# إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

إعداد
**ساندي سالم أبو سيف**

إشراف
**الدكتور إبراهيم خليل**

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

آذار 2007

نوقشت هذه الأطروحة ( إشكالية التّصنيف الرّوائي في الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر )
وأجيزت بتاريخ .١٩.آذار / 2007

| التوقيع | أعضاء لجنة المناقشة |
|---|---|
| .............................. | **1. الدّكتور إبراهيم خليل**<br>أستاذ اللغة واللسانيات/ الجامعة الأردنيّة |
| .............................. | **2. الدّكتور سمير قطامي**<br>أستاذ الأدب الحديث / الجامعة الأردنيّة |
| .............................. | **3. الدّكتور عبد الكريم الحياري**<br>أستاذ النّقد والبلاغة/ الجامعة الأردنيّة |
| .............................. | **4. الأستاذ الدّكتور شكري عزيز ماضي**<br>أستاذ نظرية الأدب والنّقد / جامعة آل البيت |

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع........التاريخ.٢٦/٣/٢٠٠٧

## الجامعة الأردنيّة

## نموذج التّفويض

أنا الطّالبة ساندي سالم أبوسيف ، أفوّض الجامعة الأردنيّة بتزويد نسخٍ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها .

التّوقيع :

التّاريخ : ١٩/ آذار/ ٢٠٠٧

## The University of Jordan
## Authorization form

I , Sandy S. Abusaif , authorize the university of Jordan to supply copies of my dissertation to libraries or establishments or individuals on request.

Signature:

Date: ١٩/ آذار/ ٢٠٠٧

# الإهداء

الّذين أعانوا ؛ فكفوا
وساندوا ؛ فأغنوا

أبي وأمي وزوجي

## شكر وتقدير

لا تكفي أنى حاولت أن أجزل عبارات الشكر والتقدير والعفرفان بالجميل ، جزءاً من حق الدكتور إبراهيم خليل : الأستاذ ، العالِم، الناقد ، المعين ؛ في وقت قلّ فيه من يعين ، الموجه ، والمساعد ، والمنبه إلى الزلل والخطأ والخطأ بإحساس قلّ نظيره من المسؤولية . هذا الاستثنائي في عالم كلّ فيه مشغول بنفسه ، وهو مشغول بهذا الكل ؛ يناقش ويحاور ، ويبحث ويكتب ، ويضع عشرات الباحثين على دروب العلم والبحث ؛ لينهض بالأدب العربي ، ويرسم وجهة مشرقة له لتجد موقعها الحقيقي فيما تزاحم من : علوم ، ومعارف ، وثقافات عالمية مختلفة .

فكيف لي والحال هذه أن أكفيه ، وهو الذي لا يكتفي بأن يقرأ ويوجه ، بل يمد الباحث بأحدث الدراسات والكتب المختصة ، ولا يملّ منقراءة أولى وثانية ، بل يتبعها بثالثة ورابعة ، لتستوي الدراسة على سوقها ؛ تامة الجهد الإنساني الذي لا يعيبه نقص هنا أو هناك ، فكيف لي أن أكفيه حقه وهو الذي طوقني بجميل رعايته ، وحسن عنايته في سني دراستي الممتدة من البكالوريوس وحتى الدكتوراة ؟

فلا أقلّ أستاذي والحال هذه ، أن أظلّ على العهد المبرم بيننا ، عهد العلم ، والبحث ، والدراسة الجادة ، والإخلاص في المعرفة ، وإن كان كل ما حولنا يشي بالتفلت ، وعدم الانضباط ، والعجلة في البحث ، فإنّ الطريق الأول ، وكما تؤمن دائماً ، هو الموصل إلى العلم الحقيقي ، والنتيجة الفاعلة ، وإن كان صعب المسلك ، شائك الخطى .

وأشكر في هذا المقام أساتذتي الذين أفدت منهم ، ونهلت من علمهم في مراحل دراستي كافة الدكتور سمير قطامي ، أستاذ الأدب الحديث ، والدكتور عبد الكريم الحياري ، أستاذ البلاغة والنقد ، وأستاذي الدكتور شكري عزيز ماضي الذي وإن لم أفد منه مباشرة ، إلا أن كتبه وأبحاثه ، كانت نعم المعين ، والموجه لبحثي هذا ، وما استطعت أن أكونه من فكر نقدي ، فلهم مني جميعاً جزيل الشكر لما تجشموه من عناء القراءة والنقد الإيجابي المفيد .

## فهرس المحتويات :

الموضوع / الصفحة

قرار لجنة المناقشة ........................................................ ب
الإهداء....................................................................ج
شكر وتقدير ...............................................................د
فهرس المحتويات..........................................................هـ
الملّخص باللغة العربية ....................................................ح
المقدمة ....................................................................1
التمهيد:موقع الرواية من نظرية الأجناس الأدبية ...............................7
_ النظرية الأدبية والأجناس ..................................................8
_إشكالية المصطلح وأثرها في التصنيف ......................................14
_نظرية التصنيف ..........................................................19
_أنواع التصنيف...........................................................20
_أسس التصنيف الأجناسي في النقد العربي المعاصر............................22
_الرواية الغربية والتصنيف...................................................31
الفصل الأول:الرواية العربية وإشكالية النشأة والتصنيف**...........................38**
**_ الرواية جنس غربي ..........................................................38**
**_الرواية جنس عربي............................................................40**
**_الرواية جنس كونيّ............................................................42**
**_ المحاولات الأولى وإشكالية .....................................................46**

**الموضوع / الصفحة**

_الوعي النقدي العربي بالتصنيفات الروائية.......................................49
_الجهود التصنيفية الأولى................................................49
_الجهود التصنيفية المتقدمة ........................ .........57
_أنواع التصنيفات الروائية العربية ..........................................69
الفصل الثّاني:إشكالية التصنيف المذهبي........ ...............................73
_الرواية الرومانسية.........................................................74
_أنواع الرواية الرومانسية ....... ........................................ 78
_الرواية الواقعية .........................................................83
_أنواع الرواية الواقعية .....................................................89
_الرواية الوجودية...........................................................112
_أنواع الرواية الوجودية.......................................................120
الفصل الثّالث: إشكالية التصنيف المضمونيّ...........................................123
_الرواية التاريخية ...........................................................123
_ اتجاهات تصنيف الروايات التاريخية ........................................126
_الرواية التاريخية الجديدة ......................................................133
_الرواية النسوية .....................................................................137
_إشكالية المصطلح ...................................................................145
_أنواع الروايات النسائية...................................................................150
_الرواية السياسية...........................................................................159
_أنواع الرواية السياسية .......................................................162
_ الفصل الثّالث: إشكالية التصنيف الشكلي...................................178
_ الرواية الرمزية ............................................................178
_تصنيف الرواية على أساس الرمز........................................179
_أنواع الرواية الرمزية.....................................................189
_ الرواية النفسية...............................................................194

**الموضوع / الصفحة**

_ الاختلاف حول تصنيف الرواية النفسية.................................197

_ رواية تيار الوعي ................................................205

_ الرواية الجديدة ..................................................207

_ النوع الروائي الجديد وإشكالية المصطلح..................................211

_ الفصل الخامس:إشكالية التصنيف التركيبي(تداخل الأجناس) ....................232

_رواية السيرة الذاتية.......................................................233

_السيرة والجنس الأدبي......................................................234

_ازدواجية المصطلح ................................................236

_رواية السيرة الذّاتية ................................................238

_السيرة الذّاتية الروائية..................................................243

_النوع الحائر بين الرواية والسيرة الذّأتية .............................247

_الرواية الشعرية ..................................................250

_ازدواجية المصطلح.......................................................251

_الرواية الدرامية ....... ..................................................255

الإستنتاجات والتوصيات ..................................................260

المراجع ...................................................................264

الملحق ( التصنيفات النقدية لروايات نجيب محفوظ الواقعية)........................273

الملّخص باللّغة الإنجليزية ........................................287

# إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

إعداد

**ساندي سالم أبوسيف**

المشرف

**الدكتور إبراهيم خليل**

## ملـّـــخـــص

تناولت هذه الدراسة إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، هادفةً إلى توضيح هذه الإشكالية التي جاءت في سياق غيابٍ شبه كاملٍ لنظرية أجناسية عربية ، تقرأ تشكّل الأنواع وتطورها، أو حتى اندثارها في سياقاتها الحضارية ، موضحةً كيف جاءت إشكالية التصنيف الروائي نتيجةً طبيعية ، لغياب تلك النظرية .

وبحثت الدراسة في أنواع التصنيفات الروائية التي شاعت في النقد العربي ورأت أنها لا تتجاوز الأنواع التالية : التصنيف المذهبي ، والتصنيف المضمونيّ ،و التصنيف الشكلي ،والتصنيف التركيبي ، والتصنيف الزمني ، والتصنيف المكانيّ . وقد انطلقت أغلب تلك الأنواع من التقاط الفكرة ( الثيمة ) المهيمنة في العمل الروائي ، سواء أكانت مذهبية أو موضوعية عامة لتقيم تصنيفها ؛ كالقول :بالرواية الرومانسية ، والرواية الواقعية ، والرواية التاريخية ، والرواية السياسية .... إلخ ، أو أنها تقيم تصنيفها بناءً على السمة أو التقنية الشكلية الظّاهرة فيها ؛كالقول: بالرواية النفسية ، والرواية الرمزية ، والرواية الجديدة ، أو تقوم على تصنيف تركيبي يجمع بين نوعين متجاورين ، كالقول : بالرواية الشعرية ، والرواية الدرامية ، أو تقوم على معيار زمني ؛ كالقول : بالرواية الستينية ، أو معيار مكانيّ : كرواية السجن السياسي مثلاً .

وذهبت الدراسة إلى توضيح الإشكالية التي ترافقت وهذه التصنيفات ، ومن أهمّها الاتكاء شبه الكامل على منجزات النقد الغربي في هذا المجال الذي يعاني أصلاً من اضطرابٍ وتعثرٍ ، الأمر الذي زاد عملية التصنيف في النقد العربي إرباكاً وتشابكاً ، ظهر في تباين المصطلحات ، والاعتماد على تسميات فضفاضة غير محددة ، واختلاف مرجعيات النقاد ، ومناهج الترجمة التي ينطلقون منها ، ما أدى إلى أنْ تطفو هذه الإشكالية على سطح الدراسات النقدية ، وتبدو مقلقة محيرة .

وخلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من التوصيات تقوم على إبداع نظرية أجناسية عربية تنطلق من الظروف الحضارية الخاصة في المجتمعات العربية ، والتخلّص من متعلّقات النقد السابق فيما يخص إشكالية التصنيف الروائي ، وذلك من خلال قراءة تلك الجهود قراءة متأنية فاحصة، تقرأ الظّاهرة الروائية في سياقاتها الفنية ، وتقيم تصنيفها وفقاً لهذا . واقترحت الدراسة بناء معجم تصنيفي روائي عربي ، يعرف الأنواع الروائية بناءً على ظروفها الخاصة المنبتة الصلة ، عن ظروف نشأتها في مهادها الأصلية .

# المقدّمة

لم يكن النّقد العربي في كثير من حالاته إلاّ مخلصاً لما يفِد عليه من الخارج من: نظريات ، ودراسات وفلسفات ، الأمر الذي أدى إلى اضطرابٍ اعتَور الكثير من جوانبه ؛ مرده اختلاف المصادر التي ينقل عنها ، واختلاف مناهج الترجمة ، وتباين مرجعيات الدراسة ؛ مما أوقع النّقد العربي في حيرة تأصيلية من جانب ، وانشغال بتنقيته وتوحيد مصادره ، والعمل على تجاوز إشكالياته ، بدلاً من تطويره ، والنّهضة به، من جانب آخر ، وظلّت قضايا من مثل : توحيد المصطلحات النّقدية ، ودراسة الظّواهر الإبداعية في سياقها الحضاري ، وتأسيس نظريات نقدية تستند إلى الظّروف الثّقافية والحضارية العربية، وإن استفادت من الوافد ؛ بمثابة حلم يراود منظّري النّقد العربي ، ودارسيه.

عديدةٌ تلك القضايا التي توقّف النّقد العربي عندها ؛ ليعالجها ، ويفك ما تشابك من رؤى نقدية مضطّربة فيها ، في محاولة لإبداع نظرية نقدية عربية ، مصفاة من عوامل الشد والجذّب بين مدارس نقدية عربية لها مرجعياتها ، ورؤاها الخاصة ، كحال النّقد في المغرب العربي عامة ، وأخرى ، تستند إلى رؤى مختلفة ، ومناهج نقدية تقف على ضفاف فلسفية وفكرية أخرى ، كحال النّقد في المشرق العربي ؛ فتغدو مسألة كالمصطلح مثلاً ، مخْتَلفاً عليها أكثر من الاتّفاق ، سيان في ذلك إن كان الاختلاف داخل النّقد المشرقي نفسه ، أو بينه وبين المغربي ، فالأمر هنا ، يتباين بتباين النّقاد أيضاً.

وتأسيساً على ما سبق ، تحاول هذه الدراسة تجلية بعدٍ من أبعاد الدراسة النّقدية التي اعتراها اضطراب كثير ، وخلَل منهجي ، وإشكالية واضحة ؛ فقضية من مثل "التّصنيف الروائي " تأتي في سياق قضايا شابتها إشكاليات ، واخْتُلاف فيها ؛ فهذا التّصنيف يستند إلى إشكالية أكبر وهي عجز النّقد العربي _حتى الآن_ عن إبداع نظرية أجناسية عربية ، تقف عند مسائل تشكّل الجنس الأدبي ، وعوامل ظهوره ، وتطوره ، وما يتفرع عنه من أنواعٍ ، الأمر الذي أفضى إلى الاختلاف في تعريف " الجنس الأدبي " ، وقراءته في سياق ظروف حضارية منبتة الصلة عن ظروف المجتمعات العربية ، وانتفاء التمييز الواضح بين حدي " الجنس " و " النوع " ، والتّغافل عن دراسة نمط كبير وهام كالسرد ، مثلاً ، دراسة تميط اللّثام عن الأجناس السردية التي تم تجاهلها في النّقد العربي ، وبقايا هذه الأنواع الماثلة في السرود الحديثة ، وهذا كله أفضى فيما أفضى ، إلى إشكالية صاحبت أي دراسة تروم التعرف إلى تشكّل الجنس الأدبي ، وحدوده وتعريفه عامة ، والرواية منه بشكل خاص .

فقد اختلف حول الرواية وهل هي جنس أصيل جاء امتداداً لأشكال سردية كبرى ظهرت في الأدب العربي: كالحكايات الشعبية ، وقصص الحيوان ، والمقامات ، أم هي جنس " مقتبس " جاء نتيجة طبيعية للاحتكاك بآداب الآخر ، ولا سيما في مطالع القرن العشرين ، أم هي بين بين ، تأسست بتأثيرات خارجية ، إلا أنها ما انفكّت تبدع سماتها الخاصة ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل كان لإقبال الكاتب العربي على الرواية ، كتابة ، وإبداعاً ، وقراءةً ، أن تطور هذا الجنس الأدبي تطوراً لافتاً، الأمر الذي أدى إلى ضرورة الالتفات النّقدي إليه ، ومعالجته ، والتّنظير له .

فظهرت الكتب النقدية التي تحاول مقاربة هذا الجنس ، وما تفرع عنه من أنواع كثيرة ، إلا أن هذه المقاربة لم تخلُ _ كحال غيرها _ من الإستناد إلى النظريات الغربية ، إستناداً كاملاً ، دون تمثّل للعوامل الحضارية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة ، الأمر الذي قاد إلى قراءة الظّاهرة الروائية العربية بعيون غريبة عنها ، تحاكمها وفقاً لرؤية الآخر ، وتنقدها بناء على ما توصلت إليه نتائج الأبحاث والدراسات هناك ؛ فتعددت القراءات ، وتباينت ، فتباين على إثرها : " التّصنيف الروائي " الذي يقوم في أبسط تعريفاته على قراءة الرواية قراءة فاحصة ، متمكّنة ، تقسمها إلى أنواع كالقول بالرواية الواقعية ، أو التّاريخية ، أو الدرامية ، وإن بدا هذا العمل متماسكاً مبنياً على أسسٍ ومعايير للوهلة الأولى ، إلا أنّه يستظهر إشكاليات عدة ، عند محاولة الوقوف عليه ، وبحثه ، ودراسته.

فقد تباينت التّصنيفات الروائية في الخطاب العربي النّقدي المعاصر منذ أن ظهرت أولى الإرهاصات بها ، التي كانت تقوم على التقاط الفكرة " الثيمة " الماثلة في العمل الروائي ، والتّصنيف بناء عليها ، كالقول : بالرواية العاطفية ، أو الرواية الوجدانية التحليلية ، كما تمثّل في تجربة مجلة "الهلال" في مطالع القرن العشرين ، وظلّ هذا التّصنيف في شكله المبسط عالقاً في الجهود النقدية المتقدمة ، إذ ظلّ الموضوع ملاذاً مسعفاً للكثيرين في إقامة تصنيفاتهم، ومع تطور الأنواع الروائية ، والتقدم في إبداعها، أصبح أمر التّصنيف أكثر صعوبة ؛ فتباين النّقاد في مناهجهم ،ووجهات نظرهم التّصنيفية تبايناً شديداً.

فانطلقت الغالبية العظمى من النّقاد من مناهج يمكن القول فيها بأنّها " خارج الظّاهرة الروائية " بمعنى أنها لا تقرأ هذه الظاهرة من حيث هي فن قائم بنفسه ، ومكتفٍ بها ، بل حاولت قراءة العمل الروائي وفقاً لموجهات فكرية، وفلسفية تقع خارج حدود هذا الفن ، الأمر الذي أفضى إلى اختزالٍ وابتسار مخلّ ، وتحولت الرواية على إثره إلى مدونات اجتماعية ، أو فكرية ، أو مرافعات قضائية ، أومقالات سياسية ، لأن النقد الذي قرأ هذه الأعمال ، حاول

التقاط الفكرة العامة " الثيمة " وليس السمات الفنية، ورؤى الكاتب الجمالية، وفلسفته في علاقته مع الكون والحياة من حوله .

وإن كانت إشكالية التّصنيف الروائي قائمة في جلّ الدراسات النّقدية العالمية ، وليست قصراً على النّقد العربي ؛ فإن الأمر هنا يغدو أكثر صعوبة ، وتشابكاً ، نظراً لأن الناقد العربي يستقبل هذه الإشكالية القارة في مهادها الأصلية ، مضافاً إليها ، إشكاليات التّرجمة ، وتحديد المصطلحات ، وتعريفها ، فضلاً عن أنه يحاول تطبيقها في ظروف حضارية واجتماعية وثقافية مختلفة ، فظهرت إشكاليات مترافقة و أنواع التّصنيف المطبقة في النقد العربي وهي : التّصنيف المذهبي ، والتّصنيف المضموني ، والتّصنيف الشكلي ،والتّصنيف التركيبي ، والتّصنيف المكاني ، والتّصنيف الزماني ...إلخ.

وتتمثّل هذه الإشكاليات في أن المذاهب الفكرية التي ظهرت في الغرب، وأُقيم بناء عليها التّصنيف المذهبي ، كانت تتناسب وحال المجتمعات الغربية ، وظروفها المختلفة ،بالضرورة، عن المجتمعات العربية ، فالقول بالرواية الرومانسية العربية مثلاً ، هو قول يجانب حقيقة هذا المذهب الذي ظهر في أساسه ثورة فردية على الفكر والفن الكلاسيكي ، داعياً لتحرير الإنسان الفرد ، وإعادة الاعتبار لذاته ، فيما هو كما تمثّل في الأعمال الروائية العربية قد ظهر مختصراً لجلّ تلك المبادىء في صورة واحدة هي " الذّاتية " ، والالتصاق بالطبيعة ، والاحتفال بالمشاعر الوجدانية ، والأحاسيس الغرامية، الأمر الذي قاد بالضرورة إلى اختلاف النّقاد في تصنيف مثل هذه الأعمال ؛ فمن قائل بأنها "رومانسية " استناداً إلى عمومية المنهج ، إلى نافٍ هذا التّصنيف عنها ، مركّزاً على الجانب الذّاتي الذي لا يمثّل بطبيعة الحال الفكر الرومانسي فيها ، فصنّفها " روايات ترجمة ذاتية " .

وقد تتمثّل هذه الإشكاليات التّصنيفية في تباين مرجعيات النقاد ، وفهمهم، واطّلاعهم على المذهب المستهدف ، فالواقعية مثلاً ، تحتوي أنواعاً عدة ، وجلّها موضع اختلاف في تعريفها ورسم حدودها ، الأمر الذي يقود إلى تباينٍ في تصنيف العمل مرده اختلاف زوايا النّظر النّقدية ، فقد تُصنف رواية ما على أنّها " واقعية " بالنظر إلى العمل بكليته ، فيما يراها آخرون بأنها " واقعية طبيعية " بالنّظر إلى جزئية من أجزاء الرواية ، التي تعني عند الآخر " واقعية علمية " نظراً لاختلاف المصطلح ، أو قد تُصنّف " واقعية اجتماعية" ، بالنظر إلى جزئية أخرى.... وهكذا .

وأمر الاختلاف في المصطلحات يعد مسبباً رئيساً من أسباب إشكاليات التّصنيف ، فالنوع الروائي المختلط بالمسرحية _ مثلاً _ قد يسمى إصطلاحاً : رواية درامية ، أو مسرواية ،أو

رواية حوارية ، والنوع الروائي الملتبس بالسيرة ، قد يعني به أحدهم : رواية سيرة ذاتية ، فيما هو من الناحية الأجناسية سيرة ذاتية روائية ، ورواية مثل رواية " ستة أيام " لحليم بركات ، تصنّف إلى : رواية جديدة ، رواية تجريبية ، رواية الحداثة ، رواية جيل الستينات ، رواية الاحتجاج ... ، وفقاً لمرجعيات النّقاد الاصطلاحية ، فيما تشير الاصطلاحات السابقة كلها إلى نوعٍ واحد درج في النقد العربي باسم " الرواية الجديدة " .

والاختلاف حول تحديد المصطلح قد يفضي إلى إخراج أنواعٍ منه وإدخال أخرى ، فمثلاً رواية " ليلتان وظلّ امرأة " للكاتبة ليلى الأطرش ، نظر إليها بعضهم بأنها " رواية انتفاضة " ، فيما استبعدها بعضهم من هذا النوع نظراً لأن الانتفاضة لم تكن سوى إشارات عابرة فيها ، و بعض روايات نوال السعداوي عدت بأنّها " نسوية " بل هي التي أسست لهذا النوع ، فيما ذهب آخرون استناداً لقراءة فاحصة لرؤية الكاتبة إلى إقصائها من هذا النوع ، والقول بأنها أقلّ ما يقال فيها بأنها " ضد الأنوثة " وليست "ضد الذّكورة" .

والأمر نفسه ينطبق على " الرواية السياسية " التي رأت بعض التوجهات النقدية ، أنها كل رواية تحمل توجهات معارضة للسلطة ، فيما رأتها أخرى ومن باب توسيع الدلالة بأنها قد تحتوي المعارضة والتأييد في الوقت نفسه ، مثلما تعالج موضوعات ذات صلة سياسية كالدفاع عن حقوق العمال أو حقوق المرأة ، إلا أنها ومن وجهة نظر مختلفة قد تُدخِل الأولى أي التي تدافع عن حقوق العمال ، في النوع الروائي الاشتراكي ، وتُدخل الثانية في النوع الروائي النسوي .

وأمثلة كثيرة وقعت عليها هذه الدراسة ، التي تروم تسليط الضوء على هذه الإشكالية النقدية التي صاحبت التّصنيف الروائي في الخطاب العربي النقدي المعاصر ، وإن كان بعض مما ذُكِر سابقاً قد جلّى جزءاً من الصورة ، فإن اكتمال الرؤية قد يتضح أكثر فأكثر فيما حاولته هذه الدراسة من جمعٍ للأراء النقدية ، وتبويبها وفقاً للأنواع التصنيفية السابقة ، وبحث كل نوع على حدة ، والوقوف عند الاختلاف التّصنيفي الماثل فيه ، ومناقشة الآراء النقدية التي انتصرت لنوع على حساب الآخر ، أو تسمية اصطلاحية على حساب أخرى ، و تحليل للمعايير التي ارتآها النقاد ، واستندوا إليها في توجهاتهم النقدية التي أفضت إلى تباين تصنيفاتهم .

وقد كان نصيب هذه الإشكالية التّصنيفية الروائية من البحث والتّداول في النقد العربي قليلاً ، بل قد يعد على أصابع اليد الواحدة ، فلم يقف عنده النقاد مطولاً بل أشاروا إليه إشارات عابرة ، لا تشكّل دراسة متكاملة، بإستثناء بحث لفتيحة عبد الله بعنوان "**إشكالية تصنيف**

**الأجناس الأدبية** "[1] تناولت فيه الإشكاليات التي لحقت بالنقد العربي نتيجة غياب نظرية أجناسية عربية تقف عند حدود الأجناس وتشكّلها ، وتقرأ الظّواهر الإبداعية في سياقاتها ، وتناولت في هذا البحث ، التّصنيف الروائي بشكل خاص ، وتحدثت عن وجهات نظر النقاد التصنيفية ، وتباين معاييرهم ، واختلاف مرجعياتهم ، التي أدت بالضرورة إلى إشكالية تصنيفية روائية ، وإن كان من جهد يحسب لهذه الدراسة ، فإنها قد نجحت في تناول قضية هامة ، وسلطّت الضوء عليها ، إلاّ أنها درست التّصنيف الروائي في سياق إشكالية الأجناس الأدبية ، ولم تناقشها مناقشة موسعة ، تجليها من مختاف زواياها ، وتبحثها من وجوهها كافّة.

وبإستثناء هذه الدراسة لم تكن ثمة دراسات أخرى ركّزت الضوء على هذه القضية ، سوى إشارات نقدية وردت في غير كتاب نقدي ؛ كدراسة عبد المحسن طه بدر، الذي بحث في اضطراب مصطلح " الواقعية " في الرواية ، واقترح مخرجاً نقدياً يسعف في تصنيف الروايات على أساس " واقعي أو غير واقعي " من خلال ذهابه إلى أن التصنيف " الحقيقي " يجب أن يتم بناء على " وظيفة الرواية وفنييتها " لا على معايير عامة، ومقاييس فضفاضة[2].

وثمة إشارة أخرى لعبد الملك مرتاض في كتابه " **نظرية الرواية** " الذي نبه على الاضطراب الناتج عن اختلاف التصنيفات الروائية من ناحية ، و عقم ما اقترحته من مصطلحات، أقلّ ما يقال عنها إنها فضفاضة ، ولا توضح ماهية العمل الحقيقية، فضلاً عن أنها تنفي السمة الفنية عنه[3]، وثمة إشارة أخرى للناقد شكري عزيز ماضي في كتابه " **الرواية العربية في الأردنّ وفلسطين**" فقد أوضح في سياق منهجه في هذا الكتاب أنه سيذهب مذهباً خاصاً في تصنيفه للأعمال الروائية في هذه الرقعة المكانية ، وجهة تعيد الاعتبار للرواية من حيث هي فن قائم بنفسه ، يتعامل مع الرواية على أنها ظاهرة فنية بالدرجة الأولى ، وهي المقصودة بالدراسة أولاً ، وأن العوامل الأخرى إنما تأتي لتفسير ظواهرها الفنية وتعليلها .

---

[1] عبد الله،فتيحة ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 355 .

[2] بدر،عبد المحسن طه : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، 1978 ، ص 235 .

[3] مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 240 ، الكويت ، 1998 ، ص 14 .

فهذا التصنيف لا يأتي من " خارج الظاهرة " ، أو بعيداً عن خصائصها الفنية ؛ بل يأتي من داخل الظاهرة المدروسة مراعياً منطقها الفني الخاص ، ومنطق المراحل التي أَنتجتها أو أُنتِجت فيها ، مستنداً إلى صفاتها النوعية ، ووظيفتها ، وإلى القيم الفنية المهيمنة في مرحلة ما

_ أو بدأت تهيمن _ نتيجة أوضاع اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية، وحضارية معينة [1] ، فالناقد هنا وجه نقده لما شاع في النقد العربي من تصنيفات ، واقترح تصنيفاً جديداً مختلفاً.

لقد أفادت هذه الدراسة من تلك الإشارات والملاحظات ، وحاولت الانطلاق منها ، والإضافة عليها ، والتوسع فيها ، بحيث استوت في تمهيد وخمسة فصول ، وخلصت فيها إلى نتائج وتوصيات.

وصفوة القول أن هذه الدراسة تحاول التوسع في بحث إشكالية التّصنيف ، ومناقشتها وتحليلها ، لتحقّق نوعاً من الاختلاف عن الدراسات السابقة في مسعى لتحقيق الأهداف التّالية:

- توضيح الإشكالية الأجناسية العامة ، التي رافقت النقد العربي وأفضت بالضرورة إلى عدة إشكاليات ، ومنها التّصنيف الروائي .

- بيان أنواع التّصنيف الروائي كما شاع في النقد العربي ، وتوضيح مرجعياته ، والأسس التي اعتُمدت في كل نوع ، والاختلاف القائم بينها.

- تحليل الإشكالية التي رافقت كل نوع من أنواع التّصنيف وإشباعها بحثاً ، للوقوف عند مسوغات كل ناقد ، و مناقشة المعايير التي انطلق منها ، والمصطلحات التي تبنّاها ، مما قاد إلى تباين هذه التّصنيفات وتسليط الضوء على مافيها من اضطراب.

---

[1] ماضي،شكري عزيز، الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، دار الشروق ،2003، ط1، ص16 .

هذا ما تحاول الدراسة أن تجليه ، وتأمل أن تطور هذه المعالجة من أدواتها ، وتوسع حدود رؤاها ، كي تساهم في المستقبل برفد النّقد العربي بدراسات تعين على تأصيله ، وتنقيحه ، للخروج بنظرية نقدية عربية ، لا تتكىء على المنجز الغربي حسب ، بل تبدع رؤيتها الذّاتية.

**التمهيد :**

## موقع الرّواية من نظرية الأجناس الأدبيّة

لم تكن الأسئلة التي شُغل بها النّقد العربي المعاصر كثيراً _ في بعض حالاته _ إلا نتيجة غياب أسس واضحة ومضبوطة لنظرية أجناسية عربية ، تعيد قراءة ما تراكم من تراث قديم وإبداعات حاضرة برؤى تدرك حقيقة الأجناس الأدبية ، وأن الجنس الأدبي _ في نهاية المطاف _ نتيجة مسيرة معقدة ومتشابكة ، تلبي احتياجات جمالية معينة تحكمها عمليتا الإبداع والتلقي .

كثيرةٌ تلك الأسئلة ؛ كالبحث عن الجذور الملحمية فيما تراكم من نصوص سردية عربية قديمة، وإمعان النظر في التساؤل حول خلو الأدب العربي القديم من الملحمة _ بشكلها المعروف عند الغرب_ بعين ترى ذلك نقصاً جدياً في الخيال الأسطوري عند العرب القدماء ، أو نبش السرديات القديمة للبحث عن جذور روائية ساكنة في تلافيف الحكايات الشعبية ، ونصوص ألف ليلة وليلة، والسير، والقصص، والأخبار التاريخية ، على الرغم من الاختلاف البين في طبيعة تلك الأنواع ، وشروطها، وتباين عوامل إنتاجها ،وإبداعها، وطرق تلقيها ، أو القول بأن القصة العربية القصيرة هي انسلاخٌ عن المقامة أو الحكاية ، وأن قصيدة النثر ما هي إلا شكل معدل من أشكال النثر الفني الذي استُخدِم في الرسائل .

و كان " لغياب نظرية تصف هذه الأنواع في الأدب العربي ، وتحدد ملامحها ببيان نقاط التشابه والتمايز بين جملة المبدعات الأدبية التي تشكّل جنساً أدبياً معيناً ، أثره البين على هذا التشويش في الرؤية ، فكأن عدم وجود القصة القصيرة ، بمعناها الحديث ، أمر يضير الأدب العربي ، وبالتالي فلا مانع من اعتبار المقامة قصة قصيرة غير مكتملة، في الوقت الذي لا يمكن أن نماري في أن المقامة، في حد ذاتها، جنس أدبي مصقول ، ومكتمل، وله خصائصه التي أخفق الفكر النقدي العربي في استنباطها"[1].

فأن يكون لكل أمة أنواع خاصة بها إستجابة لجمالية معينة ، أمر وارد في تاريخ الإبداع الأدبي ، فالملحمة _ مثلاً _ هي معطى نوعي غربي ، أنتجته شروط حضارية وفكرية ومرجعيات ميثولوجية ودينية مختلفة ، كما أن المقامة هي جنس أدبي عربي أيضاً ، جاء إفرازاً حضارياً لحاجة جمالية ترافقت والتغييرات الشديدة التي طالت أنماط الحياة العربية في ذلك الوقت في أشكالها كافة ، فأن يخلو

---

[1] الشمعة ، خلدون : الشعرية العربية المعاصرة، ضمن كتاب " مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة " ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص 11 .

الأدب الغربي من المقامة ليس نقصاً ، كالحال ذاتها في خلو الأدب العربي من الملحمة [1]، وعليه فإن أي بحث يروم تفكيك المقولات النظرية والنقدية والتصنيفية لأي نوع أدبي ، لا بد له من أن يستند إلى رؤية واسعة وشاملة ترى في " نظرية الأجناس الأدبية " منطلقاً ضرورياً ،وأساساً لازماً لإستيفاء عناصر التنظير والبحث .

**_ النظريّة الأدبيّة والأجناس :**

إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب هي العلاقة بين النصوص الأدبية والجنس الذي تنتمي إليه ، فثمة جدل طويل ومتوتّر ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة ظلّ قائماً منذ أرسطو إلى الآن[2] ، فقد اتّجه الفكر النقدي في مراحله التاريخية الممتدة إلى البحث في جدلية تلك العلاقة ، ومحاولة استنباط ما امتازت به النصوص اتفاقاً واختلافاً بوصفها ممارسة معرفية نقدية لوصف الظاهرة الأدبية ، والوقوف عند خصائصها ومميزاتها فيما عرف بـ " التصنيف " ، ويمكن القول بأن التّصنيف _ عامة _ هو : " عملية تجريدية لترتيب الأشياء وتنظيمها في وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية وفق مقاييس تمكّن من استخلاص نظام ما"[3] وهذا النظام في إطار الخطابات الأدبية هو النّوع أو الجنس الأدبي المرتبط بمجموعة من القوانين ، والمحددات التجنيسية المستخلصة من استقراء واعٍ وعميق للنصوص الأدبية .

ذلك أنّه منذ بدأ النّظر المبكّر في الظاهرة الأدبية، ونماذجها المتنوعة كان التصنيف ملازماً لذلك ، وظلّت قضية التصنيف قضية جوهرية في تناول الأدب ،ومثّلت هاجساً أساسياً لدارسي الأدب ومؤرخيه القدامى والمحدثين_ على السواء_ أسفر عن تنوع في الرؤى ،وغنى في التصنيفات عبر العصور، والمدارس الأدبية، والبنى النصية [4].

وقد شغل النقد الأدبي بالتعرف إلى الأجناس الأدبية، وتصنيفها وتحديد، خصائصها ،وعناصر تشكّلها ،وتفكّكها ، فيما عرف بـ " نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية * " ، التي

---

[1] يشار إلى أن النقاد العرب في بداية انفتاحهم على النظريات الأدبية الغربية ، ودراسة الأجناسية الغربية ، كانوا مسكونين بمحاولات البحث عن الخانات الفارغة التي تركتها الأنواع الأدبية العربية في مقابل تلك الغربية ، فيشير عز الدين اسماعيل عند حديثه عن الملحمة : " ومما يؤسف له أننا لا نستطيع هنا أن نتحدث عن الملحمة في الشعر العربي لأن المحقق حتى الآن أن هذا النوع الأدبي لم توجد فكرته عند شاعر عربي معروف " / عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط6 ، 1976 ، دار الفكر العربي، ص102 ، وفي= في السياق نفسه يشير محمد مندور : " شعرنا القديم يدخل كله في نوع واحد هو الشعر الغنائي ... وإن يكن الشعر العربي قد أحس بحاجته إلى الملاحم في القرون الوسطى لإعجابه بالبطولة فراح يخلق ملاحمه بلغته الدارجة " / مندور، محمد : الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص 4 .

[2] إبراهيم، عبدالله : الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة ، علامات في النقد ، ج38 ، م10 ، ديسمبر 200 ، ص 324 .

[3] علوش ،سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مطبوعات المكتبة الجامعية ، ط1 ، 1958 ، ص 78 .

[4] عبد الله ،فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج5 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 350 .

* و تجدر الإشارة إلى أنه قد اختلف في تعريف وتحديد كل من الجنس والنوع ، فاختلفت التسميات لهذه النظرية بحسب تلك الرؤى ، فقد نقع في بعض المصادر على " نظرية الأنواع الأدبية " وفي أخرى على "نظرية الأجناس الأدبية " ، لكن كثيراً من الباحثين قد

تعد من أقدم النظريات التي تصدى لها الفكر النقدي ، وأعاد إنتاجها في النقد المعاصر في قراءة حديثة عبر لسانية فيما يعرف بـ " الشعرية "[1].

ويعد كتاب أرسطو " فن الشعر " أول كتاب خُصص بكامله لـ " نظرية في الأدب " فبعد أن قدم تنظيره الشهير فيما عرف بـ"المحاكاة أو التمثيل " شرع في وصف خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة يعني : الملحمة والدراما [2]، وميز بين الأجناس الأساسية الثلاثة : الغنائي ، الملحمي ، الدرامي[3] .

وقبل أرسطو" كان أفلاطون قد تحدث عن الأجناس الأدبية الشائعة في عصره ، وقد قسم الشعر إلى ثلاثة أقسام : الشعر القصصي ، وشعر المحاكاة ، ونوع ثالث مزيج بينهما ، وعلى الرغم من اختلافهما في التصنيف إلا أنهما قد انطلقا من الدوافع ذاتها في تصنيف الأجناس الأدبية ، إذ جاء حديثهما في إطار التأملات الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظرهما ، وطبيعة الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها تلك الأجناس ، وكيف تساهم مع غيرها في بناء ذلك المجتمع " [4].

وعلى الرغم من أن دوافعهما لم تكن فنية ، إلا أن تلك الجهود الأولى قد أسست لنظرية أجناسية أدبية ظلّ لها تأثيرها وسلطانها في كل عمل يروم جهداً تصنيفياً ، وقد غذّى اختلافهما في التصنيف تلك الجهود " فعلى الرغم من أن الاختلاف بينهما لم يكن قائماً في التصنيف ذاته ، ولكن في مفهوم الجنس أو النوع ، وطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التقارب أو التباعد بين الأجناس ، وهو ما نتج عنه الاختلاف الجذري في المفاضلة ؛ فقد تتدنّى في علاقة المفاضلة عند أرسطو الأجناس المفضلة عند أفلاطون ، وتصعد المتدنية عنده[5] " .

وقد ظلّت هذه القضية الخلافية _ أي غياب المفهوم الواضح المحدد للجنس أو النوع الأدبي _ هي التي تقود تباين مستويات التصنيف ، وتعددها، واختلافها من منظّر إلى آخر ، بحسب المرجعيات الفكرية التي ينطلق منها في تعريف النوع ، بحيث يصبح النوع ذاته غير قابل للانقسام عند أحدهم ، بينما هو مولّد لعدة أنواع صغرى ، أو تحتية عند آخرين .

---

استخدمهما من منطلق الترادف ، وهذا ما سيعتُمد هنا وذلك لاختلاف المراجع التي عادت إليها هذه الدراسة وتباين الاستخدام بين باحث وآخر .

[1] يعرف ياكبسون الوظيفة الشعرية بأنها الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة أثراً أدبياً ، والشعرية مصطلح من مصطلحات أرسطو يدلّ على نظرية الأنواع الأدبية ، ونظرية الخطاب ، وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص ، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها ، فهي تدرس الأشكال الأدبية ، ةلكنها لا تتوقف عند أثر معين إلا رغبة في إعطاء مثل أو توضيح فكرة . أما دراسة الآثار= =المفردة فمن اختصاص النقد ، والشعرية علم ، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك ، يستخدم وسائل علم اللغة ( اللسانية ) ويعتمد على المنهج الوصفي ، ولكنها تختلف عن علم اللغة ، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب / زيتوني ،لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، ط1، 2002 ، ص ص 115، 116 .

[2] تودروف ،تزفتيان: الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ، ط 2 ، 1990 ، ص 12 .

[3] جينيت ،جيرار: مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، المغرب ، ط2 ، 1986 ، ص 19 .

[4] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، تونس ، ط1 ، 1991 ، ص 40 .

[5] السابق نفسه: ص 41 .

وعلى الرغم من اختلافهما في التصنيف ، إلا أن أفلاطون وأرسطو قد اهتما بحصر الخصائص المميزة لكل نوع ، والتفريق بينها بتحديد القواعد المؤطّرة للأنواع للحفاظ على حدود واضحة المعالم لكل نوع ، وتجعل تلك الأنواع بمنزلة جزر منفصلة لا تلتقي أو تتمازج ، فيما عرف بالحفاظ على "نقاء النوع " والذي يعد ركيزة أساسية لنظرية الأنواع الكلاسيكية.

فمبدأ " النقاء" يرى في الأنواع "كائنات قائمة فعلياً وذات استقلال تام عن بعضها ، بما ينفرد به كل نوع ، والمعتبر من خاصياته وتوابعه التي لا يجوز لنوع آخر استعارتها منه ، وهو فصل يقوم غالباً على إفراد كل نوع بحقل موضوعي ينطق بإسمه"[1] .

فقد فُرق بين الأنواع الرئيسة الثلاثة بحسب أسلوب المحاكاة ؛ فالشعر الغنائي هو شخص الشاعر ذاته ، وفي الشعر الملحمي يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه ، و كذلك شخصياته تتحدث في نوع من أنواع " السرد المختلط " ، أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية[2].

فالنظرية الكلاسيكية تؤكّد المبدأ القائل بالفصل بين الأنواع ، وهي بهذا تستبعد الأنواع المختلطة ، ولكن " نظريات التلقي _ مع مرور الوقت _ بدأت تتمرد على هذه الرؤية الكلاسيكية، وأخذت أذواق المتلقين تفرض أشكالاً متعددة من الأنواع المختلطة"[3]، فالأنواع الأدبية الثلاثة التي حددت من قِبل أرسطو : الغنائي والملحمي والدرامي ، لا يمكن أن تحافظ على تموضعها في نوع أدبي واحد ، دون أن تفرض الرؤية الجمالية الإبداعية انزياحاً في فكرة النقاء ، وتُحدِث خلطاً بين هذه المواقف .

فالأصل في العمل المسرحي _ مثلاً _ هو الموقف الدرامي ، لكن هذا الموقف لا يتحقّق في المسرح وحده ، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبي ، وكذلك الموقفان الغنائي والملحمي ، فقد كشفت الآداب الحديثة والمعاصرة عن تداخل هذه المواقف في كل أثر أدبي ناجح ، فتحقّقت الملحمية والدرامية في الشعر الغنائي ، وتحقّقت الغنائية والملحمية في الأدب المسرحي ، وتداخلت المواقف الثلاثة في الرواية ، ولم يتعارض هذا التداخل مع تمايز الأنواع الأدبية ، بل لقد أفاده وأغناه[4].

ويمكن تفسير ذلك بأن هذه المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالي للعالم ، بينما الأنواع متغيرة ، لأنها محسوسات محكومة بحاجات تاريخية وبمدارك وأساليب في التلقي في مرحلة

---

[1] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 19 .

[2] ويلك ، رينيه ،و وارين، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، ص 297 .

[3] فان تيغيم ،فيليب: المذهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ط3 ، 1983 ، ص 86 .

[4] تليمة ،عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1976 ، ص 153 .

ما ، والمواقف كلها متحقّقة في كل عمل فني إذ إنها الأصل في إدراك العالم جمالياً ، وإنما يغلب واحد منها على نوع ما ، وفقاً للحاجات الإنسانية في مرحلة بعينها[1].

ومع أن الفكر النقدي ظلّ أسيراً للإرث الأرسطي القائل بنقاء الأنواع ، وأعاد بعثه من جديد فيما عرف بـ " الكلاسيكية الجديدة [*] " _ على الرغم من ظهور أعمال إبداعية عدة خرقت هذا القانون_ إلا أن التغييرات الفكرية والفلسفية المصاحبة لتطور الفكر الإنساني ونهضته ، فرضت تحولاً في مسار النظريات الأدبية، ويممتها نحو الاستجابة الحقيقية للتغييرات الاجتماعية والتاريخية والجمالية ، فانطلقت مع الرومانسية موجة جديدة .

على الرغم من أن هذه الموجة لم تتخل عن الكتابة الأنواعية ، فقد ظلّت تحتفظ بمفاهيم الرواية والدراما والشعر _ حسب تفسيرها طبعاً _ إلى حد يسمح بالقول إن الدعوة الرومانسية هي أساساً دعوة لإلغاء أنواع و تأسيس أخرى جديدة ، إلا أن مفهوم النوع المحدد قد اختفى تقريباً ، وغابت معه فكرة القواعد ، وكان الرومانسيون _ آنذاك _ سباقين إلى محاولة هدم الفروق بين الأنواع الأدبية ، وأصبحوا يرون في المزج قانوناً طبيعياً في أي تحول أدبي ، وتمردوا على فكرة الاستقلال الذاتي للأنواع[2].

وهذا عائد بدوره لكون الرومانسية ترى في الأدب نتاجاً للعبقرية التي تتمرد على حدود الزمان والمكان إلى حد يفرض تجاهل المبدعات الأدبية في أجناس وأنواع عند مناقشتها وتحليليها"[3] ، وكانت مثل هذه الرؤى منطلقاً لتأسيس نظرية أنواع حديثة وسِمتْ بـ " الوصفية " وتقوم على تجاوز تحديد الأنواع الممكنة ، والتمرد على أي قواعد تحدها ، فهي" تفترض المزج بين الأنواع التقليدية وإنتاج أنواع جديدة ، وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول والغنى بدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع ، والعمل على إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حده ، بإظهار صفاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي"[4] .

والنزوع نحو الوصف الذي يسم هذه النظرية ، قد أدى بالنقد الحديث" للعودة إلى تأكيد فرادة العمل الأدبي ، ولكن الجانب المتطرف لهذا الاتجاه يتجلى أكثر ما يتجلى في طروحات _

---

[1] تليمة ،عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب ، ص 152 .

[*] تقوم نظرية "الكلاسيكية الجديدة "فيما يخص الأنواع الأدبية على قضايا من مثل : نقاء النوع ، وتسلسل الأنواع ودوامها ، وإضافة أنواع جديدة ، وهي ترى بأن الأنواع القائمة حقيقية ، ومتمايزة وعليها أن تبقى كذلك / رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ص 300 .

[2] يحياوي ، رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 24 .

[3] الشمعة ،خلدون : الشعرية العربية المعاصرة ضمن كتاب " مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة " ، ص 11

[4] ويلك ، رينيه ، ووارين ،أوستن، نظرية الأدب ، ص 308 .

الفيلسوف الجمالي_ " كروتشه " الذي بلغت نزعته " الإسمية * " حد اعتبار الأدب مجموعة أعمال أدبية مفردة تندرج تحت اسم مشترك هو الأدب" [1].

إلا أن النظريات الحديثة في جانبها المعتدل ، "تسعى لتحديد خصائص الأنواع من الأنواع ذاتها دون اعتبارها معطيات طبيعية ، وتولي في ذلك أهمية كبيرة لعنصر الزمن، مؤكّدة أن دراسة الأنواع لا تتم إلا من خلال الأنساق التي تكونها ، وهي أنساق خاضعة لعنصر الزمن ولا تُضبط إلا في ارتباطها بفترة محددة ، وتؤمن بأن الفصل النهائي بين الأنواع غير ممكن بسبب التداخل فيما بينها واستعارة بعضها لأساليب بعض"[2] .

فالعملية الإبداعية لا يمكن أن تسير وفقاً لأنساق تجنيسية محددة بصرامة ، فالنصوص هي نتاج عملية معقدة ومتشابكة من الأعراف، والتقاليد الأدبية ،والآفاق التأويلية، والتناصية، والخبرات الإبداعية المرهونة بجملة عوامل _ غير نصية _ كالظروف: الاجتماعية والتاريخية والزمنية ،التي تتواشج كلها معاً لتنتج نصاً يدخل في جدال مع الأنواع التي ينتمي إليها ، ويحمل المتلقي عبء قراءته وتأويله، وفك شفراته الإبداعيةوالدلالية المختلفة؛ ليصبح قادراً على اعطائه هوية نوعية تميزه وتكسبه فرادته .

ولا شك في أن هذه النصوص الإبداعية ،ونظريات التلقي ، قد فرضت على نظرية الأنواع الأدبية تحولاً في المسار والرؤية ، ودعت العديد من النقاد إلى تجاوز المفاهيم التقليدية ، أو تلك الجهود التي استقرت أخيراً في نظرية الأنواع ، وتفكيكها بغية تأسيس أخرى تستجيب لظروف حضارية مختلفة وواقع مختلف .

ويذكر في هذا السياق جهود " تودروف " في " الشعرية " التي " سعت إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل ، منطلقة من داخل الأدب ذاته ؛ فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه ، فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، بل هو استنطاق خصائص الخطاب الأدبي بمجمله ، وإعلان انهيار الحدود الفاصلة بين الأنواع استناداً إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ؛ فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب، وعلم النص ،بعد أن مهدت الشعرية السبيل إلى ذلك "[3] .

---

* الإسمية :هي مذهب فلسفي يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقي وأنها مجرد أسماء ، وقد دفع هذا الاتجاه بمؤلفي " نظرية الأدب " ويلك ووارين إلى الاعتراض على هذه النزعة الاسمية التي تحيل الأدب إلى شيء لا معنى له / خلدون الشمعة : : الشعرية العربية المعاصرة ضمن كتاب " مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة " ص 11 .

[1] السابق نفسه : ص 11 .

[2] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 24 .

[3] تودروف،تزفتيان : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 ، ص ص 23 ، 86.

في حين انطلق "جيرار جينيت " من" دراسة المقولات التقليدية التي تناولت مسألة الأجناس الأدبية بهدف تفكيك التصور الراسخ في الغرب منذ القرن الثامن عشر ، واقتراح تعريف مغاير للشعرية أيضاً يعتمد معطيات حديثة في التصنيف البنيوي للخطابات الأدبية، وغير الأدبية"[1] .

إلى أن وصل بعد محاورته لجلّ الأعمال ولا سيما الأرسطية ، التي تناولت هذه القضية ، إلى القول بتجاوز المفهوم الضيق ، والمحدد للنوع بذاته ، نحو البحث عن " جامع للنص " أي البحث عن كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص ، وهو ما أطلق عليه "التعالي النصي"* [2].

وعلى أي حال ، فإن جهود جيرار جينيت امتداد لجهود من سبقوه ابتداء برولان بارت وجوليا كريستيفا وجاك دريدا ، ففكرة التداخل النصي ، والجمع بين النصوص ، تنبع حقاً من حركات الستينات والسبعينات الفكرية الأوروربية الكبرى التي تتضمن: الشكلية الروسية، والألسنية البنيوية، والتحليل النفسي ،والماركسية، والتفكيكية ،وكذلك السيميائية [3] .

فلم يلق المنظّرون المحدثون أي أهمية للتمييز بين الأنواع ، فكثرة الأنواع وتداخلها ، واستعصاء بعضها على التصنيف ، جعل البحث في النصوص الأدبية بحثاً طوبوغرافياً يكشف في كل طبقة من طبقاته عن بقايا نوع قديم ، أو أثر لنوع لآخر ، وأفرز أشكالاً جديدة كانت ثمرة لتلاقح هذه الأنواع مما وسع من أفق الإبداع من جانب ، وأدخل النصوص في أزمة بحث عن هوية كامنة تكاد لا تفصح صراحة عن نفسها .

فظهرت التسميات التركيبية كمحاولة للبحث عن قاسم مشترك يجمع بين سمات النص الظاهرة ، كالقول بـ "قصيدة النثر" ، أو "رواية السيرة الذّاتية " ، أو " المسرواية" فيما يعرف أيضاً " الرواية الدرامية " ، أو " الرواية الشعرية" ، أو "القصيدة الدرامية" وغيرها ، والبحث عن العناصر الملحمية في الشعر ، أو الحكائية في الرواية ، حتى أصبح من الصعب تجريد أي نوع من الروافد الدخيلة عليه من أنواع أخرى ، بل أصبحت مثل هذه الروافد بمثابة دعامات أساسية تغني هذا النوع ، وتكسبه هوية جديدة .

ونتيجة لهذا التداخل النوعي الذي أصبح ضرورة جمالية لعصر وزمن مختلفين ، ظهرت دعوات كثيرة ترنو إلى تجاوز نظرية الأنواع الأدبية ، أو أي أطر مسبقة ، أو قوالب جاهزة ،

---

[1] جينيت،جيرار : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، ط2 ، االمغرب ، 1986 ، ص 11 .

*وهذا المفهوم الذي نص عليه جينيت يعنى بوجود علاقات ظاهرة تجمع بين النصوص .

[2] السابق نفسه : ص 11 .

[3] حماد، حسن : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ص ، 18 ، 19 .

تحد من العملية الإبداعية ؛ كالدعوة إلى التمرد على تلك المواصفات التي طبعت الكتابة الأدبية شوطاً من الزمن ، فيما عرف في النقد العربي المعاصر " بالكتابة عبر النوعية "*، وكثُر الحديث "عن الأنواع المنتهكة" ، وعن " أدب اللانوع " لتوصيف كتابة " ما بعد الحداثة " لأنها غير نوعية ؛ فهي تجميعية أو شذرية أو متجهة إلى القارىء ، وأصبحت واقعاً ملموساً لا يمكن نكرانه وطريقة جديدة في الفكر المعاصر فرضت نفسها في أشكال نصوص مهمة تقع في الفجوات بين الأنواع كإنجاز جيمس جويس مثلاً ومالارميه .."[1].

وعلى الرغم من هذه الدعوات النّقدية ، وظهور أعمال إبداعية تتداخل فيها الأجناس تداخلاً متشابكاً ، إلا أن " كل نص يستند إلى جملة من خصائص تسمح بتجنيسه وإدراجه ضمن نوع أدبي معين مهما بلغت درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك النوع "[2]، مما يدفع بنا إلى القول بأن نظرية الأنواع الأدبية باقية ما بقي الأدب ، وينبغي تطويرها لتلاحق الفن المتطور بإستمرار ، بما فيه ما ينتهك الحدود دون إلغائها بحجة تقييدها حرية المبدع في المغامرة والتجريب ، فهي لا تصادر تلك الحرية وإنما هي وسيلة وصفية تحاول سبر كنه الخطاب الأدبي ، ومعرفة مقاصده ،ومرجعياته، وفنياته، وإيجاد روابط بينه وبين بقية الأنواع من نفس فصيلته للوقوف عند مدى أصالته أو اتباعيته[3].

وعلى أي حال ، فإن سيرورة "نظرية الأنواع الأدبية "وماقامت عليه من مرجعيات إيديولوجية ابتداء بالكلاسيكية مروراً بالرومانسية وحتى الشعرية ومابعدها ، كشفت عن تحولات نوعية في النصوص الأدبية أنتجت شروطاً مغايرة في القراءة النظرية والنقدية ، وفرضت تحولاً في الرؤية، واختلافاً في الدور الذي تضطلع به هذه النظرية من تقييدية صارمة تحافظ على نقاء النوع ، إلى وصفية تفترض إمكانية المزج بين الأنواع ، إلى استكشافية تبحث عن درجات الخرق أو الإضافة الإبداعية التي حقّقها الكاتب في نسبة تمرده على الأعراف الأدبية السائدة والمتموضعة داخل النوع الأدبي.

وبموازاة هذا الجهد الذي قامت به نظرية الأنواع الأدبية ، تصدت لمشكلة مقلقة ظلّت تَسِم هذه النظرية بالاضطراب وعدم التوازن ، ألا وهي إشكالية " المصطلح " في ظلّ غياب أي اتفاق عام وموحد على مجموعة من المصطلحات التي تدور في فلكها .

---

*وهو الاتجاه الذي يقوم على تجاوز أية قاعدة أو قانون مسبق أو إطار جاهز أو مثال يسعى إليه الكاتب / انظر جهود إدوار الخراط في الدعوة إلى هذا الاتجاه والترويج له في كتابيه : الحساسية الجديدة ، وأصوات الحداثة .

[1] عبد الله،فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج 55 ، م 14 ، مارس 2005 ، ص 373 .

[2] تودروف،تزفتيان ، أصل الأجناس الأدبية ، ترجمة محمد برادة ، الثقافة الأجنبية ، ع1 ، 1982 ، ص 44 .

[3] عبد الله،فتيحة ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 355 .

## _إشكالية المصطلح وأثرها في التّصنيف :

تتعالق عدة اصطلاحات فيما يخص نظرية الأنواع الأدبية وتدخل معاً في دائرة المفاهيم المربكة التي تُدرج بتقارب تسميات من مثل : نمط ، جنس ، نوع، شكل ، أثر ، نص ، فما هي الحدود التي تفصل بينها وأيهما يحتوي الآخر ؟

### 1. النّمط ، الصيغة :

يذهب تودوروف إلى إعطاء مفهوم "النمط" شمولاً وإحاطة ويضعه في قمة الهرم بقوله إن "النمط "هو: التحام لجملة من مميزات الخطاب الأدبي تعد هامة بالنسبة للأعمال التي تعترضنا فيها ، ولا يقدم النمط لنا أي واقع خارج التفكير النظري ، إنه يفترض دائماً أن نتغاضى عن عدة سمات متقاربة اعتبرت قليلة الأهمية لفائدة سمات مماثلة ومنهجية في بنية العمل ، فإذا كان هذا التغاضي يساوي صفراً ، فإن كل أثر يمثّل نمطاً معيناً ، وفي أقصى درجات التغاضي تعد كل الأعمال منتمية لنفس النمط وهو الأدب وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عودتنا عليها الشعريات الكلاسيكية ومثال ذلك الشعر والنثر والمأساة والملهاة [1].

ويدرج تودروف مفهوم الجنس كتحقق تاريخي للنمط ، فيؤكّد أن النمط يعود لموضوع الشعرية العامة ، لا لموضوع الشعرية التاريخية ، وليس هذا شأن الجنس الأدبي بمعناه الضيق ، ففي كل عصر يصبح عدد معين من الأنماط معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور ، بحيث يعتمدها مفاتيح لتأويل الأعمال ، ويصبح الجنس الأدبي هنا " أفق انتظار " إن الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه " نموذج كتابة " وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي ، نمط كان له وجود تاريخي ملموس ، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور [2].

فالأجناس الأدبية عند تودروف هي مظهر من مظاهر التنوع للأنماط ، بينما يذهب جيرار جينيت إلى وضع مفهوم " الصيغة " في قمة الهرم الذي تتفرع عنه الأنماط والأجناس وتفرعاتهما ، ويعرفه بقوله :" الوضع التاريخي المستمر واللساني المتواصل للأوضاع التداولية مثل : ( السردي والدرامي) بينما الأنماط هي : تخصصات للصيغ ، مثل : السرد على لسان المتكلم ، السرد على لسان الغائب ، وتليها الأجناس وهي: تحقّقات مادية وتاريخية كالرواية والقصة القصيرة والملحمة ، ثم ما أسماه بالأجناس التحتية ، وهي تحقّقات محصورة داخل الأجناس مثل : رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية " [3].

---

[1] تودروف : الشعرية ، ص 277 .
[2] تودوروف : الشعرية ، ص 77 .
[3] جينيت : مدخل لجامع النص ، ص 83

ويؤكّد تودروف أن هذه المفاهيم تحكمها علاقات تداخلية وغير تداخلية في آن واحد ، فإذا كانت الصيغة السردية تتضمن مثلاً بطريقة أو بأخرى الرواية ، فمن المستحيل أن نبوب الرواية تحت تخصص معين من الصيغة السردية ، فإذا قُسم السرد إلى: نمط سردي على لسان المتكلم ، ونمط سردي على لسان الغائب ، فمن الواضح أن جنس الرواية لا يمكن أن يدخل بأكمله في أي نمط من نمطي السرد المذكورين، لأن الرواية قد توجد فيها أجزاء على لسان المتكلم وأخرى على لسان الغائب [1].

وعليه فإن كان النمط صيغة فرعية فإن الجنس على العكس ليس نمطاً فرعياً ، وهنا تنفصم سلسلة التداخل[2] .

وبالمقابل أيضاً فإن كلاً من الصيغة والجنس يقبلان وجود مشتقات لهما ، فيمكن أن يندرج تحت الصيغة : السرد والدراما ، و كذلك جنس الرواية _ مثلاً _ فإنه قابل لأن يوزع إلى تخصصات أقلّ قابلية للاتساع وأكثر قابلية للاستيعاب ، كالقول برواية المغامرة ، والرواية العاطفية ، والرواية البوليسية ، وفي هذه الحال نطلق على مشتقات الصيغة " الأنماط " وعلى مشتقات الجنس " الأجناس الفرعية "[3].

فالأنواع أو التصنيفات الروائية كرواية المغامرة ، والرواية العاطفية ، هي عند جينيت أجناس فرعية أو تحتية ، منبثقة عن جنس الرواية الذي هو تفرع لصيغة سردية كبرى [4].

وهذا النوع من الأجناس الأدبية القابل للانقسام إلى تفريعات يطلق عليه جينيت اسم " جوامع الأجناس " فهي "جوامع" لأنه يشترط فيها أن تُشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية و أن تحتويها " [5]، وهي "أجناس" لأن معاييرها في التحديد تشتمل دائماً على عنصر موضوعي لا يخضع لوصف شكلي صرف أو لساني ، وهذه الوظيفة المزدوجة خاصة بجوامع الأجناس ، لأن جنساً مثل "الرواية" بإمكانه أن يوزع إلى أنواع أكثر تحديداً مثل : الرواية البطولية ، ورواية المغامرة ، والرواية البوليسية..... [6]، وإن نوعاً مثل "الرواية البوليسية" قد ينقسم بدوره إلى أنواع مختلفة مثل : اللغز البوليسي ، الرواية البوليسية ذات المفاجآت ، الرواية البوليسية الواقعية ... ، وعليه فإن جينيت يذهب إلى أنه من الصعوبة أن

---

[1] جينيت : مدخل لجامع النص ، ص 84 .
[2] السابق نفسه:ص 84 .
[3] السابق : ص84.
[4] السابق : ص ص : 84 ، 88 .
[5] جينيت : مدخل لجامع النص ، ص 49 .
[6] السابق نفسه : ص ص 74، 75 .

نضع حداً لتكاثر الأنواع : فرواية الجاسوسية لم تكن متوقعة من قِبل الكتّاب في القرن الثامن عشر وستظهر أنواع أخرى في المستقبل لا نتصورها نحن اليوم على الإطلاق[1].

**(الصيغة)** ← السردي ← ( **النّمط** ) ← السرد على لسان المتكلّم ←
**(الجنس/ جوامع الأجناس** ) ← الرواية ← ( **الجنس التّحتيّ / الفرعيّ** ) ←
الرواية البوليسية ← ( **أنواع صغرى** ) ← الرواية البوليسية ذات المفاجآت ،الرواية البوليسية الواقعية اللغز البوليسي.

### 2. الجنس ، النوع ، الشكل :

في ظلّ غياب أي تعريف محدد وواضح لهذه المفاهيم الثلاثة ، فإنها تُستخدم بدائل في الموضع نفسه أحياناً ولاسيما " الجنس والنوع " فقد نقع على " نظرية الأجناس الأدبية " أو " الأنواع الأدبية " أو النوع الأدبي في موضع الجنس ، فهل يؤدي هذان المصطلحان فعلاً المعنى ذاته ؟ وإن لم يكن كذلك فما هي الفروق بينهما ؟

يمكن ملاحظة أن هذين المصطلحين غالباً ما يتعالقان معاً ويختلطان فتصبح الضرورة لازمة إلى تعريفهما بالتقابل ، والإشارة إلى ذلك قديمة ، فعند أرسطو نجد الاستعمال الفلسفي لكلمتي " جنس ونوع " فقد وظّفهما في تصنيف صور الموجودات والجنس _ عنده _ أعم من النوع لأن قولنا : حيوان جنس ، وقولنا إنسان نوع من جنس الحيوان ولهذا عرف الإنسان بأنّه حيوان ناطق .

وكذلك عند "ابن منظور" فهو يرى أن الجنس أعم من النوع[2]، ومما يجعل الأمر شائكاً ومربكاً هو أن أي محاولة لضبط النوع وتعريفه تعريفاً واضحاً محدداً تبوء غالباً بالفشل بالنظر إلى ما تراكم من تعريفات متباينة فهو : " جملة من الصنعات الأسلوبية ، أو طائفة من الأعمال الأدبية التي تقوم نظرياً على كل من شكلها الخارجي وشكلها الداخلي أيضاً ، أو أنه مؤسسة كما تقوم الدولة أو الجامعة وكما أن بإمكان المرء أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك ، كذلك يمكن للكاتب أن يتصرف بالنوع" [3] ، وهو "قالب أدبي" [4]، و"اختراعات فنية" [5] أو "صورة من صور التعبير" [6] أو "فكرة ملازمة لفكرة الأسلوب فلكل

---

[1] جينيت : مدخل لجامع النص، ص 75 .
[2] ابن منظور : لسان العرب ، مادة ج ن س .
[3] ويلك ، رينيه ، و وارين ،أوستن : نظرية الأدب ، ص 308 ، 303 ، 296 .
[4] وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، ص 189 .
[5] هلال،محمد : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1977 ، ص 140 .
[6] إسماعيل ،عزالدين : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، ص 120 .

جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة "[1]، ويفرض هذا التنوع الشديد في النظر إلى النوع الأدبي وتعريفه اختلافاً في تحديده وتأطيره بقوانين ضابطة له ، وذلك عائد إلى اختلاف وجهات النظر التي عالجت النوع ، فبعضها تناولته من زوايا شكلية كالقول بأنه صنعة أسلوبية ، أو قالب أدبي ، والبعض الآخر انطلق من المضمون فأظهر سلطته الفكرية والتأثيرية بالقول بأنه "مؤسسة " أو فكرة ملازمة لفكرة الأسلوب .

هذا فضلاً عن الانزياحات الشديدة التي عانى منها مفهوم النوع تاريخياً بفعل عامل الزمن والعوامل الاجتماعية والظروف الجمالية والإبداعية التي تقيده حيناً ، أو تنظر إليه في تنوع شامل حيناً آخر[2].

وفي المقابلة بين جنس ونوع يذهب عبد الملك مرتاض إلى جعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه الأنواع ، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنساً ، فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته ، واختلاف أشكاله جميعاً هي في حقيقتها أنواع : كالهجاء والرثاء والمدح والوصف والغزل ، وعليه يكون النوع مجرد استمرار للجنس أو نمو عبره ، ومن هنا يمكن أن تعد الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام ، جنساً أدبياً بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية، هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام [3] .

( **الجنس** ) الرواية ← ( **النوع** ) الرواية التاريخية

ومايقابل "الجنس" عند عبد الملك مرتاض هو "النمط" عند رشيد يحياوي فهو : النموذج الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية ، بينما النوع : هو المتصرف بطريقة أو بأخرى بتلك السمات ، وفي النقد العربي يمكن أن نتكلم عن أنماط : الشعر ، الخطابة ، الرسالة ، السرد ، باعتبار أهميتها فيه ، فالشعر يختزن سمات الوزن والقافية وبلاغة الإيقاع ... تتصرف فيها الأنواع فتعطي : القريض ، الرجز ، ويحققها الشعراء في نصوص قصائدهم ، والخطابة نمط يعطي تصنيفات وكذلك الرسالة والسرد[4].

( **النمط**) الشعر ← ( **النوع** ) النّظم التعليمي ،الرجز،الموشّح،...إلخ.

ويمكن لبعض الأنماط والأنواع أن تتقارب كثيراً فالخطابة والرسالة يمكن أن نتكلم عنهما بوصفهما نوعين أو نمطين ، لأن مدى التصرف في السمات الأسلوبية فيهما غير بعيد ، ولم

---

[1] فضل،صلاح : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2 ، 1985 ، ص 249 .

[2] يذهب مؤلفا نظرية الأدب للقول بأن مفهوم النوع في القرن التاسع عشر والعشرين قد عانى صعوبات جليلة ومر بمراحل وتقلبات متنوعة بسبب التغيرات السريعة التي عاشتها المجتمعات ، فكل عشر سنوات يظهر جيل أدبي جديد بدلاً من كل خمسين عاماً / ويلك ووارين : نظرية الأدب ، ص 304 .

[3] مرتاض ،عبد الملك: في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، كانون الأول 1998 ، ص ص 22 23 .

[4] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 30 .

تعطِ الخطابة ولا الرسالة أنواعاً شديدة التباين ، بحيث توضح تعالي النمط أو الجنس ، وليس الأمر كذلك في الشعر والسرد ، لأن السرد بدوره يتضمن أنواعاً كثيرة كالمقامة والسيرة والطرف ،و قد لا يجمع بينها سوى عنصر السرد[1] .

جلي ، من خلال التعريفين السابقين، أن منطلق الأول منهما موضوعي ، فهو يذهب إلى تقسيم الجنس إلى أنواع فرعية بحسب المميزات المضمونية ، أما الثاني فمنطلقه شكلي ينظر إلى الإنحرافات الأسلوبية التي تطرأ على النمط فتشعبه إلى مجموعة من الأنواع التي تختلف فيما بينها على وفق العناصر الشكلية ، أي أن الهجاء والرثاء والمدح والوصف .. أنواع شعرية تنطلق في تقسيمها من المضمون عند مرتاض ، يقابلها القريض والرجز والموشّح وهي أنواع أيضاً تتباين باختلافاتها الوزنية الشكلية عند يحياوي .

وما يلفت النظر أيضاً ، وفي السياق ذاته ، أن يعرف النوع في مقابل الشكل ، إذ يذهب سيد بحراوي إلى أن مصطلح " النوع الأدبي" يختلف عن مصطلح " الشكل الأدبي " بكونه يشمل مع الشكل مضموناً ، فكل نوع أدبي يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته ، مثال ذلك نمط "قيم البطل" في "الرواية" مقارناً بنمط "قيم البطل" في "الملحمة" أو في "السيرة الشعبية" أو في "الحكاية" أو في "القصة القصيرة "، غير أنه بجانب هذا التمايز بين المصطلحين ، تتميز العناصر الشكلية في " النوع " عن " الشكل " بكونها أكثر تجريداً باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التي تتوفر في مجمل، أو معظم الأشكال التي تنتمي إلى هذا النوع [2].

ويترتّب على هذه الرؤية القول بإمكانية نقل "النوع" من مجتمع إلى آخر إذا تهيأت له الظروف التاريخية المناسبة ، بينما الأشكال لا يمكن أن تنتقل لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تنبثق من مجتمعها داخلياً [3].

فترجمة نوع روائي فرنسي أو أوروبي ممكن ، لكن نقل شكله لا يمكن أن يتم إلا بتشويهه واقتلاعه من تجربته العميقة المتصلة بوعي الكاتب الجمالي وبمجتمعه[4] .

وهذا التحديد التقابلي بين "النوع" و"الشكل" يعطي للأول منهما سمة الديمومة وحرية الانتقال والشمول ، بينما يظل الآخر رهين تجربة خاصة وظروف تاريخية واجتماعية تفرض عليه تميزاً وفرادة ، وبناء على هذه الرؤية فإن لكل مجتمع أشكاله الخاصة ، أو من الممكن أن

---

[1] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 30 .

[2] بحراوي ،سيد: محتوى الشكل في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 ، ص 27 .

[3] السابق نفسه : ص 27 .

[4] بحراوي،سيد : محتوى الشكل في الرواية العربية ، ص 17 .

يكون لكل كاتب أشكاله ، أو حتى كل نص أو عمل إبداعي هو بمثابة شكل متفرد ، وإن كان يتصل مع غيره بدائرة النوع .

ومن الملاحظ أن عدم الاتفاق على مفهوم معين للنوع الأدبي أدخل قضية "التصنيف" في نفق شائك ، فهل الرواية جنس أو نوع ؟ وإذا كانت أحدهما فهل تقوم على عناصر شكلية أو مضمونية؟ وهل يتمايز ما يندرج تحتها وفقاً للشكل أو للمضمون ؟

و هذه الدراسة ترجح أن الرواية تحقيق تاريخي للصيغة السردية _ مثلما ذهب جينيت _ وهي ذات سمات أسلوبية وموضوعية عامة ، تتحقق بأنواع فرعية صغرى شديدة التنوع والتباين قد تُظهر سمات أسلوبية فتصنف تصنيفاً شكلياً كالقول: بـ " رواية الشخصية" أو "الرواية الشعرية" أو "الرواية الدرامية" ، و قد تُبرز سمات موضوعية بحيث تكون الأولوية للمضمون على حساب الشكل: كالقول بـ " الرواية التاريخية" أو" الرواية السياسية" ، وقد تنقسم هذه بدورها إلى أنواع أيضاً ، كالقول بـ " رواية الانتفاضة " أو " رواية السجن السياسي " ، والقابلة بدورها _ بفعل عوامل الزمن _ أن تنقسم إلى أنواع أخرى ، فغموض المفاهيم المتصلة بالجنس والنوع يلقي بظلاله على تصنيف الأنواع الأدبية ، فما هي المعايير التي احتكم إليها النقاد في عملية التصنيف ؟ ولماذا تباينوا واختلفوا في تصنيفاتهم ؟

**_ نظرية التّصنيف :**

وعلى الرغم من تنوع الأجوبة حول إشكالية الأجناس عبر التاريخ ، إلا أن هاتيك الأجوبة لم تصل بنا إلى حلّ مرضٍ مقنع ، فما هي المعايير التي تسمح بتمييز الأجناس وتصنيفها ؟

إن النقاد المحدثين يراعون ما يقوم به الإبداع الحديث من تشويش وخرق للأجناس ، غير ناسين أن المعايير المقترحة منذ القديم هي _في جميع الأحوال _ ناقصة، وغير تامة، ومتنافرة ، وعلى الرغم من ذلك لم تحاول النظريات الأدبية وضع مقاييس تحدد بها المقولات الأجناسية وتساعد على تصنيفها وترتيبها الترتيب الدقيق[1] ، وكانت نتيجة هذا اختلاف الدارسين في تصنيفاتهم ، ولا سيما عند غياب المفهوم المحدد للنوع الأدبي ، وهو الشيء الذي يجعل المرء يواجه كثرة من الأنواع ، ويصبح النوع الواحد قابلاً للتفريع إلى أنواع أخرى .

وعلى الرغم من أن أفلاطون ميز الوصف والتمثيل ونوعاً ثالثاً يجمعهما ، وميز أرسطو الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب ، إلا أن النظريات الكلاسيكية لم تعن بتوضيح الأسس التي اعتُمِدت في عمليات التصنيف ، فكانت تجري كيفما اتفق ، دون قانون أو نظام ، ولذلك

---

[1] عبد الله، فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات في النقد ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 353.

وجه مؤلفا " نظرية الأدب " انتقادهما إلى تصنيف "بوالو" _ أحد أعلام الكلاسيكية الجديدة _ الذي يشمل : القصيدة الرعوية ، المرثية ، القصيدة ، الملحمة ، الهجاء ، المأساة ، الملهاة ، الملحمة، بالقول إن هذا التصنيف يخلو من الاتساق ، "فبوالو" لا يحدد أسس هذا التصنيف لأنه على الأرجح لا يفكر بالتصنيف ذاته على أنه معطى تاريخي وليس بناء عقلانياً ، فهل تفترق أنواعه بحسب مادة موضوعها ، أو بنائها ، أو شكلها الشعري ، أو نغمتها العاطفية أو نظرتها الكلية ، أو جمهورها ؟ في حقيقة الأمر لا نجد إجابات محددة عن هذه الأسئلة ، فالنظرية الكلاسيكية الجديدة لا تفسر، أو تدافع عن مذهب ، أو أساس، للتفريق بين الأنواع الأدبية[1] .

ولم يترك ظهور الرومانسية تغييراً جذرياً ، وبقي التقسيم الثلاثي : الغنائي ، الدرامي ، الملحمي ، يدور في كتابات النقاد الرومانسيين ، وحديثاً ربط "ياكبسون "اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة ؛ فربط بين الشعر والأنا ، والملحمة والهو، والدراما والأنت ، أما "نورثراب فراي" فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة ، وقام النقاد والمنظّرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية : كالطفولة والشباب والنضج ، وأهم من ربط الجنس الأدبي بالتطور الحضاري والطبقي هو "لوكاتش" في كتابه " نظرية الرواية " بمقولته التي أخذها عن "هيجل" القائلة بأن الرواية هي " ملحمة البرجوازية " كما أن "باختين" قد توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية[2] .

وتكشف تاريخية التصنيف السابقة اختلاف المرجعيات والمنطلقات الإيديلوجية التي حكمت عمل النقاد مما أدى إلى التباين الشديد في تصنيفاتهم ، واختلاف الأسس التي اعتمدوها من حيث هي إجراءات لعملية التصنيف التي تصطدم بدورها بمعوقات كثيرة أهمها ، كثرة الأنواع وتداخلها، فما هي الأسس التي تم تداولها في الخطاب النّقدي العربي المعاصر لتصنيف الأنواع الأدبية عامة والرواية على وجه الخصوص ؟

**_ أنواع التّصنيف:**

يقف مؤلفا " نظرية الأدب" إزاء أحد أسس التصنيف الشهيرة ، وهو التصنيف وفق معيار مضموني ، أي الإستناد إلى مادة الموضوع عند التصنيف ، كالقول مثلاً : بالرواية السياسية ، الرواية التاريخية ، الرواية الكَنَسية ، الرواية الدينية ، وهو تصنيف يعتمد _ في رأيهما _ على علم الاجتماع الصرف ، بحيث أن هذه الرؤية ستقود إلى إدراج أعداد لا تحصى من الأعمال الأدبية ، وفي المجال الروائي يمكن القول : "برواية البحارة" في القرن التاسع عشر

---

[1] ويلك ، ووارين : نظرية الأدب ، ص ص 300، 301 .

[2] غزول ،فريال جبوري: إيديلوجية بنية النص ، فصول ، م1 ، ع1 ، 1993 ، ص 109 .

، و" رواية وصف المعلمين" ، و"روايات حركة أكسفورد "، و "روايات البحر" ...... ، وقِس على ذلك أنواعاً روائية لا متناهية[1].

وهو تصنيف يمتد خارج الظاهرة الأدبية ، ويخضعها لمقاييس تعسفية ترى في النوع مادة فقط أو موضوعاً ، فتخرجه بذلك من الإطار الجمالي ، وعليه فإن المؤلفَين يقترحان أساساً تصنيفياً ينطلق من الأدب ذاته ، فيذهبان إلى أن مفهوم النوع ينبغي أن يتكىء على الجانب الشكلي ، والحجة في ذلك أن التفكير يجب أن يكون منصباً على الأنواع الأدبية بطابعها الجمالي وليس وفقاً لتصنيفات الموضوع التي يمكن أن تنطبق على ظواهر أخرى غير أدبية ، فأرسطو مثلاً في كتابه " فن الشعر " يذكر : الملحمة ، والمسرحية ، والشعر الغنائي ، على أنها الأنواع الأساسية في الشعر ، منها خصائص مستقلة وفقاً لهدفها الجمالي [2].

وحديثاً فإن أحد أهم منظّري الرواية " جورج لوكاتش " ظلّ يحتفظ بالمنطلق المضموني أساساً في عملية التصنيف ، فعند مقارنته بين "الملحمة" و" الرواية" ،و رأى أن الأخيرة تمتاز وتتمايز عن "الملحمة" بقدرتها على تصوير تناقضات المجتمع البرجوازي النوعية أصدق تصوير ، ذلك أن تناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح لفهم "الرواية" من حيث هي نوع أدبي قائم بذاته [3] .

فيظلّ الموضوع ولا سيما في الأعمال الروائية الأكثر اغراء لاجراء التصنيف ، أو ربما الأكثر سهولة وقرباً ، فالتعرف إلى موضوع الرواية أسهل من الوقوف على السمات الأسلوبية والشكلية التي تمتاز بها الأنواع المختلفة ، هذا من جانب ، ومن آخر ، فإن النظريات الإيديلوجية التي ظهرت في مطلع القرن الماضي مهدت هذه الرؤية في النقد ، ولا سيما النظرية الاشتراكية التي رأت في التزام الكاتب برسالة أو هدف منطلقاً لازماً لأي عمل أدبي ، الأمر الذي دفع كلاً من الناقد والمتلقي لتركيز البحث في مادة العمل الإبداعي لاستنباط الأهداف الكامنة وتحليلها ، متجاهلين بنية هذا العمل وسماته الأسلوبية والجمالية على نحو ما سنرى لاحقاً ، وقد ظهرت في النقد العربي أسس أخرى تختلف من ناقد لآخر ، فمنهم من يتبع المعيار الموضوعي أو الشكلي أو غيرهما ، مما يدعو للوقوف إزاء الأسس المنبثقة في تصنيف النوع عربياً .

---

[1] ويلك ، ووارين : نظرية الأدب ، ص 305 .

[2] السابق نفسه : ص 305 .

[3] يحياوي،رشيد : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 64 .

### _أسس التصنيف الأجناسي في النقد العربي المعاصر :

درجت الدراسات النقدية العربية على الاتّكاء على المناهج والرؤى والنظريات النقدية الغربية للإستفادة منها في وصف الظاهرة الأدبية العربية ، ونادراً ما تجاوزت هذه الدراسات النقد الغربي لتبدع نظرية نقدية عربية تنطلق من واقع حضاري وتاريخي وإبداعي وجمالي مختلف ، بل كانت في أغلبها تلوي أعناق النصوص العربية لتستجيب لإشكالات ومناهج النقد الغربي ، مما أحدث انفصاماً واضحاً في كثير من الأحيان بين النص والقارىء .

وقد استفاد النقاد العرب من التصنيفات والدراسات النقدية الغربية التي تناولت الأجناس الأدبية ، ونقلوها إلى الأدب العربي بإشكالاتها القارة فيها أصلاً ، فغياب أسس واضحة ومحددة للمفاهيم الأجناسية عند الغرب ، أدخل قضية التصنيف العربية في نفق الأزمات ذاتها التي عاناها النقد الغربي ، بل وبإشكالات أكبر .

وستحاول هذه الدراسة أن تعرض عرضاً موجزاً سريعاً لأهم التصنيفات النقدية العربية المعاصرة التي تناولت الأجناس الأدبية .

#### 1_ تصنيف عز الدين اسماعيل :

يعد كتاب " الأدب وفنونه " لعز الدين اسماعيل من الكتب الرائدة في التطرق إلى قضية التصنيف وفق منهج علمي وأسس تستند إلى رؤى واضحة نتيجة استقراءٍ واعٍ للجهود النقدية الغربية في هذا الحقل ، إلا أنه لم يحاول استثمار تلك الجهود في بناء نظرية أجناسية عربية تنطلق من الواقع العربي بظروفه وعوامله الإبداعية الجمالية المختلفة ، فكانت دراسته ترمي إلى التعريف بالأجناس الغربية ، ومحاولة البحث عن معادل أقرب لها في الأدب العربي ، بتطويع المقولات النوعية العربية لما جاءت به شروط التصنيف وخصائص الجنس الغربي ، على نحو ما سيتضح لاحقاً .

فالأنواع تتواجد عنده ضمن النمطين الكبيرين : الشعر والنثر ،[1] ومن ثم يتفرعان إلى أنواع تتفرع هي بدورها إلى أنواع أصغر تختلف تبعاً للموضوع والخصائص الأسلوبية العامة .

فهو يجعل القاعدة الأولى للإنطلاق هي الشعر والنثر ، ثم يقسم الشعر إلى : قصصي وغنائي ومسرحي ، ويفرع القصصي إلى : الملحمي والقصص الشعبي ، ويقسم الغنائي إلى الأغنية والأود والمرثية والسونيت ، فيما ينقسم القصصي نفسه إلى : الرواية والقصة

---

[1] اسماعيل،عزالدين : الأدب وفنونه ، ص129 .

والقصصية والقصة القصيرة والأقصوصة ، والمسرحي ينقسم إلى : المأساة والملهاة وتفرعاتهما [1] .

وهذا يعني أنه ينطلق بصورة عامة من مادة الموضوع ، التي تعد الأقرب والأكثر طواعية ، مثلما فعل في الأنواع الشعرية ، فيما جعل الخصائص الشكلية هي الأساس في التفريق بين الأنواع القصصية فجعل الطول والقصر هو أساس التفريق بين : الرواية والقصة والقصيصة والقصة القصيرة والأقصوصة ، على الرغم من وحدة العناصر التي تجمعها ، كالحادثة ، والسرد، والبناء ، والشخصية والزمان، والمكان ، والفكرة .

وقد حاول، كغيره ، البحث عما يقابل هاتيك الأنواع الغربية في الأدب العربي ، فذهب إلى أن " الأود " هو الأقرب إلى الأنشودة أو ما يعرف في الشعر العربي "بقصيدة الرثاء" تقريباً، بينما "البالاد" الذي يعرف بأنه " قصة أقصر من قصة الملحمة " فإنه قريب الشبه في الأدب العربي من "شعر الصعاليك" [2] .

وعندما تعرض للملحمة قال : " ومما يؤسف له أننا لا نستطيع هنا أن نتحدث عن الملحمة في الشعر العربي لأن المحقق حتى الآن أن هذا النوع الأدبي لم يكن، ولم تكن فكرته موجودة عند شاعر عربي معروف ، وإن كان من الواجب أن نلتفت هنا إلى أن "السير الشعبية" قد تضمنت قدراً كبيراً من الشعر يؤدي إلى حد بعيد دور الملحمة " الهوميرية " [3].

وبناء على ما سبق من رؤية تصنيفية لعز الدين إسماعيل يمكن القول بأن البحث المضني في الأدب العربي لإيجاد ما هو أكثر قرباً وشبهاً بالنوع الغربي ، يتجاهل كيفية تشكّل الأنواع وتطورها ، فهي محكومة في نشأتها بوضع محدد يتناسب وجملة عوامل اجتماعية وتاريخية وظروف بيئية وحضارية معينة شديدة الخصوصية .

ولا ريب في أن الظروف الاجتماعية والتاريخية التي سادت في الغرب وأنتجت أنواعاً كـ "الأود" و"البالاد" و"الملحمة" ، تختلف اختلافاً بيناً عن تلك التي جسدت علاقتها الجمالية بالعالم من خلال "قصيدة الرثاء" أو "شعر الصعاليك" أو "السير الشعبية " فضلاً عن أن الأنواع الغربية تتمتع بخواص أسلوبية وبنيوية داخلية وموضوعية خاصة ، تجعل أوجه التقارب والشبه بينها وبين الأنواع العربية واهية جداً ، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الرابط الذي اتخذّه عز الدين اسماعيا رابطاً جامعاً بين الأنواع على الجانبين رابط موضوعي فحسب، فالذي يجمع _ بحسبه_ بين " الأود وقصيدة الرثاء" الحزن والأسى ، والذي يجمع بين "

---

[1] اسماعيل،عزالدين : الأدب وفنونه ، ص 148 ، 149، 150، 153، 199 ، 200 ، 203، 207 .

[2] السابق نفسه : ص 153 ، 150 .

[3] السابق: ص 152 .

البالاد وشعر الصعاليك" المغامرة ، وبين "الملحمة والسير الشعبية" الأشعار البطولية ، وجلي أن الموضوع وحده لا يخلق نوعاً أدبياً مميزاً ، فالنوع في أبسط تعريفاته يقوم على عناصر وخصائص أسلوبية وموضوعية معاً .

وجلي أن أسس التصنيف التي ارتآها عز الدين اسماعيل لا تنطبق على الظروف والأطر الجمالية والاجتماعية العربية بل هي مستعارة بأنظمتها الجمالية من الغرب .

وعندما تعرض الناقد لأنواع الفن القصصي ، جعل الرواية في نوعين هما : رواية المغامرات ، والرواية التاريخية ، بينما القصة ستة أنواع : الحادثة ، الشخصية ، العاطفة (الرومانتيكية ) ، الفترة الزمنية ، الفكرة ( الدرامية ) ، الغريزة الجنسية [1] ، وهو هنا لم يوحد أسس التصنيف بينها فجعل الخصائص الأسلوبية منطلقاً لتمييز : قصة الحادثة ، والقصة الشخصية ، وقصة الفكرة الدرامية ، وجعل من مادة الموضوع تمييزاً لـ : قصة العاطفة ، وقصة الغريزة الجنسية ، و قصة الفترة الزمنية .

فيما جعل القصة القصيرة أنواعاً بحسب الخصائص الأسلوبية المميزة لها ، فالقصة الكاريكاتورية هي التي تقوم على : الموقف ، الشخصية ، بينما الرومانتيكية تقوم على : الإنفعال ، والرمزية والأسطورية ، والنفسية تقوم على الفكرة [2].

ولاريب في أن الخصائص التي ارتأها تمييزاً لأنواع القصة القصيرة لا تنطبق على هذا النوع فحسب بل على جلّ الأنواع القصصية ؛ فالموقف والشخصية والإنفعال والفكرة هي مميزات للنوع القصصي برمته ، والأنواع الكاريكاتورية والرومانتكية والرمزية والأسطورية والنفسية تصلح أن تكون أنواعاً للرواية وللقصة معاً .

ويبدو أن هناك اضطراباً في تحديد المصطلح القصصي ، والتفريق بين الأنواع طولاً وقصراً ، والأحداث التي تعالجها بساطة وتعقيداً ، فالقصة القصيرة مثلاً تتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي لخصها بعبارة "موقف مفرد" ، خلافاً للرواية التي هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي تتمايز عن غيرها بأنها "قصة الواقعة" [3]، وجلي أن الحادثة المفردة أو الشخصية المفردة لا تعد مميزاً دالاً للقصة القصيرة ، فالرواية قد تعالج حادثة مفردة أو قد تجري أحداثها كافة حول شخصية واحدة لا أكثر .

---

[1] اسماعيل ، عزالدين: الأدب وفنونه ، ص 275 .
[2] السابق نفسه : ص 257 .
[3] السابق : ص 199 .

ومن اللافت هنا أن عز الدين اسماعيل جعل من المصطلح " قصة " دالاً على ما درج استخدامه في النقد العربي بـ " رواية " ( Novel ) ، حيث قال في تعريفه للرواية : " تتميز الرواية بأنها قصة الواقعة ، عن القصة ( Novel ) التي هي قصة الشخصية والواقع " وجعل الرواية مرادفة لكلمة (Romance ) من حيث كبر حجمها وارتباطها بالنزعة الرومانتيكية والفرار من الواقع[1].

واضطراب المصطلحات القصصية في النقد العربي ظاهرة عامة واكبت نشأة هذا النقد في بداياته ولا سيما المصطلحات الدالة على الأجناس مثل : الرواية ، القصة ، الحكاية ، وأسس التفريق بينها ، فالمصطلحات القصصية ظلت أسيرة رؤية الناقد الذاتية واطّلاعه وترجمته للمصطلحات المرادفة لها في النقد الغربي .

فأصبح تعريف واستخدام هذه المصطلحات أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى ، فالناقد أحياناً يشرح مفهوم المصطلحات التي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات الغربية وأحياناً يكتفي بربط المصطلح العربي بالمصطلح الأجنبي ، وبسبب ذلك تتعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على المفهوم الواحد ، كمصطلح (Short Story ) مثلاً ، فإنه وجِد في النقد العربي بإصطلاحات متعددة ، إلا أنها تدلّ على المفهوم ذاته ، ولكنها تختلف بحسب رؤية الكاتب وترجمته للمصطلح ، فهو " قصة قصيرة ، وأقصوصة ، وقصة[2] ، وهذا ما يجعل من اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي العربي لغة تفتقر إلى الدقة والتوحد والشيوع ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الواحد وذلك أدى على نحو معين إلى غموض دلالات هذه اللغة ، ولا تقتصر هذه المصطلحات على المفاهيم الأساسية العامة كالقصة والحكاية ... ، ولكن حتى المصطلحات الدالة على خصائص العمل القصصي كمصطلحات : التقنية ، الفانتازيا ، الحوادث ، الشكل ، المضمون وغيرها[3].

فالتبعية التي يعيشها النقد العربي كانت من أبرز الأسباب التي أدت إلى اضطراب المصطلح في هذا المجال ، ذاك لأن المصطلحات في الوطن العربي لم تنشأ نشأة طبيعية تلائم حاجة الإبداع الأدبي للأدباء العرب ، بل إن كثيراً من المفاهيم النقدية التي أُدخِلت إلى الثقافة

---

[1] اسماعيل ، عزالدين: الأدب وفنونه ، ص 199.

[2] عبد الرحيم، محمد عبد الرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي ، فصول ، مج 7 ، ع4،3 ، إبريل سبتمبر 1982 ، ص 100

[3] السابق نفسه : ص 100، 102 .

العربية جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها ،وهذا ما جعل قضية المصطلح في الوطن العربي تبدو قضية ترجمة وتعريب [1].

وزبدة الحديث أن الجهود الرائدة التي قام بها عز الدين إسماعيل في تعريف المتلقي العربي بمفهوم النوع وفروعه ومميزاته ، وتوضيحه المفاهيم المتعلقة به ، مستفيداً من الجهود الغربية في هذا المجال ، قاصداً تطبيق ما عرفه من أجناس وأنواع غربية على النصوص العربية ، وتحليل تلك النصوص ودراستها وفقاً لشروط إجتماعية وتاريخية وجمالية مغايرة، جهود مشكورة وموفقة ، لولا أنه انطلق في ذلك من مرجعية غربية مستعارة أدت إلى نوع من البلبلة في نظرية الأدب العربي وأنواعه.

### 2_ تصنيف أحمد بدوي :

وإذا كان عز الدين اسماعيل قد انطلق من الخارج لوصف الظاهرة الأدبية العربية ، فإن أحمد بدوي سلك اتجاهاً مغايراً ، فاستقرأ التراث العربي محاولاً استخلاص أجناسه وأنواعه المميزة الواردة في التراث العربي ، في كتابه " أسس النقد الأدبي عند العرب " .

فهو يدرج أنواع الشعر العربي كلها تحت النوع الغنائي[2] ، مؤكداً خلوه من النوع القصصي والغنائي ، و يصنّفه إلى : الفخر ، المديح ، الهجاء ، النسيب ، ويقيم تصنيفاً خلقياً دينياً يدرج تحته أنواع : الزهد ، المواعظ الحسنة ، القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه ، الهجاء ، الخوض في أعراض الناس ، وشعر يتَكسب به . ويعلّق على هذه التصنيفات بالقول: " وسواء أَقُسم الشعر على أساس فني أم خلقي ، نرى فنونه واحدة في كلتا النظرتين"[3].

وذلك لأن التصنيفين الفني والخُلقي ، ينطلقان من أساس واحد ألا وهو الموضوع ، وعليه فالقول بالفخر بناء على أساس فني ، أو الزهد بناء على أساس خلقي هو واحد ، ومن هنا فإن هذين التصنيفين يمكن جمعهما تحت تصنيف واحد وهو "المضموني" أي الذي يتخذ من الموضوع منطلقاً في التصنيف ، وهو من أكثر التصنيفات شهرة وسهولة .

ويبدو الاضطراب واضحاً في تصنيف النثر عنده ، إذ يخرج الخطابة من الأجناس النثرية والشعرية معاً ، فهي تختلف عن الشعر في أنها غير موزونة ولا مقفاة ، وبحسب هذا الوصف تدخل في دائرة النثر ، إلا أن بدوي يستدرك فيقول وعلى الرغم من اشتراكها مع النثر في هذا الوصف إلا إنها تختلف عنه اختلافاً بيناً من ناحية تكوينها ، فألوان النثر

---

[1] عبد الرحيم، محمد عبد الرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي ، فصول ، مج 7 ، ع3،4 ، إبريل سبتمبر 1982 ص 103 .

[2] بدوي ،أحمد : أسس النقد الأدبي عند العرب ، ط3 ، مكتبة نهضة مصر ، 1964 ، ص 137 .

[3] السابق نفسه : ص 137 ، 139 ، 140 .

المختلفة تعتمد على التفكير والروية في إنتاجها ، ويثقفها صاحبها ما شاء له ذلك " فيما تعتمد الخطابة أكثر ما تعتمد على البديهة والارتجال ولذلك تميزت من باقي ألوان النثر "[1] .

وجلي أن هذا لا يعد مميزاً دالاً في جعل الخطابة نمطاً مجاوراً للشعر والنثر ، إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار أن الشعر كان في أكثر حالاته يلقى إلقاء ، ويعتمد البديهة والارتجال، أي أن هذا ليس مقوماً أصيلاً في الخطابة دون غيرها من فنون الأدب .

هذا من جانب، ومن جانب آخر تعرض مفهوم الخطابة للتحوير والتبديل خلال التاريخ الأدبي العربي ، بمعنى أن البديهة والارتجال لا تُعدان من الخصائص الثابتة المميزة للخطابة بحيث تؤهلها لأن تكون نمطاً أو أن تخرجها من دائرة النثر ، فكثير من الخطب قد أعد مسبقاً وعدل عليه وحِفِظ حفظاً ، ومن ثم دون في كتب الأدب شأنه في ذلك شأن أنواع النثر الأخرى.

إلى ذلك تعد الخطابة _ وفق النظرية الأدبية _ تحققاً تاريخياً لنمط النثر ، أي أنها قد شكلت جنساً مستقلاً متفرعاً عن النثر ، كالرسائل مثلاً ، وأفرزت أنواعاً متعددة كالخطابة الدينية والسياسية والاجتماعية ، والنوع الأول منها قد تفرع إلى أنواع تحتية أيضاً : كخطبة الجمعة ، وخطبة العيدين ، وخطبة المناسبات الدينية .فإخراج الخطابة من الأنواع النثرية غير مبني على أساس نظري واضح ومقنع .

ويعدد أحمد بدوي ، بعد ذلك ، الأنواع النثرية العربية ، ووفقاً لرؤيته جاءت على النحو الآتي : الرسائل السلطانية ، الرسائل الإخوانية ، الرسائل الأدبية ، المقامات ، المفاخرات ، الحوادث الجارية ، رسائل الصيد ، عقود الزواج ، التقريض ، التهذيب ، التاريخ ، القصص ، مقدمات الكتب ، الهزل[2].

ويظهر أن ثمة خلطاً واضحاً بين مفاهيم الجنس والنوع والأنواع الفرعية أو التحتية ، فالرسائل مثلاً بمفهومها العام هي جنس أدبي متحقق عن النثر ، تندرج تحته أنواع : الرسائل السلطانية والإخوانية والأدبية ورسائل الصيد ، إلا أن بدوي قد جعل كلاً منها جنساً مستقلاً عن غيره ، على الرغم من ظهور الرباط الجامع بينها ، أي أنه لم يذكر الأجناس الأساسية أو الكبرى أولاً، ومن ثم فرعها ، بل أدرج كل تلك الأنواع وجعل منها أقساماً لنمط النثر ، دون أن يكون ثمة أساس واضح يجمع بين نوع التهذيب _ مثلاً_ وعقود الزواج في جعلهما نوعين مجاورين للرسائل والقصص والمقامات.

---

[1] بدوي ،أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص 537 .

[2] السابق نفسه : ص 573، 577، 581، 583، 585، 586، 587، 590، 591 ، 592، 593 .

فضلاً عن أن بعض تلك الأنواع لا تتحقق فيها " الأدبية " أي الخصائص التي تجعل منها أعمالاً مستقلة لها أدواتها ووسائلها وبناها المميزة التي تساعد على نسبتها إلى أنواع ، مثل: "مقدمات الكتب" التي يمكن القول فيها بأنها ظاهرة أسلوبية عامة تحقّقت في بعض المؤلّفات ،ولم تتحقق في أخرى بحسب مزاج الكاتب ، وإمكاناته الجمالية، والإبداعية .

وظاهر أن بعض التسميات لتلك الأنواع لا تتناسب ومفهوم النوع ، فقد أطلق اسم " التاريخ[1] " ليقصد به الكتابة التاريخية الأدبية ، وعرف نوعاً بنوع آخر كقوله في المفاخرات : هي المقالات التي كان النقاد يكتبونها ..[2] ، أو جعل من سمة مضمونية عامة نوعاً أدبياً كالتهذيب [3].

وهذا يشير إلى أن المفاهيم "الأجناسية" والمقولات النظرية الأدبية لم تؤخذ بنظر كافٍ في هذا الكتاب ، إذ لم تُعالج الأجناس والأنواع الأدبية العربية على وفق منهج علمي يقوم على مفاهيم محددة وواضحة المعالم والفروق والمميزات، لكل من: النمط ، والنوع ، والجنس ، مما جعلها تبدو مضطربة لا تستند إلى رؤية منهجية واضحة .

### 3_ تصنيف محمد مندور :

ينطلق محمد مندور في كتابه " الأدب وفنونه* " كغيره من النقاد في اعتماد الأنواع الشعرية الغربية أساساً في التقسيم ، فهي : الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي ، و الشعر العربي في رأيه كله نوع واحد هو "الغنائي" ، وعلى الرغم من أن الشعر العربي لم يعرف النوع "الملحمي" إلا أنه كان :" قد أحس بحاجته إلى الملاحم في القرون الوسطى لإعجابه بالبطولة ، فراح يخلق ملاحمه بلغته الدارجة ، وقد خلق تلك الملاحم شعراء مجهولون ، ولم يخلقها شاعر واحد ، بل كان كل شاعر شعبي يضيف إلى ما حفظه عن سابقيه " [4] ، والظاهر أن ما يقصده محمد مندور بالشعر الملحمي هو ما عرِفَ "بالسير الشعبية" ، لا سيما وأنه قد مثّل على هذا النوع بقوله : كعنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن[5] .

وقد شُغِلَ النقاد العرب كثيراً بالبحث عن مقابل نوعي للملحمة في الأدب العربي ، فكانوا كثيراً ما يجدون ضالتهم في "السير الشعبية" ، وذلك اعتماداً على رابط مضموني يجمع بين الشكلين الملحمي والسيري الشعبي وهو "البطولة" ، وغير خافٍ أن مثل هذا الرابط الذي

---

[1] بدوي ،أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص 591 .
[2] السابق نفسه: ص 584 .
[3] السابق : ص 590 .
*يفضل محمد مندور استخدام مصطلح فن بدلاً من نوع أو جنس .
[4] مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، ص 4 .
[5] السابق نفسه : ص4 .

يتجاهل جلّ الخصائص البنيوية والأسلوبية والمضمونية والشروط الحضارية والجمالية ، لا يخلق نوعاً قريباً ، أو شبيهاً بالقريب، فإن لكل منهما شروطه ، وأساليبه، المنبتة الصلة بالآخر ،و يمكن القول بأن "السيرة الشعبية" تحتوي على سمة ملحمية ، ولكنها لا تشكّل ملحمة ولا شبه ملحمة .

ويؤكد مندور أن فنون النثر، في التراث العربي ، كانت محصورة في نطاق ضيق لا يتجاوز أنواعاً قليلة هي : الخطابة ، الأمثال السائرة ، التوقيعات ، المقامات ، متجاهلاً أنواعاً أخرى مهمة ومؤثرة كالرسائل ، والحكاية، وقصص الحيوان .. [1].

ووفقاً لوجهة نظره هذه فإن الاتجاه القصصي الجديد في النثر العربي اتجاه غربي ، فالتراث العربي لم يعرف أشكالاً كالرواية والقصة الطويلة والقصيرة بمعناها الفني [2] ، و هذه القضية من أكثر قضايا النقد القصصي ، والروائي، إثارة للخلاف، فقد دارت حولها دراسات وأبحاث ، وتعددت وجهات النظر فيها ، وتباينت تبايناً شديداً ، حتى أمكن القول بصعوبة الاتفاق على رأي موحد في هذا الصدد.

ومن اللافت للنظر أن مندور جعل من النقد فناً مجاوراً لفنون المسرحية والخطابة والمقالة * ، جاعلاً منه نوعاً أدبياً ، خلافاً لما هو معروف عن النوع الذي لا بد أن يستظهر خصائص أسلوبية ومضمونية مميزة وهو في نهاية المطاف عمل إبداعي جمالي ، في حين أن النقد نوع من أنواع الدراسة الأدبية العلمية التي ترتكز على قواعد منهجية ، تواكب الأدب وتصنّفه وتقف عند خصائصه ومميزاته .

4_ **تصنيف شوقي ضيف** :

قدم شوقي ضيف مشروعه التجنيسي منطلقاً من وصف الظاهرة الأدبية العربية من الداخل حفظاً منه لخصوصيتها وفرادتها ، ونستطيع أن نستخلص وجهة نظره وموقفه من كتابيه : " الفن ومذاهبه في الشعر العربي " و " الفن ومذاهبه في النثر العربي " وفيهما يكرر التصنيف التقليدي المعروف : "الشعر ، النثر" اعتماداً على التقاط الظواهر الفنية العامة التي طبعت كلاً من الشعر والنثر تاريخياً في التراث وهي : الصنعة ، التصنيع ، والتصنّع ، فبها

---

[1] مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، ص6

[2] السابق نفسه : ص 7 .

*وإن كانت بعض الاتجاهات الحديثة قد قالت بأن النص النقدي هو إبداع مضاف إلى النص الأدبي المتناول بالدراسة أي أنه فن على فن. .

تميزت الأنواع الشعرية والنثرية مستدركاً أن كلاً من الشعر والنثر في الأدب العربي تعرض للتغييرات الجمالية ذاتها [1].

وهو بهذا قد بحث عن السمات الأسلوبية الجمالية العامة والمشتركة لكل عصر من العصور التي سادت الكتابة الإبداعية فيها بشقيها الشعري والنثري ، والتزمها مبدعو تلك الحقب ، وبذلك جعل هذه المذاهب بمنزلة أنماط عامة اندرجت تحتها الأنواع الأدبية .

لقد رصد الصنعة في النثر الجاهلي من خلال أجناس ، أو نماذج كتابية دالة : الأمثال ، الخطابة الجاهلية ، سجع الكهان، وقسم النثر الإسلامي إلى جنسين كبيرين وهما : الخطابة ، والكتابة ، ثم رصدهما زمنياً في صدر الإسلام والعصر الأموي ، إلا أنه لم يقف إزاء الخطابة في صدر الإسلام ، بينما أدرج للخطابة في العصر الأموي أنواعاً : الخطابة السياسية ، ، خطابة المحافل ، الخطابة الدينية ، الوعظ ، المناظرات ، ورصد للكتابة في صدر الإسلام أنواعاً : الوثائق السياسية ، المعاهدات ، المكاتبات ، التي كان يعقدها الرسول _ صلى الله عليه وسلم _ والصحابة ، فيما يقسم الكتابة في العصر الأموي على نوعين، وهما : الكتابة التاريخية ، الرسائل . وفرع الرسائل إلى أنواع وهي : رسائل سياسية ، رسائل اجتماعية [2].

ويلاحظ أن شوقي ضيف كان قد انطلق في تصنيفاته من أساس مضموني ، جاعلاً من مادة الموضوع مميزاً دالاً للأنواع التي رصدها ،مضيفاً في بعض الأحيان الخصائص الأسلوبية الشكلية ، مثلما فعل عندما رصد أجناس النثر في العصر الجاهلي وهي : الأمثال ، الخطابة ، سجع الكهان ، بينما لا تعد الكتابة في النثر الإسلامي جنساً أدبياً مجاوراً للخطابة التي تستبطن خصائص موضوعية وشكلية أهلتها لتشكّل جنساً أدبياً في غاية الأهمية .

"فالكتابة " مفهوم فضفاض ذو تعريفات وأوصاف عدة بمعنى أننا لا نستطيع أن نعرفه تعريفاً جامعاً مانعاً يلم شتات كل ما يندرج تحته من أنواع تتباين من: الوثائق السياسية، والمكاتبات، مروراً بالكتابة التاريخية، وانتهاءً بالرسائل الديوانية والإخوانية ، وقد جعل شوقي ضيف من الرسائل جنساً أو نوعاً فرعياً للكتابة بينما كان من الممكن أن تعد " الرسائل " جنساً أدبياً رئيساً يجاور الخطابة وتتفرع منه أجناس فرعية كالرسائل : السياسية والاجتماعية ،أما منطلقه في تصنيف الخطابة فهو الموضوع : السياسية والدين ، بينما جعل من "المناسبة" أو "العنصر المكاني" معياراً لـ "خطبة المحافل" .

---

[1] ويذهب شوقي ضيف إلى أن : " هذه المذاهب التي فسرت بها الفن في الشعر العربي ومراحله المتتابعة ، هي نفسها التي فسرت _ على ضوئها _ الفن في النثر العربي ومراحله المتعاقبة " / ضيف،شوقي : الفن ومذاهبه في النثر العربي ، ط4 ، دار المعارف ، 1965 ص7 .

[2] السابق نفسه : ص 15، 27، 38، 42 ، 52، 63، 70، 73 ، 95، 99 ، 100 ، 102 .

إلا أن ما يميز عمل شوقي ضيف ويكسبه فرادة ، أنّه لم يسقِط أياً من مذاهب النقد الغربي اسقاطاً فجاً على وصف الظاهرة الأدبية العربية في تاريخها الممتد ، وعمل على إكساب الأدب العربي جدته وفرادته من خلال استظهار ما يميزه جمالياً عن الآداب الأخرى ، وما تحقّق إبداعياً لظروف حضارية واجتماعية وتاريخية مغايرة في أجناس وأنواع كانت خاصة بالأدب العربي دون غيره .

و تأسيساً على ماسبق من نظريات أجناسية عربية وردت عند غير ناقد عربي يمكن القول بأن _ المؤلّفات المتناولة سابقاً_ تكشف عن أربعة نماذج شكّلت علامات دالة في النظر النقدي العربي الذي تناول المقولات الأجناسية ، وتراوحت ما بين تبن كامل للمفاهيم النقدية المرتبطة بنظريات الأدب الغربية ، والبحث عما يقابل تلك الأجناس في الأدب العربي ، أو الانطلاق من الظاهرة الأدبية العربية لوصفها والوقوف عند أجناسها وأنواعها البارزة ، في ظلّ غياب الأسس النظرية المنهجية للمفاهيم الأجناسية ، المستمدة من الأدب العربي نفسه لتستنطقه وتبدع رؤيتها النظرية الخاصة التي تبحث عن تميزه وفرادته .

والأدب العربي إلى الآن مفتقر إلى نظرية ( أجناس أدبية ) ، تستفيد من المنجزات الغربية، وتتجاوزها لتبدع أسسها الذاتية التي تستقرىء استقراء واعياً التاريخ الأدبي العربي ، وتقف عند أنماطه الرئيسة ، وتدرس ما يتفرع عنها من أجناس وأنواع متعددة ، وتنظر في تشكّل هذه الأجناس وشروطها الحضارية والاجتماعية والتاريخية ، وطبيعة علاقتها الجمالية بالعالم من حولها ، وماهية الظروف التي أرهصت بها وتلك التي عملت على اندثارها ، وما هي خصائصها الشكلية والموضوعية المميزة لها ، وما هي الأجناس التي انفرد الأدب العربي بها ؛ لتكون هذه النظرية جهداً معرفياً ، يتحرر من أسر النظريات الغربية وأنواعها وشروطها ، ويبدع فعله الذاتي ويجيب عن أسئلة كثيرة حيرت النقاد والمتلقين ، ويقر أجناساً ظُلِمت تحت عباءة الوافد الغربي ، كالمقامة مثلاً ، ويحيي أجناساً اندثرت و ما بحِث في خصائصها ومقوماتها عندما أغفلها النقد القديم ، كجلّ أنواع النثر العربي .

لتشكّل هذه النظرية في نهاية المطاف قراءة استكشافية لذلك التراث ، تتقراه بوعي يبحث عن التأصيل والجدة .

_ **تصنيف خلدون الشّمعة :**

وفي هذا السياق يقترح خلدون الشمعة من أجل بلورة نظرية أجناسية عربية متقدمة ، مخرجاً منهجياً يقوم على قراءة هاتيك الأجناس بطريقتين[1] :

---

[1] الشمعة،خلدون : مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ، ص21 .

- الطريقة الأولى وتتصل بالتساؤلات التقنية .
- الطريقة الثانية وتتصل بالتساؤلات المنهجية .

وتشتمل الطريقة الأولى على أسئلة تتعلق بالمصطلحات التقنية المعبرة عن أجزاء البنيات التي يتألف منها جنس أدبي معين كالحبكة أو وجهة النظر أو السياق ، وأما الطريقة الثانية التي تتعلق بالمنهج فهي تتجنب المصطلحات التقنية وتطبق بدلاً من ذلك مفهومات شكلية في العمل الفني كمفهوم التكرار ، والإغراب ، وعدم التوضيح ، ويمكن أن تقوم الأسئلة المتعلقة بهذه الطريقة على النحو الآتي :

هل ثمة تكرار لفظي في العمل الأدبي ؟ هل ثمة تكرار لبعض حوادث العمل الأدبي واعتبارها لازمة فنية ، فهل توحي هذه اللازمة الفنية بوجود أشكال دائرية أي تنتهي من حيث تبدأ كحكايات ألف ليلة وليلة ... وغيرها من التساؤلات النقدية التي تتصل بنظرية مقترحة للأجناس الأدبية في الشعرية العربية المعاصرة [1].

لا شك في أن نظرية كهذه تتطلب جهداً استثنائياً وعملاً مؤسسياً يلم شتات ما تفرق من أنظار نقدية في النقدين القديم والحديث ، ويوحد مجراها وينقيها ؛ لتبذر نظرية شاملة وموحدة تمر على التاريخ الأدبي العربي منذ فجره الأول وحتى امتداداته التّالية .

**_ الرّواية الغربيّة والتّصنيف :**

تبدو عملية "التصنيف" في إطار التنظير الروائي شائكة ومربكة ، ومرد ذلك بنية الجنس الروائي المراوغة من جانب ، وتعدد الأسس التي ينطلَق منها في التصنيف بحسب وجهة نظر الناقد ورؤيته ومزاجه النظري ، لذلك تتغيا هذه الدراسة الوقوف عند أبرز الاجتهادات النظرية التصنيفية في النقد الغربي ، وهي أكثر من أن تحصى .

يعرف " لطيف زيتوني " التّصنيف الروائي بقوله : الرواية شكل أدبي مبني انطلاقاً من واقع مبني، أو من واقع يبصره الروائي كمعطى منظّم ، فالحوادث التاريخية أو الأحداث المتفرقة أو الحالات النفسية أو السيرة الشخصية أو الفئات الاجتماعية أو سواها يمكن أن تشكّل قالباً شبه جاهز للعمل القصصي ، ويمكن لهذا العمل أن يتخذ شكل حدث يتطور ، أو تنظيم اجتماعي واسع ، أو بناءٍ يحاكي شجرة الأسرة ، أو استكشاف للمكان والزمان[2].

ويرى أن ثنائية المادة / الصيغة ، أو الموضوع / الشكل ، تشكّل أساساً للمقارنة بين أنواع الأدب منذ أرسطو ، وبالتالي أساس التصنيفات المتعددة للرواية ، فاعتماد الشكل أدى إلى

---

[1] الشمعة،خلدون : مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ، ص 22 .
[2] زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 55 .

تصنيفات من نوع : رواية سردية ، رواية تراسلية ، رواية درامية ، واعتماد الموضوع أدى إلى تصنيفات مثل : رواية بوليسية ، رواية تاريخية ... إلخ ، ولكن الأصناف الروائية الشائعة في الدراسات الأدبية لا تخضع لمقياس واحد ، بل تراعي المقياسين معاً ، الموضوع والشكل ، بنسب مختلفة : رواية واقعية ، رواية أطفال ، رواية تعليمية ، ... [1] .

وقد انتقد العديد من الدارسين التصنيفات الاعتباطية التي لا قيمة لها ، ولا تصل إلى نهاية ، ولا تعكس ما هو أساسي في الرواية ، وهو علاقة صيغة التأليف بمظهر الواقع ، ولاحظ تودوروف في مقالة له بعنوان " تصنيفية الرواية البوليسية " أن هناك نوعين من الأدب : الأول تسعى روائعه إلى اختراق إطار النوع الذي تنتمي إليه لتخلق نوعاً جديداً ، والثاني ، وهو الأدب الشعبي ، ومنه الرواية البوليسية ، لا تسعى روائعه إلى اختراق النوع بل إلى التقيد التام به ، وهذا النوع الثاني قابل للتصنيف وفق معايير شكلية [2].

وقد قدم "لوكاتش" في كتابه " نظرية الرواية " خلاصة ما أفضت إليه دراسته للتراث الروائي الغربي، حيث رصد ثلاثة نماذج أساسية للرواية [3]:

- رواية المثالية المجردة ، ويكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعقيداته ، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى ، مثل : " دون كيشوت " لسرفانتيس ، " الأحمر والأسود " لستندال .
- رواية رومانسية انجلاء الوهم ، وفيها ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع فيكون وعي البطل الإشكالي أكثر اتساعاً ، مثل : " التربية العاطفية " لفلوبير .
- رواية التربية، كمحاولة تركيبية على النموذجين السابقين ، ثيماتها هي مصالحة البطل الإشكالي مع الواقع الملموس والاجتماعي ، مثل " فيلهلم ميستر " لجوته .

ينطلق إذاً تصنيف لوكاتش للرواية من العلاقة بين البطل والعالم ، مميزاً ثلاثة أنماط من الرواية الغربية في القرن التاسع عشر ، مضيفاً إليها نمطاً رابعاً تشكّل تحولاً فعلياً في البناء الروائي نحو صيغ جديدة ، وهو ما يحتاج إلى نوع من التحليل ، لقد بدا له في عام 1920 أن هذه الإمكانية الرابعة قد عبرت عنها "روايات تولستوي" أكثر من غيرها فهي روايات تقترب من الملحمة[4].

---

[1] زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ص 55 ، 56 .
[2] السابق نفسه : ص 56 .
[3] لوكاتش ، جورج: نظرية الرواية ، ترجمة الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، 1988 ص55 .
[4] جولدمان، لوسيان : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، فصول ، ترجمة خيري دومة ، ج2 ، ربيع 1993 ، ص 35 .

أما "ميخائيل باختين" فقد انطلق من أساس مغاير، إذ يرى " في الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية : " قصص ، قصائد ، أشعار ... " ، أم غير أدبية : " نصوص علمية ، دينية ، بلاغية " معياراً لازماً لتصنيفات النوع الروائي[1] ، فهذه الأجناس التعبيرية تؤدي دوراً بنّاء جد هام داخل الروايات وتخلق مغايرات للجنس الروائي ، محددة شكل الرواية برمتها ، وميز باختين هذه الأجناس المدخَلة أو المتخلّلة وتأثيرها في النوع الروائي وهي : " الإعتراف ، المذكّرات الخاصة ، محكي الأسفار ، البيوغرافيا ، الرسائل " ، حيث تخلق الأنواع التالية على التوالي : " رواية _ اعتراف ، رواية مذكرات ، رواية رسائل "[2] .

وما تلك التسميات التي اقترحها باختين للأنواع الروائية إلا اعترافاً منه بتأثير الأجناس المدخلة في بنية الرواية ، فتلك الأجناس التي تدخل إلى الرواية تحمل معها إليها لغاتها الخاصة ، منضدة وحدتها اللسانية تنضيداً تراتبياً ، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها "[3].

إلا أن باختين يفرق بين نوعين هامين من الأجناس المدخلة إلى النوع الروائي ، بحسب التأثير الذي تتركه على بنية هذا العمل ، فالأجناس الشعرية المنظومة : " الغنائية " _ مثلاً _ والمدرجة في رواية ما ، يمكنها أن تبدو قصدية "شعرياً " وهذه تكون بمثابة علامة مكونة للجنس الروائي[4] ، إلا أنها لا تُحدِث تغييرات جذرية كتلك الأجناس التعبيرية الجوهرية من مثل : " الاعترافات ، المذكرات الخاصة " ، التي وإن كانت مثل غيرها تُدخل لغاتها الخاصة ، غير أنها تسهم في توسيع الأفق الأدبي واللساني عبر عوالم جديدة من المفهومات اللفظية ، أي بكلمات أخرى ، تسعف وتغني التعدد اللساني في الرواية[5].

