـي الثيمـة التـي لم تتوقـف حتـى اليـوم، جميعنـا عندمـا يعـود مـن سـفره الطويـل أو جولتـه القصـيرة أو عملـه الدائـم ينقـل معرفتـه سردًا، يقـدم تقريـرًا سرديًّـا عـما كان عليـه يومـه، يفقـد التقريـر قيمتـه لمـن كانـوا معـه أو تابعـوا الأحـداث عـبر وسـيلة أخـرى، ولـو أننـا كنـا شـهودًا عـلى حادثـة تناقلتهـا وسـائل الإعـلام فإننـا نتخـذ زاويـة أخـرى تبـدو فيهـا معرفتنـا أكـبر مـن معرفـة الكامـيرا وأوسـع مـن مجـال رؤيتهـا للأشـياء، وهـو مـا يجعـل مـن معرفتنـا مسـاحة صالحـة للتلقـي، قابلـة لإثـارة الدهشـة الداعمـة لمواصلـة المتابعـة.

المعرفـة السرديـة وسـيلة لا غايـة، والسـارد لا يريدنـا أن نعـرف لأجـل تحصيـل المعرفـة في حـد ذاتهـا، المعرفـة وسـيلة سرديـة تحقـق مفهـوم الـسرد بمعنييـه: القـص والإحـكام، يسـتخدم السـارد المعرفـة لتقديـم العـالم، ويسـتخدم منطقيـة المعرفـة لإحكامـه، المعرفـة محكومـة بالمنطـق فـلا معرفـة دون منطـق يحكـم تفاصيلهـا ويجعلهـا مستسـاغة وقابلـة لـلإدراك والـسرد، ولا حكايـة دون معرفـة يمتلكهـا السـارد ويقدمهـا لمتلقيـه، معرفـة لهـا منطقهـا الضامـن لهـا حبكتهـا، معرفـة تجعـل مـن عمـل السـارد سـلطة معرفيـة واضحـة.

لا يبـدأ الإنسـان في أي عـصر حياتـه مـن الصفـر، يمـارس حيـاة تحميهـا معـارف السـابقين، وتدعمهـا خبراتهـم، ومـا وصـل إليـه السـابقون هـو كنـز القادمـين ونظـام حياتهـم وقانـون وجودهـم الـذي يكـون عليهـم أن يطـوروه ويضيفـون إليـه، والروايـة واحـدة مـن وسـائل ذلـك، تـدرك الروايـة معـارف العـالم سـابقه ولاحقـه، تهضمـه جاعلـة منـه فنًّـا جديـرًا باكتنـاز المعرفـة الإنسـانية، وليـس غـير الروايـة قـادرة عـلى تعريفنـا بمـا تكـون عليـه حيـاة النـاس مـن حولنـا حـين لا يكـون بمقدورنـا أن نـرى مـا يـدور في نفوسـهم المغلقـة وفي حجـرات نومهـم موصـدة الأبـواب والنوافـذ. تقـدم الروايـة لقارئهـا أنسـاقًا مـن المعرفـة مؤديـة دورهـا في علاقتهـا بالبـشر وملازمتهـا لهـم دون غيرهـا مـن الفنـون، فالـسرد دون غـيره أقـرب لمـن يعيـش حياتـه قصـة طويلـة: «تـلازم الروايـة الإنسـان باسـتمرار ووفـاء منـذ الأزمنـة الحديثـة. لقـد اسـتحوذ عليهـا «شـغف المعرفـة» (الـذي يعتـبره هـوسرل جوهـر الروحانيـة الأوربيـة) مـن أجـل أن تسبُـرَ حيـاة الإنسـان الملموسـة وتحميهـا مـن «نسـيان الوجـود»، ومـن أجـل أن يظـل الحفـاظ عـلى «عـالم الحيـاة» مضـاء دومًـا. بهـذا المعنـى أتفهـم وأقتسـم الإصرار الـذي بـه كان هرمـان بـروخ يـردد: إن اكتشـاف مـا لا يتسـنى اكتشـافه سـوى للروايـة هـو العلـة الوحيـدة لوجـود

الروايـة. فالروايـة التـي لا تكتشـف جانبًـا مـن الوجـود بقـي مجهـولًا إلى الآن هـي روايـة لا أخلاقيـة. إن المعرفـة هـي الأخـلاق الوحيـدة للروايـة»[1]، لقـد أمسـت المعرفـة وظيفـة روائيـة بامتيـاز، وأصبحـت الروايـة في العـصر الحديـث خاصـةً وسـيطًا معرفيًّـا لا حـدود لمسـاحات حركتـه ولا مجـال لإيقـاف تقدمـه عـن الاكتشـاف مسـتثمرًا مرجعيـات الإنسـان ومكتسـبات البشريـة وطاقـة مـن التخييـل غـير محـدودة القـوة.

لا تتوقـف الروايـة عـن تعهدهـا الأنسـاق المعرفيـة، تبتكرهـا، تسـتمدها مـن سـياقاتها الخارجيـة، تعيـد توظيفهـا بمـا يمنحهـا حيـاة أخـرى، متعـددة الوجـوه، للدرجـة التـي تجعـل مـن الروايـة ذاتهـا نوعًـا مـن البحـث في الأنسـاق ذات الطبيعـة المعرفيـة، ويصبـح تأثرهـا بأطروحـات النظريـات الفلسـفية المختلفـة شـكلًا مـن أشـكال كيفيـات التعامـل مـع الأنسـاق.

وإذا مـا أضفنـا إلى ذلـك تحـولات الأنسـاق نفسـها بأثـر عوامـل الزمـن والتطـور وبفعـل متغـيرات الفكـر الإنسـاني، وتمثلاتـه المتغايـرة بـين لحظـة وأخـرى، فإننـا إزاء بنيتـين متداخلتـين، أو عنصريـن تقـوم بينهـما علاقـة يمكـن الاصطـلاح عليهـا بالعلاقـة الاحتضانيـة، فالنسـق يمـد الروايـة بمـا يمنحهـا تميُّزهـا والروايـة تمنـح النسـق وظائـف أكـثر جماليـة مـما هـو عليـه في صورتـه المجـردة.

ومـع تغـير طبيعـة التواصـل بـين العنصريـن يكـون مـن الـضرورة بمـكان رصـد الخطـوات التـي يخطوهـا كلاهـما نحـو الآخـر وقـدرة كل منهـما عـلى تغذيـة العلاقـة وتنميـة أواصرهـا، مـن هنـا نتوقـف عنـد منطقـة الاشـتباك والتحاضـن بـين النـص والنسـق المعـرفي.

عـبر هذيـن الإطاريـن تتشـكل رؤيـة محكومـة بمـا بعـد الحداثـة (لاعتبـارات ربمـا كان أظهرهـا عامـل اللحظـة بعـد الحداثيـة التـي نعيشـها)، ومـن ثـم تكـون الرؤيـة لمـا هـو معـرفي منطلقـة مـن منجـز راهـن وليـس مـن حلـم مسـتقبلي، أو تأسيسًـا عـلى مسـاحة مـن النبـوءة، فالمعرفـة في مجملهـا تكـون أكـثر وضوحًـا في ارتباطهـا بمـا هـو سـابق وليـس بمـا هـو لاحـق، وهـو مـا يجعـل مـن الروايـة مجـالًا لمعرفـة المـاضي المتحقـق في محاولـة لاسـتشراف اللاحـق الـذي لم يتحقـق بعـد.

---

(1) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: خالد بلقاسم، الدار البيضاء، 2017، ص14 .

يتحـرك النسـق المعـرفي الـروائي مـن الفكـر إلى النـص إسـهامًا في خلـق الدلالـة النصيـة بعـد أن يكـون قـد أسـهم في خلـق جماليـات النـص، كاشـفًا عـن القيمـة المعرفيـة التـي عرفـت طريقهـا للنـص مندمجـة مـع أشـكال وأنـواع مختلفـة مـن المعرفـة متعـددة المصـادر، محققـة تأثيرهـا في تشـكيل الروايـة وتنويعهـا: الروايـة التاريخيـة، الروايـة النفسـية، الروايـة البوليسـية، الروايـة التسـجيلية، الروايـة العلميـة، وصـولًا إلى نـوع جديـد يـدل عـلى نضـج المعرفـة واتسـاع مسـاحتها عـلى مسـتوى النـص: الروايـة المعرفيـة بوصفهـا نوعًـا فـرض نفسـه عـلى مسـتحدثات الروايـة العالميـة، والأنـواع السـابقة جميعهـا لا تخضـع في تصنيفهـا فقـط إلى تقنيـات تشـكيلها وإنمـا يكـون للجانـب المعـرفي دوره في التشـكيل، فالروايـة النفسـية لا تتجـاوز في تشـكيلها التقنيـات المعروفـة للروايـة وإنمـا يعتمـد التصنيـف بالأسـاس عـلى الموضـوع المعـرفي ومـا يقدمـه للمتلقـي.

ليـس غـير السـارد الـذي يسـتطيع الدخـول إلى كل بقـاع العـالم وكل مسـاحات الذاكـرة دون اسـتثناء، مـن أضيـق نقطـة في الوجـود إلى أكـثر أمكنـة الكـون اتسـاعًا، ليـس غـيره ذلـك القـادر عـلى معرفـة طريقـه في الرحـم، نعـم في الرحـم متتبعًـا رحلـة حيـوان منـوي، في الفصـل الثـاني مـن روايـة «فقهـاء الظـلام» لسـليم بـركات يأخذنـا السـارد في رحلـة مـع حيـوان منـوي، فقـط يسـميه الحيـوان في بدايـة الفصـل دون تقديـم مـا يـدل عليـه: «ذلـك «الحيـوان» يزحـف في الظـلام، بـل الصـواب أنـه يسـبح في الظـلام مهتـزًا يمنـة ويـسرة في الـزلال الدبـق. آلاف مـن الحيوانـات البيضـاء التـي تشـبهه تمامًـا برؤوسـها المسـتديرة وأذيالهـا الناعمـة كالخيـوط، تمـضي قدمًـا بالحركـة ذاتهـا، مهتـزة يمنـة ويـسرة، في سـباق غامـض عـبر الـزلال الدبـق الـذي يغطـي أرض النفـق المظلمـة. سـيصل واحـد منهـا، ذلـك مـا يعرفـه «الحيـوان» المندفـع بغريـزة الخـروج إلى النـور، وإلى المصـير المنتظـر بسـاعديه المفتوحـين كسـاعدي أم، ليكمـل اللعبـة التـي يرتقبهـا الكائـن أعـزل مـن العزلـة ذاتهـا»[1].

وفي نهايـة الفصـل يكـون الاكتشـاف، اكتشـافًا يفـي بمعرفـة الرحلـة التـي قطعناهـا مـع السـارد فقـط حـين يضـع السـارد مفـردة (المنـوي) صفـة للحيـوان للمـرة الأولى صانعًـا لحظـة المكاشـفة: «يتوقـف «الحيـوان» مرتطـمًا بآخـر النفـق. كتلـة لينـة تلتقطـه التقاطًـا وتنغلـق عليـه، فتأخـذه

(1) سليم بركات: فقهاء الظلام، كتاب الكرمل، نيقوسيا، 1985، ص 43.

غيبوبة لا تشبه إلا الترف: لقد وصل «الحيوان» المنوي، الآتي من صلب الملا «بيناف» إلى بويضة «برينا»، أخيراً، والمضغة التي التأمت ستنسج، بآلاتها الحمراء، شخصًا يُدعى بيكاس»[1].

ولا يتوقف السارد عند حدود الرحم، وإنما ينفتح أمامه العالم بكل أحيازه حتى القبر، حين يأخذنا السارد في «جبل حالية» مع عمر السورجي في قبره: «تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل. برودة التراب تلامس خده، يفتح عينيه، يحدق في الفضاء الذي يفصل وجهه عن الجدار الترابي أمامه، يتمنى لو يستطيع أن يمد يده فيلمسه، لم يحاول، فهي لا تستجيب لرغباته، عيناه فقط تستجيبان غير أنهما لا تجديان شيئًا في هذا الظلام الدامس»[2]، هي رحلة في العالم الآخر شبيهة برحلة سردية شهيرة في الثقافة العربية سبقه إليها المعري في «رسالة الغفران» وابن شهيد الأندلسي في «التوابع والزوابع»، والعملان يقومان على السرد في تقديم رحلة لها طابعها الجمالي المعتمد أساسًا على سردية العالم مستثمرًا افتقاد المتلقي معرفة العالم الآخر، واستثمارًا لمعرفة السارد في تقديم العالم الآخر عبر وعيه الخاص، ناقلاً مفاهيمه ومشاهداته وفارضًا رؤيته ومتحكمًا في مساحة المعرفة: «الراوي يقوم باتباع ابن القارح في الجنة وبنقل كل ما يقع له فيها، وإنه يتردد في ذلك بين البروز والاختفاء، فهو يبرز في الأوصاف والتنقلات وفي تقديم الأشخاص وفي التعرف على ما يخطر لابن القارح فعله، وفي التعاليق، وهو يختفي عند تكلم الأشخاص أنفسهم فإذ ذاك تنحصر مهمته في ذكر «ويقول» إعلانًا عن المتكلم، ولقد جعل البروز والاختفاء الراوي يرتفع عن منزلة الأشخاص في الرحلة، وجعل معرفته للوقائع والأشياء تفوق معرفتهم لها»[3]، وهو ما يؤكد دور السارد في تقديم المعرفة وتحكمه فيها وحرصه على إقامة التوازن المعرفي والمنطقي اللازم لسير العملية السردية.

---

(1) فقهاء الظلام، ص 72، والسارد هنا يقدم معرفة علمية مستقرة في علم الأحياء وتشهد بها المراجع العلمية المفسرة لعلمية الإخصاب: «يتعلق عدد كبير من الحيوانات المنوية بالبويضة، إلا أن واحدًا منها فقط هو الذي ينجح في اختراقها، بينما تتداعى بقية الحيوانات المنوية، ويتم ذلك بأن يبرز عند البقعة التي يلتصق عندها الحيوان المنوي بالبويضة بروز مخروطي يشكل ما يسمى بمخروط الدخول enterance cone الذي يلتهم عنده الحيوان المنوي، وبعد دخول الحيوان المنوي يتكون غشاء رقيق جديد، ما يلبث أن يصبح أكثر سمكًا بكثير ويعرف بغشاء الإخصاب.... ويعمل غشاء الإخصاب على منع دخول المزيد من الحيوانات المنوية إلى داخل البويضة وبذلك لا يسمح إلا لحيوان منوي واحد بدخول البويضة» – دكتور محمود أحمد البنهاوي وآخرون: علم الحيوان، القاهرة، 1993، ص 669.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: جبل حالية، الكويت، 2011، ص 5.

(3) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، طرابلس، 1988، ص 69.

أنواع المعرفة

في الروايـة تتعـدد أنـواع المعرفـة وتتجـدد، عـبر سـلوك الأشـخاص، وعـبر مقتضيـات الـسرد، وأنظمـة تشـكيل النـص، وحركـة السـارد عـبر الزمـان والمـكان، منتجًـا دوائـر مـن المعرفـة، تتحـرك مـن المتلقـي آخـذة في الاتسـاع مـن حولـه، بؤرتهـا النـص ومسـاحتها العـالم كلـه حيـث تأخـذ متلقيهـا إلى فضـاءات لم يعرفهـا مـن قبـل، وإلى أزمنـة لم يعشـها، وثقافـات لم يعايشـها، وأشـخاص لم يكاشـف طباعهـم مـن قبـل، ووقائـع لم يختبرهـا ومواقـف لم يكاشـفها.

معرفيًّا يمكن رصد خمس دوائر أساسية للمعرفة المتضمنة نصيًّا:

1- الذات الإنسانية:

وهـي دائـرة متعـددة الدوائـر تبـدأ بالـذات، وتنتهـي بالآخـر الإنسـاني، ذات المتلقـي الـذي يـرى نفسـه في بعـض شـخصيات الروايـة، مـا مـن قـارئ محـترف أو قـارئ متمـرس للروايـة إلا وحـدث ولـو مـرة واحـدة أن وجـد نفسـه في واحـدة مـن شـخوص روايـة يقرأهـا[1]، كأنـه في حالـة تواصـل مـع الشـخصية التـي يشـعر في لحظـة مـا أن الكاتـب قـد اسـتلهم الشـخصية منـه تحديـدًا، فالروايـة شـأنها شـأن الأدب عامـة تعـد مجـالًا شـديد الخصوبـة لتقديـم النماذج الإنسـانية، ليسـت الروايـة النفسـية وحدهـا القـادرة عـلى تقديـم هـذه النـماذج، وإنمـا تعمـل الروايـة عـبر تاريخهـا الممتـد وفي كل اللغـات الإنسـانية عـلى تقديـم نمـاذج مـن الشـخصيات يكشـف سـلوكها عـن طبيعتهـا، وتقديـم أحـداث تكـون بمنزلـة العلامـات الكاشـفة عـن النـماذج الإنسـانية، تلـك التـي تتحكـم في الأحـداث، وتتحكـم فيهـا الأحداث،«لاحـظ ف.أي لينـين سـعي تولسـتوي في الوصول «إلى جـذور» المشـاكل الحيويـة المهمـة لعـصره، وكان طريـق تولسـتوي إلى ذلـك يمـر عـبر اكتشـاف أسرار

(1) لـي تجربـة شـخصية مـع روايـة «تونيـو كروجـر» (1903) للكاتـب الألمانـي تومـاس مـان التـي قرأتهـا مطلـع الثمانينيـات بترجمـة يحيـى حقـي الـذي يقـول فـي تقديمـه لهـا: «وأود أن أنبهك بـادئ ذي بـدء، أنك لن تجـد في هـذه الأقصوصة هـذا الذي اصطلحنـا عـلى تسـميته بالحدوتـة، وقـد يصفهـا بعـض النقـاد المحدثيـن عندنـا بأنهـا أقـرب إلـى المقـال منها إلـى القصـة، كما حكمـوا عـلى أعمـال أخـرى مماثلـة فـي أدبنـا المعاصـر، ونفـي صفـة القصـة عن طونيـو كروجـر لم يقـل بـه ولا ناقـد واحد في الغـرب. هـي اعترافـات تـدور كلهـا حـول صراعات عديـدة محتدمة فـي ضمير البطـل، والحـب ليس فيه عنـاق ولا حتـى لقاء بل نظـر مـن بعيـد، والحوار يـكاد يكون معدومًـا»- يحيى حقـي: مقدمة ترجمـة طونيـو كروجـر، القاهـرة 1973، ص 93. والكتاب يضـم ترجمـة لروايتيـن قصيرتين من الأدب الغربي: لاعب الشـطرنج للروسـي سـتيفان زفايـج، وطونيو كروجـر للألماني توماس مـان تلـك الروايـة التي شـعرت وقتهـا أنني أقرأ نفسـي.

الطبيعة الإنسانية وعبر ديالكتيك الروح»[1]. والروائي لا يقدم عالم إنسانه مجانًا إنما يقدمه توظيفًا لتفاصيله: «الروائي يحكي أحداثًا طريفة وقعت لأشخاص معينين، لكنه لا يحكي هذه الأحداث لمجرد طرافتها. إنه لا يكتفي بذكر ما حدث، لكنه يحاول أن يشرح لماذا حدث ما حدث، فخلف الحوادث يقع المعنى الذي يريد إليه القاص، ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة في ذاتها بل من التفسير الذي يقدمه القاص لها، من المعنى الكلي القائم وراء الأحداث»[2].

تقدم الرواية زادا معرفيًّا كبيرًا من التحليل النفسي للنماذج الإنسانية بالقدر الذي يسمح للمتلقي التعرف على النموذج حال فاعليته، وبما يجعل من الرواية مساحة كبرى من التحليل المفضي إلى المعرفة بالعالم والناس، ويجعل من الروائيين محللين نفسيين قادرين على صناعة النموذج سرديًّا والتقاط النماذج الإنسانية من زحام البشر، مما يجعل عملهم مساحة خصبة لعلماء النفس وللمحللين النفسيين الذين يعتمدون على القصة عامة والقصة النفسية بشكل خاص تلك القصة: «التي حاول مؤلفها أن يتغلغل في أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك الشخص وتصرفه إزاء الأحداث، وأن يفسر هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذا الشخص فهو يصنع في الحقيقة دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه، وفي خلال هذه العملية يستكشف الكاتب من الحقائق ما له طبيعة إنسانية عامة من خلال تفهمه لطبيعة الأفراد الخاصة»[3]، وقد عرف عالم الرواية كُتابًا حققوا شهرتهم لتقديمهم نصوصًا اتسمت بنماذجها النفسية، منهم على سبيل المثال لا الحصر في الرواية العالمية: ديستويفسكي: الإخوة كرامازوف، والجريمة والعقاب. تولستوي: أنا كارنينا. فلوبير: مدام بوفاري. كافكا: مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود. وفي الرواية العربية تعددت الروايات المتضمنة بعدًا نفسيًّا وجه النقاد لقراءة نفسية للنص، منها على سبيل المثال: نجيب محفوظ، في عدد من رواياته: السراب، زقاق المدق، اللص والكلاب، والشحاذ، وكثير من أعمال محفوظ إن لم تكن جميعها تتضمن بعدًا نفسيًّا أو تتضمن نماذج إنسانية يمكن مكاشفتها عبر البعد النفسي، ومن الكتاب العرب

(1) ف. غ. أدينوكوف: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة: د. محمد يونس، القاهرة- بغداد، 1986، ص17.

(2) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، 1984، ص 200.

(3) المصدر السابق، ص 201.

أيضًا: إبراهيم عبد القادر المازني: إبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثاني. الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال. والقائمة طويلة إذا كان أولها نجيب محفوظ فليس آخرها الروائي إبراهيم الخضير[1]، وغيرها.

والملاحظ في الروايات السابقة كونها تنتمي لكتاب كبار، معروفين، حققوا شهرتهم في الرواية، مما يجعل منها نصوصًا تكتنز بخبرات أصحابها الإنسانية المانحة هؤلاء معرفة بالحياة الإنسانية لها دورها في تشكيل النماذج ورسم الشخصيات واستبطان دواخلها، ومن ثم تقديم نماذج تحمل قدرًا من المعرفة بالذات الإنسانية أولًا وبالتجربة الحياتية ثانيًا، وتقدم لمتلقيها قدرًا كبيرًا من الخبرات الإنسانية في مجالات الحياة المختلفة، وبفضل النتاج الروائي المتراكم منذ الروائيين الأوائل المعنيين بهذا الجانب يتأكد وصف ستيفان زفايج الرواية بأنها دائرة معارف للنفس[2]، وهي تعد مقولة تأسيسية تداولها الروائيون والنقاد بعبارات مختلفة، من أبرزها ما طرحه كونديرا في حواره مع كريستيان سالمون الذي يجعل من البعد السيكولوجي بعدًا جماليًّا في الرواية: «**كريستيان سالمون**: أود لو نخصص هذه المحادثات لجماليات رواياتك.. ولكن بم نبدأ؟

ميلان كونديرا: لنبدأ بالتأكيد على أن رواياتي ليست روايات سيكولوجية، وبعبارة أكثر دقة: توجد رواياتي فيما وراء جماليات الرواية التي توصف عادة بالرواية السيكولوجية.

كريستيان سالمون: ولكن أليست كل الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة؟ أي أنها تعكف على لغز النفس؟

ميلان كونديرا: لنكن أشد دقة: تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز «الأنا»، إذ ما إن تبتكر كائنًا خياليًّا، شخصية قصصية، حتى تواجه آليًّا السؤال التالي: ما الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك»[3].

---

(1) روائي سعودي استشاري في الطب النفسي، له أربع روايات نفسية:
- عودة إلى الأيام الأخرى، دار الانتشار العربي، بيروت 2004.
- رحيل اليمامة، دار الانتشار العربي، بيروت 2008.
- في انتظار مجيء الرجولة، دار الانتشار العربي، بيروت 2010.
- فصام، دار الانتشار العربي، بيروت 2018.

(2) ستيفان زفايج: البناة العظام في عالم الرواية والفن، ترجمة: محمد فرج، القاهرة، د.ت، ص 36.

(3) ميلان كونديرا: ثلاثية حول الرواية، فن الرواية، الوصايا المغدورة، الستار، ترجمة: بدر الدين عرودكي، القاهرة 2007، ص35.

2- الآخر المختلف وثقافاته المغايرة:

لا تحصر الرواية نفسها في بيئتها أو في محيطها الجغرافي، وإنما هي تستثمر خيال كاتبها للخروج من الدائرة المحلية التي يعيشها مواطنها، والراوي عبر تاريخه يجنح إلى الخروج من هذه الدائرة إلى دائرة مكانية أوسع من مجرد الواقع المحلي، وهو ما يمكن رصده عبر الراوي الشفاهي الذي كان حريصًا على نقل مسرح حكايته إلى فضاء آخر عبر صيغة نراها تتردد في النصوص الشفاهية على لسان الراوي: كان يا ما كان في بلاد كذا، وهي الإحالة المشابهة للإحالة الزمانية: كان يا ما كان في سالف العصر والأوان، والصيغتان تمنحان الراوي الانفراد بالمعرفة ومن ثم السيطرة على الحكي والتحكم في المعرفة بعالم نصه والإحاطة بتفاصيله، مما يجعل من الوحدات المعرفية نصوصًا مفلترة، منتقاة من قبل الراوي، تبحر عبر الزمان والمكان مثرية معرفة قارئها: «إن قارئ الرواية، بفضل ما نشر من النصوص القديمة نسبيًّا، وبفضل تعدد الترجمات، ليجمع اليوم أصوات الحاضر والماضي، وأصوات بلده وأصوات البلدان الأجنبية، ويمكننا أن نتخيل في يسر قارئًا «يلتقط» على «راداره» في وقت واحد رحلات جاك ماسيه وملاحم توماس هاردي الطبيعية، وآخر رواية عصرية في الحلقات الباريسية»[1].

الرواية في هذا الجانب تمثل تدفقًا معرفيًّا يتأسس على المكان المغاير، ويتجلى في تلك الروايات التي كتبها الروائيون في بلدان أخرى غير بلدانهم عبر تجربة السفر المتنوعة: السياحة بوصفها رحلة مؤقتة، الهجرة، التجارة، الابتعاث للدراسة، رحلات العمل وغيرها من أشكال الانتقال بين البلاد ومعايشة الثقافات المختلفة، وهو ما يحصر السارد في نوع واحد من أنواعه الثلاثة، السارد الزائر[2] الذي يجمع عمله بين عمل الرحالة والصحفي والسارد مقدمًا تجربته في المكان الآخر، وهو ما يتردد في الروايات التي جاءت تعبيرًا عن تجربة السارد العربي في الغرب الأوربي أو الغرب الأمريكي، في «ارتطام لم يسمع له دوي» للكاتبة

---

(1) ر. م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت- باريس، 1981، ص 9.

(2) حسب موقع السارد من المكان وعلاقته به، ينتظم السرد ثلاثة أنواع من الساردين:

1- السارد المقيم: ابن المكان الكاتب مستعينًا بخبراته المكانية.

2- السارد العائد: الذي غاب زمنًا عن موطنه ويعود للكتابة عنه بعد انقطاع.

3- السارد الزائر: الذي يدخل المكان زائرًا دون علاقة سابقة، انظر: مصطفى الضبع: رواية القاهرة، قاهرة الرواية، أعمال مؤتمر القاهرة الأدبي الثاني، القاهرة، مايو 2000.

الكويتيـة بثينـة العيـسى، تعمـد السـاردة عـبر الاسـتهلال الـروائي إلى تقديـم مـسرح الأحـداث مصرحـة بالمدينـة السـويدية التـي سـتكون مسـاحة حركتهـا: «كان يومًـا صيفيًّـا مـن أيـام آب، لا يشـبه الأيـام الصيفيـة التـي أعرفهـا، وكأن «أبسـالا» التـي ألامـس ثراهـا لأول مـرة ترفـض أن تنصـاع لأعـراف الصيـف والشـتاء لـدي... نهـارات هـذه المدينـة كائنـات خافتـة، تـأتي بـأذرع متشـابكة، وكأنهـا تخـشى أن تفلـت مـن الزمـن لحظـة دونمـا ضـوء... تبـدو الحيـاة في السـويد مثـل يـوم واحـد طويـل، أمـر رائـع أن تعيـش مفرغًـا مـن الانتظـار»[1]، وعـلى مـدار الروايـة تشـارك السـاردة متلقيهـا التعـرف عـلى العـالم والإحاطـة بتفاصيلـه، ممـررة معرفتهـا المتواليـة إلى المتلقـي الـذي يكتشـف العـالم وفـق حركتهـا، متنقـلاً معهـا في المدينـة التـي حلـت بهـا مشـاركة في مسـابقة عالميـة في الأحيـاء.

والروايـة تعـد حلقـة مـن حلقـات الكتابـة عـن الغـرب أو مـا يسـمى بروايـات الـصراع الحضـاري[2]، تلـك الحلقـة التـي ارتحـل فيهـا الروائيـون إلى مـدن غربيـة تعرَّفوهـا بمصاحبـة القـراء الذيـن يتابعـون حركـة السـارد بوصفهـا وسـيلتهم لاكتشـاف العـالم، وفيهـا يتحـول السـارد إلى مبعـوث للمتلقـي إضافـة إلى كونـه مبعوثًـا للـروائي نفسـه، غـير أن الـروائي في كل الروايـات تقريبًـا كان مصاحبًـا لسـارده متقنعًـا بـه، يحتاجـه لرصـد العـالم ويشـاركه الحركـة في المـكان، خلافًـا للمتلقـي الـذي يكـون بعيـدًا عـن المـكان، لم يعاينـه مـن قبـل ويشـارك السـارد في اكتشـاف الوحـدات المعرفيـة المبثوثـة في الروايـة.

والسـارد في ارتحالـه عـبر المـدن الأخـرى لا تنحـصر حركتـه في مـدن الغـرب وإنمـا تنفتـح أمامـه المـدن العربيـة التـي وإن شـاركت المتلقـي العـربي في جانـب مـن ثقافتهـا فإنهـا تظل مـكان مجهولاً يضـم بـشرًا غـير معروفـين كان للروايـة دورهـا في تقديمهـم والتعريـف بهـم وهـم في بيئاتهـم وفي عمـق ثقافتهـم، وهـو خـط إنتـاج روائي يضـم عـددًا مـن الروايـات التـي كتبهـا روائيـون عـرب عاشـوا تجربـة الإقامـة في بعـض بلـدان عربيـة غـير بلادهـم وخاصـة في دول الخليـج، منهـم عـلى سـبيل المثـال: نعـمات البحـيري في روايتهـا «أشـجار قليلـة عنـد المنحنـى»، وإبراهيـم عبـد المجيـد

(1) بثينة العيسى: ارتطام لم يسمع له دوي، الكويت 2013، ص 9-10، و«أبسالا» رابع أكبر مدن السويد.

(2) مـن هـذه الروايـات: «أديـب» لطه حسـين، «عصفور من الشـرق» لتوفيـق الحكيـم، «الحي اللاتيني» لسـهيل إدريـس، «قنديل أم هاشـم» ليحيـى حقـي، «موسـم الهجـرة إلـى الشـمال» للطيب صالـح، «الحب فـي المنفـى» لبهاء طاهر، «شـهرزاد علـى بحيرة جنيـف» لجميـل عطيـة إبراهيـم، «كيـف ترضـع مـن الذئبـة دون أن تعضـك؟» لعمـارة لخـوص، «هولنـدا لا تمطـر رطبـا» لعـلاء الجابـر، «لأنـي أسـود» لسـعداء الدعـاس، «الحب علـى الطريقـة العربيـة» لريـم بسـيوني، «تحت المعطـف» لعدنـان فرزات.

في روايتـه «البلـدة الأخـرى»، وفتحـي إمبـابي في روايتـه «مراعـي القتـل»، ومحمـود الـورواري في روايتـه «حالـة سـقوط»، محمـد غـزلان في روايتـه «الخـروج مـن بغـداد»، وهالـة البـدري في روايتهـا «مطـر بغـداد»، وغالـب هلسـا في روايتـه «ثلاثـة وجـوه لبغـداد»، وينضـاف إلى ذلـك روايـات كتبهـا روائيـون عـرب عـن مـصر عامـة والقاهـرة خاصـة، منهـا عـلى سـبيل المثال:«شـقة الحريـة» لغـازي القصيبـي، «النيـل يجـري شـمالا» لإسـماعيل فهـد إسـماعيل وغيرهـا مـن الروايـات التـي تضمنـت أحداثهـا تعريفًـا ببعـض المـدن العربيـة وسـكانها وطقـوس حياتهـا اليوميـة. ويمكـن لمتابـع الروايـة العربيـة مـن هـذه الزاويـة الوقـوف عـلى معظـم العواصـم العربيـة، وخاصـة كثـير مـن مدنهـا القديمـة، مبثوثـة في تفاصيـل الـسرد الـروائي ولم يقـف ظهـور المـدن العربيـة عـلى الروايـة العربيـة وإنمـا تجـاوزه إلى روايـات تمثـل نتـاج روائيـين عالميـين، يكفـي الإشـارة إلى مـا كتبـه داريـل في رباعيتـه عـن الإسـكندرية، ومـا سـجله تاريخيًّـا عـن المدينـة، ومـما ورد في الجـزء الرابـع منهـا: «لقـد وصلـت أخـيراً رسـالة نسـيم التـي طالمـا انتظرناهـا، وكأنهـا أمـر بالحضـور إلى العـالم السـفلي، رسـالة سـوف تعيـدني في عنـاد إلى المدينـة التـي كانـت تـتراوح، بالنسـبة لي، مـا بـين الوهـم والحقيقـة، مـا بـين الواقـع والصـور الشـعرية التـي يثيرهـا اسـمها بذاتـه في أعماقـي، إنهـا ذاكـرة، كـما قلـت لنفـسي، زيفتهـا الرغبـات والوجدانيـات فقـط، كـما تـم التعـرف عليهـا نصـف تعـرف فـوق الـورق، الإسـكندرية عاصمـة الذكـرى... كنـت أحيـا حقًّـا هنالـك طـوال الوقـت، في الإسـكندرية، إسـكندرية قلـب جنـاني»[1].

3- العصور التاريخية:

تلـك الروايـات التـي تبحـر كليًّـا أو جزئيًّـا في التاريـخ وكل حركـة في الزمـن تأخـذ المتلقـي إلى زمـن آخـر -المـاضي غالبًـا- هـي عمليـة تقديـم معرفـة لمتلـقٍّ مرتهـن بعـصره وبزمنـه، وكلـما ارتحل السـارد في الزمـن البعيـد خارجًـا مـن نطـاق احتـمال معرفـة المتلقـي زادت مسـاحة المعرفـة[2]،

(1) لورانس داريل: كليا، ترجمة: فخري لبيب، الكويت، 1992، ص 11.

و«رباعيـة الإسـكندرية» عمـل روائـي ضخـم للروائي البريطانـي من أربعـة أجزاء صدر علـى التوالـي: جوسـتين -1957، بلتازار -1958، ماونـت أوليـف -1959، كليـا 1960. جـاءت ترجمتـه العربية المشـار إليها فـي 1233 صفحة.

(2) الروائـي فـي سـن الأربعيـن أو أكبـر عندمـا يكتـب أعمـالاً تحيـط بـأي مرحلـة عمرية مـن مراحـل حياته فـإن كثيرًا مـن القراء المجايليـن لـه يقعـون فـي دائـرة المعرفـة بالنسـبة إلـى كتابته، فـإذا ما ارتحل فـي الزمـن الماضي كانـت الرواية بالنسـبة إلـى جيله والأجيـال التاليـة لـه بمثابـة مسـاحة معرفيـة عن زمـن مغاير، وتـزداد مسـاحة المعرفـة كلما ارتحـل الروائـي في الزمـن البعيد.

فكل ارتحال في التاريخ العميق مساحة معرفية لكل الأجيال المعاصرة للكتابة، التالية لزمن الأحداث، وهو ما يتجلى في الروايات ذات الطابع التاريخي التي ارتحل فيها السارد إلى الماضي مثل: «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي، «وا إسلاماه» لعلي أحمد باكثير، «أبو الفوارس عنترة» لمحمد فريد أبو حديد، «أيام القبوطي» لسهام بيومي، «البشموري» لسلوى بكر، «طعم الزيتون» لسحر توفيق، «أسرار صاحب الستر» لإبراهيم الدرغوثي، «مسالك أبواب الحديد» لواسيني الأعرج، «شوق الدراويش» لحمور زيادة، والقائمة تطول لأعمال ارتحل الروائيون فيها إلى الماضي مصورين عصورًا ورجالًا لهم حضورهم التاريخي، ناقلين المعرفة بالعصر وثقافته ورجاله إلى عصورهم، وراسمين صورة لما كان عليه زمن لم يكن المتلقي ليدركه إلا بعيون السارد الذي يحول النص إلى كتلة معرفية يعايشها المتلقي في كل تفاصيلها، كتلة قوامها الناس والأحداث وثقافة المجتمعات والأمكنة والتفاصيل الحضارية للشعوب.

4- العلوم المختلفة:

انطلاقًا من نظرية وحدة الوجود، تكاد الرواية تختزل مساحات ليست قليلة من العلوم المختلفة، قد تكون رواية الخيال العلمي واحدة من تجليات هذا الاختزال، لكنها لا تتوقف عند هذا النوع بوصفه تجليًّا وحيدًا للعلوم المختلفة في الرواية وإنما تتجاوزه الرواية عبر بث متنوع في نصوص عملت على توسيع مساحة المعرفة العلمية في النصوص، وشكلت مدى يعمل على ثراء العلاقة بين الرواية والعلوم المختلفة التي يستثمر فيها الروائيون خلفياتهم المعرفية، فالروايات التي كتبها أطباء والروايات التي كتبها مهندسون أو معلمون أو أساتذة جامعة أو الحرفيون أو البحارة أو السياسيون أو الصحفيون أو المشتغلون بالعمل الاجتماعي، جميعها روايات تتجلى فيها خبراتهم ويحمّلونها معارفهم الخاصة الكاشفة عن مرجعية حتمية تنطلق منها الرواية منعكسة على تشكيل النص ومانحة متلقيها مساحة من المعرفة يصعب على غير الطبيب تقديمها، وهو ما يتكشف في روايات أحمد خالد توفيق على سبيل المثال، وروايات حنا مينة في علاقته بالبحر، ورواية «الكوانتم» للروائي الفلسطيني أحمد أبو سليم، وروايات محمد شكري في تصويرها قاع المجتمع الإنساني بواقعية تتجاوز قدرة الخيال على رسمها.

5- **الأشياء:**

تشكل مساحة من الإبحار الجزئي في التاريخ حيث يتتبع النص تاريخ شيء من الأشياء، أو يرصد أشياء الإنسان بوصفها ضرورة حياتية، وبوصفها كيانات تشاركه الحياة: «إن للأشياء تاريخًا مرتبطًا بتاريخ الإنسان؛ لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردًا بحد ذاتنا، جسدًا فقط، بل جسدًا مكسوًّا بالثياب، مسلحًا مجهزًا، فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الآخر لها مناقيد حادة أو قرون، والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها خوفًا من الانقراض. إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري»[1]، ومن أشياء القصة تتشكل قصة الأشياء في محاولتها الإيماء لنا بأنها تعيش سرديتها الخاصة منتجًا ما يمكن أن يسمى جيوب السرد في تقديم معرفة بالعنصر الشيئي المتضمن في السرد، فالسيارة والمقعد والخيمة والهاتف المحمول والبندقية والزهرة البلاستيكية، والملابس، والمحفظة والقلم، جميعًا أشياء مرشحة للظهور في السرد ولكنها تعيش قصتها الخاصة التي ندركها إن نحن منحناها قدرًا من التفكير: ماذا كان الشيء في الأصل؟ وأي مساحة قطعها هذا المقعد منذ كان فرعًا في شجرة في غابة استوائية حتى يصل إلى غرف نومنا وبيوتنا شاهدًا على حياتنا ومشاركًا فيها دون أن نفكر فيما عاشه من زمن سابق قبل أن يوجد هنا؟ وهو ما يعني أن معرفة كامنة فيه، معرفة يطرحها النص متكشفة عبر السؤال عن طبيعته وحقيقة وجوده هنا مشاركًا في إنتاج الدلالة، ومقرًّا بأن وجوده ليس مقصودًا لذاته بقدر ما هو مقصود لغيره مؤديًا وظائف قد تتجاوز وظيفته في الواقع، خروجًا من وظيفته الحقيقية إلى وظيفته المجازية عبر طريقة تصويره ومساحات حضوره في النص (فارق كبير بين استخدام السارد الإشارة لكرسي مجردًا من الصفات أو كرسي الحكم أو كرسي العدالة أو كرسي الاعتراف مثلًا)، ويكون ظهور الأشياء كافيًا للوقوف على ثقافة الذات التي تمتلك الأشياء أو تقع في محيطها مما يجعلها تتخلى عن سرديتها الخاصة لتقوم بوظيفة تتأسس على كونها علامة ثقافية، أو مظهرًا حسيًّا لثقافة صاحبها أو اختزالها زمنًا تشير إليه بقوة حين يستدعيها السارد من زمن سابق أو يجعلها علامة على زمنها الذي احتضن وجودها الأول: «أخرجت زوزو صندوقًا خشبيًّا مطعَّمًا

---

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت، 1986، ص 55.

بصحائف الفضة من درج الكمودينو وفتحته في حرص. كانت به بعض الأوراق الصفراء والصور القديمة. قالت: هذا جمال عبد الناصر وهذا أبوه. كان ثمة رجلان يقفان في حديقة عامة، أحدهما عجوز يستند إلى عصا والآخر يبتسم له وهو يحني رأسه قليلاً باتجاهه. قلبت الصورة على ظهرها وقرأت: إلى الطالبة النابغة زينات... تحية ومودة من رئيس الجمهورية العربية المتحدة جمال عبد الناصر»[1]. معرفيًّا يحيلنا المقطع إلى أشخاص لهم حضورهم التاريخي ولكنهم ليسوا منعزلين عن أشيائهم أو عن محيطهم الحيوي المكدس بالأشياء.

6- الأمكنة:

يدرك السارد أنه لا سرد بلا حدث ولا حدث دون احتضان من زمان ومكان، يتسع الزمان بالقدر الذي لا يحاط به ولا يمكن للسارد تصويره والتعبير عنه إلا بغيره، فالزمن مجرد غير محسوس وغير مدرك بالحواس، مما يجعل السارد يكشف عنه عبر وسائط تكشفه وتؤكد وجوده، وفي المقابل يتسم المكان بكونه يمكن الإحاطة به والتعبير عنه بذاته فهو محسوس عبر تشكيلاته وإحساس الإنسان المباشر به.

المكان السردي مكان متخيل وإن تطابق اسمه مع جغرافية لها حضورها الواقعي، وتعدد أنواعه لا يمنحه الواقعية إلا بقدر من التصور الذهني، ويمكننا التعامل مع نوعين من المكان:

- **محدد الاسم/ متخيل الملامح:** وهو النوع الذي يتطابق اسمه مع مكان معروف واقعيًّا، الإسكندرية في «ميرامار»، القاهرة في كثير من أعمال نجيب محفوظ، إمبابة في «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، القاهرة القديمة في «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، الرياض في «بنات الرياض» لرجاء الصانع، الكويت في «ساق البامبو» لسعود السنعوسي، بيروت في «بيروت بيروت» لصنع الله إبراهيم، وغيرها من مئات الروايات التي تضمنت أسماء كانت علامات نصية تحرك المتلقي تخييليًّا إحالة إلى المكان الواقعي الذي يتحول إلى منصة انطلاق لإثارة عدد من الأسئلة حول الفارق بين معرفة المتلقي للمكان خارج النص ومعرفة السارد المبثوثة داخل النص.

---

(1) مي التلمساني: هليوبوليس، القاهرة، 2015، ص 88.

هـذا النـوع هـو المسـتهدف بوصفـه النمـوذج الـدال عـلى المعرفـة بالأمكنـة المختلفـة التـي تضـع متلقيهـا بشـكل حاسـم في موقـف مـن اثنـين: العـارف بالمـكان سـابقًا، أو غـير العـارف، وكل منهـما يتجـه وجهـة مغايـرة في مكاشـفة المـكان، ففـي حـال المعرفـة يبحـث المتلقـي أولًا عـن المـكان الـذي يعرفـه قبـل النـص محـاولًا استكشـاف مسـاحات التغيـير بـين مـا قبـل النـص وأثنـاء النـص، وفي حـال عـدم المعرفـة يغلـب عـلى العلاقـة بالمـكان طابـع الاستكشـاف المدفـوع بحـب الاسـتطلاع تعرفًـا عـلى أمكنـة جديـدة قـد تشـبه أو لا تشـبه أمكنـة المتلقـي، فالقاهـرة المحفوظيـة لمـن يعرفهـا نظـامٌ مـن استكشـاف المعرفـة والتثبـت مـن ملامحهـا، ولمـن لا يعرفهـا اسـتطلاعٌ لمـكان وزمـان مغايريـن تخلصًـا مـن المعرفـة المشوشـة عـن المـكان.

- **مجهـول الاسـم/متخيل الملامـح**: لـو لم يصـف السـارد فضـاء نصـه فـإن المتلقـي يندفـع لتخيـل المـكان مهتديًـا بالأحـداث، فالحـدث الـذي يشـارك فيـه عـشرات مـن النـاس يكـون مكانـه أكـثر اتسـاعًا مـن مـكان يضـم حدثًـا يشـارك فيـه شـخص واحـد أو عـدة أشـخاص لا يتطلـب وجودهـم معًـا مسـاحة واسـعة، والأحـداث الحميميـة كالصداقـة والحـب وتبـادل المشـاعر قـد تكـون أصغـر بكثـير مـن أمكنـة تصلـح لطرح الأحـداث الكـبرى أو الأحـداث ذات التفاصيـل المتعـددة والمتداخلة.

ولأن الـروائي لا يفـسر أحـداث نـص بالتدخـل في الـسرد، وإنمـا يقـدم مـن الإشـارات مـا يمكِّـن المتلقـي مـن المعرفـة، إنهـا دعوتـه للمعرفـة التـي يحفـز متلقيـه إليهـا سـواء الإلمـام بالتفاصيـل ومعرفـة كيفيـة الربـط بينهـا أو معرفـة سـببية وجودهـا أو مـا تـدل عليـه، إنهـا منطقـة عمـل المتلقـي أيضًـا مهتديًـا بمـا يفعلـه السـارد ومـا تسـمح بـه طبيعـة الفـن ذكـرًا أو حذفًـا أو تكـرارًا، لـذا فـإن الرهـان الدائـم بـين السـارد والمتلقـي هـو قـدرة المتلقـي عـلى المعرفـة، معرفـة تفاصيـل العمـل وصـولًا إلى شـبكة العلاقـات بـين النـص، ومعرفـة طبيعـة الشـخصية/ الشـخصيات ربطًـا بنموذجهـا الإنسـاني القـادر عـلى تفسـير الشـخصية مـن حيـث هـي ظاهـرة إنسـانية واجتماعيـة، ومعرفـة الوحـدات المعرفيـة المنتقلـة مـن العـالم الواسـع خـارج النـص إلى عـالم النـص، ومعرفـة المسـاحة الفاصلـة بـين الشـخصيات، وبـين مجموعـة المعـارف النصيـة المتنوعـة التـي تتدفـق عـبر النـص.

- **معرفـة داخـل النـص**، تخـص عـالم النـص، منتجـة خصيصًـا للأفـراد داخلـه، يتداولهـا الأشـخاص وتحـدد مواقعهـم في الـسرد وتمنـح المتلقـي مسـاحة لاستكشـاف الشـخصيات ومعرفـة الفـروق

الفاصلة بينهم، ومميزاتهم، والعلاقات الرابطة بينهم، تستبطن دواخلهم وتؤهلهم لممارسة الحياة في النص، إنها معرفة تضيء النص وتكشف عالم الرواية، فالرواية كما يقول ألان روب جرييه: «تهدف، بالطبع، وينبغي لها أن تهدف إلى توضيح نفسها بنفسها»[1]، وهي معرفة تتحرك من داخل النص إلى خارجه (إلى المتلقي بوصفه على حافة النص، خارجه يمارس إطلالته على عالم النص ومراقبة تفاصيله)، تتسم بالمرونة والتغير، وقد تخالف منطق الواقع خارج النص.

- **معرفة خارجية**، معلوماتية بالأساس. معرفة تتحرك من الواقع الخارجي (التاريخي) إلى النص. معرفة منتقاة يحددها السارد، مناسبة للشخصيات، ومناسبة لعالم النص، وهي معرفة تتسم بالثبات، وليس باستطاعة السارد أن يغير مضمونها، أو يغير من طبيعتها، فالأحداث التاريخية، والشخصيات ذات الحضور التاريخي، والأمكنة، والأشياء ذات الطبيعة الثقافية، والعادات والتقاليد، جميعها تفرض حضورها في سياق النص دون أن يكون باستطاعة السارد أن يغير من طبيعتها. في «سمرقند» ينطلق السارد من معرفة تاريخية: «في أعماق المحيط الأطلسي كتاب، وقصته هي التي سأرويها. وربما كنتم تعرفون خاتمتها، فالصحف قد ذكرتها في حينه، وسجلتها بعض المؤلفات مذاك: عندما غرقت الباخرة تيتانك في الليلة الرابعة عشرة من شهر نيسان (أبريل) 1912م في عرض مياه «الأرض الجديدة» كان أعظم الضحايا وأعجبها كتاب هو نسخة فريدة من «رباعيات» عمر الخيام، وهو حكيم فارسي وشاعر وفلكي»[2]، والرواية تقع في قسمين: في القسم الأول تدور أحداثها في مساحة مكانية: بلاد فارس (إيران اليوم) وآسيا الوسطى، وفي مساحة زمانية (القرن الحادي عشر)، طارحة عبر أحداثها واحدة من رموز الثقافة الإسلامية شخصية العالم والفيلسوف والشاعر عمر الخيام وكيف وضع رباعياته متفاعلاً مع عدد من الشخصيات التاريخية: الوزير نظام الملك وحسن الصباح زعيم الحشاشين وعلاقة الحب مع شاعرة من بلاط سمرقند. وفي القسم الثاني يسرد قصة الروائي الأمريكي بينجامين ليسيج للحصول على النسخة الأصلية من الرباعيات، مصورًا جانبًا من التاريخ الفارسي من خلال الثورة الدستورية الفارسية (1905-1907) ليفقد بعد ذلك المخطوط في غرق آر إم إس تيتانيك.

---

(1) المصدر السابق، ص 10 .

(2) أمين معلوف: سمرقند، ترجمة: عفيف دمشقية، بيروت، 1988، ص 9 .

الوحدات المعرفية

الوحـدة المعرفيـة هـي معلومـة واحـدة أو مجموعـة معلومـات يربطهـا موضـوع واحـد أو تتعلـق بقضيـة واحـدة، معلومـات تتجانـس فيـما بينهـا لتكـون بمثابـة جملـة معرفيـة تكـون بدورها مهيـأة للدخـول في سـياق الروايـة، الوحـدة المعرفيـة صناعـة خاصـة بالروايـة، منتـج مخصـص للنـص يسـهم في الإجابـة عـن أسـئلته، ويعمـل عـلى تنويـع مصـادر الـثراء فيـه، وتتنـوع بـين:

- **الوحـدات الصغـرى الداخليـة:** وحـدات خاصـة بالروايـة تترابـط مشـكلة حبكتهـا، حيـث التفاصيـل المختلفـة للزمـان والمـكان والأشـخاص والأحـداث تمنـح الـسرد منطقيتـه، وهـي وحـدات تخـص الـروائي الـذي يكـون حـرًّا في إنتاجهـا وطرحهـا لإكسـاب نصـه منطقيتـه، ولتعريـف المتلقـي بطبيعـة الخطـاب الـسردي، وهـي وحـدات تختلـف حسـب طبيعـة السـارد وتتأثـر بموقعـه مـن الأحـداث وزاويـة رؤيتـه، فالسـارد العليـم (ضمـير الغائـب) يمتلـك قـدرًا مـن المعرفـة يفـوق غـيره مـن الضمائـر، فهـو الأقـدر عـلى الحركـة بـين الأمكنـة والأزمنـة، ومـن ثـم نقـل المعرفـة الأوسـع للمتلقـي، خلافًـا للسـارد بضمـير المتكلـم محـدود الرؤيـة المنحـصر في زاويـة رؤيتـه المحـدودة بالمـكان الواحـد دون غـيره وليـس بإمكانـه الوجـود في مكانـين مختلفـين في زمـن واحـد كـما هـو الشـأن في ضمـير الغائـب.

- **الوحـدات الكـبرى الخارجيـة:** وحـدات قادمـة مـن خـارج النـص، حققـت وجودهـا قبـل وجـود النـص (المعلومـات التاريخيـة، أو المعلومـات الخاصـة بالسـلوك الإنسـاني. أن يسـتثار إنسـان فيغضـب، وغيرهـا مـن المشـاعر التـي لا تكـون مـن صناعـة الـروائي وإنمـا عليـه الحفـاظ عليهـا إذ يحـق لـه إدخالهـا السـياق الـروائي ولكـن لا يحـق لـه تغيـير مضمونهـا أو التلاعـب بمنطقيتهـا).

المعرفـة الخارجيـة ليسـت حكـرًا عـلى ضمـير بعينـه أو عـلى زاويـة رؤيـة محـددة، إنهـا مجـال أوسـع، منفتـح لـكل الضمائـر، متـاح لـكل زوايـا الرؤيـة السرديـة، فـإذا كان ضمـير الغائـب قـادرًا وفـق مـا هـو متـاح لـه مـن حريـة الحركـة أن يستكشـف مسـاحة أوسـع مـن عـالم النـص، فـإن ضمـير المتكلـم في مشـاركته الشـخصيات قـادر عـلى استكشـاف العـالم الحيـوي الحميـم المحيـط بهـم مشـاركهم في إنتـاج المعرفـة لصالـح المتلقـي، ولا يبتعـد ضمـير المخاطـب بقدراتـه ومـا هـو متـاح لـه في استكشـاف الـذات واسـتبطانها عـبر مسـاحات البـوح واستشـفاف طاقتهـا الداخليـة الفاعلـة.

تلقي الوحدة المعرفية في الرواية:

الطاقة المعرفية في الرواية تضع المتلقي في واحد من موضعين يحكمان موقفه مما يتلقاه من وحدات معرفية:

- **العارف بما يتلقى**: وهو ما يعني اختصار الطريق وصولا إلى الدلالة، منطلقا إلى سؤال: ما وظيفة الوحدة المعرفية؟ ولماذا يعتمدها السارد؟ أو ما الذي يجعله يدرجها هنا؟ وما الدور الذي تقوم به في سياق النص؟

- **غير العارف**: يعود مرحلة للوراء، باحثا عن الوحدة ومرجعيتها، قبل الانتقال إلى دلالتها أو وظيفتها، إذ ليس ممكنا أن يتعرف المتلقي على دلالة الوحدة قبل التعرف عليها في مرجعيتها أو مصدرها، حيث تصبح محاولة لإكساب المتلقي المعرفة أو تحفيزه لاكتسابها.

في رواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ على سبيل المثال، يطرح السارد شخصية «سيكنرع» عنوانا للفصل الأول من الرواية: «سيكنرع»[1]، جاعلا منه حجر الزاوية لاستكشاف عالم النص، مما يجعل المتلقي في موقف من موقفين:

- **عدم المعرفة التامة بالشخصية** (حقيقية هي أم مختلقة؟)، فيكون عليه البدء من منطقة أولى خارج النص. معرفة شخصية سيكنرع قبل القراءة. ويكون وجودها في النص دافعا للمعرفة يجعل النص منطقة انطلاق للمعرفة محققا نتيجة، معرفة الشخصية، فيروح يتتبعها محاولا التوصل لما سينجم عن وجودها هنا حيث يبدأ المتلقي بطرح التساؤل الأول: من هو سيكنرع، وهل هو شخصية حقيقية أم مجازية؟

- **المعرفة بالشخصية:** واضعها في سياق الحقيقة القادمة من خارج النص وليست منتجة خصيصًا له، إذ يكون وجود شخصية سيكنرع التاريخية سابقا على وجودها النصي، وهو ما يجعل المتلقي يبدأ من المرحلة التالية للمعرفة بحثًا عن وظيفة الشخصية التي تضعه

---

(1) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، القاهرة، 1944، ص 5. وسكنرع أو سقنن رع (1595 ق. م) ملك من ملوك الأسرة الـ17. ولي عرش طيبة أيام الهكسوس وكان إمام المكافحين لإجلائهم عن مصر. قاد الثورة عليهم حين استفزه أميرهم أبو فيس، فكان أول الشهداء. مازالت مومياه في متحف القاهرة شاهدة على مصرعه. خلفه ابناه كامس ثم أحمس في الكفاح حتى تمكنا من طرد الهكسوس». الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، 2010، ص 1856.

في سياق مكاني وزماني محدد، فالمعرفة بالشخصية بوصفها علامة على زمان ومكان تحقق عددًا من الوظائف:

1- تجعل المتلقي موجهًا إلى زمانها ومكانها، فلا يربطها بعصر غير عصرها ولا مكان غير مكانها.

2- توفر على السارد وصف المكان والزمان؛ إذ وجود الشخصية المعروفة يحيلها إلى زمنها مباشرة دون احتمالية إحالتها إلى زمن غير زمنها.

في روايتها الثانية «هليوبوليس» الصادرة عام 2000 ترصد الروائية المصرية مي التلمساني مساحة شديدة الخصوصية في التجربة الاجتماعية المصرية. تجربة تستمد خصوصيتها من كونها شاهدًا على مرحلة تاريخية لا يدركها كثير من الأجيال المصرية، فالجميع لا يخفى عليه ذلك الاسم الجامع بين ثلاث ثقافات: اليونانية، الفرعونية، العربية[1]، مما يحفز المتلقي لمعرفة العلامة الثقافية انطلاقًا من قاعدة جغرافية بوصفها مكانًا له حضوره الجغرافي المحقق لوجوده التاريخي. هليوبوليس مكان يضع متلقيه في موضعين:

- العارف بالمكان يبحث أولًا عن تحقق معرفته بالمكان في النص، ومطابقة المعرفة النصية مع المعرفة السابقة على النص، وهو ما يتحقق في أعمال نجيب محفوظ عن القاهرة القديمة التي يكون المتلقي من سكانها أو من العارفين بها إقامة أو زيارة، قبل الانطلاق ثانيًا إلى مكامن الدلالة في العلامة السردية.

- غير العارف بالمكان يكون جهله به عائقًا مما يجعل قراءته منقوصة غير مكتملة. فاكتمالها لا يتحقق إلا بالمعرفة أولًا، وليس بمقدور قارئ أعمال محفوظ أو غيره من الروائيين أن يقف على إدراك الخطاب عبر مستوياته إلا بتحصيل المعرفة التي سبق الروائي بها متلقيه.

---

(1) هليوبوليس: اسم أطلقه الإغريق على مدينة الشمس وتقع في المكان المعروف اليوم باسم عين شمس في منطقة المطرية بشمال القاهرة. أسماها العرب عين شمس، وأسماها الفراعنة أون، وكانت عاصمة مملكتهم المتحدة الأولى. ظلت شهرتها قائمة طوال عصور التاريخ. كانت أولى عواصم الدين والسياسة. بها أرسيت قواعد حضارة مصر الزراعية على أساس من النظام والحساب، كان معبدها جامعة يحج إليها عشاق الثقافة والفنون وبخاصة من بلاد اليونان، تعرضت آثار المدينة للمحن فأهمل حالها ولم يبق منها غير إحدى المسلتين اللتين أقامهما سنوسرة1، وهي المعروفة اليوم باسم «مسلة عين شمس». الموسوعة العربية الميسرة: ص 3507.

دائرة المعرفة

مـن يعـرف؟ ولمـن يعـرف؟ ولمـاذا يعـرف؟ ثلاثـة أسـئلة تحـدد دائـرة المعرفـة عـبر مصادرهـا وحركتهـا مـن خـارج النـص إلى داخلـه، ومـن داخلـه إلى الخـارج. إلى مصادرهـا الأولى محملـة بجماليـات النـص وقـدرات الـروائي عـلى أن يصبـغ المعرفـة بصبغـة جماليـة، في ثـلاث دوائـر تتحـرك المعرفـة السرديـة:

- الروائي يعرف ليقدم معرفته للمتلقي عبر الوسيط أو السفير الخاص به (السارد).

- السـارد يقـدم معرفتـه المنتقـاة، المختزلـة. الدالـة باثًّـا إياهـا في النـص بوصفهـا خطابًـا للمتلقـي.

- المتلقـي الـذي يكتنـز المعرفـة جزئيًّـا لتكـون بمثابـة الدافع لمكاشـفة مـا وراء النـص ومتضمناته مـن المعرفـة، وهـي معرفـة تخلـق نوعـين مـن المتلقـين: متلـقٍّ يكتفـي بالمعرفـة النصيـة ومـا تحملـه مـن إشـارات، ومتلـقٍّ لا يكتفـي بالمعرفـة النصيـة عـلى اختزالهـا فتكـون بمثابـة المحفـز أو المثـير لشـهيته للمزيـد مـن المعرفـة متتبعًـا آثـار السـارد عائـدًا إلى مصـدر الـروائي نفسـه أحيانًـا خاصـة حـال توحـد المصـدر أو انحصـاره في عـدد قليـل مـن المصـادر حـال مقاربـة الكتابـة لمرحلـة زمنيـة محـددة، قديمـة جـدًّا. ففـي حالـة الروايـات العربيـة التـي كتبـت عـن العـصر الفرعـوني تـكاد تكـون المصـادر التـي اسـتمد منهـا الـروائي معرفتـه هـي المصـادر التـي يعـود إليهـا المتلقـي حـال محاولتـه الاسـتزادة مـن المعرفـة الأوسـع، والأمـر نفسـه في الروايـات التاريخيـة التـي تقـارب عصـور العربيـة الأولى كالعـصر الجاهـلي مثـلاً.

إنهـا رحلـة معرفيـة يقـوم بهـا الـروائي تحقيقًـا لعـدد مـن النتائـج أو مجموعـة مـن الأسـباب، منهـا:

- ترسـيخ واقعيـة النـص عـبر بـث مجموعـة مـن الوحـدات المعرفيـة التـي تمنـح النـص قـدرًا مـن حقيقتـه بوصفـه وثيقـة عـلى عـصر وشـهادة عـلى زمـن يمنحـان المتلقـي قـدرة عـلى الخـروج مـن تهويمـات الخيـال.

- عنونـة الأمكنـة الكـبرى أو الأمكنـة ذات الشـهرة عـبر اختـزال أوصافهـا في لافتـات لهـا بُعدهـا التاريخـي، مـما يجعـل مـن اللافتـة علامـة نصيـة محوريـة. بـؤرة لا يمكـن للمتلقـي الاسـتغناء عنهـا.

في «ميرامار» يحدد السارد منطقة عمله منذ الجملة الأولى في الاستهلال السردي، واضعًا لافتة لجغرافية محددة تختزل في كلمة واحدة: «**الإسكندرية أخيرًا. قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع**»[1].

يتشكل الاستهلال من جملتين نصيتين: الأولى قصيرة حقيقية لا مجاز فيها، والثانية طويلة مركبة تتكون من أربع تشبيهات، تتأسس على مفردة حقيقية (الإسكندرية)، بوصفها مشبهًا به تتعدد صفاته عبر التشبيهات، وقبل الصفات تحدد اللافتة منطقة عمل السارد، محددة ما يؤطر وعي المتلقي بالفضاء المقصود.

في الرواية تتجدد علاقتنا بالأشياء، فالمكان الذي أعيشه وأعرفه والأشخاص الذين يشاركونني العالم كيف تقدمهم الرواية بوصفهم معرفة جديدة لم أكن على علم بها من قبل؟ إنها تجربة المعرفة التي تنقلها الرواية لمتلقيها.

تستقل الرواية بمعرفتها الخاصة بالعالم ولكنها لا تبخل بها علينا، وإنما تجتهد لنصل إلى واحدة من الحالتين:

1- اكتناز المعرفة والاكتفاء بها، وهنا تكون الرواية في حد ذاتها معرفة.

2- دفعنا لطرح الأسئلة والسعي للمعرفة باكتشاف العالم، وهنا يكون النص بوابة لعالم أوسع.

إنها لا تقدم لك ما تعرف وإنما تقدم لك ما يجب أن تعرف. ليس بأن تكتفي بما تقدمه وإنما بأن تشق لنفسك طريقًا لمعرفة لا تنتهي ولا تتوقف.

خبرات النص

لا تكتفي الرواية بتقديم المعرفة بوصفها معرفة إنسانية، أو تقديم الوحدات المعرفية التي تتشرب بها روح النص السردي، وإنما تعمد إلى تقديم التجربة الإنسانية، بوصفها خبرات النص، تلك الخبرات التي لا تختص بشخصية واحدة من شخصيات النص، وإنما هي جماع

(1) نجيب محفوظ: ميرامار، القاهرة، 1967، ص 7.

خبرات الشخصية للرواية طرائقها المتعددة للقول، وطرح المعرفة، وتقديم التجربة الإنسانية بوصفها مجالًا حيويًّا لطرح مكتنزات التجربة، تلك الطرائق التي تتحرك بين مستويين:

- **مستوى مباشر**: يعمد فيه السرد إلى طرح المعلومة المتخلّقة خارج النص، والمتحققة سرديًّا داخله، والنص يعيد طرحها استكمالًا لمقتضياته، وتأكيدًا لجمالياته، المعرفة هنا معرفة جزئية لكونها لا تحيط بالتفاصيل الكاملة لواقعة ما أو لحدث ما، الرواية لا تستقصي جوانب الحدث، مقارنة بالتاريخ في معرفته الكلية أو معرفته الاستقصائية، فالتاريخ لا يتوقف على الحدث فقط وإنما تعمل معرفته الكلية على الإحاطة بالحدث: أسبابه ومظاهره ونتائجه.

- **مستوى غير مباشر**: يميل للفلسفة، ويطرح خبرة إنسانية كبرى، قد تأتي تمهيدًا لمعرفة لاحقة: «**الذاكرة موصل جيد للدهشة**» مقولة يستهل بها السارد فاصلة سردية، تبدو منفلتة من سياق السرد أو يمكن التعامل معها بوصفها مقولة قابلة للطرح منفصلة غير متصلة، غير أن السرد يفرض اتصالها وفق سياقه مما يجعلها داخلة في قراءة النص، مشاركة في صنع حبكته، في اتصالها بما بعدها من ملفوظ سردي: «مثل تلك التي نشعر بها أمام موت مأساوي لا يثير الشفقة. مثلًا أكتوبر 1981: حادث المنصة، مخيف حقًّا والهيكل البشري المرشق بالدوائر الصغيرة الذي نطالعه في الجريدة اليومية يعني أن الرجل مات مهترئًا، لكنه الجسد يصبح مجرد صورة المشهد. لا يكتفي بتحريك ذاكرة النص ولكنه أيضًا يعمل على تحريك ذاكرة المتلقي في محاولته ربط الأحداث بواقعها أولًا، وربط ذاكرة النص بتفاصيلها وتشغيل ذاكرة المتلقي وصولًا إلى ما يتغياه النص أو ما يستهدف طرحه من معارف.

سلطة المعرفة

إنهم يكتبون لأنهم يعرفون، فالروائي الذي لا يعرف لا يستطيع الكتابة، وإنما يتميز الروائيون عن غيرهم، أو يتمايزون فيما بينهم بمعرفتهم بالعالم والناس والأشياء والقوانين والأديان والعلاقات والعلوم المختلفة. كل أبواب المعرفة متاحة للروائيين، بداية من معرفتهم بكيفية إدارة العالم المسرود وتقرير سياسته، وكيفية السيطرة على المتلقي، وحتى المعرفة بكيفية إغلاق هذه المسارات المفتوحة على مدار عملية السرد، إنهم يعرفون كيف يعبرون للمعرفة، وكيف يعيدون إنتاجها وكيف يأخذون منها ما يناسب نصوصًا تعرف عن متلقيها

أكثر مما يعرف عن نفسه. السرد محاولة لخلق عالم على الأوراق. عالم يظل خاملاً حبيس الأوراق حتى نقاربه بالقراءة فنجده حيًّا، صالحًا لأن نعيشه ونعايش من فيه، السرد على حد تعبير أرسكين كالدويل: «محاولة خلق أناس كالأحياء، أحداث لها معنى في الحدود الضيقة للعالم الصغير الذي عرفه، إنه يعني الكفاح لوضع كلمات على الورق تحمل روح الحياة وإحساسها المراوغ، ومحاولة لا نهائية للوصول إلى المعاني المحددة وظلالها»[1]. بوصفها الساردة الأولى للرواية الأم[2]، تميزت شهرزاد بالمعرفة، باكتناز المعارف والعلوم المختلفة: «قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»[3]، لذا ينفتح العالم بكل معارفه أمام شهرزاد المتمكنة من توظيف سلطتها المعرفية غير المحددة، تلك المعرفة التي تجاوزت حدود معرفة الآخرين بما فيهم السلطة السياسية، سلطة الملك شهريار ووزيره الأول (والدها)، في كتابه «العلم في ألف ليلة وليلة» يعمد فيليب بولانجيه إلى تقديم ثمانية وأربعين نصًّا سرديًّا مختارًا من الليالي، صاغها بأسلوب سردي مشوق ودعمها بالرسوم المختلفة، مستدعيًا شخصيات الليالي وعالمها الساحر، كاشفًا عن الجانب العلمي في النصوص، مستنطقًا شهرزاد، مستعيرًا صوتها للكشف عن العنصر المعرفي المتضمن في كل حكاية. في الحكاية الأولى «مكتبة على لوحة من ذهب» تضفّر شهرزاد المعرفة بالسرد في حكاية الملك شاه الزمان ملك سمرقند وابنته عرفانة التي تستشير الجني في كيفية الحفاظ على رسائلها لفتاها دون أن يطلع عليها أحد: «فخادماتي يقرأن جميع رسائلي قبلي ويطلعن والدي على مضمونها»[4]، عندها يقترح عليها فهيم: «عليك أن تستخدمي الشيفرة السرية للجن، اكتبي رسالتك إلى عجيب واستبدلي كل حرف فيها بعدد من رقمين، 01 بدلًا من الحرف أ، و02 بدلًا من الحرف ب... إلخ»[5]، شارحًا لها أن ذلك ألفباء علم التشفير عند الجن، وما كان عند الجن قديمًا أصبح واحدًا من مظاهر العلم حديثًا (ترميز الحروف في الحواسيب الحديثة)، وهو ما يعني خصوبة الخيال المعرفي في الليالي كان قائمًا على منطق من العلم الذي سيجد

(1) أرسكين كالدويل: كيف أصبحت روائيًّا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة، 1991، ص 8.

(2) الرواية الأم تعبير أطلقه ماهر البطوطي على «ألف ليلة وليلة»، انظر: ماهر البطوطي: الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، دراسة في الأدب المقارن، القاهرة، 2005.

(3) ألف ليلة وليلة، تصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي، القاهرة، د.ت، ص 5.

(4) فيليب بولانجيه: العلم في ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. محمد دبس، بيروت، 2003، ص 9.

(5) المصدر السابق، ص 9.

طريقـه للتحقـق لاحقًـا، وفي نهايـة الحكايـة تعلـق شـهرزاد عـبر إضافتهـا الأخـيرة «لقـد فهمنـا اليـوم كيـف يمكـن تمثيـل متتاليـة مـن الأرقـام المزدوجـة برسـالة مشـفرة، يمكـن اعتبـار هـذه المتتاليـة مـن الأرقـام بمثابـة عـدد، وبمـا أنـه لا يوجـد حـد معـين لطـول العـدد، فباسـتطاعتنا أن نمثـل بواسـطة هـذه المتتاليـة أيـة رسـالة، فبواسـطة منظومـة مـن هـذا النـوع اسـتطعنا ترميـز الحـروف في الحواسـيب الحديثـة»[1].

لقـد بـدأت الروايـة حياتهـا بحثًـا عـن معرفـة فـن جديـد، منتجـةً كيانهـا الخـاص بوصفهـا فنًّـا ينتمـي إلى الحيـاة العصريـة. وعـبر أطـوار حياتهـا المختلفـة خلقـت الروايـة لنفسـها مسـاحات للعمـل في كل مجـالات الحيـاة، منتجـة معرفـة لهـا طابعهـا الجـمالي الـذي يضمـن لهـا موقعهـا المتفـرد في بلاغـة الاتصـال الـسردي. معرفـة خالـدة بخلـود الروايـة الـذي تسـعى دومًـا لتدشـينه والحفـاظ عليـه عـبر اعتـماد مـا يضمـن لهـا ذلـك، «فالـروائي حـين يجـد نفسـه إزاء سلسـلة بـلا نهايـة مـن الاختيـارات الأوليـة المطروحـة أمامـه بـكل كـرم يقـع اختيـاره عـلى مـا يظـن أنـه سـيدعم عالمـه الـذي أبدعـه بيديـه ويمنحـه شـكلًا ثابتًـا دائمًـا، لأن كل مـا تعنـى بـه الروايـة هـو بقـاء عالمهـا»[2].

(1) المصدر السابق، ص 12 .

(2) جون هالبرين: نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 1981، ص148 .

الخاتمة:

فيـما أتيـح لهـذه الدراسـة مـن مسـاحة اجتهـدت خلالهـا أن تحقـق أهدافهـا، جـاءت نتائجهـا تعبـيرًا عـن قـراءة مغايـرة للنتـاج الـروائي العـربي خاصـة والعالمـي عامـة:

- تحرير مفهوم المعرفة الروائية.

- تعديـد أنـواع المعرفـة الروائيـة رصـدًا لأنـواع مختلفـة منهـا: الـذات الإنسـانية – الآخـر المختلـف وثقافتـه المغايـرة- العصـور التاريخيـة – العلـوم المختلفـة – الأشـياء – الأمكنـة.

- الوحـدات المعرفيـة، مفهومًـا وتنوعًـا بـين: وحـدات صغـرى داخليـة تخـص النـص، ووحـدات كـبرى خارجيـة تنتمـي إلى خارجـه.

- تلقـي الوحـدات المعرفيـة عـبر الـراوي في منظـوره الـروائي وأثـر ذلـك المنظـور في إنتـاج المعرفـة وتقديمهـا، ودوائـر حركـة المعرفـة السرديـة وفـق منظـور الـراوي اسـتهدافًا لإنتـاج الروايـة معرفتهـا الخاصـة.

- خبرات النص التي تتشكل من مجموع المعارف التي تكتنزها الشخصيات.

- سلطة المعرفة، حيث تحولت المعرفة إلى سلطة في يد السارد قديمًا وحديثًا.

- يفتـح البحـث المجـال لقـراءة الروايـة عـبر مسـاحات المعرفـة تمهيـدًا لقـراءة المعرفـة وتأثيراتها الجماليـة في النـص السردي.

المصادر والمراجع

- أدينوكـوف، ف. غ: فـن الأدب الـروائي عنـد تولسـتوي، ترجمـة: د. محمـد يونـس، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، بالاشـتراك مـع دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، 1986.
- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1984.
- ألبيريس، ر.م: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1981.
- ألـف ليلـة وليلـة، تصحيـح: الشـيخ محمـد قطـة العـدوي، مصطفـى البـابي الحلبـي وأخويـه بكـري وعيـسى، القاهـرة، د.ت.
- الألمعي، إبراهيم مضواح: جبل حالية، جداول للنشر والتوزيع، الكويت، 2011.
- بركات، سليم: فقهاء الظلام، كتاب الكرمل، نيقوسيا، 1985.
- البطوطـي، ماهـر: الروايـة الأم، ألـف ليلـة وليلـة والآداب العالميـة، دراسـة في الأدب المقـارن، مكتبـة الآداب، القاهـرة، 2005.
- بوتـور، ميشـال: بحـوث في الروايـة الجديـدة، ترجمـة: فريـد أنطونيـوس، منشـورات عويـدات، بـيروت، 1986.
- بولانجيـه، فيليـب: العلـم في ألـف ليلـة وليلـة، ترجمـة: د. محمـد دبـس، أكاديميـا إنترناشـيونال للنـشر والطباعـة، بـيروت، 2003.
- التلمساني، مي: هليوبوليس، دار شرقيات، القاهرة، 2015.
- داريل، لورنس: كليا، ترجمة: فخري لبيب، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- زفايـج، سـتيفان: البنـاة العظـام في عـالم الروايـة والفـن، ترجمـة: محمـد محمـد فـرج، مكتبـة الأنجلـو المصريـة، القاهـرة، د.ت.
- الضبـع، مصطفـى: روايـة القاهـرة، قاهـرة الروايـة، أعـمال مؤتمـر القاهـرة الأدبي الثـاني، القاهـرة، مايـو 2000.
- العيسى، بثينة: ارتطام لم يسمع له دوي، مكتبة آفاق، الكويت، 2013.

- كالدويل، أرسكين: كيف أصبحت روائيًّا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار الهلال، القاهرة، 1991.
- كونديرا، ميلان: ثلاثية حول الرواية، فن الرواية، الوصايا المغدورة، الستار، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007.
- كونديرا، ميلان: فن الرواية، ترجمة: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2017.
- معلوف، أمين: سمرقند، ترجمة: عفيف دمشقية، الفارابي للنشر، بيروت، 1988.
- محفوظ، نجيب: كفاح طيبة، مكتبة مصر، القاهرة، 1944.
- محفوظ، نجيب: ميرامار، مكتبة مصر، القاهرة، 1967.
- الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت، 2010.
- هالبرين، جون: نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.
- الواد، حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988.

أدبيّة الحوار الرّوائيّ

سمر روحي الفيصل[1]

البريد الإلكتروني: drsamfay1948@hotmail.com

(1) مدرس دكتور في النقد العربي الحديث. عمل في جامعات سورية والمملكة العربية السعودية، وهو حاليًّا مدرس في جامعة الإمارات، بالإمارات العربيّة المتّحدة. معنيٌّ بشكل خاص بالنثر العربي الحديث (القصة والرواية)، ونقد الرواية، وأدب الأطفال والفتيان. من مؤلفاته: «النّقد اللّغويّ الحديث ونقد النّقد»، و«مصطلحات نقد الرّواية»، و«أدب الرّياض والأطفال والفتيان».

THE LITERARINESS OF NOVEL DIALOGUE

Abstract:

This study seeks to address the issues related to the literariness of novel dialogue, based on the fact that dialogue is an essential technical means in the novel, and there is a common problem among the novelists which is the assumption of writing of the novel dialogue should be in classical Arabic language, or it should be in any Arabic dialect, or through the combination between the classical language and dialect Arabic. This assumption alienated Arab literary criticism from another problem related to the literariness of the novel dialogue. Although several critics have pointed to this problem, there was no detailed study for it. Therefore, I delegated myself for this task, believing that this study contributes to clarifying the neglected problem, which is the literariness of novel dialogue and serves Arab literary criticism at the same time. I found it useful to provide this study through three aspects: novel dialogue format, its usefulness, and conditions. In the conclusion of this study I have presented the most key results, especially the alerting that dialogue is a talent and an industry, and requires that it be different between the characters of the novel, and that it be clear, agile, spontaneous, persuasive, attractive, concise, and accurate, in addition to writing it in an appropriate classical Arabic language to the novel' language.

Keyword:

Literariness, Novel, Novel Dialogue, Novel Dialogue Format, Novel Dialogue Usefulness, Novel Dialogue Conditions.

أدبيّة الحوار الرّوائيّ

ملخص:

تسعى هذه الدّراسة إلى معالجة قضيّة «أدبيّة الحوار الرّوائيّ»، انطلاقًا من أنّ الحوار وسيلة فنّيّة مهمّة في الرّواية، وأنّ هناك إشكاليّة واحدة شائعة في فَهْمه، هي الظّنّ أنّ مشكلته تتعلّق بصوغه باللّغة العربيّة الفصيحة، أو بإحدى اللّهجات العربيّة، أو بالجَمْع بين الفصيحة والعامّيّة. وهذا الظّنّ أَبْعَدَ عن النّقد الأدبيّ العربيّ إشكاليّة أخرى مرتبطة بالحوار الرّوائيّ، هي أدبيّته. وقد أشار عدد من النّقّاد إلى هذه الإشكاليّة، ولكنّني لم أرَ معالجة تفصيليّة لها؛ لذلك ندبتُ نفسي لهذه المهمّة؛ اعتقادًا منّي أنّ هذه المعالجة تُسهم في توضيح الإشكاليّة المهملة، وهي أدبيّة الحوار الرّوائيّ، وتخدم النّقد الأدبيّ العربيّ في الوقت نفسه. وقد رأيتُ من المفيد تقديم هذه المعالجة من خلال ثلاثة أمور، هي: شكل الحوار الرّوائيّ، وفائدته، وشروطه. وقدَّمتُ في خاتمة هذه المعالجة أبرز ما انتهيتُ إليه فيها، وخصوصًا التّنبيه على أنّ الحوار موهبة وصناعة، وأنّ أدبيّته تفرض أن يكون مختلفًا بين شخصيّات الرّواية، وأن يتّصف بالوضوح والرّشاقة والعفويّة والإقناع والجاذبيّة والإيجاز والدّقّة، فضلاً عن صوغه باللّغة العربيّة الفصيحة الملائمة للغة الرّوائيّة.

