د. جمال خضير الجنابي

الرواية التأريخية

دراسة في الأدب الروائي

محمد سليم سواري نموذجا

الرواية التأريخية - دراسة في الأدب الروائي

حكومة أقليم كردستان
وزارة الثقافة والشباب
المديرية العامة للصحافة والطباعة والنشر
مديرية الطباعة والنشر في دهوك

- اسم الكتاب: الرواية التأريخية دراسة في الأدب الروائي
  محمد سليم سواري " نموذجاً "
- ألكاتب: الدكتور جمال خضير الجنابي
- الموضوع: بحث أدبي
- تصميم المحتوى: نازدار احمد جزراوي
- تصميم الجلد: كوهدار صلاح الدين
- الحجم: ١٥سم×٢١سم
- عدد الصفحات: ٢٢٦
- عدد النسخ: ٥٠٠
- السعر: ٥٠٠٠ دينار
- رقم الأيداع: ٢٨٤٤
- التسلسل: ٢٠١١/٧
- المطبعة: مطبعة الثقافة ـ اربيل ـ كردستان

الرواية التأريخية

دراسة في الأدب الروائي

محمد سليم سواري " نموذجاً "

الدكتور جمال خضير الجنابي

٢٠٠٩

الإهداء

أغسل سنواتي بخطوات متعثرة..
وأحلم بربيع يصارع لاهثات أنفاس الساعات..
وهي تحتضن مساءً يجلدني.. ليلاً ونهاراً..
هكذا.. أضع أوراقي المتساقطة بين يدي صديقي الرائع والجميل الدكتور قاسم الغريري متمنياً أن تجد بين شغاف قلبه الكبير متسعاً من الحب..

الدكتور
جمال خضير الجنابي
٢٠٠٩

الفهرست

القاص والروائي محمد سليم سواري ٩

الفصل الأول - أنواع القصة ١٣

الفصل الثاني ٥٣

الفصل الثالث – بناء الشخصية في الرواية ٩٣

الفصل الرابع – السرد في رواية القرية ١١٥

الفصل الخامس – الرواية التأريخية ١٤٧

الفصل السادس – بناء الزمان في رواية (القرية) ١٦١

الفصل السابع – بناء المكان في رواية (القرية) ١٨٣

المصادر ٢٠٧

الكاتب في سطور ٢٢٣

القاص والروائي محمد سليم سواري

* ولد سنة ١٩٥١ في قرية "سوار" التابعة لمحافظة دهوك، ولعدم وجود مدرسة في قريتهم، أُضطر لدخول المدرسة في قرية " سبيندار" حيث تلقى رعاية أخواله وأقام ثلاث سنوات عند خالته الكبيرة والتي كانت ترعاه أكثر من رعاية والدته له، وتعلم منها الكثيرمن مبادئ التضحية والوفاء ومساعدة الآخرين، وبسبب العداوات العشائرية داخل عشيرتهم والثأرات ومواجهة عائلته للإقطاع والأغوات أُضطر لترك قرية أخواله وإنتقل للدراسة في بغداد سنة ١٩٥٩ عند أحد أقربائه وخلال سنتين، بعد ذلك في سنة ١٩٦٢ إنتقل إلى مدينة الموصل ليكمل الدراسة الإبتدائية والمتوسطة والإعدادية هناك، وبالرغم من أنه لم يعش في قريته إلا السنوات الست الأُولى من حياته إلا أن كل قصصه القصيرة والتي تتجاوز الخمسين قصة مع روايته الأُولى لا تخرج من القرية فأبطال قصصه قرويون والقرية مسرح لتلك الأحداث والأبطال.
* بدأ بمطالعة القصص والمجلات وهو لم يزل في المرحلة الإبتدائية، وفي المرحلة المتوسطة بدأ بقراءة كتب مصطفى لطفي المنفلوطي وخاصة النظرات والعبرات وكتب توفيق الحكيم وإحسان عبدالقدوس وجبران خليل جبران، ومن الروايات العالمية الأُولى التي قرأها

"البؤساء" و "أحدب نوتردام" لفكتور هوغو، وفي المرحلة المتوسطة والإعدادية نال إعجاب مدرسي اللغة العربية في تحرير مادة الإنشاء، والمشاركة في إعداد مواد النشرات الجدارية.

* في سنة ١٩٧٢ إنتقل إلى بغداد لمواصلة دراسته الجامعية، وفي سنة ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧ نال شهادة بكالوريوس في الرياضيات بكلية العلوم في الجامعة المستنصرية.

* بدأ العمل سنة ١٩٧٤ مذيعاً ومترجماً في الإذاعة الكردية ببغداد وإستمر بالعمل الوظيفي هناك أكثر من ثمان وعشرين سنة، وكان له الكثير من النشاطات :

ـ حيث مارس كل مفردات العمل الإذاعي (مذيع، مترجم، مخرج، منفذ، منظم برامج وتنسيق، رئيس قسم البرامج العلمية، رئيس قسم البرامج الثقافية، معاون مدير، وفي سنة ١٩٩٢ عين مديراً للإذاعة الكردية والإذاعة السريانية والتركمانية وبعد ذلك عين مديراً للتلفزيون الكردي والفضائية الكردية).

ـ قام بإعداد وتقديم وإخراج العشرات من البرامج الإذاعية والتلفزيونية وكان من برامجه المعروفة عند المستمعين والقريبة إليهم وإلى نفسه برنامج "مساء الخي" حيث كان يقوم بإعداده وتقديمه وإخراجه لأكثر من ٢٥ سنة، وبرنامج (شخصيات علمية) وبرنامج (أُدباؤنا يتحدثون) وبرنامج (شعر وموسيقى) وبرنامج (صباح الخير) وبرنامج (ضيف التلفزيون) وبرنامج (من أروقة الإبداع) التلفزيوني وبرامج أخرى.

ـ قام بإعداد وتأليف العشرات من المسلسلات الإذاعية مثل مسلسل(عه مي كوزي) من (٢٤) حلقة ومسلسل (بهار) من (٢٠) حلقة ومسلسلات أخرى.

ـ غنّى عدد من الفنانين الكرد قصائده الشعرية مثل الفنانة المعروفة (كولبهار) والفنان المشهور (أحمد زيباري) و(جوتيارعقراوي)

* في سنة ١٩٧٧ بدأ بكتابة القصة القصيرة باللغة الكردية ولكن خلال ثلاث سنوات كانت قصصه تلقى الرفض وعدم النشر، بسبب ما تحمله من إيحاءات ورموز، ونشرت قصته الاولى " ره زفان " أي البستاني في ١١ شباط ١٩٨٠ في صحيفة " هاوكاري " اي التضامن في بغداد، وبالإضافة إلى القصة كتب الشعر والمقالات النقدية والأعمدة الصحفية، ومنذ سنة ٢٠٠٣ يقوم كذلك بكتابة المقالات السياسية والصحفية باللغة العربية.

* عضو في إتحاد الأُدباء الكرد والعراقيين منذ سنة ١٩٨٠.

* عضو في نقابة الصحفيين الكرد والعراقيين منذ سنة ١٩٨٥.

* كان عضواً في هيئات التحرير لمجموعة من المجلات والصحف الكردية، والآن يعمل سكرتير تحرير في صحيفة الأهالي الليبرالية.

* من مؤسسي إتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين العراقيين

* أُضطر لإحالة نفسه على التقاعد سنة ٢٠٠٢.

ـ شارك في العديد من المهرجانات والندوات الثقافية والأدبية والمواسم الثقافية للجامعات.

*** من مؤلفاته:**

- " مزكيني " أي البشرى، مجموعة قصصية سنة ١٩٨٣.
- " ري يا به راني " أي طريق الكبش، مجموعة قصصية سنة ١٩٨٦.
- المشاركة في إعداد الكتاب العلمي للإذاعات العراقية سنة ١٩٨٧.
- " كه فالي بي به رواز " أي لوحة بدون إطار، مجموعة قصصية سنة ١٩٩٦.
- تحقيق وإعداد الجزء الثاني من رواية " بوهزين " اي الإنصهار للدكتور نافع عقراوي سنة ٢٠٠٠ بعد إستشهاده.
- " كاني يا ئاشقان " اي نبع العاشقين، ديوان شعر سنة ٢٠٠١.
- طريق الكبش، مجموعة قصصية للكاتب مترجمة من قبل مجموعة من المترجمين الى اللغة العربية سنة ٢٠٠٣.
- " كوند " أي القرية، رواية سنة ٢٠٠٥، حيث ترجمت إلى اللغة العربية من قبل الكاتب والمترجم سامي الحاج سنة ٢٠٠٧، وكتبت العشرات من المقالات والدراسات النقدية عنها.
- المشاركة في تأليف قاموس "تريفه" كردي / عربي/ إنكليزي سنة ٢٠٠٨ والذي طبع من قبل المديرية العامة للدراسات الكردية في بغداد.
- "واري روندكا"، أي أرض الدموع رواية سنة ٢٠١٠.
- "بابي منو"، أي وا أبتاه، مجموعة شعرية سنة ٢٠١٠.

الفصل الأول

والقصة هي الجنس الادبي العام لأنواع متعددة متفرعة منها :

أنواع القصة

أ. **الأقصوصة:** وفيها لا يعنى المؤلف بتقديم التفصيل لأحداث العمل الأدبي ولا يلتزم الكاتب بتقديم نهاية أو بداية لها وتدور الأحداث حول محور واحد (مشهد واحد فقط).

ب. **القصة القصيرة:** (وتتكون من ٣ – ٢٠ صفحة).

ج. **القصة المتوسطة:** وهي تقف في مرحلة وسط بين القصة القصيرة والرواية وتخضع لمكونات العمل الأدبي السردي منذ البداية للإحداث والخاتمة والعقدة التي يحاول البطل الوصول إلى حل لها.

لكن الأحداث هنا تدور حول محاور عديدة تكمل بعضها البعض وتركز على شخصيات متعددة لكن الحدث واحد بعينه ويتراوح طول القصة المتوسطة من (٢٠ – ٩٠) صفحة

د٠الرواية: الرواية هي أحدث أنواع القصة ويطلق عليها القصة الطويلة لأنها أطول أنواع القصص على الإطلاق (٥٥٠ – صفحة) وتقرب من (٤٠٠٠٠) كلمة وأكثر.

الرواية

الرواية أكثر تعقيداً في تركيبها الهيكلي من القصص القصيرة وهي تتعامل مع التجارب البشرية من خلال سلسلة من الأحداث المتصلة يقدمها عدد من الأشخاص في زمان ومكان معين.

ولا يقف عند حد، على أن أحداثها متشعبة وكثيرة إلا أنها تقدم مواضيع عدة تعكس أنواعها حيث تتفق مع القصة في ذلك فنجد منها الرواية العاطفية، الرواية التأريخية الرواية السياسية، الرواية الإجتماعية، الرواية النفسية. .. الخ.

على الرغم من طول الرواية ووقوفها على التفاصيل المتعددة التي تخدم الأحداث إلا أنها لا ترقى إلى مستوى المسرحية.

المقومات الفنية للرواية

الطول ليس العنصر الوحيد الذي يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية النثرية الأُخرى وإنما توجد مقومات فنية أُخرى تجعلها ممتعة لقرائها.

ومن هذه المقومات الفنية العناصر التالية :

١ ـ **الموضوع في الرواية:** يدور العمل الأدبي فيها حول حادثة رئيسية واحدة تتفرع منها أحداث ثانوية أُخرى متعددة وعلى الرغم من تركيز الأحداث على بطل أو إثنين إلا أنه هناك شخصيات ثانوية أيضاً تظهر في هذه الرواية تقوم بتجسيد هذه الأحداث أو المواضيع الثانوية.

٢ ـ **التفصيل في الرواية:** من خصائص الرواية أن كاتبها يميل إلى الإسهاب في سرد الأحداث بما فيها الزمان والمكان ولا يترك شيئاً إلا أن يقدم له وصفاً مفصلاً حيث أن الرواية تستمد طولها من هذا الوصف التفصيلي.

ويضم الموضوع العديد من الأُمور التي تعكس دقائق الأُمور في بيئة أو مجتمع، فنظرة الكاتب هنا في الرواية هي نظرية شمولية لا تقتصر على خبراته الشخصية وإنما تشتمل على أحداث وطبائع وعادات وأزمنة قد لا يكون مر بها.

٣ ـ **فنية الرواية:** هناك بعض النقاد يشيرون إلى أن الرواية تفتقد إلى عنصر الفنية لتشعب أحداثها والوقوف على تفاصيل يتم الإسهاب فيها.

أي أن حرية الكاتب سواء للإيجاز أو الإسهاب (بالطبع دون أن تتأثر المقومات الأساسية في كتابة الرواية) يعنى عدم التقيد وعدم التقيد يعطى سهولة في الكتابة ولا يكون هناك إحتياج للدقة.