فباختين المشغول ببنية "الرواية الحوارية " والدور الذي تضيئه تلك البنية في الوقوف على تعدد اللغات فيها ، هو الذي دفعه، إلى تمييز الأجناس التي تنسجم ورؤيته الفلسفية وتغني التعدد اللغوي أكثر من تلك التي تترك أثراً ضئيلاً غير ملحوظ ، ووفق هذا المبدأ قدم تصنيفاته الروائية الآتية :

" نصوص العصر القديم ، الرواية السفسطائية ، رواية القرون الوسطى ، رواية الفروسية ، الرواية الباروكية ، الرواية الرعوية ، الرواية الغزلة ، رواية السيرة ، رواية السيرة الذاتية ، رواية الاختبار ، الرواية الرسائلية ، الرواية الشطارية ، رواية الإثارة ، الرواية الهزلية ، رواية التكوين والتعلم ، رواية المغامرة ، رواية الاعترافات " ، وواضح أن معيار تصنيفه

---

[1] باختين، ميخائيل : الخطاب الروائي ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1987 ، ص 88 .

[2] السابق نفسه : ص 88 .

[3] السابق: ص 89 .

[4] السابق : ص 89 .

[5] السابق : ص 90 .

كان قائماً على الجنس المدخل إلى الرواية ، بالرغم من أن " نصوص العصر القديم ، الرواية السفسطائية ، رواية القرون الوسطى " ، لا تعد نصوصاً روائية بالمعنى الفني ، بل هي تأسيس للرواية .

ويقدم " ألبيريس" فيما يبدو من عنوان كتابه " تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة " ، مسحاً تاريخياً لجلّ الأنواع الروائية التي شاعت في الغرب منذ الاعتراف بالرواية ، وحتى القرن العشرين فهو يذكر : الرواية الباروكية[1] ، روايات الفروسية [2]، الرواية الباطنية [3]، الرواية العاطفية [4]، الرواية المتسلسلة[5] ، الرواية الواقعية [6] ، ، الرواية التاريخية ، رواية المغامرات ، الرواية الطبيعية [7]، روايات الشفقة القاسية ، الرواية السيكولوجية أو التحليل [8]، الرواية الريفية [9]، رواية الاغتراب ، الرواية الاجتماعية ، رواية الأرض [10]، رواية الأصوات المتعددة ، رواية الشطّار ، الرواية الشمولية ، الرواية القروية [11]، الرواية البوليسية [12]، الرواية الرمزية [13]، الرواية ما بعد الرمزية [14]، الرواية المخالفة للسنّة الروائية[15] ، الرواية

---

[1] يعتبر ألبيريس هذا النوع بمثابة نقطة الانطلاق للرواية أو الدرجة الصفر ويصفها بأنها " رواية بلا صفات " / ألبيريس ، تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة : ص19 .

[2] ويدرج تحتها الرواية الفنية الأولى " دون كيشوت " حيث أنها تمثل سخرية من وهم الفروسية / السابق : ص20 .

[3] وتقوم على التحليل النفسي والحياة الداخلية للإنسان وحققت انفصالها عن الخرافة والسردية والخيال / السابق : ص 30 .

[4] وتقوم على إهمال المغامرة والحوادث لصالح المشاعر ، وإهمال الروائية الخارجية لصالح الروائية الواقعية / السابق : ص 44 .

[5] وقد أطلق إلبيريس هذا المصطلح على الروايات التي كانت مجزأة في الصحف والمجلات لافتاً إلى أهميتها في التعريف بالنوع الروائي حيث لم يصبح كلا من " ديكنز ودوستوفسكي " روائيين إلا بفضل رواياتهما المتسلسلة التي كانا ينشرنهما في المجلات والصحف / السابق : ص 44 .

[6] وهو النوع الذي أحدث تغيير اً حقيقياً في المجتمعات الأوروبية آنذاك ، ويصفها إلبيريس بقوله إنها " الرواية الوثيقة " / السابق : ص42 .

[7] وهي إفراز المذهب الطبيعي الذي أثر في أعمال روائية عظيمة طبعت عالمياً النصف الثاني من القرن التاسع عشر / السابق : ص 84 .

[8] والتي نشأت بفعل الانهاك الذي أصاب الرواية الباطنية ورواية العادات وتسعى هذه الرواية إلى تقديم التحليل معتمدة على مواضيع محددة / السابق: ص 87 ، 88 ، 91 ، 92 ،95 .

[10] وهي مجموعة من الأنواع الروائية التي انطلقت من الواقعية وما بعدها واستطاعت أن تعالج الموضوعات الاجتماعية حيث إن الفن ما بعد الواقعي استطاع أن يحقق في هذه الأنواع الروائية التصوير المتين والدقيق العذب والخلاب لحقيقة موضوعية محددة جداً ، وتجعل ماهية الرواية تقوم على " التصوير والحقيقة والإخلاص " ، بالرغم مما يكتنف هذه الأنواع " ما بعد الواقعية " من عيوب أهمها سيطرة الروائي سيطرة كلية على المادة الروائية / السابق : ص 98 ،99 ، 100 .

[11] استقر هذا النوع الروائي في أوروبا وأميركا في مطلع القرن العشرين وهذه الرواية تريد من خلال مامرة فرد أو فئة أن تمسك بفترة تاريخية في مجتمع ما ، كما تريد أن تعطي اللون الدقيقي لعصر ما أو لبيئة ما ، إلا أن هذه الرواية لم يكن موضوعها في البلدان المتطورة في أوروبا الغربية ، حيث لا توجد مشاكل اجتماعية / السابق : 126 ، 128 ، 129 .

[12] ويصفها بقوله : " الشكل الشعبي للرواية الحديثة " / السابق : ص 142 .

[13] بالرغم من أن المذهب الرمزي لم يهتم بالرواية لأن الرمزيين لم يعودوا يؤمنون بالحكايات المحكمة البناء ، ويؤمنون بالشعر أكثر من النثر ، إلا أن الرواية قد تحررت بفضل هذا المذهب من اختراع الدوافع ومن الأوصاف والدراسات الاجتماعية والسيكولوجية وظهرت الأحداث الإنسانية دون أن تشرح مسبقاً شرحاً دقيقاً / السابق : ص 151 .

[14] وهي أول بادرة تاريخية للرواية المخالفة للسنة الروائية ، حيث يتبنى أدباء هذه الرواية موقفاً يزدري السرد المصنوع بعناية ، متجاوزين ذلك إلى مزيد من المرونة والحقيقة حيث عمموا قواعد النوع الأدبي / السابق : ص 156 ، 157 .

[15] وهي إفراز للرواية ما بعد الرمزية ، وتهدف إلى أن تسحر وتدهش بدلاً من أن تصف وتشرح وتخبر وتقدم المعلومات وهي ترفض كل إرث القرن عشر أي وثائقية الملاحظة الاجتماعية والتطبيق السيكولوجي ، والسرد الميسر وفق القواعد / السابق : ص 160 ، 161

الساخرة [1]، الرواية الوثائقية الناضجة ، الرواية البورجوازية ، الرواية الشعبية الماركسية ، الرواية العمالية ، الرواية الوطنية ، الرواية الجغرافية [2]، الرواية الإنطباعية [3]، الرواية الانطباعية النسائية ، رواية الكثافة ، الرواية الدوستوفسكية [4] ، رواية الوضع البشري ، الرواية الستندالية [5] ، رواية المصير البشري [6]، الرواية المسيحية ، الرواية الغنائية ، الرواية المجازية ، الرواية الصوفية [7]، الرواية الجديدة [8].

ويبدو أن هذه التصنيفات التي ذكرها ما هي إلا نتيجة استقراءٍ تاريخي عام ، دون مراعاة أسس واضحة اعتمدت معياراً للتصنيف ، فهو ينطلق تارة من الموضوع كالقول : بالرواية العاطفية ، الشفقة القاسية ، البوليسية ، وتارة أخرى من المذهب الذي تندرج تحته الرواية ، كالواقعية والرمزية ، والانطباعية ، وتارة ثالثة من إحدى التقنيات الموظّفة في الرواية ، كالرواية ذات الأصوات المتعددة ، وتارة رابعة من معيار مكاني : كالرواية الريفية ، الرواية الإقليمية ، رواية الأرض ، دون أن يراعي في ذلك كله إلا فيما ندر تحديد نوع روائي جامع مانع تندرج تحته الأنواع الصغرى ذات العلاقة ، فقد جعل من الرواية الماركسية مثلاً ، والعمالية نوعين منفصلين ومتجاورين ، على الرغم من إتحادهما في نوع كبير هو الرواية الماركسية ، وفي الدرجة نفسها أدرج الرواية الانطباعية والانطباعية النسائية .

وبصورة عامة اعتمد إلبيريس على الفكرة ( الثيمة) المميزة للنوع الروائي ، سواء أكانت عاطفية أم أخلاقية أم اجتماعية أم تاريخية أم بيئية إلا أنه اعتمد على " مادة الموضوع " في التنميط (التجنيس) ، وقد انتقد مؤلفا " نظرية الأدب " هذا النوع من التصنيف ، من حيث أنه يعتمد على " علم الاجتماع الصرف " فوفقاً لهذه النظرة نستطيع أن نحصي عدداً لا ينتهي من الأنواع مثلاً : " رواية المعلمين ، رواية البحارة في القرن التاسع عشر، روايات حركة أكسفورد [9]"، وذلك لا ينسجم والكتابة الإبداعية فالأمر لا يقتصر على وجود أفكار أو مادة

---

[1] وقد اهتمت بتقديم الفكر والحساسية بشكل حر ، دون أن تثير اعتباراً إلى السرد أو ربط الحوادث / السابق : ص 162 .

[2] وهذه الأنواع هي التي سادت عام 1925 ، سيادة رسمية ومسيطرة وبالتوازي مهما كانت تظهر أنواعاً عديدة أخرى / السابق : 162

[3] وهي إفراز للمذهب الانطباعي الذاهب إلى الغوص في الشعور لا في الحياة الفردية وحدها بل في النسيج غير المتميز الذي تشكله الحساسيات والتي تمتزج من خلال العلة التي يقوم عليها الوجود العام ، بمهرجان من المشاعر الأولية / السابق : ص 204 .

[4] وهي نسبة إلى دوستوفسكي وتستمد من الواقعية الوسائل البدائية ، وهي لا تختلف عنها إلا بإلهامها / السابق : ص 236 .

[5] نسبة إلى ستندال وقد وقد وصفها بأنها عالم من الرجولة / السابق : ص 263 .

[6] ونجح هذا النوع في تخليص الرواية من الإفراط في الخيال / السابق : ص 140 .

[7] وهي تلك التي اكتشفت في القرن الثالث عشر بفضل الرومانسية الألمانية وموضعها الأساسي هو " البحث " فالإنسان لا يعيش فيها إلا ليبحث في الواقع عما هو تسامٍ للواقع وتجل له / السابق نفسه : ص 140 .

[8] وهي التي انطلقت لتستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة ، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية وفن الراوي ، إنها تسعى لتحطيم الرتابة المستمدرة ، والرؤية الأكاديمية للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي / السابق نفسه : ص 444 .

[9] ويلك ، ووارين ، نظرية الأدب ، ص 304 .

للموضوع محددة ومستمرة حسب، فمفهومنا للنوع ينبغي أن يتكىء على الجانب الشكلي أيضاً وألا يقتصر على المواد المعرفية التي لا تتناسب والأدب القصصي ،[1] ولا تمثّل كسباً جمالياً لأي نوع .

والاتكاء على الجانب المضموني يعزى إلى سهولة التقاط (الثيمة) الموضوعية المنهجية الدالة على النوع الروائي ، فكلما غدا الشكل مميزاً للأنواع التحتية ، أو الصغرى ، للرواية ، ضاقت عملية التصنيف أكثر فأكثر ، وغدت أكثر تعقيداً وإرباكاً ، لذلك فإن كثيراً من النقاد، وخروجاً منهم من هذا المأزق ، يزاوجون دوماً بين الموضوع والشكل في تصنيفاتهم .

ويجري "بيير شارتيه" ، قراءة موسعة لجلّ الموسوعات والمعاجم الغربية التي تناولت مادة " الرواية " تعريفاً وشرحاً ، ويلاحظ التباين الشديد فيما بينهم بعدد الأنواع التي تدرجها تحت الجنس الروائي ، "فالموسوعة البريطانية" تذكر الأنواع : " الشطاري ، الرسائلي ، القوطي ، الرومانتيكي ، الواقعي ، التاريخي " ، ومعجم "بورجيه" قدم نوعين اثنين : الروايات التحليلية ، روايات الأخلاق ، في حين قدم معجم" تسوديه" ثلاثة أنواع : الرواية الخام ، الرواية المنفعلة ، الرواية الفاعلة ، و"لاروس" ذكر اثني عشر نوعاً ، ومعجم "روبير" أحصى تسعة وأربعين نوعاً.[2]

وخروجاً من هذا التباين الشديد في الأنواع الروائية بين النقاد يقترح مؤلف "المدخل لنظرية الرواية" " أن يتم التعريف بالجنس الروائي تعريفاً عاماً شاملاً ، يلتقط السمات الأساسية ، بأسلوب بسيط بمجمله ، فيكون بمنزلة المفتاح الذي يضيء قراءة الأنواع التي تندرج تحته.[3] ويدرج مجموعة من النقاد الأنواع الروائية الكبرى من خلال استقراء تاريخي لحياة الرواية الأوروبية ، ويقترحون " نماذج الكتابة الروائية الكبرى" ، وهي :

- البيكارسيك[4]، الرواية التكوينية التربوية.[5]
- الرواية التاريخية[6]، رواية الرعب.[7]

---

[1] السابق نفسه : ص 305 .

[2] شارتيه ، بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 10 .

[3] ويقترح في هذا الصدد : " الرواية مؤلَف مكتوب نثراً ، الرواية نوع أدبي دون شكل محدد سلفاً ، ولا تعرض إلا المحسوس ، وهي تخييل ..... " / السابق نفسه : ص ص 10 ، 11 .

[4] إن لفظة بيكارو الإسبانية تعني التافه ، المغامر ، ولم يستعمل مصطلح البيكارسيك إلا في القرن التاسع عشر ليدل على سلسلة طويلة من الروايات قاسمها المشترك معارضة العلوي للسفلي ، أي أن البيكارسيك يرتكز بالفعل على نزع صيغة الأسطورة عن كبار هذا العالم ، واضعاً أمام القارىء زعزعة فكرة الأرستقراطية نفسها / حجار، طاهر : الأدب والأنواع الأدبية ، ص 164 .

[5] هذا النموذج يعد من بعض وجوهه مكملاً للبيكارسيك ، فهي تكشف عن مدى تجرح الصرح الاجتماعي / السابق نفسه : ص168 .

[6] وهي التي تعتمد على الوقائع أو على الأخبار التاريخية ، ويكون هدف الكاتب هنا إقناع القارىء أن الإحداث الخيالية مشابهة للأحداث الوقائعية / السابق : ص 173 .

[7] وهي ما توازي الرواية البوليسية .

بينما يذهب "فانسنت" إلى ادراج الأنواع التالية بالنظر إلى أن الرواية غير محددة الإطار ولا ثابتة القواعد : " رواية المغامرات[1] ، الرواية العاطفية[2] ، الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخلقي[3]، الرواية ذات الهدف أو الرسالة [4]، الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق[5] ، الروايات الوصفية [6]، الرواية التاريخية[7] " .

ولكن فانسنت يستدرك بعد إدراجه لكل تلك الأنواع مقترحاً تصنيفاً آخر لا يقوم على مادة الموضوع الروائي أو محتوياته ، إنما على المناهج الفنية والأدبية ، ووفق هذا المنطلق تنقسم الرواية إلى أنواع ثلاثة[8] :

- روايات طبيعية ، روايات واقعية ، روايات مثالية .

ويشير إلى صعوبة التصنيف ، وأنه لا يقوم على حدود قاطعة ، بل على إعتبارات وأوصاف مرجحة ، إذ لا توجد رواية من روايات المغامرات ، إلا ويوجد فيها تفاصيل عن الخصال والعادات أو عن التحليل النفسي ، كما لا توجد رواية واقعية إلا ويوجد فيها قليل من المثالية بالنسبة للأحداث والإحساسات .[9]

أي أن فانست يدرك أن عملية التصنيف وإن انطلقت من مادة الموضوع ، فإنها لا تزال مشوشة وغائمة ، إذ إن العمل الروائي نسيج متشابك من الموضوعات المدخلة إليه بحسب وجهة نظر الكاتب واستعداده الفكري ، وفي ضوء هذا لا يمكن البتّ قطعاً بأن رواية ما قد عالجت موضوعاً واحداً من أولها إلى آخرها ، دون أن تسجل تداخلاً بين عدة موضوعات ، وإن تباينت في درجات حضورها ، وفاعليتها في العمل الروائي، لذلك فإن التصنيف بحسب عمل فانست _ وجلّ النقاد _ ينطلق من التقاط الثيمة العامة الغالبة ، التي عولجت في العمل الروائي متجاهلاً ما يرد من موضوعات أخرى تناثرت هنا وهناك .

وهذا يقودنا إلى القول بأن التصنيف المضموني وإن كان سهلاً ، وأكثر قرباً ، إلا أنه لا يخلو من شوائب قد تعيق مصداقيته .

---

[1] وهي عبارة عن نسيج من الأعمال المنطوية على المفاجأة أو المباغتة والأحداث التي تشمل الأعاجيب / عون ،حسن: نظرية الأنواع الأدبية ، 1978 ، ص 430 .

[2] وتتناول قصة تاريخ مؤثر أو مغامرة من مغامرات القلب أو حكاية / السابق نفسه : ص 431 .

[3] وهي تحلل بصفة خاصة العواطف والأهواء ثم تدور حول أمر يتصل بالضمير / عون ،حسن : : ص 431 .

[4] وهذا النوع لا يستهدف لذة القارىء ولا التأثير فيه ، بينما يذهب إلى درس خلقي / السابق: نظرية الأنواع الأدبية ، ص 432 .

[5] وهي رواية خاصة بالعادات ، وهي تصور الإنسان أي ظروفه الاجتماعية المختلفة ، تصور العامل والفلاح والبرجوازي/السابق نفسه :ص434 .

[6] وهي التي تخصص مكاناً واسعاً للمناظر والمشاهد الطبيعية / السابق نفسه : ص 434 .

[7] وهي تعمل على إحياء بعض الشخصيات الكبيرة في التاريخ / السابق :ص 434 .

[8] السابق : ص 434 .

[9] السابق : ص 436 .

وبناء عليه ، فإن عملية التصنيف برمتها فيما تبدو مشوشة ومرتبكة ، وذلك لاختلاف المعايير التي ينطلق منها، وتعثّر التصنيفات بعوائق عديدة ، بالنظر إلى طبيعة الرواية المراوغة وتعدد المستويات الجمالية والمضمونية التي من الممكن أن تصنّف الروايات وفقاً لها مما يؤدي إلى القول بأن التصنيف _ أساساً _ مشكلة مستعصية .

## الفصل الأول :

### الرواية العربيّة واشكالية النشأة والتّصنيف :

يعد سؤال " النوع الروائي العربي " من أشد الأسئلة تعثراً وإرباكاً في التنظير الروائي، وأكثرها جدلاً وحضوراً ، وذلك لجملة أسباب تتعلق بالنوع نفسه وإشكالياته من حيث هو كوني الحضور والنشأة ، وأخرى تتعلق بالفكر النقدي العربي الذي أثبت في أحيان كثيرة عجزه عن وضع مشكلة الأنواع الأدبية وطرحها في سياقاتها الحضارية والتاريخية ، والاكتفاء بإطلاق أحكام أخلاقية عامة دون الالتفات إلى بنية النوع ، وعوامل نشأته، ونموه ، وازدهاره .

وقد أثار السؤال حول النوع الروائي العربي، وهل هو أصيل أم دخيل اهتمام الدارسين والباحثين منذ البدايات الأولى لظهوره في العالم العربي ، ولعلّ الحديث عن " التأصيل " الذي يعاد استثماره في الدراسات المتأخرة خير دليل على استمرار ذلك الإشكال القديم "[1] .

فالنظرة العجلى في الدراسات النقدية العربية التي تناولت الرواية ، تؤكد وجود ثلاثة اتجاهات رئيسة تحاول أن ترد النوع الروائي العربي إلى أصوله .

#### 1_ الرواية جنس غربيّ :

كانت ريادة النقد الروائي العربي ممثّلة بعلمين هامين هما : جورجي زيدان ، ومارون عبود ، كلاهما يؤكد أن الرواية نوع أدبي غربي وفد إلى الأدب العربي ، بدليل أن أعلام " الفن القصصي " كتبوا أعمالهم تقليداً للإفرنج [2].

وغير بعيد عن هذا ما يراه عبود من أنّه فن اقتبس عن" الأجانب فهم الذين جعلوا شأناً عظيماً للقصة ، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ، ومناهجها حتى موضوعاتها " [3].

وهذه إشارات في غاية الأهمية إذ اكتسبت سلطة وتأثيراً فيما دار من نقد مبكر حول النوع الروائي ولم تخرج جل الآراء النقدية حينها عن الانجذاب الشديد لهذين الرأيين اللذين اكتسبا طابع المسلّمات وقد كشفت الدراسات النقدية التالية لهما عن دوران هذا الرأي وتأثيره فيها [4].

---

[1] يقطين ،سعيد: الرواية العربية من التراث إلى العصر ، علامات في النقد ، ج 57 ، م15 ، سبتمبر 2005 ، ص 108 .

[2] زيدان، جورجي : تاريخ آداب اللغة العربية ، بيروت ، مكتبة الحياة ، 1967 ، ج4 ، ص 573 .

[3] عبود،مارون : المجموعة الكاملة ، بيروت ، دار مارون عبود ، ج1 ، ص 452 .

[4] ويذهب عبد الله إبراهيم إلى توضيح أثر هذه الفرضية الشديد في الفكر النقدي العربي بقوله : " أنه طوال القرن العشرين تقريباً استبد هذا الرأي بوعي معظم مؤرخي الأدب العربي ونقاده ووجه التفكير النقدي إلى جهة دون سواها ، فصار ينتظم داخل السياج لتلك الفرضية ولا يسمح له بتخطي أسوارها / إبراهيم ، عبد الله : السردية العربية ، ص 188 .

ويمضي يحيى حقي في تأكيده لفرضية الانجاز الغربي للرواية بقوله : " وحملت الرياح التي تهب من أوروبا بذرة غريبة على المجتمع العربي بذرة القصة ( = الرواية ) بدأت معرفته بها أولاً عن طريق الترجمة "[1].

ويسلّم بهذا محمد غنيمي هلال الذي ينص على أننا : " ... أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على الموروث العربي القديم ، وبدأ الوعي الفني بتبني "جنس "القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى .. "[2]، وفي رأي جورج طرابيشي : " لا رواية في التراث العربي ، فالعرب أمة عبقرية في تسمية الأشياء بأسمائها ، ولو وجِدتْ "رواية" لقالوا رواية .. "[3] ، وهي تبعاً لذاك : " نوع حديث يتبناه الأدب العربي وإنني أصر إصراراً شديداً على كلمة " تبني " الأدب العربي للرواية بما هي شكل حديث في التعبير الأدبي لم يعرفه على النحو الذي نكتبه اليوم أدبنا من قبل "[4].

وجلي أن الآراء السابقة لا تفتأ تعقد موازنة بين الرواية وجلّ الموروثات السردية العربية ، وهي بذلك تضع الرواية في مقابل أشكال متباينة تتصل معاً بدائرة النوع السردي ،وتختلف في خصائصها الشكلية والمضمونية ، مما يجعل عملية الموازنة برمتها تجانب الصواب .

وهي بذلك تضع هذه المرويات في تعارض مع الرواية الأوروبية ، وتنتهي _ في أغلب الأحيان _ إلى تقليل القيمة الفنية لتلك المرويات لأنها لا تقارب الخصائص الفنية للرواية الأوروبية ، وهي بإزائها " فتات فني " ولا تتوافر فيها إلا عناصر بسيطة من قوام الرواية ، والموازنة التي لا تراعي بدقة الطبيعة الأجناسية للنصوص الأدبية تنتهي _ لا محالة _ إلى نتيجة غير عادلة ، لأنها لا تبحث في الأشياء بذاتها من : بناء وأسلوب ووظيفة ونوع ، إنما تتجاوز ذلك إلى الموازنة التقويمية ، بين أنواع غير متكافئة[5].

أي أن النوع الروائي وفقاً لتلك الآراء دخيل على الذائقة العربية التي لم تألفه من قبل ، وسرعان ما تشكّل ، ونضج ، دون مراعاة لأسس صيرورته في المجتمعات العربية ، وتحولاته ومده وجزره وفق المؤثرات الخارجية التي طالت المجتمعات العربية ولا سيما في منتصف القرن الماضي ، أي أن هذا النوع الأدبي ظهر طَفرة في الأدب العربي وتشكّل بتأثير غربي ، وفي هذا إغفال شديد لطبيعة تكون الأنواع الأدبية وسيرورتها في خضم التحولات الاجتماعية والتاريخية التي ينشأ منها ، أو التي تستدعيه أصلاً ، فتلك الآراء لم

---

[1] حقي ، يحيى: فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1987 ، ص 21 .

[2] هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، بيروت ، دار العودة ، 1982 ، ص 533 .

[3] طرابيشي ،جورج: ضمن كتاب" الإبداع الروائي اليوم "، دار الحوار ، دمشق ، 1996 ، ص 102 .

[4] عرودكي ، بدر الدين : ضمن كتاب " الإبداع الروائي اليوم " ، ص ص 93 ، 94 .

[5] إبراهيم، عبد الله : السردية العربية الحديثة ، ص 186 .

تستطع أن تقرأ الظاهرة الروائية في سياقها الاجتماعي ، انسجاماً مع نظرية الأنواع الأدبية التي لا تؤمن بظهور مفاجىء لنوع أدبي دون أن تكون ثمة مسوغات لظهوره داخل المجتمع نفسه .

والرواية كغيرها من الأنواع تتصل بعائلة السرديات الكبرى التي تضم الأشكال الفطرية الأولى : كالأسطورة والحكاية والقصة ، وتنفصل عنها في الوقت نفسه فارضةً مغايراتها الشكلية والموضوعية .

وفي مقابل هذه الآراء تقف آراء أخرى ، ظهرت وكأنها رد فعل معاكس تماماً ، تقول بأصالة النوع الروائي العربي ، وتجذّره في تربة الموروث الأدبي والثقافي .

### 2_ الرّواية جنس عربيّ :

سأقف عند رأيين نقديين يمثلان وجهتي نظر : أولاهما لفاروق خورشيد ، والثانية لعبدالله إبراهيم ففي حين تطرف الأول في رأيه مدافعاً عن أصالة النوع الروائي العربي ضد تلك الآراء التي تنقضه ، ذهب عبد الله إبراهيم إلى دراسة تاريخية معمقة حلّل فيها ما سبق من آراء نقدية تعالج الرواية ، وفكّكها ، ووقف عند مقولاتها، ودرسها ضمن سياقاتها الاجتماعية والحضارية ، وخرج بوجهة نظر تقول بأصالة الرواية العربية ، ولكن من وجهة نظر مختلفة تعتمد دراسة الظاهرة في سياقها الأجناسي.

تطرق خورشيد للحديث عن النوع الروائي في كتابين كان الأول منهما بالاشتراك مع "محمود ذهني" وهو: " فن كتابة السيرة الشعبية " ، والثاني : " في الرواية العربية: عصر التجميع " ، وظاهر أنه في الأول لم يقصد النوع الروائي قصداً مباشراً ، بل جاء ذلك في سياق تناوله النقدي للنوع السيري الشعبي ، واللافت هنا أنه ساوى بين النوعين، جاعلاً من " السيرة أصلاً للرواية في شتى صورها ، وأنواعها"[1].

وبناء على هذا الحكم فإن استنتاجات من مثل " السيرة : الرواية الأم " ، أو " الرواية السيرة " أو " سيرة عنترة هي رواية من نوع السيرة "[2] ، تعد استنتاجات مبررة في ظل وجهة النظر السابقة.

وحاول فاروق خورشيد من خلال محاورته للسير الشعبية التراثية ، أن يطلق أحكاماً افتراضية تستعير المقولات النظرية الروائية وأحكامها ، فهو يرى أن سيرة : الظاهر بيبرس ، وسيف بن ذي يزن ، وعنترة بن شداد ، هي أعمال أقرب إلى الرواية منها إلى السيرة ، إذا

---

[1] خورشيد، فاروق ، و ذهني ، محمود : فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، ط2 ، 1980 ، بيروت ، لبنان ، ص 50 .

[2] السابق نفسه : ص 50 .

ما حاولنا أن نطبق المضامين العصرية لهذه الاصطلاحات ، حيث صنّف سيرة الطاهر بيبرس بأنها "رواية خرافية و واقعية" ، والثانية " رواية خرافية " ، بينما الثالثة هي "رواية تاريخية وخرافية" معاً [1].

ويرى خورشيد بأنّ "الرواية الخرافية" بمفهومها الحديث تكاد تكون قاسماً مشتركاً في جميع السير الشعبية العربية ، وعليه فإن دراسة "السيرة الشعبية " من خلال جنس " الرواية" يعد أمراً مقبولاً [2].

هذه الاستنتاجات هي التي دفعت بخورشيد إلى أن يجزم بوجود النوع الروائي في التراث العربي ، مستدلاً على ذلك بشواهد اجتماعية وتاريخية ترى أنّه ليس معقولاً أن تعبر أمة كالأمة العربية التي سادت حضارتها العالم حقبة زمنية كبيرة عن نفسها بأنماط شعرية حسب ، ملقياً باللوم على النقاد القدماء الذين أغفلوا " الاهتمام بأمر القصة والرواية وبذلك تركوا جانباً خطيراً من الأدب العربي " فالإنسان العربي عرف القصص طوال تاريخه ، وأنها جزء من عطائه الأدبي لم يتوقف لحظة واحدة "[3].

ويرد خورشيد على أولئك القائلين بأن الأدب العربي قد تعرف على القصة ( = الرواية ) حديثاً بفعل الترجمة ، بتقديمه دليلاً دامغاً وهو أن العرب في العصر العباسي والأموي قد " اطّلعوا على التراث العالمي وقتئذاك والفن القصصي على السواء .. وأننا ترجمنا ونقلنا وقلّدنا في بعض الأحيان، أي أن الأدب العربي عرف صورة متكاملة من القصة في القرن الرابع ... "[4].

فخورشيد _ وبفعل حماسته _ لتأصيل الرواية قاد وجهة دراسته عكس ما أراده لها ، فهو يخلط خلطاً واضحاً بين أنواع أدبية لكل منها شكلها واستقلالها وإن كانت ترتبط بسمة سردية عامة ، فهو لا يفرق بين " السيرة والقصة وقصص الحيوان ، والمقامة ،والحكاية ، والرواية " _ أي الأشكال السردية التراثية _ جاعلاً من الرواية نوعاً مستتراً في أغلب تلك الأشكال ، على الرغم من الحدود الأجناسية ، ولا سيما الزمنية التي تفرق بينها .

فغياب الحس الزمني بقضية الرواية من حيث هي نوع أدبي جديد هو أهم ما يفتقر إليه تحليل خورشيد ، و على الرغم من أنه قد طرح سؤالاً حول استناد الرواية إلى أصل عريق، وحاول البرهنة على ذلك إلا أنه فشل في متابعة محاولته التنظيرية عندما عرض لمرويات ومدونات سردية تشكّلت في سياق ثقافي وزمني مختلف ، ذلك أن قضية الأنواع الأدبية لم

---

[1] خورشيد، فاروق ، و ذهني ، محمود : فن كتابة السيرة الشعبية : ص 37 .

[2] السابق نفسه : ص 37 .

[3] خورشيد،فاروق : في الرواية العربية عصر التجميع ، دار الشروق ، ط2 ، 1975 ، ص 15 ، 23 ، 213 .

[4] السابق نفسه ، ص 215 ،220 .

تكن مطروحة في الأصل عنده ، فوقع خلط واضح بين النصوص التي جعلت من السرد وسيلة تمثيل وتعبير لها ، و نوع الرواية الحديث التي تميزت في طبيعة تلك الوسيلة ، أي أنه لم يظهر أي وعي خاص بالرواية [1] .

يعنى عبد الله إبراهيم بالقرن " التاسع عشر" وذلك لأنه يمثّل بالنسبة له عملية التحول نحو النوع الروائي ، وليس كما شاعت القطيعة التامة بين المرويات والأشكال السردية التراثية والنوع الروائي الجديد " ففي السرود يجب الحديث عن قطيعة ؛ فالتفكك الداخلي للمرويات السردية القديمة والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة فعلان متداخلان متزامنان ، وتمثّل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحولة في تشكلّها وتفكّكها فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية ، لا تعرف النقاء ولا الثبوت النهائي " [2].

فالوقت الذي تبدأ فيه الأشكال الجديدة بالظهور هو الوقت ذاته الذي تبدأ فيه الأشكال القديمة بالإنحسار والاختفاء ، وما بين ظهور الجديد وانحسار القديم تتهاوى القيم الملازمة للآداب القديمة ، و تتبلور قيم مختلفة ، فالجديد يعيش لمدة طويلة بين اتصال مع القديم وانفصال عنه ، اتصال سياقي وأخلاقي ودلالي عام ، وانفصال شكلي وأسلوبي وبنائي خاص ، ولا بد أن يمر وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيته الكاملة من جلّ الوجوه[3] .

وهذا هو الأساس الذي اعتمده عبد الله إبراهيم في استنتاجاته حول نشأة النوع الروائي العربي الذي يرى فيه تحولاً بطيئاً وتفكّكاً للسرود التراثية العربية : " فالرواية العربية شأنها شأن الرواية الغربية ، لم تظهر فجأة إنما تكونت من المزيج المتحلّل والمتفاعل لمرويات القرون الوسطى ، تلك المرويات التي صبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم ، والحكايات الشعبية والخرافية ، وقد مر وقت طويل قبل أن تتضح ملامح النوع الجديد ، والحق أن الرواية العربية مع اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية ، كانت محكومة بنسق مقارب ، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السردية عامة ، ولا يختص بأدب دون آخر ، فهي نتاج مخاض طويل وتفاعلات متأزمة في نسيج المرويات السردية العربية، ثم تفكّك عام وبطيء يقود إلى انهيار نسق ، وبزوغ آخر ، هذا كلّه لا يتم بمعزل عن المؤثرات الثقافية المعاصرة لعملية تفكك المرويات القديمة ، وظهور الأنواع الجديدة ، لكن الجديد يستند _

---

[1] إبراهيم، عبد الله : السردية العربية ، ص 198 .

[2] السابق نفسه : ص 19 ، 80، 89 .

[3] وبناء على هذه الفرضية يرى عبد الله إبراهيم بأن الرواية العربية بدأت " رواية إصلاح " لأن ذائقة التلقي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية واستجابت الرواية لهذا الشرط ، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع ، وتوارى شيئاً فشيئاً صوت المؤلف الغربي ورؤيته وموقفه الفكري ، وبدأت النصوص تعبر ضمناً عن القيم الثقافية / السابق نفسه : ص 206 .

بالطبع _ إلى رصيد الموروث ومنه يستمد عناصره الأولية أكثر مما يستمد عناصره من موروث غريب "[1] .

أما القول بأن الرواية الغربية المترجمة هي التي صاغت الرواية العربية المؤلّفة وأوجدتها ، فزعم يفتقر إلى أي دليل واضح يؤكده ، فالترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحر* ، خضعت للذائقة الأدبية المتأثرة بالمرويات السردية المزدهرة في تلك الفترة _ كالمقامة مثلاً _ ولم تتم ترجمة أي أثر سردي روائي إلى العربية ترجمة دقيقة وكاملة تحافظ فيها على البنية السردية لنص كما هو في أصله ، فالنصوص المعربة تخضع لنسق المرويات السردية الشائعة [2] .

وبكلمة موجزة فإن صاحب السردية العربية يصحح الفكرة السائدة حول نشأة الرواية ، فبدلاً من الزعم بأنها نوع مقتبس يرى أن الرواية إعادة انتاج السرديات قديمة في قالب حديث.

### 3_ الرّواية جنس كونيّ :

ينطلق هذا الاتجاه من رؤية كونية ترى في الجنس الروائي عالمي النشأة والحضور ، ويدرس في ذاته بمعنى كونيته وشموله ، وإن كان ثمة تمايزات قطرية أو مكانية كالقول بالرواية الغربية أو الرواية العربية _ مثلاً _ فإنهما في نهاية المطاف " لا ينتميان إلى جنسين روائيين مختلفين ، وإنما يدوران في الجنس ذاته "[3].

ويذهب هذا الاتجاه إلى الانفتاح على النوع الروائي بأشكاله التي عرفت منذ تشكّله وفي بنيته المؤسسة أصلاً على المراوغة والانفتاح ، ووفقاً لهذه الرؤية فإن الإشكاليات ذاتها التي يصطدم بها التنظير الروائي الغربي في القبض على مكونات الرواية، وإيجاد تعريفات مناسبة لها ، هي ذاتها التي تواجه التنظير العربي انطلاقاً من وحدة الجنس ، إلا أنه لا يقف عند هذه الفرضية ، إنما ينطلق إلى دراسة خصوصية الرواية العربية من حيث هي نوع في سياق حضاري واجتماعي وإبداعي مختلف ، يرتبط بنوع كوني أكبر هو الرواية ، أي أن النوع الروائي العربي متصل بالنوع الروائي العالمي، أو الأممي ، ومنفصل عنه في آن ، متصل به من حيث سماته "النّوعية أو التّجنيسية" العامة ، ومنفصل عنه من حيث طبيعة التجربة الجمالية

---

[1] إبراهيم، عبد الله : السردية العربية، ص 175 .

* يفضل عبد الله إبراهيم استخدام " تعريب " بدلاً من " ترجمة " وذلك لأن المعربين تصرفوا في أسماء الكتب وغيروا في أحداثها وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان ، أو لمقتضيات الأساليب المرسلة السهلة التي أشاعتها المرويات السردية في أكثر الأحيان / السابق نفسه : ص 119 .

[2] السابق نفسه : ص 117 .

[3] دراج، فيصل : دلالات العلاقة الروائية ، ص 18 .

الإبداعية التي تميز الروائيين العرب ، وتنطلق بظروف حضارية مختلفة ، مثلما قد تكون تلك الظروف مميزاً دالاً بين روائي عربي وآخر ، أو حتى في نتاج الروائي الواحد نفسه .

ويتوخى فيصل دراج البحث عن التحولات الاجتماعية التي أكسبت الرواية العربية طابعاً مختلفاً عن الرواية الأورورببية *، لا سيما البواكير ، فالروايتان العربية والغربية " تتمايزان في علاقاتهما بمجتمعين مختلفين ، وبالتالي فإن اختلاف هذه الرواية عن تلك اختلاف ناتج عن أشكال التحول الاجتماعي لمجتمعيهما [1] ، فالرواية العربية تختلف عن الأوروبية في الشروط التاريخية لتكونها و المعايير النظرية التي توافقها ، دون أن تكون بين الطرفين قطيعة كاملة ، فالاختلاف بين الرواية العربية والرواية الأوروبية ليس اختلافاً في النظرة إلى العالم ، بل هو اختلاف في الموضوعات والتجارب والأدوات التقنية ، وإلا لما أخذ الجنس الروائي صيغته الكونية "[2] .

والعودة إلى البواكير تؤكّد أن فيها مع الإبداع السردي الغربي، الذي ظلّ يظهر بصورة ، أو بأخرى، في صيرورتها وتحولاتها المختلفة ، فيما كانت تتضمن إلى جانب ذلك ، بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسردي العربي ، ولا سيما من خلال توظيف بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية كالمقامة مثلاً كما يذهب إلى ذلك سعيد يقطين[3] .

إلا أن توظيف التراث أو ظهوره في تلك " البواكير " لم يكن بدافع جمالي ، بقدر ما هو " كشف عن الخلفية الأدبية للكاتب الذي يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه لذلك التراث ، ويتجلّى ذلك بإستثماره للغة القائمة على السجع وبعض المحسنات البلاغية ، وتضمين القصائد الشعرية" [4] ، ويعكس ما انتهت إليه التجارب الروائية العربية الحديثة ، التي حاولت البحث _ من خلال العودة إلى التراث _ عن آفاق إبداعية مغايرة ، أي أنه اتجاه نحو تطور جديد للرواية العربية " ، وهو في نهاية المطاف قصد جمالي يرى في استثمار التراث تجديداً للرواية العربية"[5].

---

* ويذهب إلى القول بإنه " لما كانت الرواية العربية لا تدرس إلا في علاقات التمايزوس الاختلاف عن الرواية الأوروبية ، كان علينا أن نقارب الرواية الأوروبية في مسارها وفي الشروط المادية التي سمحت فعلاً بإنتاج شكل جديد من الكتابة اسمه الرواية والحديث بتمايز الرواية العربية عن الرواية الأوروبية لا يعتمد التصور الجغرافي للأدب والفن وإنما يدرس الظاهرة الروائية في جملة الشروط المادية التي أنتجتها / السابق نفسه ، ص 18 .

[1] السابق نفسه : ص 18 .

[2] دراج،فيصل : نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي ، ط1 ، 1999 ، الدار البيضاء ، بيروت ، ص 60 .

[3] يقطين،سعيد : الرواية العربية من التراث إلى العصر ، علامات في النقد ، م15 ، سبتمبر 2005 ، ص 109 .

[4] فالمشروع الروائي العربي في نشأته كان يقوم في أحد جوانبه على " إحياء " أنماط السرد التراثية كالمقامة والحديث والحكاية / الكيلاني، مصطفى : التجريب في نماذج من الأدب التونسي ، فصول ، ربيع 1993 ، ع2 ، ص 98 .

[5] السابق نفسه : ص ص 11، 114 .

إلا أن سعيد يقطين ينفي أن يكون " توظيف التراث " معياراً لإثبات " عروبة " الرواية العربية _ إن جاز القول _ فالبحث عن " التأصيل " في التنظير الروائي العربي بإضفاء البعد التراثي على المنجز السردي العربي ، تصور تكتنفه خطورة ، لأن الروائي يستطيع أن يتفاعل مع أي تجربة حكائية تلائم تصوره الفني والإبداعي ، فهل يمكن اعتبار الروائيين الذين كتبوا قبيل وضوح مفهوم التأصيل كتّاباً غير عرب ، أو أنهم لم يكتبوا رواية عربية ؟ [1]

فالرواية العربية الحديثة في سعيها إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل : "السير الشعبية" و"كتب الأنساب" و" الطبقات" و"التراجم " ينبغي ألا تُعد عودة إلى الماضي بحثاً عن شكل عربي أصيل ، أو عودة إلى أشكال منجزة ، مثلما ينبغي ألا تُعد صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية، ولكن يبتغي بها الكاتب البحث عن صورة أخرى أو محاولات أخرى للتعبير ، فيجب تبعاً لذلك رفض الادعاء بإمكانية وجود شكل عربي أصيل ، نحيل إليه باعتباره إطاراً مرجعياً ، فيكرسه على أنه صيغة نهائية منجزة متشكّلة ، فالرواية العربية لا تبحث عن صيغة متشكّلة في الماضي لتعود إليها ، وإنما تحاول أن تحقق ذاتها في كل عمل بتعدد المبدعين وبيئاتهم وتياراتهم الفنية والفكرية وبتعدد مراجعهم بامتدادها في التراث القديم وفي صورها الحديثة [2].

فمن حق المبدع أن يعيد تشكيل التراث ، أو يجرب من خلال تقنيات حديثة مناسبة ، أو يمزج بينها أو يبتدع شكلاً جديداً لا يفيد من هذا ولا ذاك[3] ، دون الالتزام بتوظيف التراث معياراً لخصوصية الرواية العربية [4]، إنما يمكن اعتباره عاملاً مساعداً في اكساب الرواية العربية بعض خصوصيتها ،مثلما يرى عبد الرحمن منيف في سياق ردة الفعل على غلو بعض الدراسات النقدية العربية في اعتماد التقنيات الغربية وحدها واعتبارها النماذج التي يجب الوصول إليها ، مما أوقع الرواية العربية في الارتباك حول اكتساب خصوصيتها وملامحها المميزة ، فكانت العودة إلى التراث مسعفة في إنقاذها من هذا الطغيان وإضفاء بعض الخصوصية عليها [5].

---

[1] السابق: ص 114 .

[2] السعافين، إبراهيم : نظرية الأدب ومغامرة التجريب ، دار الشرق ، القدس ، 1993 ، ط1 ، ص ص 109 ، 110 .

[3] بالرغم من ذهاب بعض النقاد إلى نقيض هذه الفرضية بقولهم : " هذا الكم الحكائي التراثي الهائل كيف يمكن تطويعه والإستفادة منه أو استلهامه لبناء رواية عربية خاصة ؟ رواية لها لون ونكهة مميزة ، من خلال علاقتها الحية بواقعها الاجتماعي والتراثي والتاريخي من جهة ، ومن خلال علاقتها كذلك ببنية وتكنيك الرواية العالمية من جهة ثانية ؟ / مجموعة مؤلفين : الرواية العربية والتراث ، دراسات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط1 ، 1998 ، ص 11 .

[4] السعافين،إبراهيم : نظرية الأدب ومغامرة التجريب ، ص 116 .

[5] منيف ، عبد الرحمن : ملاحظات حول الرواية والحداثة ، مجلة قضايا وشهادات ،ع2 ، صيف 1990 ، ص 215 .

فالإبداع هو معيار جودة العمل الروائي وذلك لأن النوع الروائي في أصله يعد " شكلاً غير منجز" سواء أكان غربياً أو عربياً فكلا الشكلين يجرب ، وجدارة التجريب تكمن في محتواه "ثيمته" وفي طبيعته وفي استجابته لحاجات فنية جوهرية[1].

وإذا كانت الرواية شكلاً غير منجز، بمعنى عدم استقرار تقاليده حتى الآن، فإن أمراً لا يمكنه أن يفرض شكلاً ثابتاً ، ولا يمكن أن يزعم أن الرواية العربية الحديثة شكل غربي ، مثلما لا تستطيع الرواية العربية أن تصطفي لنفسها شكلاً ثابتاً واحداً وحيداً ، ولعلنا نصل إلى القول إن كل رواية لها شكلها الخاص وإنها يمكن أن تتداخل مع أعمال أخرى عربية أو غربية ، فللرواية العربية أن تجرب ما شاء لها التجريب باتجاه التراث وباتجاه التجريب الأوروبي الحديث ، بشرط أن لا تنغلق جرياً وراء وهم مستساغ هو : وجود شكل عربي أصيل تعود إليه لتدور في أفقه على أنه غايتنا ونهاية مطلبنا .

وهذا في كلا الحالين أي الإرتماء في التجريب الأوروبي، أو الاستجابة إلى التراث العربي، هو ضد عملية الإبداع الروائي في أصلها ، كما يؤكّد بذلك إدوار الخراط ، الذي يذهب إلى " أن الإبداع الفني بطبيعته _ ومن ضمنه الروائي _ ليس سيراً على دروب مطروقة وليس خضوعاً لقوانين موضوعة " ، ويقر " بإختصار شديد ليس ثمة ما يسمى بالرواية ، الرواية دائماً في حركة تجدد مستمر ، الرواية الآن لا تستوعب الشعر وغيره بل هناك "رواية الشعر "، هناك "الرواية التسجيلية" ، هناك أشكال لا يتصور قيامها في التنظيرات ، بل إن المحك والنهاية هما الإبداع "[2].

فالرواية بأشكالها وأنواعها وتصنيفاتها القطرية ومرجعياتها الإيديولوجية والتقنيات الموظّفة فيها ، هي في نهاية المطاف مغامرة المبدع ، وتمثيل لرؤيته ومفهومه للكون والحياة ، فضلاً عن أن كل روائي قادر على اكساب أعماله الإبداعية تمايزها وفرادتها ،فقد يعود إلى التراث ليقتبس منه كجمال الغيطاني ، أو قد يختطّ أسلوباً يجمع بين أسلوب الخبر الصحفي والمقال والرواية كتجربة صنع الله إبراهيم ، أو قد يرتد إلى الأساطير والحكايات الشعبية لينهل منها عملاً روائياً جديداً مبتكراً كتجربة إبراهيم الكوني ، أي أن كل تجربة روائية جديدة تمثّل إضافة للنوع الروائي العربي منه وغير العربي .

ويمكن القول ، بأن الرواية العربية ، في نشأتها الأولى كانت جنساً حائراً بين الوافد الغربي الذي ظهر في الترجمات وتفكيك السرديات القديمة شيئاً فشيئاً بعد إعادة إحيائها كنوع من أنواع الدفاع عن الهوية ، إلا أنها كانت في ملتقى هذين الرافدين تنوس بينهما باحثة عن

---

[1] السعافين، إبراهيم : نظرية الأدب ومغامرة التجريب ، ص 116 .

[2] الخراط، إدوار : ضمن كتاب الإبداع الروائي اليوم ، ص 102 .

استقلالها ، وعن لغة روائية متفردة تستقل عنهما ، وحاول الروائيون الأوائل أن يختطّوا شكلاً مميزاً في العالم الروائي ، و نجح في ذلك جورجي زيدان عندما استمد المادة الروائية من التراث، وكان رائداً في الرواية التاريخية ، إلا أن تلك المحاولات ظلت فاترة حتى اكتسبت مع مرور الوقت ، ونضج الحس الإبداعي تميزها ، وأصبح لكل روائي أسلوبه ، وتقنياته، التي تكسب أعماله فرادة ، وحضوراً .

ويظلّ السؤال الذي شغل النقد الروائي العربي قائماً هو الآخر : ما هي الرواية التي حققت شروط النوع الروائي ، أو ما هي الرواية " الأولى " ، وهل استحقت هذه المنزلة قياساً إلى التقنيات الأوروبية الموظّفة فيها أم بالقياس إلى الشكل والمضمون ؟ ولماذا دب الخلاف حتى الآن حول ريادة "رواية زينب " .

## _ المحاولات الأولى وإشكالية التجنيس :

يبدو السؤال عن "الرواية الأولى " سؤالاً مشروعاً بالنسبة للتاريخ الأدبي [1] الذي ينتفع بالتقويم النقدي ، وذلك لما تكتسبه "الرواية الأولى" من أهمية كونها حداً فاصلاً بين زمنيين مختلفين ، ودالاً مميزاً في التحول نحو عصر فني آخر ، وليأتي السؤال في الوقت نفسه ، هل يمكن لرواية واحدة أن تكون " هي الأولى " وهل يمكن لها أن تختزن قدراً من السمات الأسلوبية والموضوعية التي تقطع صلتها فجأة بما قبلها ؟ وهل يبدو سؤال "الرواية الأولى" طفرة مفاجئة في التاريخ الأدبي ؟

ثمة شبه إجماع على اعتبار " زينب " لمحمد حسين هيكل الرواية الفنية الأولى في الأدب العربي ، فقد جاء في مجلة البيان : " إن رواية زينب عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح "[2] ، ويشير محمود تيمور أن "زينب" هي " أول ثمرة توافرت لها عناصر القصة الفنية "[3] وكذلك يحيى حقي يرى أنها " أول القصص في أدبنا الحديث "[4] ويبلور عبد المحسن طه بدر هذه الآراء النقدية ويقرها بل يضيف إليها مؤكّداً أن " زينب هي المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنية ومؤلفها هو الرائد الأول للرواية "[5].

---

[1] شغل النقد الغربي بمفهوم "الرواية الأولى" وأقر بوجودها وأهميتها فجعل ميلاد الرواية الأوروبية على يد "سرفانتس "في روايته الشهيرة " دون كيشوت " التي كانت فتحاً في تحررها من الفكر الملحمي القديم وإبراز الإنسان كفرد له حضوره وتميزه .

[2] مجلة البيان ، أيلول تشرين الأول ، 1913 ، نقلاً عن / شاش ،علي : نشأة النقد الروائي ، ص 65 .

[3] حقي ،يحيى : فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 ، ص 48 .

[4] تيمور،محمود : دراسات في القصة والمسرح ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، ص 49 .

[5] بدر،عبدالمحسن طه : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، 1968 ، ص 169 ، 331 ، 333 .

مثل هذه الآراء تدور في عدد من الكتب النقدية اللاحقة ، التي تناقلتها _ في أغلب الأحيان _ دون إعادة النظر فيها [1]، وإلى جانب هذه الآراء التي قالت بريادة " زينب "كانت ثمة آراء أخرى ترى في "حديث عيسى بن هشام" الميلاد الأول للرواية المصرية كالقول مثلاً : " كانت الرواية المصرية قد اكتملت لها مراحل التطور منذ بداية " عيسى بن هشام " إذا اعتبرنا هذا العمل البذرة الأولى نحو خلق الفن الروائي في مصر "[2] .

وبحسب هذه الافتراضات السابقة المتأرجحة بين "زينب" وبين "عيسى بن هشام" تبرز أمامنا أسئلة عدة تتعلق بمفهوم الرواية ، ونوعها وتعريفها غير المستقر في أذهان كثيرين ، ومما يزيد الأمر ارباكاً هو تداخل أجناس أدبية عدة في العملين السابقين ولا سيما من السرديات التراثية مما جعل القول بوجود نوع روائي نقي في البدايات مستحيلٌ ، وإذا افترضنا عدم نقاء النوع الروائي واختلاطه مع أجناس عدة كانت لها الأولوية والحضور في ذلك الوقت كالمقامة مثلاً ، فإننا بالمقابل نفترض أن كلا الكاتبين لم يسع إلى كتابة رواية بالمفهوم النوعي المحدد لها ، بل كانت اجتهادات النقاد هي المعيار لإخراج العمل من دائرة السرديات القديمة وإدخاله حومة الرواية ، فكيف نظر النقاد إلى هذين العملين ومن أي زاوية تم تقويمهما ؟

ويمكن القول بأن عمل النقاد لم يجاوز أحد الاتجاهين التاليين : فإما البحث عن النص الذي تحققت فيه ملامح النوع الروائي الأوروبي مستوعباً قضايا المجتمع العربي ، أو البحث عن قضايا المجتمع العربي الماثلة في شكل قصصي قريب من ملامح الرواية الأوروبية ، ووفقاً لما سبق فإن فريقاً من النقاد قد اهتم بتحقيق العناصر الشكلية في النصوص، ومن هنا كان اهتمامهم الأكبر بزينب فعدوها أول رواية عربية تحقق العناصر الفنية للرواية الغربية . وفريقاً آخر حاول أن يبحث عما يعبر عن التحولات الجديدة في المجتمع الماثلة في "النص" _ بغض النظر عن مدى تكامل العناصر الروائية_ فصبوا اهتمامهم على " حديث عيسى بن هشام " .[3]

ويكشف هذا الاختلاف بين من يراعي " الشكل "ومن يراعي "المضمون " عن إشكالية عميقة شُغِلَت بفروضها في أكثر الأحيان ، أكثر مما شغلت باستنطاق النص الأدبي ذاته، واستخلاص مضمونه الأدبي ،وشكله الفني . وقد تراوحت تلك الآراء بين مد وجزر وفق إسقاطات القراءة

---

[1] مثل ذهاب شفيع السيد إلى القول بأن " رواية زينب تعد الميلاد الحقيقي للرواية المصرية "/ اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، مصر ، 1978 ، ص 11 ، وكذلك الصادق قسومة : " عرفت القصة العربية تحولاً حاسماً بظهور رواية زينب " / الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي ، ص 199 .

[2] سرحان، سمير : فن الرواية الحديثة ، فصول ، ج2 ، ربيع 1993 ، ص 178 .

[3] بحراوي ، سيد : محتوى الشكل في الرواية العربية ، ص ص 45 ،46 .

النقدية التي غالباً ما كانت تتصل نتائجها بموجهات القراءة الخارجية ،وتحديداً بالمرجعيات المنهجية والإيديولوجية التي تنطلق منها القراءة النقدية [1] .

وظلّ هذا الانقسام بين أولوية الشكل على المضمون في العمل الروائي، أو المضمون على الشكل، هو الذي يوجه معظم الخلافات في تصنيف الأعمال الروائية في بدايات النقد الروائي ، فحديث عيسى بن هشام أثار اجتهادات متعددة إذ رأى بعضهم أنه تطوير خلّاق للمقامة الموروثة ، وعده البعض الآخر تأسيساً للرواية العربية الحديثة ، بينما عده البعض الثالث شكلاً من أشكال الرواية التعليمية التي تنتقد الواقع المشوه وتدعو إلى واقع آخر متحرر [2] ، فيما استحوذت رواية "زينب" على امتياز " الرواية الفنية " وقد ظهر هذا المصطلح توصيفاً لها وحداً فاصلاً بين مرحلتين سرديتين ، ويفهم من هذا الاصطلاح " أنه وصف لمجموعة من النصوص الروائية التي تقطع بخصائصها الأدبية نفسها عن الموروث السردي القديم ، معتمدة على ركائز أسلوبية وبنائية وموضوعية لم تكن متوافرة في ذلك الموروث . وعليه تظهر مرحلتان من مراحل التعبير السردي في الأدب العربي الحديث، مرحلة توصف بأنها " غير فنية " أو " غير عصرية " أو " تاريخية " أو " مرحلة الطفولة " وأخرى " فنية " و " حديثة " و " عصرية " و " راشدة "[3].

وتوزيع الاجتهادات الروائية الأولى ، على هذا النحو الفاصل ، يجعل من الحديث عن " زينب " وكأن كل ما سبقها لا يتعدى كونه مدخلاً لهذا الحدث الذي يأتي كأنه "ثورة فلكية" في عالم الأدب[4]، ولا بد من الإشارة إلى أمرين غاية في الأهمية، أولهما :أن تاريخ النوع الأدبي وتشكّله وولادته لا يظهره وكأنه طفرة مفاجئة قطعت الصلة بما قبلها ، فلابد له أن يستفيد من المنجزات السردية التي سبقته ، فغالباً ما يظهر البحث في الأنواع الجديدة بقايا لأنواع عديدة قديمة تظهر في ثنايا النوع الجديد .

وثانيهما :الصعوبة التي تكمن في إطلاق الأحكام القطعية على " الأعمال الأولى " بإعطاء امتياز " الفنية " منها وذلك لأنها وافقت معايير كتابة الرواية الأوروبية ، والأخرى بجعلها في مرحلة الدفع والتأسيس لزينب لأنها ارتبطت ببقايا شكل قديم هو " المقامة " فعلى الرغم من أن

---

[1] إبراهيم ،عبد الله : السردية العربية الحديثة ، ص 273 .

[2] دراج ، فيصل : نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 165 .
و يدرج عبد المحسن طه بدر " حديث عيسى بن هشام " تحت نوع " الرواية التعليمية " إلا أنه يعود للقول بتأرجح الحديث بين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التي سبقته من ناحية أخرى ، والذي يقربه من المفهوم الروائي هو تلك الرابطة الداخلية بين فصول كتابه ، وهي تخرجه شيئاً من الأفق المقامي غير المترابط والقائم على مجموعة من المواقف المنفصلة ، ويقربه شيئاً آخر من الرواية التعليمية التي تقيم رابطاً ظاهرياً ، إلا أن المويلحي لم يقصد إلى كتابة رواية فنية / تطور الرواية العربية الحديثة ، ص 67 .

[3] إبراهيم، عبد الله : السرية العربية الحديثة ، ص ص 266 ، 268 .

[4] حلاق ،بطرس: نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديلوجية ، ضمن كتاب لرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد ، ط1 ، 1981 ، ص 18 .

هيكل كان قد تردد في إطلاق صفة تجنيسية لعمله ما بين " رواية أو قصة أو مناظر ريفية " ، ترك المويلحي موضع التجنيس فارغاً _ في كتابه حديث عيسى بن هشام _ موجهاً ضربة في الصميم للاستنتاجات التي صنّفت هذا النص في المقامة ، فلو كان يقصد أن يبدع نصاً مقامياً لما منعه ذلك من أن يصف كتابه على أنه " مقامات محمد المويلحي " حتى لو كان يريد تجديداً يخالف جنس المقامة ؟ [1]

وخلاصة القول، إن البحث التاريخي في موضوع الريادة يجد نفسه يتحرك في فضاء واسع، ومدى زمني طويل ،يتوزع بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، وبالنظر إلى عدم ثبوت المعايير الفنية للرواية بوصفها نوعاً أدبياً، اختلف الباحثون كثيراً حول النص الروائي الذي يستحق أن يوصف بأنه النص الأول [2]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعثّر المخاض الذي أنتج الرواية العربية ، وتشابكه مع أجناس سردية مختلفة متعددة جعل من أمر البحث عن العمل الروائي الأول صعباً وشائكاً ، إلا أن القطع بريادة عمل روائي أو آخر ، يجب أن يأخذ بالاعتبار شروطاً تاريخية واجتماعية وإبداعية ، أهمها : وضع هذه الأعمال في سياقاتها المناسبة ، والعمل على تفكيك مقولاتها الشكلية والمضمونية معاً _ أي النظر إليها من حيث هي جنس أدبي _ وعدم الاكتفاء بترجيح أحدها على الآخر، امتداداً لجملة منجزات سبقته هذا من ناحية أخرى، ومن أخرى لا بد أن يكشف البحث في بنية هذا العمل عن بقايا تأثّره بتلك الأعمال السابقة حيث الشكل والأسلوب ، وهذا ما يتوافق مع النظرية المتداولة حول حياة الأجناس الأدبية وموتها.

### _ الوعي النّقديّ العربيّ بالتّصنيفات الرّوائيّة :

### 1_ الجهود الأولى :

باستثناء الشعر، وهو جنس أدبي عريق وراسخ في الأدب العربي _ كما هو معروف _ لم تكن للأجناس الأخرى ذات الصلة غير المتطورة بالأدب القديم نقد منتظم ، ولا نقاّد متفرغون متخصصون ولذلك لم يكن غريباً أن يسبق ظهور الرواية مترجمة ومعربة ظهور النقد الروائي! ، الذي اتخذ شكل ملاحظات سريعة مقتضبة ، لا تتعدى التنويه إلى الرواية أو الكاتب [3] .

وقد نهضت المجلات الأدبية _ آنذاك _ بدورها في تشكيل نواة نقدية روائية شكلت منطلقاً لتطورات لاحقة " فقد عمل محررو المجلات الثقافية التي رافقت نشأة الرواية ولا سيما

---

[1] حماد ، حسن محمد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص 58 .

[2] إبراهيم، عبد الله :السردية العربية الحديثة ، ص 260 .

[3] شلش ، علي : نشأة النقد الروائي في الأدب العربي ، مكتبة غريب ، مصر ، ص 25 .

المقتطف 1876 ، الهلال 1892 ، البيان 1897 الضياء 1898 ، المنار 1898 . فقد اتضح مدى العناية بالرواية على صفحات هذه المجلات التي ارتبط ظهورها بالرواية نشراً ونقداً ، وقدمت تلك الدوريات الثقافية وغيرها سلسلة مترابطة ومكثّفة لعدد وافر من العروض والتعريفات والتنويهات وحتى التحليلات النقدية [1].

إلا أن هذه التحليلات النقدية كانت مبنية على المقاييس البلاغية والنقدية التقليدية ، فالناقد _ آنذاك _ لم يرث تراثاً نقدياً في الرواية العربية يستمد منه تحليله وتفسيره للعمل الروائي ، لذلك استند إلى ما أقره البلاغيون القدماء في الشعر وطبقّه على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية المميزة للأجناس الأدبية [2].

ويظهر الاضطراب واضحاً في جوانب التعامل مع مصطلح الرواية الذي ظلّ حتى لمدة طويلة خاضعاً للمفاهيم التقليدية التي تصنّف الرواية بأنها نقل شفوي وليس عملاً أدبياً له مميزاته وقوانينه ، فقد أشار "فرح أنطون" في مرحلة مبكّرة إلى أن المصطلح الأنسب لهذا النوع هو قصة وليس رواية، وذلك لأن " الروايات هي الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان فيلزم أن يكون هناك راوٍ ومروي عنه وحديث مروي " [3] .

وقد ظلّ هذا النوع حائراً بين مصطلحي " القصة " و" الرواية " وظلّ الأول منهما متداولاً في الكتابات النقدية الأولى ، وعلى الرغم من أن محمود تيمور قد أقام تعريفات محددة للأنواع السردية المتجاورة : الأقصوصة ، القصة ، الرواية ، الحكاية ، إلا أنه احتفظ بمصطلح " قصة " للعديد من الأعمال " الروائية " ، فتحدث عن تأثير المجتمع قائلاً : " وأما القصص الفني الذي يستوحى موضوعه من البيئة القومية أو من الحياة العامة ، فقد تخلّقت صورته أول ما تخلّقت في قصة ( = رواية ) زينب لهيكل وفي قصص أدباء المهجر " جبران " و " الريحاني " ..."[4].

وكذلك فعل " محمد يوسف نجم " في كتابه " فن القصة " فقد جعل من مصطلح " قصة " [5] مصطلحاً ينسحب على " القصة، والرواية " معاً ، ونعت أعمال نجيب محفوظ بأنها " قصص

---

[1] إبراهيم، عبد الله : السردية العربية الحديثة ، ص ص 28 ، 165 .

[2] السابق نفسه : ص 78 .

[3] أنطون ، فرح : فرح أنطون حياته ، أدبه ، مقتطفات من آثاره ، مكتبة صادر بيروت ، مطبعة المناهل ، 1950 ، ص 24 .

[4] تيمور، محمود : دراسات في القصة والمسرح ، المطبعة النموذجية ، ص 98 .

[5] فقد عرف القصة بأنها مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة ، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة ، تتباين في أساليب عيشها ، وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير " / نجم، محمد يوسف ، فن القصة ، دار الثقافة ، ط5 ، بيروت ، لبنان ، 1966 ، ص9 .

[1] وشرع يبحث في الأنواع القصصية كقصص " الشخصيات والحوادث والرومانسية والتمثيلية والأجيال " وجلي أنه يبحث في ذلك كله في النوع الروائي وأنواعه .

وقد ظلّ هذا المصطلح بين شد وجذب ، ومدلوله _ سواء أكان قصة أو رواية _ ظلّ مدلولاً غائياً أخلاقياً ، بمعنى أن تلتزم الرواية بمنحى تهذيبي يقوم ويوجه ويعلّم المتلقي .

فأقدم التعريفات الروائية _ كما يشير علي شلش _ كانت لحبيب بنوت المحامي عام 1890 ، وظاهر منها التركيز على البعد الأخلاقي " فالقصد من تأليف الروايات تسلية الخواطر،وتهذيب الأخلاق " [2].

والنظر المبكر إلى البعد الأخلاقي للعمل الروائي باعتباره رسالة تؤديها الرواية يؤكد ديمومة دورانه الدراسات النقدية التالية والمتأخرة ، وظلّ يهيمن على توجه النقاد وتحليلاتهم حتى وإن كان مضمراً ، وعليه يفسر الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل ، وذلك لأن المضمون دالّ محمل ومشبع بتلك الرسالة الأخلاقية أو المعرفية المضمرة ، بينما الشكل لا يؤدي سوى بعد جمالي غير ذي أهمية ، وستظهر هذه الرؤية " النفعية " التي ترى في الرواية "التزاماً " أكثر ما تظهر في تصنيفات النقاد للأعمال الروائية ، التي غالباً ما تنعقد حول المضمون ، موجهة مدار الدراسة إلى ما يحمل هذا المضمون من أبعاد أخلاقية ومعرفية للمتلقي كالقول: بالرواية السياسية ، والرواية البعثية ، ورواية حزيران ، ورواية الأرض المحتلة ، والرواية الاجتماعية ، ورواية الأرض ، ورواية الريف .... ، مثلما ستبين هذه الدراسة لاحقاً .

وترجع بدايات الوعي بتصنيف النوع الروائي إلى مرحلة متقدمة من النقد الروائي العربي ، الذي كان في بداياته ينزع نحو التعريف ببنية هذا النوع السردي ، وإعطائه بعض السمات الأسلوبية ليتمكن المتلقي الذي غالباً ما كان يطالعه على صفحات المجلات من تمييزه عن الأنواع السردية الأخرى ، وكأن النقد في ذلك الوقت درج على أن يكون أداة تثقيفية أكثر من كونه نقداً بالمعنى الدقيق الاصطلاحي.

ولم يكن النقاد آنذاك يعنَون بتصنيف الرواية إلى أنواع ، بقدر ما كانوا يقدمون تعريفاً وصفياً للرواية المقدمة ، وغالباً ما كانت السمة المضمونية هي الغالبة والبارزة في الرواية المؤلفة أو المترجمة، وهي مدار تصنيفها وبالتالي إطلاق تسمية نوعية ملائمة لذلك المضمون.

---

[1] حيث يشير إلى أن نجيب محفوظ قد وفق في الجمع بين أثر البيئة الثابتة و البيئة الطارئة في قصته " زقاق المدق " ... وانظر إشارات أخرى / السابق نفسه ، ص 25 ، 148 ،144 ،146 ،148 ، 149 ،153 ،155 ، 156 .

[2] شلش ، علي : نشأة النقد الروائي ، ص 30 .

وترجع الإشارات الأولى لإطلاق التسميات النوعية الروائية إلى مقال نشر عام 1898 في المشرق بعنوان : " في الروايات الخيالية " وفيه قال الكاتب معرفاً : "ليست الرواية كما يدلّ عليه اسمها في الأصل سوى واقعة أو حادثة يرويها القوم ، أي يتناقلونها بينهم سواء أكان موضوعها صحيحاً صادقاً أو مختلقاً ، وربما أُطلِق اسم " الرواية "على الأقاصيص الخرافية التي يبتكرها الكتَبه لتفكيه المخيلة " [1] و أراد الباحث هنا أن يقدم تعريفاً عاماً للنوع الروائي الذي يتناول واقعة حقيقية أو خيالية ، وتبدو الوقائع الخيالية ألصق بالنوع الروائي ، ومن هنا جاءت تسميته " الروايات الخيالية" تسمية تنسحب على النوع الروائي بمجمله ، وليست تسمية نوعية مميزة لإحدى الأنواع ، مضيفاً إلى ذلك : " ومنها ما كان تأريخاً واقعياً ، ومنها ما كان اختراعاً بحتاً ، ومنها ما كان على صفة رمز .. " [2]، ومعنى هذا أن الكاتب يصنّف الروايات إلى : الرواية التاريخية ، والرواية الواقعية ، والرواية الخيالية والرواية الرمزية .

وهذا النظر المبكر أسهم في تعريف المتلقي بالنوع الروائي بمجمله ، وبأنواعه الفرعية المميزة ، ويجدر بنا الوقوف عند جهود مجلة الهلال التي ترأس تحريرها الأديب الروائي جورجي زيدان ، لإسهامها الملحوظ في التعريف بالأنواع الروائية .

### أ_ التّصنيف بحسب المضمون " الهلال " أنموذجاً :

قصدت الهلال التعريف بالأعمال الروائية المقدمة ، المترجمة منها والمؤلفة ، ووردت أولى الإشارات التعريفية حين عرضت المجلة لرواية " استبداد المماليك " وعرفتها بقولها إنها : " تاريخية أدبية "[3] .

وفي باب "التقريظ والانتقاد " الذي غالباً ما يحتوي تقديماً مطولاً للروايات الجديدة ، جاء في تعريف رواية " الأمير مراد " و هي : " رواية مشرقية مكتوبة باللغة الإنجليزية ، والمراد بها شرح عوائد أهل لبنان وحوران في أواسط القرن الماضي .... وهي أول رواية من هذا النوع كتبت باللغة الإنجليزية .. "[4] .

والملاحظ بطبيعة الحال أن كاتب هذه الإشارة كان قد انطلق من المضمون وحسب ، لافتاً النظر لمدى مطابقة أحداثها للواقع والحقيقة [5] ، وفي التعريف برواية " الرجل الجهنمي " : "

---

[1] ا الأب لوريول، أبدي : في الروايات الخيالية ، مجلة المشرق ،ع 15 مايو ، مج1 ، 1898 ، ص 464 .

[2] السابق نفسه : ص 39 .

[3] الهلال : ج ، س1 ، 1892 ، أول سبتمبر ، ص 17 .

[4] الهلال ، ج1 ، س1 ، أول سبتمبر ، 1892 ، ص 168 .

[5] حيث جاء في النقد الموجه للمؤلف : " وقوله ص 162 أن " إيليا " سلمت على خطيبها سليم بهز الأيدي ففضلاً عن إستحالة تجرؤ مثل تلك الفتاة على مواجهة خطيبها بحضور والدتها أن عادة هز الأيدي في التحية عادة إفرنجية حديثة بيننا " / الهلال ج1 ، س1 ، أول سبتمبر ، 1892 ، ص ص 168 ، 187 .

هي رواية أدبية غرامية ... "[1]، وبرواية أخرى : " هي رواية أدبية تاريخية تشخيصية "[2] ، ويلاحظ أن دالّ " أدبية " ملازم للتعريف بالروايات ، وقد وجه كاتب المقال انتقاداً هاماً للمؤلفَين اللذين لم يلتزما الدقة التاريخية بقوله : " إن الرواية التاريخية يجب أن تمثّل الحادثة المرادة تمام التمثيل مقيدة بالزمان والمكان وسائر الأحوال "[3].

وهذه التفاتة نقدية غاية في الأهمية من حيث هي تؤسس لقواعد كتابة روائية تميز بين الرواية التاريخية وشبه التاريخية _ على حد وصف مجلة الهلال _ عندما تعرض المحرر لرواية " العدل أساس الملك " وذلك لأن " المؤلف لم يعين لها زمناً ، وإنما أراد التمثيل لتلك الحكاية بقطع النظر عن الزمان والمكان ،ولذلك قلنا شبه تاريخية فجاءت وافية بالمقصود "[4] ، وتلك الأولى برع فيها جورجي زيدان ، مع الأخذ بنظر الاعتبار بأن زيدان نفسه لم يكن يتقيد بالأحداث التاريخية في رواياته ومع ذلك كان يسميها روايات تاريخية، بل كان خروجه المتكرر على التاريخ ودقتّه مدعاة لانتقاده والطعن في مصداقيته ، في كثير من الأحيان .

وجلي أن لفظ " تشخيصية " الذي تم تعريف الرواية السابقة به ، كان يراد منه " مسرحية " ، فلم يكن مصطلح مسرحية متداولاً آنذاك ، بل كان يستخدم لفظ " رواية " للتعبير عنهما معاً.

ويمكن ملاحظة إضافة " تشخيصية أو تمثيلية للرواية ( = المسرحية ) ، كقول المحرر تحت عنوان " المراسح ( =المسارح ) والروايات " : كل من طالع تاريخ المراسح، وتوسع في موضوع الروايات التي شخصت من عهد ظهورها إلى هذا التاريخ ....، ومن قابل تشخيص أحسن الروايات العربية "[5] وغالباً ما كان يطلَق على " مسرحية " مصطلح " رواية تشخيصية "[6] أو " رواية تمثيلية "[7]، وفي المقال نفسه تناول المحرر مصطلح رواية " هزلية " وارتأى أن تكون : " إما هزلية عامة ( = عامية ) أو لغوية ( = فصحى ) ، لا أن تكون

---

[1] الهلال ، ج9 ، س1 ، أول مايو ، 1898 ،ص 430 .

[2] السابق نفسه : ص 431 .

[3] السابق نفسه : ص431 .

[4] الهلال : أول مايو 1948 ، ج17 ، س2 ، ص ص 542 ، 543 .

[5] الهلال : 51 يونيو ، 1894 ، ج2 ، س2 ، ص 657 .

[6] كالتعريف برواية " العدل أساس الملك " : " هي رواية تشخيصية " / الهلال ، س2 ، 15 مايو 1894 ، ص 542 ،وانظر أيضاً ج12 ، س2 ، 15 سبتمبر 1894 ، ص 383 / ج2 ،س2 ، 15 سبتمبر ، 1892 ، ص 64 / ج7 ، س9 ، أول يناير 1901 ، ص 224 / ج9 ، س9 ، 1فبراير ، 1901 ، ص 310 / ج17 ، س9 ، أول يوينو حزيران 1901 ، ص 503 / ج2 ،س20 ، أول نوفمبر 1911 ، ص 128 .

[7] فقد جاء في التعريف برواية " تولية محمد علي باشا " القول بأنها " رواية تمثيلية " أي مسرحية الهلال ، ج18 ،س2 ،15 مايو ، 1894 ، ص 575 / ج9 ،س9 ، 1فبراير ، ص311 / ج17 ، س2 ، أول مايو 1894 ، ص607 .

ممزوجة فتضيع الفائدة "[1] ، وفي هذا تأسيس لقواعد النوع وهنا "الهزلي الروائي "، القائم على اختيار لغة محددة حتى يحقق النوع شروطه الجمالية .

وجاء في تقديم روايات عدة التعريفات التالية : " رواية أدبية أو بالأحرى تهذيبية وقد يصح أن يقال إنها كتاب في علم الإقتصاد أو بالعمران لأن مؤلفها سكبها في قالب الرواية تشويقاً للمطالعة وهي بالحقيقة كتاب علمي "[2] ، " رواية أدبية غرامية "[3]، " رواية تاريخية أدبية "[4] ، " رواية أدبية فكاهية "[5] " رواية غرامية أدبية "[6]، " رواية تاريخية إسلامية "[7] ، "رواية أدبية تاريخية تشخيصية"[8]، "رواية غرامية حماسية تمثيلية "[9]، "رواية أدبية غرامية تهذيبية "[10]، " رواية أدبية تاريخية غرامية تشخيصية "[11]، " رواية أدبية غرامية تشخيصية "[12]، " رواية غرامية "[13]، "رواية غرامية تاريخية و رواية غرامية تاريخية فكاهية أدبية "[14] ، " رواية تهذيبية أدبية ورواية تاريخية غرامية أدبية "[15] ، "روايات أدبية غرامية "[16] ، "رواية اجتماعية ورواية اجتماعية غرامية أدبية "[17] ، " رواية تهذيبية أدبية عصرية "[18] ، رواية تمثيلية أدبية حكمية دعجاء "[19] ، " رواية أدبية شعرية نثرية "[20]، " رواية أدبية تاريخية "[21]، " رواية تاريخية أدبية "[22] ، " رواية أدبية أخلاقية "[23]، " رواية تاريخية غرامية "[24]"، رواية تهذيبية "[25] ، رواية تاريخ غرامية "[26] ، رواية فكاهية تهذيبية اجتماعية

---

[1] الهلال : 51 يونيو ، 1894 ، ج2 ، س2 ، ص 657 .

[2] الهلال : ج17 ،س2 ، أول مايو 1894 ، ص 607 .

[3] الهلال : ج17 ، س2 ، أول مايو 1894 ،ص 608 .

[4] الهلال : ج14 ، س2 ،15 مارس ، 1894 ،ص447 .

[5] الهلال : ج13 ، 1مارس ، 1896 ، س4 ، ص 518 .

[6] الهلال : ج17 ، امايو أيار ، س4 ، 1896 ،ص 679 .

[7] الهلال: ج1 ،1أوكتور، س9 ، 1900 ،،ص32 .

[8] الهلال : ج7 ،س9،أول يناير1901،ص224 .

[9] الهلال : ج9، س9 ،1فبراير،1901،ص448.

[10] الهلال : ج15 ،س9 ، 1مايو ، 1901 ، ص 448 .

[11] الهلال : ج17 ، س9 ، أول يونيو حزيران ، 1901 ، ص15 .

[12] الهلال : ج18 ، س9 ، 15 يوينو ، 1901 ، ص 528 .

[13] الهلال :السابق نفسه ، ص 528 .

[14] الهلال : ج3 ،س12 ، انوفمبر ،1903، ص 95 .

[15] الهلال:ج15،4نوفمبر1903،س12،ص128.

[16] الهلال:ج2 ،15مارس آذار 1904،س12 ، ص 383.

[17] الهلال :السابق نفسه :ص383 .

[18] الهلال : ج15 ، س2 ،نيسان 1904 ، ص 446 .

[19] الهلال:السابق ، ص 479 .

[20] الهلال: السابق ، ص 479 .

[21] الهلا: ج18، 19 ، س12 ، 1يوليو تموز 1904 ،ص 583 .

[22] الهلال: السابق ، ص 583.

[23] الهلال :السابق: ص 583 .

[24] الهلال: السابق : ص 583 .

[25] الهلال: السابق ، ص 583 .

[26] الهلال: ج18 ، 19 ، س12 ، 1يوليو تموز ، 1904 ، ص 591 .

عمرانية "[1]، رواية ماسونية "[2] ، " رواية نسائية إصلاحية "[3] ، " رواية غرامية أدبية "[4] ، " حديث عيسى بن هشام " كتاب اجتماعي على أسلوب الرواية "[5] ، " رواية أخلاقية اجتماعية غرامية "[6] ، " رواية أدبية حبية أخلاقية "[7]، " رواية أدبية حكمية في قالب غرامي "[8] ، " رواية تهذيبية أخلاقية "[9]، " رواية دينية مسيحية "[10]، " رواية تاريخية "[11] .

والمتتبع لتصنيفات الهلال ، يلاحظ أنها تعريفية تنطلق _ غالباً _ من المضمون الروائي باحثة عن الفكرة (الثيمة ) الدالة والمهيمنة التي تكسب العمل الروائي نوعه المحدد ، وغالباً ما كانت تلك التسميات ناتجة عن قراءة الناقد ، أو المحرر، وإطلاقه حكماً إنطباعياً أولياً لما تعالجه هذه الرواية من موضوعات وغالباً ما كان يلجأ إلى رصف هذه التسميات لتغطية جلّ الموضوعات المتناولة في العمل الروائي ، كالقول مثلاً " رواية غرامية تاريخية فكاهية أدبية".

ولم تكن ثمة تسميات ثابتة تندرج تحتها الروايات ، وتصنّف كالقول مثلاً : " رواية تاريخية أدبية " " رواية أدبية تاريخية " ، وغالباً ما كانت كل رواية _ تقريباً _ تشكّل نوعاً مميزاً ومختلفاً بالرغم من اشتراكها مع أخرى في نفس ( الثيمة) ، وكانت بعض تلك التسميات قصيرة ، كالقول " رواية تاريخية " وقد تطول نحو : " رواية فكاهية تهذيبية اجتماعية عمرانية " .

ورصف التسميات النوعية إلى جانب بعضها يعود إلى الصعوبات التي واجهت النقاد _ آنذاك _ في التقاط السمة المضمونية المميزة للعمل الروائي ، وحيرتهم في تغليب سمة على أخرى . وخروجاً من هذه الحيرة كان الناقد يلجأ إلى تثبيت عدد من العناوين لتشمل الموضوعات المعالجة ، إضافة إلى ذلك ، لم تكن طرق التصنيف واضحة ومبنية على معايير ثابتة ، بل كانت انطباعية انفعالية ، غالباً ما ينتجها الناقد بعد انتهائه من قراءة الرواية ، وليس نقدها وتحليلها .

---

[1] الهلال: ج3 ،س15، 1906 ، 1ديسمبر ، ص 189 .

[2] الهلال: السابق ، ص191 .

[3] الهلال: ج6 ، س15 ، 1مارس ، 1907 .

[4] الهلال: السابق : ص 383 .

[5] الهلال: ج7،س1،15نيسان ،1907 ، ص 448 .

[6] الهلال: السابق ، ص503 .

[7] الهلال: السابق ، ص 128 .

[8] الهلال:ج3،س17 ، 1ديسمبر ، 1908 ، ص 255 .

[9] الهلال: ج6، أول مارس آذار ، 1912 ،س20 ، ص 447 .

[10] الهلال: ج9، س20 ، أول يونيو ، س 1912 ، ص 575 .

[11] الهلال: ج10 ، س 20 ، أول يوينو تموز 1912 .

ويلاحظ أن مصطلح " أدبية " كان مصطلحاً مرافقاً لجلّ الروايات المقدمة والمعالجة في " الهلال" كأن يقدمه في بداية التعريف : " رواية أدبية غرامية " ، أو يؤخّره : " رواية اجتماعية غرامية أدبية " أي أن " أدبية " هنا تعد ركناً نوعياً مميزاً ، ولأن جلّ الروايات هي " أدبية " بالمعنى الذي يريده المحرر أي بحسب اللغة المكتوبة ،وتفتقر التسميات إلى الدقة وعدم الثبات ، فنقع مثلاً على : " رواية حِبية " " رواية غرامية " ، " رواية في قالب غرامي " ، مع غياب تحديد الفروقات بينها .

ويمكن القول : إن الغاية من وراء تلك التسميات التي ارتأتها مجلة " الهلال "، هي تعريف المتلقي بالموضوع الذي تعالجه الرواية ، أي أنها كانت تسميات تستند إلى المضمون، وتأخذ بيد المتلقي للولوج إلى هذا الشكل النثري غير المألوف ، وبالرغم من أن جهود مجلة " الهلال " لم تكن تقصد التصنيف قصداً إلا أنها أثرت في التوجهات النقدية التصنيفية التي جنحت _ في أغلبها _ إلى التوجه نحو المضمون في جعل ( ثيماته) دلالة مميزة للنوع الروائي .

فجهود " الهلال" التعريفية بالأنواع الروائية كانت تمثّل مذهب مؤسسها " جورجي زيدان " في تقديم الرواية المؤلّفة ،والمعربة، أو المترجمة، للمتلقي العربي ، ومساعدته في التعرف إليها من خلال عنونتها بتسميات مضمونية دالة .

ب_ " **التصنيف بحسب الوظيفة " فرح أنطون أنموذجاً :**

أظهر فرح أنطون وعياً استثنائياً بالرواية نوعاً ونقداً ، من خلال كتاباته النقدية التي تناول فيها المصطلح الروائي ، وشروط كتابة الرواية الصحيحة في نظره ، والروائي الناجح ، وأثر المثاقفة في ظهور الرواية العربية وهو . وإن كان ينزع في كتاباته منزعاً تعليمياً ، إلا أنه قد ساهم برفد التنظير الروائي _ في بداياته_ بإكسابه تميزاً وخصوصية .

وانطلاقاً من موقفه التنظيري الذي يرى أن " العمدة في الروايات إنما هو التأثير في نفس القارىء لجذبه إلى مبادئها، وشرح صدره بحلاوتها "[1] أسس معياراً أخلاقياً لتصنيف الروايات تصنيفاً اتّخذ ثلاثة مسارات[2] :

- روايات موضوعها الفكاهة ، وهي بحسبه لا تستحق النظر والبحث .
- روايات معربة ، والقصد منها النقل والتعريف بالروايات " الإفرنجية " ، وهذا النوع نادر جداً وقلما يكون مستوفياً لشروط تلك الروايات .

---

[1] أنطون ،فرح : فرح أنطون حياته ، أدبه ، مقتطفات من آثاره ، ص 37 .
[2] السابق نفسه : ص 42 .

- روايات تاريخية ، وهي نوعان : نوع يتضمن تاريخ الأمم الأوروبية ،وآخر يتضمن تاريخ أمم المشرق .

ويلاحظ أن أنطون كان قد استقرأ الروايات الرائجة آنذاك ، وأقام تصنيفه نتيجة لاطّلاعه ومتابعته للأعمال الروائية ، إلا أنه إذا استثنى النوع الأول لعدم أهليته ، والثاني لندرته ، فإنّه قد انتقد النوع التاريخي، وذلك لخروجه عن الهدف " الأخلاقي "، الذي اختطه منذ البداية، " مزيجاً من الحوادث المخترعة والحوادث التاريخية وفي ذلك إفساد التاريخ "[1] ، ومنه إفساد للمتلقي ولذائقته التي يجب أن تعتاد الحقيقة تنصرف عما سواها .

ووفقاً لهذه الرؤية " الأخلاقية " فإن النوع الروائي الأمثل بنظره هو " الرواية الاجتماعية " وذلك لأنها مليئة بالأفكار والمبادىء الاجتماعية التي هي غرض الرواية الحقيقي وتذهب الوظيفة العليا بين أنواع الروايات للروايات الاجتماعية الفلسفية .. "[2]، وذلك لأنها تؤدي دوراً أخلاقيا في بنية المجتمع وتؤثر في المتلقي إيجابياً ، أي تؤدي دورها الإصلاحي .

وعليه فإن الروايات آنذاك انقسمت إلى نوعين كبيرين وفق الوظيفة التي تؤديها ، وهي [3]:

أ_ روايات عملية ، وهي الروايات الاجتماعية والفلسفية التي تؤدي دوراً إيجابياً .

ب_ روايات " كمالية " أو غيراجتماعية ، وهي كل رواية لا تضطلع بالدور الأخلاقي المنوط بها مثل الروايات التاريخية .

فأنطون ينطلق من معيار أخلاقي يصنّف الروايات وفقاً له وهو هنا يقصد المضمون حسب ، ويتعامل مع الرواية وكأنها " درس اجتماعي " عليها أن تؤدي وظيفة وإلا خرجت من نطاق النوع الروائي " الراقي " وهبطت إلى " تسلية الخواطر وترويح النفس في ساعات الفراغ "[4] ، وسنرى تأثير التصنيف بحسب الوظيفة حاضراً في الجهود النقدية التالية ، ولا سيما في تصنيفات " عبد المحسن طه بدر " .

**ج_ التصنيف تبعاً لمعايير أخرى " محمد يوسف نجم " أنموذجاً :**

وقد وردت في كتابه " فن القصة " الأنواع الآتية [5]:

---

[1] أنطون ،فرح : فرح أنطون حياته ، أدبه ، مقتطفات من آثاره ، ص 43 .
[2] السابق نفسه : ص 46 .
[3] السابق : ص 46 .
[4] السابق : ص 46 .
[5] ، نجم ،محمد يوسف : فن القصة ، دار الثقافة ، ط5 ، بيروت ، لبنان ، 1966 ، ص ص 144 ،146 ، 148 ،149 ، 153 ، 155 ، 157 .

- القصة ( = الرواية ) الرومانطيقية ، التي تستهدف إثارة الدهشة والعجب والخوف وما إلى ذلك من أنواع العواطف والانفعالات وهي تمثل الكثرة الغالبة من القصص العالمي .
- قصص ( =روايات ) الشخصيات ، وليس لهذه القصة بطل معين أو شخصية محورية تستقطب حولها الشخصيات الأخرى والأحداث ، وخير ممثل لها قصة ( = رواية ) "زقاق المدق" لنجيب محفوظ ، و " ثلاثة رجال وامرأة " للمازني .
- القصة ( = الرواية ) التمثيلية ، تختفي في هذا النوع الصورة الفاصلة بين الحوادث والشخصيات ، وهو عبارة عن نسيج محكم سداه الحوادث ولحمته الشخصيات .
- قصة ( = رواية ) الأجيال ، في هذا النوع يحسب حساب الحياة الإنسانية عامة في تطورها ، وتغيرها الدائمين ضمن إطار الزمن الحسابي وهذا النوع هو أكثر الأنواع شمولاً واشدها غموضاً وإيهاماً ، وخير ما يمثله قصة ( =رواية ) " الحرب والسلام " لتولستوي .
- قصة ( = رواية ) الفترة الزمنية ، نوع يحوي مشابه ظاهرية من قصة الأجيال ويمثلها " عودة الروح " للحكيم ، و "شجرة البؤس " لطه حسين .
- القصة ( = رواية ) التاريخية ، وهي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته ضمن إطار تاريخي ، ومعنى هذا أنها تقوم على الميل إلى التاريخ، وتفهم روحه، وحقائقه، وفهم الشخصية الإنسانية وتقدير أهميتها.

ويلاحظ تباين المعايير التي انطلق منها الناقد في تصنيفه للأعمال الروائية، فقد انطلق من معيار فني أو مذهبي في الرواية الرومانسية والتاريخية ، ثم ينتقل إلى معيار فني في " رواية الشخصية " ، " رواية الأجيال" أي التقاط سمة فنية مميزة في العمل الروائي ، ويلاحظ أنه قد جعل من المسرحية نوعاً روائياً وأطلق عليها اسم " الرواية التمثيلية " .

### 2_ الجهود التصنيفيّة المتقدّمة :

ظلت الفكرة التي راودت جهود النقاد الأوائل في تناولهم النوع الروائي وقابليته على الانفتاح على تسميات نوعية متعددة ، ظلّت هي ذاتها التي توجه عمل النقاد في الجهود التالية ، إذ إن " كل رواية بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه يمكن أن تصنّف نوعياً ، أو توصف وصفاً يساعد على التقويم بالنسبة للباحث المتخصص ، و تسهم في تقريب بعض المفاهيم

بالنسبة للقارىء العام "[1]، ولا يختلف هذا الطّرح كثيراً عن جهود جورجي زيدان وفرح أنطون وغيرهما ، ممن أرادوا تقريب الأعمال الروائية للمتلقي بتقديم تسميات وصفية منبثقة من السمات المميزة المضمونية، أو الفنية ،أو الشكلية، وغالباً المضمونية للعمل الروائي .

ويبدو التصنيف في التنظير الروائي العربي شائكاً مربكاً ، يتباين تبايناً شديداً باختلاف الباحثين الذين ينطلقون في معظمهم من مسلّمة تقول إن " التنميط الروائي ما هو إلا إجراء روتيني ، وأمر شكلي قيمته إرشادية بالدرجة الأولى ، ويبقى لكل رواية أصيلة طابعها الخاص الذي قد يتحدى كل توقّع أو تصنيف " [2].

فالتصنيف الماثل هنا ، ينزع في معظمه منزعاً تعليمياً صرفاً ،وليس فنياً احترافياً ، يعتمد، كما درج التصنيف في بداياته، على مراكمة السمات المائزة لكل عمل مراكمة تساهم في عنونة العمل من جانب، وتُخلّص الناقد من حيرة تغليب سمة على أخرى من جانب آخر ، وفي هذا الصدد فإن الناقد غالباً ما يلجأ إلى استقراء المضمون ، والنبش في محتوياته لأنه يبدو الأقرب لعملية التصنيف، فضلاً عن أن الكثير من "المصطلحات التصنيفية ترد دون أي تعليل، أو توضيح للتصور الذي بنيت عليه ، أو المعيار الذي استندت إليه ، لذلك يصعب على المتتبع معرفة الأسس أو الاعتبارات التي قامت عليها"[3].

حتى وإن تم توحيد المعيار أو الأساس الذي ينطلق منه في التصنيف ، فإن ثمة إشكالية أخرى تطفو على السطح ، فلقد لهج كثير من منظّري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية، مثل : الرواية الغرامية والعائلية، والاجتماعية، والتاريخية، والحربية ، بيد أن هذه التقسيمات تظلّ غير مقنعة ولا منهجية ، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة أمراً غير متعذّر على أي روائي متمكّن ، وإذا كان التقسيم ضرورياً حقاً ، فإنّه من الأجدر ألا ينهض على اعتبارات خارجية فجة ؛ بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه [4].

وحتى تلك المعطيات الداخلية فإنها تبدو في كثير من الأحيان معطيات مراوغة يصعب تحديدها ، ويتناسب هذا والتقنيات الموظّفة في العمل الروائي ، فكلما ازدادت تعقيداً اضطرب التصنيف ، فالتعامل مع المعطيات الداخلية ، وبنية العمل الشكلية ، يعد صعباً في ظلّ مغامرة إبداعية لا تُحدد بإطار مسبق ، وبشكل جاهز تعود إليه ، وتظهر مثل هذه الإشكالية في تصنيف كثير من الأعمال التي تجمع فنيين معاً ، كالجمع بين كتابة السيرة والرواية ، وبين

---

[1] وادي، طه : الرواية السياسية ، دار النشر للجامعات ، ط1 ، 1996 ، ص56 .

[2] عبد الله ، فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 380 .

[3] السابق نفسه : ص 379 .

[4] مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 240 ، الكويت ، 1998 ، ص 14 .

توظيف الشعر أو التراث في العمل الروائي ، أو كتابة رواية على شكل مسرحية؛ فيما عرف بالمسرواية أو الرواية الدرامية ، وقد وجد النقاد مخرجهم لمثل هذه الأعمال في إطلاق تسميات تركيبية كالقول: بالرواية الشعرية ، أو رواية السيرة ، وذلك لصعوبة تغليب فن على أخر ، ولاتّساع بنية الرواية في استيعابها لفنون مختلفة ، وتقنيات متعددة .

وهذا يفضي إلى الحديث عن اختلاف النقاد العرب في" المصطلحات المستخدمة في تصنيف الأعمال الروائية ، فكل مصطلح قد يختلف باختلاف الباحثين ، أو باختلاف الإبداعات الروائية نفسها ، أو باختلاف مواطنها ، أو بإختلاف المراحل الزمنية "[1]، وكل هذا يوقفنا على الإشكاليات والعوائق التي تعترض واعترضت عملية التصنيف في التنظير الروائي ، وصعوبة الإجماع على معايير محددة في تقويم الأعمال ،والاختلاف حول الأولويات التي ينطلق منها في التصنيف ، لذلك ارتأت هذه الدراسة أن تستعرض نماذج مختلفة متنوعة لمناهج وطرق النّقاد في تصنيف الأعمال الروائية ، ومن ثم تحاول أن تستنبط أنواع التّصنيفات الروائية التي درجت في النّقد العربي ، بصورة عامة ، بالاستناد إلى تلك المناهج:

**_ تصنيف أحمد أبو مطر :**

وتنقسم الرواية الفلسطينية عنده إلى تيارات فنية هي [2]:

- الرواية الرومانسية .
- الرواية الاجتماعية .
- الرواية الرمزية وتنقسم بدورها إلى:
  - _ الرواية الرمزية الشاملة .
  - _ الرمز المفرد في بناء غير رمزي .

ويلاحظ أنه قد جمع بين "المذهب " : الرومانسية ، و"المضمون" : الاجتماعية ، و"الشكل" : الرمزية .

**_ تصنيف محمد عزّام :**

وفي كتابه " وعي العالم الروائي في التيارات الأدبية في الرواية المغربية " قسم الروايات إلى خمسة تيارات [3]:

- الرواية التّقليدية أو الكلاسيكية .

---

[1] عبد الله، فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 380 .

[2] أبو مطر، أحمد :الرواية في الأدب الفلسطيني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980 ، ص 61 ،68 ،299 ، 300 ،325 .

[3] عزام ، محمد : وعي العالم الروائي ، اتحاد كتاب دمشق ، ط1 ، ص 199 .

- الرواية الرومانسية .
- الرواية الواقعية : الواقعية النقدية ، الاشتراكية ، التجريبية ، الرمزية ، الحكائية.
- الرواية الطّليعية .
- الرواية التّجريبية .

وقد جمع النّاقد في تصنيفه بين الشّكل أو السمة الشّكلية المميزة : التّقليدية ، والطّليعية ، والتّجريبية ، وبين المذهب : الرومانسية ، والواقعية وأنواعها .

**_ تصنيف نبيل راغب :**

في كتابه " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ " اتجه الناقد نحو تصنيف أعمال نجيب محفوظ إلى أربع مراحل تمثّل كل واحدة تياراً أدبياً أو شكلياً، وتندرج تحته الأعمال الروائية التي تمثّله [1]:

- المرحلة التاريخية الرومانسية .
- المرحلة الاجتماعية الواقعية .
- المرحلة النفسية المبتورة .
- المرحلة التشكيلية الدرامية .

وقد جمع النّاقد في تصنيفه بين "المذهب " : الرومانسية ، والواقعية ، وبين "التقنية الفنية أو الشكلية" : النفسية ، والتشكيلية . ويجب التنويه أن مصطلح " تشكيلية " لم يرد عند باحث غيره في نطاق "التصنيف الروائي" .

**_ تصنيف إبراهيم السعافين :**

في كتابه " الرواية في الأردن " قسم النّاقد المراحل التي مرت بها الرواية الأردنية على النحو التالي [2] :

- مرحلة البدايات : الروايات المتأثّرة بالتراث ، الروايات المتأثّرة بالرؤية الرومانتيكية .

---

[1] راغب، نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1975 ، ص 21 ،69 ، 203 ، 223 .

[2] السعافين، إبراهيم : الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن ، 1995 ، ص 9 ، 91 ، 30 ، 37 ، 45 ، 62 ، 66 ، 75 ، 89 ، 92 ، 101 ، 123 ، 125 ، 217 ، 359 .

- التيار المتأثّر بالرواية الواقعية : الرؤية التسجيلية ، الواقعية والرومانسية ، التسجيلية والرومانسية ، التسجيلية والفجائعية ، التسجيلية ورواية الأجيال ، الواقعية والرواية الشعرية .
- الواقعية والتجريب : الرواية باتجاه التجريب .
- الرواية والتجريب : الرواية باتجاه العبث .

ويلاحظ في هذا التصنيف تداخل مذهبين أو مدرستين أدبيتين معاً : كالواقعية والرومانسية ، والتسجيلية والرومانسية ، وذلك لأن " المذاهب الروائية كثيراً ما تتعايش في المرحلة الواحدة وكثيراً ما تختلط أيضاً لدى الكاتب الواحد نفسه "[1].

وخروجاً من هذا الاشكال المنهجي ارتأى الناقد خلط مذهبين معاً ، وفي هذا السياق يغدو التساؤل هنا مشروعاً " هل تعكس الرواية العربية فعلاً تياراً بعينه يؤهلها لأن تنتسب إليه أو تتسمى به ؟ وهل المبدعون يكونون على وعي بذلك في أثناء ابداعهم أم هو مجرد توجه عفوي ، وهل على النقاد أن يؤطّروا تصنيفاتهم ضمن تيار من التيارات الأدبية الغربية المعروفة التي يستحضرونها لينظروا من خلالها إلى الإبداعات العربية فيحشرونها طوعاً أو عسفاً في أحدها ؟"[2].

وقد أقام تصنيفه بصورة عامة على معايير "مذهبية": الرومانسية ، الواقعية ، التّسجيلية ، ومعايير "فنية شكلية" : التّجريب ، ومعايير تقوم على "تداخل الأجناس" : الرواية الشعرية .

**_ تصنيف عبد البديع عبدالله :**

في كتابه " الرواية الآن " قسم الباحث الروايات العربية منذ الخمسينيات وحتى الثمانينات بحسب التيارات الأدبية، فجاءت كالتالي :

- التيار الرومانسي وتمثّله : الرواية التاريخية والعاطفية.
- التيار الواقعي وينقسم بدوره إلى : الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية .
- رواية تيار الوعي.
- التيار الوجودي.
- تيار الالتزام .

---

[1] الباردي،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص 13 .
[2] عبد الله، فتيحة : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ،ص 383 .

والنّاقد هنا أقام تصنيفه على معايير "مذهبية" : الرومانسية، والواقعية ، والوجودية ، إلاّ أنه جعل من رواية " تيار الوعي " مصنّفة على أساس شكلي .

**- تصنيف خالدة سعيد :**

فقد تناولت الأعمال الروائية العربية التي ظهرت ما بين عامي 1920 _ 1972 وصنّفتها إلى[1] :

- الرواية الرومانسية .
- الرواية الواقعية التسجيلية أو " المرآة " .
- الروائيون المثاليون ، وتقصد طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم .
- رواية المدينة أو المكان ، جحيم المدينة الذي يمثله نجيب محفوظ .
- رواية الريف ، أو فردوس الحياة الريفية.
- رواية الاحتجاج .
- الرواية الفكرية .
- الرواية البحث ، وهي الروايات التي وظّفت التجارب الجديدة والتقنيات الحديثة والتي راجت باسم " الرواية الجديدة " .

والناقدة هنا قد انطلقت من معيار مذهبي تمثّل في : الرومانسية والواقعية التسجيلية ، وانتهت بتتبع الثيمات "المضمونية" المكانية كالقول بـ " رواية المدينة " ، ورواية " الريف " ، أو التّقنيات الشكلية : كالرواية البحث .

**_ تصنيف شفيع السيد :**

في كتابه " اتجاهات الرواية المصرية " استقرأ الأنواع الروائية التي سادت في الحقبة الزمنية الممتدة من الحرب العالمية الثانية إلى عام 1967 ، وقسمها إلى :

- الرواية التاريخية .
- الرواية الأسطورية .
- الرواية الوجدانية التحليلية .
- الرواية الاجتماعية .
- رواية النّضال الوطني .
- الرواية التّعبيرية .

---

[1] سعيد،خالدة : حركية الإبداع ، ص 130.

ويلاحظ أنه انطلق من معايير "مضمونية" : الرواية التاريخية ، والاجتماعية ، والنضال الوطني ، ومن معايير "شكلية" :الوجدانية التحليلية ، و الأسطورية، والتعبيرية ، وهذه الأخيرة حار بشأنها فاختار لها مصطلحاً قد راج في ألمانيا _ آنذاك _ ولا سيما في حقلي الرسم والموسيقى؛ ليسمي به هذا النمط من روايات نجيب محفوظ الستينية الذي شاعت تسميته بين الدارسين " برواية تيار الوعي" وهو قد اختار هذا " المصطلح " من باب الاختلاف ليس إلا "[1] ، كما ترى فتيحة عبدالله .

### _ تصنيف طه وادي :

يذكر طه وادي في كتابه " الرواية السياسية " عشرين نوعاً روائياً تقريباً[2] : رواية تاريخية ، اجتماعية ، بوليسية ، الخيال العلمي ، عاطفية ، سياسية ، ملحمية ، درامية ، السيرة الذاتية ، تحليلية نفسية ، تيار الشعور ، الأجيال ، تسجيلية ، أسطورية أو فلكلورية ، الحدث ، الشخصية ، الفلسفية أو الرمزية ، الأصوات المتعددة ، مسرواية ، الجديدة ، رواية اللارواية، و تصنيفاته هذه " قائمة على طبيعة المضمون وليس على الشكل أو الأدوات الفنية الموصلة إليه ، وهو لا ينكر أهمية المضمون بالنسبة للرواية أو غيرها من الأنواع الأدبية، ولكن يبدو أن تغليب المضمون على الشكل هو الثمن الذي تدفعه الرواية لمحاولتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع، ذلك لأن الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع، وتصويراً لحياة الناس "[3].

وعلى الرغم من ذلك فإن المضمون لا يعد _ في تصنيف طه وادي _ معياراً جامعاً ، فرواية الحدث ورواية الشخصية ،والمسرواية، والرواية الدرامية، ورواية اللارواية ( أو الشكل المفتوح )*، مبنية على تداخل الأجناس ومنطلقات شكلية في المقام الأول ، فضلاً عن أن الجمع بين :رواية أسطورية أو فلكلورية ، هو جمع غير مسوغ لتباين المستويات الجمالية والفنية للنوعين ، وإفراد المسرواية والرواية الدرامية في نوعين منفصلين لا يؤدي غرضاً تصنيفياً فكلاهما مسمى لنوع واحد.

### _ تصنيف يوسف عز الدين :

في كتابه " الرواية في العراق " رصد الباحث خمسة أنواع روائية[4] :

---

[1] عبد الله، فتيحة :إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 382 .

[2] وادي،طه : الرواية السياسية ، ص 56 .

[3] السابق نفسه : ص 57 .

* وهو ما عرف وراج في النقد العربي بـاسم " الرواية الجديدة ".

[4] عز الدين،يوسف : الرواية في العراق وأثر الفكر فيها ، معهد البحوث والدراسات العربية ، 1973 ، ص 41 ، 179 ، 193 ، 207

- الرواية الإيقاظية .
- الجنائية .
- الوجدانية ، الغربية .
- الرواية بعد الحرب العالمية الثانية.

ويبدو أنّه أراد أن ينتقي تسميات خاصة به ، فالجنائية؛ هي ما شاعت عند غيره بـ " الرواية البوليسية " ، والوجدانية شاعت بـ " النفسية أو التحليلية " ، والإيقاظية هي اسم " الرواية الأولى " التي ظهرت في الأدب العراقي ، وهو قد التزم المضمون والمذهب معياراً إلا أنه قد شذّ عنه في النوع الخامس حين جعل منطلقه زمنياً .

**_ تصنيف عبد المحسن طه بدر :**

و قد زاوج بين المضمون والشكل في جعلهما معيارين في تصنيف الأعمال الروائية المصرية، وقسمها إلى :

- الرواية التّعليمية .
- رواية التسلية والترفيه.
- الرواية الفنية وتقسم هذه بدورها إلى :_ الرواية التحليلية ،والرواية التاريخية، ورواية الترجمة الذاتية .

ويظهر أن الناقد قد جمع بين معياري المضمون والشكل في تأريخه للرواية المصرية؛ فانطلق من معيار يتعلّق بمضمون الرواية أو وظيفتها : رواية التعليم والتسلية والترفيه ، وآخر يتعلّق بشكلها: الرواية الفنية [1].

**_ تصنيف إبراهيم خليل :**

في كتابه " الرواية في الأردن ربع قرن " اتجه إبراهيم خليل نحو رصد الاتجاه التجريبي في تلك الروايات سواء تلك التي أسست له ، أم نهضت به، وجاء هذا الاتجاه كالتالي[2] :

- الروايات التجريبية: الرواية الريفية ، الرواية المكانية ( السجن) .
- نهوض الأداء التجريبي: الرواية الإشكالية .

وقد حظي "**التيار الواقعي** " الذي امتثل له العديد من الروائيين، واجتهدوا في التعبير عنه، ونهضوا به في أعمالهم الروائية ، بأهمية في التنظير الروائي ، واتّجه العديد من النقاد إلى

---

[1] الباردي،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ط1 ، 1993 ، دار الحوار ، سوريا ، ص 13 .

[2] خليل،إبراهيم : الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 _1993 ، دار الكرمل للنشر ، ص 11، 21 ، 35 .

دراسته ، فقد قدم " سمر روحي الفيصل" تصنيفه للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية إلى [1]:

- الرواية الاجتماعية : الرواية الاجتماعية الوصفية ، رواية الصيغة الاجتماعية ، الرواية الوصفية الشخصية ، رواية الصيغة الشخصية .
- الرواية الوطنية والسياسية : رواية الحرب ، رواية الوحدة ، الرواية التاريخية .

وكذلك فعل " محمد حسن عبد الله" عندما تناول " الواقعية في الرواية العربية " ورأى بأنها " أول اتجاه غربي قلّده الروائيون وقسم الأعمال الروائية الواقعية إلى [2]:

- الحركة الواقعية الأولى أو مذهب الحقائق .
- الواقعية التسجيلية .
- الواقعية التحليلية .
- نجيب محفوظ والواقعية .
- الواقعية والتحليل الاجتماعي .

وكذلك فعل "نجم عبد الله كاظم" حين قسم الرواية الواقعية في العراق إلى[3] :

- الواقعية الاجتماعية .
- الواقعية القومية .
- الروايات القومية .

وحول الواقعية والواقعية النقدية والاشتراكية؛ فإن عبد المحسن طه بدر قد أفرد حديثاً لهذا التيار في كتابه " الروائي والأرض " [4]، وفي كتاب " الرواية التونسية " تناول المؤلف بالبحث أنواع الروايات الواقعية[5]:

- الرواية الواقعية ذات الملامح الرومانسية .
- الرواية الواقعية الجديدة .

---

[1] الفيصل، سمر روحي :التطور الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، 1987 / وينظر كذلك دراسات ذات صلة كدراسة المصطفى مويفن الذي تحدث عن الاتجاه الواقعي في الرواية السورية في كتابه " تشكل المكونات الروائية" ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ص 38، 39 ، 73، 74 ، 75 .

[2] عبد الله ،محمد حسن : الواقعية في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991 ص 9 ، 474،463،375،290،211.

[3] كاظم ، نجم عبد الله : الرواية في العراق 1965 _ 1980 ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1987 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 47، 105، 116 .

[4] بدر،عبد المحسن طه : الروائي والأرض ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1979، ص 22 ،23، 24 .

[5] عصمانوف ،د.ن.ك: الرواية التونسية حتى عام 1985 ، منشورات علاء الدين ، ط1 ، دمشق ، 1996 ، ص ص 20 ، 45 .

وتناول محمد سناجلة ما أسماه بـ " رواية الواقعية الرقمية " وهي في أبسط صورها تلك الرواية المنشورة عبر الإنترنت ، التي تستخدم التقنيات الرقمية في إيصال أفكارها ونشرها لأكبر عدد من المتلقين[1] .

وبالإضافة إلى "التيار الواقعي" فإن اتجاهاً أدبياً آخر نال قسطاً من الإهتمام ولا سيما في الآونة الأخيرة وهو " **النسوية** " ، وتمظهر هذا الاتجاه في الرواية العربية، ولاسيما في أعمال الروائيات العربيات فقد تناول "نزيه أبو نضال " الرواية النسوية العربية بالبحث والنظر في كتابه " تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية " [2]، اضافة لمشروع الناقدة شيرين أبو النجا النّقدي الذي خصصته لبحث النوع الروائي النسوي[3] ، وكذلك دراسة بثينة شعبان "مئة عام من الرواية النسائية العربية "[4] ،وكذلك دراسة ماجدة حمود " الخطاب القصصي النسوي " [5].

و ظلّت دراسة المضمون والوقوف عند القضايا والمشكلات التي يناقشها النّقاد هي المهيمنة في تصنيفاتهم في محاولة منهم للربط بين الرواية و الواقع ، إذ نزع بعض النقاد إلى تناول موضوعات معينة ناقشتها الروايات العربية، ودراسة تلك القضايا والوقوف عند جمالياتها وطرق معالجتها ؛ و تالياً أمثلة على ما تردد من أنواع روائية صنّفت بحسب معالجتها لقضايا مختلفة وردت في ثنايا الكتب النقدية:

رواية القضية الفلسطينية [6] ، رواية القمع السياسي ، رواية الغربة ، رواية الشتات [7]، رواية افتراضية[8] ،رواية الحرب العراقية الإيرانية [9] ، الرواية الاستعمارية [10] ، رواية التّأسيس [11] ، رواية المذكرات ورواية الريف [12] ، وغيرها .

---

[1] سناجلة،محمد : رواية الواقعية الرقمية : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

[2] أبو نضال،نزيه : تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيلوغرافيا الرواية النسوية 1885 _2004 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2004 ، بيروت .

[3] ينظر للمؤلفة عدة دراسات منها :أبو النجا ، شيرين : عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب. وكذلك ، أبو النجا ،شيرين : نسائي أو نسوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1.

[4] شعبان،بثينة :مئة عام من الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ،1999،ط1.

[5] حمود،ماجدة : الخطاب القصصي النسوي ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، دمشق ، ط1 ، يناير 2004 .

[6] أبو مطر،أحمد : الرواية والحرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص 27 ، 129 ،130.

[7] الأزرعي،سليمان : الرواية الجديدة في الأردن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1997 ، ص 11 ، 65 ، 107 .

[8] وقد وردت هذه التسمية في معرض تناول صلاح فضل لرواية " الحب في زمن النفط " حيث يقول " قد يكون التوصيف الدقيق لهذه الرواية أنها رواية افتراضية ، مثل الواقع الافتراضي الذي تصنعه أجهزة الكمبيوتر اليوم ، فهي لاتشبه الروايات التي نألفها ، كل شيء فيها رمزي أيدولوجي / فضل،صلاح : تحليل شعرية السرد ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، القاهرة ، يروت ، ط1 ، 2002 .

[9] طالب،عمر: الرواية العراقية ، دار الشؤوون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999 ،ص 5 .

[10] علوش،ناجي: الرواية والأيدولوجية ، دار الكلمة للنشر ، 1981 ، ط1 ، بيروت لبنان ، ص 15 .

[11] وهي الروايات التي شكّلت قاعدة مؤسسة للنوع الروائي في الأردن وهي : " الكابوس ، أنت منذ اليوم ، أوراق عاقر " / عبد الخالق،غسان: الغاية والأسلوب ، أمانة عمان ،200 ، ص 19 .

[12] الموسوي، محسن جاسم: هل من خصوصية للرواية العربية ، فصول ، ج2 ، ربيع 1993 ، ص 26 .

فيما انطلقت دراسات أخرى من معايير شكلية ، كدراسة "بشير القمري" التّي صنّفت التيارات الأدبية الماثلة في الرواية المغربية [1]:

- شكل السيرة الذاتية .
- شكل استدعاء المكون الأوتوبيوغرافي وتذويبه في الشكل الروائي .
- شكل الرواية المجتمعية .
- شكل الرواية السياسية .
- شكل الرواية التاريخية .
- شكل الرواية البوليسية .
- شكل رواية الخيال العلمي .

فهو قد انطلق من التيارات الأدبية السائدة في الأعمال الروائية ، إلا أنه قد وجه اهتمامه إلى الشكل ، ويقترب من هذا ما قام به " سيد بحراوي" في دراسته التي تناول فيها " محتوى الشكل في الرواية العربية " [2].

ويمكن القول إن صعوبة هذا التصنيف قد دفعت بالنقاد إلى تركيز الاهتمام حول نوع روائي واحد ينطلق تنميطه من معيار شكلي مثل : دراسة حسين عيد حول رواية نجيب محفوظ " ما وراء العشق " والتي صنّفها بأنها " رواية شخصية "[3] ، وما تناثر من دراسات عديدة ورسائل علمية حول بعض الأنواع الروائية المنطلقة من معايير تقوم على تداخل الأجناس، مثل " رواية السيرة الذاتية "[4] أو " الرواية الشعرية[5] " .

واتجه بعض النقاد إلى دراسة الأنواع الروائية وفقاً لمعايير زمنية ، آخذين بعين الاعتبار المرحلة التي ظهرت فيها الرواية كالقول بـ :

- **رواية الستينات** :وهو المصطلح الذي أُطلِقَ على تجربة مجموعة من الروائيين الذين أبدعوا أعمالاً روائية قطعت صلتها بالرؤية الواقعية ، واستفادت من انجازات الرواية الجديدة ، وإن كان قد أُطلِقَ هذا المصطلح ليحدد سمات جيل روائي بعينه ، إلا أنه بعد

---

[1] القمري،بشير : نمذجة الرواية المغربية ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ع2 ، 1989 ، ص83 / نقلاً عن عبد الله، فتيحة :إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، علامات ، ج55 ، م14 ، مارس 2005 ، ص 382 .

[2] بحراوي،سيد : محتوى الشكل في الرواية العربية ،ص33 .

[3] عيد،حسين : نجيب محفوظ ، رواية مجهولة وتجربة فريدة ، الدار المصرية اللبنانية ، بيروت ، مصر ، ص ص 16،15 .

[4] أو الترجمة الذاتية كما أطلق عليها عبد المحسن طه بدر في كتابه " تطور الرواية العربية ، ص 278 / وكذلك عبد الرخمن ياغي : في النقد التطبيقي ، دار الشروق ، 1999 ، ط1 .
_ إبراهيم ،عبد الله :السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل ،1998 ،ص 17 .

[5] سليمان،نبيل :فتنة السرد والنقد،در الحوار ،اللاذقية،سوريا .

انتشار رؤيته الفنية ، وشيوعها أصبح يعرف بـ " الرواية الجديدة " أو " الحساسية الجديدة".

ولم يكن الأمر مقتصراً على الرواية فحسب ،بل انسحب على مجموعة من القصاصين والشعراء والروائيين، وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينات محاولين شقّ تيار متميز في الثقافة يعني في أحد توجهاته ؛ تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرواية معاً إلى علاقات تبسيطية [1].

فالذي يجمع بين هؤلاء الروائيين، هو انتسابهم إلى جيل واحد هو " جيل الستينات " فَلَئِن ولِدوا في أزمة متفاوتة نسبياً ، فإنهم شرعوا في الكتابة في فترات متقاربة ، ذلك أن منشوراتهم بدأت تظهر مع نهاية " الستينات " فقد أصدر صنع الله إبراهيم " تلك الرائحة " 1961 ، ويوسف القعيد " الحداد " 1969 جمال الغيطاني : " أوراق شاب عاش ألف عام 1969 ، وما من شك أن اشتغالهم بالكتابة بدأ قبل سنة 1965 [2]، و انطلقوا من ضرورة عامة هي تغيير وجهة الرواية العربية نحو تجديد فرضته طبيعة التغيرات العالمية والعربية منها بخاصة ، إلا أنّه سرعان ما استطاع كل روائي منهم أن يخلق فعله الإبداعي الروائي الذاتي الذي امتاز به ؛ فصنع الله إبراهيم مثلاً يقرأ المجتمع بواقعه الحالي ، بترديه القيمي والسياسي ، بينما ينزع جمال الغيطاني في تجاربه نحو الماضي والتاريخي والشعبي مستلهماً منه ما يكفيه مؤونة التعبير الروائي اللازم عن التردي العربي في مختلف مستوياته .