كلمات مفتاحيّة:

الأدبيّة، الرّواية، الحوار الرّوائيّ، شكل الحوار الرّوائيّ، فائدة الحوار الرّوائيّ، شروط الحوار الرّوائيّ.

أدبيّة الحوار الرّوائيّ

أقصد بأدبيّة الحوار الرّوائيّ ما يجعل الحوار حوارًا روائيًّا؛ أي توافرت فيه شروط ووظائف وفوائد أهَّلَتْه للاستعمال في الرّواية، ووضَّحتْ أثره في حوادثها وشخصيّاتها، ورسمت الحدود التي تميزه من مثيله في القصّة والمسرحيّة. ومسوّغ انصرافي إلى دراسة أدبيّة الحوار الرّوائيّ هو الاعتقاد الشّائع بأنّ قضيّة الحوار هي قضيّة صوغه اللّغويّ بالفصيحة أو بالعامّيّة أو باللّغة الوسطى «أو ما سُمِّي باللّغة الثّالثة» ليس غير. وقد أهمل هذا الاعتقاد جانبًا آخر أساسيًّا في الحوار الرّوائيّ، هو «أدبيّته». لذلك جعلت هدفي، في هذه الدّراسة، هو مناقشة قضايا «أدبيّة الحوار»؛ أي القضايا الخاصّة بالصَّوغ الأدبيّ للحوار الرّوائيّ المكتوب باللّغة العربيّة الفصيحة وحدَها، وهي قضايا متنوّعة متباينة، يمكن الدّلالة على بعضها، في حين يحتاج بعضها الآخر إلى عَوْنٍ من حقول معرفيّة أخرى غير حقلي الأدب والنّقد الأدبيّ. وقد رأيتُ من المفيد أن أجمع هذه القضايا في ثلاث قضايا رئيسة، هي: شكل الحوار الرّوائيّ، وفائدته، وشروطه. وهذا بيان بكلّ قضيّة من القضايا الثّلاث، وتذييل في خاتمة معالجتها بنتائج انتهيتُ إليها.

أوّلًا: شكل الحوار الرّوائيّ

أقصد بشكل الحوار الرّوائيّ، هنا، شكل اللّغة العربيّة الفصيحة المستَعمَلة في هذا الحوار. ذلك أنّ هناك من يظنّ أنّ استعمال الرّوائيّين شكلًا واحدًا، هو اللّغة العربيّة الفصيحة، كافٍ وحدَه؛ لأنّه يعني اشتراك هؤلاء الرّوائيّين في الشّيء الإيجابيّ المرغوب فيه. في حين يشير واقع الحوار الرّوائيّ عندهم إلى أنّ هذا الظّنّ أبعد النّقّاد عن جانب آخر يحتاج إلى تحليل في شكل الحوار الرّوائيّ. وظنّي أنّ الأمور الثّلاثة الآتية قادرة على تقديم هذا التّحليل.

■ الانتقال من اللّغة إلى الكلام

استعمال الرّوائيّين شكلًا لغويًّا واحدًا فصيحًا في حوار رواياتهم، لا يعني أنّهم متساوون في هذا الاستعمال. ذلك أنّ الاعتقاد بالتّساوي يبقى صحيحًا ما دمنا نقصد أنّ الرّوائيّين العرب يشتركون في استعمال لغة واحدة، هي اللّغة العربيّة الفصيحة، ولا يستعملون لغة أخرى كاللّغة الفرنسيّة أو الإنجليزيّة أو الألمانيّة أو غيرها من اللّغات. فإذا غادرنا هذا الاعتقاد، فخرجنا من الشّكل اللّغويّ العام إلى الاستعمال اللّغويّ الخاصّ للشّكل العامّ؛ أي خرجنا من اللّغة إلى الكلام، لاحظنا أنّ الاستعمال اللّغويّ الخاصّ بالحوار يتعدَّد بتعدُّد الرّوائيّين، بل إنّه يتعدَّد، أحيانًا كثيرة، بتعدُّد الرّوايات عند الرّوائيّ الواحد. وهذا يعني أنّ الرّوائيّين ينتقلون من الاشتراك في «اللّغة» الفصيحة إلى التّباين والتّعدُّد في «الكلام»؛ أي الحوار الذي صِيغ من الألفاظ والتّراكيب التي اختارها الرّوائيّ من «اللّغة» المشتركة؛ للتّعبير عن مراد كلّ شخصيّة من الشّخصيّات المتحاورة في رواياته. وهو، في الوقت نفسه، انتقال إلى مستوياتٍ من الحوار فرديّةٍ كثيرةٍ جدًّا، هي المستويات التي نقرؤها في روايات الرّوائيّين المختلفين، وفي روايات الرّوائيّ الواحد. فهناك مستويات من الحوار متباينة بين روايات «السّفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«اللّص والكلاب» لنجيب محفوظ، و«شرق المتوسّط» لعبد الرحمن منيف. وهناك مستويات أخرى متباينة بين روايات كلّ روائيّ من الرّوائيّين المذكورين. فالحوار في «اللّص والكلاب» يختلف عن الحوار في «الثّلاثيّة»، وعن الحوار في «رادوبيس» وهي كلّها روايات لروائيّ واحد، هو نجيب محفوظ، رغم أنّ هذه الرّوايات اشتركت في المستوى اللّغويّ الفصيح.

هذا الانتقال من «اللّغة» إلى «الكلام» هو الأمر الأوّل لاستعمال الفصيحة في الحوار الرّوائيّ. والفائدة من هذا الأمر هي أنّ صناعة الحوار الرّوائيّ صناعة فرديّة وليست صناعة عامّة مشتركة بين الرّوائيّين، وإنّ صِيغ هذا الحوار باللّغة الفصيحة عند الرّوائيّين المشتركين في استعمالها. وكأنّ كلّ واحد من هؤلاء الرّوائيّين جسَّد وحدَه قاعدة التَّفرُّد في التّأليف، أو النَّظْم، التي قدَّمها عبد القاهر الجُرْجَانيّ في «أسرار البلاغة»، وخلاصتها اتّجاه الرّوائيّ باللّغة في أثناء صوغه حوار روايته «إلى وجه دون وجه من التّركيب والتّرتيب»[1]. أي أنّ كلَّ واحد من الرّوائيّين يؤلِّف من الألفاظ والتّراكيب اللّغويّة الواحدة حوارًا مختلفًا؛ لأنّ العبرة بعد الاشتراك في الشَّكل العامّ تكمن في المهارة التّأليفيّة؛ مهارة صوغ الحوار.

---

(1) عبد القاهر الجُرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة، 1991، ص4.

■ قدرة الرّوائيّ اللّغويّة

الأمـر الثّـاني لاسـتعمال الرّوائيّـين العـرب شـكلًا لغويًّـا واحـدًا ينبـع مـن الأمـر الأوّل. فـإذا اختلـف الرّوائيّـون في صناعـة الحـوار، فـإنّ اختلافهـم يعنـي تباينهـم في تقديـم الحـوار الملائـم للشّـخصيّات، المعـبِّر عـن أفكارهـا ووجهـات نظرهـا. وبتعبـير آخـر أقـول: إذا كان الهـدف مـن الحـوار الـرّوائيّ تعبـير كلّ شـخصيّة عـن أفكارهـا ووجهـات نظرهـا، وسـعيها إلى تنميـة الحـدث والإسـهام فيـه، فـإنّ مـن أكـثر الأمـور الفنّيّـة صعوبـة أنّ ينجـح الـرّوائيّ في تقديـم حـوارٍ ملائـم لـكلّ شـخصيّة مـن شـخصيّاته عـلى حـدة، بحيـث تبـدو الشّـخصيّات، مجتمعـةً، مـن خـلال حوارهـا ووجهـات نظرهـا، مختلفـة متباينـة مقنعـة. ويرجـع تبايـن الشّـخصيّات الرّوائيّـة مـن خـلال الحـوار إلى شـيئين:

- أوّلهـما قـدرة الـرّوائيّ الفنّيّـة عـلى صـوغ الحـوار المفيـد الماتـع. وسـأناقش هـذه القـدرة في أثنـاء حديثـي عـن شروط الحـوار الـرّوائيّ.

- والـشّيء الثّـاني هـو قـدرة الـرّوائيّ اللّغويّـة، وهـي قـدرة مرتبطـة ارتباطًـا وثيقًـا بالشّـكل؛ ولذلـك رأيـتُ مـن الواجـب الحديـث عنهـا هنـا. ذلـك أنّ الرّوائيّـين يجـب أن يشـتركوا في «البضاعـة الأساسـيّة»، وهـي: معرفـة السّـنن اللّغويّـة العربيّـة الأساسـيّة، وامتـلاك الذّخـيرة اللّغويّـة الكافيـة؛ حتّـى يتصرّفـوا في أداء المعـاني. وكلّـما عمقـت معرفـة الـرّوائيّ بسـنن العربيّـة، أو بهـذه البضاعـة العامّـة، اتّضحـت مهاراتـه اللّغويّـة، ونضجـت، وانعكسـت انعكاسًـا إيجابيًّـا في أثنـاء صوغـه الحـوار الـرّوائيّ. وهـذا كلُّـه يعنـي أنّ الـرّوائيّ مُطَالَـب، في الحـدود الدُّنيـا، بامتـلاك المهـارات اللّغويّـة الأساسـيّة التـي تسـاعده عـلى التّعبـير الدّقيـق، ولا يعنـي أن الـرّوائيّ يجـب أن يكـون عالمًـا لغويًّـا، إنّمـا يعنـي أن يكـون الـرّوائيّ إنسـانًا موهوبًـا، يملـك حساسـيّة لغويّـة تسـاعده عـلى تقديـم حـوارٍ جميـل ملائـم معـبِّر.

مـن الواضـح أنّنـي أرى أنّ امتـلاك الـرّوائيّ الحـدود الدُّنيـا مـن سـنن العربيّـة أمـر واجـب، لا يحتـاج إلى تنبيـه وتذكـير. بـل إنّ حديثـي عـن الحـدود الدُّنيـا مـن سـنن العربيّـة يُضمـر رغبتـي في وصـول الـرّوائيّ إلى مرتبـة الفنّـان في الاسـتعمال اللّغـويّ، كـما هـي حـال الاسـتعمال اللّغـويّ الماتـع الشّـائق الدّقيـق في روايـات بديـع حقّـي وفاضـل السّـباعي ونجيـب محفـوظ ومحمّـد عبـد الحليـم عبـد اللـه. فهـؤلاء جميعًـا اسـتعملوا شـكلًا فصيحًـا واحـدًا، لكنّهـم صنعـوا منـه حـوارات رشـيقة

معبِّرة تختلف من شخصيّة إلى أخرى. بيد أنّ الواقع اللّغويّ الرّاهن للحوار الرّوائيّ أعلن مشكلة صرفتنا عن الطّموح إلى تجويد الحوار الرّوائيّ الفصيح والارتقاء به فوق الذي قدَّمه روّاد الرّوايّة العربيّة والمجوِّدون فيها. وقد بدأت هذه المشكلة تتّضح عند الرّوائيّين العرب في العقد الأخير، ومُفادها الخلل في المشترك اللّغويّ الفصيح، أو ما يجب أن يكون مشترَكًا بين الرّوائيّين. وأبرز تجلّيات هذا الخلل كثرة الأخطاء في النّحو والصّرف والإملاء واللّغة وتركيب الجمل، وعدم اهتمام الرّوائيّين الجدد بتكليف مَنْ يرونه مناسبًا لتصويب الأخطاء في رواياتهم، وإهمال دُوْر النَّشْر تصويب أخطاء الرّوائيّين قبل طباعة الرّوايات، ورَفْض الرّوائيّين، والرّوائيّات أيضًا، التّنبيهات الشّفويّة والمكتوبة المتوالية من النّقّاد على تقصيرهم في إتقان مهارات اللّغة العربيّة، وعدم معرفتهم بأنّ هناك خللاً جماليًّا في نصوصهم الرّوائيّة نابعًا من الأخطاء اللّغويّة التي وردت في هذه النّصوص، وانعكس بعضها في حوار رواياتهم، حتّى إنّ المرء بدأ يعتقد أنّ هؤلاء الرّوائيّين يجهلون مواضع الخلل والخطأ في نصوصهم؛ وشرع يشكّ في أنّهم لا يملكون القدرات اللّغويّة التي تُعينهم على تمييز الخطأ من الصّواب. وإليك نماذج من بعض الرّوايات[1] تضمّ أخطاء في الأمور الأساسيّة الثّلاثة البسيطة التي يتقنها تلاميذ المدارس عادةً:

عنوان الرّواية	الخطأ النَّحْويّ	الخطأ الإملائيّ	الخطأ اللّغويّ
؟	كلّما فعلت كلّما اتّضح	هيأتي	مضطرًا لتقديمها
؟	لكنّ شعور تملّكني	امرأة	الشّتاء القارص
؟	كان أباه وجدّه عاملين	شيئ	إضافة عمّا قدّموا
؟	لم يبقى أحد	الإعتياديّة	طيلة الوقت
؟	منذ ثلاثون سنة	أفريقيّة	بالنّسبة لي
؟	أمّا كرسي يوسف فخاليًا	الخطى	صدفة
؟	ينطلق خلفه المتظاهرين	مَلْأ الفراغ	الغير متجانس
؟	امتلأت دمائهم بالنكوتين	فاجئنا بقوله	زهورها الوردية

(1) حرصتُ، في هذا الجدول، على ذكر الأخطاء دون عناوين الروايات، ودون أسماء أصحابها؛ لأن غرضي هو الدّلالة على كثرة الأخطاء، وليس غرضي الإساءة إلى أصحابها.

الأخطـاء النَّحْويّـة والإملائيّـة واللّغويّـة المذكـورة في الجـدول بعـض مـن الأخطـاء التـي وقـع الرّوائيّـون فيهـا في العقـد الأخـير[1]، وغـرضي مـن الإشـارة إليهـا هـو التّنبيـه عـلى أنّ هنـاك روائيّـين لا يملكـون لغتهـم العربيّـة الفصيحـة، وهـؤلاء يتّصفـون غالبًـا بالصّفـات الثّـلاث الآتيـة، أو بعضهـا:

- عـدم التّدقيـق في الألفـاظ والتّراكيـب التـي تـؤدّي المعـاني التـي يرغبـون في تقديمهـا في حـوار رواياتهم.

- ضَعْـف قدراتهـم عـلى التأليـف بـين الألفـاظ لصُنْـع التّراكيـب الدّالّـة عـلى المعـاني التـي يرغبـون في إيصالهـا إلى المتلقّـين.

- عجزهـم عـن تقديـم سرد جميـل وحـوارات ماتعـة مفيـدة؛ لأنّ مواهبهـم الفطريّـة، ورغباتهم الأدبيّـة في كتابـة الرّوايـات، لا تكفـي وحدَهـا للنّهـوض ببنـاء نصوصهـم الرّوائيّة.

■ تباين مستويات الحوار

الأمـر الثّالـث مرتبـط بالأمريـن السّـابقين. فـإذا كان الحـوار الـرّوائيّ صناعـة فرديّـة مـن اللّغـة العربيّـة الفصيحـة المشـتركة بـين الرّوائيّـين، وكانـت الدّقّـة والمعرفـة اللّغويّـة تقـودان الـرّوائيّ إلى تقديـم الحـوار الجميـل الماتـع، وكانـت الأخطـاء تقـود الحـوار الـرّوائيّ إلى الضَّعـف وعـدم الدِّقَّـة في التّعبـير عـن المـراد، فـإنّ مـن البديهـيّ أن نسـتنتج أنّ مسـتوى الحـوار، قـوّةً وضعفًـا، فصاحـةً وركاكـةً، مسـؤوليّة الـرّوائيّ وحـدَه. ذلـك أنّ اللّغـة العربيّـة الفصيحـة ملـكُ الرّوائيّـين جميعًـا، وأنّ الحـوار كلام يصنعـه الـرّوائيّ، ويتّخـذه وسـيلة للتّعبـير عـن مـراده، ومـن ثَـمَّ فهـو كلام فـرديّ، لكنّـه في الوقـت نفسـه ذو مسـتويات عـدّة، داخـل الرّوايـة الواحـدة، وبـين الرّوايـات المختلفـة للـرّوائيّ الواحـد. ومـن المفيـد أن نلاحـظ هنـا أنّ الـرّوائيّ الواحـد لا يُقـدِّم مسـتوى واحـدًا مـن الحـوار، إنّمـا براعتـه تكمـن في تقديمـه حـوارات ذات مسـتويات عـدّة، لـكلّ شـخصيّة مـن الشّـخصيّات المتحـاورة في روايتـه مسـتوى خـاصّ بهـا وحدَهـا، معبِّر عـن آرائهـا ووجهـات نظرهـا، فضـلًا عـن إسـهامه في الحـدث الـرّوائيّ. أي أنّ حـوار كلِّ شـخصيّة

(1) انظـر تفصيـلات أخـرى حـول الأخطاء فـي الألفـاظ والتّراكيب عنـد الرّوائيين في: د. سـمر روحـي الفيصل: أسـلوبية الرواية العربيـة، دمشـق، 2011، ص23 وما بعدها.

ذو مستوى لغويّ مغاير لمستوى الحوار عند الشّخصيّة الأخرى في الرّواية نفسها. وقدرة الرّوائيّ الإبداعية تتجلّى في تقديمه المستويات الحواريّة المختلفة، المتباينة، دون أن يُفضِّل مستوى منها على المستويات الأخرى؛ لأنّ الحوار ليس وسيلة للتّعبير عن المعاني فحسب، إنّما هو في الوقت نفسه وسيلة لإبداع الشّخصيّات المتباينة في مواقفها وآرائها داخل الرّواية.

ثمّ إنّ تعدُّد مستويات الحوار الرّوائيّ دليل على أدبيّة الحوار، وعلى فنّيّته، وعلى المستوى الفنّيّ للرّوائيّين الذين قدَّموا روايات ناجحة لا تنقصها القدرة على الإقناع والإمتاع والتّأثير. ورغم أنّ تقديم الرّوائيّين مستويات مختلفة من الحوار دليل آخر على مرونة الفصيحة وقدرتها على صوغ الحوار الفنّيّ الماتع، فإنّ العكس سيكون صحيحًا؛ أي أنّ الإخفاق في تقديم مستويات حواريّة مختلفة داخل الرّواية، أي عدم نجاح الرّوائيّ في تقديم حوار مقنع، سيكون دليلاً على ضعفه اللّغويّ والفنّيّ، وعلى حاجته إلى سدِّ ثغرات عجزه بشيء غير قليلٍ من التَّعلُّم الذّاتيّ قبل إقدامه على كتابة الحوار الرّوائيّ.

ثانيًا: فائدة الحوار الرّوائيّ

لا أعرف الزّمن الذي أدرك فيه الرّوائيّون حاجتهم إلى الحوار، فاستعاروه من المسرحيّة، وعدَّلوا تسميات بعض أنواعه، كما هي حال المناجاة في المصطلح المسرحيّ التي صارت معروفة في المصطلح الرّوائيّ بالتّداعي، أو بالمونولوج الدّاخليّ[1]. أقول إنّني لا أعرف التّاريخ الذي انتقل الحوار فيه من المسرحيّة إلى الرّواية، لكنّني أعتقد أنّ الرّوائيّين استعاروا الحوار من المسرحيّة في بداية نشأة القصّة التي كان عدد صفحاتها أوّل الأمر كثيرًا، ثمّ زاد هذا العدد فأصبحت القصّة رواية، أو قلَّ عدد صفحاتها فأصبحت قصّة قصيرة. وظنّي أنّ الرّوائيّين حرصوا على الحوار الرّوائيّ كثيرًا، وراحوا يُجوِّدونه ويبرعون في صوغه ويتّكئون عليه عندما أدركوا أنّ له ثلاث فوائد روائيّة، هي: تنمية الحدث الرّوائيّ، والإسهام في بناء الشّخصيّات، وترسيخ موضوعيّة الرّوائيّ وحواريّة الرّواية. وهذا توضيح لكلّ فائدة من الفوائد الثّلاث.

(1) يجري الخلط كثيرًا بين تيار الوعي وهو نوع أدبي، والمناجاة، وهي تقنية قديمة استعملها تيار الوعي. انظر: محمود غنايم: تيار الوعي، 1993، ص14.

1. تنمية الحدث الرّوائيّ:

الحوار الرّوائيّ ليس ثرثرة بين شخصيّتين روائيّتين كما سأشير في أثناء حديثي القابل عن شروط الحوار، وليس فرصة لتسويد الصّفحات وإطالة الرّواية، إنّما هو وسيلة فنّيّة من وسائل تنمية الحوادث الرّوائيّة. ذلك أنّ الحوادث يجب أن تنمو لكي تتقدَّم الحكاية الرّوائيّة إلى الأمام، والحوار بين الشّخصيّات يُسهم في هذا النّموّ ولا يصنعه وحدَه، فيجعل الحوادث تتقدَّم إلى الأمام كلّما أوغل المتحاورون في حوارهم، شريطة أنّ يتّصف حوارهم بالقدرة على تجسيد هذه الوظيفة الفنّيّة.

لا أشكُّ في أنّ السّؤال المهمّ هنا، هو: كيف يُسهم الحوار الرّوائيّ في تنمية الحوادث الرّوائيّة؟ أعتقد أنّ الإجابة عن هذا السّؤال ليست هيِّنة، لكنّها في حدود ما أرى لا تخرج عن أمرين: توافر الموهبة في صُنْع الحوار ضمن الموهبة الرّوائيّة العامّة، وتوافر شروط الحوار وفوائده. وسأتحدَّث عن شروط الحوار في فقرة خاصّة قابلة، وأودّ هنا الحديث عن الإسهام في تنمية الحوادث الرّوائيّة، وأذكر في التّمهيد لذلك الحوار الآتي من رواية «ملائكة وشياطين»[1] لباسمة يونس:

«سمعتُ صوته يصرخ مناديًا شقيقه الآخر:

- الحقنة... الحقنة.

صرختُ بهلع وعيناي تستنجدان بشقيقي الفزع:

- أيّ دواء، وأيّة حقنة؟

أجابني الآخر وهو يقترب منه بعجلة ويقلب في جيوبه بحثًا عن شيء ما:

- إنّه مدمن، وقد استفحلت حالته ولم يعد قادرًا على علاجها»[2].

الساردة، قبل المقطع الرّوائيّ، لا تعلم أنّ أخاها الأكبر مدمن، بينما أخوها الأصغر يعلم ذلك. والحدث، قبل المقطع الرّوائيّ، هو موافقة السّاردة على زيارة أخيها الأكبر الذي يعيش منفصلاً عن أسرته صحبة أخيها الأصغر. والقارئ المتلقّي حين يطّلع على المقطع الرّوائيّ

(1) باسمة يونس: ملائكة وشياطين، دبي، 1990.

(2) المصدر السابق، ص149.

تتقـدَّم معرفتـه بالحـدث الـرّوائيّ، أو قُـلْ إنّ الحـدث الـرّوائيّ نفسـه يتقـدَّم إلى الأمـام حـين تعـرف السّـاردة، مـن خـلال الحـوار بينهـا وبـين شـقيقها الأصغـر أنّ أخاهـا الأكـبر مدمـن. وسـنلاحظ، في الفقـرة القابلـة، أنّ مثـل هـذا الحـوار يُسـهم في تنميـة شـخصيّة السّـاردة؛ لأنّ كلّ معرفـة هي عامل مـن عوامـل نمـوّ الشّـخصيّة داخـل الرّوايـة. ويمكـن أن نلاحـظ أيضًـا أنّ باسـمة يونـس اسـتعانت بالفواصـل السّرديّـة لتضفـي عـلى الحـوار بـين السّـاردة وشـقيقها حـرارة وعفويّـة وحركـة، فبـدا حـوارًا متلاحقًـا رشـيقًا، لكـنّ المهـمّ فيـه بالنّسـبة إلى الأمـر الـذي نتحـدَّث عنـه، هـو أنّ الحـدث بعـد الحـوار المذكـور اختلـف عـن الحـدث قبلـه، كـما اختلفـت شـخصيّة السّـاردة نتيجـة ذلـك أيضًـا. ونتـج عـن هـذا الاختـلاف أمـر إيجـابيّ، هـو أنّ القطيعـة التـي حدثـتْ بـين السّـاردة وأخيهـا الأكـبر قبـل هـذا الحـدث انتهـت نتيجـة معرفتهـا بإدمـان أخيهـا، وحاجتـه إلى المسـاعدة. وهـي معرفـة قدَّمهـا الحـوار، ولـولا وجـود هـذا الحـوار لمـا تقـدَّم الحـدث في روايـة «ملائكـة وشـياطين» هـذه الخطـوة الصّغـيرة في الحكايـة الرّوائيّـة؛ تلـك الخطـوة التـي أنهـت القطيعـة بـين السّـاردة وأخيهـا الأصغـر، وأضافـت إلى المصائـب التـي كانـت تـترى عـلى الأسرة مصيبـة جديـدة، هـي إدمـان الأخ وعجـزه وحاجتـه إلى المسـاعدة.

أسـتطيع الانتهـاء مـن المقطـع الحـواريّ السّـابق إلى نتيجـة عامّـة، هـي أنّ الحـدث الـرّوائيّ؛ أيّ حـدث روائيّ، ينمـو بوسـاطة الحـوار إذا قـدَّم هـذا الحـوار معرفـة جديـدة لم تتوافـر قبلـه. ويمكننـي عَـدُّ «المعرفـة» معيـارًا للفائـدة التـي يُقدِّمهـا الحـوار للحـدث الـرّوائيّ. فـإذا لم تتوافـر هـذه المعرفـة بقـي الحـوار غـير مفيـد، وقـد يقـترب مـن الثّرثـرة. مـن أمثلـة ذلـك الحـوار الآتي مـن روايـة «مكتـوب»[1] لفتحيّـة النّمـر:

«سعيد: تسمحين لي بالسؤال ليلى؟

ليلى: ماذا؟

سعيد يحدق بها متفرسًا: ما هذا الحزن الواضح في عينيك؟

ليلى: حزن؟ تقول حزن يا سعيد؟

- نعم حزن، وحزن عميق ودفين، وما هذه النبرات التي وكأنها أنين جريح؟.

(1) فتحيّة النمر: مكتوب، عَمَّان، 2012.

- لم أنت دائم الغباء يا سعيد؟ أم تراك تتظاهر بالغباء فقط أمامي أنا؟ تقولها بينها وبين نفسها، ثم تجيب متظاهرة بلامبالاة مقصودة لم تخف عليه: لا حزن ولا شيء، يتهيأ لك هذا، هذا كل ما في الأمر.

- ألم يتّصل بكم أبو الأولاد؟ إلا بالحق ما اسمه؟

-ليلى: إبراهيم.

- أهو من العائلة؟

- لا ليس من العائلة.

- إذن كيف؟ أعني كيف؟

- تقصد كيف ارتبطت به؟

- نعم إذا لم يكن الأمر مزعجًا بالنّسبة إليك!»[1].

الماضي القريب من هذا الحوار هو جلوس «ليلى» على شاطئ البحر في أستراليا، وقدوم «سعيد» الفتى الوسيم الذي كانت تتمنّى قبل زواجها بسنوات طويلة أن يبادلها الحبّ، لكنّه لم يلتفت إليها، وتزوّج ابنة خالتها. ويمكن أن نلاحظ أنّه وجَّه إليها، في الحوار، ثلاثة أسئلة؛ الأوّل عن الحزن في عينيها ونبرات صوتها، والثّاني عمّا إذا كان زوجها قد اتّصل بها، والثّالث عمّا إذا كان زوجها قريبًا من أقربائها. ولم تُقدِّم الأسئلة والإجابة عنها أيّة خدمة للحدث الرّوائيّ؛ لأنّ ليلى لم تكن حزينة قبل مجيء سعيد، ولم تُصبح حزينة بعد قدومه. كما أنّ معرفة اسم زوج ليلى لم يكن ذا أثر في سعيد، وكذلك كيفيّة ارتباط ليلى به. ومن ثَمَّ بدت الأسئلة والإجابة عنها مجرد حديث بين ليلى وسعيد لم يُقدِّم شيئًا، ولم يؤخِّر شيئًا في الحدث الرّوائيّ، ويمكن حذفه من سياق الرّواية دون أن يتأثَّر الحدث الرّوائيّ. وهذا يعني أنّ هذا الحوار ليس وظيفيًّا، كما أنّه ليس من المفيد أن نسمّيه حوارًا؛ لأنّه لا يملك من الحوار غير شكله الخارجيّ. والشَّكل الخارجيّ نفسه يعني أنّ الرّوائيّة التي كتبت هذا الحوار لم تُدقِّق في فائدة الكلام الحواريّ الذي كتبته لحدث روايتها وشخصيّة سعيد فيها.

(1) المصدر السابق، ص118، 119.

2. الإسهام في بناء الشّخصيّات:

ليس هناك حوارٌ يُسهم في بناء الحدث الرّوائيّ، وحوار آخر يُسهم في بناء الشّخصيّات الرّوائيّة. إنّما هناك حوار وظيفيّ، وحوار آخر غير وظيفيّ. فإذا كان الحوار وظيفيًّا نجح في تنمية الحدث والشّخصيّات معًا، وقد ينمّي أحدهما دون الآخر إذا كان السّياق الرّوائيّ يُقدِّم أحدهما دون الآخر. لهذا السّبب رأينا الحوار الأوّل من الحوارين المذكورين في الفقرة السّابقة وظيفيًّا قادرًا على تنمية الحدث والشّخصيّة في آنٍ معًا. في حين افتقر الحوار الثّاني إلى هذه الوظيفيّة، فخلا من تنمية الحدث والشّخصيّة، وبدا مجرَّد حديث عابر يزيد عدد الأسطر في الرّواية دون أن يُقدِّم أيّة فائدة لها. ويمكنني تعزيز موضوع الحوار الوظيفيّ الذي يُسهم في تنمية الشّخصيّات بالإشارة إلى الحوار الآتي من رواية «باب العبد»[1] لأدهم العبودي:

«قمتُ بينهم منصرفًا لكن الشيخ قال زاعقًا:

- انتظر يا حسن.

صغرتُ منتفضًا، أجلسني الشيخ بجواره وقال:

- لك أسبوع لم تأت إلى الكُتَّاب.. أين كنت؟

- كنت...

ارتبكتُ، صمتُّ قليلًا، ثم أضفت سريعًا باستدراك:

- لكنّ علي وأحمد ومهجة جاءوا يا عم الشيخ.

صاح فيَّ:

- الله ينوّر عليك! عارف أنهم جاءوا، وأنت؟

تلجمت ولم أجبه، فأكمل:

- أمك عارفة يا حسن؟

---

(1) أدهم العبودي: باب العبد، الشارقة، 2012.

قلت بتوسل:

- أول وآخر مرة يا سيدنا»[1].

لا يُقدِّم الحوار السّابق أيّة خدمة للحدث الرّوائيّ، لكنّه يُقدِّم خدمة لشخصيّة حسن، وهي الشّخصيّة الرّئيسة في رواية «باب العبد». إذ يُطلعنا على ثلاثة أمور في مرحلة طفولته حين كان يتردَّد على الكُتَّاب. أوّلها أنّه طفل شقيّ، يهرب من الكُتّاب، ثمّ يعود إليه. والمتلقّي يعرف هذا الأمر الأوّل من السّياق الرّوائيّ السّابق. لكنّ الحوار أضاف أمرين آخرين إلى شخصيّة حسن، لم يكن السّياق السّابق قد طرحهما، هما خوفه من شيخ الكُتّاب، ومن عقاب أمّه له. أي أنّ الحوار عزَّز شيئًا من معرفة المتلقّي بشخصيّة حسن استنادًا إلى الأمر الأوّل، قبل أن يُضيف إلى هذه المعرفة القديمة معرفتين أخريين جديدتين في شخصيّة حسن، هما خوفه من الشّيخ ومن أمّه. وقد نَمَتْ بوساطة هاتين المعرفتين الجديدتين معرفة المتلقّي بشخصيّة حسن، كما أنّ شخصيّة حسن نفسها نَمَتْ في الرّواية بوساطة الحوار.

بيد أنّ فَهْم نموّ الشّخصيّة بوساطة الحوار الرّوائيّ يجب أن يبقى في الحدود الكلّيّة. والمراد بذلك أنّ حوارًا وظيفيًّا بين شخصيّتين في إحدى الرّوايات لا يعني أنّ الشّخصيّتين قد نمتا بوساطة هذا الحوار وحدَه، إنّما يعني أنّ هذا الحوار أسهم في تقديم معرفة جديدة بشخصيّة كلٍّ منهما، تزيد مع غيرها من المعارف المستَمَدَّة من الحوارات الرّوائيّة الأخرى من معرفة المتلقّي بالشخصيّات الرّوائيّة كلّها أو بعضها تبعًا لورودها في الحوار أو عدم ورودها فيه، أو ورود بعضها دون بعض. كما يُسهم السّرد والوصف والحدث في تقديم إضافات أخرى، فيتّضح نموّ الشّخصيّة عند المتلقّي، أو نقول إنّ الشّخصيّة نمتْ في الرّواية بوساطة الحوار والسّرد والوصف... وهذا كلّه يعني أنّ نموّ الشّخصيّة يحدث في الرّواية تدريجيًّا من خلال الحوار والسرد والحدث والوصف والعلاقات الرّوائيّة؛ لذلك وُصِفت الشّخصيّة بالنّامية في بدايات النّقد الرّوائيّ الحديث، في مقابل وصفها بالمسطَّحة التي لا ينمو فيها شيء طَوَال الرّواية.

هذا هو المراد من الحدود الكلّيّة التي يجب أن يُفْهَم نموّ الشّخصيّة في الرّواية من

(1) المصدر السابق، ص87.

خلالها. ولا أشكّ في أنّ فائدة الحوار تتحقَّق ضمن هذا الفهم للحدود الكلّيّة دائمًا، لكنّ تجسيد الحوار الوظيفيّ يبقى صعبًا جدًّا، يحتاج إلى دُرْبة ومران؛ لذلك نرى غالبيّة الرّوايات تحار في أمره، فتهرب منه، أو تلجأ إلى واحد أو أكثر من الأمور الثّلاثة الآتية:

- الأمر الأوّل:

التّخلّي عن الشّكل المتداول للحوار في صفحات كثيرة من الرّواية، كما هي الحال في الفصول الثّلاثة الأولى من رواية «وادي الحوارث»[1] لتوفيق فيّاض. فقد سوَّدت هذه الفصول الثّلاثة سبعًا وثلاثين صفحة من الرّواية دون أن تستعمل الحوار بين الشّخصيّات. لكنّ الرّوائيّ شعر بعد ذلك بالحوار الذي يُسهم في نموّ الشّخصيّات، فلجأ إلى «الحوار غير المباشر ضمن السّرد»، بحيث ترد الجملة الحواريّة في أثناء السّرد، ولا ترد وحدَها لتمتاز من السّرد. بيد أنّ هناك روائيّين يحرصون على تمييز الحوار في أثناء السّرد، كما فعل توفيق فيّاض نفسه حين ميَّز الجملة الحواريّة بعلامتي تنصيص على النّحو الآتي: «غضب عيسى يومها ناهضًا يودّعه بلهجة عاتبة، إلا أنّه أمسك به وأجلسه ثانية، ثمّ مدّ يده تحت فراشه وأخرج بندقيّته الرشّاشة التي كان يخفيها ووضعها أمامه. جحظت عيناه لحظتها وفغر فاه مشدوهًا، وقبل أن يتفوّه بأيّة كلمة أضاف «لقد آن الأوان لنا أن نفعل ذلك بأنفسنا». قال عيسى بلهجة يائسة ساخرة، وهو لايكاد يصدّق بأن ما يفعله هراء، بل ومهزلة من جملة تلك المهازل التي يمثّلها المنتفعون بين حين وآخر»[2]. الواضح أنّ الاقتباس السّابق سرديّ فيه نوعان من الحوار. فهو يضمّ شخصيّتين تتحاوران حول قضيّة استرداد فلسطين. وقد لجأ الرّوائيّ توفيق فيّاض إلى شكل الحوار غير المباشر، أو الحوار ضمن السّرد، فقدَّم لنا نصًّا يدلّ دلالة واضحة على مضمون الحوار وفائدته. كما قدَّم لنا جملة حواريّة واحدة مباشرة ضمن السّرد، لكنّه وضعها بين علامتي تنصيص ليجعلها تمتاز من السّرد. وقد انتمى شكل هذه الجملة إلى شكل الحوار الخارجيّ المألوف الذي يبدأ بفعل «أضاف»، لكنّ ذلك لم يُغيِّر من شكل الحوار غير المباشر، إنّما أكمل وظيفته، وإن اختلف عنه في تنويع الشّكل بين مضمون الجملة الحواريّة، وبين النّصّ على الجملة الحواريّة، ووضْعها بين علامتي تنصيص.

---

(1) توفيق فياض: وادي الحوارث، بيروت، 1994.

(2) المصدر السابق، ص10.

- الأمر الثّاني:

الإيهـام بـأنّ الرّوايـة خاليـة مـن الحـوار ذي الشّـكل المبـاشر الخارجـيّ، وهـو الحـوار الـذي يسـتعمل أفعـالًا مـن نحـو: «قـال، قالـت، ردّت، أضـاف، أكمـل...»، أو بدائلهـا «الشَّرْطَـة». لكـنّ حاجـة الـرّوائيّ إلى تنميـة شـخصيّاته الرّوائيّـة حفزتـه إلى طَلَـب العـون مـن الحـوار غـير المبـاشر، فلجـأ إلى تقديمـه بلغـة السّـارد دون النّـصّ عليـه بلغـة الشّـخصيّة. أي أنّـه لجـأ إلى الـسّرد المشْـبَع بالحـوار غـير المبـاشر، دون أن يضـمّ هـذا الـسّرد أيّـة جملـة حواريّـة مبـاشرة. وهـذا يعنـي أنّ الإيهـام حيلـة أسـلوبيّة، وأنّ المـراد بـه هنـا هـو أداء الـسّرد وظيفـة الحـوار في تنميـة الشّـخصيّات. مـن ذلـك مـا فعلـه عـلي أبـو الرّيـش في روايـة «زينـة الملكـة»[1]:

«رفعـت زينـة رأسـها متحسـبة، متوثبـة، سـمعت طرقـات خـف خفيفـة تدنـو مـن الخيمـة ثـم تقـترب حتـى وصلـت إلى البـاب المـوارب، سـمعت الصـوت المنـادي مـن جارتهـا مهـرة، نهضـت زينـة ملبيـة، وقفـت عنـد البـاب، لمحـت وجـه المـرأة العجـوز، حيّتهـا بوداعـة وضراعـة، بينـما بـادرت مهـرة بالسـؤال عـن غيابهـا في المسـاء وعـدم تواجدهـا كالعـادة في جلسـة النسـاء»[2].

هـذا المقطـع الـسّرديّ نمـوذج للـسّرد المشْـبَع بالحـوار غـير المبـاشر، وباسـتعمال الجسـد، وببعـض الحـواسّ، كالحركـة: «رفعـت رأسـها، نهضـت، وقفـت، وصلـت»، والسّـمع: «سـمعت الصّـوت»، والنّطـق: «حيّتهـا». ويهمّنـي مـن هـذا المقطـع تقديـم عـلي أبو الرّيـش مضمـون الجملة دون أن ينـصّ عليهـا في قولـه: «حيّتهـا بوداعـة وضراعـة»، و«بـادرت مهـرة بالسّـؤال عـن غيابهـا»، و«سـمعت الصّـوت المنـادي مـن جارتهـا». فهـذه الجمـل الثّـلاث جمـل سرديّـة، لكنّهـا في الوقـت نفسـه حـوار غـير مبـاشر، يضـمّ مضمـون الحـوار بلغـة السّـارد، بحيـث يـشي بمضامـين معيَّنـة دون النّـصّ عليهـا. فجملـة «حيّتهـا بوداعـة»، وهـي حـوار غـير مبـاشر، تـشي بـأنّ «زينـة» قالـت كلامًـا لجارتهـا «مهـرة» رحَّبـت فيـه بهـا ترحيبًـا لطيفًـا، وجملـة «بـادرت مهـرة بالسّـؤال»، وهـي أيضًـا حـوار غـير مبـاشر، تـشي بـأنّ مهـرة هـي السّـبّاقة بتقديـم كلام اسـتفهاميّ عـن سـبب غيـاب زينـة، وجملـة «سـمعت الصـوت المنـادي»، وهـي حـوار غـير مبـاشر أيضًـا، تـشي بـأنّ زينـة سـمعت كلام مهـرة الـذي يناديهـا. والواضـح أنّ معنـى الجملـة الثّالثـة أوحـى بحـوار دار بـين زينـة ومهـرة حـول

(1) علي أبو الريش: زينة الملكة، الشارقة، 2004.

(2) المصدر السابق، ص98.

موضوع غياب زينة عن المجالس النِّسْويّة، وكأنّ الرّوائيّ علي أبو الرّيش جسَّد وظيفة الحوار في تنمية معرفة المتلقّي بشخصيّة «زينة» في الرّواية، وخصوصًا اعتكافها وعزلتها عن المشاركة في جلسة النّساء، دون أن يستعمل الشّكل الخارجيّ المألوف للحوار. ويمكنني القول هنا إنّ المقاطع السّرديّة المشبَعة بالحوار غير المباشر تجمع بين وظيفتي السّرد والحوار معًا في أثناء تنميتها الشّخصيّة الرّوائيّة، وتكاد هذه المقاطع تُشبه من حيث الهدف الحوار الذي يُنمّي الحدث والشّخصيّة في وقت واحد؛ أي أنّ كلًّا منهما يؤدّي وظيفتين في وقت واحد. وهذا أمر معروف متداول في النّصوص الرّوائيّة.

- الأمر الثّالث:

إعلان الرّوائيّ عجزه بأسلوب من أسلوبين؛ أسلوب غير مباشر هو اللّجوء إلى الحوار باللّهجة العامّيّة، وأسلوب مباشر هو مزج الحوار الفصيح ببعض الكلمات العامّيّة. ولستُ مهتمًّا هنا بالعجز غير المباشر الذي يُعبِّر الرّوائيّ عنه باستعمال العامّيّة، لكنّ الإشارة إليه تُعزِّز القول إنّ مشكلة الحوار لم تكن يومًا مرتبطة باللّغة الفصيحة، إنّما كانت دائمًا مرتبطة بعجز الرّوائيّ عن تقديم حوار وظيفيّ يُنمّي الحدث والشّخصيّة بوساطة اللّغة الفصيحة ليس غير. أمّا الأسلوب الثّاني الذي يعلن الرّوائيّ عجزه من خلاله، وهو مزج الفصيحة ببعض الكلمات العامّيّة، فهو العجز الذي يحتاج إلى بعض التّفصيلات. ذلك أنّ الرّوائيّ يستعمل الفصيحة في الحوار، لكنّه في موضع ما من هذا الحوار يعجز عن التّعبير، أو يرى نفسه غير قادر على تقديم لفظ أو تركيب يجسِّد المعنى الذي يرغب في تقديمه، فيلجأ إلى العامّيّة ثمّ يعود ثانية إلى الفصيحة. من ذلك ما فعله محمّد عبد اللّه القواسمة في رواية «الحشر»[1]:

«أمّا أبي فمال عليّ وهمس:

- أنا خايف أنك لا تنفع. النسوان يرغبن في الرجل القوي مثل الحصان. اسأل المجرب، ولا تسأل الطبيب.

تعرف أمي فحوى كلامه عندما ينحني تلك الانحناءة، فقالت لي:

---

(1) محمد عبد الله القواسمة: الحشر، عمّان، 1993 .

- لا تسمع كلامه يا صالح. أبوك فاضي أشغال، والفاضي يعمل قاضي»[1].

هـذا الحـوار فصيـح، لكـنّ صاحبـه لجـأ إلى التّوريـة بالعامّيّـة حـين قـال: «أنـا خايـف أنّـك لا تنفـع»، وإلى اسـتعمال مثـل شـعبيّ عامّـيّ قريـب في صوغـه مـن الفصيحـة: «أبـوك فـاضي، والفاضي يعمـل قـاضي». والسّـؤال هنـا: أليسـت هنـاك إمكانيّـة لتقديـم التّوريـة نفسـها بالفصيحـة، فيقـول: أخـشى أنّـك غـير قـادر عـلى مقاربـة النّسـاء؟. أليسـت هنـاك إمكانيّـة لتحويـل المثـل الشّـعبيّ العامّـيّ إلى فصيـح، فيقـول: أبـوك لا عمـل لـه، والـذي لا عمـل لـه يُصبـح قاضيًـا؟ أعتقـد أنّ هنـاك إمكانيّـة لاسـتعمال المقطـع الحـواريّ بالفصيحـة دون أيّ تغيـير أو تبديـل في المعنـى، لكـنّ الـرّوائيّ فضَّـل مـزج الفصيحـة بالعامّيّـة دون سـبب لغـويّ مقنـع. فالمـزج لم يوفِّـر لهـذا المقطـع قـدرًا أكـبر مـن التّأثـير أو الإقنـاع أو الإمتـاع. وعـلى الرّغـم مـن ذلـك فقـد اسـتعمله الـرّوائيّ، وكان اسـتعماله للمـزج دليـلاً عـلى عجـزه عـن إدراك الفـارق اللّغـويّ بـين دلالـة المقطـع الحـواريّ بالفصيحـة، ودلالتـه بلغـة مزيـج بـين الفصيحـة والعامّيّـة. وإذا كان الـرّوائيّ يملـك الحـسَّ اللّغـويّ الـذي يقـوده إلى الفـارق بـين الاسـتعمالين، ولكنّـه عـدل طواعيـةً عـن اسـتعمال الفصيحـة، فهـو لا يثـق بقـدرة الفصيحـة عـلى تقديـم الحـوار الوظيفـيّ، أو هـو حائـر في موضـوع قدرتهـا عـلى ذلـك؛ لذلـك هـرب مـن حيرتـه إلى المـزج بـين العامّيّـة والفصيحـة.

3. ترسيخ موضوعيّة الرّوائيّ وحواريّة الرّواية:

الفائـدة الثّالثـة للحـوار الـرّوائيّ هـي الدّلالـة عـلى موضوعيّـة الـرّوائيّ وحواريّـة الرّوايـة. ذلـك أنّ جانبًـا مـن جوانـب فنّيّـة الشّـخصيّة الرّوائيّـة يتجسَّـد بإيهـام المتلقّـي باسـتقلاليّتها في المجتمـع الـرّوائيّ، وامتلاكهـا رأيًـا خاصًّـا بهـا وحدَهـا في الحـوادث والشّـخصيّات، ونموّهـا اسـتنادًا إلى ظروفهـا الخاصّـة، وثقافتهـا، وأثـر الحـوادث فيهـا. وهـذا كلّـه لا يتحقَّـق إذا شـعر المتلقّـي بـأنّ هـذه الشّـخصيّة تابعـة للـرّوائيّ، معـبِّرة عـن آرائـه ووجهـات نظـره. أمّـا إذا كانـت كلُّ شـخصيّة مـن الشّـخصيّات مسـتقلّة بنفسـها فـإنّ المجتمـع الـرّوائيّ يملـك، في هـذه الحـال، مجموعـة مـن الشّـخصيّات المتباينـة في آرائهـا ووجهـات نظرهـا، وصراعاتهـا الصّغـيرة والكبـيرة، وتآلـف بعضهـا، ونفـرة بعضهـا الآخـر. وذلـك كلّـه يـدلّ عـلى أنّ الـرّوائيّ، مبـدع الرّوايـة، موضوعـيّ، ليسـت لديـه

(1) المصدر السابق، ص52.

رغبـة في السّـيطرة عـلى شـخصيّات روايتـه، وإنطاقهـا بمـا يرغـب في قولـه. ويـدلّ أيضًـا عـلى أنّ الرّوايـة نفسـها روايـة حواريّـة بالمعنـى الباختينـيّ؛ أي أنّهـا روايـة تضـمّ شـخصيّات، لـكلّ شـخصيّة منهـا صـوت يُعـبِّر عـن نفسـه، وإنْ كان مختلفًـا عـن الآراء الأخـرى.

لا أشـكّ في أنّ الحـوار يُسـهم في ترسـيخ موضوعيّـة الـرّوائيّ وحواريّـة الرّوايـة إذا اسـتطاع التّعبـير عـن وجهـات نظـر الأصـوات الرّوائيّـة المتباينـة، دون أن يوحـي بالانحيـاز إلى صـوت دون آخـر. مـن أمثلـة ذلـك الحـوار الآتي المذكـور في روايـة «حـارة الشـوق، سـوق اللّحامـين»[1] لمحمـد سـمير جعـارة:

«- أرجو أن لا تتدخّل في شيء.. تصوّر أنّك ستدخل في حرب لا تعرف نتائجها؟

- إنّـه يعنينـي كثـيرًا، ويعنينـا كلّنـا.. هـذه ليسـت حـرب [كـذا] كباقـي الحـروب!!. إنّهـا مقاومـة في سـبيل الاسـتقلال والحرّيّـة.. كيـف تفكّـر هكـذا يـا عمّـي «مـا معقـول أبـدًا...

- كلّنـا ضـد الانتـداب، لكـن خـوفي عليـك.. إنـك أمانـة لـديّ! ثـمّ لا تنـسى مـا قالـه الكومنـدان في المندوبية...

- لا تخف.. سأتدبّر أمري.. «من غير المعقول السكوت عمّا يجري هنا»!

- ماذا تنوي؟

- حتى الآن أفكّر.. حتمًا سأصل إلى نتيجة ما..! إلى قرار يُرضيني..

- هل فكّرت بوالدك المريض؟ إنه في حالة لا يحتمل معها أي إزعاج..»[2].

غـير خـاف عـلى قـارئ الحـوار السّـابق اختـلاف السّـارد وعمّـه حـول موضـوع المشـاركة في مقاومـة الفرنسـيّين. ففـي حـين رغـب السّـارد في المشـاركة في المقاومـة، سـعى العـمّ إلى إبـداء مخاوفـه مـن ذلـك حفاظًـا عـلى السّـارد، وخشـية مـن أن يُزْعَـج والـد السّـارد الـذي تـرك ابنـه أمانة لديـه. وليـس القـارئ المتلقّـي بقـادر عـلى أن يعـرف موقـف الـرّوائيّ مـن هـذا الاختـلاف، وكلّ مـا يعرفـه هـو توافـر رأيـين مختلفـين؛ رأي رجـل كبـير في السّـنّ محافـظ مـتردِّد خائـف، وشـابّ مفكّـر وطنـيّ يحـترم عمّـه ويسـعى إلى إقناعـه بوسـاطة الحـوار. وهـذا يعنـي أنّ الـرّوائيّ موضوعـيّ، لم

(1) محمد سمير جعارة: حارة الشوق، سوق اللحامين، اللاذقية، 2006.

(2) المصدر السابق، ص 86.

يختـف وراء شـخصيّة السّـارد، أو شـخصيّة العـمّ، إنّمـا اختفـى مـن الحـوار كلّـه، وتـرك السّـارد وعمّـه ينطقـان بمـا يريانـه صوابًـا، دون أن ينحـاز إلى أحدهـما صراحـةً أو ضمنًـا. ويـدلّ الحـوار نفسـه عـلى صوتـين روائيّـين، لـكلّ منهـما وجهـة نظـر تُعـبرِّ عنهـا، وتسـعى إلى إقنـاع الآخـر بهـا. وهـذا دليـل عـلى حواريّـة الرّوايـة التـي اتّضحـت بوسـاطة الحـوار، أو قُـلْ إنّ الحـوار أسـهم في موضوعيّـة الـرّوائيّ وحواريّـة الرّوايـة مـن خـلال شـخصيّتي السّـارد وعمّـه، فبـدا حـوارًا مقنعًـا مؤثِّـرًا.

ثالثًا: شروط الحوار الرّوائيّ

إذا كان الأمـران السّـابقان الخاصّـان بشـكل الحـوار الـرّوائيّ وفائدتـه كافيـين في رسـم الحـدود الفنّيّـة العامّـة، فـإنّ هنـاك شروطًـا يجـب توافرهـا إلى جانبهـما؛ لتكتمـل الجوانـب الفنّيّـة للحـوار القـادر عـلى الإقنـاع والإمتـاع والتّأثـير. وهـذه الـشّروط كثـيرة متداخلـة، يصعـب الفصـل بينهـا أحيانًـا، لكنّنـي أعتقـد أنّ الـشّروط السّـبعة الآتيـة أكـثر الـشّروط قُربًـا مـن الحاجـات الفنّيّـة الرّوائيّـة.

1. الرَّشاقة:

الرَّشـاقة صفـة تُطْلَـق، لغـةً، عـلى حُسْـن القَـدِّ ولُطْفـه[1]. واسـتُعمِلَت اسـتعمالًا مجازيًّـا في الدّلالـة عـلى الخـطّ، ويمكـن اسـتعمالها مجازيًّـا في الدّلالـة عـلى اللّغـة، فيُقـال: لغـة رشـيقة؛ أي لطيفـة مأنوسـة محبَّبـة. ومنهـا: حـوار رشـيق؛ أي لطيـف يقبلـه المتلقّـي ويرتـاح لـه. ومأنـوس؛ أي مألـوف مـن الإنسـان، مُسـتَمَدّ مـن الحيـاة الحقيقيّـة، وليـس غريبًـا عـن اسـتعمال النّـاس أو بعيـدًا عنهـم. والرّشـاقة بهـذا المعنـى صفـة جـمالٍ إيجابيّـة في الحـوار الـرّوائيّ، تنبـع مـن القبـول النّفـسيّ لـه، ومـن اعتقـاد المتلقّـي أنّـه شـبيه بالحـوار العـاديّ الـذي يجـري بـين البـشر في الحيـاة اليوميّـة عـادةً. مـن ذلـك الحـواران الآتيـان مـن روايـة «اللآلـئ»[2] لعبـد اللـه خليفـة:

(1) معجم الإرشاد، مادة «رشق».

(2) عبد الله خليفة: اللآلئ، الأعمال الكاملة، بيروت، 2004.

«- لقد أهلكتنا أيها الربان.

- وأنقذتكم أيضًا!

- إنّني لا أتكلم عن نفسي.

- وأنا كذلك»[1].

«- إلى الجنوب

جلس عند الدفة وصرخ لنفسه ثانية: إلى الجنوب! كأن أحدهم يمسكه.

- يا نوخذا إلى أين تريد أن تأخذنا؟!

كان ناصر ولا يزال ناعسًا.

- لن آخذكم بل الريح ستأخذكم.

- لماذا لا تتجه إلى الغرب؟ هناك أهلنا.

- يا ناصر، الغرب يعني الدمار.

- الجنوب يعني الصخور والصحارى.

- ابتعد عن وجهي»[2].

الحواران السّابقان طبيعيّان، كأنّهما منقولان من الواقع الحقيقيّ مباشرة. لغتهما فصيحة، لكنّ المتلقّي يشعر أنّها لغة الحياة اليوميّة الحقيقيّة بتدفقها وبساطتها ومألوفيّتها. وهذا كلّه جعل الحوارين رشيقين؛ أي لطيفين مأنوسين، لا غرابة فيهما، ولا افتعال في لغتهما. ورغم ذلك فإنّ المتلقّي قادر على أن يلاحظ نوعًا من التّباين في الرّشاقة بينهما. فالحوار الأوّل أكثر رشاقة من الثاني؛ لأنّه أشدّ تدفُّقًا وسلاسة منه. والحوار الثّاني أقلّ رشاقة؛ لأنّه استند إلى فاصلة سرديّة، دون أن يكون في حاجة إليها، هي الفاصلة السّرديّة الثّانية: «كان ناصر ولا يزال ناعسًا». أمّا الفاصلة السّرديّة الأولى: «جلس عند الدفة وصرخ لنفسه ثانية: إلى الجنوب! كأن أحدهم يمسكه»، فقد كان الاتّكاء عليها مفيدًا؛ لأنّها وضّحت تصميم النَّوخذا على الإبحار جنوبًا لمعرفته الأخطار المترتِّبة على إبحاره في هذا الاتّجاه.

---

(1) المصدر السابق، ص27.

(2) المصدر السابق، ص24، 25.

2. الوضوح:

الوضـوح شرط آخـر مـن شروط الحـوار الـرّوائيّ. والمـراد بـه الاسـتعمال اللّغـويّ الحقيقـيّ للتّراكيـب التـي تخاطـب المتلقّـين بوسـاطة الحـوار، بحيـث يفهـم المتلقّـون هـذا الحـوار فهـمًا واحـدًا لا تبايـن فيـه بينهـم في الغالـب الأعـمّ. وعكـس الوضـوح هـو الاسـتعمال اللّغـويّ المجـازيّ للتّراكيـب، بحيـث يفهـم المتلقّـون هـذا الحـوار فهـمًا فرديًّـا، بحسـب ثقافـة كلٍّ منهـم وتجربتـه القرائيّـة. ومسـوّغ التّبايـن بـين الاسـتعمالين الحقيقـيّ والمجـازي للتّراكيـب، هـو مخاطبـة الأوّل العقـل، والنّـاس فيـه مشـتركون، ومخاطبـة الثّـاني العواطـف والأحاسـيس، والنّـاس فيهـا مختلفـون. وإنّنـي أعتقـد أنّ الحـوار الـرّوائيّ لا يـؤدّي هدفـه، ولا يُحقِّـق الفائـدة منـه، مـا لم يفهمـه المتلقّـي ويتفاعـل معـه. لذلـك كان الوضـوح شرطًـا أساسـيًّا مـن شروطـه الهادفـة إلى تنميـة الحـوادث والشّـخصيّات، والإسـهام في بنـاء الرّوايـة.

يُضـاف إلى ذلـك أمـر آخـر، هـو تعـدُّد درجـات الوضـوح والمجـاز. والتّنبيـه عـلى هـذا التَّعـدُّد ضروريّ لئـلا يعتقـد أحـد أنّ الوضـوح درجـة واحـدة تتوافـر في الحـوار الـرّوائيّ في الرّوايـات كلّهـا. كذلـك الأمـر بالنّسـبة إلى المجـاز. فهـو مثـل الوضـوح درجـات وليـس درجـة واحـدة. فهنـاك درجـة تجعـل المجـاز غامضًـا قريبًـا مـن المجـازات الشِّـعريّة، وهنـاك درجـة تجعـل المجـاز قريبًـا مـن الاسـتعمال اليومـيّ الحقيقـيّ. وهنـاك، في الوقـت نفسـه، مجـازات أخـرى كثـيرة تقبـع بـين الغمـوض والوضـوح. والأمـر نفسـه نـراه في الوضـوح. فهنـاك درجـات للوضـوح تقبـع بـين التّركيـب القريـب مـن العامّيّـة والتّركيـب القريـب مـن المجـاز. ومـن ثَـمّ ليـس لدينـا وضـوح واحـد أو غمـوض واحـد، إنّمـا لدينـا درجـات في الاثنـين معًـا، يهمّنـا منهـا هنـا درجـات الوضـوح النّابعـة مـن الاسـتعمال الحقيقـيّ للتّراكيـب الحواريّـة. وهـذه أمثلـة تُوضِّـح التَّعـدُّد في الوضـوح ودرجاتـه.

ورد في رواية «نجوم أريحا»[1] لليانة بدر الحوار الآتي:

«- بتّ أكره الحياة منذ أن ماتت أمي.

فتقول:

- الحياة متجددة، ولا يكرهها إلا الأحمق.

(1) ليانة بدر: نجوم أريحا، القاهرة، 1993 .

- لكنها معتمة، رديئة، ووسخة.

- تـراب القـبر وحـده هـو المعتـم، المـليء بحـشرات وديـدان تأكلـكِ حينـما تنْزلـين إليهـا. مـا أجمـل ضـوء النهـار، ومـا أحـلى أشـعة الشـمس. نعـم أحـب سـارتر وسـيمون دي بوفـوار، وأصـدّق مسـألة الاختيـار، لكنـي لا أومـن بفكـرة كـره الحيـاة والشـعور بعذابهـا»[1].

هـذا الحـوار واضـح، لكـن درجـة الوضـوح فيـه ضعيفـة؛ أي أنّـه حـوار قريـب مـن الغمـوض. والسّـبب في ذلـك هـو إحالتـه إلى «الفلسـفة الوجوديّـة» عنـد سـارتر وسـيمون دي بوفـوار، وهـي فلسـفة لا يعرفهـا المتلقّـي العـاديّ. ولسـوف يزيـد غمـوض هـذا الحـوار حـين يعتقـد المتلقّـي أنّ الفلسـفة الوجوديّـة عنـد سـارتر وسـيمون دي بوفـوار واحـدة، وهـي ليسـت كذلـك عـلى الرّغـم مـن الأمـور المشـتركة بينهـما فيهـا. ويزيـد الغمـوض مـرّة ثالثـة حـين يسـتثني الحـوار فكـرة كـره الحيـاة أو التّشـبُّث بملذاتهـا، وهـي موضـوع اختـلاف بـين الفلاسـفة الفرنسـيين المعاصريـن لسـارتر. ويمكننـي القـول باختصـار إنّ الحـوار السّـابق لا يصـل إلى المتلقّـي مبـاشرة عـلى الرّغـم مـن وضوحـه، إنّمـا يحتـاج إلى شرح قبـل فهمـه، أو يحتـاج إلى متلـقّ عـارف بالفلسـفة الوجوديّـة حتّـى يتمكّـن مـن التّواصـل معـه. وهـو يختلـف في درجـة الوضـوح عـن الحـوار الآتي المسـتَمَدّ مـن روايـة «قبـل الأبـد برصاصـة»[2] لأنيسـة عبـود:

«قال الشاب الذي يدير محل سيرياتيل: لا يوجد عندي هاتف عمومي.

قالت: أدفع لك ما تريد.

قال: اشتري بطاقة وتحدَّثي بها.

قالت: كيف؟

راح الشاب يشرح لها الطريقة...»[3].

يختلـف وضـوح هـذا الحـوار عـن وضـوح الحـوار السّـابق في الدّرجـة. فهـذا الحـوار لا يضـمّ شـيئًا يحتـاج إلى شرح حتّـى يصـل إلى المتلقّـي، إنّمـا يصـل إليـه مبـاشرة؛ لأنّه بسـيط محـدَّد يخاطب

(1) المصدر السابق، ص79.

(2) أنيسة عبود: قبل الأبد برصاصة، القاهرة، 2011.

(3) المصدر السابق، ص86.

العقـل دون وسـاطة. لهـذا السّـبب لا يحتـاج إلى فِعْـل «قـال» أو «قالـت»؛ لأنّ أمـر المتحاورَيْـن فيه لا يلتبـس عـلى المتلقّـي، ومـن ثَـمَّ كانـت الرّوائيّـة أنيسـة عبُّـود قـادرة عـلى الاكتفـاء بالشَّرْطـة بـدلًا مـن هذيـن الفعلـين، دون أن يتأثَّـر الوضـوح في حـوار روايتهـا.

3. الدّقّة:

المـراد بالدِّقَّـة أن يُعـبِّر الحـوار عـن مـراد كلّ شـخصيّة مـن الشّـخصيّات المتحـاورة دون نقـص أو زيـادة في المعـاني. ويُسـتَدَلّ عـلى هـذه الدّقّـة مـن لغـة الحـوار، ومـن فَهْـم المتلقّـين جميعًـا للمعـاني التـي تُقدِّمهـا هـذه اللّغـة. فـإذا قدَّمـت لغـة الحـوار معنيـين أو دلالتـين لم يكـن الحـوار دقيقًـا، وإن قدَّمـت لغـة الحـوار معنـى واحـدًا لا يتغـيَّر ولا يتبـدَّل عنـد أيّ متلـقّ يقـرأ الحـوار كان الحـوار نفسـه يتّصـف بالدّقّـة. مـن ذلـك الحـوار الآتي المسـتَمَدّ مـن روايـة «مطـر في صبـاح دافـئ»[1] لسـلوى البنّـا:

«ضحكت وهي تشد عينيّ إلى عينيها... لوّحت بحقيبتها أمام وجهي.

- هنا سر الداء وهنا سر الدواء... وحتى تكتشف السر عليك أن تكتشف الشارع الأخير.

شدت بأصابعها على يدي، عانقت عيناها وجهي فأحسست بشيء من الارتياح.

- سنلتقي أكثر من مرة.

قالت وهي تبتسم»[2].

الحـوار السّـابق واضـح لكنّـه يفتقـر إلى الدّقّـة. إذ إنّ فيـه لبسًـا بـين كونـه حـوارًا بـين المـرأة والسّـارد، أو هـو ليـس حـوارًا، إنّمـا هـو كلام المـرأة وحدهـا؛ أي أنّ المـرأة هـي التـي تتكلَّـم وتخاطـب السّـارد. ليـس هنـاك مـا يُرجِّـح أمـرًا مـن هذيـن الأمريـن؛ لأنّ كليهـما يُفهَـم مـن نـصّ الحـوار. ومـن ثَـمَّ يُوصَـف الحـوار السّـابق بعـدم الدّقّـة، في حـين يُوْصَـف الحـوار الآتي المسـتَمَدّ مـن روايـة «مَكْـر الكلـمات»[3] لياسـمينة خـضرا بالدّقّـة:

(1) سلوى البنا: مطر في صباح دافئ، بيروت، 1979.

(2) المصدر السابق، ص38.

(3) ياسمينة خضرا: مكر الكلمات، ترجمة: حنان عاد، الجزائر، 2011.

«- أتريد أن أحضر طبيبًا؟

- في هذه الساعة؟

- ثمة أطباء يعملون ليلًا.

- كلا. فأنا أحتاج بأن أكون وحيدًا. من فضلك أغلق الباب وراءك»[1].

ليس في الحوار السّابق غير معنى واحد يفهمه أيُّ متلقّ للغة التي كُتِب بها هذا الحوار. وهذا ما جَعَله يتَصف بالدّقّة. إذ إنّه سؤال واضح وإجابة محدَّدة عن هذا السّؤال ولا شيء آخر يمكن أن يُفهَم من لغة الحوار.

4. الإيجاز:

المراد بالإيجاز أن تكون كلُّ جملة من جُمَل الحوار قصيرة غير طويلة؛ لئلا تتحوَّل إلى مقطع سرديّ. أي أنّ الإيجاز نقيض الطُّوْل. وهذه الصّفة واضحة في الحوار الآتي المستَمَدّ من رواية «حارة الشوق سوق اللحامين» لمحمد سمير جعارة:

«- استيقظي يا أمي، تأخرت في النوم. هل تشعرين بشيء؟

- صباح الخير يا فاطمة. أصبت بأرق شديد.. لم أستطع النوم.. كنت أفكّر بك وبخليل.. أنا فرحة جدًّا بهذا الخبر.. إنه ابن حلال، أعرفه جيدًا وأعرف أمه أيضًا. كانت عاقلة وآدمية يا فاطمة، رحلت وهي في عزّ صباها، كان خليل لم يزل طفلًا، وكان كبير أشقائه، وكان ما كان مع زوجة أبيه، تحمّل منها الكثير من سوء معاملتها لهم. الظالمة سرقت منهم طفولتهم واغتصبت أحلامهم، كانت شديدة القسوة، لا تخاف الله. قريبًا ستكون خطوبتك، والزواج بعد أشهر قليلة، سنشتري لك جهازك.. لدي أقمشة جميلة كنت خبّأتها لك لمثل هذه المناسبة، سنرسلها إلى الخياطة جميلة.. جميلة ستيني إنك تعرفينها.. إنها خياطة شاطرة»[2].

لقد تحوَّلت الجملة الحواريّة الثّانية إلى مقطع سرديّ طويل، فيه كلام عن تاريخ خليل،

(1) المصدر السابق، ص57، 58.

(2) محمد سمير جعارة: حارة الشوق، سوق اللحامين، اللاذقية، ص234.

وتحديـد لصفاتـه، وتهيئـة لجهـاز فاطمـة. وهـذه الأمور مـن مهمّات الـسّرد، لكـنّ الجملـة الحواريّة نهضـت بهـذه المهـمّات وحدهـا. ويمكننـي القـول إنّ المنطقـيّ في الحـوار السّـابق هـو أن تتوقَّـف الجملـة الثّانيـة عنـد قـول الأمّ: «أنـا فرحـة بهـذا الخـبر»؛ لأنّ هـذا التَّوقُّـف كاف في تعليـل أرقهـا، لكنّهـا لم تتوقَّـف عنـد الجملـة المذكـورة، إنّمـا جـاوزت التّعليـل إلى الـشّرح والتّفصيـل فوصلـت بالجملـة الحواريّـة إلى الـسّرد. وقـد لاحـظ نجـم عبـد اللـه كاظـم هـذا الأمـر في الرّوايـة العربيّـة، فقـال: «ينـسى هـذا المؤلـف أحيانًـا أن الواحـد منـا لا يتكلـم في الحيـاة الحقيقيـة أكـثر مـن بضـع كلـمات في كل مـرة»[1]. ونقـل عـن ترولـوب تحديـدًا فنّيًـا، هـو أنّ «عـلى الكاتـب أن يجعـل كلام شـخصياته قصـيرًا، فليـس لشـخصية أن تنطـق أكـثر بكثـير مـن اثنتـي عـشرة كلمـة في كل مـرة، إلا إذا كان باسـتطاعة الكاتـب تبريـر فيـض الـكلام بخصوصيّـة المناسـبة»[2] . أي أنّ طُـوْل الجملـة الحواريّـة يكـون مقبـولًا أحيانًـا إذا كانـت طبيعـة السّـياق الـرّوائيّ تدعـو إليـه وتسـوّغه. وهـذا أمـر قليـل الـورود في الرّوايـة؛ ولذلـك بقيـت القاعـدة العامّـة صحيحـة، وهـي أن يـأتي الحـوار الـرّوائيّ قصـيرًا موجـزًا، يكتفـي باللّمحـة الدّالّـة، والإشـارة العابـرة.

5. العفويّة:

المـراد بالعفويّـة اتّصـاف الحـوار بعـدم الافتعـال، وكأنّـه منقـول عـن متحاورَيْـن في الحيـاة الحقيقيّـة، يتبـادلان الأفـكار حـول موضـوع معـيَّن دون أن يقصـدا هـذا التّبـادل. وهـذه العفويّـة هـي التـي يحتـاج إليهـا الحـوار الـرّوائيّ، بحيـث يحـسّ المتلقّـي بـأنّ المتحاورَيْـن لا يفتعـلان الحـوار ليتظاهـرا بالدّيمقراطيّـة، وأنّ الـرّوائيّ لا يفتعـل المواقـف ليكتـب حـوارًا لا لـزوم لـه. إنّمـا يحتـاج المتلقّـي إلى الإحسـاس بـأنّ الحـوار يتدفَّـق بعفويّـة وسلاسـة وكأنّـه طبيعـيّ وليـس عمـلًا متخيَّـلًا. ولعـلّ الحواريـن الآتيـين يوضِّحـان الفـرق بـين الحـوار العفـويّ والحـوار غـير العفـويّ. أمّـا الأوّل فمُسـتَمَدّ مـن روايـة «مدائـن الأرجـوان»[3] لنبيـل سـليمان:

«قال أبو تمّام:

(1) د. نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، الشارقة، 2004، ص108 .

(2) المصدر السابق، ص109 .

(3) نبيل سليمان: مدائن الأرجوان، دبي، 2013 .

- ومع ذلك أعتقد أن المهم هو ما يحاوله الإسلاميون من تحويل للصراع بينهم وبين السلطة إلى صراع بين الطوائف والمذاهب.

قالت شفق:

- قبل حضورك كنا نتحدث في الاغتيالات التي تغلب عليها الطائفية.

قال هزار وقد ضاعف من أنفه الكبير الظل الذي أرخاه عليه ضوء اللمبة:

- ماذا تتوقع بعد خمس سنوات من الحرب الطائفية في لبنان؟»[1].

أمّا الحوار الثّاني فمُستَمَدّ من رواية «مملكة الفراشة»[2] لواسيني الأعرج:

«- أنا سعيد وأعرف أن سعادتي هي سعادتك.

- فاوست حبيبي أريد أن أقول شيئًا. أرجو أن لا تغضب مني. ممكن؟

- يا روحي أنت جاذبيتي الكبرى نحو بلاد الشوق والحنين. تفضلي.

- لا أدري. طبعًا سعيدة بمجيئك، لكني أصبحت أخاف منك.

انتظرتها بسذاجة فلم تتأخر. الضحكة.

- هههههههه. مهبووولة.

- طيب لماذا تضحك. أنا مستسلمة لك كليًّا بكل براءتي الطفولية. ثلاث سنوات وسبعة أشهر وأنا أنتظر هذه اللحظة حبيبي. من حقي أن أحس بها»[3].

المتلقّي للحوار الأوّل يشعر بعفويّته. فهو حوار بين هزار وشفق وأبي تمّام، فيه رأي وردّ عليه، دون شرح وتفصيل وتعليل، ودون انفعال وتعصُّب. ولذلك بدا حوارًا عفويًّا كالذي يجري في الحياة اليوميّة بين أشخاص ذوي آراء. أمّا الحوار الثّاني فافتعاله واضح. إذ إنّه ثرثرة، طرح كلامًا لا معنى له حول سعادة المتحاورَيْن بلقائهما بعد سنوات من الغياب. ذلك أنّ أمر هذه السّعادة اتّضح من الجملة الحواريّة الأولى، ولم تُقدِّم الجمل الحواريّة التّالية شيئًا يزيد المتلقّي معرفة بهذه السّعادة، أو الادِّعاء بالحاجة إلى الإحساس بها.

---

(1) المصدر السابق، ص282، 283.

(2) واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دبي، 2013.

(3) المصدر السابق، ص301، 302.

6. الإقناع:

المراد بالإقناع أن يتمكَّن الحوار الرّوائيّ من توفير قبول المتلقّي العقليّ بالمعاني أو الأفكار التي يُقدِّمها المتحاوران، أو المتحاورون. ذلك أنّ الإقناع ذو صبغة عقليّة منطقيّة، له صلة بالعواطف والأحاسيس، لكنّ صلته بها ضعيفة إذا قيست بصلته بالعقل. ولعلّ صلة الإقناع بالعفويّة تبدو قويّة دائمًا؛ لأنّ العفويّة حريصة على التّدفُّق الطّبيعيّ للأفكار والمعاني، وكلُّ تدفُّق طبيعيّ يُقنع المتلقّي بأنّه قريب مما يجري في الحياة. وهناك سبب آخر لقُرْب العفويّة من الإقناع، هو أنّ الحوار الرّوائيّ يجري عادةً بين شخصيّات مختلفة في آرائها وثقافاتها وتجاربها، ولا معنى له، ولا أهمّيّة، إذا جرى بين شخصيّات متَّفقة في آرائها. إذ إنّ هدفه هو الكشف عن جانب من الشّخصيّة، يتعلَّق بآرائها في الحوادث الرّوائيّة، أو يتعلّق بجانب من تجربتها في الحياة، أو بجانب من علاقتها بموضوع الحوار، أو يتعلَّق بغير ذلك من الأمور التي تُسهم في تنمية الشّخصيّة، أو في تنمية الحدث الرّوائيّ. ويُخشى دائمًا من أمرين:

= **أوّلهما** أن يكتب الرّوائيّ حوارًا لا يُقدِّم شيئًا جديدًا لمعرفة المتلقّي بالشّخصيّة أو بالحدث الرّوائيّ، ومن ثَمَّ يُصبح مجرَّد ثرثرة يمكن حذفها دون أن يتأثَّر الحدث، أو الشّخصيّة. ومن أسفٍ أنّ غالبيّة الرّوايات الأولى للرّوائيّين تقع في خطأ الثّرثرة، فتُقدِّم حوارات لا تخدم الرّوايات في شيء، لكنّ أصحابها يدركون بعد التّجربة الأولى أنّ القضيّة لا تكمن في توافر الحوار في الرّواية، إنّما تكمن في أن يؤدّي هذا الحوار وظائفه الرّوائيّة، وإلا فإنّه يصبح ثرثرة لا فائدة منها. وهذا الكلام عن الثّرثرة لا يعني أنّ الحوار كلّه في الرّواية لا فائدة منه وإنْ تدنّت هذه الرّواية في سُلَّم الفنّ، إنّما يعني أنّ غالبيّة المقاطع الحواريّة لا تخدم نموّ الحدث والشّخصيّة؛ لأنّ الرّوائيّ لم يُدقِّق في وظائفها وشروطها. والعكس صحيح أيضًا. ذلك أنّ المقطع الحواريّ الجيِّد في هذه الرّواية أو تلك لا يعني أنّ الحوار كلّه في هذه الرّواية جيِّد، إنّما يعني الاتّجاه العامّ ليس غير.

= **وثانيهما** أن يكتب الرّوائيّ حوارًا فكريًّا ذا موضوع مجرَّد، له غرض محدَّد هو تقديم أفكار الرّوائيّ نفسه حول هذا الموضوع، سواء أكانت أفكار الرّوائيّ مرتبطة بالحدث الرّوائيّ وبالشّخصيّات فيه أم لم تكن مرتبطة بهما. وهذا النّوع من الحوار الرّوائيّ ذي المنحى

الفلسفيّ هو الذي يُدْعَى عادةً بالحوار الذّهنيّ البعيد عن العفويّة والإقناع. ولعلّ الحوار الآتي المسَتمَدّ من رواية «العجوز»[1] للدّكتور أفنان القاسم يكون نموذجًا لهذا الحوار الذهنيّ:

«- لا تفعلي شيئًا الآن، لكل شيء أوان.

- لا أستطيع. عليّ أن آتي بالآتي، عليّ أن أذهب إلى عكا.

- إذن خذي هذه: إذا أردت الخلاص من عالم عفن واحد على الأقل، اذهبي على التو واقتلي الحاكم.

نبرت بقهر:

- لا أستطيع، عليَّ أن أذهب إلى عكا، عليَّ أن آتي بالقاتل.

- أرأيت كيف تعودين إلى نقطة الانتهاء؟

- ما تطلبينه فوق طاقتي، لا تنسي قماءة إمكانياتي، وحقارة أنوثتي!

- إذن، افعلي مثلي.

- مثلك.. لا، لا أريد أن أفعل مثلك.

- أأثير في نفسك العار إلى هذه الدرجة يا ناكرة الخير؟!

- ليس العار، وإنما.. لا، لا أريد أن أفعل مثلك، حياتك ليست حياتي.

- حياتك هي البقية الباقية أو إنها الصورة.. لا خيار آخر غير هذا الخيار، وهذه هي حياتك، وهذه هي حياتي.

- أريد أن أكون شيئًا آخر»[2].

هذا حوار ذهني بين الأمّ وابنتها، تختلف الابنة فيه عن أمّها، فهي لا تريد أن تكون مثلها، إنّما تريد أن تكون شخصيّتها مستقلّة عنها. وهو حوار يفلسف العلاقة بين الابنة وأمّها، ويحاول ضمن السّياق الفلسفيّ العامّ الاتّجاه بشخصيّة العجوز إلى المنحى التّرميزيّ. ويخيَّل إليَّ أنّ هذا النّوع من الحوار الذّهنيّ قليل، بل نادر في الرّواية العربيّة. وهو يختلف من رواية إلى أخرى رغم ندرته، كما هي حال الحوار بين نبيل وهيفاء في رواية «جيل

(1) د. أفنان القاسم: العجوز، الجزائر، 1991.

(2) المصدر السابق، ص102، 103.

القـدر»[1] لمطـاع صفـدي الـذي يناقـش قضيّـة اغتيـال الحاكـم الظّـالم الدّيكتاتـور، فهـو حـوار لا يمكـن أن يُفهَـم مـن دون معرفـة المصطلحـات الوجوديّـة.

7. الجاذبيّة:

المـراد بالجاذبيّـة أن تتوافـر في الحـوار الـرّوائيّ عوامـل تشـدّ المتلقّـي إلى متابعـة القـراءة، وإلى الشّـعور بالمتعـة في أثنـاء ذلـك. وهـذه العوامـل كثـيرة، يرجـع بعضهـا إلى لغـة الحـوار الفكهـة السَّلسـة، ويرجـع بعضهـا الآخـر إلى موضـوع الحـوار الـذي يلامـس مشـاغف المتلقّـي واهتماماتـه الاجتماعيّـة أو العاطفيّـة أو السّياسـيّة. وليسـت هنـاك قواعـد يمكـن اتِّباعهـا لتوفـير الجاذبيّـة في الحـوار الـرّوائيّ؛ لأنّ العفويّـة والرَّشـاقة والدّقّـة والوضـوح قـادرة عـلى أن تكـون قواعـد جـذب، بـل هـي كذلـك. لكـنّ هـذه القواعـد لا تُخفـي بقـاء الأمريـن السّـابقين أساسـيّين في توفـير الجاذبيّـة في الحـوار الـرّوائيّ، وهـما اللّغـة الفكهـة السَّلسـة، والموضـوع المرتبـط باهتمامـات المتلقّـي. وقـد يلتقـي الأمـران، كـما هـي الحـال في الحـوار الآتي المسـتَمَدّ مـن روايـة «البرتقـال المـرّ»[2] لسـلمى الحفَّـار الكزبـري:

«دعـوت صديقينـا إلى الغـداء في مطعـم مختـص بالأسـماك يـوم الأحـد، فسـألتني هيلـلا بعـد أن جلسـنا نتنـاول مرطِّبًـا:

- أنـت وعـدت يـا إيسـام ولم تـفِ... نسـيت أن تحدثنـا عـن الطبيـب العـربي الـذي رأينـا صورتـه في جامعـة برنسـتون، فـما اسـمه؟ زاري؟...