٤ ـ **طبيعة الرواية:** تقدم الرواية سرداً لأحداث وأزمنة وأماكن كثيرة وهذا يتطلب أن يكون كاتبها مؤرخ للتأريخ أو أن يكون باحثاً إجتماعياً ملماً بكافة التفاصيل حتى تتوافر المصداقية في روايته لأنه يتناول الحدث

وكأنه يحدث في الحقيقة. .الأمر الذي يتطلب الدراسة المعمقة لكافة الأنماط المحيطة به في البيئة لكي تبدو طبيعية لتتوافر واقعية الأحداث، فالانسان ينجذب إلى كل ما هو واقعي أو إجتماعي يحدث من حوله.

٥ ٠ **ذاتية الرواية:** راوى أو سارد أو كاتب الأحداث بوسعه أن يعرض وجهة نظر ذاتية من خلال موضوع الرواية لكن بطريقة غير مباشرة في حين أن الأنواع القصصية الأُخرى تكون موضوعية تقل التفاصيل فيها وتلتزم بقالب فني معين.

لماذا نستمتع بالرواية ؟

عندما يقص شخص عليك حكاية تكون شغوفاً بسماعها لماذا هذا الشغف بالرواية ؟

١ ٠ **متعة السرد:** يحقق المتعة من الرواية منذ قديم الأزل لأي شخص ينصت لها أو يقرأها حيث تتعدد أنماط الروايات فهناك رواية الحكايات وهناك رواية الأخبار أو قراءة الرواية نفسها والمتمثلة في العمل الأدبي النثري.

٢ ٠ **متعة التخيل:** المتعة مرتبطة بكلمة الرواية والتي تأتي للإنسان من خلال التخيل متعة، التخيل للأحداث متعة، التخيل للشخصيات متعة، التخيل للوصول إلى المجهول متعة.

٣ ٠ **متعة اللغة:** إستخدام الكاتب لأدواته الفنية من اللغة والمتمثلة في العناصر اللغوية المتعددة من التصوير والإستعارات والكنايات والبلاغة وغيرها من الأدوات اللغوية الاخرى.

٤ ٠ **الإيهام بالحقيقة**: فالكتابة الناجحة من مقوماتها توافر عنصر الصدق وكأن الرواية واقعية تشبه مجريات الحياة التي يعيشها الإنسان او التي يجد غيره من حوله يعيشها بالمثل.

٥ ٠ **المتعة الشعورية والمتمثلة في التشويق والإثارة**: التشويق والإثارة في الرواية يشبهان الأيام العصيبة والأيام الجميلة في حياة الإنسان وبدون هذا التباين والتناقض فلن يستطع معرفة كل نوع من المواقف التي يتعرض لها سواء التي تجلب له السعادة أو التي تحمله على التعاسة والإحباط.

فالحياة ليست كلها حلوة ومن هنا تستمد متعتها وكذلك الرواية التي تعكس واقع الإنسان فهي تستمد متعتها من الإثارة والتشويق التي تقدمها للمتفرج.

عناصر بناء الرواية

الشخصيات

الشخصية في الرواية هي التي تجذب القارئ أو المستمع لها فتحقق الإختيار الصحيح لها وهو هام للغاية، وللوصول إلى الإختيار الصحيح لابد وأن تكون الشخصيات ذات أبعاد ثلاثية مثل باقي شخصيات الحياة.

١ ٠ أشخاص لها مخاوف وآمال.

٢ ٠ أشخاص لها نقاط ضعف ونقاط قوة.

٣ ٠ أشخاص لها هدف او أكثر في الحياة.

أ٠ البطل:

وهي الشخصية المحورية في العمل الأدبي وشخصيته دائما ما تكون مرنة قادرة على التغيير. . وتغلب عليه السمات العشر التالية والتي نبنى عليها الرواية حتى نهايتها :

١ ٠ تعثره في الأحداث لوجود تحدي أمامه يعترضه.
٢ ٠ رفضه لهذا التحدي.
٣ ٠ إجبار نفسه على قبول هذا التحدي.
٤ ٠ السفر في طريق المحاولات.
٥ ٠ جمع القوى والحلفاء له.
٦ ٠ مواجهة الشرور التي تحاول هزيمته.
٧ ٠ فترات من ظلمة النفس واليأس يأتي بعدها.
٨ ٠ قوة إيمانية تمكنه من. .
٩ ٠ مواجهة الشر مرة أُخرى ثم فجأة. .
١٠ ٠ ينتقل الطالب من مرحلة تعلمه إلى مدرس يلقن غيره الدروس.

ب ٠ الخصم:

وهو القوى التي يناضل معها البطل والذي يقدم عنصراً في الوقت ذاته وقد يكون الشر مقدماً في صورة بسيطة أو صورة معقدة بأحداث وشخصيات متعددة ولا يتمثل الخصم في شخص فقط يحاول هزيمة البطل والإنتصار عليه. . فمن الممكن أن يكون صراع البطل نفسي مع سلوك وقرارات خاطئة تراوده ويحاول التغلب عليه.

وقد تخضع كلاً من شخصيات الخير والشر لتغيير أفضل في السلوك وهذا نوع آخر من حل الصراع، المتغير في الشخصية وليس فقط إنتصار البطل على الخصم.

ج ٠ الشخصيات المساعدة (الثانوية):
إذا كانت الرواية تركز على بطل أو بطلين (قوى الخير والشر) فهناك شخصيات أُخرى متعددة تكمل بناء الرواية وتسمى بالشخصيات المساعدة أو الثانوية وليس لهم دور رئيسي لكنه أساسي وبدونه لن تكتمل الأحداث.

الحبكة الدرامية

هو سير أحداث القصة ناحية الحل ويوجد نمطين لأحداث الحبكة:

أ٠ الحبكة النمطية: وفيها تسير الأحداث بالشكل المتعارف عليه من البداية الطبيعية للأحداث ثم التسلسل الطبيعي في حدوث الأزمة ثم تصاعدها ومحاولة حلها.

ب٠ الحبكة المركبة: التي تبدأ الأحداث فيها بالنهاية ثم يتم إستعراض الأحداث التي أدت اليها.. أي يبدأ الكاتب بالعقدة ثم يحاول حلها.

الموضوع

الموضوع هو الوعظ أو القيمة التي يتم تقديمه في الرواية ويدور حولها مضمون الرواية بأكمله كما يمكن وصف الموضوع بأنه الرسالة أو الدرس الذي يحاول الكاتب أن يلقنه للقارئ ويكشف الستار عن هذه القيم من خلال العقبات التي تواجهها شخصيات الرواية محاولين تخطى هذه العقبات

من أجل إحراز الهدف ويعتبر الموضوع هو أساس القصة والغرض منها وبدون الهدف ستصبح القصة تافهة.

الزمان والمكان

١ ٠ زمن الرواية

يوجد زمنان للرواية :

الأول: هو الزمن العام الذي تدور فيه أحداث الرواية كحقبة زمنية محددة مثل قرن أو سنة من السنين.

الثاني: هو الزمن الخاص أو يطلق عليه زمن الرواية هو الذي يقدم فترة زمنية محددة تدور فيه الرواية كيوم محدد من أيام الشهر وما إلى ذلك.

٢ ٠ مكان الرواية

لابد وأن يكون وصف الكاتب للمكان وصفاً حياً، لكي يتعايش القارئ مع أحداث الرواية وكأنها حقيقة وهذا يتطلب من الكاتب زيارة أماكن الأحداث حتى يتمكن من وصفها بدقة.

العقدة

ويطلق على العقدة الحبكة الأُولى وهي بدء الصراع الذي يخلق الحركة وتقدم أحداث القصة وهو المشهد أو الحدث الذي يغير من حياة البطل أو البطلة وترسله في رحلة لكي يحل هذه العقدة أو الصراع.

وبدون وجود العقدة وحدوث التغيير في شخصية البطل وظهور عنصر التشويق والإثارة فستظل القصة ساكنة بلا حراك.

الأحداث المتصاعدة

وهي محاولة حل البطل للعقدة بعد إكتشافها لكنه يقابل بقوى الشر التي تحاول منعه من حل هذه العقدة. . وهكذا تصبح الأحداث متصاعدة وقوى الرغبة في التغلب على هذه الشرور تلازم البطل طوال أحداث القصة وهذه الرغبة لا تجعله يستسلم.

وهذه الأحداث المتصاعدة هي قوى الصراع بين البطل وخصومه ويبدأ البطل في رحلته بالبحث عن مفتاح الحل وقد تتلاشى هذه الرغبة في بادئ الأمر إذا تعرض للهزيمة، لكن سرعان ما تعاوده بقوة مرة أُخرى، لكي يحل العقدة وتصل إلى نهاية الرواية.

الذروة (نقطة الظهور)

فإذا كانت العقدة هي الحبكة الأُولى فذروة الأحداث هي الحبكة الثانية وهي اللحظة التي يكتشف فيها البطل طبيعة العقدة المقدمة في الرواية (الصراع) وعلاقتها بحياته ويطلق عليها لحظة (الكينونة) وهذا ما قالته الكاتبة (فيرجينيا وولف) وفيها تتضح جميع العلاقات في الرواية بين الخير والشر وقد لا يعرف البطل كيفية حل هذه العقدة لكن كل شيء وكل معلومة تتضح أمامه في هذه المرحلة من الرواية.

الحوار

الحوار هو المحادثة أو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر من شخصيات الرواية ووظيفة الحوار الأساسية هو إعطاء فكرة عن أحداث الرواية وعن زمانها ومكانها.

ونجاح الحواريتحقق بالإستخدام الصحيح للكلمات وللهجات وبالنبرات الصوتية الملائمة كما أن من مقومات الحوار الناجح إبتعاد الكاتب عن إستخدام اللغة الرسمية التي يصعب على القارئ فهمها إلا بعد قراءتها عدد مرات مع تجنب الخطأ القاتل بالتكرار ثم (قال ـ وصرخ ــ ثم رد قائلا ـــ. .. الخ) والكاتب الماهر يكتفي بأن يكتب الجملة الحوارية بطريقة واضحة يستطيع القارئ فهم من الذي يقوم بتوجيه الحديث ولمن ؟

واذا كانت هناك ضرورة لإستخدام مثل هذه الكلمات فيتم اللجوء إليها بدون قطع تسلسل الرواية أمام عين القارئ.

حل العقدة

تقل حدة التشويق والإثارة عند هذه النقطة حيث تعود الأحداث من جديد في الرجوع إلى إيقاعها الطبيعي الذي بدأت به وبهذا يتم التوصل إلى الحقيقة والتي بمقتضاها يحل البطل الصراع وفي هذه المرحلة لم يعد البطل هو الوحيد الذي يعلم بالمشكلة، ولكن أصبحت الحقائق مرئية أمام جميع شخصيات العمل ويقول نجم السينما العالمي (بروس ويلز) ذروة المشكلة يمكن تشبيهها بالدم الموجود داخل الجسد أما عند حلها يصبح الدم خارجة.

أنواع الرواية

١ ـ الرواية العاطفية (الرومانسية):

وهي الرواية التي تغلب عليها قصص الحب والمثالية ولا تلتفت إلى مشكلات المجتمع أو الحكم أو المشكلات السياسية الأُخرى وتقوم عقدة الرواية على المغامرة العاطفية وتتابع الأحداث فيها يعبر عن القلق الوجداني الذي يحيط بأبطال الرواية لكي يتم الوصول إلى تبادل العلاقة المثالية من الحب والغرام.

أي أن الرواية الرومانسية تنصب على العلاقات الإجتماعية السائدة بين الرجل والمرأة ولكنها لا تكون فقط في صورة علاقة الحب الرومانسي بل تمتد إلى مختلف أشكال العلاقات الإجتماعية بين الرجل والمرأة مثل (موت وزواج والتي تعكس النقص العاطفي/ الحرمان العاطفي الذي يتم البحث للوصول إلى حد الإشباع والإطمئنان).

ويشير بعض النقاد إلى أن الهدف من الرواية العاطفية هو مجرد تقديم التسلية وتصوير للعلاقات الإجتماعية التي تبحث عن الحب وتشعر بالحرمان العاطفي.

لكن هذا الرأي لا يوجد فيه شيء من الصحة فالرواية الرومانسية على العكس تماماً حيث تقدم قضايا هامة في المجتمع فالمحيط الحسي هام لكل فرد في المجتمع لكي يخلق شخصية سوية تصلح المجتمع، كما أن مناقشة العلاقات الإجتماعية المختلفة بين الرجل والمرأة تؤثر تأثيراً لا حد له في أي مجتمع من المجتمعات من خلال مناقشة الظلم أو الفشل.... الخ.

ولابد أن تكون اللغة المستخدمة في هذا النـوع مـن الروايـات تراكيـب قوية تنشط العاطفة.

٢ ٠ الرواية البوليسية (رواية المخبر السري):

أو يطلق عليها رواية الجريمة قوامها التشويق والإثارة حيث تقدم الرواية في صورة ألغاز الجريمة التي يسعى القـارئ حلـها طـوال قراءتـه للروايـة أو مشاهدته لها بالبحث عن المجرم من خلال تتبع أحداث الجريمة إلا أنـه هنـاك فارق كبير بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري.

وإن أوجه الإشتراك هو أن الموضوع في كلا الروايتين البوليسية وروايـة المخبر السري واحد وهو وجود الجريمة.