- **رواية السبعينات** : يمكن تمييز وتعريف "رواية السبعينات" من خلال التقاط منعكسات الواقع التي تمثّلت في هذه الرواية، وأفصحت عن نفسها في ثلاثة اتجاهات [3]:

_الاتجاه الثوري ، ذو الرؤيا العلمية .

_ الاتحاه المحافظ ، ذو الرؤيا المثالية المطلقة .

_ الاتجاه الوجودي .

ومع أن أصحاب كل اتّجاه يفسرون العالم كلّ من منظوره؛ فإن هذه الاتجاهات، كما يرى عبد النبي حجازي ، ليست حاسمة صارمة ، إنّها خاضعة بالضرورة لشروط : الكبت الجنسي والتارخي، ولشروط التكوين الثقافي، والتجريبي .

---

[1] بدوي ، محمد : مغامرة الشكل الروائي عند روائيي الستينات ، فصول ، مج4 ، ع4 ، 1984 ، وانظر كذلك دراسة خشبة،سامي : " جيل الستينات في الرواية المصرية " ، فصول ، مج2 ، ع2، 1982 ، ص 123 . وكذلك دراسة حافظ صبري،: قراءة في رواية حديثة مالك الحزين ، فصول ، مج4 ، ، 1984 .

[2] الباردي، محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص 53 .

[3] حجازي ،عبد النبي : أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات ، الآداب ، ع3،2 ، شباط آذار ، 1980 ، س 38 ، ص 53 .

- **رواية الثمانينات** : وهو المصطلح الذي أُطلِقَ على جماعة من الروائيين الذين تميزوا بنقل الرواية الأردنية في هذه الحقبة الزمنية نقلاً مغايراً عما سبق ، واستطاعوا أن يحدثوا فرقاً على مختاف الصعد في استنادهم إلى مفاهيم تجديدية أهلّتهم لأن يشكلوا نوعاً روائياً يمتازون به،إذ اِعتبرت هذه الفترة من أهم فترات الرواية العربية في الأردن نتيجة لكونها فترة ميلاد "الروائيين الجدد" ، والذي سوف يكون لهم شأن كبير في الفترات القادمة[1]. على صعيد الرواية العربية بعامة ، والأردنية بشكل خاص .

وكذلك مصطلح " رواية الثمانينات " الذي اقترحه سلطان القحطاني في دراسته حول الرواية في المملكة العربية السعودية [2] ، وكذلك " رواية السبعينيات والثمانينات " [3]، وكذلك التصنيفات الزمنية التي اتخذت من الحرب حداً زمنياً فاصلاً بين الاتجاهات أو الأنواع الروائية كالقول بـ " رواية ما بعد الحرب "[4] ، " الرواية بعد الحرب العالمية الثانية "[5] ، رواية الحربين العالميتين ( الأولى والثانية ) [6].

فيما انطلق نقّاد آخرون من المكان في اعتباره معياراً في التصنيف ، مثل دراسة سمر روحي الفيصل " ملامح في الرواية السورية " حيث قسمها إلى[7] :

- الرواية الريفية .
- الرواية المدينية .

ودراسته أيضاً " السجن السياسي في الرواية العربية " ، فبعد استقرائه لجلّ الروايات التي عالجت هذا الموضوع قسم "روايات السجن السياسي" إلى [8]:

- روايات سجن الاستعمار .
- روايات سجن الاستقلال.

وفي هذا المقام تذكر الدراسات التي قامت على تحليل الأنواع الروائية في رقعة جغرافية معينة ، كالقول بـ :" الرواية الأردنية " ، " الرواية السعودية " ، " الرواية المغربية " ، " الرواية السورية " ،... وغيرها ، إذ قامت على رصد الملامح الموضوعية والشكلية التي اختص بها روائيو تلك الأماكن ، وتأثير البيئة ومختاف الظروف المحيطة عليهم.

---

[1] النابلسي ،شاكر : الرواية الأردنية ، ملتقى عمان الثقافي الأول ، وزارة الثقافة ، أزمنة ـ 1994 ، عمان ،ط1 .
[2] القحطاني، سلطان سعد : الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها من 1930 _ 1989 ، ط1 ، 1998 ، ص 172 .
[3] عصمانوف : الرواية التونسية حتى عام 1985 ، ص 75 .
[4] فضل،صلاح : تحليل شعرية السرد ، ص 155 .
[5] عز الدين ،يوسف: الرواية في العراق ، ص 207 .
[6] أبو مطر،أحمد : الرواية والحرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص 27 ، 129 ،130.
[7] الفيصل ، سمر روحي : ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1979 .
[8] الفيصل، سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ط2 ، 1994 ، ص 11 .

ويبدو مما سبق أن محاولة مقاربة التّصنيف في النقد العربي تُظهر كيف اتّسم هذا العمل بإشكالية ملازمة للنوع المصنف" الرواية " التي انبنت _في أصلها_ على أسس مراوغة توسم بالتداخل بين أجناس عدة ، مما أدى إلى تعقّد هذه العملية وتشابكها ، وأصبح القول بأنواع روائية هو قول بالكثرة ،والتنوع، والتعدد، والتداخل، وعدم الاجماع على رؤية واحدة، أو مصطلح ثابت ، وتباين أسس التصنيف، واختلافها .

وتأسيساً على ماسبق من استقراء للجهود التّصنيفية الروائية السابقة ، يمكن تمييز أنواع عدة من التصنيفات، فحاولت الدراسة أن تقسم هذه الأنواع بناء على ما شاع من معايير في النقد العربي، تغلّب الفكرة ( الثيمة) العامة سواء أكانت مذهبية أم مضمونية، أو التقنية الشكلية ، أو التركيبية ، وتعتمدها مقياساً في التصيف على نحو ما نقترح آتياً :

## _ أنواع التّصنيفات الروائية العربيّة :

### 1 _التصنيف المذهبيّ :

وهو من أكثر أنواع التّصنيف تداولاً في التنظير العربي ؛ يقوم على استقراء المضمون للوقوف على المذاهب ، أو المدارس الأدبية ، التي تمثّلتها الأعمال الروائية ، وقد شاع هذا في التنظير الروائي، لا سيما وأن الأعمال الروائية منذ منتصف الخمسينيات كانت تلتزم بتمثيل التيارات الفكرية والفلسفية الرائجة في الغرب ، وساهمت أعمال نجيب محفوظ في ترسيخ مثل هذه التّوجهات، ولقد راجت في النّقد العربي التصنيفات التالية : الرواية الرومانسية، والرواية الواقعية، والرواية الوجودية .

### 2_التّصنيف المضمونيّ :

ويقوم على استقراء النص الروائي باحثاً عن الموضوع المعالج ، مغلّباً (الثيمة ) أو السمة المضمونية الرائجة على السمات الأخرى، وجاعلاً منها عنواناً عاماً للتصنيف ؛ كالقول بالرواية السياسية ، التي وإن كانت تتناول في ثناياها قضايا اجتماعية أو اقتصادية....إلخ ، إلا أنها من حيث عمومية المعالجة تتناول موضوعاً سياسياً مهيمناً ، أكسبها هذا التصنيف ، أو القول بالرواية التاريخية ، التي تقيم بناءها على حادثة تاريخية بعينها ، أو الرواية النّسوية التي تتناول موضوعات تتصل بمطالب الحركات السياسية النسائية، و مفاهيمها ، ومبادئها .

### 3_ التصنيف الشكلي :

ويقوم على التقاط تقنية فنية تشيع في العمل الروائي وتميزه ، كالقول بالرواية النّفسية التي توظّف تقنيات من مثل : تيار الوعي ، و التّداعي الحر ، والمونولوجات الداخلية ، ... وغيرها ، أو الرواية الرمزيةّ التي لا تستند _ للوهلة الأولى _ على مبادىء المذهب الرمزي

الغربي ، بل تقوم على توظيف " الرمز " من حيث هو تقنية فنية شكلية في العمل الروائي ، أو الرواية الجديدة التي استندت إلى جملة مبادىء تجريبية حداثية، ووظّفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية ، وظهرت في ستينيات القرن الماضي .

4_ **التّصنيف التركيبيّ ( تداخل الأجناس ) :** وهو التّصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد ، كتجاور الرواية والسيرة الذّاتية : رواية السيرة الذّاتية ، أو تجاور الرواية والشعر : الرواية القصيدة ، أو الرواية الشعرية ، أو تجاور الرواية والمسرحية : المسرواية .

### 5_ التّصنيف الزّمنيّ :

وهو التصنيف الذي يقوم على معيار زمني ، كالقول برواية الستينات ، أو رواية السبعينات ، أو رواية ما بين الحربين... .وغيرها .

### 6_ التّصنيف المكانيّ :

وهو التصنيف الذي يقوم على معيار مكاني أو بيئي ، كالقول؛ برواية المدينة ، أو رواية الريف ، أو رواية السجن .

وبناء على ماسبق يمكن ملاحظة المعايير التي انطلق منها النّقاد في تصنيفاتهم الروائية ، كالمعايير المذهبية أو المضمونية أو الشكلية أو الزمنية أو المكانية ، ويمكن ملاحظة في السياق نفسه ، أن النّقاد لم يلتزموا معياراً واحداً بل جمعوا بين أكثر من مقياس في أبحاثهم التّصنيفية .

### _رؤية شكري عزيز ماضي التّصنيفيّة :

وعلى الرغم من أن الأنماط المنطلقة من أسس مذهبية و مضمونية هي الغالبة في التنظيرات الروائية الغربية والعربية على حد سواء ، إلا أن هذا النمط أفقد الرواية " فنيتها " واختزلها إلى درس اجتماعي أو سياسي يحمل رسالة أخلاقية ، إذ أخفقت الدراسات النقدية في التعامل مع الرواية من حيث هي ظاهرة فنية في المقام الأول .

ويمكن التوقّف في هذه السياق عند منهج شكري عزيز ماضي في دراسته للرواية في الأردن وفلسطين ، إذ كانت له رؤية تصنيفية أخرى ، ترى في الظاهرة الروائية ظاهرة فنية في المقام الأول تخضع لشروط ومواضعات هذا الفن ، ولا تحتاج إلى عوامل أخرى خارجة عنها ؛ لتفسيرها ، أو تصنيفها ، وبناء على ذلك ، ينطلق الناقد من داخل الرواية ليقيم تصنيفه للروايات المدروسة إلى[1]:

---

[1] ماضي، شكري عزيز : الرواية العربية في فلسطين والأردن ، دار الشروق ،ط1 ، 2003 ، ص 21، 49، 93.

- الرواية التقليدية.
- الرواية الحديثة .
- الرواية الجديدة .

ويرى الناقد أن هذا التصنيف يبدو أكثر دقة وموضوعية من غيره، لأنّه يتعامل مع الرواية على أنها ظاهرة فنية بالدرجة الأولى ، ويعي أنها المقصودة بالدراسة أولاً ، وأن العوامل الأخرى إنما تأتي لتفسير ظواهرها الفنية وتعليلها ، فهذا التصنيف لا يأتي من " خارج الظاهرة " ، أو بعيداً عن خصائصها الفنية ؛ بل يأتي من داخل الظاهرة المدروسة مراعياً منطقها الفني الخاص ، ومنطق المراحل التي أَنتجتها أو أُنتِجت فيها ، مستنداً إلى صفاتها النوعية ، ووظيفتها ، وإلى القيم الفنية المهيمنة في مرحلة ما _ أو بدأت تهيمن _ نتيجة أوضاع اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية، وحضارية معينة [1].

ولما كان هذا التصنيف منطلقاً من إملاءات الظاهرة المدروسة ذاتها ، ومن قيمها الفنية، ودلالاتها الاجتماعية ،فإنّه سيوفر فرصة أكبر لتجسيد الصفات النوعية لحركة روائية إبداعية تتميز بنسيجها ومشكلاتها ومواقفها [2]؛ بمعنى سيكون الأكثر نجاعة في رصد الظاهرة الروائية ، وتسجيل نجاحاتها وإخفاقاتها، والوقوف عند الأسباب التي أدت إلى تصاعد الخط البياني لهذه الظاهرة في حقبة ما ، أو تراجعه في حقبة أخرى ؛ بما يوفّره هذا التصنيف من عوامل معينة على قراءة سمات الرواية الفنية المرتبطة بعلاقة الروائي مع العالم من حوله ، إذ يجسد بعلاقته هذه نمط الرؤية إن كانت: تقليدية أو حديثة أو جديدة ، وبناء عليها تُحدد الأسباب التي وجهت هذه الرؤية ، وتُقرأ _حينئذ_ هذه الظاهر في سياقها الحضاري الخاص .

ويقف الناقد من الدراسات التي درجت على تصنيف الروايات وفقاً للأحداث السياسية مثلاً أو العسكرية التي ألمت بالمنطقة العربية موقف المعترض ، ويرى بأنّه، على الرغم من الأثر الكبير لهذه المنعطفات في مسار الرواية والأدب العربي عموماً، إلا أن الناقد يتعامل مع نوع أدبي فني بالدرجة الأولى، وأن تطور الرواية والأدب عامة لا يخضع لمنطق السنوات، أو المراحل الزمنية الصارمة ، إذْ لا يعقل أن تكون الرواية ذات مواصفات فنية وفكرية في عام ، وتغدو بمواصفات أخرى في العام الذي يليه. وتزداد هذه المسألة وضوحاً في حال فن الرواية ، دون سائر الأنواع الأخرى، الذي يتميز بحاجته إلى قاعدة مادية لظهوره ،وانتشاره،

---

[1] ماضي ،شكري عزيز:الرواية العربية في الأردن وفلسطين، ص16 .

[2] السابق نفسه ، ص 8 .

أو ازدهاره ، كما يحتاج إلى مدة أطول لممارسته، وإنتاجه؛ فالرواية أبعد الأنواع الأدبية عن الارتجال ، لأنها الأكثر بعداً عن مركز العواطف [1].

وفي السياق نفسه ، يبدو تصنيف الأعمال الروائية إلى : " رومانسية ، وواقعية ، ورمزية .... إلخ ، غير مسعف أيضاً ، بالنظر إلى أن الظروف الاجتماعية والحضارية التي مرت بها المجتمعات العربية ، قد فرضت تعايش رؤى فنية متعارضة ومتناقضة ، أضف إلى ذلك أن مصطلحات من مثل: الرومانسية والرمزية ، والواقعية... إلخ ، تبدو في حقل النقد العربي الحديث فضفاضة ،وقلقة إلى حد كبير [2].

وعليه ، فإن الناقد يرى الانطلاق من الرواية والعودة إليها ، غير غافل بطبيعة الحال ، الظروف المحيطة ، التي أثّرت في رؤية الكاتب ، ومنه في العمل الروائي ، إلا أن هذه الظروف أو العوامل تُفسر أو تُلتَقط من داخل العمل ، ولا تُقْحَم عليه إقحاماً ، فضلاً عن أن قراءة العمل الروائي بموجهات مذهبية مسبقة كأن تقسمه إلى : رواية واقعية، أو رواية وجودية ....إلخ ، قراء متعسفة ، لأسباب تعود إلى ضبابية مثل هذه المصطلحات ، وعدم الاتّفاق عليها ، من ناحية ، ولأنها تختزل الرواية إلى مدونات فكرية أو اجتماعية ، وتفقدها قيمتها الفنية ، وتميزها النوعي ، من ناحية أخرى [3].

وستتّجه هذه الدراسة في الفصول التّالية إلى توضيح إشكالية التصنيف الروائي منطلقة من المعايير العامة الكبيرة التي استند إليها النقاد ، مدرجة التصنيفيين الزمني والمكاني في سياق التّصنيفات الأخرى ، وستقف عند كيفية معالجة الأنواع الروائية العربية ، وتعريفها ، والأسس التي انطلق منها النقاد العرب في اختلافهم في تصنيفها ودراستها ، وأي من تلك المعايير قد نجح في معالجة الرواية من حيث هي نوع أدبي له شروطه وامكاناته الفنية الخاصة ، وكيف تعددت الأنواع الروائية واختلفت باختلاف الباحثين .

---

[1] ماضي ،شكري عزيز:الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص15 .

[2] السابق نفسه:ص15 .

[3] ولمزيد من البحث والتفصيل في رؤية شكري عزيز ماضي التصنيفية ، ينظر ص 253 وما بعدها ، من هذه الدراسة .

**الفصل الثّاني :**

## إشكاليّة التّصنيف المذهبيّ

أصبح من المتفق عليه أن الرواية العربية ولدت بعد قرنين من الزمن من ولادة الرواية الأوروبية ، أي بعد أن أكملت الرواية الأوروبية رحلتها الطويلة من الكلاسيكية إلى الرومانسية وصولاً إلى الواقعية والحداثة في أوائل القرن العشرين ، فالروائي العربي الذي أطلّ بغتةً على هذا التّاريخ المكتمل للرواية بمختلف مراحلها [1]، أراد تمثّل الاتجاهات والتيارات الفنية التي راجت هناك ، وبدا وكأنه يسابق الزمن في اللحاق بالرواية الأوروبية .

ففي حين كانت الرواية العربية تُسائل نفسها وتراجعها بعد العام 1967 وتحاول الخروج من المأزق الحضاري الذي عاشته آنذاك ، فتحولت عن "الواقعية" بأسئلتها الثابتة وتقنياتها التقليدية لتختار ما يتناسب والانعطاف الحاد في رؤيتها فيما عرف اصطلاحاً بـ " الرواية الجديدة " ، كانت الرواية الغربية قد اجتازت هذا الشكل الذي أسست له أصلاً في بدايات القرن العشرين ، مما يدفع بنا إلى التّساؤل حول وراثة الرواية العربية _ دفعة واحدة _ لهذا " التاريخ الروائي المختلط " من مذاهب وأفكار وفلسفات وإيديولوجيات ومرجعيات ثقافية وسياسية ونفسية متباينة ، أي أن الرواية العربية _ وكما يشير غالي شكري _ لم تعشْ تلك الدورة الخصبة من تصارع المراحل ، والاتجاهات الفنية، وتعايشها، وغلبة إحداها على الأخرى، بل بدت وكأنها تختار مما تراكم هناك تياراً بعينه ، وتتجاوزه لتختار آخر ، " ففي الوقت الذي كانت تعاني فيه حضارتنا ويلات التخلف، وانعدام الحرية، والقهر الأجنبي ، واهمال التراث فضلاً عن تغييبه ، لم يكن ثمة إمكانية لأن تتسع مرحلة بكاملها لعديد من التيارات تتصارع فيما بينها بحرية ، وتثمر تيارات جديدة لا تلبث أن تتوالد هي الأخرى وهكذا [2]".

فالمناخ غير الصحي الذي كان سائداً _ آنذاك _ لم يسمح بهذه الصورة الحضارية الغنية الخصبة ، وإنما كان _ أقصى ما يمكنه فعله _ أن يتيح الفرصة في الأغلب لتيار رئيسي سائد يملأ اتساع المرحلة ثم يشتبك مع تيار جديد عند انتهائه ، فإذا ساد لم يسمح لغيره بفرصة التعبير المستقلّ ، وإنما يظلّ على هامشه إلى أن ينمو التيار الأكثر جدة وحداثة [3] .

ولم يكن الروائي العربي ، ومن بعده النقد الروائي إلا مخلصاً لهذه " الميكانيكية" في اجتياز المراحل الفكرية أو الفنية السائدة في الغرب ، فقد أُثر عن هذا النّقد تصنيفه " لأنواع " أو "

---

[1] أبو نضال،نزيه : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ، 1996 ، ط1 ، ص 27 .

[2] شكري،غالي : معنى المأساة في الرواية العربية ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1980 ، ط2 ، ص 57 .

[3] السابق نفسه : ص 57 .

اتجاهات " أو " تيارات " أو " مراحل " الرواية العربية إلى ما يماثلها في الرواية الغربية، فشاعت في النقد العربي تصنيفات من مثل الرواية : الرومانسية ،و اليواقعية ، والوجودية... ، وغيرها فيما يعرف بـ " التصنيف المذهبي أو الفني ".

وإذا كانت الظروف الحضارية قد أجازت مثل هذا التّقسيم ولم تنفِ ،في الوقت نفسه، تداخل هذه الاتجاهات وتشابكها في عمل روائي واحد ، فإن النقد المرافق لهذه الأعمال رصد التيارات الأدبية وتحقّقها في النصوص الروائية ، وأجرى تصنيفه لها ، ووقف عند تداخل اتجاهات عدة في عمل واحد ، إلا أن هذا التصنيف لم يخلُ من اضطراب وتعثرٍ وارباك مرده عوامل عدة تعود إلى اختلاف زوايا النظر النقدية ، أو أن يركّز ناقد على جانب في الرواية ويغفل جوانب أخرى فَيجري تصنيفاً مجزوءاً لهذا العمل ، مما يفضي في نهاية المطاف إلى تعدد التصنيفات .

وسأحاول _ آتياً _ بيان هذه الاشكاليات المصاحبة لتصنيف الأعمال الروائية ، وتفصيل القول فيها ، والوقوف عند أهم الأعمال المخْتَلَف حولها ، والكشف عن عوامل هذا الاضطراب .

### 1_ الرّواية الرّومانسية :

تعد "الرواية الرومانسية العربية" * في أحد وجوهها المنجز " الفني " ، الذي نقل الرواية من مرحلة المخاض إلى الولادة الحقيقية التي اقتربت من الشّكل الفني للرواية / النّموذج في نسختها الأوروبية ، لذلك يؤرخ _ في أغلب الأحيان _ لبداية الرواية العربية بـ رواية " زينب " 1914 لمحمد حسين هيكل ، التي تعد بالإضافة إلى رواية " الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران الأثرين الرومانسيين الأبرزين في الرواية العربية [1] .

وشيئاً فشيئاً بدأت الجهود الإبداعية في الالتفات إلى الرواية بالتّزامن مع شيوع التيار الرومانسي ، وغالباً ما يبدأ التأريخ النقدي الروائي العربي بذكر "الرواية الرومانسية" كأول رواية ظهرت في البدايات ، وكأن استجابة الروائي الأول في مختلف الأقطار العربية كانت استجابة رومانسية ، ولِئن كانت هذه حالة عامة انسحبت على جلّ النتاج الروائي الأول في التاريخ الروائي العربي ، فإن الحالة ذاتها قد انسحبت أيضاً على النتاج الروائي الشخصي على مستوى الأفراد ، فكانت المراحل الأولى في نتاج نجيب محفوظ مثلاً " **تاريخية**

---

* وقبل أن يظهر التيار الرومانسي بفنيته وفلسفته في الأدب العربي ، كان يطلق على الروايات التي تقوم على عقدة غرامية بسيطة، والتي تشبه الحكاية الشعبية في فنيتها وسردها اسم " رواية غرامية " أو " عاطفية " .

[1] سعيد،خالدة : حركية الإبداع ، ص 205 .

**رومانسية** "[1]، ومن ثم انطلق بعد رومانسيته هذه إلى آفاق الاتجاه الواقعي ، وكذلك الحال بالنسبة ليوسف السباعي ، وغيرهما .

ويبدو مما سبق ، وكأن الرومانسية قد شكّلت المهاد النظري والإبداعي والجمالي للرواية والروائيين العرب ، وبدت وكأنها منطلق لازم ومرحلة ضرورية من مراحل الخلق الروائي لا بد أن تمر بها القطاعات الرائدة المبدعة ، فالرواية الرومانسية العربية ، والحال هذه ، لم تكن سوى رواية " **تأسيس** " أو " **تجريب فني** " بمعنى محاولة في ارتياد مجاهل هذا الشكل الجديد في الأدب العربي ، واكتشاف بنيته ، والتمرس على كتابته ؛ لذلك غالباً ما كانت تشكو تلك الروايات من كل ما يسِم هذه المرحلة التأسيسية من ضعف في التركيب ، وتفكّك في البناء الفني، وسذاجة في المعالجة الروائية تتناسب و حال الريادة والسؤال الذي يطرح نفسه هو : كيف نظر النقاد العرب إلى هذا النوع الروائي ؟ وكيف عرفوه ؟ وهل ثمة خلاف في التعريف نتج عنه خلاف في التّصنيف ؟

لا ريب في أن ظروف النشأة التي رافقت الرواية الرومانسية العربية في مرحلة الثلاثينيات من القرن الماضي فرضت استحقاقاتها على بنية هذه الرواية ، ووسمت الرواية الرومانسية العربية بسمات خاصة امتازت بها وتميزت عن الرواية الرومانسية الغربية ، إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار أن المرجعيات الحضارية لكلتا الروايتين متباينة ، وأن الروائيين الرومانسيين العرب قد تأثّروا بالرواية الرومانسية الأوروبية في مظانّها أو فيما تُرجم منها ، دون أن يتأثّروا بالفكر الرومانسي ، بمعنى أنهم تأثروا بالمنجز الفني للمذهب الرومانسي ، دون أن ينطلقوا من فضاء فلسفي فكري يتيح لهم حرية الإفادة والإضافة والإبداع ، مما جعل الرواية الرومانسية العربية تبدو في أحسن حالاتها صورة مشوهة عن الرواية الرومانسية الغربية ، الأمر الذي يدفع بنا إلى القول بصعوبة الجمع بين الروايتين الرومانسيتين العربية والغربية تحت تعريف واحد .

و يرى طه وادي : بأن الرومانسيين العرب قد " تأثّروا فعلياً بالروائيين والأدباء الرومانسيين ، أكثر من تأثرهم بالقواعد العامة للمذهب الرومانسي ، الذي كان قد بهت، و تلاشى تقريباً في مهاده "[2] .

وهذا التّأثر " السطحي " أو " الخارجي " يجعل من الرواية العربية بعيدة عن المنجزات الفكرية التي حقّقتها الرومانسية الغربية ، ويقصر تأثّرها على جوانب فنية محدودة، وعلى الرغم من ارتباط الرواية الرومانسية العربية بما أُثِر عن مثيلتها الغربية من" التعبير عن

---

[1] راغب،نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، ص 25 ، 28 ، 40 ، 51 ، 52 .

[2] وادي ،طه: صورة المرأة في الرواية المعاصر ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ص 18

الشعور بالوحدة والحزن الناشىء عن القلق الذي يدفع إلى الهروب من الواقع "[1] إلا أنها لم تستطع التقاط الحس الثوري الذي نادت به الرومانسية الغربية في أصل نشأتها كحركة تحرر وتمرد سياسي ، أي أن الرواية الرومانسية العربية لم تستطع خلق فعلها الثّوري ، فظلّت حبيسة الروائي / البطل ، و لم ترقَ إلى مراحل التغيير والثورة المنوطة بها بحسب أدبيات الرومانسية الغربية .

فقد تميزت الرومانسية الغربية بنزعتها نحو التحرر والإنطلاق ، واتجهت نحو إبداع أعمال فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد "الثورة الفرنسية" [2] ، فقد كانت الحرية أسطورة العصر،و الخلفية التي صدر عنها الرومانسيون في ثورتهم العقلية والعاطفية والسياسية جميعاً ، وكانوا الأكثر إحساساً بمطالب التحرر ودواعي الانطلاق [3].

وإن كان "طه وادي" قد رد أسباب عدم تأثّر الرواية الرومانسية العربية بالدعوة الاجتماعية الثائرة الخاصة بتحرير الفرد والمجتمع التي أطلقتها الرومانسية الغربية، إلى الظروف السياسية المضطربة التي جعلت من الرومانسية ولا سيما في البدايات سبيلاً إلى الهروب من مواجهة العصر ومتطلباته ، فإن "غالي شكري" يضيف إلى ذلك بأن الرومانسية العربية قد ولدت في أجواء مختلفة ، فقد ظهرت ترجمةً وتأليفاً في ظلّ مرحلة حضارية شديدة التخلّف ، وفي ظلّ مجتمع عديم الجذور الديمقراطية ، وفي ظلّ لقاء غير ودي على الإطلاق مع أوروبا ، وفي ظلّ أرضية بلا تراث حقيقي للمذاهب الفنية [4].

وتأسيساً على هذه المفارقة في النشأة بين الروايتين الرومانسيتين العربية والغربية ، فإن طه وادي يرى بأن الرواية العربية من خلال الإطار الرومانسي سلكت أحد سبيلين : إما الالتفاف والانغلاق حول عاطفة فرد يؤرقه الحرمان من الحب والشوق إلى السعادة العاطفية ، أو الالتجاء إلى الإطار التاريخي هرباً من الحاضر والواقع [5].

وهذا الذي دفع بالنقاد إلى رسم حدود "النوع الروائي الرومانسي" العربي بناء على هذين السبيلين،و برزت دعوات كثيرة في النقد العربي ترمي إلى ضرورة إعادة فهم " المصطلح الروائي الرومانسي" الوافد بما يتناسب و التجربة المحلية الوليدة التي تغاير في القليل أو الكثير التجربة الوافدة ، فالنقد مطالب ببلورة المصطلح وتحديده كلما أوغلت التجربة المحلية في النضوج والتميز ، فما من شك أن هذه التجربة في السياق التاريخي للرواية العربية قد حذفت

---

[1] وهبه،مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، ص 488 .

[2] النساج ، سيد حامد: في الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب ، ص 9 .

[3] مرزوق،حلمي : الرومانتيكية والواقعية في الأدب ، دار النهضة العربية ، بيروت 1983 ، ص 47 .

[4] شكري ،غالي: معنى المأساة في الرواية العربية : ص 55 .

[5] وادي ،طه: صورة المرأة في الرواية المعاصرة : ص 20 .

وعدلت وأضافت إلى التجربة الفنية الوافدة، مما يدفع دفعاً حثيثاً إلى إعادة النظر في المصطلح الأصلي[1].

أي أن النّقد العربي الآن مطالب بتحديد المصطلحات التّصنيفية الروائية المذهبية بما يتناسب و التّجربة الإبداعية العربية دون أن يتّكئ على المنجز الغربي وحده ، وهذا يتّطلب استئناف النّظر في الروايات الرومانسية العربية وتحديد سماتها البنيوية والفنية والمضمونية ، لرسم حدود المصطلح الفني العربي ، وإقامة خصوصيته المنبثقة من داخل الظّاهرة الفنية الروائية العربية.

وبحسب النّقاد يرى أحمد أبو مطر بأن أكثر ما امتازت به الروايات الرومانسية العربية ، "الصبغة الذاتية" المتمثّلة في انعكاس الحياة الخاصة للمؤلف على حياة الشخصيات الروائية[2] ، ويرى إبراهيم السعافين بأن هذه الروايات راحت تعبر عن إحساس فردي تجاه الظروف والقضايا المختلفة [3] ، ويتفق معه سيد النساج إذ أمكن ملاحظة تركيز بعض الأعمال على معالجة التجارب الذاتية والعاطفية [4] ، مما يدفع إلى القول ، بأن "الذّاتية" هي السمة الأبرز في عمل الروائيين الرومانسيين العرب ، إذ" اتضحت الذاتية المسرفة في رواية الأجنحة المتكسرة "[5]، و رواية زينب " كان فيها قدر أكبر من الذاتية ومن الإحساس بالأنا " [6].

وإذا كان بالإمكان التقاط سمات عامة مشتركة بين الروايات الرومانسية العربية ، فإنها تتسم بتأثرها الشّديد بالجوانب الذّاتية وما يلحق هذا من اهتمام بشخصية محورية غالباً ماتكون شخصية الروائي نفسه ، الأمر الذي دفع ببعض النّقاد إلى أن ينظروا إلى الروايات الرومانسية من زاوية نقدية تصنيفية تركّز النظر على هذه السمة الظاهرة ، وترى بأنها تصلح لأن تشكّل نوعاً روائياً قائماً بذاته ، فهو وإن ظلّ مرتبطاً بدائرة النوع الرومانسي الكبير إلا أنّه يمتاز عنه .

ويبدو هذا الأمر جلياً عند تعرض النقاد لرواية " زينب " فقد عدها غير ناقد بأنها "**رواية رومانسية**" كما ذهب إلى ذلك على _ سبيل المثال_ عبد الرحمن ياغي وسيد حامد النساج وخالدة سعيد ، بالنظر إلى الاطار العام [7]، فيما صنّفها عبد المحسن طه بدر" **رواية**

---

[1] شكري،غالي : معنى المأساة في الرواية العربية ، ص208 .
[2] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني : ص105 .
[3] السعافين ،إبراهيم: تطور الرواية العربية في بلاد الشام : ص 198 .
[4] السعافين،إبراهيم : الرواية في الأردن : ص 33 .
[5] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، ص 240 .
[6] النساج، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية ، ص 60 .
[7] السابق نفسه : ص 60 / ياغي ،عبد الرحمن : الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ ، دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1972، ص 55 / سعيد،خالدة : حركية الابداع ،ص ص205 .

**الترجمة الذاتية** "[1] حيث رأى أنها تعبر : " عن أزمة الرواية في عصر محمد حسين هيكل وعجزها عن تجاوز إطار الذات ، واعتبارها حلقة من حلقات الأديب "[2] ، فعبد المحسن طه بدر قد نظر إلى خصوصية التجربة الإبداعية العربية في إطارها الحضاري والفني ، فالرومانسي العربي _ آنذاك _ كان قد بدأ يتلمس طريق الرواية متوسلاً الشّكل الروائي بما يسِم التجارب الأولى من نزوع ذاتي ، وذلك لسهولة وقُرب الحديث عن الذّات ، وعليه فإن الناقد قد رأى أن الرومانسية العربية _ في بداياتها _ لم تكن في أحسن حالاتها إلا مقلّدة لجزئية " الذاتية " فحسب وهي التي لا يصلح معها تصنيف الرواية بأنها " رومانسية " ، فالرومانسية وإن تميزت بالنزوع الذّاتي، إلا أنها تتمتع بجملة خصائص وسمات فنية وفكرية تتجاوز هذه الجزئية .

وعليه يمكن النّظر إلى " زينب" تصنيفياً بأنها الأقرب إلى نوع "السيرة" ، وكتابة "الترجمة الذاتية" منها إلى حقيقة " الرواية الرومانسية " ، وعليه يفسر بدر ، توقف كتّاب الرواية في مصر عند العمل الأول لكونهم لا يجدون حافزاً يدفع بهم إلى تسجيل التجارب العاطفية التي تحدث في مراحل حياتهم الأخرى بعد مرحلة الشباب [3].

ومن هنا فإن " زينب " التي تعد الأثر الرومانسي الروائي الأبرز في الأدب العربي ، يمكن تناولها تصنيفياً من زاوية أخرى ، إذ يبدو تطبيق المذهب الرومانسي فنياً في " زينب" مشروخاً وفاقداً لكثير من خصائصه المميزة ، ويتفق مع هذا الرأي " علي الراعي " الذي رأى بأن أهم ما يمتاز به المذهب الرومانسي هو " التركيز على الطبيعة وإيثارها بالدور الرئيسي حيث تمثّل للرومانسيين مصدر الإلهام ومنبع الأحداث الكبرى " إلا أن هيكل لم يتابع الرومانسيين في هذا المنزع فيجعل "الريف المصري" هو بطل الرواية ، بل اتّجه نحو تقديم أوصاف بدت جامدة متكررة مليئة بالكليشهات والأحاسيس الملساء ،فجاء وصفاً ميكانيكياً للطبيعة [4].

ويرى إبراهيم السعافين أن أكثر ما غاب على بنية الروايات الرومانسية العربية هو " الاهتمام بالشخصيات والتركيز عليها ، إذ تنصب عناية المؤلف في هذه الروايات على شخصية محورية أو مركزية بعينها ، وبناء على ذلك اختار السعافين أن يطلق تصنيفياً على بعضها " **رواية الشخصية**"[5] .

---

[1] بدر،عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية ، ص 73.

2 بدر، عبد المحسن طه : الروائي والأرض ، دار المعارف ، مصر ، 1979 ، ط2 ، ص 61 ، 63.

[3] السابق نفسه : ص 65 ، 80 .

4الراعي، علي : دراسات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1964 ، ص 42 .

[5] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام : ص 249 .

فالرواية الرومانسية العربية _ ولا سيما في البدايات _ لم تكن تتمثّل المذهب الرومانسي ، بل كانت تتبع جهود بعض الرومانسيين الغربيين ، وتحاول تقليد أعمالهم الروائية ، متوسلة شكلاً أقرب إلى " الرواية " إلا أنّه ظلّ أسير ما يلازم المحاولات الأولى من ذاتية مسرفة ، الأمر الذي دفع ببعض النقاد إلى نفي السمة الرومانسية عن تلك الروايات وتصنيفها " رواية الترجمة الذاتية " أو "رواية الشخصية".

وعلى أي حال فإن الرواية الرومانسية العربية ، بسماتها السابقة ، اختارت أن تنبت عن الواقع العربي لا أن تمثلّه في مراحله المضطربة آنذاك ، وأن تحصر اهتمامها بفرد جلّ ما يقاسيه آلامه الذّاتية ، وهي بهذا تكون قد حققت انفصالها الفعلي عن المجتمعات العربية، وإن كان من أمر يسجل للرواية الرومانسية العربية فإنها قد نجحت في شقّ طريق كان يبدو صعباً في التأسيس لفن الرواية ، وتخليص اللغة الروائية من سلطة البلاغة التقليدية ، واقتراب هذه اللغة شيئاً فشيئاً من البساطة والوضوح .

**_ أنواع الرواية الرومانسية العربيّة :**

سجل النقد العربي أنواعاً عدة للرواية الرومانسية ، صدرت عن الرؤية الفنية والمضمونية العامة للرواية الرومانسية ، إلا أنها اكتسبت مغايراتها من تخصصها في موضوع أو قضية محددة ، أكسبها صفة النّوع الفرعي ، وهي :

**1.الرواية الرومانسية التاريخية** : وتعد أكبر " الأنواع الصغرى" للرواية الرومانسية التي عرفها النقد العربي ،وهو النوع الذي "ميز الرواية الرومانسية وشهد على الاتساع الحقيقي لحدود هذا النوع، ولقد أصبحت "الرواية الرومانسية التاريخية " رواية شعبية بلا منازع نظراً لاتساع قرائها . ولذلك تنوعت أشكالها وتعدد كتابها"[1].

يذهب طه وادي إلى أن الرواية الرومانسية العربية لم تراوح أحد هذين الوجهين :" إما الالتفاف والانغلاق حول عاطفة فرد يؤرقه الحرمان من الحب والشوق إلى السعادة العاطفية أو الالتجاء إلى الإطار التاريخي هرباً من الحاضر والواقع "[2]، وعليه فإن "**الرواية التاريخية**" في أصل منشأها قد ترعرعت في أحضان الرومانسية ، ومن ثم حققت تميزها النّوعي المستقل وأصبح لها مفهومها الخاص هذا من جانب ، ومن آخر فإن الرومانسيين التاريخيين العرب كما يرى طه وادي قد اتّخذوا من الإطار التاريخي وسيلة للهروب من مواجهة الواقع

---

[1] الباردي،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص 33 .

[2] وادي،طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة : ص 20 .

المأزوم آنذاك ، وهذا الذي منح _ برأيه _ هذا النوع تميزه واستقلاله عن النوعين المجاورين " الرواية الرومانسية " و" الرواية التاريخية " .

إلاّ أن محمد يوسف نجم يختلف مع هذه الوجهة ويرى " أن الذين تفاعلوا مع التاريخ روائياًلم ينحصروا داخل الإطار الهروبي بل طرحوا جانباً جديداً يلتصق بالواقع أكثر ، ويعايش الآمال اللصيقة بالحياة وإن لم يعالجها معالجة واضحة ،فقد كانت محاولتهم هي إحياء الماضي في خيال الأمة ليحرك فيها إحساساً بذاتها وحاضرها الذي هو امتداد لذاك الماضي "[1].

ويتفق مع هذه الرؤية نبيل راغب الذي رأى بأن الروائيين الرومانسيون قد ركّزوا " في نظرتهم إلى التاريخ على الاهتمام بإحياء الجوانب الإنسانية فيه بحيث تكون الفكرة التاريخية مبنية على أشد الحقائق وضوحاً ، وقد استلهموا في _ الأغاب الأعم _ التاريخ المحلي الذي أوحى إليهم بتمجيد الوطن والإشادة بأبنائه والحماسة للأحداث التي سجلها " ويرى النّاقد أن الذي يعطي هذا النوع بعده الرومانسي لا يتمثّل في إطار الهروب من الواقع بل في البناء الفني ، ويضرب مثالاً على ذلك بروايات نجيب محفوظ "الرومانسية التاريخية "التي بناها بناء رومانسياً خالصاً ،إذ حاول أن يتخلّص من سيطرة العرض التاريخي الممل على رواياته ، بالاسهاب في وصف مناظر الطبيعة الساحرة ، أو وصف المعارك الحربية ، و جعل العقدة تنبني على قصة غرامية، مما جعل الحب يبدو وكأنه البطل الفعلي في رواياته[2].

و كان محفوظ في _ بعض الأحيان _ينزع إلى خلق جو رومانسي يقترب من تلك الأجواء التي سادت بعد ذلك بمدة طويلة في " الثلاثية " ، وبناء على ذلك يرى نبيل راغب بأن بذرة الرومانسية كانت موجودة عنده منذ أن أخرج أولى رواياته [3].

وعليه فإن النقاد الذين تناولوا هذا النوع التصنيفي المزدوج " الرومانسي والتاريخي " قد اتّفقوا بأن الشق الثاني منه يقوم على تناول أو توظيف حادثة تاريخية ما بغض النظر عن الحقبة الزمنية المستهدفة سواء أكانت إسلامية أم فرعونية أم غيرها ، إلا أنهم قد اختلفوا في الشقّ الأول وماهية العناصر التي تكسب هذا النوع سمته " الرومانسية " فعلى حين قال بعضهم بأن طبيعة اللجوء إلى التاريخ تعد "وسيلة هروبية " وهي من الوجهات الأساسية في النّظر والفهم " العربي " _ إن جاز القول _ للرومانسية ، رأى آخرون بأن فنية وأسلوبية المعالجة التي تقوم على اللجوء إلى الطبيعة والاسهاب في وصفها ، واقامة البناء الفني على عقدة غرامية هو الذي يمنح هذا النوع امتيازه "الرومانسي ". 2. **الرواية الرومانسية الاجتماعية** : وهي

---

[1] نجم، محمد يوسف: فن القصة ، ط3 ،ص 161 .
[2] راغب،نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، ص 40 ، 65.
[3] السابق نفسه : ص 29 .

الروايات التي انطلقت من المفهوم الرومانسي لتعالج قضية اجتماعية ، وتمتاز بأنها تحمل طابعاً عاطفياً ثائراً ، وغالباً ما تُصور الشخصيات الرئيسة فيها بأنها ضحية من ضحايا المجتمع ، وهذا النوع يتوسل أسلوباً خطابياً في عرض أفكاره والدفاع عنها ينطلق من ذات الكاتب / الراوي ، وينطق بصوته ، وغالباً ما تمتاز طرق معالجتها بما أُثر عن الرومانسيين :" في الاهتمام بالإنسان الفرد ، والإحساس بالذاتية والفردية ، وسيطرة الحزن والانطواء على أبطال الرواية ، وكثرة تذمرهم وثورتهم على ظروف حياتهم"[1] .

وقد كثرت الموضوعات التي عالجتها الرواية الاجتماعية في _ بلاد الشام _ كثرة واضحة مما ينسجم وطبيعة الرومانسيين الذين لم يتفقوا جميعاً في التعبير عن القضايا المختلفة التي عالجتها الرومانسية [2] .

ويمكن أن نمثّل على هذا النّوع بـ**"الرواية الرومانسية الاجتماعية الفلسطينية"** ، وقد عرفها أحمد أبو مطر بقوله إنها قد " ظهرت تحديداً عقب " النّكبة " إذ اتجه الروائيون آنذاك لتصوير الآثار الاجتماعية التي ألحقتها النكبة بالفلسطينيين ، لا سيما تلك الجوانب التي كان من المحال أن تغيب عن وجدان الكاتب الرومانسي الذي يجعل من الانسان الفرد موضع اهتمامه لا سيما الفرد الذي تسحقه "النكبة" و التي ألحقت به مزيداً من الأضرار المعنوية والمادية[3].

ويلاحظ أن الناقد قد قدم تعريفه لهذا النوع منطلقاً من فنية المعالجة الرومانسية التي تقوم على الاهتمام بالفرد وهمومه ومشكلاته ، وعلى القضية " الاجتماعية " المعالَجة في هذه الأعمال ، مما دفعه إلى تبني هذا التصنيف ، إلا أنه يرى أن "الرواية الرومانسية الاجتماعية" كانت شكلاً ومضموناً دون المستوى في تعبيرها عن جوانب المجتمع الفلسطيني عقب "النكبة" في الجانبين الخاص والعام . حيث لم يتمكن الكتّاب من إعطاء المأساة " النكبة " بعداً إنسانياً شاملاً يقارب الحجم الحقيقي لأصولها في الواقع [4] .

وأشار إلى ذلك إبراهيم السعافين وذهب إلى أن ضعف المعالجة الفنية قد وسم النّوعين الرئيسين للرواية الرومانسية : **التاريخية و الاجتماعية** [5].

---

[1] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص81 .

[2] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، 217 .

[3] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني : ص 81 .

[4] السابق نفسه : ص 104 .

[5] السعافين ،إبراهيم: تطور الرواية العربية في بلاد الشام : ص 199 .

3.**الرواية الرومانسية السياسية** :وهو النوع الذي درج في " الرواية الفلسطينية " و يرمي إلى معالجة المشكلات التي أفرزتها "النّكبة" اجتماعياً وسياسياً ، و يقف عند الكثير من جوانب هذه القضية، وما أعقبها والبدايات الأولى لمرحلة الثورة [1] .

إلا أن السبب الذي أخرج هذه الروايات من دائرة "**النوع الروائي السياسي**" إلى" **الرومانسيّ السياسيّ** " _ كما يرى أحمد أبو مطر _ هو " طريقة المعالجة التي كانت عند أغلب روائيي هذا النوع صراخاً خطابياً مباشراً أو تفجعاً ساذجاً ، وكانت ذات الكاتب تنعكس على لسان أبطاله ، إذ لم يكن من الممكن الفصل بين الذّات الفلسطينية وموضوع القضية "[2].

لذلك ظلّت هذه الروايات تعبر في حدود النّوع " **الرومانسي السياسي**" ولم تتجاوزه ، إذ انطلقت من الرومانسية بكل ما يسمها من " ذاتية " لتعالج موضوعاً سياسياً ، ففشلت في الخروج من المأزق الفردي ، وأخفقت في تجاوز حدود الذّات لتعالج موضوعاً عاماً ، الأمر الذي أدى إلى جعل هذا النوع لا يجاوز المرحلة الزمنية تلك .

**4.الرواية الرومانسية التعليمية** :تعد "التعليمية" من أقدم الفنون التي حاولت أن تتخذ شكلاً روائياً في الأدب العربي الحديث ، فاهتم الرواد بتثقيف المتلّقين وتعليمهم ، دون أن يهتموا بتقديم "رواية" من الناحية الفنية ، وكان أول من أسس هذا النوع هو " رفاعة الطهطاوي " في كتابه " تخليص الإبريز " وروايته المترجمة " مغامرات تليماك " [3].

أما النوع "الرومانسي التعليمي" : فينزع عند معالجته للقضايا الاجتماعية منزعاً توجيهياً أخلاقياً يتّجه نحو تمجيد الفضيلة الأخلاقية والدفاع عن الوطن ، ويبرز فيه صوت " الوعظ " و" الإرشاد " بصورة فجة مباشرة ، متوسلاً أسلوباً رومانسياً ، يخلو من العناية بالجانب الفني ، ويمثّل _ سليمان الأزرعي_ على هذا النوع بأعمال الرواد الرومانسيين في الرواية الأردنية [4].

5 .**الرواية الرومانسية التحليلية** : وهي الروايات التي تجمعها بصفة عامة الطريقة التحليلية النفسية في المعالجة الفنية للأحداث التي تتم في إطار رومانسي عام ، إذ ينهض بالسرد صوت الروائي الذي غالباً ما يقوم على " الاعتراف " والتعبير عن الذّات وتصوير تفاعلات النفس الداخلية .[5]

---

[1] أبو مطر ،أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 148 .
[2] السابق نفسه : ص 145 .
[3] بدر،عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف، 1963 ، ص 51 ، 66 .
[4] الأزرعي ،سليمان: فلسطين في الرواية الأردنية ، ص 47 ، 63 .
[5] وادي ،طه: صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص 86 .

ويختلف توظيف المنهج التحليلي عند الرومانسيين _ كما يرى طه وادي _ : فمنهم من تختفي آثار التعليل والتحليل الجامدة عنده تحت الفنية العالية لروايته الرومانسية ، ومنهم من تَغْلِب عليه النزعة العقلية والطريقة المنطقية في الوصف ؛ مما يبطّىء الحركة الدرامية للحدث وللشخصية الروائية ، على حساب الصوت الذّاتي للمحلّل / الراوي[1] .

إلا أن هذا النوع قد ورد عند شفيع السيد باسم " **الرواية الوجدانية التحليلية** " وعرفها بقوله : التي يركّز فيها الكاتب على النفس البشرية بما تحمل من نوازع وعواطف فيعمد إلى الكشف عنها وتحليلها ، واظهار مواطن الضعف والصراع فيها ، فيكون هم الروائي _هنا_ منصرفاً إلى تحليل عواطف النفس الإنسانية ، والتركيز على أزمة الإنسان الفرد بوجوهها المتعددة والنفاذ منها إلى تحليل أحاسيسه ومشاعره[2].

ويبدو أن اختلاف الاصطلاح مابين " رومانسية و وجدانية " لم ينفِ الاتفاق على تعريف هذا النوع الذي يشترك في الوجهة التحليلية النفسية .

### 6.الرواية الرومانسية الجديدة :

أشار طه وادي إلى أن الرومانسية من حيث الزمن مرت بمرحلتين [3] :

_ **المرحلة الأولى**، تبدأ برواية " زينب " 1914 وتستمر حتى عام 1944 حيث يعد هذا العام حاسماً في التّاريخ الروائي الرومانسي حيث كتب طه حسين روايته " دعاء الكروان " و إبراهيم المازني " إبراهيم الكاتب " وتوفيق الحكيم " عصفور من الشرق " .

_ **المرحلة الثانية** ، وتبدأ من عام 1945 ، وهو العام الذي شهد تحولاً في مسار الرواية العربية إلى الاتجاه الواقعي ، وشهد أيضاً ما أسماه طه وادي " **الرومانسية الجديدة** " ويعرفها بأنها من حيث المذهب لا تزال تتمثّل المبادىء التي نادت بها الرومانسية إبان شيوعها في الأدب العربي ، إلا أنّها اكتسبت سمة " الجديدة " نسبة إلى الروائيين الذين بدأوا كتابة الرواية في هذا العام متوسلين المذهب الرومانسي[4] من أمثال : محمد عبد الحليم عبدالله في روايته " اللقيطة " ، عبد الحميد جودة السحار في " قافلة الزمان " ، محمد سعيد العريان في " قطر الندى " ، ثم تلاهم يوسف السباعي ، وإحسان عبد القدوس ، وعلي أحمد باكثير .

---

[1] ويمثّل وادي على الاتجاه الأول برواية " إبراهيم الثاني " لإبراهيم المازني ، بينما الاتجاه الثاني يمثّله العقاد في روايته " سارة " السابق نفسه : ص89.

[2] السيد،شفيع : اتجاهات الرواية العربية ، دار المعارف ، 1978 ، القاهرة ، ص 67 .

[3] وادي،طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، مركز كتب الشرق الأوسط ، 1973 ، ط1 ، ص 63 .

[4] أشار طه وادي إلى أن الرومانسيين الجدد يختلقون عن الجيل الرومانسي السابق بأنّهم أقل أصالة وثقافة ، حيث كان محمد عبد الحليم عبد الله يتمتع بثقافة عربية خالصة ، ومؤلّفات عبد الحميد جودة السحار الدينية والأدبية تعبر عن ثقافة عربية أكثر سلفية من سابقيه وكذلك يوسف السباعي ، فكانوا أميل إلى البساطة والسلفية في الثقافة ، بالمقارنة مع سابقيهم الذين أكثروا من اطّلاعهم على الأدب الرومانسي الأوروبي في مظانّه / السابق نفسه : ص 132 .

وعلى الرغم من تأثير الرومانسية في الأدب العربي ، وشيوع أعمال كثيرة تمثّل هذا المذهب إلا أن جورج سالم صنّف الروايات الرومانسية بأنها " **روايات ما قبل الواقعية** "[1] ، في إشارة منه إلى ضعف تأثير الرومانسية وبساطته ، وبأنها ما كانت إلا " أزمة نمو بين الكلاسيكية والواقعية "[2] وإن كان لها من فضل فهو في الدفع باتجاه الواقعية .

## 2_ الرّواية الواقعيّة :

لئن كانت الرومانسية والواقعية قد ظهرتا رد فعل إزاء الكلاسيكية ، إلا أن كلاً منهما شقّت طريقةً مختلفةً ، ولِئن كان الواقع في أصل وضعه هو " واقع " واحد لجلّ المذاهب الأدبية ، إلا أنّه " يختلف من منظور كل منها الخاص ، فهو منظم مرتّب تقسيماً طبقياً لدى الكلاسيكين ، وهو في نفس الوقت متأزم ، حالم ، كئيب أحياناً ، وردي أحياناً أخرى ، شاعري في أغلب الأحيان لدى الرومانسيين ، بينما تجده " مكشوف " الأبعاد لدى الواقعيين "[3] .

فعرض الواقع اليومي ليس جديداً في تاريخ الآداب ، لكن الشيء الجديد الذي حاوله كتّاب الواقعية،

يقوم على أن الواقع اليومي لا يمثّل موضوعاً فحسب ، بل يعني حصر التعبير الكتابي في أشكال الظواهر والتعبير التي تحدث في الواقع اليومي [4]؛ فالاتجاه الواقعي في الفن والأدب هو الذي يعترف بوجود الواقع الموضوعي للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذّات في أثناء إبداع العمل الفني أو الأدبي ، فالواقعية قدمت نظرة اجتماعية شاملة حلّت محلّ النظرة الجزئية الفردية التي اصطبغت بصبغة شاعرية حالمة[5].

و يجب التأكيد هنا على أن الفن عموماً في جلّ المراحل التي قطعها كان ولايزال وطيد الصلة بالمجتمع لأنّه أولاً نوع من النشاط الاجتماعي ، وثانياً لأنّه يمثّل على الدوام شكلاً من أشكال العلاقة السائدة بين الكاتب وواقعه[6]، وعلى هذا يدور محور الدراسات التي تهتم بالتصنيف الواقعي.

---

[1] سالم ،جورج: المغامرة الروائية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1973 ، ص 23 .

[2] تيغيم ، بول فان : الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صياح الجهيم ، ج1 ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1981 ، ص20 .

[3] بدير،حلمي : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2002 ، ص 13 .

[4] لوكاتش ،جورج: دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلّوز ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،1972 ، ط2 ص40 .وفي هذا يؤكد لحمداني حميد أنه إذا كانت هناك فكرة رائجة بأن الرواية لم يكن لها اهتمام بالمجتمع قبل القرن الثامن عشر ، فهذا لا ينبغي أن يجعلنا نعتقد بأن الرواية قبل هذه الفترة كانت منفصلة تمام الإنفصال عن الهموم الاجتماعية ، لأن من شأن هذا الإعتقاد أن يعتبر الرواية مثلاً في القرون الوسطى قد سارت بمعزل عن الحركة التاريخية التي نشأت في أحضانها / حميد، لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1، 1985 ، ص 47 .

[5] النساج ،سيد: في الرومانسية والواقعية ، ص 77 ، 82 .

[6] حميد، لحمداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص 47 .

يبدو مفهوم الواقعية في أصل وضعه _ كما يشير إرنست فيشر _ " غامضاً ومطاطاً " فالواقعية إذ تُفْهم تارةً على أنها موقف أي الاعتراف بالواقع الموضوعي ، و تفهم تارةً أخرى على أنها أسلوب أو منهج ، وكثيراً ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين، لذا يبدو من الأجدى أن يقْتَصر "مفهوم الواقعية" على أنها أسلوب محدد دون أن يتحول هذا التعريف إلى حكم على العمل الفني"[1].

وقد انعكست هذه الضبابية في مفهوم "الواقعية" على الأدب العربي الذي لم يتطور _ لفظاً ومفهوماً_ نتيجة التأثر بالنصوص الروائية الواقعية"[2] كما حدث في الآداب الأوروبية ، بل عرف العرب الواقعية قبل أن يكتبوا الرواية الواقعية . وقد تردد هذا المصطلح كثيراً في الدوريات الأدبية اللبنانية والسورية والمصرية ، في بدايات القرن العشرين [3] .ويتّفق النّقاد على أن " محمد لطفي جمعة " في المقدمة التي كتبها لروايته " في وادي الهموم " 1905 ، كان أول من استخدم مفهوم الواقعية خلال هذه الفترة التاريخية المبكّرة ، وكان من الواضح أن مفهوم الواقعية _ عنده _ لا يزال في مهده ، ولم يتمثل تمثيلا واضحاً وحياً في أذهان الكتّاب ، كما أنه لم يكن من الطبيعي أن تلجأ الرواية التي لم تكن قد اكتملت فنياً لتأخذ بهذا المذهب أو ذاك[4].

فمحمد لطفي جمعة لم يذكر مصطلح " الواقعية " من حيث دلالاته على الاتجاه الأدبي _ الذي عرف وانتشر فيما بعد _ وإنما ذكر المعنى العام الشائع للواقعية ، وقد وردت " الواقعية " _بمعناها العام _ في مقدمة رواية" إحسان هانم " لعيسى عبيد 1921 ، الذي استخدم كلمة " الريالسيم " بمعنى" مذهب الحقائق " في نوع من ابتداع كلمة عربية، مما يدلّ على أن كلمة " الواقعية " لم تكن شائعة آنذاك [5].

ولاحقاً ، بدأ الرواد يلتفتون إلى " مذهب الحقائق "، الذّي يتخذ من المفاهيم الواقعية البسيطة منطلقاً له ، حيث " تكونت مدرسة أدبية جديدة سميت باسم " المدرسة الحديثة " أو " مدرسة الحقائق"[6] ، فكان التجديد في مفهوم هذه المدرسة هو الاتجاه نحو الواقع وتصويره

---

[1] فيشر،إرنست : ضرورة الفن ،ص 153 ، 154 ، 155 .
ويشير مجدي وهبه إلى أن الواقعية من حيث هي مذهب جمالي تعني : كل فن يحاول أن يمثّل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي ، ولقد ازدهرت الواقعية في الأدب الفرنسي في منتصف القرن التاسه هشر وذلك بقيادة فلوبير ، وكانت هذه المدرسة تتميز بالقصص الواقعي الذي تكاد تكون موضوعاته قد اشتقت من حوادث قد ذكرت فعلاً في الصحف اليومية ، أو تكون مبنية على وثائق تاريخية تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية تصويراً تتلاشى فيه أهواء الكاتب الشخصية ، وهذه هي الدراسة التي ينسج على منوالها القصاصون المحدثون في العالم العربي / وهبه،مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، ص 467 .

[2] وهبة،مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، ص 57 .

[3] الفيصل ،سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 234 .

[4] بدير ،حلمي : الاتجاه الواقعي في الرواية الحديثة ، ص 91 .

[5] الفيصل ، سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 47 .

[6] خضر ،عباس : القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 ، الدار القومية ، 1966 .

تصويراً آلياً أي كما هو بما فيه من قضايا ومشاكل ، ولم يقتصروا على الجانب النظري بل حاولوا تطبيق هذه المبادىء عملياً ، وكان من اللافت توجههم إلى "القصة القصيرة" في البداية وذلك لسهولة التطبيق عليها ، ولسرعة نشرها ، وانتشارها .

ويبدو واضحاً أن الظروف التي صاحبت بدايات الاتجاه الواقعي في الرواية العربية حالت دون التعمق في المذهب الغربي ، ورغم أن الحديث عن "المذهب الواقعي" من حيث هو مذهب أدبي قد تردد مع بداية هذا القرن ، إلا أن النماذج التي قُدمت خلال هذه الفترة لم تستطع أن تحول المفهوم النظري إلى مفهوم فني تجريبي واضح ، أو أن يمثل استيعاب المذهب استيعاباً فنياً حقيقياً ، ومن هنا انتشر معنى الواقعية في مفهومها المبسط _كما يشير حلمي بدير _الذي يقوم على أنها "مجرد استيعاب حقائق الواقع دون الخوض في تجارب الخيال"[1].

وهذا المفهوم الذي يقوم على التعريف بأسس المذهب ومبادئه بمعارضة مبادىء الرومانسية قد دار في النّقد العربي دوراناً لافتاً ، ولم يقتصر على تلك البدايات فقط ، وبالرغم من أن نقاداً آخرين حاولوا أن يتتبّعوا أسس هذا المذهب وتعريفاته في مظانّه ، إلا أن هذا الفهم ظلّ يلقي بظلاله ؛ مما أحدث تجاوراً بين الفهم القديم والجديد، وهذا الأخير يتباين _ بطبيعة الحال _ من ناقد إلى آخر بحسب مصادر ترجمته ، وخلفيته الثقافية ، مما أحدث إرباكاً شديداً في تحديد هذا المفهوم .

فقد أشار محمد مندور ، بأن مصطلح "الأدب الواقعي" يختلف من ناقد إلى آخر، فهو عند أحدهم : الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهاويمه ، وعند آخر يفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادة موضوعه من حياة عامة الشعب ومشاكله ، وهو بهذا المعنى يعارض أدب " الأبراج العاجية " أي أرستقراطية الفكر والخيال ، وقد يفهم منه أنّه الأدب الموضوعي ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي[2].

وهذا الخلط في تحديد مفهوم الواقعية انسحب بدوره على مصطلح الواقعية في الرواية، فقد تحول من مصطلح كاشف، موضح إلى مصطلح غامض وضبابي يعود غموضه إلى أن المفهوم السائد للواقعية في الأدب العربي يشير _ في أبسط حالاته وأكثرها شيوعاً _ إلى تصوير الواقع والانصراف عن الخيال .وجلي أن هذا الفهم قد ينسحب على جلّ الأنواع

---

[1] بدير،حلمي : الاتجاه الواقعي في الرواية الحديثة :ص ص 95 ، 68 .
وكان من اللافت أن الفترة الواقعة بين الثورتين 1919 _ 1952 حركة فعالة متطورة في كافة مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية وكان من الواضح أن الفكر في مصر بدأ يتجه منحى واقعياً ، بمعنى الاتجاه الإصلاحي قد أخذ ينمو ويأخذ شكلاً إيجابياً فعالاً .

[2] مندور،محمد : الأدب ومذاهبه ، ص 82 ،83 .

الروائية ، كالرواية الاجتماعية والسياسية والتاريخية ، بمعنى أنه لا يعد مميزاً نوعياً ، إذا تذكرنا أن الرواية لا تخلو من تمثيل الواقع ، بما في ذلك الرومانسية منها .

ويبدو هذا الخلط في المفاهيم واضحاً عند تصدي النّقاد لتصنيف الأعمال الأولى التي أرهصت بالمذهب الواقعي ، فقد انقسم النّقاد إلى اتجاهين ، فمن قائل بأنها " واقعية " إلى نافٍ هذه السمة عنها:

ففي كتابه " الواقعية في الأدب العربي " يشير محمد عبد الله إلى البدايات الروائية الواقعية الأولى بقوله:" إن هناك روايات تعد ركيزة الواقعية المصرية وهي على سبيل الحصر : " في وادي الهموم " لمحمد لطفي جمعة 1905 ، و " عذراء دنشواي " 1906 لمحمود طاهر حقي ، و " ثريا " 1922 لعيسى عبيد ، و" رجب أفندي " 1928 ، و" الأطلال " 1934 لمحمود تيمور ، " حواء بلا آدم " 1934 لمحمود طاهر لاشين"[1] .

ويصنّف الناقد هذه الروايات بأنها " واقعية " بالنظر إلى ما شاع من مفهوم مبسط للمذهب الواقعي يقوم على التوجه إلى الواقع[2] ،وقياساً بماساد آنذاك من روايات أخرى تحمل السمة الرومانسية ، وتهوم في عوالم الخيال .

وهو بهذا يصنّف عملي " في وادي الهموم " و " عذراء دنشواي " واقعيين ، على الرغم من أنّهما كليهما يسبقان الحدود الزمنية " للرواية الفنية الأولى " في الأدب العربي أي لم تتحقق فيهما الشّروط التي تجعل منهما روايتين بالمعنى الفني ، وغني عن القول أن التّلازم بين " الفنية " و" المذهبية " هو الحد الذي يدخِل العمل دائرة " النّوع الروائي الواقعي " .

إلاّ أن اللافت في دعاة هذا المذهب هو تصنيفهم لرواية " زينب " بأنّها " رواية واقعية " ، فقد أرخ سمر روحي الفيصل[3] و محمد عبد الله لأول رواية واقعية بـ" زينب "، إذ أشار الأخير بأن الرواية الواقعية بدأت أولاً بالتوجه إلى الشّخصية مثل رواية "زينب" ، ومن ثم انتقلت إلى الشخصية في موقف تتفاعل فيه مع غيرها ، أي إلى المجتمع ، فاتّساع الشريحة الاجتماعية توطئة للتقليل من أهمية الشخصية الفردية[4] .

وعليه فإن محمد عبد الله جعل من " اتّساع الشريحة الاجتماعية في رواية " زينب " معياراً لإدخالها حومة" الرواية الواقعية " ، ويضيف إلى أن هذه الرواية قد تحقّقت فيها سمات أخرى اقتربت بها من الحس الواقعي ، فقد جاءت بين "العامية والفصحى ، و اتخّذت لنفسها لغة بعيدة

---

[1] عبدالله ، محمد : الواقعية في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991 ، ص 246 .

[2] السابق نفسه : ص 246 .

[3] الفيصل،سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 48 .

[4] عبدالله ، محمد : الواقعية في الرواية : ص 570 .

عن اصطناع الفصاحة ، و تخلّصت من شكل المقامة نهائياً " و أنها " جعلت من الحياة المصرية في أبرز قطاعاتها وأشملها وهو القطاع الريفي مجالاً لاهتمامها "[1] .

وبناء على ما سبق فإن محمد عبد الله قد أقام معايير تصنيفه الواقعي " لرواية زينب" على عوامل موضوعية وأخرى فنية ، تتمثّل باستهداف الكاتب لشريحة اجتماعية كانت مهملة في السابق وهي "قطاع الفلاحين " ، واقتراب لغته من الحس الشّعبي إذ وظّف العامية في روايته ، وتخفّف شيئاً فشيئاً من الانغلاق حول الذات وتوجه نحو المجتمع .

وستكون هذه المعايير التي نادى بها محمد عبدالله مجال بحث ونقاش وتفنيد من دعاة الاتجاه الثاني ولا سيما حلمي بدير ، على نحو ما سنرى آتياً .

و يذهب بعض النقاد إلى تفنيد الدعوات القائلة بتصنيف " الأعمال الأولى ومنها " رواية زينب " بأنها " روايات واقعية " ، إذ يذهب حلمي بدير مثلاً إلى القول " إن الباحث المدقق في نوعيات الروايات التي قدمت للقارىء خلال الفترة التي تقع بين " تخليص الإبريز " وظهور " مذهب الحقائق " و الدعوة إليه عام 1920 على وجه التقريب ، لا يكاد يجد عدداً من الروايات التي يمكن أن يخضع لمقاييس الواقعية الفنية ، اللهم إلا بضعة أعمال لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة، وهي " حديث عيسى بن هشام " و " في وادي الهموم " لمحمد لطفي جمعة 1905 و " عذراء دنشواي " لمحمود طاهر حقي 1906 والتي أصبحت بمثابة تجريب للمنهج الواقعي في الإبداع الأدبي[2].

وهي لا تتعدى في رأيه أن تكون " تجريباً للمنهج الواقعي " وذلك لتوجههما إلى الواقع ؛ فهي تجمع بين : الاتجاه نحو حقائق الواقع الموضوعي " حديث عيسى بن هشام " ،و التصريح بالاتجاه الواقعي ومنهج زولا ومحاولة وضع رواية على نهجه " في وادي الهموم " ، و الاتجاه نحو حادثة واقعية لاستثمارها وإضافة جانب خيالي لها في محاولة بناء رواية فنية مثل " عذراء دنشواي ".[3] وقيمة هذه الأعمال لا تتجاوز كونها محاولات أسهمت في ظهور الاتجاه الواقعي، ونبهت على ضرورة الاتجاه نحو الواقع مقابل المضمون المخترع أو المضمون التاريخي ، وترجع أهمية كل منها إلى أنها لا تمثّل امتداداً طبيعياً لتطور الرواية " الفني " ، وإنما تمثّل جانباً من الجوانب في المفهوم العام للواقعية من حيث اعتمادها على حدث واقعي من أحداث المجتمع[4].

---

[1] عبدالله ، محمد : الواقعية في الرواية : ص 155 .
[2] بدير،حلمي : تطور الاتجاه الواقعي ، ص 70 .
[3] السابق نفسه ، ص 70 .
[4] السابق : ص 71 .

فالدارس يجعل من مبدأ التوجه نحو الواقع الموضوعي منطَلَقه في جعل تلك الأعمال رافداً بشكل أو بآخر للمذهب الواقعي ، إلا أنّه لم يصنّفها " روايات واقعية " كما ذهب محمد عبد الله، وذلك لأن هذه الأعمال لم تتمثّل النهج الفني للرواية من حيث هي نوع قائم بذاته ، بل كانت بمثابة إرهاص بالرواية ، وتجريب للمذهب الواقعي .

وفيما يتعلق برواية " زينب " فإن حلمي بدير يرد على محمد حسن عبد الله قوله " باتّساع الشريحة الاجتماعية في رواية زينب " وعدها مقياساً لواقعية الرواية ، إذ يرى بأن ما أثبته الكاتب على غلاف روايته " مناظر وأخلاق ريفية "* قد أوقع الكثيرين في الخلط والاضطراب ، من حيث إيحاؤه باتجاهه نحو المجتمع ، فيما تكشف القراءة النقدية لهذه الرواية عن " مشكلة فرد " مأزوم يعاني من وطأة من حوله ، فضلاً عن أن " حامد " _ الراوي وبطل الرواية _ يبدو الأقرب إلى حقيقة " المؤلف " [1] ، فالراوي هنا ينطق بصوت محمد حسين هيكل، ويتكلّم بحسه، ويؤرخ لذاته، ولا يحفل بالآخرين، ويكون همه منصباً على التوجه إلى الداخل " إذ عبرت " زينب " _ كما أشار عبد المحسن طه بدر _ عن أزمة الرواية في عصر محمد حسين هيكل، وعجزها عن تجاوز إطار الذات ، واعتبارها حلقة من حلقات الأديب "[2].

وعليه فإنه كان من الممكن أن تسمى الرواية " رواية حامد " في إشارة من حلمي بدير على أن الرواية تقوم على " الشخصية "[3] ، ويضيف إلى أن المسوغ القائل بأن محمد حسين هيكل قد عالج مشكلة الفلاحين ،وسلّط الضوء على معاناتهم، مسوغ واهٍ ؛ بالنّظر إلى أن دور "القرية" كان في مشكلة "زينب" هامشياً ، ويكاد هذا الدور يختفي تماماً في مشكلة "حامد " التي تنحصر في معاناة فتى مراهق وقد تحدث في القرية كما تحدث في المدينة[4] ، بمعنى انتفاء أي دور فعلي مؤثّر للقرية في هذه الرواية ، فالريف ومظاهر الطبيعة كانا في الرواية أشبه بظلال باهتة أمام عظمة الذّات في " شخصية حامد " فلم يكن تصوير الريف من أجل معالجة ظروفه الصعبة أو نقل معاناته، بل كان مسجلاً من وجهة نظر الراوي الذّاتية ، وبما يتعالق مع أناه .

وعليه فإن المعايير التي اعتمدها حلمي بدير قامت على استقراء الظاهرة الروائية من الداخل ، ووقفت عند مفهوم " النوع الروائي" الذي وإن كان يستند إلى معايير " خارج نصية " في

---

* وهو العنوان الفرعي الذي كان مثبتاً على غلاف الرواية ، بجانب العنوان الرئيسي " زينب ".

[1] السابق : ص 63.

[2] بدر،عبد المحسن طه : الروائي والأرض ، دار المعارف ، مصر ، 1979 ، ط2 ، ص 61 ، 63.

[3] بدير،حلمي : تطور الاتجاه الواقعي ، 63.

[4] السابق نفسه :ص 63 .

تمثّله لمذهب ما ، إلا أن الذي يجعل من أي عمل " رواية " بالمعنى الفني ، هو مجموعة من العوامل لم تكن حاضرة في تلك الأعمال التي صنّفت بأنها " روايات واقعية " ، وعليه فإن الناقد قد رأى أن هذه الأعمال كانت بمثابة تجريب للمذهب الواقعي، وإرهاص بالنوع الروائي.

وبحث عبد المحسن طه بدر مطولاً في اضطراب مصطلح " الواقعية " في الرواية ، واقترح مخرجاً نقدياً يسعف في تصنيف الروايات على أساس " واقعي أو غير واقعي " فهو يرى بأن التصنيف " الحقيقي " يجب أن يتم بناء على " وظيفة الرواية وفنييتها " لا على معايير عامة ومقاييس فضفاضة [1].

فإذا كتب الروائي _ مثلاً _ عملاً يقصد به الهروب من الواقع، وأقامه على فعل وأشخاص لا يخضعون لمنطق الفعل البشري فهذه " **رواية تسلية** " ، أما الرواية التي تصح أن تصنّف بأنها " واقعية " فهي التي تستطيع الكشف عن العوامل الفاعلة في واقع اجتماعي معين ، تؤكّد أن الموقف الواقعي المتزن هو الموقف الذي تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه ، وأن مشكلة فرد ما لا يمكن أن تحلّ وحدها ، فكل مشكلة مهما بدت فردية هي في الحقيقة مشكلة اجتماعية ، لا تخص صاحبها وحده ، وأن هذا التفاعل المستمر بين الفرد والمجتمع يعني حركة تغيير مستمرة في الطّرفين قائمة باستمرار ولا تتوقف قط" [2].

ويبدو من السابق أن انشغال النقاد في رصد " الأعمال الروائية الأولى " التي تمثّل المذهب الواقعي أو تعد إرهاصاً به ، هو الذي دفع بهم إلى الوقوع في الخلط والاضطراب في معالجتهم التأريخية للعمل الفني الأول ، هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإن شيوع مفهوم الواقعية على أسس تقوم فقط بمعارضة المبادىء الرومانسية ، أثّر على مفهوم الرواية الواقعية ولا سيما في البدايات ، بل أثّر بدوره أيضاً على تصنيفات بعض النقاد التي ترى في كل رواية تتجه إلى الواقع واقعية ، وهذا الذي دفع بكثير منهم إلى النّظر تصنيفياً لعدد من الأعمال بأنّها " واقعية " .

وجلي هنا أن التوجه نحو " زينب " في محاولات حثيثة للنبش في تلافيفها والتقاط أي سمة " واقعية " فيها ، يكتسب أهميته من كونها أول رواية " فنية " في الأدب العربي ، وبالتالي فإذا كانت واقعية، أو تحمل الملامح الواقعية ، فإن التأريخ بها له دلالته الفنية العظيمة ، ويكتسب قيمته _ إن جاز القول _ التّأصيلية ، ويصبح من السهل التصريح ، بأن الإرهاص بالواقعية بدأ بـ " في وادي الهموم " واكتمل فنياً بـ " زينب " .

---

[1] بدر،عبد المحسن طه : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، 1978 ، ص 235 .

[2] السابق نفسه : ص 235 .

وكما اختلف النقاد في مفهومهم للواقعية ، ورؤيتهم التصنيفية لعدد من الأعمال الروائية ، فإنهم قد اختلفوا أيضاً في الأنواع الروائية الواقعية وتباينوا في تعريفها ، وتصنيفها ، على نحو ما سيتضح آتياً.

**_أنواع الرّواية الواقعية:**

لا ريب أن الواقعية تعد من أكبر الاتجاهات الأدبية التي تمثّلها الروائيون ، وصدرت عنها أكبر الأعمال الروائية وأكثرها شهرة وعالمية ، فلم تقف الواقعية كالرومانسية مثلاً عند مبادئها الأولى لا تراوحها ، بل سعت منذ أن قامت على تصوير الواقع ، إلى تطوير فلسفتها وتوسيعها ، فقد لجأت إليها أكبر الاتجاهات الفكرية ، وأكثرها تأثيراً في العالم في القرن الماضي ألا وهي الماركسية ، وركنت إلى فلسفتها الفنية ، وأضافت إليها ، وروجت لها .

ومن خلال الوقوف عند التصنيفات الروائية التي عرضها النقد العربي للواقعية ، بإمكاننا تلمس هذا التطور فقد كان النقد العربي ومن بعده الروائيون، على تتبع دقيق لما يعتور الواقعية العالمية من تطور ، وما يتسلل إليها من فلسفات .

و تكمن الصعوبة في تتبع التصنيفات الروائية الواقعية ، بسبب كثرة الأنواع التي صدرت عنها، وليس أدلّ على هذا من الأنواع التي رصدها _ خادون الشمعة _ خلال عملية وقوفه عند مصطلح الواقعية ،فقد وجد أن" النقاد يستعملون مصطلحات كثيرة للدلالة على اتجاهات واقعية متنوعة من مثل : الواقعية النقدية ، الواقعية المستمرة ، الواقعية الدينامية ، الواقعية الخارجية ، الواقعية الشكلية ، الواقعية الواطئة ، الواقعية العالية ، الواقعية الساذجة ، الواقعية اللدنة ، الواقعية الموضوعية ، الواقعية الاشتراكية ، الواقعية الطبيعية ، الواقعية الذاتية ، السوبر ذاتية ...." [1]، وإن كانت مثل هذه الأنواع تعكس الاضطراب في شرح الاتجاهات المنضوية تحت لواء الواقعية ، واتساعها كفلسفة ، إلا أن بعضاً منها قد كُتب له الاستمرار والدوران في الكتب النقدية العالمية ، أما النقد العربي فعرف التصنيفات التالية :

**1. الرّواية الواقعية النقدّية :**

وهو النوع الذي يصدر عن الفلسفة الواقعية النقدية* ، التي تعرف أحياناً باسم " الواقعية الغربية " في مواجهة " الواقعية الاشتراكية " ويذهب محمد مندور إلى تعريفها بقوله : " هي

---

[1] الشمعة ،خلدون : مدخل إلى مصطلح الواقعية ، الموقف الأدبي ، ع أول أيار، دمشق ، 1978 ، ص 180 .

* يذهب صلاح فضل إلى أن " وصف الواقعية بالنقدية لم يأت عفواً ولا اعتباطاً وإنما جاء محصلة ناضجة لإعادة تقييم الاتجاه الواقعي وإثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة ، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية ،والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى ، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية/ صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ،ص35 وذهب سمر الفيصل إلى أن البحوث الأدبية الحديثة قد استعملت للواقعية صفات أخرى كالكبرى والصغرى والقديمة والفنية ، لكن الصفات كلها تلاشت آخر الأمر واستقرت " النقدية "/الفيصل، سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 16 .

فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظار أسود وترى الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والخطر هما الأجدر بين البشر لا المثالية والتفاؤل[1]" ، فأهم ميزات الواقعية النقدية النزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر المعاصرين ، وهي لا تدعو إلى فلسفة إيديولوجية معينة كما سنرى عند الاشتراكيين ، كما أنها لا تعطي حلولاً للمشكلات التي تطرحها ، بل تكتفي بعرضها وتحليلها [2].

ولاشك في أن النوع الروائي الواقعي النقدي ، قد انطلق من الأسس الجمالية السابقة ، وتمثّلها في توظيفه الروائي ، و وإذا زعمنا بأن " الواقعية النقدية " خطوة أكثر تقدماً وتطوراً ونضجاً في مجالها عن" الواقعية التقليدية " ، أدركنا مدى التطور والصعوبة الذي طال النوع الروائي من البسيط إلى النقدي"فتركيز الأضواء على الجوانب السلبية يحتاج إلى ذكاء حاد ويقظة ووعي وإدراك وثقافة ، فالواقعية النقدية إذن أكثر خبرة وأكثر إدراكاً للحركة المتفاعلة في المجتمع ولهذا كانت أكثر صعوبة في تعاملها مع الواقع الاجتماعي"[3] .

و ينطلق إبراهيم الفيومي من مجموعة من المعايير لتحديد النوع الروائي الواقعي النقدي ،تلك المعايير وإن استفادت من معطيات النقد الغربي، إلا أنّها حاولت قراءة التجارب الإبداعية الروائية في إطار خصوصية التجربة. فهو بدءاً يرى أن " مقياس نجاح الروائيين في كتابة هذا النوع كامن في اعترافهم بقيمة الواقع الموضوعي، وسعيهم إلى معرفته معرفة عميقة ، وتصويره تصويراً شاملاً، والتعبير عن "الموقف الانتقادي" يتمثّل في الرغبة في تعرية المجتمع وفضح تناقضاته ومحاولة اصلاحه[4] " فهو يلح على التعبير عن " الموقف الانتقادي " المنطلق من خصوصية المجتمعات العربية ، وتمثّل همومها ومشكلاتها ، ويجعل منه معياراً ضرورياً لرسم حدود النوع " الواقعي النقدي " ، وبناء عليه يطلق حكمه التقويمي لروايات الواقعية النقدية في بلاد الشام ، ويرى أنها نجحت في استلهام الواقع المعاصر للبيئات الشامية وركّزت على سلبيات هذا الواقع المتمثلة في تخلّف تلك المجتمعات سياسياً وفكرياً واجتماعياً[5].

---

[1] مندور، محمد : الأدب ومذاهبه ، ص 54

[2] بوشعير، الرشيد: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ، ط1 ، 1996 ، دمشق ، 39 ، 41 ، 55

[3] السابق نفسه : ص 153 .

[4] الفيصل ، سمر روحي: التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 205 ، 212 .

[5] الفيومي،إبراهيم : الرواية الواقعية في بلاد الشام ،ص 107.
وكان من أبرز رواد الواقعية النقدية : حنا مينا " المصابيح الزرق " ، " الشراع والعاصفة " ، نبيل سليمان :" ينداح الطوفان" و "السجن "و "ثلج الصيف "، غادة السمان : "بيروت 75 "و" كوابيس بيروت" ، عبد السلام العجيلي " قلوب على الأسلاك " ممدوح عدوان : "الأبتر" ، علي عقلة عرسان "صخرة الجولان" ، هاني الراهب " ألف ليلة وليلتان " ، " العصاة " لصدقي إسماعيل ، " صيادون في شارع ضيق " لجبرا إبراهيم جبرا ، " ما تبقى لكم " لغسان كنفاني / السابق نفسه :ص 110 .

ومنه يكتسب هذا النوع خصوصيته ،إذ يتضح الفرق الجوهري بين الواقعية النقدية في الرواية الشامية والواقعية الأوروبية، فرغم التقائهما عند نقد الأوضاع المتردية في بيئتيهما، إلا أن الرواية الأوروبية قد عالجت مشكلات من مثل " السلعية " وسيطرة الآلة ،وتشييء الإنسان، وهي من جملة الأوضاع المتردية التي هيمنت على الحياة الأوروبية ، في حين انطلقت الرواية الواقعية الشامية من نقد الأوضاع التي سادت في تلك المجتمعات [1].

وعليه فإن إبراهيم الفيومي يرى في " خصوصية " المعالجة ، ونقد أوضاع المجتمعات العربية المتمثلة في التخلّف والفقر معياراً للنوع الروائي الواقعي النقدي ، وقد أثبت روائيو هذا الاتجاه _ بحسب الفيومي _ قدرتهم على الخروج من دائرة التأثر بالاتجاهات الواقعية الغربية ، وانطلاقهم من واقع مجتمعاتهم وخصوصية معاناتها الاجتماعية والسياسية ، ففي حين كانت السمة التشاؤمية غالبة على الروايات الواقعية الأوروبية بسبب سيطرة الآلة والتطور الصناعي ، كانت الروايات الواقعية العربية تصدر من واقع مختلف فتكتسب خصوصيتها، ويفسر الفساد السياسي الذي عاشته مجتمعات بلاد الشام آنذاك ، غلبة النزعة التشاؤمية التي سيطرت على الاتجاه الواقعي [2].

ويتفق حلمي بدير مع إبراهيم الفيومي في معاييره لتحديد النوع من حيث ضرورة توجيه النقد لواقع المجتمعات آنذاك ، إلا أنه يركّز على " فنية " المعالجة الروائية ، فروايتي " يوميات نائب في الأرياف " لتوفيق الحكيم 1937 ، و " قنديل أم هاشم " ليحيى حقي 1944 ، تعدان عملين روائيين واقعيين نقديين ؛ فالروايتان تتفقان في رفضهما لواقع المحتمعات العربية القائمة على التخلّف وتردي الأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ويؤكّد أن الروائيين كليهما قد اختارا أسلوباً في الوصف والسرد والحوار يخدم هدف عملهما ، فكتبا بأسلوب يأخذ بالدقة الواقعية الموحية ، ويتخفّف من الوصف التفصيلي الموسع ، ويستعيض عنه باللمحات الذكية الثرية [3].

وعليه يتفق الناقدان في تحديدهما للنوع الروائي الواقعي النقدي من ضرورة معالجة الواقع الماثل ، بينما يركّز حلمي بدير على السمات التي تكسب هذا النوع فنيته الخاصة .

---

[1] الفيومي،إبراهيم : الرواية الواقعية في بلاد الشام ،ص107 .

[2] السابق نفسه: ص 107 .

[3] بدير،حلمي : الاتجاه الواقعي ، ص ص 155 ، 174 .

### 2. الرواية الواقعية الاشتراكية :

وهو النوع الروائي الصادر عن الفلسفة الواقعية الاشتراكية ، وهذه الفلسفة تعد بمثابة " المنهج الفني"[1] للنظرية الماركسية [*]،و يشير هذا المصطلح إلى عنصرين : جمالي، وهو الذي يوازي الواقعية، والثاني مضموني، وهو الذي يتّخذ من الاشتراكية موضوعاً له، و يقوم على التفاؤل التاريخي الذّي هو مظهر أساسي من مظاهر الواقعية الاشتراكية ، فهذه الواقعية تتطّلب من الكاتب أن يقدم تصوراً تاريخياً حقيقياً للواقع في تطوره الثوري ، فأدب الواقعية الاشتراكية يعكس، بصدق، وإخلاص، الواقع المعيش لا كما هو فعلاً في الحياة ، لكن في سيرورة تحوله الثوري[2].

وإذا كانت "الواقعية النقدية" منحازة إلى جوانب القبح فإن الواقعية الاشتراكية أكثر تفاؤلاً وإيجابية، إذ تحتوي في منظورها على البديل الممكن تحقيقه من خلال النظرية السياسية للمجتمع الاشتراكي ، فالأدب هنا منحاز إلى هذه النظرية ويتمثّلها في كل ما يصدر عنه ، وهذا ما عبر عنه أحد دعاة الاشتراكية بقوله : " نعم ، الأدب السوفيتي منحاز ، ففي فترات الصراع الطبقي لا يوجد أدب ، ولا يمكن أن يوجد أدب ليس بطبقي ، وليس بمنحاز ، وليس بسياسي " [3] .

وقد كانت آخر صياغة جمالية للواقعية الاشتراكية في عام 1965 ، وهي عبارة عن منهج فني يتمثّل جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخياً للواقع في تطوره الثوري ، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ، وتقتضي الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعي هدفاً معيناً هو تربية الإنسان بروح الشيوعية ، والعون الفعال في التحول الثوري للواقع بوسائل فنية ، وبناء مجتمع جديد[4].

---

[1] سلدن ،رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ،ص46

[*] والمبادىء التي تقوم عليها هذه النظرية تتمثل في أن كل حياة اجتماعية هي ذات بنيتين : بنية دنيا تتمثل في الانتاج المادي وبنية عليا تتمثل في الانتاج الفكري والبينة الدنيا هي الأساس الحقيقي الذي ينبني عليه المجتمع ، لأنها هي البنية الاقتصادية ، وهي التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، أما البنية العليا فشديدة الاتصال بالبنية الدنيا لأنها تنشأ عنها ، وتتولد من مجموع التغيرات والتحولات التي تحدثها في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، وبما أن العمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع ، والبنية العليا بنظمها ومبادئها هي وليدة الدنيا ، فإن نطاق الأدب والفنون بعامة لا يعدو حياة البنية الدنيا التي هي جمهور الشعب وقاعدة المجتمع في كافة أحواله وتطلعاته وهمومه ، غير أن الأدب ليس مجرد انعكاس للبينة الدنيا إنما قوة اجتماعية فاعلة ، عظيمة التأثير ، قادرة على على إحداث تغيرات هائلة في حياة الجماهير .

[2] بركات ،وائل : الواقعية الاشتراكية المغامرة والصدى ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ، ص 55 ،58 ، 59 .

[3] السابق نفسه : ص 49 .

[4] فضل،صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : ص 48 .

أي أن الفنان هنا ، الشاعر أو الأديب ، "ملتزم"** بتمثّل هذه الأهداف في عمله ، فهو لا يصدر عن كتابة فنية ذاتية _ إن جاز القول _ بل هو متمثّل لأهداف عامة ملزم بتحقيقها في عمله الأدبي ، وتنبثق من ذلك نزعة تعليمية واضحة تأخذ بيد " الجماهير " القارئة إلى مجتمع الاشتراكية ، وتفرضه عليهم ، مما يؤدي إلى الهبوط بفنية العمل ، ويخدش النواحي الابداعية للفنان ، وعليه يميز حلمي بدير بين نوعين من الأعمال الروائية التي تتمثّل "المذهب الاشتراكي" :

**أ_ روايات التقارير الاشتراكية :**

على الصعيد الروائي لم تكن الأعمال المقدمة في البدايات بموازاة حماسة الفكر والنقد الاشتراكيين، فلم يستطع الروائي العربي أن يوازن بين الحدين النافرين من هذا النّوع واللازمين فيه ألا وهما الالتزام والفنية ، وفقدان أحدهما يلغي _ بالضرورة _ وجود هذا النوع ، الأمر الذي دفع بحلمي بدير إلى تصنيف الروايات التي تفتقر إلى الحس الفني وتقوم على " الالتزام " الاشتراكي فحسب : "**روايات التقارير الاشتراكية**[1]" وأخرجها من جملة النتاج الروائي ، لأنها فقدت حد "الفنية".

ويسوغ الناقد اعتراضه على هذا النوع من الروايات بأنها حاولت التصريح باتّجاهها كحلّ ، لعدم تمكنّها من التعبير الفني عن المنظور الاشتراكي للواقع الاجتماعي ، وهذا يعود إلى عاملين: فكري واجتماعي ، ذلك أن "الدعوة الاشتراكية اقترنت بالمادية والالحاد ، ووجدت صداً عنيفاً ، فإذا ما جمعنا بين عدم نضوج الفكر الإشتراكي في الأدب وبين الواقع الاجتماعي والإيدولوجي في مصر اتّضح مدى ما لاقته هذه النظرية من ضبابية ، وبالتالي ظهرت أفكارها مقترنة فقط بالإصلاح الاجتماعي والصراع الطبقي ، أما التصور الفني للواقع الاجتماعي الذي نجحت فيه بعض الروايات فلم يستطع الانتقال به إلى هذه النظرية الاشتراكية رغم دراية بعض كتّاب الرواية وتفهمهم "[2].

أي أن حلمي بدير يعيد تأخّر الرواية الواقعية الاشتراكية الفني إلى تضارب مفهوم الاشتراكية والواقع الاجتماعي ،و هذا أمر يعد مقبولاً في المرحلة الأولى للدعوة الاشتراكية ، التي بدأت تتلمس أولى خطواتها في الثلاثينات ، ومن ثم ما لبثت أن اشتد عودها في منتصف القرن

---

** حيث يصدر عن الجمالية الماركسية ما يسمى بـ " الالتزام " وهو نابع من فلسفة الواقعية الاشتراكية التي تقوم على المضمون الفكري للعمل الأدبي واعتبار الأديب مسؤولاً اجتماعياً ، والأدب ذا وظيفة نفعية ، به يربى المواطنون على الوعي والتحرر والتطور والثورة والنضال في سبيل تحقيق المجتمع الاشتراكي ".

[1] بدير،حلمي :تطور الاتجاه الواقعي : ص 234 .

[2] السابق نفسه : ص234 .

الماضي ، الأمر الذي هيأ بالضرورة مهاداً اجتماعياً وفكرياً ملائماً بقرار سياسي ، وإذا ما أضفنا إلى ذلك دور النقد الذي مارس دفعاً قوياً باتجاه الاشتراكية ونشر جمالياتها ، وأحدث وعياً بها ، وفهماً لها ، أدركنا أن مناخاً عاماً رمى بظلاله على السير حثيثاً باتجاه تمثّل الاشتراكية والدعوة لها في الرواية .

وإذا ما عدنا إلى أولى الروايات التي حاولت استثمار الواقعية الاشتراكية في عمل فني ، فإن إرهاصات هذا الاتجاه بدأت في الرواية المصرية برواية "عاصفة فوق مصر " لعصام الدين حفني ناصف 1939 ،على الرغم أن الرواية تنتهي بانهيار الباشا وتوزيعه للأرض على الفلاحين انتصاراً للاشتراكية، وتأكيداً لفكرة عدالة التوزيع التي تنادي ، فإن الموقف بدا سطحياً لا يعبر عن مضمون مقنع ، أو تصور نابع من قضية الفلاح الأساسية ، فالتناول الواقعي من منظور اشتراكي لم ينضج النضج الكافي لكتابة عمل فني متكامل يجمع بين الفنية الروائية والواقعية الاشتراكية [1].

فالتوفيق بين حدي " الفنية " و" الالتزام الفكري " كان من الصعوبة بحيث أخرج أعمالاً عديدة من النوع الفني الروائي وأدخلها في أنواع أخرى كالمقالة أو التقرير ، لأنها التزمت الفكر ، ولم تلتزم الشكل الذي يدخلها الأفق الروائي ألا وهو " الشكل الفني " الذي يجعل منها عملاً روائياً واقعياً اشتراكياً ، وليس عملاً واقعياً اشتراكياً فحسب .

هذا الأمر جعل من الرواية الممثّلة للمذهب الواقعي الاشتراكي أكثر ضآلة وعدداً ،من تلك الممثّلة للاتجاه الواقعي العام [2]، ليس في الرواية المصرية فحسب بل في جلّ الروايات العربية.

**ب_ روايات الواقعية الاشتراكية :**

أما تلازم التطور الفكري الفني فقد ظهر مع رواية " الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي ، إذ كانت من الروايات القلائل التي ظهرت خلال العقدين الرابع والخامس من القرن الماضي ، ولقيت احتفالاً من النقاد والقراء لجرأتها وعمقها في تصوير الحياة في ريف مصر في فترة من أشقّ الفترات التاريخية والملاحظ أن نماذج الرواية ليست سلبية بل لا توجد بينها شخصية سلبية واحدة ، فقد اختار الكاتب نماذج متفاعلة مع مصيرها، ثائرة على واقع حياتها ، وإيجابيتها كانت فاعلة مؤثرة [3]، مما جعلها وفية لأهم المبادىء الجمالية للواقعية الاشتراكية

---

[1] بدير،حلمي :تطور الاتجاه الواقعي ،ص 246 .

[2] السابق نفسه ، ص 234 .

[3] السابق ، ص 280 .

، في نظرتها المتفائلة إلى الحياة ، وفي تصوير " البطل الإيجابي " الفاعل ، وفي انتصار الطبقة الشعبية .

أما في بلاد الشام فمن حيث النشأة لا تتطابق نشأة الواقعية الاشتراكية فيها مع غيرها من البيئات ومن التعسف أيضاً القول بوجود تيار واضح المعالم، و محدد القسمات ، انضوى تحت لواء الواقعية الاشتراكية ، كما أنها تشير إلى ضعف هذا التيار في مرحلة الخمسينيات ، حتى أواخر الستينيات [1].

ومن الملاحظ على هذه الروايات أيضاً أنها كانت تؤثّر المذهب الواقعي باتجاهه العام، وليس الاشتراكي، " فنحن لا نستطيع القول بغلبة الرؤية التفاؤلية أو التشاؤمية على روايات هذه المرحلة بل جاءت خليطاً بين النقيضين ، تبعاً للموضوع الذي تطرحه كل رواية وظروف الواقع [2]" أي أن الروايات كانت حائرة بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، ونشأت في واقع مأزوم يسمح بتجاور النقيضين معاً ، فمن جانب يرى المبدع واقعه في بؤسه وتخلّفه وانحطاطه ومن جانب آخر صعوبة خروجه من نفق أزماته السياسية والاجتماعية ، فتغلب عليه نظرة الواقعية النقدية التشاؤمية فلا يعود يرى إلا أفقاً أسود يلون ما هو قادم ،أو هو يحاول أن يفتح كوى من أمل في ظلّ كل ما يحيط به من ألم فيرى في تفاؤل الاشتراكية ملاذاً فكرياً _ على الأقل _ يسمح، ولو بقليل من الحلم، بغد أكثر إشراقاً، ومن هنا يتجاور النقيضان معاً .

ثم ما لبثت أن توالت الروايات التي مثّلت الواقعية الاشتراكية مثل : " متى يعود المطر " لأديب نحوي " حسن الجبل " لفارس زرزو ، ومن الروايات التي تمثّل هذا التوجه تمثيلاً نادراً تلك رواية "الرغيف" لتوفيق عواد ، التي ما انفك النقاد يحتفلون بها ، بوصفها عملاً استثنائياً سابقاً لعصره ، فهي أولى الروايات التي رأت المستقبل في ثورة الفلاحين على الإقطاع . لقد كان هم الكتّاب جميعاً أن يركّزوا على الطبقة المستغلّة لجهود الطبقات الفقيرة المسحوقة التي تنشد الحرية السياسية والخلاص من ربقة الاقطاع والاحتكار [3]، أما هو فقد ركّز على ثوة الفلاحين في رؤية معكوسة لنضال المسحوقين ضد الجوع والجشع والإستغلال .

### 3. الرواية الواقعية الجديدة :

اختلاف النقاد حول تحديد هذا المصطلح وذهبوا في ذلك أربعة اتجاهات :

---

[1] بدير،حلمي :تطور الاتجاه الواقعي : ص ص215 ، 216 .

[2] السابق نفسه: ص 216 .

[3] الفيومي،إبراهيم : الرواية الواقعية في بلاد الشام ، ص 217 .

المنـــارة للاستشارات

_ **الاتجاه الأول :** وكان من دعاة هذا الاتجاه " محمد الباردي " في كتابه " الرواية العربية والحداثة" فمصطلح " الواقعية الجديدة " يدلّ _ في رأيه_ على الاتجاه الذي شاع باسم" الكلاسيكية الجديدة " ، وهو اتجاه يرفض "الرواية ذات الأطروحة" بمعنى تلك التي تتخذ من الالتزامات الإنسانية الكبرى من: حروب ومواقف إيديولوجية وتجارب سياسية أو ميتافيزيقية موضوعاً لها ، ويدعو إلى العودة إلى الصيغة الروائية الكلاسيكية ، وإلى جمال اللغة من أجل المتعة الفنية [1]، ولا يفتأ يؤكّد أن مفهوم "الواقعية الجديدة" في الرواية الفرنسية يختلف اختلافاً كبيراً عن المفهوم نفسه الذي انتشر في إيطاليا وإسبانيا بعد سنة 1950 فإذا كانت "الواقعية الجديدة" الايطالية أو الإسبانية تريد أن تكون حركة موضوعية متأثرة _ في أغلب الأحيان_ بصورة من صور الرواية الأمريكية ، فإن "الواقعية الجديدة" في فرنسا تعني العكس: تدخّلاً ذاتياً لراوٍ عنيف محارب ومغرم ، فالواقعية_ عنده _ لم تعد تنطلق من البيئة، بل أصبحت على النقيض تنطلق من الفرد ، من شخص معين لم يعد يقبل بيئته وعصره ووجوده [2].

وفي أغلب الأحيان يلجأ الروائي إلى الاستفادة من شكل " السيرة الذاتية " ، فيبني مغامرة سردية تتجاوز الرواية لكي تكون تعبيراً عن تجربة لا تخلو من إحراج وكره ورؤية ذاتية ، فتصبح الرواية إذن شغفاً فردياً يقابل الموضوعية التقليدية [3].

_ **والاتجاه الثاني** : هو الذي يعبر عنه " عمر الطالب " و ينطلق من أن " الواقعية الجديدة " لا تشكّل تياراً فنياً معيناً ، بل هي امتداد للفلسفة الواقعية إلا أنها اكتسبت صفة " جديدة " تمييزاً لأعمال "مكسيم جوركي" الواقعية التي جاءت مغايرة للواقعية القديمة في الأدب الأوروبي[4] .

ويبدو الناقد هنا ملتزماً بما جاء به " محمود أمين العالم" و" لويس عوض" عندما أطلقا على " الواقعية الاشتراكية " اسم " الواقعية الجديدة " في تمييز لها عما شاع من واقعية آنذاك ، إلا أن هذا المصطلح بدلالته هذه _ أي على الواقعية الاشتراكية _ قد ظهر لأول وهلة ، ثم سرعان ما انسحب لصالح ما استقر ودار وتعارف عليه الجميع باسم " الواقعية الاشتراكية". وهذا يبدو واضحاً عندما يشرع الناقد في تعريف هذا المصطلح بقوله : " الواقعية الجديدة لا تشكّل تياراً فنياً معيناً ، وإنما تؤكد اتجاهاً جديداً في رؤية الواقع يستند أساسه على الماركسية كنظرية في الطبقية والمجتمع ، وتحتّم الرؤية الاجتماعية الماركسية على الأخذ

---

[1] الباردي،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص 83 .

[2] السابق نفسه : ص83 .

[3] السابق :ص83 .

[4] طالب ،عمر : الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، دار العودة ، ط1 ،ص83.

بها في المجال النظري والأخذ بها في مجال التطبيق ، وهكذا تحتّم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع أن يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني ، " فالواقعية الجديدة " موقف من الحياة يريد من الأدباء المشاركة في الأحداث التي تجري والخوض فيها وتبني شعاراتها ، حيث ينبع مبدأ "الالتزام" في أدبهم، ويجعلون من الكتابة وسيلة لغاية أخرى صريحة ينحازون إليها ، أن يكون الأدب سلاحاً ، لأن الواقعية حين ترى في الأدب فناً له رسالة اجتماعية ، تدرك أن له دوراً خطيراً في تنظيم المجتمع يؤثر في تطوره الإنساني "[1].

وجلي أن الناقد بكلامه هذا يعرف " الواقعية الاشتراكية " بل هو يريدها فعلاً بقوله إن "الواقعية الجديدة " قد استندت إلى الماركسية ، وأوجبت الأخذ بها في مجالي التنظير والتطبيق ، وألزمت الكتّاب التعبير بها وعنها في أعمالهم ، ورأت في الأدب دوراً عظيماً _ يكاد يكون سلاحاً _ في التوعية والتثقيف ، وهو صاحب رسالة اجتماعية *.

_ **والاتجاه الثالث** : أبرز دعاته " إدوار الخراط "إذ يشير هذا المصطلح عنده إلى تيار من تيارات رواية " الحساسية الجديدة" ، وأطلق عليه " **التيار الواقعي الجديد** " [3] ويتميز للوهلة بسيادة التكنيك التقليدي ،و النأي عن المغامرات الحداثية الشكلية ، إلا أن التأمل اليسير يكشف عن أن هذا غير صحيح فالموقف الذي يعبر عنه هذا التيار هنا هو رفض السطلة التقليدية ، و مساءلة نظام القيم السائد ، وإن كان يستفيد من الرصيد التقليدي ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً ، حتى على مستوى الشكل إذ نجد نوعاً من تقنية الشكل التقليدي ، وتوظيفاً لمزيد من الصراحة والدقة ، بحيث ينقله نقلة كيفية .

_ **والاتجاه الرابع** : يمثّله "طه وادي" الذي استخدم تعبير " **الواقعية السحرية** " أو " **الواقعية الإقليمية** " ، وقد عرفه بالنظر إلى التجارب العربية الروائية تحديداً فقال : " معظم الأدباء الذين يمارسون لعبة الكتابة الروائية في المرحلة المعاصرة يصدرون عن رؤية " واقعية جديدة

---

[1] طالب ،عمر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ،ص86.

* وهذا واضح أيضاً من خلال الأمثلة التي ساقها ، والتطبيق الذي أجراه على الرواية الواقعية العراقية : من مثل " وهذا الاتجاه هو واحد من الاتجاهات التي تفتحت في العراق في الحرب العالمية الثانية ، وازدهرت في الخمسينيات ، وقد كان لهذا الاتجاه جذوره العميقة في الرواية العراقية ، قبل هذه الحرب ، إن مشكلة هذا الاتجاه أنه كان من نتاج مكافحين سياسين اعتبروه مجرد أداة من أدوات الكفاح السياسي ، ولهذا كانت عيونهم دوماً على البواعث والنتائج التي يثيرها أو يمكن أن يؤدي إليها هذا اللون من ألوان الفن واهتم روائيو هذا الاتجاه بمهاجمة الشرور الاجتماعية ، وربطوا بين الأدب والوطن وأبرزوا الخصائص الجوهرية له وللناس الذين يعيشون فيه ، وعالجوا قضايا المجتمع المحلي ، والرواية بهذه المعاني الاجتماعية تحمل رؤيا واضحة تشير إلى الغد وتتضمن صراعاً خصباً يفضي بالضرورة إلى تطور وتقدم ، إنها تنصر بالواقع في حركته وتعنى بما يصطرع من عوامل دفع وتكوين ، وخير من يمثّل هذه الاتجاه ، " ذو النون أيوب "في رواية " اليد والأرض والماء " 1948 ، يقول في مقدمتها : " المجتمع هو الحياة في الأحياء الفقيرة القذرة في المدن والأرياف والسياسية عندهم هي الثورة على الاقتصاد الرأسمالي والظلم الاقتصادي والاجتماعي "وكذلك رواية " الطريق" لعبد المجيد لطفي ، حيث أن روايته تحتوي على عنصرين رئيسيين الأول أن لكل حدث دلالة اجتماعية أو دلالة ذهنية كالصراع الطبقي ، والعنصر الثاني هو العنصر الرومانسي الذي يكتشف صفات الفروسية والبطولة والنبل في الإنسان العادي / السابق نفسه : ص 77 ، 92 ، 95 ، 100 .

[3] الخراط، إدوار : الحساسية الجديدة ، ص 17 .

ورواية الحساسية الجديدة ،عرفها إدوار الخراط وروج لها في ظل مشروعه النقدي المنطلق مما أشاعه في النقد الأدبي من مبادىء " الكتابة عبر النوعية ".

" تختلف عن واقعية الجيل السابق . وهذه "الواقعية الجديدة" في الرواية العربية المعاصرة تتميز بعدة سمات فنية" ، من أهمها [1]:

توظيف تقاليد القص و(الحكي) العربي القديم ، وتقديمها في صور جديدة ، من أجل منح السرد العربي طابعاً قومياً وخصوصية وتميزاً بعد أن سيطر الشكل الأوروبي الوافد على نتاج الأجيال الروائية السابقة ، أما الجيل المعاصر ، فهو يهدف إلى تحقيق قدر من المصالحة الأدبية بين النماذج التراثية والشكل الوافد ، وتحقيق قدر من التوازن الفني بين الأصالة والاقتباس . والكاتب القصصي المعاصر في توظيفه للتراث لا يفرق بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، وإنما يستلهم شكل المقامة والسيرة والحكاية الشعببية والكتب التاريخية وبعض الشخصيات التراثية والملامح الصوفية .

وتلتقي روايات هذه "الواقعية " العربية مع روايات بعض أقطار أمريكا اللاتينية وأفريقيا وغيرهما من حيث الميل الشديد إلى تصوير الواقع المحلي في القرى والأحياء الشعبية من المدن ، واختيار نماذج إنسانية مسحوقة أو مقموعة أو تعيش على هامش المجتمع ، وما دامت الشخصيات الروائية تتحرك داخل المبنى الروائي في هذا الفضاء الموغل في المحلية ، فإنها تقدم وهي تمارس الحياة بطريقة سوقية خشنة دون أي تجميل أو تحسين ، و"جيل الستينات" في مصر يعد من أوائل من اتجهوا نحو هذه الواقعية التي تصور البسطاء بطريقة بدائية تذكر "بالواقعية السحرية" عند بعض كتّاب أمريكا اللاتينية، وتصف خواطرهم وأحلامهم بطرقة عفوية ، وتقدم شخصيات شعبية تمارس الحياة دون وعي ودون خوف ، وأيضاً دون أمل .

ويبرز أيضاً من سمات هذه " الواقعية السحرية " تفوق الوعي الإيدولوجي على الوعي الجمالي ، فمعظم الجيل المعاصر من كتّاب الرواية العربية نشأ في عصر الاستعمار وتثقّف ، وشهد بداية عصر الثورات والانقلابات ، ثم استيقظ على انهيار الحلم القومي وغياب الديمقراطية والهزائم المتلاحقة عسكرياً وفكرياً وقومياً ، فضلاً عن تمزق صفوف المجتمع وتشرذم شرائح المثقفين والانفتاح الاقتصادي ، والتصالح أو التحالف مع أعداء الأمة وقد تتعدد الدعاوى والاتجاهات .

وبالنظر إلى التعريف السابق الذي قدمه " طه وادي " للواقعية العربية يبدو التّداخل واضحاً بين " الواقعية الجديدة " وهذه الواقعية، وبين مصطلح آخر شاع ودرج استخدامه للدلالة على التجارب الجديدة ولا سيما " الستينية " منها باسم " الرواية الجديدة " ، بينما يكتسب مصطلح " الواقعية السحرية " دلالة أخرى غير ماذهب إليها طه وادي ، إذ يرى صلاح فضل أن هذا

---

[1] وادي،طه : الرواية السياسية ، ص 81 _ 87 .

النوع قد انتشر تحديداً في أعمال روائيي أمريكا اللاتينية ومن ثم انتشر في الرواية العالمية ، فكان ذلك الواقع مرتعاً خصباً لأشكال خيالية جاءت افرازاً للمعتقدات الخرافية والأسطورية التي تميز شعوب تلك المناطق ، وعلى الرغم من أن هذه الرؤية للواقع تتجاوز النطاق الأدبي و الأشكال القصصية على وجه الخصوص ، إلا أن مبادئها تسلّلت إلى الرواية، وكان الناقد الفني " فرانزره " هو أول من أطلق مصطلح " الواقعية السحرية " ، الذي يقوم على: رؤية كونية سحرية للعالم تكسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة ، ومن الصعب أن نخضع جوانب من هذا الواقع لمبادىء العقل والمنطق وقوانين السببية [1].

و قام الكتّاب في مرحلة متقدمة من التطور الثقافي في أمريكا اللاتينية بتبني تسمية أخرى تعكس قوى الخيال لدى شعوب هذه المنطقة أطلقوا عليها " **الواقعية الخيالية** " ولامناص من أن يكون ثمة نوع من التداخل بين المصطلحين ، إلاّ أن صلاح فضل يميز بينهما بدقة ، "فالواقعية الخيالية " تنبع من رؤية معقولة عليمة للعالم وتعود إلى جهد شخصي بحثاً عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن النفس وتقوم على كشف الواقع الذي تتلقّاه حواس الانسان مما يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقي معاً ، بينما " الواقعية السحرية " تقوم على مجموعة من المبادىء لا تخضع لأنظمة العقل والمنطق . [2]

وجلي أن هذا المصطلح بتعريفه السابق يبدو أبعد مايكون عن فلسفة الواقعية التي تقوم على الارتباط بشكل أو بآخر بالواقع الموضوعي وعلاقاته الممتدة ، ويبدو مصطلح " الواقعية السحرية " محتوياً على النقيضين معاً الحقيقة والخيال ، مما يكسبه بعداً أسطورياً سرعان ما يتجلى في الأعمال الروائية الصادرة عنه .

وتبدو إشارة "إدوار الخراط" في تناوله النقدي لبعض أعمال روائيي المغرب العربي متّفقة مع تعريف صلاح فضل لهذه الواقعية حيث يشير إلى أن هذه الواقعية عرفت بتسميات أخرى تكشفت عن انفصالها عن مفهوم الواقعية بتجلياتها كلّها فقد عرف بإسم : " **الواقعية المضادة** " أو " **الواقعية الضد** " أو " **ما وراء الواقعية** " أو العجائبية أو الغرائبية ، وسرعان ما انسحبت الواقعية من المصطلح وظلّ اصطلاح " **الرواية العجائبية*** " أو " **الرواية الغرائبية*** " وأصبحت هي الأكثر تداولاً وانتشاراً [1].

---

[1] فضل،صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص 294 .

[2] السابق نفسه : ص 294 .

*يقوم جنس العجائبي على أنه ينتمي إلى عالم لا يشبه الواقع بل يجاوره من جون اصطدام ولا صراع ، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما ، فقارىء الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى البعض الآخر ، وهو من بداية القصة يترك عالمه عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر مسلّماً بقوانينه ومنطقه ، ومما يساعد القارىء على هذا أنه يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني /زيتوني ،لطيف :معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، دار النهار ،ط1، 2002 ، ص 87 .

ويذكر الخراط إلى أن النقد العربي صنّف عدداً من الأعمال التي تنتمي إلى " الواقعية السحرية " مثل : رواية" أحلام بقرة " _ للروائي المغربي _ محمد الهرادي ، فقد وصفها الخراط بقوله : " تدخل _ هذه الرواية _ في صيرورة جديدة للرواية العربية ، ويتساءل عن تصنيفها هل هي نص عجائبي ، غرائبي ، سحري؟" كما يرى أن الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن الوظيفة الإبداعية، وأن هذا النص يستمد وجوده من إتقان معادلة صعبة هي إعادة تأسيس الحياة ورؤيتها من خلال منطق لامنطقي ، وهنا تنهار العلاقة التقليدية بين معطيات الواقع اليومي[2].

إلاّ أن طه وادي يقف على النقيض مما اتفق عليه النقاد السابقون من تعريف لهذا المصطلح فهو يرى أن هذا النوع "الواقعي السحري" قد عرف بأسماء أخرى من مثل: " **الواقعية الجديدة**" ، " **الواقعية البدائية** " ويطلق عليها بعض نقاد أمريكا اللاتينية اسم " **الرواية الإقليمية** " لأنهم أحسوا بعد الحرب العالمية الأولى أنهم بعيدون عن أوروبا وأمريكا الشمالية ، فتحولوا إلى الكتابة عن واقعهم الخاص بأسلوب يتواءم معه في التصوير والتعبير ، وهذه الرواية نجحت في تصوير المناطق الشعبية الهامشية في القرى والغابات بعيداً عن جو المدينة أو العاصمة ، التي يعيش فيها معظم المثقفين[3].

وهذا النوع لا يقوم في أمريكا اللاتينية فحسب بل يشمل أيضاً الكثير من النتاج الروائي الواقعي في أفريقيا وآسيا ، وأسلوب الرواية في هذه الرؤية " **الواقعية الجديدة** " يعتمد على المفارقة الحادة والسخرية الشديدة في تصوير البسطاء الذين يعيشون في القرى والأحياء الشعبية ، التي تمثل قاع المدن ويعيش فيها أفراد هامشيون من الفلاحين وصغار الموظفين واللصوص ... ، وهم يمارسون لعبة الحياة من أجل تحقيق أحلامهم الصغيرة[4]، أي أن هذا النوع " الرواية الإقليمية " أو " الرواية الواقعية الجديدة "وفقاً لمنظور نقاد أمريكا اللاتينية، قد اكتسب أبعاداً محلية في تصوير الطبقات المسحوقة ، إلا أنها سرعان ما انتشرت محملة بهذا الزخم الواقعي ومثقلة بمشكلات المهمشين إلى أقطار أخرى .

فطه وادي الذي يجعل من مصطلحي " الواقعية السحرية " و"الواقعية الجديدة " مترادفين ، يبدو أنه يتفرد في عملية نقله لهذا المصطلح ، ففي النقد العربي يبدو ثمة إجماع على أن "

---

* أما جنس الغريب فيتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة ، فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلاً وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي / السابق نفسه ، ص ص 87 ، 88 .

[1] الخراط ،إدوار: أصوات الحداثة ، ص 252 .

[2] السابق نفسه ، والتعليق على الرواية نقله إدوار الخراط عن " واسيني الأعرج " .

[3] وادي ،طه : الرواية السياسية ، 74 .

[4] السابق نفسه :ص 74 .

الواقعية السحرية " قد تميز بها روائيو " أمريكا الجنوبية " ولم تنتشر في الرواية العربية إلا في سبعينات القرن الماضي .

### 4. **الرواية الواقعية الاجتماعية :**

ذاع في النقد العربي استخدام مصطلحين متقاربين، هما : " **الرواية الاجتماعية** " ، " **الرواية الواقعية الاجتماعية** " ، فهل يحملان دلالة واحدة ، أم أنهما متباينان ؟

يذهب النّقاد إلى أن" **الرواية الاجتماعية** " هي المهاد النظري والجمالي للاتجاه الواقعي في الأدب، فشكّلت في القرن التاسع عشر وثيقة جمالية اعتمدها نقاد الواقعية لاستخلاص المبادىء النظرية والفنية للاتجاه الواقعي فهذا صلاح فضل يرى أن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب** كما أنه بكلّ ما أسفر عنه من حصاد منهجي إيديولوجي هو جوهر ما تبقى منها ، وعلى الرغم من أن هذا النقد الاجتماعي عموماً تمتد جذوره إلى عصر النهضة عندما شبت حركة القديم والحديث، وتركت فيما صهرته من أفكار المبدأ القائل : إن كل عصر يتميز بإنتاجه الأدبي الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية والاجتماعية ، إلا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلّورت هذه الفكرة في كلمة جامعة : " إن الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان"[1].

ويشير سمر الفيصل إلى أن" الروايات الاجتماعية " التي صدرت عن هذا الاتجاه انغمست _ آنذاك_ في المجتمع، ولم تستطع تجاهل المشكلات الاجتماعية والسياسية التي أخذت تمور فيه، واستحقّت عن جدارة صفة " الاجتماعية " وما إن أطلّ القرن التاسع عشر حتى شعر النقاد بأن هذه " **الرواية الاجتماعية** " هي التجسيد الفني لمنهج الواقعية ومبادئها الجمالية ، فراحوا يحلّلون "**الروايات الاجتماعية** " ويلاحظون السمات الواقعية المشتركة بينها [2].

فانبرت "**الروايات الاجتماعية**" التي انبثقت عن مبدأ التوجه نحو المجتمع ودراسته والتعبير عنه في تقديم تعريف للواقعية من : أنها نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسة للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني

---

** وعلى الرغم من كل هذه المحاولات الجادة في تقنين مناهج البحث في إجتماعية الأدب باعتبارها حصاد الواقعية الأخير في الميدان النقدي فإن كثيراً من الباحثين لا يزالون بتوجسون ريبة منها ويخافون أن تنتهي إلى حصر الأدب في وظيفته الاجتماعية المباشرة ، ويعترف بعض النقاد بأنها قد تؤدي إلى نتائج هامة في دراسة الذوق الأدبي العام أو توهج الأعمال العادية ذات القيمة المتوسطة ، أما الأعمال الكبرى فلا يزال هؤلاء النقاد يؤمنون بأنها تند عن أي شرح أو تفسير عقلي من الوجهة الاجتماعية ، إذ إن التفسير الداخلي هو الذي فقط يسمح بفض سرها الاجتماعي ، ولكن ينبغي أن تتذكر دائماً أن الأدب حتى في الحالات التي يجسم فيها عملاً عبقرياً إنما هو انعكاس وتأويل لوضع اجتماعي في لحظة محددة من تطوره التاريخي ، ولا يكون الأدب فناً حقيقياً إلا إذا صور هذا الوضع الاجتماعي بكل تناقضاته الداخلية ، بل إنه لايقف عند مجرد التصوير فهو تحويل وإعطاء صيغة ذات معنى متماسك / فضل،صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص 253 .

[1] السابق نفسه : ص 25 .

[2] الفيصل،سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 17

بشكل نموذجي وفني ، على أن الإنجاز الكبير "**للروايات الاجتماعية**" تمثّل في نقل "**الواقعية النقدية**" من المذهب إلى المنهج الفني الذي يملك مبادئه الجمالية الخاصة به وحده ، وأهم هذه المبادىء : الكشف الشامل عن العالم الداخلي للإنسان كما يطرحه الواقع الاجتماعي[1] ، فالروايات الاجتماعية أسست جمالياً للنوع الروائي الواقعي الذي تميز عنها واستقلّ فيما بعد بسماته الجمالية التي تقوم على حدي الفكر والفن .