فأجبتها ضاحكًا:

- رازي يا حبيبتي، الرازي، ولكن ما لنا وللطب ونحن هنا في إجازة؟

فقالت باربرا:

- أرجـوك يـا عصـام أن تحدثنـا عنـه وعـن أمثالـه مـن أجـدادك، فأنـا متشـوقة لمعرفـة المزيـد عنهـم وعـن حضارتهـم. ثـم أن مـا تعرفـه عـن هـذا الموضـوع قـد لا يعرفـه رئيـف...

---

(1) صدرت رواية «جيل القدر» لمطاع صفدي عام 1960.

(2) سلمى الحفّار الكزبري: البرتقال المر، بيروت، 1999.

فابتسم رئيف وقال:

- طبعًا لا، وأنت تريدين جمع أكبر قسط من المعلومات لكي تبهري أهلي في لبنان وأصدقاءنا هنا بها، كما تفعلين دائمًا... هيا، أحضري ورقة وقلمًا...»[1].

الحوار السّابق ليس فكهًا جدًّا بحيث نضحك من نطق «باربرا» باسم «عصام»: إيسام. ولكنّه حوار تلقائيّ سلس. أمّا جاذبيّته فنابعة من موضوعه، وهو التّعريف بشكل غير مباشر بعلاقة الرّازيّ بالطّبّ، وجهل الأجانب عمومًا بهذه العلاقة، ورغبتهم فيها للتّباهي في أثناء لقائهم بالعرب. ويمكن أن نعثر على نماذج عدّة للحوار الفكه في رواية «الطبل»[2] لفاضل السباعي، ونلاحظ في أثناء قراءة هذه الرّواية أنّ الرّوائيّ وظّف التّلاعب بالمواقف وبالكلمات في بناء حواره الفكه، وأجاد في ذلك حتّى إنّ المتلقّي يمكن أن يضحك بصوت مسموع وهو يقرأ الحوار. كما نستطيع ملاحظة الحوار السَّاخر المملوء بمواقف التَّهكُّم في رواية «فتنة»[3] لأميرة القحطاني. بيد أنّه من المفيد ألا يعتقد أحد أنّ الجاذبيّة في الحوار الرّوائيّ تنبع من قدرته على توفير الإضحاك ليس غير. ذلك أنّ الجاذبيّة قد تنبع من رشاقة الحوار، أو من بساطته، أو من تدفُّقه، أو من موضوعه، أو من أمور أخرى.

أرغب في خواتيم حديثي عن شروط الحوار في الإشارة إلى أنّ هناك من يعتقد أنّ الموهبة مقدَّمة على الصِّناعة. قد يكون هذا الاعتقاد سليمًا، لكنّه ليس عامًّا شاملًا في الأحوال كلّها. ذلك أنّ شروط الحوار السّابقة صناعة، لكنّ الرّوائيّ الموهوب لا يعرفها بموهبته الفطريّة الخالصة، إنّما يحتاج إلى مران في كتابة الحوار، وتدقيق في أثناء الكتابة، وإنعام نظر في أمور الرّشاقة والجاذبيّة والمتعة الجماليّة. والرّوائيّ يكتسب شيئًا فشيئًا مهارة صوغ الحوار الرّوائيّ المفيد الماتع المؤثِّر، فترتقي موهبته، وتسمو وتتألّق وتنتج حوارًا لا يحتاج في كلّ مرّة إلى التّدقيق السّابق نفسه. ومن العبث الظّنّ أنّ الرّوائيّ الجيِّد يبتعد عن التّدقيق بعد تجاربه الأولى؛ لأنّ مهاراته صُقِلتْ وتبلورتْ. ذلك أنّ أحاديث الرّوائيّين الجيِّدين عن تجاربهم في كتابة الرّواية تُشير إلى أنّهم أكثر تدقيقًا في صناعة الحوار، وأكثر عناية به؛ لأنّهم أكثر إدراكًا لأثره الجماليّ في النّصّ الرّوائيّ.

---

(1) المصدر السابق، ص98، 99.

(2) فاضل السباعي: الطبل، دمشق، 1992.

(3) أميرة القحطاني: فتنة، بيروت، 2008.

خاتمة:

حاولتُ معالجة أدبيّة الحوار الرّوائيّ من خلال الحديث عن ثلاثة أمور رأيتُها أساسيّة في جَعْل هذا الحوار أدبيًّا، هي شكل الحوار الرّوائيّ، وفائدته، وشروطه. وقادتني هذه المعالجة إلى أمر أساسيّ، هو أنّ الحوار الرّوائيّ صناعة فرديّة بالنّسبة إلى كلّ شخصيّة من شخصيّات الرّواية. كما قادتني المعالجة إلى أمور فرعيّة تُشكِّل بمجموعها أدبيّة الحوار الرّوائيّ، منها الانتقال من اللّغة إلى الكلام؛ واختلاف الصّناعة الفرديّة للحوار من روائيّ إلى آخر، بحسب قدرة الرّوائيّ اللّغويّة وموهبته وتجربته في كتابة الحوار. ومنها التّنبيه على أنّ الحوار مستويات وليس مستوى واحدًا داخل النّصّ الرّوائيّ، لكلّ شخصيّة حوار يميزها من حوار الشّخصيّات الأخرى بما يُسهم في توفير حواريّة الرّواية. ومنها إسهام الحوار في تنمية الحوادث الرّوائيّة والشّخصيّات. وباختصار فقد سعت الدّراسة إلى ترسيخ القول إنّ أدبيّة الحوار الرّوائيّ موهبة وصناعة. فإذا كانت الموهبة فطريّة فإنّ الصّناعة أمر مكتسب، يحتاج إلى تدقيق في شكل الحوار وفائدته في تنمية الحدث والشّخصيّة، وترسيخه موضوعيّة الرّوائيّ، ومراعاته الرّشاقة والوضوح والعفويّة، وإنعام النَّظر في الشّروط الأخرى حتّى يُصبح الحوار الرّوائيّ مهارة يمارسها الرّوائيّ دون أن يُفكِّر فيها.

المصادر والمراجع

- أبو الريش، علي: زينة الملكة، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2004.
- الأعرج، واسيني: مملكة الفراشة، كتاب دبي الثقافية 85، دبي، 2013.
- بدر، ليانة: نجوم أريحا، روايات الهلال 540، القاهرة، 1993.
- البنا، سلوى: مطر في صباح دافئ، دار الحقائق، بيروت، 1979.
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.
- جعارة، محمد سمير: حارة الشوق، سوق اللحامين، مؤسسة أركاديا، اللاذقية، 2006.
- خضرا، ياسمينة: مكر الكلمات، ترجمة: حنان عاد، دار الفارابي/ سيديا، بيروت/ الجزائر، 2011.
- خليفة، عبد الله: اللآلئ، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية، بيروت، 2004.
- السباعي، فاضل: الطبل، دار إشبيلية، دمشق، 1992.
- سليمان، نبيل: مدائن الأرجوان، كتاب دبي الثقافية 78، دبي، 2013.
- صفدي، مطاع: جيل القدر، بيروت، 1960.
- عبود، أنيسة: قبل الأبد برصاصة، روايات الهلال 746، القاهرة، 2011.
- العبودي، أدهم: باب العبد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2012.
- غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبيّة، دار الجيل/ بيروت، دار الهدى/ القاهرة، ط2، 1993.
- الفيصل، د. سمر روحي: أسلوبية الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.
- فياض، توفيق: وادي الحوارث، دار الآداب، بيروت، 1994.
- القاسم، د. أفنان: العجوز، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط2، 1991.
- القحطاني، أميرة: فتنة، دار العلم للملايين، بيروت، 2008.
- القواسمة، محمد عبد الله: الحشر، دار الينابيع، عمّان، 1993.

- كاظم، د. نجم عبد الله: مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2004.
- الكزبري، سلمى الحفّار: البرتقال المر، بيروت، ط2، 1999.
- موسى، خليل توفيق: معجم الإرشاد، دار الإرشاد للنشر، حمص، 2001.
- النمر، فتحيّة: مكتوب، دار فضاءات، عَمَّان، 2012.
- يونس، باسمة: ملائكة وشياطين، دبي، 1990.

المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان

الطبيعة والحدود

نجم عبدالله كاظم[1]

البريد الإلكتروني: najmaldyni@yahoo.com

(1) أستاذ متمرس دكتور في الأدب المقارن. عمل في جامعات العراق، وليبيا، وسلطنة عُمان، والأردن، والمملكة المتحدة، وهو حاليًّا أستاذ متمرّس في كلية الآداب بجامعة بغداد، بالعراق. معنيٌّ بشكل خاص بالدراسات المقارنة، والرواية والسرد، والنقد ونقد النقد. من مؤلفاته: «كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص»، و«مقدمات وأبحاث تطبيقية حديثة في الأدب المقارن»، و«نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة»، و«أيقونات الوهم.. الناقد العربي وإشكاليات النقد الحديث».

The Imaginary in the Young Adult Science Fiction Novel

Nature and Boundaries

Abstract:

The topic of this paper is the nature and boundaries of «the imaginary» in the young adult science fiction novel. There are three main research justifications for this paper. The first justification is the Arabs' lack of literary attention in the young adult novels. The second is the rising importance of science fiction internationally. The third is the problematic relation, in young adult science fiction and science fiction in general, between the imaginative that would take place in the future and the realistic that is connected with the real. As the imaginative is a chief factor in defining whether a novel is science fictional or not, the research hypothesis becomes as follows: young adult novels can be identified as science fictional according to the nature of the imaginative and the imaginary, on the one hand, and the realistic and the real, on the other. The research composes of three parts: the first is 'science fiction and the method of studying the young adult science fiction novel,' the second is the imaginative in the young adult science fiction novel', and the third is 'the adult science fiction novel between the imaginative and the realistic.

Key Words:

Children's literature,Imaginary, Realistic, Science Fiction, Young Adult Novel,

المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان

الطبيعة والحدود

ملخص:

محور هذه الورقة هو «المتخيَّل»، طبيعةً وماهيةً وحدودًا، في روايات الخيال العلمي للفتيان. ومسوغاتها أولًا ضعف الاهتمام عربيًّا برواية الفتيان، وثانيًا الأهمية التي صار عليها الخيال العلمي عالميًّا، مما يستوجب الالتفات إليه عربيًّا أكثر، وثالثًا العلاقة الإشكالية، في رواية الخيال العلمي للفتيان وأدب الخيال العلمي عمومًا، بين المتخيَّل المتوقّع تحقّقه مستقبلًا من جهة والواقعي المرتبط بالحقيقي من جهة أخرى. وانطلاقًا من رؤية الخيال عاملًا رئيسًا، وراء أن تكون رواية ما من الخيال العلمي تحديدًا أو من غيره، تأتي فرضية البحث وهي: إن تحديد ما إذا كانت أي رواية فتيان رواية خيال علمي أو لم تكن يعتمد على الخيال والمتخيّل طبيعةً وحدودًا من جهة، والواقع والواقعي المرتبط بالحقيقي عادةً من جهة أخرى. وقد انبنى البحث على مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة ونتيجة، فكان المبحث الأول «الخيال العلمي ومنهج دراسة رواية الخيال العلمي للفتيان»، والثاني «المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان»، والثالث «رواية الخيال العلمي للفتيان بين الخيالي والواقعي».

كلمات مفتاحيّة:

أدب الأطفال، الخيال العلمي، رواية الفتيان، المتخيَّل، الواقعي.

المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان

الطبيعة والحدود

مقدمة

لعل من المفيد أن نبيّن بدايةً أن هذه الورقة هي في أصلها مداخلة ألقيتها في إحدى الندوات التي عُقدت عن أدب الفتيان، وتلقّت حينها مداخلات مختلفة رأيت أن أستفيد من بعضها لأطورها، فكانت هذه الورقة البحثية العلمية. تنطلق الورقة من التسليم ضمنًا بأهمية الخيال في العمل الأدبي عمومًا والسردي -الروائي والقصصي- خصوصًا، ولكن مع التأكيد، هنا، على ازدياد هذه الأهمية أكثر حين يتعلق الأمر برواية الفتيان تحديدًا، وهو الأمر الذي يجعل من الخيال فيها ذا طبيعة وحدود خاصة، وهو الأمر الذي كان من الطبيعة أن يظهر أكثر ما يظهر في رواية الخيال العلمي للفتيان وخصوصًا في المتخيّل فيها. من هنا جاء موضوع الورقة، نعني «المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان، الطبيعة والحدود»، كون المتخيل في هذه الرواية لابد أن يكون ذا خصوصية طبيعةً وحدودًا.

إن المسوغات البحثية للورقة، إضافة إلى ما مرّ، هي أولًا ضعف الاهتمام عربيًّا برواية الفتيان، وثانيًا الأهمية التي صار عليها أدب الخيال العلمي عالميًّا، مما يستوجب الالتفات إليه عربيًّا أكثر، وثالثًا الحضور أو التوظيف الإشكالي، في رواية الخيال العلمي للفتيان، للمتخيّل المرتبط بالمستقبل العلمي من جهة، وبالواقعي والحقيقي المعيش من جهة أخرى. ومن هنا تنبني فرضية الورقة البحثية وهي: إن تحديد أنْ تكون رواية فتيان رواية خيال علمي أو لا تكون يعتمد على الخيال والمتخيّل طبيعةً وحدودًا من جهة، والواقع والواقعي المرتبط بالحقيقي عادةً من جهة أخرى. من زاوية أخرى يمكن أن نقول إنّ كلا المتخيّل والواقعي يحضران في رواية الفتيان ويترابطان مع بعضهما ولكن وفق حدود يترتب عليها

أن يكـون العمـل مـن الخيـال العلمـي أو لا يكـون. هـدف الورقـة هـو الوقـوف عـلى طبيعـة أو ماهيـة هـذا المتخيـل وحـدوده وعلاقتـه بالواقعـي والحقيقـي، والـذي قـد يجعـل العمـل مـن الخيـال العلمـي أو مـن الأدب العـادي أو مـن الفنطـازي والعجائبـي. وقـد انبنـى البحـث عـلى مقدمـة وثلاثـة مباحـث وخاتمـة ونتيجـة، فـكان المبحـث الأول «الخيـال العلمـي ومنهـج دراسـة روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان»، والثـاني «المتخيَّـل في روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان»، والثالـث «روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان بـين الخيـالي والواقعـي».

المبحث الأول:

الخيال العلمي ومنهج دراسة رواية الخيال العلمي للفتيان

لخصوصيـة المتخيـل حـين يـأتي في روايـة الفتيـان عمومًـا وروايـة الخيـال العلمـي منهـا تحديدًا، كـما أشرنـا، ولمـا يفرضـه ذلـك، بالـضرورة، مـن خصوصيـة التعامـل البحثـي والنقـدي مـع روايـة الفتيـان، انفـرض علينـا هـذا المبحـث الـذي نـدرس فيـه طريقـة التعامـل مـع هـذا الأدب، ولا نقـول منهـج التعامـل، وهـو مـا وعـاه دارسـون، خصوصًـا إذا مـا عرفنـا ارتباطـه بـأدب الأطفـال. يقـول أسـتاذ الأدب الإنجليـزي وأدب الأطفـال المتمـرس البريطـاني بيـتر هانـت: إن المهتمـين بـأدب الأطفال بحاجـة إلى أن يكونـوا واعـين للفـخ الـذي قـد يوقعهـم فيـه مفهـوم الأدب ومعايـير «الراشـدين» فيـه حـين يتعاملـون مـع أدب الأطفـال. ويضيـف أننـا إذا مـا قيّمنـا ولـو قليـلاً الأطفـال كقـراء يصنعـون معنًـى، فإننـا يجـب أن نراهـم يصنعونـه ضمـن ثقافتهـم، وأن ناقـد أدب الأطفـال أو دارسـه يجـب أن يتجنـب الحكـم عـلى أدب الأطفـال باسـم الأطفـال[1]. ومـن هنـا نحـاول، مـن ناحيتنـا، ألا نقـع في هـذا الفـخ، مـع الاعـتراف بـأن تجنـب الـكلام نقديًّـا نيابـة عـن الأطفـال أو باسـمهم ضمنيًّـا قـد لا يكـون متاحًـا بشـكل كامـل. وبيـتر هانـت يعـبّر هنـا، كـما هـو واضـح، عـن اختـلاف طبيعـة قـارئ أو متلقـي أدب الأطفـال والفتيـان عـن طبيعـة قـارئ أو متلقـي أدب الراشـدين مـما يفـرض اختـلاف منهـج التعامـل مـع هـذا الأدب ونقـده ودراسـته.

هنـا نعتقـد أننـا بحاجـة إلى التوقـف أولًا عنـد أدب الخيـال العلمـي عمومًـا، وروايـة الخيـال

(1) Kimberley Reynolds: Children's Literature, A Very Short Introduction, Oxford University Press Inc., New York, 2011, p53.

العلمـي للفتيـان خصوصًـا. فمـع العمـر غـير القصـير لهـذا الأدب، يبقـى الأخـذ والـرد واردًا دومًـا حـين تناولـه في مؤتمـر أو جلسـة نقاشـية أو تأليـفٍ أو عمـلٍ بحثـي. وبـدءًا بالمصطلـح، نقـول مـع أننـا لا نذهـب إلى تخطـيء مـن يقـول بتعـدد مصطلحـات أدب الخيـال العلمـي، و«أنّ المصطلـح المعبّــر عنـه لم يسـتقرّ بعـد ومـا زلنـا نجـد مصطلحـات متعـددة ومتباينـة أحيانًـا أشـدّ التبايـن تُقـدَّم تسـمية لـه، تفـترق بـين مـا هـو جـزئي جـدًّا ومـا هـو شـديد التعميـم، بـين مـا يركـز عـلى الخيـال دون العلـم، ومـا يهـوّن مـن شـأن الخيـال ويشـدّ هـذا الأدب إلى رسـن العلـم وحـده»[1]، فإننـا لا نذهـب مـع هـؤلاء بهـذا القـدر، ونـرى أحـد أصـول هـذا الأدب مصطلحًـا شـبه مسـتقر، إن لم يكـن مسـتقرًّا فعـلًا، ونعنـي «الخيـال العلمـي»، وبالإنجليزيـة Science Fiction، مسـبوقًا بالمجـال الـذي تعنيـه، مـن أدب، أو قصـة، أو روايـة، أو فيلـم... إلـخ. بـل نـرى أن تعـدد تعريفـات هـذا الأدب، لا يتناقـض مـع مـا نـراه مـن اسـتقرار للمصطلـح. فـأنْ تكـون هنـاك تعريفـات مثـل أدب الرحلـة في عـالم المسـتقبل، وأدب التنبـؤ، وأدب التغيـير، وغيرهـا، لا يعنـي بالـضرورة تعـدد مصطلحـات شيء واحـد، بـل مـن الواضـح أن أغلبهـا إنْ هـي إلا مصطلحـات تُطلـق عـلى تفرّعـات وأنــواع مــن أدب الخيــال العلمــي، وإلا ســنفهم مصطلحــات أو تســميات مثــل: أدب الخيــال العلمـي، وأدب الخيـال العلمـي للأطفـال، وروايـة الخيـال العلمـي اضطرابًـا وتعـددًا في المصطلـح، والأمـر ليـس هكـذا. وعليـه فـإن مثـل هـذا لا يشـكل برأينـا أي عائـق للفهـم ولتنـاول هـذا الأدب بالدراسـة. وعـلى أيـة حـال إن هـذا لا ينفـي مـا يـراه البعـض، مـن صعوبـات تـبرز أمـام الكاتـب في هـذا الأدب، قبـل أن يكـون أمـام قارئـه وناقـده ودارسـه، وهـو الـذي «يتعلـق، في جـزء منـه، بالحـدود الفاصلـة بـين مقوّمَـيْ هـذا الأدب الأساسـيّين: الخيـال مـن جهـة والعلـم مـن جهـة ثانيـة، وفي جـزء ثـان بالمقاديـر الكميّـة والكيفيّـة التـي يجـب أن يحظـى بهـا كلا هذيـن المقوّمـين حتـى لا يشـتطّ أحدهـما ويغـبن مكانـة الآخـر. فالخيـال المجنّـح المفـارق للمرجـع الواقعـي هـو عـماد هـذا الجنـس مـن الكتابـة: فكيـف لمؤلّفـه إذن أن يقـي نفسـه مـن الانجـرار نحـو الكتابـة العجائبيّـة المتقصّيـة آثـار الغرائـب المذهلـة؟ والعلـم وعوالمـه المتسـمة بدقائـق الحقائـق العلميّـة وضوابـط الفرضيّـات النظريـة والتجـارب المخبريّـة هـو أسـاس هـذا الأدب»[2]، ونضيـف كيـف لدارسـه أن يحـدد موقفـه مـن هـذا التأرجـح مـا بـين أن تنجـر الكتابـة نحـو الخيـال الجامـح أو المنفلـت

(1) منتدى مصطفى عزوز لأدب الطفل: الإعلان عن ندوة «أدب الخيال العلمي الموجّه للطفل»، تونس، 2016.

(2) المصدر السابق.

مـن الحـدود مـن جهـة، والذهـاب نحـو عقلانيـة العلـم وضوابطـه التـي قـد لا تقبـل التجـاوز، ونظرياتـه وفرضياتـه المتحققـة مـن جهـة أخـرى؟ هـذه هـي في الواقـع إشـكالية تضعهـا هـذه الورقـة ضمـن مـا تُعنـى بـه، كـما سـنأتي لاحقًـا.

ولعـل مـما يزيـد مـن الصعوبـة، ولا نقـول يضـع عائقًـا، أمـام دارس أدب الخيـال العلمـي، حـين يُـدرَس هـذا الأدب عنـد الأطفـال والفتيـان، ومـردّ هـذه الصعوبـة المضافـة أمـران: الأول سـيكون موضـوع مبحثَـيْ الورقـة التاليـين، ونعنـي بـه وضـع اليـد عـلى حـدود الخيـال وعلاقـة المتخيّـل فيـه بالعلـم والمتوقـع علميًّـا مـن جهـة، وبالـضرورة حـدود الواقعـي وعلاقتـه بالحقيقـي مـن جهـة أخـرى. أمـا الثـاني فهـو الخلـل الـذي كثـيراً مـا يتخلـل التعامـل كتابـةً ونقـدًا مـع روايـة الفتيـان، وأدبهـم عمومًـا. وتعلقًـا بالأمـر الثـاني الـذي سـنغادره بعـد هـذا المبحـث، هنـاك مجموعـة ظواهـر سـلبية في تعامـل بعـض الكتّـاب العـرب مـع هـذا الأدب، يمكـن رصدهـا وإجمالهـا بـالآتي:

الظاهـرة الأولى: عـدم فهـم الكاتـب للقـارئ الصغـير بشـكل صحيـح وتـام، وعـدم تقديـره الـذي قـد يصـل، مـن وجهـة نظرنـا، إلى قلـة احترامـه، وفي النتيجـة عـدم معرفـة مـا يلائمـه كتابـةً وأسـلوبًا ومسـتوًى، وضمـن ذلـك خيـالًا.

الظاهـرة الثانيـة: النظـرة القـاصرة للكثـير مـن الكتّـاب إلى هـذه الكتابـات بوصفهـا وسـيلة تربويـة فقـط، لتتحـول عندهـم إلى دروس تربيـة وتعليـم كثـيراً مـا يضعـف فيهـا الجـمال والخيـال الأدبي والأهـم الإمتـاع.

بتعبـير آخـر عـدم تعامـل هـؤلاء الكتّـاب مـع هـذه الكتابـات عـلى أنهـا أدب، الأمـر الـذي يجعلهـم يضعـون الجانـب الأدبي الجـمالي فيهـا عـلى هامـش اهتماماتهـم، حـين يكتبـون.

الظاهـرة الثالثـة: استسـهال الكتابـة للأطفـال والفتيـان، والسرعـة في الكتابـة فيهـا، وأكـثر مـا ينعكـس هـذا الاستسـهال عـلى طبيعـة الحـدث وتطـوره وانعـدام الدقـة فيـه، وعـلى رسـم الشـخصيات وبنائهـا لتفتقـد الإتقـان فالحيـاة، وعـلى اللغـة لتـأتي الكتابـة ضعيفـة لغويًّـا ونحويًّـا وإملائيًّـا والأهـم أسـلوبيًّا. وتعلّقًـا بالعلـم والخيـال العلمـي وروايـات الخيـال العلمـي، يتحـرر بعـض الكتـاب العـرب مـن قوانـين العلـم والمنطـق والمعقـول، لينفلـت عندهـم الخيـال طبيعـة وحـدودًا. ولعـل أحـد أكـثر الكتـاب العـرب فعـلاً لهـذا العراقـي عبـد السـتار نـاصر، الـذي مـن المفارقـة أنـه أحـد أكـثر الكتّـاب تمكنًـا وإبداعًـا في كتابـة روايـات الفتيـان.

أما أخطاء تعامل دارسي أدب الأطفال عمومًا، وأدب الفتيان القصصي والروائي خصوصًا، وضمنًا قصص وروايات الخيال العلمي، فنجملها بالآتي:

أولًا: تعاملُ الكثير من النقاد والدارسين والباحثين مع هذا الأدب، ولاسيما الرواية، بكامل أسس التعامل النقدي التي يتم التعامل بها مع أدب الكبار، وبما يقترب من عدم الالتفات إلى ما يفرضه عليهم الاختلاف ما بين الاثنين، من خصوصية تعامل، وكأنْ ليس من فروق بينهما. ولعل هذا جزء مما جعل بيتر هانت يقول الذي قاله سابقًا حول الكلام نقديًّا نيابة عن الأطفال.

ثانيًا: وفي المقابل هناك، من النقاد والدارسين، من يتعامل مع هذا الأدب بمعزل عن كامل أسس التعامل النقدي التي يتم التعامل بها مع أدب الكبار، وكأن ليس من علاقة، بل انفصام تام ما بين الاثنين.

ثالثًا: إهمال بعض هؤلاء الدارسين للخصائص السيكولوجية وما تلعبه طبيعة متلقّي قارئ هذا الأدب وما يجب أن تفرضه على ناقده ودارسه وقبلهما على كاتبه من خصوصية تعامل.

إزاء هذا وما نراه من خطأ تعامل البعض مع رواية الفتيان عمومًا، نرى نحن أنّ التعامل يجب أن ينطلق من أن هذا الأدب هو رواية تلتقي بالضرورة برواية الراشدين، وفي النتيجة نلتقي في التعامل معها جزئيًّا مع تعاملنا مع تلك، ولكن مع خصوصيةٍ مناسبةٍ ليُلائم هذا التعامل خصوصيتها وخصوصية من تتوجه إليهم، نعني صغار القراء الذين هم غالبًا كبار الأطفال وقد نشمل صغار الراشدين. أما المنهج النقدي الذي وجدناه الأنسب لدراستها ودراسة روايات الخيال العلمي للفتيان تحديدًا، فهو منهج أو مناهج القراءة، وربما تحديدًا نقد استجابة القارئ، ولكن مع عدم استبعاد المناهج الأخرى، في ضوءِ حقيقةِ أنْ ليس من منهج نقدي من المناهج النقدية التي ندرس بها الأدب عمومًا، يمكن تطبيقه في دراسة أدب الأطفال والفتيان، دون دخول مناهج أخرى، بل حتى ما هو خارج المناهج مما له علاقة بعلم النفس والتربية وما حول النص... إلخ. وإزاء هذه المناهج النقدية العديدة، نرى أن أنسبها تطبيقًا على نقد رواية الفتيان، وأدب الأطفال عمومًا، ودراستهما هي مناهج القراءة والتلقي، وربما تحديدًا «نقد استجابة القارئ». «إن أهمية نقد استجابة القارئ في

حقـل أدب الأطفـال تكمـن في مـا إجابتـه عـن سـؤالين أساسـيين، أحدهـما عـن هـذا الأدب، والثـاني عـن قرّائـه الصغـار، وهـما: مـن هـو القـارئ الضمنـي المـدرج في النـص؟ وكيـف يسـتجيب القـارئ الحقيقـي خـلال مسـار القـراءة؟»[1].

ولعـل مـن المفيـد، إنْ لم يكـن مـن المنهـج، ونحـن نتنـاول جانبًـا عضويًّـا وتكوينيًّـا في روايـة الخيـال العلمـي، وبعـد أن مررنـا بالمصطلـح، أنْ نتوقـف قليـلاً عنـد تعريـف هـذه الروايـة ومفهومهـا وصـولًا إلى ماهيتهـا وعناصرهـا التـي سـتفرز بالـضرورة، دور الخيـال وطبيعـة المتخيّـل الـذي يعنينـا فيهـا. وتنـاول روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان، سـيعني بالـضرورة تنـاول روايـة الخيال العلمـي وقصصـه عمومًـا. وفي رأيـي أن أمريـن يمكـن أن يشـغلا أي كاتـبٍ لهـذا الأدب، ولأي دارس لـه، الأول ماهيتـه، بمعنـى مـا هـي روايـة الخيـال العلمـي؟ والثـاني، وإزاء كـون هـذا الأدب أدبًـا أو لنقـل قصصًـا وروايـات، هـل هـو مـن الأدب أم مـن العلـم، وربمـا يُطـرح بتسـاؤل آخـر هـو: هـل هـو أدبٌ فيـه علـم، أم هـو علـمٌ فيـه أدب؟

قـال جـورج تيرنـر في ثمانينيـات القـرن المـاضي: «لحـد الآن لم يُتفـق عـلى تعريـف واحـد للخيـال العلمـي بشـكل عـام. إن اسـتعراضًا للعـشرات مـن التعاريـف التـي طُرحـت قـد يمـلأ كتابًـا، ومِـن الأكـثر شـيوعًا بـين هـذه التعاريـف، واحـدٌ قدمـه إسـحاق عاصيمـوف. يقـول: «إن الخيـال العلمـي هـو أدب قصـصي يـدور حـول مسـتقبل العلـم والعلـماء»، أمـا بالنسـبة لثيـودور سـترجن، فالاصطـلاح يمكـن تطبيقـه عـلى قصـة يُلغـى فيها الـسرد القصـصي إذا حُـذف المحتـوى»[2]. جوزيـف شـبلي مـن جانبـه يقـول: «قصـص الخيـال العلمـي هـي ذلـك الفـرع الأدبي الـذي يتعامـل مـع اسـتجابة البـشر للتقـدم في العلـم والتكنولوجيـا»[3]. أمـا الناقـد روبـرت شـولز، ومـن خـارج التخصـص في الخيـال العلمـي، ولكـن ليـس بعيـدًا عنـه بالطبـع، فيقـول: «القصـة العلميـة هـي في الحقيقـة قصـة خيـال تبحـث عـن المجهـول بعبـارات علميـة مفهومـة، مسـتعملة الاختراعـات والاكتشـافات في أمكنـة تشـمل جـوف الأرض والكواكـب الأخـرى وحتـى الـذرّة. أمـا الزمـان فغالبًـا

(1) Vanessa Joosen and Katrien Vloeberghs (ed.): Changing Concepts of Childhood and Children's Literature,2008,P.105.

(2) جـورج تيرنـر: الخيـال العلمـي كأدب، ضمـن كتـاب: مجموعـة مؤلفيـن: أدب الخيـال العلمـي، كتـاب (الثقافـة الأجنبيـة)، ص14 . ومـع أن قولـه بعـدم الاتفـاق حـول تعريـف واحد قديـم، نظن أن الحـال لا يزال هكـذا، ويظني أنـه أمر طبيعي مـع تعريف أي مجـال أو تيـار أو جنـس أدبـي أو فرع معرفي إنسـاني.

(3) Joseph T. Shipley (ed.) : Dictionary of World Literary Terms, P.291.

ما يكون في المستقبل البعيد أو في الماضي قبل التاريخ وفي أبعاد جديدة»[1]. وفي هذا الاتجاه يعرّف جورج واتسون قصص الخيال العلمي بأنها «روايات تقع أحداثها في مستقبل متقدم من الناحية التكنولوجية»[2]. ويُعرّفها موقع Readwritethink بالآتي:

«قصص الخيال العلمي هي جنس قصصي تدور قصصه عادة حول علوم وتكنولوجيا المستقبل. ومن المهم ملاحظة أن لقصص الخيال العلمي علاقةً بمبادئ العلم. وهي، في هذا، تشمل أو تستخدم ما هو حقيقي جزئيًّا فقط أو نظريات العلم. فهي لا ينبغي أن تكون غير قابلة للتصديق كليًّا، لأنها في هذه الحالة تدخل ضمن مغامرات جنس الفنطازيا»[3].

وإذا ما انتقلنا إلى فهم هذا الأدب وتعريفه عربيًّا، فنجد الاختلافات بيّنة، وإن لم تكن كبيرة. وهنا يجب أن نؤكد ما قلناه بشكل ما سابقًا، وهو أن مثل هذه الاختلافات لا تؤثر سلبًا تمامًا، كما أن بعض الكتّاب يعتقدون أن مرد بعض الاختلافات هو عدم دقة الترجمة، أو أساليب اللغة العربية المستخدمة، أو النقاد والباحثين العرب، غافلين عن أن بعض هذه الاختلافات والتداخلات وتضارب الفهم إنما هو من الأصل الأجنبي، حاله حال الكثير من المصطلحات والمفاهيم النقدية والأدبية التي قد يمارس البعض جلد الذات فيها بمبالغتهم في تحميل العرب والترجمة أسباب الاضطراب فيها. وهكذا يعرّف مجدي وهبة، في معجمه المهم، قصص الخيال العلمي بالقول هي «ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج، بطريقة خيالية، استجابةَ الإنسان لكل تقدّم في العلوم والتكنولوجيا. ويُعتبر هذا النوع ضربًا من قصص المغامرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض (...) كما يصوّر ما يمكن أن يُتوقَّع من أساليب حياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا»[4] أما د. سمر روحي الفيصل، الذي يرى أن مصطلح «قصص الخيال العلمي» يحتاج إلى تعريف واضح ومحدّد وشامل، فيقترح التعريف الآتي: «قصص الخيال العلمي تعني القصص والروايات المكتوبة للأطفال أو الفتيان أو الكبار. وهي تتنبَّأ بأحداث أو مواقف أو مجتمعات علمية محتملة في الحاضر أو

---

(1) مجموعة مؤلفين: أدب الخيال العلمي، كتاب الثقافة الأجنبية، بغداد، 1986، ص58. ودراسة روبرت شولز فيه هي «جذور القصة العلمية».

(2) George Watson: The Story of the Novel, P. 159.

(3) Readwritethink, http: //www.readwritethink.org

(4) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974، ص503.

المستقبل، في الأرض برًّا وبحرًا وجوًّا، وفي الفضاء الخارجي، انطلاقًا من حقائق أو فرضيّات علمية معروفة في الحاضر»[1]. ويضيف قائلًا: «أعتقد بأن ترجمة مصطلح science fiction بقصة الخيال العلمي أكثر دقّة، على أن نفهم لفظة القصة بالمعنى الواسع، أيْ النثر القصصي الذي يضم القصة القصيرة والطويلة والرواية. ذلك لأن لفظة story تعني أيضًا القصة بالمعنى الواسع[2] (...)، فحين نقول science story فنحن نقصد القصة العلمية، أي القصة التي تتناول حدثًا علميًّا ثبتت صحته لتصوغه في قالب قصصي مستخدمة الخيال في عملها (...) وهذا كله يعني أن لفظة fictionحين تُقرن بلفظة science تصبح مصطلحًا ليست له ترجمة دقيقة غير «قصة الخيال العلمي»... أما مصطلح «رواية الخيال العلمي» فصحيح في حدود تخصيص الدلالة، شأنه في ذلك شأن قصة الخيال العلمي القصيرة أو الطويلة»[3].

هنا نجد أنفسنا إزاء إشارة أو تحديد مهم في كلام الفيصل، هو قوله حول «القصة العلمية» بأنها «القصة التي تتناول حدثًا علميًّا ثبتت صحته»، فثبات الصحة هنا مهم جدًّا إذ هو، في هذه الحالة، يفرز ما هو من أدب الخيال العلمي، وما هو ليس منه حتى وإن بدا ظاهريًّا منه، ونعني بما ليس منه الكتابات القصصية تلك التي تُعنى بموضوعات تتعلق بالعلم والفضاء وما أشبه، ولكن بالاعتماد على الخيال غير المنضبط أو الجامح من جهة، وغير القائم حقيقةً على مبادئ العلم وحقائقه وفرضياته، ليخرج عن احتمال التحقق.

أما الدكتور نوري جعفر، فيقول في هذا الشكل الكتابي: «هذا الأدب الجديد في موضوعه ينفرد في كونه يُخضِع الخيال الأدبي لمنطق العلم (...)، ومن هذه الرؤية يمكننا أن نعرّف أدب قصص الخيال العلمي بأنه شكلٌ منظَّمٌ تنظيمًا علميًّا من أشكال الخيال الفني: الخيال الفني المنظّم تنظيمًا علميًّا»[4]. وإذا لم يكن مثل هذا يُخرِج هذا النوع من الكتابة من الأدب، فإنه ليبدو أن هناك من يرى مثل هكذا إبعاد أو إخراج، فيقول الدكتور محسن الرملي، مثلًا: «إن جل ما يطالب به المشتغلون في ميدان الخيال العلمي هو الاعتراف

(1) المصدر السابق، ص45-46.

(2) ينظر منير بعلبكي: المورد، قاموس إنجليزي عربي، بيروت، 2002، مادة (Story).

(3) سمر روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، دمشق، 1998، ص50-51.

(4) نوري جعفر: أدب قصص الخيال العلمي وعالم الأطفال، بغداد، 1987، ص42.

بنتاجهم واعتباره غصنًا أساسيًّا ومحترمًا من بين أغصان شجرة الأدب»[1]. فالرملي يقول هذا، بعد كلامه عن النظرة غير العلمية وغير الناضجة، كما يراها، إلى أدب الخيال العلمي. ونحن نجد أن هذا وما يقوله في هذه الفقرة تحديدًا، لهو أمرٌ غريب، فقد لا نبالغ إذا ما قلنا إن هذا الأدب لم يحصل على الاعتراف فحسب، بل هو ربما يتصدر أشكال الأدب والإبداع عمومًا ومن عقود من الزمن، فلا ندري من أين أتى الرملي بهذا الرأي الذي يقوله بعد العقد الأول من القرن الحادي والعشرين؟

وفي ضوء هذا، نلاحظ أن الافتراض الأكثر إقناعًا هو أن الخيال العلمي هو، بما يشبه الاتفاق، أدب فيه علم. بعبارة أخرى، إن قصص وروايات الخيال العلمي هي، بكل تأكيد، أدب قائم، أفكارًا وموضوعاتٍ ومحتوًى، على الحقائق والنظريات والفرضيات العلمية، ولكن بما لا يحوّلها إلى علم، إذ هي لا تتخلى عن الجمال واللغة وعناصر القصة الفنية، ولا عن الخيال بالطبع. وهذا في الواقع ما نجد أن بعض كُتّابنا لم يفهموه أو لم يطبّقوه، فما تعاملوا مع هذه الكتابة على أنها أدب، ليسقط الكثير ويهبط الكثير ويضعف الكثير مما يكتبونه، بينما وعى آخرون هذا الأمر فقدموا أعمالًا هي، بكل المقاييس، من الأدب، ولكنها اكتسبت خصوصية من تعاملها مع العلم نظرياتٍ وفرضياتٍ حقيقية ومتخيلة غالبًا ما تتعلق، على الأقل من حيث تطبيقها، بالمستقبل، وإنسان المستقبل وعوالمه.

المبحث الثاني:

المتخيَّل في رواية الخيال العلمي للفتيان

باستعادة كل ما سبق، نعتقد أن من العوامل الرئيسة وراء الاختلاف في فهم أدب الخيال العلمي، وتبعًا لذلك في فهم رواية الخيال العلمي للفتيان، هو عنصر الخيال الذي تقوم عليه الرواية، وما يستتبعه، في الأعمال التي يرد فيها، من استحضار أمكنة وأزمنة وعوالم وشخصيات وأفكار، تختلف في هذا الأدب عنها في أي جنس أو نوع أدبي آخر، ومن أساليب تعامل مع المواضيع والعوالم والأفكار والشخصيات المتخيّلة غالبًا. وهو ما انعكس اضطرابًا،

(1) د. محسن الرملي: خصائص رواية الخيال العلمي.. إشكالياتها وأسئلة المستقبل، مجلة (شؤون ثقافية)، بغداد، س5، ع31.

في عـدد غـير قليـل مـن روايـات «الخيـال العلمـي» العربيـة عمومًـا وروايـات «الخيـال العلمـي للفتيـان» العربيـة خصوصًـا. وعـلى علاقـة بهـذا، نعتقـد أن أحـد أكـثر بضعـة عوامـل تلعـب دورًا فاعـلاً أو أدوارًا فاعلـة، إن لم يكـن أهمهـا، في تحديـد ماهيـة روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان، وفي أن تصـير روايـةَ فتيـان مـن الخيـال العلمـي أو لا تصـير، هـو المتخيَّـل طبيعـةً وحـدودًا، إلى جانـب المتطلبـات الأدبيـة مـن جهـة، واعتـماد العلـم متحققًـا ونظريـةً وفرضيـةً مـن جهـة أخـرى. يقـول الدكتـور نـوري جعفـر: «إن الخيـال الأدبي -بشـكله التقليـدي- المألـوف يندمـج بالخيـال العلمـي في أدب الخيـال العلمـي اندماجًـا يبلـغ درجـة الانصهـار، فيرفـع كلٌّ منهـما صاحبَـه إلى درجـة أعـلى مـن الأناقـة والجـمال. ومـع ذلـك -وربمـا بسـببه- فـإن الحكـم عـلى ضجـة أدب قصـص الخيـال العلمـي ينبغـي ألا يسـتند إلى جانبـه العلمـي بقـدر اسـتناده إلى ناحيتـه الأدبيـة الجماليـة، وذلـك بكـون الجانـب العلمـي [فيـه] لا ينسـجم بعـض الأحيـان مـع معطيـات العلـم أو منطقـه، في حـين أن الجانـب الأدبي المـترف يتألـق فيـه دائمًـا وأبـدًا ويُكسِـبه روعتـه التـي تأخـذ بمجامـع النفـوس»[1] ولكننـا اختلافًـا مـع مـا قـد يوحـي بـه بعـض كلام نـوري جعفـر، نبقـى عـلى رأينـا بـأن هـذه القصـص والروايـات يجـب، حتـى حـين تقـوم في جانبهـا العلمـي كليًّـا عـلى الخيـال، أنْ تعتمـد عـلى المفاهيـم والنظريـات والقوانـين والحقائـق والفرضيـات العلميـة، مـع هامـش خـروج عـن المحـدّدات، حـين تُغـرى بالأدبيـة والجـمال والخيـال، لأن روايـة أو قصـة الخيـال العلمـي هـي أدب، وهـذا الخـروج، عـلى أيـة حـال، غالبًـا مـا يكـون أو يجـب أن يكـون محسـوبًا ومعقـولاً، والأهـم مقنعًـا ومتوائمًـا، بدرجـة مـا، مـع المعطيـات العلميـة الأصليـة. وهنـا مـن المهـم أن نشـير، وبخـلاف مـا قـد يظنـه البعـض، إلى أنـه يجـوز الخـروج حتـى عـن هـذا، وكثـيرًا مـا يفعلـه كتّـاب، ولكنـه سـيُخرج القصـة أو الروايـة، التـي يـرد فيهـا، مـن أدب الخيـال العلمـي ليكـون مـن أدب الفنطازيـا أو العجائبيـة أو الخرافـة مثـلاً، بسـبب مـا يكـون عليـه الخيـال، في هـذا الخـروج، طبيعـةً وحـدودًا. ونعـود لنؤكـد أن قصـص وروايـات الخيـال العلمـي أدب وليسـت علـمًا، وأن كاتـب هـذه القصـص لا يُقـدِّم لقرائـه كتابًـا علميًّـا بغيـة تغذيتهـم بمـا يضمـه مـن معـارف علميـة نظريـة وتطبيقيـة، بـل يقـدم لهـم قصـة قصـيرة أو طويلـة أو روايـة بغيـة إمتاعهـم، وهـو غالبًـا مـا يزوّدهـم، مـن خـلال هـذا الإمتـاع، بمعـارف علميـة نظريـة وتطبيقيـة. وضمـن هـذا التـوازن أو الميـل إلى هـذا الجانـب أو ذاك، لابـدَّ لقصـص الخيـال العلمـي، في كل هـذا، أن تُقنـع، فـإنْ خـسرتْ الإقنـاع أو الإمتـاع أو

(1) نوري جعفر: أدب قصص الخيال العلمي وعالم الأطفال، بغداد، 1987، ص06-16

التأثير تجافت عن طبيعتها الفنيّة ولم تكن أمينة لهذه الطبيعة، ومرة أخرى يبقى الخيال هو أكثر ما يلعب دورًا في هذا، إلى جانب مقدرة الكاتب بالطبع وحِرفيته.

عن قصص وروايات الخيال العلمي، يقول أحد أشهر كُتّاب رواية الخيال العلمي العرب، السوري طالب عمران، ومن أعماله ما هو ملائم للفتيان والبالغين على حد سواء: «أسئلة محيّرة تبدو كالطلسم، طرحها الناس منذ قرون عديدة، ووصلت في هذا القرن [العشرين] ذروة إثارتها. هل نحن وحدنا في هذا العالم؟ أم أن هناك مخلوقات غيرنا؟ وإذا كانت تلك المخلوقات موجودة فعلاً فلِمَ لَمْ نتمكن حتى الآن من التقاط إشارة واضحة منها؟»[1] ومثل هذا التساؤل يُتيح لكاتب الخيال العلمي أن يتخطى حدود الحقيقي إلى ما يوجبه الواقع بدرجة ما، من خلال تواؤمه بدرجة ما مع المتحقق أو المبشَّر به علميًّا، حتى على سبيل الاحتمال.

وهكذا حين نتأمل روايات الخيال العلمي، على اختلاف أنماطها وأشكالها، نجد أنها، إذا ما تخلّت عن هذه المعطيات خرجت عن أن تكون من أدب الخيال العلمي، وهو ما وقع فيه، بظننا ولكن بشكل محدود، رائد الخيال العلمي العربي المصري نهاد شريف، وإلى حد ما طالب عمران نفسه في بعض أعماله التي تلائم أن تكون للبالغين وللفتيان، بينما سعى آخرون في أن يُبقوا على التزام أعمالهم بالاتكاء على العلم بنظرياته وفرضياته وقوانينه، كما هي حال العراقي خالد رحيم المطلبي. وعندنا أن أنماط أو فئات روايات الخيال العلمي للفتيان، وكما هي إلى حد كبير عينها في أدب الخيال العلمي بشكل عام، ثلاثة، ولكن من الطبيعي، وهي في الأصل نوعٌ واحدٌ يلعب الخيال دورًا كبيرًا فيها، أنْ تتداخل مع بعضها. هذه الأنماط هي:

النمط الأول، روايات الفضاء واختراق الزمن: وهي التي تعنى بالسفر إلى الفضاء، أو تقع أحداثها في مركبات فضاء أو في عوالم كونية وكواكب أخرى، مع ما يترتب على ذلك عادةً من نسبية الزمن واختراقه. وكثيراً ما يجمح خيال الكتّاب هنا ليعرّضوا أعمالهم للخروج من أدب الخيال العلمي إلى أدب الفنطازيا والعجائبية، ولكن كثيراً ما يكونون واعين لهذا ويفعلونه بقصدية تبررها ملاءمة ذلك للفتيان، كما يفعل العراقيون ميسلون هادي وصالح

(1) طالب عمران: في الخيال العلمي، بيروت، 1980، ص7.

مهـدي حبيـب وطالـب ناهـي الخفاجـي، بينـما لم يدّعـي آخـرون أن مـا كتبـوه، مـما قـد يلتقـي جزئيًّـا بالخيـال العلمـي، مـن الخيـال العلمـي، بـل هـو فنطازيـا، كـما هـو حـال التونـسي نـصر سـامي في «الطائـر البـشري».

النمـط الثـاني، روايـات الإنسـان والآلـة في المسـتقبل: وهـي التـي تتعامـل مـع العلاقـة غـير العاديـة أو غـير الطبيعيـة بـين الإنسـان والآلـة والتكنولوجيـا والحيـاة الصناعيـة للإنسـان، وعـادة مـا يكـون هـذا في المسـتقبل المفـترض أو المتخيـل. ومـن المفيـد أن نشـير إلى أن بعضًـا غـير قليـل منهـا لا يبتعـد عـن الفضـاء والسـفن الفضائيـة والكواكـب، لكـن مـع هيمنـة ثيمـة الـصراع بـين الإنسـان والآلـة. فـإذْ نحـن لا نعيـش، في عصرنـا الحـالي، هكـذا واقعًـا، فـإن وجـود مـا يقـترب منـه بدرجـة مـا كثـيرًا مـا يهيّـئ للكتـاب أن يلمّحـوا لـه أو يتوقعـوه أي يتخيلـوه. لكـن بعضهـم قـد يبالـغ فيـه، فيندفـع وراء الخيـال الجامـح في تصويـر عـالم الآلات والريبوتـات، وبمـا قـد يعـرّض العمـل، مـرة أخـرى، إلى الخـروج عـن أدب الخيـال العلمـي إلى أدب الفنطازيـا.

النمـط الثالـث، روايـات العلـوم والتجـارب العلميـة، وأخطـاء البـشر فيهـا: ونعنـي بهـا روايـات تعاملـت مـع النظريـات والفرضيـات والتجـارب العلميـة والنتائـج المحتملـة المترتبـة عليهـا، دون الارتبـاط بالـضرورة بالفضـاء والزمـن وعلاقـة الإنسـان والآلـة، ولكـن مـع احتـمال حضورهـا دون أن تكـون هـي الثيمـة. هـي إذن روايـات تتعامـل مـع عـالم العلـم والعلـماء وتجاربهـم العلميـة التـي كثـيرًا مـا تقـع فيهـا أخطـاء لتسـير في غـير مـا يُـراد لهـا وتحديـدًا إلى مـا يُخـشى أو يُرتعـب بشريًّـا منهـا، وهـذا هـو المهـم مـن ناحيـة الموضـوع والمعالجـة والفـن، وصـولًا إلى نتائـج تكـون كارثيـة ومأسـاوية. وهنـا قـد يقـع كُتّـاب هـذا النمـط أيضًـا في التطـرف في تخيّـل نتائـج التجـارب ليعرّضـه عندهـم للخـروج مـن أدب الخيـال العلمـي إلى أدب الفنطازيـا والعجائبيـة.

وهكـذا، وفي جميـع هـذه الأنمـاط، نؤكـد اعتقادنـا بـأن أحـد أهـم العوامـل والعنـاصر التـي تلعـب دورًا في أن يكـون عمـلٌ مـا مـن أدب الخيـال العلمـي أو مـن الأدب العـادي أو مـن والفنطازيـا العجائبيـة والخرافـة، هـو الخيـال، بـل المتخيَّـل تحديـدًا ومـدى علاقتـه بالواقعـي والحقيقـي مـن جهـة وبالخيـالي الـذي يوحـي بـه العلـم، والنظريـات والفرضيـات العلميـة مـن جهـة أخـرى، وهـو مـما سـنتوقف عنـده.

المبحث الثالث:

رواية الخيال العلمي للفتيان بين الخيالي والواقعي

يقول ميشيل زيرافا: «يُفترض أن تقوم الرواية بعرض ما يحصل لنا»[1]، ولكن أيعني أنها تقوم على الحقيقة والحقيقي وليس على الخيال والخيالي؟ بالتأكيد لا، لأننا نعرف أن لا من رواية ولا من قصة بدون خيال ومتخيَّل، بل ليس من رواية إلا وهي متخيلة، وأنْ تقوم على واقعة أو وقائع أو قصة حقيقية لا يعني أنها ليست رواية، وإلّا صارت سيرة، ومن جهة أخرى ليست من رواية ليس فيها من الواقع شيء، حتى وإن كانت مما يُسمى بـ«الروايات الخيالية» أو من روايات «الخيال العلمي». وهكذا لا نحيد عن الدقة إذا ما قلنا لا بد من حقيقي وواقعي في أي رواية. وفي العودة إلى قول زيرافا، يعني هذا أن المتخيَّل يقوم على محاكاة أو اقتراب، بدرجة ما، مما يحصل لنا، أي من الحقيقي الذي عادة ما نسميه الواقعي، ولهذا قيل ليست هناك من رواية غير واقعية، أو ربما بتعبير أدق ليس رواية ليس فيها واقعية. ويقال، في هذا الشأن: ليس مهمًّا أن يكون العمل الروائي متخيلًا حتى ولو كان بشكل واسع ليُتقبل من القارئ، ولكن من المهم أن يخلق الروائي معه منطقًا خاصًّا بالعمل ليكتسب بذلك درجة من الواقعية، وبالتالي التقبُّل، فيما يقول جيرمي هوثورن: «إن الرواية تمتلئ بأشخاص وأماكن تبدو واقعية حتى وإن كانت متخيَّلة»[2] وهذا تمامًا ما ينطبق بالمنطق والمفهوم والدلالة أنفسهم، ولكن بشكل آخر، على روايات وقصص الخيال العلمي وضمنها رواية الخيال العلمي للفتيان. هذا المنطق يجب ألا يضعف عند كاتب رواية الفتيان، بحجة انتماء قارئها إلى الطفولة أكثر منه إلى البلوغ، فإن الحاجة إليه في الرواية، أي رواية، يبقى قائمًا بل ضروريًّا، وهنا لن يختلف الأمر فيما إذا كانت تنتمي خالصة إلى أدب الخيال العلمي، أم أنها تخرج عنه لتكون فنطازية أو عجائبية. وعلى أية حال، يبقى صحيحًا القول: مهما تنوّعت الرواية وتبعًا لذلك رواية الفتيان، ومهما «ابتعدت» عن الحقيقي وما نعرفه ونراه، ومهما جنحت في الخيال، تبقى حقيقةً «أن المرجعية الرئيسة

(1) ميشيل زيرافا، الرواية شكلاً فنيًّا ومؤسسة اجتماعية، ترجمة صبحي حديدي، الدار البيضاء، 2000، ص70.

(2) جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش، مراجعة د. سلمان الواسطي، بغداد، 1996، ص40.

للخطـاب الـروائي هـي الواقـع، يُعـاد تقديمـه بأشـكال متنوعـة ويُطـرح بأبعـاد متباينـة عـلى وفـق رؤيـة الكاتـب ومخيّلتـه وبمـا يعنـي أن هـذه المرجعيـة تسـتند أيضًـا إلى إسـهام الكاتـب الخـاص، وهـو مـا يقـترن بتطـور هـذا الخطـاب بوصفـه جنسًـا أدبيًّـا يهـدف إلى وصـف الحيـاة، بـل إلى صـدق الشـعور بالحيـاة الـذي يتحقـق بتصويـره لعـالم يدّعـي حقيقتـه بإضفـاء سـمة المنطقيـة والعقلانيـة عـلى الخيـالي»[1] ولعـل هـذا يكـون مفهومًـا أكـثر، إذا ذهبنـا مـع فرويـد حـين يقـول: «يمتلـك سـارد القصـص، تلـك الحريـة الإبداعيـة التـي لا يمتلكهـا كثـيرون في الحيـاة العاديـة؛ إنـه يمتلـك حريـة الخيـال، كـما أنـه يمتلـك بعـض الطاقـة الإيحائيـة، أي تلـك الطاقـة التـي تجعلـه يضفـي الحيـاة عـلى بعـض مـن الأشـياء والكائنـات التـي تفتقـر إلى الحيـاة»[2]. ونعتقـد أن هـذا الخيـال قـد يتنـازع المنطـق، الـذي يجـب أن يتوفـر عليـه العمـل الـروائي، حـين يبـدو نقيضًـا لـه، ظاهريًّـا عـلى الأقـل، وخصوصًـا في روايـة الخيـال العلمـي، يقـول أينشـتاين: «إنّ الخيـال أهـم مـن المعرفـة، فالمعرفـة محـدودة بمـا نعرفـه الآن ونفهمـه، بينـما الخيـال يحتـوي العـالم كلـه وكلّ مـا سـيتم معرفتـه أو فهمـه إلى الأبـد» ولكـنْ، مـع عمـق كلام أينشـتاين، ألا يكـون هـذا العـالم كلـه الـذي يحتويـه الخيـال، عـلى حـد تعبـير أينشـتاين، معرضًـا، بفعـل الخيـال الـذي يحتويـه، إلى الخـروج حتـى عـن حـدود المتوقـع أو الممكـن مسـتقبلًا؟ بالتأكيـد، خصوصًـا مـع إغـراء الانسـياق وراءه في روايـات الفتيـان والأطفـال، ومـن هنـا يكـون عامـلًا في إبقـاء العمـل القصـصي والـروائي ضمـن الخيـال العلمـي أو إخراجـه منـه، كـما عبّرنـا عـن ذلـك سـابقًا. عـلى أيـة حـال، ولطبيعـة القصـة في كل أنواعهـا وأشـكالها في الأدب وخـارج الأدب، فـإن هـذا الخيـال يكـون أهـم فيهـا منـه خارجهـا. وإذا مـا كان في روايـات الأطفـال والفتيـان وقصصهـم ضروريًّـا جـدًّا حـين تكـون خياليـة أصـلًا، مـن فنطازيـا وخيـال علمـي ومسـتقبلي وخـرافي ومـا إلى ذلـك، فإنـه لـضروري أيضًـا، بدرجـة مـا، حتـى في الأعـمال الواقعيـة، خصوصًـا حـين تقـوم عـلى المغامـرة، وفي المقابـل يبقـى الواقـع أو الواقعـي وربمـا الحقيقـي فيهـا حـاضرًا بشـكل قـوي حـين يُـراد بهـا أن تكـون روايـات وقصـص خيـال،

---

(1) كرنفال أيوب محسن السعداوي: الحقيقي والخيالي في الرواية العراقية روايات مهدي عيسى الصقر نموذجًا، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة بغداد، بإشراف الدكتور نجم عبدالله كاظم، بغداد، 2008، ص7.

(2) د. عبد الحميد شاكر: الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة (384)، الكويت، 2012، ص60؛ عن:
Sigmund Freud: The Uncanny, London, Penguin Books, 2003.

وهـو في ذلـك يكـون صـمام أمـان يمنـع، أو عـلى الأقـل يحـدّ، مـن جمـوح الخيـال والحيلولـة دون خـروج العمـل مـن أدب الخيـال العلمـي. ويجـب ألّا تخدعنـا لفظـة «واقـع» أو «واقعـي» لتعنـي، كـما قـد يفهمهـا البعـض، ابتعادهـا عـن الخيـال، وأنهـا تغـادره حـين يـراد لهـا أن تخاطِـب الطفـل أو تؤلَّـف لـه، فهـذا محـض خطـأ، ذلـك «أن الواقـع يبـدأ عنـده حيـث يبـدأ الخيـال، والخيـال يبـدأ عنـده حيـث يبـدأ الواقـع، فهـذا كلـه هـو عالمـه الموحـد بنسـيجه الطبيعـي، عالمـه الخـاص، ولا حـدود تجعـل مـن عالمـه عالمـين، ولا يلتفـت إلى الفـرق بـين الوهمـي والموجـود، إنمـا يخلـق الوجـود بالوهـم، وأوهامُـه وخيالاتـه تخلـق وجـودًا غزيـرًا متدفقًـا متصـلًا»[1]. بـل نحـن الكبـار، إذ لا نتخـلى عـن الواقـع والواقعـي والحقيقـي، لا نتخـلى أيضًـا عـن الخيـال، سـواء أردنـا، في مـا نكتبـه أو نقـرأه، أن يكـون واقعيًّـا أو خياليًّـا. كـما أن الخيـال لا يعـادي الواقـع، بـل إن جموحـه هـو الـذي «قـد» يفعـل ذلـك. إن المقـدرة الخياليـة لأي فـرد، ولاسـيما حـين يكـون كاتبًـا، تنبنـي، جزئيًّـا عـلى الأقـل وتطبيقيًّـا إلى حـد كبـير، عـلى الواقـع المعيـش والمـدرَك. «فالمعـروف أن الخـبرة الخياليـة لا ترتفـع فـوق الواقـع لتعيـد بنـاءهُ دائمًـا، فهـي في بعـض الأحيـان تنطلـق مـن الواقـع إلى المسـتقبل ولا ترجـع مبـاشرة إلى الواقـع. والخيـال آنـذاك يُوصَـف بأنـه علمـي، يـرود المسـتقبل حـين يرسـم آفاقـه المحتملـة انطلاقًـا مـن حقائـق علميـة ثبتـت صحّتهـا في الواقـع»[2]، وفي كل الأحـوال هـو يربـط، للطفـل، مـا بـين واقعـه ومتخيّلـه الممكـن التحقـق أو المسـتقبلي أو المرغـوب فيـه، بـل حتـى الفنطـازي وإنْ كان ضمـن مديـات معينـة ومحسـوبة، علميًّـا وتربويًّـا وأدبيًّـا، أو مقـدّرة وفقًـا لطبيعـة الكتابـة وطبيعـة الفئـة العمريـة للقـارئ الصغـير.

وهكـذا فـإن الخيـال مهـما كـبُر في روايـة الخيـال العلمـي للفتيـان، خصوصًـا إذا مـا أخذنـا الجانـب التربـوي والتعليمـي والمعلـم والمـربي والـوصي في الاعتبـار، لابـد أن يرتبـط بدرجـة أو بأخـرى بالواقعـي والحقيقـي، وتحديـدًا ونحـن نريـد، كـما تريـد لـه غالبيـة منظّـري أدب الخيـال العلمـي القصـصي، أن نُقيّـم هـذا الأدب، قصصًـا وروايـات، عـلى الحقيقـة العلميـة، نعنـي المتحقـق علميًّـا، أو عـلى نظريـات العلـم وفرضياتـه. نقـول هـذا ونحـن نعـرف، كـما سـبق

(1) عبد الرزاق المطلبي، كيف نكتب قصة للأطفال؟ جريدة (الجمهورية)، بغداد، 9/ 3/ 1989.

(2) سمر روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، دمشق، 1998، ص39.

أن أشرنـا: «قـد يتجـاوز المتخيّـل حـدودًا ليدخـل في إطـار الأسـطوري والعجائبـي والغرائبـي. ويبـدو أن الواقـع الضـاج بالحركـة دومًـا قـد سـوّغ اللجـوء إلى هـذا النـوع مـن التقنيـة التخييليـة في خلـق العـوالم الروائيـة التـي تقـوم عـلى توظيـف المناخـات الغرائبيـة، والأجـواء الأسـطورية أو الفنطازيـة، واعتمادهـا مرادفًـا للتعقيـدات الحياتيـة الواقعيـة»[1]. ومـع أن هـذا سـيُخرج الأعـمال الأدبيـة التـي تـرد فيهـا مـن أدب الخيـال العلمـي، فمـن المهـم ألا ننكـره كلّيًّـا عـلى أدب الخيـال العلمـي للفتيـان والأطفـال حـين نـراه غريبًـا وقـد لا نـراه يتـواءم مـع العلـم مـن جهـة والواقـع مـن جهـة أخـرى، فنحـن نعـرف أن هنـاك تداخـلًا أحيانًـا مـا بـين المتوقـع تحققـه أو الممكـن تحققـه علميًّـا والمتخيَّـل الـذي قـد يصعـب البـتّ في إمكانيـة تحققـه أو عدمهـا في ظـل مجهوليـة الآتي مسـتقبلًا. كـما أننـا نعـرف أن الخيـالي قـد لا يكـون أكـثر غرابـة وأكـثر صعوبـة في التصديـق مـن الواقعـي بـل الحقيقـي، ولعـل هـذا تحديـدًا مـا تمثـل، مثـلًا وبعيـدًا عـن النـماذج التـي تعنيهـا ورقتنـا، في بعـض أعـمال ماركيـز، وأعـمال آخريـن الواقعيـة السـحرية، في الواقـع «توظيـف المتخيّـل عنـد ماركيـز يعطـي صـورة واضحـة عـن أن الواقـع قـد يتجـاوز المتخيّـل في هولـه، حـين وَظّـف اللاواقـع، مـن أجـل فتـح نوافـذ عـلى الواقـع الحقيقـي. إن الجهـد التخييـلي المبـذول كشـف بعـدًا فنيًّـا وجماليًّـا في إعـادة صياغـة هـذا الواقـع»[2].

وإذ يتأكـد لنـا، مـما سـبق، أن أكـثر مـا يجعـل أدب الخيـال العلمـي ملائمًـا للأطفـال والفتيـان هـو تعاملـه مـع الخيـال بجانبيـه الأدبي والعلمـي، فـإن هـذا سـيحقق مـا قـد لا يكـون مـن السـهل تحقيقـه في الأدب المقـدم لهـؤلاء المتلقـين، نعنـي أولًا، تحقيـق أدبيـة هـذا الأدب المعـرَّض في الكثـير مـن الأحيـان للخـروج عنهـا. وثانيًـا، إرضـاء الطفـل والمراهـق، إذ يتيـح لهـما التحليـق في الخيـال والاسـتجابة إلى نزعاتـه التخيّليـة الداخليـة. وثالثًـا، ألّا يكـون متعارضًـا مـع رغبـات الآبـاء والمربـين والتربويـين عمومًـا في ترويـض وتدجـين وتقنـين هـذا الخيـال لـكي لا يجمـح إلى مـا لا يرونـه يصـب في صالـح وفائـدة صاحبـه ولمتلقّيـه، خصوصًـا حـين تخضـع الكتابـات، في أدب الأطفـال والفتيـان هـذا، لنوايـا وغايـات خارجيـة.

---

(1) كرنفال أيوب محسن السعداوي: الحقيقي والخيالي في الرواية العراقية، بغداد، 2008، ص19 .

(2) المصدر السابق.

كل ذلـك، في أدب الخيـال العلمـي، ينطلـق مـما ليـس لأحـد أن يعـترض عليـه وهـو العلـم، ويصـب فيـما لا أحـد يشـكك في جماليتـه وتأثـيره الراقـي في القـراء وهـو الأدب، وهـو التوليـف الـذي لا يمكـن إلا أن يناسـب الطفـل والمراهـق، وبالتـالي روايـات الفتيـان. فنحـن نعـرف أن مخيلـة الطفـل عمومًـا لا تـكاد تعـرف حـدودًا، وكثـيرًا مـا ترغـب في الابتعـاد عـن عـالم الواقـع والحقيقـي، لتبحـث عـن عـوالم خاصـة قـد تكـون قائمـة عـلى مـا هـو موجـود أحيانًـا ولكـن عـلى مـا هـو غـير موجـود غالبًـا، وهـذا مـا يحققـه لـه العلـم مـما يُسـعد أوصيـاء الأطفـال، آبـاءً ومعلّمـين وتربويـين، ومـا يحـدّ في الوقـت نفسـه مـن الجمـوح غـير المحسـوب، ويحـول دون تحـول أدب الخيـال العلمـي إلى أشـكال أخـرى، مـن خرافـة وفنطازيـا وعجائبيـة، وهـي عـلى أيـة حـال أشـكال جميلـة ومناسـبة للصغـار، إلا بشـكل محسـوب، وكـما هـو متحقـق فعـلًا في آداب الشـعوب وفنونهـا المقدمـة للأطفـال والفتيـان. فـأدب الخيـال العلمـي هـذا، ودون التحـول بالـضرورة إلى تلـك الأشـكال الأخـرى، «يسـمح للخيـال (العلمـي والأدبي) بالتغلغـل في عـالم رهيـب ومجهـول بعيـد المـدى وعميـق الغـور مـن الناحيتـين المكانيـة والزمانيـة الممتـدة مـن المـاضي السـحيق إلى المسـتقبل الأبهـر، ومـن الكـون المؤلـف مـن مئـات المجـرات ومـا وراء المجـرات التـي لا يمكـن إدراكهـا بـالأدوات التكنولوجيـة المتقدمـة الحديثـة المسـتمدة مـن أبحـاث الفضـاء»[1]. المفارقـة الجميلـة أن ذلـك كلـه غـير موجـود عـلى أرض الواقـع، ولكـن غـير مسـتنكر مـن أحـد تخيّلـه واسـتحضاره وتقديمـه للأطفـال والفتيـان. وغـيرُ الموجـود هـو أمـر جوهـري في أدب الخيـال العلمـي عمومًـا، وعليـه فحضـوره طبيعـي وحتمـي فيـه حـين يُقـدَّم للأطفـال والفتيـان، خصوصًـا، فمجـرد قـول «غـير موجـود» يعنـي، مـرة أخـرى، ارتباطًـا حتميًّـا بأهـم مَلكـة عنـد الأطفـال وأهـم عنـصر في هـذه الكتابـات، وهـو الخيـال. وهنـا «يشـترك أدب قصـص الخيـال العلمـي مـع الأدب القصـصي العـام والأدب الخيـالي في كونـه يسـعى نحـو «تحقيـق مـا يتعـذر تحقيقـه» [عـلى أرض الواقـع] وأنـه يتعامـل مـع مـا هـو غـير موجـود [عـلى الأقـل في الوقـت الحـاضر]»[2]. لكـن أدب الخيـال العلمـي يصـف -بعقليـة علميـة-

(1) المصدر السابق، ص23.

(2) المصدر السابق، ص42.

وصفًا حسيًّا، بصريًّا فنيًّا، ما لا وجود له بالفعل من الناحية العلمية، وإنْ كان ممكن الحدوث في المستقبل القريب أو البعيد.

كل هذا هيّأ للكتابة في أدب الخيال العلمي للأطفال، وضمنهم الفتيان، أن تزدهر وتزداد بشكل غير عادي عربيًّا وعالميًّا خلال العقود الأخيرة. مع كل هذا يجب أن نتفهم جموح الخيال وما يسميه البعض شطحات الخيال ذات الصبغة الخرافية غير المستندة على قوانين العلم والطبيعة، بل يتقبل جزئيًّا مثل هذه (الشطحات)، في رواية الخيال العلمي للفتيان بشكل خاص، وتحديدًا حين لا تنبني هذه الرواية عليها من جهة، ما دام العمل يتوفّر على منطق داخلي خاص من جهة أخرى، وبما يعني أن يتوافق معظم هذا المنطق مع المبادئ والفرضيات والقوانين العلمية الأساسية، مع هامش صغير من الخروج عليه. فهذا يدخل في تحليقات الخيال التي تستجيب، على الأقل أدبيًّا، لتطلّع ميول القراء الصغار. عدا ذلك نرى أن الخروج غير المنضبط عن هذا سيعني خروجًا من دائرة الخيال العلمي إلى جنس أو شكل كتابي آخر، كأن يكون من الخرافة أو أدب الفنطازيا أو العجائبية، كما قلنا.

انتقالًا إلى الناحية التطبيقية، وفي ظل هكذا اشتباك، قد لا يُحسن بعض الكتاب، في بعض قصصهم ورواياتهم (الخيال-علمية) خصوصًا تلك المكتوبة للأطفال والفتيان، التعامل مع عنصر الخيال الذي يهيمن على كل عناصر القصة والروايات، فيُخفقون في توظيفه. فقد يجمح عندهم بشكل غير منضبط، أو لا يكون دقيقًا في رسم مستقبل مفترض ولكنْ مسوَّغ علميًّا، أو يختلقون ما يصعب على القارئ الصغير، والكبير من باب أولى، تصديقه أو استيعابه. لكن هذا عندنا ليس بسبب الشطحات العلمية، على حد تعبير طالب عمران السابق، أكثر منه بسبب عدم قدرة الكاتب على خلق ما يُسمى منطق عالم العمل القصصي والروائي، كما عرضناه، خصوصًا حين يخرج من أدب الخيال العلمي إلى أدب الفنطازيا والعجائبية. فكون كل عمل قصصي أو روائي تخيّلي له منطقه الخاص، يكون أي كسر أو خروج عنه في ثنايا العمل مسًّا لمصداقيته وربما مصداقية الراوي الذي وراءه عادة في كل قصص الأطفال والفتيان ورواياتهم. وللخيال، مرة أخرى، في كل ذلك دوره المركزي، فكما يقول برتراند رسل: «قد يضع العلم حدودًا للمعرفة، لكنه لا يجب

أن يضـع حـدودًا للخيـال»، الأمـر الـذي يجعـل مـن مثـل هـذه الحـدود في القصـة والروايـة، ولاسـيما الموجهـة للصغـار، أحيانًـا مقبولـة كـما رأينـا، خصوصًـا وقـد عرفنـا أن الخيـال بحـد ذاتـه، إذ هـو ضروري في الكتابـة الأدبيـة للكبـار، فإنـه أكـثر مـن ضروري للأطفـال والفتيـان. وإذا مـا خرجـت هـذه الكتابـة، في هـذا، عـن قصـص وروايـات الخيـال العلمـي، فإنهـا لـن تخـرج مـن الأدب، بـل سـتنتمي إلى أجنـاس أخـرى، مثـل الفنطازيـا والعجائبيـة، ولنتذكـر هنـا «ألـف ليلـة وليلـة» مثـلًا، والقصـص التـي اسـتُمدت منهـا لتقـدِّم لهـم، حيـث تخـترق، في أحداثهـا وبعـض شـخصياتها وبيئاتهـا وعوالمهـا، المألـوف والمنطقـي، لتـأتي بمـا قـد يتناقـض مـع ذلـك كلـه، ولكنـه يـأتي عـادةً منسـجمًا مـع منطـق حكاياتهـا. ومـع هـذا، هـي بقيـت تُطبـع ويُكتـب بتأثيراتهـا، وضمـن ذلـك، مـا يُقـدَّم للأطفـال والأحـداث، وتغـذي وتنمّـي عقـول أجيـال منهـم. يبقـى المهـم في هـذا هـو الكاتـب وطريقـة الكتابـة، ومـا يريـد أن يقدمـه مـن أدب خيـال علمـي أو غـيره. ولكـن قـد لا يُسـعِف الخيـالُ أحيانًـا بعـضَ كتّـاب الخيـال العلمـي للفتيـان تحديـدًا، أو تنقصهـم الثقافـة والمعلومـة العلميـة، لرسـم العـوالم المسـتقبلية، أو بعـض مفرداتهـا بمـا يقـود إلى تقديمهـا ضمـن منطـق خـاص بهـا، فتفقـد أعـمال هـذا البعـض مـا أشرنـا إلى أهميتـه، نعنـي الإقنـاع، الـذي بدونـه يكـون مـن الأفضـل رميهـا في سـلال المهمـلات بـدلًا مـن تقديمهـا إلى قرائهـا الصغـار. وعمومًـا يحـاول بعـض باحثـي أدب الأطفـال والفتيـان، وهـو يسـتحضر العلـم ونمـاذج أدب الخيـال العلمـي ونمـاذج الخرافـة والفنطازيـا والعجائبيـة كـ«ألـف ليلـة وليلـة»، فـك الاشـتباك مـا بـين مفاهيـم العلـم، والأدب، والخيـال بأنواعـه وحـدوده، ومـا بينهـا في أدب الخيـال العلمـي للصغـار ذاتـه. يقـول أحـد الكتّـاب:

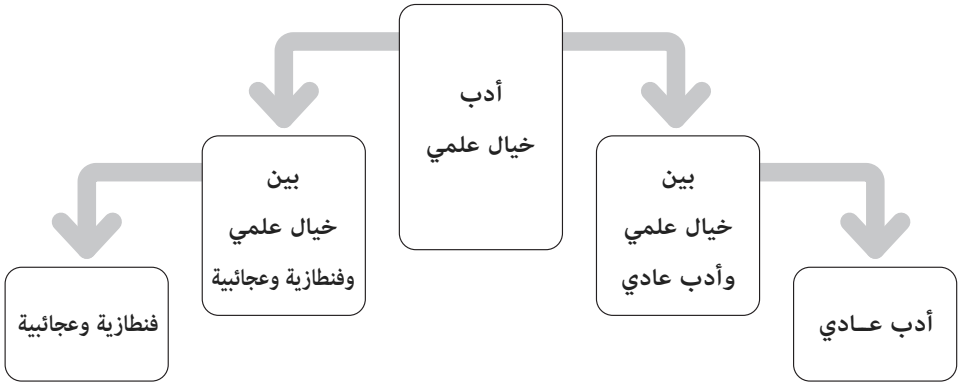
«لا بـد مـن تحديـد مفهـوم العلـم في أدب الأطفـال، وفـك اشـتباكه مـع الخيـال الخـرافي الـذي يذهـب بالأطفـال بعيـدًا عـن الواقـع وتطوراتـه. ونسـتطيع أن نفـك هـذا الاشـتباك مـن خـلال تحديـد المفهـوم ومعطياتـه في الكتابـة للأطفـال.. وإذا مـا خضنـا في مجـال الخيـال العلمـي فـلا بـد أن نعـي ماهيـة الخيـال مـع ماهيـة العلـم مـع ماهيـة الواقـع، وبهـذه المعادلـة الثلاثيـة يمكننـا بسـهولة الوصـول بالكتابـة العلميـة إلى هدفهـا وأنموذجهـا وتأثيرهـا المطلـوب... وضمـن هـذا الإطـار، فـإن قصـص الخيـال العلمـي هـي القصـص التـي تتعامـل مـع الإمكانـات العلميـة والتغيـيرات التـي تحصـل في المجتمـع (...) وهـذه القصـص وثيقـة الصلـة بالتطـور السريـع في العـالم

اليـوم، وهـي تقـوم عـلى التنبـؤ إلى حـد بعيـد، حيـث كان الخيـال العلمـي قـد رسـم تخيـلات عـن اكتشـافات واختراعـات كثـيرة أمكـن وقوعهـا فعـلاً بعـد التنبـؤ بهـا بآمـاد، لـذا تسـمى هـذه القصـص أحيانًـا قصـص التنبـؤ أو قصـص المسـتقبل أو قصـص الاسـتباق»[1] التـي إنْ لم تصـح عـلى كامـل أدب الخيـال العلمـي، فإنهـا تصـح عـلى الأقـل عـلى أنمـاط منـه، كـما عرضنـا سـابقًا. وهـل للاسـتباق إلا أن يتعامـل مـع الخيـال واسـتحضار المتخيّـل؟ ولكنـه المتخّيـل الـذي لا بـد أن يخضـع للوعـي أولًا، وللعلـم ثانيًـا، ولغـير الموجـود ثالثًـا، ومـع عـدم القفـز عـلى الموجـود والواقعـي والحقيقـي بـدون وعـي رابعًـا.

(1) فاضـل عبـاس الكعبـي: العلم والخيـال في أدب الأطفال، الموسـوعة الصغيـرة (454)، بغـداد، 2001. ص83-84. وينظر: هـادي نعمـان الهيتي: أدب الأطفال.. فلسـفته، فنونه، وسـائطه، بغـداد، 1977، ص182-189.