وأوجه الإختلافات هو الرواية البوليسية تقص حكايـة جريمـة بتسلسـل منطقي زمني أما رواية المخبر السري تقص حكاية الكشـف عـن الجريمـة أي البدء من النهاية بإستعراض حدوث جريمة القتل ويندرج تحـت هـذه النـوع من الروايات البوليسية روايات التجسس والروايات البوليسية النفسية.

٣ ٠ الرواية التأريخية:

هو ذلك النمط السردي الذي يستمد أحداثه مـن التـأريخ بـل وشخصـياته أيضاً ورواية التأريخ (الرواية التأريخية) هي رواية الماضي لأنها دائماً ما تقص أحداث وشخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة.

فالرواية التأريخية هي توثيق الصلة بالماضـي، والتـأريخ لـه أدب مسـتقل بذاته والشخص الذي يقوم بسرد التأريخ معروف بالمؤرخ.

وبالإستناد إلى التأريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة إقتباس شخصيات لها علامات بارزة وأحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي ألا وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية.

وهناك نوع آخر من الرواية التأريخية والذي يعرف بإسم الرواية التأريخية الشعبية مثل (ألف ليلة وليلية)، والنمط الآخر متمثل في الرواية التأريخية التعليمية فالتأريخ ليس فقط عرض لتراث السلف وإنما تربية النشئ، بتعليمه المبادئ ذات القيم الحميدة التي كان يتصف بها الأجداد.

٤ ٠ الرواية السياسية:

هي رواية النضال الإيجابية العادلة ومكافحة السلبية أو هي رواية المبادئ المعارضة للفكر السائد ضد الحكم والحكومة.

فالرواية السياسية تناقش القضايا السياسية الموجودة على الساحة ويكون ذلك أما بشكل مباشر أو غير مباشر لموضوعات عن طريق إستخدام الرمزية.

ودائماً ما يكون هناك صراع مع أنظمة الحكم والمعاداة لهم حيث يحاول البطل بكل ما لديه من طاقات يسخرها لكي يتغلب على هذا الصراع. . وغالباً ما يفشل في مكافحة هذه السلبية الظالمة.

٥ ٠ الرواية الحربية (الوطنية):

هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الإستعمار الذي يمثل الظلم، ويمثل الأحداث في الرواية الحربية بطل واحد بعينه الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله.

٦ ٠ الرواية الواقعية:

هي سرد القصص لأشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية، وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات.

وتوجد أنواع عديدة للرواية الواقعية :

١ ٠ واقعية نقدية.

٢ ٠ واقعية تحليلية.

٣ ٠ واقعية جديدة.

٤ ٠ واقعية رمزية.

٥ ٠ واقعية فلسفية.

أنواع أخرى من الرواية

١ ٠ **رواية المتشردين:** والتي يكون فيها البطل شخصاً يعاني إجتماعياً ويقابل العديد من الصعوبات والمغامرات التي من خلالها يرى العالم من حوله ثم يعقب بسخرية. . ويحاول التغلب على هذه الصعوبات لكي يحيا.

٢ ٠ **الرواية القوطية (الجرمانية):** هي الرواية الرومانسية الاوربية والتي يغلب عليها طابع الغموض والرعب ومثل هذه الروايات يكون مكانها القلاع أو أماكن مخفية تكون فيها ممرات ضيقة ومظلمة

وتكـون الحبكـة فيهـا مشـتملة علـى وجـود الأشـباح والخرافـات وعنصرالإنتقام أيضاً.

٣ ٠ **الرواية التعليمية:** ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشرحيث وضعت من أجل مناهج التدريس للصغار وتكـون الحبكة فيها على نطاق ضيق ليس فيها إسهاب.

٤ ٠ **الرواية الرخيصة:** رواية مثيرة عديمة القيمة الأدبية وغالباً ما تكون ورقية الغلاف وهي من ميلودراما المغامرات.

٥ ٠ **الرواية الوجدانية:** الرواية الوجدانية مصطلح يستوعب أو يستغل كل أنواع الرواية التي تثير وجدان القارئ وتعاطفه من خلال تقـديم الموضوع بطريقة غير واقعية.

٦ ٠ **الرواية النفسية:** وهنا يقدم أفكـار ومشـاعر ودوافـع وأحاسـيس الشخصيات، وكل هـذه العوامـل مصـدر إهتمـام للقـارئ بدرجـة مساوية أو أن تتفوق على الأفعال والأحداث الخارجيـة للروايـة بـل وهذه الأحاسيس الداخلية هي التي تؤثر وتحرك الأحداث الخارجية.

٧ ٠ **رواية السلوك:** وهي تعيد خلق العالم الإجتمـاعي مـن حولنـا مـن خلال نقل مشاهدات دقيقة ومفصلة عن العادات والقيم وأخلاقيات المجتمع وهذا ما يسيطر على قصة.

٨ ٠ **الرواية الرسائلية (مكتوبة بشكل سلسلة رسائل):** وهي من أوائل أنواع الرواية وتطورت كثيراً وأصبحت لها شعبية حتى القرن التاسع

عشر وهي تقدم في شكل سلسلة من الرسائل الـتي تكتـب بواسـطة شخص أو أكثر.

٩ ٠ **رواية التمهن (رواية السير الذاتية):** وتعرف برواية السـير الذاتيـة والتي تركز على حيـاة فـرد في فـترة صـغيرة وسـلوكه الإجتمـاعي والأخلاقي حتى بلوغه وكبره.

١٠ ٠ **رواية الطبقات الإجتماعية العليا:** ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر وتقع تحت كوميـديا السـلوك وهـي ترسـم صـورة للطبقـات الإجتماعية العليا في اوربا وغالباً من قبل فرد أو أفـراد ينتمـون إلى هذه الطبقة.

تعريف الرواية

أ٠ يطلق عليها أيضاً القصة الطويلة وهى عبارة عـن عمـل فـني يعتمـد على عنصر الحكاية التي لها بداية ووسط ونهاية.

فالبداية تكون مشوقة مثيرة تجذب القارئ فضلاً عن أنها تشتمل علـى الوصف المعنوى الجسدي لشخصيات الرواية وبعدها تـأتى مرحلـة الوسـط فتتوالى أحداث الرواية وهنا يحدث التفاعل بين شخصـيات الروايـة ويتـأزم الصراع بينهم ويزداد القارئ تشوقاً.. حتى تصل إلى الذروة وبعـدها تأخـذ الأحـداث في الهبـوط وتبـدأ العقـدة تتكشـف.. ويأخـذ الصـراع في الحـل بالتدريج حتى يصل إلى النهاية.

فهي في ذلك تُغطي كـل التجـارب الإنسـانية فـبعض الروايـات تصـوّر أشخاصاً وحوادثاً من واقع الحياة.

وسنتعرف عن قرب على أنواع الرواية فيما بعد، إذن الرواية بإختصـار شكل من أشكال الأدب النثري تساعد القارئ أو المتلقي على التفاعـل مـع بعض الأحداث الإجتماعية والنفسية لشخصيات الرواية نقلا عـن واقـع أو خيال يشى بالحقيقة.

ب٠ هـي نـوع مـن أنـواع سـرد القصـص تحتـوي علـى العديـد مـن الشخصيات لكل منها إختلاجاتها وتداخلاتها وإنفعالاتهـا الخاصـة وتعتبر الرواية من أجمل أنواع الأدب النثري.

تمثل النوع الأحدث بين أنواع القصة والأكثر تطوراً وتغييراً في الشـكل والمضمون بحكم حداثته وما لهُ صـلة بالروايـة أو مـا هـو شـبيه بهـا كفـن السيرة وفن المقامة وإنْ كانا يعدان أساساً واحـداً مـن الأسـس الـتي قامـت عليها الرواية العربية اليوم ذلك إنّ ما إحتواه هذا الفن من قواعد فنية يرجع إلى عهد قريب حين تعرف العرب هذا النوع الأدبي وأصوله كما ظهـر مـع بدء القرن الماضي إذ ترجم الكثير من القصص والروايات العالمية من الشرق والغرب.

تتناول الرواية مشكلات الحياة ومواقف الإنسـان منهـا في ظـل التطـور الحضاري السريع الذي شهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن.

لقد شهد أوائل القرن العشرين محاولات بسيطة في كتابة الرواية العربيـة عالجت موضوعات تأريخية وإجتماعية وعاطفيـة بأسـلوب تقريـري مباشـر،

توخّت تسلية القارئ وتعليمه ثم تبعت ذلك محاولات فنية جادة في كتابة الرواية.

جـ ـ الرواية قصة خيالية نثرية طويلة وهي من أشهر أنواع الأدب النثريّ.

وتُقدّم الروايات قصصاً شيقة تساعد القارئ في معظمها على التفكير في القضايا الأخلاقية والإجتماعية أو الفلسفية كما يحث بعضها على الإصلاح ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة وتكشف جوهَر المألوف.

ومن الرِّوايات مايكون هدفه مجرد الإمتاع والتَّسلية وتُغطي الموضوعات التي تتناولها الروايات حيّزيّ التجارب الإنسانية والخيال.

فبعض الروايات تصوّر أشخاصاً وحوادثاً من واقع الحياة، وكتَّاب هذه الروايات الواقعية يسعون لتصوير الحياة كما هي، على حين أن الرواية النفسية تركز على أفكار ومشاعر واحد أو أكثر من شخصياتها.

وعلى عكس الرواية الواقعية، فإن الرواية الرومانسية تقدّم صوراً مثالية للحياة كما تستكشف بعض الروايات عالماً خيالياً مثل: قصص الخيال العلمي التي تصف أحداثاً مستقبلية أو كواكب أخرى.

أما الرواية البوليسية فتعدُّ أشهر الروايات وأحبها عند بعض القُرّاء.

إن للرواية بوصفها شكلاً أدبياً أربع سمات أساسية تميزها عن باقي الأنماط الأدبية هي:

١ ٠ شكل أدبي سرديّ يحكيه راوٍ وبهذا تختلف عن المسرحية التي تحكى قصتها من خلال أقوال وأفعال شخصياتها.

٢ ٠ أطول من القصة القصيرة وتغطي فترة زمنية أطول وتضم عدداً من الشخصيات أكثر.

٣ ٠ تكتب في لغة نثرية.

٤ ٠ عمل قوامه الخيال وبذلك تختلف عن التأريخ والسيرة الذاتية اللذين يحكيان عن أحداث وأشخاص حقيقية.

وقد يبني بعض الروائيين أعمالهم على أحداث أو حياة لأشخاص حقيقيين لكنّ إبداعهم يكمن في إيراد أحداث أو شخصيات لا تمت إلى الحقيقة بصلة ولذا فالرواية جزئياً إن لم يكن كلياً من نسج خيال المؤلّف.

جذور الرواية: أصبحت الرواية شكلاً ثابتاً من أشكال الأدب في القرن الثامن عشر الميلادي في إنجلترا، غير أن جذورها تمتد إلى الأدبين الإغريقي والروماني القديمين.

وتمتزج في الأدب الروائي بما فيه من خيال بعض سمات الأدب غير الروائي كالتأريخ والسيرة الذاتية لكن الرواية تختلف عن هذه الفنون غير الروائية بملامح فنية خاصة بها كالحبكة والموضوع وتقنيات القصّ.

الروايات الإغريقية والرومانية القديمة كانت الأنماط الأدبية السردية في القديم تكتب شعراً وأفضل أنماطها الملحمة التي تتحدّث عن إنجازات أبطال وآلهة وثنيين أسطوريين، مثل (الإلياذة والأوديسة) لـ "هوميروس ".

كما كَتَب الإغريق قصصاً روائية طويلة تسمَّى القصص الخيالية تصف مغامرات خيالية في بلاد أجنبية أو مآزق العشاق الشباب، وكذلك كتبوا القصص الخيالية الرعوية عن قصص حبّ الرّعاة.

ومن أهم الأنماط السردية لدى الرومان التي تخالف تماماً قصص الإغريق عن الحبّ المثالي روايات الستيريكون والحمار الذهبيّ والمسوخ.

الروايات الأوروبية اللاحقة: إشتهرت في أوروبا بقصص الفروسية الخيالية التي تتحدّث عن الحب والمغامرة في أواخر القرون الوسطى.

وكان معظمها يدور حول ملك إنجلترا الأسطوري الملك " آرثر" وفرسان المائدة المستديرة.

أما في أسبانيا فقد ظهرت خلال القرن السادس عشر الميلادي عدَّة أعمال سرديّة أكثر واقعية مثل: " لثريو دي تورمس " ويعدُّها بعض النقاد، وأول رواية في أدب الصعاليك " البيكارسك " وأبطالها من اللصوص والقراصنة بدلاً من الفرسان.

وفي الأعمال السردية الأسبانية تحل المدنية محل الغابات والقلاع ويعتقد بعض النقاد أن أول رواية هي رائعة " ميغل دي سرفانتس دون كيشوت " لكن نقاداً آخرين يعارضون هذا الرأي ويقولون إنها ساعدت كثيراً في تطوير الفن الروائي.