إلا أن "الروايات الاجتماعية" ووفقاً للدلالة السابقة ، قد سجل استخدام النقاد لها على وجهين : إما بدلالتها العامة من حيث أنّها مؤسسة جمالياً للمذهب الواقعي ، أو من حيث دلالتها الخاصة إذ هي تتميز بنوع مستقلّ فنياً وجمالياً ومنفصل عما انطلقت منه :

_ **الاتجاه الأول** وكان محمد مندور[2]و إبراهيم السعافين [3] وأحمد أبو مطر[4]وإبراهيم الفيومي[5] وسمر روحي الفيصل[6] ونجم كاظم[7] ، أبرز دعاته فقد توجه أكثرهم لتحديد خواص الروايات الصادرة عن رؤية الواقع ، فميزوا بين :

أ_ " **الرواية الاجتماعية** " : وهو نوع روائي يقوم في دلالته العامة على التوجه إلى المجتمع، ويصدر عن فكر يرى في المجتمع ميداناً للمعالجة الفنية الاجتماعية، أي ينطلق في تعريفه بحسب الدلالة التأريخية الفنية للاتجاه الاجتماعي ؛ فتقوم هذه الرواية على معالجة إحدى المشكلات الاجتماعية بصورة مبسطة لا تصل الحد الجمالي الفكري الذي نادى به المذهب الواقعي، أي لا تستبطن توجهاً إيدولوجياً ، وتندرج تحته أنواع صغرى من مثل : " **الرواية الاجتماعية الرومانسية** " ، على سبيل المثال .

ب_ " **الرواية الواقعية** " التي تصدر عن توجه أيدويلوجي ، يرى في المذهب الواقعي الذي تبلّور في القرن التاسع عشر منطلقاً فكرياً له ، بدلالته التي تقوم على التوجه إلى المجتمع ، ولكن بعدم الاكتفاء بتصويره ، بل بفض علاقاته المتشابكة ، ومعالجة تناقضاته الداخلية ، والكشف عن الأطر التي تدفع بالمشكلات الاجتماعية إلى الخارج ، ويندرج تحته نوعان هما:" **الرواية الواقعية النقدية** " و " **الرواية الواقعية الاشتراكية** " .

---

[1] الفيصل،سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي : ص 18 .

2 مندور،محمد :الأدب ومذاهبه ،ص 82 ،83 .

3 السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ،ص199 .

4 أبومطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص ص 81 ، 104 .

5 الفيومي،إبراهيم : الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص 26 ، 35 .

6 الفيصل ، سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي،ص 90 _100 .

7 كاظم،نجم : الرواية في العراق 1965 _1980 ،ص51 .

ج_ " **الرواية الواقعية الاجتماعية** " وهو النوع الفرعي " **للرواية الواقعية** " الصادرة عن المذهب الواقعي بشروطه الجمالية والفنية ، وهو بصفة " الاجتماعية " يتوجه تحديداً لمعالجة مشكلة اجتماعية ، في تمييز له عن " **الرواية الواقعية السياسية** "مثلاً"[1] .

_ **والاتجاه الثاني** : وكان " سيد حامد النساج " في كتابه " بانوراما الرواية العربية "[2] و " شفيع السيد " في كتابه " اتجاهات الرواية العربية "[3] ، و " محمد الباردي " في كتابه " الرواية العربية والحداثة "[4] هم أبرز نقّاده ، فهم لا يفرقون بين " **الرواية الاجتماعية** " و " **الرواية الواقعية**" ورأوا في المصطلحين تسمية لنوع واحد ، فاستخدم " **الرواية الاجتماعية** " في دلالة كبرى على مجمل الروايات التي تتوجه إلى الواقع والمجتمع سواء في ذلك أصدرت عن المذهب الواقعي بصورته الفكرية المتبلورة في القرن التاسع عشر ، أم صدرت عن الاتجاه الاجتماعي العام ، أي أنهم أرادوا استخدام "**الرواية الاجتماعية**" ، بالدلالة ذاتها التي قامت عليها " **الرواية الواقعية** " بصورة عامة ، أو " **الرواية الواقعية النقدية** " بصورة أكثر تطوراً .

وإذا كانت ثمة مسوغات تاريخية وفنية ، لأصحاب الاتجاه الثاني ، إلا أن تسمية الروايات الصادرة عن المذهب الواقعي بـ " روايات اجتماعية " فيه تبسيط مخلّ ، يرى في كل عمل فني يتوجه إلى المجتمع واقعي ، وهذا غير مقبول من الناحية المنهجية ، فالمذهب الواقعي له شروطه الجمالية والفنية التي تختلف _ بالضرورة _ عن الاتجاه الاجتماعي العام الذي ساد أوروبا ولا سيما فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وله شروطه التي لا تكتفي بالتوجه إلى المجتمع فحسب بل ترمي من وراء ذلك إلى غايات أخرى .

فقد أشار سيد حامد النساج إلى أن كلاً من " عبد الحميد جودة السحار" ، و" نجيب محفوظ" كانا رائدي المذهب الواقعي في هذه المرحلة فقد كتب الأول: " في قافلة الزمان " 1945 ، و " النقاب " 1950 ، و " الشارع الجديد " 1952 ، : وتوالت عند الثاني "**الروايات الاجتماعية**": مثل " القاهرة الجديدة " 1945 [5] ، وفي السياق نفسه يشير النساج إلى " **الرواية الاجتماعية**" _ ويقصد بها الواقعية _ التي بدأت في الظهور لأول مرة في الأدب العراقي

---

[1] على نحو ما ذهب نجم كاظم بإستقرائه للأعمال الروائية العراقية وجد بأن "الروايات الواقعية الاجتماعية " هي تلك التي قامت بينتها الفنية على معالجة الموضوعات الاجتماعية والتي انتشرت في مرحلة الخمسينيات والستينيات تحديداً ، بينما " الروايات الواقعية السياسية" قامت على معالجة الموضوعات السياسية ، فالروائي " غائب طعمة فرمان " تعامل في رواياته مع تاريخ العراق المعاصر بحس واقعي اجتماعي ، بينما اتّجه الربيعي إلى السياسة قاصداً ، و قد تميز بها إذ اعتمد السياسة بوصفها مكوناً رئيسياً لإحداث رواياته/ كاظم ،نجم : الرواية في العراق 1965 _ 1980 ، ص 51 .

[2] النساج ،سيد : بانوراما الرواية العربية ، ص ص 75 ، 249 .

[3] السيد ،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، 1978 ، ص 96 ، 97 ،98 .

[4] الباردي ،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص18 .

[5] النساج،سيد : بانوراما الرواية العربية ، ص 75 .

في الستينات ، وأخذ الروائي يبحث في القضايا اليومية للإنسان وهمومه ، وعالمه الداخلي بعد أن كان هذا العالم حرماً مصاناً [1] ، وتراه يطلق على الروايات الصادرة عن المذهب الواقعي " روايات اجتماعية " ، كرواية" القاهرة الجديدة " لنجيب محفوظ ، التي لم تكن اجتماعية بالمعنى المبسط ، بل كانت تقصد التوجه إلى المذهب الواقعي والاستفادة منه ، والأمر نفسه ينطبق على الروايات العراقية .

وكذلك اتّبع شفيع السيد هذا النهج فقد جعل " الرواية الاجتماعية " من أهم اتجاهات الرواية المصرية وقال فيها : " ترتبط هذه الرواية " الاجتماعية " بالواقع الاجتماعي ارتباطاً أعمق وأوسع ، إذ تصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة ، وليس على مستوى الأفراد فالشخصية فيها لا تمثل فرداً يعيش أزمته الخاصة وهمومه الذاتية ، بعيداً عن التفاعل مع أحداث البيئة الاجتماعية والتأثر بها ، وإنما هي أقرب إلى النموذج الاجتماعي الذي يحمل خصائص طبقة اجتماعية بذاتها ، ويعبر عن أفكارها وقيمها ، ومن ثم يمكن أن يكون هذا النوع من الروايات مصدراً إلى حد ما من مصادر التأريخ للحقبة الزمنية ، مع الأخذ بالحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصول يحقق بها ذاته ، ويتأبى بها عن مجرد التسجيل للواقع ، وقد كان نتاج الفترة منذ الحرب العالمية الثانية إلى عام 67 ، من الرواية الاجتماعية نتاجاً وفيراً أسهم فيه عدد من كتّاب من الرواية المصرية المعاصرين ، من أبرزهم: نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشرقاوي ، يوسف إدريس ، وكانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع المصري من إندلاع الحرب العالمية الأولى وإلى مابعد قيام الثورة المصرية 1952 ، مادة خصبة أمام هؤلاء الكتاب ، فصاغوا منها أعمالاً روائية تعد علامات بارزة "[2].

فشفيع السيد أراد هنا استخدام " الرواية الاجتماعية " في دلالتها النوعية الكبرى ، وذهب مع غيره من نقاد هذا الاتجاه إلى اعتبار ما أسماه " الأسلوب الواقعي* " هو أحد الأساليب الممكنة المستخدمة في " الرواية الاجتماعية " حيث يقول : " ولعل الأسلوب الواقعي في التناول الذي اتسمت به الرواية الاجتماعية يؤكد من ناحية فكرة الربط بين المضمون والشكل في العمل الأدبي من حيث إن هذه الرواية تتناول الأوضاع الاجتماعية ولاقتصادية في المجتمع والمشكلات التي تنجم عنها ، الإطار الذي يتلاءم لعرض هذه الأشياء هو الإطار الواقعي

---

[1] النساج،سيد : بانوراما الرواية العربية ، ص 249 .

[2] السيد ،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، 1978 ، ص 96 .

* ويحدد هذا الأسلوب بقوله : " الذي يقوم كما يقول رينيه ويلك على : " التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر ، وهو يصف الأحداث والشخصيات ، ويحصر الكثير من تفصيلاتها وجزئياتها بدقة وإخلاص ".

بخصائصه السابقة ، غير أن تقارب أسلوب التناول لدى كتّاب الرواية الاجتماعية المشار إليهم ، لا ينفي إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته ألحت عليه واستحوذت على اهتمامه الفني ، كما لا ينفي تباينهم في القدرة على الإفادة من وسائل التكنيك الروائي "[1].

ووافقه محمد الباردي بقوله : " الاتجاه الثاني الذي يميز هذه المرحلة من مراحل الرواية المصرية ( 1933 _ 1959 ) يتمثّل في "الرواية الاجتماعية" وفي إطاره تدرج عدد كبير من الروائيين اختلفت انتماءاتهم الفنية وتعد رواية " القاهرة الجديدة " 1944 ، لنجيب محفوظ حجر الزاوية إذ تعكس تحول نجيب محفوظ من مرحلة إلى أخرى كما تعلن عن تبلور "الاتجاه الواقعي" الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم عبر أعماله الأخرى ، تبلغ قمتها في : " بين القصرين " ، " قصر الشوق " ، " السكرية " وفيها جسم "الواقعية التقليدية" أفضل تجسيم عندما جعل الشخصية تخضع لشروط ثابتة خارجة عن نطاقها كالبنية العامة والوراثة ، بمختلف أشكالها ، وقد تكاثر كتّاب الواقعية وتكاثرت أعمالهم مثل " الأرض " لعبد الرحمن الشرقاوي "[2] .

وجلي هنا أن أصحاب هذا الاتجاه قد أرادوا " **الرواية الاجتماعية** " بدلالتها النوعية الكبرى ، وجعلوا الرواية الواقعية بكل اتجاهاتها ، نوعاً تحتياً أصغر منبثق عن " الاجتماعية " وصادر عنها ، إلا أن السيادة في النقد العربي كانت لأصحاب الاتجاه الأول الذي ميز فكرياً وفنياً بين الروايتين " الاجتماعية " و" الواقعية " وجعل كلاً منهما نوعاً روائياً قائماً بذاته ، وبخصائصه وأنواعه الصغرى التي تميزه عن الآخر ، أي جعلهما نوعين متجاورين وليسا متداخلين، مثلما وجدنا عند إبراهيم السعافين وأحمد أبو مطر وإبراهيم الفيومي وجورج سالم وسمر روحي الفيصل ومحمد مندور.

وفي هذا السياق سنقف عند تجربة سمر روحي الفيصل الذي توسع في تصنيفات المذهب الواقعي توسعاً لا فتاً في سياق تقييمه للأعمال الروائية الواقعية السورية ، فهو يشير إلى أن الاتجاه الواقعي الروائي السوري قد تعرض في مسيرته إلى تطورين بارزين أولهما: الاقتراب من الواقع بعد تجاهله زمناً طويلاً ،والاعتراف بحاجته إلى التحليل والنقد فيما عرف بالرواية الاجتماعية ، وثانيهما هو ظهور النوعين الروائيين المعروفين في الرواية الواقعية العالمية وهما : **الرواية الاجتماعية، و الرواية الوطنية السياسية** ، وتعددت فروع هذين النوعين

---

[1] السيد ،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية :، ص 97 ، 98 .

[2] الباردي ،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص18 .

تبعاً لطبيعة المضامين الروائية ، فقد رصد الناقد أربعة أنواع فرعية تندرج تحت " **الرواية الواقعية الاجتماعية** " هي [1]:

_ **الرواية الاجتماعية الوصفية** : يسعى هذا النوع الروائي إلى التعرف إلى مجتمع معين في فترة زمنية محددة دون تقيد بالوقائع التاريخية ومن أمثلته " المصابيح الزرق " و " الشراع والعاصفة " لحنا مينا .

_ **رواية الصيغة الاجتماعية** : يسعى هذا النوع الروائي إلى تضييق حدود المجتمع بالوقوف عند نمط اجتماعي معين كمجتمع الفلاحين أو العمال ، وبناء المجتمع الروائي استناداً إليه ومن أمثلته " وردة الصباح " لعادل أبو شنب .

_ **الرواية الوصفية الشخصية** : يسعى هذا النوع الروائي إلى الاهتمام بإحدى الشخصيات التي عرفتها فترة زمنية معينة انطلاقاً من أنها تمثل مجتمعها ومن أمثلته " حين الجبل " لفارس زرزور ، و " أبو صابر " لسلامة عبيد .

_ **رواية الصيغة الشخصية** : يسعى هذا النوع الروائي إلى خلق شخصية روائية تعبر عن فكرة محددة دون التقيد بأية واقعة تاريخية ومن أمثلته " الياطر " لحنا مينا .

فالفيصل هنا ، قد انطلق من نوعين أساسيين : الرواية الاجتماعية ، الرواية الواقعية ، ومن ثم أدرج تحت كل منهما أنواعاً فرعية ، كانت بالنسبة للواقعية نوعين مميزين هما : الرواية الاجتماعية ، الرواية الوطنية السياسية ، وتحت الرواية الواقعية أدرج أنواعاً أصغر بحسب استقرائه للأعمال الواقعية السورية.

| 2 _ ( **الرواية الواقعية** ) | 1_ ( **الرواية الاجتماعية** ) |
|---|---|

أ_الرواية الوطنية السياسية

ب_الرواية الواقعية الاجتماعية :

_ الاجتماعية الوصفية _ الصيغة الاجتماعية _الوصفية الشخصية _ الصيغة الشخصية

### 5.الرواية الواقعية التسجيلية :

ويراد بالرواية الواقعية التسجيلية ، تلك التي تتخذ من رصد الظواهر في جانبها الحسي مجالاً لها ، ولا يعني ذلك أنها تتجاهل الجوانب النفسية ، ولكنها تقع في مراتب لاحقة ،فكل الأحداث فيها تقع داخل إطار محدد كل التحديد ، إطار صارم تسير فيه الأحداث سيراً يخضع لمنطق خاص ، ويعد الزمن هو المسرح الرئيسي للرواية التسجيلية ، والزمن هنا خارجي وغير مستقر ذاتياً ولا إنسانياً في نفوس الشخصيات ، إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية ،و

---

[1] الفيصل ، سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص ص 94 ،95 .

يتدفق متخطياً الراصد له ، ومتخطياً الشخصيات ، وتعد من أكثر ألوان الرواية تناولاً لدى الروائيين كما أنها اللون الذي يحظى بأكثر تقدير[1].

وقد ورد هذا النوع بمصطلحين مختلفين في النقد العربي :

أ _ "**الرواية الواقعية الفوتوغرافية** " وقد عرفها محمد عبد الله بقوله : هو النوع الذي ينقل عن الحياة نقلاً مباشراً ، ويقف عند الظاهر الحسي، ولا يكون هذا النقل اعتباطياً بل يعكس وجهة نظر الروائي الخاصة ، ويكشف عن اختياراته في النقل عن الحياة[2].

وتتسم روايات هذا النوع بأنها وليدة التجربة المباشرة والشخصية لكتّابها ، وتمتاز بنزعة تسجيلية خالصة، وتبعاً لذلك فقد ندرت الدلالات النفسية وظهر الحرص على المغزى الاجتماعي ، وعلى الاهتمام بالتفاصيل : تفاصيل المكان والأشياء بوجه خاص ، وقد أدى اختفاء شخصية البطل إلى نتيجة أخرى لا تتصل بالبناء الفني إنما بالمضمون أساساً وهي تحقيق النزعة التحليلية [3] .

ويمثّل التسجيلية من حيث هي أسلوب في الأداء الفني: روايات توفيق الحكيم " عودة الروح " و " عصفور من الشرق " ، " يوميات نائب في الأرياف" ، وروايتا عبد الحميد جودة السحار " في قافلة الزمان " و" الشارع الجديد " و " الأرض " لعبد الرحمن الشرقاوي" ، و" السقا مات " ليوسف السباعي[4].

ب_ " **الرواية الواقعية البانورامية** " :وقد عرفها " محمود غنايم" بأنها رواية يعنى فيها الكاتب بالتسجيل شبه الفوتوغرافي لمظاهر اجتماعية مختلفة دون التركيز على قصة منفردة ، أو مسألة خاصة أو قضية معينة .وإذ ذاك تبدو رواية هذا النوع فضفاضة العقدة تُعنى بالأحداث الطارئة لعدة شخصيات أكثر من كونها فردية التصرف ، وهذا لا يعني افتقاد هذا النوع الروائي للشخصيات أو الأحداث الجذّابة ، إلا أنها تهتم بطرح قضايا الواقع الاجتماعي ، وتتصيد أخطاءه [5] .

**6.الرواية الواقعية التحليلية** : و قد ورد عند ناقدين ، فقد عرفه محمد عبد الله بقوله : هو النوع الروائي الواقعي الذي يقوم على رصد الدوافع الإنسانية وتصوير الحركة النفسية ، وبالتالي يختلف عن " التسجيلية " في أن أهمية الوصف فيه تقلّ ، ولا يطول

---

[1] موير،إدوين : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، مراجعة عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ،ص 95 ،96 102 ، 114 .

[2] عبدالله ، محمد : الواقعية في الرواية ، ص 298 .

[3] السابق نفسه : ص 344 .

[4] السابق : ص 304.

[5] غنايم،محمود : تيار الوعي في الرواية الحديثة دراسة أسلوبية،دار الجيل،دار الهدى،بيروت،القاهرة،ط2، 1993 ،ص ص 20، 21 .

الحوار بين الشخصيات ، ويعتمد الكاتب في هذا النوع على المونولوج الداخلي ، ولاشك أن "الروايات التحليلية" تعبر عن مشكلات وقضايا ومواقف راهنة يعيشها الكاتب إبان التعبير عنها ، أي أنها عالجت _ على الأغلب _ مشكلة وقتها بصورة مباشرة ، على حين غلب على "الرواية التسجيلية" العودة إلى زمن مضى نسبياً .[1]

ويعد طاهر لاشين في روايته " حواء بلا آدم" هو أقدم من منح "الرواية التحليلية" في مصر عمقها الحقيقي ، لنضج فكرتها وواقعية تناولها وموقف كاتبها اجتماعياً ، وتفوقه في تطويع أدواته الفنية من لغة وحوار ورسم شخصيات وتشكيل مادة .[2]

وهذا الصنف من الرواية كان أول ظهوره لدى " المدرسة الحديثة " وفي أعمال دعاتها القصصية التي ارتبط التحليل فيها بـ " الشخصية " فجاءت رواياتهم أشبه بتاريخ للشخصيات، إلا أن الذي أكسبهم تميزاً عن النوع الروائي التحليلي الرومانسي ، أو النوع النفسي ، هو اهتمامهم "المتوازي بالتحليل الفردي ،والتحليل الاجتماعي، الذي يتجه إلى الكشف عن مواطن الإنحراف في النظام الاجتماعي ، ويحاول أن يكشف عن أسبابه أو يشير إليه".[3]

وبتعبير آخر صار الفرد _ في ظلّ هذا النوع _ يوضع في إطار من الجماعة تؤثّر فيه وتشكلّه وتنصره أو تحطّمه ، ويمكن تعليل هذه النزعة الجديدة في التحليل بازدياد الوعي الاجتماعي عند الكتّاب ،فلم يعد الأديب ينظر إلى الناس على أنهم أفراد أو أنهم يمثلون ظواهر مشتتة ، وإنما صار ينظر إليهم على أنهم أفراد في جماعة ، وأن العطاء متبادل بين الفرد والجماعة ،أي أنهم تجاوزوا التجارب الفردية والشخصيات الشاذة التي لا تمثل إلا نفسها ، إلى محاولة الغوص وراء الدوافع الاجتماعية واكتشاف حركة الطبقات والكشف عن نوازعها وأحلامها[4]

وهذا الصنف من الرواية يجمع بين الدراسة النفسية التي تقوم على تحليل الشخصيات والوقوف على أبعادها النفسية ، ومشاكلها الذاتية ، إلا أنه في الوقت نفسه يتجه إلى الخارج ، مصوراً أبعاد هذه الشخصية الواقعية ، أو باثّاً بعض الإشارات التي تدلل على ارتباط هذه الرواية بالرغم من نزعها الفردي ، بالمجتمع والواقع ، وقد مثّل عليه " طه وادي " برواية " السراب " لنجيب محفوظ[5]، على الرغم من تصنيف النقاد لها في إطار الرواية النفسية .

---

[1] عبد الله ، محمد: الواقعية في الرواية ، ص 386 .

[2] السابق نفسه :ص 386 .

[3] السابق :ص 386 .

[4] السابق : ص ص 383، 384 .

[5] وادي،طه :مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ،ص 112 .

**7. الرواية الواقعية الطبيعية أو " الواقعية العلمية "** : ويرى محمد مندور ومحمد غنيمي هلال أن " الواقعية الطبيعية" تعد امتداداً "للواقعية النقدية" و هذا يعود كما يشير الرشيد بوشعير ؛ إلى ما كان يدعيه زعيم الواقعية الطبيعية "زولا" ، من أن مذهبه حلقة من حلقات تطور "الواقعية النقدية"[1] وشكل انتهت إليه هذه الأخيرة ، وهذا ما أشار إليه أيضاً صلاح فضل ، وبين الخلط الواضح في النقد العربي بين المصطلحين ، ورأى أن " مصطلح الواقعية النقدية قد تلازم منذ بداية الأمر مع مصطلح " الواقعية الطبيعية "، ولم يتميز عنه تماماً إلا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبياً وذهب إلى أن هذه الأخيرة ، كانت بدورها تعبيراً فلسفياً قديماً ثم طبقت بعد ذلك في مجال الأدب في فرنسا على وجه الخصوص ، واتخذت معنى الالتزام الحرفي الأمين بالطبيعة وقد أعلنها " زولا" كشعار له عام 1868 ، و ظلّ الخلط الواضح قائماً حتى الربع الأول من القرن العشرين ، حتى حدد التمييز القاطع بين المصطلحين، "فالطبيعية": هي مبدأ زولا وتقتضي عرضاً علمياً للأدب أي فلسفة مادية بحتة ، أما "الواقعية" فهي ذلك التيار الزاخر الذي يجرف في مساره الكثير من الأيدولوجية والفلسفات والذي تمثّله كبار الروائيين العالميين "[2].

ويتفق الرشيد بوشعير مع رؤية صلاح فضل ،ويرى أن " الواقعية الطبيعية " ليست امتداداً للواقعية النقدية إطلاقاً ، فلها منهجها وأسسها التي تعتمد على محاكاة أسلوب العلوم التجريبية وتقوم على فلسفة في الحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير ، والفرق بين النقديين والطبيعيين أن أولئك يرون أن سبب الداء والفساد يعود إلى المجتمع بالدرجة الأولى ، أما هؤلاء فيلحون على الأسباب البيولوجية الوراثية الخاصة[3] .

و في النقد العربي حاول النقاد التقاط سمات هذا النوع الروائي في بعض أعمال نجيب محفوظ ، وذهب _ عباس خضر _ إلى أن "محفوظاً قد نهج هذا المنهج في وصف البشاعات ،والبعد عن العادي والمألوف ، في بعض رواياته ولا سيما " زقاق المدق "[4].

ويؤكّد في موضع آخر أن أهم خصائص هذه الواقعية الجمالية هو وصف طبائع الإنسان وحقائق الأشياء أي في الحياة الطبيعية ، وتحويلها إلى فن يطابق الواقع بل مبالغتها _ أحياناً _ في وصف البشاعات و الشذوذ والأمور الغريبة [5] .

---

[1] بوشعير،الرشيد : الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ، ص70 .

[2] فضل،صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص 19 .

[3] بوشعير،الرشيد : الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ،ص ص 69 ، 70 .

[4] خضر،عباس : الواقعية في الأدب ، ص 10 .

[5] السابق نفسه : ص3 .

وقد أخفق الروائيون الواقعيون الطبيعيون في تقديم نماذج بشرية مثل تلك التي قدمها النقديون ، فالطبيعة كانت _ إلى حد ما _ تمهيداً للاتجاهات اللاإنسانية أو الاتجاهات اللامعقولة في الأدب [1]، فزولا ممثّل هذا المذهب دعا الروائي إلى أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله والطبيب في تجاربه، على أن تتفق تجاربه في العمل الفني مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء ، ودعا أيضاً إلى التمسك بالتحليل النفسي ، واعطائه الأهمية الكبرى اللائقة لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية ولنهيمن عليها ونوجهها توجهاً صائباً إذا ما عرفنا هذه الأسباب ، فالإنسان جزء من الطبيعة لا منفصل عنها ، وهذا الإنسان لا اختيار له لأنه مسير بعاملين الوراثة والبيئة [2].

ويطلق صلاح فضل على هذا النوع اسم " **الواقعية التشاؤمية** " ويذهب إلى أنه على الرغم من غرابتها وشذوذها إلاّ أن أعمالاً روائية كبرى تمثّلتها وصدرت عنها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فظهرت في أعمال : جورج صاند ، جورج إليوت ، شارلوت ، تولستوي ، زولا ، وتتوازن في هذه الأعمال المأساة الجماعية والمأساة الفردية توازناً تاماً[3].

**8. الرواية الواقعية السياسية** :وهو النوع الفرعي الذي يصدر عن الرواية الواقعية ويعالج تحديداً موضوعاً سياسياً ، ويذهب "حمدي حسين" إلى أن ثمة عوامل تحدد السمة العامة للنوع الواقعي السياسي وتميزه عن النوع الواقعي مثلاً ،أو السياسي العام، وتتمثّل بـ : " أن تكون السياسة في تلك الروايات ليست مجرد فكرة أو إشارات متباعدة لا رابط بينها، وإنما يجب أن تكون السياسة محوراً أساسياً في إطار الخيوط المختلفة التي تكون نسيج الأحداث الروائية من البدء حتى الختام ، والضابط الثاني ، الذي يرقى بالرواية درجة أعلى في سلم النّضج الفني ، يتمثل في نجاح الكاتب في أن يختار معادلاً موضوعياً مقنعاً لأفكاره السياسة والإيديولوجيا وأن تكون هذه الأفكار حية ، ومبررة في سياق النسق الروائي . [4]

ويشير النّاقد إلى أن الرواية الواقعية أقدر على احتضان الفكر السياسي من الرواية الرومانسية مثلاً ، وذلك لأن " الأديب الواقعي أقدر من غيره على كشف جذور حركة الواقع وتناقضاته، كما أنه يتميز بقدرته على استشراف المستقبل ، ذلك لأن قدرة البشر على تغيير واقعهم متوقفة على ما يعرفون عن هذا الواقع ، ولأن السبيل إلى معرفة واقع واحد هو الإدراك المقترن بالتفسير الذي يفضي إلى المعرفة فلا تغيير بلا معرفة وتتحكّم في رؤية الأديب

---

[1] بوشعير،الرشيد : الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ، ص ص 81 ، 82 .

[2] فضل،صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص 80 .

[3] السابق نفسه : ص 81 .

[4] حسين ،حمدي: الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر 1965 ، 1995 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 1994، ص . 32

عوامل عدة منها ما يرجع إلى طبيعة الفنان ومنها ما يكون نتاجاً لتجربته الاجتماعية والسياسية[1] ، ويعد "جيل الستينات" في الرواية العربية أكبر ممثّل لهذا الاتجاه ، ولا غرو في ذلك ، فقد كانت تلك المرحلة تصطلي بالأحداث السياسية"[2]، ويتّفق "نجم كاظم" مع حمدي حسين في تعريفه لهذا النوع الروائي ويرى أن " **الرواية الواقعية السياسية** " هي التي تستلهم الموضوعات السياسية ، و قد أبدع فيها على المستوى الروائي العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي[3] وهو يفرق بين الواقعية السياسية و" الرواية الواقعية الاجتماعية " "فالروايات الواقعية الاجتماعية " هي التي قامت بنيتها الفنية على معالجة الموضوعات الاجتماعية والتي انتشرت في مرحلة الخمسينيات والستينيات تحديداً ، بينما " الروايات الواقعية السياسية" قامت على معالجة الموضوعات السياسية ، فالروائي " غائب طعمة فرمان " تعامل في رواياته مع تاريخ العراق المعاصر بحس واقعي اجتماعي ، بينما اتّجه الربيعي إلى السياسة قاصداً ، و قد تميز بها إذ اعتمد السياسة بوصفها مكوناً رئيسياً لإحداث رواياته[4].

ولا يفوته أن يضيف نوعاً آخر ينتمي إلى " النوع الواقعي السياسي " وهو " **الرواية الواقعية السياسية القومية** " وقد مثّل لها ثانية بأعمال " عبد الرحمن مجيد الربيعي" الذي استطاع _ بحسبه _ أن يتبنى هذا النوع الذي ارتبط باسمه أكثر من أي اسم آخر فقد عالج في روايته " الوشم " واقع الستينات في العراق بما شهده من العنف والصراعات الدموية بين القوى السياسية المختلفة[5]، وينسحب هذا على روايات فؤاد التكرلي ومنها على سبيل المثال روايته " الوجه الآخر " .

ويخالفه سمر روحي الفيصل في تعريفه "للواقعية السياسية" إذ لا تُعد نوعاً روائياً ، بل دلالة يطلقها على "المرحلة الواقعية الثانية" [6] في الأدب العربي ، في إشارة منه لظهور الواقعية

---

[1] حسين،حمدي : الرؤية السياسية للرواية الواقعية ، ص 38 ، 71 .

[2] السابق نفسه ،ص 76 .

[3] فيشير إلى أنه " إذا ما عددنا " **الواقعية الاجتماعية** " اتجاهاً بارزاً في الرواية العراقية وهو أمر واقع فعلاً ، فإننا سنجد أن غائب طعمة فرمان خير ممثل له / كاظم ،نجم: الرواية في العراق 1965 _ 1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، ط1 ، 1987 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ص 51 .

[4] كاظم ،نجم: الرواية في العراق 1965 _ 1980 ، ص 51 .

[5] السابق نفسه : ص 107 .

[6] عبدالله ،محمد : الواقعية في الرواية العربية ، ص 70.

إلا أن محمد عبد الله جعل من عام 1932 بداية لهذه المرحلة ، بسبب صدور " عودة الروح " وهو بهذا يجعل من " رواية يغلب عليها الطابع الرومانسي علامة البدء للإزدهار الواقعي "، ويمكن القول مع حلمي بدير بأن الناقد في كتابه " الرواية الواقعية " يرى بأن " الأدب جميعه أصبح واقعياً باعتبار أنه أولاً وأخيراً يصدر عن واقع حي ويهدف إلى تغيير هذا الواقع وهو بهذا التّوجه يعتبر كل الانتاج الروائي واقعياً، وتظل عملية تصنيفه إلى واقعية تسجيلية ، أو تحليلية هي العلامة الفارقة " / بدير ،حلمي: تطور الاتجاه الواقعي ، ص 130 . والتي يشير بعضهم إلى أنها بدأت من أعقاب الحرب العالمية الثانية ، حتى عام 1952 النساج : في الرومانسية ، ص 131 ، 132 ، فيما أشار البعض الآخر إلى أنها بدأت من عام 1932 _ 1952 ويطلق النساج على هذه المرحلة اسم " **مرحلة التحول والاستكشاف**" في إشارة منه إلى سمة التغيير التي طالت هذه المرحلة ، حيث بدأ الروائيون يتوجهون إلى الواقعية بقصد منهم، مستكشفين آفاق هذا المذهب ومتحولين عن الرومانسية، وإن ظلت بعض الملامح الرومانسية عالقة في النتاج المبكر لهذه المرحلة /النساج ، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية ، ص 75 .

بفعل سياسي ، فهو يرى أن الواقعية _ في أصل منشأها _ سياسية وليست أدبية ، أو أنها تابعة للسياسة وليست نابعة من الأدب معبرة عن الواقع الموضوعي للمجتمع، ذلك أن أفكار "الثورة البلشفية" وصلت إلى المنطقة العربية ابتداء من عام 1920 ، وراحت تنتشر فيها بعد ذلك وتطرح الواقعية الاشتراكية على أنها التعبير الأدبي الوحيد عنها وليست في أدبيات هذه الفترة أي لون من ألوان النقد والأدب [1].

والناقد هنا ، يوحي بأن الواقعية العربية ظهرت وانتشرت بقرار سياسي ، قبل أن تكون خياراً أدبياً فنياً ، ومن ثم تسللت إلى الأدب ولا سيما النقد ، الذي مارس دوراً سلطوياً في نشر الأفكار الواقعية ولا سيما الاشتراكية منها ، وفرضها أو روج لها بين الروائيين والشعراء .

9. **الرواية الواقعية الوجودية** : وهو النوع الذي ارتآه "رجاء النقاش" عند تناوله بالتحليل أعمال نجيب محفوظ المتأخّرة ، التي انتقل فيها من المحلية إلى الأفق العالمي في تناوله قضايا إنسانية كبرى.

والنقاش يقصد بهذا المصطلح نزوع محفوظ في رواياته إلى توظيف الفكر الوجودي ليكسب القضايا المحلية التي تنبع من واقع المجتمع المصري دلالات إنسانية عالمية ، فالشكل المحلي الذي اتّخذه لرواياته لا يعدو أن يكون طلاء خارجياً لمشكلة إنسانية عميقة تهز الواقع كله ، تلك هي مشكلة الإحساس بالأزمة المتمثلة باغتراب الانسان عن واقعه ، ومشكلاته النفسية الصادرة عن هذه الأزمة[2] .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ ليصور مأساة إنسانية عامة تستمد جذورها من واقع المجتمع المصري وظروفه ، ولكنها تعلو بعد ذلك إلى مستوى الإنسان في كل مجتمع آخر ، وفي هذه " المأساة الإنسانية" يقترب من التناول الوجودي لمأساة الإنسان دون أن يغرق في رمزية التمثيل الوجودي كما فعل إلبير كامي في روايته " الغريب " إذ إن نجيب محفوظ مازال يرتبط بالواقع برباط قوي[3] .

وعليه يعتقد النقاش أن تعبير " **الواقعية الوجودية** " هو أقرب تعبير لتصوير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ ، في تمييز له عن " **الواقعية الانتقادية** " التي لا ترقى إلى مستوى الهم العام ،

---

[1] الفيصل ،سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 52 .
ويشير الفيصل ، إلى أن الواقعية لم تستطع التخاص_ في هذه الفترة _ من آثار ولادتها في أحضان السياسة ولا سيما ، في الثلاثينات والأربعينات ، وإنما راحت في سورية خاصة ترسخ تبعيتها لها ، فكانت مسألة الواقعية تثار وتناقش ويصطرع حولها الأدباء في الخمسينيات دون أن يكون في الواقع الأدبي عدد من الروايات يستمد الأدباء والنقاد مفهوماتهم الواقعية منه ، وهذا يؤكد ما لاحظناه ، من ولادة الواقعية في أحضان السياسة /الفيصل، سمر روحي: التطور الفني ، ص ص 58 ، 66 .

[2] النقاش ،رجاء: في حب نجيب محفوظ ، دار الشروق ، 1995 ، ط1 ، ص 82 .

[3] السابق نفسه . ص 82 .

و " الوجودية " التي تفرض انفصالاً لازماً عن الواقع ، فهذا النوع يجمع ما بين الارتباط بالواقع ومعالجة مشكلاته بحس وجودي عام .

10. **الرواية الواقعية الانطباعية** :وهو النوع الروائي الذي ورد ذكره عند سمر الفيصل تحديداً، وتقوم أهم سمات هذه الرواية على : الفردية في الاقتراب من الواقع ، إذ إن مؤلفيها لم يؤمنوا بأن الواقعية منهج فني، وهذا الابتعاد عن فهم الواقعية على أنها منهج فني جعلهم يتناولون الواقع تناولاً فردياً بحسب انطباعاتهم عنه ومعرفتهم به ونظرتهم إلى الإنسان فيه ، فلا عجب أن تكون الفردية أبرز سمات الانطباعية الواقعية عندهم ، والروايات التي تصح نسبتها إلى "الانطباعية الواقعية" هي [1]:

_ حنا مينا ، "الثلج يأتي من النافذة "، "الشمس في يوم غائم" ، أحمد يوسف داود ": دمشق الجميلة" ، فارس زرزور : "لن تسقط المدينة" ، عبد السلام العجيلي : "أزاهير تشرين المدماة "، أديب نحوي : "جومبي" .

**11 . رواية واقعية المحاكاة** : وهي أبسط مظاهر الواقعية وأكثرها سذاجة ، وتبدو فيها "ظاهرة الانعكاس" أكثر وضوحاً وعمومية حيث تزداد نسبة الاعتماد على ظاهر الأشياء فيها ، وهي تعتمد اعتماداً كبيراً من حيث المضمون على واقع حدثٍ مستمر ،و هذا النوع من الواقعية مرتبط ببدء ظهورها ومرحلة تطورها الأولى قبل أن يستفيد من التطور العلمي والفكري والاجتماعي ، وقبل أن يصنع مبادئها "بلزاك" ، و تغلب على هذا النوع السذاجة في التطور والسطحية في " المنظور " [2].

ومع ذلك فليست تلك الواقعية من الإطار الجامد بحيث لا تعدو أن تكون صوراً وصفية لأماكن وأشخاص من خلال حدث روائي ساذج ، وعلى هذا فمهما وصلت دقة المحاكاة للواقع فلن تصل إلى درجة " التصوير الفوتوغرافي " ومن ثم فإن الوصف يخضع دائماً لنوع من الاختيار يقوم الكاتب فيه بالتركيز على مجموعة عناصر ، يشعر بأنها تؤدي هدفاً في مجموعها وتعبر عن رؤية محددة ، ولأن هذا موقف الكاتب من الواقع الذي هو جزء منه فهو ينتقي شخصياته من نوع مسطح ، غير متفاعل بحركة المجتمع ، أو بحركة المجتمع ، أو التاريخ ، ومتغيراته من حوله ، وعدم تفاعله نابع إما من انحصاره في دائرة خاصة ، أو على العكس من اتساعه حتى شمل مجالات عدة في واقع الحياة ، وبالتالي فقد القدرة على ملاحظة مجموع التفاعلات الداخلية في المجتمع [3].

---

[1] الفيصل، سمر روحي : التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 199، 195 ، 198 .

2 بدير،حلمي : الاتجاه الواقعي ، ص 18.

3 السابق نفسه : ص 21، 22 .

ومع أهمية هذا الطور من الاتجاه الواقعي الذي يلتزم بواقعية المحاكاة ، لم نجد ناقداً يحفل به ، على الرغم من ظهور هذه الرواية في فترة النشأة [1].

3_ **الرواية الوجودية :**

ظهرت الرواية الوجودية في الأدب العربي نتيجة التأثر بملامح الرواية الوجودية كما جاءت في أعمال "سارتر وكامي وكافكا "، والتأثر كذلك بأفكار وفلسفات" كيركجورد ومارتن هيدجر و كارل يسبرز " * فالرواية الوجودية في الأدب العربي المعاصر _ وكما يرى السعيد الورقي _ ظهرت بتأثر من هذه الأعمال والفلسفات ونزعت لاختيار محتوى فلسفي له أبعاده ودلالاته [2].

وبالنظر إلى الظروف التي أحاطت بعوامل نشأة الفلسفة الوجودية فإن أولى دواعي ظهور هذه الفلسفة في الغرب جاءت رداً على الاستلاب الحاصل للإنسان في ظل المجتمعات البرجوازية القائمة على التعصب والحواجز الدينية والقومية ، ومن ثم أصبحت الوجودية تعبر عن حالة القلق العام التي سادت في الغرب الأوروبي بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، وظهور ما يسمى بـ "**أبناء الاغتراب** " الذين كانوا يشعرون بأن علاقتهم الأساسية بالحياة مبتورة ، وأنهم يعيشون متفردين ضمن ظلام صاخب ، وليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشخصي الملغز ، على أن نتيجة هذا الصراع غالباً ما تنتهي إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزق ، وقد تصل إلى حد الشعور بأن الحياة ليست إلا موتاً بالنسبة لجموع البشر ، وعلى هذا تقوم مبادىء الفلسفة الوجودية [3].

فالوجودية تنطلق من أن الحياة ليست إلا سلسلة من الأحداث العارضة غير الضرورية فلا بد للذات من أن تستنتج أن " الحياة عبث " ومن التناقض أن يستمر الاعتقاد والسلوك كما لو كان للحياة أي غاية أو نظام ،[4] ففي ظلّ هذا العالم الذي تؤثّر فيه الحوادث بقدر ما في حياتنا الفردية تأثيرات عشوائية لا يمكن التنبوء بها ، تعيش الذات دائماً على حافة اللايقين ، ومن ثم فليس هناك شعور بالأمان ، بل هناك شعور دائم بأن الإنسان" مرمي هناك " في هذا الوجود يعيش القطيعة والعزلة ، و الوجود بالنسبة له ليس إلا ثمرة انتصار في معركة لا تنتهي أبداً ،

---

[1] بدير،حلمي : الاتجاه الواقعي، ص 23 .

* يعد كل من كيركجورد وهيدجر وكارل يسبرز ، المؤسسين للفلسفة الوجودية في أوروبا ، وقد وجدت فلسفتهم الرواج والشيوع بسبب توظيفها توظيفاً فنياً ظهر في أعمال روائية كبرى على يد سارتر في روايته الشهيرة " الغثيان " التي وثّق فيها لأهم مبادىء الفلسفة الوجودية ، وكذلك ألبير كامي الذي كتب روايته الشهيرة " الغريب " والتي تعد مع رواية سارتر السابقة المؤسس والممثل الفني لتعاليم الفلسفة الوجودية .

[2] الورقي،السعيد : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، ص280 .

[3] الخطيب، حسام : محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ، مطبعة طربين ، دمشق ، 1975 ، ص 335.

[4] ميد ، هنتر : الفلسفة أنواعها وأشكالها ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1969 ، ص 411 .

وتتلاشى بسبب ذلك جلّ الدعائم لهذا الإنسان وتحيط به العزلة، ويعاني شعوراً غامضاً بثقل الوطأة وبقلّة الأمن وبأنّه في غربة [1].

والتشكيل الروائي الوجودي يقدم على علاقة الذات بالعالم ، ومحاولتها تحقيق ماهيتها في ظلّ سلسلة من الأحداث العارضة ، ومعاناتها من القلق والعزلة والاغتراب أمام مصيرها الشخصي ، وما تعيشه من استلاب من قبل الآخر ، في خضم ما تعانيه من ويلات الحروب الكبرى وتبعاتها ، وما يلحق ذلك من ثورات صناعية أكملت مسيرة الحرب في سحق الإنسان والغائه وتشييئه ، مما يجعل أجواء العزلة والضياع والعبث تخيم على أوروبا في تلك الفترة، وقد تجلّت هذه المشاعر في الفلسفة الوجودية التي سرعان ما أخاص لها نفر من الروائيين وعبروا عن أفكارها في رواياتهم التي ولاقت رواجاً لافتاً بسبب مشروعية وجودها في ظلّ الحضارة الغربية _ آنذاك _ وإحساس الذّات بأنها المعنية بهذه الفلسفة التي تضعها وجهاً لوجه أمام مصيرها ومعاناتها ، وتعلّل لها أسباب عزلتها ، بل وتمنحها مسوغات هربها وقلقها وحريتها وخوفها من الآخر ، ومن الوجود ، وتلقي بالمسؤولية الكاملة على كاهلها .

وإذا كانت ثمة مسوغات لوجود مثل هذه الروايات الوجودية في الأدب الغربي ، لتعبر بصورة واضحة عن الأزمات النفسية والأخلاقية التي تعرض لها المجتمع الغربي ، فإن دواعي تجريب مثل هذه الأشكال تفتقر إلى مسوغات معقولة في مجتمعنا العربي ، فلم يتعرض المجتمع العربي لهزات عنيفة تجعل الثورة على "الواقعية" متماشية مع منطق تطوره ، وأما المشكلات التي يعاني منها فهي بحاجة إلى معالجة واقعية تحلّل أسبابها وتعالج مسبباتها[2].

فإبراهيم السعافين ينفي أي مسوغات حضارية ،أو حتى فنية، تمهد لنشأة النوع الروائي الوجودي في الأدب العربي ، بالنظر إلى أن الفلسفة التي أفرزت هذا النوع تقف على النقيض مما يعانيه الانسان العربي آنذاك : من مشاكل التخلّف والفقر والاحتلال والقمع ، بحيث تبدو مثل هذه الفلسفة ترفاً فكرياً لا أكثر، يتغنّى بها نفر ممن نقلها عن المجتمعات الغربية .

فالرواية الوجودية تستند إلى محمولات فلسفية منحتها مشروعية وجودها واستمرارها ، ولكن الحال في النوع الروائي الوجودي العربي يقف على النقيض تماماً ، فهذا النوع لم يكن وليد الحاجة ، أو الظروف المحيطة ، كعادة النشأة لأي نوع أو جنس أدبي ، بل جاء خياراً ذاتياً وإفرازاً نخبوياً ، فقلّة من الجمهرة المثقفة هي المسؤولة عن نقل الفكر الوجودي إلى الفكر العربي ، وهي المسؤولة أيضاً عن إشاعة مناخات فكرية ملائمة، تساهم في " اقتباس " ناجح

---

[1] جوليفيه ،ريجيس : المذاهب الوجودية ، ص 85 ،92 .

[2] السعافين، إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ،ص440 .

للنوع الروائي الوجودي ؛ فبعد أن هيأت المناخ ، دعت وبنزعة تعليمية إلى تمثّله وبثّه ووجدت أنجع وسيلة لتحقيق ذلك هي الرواية .

وقد أسهمت ترجمة الأعمال الروائية ، و أعمال الفلاسفة الوجوديين أنفسهم في بثّ الفكر الفلسفي الوجودي في الثقافة العربية ، وكأي (درجة ) جديدة وجدت هذه الفلسفة مؤيديها في صفوف النّخبة المثقفة ، في جو يخلو من أي مسوغ حقيقي سوى "حالة الضياع الفكري "[1] التي كان يعيشها بعض المثقفين العرب آنذاك مما جعلهم يتعلقون بأهداب ما هو جديد قادم من الغرب .

وليس من قبيل المصادفة أن يكون أهم مروج للفكر الفلسفي الوجودي في الثقافة العربية روائي، فقد أدخل "سهيل إدريس" الروائي اللبناني ورئيس تحرير مجلة " الآداب " _ التي كانت تضطلّع بدور نهضوي على مستوى الثقافة العربية في خمسينيات القرن الماضي وحتى فترات متأخرة _ الفلسفة الوجودية إلى الفكر العربي من خلال مساهمته في نشر ترجمات الروائيين و الفلاسفة الوجوديين وشرحها والتنظير لها *، مما مكّنه من خلق مهاد نظري ، انطلق من خلاله ليبثّ هذا الفكر بوسيلة أقرب إلى الحس العام فاختار الميدان الروائي، إذ كانت ثلاثيته الروائية تتلمس الدعوة والترويج للفكر الوجودي ، وشيئاً فشيئاً بدأ هذا الفكر بالتسلل إلى الأعمال الروائية العربية ولا سيما الشابة ، فقد منح سهيل إدريس جائزة "مجلة الآداب" لأحسن عمل روائي عربي " لعام 1961 لرواية "وجودية" وهي " المهزمون " لهاني الراهب .

ولم يكتفِ بهذا، بل كان لنشره وترويجه هذه الروايات دور في تحفيز الدعوة إلى النوع الروائي الوجودي ، بل رأى جلّ النقاد العرب بأن رواياته مهدت الطّرائق لظهور هذا النوع في الأدب العربي ، وكان لها دور المؤثّر الرئيسي في أعمال غيره من الروائيين والروائيات الذين تمثّلوا فكره القائم فيها وأصدروا أعمالهم على منوالها الفكري ، فتصدى النقد العربي

---

[1] الخطيب ،حسام : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، دمشق ، مطابع الإدارة السياسية ، ط5، 1991 ، ص 105 .

* فعلى سبيل المثال يمكن مراجعة الترجمات والمقالات التالية التي تشير إلى دور مجلة الآداب في الترويج للفكر الوجودي فيها :
_ حبشي،رينيه : الوجود والنظر عند سارتر ومارسيل ، ترجمة عائدة مطرجي ، الآداب ، ع7 ، تموز يوليو 1956 ، س4 ،ص 20 .
_ مجاهد ،عبد المنعم مجاهد : وجودية من الداخل ، الآداب ، ع10 ، تشرين الأول 1956 ، س4 ، ص 33 .
_ بركات ، شعبان : كيركجارد : الآداب ، ع7 ،تموز يوليو 1954 ، س2 ،ص 25 .
_ عبد الدائم ، عبد الله :الوجودية والحياة ، الآداب، ع11 ، س2 ، تشرين الثاني 1954 ،ص 11 ، وهذه مقدمة لترجمة كتاب " سارتر والوجودية " التي قام بها سهيل إدريس وقدم لها عبدالله عبد الدائم .
_ وانظر كذلك الدراسات التي تناولت أعمال سهيل إدريس الروائية الوجودية كـ " الحي اللاتيني " حيث جرت مناقشات حادة حول هذا العمل ، على سبيل المثال : عبد الدائم،عبد الله : الحي اللاتيني أيضاً ، الأداب ، ع5 ، مايو 1954 ، س2 ،ص 35 .
وكذلك / النقاش،رجاء : مشكلات ونماذج في الحي اللاتيني ، الآداب ،ع6 ، حزيران يوينو 1954 ، س 2 ،ص 46 .

لمعالجة الرواية الوجودية ، التي رأى فيها _في أغلب الأحيان_ رواية منبتة الصلة عن واقعها ، وذهبوا إلى بيان ضعفها وركاكتها على المستويين الفكري والفني ، فما هي المعايير التي استند إليها النقاد في تصنيفهم للرواية الوجودية ؟

يجدر بنا التوقف، في هذا السياق، عند نقد "الرواية الوجودية" الذي قام به" السعيد الورقي" في كتابه " اتجاهات الرواية المعاصرة " ، الذي اتجه فيه وجهة مختلفة عن غيره من النقاد الذين تصدوا لهذا النوع ، فذهب إلى إحصاء وتحليل "الروايات الوجودية" وبيان الأثر الوجودي فيها ، فكان عمله أشبه بالبحث عن آثار هذه الفلسفة والتقاطها ؛ أي التأصيل للفكر الوجودي في الرواية العربية ، وقد أحصى أكثر من أربع وعشرين رواية صنّفها تحت مسمى " الرواية الوجودية " [1].

ويعلّق السعيد الورقي على هذه الأعمال مجتمعة بقوله : "حاولت أعمال هؤلاء الروائيين وغيرهم أن تقدم "الرواية الجديدة" على أنها صورة للحياة الإنسانية ، قدمتها مصداقاً لما يقوله الفلاسفة الوجوديون عن وضع الإنسان المعاصر من أنه " حياة بلا معنى " و " حدث اعتباطي في عالم لا مهتم ، ورغم مطامحه فهو يعاني الملل وفقدان الهدف والضعف والمرض والإحساس بالجدب "[2].

وقد استفادت _ الرواية الوجودية العربية من الوجودية الغربية وحاولت أن توفّق بين مقولات الفلسفات الوجودية الغربية بشكل عام ، فتناولت المقولات الأساسية فيها وهي : الذاتية، والإرادة، والمسؤولية، والقلق، والسقوط . وبطبيعة الحال لم يتناول روائي واحد في أعماله كل هذه المقولات ، فسيطر على هذه الأعمال الإحساس بالخوف والضجر اللذين يشيران إلى تفاهة العالم وخوائه ، وهما مرتبة أقلّ من مرتبة القلق الذي هو نقطة الصراع بين (الوجود الذاتي) في هذا العالم و(الوجود المتعالي) ، كذلك سيطر على هذه الأعمال الروائية إحساس بتورط الإنسان في موقفه، واكتشافه لنفسه وحيداً مهجوراً لا يستطيع أن يعثر في نفسه أو في الخارج على ما يمكن أن يتشبث به[3].

---

[1] الورقي ، السعيد : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص 281 .
وجاءت على النحو التالي: سهيل إدريس : " الحي اللاتيني " 1953 ، " الخندق الغميق " 1958 ، " أصابعنا التي تخترق "1963 ، وليلى بعلبكي في " أنا أحيا " 1958 ، "نحن بلا أقنعة "1959 ، " الآلهة الممسوخة "1960 ، وليلى عسيران : " في الحوار الأخرس 1963 ، و" المدينة الفارغة 1966 ، ومطاع الصفدي في " جسل القدر 1960 ، و" ثائر محترف " 1961 ، وجورج سالم " في المنفى " 1962 ، وكوليت سهيل " أيام معه " 1959 ، جبرا إبراهيم جبرا " صراخ في ليل طويل " 1955، " السفينة " 1970 ، اسماعية فهد اسماعيل " الجبل " و " كانت السماء زرقاء " الطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال " ونجيب محفوظ في " اللص والكلاب " 1961 ، و " السمان والخريف "1962 ، و"الشحاذ " 1965 ، ة " ثرثرة فوق النيل " 1969 ، و"قلب الليل " 1975 و " حضرة المحترم " 1975 ، ومحمود حفني في " المهاجر " و " الحقيبة فارغة " 1980

[2] السابق نفسه : ص281 .

[3] الورقي،السعيد : اتجاهات الرواية العربية ، ص 282 .

والملاحظ أن الناقد قد قصر معاييره لتحديد هذا النوع على التقاط أوجه الشبه والتطابق بين ما هو موجود في الفلسفة الوجودية ، و ما تصدح به شخصيات الروايات العربية التي أخضعت لدرس والتّصنيف ، دون أن يوجه نقده إلى فنية التوظيف وطرق المعالجة ، بل كان همه البحث في "المبادىء الوجودية" الموظّفة في الأعمال الروائية واحصاء المعاني الفلسفية فيها ، والتدليل على صحتها بالاستشهاد بأقوال كبار الفلاسفة الوجوديين ، أو اقتباس المقولات الفلسفية والبحث عن مشابهاتها في تلك الأعمال .

وعلى صعيد الاصطلاح فإن الناقد أطلق اسم " **الرواية الجديدة**" على هذا النوع ، وهو يشير بهذا إلى أن الرواية المستندة إلى الفكر الوجودي تعد جديدة من حيث توظيفها هذا الفكر في الأدب العربي ، ولا يمت هذا بصلة إلى مصطلح " **الرواية الجديدة** " الذي يقوم على مفاهيم مغايرة ؛من حيث ذهابه إلى التجريب والتجديد على صعيد التقنيات الفنية الموظّفة.

ويلاحظ على النماذج التي انتقاها الورقي اختلاط ما يمكن وصفه بالرواية الوجودية الخالصة ، وبين تلك التي تحمل بعضاً من الملامح الوجودية، التي لا تؤهلها لتصنّف في النوع الروائي الوجودي ، فعلى حين تبدو السمات الوجودية واضحة في أعمال: سهيل إدريس وليلى بعلبكي ومطاع صفدي ، الذين عبروا عن الفكر الوجودي بوضوح ، يصل حد اقتباس الخطابات الفلسفية المباشرة ، التي أدت أعمالهم دور الدعوة إليها والتغني بها ، تتمثّل الأعمال الأخرى بعض الملامح الوجودية تمثيلاً تنقصه الصراحة والتكثيف والوضوح ، أي أن الحس الوجودي فيها يطلّ برأسه على استحياء ، وليس مباشراً مقصوداً إليه كما في الأعمال السابقة ، وعليه فإن الورقي بتحديده هذا النوع وتعريفه اعتماداً على النّظر في ماهية التوظيف الفلسفي الوجودي فيه ، يتجاهل الرؤية الفنية ، وطرق المعالجة ، مركّزاً على توضيح " الفكر الوجودي " ومطابقته مع الأقوال الفلسفية الوجودية العالمية ، وكان لحماسته الشديدة عند التصدي لنقد هذا النوع الروائي ، أن أطلق سمة " الجديدة " عليه ، لاكسابه شكلاً من أشكال الترويج والشيوع .

وعلى النقيض من عمل الورقي ، أشار السعافين إلى انفكاك الصلة بين " الرواية الجديدة " بتعبير الورقي وبين المجتمعات العربية ، وتبنّى معايير لتحديد وتعريف هذا النوع تشير إلى ضعف البنية الفكرية الفنية لجلّ الروايات الوجودية التي راجت في الأدب العربي، مؤكداً أن الأعمال الروائية الوجودية ، ظلّت معزولة إلى حد كبير عن تطور المجتمع وانحصرت في إطار التأثيرات الثقافية بأدب الغرب ، بحيث انعكست بعض المشكلات الثقافية الغربية على كتابات الأدباء العرب ، وهذا ما جعل المشكلات التي قدمها هؤلاء الأدباء غير مقبولة لدى

الواقع الثقافي عامة ، وغير منسجمة مع الإطار الثقافي لحركة المجتمع العربي[1] ،وقد اختار السعافين مصطلحاً دالاً على هذه الأعمال التي صدرت عن توجهات غربية ، وانفصلت في رؤاها ومعالجتها عن الواقع العربي ، وانغلقت عنه إلى ذاتها وهمومها الفردية مطلقاً عليها اسم :

**الرواية الفردية** : ويعزو السعافين نشأة هذا النوع في الأدب الغربي إلى الحقبة التي تلت الحرب العالمية الثانية وتميزت "بالفردية المسرفة " ، التي حاولت أن تشكّل ثورة على "الواقعية" بأشكالها المتعددة ، فأفسحت المجال لظهور تجارب جديدة تعبر عن القلق واليأس وإعادة النظر في النظام الأخلاقي والفلسفي بركائزه القديمة ، من أمثال: الوجودية والرمزية والرواية الجديدة [2].

وعليه تكون " الرواية الفردية " كما حددها السعافين في الأدب العربي ، هي الرواية التي وسمت أعمال الروائيين الوجوديين والرمزيين والجدد ، إذ توهم الكثير من الروائيين العرب أن مجرد الحديث عن بعض هموم الواقع الذاتي هو من صميم " الواقعية " ، وأخفقوا في أن يفصلوا بين ذواتهم وبين الموضوعات التي يعالجونها فصلاً فنياً ، فبدت رؤيتهم إلى أعمالهم رؤية ذاتية ضيقة _ في الأغلب الأعم_ بعيدةً عن إطار العمل الفني الذي ينمو من خلال حركته الداخلية وفقاً لقوانين معينة ، وتصوروا أن المهمة المناطة بأعمالهم هي التعبير عن أفكارهم وعواطفهم من خلال الأنا النرجسية المتضخّمة[3].

وأدرج السعافين "**الرواية الوجودية** " تحت هذا النوع الروائي "فالتيار الوجودي الذي ساد الحياة الثقافية العربية في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات قام بدور كبير في إيضاح هذا التيار الفردي"[4]، والسمة المشتركة التي استطاع السعافين أن يلتقطها من " الروايات الوجودية" مجتمعة تتمثّل في تحكّم الكاتب بشخصيات روايته يستثمرها كيف يشاء ، ويفرض عليها أفكاره، ويقتادها كما يرى بعيداً عن حركتها الداخلية ، أي أن اتجاه الأحداث مرتبط بإرادة الكاتب التي يمليها على الشخصيات [5].

وعلى صعيد آخر ، بدت الشخصيات وكأنها منفصلة عن الأحداث ، فليس ثمة ترابط عضوي بينهما أو تبادل واضح في التّأثر والتّأثير، ومن هنا خلت الرواية من حبكة مركزية تدور حولها الأحداث ، أو تتبلّور عندها، لعدم تأثير الحبكة والأحداث على تلك الشخصية المركزية

---

[1] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام،ص441 .
[2] السابق نفسه : ص440 .
[3] السابق : 441 .
[4] السابق : ص442 .
5 السابق : ص 447 .

، وعليه فإن هذا النوع من الروايات يرفض أن تختار الشخصية مواقفها وفق منطق السببية ، بل إن فكر المؤلف ومنطقه هما اللذان يحددان ذلك ، ومن يتأمل طبيعة العقدة في روايات سهيل إدريس على سبيل المثال ، يجد أنها محكومة بفكر الكاتب وبفلسفته الوجودية [1].

أي أن طغيان المد الفلسفي الوجودي أتى على أخضر البنية الفنية ويابسها ، ولم يبق في العمل الفني سوى مساحات للخطابات الفكرية الوجودية التي كان ينطق بها الكاتب، إذ كان يرى في الالتزام الوجودي ضرورة يفرضها على شخصياته الروائية المختلقة ، وحتى على واقعه العام ، أي أن السعافين اختار الانطلاق من معايير فنية ، تدرس الظاهرة الروائية من الداخل ، عند تصديه لهذا النوع في الرواية العربية ، مبيناً ضآلة التوظيف الفكري في سياق البنية الفنية للرواية بما تقوم عليه من شروط الزمان والمكان والشخصية والحدث ، أي أن تلك المعايير نظرت إلى الرواية من حيث هي نوع فني ، ولم تقتصر على المطابقات الذّهنية بين الفلسفة الوجودية والأفكار الماثلة في الرواية ، فحددت النوع وقومته بالاستناد إلى معايير داخلية ، على النقيض مما ذهب إليه السعيد الورقي الذي كان مشغولاً بالفلسفة على الفن .

وفي إطار هذا التيار الفردي ، درس السعافين بالاضافة إلى أعمال سهيل إدريس ، أعمال الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي ، التي صدرت عن رؤية وجودية نسوية ، الأمر الذي دفع به إلى تصنيف أعمالها تارة بأنها " وجودية " ، وأخرى بأنها " نسوية " ، فالنقد ينظر إلى روايات ليلى بعلبكي من وجهتين متلازمتين: وجهة النسوية من جانب ، والروائية الوجودية من جانب آخر ، وهذا الذي دفع بإبراهيم السعافين إلى القول حين تحدث عنها : " حاولت المرأة أن تعبر عن همومها الذاتية في أعمالها الروائية فعكست فرديتها في إطار من القلق واليأس والصراخ والنشيج ، مطلقة أنّات محمومة وصرخات مجنونة ، لتكشف عن واقعها السيء بصورة فردية سطحية ، وقد استأثرت قضية المرأة والجنس باهتمام " الرواية النسائية" على نحو ما نجد في روايتي ليلى بعلبكي : ( أنا أحيا، والآلهة الممسوخة ) اللتين تعالجان قضية حرية المرأة في لبنان خاصة وفي الشرق العربي عامة ، فتشعر البطلة في الرواية بأنها مسلوبة الإرادة والرأي، والداها يتدخّلان في كل شأن من شؤونها ، فتضيق ذرعاً بمصادرة حريتها وسلب إرادتها ، غير أنها لا تعالج شؤونها بالحكمة الواقعية، بل تتمرد بعنف وتثور في وجه والدها ، منطلقة من الفردية التي اكتسبتها من ثقافتها الوجودية ، ومن خلال إحساس

---

[1] السعافين ، إبراهيم : تطور الرواية العربية ، ص ص 448 ، 449 .

متضخّم بالذات، فحساسيتها الفردية جعلتها تعادي كل شيء فكل الرجال والقيم _ بحسبها _ آلهة ممسوخة " [1].

هذه الوجهة النقدية التي اختارها إبراهيم السعافين ، اصطبغت بعمومية شديدة ، فقد جعل من ليلى بعلبكي رمزاً " للمرأة الروائية " بشكل عام ، التي عبرت عن ذاتيتها بإطار من " القلق واليأس والصراخ والنشيج "، وأفصحت عن همومها " بصورة سطحية" ، وهذا التعميم قاد بدوره إلى إصدار أحكام على ( **الرواية النسائية** ) بالمجمل فهي تحفل بـ " بقضايا المرأة والجنس والحرية اللامسؤولة والصراخ والنشيج .....". ويبدو أن انطلاق ليلى بعلبكي من مرجعية تستند إلى الفكر الوجودي في رواياتها من جانب ، وكونها من أوائل الروائيات العربيات اللواتي كتبن بحس فني ناضج من جانب آخر ، هو الذي دفع بالنقاد عند معالجتهم لرواياتها أن يمزجوا مزجاً ملاحظاً بين " الوجودية والنسوية" ، وأن يطلقوا أحكاماً معممة على مجمل " الروايات النسائية" التي اتخذت فيما بعد شكل مسلّمات مستقاة من الفكر الوجودي: كالتمرد والحرية والذاتية والجنس ومعاداة الرجال ، وهذه السمات وإن كانت حقاً بارزة في أدب الروائيات ، إلا أنها قد أصبحت بمثابة مرتكزات يبحث عنها أي ناقد في أي عمل روائي نسائي .

وهذا ما نلاحظه آتياً ، عندما يذهب السعافين أيضاً إلى أن " الأفكار الوجودية قد ظهرت بصورة واضحة في مختلف (الروايات النسائية) ولا سيما في رواية ليلى عسيران : الحوار الأخرس [2]، و يتابع سيد حامد النساج " ليلى عسيران بدأت حياتها الروائية مقتفية أثر سهيل إدريس ، إذ تصور الفئات المتمردة الساخطة على المجتمع عامة ومجتمع الرجل خاصة " [3].

وقد تزامن ظهور الكتابات الروائية النسائية ، بغلبة الوجودية بما فيها من فكر ثوري على مستوى الذات ، وفعل محرض على التمرد والحرية ، مما كان له أثره الواضح في النقد العربي وموقفه من " الرواية النّسوية " التي غالباً ما تأثّرت بمثل هذه التعميمات النقدية التي اتخّذت صورة الصفات المميزة لهذا النّوع .

أما حسام الخطيب ففي مقاربته للأعمال الروائية السورية استخدم تصنيفاً جديداً هو " الرواية الوجودية القومية " ويعد الروائي مطاع صفدي أقوى الأصوات الممثّلة لهذا الاتجاه ، سواء

---

[1] السعافين ، إبراهيم : تطور الرواية العربية، ص 491 .
وانظر نقد سيد النساج أيضاً لروايات بعلبكي حيث يشير إلى أن ليلى بعلبكي هي من تأثرت بسهيل إدريس من الكاتبات ففيهما ذاتية فردية وجودية تطلق لنفسها العنان فتصرخ صرخات محمومة وتثور ضد كل الأمور والتقاليد ، وهذا الشكل التقليدي للرواية ، وتبلغ ثورتها حداً يجعلها تدفع البطلة إلى العنف ضد والدها وهي أيضاً تعالج قضية المرأة والجنس ، بصراحة ووضح وتنكر على المرأة في الشرق العربي سكوتها على وضعها الحالي ، ورؤيتها عدمية تشاؤومية الأنا المحمومة والآهات المأزومة /سيد النساج ، بانوراما الرواية العربية ، ص296 .

[2] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية ، ص 494.

[3] النساج ، سيد : بانوراما الرواية العربية ، ص 206 .

في كتاباته النظرية أو في قصصه ورواياته ، وقد استطاع في الستينات بوجه خاص بلورة هذا الاتجاه في روايتيه : " جيل القدر " و " ثائر محترف " [1].

ويعتمد هذا التّصنيف على دراسة التواؤم والانسجام بين الفكر الوجودي بصورته " الفردية " ، وبين الفكر القومي بثورته الجماعية في الرواية إلا أن حسام الخطيب وباستقرائه لهذا النوع يؤكّد أنه "لم يكن من السهل التوصل إلى مستوى من التوفيق المنسجم بين الأفكار الوجودية وبين الأفكار القومية ، فمن الصعوبة بمكان اجراء مصالحة بين الفكر القومي الملتزم والهادف والمتفائل المضطرم في مطلع الخمسينات وبين الفلسفة الوجودية التي تقوم أهم عناصرها على فرضية الوجود الإنساني ، وقصور التعليل العقلي ، و قيود الوجود الإنساني القلق ،و الاغتراب، والعزلة ، والعدم"[2].

مطاع صفدي الذي أراد أن يؤصل للوجودية داخل الأدب العربي ، بمحاولته البحث عن مسوغات حقيقية تنافس من حيث هي إيدولوجيا تنافس ما كان شائعاً من إيدولوجيتين دينية واشتراكية ، ولا ريب في أن اللجوء إلى فكر آخر يكتسب شيوعاً ورواجاً ليضفي على الوجودية سمات وطنية أو شعبية هو السبيل للخروج من محدودية هذه الفلسفة ، وإشاعتها بين الأوساط المثقفة والشعبية على حد سواء.

لذا لجأ الكاتب إلى تغذية مفهوم النضال القومي بمضمون فلسفي وجودي يجعل من القومية العربية إيدويلوجية قائمة بذاتها وقادرة على مضاهاة الأيدولوجيات الشائعة آنذاك ، وكان من الطبيعي أن يتحول عن "القصة" لأن إطارها لا يتسع للفكر الفلسفي المثقل إلى الرواية ذات المدى الطويل [3].

وتهيمن لذلك الملامح العامة للوجودية على روايتيه ، فالجو فيهما مهدد دائماً بشبح مأساة مستمرة ، ويسوده الشعور بالفرار والسديمية والشيئية ، وعلى الرغم من وجاهة هذه المحاولة فإن المرء لا يملك إلا أن يلاحظ أنها أحياناً تنحدر حتى تبدو أشبه بتمرينات فلسفية غرضها تطبيق أفكار سارتر وكامي على المواقف السياسية وتفسيراتها [4].

وتبدو هذه المحاولة واضحة للمصالحة بين مفهومين لهما منطلقات مختلفة، وهما مفهوم الوجود الفردي المطلق للإنسان ،والوجود القومي المرتبط بولاء سياسي وفكري واجتماعي

---

[1] الخطيب ،حسام : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، دمشق ، مطابع الإدارة السياسية ، ط5، 1991 ، ص 105 .

2 السابق نفسه : ص93 .

[3] السابق : ص ص 105، 106 .

[4] السابق : ص ص 107، 109 .

كامل للأمة وأهدافها، وقد عمد الكاتب لتأكيد هذه المصالحة بطريقته النظرية الجدلية [1]، ولكن هل استطاعت هذه النزعة القومية أن تنقل الوجودية من أفقها المثقل بالتعميمات الفلسفية المتصلة بوقائع الاغتراب والذاتية والعبث والعدم ؛ لربطها بما هو نقيضها من فكر قومي يقوم على الشعور الجمعي والالتزام الوطني والارتباط بالأرض ؟ بمعنى هل تمكّن هذا النوع الروائي من تحقيق شروطه والترويج لأفكاره في الرواية العربية ؟

يبدو أن مطاع صفدي تراجع عن محاولته التوفيقية تلك في عمله الروائي الثاني" ثائر محترف" التي عنونها حسام الخطيب بـ"الكسوف القومي الوجودي"، فمن الواضح أن " ثائر محترف " تتضمن تراجعات كبرى عن تبشيرية " جيل القدر " الوجودية، واعترافاً بأن التوفيق بين الثورة الوجودية والثورة القومية ليس بالسهولة التي تخيلها مطاع في روايتيه [2]، فقومية بطل الرواية لم تنسجم مع وجوديته وبدت مكشوفة مصطنعة ، بل بدت أحياناً مدسوسة عليه ، ويخيل للمرء أن الشخصية الرئيسية في الرواية كان من الممكن أن تنجح باعتبارها شخصية وجودية تحمل لواء فرديتها في وجه عالم منسحق تحت الوطأة الجماعية، ولكن محاولة تفريغ ثورته في الكلّ القومي هي التي أفسدت عليه شخصيته ، فالبطل الوجودي في روايته" جيل القدر " كما هو في " ثائر محترف" عرضة لأهوائه الفكرية ونزعاته ومواقفه اللاملتزمة ونزواته الجنسية المستمرة ، وهو حيناً في " غثيان " وحيناً في " انسحاب " وحيناً في " إعادة نظر " [3]، وهي قيم أثبتت تجربتا مطاع نفسه من حيث أراد أم لم يرد أنها غير قابلة للتصالح مع مفهوم الثورة من حيث هي عمل جماعي قائم على الالتزام ، وإلاّ فإن الثورة تصبح مهزلة كما هي حقاً في " جيل القدر "[4].

وبهذه المحاولة لمطاع صفدي أثبت المشروع الوجودي الروائي فشله ، و تعثّره في الخروج من أزماته الذّاتية المفتعلة ، وحتى في محاولاته التوفيقية لجعل الوجودية أقرب إلى الحس العام ، بإضافة سمات قومية ثورية على الشخصيات الروائية ، و من جهة أخرى، ظلّ هذا المشروع مختنقاً تحت وطأة صعوبة التقريب بين فكر ذاتي عبثي ، وآخر جمعي ملتزم ، وبهذا انسحبت الرواية الوجودية بهدوء من الأدب العربي ، مفسحة المجال لتوظيف الفكر الوجودي انطلاقاً من خيار إبداعي، ترسمه حاجة الروائي ، وتوظّفه داخل العمل بفنية عالية ، مبتعدة عن النزعة التعليمية الخطابية الإنشائية .

## _ أنواع الرّواية الوجوديّة :

---

[1] الخطيب، حسام : روايات تحت المجهر، دراسة نهوض الرواية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1983 ، ص 84 .

[2] الخطيب،حسام : سبل المؤثرات الأجنبية ، ص121 .

[3] الخطيب ،حسام : روايات تحت المجهر، ص ص 121، 122 .

4 السابق نفسه : ص122.

1. **رواية العبث** ، وهي الرواية التي استندت إلى أشهر مفاهيم الفلسفة الوجودية " العبث" ، إذ يعد هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية في الفلسفة الوجودية : ويعني خلو الحياة من أي معنى ، وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية ولقواعد ثابتة ، وليس بين طموحات الإنسان وواقع الحياة أي انسجام ، ولقد أقام سارتر روايته " الغثيان " المنشورة عام 1938 على اكتشاف تجربة العبث ، أي عدم مقدرة العقل على تفسير الوجود ، فالوجود ليس بدائرة هندسية أو مربع لنستطيع فهمه وتفسيره بالتحديد الذي يعطيه إياه الإنسان ،وإنما هو وجود في عالم معادٍ لم يختره ، وهو فيه دون معين أو نصير [1].

ومن الروايات التي صنفت بأنها " رواية عبثية " ما أشار إليه إبراهيم السعافين عند معالجته لرواية " قبل الإعدام " للروائي أحمد الزعبي وهي: رواية قصيرة اتخذت مسلكاً عبثياً تمثّل في تحليل مواقف شخصية غير عادية وهي شخصية " أمير الراعي " الذي اكتشف فجأة أنه بلغ التاسعة والأربعين من عمره دون زواج ، وكان يشيع جواً عبثياً ينبثق عن وعي ساطع يقترب من النقد المباشر الذي يبدو خرقاً لتقاليد الرواية العبثية ، وأن الرواية قد أفادت من ملامح روايات " كافكا " ولا سيما( القضية ) إذ الإنسان مدان دون أن يعرف جريمته التي عوقب عليها [2].

2.**رواية الاحتجاج** ، وهو تعبير تصنيفي أطلقته " خالدة سعيد " على بعض الروايات التي تتّخذ من الثورة على الواقع ورفضه مجالاً لتوظيفها الفني ، دون أن تشير إلى تأثّر هذه الروايات بالفكر الوجودي ، على الرغم من أن نموذجين من أصل الثلاثة المستشهد بهما ينتميان إلى الرواية الوجودية، فقد ضربت مثالاً على ذلك برواية ليلى بعلبكي " أنا أحيا " التي هي إعادة نظر في وضع المرأة العربية و صرخة لم تقتصر على الاحتجاج على عبودية المرأة، بل على وضع الأنثى التي اقتصر وجودها على مستوى الحاجات البيولوجية [3].

وضربت مثالاً آخر، وهو رواية هاني الراهب الوجودية " المهزومون " وتقول عنها : بأنها دخول إلى الحياة اليومية لجماعة من الطلاب والمثقفين في المد الإيديولوجي ، والرواية مهمة من حيث أنها إسهام في إسقاط الإطار الأسطوري الذي أحاط به المثقفون " الثوريون " أنفسهم حتى ظهروا معصومين من الخطأ ، وإذا كان الفكر الوجودي بارزاً في الروايتين السابقتين ، فإن النموذج الثالث يختلف وهو لحليم بركات في روايته " ستة أيام " 1961 ، إذ

---

[1] زيادة، معن :الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ج1 ، 1988 ، ص 579 .

[2] السعافين ،إبراهيم : الرواية في الأردن ، ص 361 .

[3] سعيد، خالدة : حركية الأبداع ، ص 216 .

قالت بأنها شاهد أساسي على الاحتجاج في هذا العصر، إذ تبدو الرواية اليوم رؤياوية تنبأت بغروب الالتزام الإيدولوجي الصارم المتزمت الذي يحرم الفرد من حرية الرؤية والاختيار ، وإعادة الاعتبار للحرية الفردية، والتجاذب الكبير بين الفرد والجماعة [1] ، ولقد اتّجه غير ناقد إلى تصنيف هذه الرواية تصنيفات متباينة ، على نحو ما سنرى تالياً.

وعليه فإن الناقدة اختارت هذه التسمية الاصطلاحية " رواية الاحتجاج " للدلالة على جلّ الأنواع الروائية العربية التي ثارت على واقعها ، وتمردت عليه ، سواء في ذلك إن كانت هذه الأعمال " وجودية " أو غير ذلك .

3. **رواية الاغتراب** :

لا يزال مصطلح الاغتراب غامضاً ، ونادراً ما يتفق الباحثون على تحديده ، والباحثون يذهبون مذاهب مختلفة في تعريفه ، فهو حالة اللاقدرة عند هيجل وماركس ؛ بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته ؛ وكيما يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى فلا بد من تجاوز عجزه بالتغلّب على نفسه ، غير أن مفهوم العالم الاجتماعي الفرنسي " إميل دوركايم " يقوم على فكرة تفكّك القيم والمعايير الاجتماعية ، بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه ، فقد فقدت القيم والرموز والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث وتصرفه ، بعد أن أصبحت نسبية ومتناقضة ومتغيرة باستمرار[2].

ويشير بسام فرنجية إلى أن رواية " ستة أيام " لحليم بركات تصنّف على وفق هذا النوع ، فبطل الرواية " سهيل " يشعر بالاغتراب عن المجتمع بوصفه المزيف ؛ عن نظام هذه المدينة ومؤسساتها وناسها وعلاقاتها ، يعصره التمزق ، ويجرف شخصيته إلى صراع مؤلم مع النفس ؛ فهو ينتقد كل شيء ، يريد تبديل القيم والتقاليد ، وتغيير المجتمع إلى مايجب أن يكون عليه ، ويرفض ما هو واقع[3] فعلى حين انطلقت خالدة سعيد من مفاهيم الاحتجاج والثورة التي قادها بطل هذه الرواية لتصنّفها "رواية احتجاج " ، نجد الناقد هنا قد التقط مؤثّرات أخرى فصنّفها في رواية" الاغتراب " بسبب الحال التي يمر بها البطل واغترابه عن مجتمعه .

---

[1] سعيد، خالدة : حركية الأبداع ، ص 217 .

[2] فرنجية ، بسام خليل : الاغتراب في أدب حليم بركات "رواية ستة أيام " ،فصول،ع1 ،مج4،1983، ص 208 .

[3] السابق نفسه : ص 209 .

## الفصل الثالث

## إشكالية التّصنيف المضمونيّ

يختلف هذا التصنيف عن سابقيه في أنّه لا ينطلق من مذاهب فنية ولا من أسس شكلية جمالية ، بل يحاول أن يلتقط الفكرة ( الثيمة ) الرئيسة في الرواية ؛ متّخذاً من الموضوع المعالج معياراً لتصنيف العمل الروائي ؛ كالقول بـ الرواية التاريخية وما يتفرع عنها من أنواع صغرى ، والرواية النسوية التي تعالج موضوعات تتصل بالمبادىء التي نادت بها الحركات النسائية ، والرواية السياسية ، وغيرهما .

### 1_ الرواية التاريخية :

يبدو سؤال النوع الروائي التاريخي مشكلاً من حيث هو ملتقى لخطابين كبيرين: التاريخ والرواية ، مما يجعل القول بالوقوف على حدود النوع يفترض، أولاً ، النّظر إلى التحقق الفني الذي هو الشرط الروائي من جانب ، و من جانب آخر الحدث التاريخي ، وهو شرط موازٍ يمنح هذا النوع تميزه عن أنواع أخرى مجاورة تستلهم السياسة أو الفلسفة مثلاً ، وهذا التجاور بين التخيلي الفني ، وبين الحقيقي التاريخي ، يشكّل هذا النوع في تميزه وفرادته ، إلا أن ثمة حدوداً دقيقة تفصل بين كون هذا النوع روائياً تاريخياً فنياً ، وبين كونه خطاباً تاريخياً يتوسل شكلاً حكائياً ، فيما يعد هذا الحد ضرورياً لادخال العمل الروائي دائرة النوع الفني أو إخراجه منه ، إذ ليس كل عمل روائي ورد في الأدب العربي متوسلاً حدثاً تاريخياً خاضع بالضرورة للشرط الفني .

والسؤال المهم الذي يبرز عند مقاربة هذا النوع ، هو كيف رسم النّقاد حدوده ،وكيف عرفوه بالتمايز عن التاريخ حيناً ، والإلتحام بالفن حيناً آخر ؟ وكيف صنّفوا الرواية التاريخية العربية ؟ و هل لها أنواع يختلف بعضها عن بعض ؟ وهل ثمة إشكالية صاحبت تصنيف بعض الروايات " التاريخية "، وإلى ماذا استند النقاد في اتّفاقهم أو اختلافهم في هذا ؟

يفضل بعض النقاد، ولضرورة منهجية، أن يسيروا في خطين متوازيين للوقوف عند نقاط الالتقاء والافتراق بين الخطابين السرديين الكبيرين: التاريخ ، والرواية ؛ فالرواية _بداية_ تنتسب إلى التاريخ فالأشياء التي تجمع بين الأدب والتاريخ أكثر من تلك التي تفرق ، وأما تلك التي تجمع بينه وبين الرواية فأكثر من هاتيك التي تجمع بينه وبين الأدب . فالتاريخ سرد نفعي يكشف القوانين المتحكّمة بسيرورة الماضي وما جرى فيه من وقائع والرواية تهتم بالكشف عن الحقائق الجمالية التي تكمن في تلك السيرورة من خلال التخيل وتحليل الأشخاص ووصف الاماكن والمشاهد العاطفية والغرامية التي كانت وراء تلك الأحداث أي أن التاريخ

يسعى إلى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان ، في حين أن الرواية تسعى لتقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية والخيالية لما كان وينبغي أن يكون [1].

" فالرواية جنس أدبي يحكم التاريخ ولادته ومساره وتطوره ، و يبني هويته الأدبية ويحتفظ بها " وبالنظر إلى كون الرواية عملاً متخيلاً في المقام الأول ، يفترق عن التاريخ في أدقّ خصائصه ، فإن " هذا المتخيل عديم المعنى، إن لم يكن تجسيداً فنياً لتجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة "[2] ، أي أن الرواية من حيث بنيتها الفنية التأسيسية تقوم بالتاريخ روحاً وكياناً حيث يشكّل لها مرجعية نصية لازمة تبدو متوازية والمرجعية الفنية أو التخيلية ، إلا أن فرقاً يبدو هاماً بين هاتين المرجعيتين، فعلى الرغم من أن كلاً من التاريخ والرواية خطاب سردي " إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع ، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تُقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية "[3] .

و يبدو هذا التمايز بين التاريخي والتخيلي ، مفضياً إلى سؤال هام " وهو كيف يوظّف الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي ؟ وكيف يمكن أن نصنّف رواية ما على أنها تاريخية؟ وهل توفّر " أحداث تاريخية " في الروايات ، يكفي للقول بأنّها " روايات تاريخية" ؟ "ثم أليست كل الروايات بمعنى من المعاني تاريخية لمجرد أنها تحكي عن حيوات في أزمنة وأمكنة مفترضة " مؤرخة " لمصائرها وإدراكها للقيم والعلاقات؟ " [4] .

لقد تنبه النقاد منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية مهما أوغلت في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر ، و لا يمكنها أن تتفلّت منه ، فالروائي عند بعضهم هو مؤرخ الحاضر و الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزمن ، والوقائع التي تحاكي ما كان، وتصف ما يجوز أن يكون ، لا ينافي أن التاريخ هو رواية ما كان ، والرواية تاريخ ما يمكن أن يكون [5] .

فمن حقّ القارىء تبعاً لذلك أن يقرأ الرواية التاريخية بمنظار معاصر حتى يضبط إيقاع التّلقي لديه مع إيقاع الهاجس الحقيقي الذي دفع الكاتب نحو هذه الحقبة دون سواها ، والتركيز على جوانب محددة دون غيرها ، فثمة هدف لا بد أن يكون واضحاً بنسبة ما حتى تحقّق الكتابة الروائية التاريخية الغرض منها ، ودون ذلك فإن القارىء المتلقي قد يتوه في دهاليز التاريخ دون أن يرى أو يفهم شيئاً لا عن الماضي الذي يجوس خلاله ، ولا عن

---

[1] خليل ،إبراهيم :ظلال وأصداء أندلسية في الادب المعاصر،اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000 ،ص115.

[2] دراج، فيصل : دلالات العلاقة الروائية ، ص88 .

[3] القاضي،محمد : الرواية والتاريخ :طريقتان في كتابة التاريخ روائياً ، علامات ، ج 28 ، م7 ، يوينه 1998 ، ص 112 .

[4] الحجمري ، عبد الفتاح : هل لدينا رواية تاريخية ، فصول ، مج16 ، ع3 ،شتاء 1997 ،ص 61.

[5] القاضي ، محمد : الرواية والتاريخ ، علامات ، ج 28 ، م7 ، يوينه 1998 ، ص 411 .

الحاضر الذي يهتم به الكاتب والقارىء معاً بالدرجة الأولى ، غيرأن التقاط الهاجس المعاصر للرواية لا يعني بالمقابل مغادرة حالة الاستغراق النفسي في زمن تاريخي آخر ؛ لأن مثل هذا الاستغراق هو المعيار الذي يحكم من خلاله على الكاتب ، بنجاح، أو فشل روايته التاريخية [1].

ويستخدم إدوار الخراط في إشارته للرواية التاريخية تعبير " عصرنة التاريخ " وهو : أن تأتي الخبرة التاريخية في الرواية من خلال منظور عصري، وفي بنية روائية خاصة ، لا بد أن تنتخب وأن تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه، فالحداثي في الرواية العربية هو وضع شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يضفي عليها ، أو يستخرج منها بمجرد وضعها في هذا السياق، وفي هذه البنية بالذات ، دلالات لم تكن طافية على السطح ومن هنا تتأتى "عصرنة التاريخ" أو بعث التراث بعثاً جديداً ،وحقنه بدماء عصرية [2].

إلا أن هذا البعث للتاريخ أو استلهام التراث الذي شاع في الاتجاهات الجديدة في الرواية العربية ، عليه أن يتجاوز الممارسة الشائعة في أن " يتحول التاريخ إلى مشجب تعلّق عليه أثواب معاصرة أو أن تجعله استعارة بلاغية لمشكلات راهنة "[3] فمثل هذه الاستعارة قد تُفْقِد العمل الروائي التاريخي حسه الجمالي ، وتختزله إلى معادلات موضوعية للحدث التاريخي الماضي في الوقت المعاصر ، أو أن تجعل البنية الروائية بأكملها بنية رمزية يكون التاريخ فيها حاضراً بكل أحداثه وشخوصه باعتباره رمزاً مكشوف الأبعاد ، واضح الدلالة ، مما يفقد الشرط التاريخي تحقّقه الفني اللازم.

إلا أن استلهام التاريخ أو التراث وتوظيفه جمالياً في العمل الروائي ، لا يعني بأي حال ، الالتزام بالأمانة التاريخية أو التقيد بها ؛ فالروائي يتمتع بحرية اختيار وتصور ما يمكّنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية لتعبر عن وجهة نظر خاصة [4] ، وله أن يحور ويعدل ويغير في الأحداث المعروفة مثلما أن من حقه أن يبرر ما يريد ويغفِل ما لا يريد ، فهو ليس مؤرخاً ولا محايداً ، والأمانة في نقل الواقع لا تحول عمله إلى فن ، كما أن الإطار الزماني والمكاني وطبيعة الشخصيات ورسمها وفعلها وحركتها وأبعادها وطبيعة الأحداث وبنائها، كل هذه التشكيلات الفنية هي مرجعية الباحث في استخلاص الرؤية العامة للنص وأبعادها وأثرها وطبيعة هذا الأثر [5]، وقد يذهب إلى أكثر من هذا فعليه أن يكمل الحلقات الضائعة في طبيعة

---

[1] أبو نضال، نزيه : علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 188 .
[2] الخراط ،إدوار : أصوات الحداثة : ص 249 .
[3] السابق نفسه : ص 211 .
[4] وادي،طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، ص 66 .
[5] ماضي ، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص 75 .
الرواية التاريخية لا تعني بتقديم التاريخ للقارىء بالدرجة الأولى ، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة وإنما تكمن قيمتها الفنية في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده اطاراً ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة ،

العصر ، أو في حياة الشخصية ، حين يتصدى لتصوير أي منهما أو كليهما ، حتى ليذهب إلى إقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها؛ فتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية [1]، وهنا بالضبط تحقّق الرواية التاريخية دورها ، فتصبح وثيقة المؤرخ هي الوجه الآخر لوثيقة الروائي ؛ وبالتالي فإن الشخصية الواقعية تتحول ببساطة إلى شخصية روائية عامة، كما أن الشخصية المتخلية من قبل الرواية ستبدو بدورها شخصية حقيقية وواقعية ، والرواية التاريخية حين تساعدنا على قراءة الحركة الاجتماعية بالمعنى التارخي ؛ فإنها تدلّنا في ذات اللحظة إلى وقائع أيامنا وحركتنا القادمة باتجاه المستقبل ، وهنا بالضبط يفترق الروائي ابن المستقبل عن المؤرخ ابن الماضي [2].

ويرى إبراهيم خليل في حدود مقاربته لهذا النّوع " الروائي التّاريخي " ، أن " الرواية التاريخية إذا لم تتجاوز فكرة الاستعانة بالماضي ، ومافيه من حوادث لإعادة كتابتها وسردها ، وكأنها هي تاريخ بالقصص ، فهي ليست من الرواية في شيء ، وإن لم يعمد المؤلف إلى استخدام أساليب سردية والنّظر فيما بين السطور لإعادة تصوير الحوادث وكأنها في الوراية غيرها في كتب التاريخ، فإنه بدلاً من أن يكتب رواية إنما يعيد لنا كتابة الماضي بلغة جديدة لا غير . قد يخالف الترتيب الذي يقترحه في الرواية ترتيب الحوادث في كتب التاريخ ، ولكنه في أحسن الأحوال لا يستطيع مفارقة الكتابة واختزاع كتابته هو " [3].

شكّلت الآراء النقدية السابقة التي شاعت في الكتب النقدية العربية مهاداً نظرياً لازماً لرسم حدود النوع الروائي التاريخي ، وعمد الناقد العربي إلى عقد تمايزات ضرورية بين التاريخ والرواية، وبين عمل المؤرخ والروائي؛ ليتمكن فيما بعد من دراسة ونقد الأعمال الروائية التي استندت إلى التاريخ أو التراث .

### _ اتجاهات تصنيف الروايات التاريخيّة :

وعلى الرغم من أن ثمة اتفاقاً على الأسس النظرية العامة التي عرفت هذا النوع، إلا أنه وجد في النقد العربي بعض الاختلافات في النظرة النقدية إلى بعض الأعمال الروائية التاريخية ، فمنهم من صنّفها على أنها تاريخية، فيما نظر إليها آخرون من زوايا مختلفة أخرجتها من حدود هذا النوع إلى أنواع أخرى على نحو ما سنبحث تالياً في اختلاف النقاد حول تصنيف روايات جورجي زيدان مثلاً التي جاءت تصنيفاتها كالتالي :

---

وفي هذا على أن الروائي ملتزم في كل الحالات ، بالخط التاريخي العام ، وخصائص العصر الذي يصوره وملامحه وتقاليده ، وعدم الخروج عليها أو تزييفها / السيد،شفيع : اتجاهات الرواية العربية ، ص 25 .

[1] وادي،طه : الرواية السياسية، ص 157 .

[2] أبو نضال،نزيه : علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 207 .

[3] خليل ، إبراهيم " ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ،ص 134 .

### أ_ روايات تاريخية :

مثلّت أعمال جرجي زيدان التي اعتمد فيها على التاريخ العربي والإسلامي القديم تجربة مبكّرة في توظيف " الحدث التاريخي " وتقديمه في شكل حكائي ، وهي من حيث شكلها لا تُعد رواية بالمعنى الفني الذي تووضع عليه ، بل تستلهم أو هي في أحسن حالاتها تُعد تقليداً للروايات التاريخية التي ظهرت في الأدب العالمي على يدي " والتر سكوت " _ أحد كتّاب الرواية التاريخية _ وهي تقع ،أخيراً ، خارج التحديد الزمني لبدء الرواية العربية الفنية ، وعلى الرغم من ذلك فقد اتّجه عدد من النقاد إلى تسميتها " رواية " تجاوزاً ، أو قصداً كحال سيد النساج مثلاً الذي ذهب إلى أن" جرجي زيدان لم يعمد من خلال أعماله لإحياء أو بعث التراث العربي والإسلامي القديم ، بل عمد إلى إحداث مفارقة وتميزاً عن غيره من كتّاب تلك المرحلة فوجد في " الشكل الروائي الأوروبي " ضالته " فالتراث العربي يخلو من القصة والرواية بالمعنى الحديث لهذين الفنيين ،بل هو أراد أن يكون منفرداً عن كل من ناصيف اليازجي ،وأحمد فارس الشدياق ، وأن يكون اتجاهه مختلفاً عن كل من : سليم بستاني، و جميل نخلة، وفرح أنطون، ونقولا حداد، ويعقوب صروف ،ومن ثم استعارشكل الرواية الذي اطّلع على آثاره الأوروبية في لغته الأصلية ليكون وسيلته الجذابة " [1].

ويؤكّد شفيع السيد أن : " بداية الاتجاه التاريخي في الرواية المصرية على تمت على يدي جورجي زيدان الذي أصدر رواياته في مطالع القرن الماضي بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعده امتداداً لهذا الذي بدأه زيدان ، وإن كان ثمة تفاوت في القيمة الفنية التي يمكن أن يراها الناقد في الرواية التاريخية عند جورجي زيدان ، ومن جاء بعده من الروائيين التاريخيين" [2].

فجرجي زيدان إذاً اتّجه إلى التاريخ العربي الإسلامي بقصد تقديم مادة حكائية بأسلوب قصصي ، وليس رواية بالمعنى الفني ، فأعماله تقوم على حبكة غرامية _في الأغاب_ على نحو ما نرى في الحكايات الشعبية ، لتجلو عنصراً تشويقياً يغري بالقراءة والمتابعة، معنى ذلك أن الخطاب الروائي لدى زيدان يتسم بـ" أنّه خطاب روائي يستند إلى ( تاريخ الإسلام ) في تشكيل عوالم الحكاية ،وعبر استثمار معارف تضعنا أمام " روايات تاريخ الإسلام " ، وبموازاة ذلك هو أيضاً خطاب يستند إلى تأطير المادة الحكائية والتاريخية؛ فيرصد أبنيتها

---

[1] النساج،سيد : بانوراما الرواية العربية ، ص 178 .
[2] السيد،شفيع : اتجاهات الرواية ، ص 21 .

المرجعية حسب قاعدة استدلالية شارحة تجعل من رواية " فتاة غسان " _مثلاً _ شرحاً لحال الإسلام أول ظهوره [1].

بيد أن طه وادي يعد جرجي زيدان مؤسس " الرواية التاريخية " في الأدب العربي ، فهو كاتب " سيرة ، ورواية التاريخية، وكان على وعي بأن تقديم التاريخ من منظور أدبي أكثر تأثيراً في النشىء الجديد من تقديمه في قالب علمي "[2] .

واضح أن أصحاب هذا الاتجاه يقصدون التقاط المضمون القائم على حدث تاريخي ، ويعقدون تصنيفهم بناء عليه ، وإن كان هذا المضمون التاريخي قد أغوى بتصنيف أعمال زيدان بأنها " تاريخية " ، إلا أنه فشل في إدخالها أصلاً دائرة " النوع الروائي التاريخي " وإن أصر الكثيرون على تسميتها بالروائية .

**ب_ ازدواجية التّصنيف ما بين التعليميّة و التسليّة :**

خلافاً لمن سبق يرى عبد المحسن طه بدر" أن جرجي زيدان إذ يختار موضوع رواياته لا يلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثّل أمجاد التاريخ العربي دائماً ، ولكنه يختار المواقف الحساسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين ، أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة ، فهو لا يتّجه إلى التاريخ العربي الإسلامي بإحساس قومي يدفعه إلى إبراز أمجاد هذا التاريخ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية القارىء، ويتضح هذا من اختياره لعناوين هذه الروايات التي تكشف عن هذين الهدفين ، واذا يعد جورجي زيدان_ من هذا المنطلق _ المؤسس الكبير لهذا التيار من الروايات التي تحاول الجمع بين التعليم والتسلية والترفيه [3].

ولا بد من التنبية على أن الناقد لم يضف صفة " الفنية " على أعمال جرجي زيدان بمعنى أنه لم يتجه إلى القول بأنها " روائية " بل جاءت مع مراحل الدفع والتأسيس باتجاه ما أسماه " الرواية الفنية " وجلي أنه أقام تصنيفه _ لأعمال زيدان_ غير بعيد عن المضمون ؛ منطلقاً أيضاً من مراعاته " الوظيفة أو الغاية" عند التصنيف ، وهو بهذا يختلف عن جلّ الدارسين الذين اعتمدوا في تصنيفهم لأعمال جرجي زيدان على " الثيمة " التاريخية الواضحة حسب.

---

[1] الحجمري،عبد الفتاح : هل لدينا رواية تاريخية ، فصول ، مج16 ، ع3 ،شتاء 1997 ،ص 64 .

[2] وادي ،طه : الرواية السياسية ،ص 161 .

[3] بدر، عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية ، ص ص 94 ، 106 .
وقد قصد جرجي زيدان برواياته أن تكون بعد تصفية العنصر الغرامي منها مرجعاً تاريخياً كما صرح بذلك في مقدماته ، وحرص لذلك على أن تغطي رواياته كل مراحل التاريخ العربي منذ العصر الجاهلي حتى الحديث ، أن يلخص محتويات كل رواية بعد العنوان مباشرة ، ومن مظاهر حرصه على الدقة التاريخية أنه يشير إلى المراجع التي استمد منها مادته العلمية ، وإذا كانت رغبة زيدان في تعليم التاريخ قد أثرت في اختياره لموضوع رواياته فإنها قد أثرت أيضاً في تطور الحدث ، وقد تركت النزعة التعليمية عند جرجي زيدان آثارها في تصويره للشخصيات كما تركت آثارها في تطور الحدث في روايته بدر،عبد المحسن : تطور الرواية العربية ،ص 95

كان النتاج الأول لنجيب محفوظ محيراً لكثير من النقاد الذين حاولوا تأويل رواياته التاريخية الأولى التي استلهم فيها " التاريخ المصري القديم "، ونزعوا نحو محاولة ربطها بالواقع بصورة أو بأخرى لكي تمثّل المهاد الأولي أو " المنطلق الطبيعي " لمسيرة نجيب محفوظ الواقعية التالية لبداياته تلك .

فاختلف النّقاد في تصنيف هاتيك الروايات ، فمنهم من صنفها :

أ _ **الروايات التاريخية الواقعية ، أوالتي على صلة بالواقع** :

فقد شهدت الرواية التاريخية في مرحلة ما بين الثورتين ( 1919 _ 1952 ) نقلة لافتة ، بحيث تعد هذه المرحلة هي المرحلة الذهبية للرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، وإن كان كتّاب الرواية التاريخية قد اتفقوا على ضرورة إحياء التاريخ ، إلا أنهم قد انقسموا بدفع من الأيدولوجية التي يصدرون عنها إلى اتجاهين [1] :

- **الاتجاه الأول** : وفيه تستذكر الرواية التاريخ "الفرعوني" ، وقد كتب فيه : محمد عوض ، وعادل كامل ،و محمود تيمور ،و نجيب محفوظ ، وعبد الحميد جودة السحار.
- **الاتجاه الثاني** : وفيه تستعيد الرواية التاريخ العربي الإسلامي، وقد كتب فيه : محمد فريد أبو حديد ، وعلي أحمد باكثير ، و سعيد العريان .

ويبدو أن أدباء كل اتجاه كانوا على وعي بما يفعلون، لذلك ظلّ كل منهم في مجال بعينه ، يكاد لا يبرحه ، ومعنى هذا أن الاختلاف بين الفريقين من الكتاب لم يكن اختلافاً سهلاً، أو بسيطاً ، وإنما هو _ في حقيقته _ اختلاف في الفكر والإيدولوجية المحركة لكل منهما لإحياء التاريخ واستذكاره ، ذلك أن هذه الفترة تمثّل مرحلة البحث عن ( هوية) بالنسبة للشخصية المصرية .

وما يهمنا هنا أن طه وادي صنّف روايات الاتجاه الثاني بأنها رومانسية أو قد غلبت عليها "**الرؤية الرومانسية** "، بينما أصحاب الاتجاه الأول غلبت عليهم " **الرؤية الواقعية** "[2].

ووفقاً لذلك تعد روايات نجيب محفوظ التاريخية الثلاث : " كفاح طيبة " و " و" عبث الأقدار" و " رادوبيس " روايات " **تاريخية واقعية** " [3].

---

[1] السابق نفسه : ص 398 / وادي ،طه: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية / ص 59. السيد،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، ص / وادي،طه : الرواية السياسية : ص 159 .

[2] وادي،طه : الرواية السياسية: ص 165 .

[3] السابق نفسه :ص165 .

ولقد نبه عبد المحسن طه بدر على ذلك في تناوله لرواية " كفاح طيبة " تحديداً ، إلا أنه لم يصنفها بأنها " واقعية " بل قال عنها: "**على صلة ما بالواقع** " ، وقد أكّد على أن هذه الصلة لا تمنحها امتياز " الواقعية " ، فضلاً على أن تسميتها بـ " الرواية التاريخية" تصبح مضلّلة [1]، أي أنه يضع رواية " كفاح طيبة " ما بين "التاريخ والواقع" ، وذلك لاختلافها عما قبلها من روايات " كعبث الأقدار " و " رادوبيس " التاريخيتين ، وعما بعدها من روايات واقعية مثل " القاهرة الجديدة " ، وما دفعه إلى هذا التصنيف هو أن " كفاح طيبة " تتبنى إيديولوجيا واقعية تربط الشخصيات بالواقع الحقيقي ، على النقيض مما جاءت به رواية " عبث الأقدار " التي وضعت سداً مانعاً بين الشخصيات وبين واقعها الأرضي ،وجعلتها في مهب القدر لا حول لها ولاقوة ، فنفت عنها السمة الواقعية الاجتماعية .

فثمة فرق كبير بين رواية " كفاح طيبة " التي تقوم على ادراك الأهمية البالغة للعقل البشري وجدواه ورواية أخرى تزعم بأسلوب ميتافيزيقي أن هذا الفعل عبء وبلا جدوى ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ،فإن مسوغاً لافتاً يغري بتقريبها من الصنف الواقعي، ذلك أن رواية " كفاح طيبة " وإن كانت تتحدث عن حقبة من تاريخ مصر القديم ، إلا أنها في حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم أو بعثه، وإنما تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر ، فهي دعوة للمصريين المعاصريين إلى التخلّص من المحتلين والمستغلين ، كما تخلّصت مصر القديمة من( الغزاة الهكسوس ) فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى في الأهمية، إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة [2].

ويمثّل هذا التوجه إحدى الخطى الرئيسية في مسيرة نجيب محفوظ الروائية التي قادته نحو الواقعية _ بحسب عبد المحسن طه بدر _ فهذه الرواية تحدد نقطة الحسم في تحولين هامين جداً حدثا في تاريخ نجيب محفوظ الثقافي والروائي ؛ فهذه الرواية تشير إلى أن الفن بالنسبة لنجيب محفوظ قد أصبحت له رسالة ، و أن دوره لا يقتصر على مجرد تقديم اللّذة ولكنه يتجاوز ذلك إلى دور أكثر أهمية بكثيرمن هذا ؛ فقد استطاع من خلال " كفاح طيبة " أن يقدم أدباً جدياً يتعامل مع البشر في واقعهم ولا يهوم في عوالم فلسفية [3].

وعليه يرى عبد المحسن طه بدر في روايات نجيب محفوظ الأولى بأنها "تاريخية" ، إلا أنه وجد في روايته الأخيرة في هذه المرحلة " كفاح طيبة " خطوة أكثر تقدماً من مجرد الانغلاق على الماضي والاحتكام إلى التاريخ ، وكتابته بوجهة نظر فلسفية ، ومحاولة ربط الماضي

---

[1] بدر ، عبد المحسن طه: نجيب محفوظ الرؤية والأداة ،ص236 .
[2] السابق نفسه : ص236 .
[3] السابق :ص236 .

بواقع قومي ملتهب ، بمعنى أن نجيب محفوظ قد وجد في الماضي هروباً من واقع يصطلي بالأحداث ، فكانت روايته هذه إرهاصاً باستغراقه الواقعي في رواياته الأخرى ، وعليه تكون " كفاح طيبة " رواية "على صلة بالواقع" انفصلت في رؤيتها شيئاً ما عن الروايتين السابقتين، وأرهصت بالمرحلة الواقعية بأكملها .

ب- **روايات تاريخية رومانسية :**

صاحب هذا التّصنيف " نبيل راغب " الذي يعتقد بأن نجيب محفوظ وإن استدعى التاريخ الفرعوني إلا أنه ظلّ يدور في الفلك الرومانسي التاريخي الذي كتب به مجايلوه [1] ، ولم يقترب من الواقع إلا في رواياته التالية التي تبدأ بـ " القاهرة الجديدة "، فالنزعة الرومانسية تبدو ظاهرة في روايات محفوظ التاريخية ، وذلك لأنه حاول " أن يتخلّص من سيطرة العرض التاريخي المملّ على رواياته ، بالإسهاب في وصف مناظر الطبيعة الساحرة أو وصف المعارك الحربية ، و جعل العقدة تنبني على "قصة حب" ، مما جعل الحب يبدو وكأنه البطل الفعلي في رواياته" [2].و في بعض الأحيان كان ينزع إلى خلق جو رومانسي يقترب به من تلك الأجواء التي صورها بعد ذلك بمدة طويلة في " الثلاثية " ؛ أي أن بذرة الرومانسية موجودة لديه منذ أن أخرج أولى رواياته [3].

أي أن نبيل راغب يحاول التقاط السمات الرومانسية في روايات نجيب محفوظ التاريخية ، ليسوغ تصنيفه مستنداً في ذلك كله إلى أن الرواية التاريخية في أصل نشأتها قد ترعرعت في أحضان الرومانسية كما هو ظاهر في الرواية الأوروبية ، ولن تخرج الرواية العربية التاريخية عن هذا الأفق " التمهيدي " الذي يرى في الرؤية الرومانسية منطلقاً لازماً للرواية التاريخية ، وهذا التّصنيف غير دقيق في رأي عبد المحسن طه بدر الذي يرى في هذه الروايات أمثلة أبعد ما تكون عن الرؤية الرومانسية فهي " لا تحمل الكثير من سمات الرواية الرومانسية التي نسبها إليها النقاد " ويستند في ذلك إلى أن نجيب محفوظ لا يمثّل فترة مجيدة من فترات التاريخ القديم، فضلاً عن أنه لا يسعى لبعثها لكي يخاطب الحاضر بأمجاد الماضي ، بل هي تقوم على النقيض من ذلك كله ، في تصويرها لفترة انهيار يقوم فيها الحكم على الصراع " [4].

ج _ **روايات تاريخية :**

---

[1] ولقد أطلق النقاد على هذه المرحلة من روايات نجيب محفوظ اسم " المرحلة التاريخية الرومانسية " وفيها حاول إعادة بعث التاريخ الفرعوني في ثلاث روايات هي : " عبث الأقدار " ، " رادوبيس " ، " كفاح طيبة " .

[2] راغب،نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ،ص ص 40 ، 65.

[3] السابق نفسه : ص 29 .

[4] بدر، عبد المحسن طه : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، ص 135 .

ويمثّل هذا الاتجاه الذي ينزع نحو التصنيف المضموني العام شفيع السيد الذي يرى أن نجيب محفوظ ومجايليه مثل عادل كامل ، وعلي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبو الحديد، قد أبدعوا في كتابة الرواية التاريخية التي نضجت على أيديهم ، إذ استطاع كل منهم أن يوائم بين اختيار موضوعه التاريخي وقضايا الحاضر الذي يكتنفه ، بحيث لم يصبح الماضي في أيديهم قطعة جامدة ، وإنما بعثوا فيه الحياة فانعكست فيه ظلال الحاضر ، واكتسب بذلك قيمة فنية [1].

وقد تباين هؤلاء في لجوئهم إلى التاريخ؛ فمنهم من رغب في إحياء صفحة من أمجاد الماضي العريق تستثير الهمم وتشحذ العزائم وتبعث الأمل ، ومنهم من وجد في التاريخ القديم وسيلة للهروب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضي ، ويضاف إلى ذلك وجود المادة التاريخية التي توفّر على الكاتب كثيراً من الجهد والمشقة في الإبداع [2].

إلا أن " كتّاب الرواية التاريخية على مختلف توجهاتهم واتجاهاتهم ، وعلى رأسهم نجيب محفوظ ،وعبد الحميد جودة السحار، قد آثرا بعد أن جربا حظهما في استلهام التاريخ فلم يجدا فيه مسايرة للعصر ومعايشة للواقع ، بل تنبها إلى أن في ذلك هروباً من الواقع ، وبعداً عن الإسهام بأداء أدوار فيه ، فاتّجها إلى المذهب الواقعي " [3].

فشفيع السيد ومثله سيد حامد النساج وجدا التاريخ والأحداث التاريخية يشكلان العمل الروائي برمته في روايات نجيب محفوظ ، مما يغري بتصنيفها " رواية تاريخية " .

د _ **تاريخية قومية:**

واللافت أن أحمد هيكل لا يكتفي بوصف " عبث الأقدار " بالبداية الحقيقية للرواية " التاريخية وإنما يضيف التاريخية القومية" فهي _ على النقيض مما كان شائعاً من روايات تاريخية _ لا تقصد إلى تعليم التاريخ بل إلى إجلاله [4] ، والذي دفع به إلى نعتها بالقومية هو رغبة قطاع عام من المثقفين آنذاك في العودة إلى ما يمكن تسميته " الأصول المصرية الأولى " وعلى رأسهم سلامة موسى الذي أشار نجيب محفوظ إلى تأثره به في إعادة بعث التاريخ المصري القديم، و نشر الإحساس بـ " المصرية " ، في ظلّ أحداث سياسية تهدد " الهوية " ، التي اختار البعض تأكيدها من خلال الانتساب إلى التاريخ العربي الإسلامي ، واختار آخرون العودة إلى التاريخ الفرعوني .

---

[1] السيد،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، ص 22 ، 23 .

[2] السابق نفسه : ص 35 .

[3] النساج،سيد : بانوراما الرواية العربية : ص 76 .

[4] هيكل ، أحمد : الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، دار المعارف ، ط2 ، 1971 ، ص 256 .

وعليه، فإن أحمد هيكل التقط غاية هذه الرواية التي تقوم على " تعميق الإحساس بالماضي المجيد" والثورة على الظلم والاستبداد ، وتأكيد الهوية القومية الوطنية ، بالعودة إلى الأصول الأولى ، فنعتها بـ "التاريخية القومية" [1].

مضيفاً صنفاً جديداً لسلسلة التصنيفات وهذا ما ينفيه عبد المحسن طه بدر الذي لا يرى في هذه الروايات أكثر من كونها روايات تعليمية ، ترفيهية فرواية نجيب محفوظ " عبث الأقدار " لا تقدم كشفاً للتاريخ المصري القديم ، ولا رؤية لهذا التاريخ أو تفسيراً له ، ولا يمكن أن تزعم لنفسها الحملة على الاستبداد أو التنديد به ، وكل مايمكن القول عنها إنها محاولة لتقليد الجانب المسلّي من روايات جرجي زيدان التاريخية ، مستبدلة التاريخ المصري القديم بالتاريخ الإسلامي ، وكذلك رواية " رادوبيس " لا تعدو أن تكون حلقة في سلسلة تاريخ غني ، أراد فيها محفوظ تقليد سلسلة روايات جرجي زيدان [2].

وعليه فإن عبد المحسن طه بدر قد أقام تصنيفه لروايات نجيب محفوظ التاريخية بناء على " الوظيفة" أو "الغاية"فرأى في الروايتين الأوليين " عبث الأقدار " و " رادوبيس " محاولة لا أكثر لتقليد روايات جرجي زيدان التاريخية؛ فصنّفها روايات " مابين التسلية والتعليم " ، بينما التقط جانباً آخر في رواية " كفاح طيبة " ووجد بأنها تنزع نحو التحرر من الرؤى الفلسفية؛ فصنّفها بأنها " رواية على صلة بالواقع " ، وبالتالي فإنّه اختلف مع جلّ النقاد الذين صنّفوا روايات نجيب محفوظ الأولى بأنها تنتمي إلى النوع التارخي ، أو ما تفرع عنه من رؤية رومانسية ، أو واقعية .

## _ الرّواية التاريخيّة الجديدة :

أثارت رواية " الزيني بركات " خلافاً حول النوع الذي تنضوي فيه ، فهل استناد الغيطاني إلى حادثة تاريخية في العهد المملوكي يعد كافياً لأن تكون روايته رواية تاريخية ؟ أم أن هذه الحادثة لا تعدو أن تكون رمزاً أو قناعاً لجملة تطورات سياسية معاصرة اختبأ وراءها الغيطاني ليمرر رؤيته الناقدة لما يحيط به من أحداث ، أو هي رواية توسلت تقنيات وأساليب جديدة استندت إلى رؤى " حداثية " تدفع إلى القول بأن التاريخ هنا أو استذكاره لم يكن سوى تقنية من التقنيات المستخدمة داخل المتن الروائي ، وأن لحضوره هدفاً هو إحياؤه ، أو تمجيده ، أم أن الهدف منه تمرير رؤية سياسية معاصرة توسلت التاريخ لهذه الغاية ؟

---

[1] هيكل ، أحمد : الأدب القصصي والمسرحي في مصر ،ص 256 .

[2] بدر، عبد المحسن طه : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، ص 135 .

ومابين اختلاف زوايا النّظر هذه اختلاف التصنيف نفسه ، فمنهم من رأى في التاريخ حضوراً يغري بتصنيف الرواية على أنها " رواية تاريخية " ، ومنهم من وجد بأن توظيف التاريخ لا يعدو أن يكون تقنية مجاورة لغيرها فصنفوها : " رواية جديدة " أو " واقعية جديدة " .

أما الغيطاني نفسه فلا يعد روايته رواية تاريخية، وعندما ترجمت إلى بعض اللغات كـ : الروسية، أو الفرنسية ،أو الإنجليزية لم يعاملها أحد على أنها "رواية تاريخية" ، إنما عومِلَت على أساس أنّها رواية ضد القهر ، وضد قمع الإنسان في أي زمان ومكان ، وثمة شبه إجماع على أن على أن " الزيني بركات" رواية، لا تاريخية فثمة فرق بين"الرواية التاريخية" و" الرواية التي تعتمد تقنية من التاريخ " و بموجب ذلك لا يمكن أن تعد هذه الرواية رواية تاريخية [1].

ويبدو أن هذا التشديد على نفي صفة "التاريخية " عن رواية الغيطاني يعبر عن تخوف لدى النقاد من أن يحصر مجال الرواية في الماضي ، وألاّ يرى الرباط المتين الذي يشدها إلى الحاضر ، وإلى القضايا التي تهم الإنسان في علاقته بنظم الحكم دونما تقيد بزمان أو مكان فالنّظر إلى الجوانب " الحضارية " المعاصرة التي تجاوز فيها الغيطاني النظرة الإحيائية التاريخية ينأى بالرواية عن السمة التاريخية، وينقلها إلى مفاهيم إنسانية عامة تمجد حق الإنسان في حريته وتحرره دون أي قيد زماني، يحشر الحدث الروائي في ماضٍ بعينه ، فإذا ما تمكّن المتلقي من التقاط هذه الجوانب الكاشفة ، نجح في إخراج العمل من النفق التاريخي المحدود ، إلى أفاق إنسانية وحضارية عامة .

وتتمثّل هذه الجوانب في المفارقة التاريخية التي تحفل بها هذه الرواية ، فعلى الرغم من أن أربعة قرون ونصف تفصل بين أحداثها ، وزمن كتابتها ، فإن الراوي لا يتردد في الإلماع إلى مظاهر متعددة من الحياة المعاصرة من قبيل: وسائل الإعلام والتحكّم فيها ، وحقوق الإنسان، ورفض التعذيب وحصر المواليد، وبطاقة الهوية، وقمة وزراء الداخلية، وإنشاء المخابرات الخاصة ، وهي أمور تشد الرواية إلى الحاضر ،وتجعل من التاريخ مجرد قناع لها ، ومن هنا يجوز القول إن الغاية الأساسية للتاريخ في هذه الرواية هي تحقيق التماهي بين الحاضر والماضي عبر الفني [2]، ولذا يصعب تصنيفها في الرواية التاريخية حسب .

و تبدو إشكالية الغيطاني في أنه يوظّف تقنيات " جديدة " تنتسب إلى الرؤى التجديدية لدى كتّاب الستينيات وما بعدهم ، مما أحدث شرخاً نقدياً في طرق تناول هذا النص وجعل الكثيرين يحارون في التقاط إحدى السمتين، وتغليب إحداهما على الأخرى بغية الخروج بتصنيف

---

[1] القاضي،محمد : الرواية والتاريخ :طريقتان في كتابة التاريخ روائياً ، علامات ، ج 28 ، م7 ، يوينه 1998 ،ص 131 .

[2] السابق نفسه : ص133 .

مناسب فاتّجه بعض النقاد إلى القول بأن نص الزيني بركات ينتسب شكلاً إلى تقنيات الرواية الجديدة من حيث : نظام الأحداث، وأساليب السرد ،ومواقع الرواة ؛ فالزيني بركات نص حداثي ينتمي إلى تيار جديد في الكتابة الروائية العربية هو " **الرواية الجديدة** " أو " **رواية الواقعية الجديدة** " وهو نمط أفرزته ظروف موضوعية متأزمة وسمت واقع مصر في الستينات ومطلع السبعينات ، وأثّرت بعمق في جيل مثقفي تلك الفترة من الأدباء الشبان [1].