خاتمة ونتيجة

والآن، بماذا نخرج من كل ما سبق؟ باختصار توصلنا إلى أن رواية الخيال العلمي للفتيان تعتمد، لتكون من أدب الخيال العلمي أو لا تكون، على طبيعة المتخيَّل فيها وحدوده وعلاقته بغير الموجود أو غير المتحقق في حياة البشر من جهة وبالواقعي المرتبط بالحقيقي من جهة أخرى. فهي تصير من أدب الخيال العلمي حين يقوم المتخيّل فيها على النظريات والفرضيات غير المُثبتة أو المتحققة في الحاضر، على الأقل في بعض جوانبها، بل المفترض تحققها يومًا ما. وهو يختلف عن المتخيل العادي الذي ينبني مما هو موجود على أرض الواقع، حتى وإن كان في دائرة العلم، كما هو في الأدب العادي من جهة، ويختلف عن المتخيل غير المتحقق ولكن غير المبني على فرضيات ونظريات علمية، كما هو في الفنطازيا والعجائبية. أما إذا ما قُدِّمت الحقائق العلمية، أي ما هو مثبت ومتحقق عمليًّا على أرض الواقع ليكون جزءًا من تفاصيل حياة الإنسان الحاضرة، فإنها تتداخل حينذاك مع الرواية العادية، واقعية أو غير واقعية، وقد تصير منها. في المقابل إذا ما تطرف المتخيّل وشطح في هذه الرواية ليحضر غير الموجود الذي هو غير مدعم بشكل حاسم بالعلم والنظريات والفرضيات العلمية، فإنها تتداخل حينذاك مع الرواية الفنطازية أو العجائبية، وقد تصير منهما. هذا التوزّع نوضّحه في الشكل الآتي:



المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- أبـو هيـف، د. عبداللـه: التنميـة الثقافيـة للطفـل العـربي، منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، 2001.
- أيكن، جون: كيف تكتب للأطفال؟ ترجمة: كاظم سعد الدين، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 1988.
- بعلبكي، منير: المورد، قاموس إنكليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 2002.
- تـودوروف، تزفيتـان: مدخـل إلى الأدب العجائبـي، ترجمـة الصديـق بوعـلام، دار شرقيـات للنـشر، القاهــرة، 1994.
- جعفر، د. نوري: أدب قصص الخيال العلمي وعالم الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 1987.
- الرمـلي، د. محسـن: خصائـص روايـة الخيـال العلمـي.. إشـكالياتها وأسـئلة المسـتقبل، مجلـة (شـؤون ثقافيـة)، بغـداد، س5، ع31، 2010.
- زيرافـا، ميشـيل: الروايـة شـكلًا فنيًّـا ومؤسسـة اجتماعيـة، ترجمـة صبحـي حديـدي، منشـورات عيـون، الـدار البيضـاء، 2000.
- السـعداوي، كرنفـال أيـوب محسـن: الحقيقـي والخيـالي في الروايـة العراقيـة روايـات مهـدي عيـسى الصقـر نموذجًـا، أطروحـة دكتـوراه مقدمـة إلى قسـم اللغـة العربيـة بكليـة الآداب- جامعـة بغـداد، بـإشراف الدكتـور نجـم عبداللـه كاظـم، بغـداد، 2008.
- شـاكر، د. عبـد الحميـد: الغرابـة، المفهـوم وتجلياتـه في الأدب، عـالم المعرفـة (384)، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، 2012.
- عمران، طالب: في الخيال العلمي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- الفيصـل، سـمر روحـي: أدب الأطفـال وثقافتهـم.. قـراءة نقديـة، منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، 1998.
- كاظـم، د. نجـم عبداللـه: روايـة الفتيـان، خصوصيـة الفـن والموضوعـات، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، 2014.

- الكعبـي، فاضـل عبـاس: العلـم والخيـال في أدب الأطفـال، الموسـوعة الصغـيرة (454)، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، 2001.
- مجموعـة مؤلفـين: أدب الخيـال العلمـي، كتـاب الثقافـة الأجنبيـة، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، 1986.
- منتـدى أدب الطفـل بتونـس: أدب الخيـال العلمـي الموجـه إلى الطفـل [نـص الإعـلان عـن عقـد المؤتمـر]، تونـس، 2016.
- هوثـورن، جيرمـي: مدخـل لدراسـة الروايـة، ترجمـة غـازي درويـش، مراجعـة د. سـلمان الواسـطي، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، 1996.
- الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال.. فلسفته، فنونه، وسائطه، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

- Joosen, Vanessa and Katrien Vloeberghs (ed.) : Changing Concepts of Childhood and Children's Literature, Cambridge Scholars Press, UK, 2006.
- ReadWriteThink, http: //www.readwritethink.com
- Reynolds, Kimberley: Children's Literature, A Very Short Introduction, Oxford University Press Inc., New York, 2011.
- Seymour-Smith, Martin (ed.) : Novels and Novelists, A Guide to the World of Fiction, WHS Distributions, London, 1980.
- Shipley, Joseph T. (ed.) : Dictionary of World Literary Terms; George Allen & UNWIN, U.S.A. 1979.
- Stanton, Robert: An Introduction to Fiction, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Watson, George: The Story of the Novel, Macmillan Press LTD, 1979.

الحساسية الوجودية
في الرواية النسوية في الستينيّات

قراءة في بعض التجارب

لطيف زيتوني [1]

البريد الإلكتروني: lzeitouni@lau.edu.lb

(1) أستاذ دكتور دولة في النظرية الأدبية (السرديات). عمل في جامعات لبنان، وفرنسا، وهو حاليًّا أستاذ في الجامعة اللبنانية الأمريكية بلبنان. معنيٌّ بشكل خاص بالرواية والأقصوصة، وأدب الرحلة، والترجمة. من مؤلفاته: «حركة الترجمة في عصر النهضة»، و«سيمياء الرحلة» (بالفرنسية)، و«معجم مصطلحات نقد الرواية»، و«الرواية العربية: البنية وتحوّلات السرد»، و«الرواية والقيم».

Existentialist Tendencies in Novels Written by Women

During the Sixties of the Twentieth Century

Abstract:

More than sixty years passed since the publication of the first «existential» novel written by Laila Baalbaki and entitled «I live» which was published in Beirut in 1958. This novel marked the beginning of a new feminist literature that departed from earlier literature in several areas such as perception of men, tradition, and the right to life. More specifically, we find that in this literature, and for the first time, the woman writer looks at herself through her own eyes not through the eyes of others, and she raises her voice not merely to defend her rights but to announce that she is free and responsible for herself and has the sole right to choose her life and destiny.

For these young women writers, morality was no longer perceived as a traditional code of behavior dictated by society but was rather an essential set of values chosen and adopted to reveal an attitude to issues pertaining to this world and the world beyond.

These women writers reconsidered some inherited values of their societiesincluding marriage, masculinity, femininity, freedom, and perception of the body. Beyond societal values, they considered the meaning of man's existence which entailed an exercise of liberty, freedom of choice and responsibility. Such reconsideration benefited from similar efforts that took place in the west.

This research analyzes the experiences of a group of female writers (Laila Baalbaki, Colette Khoury, Laila Osseiran, Mona Jabbour) in search of an answer to that question: Are there commonalities in novels of that group that allow to confirm that existential feminist sensitivity exists in the novels of the sixties? A comparative approach extracting and classifying common themes and comparing different visions within each theme will provide an objective description of the nature of that existentialist sensitivity.

Keywords:

Novel, Feminism, Existentialism, Woman's Freedom, Father Killing, Body, Existential Anxiety.

الحساسية الوجودية في الرواية النسوية في الستينيّات

قراءة في بعض التجارب

ملخص:

ستّون سنة ونيف مرّت على صدور أول رواية نسائية عربية «وجودية»، هي «أنا أحيا» لليلى بعلبكي التي نشرتها مجلة شعر في بيروت عام 1958. وقد شكلت هذه الرواية بداية لحركة أدبية نسوية مختلفة عما قبلها في كل شيء تقريبًا: في النظرة إلى الرجل والتقاليد وحق الإنسان في الحياة، وخصوصًا في نظرة المرأة إلى نفسها. فلأول مرّة تنظر المرأة إلى نفسها بعينيها لا بعيني سواها، ولأول مرة ترفع الصوت لا لتدافع عن حقوقها بل لتعلن أنها حرّة ومسؤولة ولها وحدها الحق في اختيار حياتها ومصيرها.

لم تعد الأخلاق تعني السلوك العملي الذي رسم المجتمع قواعده لأفراده، بل صارت تعني ما تعنيه في الأساس، أي مجموع القيم التي نتبناها في حياتنا إزاء العالم وما وراء العالم. وقد أجالت هؤلاء الكاتبات النظر في القيم المتوارثة: في مفهوم الزواج، والرجولة، والأنوثة، والحرية، والجسد. وأدارت النظر في ما هو أبعد أيضًا، أي في وجود الإنسان في العالم وما يرتبه ذلك من حرية واختيار ومسؤولية. وقد استفادت هذه المراجعة من جهود مماثلة سابقة حصلت في الغرب.

هذا البحث يحلّل تجارب مجموعة من الكاتبات (ليلى بعلبكي، كوليت خوري، ليلى عسيران، منى جبور) بحثًا عن جواب عن السؤال: هل من قواسم مشتركة بين روايات هذه المجموعة تسمح بالجزم بوجود حساسية نسوية وجودية في روايات الستينيّات؟ أما المنهج الذي سيتّبعه فهو منهج تيمي مقارن يسمح باستخراج التيمات المشتركة وتصنيفها ومقارنة المقاربات المختلفة داخل كل تيمة سعيًا إلى توصيف موضوعي لطبيعة الحساسية الوجودية في رواياتنا النسوية في تلك الفترة.

كلمات مفتاحيّة:

رواية، نسوية، وجودية، حرية المرأة، قتل الأب، الجسد، القلق الوجودي.

الحساسية الوجودية في الرواية النسوية في الستينيّات

قراءة في بعض التجارب

شهدت فترة الخمسينيات وما بعدها من القرن العشرين، في أوروبا وفي أمريكا، ونتيجة حربين عالميتين مدمّرتين، تحوّلات كبيرة في حساسية جيل الشباب تجاه قضايا العصر وامتثالية المجتمع وتسلط الدولة. فنشأت حركات احتجاج عديدة، عبّرت كلّها عن الرفض والثورة، وعبّر أفرادها عن تحديهم للمجتمع أو عن هروبهم منه. وقد ضمّت هذه الحركات كتّابًا وفنانين استقطبوا جمهورًا واسعًا بأفكارهم الجديدة وتقنياتهم الفنية المبتكرة، وتركوا آثارًا ظاهرة في وعي أبناء جيلهم.

ولم يكن العرب في تلك الفترة بعيدين عن التأثيرات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وفي طليعتها روح التحرر. فقد بدأت البلدان العربية تستقل تباعًا، وسمح لها هذا الاستقلال بالانفتاح على شعوب العالم وثقافاته، وعلى الدخول إلى هموم العصر وأفكاره. وترافق ذلك مع هجرة داخلية واسعة سعيًا وراء العلم. وأدت هذه الهجرة إلى فتح أسوار المدن، فاختلط أبناء المناطق في المدارس والوظائف والأسواق، وتفجرت الوحدات الاجتماعية المقفلة، ونشأت مفاهيم سياسية واجتماعية جديدة.

وواكب العرب التحولات السياسية التي شهدها العالم، ومنها انطلاق الحركات التحرّرية النسائية والشبابية في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، وحركات التحرير في إفريقيا. فخاضوا حروب تحرير في الجزائر وفي فلسطين، واطلعوا على الأفكار التي تغذّي هذه الحركات العالمية، بلغتها أو مترجمة إلى العربية. وكان من بين ما قرأوه مقالات ومباحث وروايات موقعة بأسماء جان بول سارتر وألبير كامو وسيمون دو بوفوار وفرانسواز ساغان وفرانز كافكا. وهؤلاء هم أبرز وجوه الأدب الوجودي، أو ما اصطلحت الصحافة على تسميته

بهـذا الاسـم؛ لأن الوجوديـة ليسـت حركـة أدبيـة وحسـب بـل جـو فلسـفي وسـياسي وأدبي أشـاع مجموعـة مـن التيـمات طبعـت حقبـة تاريخيـة هـي حقبـة التحـرّر[1].

1. قبـل الحـرب العالميـة الثانيـة، اهتمّـت الروايـة بمشـكلات المصـير الشـخصي وآمالـه وآلامـه وبالعلاقـات بـين الأفـراد، فقدّمـت الإنسـان مـن وجهـة موضوعيـة كـما فعـل غوسـتاف فلوبـير، أو اجتماعيـة كـما فعـل أونوريـه دو بلـزاك، أو «طبيعيـة» كـما فعـل إميـل زولا. لكـنّ الروايـة التـي عـاصرت هـذه الحـرب وأعقبتهـا حملـت مقاربـة جديـدة، فقدّمـت الإنسـان مـن وجهـة حسّـية[2]، وعرضتـه في إطـار حياتـه اليوميـة المبتذلـة، وصوّرتـه كيانًـا فرديًّـا يتخبّـط في وجـوده ويبحـث عـن ذاتـه ومصـيره. فجـاءت خاليـة مـن البطولـة، ومفعمـة بالقلـق والخـوف والشـكّ واليـأس والإحسـاس بـلا جـدوى الوجـود. ففـي روايـات مـا بعـد الحـرب الثانيـة «سـكت مالـرو وتكلّـم كامـو، وانعـزل همنغـواي وبـرز فوكـنر، وتقلّـص ظـل سـانت إكزوبـري ليحيـا عـلى آثـاره سـارتر[3]».

2. في ظـّل هـذا الاتجـاه العالمـي مـا كان بإمـكان أي كاتـبٍ مثقـف أن ينـأى بفكـره عـن تأثـير هـؤلاء الفلاسـفة الكبـار، أو ينـأى بأدبه عـن أفكارهم وموضوعاتهـم. وما كان لمجتمع نـامٍ كمجتمعنا أن يقفـل حـدوده في وجـه موجـات الثقافـة الوافـدة إليه. لهـذا تسرّبت الأفـكار الجديـدة إلى بلادنا، ووجـدت لهـا مكانًـا رحبًـا في عقول نقّادنـا ومبدعينا، وبرزت آثارهـا في مؤلّفاتهـم. وكان في رأس هذه الآثـار روح القلـق والتمـرّد. وفي هـذا الجـوّ أصـدر فـؤاد كنعـان مجموعتـه القصصيـة الأولى «قـرف» (1947) واصفًـا فيهـا عُقَـد النقـص والكبت والحرمان التي يعيشـها الشـباب[4]. وأصدر جورج شـامي مجموعتـه «النمـل الأسـود» (1955) مقدمًـا فيها أفـرادًا متشرديـن خائبين منهَكين مثيريـن للقرف[5].

---

(1) Robert Escarpit: Existentialisme, La Grande Encyclopédie, Larousse, t.8, p. 4732.

(2) هـذه النظـرة إلـى الأشـياء المتأثّـرة أساسًـا بالفلسـفة الظواهريـة (الفينومينولوجيـة) طبعـت كل روايـات الخمسـينيات علـى اختـلاف خلفياتهـا. فنحـن نجدهـا عنـد الوجوديـين، لكننا نجدهـا أيضًا عند كتّـاب الروايـة الجديدة. وقـد عبّـر ألان روب غرييه، أبـرز أعـلام «الروايـة الجديـدة»، عـن هذه النظـرة الحسـية حين وصـف العالم بقولـه: «ليـس العالم دالًّا [مـادة تحمـل دلالة] ولا عبثيًّـا. إنـه ببسـاطة موجـود. ووجـوده هـو أميـز مـا فيه فـي كل حال». وقد سـاد هـذا المفهـوم الظواهـري فـي «الروايـة الجديدة» بحيـث صـار نظامًـا معتمدًا.

(3) راجـع مـا كتبه فـؤاد كنعان تحت عنـوان «أطفال» في مجلة الحكمة (السـنة السادسـة 1957، العدد 7، ص1–2) وردّ يوسـف حبشـي الأشـقر عليـه (في السـنة نفسـها، العـدد 8، ص 55–58). ففي المقال والـردّ يختصر الكاتبـان، وهما من أبـرز القصاصين اللبنانييـن، أزمـة جيليـن مـن المثقفيـن، الجيل الذي نضـج قبل الحـرب العالمية الثانيـة وجيل ما بعد هـذه الحرب.

(4) Vincent Monteil: Les grands courants de la littérature arabe contemporaine, Publications du Cénacle libanais, Beyrouth, 1959, p. 24.

(5) المصدر السابق، ص25.

ثـم بـدأ سـهيل إدريـس بنقـل المؤلفـات الوجوديـة إلى العربيـة، وخصوصًا مؤلفـات جان بول سـارتر وألبـير كامـو، وبنـشر المقـالات التـي تعـرّف بفلسـفتهما[1]. ولكـن الفكـر الوجـودي لم يدخـل إلى الثقافـة العربيـة منفـردًا بـل رافقتـه أفكار أخـرى ماركسـية وقومية وحداثيـة، دعت كلّهـا إلى تحرير الفكـر واللغـة والأدب. وصـار لهـذه التيـارات في الخمسـينيات مجـلات تبشّــر بها، ومنهـا «الطريق» و«الآداب»، و«المكشـوف» و«الحكمـة» و«شـعر».

3. هكــذا تَكــوّن أفــق الجيــل الجديــد الــذي مــا لبــث أن شــعر بانفصــام عــن مجتمعــه فتمـرّد عليـه ورفـض قوانينـه[2] وأدبـه[3]، وأطلـق في وجهـه شـعارات التحـرّر والاسـتقلال الشـخصي والحقـوق الفرديـة[4]. أمـا الأمـر الـذي فاجـأ الجميـع، وأثـار قلـق المحافظـين، فهـو بـروز مجموعـة مــن الكاتبــات المراهقــات الجريئــات المتملّيــات مــن الثقافــة الجديــدة، المتحمّســات للحريــة، السـائرات إلى أهدافهـن مـن غـير تـردّد[5]. ولعـلّ أهميـة هـؤلاء الأديبـات أنهـن قلـنَ مـا لا يقـال في زمانهـنَّ، وأنهـنَّ بكّـرنَ في التعبـير عـن زمـان كان في بدايـة تكوّنـه. ومـا يبـدو لنـا اليـوم مقبـولًا في الأدب كان قبـل سـتين عامًـا جـرأة ووقاحـة، خصوصًـا حـين يصـدر عـن كاتبـات، فكيـف إذا كانـت هـؤلاء الكاتبـات مراهقـات دون العشريـن مـن العمـر؟

4. أول بطاقـة تعريـف عـن هـذه الحركـة كانـت روايـة «أنـا أحيـا» لليـلى بعلبـكي الصـادرة

---

(1) تأثّـر سـهيل إدريـس عند كتابة روايتـه «الحي اللاتيني» بـالأدب الوجودي، وخصوصًـا بالجزء الأول من ثلاثية سـارتر «دروب الحريـة» التـي كان قد ترجمها إلى العربية ونشـرها فـي دار الآداب.

(2) «سـعينا نفتـش عمـا ابتدعـه لنا الأسـياد من قوانين. ومـا فرضوا من نظـم. وما اختـاروا من مصائـر [...] وهنا، سـلخنا أبصارنا عـن الأرض خائبيـن: كل مـا علـى الأرض لا يمثّلنـا ولا يرضينـا لأنـه مـن صنع غيرنـا [...] نحـن غرباء. لمـاذا، لماذا نحـن غرباء نجرجـر شـقاءنا إلـى المجهـول؟» ليلى بعلبكـي: نحن، بلا أقنعـة، محاضرة ألقتها فـي الندوة اللبنانيـة يوم الاثنيـن 11 أيار 1959، وصدَرت عن منشـورات النـدوة اللبنانية، بيـروت، 1959، ص8.

(3) «أدبنـا النسـائي ينـادي بثـورة – بثـورة بعيـدة عن الأنوثـة، فيها عنـف وقوة وصـوت وتحطيم وكسـر. أدبنا النسـائي يدور حول نقطـة واحـدة، موضوعـه منذ البـدء المـرأة...» (منى جبور: «أدبنا النسـائي مـن أين وإلى أيـن»، مجلة (الحكمة)، السـنة العاشـرة، العددان 7–8، 1962، ص 25.

(4) «الأديبـة اليـوم ترفـض كل بنـاء معطـى لهـا. تريـد أن تبنـي هـي لنفسـها. ترفـض كل اعتبارٍ فُـرِض عليهـا، تريـد أن توحي هي باعتبارهـا. ترفـض كلّ تقييـم لأعمالهـا، تريـد أن تقيّـم هـي أولًا الأشـياء بالنسـبة إليهـا». المصدر السـابق، ص 26.

(5) «[الأديبـة اليـوم] تقـول هـذا دون أن تهتـم لصفعـة والـدٍ، أو مسـدس أخ، أو بصقـة شـارع، أو ضحكـة مدينـة. لهـذا فأديباتنـا المتحـرّرات اليـوم علـى المقصلـة: الصحـف والمجـلات والأنديـة المحافظـة وحمـاة التقاليـد ودعـاة الأخـلاق ورجـال الديـن وزمـرة المبشّـرين وعجائـز الأحيـاء... وألـف ألـف قلـم يحكـي عنهـن، ينقدهـن، ينعتهـن بالفاجـرات، بالمتآمرات على سـلامة الجيـل، بالمتطـاولات علـى حرمـة التاريخ.. كل هذا والأديبة تسـير إلـى الداخل، إلى أغوار نفسـها الحاقدة السـئمة دون أن تلتفت إلـى الضجيـج ودون أن تنفعـل.» المصـدر السـابق، ص 26.

عـن دار مجلـة شـعر عـام 1958. وقـد اسـتبق النـاشر صدورهـا بنـشر إعـلان مثـير عنهـا لفـت فيـه الانتبـاه إلى جِدّتهـا وطليعيتهـا. قـال الإعـلان[1]:

«(أنـا أحيـا) قصـة طويلـة سـيكون لصدورهـا أثـر بعيـد في مسـتقبل القصـة العربيـة. لـون جديـد فيـه صراحـة وجـرأة وحـرارة. لم يسـبق أن بـرزت شـخصيات القصـة العربيـة وعولجـت قضاياهـا النفسـية والاجتماعيـة بمثـل هـذا الأسـلوب الحـي الـذي سـيميز مؤلفتـه ليـلى بعلبـكي عـن سـائر كتّـاب القصـة في العـالم العـربي».

والواقـع أن صياغـة الإعـلان لم تخالـف الحقيقـة في شيء، فموضـوع هـذه الروايـة وأسـلوبها وجرأتهـا والنفـس الشـبابي الـذي طبعهـا والمحرّمـات الاجتماعيـة التـي تعرّضـت لهـا جعلـت منهـا «علامـة بـارزة عـلى تطـور الكتابـة الروائيـة العربيـة في لبنـان، وعـبّرت، في الآن نفسـه، عـن منظـور متقـدّم لعلاقـة المـرأة الروائيـة، أو العائـدة إلى كتابـة الروايـة، بمـا تـروي عنـه[2]». لهـذه الأسـباب وغيرهـا لقيـت الروايـة رواجًـا سريعًـا سـواء في الأوسـاط الأدبيـة أو الشـعبية «وأضحـت بمثابـة حـدث روائي في بـيروت السـتينيّات[3]». لكـن ليـلى بعلبـكي لم تكـن وحيـدة في هـذه الطريـق[4]. فقبـل أن يجـف حـبر «أنـا أحيـا»، أصـدرت كوليـت خـوري روايـة «أيـام معـه» عـام 1959 فأحدثـت في دمشـق ضجـة وأثـارت تعليقـات، وأصـدرت منـى جبـور «فتـاة تافهـة» عـام 1961 فـكان لهـا نصيبهـا مـن الاهتـمام والنقـد[5].

5. هـل مـن صلـة مبـاشرة بـين هـؤلاء الكاتبـات والمذهـب الوجـودي؟ هـذا السـؤال[6]، كـما هـو واضـح، يمكـن تعميمـه ليشـمل الجميـع، كتّابًـا كانـوا، مثـل فـؤاد كنعـان وبطـرس خواجـه وجميـل

---

(1) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، بيروت، شتاء 1958، ص 117.

(2) يمنى العيد: «عن الكاتبة في لبنان»، موسوعة الكاتبة العربية، القاهرة، الجزء الأول، ص37.

(3) عبده وازن: «خمسون عامًا على صدور (أنا أحيا) الكتاب–الحدث في ستينات بيروت»، جريدة الحياة، 2/ 3/ 2008.

(4) لا تقصد هذه الملاحظة التشكيك في ريادة الأديبة ليلى بعلبكي في مجال الأدب الوجودي. وأنا أوافق نزيه أبو نضال في أن «قضية الكتابة النسوية في الأدب العربي لم تكن رائجة ومتداولة قبل صدور رواية ليلى بعلبكي التي تناولت بجرأة عالية قضية تحرّر المرأة وحقّها بانتزاع حرية جسدها أسوة بالرجل». نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيوغرافيا الرواية النسوية العربية 1885–2004، بيروت، 2004، ص 76.

(5) راجع النقد الذي واجهته الرواية في اجتماع نادي القصة، ونشرته مجلة الحكمة في سنتها العاشرة (1962)، العدد 5، ص54–55. واللافت في هذا النقد هو الدقّة والصراحة وغياب المجاملة، وهذه الصفات تفتقدها نوادينا وصحافتنا اليوم.

(6) «لا أدري إن كانت ليلى بعلبكي قرأت الأدب الوجودي في عمرها المبكّر والفتيّ وإن كانت اطّلعت على أعمال سيمون دو بوفوار وفرانسواز ساغان التي عُرفت بميلها إلى البطالة واللامبالاة. هل قرأت ليلى بعلبكي كتاب دو بوفوار «الجنس الآخر» الذي أثار سجالًا كبيرًا عند صدوره؟»، عبده وازن، مرجع سابق.

جبر وجورج شامي ويوسف حبشي الأشقر وسهيل إدريس وغيرهم، أو كاتبات مثل ليلى بعلبكي وكوليت خوري ومنى جبور وليلى عسيران وحنان الشيخ وسواهن[1]. أما الجواب فليس واحدًا بالضرورة. فنحن نعرف أن كوليت خوري أصدرت، قبل روايتها الأولى، مجموعة شعرية باللغة الفرنسية عنوانها «عشرون عامًا» وهو عمرها آنذاك. وهذا يعني أنها كانت قادرة على قراءة كتاب سيمون دو بوفوار بلغته، لكنه لا يعني أنها قرأته فعلاً. ونحن نعرف أن منى جبور، من خلال المقالات التي كانت تنشرها، وتلك التي كانت تغطي بها الندوات الثقافية، كانت تتابع الجديد من الأفكار، خصوصًا ما تعلق منها بالأدب والمرأة. لكن هذا لا يقطع باطّلاعها على كتب سيمون دو بوفوار أو روايات ساغان أو سواهما.

وربما أمكننا أن نجد مادةً لجوابٍ في ما قالته حنان الشيخ عن بداياتها الروائية. كتبت حنان الشيخ أولى رواياتها عام 1966، أي بعد ثماني سنوات من رواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، فتأثرت بها. ولكنّ التأثير الأكبر جاء من قراءتها لرواية وجودية للكاتب الإيطالي ألبيرتو مورافيا. فقد ذكرت في إحدى مقابلاتها: «حين كتبتُ أول مؤلفاتي «انتحار رجل ميت» كنت قد قرأتُ «السأم» لألبيرتو مورافيا، وتقمّصته قليلاً وجعلت الراوي رجلاً سئمًا، رغم أنّ شخصية هذا الرجل كانت تسكن عقلي وأعرفها جيدًا، إلا أنني ما استطعت أن أتخلص من تأثير مورافيا حينها»[2]. وأكدت حنان الشيخ في هذه المقابلة أنها لم تكن نهمة في القراءة «كما فعل غيري، لذلك لم تتقيد موهبتي[3]». وقد عبّرت منى جبور عن هذا النهم حين سُئلت عن الأدباء الذين تقرأ لهم، فقالت: «قبل سنوات كنت أطالع بفجع غريب لجميع

---

(1) ذكر سيد حامد النساخ في كتابه «بانوراما الرواية العربية الحديثة» (دار المعارف، القاهرة، 1980، ص95)، أن رغبة سهيل إدريس هي التي فرضت الوجودية في لبنان من خلال تحكّمه بالمقالات التي تنشرها مجلته (مجلة الآداب) والكتب التي تنشرها داره (دار الآداب). وأن هذه الحركة «لم تفرضها حتمية فكرية أو مذهبية عامة، نتيجة ظروف وعوامل داخلية في لبنان. لذا لم تكن تمثّل إلا ذاتها، وإلا تلك القلة القليلة التي قلدته وسارت على طريقته مثل ليلى بعلبكي وليلى عسيران في روايتين لكل منهما». ويبدو لي أن هذا الرأي غير مقنع؛ أولًا: لأن مجلة الآداب لم تكن الوحيدة التي اهتمت بالمذهب الوجودي. وثانيًا: لأن روايتي الكاتبتين اللتين ذكرهما تختلفان عن روايات إدريس في التيمات والنفس والغاية والأسلوب. وثالثًا: لأن كتّاب الرواية والقصة الوجودية لم يكونوا قلة قليلة بين كتّاب جيلهم ولا ينتمون إلى لبنان حصرًا، بل كان هناك كاتبات وكتّاب وجوديون في مصر وسوريا وفلسطين والعراق وسواها. ولعل أشهر مقدمة كتبت لقصص وجودية في ذلك الزمن هي تلك التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا لمجموعة «الصمت والمطر» لحليم بركات وكلاهما غير لبنانيين. كما أن أبرز من كتب في النظرية الوجودية بين العرب كان عبد الرحمن بدوي وزكريا إبراهيم وكلاهما من مصر. ولا يمكننا أن نغفل روايات نجيب محفوظ الوجودية ومنها «الشحاذ» على سبيل المثال.

(2) مقابلة أجرتها سوسن الأبطح ونشرتها جريدة (الشرق الأوسط)، في 31 كانون الأول/ ديسمبر 2004، العدد 9530.

(3) المصدر السابق.

الأدبـاء. كنـت معجبـة بـالأدب الـروسي. ولكـنّ مطالعـاتي تلـك كان ينقصهـا النضـج والتنظيـم، وهـذا مـا قلـل مـن نسـبة اسـتفادتي منهـا[1]».

فضـلاً عـن ذلـك، مـا كان لأي مهتـم بـالأدب في تلـك الفـترة أن يتجاهـل مـا كانت تنـشره الجرائد والمجـلات العربيـة مـن مقـالات موضوعـة أو مترجمـة حـول الحـركات التحرّريـة والفلسـفات الشـائعة، ومنهـا الوجوديـة. فـلا يـكاد يخلـو عـدد مـن مجلـة (الحكمـة) أو (الآداب) مـن مقالـة عـن كتـاب أجنبـي جديـد أو كاتـب أجنبـي مميـز. بـدأ هـذا الاهتـمام كنـوع مـن الصـدى لمـا كانـت تنـشره الصحافـة الغربيـة، ثـم تحـوّل إلى حاجـة محليـة أخـذت تتزايـد بفعـل تـوق داخـلي لـدى الشـباب إلى التحـرّر بعـد عصـور مـن الظـلام، وإلى الانفتـاح بعـد قـرون مـن العزلـة، وإلى المشـاركة في حركـة زمانهـم. وهـذا التـوق الداخـلي هـو الـذي جعـل هـؤلاء الكاتبـات المراهقـات يتجـاوزنَ أعمارهـن الحقيقيـة ويسـعَين إلى تطويـر كتاباتهـنّ لا بالموقـف فقـط بـل بالمعرفـة أيضًـا.

والواقـع أن هـؤلاء الكاتبـات لم ينطلقـنَ مـن تصـوّر شـامل لفلسـفة الوجـود بـل عـبّرنَ عـن تيـمات وجوديـة أشـاعها منـاخ التحـرّر الـذي روّجتـه الحـركات النسـائية في أمريـكا وأوروبـا والـذي كان كِتـاب سـيمون دو بوفـوار «الجنـس الثـاني» عامـلاً بـارزًا في ولادتـه. وقـد وصفـت حنـان الشـيخ هـذا المنـاخ مـن خـلال تجربتهـا في ذاك الزمـن: «كان الوقـت أوائـل السـتينيات، ومـن خلال تدخـين سـجائر الجولـواز، اتخـذتُ مـن سـيمون دوبوفـوار ونجـمات السـينما، مـن أمثـال جوليـت جريكـو وأودري هيبـورن، قـدوة... لقـد أحببـت فرديَّتهـن ووجوديّتهـن دون أن أفهمهـما[2]».

عـدم فهـم المعـاني الفلسـفية للفرديـة والوجوديـة ليـس حالـة خاصـة بحنـان الشـيخ في ذاك الوقـت، ولا بأترابهـا مـن الكاتبـات العربيـات، بـل كانـت أمـرًا عامًّـا دفـع سـارتر مـرة إلى القـول إن كلمـة وجوديـة فقـدت معناهـا[3].

وهـذا المعنـى المفقـود هـو مـا جعـل نورمـان ميلـر يتباهـى بعـدم قراءتـه «مفهـوم القلـق» لسـورين كيركجـور معتـبرًا نفسـه، مـع ذلـك، أب الوجوديـة الأمريكيـة. فالوجوديـة، في رأيـه «كلمـة

---

(1) منى جبور، مجلة (الحكمة)، السنة 10، العدد 4، 1962، ص4.

(2) The Guardian, interviewed by Maya Jaggi, Saturday, 7 July 2001.

(3) «أكثـر الأشـخاص الذين يسـتعملون كلمـة وجودية يجدون صعوبـة جمة إذا طُلب إليهم أن يشـرحوها. إذ الواقـع أن الوجودية أصبحـت اليـوم «موضـة» العصـر. أصبحنـا نسـمع أن فلانًـا الموسـيقي وجـودي النزعـة، وأن فلانًـا الرسـام وجـودي أيضًـا. فـي الواقـع إن مفهـوم كلمـة «وجوديـة» اتسـع اتسـاعًا عظيمًـا أصبحـت الكلمة لا تعنـي معه شـيئًا على الإطـلاق». (جان بول سـارتر: الوجوديـة، بيـروت، 1983، ص40).

ككلمة مسيحية: لكل الناس الحق في استخدامها. فلو سألت مسيحيًّا عمن هو المسيح، فقد يجيبك بأنه لا يعرف شيئًا، وبأنه مع ذلك مسيحي. هكذا هو أمر الوجودية: يمكننا أن نقول إننا وجوديون من دون أن نقرأ سارتر أو هيدغر أو كيركجور[1]». أما كيف نتعرف إلى الوجودية من دون قراءة فلاسفتها، فقد شرحه نورمان ميلر خلال وصفه لإحدى شخصيات روايته: «د. ج. مهووس بمفهوم القلق، وهو ليس بحاجة لكيركجور ليعرف ما هو. يكفيه أن ينظر في عيني أبيه ويرى هذه النظرة الفارغة ذات الومضات السريعة الصفراء – غابات تحترق في مكان ما من دماغه – ليفهم فورًا لامعقولية الوجود»[2].

6. هل من قواسم مشتركة بين روايات هذه المجموعة تسمح بالجزم بوجود حساسية نسائية في روايات الستينيّات؟

إن العودة المتأنية إلى هذه الروايات، والمقارنة بينها، تكشف عن تشابه في الشكل، وفي الأسلوب وفي بساطة الأفكار وفي الحلول الفجّة، كما تكشف عن توافق في المواقف تجاه مجموعة من القضايا الأساسية، سنحصر البحث في عشر منها:

7. القضية الأولى: الحرّية

قضية الحرّية هي محور القضايا كلها. ويصحّ القول إنها أكثر من قضية، إنها مبدأ تنطلق منه وتعود إليه كلّ القضايا. لهذا غالبًا ما تبدأ الرواية بالتعبير عن وعي البطلة بحقّها في الحرّية، وتمسّكها بممارسة هذا الحقّ، وتمرّدها على من لا يعترف لها به.

تطرح بطلات روايات الستينيّات على أنفسهن وعلى محيطهن سؤالًا بسيطًا: هل ذاتي ملْك لي أم ملْك لسواي، هل أنا حرة أم مملوكة؟ ثم يجبْن عن السؤال بجواب بسيط: ما دمتُ حرة، فمن حقّي أن أكون مسؤولة عن نفسي، وأن أتصرّف بأشيائي، وأرسم مستقبلي بنفسي دون تدخّل من أحد.

هذا الجواب البسيط في الظاهر ليس كذلك في الواقع، أو هذا ما اختبرته لينا فياض بطلة رواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي. تبدأ هذه الرواية بسؤال: «لمن الشعر الدافئ، المنثور

(1) Pierre Dommergues: L'aliénation dans le roman américain contemporain, t.1, p. 276.

(2) المصدر السابق، ص277.

على كتفي؟ أليس هو لي، كما لكلّ حيّ شَعره يتصرّف به على هواه؟»[1]. وما دام الجواب المتوقع إيجابيًّا بالبديهة، تتّخذ لينا القرار بقصّ شعرها. فإذا بها تفاجأ بما لم تتوقّعه. فاجأتها ردّة فعل أمّها: «متى؟ متى قصصتِ شعرك الجميل؟ لماذا مسختِ هيئتك الرقيقة البريئة كرأس صبيّ شرس؟»[2]، ثم ردّة فعل أبيها: «ابتعدي. اغربي عن وجهي. لا تدعيني أراك قبل أن يطول شعرك»[3]. هكذا اكتشف وعي لينا الواقع، فوجدته منافيًا للمنطق الطبيعي، ومناقضًا لمبدأ الحرية. ولم تجد غاية له سوى الاستتباع والسيطرة، ولا نتيجة سوى القهر. فحملها ذلك على التمرّد والمقاومة دفاعًا عن حقّها في الحرية.

والشَّعر من عناصر الأنوثة، أخضعته التقاليد لقواعد التحليل والتحريم. فصار التصرف الحرّ به، بالقصّ مثلاً، قطعًا للحبل السري الذي يربط الفتاة بنظام المجتمع ومفاهيمه ونواهيه. ولهذا لم يكن فعلُ لينا، وفعلُ ريم بطلة رواية « أيام معه» أيضًا، أمرًا شخصيًّا بسيطًا بل كان خطوة نحو ممارسة حرية القرار[4].

ماذا تعني الحرّية لهؤلاء الشابات بطلات روايات الستينيّات؟ إنها تعني كلّ شيء لا شيئًا محددًا. أن يكون المرء حرًّا هو أن يكون كيانًا، وأن يحقّق كينونته حسب إرادته. والحرّية التي وجدتها جاكلين، في «الحوار الأخرس» لليلى عسيران، تلازمت مع اكتشافها لوجودها ولفرديتها. قبل أن شعرت جاكلين بوجودها كانت جزءًا من مجتمع، تمارس حياتها على إيقاعه، وتحكم على نفسها من خلال عيون الآخرين[5]. وحين اكتشفت فرديتها اكتشفت حرّيتها. فصارت حياتها مختلفة، وتفكيرها مختلفًا. وصارت ترى كل شيء كما ترغب أن تراه. وتفكّر كما يحلو لها أن تفكّر. لم تعد ثمة مراجع تستند إليها في النظر والتفكير، ولم تعد ثمة قيم وقواعد ومُثُل غير التي تنبع من داخلها. وصارت ترى حرّيتها في التمسّك بوجودها، وفي استقلالها عن الآخرين، وفي حماية ذاتها من أن يتملّكها أحد، أو أن تقيّدها فكرة[6].

وهذا هو تقريبًا موقف ريم، في رواية «أيام معه» لكوليت خوري، التي أعلنت «أنا

---

(1) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص9.

(2) المصدر السابق، ص30.

(3) المصدر السابق، ص31-32.

(4) كوليت خوري: أيام معه، دمشق، الطبعة السادسة، 1997 (صدرت الطبعة الأولى عام 1959)، ص155-158.

(5) ليلى عسيران: الحوار الأخرس، بيروت، 1963، ص121.

(6) المصدر السابق، ص177-178.

أريـد أن أعيـش حيـاتي لا أن تُرسَـم لي حيـاتي!»[1]. أمـا كيـف سـتعيش حياتهـا، فبالعطـاء. ولـكي تعطـي عليهـا أن تنمـو وتنضـج وتطـوّر معارفهـا ومقدراتهـا وتوسّـع آفاقهـا إلى أبعـد مـا تسـتطيع: «أريـد أن أحصـل عـلى شـهادات عاليـة.. أريـد أن أدرس الموسـيقى.. أن أتعلّـم الغنـاء.. أن أكتـب الشـعر.. أن أرسـم.. أن أعمـل.. أن أشـتغل.. أن أسـافر.. أريـد.. أريـد.. أريـد..»[2]. وهـذا أيضًـا هـو موقـف لينـا بطلـة «أنـا أحيـا» التـي عرّفـت الحيـاة بأسـلوب كوجيتـو ديـكارت: «أنـا أعطـي، إذن أنـا أحيـا»[3].

آفـاق الحريـة المطلوبـة عنـد هـؤلاء الفتيـات غـير مقيـدة بمثـال، سـواء جسّـده فـرد أو شـعب. فهـن لا يقلـدن أحـدًا. وثورتهـن عـلى المثـال الـذي رسـمته تقاليدهـن لا تهـدف إلى إحـلال مثـال رسـمته تقاليـد أجنبيـة. فحـين انتقـد خطيـب ريـم، القـادم مـن فرنسـا، حـال الفتـاة الشرقيـة وامتـدح الفتـاة الغربيـة عـلى واقعيتهـا وسـعة تفكيرهـا، ردت ريـم كلامـه بانتقـاد الانحـلال في حيـاة الفتـاة الغربيـة وغيـاب العاطفـة عـن علاقاتهـا[4].

ثـم إن مفهـوم الحريـة عنـد هـؤلاء الفتيـات ليـس غامضًـا. فلينـا فيـاض في «أنـا أحيـا» تفـرّق جيـدًا بـين حريـة الجماعـة، أي الحـق في التحـرر مـن الاسـتغلال، وحريـة الفـرد، أي حقـه في تقريـر شـؤونه ومصـيره بنفسـه. وهـي تؤيـد حريـة الجماعـة في المطلـق، لكنهـا أكـثر اهتمامًـا بالحريـة الفرديـة. وهـذا المنحـى الفـردي في النظـر والسـلوك يطبـع بشـكل صـارخ أفـكار هـؤلاء الفتيـات وتصرفاتهـن، وينسـجم مـع المبـدأ الوجـودي المنطلـق مـن الفـرد.

8. القضية الثانية: قتل الأب

مسـألة قتـل الأب هـي جـزء مـن عقـدة أوديـب عنـد فرويـد، ومـن المسـائل التـي أدت إلى القطيعـة مـع يونـغ. وتعـود هـذه الاسـتعارة إلى أسـطورة أوديـب الـذي قتـل أبـاه ثـم تـزوج أمـه. ولكـن الأدب يسـتخدم هـذه الاسـتعارة الأسـطورية بمعنـى الواجهـة بـين الفـرد والأب المعنـوي الـذي يجسّـد التقاليـد. في روايـة السـتينيّات تسـعى البطلـة إلى تحقيـق اسـتقلالها، فتتمـرّد عـلى

(1) المصدر السابق، ص16.

(2) كوليت خوري: أيام معه، ص16.

(3) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص296. والانطلاق من الكوجيتو الديكارتي موجود لدى سارتر في كتاب «الوجودية مذهب إنساني». انظر ترجمة هذا الكتاب في منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص70-71.

(4) كوليت خوري: أيام معه، ص50.

مـن يعيـق حريتهـا. وأول مـن تتمـرّد عليـه هـو الأب. فلينـا فيـاض، بطلـة «أنـا أحيـا» لليـلى بعلبـكي، تعلـن منـذ بدايـة الروايـة تمرّدهـا عـلى والدهـا: «سـأهزأ بوالـدي، وسـيارته، ودراهمـه. سـأريه هـذا الاسـتخفاف بـه كل يـوم، كل يـوم»[1]. ولقـد بـدأت تهـزأ بـه فعـلاً. فهـا هـي تـراه «وقـد بـرز كرشـه ونحفـت سـاقاه، فـإذا هـو كبقايـا إنسـان، سـوّدت إحـدى الحرائـق هيكلـه وتركـت ثيابـه بيضـاء تلمـع»[2]. وهـا هـي تضبطـه وهـو يراقـب الجـارة المقابلـة تلبـس ثيـاب النـوم: «وتسـللتُ إلى فـراشي تتداعـى أمـام عينـي تماثيـل احـترامٍ وتقديـر وخـوفٍ لوالـدي، كانـت تجثـم عـلى عينـي!»[3]. وبعدمـا زال احترامهـا لوالدهـا صـارت رواسـب الخـوف ومشـاعر التمـرّد والسـخرية والاحتقـار تختلـط في ذهنهـا عنـد كل مواجهـة معـه. «هبّـت رواسـب خـوفي منـه تقطّـع الكلـمات في حلقـي. وكـبرت في حـذائي شـهوة طاغيـة لمرمغـة أنفـه، وسـحقه. ولكنـي لبثـت ذليلـة أمامـه، أودّ لـو أشـعل أذنـه ببغـضي لـه واحتقـاري واسـتخفافي. أودّ لـو أرميـه مـن الشرفـة إلى غرفـة الجـارة المترهلـة..»[4].

هـذه العبـارات الغاضبـة صدمـت الكثـير مـن القـراء في ذلـك الزمـن، حـين كانـت العلاقـة بـالأب محكومـة بتراكـمات التاريـخ، وتختلـط فيهـا تقاليـد السـلطة المطلقـة ورمزيـة الـرأس الحاكم وقدسـية التعاليـم الدينيـة. وهـي لا تـزال تصـدم بعـض القـراء إلى يومنـا[5]. ولا شـك في أن القـراء لم يتعاملـوا مـع الروايـة وثورتهـا وعباراتهـا بقـدر واحـد مـن التفهّـم، ولا بمسـتوى واحـد مـن الفهـم. ولم ينظـروا إليهـا جميعًـا مـن وجهـة واحـدة. فقلّـل بعضهـم مـن شـأنها بعدمـا اعتبرهـا ثـورة فتـاة مراهقـة لم تختـبر بعـد طبيعـة المجتمـع وضروراتـه العمليـة. وأيّدهـا قسـم آخـر بحماسـة شـديدة

(1) المصدر السابق، ص11.

(2) المصدر السابق، ص20.

(3) المصدر السابق، ص21.

(4) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص28.

(5) «ولكـن عندمـا قـرأت رواية (أنا أحيـا) لليلى بعلبكـي تمنيت أن تكون أقصـر، أما الذي هزني وأدهشـني فهذه العبـارات النابية والكلمـات البذيئـة علـى لسـان البطلـة، وهي تشـتم أباهـا وأمها، ورأينـا في ذلـك الوقت أن هـذا خروجًـا، وأن الخروج هـو بداية الحريـة، وأن الحريـة لهـا أنيـاب وأظافـر، وأن فلسـفة المـرأة الجديـدة هـي المخالب والأنيـاب تمزق بهـا ملابس الرجـل وظلمه وخداعـه، وهـذا هـو الجديـد! كانـت ليلـى بعلبكـي، مـن دون حيـاء، تبصق فـي وجـه والدها، أي فـي وجـه المجتمـع وكل ما هو كبيـر، فهـذه ثـورة النسـاء على الرجـال، وقبل ذلـك كنا نـرى أن البطلة نورا فـي مسـرحية (بيت الدمـى) للأديب النرويجي إبسـن، غضبـت مـن زوجهـا وثـارت عليـه وأغلقـت البـاب فـي وجه الـزوج وفـي وجـه القرن التاسـع عشـر كلـه. أما ليلـى بعلبكـي فقد بصقـت علـى القـرن العشـرين، وهي لم تسـمع التصفيـق الحار لهـا في كل مـكان، ولم تكـن لليلى بعلبكي رسـالة أبعـد من ذلك، فقـد جـاءت روايتهـا الأولـى خلاصـة مـا لديهـا، فقالـت كلمتهـا واختفت زوجـة في أحضـان رجـل إنجليـزي!». أنيـس منصور: جريـدة الشـرق الأوسـط، العـدد 9994، 9 أبريل 2006.

لفـرط مـا وجدهـا تعـبر عـن ثورتـه الشـخصية. وتعامـل معهـا قسـم ثالـث لا كنـصّ روائي بـل ككلـمات وجمـل، فتوقفـوا عنـد المقاطـع والعبـارات وغرقـوا في حروفهـا.

وقـد تحدثـت المؤلفـة في محـاضرة لهـا بعنـوان «نحـن، بـلا أجنحـة» عـن ردّات الفعـل هـذه. وأشـارت إلى رسـالة تلقتهـا مـن قارئـة تعلـق فيهـا عـلى عبـارات الروايـة. واقتبسـت مـن الرسـالة مقطعـين يختـصران بهـدوء طبيعـة المشـكلة: «تمنيـت لهـا -للينـا فيـاض، بطلـة (أنـا أحيـا)- تمنيـت لهـا أيضًـا لـو كانـت عـلى شيء، ولـو ضئيـل، مـن التهذيـب واللباقـة عندمـا تتحـدث عـن والديهـا، ولـو بينهـا وبـين نفسـها. فتسـكت أمهـا مثـلاً عوضًـا مـن أن تخرسـها. لا بـأس في أن تتمنـى لـو تمـزق أباهـا بيديهـا، بأسـنانها، بآلـة حـادة عوضًـا مـن أن تتمنـى لـو تمرمـغ أنفـه بحذائهـا أو تسـحقه بـه. إن هـذا كثـير، كثـير جـدًّا. أسـوق ملاحظتـي هـذه وأعـترف إليـكِ أننـي تخطيـت دور الشـباب، وأنـا أم لشـباب وصبايـا لا أعتقـد -أو بالأحـرى لا أحـبّ أن أعتقـد- أن شـباب هـذا الجيـل قـد نـزع مـن نفسـه كلّ كرامـة وقدسـية للوالديـن، مهـما كان شـأنهما، إلى الحـد الـذي تصـوره لنـا (لينـا)، إن هـذا يخيفنـي يـا آنسـتي ويرعبنـي»[1]. والواقـع أن قلـة قليلـة مـن القـراء، وحتـى مـن الكتّـاب والكاتبـات، فهمـوا مدلـول مصطلـح «قتـل الأب» في كتابـات مـا بعـد الحـرب، فبقيـت كلمـة الأب تعـبر عـن مدلولهـا اللغـوي المبـاشر (الوالـد)، وإذا تجاوزتـه فـلا تتجـاوز فكـرة الأب التقليـدي.

وإذا كانـت روايـة «أنـا أحيـا» لليـلى بعلبـكي، ومثلهـا «فتـاة تافهـة»[2] لمنـى جبـور، قـد قتلـت الأب والأم بالكلمـة والفكـر والموقـف، فـإن روايـة «المسـوح والغربـان البيضـاء» لمنـى جبـور غيّبـت الأم بالمـوت والأب بالسـفر، ولكنهـا أبقـت عـلى المواجهـة معهـما. أمـا روايـة «أيـام معـه» لكوليـت خـوري فلجـأت إلى المـداورة في الـصراع، فهـي غيّبـت الأب والأم ولكنهـا خلقـت بديـلاً لهـما هـو العـم والجـدّة، وجعلـت الـصراع يـدور بـين البطلـة وأبيهـا تلميحًـا لا تصريحًـا. فالعـم في الروايـة يمثـل صـورة الأب، حـارس التقاليـد. وفي وجـه هـذا الحـارس ارتفـع انفعـال ريـم بالتحـدي. رفضـت سـلطته، ورفضـت لومـه لهـا، وودّت مـرة لـو تقتلـه[3]. كانـت تحبـس كلامهـا في داخلهـا وتـردّ

(1) ليلى بعلبكي: نحن، بلا أقنعة، محاضرة في الندوة اللبنانية يوم الاثنين 11 أيار 1959، بيروت، منشورات الندوة اللبنانية، 1959، ص11.

(2) منى جبور: فتاة تافهة، بيروت، 1961، ص46، 85.

(3) كوليت خوري: أيام معه، ص77.

بأفعالها، بمواقفها، بخياراتها الحرة التي لا يرضى عنها. وصوتها الذي كان مخنوقًا في داخلها حين واجهت عمها صار صراخًا حين هاجمت التقاليد، وأزالت عنها هالتها وبيّنت خواءها. فبدلًا من قتل الحارس قتلت ريم التقاليد التي يحرسها[1]، فكانت ثورتها أوضح لدى القارئ وأقل إثارة.

وفي هذا السياق أشير إلى نسخة من رواية «الآلهة الممسوخة» وقعتْ بين يديَّ، قدّمها علي الحاج بعلبكي عام 1961 هدية إلى إحدى السيدات، وصدّرها بإهداء وصف فيه الرواية بـ«إنتاج ابنتي»، ووقّع عليها قبل اسمه عبارة والد ليلى[2]. ولا شك في أن اختيار هذا الأب للكتاب كهدية تهدى، وحرصه على ذكر أبوته للمؤلفة يعبّر عن فهم متقدّم لما تقصده المؤلفة في الرواية بكلمة أب.

9. القضية الثالثة: رفض الأب البورجوازي

صورت ليلى بعلبكي ومنى جبور الأب البورجوازي بصورة التاجر الذي لا يهمه سوى اصطياد الفرص ليستورد بأبخس الأسعار ويبيع بأعلى الأرباح. فما يهمه هو المال ولو جاء من طريق الاحتكار والعمالة للخارج. «بكل وقاحة يتباهى والدي بجهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنسيين في عهد الانتداب. كأن هذه النعمة التي يضيع فيها ليست من حرمان ألوف الأسر[3]». هذا المال «الوسخ» هو ما ترفضه لينا وتحتقر أصحابه «أنا أحتقر والدي، وأحتقر ملايينه[4]». وهذا ما تحتقره ندى في رواية «فتاة تافهة»، فتترك البيت بحثًا عن استقلالها، وتترك لوالدها ماله وأسهمَه وبناياته[5]. وقريب من ذلك كان موقف ريم ابنة العائلة البورجوازية الثرية في «أيام معه». فقد قرّرت العمل موظفةً لتعيل نفسها، وتستغني عن مال أهلها، وتستقل بشؤونها. فواجهت رفض عائلتها التي لا ترى سببًا للعمل سوى الحاجة، وتربأ بابنتها أن تعمل موظفة لأن هذا يجرح غرور العائلة ويحط من قدرها لدى

---

(1) «كل شيء تطوّرَ إلا التقاليد»، «إنها في بلادي منبع الخبث والنفاق»، «ما أقبح المجتمع الذي لا يحب الصراحة! المجتمع الذي يؤثر الدعارة في الخفاء على الابتسامة الطاهرة علنًا». المصدر السابق، ص79-100.

(2) «لحضرة الآنسة الأديبة [...] أقدم إنتاج ابنتي بكل تواضع واحترام وتقدير لهذا البيت الكريم. والد ليلى، علي الحاج بعلبكي، بيروت 28/ 5/ 1961».

(3) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص33.

(4) المصدر السابق، ص16.

(5) منى جبور: فتاة تافهة، ص46.

أهـل طبقتهـا. لكـنّ ريـم أصرّت وثـارت: «أنـا لسـت بحاجـة إلى أموالكـم! أنـا لسـت بحاجـة إلى وجودكـم حـولي! أنـا في حاجـة إلى حيـاتي.. إلى شـخصيتي.. إلى فرديتـي.. إلى إثبـات وجـودي»[1].

صـورة الوالـد البورجـوازي هـذه مكـرّرة في هـذه الروايـات مـن دون أن يبررهـا دائمًـا واقـع المؤلفـة، أو حاجـة الـسرد. إنهـا مجـرد صـدى لموقـف سـارتر. فقـد تمـرّد سـارتر عـلى البورجوازيـة بـل عـلى كل مـا رأى فيـه صـورة السـلطة: عـلى الجامعـة، والدولـة، والرأسـمالية. كان يـرى هـذه المواقـع والمؤسسـات جامـدة، مؤمنـة بطبيعـة ثابتـة للإنسـان، معاديـة لتغيـير العـالم، لأن تغيـير العـالم حولهـا سـيفرض عليهـا أن تتغـير هـي أيضًـا[2]. كـما كان لتمـرّد سـارتر عـلى البورجوازيـة دافـع إضـافي، ذاتي ونفـسي، هـو رفضـه الصـورة التـي كان سـيكون عليهـا[3] لـو تـرك حياتـه تسـير في الوجهـة التـي تدفعـه إليهـا حالـة والديـه الاجتماعيـة[4].

10. القضية الرابعة: رفض المرأة الضعيفة

رفضـت روايـة السـتينيّات صـورة المـرأة الضعيفـة القانعـة. وقـد مثّلـت عـلى هـذا الضعـف بصـورة الأم التـي تستسـلم للحرمـان، وتصـبر عـلى التسـلط، وترفـض أن تثـور، فتخـسر الاحـترام الـذي تسـتحقه عنـد أولادهـا: «لا تهمّنـي أمـي. لا أحبهـا. لا أحترمهـا»[5]. ولكـن الابنـة المتمـرّدة لا تكـره والدتهـا بـل تشـفق عليهـا: «مسـكينة والـدتي! لا تعـرف مـن الحيـاة إلا أن تشـارك الرجـل فراشـه، وتطهـو لـه الطعـام، وتـربّي لـه الأولاد. والوالـدة بارعـة في مهمتهـا. كنـتُ أتلمّـس تفوقهـا في مهنتهـا هـذه، في ضحكهـا المتقطـع المطالِـب، الملِـحّ، وفي أثوابهـا المكشـوفة الصـدر، [...]. تُحـرَم والـدتي في أكـثر الليـالي. أحِـس ذلـك في ضحكهـا الحيـواني المذبـوح، وفي مزاجهـا المتعكّـر[6]». بمثـل هـذا الوصـف، الـذي يتحـدّى المحرمـات الاجتماعيـة، حاولـت هـؤلاء الكاتبـات أن يهـزأن مـن المفاهيـم المتوارثـة، ويفضحـن التـكاذب الـذي تقـوم عليـه الحيـاة الزوجيـة التقليديـة والـذي غالبًـا مـا يجـري عـلى حسـاب المـرأة وسـعادتها. ولكـن ليـلى بعلبـكي أعـادت شـيئًا مـن الاعتبـار

---

(1) كوليت خوري: أيام معه، ص27.

(2) Jean Paul Sartre: «Théatre épique et théatre dramatique, in Théatre de situations, p. 122.

(3) François Noudelmann: «Sartre et la tentation Bovary», MLN, Vol.122, no 4, September 2007, p. 801.

(4) خلافًـا لسـارتر كان ألبيـر كامـو ينتمـي إلى الطبقة العاملة، وكان شـيوعيًّا سـابقًا، لهذا لم تعذبـه عقدة الذنـب البورجوازية، ولا دغـدغ خيالـه وهمه خلاص البشـرية على يـد البروليتاريا.

(5) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص241.

(6) المصدر السابق، ص106-107.

إلى الأم، في روايتها الثانية «الآلهة الممسوخة». فقد جعلتها تخرج على سلطة التقاليد الميتة (المتمثلة بصورة الزوج المتوفّى المعلقة على الجدار والتي كانت تستشيرها عند كلّ أزمة) فتنزل الصورة من مكانها وتحطمها. وبذلك تحرّرت الأم مثل ولديها، وانضمتْ إلى موقفهما بعدما فشلت في ضمّهما إلى موقفها[1]. رفض الأم الضعيفة هذا نجده أيضًا لدى منى جبور في روايتها الأولى. ولكن الأم ليست سوى نموذج للمرأة، بل أول نموذج يطالع الفتاة عند تفتح حسّها النقدي للمجتمع.

لم يقف رفض المرأة الضعيفة عند نموذج واحد، أي الأم، بل تنقّل بين النماذج. ففي رواية «أنا أحيا» ترفض لينا أختيها، ثم زميلات العمل، ثم رفيقات الصف في الجامعة، ثم تعمّم الرفض ليشمل الفتاة التقليدية والمرأة الشرقية والعربية. وفي «أيام معه» ينتقل نقد ريم من الفردي إلى الجماعي، من زميلة العمل إلى المرأة الشرقية التي «تمشي وراء الرجل تتستر بظله للتهرب من مجابهة مشاكل الحياة بمفردها»[2]. وهي تقارن المرأة الشرقية بالمرأة الغربية، فتعترف بثقل ضغوط المجتمع على الأولى، وتتقبل قدرًا من التحفظ أو الرقابة الذاتية التي تفرضها على نفسها. فالتحرّر الذي تسعى إليه لا يتقبل المادية ولا يتجاهل العاطفة ولا يتجاوز كل الحدود. وربما عبّرت جاكلين في «الحوار الأخرس» لليلى عسيران عن جوهر موقف المرأة الحرّة تجاه المرأة الضعيفة التي تفضح ضعفها بابتذالها. كانت جاكلين تشعر بالقرف والاشمئزاز من الأنوثة حين تعبر عنها نساء يلتوين في مشيتهن، ويسيل لعابهن وتلمع عيونهن عند أول كلمة إطراء. كانت لا تستحسن اللواتي يجعلن الثياب والأطفال ومشاكل الخدم محور حياتهن وأحاديثهن. وتفضل أن تستغني عن أنوثتها حين لا تجد من يحسّ بوجودها من خلال روحها[3].

11. القضية الخامسة: اعتماد الخطاب المباشر

خطاب الرواية هو خطاب الراوي. وهو أشكال تتدرج بحسب علاقة الراوي بأحداث الرواية وشخصياتها. أولها هو الراوي المستتر الذي ينقل بضمير الغائب ليرسم مسافة بينه

(1) ليلى بعلبكي: الآلهة الممسوخة، بيروت، 1960، ص175.

(2) كوليت خوري: أيام معه، ص239.

(3) ليلى عسيران: الحوار الأخرس، ص80-81.

وبـين الشـخصيات. والثـاني هـو الـراوي بضمـير المتكلـم الـذي يتبنّـى موقـف إحـدى الشـخصيات وينقـل الأحـداث بلسـانها.

هـذا الـراوي، بـل هـذه الراويـة التـي تسـتخدم ضمـير المتكلـم المفـرد هـي مـن تطالعنـا في روايـة «أنـا أحيـا»، فيفتتـح الـسرد بهـذه الجملـة: «فكـرتُ، وأنـا أجتـاز الرصيـف، بـين بيتنـا ومحطـة الـترام: لمـن الشـعر الدافـئ، المنثـور عـلى كتفـي»[1]. وهـي مـن تطـل علينـا في مطلـع روايـة «المدينـة الفارغـة» لليـلى عسـيران: «كان غسـان يمـشي وحيـدًا. وكنـتُ أرافقـه في تجوالـه، أحـاول أن أسرع بخطـواتي حتـى تطابـق خطواتـه»[2]. وهـي مـن تنقـل إلينـا روايـة «أيـام معـه» لكوليـت خـوري: «زحفـتْ نظـراتي ببـطء وبـرود.. فتسـلقت قامتـه المديـدة.. وتوقفـت، غريبـة عنـد ثغـره..»[3]. وهـي مـن تتحـدث إلينـا في روايتَـيْ منـى جبـور «فتـاة تافهـة» و«الغربـان والمُسـوح البيضـاء»... إلـخ، في كل هـذه الروايـات تحتـل شـخصية الراوية/البطلـة مركـز الدائـرة، وحولهـا تـدور الأحـداث، ومـن عينيهـا نـرى الشـخصيات، ومـن خلالهـا مـا ترويـه نكتشـف مـا في داخـل الشـخصية ومـا يـدور في رأسـها مـن أفـكار ومـا يتحـرّك في قلبهـا مـن مشـاعر مألوفـة لنـا حينًـا وغـير مألوفـة حينًـا آخـر.

وخلافًـا للسـيرة الذاتيـة الحقيقيـة وحكايـات السـفر (أدب الرحلـة) حيـث الكاتـب والشـخصية الرئيسـية شـخص واحـد حقيقـي، تقـدّم الروايـة عالمًـا لا يطابـق العـالم الحقيقـي، عالمًـا يكـون فيـه الـراوي والشـخصيات والأحـداث كلهـا مـن نسـخ الخيـال. فكاتبـة الروايـة لا تنتمـي إلى عـالم روايتهـا بـل عـالم روايتهـا هـو الـذي ينتمـي إليهـا باعتبـاره صنيعـة خيالهـا. ولهـذا لا يجـوز الربـط (كـما فعـل بعـض النقـاد) بـين لينـا فيـاض وليـلى بعلبـكي، أو بـين نـدى خـوري ومنـى جبـور، أو بين ريـم وكوليـت خـوري، أو بـين جاكلـين وليـلى عسـيران... إلـخ، لأنهـن لا ينتمـين إلى عـالم واحـد بـل إلى عالمـين منفصلـين، أحدهـما حقيقـي والآخـر متخيـل، لا يربـط بينهـما سـوى الخيـال.

مـا غايـة هـؤلاء الكاتبـات مـن اسـتخدام صيغـة المتكلـم إذن، مـع مـا تحملـه مـن خطـر الالتبـاس لـدى القـارئ الجاهـل بأسـاليب القـص؟ إن الغايـة قائمـة في طبيعـة هـذا الأسـلوب الـذي يسـمح للشـخصية الروائيـة بـأن تفتـح قلبهـا وعقلهـا، فتُدخـل القـارئ إلى عالمهـا، وتشركـه في

(1) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص9.

(2) ليلى عسيران: المدينة الفارغة، بيروت، 1966، ص7.

(3) كوليت خوري: أيام معه، ص13.

همومها، وتشغله بأفكارها، وتكشف له تجاربها، فتكسب تفهمه وتعاطفه، وربما تأييده لموقفها. وإذا كان القارئ فتاة في مثل سنها أو امرأة في مثل حالتها يحصل التماهي بين الجانبين، فتشعر القارئة أن الشخصية تتكلّم بلسانها وتعرض حالتها وتعبر عن موقفها.

لكن هذا التأثير مقيّد بحدود، فكاتب الرواية يرسم شخصياته ويعطيها صفاتها ويحدّد لها ميولها ورغباتها. ولكنه ما إن يعطيها حياة داخلية حتى تأخذ هذه الشخصيات بالحركة، وتسبق مؤلفها فيجري خلفها، وكثيراً ما أفلتت منه لتصنع حياتها بنفسها. هذه الحال التي وصفناها ليست فانتازية، فكثيراً ما نسمع مؤلفي الروايات يتحدثون عن شخصياتهم التي خرجت عن سيطرتهم. فالشخصيات تشبه الكلمات التي نختارها بحريتنا ونتفنن في استخدامها إلا أنها ما إن تدخل إلى النصّ حتّى تتركنا وتنتمي إليه وتكتسب منه حرية لم نردها لها، وأبعادًا لم تخطر في بالنا. وقد عبّر موريس بلانشو عن ذلك بقوله: «يبدو الكاتب متمكّنًا من قلمه، مسيطرًا تمامًا على كلماته، وعلى ما يريد أن تعبّر عنه. ولكن هذه السيطرة تمكّنه فقط من بلوغ الاستقرار العميق، حيث الكلمة تصبح مظهر كلمة وظلاًّ لها، وتخرج عن السيطرة، ويتعذّر الإمساك بها، فلا يبقى إلا ما يعصى على الإدراك، سوى ما يُدرك في التباسه، أي لحظة الفتنة الغامضة[1]».

12. القضية السادسة: الجسد

الجسد عند كاتبات الستينيّات هو «باب الحرية»، فلينا فياض تفتتح رواية «أنا أحيا» بالسؤال عمن يملك شعرها، لأن من يملكه يملك حرية التصرف فيه. وشعرها كان سبيل والدتها إلى تلقينها الغرور لعزلها عن أترابها والسيطرة عليها. وشعرها أيضًا هو الذي لفت إليها نظر أحد طلاب الكلية فسعى إلى التعرف بها. فصمّمت على التخلّص من هذا الشعر بعدما شعرت أنه يخنق قيمَها الإنسانية ويشيّئها في نظر الآخرين. «وأرسلتُ اليوم إرادة الوالدة وسيطرتها، مع إعجاب الشاب ودهشته، إلى سلة الزبالة»[2]. قصّت لينا شعرها لأنها لا تريده شلالات أنغام وأضواء، بل ثورات تمرّد ومقاومة[3]. هل ترفض لينا جسدها؟ لا،

(1) Maurice Blanchot: L'espace littéraire, Gallimard, 1955, p. 15.

(2) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص30-31.

(3) المصدر السابق، ص212.

بالتأكيد. لكنّها ترفض أن يكون مبتذلًا. نظرتْ إلى جسد زوجة رئيس المؤسسة التي تعمل فيها فوجدته جسدًا مجربًا، يعيش، يفرض وجوده على كل إنسان. ونظرت إلى جسدها النحيل، ثم إلى جسد الخادمة المترهّل، وتساءلتْ عن الغاية من الاهتمام بالجسد. «أخُلِق جسدي ليحيا تافهًا كغيره من الأجساد: فيُمدح ويُستثار ويُستوحَى ويُمنح.. ثم يفنى كأنه لم يتنعّم يومًا، ويستوحَى، ويمنح؟»[1]. ووجدت الجواب عن سؤالها عند الرجل الذي لا يرى فيها سوى أداة. فقررتْ ألا تكون أداة[2]. «لا، لن أنزل جسدي إلى مرحلة الابتذال هذه. لن أعرّيه أمام أعين الناس»[3]. لا ترفض لينا جسدها، بل ترفض أن تكون مجرّد جسد.

رفض الابتذال يعني التعالي بالجسد ليليق بالحبيب. فحين شعرت ريم أنها تحب زيادًا عادت إلى مرآتها تتفحّص فيها جسدها، وتتعرّف إليه، ثم انصرفت إلى خزانتها تختار منها ما يُظهرها جميلة في عين مَن تُحب[4]. وحين شعرت لينا بالحرمان الجنسي الذي يعيش فيه بهاء صرخت فيها رغبة الجسد، وجاهرت بحقها وحق بهاء حبيبها فيه[5].

لكن الجسد في روايات الستينيّات لا يشبه ما تصوره الرواية العربية اليوم. كان جسدًا تزوره الشهوة وتتآكله الرغبة، ولكنه يظلّ مجمّلاً بثيابه. وإذا كان القليل الذي ظهر من هذه الشهوة كافيًا ليحدث ضجة كبيرة في المجتمع العربي، فلأن هذا المجتمع كان قد افتقد التعبير عن الجنس قرونًا عديدة، ولأن تاريخ الأدب العربي لم ينقل إلينا نتاجًا أدبيًّا نسائيًّا في موضوعة الجسد غير الأبيات المنسوبة غالبًا إلى الجواري. وهذا يفسر ردّة فعل القراء آنذاك، ويفسر أيضًا عمق التجديد الذي أدخلته هؤلاء الأديبات إلى الرواية العربية.

13. القضية السابعة: الزواج

الزواج أهم ساحات المواجهة بين المرأة والرجل. تتهيأ له المرأة باكرًا كقضية رئيسية في حياتها. أما الرجل فيواجه الزواج غالبًا كمسألة فردية حرة.

---

(1) المصدر السابق، ص112.

(2) المصدر السابق، ص112.

(3) المصدر السابق، ص213.

(4) كوليت خوري: أيام معه، ص121-122.

(5) المصدر السابق، ص190-191.

في الروايات العربية التي كتبتها نساء في بداية القرن العشرين كان مفهوم الزواج الذي تتمثّله المرأة مطابقًا لما يتمثّله الرجل. كان السائد في العلاقة هو خضوع المرأة لزوجها واعتباره «ربّ» البيت وسيده وراعي التقاليد وحافظها. وكان هذا المفهوم يستمد مراجعه من الأديان والأمثال والعادات. وكان جلّ ما تطمح إليه المرأة أن تكون فاضلة، ناجحة في استيعاب ما تربّت عليه، وجادّة في تطبيقه في سلوكها وكلامها وعلاقاتها بالآخرين. ولكنْ ما إنِ انتصف القرن العشرون حتى تغيّر الحال. فقد نشأت مفاهيم جديدة استندت إلى أدبيات رافضة للموروث وثائرة عليه. وصار طموح المرأة أن تحقق ذاتها، وترسّخ استقلالها، وتثبت حقوقها، وتمارس حرّيتها. واصطدم تفكير المرأة الجديد بتفكير الرجل التقليدي، فانفتح باب الصراع، واكتشفت المرأة في الرجل أنانية تصرّ على سلبها حقوقها، وكبرياء تأبى المساواة، وظهر لها الزواج كعلاقة قهر. وهذا الاختلاف الشديد في النظرة إلى الزواج شكّل موضوعًا صريحًا في كتابات النساء في الخمسينيات والستينيّات. وهو الموضوع الرئيس في كتاب سيمون دو بوفوار «الجنس الثاني»، وفي أدبيات الحركات النسائية.

في رواية «أنا أحيا» سأل بهاء لينا: لماذا لا تتزوّجين؟ فحرّك سؤاله فيها الشعور بأنها امرأة، أنثى. وصارت تنظر إليه كرجل يشبه كلّ الرجال الذين تلتقي بهم كلّ يوم. «أنا زوجة! معناها: أنني عارية [..] وأن الزوج يتأهب لنمارس معًا، في الظلمة، صناعة الأطفال! ومعناها: أنني ذابلة، بعد أن أمضيت ساعات ضجر في المطبخ [..]. معناها إذن: أنا العبدة، وهو السيد المطاع. لي التلبية، وله الطلب. لي الجوع وله الشبع. لي الانتظار، وله ساعة التنفيذ!»[1].

هذا الرفض، وهذه المطالبة أحيانًا بالعلاقة الحرة التي تحدّد المرأة فيها دورها حسب شروطها، لا ينفصلان عن معركة المرأة من أجل حقوقها، عن حملتها على تقاليد مجتمعها. لهذا صار الحبّ أول شروط المرأة للزواج. فهو، وليس الزواج، ما يربط المرأة بالرجل. فكيف تحتمل المرأة وجود رجل قربها، في الليل والنهار[2]، في فضاء البيت وفي خلوة الغرفة، إن كان مجرّد كائن يؤدّي وظيفة، وليس له مكان في قلبها وتفكيرها وأحلامها؟

---

(1) المصدر السابق، ص186.

(2) في «الآلهة الممسوخة» لليلى بعلبكي ترفض ميرا الزواج من رجا بحجة عجزها عن تحمل وجود شخص آخر يلازمها دائمًا وفي كل مكان، انظر ص93-94.

«الـزواج مؤسسـة فاشـلة»[1]، هـذا مـا قالتـه ريـم في روايـة «أيـام معـه». ولكـن ريـم لا ترفـض الـزواج إذا أحبّـت: «إذا كنـت سـأتزوج يومًـا فلأننـي أريـد أن أبقـى مـع الرجـل الـذي أحـبّ، لا حبًّـا بالـزواج»[2]. لكـنّ هـذا القبـول يبقـى حـذِرًا خوفًـا مـن أن يصبـح «الـزواج مقـبرة الحـب»[3]، وتقتلـه الرتابـة وغيـاب الشـوق. ولهـذا انتهـت ريـم مـن رحلـة الـتردّد الطويلـة إلى قـرار: «هـل أتـزوج زيـاد؟ هـل أضحّـي بـكل شيء عنـدي مـن أجلـه؟ هـل أضحـي بفنّـي، بشِـعري، لأصبـح آلـة تعطـي أطفـالًا؟ قطعـة مـن أثـاث بيـت زيـاد.. يسـتعملها حـين يشـاء.. ويضيّـق.. يضيّـق عليهـا الحصـار، دون أن يسـمح لهـا بـأن تشـاركه حياتـه؟»[4].

تريـد المـرأة زواجًـا يكـون فيـه الـزوج حبيبًـا تشـاركه حياتـه ويشـاركها حياتهـا في تفاصيلهـا الصغـيرة، في قـراءة كتـاب أو الذهـاب إلى السـينما أو زيـارة الأصدقـاء أو إعـداد المائـدة[5]. تريـد أن تكـون في الـزواج نـدًّا لا تابعًـا، حـرّة لا مملوكـة، وأن تحقّـق مـن خلالـه ذاتهـا. فهـل حقّقـت بطـلات روايـات السـتينيّات مبتغاهـنّ؟ لا. إمـا لرفـض الرجـل الشراكـة التـي يطمحـنَ إليهـا، وإمـا لشـعورهنّ بـأن مـا يطمحـنَ إليـه غـير مضمـون النتائـج. هكـذا انتهـت «أنـا أحيـا» بابتعـاد بهـاء عـن لينـا وترْكِهـا للوحـدة. وانتهـت «أيـام معـه» بهجْـر ريـم لزيـاد وهروبهـا إلى الفـن والشـعر. وانتهـت «الغربـان والمسـوح البيضـاء» باستسـلام كوثـر لمـا يشـبه الانتحـار البطـيء حـين وافقـت عـلى زواج لا تؤمـن بجـدواه. وانتهـت «الآلهـة الممسـوخة» بانهيـار نديـم بعـد انتحـار عايـدة لأنـه لم يسـتطع أن يتقبـل -رغـم حبـه لهـا- ألا تكـون عـذراء.

14. القضية الثامنة: الإيمان بالحقائق الملموسة

تنبـع هـذه القضيـة مـن الفلسـفة الظواهريـة التـي تبنّاهـا الفكـر الوجـودي عامـة. فقـد طـرح هيدغـر مـا أسـماه الدازيـن Dasein، أي الوجـود المحسـوس للإنسـان الفـرد. ومـن خـلال الدازيـن حـاول الانطـلاق إلى الكائـن بصـورة عامـة. واعتـبر أن دراسـة انفتـاح الفـرد عـلى العـالم تفـرض علينـا رفـض مبـدأ التعـالي. فنحـن في العـالم مرميـون بـين الأشـياء. لهـذا لا يهتـمّ الوجوديـون

(1) كوليت خوري: أيام معه، ص66.

(2) المصدر السابق، ص173.

(3) المصدر السابق، ص210.

(4) المصدر السابق، ص356-357.

(5) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص182.

بالمعطى المجرّد بل بالمحسوس المعيش. ويلجأ الكتاب الوجوديون إلى الوصف المباشر التفصيلي لمرئياتهم أو محسوساتهم ويستدلّون من المحسوس على ما يتجاوز المحسوس.

ولقد فهمتْ بطلاتُ الروايات النسائية في الستينيّات هذا الأمر جيدًا. فتركنَ الأفكار الكبيرة للمهتمّين بها وتعاملن، لا مع الواقع، بل مع وقائع الحياة اللصيقة بهنّ. صارت كلّ منهنّ عالمًا مستقلًّا لا تتأثر بحدث لا ينطلق من ذاتها، ومن المشكلات التي تعانيها في داخلها. قد تكون قضايا العالَم مهمّة ولكنّ مشكلاتها هي ما يشغلها[1]، لأن حلّها مرهون بها وحدها.

ليست المشكلات التي تهتم لها المرأة شخصية وحسب، بل هي كل ما يصادفها في عالمها، ويواجهها في يومها. «في طريقي إلى الجامعة، لم أتمكن من السير حثيثًا على الرصيف. ولم أكن مأخوذة بفوران أفكاري وغرقها في الأحزاب، والمشروع العسكري، والجسد، والعمل، وفلسفة العقائد الدينية، والمستقبل. كنت أفكر بأمور جديدة، وهي: تحديد موقفي من كل هذه المشاكل»[2]. ولكنّ لينا فياض لم تحدّد موقفها من هذه الأمور اعتمادًا على مفاهيم نظرية، بل بناء على تحسسها لهذه المسائل في عالم الواقع:

- نظرت إلى الأحزاب من خلال بهاء، الشيوعي الملتزم، فوجدت أن مبادئ الأحزاب هي أحلام يقظة عند الملتزمين بها تساعدهم على تقبل حقائق واقعهم الثقيل[3].

- ونظرت إلى المشروع العسكري من خلال اكتشافها عمل زميلها في ترجمة المعلومات السرية لصالح حلف أنقرة وعلاقة رئيسها بالسفارة الأمريكية، فغادرت المؤسسة إلى البيت تتساءل عن هويتها: «جئت مبكّرة أنقّب في هذا البيت عن صفتي. عن طابعي. عن الاطمئنان[4]». ولكنها لم تجد الاطمئنان بل الضياع، بعدما دلّها الواقع على أنها ليست شرقية ولا غربية[5].

---

(1) «أنا أصرح، بكل بساطة، أنني لا أملك عقلاً يقدر على حلّ العمليات الحسابية، ومطالعة مسرحيات شكسبير ونقدها، وإيجاد حلّ لقضية فلسطين، أو لقضية كشمير، أو لقضية الجزائر. ما يشغلني هو كيف سأمرّن أعصابي على تحمّل الإصغاء للمحاضرات إلى نهايتها، وكيف سأناقش الرئيس بالوظيفة التي لم أتسلمها إلى الآن، وكيف سأمشي بحذائي الذي يرفعني للمرة الأولى سبعة سنتيمترات عن الأرض: هل سينكسر وأنا أهرول في الشارع؟». ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص44-45.

(2) المصدر السابق، ص121.

(3) المصدر السابق، ص236.

(4) المصدر السابق، ص73.

(5) المصدر السابق، ص73-74.

- ونظـرت إلى الجسـد مـن خـلال جسـدها، فأدركـت أنـه موجـود ومحسـوس. وأنـه يطلـب لمسـة يـد، أو جملـة غـزل، أو نزهـة، أو انفـرادًا. وأدركـت أن لـذّة الجسـد لا نسـتمدها مـن النظـر إلى جسـد الآخـر أو مـن تخيلـه، بـل مـن لمسـه[1]. «لا أؤمـن إلا بالحقائـق الملموسـة. عليـه أن يعـرف ذلـك[2]»، هـذا مـا قالتـه لينـا فيـاض في «أنـا أحيـا» حـين رأت بهـاء يسـترق النظـر إلى جسـدها.