وتدور رواية " دون كيشوت " عن مالك أرض في منتصف العمر تعبث برأسه أحلام مثالية بسبب قراءته لقصص الفروسية الخرافية فيتخيّل نفسه فارساً يجوب العالم ليدفع الظلم.

وخلافًا للشخصيات التي تصورها الفروسية الخرافية فإن شخصية دون كيشوت ترتكب أخطاءً مأساوية محزنة.

ازدهارالرواية الإنجليزية: ظهرت الرواية الإنجليزية شكلاً أدبياً بارزاً في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر الميلادي ويعد بعض النقاد " دانيال ديفو أول " روائي في إنجلترا بالرغم من إفتقار رواياته لحبكة موحدة، فكلتا روايتيه " روبنسون كروزو ١٧١٩ " و" مول فلاندرز " سلسلة من الأحداث في حياة أشخاص عاديين، لكنهم أكثر ذكاءً من غيرهم.

أما " صمويل ريتشاردسون " فقد كتب رواياته بحبكات واضحة، كما تميزت رواية " هنري فيلدينج " حكايات " توم جونز اللقيط ١٧٤٩ " بحبكتها الطويلة المترابطة التي تحكي مغامرات مضحكة لطفل يتيم.

ويُعد " لورانس ستيرن " من كبارالمجربين في حقل الرواية فروايته " تريسترام شاندي ١٧٦٧ " رواية غير تقليدية تقوم على الحوار والذكريات أكثرمن الحركة والأحداث، وبالمثل يُعدُّ " توبياس سموليت " من كتاب الرواية الرواد المعروفين في هذه الفترة.

وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشرالميلاديين إشتهرت في إنجلترا الرواية القوطية وهي روايات الإثارة والرعب، مثل " فرانكنشتين ١٨١٨ لماري شيللي ".

أنواع الرواية

للرواية أنواع كثيرجداً سنعرض هنا بعض هذه الأنواع:

١ ٠ الرواية الواقعية.

٢ ٠الرواية الرومانسية.

٣ ٠ الرواية التأريخية.

٤ ٠ رواية الخيال العلمى.

١ ٠ الرواية الواقعية:

وسميت بهذا الأسم لأنها تستمد أحداثها وشخصياتها من الواقع فهى تنقل بصورة درامية أحداثاً قد تحدث ويتقبلها العقل على أرض الواقع.

ويعتبر هذا النوع من الروايات رصداً إجتماعياً شيقاً لمجتمع ما، سواء كان هذا المجتمع صغيراً جداً (كأُسرة مثلاً) أو مجتمعاً وسطاً كأُسرة أو كحى شعبى مثلا أو كمجتمع شامل كدولة مثلا.

إذن الرواية الواقعية تجسد أحداثاً إجتماعية وظواهر إجتماعية يحاول الروائى إلقاء الضوء عليها ووضع حلول لها من خلال تفاعل شخصيات الرواية مع بعضها البعض.

مميزات الرواية الواقعية:

١ – سهولة الرصد الدرامى للحدث الإجتماعى داخل الرواية.

٢ – قربها الشديد من الواقع حيث يلمس القارئ بعض الأحداث التى من الممكن جداً أن تكون قد حدثت معه.

٣ – الرواية الواقعية كثيراً ما تأتى متشابهة الى حد كبير مع الواقع الذى نعيشه.

٢ ٠ الرواية الرومانسية:

وهذا النوع من الروايات يكشف الحديث عن المشاعر الإنسانية. .. فخطها الدرامى يهتم أكثر ما يهتم بالجانب المعنوى الشعورى لدى شخصيات الرواية. .. حيث يركز الروائى تركيزاً شديداً حول علاقات شخصيات الرواية العاطفية بعضهم مع بعض.

ومن مميزات الرواية الرومانسية

١ – حدة العاطفة.

٢ – الحزن والتشاؤوم.

٣ – وضوح الناحية الذاتية.

٤ – تمثل الموت والنهاية الحزينة.

٥ – التطلع لعالم مثالي.

٦ – حب الطبيعة والإندماج فيها.

٧ – رقة مفردات كلماتها التى تجسد أحداث الرواية.

٣ ٠ الرواية التأريخية:

وهى تلك الرواية التى تلتقط حدثاً تأريخياً أو أحداثاً تأريخية متزامنة ثم تصوغه بطريقه درامية مشوقة مع الإحتفاظ بصدق الحدث التأريخى. .. وكثيراً ما تخضع الأحداث التأيخية لهوى الروائى فيصوغها كما عايشها أو كما تفاعل معها.

ومن مميزات الرواية التأريخية:

١– إستغلال الأحداث التأريخية وعرضها بطريقة درامية شيقة.

٢ – تعطى القارئ معلومات قيمة حول بعض الأحداث التأرخية إن كان الكاتب حريصاً على إبراز صدق الحدث.

٣ – الرواية التأريخية من الروايات المشوقة خصوصاً لو ربط الروائى الحدث التأريخى بالحالة النفسية والمعنوية لأشخاص الرواية مع الإحتفاظ بالخط الدرامى لسير الأحداث.

٤ ٠ رواية الخيال العلمى:

وهى أشد الروايات التى تلفت إنتباه القارئ. . وهى رواية يندمج فيها العلم مع الخيال ليشكلان أحداثاً مشوقة. . ويفتقر مثل هذا النوع من الروايات إلى حدة العاطفة ولا تركز نوعاً ما على الجانب الشعورى للإنسان بل كل همها هو رصد حدث علمى بأسلوب خيالى نوعاً ما.

وتتميز رواية الخيال العلمى بالآتى:

١ ٠ لا تقف رواية الخيال العلمى عند حدود معينة بل تطبق شعار (لا حدود للخيال).

٢ ٠ رواية الخيال العلمى تحتوى على كثيرمن المعلومات العلمية وهى توليفة يريد بها الروائى المزج بين العلم والخيال والأدب لينصهرا معاً مكونين رواية مشوقة.

٣ ٠ رواية الخيال العلمى لها قاعدة عريضه جداً جداً من القراء على الأخص الشباب.

عناصر الرواية هي:

١ – الشخصيات.
٢ – الأحداث.
٣ – الصراع.
٤ – البداية.
٥ – الوسط.
٦ – النهاية.

١ ◦ **الشخصيات:** وهم أبطال الرواية ويكونون من أعمار مختلفة وبيئات مختلفة ولهم إتجاهات متنوعة وغالباً يكونون من البشر وأحياناً يكونون من الحيوان أو النبات أو الجماد وينقسمون إلى شخصيات أساسية محورية وأخرى ثانوية.

٢ ◦ **الأحداث:** وهي تلك الأفعال التي تقع من الشخصيات وقد تتفق أو تختلف ولكنها حتماً تؤدي إلى الصراع.

٣ ◦ **الصراع:** هو التصادم بين الأحداث المختلفة نتيجةً لإختلاف الآراء بين الشخصيات المتعددة.

٤ ◦ **البداية:** وهي مقدمة القصة التي تجذب القارئ وتساعده على الإندماج في الأحداث.

٥ ◦ **الوسط:** وهي ذروة الأحداث التي يشتد فيها الصراع ويتشابك وتشوِّق القارئ.

٦ ◦ **النهاية:** وهي لحظة التوضيح التي تتكشف فيها الأمور ويصل القارئ إلى الحل

أنواع الرواية العالمية

لم تستكن الرواية لما وصلت إليه من مجد في منتصف القرن التاسع عشر بل بدأت تبحث عن موضوعات وأشكال فنية أُخرى إنطلاقا من رؤى فكرية وفلسفية لمعطيات حضارية ونفسية وإجتماعية لذلك إنتقلت عدة إنتقالات وأطلقت هذه الإنتقالات على أنواع روائية معينة سميت بمسمياتها ولعل أهمها[1] :

١ ـ **الرواية التأريخية**: وهذه الرواية تحاول بعث تأريخ امة من الأمم من خلال الحديث عن بعض الشخصيات التأريخية ويمثلها (ولتر سكوت وبلزاك وتولستوي) وغيرهم وهي أقرب الى الروايات الفروسية.

٢ ـ **الرواية الواقعية الاجتماعية**: تكون هذه الرواية مرآة عاكسة للمجتمع تصف بشكل واقعي بحيث تكون صورة للحياة الواقعية ويمثلها) ستندال وفلوبير وبلزاك وبيكيت وبيل سنونو وتولستوي أيضا).

---

[1] انظر :
أ ـ دراسات تمهيدية في الرواية الانكليزية المعاصرة، رمسيس عوض، القاهرة، ط١ د ت، ص ٧٥ – ٧٦.
ب ـ مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، بغداد ط١ ١٩٩٦، ص ١٣ – ٢٥.
جـ ـ في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، الكويت ط١ ١٩٩٨، ص ٢٩.
د ـ الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي، بغداد ط١، ١٩٨٥، ص ١ / ٢٢٨.
هـ ـ نحو رواية جديدة، ألن روب غرييه، ترجمة لويس عوض، القاهرة ط١ د.ت، ص ٣٩.

٣ ٠ **الرواية النفسية**: وبدأت مع " ديستوفسكي " ثم جاء " بروست " ليكسر الزمن من خلال تيار الوعي ومن ثم (جويس وفرجينيا ولف وفوكنر) وتهتم هذه الرواية بالقلق النفسي لدى الفرد وتعبر عنه من خلال تقنيات أكثر جدة كتيار الوعي.

٤ ٠ **الرواية الوجودية**: تعتمد هذه الرواية على أزمة الإنسان المعاصر الوجودية وضياعه وسط ضجيج الماكنة[١] الرأسمالية كروايات "سارتر" التي منها (الغثيان) وغيرها.

٥ ٠ **الرواية الجديدة في فرنسا**: وهي ثورة في عالم الرواية على ما سبقها من الروايات وتعبر عن الإحساس الذاتي وتحول الذات إلى موضوع وتؤكد أن قوة الروائي كامنة في انه يخترع الخيال وأهم من يمثلها (ألان روب غرييه وكلود سيمون وسيمون دي بوفوار وروبير جانيه وغيرهم).

٦ ٠ **في نهاية هذا القرن ظهرت روايات الرمز والأسطورة والعجائبية**: كما في أمريكا اللاتينية وأهم من يمثلها هو"غابرييل غارسيا ماركيز" وقصص" بورخس ".

٧ ٠ ظهرت في إثناء هذه الإنتقالات روايات عظيمة تتسم بالسعة والشمول والروح الملحمية كروايات (الحرب والسلام) لـ "تولستوي "

---

[١] فن الرواية، ميلان كونديرا، الترجمة أمل منصور، عمان ط١، ١٩٩٩، ص١٤.

والأرواح الميتة لـ "غوغـول" و(لمـن تقـرع الأجـراس) لــ "همنغـواي " و(الدون الهادئ) لـ "شولوخوف " وغيرها لذلك سميـت هـذه **بالروايـة الملحمية.**

أصبحت الرواية إذن نصاً مفتوحاً يختلف عـن الأجنـاس الأُخـرى بهـذه الخاصية في حـين تنـتظم النصـوص والأنـواع والأجنـاس الأدبيـة في شـكل متكامل واضح المعالم ولمـا تـزل الروايـة في حالـة صـيرورة مسـتمرة وتبـدو كشيء يصير[١].

ولا تمتلك الرواية قوانين قارة ومقدسة وقواعـد ثابتـة لا تتزحـزح فهـي النوع الوحيد الذي لما يزل يتشكل بتفاعله العميق مع تطور العصر[٢].

وبذلك أصبحت الرواية اليوم جامعـاً للأجنـاس الأدبيـة لمـا تمتلكـه مـن إمكانات جعلتها تستوعب الأجناس الأدبية الأُخـرى وهـي الجـنس الأدبـي الوحيد الذي يتمتع بقـدر واسـع مـن الحريـة والإنفتـاح بخـلاف الأجنـاس الأُخرى، لذلك فهي صيرورة بلا نهايـة[٣] بعـد أن كانـت الروايـة صـورة

---

١ نظريـة الروايـة، لوكـاش، ترجمـة الحسـين سـبحان، الربـاط، ط١، ١٩٨٨، ٩٨– ٩٩.

٢ الخطـاب الروائـي (ميخائيـل بـاختين)، ترجمـة محمـد بـرادة، القـاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٠.

٣ انظر :
أ٠ الأفكار والاسلوب، تتشرمين، ترجمة حياة شرارة، بغداد، ط١، ١٩٧٨، ص ١١١.
ب ٠ الأدب والغرابة، عبد الفتـاح كليليطـو ،بـيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٨ – ١٩.

مجسمة للواقع، وبعد إنهيار أهم ركيزتين في البنية الثقافية للعصر وهي (الفردية والعقل)[1] وبوصول الأدب والفنون إلى حافة الإنهيار عاد الإنسان إلى منبعه الأول إلى الأساطير والحكايات الشعبية والملحمة لتتفشى هذه الأنواع في الرواية وذلك لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تأريخنا المعاصر[2] وبذلك نشهد تطوراً في ذوق العصر وإنتعاش الإهتمام بالأساطير وكذلك زيادة الإهتمام بعالم السحر والصوفية وعالم القوى الخفية كالأرواح ويمثل ذلك حركة هروبية، الهروب من حقائق هذا العالم العنيفة والمثيرة للذعر[3].