إلا أن الكاتب لم يرد من خلال معاينته لآثار تاريخ مصر المملوكية، أن يقف عند هذا الحد ؛ بل أراد أن يقدم نقداً لاذعاً لمصر الناصرية التي تشبه في وضعها السياسي ، وخنق الحريات العامة ، ومصادرة الرأي الآخر ، ما جرى قبلاً في العهد المملوكي وفي فترة " الزيني بركات " تحديداً ، أي أن التاريخين هما : تاريخ الهزيمة ماضياً وحاضراً ، فضلاً عن أن حداثة الشكل في هذه الرواية تتجلّى في صياغتها الفنية المبتكرة ، وفي مذهب كتابتها الذي يتيمز ببعدين واقعي وآخر رمزي ، يتجسدان في توظيف الغيطاني للشكل التاريخي في الكتابة الروائية[2].

فالغيطاني زاوج بين مستويين من مستويات السرد" أحدهما جاء فيه التاريخ على هيئة رمز كبير يخفي دلالة حضارية معاصرة ، والآخر يتمثّل في توظيف ذلك الرمز ، بإضفاء أبعاد واقعية عليه لتصوير الحياة بأدقّ تفاصيلها آنذاك ، وظروف الناس وأحوالهم وأسواقهم ، لكي يغني التوظيف الرمزي التاريخي ، ولا يجعل منه رمزاً منغلقاً لا يتكشّف مغزاه إلا في سياق قراءة متأنية فاحصة للرواي.

فالغيطاني وإن اتكأ على المادة التاريخية وأعاد كتابتها روائياً ، إلا أنه أراد من المتلقي أن يتأمل هزيمتين كبيرتين ليكتشف الفرق بين منطق "الروائي" ومنطق "المؤرخ " من خلال : محدودية المعنى في النص التاريخي ، وغناه في النص الروائي ، وليرِ النص التاريخي في قراءته التقريرية ، والنص الروائي في قراءته الموحية ، لكن الفرق ينحسر عندما ينسى القارىء اختلاف المؤرخ عن الروائي ، ويتأمل طويلاً جدل القمع والهزيمة الذي يحتفظ بمصداقيته على الرغم من اختلاف الأزمنة [3].

وهذا تحديداً ما يمنح نص الغيطاني غناه ، وثراءه الدلالي ، ويجعل منه نصاً مفتوحاً على الاحتمالات كلها ، فالرؤية السياسية التي تمثّل علاقة الهزيمة بالقمع هي رؤية تكاد تكون سمة تميز أي عصر تكون فيه السلطة الحاكمة متفردة مستبدة تصادر الآخر وحقوقه وحريته.

---

[1] جمعة،بوشوشه: جماليات بنية الشكل الروائي في الزيني بركات ، علامات ، ج 36 ، مج 9 ، صفر 1421 ، مايو200 ، ص ص 418 ، 425 .

[2] السابق نفسه : ص427.

[3] دراج،فيصل : دلالات العلاقة الروائية : ص 91 .

فالغيطاني يكتب نصاً في الحاضر ويهاجر إلى نص في زمن مضى ، أي يقوم بهجرة خادعة لأنه يقرأ النص القديم بوعي الحديث ، ولأنه يعيد كتابته بتقنية حديثة ، تأخذ معناها من الكتابة الروائية ، ككتابة حديثة ، يصبح القديم مادة أولية لا استقلال لها ، تتحول إلى كتابة راهنة تستجيب لحاجات معنوية وأخلاقية ، ولا يمكن النظر إلى العلاقة بين النصين القديم والحديث استناداً إلى مفهوم " المعارضة " كما لو كان الروائي المعاصر يعارض النص التاريخي القديم بنص روائي جديد ، الأمر الذي يلغي معنى الجنس الأدبي الروائي ، ويضع تاريخ الكتابة في أجناسها المختلفة خارج تاريخ العلاقات الاجتماعية وتحولاتها ، وحقيقة الأمر أن العلاقة بين النصين لا تقوم في حقل المعارضة أو حقل المحاكاة الناقصة ، أو المشوهة إنما تقوم في حقل التحويل المعرفي والأدبي ، حيث تتفكّك عناصر النص الأول ، وتندرج في بنية النص الثاني الذي يمنع عنها ككل استقلالها الذاتي [1].

فهو يأخذ من التاريخ وثيقة لا أكثر، محدودة الدلالة وقام بتحويلها روائياً؛ أي بدل هويتها الأولى وأمدها بهوية جديدة ، و هذه العملية التحويلية ، التي تستبدل هوية النص الأولى بهوية مغايرة ، تلغي الحد الفاصل بين جنسين أدبيين مختلفين إلغاء يجعل " الوثيقة التاريخية " علاقة روائية بين علاقات أخرى ، وظيفتها الجمالية أن تؤمن للرواية شكل " الوثيقة " ، وهنا تكمن جمالية " الزيني بركات " المدهشة أي في ذلك الجدل المضمر بين النص الروائي ،و الوثيقة التاريخية ، وما الفرق بين الرواية والوثيقة إلا الفرق بين الإبداع والمحاكاة ، فالإبداع يخلق موضوعه ويخلق فيه هوية لا توجد في غيره بينما تعيد المحاكاة ، نسبياً ، إنتاج موضوعها ، دون أن تعطيه هوية تميزه من غيره [2].

وعليه، فإن رواية " الزيني بركات " ، ينبغي أن ينظر إليها في حدود الجنس الروائي، دون أن تعلق أهمية على الجوانب التاريخية في وجودها المادي ، ولا حتى في وجودها النصي، من خلال كتب التاريخ ، بل يكون الاهتمام بحضور التاريخ في الرواية وأشكال حضوره ، بمعزل عن المقاربة التاريخية المقارنية ، بحيث لا تكون غاية البحث هي التحقيق التاريخي لرصد مدى أمانة الروائي في سوق الأحداث الواقعية ، ذلك أن هذا البحث يجعل روائية الرواية في منطقة الظلّ ، ويقدم مقياس الصدق على مقياس الفن ، وهذا الموقف سيكون على نقيض موقف الغيطاني نفسه ، الذي يرى أن التاريخ عبارة عن محكي ، وهنا يغدو التاريخ نفسه خطاباً سردياً ، وتصبح الرواية صنواً للوجود بأكمله ، لا مجرد نسخة من التاريخ [3].

---

[1] دراج،فيصل : دلالات العلاقة الروائية ، ص 94، 95، 96 .

[2] دراج،فيصل : نظرية الرواية والرواية العربية : ص ص 232 ، 233 .

[3] القاضي،محمد: الرواية والتاريخ :طريقتان في كتابة التاريخ روائياً ، علامات ، ج 28 ، م7 ، يوينه 1998 ،ص 117.

وتتكشف إشكالية تصنيف نص الغيطاني ، فيما يرى بعضهم ، بما فيها من الصفات التي تغوي باعتبارها "رواية تاريخية" ، فهناك الفترة التاريخية المحددة التي يدور فيها السرد ، و أيضاً المسار الذاتي لـ" الزيني بركات" الذي تولى منصب حسبة القاهرة عام 912 هـ ، ووصل إلى منصب والي القاهرة عام 919 هـ ، وجمع بين يديه ألقاباً عديدة عام 922 هـ ، وعلى الرغم من هذه الإشارات التاريخية المبثوثة في أماكن متعددة من الرواية ، إلا أن فيصل دراج يؤكد بأن هذه الوقائع لا تعطي رواية الغيطاني صفة " الرواية التاريخية " [1].

وثمة آراء أخرى ترى في الزيني بركات " رواية تاريخية" من نوع خاص ، فليس همها أن تستدعي ماضياً لإحيائه ، وإنما هي تريد من ذلك أن تحاكي لغة وأدباً بالدرجة الأولى ،فهي تختلف عن الروايات التاريخية التي كتبها نجيب محفوظ مثلاً ، أو عبد الحميد جودة السحار، وكانا ينزعان نحو إحياء فترة تاريخية بعينها [2].

وقد حاول محمد بدوي الخروج بصيغة توفيقية ترى في هذا النص مغامرة روائية أكسبته جدة من نوع فريد ، مما دفعه إلى تصنيفها تصنيفاً غريباً باسم " الرواية _ التاريخ " ، مشيراً إلى الفرق بينها وبين " الرواية التاريخية " ، معرفاً هذا النوع بقوله : " هو شكل يحاول أن يحتوي واقعاً معقداً متشابكاً من خلال موروث الجماعة العربية ، وبالتحديد من التاريخ العربي ، ووعي الغيطاني بأهمية البحث عن وسائل شكلية جديدة، وعي قديم تجلّى في أولى مجموعاته القصصية " أوراق شاب عاش ألف عام " على أن هذا الوعي كان حينذاك جنينياً مشوباً بفظاظة الأدوات، وعدم استواء اللغة ، ولم يكن في إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى امكانات اكتشافه أي القص / التاريخ ، إلا أن رغبة الغيطاني في التجديد وابتعاده عن ميكانيكة الوصف، دفعاه إلى اقتناص الجوهري في الواقع ، استهدافاً للاضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً ، وقد نتج عن هذا الوعي لدى الغيطاني أن جاء نصه الروائي حاملاً لطموحين: أولهما الإيهام بأن القارىء إزاء واقع مستقل متكامل ، وثانيهما الحرص على الخيوط التي تربطه أي الواقع _ الروائي_ بواقع اجتماعي معين" [3] .

وعليه فإن بدوي يحاول الجمع بين مفهومي " الرواية الجديدة " و" الرواية التاريخية " في تصنيف واحد أطلق عليه " الرواية _ التاريخ " مسوغاً استبعاد الرواية من " الرواية التاريخية " بقوله : تبدو إشكالية هذه الرواية الأساسية في ازدواجية دلالتها؛ فنحن مع نص تجري أحداثه في زمن غابر ، لكن قراءته تشير إلى أن هذا الزمن ليس مقصوداً لذاته ، فزمن كتابته

---

[1] دراج،فيصل : نظرية الرواية والرواية العربية ، ص ص 235، 236 .

[2] القاضي،محمد: الرواية والتاريخ :طريقتان في كتابة التاريخ روائياً ، علامات ، ج 28 ، م7 ، يونيه 1998 ،ص 132 .

[3] بدوي،محمد : الرواية الجديدة ، ص ص 63 ، 64 .

هو عام 1970 ، و الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية هو العصر المملوكي ، و زمن قراءة النص هو العصر الراهن، إذن لدينا صراع بين دلالتين كلتاهما تشير إلى زمان، ومكان ، أي إلى حيزين مختلفين ، إن لدينا نصاً يمكن أن نطلق عليه اسم " رواية تاريخية ": لكن هذا النص يلقي بأضوائه على واقع آخر مختلف ، ومن خلال هذا الجدل بين العصرين تبدو صعوبة القول بأن هذه الرواية " رواية تاريخية " [1]، فهي رواية تلوذ بترميز الواقع المعيش عبر اللجوء إلى التاريخ الماضي، ولذا عمد إلى اقناعنا بأننا في " رحاب التاريخ " ، من ناحية وفي مستوى " التخييل الروائي " من ناحية أخرى، في ضرب من المراوحة الغنية وكأننا بإزاء مرآتين متقابلتين تتبادلان العكس [2].

وبناء على هذه الرؤية النقدية التي تنطلق في قراءتها للنص من مستويين: أحدهما تاريخي /حقيقي والآخر روائي / تخيلي ، تقيم تصنيفها لهذه الرواية تصنيفاً يقوم على صيغة توفيقية بين هذين العنصرين داخل العمل الروائي ، فهي لا تنظر إليه من جانب التاريخ فحسب؛ فتسميه " رواية تاريخية" ، ولا تنظر إليه في أفق التجريب والحداثة فتسميه " رواية تجريبية " أو " تجديدية "، بل تحاول أن تنفرد في الجمع بين الحقيقي والتخييلي في تصنيف واحد هو " الرواية _ التاريخ " .

## 2_ الرواية النسوّية :

هل الرواية التي تكتبها المرأة تحدد نوعاً قائماً بذاته ينسحب عليه مفهوم " النوع الأدبي " ويؤهلّه للتصنيف من حيث هو نوع مجاور مثلاً للرواية التي يكتبها الرجل ؟ وهل هناك أصلاً رواية تكتبها امرأة ، وأخرى يكتبها رجل بمعنى التمايز والتفريق ؟ و ما هي سمات هذا النوع وحدوده الجمالية والفكرية التي تجعله نوعاً ؟ هل المرجع في ذلك " جنس " المبدع ، أو مضمون العمل، أو طرق المعالجة ؟ وإذا كان نوعاً قائماً بذاته فماذا نطلق عليه : رواية نسوية أو نسائية أو أنثوية أو كتابة المرأة أو كتابة البنات أو كتابة الأنثى أو كتابة النساء ؟ وما هي المعطيات التي تسمح لنا بتفضيل مصطلح على آخر؟

تبدو هذه الأسئلة ملّحة؛ بل ملّحة جداً عند التعرض لهذا النوع الإشكالي في الأدب العربي ، إذ يبدو الاختلاف فيه وحوله أكثر من الاتفاق ، وتبدو الإجابة عن تلك الأسئلة كلها ضرورة منهجية لرسم حدود هذا النوع وتحديد سماته الجمالية، والفكرية العامة .

---

[1] بدوي،محمد : الرواية الجديدة، ص 72 .

[2] السابق نفسه : ص ص 73 ، 74 .

لقد دخل مصطلح "**الأدب النسوي**" حقل التداول الثقافي ،والنقدي العربي، منذ سبعينات القرن العشرين ، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً مهماً في هذا المجال ، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي؛ للإشارة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة ؛ أي أنه ارتبط بمفهوم "الهوية الجنسانية" للمرأة ، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري أو المنهجي أو غيابهما ، وكان من الطبيعي أن يؤثّر ذلك في عملية استقبال المصطلح والتعاطي معه [1]، فقد أحاطت عدة إشكاليات به أهمها أن طريقة تناول وسائل الإعلام لهذا المصطلح تمت بشكل عشوائي ؛ مما أدى، ولايزال يؤدي إلى إثارة البلبلة، والضجة ، دون التقدم نقدياً ، وقد دفعت هذه البلبلة الكثير من الكاتبات إلى رفض المصطلح والوقوف منه موقف الرفض والمعارضة [2].

وظهر هذا في توجه بعض الروائيات العربيات ممن يرفضن أن تُعد أعمالهن أعمالاً "نسوية "؛ فعبارة " الأدب النسوي " درج استخدامها باعتبارها عبارة مهينة ، أو على الأقل تنبىء بنقص ما، وتفسر الروائية " لطيفة الزيات" سبب تمنّعها هذا بإشارتها إلى " أن مثل هذا المصطلح يفْهم منه إبقاء الأعمال النسائية في الدرجة الثانية، تماماً كما تم الإبقاء على المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع والحياة " [3] . رفضت هذا أيضاً الروائية السورية "غادة السمان" التي اعترضت على القول بالمفاضلة بين " أدب نسائي " و" أدب رجالي " ، وافترضت أن الأفضلية تعود بالنظر إلى المرجعيات الاجتماعية والثقافية إلى " الأدب الرجالي " [4]، أي أن الذي تخشاه المرأة في المجتمع ، ينسحب على الأدب أيضاً ؛ فهي تؤسس لأن تجعل من عملها الروائي منطلقاً لتغيير النظرة إلى المرأة بكونها جنساً ثانياً ، أو في درجة متدنية ، وعليه شرعت الروائية العربية نفسها في مقاومة تصنيفها، وتحديدها ،وتقنينها ضمن مصطلح ترى فيه نقصاً وعيباً .

فالذي راج وترسخ من فكر استقر في المجتمع العربي هو الذي قاد بالضرورة إلى رفض المصطلح ، فشرع النقد يساند الروائية في هذا الرفض، ويجرد الأدب من هويته الجنسوية ، فأي عمل ينظر إليه بوصفه إبداعاً ، دون أي نظرة مسبقة لجنس كاتبه ، فمصطلح "كالأدب النسائي أو أدب المرأة يفترض حصر حدوده بالأدب الذي تكتبه المرأة ؛ أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة ، ويترتّب على ذلك

---

[1] نجم ، مفيد : الأدب النسوي إشكالية المصطلح ، علامات في النقد ، ج57 ، م15 ، سبتمير 2005 ، ص 160 .

[2] أبو النجا ، شيرين : عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 ، ص 14 .

3 شعبان،بثينة: مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب ، بيروت 1999 ، ط1 ، ص23 ، 24 .

4 انظر اللقاء الذي أُجري معها والذي ضمنّه حسام الخطيب لبحثه في الهامش / الخطيب ،حسام: حول الرواية النسائية في سورية ، المعرفة ، ع166 ، كانون الأول 1975 ، ص 80 ، 81 ، 82 ، 83 .

أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جداً "[1] ؛ فالأدب الحقيقي ليس له جنسية سوى الإبداع [2].

وكذلك يشير فخري صالح إلى أنّه لا يجوز الفصل بين الرواية التي تكتبها المرأة بوصفها نوعاً محدداً و جنساً بحد ذاته، وبين الرواية التي يكتبها الرجل ، ويستند في ذلك إلى وعي التجربة ، ومفهوم الأجناس الأدبية [3].

وتفضل بثينة شعبان في كتابها " مئة عام من الرواية النسائية العربية " اندماج الكتابة النسائية وكتابة الرجال بدلاً من الفصل ، أو افتعالٍ لنزاع كي نبرهن أن النساء كاتبات أفضل وأرقى"[4] ، وتوافقها في ذلك ماجدة حمود فهي في دراستها " لا تفضل أدب المرأة على أدب الرجل"[5]، وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن النقد هنا صب اهتمامه على مواجهة ما ظلّ مستقراً مترسخاً في العقلية التي ابتدعت مصطلح "الأدب النسوي " ، على أساس المفاضلة والتهميش والاقصاء ، وتبدو هذه الخطوة ضرورية لتأسيس قراءة إبداعية للأعمال النسوية تكون قراءة منصفة أولاً ، وفنية جمالية في المقام الثاني ، بمعنى أن تكون متحررة من أي تحيز قد يفضي بهذه القراءة إلى منعطفات المفاضلة على أساس " الجنس " ، بل المفاضلة على أساس الفن والإبداع .

وهذا يقود بالضرورة إلى القول بأن الفعل الإبداعي إنساني في المقام الأول ، وهو غير مرتبط بجنس معين ، وإنما ترتبط قيمته بآفاقه الجمالية والفنية سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلاً أم امرأة ، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة ، ومع هذا فإن القول بفنية الإبداع وإنسانيته لا ينفي الخصوصية المرتبطة بإنعكاسات جنس الكاتب، وآثار الظروف المادية السيكولوجية على عملية الكتابة[6]، إلا أن هذه الخصوصية يجب أن تُقرأ في حدودها الإبداعية الفنية ، لا أن ترتبط بموجهات قَبلية تُصنف المرأة وفق نظرة دونية ، وتنظر إلى إبداعها على أنه درجة ثانية، بل تلتقط ما كتبته المرأة من جماليات ، تختلف باختلاف استجابتها النفسية والفكرية للعالم من حولها وبسبب ذلك لا يمكن الجزم بتفرد " الأدب النسائي " عن الأدب الذكوري ؛ فالكتّاب والكاتبات جميعهم ضد القهر والاستلاب ،صحيح أن المرأة تحتفظ بخصوصيتها التي ظلّت متحولة عبر التاريخ ؛ فالظروف التي ساهمت في تشكيل هذه

---

[1] الخطيب ،حسام : حول الرواية النسائية في سورية ، المعرفة ، ع166 ، كانون الأول 1975 ، ص 79 .

[2] حمود،ماجدة : الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية ، دار الفكر المعاصر ودار الفكر ، بيروت ،دمشق 2001 ،ص8.

[3] صالح ،فخري: في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، نيسان 1985 ، ط1 ، ص 112 .

[4] السابق نفسه : ص 25 .

[5] حمود،ماجدة : الخطاب القصصي النسوي ، ص 8 .

[6] الظاهر،رضا :غرفة فرجيينا وولف "دراسة في كتابة النساء " ،المدى ،2001، ط1 ، ص 13 .

الخصوصية ، لا تزال موجودة ، وإن كانت اختلفت في شكلها ، فهناك اختلاف بين الكاتب والكاتبة في طبيعة الاستجابة للمؤثرات الخارجية ، وفي تفسير العالم [1]، ولذلك ينبغي أن يستند الحديث عن خصوصية كتابة المرأة إلى أسس واضحة ، تصلح لأن تقيم معها تصنيفاً لنوع روائي ، تتضافر فيه سمات فكرية وفنية وجمالية عامة ، تندرج تحتها أعمال تتفرد كل منها بخصائص تنبع من تميز تجارب مبدعيها .

فبعض النقاد اتّجه إلى رصد مثل هذه الخصوصية ، انطلاقاً من تعميمات جنسوية لا تصلح لأن تكون مميزاً دالاً ، على نحو ما نجده لدى جورج طرابيشي ، في تأكيده أن " العالم هو المحور في مايمكن أن نسميه "**رواية الرجال** "، أما في "**الرواية النسائية**" فالمحور هو الذات، ولهذا كانت قوة البناء هي المطلب الفني الأول في رواية يكتبها الرجل ، أما الرواية التي تكتبها المرأة فتستمد جمالياتها في المقام الأول من: غنى العواطف وزخم الأحاسيس ؛ فالرجل يكتب الرواية بعقله، والمرأة تكتب الرواية بقلبها [2].

و يتّفق معه في هذا إدوار الخراط الذي يجعل من السمة " الرومانسية " دليلاً يوجه النقاد إلى ما أسماه " كتابة البنات " مشيراً إلى " أنّه على الرغم من تشابه كتابة البنات مع كتابة الصبيان ، إلا أن "كتابة البنات" أحفل بالشاعرية ، وأقرب إلى الرومانسية ، وتسري فيها شرايين منعشة من اهتزاز المشاعر والحنو ، أكثر بكثير من التحييد الصارم، والتشييء البارد الذي قد يغلب على كتابة الصبيان، وليس ثمة "كليشه" تقليدي على الخلاف بين البنت والولد، أو بين المرأة والرجل ، بل هو واقعة نصية ماثلة" [3].

ومثل هذا التعميم الذي ينطلق من معايير هي في الأصل محلّ خلاف، لا يمكن أن يكون علامة فارقة فوفق هذا المنظور تخلو "روايات الرجال" من العواطف والأحاسيس الثائرة ، وعندها يصعب بل يستحيل تفسير الروايات " الرومانسية " التي كان أول من ابتدعها في الأدب العربي الرجال، سواء في ذلك ترجمة أم كتابة ، ولا نجانب الصواب إذا قلنا بأن كل صفحة منها لا تخلو من أحاسيس فياضة ومشاعر متدفّقة ، فضلاً عن أن محور العالم الروائي كله كان يدور حول ( الذات / الرجل )،وإذا كان هذا ينطبق على مراحل البدايات: ترجمات المنفلوطي مثلاً، ورواية " زينب " لمحمد حسين هيكل ، إلا أنه يمكن الوقوف على أعمال تالية كـ :روايات إحسان عبد القدوس ،وبعض أعمال يوسف السباعي ، التي كانت " عاطفية " بحقّ ، فهذه الخصوصية التي اعتمدها جورج طرابيشي ، و عممها إدوار الخراط ، يمكن

---

[1] أبو النجا ،شيرين: عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ،ص11، 31، 40 .

[2] طرابيشي ،جورج: الأدب من الداخل ، بيروت ، دار الطليعة ، ط2 ، 1981 ، ص11 ، 10

[3] إدوار الخراط،إدوار : الحساسية الجديدة ، ص 167 .

القول بصعوبة جعلها مميزاً نوعياً دالاً يختلف وفقه نوع روائي ذكوري عن آخر نسائي ، أو يمكن من خلالها التأسيس لنوع روائي له سماته ومميزاته الدالة القارة في بنيته الجمالية .

على أن طائفة من النقاد اتّجهت نحو سمات جنسوية طبيعية أخرى ، رأوا أنها تصلح لتكسب النوع الروائي تأسيسه الجمالي الذي ينبع من خصوصية المبدع نفسه ؛ فأشاروا إلى أنه " مادامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية، فهن وحدهن اللائي يستطعن الحديث عن حياة المرأة ، يضاف إلى ذلك ما تتضمنه هذه الحياة من تجارب فكرية وانفعالية متميزة ؛ فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال ، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم"[1]، فالأديب سواء أكان رجلاً أم امرأة ، هو الأقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة ،بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها ، وعليه فإن الكاتبة ستكون هي الأقدر على رصد أزمة المرأة ،وأجوائها الداخلية، وكشف عوالمها المتقلّبة[2] ، فيجب الانطلاق من حقيقة أن الإبداع لا بد أن يكون من نبض المعاناة الخاصة أولاً ، ثم يكسوه الفنان حلّة عامة [3].

وإذا كان الانطلاق من الطبيعة البيولوجية المميزة للمرأة يمنحها أولوية التعبير عن ذاتها، ومن ذلك التأسيس لنوع روائي ينطلق من هذه الحقيقة ؛ بالنظر إلى أن الروائية هي الأقدر على الإفصاح النفسي عن طبيعتها وحياتها الداخلية ، فإن اتجاهات أخرى رأت أن هذا لا يعد علامة فارقة لكتابة النساء ،ومنه للنوع الروائي .

يرى حسام الخطيب أن " معالجة الموضوعات النسائية ليس حكراً على النساء، وهناك أدباء كثيرون ولا سيما من بين كتّاب القصص السيكولوجية والغرامية، أولوا القضايا الخاصة بالمرأة اهتماماً مركزياً كإحسان عبد القوس مثلاً ، ويمكن القول بأنه في _ الأغاب الأعم _ يتم فهم سيكولوجية المرأة في الأدب من خلال كتابات الأدباء ، لا الأديبات " [4].

وإذا كان تناول المشكلات الخاصة التي تتعلق بالمرأة ، من حيث طبيعتها البيولوجية والنفسية الخاصة لا يعد معياراً للنوع الروائي النسوي ، فهل يمكن القول بأن تناول جانب آخر من المشكلات التي لا تتعلق بالمرأة من حيث طبيعتها الجنسوية النفسية، والبيولوجية الخاصة ، بل تتعلق بها من حيث حقها في الدفاع عن وجودها ، والسعي نحو تغيير النظرة القاصرة إليها كجنس ثانٍ قد يعد مميزاً نوعياً روائياً دالاً؟

---

[1] سلدن،رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر ، ط1 ، القاهرة ، 1991 ،ص216 .

[2] أبو نضال،نزيه : تمرد الأنثى ، ص 8.

[3] حمود،ماجدة : الخطاب القصصي النسوي ،ص 8 .

[4] الخطيب ،حسام : حول الرواية النسائية في سورية ، المعرفة ، ع166 ، كانون الأول 1975 ، ص 80.

يؤسس جورج طرابيشي لفرضية يتّجه فيها إلى أن المحفّز الأول للإبداع الروائي كان أنثوياً ،ولكن بفعل الرجل لا بفعل المرأة ، فهو يذهب إلى أن رائد النسوية العربية كان رجلاً وهو " قاسم أمين" الذي مهد الأرض نظرياً لظهور الرواية العربية ؛فكتاباه عن المرأة " تحرير المرأة 1899 "، "والمرأة الجديدة 1900 " اللذان كرسا حقها في الوجود ،وطالبا لها بمساواة الرجل، هما اللذان رشّحاها أيضاً لأن تكون " بطلة " بالمعنى الروائي للكلمة ، وليس من قبيل المصادفة من هذا المنظور، أن تكون أول رواية عربية استأهلت هذا الوصف فنياً، قد حملت كعنوان لها اسم امرأة نقصد رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل[1] ، وقد وردت في الرواية صفحات اقتبسها الكاتب من قاسم أمين .

فرضية جورج طرابيشي تريد إثبات الدور الريادي للكاتب الرجل في معالجة شؤون المرأة ، وكيف انعكس هذا بصورة أو بأخرى في الإبداع الروائي " الذكوري " مؤكّداً الفارق في النظر إلى المرأة. ولكن هل هذا الأمر فيما لو انسحب على النساء سيكتسب دلالة مميزة ؛ بمعنى هل الفعل الدفاعي للمرأة عن قضاياها بوساطة العمل الروائي سيجعل هذا العمل نوعاً روائياً قائماً بذاته ؟ فالعديد من "الكتابات النسوية تطرح موضوع المرأة بصفته صراعاً اجتماعياً وتاريخياً ضد اضطهاد المرأة من قبل الرجل ، وضد مصادرة حقوقها ودورها ، وغالباً ما تأخذ بعض هذه الكتابات شكل مرافعة للدفاع عن المرأة ، أو شكل هجوم ضد موقف الرجل"[2].

إلاّ أن مثل هذه الروايات التي تجعل من العمل الإبداعي مدونة قضائية ، ويكون محور الرواية بأكملها قائماً على خطاب اجتماعي مباشر وفج ، لا يمكن أن تؤسس لنوع روائي مستقلّ وقائم بذاته ، فالنوع، في أبسط مكوناته، يقوم على تلازم المقاييس الفنية والفكرية معاً ، وعليه يرفض إدوار الخراط هذه المدونات الاجتماعية التي تتخذّ شكل رواية ويقول : " إن الكتابة الجيدة ليست مطابقة في كل الأحوال لما يسمى بـ " الكتابة النسوية " ؛ أي الكتابة التي هاجسها تقديم المرأة، والاحتجاج على الغبن الواقع عليها ،ومناصرتها ظالمة أم مظلومة، هذه قضايا مجالها العمل الاجتماعي ،لا العمل الفني على سبيل الضرورة [3].

---

[1] طرابيشي ،جورج : الرواية والمرأة النشأة والتطور ، الآداب ، ع11 ـ تشرين الثاني ، 1992 ، س 40 ، ص 31 .
[2] أبو نضال ،نزيه : تمرد الأنثى،ص ص 276 ، 277 .
[3] الخراط، إدوار : الحساسية الجديدة، ص 169 .

وهذا ما تذهب إليه شيرين أبو النجا أيضاً ، فالكتابة النسوية إن كانت مجرد حديث عن " قضية المرأة " فلن تكون أكثر من صراخٍ يفتقر إلى المعاني الجمالية المتوقّعة من أي عمل أدبي "[1].

فالرفض هنا منصب على طريقة المعالجة ، وليس الموضوع المعالج ؛ فطريقة المعالجة هي المعيار الذي يدخل العمل الروائي دائرة النوع النسوي ، وهو أيضاً المسؤول عن اخراجها منه، وجعله مجرد " مرافعة قضائية " أو مقالة اجتماعية .

وعليه ، ما الذي يمكن قوله عن النوع الروائي النسوي ، و ماالذي يحدد آفاقه الجمالية ، ويكسبه تميزاً يجعل منه نوعاً قائماً بذاته ؟ إذا سلّمنا بخصوصية الاختلاف الجنسي الذي يترتب عليه اختلاف النظر إلى العالم ، واختلاف التجربة ، فإن السؤال المهم هنا هو ، كيف يمكن التقاط هذه الخصوصية داخل العمل الروائي إذا كانت الموضوعات البيولوجية والنفسية، وحتى تلك الاجتماعية الخاصة بالنساء ليست حكراً عليهن ، هل هي طريقة المعالجة ؟ أم هي زاوية النظر ؟

لابد من الإشارة هنا إلى تجربة شيرين أبو النجا النقدية التي اقتصرت في أغلبها على تمييز النوع الروائي النسوي ، وتفصيل القول بمميزاته الفنية والجمالية ، فهي تقول في خلاصة هذه التجربة ، إن " الكتابة الإبداعية النسوية ليست سوى رؤية المرأة لنفسها وللأخريات، في سياق تاريخي وسياسي ونفسي واقتصادي واجتماعي معين ، ولا يمكن تبسيط الأمور إلى حد القول إن الكتابة النسوية هي الحديث عن قضية المرأة؛ فالكتابة النسوية ليست ترفاً فكرياً للمرأة ؛بل هي ضرورة جوهرية تقتضيها إعادة تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عما يجمعها بالآخرين ، وما يمايزهم عنهم"[2].

وفي السياق نفسه ، يذهب رضا الظاهر _مترجم أحد الكتب النقدية النسوية الغربية المهمة_ إلى القول:"إن حديثنا عن خصوصية " كتابة النساء " لا يعني الحديث عن الفوارق البيولوجية على أساس أن المرأة أقدر على تناول القضايا الخاصة بها ، مثلما أن الاعتراف بسيادة الثقافة الذكورية ،لا يعني بالضرورة ابتداع " ثقافة أنثوية " ، وأن القول بوجود خصائص معينة لكتابة النساء، لا ينبغي أن يؤدي بالضرورة إلى طرف آخر من ثنائية مفترضة ، أي إلى " كتابة الرجال " فوضع النساء الاجتماعي ، واقصاؤهن التاريخي عن الثقافة، هو الذي يحدد تمييزاً خاصاً لقضايا النساء"[3].

---

[1] أبو النجا، شيرين : عاطفة الاختلاف ،ص 12 .

[2] السابق نفسه ، ص ص 12 ،13 .

[3] الظاهر،رضا :غرفة فرجينيا وولف ، ص 13 .

وبناء على ماسبق من آراء نقدية يمكن القول: إن المرجع الاجتماعي وحده غير كافٍ لخلق نوع نسوي قائم بذاته ، على أساس أن هذا المرجع نفسه هو الذي أدى إلى الثنائية المفترضة التي تجعل من الأنثى نداً ، وفي أغلب الأحيان دونياً للرجل ، وتناول القضايا النسوية التي تأتي في معظمها صراخاً وتمرداً مفتعلاً لا يقود إلى نوع روائي فني ، وأن الذي يقود إليه هو تلازم المعيار الفني والفكري معاً ، ويبدو " الفكري " هنا دالاّ مميزاً للنوع الروائي النسوي ؛ فالقدرة على توظيف التجربة الأنثوية الخاصة بالمرأة على أساس اختلاف نظرتها وخبرتها في رؤية العالم ومشكلاته من حولها ، في سياق حضاري عام، يتضافر فيه النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والتاريخي ؛ أي جملة عوامل مشكلّة للخبرة من ناحية ، ومؤثّرة في القضايا المتناولة من ناحية أخرى ، والكاشفة عن الصوت الأنثوي المهمش داخل سياق ثقافي واجتماعي عريق رسخ لمفاهيم الاقصاء والفصل في سياق معالجة فنية ، تفترض في " النوع الروائي " خصوصية جمالية قائمة على جملة سمات بنيوية عامة ، هو الذي يؤدي إلى تأسيس نوع روائي نسوي .

ويخرج من محددات هذا النوع " جنس المبدع " الذي لا يعد دالاً مميزاً للنوع النسوي ، فليست كل رواية صادرة عن امرأة هي نسوية بالضرورة ، ومن هنا " فإن كثيراً من الإبداع الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بـ " الرواية النسوية " كما هي الحال في " ذهب مع الريح " أو " كوخ العم توم " فمثل هذه الروايات ليست نسوية بالرغم من أن كاتبتها امرأة ، و في الإبداع العربي " غرناطة" و " سراج " لرضوى عاشور ، و " شجرة الفهود " لسميحة خريس [1] ".

فهذه الروايات وإن كُتِبت بقلم " امرأة " إلا أنها تفتقر إلى المعيار الفكري المميز للنوع الروائي النسوي ؛ فهي ليست مكتوبة بهاجس طرح قضية المرأة ، وإن كانت المرأة تحتل مكانة مميزة بين شخصياتها ؛ فالرواية لا تكون نسوية لمجرد كون كاتبتها امرأة ؛ بل لا بد أن تكون الرواية التي تحمل صفة نسوية معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة [2].

فالنقد هنا يشترط وجود وعي مسبق لدى المرأة بخصوصية كتابتها وبتوجهها ، وهو _ بالضرورة_ يتمظهر في عملها الإبداعي على شكل معالجات جادة ، ترى المرأة نفسها في سياق تاريخي واجتماعي تعرضت فيه للإقصاء والتهميش ، فإن لم تكتب المرأة بوعي من هذا فهي تبدع عملاً روائياً دون أن يدخل ضمن " النوع الروائي النسوي " .

---

[1] أبو نضال ،نزيه : تمرد الأنثى ، ص 11 .

[2] السابق نفسه :ص11 .

وترى شيرين أبو النجا أن النسوية ،في الأساس توجه فكري لا علاقة له بالجنس ، فليس كل نص تكتبه المرأة هو بالضرورة نص نسوي ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن النسوية وعي فكري ومعرفي ، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصاً نسوياً قادراً على تحويل الرؤية المعرفية والأنتولوجية للمرأة إلى علاقات نصية مهتمة بالأنثوي المسكوت عنه المخلخل للثقافة المهيمنة [1].

ويسوغ إبراهيم خليل اختياره لمجموعة من الروايات وتصنيفها بأنها " نسوية" بناء على " أنّها تمثّل مستويات متعددة من الكتابة ؛ فهي تتناول تجربة المرأة في الإطار العام : الاجتماعي ، والسياسي ، والاقتصادي ... مثلما تتناول تجربة المرأة في إطارها الخاص ، ممثلاً ببحثها عن خلاصها الفردي من حيث هي أنثى . وتتناول الأنثى من حيث علاقتها بالذات ، أي أنها تتّجه من الخارج نحو الداخل ، أو تنطلق من الذاتي الشخصي إلى العام الحارجي" [2].

وبذهب نزيه أبو نضال إلى أن طرح قضية المرأة لم يبدأ فعلياً وبصورة واضحة في الرواية العربية إلا في منتصف الخمسينات مع صدور روايات "ليلى بعلبكي" و"كوليت خوري" ، ولهذا يمكن اعتبارها نسوية بالنظر إلى توظيفها قضية جنسوية ؛ أي أنها معنية بالدفاع عن قضية المرأة ،وطرح همومها واشكالاتها[3] .

ووفقاً لهذه الرؤية يمكن تمييز ثلاثة أنواع تأسيسية للرواية المكتوبة بقلم " امرأة " [4]:

- كتابة تكتبها امرأة يمكن أن تكون مكتوبة من قبل رجل .
- كتابة نسائية ، تقدم إضافة معرفية عن عالم المرأة ،ولغتها دون أن تكون معنية بطرح قضية المرأة بالمعنى المباشر ، وإن كان يلْحظ اهتمام خاص بوضعها ، وتوضيح له بالمعنى الاجتماعي والتاريخي .
- الرواية النسوية المسكونة بهواجس المرأة ، وقضاياها مثلما نجد في روايات: ليلى بعلبكي وحنان الشيخ ، وكوليت خوري ، وسحر خليفة ، وسلوى بكر، وليلى عثمان .

وعليه يمكن تمييز ثلاثة أنواع روائية ، تفترض بالضرورة محدداً جمالياً وفكرياً ، ومصطلحاً دالاً ، وهذا ما يمكن مناقشته في ضوء الاختلافات الكبيرة في النقد العربي حول المصطلح الأنسب للنوع الروائي الذي تكتبه " المرأة " وتقصد به نوعاً مميزاً خاصاً بها، على نحو ما تقدم من شروط جمالية وفكرية ؛ فما هو المصطلح الأنسب للتعبير عن هذا النوع هل هو :

---

[1] أبو النجا ،شيرين : نسائي أو نسوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 2002، ص 8 .

[2] خليل ، إبراهيم : المرأة العربية والخطاب النّسوي ، بحث غير منشور ، ص 3.

[3] السابق نفسه : ص 8 .

[4] السابق : ص 277 .

النسوية ، النسائية ، الأنثوية ، الأنثى؟ وما هي المعايير التي تضع كل مصطلح من المصطلحات السابقة في سياق جمالي واجتماعي وفكري مختلف عن الآخر ؟

**_ إشكالية المصطلح :**

على صعيد النقد العربي نستطيع تمييز مصطلحات عدة ترمي لوصف النوع الروائي الذي تكتبه "امرأة"، بصرف النظر عن محدداته الفكرية والفنية، فيكون غالباً تخلّصاً من مأزق التمييز النوعي، والفني ، حيث يختار التعبير بالتعميم، على نحو ما اقترح إدوار الخراط " كتابة البنات "[1] ، أو على نحو ما نجد عند بعض النقاد مثل : " كتابة المرأة " أو " كتابة النساء " أو " الأدب النسائي " أو " أدب المرأة " ، إلا أننا، وبموازة ذلك، نقف على مصطلحات تنزع نحو التحديد بدلاً من التعميم كـ " الرواية النسوية " أو " الرواية النسائية " أو " كتابة الأنثى " أو " الكتابة الأنثوية " ، وتقتضي الضرورة هنا من أجل تأكيد النوع ؛ تمييز المصطلح .

وفي هذا المقام يذكر أن التقاليد الأدبية النسائية تنبع من العلاقات الآخذة في التطور بين الكاتبات والمجتمعات التي يعشن فيها ، وترى إلين شوالتر _ إحدى الناقدات النسويات _ أن كتابات المرأة تشبه الكتابات النابعة من أي ثقافة أخرى تابعة، وأنها تمر بثلاث مراحل من التطور [2]:

- **الكتابة المؤنثة** ، وهي محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة .
- **الكتابة النسوية** ، وتقتضي الاعتراض على المعايير والقيم التي سادت الكتابة الأولى.
- **الكتابة الأنثوية** ، وهي المرحلة الأخيرة التي تقتضي اكتشاف الذات؛ أي البحث عن الهوية.

ومن الواضح أن النصوص التي تندرج تحت القسم الثالث هي التي تفضلّها ، لأن هذه النصوص لا تمثّل عملية المحاكاة ، أو رد الفعل المقاوم وحسب ؛ بل تقدم للمرأة أدباً خاصاً بها .

فيما تميز ناقدة نسوية أخرى وهي " توريل موي " بين ثلاثة مصطلحات [3]:

- **الأنثى** ، التي تعني كتابة المرأة دون أن يدلّ هذا المصطلح على طبيعة الكتابة إطلاقاً

---

[1] الخراط، إدوار : الحساسية الجديدة ، ص 167 .
وقد وجهت شيرين أبو النجا نقدها لهذا المصطلح الذي أطلقه إدوار الخراط في مقابل " كتابة الصبيان " ويعني به التصوص التي تكتبها المرأة ووقف عند هذا الحد ولم يزد عن كونه ظاهرة طريفة بقوله " موسم كتابة البنات "/ أبو النجا ،شيرين : عاطفة الاختلاف، ص 13

[2] جامبل ،سارة: النسوية وما بعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ـ 2002 ، ص ص 199 ، 198 .

[3] موي ، توريل : النسوية والأنثى والأنوثة ، ترجمة كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ـ ع 76 ، س 19 ، خريف 1993 ، ص 44 .

- **الأنثوية** ، الكتابة التي تبدو وقد همشّها النظام الاجتماعي اللغوي السائد .
- **النسوية** ، وهي الكتابة التي تتخذ موقفاً واضحاً ضد الأبوية وضد التمييز الجنسي .

وعليه لا بد من توضيح التداخل واللّبس الناشىء من استخدام مصطلحات: "**الأنوثة** " ، " **كتابة الأنثى** " ، "**الكتابة المؤنثة** " ،وأيضاً ما اشتهر في النقد العربي " **الكتابة / الرواية النسائية** " :وهي تدلّ على الوظيفة النوعية أي على الجنس فحسب ، بمعنى أن مبدع العمل "امرأة " ، ولا تكتسب هذه الكتابة أي قيمة فنية دلالية على خصوصية النوع الروائي الذي نحن بصدده ، ، فالكتابة الإبداعية الروائية قد تكون صادرة عن امرأة دون أن يترتب عليها أي توظيف إيدويلوجي ، أو وعي مسبق بخصوصية التجربة ، وترسيخ المفاهيم التي تتعلّق بوضع المرأة ، وطبيعة مشكلاتها المرتبطة بسياقات تاريخية ، واجتماعية ، فرضها عليها النظام " الأبوي " السائد ، وقد عرف في النقد العربي " الروايات النسائية " التي لا تتميز إلا بالتقابل مع " روايات الرجال " بمعنى أنها لا تكتسب خصوصية " النوع " القائم بذاته، والمحدد فكرياً وجمالياً بصورة عامة ، ولقد ميزت الناقدات النسويات هذا النوع، وغالباً ما استخدمنه عند اجرائهن مسحاً عاماً ، أو قراءات تاريخية للأعمال الروائية الصادرة عن النساء [1].

بينما تأتي الكتابتين " النسوية " والأنثوية " بفعل مسبق ، وبنية مبيّتة على نشر الوعي النسوي ضد ما هو سائد من نظام تاريخي ممتد من الاقصاء والإلغاء ،ومن هنا يبدو أمر التوسع في توضيح مصطلحي " **الكتابة الأنثوية** " و" **الكتابة النسوية** " أنجع الوسائل لرسم حدود هذا النوع:

_**الكتابة الأنثوية** : و يقتصر هذا على نوع معين من الكتابة النقدية النسائية التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات ؛ ويتمثّل هذا الشكل المستتر تحت سطح الخطاب الذكوري ولا يظهر إلا من آنٍ لآخر ؛ في صورة انشطار في اللغة المذكرة ، وثمة افتراض آخر، وهو أن المرأة تعطي هوية معينة في إطار البنيات الذكورية للغة والسلطة، وأنها يجب أن تسعى للتصدي لهذه الهوية المفروضة ، وهذا الاتجاه من النسوية الراديكالية يفهم عادة على أنه يفترض وجود أنوثة جوهرية يمكن استخلاصها ، وأنه من الممكن أيضاً التمييز بين الكتابة الأنثوية حقاً ، والأشكال اللغوية الأخرى[2].

---

[1] مثل دراسة القاضي،إيمان : السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام ، رسالة ماجستير،اشراف حسام الخطيب، جامعة دمشق.
_ ودراسة خليل،غادة :صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام،رسالة دكتوراة،اشراف:صلاح جرار،الجامعة الأردنية ،آب،2000 .

[2] جامبل ،سارة : النسوية وما بعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002 ، ص 323، 324 .

فجوليا كريستفا ، جعلت " الأنثوية " حيزاً نظرياً عاماً يمثّل كل ما هو مهمش في إطار النظام الأبوي السائد ، ومن ثم تعده المصطلح الأنسب الذي يصف الموقف من أي ذات هامشية، سواء أكانت رجلاً أم امرأة [1].

_**النسوية ، الكتابة/ الرواية النسوية** : وعلى الرغم من أن النسوية كإيدولوجيا سياسية تعود في الأصل إلى القرن السابع عشر ؛ فإن النقد الأدبي النسوي اكتشفها حديثاً ، ذلك أن النساء بدأن في أواخر الستينات، وبالضبط بعد عام 1968 يقاربن الأدب بمنظور " سياسي " صاغته حركة تحرر النساء ، فطرحت أسئلة جادة حول علاقة النساء بالدراسة الأدبية [2].

فـ" النسوية " وكما تعرفها شيرين أبو النجا ، هي بإيجاز مفهوم سياسي يعتمد مقولتين أساسيتين الأولى: تشير إلى أن التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال ،و بسببها تعاني النساء من الظلم الاجتماعي المنهجي ، وتشير المقولة الثانية إلى أن اللامساواة بين الجنسين ليست نتيجة للضرورة البيولوجية، وإنما شكّلتها البيئة الثقافية للاختلاف بين الجنسين ، وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج ؛ الذي يقوم على فهم الآليات الاجتماعية السيكولوجية التي تشكّل وتؤبد اللامساواة ، والسعي _ بالتالي_ إلى تغيير تلك الآليات ؛ ومن هنا كانت النسوية مصطلحاً مرتبطاً بتطلع الحركة النسائية وما تعتمد في نضالها الموصول من فكر وإبداع نسوي تسعى عن طريقه لتحقيق التوازن الفكري والعقلي لعلاقات القوى في المجتمع [3].

ولئن كانت الأنثوية تدلّ دلالة عامة على الذّات المهمشة ، فإن النسوية، من حيث هي حركة قادتها مجموعة من النساء بقصد الانقلاب على الأنظمة الأبوية، وإشاعة مفاهيم انقلابية مغايرة لما ترسخ من نظرة دونية للمرأة ؛ هي ما يرمي إلى التعبير عنه الأدب النسوي الذي ينطلق من الذات المدركة للمفاهيم الفكرية التي أشاعتها في العمل الروائي ، بحيث تستند إلى المفاهيم " النسوية " العامة ، وتوظفّها توظيفاً فنياً ، مراعيةً أولاً :خصوصية التجربة ،وثانياً السمات الفنية التي تجعل من العمل " روائياً " بالمعنى الفني.

وعلى الرغم من هذه الحدود والفوارق القائمة بين المصطلحات التي انبرى النقد النسوي لتوضيحها ؛ إلا أنه ينبغي التأكيد على أن قضية " المصطلح " في العربية تخضع لمرجعيات وترجمات تجعل منه مصطلحاً غامضاً مخْتَلفاً عليه عند النقل ؛ باختلاف اللغة المنقول عنها

---

[1] جامبل ،سارة : النسوية وما بعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002 ، ص 337 .

[2] الظاهر،رضا : غرفة فرجينيا وولف دراسة في كتابة النساء ، ص 7

[3] أبو النجا،شيرين : عاطفة الاختلاف ،ص14 .

تارة ، وباختلاف المرجع الفلسفي تارة أخرى ، وباختلاف منهج الترجمة الذي ينطلق منه المترجم تارة ثالثة.

وعلى الرغم من شيوع مصطلح " النسوي " الذي يعنى بالكتابات التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة في الأدب العربي ، إلا أن هذا المصطلح منقول أصلاً عن النصوص الفرنسية على العموم ، فيما تفضل اللغة الانجليزية مصطلحاً آخر للدلالة على نفس المعنى وهو " الأنثى "[1] ؛ أي على النقيض تماماً مما وضحناه سابقاً ومن هذا القبيل جاء حرص " حفناوي بعلي " الذي ينقل عن الانجليزية : " يميز إدوار سعيد بين أمرين : الأدب الذي تكتبه إمرأة يسميه " كتابة المرأة " و " الأدب النسوي " ، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلّق بما يعتقده صاحبه ، أو تعتقده صاحبته بأنّه سمات خاصة بالأنثى، ورؤياها للعالم وموقفها فيه فإنّه يسميه " أدباً أنثوياً " موازياً "[2].

وهذا يشير إلى أن طبيعة الاختلاف في تبني المصطلح من ناقد إلى آخر ، ناتج عن اختلاف اللغة التي ينقل عنها ، ولكن وبالنّظر إلى ما شاع واستقر من مفهوم " فرنسي " الدلالة في التفريق بين تلك المصطلحات المتقاربة ، فإنّه من الأفضل الاتفاق على هذا المفهوم حتى عند النقل من الإنجليزية ، كي لا يقع الاضطراب عند : المقارنة ،والدراسة ،والمعالجة النقدية والروائية، على حد سواء .

وقد انبرى النقد النسوي العربي، ولا سيما الناقدات النسويات عند معالجتهن للنوع الروائي العربي ، إلى اثبات أولية النوع الروائي النسوي ، على النوع الروائي الذكوري ، وتعود دراساتهن المعمقة وبحثهن عن " النص الروائي النسوي " الأول بمثابة " رد اعتبار " على تاريخ من التهميش الذي قوبلت به الكتابة النسوية في الأدب العربي ؛ وعليه فإن هذا النص إن عِثِر عليه سيحمل دلالتين هامتين : أولهما دلالة " الأولية " ، وثانيهما يترتب على الأول، ويحدد بالقطع تميز المرأة المبدعة من جانب ،و تهميش النقد العربي لها من جانب آخر .

وثمة اختلاف حول النص الروائي النسوي الأول المنضبط ضمن شروط البنية الفنية التي أتقنتها المرأة يذهب "عفيف فراج " إلى أن أول رواية نسائية وقد صنّفها بـ " اجتماعية نسائية " قد كتبتها " أليس بطرس البستاني " عام 1891 بعنوان " صائبة " تتمحور حبكتها حول الحقّ في اختيار الزوج ، ومن ثم أصدرت مواطنتها اللبنانية" زينب فواز" رواية " حسن العواقب أو غادة الزهراء " 1899 ، وأتبعتها في العام 1905 رواية غرامية تاريخية " الملك

---

[1] بلعي ، حفناوي : الخطاب النسوي في الأدب الموازي ، تايكي، ع18، 2004، ص 53 .

[2] السابق نفسه :ص53 .

قورش " و " ملاك الفرس" وكانت اللبنانية "لبيبة هاشم" شريكة زينب فواز في النهوض بالمرأة الشرقية، بأداة القصة والمقالة الصحفية والرواية قد صدرت روايتها عام 1904 " قلب الرجل"[1].

فيما يؤرخ " نزيه أبو نضال " للنص الروائي النسائي الأول بصدور رواية " نتائج الأحوال " 1885 لعائشة التيمورية في مصر [2] ، التي أطلق عليها مصطلح " رواية نسوية " على الرغم من أنها لم تكن تخضع للإيدولوجية " النسوية " التي ظهرت في فترات متأخرة جداً ، وكان يمكن القول بـ " الرواية النسائية " في هذا الموضع للدلالة على جنس الكاتبة، وليس التوجه الروائي من حيث هو نوع " نسوي " .

فيما رأت إيمان القاضي بأن الرواية النسائية الأولى هي رواية زينب فواز " حسن العواقب أو غادة الزهراء " وثم تلتها رواية لبيبة هاشم " قلب الرجل " وفي عام 1907 نشرت رواية ثانية " شيرين أو فتاة الشرق " ومن ثم فريدة عطية ( عطايا ) 1912 بروايتها التاريخية " بين عرشين " [3].

وتتفق معها بثينة شعبان إلا أنها تتغيا الوصول إلى نتيجة مفادها أن " حسن العواقب " للكاتبة زينب فواز ، هي أول رواية عربية ، تتجلّى فيها معظم عناصر الرواية الحديثة : من شخصيات وموضوع وجو روائي " [4] فريادة الرواية العربية الناضجة للمرأة ، وليس للرجل "محمد حسين هيكل" .

ويمكن القول هنا بأن النقد النسوي الذي انشغل بالبحث عن أول نص روائي نسائي في محاولة منه لإعادة الاعتبار للكتابة النقدية العربية التي همشّت هذا الابداع ، وأقصته عن دائرة الاهتمام والاعتراف النوعي ، قد مارس الدور الإقصائي حين كان همه الأول "المسكوت عنه" وضع الإبداع في تقابل ثنائي ضدي جنسوي ، والاثبات بأن النص الروائي العربي الأول كان نسائياً ، ملغياً النصوص الأخرى التي كتبها " الرجال " على أساس أنها لا تخضع للشروط الفنية النوعية .

فعلى حين همشت السلطة النقدية العربية النصوص الروائية النسائية الأولى ، فإن النقد النسوي قد مارس بوعي إلغاء قصرياً للنصوص " الذكورية " المجاورة للنص النسائي الأول ،بقصد إبراز التفوق ومصادرة الآخر " المهمش " .

---

[1] فراج ،عفيف : المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ، ع11 ،تشرين الثاني 1992 ، ص43 40 .

[2] أبو نضال،نزيه : تمرد الأنثى،ص 270 .

[3] القاضي ،إيمان : السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام ، رسالة ماجستير،اشراف حسام الخطيب، جامعة دمشق،ص9

[4] شعبان،بثينة : مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص 47 ، 48 .

و هذا كله يأتي في الوقت الذي يظلّ فيه " النص الروائي العربي الأول " محلّ خلاف و تساؤل وبحث وتداول في الكتب النقدية العربية ، ويظلّ الانتصار لنص على حساب آخر، مدفوعاً بتوجهات إيدولوجية أكثر منها فنية جمالية ، لما قد يؤكّده هذا الانتصار النّوعي الريادي ، من نجاح للموجه الإيدولوجي القار بوعي الناقد . وفي حدود النّوع الروائي ، يمكننا القول بأن النص الروائي النسائي الأول كان " حسن العواقب " لزينب فواز ، بينما كان النص الروائي النسوي الأول ، الذي صدر بوعي من الكاتبة العربية بهمومها الذاتية الأنثوية متضافراً مع حس فني يخضع لشروط الرواية، من حيث هي نوع قائم بذاته ،كان قد بدأ مع ليلى بعلبكي في روايتها " أنا أحيا " التي لفتت الأنظار إليها في ذلك الوقت لتمردها المفرط على التقاليد السائدة ، فقد منحها ما راج آنذاك من فكر وجودي، حرية استثنائية قياساً لما هو مستقر وسائد، تجلّت فيما تنزع إليه من توجهات نسوية ضد " النظام الأبوي " فكانت ثورتها مزدوجة ، واختلطت الرؤى الإيدولوجية لديها بالرغبة النسوية المتحررة ، فأنتجت نصاً يضج بالتمرد والرفض والثورة.

فكان لمثل هذا النص النسوي الأول الذي عبر بصراحة ومكاشفة عن رغباته؛ تأثيره اللافت في النقد العربي الذي حاول التأسيس لفنيات النصوص النسوية بإيحاء من النص الأول ، فكان أن أفتى بتعميمات جمالية اتخذت شكل المسلّمات ، والموجهات النقدية لأي دراسة تروم معالجة النصوص الروائية النسوية ، التي غالباً ما تكون مزودة بكشّافات تسلّط الأضواء على مفاهيم من مثل " التمرد

، الصراحة الجنسية [1]، الحرية اللامسؤولة ، الثورة الذاتية المفرطة ، نظرة المرأة الدونية للرجل..." وهي المفاهيم ذاتها في العمل الأول لليلى بعلبكي ، ومع أن هذه "مستوردة " من الفكر الوجودي ، وما يمثّله من رؤى لا تحاكي، ولا تنسجم مع المجتمعات العربية، آنذاك إلا أنها استطاعت أن تتجاوز نفسها ، وأن تقدم عملاً يقرأ ذاتها في سياقها الحضاري الخاص ، متحررة من وطأة الضغط الفكري القادم من الغرب ، أو هي محاولة المزج _ في كثير من الأحيان _ بنجاح بين ما استفادته من ذلك الفكر ، وما عاشته من تجارب فردية .

---

[1] ويفسر غالي شكري هذه الصراحة بقوله : " الجنس في أدب المرأة العربية الحديثة موضوع أساسي فهو مقياس بالغ الحساسية لأكبر معاني الحيا ة الإنسانية : الحرية ، ص 268 ، فقد وجد من يقول بأن تقدم مجتمع ما يقاس بمدى حرية المرأة ، ولئن كانت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية تقدم لنا جانباً هاماً من جوانب الحرية لدى المرأة بمعنى أننا نتعرف منه على نوعية التحرر عند الأنثى إذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذس تعيش فيه ، ونظامه الاقتصادي فإننا نعثر في علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة الحاسمة للحرية في مفهومها الحقيقي العميق كما تمارسها المرأة وتحيا في إطارها أي أن العلاقة الجنسية كانت وما تزال بنثابة المحك الاجتماعي الذي يحجج لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما تراها المرأة كما يراها المجتمع"/ شكري ،غالي: أزمة الجنس في القصة العربية ، دار الشروق ، القاهرة بيروت ، 1991 ، ط1 ، ص 268 .

لقد حاول النقد النسوي أن يواكب هذا التطور في الرواية، وأن يدرسه في سياقه الفني والحضاري ، فدارت في الكتب النقدية مجموعات من التصنيفات الروائية التي جاءت في أغلبها تقرأ الظاهرة النسوية الروائية من الداخل ، وتركّز على فرادتها وحضورها ، فيما نزعت تجارب أخرى إلى عقد ردود مطولة على نقد " الآخر "الذي غالباً ما يتهم المرأة الروائية بأنها لا تكتب سوى عن ذاتها بهمومها الخاصة الذاتية المنبتة عن سياق المجتمع العربي بهمومه ومشاكله، فركّزت النظر على أنواع بعينها كـ"روايات الوطن النسوية" و"روايات الحرب النسوية" في محاولة لإثبات النقيض ، وذلك ما سنفصل القول فيه عند الإشارة لأنواع الرواية النسائية .

**_أنواع الروايات النسائية :**

**1.روايات الوطن النسائيّة:**

وقد تبدى هذا النوع الروائي في دراسة مستفيضة لشيرين أبو النجا حاولت فيها الكشف عن الرؤية النسوية التي تضفّر الخاص بالعام ، و دراسة قدرات النص النسوي في توظيف مفهوم يكتسب دلالة عامة ،كالوطن داخل وعي الذات .

فهي تُعنى بدءاً بمنطلقات دراستها : " ينطلق هذا البحث محاولاً قراءة رؤية المبدعة العربية للوطن داخل الخاص الذي هو بالضرورة جزء من العام والسياسي ، وبذلك فإن المواجهة الحقيقية داخل الإطار البحثي؛ هي بالتحديد مع الأطروحات النقدية التي تناولت مختلف الروايات النسائية ،التي تشيد بالتركيز على " الهم العام " لعدم أهمية الخاص ؛ وهو الطرح الذي تدحضه أي رواية كتبت بعد الإستقلال مثلاً "[1] .

فشيرين أبو النجا ترى وجوب قراءة الأعمال الروائية النسائية قراءة فنية داخلية ،تحاول فيها التقاط هذا التضفير الفني والفكري الذي أبدعته الروائية العربية، واستطاعت من خلاله أن تقرأ العام من خلال ذاتها ، فهذا التلازم هو المطلوب الكشف عنه ، لا الإقرار بالخاص وحده ،أو العام وحده .

فالمرأة _ بحسب الناقدة _ عندما تفكر وتكتب عن الوطن لا يمكن أن تنفصل عن الخاص ؛ بل إنها تسعى إلى التحرر من محدودية الخاص عبر هدم الحواجز الوهمية المقامة بين الخاص والعام ، وليس أبلغ من هدم تلك الحواجز سوى التعبير الأدبي الذي قد يستجيب للشروط الجمالية المؤسسية، ويضرب بقوة الرؤية المعرفية ؛ فتعيد روايات النساء التفكير في المسلّمات المرجعية التي يتشكل منها مفهوم الوطن السائد ، وذلك عبر دمج الخاص بالعام

---

[1] أبو النجا ،شيرين : مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية ، ص 19 .

ليشكلا منطقة جديدة ، إن هذا التضفير بين الخاص والعام يكشف عن ثغرات وشقوق بالمعنى الإيجابي للصورة المتجانسة للوطن ، ويقدم إمكانية النظر في الهوامش التي تحوي دلالات نصية مسكوتاً عنها ، هكذا تقوم روايات المرأة العربية عن الوطن بزعزعة الأمن والاستقرار المعرفي الثابت لذاك المتخيل الذهني الطوباوي المتجانس الذي يفرضه خطاب أبوي أحادي النزعة[1].

فالكاتبات العربيات ينتجن خطاباً يعبر عن الوطن كما يتمثّل في وعيهن ، وهو خطاب لا ينبع من الخطاب الأحادي السائد الذي فرضته رؤية أبوية محددة للشكل الذي يتوجب من خلاله تمثّل الوطن في عملية تنبع من هذا الخطاب النسوي ؛ لم تسع الكاتبة إلى استعارة أي خطاب، بل شكّلت خطابها من مفردات تجربتها الحية المرجعية التي تنطلق من الخاص لتعيد صياغة العام ، وهي بذلك تجربة تختلف عن السائد والمهيمن في أنها تغزل خيوطها السردية من مناطق مهمشة [2].

## 2. رواية الحرب النسائيّة :

تنطلق بثينة شعبان في دراستها لروايات الحرب النسائية من رؤية مغايرة لما شاع من مفهوم " أدب الحرب" ، فهي تنظر إلى جلّ ما أُنتِج من أعمال روائية تناولت الحرب في أبعادها وتداعياتها الإنسانية والاجتماعية والنفسية وحتى الاقتصادية كافة ، بأنها تدخل في إطار هذا النوع أو الأدب ، وتحاكم الرؤية القائلة: بأن أدب الحرب هو ما كان معايشة حقيقة للخطوط الأمامية في المعركة ، وبناء على ذلك تعيد بثينة شعبان الاعتبار لسلسلة من الأعمال الروائية النسائية التي تناولت الحرب ولكن بمنظور أقل ما يقال عنه أنه " لا يرضي النقد الذكوري "[3] _ على حد قولها _ لذاك قُوبِلَ بالإلغاء والتهميش .

فهي تنقض الرؤية القائلة بأن أدب الحرب هو في المقام الأول ميدان ذكوري ، لأنه يتعامل مع ساحة المعركة ، وما لم يصفْ المشاهد من ساحة المعركة فهو ليس أدب حرب ،وليس له أهمية كأدب الحرب ، وتعيد موجهات هذه الرؤية إلى عمل تيار نقدي أساسي لا يزال تحت سيطرة الرجال إلى حد كبير ، في اعتباره أدب الحرب : الأدب الذي يعالج الأحداث على الخطوط الأمامية ، مع دم وقصف وهزيمة ونصر ، و ترى أن بعض الباحثات المتحررات حاولن تغيير هذه الصورة ؛ فأصغين إلى أصوات مختلفة عن الحرب ،وصورن تأثيراتها على المجتمع الإنساني، الذي يغوص نتيجة لذاك في شبكة معقدة من العلاقات والمآسي الإنسانية

---

[1] أبو النجا،شيرين : مفهوم الوطن في فكر الكاتبة ، ص ص 21 ، 22 .

[2] السابق نفسه : ص ص 125 ـ 124 .

[3] شعبان،بثينة : مئة عام من الرواية العربية ، ص 193 .

،والناقدات النساء يعترفن بهذا النوع من الأدب على أنه أدب حرب ، لكن عدداً قليلاً من النقاد الذكور يفعل ذلك [1].

وإذا حاولت بثينة شعبان توسيع أفق " أدب الحرب " ليضم التجارب والتداعيات بمختلف وجوهها التي خلّفتها الحروب على الذات الإنسانية، كما أبدعت الروائية العربية في تصوير ذلك ، نافية أن تكون " الشهادة أو المعايشة " شرطاً محدداً لهذا النوع ، فإن نبيل سليمان حاول الانطلاق من شرط " الشهادة أو المعايشة " نفسه، والتقاطه في أعمال عدد من الروائيات العربيات اللواتي كتبن أعمالاً روائية حربية تتجلّى فيها التجربة الذاتية ؛ فيشير " إلى أن اشتغال الرواية على الحرب يثير أسئلة عديدة ، سواء أكتب الرواية كاتب أم كاتبة ، ومن ذلك سؤال "الشهادة "الذي يعني عيش تجربة الحرب، وهذا قد توفر لعدد من الروائيات العربيات ومنهن "غادة السمان" التي عاشت ظروف الحرب الأهلية في لبنان ، فقد أنبأت بها في روايتها " بيروت 75 " ومن ثم وثّقتها في روايتها " كوابيس بيروت " وما لبثت أن كتبت عن تداعيتها بالتمفصل مع حرب 1982 في روايتها " ليلة المليار "؛ مما يؤكّد تأثير الحرب في تجربة الكاتبة ، وكذلك "غالية قباني" التي عاشت الحرب في الكويت، وركّزت همها على تصوير التعالق بين المستويين الشخصي والعام اللذين انطبعا في نفسيتها إبان تلك الحرب؛ كما تجلّى في روايتها " صباح امرأة "، وكذلك "حميدة نعنع" كما هو معلوم من سيرتها الذاتية، ومعايشتها لأحداث أيلول في روايتها " الوطن في العينين "[2]، وكذلك الروائية بتول الخضيري التي تناولت أحداثا وقعت في أثناء الحرب العراقية الإيرانية في روايتها " كم بدت السماء قريبة " [3].

ويؤكد نبيل سليمان _ الروائي والناقد _ أن عدداً من الروائيات العربيات حاولن الاستعاضة عن هذا الشرط؛ أي " المعايشة " ، بمحاولة التزود قدر الإمكان بالمراجع والمصادر المكتوبة وشهادات آخرين عاشوا ظروف الحرب ، ومن أولئك الروائية السورية " نادية خوست " التي حاولت التعويض عن المعايشة بشهادات لبعضهم أو لبعضهن ، وبالمراجع، والمصادر المكتوبة [4].

---

[1] شعبان،بثينة : مئة عام من الرواية العربية ، ص 193 .

[2] سليمان ،نبيل : الحرب في الرواية السورية النسوية، تايكي ،ع20 ، 2005 ، عمان ، ص ص 42 ـ 48 .

[3] خليل،إبراهيم :في الرواية النسوية ، غياب لبتول الخضيري :رواية تمزج السخرية بالألم ،عمان ،ع130،نيسان 2006،ص4.

[4] السابق نفسه : ص49 .

فشرط " الشهادة أو المعايشة " لا يعد في أغلب الأحيان مؤثّراً جمالياً في العمل الروائي؛ لأنه مرتبط على الدوام ببعد " التسجيلية أو التوثيق " وقد يؤدي هذا إلى مزلق خطير قد يؤثر على التوظيف الجمالي [1].

وعليه فإن " المعايشة " _ في رأيه _ لا تغني العمل الروائي ، وإذا تمت الاستعاضة عنها بشهادات أو بتجارب لآخرين، ووظفت توظيفاً فنياً ؛ فإنها ستؤدي الدور المطلوب.

ويشير في موضع آخر إلى تميز هذا النوع الروائي الحربي " فإذا كان الاشتغال الروائي على الحرب يجابه بسؤال المحرم السياسي العربي ( الجيش ، الحزب الحاكم ، أجهزة القمع ... ) فلا بد من التشديد هنا على تقدم الكاتبة في تلك المجابهة، إلى ما تأخّر عنه الكاتب ؛ويعني به الصراع المسلّح بين السلطة ومعارضتها المسلّحة ، أما المحرمات الأخرى فقد كانت للكاتبة مناجزتها مثلما كان للكاتب أحياناً، وتلعثم بعضهن كما تلعثم بعضهم أيضاً ، وبالطبع فإن التعويل هو على الروايات التي ركّزت همها في الاشتغال على الحرب ، وإن يكن فيه من إشارات إلى هذه الحرب أو تلك[2] .

وفي السياق نفسه تشير بثينة شعبان إلى تميز آخر يحسب للمعالجة الروائية الحربية من قبل الروائية العربية التي كانت أكثر جرأة في إطلاق الأحكام واستخلاص النتائج ، ويبدو هذا الأمر جلياً في معالجة هذه الروائية لأحداث عام 1967 ؛ "فالكاتبات العربيات قد قدمن وعياً مختلفاً بخصوص تجربة حرب 1967 ، فعلى الرغم من أنهن كن أقل انخراطاً فيما يجري على جبهة القتال ،وأكثر اهتماماً بمضاعفاتها على المستويين الإنساني والاجتماعي ، فقد قدمن تعبيراً مختلفاً عن تجربتهن، فَبدون أكثر اهتماماً بسبر العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أدت إلى الحرب ، بالإضافة إلى تأثيرها على الظرف الإنساني ، دون أن يهدرن الوقت في المناقشات النظرية أو الإيدولوجية التي بدت ذات أهمية كبرى للكتّاب الرجال ؛ ولذلك ربما بدت الكتابات النسائية حول الحرب أقلّ سياسية وأقل جدية ، ولكن في السياق الإنساني الأوسع يمكن اعتبارها وثيقة الصلة جداً بالموضوع[3].

وبالإضافة إلى روايات الحرب النسوية ، تنتمي رواية بتول الخضيري " غايب " إلى أفق آخر متصل وهو مشهد أو حالة " الحصار " التي عاشتها الكاتبة في العراق ، وجاءت روايتها عرضاً لحوادث تقع في أثناء الحصار التي امتدت من العام 1991 إلى العام 2000 وهو العام الذي تنتهي فيه الرواية ، وفي سياق تناولها لهذا الحدث ، تعالج الهموم الإنسانية وما يتمخض

---

[1] خليل،إبراهيم :في الرواية النسوية ، غايب لبتول الخضيري :رواية تمزج السخرية بالألم ،عمان ،ع130،نيسان 2006، ص 49

[2] سليمان ،نبيل : الحرب في الرواية السورية النسوية، تايكي ،ع20 ، 2005 ، عمان ،ص 49 .

[3] بثينة شعبان : مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص 140 .

عنها من فقر، وجوع ،ومرض، وأجواء الحرب ، والإنفجارات ، والحاجة إلى أكثر الأشياء ضرورة ، في ظلّ حالة نفسية مأزومة[1].

وعلى الرغم من هذا الحضور الفني للروائية العربية في هذا النوع ، فإن تجارب روائية أخرى تبدو فيها طرق المعالجة النسوية أقلّ تركيزاً ولا سيما في الجانب الفني ؛ ففي بدايات توجه الروائية العربية إلى هذا النوع كانت غالباً ما تضع الانجاز " الذكوري " أمام عينيها وهي تكتب، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنها لم تقو على الخروج من ذاتيتها ، إلى الهم العام وبقيت محصورة داخل همها دون أن تفتحه على آفاق أخرى ، لا سيما في حالة الحرب ، وهذا ما أشار إليه نبيل سليمان أيضاً ولكن في دراسة أخرى له " وعي الذات والعالم " التي عالج فيها عدداً من الروايات، ومن بينها رواية " الوطن في العينين " لحميدة نعنع .

فالروائية هنا تلجأ إلى الأسلوب الفني الأسهل كأسلوب الرسائل والمذكرات ، الذي يبدو الحلّ الفني الذي لم يفقد اغراءه على الرغم من بعد العهد ببدايات اللجؤ إليه ، وما ينْتَظر من الروائية العربية في هذه الرواية، هو تقديم وجهة نظرها في هذا الحقل الذي احتكره الكاتب العربي طويلاً ؛ أي حقل المناجزة الروائية لأسئلة : الحضارة، والثقافة، والجنس ،والهوية القومية، والمستقبل [2].

ولكن حميدة نعنع مالبثت أن جعلت الأنا _ في هذه الرواية _ مرة أخرى بؤرة العالم ، دون أن تتميز بخصوصيتها الأنثوية جوهرياً عن التشكيل الذكوري التاريخي لها ، فإذا كانت الأنثى قد ظهرت على يد الكاتب الذكر ( موضوع ) لتجنيس المثاقفة ، فقد ظلّت كذلك على يد الكاتبة الأنثى، ولم تتجاوز صياغته لها كأنثى، ومثقفة، وثورية ، فهل من المبالغة القول بأن العالم في هذه الرواية لم يظهر بعيني الأنثى على الرغم من البطولة النسائية المطلقة في الرواية ، وعلى الرغم من كتابة حميدة نعنع لها[3] ؟

3.**رواية الانتفاضة النسوية :** وهو النوع الروائي الذي يعالج موضوع " الانتفاضة " برؤية نسوية ، ولقد تحدث عنه " شكري عزيز ماضي " في كتابه " الرواية والانتفاضة " ، وضرب مثالاً على ذلك : رواية سحر خليفة " باب الساحة" التي تقف عند موضوع الانتفاضة الفلسطينية . ويحدد الناقد مسوغات اختياره لهذه الرواية لتمثّل نوع الانتفاضة الروائي النسوي ؛ في أنها تعالج الانتفاضة الفلسطينية من موقع الحضور ؛ فهي تقف عند الانتفاضة وهي في عنفوانها ، فالانتفاضة الأولى امتدت على مدى سنوات منذ

---

[1] خليل ،إبراهيم :في الرواية غايب لبتول الخضيري : رواية تمزج السخرية بالألم ، عمان ، ع130،نيسان 2006 ،ص4.

2 سليمان ،نبيل : وعي الذات والعالم ، دار الحوار ، سوريا ، اللاذقية ، ط1 ، 1985 ، ص 142 .

3 السابق نفسه : ص 164 .

1987 _ 1993 وقد صدرت رواية "باب الساحة " عام 1990 ، ولاشك أن المعالجة من موقع الحضور ملْمح إيجابي ، وهو ملمح انعكس على رؤية الرواية للعلاقة بين الأزمان الثلاثة، وطموحها لرؤية المستقبل في الحاضر، أو خلال الحاضر [1].

وبالإضافة إلى الشقّ الأول من هذا النوع وهو معالجة الانتفاضة معالجة دالّة مركّزة داخل السياق الروائي ، وليست إشارات متناثرة ؛ فإن الشقّ الثاني الذي يمنح هذا النوع تميزه ، أي "النسوي"، فإنه يتمثّل في هذه الرواية تحديداً في أن " معظم الشخصيات المحورية من النساء ، كما يلاحظ أن الرواية تهتم بتجسيد رؤية للشخصيات الروائية النسوية للانتفاضة ؛ وهي رؤية جديدة ومغايرة لما هو مألوف ، ومع أن معظم هؤلاء النسوة من المشاركات في فعاليات الانتفاضة ؛ فإن التركيز يتم على تصوير العلاقة بين الانتفاضة، وأوضاع المرأة ، وأحوالها، ورؤية المجتمع للمرأة في ظلّ الانتفاضة ، ولهذا يمكن القول إن الرواية تصور موضوعاً مهماً، وهو الانتفاضة والمرأة : وبعبارة أخرى أكثر دقة رؤية نسوية لمنظومة القيم في ظلّ الانتفاضة [2].

وعليه فإن الناقد يحدد شروط هذا النوع من تلازم المعالجة الروائية لحدث الانتفاضة معالجة مركّزة مكثّفة وليست هامشية ، أو على أطراف الحدث ، مضفّرة برؤية نسوية تكسب هذا النوع تميزه عن روايات الانتفاضة الأخرى ، المكتوبة بقلم الرجال أو حتى بقلم النساء إلا أنها تخلو من خصوصية الرؤية النسوية .

### 4.رواية السيرة الذاتية النسائية :

يؤكّد النقاد صعوبة تحديد "موقع " السيرة الذاتية بين غيرها من أجناس الأدب ، و يبدو الأمر أشد عسراً إذا ما رام القارىء النفاذ إلى هذه الظاهرة الأدبية من زاوية جنس المؤلف، أي "السيرة الذاتية الرجالية" و"السيرة الذاتية النسائية" ، ويزداد الأمر تعقداً إذا ما تعلق الأمر بالأدب العربي[3].

والأمر سيزداد تعقّداً فيما لو تُنُوولَ نوع "رواية السيرة الذاتية النسائية" ؛ فهي من حيث قيامها على تلازم واختلاط نوعين أدبيين معاً ، وتباين مستويات السرد بين القدرة على التوفيق بين الذات الساردة والأخرى الراوية ، والقدرة على تحقيق فنية النوع الروائي بكل متطلّباته الجمالية ، ستكون ملِبسة للناقد والمتلقي على حد سواء ، وسيزداد اللبس عندما يكون الأمر متعلّقاً بزاوية النظرة الأنثوية المبدعة لهذا العمل .

---

[1] ماضي ، شكري عزيز :الرواية والانتفاضة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ، 2005 ،ص 39 .

[2] السابق نفسه : ص ص 39 ،40 .

3 البحري ،محمد : في السيرة الذاتية النسائية ـ فصول ، مج16 ،ع4 ،ربيع 1998،ص29 .

ولابد من الإقرار بدءاً من أن الأعمال النسائية في الغالبية العظمى منها لا تخلو من هذا الجانب " السيري الذاتي " فعناصر " السيرة الذاتية منبثّة إن لم تكن مستوفاة في ثنايا كل الكتابات النسائية، في شعر نازك الملائكة ،وفدوى طوقان ،وفي روايات ليلى بعلبكي، وكوليت خوري ،وليلى عسيران[1].

ويبدو هذا الأمر أشد وضوحاً في البدايات الروائية النسائية ،حين لم تستطع الكاتبة الرائدة إبداع شخصية نسائية مستقلّة عنها ، لذلك بدتْ لغتها متماهية مع لغة الشخصية ، إذ ساد صوت واحد في فضائها الروائي، وافتقدنا تعدد الأصوات ، و طغى صوت المرأة على صوت الرجل؛ مما أدى إلى رتابة الإيقاع الروائي [2].

ففي الروايات النسائية عموماً، تحرص الكاتبات على أن تؤدي البطلة نفسها دور الراوي بإستخدام ضمير المتكلم " أنا " ، وهي إذا لم تفعل ذلك أحالت الأمر إلى الراوي الغائب ،أو الراوي العليم[3]، فتقوم الكاتبة بإدارة رواياتها حول شخصية مركزية مسيطرة، تستأثر باهتمام كل من المؤلف و الشخصيات الأخرى ، كما أنها غالباً ما تختار موضوعها من تجربتها الذاتية متخذّة شكل السيرة الذاتية تقريباً[4] .فتشكّل نوعاً من الكتابة الروائية الأقرب إلى المذكرات أو السيرة الشخصية ، مع تغييرات طفيفة على بعض الأسماء .

وغالباً ما تقابل هذه الأعمال الروائية بالنقد ، لأنها تشكّل تمثيلاً لطفولة النوع الروائي الذي بدأ ملتبساً بالسيرة ، وفيما تبدو الكتابة الروائية المنطلقة من وعي الذات، والناطقة باسم الروائي الأسهل والأكثر قرباً وتناولاً عند العديد من الكتّاب ، ولا سيما في بداياتهم ،فإنّها تغدو أشد وضوحاً عند الروائيات اللواتي لا تزال مثل هذه الظاهرة " الذاتية " الأكثر شيوعاً في كتاباتهن.

ولكن يبدو التفريق بين نوعين أو بين مستويين من مستويات السرد أمراً ضرورياً هنا ؛ من أجل تأكيد الإبداع ، وهو التمييز بين النوع الروائي الملتبس بالسيرة ، وبين النوع الروائي السيري الذاتي .

فغالباً ما كانت الروايات النسوية الريادية ممثّلة للشكل الأول من حيث قربه ؛ فالحكي عن الذات هو الأقرب والأكثر حميمية ، وسيغدو أسهل فيما لو توسلت الكاتبة شكلاً روائياً بسيطاً ،تمرر من خلاله بعض الأسماء والعناوين الوهمية في سبيل عقد التوهم اللازم عند المتلقي ، وتشيع في هذه الأعمال التقنيات الفنية كـ : المذكرات الشخصية والرسائل والاعترافات و

---

[1] البحري ،محمد : في السيرة الذاتية النسائية ـ فصول ، مج16 ،ع4 ،ربيع 1998، ص30 .

[2] حمود ، ماجدة : الخطاب القصصي النسوي ، ص 48 .

[3] أبو نضال،نزيه : تمرد الأنثى ، ص108 .

[4] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، ص 497 .

ضمير المتكلم ، فالروائية هنا لا تكتب رواية سيرية ذاتية ، بل عملاً روائياً فشلت فيه في الخروج من مأزق الذات ؛ فالتبست الرواية عندها بالسيرة .

ولكن هذه الروايات استطاعت أن تكتسب _ مع الوقت _ تميزها ؛ فاتجهت نحو إبداع أشكال روائية مختلفة ؛ من أهمها _ هنا _ النوع الروائي السيري ، وهو النوع الذي تقصده الروائية بوعي منها في كتابة سيرتها الذاتية على شكل رواية ؛ فهي تفصح عن ذلك، إما بالتطابق بين أحداث الرواية وبين ما عاشته الروائية من أحداث ، وإما من خلال افصاح الروائية نفسها عن هذا التوجه داخل العمل الروائي ، وسنضرب على ذلك مثالين :

المثال الأول ، من أعمال سحر خليفة التي تناولت تفاصيل حياتها الشخصية في روايتها " مذكرات امرأة غير واقعية " [1] ، فغدا من السهل على المتلقي التقاط أوجه الشبه بين ما قدمته من تفاصيل وما في حياتها الحقيقية ، وفي هذا يقول إبراهيم خليل " إذا أسقطنا بعض الإشارات من الرواية ، وجدناها تشبه _ في الحقيقة _ سيرة المؤلفة الذاتية ، فهي سيرة غير مكتملة ، إذ ما تزال تحتاج إلى تتمة . وقراءة هذه الرواية تكشف عن وجوه التطابق بين هذه ( المذكرات ) وكتابها قصتي (My story) الذي يمثّل جزءاً من أطروحتها للدكتوراة . وهذه المزية لم تتحقّق في ، فسحر خليفة تكتب ذاتها ، وتكتب في الوقت نفسه حكاية ( عفاف) ، ولهذا فإن الاستنتاج الحتمي الذي يوجبه الدرس النقدي هو أن سحر خليفة تقوم علاقتها بالذات ، في هذه الرواية بطريقة مكشوفة تخلو من التستر "[2].

فيصل دراج :" إن كانت الرواية سيرة ذاتية ملتبسة ، فإن في كتابات سحر خليفة سيرة مطابقة ، تتوزع على الشرط التاريخي الذي عاشته ، وعلى ما آمنت به من القضايا وأعطت فيه أقوالاً متعددة"[3] ، والنموذج الثاني يتجلّى من خلال عمل غادة السمان :" الرواية المستحيلة ، فسيفساء دمشقية " ، إذ تقصد فيه كتابة سيرتها الذاتية متوسلّة شكلاً روائياً ، ولذلك أطلقت عليها صراحة صفة " المذكرات ".

وتشير ماجدة حمود عند دراستها لهذه الرواية بأن" تعبير المرأة عن ذاتها عبر الأدب مازال محفوفاً بالمخاطر، وكثيراً ما توجه أصابع الاتهام نحوها حين تجسد شخصية نسوية تتمرد على الأطر التقليدية فيتم الخلط بين الشخصية الروائية وشخصية المؤلفة، هذا على صعيد

---

[1] .ويبدو ظاهر من خلال العنوان " مذكرات امرأة غير واقعية " أنها اختارت أن تتحدث عن ذاتها ، وعن ذكرياتها ، وأن تفصح عن معاناة امرأة مغتربة نفسية وروحياً واجتماعياً عن واقعها ، وتبدو فيه امرأة تهوم في عوالم " رومانسية " أي " غير واقعية " على الاطلاق ، ينظر التطابق بين أحداث الرواية ، وما مرت به الكاتبة ، في شهادتها التي قدمتها في ملتقى الروائيين العرب ، وتحدثت فيها بكثير من التفاصيل حول حياتها الشخصية .

[2] خليل ،إبراهيم : الرواية العربية والخطاب النسوي ، بحث غير منشور ، ص 9 .

[3] دراج ،فيصل : سحر خليفة في الميراث ،ضمن كتاب " أفق التحولات في الرواية العربية" ، ط1 ، 1999 ، المؤسسة العربية و شومان ، عمان ،ص 13 .

الكتابة الإبداعية التي يفترض فيها التخييل ؛ فسيكون الأمر أشد صعوبة على صعيد المذكرات التي يفترض فيها الصدق الوقائعي حيث نسمع صوت المؤلّفة صريحاً دون مواربة [1].

ويبدو الحال مختلفاً مع " أحلام مستغانمي " التي حاولت الخروج من الاتهام الموجه غالباً للرواية النسوية بأنها تعبر عن الكاتبة وتحكيها بلسانها ؛ فاتجهت في روايتها " ذاكرة الجسد " إلى أن تجعل من بطل روايتها " خالد " الراوي المتكلم ، وبهذا نجحت الكاتبة في تضليل القارىء ، ففصلت فنياً _ على الأقل _ بين ذاتها كروائية وبين روايتها ، ليتبدد أي شعور لدى المتلقي بأن ما يقرأه هو رواية سيرة ذاتية أو مذكرات أو تجربة خاصة .

إلا أن الناقدة شيرين أبو النجا ، حاولت النظر إلى أمر " الذاتية " في سياق اجتماعي ونفسي عام ، ووجدت أنه من المتعذر على الروائية في ظلّ مجتمعات تمارس الالغاء بمختلف وجوهه ، أن تكتب ذاتها، فأشارت إلى أنه " إذا كانت الذات تسعى دائماً إلى تقديم نفسها في شكل مسبق، يتميز بوحدة نفسية تناغمية، كما يحدث مثلاً عند كتابة السيرة الذاتية ، فإن "الذات الأنثوية" لا تسعى إلى هذا بشكل قصدي ، فكيف يمكن لهذه الذات أن تدعي الثبات والاتّساق في مكان يتداعى ، سواء أكان بفعل الحرب، أو القمع، أو الحدود الملازمة [2]؟

واتّجهت بعض الروائيات النّسويات إلى توظيف تقنيات فنية تقترب من حس السيرة الذّاتية ، كرواية باهية الطرابلسي " إمرأة ليس إلا " التي يمكن القول فيها بأنها رواية " اعترافات " أو " مذكرات " فقد وجدت الكاتبة في هذا الأسلوب نموذجاً للتعبير قد يكون أكثر ملاءمة من غيره ، فقد صاغت خطابها النّسوي على هيئة مذكرات كأنما تكتبها ( ليلى ) بطلة الرواية ، فتضفي على الحوادث ، وعلى ما تخللها من تحليل نفسي واجتماعي لشخصية البطلة ، وللشخصيات الأخرى المجاورة لها في فضاء النص الكثير من المصداقية التي تصل حد التوثيق ، وكلما مضينا خطوة إضافية في سرد الحوادث ، وقفنا على الحياة الداخلية ، والعالم الجواني للبطلة [3]، فالروائية هنا لم تصرح أو لم تكتب رواية سيرة ذاتية ، إلا أنها وجدت في هذا الأسلوب الحميمي ضالتها في التّعبير عن هذه التجربة النسوية .

وأياً كان الأمر فإن الأدب العربي، وكذلك النقد، شهدا تحولاً لافتاً في إبداع المرأة العربية ، انتقل به من مرحلة ضرورية يمر بها أي روائي لا سيما عند البدايات ، وهو الكتابة بضمير " الأنا " وطغيان الذات على الموضوع ، إلى مرحلة أخرى استطاعت فيها أن تقرأ ذاتها في سياق اجتماعي حضاري عام ، وأن تحقق تميزها فكتبت أعمالاً تناغمت فيها الذّات

---

[1] حمود،ماجدة :الخطاب القصصي النسوي ، ص 59 .

[2] أبو النجا ،شيرين : عاطفة الاختلاف ، ص 119 .

[3] خليل ،إبراهيم :رواية باهية الطرابلسي "إمرأة ليس إلا " رؤية شعرية تعري الرجل الشرقي من قشوره ،عمان ، ع137 ،تشرين الثاني، 2006 ، ص51 .

والموضوع ، وقصدت إلى كتابة نوع روائي بعينه اختارته بوعي منها في التعبير عن تجربتها ، والتوثيق لمسيرة حياتها .

وعلى صعيد آخر ، استطاعت بعض التوجهات النقدية العربية أن تقرأ ما هو مضمر ، ومسكوت عنه في الكثير من "الروايات النسوية" ، ولاسيما تلك التي ادعت مبدعاتها من أنهن " نسويات " في المقام الأول ، إلا أن قراءة نقدية فاحصة لهذه الأعمال كشفت عن مستويين من مستويات الرواية النسوية : أولاهما: تلك التي وظّفت النسوية بقصد الدفاع عن الأنثى ، بكل صفاتها البيولوجية، وسماتها النفسية ووجدت فيها عوامل تميز ورفعة ، والمستوى الثاني: تمثّل بتلك الأعمال التي ادعت ظاهرياً " النسوية " فيما سكتت عن هروب من الأنوثة واقصاء متعمد لها ، كما كان في قراءة " جورج طرابيشي " الذي تناول أعمال " نوال السعداوي " بالنقد .

فقد وجد بأن " نوال السعداوي" وقفت من جنسها ( الأنوثة ) الموقف نفسه الذي يقفه المجتمع الأبوي من المرأة ، وقد تمثّل هذا على شكل قمع أنثوي ماثل في رواياتها ، ولكن ليس القمع هو المفروض من الداخل؛ أي الذي يمارسه الآباء الذكور في المجتمع ، والذكور ضد أنوثة المرأة ، وضد رغباتها الأكثر حميمية ، وإنما هو قمع ذاتي، ومختار من الداخل ؛ إنه قمع الأنثى الكارهة أن تكون "أنثى" ، قمع الأنثى الراغبة في أن تؤسس حقها في المساواة ، لا على أساس التمايز؛ بل على أساس التماثل .[1]

وعليه يكون النقد هنا ، قد نفى عن مثل هذه الأعمال سمتها " النسوية " ، وبين ما هو مضمر في ثنايا السرد وما يكشف عنه من نزوع نحو اقصاء والغاء ؛ ليس " النظام الأبوي " أو " الذكورة المتسلّطة" كما تدعي " النسويات " إنما إلغاء " الأنثى " لذاتها ، وممارستها دوراً سلطوياً ضد " أنثى " أخرى ، من حيث هي تدعي أو تشي بغير ذلك .

## 3_ الرواية السياسية :

يماثل النوع الروائي السياسي نظيره التاريخي في ظهور مستويين من مستويات التوظيف وهما " الإيدولوجي والفني "، ولا ريب في أن تلازم هذين المستويين هو الذي يحقق ملامح النّوع ، فبدونهما لا يتميز هذا النوع عن غيره من الأنواع الروائية تارة ، وعن الأنواع الأدبية الأخرى أو الكتابية كالمقالات أو الخاطرة أو التحقيق الصحفي تارة أخرى .

ومن هنا ألح جلّ النقاد الذين تعرضوا لمقاربة هذا النوع الروائي على تأكيد العنصر الفني ، من حيث أنه شرط أساسي مجاور للإيدولوجي حتى لا تتحول الرواية إلى مدونة سياسية .

---

[1] طرابيشي ،جورج : أنثى ضد الأنوثة ، دار الطليعة ،بيروت ، ص 39، 40 .

والذي لا ريب فيه هو أن القيم الجمالية تتداخل وتتضافر مع الأفكار الأيدولوجية في الرواية السياسية ،ونظراً لأن كثيراً من كتّاب الرواية السياسية قد يغلب عليهم الوعي الإيدولوجي على الوعي الجمالي جاءت ضرورة التأكيد على المستوى الجمالي في بنية الرواية السياسية ، انطلاقاً من كون الرواية فناً له طابعه الأدبي الذي ينبغي أن يعلو ولا يعلى عليه _ بحسب طه وادي _ الذي يؤكّد أن الرواية السياسية [1]:

_ رواية فنية مثل أي رواية مكتملة عناصر التشكيل .

_ وجهة نظر سياسية تشكّل قضية رئيسة فيها .

ويتفق مع هذا نقاد آخرون يرون في الشروط الفنية معياراً أساسياً للتّصنيف ، بحيث لا يطغى الجانب السياسي على الجانب الفني ؛ فيحولها إلى منشور سياسي ، أو دعاية لنظام، أو إيدولوجية ما ، أي أن تصنيف عمل أدبي ما على أنّه رواية سياسية ، يجب أن ينطلق أولاً من كون هذا العمل من الناحية الفنية "رواية"، ثم يأتي بعد ذلك وصف هذه الرواية بأنها "سياسية" من عدمه [2].

ومن هنا يحسن التركيز على الشقّ الفني في تعريف الرواية السياسية فهي : " الرواية التي تتعاون فيها كل الأدوات الفنية لمناقشة قضية سياسية محورية تمثّل مضمون الرواية الرئيسي[3].

وعليه إذا كان ثمة اتفاق بين النّقاد على تأكيد الجانب الفني في الرواية السياسية ليسوغوا إدخالها حومة الأدب ، فإن هناك تبايناً في رؤية الجانب المضموني / السياسي ، الذي يشكّل هذا النوع ، فما هي الموضوعات التي يمكن أن تعد مميزاً دالاّ للنوع الروائي السياسي ؟ وكيف اختلف النّقاد في رؤيتهم لطبيعة هذه الموضوعات و" نسبتها " _ إن جاز القول _ داخل هذا العمل ، وتأسيساً على هذا التباين اختلف النّقاد في تصنيفهم للأنواع الروائية السياسية .

فمن الضروري أن يكون مضمون الرواية سياسياً أولاً ، سواء من حيث القيم أم من حيث التوجهاتو الأفكار ، ولكن تختلف درجة " النكهة السياسية " التي تصبغ عملاً روائياً ما، من رواية سياسية لأخرى ، فكلما اقترب العمل الروائي من قلب الظاهرة السياسية المرتبطة بالسلطة ، ازدادت درجة الأصالة السياسية للرواية ، وهناك أدب قريب للغاية من صميم السياسة ، وهو الأدب الذي يرصد مباشرة جانباً من ممارسات السلطة ، و الأدب الثوري هو الذي يسعى لتحقيق التغيير الجذري في المجتمع ، من خلال ارتباطه بالثورة من حيث هي

---

[1] وادي،طه : الرواية السياسية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1 ، 2003 ، ص 3 .

2 حسن،عمار علي: النص والسلطة والمجتمع " القيم السياسية في الرواية العربية " ، القاهرة ، 2002 ، مركز الدرسات السياسية والاستراتيجية الأهرام ،ص ص 94 ، 91 .

3 حسين ،حمدي: الرؤية السياسية ، ص 25 .

حدث فعلي ملموس ، أو مشاركته في التحضير لها ومحاولة تصحيحها بعد أن تقع ، وثمة الرواية التي لا يعدو الجانب السياسي فيها أن يكون تناولاً لبعض صور الصراع الاجتماعي[1] ، إلا أن السياسة في رواية جادة ليست فكرة مجردة أو إشارات متباعدة لا رابط بينها ، أو ليست ثمة قيمة محددة يمكن أن تضيفها ، وإنما يجب أن تكون السياسية (محوراً ) أساسياً في إطار الخيوط الفنية المختلفة التي تكون نسيج الحدث الروائي من البدء حتى الختام[2].

ويرى طه وادي أن القضية السياسية _ المختارة _ ينبغي أن تكون من القضايا الجليلة التي تؤرق الوطن ؛ أي يجب أن تكون قضية محورية تشغل ألباب كثير من قطاعات المجتمع ، وتلهب مشاعرهم وهذه القضايا الجادة مثل : الحرب مع الأعداء ، وغياب الديمقراطية ، ومصادرة الحرية ، واغتراب الفرد ، وتخلّف المرأة وقهر الجماعة ، وما يحدث في المعتقلات والسجون؛ فالكاتب السياسي لا يدخل في مغامرة فنية صعبة مع قارىء قد يختلف معه إيدولوجياً فحسب، وإنما قد يدخل أيضاً في مغامرة غير مأمونة العواقب مع السلطة السياسية الحاكمة التي قد يعارضها في الرأي أو يختلف عنها في المعتقد[3] .

فيما يرى نقّاد آخرون أنّه ليس بالضرورة أن تُحمل الرواية السياسية توجهات معارضة للسلطة ، بل يمكن أن يكون مضمون هذه الرواية مفصحاً عن موقف ما من السلطة السياسية ، سواء بالدفاع عنها أو نقدها، أو تتطرق لوجود القمع بكافة صوره: السجن ، والنفي ، والإقامة الجبرية ، والإستبعاد ، وفساد الحكم .... " في مجتمع ما ، أو تفضح الانعكاسات السلبية للممارسات الخاطئة للحكومة على المحكومين ، أو بعض الموضوعات الاجتماعية التي تأخذ منحى سياسياً مثل الحركة النسائية من أجل الحقوق ، أو المطالب السياسية للعمال مثلاً[4].

ويلح طه وادي على أن القضية السياسية المختارة لا ينبغي أن تكون هينة الشأن ، أو تمس حياة أفراد معدودين ؛ أي أن يتجاوز الروائي إطاره المحلي إلى آفاق عالمية ؛ بمعنى أن يصور أزمة إنسانية تحرك وجدان البشر في أي مكان[5].

فيما يركّز أحمد عطية _ في القضية السياسية المعالجة داخل العمل الروائي _ على خصوصية المعاناة الذاتية العربية ، ويلح على أن تكون الرواية" طاقة سياسية هامة في التعبير عن روح الأمة وأزماتها وطموحاتها ، أي أن تكون أداة لبثّ الوعي بالأزمة الحادة التي تواجه

---

[1] حسن ،عمار: النص والسلطة والمجتمع ، ص ص 94 ، 95 .
[2] وادي،طه : الرواية السياسية ، ص 95 .
[3] السابق نفسه : ص 11 ، 60 ، 62 ، 112 .
[4] حسن،عمار: النص والسلطة والمجتمع ، ص 94 .
[5] السابق نفسه : ص 60 .

الحرية السياسة في الوطن العربي ، من خلال رصدها لواقع تلك الأزمة ، وتجسيدها في أزمات أبطالها العامة "[1].

ويتفق النقّاد على أن الرواية السياسية تشمل : الرواية التي تعالج القضايا السياسية بشكل مباشر ، وأيضاً تلك التي تتوسل بالرمز أو توظّف التراث أو التاريخ أو غير ذلك من الأساليب الفنية[2] .

وتأسيساً على ماسبق ، فإن ثمة ما يجمع بين التوجهات المحددة للمضمون السياسي _ إن جاز القول _ داخل هذا النوع ، وهو الإطار السياسي العام سواء أكان مباشراً ، أو من وراء حجاب رمزي، أو تراثي، أو تاريخي ، مما سيفتح أفق هذا النوع على أنواع روائية أخرى تندرج تحته كالتاريخية، أو الرمزية ، أو الاجتماعية ، ويجعل منه نوعاً يحاول أن يبثّ رؤية سياسية تتوسل تقنيات وإيدولوجيات ، وأساليب متعددة .

وفي إطار المعالجة السياسية ، لا بد من توظيف الرؤية السياسية المعارضة لأنظمة الحكم ،والسلطة ، كأحد أهم القضايا المميزة لهذا النوع ، أو على الأقل الإشارة إلى الوضع السياسي مؤيداً ، أو معارضاً ، وضرورة تضمين الخاص وجهات نظر إنسانية عامة لتكتسب القضية السياسية آفاقاً رحبة ، كذلك التوجه نحو الهم العربي تحديداً ، ويلاحظ أن القضايا السياسية العامة التي من الممكن أن تعالجها الرواية العربية قد بدأت عند طه وادي ومن ثم دارت في أغلب الكتب النقدية التي تناولت الموضوع ذاته ، وقد اتفق النّقاد على ضرورة "التزام " الروائي تجاه القضايا الكبرى التي يعالجها ، وألا يكتفي بطرحها دون أن يبثّ حلولاً أو يقدم إجابات ، إلا أن هذا " الالتزام " قد انسحب شيئاً فشيئاً ، ولا سيما بعد أفول " الاشتراكية " كفكر نقدي موجه أولاً ، وكفكر إبداعي يتبناه الروائي ثانياً ، هذا إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار أن الحركات التجديدية ولاسيما في الستينات ، وما تلاها حتى الآن قد انتصرت لرؤيتها الفنية التي تتوسل كل ما يمكن التعبير عنه في سبيل هذه الرؤية ، وإن كانت بعض هذه التقنيات الموظّفة قد أحدثت قطيعة تواصلية مع المتلقي، وضربت بعرض الحائط فكرة " الالتزام " ولم تعبأ إلا بالتعبير عن ذاتها، حتى وإن كانت تعالج قضية سياسية .

وبعد هذا التناول السريع لموقف النّقاد من تعريف النوع الروائي السياسي ، يحسن بنا الوقوف عند الأنواع الصغرى التي اندرجت تحت هذا النوع الكبير ، وإلى ما استند النقاد إليه في تعريفها وتمييزها وكيف اكتسبت السمة الفنية ؟

---

[1] عطية ، أحمد محمد : الرواية السياسية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص 17 .

[2] حسين ،حمدي: الرؤية السياسية ، ص20 .

## _ أنواع الرّواية السياسّية :

### 1. رواية الانتفاضة :

بداية يجد شكري عزيز ماضي أن ثمة صعوبة تكمن _ أصلاً _ في كتابة الانتفاضة إبداعياً ، من حيث أن موضوع الانتفاضة موضوع واقعي حقيقي معاش ، وحينها يغدو السؤال مشروعاً ، كيف يمكن التعبير عنه بفعل إبداعي فني متخيل ؟ بمعنى كيف يمكن للروائي أن يتحكّم بانفعالاته ويضبط انبهاره بهذا الحدث الإبداعي دون أن ينزلق إلى مستوى التسجيل، وعندها تتحول الكتابة إلى فعل دعائي لا يلبث أن تتجاوزه الأحداث التي ما تزال مستمرة ، ودون أن ينزلق أيضاً إلى شَرك الخطابة والمباشرة و عندها تفقد الرواية مغامرتها وتميزها وفنيتها ووظيفتها [1]؟

أي أن الروائي هنا ، الذي قد يكون على تماس مباشر مع هذا الحدث ، أو قد لا يكون ، مطالب ألا يقتصر عمله على دور مرآوي انعكاسي يكتفي بتسجيل الحدث ، دون أن يرقى به إلى مستويات فنية تحاول أن تقتنص ما هو جوهري دالّ ، علّها تصل به إلى تمثيل فني روائي راقٍ لهذا الفعل النّضالي ، عندئذ تكتسب الكتابة الفنية الروائية سمتها الإبداعية التي يضيف إليها فعل " الانتفاضة " تميزاً وحضوراً فاعلاً قد يكون موازياً للحدث نفسه[2] .

فالروايات التي تعالج الانتفاضة، وإن كان يجمعها خيطٌ واحد إلا أنها روايات متنوعة بمفاهيمها ، ورؤاها، ونسيجها الفني، وأسلوبها ،وهدفها ، وقد جسدت هذه الروايات رؤية شمولية للانتفاضة ، فقد صورتها من الداخل والخارج ومن زوايا وأبعاد متنوعة ، فهي حلقة من حلقات النضال والصراع التاريخي الطويل.[3]

وبناء على هذه الرؤية يجد الناقد أنه من الضروري ألا تنغلق روايات " الانتفاضة " على هذا الحدث من جوانبه السياسية فحسب ؛ بل عليها أن تنفتح على جلّ الأبعاد التي تمثّلها الانتفاضة، ويعيشها "أناسها " بكل ما يعتورهم من: أمل، وألم، وحزن ،وإحباط ،وفرح، واستشراف ،وحلم ؛ أي تصوير الانتفاضة في مجتمعها الكبير ، وعليه، لن تكون هذه الروايات" فعلاً سياسياً خالصاً ، ولن تنحصر في هذا الإطار "[4] بل تتفاعل مع الثوابت دون إغفال للمتغيرات، وتهتم بالجوهري دون إهمال المؤقت والطارىء ، وتزاول _ وهذا المهم _ النقد الذاتي للواقع المشتعل منطلقة من أن مسوغ وجود العمل الأدبي يكمن في التعبير عن

---

[1] ماضي، شكري عزيز : الرواية والانتفاضة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1، 2005 ، ص 12 .

[2] السابق نفسه : ص12 .

[3] السابق: ص 13 .

[4] السابق : ص13 .

الخلل الذي يعتري علاقة الأديب بالعالم ، ومن مفهوم عميق يتمثّل في أن الأدب رفض دائم ، وتجاوز مستمر لمنظومة القيم السائدة ، فالنقد الذاتي وسيلة مثلى لتحويل الحلم إلى واقع [1].

إلا أن الهاجس السياسي الذي تحمله الانتفاضة قد أثّر في تعريفات، أو في مقاربات أخرى لهذا النوع الذي عبر عنه " شحاتة راضي " فالرواية العربية : " راحت تشارك في الزخم العربي ، ولا سيما الانتفاضة، وقد كان مرجل الغضب الذي يستمد ثورته من هذه الممارسات القمعية المستمرة ومصادرة الكتب ،وتخريب الزراعة، ونسف المدارس ، يؤثّر في الكتابة الروائية ، وعليه فإن الناقد يختار نصين من نصوص الانتفاضة ، يمثّلان أهم النصوص التي تناولت هذا الموضوع على الاطلاق لما فيهما من وعي قومي ،ووطني في آن واحد [2] .

فالفكرة " القومية " هي التي يبحث عنها الناقد ؛ ليدعم منهج البحث القائم أصلاً على التقاط التوجهات القومية في الرواية العربية ، فيما يبدو سؤال الانتفاضة الكبير بلاضفاف مقيدة بفكرة أو توجه أنّى كانت مرجعيته .

وفي سبيل تحديد أكثر لهذا النوع الروائي ، يخرج شكري عزيز ماضي بعض الروايات التي اكتفت ببعد واحد ، أو اقتصرت على معالجة جزئية لفعل الانتفاضة من انتسابها الظاهري لنوع الانتفاضة الروائي ، فهو يرى بدءاً ، أن الروايات المعنية بهذه الرؤية النقدية هي الروايات التي تتخذ من " الانتفاضة " وأبعادها وسياقها موضوعاً رئيساً ، وعليه فإن هناك عدداً من الروايات التي لم يتم التطرق إليها ، على الرغم من إشاراتها المتعددة للانتفاضة كـ : رواية " موسى وجولييت ،رواية الانتفاضة " ، لأفنان القاسم ، إذ يبدو العنوان الفرعي " رواية الانتفاضة " مقحماً فلا أثر للانتفاضة في الرواية سوى إشارات مقتضبة للأطفال الذين يرفعون العلم فوق الأعمدة الكهربائية ، ويحرقون الإطارات ، وكذلك رواية " الشمس في ليل النقب " لهشام عبد الرزاق ، وهي رواية تعرض لتجربة مجموعة من الشبان الفلسطينين في سجون الإحتلال الإسرائيلي ، وتتداخل أحداث السجن مع أحداث الإنتفاضة في الصفحات الأخيرة من الرواية ، وبناء على ذلك فإنها تنتمي لـ"أدب السجون" إن صحت التسمية [3].

ويخرج أيضاً رواية " ليلتان وظل امرأة " لليلى الأطرش ، التي تبدو الإنتفاضة فيها مجرد إطار زمني لأحداث الرواية ، فهي رواية اجتماعية بالدرجة الأولى [4] ، وفيما تبدو رواية " أعراس آمنة " لإبراهيم نصر الله ، مصورة للقطات كثيرة تشير إلى الانتفاضة والمواجهات

---

[1] ماضي ،شكري عزيز، الرواية والانتفاضة : ص 281 .

[2] راضي،شحاته : الاتجاه القومي ، ص 326 .

[3] ماضي،شكري عزيز : الرواية والانتفاضة ، ص 14 .

[4] السابق نفسه : ص 15 ، وانظر كذلك لشكري عزيز ماضي : الرواية العربية في الأردن وفلسطين : ص 73 .

الحادة ، إلا أنها تعالج الموضوع الفلسطيني معالجة عامة، في إطار مشروع روائي تمثّل هذه الرواية فيه جزءاً من خمسة أجزاء عرِفَت بـ " الملهاة الفلسطينية "[1] .

وعليه فإن شكري عزيز ماضي يفترض في الروايات التي تعالج " الانتفاضة " أن توظّفها في إطار رؤية شاملة تغطي الحدث الروائي بأكمله ، لا أن تكون جزئية أو مجرد شذرات متناثرة مبثوثة في أنحاء الرواية ، الأمر الذي سيفْقِد المعالجة الروائية لهذا " الفعل " زخمها وتوهجها فضلاً عن تركيزها.

ويعالج الناقد عدداً من الروايات التي تصور الانتفاضة في أبعادها الشاملة ولاسيما الاجتماعية منها فرواية " أحمد محمود والآخرون " لزكي درويش تصور الصراع الدامي من خلال أسرة صغيرة ، و " الحواف " لعزت الغزاوي ، تصور الانتفاضة من زاوية أخرى؛ في المخيمات والمدن والشوارع من خلال لقطات عديدة عبر المشاهد المتنوعة ، وهي تجسد منظوراً جديداً لا للانتفاضة حسب بل لما يحيط بها ، تلك الشخصيات التي تحاول أن تستثمر الانتفاضة لمصالحها الذاتية الضيقة ، مضحية في سبيل ذلك بكلّ ما هو إنساني وطني ؛ بدءاً بالمناضلين، مروراً بتضحيات الأطفال والشيوخ، وانتهاء بالعواطف الإنسانية النبيلة وكذلك"وجوه في الماء الساخن " لعبدالله تايه ، التي تصور تصويراً فنياً دقيقاً تجربة العمال الذين يتوجهون إلى داخل فلسطين المحتلة عام 1948 [2].

فالناقد يلح في إطار تعرضه لـ " رواية الانتفاضة " على مجموعة من الثوابت المحددة للنوع ، كأن تحمل هذه الروايات هم " الانتفاضة " في رؤيتها الشاملة التي تكون على تماس مباشر مع الناس في مختلف أوجه حياتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وبالمقابل استبعد من إطار هذا النوع روايات ، حضرت فيها الانتفاضة حضوراً باهتاً، أو كانت جزءاً من مشروع تجاوزها إلى قضايا أخرى ، ورأى أن رواية " الانتفاضة " هي التي تتخلّص من آثار التسجيل ،والتأطير اليومي للحدث، وتسمو نحو تمثيل جمالي فني راقٍ يكون بموازاة هذا الفعل .

2. **روايات الوحدة** : وهي الروايات التي انطلقت نحو معالجة موضوع " الوحدة" كحدث سياسي ، ولا تشير الوحدة هنا إلى حلم برباط يجمع بين البلدان العربية ، بل تشير إلى ما وحد رسمياً بين مصر وسوريا في عام 1958 ، فقد وجد مصطفى عبد الغني أن هذا الحدث ترك آثاراً واضحة في الأعمال الروائية التي تناولت هذه

---

[1] ماضي، شكري عزيز : الرواية والانتفاضة ، ص 15 .

[2] ماضي، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص 71 ، 71 ، 73 .

الموضوع ، فشكّلت نوعاً تميز بمعالجة سياسية واجتماعية لعوامل الوحدة ، وآثارها، ونتائجها [1].

ويؤكّد أن روايات "الوحدة" تشير إلى تلك التي تعاملت مع تجربة " الوحدة " سواء قبل بدايتها، أو بعد نهايتها ، فمراجعة ما تراكم من نصوص روائية تجمعت حول هذه التجربة توضح أنه قد تباينت ردود الأفعال وتعددت ، ويرى الناقد في إطار تحديده لهذا النوع من خلال الفكرة " الثيمة " الرئيسة في العمل الروائي ، أن تناول الوحدة لا يعني بأي حال تلك التي باركت هذا المشروع، وتحمست له ، بل ينسحب على جلّ الروايات التي اقتصرت أحداثها على هذه التجربة ، وقد رصد اتجاهات هذه الروايات بقوله[2] :

_ الاتجاه الأول : التأييد / الوعي .
_ الاتجاه الثاني : المعارضة / التفجع .
_ الاتجاه الثالث : النقد / الإدانة .
_ الاتجاه الرابع : الرفض .

فكيف تعامل الناقد مع هذه الروايات ؟ وكيف رأى أنها تشكّل نوعاً روائياً مستقلاً عن غيره من الروايات السياسية ؟

ففي روايات " التأييد" يضرب مثالاً رواية " متى يعود المطر" لأديب نحوي ، حيث رأى فيها " رواية وحدة " فهي تصور أحوال المجتمع السوري في هذه الحقبة _ أي الوحدة _ ، مؤكّداً أن الروائي يؤيد تلك التجربة، وما اقترن بها من قرارات عن : الإصلاح الزراعي، والتأمينات، والاهتمام بالفلاح ، فكل هذا أعاد للفلاحين اعتزازهم بعروبتهم [3].

وعلى النقيض من الاتجاه الأول جاء الثاني ليضيف إلى التأييد الإخفاق ، فإذا هو محاصر بحاصل التأييد والإخفاق وهو شعور التفجع ، وقد دفع هذا الإحساس إلى المعارضة الناتجة عن مرارة الواقع ، فقد كان المناخ السياسي طيلة فترة الوحدة من : إلغاء للأحزاب ،وفرض قيود على الاستيراد والتصدير ،وتطبيق قوانين الإصلاح الزراعي ، وما إلى ذلك باعثاً على كثير من الفرح منطوياً على كثير من الخوف والحذر ، وهو ما نتج عنه عقب الانفصال حالة رديئة دفعت بالروائيين إلى التشوق إلى التجربة القديمة ، والتخوف في آن واحد مما يحيط بها

---

[1] عبد الغني ، مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 126 .
[2] عبد الغني ، مصطفى : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، ص ص 127 ، 128 .
[3] السابق نفسه :ص 128 .

من أخطار ، وهو مايفسر ذلك التفجع الذي يقترب من المعارضة الذي بدا واضحاً في النتاجات الروائية [1].

وفي مقدمة الروايات التي نقدت التجربة إلى درجة الإدانة، روايتا :عبد السلام العجيلي و سلمى الكزبري ، "قلوب على الأسلاك " ، " البرتقال المر" ، وقد وجد عدد من النماذج الروائية التي تجاوزت الإدانة إلى النقد الصريح ، فالرفض المطلق للتجربة ، ومن أهمها : " الجائع إلى الإنسان " لآل شلبي في سوريا ،و " السماء تمطر ماء جافاً " لزهير الشايب في مصر [2].

ويلاحظ من المعالجة السابقة ، أن مصطفى عبد الغني قد اهتم بتتبع خيوط الوحدة أنّى وجدت النتاجات الروائية في سوريا ومصر ، حتى لو كانت " الوحدة " في تلك الرويات مجرد إشارات عابرة، أو آراء مبثوثة على لسان الشخصيات في العمل الروائي ، أو شذرات مختلفة ، فهو لم يعن بتحديد أكثر للنوع يرى فيه أن تكون " الوحدة " من حيث هي حدث سياسي ألقى بظلاله الاقتصادية والاجتماعية قد تركت آثاراً في مختلف القطاعات ، أو أن تكون محور العمل الروائي برمته بمعنى أن تمثّل " الهم " المؤرق في الرواية .

### 3. **الروايات القومية :**

في إطار مشروعه النّقدي اهتم مصطفى عبد الغني أيضاً بتتّبع الاتجاه القومي العربي عبر الأشكال الروائية ، منذ ثلاثينيات القرن الماضي وحتى مراحل متأخرة ، ووجد أن مواقف الروائيين قد تباينت في ثلاث اتجاهات يمكن ترتيبها على النحو التالي : المعارضة ، التردد ، التأييد ،إلا أن المد القومي العربي ما لبث أن ألقى بظلاله على النتاج الروائي ، بعد هزيمة 1967 فقد رصد الروائي العربي جملة الضغوط التي واجهت هذا المد ، ووقف عند التحولات التي أثّرت في بنية المجتمع العربي ومالبث أن شهدت الثمانينات على المستوى الروائي تحولات المد الإيجابي الثاني ، بعد الخمسينات والستينات في حركة المد القومي العربي قبل أن تبدأ تحولات الجذر السلبي في التسعينات ، فظهر ما أطلق عليه [3]:

_**رواية المقاومة** : وهو يعرف هذه الرواية انطلاقاً من الوعي السياسي الذي تكون عند الجيل الروائي الجديد في الثمانينات بوجه خاص ، ويقوم على أن تبلور الاتجاه العربي مرهون بالفعل النضالي المقاوم ، وهي قناعات كانت تطلّ بحياء في الحقبة السابقة ، لكنها اقتربت أكثر بعد هزيمة 67 بوجه خاص ، وبدلاً من الدعوة إلى الفعل النضالي في وعي

---

[1] عبد الغني ، مصطفى : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، ص ص 127 ، 135 .

[2] السابق نفسه : ص 141، 144، 145، 146.

[3] السابق : ص 254 ، 256، 284 ، 319 .

رومانسي يرتبط بالبكاء ،أو التوسل بالتاريخ ، تجاوزت ذلك كله بما فيه ربط الواقع الاجتماعي بالواقع السياسي وهو ما رأيناه واضحاً بعد هزيمة 67 في محاولة لرسم طريق الخلاص الشائك المتمثّل في تجاوز الهزيمة، وتخطي الواقع في آن ؛ من خلال رؤيتها المتكاملة والشاملة للحياة الإنسانية حين تضع الوجود العربي في التاريخ لإخراجه، وحين تؤكّد على قيم العمل والنضال ضد مظالم الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ومناصرة المرأة ، وهو ما رأيناه في روايات: لأديب نحوي وحليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل .

إلا أن مفهوم " **رواية المقاومة** " اتخذ عند عطية إبراهيم بعداً سياسياً آخر ، وامتد إلى حقبة زمنية مختلفة ، فهو يرى أن الرواية العربية قامت بمهمة إيقاظ الضمير العربي لمواجهة التحديات والأزمات التي عانتها الأمة العربية في طريق تحررها وتقدمها ، فعبرت عن أفكار الأمة، ورصدت حركة الجماهير ونضالها ، عن طريق رسم شخصياتها، وعلاقاتها، ونوازعها، وتصويرها لمختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية، وقدمت رؤيتها وتنبؤاتها ؛ بما بثّته من قيم ومفاهيم إيجابية مضمنة في صورها ، ووقائعها، وأحداثها ، وما أوحتْ به من تطلعات، وأشواق ،وطموحات وطنية وقومية[1].