- ونظـرت إلى العمـل مـن خـلال رغبتهـا في أن تكـون حـرة ومسـتقلة. وقـد فهـم المجتمـع هـذه الرغبـة عـلى حقيقتهـا فوقـف ضـدّ عمـل المـرأة ليحـول دون اسـتقلالها وتحرّرهـا. هـذا هـو موقـف أسرة لينـا فيـاض في «أنـا أحيـا»، وهـذا هـو موقـف أسرة نـدى خـوري في «فتـاة تافهـة»، وهـذا هـو موقـف أسرة ريـم في «أيـام معـه». ففـي هـذه الروايـات لم تكـن الفتـاة محتاجـة إلى العمـل لتعيـش بـل لـكي «تحيـا[3]». ويـوم قـررت أن تعمـل كانـت تقـرر بنـاء مسـتقبل لحياتهـا. لقـد عرفـت أنّ تحـرّر المـرأة ماديًّـا يحرّرهـا معنويًّـا، لأن عملهـا في البيـت هـو بـلا ثمـن أمـا عملهـا خـارج البيـت، كعمـل الرجـل، فيسـاويها بالرجـل. وتـترك كوليـت خـوري لشـخصية ثانويـة مهمـة تفسـير أهميـة العمـل للمـرأة: «يـا ريـم إنّ مـا يضـع المـرأة في مسـتوى دون مسـتوى الرجـل هـو ارتباطهـا المـادي بـه. نعـم.. أنـتِ لسـتِ في حاجـة إلى مـال، ولكـن الشـعور بأنـك قـادرة عـلى كسـب عيشـك يجعلـك تثقـين بنفسـك، يجعلـك قويـة ومسـتقلة تمامًـا[4]».

- ونظـرت إلى فلسـفة العقائـد الدينيـة مـن خـلال الحيـاة ومـا يصيـب الإنسـان فيهـا، وليـس مـن خـلال نصـوص مجـردة ترسـم أحكامًـا عامـة. فعندمـا شـهدت مقتـل إنسـان تحـت عجـلات الـترام رفضـت الفكـرة الرائجـة بـأن المـوت حـق. فذلـك يفـترض ألا يمـوت الإنسـان إلا بعـد أن تكتمـل مراحـل حياتـه وتتحقّـق الغايـة مـن وجـوده. أمـا المـوت قبـل ذلـك فهـو طغيـان، بـل خديعـة يتنـزّه عنهـا إلـه يعبـده النـاس ويؤمنـون بـه[5].

- ونظـرت إلى المسـتقبل مـن خـلال حاضرهـا، فـإذا هـي تصنـع مسـتقبلها مـن خـلال آراء أبيهـا

---

(1) المصدر السابق، ص242.

(2) المصدر السابق، ص133.

(3) فـي كل هـذه الروايـات طرحـت البطلـة على نفسـها السـؤال: هل أنـا أحيا؟ لأن معنـى الحياة هـو العيش ضمن الشـروط التي تؤمّـن سـعادتها وليس مجرد الاسـتمرار فـي الوجود.

(4) كوليت خوري: أيام معه، ص28.

(5) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص176.

وآراء حبيبها، فقرّرت أنْ تتولّى مستقبلها بنفسها، وأن تفكّر هي في هذا المستقبل بدل أن تكتفي بتمحيص الآراء التي تسمعها[1]. ولما واجهت بهاء لتجبره على الإصغاء إليها، ولتبلغه بأنها ستحبُكُ مصيرها وترسم مستقبلها بنفسها، تضايق وقرّر أن يهجرها ويسافر. ليس بهاء سوى جزء من الوضع الذي يكتنف لينا. كان مرة مساعدًا لها على مواجهة الوحدة، وهو اليوم يعيدها إلى هذه الوحدة. هذا هو العالم الذي يتحدّث عنه سارتر حين يدعو الفرد إلى النظر إلى نفسه من خلال الوضع الذي هو فيه. ثم إلى تجاوز هذا الوضع من خلال النظر الحسّي إلى ما يوجد أمامه من تسهيلات ومعوقات. فالإنسان، كما يقول بونج، هو مستقبل الإنسان[2]. ولا قيمة للفرد إلا بما يسعى في سبيله وما يؤديه من أعمال وما يقيمه من علائق.

وهذه النظرة نجدها أيضًا عند جاكلين في «الحوار الأخرس». فعندما صار للكلمات معانٍ تحركها، وصارت للمعاني أحاسيس ترادفها في نفسها، بدأت قيمها تتبلور، وطريقها تتكشف، وصار لها هدف تسعى إليه[3]. وكما قادتها النظرة المحسوسة إلى هدفها، قادتها أيضًا إلى اكتشاف الحبيب. ذات يوم انتبهت إلى نفسها وهي تتأمل كمال: قميصه، حذاءه، يديه، حركات أصابعه العصبية، ساقه العارية التي ارتفع عنها البنطلون. «وفوجئتُ أن يكون كمال إنسانًا له جلد ولحم وساق، وكأنه من قبل لم يكن سوى فكرة مجردة عن الجسد. وانبثقت فيَّ رغبةٌ حادة في أن امتلكه كرجل وكجسد»[4].

القضية التاسعة: الوحدة والفراغ

حملت روايات الستينيّات موقفًا متناقضًا في الظاهر، متناغمًا في العمق: رفض الزواج من جهة، وإعلان الحاجة إلى رجل من جهة أخرى. ليس بوح الفتاة لحبيبها بحاجتها إليه وبرغبتها في البقاء بقربه أمرًا جديدًا في المجتمع أو في الرواية. ولكن رواية الستينيّات حملت شيئًا مختلفًا. لم يعد الأمر بوحًا. لم يعد موجهًا إلى رجل واحد، إلى حبيب. صار إعلانًا بكل معنى الكلمة. وصار إعلانًا متكررًا تردده البطلة كلما شعرت بوحدتها. «حاجتي إلى

(1) المصدر السابق، ص304-305.

(2) جان بول سارتر: الوجودية، ص55.

(3) ليلى عسيران: المدينة الفارغة، ص120.

(4) المصدر السابق، ص124.

انتصاب قامة رجل تعلو على قامتي، آنس بها وأستبشر»[1]. الوحدة تشعر المرأة بالسأم والفراغ[2]، وتشعرها بالخوف، «لفظة وحيدة تسحق كل ذرة وعي في كياني، فأستحيل شيئًا ضعيفًا، مترددًا، خائفًا[3]». والوحدة تشعرها بتفاهتها «أنا وحيدة. نقلت نظري بين الكراسي، والحضور، فشعرت من جديد بتفاهتي، وأدركت أنني أحتاج إلى رفيق[4]».

فالمرأة اجتماعية أكثر من الرجل، وربما لهذا هي أميل منه إلى الكلام. وحين تضعف صلتها بالمجتمع، أو بمن حولها، بسبب عدم إحساسها بنفسها وسط الآخرين، تقوى حاجتها إلى الآخر، لأن التفاعل جزء من طبعها. «أحتضن كتابي وأحتضن نفسي.. ونفسي سئمتها، ضجرت منها، وبت أريد أن أرى تأثيرها على غيري، إني بحاجة إلى غيري لكي أحكي له عن هذا الكتاب الرائع الذي أقرؤه، ولكن أين الذي يدعني أحكي له؟»[5].

سلاح المرأة ضد الوحدة هو الرجل، والعلاقة التي تطلبها منه هي الحب. فإذا وجدته تصبح مستعدة لتكريس نفسها له تعبيرًا عن كمال العطاء، ومستعدة لتتكيف حسب رغبته تعبيرًا عن الإخلاص. من يصدّق أن المرأة التي تحطّم، باسم الحرية، كل الأغلال التي صنعها الرجل لتقييدها، تعود، باسم الحب، لتقيّد نفسها وحريتها! «لا أملك نفسي: أشعر بالقيد الشفاف الذي يربطني به بهاء. عليّ أن أرعى جسدي من أجل بهاء فقط. عليّ أن أبتعد، أن أختار الأطر المناسبة لكلّ مكان أرتاده، حسب رغبات بهاء ومطالبه ومعتقداته»[6]. ليست الحرية عند المرأة قيمة بذاتها، لهذا هي تضحّي بها إن أحبت، «أنثرها ريشًا تحت أقدام رجل أحبه ويعطف علي»[7]. فهي وحيدة إن كان ينقصها حبيب[8]. وإذا هجرها الحبيب عادها الخوف من الوحدة. لهذا غالبًا ما تلجأ المهجورة إلى الانتحار كوسيلة للهروب من

---

(1) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص108، انظر أيضًا صفحة 56 («تمنيت.. لو كان بقربي رجل أستلطفه...»)، وصفحة 104 («أدركت أنني أحتاج إلى رفيق: إلى رجل يشغل فكري بأمور لم يتعودها»).

(2) تتساءل لينا فياض عما إذا كان الرجل لا يشعر بحاجة إلى امرأة كما تشعر المرأة بحاجتها إلى رجل: «أَوَليستْ حياته جافة تطلب عطفًا، وحبًّا، ورعاية؟ ألا ترعبه الليالي بأرقها، ونقصانها، ورهبتها؟». المصدر السابق، ص104.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) المصدر السابق، ص104.

(5) ليلى عسيران: المدينة الفارغة، ص82-83.

(6) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص244.

(7) كوليت خوري: أيام معه، ص26.

(8) المصدر السابق، ص82، 139.

الفـراغ. ولقـد حاولـت لينـا فيـاض الانتحـار بعدمـا هجرهـا بهـاء[1] لأن الفـراغ عندهـا لا يملـؤه سـوى الحـب. أمـا ريـم فهجـرت زيـادًا بعدمـا بـدأ الحـب يجـف في قلبهـا، وبـدلًا مـن أن تبحـث عـن حـب جديـد تمـلأ بـه فراغهـا اكتشـفت دواء آخـر هـو الفـن. فالفـن كالحـب يحـول الفـراغ إلى فـراغ لذيـذ[2]، كفـراغ كأس الكريسـتال التـي مـا إن تفـرغ مـن الـشراب حتـى «ترجـع الألـوان الموحيـة تتراقـص عـلى زجاجهـا»[3].

15. القضية العاشرة: التفاهة والقلق الوجودي

التفاهـة هـي خلـو الموجـود من الصفـات، وبالتالي مـن المعنى. الأشـياء تافهة لأنها لا تملك سـوى وجودهـا المـادي العـاري الـذي تواجهنـا بـه. ليـس لـشيء معنى غـير ما يعطـى له. فنحن مـن يعطي الأشـياء صفاتهـا وأسـماءها، ونحـن الذيـن نصنفهـا مفيـدة أو مضرة، جميلـة أو قبيحـة. الصخرة، كما يقـول سـارتر، تقاومنـي إن حاولـت إزاحتهـا، وتسـاعدني إن أردت الصعـود فوقهـا لأتأمـل مـا حولها. إنهـا في ذاتهـا محايـدة، وتكتسـب صفاتهـا عنـدي من خلال مـا أريده منهـا لتحقيق أهـدافي[4].

ليسـت التفاهـة محصـورة بالأشـياء. فالإنسـان أيضًـا يمكـن أن يكـون تافهًـا. ولكنـه يتجـاوز تفاهتـه إذا حقّـق لنفسـه صفـات في نظـر الآخريـن. التفاهـة ملازمـة إذن لـكل موجـود، والفـرق بـين الإنسـان والأشـياء أن الإنسـان قـادر عـلى الخـروج مـن تفاهتـه بنفسـه، بينـما الأشـياء تنتظـر الإنسـان ليخرجهـا مـن تفاهتهـا.

اهتمّـت كاتبـات السـتينيّات بمسـألة التفاهـة، فجعلتهـا منـى جبـور في عنـوان روايتهـا الأولى «فتـاة تافهـة». وتحدّثـت عنهـا ليـلى بعلبـكي في «أنـا أحيـا» مـن خـلال نظـرة بطلتهـا لينـا فيـاض إلى أختيهـا السـمراء والشـقراء: فهـما عندهـا شـيئان، مـن صنـع غيرهـما، يسـيران كـما يشـاء الأهـل والأصحـاب. إنهـما نمـوذج الفتـاة التافهـة التـي تعيـش ولا تحيـا، لأن الحيـاة حركـة، أمـا العيـش فاسـتمرار. كـما تحدّثـت عنهـا كوليـت خـوري في روايـة «أيـام معـه». فريـم، بطلـة الروايـة، تواجـه نفسـها فتشـعر بالتفاهـة: «إني أحـاول بجميـع الطـرق أن أجـد معنـى لوجـودي، لكننـي اكتشـفت

(1) ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ص314-315.

(2) كوليت خوري: أيام معه، ص102، 387.

(3) المصدر السابق، ص387.

(4) Jean Paul Sartre: L'Être et le Néant, Gallimard, coll. Tel, pp. 538-539.

يومًا بعد يوم، أن وجودي تافه![1]». اكتشاف ريم لتفاهة وجودها لم يأت عفوًا، بل بعد البحث عن معنى الوجود. وهذا البحث لا يتأتّى إلا لمن ملكَ الوعي والثقافة، واختار أن يصنع حياته بدل أن يعيشها حسب الصدفة. وهذا ما يظهر بوضوح في الحوار الذي دار بين ريم وزميلتها في العمل. فبينما ريم فريسة الملل والقلق، ويشغلها البحث عن معنى وجودها، تقبل هذه الزميلة حياتها دون أسئلة، وتعتبر الملل مرض الأرستقراطيين. وترى أن المشكلات التي تواجهها ستُحل من تلقائها ما إن يأتي العريس المناسب. وتتساءل ريم: لماذا تعيش هذه الفتاة؟ ما معنى وجودها، وما قيمته؟ «أأنا غريبة الأطوار لأنني أريد أن أحيا؟ أليست هي الساذجة لأنها تقبل، بصورة طوعية، هذه الحياة التافهة؟[2]». إنها التفاهة ولكن بنظرتين مختلفين. فالأولى تبحث عن نفسها وغايتها في هذا الوجود فلا تجدهما، فهي تافهة في نظر نفسها؛ والأخرى لا تعي تفاهتها لأنها لا تبحث ولا تحلّل، ولكنّها تافهة في نظر سواها. وشبيه بعلاقة ريم وزميلتها ما نجده في رواية منى جبور «الغربان والمسوح البيضاء» حيث كوثر وسلوى تعانيان من التفاهة، ولكن من منطلقين مختلفين. فكوثر تعرف أن الحياة بلا هدف تفاهة، لأن مواجهة «لا معنى الوجود» يكون بتحديد معنى لوجودنا والسعي إلى تحقيقه في حياتنا. أما سلوى فلا تفكر سوى بيومها ولا تدرك من وجودها سوى حاضرها.

ولكن السعي إلى تحقيق معنى لوجودنا يصطدم بالخوف من الموت، وبأمر آخر أشد خطورة هو القلق النابع من الحرية. فالقلق الوجودي، عند سارتر، هو القلق أمام الحرية وأمام العدم الذي يجسده الموت. القلق الوجودي ليس الخوف مما يأتينا من خارجنا بل من داخلنا.

يصف كيركغور القلق بالدُّوار الذي يصيب من يضطر إلى النظر إلى هوة سحيقة[3]. ويشرح سارتر تجربة القلق والدوار في كتابه «الوجود والعدم» بقوله: حين أقف أمام هوة، أشعر أولًا بالخوف من الانزلاق، وبالتالي من الموت. ولكن احتمالات التخلص من الخطر، كأنْ أتراجع مثلًا، تلغي خوفي من الانزلاق، ولكنها تثير قلقي أيضًا، لأنها مجرد احتمالات. ولأنه لا يوجد ما يجبرني على إنقاذ حياتي إذا تنبهت إلى الخطر، فالانتحار احتمال ممكن

(1) كوليت خوري: أيام معه، ص79.

(2) المصدر السابق، ص116-117.

(3) Léon Chestov, Kierkegaard et la philosophie existentielle, traduction de T. Rageot et B. de Schloezer, Vrin, Paris,1998, pp. 144-145.

أيضًا. هذا القلق يولّد عندي شعورًا مضادًّا له، فأبتعد عن الهوة. منشأ القلق عندي، إذن، هو خوفي من نفسي، ومما بإمكاني أن أفعل، من القدرة الكبيرة التي تمنحها لي حريتي[1].

هذا الوصف نفسه، بألفاظه ومعناه، يردده كمال في رواية «الحوار الأخرس». فهو يعيش القلق كمن يحيا على حافة الموت، وهو دائم التحفز خوفًا من أن يتسلل إلى نفسه احتمالٌ خطِر يطيح بوجوده. «وأخذت أنوء بثقل التناقض الذي أعيش فيه، تنتابني قوة غريبة لم أفلح في أن أجد لها اسمًا ولا وصفًا، كل ما أعرفه عنها هي الأحاسيس التي تسببها لي.. إذ أراني على شفير هاوية ما، وكأني واقف على حبل رفيع أو على صخرة مهددة بالوقوع إلى واد سحيق عميق، ويخيّل إليّ أني أتأرجح وأصاب بدوار يظل يلح علي حتى أحس بنفسي على وشك الاختناق»[2].

الحرية هي مصدر الدوار والقلق، لأنها تضع الإنسان أمام مجموعة من الاحتمالات المتناقضة فيعجز عن الاختيار بينها. وربما تكون جملة بيكيت أوضح تعبيرًا من كلام الفلاسفة عن حالة القلق والدوار الوجودي: «أين أذهب إن كنت قادرًا على الذهاب، من سأكون إن كنت قادرًا أن أكون، ماذا أقول لو كان لي صوت، من يتكلم هكذا ويسمي نفسه أنا؟»[3].

لهذا لم تعرف كوثر في «الغربان والمسوح البيضاء» ماذا تختار في نهاية الرواية، فتردّدت بين الانتحار وقبول الحياة بتفاهتها، وكأنها تؤجل قرارها. كذلك فعلت لينا فياض في «أنا أحيا»، ونديم في «الآلهة الممسوخة» وريم في «أيام معه». فتأجيل القرار يعني الهروب من الحاضر[4]، ويعني النظر في احتمالات المستقبل. وهذا المستقبل باحتمالاته المتناقضة هو المصدر الحقيقي للقلق. فنحن نجده لدى شخصيات الروايات التي درسناها، مثلما نجده لدى شخصيات النصوص الوجودية، مثل «هل تحب برامس» لفرانسواز ساغان، و«الغثيان» لسارتر، و«في انتظار غودو» لبيكيت. فهذه الشخصيات لا تملك سوى حاضرها، أما المستقبل فمحفوف بالخوف والقلق.

---

(1) انظر عرضًا موسعًا لهذه الفكرة في كتاب جان بول سارتر «الوجود والعدم»، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، 1966، ص89 وما بعدها.

(2) ليلى عسيران: الحوار الأخرس، ص9.

(3) Samuel Beckett: Nouvelles et textes pour rien, Minuit, Paris,1958, p. 139.

(4) «لماذا تهربين إذن من الحاضر، وكل ما هناك هو أن تجابهي كل لحظة تمر. أريد أن تحددي موقفك مني هل أنت حرة لتقرري؟ قل لي يا رجا، كيف أضمن أننا لن نفشل في هذه الخطوة؟ كيف؟ وأنا في كل مرّة أقلق في البحث عن مكان جديد نقصده...» (الآلهة الممسوخة، ص94). انظر أيضًا رواية «أيام معه» لكوليت خوري (ص154). فالشخصيات في الروايات الوجودية لا تتمتع بسعادة الحاضر من شدة خوفها على هذه السعادة مما قد يحمله المستقبل. أما مصدر هذه الفكرة فهو كتابات جان بول سارتر، ولا سيما منها مسرحيات.

خاتمة

هـذه هـي القضايـا العـشر التـي شـغلت روايـات الجيـل الطالـع مـن الكاتبـات العربيـات في مطلـع الـستينيّات. والناظـر في هـذه القضايـا يلاحـظ أنهـا شـديدة الشـبه بمـا أثارتـه الروايـات الوجوديـة في أوروبـا في ذلـك الزمـن. مـع التنبيـه إلى وجـود نوعـين مـن الروايـات الوجوديـة في أوروبـا، وفرنسـا خصوصًـا. الأول غلـب عـلى روايـات الفلاسـفة حيـث طغـى الفكـر عـلى الحـدث، وتمثلـه روايـات جـان بـول سـارتر وألبـير كامـو. والثـاني، تبنّـى المبـادئ العامـة للفلسـفة الوجوديـة لكنّـه لم يجعـل مـن رواياتـه مختـبرًا لأفكارهـا. وتمثلـه روايـات فرانسـواز سـاغان وسـيمون دو بوفـوار. ففـي هـذه الروايـات التـي كتبتهـا نسـاء، تنطلـق الشـخصيات مـن وضـع يتميـز بالحريـة الكاملـة، وتسـعى فيـه المـرأة إلى غاياتهـا وحيـدة، وتتحمـل المسـؤولية كليًّـا عـن نفسـها ومصيرهـا. وربمـا تكـون هـذه النقطـة بالـذات هـي مـا يصنـع خصوصيـة الروايـات النسـائية العربيـة الوجوديـة. فهـذه الروايـات تبنّـت الأفـكار الوجوديـة عمومًـا، لكـنّ شـخصياتها ناضلـت للحصـول عـلى الحريـة في مجتمـع لا يعـترف للمـرأة بحريتهـا، وبعـد ذلـك انطلقـت نحـو حياتهـا وواجهـت خياراتهـا ومصيرهـا. لهـذا جمعـت هـذه الروايـات بـين الـروح الثوريـة التـي أطلقتهـا الحـركات النسـوية مـن جهـة والفكـر الوجـودي الـذي حملتـه روايـات الفلاسـفة والمتأثريـن بهـم.

وقـد يتسـاءل البعـض عـما بقـي اليـوم مـن الوجوديـة العربيـة. والجـواب أنهـا اليـوم جـزء مـن ثقافتنـا، نجـد أصـداءه في الكثـير مـن رواياتنـا وسـائر نتاجنـا الأدبي والثقـافي، ورواياتهـا الأولى هـي أيضًـا جـزء مـن تراثنـا. وقـد لعبـت دورًا كبـيرًا في توعيـة قـراء السـتينيات ومـا بعدهـا عـلى مسـائل كانـوا غافلـين عنهـا، وأسسـت لنظـرة أخـرى إلى الإنسـان مـن خـلال فكـرة المسـؤولية التـي تـلازم الحريـة. نتاجنـا الوجـودي الأول صـار غـذاء لشـجرة الثقافـة العربيـة الحـاضرة. فليـس في الثقافـة إلغـاء إلا في الظاهـر. ولا يمكـن للـماضي أن يسـتمر في الحـاضر إلا غـذاء، فـإن كان أكـثر مـن ذلـك فالأمـة تعيـش في جمـود.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية والمترجمة

- بعلبكي، ليلى: الآلهة الممسوخة، منشورات مجلة شعر، بيروت، 1960.
- بعلبكي، ليلى: أنا أحيا، منشورات مجلة شعر، بيروت، 1958.
- بعلبكي، ليلى: نحن، بلا أقنعة، محاضرة في الندوة اللبنانية يوم الاثنين 11 أيار 1959، بيروت، منشورات الندوة اللبنانية، 1959.
- جبور، منى: أدبنا النسائي من أين وإلى أين، (مجلة الحكمة)، العددان 7-8، السنة العاشرة، بيروت، 1962.
- جبور، منى: الغربان والمسوح البيضاء، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1966.
- جبور، منى: فتاة تافهة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961.
- جبور، منى: مجلة (الحكمة)، السنة 10، العدد 4، 1962.
- خوري، كوليت: أيام معه، منشورات الفارسة، دمشق، الطبعة السادسة 1997 (صدرت الطبعة الأولى عام 1959) .
- سارتر، جان بول: الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، 1966.
- سارتر، جان بول: الوجودية مذهب إنساني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983.
- عسيران، ليلى: الحوار الأخرس، دار الطليعة، بيروت، 1963.
- عسيران، ليلى: المدينة الفارغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1966.
- العيد، يمنى: عن الكاتبة في لبنان، موسوعة الكاتبة العربية، المجلس الأعلى للثقافة ومؤسسة «نور»، القاهرة، 2004.
- كنعان، فؤاد: «أطفال»، مجلة (الحكمة)، العدد 7، السنة السادسة، بيروت، 1957.
- منصور، أنيس: جريدة الشرق الأوسط، العدد 9994، 9 أبريل 2006.
- أبو نضال، نزيه: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيوغرافيا الرواية النسوية العربية 1885-2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

- النساج، سيد حامد: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- وازن، عبده: خمسون عامًا على صدور «أنا أحيا» الكتاب – الحدث في ستينيات بيروت، جريدة (الحياة)، 2008/3/2.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

- Beckett, Samuel: Nouvelles et textes pour rien, Minuit, Paris,1958.
- Blanchot, Maurice: L'espace littéraire,Gallimard, Paris, 1955.
- Chestov, Léon: Kierkegaard et la philosophie existentielle, traduction de T. Rageot et B. de Schloezer, Vrin, Paris,1998.
- Dommergues, Pierre: L'aliénation dans le roman américain contemporain, Paris, Union générale d'édition, Collection 1018/, volume 1, 1976.
- Escarpit, Robert: Existentialisme, Paris, La Grande Encyclopédie, Larousse, t.8.
- Jaggi, Maya: Conflicts unveiled. London, The Guardian, Saturday, 7 July 2001.
- Monteil,Vincent: Les grands courants de la littérature arabe contemporaine, Beyrouth, Publications du Cénacle libanais, 1959
- Noudelmann, François: Sartre et la tentation Bovary, MLN, Vol. 122, no4, Johns Hopkins University Press, September 2007.
- Sartre, Jean-Paul: L'être et le néant, Paris, Gallimard, coll. Tel,1976.
- Sartre, Jean-Paul: Théâtre épique et théâtre dramatique, in Théâtre de situations, Idées Gallimard, Paris, 1973.

تاريخ السرديات
ومستقبل ماضي العقل السردي

سعيد يقطين [1]

البريد الإلكتروني: syaktine.tk@gmail.com

(1) أستاذ دكتور دولة في نظرية الأدب والسرديات. عمل في جامعات فرنسا، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عُمان، وموريتانيا، وتونس، والمغرب، وهو حاليًّا أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، بالمغرب. معنيٌّ بشكل خاص بالسرديات، والسيميائيات، والثقافة الرقمية. من مؤلفاته: «تحليل الخطاب الروائي»، و«قال الراوي»، و«من النص إلى النص المترابط»، و«الفكر الأدبي العربي»، و«السرديات والتحليل السردي».

The History of Narratology
And the Future of the Past Narrative Mind

Abstract:

There is a necessity to present a history of Narratology, not only as a matter of ideas history, but also as a position on what has been accomplished in the past, and what is being achieved now, with a view to foreseeing the future, from an epistemological perspective. There are many readings of the history of the narratology, and they vary according to the diversity of researchers and their purposes. From my personal perception and my own experience, I see that narratology, since its formation has been carrying a scientific project to study the narrative. That why, it set limits for it to enable it to carry out its work in an appropriate manner. And when this task was accomplished in the era that became referred to as «classical», it had to develop, and thus opens up to forms of narration that exceed what is literary to other types of narrative. At the same time, it worked to open up to science close to it, and far from it, in what became known as the «postclassical narratology» stage. The accomplishment of the history of the narratology raises the question upon which the narrative mind was built during its formation, and which can only evolve in the future, which is: How can we develop narratology by preserving it as a discipline, as much as it can develop itself, allowing itself to open up to new narratives,new sciences, and how to take into account the requirements of scientific research.

Keywords:

Narrative,Narrativetheory, History of Narratology, Narratology, Postclassical Narratology.

تاريخ السرديات
ومستقبل ماضي العقل السردي

ملخص:

هناك ضرورة لتقديم تاريخ السرديات ليس من باب تأريخ الأفكار فقط، ولكن أيضًا للتعبير، من منظور إبستيمولوجي، عن موقف مما أنجز في الماضي، وما يتحقق الآن، بهدف استشراف المستقبل. هناك قراءات كثيرة لتاريخ السرديات، وهي تتنوع بتنوع الباحثين ومقاصدهم. أنطلق في تصوري الشخصي ومن تجربتي الذاتية، من أن السرديات منذ تأسيسها كانت تحمل مشروعًا علميًّا لدراسة السرد. ولذلك وضعت لها حدودًا كي يتيسر لها الاضطلاع بعملها بطريقة ملائمة. ولما أنجزت هذه المهمة في الحقبة التي صارت تنعت بـ«الكلاسيكية»، كان لها أن تتطور، وتنفتح بذلك على أشكال من السرد تتعدى ما هو أدبي إلى غيره من أنواع السرد. كما أنها في الوقت نفسه، عملت على الانفتاح على علوم قريبة منها، وبعيدة عنها، فيما صار يعرف بمرحلة «السرديات ما بعد الكلاسيكية». إن إنجاز تاريخ السرد يطرح السؤال الذي انبنى عليه العقل السردي إبان تشكله، والذي لا يمكنه إلا أن يتطور في المستقبل، وهو: كيف يمكننا تطوير السرديات بالحفاظ عليها باعتبارها اختصاصًا، بقدر ما يستطيع أن يتطور ذاتيًّا، يفسح لنفسه المجال للانفتاح على سرود جديدة، وعلوم جديدة بكيفية تراعي متطلبات البحث العلمي؟

كلمات مفتاحيّة:

السرد، النظرية السردية، تاريخ السرد، السرديات، السرديات ما بعد الكلاسيكية.

تاريخ السرديات
ومستقبل ماضي العقل السردي

1. تمهيد: طرح الإشكال: السرديات وتاريخها:

إن البحث في تاريخ السرديات إشكالي؛ لأنه يطرح عدة مشكلات، ويتطلب أن يتوزع تناوله إلى عدة مستويات في آن واحد. فمن جهة، يستدعي تتبع منجزات السرديات منذ ظهورها إلى الآن، وهو عمل يمكن أن يضطلع به مؤرخ الأفكار السردية. وهو من جهة ثانية بحث في كيفية التأريخ لها من لدن المشتغلين بها، لأن كلًّا منهم يمارس ذلك في ضوء تفكيره فيها، ومواقفه منها، وتصوراته عنها. وإذا كان البحث في تاريخ السرديات يمكن أن يتم من خلال التأريخ للأفكار السردية منذ تشكلها إلى لحظات تطورها، فإن مناقشة الآراء والتصورات التي ينطلق منها السرديون وغيرهم ممن يضطلع بالتفكير في السرد، والبحث فيه، من أية زاوية للنظر، يتطلب موقفًا إبستيمولوجيًّا، تتحدد منطلقاته من خلال تحديد المفاهيم والتصورات، ومناقشة الآراء من وجهة نظر تراعي خصوصية الحقل المبحوث فيه، من زاوية منهجية وعلمية.

لهذه الأسباب يصعب البحث في تاريخ السرديات لأنه متشعب ومتنوع ومتعدد. إن شأنه في ذلك، كما أتصور، شأن ممارسة أي تاريخ، في أي مجال من المجالات، لا يقتصر الأمر فيه على تسجيل أحداث، وتتبع بروز كتابات، وأعلام، ومصطلحات تحققت في زمن مضى. فهذا العمل يمكن أن يقوم به أي باحث في علم المكتبات التي تعنى باختصاص ما. إن التأريخ للسرديات ينطلق، مباشرة أو ضمنًا، من رؤية محددة تتصل **بحاضر** الاختصاص، ويحكمه تصور لما يمكن أن يكون عليه الأمر في **المستقبل**. ولما كانت الدراسات التي عنيت

بتاريخ السرديات في العالم المعاصر[1] متعددة بتعدد التصورات وتنوعها، ومختلفة باختلاف المنطلقات والمقاصد، كان لقراءة ملائمة أن يكون لها موقف محدد من مختلف المنجزات النظرية والتطبيقية، من جهة، وتعيّن بدورها ضرورة هذه المهمة في الوقت الحالي، وتضطلع بقراءة هذا التاريخ، بهدف المستقبل، من جهة أخرى.

انطلاقًا من هذا التصور العام يفرض علينا هذا السؤال المحوري المزدوج نفسه بإلحاح: لماذا نؤرخ للسرديات؟ وكيف؟ سنعمل أولًا على الإجابة عن السؤال الأول، ثم بعد ذلك ننبري للسؤال الثاني.

2. لماذا تاريخ السرديات؟

نسلك للجواب عن سؤال (لماذا؟) طريقين مختلفين؛ بسبب اختلاف واقع السرديات في العالم، وواقعها ومستقبلها في الثقافة العربية. لذلك سيهمّ أولهما ما يتصل بالدراسات الأدبية العربية، ويتعلق ثانيهما بالمنجزات العالمية حولها.

2. 1. عربيًّا:

نرى أن سؤال لماذا تاريخ السرديات ضروري في الدراسات العربية، للاعتبارات الثلاثة التالية التي نسوقها باختصار على أن نعود إلى توسيعها في نهاية هذه الدراسة:

أ. **مأسسة السرديات في الحقل الجامعي العربي**: لقد صارت مادة «السرد» متداولة في بعض الجامعات العربية، كما أن المناهج السردية باتت تلقى قبولًا من لدن بعض الأكاديميين الذين باتوا ينتظمون في نطاق «مختبرات» و«مراكز» للسرد أو للسرديات[2]. ولكن الطريقة التي يُشتغل بها غير مجدية ولا مفيدة البتة، سواء على المستوى النظري أو العملي، لأنها لم ترتكز على خلفيات نظرية ومعرفية تتصل بالأدبيات السردية في مجمل تحققاتها المعاصرة. إننا ندرس السرد ونظرياته كما كنا ندرس مادة الأدب العباسي. وبدون إحلال السرديات موئلًا مهمًّا في

(1) نقتصر على الكتابات الأجنبية فقط لأن البحث في المراجع العربية عن تاريخ السرد منعدم تمامًا. فنحن لم نؤسس السرديات حتى يكون لها عندنا تاريخ بين التواريخ التي نهتم بها.

(2) سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، بيروت، الدار البيضاء، 2012، ص21.

المختبرات والمراكز التي تؤسس على قاعدة علمية، وليس بشكل اعتباطي كما هو سائد في مختلف المؤسسات الجامعية، لا يمكننا الحديث عن السرديات في المجال العربي، ولا عن تاريخها. ومن هنا تأتي أهمية البحث في تاريخ السرديات العالمية، وضرورته لمعرفة لماذا تطورت في العالم، وتوقفت عندنا؟ وأين وصل البحث في هذا الاختصاص؟ وما هي المرتكزات التي يتأسس عليها؟ من باب تحصيل المعرفة النقدية اللازمة لأي تفكير عربي مستقبلي.

ب. تجديد الدرس الأدبي العربي، وذلك بجعله متصلاً بالموضوعات الأدبية وغير الأدبية. إن تكوين صورة عامة عن المنجزات المتصلة بالسرديات من لحظة تشكلها إلى حين تطورها، يسلمنا إلى التفكير في تغيير مناهج الدراسة، والبحث، والتدريس، بل وحتى في فكرة الجامعة، وخاصة كليات الآداب والعلوم الإنسانية التي باتت منتهية مع التطورات التي باتت تفرض ضرورة الانتقال إلى «**الإنسانيات الرقمية**». لقد تطورت الدراسات الأدبية في العصر الحديث، بانتقالها من الانشغال بالأدب كمفهوم جامع تشكل في القرن التاسع عشر، إلى الاهتمام بالسرد كمفهوم تشكل مع البنيوية في الستينيات من القرن الماضي. لقد صار السرد جنس الأجناس الكلامية والصورية، وهو يتجسد في مختلف الإبداعات الإنسانية، قديمها وحديثها، وسواء اتصلت بالثقافة العالمة، أو الشعبية، أو الجماهيرية، أو المتفاعلة، وكيفما كانت وسائطها (شفاهية أو كتابية أو رقامية)، أو نوعية منتجيها، أو صلاتهم بإحدى الثقافات المختلفة. إن الهدف، من وراء ذلك، يكمن في ربط الدراسات السردية بالمجتمع، والانخراط في قضاياه العامة، وليس بالاقتصار على الإبداع في فنون القول الأدبي التقليدي كما كان ذلك سائدًا حتى أواخر القرن العشرين.

ج. رسم خارطة للدراسات السردية العالمية: لقد فرضت السرديات نفسها عالميًّا. وبدون إعادة تكوين صورة جديدة عن تشكلها وتطورها، وتجاوز الاقتصار على ما كان يتداول في الكتابات العربية التي انتهى أغلبها إلى إعلان موتها بموت البنيوية، لا يمكننا أبدًا كتابة تاريخ السرديات العالمية. ومن هنا تأتي أهمية رسم هذه الخارطة للتعرف على المجهودات التي تبذل في سبيل وضع الفكر السردي العالمي في نطاق الفكر الحديث، وفي علاقته بالإبداعات السردية الجديدة خاصة، والقديمة أيضًا، بهدف تكوين صورة مجملة عما يختزنه من قضايا، وما ينشغل به من إجراءات، وما يطرحه من أسئلة مستقبلية.

تتداخل هذه الاعتبارات وتتكامل لإبراز أن تكوين صورة مجملة عن السرديات في تاريخها بات ضرورة ملحة لرسم معالم ما ينبغي أن يكون عليه تفكيرنا ودراستنا للأدب وغيره من أنواع الإنتاجات التي يفرضها العصر الرقمي.

إن التعرف على ما ينجز خارج مجالنا، ومواكبة مختلف النقاشات الدائرة حول السرديات، بوعي وبصيرة جديدين، هو ما يمكن أن يؤهلنا للانخراط في الصيرورة السردية، ويدفع بنا إلى التفكير والإبداع، والمشاركة في ما يجري في العالم من حولنا، وإلا بقينا على هامشه، وغير مساهمين فيه. للأسف الشديد هذا هو واقعنا الذي بدأنا بتسجيله بمرارة منذ اشتغالنا بالسرديات في بداية الثمانينيات إلى الآن. ويكفي أن أذكر أنني في بحثي هذا، وأنا أعدّ صياغته النهائية، عدت إلى الفضاء الشبكي لأبحث في المحركات بالعربية عن شيء اسمه «تاريخ السرديات»، فلم أعثر ولو على مادة واحدة تتصل بالموضوع، في الوقت الذي نجد مئات المواد المتصلة به في كثير من اللغات، وجغرافياتها على المستوى العالمي. لقد توقفت استفادتنا من منجزات السرديات، منذ مدة، وتم الانتهاء إلى إعلان إفلاسها ونهايتها! حتى وإن كانت الكثير من الدراسات تستلهم بعض مصطلحياتها وأدواتها التحليلية.

2. 2. عالميًّا:

إن الإشارة التي أومأنا إليها حول **ضرورة التأريخ** للسرديات الموجه للقارئ العربي لا تقل أهمية عنها على المستوى العالمي. لكن الفرق هو كثرة المحاولات التي تهتم بهذا التأريخ، وانعدامها عربيًّا. وكثرة الدراسات الأجنبية في هذا الموضوع، رغم أهميتها، عرفت تشعبات شتى بسبب اختلاف مرجعياتها الفكرية وخلفياتها الثقافية ومقاصدها، وتعدد اختصاصات أصحابها، مما أدى إلى أن يصبح التأريخ لها قضية من القضايا التي تشغل بال المشتغلين بالسرد على المستوى العالمي. وبدون تحديد ملائم للجواب عن سؤال لماذا التأريخ للسرديات، سيظل كل واحد يؤرخ بالشكل الذي يحلو له. ولا يمكن لتضارب الأهواء إلا أن يحُول دون توحيد التصورات التي يمكن أن تكون مفيدة لتعميق النقاش البناء حاليًّا ومستقبلًا.

أحدد ضرورات التأريخ للسرديات في ضوء الاعتبارات التالية:

أ. إعادة تحديد السرديات وموضوعها:

إن عمر الدراسات السردية قصير جدًّا بالقياس إلى الدراسات الأدبية العامة. ومنذ أن تشكلت السرديات في الستينيات من القرن الماضي إلى الآن[1] جرت تحولات كثيرة، ليس فقط على المستوى النظري والمعرفي، ولكن على المستوى الإبداعي أيضًا. فهل نقصد حين نطرح مسألة التاريخ التوقف على **السرديات** فقط؟ أم على كل ما يتصل **بالنظريات السردية، والتحليل السردي** سواء تعلق الأمر **بالسرديات** (Narratology)، بصورة خاصة، أو بأي نظرية تهتم بالسرد على وجه عام؟ سؤال قلما يطرح، بعد أن اتسع مصطلح السرديات، وبات معطفًا فضفاضًا، تحول بموجبه إلى إمبراطورية[2] تمارس نوعًا من الإمبريالية[3]، وصار ادعاء الاشتغال بها مفتوحًا ومتاحًا للجميع.

ما لا يمكن الاختلاف حوله، هو أن **السرديات** حددت موضوعها بدقة (الخطاب السردي)، واهتمت به في بداية نشأتها، إبان الحقبة البنيوية، باعتباره «بنية» مغلقة لأهداف إجرائية محددة. لكن التحولات التي طرأت، مع الزمن، تستدعي إعادة النظر في تحديد «السرديات ما بعد الكلاسيكية» (Postclassical Narratology) وموضوعها بطريقة جديدة تتلاءم مع التغيرات الجديدة، وتمييزها عن غيرها من نظريات السرد.

نجسد هذه التغيرات الجديدة مما يلي: الانتقال من الأدب إلى السرد الروائي، ومنه إلى غير الأدبي، وغير اللغوي. وكذا من «الأدبية» إلى «اللاأدبية»، ومن الخطاب والنص إلى السياق والتداول. لقد صار السرد يتسع لكل شيء. كما صار المهتمون به من اختصاصات متعددة ومتنوعة تتعدى الاهتمام بالرواية والسرد اللغوي. وبذلك تم انتقال السرد من اهتمام النقاد والبلاغيين والأسلوبيين إلى علماء الاجتماع والإنسانيات، والمعلوميات والحاسوب، والأعصاب،

---

(1) أتفق مع التمييز العام الذي يفرق بين لحظة التأسيس حسب الاصطلاح التالي: «السرديات الكلاسيكية»، ولحظة التطوير: «السرديات ما بعد الكلاسيكية». ولقد استعملته في كتاب السرديات والتحليل السردي (2012) للتمييز بين هاتين الحقبتين.

(2) R.Baroni: «L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses», in: Questions de communication, 30, Presses universitaires de Lorraine, 2016, p219.

(3) .M Bamberg: Why Narrative? In, Narrative inquiry, 22: 1, JohnBenjamins Publishing, 2012, p202.

والذهـن، والاقتصـاد، والقانـون، والطـب، والتربيـة، والتدبـير... وبمـا أن الحيـاة قصـة، فقـد أصبحـت **السرديـات**، وكأنهـا «قصـة القصـص»، كـما صـارت **السرديـات مـا بعـد الكلاسـيكية**«مظلة»[1] يسـتظل بهـا الجميـع. إذا لم يتحـدد الاختصـاص والموضـوع بدقـة متناهيـة سـنصير أمـام «سرديات» لا حـصر لهـا! ولقـد صـار الكثـيرون يتحدثـون عـن السرديـات بالجمـع (Narratologies) (انظـر أسـفله: (2.1.4)، بـل ويمكننـا المغامـرة بالقـول بـأن كل مشـتغل بالـسرد سـتصبح لـه «سردياتـه» الخاصـة بـه!

ب. تحديـد الإبـدال المعـرفي: لقـد تشـكلت السرديـات في نطـاق اللسـانيات باعتبارهـا علـمًا طليعيًّـا، وحاولـت التميـز عنهـا بشـقها طريقَهـا مسـتفيدة مـن إجراءاتهـا. فـما الإبـدال المعـرفي الـذي يفـرض نفسـه عـلى المشـتغلين بالـسرد حاليًّـا وقـد تطـورت علـوم متعـددة وصـارت تفـرض نفسـها؟ وأي الإبـدالات التـي يمكـن الأخـذ بهـا لوضـع السرديـات في نطاقهـا؟ إن إعـادة أو تجديـد التفكـير في السرديـات وموضوعهـا لا يمكـن أن يتـم في غيـاب الإبـدال المعـرفي الجديـد الـذي يمكـن أن يجتمـع حولـه المهتمـون والمشـتغلون بالسرديـات تبعًـا لمـا هـو سـائد عـلى مسـتوى الفكـر العلمـي المعـاصر.

3. كيف نؤرخ للسرديات؟

3. 1. السرديات: مشروع علمي:

كيـف يمكننـا التأريـخ للسرديـات، في ضـوء مـا حاولنـا تقديمـه بخصـوص الجـواب عـن سـؤال لمـاذا؟ لا يقـل هـذا السـؤال عـن نظـيره أهميـة ولا تشـعبًا. لقـد تتبعـت مختلـف الآراء والتصـورات التـي عملـت عـلى التأريـخ للسرديـات مـن مختلـف الاتجاهـات والنزعـات، والأقطـار والثقافـات. وتبـين لي بعـد التمحيـص والتدقيـق أن البحـث في السرديـات، تاريخيًّـا، تتوزعـه آراء لا حـصر لهـا، وإن كان هنـاك الكثـير مـن العنـاصر التـي يحصـل الاتفـاق حولهـا، فـإن هنـاك نقطـة مركزيـة تـم إغفالهـا، أو تجاهلهـا، في إطـار التمييـز الـذي يمارسـونه بـين

(1) Th. Bronwen: Narrative: The Basics, London, 2016, p146.

الحقبتين الكبيرتين: السرديات الكلاسيكية وما بعدها، بهدف إعطاء الحقبة الثانية مشروعيتها التي تتميز بها عن سابقتها.

تتمثل هذه النقطة في كون السرديات مشروعًا علميًّا. وأي مشروع علمي يحمل في ثناياته إمكانات مستقبله. إن كل المميزين بين الحقبتين يقفون عند جنيت 1972، ولا يهتمون بمسيرته العلمية التي عمل من خلالها، بطريقته الخاصة، على تطوير السرديات لتتخطى البدايات التي رسمها لها. لذلك أنطلق من أن تاريخ السرديات الحقيقي هو تاريخ منجز جنيت السردي. لا يعني ذلك عدم الاعتراف بمنجزات غيره واجتهاداتهم في سبيل تطويرها. ولكن بدون وضع الأساس النظري الذي تشكلت في نطاقه، وعملت على توسيعه، لا يمكن إلا إنجاز تاريخ يخرج عن المسار الذي اختطته لها، ويؤدي ذلك إلى الوضع الذي انتهت إليه السرديات ما بعد الكلاسيكية من هجانة، وفوضى يسلم الكثيرون بها. تبرز هذه الهجانة في تقديري في عدم التمييز بين **السرديات**، وغيرها من **النظريات أو التحليلات السردية**. لذلك أعتبر مستقبل السرديات يكمن في الانطلاق من ماضيها انطلاقة جديدة تراعي خصوصيتها واستشرافاتها المستقبلية.

3. 2. استشرافات السرديات المستقبلية:

إن جنيت في تصوري الخاص، كان وهو يؤسس للسرديات، يفكر فيما بعدها، أو بالأحرى في مستقبلها. يبدو ذلك، أولًا، في وضعه السرديات في نطاق علم كلي هو البويطيقا الجديدة. ولقد تطورت السرديات لديه من خلال تطويره للمشروع البويطيقي والجمالي، وتوسيع مداراته بحسب ما كان يراكمه في اشتغاله بالسرد من خلال مؤلفاته في تطورها. لقد انتقل من «الخطاب السردي» (1972) معتمدًا على البويطيقا. وفي كتابه «معمارية النص» (1979) جعل البويطيقا تعيد النظر في نظرية الأجناس الأدبية. ثم انتقل بذلك من الخطاب إلى النص، وفي كتابه «ألواح» (1982) الذي طور فيه هذا المفهوم ووسعه عما كان قد وظفه سنة 1966[1]، جعل البويطيقا تنتقل من «معمارية النص» إلى «المتعاليات النصية»، فـ«العتبات» (1987). ثم انتقل بعد ذلك من البحث في الخطاب السردي الأدبي إلى العمل الفني وصولًا إلى 2004

(1) G. Genette: Figures 1: Collection Tel Quel, Paris,1966, p39.

مـع كتابـه «الاخـتراق الـسردي» (Métalepse) الـذي سـبق أن وظـف فيـه هـذا المصطلـح سـنة 1969[1]، وشـغله في 1972. ولقـد أثـار هـذا المصطلـح أهميـة بالغـة في أبحـاث السرديـات مـا بعـد الكلاسـيكية والتـي اهتمـت بـه أيمـا اهتـمام[2].

إن التركيـز عـلى جـيرار جنيـت 1972 إلغـاء لمجهوداتـه السـابقة التـي كان ينحـت فيهـا مصطلحاتـه السرديـة، والتـي يطورهـا في كل أعمالـه اللاحقـة. لقـد انطلـق جنيـت مـما كان يسـميه «السرديـات الحصريـة» (Narratologie Restreinte) أو السرديـات التـي تعنـى بالخطـاب الـسردي الأدبي إلى السرديـات المهتمـة بمـا هـو غـير أدبي[3]. كـما أنـه وسـع مشروعـه في اهتمامـه بالعمـل الأدبي في مختلـف كتاباتـه الأخـيرة، حيـث اهتـم بالسـينما مثـلاً.

لقـد كان جنيـت يسـتشرف مـا يمكـن أن تكـون عليـه السرديـات مـن منظـور إبسـتيمولوجي يؤكـد البعـد العلمـي الـذي كان يفكـر في نطاقـه. نـضرب لذلـك مثـال تمييـزه بـين الـسرد الأدبي أو الـذي يتحقـق مـن خـلال البعـد الخيـالي (Fiction)، وغـير الأدبي أو الواقعـي (Diction) الـذي يوضـح فيـه أن السرديـات، كـما يشـتغل بهـا، اهتمـت، في بدايتهـا، أساسًـا بالـسرد الخيـالي (الأدب) باعتبـاره **نموذجًـا للبحـث** فقـط، وأن عليهـا الاهتـمام الآن (بدايـات التسـعينيات) بمـا هـو غـير أدبي. لتحقيـق ذلـك، يسـجل أن منجزاتهـا المتعلقـة بالزمـن والصيغـة والصـوت لا تتطلـب إضافـات جديـدة، وعليهـا الآن البحـث في العلاقـات بينهـا وبـين الشـخصية، والـراوي، والمؤلـف.

يفتـح جنيـت قوسًـا ليبـين أن الذيـن اهتمـوا بالحبكـة (القصـة حسـب مصطلحاتـه) في الـسرد التاريخـي مثـل بـول ريكـور، وهايـدن وايـت، وبـول فـين (Veyne) قامـوا بذلـك انطلاقًـا مـن اختصـاص آخـر مختلـف كليًّـا عـن السرديـات. يقصـد بذلـك: فلسـفة الزمـن، والبلاغـة، والإبسـتيمولوجيا. ويوضـح، بالمقابـل، أن جـان فرانسـوا ليوطـار حـين طبـق عـلى الـسرد الإعلامـي مقـولات مـن «الخطـاب الـسردي»، كان يبحـث عـن إزالـة الحـدود بينـه وبـين مـا يتحقـق في الخطـاب الأدبي. إن جنيـت هنـا يطـرح قضيـة كيفيـة انتقـال السرديـات، باعتبارهـا اختصاصًـا، مـن

(1) G. Genette: Figures 2: Points, Paris, 1969, p216.

(2) سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، بيروت، الدار البيضاء، 2012، ص50.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، بيروت، الدار البيضاء، 2004.

الاهتمام بالسرد الأدبي إلى غيره. إنه يستبعد أعمال المذكورين أعلاه لأنهم اشتغلوا **بالسرد التاريخي بمنأى عن السرديات**، وهو هنا يبين أن أعمالهم لا علاقة لها بها. ومن خلال إشارته إلى منجزات السرديات من حيث نجاحاتها أو إخفاقاتها، يرى ضرورة **استثمار ما حققته في دراسة السرد الأدبي على غير الأدبي**، مبرزًا أن هذا المنطلق لا يمكن أن يعفينا من التساؤل عن إمكان تطبيق نتائج السرديات ومناهجها على مجال لم يسبق لها أن استكشفته أو اهتمت به.

يجيب على هذا التساؤل بقوله: «لم يكن في **مقاصدي، ولا حتى في وسائلي**، البدء بدراسة متماثلة للمميزات الخاصة بالخطاب غير الأدبي، بدون الانطلاق من دراسة **موسعة لممارسات** مثل: التاريخ، أو السيرة، أو المذكرات الخاصة، أو الخبر الصحفي، أو السرد الحقوقي، أو الدردشة اليومية، وأشكال أخرى مماثلة لبعض النصوص ذات الطبيعة النمطية مثل الاعترافات، أو تاريخ الثورة الفرنسية»[1].

نتبين من خلال هذا المثال أن الانتقال إلى **توسيع السرديات** لا يمكنه إلا أن يتأسس على **قاعدة منطلقاتها**، ومنجزاتها في المرحلة الأولى، مع بذل الجهد نفسه في الإحاطة «**الموسعة**» بمختلف ما يتعلق بخصوصيات الموضوع الذي تريد أن تنفتح عليه. وليس المقصود بذلك، في تقديري، سوى الانطلاق من الخلفية الإبستيمولوجية والمنهجية نفسها لتطوير السرديات وتوسيعها، أي البحث في الكليات المتعالية على الزمن، والمتحققة في النوع الجديد الذي نعمل على استكشافه، والبحث فيه. ولقد كان هذا هو الهاجس العلمي الذي كان يتملكه، وهو يؤسس السرديات على قاعدة صلبة. إنه هنا يقول، حسب قراءتي الخاصة، والتي تبنيتها منذ بداية اهتمامي بالتحليل الروائي: إن التوسيع السردي إذا لم يتأسس على الروح نفسها لا يمكن أن يسهم في تطوير السرديات. قد يغني أي تطوير للدراسات السردية، على غرار ما نجد عند بول ريكور مثلاً، ولكن لا علاقة لهذا العمل بالسرديات. يمكن للسرديات أن تتفاعل مع منجزات ريكور وغيره، ولكن في نطاق العقل السردي الذي يؤطرها.

يؤكد لنا ما ذهبنا إليه أعلاه، أن نقطة انطلاق تأسيس السرديات كانت تتضمن

---

(1) G.Genette: Fiction et diction, Paris, 1991, p40.

مستقبلها أيضًا. وبما أن التأسيس استدعى إجراءات ضرورية، كان على التطوير أن يقتضي إجراءات مماثلة إبستيمولوجيًّا، وفي الوقت نفسه إجراءات مغايرة يفرضها الموضوع الذي تنفتح عليه. هذا هو التصور الذي أنطلق منه في البحث في **تاريخ السرديات**، وإلا اعتبرنا كل المنجزات التي تحققت في ما يعرف بمرحلة «ما بعد السرديات الكلاسيكية»، وبغض النظر عن المنظور الذي تنطلق منه- جزءًا منها. وتبدو لي، تبعًا لذلك وجاهة بعض الانتقادات التي وجهت إلى الحقبة الثانية (السرديات ما بعد الكلاسيكية) التي لا يمكن اعتبار بعض منجزاتها سوى استثمار لبعض مفاهيم السرديات الكلاسيكية ومصطلحاتها، والتعامل معها عبر توظيفها بصفتها «علبة أدوات» (Boîteà outils)[1] تشغلها بطريقتها الخاصة، وبدون عمق نظري معين.

4. من السرديات إلى السرديات الكلاسيكية:

يُسجل بروز مصطلح **السرديات** بسنة 1967[2] بما أطلقه تودوروف على العمل الذي كان ينخرط فيه مع جيرار جنيت، وآخرين في تحليل السرد في إطار **الإبدال البنيوي**. ويعزى استعمال مصطلح «**السرديات ما بعد الكلاسيكية**» إلى ديفيد هيرمان الذي اقترحه في مقالته التي ظهرت سنة 1997[3]، والتي طورها في كتاب جماعي سنة 1999[4]. وليس من غريب الصدف أن يهيمن مصطلحان بعد عشرين سنة ليدل أولهما على التأسيس، والثاني على التطوير. فهل السرديات الكلاسيكية انتهت في نهاية التسعينيات وابتدأت المرحلة الثانية بعد هذا التاريخ؟

4. 1. السرديات، وقد صارت كلاسيكية:

(1) R. Baroni: «L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses», Questions de communication, 30, Presses universitaires de Lorraine, 2016, p216.

(2) T. Todorov: Grammaire du Décaméron. The Hague, Mouton, 1969.

(3) D. Herman: 'Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology'. PMLA 112.5, 1997.

(4) D. Herman: Editor: Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus, OH, The Ohio State University Press, 1999.

4. 1. 1. «ما قبل» السرديات ما بعد الكلاسيكية:

لا يختلف المتتبعون للتنظير السردي والدراسات السردية بوجه عام حول كون مصطلح «السرديات» اقترحه تودوروف لتجاوز المصطلحات التي كانت سائدة في بداية الستينيات، مثل نظرية السرد، أو بويطيقا[1] النثر، أو بويطيقا السرد، أو النقد الروائي، في المجال الفرنسي، للدلالة على توجه **خاص وجديد** في دراسة السرد. أما في اللغات الأخرى فكانت تستعمل مصطلحات أخرى ترتبط بالتحليل السردي، مثل: النقد الروائي، أو نظرية السرد (Erzälttheorie)، أو بلاغته (Therhetoric of fiction)، وما شابه ذلك دون أن تكون لها صلة مباشرة بـ«السرديات» التي تشكلت في فرنسا إبان الحقبة البنيوية، والتي يمكن اعتبار العدد (8) من مجلة «تواصلات» 1966 (Communications) مرتكزها العام، وكتاب جنيت «الخطاب السردي: مقال في المنهج» (1972)[2] ركيزتها الرئيسية.

منذ أن شاع مصطلح «السرديات»، تم التعامل معه أحيانًا على أنه شامل لكل ما يتعلق بدراسة السرد وتحليله ونظريته. فكان الكثير من الباحثين يدرج «السيميائيات السردية» ضمنها، رغم كون هذه الأخيرة اختطت لها في المجال الفرنسي، إبان الحقبة البنيوية نفسها، مسارًا مختلفًا عما كان عليه الأمر في السرديات التي تهتم بتحليل الخطاب السردي، بينما السيميائيات تنشغل بالعلامة الحكائية. ثم ما لبثت السرديات أن اتسع مجال الاهتمام بها في أوربا أولًا، وكان للنقاشات التي أثارها كتاب جيرار جنيت (1972)، وما فرضته **مصطلحيته** الخاصة، أن اكتسحت السرديات العالم ثانيًا، وانتشر مصطلح السرديات، خارج فرنسا وأوربا، وكل يتعامل معه بطريقة معينة، ومختلفة، وخاصة في مرحلة ما بعد البنيوية (التسعينيات). فصار الحديث عن تجديد السرديات، وتطويرها، تمييزًا لها عن السرديات البنيوية التي اعتبرت من باب التقدير لمنجزاتها «**كلاسيكية**». تعددت التسميات التي نعتت بها هذه التطويرات، فإلى جانب المصطلح الذي انتشر «**السرديات**

(1) ما ترجم إلى العربية بالشعرية، أو الإنشائية.

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية: مقال في النهج، مصر، 1997 .

ما بعد الكلاسيكية» (Postclassical narratology)[1]، نجد استعمالات كثيرة مثل: «السرديات الجديدة»[2]، أو «السرديات ما بعد الكولونيالية»[3]، أو «السرديات ما بعد الحداثية»[4]، أو «ما بعد السرديات»[5] (Postnarratology) . ولم يكن يخلو الأمر من تسميات تتصل بموضوعات خاصة، مثل: السرديات المعرفية، والبلاغية، والنسائية، والاجتماعية، والتداولية، والمتعددة الوسائط...

رغم تعدد النعوت التي وصفت بها السرديات ما بعد الكلاسيكية إلى اليوم، فإن هناك شبه إجماع على أن الحقبة البنيوية التي تشكلت فيها السرديات هي «الركيزة» التي يتم التعامل معها في مختلف الأعمال التنظيرية والتطبيقية للسرد، سواء من خلال المقارنة معها، حينًا، أو الدعوة إلى تطويرها وتجديدها طورًا، أو الاختلاف معها أو تجاوزها تارة، أو اعتمادها نقطة مركزية للتاريخ لها رابعًا. إنها بمثابة «الدرجة الصفر»، التي صارت معلمة يتحدد من خلالها تشكل السرديات وتطورها ومستقبلها. وعندما نقرأ الآن ما يتصل بهذا المصطلح، في أي لغة، فإننا نذهب رأسًا إلى السرديات الكلاسيكية، بشكل أو بآخر، من جهة، كما أن الذهن ينصرف، من جهة أخرى، إلى النظريات أو التحليلات السردية المختلفة.

تشكلت السرديات الكلاسيكية، باعتبارها فرعًا من «البويطيقا الجديدة» التي ولدها الشكلانيون الروس، وتطورت في فرنسا بالأخص مع جيرار جنيت وتودوروف وسواهما، لدراسة السرد من وجهة علمية. وحين نقول العلم نذهب إلى أنه لا وطن له، وأن المشتغلين به يطورونه ويغنونه بأبحاثهم على اعتبار أن الممارسة العلمية في أي مجال فعلٌ إنسانيٌّ يتداخل فيه ما هو تاريخي وواقعي ومستقبلي. وأن التطويرات التي تدخل

(1) Jan Alber and Monika Fludernik: Postclassical Narratology: Approaches and analyses, Ohio State University, 2010.

(2) J.Baetens: Nouvelle Narratologie, Nouveau Récit, in. Questions de Communication, Presses universitaires de Lorraine, N° 31, p231. 2017.

(3) G. Prince: On a Postcolonial Narratology, in: A Companion of Narrative Theory, edi, By James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Oxford, Blackwell, 2005.

(4) M. Currie: Postmodern Narrative Theory. London: Macmillan, 1998.

(5) D. Morton: The Crisis of Narrative in: the Postnarratological Era: Paul Goodman's The Empire City as (Post) Modern, in: New Literary History, Vol. 24, No. 2, 1993.

عليه تنسب إلى المعرفة الإنسانية، وليس إلى وطن معين، وإن كان له السبق في التأسيس أو الريادة في التطوير.

إن تطويرات السرديات كما بينت في (3. 2. الاستشراف) كانت متضمنة في مرحلة التأسيس، وأن سنة 1997، أو 1999 التي سجلت للمرحلة الثانية من تاريخ السرديات لا تدل دلالة حقيقية إلا على بدايات تحقيق التطور الكمي بكيفيات متعددة ومختلفة. أما الوعي باحتمالات الانتقال والتطور فقد واكبت السرديات، مع مؤسسيها، وبرزت محاولات كثيرة لتأكيد هذا الانتقال إلى مرحلة لاحقة. وسنبين ذلك من خلال مثالين فقط، ظهرا سنة 1991، و1993 لتأكيد ذلك.

4. 1. 2. نحو تطوير السرديات: خصصت مجلة (**Portée**)[1] في سنة 1991 ملفًّا تحت عنوان «السرديات (يات): حصيلة وضعية» كتب مقدمته فرانسوا جوست معلنًا في البداية أن كلمة «سرد» (Récit) في المعاجم اللغوية تطلق فقط على ما يتحقق من خلال الكتابي والشفاهي، وأن السرديات لم تكن تتصل إلا بالرواية، مبينًا أنها، مع الزمن، يمكنها أيضًا أن تهتم بمجالات أخرى مثل الفيلم السينمائي، والرسوم المتحركة، والرسم، إلخ. ولذلك فهو يستعمل «السرديات» (بالجمع)، معللاً ذلك بكون تعدد هذه السرديات يعني أن هناك سرديات عامة، لا بد من وضع الحدود داخل مختلف تجلياتها. وبما أن دراسة جنيت حول السرد الأدبي، وغير الأدبي، تتصدر هذا العدد، فإنه يطرح الإشكالات المنهجية التي رسمها جنيت، موضحًا أن السرديات حققت نجاحات باهرة، وعليها أن تهتم بعطاءات اختصاصات أخرى، وبالأخص **نظريات التواصل**، و**العلوم المعرفية**، متسائلًا عما يمكن أن تفقده السرديات بهذا الانفتاح، وداعيًا إلى أن تراجع أدواتها لمعاينة الوضع الذي انتهت إليه. ويقدم مواد العدد، من خلال دراسة جنيت عن السرد غير الأدبي، والتطويرات في معالجة قضايا تتصل بالراوي، والمؤلف في السينما، والتحليل الإيديولوجي والموضوعاتي (لينتفلت)، وإدماج السياق (دراسة ميك بال)، وعلاقة السرديات بالسيرة الذاتية، وقضايا القارئ، والمسرح، والرسوم المتحركة.

---

(1) F. Jost: Narratologies: États Des Lieux, Protée, volume 19, numéro 1, Québec, 1991, p6.

إن مجمل القضايا التي يسجلها المتحدثون عن السرديات ما بعد الكلاسيكية، نجدها مطروحة في بدايات التسعينيات، ومن خلال باحثين ينظر إليهم باعتبارهم دائمًا ممثلين للسرديات الكلاسيكية، وخاصة جيرار جنيت، وميك بال، ويمكننا أن نضيف جاب لينتفلت، وكذلك شلوميت ريمون كينان.

4. 1. 3. ما بعد السرديات:

نشر دونالد مورتون، سنة 1993، دراسة تحت عنوان «أزمة السرد في حقبة السرديات ما بعد الكلاسيكية»[1]، صدّرها بقولة لشلوميت ريمون كينان (1989) تؤكد فيها أن السرديات كانت إلى وقت قريب اختصاصًا مزدهرًا، وأنها في العقد الأخير من القرن العشرين تعيش حالة شلل تام. إنه يؤكد هذه القولة، مبرزًا أن «العلامة القوية لنجاح ما بعد البنيوية يكمن في هيمنة قبول على نطاق واسع للايقين وقد صار بديهية لـ«اللعب» الأكاديمي المعاصر الذي يستهوي الأكاديميين والمثقفين المعنيين بتحليل السرد، ويدفعهم إلى عدم اتخاذ أي قرار. ويستدعي هذا نوعًا من التفسير لأنه ليس شرطًا طبيعيًّا، ولكنه تعبير عن حاجة تاريخية»[2].

هذا التغيير الذي طرأ يكشف أن التحولات الكبرى في التحليل السردي تكمن في الصراع بين الخطابي والنصي من جهة، وبين المفهومي والنظري من جهة ثانية. ولقد نجمت عن هذا الصراع في تاريخ تحليل السرد ثلاث حقب متمايزة:

أ. **مرحلة النظرية السردية** التي امتدت إلى 1958 مع صدور كتاب «الأنثروبولوجيا البنيوية» لكلود ليفي ستروس التي ساد فيها النقد الجديد، والنزعة الجمالية، واستقلالية النص، وعلى المستوى السردي هيمن نموذج الرواية الجيمسية (هنري جيمس).

ب. **مرحلة السرديات الكلاسيكية** (Classic Narratology)، وهي التي انتقلت فيها دراسة السرد إلى العلم، والمطالبة بالصرامة والدقة. ويعطي مثال بارث في 1964 و1966.

---

(1) D. Morton: The Crisis of Narrative in the Postnarratological Era: Paul Goodman's The Empire City as (Post) Modern, in: New Literary History, Vol. 24, No, 2, 1993, p407.

(2) المصدر السابق، ص408.

ج. **مرحلة ما بعد السرديات** (Postnarratological stage)، وهي المرحلة الحالية، مرحلة الأزمة، والتي دشنت مع سنة 1979 مع تفكيك جوناثان كالر للمشروع البنيوي للسرديات. وبعد تشديده على كون المرحلة الأخيرة تشهد أزمة حادة بالقياس إلى المرحلة السابقة يعدد الكثير من السمات التي جاءت نتيجة الانتقال إلى ما بعد البنيوية، ومن بينها: التشكيك في العلم، والانتقاص من النزعة العلموية، واتهامها بالبساطة، والاهتمام أكثر بالتحليل النصي على حساب النظرية، من جهة، ومن جهة أخرى التركيز على الروابط الاجتماعية والإيديولوجية والثقافية، أي كل ما يدخل في السياق، وما يتصل به. ويقدم أمثلة على ذلك مراجعة جنيت لمنطلقاته في كتابه الخطاب السردي الجديد (1983)، وكذلك التطويرات التي سارت عليها ميك بال، وشلوميت ريمون كنان.

لا نتفق مع مورتون جزئيًّا في تصنيف حقب تطور السرديات، ولا في ما ذهب إليه بخصوص ما قدمه جنيت وميك بال، وكينان، ولا في ادعائه بأن التمييز بين القصة والخطاب لم يعد يثير الانتباه. ولكننا مع ذلك نسجل عنصرين نراهما مهمين في تحقيبه للسرديات: أولهما إطلاقه على السرديات في المرحلة الثانية اسم «**الكلاسيكية**»، وكذلك وسمه المرحلة الثالثة بأنها مرحلة «**ما بعد السرديات**». ويبدو لي أن المصطلح الذي ينسب إلى ديفيد هيرمان: «السرديات ما بعد الكلاسيكية»، والذي يعزوه كل من تناول هذه السرديات إليه، ناسيًا أو متناسيًا ما قدمه مورتون في هذا النطاق والذي أراه المولد الحقيقي للمصطلح الذي نحته هيرمان من خلال التحقيب الذي اعتمده. ولا أظن هيرمان غاب عليه الاطلاع على ما كتبه مورتون، وهو من بين أوائل من تناول مسألة «ما بعد الحداثة»، وما بعد البنيوية في الدراسات الأدبية والثقافية في الكتاب المشترك مع مسعود زافارزاديه[1].

أستخلص من خلال المثالين المقدمين في 1991، و1993، علاوة على ما يمكننا الوقوف عليه من خلال قراءة متأنية لمسار جنيت ما بعد 1972، وما أنجزته ميك بال وشلوميت

(1) *Mas'ud Zavarzadeh and Donald Morton: Theory, (post) Modernity, Opposiotion: An «Other» Introduction to Literary and Cultural Theory, Maisonneuve press, Washington, 1991.*

ريمون كينان، وجاب لينتفلت من بين آخرين، منذ أواخر الثمانينيات، وبداية التسعينيات[1]، أن ما تذهب إليه الآن «السرديات ما بعد الكلاسيكية»، ومنذ أن تم الاتفاق عليها مصطلحيًّا (1999) كان الوعي به منذ ظهور السرديات أي منذ تشكلها. كما أن ما زعمت هذه السرديات الجديدة أنها تضطلع به، ولم يتحقق في المرحلة الكلاسيكية، تم الشروع في التفكير فيه، وإنجازه، منذ أواخر الثمانينيات. وما بيّنه جوست (انظر4. 1. 2) عن ضرورة الاهتمام بالنظريات التواصلية، **والعلوم المعرفية** التي تركز عليها السرديات ما بعد الكلاسيكية حاليًّا باعتبارها من أهم منجزاتها التي ظل ينادي ديفيد هيرمان وغيره- كانت في صلب انشغالات السرديين وبرنامجهم ووعيهم النظري.

إن ما جاءت به السرديات ما بعد الكلاسيكية امتداد للتفكير والمنجز السرديين اللذين تحققا مع السرديات الكلاسيكية، وتطوير لهما، مع ما صاحب ذلك من مشاكل إبستيمولوجية باتت تفرض نفسها بإلحاح على هذه السرديات وهي تتطور في الزمن. ولعل هذا هو ما يميزها، ويجعل الكثيرين يناقشونها، أو يرفضونها، أو يفكرون في الجواب عنها.

4. 2. السرديات ما بعد الكلاسيكية:

تطورت السرديات ما بعد الكلاسيكية خارج الفضاء الفرنسي الذي نشأت فيه السرديات، منذ التسعينيات من القرن الماضي، وبداية الألفية الجديدة. ولقد ساهم في هذا التطوير باحثون من المجال الجرماني والأنجلو الأمريكي، بصورة كبيرة، من خلال مؤسسات، ومواقع، وسلاسل كتب، ومؤتمرات عالمية دورية. وكان لفعاليات الباحثين الجرمان الذين يكتبون بالإنجليزية، أو يترجمون أعمالهم من الألمانية إليها، وكذلك مساهمات باحثين آخرين من جامعات أمريكية أو أوربية، أو إسبانية أو صينية، عن طريق توظيف اللغة الإنجليزية، أثره الكبير في التقائهم، وعملهم المشترك في إغناء السرديات والنظرية السردية بمنجزات جديدة، تستلهم، بشكل أو بآخر، ما تحقق خلال مرحلة السرديات الكلاسيكية، مع جعلها منفتحة على حقول ومجالات وموضوعات متعددة ومتنوعة. ومن بين أهم الباحثين الذي فرضوا

(1) في كتاب «السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة» (1912)، درست التطويرات التي أدخلتها بالخصوص ميك بال، وجاب لينتفلت، بالإضافة إلى جنيت، على الاجتهادات التأسيسية لمشروع السرديات البنيوية، وجعلتها مفتوحة على المستقبل.

أنفسهم بسبب كثرة إنتاجاتهم، ومساهماتهم في العمل الجماعي ذي البعد العالمي، نذكر باحثين اثنين من بين العديدين، هما: ديفيد هيرمان (D.Herman)، وجيمس فيلان (J. Phelan). وبما أن هيرمان عرف باقتراحه مصطلح السرديات ما بعد الكلاسيكية، نتعرف على تصوره لتاريخ السرديات لأنه يقدم لنا نموذجًا لما لا نفتقده لدى غيره.

يوزع ديفيد هيرمان[1] تاريخ السرديات إلى أربع حقب هي على النحو التالي:

أ. من الشكلانيين الروس إلى السرديات البنيوية[2]: وفيها برزت اجتهادات الشكلانيين الروس، وسارت على نهجها السرديات الفرنسية إبان الحقبة البنيوية، ويذكر من بين الأسماء المساهمة في ذلك: رولان بارث، وغريماس، وكلود بريمون، وجيرار جنيت، وتودوروف.

ب. المساهمات الأنجلو أمريكية[3]: ويتوقف فيها على منجزات بيرسيلوبوك، وبعده وين بوث، (1961)، و(1983)، وعلى كتاب روبرت شولس، وروبير كيللوغ «طبيعة السرد» (1966)، وميللر (1972) .

ت. المقاربات ما بعد الكلاسيكية[4]: يبين فيها تميزها عن الحقبتين السابقتين باغتنائها بأفكار وليدة اللسانيات الاجتماعية، وتحليل الخطاب، وعلم النفس المعرفي، وفلسفة الذهن، وانفتاحها على مجالات أخرى. ويعتبرها تواصل استكشاف جوانب السرد التي اهتمت بها السرديات الكلاسيكية مثل السرد، والحبكة، والزمن، والفضاء، والشخصية والحوار، والتبئير... لكنها عملت على توسيعها وتدقيقها. ويعطي لذلك مثالًا من ميكائيل طولان (1988، و2001) الذي عمل على تطوير السرديات من خلال اللسانيات والأسلوبية، وكذلك بورطر أبوت (2002، 2008) الذي أعاد تحليل السرد، أو مساره الذي تتقدم من خلاله عوالم القصة. ويستعرض بعد ذلك الكثير من التيارات التي اهتمت بالوسائط أو المجالات الجديدة التي انفتحت عليها بهدف إغناء السرديات الكلاسيكية، وتطويرها من خلال الباحثين والباحثات من جامعات عالمية كثيرة.

---

(1) D. Herman: Basic Elements of Narrative, Blackwell, Oxford, 2009, p26.

(2) المصدر السابق، ص26.

(3) المصدر السابق، ص29.

(4) المصدر السابق، ص30.

ث. دراسة القصص في التواصل وجهًا لوجه (المباشر)[1]: وأخيرًا يتناول الدراسات اللسانية مع ويليام لابوفومايتسكي التي اهتمت بدراسة القصص من خلال التفاعل اليومي، مقدمًا نماذج من ذلك.

نستخلص من هذا التحقيب الملاحظات التالية:

أولًا: إن هناك استعمالًا **خاصًا** للسرديات الكلاسيكية، بجعلها مقتصرة على ما أنجز في **المرحلة البنيوية**، تطويرًا لمنجزات الشكلانيين الروس، أي كما تحققت مع جنيت وتودوروف، ومن يسير في خطاهما.

ثانيًا: استعماله «السرديات» بمعنى عام يتصل جزء منها **بما هو بنيوي**، ولا علاقة له بالسرديات: نمثل لذلك إقحامه كلود بريمون، وغريماس، ضمن السرديات الكلاسيكية.

ثالثًا: نسجل التعميم نفسه بإدراجه ضمن السرديات أيضًا جزءًا آخر منها: **ما هو غير بنيوي** من خلال بعض المساهمات الأنجلو أمريكية التي ذكرها.

رابعًا: يقدم تعميمًا لمصطلح السرديات ما بعد الكلاسيكية على كل من يهتم بالتحليل السردي مادام بإمكان عمله أن يندرج فيما هو مختلف عن السرديات الكلاسيكية في تعميماتها، ومن بينها أيضًا ما قدمه في الحقبة الرابعة.

تتصل هذه الملاحظات الأربع بحقبتين كبيرتين: **السرديات الكلاسيكية**، **والسرديات ما بعد الكلاسيكية**. ومادام الأمر يتعلق بمصطلحين أساسيين، نجده يستعملهما بكثير من التعميم:

أ. السرديات الكلاسيكية: حسب تصوره، تتضمن إلى جانب السرديات البنيوية (جنيت)، السيميائيات الحكائية (غريماس)، وبلاغة الرواية كما في الأدبيات الأنجلو أمريكية (وين بوث)، والدراسات اللسانية التي اهتمت بالسرد (لابوف). وفي هذا التعميم لم يذكر شيئًا عن الدراسات السردية الجرمانية.

ب. السرديات ما بعد الكلاسيكية: يمكننا أن نستخلص منها، علاوة على الأسماء التي ذكرها، كل من ساهم في التحليل السردي منذ بداية الألفية الجديدة.

---

(1) المصدر السابق، ص32.

إن مـن آثـار هـذا التعميـم أن تتعـدد ملامح النقاشـات حول السرديـات، وأن تختلف المسـارات التـي تنفتـح عليهـا دون أن تكـون مؤطـرة بإجـراءات محـددة وملموسـة بدقـة. ويبـدو لنـا ذلـك بجـلاء في كـون السـجالات تقـف عـلى طـرفي نقيـض مـن هـذه السرديـات مـا بعـد الكلاسـيكية، إذ نجـد مـن يعتبرهـا تعيـش أزمـة، ولا يمكـن أن تقـارن منجزاتهـا بمـا تحقـق مـع السرديـات الكلاسـيكية التـي عرفـت بالعـصر الذهبـي (**3.1.4**). وهنـاك مـن يراهـا تعبـيراً عـن تطـور حقيقـي تجـاوز حـدود ومشـاكل الحقبـة الأولى. ونمثـل لذلـك بمـا قامـت بـه مونيـكا فلوديرنيـك التـي ميـزت بـين حبكتـين متنافسـتين في تاريـخ السرديـات: **صعـود السرديـات وسـقوطها**، وهـي مرحلـة السرديـات الكلاسـيكية، وتمثـل لهـا ببـارث وتـودوروف، وذروتهـا مـع جنيـت، وحبكـة **صعـود السرديـات وازدهارهـا** وهـي التـي عرفـت بتنوعهـا وتعـدد إنجازاتهـا، وهـي مـا صـارت تعـرف بالسرديـات مـا بعـد الكلاسـيكية[1].

إن أغلـب الدراسـات التـي عملـت عـلى التأريـخ للسرديـات، بوجـه عـام، لا تختلـف إلا في التفاصيـل، وذكـر المصنفـات، والانحيـاز إلى إحـدى المقاربـات أو المنجـزات. لذلـك اعتبرنـا عـدم تحديـد السرديـات بالدقـة المنشـودة، وتدقيـق موضوعهـا لا يمكـن إلا أن يجعـل التأريـخ للسرديـات محاطًـا بكثـير مـن المغامـرة والتعميـم. ولعـل هـذا مـن العوامـل التـي أدت إلى أن تتعـدد التصـورات، وتختلـف، وتتشـعب، وتتضـارب. ويتطلـب إنجـاز هـذا التاريـخ، عـلى النحـو الأمثـل، ضرورة إعـادة تحديـد «**السرديـات**» تحديـدًا دقيقًـا، تمييـزًا لهـا عـن غيرهـا مـن **العطـاءات النظريـة السرديـة المختلفـة**، لـكي يتـأتى لنـا أن نحـدد بالدقـة المتناهيـة نفسـها «**مـا بعـد السرديـات الكلاسـيكية**»، ونميزهـا عـما يمكـن أن نسـميه بـ«**مـا بعـد النظريـات السرديـة الكلاسـيكية**». وسيسـمح لنـا هـذا التدقيـق بالنظـر فيـما تأتلـف فيـه السرديـات مـع غيرهـا، كـما سـيبين لنـا مـا تختلـف فيـه تلـك النظريـات السرديـة عـن السرديـات. وفي الوقـت نفسـه، نتبـين الحـدود بينهـما، والتفاعـلات، وتبـادل التأثـير والتأثـر التـي تحققـت بينهـما في الصـيرورة، ومـا قدمـه أي منهـما عـن الآخـر، وتميـز بـه عـن غـيره وفـق متطلبـات البحـث الإبسـتيمولوجي.

---

(1) M.Fludernik: "Histories of Narrative Theory II: From Structuralism to the Present," in A Companion to Narrative Theory, ed. James Phelan and Peter Rabinowitz, Oxford, Blackwell, 2005) ,pp36–7.