يتبين مما تقدم أن الرواية لم تنفصل عن جذورها أي الآداب القديمة لا سيما الملحمة ولم تكف عن كونها شكلاً ملحمياً وظلت تنطوي على الملامح الملحمية من خلال الشمول والرواية والإستبعاد وكذلك من خلال تصويرها مصائر البشرية وعالمهم الطبيعي لتقدم عالماً متناسقاً حتى قيل أن الروائيين حقاً هم الذين يكونون أبناء صادقين لهوميروس[4].

---

[1] انظر: البطل في الاداب والاساطير، شكري محمد عياد، القاهرة، ط١، ١٩٥٩، ص ١٩٤ – ١٩٥.

[2] نفس المصدر، ص ١٦٥.

[3] فن الرواية، كولن ولسن، ترجمة محمد درويش، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٤٥.

[4] تولستوي، تحرير رالف في ماتلو، ترجمة نجيب المانع، بغداد، ط١، ١٩٨٠، ص ١٤٢

وإن الإعمال الأدبية التي تستحق صفة الروايات العظيمة يجب أن تتجاوز[1] نفسها نحو الملحمة.

وبذلك أصبحت الرواية ملحمة العصر الحديث ولكن من دون أن تحمل خصائص الملحمة التقليدية كلها بل يكفي أنها تصور حقبة معينة من حياة[2] شعب أو حتى حياة فرد يمثل شعباً على أن يكون ذلك من خلال تصوير العالم الواسع الملموس وبجوانبه المتعددة من خلال سلوك الناس في الحوادث أو في الخصومات الكلامية وكذلك تستوعب الرواية الحياة الروحية من خلال تجسيد هذه الحياة بصورة ملحمية[3] وهكذا ظهر ما يوصف بالرواية الملحمية أو الرواية ذات النزعة الملحمية وربما كانت أهم ملامح هذه الرواية هي :

١ ـ تنهض هذه الرواية على حدث جماعي كبير له أثر على حياة مجتمع بعينه في لحظة تأريخية معينة.

٢ ـ تنتظم هذه الرواية صراعات مختلفة ومتعددة كالصراع السياسي بين دولتين أو الصراع بين طبقتين أو أكثر.

٣ ـ تؤشر هذه الرواية نوعاً من البطولة الفردية الخاصة بتحدي البطل لواقع ما ومحاولته تغيير هذا الواقع فضلا عن تمثيله لمجتمعه.

---

[1] نظرية الرواية، لوكاش، ص ١٢١.

[2] انظر: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، شكري عزيز ماضي، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ١٨٨.

[3] الرواية ملحمة العصر الحديث، ف. ف. كوزينوف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٥ – ١٦.

٤ ٠ تحل الحتميات البيولوجية والتأريخية والقدرية نوعاً ما بدلاً من الآلهة الأسطورية وقدرتها على تحريك الأحداث ويكون هذا القدر البشري مسيرة الحيا ة.

إما المجتمع فانه يشكل الخلفية الثقافية الواسعة لهذه الرواية[١] .

٥. يكثر في هذه الروايات التفكير الخرافي الساذج أكثر من غيرها فضلاً عن إستثمارها للموروث الميثولوجي للشعوب والحكايات الشعبية وغيرها.

٦ ٠ يرصد الراوي العليم هذه الأحداث ويسردها مهيمناً على أحداثها وشخصياتها كما كان يفعل هوميروس ويقدم تفسيراً للأحداث على وفق رؤيته الخاصة.

٧ ٠ تتسم هذه الرواية بالسعة والشمول والكلية وتصور الحياة تصويرا كلياً من خلال مصائر فردية إذ تصور الأقدار البشرية، المحيط الإجتماعي والطبيعي الذي تحدث فيه هذه الأقدار وهذا يعني أن الشخوص في هذه الروايات تعني أشياء أكثر من فرادتها لأن العمل الذي تؤديه يتسع حتى يعبر عما هو كوني عام أو قومي في الأقل[٢] وهي كذلك تقدم فهماً خاصاً وفلسفة خاصة للتأريخ ويصور فيها الفرد

---

[١] انظر: الرواية والواقع – مشترك – ترجمة رشيد بن حدو، بغداد، م. ص، ط١، ١٩٩٢، ص ١٠٧.

[٢] ارنست همنغواي – دراسة في فنه القصصي، كاسيرير، ترجمة إحسان عباس، بيروت، ط١، ١٩٥٩، ص ٣٠٢.

بوصفه جزءاً حياً من شعبه كما تصور تبدلات الحقب التأريخية وتعاقب الأجيال ومصائر الأفراد والجماعات البشرية والشعوب[1] .

٨ ٠ تصور هذه الرواية عالمها فنياً من خلال وصف في دقيق ويتصل بالحدث أي أنها تصف الأشياء بقدر تعلقها بالأشخاص وسير الحدث.

٩ ٠ يبنى حدث هذه الرواية من خلال السرد التقليدي الذي يقدم الأحداث على وفق تسلسلها الزمني على وجه العموم.

١٠ ٠ أفادت هذه الرواية من تقنيات السرد الملحمي فضلاً عن تقنيات السرد الحديث لتقدم فناً روائياً متميزاً لا حكايات بطولية شعبية وهي بذلك تختلف عن قصص البطولة، فقد إستثمرت فضلاً عن الروح الملحمية معطيات علم النفس وعلم الإجتماع والتطور الفني للرواية لإستخدامها التقنيات الزمنية والتخيلية وغيرها.

وقد استخدمت معطيات سردية مختلفة من خلال ضغط الموروث وضغط الوسط وضغط الأنموذج في حد ذاته[2] ربما كانت هذه الملامح أهم الملامح الملحمية التي إستثمرتها الرواية ذات النزعة الملحمية ولا يعني هذا أنها تنطوي عليها جميعاً وقد نجد روايات تنطوي على ملامح دون أُخرى وذلك بحسب رؤية الكاتب وقدرته الفنية.

---

[1] الأفكار والأسلوب، تتشرمين، ص ٢٨٥.

[2] انظر: شعرية النص الروائي، بشير القمري، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٤.

أنواع الرواية في العراق

ظلّت قضية التصنيف ملازمة لتناول الأدب ودراسته منذ أفلاطون إلى يومنا هذا وإن اختلفت الأدوات والمعايير وقد تجلّت هذه التصنيفات في كتابات القدماء والمعاصرين (أفلاطون، أرسطو، هوراس، هيغل، لوكاتش، تودوروف، جينيت...الخ) ولكن لابدّ من الإعتراف بأن المعايير إختلفت في هذه التصنيفات ولذلك إختلفت التصنيفات فهناك معايير المضمون والموضوع

ولذلك كانت تسمية الرواية بتسمية موضوعها كالرواية التأريخية أو الاجتماعية أو السياسية أو البوليسية أو العاطفية أو سوى ذلك وثمة المعيار الأيديولوجي كتصنيف الرواية إلى رواية هادفة ورواية نقيض ذلك وثمة التصنيف الطبقي كالرواية البرجوازية والرواية البروليتارية وثمة التصنيف البيئي كالرواية المدنية والرواية الريفية وثمة التصنيف الغائي كرواية التسلية ورواية التثقيف وثمة التصنيفات الفنية كرواية الحدث أو رواية الشخصية (تيار الوعي) أو رواية المكان ثم هناك الرواية ذات الأصوات المتعددة أو الرواية الغنائية ذات الصوت الوحيد أو الرواية التحليلية والرواية الرمزية وثمة تصنيفات أُخرى يصعب حصرها اليوم.

فـ "فانست" في (نظرية الأنواع الأدبية ١٩٠٨) يذكر أهم أنواعها وهي:

١ ٠ رواية المغامرات.

٢ ٠ الرواية العاطفية.

٣ ٠ الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخلقي.

٤ ٠ الرواية ذات الهدف والرسالة.

٥ ٠ الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق.

٦ ٠ الرواية الوصفية.

٧ ٠ الرواية التأريخية. [١]

ومع ذلك فإن هذا التصنيف يعود إلى الرواية الأوروبية في العصر الـذي أنجز فيه " فانست " كتابه هذا.

وإذا كان ما يشكّل النوع الأدبي هو مجموعة من القواسـم المشـتركة في الموضوعات والأساليب والعلائق النصية فـإن التصـنيف الأكـبر يكـون بـين نـوعين كـبيرين: شـعر ونثـر أو أدب ولا أدب وهـذا مـا تجلّـى في (المقولـة الأدبية) وإذا كانت الرواية هـي الجـنس المقصـود بالتصـنيف وهـي النـوع الأكـبر فإنهـا تتفـرّع إلى أنـواع صـغرى لا تحصـى كالروايـة التأريخيـة أو الاجتماعية أوالسياسية أو البوليسية ويكون التصنيف أحياناً تبعاً لموضوعاتها كالرواية الوجدانيـة والوطنيـة والقوميـة...الخ ، أو تبعـاً للمـذاهب الأدبيـة كالرواية الرومانسـية أو الواقعيـة أو الوجوديـة وقـد تتفـرَّع هـذه الفـروع الصغرى إلى فروع أصغر فالرواية التأريخيـة مـثلاً تتفـرّع إلى روايـة التـأريخ والرواية التأريخية الفنية ورواية إستلهام التأريخ والرواية الإجتماعيـة تتفـرع حسب موضـوعاتها إلى الروايـة الوجدانيـة أو الروايـة الـتي تعـالج مشـكلة إجتماعية أُخرى كالفقرأو العدالة أو ما شابه ذلك وقد قسَّـم " طـه وادي " أنواع الروية إلى ما يلي:

---

[١] انظر: فانست، لابي. سي: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٤٣٠.

١ ٠ رواية تأريخية.
٢ ٠ رواية إجتماعية.
٣ ٠ رواية بوليسية.
٤ ٠ رواية الخيال العلمي.
٥ ٠رواية عاطفية.
٦ ٠ رواية سياسية.
٧ ٠ رواية ملحمية.
٨ ٠ رواية درامية.
٩ ٠ رواية السيرة الذاتية.
١٠ ٠ رواية تحليلية نفسية.
١١ ٠ رواية تيار الشعور.
١٢ ٠ رواية الأجيال.
١٣ ٠ رواية تسجيلية.
١٤ ٠ رواية أسطورية أو فلكلورية.
١٥ ٠ رواية الحدث.
١٦ ٠ رواية الشخصية.
١٧ ٠ الرواية الفلسفية أو الرمزية.
١٨ ٠ رواية الأصوات المتعددة.
١٩ ٠ مسرواية.
٢٠ ٠ الرواية الجديدة.
٢١ ٠ رواية اللارواية(أو رواية الشكل المفتوح)[١].

---

[١] وادي، طه: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦، ص٥.

الرواية التأريخية

مصطلح روائي فضفاض يتضمّن التأريخ بشكل عام كأن يتضمن في الرواية التأريخ السياسي أو الإجتماعي أو الإقتصادي أو الثقافي وتأريخ المنظمات والإنقلابات وسوى ذلك كما يتضمن تأريخ الشخصيات الشهيرة ولذلك ليست الرواية التأريخية واحدة في مسارها وإتجاهاتها الفنية وموضوعاتها وإن كانت سرداً تخيلياً يرتكز على وقائع تأريخية.

وإذا كانت الرواية تركز على الزمن وهو ضابط الفعل وبه يتمّ وعلى نبضاته يسجّل الحدث وقائعه فإنَّ ذلك يعني أنّ أيّ نوع من أنواع الرواية ينتمي إلى الرواية التأريخية سواء أكانت الرواية سياسية أو إجتماعية أو ثقافية...الخ.

فالتأريخ شامل حافظ والزمن عنصر لا غنىً عنه لأيّ سرد والسرد لغة وإن كانت اللغة السردية مختلفة في الكتابة التأريخية الواقعية عن مثيلتها في الكتابة الروائية التخيلية ولاشك في أنّ حركة السرد الروائي مختلفة من حيث التقديم والتأخير والتتابع والإنقطاع والتسلسل والتباعد وإذا كانت القوانين الزمنية الخارجية تحكم الكتابة التأريخية فإن القوانين الزمنية الداخلية (الفنية) هي التي تحكم الكتابة الروائية فالحركة في الزمن الخارجي تجري على نسق معروف فلا تباطؤ ولا سرعة ولا حذف ولا إسترجاع لكنَّ الأحداث في الرواية تتسارع حيناً وتتباطأ حيناً وفق

أهميتها وخدمتها لعالم الرواية وينبغي أن نفرّق بين ثلاثة أنواع من الأزمنة في السرد الروائي، وهي:

أ ـ الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية وهو زمن داخلي عضوي أساسي ويُسمّى زمن المغامرة الروائية وقد يكون في الزمن الماضي البعيد كـ(سفر التكوين) أو القريب وقد يجري في الزمن الذي نعيش فيه (الحاضر) وتدلّ عليه إشارات وقرائن أو يحدِّد بتأريخ معروف وقد يكون زمن الأحداث طويلاً متسعاً في روايات الأجيال أو يكون ضيّقاً قصيراً ببضع لحظات يقتضيها إعلان الحكم بالإعدام ولذلك فإنّ الكاتب مضطر إلى أن يستخدم طرقاً مختلفة: مختصرات قفزات فجائية في الزمن حذف تسريع أو يستخدم مؤشرات زمنية مباشرة ليسهم في بثّ الشعور بالزمن الذي تجري فيه الأحداث وإنّ السرد حتى في أبسط أنواعه لا يكتفي بإختيار عدد محدود جداً من عناصر المغامرة التي يرويها بل يستخدم هيكلاً زمنياً معقداً نسبياً يجري التعبير عنه بوساطة الإستباق أو العودة إلى الوراء أو تراكب الأحداث أو التداخل وهكذا.. [1] .