فرواية المقاومة هي التي رصدت المقاومة العربية ضد الاستعمار ، ولم تبقَ أسيرة الماضي بعيدة عن الحاضر ، ولكنها استخرجت من الماضي القريب الصفحات المجيدة، والمشرقة لمقاومة الشعب العربي ضد الاستعمار القديم ، وأومأت من خلالها إلى إمكانيات الأمة العربية في مقاومة كل استعمار وإفراز القيادات الوطنية ، والحفاظ على خيراته وإنجازاته، فصورت الرواية العربية مختلف أشكال المقاومة الوطنية ضد الاستعمار التي تراوحت بين: المقاومة الكلامية، والمقاومة السلبية ،والمقاومة المسلحة[2].

ومن هنا استطاعت الرواية العربية أن تحقّق أصالتها وتميزها ، فإذا كانت قد نشأت مع بدايات الاتصال بالحضارة الغربية في أواخر القرن التاسع عشر في أوج ازدهارها متأثّرة بالنموذج الغربي ، فإن المقاومة العربية للاستعمار ، وما واجهته من كبتْ للحريات، ومصادرة للصحف ،والكتابات الوطنية ، تقدمت بالرواية العربية لتلعب دور البديل عن الصحافة المكممة، بما تملكه من أدوات مكنّتها من التعبير الفني عن رفض الشعب العربي، ومقاومته للاستعمار ، وهذا أدى بدوره إلى نمو الرواية العربية وازدهارها ،وأكسبها شعبيتها، وجماهيريتها ، ثم قادها أخيراً إلى أصالتها، وعروبتها، ودفع بالروائيين العرب المحدثين إلى

---

[1] إبراهيم،عطية : الرواية السياسية ، ص 85 .
[2] السابق نفسه : ص ص 85، 86 .

التحرر من الشكل الروائي الغربي، والعودة إلى ينابيع الفن الروائي في تراثنا العربي ، وأدركوا مدى الهوة الفاصلة بين التراث القصصي العربي، والرواية العربية الحديثة ، وتبينوا غربتهم في الأشكال الغربية النابعة من ثقافة غربية، وحضارة غربية ، ووجدوا في تراثنا العربي الأشكال والموضوعات، والقيم، والأساطير، والحكايات ،والرموز، التي يمكن احياؤها وعصرنتها في الرواية العربية الجديدة ، فلم يعد الشكل الروائي الغربي مقدساً بعد أن اكتمل الوعي القومي، وتحررت الشخصية العربية، والعقل العربي من الغزو الفكري الاستعماري ، هكذا أدت تحديات المقاومة العربية للاستعمار بالرواية العربية إلى تأصيلها وتعريبها قومياً على صعيد الشكل بعد أن تعربت على مستوى الموضوع والمضمون [1].

يبدو الاختلاف إذاً في التصور النقدي لهذا النوع الروائي " رواية المقاومة " ، فعلى حين رأى مصطفى عبد الغني أن هذه الرواية تنطلق من خلفية سياسية فكرية قومية ، ترى في التوجه القومي العربي ملاذاً فكرياً وحتى سياسياً آمناً، ولا سيما في فترات الانحسار والضعف أي بعد الهزيمة، وما تلاها مثلما كان ، ذلك واضحاً في روايات جيل الثمانينات ،يرى عطية إبراهيم أن هذا النوع الروائي يتصل تحديداً بمقاومة الاستعمار في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي ، و كانت هذه الروايات مرتبطة بتوجه " مقاوم " عام شاع في المجتمعات العربية آنذاك ، ونجحت الرواية العربية في تمثّل هذا الفعل النضالي الكبير من جانب ، وفي أن تحدث فرقاً على مستوى الأصالة والتجديد في النوع الروائي العربي من جانب آخر ، فقد أكسب تمثّلها لحركات " المقاومة " ضد الاستعمار خصوصية امتازت بها، وميزتها عن النوع الروائي الغربي الوافد ، أو ذاك الذي أثّر في الرواية العربية في بدايات نشأتها.

وعليه يكون الناقدان كلاهما قد أنطلق من خلفية سياسية، وفكرية مختلفة في تحديده لهذا النوع ، وفي الموضوعات " الواجب " تمثّلها داخل العمل الروائي عند كتابته لرواية " المقاومة " ، مما أحدث فرقاً في التصور التصنيفي لهذه الرواية .

4. **رواية النضال الوطني** : وهو النوع الروائي الذي يذكره شفيع السيد ، وقد ظهر تحديداً بعد ثورة يوليو 1952 بمحاولة الرواية العربية رصد هذا الحدث المقاوم ، وقام بعض الروائيين بتصوير بعض مظاهر الكفاح الوطني التي خاضها الشعب العربي ضد الاحتلال البريطاني وعملائه، ومن هؤلاء عبد الرحمن الشرقاوي في روايته " الشوارع الخلفية " ويوسف إدريس في " قصة حب " وإحسان عبد القدوس

---

[1] إبراهيم،عطية : الرواية السياسية ، ص 86 .

في " في بيتنا رجل " [1]، وظهور هذا النوع بعد الثورة يعني تأكيد الذات الوطنية، وإبراز روح النضال الكامن في الأعماق ، والإيحاء بأن تفجر هذه الثورة جاء تتويجاً لمعارك قاسية خاضتها القوى الوطنية في مرحلة سابقة ، ونستطيع أن نلمح التّأثر بالواقعية الاشتراكية من حيث تأكيد الطبقة العاملة ومساهمتها في حركة النضال الوطني، ومع التزام كتّاب الروايات الثلاث بالمنهج الواقعي في تصوير الأحداث ،وتقديم تجاربهم الفنية من منطق النظرة الواقعية للأشياء، والعلاقات الطبيعية التي تربط بين البشر ، فإن غالبيتهم لم يسلموا من الوقوع في منزلق الافتعال والتكلّف في بعض الأحيان بحيث يبدو الحدث غير مقنع ،أو متلائم مع الموقف الذي ورد في سياقه [2].

5. **رواية الحرب** :

لقد حاولت الرواية العربية أن تعبر عن مشهد الحرب المأساوي ، وإن كانت ثمة أنواع روائية كـ " رواية المقاومة " و " الانتفاضة " و " فلسطين " قد ظهرت أصلاً لتصور رد الفعل الشعبي تجاه الاحتلال وما جره من حروب ، فإن أنواعاً أخرى عبرت عن وضع أكثر مأساوية وهي الحروب الأهلية أو الداخلية ، كالحرب اللبنانية وتبعاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية ، التي احتلّت مساحات واسعة من النتاج الروائي الذي بدا مصدوماً بهذه الحرب التي أتت على أخضر بيروت ويابسها .

وأفردت يمنى العيد بحثاً مستقلاً تحدثت فيه عن روايات " الحرب اللبنانية " كاشفة عن مستوياتها الجمالية ، والسردية البالغة الرهافة والعمق في الوقت نفسه ، فإلى ماذا استندت الناقدة في تعريفها وتحديدها لهذا النوع وكيف عالجته ؟

تذهب يمنى العيد إلى أن حالة التمزق العامة التي تتركها الحرب على واقع المجتمعات ،والناس عادة تترك آثاراً مشابهة على المستوى الروائي، فبنية " النص تبدو ممزقة في كتابات الحرب الأدبية ، فالموقف ضياع ، والرؤية متاهة ، والتوجه نقطة تدور في مكانها ، تتشظّى صورة البطل في السرد ، لقد احتلّت الحرب ، مكانة الفاعل فتراجعت أنا الكاتب ، وكأنها تركت الكلام لذاته ، مجرد شاهد على فاعل خارجها ، فاعل يقتل الحلم : حلم البدايات الخطابي الملتزم ، وحلم الواقعية، والبطل المثالي ، وحلم التغيير الاجتماعي ، وحلم الستينات

---

[1] السيد ،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، ص 218 .

[2] السابق نفسه : ص 219، 330، 227 .

الشعري ، و حلم الرؤيا ، لقد أدت الحرب باعتبارها فاعلاً ، إلى ضياع القيم في كثير من النصوص الأدبية ، وربما إلى موت قيم كثيرة ، قبلاً "[1].

فرواية الحرب اللبنانية استطاعت أن تخلق تميزها واختلافها عما شاع آنذاك من نوع " الرواية الجديدة " إذ إن هذه الأخيرة ، كان تهميش الذات فيها مرتبطاً بمرجعية غربية جاءت إفرازاً لتعاظم سلطة الآلة ، وطغيان حضور المؤسسة ووظيفتها ، في حين جاء تهميش الذات في " رواية الحرب اللبناينة" مرتبطاً بطغيان الحدث _ الحرب ، وما عانته من سلطات إيدولوجية مختلفة ، فكأن الرواية اللبنانية تبني لها بذلك مكاناً جديداً يضعها بين واقع السياسة، وتمرد الأدب ، أو بين راهنية السياسة ،واستراتيجية الثقافة والفن [2].

وعليه فإن الناقدة ترصد تشكّلات النوع الروائي الحربي انطلاقاً من خصوصية فرضتها طبيعة الحرب المدمرة ، التي استطاعت أن تحدث فرقاً لافتاً على مستوى الرؤية ، فهي لم تكن استنساخاً فجاً لرؤية الذّات المهمشة في " الرواية الجديدة " ، بل خلقت مغايرتها من عمق الفعل الحربي اللبناني الذي نجح في أن يضفي على الرواية اللبنانية سمة مميزة ، فالذّات الراوية مهمشة تعاني اغترابها ، بسبب واقعها وطغيان الحرب فيها على مظاهر الحياة .

وترى يمنى العيد أن رواية "طواحين بيروت " لتوفيق يوسف عواد نجحت في تمثّل تلك الرؤية واستطاعت أن تشكّل مدخلاً لـ " رواية الحرب" ، أو مدخلاً لعالم هذه الرواية وقد تكسر زمنها ، وارتجت رؤية شخصياتها ، وتفكك سياقها السردي [3].

فقد نجحت " طواحين بيروت " في أن تكون علامة هامة في مسار التحول ، فهيأت لتفكيك النواة المركزية التي كان يبدو عليها عالم الرواية متماسكاً في وضوحه ، ومتسقاً في الرؤية والموقف ، ومن ثم هيأت لتحرر السرد من مفهوم البطل النمطي [4]، بمعنى آخر استطاعت أن تُحدِثَ الفرق " اللازم " في الرؤية التي أهلّها لتدخل دائرة هذا النوع .

وفي المحصلة النهائية إن كان ثمة شقّ إيجابي للحرب اللبنانية فإنه قد تحقق على المستوى الروائي، فالحرب اللبنانية تمثّل مرجعاً ازدهرت به الكتابة الروائية ، حتى صار الكلام على رواية لبنانية مميزة أمراً ممكناً أو واقعاً ، كذلك شكلت هذه الحرب مادة لافتة ، وموضوعاً

---

[1] العيد ، يمنى: الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية ، دار الآداب ، بيروت ،ط1 ، 1993 ، ص 53 .

[2] السابق نفسه : ص 85 .

[3] السابق : ص 53 .
ولقد ضربت أمثلة أخرى من مثل : " الوجوه البيضاء " لإلياس خوري ، وله أيضاً " رحلة غاندي الصغير " ، و " فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم " لرشيد ضعيف ، وله أيضاً " تقنيات البؤس " ، و " الظل والصدى " ليوسف حبشي الأشقر ، و" أيام زائدة " لحسن داوود" / العيد،يمنى : الكتابة تحول في التحول ، ص 54 ،61،59،55، 69 ، 89 .

[4] العيد ،يمنى : الكتابة تحول في التحول ،ص 89

جذّاباً بل وأساسياً لروايات بعض الكتاب العرب [1]، مثل رواية صنع الله إبراهيم الشهيرة " بيروت بيروت " ورواية غادة السمان " كوابيس بيروت " 1975 وغيرهما .

وتواصل يمنى العيد رصدها لمفهوم " رواية الحرب اللبنانية " من خلال التحولات في الرؤية والبنية الروائيتين ، فإذا كان مصطفى عبد الغني قد انطلق من زاوية نظر مختلفة حدد من خلالها هذا النوع ، إلا أنه التقى بدءاً مع يمنى العيد في أن رواية الحرب اللبنانية عليها أن ترصد بالبديهة تفاعلات هذه الحرب الأهلية ، إلا أنه لم يقف على المغايرات الجمالية والرؤيوية لهذا النوع ، بل حدد هذه الرواية انطلاقاً من موجهات بحثه في تلك التي رصدت الحرب من وجهة النظر القومية، أو عبرت على حد قوله عن " الفكرة العربية " ، سواء أكانت خارج لبنان أم داخلها [2] ، فهو ينظر إلى الرواية التي تناولتها يمنى العيد وهي رواية توفيق عواد " طواحين بيروت " ليجدها من أهم الروايات التي تناولت " الفكرة العربية" في لبنان ، وكذلك الرواية العربية خارجه ،فهناك روايات كثيرة تعبر عن " الوجه العربي" في هذا القطر _ لبنان _ لعل من أهمها على الإطلاق روايتي " الشياح " لإسماعيل فهد إسماعيل ، و " بيروت بيروت " لصنع الله إبراهيم [3].

فالتصنيف واحد " رواية الحرب اللبنانية " إلاّ أن الرؤية المفهومية التي حددت هذا النوع ورسمته ، وأقامت عليه وجهة نظرها النقدية مختلفة تماماً انطلاقاً من اختلاف المرجعيات التي استند إليها كل ناقد من جهة ، ولاختلاف منطلقات البحث وغاياته من وجهة أخرى .

فيمنى العيد ،وانطلاقاً من منهجها ، رأت في الخاص الجمالي الرؤيوي معياراً ينتظم هذا النوع المعبر عن اضطراب وتشوش يعتملان داخل الذات الكاتبة ، فيما استند مصطفى عبد الغني إلى مؤشّر آخر يرى في عمومية الفكرة القومية ،سمة مشتركة في روايات عربية كثيرة عالجت موضوعات مختلفة من بينها الحرب اللبنانية ، وعليه اختلف مفهوم النوع باختلاف المرجعيات والمنطلقات المنهجية لدى الناقدين .

**6.رواية فلسطين أو رواية القضية الفلسطينية** :وهو النوع الروائي الذي يعني عند عطية إبراهيم ذاك الذي يصور مراحل تطور القضية الفلسطينية ، ويجعل منها الفكرة المحورية التي دارت حولها أحداثها ، وتخلّقت من خلالها شخصياتها ؛ فقد أغنت القضية الفلسطينية الرواية العربية بأشكال ورؤى و شخصيات جديدة نابعة من واقع النضال الفلسطيني في مختلف مراحل الانكسار والانتصار والحصار، فتنوعت أشكال البناء من: الرواية

---

[1] العيد ،يمنى : الكتابة تحول في التحول، ص89 .

[2] عبد الغني،مصطفى : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، ص ص 230، 246 .

[3] السابق نفسه : ص 246 .

التاريخية، والرواية التسجيلية، إلى الرواية الفنية ، التي جمعت بين: الواقعية، والرمزية ، والتعبيرية [1].

فيما هو عند مصطفى عبد الغني ، النوع الروائي الذي يكتبه الروائيون الفلسطينيون تحديداً يعبرون فيه عن تفاعلات القضية الفلسطينية ، ويمكن رصده في أعمال الروائيين العرب [2]، في حين يرى فاروق وادي أن هذا النوع الروائي جاء في أغلب حالاته ضعيف البنية الفنية ؛ فمجمل النتاج الروائي ظلّ موسوماً بالناحية الانفعالية التي تجلّلها حالة من الحزن ، ويطفو عليه إيقاع الحنين الرومانسي إلى المكان المفقود، والإصرار المباشر الشعاري على العودة إلى الأرض، ولم تتجاوز المحاولات الروائية التي قدمها الكتّاب الفلسطينيون تلك السمات التي ميزت الرواية العربية، وإن جعلت هذه المحاولات من القضية الوطنية محوراً لهمومها ، فإن مثل هذا الإخلاص وحده ،لم يعد يشفع لها، ولم يمنحها صفة الحضور الدائم [3].

فعلى الرغم من أن كلاً من : عطية إبراهيم، ومصطفى عبد الغني ، يريان في الروايات التي تناولت القضية الفلسطينية في مختلف مراحلها ، وفي واقعها النضالي ، سمة تميز ما أُطْلِقَ عليه " رواية فلسطين " أو " رواية القضية الفلسطينية " ، بغض النظر عن أسلوب المعالجة ، يذهب فاروق وادي إلى أن مثل هذا الحضور" السياسي" لا يعد مميزاً كافياً لهذه الروايات ؛ فالارتقاء بالمعالجة الروائية للقضية الفلسطينية ، والابتعاد بها عن الأسلوب التقريري الخطابي ، والتوجيه الشعاري الانفعالي ، هو الذي يمنح النتاج الروائي سمته المميزة ، ويبتعد به عن حدود التقريرية والفجاجة الأسلوبية ، وعليه فإن فاروق وادي يشترط تلازم الفني و الإيدولوجي معياراً محدداً لهذا النوع ، فيما اكتفى الناقدان الأولان بالإشارة إلى ضرورة التوظيف الإيديولوجي بصرف النظر عن مستويات المعالجة الفنية .

ويدرج عطية إبراهيم ثلاثة أنواع روائية صغرى تحت هذا النوع " رواية فلسطين " على النحو التالي:

**أ_ الرواية الفلسطينيّة التاريخية :**

وهي التي اتجهت إلى تاريخ الثورة الفلسطينية، والمقاومة الفلسطينية، لتصل الماضي بالحاضر، وكي تستخرج من الماضي الرموز والدلالات ، والعبر والشخصيات البطولية التي تومىء إلى الحاضر وتمده بالمثل العليا؛ فاختارت من تاريخ الثورة الفلسطينية شخصيتين

---

[1] إبراهيم،عطية : الرواية السياسية ، ص 159 .

[2] عبد الغني،مصطفى : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، ص 184 .

[3] وادي،فاروق : ثلاث علامات على طريق الرواية الفلسطينية ، ص 35 .

بارزتين هما : عزالدين القسام و عبد القادر الحسيني [1] ، وقد وفقت الروايات في تجسيد القضية، والثورة الفلسطينية، والمقاومة عبر شخصيتي البطلين [2]، ويلاحظ هنا إلحاح الناقد وحرصه على " النجاح " الفكري المتحقّق في هذين العملين ، دون بحث في الجانب الفني .

**ب_ الرواية الفلسطينيّة التسجيلية :**

وهي التي تصور مرحلتين متميزتين من مراحل تطور القضية الفلسطينية تصويراً تسجيلياً يعتمد على التوثيق، والوقائع ،والشخصيات الحقيقية ، ويكشف عن بعض الحقائق المحتجبة وراء الوثائق من خلال التحليل ،والتخييل ،والمنظور الفكري ، فتسجل رواية لعاصم الجندي مذبحة " كفر قاسم " التي وقعت إبان العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956 ، وتقدم رواية " باجس أبو عطوان " لمعين بسيسو السيرة النضالية لأحد قادة المقاومة في فلسطين المحتلة [3].

**ج_ الرواية الفلسطينيّة الفنية :**

وفي هذا النوع يقف الناقد عند الروايات التي استطاعت أن تسير ببعدين متوازيين : الفني والإيديولجي في تمثيلها للرواية الفلسطينية ، وبالتالي فإن " الفنية" هنا خَطَت بالنوع الروائي الذي يعالج القضية الفلسطينية خطوة متقدمة ، فيميز الناقد تبعاً لذلك بين الروايات التي اتجهت إلى تاريخ الثورة الفلسطينية باعتماد الرؤية التاريخية التسجيلية ، وبالتالي صاغت الشخصيات، والأحداث المعروفة صياغة روائية ، وبين ما _ أطلق عليه _ " الرواية الفنية " التي أبدعت أحداثها، ورسمت شخصياتها، وعبرت عن القضية الفلسطينية في معمار فني جديد زود الرواية العربية ببناء روائي حديث، وأداء فني متقدم ، فتعددت مستويات الرؤية ،واختفى الزمن التقليدي ،والسرد التسلسلي وظهر بدلاً منهما تداخل الأزمنة، وتقطيع الأحداث ، والمزج بين الواقعية، والرمزية، والتعبيرية ، والاغتراف من التراث العربي، ومتابعة التقنية في الرواية العالمية [4].

أي أن الناقد اشترط الإيدولوجيا معياراً عاماً لروايات هذا النوع ، فأدخل في حومته عدداً من الروايات التي تفتقد إلى الحس الفني ، فيما أدرج نوعاً مستقلاً قائماً بذاته يتميز بالفنية والإيدولوجية معاً ، ويبدو من هذا أن الناقد اهتم بتتبع الخط الإيدولوجي أكثر من اهتمامه بتتبع تحقّقاته الفنية ، وهذا ملاحظ في تصنيفه ، وغني عن القول أن التّعامل مع النّص

---

[1] إبراهيم،عطية : الرواية السياسية ، ص 159 .

[2] السابق نفسه ، ص 169 .

[3] السابق : ص 172 .

[4] السابق : ص 178 .

الروائي يفترض مهاداً أولياً هو " الفنية " بالدرجة الأولى، فهي التي تكسب النّص تسميته الدالة " الرواية " .

### 7. الرّواية لحزيرانيّة :

ينطلق شكري عزيز ماضي في دراسته حول تأثير هزيمة الخامس من حزيران عام 1967 على الرواية من مسلّمة مفادها : " أن أحداً لا يستطيع إلا أن يسلّم بأن الظاهرة الروائية على علاقة وثيقة بالمناخ الاجتماعي والسياسي ومجمل التغييرات الخطيرة التي طرأت على الوطن العربي بعد هزيمة حزيران ، ففي ذلك اليوم اندحرت قيم ومفاهيم كثيرة، وبرزت أخرى ، تراجع فكر، وبدأ آخر يتململ ، سقطت أوراق طبقة حاكمة برمتها ، وبدأت طلائع طبقة جديدة بالتحرك ، والأدب بدوره تخلخل مناخه العام مع الخلخلة التي أحدثتها الهزيمة في البنى الاجتماعية، والسياسية ،والاقتصادية ،والعسكرية "[1].

وما أحدثته الهزيمة على مستوى الرواية أصبح القول معه بتغيير الخط البياني للرواية العربية بل بتصاعده أمراً ممكناً بل لازماً ؛ فالرواية في مقدمة الأنواع الأدبية التي حملت هذا الهم، واتسعت بنيتها الجمالية، وطاقتها المعرفية لتستوعب بعضاً من صدمة اعتورت المبدع العربي آنذاك ، وشوشت رؤيته، وخلخلت علاقته بالعالم ، وبالكون من حوله ،مما أحدث فرقاً في الرؤية ، واختلافاً في طرق التعاطي مع العالم ، وفي فهمه ، مما فرض تغيراً لازماً في الظاهرة الروائية، ونقلها من حيث يكون العالم فيها مستقراً واضحاً ، وقائعه سهلة الفهم والالتقاط ، إلى عالم غير متجانس وظواهره مخلخلة ، فنقل الرؤية الروائية من الواقعية إلى آفاق تجديدية أخرى .

وعليه يصبح من الممكن أن نلاحظ بعد الهزيمة نشأة ظاهرة روائية عربية مختلفة؛ فهذا الحدث جمع أكثر الروائيين العرب حول قضية واحدة هي "الهزيمة"[2]، ولم يخلُ ذلك دون اختلاف الرؤية في الروايات التي تناولت الهزيمة ، فمنها ما يراوح بين غلبة العاطفية، والانفعال، على المعالجة الروائية لهذا الحدث ، ومنه ما يحاول أن يحدث تغييراً يتناسب وحجم الصدمة ؛ مما أنتج فرقاً لافتاً في طريقة معالجته ، وهذا ما سنتناوله فيما يأتي :

قسم شكري عزيز ماضي الروايات التي انطلقت من الهزيمة أقساماً بالنظر إلى المضمون وطريقة معالجة ذلك المضمون " فمعظمها تشترك في غلبة العاطفة، وهزال المعاناة ورفض المنطق العلمي ، لذلك بدت قضية "حزيران" كقضية عاطفية مجردة عائمة في الفراغ ، و

---

[1] ماضي ،شكري عزيز: إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1978 ،ص ص 24، 25 .

[2] السابق نفسه: ص 39 .

أغفلت هذه الروايات بشكل ملحوظ البعد الاجتماعي الاقتصادي ، الأمر الذي أدى إلى تبرئة المسؤول الحقيقي عن الهزيمة، وهو الأنظمة الاجتماعية الفاسدة ، واتّجهت إلى إدانة الجماهير الضحية، على الرغم من أهمية القضايا التي طرحتها تلك الروايات ، فإن رؤية أكثرها ظلّت سطحية ولم تستطع التغلغل إلى أعماقها ،وجوهرها، بسبب البنية الطبقية البالغة التأرجح ،واستطراد النظرة القاصرة لمسار التطور التاريخي للوطن العربي ، فهي تمثّل نزوعاً نحو التجديد في بنية الرواية العربية بإستخدام الأدوات الجديدة ، وعلى المستوى الفني نجحت بعض هذه الروايات في تجاوز الطرق التقليدية وراحت تبحث عن أشكال أكثر تجديدية لتناسب معالجتها الروائية [1] .

وتأسيساً على ما سبق؛ فإن الناقد ينطلق من الحدث المأساوي أي " هزيمة حزيران " ليبني تصوره التّصنيفي لجلّ الروايات التي ظهرت آنذاك متناولة هذا الحدث ، وهو يختار زاوية نظر معينة يرى من خلالها هذه الروايات ، أي طريقة " المعالجة " كيف عالجت روايات ما بعد الهزيمة هذا الحدث ؟ وكيف تعاملت معه روائياً ؟ وهو يرى بناء على هذا أن بعض الروايات قد " تجاوزت " الهزيمة ، وبعضها الآخر قد " عجز " عن هذا ، فيما استطاعت روايات أخرى أن ترسم طريق " الخلاص " مما أدى إلى ظهور ثلاثة أصناف للرواية الحزيرانية :

أ_ " **روايات التجاوز** " : وهي التي حاولت رسم طريق التجاوز _ أي تجاوز الهزيمة_ و لم تكن تهدف إلى الكشف عن أسباب الهزيمة بمقدار ما كانت تحاول إيضاح طريق الخلاص منها، أو اتّقائها على أقل تقدير ، ذلك أن هذه الروايات رأت في هزيمة حزيران واحدة من الهزائم التي توالت على الأرض العربية ، ومن ثم فقد انطلقت من الأسباب التي أدت إلى الهزيمة لتصل في النهاية إلى الحل[2].

وعلى الرغم مما يظهره المسح الكمي من أعداد كبيرة للروايات التي سجلت الهزيمة ، إلا أن استجابة الرواية العربية بصفة عامة كانت استجابة انفعالية سطحية ، فجاء رد الفعل الجماهيري فيها تلقائياً، وعفوياً ،وكان عليها أن تعمل على صقل هذه العفوية بتقديم رؤية عميقة وجذرية، ولكن محاولات الرواية العربية كانت من طبيعة عفوية هي الأخرى [3].

---

[1] ماضي ، شكري عزيز : إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، ص 88 .

[2] السابق نفسه : ص 41 .

[3] السابق : ص 42 .

حين عجزت الرواية العربية عن استيعاب الهزيمة ، و تقديم تفسير علمي لها ، فإنّه من الطبيعي في الجهة المقابلة ألا تنجح في رسم طريق "التّجاوز" على الرغم من العدد الوفير من الروايات الذي وقف عند هذه القضية[1] .

ب_ **روايات العجز** : وهي التي عجزت عن استيعاب حركة الصراع في المجتمع العربي ، لأنها لا تنظر إليه إلا من خلال رؤية سوداوية ، تؤدي بالتالي إلى استفحال عناصر القلق، والضياع واليأس، وتنتهي إلى تقديم رؤية فاجعة للحياة ،و هذه الروايات تقدم تنويعات متعددة تلتقي جميعها في وحدة موحشة، وتشعر بالمرارة الاجتماعية ، ويبدو البطل فيها رافضاً للمجتمع كلية ، ومرفوضاً منه في آن . وفي كل الأحوال يبقى البطل راضياً عن نفسه ، ومن هنا تلازمه صفات القلق ، والتردد، واليأس ،وتصاحبه مشاعر التشاؤم والغربة، فكتّاب هذه الروايات يتكّئون على بعض السمات الوجودية ، ولكنهم يبدون متعلّقين بـ " أدب الضياع" عامة [2].

إن الهزيمة تقبع في خلفية العالم الروائي الذي يقدمه هؤلاء الكتّاب ، ولا يستنتج ذلك من خلال خاتمة الروايات ، أو نهايات أبطالها فحسب ، وإضافة إلى ذلك مجموعة الانفعالات التي تلون الموقف الفكري الذي يعم أجواءها ، وإذا كان مصدر معاناة هؤلاء الأبطال هو: السلطة ، والتخلف ومصادرة الحريات، والقمع ، فإن هذه العوامل كانت قائمة قبل الهزيمة ، بل إن الهزيمة أتت نتيجة حتمية لتلك العوامل ، ولذا فإننا بعد الخامس من حزيران لا بد ، وأن نضيف إلى تلك العوامل الهزيمة _ الكارثة التي جاءت لتثبيت تلك العوامل ، وتكريسها [3].

وتتضح التأثيرات الأجنبية في هذه الروايات ، ولاشك أن هذه المؤثرات أمدت وعي الكتّاب بالرغبة في التمرد الفكري ، والفني، ويبدو ذلك من الناحية الفنية بتوظيفهم تقنيات جديدة مثل :توظيف الأسطورة ، وتيار الوعي ، واللغة الشعرية [4] .

ج_ **الروايات الثورية** ، و هي التي حاولت أن ترسم طريق الخلاص من الهزيمة من خلال تجاوز الواقع برمته مسترشدة بالرؤية الاشتراكية الثورية ، أي أنها لم تحاول أن تصنع من الهزيمة مرآة تعكس الواقع ، وإنما تمضي إلى الواقع مباشرة، وتنتقي منه أخطر وأعقد مشكلاته المتمثّلة في البحث عن الإنسان ، وسط الزحام أو تحت الركام، في عالم بدا مليئاً

---

[1] ماضي، شكري عزيز : إنعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية ،ص 70 / ويضرب أمثلة على ذلك : كـ " أخبار عزبة المنيسي" ، و رواية " الفهد " لحيدر حيدر ، ورواية " الأبتر " لممدوح عدوان ، ورواية " النار والاختيار " للكاتبة المغربية خنانة بنونة ، و " طواحين بيروت " لتوفيق عواد " ذو النون أيوب " في روايته " وعلى الدنيا السلام " / السابق نفسه : ص 70 ، 74 ، 82 85 .

[2] ماضي، شكري عزيز : إنعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية : ص 97 .

[3] السابق نفسه : ص 98 .

[4] السابق: ص 98 .

بالعبث والقهر، والفوضى، والارتباك ، وهذه الرؤية الشاملة لا تعني بأي حال أن هذه الروايات تغفل عن الهزيمة بل ربما تؤكّد أن هذه الروايات ما إن تبتعد عن الهزيمة من حيث هي حدث مادي؛ حتى تقترب منه باعتباره واقعاً قائماً قبل أن يحدث، وبعد أن حدث . إن هزيمة حزيران ليست إلا حلقة من الصراع العربي الإسرائيلي الذي يمثّل بالتحليل الأخير صراعاً بين قوى تتقف مع الإنسان وإنسانيته الحقّة التقدمية ، والقوى الرجعية ، لذلك فإن هذه الروايات ،ومن هذا المنطلق بدت مستوعبة وهاضمة لهزيمة حزيران ؛ كأسباب وأحداث فهي تنظر إلى هزيمة حزيران من خلال رؤيتها الشاملة ،و تتعدى الإطار المحلي حين تبثّ روح المقاومة في وجدان القارىء ،وتذهب إلى أن المقاومة بمعناها الشامل قدر الإنسان ، أو بكلمة أدقّ معيار إنسانية الإنسان في الإستمرار في النضال والكفاح ، فالإنسان كان، ولايزال في صراع مرير من أجل حياة تليق بإنسانيته[1].

إلا أن ذلك لا ينفي القول بأن هذه الروايات ليست قمة في الرواية العربية ، ولم تصل الذروة، ولكنها متطورة ومتقدمة فحسب ، بل إن المرء لا يجد أي حرج عندما يضيف بأنها تحتاج إلى احتضان وتطوير أكثر مما يتوقع [2].

8. **روايات السجن السياسي :**

وهي الروايات التي رصدها سمر روحي الفيصل ، ووجد أن ثمة ما هو مشترك بينها في تصوير تجربة الاعتقال، والاحتجاز، والتوقيف في السجون، والاعتقالات ، ووجد بأنها تنقسم بحسب " أنواع السجون " إلى :

أ_ **روايات سجن الاستعمار** :

تشير هذه الروايات إلى أن هدف المناضلين على اختلاف فئاتهم، ونزعاتهم السياسية، هو تحرير بلادهم من المستعمر المحتل ، و اللافت للنظر هو أن روايات سجن الاستعمار لا تجعل طرفي العلاقة : استعمار ضد الوطنيين ، بل تجعلها على نحو آخر عملاء الاستعمار ضد الوطنيين ، بمعنى أن الصدام يتم بين الوطنيين، وأتباع المستعمر من أبناء البلاد [3].

إن الزمن الروائي السائد في هذه الروايات هو أيام الاستعمار الإنجليزي لمصر ،دون أن يكون ثمة يقين من أنها _أي الروايات_ كلها ترغب في تصوير سجن الاستعمار، ودون أن

---

[1] ماضي، شكري عزيز: إنعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية ، ص 129 / ويضرب أمثلة على ذلك : " عائد إلى حيفا " ، الظامئون "، " عرس فلسطيني أديب النحوي" ،" الشمس في يوم غائم " لحنا مينا "، " الضفاف الأخرى إسماعيل فهد إسماعيل " / السابق نفسه : ص 131 ،136 ،142 ، 144 .

[2] السابق : ص 130.

[3] الفيصل ، سمر روحي : السجن السياسي في الرواية العربية ، جروس برس ، طرابلس لبنان ، ط2 ، 1994 ، ص 11 .ويضرب أمثلة على ذلك : " وراء القضبان " لأحمد حسين ، ثلاثية " شريف حتاتة" ، ورواية " القطار " لصلاح حافظ / السابق نفسه : ص 16 ،20 ،25 ، 28 .

يكون السجن السياسي وثيق الصلة بالمستعمر نفسه ،أو بالحكومة العميلة له، إن موضوع السجن السياسي غير مقصور على الاستعمار الانجليزي لمصر ، بل يمتد إلى الاستعمار الفرنسي للجزائر ،وتونس ، وسورية [1] .

ب_ **روايات سجن الاستقلال السياسي** :

وقد لاحظ أن الروايات العربية التي عالجت موضوع السجن السياسي في زمن الاستقلال كثيرة جداً ، ولَئِن كانت الغزارة دليلاً على اهتمام الروائيين العرب بموضوع السجن ، فإن طبيعة المعالجة الروائية هي المؤشر الحقيقي على التناول الجاد لهذا الموضوع الخطير قد لاحظ أيضاً غلبة الأبطال الذين زجهم في السجن لمعارضتهم السلطة العربية ، أو لإيمانهم بأهداف تلتقي حولها التنظيمات السرية التي رفعت لواء المعارضة وفي أكثر الحالات كان أبطال الروايات مثقفين يمارسون الكتابة الأدبية ، وغالباً ما يكونون منظّمين في تنظيمات سياسية[2].

على أن الواقع الموضوعي للسجن السياسي العربي الذي توضحه الوثائق الخارجية ،والشهادات الشخصية ، أكبر من الواقع الاجتماعي لروايات السجن ، وأشد قسوة ، مما يعني أن الرواية العربية لم تصل بعد إلى آخر الشوط في معالجة موضوع السجن السياسي معالجة روائية ، فهي ما تزال في حاجة لاستبعاد الانفعال بالموضوع ؛ لكي يتاح لها التوقف عند جوهره الحقيقي ،وواقعه الموضوعي[3].

ويتفوق الطابع الفكري لرواية السجن على الطّابع الفني ؛ بمعنى أن المادة الفكرية التي يبديها الروائيون أكبر بكثير من مقدرتهم الفنية ، لذا عانت الروايات من مشكلة إيصال مادتها إيصالاً فنياً إلى القارىء ؛ مما انعكس على تأثر القارىء بها ، وتأثيرها في وجدانه وأحاسيسه.[4]

---

[1] الفيصل ، سمر روحي : السجن السياسي في الرواية العربية، ص 15 .

[2] السابق نفسه : ص ص 132، 133 .

[3] السابق : ص ص 288، 289 .

[4] السابق : ص 289 .

## الفصل الرّابع:

## إشكاليّة التّصنيف الشّكليّ

يعتمد تصنيف هذا النّوع على التقاط سمة فنية، أو أسلوبية مميزة في العمل الروائي تصلح لأن تشكّل علامة فارقة في بنية الرواية ، كأن تمتاز بتوظيفها بصورة مكثّفة: الرمز ، أو تقنية من التقنيات النفسية كتيار الوعي ، والمونولج الداخلي ، أو إحدى الأساليب التي شاعت في تيار الرواية الجديدة ، على نحو ما سنفصل آتياً .

### 1_ الرّواية الرّمزيّة :

لم تتأثّر الرواية العربية بالرواية الرمزية الغربية ، مثلما درجت العادة ، بل إن الروائيين العرب لم يحفلوا كثيراً بمنجزات الفلسفة الرمزية من حيث هي" منهج يقوم على التجريد الذهني الغامض فاستقبلوها بفتور ولم تلقَ لديهم أي استجابة إلا في القليل النادر" [1].

فالرمزية في الأدب الغربي استندت إلى فلسفة تنزع إلى الغوص في عوالم ميتافيزيقية يكتنفها السحر والغموض في جوانب متعددة ، فهي محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار سواء أكانت أفكاراً تعتمل داخل الفنان بما فيها عواطفه أم أفكاراً بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان ويحقّقه له الفنان بفنه ، ومن هنا تؤكّد الرمزية حضور الفن الذي ترك الواقع البسيط الواضح للسطحيين ، وتعامل مع ما وراء الواقع للنفاذ إليه فتنكشف له عوالم ورؤى تذهل الإنسان [2].

والرمزية بهذا التكثيف للمعنى ، أقرب إلى الشعر منها إلى النثر وكان أقطاب الرمزية " ملارميه وبودلير ورامبو " يرون في الشعر منطلقاً إلى رؤية عالم ما وراء الواقع والكشف عن عوالمه الخفية ، فالواقع ما هو بكل أبعاده سوى رموز تنقل أو تكشف عن العالم المثالي الحقيقي ، فالرمز هنا يلعب دوراً في سياق _ الرمزية _ يتّصل بالكشف والتخطي، وعليه فإن الخصائص التي طبعت بها الرمزية والمبادىء التي اعتنقتها والأهداف التي طمحت إليها ، كلها تنزع نزعة شعرية بحتة ، وكلها مستقاة من الشعر، وحتى عندما غزت الفلسفة الرمزية عالم النثر ظلت تصبغه بصبغة شعرية بحتة [3].

ويعد " مارسيل بروست " أول روائي دعم مبادىء الرمزية في الرواية حين ألّف رائعته " البحث عن الزمن الضائع" وما إن تسلّلت الرمزية إلى الرواية ،حتى أفادت منها كثيراً " فقد

---

[1] البصير،محمد : الرمز الفني في الرواية العربية ، ر.ج ، إشراف طاهر حجار،جامعة الجزائر،1993 ،ص35 .

[2] تشادويك ،تشارلز : الرمزية ، ص 19

[3] الجندي،درويش : الرمزية في الأدب العربي المعاصر ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، 1958،ص ص 126 ،128 .
وإذا كانت الرمزية قد نزعت في جوهرها نزعة فنية ذاتية تضرب في أغوار النفس إلى أبعد الأعماق ، فإنها أولى بالشعر الغنائي الذي من أخص مقوماته التعبير عن الذات والضرب في أعماق الوجدان والشعور / السابق نفسه ، ص128 .

تحررت الرواية من اختراع الدوافع والأوصاف والدراسات الاجتماعية والسيكولوجية ، وظهرت الحوادث الإنسانية دون أن تشرح شرحاً عظيماً، وأصبحت تعتمد على الإيحاء في استحضار الأمور بدلاً من روايتها وترتكز على الانفعالات العميقة التي تنطوي عليها الحوادث أكثر من منطق ترابطها ، وبهذا التأثير غيرت الرواية من بنيانها ، ولم تعد حكاية موضوعة لكي تصف هذه البيئة الاجتماعية أو تلك ، وبذلك تسعى الرمزية للمرة الأولى أن تكون فناً تستعير الأشكال من الواقع إلا أنها لا تستعملها إلا لغاياتها الخاصة "[1].

فالرمزية ترى في الواقع موطناً للكشف عن عالمها المثالي الذي يقف فيه هذا الواقع حجاباً يحجز الرؤية ويمنع التماهي مع المثل والحقائق في أصلها ، ومن هنا اتّصفت الرمزية بسمات قربتها من الصوفية أو هي استعارت منها مثُلها الجمالية الفلسفية ، ومهدت لنشأة السريالية فيما بعد .

وإذا كانت الرمزية بهذه الفلسفة المغرقة في المثالية قد أثّرت في بنية الرواية الغربية ، فإن الحال مع الرواية العربية يبدو مختلفاً تماماً ، فلم تستجب الرواية العربية لدواعي "الكشف" و"المثالية" التي نادت بها الرمزية الغربية ، بل اتّجهت نحو التقاط خصائص بقدر ما تتصل بالرمزية ، فإنها تؤكد حضورها السابق عليها من حيث هي فلسفة ألا وهي خصائص " الرمز" .

**_ تصنيف الرّواية على أساس الرمز :**

في الأدب العربي عرفت الرمزية _ كما يذهب درويش الجندي _ بأنها " اتجاه فني يغلب عليه هيمنة الخيال على ما عداه ، بحيث يتجه الشاعر أو الفنان إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط ،و تمسي وكأنها وحدها لغة التعبير ، وكأنما العقل والخيال أضحيا يعملان في خدمة الرمز وتكثيفه "[2].

والقول بأولية الرمز وأولويته السابقة على ظهور الرمزية بوصفها فلسفة ؛ هو الذي دفع إلى توظيفه في الرواية العربية دون الاستناد إلى الفلسفة التي أعادت إطلاقه أصلاً ، وهنا ينبغي التمييز بين " الرمزية " من حيث هي مذهب أو اتجاه فني ، وبين " الرمز " من حيث هو أصيل في الإبداع الإنساني منذ القدم ، وقائم قبل أن تتبلور الرمزية بوصفها اتجاهاً أو مدرسة أدبية ؛ فالرمزية وإن كانت في أصل فلسفتها توظّف الرمز إلا أنه سابقٌ عليها ، والسؤال الذي يظلّ يلح هنا هو إلى أي مدى تأثرت الرواية الرمزية العربية بهذه المفهومات حول الفلسفة

---

[1] إلبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ص 145، 171 .

[2] عاصي ،ميشال : الفن والأدب ، دار العودة ،بيروت ، 1970 ، ص 191 .

الرمزية ، وهل كانت صورة أمينة لها ، أم أنها شذّبت من بعض أسسها لتناسب المتلقي العربي لا سيما في المراحل الأولى من التأثر ؟

يذهب أنطون كرم إلى أن الاتجاه الرمزي لم يبلغ قمته في البلاد العربية_ وفي لبنان تحديداً _ إلا بعد العام 1919 خلال الانتداب الفرنسي ، على أن الاتجاه ما برح يخمد شئياً فشئياً حتى اشتد واستوى عام 1931 ، ويذكر كرم رواد الرمزية العربية في مجال النثر ويبدأ بجبران خليل جبران الذي كان في نثره " الشعري" أقرب إلى تمثّل هذا الاتجاه وحاول مواطنه " سعيد عقل "أن يدخل إلى النثر العربي أسلوباً خاصاً به يستند إلى النثر ، فيما يقف في مصر " توفيق الحكيم " ممثّلاً للرمزية لا سيما في مسرحيته " شهرزاد ".[1]

وجلي أن تأثير الرمزية النثري في الأدب العربي قد بدأ بالقصة أو النثر وبالمسرحية قبل أن يغزو المجال الروائي ، وظلّ تأثيره _ من حيث هو فلسفة _ باهتاً ، فغالباً ما يشير النقاد العرب إلى إبداع هذا الروائي أو ذاك في توظيف الرمز الذي قد يختلط بأنفاس رمزية ، إلا أنه لا يشكّل بطبيعة الحال التعبير الفلسفي عن الرمزية .

فالروائيون العرب قد اهتموا بالرمز اهتماماً كبيراً و أبدعوا فيه، ووظفّوه توظيفاً فنياً في أعمالهم الروائية : كتوفيق الحكيم ، ويوسف إدريس ، ونجيب محفوظ ، وحنا مينة ، والطيب صالح ، وغسان كنفاني [2]،إلا أن التوظيف الرمزي هذا جاء في أغلب حالاته مشدوداً إلى الواقع ،غير قادر على التهويم في عوالم فلسفية ، لا سيما إذا كان الروائي واضعاً المتلقي أمام عينيه وهو يكتب ، فإنه لا يقوى على الانفكاك من مسؤولية " توضيح " الفكرة التي تقع وراء الرمز ، وهذا يبدو جلياً في توظيف الرمز في أعمال نجيب محفوظ المبكّرة بحيث " جاء الرمز في المرحلة الاجتماعية لنجيب محفوظ استجابة للواقع "[3]،على حين قد يحار " أعتى النقاد في الكشف عن مدلول الرمز في أعمال محفوظ المتأخرة " [4]حين ينزع الروائي إلى تحقيق درجات معقولة من الانفصال عن ضغط المتلقي فإنه يكتب رامزاً بلا إحساس " بالذنب " إن جاز القول ، فالروائي العربي الذي ظلّ أميناً للمتلقي ولاسيما في مراحل النشأة والنهوض الأولى ، كان يخشى الوقوع في مأزق الغموض الذي قد يكتنف بعض الرموز ، لذلك ظلّت

---

[1] عاصي،ميشال : الفن والأدب ، ص 128 .

[2] أحمد ،محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 35 .

[3] الشطي،سليمان : الرمزية في أدب نجيب محفوظ ، ص11 .
البعد الرمزي في الرواية استخدام فني فيما يشكّله الفنان تبعاً لتصوراته وقدراته الخاصة ، فالمرحلة الممتدة من " أولاد حارتنا " حتى " ميرامار" تسير في خط نستطيع أن نضعه في إطار واحد من حيث المعالجة الفنية ، فهي لا تفرق في الاستخدامات الرمزية تقدم الواقعي والرمزي على مستوى واحد متوازن حتى بالنسبة إلى " أولاد حارتنا" التي هي استخدام للتاريخ الإنساني ، فنحن في هذه الروايات غالباً لا نفقد الترابط المتلائم مع المنطق العام للأسلوب الواقعي ، وحتى إذا اختلّ التوازن أحياناً لا نفقد الصلة اعتماداً على معرفتنا بسير الأحداث والشخصيات / السابق نفسه : ص 185.

[4] طرابيشي ،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1978 ،ص32 .

الرموز الفنية في الرواية العربية _ في أغلبها _ قريبة التناول من حس المتلقي ، وهذا عائد إلى أن توظيف الرمز في الرواية العربية تحديداً ، تستند إلى ظروف مغايرة تماماً لما نادت به فلسفة " الرمزية الغربية " ، وهذا مايشير إليه أحمد أبومطر ، الذي يذهب إلى " أننا نغالي كثيراً إذا أردنا أن نجعل من الرمزية في الأدب العربي تياراً أدبياً أو فنياً شبيهاً بما عرفته الحياة الأدبية في أوروبا في القرن التاسع عشر خاصة ، فقد كانت لهذا المذهب ظروف معينة ، نفسية وعلمية ، وفلسفية، حتّمت ظهوره ،وهي بعيدة ومختلفة تماماً عن الظروف التي ألجأت الروائي العربي إلى اللجوء إلى الرمز وسيلة للتعبير عن الموضوعات التي يريدها"[1].

أما درويش الجندي فقد أشار إلى هذا عند معالجته واستقرائه لجلّ الأعمال الروائية الرمزية الغربية والعربية ، وهو يؤكّد أنّه ، وإن انطلقت الروايتان الرمزيتان الغربية والعربية من تسمية اصطلاحية واحدة ، إلا أنهما تتباينان في حدود تعريف النّوع ، وتقومان على معايير جمالية وفنية وفكرية متباينة. وعليه فإن النّاقدين كليهما قد أجريا تصنيفاً محدداً للرواية العربية الرمزية ، وعرفاها استناداً لخصوصيتها الحضارية والجمالية من جانب ، واختلافها الفلسفي عن الرمزية الغربية من جانب آخر إلا أنّهما اختلفا اختلافاً بيناً في الاصطلاح ، فالجندي يستخدم اصطلاحاً تصنيفياً يجمع بين الرمز والموضوع فهو : لتوضيح النوع الروائي الرمزي العربي انطلق من أن القصة ( = الرواية ) الرمزية هي التي تصدق عليها مبادىء " الرمزية الأوروبية المذهبية" و هي التي تستمد خصائصها من خصائص هذه الرمزية في الشعر الغنائي بمعنى أنها تنزع إلى الذاتية ، وتعبر عن أحلام الكاتب وأشواقه إلى المجهول، وتطغى شخصيته على شخوصها فلا تتميز الشخصيات فيها ، ويتعمد الانفلات من عالم الواقع ، وكذلك الانصراف عن تصوير الأفكار تصويراً تجريدياً يجذب الإنسان إلى عالم فوق عالم الحس ، وفي هذا الغموض الذي ما يكاد يطمح الإنسان في استيعابه حتى يرتد وراء حجابه، فلا يستطيع أن يحدد بالضبط ما الذي يريد الكاتب قوله ، وهنا _ تحديداً _ تكمن الفلسفة الروائية الغربية [2].

أي أن الجندي ،ومن خلال استقرائه للنماذج القصصية العربية ، لم يعثر على أي نموذج يستحق أن يندرج تحت النوع الروائي الرمزي الغربي بتلك السمات الماثلة في الرواية الغربية ، لذلك ارتأى أن يقيم تمايزاً ضرورياً ولازماً بين الروايتين العربية والغربية ، واللتين لا تشتركان سوى في خصيصة توظيف الرمز ، إلاّ أن اللافت هنا هو أن أحمد أبو مطر قد

---

[1] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ،ص 295 .

[2] السابق نفسه : ص 517 .

استخدم هذه التسمية الاصطلاحية " **الرواية الرمزية الموضوعية** " ليطلقها على " **الرمزية العربية** " أي على النقيض تماماً مما ذهب إليه درويش الجندي :

- **أحمد أبو مطر و " الرمزية الموضوعية" ( العربية )** ، انطلاقاً من مفارقة الرواية الرمزية العربية للفلسفة الرمزية الغربية ، أراد الناقد أن يختار تسمية لهذه الرواية تكون الأقرب إلى الحس الروائي العربي ، ويستند الناقد إلى جملة معايير لإدراج الرواية العربية تحت نوع " **الرمزية الموضوعية** "[1]، التي وإن انطلقت من الفهم المبسط للرمزية في أبسط صورها وهي " توظيف الرمز " إلا أنها تختلف اختلافاً يصل إلى حد التباين مع " الرمزية الغربية " .

وهي تقوم على توظيف الرمز ، ولكن باقتراب من الواقع وتحسس مشكلاته ومعالجتها وتغييره نحو الأفضل ، أي بالابتعاد عن فكرة " الخيال " التي لازمت الرمزية الغربية[2] .

وأحمد أبو مطر بهذا جعل " الرمزية الموضوعية " تراوح بين " الواقعية " من حيث مادة المعالجة ، و"الرمزية " من حيث استخدام الرمز ، ولهذا الأمر مسوغاته فيما يرى ، فمعالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة ، بواسطة الخيال وتصوراته ، التي غالباً ما تكون بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، أي أنها لا ترمي إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية، عائدة إلى طبيعة المجتمعات الغربية التي كانت تفرض مثل هذا التوجه نحو الرمز ، بينما الكتّاب العرب ، أدركوا " التزام الرواية "، وبالتالي لا بد أن تكون رموزها واضحة بعيدةً عن المواقف السلبية الهروبية ، وهذا ما يفسر قلّة الروايات التي وظفّت الرمز ، وإن تعاملت به، فهو رمز واضح يساعد على توضيح المعاني التي يريدها الكاتب [3].

فالروائي يعلم أنه يكتب لجلّ القراء ولجلّ البشر ، فاختار أن يقول كلمته شريطة أن تكون بعيدة عن المعجميات الموغلة في الإبهام والغموض ، كي تؤدي دورها النضالي وسط جماهيره لتجاوز الحاضر المؤلم ، نحو مستقبل أكثر إشراقاً [4]، والناقد هنا يؤكّد فكرة الالتزام ويلح عليها .

---

[1] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 295 .

[2] السابق نفسه: ص 297 .

[3] السابق : ص 297 .

[4] السابق : ص299 .

ويبدو الخلاف التصنيفي واضحاً وجلياً في عمل الناقدين ، فكلاهما انطلق من مصطلح واحد " **الرمزية الموضوعية** " إلاّ أنهما تباينا في التعريف تبايناً شديداً يصل حد التناقض ، فالجندي أراد به الدلالة على "الرواية الرمزية الغربية" فيما أراد أبو مطر الدلالة على "الرواية الرمزية العربية ".

ويبدو الخلاف التصنيفي أيضاً واضحاً عندما يتفق الناقدان مع السعافين في تعريف نوعٍ روائي رمزي ، إلا أنهم جميعاً يختلفون في التسمية الاصطلاحية المناسبة ، فقد أراد درويش الجندي التعريف بالنوع الروائي العربي الرمزي واختار تسمية " **الرواية الرمزية الواقعية** " ، فيما أشار أحمد أبومطر إلى هذا النوع باسم " **الرواية الرمزية الشاملة الدلالة** " ، بينما سماه إبراهيم السعافين " **الرواية الرمزية الاجتماعية** " ، وفي الفقرات الآتية تلقي هذه الدراسة الضوء على نقاط الالتقاء والاختلاف في هذا التّصنيف :

**أ_ الرواية الرمزية الواقعية** ، وقد عرفها درويش الجندي بقوله : هي الرواية التي تنشأ رمزيتها من براعة الكاتب في بثّ الأفكار واجراء الحوار واختيار الشكل الذي تتشكّل به القصة( = الرواية ) مزيجاً من الحقيقة والخيال ، فإن "الرمزية الواقعية" لا يمكن أن تحصر أشكالها ، وكل ما يمكن أن يقال في ذلك أن القارىء يستطيع أن يدرك واقعية هذا الضرب من القصص بإدراكه أن ما يجري فيها من حوادث وأفكار يمكن أن يجري في الحياة العامة ، ولكن القالب الذي اتخذته القصة ( =الرواية ) هو قالب مجازي تُعرف مجازيته من القالب نفسه ، أو من أمور خارجة عنه كمعرفة ظروف القصة أو ظروف الكاتب والاتّجاه الذي ينزع إليه [1].

**ب_ الرواية الرمزية الشاملة** ،وقد ذكرها أحمد أبو مطر ، وهي تلك الرواية التي تعاملت مع الرمز بشكل كامل ، أي أنها توصلت بأسلوب رمزي خالص للتعبير عن مضمونها ، وهذا الرمز يحكم بناء الرواية ويسيطر على خطوطها العامة من أولها إلى أخرها ، وفي هذا النوع يعتمد البناء الكلي للرواية على الرمز ، من خلال أحداث مشدودة للواقع بأسلوب يسهل على القارىء فهم مدلولات الرمز في الواقع [2] .

أي أن دلالة " شاملة " هنا لا توحي بالتأثر بالفكر الرمزي الغربي ، بل تقوم بنيتها الفنية بأكملها على توظيف الرمز توظيفاً فنياً ، إلا أنّه رمز بسيط لا يفضي بدلالته إلى ما هو خارج الواقع أو التوقّع، بل هو سرعان ما يكشف عن نفسه للمتلقي بيسر دون عناء ، فوظيفة

---

[1] الجندي،درويش : الرمزية في الأدب العربي المعاصر ،ص 502 .

[2] أبومطر،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 295 .

الاستخدام الرمزي هنا تكون للتورية، بسبب معالجة موضوعات حساسة لا يحسن التعبير عنها بوضوح ، فيصبح الرمز ، وإن كان حجاباً إلا أنه يكشف أكثر مما يخفي .

فالناقدان يتفقان إذن على أن هذا النوع سواء أكان " الرمزي الواقعي " أم " الرمزي الشامل " يقوم في بنائه على الرمز إلاّ أن هذا الرمز مكشوف الدلالة يلامس من الواقع ، يبتعد عن الإيغال في الخيال وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه إبراهيم السعافين :

ج _ **الرواية الرمزية الاجتماعية** ، وهي التي تعتمد بعداً اجتماعياً رمزياً لتشير به إلى قضية واقعية . ويضرب مثالاً على ذلك رواية " في المنفى " لجورج سالم التي يقول فيها : " قد حاولت هذه الرواية أن تتعامل مع الواقع وتناقضاته المختلفة دون أن تستعلي عليه ، والأحداث في الرواية لا تتحرك بحرية، وإنما هي محكومة بفكرة ذهنية تسيطر عليها، وتوجهها، وجهة صارمة تتمثل في الإطار العام الذي يمثّل الرمز الكلي [1].

أي أن تلك التعريفات تنطلق من أن الإطار العام للرواية لا بد أن يكون إطاراً رمزياً ، فيما اكتفى درويش الجندي و أحمد أبو مطر بجعله عام الدلالة من حيث الموضوع المعالج ، أراد إبراهيم السعافين الإشارة إلى أن البناء الرمزي الشامل الذي يقوم عليه هذا النوع يعالج تحديداً موضوعاً اجتماعياً .

فالرمزية، والحال هذه ، وفقاً لمنظور النقاد العرب، تشكّل نوعاً روائياً خاصاً بها منبتّ الصلة عما شاع من رمزية روائية غربية ، هذا ما اتفق عليه النّقاد ، وفي المقابل سجل اختلافهم التصنيفي إما في تعريف الأنواع الرمزية ، أو في إطلاق التسميات الاصطلاحية عليها ، مما أوجب على المتلقي أو الدارس أن يتوخّى فهماً دقيقاً لما يريده الناقد من وراء تصنيفاته ، وإلى ماذا يستند في تعريف مصطلح النوع الروائي الرمزي .وعليه، فإن تسمية الروايات العربية التي تأثرت بهذا المذهب " بالرمزية " يأتي من باب التقريب والتجوز ، وليس من باب التأثر والمطابقة ، فكلتا الروايتين الرمزيتين العربية والغربية تقفان على وجهتين متناقضتين من الرؤية ، وأرضية ذات فلسفة متباينة .

وتبرز في النتاج الروائي العربي ، روايتان تندرجان تحت هذا النوع الروائي أي " الرواية الرمزية الشاملة أو الواقعية " وهما : رواية " أولاد حارتنا " لنجيب محفوظ ، ورواية " الكابوس " لأمين شنار ، وقد دارتا في الكتب النقدية دوراناً لا فتاً بسبب ما أثارته الأولى منهما من مشكلات فكرية ودينية حساسة ، والثانية بسبب فوزها بجائزة " دار النهار " عن

---

[1] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، ص524 .

أحسن رواية عربية تكلمت عن هزيمة 1967 *، فثمة شبه إجماع على أنهما روايتان رمزيتان فما هي المعايير التي انطلق منها النقاد في تحديد هذا التصنيف ؟ وهل ثمة من أراد القول بغيره ؟

_رواية" أولاد حارتنا " :

انطلق النقاد في تصنيفهم لرواية نجيب محفوظ بأنها "رواية رمزية " إستناداً لمعايير توظيف الرمز فيها ، فالرواية بأكملها تقوم على مجموعة من الرموز التاريخية ، إلاّ أن جورج طرابيشي أراد أن يفنّد مزاعم القائلين برمزية هذه الرواية ، ورأى بأنها مكشوفة الدلالة لا ترقى إلى التوظيف الرمزي الموحي كحال رواياته التالية ، واستند في نفي تصنيفها " الرمزي " على معطيات فنية تنطلق من داخل الظاهرة الروائية ، وتدرس علاقة الرمز بالنص الروائي من جانب ، وبإحالاته التاريخية من جانب آخر.

لقد أراد نجيب محفوظ في روايته هذه أن يعيد كتابة تاريخ الإنسانية منذ أن كان الإنسان الأول ، وبالنظر إلى الامتداد الزمني الواسع اختار المؤلّف مخرجاً فنياً يتمثّل بتوظيفه " حارة " مصرية مثلها مثل جميع حارات القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر ، بدت على امتداد السرد بأنها "حارة واقعية أسطورية " ، "محدودة ولامحدودة " زمانياً ومكانياً في آن واحد [1].

أي أن نجيب محفوظ حاول من خلال " الحارة " ، الإيحاء بواقعية الرمز ، والدلالة على أن هذه الحارة هي كأي مكان آخر يعيش فيه المتلقي ، إلا أن الرمز الذي تحمله " حارة الجبلاوي " سرعان ما يتكشّف في سياق العمل فهذه الحارة" ليست كالحارات المصرية الأخرى ، هي حارة وجِدتْ من العدم في الخلاء تماماً كما وجِدتْ الأرض من العدم في الخلاء " وهنا تنفصم عرى التوافق بين هذه الحارة وبين الواقع الحقيقي ، إلا أن ما يلفت أكثر من رمز " الحارة " هو رمز "البيت الكبير " الذي وجِد قبل أن توجد الحارة، وهنا يبدأ المتلقي بالعودة التدريجية إلى مرجعياته الدينية والتاريخية ، فينكشف الرمز عن دلالة واضحة[2].

ومما يزيد هذه الدلالة وضوحاً هو تسمية نجيب محفوظ لشخصياته أسماء قريبة الصوت والوزن من الأسماء الحقيقية التي يريدها ، وغالباً ما كان يقيم التشابه بين الأحرف الأولى للأسماء كقوله : أدهم ليريد به النبي آدم _ عليه السلام _ وهو بهذا يكون " قد استغنى عن

---

* وقد فازت مناصفة مع رواية " أنت منذ اليوم " للروائي الأردني تيسير سبول .

[1] طرابيشي ،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، ص 8 .

[2] السابق نفسه : ص 8 .

كل تشابه آخر "[1] أي أنّه كان يقصد الكشف ، فالرمز هنا لا يلعب دوره الموحي، المستتر خلف حجاب سميك بل هو مكشوف ومتوقع وقريب التناول .

لقد أراد نجيب محفوظ أن يؤرخ للإنسانية بأكملها باستعراضه حياة الأنبياء الثلاثة الكرام، متوسلاً الرمز ، ووظّف كل ما وقع تحت يديه من قصص رافقت حياتهم وحاول تمثّلها داخل عمله ، ولكن هل نجح محفوظ في هذا ؟

إن أكثر ما يسم هذه الرواية _ في رأي جورج طرابيشي _ هو ما يمكن أن نسميه تباطؤ النَفَس الدرامي للرواية أو حتى اختناقه ، والنَفَس الدرامي في أي رواية يتباطأ أو يختنق ، حين يشعر القارىء أنه يعرف سلفاً الأحداث وتطورها وخاتمتها ، والحال أن القارىء لرواية نجيب محفوظ ما يكاد يتنبه إلى التطابق في الهوية بين جلّ الرموز التي وظّفها في روايته وبين الشخصيات الحقيقية ، حتى يصبح قادراً على توقّع تطور الأحداث برمتها[2] .

فالرمز هنا قد فقد كل توهجه وإشراقه ، وفقد حتى مشروعية وجوده ، فالتوظيف الرمزي الفني يفرض على القارىء قراءة واعية ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية ، فليس المطلوب فقط" أن يتوقع "يحزر" القارىء مدلول الصورة _ الرمز ، إذ هذا من شأن المجاز السهل ، إنما الأثر الرمزي الحقيقي يجب أن يحافظ طويلاً على سحره وسره وتعددية مدلوله[3] ".

فإضطرار محفوظ إلى التقيد بالمادة التاريخية وهي هنا ثقيلة باهظة قد ينوء أي روائي بحملها مهما كان عبقرياً لم يفقده القدرة على إضفاء أبعاد جديدة على شخصياته التاريخية فحسب ، بل حتى على رسمها بأبعادها العقلية المعروفة ، ولعله كان بالإمكان على الرغم من ذلك إنقاذ النَفَس الدرامي عن طريق استخدام الرموز ، لكن الرموز في " أولاد حارتنا" معروفة الوجود ، ومستحيلة الوجود أصلاً بالنظر إلى التطابق الكامل ووحدة الهوية بين الشخصية الحقيقية بدلالتها الدينية وبين الشخصية الرمز في العمل الفني[4].

فحياة الأنبياء الثلاثة أقرب إلى السيرة منها إلى القصة ، وهي غير قابلة للانفصال عن المبادىء التي جاؤوا بها ، وهذا معناه أن أي محاولة لسرد حياتهم ستبقى محاولة ناقصة بل مشوهة ، إذا لم تتخذ خلفية لها مجمل العقائد الدينية التي بشروا بها ، وهذا ما يتطّلب تدخلاً مستمراً من الكاتب ليفسر ويعلّق ويربط ، ولاغرو بعد هذا أن يكون نجيب محفوظ قد تحول إلى مؤرخ خلال سرده لتلك الحيوات في روايته ، وليته كان أيضاً مجرد مؤرخ ، لأنه لو

---

[1] طرابيشي،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، ص14 .
وكأمثلة أخرى ،أميمة رمز بها لـ " حواء " التي اختار اسمها من مشتقات " الأم" لتوحي بالأم الأولى ، و قدري هو " قابيل " ،و هابيل هو " همام " ، و هكذا طال الرمز المكشوف حتى الأنبياء الكرام موسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام .

[2] السابق : ص12 .

[3] غطاس كرم،أنطون : الرمزية والأدب العربي ، ص10 .

[4] طرابيشي،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، ص22.

كان كذلك لاستطاع أن يعطي حياة الأنبياء الثلاثة أبعادها الحقيقية العميقة الفعلية ، و لما جاءت صورهم صوراً مهزوزةً مبتورة هي دون الواقع كمالاً وامتلاء وعمقاً وأكثر تسطيحاً وأحادية بعد ، لكن محفوظ عجز أمام المادة التاريخية التي أخذ على عاتقه أن يعالجها والمقيد برغبته في تحويلها إلى مادة درامية ، عجز أن يكون مجرد مؤرخ بعد أن عجز عن أن يكون روائياً مؤرخاً ، ومن هنا كان شعور القارىء بأن نجيب محفوظ لم يستطع أن يكون على مستوى تلك المادة التاريخية ، وبأنها تتجاوزه باستمرار ، وبأنه لم يتمكن من أن يضيف إليها أبعاداً جديدة أو شخصية[1] .

وعليه يخلص جورج طرابيشي إلى نتيجة مفادها أن هذه الرواية لا تعد رمزيةً ، فقد " كتب محفوظ الرواية بلغة غير مباشرة ، وإنما ، مزدوجة الدلالات ، إلا أن الرموز لم تكن على قدرٍ كافٍ من اللامباشرة والإبهام [2]، بل كانت مكشوفة صارخة الدلالة فأدت نقيض ما وظّفت له فعلى المستوى الفني فشلت في الإيحاء وفي فتح المخيلة على مستويات متعددة من التوقّع مما أفقدها مشروعية وجودها ، ووهج فنيتها ، وعلى المستوى الفكري كان من الممكن الاستغناء عن كل هذه الرواية بقراءة الحقيقة التاريخية ، التي تعد الأكثر قرباً وفهماً من رواية حاولت تمثّل التاريخ إلا أنها فشلت حتى في الإيحاء إليه .

فهذه الرواية التي أقامت بنيتها على التوظيف الرمزي فشلت في إكساب الرمز الفني سحره وجماليته الكامنة في تعددية الدلالة ، وبعده عن التناول السهل ،وغدت وفق هذا الشكل ، بنية إشارة، بنية تجريدية ، وليست بنية رمزية ، أحالت إحالة مكشوفة إلى الواقع مما أوقعها في تبسيط مخلّ ، وأبعدها عن التصنيف الرمزي من جانب ، وكذلك التصنيف التاريخي من جانب من آخر .

وهذا الأمر دفع بنجيب محفوظ إلى استخدام الرمز المغرق في التعقيد والتجريد درجة اللغز أداة رئيسة للتعبير الفني ، في رواياته ما بعد " أولاد حارتنا " ، ومن البديهي أن لا نزعم بأن الضغط الاجتماعي هو المسؤول الوحيد عن تطور محفوظ باتجاه لغة الرمز والتجريد ، وليس من المستبعد في مثال محفوظ أن يكون عامل الضغط الاجتماعي قد تضافر مع الاعتبارات الفنية الخالصة في تحديد النقلة المباغته ، باتجاه الرمزية بدءاً من رواية "الطريق" ومروراً بـ " الشحاذ " ووصولاً إلى قصص " حكاية بداية ولا نهاية " التي تطرفت في الرمز إلى

---

[1] طرابيشي،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية : ص19 .

[2] السابق نفسه : ص31 .

حد الإلغاز وأوقعت من هنا بالذات الطليعيين من النقاد فضلاً عن غير الطليعيين في تأويلات خاطئة [1].

_ رواية الكابوس :

ولئن كانت "أولاد حارتنا" قد أثارت خلافاً حول تصنيفها فإن " الكابوس "* لأمين شنار أثارت هي الأخرى خلافاً مماثلاً ولكن لأسباب مختلفة. فهي مبدئياً تنبني على أساس رمزي شامل ، وترى في توظيف الرمز ضرورة لا تنبع من الأسباب الدينية ، وإنما من أسباب سياسية .

" فالكابوس " تقوم على بنية رمزية شاملة مما يجعلها تندرج تحت هذا النوع الروائي ، إلا أن غير ناقد أشار إلى إخفاق الكاتب في التوظيف الرمزي ، حيث يذهب إبراهيم خليل إلى أن المؤلف " قد استخدم فيها مجموعة من الرموز التي يوشك القارىء أن يكتشف دلالاتها[2] " بيسر وسهولة ، ويحاول فخري صالح أن يخرج هذه الرواية من التصنيف الرمزي ، بالحاحه على إخفاق الكاتب في توظيف الرمز ، فـ" الكابوس " تقوم ببناء عناصرها من نسيج المادة الواقعية بينما تحاول نقل هذه المادة إلى أرضية رمزية تتشكّل من خلال الشخصيات الغامضة الملامح، و الأحداث التي لانراها، والشخصيات المجردة التي تقابل كل منها فكرة أو معنى رمزياً من معاني الفكر[3] .

وهي _ أي الشخصيات _ لا تعدو أن تكون ناقلة للرمز وكاشفة عنه في الآن نفسه ، أي أنها لا تلعب دوراً في تطور الأحداث ، ولا يقيم لها الروائي وزناً نفسياً أو تطوراً عبر الحدث ، فهي مجهولة الملامح ، غامضة البنية ، تؤدي دورها المنوط بها من حيث هي رمز فحسب ،وليس كشخصية فاعلة ومتفاعلة مع تصاعد الحس الدرامي، داخل الرواية التي تعمل على إحالة الأشخاص إلى مجرد أشباح لا تاريخ لهم ولا ملامح ولا سمات سيكولوجية فردية مميزة [4].

يبدو إذاً عمل أمين شنار غامضاً بعض الشيء، ويأتي هذا الغموض من بنية العمل نفسه، ومن رسالته ذات البعد الرمزي التي يستند إليها بصورة جذرية ، وهو يمهد لجلاء غموض هذه

---

[1] طرابيشي،جورج : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، ص ص 31، 32 .

* رواية الكابوس للروائي الأردني ، أمين شنار التي كتبها في أعقاب هزيمة 1967 ، وأقامها على بنية رمزية شاملة ، وتبدأ بمحاولة بطل الرواية " فرحات " أن يعيد قراءة مذكرات جده حول القرية التي أدت سلسلة من الأحداث الدرامية إلى غزوها من قبل الأعداء ، ويستخدم أمين شنار رموزاً مكشوفة للدلالة على فكرته هذه ، فالشيخ الكبير يرمز إلى الدين ، والحارة ترمز إلى فلسطين ، والتاجر يرمز إلى اليهودي .

[2] خليل ،إبراهيم: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، الجوهرة للنشروالتوزيع، عمان ،ط1 ، 2003 ، ص79 .

[3] صالح ،فخري: الرواية الأردنية ،( أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول 1992 )، منشورات وزارة الثقافة ، أزمنة ،عمان، ط1 ،1994، ص 40 .

[4] السابق نفسه : ص 54 .

الرسالة بإقامة بنية رمزية أسطورية الطابع ، يتقدم السرد خطوة خطوة ليميط اللثام عن رسالته التي يوجهها إلى قارئه ، ويبدو مشروع أمين شنار الرامز الكاشف المدلّل على رسالته ذات النزعة التوجيهية مشروعاً إيدويلوجياً فكرياً أكثر من أن يكون مشروعاً روائياً ، فالكاتب يتوسل الرواية للتعبير عن رؤيته لتاريخنا المعاصر ، ولكي يدلّنا على مواطن الخلل في بنية واقعنا التي أفسحت المجال لحصول الهزيمة عام 1967 ، ويرشدنا بالتالي إلى ما يظنّه أنجع السبل في تحقيق الانتصار [1].

فالنزعة التوجيهية في الرواية طغت على ما سواها ، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ضعف الدلالة الرمزية ، وثبوت الأشخاص عند مجرد الإيماء الرامز ،خرجنا بنتيجة مفادها إخفاق الرواية في تحقيق حدي الفكر والفن فيها ، وبالتالي يحسن إستبعادها من " النوع الروائي الرمزي " ناهيك عن " النوع الروائي " برمته ، فأمين شنار_ برأيه _ أراد أن يقدم قراءته للتاريخ الذي أفضى إلى هذه الهزيمة ، فاندفع إيدولوجياً تسيره هذه الفكرة على حساب عنصر " الفنية " المغيب في عمله الروائي، بمعنى أنه لم يكن ينوي كتابة " رواية " بقدر ما كان يقصد بثّ وجهة نظره الخاصة حول أسباب الهزيمة .

تشابه البنيتين الروائيتين في كل من : " أولاد حارتنا " و" الكابوس " هو الذي دفع بالتساؤل حول نقاط الاختلاف والتشابه ،والحق أن من يقرأ " الكابوس " لا بد أن يقف على ذلك التناص مع" أولاد حارتنا " لنجيب محفوظ _ على نحو مايرى فخري صالح _ فهي أخذت من " أولاد حارتنا" تصورها الميتافيزيقي للتاريخ وإقامتها معادلات رمزية فكرية للشخصيات إذ تنطلق الروايتان من الرغبة ذاتها في إعادة ذكر ما حدث ، مكنّى عنه برموز محمولة على شخوص روايته وتلتقيان عند الكثير من الرموز : كالبيت الكبير و الشيخ و الحارة ، لكنهما تفترقان عند الغاية على نحو يدعو إلى الدهشة ، فإذا كانت " أولاد حارتنا" وهي تتجه إلى بناء الميتافيزيقيا مبنى ومعنى ، قد التحمت بالواقع ، المعاش ورسمته بلحمه ودمه ، فإن الكابوس وهي تتجه إلى إعادة بناء الواقع بالميتافيزيقيا قد هجرت الواقع وسلبته لحمه ودمه[2].

و هنا يمكن الاختلاف مع الناقد ، فهل استطاع نجيب محفوظ بالفعل أن يحقّق التحاماً حقيقياً بالواقع؟ صحيح أنه قد انطلق من رموز تلتصق بالواقع ، ولكنها ما لبثت عبر تصاعد الحدث أن إنسحبت إلى مجرد الإيحاء المباشر بذاك ، فهو وإن كان قد انطلق من " حارة " مصرية تحمل ملامح أي حارة عادية ومن شخصيات تعيش وتتفاعل مع الأحداث الجارية في " الحارة

---

[1] صالح،فخري : الرواية الأردنية ،( أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول 1992 ) ، ص ص 51 ،40 .

[2] السابق نفسه : ص62 .

" إلا أن الرمز المكشوف الدلالة ، الواضح الإيحاء سرعان ما يعجل بجفاف هذا الواقع ويحوله إلى صور مجردة محملة بحكايات وقصص وشخصيات منزوعة ، حتى بأسمائها انتزاعاً من التاريخ ، وتكتفي أن تكون ناقلاً هيناً للحقائق الثابتة الدلالة غير القابلة للتأويل ، أو التلاعب الروائي الفني ، فتكون مهمة المتلقي عندئذ مقتصرة على عقد تشابهات بين ما يقرأه من رموز وبين مايعرفه من حقائق ، دون أن يكون للعمل الروائي " الفني " أي تأثير سوى أنه حاول إعادة قراءة التاريخ برموز مكشوفة .

ويغدو دور الرمز هنا ، في ظلّ هذا النوع الروائي المتحقق في هذين النموذجين " دوراً محدوداً لم يتجاوز فيه شكل القناع الذي يخفي منْشِئه وراءه أهدافه ومراميه عن سلطة العرف بسبب مما هو محظور في نطاق الدين والفكر والمجتمع ، أي أنه لم يكن خياراً ابداعياً يتناسب ومشاعر الفنان المكثفة الحادة التي ترى في الرمز ضرورة فنية حين يجد المبدع الواقع وقد اتخذ شكلاً استثنائياً لا يحتمل التعبير عنه وفق المنطق التقليدي وعلاقاته الرتيبة التي لا تتفق ورؤية الفنان المنفلتة من أي قيد، فالرمز هنا يغدو وسيلة وحيدة وإطاراً تعبيرياً ملائماً للهزء من هذا الواقع وإدانته ورفضه [1] ".

وسأقف آتياً عند أنواع رمزية روائية أخرى سجلت في النقد العربي وما خات من اختلافات تصنيفية:

**_ أنواع الرّواية الرمزيّة :**

1. **الرواية الرمزية الدلاليّة ، (الرمز المفرد في بناء غير رمزي) ،** وهي الرواية التي توظّف رمزاً جزئياً مفرداً في بناء غير رمزي ، للتعبير عن فكرة أو موقف ، وقد جاءت هذه الرموز في أغلبها سهلة الإدراك للأسباب والظروف التي حكمت البناء ، فاعتمد الرمز بشكل جزئي داخل الرواية غير الرمزية للتعبير عن هذه النواحي وتلك الأفكار سواء عن طريق تحميل هذا الرمز لحدث أو لشخصية ، لينفذ الروائي من خلالهما إلى المعاني والأفكار التي قصدها ؛ أم عن طريق توظيفه رموزاً جزئية ذات دلالة على نواحٍ واقعية تشير إلى عدم تمكنه من معالجتها بوضوح كباقي نواحي الرواية وأفكارها[2].

ويعد هذا النوع هو الأشهر والأكثر تناولاً في الرواية العربية ، من حيث توظيفه لرمز أو لرموز في ظلّ البنية العامة الروائية التي قد تكون واقعية أو رومانسية أو جديدة ، فتوظيف

---

[1] هويدي،صالح : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 1989، ص ص 22 ،31.

[2] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب فلسطيني ، ص 329 .

الرمز لا يستند إلى أصول " الفلسفة الرمزية "، إنما هو ضرورة فنية يلجأ إليها الروائي متى أراد ذلك ، وهذا شائع عند الغالبية العظمى من الروائيين .

فالرموز الجزئية المفردة تأتي غالباً في الروايات ذات البناء غير الرمزي ، لتوضيح فكرة أو موقف ، أو لتجريد شخصية من الشخصيات كي تجعلها تتجاوز الغموض والإبهام وجعلها سهلة الإدراك والتناول[1]، أو من وجهة نظر أخرى قد لا يكون الرمز سهل الإدراك والتناول إنما قد جاء بضغط الرؤية والإبداع على الروائي الذي لم يجد سواه وسيلة للهرب من العلاقات المنطقية التقليدية التي تحكم العمل الفني بشخصياته الدالة المكشوفة ، فيلجأ إلى الرمز للتعبير عما لا يتمكّن من تحقيقه بصورة مباشرة[*] .

وقد تخلّلت الرموز المفردة روايات عدة ، وإذا أردنا أن نضرب مثالاً على هذه الرموز التي استطاعت أن تعبر بنوع من الإيجابية المكثفة عما قصدت إليه ، ما نجده في رواية غسان كنفاني الشهيرة " رجال في الشمس "[*]، التي تتضح جمالياتها في إمكانية قراءتها بالفنية العالية نفسها ، على مستويين : الواقع والرمز ، ولا يشير هذا _ بطبيعة الحال _ إلى أن الرمز هنا مكشوف إلا أنه يحمل في داخله طاقة فنية عالية تمكّنه من أن يكشف ويؤدي دلالة عالية ويكتفي بنفسه ، وأن يومىء ويؤدي _ في الوقت ذاته_ دلالة موازية ، وبناء على هذه الرؤية نزع غير ناقد إلى تصنيف هذه الرواية تصنيفاً يتراوح بين الواقعي والرمزي معاً ، فعلام استند النقاد في رؤيتهم هذه ؟

يرى فاروق وادي أن هذه الرواية ، تظلّ تحمل في داخلها ذلك التمازج الفذّ بين الواقع والرمز معاً ، دون أن يؤثر تغييب أحدهما على الرواية عند قراءتها من جانب واحد ، فهي ترصد واقعاً معاشاً بأحداثه وشخصياته وزمانه وأشيائه ، وتظلّ في الوقت نفسه ، قابلة لمنح دلالات رمزية لتلك الأحداث والشخصيات .وفي ذلك تتجلّى عبقرية الرواية من إمكانية قراءتها من زاوية واحدة ، زاوية الواقعية أو زاوية الرمز ، أو من الزاويتين في اندماجهما

---

[1] أبو مطر،أحمد : الرواية في الأدب فلسطيني ، ص 329 .

[*] وهذا ما نجده في كثير من الأحيان في الروايات السياسية أو ذات الطابع السياسي ، التي غالباً ما تلجأ إلى الرمز لتكثيف فكرة عامة ، وللتعبير عن رؤية سياسية تضيق بالواقع ، على نحو ما نجد في روايات " صنع الله إبراهيم " المثقلة بالرموز الدالة ،و التي جاءت في سياقها معبرة عن ضغط الفكرة السياسية التي ينوء بحملها البناء الروائي المكشوف ، كالرمز الشهير الذي حملته " زجاجة الكوكا كولا " في روايته " اللجنة .

[*] وهي إحدى أشهر روايات غسان كنفاني والتي كتبها متعمداً الرمز فيها كما أشار إلى ذلك ، ويقوم البناء الروائي فيها على الشخصيات الثلاث ( أبو قيس وأسعد ومروان ) والذين يقررون لأسباب مختلفة تلتقي عند تحسين الوضع الاقتصادي بالسفر إلى الكويت للعمل فيها ، بوساطة " أبو الخيزران " الذي يلعب دور الوسيط في الرواية ، وتتوالى الأحداث في الرواية وتتصاعد إلى أن تصل الشخصيات برفقة أبو الخيزران إلى الحدود العراقية الكويتية ، ولدواعي تهريبهم ، يختبأون داخل صهريج ، ليتمكنوا من اجتياز الحدود إلا أن الأحداث تجري عكس ما كانوا يأملون ، ويظل السؤال الذي انتهت به الرواية معلّقاً والذي جاء على لسان أبو الخيزران " لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ " .

وتشابكهما معاً [1]، واحتمال القراءة الأولى أي الواقعية هو الذي دفع بإحسان عباس إلى القول بواقعيتها في قراءة أولى للرواية ، فما كان من غسان إلا أن رد عليه إن " كنتُ قد عجزت عن نقل هذه الناحية _أي الرمزية_ فإني أعد مخفقاً "[2].

مما دفع بالناقد أن يعيد قراءتها من جديد قراءة ترى فيها تمازج الرؤيتين معاً ، فالرواية كما يذهب إبراهيم خليل ، رمزية مجازية بمعنى من المعاني ، على الرغم من أن القارىء يستطيع أن يستوعبها دون أن يتمثّل البعد الرمزي [3] فيها ، فاحتمال القراءتين هو الذي يعطي للرواية بعداً جمالياً إضافياً .

فمحاولة غسان الروائية كانت تبرز فيها المزاوجة بين بناءين ظاهري وباطني ، فواقعية التصوير للشخصيات فيها، وطبيعة الحوار، والدقة في التفصيلات، كل ذلك يجعل من أشخاصها أناساً نعرفهم حق المعرفة _ على ما يرى إحسان عباس _ وينقل إلينا أحداثاً صغيرة نألفها أو نكاد نلمسها من شدة واقعيتها ، ويضعنا بعد صفحات قليلة من البداية في ترقّب متوجس يحس إحساساً كأنه يقيني بأن ما وقع لا بد أن يقع هو أو سبب له ، وبالجملة فإنها تشدنا إلى واقعيتها الدقيقة شداً مأساوياً متوتراً ، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك! [4].

ويرى غالي شكري أن الذي يمنح هذه الرواية الطّابع الواقعي ، هو أن الشخصيات فيها تؤدي دوراً مزدوج الدلالة وتنجح في تمثيله ، فهي شخصيات واقعية رسم لها غسان أبعاداً نفسية، وزودها بماضٍ ثقيل ، وعبء اجتماعي واقتصادي راهن دفع بها لأن تترك وطنها للبحث عن ملاذ آخر للرزق، فهي تتفاعل داخل البنية الروائية وتتطور وتتكشّف أبعادها النفسية وتتحاور وتتأمل وتراجع نفسها ، أما على المستوى الرمزي ، فتشكّل الشخصيات الثلاث بأعمارها المتباينة رمزاً للأجيال العربية المأزومة بواقعها ، بينما تؤدي شخصية " أبو الخيزران " دور الشّخصية الأكثر تأثيراً فهو يرمز إلى القيادة العاجزة التي قادت الأجيال إلى

---

[1] وادي ،طه : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1981 ،ص48 .

[2] عباس ،إحسان: المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني ، الآثار الكاملة ، مج1، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ،ط3، 1986 ،ص14 .

وقد جاء كلام غسان في رده على إشارة إحسان عباس حين قال :" إن كنت أردتها ذات بعد رمزي فما أظنها استطاعت أن تحقق ذلك "/ السابق نفسه ، ص15 .

[3] خليل،إبراهيم : في القصة والرواية الفلسطينية : دار ابن رشد، عمان،ط1 ، 1984 ،ص 108 .

إلا أن الإخفاق في قراءة البعد الرمزي في هذه الرواية _ كما حدث مع إحسان عباس _ فهو أمر فرضته القراءة السريعة للرواية ، لا ضعفها ، كما يشير إبراهيم خليل / السابق نفسه : ص 108 .

[4] عباس،إحسان : المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني " الآثار الكاملة " ،ص16 .

التهكلة* ، وقد تتسع دائرة الرمز[1] لتمثّل الشمس دور النور والظلام من حيث هي الجلاد الذي أدماهم وقادهم إلى نحبهم ، والمهربون رمز للقيادات العربية أو الإستغلال ... .

فإقامة الرواية على مبنيين : ظاهري وداخلي يمنحها عمقاً خاصاً ويجعلها مليئة بالإيحاءات ، قابلة للفروض والاحتمالات ، وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير فيها تحتفظ الرواية بالديمومة ، وتتجدد فيها الدلالات رغم تغير الظروف ، فإذا شاءت القصة التي تشبثت بالواقعية المطلقة أو " شبه المطلقة " أن تعوض عن قوة الرمز ، كان لابد لها أن تحتفل " بزخم " فني عجيب[2].

وعليه قد اتّفق النقاد على منح هذه الرواية تصنيفاً يتراوح ما بين الواقعي والرمزي ، وأشادوا بدلالات الرموز التي ، وإن جاءت في أحد وجوهها مكشوفة، إلاّ أن هذا الكشف لم يخلّ بالبناء الروائي بل أفاده وأضاف عليه قراءة واقعية تغنيه .

في سياق البحث الذي يغالي في النزعة الرمزية يكون الهاجس الوحيد هو إيجاد معادل واقعي للرمز ، أو البحث عن معادل للأحداث والشخصيات الواقعية في الرواية ، فتصبح كل الشخصيات والتفاصيل رموزاً لا تكتفي بنقل الواقع أو تقديم إيحاءات رمزية عنه وإنما تغرق في إيجاد المعادل الموضوعي الذي يتطابق هندسياً معه[3]، أما في إطار رواية " رجال في الشمس " وهنا يكمن الفرق بينها وبين الروايتين السابقتين ؛ يفصح الرمز عن دلالته ولكن ليس بإشارة مباشرة فجة ،بل باحتماله الرؤيتين الواقعية والرمزية مما يزيده غنى وتوهجاً ، ويدفع بالمتلقي إلى قراءة العمل بوجهتيه دون أن يقلّل هذا من ابداعيته وحظّه من الأصالة والابتكار.

2.**الرواية الرمزية الأسطورية** ، وهي الرواية التي تفيد من التراث الأسطوري لتوظيفه في الحديث عن أفكار وموضوعات أخلاقية وحضارية تشغل الإنسانية ، وتتحكم فكرة الكاتب الرمزية في توجيه الأحداث فيستغلّ ما تتيح له الأسطورة من حرية في الحركة ، ليصنع

---

* وقد اختلف في تحديد هذا الرمز ففيما أشار إحسان عباس أنه يدل على " القيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية، رأى فيه فضل النقيب أنه رمز " للقيادات العربية " / عباس،إحسان : المبنى الرمزي ، ص16 ، بينما أحمد أبو مطر رأى فيه رمزا للجيوش العربية " أبو مطر ،أحمد : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 234، 235 ، إلا أن رضوى عاشور انطلقت من رؤية وسطى ترى فيه : " رمزا لقيادة الشعب الفلسطيني وقد تكون الإشارة هنا أيضاً للقيادات العربية والرؤساء العرب" / عاشور ،رضوى: الطريق إلى الخيمة الأخرى ، دار الآداب ، بيروت ، حزيران 1977 ، ص 96 ، 70

[1] وبعضهم من تتسع عنده دائرة الرمز لتشمل تفاصيل أخرى في الرواية ، أو تتسع لتنسحب على الواقع العربي بشكل عام ، مثلما ذهب إلى ذلك غالي شكري حيث قال : ولا شك أننا نستطيع أن نترجم الرواية من المستوى الواقعي لجزئيات حياتنا اليومية إلى المستوى الرمزي ، فنقول إن الإحساس بالغربة الذي كان يختلج في صدور الرجال الثلاثة هو الشعور الإنساني في هذا الكون ، كما أن عربة الموت ليست إلا هذا العالم غير المعقول الذي نعبر داخله في رحلة طويلة شاقة إلى تلك النهاية البشعة ، ويظل التساؤل أبو الخيزران إدانة مستمرة من ضمير الوجود للجنس البشري الذي لم يتجاوز حدود شهواته العنيفة ، فالأمر عندي أن الروائي يصور للشعب العربي في فلسطين على أنه تشرد من أرضه لم يجد صديقاً سوى عربة الموت ، فالكويت لا تمثل له الفردوس الضائع والأمل الموعود ، وإنما هي تمثل له الحد الأدني للحياة التي توفر لأب..." شكري ،غالي : أدب المقاومة ، ص 141 .

[2] عباس ، إحسان :المبنى الرمزي ،ص14 .

[3] وادي،فاروق :ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ،ص 84 .

مايشاء دون مراعاة لمنطق الواقع ،ويتدخّل لحظة يشاء مستغلاً عنصر الأسطورة وما يتصل بها من أقدار وآلهة وخوارق ليحدد مصير الأحداث[1] .

ويضرب إبراهيم السعافين مثالاً على هذا من النوع من الروايات رواية " مارس يحرق معداته *" لعيسى الناعوري، فهي تعد مثالاً لوضوح الرمز وبساطة الفكرة . ولا تنطوي على قدر من الغموض والإبهام ، كما أن أحداثها لا تتسم بالغرابة وإن جاءت في إطار أسطوري[2].

إلا أن هذا النوع " **الرواية الرمزية الأسطورية** " ورد عند "شفيع السيد " باسم :

- **الرواية الأسطورية** ، وعرفها بالتناظر مع " الرواية التاريخية " بقوله : هي الرواية التي يعتمد الكاتب في بنائها على إحدى الأساطير التي تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزءاً من التراث الفكري للشعب ، أو الأمة بأسرها ، وهذا ما يفصل بينها وبين "الرواية التاريخية " التي تنبني على أحداث واقعية ، وقد أفادت هذه الرواية من الطبيعة الخاصة للأسطورة فابتعدت في عمومها عن الواقع المألوف ، وكان رباط الأحداث فيها منوطاً بشخصية البطل أكثر من أي شيء آخر[3].

فالاختلاف بين الناقدين هو في جعل "**الرواية الأسطورية**" ، نوعاً روائياً كبيراً مستقلاً ، أو الانطلاق من تعريف الأسطورة بأنها رمز ، وعليه تعد "الرواية الأسطورية" نوعاً أصغر يندرج تحت النوع الروائي الرمزي .

وهذا الأمر هو الذي دفع بشفيع السيد في تصنيف رواية " أحلام شهرزاد " لطه حسين بالقول بأنها " **رواية أسطورية** " ، بينما صنّفها "درويش الجندي" بأنها "**رواية واقعية رمزية** " ، فالأول منهما رأى بشخصية شهرزاد التي أدارت دقّة السرد في " ألف ليلة وليلة " وحكت أحداثها ، شخصية أسطورية ما إن يجري توظيفها في العمل الروائي حتى تصبغ هذا العمل بهالة " أسطورية " ويؤكد شفيع السيد ذلك بقوله : " إن رواية طه حسين اعتمدت على أسطورة " ألف ليلة وليلة " أو بعبارة أدق على شخصيتيها الأساسيتين"[4] ، فيما انطلق الثاني من أن طه حسين لجأ إلى شخصية "شهرزاد " جاعلاً منها رمزاً ، أو على حد تعبيره وظّفها كـ" غلالة شفافة " ليبثّ من خلالها آراءه السياسية ، فقال : إن طه حسين قد" اتخذ من شهرزاد وأسطورتها وسيلة لبثّ آرائه وأفكاره والادلاء بها من وراء هذا الستار الذي استعاره

---

[1] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، ص 513 .

* وقد اندرجت هذه الرواية عند نزيه أبو نضال تحت نوع " الرواية التاريخية " بالرغم من أن توظيف الأسطورة فيها يجعلها تندرج تحت النوع الأسطوري ، وليس التاريخي الذي يقوم على توظيف أحداث واقعية ..

* ومارس هو رمز لإله الحرب في الميثولوجيا الإغريقية .

[2] السعافين ،إبراهيم: تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، ص 513 .

[3] السيد،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية ، ص35 .

[4] السيد،شفيع : اتجاهات الرواية المصرية :ص35 .

من ألف ليلة وليلة، وسيلة للنقد السياسي ، و رمزيته هنا هي أقرب إلى التصريح منها إلى التّلميح ، إذ الجانب الرمزي فيها (غلالة شفافة) لا تكاد تحجب ما وراءها من الحقائق الموضوعية التي يريد الكاتب أن يجلّيها" [1].

وعليه فإن الرواية الرمزية العربية اختلفت بنية وفكراً عن نظيرتها الغربية ، واكتسبت مع مرور الوقت تعريفاً يقترب بها من الفهم المبسط للرمزية والذي يقوم على توظيف الرمز ، دون أن يحدث هذا التوظيف تأثيراً فلسفياً يستند إلى ما انطلقت منه الفلسفة الرمزية الغربية من رؤى تقترب من المثالية والخيال ، وعليه ارتأى النقاد العرب ومن خلال استقرائهم لجلّ الجهود الروائية الرمزية العربية أن يعرفوا هذا النوع انطلاقاً من خصوصيته الحضارية والفنية ، إلاّ أن اختلاف الأرضية الفكرية التي انطلق منها كل ناقد أفضى إلى الاختلاف التصنيفي ، تارة عند تعريف النوع ، أو عند إطلاق التسميات الاصطلاحية تارة أخرى .

وقد ظهرت أعمال روائية شهيرة صنّفها النّقاد في عداد "الروايات الرمزية " إلا أن قراءة نقدية متأنية لها تذهب إلى غير هذا التصنيف بل وتنفيه أصلاً ، على نحو ما ذهب " جورج الطرابيشي " في قراءة فنية لرواية " أولاد حارتنا " أو ماذهب إليه " فخري صالح " في معالجته لرواية " أمين شنار " ، على حين نزع عدد من النقاد إلى تصنيف رواية " رجال في الشمس " بأنها رواية تراوح ما بين الواقعية والرمزية .

### 2_ **الرواية النفسية :**

عرف هذا النوع سابقاً في النقد العربي باسم : " **الرواية التحليلية** " ودرج النقاد على اطلاق هذا المصطلح على كل رواية تتّجه نحو التعبير : " عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقتها الخاصة ، بحيث يجعلنا الكاتب نعيش داخل النفس أكثر مما نعيش خارجها، وتصبح دراما الرواية وحركتها بالتالي نفسية داخلية أكثر من كونها بين الذات والعالم المحيط بها " [2] .

وغالباً ما اقترنت الرواية التّحليلية بالاتجاه الرومانسي وعدت فرعاً منه ، فذهب طه وادي مثلاً إلى أن الإطار " الرومانسي اتسع ليقدم نوعاً آخر من الرواية وهو " الرواية التحليلية " التي لا تهتّم كثيراً بالعالم الموجود خارج الذات قدر اهتمامها بدواخلها ودوافع سلوكها ، وتتبع المشاعر الإنسانية وتتيح للروائي أن يغوص داخل الذات بحرية كاملة، ويستطيع أن يتوقّف في لحظة ما من حياة الشخصية الروائية ، ويستعرض ما يتصل بها ويسوغ وجودها " [3].

---

[1] الجندي ،درويش : الرمزية في الأدب العربي المعاصر : ص 503 ، 507 ، 510 .
[2] وادي، طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ،ص112 .
[3] السابق نفسه : ص62 .

إلا أن النقاد فيما بعد، اتّجهوا إلى تسمية الأعمال التي تفيد من التحليل النفسي الذي انتشرت مبادئه وراجت على يدي العالمين : فرويد ويونغ في منتصف الخمسينيات ، بـ " **الرواية النفسية** " .

ولاشك في أن العلاقة بين الأدب وعلم النفس لا تحتاج إلى إثبات ، و قد برهنت هذه العلاقة على نفسها بتجل عندما اتجهت مدرسة "التحليل النفسي" التي أنشأها "فرويد" إلى الأعمال الأدبية محللة لها ، بقصد استخلاص السمات الفنية ، فقد كان فرويد يرى بأن التحليل النفسي يجب أن يستسلم أمام العبقرية الفنية ومشكلة الأسلوب الفني ، وذهب إلى أن العديد من ديناميات العمليات السيكولوجية يمكن الكشف عنها من خلال دراسة الأعمال الأدبية العظمى ، وقد اتجه إلى دراسة مسرحيات شكسبير ، و من أهمها " هاملت " وروايات دستوفسكي مثل "الإخوة كارامازوف" ، فقد كان فرويد واعياً تماماً بالقرابة الوثيقة بين التحليل النفسي والأدب [1].

وهذا الاتجاه نحو الأعمال الأدبية لاستخلاص السمات النفسية ؛ هو الذي خلق نوعاً من التلازم بين "التحليل النفسي" وبين الأدب ، ولا سيما " الرواية "، ودفع بالروائيين إلى قراءته والاستفادة من نتائجه ودراساته في إكساب الشخصيات الروائية الكثير من الواقعية،و الاقتراب بها من الحس الإنساني بتفاعلاته الداخلية ، وعوالمه المجهولة ، وهذه القراءات كشفت عن نفسها في الأعمال الروائية العربية التي استفادت من التقنيات الصادرة عن المذهب النفسي ، كتيار الوعي* والمونولوج الداخلي **، والوصف النفسي .

وقد اتجهت الرواية إلى إبراز تجربة الفرد الداخلية ، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل أفسحت المجال أمام الاستبطان ؛ فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذكريات والكوابيس ، وظهرت تقنيات فنية روائية تفيد من مبادىء علم النفس ، أهمها الاتجاه نحو التعبير عن الوعي الداخلي للشخصية الروائية ، والتركيز على ما يجري في ذهن الفرد العاجز عن توصيل تجربته إلى الآخرين كاملة ، وقد كان هذا الاتجاه طريقة للإفلات من الدائرة الضيقة التي حشرت فيها الشخصية داخل العمل الروائي ، لإنه يتيح للفرد الدخول إلى وعي أفراد آخرين، ولو كان هذا الدخول وهمياً ، و برزت تقنيتان ظهرتا ظهوراً مركّزاً في أعمال " جيمس

---

[1] اسماعيل، عزالدين : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، 1963 ، ص17 .

* تيار الوعي : عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن / زيتنوني،لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص66 .

** المونولوج الداخلي: هو الخطاب غير المسموع ،وغير المنطوق ، الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي ، إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق ، فهو في حالة بدائية ، وجمله مباشرة ، قليلة التقيد بقواعد النحو ، كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد/ السابق نفسه ، ص 163 .

جويس " لتقديم الوعي الفردي في السرد[1]: المناجاة الداخلية* ، والأسلوب غير المباشر الحر*.

ومثل هذه التقنيات أفاد منها الروائيون العرب كثيراً ، ووظّفوها ببراعة في أعمالهم وتأثّروا بأعلام الروائيين الذين استخدموها في الغرب من أمثال : جيمس جويس، ووليم فوكنر،وفرجينيا وولف ، وغيرهم ، وبالتالي اتّسع مدلول "الرواية النفسية " ليشمل ما استند إلى مدرسة علم النفس التحليلي التي أنشأها " فرويد " وطورها من بعده تلميذه " يونغ " *من مثل " عقدة أوديب " و " الأحلام والكوابيس " و " اللاشعور " وغيرها ، وكذلك إلى المنجزات العلمية النفسية الأخرى التي درست النفس البشرية على نحو ما رأينا من تطبيقاتها في الأعمال الروائية : كتيار الوعي ، والمونولوج والمناجاة الداخليين .

ولكن النقد النفسي العربي الذي اتّجه إلى دراسة "الرواية النفسية" ، تفرع إلى وجهتين :

- نقد يتّجه إلى دراسة الأعمال الروائية وتحليلها ، والوقوف عند التقنيات " النفسية " المستخدمة فيها ، بغية الاتجاه إلى الخارج ، أي بقصد التعرف على " الروائي" مبدع هذا العمل ، والدوافع التي وجهت سلوكه ، وأثّرت في تركيبته النفسية منذ الطفولة ، وبطبيعة الحال، يستفيد هذا النقد من معطيات (خارج نصية) : كرسائل الكاتب أو اعترافاته أو يومياته الشخصية ، ثم يبني من هذا كله نظرية في شخصيته ؛ صراعه ، حرمانه ، و ينتقل من حياة المؤلف إلى آثاره ومن آثاره إلى حياته ، موضحاً هذه بتلك وتلك بهذه ، ملاحظاً في حياته بعض الأزمات المنعكسة في آثاره [2].

أي أن مثل هذه الدراسات لا تطمح أو يجب ألا تطمح في أن تكون نقداً تقويمياً للأثر الأدبي ، فهي إذ تحلّل الأثر الأدبي على ضوء شخصية الأديب لا تقول لنا هل هذا الأثر جميل أو

---

[1] زيتوني ،لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص66 .

*وفيها يجري خطاب الراوي بضمير المتكلّم ولكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية ،لا الراوي ، وأنها تستخرج أفكارها تدريجياً كما تخطر لها .

*وفيه يجري خطاب الراوي بضمير الغائب وبصيغة الماضي ، ولكن هذا الخطاب يتقيد في مفرداته وأسلوبه بما يلائم الشخصية المروي عنها وتغيب عنه العبارات التي تربط الجمل السردية ، وهذا الأسلوب يعطي للقارىء الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمية من دون أن يتخلّى كلياً عن دوره .

*منهج فرويد في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية في السلوك ، ومعظمها يتألف من رغبات كانت قد ظهرت في الطفولة ولم تسمح لها النظم الاجتماعية بإشباعها ، فكبتت في اللاشعور ، وخيل للشخص ومن يحيطون به أنها قد نسيت تماماً بمعنى الفقدان لكنها في الواقع ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه السلوك في سنوات العمر جميعاً، أي بمعنى آخر البحث عن تحليل السلوك الماضي البعيد حيث الطفولة المبكرة ، لتحديد الأمراض أو العقد النفسية أو لتحليل الشخصية .

_ منهج " يونج " يتعلق بالمبادىء التي يقدمها " علم النفس التحليلي " وهذه المبادىء تتفق مع الآراء الفرويدية في بعض الأمور وتختلف عنها في أمور أخرى ، فهي تتفق بأن اللاشعور هو صنع الإبداع الفني ، لكنها تختلف عنها في الحديث عن اللاشعور الجمعي ، فعلى حين أن معظم اللاشعور مكتسب شخصي ، نراه عند فرويد يتألف من قسمين عند يونج أحدهما هكذا والآخر جمعي انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملاً آثار خبرات الأيلاف ، وهذا القسم الجمعي مصدر الأعمال الفنية العظمية/ سويف، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 86 .

[2] الدرويبي ،سامي : علم النفس والأدب ، دار المعارف ، مصر ، ص 255 .

غير جميل ؟و هل هو عبقري أو هو تافه ؟ وإن يكن في إمكانها أحياناً أن توضح بعض جوانب الأثر ، في أن تكشف عما فيه من عمق كان خافياً قبل ذلك التوضيح ، فيزداد بذلك فهمنا للأثر الأدبي وإدراكنا لجماله [1].

وغني عن القول إن هذا النقد الذي يتّجه إلى العمل الروائي بقصد تحليل منتجه ، هو ذو أهداف غير أدبية ، إذ هو ينطلق من علم النفس وإليه ، وما مروره بالأدب ، إلا لخدمة للنظريات النفسية.

- ونقد يدرس العمل الروائي نفسه من حيث هو بنية فنية قائمة بذاتها ، ويدرس التقنيات النفسية المختلفة ، بقصد تحليل السرد الروائي ، والكشف عما فيه من أساليب من مثل : تيار الوعي ، المونولوج الداخلي ، الحوار ، الأحلام ، العقد النفسية، وغيرها ، أو بقصد تحليل شخصيات العمل نفسه ودوافعها وأمراضها النفسية.

وهذا النقد الذي يعنينا هنا ؛ من حيث كونه يكشف عن أبعاد مصطلح " **الرواية النفسية** " وما تقوم عليه من صيغة توفيقية ، تجمع ببراعة بين تقنيات علم النفس ، وبين الجماليات الروائية.

ونضرب مثالاً على هذا الاتجاه ، بالنقد الذي عالج رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السحاب " لمؤنس الرزاز ، وصنّفها بأنها " رواية نفسية " ، إذ يعتمد فيها الكاتب اعتماداً أساسياً على أسلوب "الرواية النفسية "على نحو ما نراها عند : جيمس جويس و فوكنر و فرجينيا ولف ، مثلما يفيد من تيارات التجريب المختلفة في الرواية العربية والعالمية ، ولقد أدت بنية الرواية القائمة على تيار الوعي والأحلام ،والكوابيس، والهذيان، والهلوسة ، وشطح المتصوفة، ورؤاهم، إلى صعوبة في استقصاء فكرة دقيقة ، أو وجهة نظر واحدة يؤدي إليها حدث ينمو من خلال شخصيات معينة [2].

ففي هذه الرواية ننتقل عبر عناصر سردية مختلفة من خلال معطيات علم النفس خاصة ، وتقنيات السينما وغيرها ، نتعرف إلى الفكرة العامة للرواية؛ وهي تصوير أزمة الإنسان العربي المعاصر في العالم الحديث ، ومؤنس هنا أفاد من التحليل النفسي وفكرة انشطار الذات ، ومن نظرية "يونغ" حول اللاشعور الجمعي [3].

وعليه فإن الناقد ينطلق من معايير فنية نفسية لتصنيف هذه الرواية ، ويبين أسباب نجاح الكاتب في توظيف معطيات علم النفس المختلفة ، في سياق البناء الروائي .

---

[1] الدرويبي،سامي : علم النفس والأدب ، ص255 .

[2] أبو نضال ، نزيه :علامات على طريق الرواية في الأردن ،ص 267 .

[3] السابق نفسه : ص267 .

**_الاختلاف حول تصنيف الرّواية النفسيّة :** الرواية التي عدت أول " رواية نفسية " في الأدب العربي ، والتي حار فيها النقاد ، واختلفوا وتباينوا تبايناً شديداً في تصنيفها ، هي رواية "السراب "* لنجيب محفوظ ، وقد اتّجه النقاد في تصنيفها اتجاهات متباينة :

**1.الاتجاه النفسي البحت** :

وهو الاتجاه الذي جعل من رواية السراب " مدونة نفسية " أغلقها على العقد النفسية المختلفة التي كان يعاني منها بطل الرواية " كامل رؤبة لاظ " ، ولم يحفل بالمواءمة بين الدراسة النفسية والدراسة الفنية ، بل كان هدفه نفسياً لا فنياً ، وكان من أبرز دعاة هذا الاتجاه " عزالدين إسماعيل " في كتابه " التفسير النفسي للأدب " ، وهو لا يخفي هذا التّوجه بل يصرح به " إن أي عمل أدبي كائناً ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية ، وإذا ما ظهر لدينا بين الكتّاب من يركّز اهتمامه في صراحة على تناول المشكلات النفسية في عمله القصصي ، فهو أمر يحتفى به ، وهو اتجاه ملأ الأدب العربي في القرن العشرين بهذا النوع من القصص "[1].

فالعمل الروائي النفسي عنده لا بد أن يستعين بالنّقد والدراسات النفسية ، التي تؤدي هنا دوراً لازماً كاشفاً لا يستغنى عنه ؛ فالرواية " النفسية التي تكتفي بنفسها ولا تحتاج إلى تفسير لا يمكن أن تدخل الميدان الأدبي، ولا يمكن أن ننظر إليها بوصفها عملاً فنياً "[2] وهذا التلازم بين العمل الفني والنّقد النفسي ، يمنح النقد سلطة إضفاء المشروعية الفنية على "الرواية النفسية" ، فإذا لم تخضع هذه الرواية لمعطيات النقد النفسي ؛ تخرج من الأفق الفني ، وإن كانت نفسية التوجه ، هذا من جانب ، ومن آخر فإن النقد هنا يؤدي دوره المعرفي في تجلية الأبعاد النفسية ، التي غالباً ما تحتاج إلى توضيح وتفسير للمتلقي. وعليه فإن " التفسير النفسي _ لرواية السراب _ يزيد من فهمنا لها ويكشف لنا عما وراء ما تعرضه من ظواهر "[3].

---

* وتعد هذه الرواية من علامات الرواية النفسية في الأدب العربي ، وتعد أيضاً ذات وجهة مختلفة في مشروع نجيب محفوظ الروائي، لذلك حيرت نقّادها ، وتقوم هذه الرواية على شخصية واحدة تحتل بؤرة السرد والحدث ، وتقع في مركز الرواية ، وهو " كامل رؤبة لاظ" وهو الابن الوحيد لزوجة مطلقة تركت زوجها العابث اللاهي السكير ، واحتفظت بأبنها الصغير ، فنشأ معها وتعلّق بها وارتبط بها في كل سكناته وحركاته وفي أدق تفاصيل حياته ، مما أومأ بأن علاقته بأمه تنتمي إلى ما عرف في علم النفس بـ ـ "عقدة أوديب " والذي عزز من هذا الفرض أن الابن المدلل ، لم يقو على إقامة علاقة جنسية شرعية مع زوجته " رباب " بسبب علاقته بأمه ، وظلّ متعلقاً بعلاقة شاذة مع بغي قبيحة، الأمر الذي قاد زوجته إلى الموت في ظروف غامضة نتيجة عملية اجهاض فاشلة لعلاقة غير شرعية ربطتها بابن عمها الطبيب ، موت " رباب " قاد " كامل " إلى مراجعة حثيثة مع نفسه ، وقف فيها عند محطات حياته السابقة وكيف أوصلته إلى التسبب _ غير المقصود _ بوفاة زوجته التي أحبها ، فانتابه احساس لا شعوري بأن أمه هي التي قادته إلى هذا ، فكان منه أن حاول التمرد عليها ، فقضت هي متأثرة بثورة ابنها عليها ، وانتهت الرواية ببقاء الابن ضحية لجملة عوامل نفسية بالدرجة الأولى .

[1] اسماعيل،عزالدين : التفسير النفسي للأدب ، ص 25 .

[2] السابق نفسه ، ص 251

[3] السابق ،ص 252 .

وفي سياق تجلية الأبعاد النفسية ؛ يرى عزالدين اسماعيل ، بأن ما ران على النقد الذي تعرض لهذه الرواية من توجهات ترى فيها توظيفاً وتمثيلاً لـ " عقدة أوديب " [*]وجب إزالته ، فنحن "لا نستطيع أن نكتفي بهذا الأساس ( عقدة أوديب) لتفسير القصة ( =الرواية ) كلها ، صحيح أننا نواجه في القصة شخصاً محباً لأمه وكارهاً لأبيه ، لكن القصة(=الرواية) تتضمن مواقف أخرى لا تسعف (عقدة أوديب) وحدها بتفسيرها "[1].

ولا يوحي هذا الكلام بالتخلّص من متعلقات نقدية اقتصرت على اختزال الرواية إلى ميدان تجريب لقراءات نجيب محفوظ النفسية ورغبته في " توظيف عقدة أوديب " فيها ؛ بل إن الناقد سينطلق متوجهاً وجهة نفسية أخرى ، فإذا كانت عقدة أوديب لا تسعف فإن " عقدة أورست " هي الضوء الكاشف ؛ " فالجزء الأكبر من شخصية كامل بطل القصة ( =الرواية ) لا تفسره لنا إلا " عقدة أورست" [*]( قتل الأم ) وتحليل الشخصية على هذا الأساس هو الطريقة التي نراها الآن كافية لأن يكون لهذه القصة( =الرواية ) معنى " [2].

وعليه فإن العقدتين " أوديب " و" أورست " تقفان على طرفي نقيض تماماً ، فالأول قاتل أبيه انتصاراً لأمه ومتعلّقاً بها ، والثاني قاتل لأمه كاره لها ، راغب في التخاص منها ، فكيف يمكن لعمل روائي أن تتسع طاقاته الجمالية ، لتستوعب نقيضين حد التنافر ؛ فبعض النقد انتصر "لأوديب " وبعضه الآخر " لعقدة أورست " ؟

يفسر عز الدين إسماعيل هذا محاولاً تخليص المتلقي من صدمة التحليل السابقة؛ قائلاً : " من هنا يبدو لنا أن أحداث القصة لا تتفق في ظاهرها مع قصة بطلنا " كامل " ؛ فكامل كان يحب أمه ، وقد عاش معها طوال حياتها ، لكن القصتين تنتهيان النهاية نفسها ، فكما أن "أورست" قتل أمه كان كامل هو السبب في قتلها ، وهو يعرف ويقرر أنه كان السبب المباشر في وفاتها ، مع ما ظهر أمامنا من اختلاف في تفصيلات القصتين ، نستطيع أن نقرر في اطمئنان بأن جوهرهما " واحد " [3] .

---

[*] وقد استند فرويد على مسرحية " أوديب ملكاً " لسوفوكل في استخلاص ميزات هذه العقدة ، فهو قد رأى بأن هذه العقد توجد عند الطفل الصغير وتقوم على اشتهاء الأم ، وتعتري الطفل مشاعر متجاذبة وجدانية تجاه الأب الذي هو في الوقت نفسه منافس وموضوع تماهٍ وحب ، أي وجود رغبات جنسية مثلية سلبية تجاه الأب ، ومشاعر متجاذبة وجدانية تجاه الأم /بارو ، رولان دورونو ، موسوعة علم النفس،ترجمة فؤاد شاهين،مج1،منشورات عويدات،بيروت ،لبنان،ص223 .

[1] اسماعيل،عزالدين : التفسير النفسي للأدب ،ص 259 .

[*] وهو يفسر هذه العقدة بقوله : " أورست " هو شخصية أسطورية قديمة جعلها "إسخوليس" بطلاً للمسرحية الثانية من ثلاثية " أجاممنون" المسماة " حاملات القرابين "، وتذهب كيف أن أورست عندما شب اتفق مع أخته " إلكترا " على قتل أمه وعشيقها التي اتخذته بديلاً عن أبيه الذي توجه إلى حرب " طروادة " ويذهب إلى القصر ويقتل عشيق أمه أولاً ومن ثم أمه ثانياً ، وتغفر له الآلهة " أثينا " فعلته هذه وتمنحه " المغفرة " / السابق نفسه :ص259 .

[2] السابق نفسه :ص259 .

[3] السابق : ص 260 .

لقد قتل "أورست" أمه مادياً ، وقتل أوديب أمه معنوياً، هكذا تتوازى الشخصيات الإغريقية والعصرية في الجوهر ، وإن اختلفت في المظهر بحكم الواقع الحضاري ، إنها قضية أم متسلّطة وابن يريد التحرر من سلطانها لقد عرفنا "أوديب" قاتل أبيه وأورست قاتل أمه، ولكننا نواجه شخصاً ، وهو كامل هو _في الوقت نفسه_ " أوديب " و" أورست " معاً ، وهذا مثار العجب تجاه هذا الشخص ،ولعلّ القارىء أدرك أن الشخص قد يكون هذا أو ذاك [1]، ومعنى هذا أن التناقض في شخصية كامل " الأوديبية الأورستية " لم تقض به ضرورة فنية أو ضرورة نفسية ، وإنه ليس إلا تعقيداً في تركيب هذه الشخصية لا مسوغ له [2].

وبعد أن يخاص عز الدين إسماعيل إلى تحليله الذي أفضى به _ بالضرورة _ إلى تناقض شديد يعد من الوجهة النفسية غير مسوغ إطلاقاً ، فإنه يجد مخرجاً لهذا الأمر في إلقاء الّلوم على العمل الفني نفسه ، وقصور الروائي عن إدراك أبعاد " العقدتين " معاً ، فلو كان قد أدرك هذا _بحسبه _ لما وقع في التناقض ، " لذاك أرى أنه لو اقتصر الكاتب على تقديم "كامل "في إطار " أورست " وحده لكان ذاك أكثر اقناعاً لنا بوجوده الحي ، وعندئذ لا يكون كامل مجرد رمز أجوف ،بل رمزاً فياضاً بالدلالة ، ولا يكون شخصية ناجزة تحركها يد الكاتب كيف شاءت ، بل إنساناً حياً يمثّل مأساة إنسانية من الطراز الأول "[3].

وغني عن القول هنا أن كل ما أفضت إليه تحليلات عز الدين إسماعيل من نتائج ، هي مجموع رؤيته الذاتية للعمل الروائي المنطلقة من مبادىء علم النفس والمنغلقة عليه ، دون أن يحتمل العمل الفني مثل هذه التحليلات المجردة ، فعز الدين إسماعيل انطلق من معطيات علم النفس وعاد إليه ، مستعيناً بخبرته النفسية الواسعة؛ ليسقط رؤاه الذاتية المسبقة على العمل الروائي ، دون أن يحتمل العمل نفسه ذلك ، فالنقد كان أشبه بتمرينات نفسية على الرواية ، لإثبات صحة هذه " العقدة " أو تلك ، فالهدف النقدي هنا كان نفسياً ، لا فنياً ، وقاد بالنتيجة إلى محاكمة الكاتب وفقاً لمعطيات علم النفس التي لا تسمح بالجمع بين " العقدتين " ، وهو ما أفضى إليه تحليل الناقد النفسي.

والسؤال الآن هنا هل كان نجيب محفوظ ، وهو يجرب المعطيات النفسية ، على علم "بعقدة أورست " وهل كان يقصد الجمع بين ما لا يجمع أي بين " عقديتن " متناقضتين أشد التناقض في شخصية واحدة؟ أم أن توجهات النقد النفسي التحليلية هي التي حملت العمل برمته ما لا يطيقه المنطق ، فكيف تطيقه شخصية روائية ؟

---

[1] اسماعيل،عزالدين : التفسير النفسي للأدب : ص 263، 268 .

[2] السابق نفسه : ص 269 .

[3] السابق : ص 271 .

جواباً على ما سبق نستطيع القول بأن الناقد انطلق من معايير خارجية لا تمت إلى العمل الروائي بصلة ، وإنّما تجرب تطبيق معطيات علم النفس على شخصيات الرواية ، دون أن تنظر إلى " فنية " العمل وتفاعلاته الداخلية ، واللافت أن الناقد لم يكتفِ بتحليله النفسي ، بل قوم شخصية العمل الرئيسية " كامل رؤبة لاظ " بناء على مجموعة من المبادىء النفسية، دون أن يكون مرجعه في هذا النص الروائي ، بل نظريات علم النفس .