5. على سبيل التركيب:

إن التصور الذي تشكل لديّ حول السرديات منذ بداية اشتغالي بها في بداية الثمانينيات، نظريًّا وتطبيقيًّا، ومتابعتي الدائمة لما يتصل بها من كتابات متعددة الاتجاهات والمشارب، سواء كانت تدخل في نطاقها، أو خارجه، إلى الآن، يدفعني إلى تأكيد الخلاصات التالية حول تاريخها:

1.5. سرديات واحدة متجددة: إن تاريخ السرديات هو تاريخ التفكير في السرد، وتحليله. يمكننا إنجاز تمفصل لهذا التاريخ في ضوء حقب كبرى من التحولات التي شهدتها في مسيرتها. وفي هذا السياق لا بأس، لضرورة بيداغوجية، أو سجالية مع تصورات مختلفة، أن نتحدث عن سرديات جديدة، أو ما بعد السرديات الكلاسيكية، أو معاصرة. كما أنه من الممكن أن نتحدث عن سرديات فرعية، مثل السرديات المعرفية أو الرقمية أو الطبيعية (Naturel)، أو اللاطبيعية (Unnatural) وما شابه هذا من التنويعات والتفريعات التي بدأت تفرض نفسها، وهي كثيرة ومتعددة.

لكن ذلك لا يعني بالضرورة أننا أمام سرديات بالمفرد، أو بالجمع. فالسرديات واحدة أو لا تكون. إن قدر السرديات، باعتبارها علمًا، هو أن تتجدد باستمرار، وإلا فهي عرضة للزوال. وفي تجددها قد تظهر نظريات أو نماذج جديدة، أو سرديات فرعية تعمل على توسيع دائرة بحثها واشتغالها حسب ما يفرضه العصر. ويحق لأنصار هذه أو تلك من التنويعات والتفريعات والاتجاهات أن تنتصر لما تتصوره، وتدافع عنه. لكن بدون الانطلاق من العقل السردي الذي تحددت من خلالها كاختصاص، في بداية تشكلها، لا يمكننا الحديث عن تاريخ للسرديات، ولكن عن تاريخ للنظريات السردية، ويمكن لعطاءات السرديات أن تحتل موقعًا متميزًا في هذا التاريخ. ويستدعي هذا العمل إنجاز «تاريخ خاص» للسرديات في هذا السياق. ولتوضيح هذه الفكرة أكثر يمكننا الذهاب، على سبيل التمثيل، إلى أن تاريخ **السرديات** ليس هو تاريخ **السيميائيات الحكائية**، عن تاريخ «**بلاغة الرواية، أو السرد**»، وقس على ذلك. وأن الذين يدرجون اسم جيرار جنيت، أحيانًا ضمن السيميائيين، لا يختلفون

عمـن يضعـون السـيميائيات الحكائيـة ضمـن السرديـات! وفي هـذا خلـط بـيّن، وتعميـم لا مـبرر لـه نظريًّـا ومعرفيًّـا.

2.5. الجامـع العلمـي أو حـدود الاختصـاص: يمكـن لتحليـلات الـسرد أن تتعـدد نظرياتهـا ونماذجهـا. فالسرديـات، مثـلاً، باعتبارهـا اختصاصًـا علميًّـا، لهـا خصوصياتهـا التـي تميزهـا عـن السـيميائيات الحكائيـة. إن السرديـات كفـرع مـن البويطيقـا الجديـدة لهـا أسـئلتها الجوهريـة التـي تنطلـق منهـا، وهـي التـي تميـزت بهـا عـن غيرهـا إبـان تشـكلها مـع مـا صـار يسـمى بالسرديـات الكلاسـيكية (وليـس المقصـود هنـا سـوى «السرديـات البنيويـة» دون غيرهـا)، أي تلـك التـي تنطلـق مـن الخطـاب أو الـدال إذا اسـتعملنا مصطلحيـة السـيميائيات. لقـد تطـورت هـذه السرديـات وانفتحـت عـلى مجـالات وحقـول معرفيـة مختلفـة ومتعـددة. كـما أنهـا تجـاوزت الاهتـمام بالخطـاب الـسردي الأدبي إلى غـيره مـن الخطابـات المختلفـة التـي تتنـوع بتنوع الوسـائط. ولعـل الاعتبـار الإبسـتيمولوجي بخصـوص هـذا الانفتـاح عـلى اختصاصـات أخـرى يطـرح السـؤال الجوهـري: كيـف يمكـن أن تنفتـح السرديـات عـلى غيرهـا شريطـة تحقيـق ذلـك مـن خـلال الملاءمة العلميـة. ولعـل هـذا هـو السـؤال الـذي يمكـن أن يـؤرق السرديـين، ويدفعهـم إلى التفكـير، وتقديـم إجـراءات نظريـة ومعرفيـة وتحليليـة لدفـع أي التبـاس منهجـي، مـن جهـة، ويحـول مـن ثمـة دون إعطـاء الشرعيـة السرديـة لـكل متلبـس بالتحليـل الـسردي، كيفـما كان نـوع تعاطيـه مـع الـسرد تحـت ذريعـة السرديـات.

3.5. مشـكلة الاختصـاص وتداخـل الاختصاصـات وتعددهـا: لقـد انفتحـت السرديـات عـلى غيرهـا مـن الاختصاصـات، كـما أن اختصاصـات أخـرى انفتحـت عـلى منجـزات السرديـات (العلـوم الاجتماعيـة، والإنسـانية، والمعرفيـة، والعصبيـة، والفلسـفة...)، وصـار كل علـم يحمـل منجزاتـه إلى الآخـر، وكل منهـما يسـعى لمـلء مـا لم يسـدّه الآخـر، عـبر إقامـة الجسـور بينهـما. وبـات بالإمـكان الحديـث، مثـلاً، عـن: «سرديـات نفسـية» (Psychonarratology)[1]، و«علـم النفـس الـسردي» (NarrativePsycholgy)[2]. غـير أن هـذه العلاقـة التـي يمكـن أن تطـرح بـين السرديـات، وغيرهـا

(1) Marisa Bortolussi and Peter Dixon: Psychonarratology: Foundations for the empirical study of literary response, New York: Cambridge University Press, 2003.

(2) Theodore R. Sarbin: Narrative psychology: The Storied Nature of Human Conduct, Praeger Publishers, 1986.

مـن الاختصاصـات، تفـرض أسـئلة مـن قبيـل: مـاذا يمكـن أن تقـدم السرديـات لعلـم النفـس مثـلاً؟ والعكـس؟ وفي أي جانـب مـن الجوانـب؟ وكيـف؟ وإذا كانـت نتائـج أعـمال كل منهـما تتصـل مـن ناحيـة بمـا تسـتفيده السرديـات مـن علـم النفـس وتقدمـه لـه، وكذلـك الأمـر بالنسـبة إلى علـم النفـس، فـأي عمـل منهـما يمكننـا تصنيفـه عـلى أنـه فـرع مـن السرديـات، أو علـم النفـس؟ لقـد كنـت دائمًـا في نقاشـاتي مـع زمـلائي أؤكـد أن علـم النفـس التحليـلي لـلأدب ليـس منهجًـا أدبيًّـا، ولكنـه فـرع خـاص مـن علـم النفـس يشـتغل بـالأدب، وكذلـك الشـأن مـع الأنثروبولوجيـا، وعلـم الاجتـماع، وغيرهـا.

4.5. السرديـات النظريـة والسرديـات التطبيقيـة: تسـلمنا النقطـة السـابقة إلى تأكيـد ضرورة الحفـاظ عـلى اختصـاص السرديـات، علـمًا مسـتقلًّا قـادرًا عـلى التفاعـل مـع غـيره مـن العلـوم، وفي الوقـت نفسـه لـه إمكاناتـه الخاصـة التـي يمكنـه، بـدوره، أن يقدمهـا للعلـوم الأخـرى. وحتـى حـين ينفتـح عـلى غـيره مـن العلـوم، متفاعـلاً معهـا، فهـو يطـور نفسـه، محافظًـا عـلى وجـوده ضمنهـا. وبربـط هـذه النقطـة بمـا ذكرنـاه سـالفًا حـول السرديـات، نذهـب إلى التمييـز، بغـض النظـر عـن الاتجاهـات، والتيـارات، والسرديـات الفرعيـة، بـين السرديـات النظريـة، والسرديـات التطبيقيـة، أي بـين العـالم الـسردي، والناقـد الـسردي. إن العلاقـة جدليـة بينهـما، كـما أكـد عليهـا جـيرار جنيـت إذ لا يمكـن أن يكـون التحليـل الـسردي بـدون نظريـة سرديـة ولا النقـد بـلا بويطيقـا[1]. وبذلـك يمكـن للسرديـات أن تلعـب دورًا كبـيرًا في الجانـب العمـلي والنظـري بحيـث يمكـن أن يشـتغل بهـا العـالم، والأكاديمـي، والناقـد، والمـربي، باعتبـار ذلـك أسـاس دراسـة الـسرد، وفهمـه، وتأويلـه، وإنتاجـه، والتربيـة عليـه أيضًـا.

5.5. السرديـات والإنسـانيات الرقميـة: لقـد صـار النقـاش والسـجال بـين المشـتغلين بالسرديات، أيًّـا كانـت الاختصاصـات الأصليـة التـي جـاؤوا منهـا إليهـا، ينصـب عـلى تداخـل الاختصاصـات وتعددهـا، وأحيانًـا حـول الملاءمـة العلميـة، أو حـول التشـكيك فيـما يمكـن أن يقدمـه لهـا اختصاص مـا: العلـوم المعرفيـة، مثـلاً، وقـد صـارت أيقونـة السرديـات مـا بعـد الكلاسـيكية (هيرمـان)، وكذلـك السرديـات البلاغيـة (فيـلان). لا شـك في أن هـذه السـجالات والنقاشـات مفيـدة إذا كانـت تفتـح

(1) G. Genette: Critique et Poétique, in Figures 3, Seuil, Paris, 1972, p9.

مسارات جديدة على المستقبل، ومقبولة نظريًّا وعلميًّا، وإلا فهي غير ذات جدوى ما دامت تقدم فقط لتسويغ تصور، أو الدفاع عن أطروحة، أو اتجاه.

لقد ولدت السرديات في حضن اللسانيات، باعتبارها علمًا طليعيًّا، وتحت معطف البويطيقا التي عمل الشكلانيون الروس على تجديدها تحت تأثير اللسانيات نفسها. إنها بذلك كانت تسعى، في قراءتي الخاصة، إلى التخلص من هيمنة العلوم الاجتماعية والإنسانية والفلسفة التي هيمنت على النقد الأدبي منذ القرن التاسع عشر، وحتى ما بعد الحرب الثانية. ولقد دفعها هذا إلى تشكيل نفسها كاختصاص له هويته وحدوده الخاصة التي تحرره من التبعية لغيره من العلوم الاجتماعية والنفسية، بل وحتى اللسانية وإن كانت تنطلق من إجراءاتها وطريقة عملها. وفعلاً كسبت الرهان. وبات بالإمكان، فعلاً، الحديث عن السرديات. ولما حصل تطورها، وصرنا أمام إمكانية الحديث عن «السرديات ما بعد الكلاسيكية»، تحقق ذلك في نطاق ما يعرف بتعدد الاختصاصات وتداخلها. وهنا بدأت الاجتهادات السردية، وهي تحاول الانتقال من النص، أو من أي إنتاج يتضمن سردًا، إلى السياقات المختلفة، تستعيد الوضع الذي كانت عليه قبل تشكلها: أي أنها باتت مهددة بفقدان خصوصيتها، بل وحتى نزوعها العلمي الذي بات محط تشكيك، ولا سيما بعد أن صار كل من يقوم بالتحليل السردي، باحثًا سرديًّا، أو يزعم انتماءه إلى السرديات، باشتغاله ببعض الأدوات، أو المصطلحية التي تشكلت في نطاقها (التبئير، الصوت، الصيغة، الزمن...)، أي التعامل معها باعتبارها «علبة أدوات» للتحليل، بدون التمسك بروحها، ومقاصدها ومراميها.

لا يمكننا في رأيي الحديث عن تداخل الاختصاصات بدون وجود اختصاصات لها حدودها وموضوعها الذي تشتغل به وفق تصورها الخاص، وإلا فنحن أمام حذلقة (Bricolage)، بالمعنى الذي استعمله كلود ليفي ستروس، نستجمع فيها ما نشاء، ونُشغِّلها كما نريد، بلا هم منهجي أو نظري أو معرفي. لا بد أن يكون عندي اختصاص محدد لأستطيع التعامل مع الاختصاصات الأخرى، وإلا فأنا ضحية ما ستقدمه لي في ضوء مسبقات جاهزة لدي، وأعمل جاهدًا على إعطائها شعارًا (label) ما مقبولًا لدى المجتمع الأكاديمي والعلمي. ويبدو لي أن هذا هو السائد الآن في بعض الدراسات التي تزعم انتماءها إلى السرديات، وكذا في الدراسات

التي تشتغل تحت مظلة واسعة بلا حدود ولا قيود مثل النقد الثقافي والدراسات الثقافية. لذلك لا عجب أن نجد تحت طائلة الوضع الذي أصبحت عليه السرديات من يتحدث عن إمبراطورية، أو عن إمبريالية السرديات.

فما هو الإبدال المعرفي الجديد الذي يمكن الاشتغال في نطاقه الآن من منظور السرديات باعتبارها علمًا؟ لقد ركزت السرديات في بدايتها على «اللغة» موضوعًا وهي تستلهم اللسانيات. واهتمت بالسرد في جانبه الأدبي (الرواية). إننا في العقد الثاني من الألفية الجديدة، وقد تطورت الوسائط مع الثورة الرقمية تطورًا كبيرًا جدًّا. يستدعي تطور السرديات ضرورة دخولها حقبة جديدة تنفتح فيها على المنجز الرقمي، وعلى كل ما يتصل بالرقميات، والوسائط الجديدة. وفعلًا بدأت السرديات الرقمية (Digital Narratology)[1] تظهر تحت تأثير بروز إبداع رقمي سردي جديد (الرواية المترابطة مثلًا). فكيف يمكن للسرديات أن تتطور في معالجة الإبداع الرقمي بدون الانطلاق من الروح التي تشكلت لديها في مرحلة التأسيس، أو العقل الذي قادها إلى الاستفادة من المنجزات اللسانية، وتطوِّعها لتحليل النص الأدبي الروائي من منظور علمي؟ يبدو لي أن هذا هو الدرس الأساس الذي يمكن استنتاجه من ماضي السرديات، والذي جعلها تتميز عن مختلف الدراسات السردية التي سبقتها، أو عاصرتها، أو جاءت بعدها. بهذه الروح المتجددة، وبهذا العقل المنهجي يمكن للسرديات أن تصنع مستقبلها في تلاؤم مع التطورات الطارئة سواء على مستوى علاقاتها مع تطور العلوم والمعارف، أو مع تبدل الإنتاجات السردية الجديدة التي يبدعها الإنسان في العصر الرقمي.

إن السرديات الرقمية تتشكل في ضوء الإنسانيات الرقمية باعتبارها تطويرًا للدراسات الاجتماعية والإنسانية التقليدية، بانفتاحها على علوم العصر المختلفة، وعلى رأسها المعلوميات. لا يعني الاشتغال في نطاق السرديات الرقمية البحث فقط في النصوص والإنتاجات التي تشكلت في ضوء الوسائط الجديدة. إنه يعني بوضوح إعادة قراءة النصوص القديمة، سواء كانت شفاهية أو كتابية، أو مطبوعة، وفق المعرفة الجديدة التي تحققت مع العصر المعرفي،

(1) Page Ruth and Thomas Bronwen: New narratives: stories and storytelling in the digital Age, the Board of Regents of the University of Nebraska, 2011.

عـلى غـرار مـا طـرأ في الحقبـة البنيويـة حيـث باتـت قـراءة النصـوص القديمـة جديـدة بالقيـاس إلى مـا كانـت عليـه قبلهـا. إعـادة القـراءة في ضـوء العـصر الرقمـي مطلـب حيـوي في الثقافـة العربيـة، ليـس فقـط لمواكبـة مـا يجـري، ولكـن لتطويـر الدراسـات الأدبيـة والثقافيـة والاجتماعيـة والإنسـانية لتنخـرط في الصـيرورة الجديـدة التـي تعرفهـا الثقافـة العالميـة. كـما أن إعـادة النظـر في ممارسـتنا لتحليـل الـسرد العـربي، قديمـه وجديـده، وقـد صـار يحظـى بالاهتـمام، إذا لم تتجـدد في ضـوء هـذا الإبـدال المعـرفي الجديـد، عـن طريـق إعـادة مأسسـتها وفـق رؤيـة جديـدة للبحـث العلمـي، فـلا يمكننـا إلا أن نسـتمر في التعامـل مـع الإنتـاج العـربي بالطريقـة التقليديـة المبنيـة عـلى القطائـع التـي لا يمكنهـا أبـدًا أن تؤسـس لهـا تاريخهـا الخـاص.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية: مقال في النهج، تر. معتصم، محمد والأزدي، عبد الجليل، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 4، 2004.
- يقطين، سعيد: السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2012.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- Alber, Jan, Fludernik, Monika: Postclassical narratology: approaches and analyses, Ohio State University, 2010.
- Baetens,Jean: Nouvelle Narratologie, Nouveau Récit, in. Questions de Communication, Presses universitaires de Lorraine, N° 31, 2017.
- Bamberg,M: Why Narrative? In, Narrative inquiry, 22: 1, John Benjamins Publishing, 2012.
- Baroni, R: "L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses", Questions de communication, Presses universitaires de Lorraine, 30. 2016.
- Bortolussi, Marisa and Dixon, Peter: Psychonarratology: Foundations for the empirical study of literary response, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Bronwen, Thomas, Narrative: The basics, Routledge, London, 2016.
- Currie, Mark: Postmodern Narrative Theory, London: Macmillan, 1998.
- Donald Morton: The Crisis of Narrative in the Postnarratological Era: Paul Goodman's The Empire City as (Post) Modern,in: New Literary History, Vol. 24, No. 2, 1993.

- Fludernik, Monika: "Histories of Narrative Theory II: From Structuralism to the Present", in A Companion to Narrative Theory, ed. James Phelan and Peter Rabinowitz, Oxford: Blackwell, 2005.
- Genette,G: Figures 1, Collection Tel Quel, Seuils, Paris, 1966.
- Genette, G: Critique et Poétique, in Figures 3, Seuil, Paris, 1972.
- Genette, G: Fiction et diction, Seuil, Paris.
- Herman, David: "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology". PMLA 112.5 1997.
- Herman, David: Basic elements of narrative, Blackwell, 2009.
- Herman, David: Editor. Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 1999.
- Jost, F.: Narratologies: États Des Lieux, Protée, volume 19, numéro 1, Québec, 1991.
- Prince, Gerald: On a Postcolonial Narratology, in: A Companion of Narrative Theory, edi. By James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell, 2005
- Ruth, Page and Bronwen, Thomas: New narratives: stories and storytelling in the digital Age, the Board of Regents of the University of Nebraska, 2011.
- Sarbin, Theodore R., Narrative psychology: The Storied Nature of Human Conduct, Praeger Publishers, 1986.
- Todorov, Tzvetan: Grammaire du Décaméron. The Hague, Mouton, 1969.
- Zavarzadeh, Mas'ud and Morton, Donald: Theory, (post) Modernity, Opposition: An «Other»Introduction to Literary and Cultural Theory, Maisonneuve Press, 1991.

مقاومة النسيان في سرديات «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»

عبد القادر فيدوح[1]

البريد الإلكتروني: abdelkader.f@qu.edu.qa

(1) أستاذ دكتور في النقد الأدبي والدراسات السيميائية، عمل في جامعة وهران، وفي جامعة الفاتح بليبيا، ثم جامعة البحرين، وهو حاليًّا مدير مشاريع بحثية في جامعة قطر، يهتم في دراساته بالنظرية النقدية المعاصرة، وبنظرية السرد والدراسات السيميائية، له ما يزيد على أربعين كتابًا، كان آخرها «تأويل المتخيل - السرد والأنساق الثقافية»، وله ثلاثة كتب تحت الطبع، عضو في الجمعية الدولية للدراسات السيميائية (2014 - 2022) IASS-AIS كرم في العديد من المناسبات، يُعدّ من الأصوات المبادِرة في المشهد الثقافي.

Resisting forgetfulness in narratives «Hawba and the journey to find the Mahdi»

Abstract:

The research deals with the novel " Hawba and the journey of searching for the expected Mahdi", which is a historical account that recounts what resembles the story of Shahrazad, which appears to be internalizing the French colonialism of Algeria in 1830. The narrator focused on the most important details in which the Algerian people were bearing, taken from some regions - as models - A subject of struggle and resistance through the multiplicity of voices and personalities, with multiple different "angle of view" views; And by using the retrieval technique, and the painful suffering of these events, to consider the horrific events that overflow with historical events, touched all cultural, social, and psychological features that were the product of colonialism.

Key words:

Hawba, memory, forgetfulness, narration, resistance, history, identity

مقاومة النسيان في سرديات
«حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»

ملخص:

يتناول البحث رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» للكاتب عز الدين جلاوجي، وهي رواية تاريخية تسرد بما يشبه قصة شهرزاد التي تظهر على أنها تستبطن تيار الوعي السردي للأحداث، وما أصابها من نسيان، وجاءت في صوغ وثبات، ومقاطع، مرتبة بحسب مواقف المقاومة الجزائرية ووقائعها، منذ دخول الاستعمار الفرنسي الجزائر ١٨٣٠، وقد ركز الراوي على أهم التفاصيل التي كان يتحرك فيها الشعب الجزائري، متخذًا من بعض المناطق -بوصفها نماذج- موضوعًا للنضال والمقاومة من خلال تعدد الأصوات والشخصيات، بتعدد وجهات «زاوية النظر» المختلفة؛ وباستخدام تقنية الاسترجاع، وما كانت تحمله هذه الأحداث من معاناة أليمة، بالنظر إلى ما تفيض به الوقائع التاريخية من أحداث فجيعة، مسَّت جميع المعالم الثقافية، والاجتماعية، والنفسية، كانت من نتاج الاستعمار.

كلمات مفتاحيّة:

حوبة، ذاكرة، نسيان، سرد، المقاومة، تاريخ، هوية.

مقاومة النسيان في سرديات
«حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»

سردُ معراج حوبة/ تجلِّي المَراقي

تتجلى رحلة سرد رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»[1]، في مقامين، الأول يعنى بالمضمر الواصف، في حين يعنى الثاني بالخطاب الوصفيِّ، يحكمهما التماس التوثيق التاريخي المصُون، لتحديد زاوية النظر، من خلال ما تقدمه «حوبة» للراوي من روحانية الدلالات المؤثرة في أجواء ذات الضمير الجمعي لعلاقته بهويته، وتشبثه بأرضه، وتعلقه بوطنيته، وإبانَةِ ميثاق الآصرة بين المواطنين، وارتباط الوجود بالمكان، ويكاد يكون هوى «حوبة» الروحاني تعويضًا عن هموم الضمير الجمعي في صورة الراوي، وخلاصًا له؛ ومن هنا كانت دلالات معراج هذه الرحلة عبر «أنات الناي الحزين»[2] بمثابة التصدِّي من عروج الذات في مواجهة الآخر المستعمر، لذلك جاءت صورة التحدي بالنسبة إلى «حوبة» مضمرةً،

---

(1) تميل أحداث الرواية إلى السرد الحكائي، والسرد المشهدي؛ بكفايتي «زاوية الرؤية» و«زاوية النظر». وتُحكَى من خلال البطلة العاشقة على وفق بناء تجليات المعراج الروحي لشخصية «حوبة» في حوارها مع الراوي: «الضمير الجمعي»، بما يشبه قصة شهرزاد التي تظهر على أنها تستبطن تيار الوعي السردي للأحداث، وما أصابها من نسيان، وجاءت في صوغ وثبات، ومقاطع، مرتبة بحسب مواقف المقاومة الجزائرية ووقائعها، منذ دخول الاستعمار الفرنسي الجزائر 1830، وقد ركز الراوي على أهم التفاصيل التي كان يتحرك فيها الشعب الجزائري، متخذًا من بعض المناطق -بوصفها نماذج- موضوعًا للنضال والمقاومة من خلال تعدد الأصوات والشخصيات، بتعدد وجهات «زاوية النظر» المختلفة؛ وباستخدام تقنية الاسترجاع، وما كانت تحمله هذه الأحداث من معاناة أليمة، بالنظر إلى ما تفيض به الوقائع التاريخية من أحداث فجيعة، مسَّت جميع المعالم الثقافية، والاجتماعية، والنفسية، كانت من نتاج الاستعمار، وهو ما ترتبت عليه مجريات أحداث الرواية، وما تبعها من حبكة متماسكة، ومقاومة صلبة من مناضلين، وثوار، وجماعات، وجمعيات، وأحزاب؛ سعيًا إلى استرجاع السيادة الوطنية، وتعاطيًا مع الرغبة في استرداد وحدة الوطن بأرضه الطاهرة. وعلى الرغم من شراسة الاستعمار بمساعدة سقطة العملاء الخونة، والفواعل الغادرة للوطن، فإن الروح الوطنية والمبادئ العَقَدية وقفت سدًّا منيعًا في وجه الاستعمار وأتباعه، تَحَقَّقَ في أثره ثورة نوفمبر الماجدة، فرضته ضرورة الجهاد، حتى نيل استقلال الجزائر، والنصر الخالد عام 1962.

(2) هو البوح الأول من الرواية، يليه البوح الثاني بعنوان «عبق الدم والبارود»، في حين تناول البوح الثالث «النهر المقدس». وهي بمنزلة فصول للرواية.

أفرغـت في وعـي السـارد اسـتلهامَ الوطـن، حمايـةً؛ لـكي يتخلـص مـن همـوم الغربـة النفسـية، والاغـتراب القـسري، سـعيًا إلى إيجـاد سـكينته، وإلى كل مـا ينتمـي إليـه ويمـلأ كينونتـه، لذلـك كانت «حوبـة» ملجـأً للـراوي في التفريـج عـن بلائـه، والشـغف بـروح الوطـن، والولـه بمقـام التفـاني فيـه، تذكِّـره، وتتذكـر بـه همـوم الحـس الفطـري الاسـتبطاني فيـما تتصـوره مـن اسـتبصار، مـن خـلال تجربتهـا الواعيـة عبْـرَ إغرائـه بفضـاء الحـكي الـسردي، الواصـل ببـارق الأمـل لإشراقـة واعـدة، «حوبـة هـي شـهرزادي التـي ظلـت مـدى السـنوات الطـوال تـزرع نفـسي القاحلـة بحكاياتهـا الجميلـة فتحيـل صحـرائي إلى جنتـين مـن أحـلام وآمـال، وإنْ تكـن هـي شـهرزادي فأنـا لسـت شـهريارها؛ لأني كنـت أمامهـا كالطفـل الوديـع الـذي ينـام حالمًـا بمجـرد أن تدغـدغ الحكايـة أحلامـه الصغـيرة».[1]

فمَـن هـي حوبـة؟ ومـا دلالاتهـا؟ وهـل تثـير الحـماس في السـارد أو تنـوِّره فحسـب؟ وكيـف يمكـن باسـتطاعة السـارد تحديـد العلاقـة بـين رؤيتهـا النصوحـة وواقعـه المأمـول، ووجـوده المأزوم؟ وقبـل ذلـك كيـف يمكـن الإفـادة مـن إحسـاس شـخصية حوبـة، وحالاتهـا النفسـية، وهـي تقـدم تجربتهـا العاطفيـة بأسـلوب تيـار الوعـي؟ ثـم كيـف يمكـن للـراوي ربـط المـاضي بالمسـتقبل في رؤى حوبـة المفعمـة بالذاكـرة والمخيلـة؟ ومـا أوجـه اسـتعارات حوبـة الوجيهـة، وحـالات وتحـولات شـخوص الروايـة؟ وإلى أي مـدي يمكـن للمتلقـي أن يوظـف مقدرتـه عـلى ربـط أفـكار حوبـة بفواعـل الروايـة، وهـل مسـتودع الذاكـرة بـين حوبـة، وفواعـل الروايـة، والمتلقـي الواقعـي كافٍ لبعـث الحيـاة في الـروح الوطنيـة؟ ومـا مـدى سـبل إحيـاء النشـاط بـين مـا نتذكـره ومـا نتأمـل فيـه، ومـا يمكـن إنجـازه؟

وثبًـا عـلى مضمـون البـوح الأول: «أنـات النـاي الحزيـن» الـذي تصـدر الروايـة، وعطفًـا عـلى بـداءة جَرَيـان المشـاعر بـين حوبـة في اسـتنباط أفكارهـا السرديـة الوجيهـة التـي تقدمـت الروايـة، والـراوي في اعتقـاده أن الآمـال المنقـذة للعـدل -الـذي تسـتقر بـه شـؤون الكـون- شـفعٌ للسـائل؛ وتجـاوزًا حـكيَ حوبـة التـي «تنبجـس الحكايـة مـن كل جوارحهـا وجوانبهـا» وهـي تحلـم بالعـدل والكفايـة والعـزة، ثنيًـا عـن كل ذلـك، مـن عسـاها تكـون «حوبـة» هـذه؟ وفي غيـاب وجـود هـذا الاسـم في مسـميات الشـخوص الحقيقيـة في ثقافتنـا، فإنـه لا سـبيل إلى معرفـة دلالـة اسـم حوبـة

(1) عـز الديـن جلاوجـي: حوبـة ورحلـةُ البَحْث عَـن المَهْـدِي المُنْتَظَـر، ص 8، 7، (سـتكون نسـخة الرواية في صيغـة PDF هي المصـدر فـي هـذه الدراسـة، بالنظر إلـى تعذر وجود النسـخة المنشـورة فـي أثنـاء إقامتي خـارج الوطن).

ورسالتها إلا بالعودة إلى مصدر الكلمة الذي يشير إلى عدة معانٍ، لعل أهمها «التوجع من الهم والحزن» كما في قول عاتكة بنت زيد بن نفيل ترثي الرسول ﷺ:

فإلى الله ذاك أشكو وحسبي يعلم الله حَوبتي ونحيبي!

ومن ثم، فإن حوبة الراوي تتوارى في رقةِ فؤادٍ ذي الرحم عليه، وهو يستغيث بها بوصفها محبوبته الافتراضية لحاجته إليها، وكأن ما له من شفيع غيرها، فهي تُحوبه بتوجعها من فقد الهوية المسلوبة، وتحن إليه برقتها، وتستميله لكي تزرع فيه روح الأمل بالاهتداء إلى التبصر والرويَّة، والرشد إلى انتزاع حقه، وردِّه من الغاصب العَسِف، «حوبة» إذن هي الخلاص الذي يجعل الراوي (الضمير الجمعي) قادرًا على تحمل المسؤولية، والسعي إلى البحث عن أفق خلوده في الإيمان بالوطن، والعمل لأجله؛ لذلك يستلذ الراوي بكل إرشاداتها «حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال.... أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق... وانهمرت تحكي ...كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها: بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه...»[1].

وحوبة إذ تثير في الراوي الاجتراء، فلأنها ترى فيه التوأم الروحي، بوصفه العقل الرشيد، عليه أن يبعث الروح في مخاض جديد، بمشروع ولادة العدالة؛ وحوبة إذ تتعفَّف داخل ساتر الطويَّة، فهي صوت التاريخ الذي يحاول كشف النقاب عن دليل أحقية تقرير المصير في رحلتها للبحث عن المهدي المنتظر المأمول توقعه في الثورة الماجدة نوفمبر 1954، وتصفية الاستعمار عبر المقاومة، والكفاح المسلح، برؤية استشرافية مبَطنة؛ وإذ لا مناص من الحلم بتحقيق هذا المشروع، وأنْ ليس هناك من غضاضة في تحقيق ذلك، فإنها تُلحُّ على الراوي بالمضيِّ في النضال، نيَّة ووجدانا، كونها ذاتًا منصهرة في ذات الضمير الجمعي؛ لأن الاضطهاد الجاثم على قَدَرهم وكينونتهم واحد؛ لذلك فهي تحض الراوي على استظهار مقدرته بإثبات هويته، والسعي إلى استرداد حقوقه المشروعة، بعد أن بات يعاني التهميش في جميع مراميه السياسية، والاقتصادية، والثقافية، ويقاسي من استئصال الهوية الوطنية، واجتثاث المقاصد

(1) المصدر السابق، ص 7، 8، 9.

العَقَدية، ولعل فيما ورد من تركيز على تبئير المعنى، هدفًا لاستجلاء بيان البياض، بعد حرف التوكيد أنَّ واسمها في «أنه...»، يعدُّ اشتهاء على الإقدام، وتوقًا إلى أخذ المبادرة بتقدير العواقب، والشروع في مراد أفق المفكر فيه بتآزر وإخلاص لروح الوطن، من دون خشية لومة لائم، حتى تتم ممارسة تحقيق انعتاق التعبير من كل قيد بالرأي عن الحق المسلوب، والتمتع باعتلاء شرفة العدل، وكأنها تقول له: أليس هذا وطننا بوجده، أليست هذه أرضنا بخيراتها، فمتى نمارس التنعُّم بمتع الحياة الكريمة، والتدبُّر بنسمات الحياة السياسية المنعشة، والتهلل بنفحات شمس المعالي المشرقة، الواعدة، وبإعمال الفكر في هوائه المتضوِّع. هو ذا ما ترمي إليه حوبة مع عشيقها الراوي؛ بما يمكن أن يتروَّاه في التفكير من توجيهات حكيمة، تقربه من السفر إلى ذاتها، الذات الباطنية المشرقة في حق عز الوطن، والذود عنه.

ولقد وَسمت حوبة ذائقة الراوي بعد أن زرعت فيه ترسيخ العمق الروحي للوطنية، وتجاوبت هي بدورها مع اشتهائه الإصغاء إليها؛ للاستمتاع بحكاياتها المفعمة بالشوق والحنين، مع الإحساس الطبيعي بقيمة المواقف المشتركة بينهما، فتوحدت فيهما الرغبة في التأمل، وتوافق فيهما التمني بالتطلع إلى الآفاق، فارتقى بوجدانهما سحر الوصفيِّ، بالسرد الإدهاشي اللامحدود، فما كان منهما إلا الانصهار في العقلانية السامية، والمضي نحو اكتشاف الأعماق، حيث ينعم بجودهما الوجدان العاطفي، وترفُل بحضورهما الحميمية الروحية، كما في هذا الحوار:

- طلبتْ فنجانيْ قهوة.

- عدت لأجلسَ قبالتها، أحسست كأنها تتعجلني في الحديث، لكني لزمت الصمت.

- أصبحتَ تدمن القهوةَ .

- قلتُ بصوت خافت: كما أُدْمن حبَّك حُوبتي.

- ضحكتْ...

- ورحت أحدق في عينيها الكحلاوين، قالت:

- لقد أكملتُ قراءةَ ما كتبتَ، ولاحظت أن أسلوبك قد ألبس الحوادث عبقرية.

- قلت سعيدًا باعترافها: روايتك للحكاية إبداع، وكتابتي لروايتك إبداع ثان، ولا معنى لرواية هزيلة اللغة والأسلوب.

- كنت منتشيًا جدًّا بالحكاية، ومتحمسًا لإتمامها[1].

في غمرة هذا المناخ الرومانسي في هذا الحوار الصَّفِيِّ، ندرك أن ما بين الراوي وحوبة، علاقة وثيقة، تربط الواقع بالمثال؛ أي إلى أبعد ما يكون من الواقع الحاصل بالفعل، أضف إلى ذلك أنها علاقة آصرة، هي أقوى مما قد يحكمها الخيال الرومانسي، شبيه بعُروة نشدان الواقع المتوقع حدوث وجوده بالفعل، بعيدًا عن الحضور لارتشاف قهوة في الزمان والمكان، أو عن تأثيرات الأوهام في دلالة صفات الإدمان بالقهوة، بوصفها -في هذا المقام- عاملاً لرفع هِمَّة النشوة بالأريحية، والفتور بالاسترخاء، بقدر ما تعنى في هذه المنزلة بالتخدير العقلي الذي تخلقه، وبالقدر نفسه الذي يغذيه الانضواء، وتنميه الانتماءات الوضعية، ذات الطابع الشعاري المزيف، التي كانت سائدة دهرًا، وليست «قهوة» في مدلولها المألوف هي التي تجعل «الراوي» يخرج عن السلوك العادي، وإنما المصاحبات الدلالية، أو الدلالة الخفية لمضمون «قهوة» فيما ترمي إليه حوبة: (أصبحتَ تدمن القهوةَ) هي التي ترافق تصرفات «الراوي» الذي تخدر بالاستكانة والإذعان، ومن ثم فقد تجاوزت لغة حوبة مستوى تماثل الواقع الراضخ إلى التنبؤ بالواقع الثائر، سعيًا إلى إنتاج واقع ما بعدي، من خلال أيقونة القهوة، من كونها نشوة في نسق الراوي إلى كونها فطنة في نسق معشوقته حوبة، تنتشر عبر إشعاعاتها الدلالية العديدة بالتفطُّن، وتعمل على اتساع مجالها الإشاري باليقظة. وهنا تخرج أيقونة قهوة عن دلالتها العادية لتدخل حقولًا مغايرة في الفهم والتأمل، ولتنقلب إلى نوع من الترقب، أو الهاجس الذي يمتزج فيه السراب بالأمل، والحب بالألم، وبذلك تكون قهوة حوبة شبيهة بقهوة قصة عمار يزلي، وقريبة من قهوة العجوز رحمة في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة[2].

ولم يكن مستغربًا بعد الخوض في الحديث بينهما من أن يتبادلا الخواطر، ويتعاطيا المواقف إضمارًا، ولعل ما كان يتأمله الراوي في عيني «حوبة» يصبُّ -إبانةً- في بعد النظر بسلامة حدسه، حينما قال: «قرأت في عينيها الحالمتين ما كانت تُردد على مسمعي دائمًا في مثل هذه اللحظات: أعطني حريتي أطلق يديَّ[3]. لقد كان الراوي ينهل من معين نبض

(1) المصدر السابق، ص 112، 113.

(2) ينظر: عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996، ص103، 118.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 115.

حوبتـه نبـع الموعظـة؛ بعـد أن وفـرت لـه الأجـواء المناسـبة بالتعـرف إلى عراقـة هويتـه، وأصالـة شـخصيته، وقيمـة تاريخـه الحافـل بالأمجـاد «سـتروي لي حوبـة في لقائنـا القـادم الجـزء الثـاني مـن الحكايـة، وأرجـو أن تسـير بهـا نحـو انتصـار العـربي وتفوقـه عـلى أعدائـه، حتـى لـو اضطـرت أن تـدوس عـلى الحقيقـة التاريخيـة، لا أحـب أن أسـمع مـا يـؤلم ولـو كان حقيقـة[1]. وبذلـك تحـدث حوبـة في عشـيقها همَّـة العزيمـة، فعـلى المسـتوى العاطفـي رسَّـخت فيـه حـب التعلـق بمـا كان بينهـما مـن ترابـط الضمـير بوصلـه، أو الجـد بحفيـده، والواقـع بإرثـه، كـما فجـرت فيـه كينونتـه الغافلـة بسردهـا لقصصهـا المدهشـة، وخلقـت في وجدانـه روح الوطنيـة؛ بروحانيـة الانتـماء في شـكل إيقـاع رومانـسي يتشـابك فيـه الخيـال بالواقـع، والمـاضي بالحـاضر، سـواء مـا كان منهـما جهـرًا، أو إضـمارًا، ويُعـد حـس اليقظـة والتوعيـة والانتـماء مـن أعظـم معـارج حوبـة الروحيـة، المفعـم بالتنبُّـه واليقظـة، وكأنهـا تصـارع -ضمـن سـياقها التخييـلي- شـبح الغفلـة مـن أجـل توعيـة الضمـير بمـا ينبغـي أن يكـون عليـه، وإذا كانـت بينولـوب[2] تصـارع الانتظـار برجـوع مخلِّصهـا وزوجهـا عوليـس. وشـهرزاد تصـارع الوقـت مـن أجـل الخلـود، فـإن حوبـة كانـت تصـارع الوعـي مـن أجـل الفطنـة، وفي خضـم ذلـك كان عـلى «حوبـة» أن تحسـم الـصراع لصالـح الوعـي بالمسـؤولية؛ مـن أجـل تفاقـم الـصراع بـين الـذات والآخـر، بـين الجـور والعـدل، بـين الاضطهـاد والحريـة، كـما في قولهـا: أعطنـي حريتـي أطلـق يـديَّ.

وهكـذا، يسـتمر تداعـي الذاكـرة مـن حوبـة -التـي تحركهـا مقاصـد الهويـة، كلـما رأت في الـراوي- الـذي تحركـه بواعـث الحفـاظ عـلى مكاسـب هـذه الهويـة- توهـج إصغـاء متعـة حكاياتهـا بانسـيابية، يصبـح فيهـا فعـل الـسرد عنـده أخَّـاذًا، يُحـس مـن خلالـه اسـتدعاء مجـده الخالـد، يترنـح في ضوئـه بالتحسـس الداعـي إلى التبـصر فيـما يتنصـت لـه، وبقـدر مـا يحـب الـراوي الاسـتماع إلى حكايـات حوبـة، بالقـدر نفسـه تغلـب عنـده روح التلهـف إلى الالتقـاء بهـا؛ لتطربـه مـن صـدى مآثـر أفكارهـا المضيئـة، و«بقـدر مـا كنـت مشـتاقًا لإتمـام الحكايـة كنـت مشـتاقًا إلى حوبـة، أن أجلـس إليهـا، أن أسـمع منهـا حكاياتهـا التـي لا تنتهـي، أن أتصفـح وجههـا وردة أزليـة لا تذبـل أبـدًا»[3]، لقـد كان لهـذا الاهتـمام ذِمَّـة تعهـدٍ بينهـما، تتجـاوز الشـغف باللقـاء فيـما

(1) المصدر السابق، ص 113.

(2) ينظر: فريال جبور غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة (فصول)، ع 4، مجلد 12، سنة 1994، ص 78.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 117.

يجسده التبئير الدلالي بالانزياح في مسمى حوبة الذي يشير إلى الذاكرة، في مقابل السعي إلى الحفاظ على مضمون ما تحتويه هذه الذاكرة من الراوي، ولن يتعزز ذلك إلا في لقائه بمعشوقته، وهو اللقاء الذي يمكِّنه من الإحاطة بحقيقة الماضي، والإفادة منه في الحاضر، حين يستدعي التذكر لمقاومة النسيان، ويجني الثمرة المجدية من تجربة هذه الذاكرة المحصل عليها بفعل المشاعر العاطفية -مجازًا- الداعية إلى التأمل فيما وقع من أحداث، وما يمكن أن يكون عليه الواقع الممكن من توقعات، ولعل الصور المجازية لهذا الواقع هي المقصودة من طائلة هذه اللقاءات؛ كونها تشق طريقها في التفكير إلى تفعيل الوعي بعين العقل، والجمع بين حالات وتحولات الذاكرة، والمتوقع حدوثه فعلاً، وفي هذا ما يزرع في الراوي البسالة القوية، والنشاط الذهني بإحياء الضمير؛ لتَبَصُّرِ الواقع، والتأمل فيه من جميع جوانبه، منتفعًا: «قلت:

- ربما، أنتِ أدرى يا كاهنة الحيِّ.

ابتسمت لهذه الصفة التي طالما أطلقتُها عليها، وهي فعلاً تبحث في علم التنجيم والأرقام والحروف، وتتكهن بمستقبل أي شخص يذكر أمامها اسمه أو تاريخ ميلاده، وطالما مددت إليها راحتي مستسلمًا لتقرأ خطوط كفي، ... وراحت حوبة تكمل حكايتها: بلغني أيها الحبيب الوسيم، ذو القلب السليم، أن[1].....».

لقد أحدث حكي حوبة هزة نفسية في حياة الراوي لمناهضة النسيان؛ سعيًا إلى تمهيد الطريق لبث الشكيمة في القلوب، وكأنها تروي له بما يفيد ضمنيًّا: لا تَسامُح، لا نسيان، لا تفرقة، لا عدالة إلا بالتضحية، لا كرامة إلا بالصرامة، لا حصانة إلا بتوحد المجتمع، ولا انتماء إلا للوطن، كما في قولها «خبِّرني، هل الدماء التي تجري في عروقك هلالية أو أمازيغية؟ فتحت عيني دهشة دون أن أجيب، أنا لا أؤمن بنقاء الأجناس البشرية، ولا معنى لهذا النقاء، ولا للانتماء إليها، لا شك أني مزيج بين كثير من الدماء التي هدرت كالموج قديمًا وحديثًا على هذه الأرض، وأغلب تقديري أني هلازيغي، أفضل الانتماء إلى الأرض، أنا ابن الأرض، والبشرية جميعًا عشيرتي وأهلي»[2]، ففي سؤالها: «خبِّرني» ما يشير إلى الإدانة المبطنة بالنفي

(1) المصدر السابق، ص119.

(2) المصدر السابق، ص241، 242.

والاستنكار المشفوع بالتحذير؛ لأن في ذلك شبهةَ التفرقة في مواجهة حقيقة الوجود الإنساني الأمثل، وكأنها ترفض فيه التقسيم والتشتت، وكل ما يشيع فكرة اللون البشري، بوصفه ثمنًا رُخْصًا في حق تاج الوطن، ووحدته، اعتقادًا منها أن اصطفاف الذات بحسب الهوية العرقية يرسخ الانقسام، ويولد الانشقاق، ويزرع التوجُّس بين النفوس، ويجذِّر تبديد الهوية، ويدفع بها إلى التجاذب المُختلق، والتنافر الذريع، ويستحدث صراعًا متوترًا إلى الأبد، كل هذا وما شابه هو ما يضمره سؤالها الرفض لكل ما هو موضع تجاذب، فضلاً عن أن يكون ذلك ثمنًا للوحدة الوطنية، وشرفها، أضف إلى ذلك، كان في سؤالها المُجابه «إنكار لا واعٍ للحظة الرغبة التي تنفي، وتشطر، ..لأنه ما دامت ذات الرغبة ليست مجرد ذاتي بأي حال من الأحوال، فإن الآخر ليس مجرد ذاته بأي حال من الأحوال»[1] ما يعني أن الاستخدام الأمثل للذات يكمن في التجانس بوصفه الحصن المنيع الذي يعزز جوهر الهوية، والبرج الصائن الذي يفي بالحفاظ على المرجعية الثقافية المتأصلة؛ حتى لو كانت متنوعة.

لقد كان الراوي يجد في حوبة مصدر إلهامه، بخاصة حين يمزج مرجعية ذاكرتها بتصورات مخيلته، وغالبا ما كان يميل إلى تغليب الذاكرة في المقام الأول على ما ترسمه مرآة عقله، عندما يتعلق القصد بإحياء ضمير النماذج العليا الأصيلة لذاكرته، لذلك نجده حريصًا على أن يجاهد من أجل الإفادة بمعلومات وافية من الوجود والمصير في كل حكاياتها، رغبة في بعث ما حققته ذاكرة الوطن من وَثاقَة، وسعيًا إلى استمرار المواظبة، والحث على التساؤل عن المصير، مُخْلِصًا لنداءاتها الضمنية، المناهضة للنسيان، مقتنعًا بما كان يستخلصه من أن قيمة الحاضر بماضيه الذي من شأنه أن يسهم في بعث القيم، وإرساء مبادئ المثل العليا، فلم يكن منه إلا أن يواظب باستثمار ما هو أجدى من حديثها معه، كما جاء في قوله: «معيدًا إلى ذاكرتي كل مغامراتي مع حوبة، كل ربوة، كل جبل، كل متنزه، كل غابة، كل بساط أخضر، شاهد على حبنا، على إخلاص كل منا لصاحبه... قلت لحوبة وأنا أمد بصري إلى أعلى القمم هل شاهدت هذا الشموخ؟ رفعت حوبة بصرها أيضًا وراحت تمعن النظر وقالت:

- هو بالضبط شموخ أجدادنا ومبادئنا من يوغرطة حتى العربي الموستاش

(1) ينظر: هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006، ص 114.

لست أرى هذه الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي فينا؟ وتلفتُّ إلى حوبة أسألها:

- لكني لا أراها فينا.

تلفتت إليَّ وفي عينيها رفض وقالت:

- بل هي فينا أشد وأعمق، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلى حين الاستعمال»[1].

إن استدعاء الذاكرة المستوحاة من مغامرات الراوي مع حوبة، وهو يتأمل فيما هو شامخ من أنفه، هي فكرة تتدفق على وعيه كالنسيم العليل، حينما بات يدرك من حكاياتها أن مكانته رفيعة كسموق الجبال بوصفها أيقونة للعلو، ومطلبًا للسمو، يتنامى في المرء لبلوغ الظفر، والانتصار. وأن هذه الرفعة لا تتبدل مع القيم التي رسختها الهوية، ومن ثم فإن التعاقب في تأسيها شاهد على التعلق والمصافاة، ودليل على الإعزاز، والإخلاص، والتواصل بالوفاء لهذا التاريخ الماجد الذي بناه الأجداد، وأن التفريط فيه هو بمثابة نسيان لما أسسته الحضارة من يوغرطة إلى العربي الموستاش بوصفه رمز النضال الداعي إلى استرجاع شموخ هذا المجد، وفي غمرة هذا تتجلى رؤية حوبة المتسامية، وهي تسعى إلى إدراك جوهر الكينونة، في ضوء الصورة الماثلة لتطلعاتها التي كانت تنير بها نظرة الراوي التواقة إلى المجد، وتشع بها سرّ حقيقته إلى ما ينبغي الوصول إليه من قيم يضيء بها وجوده، وعلى قدر إظهار القيم المثلى «تتجلَّى أسرار الوجود، وفي ذلك ما يدل على أن الإنسان هو الحامل الذي لا محمول له سوى القيمة، وهذا يعني أنه علو لا يعلى عليه إلا بإيجابه الخاص؛ أي إلا بتجاوزه لذاته باتجاه ذروة كماله، أو صوب روحانيته البحتة، التي هي سمو فوق المادة وثقلها، وفي ذلك تكمن صفات حقيقة الوعي الأنبل»[2].

لعل ما يمكن أن نستخلصه من تآلف الحوار بين حوبة والراوي هو التطابق في المواقف القائمة على تآزر الوعي، ومواجهة الغفلة والنسيان؛ بدافع الرغبة في الانعتاق من التبعية، وهي الرسالة المصاحبة ضمنيًّا لحكايات حوبة، الداعية إلى الهدف الأسمى بخلق مجال واسع

---

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 248/ 487، 488.

(2) ينظر، عبد القادر فيدوح: شاعرية العلو في شعر محمود حسن إسماعيل، ضمن كتاب: محمود حسن إسماعيل، سيرة حياة، سيرة قصة، بإشراف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مطبعة كتارا، 2017، ص 232.

لمقاومة التناسي والتهاون، وبهذا المعنى أصبح لفعل التدبُّر في المصير هو الأجدى، والتبصُّر في سيرورة حركة النضال لبداءة جهاد الأمير عبد القادر هي الأسوة التي يقتدى به، وهي الصورة المبطنة في فعل الحكي، حفاظًا على ميراث يوغرطة، وفي خضم ذلك كان الراوي يرى نفسه كأنما اكتسحه تيار التحمُّس، وانتفاضة الحميَّة والإقدام؛ لبناء مستقبل يحكم فيه الوطن نفسه؛ بما يتوق إليه بمصافاة مواطنيه المخلصين، وبفضل هذه الميْسرة بالفهم، واليقظة بدافع الاحتراز، وما أفْضَلَتْ عليه حوبة من قناعة بإدراك ما يحيط به من محاذير، تَمكَّن الراوي من أن يبث في شخوص الرواية تقصِّي الواقع بتفانٍ؛ لإبانة سبيل الرشاد؛ من أجل استرداد الهوية الوطنية المسلوبة، وعن كيفية تجذر المواقف لرص الصفوف المشتتة، وتثبُّتها في الوعي، سعيًا إلى البحث عن رباطة الجأش، والوجود الأسمى، والانتماء الذي يكون وجوده للوطن، وهو الوجود الذي لا نفهم مداليله إلا حين يصبح النضال بالتفاني هو موضوع الوطن، والإنسان جوهره الفاعل، وانطلاقًا من هذا التصور وجد الراوي نفسه أسير اشتهاء إغراءات الحكي، وحبيس مآرب بغية حوبة في سردها الشهي: «ما أجمل أن تقرأ لك امرأة؛ لأنها تنازلت لك عن عرش الحكي، كنت معجبًا جدًّا بشخصية سي رابح، وبشخصية أمقران، والعربي الموستاش، كان عندي حدس أن بصمتهم ستكون قوية جدًّا...، وتحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحداثًا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيَلْعَنُنا التاريخ والأجيال القادمة. ومددت يدي أضغط أصابع حوبة، فأشرقت على محياها ابتسامة خفيفة، خُيِّل إليَّ أنها بستان ربيعي، يتعانق فيه الغيث وإشراق الشمس»[1].

على هذا المضمار تفجرت قريحة حوبة، وانبعثت فطنة الراوي صوب الجوهر، وتبصرت مقاصده بترقب واعد، فاستند الحكي في سرده إلى القرائن الواقعية، فكانت هذه الرواية في مدلولها باعثًا للحفاظ على ذاكرة الضمير الجمعي، وتبعًا لذلك كان الحراك النضالي، والانتفاضة الثورية؛ بما يشير إلى عظمة شعب ثائر، تعيد بناءه الذاكرة، وتجلِّيه المواقف المستجدة، والعاطفة الجياشة، والمشاعر الملونة بتعدد الثقافات الغائرة في وجدان هذا الوطن، وهو ما أظهره عز الدين جلاوجي بكفايات وافية، حين كشف عن جوهر الحس

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 241/ 489.

الوطنـي لذاكرتنـا المجيـدة، وأبـان مكانتهـا بهـذا الخلـق الفنـي في روايـة «حوبـة والبحـث عـن المهـدي المنتظـر» في بـوح شـخوصها بالمشـاعر المتباينـة بـين الـوفي والخـؤون، المؤتمَـن والمخـادع، الأمـين والغـادر، والصـادق والمريـب، أمـا عـلى المسـتوى التأريخـي/ الفنـي فقـد شـكلت الروايـة إيقاعًـا وجدانيًّـا طافحًـا بروحانيـة الـذود عـن الوطـن، وهـو مـا يظهـر تباعًـا.

حوبـة -إذن- توليفـة تاريخيـة مـن الذاكـرة الحصينـة، تَعـضُّ بنواجذهـا عـلى غـور التاريـخ، وهـي إلى جانـب ذلـك حضـن العراقـة الجزائريـة، وكنـف حضاراتهـا المتعاقبـة. تطـوف بشـهريارها (السـارد) وهـو يكتنـه عـالم حكاياتهـا في أجـواء نشـوة المجـد، الـذي صنعـه الأشـاوس مـن المغاويـر في المقاومـة الشـعبية بمجدهـا الأثيـل.

وفي لجـة بحـر حوبـة، تـتردد حكايـات أصواتهـا، لـكي تلهـب في القـارئ تلهُّفـه إلى تشـويق مـا كان الـراوي يتلقفـه مـن اشـتهاء حديثهـا، ومـا كان يـدور بينهـما مـن تفاعـل مسـتطاب؛ وقـد سـألها ذات مـرة: هـل شـاهدت هـذا الشـموخ؟ فرفعـت حوبـة بصرهـا أيضًـا وراحـت تمعـن النظـر وقالـت:

- هو بالضبط شموخ أجدادنا وآبائنا من يوغرطة حتى العربي الموستاش[1].

وإذا كانـت حوبـة وفيـة لتاريخهـا، فهـي أيضًـا حريصـة بهـذا الوفـاء عـلى مسـتقبل هويتهـا، خوفًـا عليهـا مـن تداعـي نَـكْءِ الجـراح القديمـة، لذلـك سـيجد القـارئ نفسـه في هـذه الروايـة أمـام ثـلاث مقاربـات، الأولى مقاربـة حـكي حوبـة المتواريـة في تضاعيـف الـسرد، «وحوبـة حـين تحـكي تكـون كالعـين النضاحـة، تنبجـس الحكايـة مـن كل جوارحهـا وجوانبهـا، ... حوبـة هـي شـهرزادي التـي ظلـت مـدى السـنوات الطـوال تـزرع نفـسي القاحلـة بحكاياتهـا الجميلـة، فتحيـل صحـرائي إلى جنتـين مـن أحـلام وآمـال»[2].

وتـأتي المقاربـة الثانيـة في تلـذذ الـراوي مـن سردهـا السـاحر، كي تصنـع منـه خلفًـا لشـموخ الأجـداد، وسـليل شرفهـم، فـكان إصغـاؤه لسردياتهـا السـائغة يُدبِّـج حكاياتهـا بمـا تـدرُّ عليـه مـن جـدوى، صَوَّرتْهـا حـالاتُ وتحـولاتُ الروايـة بأصواتهـا المتعـددة، السـاحرة منهـا، والمتهمـة بالانحـراف.

(1) المصدر السابق، ص487.

(2) المصدر السابق، ص7.

ويبقى قبل ذلك، وبعدَه، أنَّى للمهدي المنتظر المنزلة من الحكاية؟ وفي ذلك ما يتجه بنا مكفول السرد إلى المقاربة الثالثة، وهي المقاربة التي ستكون من نصيب المتلقي؛ ليوضح ما توافر لديه من حيز التحليل الموائم لمضمون الرواية، إنه شخصية الآمال التي يمضي الحلم بها قدمًا إلى الجمع بين الماضي والحاضر، والمستقبل، في عالم آخر من القص لم يرد في الرواية إلا ضمنيًّا في العنوان الفرعي «رحلة البحث عن المهدي المنتظر»، بوصفه الشخصية الواعدة لمواجهة العقبة الكؤود، إنه السليل الذي سيؤلف بين الضمائر، بين أرواح الخالدين وأسرار العظماء، ويوطِّد الجسور لتلاقي المناقب، وقبل ذلك إنه إلحاق الذاكرة بالوعي، والتنبُّه للمستقبل، والراغب في التطلع إليه؛ ليكون شعلةَ قبسٍ؛ لِقبلة الأنظار في ثورة نوفمبر الماجدة، وهو ما سنتناوله في حينه من ثلاثية عز الدين جلاوجي «الأرض والريح» بإبداعها المؤثَّل؛ المهدي المنتظر في حوبة هو ذلك الشخص المتأمل في صورة الفارس القادم، المرجو منه تجشم المخاطر للغاية النبيلة، كي يحمل معه نكهة الانعتاق، وطعم السيادة، ونسيم الحرية، إنه عبق في شذى غرة نوفمبر 1954.

ارتكاس الذات/ رهان التجاذب

1- زاوية النظر بين التاريخي والفني

مما لا شك فيه أن نظام المجتمع الثقافي في مسيرة تاريخ الجزائر -بعد دخول الاستعمار الفرنسي عام 1830- كان موزعًا على أساس الانتماء إلى تكتل الفصائل الاجتماعية للهويات الفرعية، وعلى تنوع المحيط وفق إثنيات متصارعة، تحكمها المصلحة الذاتية للعشائر، من منظور أن النسق الذي عليه الفصيلة/ العشيرة قائم على التمايز في استقلالية المواقف لذلك التكتل على حساب التكتل الآخر. وعلى الرغم من الدور التاريخي للوحدة في إطار التنوع الثقافي الذي قامت به أيقونة الثورة الجزائرية، ومؤسس الدولة الحديثة في ربوع الوطن العربي، الأمير عبد القادر، فإن ذلك لم يشفع للنظام القبلي من توحيد الانتماء المشاع، الذي من شأنه أن يسمو على انتماءات الفصائل القبلية الضيقة، التي لا تتجانس مع ميثاق سائر الفصائل القبلية الأخرى، وفي خضم ذلك لم يكن هناك «سلطان كلي يعلو على سائر القوى، ولم تتكون سلطة مهابة من الجميع، ولم تتوطد دعائم المؤسسة العامة، ولم يتبلور الأمر

المشترك؛ ليصبح حقيقة وواقعًا، بل كان الميثاق وليد عجز عن تحقيق الغلبة من طرف على آخر... فكانت [القبائل] تتعايش وتتجاور من دون أن تندمج وتتكامل، ويغلب على الانتماء للتجمعات الأهلية على الانتماء للوطن... وكان الاختلاف مانعًا لوحدة الاجتماع»[1]، وأن الترابط الوحيد الذي كان يجمع هذه القبائل هو وهم الانتساب، أو الانتماء بوصفه حالة وجودية في المكان، ليس غير، وفي هذه الحالة تصبح القبيلة متمسكة بظروفها المحيطة بها، على وَفق محددات عصبية مضمرة خاصة بكل فصيلة، أو عشيرة، أو قبيلة، وقلما تتماهى هذه مع تلك في بعض السمات المشتركة، أو تتطابق رؤيتها في حدود ما تمليه المصلحة الضيقة.

على هذا النحو، كان نمط حياة المتخيل الجمعي يحكم العلاقات بين القبائل وتوجهاتها، وقلما نجد علاقة تساندية بين القبائل فيما بينها؛ إلا فيما تمليه مصلحة متبادلة، تلوِّنها خصوصية القبيلة، وترسِّخها مبادئ روح العصر، القائم على انفصام الانضواء المشترك، وتبدد الاصطفاف. ولعل واعز التباين السائد في الموروث الثقافي لنظام القبيلة، غالبًا ما يكون فيه الموقف مختلفًا لأحطِّ المَدْعاة، والرأي متجاذبًا من دون مسوِّغ، أو مراعاةً للمُثُل العليا المُشاعة، التي تحددها معالم الأنثروبولوجيا، وفروعها.

إن تشابك المصالح الجزئية الغالبة هو ما كان يرسم أنماط المعيشة بين القبائل تحت تأثير التنابذ، الذي من شأنه أن يؤدي إلى مغبَّة وخيمة، بخاصة على مستوى المبادئ المشتركة، نظير التعصب الذي يخدم توجهات كل قبيلة، لا لشيء إلا لأنها ترى الوقائعَ والأحداثَ في ضوء ما تمليه عليها حساسية بعض العوارض، أو الموانع، ويندر أن يكون هناك تحالف بين هذه القبائل، على الرغم من وفرة الثوابت، وعوامل التشابه، والتطابق في جميع مرامي نمط الحياة، بما فيها من روابط أواصر القربى والمصاهرة، ومع ذلك لم يشفع لهذا التواؤم الطبيعي أن يحد من تطهير الانفصام «عبر توكيد هوية حصرية لجزء من الجسم الاجتماعي، تجاه جزء آخر، والهدف هو إقصاؤه جغرافيًّا، أو جسديًّا، (أو تهجيرًا، أو إخضاعًا، أو سيطرة)، ويقول ميشال هاستنغ[2] Michael Mahon Hastings: على نقيض الفكرة الشائعة، نحن لا نجد

(1) ينظر: علي حرب: خطاب الهوية، سيرة فكرية، 2008، ص35.

(2) في كتابه، متخيل النزعات بين الجماعات (L'imaginaire des conflits communautaires).

أفضل الأعداء وفق الاختلاف، لكن وفق الشبه والقرب»[1]، بين الأنا والآخر من فصيلتي، أو ذوي القربى في مواجهتي، برغم أوجه التماثل والتجانس حتى في قرابة الدم والنسب، وغالبًا ما يكون الجور بين القبائل مختلفًا ومتنوعًا بحسب المسببات التي لا يؤبه بها، ومع ذلك قد يقع التنازع والشقاق حد ضربة السيف القاطع على حد قول طرفة بن العبد:

وظلمُ ذوي القُرْبَى أَشَدُّ مَضاضةً على المرءِ من وَقْعِ الحُسامِ المُهنّدِ

ولعل ما جاء في وصف المسميات الافتراضية لقبائل رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» لا يشذ عن جذور ثقافة القبائل العربية العتيقة، وما بقي منها من تركة، أو اختلاف في المواقف، ولا يرسخ إلا التوجس المريب من سلوكيات الانتماء المتأجج فيما بينها، ولا يكرس إلا الصفات القائمة على نبذ علامات التماهي، ونكث أي عهد، وعدم مد الجسور والتعاون المشترك، ونصب العداوة، وإخلال التوازن، وتجنب كل ما هو أجدى، في مقابل الصراع الأرعن، من أجل الهيمنة الواهية، والسيطرة الآسنة، وفي هذا ما يجذِّر في ذهن الآخر فكرة تعصب العرب في جوهرهم، وأنهم دمويون في علاقاتهم، متزمتون أزليًّا، وغير صالحين للحضارة، معادون لحقوق الإنسان، متطرفون بطبيعتهم»[2].

لقد أمعن عز الدين جلاوجي في رسمه صورة استمرار العداوة بين القبائل، وتَضلَّع في سرده عن وصمة الكراهية، والخصومة بينها على أدنى الأسباب ورخيصها، في وقت كانت هذه القبائل في مسيس الحاجة إلى التعاضد والتآزر، سواء فيما يخص استثمار التكاتف، واستغلال التضافر؛ لمقاومة الاستعمار الغاصب، أو فيما يمكن أن يؤخذ في الحسبان القِيم العليا لثوابت الهوية الأصيلة، وتعزيز لحمة العوامل المشتركة، على نحو ما عبر عنه السياق الوصفيّ بالنسبة إلى التماسك السردي مع شخصية العربي الموستاش، رمز قدوة النضال في رواية حوبة، بالإضافة إلى كونه الشخصية المدرِكة للصور الجزئية في جميع مناحيها، السلبي منها والإيجابي، الإخلاص والتفاني، المصافاة والمخاتلة، وفي كل ما ينبني على سبيل التناسق والإسهاب، وعوض تكديس التضمينات المتطابقة داخل مراتب متناسقة هي الأخرى، تنبني

(1) بيار كونيسا: صنع العدو، أو كيف تقتل بضمير مرتاح، ترجمة نبيل عجان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018، ص 152.

(2) ينظر: محمد أركون: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ترجمة هشام صالح، دار الساقي، 1995، ص 21.

على العكس، على سبيل التلفيق والتنافر، وتعدد العناصر «الإيجابي يبطل مفعول السلبي، والسلبي يبطل مفعول الإيجابي، والاستقبالي يحيِّد الإرجاعي، والمكتسب يبطل الموروث، والظاهر يبطل الكامن، والخفي يبطل الواضح»[1]، وهو ما عبرت عنه الاختلالات الوصفية الانعكاسية، في كل ما يتجلى في صورة الطباق السلبي بين المثبت والمنفي، بحسب ما جاء على لسان شخصية العربي الموستاش حين: لَعَن العداوة التي تسعرها حقارة النفوس وضِعتها في قراهم وعروشهم، وتريق دم الإخوة عقودًا من الزمن دون مبرر منطقي لها، في وقت يعبث الاستعمار الفرنسي بالوطن وخيراته... تذكر أبناء عرشه وما يعانونه من ظلم وقهر»[2]، وكأن العربي الموستاش، بوصفه الشخصية المحورية في الرواية، يحاول إيجاد البديل عن موروث التنازع بين هذه القبائل، واستبدال الترابط بالتخاذل، والاقتران بالتعارض، وعن كل ما يمت بصلة إلى تباعد الروح الاجتماعية والإنسانية، ومن ثم فإن العربي الموستاش يشخص الضرر بإمكانية تحويل الإساءة والأذية إلى ما هو أجدى وأصلح، ضمن نسق الوحدة التي توجب تعاضد الجميع لمقاومة الاستعمار، وبذلك فهو يموقع الالتباس في التصدي، واللَّغْوَ في الصمود، ويحاول إعادة الاعتبار إلى كل ما هو مجدٍ بالوفاء في حق الوطن؛ للتخلص من وباء الاستعمار الذي جرد الناس من الحقوق الطبيعية، والوطنية، ولا سبيل في مثل هذه الحال إلا بتوحيد القبائل في صفوف مرصوصة، ولكن هيهات ما يدور بينها من صراعات طائشة، بغير جدوى في مَضَّان كل واحدة؛ إذ سرعان ما يتذكر -مثلاً- الصراع الأزلي بين قبيلته أولاد سيدي علي، وقبيلة أولاد النش؛ فيما جرى من نزاعات هالكة، وفي هذا الوصف ما يفي بذلك:

«مد العرْبي يده على جبينه...انتبه الطاهر إليه وقد كان قريبًا منه، فمد بصره أيضًا حيث اتجه إلى العرْبي وسأل:

- شغلك الداخلون قريتنا؟

لم تعد تفوّت العرْبي أية حركة، يراقب كل داخل للقرية وكل خارج منها، غفلتهم كُلْفتهم مقتل والده...، أعداؤهم أولاد النش لا يُؤتمنون، ولعلهم يحضِّرون لمكيدة أخرى أيضًا، اليقظة وحدها ستحبط كل مكائدهم»[3].

---

(1) فيليب هامون: في الوصفي، ترجمة سعاد التريكي، بيت الحكمة، تونس، 2003، ص 212.

(2) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 147.

(3) المصدر السابق، ص 79.

لقد بين عز الدين جلاوجي ما كان عليه نمط الحياة في القبائل من قبل -ومن وبعد- دخول الاستعمار، وشخَّص حياتهم البدوية بما يتناسب وسجيتهم المتوارثة، ضمن فضاء فصائل متنابذة، يسودها الظلم الذي تفاقم في قبيلة أولاد سيدي علي، فما كان من (خليفة) إلا أن يتيمّن بالولي الصالح عندما رفع أكف الضراعة بأن يمنَّ عليهم بالشفاعة: يا سيدي بلقاسم يا ولي الله الصالح، ببركتك وكراماتك فلينصرنا الله، لقد غمرنا الظلم، وقطع منا الأنفاس... لقد صار الظلم يعدو على أربعة أرجل، مُشهرًا سيفه الظالم، دون أن يتحداه أحد، دون أن يتصدى له أحد، دون أن يصرخ في وجهه أحد. إلى متى ينهبنا الجبن؟ وإلى متى تنهبنا الخلافات التافهة اللئيمة؟ وإلى متى نجرف كحصى الوادي أمام سيل عباس الأحمق؟... يا رب هل من نهاية للظالم؟[1].

وغالبًا ما تتصادم قبيلة ما مع نظام العادة المتعارف عليها للقبيلة المناهضة، بفعل تفشي المثالب الوضِيعة، كما كانت كل قبيلة أسيرة تقاليد العصبية المتوارثة، كل واحدة تنصب العداوة للأخرى، وهما العاملان اللذان لا يعصى لهما أمر إلا بولي الشأن المطيع له، سلطة ونفوذًا؛ لأن الصحيح المعتبر في الغَلَبِ حالُ العصبيةِ أن يكون في أحدِ الجانبين عصبيةً واحدة جامعة لكُلِّهِم، وفي الجانب الآخر عصائب متعددة لأن العصائب إذا كانت متعددة يقع بينها من التخاذل ما يقع في الوِحدان المتفرقين الفاقدين للعصبية؛ إذ تُنزَّل كل عصابةٍ منهم منزلةَ الواحدِ، ويكون الجانب الذي عصابتُه متعددةٌ لا يقاوم الجانب الذي عصبيتُه واحدةً لأجل ذلك، فتفهمه[2].

وعلى غرار سرد الحكي على لسان الراوي في «حوبة»، لم تكن أي قبيلة منسجمة مع الأخرى إلا في حدود ضيقة، ولم تكن ترى نفسها إلا بنفسها؛ إذ لا قدسية إلا ما تمليه شرعية شيخ القبيلة في حدود جغرافية ضيقة على مرتفعات من أعلى الرابيات، وفي أعالي الجبال، حماية لها، والتحسب لأي مكروه، مع تصديقهم أن الاحتراز لا يمكن أن يكون إلا بفعل مقوماتهم الذاتية، اتقاءً من الآخر الغادر، أيًّا كانت فصيلته، كما كان في الصراع الناجز بين قبيلة أولاد سيدي علي ذات الإخلاص بالولاء للوطن، وقبيلة أولاد النَّش

(1) المصدر السابق، ص 229، 230.

(2) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1965، ص 140.

المنضوية إلى راية العمالة لفرنسا، وقد توارثت هذه القبيلة وَصْمَةَ الخيانة أبًا عن جد، وكانت تقف عثرة في سبيل كل ما تسعى إليه القبائل المناهضة لها، أو في وجه غياهب الاستعمار، على غرار ما كان بينها وبين قبيلة أولاد سيدي علي من مداهمات مخاتلة أو كاشفة، بفعل عجرفة القايد[1] عباس، ومن تبعه من أبنائه وأحفاده، ومن جميع أواصره، وقد صادف أن «داهم ذات يوم، ورجالُه، القريةَ وقد غشي الليلُ الكون كله، أحاط رجاله ببيت الشيخ لَكْحَل، دلف القايد عباس وحميده بفرسيهما البيت دون مراعاة لحرمته، خرج الشيخ لَكْحَلْ وكل جزء من جسده يرتعش، قلقًا وحنقًا، صرخ في وجه القايد عباس: عباس.. للبيت حرمة، وقد دنستها، اخرج عليك اللعنة، وهمَّ يلوح في وجهه بعصاه، قهقه القايد عباس بغطرسته المعهودة وقال: أريد حمامة، لن أبرح إلا وهي معي، لقد خطبتها منك وقبلت، وهذا مهرها، أريدها الآن، ورمى في وجهه مالًا ملفوفًا في قماش أبيض[2].

وما بين أدنى المسائل في العلاقات وأعظمها كالشرف على الحرمة، والعِرق، والدم، كان الصدام يقع على أشده؛ إذ ليس هناك من توازن، أو تفاعل، أو حوار لحل هذه النزاعات غير القوة الغالبة، والاستقواء؛ لما في ذلك من مسوغات إغرائية كثيرة؛ من بينها غريزة فتنة المرأة، والتشهي بالاغتصاب التي كانت تسري في جسم القبيلة، ومن قِبل شيخها المؤتمر به، الوفي لهذه النزعة الموروثة من هرمية السلف. بهذه الصورة كانت القبائل العربية تنهج نمط حياتها التي سخرت كل طاقاتها من أجل فرض العزيمة بالعنف، وإلزام القبيلة الأخرى الضعيفة بالطاعة، وبأبشع سبل الاستبداد، أو إباحة سفك دمها، حماية لها، وبمد النفوذ الذي قد يصل إلى الشرف، كما فعل القايد عباس حين أراد أن يغتصب الفتاة حمامة، مغنَمًا له، قسرًا من عشيرتها، من دون جدوى: «سكت القايد عباس مستسلمًا للأمر الواقع، وخرج حْمِيدَه، ما ينتظره يحتاج إلى جهد كبير، وتخطيط دقيق، ورجال أشداء، منذ الآن لن يعرف النوم سبيلًا إلى عيون أولاد سيدي علي، سأحيل حياتهم جحيمًا، سأذلّهم كما لم يذل عرش قبلهم، أما الزيتوني والعربي فسأقتلهما كما قتلت والدهما، وسأرمي بجثتيهما في

(1) يعد لقب «القايد» في عرف ثقافة الثورة الجزائرية، بمثابة رتبة في الجيش التركي حين وجود العثمانيين في المنطقة، 1515 – 1830 ثم بعد ذلك تحول بوجود الاستعمار الفرنسي إلى شخصية نافذة، ومكانة مرموقة لمن يخدمها من ذوي الولاء لها، من بعض أتباعها، وينطق فيه حرف القاف بثلاث نقاط (ڤ) واستبدال الياء بالهمزة المكسورة.

(2) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 83.

الوديـان لتأكلهـا الذئـاب، لا بـد أن يصـيرا حكايـة تتناقلهـا الأجيـال، لا بـد أن يعـرف الجميـع مـن هـو حْمِيـدَه، بطـل الأبطـال وسـيد الرجـال[1].

لقـد كانـت الكلفـة الراجحـة للاسـتقواء، والجَهـد للغرائـز، والقـدرة عـلى القسـاوة هـي مـا يجلـب إرادة الحيـاة للقبيلـة، وبهـا تحمـي نفوذهـا ويـذود عـن سـلطانها بالعصبيـة المتفشـية في المرجعيـة الثقافيـة بخاصـة الالتحـام بالنسـب، أو مـا في معنـاه، كـما في قـول ابـن خلـدون «إن صلـة الرحـم طبيعـي في البـشر إلا في الأقـل. ومـن صلتهـا النعـرة عـلى ذوي القـربى وأهـل الأرحـام أن ينالهـم ضيـم أو تصيبهـم هلكـة. فـإن القريـب يجـد في نفسـه غضاضـة مـن ظلـم قريبـه، أو العـداء عليـه، ويـود لـو يحـول بينـه وبـين مـا يصلـه مـن المعاطـب والمهالـك[2]»، وفي هـذه الحالـة كان المجتمـع القبـلي مقسـمًا بـين توجـه النفـوذ بالشـعور بالعظمـة، في مقابـل ردة الفعـل مـن القبيلـة الثانيـة المتضعضعـة بفعـل مـا يتفاقـم عليهـا مـن خيبـات، كـما في الخيبـات المتتاليـة مـن قبيلـة أولاد سـيدي عـلي التـي كانـت في صراع محتـدم، حـين كانـت قبيلـة أولاد النـش دومًـا تحـاول أن تـزرع الرعـب بظلاميتهـا المسـتفحلة؛ في غيـاب التـوازن بالحـوار عـلى مـر العصـور: أعـاد الزيتـوني حكايـة الـصراع مـع أولاد النـش إلى جذورهـا الأولى، مـرورًا بمقتـل أبيـه بلخـير، إلى فـرار العـربي وحمامـة، إلى مداهمـة بيـت الشـيخ لكحـل، ومقتـل البُهْـلِي لخـضر، وفـرار سي الطالـب، إلى اختطـاف الطاهـر، وقـال في نهايـة تذكـيره:

- لم يعـد بمقدورنـا أن نسـكت، إمـا أن نتحـدى القايـد عبـاس، أو نلبـس لبـاس النسـاء ونمكـث في البيـوت[3].

بهـذه المشـهدية تـسرد الروايـة نـوازع النظـام القبـلي الـذي كان يسـتند إلى مثلبـة العـزم بالسـطو، وهـي الطويَّـة المتجـذرة في المـوروث الجمعـي، الزاخـرة بالحقـد، بوجـه عـام؛ إذ كان ذلـك يعـد جـزءًا مـن ثقافـة الضغينـة، ويتماهـى فيـه الرمـز الهلامـي البطـولي الـذي يسـعى إلى قطـع أوصـال التـوازن، ورفـض الحـوار، بـين الـذات والآخـر، خاصـة عندمـا يكـون الخطـاب متباينًـا في القبيلـة بـين الرؤيـة القامعـة المُهينـة، والرؤيـة المواجهـة لهـذا الإذلال، نظـير مـا تحملـه مـن أفـكار ومواقـف ضـد القبيلـة الأولى، وهـو مـا جسـده عـز الديـن جلاوجـي في نمـاذج هـذه

(1) المصدر السابق، ص 92.

(2) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1965، ج2، ص 481.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 165.

الشخصيات الغريمة، مثل شخصية الغدر، والنَّكْث، في مسمى القايد عباس الذي كان يمثل عصب قبيلة أولاد النش التي ارتمت بين أحضان فرنسا، ويعرض نفسه عليها بوصفه عنصرًا مؤثرًا، فضلاً عن كونه وفيًّا لها، وهو ما تبرره زياراته المتتالية للحاكم الذي قلده نياشين الاستحقاق، ومن جوائز ومكافآت تمنح له، نظير دسائسه المشفوعة بالطعن في خصومه من القبائل الأخرى، ويبيِّن هذا الحوار مدى غطرسة القايد عباس الذي قتل زوجة خليفة أمام عينيه «وهو سيد العرش وفخره، وبه صارت له القوة والمهابة... وقال: أنا ذاهب إلى المدينة، لقد دعاني الحاكم... الحاكم الفرنسي، تعرف أن الفرنسيين يقدرون الرجال الحقيقيين ويحفظون مكانتهم، سأذهب إليه برفقة شيخ الزاوية، أرجو أن يكلفني الحاكم بترأس كل عروش المنطقة خاصة أولاد سيدي بوقبَّه وأولاد سيدي علي، أريد أن أعقد لواء الإمارة لنا على الجميع»[1].

وإذا كان لقبيلة أولاد النَّش كامل الحظوة بتقربها من الحاكم الفرنسي، فإن قبيلة أولاد سيدي علي المناهضة للتغلغل الفرنسي، كانت تنال الفقد والامتهان من القايد عباس، الذي كان يمتهن صفتي المقرب من النظام الفرنسي، وشيخ قبيلة أولاد النَّش، ومن ثم، فإن الصراع بينهما أفاد منه النظام الاستعماري؛ مما كان يصلها من عين الجواسيس مثل القايد عباس الذي نُصِّب رقيبًا على من يخالفهم الرأي بتوصيل السِّعاية والنميمة إلى الحاكم الفرنسي في شكل وشاية لفرض الطاعة، كما في اغتيابه بفرض الأتاوة المبالغ فيها على قرية أولاد سيدي علي، وهو ما أشار إليه أحد شخوص هذه القرية في قوله «ولكنهم أخذوا منا كل شيء، أتاواتهم كانت قاتلة، الأتاوات رغم جورها ألفها الناس، تحدث مرة كل سنة، لكنها على أولاد سيدي علي أقسى؛ لأنهم متهمون بعدم طاعة أوامر القايد عباس، بل ومتهمون بالإعداد للتمرد والخروج عن القانون، والحاكم الفرنسي في المدينة يعلم أن القايد عباس يبالغ في الأمر، فأولاد سيدي علي لا حول لهم ولا قوةً، ولا يمكنهم أن يثوروا، ولكنه بقدر ما يسعى إلى كسر أي شوكة، مهما كانت صغيرة، يسعى لإرضاء القايد ليكسب وفاءه أكثر[2]. ولعل في غياب تحقيق شرط التكامل المتبادل بين الطرفين تكون العلاقة دومًا وصمةً، تسكن فيها طائلة الامتعاض، وحينذاك يصبح الخلاف مدعاة للضرر، لا خير يرتجى منه للوحدة

(1) المصدر السابق، ص 57، 59.