ولأساليب السرد صلة بإيقاع الرواية فثمة أحداث روائية سريعة وأخرى بطيئة فرواية تتضمن أحداثها مائة عام ولا تزيد صفحاتها على المائة، ورواية تجري أحداثها في عام واحد وتزيد صفحاتها على الألف، ففي الأولى يتم تسريع إيقاعية الحركة الروائية بالإشارات الزمنية

---

[1] بورنوف، رولان وأونيليه، ريال: عالم الرواية، تر. نهاد التكرلي: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ١٢١.

والإنتقال من عام إلى عام أو ما شابه ذلك وبالحذف والإختصار للوصول إلى النهاية وتهيمن في الثانية مقاطع الوصف والمونولوغات الداخلية والتذكر والإستشراف فيقوم الصراع النفسي بين الراوي وبطل روايته ويحاول كلّ منهما أن ينال من الآخر ولكن ذلك الصراع الذي طغى على بنية الرواية لا يستمرّ غير أيام قليلة هي الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية.

ب • الزمن الذي كتب فيه الروائي الأحداث وقد يكون هذا الزمن متطابقاً مع الزمن السابق إذا كان الروائي قد إختار حدثاً يجري في عصره.

فالأحداث تجري في زمن قريب من زمن الكتابة وقد يختلف الزمنان ولاسيما في الروايات التأريخية وهذا يعني أنّ زمن الكتابة يحمل معه ثقافاته وثقافته وملامحه ولا يستطيع أيَّ روائي أن يتخلّص من أساليب عصره وثقافته ومعطياته ولحظة الكتابة مهمة من ناحية أنّ المؤلف يريد أن يقلّل من إبراز زمن المغامرة بالنسبة إلى عصره، إنّ " راسين " بوضعه شخصيات أسطورية وتأريخية على المسرح يعالج مشاكل زمنه قبل كلّ شيء والتقنية الروائية ذاتها لا يمكن فصلها عن زمن الكتابة لأنّ الكاتب حتى في حالة إستعادته طرق وأساليب عصره أو رفضها فإنّه يبقى خاضعاً له[1] .

---

[1] بورنوف، رولان وأونيليه، ريال: عالم الرواية، ص ١٢٦.

جـ • زمن القراءة وهو زمن هامّ لإتصاله بثقافة القارئ ومنهجه وأدواته ومصطلحاته ومعارفه وآفاقه وهو زمن متجدّد بالضرورة لتجدّد العصر والثقافة وقارئ الرواية في القرن التاسع عشر غير قارئ الرواية في القرن العشرين وهكذا، ولذلك تتبدّل فحوى الرواية ومعناها وقد تصبح شيئاً آخر بإنفتاحها ففي العمل الأدبي معنى يموت ومعنى يولد مع زمن القراءة الجديد وإنّ الإنفصال بين تجربة القراءة وتجربة الكتابة يزداد إتساعاً بتطور معنى الكلمات وبتغيّر طرق الحياة والفكر من عصر إلى آخر[1].

[1] نفس المصدر، ص ١٣٠.

الفصل الثاني

المدخل

تعمد العلوم الإنسانية المختلفة إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الإنسان والتأريخ وإستيعاب أبعادها من مثل ما تقدمه علوم التأريخ والأنثروبولوجيا والإجتماع وغيرها من نظريات ومعارف ورؤى مختلفة وذلك في محاولة لتفسير العلاقة المركبة بين الإنسان من جهة والمنظومة التأريخية والثقافية من جهة أخرى.

والرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السردي التخيلي تحاول إلتقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتأريخ لتسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص وضمن حقول الفن والآداب المختلفة جنباً إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأُخرى ، وإذا كانت الرواية بشكل عام هي تأريخ متخيّل داخل التأريخ الموضوعي[1] ، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التأريخ عبر إشتراكهما بالعناصر الرئيسية: الإنسان والزمان والمكان وأكثر من ذلك إشتراكهما بالقصّة أو الطابع القصصي.

---

[1] محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، فصول، ع:١٢، مجلد١٩٩٣، ص١٣.

والرواية الأدبية إذ تفرز الرواية الإجتماعية والرواية الواقعية بأنواعها والرواية الجديدة، والرواية التأريخية وغيرها فإنّ لهذه الأخيرة علاقة خاصّة بالتأريخ مستمدة من موضوعها وأُسلوبها فالرواية التأريخية تشترك مع الرواية الأدبية بصورة عامّة في وجود بنية تأريخيّة تتأسس عليها بمعنى وجود فضاء وأحداث وشخوص كما في الواقع ، إلاّ أن الرواية التأريخية تنطلق من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب وتشكل جزءاً من تأريخنا وماضينا الممتد حتى اللحظة الراهنة.

فالرواية إبتداءً تقوم على بنية زمنية تأريخية تتشخص في فضاء تأريخي يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة أو القادمة تضيئه أحداث تحييها شخصيّات إنسانية فنيّة حيّة وكاملة.

والرواية تعمل على إستكناه وحدة الجوهر الإنساني الثابتة عبر إمتداد التأريخ في سبيل إلتقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق وهي إذ ذاك تستدخل نظرة علوم الإجتماع والتأريخ والفلسفة وعلم النفس لتدرس من خلالها أعماق النفس البشرية وكينونتها التأريخية والإجتماعية.

تعريف الرواية التأريخية

يعرّف "جورج لوكاتش" الرواية التأريخية بأنّها رواية تأريخية حقيقية أي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تأريخهم السابق للذات[1]، فهي بالتالي عمل فنّي يتخذ من التأريخ مادة له، ولكنّها لا تنقل

[1] لوكاتش، جورج، الرواية التأريخية، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم، بغداد، ١٩٧٨، ص٨٩.

التأريخ بحرفيته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهـذه الرؤيـة للتعـبير عن تجربة من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التأريخ ذريعة له[1].

علاقة الرواية التأريخية بالتأريخ

إنّ الإعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرواية بالتأريخ من شأنه أن يقود الباحث نحو إعادة التفكير في إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتأريخ وهذا يجعلنا نطرح عـدّة أسـئلة مـن مثـل: هـل الرواية التأريخية هي التي تعتمد الحدث التأريخي مرجعيّة للحدث الروائي ؟

وبالتالي فإنّ في هذه الحالة مرجعيتين: مرجعية حقيقيـة متّصـلة بالحـدث التأريخي ومرجعية تخيلية مقترنة وهذا يصل بنا إلى سؤال هام: كيف يشـتغل الحدث التأريخي ضمن الحدث الروائي ؟ أي كيـف يشـتغل الحقيقـي ضـمن التخيلي ؟

على الرغم من حبّ الإنسان الشديد للماضي بكل ما فيه مـن تفاصـيل وخبرات فالماضي ملك التأريخ والتأريخ حافظه، نجده غالبـاً مـا يعـزف عـن قراءة كتب التأريخ ويمل الحياة بين صفحات هذه المراجع المملوءة بالحشـود الهائلة من الأحداث المملة والأخبار المتشابهة لاسيّما أنّ أكثـر المـؤرخين قـد يجيدون جمع الأخبار ومقارنتها والإستنتاج منهـا إلاّ أنّهـم يقومـون بهـذا في

---

[1] عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٣.

إطار علمي جاف ويعرضونها عرضاً قد يكون مملاً يغري النّاس بالزهد في كتب التأريخ والوقوف على حوادثه وأخباره.

والعنصر الأدبي لازم في كتابة التأريخ فإذا أبعد من ناحية، إحتال على الدخول من منفذ آخر.

والشعور بالحاجة إلى هذا العنصر الأدبي هو الذي ساعد على ميلاد الرواية التأريخية لأنّ التأريخ يبعث في النفس البشرية التوق للماضي وتقليده في جوانب الخير والحذر من الإنزلاق في ثغرات البشرية التليدة والتأريخ حين يصبح بأحداثه وشخصيّاته مادة للرواية فإنّه يصير بعثاً كاملاً للماضي يرتبط فيه الحاضر بالماضي الخالد في رؤية فنيّة شاملة فيها من الفن روعة الخيال وجاذبية الذكرى ومن التأريخ صدق الحقيقة.

ولعلّ هذا يفسر جاذبيّة الرواية التأريخية التي تحاول أن ترد الحاضر لشيء كان موجوداً فعلاً فالقارئ وهو يقرأ الرواية التأريخية يشعر أنّ ما يقرؤه ليس من صنع خيال المؤلّف فالخيال وظيفته هنا هو تشكيل الصورة التي كانت عليها الحياة في العهد القديم ورسمها دون تحريف أو زيادة أو نقصان، بيد أنّ الأديب غيّر في مجريات الحدث التأريخي لينسجم البناء الفنّي مع ما يدور في خلده ووجدانه وليصل الأديب في كتابة الرواية التأريخية إلى هذا الغرض من الفائدة والمتعة، عليه أن يقرأ التأريخ قراءة تعمر نفسه بأحداثها وتمتلئ مشاعره بمواقفها وسوف يتأثر بها تأثراً يملك عليه نفسه ويستولي على خاطره وبذلك يندفع للترجمة عن مشاعره والتعبير عن أحاسيسه ويصوّر لك نفسيته حينما لامسته تلك الشرارة من الذكرى مما يجعل إنتاجه صورة صادقة من نفسه وفكره وترجمة عن أحاسيسه وعواطفه

حيال تلك الحادثة أو البطل الـذي عمـر نفسـه ومـلأ فـؤاده وملـك عليـه خاطره[1].

فالتأريخ في صورته المعروفة ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لها وجود محدد وقـد أعدت سلفاً وبمجرد دخول هذه الحقـائق التأريخيـة في إطـار العمـل الأدبـي يتحول العنصر التأريخي إلى عنصر أدبي.

وفيما يتعلّق بإلتزام الروائي حقائق التأريخ يقول " لوكـاتش ": يجـب أن تكون الرواية أمينة للتأريخ بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة[2].

والناقد هنا يرى أمرين يتمثل الأول في ضرورة الإلتـزام بحقـائق التـأريخ الكبرى دونما تغيير أو تزييف، فيما يقوم الأمر الثاني علـى جـواز إسـتيعاب الرواية التأريخية للبطل الروائي غير الحقيقـي والحبكـة الفنيـة المتخيلـة علـى خلفية صيرورة الأحداث التأريخية الحقيقية.

والروائي في إستلهامه للتأريخ يعيد ترتيب الأشياء وتوزيـع الأدوار كمـا يريد تأصيلاً لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد.

والروائي في إنتخابه للأحداث التأريخية الـتي تشـد نسـيج الـنص ببنيتـه العميقـة والشـكلية المتمـاهيتين يقـدر المسـافات ويشـكل الألـوان ويصـور الأماكن والحالات ويركب الحوارات، ويـبني المشـاهد ويتعمـق في الأمزجـة ويفسر المواقف ويصوغ ردود الفعل وينزل إلى حيث تمفصـلات المجتمـع في

---

[1] محمد عبد الرحمن شعيب، في النقد الأدبي الحديث،ص٣٣ ـ ٣٤.

[2] لوكاتش، جورج، الرواية التأريخية، ص٢١٥.

مكان وزمان معينين[1]، ليخلق بعد ذلك نصاً إبداعياً نواته وحدة التجربة الإنسانية بمعنى أنّ ثمة أشياء تتجاوز المكان والزمان لتكون الجوهري في الإنسان.

هل وجود بعض الأحداث التأريخية في الرواية يكفي للقول بأنها روايات تأريخية ؟

إن التعامل مع التأريخ من حيث هو مكون روائي لا يعني إعتماد التأريخ بديلاً للتخيل وكأنّ الرواية التأريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها بل في الطريقة التي تقدمها بها[2].

والعلاقة بين الرواية والتأريخ هي علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية، الشخصية، الزمن، الفضاء.

ولذلك لا ترتبط الرواية بالتأريخ لتعيد التعبير أو السمة السردية للكتابة الروائية والتأريخية وتدقيق مجال الإشتغال والتفاعل والتنويع عما قاله التأريخ بلغة أُخرى وإعتماد الرواية التأريخية على الحدث التأريخي لا يعني

أنها تعيد كتابة التأريخ بطريقة روائية فحسب بل قد ترتبط الرواية بالتأريخ للتعبير عمّا لا يقوله التأريخ.

---

[1] سيار الجميل، الفن الروائي التأريخي العربي، البيان، مج٢، ع٢، ١٩٩٩، ص٣٩.