**2_ الاتجاه الأدبي النفسي :**

وهذا الاتجاه ينطلق من نقد يرى في العمل " رواية نفسية " إلا أنّه يوائم خلافاً للسابق بين معطيات علم النفس والنقد الفني الجمالي ؛ بحيث يكشف التّصنيف عن السياقات النفسية في ضوء التوظيف الفني الروائي.

فيوسف الشاروني مثلاً ينطلق من الجزم بأن " رواية " السراب " أول رواية في الأدب العربي تقوم على أساس سيكولوجي ، أو هي بمعنى من المعاني تقيم أمامنا بناء سيكولوجياً متماسكاً "[1].

إلا أنّه من حيث أراد أن يعطي لهذا التوظيف النفسي أبعاداً اجتماعية ، استخدم تعميمات تبدو غير مسوغة " هذه الرواية معبرة عن مدى وعي مجتمعنا بالأمراض النفسية، والإنحرافات الجنسية فاقترب بذلك محفوظ من روح العصر ، ولا سيما ما يعانية أبناء الطبقى الوسطى من مشاكل وانحرافات "[2] .

وجلي أن تعميم المرض النفسي ، والانحرافات الشاذّة على الطبقة الوسطى ، تعميم مخلّ ، قصد به الناقد إضفاء الصبغة الفنية على هذا التوظيف " المفاجىء " الذي انتهجه محفوظ في خضم توجهه الاجتماعي الواقعي ؛ ليجعل من هذه الرواية متممة لجملة أعماله الواقعية السابقة ، في توجهه للطبقى الوسطى، واهتمامه بتعرية أمراضها النفسية متخذّاً من " كامل " نموذجاً لها ، ويؤكّد هذا تحليله التالي :" لا شك في أن قصة(=رواية) نجيب محفوظ تنضم إلى هذا التراث الأخير، مرجعاً له قيمته في الدلالة على ما يعانية الكثيرون من انحرافات، وعقد، وأمراض"[3] .

وبهذه المسوغات ، في تعميم المرض النفسي على طبقة بكاملها ، أراد يوسف الشاروني ، أن يقنع المتلقي بأن محفوظاً لا زال في الدائرة الاجتماعية الواقعية ، وإن أقام روايته على شخصية واحدة ، إلا أنها لا تزال تدور في الفلك الاجتماعي من حيث هي مثال على طبقة

---

[1] الشاروني،يوسف : الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 ، ص 24 .

[2]السابق نفسه : ص24 .

[3] السابق :ص 32 .

بأكملها ، وهذا المسوغ لا تطيقه المعطيات الفنية الداخلية للعمل الروائي ، فضلاً عن المنطق النفسي ، فمن حيث الرواية لم يصرح محفوظ ولو يومىء يومىء بأن " كاملاً " هو نموذج أو نتاج طبقة بعينها ، وإن كان كذلك ، فإن المنطق النفسي لا يقول بشيوع عقدة " أوديب " وما يتبعها من انحرافات سلوكية ونفسية ، وما تتطّلبه هي من ظروف خاصة ، بين أبناء طبقة كاملة بعينها ، فـ " عقدة أوديب " من حيث هي تتشكّل في أفق نفسي دقيق جداً ، لا يمكن ،ولا بأي حال من الأحوال، تعميمها .

ويبرز أيضاً في هذا الاتجاه محمود أمين العالم الذي أقر بأن رواية السراب " تكاد تكون وثيقة نفسية حية لتجربة (عقدة أوديب) ؛ فكامل رؤبة لاظ يعيش مع أمه ولا يكاد يفارقها" [1] و هو يرى أن "السراب "تعد " استمراراً وامتداداً طبيعياً لكل تلك المرحلة السابقة _ ويعني بها المرحلة الاجتماعية_ وهي بعد من أبعادها سواء في فكرتها أو بنائها الفني "[2] ولكي يعطي مسوغاً مقبولاً لجعلها امتداداً على الرغم من نشازها الواضح يذهب إلى أن هذه الرواية تكاد تكون "وجهاً آخر لتجربة "زقاق المدق" ؛ فهي تقدم نموذجاً مناقضاً معكوساً "لحميدة"* بطلة "زقاق المدق" ، ففي مقابل طموحها وفقرها وتمردها نجد "كامل رؤبة لاظ" بطل "السراب" في تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه ، وإذا كانت رواية "زقاق المدق" تعد خروجاً من الزقاق المحدود إلى العالم الواسع الرهيب، فإن السراب انسحاب من العالم الواسع ، لا إلى شارع ،أو زقاق ،وإنّما إلى داخل النفس، إلى باطنها الخبيء الجبان" [3].

فمحمود أمين العالم يخلع عن روايات محفوظ من حيث أراد أن يقدم تفسيره لنشوز " السراب " (الغريب) استقلالها الفني والموضوعي ، ويجعل كلاً منها ، متممة للأخرى، سواء في ذلك إن كانت نقيضة لها أم صورة عنها ، وإن شذّت إحداها عن هذا المد الطبيعي ، فلا بد من حشرها قسراً ، وتأويلها بحيث تعود إلى بيت الطاعة الطّوعي ، وهو بذلك أفقد هذه الأعمال جمالياتها التي تكتسبها بالضرورة من وحدتها البنائية المستقلّة والمكتفية بنفسها ، وغير المحتاجة لعوامل خارج عنها، حتى ولو كانت أعمال محفوظ نفسها ، لتفسرها ، فالرواية هي عالم وإن كان مفتوحاً على كل الممكنات ، إلا أنه في النهاية يكتسب طاقته وتجدده وجماله من وحدته الذاتية وتفاعلاته الداخلية .

---

[1] أمين العالم، محمود :تأملات في عالم نجيب محفوظ ،ص 32.

[2] السابق نفسه : ص33 .

*تعد حميدة بطلة رواية " زقاق المدق " نموذجاً للفتاة المتردمة الثائرة التي قادتها ثورة إلى محاولة التخاص من كل متعلقات طبقتها الفقيرة البائسة والخروج من الظروف الصعبة التي كانت تعيشها باحترافها البغاء وسيلة لتحقيق طموحها .

[3] أمين العالم، محمود :تأملات في عالم نجيب محفوظ ، ص 32 .

يتّضح تبعاً لذلك أن الناقدين صنفا رواية السراب " رواية نفسية " وهما ، وإن انطلقا من معطيات فنية داخلية ، إلا أن انشغالهما بتأويل " شذوذ " هذا العمل" النفسي " في ظلّ مرحلة "واقعية" ، أوقعهما في اضطراب حاولا فيه أن يضفيا سمات اجتماعية على الرواية، بغية ارجاعها إلى التسلسل ( الطبيعي ) لروايات نجيب محفوظ التي تبدو وكأنها مترابطة متماسكة كل واحدة منها تفضي إلى الأخرى ؛ مما أدى إلى تصنيف مضطرب غير مقنع فيما يبدو للقارىء .

ولئن أراد محمود أمين العالم البرهنة على استمرار التطور الطبيعي لنهج محفوظ الروائي، وأن رواية نفسية كـ " السراب " لم تؤثّر على هذا التواصل ، فإن "نبيل راغب" يقف على النقيض ؛ فهو يفْرد لهذه الرواية مرحلة مستقلّة بها أسماها " المرحلة النفسية المبتورة" ، في إشارة منه إلى انفصال هذه الرواية الفني والمضموني عن روايات محفوظ السابقة .

فهي في رأييه "الرواية الوحيدة التي كتبها محفوظ بضمير المتكلم على لسان بطلها "كامل رؤبة لاظ" ، ولذلك فهي أول رواية يخرج بها عن نطاق "الرواية الاجتماعية" إلى ميدان "الرواية السيكولوجية "[1].

ثم يبدو خطّ الرواية النفسية واضحاً ، في تتبع الكاتب لنهج فرويد ؛ فالرواية كلها رحلة في وجدان البطل، وكل ما تبقّى من لمسات ولمحات ومواقف وشخصيات وسرد، ما هو إلا عوامل مساعدة في تشكيل البناء العام الذي يقف على قمته البطل الذي يعاني من وطأة ( عقدة أوديب ) ، ولذلك كان اعتماد الشكل الفني على التحليل النفسي واضحاً لدرجة أن انفعالات البطل وهواجسه هي التي رسمت الخطوط الأساسية للشكل الروائي "[2].

فـ" السراب في زعمه أول "رواية نفسية" بالمفهوم الفني لها في الأدب العربي، وكانت أيضاً آخر رواية نفسية لدى نجيب محفوظ، وبما أن السراب تقف على قمة المرحلة الواقعية التي بدأت بالقاهرة الجديدة ، وانتهت بالثلاثية الشهيرة ؛ فإنها تعد ظاهرة فريدة من نوعها، ربما نرجعها إلى تأثّر محفوظ في تلك الفترة بأعمال فرويد وغيره من علماء النفس ، تأثراً هداه إلى المنهج التحليلي في علم النفس "[3].

---

[1] راغب، نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ،ص 201.

[2] السابق نفسه : ص 202، 209 .

[3] راغب، نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، ص 216 .
وفي السياق نفسه يرى إدوار الخراط أن " رواية السراب لوحة شاملة للنفس التي تتخذ موضوعها ، محيطة أشمل الإحاطة بالموقف " الأوديبي " في ظروفه جميعاً ، فهي ترتفع بذلك من فرط تمامها وقيمتها إلى مرتبة الأسطورة ، وهي لايمكن أن تكون مجرد حكاية " واقعية " أصداء أسطورة " أوديب " تحاصرنا مهما بلغ من فن الكاتب في تنويع ملابسات الموضوع والإيهام بواقعيته ، هي أسطورة تتجاوز النطاق الفرويدي وتتعدى بلا شك مجرد سرد لحالة فردية شاذة ، وإنما تتقصى الإيماءة والبذرة الخام في نفس الإنسان كل إنسان ، حتى تصل بها إلى مواجهة إلى مواجهة الإنسان والقدر ، بل إلى التطهير الكامل بتجرع الكارثة الكاملة " الخراط ،إدوار: الحساسية الجديدة ، ص 49 .

وعليه يكون الناقد هنا قد قرأ هذه الرواية وصنّفها هذا التّصنيف انطلاقاً من معايير خارجية "نفسية" ، وأخرى داخلية "فنية" .

### 3_ الاتجاه الواقعي :

والغريب أن ناقداً آخروهو عبد المحسن طه بدر رفض جلّ الفرضيات التي اتجهت إلى تصنيف " السراب" في الرواية النفسية انطلاقاً من بنيته التي تقوم على شخصية واحدة ، وبالتالي انتفاء سمة " الاجتماعية " عنه ، مؤكّداً أن "الكثير من الروايات الواقعية الجيدة يمكن أن تدور حول شخصية واحدة ، والكاتب الجيد في تحليله للشخصية الواحدة يمكن أن يلمس وبعمق كثيراً من المشكلات ، وكلّ شخصية إنسانية مهما بلغت عزلتها لا تنشأ مشاكلها إلا من واقع معين، ومن خلال علاقته ببشر آخرين ، وحتى العزلة الصارمة التي يفرضها البشر على أنفسهم، تعبر عن موقف من البشر الآخرين، ورفض لهم، وهي مليئة مع ذلك بتدخّل الآخرين ، والحوار معهم، والاحتجاج عليهم" [1].

وهذا الرأي ابتداء يوحي بأننا أمام قراءة " للسراب " ليست نفسية وإنما قراءة تتم من منطلق واقعي ، وتحاول أن تمر بكل النقاط في الرواية ، وإن صغرت ، لتبرهن على ما ذهبت إليه ، حتى وإن كانت تشي بغير ذلك ، فبداية هو لا ينكر توظيف " أوديب " في الرواية إلا أنه يأخذ على النقاد" انشغالهم بمطابقة الرواية مع ( عقدة أوديب) أكثر من انشغالهم بالرواية نفسها "[2] وبناء على هذا يحاول التوجه إلى العمق الروائي ، متجرداً من وطأة التحليل النفسي ؛ فيلتقط أولاً " الزمن الروائي" _ما أمكنه ذلك _ من بين ثنايا العمل ، لأن هذا الزمن ، يعزز الارتباط الواقعي ، وينقل الرواية من " شخصية مغلقة " إلى شخصية ترتبط بواقعها وبزمانها .

فيحاول لملمة شتات الإشارات الزمنية والتاريخية المتناثرة في الرواية ؛ ليقرب الزمن، ومن ثم يقرر بأن " المؤلف يحدد زمناً للرواية _ تقريباً _ من عام 1934 _ 1942 ويرى بأن هذه الإشارات لا تكشف عن الزمن الروائي فحسب ؛ بل تكشف أيضاً عن كون المؤلف لم يتوقف قطّ عن الإحساس بالواقع في أي رواية من الروايات التي كتبها"[3].

وقوله هذا رد على من يزعم أن : " الإحساس بالزمن الماضي الدقيق مفقود تماماً في هذه الرواية ، فقد نعرف العام الذي تتحرك فيه الأحداث، وقد يظهر شهر كشهر عودة المدارس

---

[1] بدر، عبد المحسن طه :نجيب محفوظ الرؤية والأداة،ص 367.

[2] السابق نفسه :ص 368.
و في هذا يقول عبد المحسن طه بدر : " ترجع عنايتنا في تحديد زمن للرواية تقريبي إلى رغبتنا في الإشارة إلى أن شخصية كامل عومات وكأنها تعيش بعيداً عن المجتمع وفي فراغ وهذا أدى بدوره إلى النظر إلى الرواية وكأنها بلا دلالة وكأن المؤلف أراد أن يحال تحليلاًلشخصية إنسانية شاذة ويتوقف عند هذا الحد/ السابق نفسه ، ص 371، 372 .

[3] بدر، عبد المحسن طه :نجيب محفوظ الرؤية والأداة، ص370

، ولكن الزمن مفقود في الرواية اللهم إلا الإحساس بالماضي كتجربة وجدانية عامة ، ولكن التحديد الزمني الدقيق نفتقده في هذه الرواية ، وهذا أمر طبيعي نابع من طبيعتها النفسية الاستبطانية ، كما نفتقد في الرواية الإحساس بالإطار الاجتماعي أو السياسي الذي نجده في كل الروايات الأخرى"[1].

أي أن الناقدين يجهدان في التقاط ما يريدانه من داخل العمل الروائي ، ليثبت كلّ منهما صحة ما يذهب إليه ، وهذا يشير إلى أن اختلاف زوايا النقد ، اختلافاً يفضي إلى تباين رؤية العمل التصنيفية ، ويبقى للعمل نفسه ممكنات تفصح عن ذاتها ، فالزمن الروائي غير ذي قيمة في العمل ولا يعدو أن يكون بضع إشارات متفرقة هنا وهناك ، وقد حاول عبد المحسن طه بدر لملمة شتاتها ليخلق منها تسلسلاً زمنياً متتابعاً، فيحسن بالتالي ربط الشخصية المستهدفة بالواقع ، ومنه البرهنة على " واقعية " العمل برمته ، إلا أن محمود أمين العالم يرى في الرواية عملاً نفسياً، و في الزمن الروائي أشتاتاً غير قابلة للتواصل ، بسبب طبيعة الرواية المعتمدة على شخصية واحدة ، وبالتالي لا ينطبق إلاّ التصنيف " النفسي " عليها . ويمضي عبد المحسن طه بدر في محاولته البرهنة على صحة " واقعية " العمل ، بأن اسم البطل الروائي " كامل رؤبة لاظ " هو اسم تركي _ أي يحمل دلالة اجتماعية _ وبالتالي فإن تحللّه وانفساخه النفسي هو بالضرورة إشارة إلى تحلّل طبقة كاملة _ أي الارستقراطية _ وانفساخها [2].

وعليه فإن " السراب " لا يجوز تقديمها من حيث هي تحليل لشخصية على ضوء (عقدة أوديب) في علم النفس الفرويدي فحسب ، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وإنحلالها"[3].

وبناء على ماسبق ، تصنّف هذه الرواية " واقعية " حسب وجهة نظر عبد المحسن طه بدر ، الذي حاول أن يثبت صحة تصنيفه هذا من داخل الرواية ، إلا أنه لم يحفل بالبناء الروائي المقام على شخصية واحدة ، وتفاعلاتها النفسية ، واضطرابها ، وأزماتها ، وطريقة توظيفها الفني ، بل أدار نقده وجهة أخرى ، تحاول التقاط ما دقّ من نقاط زمنية ، وما تناثر من إشارات اجتماعية ؛ ليسوغ تصنيفه " الواقعي " ، وهذا عائد بطبيعة الحال ، وكما أشرنا سابقاً ، إلى ما أحدثته هذه الرواية من إرباك للناقد والمتلقي معاً بظهورها المفاجىء في ظلّ مرحلة واقعية .

---

[1] العالم ، محمود أمين :تأملات في عالم نجيب محفوظ الروائي،ص 34 .

[2] بدر، عبد المحسن طه: نجيب محفوظ ، ص 367 .

[3] السابق نفسه :ص 368 .

وقال بهذا أيضاً " طه وادي " الذي أطلق على هذه الرواية تصنيف " **واقعية تحليلية** " فهو يرى بأنها تنطلق من التعبير عن خواطر النفس ، وتصور إنساناً مسلوب الإرادة " كامل " ، إلا أنه _أي نجيب محفوظ_ حاول الإشارة إلى واقعيتها " على الرغم من إيغال هذه الرواية في الجانب النفسي إلا أنها تعي حركة المجتمع فالبطلة " رباب " مدرسة ، وفي هذا إيماءة إلى تطور المرأة في المجتمع ، والطبيب أمين عشيق رباب يصرح بعداوته للإنجليز المستعمرين رغم إعجابه بهم كشعب ..... "[1] .

وغني عن القول بأن هذه الشخصيات كانت بمثابة ظلال باهتة جداً أمام سيطرة البطل " كامل " على مفاتيح السرد ، حتى وإن كانت هذه الشخصيات تتكلّم فإن " كامل " البطل والراوي ، في الوقت نفسه ، كان هو الموجه لها ، فهذه الإشارات لا تعدو أن تكون لقطات مقتضبة جداً في مسيرة الرواية الذاتية التي تُسرد بلسان البطل الراوي ، الذي كان في بؤرة السرد . وما رؤية طه وادي في التقاط مثل هذه الإشارات إلا رغبة منه في التدليل على الشقّ الأول من تصنيفه لها من أنها " واقعية" ، اي أنه ينطلق من الوجهة ذاتها التي افترضها عبد المحسن طه بدر .

يمكن القول بالنظر إلى الجهود النقدية السابقة التي تناولت " السراب " من أن صدمة التوظيف النفسي في العمل الروائي ولا سيما استحضار ( عقدة أوديب ) في ظلّ مرحلة اجتماعية وفنية تتجه إلى المجتمع بكليته ، وتنظر إلى معاناته الجمعية ، ومشاكله وهمومه ، هي التي حيرت النقاد ، وجعلتهم يتأولون العمل على غير وجهته الحقيقية من أجل الاثبات لأنفسهم أولاً وللمتلقين ثانياً ، بأن التزام محفوظ الروائي هو نهج يسير عليه في مجموع أعماله ، ولا يمكن أن تشذّ رواية عن هذا ، وعلى الرغم من اعتراف بعضهم بأن " السراب " رواية نفسية، إلا أن القناعة النقدية التي ترى فيها تواصلاً لنهج محفوظ الروائي الواقعي ، ظلت تطلّ برأسها حتى من بين ثنايا هذا النقد .

وغني عن القول بأن الكتابة الروائية هي خيار إبداعي ، بالمقام الأول ، وإذا كان محفوظ قد حير نقّاده في هذا العمل ، فإنّه روائي يتبع حسه الجمالي الذي دفعه إلى التّوجه: الرمزي والذهني والفلسفي ، في رواياته التالية ، ولم يجد حرجاً في التحرر من أسر النقد الذي حاول أن يغلق تجربته الإبداعية على " الواقعية " بأنواعها كلها .

وثمة تصنيفات متعددة للرواية النفسية وفقاً للعنصر السائد فيها ، وفيما يأتي التّصنيف الأبرز المتداول في النقد العربي :

---

[1] وادي،طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، ص ص 112، 114 .

» **رواية تيار الوعي** : تيار الوعي هو أحد التقنيات الفنية المستخدمة في الروايات على اختلاف توجهاتها ، وثمة روايات ظهرت استناداً إلى هذه التقنية مكتفية بها دون غيرها بحيث ابتدع الكاتب منها نوعاً مميزاً قائماً بذاته له شروطه ومحدداته وهو رواية تيار الوعي .

وأول من استخدم مصطلح " تيار الوعي " هو " وليم جيمس" في علم النفس ، وعرفه بأنه: جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء ، أي الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن ، وهويجري داخل منطقة الوعي ، لأن اللاوعي، وإن كان قائماً في داخلنا ؛فإننا لا ندركه ولا نستطيع التعبير عنه ، إنما ندرك ما يرد منه إلى وعينا : كأجزاء الأحلام ،وزلاّت القلم واللسان ، وقد اعتمد النقاد هذا المفهوم من بعده ؛ لوصف نمط من السرد الحديث يقوم على هذا الشكل الانسيابي [1].

إلاّ أن هذه التقنية سرعان ما انفردت لتشكّل نوعاً روائياً يستند إلى المفهوم السابق ، ويتطلّب شروطاً أُخر ، والخلط بين التقنية الفنية والنوع الأدبي أدى إلى ضبابية هذا المصطلح ، بحيث أصبح غير دقيق ، وغير محدد ، والاتجاه السائد اليوم هو : أن تيار الوعي ليس اسماً لتقنية ما ، بل اسماً لنوع أدبي ، وإذا شئنا الدقة أكثر فهو أحد فروع النوع الأدبي ، أما التقنيات الأخرى القريبة من "تيار الوعي " كـ: المونولوج الداخلي ، فهي إحدى التقنيات التي تستعملها " رواية تيار الوعي" [2].

ولقد جعل الناقد محمد عزام من رواية تيار الوعي ، نوعاً فرعياً يندرج تحت " رواية الحداثة " ، وذهب إلى أن هذا النوع جاء افرازاً لثورة التجديد الأولى في حياة " الرواية التقليدية " التي بدأت في نهاية القرن التاسع عشر ، واستمرت حتى النصف الأول من القرن العشرين ، حين تم اكتشاف " اللاوعي " فانتقل محور الرواية من " الخارج " إلى الداخل "[3] .

وإذا كان محمود غنايم قد أقام تمييزاً بقصد التعريف بين تقنيتين من تقنيات الرواية النفسية : " المونولوج الداخلي " و " تيار الوعي " ، فإن محمد عزام أقام تمييزاً آخر بين " الرواية النفسية" و " رواية تيار الوعي " ، ورأى أن هذه الأخيرة تختلف عن "الرواية النفسية " في إنها تجاهلت تماماً العالم الخارجي ، واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي كل شيء ، وهي معزولة عن العالم الخارجي"[4].

---

[1] زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية :ص66 ، 163 .

[2] غنايم ، محمود : تيار الوعي في الرواية العربية ،ص ص 13 ،14 .

[3] عزام،محمد : رواية الحداثة ،المعرفة ، س36،ع410،تشرين الثاني،نوفمبر،1997 ، ص 124 .

[4] السابق نفسه : ص 124 .

في حين عرفها محمود غنايم : "رواية تيار الوعي نوع أدبي يوظّف تقنيات عديدة لتصوير الحياة الداخلية، وهذا التصوير يحاول محاكاة الحركة الداخلية للوعي ، وفي هذه المحاكاة تنكشف درامية النفس التي لا تتوقف، والحركة الموارة التي تصطرع فيها "[1].

رواية التيار تتجرد من الزوائد الاجتماعية والتاريخية المفرطة ؛ فهي لا تتخلّص من التشبث بالأحداث الكبيرة ، والأبعاد البارزة التي تشكّل المجتمع من مثل : ثورة، وحرب ، ووصف ،و مدن ، وقرى ، لكنّها تقدمها بشكل غير مباشر ، ولا تُعنى بتقديم أشكال المجتمع وتحركاته الآلية التي رأتها "الرواية التقليدية" كمراجع تسمح للإنسان بالتعرف على العالم وعلى نفسه ، بل تنشغل بالأشياء " الصغيرة " والظواهر " الهامشية " التي تغوص عميقاً في ذاتية الإنسان[2] .

ولعل أبرز مقومات " رواية تيار الوعي " _ كما يرى محمد عزام _ تتمثل في[3]:

_ المونولوج الداخلي المباشر ، وفيه يغيب المؤلف ، وعلامات الترقيم ، ويتم الحديث فيه بضميري المتكلم والغائب .

_ المونولوج الداخلي غير المباشر ، وفيه يحضر المؤلف عبر الوصف والتعليق والتدخل ، ويقوم الحكي فيه بضمير المتكلم .

_ وصف الوعي ، وهو أسلوب تقليدي ، موضوعه الوعي والحياة الذهنية للشخصيات .

_مناجاة النفس ، وفيه يجري التعامل مع طبقة الوعي الأقرب إلى السطح ، وهي تتيح تصوير الشخصية من الداخل والخارج .

_ التداعي الحر ، وتنظمه الذاكرة والخيال والحواس .

_ المونتاج السينمائي ، وتتوالى فيه الصور ، واللقطات، والقطع ، والارتداد .. .

_ الوسائل الميكانيكة كألوان الطباعة وعلامات الترقيم ، والأقواس التي تحول اتجاه الوراية زمانها ومكانها ، وقد أكثر منها فوكنر في رايته " الصخب والعنف " .

والالتفات في رواية التيار لا يكون على الأحداث ، بل على الأشخاص ، فالأولى هي بمثابة مؤشّرات لما يختمر في ذهن الشخصيات ، ولذلك تبدو رواية التيار متمنعة في إيراد التفاصيل للأحداث ، من منطلق أن هذه الأحداث لا تكسب الشخصيات سمة الوضوح ، وإذا بدت أحياناً مفرطة في ذلك فالدّافع هو الشخصية .هكذا يبدو لنا أن التوجه الفلسفي لرواية التيار هو

---

[1] غنايم، محمود : تيار الوعي ،ص15.

[2] السابق نفسه : ص 21 .

[3] عزام، محمد : رواية الحداثة ،المعرفة ، س36،ع410،تشرين الثاني،نوفمبر،1997 ، ص 125.

النفس "الأنا"التي تحتل الوجود ، فهي العارفة الوحيدة والشيء الوحيد الموجود، ولا قيمة لما حول الأنا الداخلية ولا أهمية له[1].

أما عن هذا النوع في الأدب العربي ، فيذهب محمود غنايم إلى أن بذوره ظهرت في " ثلاثية نجيب محفوظ " ولا سيما في تقديم المواقف الدرامية " الساخنة " خاصة ، ومع ذلك لا يمكن تصنيف الثلاثية ضمن "رواية تيار الوعي" لأنها لا تستجيب لمميزاته الأخرى ، ولا تنطلق من القسريات النوعية التي تنطلق منها رواية التيار [2] ، فيما تعد رواية" اللص والكلاب " _ كما يذهب الناقد _ من الروايات الأولى التي تنتمي لهذا النوع الأدبي فهي ذات مرتكزات جديدة : وهو وعي الشخصية ، وذات أسلوب جديد في تصوير هذا الوعي ، بحيث يأخذ في الحسبان جريان الذهن وعدم منطقيته[3].

على أن الترجمات ساعدت على انتشار هذا النوع ، فترجمة مفاهيم علم النفس عامة ، وترجمة فرويد ، ساعدا في ذلك ، ومع هذا فإن عدد الروايات "العربية "المكتوبة وفق تقنية هذه المدرسة قليلة جداً ، إذا ما قيست بعدد الروايات التقليدية. ولعل أبرز من حاكاها في الأدب الروائي : حيدر حيدر ، وهاني الراهب ، وغادة السمان .. [4]، وقبلهما غسان كنفاني في " ما تبقى لكم " ، وبديع حقي في " جفون تسحق الصور " .

ويصنّف الناقد رواية " الزمن الموحش " لحيدر حيدر 1973 بأنها " رواية تيار وعي " فقد اعتمد كاتبها على الذاكرة ، وسرد أحداثاً صغيرة مثيرة للاهتمام ، في استبطان داخلي بعيد عن وصف الحياة الخارجية ، وإنجازها على مستويات عديدة : مستوى الذكريات ، ومستوى زمن السرد ، ومستوى الطفولة والصبا ... [5].

### 3 _ الرواية الجديدة :

على الرغم من أن جلّ المصطلحات الروائية العربية اتكأت في تعريفها ومرجعياتها ولا سيما التصنيفية منها على خلفيات معرفية أوروبية ، فإن الحال مع مصطلح " الرواية الجديدة " يبدو أكثر إشكالية وإرباكاً ، وربما يعود ذلك إلى أن الظروف التي رافقت نشأة المصطلح ، ومنه هذا النوع الروائي الجديد، لم تكن في مثل ذلك الإنسجام والملاءمة التي سادت من قبل ؛ سواء على صعيد النقد أو الإبداع ، فكانت ثمة رغبة في المراجعة توازيها البحث عن التأصيل والفرادة ، وتجاوز الاتّكاء الفج على التجارب الغربية ، فظهرت محاولات تقرأ هذا

---

[1] غنايم ، محمود : تيار الوعي في الرواية العربية ، ص 21، 22 .
[2] السابق نفسه : ص 80 .
[3] السابق: ص ص 83 ، 87 .
[4] عزام ، محمد : رواية الحداثة ،المعرفة ، س36،ع410،تشرين الثاني،نوفمبر،1997، ص 127 .
[5] السابق نفسه : ص ص 127، 128 .

المصطلح الجديد في سياقه الإبداعي والحضاري الخاص ، وفي ظلّ ظروف تباين نشأته في مهاده الأصلية .

بدأت أولى محاولات التأسيس لمصطلح يناسب التجارب الجديدة التي بدأت على استحياء في أوائل الستينات، بجهود تقرأ ما استقر في الذهنية العربية من مفهومات تتصل بالنوع الروائي ، وآفاقه، وحدوده ، تقرؤه بعيون التلقي التي ركنت إلى شكل شبه ثابت استراحت إليه الذائقة العربية وعرفته فألفته ردحاً طويلاً كما استقر عند نجيب محفوظ وحنا مينا مثلاً ، وبعيون ناقدة ردحاً آخر من الزمن لترى ضرورة تجاوز ما استقر من ثوابت ، في سياق مراجعة ملحة فرضتها الظروف السياسية المتردية التي عاشتها المجتمعات العربية آنذاك ، وأفقدتها القدرة على التمسك برؤية ترى العالم في تجانسه وتماسكه .

وكانت أولى دواعي التأسيس ؛ مراجعة التراث الروائي الذي تعلّب في أشكال محددة سلفاً ، فأطْلِق على مجمل الأعمال الروائية التي سادت مراحل النشأة والتأسيس في الرواية العربية مصطلحات من مثل : **الرواية التقليدية ، الرواية الكلاسيكية ، الرواية الواقعية ، الصيغة المحفوظية ،رواية الحساسية القديمة أورواية الحساسية التقليدية ،** وتبدو هذه المصطلحات متوازية مع تلك التي استقرت في الغرب نعوتاً لما سبق الحركة " الروائية الجديدة " ولا سيما في فرنسا ، التي اتفقت على رفض" الرواية التقليدية وأطلقت عليها عليها ألفاظاً من مثل : **الرواية التقليدية ، الرواية الواقعية ، الرواية البلزاكية ،** وترددت كلمة "ضد" أو " **الرواية الضد** " في قاموسهم لتشير إلى أن الرواية الجديدة ، تمثّل مرحلة تتناقض مع ما سبقها ، مرحلة تنفي كل ما قبلها وتستأنف تاريخاً هو بداية مسيرة الرواية الحقيقية [1].

ومن باب التمايز والاختلاف ، وعلى طريق التأصيل للمصطلح الذاتي ، كان مشروع إدوار الخراط ، الذي أفصح فيه عن خصوصية التجربة الروائية العربية ، افصاحاً متزامناً مع مصطلحات شاعت واقترنت به كالحساسية الجديدة ، التي جعلها تعارض " رواية الحساسية التقليدية أوالحساسية القديمة"[2]، ويعني بها بشكل خاص الروايتين الرومانسية والواقعية .

فالحساسية القديمة ؛ تنطبق على نتاج الرومانسية والواقعية حتى نصل في الخمسينيات إلى الواقعية النقدية والواقعية الاجتماعية، التي تبدو دليلاً على التقلّص الاجتماعي والثقافي العميق ، فإن ما نسميه اليوم بالحساسية القديمة ظلّت هي السائدة حتى أواخرالخمسينات ، وإلى

---

[1] غرييه ، آلان روب : لقطات ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ،ص 11 .

[2] الخراط ، إدوار : الحساسية الجديدة ، دار الآداب، بيروت ،1993 ،ط1 ، ص ص 8 ، 9 .

الحساسية التقليدية ينتمي مشاهير الكتاب المصريين والعرب، وهم الذين حملوا بكفاية متفاوتة عبء المرحلة الواقعية الاجتماعية[1].

فقد انسحبت الرواية الواقعية بإتجاهاتها كافة من ساحة التأثير الفني والنوعي ، وأضحت مع الوقت شكلاً مستهلكاً يعيد نفسه ، ومضموناً قاراً يعكس رؤية مستقرة تجاه واقعها ، وأصبحت بمفهوماتها وأساليبها تشكّل تراثاً جامداً ثابتاً وأمست " تقليدية " و " قديمة " أمام المد الجديد ، حتى أصبح من الضروري أن تُخلي ساحة الرواية لأنواع أخرى .

ولأن "الواقعية" أفصحت عن نفسها وتجلّت إبداعياً ، و على مستوى المفهوم والأفق بواسطة أعمال نجيب محفوظ الذي يمثّل المقابل العربي " لبلزاك " ، وأضحى برواياته وأعماله يشكّل مرحلة كاملة من مراحل الرواية العربية ؛ فقد جاءت محاولات الخروج عن واقعيته أي عن " الرواية المحفوظية " بهدف التأسيس لشكل ومفهوم جديدين ، وإذا ترادفت " الواقعية " و "التقليدية" فإن هذا لا يعني بأن الأنواع الأخرى كانت بمنأى عن الدخول في الأفق التقليدي ذاك ولا سيما الرومانسية ، فالأمر هنا لا يتعلق بالنوع بحد ذاته ، بل بطريقة رؤية العالم ، أو بمعنى آخر الزاوية التي ينطلق منها الروائي في بناء مفهومه للواقع الذي يتمثّله ويعبر عنه ؛ إن كان هروباً منه كحال الرومانسية مثلاً ، أو تغلغلاً فيه كالواقعية بطبيعة الحال ،" لأنّه يعتمد على قواعد مجربة، و سائدة ، في الإحالة على الواقع بشقيه الذاتي والاجتماعي ، هي قواعد المحاكاة الأرسطية العريقة الممتدة ، ولما كانت المحاكاة الكاملة المطلقة مستحيلة بالبديهة فإن قواعد" الانتقاء " في المحاكاة تعتمد مهما تراوحت الاختبارات وتقلّبت ، قواعد جمالية لها تراثها الضيق كذلك [2].

فالروائي التقليدي غالباً ما ينطلق من أرضية ثابتة وقاعدة متماسكة ، ويركن إلى مجموعة من المواصفات الفنية الجاهزة " التي تتوسل بالسرد المطرد ، والاختيار والموزون ، والحبكة التي تتعقد بالتدريج ثم تنحلّ حسب الأصول ، وتوظيف العناصر من: محاكاة ووصف وحوار وتأمل ، بحساب واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معاً ، لأنها لا تقول فوراً كل ما تعرف ، وفيها تعليم وتشويق ، ومشاركة بقدر ومفاجأة بقدر وفيها أساساً وقبل كل شيء تثبيت وتحديد "[3].

---

[1] الخراط ، إدوار : الحساسية الجديدة ، :ص 9 .

[2] السابق نفسه ص 9.

[3] السابق : ص 9 .

فالرواية التقليدية؛ تخضع لنظام عقلاني صارم ، وتصدر عن رؤية مطابقة للواقع ، ومن خلال حكاية تتسلسل تاريخياً منذ البداية والذروة والنهاية [1] ، بمعنى آخر ، الرواية التقليدية تبدأ حين يتسلّل إلى وعي الروائي اليقين والاعتقاد بالقدرة على وصف العالم من حوله ، عندئذ تدخل الرواية بحسب فخري صالح " السياق المحفوظي "[2] .

فالنظرة التي انطلق منها محفوظ في رواياته ، وسار على نهجه العديد من الروائيين يتمثّلون أسلوبه ، ويحاكون رؤيته ، كانت استجابة تلقائية للمرحلة الفنية الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك ، فيما هيأته لمثل هذه الرؤية الثبوتية المستقرة للعالم، حيث يبدو كل شيء على حاله متماسكاً متأهباً لعمليات الوصف والتسجيل والمحاكاة .

فالرواية التقليدية التي أُقيم مفهومها على أساس التعارض مع التجارب الجديدة ، تبدو في نهاية المطاف " ليست تهمة " أو أقلّ مرتبة بل صدرت عن رؤية تتناسب والمرحلة الفكرية العامة التي هيأت المناخ لظهور أنواع: كالرومانسية والواقعية ، وتغييرات المرحلة الفكرية تلك هي التي أوجبت بالضرورة افراز أنواع أخرى تتناسب معها كالرواية الجديدة مثلاً .

وإن كان مصطلح " الرواية التقليدية " ينسحب على جلّ النتاج الواقعي والروائي الذي بدأ في الرواية العربية وحتى أوائل الستينيات ، فإن شكري عزيز ماضي، وإنطلاقاً من مشروعه التصنيفي المغاير[3] ، يرى في المد الزمني لهذا النوع مواكباً لمراحل البداية والنشأة ، وعالقاً في بعض النتاجات الروائية حتى الثمانينات والتسعينيات ، وهو يعرف هذا النوع، نافياً أي تهمة قد تعلق به نتيجة لوصفه بالتقليدية[4]:

- إن نعت الرواية بالتقليدية يستند إلى ماهية الرواية ووظيفتها المتمثّلة : بالتعليم والوعظ والإرشاد، وهي وسيلة لنقل أفكار وعظات، لا تصوير لتجربة متكاملة ؛ فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بيسر وسهولة ، وهي أفكار جاهزة ، وثمة حرص على التوثيق والتسجيل ، ويبدو الاهتمام بالوقائع والأحداث ، أهم بكثير من الاهتمام بالشخصيات وقسماتها ، ومع هذا تبدو الأحداث غير مصقولة وغير مشذّبة فنياً ، وينهض بالسرد في الأغاب راوٍ عليم بكل شيء .

---

[1] غرييه ، آلان روب : لقطات،ص 11 .

[2] صالح، فخري :أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ، ط1 ،2000 ،ص12 .

[3] ينطلق شكري عزيز الماضي من تصنيف يرى بالرواية أنها " ظاهرة فنية " بالدرجة الأولى ، نافياً عنها أي إحالات تعيدها إلى تصنيفات تعاملها كوثيقة اجتماعية أو فلسفية أو تاريخية ، فاتّبع منهجاً فنياً في كتابه " الرواية العربية في الأردن وفلسطين " يصنّف وفقه الروايات إلى : " الرواية التقليدية ، الرواية الحديثة ، الرواية الجديدة " مراعياً أن يكون هذا التصنيف من داحل الظاهرة ومراعياً منطقها الفني الخاص ، ومنطق المراحل التي أنتجتها أو أنتجت فيها ، ومستنداً إلى صفاتها النوعية ووظيفتها وإلى القيم الفنية المهيمنة في مرحلة ما _ أو بدأت تهيمن _ نتيجة أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وحضارية معينة / ماضي ،شكري عزيز: الرواية العربية في فلسطين والأردن، دار الشروق، 2003 ، ص 16 .

[4] ماضي ،شكري عزيز : الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص ص ، 22 ، 23 .

و هذه الروايات التقليدية مهمة بدلالاتها ، وإن تكن فقيرة ببنائها ومحتواها ، فقد ساهمت الرواية التقليدية ، في إِلانة اللغة ، وتخليصها من قيود السجع البلاغية ، وخلق قاعدة من القراء ؛ أي تأسيس جمهور من قراء الروايات يدرك أن الرواية تلّبي له حاجة ضرورية ، والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية والأدبية [1].

ويبدو من التعريف السابق أن الرواية التقليدية ، تنسحب على النتاج الروائي الأولي الذي نشأ في الرواية العربية أي " المرحلة التمهيدية " التي وإن كانت ترى في الرواية محيطاً لبثّ رسائل أخلاقية، إلا أنها تمكنت من إحداث فرق في ذائقة التلّقي فنقلت " الرواية " من فن الحكاية القائم على " المتعة" إلى تأسيس جمالي يرى في الرواية " ضرورة فنية " تحقق حاجة " معرفية " .

وهذا التأسيس الجمالي المعرفي للذائقة ، يحسب للرواية التقليدية ، التي نقلت المتلقي من قيود اللغة التي حبسته في رؤى ماضوية ، وسحبته إلى واقع مغاير لواقعه ، ومجتمع منفصل عنه ، إلى لغة تحررت من " البلاغة القديمة " و عبرت عن مرحلة انتقالية تتصارع فيها حتى الألفاظ والمعاني ، لتؤسس بلاغتها الذاتية الجديدة ، وبالتالي تعبيرها عن الإنسان الجديد .

إلا أن هذا لا يعني انفصال هذه الرواية عن الأشكال القديمة فهي في نواحٍ ومستويات متعددة تعد "استمراراً لأشكال سردية قديمة ، و إذا كان من الطبيعي أن تهيمن الرواية التقليدية في مرحلة النشأة والبدايات، لكن انزواءها بعد ذلك لا يعني اختفاءها تماماً أو عدم ظهور ممثليها في مراحل لاحقة ، فيمكن الوقوع على روايات تقليدية في مراحل متأخرة من القرن العشرين ، لكن هذا الوجود يبدو هامشياً وضعيفاً وربما غير مستساغ"[2].

وعليه فإن الرواية التقليدية وإن كانت تنسحب عند البعض على النتاج " ما قبل الواقعي " أي نتاج النشأة الأولى والرومانسية ، أو إذا كانت تنسحب على المرحلة الاجتماعية الواقعية في الرواية العربية ، فإنّها ومع مرور الوقت أصبحت مرادفة " للرواية الواقعية " ولا سيما في نتاجات محفوظ ومجايليه، وذلك لأن تأسيس مفاهيم "الرواية الجديدة "جاء بالتعارض الفكري مع رؤى الرواية الواقعية .

ولكن الرواية التقليدية ، أنّى كان امتدادها الزمني ، أسهمت في الأدب العربي ، ولا سيما في مراحلها الأولى ، بتحولات غدت فيما بعد شبه انقلابية على صعيد الذائقة ،واللغة ،والنواحي الجمالية فيما يعد ، بنظرة تاريخية ، تأسيساً للنّوع الروائي . وإذا كان أغلب النقد الذي يؤسس لما عرف بـ "الرواية الجديدة" ينطلق على أساس التعارض مع "الرواية التقليدية " ولما

---

[1] ماضي ،شكري عزيز : الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 21 .
[2] السابق نفسه : ص22 .

كان نعت " جديدة " يوحي بالتقدم ، فإنه غالباً ما ينظر إلى " الرواية التقليدية" نظرة ترى فيها النقص أكثر من الإكتمال .

## _ النوع الروائي الجديد وإشكالية المصطلح :

يذكّر سمر روحي الفيصل بأن مفهوم "الرواية التقليدية" نبع في الغرب من طبيعة الحياة ، كما نتج من تغير هذه الطبيعة مفهوم " الرواية الجديدة " ، أما في الواقع العربي فليس ثمة شيء من هذا ، فقد جاءنا مفهوم " الرواية التقليدية" ضمن إطار المؤثّرات الأجنبية ، وما كاد يستقر حتى هبت علينا رياح " الرواية الجديدة " فتداخلت المفهومات ، وغدا من المتعذّر نسبة أعمالنا الروائية إلى هذا المفهوم ، أوذاك[1].

والحال أن تداخل المصطلحات أمر وارد ولازم في حال اندثار أنواع وخلق جديدة وتجاورها، لكن الأمر الذي يغدو أكثر أهمية فهو القدرة على التمييز ، والإحساس بالفرق والمغايرة بين مصطلح وآخر ، لا سيما إذا كانت مدلولات هذه المصطلحات ، ومنطلقاتها على الرغم من تداخلها واضحة في ذهن المنشىء والمبدع والمتلقي على حد سواء ، وعندها يغدو أمر التّداخل ، حالة صحية ، ناتجة عن حياة الأنواع واندثارها .

ففي النقد الغربي تغدو مصطلحات مثل: " الرواية الجديدة " و" الرواية الضد" و " الرواية اللابطل " و"المدرسة الحديثة" و"المدرسة الطليعية" ، و"مدرسة العبث" و"مدرسة النّقاد الجدد" و"البنائية" و"الشكلية" متداخلة في كثير من المفاهيم ، ولكنها تتعايش في وقت واحد ، ودون أن يسود مصطلح على آخر ، وهذا ناتج عن تفاعل الأفكار في عصر الأنماط الثقافية التي تكثر فيها المذاهب الأدبية ، دون أن يتغلّب أحدها على الآخر ، وصفات مثل : "الطليعية" يمكن أن تطلق على كل المدارس السابقة ، التي تحتوي على قدر كبير من "التجريبية " [2].

فالقارىء هناك يعيش هذه المدارس ، ويتابع أعلامها ويقرأ فلسفتها الأمر الذي يساعده على أن يتبين فروقاً دقيقة بينها ، ويطالع الأمثلة التطبيقية التي تجسد له هذه الفروق ، ثم إن هذا القارىء يعرف أن الاختلاط بين المذاهب والأنواع هو من طبيعة العصر وشيء تمليه التجربة الأدبية ، فلم تعد الأمور بمثل الوضوح السابق ، بحيث يستطيع العقل أن يفرض

---

[1] الفيصل ، سمر روحي :التطور الفني للاتجاه الواقعي ، ص 137 .
_ ويضرب مثالاً على ذلك برواية " ألف ليلة وليلتان " لهاني الراهب ، فقد خدمت هذه الرواية الاتجاه العام إلى الرواية التقليدية ، واستطاعت دخول عتبة " الرواية الجديدة " دون أن تقطع صلتها بـ " الرواية التقليدية " ، إذ قضت على الحبكة وعلى مفهوم الشخصية ومفهوم الحدث اللامركزي ، ولجأت إلى بنية فنية تستند إلى مفهومات " الرواية الجديدة " ، كاللقطة والمشهد والملصقات وأخبار الصحف والمذياع وإلى خلخلة الترتيب المنطقي للحبكة والإكثار من التداعي والثنائية اللغوية ، واختلاط الأزمنة والضمائر والتلاعب بالأنساق الزمنية وحركة القص ، وما إلى ذلك ...... . وهذا الجهد الفني فريد من نوعه في الرواية الواقعية في سوريا ، وهو بمجمله تعبير عن طموح فردي لإرتياد آفاق جديدة في التعبير عن مضمون غير منطقي ، يواكب فقدان المنطق من الواقع المحيط بالروائي/ السابق نفسه ، ص 138 .

[2] غرييه، آلان روب :لقطات،ص ص 8 ، 7 .

عليها قوالبه، وأن يخضعها لتعريفاته الجامعة المانعة ، أما الحال مع القارىء العربي فمختلفة تماماً ؛ فالمصطلحات تنتقل إليه وقد اقتطعت من واقعها الفعلي ،فهو يقرأ أسماء الأعلام فقط ، ويسمع عناوين رواياتهم ولكنه لا يتتبعها ولا يستند إلى خلفية معرفية واضحة ، وعليه تنتشر هذه المصطلحات دون تنبه للفروق الدقيقة[1].

في ظروف نشأة المصطلح في الأدب العربي ، يزداد الأمر صعوبة فيما إذا كان " المصطلح " نفسه في أصل وضعه ، قد تباين وتفرع وتُدوول بأسماء مختلفة ، عندها سيختلف المصطلح ويتباين ، بتعدد ترجماته ، والمرجعيات الثقافية التي استند عليها كل ناقد في نقله ، وهذا ينطبق وبامتياز على التجارب الروائية التي نزعت نحو الجدة والحداثة في فترة الستينات خاصة ، التي اشتهرت باسم " الرواية الجديدة " .

فالرواية الجديدة ، مصطلح عام ، يمكن أن يشمل أي جديد، وحين بدأت الكتابات التي تمثله في الظهور ، أخذوا يطلقون عليه أسماء مشابهة ، مثل " رواية الضد " وهو الاسم الذي أطلقه سارتر على رواية نتالي ساروت " صورة رجل مجهول " ، ووصف بعض روايات ميشيل بوتور بأنها " طليعية " ولكن أحداً من النقاد لم يوافق سارتر ، وقال بأن " الرواية الضد " يمكن أن تطلق على أعمال بوتور ، أما روايات ساروت فيمكن أن نصفها بأنها " تجريبية " ، إلا أن المصطلح الفرنسي " رواية جديدة " الذي أصبح شائعاً حتى في الكتابات الإنجليزية ، هو الأكثر قرباً من المعنى الذي وضع لأجله[2].

وفي النقد العربي يمكن ملاحظة شيوع مصطلحات من مثل : رواية اللارواية ، الرواية التجريبية ، رواية الحساسية الجديدة ، الرواية الطليعية ، الرواية الشيئية ، لتدل على " الرواية الجديدة "، وهذه المصطلحات شاعت أصلاً في النقد الغربي ،ربما يعود تعددها إلى أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التضييق[3].

إلا أن المصطلح الذي شاع أكثر من غيره هو " الرواية الجديدة " وهو الذي سنقف تالياً إزاء مفهومه ، وسماته ، والأسس التي استند إليها النقد العربي في تعريف " الرواية الجديدة " ، ومن ثم سنقف عند ما تداخل مع هذا المصطلح ، أو اجتهادات النقاد في إطلاق تسميات أخرى بحسب المرجعيات الفلسفية التي صدروا عنها .

---

[1] غرييه ،آلان روب : لقطات ،ص 9 .

[2] السابق نفسه : ص ص 9 ، 10 .

[3] ماضي ، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص 93 .

## • الرواية الجديدة :

إذا كان مصطلح " الرواية الجديدة *"يستند معرفياً إلى اتّجاه جديد ظهر في فرنسا في أوائل الخمسينات من هذا القرن ، ويقصد به في مفهومه العام ، الثورة على أسلوب الرواية التقليدية ، فهو بهذه الرؤية يثير في النقد العربي مشكلة اصطلاحية تتعلّق _ بحسب فخري صالح _ بإستعارة المفهوم من بيئة ثقافية أخرى، مما يوحي بإنتساب ما نسميه بـ " الرواية العربية الجديدة " إلى" الرواية الفرنسية الجديدة " التي ترجمت بعض نصوصها إلى العربية خلال الستينات ، وإذا كانت الحال كذلك فلماذا تبقى هذه الدلالة قائمة على مجموع النصوص الروائية التي أنتجت بعد الستينات إن لم نكن نعني بها أنها تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرواية الأوروبية الجديدة ، وبالتحديد الرواية الفرنسية [1].

لا بد والحال كذلك أن يقيم النقد العربي تمييزاً وفصلاً بين مصطلح جاهز يحدد اتجاهاً أضحى واضح المعالم في الرواية الفرنسية ، ومصطلح يعبر عن مرحلة متأخرة تمر بها الرواية العربية عامة ؛ فمفهوم التجديد، كما حاول أن يرصده نقّاد رواية " الستينات " وما بعدها يشير إلى صلة الرواية العربية الحديثة ببعض أطروحات "الرواية الجديدة" في فرنسا [2]، إلا أن هذه الصلة لا تُلحق " الرواية العربية الجديدة" بنظيرتها الأوروبية ، ولكنها تقيم تشابكاً على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والصورة الجديدة عن العالم ؛ أي بصورة مختلفة عن تلك التي عبرت بها " الرواية الواقعية " عن العالم ؛ فالرواية العربية الجديدة ، حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثّل في أوج تشابكه ، وتعقّده في عمل "نجيب محفوظ "، وبصورة خاصة في "ثلاثيته" [3].

فعلى الرغم من أن نجيب محفوظ نفسه كان قد تجاوز أعماله، ولحق بالركب التجديدي كما توحي بذلك أعماله التالية : كثرثرة فوق النيل، والشحاذ ،و الطريق، وميرامار، إلا أن ما أسسه من رؤية واقعية في الرواية أضحى مع الوقت شكلاً قاراً أصبح الخروج عليه ضرورة توازي ضرورة الثورة على جلّ المفهومات الثقافية والاجتماعية التي حكمت الرؤية والتعامل

---

*وقد عرفه مجدي وهبه بالاستناد إلى ظروف نشأته ، بأنه عنوان لإتجاه جديد ظهر في فرنسا في أوائل الخمسينات من هذا القرن يقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية ، التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها وبالتعليق الفلسفي المطول على مواقفها ، وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية مثل وصف جدار من الطوب مثلاً وصفاً دقيقاً من غير توجيه أو تعليق من قبل المؤلف تاركة للقارئ حرية تكوين انطباعه اشخصي عما يقرؤه / وهبه ،مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص ص 352 ، 353 .

[1] صالح، فخري : أفول المعنى في الرواية العربية ،ص 24 .

[2] الباردي ، محمد: الرواية العربية والحداثة،ص 24 .

[3] صالح ،فخري : أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، ص 9 .

مع الواقع آنذاك ، وغدا الخروج عن " الرواية المحفوظية " مطمحاً للتجديد ، إلا أن ما يوحي به مصطلح " الرواية الجديدة " للوهلة الأولى ، من تحديث وتطوير ، قُوبِل من الروائيين أنفسهم أصحاب هذا الاتجاه بارتياح ، ويبدو أن هذا المصطلح ذاته أصبح محلّ اتفاق على حساب المصطلحات الأخرى [1] ، وعلى الرغم من قبوله وشيوعه ، إلا أن الاجتهادات النقدية بدأت فيما بعد بمراجعة شاملة لدلالة هذا المصطلح سيما وأنه يحمل "دلالة فكرية " توحي بالارتباط المطلق بالحركة الفرنسية التجديدية في الرواية .

فدوى مالطي دوجلاس لا تزال تصر على ضروة التمييز بين المصطلح في دلالته على الحركة الروائية التي قامت في فرنسا تحديداً ، وبين ما يمكن أن توحي به لفظة " جديدة " بصفة عامة من تطوير وحداثة :

> فنحن " عندما نستخدم مصطلح " **رواية جديدة** " نقصد به الحركة الروائية التي بدأت في فرنسا في القرن العشرين ، وتتميز هذه الحركة بعدة مزايا تجعل منها تعبيراً عن الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية ، ولكننا نميز بين " **الرواية الجديدة** " التي تعبر عن الحركة الفرنسية في الرواية ، و" الرواية الجديدة" التي تعبر عن التجديد أو الحداثة في الرواية ، وتقترح من أجل ذلك أن تقتصر عبارة " **الرواية الجديدة** " على الحركة الفرنسية المعينة في الرواية ، في حين نستخدم عبارة " **رواية جديدة** " لتعني حداثة الرواية أو تجديدها بشكل عام " [2].

وعليه تكون " **الرواية الجديدة** " بالتحديد هي ما تدلّ على الحركة الفرنسية التجديدية في الرواية ، بينما " **رواية جديدة** " بالتنكير ، هو مصطلح عام غير محدد بحركة ما ، أو مرتبط بإحالات خارجية، يطلق على أي رواية تنزع نحو الحداثة بمفهومها العام .

يبدو هذا مخرجاً نقدياً موفقاً ، إلا أن دلالة " جديدة " بحد ذاتها لا تزال توحي بالمعنى السابق الذي شاع بالارتباط مع الحركة الفرنسية ، وإذا كان الأمر يتعلق بالجدة أو التحديث في الرواية ، فقد يتداخل هذا المصطلح بدلالته هذه مع مصطلحات من مثل : " **الرواية الحديثة** " أو " **الرواية الحداثية**" أو " **رواية الحداثة** " ، وقد وردت هذه المصطلحات جميعها في النقد العربي ، و من الضروري أن نقف عندها ، للكشف عن اختلافها ، أو اتفاقها .

- **الرواية الحديثة** : يعرف شكري ماضي " الرواية الحديثة " استناداً إلى قاعدة المغايرة والاختلاف مع مفهومي: " الرواية التقليدية " و" الرواية الجديدة "؛ فالحديثة تقع في

---

[1] الباردي ،محمد : الرواية العربية والحداثة،ص 40 .
[2] دوجلاس ، فدوى مالطي: يوسف القعيد والرواية الجديدة ، فصول ، ع3 ، مج 4 ، مايو 1984 ، ص 190

المنطقة الوسطى بينهما، وهي في الوظيفة تغاير "الرواية التقليدية" التي تنزع نحو الوعظ والإرشاد والتعليم، وتنطلق "نحو تجسيد رؤية فنية ، مفسرة للعالم وهذه الرؤية كشف جديد لعلاقات خفية ، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولّد المتعة أو التشويق والجاذبية" [1].

فالرواية الحديثة تعبير عن وعي فني متطور، وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة، تتصل بوظيفة الرواية، وماهيتها ، وصلتها بالواقع، وعلاقتها بالمتلقي ؛ فهي بنية أدبية متميزة ، تتخلّق نتيجة للتفاعلات الذاتية ؛ فالتحديث لا يقتصر على التغيير في الأسلوب أو التزيين والزخرف ، بل يعني ما هو أعمق ؛ إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع ، والتفاعل معه [2].

وإذا كان هذا الإحساس نفسه قد انتاب رواد " الرواية الجديدة " الذين شعروا بأن الأدوات الفنية السابقة ، والمتمثّلة في " الرواية الواقعية " ماعادت تحقّق مطالباهم الجمالية والمعرفية ، فإن فرقاً هاماً هنا ، ودقيقاً يحدد الخيط الذي يفصل بين رؤية "الرواية الحديثة" كما هي عند شكري عزيز ماضي ، ورؤية "الرواية الجديدة ".

فتشكيل "الرواية الحديثة" القائم على الربط بين الظواهر ، وتفسيرها فنياً ، واستناده إلى مبدأ " الإيهام بالواقعية " والنمو العضوي والتماسك ، يعني أن العالم على درجة من الوضوح والفهم ، وأن ظواهره على الرغم من تباعدها، وتنافرها ،وتفكّكها ، وارتباكها ، وفوضويتها، يمكن أن تخضع للفهم والربط والتفسير والتعليل ، أو يجب أن تخضع لذلك ، بكلمة أخرى ، فالروائي قادر على فهم العالم وتفسيره وتغييره والسيطرة عليه أو حيازته ؛ بإجابته عن أسئلة الواقع، وتحدياته، وأزماته المنوعة[3].

و على المستوى الفني؛ فإن أهم ما يميز بناء " الرواية الحديثة " هو ذاك التصميم الهندسي ، والاعتماد على: بداية وذروة ونهاية ، والترابط بين الأحداث ، والتفاعل بين الحدث والشخصية تفاعلاً يؤدي بدوره إلى نمو الأحداث على وفق مبدأ السببية ، مثلما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها ، وكل هذا يفضي إلى التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية والزمان والمكان ، وهو ما يصف البناء بالتماسك ، والترابط ، والتدرج الفني [4].

بينما تقف " الرواية الجديدة " في رؤيتها على ضفاف فلسفية و جمالية متباينة ؛ فالرواية الجديدة تعبير عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان ؛ فالذات المبدعة تحس غموضاً يعتري حركة الواقع ومجراه ، مثلما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو

---

[1] ماضي ، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص 50 .

[2] السابق نفسه :ص49 .

[3] السابق : ص 51 .

[4] السابق : ص 50

التلاشي ، وفي ظلّ تفتّت القيم واهتزاز الثوابت ، وتخرق المبادىء ، والمقولات، وغموض الزمن الراهن والآتي ، والخروج عن المنطق المألوف والمعتاد ، تصبح جماليات "الرواية الحديثة" وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع ، وتحليله، وفهمه وعاجزة عن التعبير عنه ، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء ،ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر الراهنة قراءة جديدة [1].

فعند تشظّي الأبنية المجتمعية يفقد الإنسان وحدته أمام ذاته ، وعليه لا بد من الإستناد إلى جماليات التفكيك أو (اللابناء) بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم ، وفي ظلّ التفتت والتبعثر والتناثر، لا بد من تفجير منطق الحبكة التقليدية القائمة على: التسلسل والترابط ، أو البداية والذروة والنهاية ، وإذا كانت "الرواية الحديثة" تكابد من أجل احتفاء الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة ، بل يتعمد مخاطبة القارىء، ومحاورته كما يتقصد التعليق والشرح ، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ " الإيهام بالواقعية " [2] ، في حين تسعى "الرواية العربية الجديدة " إلى التأكيد على أن العالم يتفلّت من يدي الكاتب، ويصعب الإمساك بجوهره وأصبحت التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح، وسير الأحداث يصعب التكّهن بوجهته ،ومن نزعة (اللايقين) هذه التي تشدد عليها الرواية العربية الجديدة ، تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكّك يعرض العالم أمام أعيننا؛ بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه ،وحين يدخل اليقين والاعتقاد بالقدرة على وصف العالم ، يسقط نعت " الجديدة " عن الرواية ، وتدخل الرواية في سياق _ ما يمكن تسميته _ النص المحفوظي ، بحسب مايرى فخري صالح [3] .

وليست الرواية العربية الجديدة متجانسة على صعيد الشكل على الأقلّ ، فهي تضم طيفاً كاملاً من الطموحات الشكلية في البناء ، تعتمد على كسر وهم المطابقة مع الواقع ، فالعناصر الشكلية لا توفر شخصية مميزة لهذه النصوص الروائية الجديدة ، من غيرها من الروايات العربية المكتوبة على غرار كلاسيكي ، فما يميزها ويكسبها اشتباكاً وتضافراً ، هو تأكيدها أن العالم نفسه لم يعد متجانساً ،ولم يكن من قبل كذلك[4] .

فالرواية في المحصلة الأخيرة، وبالنظر إلى رؤية شكري عزيز ماضي التصنيفية ، من حيث هي خطاب معرفي و فني معاً ؛ تقوم على بنيتين متلازمتين ، غير منفصلتين ؛ فالبنية الفنية في الرواية قائمة، وصادرة عن الرؤية المعرفية أو الفلسفية التي تتعلّق برؤية الروائي

---

[1] ماضي ، شكري عزيز: الرواية العربية في الأردن وفلسطين : ص 95 .

[2] السابق نفسه : ص95 .

[3] صالح ، فخري : أفول المعنى ، ص ص 11، 12 .

[4] السابق نفسه : ص 13 .

للعالم ، وطريقة فهمه له ؛إذ تتحكّم هذه الرؤية في إدارة البنية الفنية الوجهة التي تحددها ضمن مستويات ثلاث: فتنقلها إلى "التقليدية" برؤية محاكية للواقع ، إلى الحديثة برؤية وثوقية فنية للعالم ، إلى الجديدة التي ترى العالم " متماسك بفوضاه" .

وإذا كانت هذه الرؤية هي التي تحدد مسارات الرواية ، وطبيعة أدواتها الجمالية والفنية ، فإن الروائي والحال هذه يكتب رؤية ، ويرسم بشخصياته وأحداثه وسرده فنية علاقته مع العالم من حوله ، ومن هنا لا بد من الإقرار بأهمية النظر إلى العمل الروائي وفق نظرة فنية تقف على " الظاهرة الروائية من الداخل "[*] وعليه تكون المعالجة النقدية الشاملة التي تُجري مسحاً للأعمال الروائية لا تتعلّق بقفزات بين مراحل ينتقل فيها الروائي من الرومانسية، ويتخلى عنها إلى الواقعية ، ويتركها إلى الوجودية وهكذا ، بل ينبغي أن تلتقط فنية العمل الروائي ؛ فالرواية برؤيتها الفنية تفصح عن توجهها التقليدي أو الحديث أو الجديد ؛ أي تفصح عن رؤيتها وعلاقتها مع العالم ، أياً كان المذهب الذي ينتمي إليه الكاتب تاريخياً أم واقعياً أم رومانسياً .

وعليه ، فإن العمل النقدي حين يقسم الروايات وفقاً لمراحل فكرية واضعاً حدوداً فاصلة بين روايات المرحلة السابقة ، واللاحقة ، وحتى داخل أعمال الروائي نفسه ، يكون قد جانب الصواب في رؤيته هذه معتمداً مقاييس خارج الظاهرة الروائية نفسها ، وهذا الذي أدى إلى حشر بعض الأعمال الروائية في نفق تصنيفي هي أبعد ما تكون عنه استجابة لمتطلبات المرحلة التي تقع فيها .

وفي خلاصة ما وصل إليه شكري عزيز ماضي ، تكون "الرواية الحديثة " نمطاً من الأنماط الروائية التي تحدد العلاقة مع العالم تحديداً جديداً غير متعلقة بمرحلة زمنية بعينها ؛ فهي وإن كانت أولى بوادرها قد ظهرت في الخمسينات ، إلا أنّها ما تزال تلقي بظلالها الرؤيوية على أعمال القرن الحادي والعشرين الروائية[1].

- **رواية الحداثة** : ينتسب هذا النوع معرفياً إلى " الحداثة" من حيث هي حركة فكرية عامة سادت العالم بأكمله، وأعلنت ثورتها على جملة الموروثات القديمة ، و" ترتبط بصورة عامة بالإنزياح المتسارع في المعارف ، وأنماط الانتاج، والعلاقات ، على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات ،

---

[*] وهو النهج الذي سار عليه شكري عزيز الماضي في تصنيفه للروايات .

[1] حيث تعد أول رواية حديثة بالمعنيين الزمني والفني هي رواية " جبرا إبراهيم جبرا " " صراخ في ليل طويل " التي نشرت لأول مرة 1955 ، فهو إذن رائد الرؤية الحديثة في الأردن وفلسطين ، و يتصف بناؤها بالتماسك وتعرض لأزمة الإنسان المعاصر من خلال التركيز على أزمة المثقف ، الذي يبدو صوته مهيمناً على العالم ، ومن الروايات الحديثة المتأخرة رواية " ليلتان وظل امرأة " ليلى الأطرش والتي صدرت عام 1998 / ماضي، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص52، 73 .

ومع القيم التي تفرزها أنماط الانتاج والعلاقات السائدة ؛ فالحداثة ثورة فكرية، وليست مسألة تتصل بالوزن والقافية أو نظام السرد فحسب " [1].

فهي تحول معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل ، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز ، وهذا مايجعل الحداثة حالة عقلية قبل كل شيء ؛ أي وضعية فكرية، ومساراً ، فهي ليست إنجازاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره ، إنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال ، وعلى صعيد الإبداع؛ فالفنان اليوم لا يكتفي بتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال ، بل نراه مندفعاً بهاجس تجاوز أعماله نفسها ، ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيداً عما سبق من أعمالهم[2].

وعليه فإن فارقاً يبدو هاماً وضرورياً بين " حركة الرواية الجديدة " وبين " الحداثة " على المستويين الفلسفي والفني ، فإن كانت كلتاهما قد انطلقتا من رغبة في الثورة والتغيير ، إلا أن حركة " الرواية الجديدة " اتّصلت برغبة جيل من الكتّاب الروائيين الفرنسيين تحديداً في تجاوز أساليب ورؤية وفنية السرد التقليدية ؛ أي أنها قد انطلقت من أساس تغييري معرفي باتجاه شكلٍ فني وهو " الرواية " لا غيرها ،على حين تبدو " الحداثة " : حركة فكرية معرفية اقتصادية اجتماعية عامة ، لا تقتصر _مثلما أشارت خالدة سعيد_ على مسائل ثانوية تتصل بالوزن أو القافية أو نظام السرد ، وإن كانت تستهدفهما في أحد توجهاتها، ولكن من خلال ثورة فكرية عامة تشمل تغيير مفاهيم النظر إلى العالم وعلاقات الانتاج السائدة ، ونظم الاقتصاد ، والاجتماع ، والسياسة ، وتؤدي بالضرورة إلى انقلاب في مختلف المستويات، ومنها الشعر والرواية .

فالحداثة إذن أشمل من حيث مفهومها من حركة " الرواية الجديدة " التي تُعنى بالتغيير على مستوى الرواية فحسب ، وإن كانت _بطبيعة الحال_ تصدر عن رؤية فلسفية تغييرية قادت إلى رؤية فنية مغايرة، وجاءت في سياق تجريبي حداثي عام ، إلا أنها تُعنى بالتغيير على مستوى النظر الروائي ، ولا تدعو بالضرورة ، كالحداثة إلى تغيير شامل يطال القطاعات كافة .

وعليه ، فإن مصطلح "الرواية الجديدة " التصنيفي يرتبط بحركة فلسفية فنية روائية فرنسية ، بينما مصطلح " رواية الحداثة " يرتبط برؤية فكرية عامة تدعو إلى تغيير شامل في النظر، ويستهدف، في أحد توجهاته قطاع الأدب ومنه الرواية .

---

[1] سعيد ،خالدة : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول ، ج1 ،مج4 ، ع3 ، إبريل 1984 . ،ص 25

[2] السابق نفسه: ص 32 .

إلا أن هذين المصطلحين ظهرا متجاورين، وفي أحيان كثيرة مترادفين في النقد العربي ، فالناظر إلى التعريفات التي قدمت للحداثة في الرواية ، أو تلك التي أجرت تصنيفاتها على أساس " رواية الحداثة" يلمس التشابه والتداخل بين المفهومين ، فها هو نزيه أبو نضال يعرف الحداثة بصفة عام ورواية الحداثة خاصة بقوله : " الحداثة ليست مدرسة أدبية يمكن تصنيفها على نحو أكاديمي ، إنها أشبه ما تكون بتمرد فردي ، ضد السائد في اللغة والأساليب والأشكال ، وفي اللحظة التي يتشكّل فيها من مجموع الأعمال (الحداثوية) مدرسة جديدة ذات خصائص محددة يعتمدها ويتبعها كتّاب جدد فإن مثل هذه الكتابات الجديدة تكف عن أن تكون " حداثة " [1].

صحيح أن هذا التمرد الفردي يعكس أزمات نفسية عميقة صنعتها حضارة الحرب والآلة في بدايات القرن العشرين عالمياً ، أو تصنعها الهزائم والانهيارات والقمع كما هو الحال عربياً ، إلا أن حالات التمرد الإبداعية تظلّ تتسم بذوات أصحابها أولاً، وتعكس طبيعة الواقع الذي تعبر عنه ثانياً ، ومن هنا لا نجد بين مجموع روايات الحداثة الأردنية _ مثلاً _ ما يمكن أن يسمى بخصائص فنية مشتركة على طريق "الرواية التقليدية" [2].

وهو يميز بين شكلين أساسيين واضحين على مستوى الفني ، الأول : هو الشكل الكلاسيكي المعروف عند كبار الروائيين في العالم ، وعربياً عند : محفوظ ومينة وعبد الرحمن منيف ،والثاني: هو رواية " الحداثة " كما نجدها عند: إدوار الخراط وإلياس خوري ومؤنس الرزاز وإبراهيم نصرالله [3].

ويمكن القول هنا بأن اختيار نزيه أبو نضال لمفهوم " الحداثة " عامة ، ورواية " الحداثة" على التخصيص ، قد استند إلى تعريفات لم تقدم تمييزاً فنياً واضحاً لسبب تفضيل مصطلح " الحداثة " على حساب ما درج من مصطلح " الجديدة " ، بالنظر إلى أن تعريف الحداثة عنده كان عاماً شاملاً ، فكما لا يمكن تأطير الحداثة بأساليب محددة على المستوى الأدبي والفني ، فإن الحال ذاتها تنطبق على الرواية الجديدة التي أهم ما يميزها " بأنها دائماً في حالة " مشروع " يتم تصميمه في أثناء الكتابة ، ويتجدد في أثناء القراءة "[4]، ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلح مدرسة لأنها ضد " التقعيد والتقنين " أولاً ، ولاختلاف النزعات بإختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي ، ثانياً [5].

---

[1] أبو نضال ،نزيه: علامات على طريق الرواية في الأردن ،ص 29 .

[2] السابق نفسه : ص29 .

[3] أبو نضال،نزيه : علامات على طريق الرواية : ص 15 .

[4] غرييه ،آلان روب : لقطات،ص27 .

[5] ماضي ، شكري عزيز : الرواية العربية في الأردن وفلسطين ، ص95.

وعليه فإن الناقد لم يبين دواعي استخدام مصطلح " رواية الحداثة " بدلاً من " الرواية الجديدة " مكتفياً بتعميمات جمالية وفنية ، قد تصلح للمفهومين معاً ، مما يصعب فيه القول بترجيح أحدهما على الآخر ، لذلك يمكن الاختلاف مع الناقد في عدم تمييزه تمييزاً واضحاً يبدو فيه اختيار " الحداثة " على حساب " الجديدة " أجدى وأنجع ، وبذلك يكون قد وازى بين المصطلحين دون أن يقيم فرقاً منهجياً بينهما ، مما استدعى القول بترادفهما عنده .

أما الناقد محمد عزام ، فقد أطلق مصطلح " رواية الحداثة " ليعني به مفهوماً عاماً شاملاً ، يشير إلى حركة تجديدية روائية ، أدرج تحتها عدداً من الأنواع الروائية ، وهي : رواية تيار الوعي ، الرواية الجديدة ، الرواية الطليعية ، الرواية التجريبية[1] .

وعليه فإنه قد جعل من " رواية الحداثة " نوعاً روائياً كبيراً ، بحيث يستوعب أنواعاً فرعية أخرى ، واللافت هنا أنه قد جعل من الروايات : " الجديدة " و " التجريبية " و " الطليعية " أنواعاً فرعية تلحق برواية " الحداثة " ، على حين قد ذهب غير نقد إلى جعلها أنواعاً مستقلّة تجاور " رواية الحداثة " و" الرواية الجديدة " .

### • الرواية التجريبية :

يعد " التجريب " مرحلة سابقة للرواية الجديدة ، التي هي وليدة المحاولات التي قامت على فكرة الاطاحة بالأشكال التقليدية بحثاً عن كتابة روائية جديدة .

فمفهوم الكتابة الجديدة ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجريب من حيث أنّه يترجم بصورة عملية سعي الكاتب للخروج من قيود الأشكال الأدبية السائدة . ويؤكّد مفهوم "الأدب التجريبي " طابعه الانتقالي ، وهو إذ لا يدرك في غالب الأحيان هذا الطابع يتحول إلى طقوس تدعونا بالضرورة إلى تجارب أخرى جديدة[2].

فالتجريب يفتح الأفق واسعاً أمام الطاقات الإبداعية ، لتتحرر من أسر التقيد بشكل مستقر ثابت ، ويمنحها الحرية في التنقل بين الأشكال حتى تستقر على شكلها النموذج ، على ما يعتور هذه العملية من اختلاط بين الأشكال والمفاهيم ؛ فغالباً ما تظلّ آثار القديم عالقة في الشكل الجديد ، وكذلك مفهومه ورؤيته ، حتى يتاح للجديد تشكيل بنيته الفنية المستقلة القائمة بذاتها .

وهذا المفهوم يتصل بالنظرة الحداثية التي تنطلق من جمالية الهدف إلى طوباوية الكتابة ؛ فهو كل أدب تكون أولى مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي ، لذلك يحوي بعداً تفجيرياً للأشكال المعهودة ، ويمكن القول مع الناقد محمد الباردي ، بأن "الرواية الجديدة

---

[1] عزام ، محمد: رواية الحداثة،المعرفة،س36 ،ع41،تشرين ثاني ،نوفمبر،1997 ،ص ،133،129،124، 135 ،

[2] الباردي، محمد :الرواية العربية والحداثة ، ص 71 .

الفرنسية" كانت في حقيقة الأمر "رواية تجريبية" ، إذ أن هذا المفهوم التجريبي قد أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة [1].

فـ"الرواية الجديدة الفرنسية" اتّخذت من المفهوم التجريبي العام ، منطلقاً ضرورياً منحها القدرة النظرية، والعملية، على التمرد على الأشكال القديمة، ولا سيما " الواقعية " ، ووافق هواها في التأسيس لمرحلة فنية انقلابية في الرواية الفرنسية تنطلق من رؤى مغايرة ، إلا أن "التجريب "من حيث مفهومه العام، لم يكن حكراً على الرواية فحسب ، بل شمل مختلف الأشكال الأدبية؛ فقد " تجلّى في فنون الأدب المختلفة ، ولا سيما في القصة والرواية والمسرحية ، وتمثّل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي، والإلتزام بها ، التي تمثّلت في " الواقعية" وصورها المختلفة " [2].

فالتجريب حركة ترى في الانقلاب على المفاهيم القديمة منطلقاً للتغيير سواء أكان ذلك في الرواية أم في القصة أم في المسرحية ؛ فالتجريب فتح الآفاق بإمكاناته أمام هذه الفنون لتجدد نفسها في ظلّ حركة تغيير شاملة طالت ما استقر من رؤى جامدة .

وقد ارتبط التجريب في بدايته مع الكشوفات العلمية ، ومع هذه التطورات كان لا بد أن تتغير نظرة الإنسان وموقفه من المسلّمات التي بدأت تهتز مع تطور النظرة إلى مفاهيم الوعي والذات والواقع والموضوعي .لقد أدت الكشوفات الأولى إلى "الثورة الأولى" أو المرحلة الأولى في " الحداثة " أو " التجريب " ، و كانت حركة التجريب تسير في أفق مفتوح يحدده شعور الأديب بالإحباط تجاه عالم غير مفهوم، وأمام مجتمع ينقطع الاتصال معه فيستحيل عليه فهمه أو يكاد ، فوعيه هنا غيرمتشكّل ،ويترتب على هذا أن تكون صورة العالم في وعيه غير متشكلة أيضاً ،فهو يجاهد من أجل أن يفهم هذا العالم [3].

ولقد بدأت أولى تيارات التجريب على المستوى الروائي، بعد الحرب العالمية الثانية وتمثلت بـ"الرواية النفسية" و" الأدب الوجودي" و" الرواية الجديدة " [4].

وعليه تكون " الرواية الجديدة " قد صدرت وتشكلّت في أفق تجريبي ألّحت على ظهوره وتشكلّه جملة متغيرات تتصل بتحول معرفي وعلمي وسياسي واقتصادي وحتى نفسي ، طال المجتمعات الغربية آنذاك ، وهز قيمها وثوابتها وأدخلها في سياق مراجعة شاملة استتبعت ثورة على مختلف أشكال الوعي والفهم في مختلف القطاعات ، و رأت في كل نظرة ترى العالم في سكونه ووثوقيته ووضوحه وإمكانية القبض عليه وفهمه ، نظرة قاصرة متخلّفة لا تَعي واقعها

---

[1] الباردي، محمد :الرواية العربية والحداثة ، ص ص 71 ، 75 .

[2] السعافين ،إبراهيم : الرواية في الأردن ، ص 125 .

[3] السابق نفسه : ص ص 125 ،126 .

[4] السابق : ص 127 .

، فألحت على تغيير النظرة إلى العالم ، كمنطلق لا غنى عنه في أي حركة أو فن أوشكل أو نوع، يريد اجتياز نفق الثبات إلى أفق التجديد والتغيير، مانحة حرية التجريب والثورة والانقلاب على أي مفاهيم فلسفية أو أساليب فنية على حد سواء .

فـ " الرواية الجديدة " إذن جزء من حركة تجريبية ، تأسست وفق مفاهيمها النظرية، وما أتاحته من قدرة على التجاوز والتخطي والثورة ، فتشكّلت في هذا الأفق، وشكّلت رؤيتها الفنية وأساليبها التي تميزت بها ،وميزتها عن أي حركة روائية أخرى ، بمعنى أن "الرواية الجديدة "قد ارتبطت بعوامل زمانية ومكانية خاصة ، على الرغم من انطلاقها وفق مفهوم عام ، فهي قد ارتبطت زماناً بأوائل الخمسينيات ووصلت الذروة في الستينيات ، ومكاناً بمجموعة من الروائيين الفرنسيين الذين انطلقوا من الرؤى الفلسفية التي راجت آنذاك وألحوا على ضرورة التغيير والثورة ، فأحدثوا انقلاباً على الواقعية ، وأسسوا تقنياتهم الروائية الخاصة .

بينما ارتبطت " الرواية التجريبية " ، بحركة فكرية فنية عامة غير متعلقة بمجموعة معينة ،ترى في ضرورة تغيير النظرة إلى العالم أساساً في مشروعها التحولي ، وعلى المستوى الروائي ، تمنح المبدع حرية استخدام ما يشاء من أساليب وتقنيات تتناسب ورؤيته الجديدة إلى العالم ؛ فالمبدع يرى العالم في وعيه متشظياً مرتبكاً فوضوياً لا يقوى على فهمه وتمثّله ، كما كان الحال سابقاً في "الرواية الواقعية" ، فينطلق نحو تجاوز هذا الثبات ، باستخدام أشكال أخرى تعبر عن حالة التشّظي، وعدم الانسجام هذه.

فـ"الرواية التجريبية " وكما يعرفها إبراهيم السعافين ؛ تدخل عالم الرواية بمعزل عن المفهوم التقليدي للرواية، إذ تقبل احتمالات متعددة لفهم هذا النص ، وتقبل أكثر من وصف وتسمية ، فإذا كان الواقع متشظّياً ومجزأ وغيرمتماسك ، فإن الرواية لا بد أن تكون متشظية ومجزأة و غير متماسكة أيضاً ، ولعل استخدام الأساليب التجريبية كان أكفأ للروائي من أجل أن يقيم هذا العالم الغريب العجيب العبثي اللامعقول[1].

وفي النقد العربي استخدمت " الرواية التجريبية " في أفق فكري وفني واضح ، يعي مفهومها العام ويحاول التقاط ما تشكّل من هذا المفهوم في التجارب الإبداعية العربية ، دون أن يربطها بحركة روائية أوروبية معينة ، فهو يحددها ظلّ المفهوم التجريبي العام ، مثلما نرى في تجربة إبراهيم السعافين النقدية ، فـ"الرواية التجريبية العربية " عنده غير مرتبطة فنياً وزمنياً بحركة روائية ما ، كالرواية الجديدة الفرنسية، إنما هي تصدر عن تلك الحالة الفكرية التي ألحت على ضرورة التغيير والتجريب للوصول إلى الشكل الذي يمثّل وعي المبدع الجديد عن

---

[1] السعافين ،إبراهيم : الرواية في الأردن :ص ص 259، 293 .

العالم ،فالتجريب" يمنح هذا المبدع حرية أن يختار أدواته التي تتشكّل من خلال تظافرها في عمله الإبداعي رؤية[1]" .

وهذا ما يدلّ عليه تناوله للمحاولات التجريبية التي ظهرت في أعمال الروائيين الأردنيين، حيث رصد تقلقلهم واضطرابهم بين شكلين: الأول واقعي والثاني غير محدد الملامح ومعروف الأطر ، إنما هو فنياً سيأتي في سياق تجريبي طويل المدى ، وربما لن ينتهي ، لأن الرؤية التي توجهه تصدر عن عالم يفضي به التغيير إلى تغيير أكثر انقلاباً وإلحاحاً .

ففي معالجته لروايات غالب هلسا يقول إبراهيم السعافين: بأن هذه الروايات " قد صدرت عن رؤية واقعية عامة، إلا أنها لم تقف عند حدود الرؤية الواقعية التّوثيقية ، وبدأت تنحو منحى التجريب بشكل عام فهي تبدأ من الناحية الشكلية العامة ، وتمتد إلى التجريب بمفهومه الاصطلاحي في الرؤية والتشكيل ، أي أن رواياته كانت بين الواقعية والتجريب "[2].

وإذا كانت تجربة غالب هلسا متقلقلة بين شكلين: أي بين مفهومين فإن روائيين آخرين "حاولوا أن يلجوا مغامرة التجريب عن وعي ، ومازالت ملامح هذه المغامرة الأظهر في تشكيلهم ، نحو ما نرى عند مؤنس الرزاز وإبراهيم نصرالله "[3].

وعليه تكون " الرواية التجريبية " ووفق تصنيف إبراهيم السعافين النقدي ، هي الأقرب إلى الحس التجديدي العام الذي كان، ومازال ، يحاوله العديد من الروائيين ، في تجريبهم للأشكال التي تحاول التقاط وعيهم ورؤيتهم للعالم ، دون أن يلزمهم هذا فنياً بإتباع حركة روائية تتميز بطابع فكري جمالي عام كالرواية " الجديدة الفرنسية " .

واللافت عند الناقد محمد عزام أنّه قد عرف " الرواية الطليعية " بالتقابل مع " الرواية التجريبية" ، ويحسن بنا التوقّف عند تعريفه لهذا النوع [4]:

- **الرواية الطليعيّة** : تعني الطّليعية استخدام تقنيات جديدة ، تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة ، وهي تعني التجديد على نار هادئة ، وليست كالتجريبية التي تعني التجديد الحازم أو الحاسم ، ومن الملاحظ أن الروائي العربي يتوق دوماً إلى التجديد والتجاوز ، وأنه إذا كان قد بدأ تقليدياً ، في مطلع هذا القرن ، فإنه تجاوز تقليديته إلى الرومانسية ، فالرمزية ، فالواقعية ، فالطليعية ، والتّجريب ، حيث كتب حسب المذاهب الأدبية جميعها ، حتى انتهى إلى صنع

---

[1] السعافين ،إبراهيم : الرواية في الأردن، ص 128 .

[2] السابق نفسه: ص 220 .

[3] السابق : ص 259 .

[4] عزام، محمد :رواية الحداثة،المعرفة ،س36 ،ع410،تشرين ثاني ، نوفمبر 1997 ،ص135 .

المذاهب والاتجاهات الجديدة ، حيث عنت لديه " الطليعية " تقنية السينما ، والتقطيع إلى: صور ولوحات مستقلة تتضام لتعطي انطباعاً موحداً ، واستخدام المونولج الداخلي ، والفلاش باك في تصوير ماضي الأبطال ، والشعرية ، والإسقاط التارخي ، والنسبية ، أو النظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا عديدة ... إلخ .

ويرى الناقد أن : الروائيين : عبد الله العروي ، ومحمد عزالدين التازي ، من أبرز ممثلي الرواية التي استخدمت الشعرية ، وأما الرواية الطليعية التي استخدمت الإسقاط التاريخي فلعل جمال الغيطاني يأتي في مقدمة كتّابها ، وأما الرواية الطليعية التي تستخدم النسبية ، أو النظر إلى الحدث الواحد إلى زوايا عديدة ، حسب وجهة نظر كل شخصية روائية ، فلعل أشهر من يمثّلها في الأدب العربي ، نجيب محفوظ في روايته " ميرامار " وفتحي غانم في روايته " الرجل الذي فقد ظلّه " [1].

وعليه يكون الناقد قد جعل من " الرواية الطليعية " نوعاً يندرج تحت " رواية الحداثة " ويجاور أنواعاً كالتجريبية والجديدة ، إلاّ أن تعريفه السابق ، يمكن أن يكون بمثابة تقنية من التقنيات التجريبية الموظّفة داخل العمل الروائي ، لا أن تكون نوعاً مستقلاً بذاته .

وإذا كانت تجربة إبراهيم السعافين ، تقرأ الرواية العربية من خلال مفهوم عام وهو " المذهب التجريبي "، و تحاول أن تلتقط تشكّلاته وخصوصيته في أعمال الروائيين ، فإن تجربة "إدوار الخراط" تحاول أن تخطّ فعلها النقدي الذي وإن تعالق مع مفاهيم " الرواية الجديدة " ، إلا أنه يحاول أن يبدع فهمه الخاص وهو :

- **رواية الحساسية الجديدة** :تعرف هذه الرواية في سياق مشروع نقدي يحاول فيه إدوار الخراط أن يقرأ الأعمال الإبداعية: من قصة وشعر ورواية ،على وفق فهمه ورؤيته الخاصة ، وإذا أردنا أن ننفذ إلى الرواية ، فإن الخراط يقيم تعريفه لهذا النوع الروائي بالتقابل مع "رواية الحساسية القديمة " التي تعني عنده " الرواية الواقعية " .

فيقول في هذا " تهيأت الحساسية الجديدة للنضج والإزدهار في أواخر الستينيات بتأثير من الواقع الاجتماعي ، ونتيجة لأن الحساسية القديمة قد استنفدت عطاءها ،فالموجة الواقعية التي

---

[1] عزام، محمد :رواية الحداثة،المعرفة ،س36 ،ع410،تشرين ثاني ، نوفمبر 1997 ، ص 135 .

غمرت الساحة الأدبية بغثاء كثير وجدوى قليلة ، قد ثبت انحسارها وقصورها معاً على الرغم من أنها قد تركت لنا آثاراً باقية وكبيرة "[1].

وهو يعرف "الحساسية الجديدة" : بأنها كتابة إبداعية أصبحت اختراقاً لا تقليداً ، استشكالاً لا مطابقة ، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة ، ومهاجمة للمجهول، لا رضى عن الذات بالعرفان ، من هنا تجيء تقنيات الحساسية الجديدة : كسر الترتيب السردي الاطرادي ، فك العقدة التقليدية ، الغوص إلى الداخل ، لا التعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم ، تهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس[2].

وليست هذه ،وغيرها ،تقنيات شكلية ، ولا مجرد انقلاب شكلي في قواعد " الإحالة " على الواقع، بل هي رؤية وموقف ، وإن كان ليس ثمة انفصال ولا تفريق بين الأمرين بطبيعة الحال ، إنها انقلاب على قواعد الإحالة على الواقع التقليدية ؛ تشير الحساسية الجديدة إلى رفض هذا الواقع ونقضه ، ومن ثم فهي تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد ، اجتماعياً وثقافياً على السواء[3].

وهي لا تُعنى بتسلسل الأحداث على نسق مدبر يبدو طبيعياً ، فيأتي الماضي قبل الراهن ، ويستشرف المستقبل ، فيما هو آتٍ ، ليس فيها بالضرورة عقدة أو حبكة ، يمهد لها الكاتب ، ولا تنبني رواية الحساسية الجديدة على تصور جذري متضمن أو مفصح عنه ، سواء بسواء ، هو أن العالم والمجتمع والذات قابلة كلها للتعليل[4].

وتبدو تجربة إدوار الخراط لوضع نصوص ما قبل الحساسية وجهاً لوجه مع نصوص "الحساسية الجديدة" لاستخلاص معايير وسمات للكتابة ، هي محاولة للتمييز بين جيل السبعينات والسيتينات عن كتابة غيره من الأجيال الأدبية ، التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية ، ودرج على تسميتها بالإضافة للحساسية الجديدة " **الكتابة الجديدة** " أو " **البلاغة الجديدة** "[5].

فقد عني إدوار الخراط في تحديد سمات الجيل الروائي الذي ظهر بظهور مجلة " جاليري 68 " فهو يرى أن مفهوم "الحساسية الجديدة " ، " تحدد بشكله الواضح والنهائي ، مع جيل " جاليري 68 " الذي عمل على تجاوز الشكل المحفوظي[6].

---

[1] الخراط ، إدوار : الحساسية الجديدة،ص 13 .

[2] السابق نفسه ،ص11 .

[3] السابق : ص ص 13 ، 15 .

[4] الخراط، إدوار : أصوات الحداثة ، ص 45 .

[5] صالح ، فخري : أفول المعنى ، ص 171 .

[6] الخراط ، إدوار : الحساسية الجديدة ، ص 9 .

وعلى الرغم من إصرار إدوار الخراط على خصوصية تجربة "الحساسية الجديدة" في مصر إلاّ أن الرواية العربية الجديدة بمجملها لا تحمل خصوصية أصلاً ، فعلى الرغم من أنّها استندت في المفهوم الروائي إلى " الرواية الجديدة الفرنسية " إلا أنّها "لا تنتسب إلى الأفق نفسه، فغرض الروايةالعربية الجديدة هو وصف: تشوش الرؤية، والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار ، بينما يتلّخص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيأت في وصف غياب الإنسان ، واغترابه في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة ، فالمعبر عنه إذن مختلف ، يصدر عن شكلين مختلفين من أشكال الرواية "[1].

وعليه فإن ثمة تشابهاً بين الحركتين : حركة الرواية الجديدة في الرواية العربية بشكل عام ، وحركة " الحساسية الجديدة " فهما تحملان علامات كثيرة يمكن اعتبارها مظاهر تشابه بين الحركتين ، حركتين أدبيتين منشغلتين بشؤون القصة والرواية يجمع بينهما التوق إلى التجديد ممارسة إبداعية ورؤية فنية ، ولكن حركة "الرواية الجديدة" ووفقاً لرؤية محمد الباردي ؛ من حيث شمولها وبداياتها ، يمكن اعتبارها حركة سابقة نسبياً على ما يعرف" بالحساسية الجديدة" في الرواية المصرية [2].

فيما يلح إدوار الخراط على التفريق من أجل الخصوصية بين " الحساسية الجديدة " وبين المفهوم التجديدي الذي غزا العالم و منه الرواية المصرية وهو "الحداثة" ، وما صدر عنه من توجهات أدبية روائية عرفت بـ "رواية الحداثة " :

فـ" الحساسية الجديدة" تختلف عن الحداثة ، وإن كانت تتقاطع في مساحات كبيرة معها ، وذلك لأن الحساسية تعني أولاً وأساساً: تلك النقلة في تطور الأدب المصري؛ فهي إذن تاريخية ومتعلقة بالزمن ولكن الحداثة ، ليست قرينةً للجدة ، وليست تاريخية فحسب ، وهي أساساً تعبير عن القيمي لا عن الزمني ، وهي نفي مستمر ليس في تكوينه ما يتيح أن يكون بينة ثابتة أي أنها سؤال مفتوح ، وإذا كان صحيحاً أن كثيراً من نتاج :" الحساسية الجديدة " في مصر يمكن أن يعد حداثياً ، بمعنى أن يظلّ له قيمة المساءلة والقلق وانتفاء الرسوخ ؛ فإن كثيراً من نتاجها أيضاً يمكن أن يتحول إلى نوع من " التقاليد الجديدة" ونوع من الصياغات القالبية ؛ فالحداثي: هو من بين نتاجات الحساسية الجديدة ، ما يظلّ متمرداً واقعياً هامشياً مقلقاً يسعى إلى نظام قيمي مستعص بطبيعته على التحقّق ، لأنّه يحمل في لبه نواة هدمه، وتدميره [3].

---

[1] الباردي ،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص ص 10، 11 .

[2] السابق نفسه : ص 9 .

[3] الخراط، إدوار : أصوات الحداثة ـ ص 21 .

ويدرج إدوار الخراط تحت نوع " الحساسية الجديدة " ، تيارات روائية يقول عنها بأنها تيارات متابينة ، بل متواجهة [1]:

1. تيار التشييء ، و هو رفض مشبوب لعالم القهر والإحباط .
2. التيار الداخلي: أو العضوي أو تيار التورط .
3. تيار استيحاء التراث العربي التقليدي ، التاريخي ، الشعبي ، حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفلولكلور ، أو يبعث الحكاية الشعبية .
4. التيار الواقعي السحري ، أو تيار الفانتازيا والتهويل ، حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العينين المرئي المحسوس ، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحياناً بنسيج الواقع ، برانياً أو جوانياً على السواء .
5. التيار الواقعي الجديد ، في هذا التيار قد يبدو التكنيك التقليدي هو السائد ، قد يكون النأي عن المغامرات الحداثية الشكلية ملموساً ، ولكن التأمل اليسير يكشف عن أن هذا غيرصحيح أساساً فالموقف هنا هو رفض السطلة التقليدية.

وهو يؤكّد بعد أن أجرى تصنيفاته بأن "هذا التصنيف ليس إلا مجرد تأمل ، لا تقنين"[2]، إلا أن فخري صالح يشير بأن إدوار الخراط يدرك بسبب التحفّظات التي يسوقها بصدد التصنيف الذي وضعه ، أن أي تصنيف قد يثير الكثير من المشكلات ، والاختلافات الحادة ؛لأنه يضع حدوداً مصطنعة، ويقيم تشابهات واختلافات غير صحيحة، لأغراض التصنيف، وتعبئة الخانات " [3].

- **رواية الموجة الجديدة** : وهو المصطلح الذي أطلقه غالي شكري على مجموعة من التجارب الروائية ، وعنى به ما درج على تسميته بـ " الرواية الجديدة " .

فهو يذهب إلى أن "من المشكلات التي واجهتها الرواية العربية المعاصرة ، هي إيجاد الشكل الملائم للمضمون الجديد ، وهنا نجد أن جيلاً جديداً من كتّاب الرواية الشباب قد ابتدع ما يمكن تسميته بـ " **الموجة الجديدة** " في أدبنا الحديث ، فالظروف التي يتم فيها التحول الاجتماعي في بلادنا كانت _ ولاتزال _ بالغة الاضطراب والتعقيد أيضاً ، فقد ظن بعضهم

---

[1] الخراط، إدوار :الحساسية الجديدة ، ص 16 ،17 ،19، 20 .
في مقابل هذه التيارات يحدد "محمد الباردي" تيارات أخرى ، أو اتجاهات في الرواية المصرية الحديثة :
_ اتجاه يوغل في التجديد، ويصر على ضرورة الاستفادة من بعض التجارب العالمية ،مثل تجربة صنع الله إبراهيم .
_اتجاه لا يقلّ سعياً للتحديث والتجاوز ، ولكنه يرى في الاستفادة من التراث العربي والإسلامي ، أفضل وسيلة لتحقيق الغاية والهدف ، مثل تجربة جمال الغيطاني .
_ اتجاه ثالث يطمح بدوره للتحديث والتجديد ، ولكنه يتعامل معه تعاملاً حذراً ، إذ لم ينقطع عن تيار الرواية الكلاسيكية انقطاعاً كلياً ، مثل تجربة يوسف القعيد / الباردي ،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ص 7 .

[2] الخراط، إدوار : الحساسية الجديدة ،ص 20 .

[3] صالح ،فخري :أفول المعنى : ص 176 .

أن نغمة الحزن التي تصل إلى حافة اليأس ، هي النغمة الصالحة لتجديد الرواية العربية ، ومن ثم راحوا ينهلون من مسرح " العبث " والشعر الميتافيزيقي ، والرواية المضادة ، أدواتها التعبيرية [1].

بينما اتجه مبدعون آخرون إلى تأصيل تجاربهم ، والتقاطها من واقعهم المتخم بمعاناته الخاصة ، " حينئذ أقبلت روايات عبدالحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم، وتيسير سبول، وغيرهم تمد جذورها إلى أعماق التربة العربية، وتحاول أن تصطنع همزة وصل بين أحدث منجزات التكنيك المناسبة لأحدث رؤى الواقع " [2].

وتأسيساً على ماسبق فإن غالي شكري يبتدع مفهومه الخاص الذي أسماه بـ " الموجة الجديدة " بالتقاطع والتوازي مع ما درج استخدامه من مفهوم " الرواية الجديدة " ، إلا أنّه يلح هنا على التمييز بين تجربتين إبداعيتين عربيتين : إحداهما التقطت المضمون والتقنية من الغرب ؛ أي التجربة كاملة بكافة أبعادها دون أن تعي خصوصية الهم العربي ، والأخرى انطلقت من هذا الأخير لتكتب إبداعها الذاتي ، الذي، وإن استفاد من المنجز الفني الغربي ، إلا أنه يعالج همومه الخاصة ، فيبدع بذلك أصالته .

- **الرواية البحث** :وهو المصطلح الذي أطلقته خالدة سعيد على "الرواية الجديدة" ، في رؤية منها لأهم مايميز هذه التجربة ، وهو إثارة الأسئلة ، والتشكيك و اللايقين، مقابل ما شاع من مفاهيم الثبات والإستقرار ، فهي تحال أعمال روائية طليعية ترى فيها أنها " تقوم أصلاً على البحث عن تقنية جديدة ، أو شكل جديد يجسدان فهماً جديداً للفن الروائي ونظراً جديداً إلى الواقع " [3].
- **الرواية التشكيلية الدرامية** :وهو اسم مرحلة روائية كاملة أطلقها "نبيل راغب" على مجموعة من أعمال نجيب محفوظ التالية لأعماله " الواقعية " ، التي استفاد فيها من مفاهيم "الرواية الجديدة الفرنسية " فقد ذهب "نبيل راغب "إلى أنه على الرغم من أن" نجيب محفوظ قد استفاد من منجزات الرواية الجديدة الفنية لتناسب مضمونه الجديد، إلا أنه استطاع أن يخترع فعله الإبداعي الذاتي ، متجاوزاً به المشكلات التي واجهت تلك التجارب الروائية"[4].

---

[1] شكري،غالي :معنى المأساة في الرواية العربية ، ص 76

[2] السابق نفسه : ص 76.

[3] سعيد،خالدة : حركية الإبداع ،ص 228 .

[4] راغب ،نبيل : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ص 292 .

فهو قد استفاد من " آلان روب غرييه ، و مرجريت دورا ،و ميشيل بوتور في فرنسا ، رواد الرواية الجديدة ، إلا أنه تجاوز مشكلات" الرواية الجديدة " وأهمها: خلوها من البطل التقليدي الذي تتركّز حوله المواقف والأحداث، وهذه لم يستعملها محفوظ في روايته ،إلا أنه استفاد من المشكلة الثانية في "الرواية الجديدة " وهي تحديد علاقة الإنسان فيها بالعالم الخارجي المحيط به من جمادات وأحياء ، ولذلك كانت الرموز الدالة على هذه الجمادات والأحياء ضرورية في إبراز انعكاسها، وتأثيرها على نفسية البطل ،ووجدانه وهذا ما فعله نجيب محفوظ [1].

وانطلاقاً من هذه الخصوصية المفارقة لتقنيات " الرواية الفرنسية الجديدة " فإن نبيل راغب قد اختار أن يطلِق على هذه الأنواع الروائية التي انتهج فيها محفوظ نهجاً تجديدياً مفارقاً لخطه الواقعي وإن انطلق بتأثير فرنسي اسم " التشكيلية الدرامية " ، بدلاً من " الرواية الجديدة " ، وهو يعرف هذا بقوله: إن التكنيك الذي يستخدمه نجيب محفوظ في روايته وهو التكنيك " التشكيلي " يشبه نهج الرسام في تكوين لوحته التي يملأها بالرموز والإيحاءات واللمسات المختلفة ، التي تذوب بعضها ببعض مكونة الشكل العام ذا الطابع الاستقلالي الخاص " [2].

وهو يحدد السمات العامة لهذه الرواية "التشكيلية الدرامية" في أنها تقوم على " تيار الشعور " وهو اتجاه كتابي بدأه في هذه المرحلة ، وكان من أثر هذا الاتجاه العام عند محفوظ أن تميزت أعماله بوحدة درامية شاملة ، كانت تفتقدها أعمال المرحلة الاجتماعية الواقعية [3].

لقد تركت " الرواية الجديدة الفرنسية " تأثيرها الواضح في الرواية العربية ، واتّجه جيل من الروائيين الذين أحسوا بثقل الأساليب الروائية التقليدية ، ومفارقتها لتجربتهم الرؤيوية والفنية الجديدة ، إلى تمثّل هذه الحركة الروائية ، منطلقين من وطأة الإحساس بعقم التجارب التقليدية في التعبير عن المتغيرات الاجتماعية ولا سيما هزيمة 1967 ، وما رافقها من اهتزاز شامل طال مختلف القيم والثوابت ،وفرض مفاهيم المراجعة والتغيير بل والتحول الكامل ، غير أن هذه الحداثة الروائية لم ترافقها حداثة مجتمعية أو سياسية أو اقتصادية ، بل كانت الحداثات في الجتمع العربي ، حداثات نخبوية ،قامت بها قطاعات راغبة في إحداث فروق في الرؤية والتوجه ، لا يوازيها دفع من الخارج ، أي من المجتمع نفسه ، الذي كان يعاني تخلّفاً وانتكاسة في مجموعه العام .

---

[1] راغب ،نبيل : قضية الشكل الفني ، ص292 .
[2] السابق نفسه : ص293 .
[3] السابق : ص 311 .

نستخلص مما سبق أن " **الرواية العربية الجديدة** " تشكّلت في أفق ينزع نحو الحداثة والتجريب والتجديد ، ويسير في مسارات تحول لازمة فرضتها تحديداً هزيمة 1967 التي كانت ذات وقع كارثي على النفسية العربية بعامة ، انعكست آثارها في أعمال النخبة الروائية ، التي وجدت نفسها أمام واقع انهار فجأة أمام عينيها ، تحت شعارات النصر والعزيمة والاشتراكية الزائفة ، فاختارت هي أن تُحدِثَ فرقاً في الرؤية يوازي هذا الانهيار ، فابتدعت واقعاً روائياً ممزقاً كحال الهزيمة وتبعاتها ، واستطاعت أن تنطلق من مفاهيم " الرواية الجديدة الفرنسية " إلا أنها تجاوزتها نحو خلق فعلها الذاتي ، الذي يقرأ الواقع العربي ويمتاز به .

وحولت مسار الرواية العربية من مجرد التقليد والمحاكاة إلى مراحل الإبداع والخلق ، فاستطاع الروائيون الجدد أن يحدثوا في كل مجتمع تميزاً وخطاً روائياً عرفَ بهم .

وتأسيساً على ما سبق فإن الرواية العربية الجديدة عرفَتْ انطلاقاً من مرجعيات فنية وفكرية متباينة بمصطلحات متعددة ، إلا أنها استهدفت نوعاً روائياً واحداً ، بـ :

رواية جديدة ، رواية الحداثة ، الرواية التجريبية ، الرواية الطليعية ، رواية الحساسية الجديدة ، الرواية التشكيلية الدرامية ، رواية الموجة الجديدة ، الرواية البحث .

وهذه المصطلحات تشير إلى العناصر التجديدية في الأعمال الروائية التي ظهرت في مرحلة الستينات وما تلاها ، وتباينت مرجعيات النقاد في تشكيل المصطلح فقد انطلق بعضهم من الفلسفات والحركات التجديدية العامة التي استهدفت مختلف قطاعات الفكر والمجتمع ؛ من مثل " الحداثة " و " المذهب التجريبي "، واستندوا في ذلك إلى أن الروائيين العرب سرعان ما استجابوا لمثل هذه الحركات التجديدية ، ووجدوا فيها ما يلبي طموحهم التغييري على صعيد الرؤية الروائية، في ظلّ انتكاسات وهزائم على مختلف الصعد ، فكان أن أفرزوا وفقاً لهذا التأثّر روايات تجديدية ، أطلق عليها النقاد : " رواية الحداثة " و " الرواية التجريبية " .

وإن كان النقاد قد انطلقوا من تصنيفهم هذا من رؤية شمولية عامة ، ترى في النزوع التجديدي ظاهرة عامة تطال مختلف الروايات التي انقلبت على الرؤى التقليدية دون أن تكون قد تأثرت بحركة تجديدية روائية بعينها ؛ فإن نقّاداً آخرين نزعوا نحو التقاط بعض السمات التجديدية ، التي استندت في الكثير من توجهاتها وأفكارها الفلسفية الثورية بتأثير من حركة روائية بعينها وهي " الرواية الجديدة الفرنسية " ، التي وإن أسست وبنزوع من هذا التأثر مشروعها التجديدي إلا أنها لم تنفصل أولاً عن الفكر الحداثي أو التجريبي العام الذي شمل مختلف القطاعات ، وثانياً استطاعت أن تخلق فعلها الإبداعي الذاتي ، وتميزت بمجموعة من

السمات البنيوية والجمالية وحتى الفكرية العامة ، التي جعلت منها أنواعاً قائمة بذاتها ، فحاول بعض النقاد أن يبدعوا مصطلحهم الخاص ، الذي وإن انطلق من تلك الحركة التجديدية العامة إلا أنه بانتسابه إلى مجموعة روائية ، أو حقبة زمنية ، اكتسب مغايراته ، وخصائصه المميزة ، وأبدع فروقاً جمالية ميزته عن غيره ، فظهرت تصنيفات من مثل : " الرواية الطليعية " ، " رواية الحساسية الجديدة " ، ورواية " الحداثة " .

وعليه فإن كان مصطلح " الرواية الجديدة " ينطبق على الحركة التجديدية الروائية التي انطلقت بتأثير من التجديد الروائي الفرنسي ، فإنّه مع الزمن اكتسب دلالة عامة على الرواية العربية التي انطلقت برؤى مغايرة للرواية الواقعية ، وجاءت في سياق توجه عام نحو الحداثة والتجديد.

ومن هنا فإننا قد نقع من خلال استهداف الأعمال الروائية التجديدية ، على تصنيف متعدد ، لرواية واحدة ، على سبيل المثال : الرواية الشهيرة " أنت منذ اليوم " لتيسير سبول " فقد تجدها تحت عنوان" رواية الحداثة "[1] أو " الرواية الجديدة "[2] أو " الرواية التجريبية[3] " أو " رواية الموجة الجديدة"[4].

ويعود ذلك إلى اختلاف المرجعيات التي ينطلق منها كل ناقد في معالجته لهذا العمل أو ذاك، والحال نفسها تنطبق على جلّ النتاج الروائي الذي خالف الرؤية الواقعية ، كأعمال: صنع الله إبراهيم، وغالب هلسا ، و إدوار الخراط ، وحليم بركات ، ومؤنس الرزاز ، وإبراهيم نصرالله .

إلا أنّه، وعلى الرغم من هذا التباين الواضح في المصطلحات التي عالجت الحركة التجديدية الروائية في ستينات القرن الماضي ، ثمة ثوابت انطلق منها النقاد عند معالجتهم لهذه التصنيفات ، تعد بمثابة سمات عامة للرواية العربية الجديدة ؛ فمثل هذه الحركة التجديدية لا تخضع للتقنين والتقعيد، وتشذّ عن محاولات حصرها وتحديدها في مدارس أدبية معينة ، مما يفسر صعوبة التماس مبادىء مشتركة عند أصحاب هذه الرواية، أو أن نتحدث عن مدرسة تخضع لفلسفة معينة ، وتهدف لتحقيق غرض واحد ، فالمبدأ الذي يجمع بين أصحاب هذا الاتجاه هو مبدأ " التجريب" وعليه اختلفت النزعات باختلاف كل روائي ، وباختلاف كل عمل روائي ، فمنهج أصحاب "الرواية الجديدة" يتطلب التخفّف من التقاليد الروائية المسبقة ، ويعني أن يبتدع كل فنان أو إن شئنا الدقة كل عمل فني عالمه الخاص .

---

[1] أبو نضال ،نزيه : علامات على طريق في الأردن ،ص75.

[2] ماضي ،شكري عزيز : الرواية العربية، ص 79 .

[3] السعافين ، إبراهيم :الرواية في الأردن ،ص 122.

[4] شكري ،غالي : معنى المأساة في الرواية العربية ،ص 76.

واتفق النقاد على وقوع هذه الرواية في مأزق التلقي ، الذي يتمثّل في ضعف أو فقدان الاتصال بالجمهور الواسع من المتلقين بفعل غموض أجوائها، ولغتها، وغياب السرد الروائي الواضح، وعناصر الإثارة ،والتوتر، والتشويق ،التي تشد القارىء العادي لمتابعة القراءة ،فهذا النوع يجعل الأدب الروائي حكراً على النخبة المثقفة، في الوقت الذي يقبل الناس فيه عادة على قراءة "الرواية الواقعية" التي تعد الأقرب إلى الذائقة العربية [1].

فهذه الرواية التي تجاوزت "الرواية الواقعية" تتطّلب مجهوداً كبيراً من المتلقّي الذي ما ألف في النوع الواقعي التقليدي أن يكون مجرد متتبع لأوصافو مغامرات وأحداث صيغت بمهارة بالغة ، وهو هنا على العكس مضطر للاشتراك مع الكاتب ، وبطل الرواية، فهذه الرواية غير مباشرة ، ومحيرة، تنتزع القارىء من دوره المألوف، وتفرض عليه دوراً إيجابياً في المتابعة والبحث [2].

أي أن الرواية الواقعية التقليدية ؛ فرضت بهيمنتها على الساحة الروائية العربية، مجموعة من الثوابت ، وجملة من التعميمات الجمالية ، كتميزها بالوضوح والبساطة ، وسرعة التقاط الأفكار التي غالباً ما تكون متحفّزة لإرسال رسالة ما، انطلاقاً من مبدأ " الالتزام "؛ فالقارىء غالباً ما ينهي روايته بحكمة أو خلاصة تجربة التقطها من " الحكاية " المصاغة بعناية داخل الحدث الروائي ، إلا أن الرواية الجديدة لا تطمح لهذا بل تتجاوز هذه البنية الحكائية ، وتنزع نحو نفسها فهي" عمل مستقل قائم بذاته ، مستقلّ بنفسه ، وليس وسيلة لأغراض أخرى مهما كانت أهميتها، فهي ليست قالباً لتضمينات سياسية أو اجتماعية أو ما شابه ذلك ، وهي عالم يخلق قوانينه من داخله فلا يستمدها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة في المجتمع"[3].
وقد اكتسب الالتزام "الرواية الجديدة" مفهوماً جديداً يتمثّل بوعي المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولته التغلب على تلك المشكلات ، فتلك هي وسيلته لكي يصبح فناناً ، فالالتزام الوحيد هو بالأدب ، لا يوجد شيء قبلي سياسي ، أو اجتماعي، ولا يقين لدى الكاتب سوى ما يقوله[4].

فعلاقة الرواية بالقارىء علاقة مختلفة فهي ببنيتها المتشظية أصلاً ليست عملاً هيناً ففقدانها لعنصر المحاكاة ، وتميزها بتداخل الأنواع الأدبية فيها ، وخلّوها من مركزية الحدث ، لن تهيئ للمتلقي بساطاً ممهداً سهلاً ، بل تفرض عليه مشاركة فاعلة ، وتواجهه بأسئلة قد لا يجد إجابات مباشرة عنها ، وتُلقي عليه أجواء من الغموض ؛ فالرواية الجديدة "لا تريد من القارىء

---

[1] أبو نضال،نزيه : علامات على طريق الرواية ، ص36 .
[2] السعافين،إبراهيم : تطور الرواية العربية ، ص 538 .
[3] غرييه ، آلان روب : لقطات ،ص 13 .
[4] السابق نفسه : ص 20 .

أن يكتفي بدور المتلقي السلبي ، بل تريده مندمجاً بالأحداث التي يصنعها المؤلف ، و مشاركاً ينطلق من موقع المسؤولية إزاء الأحداث ، ومن هنا فإن هذا النوع من الرواية يحاول أن يشكّك القارىء بالأحداث ، إنها لا تصدر من منطلق الراوي العليم بكل شيء ، وعلى القارىء ألاّ يتلقّى بإستسلام ما يمنحه له المؤلف "[1] .

ومن المؤكّد أن الرواية العربية الجديدة استطاعت أن تفرض تعميماتها الفنية والفكرية ، وأن تُحدِث فرقاً مهماً ، وتحولاً، في مسار الرواية العربية برمتها ، وأن تؤصل لتجربتها الإبداعية ؛ في تحررها من سلطة التقليد والمحاكاة ، وأن تكون ذاتها المعبرة عن همومها ومعاناتها تحت وطأة مشاريع الانهيار والتقزم ،والفشل السياسي ،والتراجع الاقتصادي ،والمأزق النفسي ،الذي التقطه الروائي العربي بحس جمالي رفيع ، فاستطاع من خلاله أن يسحب البساط شيئاً فشيئاً من تحت أقدام الشعر ، حتى أصبحت الرواية هي " ديوان العرب " .

---

[1] غرييه ، آلان روب : لقطات : ص 24 .

## الفصل الرّابع

## إشكالية التّصنيف التّركيبيّ ( تداخل الأجناس)

يعتمد هذا التصنيف على التقاط نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، كأن تمتاز بالجمع بين الرواية و السيرة الذاتية ،أو الرواية والشعر ، أو الرواية و المسرحية، وعندها تصبح هذه المجاورة بمثابة " سمة " شكلية ظاهرة بقدر ما تحير النّقاد؛ فيختلفون وينقسمون بين مرجح لنوع على حساب الآخر، بقدر ما يحاول آخرون الخروج بصيغة توفيقية تجمع بين النوعين ، وحتى القول بهذه الصيغة لا يعفي _في أحيان كثيرة _ من أسئلة تحاور النقد، وتلتقط انتصاره المضمر لجانب على حساب الآخر .

فكيف نظر النقد العربي إلى مثل هذه الرواية ؟ وإلى ماذا استند في تصنيفه للأعمال الروائية الإشكالية ؟

### 1_ رواية السيرة الذاتية :

إن كان سؤال " رواية السيرة الذاتية " إشكالياً من حيث افتراضه تداخل نوعين أدبيين ، فإن سؤال النوع نفسه بمعنى سؤال " السيرة الذاتية " ، و هل يمكن اعتبارها جنساً أدبياً مستقلاً، ومكتفٍ بنفسه يبدو سؤالاً مشروعاً ،وإشكالياً في الوقت نفسه ، لا سيما عند النظر إلى الأشكال التي تنتمي إلى الدائرة الأجناسية الواحدة ،والتي تتتاخم حدودها مع "السيرة الذاتية" كـ: " المذكرات، والسيرة، والرواية الشخصية، وقصيدة السيرة الذاتية، واليوميات الخاصة ،والرسم الذاتي، أو المقالة "[1] .

وفي هذا المجال تبرز محاولة الناقد الفرنسي "فيليب لوجون" الذي وضع حداً ، وتعريفاً ،واضحين للسيرة الذاتية ، الأمر الذي كان له أثره في جلّ الدراسات التي اهتمت بالموضوع ، بل أصبح حداً قلما تخلو منه دراسة تتناول هذا النوع ، وهو الحد يجعل السيرة الذاتية ": حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية ،وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة "، وعليه ستقوم "السيرة الذاتية" ": أساساً على الحياة الفردية وتكون الشخصية ، غير أنه يمكن أن يشتمل إلى جانب ذلك على: التعاقب ،والتاريخ الاجتماعي ،أو السياسي ، فالأمر يتعلق هنا بمسألة تناسبية أو تراتبية ، وبالمقابل ثمة شرطان يتعلّق بهما كل شيء هما ،طبعاً، الشرطان اللذان يعارضان السيرة الذاتية _

---

[1] لوجون،فيليب: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمة وتقديم : عمر حلمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، بيروت ،ص 23 .

وباقي أشكال الأدب الشخصي في الوقت نفسه _ مع السيرة ،ومع الرواية الشخصية وهما : وضعية السارد والمؤلف ، فلا وجود هنا لتبادل ولا لحرية معينة ؛ فالتطابق إما أن يكون أو لا يكون ، لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شك يقود إلى نتيجة سلبية ، فلكي تكون هناك سيرة ذاتية و أدب شخصي بصفة عامة يجب أن يكون هناك تطابق بين: المؤلف ،والسارد والشخصية"[1].

فاستطاع بذلك "فيليب لوجون" تأسيس ما أسماه بـ " ميثاق " للسيرة الذاتية ، الذي تلقّفه نقاد الرواية العرب بكثير من الحماسة ، وقرأوه قراءة فاحصة ، و حاوروه ، فكان بمثابة المهاد النظري لجلّ المعالجات النقدية للنصوص الإشكالية التي تأرجحت بين جنسين سرديين كبيرين : السيرة الذاتية والرواية ، على نحو ما سنرى لاحقاً .

وقراءة أولية لهذا الميثاق ، تدفع إلى التساؤل : هل هذه الحدود التي افترضها "لوجون" في ميثاقه كافية لأن تعصم " السيرة الذاتية " من حيث هي جنس قائم بذاته من الاختلاط بغيرها من الأجناس؟ بمعنى هل هي محددة لها فحسب ؟ وهل التزمت بعض نصوص " السيرة الذاتية " في الأدب العربي بمثل هذه الحدود ؟ أم أنها نزعت إلى التفلّت الدائم من قيود الجنس الواحد، وتداخلت مع جنس سردي فني مجاور " الرواية " ؟ وعندئذ يبدو السؤال مشروعاً : إلى أي جانب مال النقاد العرب في تصنيفاتهم : إلى السيري الذاتي أو الروائي ؟ وإلى ماذا استندوا في اختلافاتهم التصنيفية لتلك الأعمال؟

**_ السيرة و الجنس الأدبيّ :**

واجهت يمنى العيد هذه الأسئلة عندما وجدت نفسها أمام ثلاثية " حنا مينا " الملتبسة الإشكالية ، فقد انطلقت من مهاد نظري لتضع هذه الثلاثية في مكانها المناسب وهو نوع مركّب من الرواية والسيرة : فخطاب " السيرة الذاتية" نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس ؛ باعتماده على المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة ، يوهم بلا تجنيسه ، إلا أن المتأمل في هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية ، وعن قصدية تنطوي عليها المجاورة ،وتضمرها دلالات النسق الثقافية [2].