(2) المصدر السابق، ص 96.

مـن أجـل التعاضـد، قصـد الانتـماء الحقيقـي للواقـع، والوجـود الطبيعـي، بـلا تفـاوت أو تبايـن، أو تكـون فيـه الفـرص متكافئـة، والعدالـة متسـاوية، والحقـوق متطابقـة، والواجبـات متماثلـة، ولا يصـاغ فيـه النظـام إلا بمـا يحقـق المصلحـة للجميـع.

إن تصـور القبائـل في الروايـة عـلى هـذا النحـو هـو محصلـة ثقافيـة لنسـق الحيـاة الـذي سـاد دهـرًا، وليسـت قـاصرة عـلى قبيلـة بعينهـا فحسـب، بـل سـمة غالبـة عـلى جميـع المجتمعـات العربيـة منـذ أمـدٍ بعيـد، غـير أن عـز الديـن جلاوجـي اسـتطاع أن يقـدم لنـا الصـورة الوافيـة لمقومـات تكويـن الفصائـل الاجتماعيـة في الجزائـر قبـل، وفي أثنـاء، دخـول الاسـتعمار، فـكان مـن شـأن ذلـك أن تحالفـت هـذه القبائـل ضـد غياهـب الاسـتعمار، فانقسـمت قسـمين، أحدهـما أصبـح منضويًـا إلى الوطـن، في حـين انخـرط القسـم الثـاني في ذِمَّـة الاسـتعمار الغاصـب، تزلفًـا لمغانـمَ واهيـة، ومكاسـب ماتعـة، مبطنـة بـشراء الدنيـا، بشـهادة إجـماع الـرأي العـام الجزائـري؛ بالترجيـح الـذي كانـت لـه مسـوغاته التـي لا تخـرج عـن الخيانـة للوطـن.

وإذا كانـت بعـض الشرائـح الاجتماعيـة تقـف مـع الاسـتعمار الفرنـسي مسـاندة وجودهـا لأسـباب واهيـة، فـإن المقاومـة النزيهـة في مواقفهـا الأبيَّـة، وتدبيراتهـا المخلصـة لوطنهـا، قـد وقفـت سـدًّا حصينًـا ضـد مـشروع فرنسـا الاسـتيطاني، ورفضـت إشـاعة المجـيء إلى فرنسـا مـن أجـل التمـدن ونقـل الحضـارة، فاتسـمت المقاومـة بالرفـض المطلـق للوجـود الاسـتعماري؛ ولمحـاولات فرضـه بشـتى المنـاورات، والأسـاليب، والإغـراءات، واتخـذ هـذا الرفـض في بعـض الأحيـان مظهـر التحـدي المتصلِّـب لـكل القـرارات والإجـراءات الاسـتعمارية، سـواء أكانـت قانونيـة، أم إداريـة، أم عسـكرية، بـل حتـى لـو كانـت حضاريـة ثقافيـة[1].

2- الابتلاء بالفتنة/ منفى الذات

مـع توغُّـل الاسـتعمار في أقـاصي المناطـق، تغـيرت تركيبـة منظومـة المجتمـع القبـلي؛ بعـد أن شـعر المواطنـون أن فرنسـا حـاصرت القبائـل في بوتقـة ضيقـة مـن الحركـة والتفاعـل، وأدركـوا أنهـم بـدأوا يفقـدون مكاسـبهم مـن المسـتوطنين، ونهـب خـيرات وطنهـم، ناهيـك عـن إدراكهـم

(1) محمد الطيب العلوي: مظاهر المقاومة الجزائرية، من عام 1830 حتى ثورة نوفمبر 1954، قسنطينة، 1985، ص17.

زرع المخافة، ونشر الهلع، وبث الرعب في نفوس الأهالي، وبأن المستعمر لا يفرق بين هذا وذاك، أو يميز هذه القبيلة عن تلك، فلم يكن منه إلا أن يبادر في شق بنية تشغيل المجتمع القبلي، باختراق بعض الجماعات في وحدتها إيمانًا منها أنه السبيل الوحيد الذي من شأنه أن يكسب المهابة، ويفصل الناس بعضهم عن بعض، ويفقد الثقة فيما بينهم. وفي غمرة ذلك فهم المواطنون أن جسمًا غريبًا نخر وجودهم، وبدأ يفكك تركيبتهم، ويتلف مكونات مبادئهم، كما شعروا بأن مرجعيتهم الثقافية بدأت تفقد منزلتها، بعد أن انتهجت فرنسا سياسة فرق تسد، واستبعاد التماثل والتوافق؛ وهو ما يؤسس لخلق الفتنة، وفقد الثقة، وهو ما يعزز تطمين المستوطنين، وتأمين المجتمع بجميع فصائله باسم القانون، ونقل الحضارة، وتبليغ رسالة التنوير بالعلم، والتبشير بالديمقراطية، وإنارة العقل؛ كل ذلك وما شابه، داهن به المستعمر المواطنين، وتحامل عليهم بالافتراء؛ ليكون ما خطط له بمثابة المثال الذي يحتذى به، ولم يقتصر التنديد على هذه التصرفات من المواطنين فحسب، بل هناك من وقف احتجاجًا ضد نزع الملكية من بعض المثقفين المستوطنين أنفسهم، وقد ورد ذلك في عدة روايات كولونيالية تندد بنظام مصادرة الأراضي كما في رواية «الكولونياليون» لراندو Randau يتحدث فيها على لسان بطله؛ كسارد المحافظ الإداري: في تقرير للحاكم: كنت أقف دائمًا ضد نزع أراضي الأهالي، إن نزع اليد هذا... يخرب، ويقوِّض الفلاح، ويخلق بروليتارية عربية[1]، ويستعيد شارل كورتان Charles Coutin، فيما بعد في عام 1930، الأفكار والملاحظات نفسها في «الغابة التي أكلت الرجل»[2]، وكذلك لويس ماسينيون Louis Massigon في «الكلمة الممنوحة - العهد»[3] 1960.

فكيف تعامل المواطنون مع هذا الزيف من الاختلاقات الكاذبة التي حاول الاستعمار أن ينمقها بالتضليل والتمويه عن طريق المخاتلة، والمداهنة؟ وكيف دبَّر للسعي إلى إحراز الأمان من جهة، وفكر في الوجهة التي تؤمن الاستقرار والطمأنية من ناحية ثانية؟

لقد شغل توجس المواطنين انتباههم، وملك كل قواهم بتفكير تغلغلِ الاستعمار الفرنسي

---

(1) Robert Randau: Les Colons, édition Paris, Sansot, 1907, p.178.

(2) Charles Coutin: La brousse qui mangea l'homme, Paris, éditions de France , 1930, p. 20.

(3) Louis Massigon: Parole donnée, Paris, Dossiersndes lettres nouvelles, Juillard, 1962.

ينظر: عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 85 .

في خطابه المضلل، والطويَّة المتآمرة، والاختلاقات المرافقة للظفر بولاء بعض المواطنين له، خيفةً من التفكير في الدواعي المعارِضة لوجوده، بشتى السبل، من بينها التعاطي مع تشتيت الناس بأعين جاسوسية، سعيًا إلى تكوين مناصرين بالموالاة لوجود فرنسا، ودعمها، بوصفهم الأقدر على تبليغ الخطاب من ذات المواطنين أنفسهم؛ لمواجهة الأصوات المعادية للاستعمار، وبأنهم القوة القادرة على تقريب دواعي تمكين وجود فرنسا على نحو مباشر؛ بفعل تبليغ الرسالة من الناحية اللغوية والثقافية والدينية، وأن تأسيس خلية الموالاة لفرنسا من فصائل القبائل نفسها بات من الأولويات التي تعزز حاجة المستوطنين إلى الاستيلاء على الأراضي، والتصدي للمعارضين، وهو ما يخلق «انقسامًا مركزيًّا بين الممارسات الخطابية الاستعمارية التي تتصل بأرض محتلة، حين يتم سلب الأرض من السكان الأصليين، أو سيجري سلبها بأي وسيلة كانت... إن تلك الخطابات التي تتعلق بأرض يقوم فيها شكل الاستعمار على السيطرة... يمكن أن تمثل على وجه التقريب هذا الانقسام الذي يظهر أيضًا كعملية تقسيم خطابية بين تلك الشعوب، التي ينظر إليها على أنها بمعنى ما متحضرة، وتلك التي لا ينظر إليها هكذا... هذه الفروقات تغذي صناعة الأنماط الاستعمارية، فالشعوب الأصلية قد تمَّ تصورها وليدة الصدام الأوربي معها، وبالتالي يلفها خطاب البداءة، من ناحية أخرى يتم بناء الشرق[1] على أنه بربري، أو منحط[2].

في ظل هذه الفرضيات، بدأت الأطر الاجتماعية لذاكرة القبائل تتحول نسبيًّا إلى الانصهار في مستقر المصير المشترك، والانتماء إلى الوطن، بوصفه المُقام الرحب، وأديم هذه الأرض الدافئة التي تجمع كل الأطياف بشذى تضوُّع شيحها الشميم، ينبغي أن نَفديها بالغالي والنفيس، والسعي إلى الحفاظ على الذاكرة التي تتأسس على توحيد الصفوف، بعيدًا عن النعرات الفردية، والنزعات العصبية ذات التوجه القبلي، وهو ما ركزت عليه حوبة، ضمنيًّا، في سرد حكاياتها للراوي، الذي شخصها بإحكام؛ فيما يمكن حصوله تبصُّرًا لهذا الوطن، كما جاء في رأي ما كان يجري على ألسنة عامة الناس: «في المقاهي، والأسواق، والنوادي، والمساجد، والأحياء الفقيرة، اتخذ حديث الناس منحًى آخر، لم يألفوه منذ سنوات، وسرت في

(1) المقصود بدول الشرق، تلك الجهة التي تقع بين الدول الاستعمارية.

(2) ينظر: آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، سوريا، 2007. ص 116، 117.

القلب عقيدة جديدة بدأت تينع لها النفوس...، كان يوسف الروج قد جلس ذلك المساء طويلاً مع علال القهواجي محاولاً أن يقنعه ليقوم بمهمة جمع المال من الناس...، وكم كان تأثره عميقًا ويوسف الروج يواجهه بقوله:

- يا علال، الجزائر في حاجة إلى كل أبنائها، أنا، وأنت، وبشير، ووريدة المرقومة، والعربي الموستاش، و.. هذا الوطن يئن، يستغيث، إنْ لم ننصره نحن فمن؟[1].

لا ريب في أن استبداد الاستعمار غيّر من معادلة قيم فعاليات المواطنين؛ للدفاع عن حقوقهم، ومواجهة الطغيان الذي لا مبدأ له إلا ابتزاز الخيرات، ومصِّ الدماء، وفي هذه الحال «يرتكز بناء صورة الخاضع للاحتلال، في هذه الأوضاع الاستعمارية على خاصيتين: يشعر الممارس للاحتلال أنه في حرب خفية، ويظن أن عليه أن يبرهن على قوته باستمرار، وكل عنف من جانب الخاضع للاحتلال، «أو» على النظام القائم يتم تحقيره ثقافيًّا، بوصفه عملاً إرهابيًّا، أو عصيانًا.. وتسمح هذه المسلمات بتبرير استخدام القوة العسكرية بفرض إعطاء وضعية «المقاتل العدو»[2]. وإذا كان النظام الفرنسي يمثل الاستبداد العلني المتجبر، بوصفه المصدر المعلوم للشر، والجلي للنهب، والظاهر للعيان، فإن هناك رافدًا عاضدًا، لهذا المصدر، وبألد شراسة، ينفذ رغبة الاستعمار إما جهرًا بالانكشاف، أو بعين الجاسوس، من منطلق المطلوب تحقيقه؛ بالانقياد للحاكم الفرنسي الذي يشير بآمريته النافذة، وفي ضوء ذلك وجد المواطنون أنفسهم أمام ثلاثة أنواع من الاستعمار، الأول يتمثل في الاحتلال بغزو وطن برمته، والثاني استعمار إمبريالي استيطاني مضلل بإخضاع الملكيات الفردية إلى السلب والاستيلاء بالقوة على الأراضي، والنوع الثالث يتمثل في الحلفاء المتعاهدين مع فرنسا من الذين خانوا الوطن، ومارسوا القمع التعسفي، واشتروا التبعية إرضاء للحاكم؛ مقابل عطية زهيدة، أو نكاية في ابن العم، أو في جاره من باب الانتقام، وأصبح كما لو أنه قطع صلاته مع أصله بعد ارتمائه في حضن الآخر العسِف، وبذلك لم تستطع فرنسا تحصين وجودها إلا بشراء الذمم؛ إما لجاه مثل القايد عباس، أو لمال، أو على أساس دفع الخطر من ملاحقة فرنسا لهم، أو سعيًا إلى كسب ود السلطة القائمة، وفي كل الأحوال يتحول في نظر المجتمع

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، 359، 360.

(2) ينظر: بيار كونيسا: صنع العدو، أو كيف تقتل بضمير مرتاح، ترجمة نبيل عجان، 2018، ص 174.

بأنـه غـادرٌ، وُظِّـف حليفًـا بعـد أن اسـتصغر كرامتـه، وأصبـح مرتهنًـا للآخـر الغريـب عـن ملتـه، وقـد تحـول الكثـير منهـم إلى مسـخ مرتهـن، ومـع ذلـك تبقـى الشريحـة الغالبـة مـن المجتمـع رافضـة السـقوط في صـورة هـذا الابتـذال، وقـد عـبرت عنـه هـذه الرؤيـة السرديـة في شـخصية الشـيخ الزيتـوني عندمـا لاحـظ غيـاب سي الطالـب الـذي كان يعلِّـم أطفـال القريـة حفـظ القـرآن، فتوجـه إلى أحـد الأطفـال مسـتفسرًا عـن غيـاب شـيخ المسـجد، فـرد عليـه الطفـل:

- سيدي غير موجود، ووجدنا هذه الورقة في مكانه.

- وفي بيته؟ ربما هو في البيت.

قالهـا وهـو يفـض الورقـة المطويـة، راح يتهجاهـا وقـد غشي الحـزن الشـديد ملامحه، وارتعشـت يـداه: اعـذروني لقـد فـررت بنفـسي تحـت جنـح الظـلام، لا أريـد أن أتحـول إلى جاسـوس عليكـم، ضغْـط القايـد عبـاس ورجالـه عـليَّ لا يُحتمـل، بقـائي يعنـي أمريـن: إمـا إن أخونكـم، والخيانـة ليسـت مـن شـيم الرجـال، أو أن أقتـل فتضيـع زوجتـي وأولادي[1].

وفـرار شـيخ المسـجد مـن تعليـم الأطفـال، يعنـي رفضـه أن يكـون حليفًـا متعاونًـا مـع العمـلاء الذيـن تنكـروا لهويتهـم، وعـدم السـقوط في عـرض ذمتـه للخيانـة «لقـد تناقلـت صحـف الصبـاح موقـف القِيَّـاد والموظفـين وأصحـاب الزوايـا والطرقيـة والنـواب مـن الحـرب العالميـة الثانيـة، إنهـم لم يؤيـدوا فرنسـا فحسـب، بـل تطوعـوا جنـودًا في قواتهـا، وعـلى رأس الجميـع فرحـات عبـاس وابـن جَلُّـول والأخـضري، وأعلـن حـزب الشـعب موقفـه صراحـة، لـن نقـف مـع فرنسـا ضـد ألمانيـا، وبقـي النـاس يترقبـون موقـف العلـماء الذيـن دعـوا إلى اجتـماع في نـادي الترقـي بالعاصمـة[2].

وبالنظـر إلى ذلـك، فـإن لـب المشـكلة يكمـن في أزمـة توحيـد الصفـوف، وتـزداد هـذه الأزمـة تفاقـمًا مـع توظيـف بعـض شـيوخ الزوايـا كطـرفٍ وجيـه في الخيانـة، وهـي ظاهـرة محوريـة لا يمكـن التسـويغ لهـا بـأي شـكل، عـلى الرغـم مـن أن بـداءة الثـورة قـد انطلقـت مـن رحـم الـوازع الدينـي، بخاصـة مـن الطـرق الصوفيـة والزوايـا، ولعـل المتتبـع لروايتـي الكاتـب نفسـه «حوبـة»، كـما في روايـة «الحـب ليـلاً - في حـضرة الأعـور الدجـال» مـا يفـي برسـالة رسـم صـورة بعـض شـخوص رجـال الديـن، وهـم يتخـذون موقفًـا معاديًـا للثـورة، ومسـاندًا للخيانـة، ومـن ثـم يعـد

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 156.

(2) المصدر السابق، ص 426.

«رجال الزوايا وبني وِي وِي وأولاد القياد، هؤلاء لا ينتظر منهم خيرٌ مطلقًا[1]. والصورة نفسها تشخصها صورة المفتي الذي نصبته فرنسا عميلاً لها على حسب رأي سي الهادي الذي قال: لقد اغتيل اليوم مفتي الجزائر، الشيخ كَحُّول بشارع لالير بالجزائر العاصمة. اندفع يوسف الرُّوجْ معلقًا: -أعرفه، اسمه عمر بن دالي إمام المسجد الجديد، وما يقلق؟ هذا عميل الاستعمار، وفرنسا هي التي نصبته مفتيًا على الشعب، لا يحسن إلا أن يحرض الاستعمار على العلماء. قال سي رابح: فليذهب إذن للجحيم...»[2]. وقد كان وقوف بعض رجال الدين في صف الاستعمار في حالتين، إما إلى جانب النظام الفرنسي مباشرة، أو إلى جانب العملاء من القيادات الذين نصبتهم فرنسا عيونًا رائية، وآذانًا مصغية ضد أنصار الوطنية. ولعل أخطر ما في هذا الانزلاق الذي يهدد كيان المنظومة الدينية، بوصفها المرجعية الصلبة، هو اتخاذهم جواسيس بالتسلل إلى ذهنيات المواطنين، من أجل تقسيم المجتمع وتوزيعه إلى اتجاهين، الأول وطني متماسك بهويته الثقافية، ومرجعيته الدينية، والثاني تابع للآخر في شكل وباء، يأتي على الأخضر واليابس، ومن شأنه أن يهدد مصير الأمة لحسابات مذعنة، ليس إلا. ولعل في برودة المؤتمر الإسلامي تجاه الثورة ما يفي بالقصد، على نحو ما جاء في هذا الحوار بين سي رابح وأمقران: «كل هذا القهر ويهرولون إلى المؤتمر الإسلامي؟ رد أمقران ساخرًا دون أن يجلس:

- أحلام تنطلي على السذج، لقد رفضه مصالي وجماعته؛ لأنه طريق للاندماج، وأعتقد أن ابن باديس والعلماء قد أخطأوا. عدل سي رابح عمامته، وقال:

- فعلاً أخطأوا، هذا المؤتمر يخدم النخبة والنواب، أما نحن فلا ديك لنا فيه ولا دجاجة[3]».

لذلك وظفت فرنسا كل ما تقدر عليه لإقناع عليَّة القوم بالانخراط في صفوفها، علنًا أو تسترًا، على سبيل الإغراءات التي كان يغدقها الحاكم الفرنسي على الموالين لفرنسا، كما في الجزية التي كان يغدقها على القايد عباس نظير القيام بالدور المنوط به، وقد وصفه السارد حين عاد ذات مرة من زيارته الحاكم الفرنسي «مترعًا بالفرح: ما أجمل هذه الحياة التي

(1) المصدر السابق، ص 320.

(2) المصدر السابق، ص 405.

(3) المصدر السابق، ص 383.

ترخي زمامها دائمًا أمامه، لقد زار هذا اليوم مع شيخ الزاوية الحاكمَ الفرنسي في المدينة، وقد استقبلهم بكثير من التقدير، وأوْلمَ لهم مع جمع من العرب والفرنسيين واليهود، وقام على خدمتهم حشم منضبطون كأنهم جلبوا من جنة الخلد، قال لهم الحاكم الفرنسي: الأمة الفرنساوية أمة عظيمة، وأرضها لا تغرب عنها الشمس، وستجازي خيرًا كل من يقف معها ويخلص في خدمتها، وضرب مثالًا بالقايد عباس في إخلاصه وتفانيه، ووعد برفع مرتبته وتقديم الدعم له»[1].

ومع تمادي صراعات القبائل فيما بينها، التي امتدت أمدًا، أصبح جديرًا بهم أن تتحول مساعيهم مع جرائم الاستعمار، وتجدد في شكل آخر، بين مجموعة من الأطراف، وجملة من المصالح، أما الأطراف فهي «المواطنون، والجيش الفرنسي، والاستعمار الاستيطاني، والعملاء لفرنسا، والخيانة بالتَّقيَّة الدينية من شيوخ الزوايا» في حين تمثل الصراع في مواجهة التأثير على المصالح حول موضوعات: «تمكين الهوية، توفير الحرية، تحقيق العدالة، استيثاق الأمن والأمان، تحييد المعتقد» وأن أي تنكُّر لواحدة من هذه الحالات يتسبب في حدوث الصراع، «حيث تكون آخرية الهوية هي الحضور القلق في داخل الذات لنوع من التوتر الوجودي، الذي يظهر حين تنظر (إليه) على نحو فيه مخاطرة في مرآة مغبشة»[2]؛ وفي ظل هذه المعطيات بدأت التحالفات تتكتل بين من هو وطني، ومن هو غازٍ، ومن هو مغتصب لخيرات الوطن، ومن هو خائن في صفات عديدة، وذات أبعاد متماهية، فضلًا عن التفاوت في الآليات والمكاسب، والظروف التي أسهمت في تعقيد العلاقات المتشابكة، بين هذه الأطراف ومسببات تنامي الصراع، وتأثيرها على لحمة الوطن، وتصادم الأطراف بعضها ببعض؛ كي يسعى كل طرف إلى تحقيق تطلعاته وأهدافه؛ وحسب وجهة النظر هذه، يصبح وضع إثبات القوة في مواجهة الآخر الذي يحاول فرض سيطرته ظلمًا، هو المنتصر؛ لأن القوة التي تفرض سيطرتها في غير ما يوجبه المنطق والحق هي قوة زائلة، ومندثرة لا محالة، والحال هذه لتوكيد الوفاء بالعهد من أحفاد المقاومة هو البحث عن السبيل للخروج من الوضع الراهن، ولن يكون ذلك كذلك إلا بوجهة تحديد الهدف، حتى لو اقتضى الأمر إراقة الدماء؛ قصد تهوين الطريق، لما هو آتٍ، متخذين من التذكير بمآثر السلف نبراسًا يمتثلون لعزيمة إرادتهم.

---

(1) المصدر السابق، ص 70.

(2) هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، 2006، ص109.

3- روح النضال/ تضارب الأطراف

إن استبدال النضال بالهوية اليقينية، أو التقليدية، في ظل وجود الاستعمار بما يحمل من بعد ثقافي استبدادي، كان من مسؤوليته أن يحقق الإجماع بين المواطنين لمواجهة الخطر المحدق، الذي أصبح يحاصر المواطنين تدريجيًّا، من هنا بدأ الوعي النضالي يفكر في البديل عن كل ما كان سائدًا من نسق ثقافي متوارث، فرضه نمط حياة سريالية اللاوعي الثقافي، وأخذ يتبصَّر في السعي إلى البحث عن كيفية الخلاص من تسلط الاستعمار، والنجاة من براثن ثقافته الهدامة، بعد أن رأى فيه إجمال وجوده في استغلال خيرات البلد، والهيمنة على الوطن، والتحكم في مستقبله، وإهلاك كل من يحاول التمرد على الطاعة، وإذابة هويته الثقافية، وقد كان هذا المطلب يتجلى لدى النخبة الثقافية الفرنسية قبل النظام السياسي، والنظرة الكولونيالية، ولنا في ذلك خير دليل الروائي لويس لوكوك Louis Lecoq في كل أعماله الروائية الحريق-1921، وبروميتش والقبائلي-1923، وخمسة في عينك-1925، وشمس-1928، وباسكولايت الجزائري-1931 وفي كل هذه الأعمال وفي غيرها من الكتاب الكولونياليين -آنذاك على وجه التحديد- كانوا يرافعون أولًا وقبل كل شيء عن أطروحة (الانصهار الروحي) مع الأهالي... ومن ثم كان لا بد من أن يولد «إنسان جديد» في الجزائر، وأن تكون المستعمرة «خلاصة تركيبة للأجناس والأقوام المتخامة، المتماسكة بأسمنت الثقافة الفرنسية»[1].

وإذا كانت طبيعة الوجود توجِب التفكير بالوعي الجماعي خارج النزعة الفردية، وولوج التفكير في عالم المصلحة الجماعية، فإن المسافة بين النزعة الفردية والمصلحة الجماعية هي نفسها المسافة بين الأصل المشترك والفعل الذاتي؛ حينما يتم تحصين التفكير في حب الوطن، وتوثيق الوصول إلى مناصرته، رغبة في البحث عن السكينة والسيادة، واستبدال البذل والعطاء لصونه بالأصل المتوارث في نصرة القبيلة، أو بالمرجعية التي كانت تؤسس لعلاقة الإنسان بالقيم، في مقابل حاجات الذات في راهننا إلى التعلق بهوية جديدة، أصبحت تؤسس لعلاقة الإنسان بحبه لوطنه، من منظور أن الانتماء للشيء، والارتباط الحقيقي للوطن، ليس في بناء المجتمع فحسب، أو بالمنظور «السابق عليه، أو المكون له، بل في الغاية التي وجد من

---

(1) Lelcoq: «commentaire de la penerriéde la vie mediterraniéenne, article de Charles Ganiaux», déjà cité, Afrique, avril 1925.

عن عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 159، 160 .

أجلها، والغاية كامنة في الشيء، وليست كالكسب الذي يسبق الشيء ويختلف عنه، فالعلة الغائية كافية، بمعنى أنها تحقق هوية الشيء، تمنحه دلالته، أو وظيفته»[1].

وفي الأنظمة الاستعمارية المتسلطة تحاصَر الكفاءات النضالية التي تكرس جهودها للحماية، وتلتفُّ حول المواقف المجدية، كما تضايق القدرات الواعية بإزاحة موضوعاتها الناجعة إلى مقصودية واهنة، يكون محصولها الإطار الذي يمثل كينونة الاستعمار، من دون مراعاة كينونة المصدر الحقيقي للوجود من أبناء البلد، بعد إخضاعهم للحرمان المستديم لأي مباح؛ إلا في حدود ما يسمح به الإشباع الفطري للرغبة الغريزية الاستهلاكية، من دون أن تكون له قوة فاعلة من واقعه المسلوب عنوة، نظير الاغتراب الذي تعيشه الذات.

على هذا الأساس كان النضال إنجازًا من الضمائر الحية، وسعيًا إلى تحسيس الجماهير بالأمان. ومن الواضح أن سرد حوبة للأحداث رسم هذا التصور في حدود الواقع بإجادة العرض، قياسًا إلى ما كان سائدًا من جس نبض الواقع الاجتماعي في المرحلة الفاصلة بين المقاومة وثورة التحرير، على الرغم من أذيَّة الفواعل الناصبة لعداء المقاومة من المستعمرين، والمعمرين، والعملاء الموالين الذين كانوا يشكلون عقبة في طريق المقاومة، وهو الإحساس الذي كان ينتاب الذهنية الجزائرية قبل ثورة التحرير. وفي هذه الحال أصبحت الذات معنية في وعيها بالبحث عن وجودها الحقيقي، بالنظر إلى المؤثرات الاستعمارية التي غالبًا ما تميل إلى تجريد المجتمعات من القيم، وإلى تقويض أنظمتها الثقافية، وسلب خيراتها. والمواطن في تعرضه لهذا القمع، فإنه معني حتمًا بتأسيس وعي الوجود؛ لمواجهة يد الاستعمار الآثمة، وكان الجزائريون يدركون أن هذه الأرض لن تغرد إلا بحروفها النابعة من رحمها... كان نداء الوطن أقوى من كل نداء، وكان الجميع يحس بالمسؤولية الملقاة على عاتقه، لقد بدأت معالم الطريق تتكشف، ودروب المسير تتضح، وراحت الأخبار تتوالى عن النجاحات الكبيرة التي حققها قادة النجم وأنصاره في باريس قلب الاستعمار، حين نظموا مظاهرة حاشدة اشترك فيها ثمانون ألفًا، رفعوا فيها جميعًا العلم الوطني، وهتفوا جميعًا باستقلال الجزائر، وإطلاق صراح مصالي ورفاقه[2].

---

(1) مطاع صفدي: الفكر بما يرجع إليه وحده سؤال العتبات مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، عدد 102/ 103، 1998، ص 7.

(2) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 403.

إن إدراك فعل الوعي النضالي، الذي رسمته حوبة بإجادة، يعني في نظر الصراع السياسي الاعتراف بالمظلومية، والإقرار بالإساءة والاستبداد من شدة الارتكاس الذي أصاب المواطنين، والجور على ذوي الحق، بدافع خلفية الاغتصاب القسري، ومن هنا تبين لهم أن المقاومة هي السبيل الوحيد لتحديد مبتغى علاقة الصلة بين كافة الفصائل، لكسب التعاطف والتعاضد فيما بينهم، غير أن ما حدث، وما لم يكن في الحسبان، هو تعرض اللحمة للاختراق على مستوى الخيانة العظمى من بعض المتخاذلين -عن واجب الوطن- الذين كان يغذيهم الاستعمار؛ لكي يقوض عمليات سيرورة التحول النضالي إلى غير جدوى، فكان من تداعيات ذلك أن تأزمت هذه اللحمة، وهي الرؤية التي عمقت مأساة الذات على نحو ما أشار إليه هذا الحديث الدائر بين عنصرين فاعلين للخيانة، وهما الشيخ عمار والقايد عباس في حوار بينهما، يُسرَد فيه طريقة الضرر لأولاد سيدي علي، وقصة قتل «الرَّبْح بنت إبراهيم» التي لم يكن لها ذنب سوى أنها اعتذرت عن خدمة القايد عباس، فما كان منه إلا أن قال للشيخ عمار: «يا الشيخ، العرب لا تربيهم إلا العصا، لاحظ لا أحد يجرؤ على تحدي فرنسا، لماذا؟ إنها القوة، لكن تصور لو تتسامح معهم قليلاً سيعصفون بها في لحظات... ولكنهم قُتلوا كالكلاب»[1]. إن سردًا من هذا القبيل يعطي الانطباع الكافي لظاهرة لم يكن أحد يتصورها، ومع ذلك فإن المقاومة لم تصنع منها حدثًا بارزًا، ما دام مصدر القمع والقتل نابعًا من الوجع الاستعماري، على الرغم من أن كليهما منبت جاذبية الطغيان والقمع، وفي هذه الحالة إذًا، تضاف الخيانة من ذوي القربى إلى غطرسة المستعمر كمقايضة سياسية قمعية بالتحفيز إلى الانتفاع من كليهما على حساب الوطنيين، بخاصة حين يدفع بالعملاء إلى القيام بالأذية ضد أبناء جلدتهم.

والمتصفح لهذا المقام الوصفيّ من جور المتخاذلين، يدرك المسار الذي كانت عليه المقاومة، وقد شخَّص عز الدين جلاوجي هذه الحالة بما يجعل منها متناسقة مع روح قراءة التاريخ، وإظهار الدور الاجتماعي الذي بدأ يتحمل مسؤولية النضال في سبيل الوطن، قبل اندلاع ثورة التحرير، وهذا ما كان يعطي قيمة مضافة للسرد القائم على الاختلاف في سلسلة الحالات والتحولات، التي كانت تفرض وجود ملفوظين محوريين، أحدهما اتصالي بين

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 27. ينظر أيضًا ص 34.

الأطـراف النضاليـة، والثـاني انفصـالي بـين الأطـراف القمعيـة، وقـد تتبـادل الأدوار لتصبـح العلاقـة قائمـة بـين علاقـة الرغبـة وعلاقـة الـصراع بأصـوات متعـددة، مـن خـلال ملفـوظ تحـول الفعـل بـين المرسـل/ المرسـل إليـه بوصفـه محـور تواصـل، والموضـوع/ النضـال، والفاعـل المعاكـس الـذي يتجسـد في المسـتعمر، والمعمـر، والمـوالي لهـما، وهـو النسـق الـذي اشـتغلت عليـه البنيـة العامليـة في المسـار التوليدي للعمليـة السرديـة.

وبتأمـلٍ سـلس يجـد المتلقـي ذلـك بيـسر في أثنـاء تحـولات مواقـع الشـخصيات التـي كانـت تـدور في فلـك الـصراع مـن خـلال الخطاطـة الواصفـة لبنيـة الأدوار السرديـة، والعلاقـات المتفاوتـة فيـما بـين الشـخصيات عـلى وَفـق حتميـة الـصراع بـين طـرف النضـال، وطـرف الإذلال، وهـو مـا عمـق مـن تزايـد أسـباب النزاعـات وعواقبهـا، سـعيًا إلى معالجتـه بمـا يوجبـه الضمـير الحـي في المواطنـين، لذلـك قـال مصـالي الحـاج، الشـخصية البـارزة للـروح الوطنيـة، في لقـاء لـه بالمناضلـين: يـا إخـوان هـذا الـتراب ليـس للبيـع، ليـس للبيـع، ليـس للبيـع، ودوت الحناجـر صائحـة بحيـاة الجزائـر، وحيـاة مصـالي الحـاج، الـذي مـا كاد يخـرج حتـى حملتـه الجماهـير الشـعبية عـلى الأكتـاف، وانطلقـت تجـوب بـه الشـوارع مناديـة باسـتقلال الجزائـر، وصـارت كلمته الخالـدة «هذا الـتراب ليـس للبيـع» لازمـة لنشـيد أسـطوري عمـلاق ظلـت تـردده الجماهـير المتعطشـة للحريـة والكرامـة في كل شـبر مـن أرض الجزائـر»[1]. وفي هـذا مـا يدعـو إلى الحـماس الفيـاض الـذي يواجَـه بـه الاسـتعمار، ولعـل الأسـلوب الـذي خاطـب بـه مصـالي الحـاج مناضليـه مـن شـأنه أن ينمـي التعاطـف؛ بدافـع تحسـيس نبـض المشـاعر، والحـث عـلى التحفيـز لإقنـاع شـواغل المتعطشـين للحريـة، ونيـل السـيادة، ولنـا في ذلـك مثـال روايـة «الزلـزال» للطاهـر وطـار التـي رصـد فيهـا روح النضـال في المواطنـين، كـما جـاء عـلى لسـان شـخصية بولـرواح، وهـو يناجـي نفسـه، قولـه: «كنـا نعمـل بدافـع العروبـة، والديـن وبضمـير العـربي الحـر إلى جانـب ابـن باديـس وأهـل الفضـل والعلـم مـن صحابتـه وتلاميـذه، كنـا نعمـر ولا نخـرب، نعمـر الألسـنة بلغـة الضـاد لغـة القـرآن الكريـم، نعمـر الأفئـدة بالديـن بالحديـث والسـنة»[2].

ولـكي تنجـح المقاومـة كان عليهـا أن تمـارس التحـدي في مهمتهـا الصعبة أمام مسـاعي الاسـتعمار

(1) المصدر السابق، ص 407/ 408.

(2) الطاهر وطار: الزلزال، الجزائر، 1980، ص 31.

الـذي بـدأ يبالـغ في التنكيـل بالبنيـة التحتيـة الاجتماعيـة، ويـسرف في التصعيـد، ويضيِّـق الخنـاق العسِـف، المتسـلط عـلى رِبقـة الوطـن، فلـم يكـن لهـا مـن بديـل غـير العمـل الـسري، بوصفـه الطريـق العُظْمَـى التـي اتخذتهـا المقاومـة بالمـوازاة مـع نشـاطها العلنـي، وبـإدارة محكمـة، مـن خـلال ربـط النضـال بالتحصـين الدينـي، وكان الكولونياليـون مـن المثقفـين يعترفـون بخطـورة الربط بـين الهويـة والديـن، عـلى نحـو مـا سردتـه شـخصية الخـوني في حكايـة -الكولونيـالي- لويـس Louis Lecoq [كل سـائل يتبـع الانحـدار]، المنشـورة في جـوان 1925 يبـدو أن الإسـلام والوطنيـة، فعـلاً، مترادفـان... إن هـذه الدعايـة يمكـن جـدًّا، في الواقـع، أن تتبـع هدفًـا سياسـيًّا، وتبحـث كثـيرًا عـن مهاجمـة وإصابـة القضيـة الفرنسـية... وهـذا ينـزع إلى تقويـة وتدعيـم المقاومـة... ومـن ثـم يصبـح الديـن الإسـلامي، شـيئًا فشـيئًا، عامـلاً للهويـة، والشـخصية الوطنيـة[1].

وقـد بـدأت إشـارة التنظيـم الـسري مـع حـل حركـة نجـم شـمال إفريقيـا، التـي كان يرأسـها الأمـير خالـد، حفيـد الأمـير عبـد القـادر «لكـن فرنسـا خشـيت مـن هـذه الحركـة فنفـت الأمـير خالـد إلى مـصر، وحلـت الحـزب، فتحـول إلى السريـة»[2]. وقـد رأت المقاومـة أن جـزءًا مـن التفـوق عـلى المسـتعمر هـو الـشروع في سريـة النضـال، فيـما كان يسـمى بمصطلـح الثـورة الجزائريـة «الفـدائي، والمسـبِّل» ومـن هنـا كان التحـدي موجعًـا للمعمريـن والعمـلاء؛ لوهـن تحصينهـم في مواجهـة وقائيـة التكلفـة العقابيـة التـي كان يدفـع ثمنهـا الوطـن، والبنيـة التحتيـة الاجتماعيـة، بالنظـر إلى المواجهـة غـير العادلـة بـين جميـع الأطـراف المتصارعـة، فـما كان مـن الأطـراف الموالية للاسـتعمار إلا أن تأخـذ العـدة لمواجهـة التنظيـم الـسري، بعـد أن «أحـس المعمـرون بالاسـتفزاز الكبـير، هـذه اليقظـة التـي راحـت تـسري في نفـوس النـاس لا يمكـن أن تبـشر بخـير، ولعـل الأيـام القادمـة تختـزن أعاصـير سـتَهدُّ حصونًـا بنوهـا منـذ أكـثر مـن قـرن، فخـرج العـشرات منهـم إلى شـوارع المدينـة مدججـين كعادتهـم بأسـلحتهم المختلفـة، حاملـين في تحـد سـافر علـم فرنسـا عـلى سـياراتهم، وحتـى ظهورهـم، وسريعًـا انتـشرت الشرطـة في أماكـن متفرقـة مدعومـة في بعـض الأماكـن بقـوات الجيـش، تحسـبًا لانـدلاع مواجهـات قـد لا تحمـد عقباهـا». [3]

وبذلـك بقيـت الجهـود المبذولـة مـن سريـة النضـال -كفاعـل أسـاس- توفـر للإطـار الثـوري،

---

(1) ينظر: عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 99، 101.

(2) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 305.

(3) المصدر السابق، ص 413، 414.

حماية للبنية الاجتماعية، وتقويةً لخلق الفتنة في صفوف المنظومة الاستعمارية، كما يوضحه واقع الحال في هذا الحوار الذي دار بين العناصر الفاعلة في النضال: «تناهى صوت أمقران إلى الثلاثة، فمالوا إلى حيث كان يقف محرضًا، بجانبه كان يقف يوسف الرُّوجْ، الذي انسحب مقتربًا من سي رابح، سائلًا: كيف تركتم الأحوال وسط المدينة؟ تنهد سي رابح وأجاب: مازال الفرنسيون واليهود يثيرون استفزازنا، بشعاراتهم، وتصريحاتهم، ومظاهر احتفالاتهم، ومازال الجزائريون يتجمعون في كل مكان مستائين. أمسك يوسف الرُّوجْ بيد سي رابح وقال:

- سأنتقل يا عمي رابح إلى وسط المدينة، لا بد أن أطوف بالأحياء العربية، هذه فرصتنا لشحذ الهمم، وصلتنا تعليمات سرية بذلك[1]».

وفي ضوء ذلك، تم التعامل مع صراع الموالين للاستعمار على أنه استفزاز، وخيانة، فاحتدَّت المعركة بعد أن ساد انعدام الثقة، وعمت الضغينة، التي أدت إلى مقت المجتمع، واستشراء المعاناة، وتراكم التعديات على الحقوق الفردية، على وجه التحديد، من الذين يمارسون الظلم نيابة عن المستعمر، لذلك تعمقت مصادر الكراهية التي أوجدت فِرَقًا سرية، غير معروف الإخبار عنها، «وهكذا تم تأسيس تنظيم سري سمي حزب الثوار»[2]، بخاصة في مواجهة العناصر الفاعلة التي تقبض الحوافز، بغرض تشجيعها على تلقف الاغتياب، وهي الصفة التي تميز بها العملاء من سَوْءَةِ ورثة العصبية القبلية. ولعل هذا ما يعطي أهمية كبرى للرواية الاستذكارية، والتذكير، والاستباق (مشاهد للتذكير الوراثي) كما يعطي أهمية للأسلوب الذي يكمن في خلق أسماء مختلطة (تتشابه مع أسماء أعلام لشخصيات تاريخية) وتستخدم هذه الأسماء كنقطة إرساء مرجعية، كما تشير في الوقت نفسه إلى أدوار مبرمجة بشكل سابق. أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي، في لائحة الأسماء التخييلية، (أو العكس) إلا أن نسبة ثبات الاسم (أو الدور الثابت في التاريخ، والشخصية التي تتحول إلى قدر) لا يمنع هذا الاسم من أن تكون له وظيفة سردية أصلية في العمل الأدبي»[3].

وإذا كان الأمر كذلك، كيف لنا أن نعطي معنى مقبولًا، ومفهومًا مقنعًا، لصوت النضال في مسمى حوبة على وجه التحديد؟ وكيف تكون الهوية نسقًا ثقافيًّا للنضال؟ وقبل ذلك

(1) المصدر السابق، ص 313.

(2) المصدر السابق، ص 355.

(3) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، 2013، ص 40، 41.

كيف نوفق بين ثوابت النضال، وتغير وعي البنية التحتية الاجتماعية؟ صحيح أن هذا النمط من الحياة الجديدة للنضال في سبيل الوطن أخفى الكثير من ثوابت الصراعات القبلية، التي كانت تمتاز عن كل قبيلة بالتفرد في المواقف، وكل قبيلة تستند في قراراتها إلى إرثها الحصين، غير أن هذا لا يمنع من أن للأصل مصيرًا حتميًّا في حياة الإنسان على مدار الحياة الكونية، ينبغي المحافظة عليه؛ «لأن أنساق الهوية بحسب تعبير كاسيلز Kastells هي محرك دينامي في تشكيل المجتمع، وبأنها عملية بناء المعنى على أساس خاصية ثقافية، أو مجموعة مرتبطة من الخصائص الثقافية، تحظى بأولوية على مصادر المعنى... وأن من يبني الهوية الجماعية وأيًّا كانت الأغراض يقرر بدرجة كبيرة المحتوى الرمزي لهذه الهوية ومعناها لأولئك الذين يتوحدون معها»[1]، بخاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة الوحدة الوطنية، وتعزيز الوعي بوحدة المصير من خلال الرهان على التهديد المستمر للعدو الخارجي، ... إن الوعي بوحدة المصير لا يحتاج إلى أخطار خارجية فحسب، بل أيضًا إلى هوية مشتركة، ... وغير الفعالة كفاية لتوحيدنا، بل الهوية التي تنبع من انتمائنا إلى كيان أمومي وأبوي، والتي تجعلها كلمة الوطن ملموسة، وتحمل الإخاء إلى ملايين المواطنين الذين لا تربطنا بهم رابطة الدم. إن ما نفتقر إليه لتحقيق مجتمع إنساني.. هو الوعي بأننا أولاد الأرض-الوطن ومواطنوها»[2].

لقد أجادت حوبة تصويرًا، وأتقنت هدًى، وإرشادًا في اللامقول في السرد، مع تعاظم وجود القمع الاستعماري، الذي كان مغذيًا للروح الوطنية، بعد أن رأى المواطنون أنه لن يجدي نفعًا مع ترهيبهم، أضف إلى ذلك أن اغتصاب الأراضي من أصحابها الأصليين وسلب خيرات الوطن كان يعد شكلًا من أشكال التحفيز ضد الوجود الاستعماري، وأرضًا خصبة للنضال، والمزيد من ردة الفعل، حيث العنف، والعنف المضاد كرد فعل أمام وقوع المجازر، التي أكدت صحتها بانتشارها في الوطن، ومن ثمة فإننا ندرك أن موجة النضال السري بدأت تخلق أساليب جديدة لأنماط حياة جديدة من التعامل مع الوجود الفرنسي، بعد أفول فواعل العصبية القبلية من الهويات التقليدية، وصعود انتماءات جديدة، أصبح يطلق عليها النضال السري مع الفدائيين والمسبِّلين، خاصة وأن إهانة الاستعمار بلغت من التعقيد إلى أن أصبح ممارسات الاضطهاد متعدد الإفراط من شتى أنواع التعذيب والتنكيل بالمواطنين،

(1) ينظر: السيد ياسين: شبكة الحضارة المعرفية، من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، 2009، ص 294، 299.

(2) ينظر: إدغار موران: النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة هناء صبحي، 2009، ص284.

وحـالات متفرعـة مـن عـدة مشـارب إلى أطـر تحكمهـا عنـاصر الخيانـة، تحـت مسـمى (القايـد)، أو (الحـركي)، أو (البيَّـاع) بالمفهـوم الشـعبي، ومـن ثـم فـإن ثقافـة النضـال بأنواعـه أصبحـت موثَّقـة بـكل مـا هـو وطنـي؛ للتعبـير عـن المصـير المشـترك؛ بوصفـه الوسـيط الـذي مـن شـأنه أن يجـدد الثقافـة المشـتركة بـين المواطنـين. وفي خضـم تزايـد هـذا الحـس المشـترك تـروي حوبـة لشـهريارها مـا يفيـد المنـاصرة والمـؤازرة بـين المناضلـين الذيـن كانـوا يتبادلـون الآراء والمواقـف، وفي أثنـاء انعقاد أحـد الاجتماعـات «دخـل شـاب عـلى الحاضريـن وهـو يلـوح بجريـدة فرنسـية، ورفـع صوتـه لافتًـا أنظـار الجميـع: هـل قرأتـم؟ وحـين التفـت إليـه الجميـع متشـوقين، راح يقـرأ بصـوت عـال:

- رينيـه وزيـر خارجيـة فرنسـا يجـدد تهديـده قائـلاً: «إن فرنسـا ستسـتعمل القـوة إذا لـزم الأمـر؛ للمحافظـة عـلى هيمنتهـا عـلى الجزائـر»، ارتفـع لغـط الجميـع، بـين متحـدٍّ ومسـتهين، وظهـر فرحـات عبـاس مـن مكتـب جانبـي وبجـواره ابـن جَلُّـول وعـلى ملامحهـما تعـب وإرهـاق، وقـال معلقًـا عـلى كلام الشـاب: ومـن قـال إننـا ضـد بسـط فرنسـا هيمنتِهـا عـلى الجزائـر؟ نحـن معهـا وسنسـاعدها، ولكننـا نريـد أن نكـون شركاء معهـا، نحـن يـا إخـوان سـنطالب بالمسـاواة، ليـس في إمبراطوريـة فرنسـا مواطـن درجـة أولى ومواطـن درجـة ثانيـة، الـكل سواسـية في الحقـوق والواجبـات»[1]. وفي كلمتـي وزيـر الخارجيـة وفرحـات عبـاس مـا يعمـق الجـرح في المواطنـين، ويجـدد التهديـد بقبضـة الاسـتبداد، ويغالطهـم بنقـل مـشروع فرنسـا الحضـاري إلى الجزائـر، ولعـل كلمـة وزيـر الخارجيـة لا تختلـف عـن كلمـة ألبـير صـارو وزيـر داخليـة فرنسـا الـذي قـال عـن الجزائريـين: «كل مـا عندهـم هـو الجهـاز الهضمـي»[2].

وفي موقـف فرحـات عبـاس المؤيـد لفكـرة الاندمـاج مـع فرنسـا، والمعـادي للوطـن مـا يؤكـد انتـماءه إلى ثقافتـه الفرنسـية، وزواجـه مـن إحـدى بناتهـا، ومـن ثـم فـإن موقفـه نابع مـن التماهي مـع الثقافـة المكتسـبة، وليـس مـع الثقافـة الأصيلـة، وبذلـك يتضـح لنـا أن الهويـة المكتسـبة إذا كانـت معـززة بشريكـة العمـر في الحيـاة الزوجيـة، غالبًـا مـا تقـرب صاحبهـا مـن ذات الآخـر، وتبعـده عـن فاعليـة ذاتـه، وفي هـذا مـا يعكـس مـأزق فرحـات عبـاس، ومـن كان في فصيلتـه، وامتثـالاً لهـذا السـياق أجـاب هتلـر عـن سـؤال: مـن أسـفل النـاس قابلتهـم في حياتـك، فأجـاب:

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 397.

(2) المصدر السابق، ص 436.

«الذيـن سـاعدوني عـلى احتـلال أوطانهـم»، وهـذا يـؤدي بنـا إلى أن الهويـة لا تترسـخ في المـرء إلا بمـا يتربَّـع في ذاتـه مـن رصيـد الضمـير الجمعـي، وتجـد كيانهـا في أصالتهـا، وحفـز الضمـير إزاء الوجـود المفـضي حِيـال عظمـة الشـخصية، والاتجـاه بهـا إلى التميُّـز، حتـى تكـون أسـلوبًا متـداولًا يفتخـر بأصلـه؛ ومـن أجـل ذلـك حـارب الاسـتعمار نهـج التواصـل مـع الـذات في مرجعيتهـا الثقافيـة؛ بشـتى الأسـاليب، ويذكـر الـروائي الكولونيـالي لويـس لوكـوك Louis Lecoq في روايتـه الأخـيرة «باسـكوليت الجزائـري»[1] أن التقـارب الثقـافي هـو أهـم عامـل للوحـدة حتـى في المنظـور العـربي «يجـب التقـرب مـن العـرب في الهـدف الأعـلى نفسـه للثقافـة الفرنسـية» ... غـير أن التهيئـة كانـت مسـتحيلة؛ لأن المسـتعمرة كانـت تحمـل في ذاتهـا تناقضاتهـا الخاصـة بهـا.

وإذا كانـت شـعارات النضـال تتكاثـر، فـإن دواعـي مـبررات رد الفعـل بالمواجهـة العنيفـة تنجـز أحداثًـا موجعـة، وفي الصميـم الـذي بـه قوامـه، وبدراسـات محكمـة، لتحقيـق أهـداف النضـال، كـما أن الجزائـري بطبعـه يرفـض الإذعـان، كـما في هـذا الحـوار الـذي دار بـين سي رابـح وأمقـران: «إذا كان التعصـب يعنـي حـب دينـي وجنـسي وبـلادي فـإني مـن أشـد المتعصبـين»[2]، يبـدو التعصـب في سـبيل الوطـن مسـكنَ الضمـير، وهـل يمكـن للمواطـن أن يفكـر في غـير ذلـك، أو يتحـدد وجـوده في وطـن غـيره؟ وهـل الشـعور الوطنـي بوصفـه تجسـيدًا للانتـماء يتجـاوز فضـاء مـا بداخلـه مـن حنـين لهـذا الوطـن، كـما تصـور ذلـك مفـدي زكريـا حـين قـال: نحـن روح، مزاجـه الضـاد والديـن، فلـن يسـتطيع قـط انحـلالًا هـذا هـو الدسـتور المـضيء الـذي يجـب أن تـردده الأجيـال أبـدًا، ويجـب أن تصـدح بـه الحناجـر في كل مـكان[3]؟ لذلـك عندمـا رأت فرنسـا أن مـا يميز الجزائـري هـو التفـاني في حبـه لوطنـه رغـم مـا يقـدم لـه مـن إغـراءات لتقبـل حضـارة فرنسـا، وأن كل واحـد يحمـل الوطـن في عمـق داخلـه وهـو مـا صرح بـه العـربي الموسـتاش في قولـه: «حتـى يتأكـد لهـذا الغـربي أن فرنسـا لا تفـرق بـين الجزائريـين»[4]، أو كـما جـاء في هـذا الحـوار بـين حسـان بلخـيرد ويوسـف الـروج: لقـد وضعنـا فرنسـا في عنـق الزجاجـة. رد يوسـف الـرُّوجْ سريعًـا، وفي نبرتـه اسـتهزاء:

---

(1) عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 276.

(2) المصدر السابق، ص 318.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 431.

(4) المصدر السابق، ص 460.

- بـل أعناقنـا نحـن يـا حسـان، ألم تقـرأ تصريـح الجـنرال كاتـرو؟ أسرع حسـان بَلْخِـيرَدْ يجيـب، وهـو يرخـي ذراعه:

- لا، ماذا قال اللعين؟ واصل يوسف قائلًا:

- قـال: «لا بـد مـن القضـاء عـلى هـذه العاصفـة». سـكت بَلْخِـيرَدْ مصدومًـا، وعلـق العـربي الموسـتاش: أرأيـت يـا سي حسـان، نحـن عاصفـة، والعاصفـة التـي لا تقلـع الأشـجار النخـرة ليسـت عاصفـة[1].

وكـون هـذا الـرأي يطلـع مـن أبـرز شـخصيات في النضـال التـي سردتهـا حوبـة، فذلـك يعنـى اسـتواء الوعـي عـلى فعـل توكيـد الحـراك النضـالي، «ومـن البديهـي أن الوعـي.. الـذي يمكِّـن الإنسـان في بعـض الظـروف والفـرص الحاسـمة أحيانًـا، مـن التعبـير عـن حريتـه، [يسـتوي مـع] فعـل التوكيـد الـذاتي للشـخص، وفي فعـل التوكيـد الـذاتي للـذات، هنـاك فعـل التوكيـد الـذاتي للوعـي، والتوكيـد الـذاتي للـذات هـو الفعـل الـذي يتمكـن الفـرد مـن خلالـه مـن الاسـتحواذ عـلى مـا يتلبسـه، أي فعـل التحكـم بمصـيره[2]، ومـن ثـم فـإن الخـوض في تجربـة صنـع النضـال المشـترك لا تتـم إلا بالشـعور بقيمـة الفعـل المنجـز وبجنـي ثمارهـا، ومـا تحتويـه مـن مضامـين.

إن آثـار وحشـية إرادة القـوة الاسـتعمارية كانـت حافـزًا للبنيـة التحتيـة الاجتماعيـة؛ لمواجهـة مـا يقـوم بـه الاحتـلال مـن دمـار كاسـح، وحتـى لا يبقـى المجتمـع مصفَّـد الأيـدي، ورهـن رِبقـة الـذل، واجـه هـذه المغبَّـة التـي اسـتشرت حتـى وصلـت إلى تفكيـك البنيـة الثقافيـة، والـشروع في تفتيـت اللحمـة الوطنيـة، وأن تقتـل في المواطنـين مـا يحتمـون بـه مـن ضمـير جمعـي يدعـو إلى التوحيـد، فضـلًا عـن إدخالهـم في هسـتيريا البحـث عـن الأمـن، وهذيـان الاسـتقرار؛ ليـس إلا. لذلـك يمكـن تقديـر خيـارات الاحتـلال نوعًـا مـن الأبديـة والخلـود عـلى حـد قـول كاتـرو: «إن الجزائـر فرنسـية وسـتظل فرنسـية»[3]، وهـذه النظـرة غـير منفصلـة عـن القبضـة الحديديـة التـي تمارسـها الحشـود المجيشـة مـن صلـف، وهـي شراسـة ليسـت قـاصرة عـلى اسـتعمال العنـف والقـوة فحسـب، بـل بمـا تتضمنـه أيضًـا سياسـة الهيمنـة الثقافيـة الوافـدة مـع النظـام السـياسي

(1) المصدر السابق، ص 468.

(2) ينظر: إدغار موران: النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ص 333.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 459.

بدافع إقصاء الثقافة الوطنية، وفي هذا الشأن يستنكر الروائي الكولونيالي لويس Louis Lecoq عدم اتخاذ السلطة الفرنسية ما يلزم من أجل تدمير الهوية الوطنية: «كان لا بد إذن، من أجل ممارسة تأثير أكثر سهولة ويسرًا على الأهالي الابتداء أولًا في كسر وتحطيم وتخريب وحدتهم»... ألم تكن تملك سلطة القرار؟[1] كما يوصي لوكوك بحزم في 1927: «امنحوا صفة المواطن الفرنسي للنخبة المتغربة كعلاقة أخلاقية معنوية، بما أنكم لا تستطيعون الحصول على العلاقة الدينية، احصلوا على العلاقة الإنسانية والتقدم، إنهما إذن ورقتاكم في اللعب، وإلا سينتهي ذلك إلى الإفلاس»[2].

وعلى الرغم من التأثير الجسيم لهذا المسعى، فإن واقع الحال لمجابهة هذا النفوذ وقف حائلًا من دون تحقيق مصالح الاستعمار بالصورة المبتغاة، بالنظر إلى ضبط آلية النضال التي كانت تمثله مقاومة معاندة، تصدُّ كل ما من شأنه أن يسوق للمنزلة التي كانت فرنسا تُصدِّرها للعالم، هذه المكانة التي كانت ترمي إلى أن وجودها حضاري صرف، وكل ما تمت إليه بصلة من نشر قيمة العدل، علاوة على المساواة وعدم التمييز على وَفق ما تمليه الحقوق الإنسانية، وتعزيز الرابطة بين جميع من هم على أرض الجزائر من مواطنين، ومستوطنين، وجيوش؛ لحفظ الأمن والاستقرار، وقد وظفت لذلك شخصيات مدسوسة لتسويق مزاعمها عن طريق شخصيات عربية متوقِّدة الذكاء، مثل فرحات عباس الذي «أخذ منه النضال السياسي كل وقته، .. ووجد نفسه يقف أمام المدرسة اللائكية، تساءل في قرارة نفسه: متى يجلس أبناؤنا أيضًا مع أبناء الفرنسيين على طاولة واحدة لينهلوا العلم أيضًا؟ تعالت نواقيس الكنيسة تكاد تصم الآذان، مد بصره يتأمل منارتها العالية، مرددًا في قرارة نفسه، هنا كنيسة، هناك مسجد، هناك كنيس، أليست الأديان كلها من الله؟ أليست الأرض كلها لله؟ فلماذا نتقاتل؟.... إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن، تصور مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين[3].

حاولت فرنسا أن تشجع مثل هذه المبادرات التي كانت تصدر من الذين كانوا يؤيدون

---

(1) L. Lecoq: Article cité, 28 juin 1927 .

عن عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 128، 129 .

(2) ينظر المصدر السابق، ص 70.

عن عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، 2017، ص 70.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 384، 385.

فكـرة الاندمـاج؛ لإنهـاء الصراعـات المتأزمـة بـين المواطنـين والمسـتوطنين المغتصبـين لـلأراضي الفلاحيـة الخصبـة، وقـد رأت فرنسـا في فرحـات عبـاس، وأمثالـه، أنهـم العنـصر الفاعـل في المجتمـع لتحـدي التضييقـات في سـبيل نـشر الإعـمار، وخلـق حيـاة آمنـة، حتـى يكـون هنـاك نظـام اجتماعي متكاتـف مـن دون خلافـات؛ مـن شـأنها أن تعطـل مـشروع نقـل الحضـارة المزعـوم، لذلـك رأت فرنسـا في الشـخصيات المسـاندة لهـا أنهـم الأولى بـإدارة فكـرة الاندماج، والأقـوى لتجنـب العداءات بـين المواطنـين والمسـتوطنين؛ لانبعـاث التعايـش السـلمي، وقـد كانـت تصريحـات فرحـات عبـاس في هـذا الشـأن واضحـة، كـما في قولـه: قلـت لكـم ألـف مـرة، إن الاسـتقلال عـن فرنسـا مسـتحيل، بـل هـو جريمـة؛ لأنـه هـروب مـن نـور الحضـارة إلى ظـلام الهمجيـة... نعـم هنيئًـا لـكل النخبـة من أمثـالي، ومعنـى هـذا أن عـدد الجزائريـين الفرنسـيين في الجزائـر سـيكون موازيًـا لعـدد المعمريـن، وهـذا سيسـحب صلاحيـة الحكـم مـن أيديهـم، وسـوف نعمـم التعليـم عـلى الجميـع، ومعنـى ذلك أن أبناءكـم وأحفادكـم سـيحصلون أيضًـا عـلى الجنسـية الفرنسـية، وهكـذا سـنتحرر مـن الاسـتعمار الفرنـسي. قـال أمقـران كأنمـا يمثـل دور صالـح القَـاوْرِي:

- نعـم سـنتحرر مـن الاسـتعمار الفرنـسي لنصـير جميعًـا فرنسـيين، لغتنـا الفرنسـية، ودولتنـا فرنسـا، وعلمنـا ذو الألـوان الثلاثـة الأزرق والأحمـر والأبيـض. وصفقـا معًـا إمعانًـا في السـخرية، واندفعـا يضحـكان، أضـاف صالـح القـاوري متعمـدًا إزعـاج خصومـه، خاصـة العـربي الموسـتاش الـذي ظـل يركـز فيـه عينيـه، رافعًـا صوتـه ليسـمع يوسـف الـروج.

- أنتم مثلًا لأنكم حمقى وجهلة، عليكم أن ترضوا بالرتبة الثانية.[1]

ولعـل مـا يثـير الاهتـمام حقيقـة، هـو الرفـض القطعـي مـن المناضلـين الذيـن واجهـوا بـه مواقـف فرحـات عبـاس، وأمثالـه، وتحميلهـم مسـؤولية هـذا الانجـراف في مسـيرة النضـال، مـن خـلال تنميـط الوجـود الاسـتعماري وتحييـده عـن كل همجيـة، كـما أنـه ليـس مـن السـهل نسـيان القمـع والتنكيـل الـذي يتعـرض لـه المواطنـون، ويـأتي فرحـات عبـاس ليمجـد الاسـتعمار في اجتـماع لـه، حـضره جمـع غفـير مـن المناضلـين كان مـن ضمنهـم العـربي الموسـتاش الـذي «أحـس أن فرحـات عبـاس قـد تحـدث أكـثر مـن الـلازم:

لقـد رأيـت وذقـت وسـمعت يـا عبـاس، فرنسـا اسـتعمار لا يـأتي منهـا الخـير. رد فرحـات

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 331، 332.

عبـاس دون أن ينظـر إلى العـربي الموسـتاش: ورغـم ذلـك مازلـت أهتـف بحيـاة فرنسـا، فرنسـا الحريـة والعدالـة والمسـاواة، مازلـت أيهـا الإخـوان واثقًـا جـدًّا أن صـوت العقـل الحـر سـيصحو في ضمـير الفرنسـيين، إني أحلـم باليـوم الـذي نشـكل فيهـا معًـا جميعًـا عربًـا وفرنسـيين دولـة فرنسـا العظمـى، دولتنـا الكـبرى التـي تحتضـن كل الديانـات والأجنـاس واللغـات... همـس سي رابـح في أذن العـربي الموسـتاش:

- لا تتعب نفسك حالته ميؤوس منها، لقد زوجوه ابنتهم ليُسَمِّمُوا عقله.

- أعتقد أن عقله مسمَّم قبل زواجه هذا، ولن تنظفه إلا رصاصة[1].

وفي موقف آخر أكثر صراحة يقول سي رابح للعربي الموستاش عن فرحات عباس:

- اسمع ما يقول...

وراح يقرأ بصوت مرتفع:

- فرنسـا هـي أنـا.. لـو اكتشـفت وجـود أمـة لكنـت وطنيًّـا، إني غـير مسـتعد أن أمـوت مـن أجل وطـن جزائـري؛ لأن هـذا الوطـن لا وجـود لـه، فقـد بحثـت عنـه في التاريـخ فلـم أجـده. وراح يشـير إلى تعليـق الجريـدة تحـت تصريـح فرحـات عباس:

- انظـر مـا تقـول الجريـدة عنـه: «إن حيـاة فرحـات عبـاس هـي تاريـخ البحـث عـن وطـن في فرنسـا»[2].

وفي غمـرة ذلـك، لم يعـد باسـتطاعة المجتمـع الجزائـري أن يثـق في الوجـود الاسـتعماري، كـما لم يعـد يحتمـي بمثـل هـذه العنـاصر المدسوسـة للقيـام بـدور التوجيـه، وهـو مـا جعـل الوعـي النضـالي يفقـد وجـوده بفعـل الخيانـة العظمـى؛ والإقـرار بالانصهـار في الوجـود الاسـتعماري مـن النخبـة المحسـوبة عـلى الوطـن «هـذه هـي النخبـة التـي يريـد مـشروع موريـس فيوليـت أن يمنحهـا الجنسـية، بمعنـى لا تمنـح الجنسـية إلا لمـن تأكـدوا مـن ذوبانـه داخلهـم، أي مـن صـار يحسـن النبـاح[3].

(1) المصدر السابق، ص 447.

(2) المصدر السابق، ص 427.

(3) المصدر السابق، ص 347.

ولعل الإشكالية الأساس التي أمعنت فيها حوبة -ضمنيًّا- تكمن في مشروع التعايش الذي تبناه هؤلاء الاندماجيون الذين كانوا يغطون عن الاستعمار كل أشكال الاضطهاد، ويسعون إلى خلق بذور التعاون معه، وإزالة الموانع في مقابل تبادل المواقف والثقافات، وهو ما يعطي الانطباع بوأد الهوية الثقافية، وطمس الأصالة الجزائرية، وتجاهل السيادة الوطنية، وهي المحاور الفاصلة بين غياب الانعتاق وحضور الذاكرة، التي دافعت عنها الثورات السابقة، بدءًا بثورة الأمير عبد القادر، التي كان لها الفضل في توحيد القبائل مع طليعة تنصيبه أميرًا في ذلك اليوم المشهور، الذي أقيمت فيه ظاهرة احتفالية بما يعرف بالوعدة[1] بوصفها معلمًا مميزًا للفرح، ويرافق هذه الاحتفالية ألعاب الخيالة. وقد تمت فيه المبايعة التاريخية في قبيلة أولاد عبد الواحد في سهل غريس تحت شجرة الدردارة، التي تقع بواد فروحة في سهل غريس عام 1832، ومنها كانت الشرارة الأولى للمقاومة، وقد قاومت قبيلة أولاد عبد الواحد الاستعمار بشراسة حين أرادت فرنسا أن تنتقم منهم لنصرتهم الأمير عبد القادر ومبايعتهم إياه، فما كان من أبناء القبيلة إلا أن انخرطوا في جيش الأمير مع الفصائل المجاورة، حيث كانت أولى بوادر توحيد الكلمة، بفضل توافق القبائل على رص الصفوف، «وغدا سهل غريس كائنًا حيًّا يتموّج على صوت القائد الشاب»[2] عبد القادر. ثم توالت ردود أفعال القبائل الأخرى على التوالي في مواجهة الاستعمار، فتعاقبت عدة ثورات عرفت بنخوتها فداء للوطن، مثل ثورة لالة فاطمة نسومر، وثورة بوعمامة، وثورة محمد المقراني، ومقاومة أحمد بوزيان في واحة الزعاطشة، وهكذا الشأن مع بقية القبائل الأخرى التي انضمت إلى المقاومة، وبدأت تنظم نفسها لكي تثور بدورها ضد الوجود الفرنسي، وتناضل من أجل تقرير المصير، وما النضال الذي تبنته سرديات حوبة، بوصفها امتدادًا لهذه الثورات إلا استجابة لفحوى مقاصد شخصيات الرواية كرؤية استباقية لثورة نوفمبر المجيدة، التي تبناها مسمى العنوان الفرعي لرواية «رحلة البحث عن المهدي المنتظر»، وهو في تقديرنا الشخصية الإيمانية المأمولة التي ستحدد مصير الوطن، وتشخِّص هدف

---

(1) وتقام في عدة مناسبات، أهمها المناسبات الدينية، يعرفها إميل درمنغم بأنها طقس يقام على شرف الولي الصالح، ينظر:
Dermenghem, Emile, le Culte des Saints dans l'Islam Maghrébin, Paris, Gallimard, 1954, pp. 152 -153.
وتعرفها سوسي أنديزيان بأنها عادة طقوسية احتفالية، ينظر:
Andezian, Sossie, Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine, Adeptes dans Saints dans la région de Tlemcen, Paris, CNRS Editions, 2001, p. 122.

(2) ينظر: برونو إتيين: عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، بيروت، 1997، ص146 .

الثورة، وتحدد أبعاد الثوار للنضال من أجل استقلال الوطن، لذلك بادر المخلصون بالروح الوطنية العالية، بحسب ما جاء على لسان العربي الموستاش، الشخصية الثائرة، الذي جدَّ في قصده:

- وهل سنثور نحن أيضًا مرة أخرى يا عمي رابح؟

رفع فيه سي رابح عينيه وقال:

- لا بد أن نفعل، هذا الشعب لن يستكين حتى يطرد الظالمين إلى غير رجعة، فشلت ثورة المقراني سنة 1871، ثم فشلت أيضًا ثورة الأوراس 1916، يجب أن نعد العدة لثورتنا نحن أيضًا، هذه الأرض مازالت ظَمِئةً إلى دماء الطاهرين[1].

تعنى هذه الآراء بالكيفية التي يمكن من خلالها ربط مجريات الأحداث؛ بما يتوافق مع معايير متطلبات النضال، هذه الأحداث والوقائع التي تبدو متسارعة ومتلاحقة قبيل اندلاع ثورة التحرير، وهي السمة التي استأثرت بالمواطنين في جميع مجالات تدبير الثورة، تدبيراً محكمًا، وفي ضوء ذلك بات الخطاب الثوري في شتى مساراته حماسيًّا، حين استشعر الأشاوس أن الحرب قائمة لا محالة، وهذا يعني أن النضال بالمفهوم السائد أصبح غير مجدٍ وحده، بعد أن طُبعت مقاصد الثورة في ناصية المواطنين الذين استجمعوا قواهم، ووحدوا قدراتهم السياسية، وعلى إثر اكتشافهم أن النضال بمعزل عن الحرب لا طائل من ورائه، وأن مصيرهم سيذهب سدًى؛ لذا يجب التفكير بنظرة استباقية حول الشروع في فاتحة عهد جديد، وتصور يلزم المناضلين بإرساء مبدأ العزم على التحرك بما لم يحدث من قبل.

إن عوامل كثيرة أسهمت في استبدال النشاط السياسي، والعزم على خوض الحرب بمخزون الوعي النضالي المتوارث عبر سنين خلت، لأن أي تغيير لن يكون عرضًا دون تداعٍ باستشعارات متراكمة في لاوعي الإنسان، أضف إلى ذلك أن هذا التداعي السياسي ليس اغتنامًا لإضاءة الراهن، ولا هو تداع للماضي فحسب، بقدر ما هو إجماع موحد لخلق جاذبية انبعاث ذاكرة المقاومة، تمهيدًا لتدفق معاني الثورة الواعدة، بوصفها ضرورة حتمية، تؤمِّن الذات من الآخر الجائر، وتعيد بناء تصوراته المبددة، وفي ضوء ذلك يتحول رصيد الذاكرة من إرث

(1) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، ص 184 .

محصَّـن إلى قـوة فاعلـة، ومـن مرجعيـة محميـة إلى إطـار سـياسي ينظـر بـه إلى الواقـع المأمـول، ويُصنـع بـه الوجـود المرتقـب، وأن مـا يتبنـاه الثـوار بمـا تمـده لهـم العزيمـة، ومـا يعطيـه لهـم تدفـق الشـعور بالـروح الوطنيـة في سـبيل تحقيـق المصـير، ليـس إلا مـن قبيـل تداعـي الوعـي الحـماسي، ومنـاصرة الشـعب بالالتفـاف عـلى الاسـتعمار ومواجهتـه، مـن منظـور أن النـد لا يليـق بـه إلا النـد، وأن مـا يؤخـذ بالقـوة لا يسـترد إلا بالقـوة، مـن منطلـق إذا كنـت تريـد انعتاقًـا فليـس لـك مـن خيـار إلا الاسـتعداد للحـرب؛ لأن «غايـة الحـرب هـي السـلم» عـلى رأي المقولـة الغابـرة لأرسـطو. وهـو مـا خطـه بيـان أول نوفمـبر 1954، في ديباجتـه مـا مفـاده: نحـن نعتـبر قبـل كل شيء أن الحركـة الوطنيـة.. قـد أدركـت مرحلـة التحقيـق النهائيـة. فـإذا كان هـدف أي حركـة ثوريـة -في الواقـع- هـو خلـق جميـع الظـروف الثوريـة للقيـام بعمليـة تحريريـة، فإننـا نعتـبر الشـعب الجزائـري في أوضاعـه الداخليـة متحـدًا حـول قضيـة الاسـتقلال... وهكـذا نسـتخلص مـن جميـع التنـازلات المحتملـة ونتيـح الفرصـة لجميـع المواطنـين الجزائريـين مـن جميـع الطبقـات الاجتماعيـة وجميـع الأحـزاب والحـركات الجزائريـة أن تنضـم إلى الكفـاح التحـرري دون أدنى اعتبـار آخـر.

وكان طبيعيًّـا أن يـؤدي هـذا البيـان، إلى توكيـد الوفـاء بالعهـد، وبـثِّ روح الحـماس في المواطنـين بفضـل نجـاح النضـال الـذي أسـهم في اسـتلهام أمجـاد المـاضي مـن أجـل تهيئتهـم إلى تغيير أسـاليب الـذود عـن حيـاض الوطـن؛ لمواجهـة جرائـم الاسـتعمار الوحشـية، ولـكي يسـتكملوا بـه مقومـات المجـد الـذي صنعتـه المقاومـة، والنضـال المسـتميت في سـبيل الوطـن، حتـى يكـون سـليل المقاومـة أسـوة يحتـذى بهـا، ونبراسًـا يـضيء أهـداف بيـان نوفمـبر، وإصرار الثـوار عـلى الإقـدام في خـوض الحـرب؛ بمقـدار الرغبـة في النـصر.

ولكـن هـل يصنـع أديـم هـذه الأرض الطاهـرة هـذا النـبراس في صـورة المهـدي المنتظـر وغـيره مـن الأشـاوس والمغاويـر؟ سـؤال أجابـت عنـه حوبـة لشـهريارها بحفـر الفعاليـة نحـو الرؤيـة الاسـتشرافية بحضـور الحميَّـة الواعيـة، وكـمال المـروءة التـي تحمـل الوطـن داخلهـا، وهـو مـا أتقنتـه حوبـة في سردهـا لشـهريارها بتبحـر في التذكـر، الاتحـاد، والإقـدام بتحمـل مسـؤولية الضمائر الحيـة مـن أجـل وحـدة المصـير وصـون الهويـة المشـتركة؛ بمـا ينطـوي عليـه الوعـي عـلى تعزيـز الـذات للدفـاع عـن حيـاض الوطـن الـذي خصـت لـه حوبـة كل كيانهـا لـكي يحيـا في المواطـن عـلى نحـو عظمـة السـيادة، وسـؤدد الوطنيـة، وشرف المجـد الـذي صنعـه تـراث السـلف الصالـح كـما في رسـمها هـذه اللوحـة الفنيـة، في هـذه الصـورة: هـل تصنـع الطبيعـة الإنسـان، هـل تنقـل إليـه

جيناتها وموروثاتها؟ لست أرى هذه الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي فينا؟ وتلفت إلى حوبة أسألها:

- لكني لا أراها فينا. تلفتت إلي وفي عينيها رفض وقالت:

- بل هي فينا أشد وأعمق، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلا حين الاستعمال.

انسحبنا عائدين يلفنا الصمت، وتحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحداثًا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيلعننا التاريخ والأجيال القادمة، ومددت يدي أضغط أصابع حوبة، فأشرقت على محياها ابتسامة خفيفة، خيل إلي أنها بستان ربيعي يتعانق فيه الغيث وإشراق الشمس[1].

(1) المصدر السابق، ص 487، 489.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965.
- إتيين، برونو: عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، دار عطية للنشر، بيروت، 1997.
- أركون، محمد: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ترجمة هشام صالح، دار الساقي، 1995.
- بابا، هومي: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006.
- جلاوجي، عز الدين: حوبة ورحلةُ البَحْث عَن المَهْدِي المُنْتَظَر، منشورات المنتهى، الجزائر، 2020.
- حرب، علي: خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.
- سرحان، عبد الحميد: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2017.
- صفدي، مطاع: الفكر بما يرجع إليه وحده سؤال العتبات، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، عدد 103/102، 1998.
- العلوي، محمد الطيب: مظاهر المقاومة الجزائرية، من عام 1830 حتى ثورة نوفمبر 1954، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1985.
- غزول، فريال جبور: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة (فصول)، ع 4، مجلد 12، 1994.
- فيدوح، عبد القادر: شاعرية العلو في شعر محمود حسن إسماعيل، ضمن كتاب محمود حسن إسماعيل، سيرة حياة، سيرة قصة، بإشراف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مطبعة كتارا، 2017.
- فيدوح، عبد القادر: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996.
- كونيسا، بيار: صنع العدو، أو كيف تقتل بضمير مرتاح، ترجمة نبيل عجان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018.

- لومبا، آنيا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2007.
- موران، إدغار: النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، 2009.
- هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013.
- هامون، فيليب: في الوصفي، ترجمة سعاد التريكي، بيت الحكمة، تونس، 2003.
- وطار، الطاهر: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
- ياسين، السيد: شبكة الحضارة المعرفية، من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- Andezian, Sossie, Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine, Adeptes dans Saints dans la région de Tlemcen, Paris, CNRS Editions, 2001.
- Charles Coutin: La brousse qui mangea l'homme, Paris, éditions de France , 1930.
- Dermenghem, Emile, le Culte des Saints dans l'Islam Maghrébin, Paris, Gallimard, 1954.
- L. Lecoq: Article cité, 28 juin 1927.
- Lelcoq: «commentaire de la penerriéde la vie mediterraniéenne, article de Charles Ganiaux», déjà cité, Afrique, avril 1925.
- Louis Massigon: Parole donnée, Paris, Dossiersndes lettres nouvelles, Juillard, 1962.
- Robert Randau: Les Colons, édition Paris, Sansot, 1907.

كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية
أحمد رضا حوحو في مرايا النقد

يوسف وغليسي[1]

البريد الإلكتروني: oughlici_you@yahoo.fr

(1) أستاذ دكتور دولة في النقد المعاصر. عمل في جامعات الجزائر، وهو حاليًّا أستاذ في جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1، بالجزائر. معنيٌّ بشكل خاص بالشعريات، والسرديات، والمناهج النقدية المعاصرة ومصطلحاتها. من مؤلفاته: «إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر»، و«مناهج النقد الأدبي»، و«خطاب التأنيث»، و«الشعريات والسرديات».

The Writings of the Historical Pioneer of the Algerian Novel
Ahmed Reda Houhouin Mirrors of Criticism

Abstract:

This research (The Writings of the historical pioneer of the Algerian novel, Ahmed Reda Houhouin Mirrors of Criticism) attempts to evoke the overall of the critical writings that have taken the works of the first pioneer of the Algerian novel, the martyr writer Ahmed Reda Houhou (1911-1956), as a subject for it, assuming that these critical writings themselves have achieved quantitative accumulation and methodological diversity, that allow us to take them as another object for critical research, in the context of what is known as (Critique of criticism) , suggesting to be classified into four directions (journalistic criticism, biographical criticism, traditional academic criticism, and modernist methodological criticism).

And since Reda Houhou is a writer with multiple genres and forms (novelist, storyteller, playwright, literary traveller, journalist, critic, poet) this paper attempted to trace the location of this diversity from the critical interests in his writings, focusing on the critical position of his historical leadership of the Algerian novel.

Keywords:

Ahmed Reda Houhou, Algerian novel, short story, short novel, metacriticism, impressionistic criticism, academic criticism.

كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية
أحمد رضا حوحو في مرايا النقد

ملخص:

يحاول هذا البحث «كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية أحمد رضا حوحو في مرايا النقد» أن يستحضر مجمل الكتابات النقدية التي اتخذت من كتابات الرائد الأول للرواية الجزائرية، الكاتب الشهيد أحمد رضا حوحو (١٩١١-١٩٥٦)، موضوعًا لها، مفترضًا أن تلك الكتابات النقدية نفسها قد حققت من التراكم الكمي والتنوع المنهجي ما يسمح باتخاذها مادة أخرى للبحث النقدي، في إطار ما يعرف بـ«نقد النقد»، مقترحًا تصنيفها ضمن أربعة اتجاهات: نقد صحفي، نقد بيوغرافي، نقد أكاديمي تقليدي، نقد منهجي حداثي.