[2] عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول مج١٦، ع٣،شتاء ١٩٩٧، ص٦٢.

إنّ الرواية وهي لا تعيد إستثمار التأريخ في إنتاجها للدلالة الروائية تقدّم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد لأنّها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل ولأنها تعبر أيضاً عن الحاجة إلى الرواية والحاجة لأن تكون تأريخية كذلك.

ويمكننا القول إنّ الرواية التأريخية هي نتيجة إمتزاج التأريخ بالأدب فالتأريخ ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لوقائع تأريخية معينة سواء كان الأمر يتعلّق بالحوادث أو بالشخصيّات، بيد أنّ هذا التأريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلاً جديداً بحيث يصبح عنصراً فنيّاً من عناصر تكوين الرواية فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقاً لمزاجه الشخصي لذا فإن كتابة الرواية التأريخية محفوفة بالمزالق لأنّ الشخصيّات في التأريخ لها وجود محدد أو بعبارة أُخرى هي معدّة سلفاً وكذلك الأحداث التأريخية والمكان والزمان وغيرها وعلى الفنّان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التأريخ وهذا العمل هو الذي يجعل إتخاذ التأريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً[1]، لكن يشترط في هذه الصياغة للمادة التأريخية أن تحافظ على كنهها وواقعيتها التأريخية كما هي فيؤذن للروائي أن يحذف أو يزيد على الحدث التأريخي لكن ضمن ضوابط المحافظة على جوهر المادة التأريخية المعاد صياغتها في العمل الأدبي.

---

[1] عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٣.

وهناك علاقة طبيعية بين التأريخ والفن الروائي فالمؤرخ حين يعمد إلى تصوير التأريخ وتسجيل أحداثه عليه أن يلزم شكلاً من الأشكال السردية الثلاثة وهي: الحوليّات والأخبار والتأريخ.

١ ـ أمّا الحوليّات annals فمعناها سنوياً وهي مشتقّة من أصل لاتيني.

٢ ـ أمّا الأخبار chronicles فالأصل يرجع إلى اليونانية chronika وتعني زمنياً.

ومن هنا يتضح أنّ المصطلحين (الحوليات والأخبار) مشتقّان من فكرة الزمن فهما سجل أو قائمة أحداث مرئية مرتبة ترتيباً زمنياً ولا يظهر منها المحور الإجتماعي الذي يصور أحوال الأُمّة السياسية والإقتصادية والإجتماعية.

٣ ـ أمّا المصطلح الثالث التأريخ history فهو يعني قصة وتأريخاً في آن واحد أي أنّ التأريخ هو إحتواء للأحداث في قالب قصصي يعنى المؤرّخ فيه بذكر الأنظمة الإجتماعية والسياسية السائدة من حوله في سرده لأحداث التأريخ مما يقرب عمله هذا من عمل روائي حتى قال " كروتشة ": لا تأريخ بلا قص أي أنه ليس هناك مانع من إضفاء البنية القصصية أثناء تناول أحداث التأريخ وتسجيلها[١].

ومن هنا يتضح بأن لنا وجود إرتباط فطري بين التأريخ والفن الروائي إذ إن كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي.

---

[١] فريال جيوري، الرواية والتاريخ، انظر مجلة فصول، العدد الثاني المجلد الثاني القاهرة ١٩٨٢، ص٢٩٣ ـ٢٩٤.

ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتأريخ إتجه الكتّاب إلى قراءة هذا المصدر الثري وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حيّة نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم ذواتاً تحس وقلوباً تنبض.

بداية ظهور الرواية التأريخية الغربية والعربية

يذهب الدارسون إلى القول أن الرواية الغربية نشأت على يد الكاتب الاسكتلندي "والتر سكوت ١٧٧١ــ ١٨٣٢" وذلك في مطلع القرن التاسع عشر وذلك زمن إنهيار نابليون، إذ ظهرت رواية "سكوت ويفرلي" عام ١٨١٤ [١]، وإن معظم من جاءوا بعده إهتدوا بما قرره وساروا على نهجه.

وقد كتب "سكوت" سلسلة طويلة من القصص التأريخية لاقت نجاحاً كبيراً في إنكلترا وله أعمال أدبية متعددة من أشهرها الرواية التأريخية (ايفانهو) سنة ١٨١٩و(الطلسم) سنة ١٨٢٥ولقد تبع "سكوت" في كتابة القصة التأريخية عدداً كثيراً من الروائيين، فمن إنكلترا سار على نهجه (بالورليتون وجورج أليوت) وغيرهما.

---

[١] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية ،ص١١.

ولم يقتصر تأثيره الفني على إنكلترا وحدها بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا[1]، فظهر في الأدب الفرنسي

الحديث " الكسندر دوماس الأب ١٨٠٢ـ ١٨٧٠" وقد نشر من سنة (١٨٤٤ـ ١٨٥٢) رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر "لويس الثالث عشر" إلى عودة الملكية.

خلال الحوادث الرئيسية في التأريخ الفرنسي وقد تبع "الكسندر دوماس" في هذا الإتجاه الكاتب الفرنسي "فيكتور هيجو" [2] ، وكتب " هيجو " روايتين تأريخيتين بينهما حوالي أربعين سنة هما: (نوتردام دو باري سنة ١٨٣١) و (كاتر فان تريز سنة ١٨٧٣)[3]، ومن هذين الأديبين إنتقل هذا اللون الروائي التأريخي إلى سائر الآداب العالمية الأُخرى ففي الأدب الروسي مثلاً نجد "ليوتولستوى ١٨٢٨ــ ١٩١٠" الذي كتب روايته (الحرب والسلام) التي تعد أعظم الروايات التأريخية[4] .

أما الرواية التأريخية العربية فقد إختلفت آراء النقاد المحدثين في جذورها وإنقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة إتجاهات:

---

[1] ايفور ايفانز،موجز تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة شوقي السكري وعبد الله الحافظ، ص ١٩٨.

[2] ينظر هنري توماس، أعلام الفن القصصي، ص١٢٥ ومابعدها

[3] فان تيغم، الرومانطيقية، ص٨٩ ـ ٩٩.

[4] أحمد الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العرب الحديث، ص١٨٧.

الأول: يرى أنّ القصة التأريخية كانت تطوراً طبيعياً عن التراث العربي القصصي[1].

أمّا الإتجاه الثاني فإنّه يقرر بأن القصة التأريخية الحديثة لم تكن إمتداداً للقصّة التأريخية القديمة كقصّة (عنترة) و (السيرة الهلالية) و (سيرة الأميرة ذات الهمّة) و(سيرة الظاهر بيبرس) وغيرها فقد زال هذا النوع من الأدب الذي كان صدى للبيئة التي وجد فيها. . وما هي إلاّ فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة[2]، ويرى أصحاب الإتجاه الثالث أن الرواية التأريخية نشأت نتيجة مزاوجة بين الموروث من التراث العربي القديم وبين ما جاءنا من الغرب حيث تمخض الوعي عن حركة مزاوجة كبرى بين القصص القومي القديم بألوانه التقليدية والعصرية والشعبية والتجارية وبين المثل العليا الغربية والإنسانية للقصة ونتج عن حركة المزاوجة إنقسام القصص الفني إلى قصص تأريخي طويل وقصير إلى قصص إجتماعي طويل وقصير[3].

وأرى أنّ للعرب إرثهم القصصي الشعبي كالسير والتخيلات القصصية والشعبية والقصص الشعري فلا أحد يستطيع أن ينكر هذا الضرب من الفن القديم.

---

[1] فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، ص١١.

[2] محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص١٥٣.

[3] محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص١٣٨ ـ ١٣٩.

وطبيعة الشعوب أنّ بعضها يفيد من بعض فالأوروبيون مثلاً في العصر الحديث أفادوا من قصص (ألف ليلة وليلة) ووظفوها في أعمالهم القصصية وأنتجوا فناً متقدماً من الأدب تجاوز المنثور إلى الممثل والمرئي فالحال نفسه عند العرب الذين أفادوا من الخطوات الأوروبية في الرواية الحديثة فنسجوا على منوالها أدباً جديداً يحاكي الأدب الأوروبي عرف بإسم الرواية التأريخية العربية.

ويمثل (سليم البستاني وجورجي زيدان وأنطون فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم) الجيل الأول من كتاب القصة والرواية التأريخية وهو الجيل الذي إنصرف جهده إلى التأريخ في سياق حكايات تكون أكثر تسلية وتشويقاً للقارئ[١] ثم تبعهم الجيل الثاني جيل الذين إستلهموا لحظات ومواقف قديمة من التأريخ العربي والإسلامي وكان هذا الإستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والإجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية القومية في مواجهة الغرب[٢] بمستويات أدبية ودلالية مختلفة لمحاولات إبرازالذات وإستلهم بعض الكتاب هذا التراث في رواياتهم بهدف بعث أمجاد الماضي وبطولاته ومن هؤلاء (عادل كامل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحّار ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعلي الجارم) وقد صدرت روايات هؤلاء في الأربعينات[٣].

---

١ السعيد الورقي،إتجاهات الرواية العربية المعاصرة،ص٣١.

٢ محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول ،مج ١٢،ع١، ربيع١٩٩٣،ص١٧

٣ شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص٢٧.

وعلى الرغم من هذا العدد الوافر من الروائيين الذين كتبوا الرواية التأريخية في فترة متقدمة إلاّ أنّ المنحى التأريخي يحتاج من القاص أو الروائي إلى وعي عميق ومعرفة شاملة بالحياة الإجتماعية خلال الفترة التي يؤرخ لها فنياً وعلى ذلك جاءت أعمال "باكثير" التأريخية فيها نوع ملموس من التوازن بين متطلبات الحياة الإجتماعية والفنية وتطلعه الجاد نحو تأصيل فني للرواية التأريخية الإسلامية وبذلك جاء الحدث التأريخي في رواياته مرتبطاً بالرؤية الإجتماعية التي كانت تنطلق من التأريخ وتميل به إلى معالجة الواقع.

الرواية التأريخية وتمثل الواقع

تقسم الأدلة بحسب إنتمائها إلى إحدى المقولات الظاهراتية الثلاث وهي:

أولا:مقولة الممكن.. وتضم الأدلة التي تكون موضوعاتها الدينامية أيقونات أي أن موضوعاتها تتجسد في أدلة أُخرى تربطها بها علاقات نوعية قائمة على المشابهة كما هو الحال في الإستعارة وما شاكلها وتتسم هذه الموضوعات الدينامية بأنها محتملة وممكنة وحسب.

وثانيا:مقولة الوجود وتضم الأدلة التي تكون موضوعاتها الدينامية مؤشرات وجودية ترتبط بالدليل عن طريق المجاورة.

ويميز داخل هذه المقولة بين الأدلة الإشارية التي لا تقوم إلا بالتأشير على رمزها المجرد وبين المؤشرات التي تجسد المعنى الحقيقي للمجاورة التي تضم الأشكال البلاغية الكلاسية المعروفة مثل المجاز بأنواعه والكناية وما شاكلهما.

وثالثا: مقولة الضرورة.. وهي مقولة مجردة مسؤولة عن الوساطة بين الأدلة ومؤولاتها المجردة التي لا تُحَيَّنُ وجودياً إلا في شكل نسخ فتغدو تبعاً لطبيعة التمثيل أيقونات أو إشارات أو مؤشرات.

وبناء على هذه الخلفية النظرية أمكننا إدراج جميع نصوص الروايات التأريخية في الخانات الثلاث المنطقية تبعاً لشكل تمثل الكاتب للواقع وشكل تمثله للتأريخ الذي يقتطع منه ما يناسب التعبير عن سؤاله وتبعاً للفرضية القائلة إن العودة إلى التأريخ هي منطقياً عودة لتقديم إجابة عن سؤال راهن.

وهذه الخانات المنطقية تتلاءم:

أولا: مع الطاقة الإنتاجية الأيقونية التي تتحقق إما عن طريق كون الأحداث التأريخية المشكلة لمادة الرواية مشابهة من حيث النوعيات للراهن المحفز لسؤال الكتابة، وإما نتيجة كون الإجابة التي تتضمنها تلك المرحلة مشابهة للإجابة التي يوجهها الكاتب للسؤال الراهن المحايث لفعل الكتابة.

ثانيا: مع الطاقة الإنتاجية التأشيرية التي تتحقق حين تكون العلاقة بين المضمون الحدثي للرواية التأريخية ومرجعه التأريخي الفعلي متطابقة تقريباً ويكون السؤال الراهن في علاقته مع المادة التأريخية إنفعالياً وحسب ما يتصل بالتمجيد أو التنقيص أو الإستحضار.

ثالثا: مع الطاقة الإنتاجية المؤشرية وهي التي تهم إستحضار شخصية تأريخية من أجل الدلالة على قضية معقولة لا تهم بالتحديد وضعاً محدداً، بل وضعاً إنسانياً عاماً.

تقديم عن الرواية والتأريخ

إذا كانت الكتابة التأريخية نشاطاً معرفياً أصيلاً تَعَرَّفَهُ الإنسان ومارسه مع بداية إكتشافه الكتابة حيث حاول من خلاله تدوين الحياة البشرية وما يحكمها من عوامل، في إمتدادها الزمني على الأرض[١] .