وتشير في هذا السياق إلى محاولة "فيليب لوجون" النقدية مؤكّدة أن التعريف الذي وضعه للسيرة الذاتية متعسف ، وذلك " لأنه ينفي إمكان وجود درجة من التطابق مع المرجعي وعدمه ، ولأن مفهوم "الميثاق" الذي يفرض _ حسب رأيه _ وجود اتفاق مشترك بين

---

[1] لوجون،فيليب : السيرة الذاتية ، ص 24 .

[2] العيد ،يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة " دراسة في ثلاثية حنا مينة "، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ، ص ص 12 ، 13 .

المؤلف والقارىء ، أو بين مؤلّفي السيرة الذاتية والقراء ، هو مفهوم غريب عن واقع الأدب ، باعتباره يتجاهل الفضاء الذي يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل ، ومحدوديات التجنيس المفترضة مسبقاً "[1].

ويتّفق معها " محمد الباردي " الذي انطلق من خصوصية النصوص العربية التي تشتبك فيها عناصر السيرة بالرواية ؛ فذهب إلى صعوبة القول بوجود ما أسماه لوجون بـ " الميثاق " لا سيما وأن أشهر النصوص الأدبية العربية التي تقترب من السيرة تحمل مواثيق مزيفة أو خائنة لمتونها ، فهو يشير إلى أن الكتب الثلاثة التي سرد فيها " حنا مينة" حكاية حياته الشخصية : " بقايا صور ، المستنقع ، القطاف " تحمل على غلافها الخارجي عبارة " **رواية** " ، فيما يحمل غلاف "الخبز الحافي" وهو جزء من قصة حياة "محمد شكري" عبارة " **سيرة ذاتية روائية** " [2].

ويوجه الباردي نقده إلى اختيارات الكتّاب التصنيفية ، فهي مضللة ولا تقرأ العمل وفق نظرة شمولية ، فأعمال " حنا مينة " لا يمكن الاكتفاء بإدراجها ضمن النسق الروائي متجاهلين ما تحمله من نزوع توثيقي لحياته الخاصة . ولا ريب في أنه يمكن التقاط ما يشبه " الميثاق الضمني" ، فعلى الرغم من أن النصوص السابقة تميل _ في أغلبها _ إلى خرق ميثاق السيرة بتعبير لوجون ، إلا أن هذا الخرق قائم في جلّ الأحيان ؛ فـ "حنا مينة" يتحدث _ على سبيل المثال _ عن تصحيحه لعام ولادته ، ويعلن "محمد شكري" عن اسمه مرات عديدة في " زمن الأخطاء " ، ويصرح كذلك "جمال الغيطاني" باسمه في فاتحة " كتاب التجليات "[3] ، ومع ذلك ، فالباردي يذهب إلى أن مثل هذا الخرق للميثاق يصدرعن الكاتب _ في أغلب الأحيان_ دون قصد " فهو يميل إلى الاعتقاد بأن هؤلاء الكتّاب غير ملمين بكل هذه الشروط الفنية التي يسعى النّقاد لتحديدها ؛ بل هي كتابة أميل إلى الفطرة ، وتذهب أحياناً مذهب " الرواية" دون وعي بشروط الجنس ومتطلّباته ،هذا إذا جاز لنا الحديث عن جنس محدد " .

وفي هذا السياق يوجه محمد الباردي نقده لعمل "فيليب لوجون" بما فيه من إشكالية نقدية، لا سيما وأنه حول الأدب إلى شكل من أشكال المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي : الاختلاف ،والتنوع ،والفرضيات الممكنة ، وتعوزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه: متطور وغير قار[4].

---

[1] السابق نفسه : ص13 .

[2] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث " حدود الجنس وإشكالاته " ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص75.

[3] السابق نفسه :ص75 .

[4] السابق : ص 76 .

وعليه فإن الباردي هنا يتساءل : هل ينفي غياب شرط من هذه الشروط _ التي ذكرها لوجون _ تصنيف أثر ما في إطار السيرة الذاتية ؟ ثم كيف يتحقّق هذا الشرط أو ذاك ؟ وكيف تدرك على سبيل المثال التطابق القائم بين " المؤلف، والسارد ،أو بين السارد والشخصية، عندما لا يصرح طه حسين باسمه الحقيقي في كتاب " الأيام " وهل ينفي غياب الميثاق السيري الذاتي انتماء " بقايا صور " وهي تواجه القارىء بميثاقها الروائي إلى هذا الجانب الأدبي المخصوص ؟ [1].

و إذا كان الباردي قد اكتفى بتوجيه نقده إلى فيليب لوجون ، فإن يمنى العيد تابعت عمل " لوجون " ولاسيما المراجعة الشاملة التي أقامها إلى فكره السابق ، فقد نظر إلى مفهوماته نظرة نقدية، وكشف عن التناقض الذي وقع فيه بين تعريفه وممارساته، فرأى أن انتماء "السيرة الذاتية" إلى نظام مرجعي " واقعي " لا يعني عدم وجود نظام آخر تنشد فيه الكتابة أيضاً الشفافية ، و رأى أن الاهتمام مسكون بالإنصات إلى الآخر ، وبذلك انتهى بنقده إلى القول بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها ، وبشكل واضح ، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كـ " رواية السيرة الذاتية " ، ومن ثم في نظره التعريف ليترك مكانه إلى التحليل [2].

وفي ظلّ مراجعات لوجون النقدية ،و تعريف " فابيرو " _أحد نقاد السيرة الذاتية_ الذي يقول في ذلك :" هي عمل أدبي قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية ، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته تصويراً صريحاً ، أو غير صريح " ترى يمنى العيد أن : في الإمكان ملاحظة وجود نوع من التداخل ، وربما من الالتباس بين الرواية ،و السيرة الذاتية التي تروي سيرة ، أو تضمر سيرة مؤلفها ، فيما يمكن تسميته " سيرة ذاتية روائية" ، و لا يقلّل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق ."[3].

وتأسيساً على ماسبق فإن كلاً من الناقدين _ يمنى العيد ومحمد الباردي _ قد أراد نفي شروط " الميثاق " التي قال بها "فيليب لوجون" وضرورة تحقّقها في السيرة ، و التأكيد بأن معالجة أي عمل روائي يتضمن شيئاً من السيرة الذاتية للمؤلف ، غير خاضع بالضرورة لشروط ومواضعات قبلية، قد لا يدركها كتّاب هذه السيرة أنفسهم _ أصلاً _ ونزعا نحو التقاط عناصر " السيرة الذاتية" من حيث تعالق أنا الكاتب والسارد والشخصية معاً ،في عمل لا يتخذ الشكل الأدبي الأجناسي المستقلّ للسيرة الذاتية ، بل في عمل يتوسل شكلاً فنياً روائياً

---

[1] السابق : ص 69 .

[2] العيد ،يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة " دراسة في ثلاثية حنا مينة "، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ، ص ص 12 ، 13 .

[3] السابق نفسه : ص13 .

لبثّ حميمية الحياة الشخصية، سواء أكان مضمراً أو صريحاً ، وعليه فإنهما يسوغان مجاورة السيرة الذاتية للرواية في عمل واحد ، أو تشكيل نوعٍ مستقل قائم بذاته: " رواية السيرة الذاتية " أو "السيرة الذاتية الروائية " .

ويبدو هذا التشديد على الخروج من دائرة " التحديد " الملازمة التي اتخّذت شكل " الميثاق" صادراً أصلاً من استقراءٍ لجلّ النصوص العربية التي اقتربت من الشكلين معاً ، ولم تفترض مسبقاً تغليب أحدهما على الآخر ، فحملت مزية جعلتها في مستوى قريب يتاخم حدود " السيرة الذاتية " من جانب و " الرواية " من جانب آخر .

وجلي أن عمل الناقدين هنا قد جاء في إطار قراءة السيرة؛ وهي جنس ذاتي في إطار عمل روائي ، بمعنى التقاط عناصر السيرة الذاتية المبثوثة في فنيات الرواية، ومن هنا كان انتصارهما لاصطلاح " سيرة ذاتية روائية " التي تختلف عن " رواية السيرة الذاتية " .

**_ ازدواجية المصطلح :**

تحمل الأنواع المركبة كرواية السيرة الذاتية مثلاً ،أو الرواية الشعرية، أو الدرامية ، إمكانية قراءتها من أحد الجانبين، وتغليب أحدهما على الآخر ، وغير خافٍ أن هذا التغليب يحمل مضمرات، وموجهات نقدية تفترض جنوح العمل برمته إلى جانب دون الآخر ؛ فالفرق يبدو واضحاً بين " **رواية السيرة الذاتية** " و" **السيرة الذاتية الروائية** " ، وغير خافٍ في الوقت نفسه ، أن جلّ النصوص العربية التي اندرجت تحت هذا النوع التركيبي ، تراوحت قراءتها بين تغليب للجانب الروائي ، أوتغليب للسيرة الذاتية ، وبناء عليه ترجيح أحد الاصطلاحين .

وعليه فإن الناقد الذي يروم معالجة هذه النصوص الإشكالية التي تقع في مستوى يتأرجح بين " السيرة الذاتية " و " الرواية " يقع في حيرة تصنيفية تذهب به في مسارين متباينين [1] :

_ إما أن يسم بحثه بضرب من المرونة تقود إلى القول بأن "السيرة الذاتية" في الأدب العربي الحديث لم تتحقّق باعتبارها جنساً قائماً بذاته ، له معالمه وحدوده الفاصلة ؛ بل هو شكل أدبي بصدد التشكّل ، لكنه لا يزال يستعير بقوة مقوماته الفنية من الأجناس السردية القريبة منه ، ولا سيما الرواية، وعندئذ سنقر بتعميم أشبه بمسلّمة تذهب إلى أن "السيرة الذاتية" في الأدب العربي الحديث ثرية بأساليبها وأشكالها التعبيرية ، و لا تخضع إلى نمط محدد، ولكنها تبطن قدرة إبداعية فائقة لا ينكر أهميتها منكر، وأن لا سبيل للحديث عن نقاء

---

[1] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص78 .

هذا الجنس، وعن نمذجته ، فما بين كتاب " الأيام " لطه حسين و " بقايا صور " لحنا مينة و " حياتي " لأحمد أمين من التباين والاختلاف يفوق ما يجمع بينهم جميعاً .

_ أما الافتراض الثاني، فيرى بأن الأشكال السردية التي تتعامل مع سيرة شخص متمايزة أسلوبياً ، وبالتالي فهي أجناس أدبية قد تشكّلت ، وعلى هذا الأساس اقترح بعض النّقاد سلماً للأجناس السردية الحديثة : درجتها العليا الرواية، و الدنيا السيرة الذاتية ، وبين المنزلتين ، وحسب التدرج:

- **الروايات الشخصية**: التي تقوم على شخصية رئيسية هي صورة للكاتب ،وتكاد تكون مطابقة له .
- **رواية السيرة الذاتية :** المكتوبة بضمير المتكلم .
- **السيرة الذاتية الروائية** :هي خلافاً لرواية السيرة الذاتية ، لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية ، وإن شابها لا محالة قدر كبير من الخيال .

ويخلص الناقد إلى نتيجة مفادها أن معظم النصوص العربية الإشكالية تتأرجح بين جنسين هما: رواية السيرة الذاتية ، والسيرة الذاتية الروائية ، ولا يبقى من السيرة الذاتية النقية ، شيء كثير في الأدب العربي[1].

غير أنه لا يمكن القبول بـ " ضمير المتكلم " حداً فارقاً ومميزاً لنوع " رواية السيرة الذاتية " ، فهي بهذا الوصف قد تندرج تحتها أنواع متعددة من الأجناس الأدبية. ولا شك أن نوعي " رواية السيرة الذاتية " و " السيرة الذاتية الروائية " يحتويان على قدر ما من " التخييلي " الملازم لفنية الرواية، و" الحقيقي" الذي هو من طبيعة " السيرة الذاتية " ، هذا من جانب ،ومن جانب آخر يحتويان كلاهما على شرط التطابق اللازم بين :الكاتب والمؤلف والسارد ، وتغدو عملية التمييز بين هذين النوعين المتجاورين من الصعوبة ،والدقة، والرهافة ،في الوقت نفسه .

ويبدو أن حد " التخيلي " و " الحقيقي " هو الأكثر ملاءمة لقبوله مميزاً دالاً كاشفاً عن تجليات نوع على حساب الآخر في عمل روائي ما ، وهنا تبدو القراءة "خارج النصية" مسعفة في التعرف إلى تفاصيل حياة الكاتب، ومقارنتها بما هو ماثلٌ في العمل نفسه ، وبالقدر ذاته تعين القراءة الداخلية والتقاط عناصر من مثل: الزمان، والمكان ،والشخصيات الحقيقية منها ،والمفترضة، على ترجيح أحد النوعين .

---

[1] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص78.

وجلي هنا أن معظم كتّاب السيرة الذاتية في الأدب العربي روائيون ، فكأن السيرة الذاتية بالنسبة لهم شكل روائي يخرج بهم من موضوع عام ليدخل بهم موضوعاً خاصاً ، ويبدو المتخيل الروائي _ في هذه الحالة _ قناعاً أكثر صدقاً في تقديم السيرة الذاتية[1] ، فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات ، كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب، تترك حيزاً للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها ، وتحاور معرفياً عريها [2].

فقراءة ناقدة لمثل هذه النصوص التي التبست بالشكلين معاً ، تكشف عن تلازم ما ظلّ يربط السيرة الذاتية بمفهومها العام الواسع بالرواية ، من حيث هي فن له مقوماته و شروطه الجمالية والفنية ، ويبدو هذا جلياً في النصوص الأولى كـ " الأيام " و" أديب " لطه حسين ، و" إبراهيم الكاتب " لإبراهيم المازني ، و" سارة " للعقاد ، وفي النصوص التالية كثلاثية " حنا مينا " و" الخبز الحافي " لمحمد شكري و " اعترافات كاتم صوت " لمؤنس الرزاز وغيرها .

وتالياً سأقف عند محاولات النّقاد التصنيفية، وكيف نظروا إلى مثل هذه النصوص المشتبكة ، وإلى ماذا استندو في تباين تصنيفهم بين " رواية السيرة الذاتية " و " السيرة الذاتية الروائية ":

## 1.رواية السيرة الذاتية / الترجمة الذاتية :

نشأت الرواية العربية الحديثة في أحضان التجارب الذاتية ،سواء أكانت تلك التجارب وقائع وأحداثاً ، أم سيراً وتاريخاً شخصياً ، أم تأملات ومواقف فطرية ، ومن الطبيعي أن تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي إنشاء يندرج ضمن النوع الروائي ، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق ، ولا يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن "التجارب الذاتية " بكل تنوعاتها، ومكوناتها، وعناصرها، وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية ، كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل ، وتوظّف حينما يعاد انتاجها طبقاً لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكّلة المتن الذي يؤلّف نسيج العمل الروائي [3].

و ينطلق دارسو هذا النوع القائلون بأولية الرواية على السيرة الذاتية في النص من جملة ضوابط خارجية وداخلية ، ورائد هذا التوجه هو عبد المحسن طه بدر الذي ذهب إلى أن " الرواد الأوائل للرواية الفنية اصطدموا بالعقبات الكثيرة في محاولتهم إيجاد الرواية المصرية العصرية ، لذلك ظلّت محاولاتهم تدور ضمن إطار ضيق من تحليل شخصية من الشخصيات ، أو تحليل أنفسهم . ويسمى نتاج الفريق الأول بـ " الرواية التحليلية " أما نتاج الفريق

---

[1] السابق نفسه :ص71 .

[2] العيد ،يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ، ص 12 .

[3] إبراهيم،عبد الله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص20 .

الثاني فيسمى " رواية الترجمة الذاتية " [1] ، وكانت هذه الجماعة من الأدباء تطور " الترجمة الذاتية " ، وتستغلها للمساهمة في ميدان الرواية كـ : محمد حسين هيكل ، وطه حسين ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم المازني ،و توفيق الحكيم . والظواهر البارزة في نتاجهم هي : الإحساس المفرط بالذات ، وسيادة الشعور الحاد بتفوقهم وتميزهم. وتكشف النزعة الذاتية المفرطة عن نفسها في صورتين اثنتين [2]:

الصورة الأولى : و تتمثل في موقفهم من الحياة والإنسان ؛فينزعون إلى تصوير الحياة بصورة كئيبة ، ويكثرون من إساءة الظن بالإنسان، وقيمه، ومثله ،و هدم هذه القيم، والتشكيك فيها .

والثانية : تتمثّل في إحساسهم الدائم بالغربة، ورغبتهم في الظهور بمظهر متفرد، وشعورهم بالوحدة، والقلق ورغبتهم في العزلة، ويأسهم ،وشكواهم من عجزهم عن تحقيق آمالهم .

أما أثر هذه الظاهرة في نتاج الروائيين الأوائل فيتمثّل في أنهم لم يهتموا اهتماماً كبيراً به ، فالعديد منهم لم يترك إلا عملاً واحداً ،أو عملين ، على الرغم وفرة نتاجهم في الفنون الأخرى ، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم له ، وعدم قدرتهم على التعاطف معه ، كما أن رواياتهم التي تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشكلاتهم الشخصية ، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة ارتباطاً كبيراً بفن " الترجمة الذاتية " [3].

تعد رواية زينب خطوة أكثر تقدماً _ من الناحية الفنية _ في مجال الرواية التي أخذت شكل "ترجمة ذاتية " ( = سيرة ذاتية ) ، كما يرى عبد المحسن طه بدر ، فهي تمثّل البداية الأولى، والمبكّرة للرواية الفنية ، وقد تأثّر هيكل في رواية " زينب " بحياته الخاصة وثقافته تأثّراً مباشراً ، و غير مباشر، أما تأثّره المباشر فيظهر في شخصية " حامد " التي تمثّل شخصية المؤلف [4] . و النقاد يكادون يجمعون على الربط بين هذه الرواية والسيرة الذاتية ، فشخصية " حامد " هي الشخصية الرئيسة في الرواية _ رغم إبهام العنوان _ وفيها تتجلّى ملامح المؤلف في صباه [5] ، وأما تأثّره بصورة غير مباشرة فيظهر في شخصية " زينب" التي تعد انعكاساً مباشراً لثقافته . كما أن الشخصيات لا تعبر عن واقعها ، بقدر ما تعد انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلف وثقافته ، فهو يعبر عن آرائه في الرواية مباشرة ، ويتدخّل

---

[1] بدر،عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية ، ص 210 .

[2] السابق نفسه : ص 278 ، 292 ، 293 ،295 ، 297 .

[3] بدر،عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية : ص 297 .

[4] السابق : ص 317 ، 318 ،322 ، 331 .

[5] درويش ،أحمد : تداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب ، فصول ، مج16 ، ع4 ، ربيع 1998 ، ص 37 .

بين القارىء وشخصيات الرواية [1] . ويرى عبد الله إبراهيم ، أنه لا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية "حامد" وهيكل المؤلّف الشاب آنذاك ، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد ، وتعوم فوق الأحداث ، وتوافق منظور هيكل الفكري [2].

فتصنيف " زينب " في عداد "رواية السيرة الذاتية" أو كما يذهب عبد المحسن طه بدر بأنها رواية " الترجمة الذاتية " يقوم على التقاط عناصر التشابه بين الكاتب، وبين الشخصية الرئيسة في الرواية " حامد " ،إلا أن الذي يجعل من هذا العمل " رواية " بالمعنى الفني ، وليس " سيرة ذاتية " هو توفرها على عدد من العناصر التي أهلّتها لأن تكون أولى " الروايات الفنية " ،وفي مقدمة ذلك "التخييل" الواضح الملموس ؛ فشخصية زينب التي سميت الرواية باسمها فضلاً عن جلّ الشخصيات الأخرى ،و العديد من الأحداث كانت مختَلَقة ، وغير متطابقة مع حياة الكاتب ، مما يجعل العمل وإن كان يتّكىء في أحد جوانبه على تطابق ما بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة ، إلا أنه يقوم في جوانب أخرى، وعديدة على نزوع تخييلي فني .

فغلبة عنصر "التخييل" على العنصر "الحقيقي" فيما يتعلق بالحدث داخل العمل الروائي هو الذي دفع العديد من النقاد إلى الانتصار إلى الجانب " الروائي " فيها، وتصنيفها بأنها رواية تروي الذات فيها بعضاً من همومها وأحداثها ومعاناتها؛ فكانت " رواية السيرة الذاتية " ، وليست " سيرة ذاتية روائية".

وتبرز في هذا السياق تجربة أحمد درويش الذي تناول صلة " الرواية بالسيرة الذاتية " في إطار نزعة معينة جمعت الرواد الأوائل وهي " الاغتراب " عن الوطن ، فلقد رأى " أن اتصال الرواية بالسيرة الذاتية والاغتراب، وما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار " الأنا " مع " الآخر "، ومحاولة رؤية الذات في مرآة الآخر، علامة بارزة في عدد غير قليل من الأعمال الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن قطعتها الرواية العربية في رحلتها منذ ظهور ما اصطلح على تسميته بالأعمال الروائية بالمعنى الخالص ، ويندرج في هذا الإطار على سبيل المثل لا الحصر " زينب " لمحمد حسين هيكل ، " أديب " لطه حسين ، " عصفور من الشرق " لتوفيق الحكيم، " قنديل أم هاشم " ليحيى حقي ، " الحي اللاتنيني "

---

[1] بدر،عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية : ص 317 ، 318 ،322 ، 331 .

[2] إبراهيم ،عبد الله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص20 .

لسهيل إدريس ، و " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح ، و " الحب في المنفى " لبهاء طاهر [1].

و عليه يكون للارتباط بين التجربة الروائية الناضجة الأولى عند هيكل ،و عنصري السيرة الذاتية والاغتراب ، أثر في شيوع نموذج " الاحتذاء " ومعالجة بعض هموم الذات والجماعة في نمط أصبح مطروقاً وآمناً إلى حد ما ، ويرى أحمد درويش أن لجوء الكاتب إلى " الرواية " ولا سيما في المراحل المبكّرة ؛ لبثّ بعض أحداث سيرته الذاتية ، تم بسبب ما تتيحه " الرواية " من إمكانات تعبيرية غير متوفرة في أجناس أخرى كالشعر مثلاً ، ذلك أن تجربة التعبير عن عواطف الحب " نثراً " لم تكن لها قوة التعبير نفسها عن هذه التجربة " شعراً " ، وفي الوقت الذي كان من المألوف عدم الربط الحتمي بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر، وشخصية بطل قصيدته ، فإن ذلك الربط أكثر قوة في الخطاب النثري ، وانطلاقاً من ذلك التصور فقد كان من غير الميسور على شخصية تحلم بمستقبل سياسي اجتماعي مرموق مثل "هيكل" أن يكتب وثيقة نثرية يستَشّف منها أنه بطل تجربة ،أو مغامرة عاطفية لكن جو " الاغتراب " دون شك سمح بتمرير المسودة الأولى للتجربة ؛ التي جاءت دون توقيع صريح في البداية ، ثم نسبها هيكل إلى نفسه ، وكسر الحاجز النفسي بين الوثيقة النثرية، والاعتراف العاطفي ، ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا "روايات السيرة الذاتية" على الإيقاع نفسه، كما حدث مع العقاد ،والمازني، وطه حسين، والحكيم [2].

فـ" عصفور من الشرق " لتوفيق الحكيم تلتقي في نواتها الأولى مع " زينب " في أن كلا منهما تعكس مشاعر الشاب الشرقي الذاهب إلى الغرب، وإلى فرنسا خاصة ،في بعثة دراسية والمعبر عن مشاعره في هذه الفترة : حيال الأنوثة، والوطن البعيد ؛ من خلال " مناخ الاغتراب " وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال "رواية السيرة الذاتية" أن يثير قضية الحب، فإن هذا المناخ أتاح للحكيم أن يثير جانباً من الحوار حول قضايا مثل : رؤية الشرق والغرب لقضية الأديان [3].

وفي رواية " عودة الروح " لتوفيق الحكيم نلتقي بأنجح المحاولات التي استغلّت الترجمة الذاتية ، لتقدم رواية فنية ، ومن بعض مظاهر الترجمة الذاتية أن المؤلف يستطرد في بعض

---

[1] درويش ،أحمد: تداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب ، فصول ، مج16 ، ع4 ، ربيع 1998 ، ص 37 .

[2] السابق نفسه : ص 37 .

[3] درويش،أحمد : تداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب ، فصول ، مج16 ، ع4 ، ربيع 1998 : ص 38 .

المواقف للحديث عن مواضيع قد تكون طريفة، أو مؤثّرة بالنسبة لحياته هو ، لكنها لا تؤثّر كثيراً في روايته [1].

لقد نظر النقّاد إلى المحاولات الروائية الريادية الأولى بأنها محاولات تقع بين " الرواية " و" السيرة الذاتية " فصنفوها بأنها " روايات سيرة ذاتية " إستناداً إلى :

أن المحاولات الفنية الأولى التي أرادت كتابة " النوع " الروائي وتمثّله ، توسلت بالتجربة الشخصية " الذاتية " لكون مثل هذه التجارب أكثر حميمة، وقرباً لذات الكاتب ؛ وبالتالي يسهل توظيفها والتعبير عنها ؛ فالروائي الريادي لم يستطع إبداع شخصية فنية مستقلة عنه ، لذلك بدت لغته متماهية مع لغة الشخصية ، و ساد صوت واحد في عمله الروائي ، وغالباً ما تكون هناك شخصية مركزية مسيطرة تستأثر باهتمام كل من المؤلف و الشخصيات الأخرى ، ويكون موضوع الرواية منبثقاً من تجربة الكاتب الذاتية متخذاً شكل السيرة تقريباً .

وتمثّل هذه الأعمال بدايات العمل الروائي الذي بدأ ملتبساً بالسيرة ، من حيث أن الكتابة الروائية المنطلقة من وعي الذات، والناطقة باسم الروائي تغدو الأسهل، والأكثر قرباً، وتناولاً عند العديد من الكتّاب ، ولا سيما في بداياتهم .

فتصنيف الأعمال الروائية الأولى بأنها "روايات سيرة ذاتية" ، له ما يسوغه في ظلّ حالة إبداعية عامة لازمة تمر بها الذات الروائية عند إبداع أول أعمالها ، فكانت تلك الأعمال على هيئة محاولات فنية روائية ، تتخذ من بعض مظاهر السيرة الذاتية موضوعاً لها ، إلاّ أن ثمة محاولات إبداعية تالية ظهرت بقصد إبداع عمل روائي سيري ، فقد وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيهم ، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب ، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى : جبرا إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق "،و"البحث عن وليد مسعود "،وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني " وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" ، ولا يمكن اخفاء تلك الأنساغ في روايات الطيب صالح ،وإبراهيم الكوني، وفؤاد التكرلي، والطاهر وطّار، وسليم بركات ،وتكشف هذه اللائحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيين العرب بهدف التمثيل وليس الاحصاء التدقيق ،أن المكون الذاتي مارس حضوراً " فاعلاً " في المادة الروائية ، وإن ذلك المكون ظل يزداد حضوراً وبروزاً مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية ، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة ، وما يمكن اعتباره سيرة

---

[1] بدر،عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية ، ص 356 ، 327 ، 378 .

ذاتية ، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الأدبيين ، هذه المساحة ُأستنبت فيها ضرب جديد من الممارسة الكتابية ، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما : الرواية والسيرة الذاتية، وهذا التهجين الذي ركبت عناصره بنجاح ، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب ، فمزجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخييلية ، فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة [1]، كرواية " اعترافات كاتم صوت " لمؤنس الرزاز، التي يعمد الكاتب فيها إلى الشكل الروائي الملتبس " بالسيرة الذاتية " أو ما هو قريب منها ، ولكنها هنا السيرة المتعددة الأصوات التي تقترب مما يمكن أن ندعوه " بحثاً إشكالياً " [2] ، ورواية سحر خليفة " مذكرات امرأة غير واقعية " و " فسيفساء دمشقية " لغادة السمان اللتان صنفتا بأنهما روايتا سيرة ذاتية .

وهذا ما تصدت لمعالجته ماجدة حمود التي درست رواية غادة السمان المذكورة وصنّفتها بأنها "رواية سيرة ذاتية" وليست "سيرة ذاتية روائية" على الرغم من أن المؤلّفة قد صرحت بأنها تكتب " مذكرات شخصية " ، فإلى ماذا استندت الناقدة في تصنيفها هذا ؟

الجواب عن هذا السؤال هو استناد الناقدة لما صرحت به المؤلفة عن روايتها " فسيفساء دمشقية " وتأكيدها بأنها تكتب "مذكرات " ، وهذا يعني أن كل فعل قامت به بطلتها " زين " في الرواية هو في حقيقة الأمر يعبر عنها _ أي المؤلفة _ [3] ، و في المقابل تشير دلالة العنوان " الفرعي " نفسها " الرواية المستحيلة " إلى أن غادة أدركت صعوبة تحويل سيرتها الذاتية إلى فن روائي، أي تحويل الذاتي الحميمي ،إلى فن موضوعي ، لذلك دعت روايتها بـ " المستحيلة " ، إذ من المستحيل أن ينظر المرء إلى ذاته نظرة موضوعية، لهذا تكاد تنتصر السيرة الذاتية لديها ، على الرواية [4].

إلا أن الشكل الروائي بدا للكاتبة بما يحمله من إمكانات وهمية " تخيلية " ، منقذاً من الحقيقة الوقائعية الكامنة في "السيرة الذاتية" فهي تستطيع الاختباء بوساطته خلف اسم وهمي، وبذلك وجدناها تسقط على لسان بطلتها " زين " أفكارها ومشاعرها كما تقدم تفاصيل حياتها بجرأة وحرية[5].

فالناقدة هنا ترى بأن غادة السمان قصدت " الرواية " لتكتب سيرتها الذاتية ، بما تفتحه الإمكانات الروائية " التخييلية " من آفاق مسعفة للاختباء والتواري وراءها ، حين يغدو قول "

---

[1] إبراهيم،عبدالله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص ص 20 ،21 .

[2] السامرائي،ماجد : رواية الثمانينات ـ ضمن أعمال ملتقى عمان الأول للرواية العربية ، ص 176 .

[3] حمود ،ماجدة: الخطاب القصصي النسوي ، ص 60 .

[4] السابق نفسه : ص ص 60 ، 61 .

[5] السابق نفسه :ص61 .

الحقيقة " صعباً وغير مقبول ، وعليه فإن غادة السمان أرادت كتابة سيرتها الذاتية ،ولكن بغلاف شكلي روائي مسعف ، فهي أرادت الرواية وسعت إليها ، فصنّف عملها بأنه " رواية سيرة ذاتية " .

وعليه إذا كان القول بأن الرواية في أصل نشأتها قد التبست بالسيرة الذاتية ، فصنّفت الروايات الريادية بأنها روايات سيرة ذاتية ، فإن نزوع المبدع العربي لاحقاً إلى كتابة سيرته الذاتية متوسلاً شكل الرواية ، هو الذي خلق إشكالية في تصنيف العمل ما بين رواية " السيرة الذاتية " و " السيرة الذاتية الروائية " ، على الرغم من أن بعض الأعمال قد أفصحت مسبقاً عن مدى تخيلي واسع سوغ تصنيفها الروائي السيري، فيما وقفت روايات أخرى على ضفة مقابلة .

## 2.السيرة الذاتية الروائية :

يذهب عبد الله إبراهيم في دراسته " السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردي " إلى القول بأن السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجنة من فنيين سرديين معروفين : السيرة والرواية ، لا يقصد بالتهجين معنى سلبياً ، إنما التركيب الذي يستمد عناصره ، من مرجعيات معروفة ، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة ،في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي ، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي " السيرة الروائية " ، لا يفارق الراوي مرويه ، لا يجافيه ، لا يتنكر له إنما يتماهى معه بصوغه ، ويعيد انتاجه طبقاً لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة [1].

تتناول يمنى العيد تجربة " حنا مينة " في سياق السيرة الذاتية وتذهب إلى أن : " قناع الرواية لا يمارس في الثلاثية ، وهي ترى أن " السيرة الذاتية " في كتابة حنا مينة الروائية ، لها وظيفة مزدوجة : وظيفة تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية ، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها برفع الذاتي الفردي إلى الإنساني الجمعي " [2].

ويتفق معها محمد الباردي في خروج نصوص السيرة الذاتية الروائية العربية عامة، وتجربة حنا مينة خاصة ، من الذاتي إلى العام ، وهذا مايعطيها تميزها " النّوعي " عن السيرة ،وعن الرواية بنوعيها المستقلين " فما يميز السيرة الذاتية هو اعتناؤها بوصف الحياة الخاصة

---

[1] إبراهيم،عبدالله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص17 .

2 العيد ،يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ، ص 13 .

للشخصية ،فيما تحتفي الرواية بوصف العالم الخارجي ،و تنزع النصوص الأدبية الحديثة التي تنتسب إلى السيرة الذاتية، إلى المزاوجة بين الوصف الذاتي ، والوصف الخارجي "[1].

وفي كثير من الأحيان تتحول هذه النصوص _ في جانب منها _ إلى مايشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية ، فقد أطنب "حنا مينة" في وصف الحالة الاجتماعية في الريف السوري زمن الإقطاع، في الجزأين الأول والثالث من سيرته الذاتية ، وبالغ كذلك في وصف الحياة العمالية، ونشأة الحركة الثقافية في المدن في الجزء الثاني "[2].

ويتميز الراوي في الثلاثية ولا سيما في " بقايا صور " بأنه راوٍ اندماجي، لا يجعل من فرديته هاجساً يشغله ؛ فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية ، يختفي وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغه ، وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع ، وهذا أمر له دلالته ؛ فالراوي لا يعنى بذاته ، إنما ينصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته ، إنه يذوب في كيان الأسرة ، ويتحدث باسمها ، ويستعيد تجربتها بعيداً عن أي نزوع نرجسي، إنه لا يشكّل أبداً محوراً أساسياً في تلك التجربة ، ولا يقف على أفعاله إلا في أقلّ درجة ، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي ، وفي سياق مقصود لذاته ، إنه غير ميال للتعليل لأنه لم يبلغ مرحلة تمكنّه من ذلك،و تُعرض أفعال الآخرين ،وتجاربهم، ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها : بقايا صور"[3].

و يلاحظ مما سبق إلحاح النقّاد على السمات العامة لهذا النوع الفرعي الذي يجمع بين أدبيات السيرة الذاتية ، والرواية، ولا سيما المزاوجة بين الذّاتي والعام ، ليسوغوا فيما بعد تسميته الاصطلاحية ، وحدوده الجمالية والفنية التي تميزه عما يجاوره من أجناس أدبية ، إلا أنه يعد الأقرب في نظرهم إلى كونه سيرة ذاتية ، وبالتالي قد اكتسب تسمية " السيرة الذاتية الروائية " .

وتؤكد يمنى العيد أن ما كتبه حنا مينة ، يميل إلى الجنس السيري الذاتي " فعلى الرغم من أن الثلاثية أتت في سياق مجموعة من الأعمال الروائية الأخرى التي كتبها المؤلف ، وفي حركة من التناوب بين أجزائها، وهذه الأعمال ، إلا أنها مع هذا تشكّل متناً واحداً يؤكّد المؤلف تواليه الزمني و تتمثل واحدية المتن في حكاية ترويها الثلاثية ، هذه الحكاية هي سيرة ذاتية لراوٍ يسترجع فيها طفولته وحداثته ، يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة ، ويستغرق

---

[1] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث " حدود الجنس وإشكالاته " ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ،ص76.

[2] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ،ص76.

[3] إبراهيم، عبد الله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص ص24 ،25 .

زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوي، الذي يشير في أكثر من موضع إلى أنّه هو هذا الطفل الذي يحكي عنه ، وإلى أن من يروي هو الكاتب نفسه "[1].

وهي تؤكد وحدة الثلاثية التي قامت على التتالي الزمني ،ووحدة السارد، وتتابع الأحداث ، وتطابقها مع المؤلف ؛ مما يجعل منها حكاية سيرة ذاتية ، وعلى الرغم من هذه الرؤية ، إلا أن " المؤلف _ بحسب يمنى العيد _ يسمي كل جزء من هذه الثلاثية "رواية" ، وهو بذلك ينسب ثلاثيته إلى جنس أدبي محدد يتموقع فيه بإعتباره روائياً ، كما أنه يضع قارئه أمام خصائص مفترضة توجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العلاقات البنائية، لها في إطار الجنس الروائي وظائفها الدلالية" [2]، فحنا مينة يفترض في قارئه أنه أمام رواية تقوم بنيتها العامة على عنصر التخييل اللازم للبناء الروائي.

وهذا يطرح علينا سؤالاً هو " إذا كانت الثلاثية سيرة ذاتية للمؤلف بأكثر من دليل ، فما معنى أن تكون رواية ؟ بما تفرضه الرواية من قناع تخييلي ؟ فكتابة حنا مينة لسيرته الذاتية كتابة روائية لها وظيفة مزدوجة ؛ جاءت في سياق الكتابة الروائية للمؤلف، بمثابة برهان تمثيلي يفسر نمط الخطاب بمرجعيته ( السيرة الذاتية ) ويعلّل السيرة الذاتية بروائيتها ، كأن الثلاثية أمثولة لرواية عربية بطلها المؤلف نفسه في حكاية تروي بؤسه ، وبالتالي رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتي إلى التجربة ، إلى المعيش المحلي لتضعه موضع المرجعي الخاص، لرواية واقعية عربية غير هجينة [3].

إن قراءة الثلاثية ، تسمح بالقول بأن "حنا مينة" يحاور في هذه الثلاثية ذاته ، ينتقد أناه اليافع الذي كانه ، مقدماً معنى للسيرة الذاتية ينطوي على مضمون اجتماعي ، نقدي ، ويحفل بخصوصية محلية شعبية ، وعليه يمكن القول بأن الخطاب الروائي في "حكاية السيرة الذاتية" ليس قناعاً يختبىء خلفه صاحب هذه السيرة ،أو يستر به مكبوته ، أو يخفي وراءه حقيقة دواخله، ومشاعره ،تجاه وضعه ، أو نقمته على سلوك أبيه، وقناعة أمه ، فلقد أقر حنا أن ما رواه في الثلاثية هو سيرته ،وسيرة عائلته ،مؤكداً بذلك وقوفه خارج أي قناع يستر علاقته الذاتية بما يروي[4].

ومن هنا تكتسب الثلاثية دلالتها النوعية المزدوجة ؛ فحنا مينة يقر بمطابقته للسارد والشخصية، وهو بهذا يؤكّد " حقيقية " الأحداث التي تجري له ولأسرته ، وهو في الوقت نفسه ، يكتب هذه السيرة متوسلاً تقنيات فنية روائية ، إلاّ أنه يشذّ عن القاعدة الروائية العامة ، " فلا

---

[1] العيد ،يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 : ص ص 13 ،14 .

[2] السابق نفسه :ص 14 .

[3] العيد ،يمنى : السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 : ص 13 .

[4] السابق نفسه ،ص ص 16 ، 17 .

يلتزم السرد في الثلاثية بوظائف المتخيل الروائي التي تلازمها تقنيات الحبكة ، وتمحور عناصر الحكاية حول فعل البطل، أو حول الموضوع، و يميل أسلوب الخطاب الذي يروي السيرة الذاتية إلى المباشَرة ، ويأتي في سياق واقعي ، كما يقوم بربط أحداث السيرة بزمنها التاريخي ، ويكمن الهدف من وراء هذا _ كما يبدو_ إلى تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية ، حية ، هي هنا السيرة الذاتية ، وتشريع نمطه الواقعي ، وإعادة اللغة إلى شفافيتها "[1].

وعليه تذهب يمنى العيد بأنّه " إن _ كانت _ معظم الروايات الأولى سيراً ذاتية مقنّعة، فإن السيرة الذاتية لحنا مينة تعد رواية مقنعة "[2]، وهنا تقر يمنى العيد بأولية الجنس السيري في ثلاثية حنا مينة على الجنس الروائي ، وبناء عليه تختار أن تسميه "سيرة ذاتية روائية" .

أما الباردي فينطلق من فرضية عامة وهي أن جنس " السيرة الذاتية " لا يزال بصدد التشكّل والتكون ، ويصعب القول بوجود قوانين واضحة تحدد أدبيته، وبناء على هذا ، يمكن القول إن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ليست تقنية خالصة ؛ بل هي بلا أسلوب خاص[3] ، ومن هنا أمكن نسبها حيناً إلى جنس" الرواية " المؤطّر بتقينات فنية وجمالية و أدبيات شبه محددة.

فالسيرة الذاتية من حيث هي جنس سردي مجاور للرواية ، يستعير منها بعضاً مما تفتقده من أسس ومعايير جمالية عامة ، إلا أنها تلتزم ببعض الأدبيات التي تعطيها شكل " الجنس الأدبي " من مثل: التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية . ويستدرك عبد الله إبراهيم مؤكداً أن " السيرة الروائية تستمد عناصرها من "الرواية " ومن " السيرة الذاتية " ، إنها تنحت وجودها مجازياً بينهما، وفي هذه السيرة الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص ، فكل العناصر الفنية ،والمكونات السردية تتصل بتلك الذات ، وقد يظهر المؤلف تحت أقنعة الضمائر الغائبة ، أو المخاطبة ، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة ، ويسير الكاتب في بناء مادته النصية ترتيباً متتابعاً يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدريج ، كما ظهر في " بقايا صور" لحنا مينة"[4] .

وعليه فإن الكتّاب الذين قصدوا كتابة سيرهم الذاتية ، و أفصحوا عن هذا التوجه صراحة في أعمالهم ، وامتثلوا لبعض مبادىء الميثاق السيري من حيث التزام التطابق اختاروا الاقتراب من الشكل والبنية الروائيتين، ليبنوا عالمهم الذّاتي ، وحقّقوا من خلال هذا النوع المزدوج الدلالة، خصوصية ما، طبعت أعمالهم التي نجحت في التخلّص من أعباء التوقع حول

---

[1] العيد ،يمنى : السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ،ص 18 .

[2] السابق نفسه ،ص 21 .

[3] الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص ص 78 ، 79 .

[4] إبراهيم ، عبد الله :السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،ع14،أبريل1998 ،ص 29 .

الذّات ، ورسمت لها مساراً عاماً خرج بها إلى آفاق إنسانية رحبة ، فتعدت بذلك " الجنس " السيري الذاتي الضيق ، إلى رحابة جنس آخر يستعير من الرواية بعض مقوماتها الفنية والتجنيسية .

### 3_ النّوع الحائر بين الرواية والسيرة الذاتية :

ولقد اختلف بعض النقاد في تصنيف عمل بعينه، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة ، فمنهم من قال بأنه "رواية" ، ومنهم من قال بأنه "سيرة ذاتية" ، فيما نزع آخرون مذهباً وسطاً فصنّفوه بأنه " رواية سيرة ذاتية" ، وسنضرب مثالاً على ذلك كتاب " الأيام " لطه حسين الذي اِخْتُلِفَ في تحديد نوعه وفي تصنيفه ، ذلك أن " الأيام " عمل من نوع خاص ، فلو طُبقت عليه الشروط الفنية للسيرة الذاتية من جهة ، أو شروط العمل الروائي من جهة ثانية ، فلن نجد فيه ما يقربه إلى هذا النوع أو ذاك ، فالربط بين الأحداث، والشخصيات ،والمواقف، والصور في " الأيام " ربط خارجي ، وميزة " أدب الاعترافات" واضحة فيه ، والتسلسل التاريخي العام بين إلى حد بعيد ، غير أن هذا لا ينفي عنه نمو الشخصية الرئيسية ، وقدرتها على الحياة ، والحركة ، وقدرة الكاتب على تصوير البيئة المحيطة بها "[1]، بمعنى أن الأيام تتأرجح بين نوعين: الرواية ، والسيرة الذاتية .

فإذا ما رمنا الإفادة من أساليب البحث الحديثة، ولا سيما ميثاق "لوجون " ، نلاحظ أن الكتاب جاء خالياً من ذلك بل لعله ميثاق ينأى بنا عن " السيرة الذاتية" ويدنو من" الكتابة التسجيلية التاريخية" ، إذ تحيل " أيام " طه حسين لفظاً على " أيام العرب " في ذهن المتلقي ، ويعسر _ عندئذ _ تأكيد علاقة التطابق بين الأطراف الرئيسة الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية "السارد _ المؤلف _ الشخصية " ، إلا عبر معادلة رياضية عسيرة نستنتجها استنتاجاً من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب الأيام ؛ إذ يرفع السارد قناعه كاشفاً عن وجهه ليخاطب ابنته ، وعندئذ تتحقق المعادلة التالية : "السارد = المؤلف= الشخصية " . نضيف إلى ذلك كلّه ما يتعلق بضمير الغائب ليتحول إلى مؤرخ ينقد البيئة، ويصفها، ويتحدث عن التعليم في الأزهر ، وغيرها من المواضيع التي تعم الحياة العامة ، وتنأى عن الحياة الشخصية التي تعدها السردية الحديثة حداً من حدود السيرة الذاتية .[2]

ولقد فرضت إشكالية هذا النص البنيوية اختلافاً في التوجهات التصنيفية النقدية ، وسنعرض لهذه التّصنيفات على النحو التالي:

---

[1] الكركي ،خالد : طه حسين روائياً ـ دار الجيل ، مكتبة الرائد العالمية ، بيروت ، عمان ، ط1 ، 1992 .

2 الباردي ، محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص69.

**أ_ سيرة ذاتية :**

يذهب " محمد الباردي " إلى أن كتاب ( الأيام ) يعد " النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية في الأدب العربي "[1].

إلاّ أن خالد الكركي في دراسته لكتاب الأيام ، كانت له وجهة نقدية خاصة ، لا سيما وأنه لم يتعامل _ نقدياً _ مع الأيام ، من حيث هو وحدة مضمونية وبنيوية عامة ، بل نظر إليه مجزأ ، وكان له تصنيف لكل جزء من أجزاءه على حدة ، وفي هذا الاتجاه ، نظر إلى أن الجزء الثّالث _ فحسب _ من ( الأيام ) يمكن أن يعد " تصنيفياً " بأنه " الأقرب إلى جنس "السيرة ذاتية" منه إلى الرواية ويسوغ تصنيفه هذا بقوله : بأن طه حسين أقامه فصولاً ، ولم يربط بينها درامياً "، فإنتفاء الرابطة الدرامية قد نزعت عن هذا العمل وحدته اللازمة لأن يكون رواية ، وقربته من السيرة الذاتية[2].

وعلى الرغم من هذه الرؤية ، إلا أن خالد الكركي ، عاد و خلع عن الجزء الثالث ، سمة السير ذاتية الخالصة ، دون أن يقطع القول ، في عقد تصنيف نهائي لهذا الجزء : " لا أظن الجزء الثالث سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق ، ولا أظنه عملاً روائياً بالمعنى الدقيق لفن الرواية"[3].

**ب_رواية :**

وصاحب هذا التوجه " ثروت أباظة" في كتابه " شعاع من طه حسين " ففيه يذهب إلى أنّ كتاب الأيام : " رواية بكل ما تقوم به أركان الرواية "[4]، مؤكّداً ابتعاده الشكلي عن الجنس السيري . و لا يميل لوصفه "بالسيرة الذاتية" ، لا سيما وأن مقومات الرواية نافرة من بين ثنايا" الأيام " في الجزأين الأول والثاني منه خاصةً "[5].

وينطلق خالد الكركي من هذا التصور العام ، ليفصل وجهة نظره حول :الجزأين الأول والثاني من ( الأيام ) فيقول : " إن الجزء الأول من " الأيام " أقرب الأجزاء إلى الرواية والتحليل النفسي ، ففيه نجد أن طه حسين نجح في أن يستحضر في ذهنه طفولته المبكرة بوعيه المتطور للعالم ، طفولته بكل ما فيها من رغبات حيوية، ومتع ،وآلام، وذلك بمشاهد ناجحة تنبض بالحياة، والمشاعر والصدق"[6].

---

[1] الباردي ، محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص69

[2] الكركي،خالد :طه حسين روائياً ، ص 137 .

[3] السابق نفسه : ص 137 .

[4] أباظة ، ثروت: شعاع من طه حسين ، ص 106 ، 107 ، 108 .

[5] السابق نفسه : ص 108 .

[6] الكركي،خالد :طه حسين روائياً ، ص 137 .

ويذهب الكركي إلى أن " الأيام " يصنف روائياً ، ويستمد قيمته من موقف بين تيارين وحضارتين،و يعطي هذا العمل طابعاً روائياً أكثر من طابع السرد التاريخي ، يضاف إلى ذلك ما في " الأيام" من صراع حاد بين البطل والقدر، وما فيه من صدق ، وحيوية ، وانسياب ، وتشويق ، تؤدي كلها ، من خلال الأسلوب المميز الموحد ، إلى اعتبار " الأيام " عملاً فنياً فيه شروط العمل الفني الناجح من حيث : الوحدة، والانسجام ،والتناسق، والألق " [1].

وعليه يخاص إلى القول : " من هنا لا نستطيع أن نجعل " الأيام " قصة تاريخية، أو ترجمة حياة ، فالأيام ؛و بدءاً من صفحاته الأولى ، تُظهر طه حسين قاصاً " [2].

فأصحاب هذا التوجه يرون في ( الأيام ) شكلاً أقرب إلى " الرواية " بما تتميز به من وحدة عامة تربط بين ثنايا الأحداث ، وتتمتع بمقومات الرواية الفنية ، بإحتوائه على الشخصيات الرئيسية والثانوية ، وعناصر التخييل والوصف .

**ج_ رواية السيرة الذاتية :**

يلتقط محمد الباردي سمة مشتركة عامة تجمع بين كتّاب السيرة الذاتية عامة، فأكثرهم قاصون أو روائيون " ولذاك تنوعت الأساليب لديهم، وتشابكت ،وهتكت الحواجز والحدود الأجناسية ، فنصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقطاعاً عن كتابة الرواية؛ بل انبثقت في خضم الإبداع الروائي " إلا أن هذا لا يعد قصوراً في الاستجابة لطبائع فن السيرة الذاتية فهذه النصوص " لم تكتب لعجز في الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته ؛ بل جاءت أيضاً تنويعاً داخل التجربة الإبداعية ذاتها ، وبحثاً عن أساليب حكائية جديدة "[3]، فطه حسين بما يتمتع به من أسلوب قصصي ، استطاع أن ينقل تجربته عند تصديه لكتابة سيرته الذاتية، فهو لم يتحرر من أسلوبه ، بل أحسن توظيفه في الأيام[4] أما أبرز النّقاد الذين قالوا بتصنيف الأيام تصنيفاً يراوح بين " السيرة الذاتية " و " الرواية " فهو عبد المحسن طه بدر ، الذي يؤكد أن " الباحث _ في كتاب الأيام _ يلتقي من الناحية الفنية بأولى المحاولات التي تقرب بين الترجمة الذاتية وبين الفن الروائي ، و الصعوبة تكمن هنا في أن الكاتب لم يقدمه على أنه رواية "[5].

ولا ينكر وجود " الحيرة التي تنتاب الباحث وهو يتعرض بالدراسة للأيام لا سيما عندما ينزع نحوتحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه" مضيفاً أنه لا يمكن الوقوف عند حدود القول

---

[1] الكركي،خالد :طه حسين روائياً ، ص 114 ، 117 .

[2] السابق نفسه :ص117 .

3 الباردي،محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ، مج16 ، ع3 ، شتاء 1997 ، ص 77 .

4 السابق نفسه : ص 77 .

[5] بدر، عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية ، ص ص 297 ، 298 .

بأن " الأيام " مجرد ترجمة ذاتية للمؤلف ، وذلك " لأن الترجمة الذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في مرحلة زمنية محددة ، وتحتفظ بالترتيب الزمني للأحداث كما وقعت لصاحبها ، ولا يقتصر المؤلف فيها على سرد الأحداث ،ولكنه يقف منها موقف الدارس المحلّل ، كما أن الرابطة التي تربط بين أحداثها مجرد رابطة سطحية، تتمثل في وقوع الأحداث الشخصية بعينها في زمن محدد ، وذلك بعكس الرواية التي لا تكتفي فيها الرابطة الخارجية وحدها ، ولكنها تفترض وجود رابطة داخلية بين الأحداث، وتتمثل في إحساس المؤلف الذي تتطور أحداث الرواية لإبرازه "[1].

وبناء على هذا التصور يرى عبد المحسن طه بدر أن كتاب " الأيام " لا يفتقر لرابطة داخلية تربط بين أحداثه ، ومع ذلك فإن هذه الرابطة لا تكفي لتجعل منه " رواية فنية كاملة "[2].

" فالرابطة الداخلية " معيار للحكم على جنس العمل ، وهي هنا ، من القوة بمكان بحيث لا يمكن القول فيها بأنّها تمثل " سيرة ذاتية "، وهي من الضعف أيضاً _ بالقياس إلى فنيات الرواية _ بحيث لا يمكن القول فيها بأنها رواية .

ولأن طه حسين كاتب متعدد الميول والاتجاهات والرؤى الفنية انعكس هذا في كتابته الفنية لأعماله " فهو روائي ، وكاتب ترجمة ذاتية، وباحث ، يقدم الأحداث تقديماً خاصاً ولا سيما المواقف التي تكشف عن مشاعر الصبي ،وانفعالاته ، دون تدخّل مباشر منه فيصبح بسبب ذلك أقرب إلى موقف الروائي الذي تكشف صوره عن الدقة والروعة ،ولذاك فإن الرابطة التي تربط بين الصور والمواقف في الكتاب تظل رابطة خارجية ، مما يقرب بين الكاتب وبين فن الترجمة الذاتية التي يتّبع المؤلف في تقديمها التسلسل الزمني، ويقسمها تقسيماً يناظر مراحل حياة البطل. وقد أثّر موقف طه حسين من كتابه الذي جمع فيه بين الروائي وكاتب الترجمة الذاتية والباحث على اختياره لشخصياته ورسمه لها، وكان طبيعياً نتيجة لما سبق أن يتأرجح أسلوب المؤلف بين التصوير ؛ وهو طابع الأسلوب الروائي ، و التقرير؛ وهو طابع المقال ، وأن لا يهتم المؤلف بالحوار كثيراً لأنّه قلما يلجأ إليه "[3]، وهذه هي طبيعة النص الحائر ، فهو سيرة وليس سيرة ، ورواية وليس رواية ، مثلما يؤكد دارسوه أو بعضهم على أقل تقدير .

### 2_ الرواية الشعرية :

---

[1] السابق نفسه : ص ص 297 ، 298 .

[2] السابق : ص 99 .

[3] بدر،عبد المحسن طه : تطور الرواية العربية ، ص 305، 306 ، 312 .

يوضح إدوار الخراط في حديثه حول " تداخل الأجناس الأدبية " أن الظاهرة الأكثر بروزاً في مجال الكتابة الأدبية هي ظاهرة : " **القصة القصيدة** " أو ما يمكن تسميته بـ " **الكتابة عبر النوعية** " ، وهي ظاهرة تزداد أهمية في الكتابات الأخيرة ، فنصيب السرد في العمل القصصي بدأ يتضاءل ، على الرغم من أنه المحدد النوعي الأكثر دلالة لكثير من الأجناس :كالقصة ،والرواية، والحكاية، وغيرهما ، فتضاؤله يعني بالضرورة تحرر هذه الأجناس شيئاً فشيئاً من ارتباطاتها النّوعية ، واقترابها من أنواع أخرى ، إلاّ أن الخراط يؤكد بأن تضاؤل " السرد " لا ينفي وظائفه في تحديد هذه الأنواع [1].

ويرى في معالجته لرواية " أعمدة الغبار " للروائي الأردني "إلياس فركوح" ، من أن شعرية هذه الرواية ليست قاصرة على المعجم الشعري، أو آليات الاستعارة، والمجاز، وفرق دلالات لغة التوصيل وصولاً إلى لغة الإيحاء، والإيقاع فحسب ؛ فهذه كلها تنضح بها الرواية ،وتكسبها رقة ، لعلها كانت تستعصي على لغة التقرير، أو السرد المطرد على نفسه ، و لكن الشعرية الماثلة _ هنا_ تكمن في جوهر الرؤية ، بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لا يمكن تعريفها أو فضها ، وهي منطقة الشعر [2] .

" فإلياس فركوح"ليس حكّاء بارعاً، وقادراً فحسب ؛ بل هو يضفر ذلك بحساسية شعرية تفيد من الحيل ،والآليات الشعرية، لكنها تتجاوزها إلى ما هو أبعد بكثير ، ويبدو ذلك جلياً من خلال عناوين الرواية التي جاءت مثقلة بحس شعري من مثل : دم الحائط قبيح ، عيون البرج نائمة ، ويلح إدوار الخراط على أن شعرية النص ليست أسيرة معجم " شعري " أو " آليات " فحسب ، بل هي تخترق هذا المستوى من الشعرية إلى مستوى أكثر تركيباً [3] .

وذلك لأن الشعرية ليست مثلما يفهمها العديد من الروائيين _ على أنها تراكم آليات خارجية توحي بشعريتها فحسب، بل هي _مثلما هو واضح في نص إلياس فركوح _ تسطع أو تحتدم بمواجهتها أو مزاوجاتها بالنصوص الوثائقية التقريرية : بيانات صحفية ، يوميات ، مذكرات ، إحصاءات ، أوصاف طبوغرافية ، تحقيقات، وتأريخات مما تغص به الرواية ، فهذا التراسل بين الشعري والوثائقي يكسب كلاً منها دلالة وقيمة أكبر مما لو جاء كل منهما على حدة في سياقات منفصلة معزولة ، ليس التداخل هنا مجرد تجاور؛ بل هو تراسل إيقاعي دلالي [4].

---

[1] الخراط ، إدوار : الحساسية الجديدة ، ص 29 .

[2] الخراط ،إدوار : أصوات الحداثة ، ص 85 .

[3] السابق نفسه : ص 85 .

[4] الخراط ،إدوار : أصوات الحداثة ، ص 95 .

## _ازدواجيّة المصطلح :

تميز فريال غزول بين " **الرواية الشعرية**" وبين "**القصيدة السردية** "، إذا تعد الأولى قصة لها وظيفة الشعر ، وتعد الثانية قصيدة لها وظيفة الخبر ، وتتابع صلة السرد بالشعر منذ : الأوديسة، والإلياذة ،والإنياذة، وأسطورة الخلق البابلية، ونشيد الإنشاد ، لترسم القواسم السردية والغنائية بالقص والشعر ، ومنه ترى أن "الرواية الشعرية "العربية تقوم بسرد ذي طابع شعري بالمعنى الواسع لـ "الشعري "[1].

وعلى الرغم من أن الناقدة تعرض للتناقض الذي يشخصه "رالف فريدمان" في كتابه ( الرواية الشعرية) في اجتماع السرد ،والحكاية، والشخصيات ،والأحداث، والأفكار _ أي السمات النابعة من السرد _ مع العواطف، والأنساق الموسيقية، أو التشكيلية _ أي السمات النابعة من الشعر_ إلا أنّها تميل ، كما يبدو ، إلى ماذهب إليه "جان إيف تادييه" في كتابه ( القصة الشعرية ) وذلك من حيث اعتبار " الرواية الشعرية" صلة بين الشعر والرواية ، وشكلاً قصصياً يستعير من الشعر وسائله وأثره [2].

وعلى ضوء ذلك ، تقيم الناقدة مفهومها الخاص لـ " الرواية الشعرية العربية " وتحددها بالسمات التالية [3]:

زئبقية الحكاية ، انفراط الحبكة أو التواري الخبري ، استقلالية الفصول ، تذبذب وجهات النظر بالنسبة للراوي بسبب تمازج الضمائر السردية ، عدم استخدام علامات تنصيص وترقيم ، وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات ، الإصاتة ، المحور الإستبدالي المميز عامة للشعر ، لا المحور السياقي المميز عامة للخبر .

أما تجربة سعيد يقطين فقد انطلقت من التمييز القائم بين : الشعري والروائي ، تمييزاً يقوم على تحديد المسافة بين قول شيء وحكي قصة ، وبناء على هذا فإنه يفرق معرفياً بين الخطابات التالية [4]:

- **الخطاب الروائي** : الذي يروي قصة متخيلة أو حقيقية ، وعلى طرائق عمل هذا الخطاب ، تعمل السرديات، أو السيموطيقا السردية .
- **الخطاب الشعري** : الذي لا يروي قصة ، بل يقول شيئاً .
- **الخطاب الشعري الحكائي**: الذي يستعمل الرواية، وطرائق سردية وشعرية .

---

[1] سليمان ، نبيل: فتنة السرد والنقد ، ص 107 .

[2] السابق نفسه : ص107 .

[3] السابق : ص 108 .

[4] يقطين ، سعيد: القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ص ص 98 ، 90 .

- **الخطاب المفكك بين قول شيء وبين محاولة الفصّ** ، مما يخلق اصطراع الشعري والروائي.

وبناء على هذا التمييز، بعد دراسته للعديد من النصوص الروائية ، يحدد سعيد يقطين معايير " الرواية الشعرية " على النحو التالي[1]:

_ يقوم العرض الشعري الذي تتكفّل به الذات الثانية للروائي / الشاعر ، على شكل استخدام الضمائر : من ضمير هذا العرض ( المتكلم ) ، إلى ضمير السرد ( الغائب ) .

_ اللغة المشحونة بمسافات التوتر ، والمنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة .

_ المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد ، حيث للبياض مكانته الخاصة ، كذلك للفصل بخطوط مائلة.

_ انتفاء القصة المعهودة لا يعني انتفاء أحداث أو شخصيات .

_ حرية الراوي في الحكي والسرد؛ كحرية الشاعر الذي يحطّم عمود القصيدة ، والروائي هنا يحطّم عمود السرد .

_ لا منطق للزمن يحكمه ، والخطية يحطّمها التداخل ،والاسترجاع ،والاستذكار.

_ التوالد هو : المبدأ السردي .

_ حضور ذاتية الروائي من خلال قطعة للسرد .

_ صعوبة الإحالة على مرجع محدد .

ويؤكد نبيل سليمان أن عدداً من هذه المقومات يتقاطع _ مثلما هو جلي _ مع ماسبق أن رأينا لدى فريال غزول ، وبعبارة أخرى : هو تقاطع بين النصوص التي حلّلها كل من الناقدين ، وواضح أن بعض هذه المقومات نابع من الشعر ، وبعضها نابع من الحكايات والسير الشعبية ، أو من سرد غير روائي ، ومن المؤكد أن تحليل نصوص أخرى سوف يسفِر عن معطيات جديدة ؛ مما يخصب وينضج النقد على جمالية أو جماليات روائية جديدة ، على حداثة أو حداثات عربية[2].

يتناول نبيل سليمان تطبيقاً لذلك رواية " براري الحمى " لإبراهيم نصرالله ، مؤكداً أن الكاتب أفاد من الشعر مباشرة أو من " شعرية اللغة" ؛ ليجعلها تتوحد في شعرية الرواية حتى عدها بعض النّقاد " قصيدة نثرية "[3].

---

[1] يقطين ، سعيد: القراءة والتجربة ، ص 90 .

[2] سليمان،نبيل : فتنة السرد والنقد ، ص 119 .

[3] السابق : ص 83 .

ويذهب نبيل سليمان إلى أن هذه الرواية قد قدمت تجربة خصيبة في الحداثة الروائية ، وفي الشعرية من هذه الحداثة خاصة ، ليس بما اكتنهت من "قصيد نثري" ، بل بفعل اللغة التي تكونت بها ، وهي تتكون بالصحراء والمكان ، وبالقامع والمقموع ، وهي تتكون بتحولات الكائنات ، مدقّقة في المفردة وتكوين الجملة ، وتكوين السياق والإيقاع، وتتخلّق بالصور كما بالسرد التقريري الأعزل ، ويشير إلى تجارب روائيين شعراء أو هم قد أفادوا من الشعر ، من مثل : سليم بركات الذي أفاد في رواياته من الحداثة الروائية، والشعرية منها خاصة ، وكذلك "إدوار الخراط" الذي تُراهن تجربته الروائية، ومساهمته النقدية أيضاً، على شعرية الرواية والقصة ، والخراط شأن آخرين من الروائيين الحداثيين وشأن الكثير من النقد ، يرسم بعض الملامح التي تعني أساساً التجربة الحداثية الروائية ، والحساسية الجديدة [1].

انطلاقاً من قراءاته النقدية يضيف نبيل سليمان مؤكداً ، أن الشعرية الروائية تعني : كسر الترتيب السردي ، وفك العقدة التقليدية ، وتحطيم الزمن المستقيم ، وتهديد بنية اللغة المكرسة ، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر ، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات . على أن رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في اللغة ، في الكلمة والتركيب فيما يسميه _ إدوار الخراط _ بالإصاتة، وعليه فإن " الرواية الشعرية" تضمر كل ما هو غير مألوف وغير متوقّع ، بتحرير الكلمة العادية ، باللغة غير العقلانية ، التي تولّد تأثيراً غير مألوف ، وتؤكد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية [2].

ولا شك في أن ظهور السمات الشعرية في السرد القديم يمكن ملاحظته في " القصيدة القصة" كما يمكن تسميتها في الشعر العربي القديم ، وكرست له شعرية "الشعر الحر " ، و"قصيدة النثر" : اللتان استطاعتا توسيع بنية السرد من خلال عناصر تمثّلت في : تحولات الضمائر ، والفضاء النصي ، وبناء الشخصيات الحكائية على نسق ما ، واعتماد الحدث والزمن والوصف ، وتعدد الخطاب ، والتنظيم السردي ..... إلخ ، وهذه التقنيات السردية هي التي اعتمدتها "الشعرية" في تشكيلها للنص [3].

وفي النصوص المعاصرة تنتقل هذه الآليات من " الشعر" إلى " القص والرواية " ، تنتقل ولكن بآليات جديدة ؛ وهي آليات تحولها الشعري ، بمعنى أنها تعود إلى الرواية ولكن ليس في تشكّلها السردي المحض ، وإنما محملة بعبق "الشعرية " التي امتزجت بها ،حتى غدا الفصل بينهما صعباً إن لم يكن مستحيلاً .

---

[1] سليمان ،نبيل : فتنة السرد والنقد : ص 84 .

2السابق نفسه : ص 106 .

3 الضبع ،محمود: تشكلات الشعرية الروائية ، فصول : ع62 ، صيف خريف 2003 ، ص 308 .

و تجدر الإشارة _ هنا _ إلى أن السرد الذي يعنيه الناقد ليس هو السرد بمعناه الكلاسيكي ، وإنما ما أطلق عليه " السرد الشعري " ويعني به الذي يمزج بين : ماهية الشعر، وماهية النثر على السواء ، أي السرد الذي لا يمثّل فصلاً حاداً بين النوعين ، ولكنه يمثّل نوعاً ثالثاً يحمل سمات من كليهما ، تكاد تتساوى في درجة تأثيرها [1].

ويحدد الناقد سمات " الرواية الشعرية " بالمقومات التالية [2]:

_ السرد الداخلي " سرد الذات" : وهو يمثّل نمطاً مهماً من أنماط شعرية الرواية ، ففي سرد الذات تبدو الحكاية فيه _ إن كانت هناك حكاية تُحكى على نحو مألوف _ كما لو كانت نصاً شعرياً غنائياً . و بمفهوم الذاتية يعبر فيه الروائي الشاعر ؛ عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله ، ويناقش رؤاه وفلسفته ، ويطرح أسئلته ، وهمومه الفكرية ، لإنغماسه في حياة يمارسها ، ربما دون أن يعرف هويتها .

_ السرد الداخلي ( تحولات الخطاب ) :

أو ما يمكن تسميته بتحولات الضمائر ، أو الّلعب بالضمائر ، حيث يتخذ الضمير السارد بنية متحولة دوماً لا تستقر على حال ، في النص الشعري السردي يكون الحدث هو المركز ، ولا يتخذ الراوي موقعاً محدداً على وجه الخصوص ؛ بل يصبح ذاتاً متحولة ، تنتقل على امتداد النص المسرود ، بين ضمير المتكلم والتخاطب والغائب مفرداً وجمعاً ، وهنا تغدو الشعرية مرهونة لا بعوامل خارجة ، ومحددة سلفاً ، وإنما ترتهن بذات المبدع .

_ شعرية المفارقة :

أحد ملامح الشعرية في الرواية المعاصرة ، أنها شعرية التجريب ، وإحدى السمات الفارقة التي تميز التجريب ، أنه تجريب لا على مستوى اللغة ، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلاً مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة ، وإنما هو أيضاً تجريب في أسلوبية كتابة النص ( بنياته ، أدواته ودواله ) وفي موضوعاته ، وما يمكن أن تحدثه من وعي مفارق بما يمكن تسميته بصدمة التلقي.

ويفصل الناقد الحديث عن : شعرية الشخصيات ، شعرية الحوار، و البناء الزمني ، و الانحرافات الدلالية، و تعدد تأويلات القراءة ، شعرية المكان ، البناء الإيقاعي ، شعرية العنوان .

فيما يرى ناقد آخر أن أهم العناصر التي تشكّل " شعرية الرواية " تتمثّل بـ [3] :

---

[1] الضبع ،محمود: تشكلات الشعرية الروائية ، فصول : ع62 ، صيف خريف 2003 ، ص 308 .

[2] السابق نفسه : ص 308 _ 331 .

[3] صبرة ،أحمد : جوانب من شعرية الرواية ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ، ص 43 .

وضعية السارد و علاقاته الوظيفية بالشخصيات و تشكيل الوظائف الحكائية ، و بنية الزمن في النص ، ويطبق الناقد هذه العناصر التي قال بها على رواية ( الحب في زمن المنفى ) لبهاء طاهر ، محاولاً توضيح جوانب من شعرية هذه الرواية .

فمثلاً تبدو وضعية السارد في هذه الرواية من خلال هذا التزاوج القائم بين " الرؤية مع " و " الرؤية من الخارج " ففي " الرؤية مع " نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسة ، متغلغلاً بقوة في ثنايا النص ، حاضراً في كل موقف ، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم في النص ، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسة ، وتفاعلاتها مع محيطها الداخلي[1].

### 3 _ الرّواية الدّرامية :

تعددت التسميات الإصطلاحية لهذا النوع الروائي ، إلا أن جميعها قد أكّد تشكّل هذا النوع وقيامه على فنية الرواية ، وفنية جنس سردي آخر مجاور لها هو" المسرحية " ، واعتماده أهم تقنية في هذا الجنس ألا وهي " الحوار " وملاحظة كثافته ، ووضوحه على حساب السرد داخل النص الروائي، ومن هنا جاءت التسمية الأولى والمبكّرة لهذا النوع " الرواية الحوارية " أو " الحكاية المسرحية " ، فهل ثمة اختلافات في النظر النقدي لتعريفات هذا النوع بحسب التسمية الاصطلاحية .

#### أ _ الرّواية الحوارية :

وسنقف عند ناقدين _ على سبيل المثال _ أشارا في مرحلة مبكّرة لتسمية " الرواية الحوارية " وهما عادل أبوشنب ، وشكري عزيز ماضي .

يشير أبو شنب إلى أن " الرواية الحوارية" هي تلك التي تعتمد تقنية واحدة ،و تقوم على أساس تسجيل أقوال الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه ، ومن خلال تسجيل هذه الأقوال ، يتمكن الكاتب من عرض المواقف والأحداث التي تتضمنها الأقوال بصورة حتمية ، لأن أقوال الشخصيات تلتقط لتقديم مواقفها ، وآرائها إزاء أحداث معينة [2].

و من أهم مميزات " الرواية الحوارية"في رأيه غياب الملامح الخارجية للشخصيات ، وغياب التجسيد الفعلي للأزمنة والأمكنة ، ويأتي هذا نتيجة أن القارىء يسمع أقوال الشخصيات فقط ، ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها

---

[1] صبرة ،أحمد : جوانب من شعرية الرواية ، فصول ، مج15 ، ع4 ، شتاء 1997 ،ص44 .
[2] أبو شنب ،عادل : فارس زرزور : الرواية الحوارية ، المعرفة ، ع 146 ، دمشق ، نيسان 1974 ، ص 149 .

، مما يقود إلى تراجع عنصري: السرد والوصف عن ساحة نص "الرواية الحوارية" ، وذلك لغياب موضوعي السرد والوصف[1].

و ينطلق شكري عزيز ماضي في معالجته لرواية إسماعيل فهد إسماعيل " ملف الحادثة 67 " من هذه الخصائص التي ذكرها عادل أبو شنب فقد اعتمد الكاتب في روايته على تقنية "الحوار" اعتماداً يفضي إلى التساؤل حول " نوع " هذه الرواية ، وفيما إذا كانت تقنية " الحوار" هذه قد نجحت في التعبير عن واقع معقّد متشابك كالعالم الذي يقدمه الكاتب في روايته ؟ [2]

ويرى شكري عزيز ماضي أن بعض النقاد يعدون خصائص " الرواية الحوارية " بمثابة مثالب ؛ بالنظر إلى أنها تحذف عدة عناصر أساسية من مقومات العمل الروائي كـ : الزمان، المكان ، الوصف ، فيما تُبقي على الحوار عنصراً مشتركاً بين " الرواية والمسرحية " [3].

وبالنظر إلى أن الرواية تتشكّل من السرد والحوار معاً ؛ فإن إنحسار السرد على حساب الحوار يفضي إلى جعله _ أي الحوار _ بمثابة بديل عن العناصر الروائية المحذوفة ، حيث يقوم برسم الشخصيات والتعبير عن المواقف المختلفة ، وبه وحده يتّخذ السياق شكلاً روائياً ، وعليه فإن " الحوار" هنا _ أي في هذا النوع الروائي _ ينهض بمسؤولية تثقل كاهله ، وتجعله ينوء بحملها [4].

ويقارب شكري عزيز ماضي هذا النوع الروائي الذي بدأت أولى خصائصه بالظهور مع النّزوع نحو التّجديد الذي شمل معظم التّجارب بعد هزيمة حزيران ، فمن خلال تتبعه لهذه التجارب ، ولا سيما " الرواية الحوارية " وجد بعض الروائيين ينزعون نحو توظيف الحوار الشبيه بالحوار المسرحي أو الإذاعي[5].

وزاد بعضهم فنسب الأقوال إلى أصحابها بنفس الطريقة التي ينسب بها المؤلف المسرحي أقوال شخصياته ، إلا أن الروائي يختلف _ هنا _ عن المسرحي بإدارة الحوار بين شخصياته، وتكثيفه وإغنائه ، بحيث ينهض الحوار وحده بمهام السرد ، غير أنّه لا يغفل عن توظيف تقنيات مثل: التداعي، والتذكّر، وما شابه ذلك .

**ب_ رواية ( الحكاية مسرحية ) :**

---

[1] السابق نفسه : ص 150 .

[2] ماضي ، شكري عزيز :إنعكاس هزيمة حزيران ، ص 205 .

[3] السابق نفسه : ص 206 .

[4] السابق :ص206 .

[5] السابق :ص206 .

وقد ورد هذا التّصنيف _ على سبيل المثال _ عند إبراهيم السعافين عند معالجته لرواية " جمعة القفاري " لمؤنس الرزاز إذ يبدو للوهلة الأولى أن هذه الرواية كما يدلّ عنوانها تقوم على تقنية " اليوميات " والمذكرات ؛ وهذا يقتضي أن يعتمد الروائي " السرد " أسلوباً أساسياً في عمله ، إلا أن الرواية اعتمدت شخصيات مختلفة لتروي الأحداث أو تقدم اليوميات ، فنرى جمعة يقدم يومياته مباشرة، وثمة راوٍ يروي ما وقع لجمعة ، وكانت أساليب السرد منسجمة مع بناء الرواية الذي يعتمد المشاهد ، وهي مشاهد تذكّر ببناء المسرحية مما يوحي بلقاء واضح بين هذه الرواية وبين المسرحية [1].

و بناء على هذا التجاور في الخصائص الروائية والمسرحية ، ذهب إبراهيم السعافين إلى أن هذه الرواية تقترب من الاصطلاح الذي اقترحه " إميل حبيبي " في تسميته لعمله ( لكع بن لكع ) "**حكاية مسرحية** " [2].

ويشير السعافين إلى أن ميله في تغليب هذه التسمية أي " **حكاية مسرحية** " ينبع من شكل العمل ومن مضمونه معاً ؛ فشكله يقوم على مشاهد ، وقد وظفّها في قالب " حواري " _ أحياناً _ كما يبدو _ على سبيل المثال _ في مشهد " جمعة يشم الهواء " الذي اقترب كثيراً من شكل " الحوارية " [3].

وعليه فإن إبراهيم السعافين ، لا يختار إصطلاحاً يقرب بين الجنسين السرديين الكبيرين " الدراما " و " الرواية " وإنما يتبنّى تسمية إميل حبيبي دون أن يكون في هذه التسمية ما يوحي في دخول العمل المقدم دائرة " الجنس الروائي " ؛ بل يجعل منه نوعاً هجيناً يتأرجح بين " الحكاية " و " الدراما " ، ويبتعد عن " الرواية " ، بمعنى أنه لا يدرجه تحت " الجنس الروائي " ولا يجعل منه " نوعاً روائياً " تحتياً أو صغيراً .

### ج_ الرّواية الدرامية / مسرواية :

يعد " وليد الخشاب " من أوائل الذين قالوا بهذه التسمية " مسرواية "، التي تكشف عن تجاور ظاهر بين جنسي الرواية والمسرحية ، فضلاً عن أنه قد قارب هذا النوع مقاربة نظرية وعملية، بحيث يعد مؤسساً " نقدياً " _ إن جاز القول _ لهذا التصنيف في الخطاب النقدي العربي [*]، ويذهب في تعريفه لـ " المسرواية" إلى أنها : شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز ، ويضرب مثالاً على هذا النوع

---

[1] السعافين ، إبراهيم : الرواية في الأردن ، ص 298 .

[2] السابق نفسه : ص 298 .

[3] السعافين،إبراهيم : الرواية في الأردن ، ص 299 .

[*] ولقد اشتهرت هذه التسمية ، ووجدت عند غيره من النقاد نذكر على سبيل المثال نزيه ابو نضال ، الذي أطلق على عمل مؤنس الرزاز " قبعتان ورأس واحدة " تسمية " مسرواية " / أبو نضال،نزيه : علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 69 .

الذي بدا نادراً آنذاك بـ " محاكمة إيزيس " للويس عوض ، و " بنك القلق " لتوفيق الحكيم ، و" نيويورك 80 " ليوسف إدريس[1].

ويتوسع الخشاب في توضيح حدود هذا النوع بمقارنة بين التقنيات الروائية والمسرحية ليوضح للمتلقي طبيعة التجاور الذي يقيمه مبدعو هذا النوع ، وما يستقونه من سمات تجمع بين الصيغتين السردية والمسرحية ، فعلى مستوى الخطاب ينهض بمهمة السرد في " الرواية " راوٍ محدد ، بينما لا نقع على " سرد " بالمعنى الحقيقي للكلمة في المسرحية ، فالحكاية يعرضها ويقدمها الراوي في الحالة الأولى ، أما في الحالة الثانية ؛ فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذي يتولّى مسؤولية عرض الحكاية[2].

و في الصيغة السردية يكون الراوي وسيطاً بين المؤلّف والشخصيات ، وهو الذي يتولّى نظرياً مسؤولية توجيهها وخطابها ، وللراوي سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف في الإطار الخطابي الخارجي للعمل ، أما في الصيغة المسرحية ، فيكاد المؤلف يختفي ، ولا يظهر إلا في إرشادات الحركة والإخراج ، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك[3].

و ينتج عن اختلاف طبيعة الخطاب في الصيغتين اختلافات في المعنى المنتج ؛ فالسرد يمنح التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها في بؤرة الحكاية ، بينما لا يتوافر ذلك للمسرحية لغياب الراوي ضامن البؤرة ، كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة ، إذ لا تقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما ، ولا من حيث الانتقال داخلهما ، إلى الماضي أو المستقبل ، أو من مكان لمكان على عكس القيود المادية ( الزمانية والمكانية ) التي تقيد المسرحية كطول مدة العرض ، وإمكانات الميزانية، وتغيير المناظر[4].

وعلى الرغم من أهمية محاولة الخشاب في تصنيف هذا الشكل الروائي إلا أنّه ، وكما تذهب إلى ذلك صبحة علقم ، لم يتوخَ سبر أغوار علاقة التداخل بين الرواية والمسرحية ، وإنما ركّز على الشكل الخارجي للرواية الدرامية ، صحيح أنّه ذكر أسباباً موضوعية للجوء الروائيين إلى الدراما منها : قدرة الدراما الهائلة على التشخيص ، والدخول في أعماق النفس

---

[1] الخشاب ،وليد : عندما تلجأ الرواية للمسرحية ، عن المسرواية ، فصول ، مج12 ، ع1 ، ربيع 1993 ، ص 60

[2] السابق نفسه : ص 62 .

[3] السابق : ص 60 .

[4] السابق : ص60.

الإنسانية ، وإظهار تمزقها ، ورصد خفاياها ، ورسم أحلامها وآمالها ، والتعبير عن حركة الغليان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل ، إلا أن تلك الإشارات ظهرت سريعة وعامة [1].

وعليه فإن صبحة علقم تقدم تعريفها الذي بقدر ما أفاد من تجربة الخشاب قدم تحفظّاته واقتراحاته ، وتتبنّى تسمية " الرواية الدرامية" ، وتذهب إلى أن هذه الرواية تطمح في منحاها المسروائي إلى التخلّص من القناع السردي نهائياً، والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على المسرح دون الحاجة لخيط خفي يحركها تماماً كما يحدث في المسرحية ، و هذه الخصائص هي التي تميز " الرواية الدرامية" و لا يستطيع تمثلها إلا روائي يعي خصائص الرواية والمسرحية معاً ومن هنا كانت " الرواية الدرامية" أقلّ الأشكال الروائية حضوراً على الساحة الإبداعية الأدبية [2].

وترصد الباحثة مجموعة من النصوص الروائية التي هيمن فيها " الحوار " بشكل لافت ، مما استدعى تصنيفها تصنيفاً يميزها عن النصوص الروائية الأخرى التي لا تستفيد من الحوار إلا بقدر ، الأمر الذي أحدث مفارقتها النوعية ، ودخولها في إطار النوع " الروائي الدرامي " من مثل : " بنك القلق " 1966 لتوفيق الحكيم ، و" الأشقياء والسادة " 1971 ، و" الحفاة وخفي حنين " 1971 لفارس زرزور و " ملف الحادثة 67 " 1974 لإسماعيل فهد إسماعيل ، و"الياقوتي" 1977 ، لعبد النبي حجازي ، و " لكع بن لكع " 1979 لإميل حبيبي ، و" نيويورك 80 " 1980 ليوسف إدريس ، و" أمام العرش " 1983 لنجيب محفوظ ، و" قبعتان ورأس واحدة " 1991 ، وفاصلة في آخر السطر 1995 لمؤنس الرزاز[3].

وهي لا تقف عند حدود " الحوار " فقط مميزاً دالاً لهذا النوع ، بل ترى أن الرواية الدرامية العربية لم تخرج عن إطار الرواية الدرامية الغربية التي سعت إلى تحييد السارد وإقصائه عن مسرح الحدث ، فأصبح جزئي العلم ، أو غير ثقة ، أو مهمشاً في منحاه الأول ، أو بدا في المنحى الثاني المسروائي محصوراً في رقعة سردية محدودة لطغيان الحوار على السرد [4].

ويلاحظ غلبة السارد المحايد، أو الموضوعي، أو السارد الدرامي، الذي يتّصف _ في أبسط حالاته _ بأنه ذات موجودة ، لكن ذلك السارد لا يلحظ إلا بصورة متفاوتة أو ضئيلة ، ويقدم لنا عادة عبر أوصاف، وخصال جسدية ،وذهنية أو أخلاقية ، وفي الحقيقة إن السارد غالباً ما يعرض على مستوى الشخصيات في سرد الشخص الأول، أو الحكي المتجانس، كمجرد

---

[1] علقم،صبحة : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، الرواية الدرامية أنموذجاً ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2006 ، بيروت ، ص 51 .

[2] السابق نفسه : ص 54 .

[3] علقم،صبحة : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ص 121 .

[4] السابق نفسه : ص ص 95 ، 96 .

مراقب، أو شاهد، أو مشارك محدود الأهمية في الحدث ،أو يمكن أن يكون أحياناً شخصية رئيسية[1].

على أي حال يفرض السارد عليها ظلالاً من الوهم بالواقع تطمح الرواية المعاصرة إلى بلوغه ، وجواً من الحرية في طرح وجهات النظر التي يتبناها الروائي ، أو يسعى إلى تجسيدها عبر الشخصيات التي يبتدعها ، بعيداً عن محدوديات السرد ، وقد يكثر في الروايات الدرامية أيضاً الحوارات الدرامية ، وهي حوارات داخلية أو مونولوجات ، وتتقدم من خلالها حياة الشخصيات الروائية دون توسط سردي _ دون سارد متعين _ وتتعدد الأصوات فيها كما أشار باختين في حديثه عن روايات دوستوفسكي ، وما إلى ذلك من أشكال المناجاة، ومخاطبة الغير بشكل غير مباشر ، وكأنما تصبح موصولة[2].

---

[1] علقم،صبحة : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ص 52 .
[2] السابق نفسه: 53 .

## الإستنتاجات والتّوصيّات :

خلصت هذه الدراسة إلى النقاط التّالية :

- ثمة إشكالية تصنيفية رافقت جهود النّقاد منذ أن كان العمل التّصنيفي الأول المتمثّل في رؤى أفلاطون وأرسطو ، وحتى عندما حاولت الكلاسيكية الجديدة إعادة قراءة النظرية الأجناسية ، لم تنجح في الخروج من نفق مبدأ " نقاء الأنواع " الأمر الذي أدى إلى اضطراب الأجناس والاختلاف حولها ، نظراً لصعوبة القول بالحفاظ على جنس نقي غير متداخل مع غيره ، وغير متاخم لعدة أجناس أخرى ، سواء في ذلك أن اصطدم بجنس قريب منه ؛ كالقول بالتداخل بين السيرة الذّاتية وأدب المذكرات أو الاعترافات ، أو بعيد عنه ، كالقول بالرواية الشّعرية ، أو قصيدة النثر ، أو الحكاية المسرحية .
- رحل هذا الاضطراب إلى النّقد العربي ، فيما رحل من دراسات نقدية اطّلع عليها النّقاد العرب، وفي ظلّ غياب نظرية أجناسية تصف ما هو قائم في الأدب العربي ، وتحدده وتعرفه ، ازداد الأمر اضطراباً وإشكالاً ، وجاءت جهود النّقاد العرب من أمثال : محمد مندور ، وعز الدين إسماعيل ، وأحمد بدوي ، جهوداً تتكّىء بالكامل على المنجز الغربي ،ولا تحاول أن تقيم تمايزاً وفرقاً بين ظروف تشكّل النوع الأدبي في مهاده ، وظروفه في المجتمعات العربية ، فضلاً عن أنها أخذت تحاكم السرديات العربية لخلوها من أجناس: كالملحمة ، والمسرحية ،وحاولت تقريب الجنس العربي ليماثل نظيره الغربي ، فرأت في السيرة الشعبية ، "ملحمة" ، وفي المقامة " قصة قصيرة" ....، أي أنها لم تقرأ الظّواهر الإبداعية العربية الماثلة في الأدبين القديم والحديث، في سياقها الخاص ، وظروفها المختلفة ، وعوامل تشكلّها المتباينة، الأمر الذي قاد بالضرورة ، إلى خلو النّقد العربي من نظرية أجناسية عربية متكاملة .
- لم يكن التّصنيف الروائي العربي بمنأى عن الإشكاليات الكثيرة التي رافقته في الدراسات الأوروبية ، إلاّ أن الأمر ازداد صعوبة وإرباكاً في حال النّقد العربي ، نظراً لتضافر عوامل أخرى: كالترجمة ، واختلاف المرجعيات ، ما أدى إلى أن تطفو هذه المشكلة على سطح الدراسات النقدية ، وتغدو قلقة ومحرجة ، إذ يظهر العمل الواحد بأكثر من ثلاثة تصنيفات، أو أربعة عند غير ناقد .

- ويعود أمر اختلاف التّصنيف الروائي ، وتباينه في النّقد العربي إلى عدة عوامل يمكن تقسيمها إلى : عوامل داخلية ، وعوامل خارجية ؛ فالأولى منهما تتعلّق برؤية الناقد إلى العمل الروائي ، وكيفية تعامله معه ، وماهية تقييمه لهذا الجهد ، وينقسم النّقاد وفقاً لهذا إلى طائفتين : طائفة تقرأ العمل الروائي من حيث هو " ظاهرة فنية " في المقام الأول ، لا تحتاج إلى عوامل خارجة عنها لتفسيرها ، وتعليليها ، غير غافلة بطبيعة الحال ، السياقات الحضارية ، والعوامل الخارجية ، إلا أنها تقرأها من داخل العمل نفسه ، ولا تقحمها إقحاماً عليه ؛ بمعنى أنّها لا تنطلق من موجهات خارجية ، لتحال العمل الروائي ، وطائفة أخرى ، تقرأ العمل الروائي وفقاً لعوامل وموجهات فكرية و فلسفية و اجتماعية ، لا من حيث هو فن وله سماته الجمالية ، بل تختزله إلى مدونات اجتماعية ، أو مقالات صحفية ، نافية عنه حد "الفنية" المسؤول عن إدخال هذا العمل أصلاً أفق الإبداع الأدبي .
- إضافة إلى ذلك ، تقف أسباب من مثل : اختلاف التّرجمات ، وتباين المرجعيات الفكرية التي ينطلق منها ، وعدم توحيد المصطلحات ، عوامل رئيسة في تباين التّصنيف ، فنقل مصطلح "النسوية" مثلاً عن الدراسات الفرنسية ، يختلف عن نقله عن الدراسات الأمريكية ، فعلى حين يدلّ على العمل الأدبي الذي يخْلص لمبادىء الحركة السياسية التي طالبت وفقها النساء بحقوقهن ، يدلّ في النقد الأمريكي على العمل الأدبي المكتوب بقلم امرأة بصرف النّظر عن تمثّلها لتلك المبادىء أم لا ، وعليه فإن الناقد الذي يصنف عملاً روائياً ما بأنه " نسوي " عليه أن يوضح مالذي يعينه تحديداً من وراء هذا الاصطلاح، وما هي مرجعيته التي انطلق منها ، هذا من جانب ومن آخر ، قد يسمى نوع واحد بعدة مصطلحات بالنّظر إلى المرجعيات الفكرية التي ينطلق منها الناقد ؛ فمصطلح من مثل : " الرواية التجريبية " يدلّ دلالة عامة على الحركة التجديدية التغيرية الشاملة التي شاعت في الغرب بين الحربين وبعد الحرب العالمية الثانية ، ومصطلح " الرواية الجديدة " يدلّ على الحركة التجديدية الفرنسية في مجال الرواية تحديداً ، فيمكن ووفقاً لهذه النظرة، أن يختار ناقد ما تسمية " الرواية التجريبية " ليعني به الرواية التي نزعت إلى التجديد ، دون تقيدها

بحركة روائية معينة ، فيما يرى ناقد آخر تسمية " الرواية الجديدة " ليدلّ بها على نزوع الروائي نحو التّجديد ، متمثّلاً الحركة الفرنسية .

- كل هذه العوامل أدت ، وبالضرورة ،إلى اضطراب التّصنيف الروائي في النقد العربي ، وأصبح المتلقي حائراً بين تصنيف وآخر ، محتاجاً إلى تفسير يقدمه الناقد لاختياره مصطلحاً على حساب الآخر ، ومسوغات هذا الاختيار ، و معاييره الفنية .
- وتفضي هذه النتائج التي خلصت إليها الدراسة إلى التّوصيات التّالية :

_ يحتاج النّقد العربي إلى جهدٍ أقلّ ما يقال فيه ، مؤسسي ، يحاول إبداع نظرية أجناسية عربية ، تقرأ ما تراكم من جهد نقدي عربي قديم ، مضافاً إليه جهود المدارس النّقدية الغربية في هذا المجال ، وتقف عند الأجناس المختلفة التي شاعت في الأدب العربي قديمه وحديثه ، قارئة إياها في سياقاته الحضارية الخاصة ، لتعيد تعريف الجنس ومنه النوع ، كاشفة عن العوامل التي أدت إلى اندثار أنواع على حساب أخرى ، أو البحث عن بقايا نوع سردي قديم في ثنايا نوع جديد ، وعندها ، ستفسر العديد من القضايا المختلف عليها ، كنشأة الرواية في الأدب العربي مثلاً. وكذلك ستعيد الاعتبار إلى أجناس سردية ظُلمت في النقد القديم : كقصص الحيوان ، والحكايات الشعبية ، مشكلّة بذلك نظرية عربية خاصة بالأجناس التي ظهرت وفقاً لشروط، وعوامل متصلة بالبيئة الحضارية ، والفكر العربي ، والمبدع العربي .

_ يحتاج النقد العربي إلى تصفية ، وغربلة ، للعديد من الأمور الشائكة العالقة به ، التي قد تعوقه عن التطور والإبداع ؛ فتضم هذه الدراسة صوتها ، لأصوات كثيرين من دعاة تأسيس معجم نقدي روائي عربي موحد يتفق عليه جميع النّقاد فيما يخص الأنواع الروائية تحديداً ، على أن يمتثل هذا المعجم ، عند تعريفه لنوع ما ؛ كالنوع الروائي الوجودي العربي ، إلى ظروف تشكّل هذا النوع في البيئة العربية ،أي في سياقه الحضاري، مسجلاً إخفاقاته وإنجازاته ، مجرياً مسحاً كمياً للأعمال التي صدرت عنه ، مستفيداً بطبيعة الحال من منجزات الدراسات الأوروبية في هذا المقام ، دون أن يكتفي بها ، بل يضمها إلى جملة الخطوات السابقة ، ليعرف بذلك هذا النوع بالنظر إلى مفارقته الفكرية وحتى الفنية ، للنوع الغربي.

_ التخلّص من متعلّقات النقد العربي الذي قرأ الظواهر الروائية قراءة خارجية ، فجة ابتسرته إلى مدونات ، ولم تتعامل معه كظاهرة فنية ، وذلك بإعادة تحليل ومناقشة ذلك الجهد ، وإقامة تصنيفات لا تنطلق من موجهات مذهبية خارجية : كالقول بالواقعية ، أو الرمزية ، أو النفسية ؛ بل تحاكم العمل الروائي من حيث هو قائم بنفسه ، وتقترح لذلك رؤية فنية تصنيفية ، قد تكون استكمالاً لعمل شكري عزيز ماضي الذي أجرى مسحاً كمياً للروايات العربية في الأردن وفلسطين ، وصنّفها إلى : تقليدية ، وحديثة، و جديدة ، بالنظر إلى العمل نفسه ، وإلى رؤية الكاتب الإبداعية في علاقته مع العالم ، بصرف النظر إذا كان هذا العمل تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً ، حيث يعد مثل هذا التصنيف مقترحاً لمخرجٍ نقدي يخلّص النقد العربي مما انتابه من إشكالية تصنيفية .

_ وإذا كان التّصنيف الروائي بكليته يحتاج إلى إعادة نظر ، وتوحيد للمصطلحات ، وتعريف للأنواع ؛ فإن نقد نجيب محفوظ بأمس الحاجة إلى ذلك ، فبالنظر إلى ما دار حول أعماله من نقد ومن تصنيف ، أصبح بالإمكان القول ، بأن دراسة تروم قراءته من جديد وتغربله ، وفقاً لمعايير فنية ، تقرأ الظاهرة الروائية من الداخل ، وتصفيه من شوائب الاختلافات الكثيرة ،قراءة غدت لازمة ، فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى إعادة قراءة لجلّ أعمال نجيب محفوظ ، وتقييمها ، ومن ثم قراءة النقد المثار حولها ، وبعدها تُقيم وجهة نظرها التصنيفية بناء على تلك القراءة المتأنية الواعية .

## المصادر والمراجع :

### أولاً ، **المراجع العربية :**

_أحمد ،محمد فتوح(1977) : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مكتبة غريب ،مصر.

_الأزرعي،سليمان(2002) : فلسطين في الرواية الأردنية ، مجدلاوي ، ط1.

_إسماعيل ،عزالدين(1978 ) : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي.

_اسماعيل، عزالدين (1963): التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف.

_أنطون ، فرح(1950) : فرح أنطون حياته ، أدبه ، مقتطفات من آثاره ، مكتبة صادر بيروت ، مطبعة المناهل.

_إبراهيم ، عبد الله(2003) : السردية العربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1.

_البارديـ،محمد : الرواية العربية والحداثة ، ط1 ، 1993 ، دار الحوار ، سوريا ، ص 13 .

_بحراوي ،سيد(1996): محتوى الشكل في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.

_بدر،عبدالمحسن طه (1968): تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف.

_بدر،عبد المحسن طه(1997) : الروائي والأرض ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2.

_بدوي ،أحمد(1964) : أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر،ط3.

_بدوي ،محمد (1993): الرواية الجديدة في مصر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1.

_بدير،حلمي(2002) : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1.

_بركات ،وائل(1997): الواقعية الاشتراكية المغامرة والصدى ، وزارة الثقافة ، دمشق.

_بوشعير، الرشيد(1996): الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ،دمشق، ط1 .

_ تودروف ،تزفتيان(1992 ): الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ، ط 2 .

_تليمة ،عبد المنعم(1976): مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، القاهرة .

_تيمور،محمود : دراسات في القصة والمسرح ، القاهرة ، المطبعة النموذجية.

_الجندي،درويش(1958) : الرمزية في الأدب العربي المعاصر ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة.

_حسن، عمار علي(2002): النص والسطلة والمجتمع " القيم السياسية في الرواية العربية " ، القاهرة ، مركز الدرسات السياسية والاستراتيجية الأهرام.

_حسين ،حمدي(1994): الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر 1965 ، 1995 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط1.

_حقي ،يحيى(1987) : فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_حماد، حسن : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.

_حمود،ماجدة(2004) : الخطاب القصصي النسوي ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، دمشق ، ط1.

_ حميد، لحمداني(1985): الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1.

_خضر ،عباس(1966) : القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 ، الدار القومية.

_الخطيب، حسام(1975): محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ، مطبعة طربين ، دمشق.

_الخطيب، حسام (1983): روايات تحت المجهر، دراسة نهوض الرواية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق.

_الخطيب ،حسام(1991) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، دمشق ، مطابع الإدارة السياسية ، ط5.

_خليل،إبراهيم (1984): في القصة والرواية الفلسطينية : دار ابن رشد، عمان،ط1.

_خليل،إبراهيم : الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 _1993 ، دار الكرمل للنشر.

_ خليل ،إبراهيم(2000) :ظلال وأصداء أندلسية في الادب المعاصر،اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

_خليل ،إبراهيم(2003): مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، الجوهرة للنشروالتوزيع، عمان ،ط1.

_الخراط ، إدوار(1993): الحساسية الجديدة ، دار الآداب، بيروت،ط1 .

_الخراط،إدوار (1999 ) : أصوات الحداثة، دار الآداب ،بيروت ،ط1.

_خورشيد، فاروق ، و ذهني ، محمود(1982) : فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، بيروت ، لبنان،ط2.

_دراج، فيصل (1992) : دلالات العلاقة الروائية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1

_دراج،فيصل(1999)نظرية الرواية والرواية العربية،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،بيروت،ط1

_الدروبي ،سامي (1971 ): علم النفس والأدب ، دار المعارف ، مصر.

_الراعي، علي(1964) : دراسات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

_راغب ،نبيل(1975) : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_زيادة،معن(1988) :الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت،ج1.

_زيدان، جورجي(1967) : تاريخ آداب اللغة العربية ، بيروت ، مكتبة الحياة ،ج4.

_سالم ،جورج(1973): المغامرة الروائية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق.

_السعافين ،إبراهيم (1980 ) ، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870_1967 .

_السعافين، إبراهيم(1995) : الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، عمان .

_ السعافين، إبراهيم(1993) : نظرية الأدب ومغامرة التجريب ، دار الشرق ، القدس، ط1.

__سعيد،خالدة (1979): حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت .

_سليمان،نبيل(1999) :فتنة السرد والنقد،در الحوار ،سوريا،اللاذقية ،ط1.

_سليمان ،نبيل(1985) : وعي الذات والعالم ، دار الحوار ، سوريا ، اللاذقية ، ط1 .

_سناجلة،محمد(2005) : رواية الواقعية الرقمية : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1.

_السيد،شفيع(1978) : اتجاهات الرواية العربية ، دار المعارف ، القاهرة .

_الشاروني ،يوسف (1980): الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة.

_الشطي،سليمان(1976 ) : الرمز والرمزية في عالم نجيب محفوظ الروائي، الهيئة المصرسة العامة للكتاب.

_شعبان،بثينة(1999): مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب ، بيروت، ط1

_شكري ،غالي(1970 ) : أدب المقاومة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر .

_شكري،غالي(1980): معنى المأساة في الرواية العربية ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2.

_ شلش ،علي ( 1992 ) : نشأة النقد الروائي، مكتبة غريب،مصر.

_صالح ،فخري(1985): في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، ط1.

_صالح، فخري(2000):أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1.

_ضيف،شوقي(1965) : الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف ،ط4.

_طالب،عمر(1999): الرواية العراقية ، دار الشؤوون الثقافية العامة ، بغداد.

_طالب ،عمر : الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، دار العودة ، ط1.

_طرابيشي ،جورج(1978) : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ،ط1.

_طرابيشي ،جورج (1987): الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 .

_طرابيشي ،جورج(1984) : أنثى ضد الأنوثة ، دار الطليعة ،بيروت.

_الظاهر،رضا(2001) :غرفة فرجينيا وولف "دراسة في كتابة النساء " ،المدى ، ط1.

_عاصي ،ميشال (1970): الفن والأدب ، دار العودة ،بيروت.

_العالم ،محمود أمين (1970) : تأملات في عالم نجيب محفوظ ، القاهرة .

_عباس ،إحسان(1968): المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني ، الآثار الكاملة ، مج1، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ،ط3.

_عبد الخالق ،غسان(2002): الغاية والأسلوب، أمانة عمان.

_عبد الله ،محمد حسن(1991) : الواقعية في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_عبود،مارون : المجموعة الكاملة ، بيروت ، دار مارون عبود ، ج1 .

_عز الدين،يوسف(1973) : الرواية في العراق وأثر الفكر فيها ، معهد البحوث والدراسات العربية.

_عصمانوف ،د.ن.ك(1996): الرواية التونسية حتى عام 1985 ، منشورات علاء الدين،دمشق،ط1.

_عطية ، أحمد محمد (1974): الرواية السياسية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

_علقم،صبحة(2006) : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية " الرواية الدرامية أنموذجاً " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1.

_العيد ، يمنى(1993): الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية ، دار الآداب ، بيروت ،ط1.

_غنايم،محمود(1993): تيار الوعي في الرواية الحديثة دراسة أسلوبية،دار الجيل،دار الهدى،بيروت،القاهرة،ط2.

_فضل،صلاح(1986) : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة.

_فضل،صلاح(1985) : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2.

_الفيصل، سمر روحي(1987) :التطور الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1.

_ الفيصل، سمر روحي(1994): السجن السياسي في الرواية العربية ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ط2.

_الفيصل ، سمر روحي(1997) : ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق.

_الفيومي،إبراهيم : الرواية الواقعية في بلاد الشام، دار الشروق ، عمان.

_كاظم ، نجم عبد الله (1987): الرواية في العراق 1965 _ 1980 ، بغداد ، العراق ، ط1.

_الكركي ،خالد(1992): طه حسين روائياً، دار الجيل ، مكتبة الرائد العالمية ، بيروت ، عمان ، ط1.

_ماضي، شكري عزيز(2003) : الرواية العربية في فلسطين والأردن ، دار الشروق ،ط1.

_ماضي ، شكري عزيز (2005):الرواية والانتفاضة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1.

_ماضي ،شكري عزيز(1978): إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1.

_مجموعة مؤلفين (1996): الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ،اللاذقية.

_مجموعة مؤلفين(1998):نجيب محفوظ وإبداع نصف قرن،دار الشروق،بيروت القاهرة،ط1.

_مجموعة مؤلفين : مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

_مجموعة مؤلفين(1998) : الرواية العربية والتراث ، دراسات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط1.

_مجموعة مؤلفين( 1981 ):الرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد ، ط1.

_مجموعة مؤلفين(1999) :أفق التحولات في الرواية العربية"، المؤسسة العربية و شومان ، عمان،ط1.

_مجموعة مؤلفين(1992): الرواية الأردنية"أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول"، منشورات وزارة الثقافة ، أزمنة ،عمان، ط1.

_مرتاض ، عبد الملك(1998) : نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 240 ، الكويت .

_مرزوق،حلمي(1983) : الرومانتكية والواقعية في الأدب ، دار النهضة العربية ، بيروت.

_أبو مطر، أحمد (1980):الرواية في الأدب الفلسطيني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1.

_ناظم ،حسن (2003): مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت .

_مندور، محمد : الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

_أبو النجا ، شيرين(1998): عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_أبو النجا ،شيرين(2002) : نسائي أو نسوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1.

_أبو النجا،شيرين (200 ):الوطن في فكر الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

_نجم ،محمد يوسف(1966) : فن القصة ، دار الثقافة، بيروت ، لبنان،ط5.

_النساج ، سيد حامد(1969): في الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب .

_النساج ،سيد حامد(1980): بانوراما الرواية العربية.

_أبو نضال،نزيه(2004) : تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيلوغرافيا الرواية النسوية 1885 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1.

_أبو نضال،نزيه(1996) : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ،ط1

_النقاش ،رجاء(1995): في حب نجيب محفوظ ، دار الشروق ، ط1.

_هلال،محمد(1977) : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

_هلال، محمد غنيمي(1982) : النقد في الأدب الحديث ، بيروت ، دار العودة.

_هويدي،صالح(1998): الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط1.

_هيكل ، أحمد(1971): الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، دار المعارف ، ط2.

_وادي،طه(2003): الرواية السياسية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1.

_وادي،طه(1973) : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، مركز كتب الشرق الأوسط،ط1.

_وادي ،طه(1981) : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1.

_الورقي،السعيد(1982) : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية.

_ياغي ،عبد الرحمن(1972): الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ ، دار العودة ، بيروت ،ط1.

_يحياوي،رشيد(1991) : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، تونس ، ط1 .

_يقطين ، سعيد(1985): القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء.

ثانياً، **المراجع المترجمة** :

_ألبيريس ، تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.

_باختين، ميخائيل(1987) : الخطاب الروائي ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1.

_تيغيم ، بول فان(1981) : الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صياح الجهيم ، ج1 ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق.

_جامبل ،سارة(2002):النسوية وما بعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة.

_جينيت ،جيرار(1968 ) : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، المغرب ، ط2 .

_سلدن،رامان(1991) : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر ، ط1.

_شارتيه ، بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

_غرييه ، آلان روب(1985): لقطات ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_لوجون،فيليب(1994): السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمة وتقديم : عمر حلمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط1.

_لوكاتش ،جورج(1972): دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلّوز ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،ط2.

_لوكاتش ، جورج(1988): نظرية الرواية ، ترجمة الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط.

_موير،إدوين : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، مراجعة عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

_ميد ، هنتر(1969) : الفلسفة أنواعها وأشكالها ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

_ويلك ، رينيه ،و وارين، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبيحي ، مراجعة حسام الخطيب.

### ثالثاً ،**الدّوريات** :

_الألوسي ، ثابت عبد الرزاق(1992) : في الشعرية العربية ، الأقلام ،( 3_4 ).

_إبراهيم، عبدالله ( 2000 ) : الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة ، علامات في النقد ، ج38 (10 ) .

_إبراهيم ،عبد الله(1998) :السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي ، نزوى،(14).

_الباردي،محمد(1993) : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فصول ،16(3) .

_بدوي،محمد(1984) : مغامرة الشكل الروائي عند روائيي الستينات ، فصول ، مج4 (4).

_البحري ،محمد(1998) : في السيرة الذاتية النسائية ، فصول ،16 (4) .

_بلعي ، حفناوي(2004) : الخطاب النسوي في الأدب الموازي ، تايكي،(18).

_جولدمان، لوسيان(1993) : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، فصول ، ترجمة خيري دومة ، ج2 .

_حجازي،عبدالنبي (1980) :أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات، الآداب ، ( 2_3 ).

_الخشاب ،وليد(1993) : عندما تلجأ الرواية للمسرحية ، عن المسرواية ، فصول ،12 (1).

_ الخطيب ،حسام(1975) : حول الرواية النسائية في سورية ، المعرفة ،(166).

_ خليل،إبراهيم (2007 ) :الرواية العربية والخطاب النّسوي، بحث غير منشور.

_خليل،إبراهيم(2006):في الرواية النسوية "غايب" لبتول الخضيري :رواية تمزج السخرية بالألم،عمان،(130 ) .

_خليل ،إبراهيم (2006):في الرواية النسوية :رواية باهية الطرابلسي"إمرأة ليس إلا" ،عمان،(137).

_درويش،أحمد(1998) : تداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب ، فصول ، 16 (4) .

_ دوجلاس ، فدوى مالطي(1948 ): يوسف القعيد والرواية الجديدة ، فصول ، 4 (3).

_سرحان، سمير(1993 ): فن الرواية الحديثة ، فصول ، ج2 .

_ سعيد ،خالدة(1984) : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول ، 1 (3 ) .

_سليمان ،نبيل(2005) : الحرب في الرواية السورية النسوية، تايكي ،(20 ).

_الشمعة ،خلدون(1987) : مدخل إلى مصطلح الواقعية ، الموقف الأدبي ، ع (أول أيار).

_أبو شنب ،عادل(1974) : فارس زرزور : الرواية الحوارية ، المعرفة ، (146).

_ صبرة ،أحمد(1997) : جوانب من شعرية الرواية ، فصول ، 15 (4 ).

_الضبع ،محمود(2003): تشكلات الشعرية الروائية ، فصول(62 ).

_ طرابيشي ،جورج(1992) : الرواية والمرأة النشأة والتطور ، الآداب ،(11).

_ عبد الدائم ، عبد الله(1954) :الوجودية والحياة ، الآداب،(11).

_عبد الرحيم، محمد عبد الرحيم(1982) : أزمة المصطلح في النقد القصصي ، فصول ، مج 7 ،(4،3).

_عزام،محمد(1997) : رواية الحداثة ،المعرفة ،(410).

_ العلاق ، علي جعفر : شعرية الرواية ، مجلة علامات ،23 (6 ).

_العيد ،يمنى (1997): السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، فصول ، 15(4).

_غزول ،فريال جبوري(1993): إيديلوجية بنية النص ، فصول ، م1 (1 ).

_ فراج ،عفيف(1992) : المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ،(11).

_فرنجية ، بسام خليل(1983) : الاغتراب في أدب حليم بركات "رواية ستة أيام " ،فصول،4(1).

_القاضي،محمد(1998) : الرواية والتاريخ :طريقتان في كتابة التاريخ روائياً ، علامات ،28(7).

_الكيلاني، مصطفى(1993) : التجريب في نماذج من الأدب التونسي ، فصول ، ج2.

_ لوريول، أبدي(1950) : في الروايات الخيالية ، مجلة المشرق ، مج1 .

_الموسوي، محسن جاسم(1993): هل من خصوصية للرواية العربية ، فصول ،( 2 ).

_موي ، توريل(1993): النسوية والأنثى والأنوثة ، ترجمةكورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية،(76).

_نجم ، مفيد(2005) : الأدب النسوي إشكالية المصطلح ، علامات في النقد ،57 (15).

_ اليافي،نعيم(1995) : مفهوم الشعرية العربية ، الشعر السوري أنموذجاً ، المعرفة ،(380).

_يقطين ،سعيد(2005): الرواية العربية من التراث إلى العصر ، علامات في النقد ، ج 57 (15).

رابعاً، **المعاجم والموسوعات** :

_ زيادة، معن(1988) :الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، ج1، بيروت.

_ زيتوني ،لطيف(2002): معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، ط1.

_علوش ،سعيد(1985) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مطبوعات المكتبة الجامعية ، ط1.

_ابن منظور(1992)،أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ،لسان العرب،دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريه العربي ، مج5،بيروت.

_وهبة، مجدي(1974) : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت .

خامساً ، **الرّسائل الجامعية** :

_البصير،محمد(1993) : الرمز الفني في الرواية العربية ، رسالة دكتوراة دولة غير منشورة،جامعة الجزائر،الجزائر .

_القاضي،إيمان : السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام ، رسالة ماجستيرمنشورة، جامعة دمشق،دمشق ،سوريا.

# Abstract:

## Problemtic of Classification Novelist In Contemporary Arab Criticism

**Sandy Salem**

**Supervisor Dr. Ibrahim Khalil**

## Summary

Dealt father head problematic classification novelist in the speech contemporary Arab, targeted to clarify this problem, which came in the context of virtual absence of the theory Ajnasih Arab, read the species and evolution, or even deserves to perish in civilization, explaining how the problematic classification novelist Nti came naturally, the absence of such theory.

The study examined the types of classifications Fiction TNT spread in the Arab Monetary Fund, and saw it as no more than the following types : Classification beliefs. classification and substantive, and the classification of superficiality, Synthetic and classification, and classification schedule, The classification space.

It began most of those types of catching the idea (of Thimh) dominant in the work of novelist, whether religious or objective to assess the general classification ; the same as saying : romantic version, The novel is realistic, and the historical novel, The political novel ... Etc., or is staying at the classified or technical feature the formal phenomenon; the same as saying : version psychological and symbolic novel, The new novel, or based on the classification of synthetic combines two types Mtjaurin, the same as saying : poetic version, the novel and drama, or based on standard time; same as saying : Alstineh version, or spatial criterion : Kroaih the countryside or the city novel.

I went to study and clarify the problem that coincided These classifications, It is the most important Alatkae almost complete on the achievements humored d west in this area who are suffering from whom b and falter, which increased the classification process in the Arab Monetary a Rbaka and complex, a variation in terminology, and relying on broad-specific nomenclature, Authorities and the different critics, translation and platforms from which they depart.

What led to this problem floating on the surface of major fishing centers at cash, seem dim confusing. This study found a set of recommendations to the the creativity theory Ajnasih Arab stem from the circumstances a for the civilized own in the Arab communities, The disposal of disputes with respect to the former Monetary Ashe classification as a novelist, and by reading those efforts careful reading Examinere, read phenomenon novelist in their respective artistic, maintains classified according to this.

The study suggested building Dictionary fictional Arab Rating , the novelist known species on the circumstances of Sah Almenbeth resolutions, from its inception in Mahadha conditions of the original.

## إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

إعداد

**ساندي سالم أبوسيف**

المشرف

**الدكتور إبراهيم خليل**

## ملّخص

تناولت هذه الدراسة إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، هادفةً إلى توضيح هذه الإشكالية التي جاءت في سياق غيابٍ شبه كاملٍ لنظرية أجناسية عربية ، تقرأ تشكّل الأنواع وتطورها، أو حتى اندثارها في سياقاتها الحضارية ، موضحةً كيف جاءت إشكالية التصنيف الروائي نتيجةً طبيعية ، لغياب تلك النظرية .

وبحثت الدراسة في أنواع التصنيفات الروائية التي شاعت في النقد العربي ورأت أنها لا تتجاوز الأنواع التالية : التصنيف المذهبي ، والتصنيف المضمونيّ ،و التصنيف الشكلي ،والتصنيف التركيبي ، والتصنيف الزمني ، والتصنيف المكانيّ . وقد انطلقت أغلب تلك الأنواع من التقاط الفكرة ( الثيمة ) المهيمنة في العمل الروائي ، سواء أكانت مذهبية أو موضوعية عامة لتقيم تصنيفها ؛ كالقول :بالرواية الرومانسية ، والرواية الواقعية ، والرواية التاريخية ، والرواية السياسية .... إلخ ، أو أنها تقيم تصنيفها بناءً على السمة أو التقنية الشكلية الظّاهرة فيها ؛كالقول: بالرواية النفسية ، والرواية الرمزية ، والرواية الجديدة ، أو تقوم على تصنيف تركيبي يجمع بين نوعين متجاورين ، كالقول : بالرواية الشعرية ، والرواية الدرامية ، أو تقوم على معيار زمني ؛ كالقول : بالرواية الستينية ، أو معيار مكانيّ : كرواية السجن السياسي مثلاً .

وذهبت الدراسة إلى توضيح الإشكالية التي ترافقت وهذه التصنيفات ، ومن أهمّها الاتكاء شبه الكامل على منجزات النقد الغربي في هذا المجال الذي يعاني أصلاً من اضطرابٍ وتغيّرٍ ، الأمر الذي زاد عملية التصنيف في النقد العربي إرباكاً وتشابكاً ، ظهر في تباين المصطلحات ، والاعتماد على تسميات فضفاضة غير محددة ، واختلاف مرجعيات النقاد ، ومناهج الترجمة التي ينطلقون منها ، ما أدى إلى أنْ تطفو هذه الإشكالية على سطح الدراسات النقدية ، وتبدو مقلقة محيرة .

وخلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من التوصيات تقوم على إبداع نظرية أجناسية عربية تنطلق من الظروف الحضارية الخاصة في المجتمعات العربية ، والتخلّص من متعلّقات النقد السابق فيما يخص إشكالية التصنيف الروائي ، وذلك من خلال قراءة تلك الجهود قراءة متأنية فاحصة، تقرأ الظّاهرة الروائية في سياقاتها الفنية ، وتقيم تصنيفها وفقاً لهذا . واقترحت الدراسة بناء معجم تصنيفي روائي عربي ، يعرف الأنواع الروائية بناءً على ظروفها الخاصة المنبتة الصلة ، عن ظروف نشأتها في مهادها الأصلية .

# Abstract:

## Problemtic of Classification Novelist In Contemporary Arab Criticism

**Sandy Salem**

**Supervisor Dr. Ibrahim Khalil**

## Summary

**Dealt father head problematic classification novelist in the speech contemporary Arab, targeted to clarify this problem, which came in the context of virtual absence of the theory Ajnasih Arab, read the species and evolution, or even deserves to perish in civilization, explaining how the problematic classification novelist Nti came naturally, the absence of such theory.**

**The study examined the types of classifications Fiction TNT spread in the Arab Monetary Fund, and saw it as no more than the following types : Classification beliefs. classification and substantive, and the classification of superficiality, Synthetic and classification, and classification schedule, The classification space.**

**It began most of those types of catching the idea (of Thimh) dominant in the work of novelist, whether religious or objective to assess the general classification ; the same as saying : romantic version, The novel is realistic, and the historical novel, The political novel ... Etc., or is staying at the classified or technical feature the formal phenomenon; the same as saying : version psychological and symbolic novel, The new novel, or based on the classification of synthetic combines two types Mtjaurin, the same as saying : poetic version, the novel and drama, or based on standard time; same as saying : Alstineh version, or spatial criterion : Kroaih the countryside or the city novel.**

**I went to study and clarify the problem that coincided These classifications, It is the most important Alatkae almost complete on the achievements humored d west in this area who are suffering from whom b and falter, which increased the classification process in the Arab Monetary a Rbaka and complex, a variation in terminology, and relying on broad-specific nomenclature, Authorities and the different critics, translation and platforms from which they depart.**

**What led to this problem floating on the surface of major fishing centers at cash, seem dim confusing. This study found a set of recommendations to the the creativity theory Ajnasih Arab stem from the circumstances a for the civilized own in the Arab communities, The disposal of disputes with respect to the former Monetary Ashe classification as a novelist, and by reading those efforts careful reading Examinere, read phenomenon novelist in their respective artistic, maintains classified according to this.**

**The study suggested building Dictionary fictional Arab Rating , the novelist known species on the circumstances of Sah Almenbeth resolutions, from its inception in Mahadha conditions of the original.**