وبما أن رضا حوحو كاتب متعدد الأجناس والأنواع الكتابية (روائي، قاص، مسرحي، أديب رحالة، صحفي، ناقد، شاعر)، فقد حاول البحث أن يتتبع موقع هذه التعددية من الاهتمامات النقدية بكتاباته، مع التركيز على الموقف النقدي من ريادته التاريخية للرواية الجزائرية.

كلمات مفتاحيّة:

أحمد رضا حوحو، الرواية الجزائرية، القصة القصيرة، الرواية القصيرة، نقد النقد، النقد الانطباعي، النقد الأكاديمي.

كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية
أحمد رضا حوحو في مرايا النقد

أولًا: حوحو و«غادةُ أمِّ القرى»: ريادة روائية في المزاد التاريخي!

برغم إجماع تاريخ الأدب العربي في الجزائر على أنّ «غادة أمّ القرى»، الرواية الوحيدة للكاتب الشهيد أحمد رضا حوحو (1911-1956) المنشورة سنة 1947، هي أول القطوف الروائية الدانية، وهي أوّل عهد الأدب الجزائري بالرواية- فقد ظهر منذ ما يربو على أربعة عقود من الزمن نصّ روائي آخر، ظلّ مغمورًا قرابة قرن وربع القرن، هو رواية «حكاية العشاق»[1]، لصاحبها محمد بن إبراهيم (-1806 1886)، والتي كُتبت في وقت متقدّم (1849)، وإن تأخر نشرها (1977)، ما جعل بعض الباحثين[2] يدعون إلى إعادة كتابة تاريخ الرواية الجزائرية، بل العربية، على ضوء ذلك النص الذي كتِب قبل «زينب» محمد حسين هيكل (1888-1956) بأكثر من ستين سنة كاملة.

والحقيقة أنّنا حين أردنا مراجعة هذه الريادة، تاريخيًّا لا فنيًّا، تبيّن لنا بوضوح أنّ زمن كتابة «حكاية العشاق» سابقٌ لتواريخ سائر النصوص الروائية المنافِسة لهذا النص الجزائري. لقد حاولنا استرجاع ذلك التراث الروائي الحديث، مستعينين عليه بمراجع توثيقية[3(*)] لا ريب

(1) محمد بن إبراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، الجزائر، 2007. وقد صدرت الطبعة الأولى منها عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة 1977.

(2) ينظر على سبيل المثال:
- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، الجزائر، 1986، ص148.
- أحمد منور: ملامح أدبية – دراسات في الرواية الجزائرية، الجزائر، 2008، ص11.

(3) من المراجع الكثيرة التي انطلقنا منها في الترتيب التاريخي لتلك النصوص الأولى:
- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، مصر، 1968.
- جابر عصفور: الرواية والاستنارة، الإمارات، 2011.
- حمدي السكوت (وآخرون) : قاموس الأدب العربي الحديث، مصر، 2009.

في أهميتها التاريخية والنقدية البالغة، فلاحت لنا نصوص كثيرة سابقة لزمن «زينب»؛ ومنها رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» 1859، لخليل الخوري (1836-1907)، والتي يُعتقَد أنّها «الرواية العربية الأولى»[1]. ورواية «غابة الحق» 1865، لفرنسيس مراش (1835-1873) . وروايتَا سليم البستاني (1848-1884) : «الهيام في جنان الشام» 1870، و«زنوبيا» 1871. ورواية علي مبارك (1823-1893) «علم الدين» 1883. ورواية أليس بطرس البستاني (1870-1926)«صائبة» 1891. ورواية جورجي زيدان (1861-1914) «المملوك الشارد» 1891. والروايات الثلاث لزينب فواز (1860-1914): «الهوى والوفاء» 1892، و«حسن العواقب» 1895، و«الملك كورش» 1905. وروايتَا لبيبة هاشم (1880-1947): «حسناء الحب» 1898، و«قلب الرجل» 1904. وروايات نقولا حداد (1878-1954) الكثيرة وأقدمها: «عين بعين» 1901، و«كله نصيب» 1901. وروايات فرح أنطون (1874-1922): «الوحش، الوحش، الوحش» 1903، و«الدين والعلم والمال» 1903، و«سياحة في أرز لبنان» 1904، و«أورشليم الجديدة أو بيت المقدس» 1904،... ورواية محمد المويلحي (1858-1930): «حديث عيسى بن هشام» 1907. ورواية «الأجنحة المتكسرة» 1912 لجبران خليل جبران (1883-1931). ثم رواية «زينب» 1914 التي أجمع تاريخ الأدب العربي الحديث على عدّها أوّل رواية بلغت من النضج الفني ما لم تبلغه سابقاتُها الكثيرات!

بين كلاسيكيات هذا التراث السردي الحديث المتنوع، تنفرد «حكاية العشاق» بجملة من المميزات التاريخية والفنية:

- إنّ مؤلِّفها يذيّلها بتاريخ الفراغ من تأليفها[2]؛ وهو عصر يوم السبت من آخر جمادى الأولى 1266هـ وتقابلها سنة 1849م من التقويم الميلادي. ومن سوء حظ المؤلِّف أنّه لم ينشر روايته، لكن من الواضح أن تاريخ التأليف هو الأقدم بين تواريخ تأليف الروايات السابقة؛ وذلك أنّ خليل الخوري (الذي يُعتقَد أنّه صاحب النص الأقدم) قد كان في سنّ الثالثة عشرة من عمره حين أُلِّفت «حكاية العشاق»، وهي سنّ نستبعد أنّه كان قادرًا -فيها- على كتابة روايته «وي. إذن لست بإفرنجي»!

- إنّ «حكاية العشاق» لم تنشر إلا بعد مرور 128 سنة كاملة على تأليفها، فإذا كانت

(1) جابر عصفور: الرواية والاستنارة، كتاب دبي الثقافية، الإمارات، 2011، ص317 .

(2) محمد بن إبراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، الجزائر، 2007، ص148 .

العبرة بزمن النشر لا بزمن التأليف، فإنّه لا جدوى -إطلاقًا- من استحضار هذا النص في سياق الحديث عن النصوص المؤسِّسة للنشأة الروائية في الجزائر أو في الوطن العربي.

- إنّ «حكاية العشاق» نص من فصيلة النصوص السردية السيرية التي فيها انعكاس واضح لسيرة صاحبها الأمير البرجوازي الذي ضاع مجده السياسي والمادي والأسري (بعدما فقد زوجته ووالده وولده في سنة واحدة من سنوات بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر)، فكأنّها فاتحة عهد الأدب الجزائري برواية السيرة الذاتية.

والرواية (على أية حال فنية) تصوّر مغامرات عاطفية خليعة بين شخصيتين مركزيتين: ابن الملك (الذي يحمل ملامح الكاتب نفسه)، وقد فقد مجده الملكي وساءت أحواله المادية والنفسية بعد وفاة والده الملك، وزهرة الأنس الفتاة الثرية التي سافر والدها لغرض تجاري ولم يعد، وماتت أمها، فجُلبت إليها الجواري لإلهائها عن حزنها. جمعتهما المصادفة والتشاكل المأساوي في قصة حب عنيفة مفعمة بالوصل والهجر واللهو والشعر والخمر.

وفي الرواية من الأحداث وسردها المفكّك ما يقلّل من أهميتها الفنية ويلحقها بليالي «ألف ليلة وليلة».

- إنّ في لغة الرواية من المقاطع الشعرية الملحونة التي تتخلّلها، وتختمها، ومن التعابير الشعبية الركيكة التي تعتورها، ما يشهد على تردّي العربية الفصحى في ذلك الزمان الجزائري. وإنّ في العبارة التجنيسية «رواية شعبية جزائرية» التي تلي عنوان الرواية ما يطعن في فصاحة لغتها، ويجعلها تحتلّ مرتبة فنية أدنى من مراتب نظيراتها الأخريات.

ومن عجب أنْ تتشاكل رواية «**حكاية العشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشايع مع زهرة الأنس بنت التاجر**» مع مسرحية «**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق**»[1]، في الموطن الجغرافي، والريادة التاريخية، والعنوان الطويل المسجوع، والموضوع الغرامي، واللغة العربية الشعبية الملحونة!

---

(1) أبراهام دنينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، الجزائر، 2003.
ومعلوم أن الباحث البريطاني فيليب سادجروف (أستاذ ورئيس الدراسات الشرقية بجامعة مانشستر) هو الذي اهتدى إلى أن هذه المسرحية للكاتب الجزائري اليهودي أبراهام دنينوس (1798-1872)، المكتوبة بخط مغربي جزائري، والمطبوعة طباعة حجرية (سنة 1847) هي المسرحية العربية الأولى (برغم شعبية لغتها أحيانًا!)، وبرغم تزامنها مع مسرحية «البخيل» لمارون النقاش، فإنّ «نزاهة المشتاق» أكثر أصالة وإبداعية، بخلاف «البخيل» المقتبسة - أصلًا- من موليير.

وبالنظر إلى مجمل الاعتبارات اللغوية والفنية، والمحدّدات التجنيسية، فإنّنا نفضّل «غادة أمّ القرى» على «حكاية العشاق»، تفضيلاً فنيًّا، كما فُضّلت «زينب» على أخواتها.

وإنْ كانت «غادةُ» حوحو هي «بيضة الديك» في حياته الروائية؛ فهي روايتُه القصيرة الوحيدة التي لم ينجب غيرها في غمرة اهتمامه بفنون كثيرة أخرى، وهو -إذن- وحيد القرن الروائي، أو روائي النص الواحد!

ثانيًا: اتجاهات الخطاب النقدي المؤسّس على كتابات حوحو:

برغم إقلال أحمد رضا حوحو الروائي، فإنه كاتب متعدّد الأجناس والأنواع الكتابية، متنوّع المواهب الأدبية، متملّك الأدوات الفنية، متفرّد العلامات الخصوصية...، وإنّ كتاباته قد حقّقت من التراكم النصوصي والتقادم التاريخي ما يجعلها موضع استهداف قرائي، وحقل تجارب نقدية، أسهم فيه نقاد ودارسون ينسلون من كلّ حدب زمني ممكن ويتجهون في كلّ صوب منهجي متاح.

وبما أنّ هذا الكلام النقدي على كلام حوحو الأدبي قد تراكم أيضًا، وصار مادة جديرة بكلام نقدي آخر، فإنّ هذه الدراسة تسعى إلى تفحّص الكتابات النقدية التي جعلت من حوحو موضوعًا لها، متسائلة:

من نقاده الحقيقيون ذوو النوايا النقدية البريئة؟

ومن هم نقاده المزيفون الذين ترصّدوا له ولكتاباته مع سبق الإصرار والذين شكا بعضَهم في صرخته المريرة التي حملها مقاله الشهير «آه من هؤلاء النقاد»[1]؟

بأيّ المناهج النقدية دُرس حوحو؟ وأيّها كان أقرب إلى منطق نصوصه؟ وأيّ مواقعه الكتابية كانت أكثر عرضة للكتابة النقدية؟ وماذا بقي من حوحو ممّا يمكن أن يسمى مناطق أدبية منزوعة التناول النقدي؟

بعد استقراء عام لمجمل الكتابات النقدية من حول حوحو، يمكن تصنيفها- وفقًا لمنطلقاتها المنهجية وغاياتها الوظيفية وسياقاتها التاريخية- ضمن هذه الاتجاهات:

(1) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 258، 12/ 02/ 1954.

1. نقد صحفي بتوجّهات انطباعية:

وينسحب هذا الوصف على تلك المقالات التي نشرها بعض معاصريه (بالخصوص) في الصحافة الأدبية الجزائرية السائدة آنذاك، في شكل متابعات نقدية لكتاباته، تبعتها ردود منه، وردود على الردود أحيانًا، ممّا خلق جوًّا مثيرًا من الحوار والنقاش كان كفيلاً بتأسيس خطاب سجاليّ Discours polémique متفرد في النقد الجزائري حينذاك، لو أنّه ترفّع قليلاً عن لغة اللّجاجة والمماحكة، وتخلَّق بأخلاقيات الحوار الأدبي.

ومن تلك المقالات ما كتب حمزة بوكوشة (1907-1994) في مقالته المقتضبة «غادة أمّ القرى»[1]، التي أشاد فيها بأسلوبه القصصي الرائع الذي يصوّر «الحياة الحجازية تصويرًا بديعًا، وهي تساوق حياة سكان الواحات بالجنوب الجزائري في كثير من العادات»، كما وقف على إهدائه ذلك العمل الرائد إلى «المرأة الجزائرية المحرومة من نعمة العلم والحب والحرية»؛ موافقًا إياه في الحرمان العلمي، ومعترضًا على الباقي: «... من الذي يقول إنّها محرومة من نعمة الحب، والحبّ في طيات الضمائر؟ وليت شعري ما هي الحرية التي حرمت منها المرأة الجزائرية؟ هل هي الحرية التي حرم منها الرجل أو حرية أخرى؟!»، متمنّيًا التوضيح!

وبكيفية مماثلة يعود حمزة بوكوشة في مقالته «صاحبة الوحي وقصص أخرى»[2] إلى المجموعة التي تحمل العنوان ذاته ليبدي إعجابه «غاية الإعجاب» بتلك القصص يوم كان «كتّاب القصة عندنا أقلّ من القليل» على حدّ تعبير الناقد، ثمّ يسترسل في إطلاق الأحكام الانطباعية المطلقة: «...وإذا كانت قصة «ثري الحرب» رائعة، فقصة «أدباء المظهر» لا تقلّ عنها روعة...»، لكنّه يعترض على تقديم قصّة «صاحبة الوحي» عنوانًا للمجموعة كلّها لأنّها أقل قيمة من غيرها، بل إنّها «بالنظر إلى موضوعها هزيلة (...) وإذا نظرنا لها من الناحية الفنية فإنّا نجدها رصّ ألفاظ إلى بعضها...».

ثمّ يختم مقالته معلنًا إعجابه «بأسلوبه الممتع بصفة عامة وهو أسلوب سهل في متناول القرّاء لا يكلّفهم عنتًا ولا عناء، وقد لا يروق هذا الأسلوب لمن يتعثرون في أذيال أساليب القرون الأولى...».

---

(1) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع21، 02/ 02/ 1948، ص 02.

(2) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 297، 17/ 12/ 1954، ص 6 – 7.

وهكـذا فقـد حـاول بوكوشـة أن يقـدّم أحكامًـا نقديـة متوازنـة تستحسـن مسـألة وتسـتهجن أخـرى.

أمـا محمـد الشـبوكي (1916-2005) في مقالتـه التـي تحمـل العنـوان نفسـه[1]، فلـم يجـد شـيئًا يؤاخـذ بـه «غـادة أم القـرى»، لذلـك اكتفـى بالتعبـير عـن «ابتهاجـه» الانطباعـي، و«شـكره القلبـي البريء» لصاحـب تلـك «التحفـة الفنيـة» التـي تبـدّت لـه «رسـالة طريفـة في أدب المأسـاة تفيـض حساسـية، وتزخـر جـمالًا، اسـتوحاها مـن رمـال الحجـاز وطبعهـا بتونـس وقدّمهـا كهديـة غاليـة إلى المـرأة الجزائريـة». وقـد اسـتوقفه فيهـا أمـران جماليـان أساسـيان: دقـة التصويـر وإيضـاح الصـورة!، وهـما -في رأينـا- أمـر واحـد لا أمـران!

وعـلى النقيـض مـن هـذه المقـالات التـي تحتفـي -في عمومهـا- بـأدب حوحـو، نقـرأ مقـالات انتقاديـة مغايـرة تُشـعر حوحـو (أو هكـذا يبـدو لـه) بـأن لا غايـة لهـا سـوى النّيـل مـن شـخصه، والتجـرّؤ عـلى كتاباتـه؛ ومـن ذلـك مـا نقـرأ في مقـال حوحـو نفسـه «بريـد حـمار الحكيـم»[2]، حيـث يعـرض رسـالة أرسـلها إليـه السـيد عمـر بوعنـاني (1904 - ؟!) ينتقـده فيهـا انتقـادًا صارخًـا لأنّـه -عـلى حـدّ تعبيره- «وسّـخ جريـدة (البصائـر)، وهـي جريـدة دينيـة محترمـة بالحديـث عـن حـمار الحكيـم وفصيلتـه (...)، فلـو أراد الكتّـاب (...) أن يختـار كلّ واحـد حيوانًـا يكتـب عنـه لأصبحـت (البصائـر) أشـبه بكتـاب في علـم الحيـوان أو حديقـة حيوانـات»!، فـيردّ حوحـو قائـلًا: «حـمار الحكيـم لا يمـتّ إلى البحـث في علـم الحيـوان بصلـة، وليـس فيهـا مـن الفكاهـة التـي يتخيّلهـا السـيد عمـر شيء، وإنّمـا هـي أبحـاث متنوعـة في التربيـة والمجتمـع والسياسـة والأخـلاق ومعالجـات مختلفـة لأمـراض اجتماعيـة متنوعـة (...) حـمار الحكيـم أقحـم نفسـه في مجتمعنـا الفاسـد غـيرة منـه عـلى الإنسـانية وأسـدى إليهـا خدمـات لا نسـتطيع إنكارهـا؛ لأنّ إنكارهـا معنـاه إضافـة رذيلـة الجحـود إلى رذائلنـا العديـدة...».

وإذا كان أحمـد بـن عاشـور (1907 - ؟!) قـد أشـار في مقالـه الطريـف «...مـع حـمار الحكيم»[3] إلى أنّ مسـألة اسـتقدام كاتـب جزائـري لحـمار مـصري بطريقـة رمزيـة لا تفـضي إلى موقـف محـدد مـن ذلـك، فـإنّ مولـود الطيّـاب (1922-2009) قـد انتقـد هـذا الفعـل انتقـادًا لاذعًـا تعـوزه

(1) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 22، 09/ 02/ 1948، ص07.

(2) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 100، 26/ 12/ 1949، ص04.

(3) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 98، 12/ 12/ 1949، ص03.

المـبّررات النقديـة القويـة، وذلـك في مقالتـه «ثلاثـة كتـب جزائريـة»[1] كان أحدهـا كتـاب «مـع حـمار الحكيـم»؛ حيـث لاحـظ الناقـد أنّ حوحـو حـاول أن يجـاري توفيـق الحكيـم في اسـتنطاق حـمار وإرسـال الحكـم والملاحظـات الدقيقـة عـلى لسـانه.

وقـد فضّـل لـو أنّـه أدار حـواره مـع زميـل آخـر لـه، بـدل حـمار الحكيـم، لأنّ «للمصريـين أن يسـتظرفوا الحـمار أو غـيره مـن العجـماوات ولتوفيـق الحكيـم أن يكتشـف فيلسـوفًا مـن بـين الحمـير، أمّـا نحـن الجزائريـين فعلينـا أن نـرى رأينـا وأن نسـتقلّ بأذواقنـا حتـى نثبـت شـخصيتنا في الأدب (...) إنّ خلـق أدب جزائـري لـه صبغتـه واتجاهـه لا يسـتدعي إدخـال حـمار مـصري عليـه ولـو كان زميـلاً لتوفيـق الحكيـم»، كـما آخـذ الطيـاب حوحـو بصفـات «السـخط والتـبرّم وقلّـة الثقـة بالبشريـة».

ويبـدو أنّ حوحـو قـد ضـاق بهـذا النقـد، فـراح ينتقـده في مقالـة عنوانهـا «بينـي وبـين النـاس»[2]؛ أراد لهـا صراحـة أن تكـون تصفيـة حسـاب مـع ناقـده الـذي لم يكـن نقـده -في نظـر حوحـو- إلا «نقـدًا سـطحيًّا لا يمـتّ إلى التعمّـق ولا إلى التحليـل بصلـة»، بـل هـو -وخاصّـة قسـمه الأول- «تافـه وتافـه جـدًّا»!!!. ويرتكـز جوهـر الخـلاف بينهـما عـلى جنـس الشـخصية المتحـاور معهـا وجنسـيتها؛ فـلا معنـى عنـد حوحـو لاعـتراض الطيـاب عـلى «حـمار مـصري الجنسـية لا حـقّ لـه في اخـتراق الحـدود الجزائريـة، فضـلاً عـن تدخلـه في شـؤوننا الخاصـة الاجتماعيـة والسياسـية»!، ثـم «مـاذا يهـمّ أن يختـار الكاتـب بغـلاً جزائريًّـا أو حـمارًا مصريًّـا لحـواره! وليـس لهـذه الحيوانـات البكـم جنسـيات فهـي عالميـة، ثـم إنّ العـبرة بالـرأي إذا مـا كان سـديدًا، وبالقـول إذا مـا كان صائبًـا، وبالبحـث إذا مـا كان وافيًـا وعميقًـا، ومـا دام الكاتـب يجيـز لنـا أن نسـتنطق مـا شـئنا مـن الحيوانـات، فـماذا يضـيره أن يكـون هـذا الحيـوان حـمارًا أو جمـلاً؟ وأن يكـون ميـلاده في الجزائـر أو في مـصر؟ وأن تكـون نسـبته إلى توفيـق الحكيـم أو إلى غـيره؟...».

لكـن مولـود الطيـاب لم يقـف مكتـوف اليديـن، وهـو يـرى خصمـه يكيـل لـه تهـم التفاهـة والسـطحية، بـل راح ينـشر مـا سـمّاه بـ«ردّ عـلى ردّ»؛ عنوانـه «مـع حـمار الحكيـم مـن جديـد»[3]، ركّـز فيـه عـلى غيـاب جوانـب «الابتـكار الأدبي والفنـي» في كتـاب حوحـو: «أهـو [أي الابتـكار] في

(1) مجلة (هنا الجزائر)، الجزائر، ع 18: نوفمبر 1953، ص12.

(2) مجلة (المنار)، الجزائر، ع 49، 20 نوفمبر 1953، الجزائر العاصمة، 2013، ص02.

(3) مجلة (المنار)، الجزائر، ع 51، 01 جانفي 1954، ص03.

خلق شخصية حمارية، والحمار لتوفيق الحكيم، أم في الأسلوب والشكل، وهو محاكاة بيّنة، أم في الموضوعات، وهي ممّا طرقه الكاتب المصري في كثير من كتبه...». وكأنّ الطياب يسعى إلى إفراغ كتاب حوحو من أيّ مزيّة أو إضافة شكلية أو موضوعاتية...

ولعلّ الطياب في نقده لحمار الحكيم قد تأثّر بعض الشيء بما كتب عبد الوهاب بن منصور (1920-2008) ضدّ كتاب حوحو في مقالته «حديث الكتب -مع حمار الحكيم»[1]، وهي مقالة انتقادية لاذعة، رأى فيها أنّ هذا الكتاب «مجموعة من المقالات النقدية في الأدب والسياسة والاجتماع أجراها كاتبها وأجاب بها على لسان حمار فيلسوف ينظر إلى الناس بمنظار واقعي...»، وطريقة «استنطاق حمار وأخذ رأيه في الشؤون العامة أو إجابته عن أسئلة يلقيها ليست بالطريقة الطريفة ولا الحديثة ولم يكن هو مبتكرها» في نظر الناقد، بل هي طريقة توفيق الحكيم، وهي «طريقة بالية عتيقة أكل عليها الدهر وشرب». وقد وجد لها أصولاً في الكتب الأدبية والفلسفية والأمثال والحكم المقولبة على لسان الحيوان من طيور ودواب وأسماك، كما هي حال «كليلة ودمنة»، مثلما عاب عليه التستّر بجدار والنطق باسم حمار، وآخذه بالميل إلى الرمز واللغز بدل التصريح والتشهير في النقد.

ولم يهنأ لعبد الوهاب بن منصور بال حتى عاد إلى حمار الحكيم في جزء ثانٍ من مقالته[2]، ناعيًا عليه سوداويته وتشاؤمه، منتقدًا صور المؤلف والحمار ومقدّم الكتاب (عبد الرحمن شيبان). والتي تتردّد في صفحات شتى من الكتاب، لكنه مع ذلك كله لم ينكر أنّ الكتاب «أنيق المظهر، بليغ القلم، منسّق الحوار (...) وأسلوبه حديث رائع».

لكنّ الإقرار بهذه المزايا الفنية لم يمنع حوحو من الرد الحاد على عبد الوهاب بن منصور بمقالة عنوانها: «بين حمار الحكيم وكليلة ودمنة»[3]، استهلّها بقوله: «لا أدري لماذا كلّما أردت أن أجنح إلى شيء من الراحة وتاقت نفسي إلى العزلة بعيدًا عن دنيا الكتابة والكتب إلا وأرسل الله إليّ الأستاذ عبد الوهاب بن منصور يفسد عليّ هذه الراحة ويخرجني من هذه العزلة فأحمل القلم من جديد لأحتدم معه في نقاش وأخذ وردّ، فلا الأستاذ بن منصور يريد أن يزن أقواله وأحكامه بميزان دقيق ولا أنا أريد أن أدَعَ الهنة البسيطة تجوز دون نقد

(1) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ع 232، 05/ 06/ 1953، ص5-6.

(2) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ع 233، 12/ 06/ 1953، ص03.

(3) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ع 237، 17/ 07/ 1953، ص08.

ونقـاش، والكتّـاب والقـرّاء يتفرّجـون مـن بعـد، كأنّ الأمـر لا يعنيهـم مـن قريـب ولا مـن بعيـد...».

ثـمّ راح يرافـع عـن كتابـه، ملاحظًـا أنّ المقارنـة بـين كتابـه وكتـاب «كليلـة ودمنـة» خطـأ، والحكـم عليـه بالتقليـد غـير صحيـح، لأنّ طريقـة «كليلـة ودمنـة» هـي حـوار بـين حيوانـات، فهـي الناقـدة والمنتقـدة، والمؤلـف مختـفٍ بينهـا لا يـكاد يظهـر، أمّـا طريقتـه التـي اتخذهـا في كتابـه وقـد ابتكرهـا توفيـق الحكيـم في «حـماري قـال لي»، فليـس الحـمار فيهـا سـوى شـخصية ثانيـة لازمـة للحـوار، والكتـاب ليـس رمزيًّـا بـل موضوعاتـه انتقاديـة وتوجيهيـة صريحـة وجريئـة.

أمّا جبنه «المزعوم» فقد دفعه بآثاره في «البصائر» و«الشعلة» التي تنفيه نفيًا قاطعًا.

ولم ينسَ حوحو في الأخير أن يشكر ناقده على نقده الذي وصفه بالجريء.

ثمّـة مقالـة أخـرى اسـتثنائية، كانـت أكـثر المقـالات إثـارة لأعصـاب حوحـو، وكانـت الـشرارة التـي ألهبـت معركـة نقديـة عاتيـة في سـاحة «البصائـر»، بحكـم فـارق السـنّ والشـهرة والثقافـة بـين المتعاركـيْن، وهـي -ربّمـا- مجمـل الأسـباب التـي جعلـت حوحـو ينفجـر في وجـه خصمـه، لأنّـه قـد يكـون رأى في ذلـك شـيئًا مـن الجـرأة والتطـاول وقلّـة الاحـترام.

إنّهـا مقالـة «في ظـلال النقـد- مـع حـمار الحكيـم»[1] لبلقاسـم سـعد اللـه (1930-2013)، يـوم كان في ميعـة عمـره وعـزّ شـبابه الأدبي، وهـي مقالـة عـلى قـدر كبـير مـن الوعـي الثقـافي والموضوعيـة النقديـة، حاولـت أن تنصـف حوحـو بتبيـان مـا لكتابـه مـن المزايـا، ومـا عليـه مـن مواقـع الضعـف؛ حيـث أبـدى إعجابـه بالكتـاب، ومـا يحتويـه مـن «الآراء الحـرّة الجريئـة»، فـإذا هـو «مقدمـة لانبثـاق عهـد جديـد في إنتاجنـا ونهضتنـا الأدبيـة»، كـما أشـاد بأسـلوبه الـذي «يحمل طابـع العذوبـة والصفـاء والحيويـة». لكنّـه -في المقابـل- لاحـظ أنّ موضوعاتـه تـتراوح بـين القـوة والضعـف، وأنّ السـطحية تسـيطر -أحيانًـا- عـلى قلـم الكاتـب ومشـاعره وروحـه الجماعيـة، في غيـاب «الاسـتنباط وطـول النفـس في البحـث...»، ويمتـدّ قلـم الناقـد إلى تصحيـح بعـض العـثرات اللغويـة التـي اعتـورت خطـى «حـمار الحكيـم»، لكنّـه يعـود في الأخـير إلى الإشـادة بهـذا الكتـاب في جملتـه؛ «فهـو قطـوف مـن أدب حـيّ فيـاض بـالإشراق والطرافـة، فيـه جاذبيـة الصـدق ونشـوة

(1) مجلـة البصائـر (السلسـلة الثانيـة) الجزائـر، دار الغـرب الإسـلامي، بيـروت، ع250، 11/ 12/ 1953، ص07. وقـد أعـاد الناقـد نشـرها فـي كتابـه: تجـارب فـي الأدب والرحلـة، الجزائـر، 1983، ص117، معترفًـا بمـا يظهر فيها مـن «التحامل الشـديد القائـم على عـدم النضـج» (ص120).

الحيـاة وجـمال الحقيقـة...». ولم يشـفع للناقـد هـذا الامتـداح أن يَسْـلم مـن سـياط ردود حوحـو المؤلمـة؛ إذ سرعـان مـا جـاء الـردّ بمقـال قصـير وعنيـف، ذي عنـوان طريـف «في (ضـلال) النقـد»[1]؛ يجنـح نحـو أسـلبةٍ (Stylisation) ظاهـرة؛ بمـا هـي نسـج العبـارة عـلى منـوال أسـلوبي سـابق باسـتحضار سـياقات تعبيريـة معيّنـة[2]؛ حيـث تحـاكي هـذه الأسـلبة عنـوانَ مقـال الناقـد «في ظـلال النقـد» محـاكاة سـاخرة (Parodie) واضحـة؛ إذ تسـتبدل الضّـلال (بفتـح الضـاد) بالظِّـلال (بكـسر الظـاء)، للإيحـاء بانحـراف مـا حصـل للناقـد. مـع ملاحظـة أنّ هـذا المقـال قـد نُـشر في الصفحـة نفسـها التـي نعـت فيهـا «البصائـر» ابنـة حوحـو ذات الحولـين أو أقـلّ بعنـوان «حـادث مـؤلم»[3]*؛ فهـل معنـى ذلـك أنّ حوحـو قـد كتـب ردّه العنيـف تحـت تأثـير ذلـك الفقـدان المـؤلم، فجـاء موسـومًا بتلـك اللغـة الانفعاليـة الحـادة، أم هـل هـو طبـع حوحـو الخـاص الـذي كان «يكـره النقـد ولا يحـبّ النقـاد، يشـكوهم ويتأفّـف منهـم، ويراهـم ثرثاريـن كالعجائز...»[4] عـلى حـدّ تعبـير سـعد اللـه نفسـه؟

والملاحـظ كذلـك أنّ حوحـو لم يوقّـع مقالـه باسـمه الصريـح، بـل وقّعـه باسـم «حـمار الحكيم» فهـل كان ذلـك تعفّفًـا منـه وترفّعًـا عـلى ناقـد «صغـير» يصغـره بمـا يقـارب العشريـن سـنة، مـا يوحـي بأنّـه يرفـض منازلـة خصـم ليـس مـن وزنـه؟ أو تـراه أراد أن يلحـق النقـاش بفصـول كتابـه «مـع حـمار الحكيـم»، ليدرجـه ضمـن تلـك السـياقات الانتقاديـة التشـاؤمية السـاخرة التـي تطبـع كتابه ؟

لكنّنـا نسـتبعد أن يكـون غـيرُ حوحـو هـو مـن كتـب ذلـك الـردّ، كـما خطـر ببـال سـعد اللـه حـين قـال بعـد مـرور سـتّ سـنوات عـلى الحادثـة: «...كتـب عنّـي أو **أوحـى إلى مـن كتـب عنّـي**...»[5].

لقـد استشـاط حوحـو غضبًـا -فيـما يبـدو- مـن ناقـد «مغمـور» لا يـزال في الثالثـة والعشريـن مـن عمـره، يوجّـه كاتبًـا «مشـهورًا» في الثانيـة والأربعـين مـن العمـر، ويصحّـح لـه أخطـاء لغويـة

(1) مجلة البصائر (السلسلة الثانية)، الجزائر، ع 252، 01/ 01/ 1954، ص08.

(2) يراجع كتابنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، لبنان، 2008، ص429.

(3) *تشير الجريدة في نعيها، إلى أنّ الفجيعة حصلت بعدما تناولت البنت دواء قديمًا وشربته فكان القاضي على حياتها.

(4) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الجزائر، 1985، ص91.

(5) المصدر السابق، ص91.

بسيطة، على مرأى كتّاب وقرّاء جريدة معروفة لا ترحم ضعيفًا في اللغة، فتأثّر وثار وبالغ في انفعالاته، لذلك جاء مقاله هجومًا كاسحًا على شخص الناقد، لا نقاشًا لما ورد في نقده، فكأنّه «شتم محض»[1] على رأي أحد الدارسين. وقد اعترف حوحو بأنّه لن يتعرّض لمناقشة المقال بشيء «لأنّه ليس بنقد ولا يمتّ إلى النقد بصلة ولو من بعيد»! لذلك اكتفى بنعت ناقده بأوصاف «الكاتب الناشئ» و«الناقد الصغير» و«الناقد اليافع»، وتلميذ «حديث عهد بالدراسة والدروس» ذي «مطالعات مشوّشة»، وأنّ «مخّه الصغير لم يقوَ على هضم ما طالعه من كتب النقد والأدب ولعلّ ذلك ناتج عن مطالعته لكتب فوق إدراكه»، إلى آخر ذلك من النعوت المغالية التي لا تليق بالناقد والمنقود على السّواء.

لقد ضاق صدر حوحو بالنقد (المكتوب من حول كتابه «مع حمار الحكيم» بالخصوص)، وساء ظنّه بالنقاد، فراح يُعرب عن ذلك صراحة في مقاله المتوجّع «آه من هؤلاء النقاد»[2]، إذ رفع عقيرته، شاكيًا سوء حظّه من النقد الموجّه إلى كتاباته، على كثرته، ملاحظًا أنّه «لم يحظ كتاب في الجزائر بعناية النقاد بقدر ما حظي به كتاب «مع حمار الحكيم» وهذا جيد ومفيد لو كان النقد في الصميم»، لكنّه لم يكن -في نظره- سوى كلام فارغ مكرّر يدور حول نفسه، وهو ما اضطّره «بدلًا من الاهتداء بتوجيهات نقاده» إلى الشرح والإيضاح والتعليق، حتى أوشك -كما قال- أن يؤلّف كتابًا جديدًا من نوع «بسم الله الرحمن الرحيم في شرح آراء الحكيم»، أو حاشية لهذا الشرح بعنوان «المنهج القديم في تحليل غوامض شرح حمار الحكيم»، ولم يفته أن يوجّه سهمه النقدي صوب ناقده المولود الطيّاب تحديدًا، قائلًا عنه: «إنّه لا يحسن النقد وللنقد مواهبه الخاصة، يؤتيها الله من يشاء من عباده».

ويستمر حوحو في الثورة العامة على مثل تلك الكتابات خلال مقاله العاصف «إلى أين تذهبون بالأدب يا فقاقيع الأدب؟»[3] حيث تذكّرنا تلك الفقاقيع بـ«خفافيش الأدب» الذين تكفّل العقاد بمحاربتهم في كتاب «الديوان»، لكن حوحو يخصّ بالذكر -هنا- لونًا جديدًا من الكتابة هو أبعد ما يكون عن السلاسة والمتانة والبيان والتبيين، بل هو كلام غامض فارغ من أيّ معنى، مليء بـ«الشقشقة الغامضة المخنّثة التي أغرم بها هؤلاء الفقاقيع» يسمّيه الأدب «الزازوي».

---

(1) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، الجزائر، 1983، ص380.

(2) مجلة البصائر (السلسلة الثانية) الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ع 258، 12/ 02/ 1954، ص05

(3) مجلة البصائر (السلسلة الثانية)، الجزائر، ع 260، 26/ 02/ 1954، ص08.

ولعلّه يحيلنا على التسمية الفرنسية (Zazou) التي كانت تطلق في أربعينيات القرن الماضي على «الشبيبة الشاذة». ثمّ يطلق على هذا الأدب السطحي الغامض تسمية «أدب السوينق»، ولعلّه يستوحيه من الرقص على إيقاع الجاز (Le swing). المهم في ذلك كلّه هو أنّ هؤلاء «الفقاقيع» ليسوا سوى نقاده الذين كنّا عند بعضهم، والذين أراد أن ينتقم لسوء حظّه منهم. وهو انتقام موصول بالحالة التشاؤمية اليائسة التي تملّكته جرّاء الموقف الثقافي السلبي من كتابه «مع حمار الحكيم»، والتي يمكن استشفافها من ردّه القاسي في حلقات متباعدة[1] على سؤال عبد الوهاب بن منصور الشهير «ما لهم لا ينطقون»[2].

2. كتابات بيوغرافية بتوجّهات تأريخية:

وهي كتابات تترجم لحياة أحمد رضا حوحو وآثاره في مبتغى تأريخي توثيقي واضح.

وقد يكون أقدم تلك الكتابات التأسيسية، كتاب «الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو»[3] لصديق حوحو ذاته، المرحوم عبد المجيد الشافعي (1933-1973)، ثاني اثنين أسّسا للكتابة الروائية في الجزائر.

نشر كتابه في العدد الأول من سلسلة «سبيل الخلود» التي كان ينوي إصدار أعداد أخرى منها، ولم يقيّض له ذلك.

يقع الكتاب في نحو 154 صفحة من الحجم المتوسط، وواضح من خلال عناوينه الداخلية (أحمد رضا حوحو: نشأته – ثقافته – رحلاته، عمله الشخصي والأدبي، إنتاجه:

---

(1) نشر الردّ في حلقات مختلفة من مجلة البصائر (السلسلة الثانية):
- ع 209، 15/ 12/ 1952، ص06.
- ع 211، 29/ 12/ 1952، ص08.
- ع 216، 06/ 02/ 1953.
- ع 243، 09/ 10/ 1953، ص08.

(2) نشر هذا المقال المثير في مجلة البصائر (السلسلة الثانية)، الجزائر، ع 207، 17/ 11/ 1952، ص02، ويتساءل صاحبه عن أسرار صمت الأدباء الجزائريين وعقم الأرحام الأدبية وخلو الساحة من غير الآثار الغثة الهزيلة البالية القديمة... وما شاكل ذلك من الأحوال الأدبية اليائسة المطبقة على جزائر الخمسينيات، وقد أثار المقال ردودًا مختلفة كثيرة (حوحو، سحنون، شيبان، سعد الله، علي مرحوم، العربي الشريف، أحمد قصية، المكي النعماني، صالح بوغزال، عمر العرباوي، الكامل الحناشي، عيسى معتوقي، محمد المسعدي...)، أسّست لنقاش نقدي وثقافي منقطع النظير.

(3) عبد المجيد الشافعي: الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو، الجزائر، 1964.

كتبه المطبوعة- مخطوطاته، استشهاده، شذرات من أدبه...)، أنّه يؤرّخ لحياة الكاتب وآثاره، ويروي بالتفصيل المؤلم الرواية الرهيبة لمقتله، ويثبت عيّنات من كتاباته، ويطالعنا بكلام حميم عن علاقته به تحت عنوان «حوحو كما أعرفه».

وقيمة هذا الكتاب تكمن في أنّه الأوّل من نوعه في ما كُتب عن حوحو.

وقد لاحظ أحد الباحثين المتخصصين بروز المنهج التاريخي في هذا الكتاب، إلى جانب «منهج كتابة التراجم والسير»[1]، وإن كنّا على يقين بأنّ مرجعيات الشافعي النقدية المحدودة (في تلك السياقات الثقافية العامة) لم تكن تؤهّله إلى الوعي النظري بتلك الأصول المنهجية.

على مقربة من هذا الكتاب الرائد، يتموقع كتاب مماثل هو «شهيد الكلمة رضا حوحو»[2] للمرحوم محمد الصالح رمضان (1914-2008) الذي سبق له أن نشر دراسة قصيرة في مجلة «الرؤيا» بعنوان «الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو وآثاره»[3]، ثمّ عاد إليها فوسّعها وعمّقها، حتى استوت كتابًا في أكثر من ثمانين صفحة.

وبحكم كثير من القواسم الثقافية والإيديولوجية والجغرافية والنضالية بين رمضان وحوحو، ولأنّ رمضان من أشدّ العارفين بالتاريخ الثقافي لمعاصريه، فإنّ كتابه هذا يقدّم معلومات توثيقية أصيلة تخصّ نشأة حوحو وحياته (بيئته، تعلّمه، هجرته، نشاطه الأدبي في الحجاز، رجوعه إلى وطنه، رحلاته، نشاطاته المتنوعة، استشهاده)، قبل الحديث عن إنتاجه وآثاره ونماذج من إنتاجه، ويستعرض بعض الآراء النقدية في أدبه.

وينفرد هذا الكتاب بالإشارة إلى حوحو الشاعر؛ حيث يشيد ببراعته في «الشعر الهزلي الساخر»[4]، ويومئ إلى إخفاقه في الشعر الملحون[5] الذي كان ينشره في جريدته «الشعلة»، كما يشير إلى حوحو الصحفي، ويعدّه «ثالث ثلاثة من صحافيينا الأدباء الناجحين الموهوبين في هذا الفن الصحفي: الزاهري، والعمودي، وحوحو»[6].

---

(1) أحمد شريبط: الأديب عبد المجيد الشافعي- مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجه الأدبي، الجزائر، 2000، ص41.

(2) صدر الكتاب عن منشورات وزارة الثقافة والسياحة سنة 1984، أمّا الطبعة الثانية (المعتمدة في هذا البحث) فقد صدرت عن وزارة الثقافة سنة 2007.

(3) مجلة (الرؤيا)، الجزائر، س1، ع1، ربيع 1982، ص30-38.

(4) محمد الصالح رمضان: شهيد الكلمة، الجزائر، 2007، ص28.

(5) المصدر السابق، ص29.

(6) المصدر السابق، ص30.

مـن جملـة الكتابـات الأخـرى التي أرّخـت لحياة حوحو وأدبـه، ما كتبه عمر بـن قينة (1944) في كتابـه «صـوت الجزائـر في الفكـر العـربي الحديـث»[1]؛ حيـث خصّ حوحـو بنحو 17 صفحـة، توزّعت بـين الحديـث عـن حياتـه، والحديـث النقدي المركـز حول آثـاره، والإطـار الأجناسي الـذي ينتظم تلك الآثـار، وإرداف ذلـك كلّـه بنـماذج نصيـة مـن كتاباته. ويشـبه هـذا الصنيع مـا قام بـه شريبط أحمد شريبـط (1957-2018) حـين اقتضـب سـيرة حوحـو الحياتيـة ومسـاره الأدبي، مـع إيمـاءات نقديـة بسـيطة، جـاء ذلك كلـه في سـياق الاحتفاء ببعـض الأدباء الشـهداء[2].

وقـد يكـون كتـاب «شـهيد الثـورة الجزائريـة أحمـد رضـا حوحـو في الحجـاز 1934-1945»[3] للمرحـوم صالـح خـرفي (1932-1998) أهـمّ تلـك الكتابـات البيوغرافيـة التاريخيـة عـلى الإطـلاق؛ ذلـك وإن كان الأخـير زمانـه (1992)، فإنّـه ركّـز اهتمامـه عـلى الأعـوام الأحـد عـشر الاسـتثنائية التـي قضاهـا حوحـو في الحجـاز، وكانـت فضـاءً لنشـاط أدبي منقطـع النظـير، لكـن وجـود تلـك المواقـع الثقافيـة (التـي احتضنـت ذلـك النشـاط) في منـأى عـن أيـدي القـراء والدارسـين الجزائريين، يجعلنـا في أمـسّ الحاجـة إلى مثـل هـذه الدراسـة التوثيقيـة المضنيـة التـي تـؤرّخ لهـذا الوجـود الأدبي في مهجـر بعيـد.

لقـد اسـتعدّ خـرفي للاضطـلاع بهـذه المهمـة العسـيرة، مـن خـلال اطلاعـه -أوّلًا- عـلى مجمـل الكتابـات السـابقة التـي تناولـت حوحـو بالدراسـة والنقـد، ثـمّ الإحاطـة بالسلسـلة الكاملـة لمجلـة «المنهـل» السـعودية؛ حيـث كان حوحـو سـكرتيرها، وحيـث نـشر نصوصًـا أدبيـة شـتى حيـل بيننـا وبينهـا.

لذلـك تهيّـأ للدكتـور خـرفي أن يعيـد كتابـة التاريـخ الأدبي الكامـل لأحمـد رضـا حوحـو، مـن خـلال سـدّ هـذا الفـراغ الرهيـب في تاريـخ حوحـو، والـذي يغطـي إحـدى عـشرة سـنة كاملـة، هـي أزهـى سـني حوحـو الأدبيـة.

يسـتهلّ الكتـاب بمدخـل تاريخـي مفصّـل يخـصّ رضـا حوحـو، مـن ريادتـه في الأدب إلى استشـهاده في الثـورة، ولا يفـوّت فرصـة طـرح سـؤال تاريخـي مهـمّ لم ينتبـه إليـه عامّـة مؤرخـي

(1) عمر بن قينة: صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث- أعلام وقضايا ومواقف، الجزائر، 1993، ص167-184.

(2) أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، الجزائر، 2001، ص84-88.

(3) صالح الخرفي: شهيد الثورة الجزائرية أحمد رضا حوحو في الحجاز 1934-1945، لبنان، 1992.

الأدب الجزائـري، بشـأن فـترة الفـراغ العميـق الـذي يشـغل سـبع سـنوات كامـلات بـين تخـرّج حوحـو في «الكوليـج» الفرنـسي بسـكيكدة سـنة 1927، والتحاقـه بمدرسـة العلـوم الشرعيـة في الحجـاز سـنة 1934، وهـي فـترة «تبقـى غائمـة في حيـاة أديبنـا الراحـل»[1].

ثـمّ ينتقـل إلى توثيـق الإرث الأدبي لحوحـو في الحجـاز، مـع ثبـت نصوصـه في المقالـة والقصـة والمسرحيـة والترجمـة، وهـي نصـوص تُكتشـف للقـارئ الجزائـري أوّل مـرة.

وفي الختام يقدّم الكتاب فهرسًا توثيقيًّا مفصّلًا لإنتاج حوحو في مجلة «المنهل».

الجديـد الآخـر في هـذا الكتـاب هـو اكتشـاف حوحـو الشـاعر (ولـو مـن خـلال نـصّ واحـد)، وحوحـو مترجـم الشـعر.

وهكذا فإنّ هذا الكتاب يغطّي فترة مظلمة عصيبة من حياة حوحو الأدبية الوضّاءة هناك.

3. كتابات علمية بتوجّهات أكاديمية تقليدية:

وهـي كتابـات نقديـة هادئـة، اضطلـع بهـا نقـاد جامعيـون في إطـار أكاديمـي مقيّـد الأدوات المنهجيـة، إذْ كانـت -في مجملهـا- رسـائل ماجسـتير أو دكتـوراه، هيمـن عليهـا المنهجـان التاريخـي والاجتماعـي تحديـدًا.

وهـي أكـثر اقترابًـا مـن منطـق نصـوص حوحـو. ومـن أقـدم تلـك الكتابـات، كتـاب «القصـة الجزائريـة القصـيرة»[2] للمرحـوم الدكتـور عبـد اللـه الركيبـي (1928-2011) وهـو رسـالة ماجسـتير نوقشـت سـنة 1967 بجامعـة القاهـرة، تتنـاول القصـة القصـيرة في الأدب الجزائـري، عـبر مجـال تاريخـي واضـح، يبتـدئ مـن بواكيرهـا الأولى (عشرينيـات القـرن العشريـن) إلى تاريـخ اسـتقلال البـلاد (1962)، عـبر محطّـات ثـلاث تـؤشّر عـلى مفاصـل التطـوّر القصـصي الجزائـري، ويمكـن تلخيـص نصيـب حوحـو مـن هـذا الكتـاب في إدراج الناقـد لكتـاب «مـع حـمار الحكيـم» ضمـن «المقـال القصـصي»، وكتـاب «نمـاذج بشريـة» ضمـن «الصـورة القصصيـة» وكتـاب «صاحبـة الوحي» ضمـن «القصـة الفنيـة»، مـع إدراج هـذه التجربـة الأخـيرة -مذهبيًّـا- ضمـن «التيـار الرومانـسي».

(1) المصدر السابق، ص37.

(2) عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الجزائر، تونس، 1983.

ولا بدّ من التنويه بأنّ نتائج هذه الدراسة التأسيسية في نقد السرد الجزائري كانت من القوة والأهمية بحيث ظلّت قائمة ومستنسخة في كثير من الدراسات اللاحقة، سواء على مستوى الركيبي نفسه[1]، أو على مستوى دارسين آخرين تأثروا بخطاه.

وقد لا ينطبق ذلك على صنيع عبد الملك مرتاض (1935) الذي اجتهد في الاختلاف عن سالفه ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، مفصحًا عن نيّته في مراجعة الفن القصصي الجزائري، بمدوّنة ومنهج مختلفين عن مدوّنة الركيبي ومنهجه، وذلك في كتابه «فنون النثر الأدبي في الجزائر»[2]، وهو -في أصله- أطروحة دكتوراه ناقشها بالسوربون سنة 1983.

يغطي الكتاب فترة تاريخية محدّدة (1931-1954)، تبتدئ من تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وتنتهي عند بداية الثورة التحريرية الكبرى، وهي فترة من شأنها أن تشكّل فضاء ملائمًا لنشاط حوحو الحيوي؛ لذلك كانت كتاباته في فنونها النثرية المختلفة (القصة، المسرحية، المقالة،...) حاضرة بقوّة في هذا الكتاب الذي لا يتردّد في تصنيف حوحو بوصفه «أكبر كتّاب القصة»[3] الجزائرية آنذاك، وإدراجه ضمن «المدرسة الجديدة»[4] في خصائصها الأسلوبية المغايرة لما يسمّيه بالمدرسة المحافظة.

لكنّه -مع ذلك- لا ينسى أن يقف موقفًا نقديًّا متوازنًا عند معايب حوحو اللغوية وعثراته الفنية، مثلما فعل ذلك في كتابه السابق (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954)[5] الذي يختصّ حوحو بما يقارب الثلاثين صفحة، ويركّز بالتحليل والنقد على «حديث قصصي» من كتابه مع حمار الحكيم، وقصة «فتاة أحلامي» من مجموعته «صاحبة الوحي وقصص أخرى»، منتهيًا إلى أن «هذا الكاتب الشهيد يجب أن يعدّ رائدًا للأقصوصة في الجزائر بلا منازع»[6].

---

(1) انظر الفصل المخصص للقصة القصيرة في كتابه: تطور النثر الجزائري الحديث، الجزائر، تونس، 1983، ص162-197.

(2) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، الجزائر، 1983.

(3) المصدر السابق، ص442.

(4) المصدر السابق، ص360.

(5) عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الجزائر 1983، ص155-183. وقد صدرت طبعته الأولى سنة 1971.

(6) المصدر السابق، ص183.

أمّـا كتـاب الباحـث شريبـط أحمـد شريبـط «تطـوّر البنيـة الفنيـة في القصـة الجزائريـة المعـاصرة»[1]، وهـو في الأصـل رسـالة ماجسـتير ناقشـها في جامعـة عنابـة سـنة 1987، وعـلى الرغـم مـن أنّـه يغطـي فضـاء زمنيًّـا فضفاضًـا (1947-1985)، فإنّـه يفـرد لأحمـد رضـا حوحـو مـا يتجـاوز الخمسـين صفحـة، محضهـا الإحاطـة بتجربتـه القصصيـة مـن شـتى جوانبهـا، فقـد تحـدث عـن وعيـه الأدبي ومصـادر ثقافتـه وشـكله الفنـي وموضوعاتـه وصـدى أدبـه وبنائـه الفنـي (الحـدث، الشـخصيات، الأسـلوب، البيئـة المكانيـة، البيئـة الزمانيـة)، وكانـت كل طرقـه تـؤدّي إلى العنـوان الـذي ينتظـم هـذا المبحـث العريـض مـن مباحـث فصـل القصـة الإصلاحيـة، وهـو: «أحمـد رضـا حوحـو رائـد القصـة الجزائريـة القصـيرة».

بخـلاف كتـاب أحمـد طالـب «الالتـزام في القصـة القصـيرة الجزائريـة المعـاصرة»[2] الـذي اتّسـع إطـاره الزمـاني (1931-1976) ليضيـق عـن اسـتيعاب الـرواد المؤسسـين للقصـة الجزائريـة، ومنهـم رضـا حوحـو الـذي لم يتجـاوز نصيبـه مـن الكتـاب ومضـات خاطفـة في فصلـه الأول المتعلـق بمرحلـة الإصـلاح الإجتماعـي (1931-1956)؛ حيـث تـرد بعـض الإيمـاءات إلى التـزام حوحـو بالقضايا الدينيـة والاجتماعيـة في بعـض «مقالاتـه القصصيـة»، مـع ملاحظـة أنّ هـذا الفصـل يسـتوحي الإطـار المنهجـي والاصطلاحـي لكتـاب عبـد اللـه الركيبـي المشـار إليـه سـابقًا.

لقـد حـصرت مجمـل الكتابـات الجامعيـة الجزائريـة حديثهـا عـن رضـا حوحـو في الجانـب القصـصي منـه، ولم تلتفـت إلى جانبـه الـروائي -عـلى العمـوم- إلّا في سـياق التنويه بريادتـه التاريخية للروايـة الجزائريـة، بـل إنّ ثمـة دراسـات تكتفـي بتقديـم «غـادة أم القـرى» عـلى أنّهـا قصـة فقـط أو قصـة طويلـة في أحسـن الأحـوال، كي تلحـق هـذا الجانـب بعوالمـه القصصيـة وتسـتريح.

ويـأتي كتـاب «اتجاهـات الروايـة العربيـة في الجزائـر»[3] لواسـيني الأعـرج (1954) في طليعـة الكتـب النقديـة الأكاديميـة التـي كرّسـت صاحـب «غـادة أمّ القـرى» رائـدًا للروايـة الجزائريـة؛ بوصفـه «أوّل أديـب يكتـب باللغـة العربيـة، يطـرق أبـواب العـالم الـروائي»[4]، حيـث يـدرج روايتـه

(1) أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، الجزائر، 2009، ص80-134.

(2) أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، الجزائر، 1989.

(3) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر، 1986، ص129-142. والكتاب في أصله رسالة ماجستير نوقشت بجامعة دمشق سنة 1982.

(4) المصدر السابق، ص130.

ضمـن «الاتجـاه الإصلاحـي» ويخصّهـا بتحليـل إيديولوجـي مسـتفيض، لا ينسـيه غـضّ الطـرف عـن «نقائصهـا وهفواتهـا»[1] الفنيـة.

وعـلى النقيـض مـن ذلـك، يحتفـي كتـاب «قـراءات في القصـة الجزائريـة»[2] لأحمـد منـور (1945) احتفـاءً خاصًّـا بأحمـد رضـا حوحـو إذ يخصّـه بثـلاث مقـالات كاملـة:

1- مكانة أحمد رضا حوحو في الأدب الجزائري.

2- «صاحبة الوحي» مرحلة أدبية ووثيقة اجتماعية فنية.

3- «نماذج بشرية» تطوّر في النظرة والمعالجة.

لكنّـه يكتفـي بإيمـاءة خفيفـة إلى ريادتـه الروائيـة، ومـع ذلـك فإنّـه يقـرّ بـأنّ الكاتـب «بحـقّ، رائـد الأدب الجزائـري في القصـة والروايـة والمسرحيـة المكتوبـة بالفصحـى...»[3].

ومعلـوم أنّ أحمـد منـور هـو أحـد الباحثـين القلائـل الذيـن تخصّصـوا بالفعـل في دراسـة حوحو ونـشر تراثـه والتقديـم لـه والتعريـف به.

وإذا كان كتابــه الســابق «قــراءات..» قــد اقــترب مــن عــوالم حوحــو القصصيــة، وابتعــد -نسـبيًّا- عـن طقـوس القـراءة العلميـة الأكاديميـة، فـإنّ كتابـه الآخـر «مـسرح الفرجـة والنضـال في الجزائـر –دراسـة في أعـمال أحمـد رضـا حوحـو»[4] بحـث علمـي رصـين، وهـو في الأصـل رسـالة ماجسـتير نوقشـت في جامعـة الجزائـر سـنة 1989 لعلـه أن يكـون فريـدًا مـن نوعـه في بابـه، فهـو الكتـاب الوحيـد -في حـدود علمنـا- الـذي تخصّـص (بتـمام المعنـى) في مـسرح أحمـد رضـا حوحـو.

يتشـكّل الكتـاب مـن مدخـل وسـتة فصـول تتعلـق بحيـاة حوحـو ونشـاطه المسرحـي ومفهومـه للمـسرح ووظيفتـه وانشـطاره بـين التأليـف والاقتبـاس، وحـدود التاريخـي والمتخيـل في أعمالـه المسرحيـة، وقلّـة حظـه مـن المـسرح السـياسي...

---

(1) المصدر السابق، ص142.

(2) أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، الجزائر، 1981، ص23-41.

(3) المصدر السابق، ص24.

(4) أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، الجزائر، 2005.

مـع ملاحظـة أنّ الكتـاب يقـدّم معلومـات بيوغرافيـة وجهـودًا توثيقيـة مضنيـة، اسـتجمعها مـن دوريـات صعبـة المنـال كـ«المنهـل» السـعودية و«الشـعلة» القسـنطينية، فضـلاً عـن «البصائر»، إضافـة إلى مجالسـات مـع عائلـة الكاتـب وبعـض أصدقائـه (عبـد الرحمـن شـيبان، محمـد الصالـح رمضـان، محمـد الطاهـر فضـلاء،...)، كان مـن آلائهـا عثـوره عـلى أعـمال مخطوطـة نـادرة لم تتـح لغـيره مـن الدارسـين الآخريـن، وهـي علامـة التميّـز التـي افتقدهـا كتـاب متميّـز سـابق لصالـح خـرفي، اسـتوقفنا مـن قبـل.

ولذلـك كان مـن الصعـب عـلى الدراسـات اللاحقـة التـي تناولـت مـسرح رضـا حوحـو، في سـياق مقاربتهـا للمـسرح الجزائـري، أن تتجـاوز الأفـق التوثيقـي والمعـرفي الـذي رسـمه كتـاب منـور، وينطبـق ذلـك تمامًـا عـلى كتـابيْ صالـح لمباركيـة «المـسرح في الجزائـر -النشـأة والـرواد والنصـوص حتـى سـنة 1972» و«المـسرح في الجزائـر -دراسـة موضوعاتيـة وفنيـة»[1].

وهــما كتابــان لا يتجــاوز نصيــب حوحــو منهــما ســوى معلومــات يســيرة تخــصّ حياتــه، وملخّصـات عابـرة لبعـض مسرحياتـه، اسـتوحاها مـن كتـاب منّـور تحديـدًا، وأحـال عليـه بالقـدر المطلـوب مــن الأمانــة العلميــة.

4. كتابات نقدية بروح منهجية حداثية:

وهـي قـراءات تحـاول أن تسـتثمر المنجـزات المعرفيـة السرديـة المعـاصرة التـي تتيحهـا المناهـج النقديـة الحداثيـة (البنيويـة والسـيميائية خصوصًـا)، لتقـرأ نصـوص رضـا حوحـو في ضـوء هـذه المعرفـة.

بيـد أنّ هـذه القـراءات لم تحقّـق مـن التراكـم إلّا الـشيء القليـل، وتراكمهـا مرهـون بمـا يقدّمـه الجامعيـون الجـدد. ومـن النـماذج النقديـة النـادرة التـي يحسـن التمثيـل بهـا هنـا دراسـة رشـيد بـن مالـك (1956) الموسـومة بـ«تحليـل سـيميائي لقصـة «عائشـة» لأحمـد رضـا حوحـو»[2]، وهـي قـراءة تسـعى إلى مقاربـة هـذه القصـة مـن موقـع السـيميائيات السرديـة في توجّهها «الغريمـاسي»،

(1) صدر الكتابان -معًا- عن دار الهدى بعين مليلة، الجزائر، سنة 2005.

(2) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، 2000، ص69-95.

حيث تختزل النص بتقطيعه إلى مقطوعتين سرديتين اثنتين؛ حيث المقطوعة السردية وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصيرة، وتحليلها وفقًا لجهاز مصطلحي بالغ الدقة والتعقيد، يضطر الناقد إلى إنفاق صفحات كثيرة لتحديد المفاهيم التي تشكل إطارًا منهجيًّا نظريًّا للدراسة، وهو ما يعطي انطباعًا بأنّ الناقد لا يستعين بمنهج لدراسة نص، بقدر ما يستعين بنصّ لإثبات كفاءة منهج...

ثالثًا: التعددية الأجناسية في كتابات حوحو وموقعها من أولويات الاهتمام النقدي:

لا شك أنّ الحديث عن حوحو هو حديث عن واحد متعدّد، فهو كاتب تعدّدت أنواعه وتنوّعت أجناسه؛ فقد كتب القصة والرواية والمسرحية والمقالة الصحفية والمقالة النقدية وأدب الرحلة والشعر الفصيح والشعر الملحون والنص المترجم، كما كتب نصوصًا أخرى يصعب تأطيرها جنسيًّا، فهل كانت الاهتمامات النقدية بتلك الكتابات الأدبية سواء؟

ثمة تفاوت واضح في الاهتمام النقدي بالأجناس والأنواع التي تؤطّر كتابات حوحو؛ بحسب مواقع ريادته فيها، لذلك يأتي الاهتمام به روائيًّا وقاصًّا ومسرحيًّا في المقام الأول، ثمّ كاتبًا صحفيًّا وناقدًا في مقام لاحق، وفي مرحلة متأخرة يجيء الاهتمام به أديبًا رحّالة، مع إيماءات نادرة إلى حوحو المترجم، وأندر منها التلميح إلى حوحو الشاعر.

ولقد أجمعت الإشارات إلى حوحو الروائي على التأريخ بروايته «غادة أمّ القرى» للبداية الروائية الأولى في تاريخ الأدب الجزائري، بغضّ النظر عن التسميات التجنيسية المختلفة التي أطلقها عليها نقاده؛ كأن يسميها الركيبي «قصة مطوّلة»[1]، ويسميها مرتاض «قصة طويلة»[2] تارة، و«القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة»[3] وكذلك أحمد منور[4] الذي يكاد يستقرّ على «القصة الطويلة» تسمية لها، ويسميها واسيني «رواية صغيرة»[5] ويسميها سعد الله

(1) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الجزائر، تونس، 1983، ص199.

(2) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، الجزائر، 1983، ص191.

(3) عبد الملك مرتاض: السرد والسردانية- عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة وتحليلات لبعض نصوصها، الجزائر، 2019، ص 205.

(4) أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، الجزائر، 1981، ص25.

(5) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر، 1986، ص130.

«قصة»[1] حينًا و«قصة/ رواية»[2] حينًا آخر، ويسميها محمد الصالح رمضان «قصة طويلة أو رواية متوسطة»[3]،...

وكذلك اتفق الدارسون على أنه أحد الرواد الأوائل للقصة والمسرحية في أدبنا الجزائري، أمّا حوحو الناقد فقد استوقف -قليلاً- عمار بن زايد (1952) في كتابه «النقد الأدبي الجزائري الحديث»؛ حيث قرّر أنّ حوحو هو «أنشط أدباء ونقاد الفترة التي نحن بصدد دراستها»[4]، ويقصد ذلك الامتداد التاريخي من مطلع عشرينيات القرن العشرين إلى زمن الاستقلال، وقد أدرجه ضمن «المنهج التأثري»، في سياق إقراره بأنّ التجديد الأدبي كان «هاجسًا من هواجس النقاد التأثريين الجزائريين وسببًا مباشرًا لشنّهم حربًا تشتدّ حينًا وتلين حينًا آخر ضدّ أصحاب النظرة التقليدية، وقد تصدّر أحمد رضا حوحو حملة النقاد المتطرفين المناوئين للتقليديين»[5].

وهذا الكلام هو مجرّد تفصيل وصياغة جديدة لما ورد في الفصل الخامس (سمات الاتجاه التأثري) من الباب الثاني (في الاتجاه التأثري) من كتاب أستاذه، الذي أشرف على رسالته للماجستير قبل أن تتحوّل إلى كتاب، الدكتور محمد مصايف (1923-1987) الموسوم بـ«النقد الأدبي في المغرب العربي». حيث ذكر من تلك السمات: الوقوف ضدّ الأساليب التقليدية في النقد، والدعوة إلى أدب جديد، وقد ذكر اسم حوحو في سياق تلك الدعوة «وهي دعوة تطرّف فيها بعض النقاد، مثل رمضان حمود وأبو القاسم الشابي وأحمد رضا حوحو»[6].

وأمّا حوحو الأديب الرّحالة فقد انفرد بالإشارة إليه عمر بن قينة (1944) في كتابيه: «اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة»[7] و«الشكل والصورة في الرحلة الجزائرية الحديثة»[8]؛ حيث توقف عند رحلته إلى الاتحاد السوفياتي عام 1950، التي نشرها

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، تونس، الجزائر، 1985، ص89.

(2) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 (1830-1954)، الجزائر، 2007، ص143.

(3) محمد الصالح رمضان: شهيد الكلمة، الجزائر، 2007، ص23.

(4) عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر، 1990، ص91.

(5) المصدر السابق، ص131.

(6) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، 1979، ص215.

(7) عمر بن قينة: اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة، الجزائر، 1995، ص275.

(8) عمر بن قينة: الشكل والصورة في الرحلة الجزائرية الحديثة، الجزائر، 1995، ص45.

في جريدته «الشعلة» بعنوان «عدت من الاتحاد السوفياتي»، عبر 11 حلقة، وقد انتهى الناقد من خلال دراسته لهذه الرحلة إلى أنّها «من أجود الرحلات الجزائرية خاصة ومن أهمّ الرحلات في النثر العربي الحديث التي اتجه أصحابها إلى أوربا فصوّروا الوضع هناك، كما صوّر كلّ واحد إحساسه تجاهه وطبيعة النظرة إليه من وجهة نظر عربية بالخصوص، حيث برزت الصورة في الاتحاد السوفياتي إيجابية في مرآة رحّالة قادم من بلد محتل خاضع للتخلف، فكبرت في عينيه حتى الأشياء الصغيرة الجميلة لأنّها من المستحيلات في وطنه المكبّل...»[1].

وقد نشير كذلك إلى الدكتورة فاطمة الزهراء قشي التي أعادت نشر أعداد «الشعلة»، وقدّمت لها، مشيرة إلى أنّ تلك الرحلة، وقد سمّتها «تحقيقًا مطوّلًا»[2]، نُشرت في 12 حلقة[3]!، والصواب هو 11 حلقة فقط، أمّا الحلقة الثانية عشرة، إن كانت قد نُشرت، فإنّها لم تنشر في «الشعلة» على أيّة حال!

وبالعودة إلى حوحو الصحفي، الذي رأينا بعض الإشارات إليه في كتابيْ محمد الصالح رمضان وصالح خرفي، يمكن أن نقرأ إشارات بسيطة لدى عبد الملك مرتاض في الجزء الثاني من «أدب المقاومة الوطنية في الجزائر»[4] وأخرى لدى فوزي مصمودي في كتابه التاريخي التوثيقي المتين «تاريخ الصحافة والصحافيين في بسكرة وإقليمها من 1900 إلى 1956»[5]، وغالبًا ما ترد هذه الإشارات في سياق الحديث عن جريدة «الشعلة» (1949-1951) التي رأس حوحو تحريرها، وأخرج منها 54 عددًا، وصراعها المرير مع جريدة «عصا موسى» (1950).

ولا بدّ من الإشادة في هذا السياق الصحفي بالدور الكبير الذي قامت به صديقتنا المؤرخة الدكتورة فاطمة الزهراء قشي حين أعادت نشر الأعداد الكاملة لأسبوعية «الشعلة»[6].

---

(1) المصدر السابق، ص47.

(2) جريدة (الشعلة) 1949 – 1951، الجزائر، 2016، ص20.

(3) المصدر السابق، ص20.

(4) عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر – رصد لصور المقاومة في النثر الفني، الجزائر، 2003، ص263–264.

(5) فوزي مصمودي: تاريخ الصحافة والصحافيين في بسكرة وإقليمها، الجزائر، 2006، ص ص151–158.

(6) سبق توثيقها في هامش سابق، ونضيف أنها صدرت بدعم من وزارة الثقافة، بمناسبة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

ومن نافلة القول التذكير بأنّ «الشعلة» أسبوعية تأسّست في 15 ديسمبر 1949، وتوقفت في 08 فيفري 1951، بعدما أصدرت 54 عددًا، وقد جاء تأسيسها بمبادرة من أساتذة معهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة.

وأمّا حوحو المترجم، فقد كان ذا موقع أثير من كتاب (أحمد رضا حوحو في الحجاز)[1]؛ حيث الاعتراف بأنّ ترجمات حوحو من الفرنسية إلى العربية عن الاستشراق والآداب الفرنسية (ومنها قصيدة لشارل بودلير)، والتي نشرها في مجلة «المنهل» هي أوّل عهد الصحافة السعودية بالاستشراق والترجمة معًا.

وإذا كان سعد الله يقرّر أنّ «حوحو لم يكن شاعرًا، ولا نعلم أنه نظم حتى شعرًا تقليديًّا»[2]، فإنّنا كنّا قد رأينا محمد الصالح رمضان -على النقيض من ذلك- يشير إلى أشعار قليلة له، بعضها فصيح وبعضها عامّي، كان قد نشرها في جريدته «الشعلة»، بتوقيعات مستعارة أو بدون توقيع، حتى إنّ كتاب صالح خرفي -أيضًا- لا يكتفي بنشر ما كان قد نشره من شعر مترجم في مجلة «المنهل»، بل إنّه يعيد نشر قصيدة عمودية بائية (من وزن المتقارب) ذات 10 أبيات، عنوانها «منهل الشعر»[3]، قدّمها تحية لمجلة «المنهل»في عامها الثاني، وقد وقّعها باسم «الأديب حاء». وبغض النظر عن القيمة الفنية لتلك الأشعار، فإنّ مجرّد إبرازها هو قيمة تاريخية في حدّ ذاتها، لذلك فلا عجب أن نقرأ اسم أحمد رضا حوحو ضمن «موسوعة الشعر الجزائري»[4] التي نقلت له مقطوعة من أربعة أبيات وجدتها ضمن قصة «صاحبة الوحي».

بقي أن نشير أخيرًا إلى أنّ عبد الملك مرتاض قد توقّف وقفة استثنائية عند قصة حوحو (خولة)، وهي قصة طويلة نسبيًّا؛ تقع في حدود عشرين صفحة كاملة[5]، وقد بدت له كأنّها مشروع روائي مجهض، «فكأنّ أحداث القصة لمّا تنته، وكأنّها بُنيت على عجل، بل كأنّها ابتدأت حين اعتقد كاتبها أنّها انتهت!... والمؤسف حقًّا أنّ حوحو لم يتوسّع في أحداث هذه القصة الغنية ليجعل منها رواية كانت تكون من أجمل النصوص السردية في الجزائر حقًّا»[6].

---

(1) أحمد رضا حوحو في الحجاز، ص 69-84 و ص111-149.

(2) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 (1830-1954)، الجزائر، 2007، 08/ 202.

(3) صالح الخرفي: شهيد الثورة الجزائرية أحمد رضا حوحو في الحجاز 1934-1945، لبنان، 1992، ص268.

(4) الربعي بن سلامة (وآخرون) : موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، الجزائر، 2009، ص480-481.

(5) هي إحدى قصص «صاحبة الوحي وقصص أخرى»، تنظر:
الأعمال الكاملة لأحمد رضا حوحو، جمع وإعداد وتقديم بشير متيجة والطيب ولد لعروسي (ج1)، الجزائر، 2015، ص215-234.

(6) عبد الملك مرتاض: السرد والسردانية، الجزائر، ص216-217.

وباستثناء هذه الإشارة النقدية المتفردة، فإنّنا لم نجد من نقاد حوحو من حاول أن يفسّر الأسرار الفنية أو التاريخية التي جعلت الرائد التاريخي للرواية الجزائرية يكتفي بكتابة رواية واحدة في مساره السردي، وإذا صحّ ما يرجّحه أحمد منور من أنّ تلك الرواية قد كتبت في بداية الأربعينيات[1]، فمن حقّنا أن نؤسّس على هذا التاريخ مزيدًا من الإشكاليات؛ ومنها أنّ مقدمة أحمد بوشناق المدني للرواية مؤرخة في 1943، ما يعني أنّ الرواية قد كتبت -على الأقل- قبل ثلاث عشرة سنة من استشهاد مؤلِّفها، وأنّ مؤلّفها قد عاش بعد نشرها واشتهارها تسع سنوات كاملة، فكيف لم يتشجّع على تعزيز تلك الريادة التاريخية بنصوص روائية أخرى؟! كما نلاحظ أنّ حجم «غادة أم القرى» لا يكاد يتجاوز خمسين صفحة، وهي ملاحظة تنسحب على عموم النصوص المؤسِّسة للرواية الجزائرية «حكاية العشاق، الطالب المنكوب، الحريق،...»[2]؛ فهل معنى ذلك أنّ الرواية الجزائرية قد ولدت قصيرة[3*]؟!

من المؤسف أنّنا لم نجد صدى لهذا السؤال في مجمل ما كُتب عن حوحو وروايته من نقد! اللهم إلّا إشارات طفيفة لدى أحمد منور[4]؛ وذلك لأنّ نقاد حوحو قد انشغلوا في عمومهم عن روايته الوحيدة بكتاباته الكثيرة الأخرى.

خاتمة:

وختامًا، فقد تعدّد نقاد أحمد رضا حوحو، وتباينت منطلقاتهم المنهجية تباينًا أدّى إلى اختلاف الخطابات النقدية المؤسَّسة من حول تجربته الكتابية.

---

(1) أحمد رضا حوحو: المؤلفات الكاملة (القصة القصيرة والرواية)، الجزائر، 2015، ص153-154 (تقديم أحمد منور).

(2) تنظر تلك النصوص في العمل الأنطولوجي الكبير الذي قدّمه واسيني الأعرج بعنوان: مجمع النصوص الغائبة – أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية (ج1)، الجزائر، 2007.

*(3) * انشغلتُ بهذا السؤال الإشكالي، ثم نقلتُ العدوى الاستفهامية إلى إحدى طالباتي التي كلّفتها بإعداد رسالتها للدكتوراه حول ظاهرة (الميني رواية)، وقد سجّلت هذا الموضوع -الذي لا يزال قيد الإنجاز- في جامعة قسنطينة، بعنوان «بنية الرواية القصيرة في الكتابة السردية الجزائرية المعاصرة».*

(4) أحمد منور: ملامح أدبية – دراسات في الرواية الجزائرية، الجزائر، 2008، ص17.

كـما تعـدّدت المواقـع الكتابيـة التـي شـكّلت مواضـع الاسـتهداف النقـدي؛ مـن القصـة القصـيرة إلى المسرحيـة إلى المقالـة إلى أدب الرحلـة إلى الروايـة (وإن أجمـع النقـد عـلى ريادتـه التاريخيـة للروايـة الجزائريـة)، فالشـعر والترجمـة.

لكـن كتابـات حوحـو الشـعرية «الفصيحـة والملحونـة» والرحليـة، وترجماتـه الأدبيـة، وبعـض التراجـم النقديـة التـي كان ينشرهـا في «المنهـل» و«البصائـر»، عـلى السـواء، تحـت عنـوان «في الميـزان»، نعتقـد أنّهـا مـن الكتابـات التـي لا تـزال بحاجـة إلى مزيـد مـن التـداول النقـدي الـذي يكـرّس أحمـد رضـا حوحـو كاتبًـا متعـدّد الألـوان والفنـون.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

أ- الكتب:

- الأعرج، واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- الأعرج، واسيني: مجمع النصوص الغائبة – أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية (ج1)، الفضاء الحر، الجزائر، 2007.
- بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 - 1938)، دار المعارف بمصر، 1968، ط2.
- بن إبراهيم، محمد: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق د. أبو القاسم سعد الله، الطباعة الشعبية للجيش، وزارة الثقافة (نشرت بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، الجزائر، 2007.
- بن زايد، عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- بن سلامة، الربعي (وآخرون) : موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
- بن قينة، عمر: اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة، د.م.ج، الجزائر، 1995.
- بن قينة، عمر: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- بن قينة، عمر: صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث- أعلام وقضايا ومواقف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- بن قينة، عمر: الشكل والصورة في الرحلة الجزائرية الحديثة، دار الأمة، الجزائر، 1995.
- بن مالك، رشيد: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
- حوحو، أحمد رضا: الأعمال الكاملة لأحمد رضا حوحو، جمع وإعداد وتقديم بشير متيجة والطيب ولد لعروسي، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

- حوحـو، أحمـد رضـا: المؤلفـات الكاملـة (القصـة القصـيرة والروايـة)، مقامـات للنـشر والتوزيـع، الجزائـر، 2015.
- الخـرفي، صالـح: شـهيد الثـورة الجزائريـة أحمـد رضـا حوحـو في الحجـاز 1934-1945، دار الغـرب الإسـلامي، بـيروت، لبنـان، 1992.
- دنينـوس، أبراهـام: نزاهـة المشـتاق وغصـة العشـاق في مدينـة طريـاق في العـراق، تحقيـق وتقديـم: مخلـوف بوكـروح، المؤسسـة الوطنيـة للفنـون المطبعيـة، الجزائـر، 2003.
- الركيبـي، عبـد اللـه: تطـور النـثر الجزائـري الحديـث، المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب، الجزائـر/ الـدار العربيـة للكتـاب، تونـس، 1983.
- الركيبـي، عبـد اللـه: القصـة الجزائريـة القصـيرة، المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب، الجزائـر/ الـدار العربيـة للكتـاب، تونـس، 1983.
- رمضان، محمد الصالح: شهيد الكلمة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 (1830-1954)، دار البصائر، الجزائر، 2007.
- سعد الله، أبو القاسم: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- سـعد اللـه، أبـو القاسـم: دراسـات في الأدب الجزائـري الحديـث، الـدار التونسـية للنـشر، تونـس/ المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب، الجزائـر، 1985.
- السكوت، حمدي (وآخرون) : قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة، 2009.
- الشافعي، عبد المجيد: الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو، مطبعة الشهاب، قسنطينة، 1964.
- شريبـط، أحمـد: الأديـب عبـد المجيـد الشـافعي- مقاربـة تحليليـة نقديـة لإنتاجـه الأدبي، منشـورات التبيـين/ الجاحظيـة، الجزائـر، 2000.
- شريبط، أحمد: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.
- شريبط، أحمد: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.
- طالـب، أحمـد: الالتـزام في القصـة القصـيرة الجزائريـة المعـاصرة، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، الجزائر، 1989.

- عصفور، جابر: الرواية والاستنارة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 55، دار الصدى، دبي، 2011.
- لمباركية، صالح: المسرح في الجزائر- النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، 2005.
- لمباركية، صالح: المسرح في الجزائر –دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.
- مرتاض، عبد الملك: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر-رصد لصور المقاومة في النثر الفني، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2003.
- مرتاض، عبد الملك: السرد والسردانية- عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة وتحليلات لبعض نصوصها، دار القدس العربي، وهران، 2019.
- مرتاض، عبد الملك: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- مرتاض، عبد الملك: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.
- مصايف، محمد: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
- مصمودي، فوزي: تاريخ الصحافة والصحافيين في بسكرة وإقليمها، منشورات الجمعية الخلدونية للأبحاث والدراسات التاريخية، بسكرة، 2006.
- منور، أحمد: قراءات في القصة الجزائرية، مكتبة الشعب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- منور، أحمد: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة، الجزائر، 2005.
- منور، أحمد: ملامح أدبية- دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، الجزائر، 2008.
- وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008.

ب- الدوريات:

- البصائر (السلسلة الأولى)، لسان حال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2005.
- البصائر (السلسلة الثانية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.
- الرؤيا، فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، س 1، ع1، ربيع 1982.
- الشعلة (1949 - 1951)، الجزائر، تقديم د. فاطمة الزهراء قشي، دار مداد، قسنطينة، 2016.
- المنار، الجزائر، البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، 2013.
- هنا الجزائر، تصدرها الإذاعة العربية براديو الجزائر، ع 18، نوفمبر 1953.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2020