وكانت الرواية جنساً تعبيرياً تخيلياً لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر[٢]، فإنهما وإن كانتا تختلفان من حيث البعد الأنطولوجي تتعالقان وتتقاطعان في مستويات إبيستيمولوجية عدة:

ويتحقق هذا التعالق ليس فقط في طبيعة أساس بناء خطابهما الماثل في سرد أحداث وقعت لذوات متحالفة أو متصارعة في الزمان والمكان أو في كون موضوعها المشترك إذا إستثنينا رواية الخيال العلمي هو الماضي بل في المتعاليات المتحكمة في إعطاء الشكل للأنواع الصغرى للكتابتين التأريخية والروائية.

---

1 -C.S Pierce،Textes Fondamentaux De Sémiotique traduction et notes B.Fouchier-Axelsen et C.Foz، ed، M.K، Paris، 1987. C.S.Peirce. Ecrits sur le signe ed. Seuil. Paris.1978

G. Deledalle. Théorie et pratique du signe. ed. Payot – .Paris 1979

٢ هيجل، محاضرات في فلسفة التأريخ، (العقل في التأريخ) ترجمة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، ط ٢، ١٩٨١. ص: ٣٩.

حيث تبدو البنيات الذهنية المتحكمة في إظهار سيروراتها هي نفسها تقريباً.

ولا يبدو التميز إلا من خلال خصوصيات الخطاب حيث يقبل الخطاب التأريخي الخضوع للتقييم الحقائقي بينما يقبل الخطاب الروائي التقييم الأيديولوجي وذلك بسبب خضوع الأول لثنائية البث الحقائقي (الصدق والكذب) قياساً إلى ما يفترض أنه واقعي وعدم خضوع الثاني لهذه الثنائية.

من أجل إظهار هذه التعالقات سنكتفي بوصف التشابهات القائمة بين أنواع الكتابة التأريخية التي حددها " هيكل" في كتابه العقل في التأريخ وبين أنواع الكتابة الروائية السائدة، على أن ننظر في أهم العلاقات الإختلافية عندما نتطرق للرواية التأريخية وعلاقتها بالتأريخ والواقع لقد

مفصل "هيكل" التأريخ في كتابه المذكور[1] إلى ثلاثة أنواع كبرى هي التأريخ الأصلي ويقصد به التأريخ الذي

يكتبه المؤرخ وهو يعيش أصل الأحداث ومنبعها[2]، ويماثل هذا النوع الرواية الواقعية والرواية الطبيعية اللتين تتسمان بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك والتي تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته.

---

[1] هيجل، العقل في التأريخ، ص ٦٣.

[2] هيجل، العقل في التأريخ، ص ٦٦– ٦٩.

وإذا كان هيكل قد أشار إلى أن هؤلاء المؤرخين وهم يدونون ما حولهم، إنما ينقلون ما يتبدى لهم إلى عالم التمثل العقلي[1]، فإن الروائيين الواقعيين أيضا وهم يحاولون نقل الواقع إنما ينقلون المتبدى (أي الشكل الذي يستطيع المدرك إدراكه من الدليل الحاضر في الوعي، في حدود معرفته به وحدود وضوحه في وعيه)[2].

ثم ثانيا التأريخ النظري ويقصد به التأريخ الذي يكتبه مؤرخ لا ينتمي إلى الحقبة المُؤَرَّخِ لها.

حيث لا تكون المشاهدة أو الحضور آليتين لإدراك الموضوع التأريخي بل تعوضهما الوثائق المختلفة والتي ليست دائما أمينة أو واقعية.

وقد قسم "هيكل" هذا النوع إلى أربعة أنماط فرعية تحدد الهدف والخلفية.

ومن الواضح أيضا أن التأريخ النظري يشاكل إلى أبعد الحدود الرواية التأريخية التي هي الأُخرى عودة إلى التأريخ الأصلي وفق إستراتيجية معينة.

والخطابان معا يمارسان التمثل المضاعف للوقائع المختفية أصلاً خلف اللغة.

أما النوع الثالث: التأريخ الفلسفي الذي يعني بشكل أو بآخر دراسة التأريخ من خلال الفكر فيماثل الروايات التي تحول الشخصية التأريخية أو

---

[1] نفس المصدر، ص ٦٦ – ٦٩.

[2] عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، ضمن مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد٣٣، ٢٠٠٠.

الحدث التأريخي إلى مولد وحسب لتشيد من خلاله عوالم معقولة تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بتلك الشخصية أو ذاك الحدث.

العلاقة اللغوية في الرواية الشفهية والرواية الأدبية

إن التفكير الجدي في الحقيقة الثاوية خلف إنتشار الدليل (رواية) وقهره لمنافسيه في الدلالة على الجنس السردي الغربي الحادث في الثقافة العربية يدعونا إلى الإستنجاد بمفهوم النسق السيميائي الذي يحدد لنا بدقة آليات قبول وإدماج الأدلة الجديدة في الأنساق، ويساعدنا من ثمة على معرفة الأسس التي بني عليها ذلك الإختيار.

وهي أسس أيقونية تنبني في المقام الأول على علاقات التشابه بين المكونات النوعية للرواية الشفهية والرواية الأدبية وفي المقام الثاني بين الكتابة التأريخية والكتابة الروائية.

ولكي ندرك ذلك بشكل ملموس لنتأمل في البداية دلالات الرواية الشفهية التي يستند إليها المؤرخ ثم نقارنها بخصوصيات الرواية الأدبية.

إن الرواية في معناها اللغوي تعني النقل عن مصدر غيري ولا تشير أبداً إلى الإنتاج بل إلى إعادة الإنتاج لأن الفعل أو القول المروي ينتمي إلى ذات غيرية بالنسبة للراوية نفسها ولذلك فإن فعل الرواية مشروط دائما بالحفظ الذي هو نشاط الذاكرة وبهذا المعنى تسمح الرواية للمؤرخ عن طريق الذات الناقلة لمضمون الرواية بأن يضع مسافة بينه وبين الحدث الفعلي.

إنها بذلك تخفف من مسؤولية المؤرخ وتضعها على عاتق الراوية في حالة الآحاد وعلى عاتق الرواة في حالة التواتر.

وبغض النظر عن المعايير التي أُعتمدت في إنتقاء الروايات والأخذ بها والتي وضح (إبن خلدون) أنواعه[1] بيد أن الرغبة في التواري خلف الآخر لا تخفي التورط بسبب الإنحياز إلى رواية دون أخرى إذا وجدت، أواللجوء للرواية تارة والتغاضي عنها تارة أخرى، وهكذا.

إن لجوء المؤرخ إلى الرواية الشفوية إختيارياً أو إضطرارياً هو إقرار بنسبية الحقيقة بفضل إرتهان صدقها بصدق الآخر الذي لا يمكن ضمان مقدار مطابقة روايته للواقع الفعلي.

وإرتهانها إلى أخلاقية اللغة (بالمعنى البارطي للكلمة) [2] التي وحتى إن صدقت فإنها وهي تنقل المرئي إلى مكتوب تشيد عالماً لغوياً ممكناً منضداً على عالم الرواية المروي فاتحة بذلك فجوات لتمرير سجلات الذات الراوية ومواقع نظرها وميولاتها السياسية وقد أطرت بقدراتها الإدراكية والتحليلية.

---

[1] إبن خلدون:مقدمة ابن خلدون،(المقدمة في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه والالماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط وذكر شيء من أسبابها)، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.ص٩ – ٣٥

[2] Roland barthes، Leçon، ed. Seuil، Paris

وهكذا نخلص إلى القول إن الرواية بمعناها اللغوي والثقافي هي توصيف لخطاب حقيقي مصدره غيري لكن بما أنه خطاب فهو نتاج فعل تذاوتي[1]، يشكله تضافر متزامن بين الوعي بالعالم وبالشيء المدرك الذي يتجسد أولاً بشكل ملموس في أفكار قبل أن يعطى للإدراك الغييري في شكل لغوي ما.

وهذه السلسلة من العمليات التي تتم في الذهن هي التي تخلق سياجاً سميكاً يفصل بين الشيء المروي في حقيقته وواقعيته المحضة وشكل ظهوره في كتابة المؤرخ الذي يكون بفضل كل هذا قد وضع مسافة بينه وبين الحدث المروي.

مؤكدا أن الواقعية الحقيقية لما يرويه هي واقعية الخطاب نفسه.

وبما أن أصل كل رواية شهادة مرئية أو مسموعة فإن دخول الفعل التذاوتي يجعل المصدر الأصلي منقولاً بأشكال مختلفة بإختلاف الروايات سواء كانت آحاداً أو بالتواتر.

وبناء على كل ما سبق يمكن أن نقول إن الرواية الشفهية من المنظور الدلائلي هي نقل عن آخر أو عن سلسلة من الآخرين لحدث وقع أو لأفكار سادت ولم يشهدها فعلياً المؤرخ.

وليس له معيار موضوعي للتحقق منها لأنها تغدو حالة أشياء أي تتموضع بين الواقع الذي لا سبيل إلى الإمساك به مباشرة وبين الإظهار

---

[1] لقد إستعرت مفهوم الفعل التذاوتي من نظرية التلقي، ويعنى التفاعل القائم بالضرورة بين النص ومتلقيه، ويحدد بالضبط ظاهرة الإدراك الموسومة بكونها موسطة دائماً بمعارف الذات المسبقة عن الشيء وإنفعالاتها بخصوصه، وقدراتها التحليلية وقصدياتها الخاضعة لإرغامات زمانية ومكانية ونفسية.

اللغوي المحكوم بإرغامات عدة[1] .

إنها إذن ليست واقعاً خارجياً ما مادام الواقع الخارجي موسط وغير قابل لأن يدرك في ماديته الخالصة بل هي فقط نتيجة إدراك الواقع إنطلاقاً من سيرورة تصورية تسهم فيها الفعالية اللغوية والمرجعية.

وبسبب كل ذلك تفقد المقولة الحقائقية معناها وهكذا يتضح أن الخصوصيات النوعية للرواية الشفهية سواء على المستوى المرجعي أو التداولي أو الإظهار اللغوي بدت في مرحلة تسمية الجنس السردي الحادث في الثقافة العربية مشاكلة ومناظرة لنوعيات مكوناته.

وبذلك أستعير الدليل (رواية) من المجال التأريخي للدلالة إصطلاحاً على الجنس الأدبي الذي ألفنا الآن دعوته رواية.

أسلوب الكتابة.. التأريخ والرواية التأريخية

تفيد الدراسات الفلسفية حول التأريخ أنه كتب تحت تأثير التصورات التي هيمنت في مراحل التدوين وإن كل إعادة لكتابته هي خاضعة بالضرورة للتصور المزامن للحظة الكتابة.

وذلك ما يعني أن التأريخ النظري وهو يعود إلى حقب ماضية ومنتهية يعود مؤطراً بتصور ما عن هذا الماضي.

وبذلك تكون المسافة مضاعفة حيث يجد المؤرخ نفسه أمام خطابات وليس أمام وقائع الشيء الذي يعني أنه يتحول إلى مؤول للخطاب ثم مؤول

---

[1] P. Ouellet «une physique du sens» in Critique1985 p18

لموضوع الخطاب.

لذلك يسود أسلوب التحقيق والتمحيص فيصبح من ثمة الحجاج مهيمناً على أسلوب الكتابة التأريخية للعمل على إقناع المختص قبل القارئ العادي بمصداقية المستندات ومصداقية التحليل.

وكل ذلك بهدف تضييق الهوة بين الواقعي والمحتمل كما أنه لا يهتم بالتفاصيل الصغرى ومقصديات الذوات إلا إذا كانت حجة داعمة لتوجهات التحليل.

أما آليات الإيجاز والحذف والإختزال التي يلجأ إليها المؤرخ أحياناً وهو يقرأ نصوص الماضي فإنها لا تؤثر سلباً على الكتابة التأريخية بل قد تبدو ضرورية من أجل التملص من الزوائد غير المفيدة.

أما الرواية التأريخية فعلى العكس من كل ذلك لا تحفل كثيرا بإبعاد شبهة المزج بين الواقعي والتخيلي ولا تحفل بإلتزام الأمانة لأن طبيعتها تفرض المراوحة بين الواقعي والمحتمل.

كما أنها لا تهتم بالضرورة بالكلي والعام بل تتغيا إعادة بناء المعرفة بالتأريخ من خلال الخاص لأنها غالباً ما تعمد إلى إختيار شخصية أو أُسرة من خلالها يجري تقديم تأريخ المرحلة المختارة.

ويفرض هذا الإختيار الإهتمام بالمقصديات التي تدمج بالضرورة العوالم الداخلية للشخصيات ومن ثمة تفرض على الكاتب من أجل الإقناع الجمالي تشريحها.

مثلما تفرض الإهتمام بالفضاءات والأزمنة وتأثيثها بما يُتصور ملائماً للحقبة.

وإذن يمكن القول إن الرواية التأريخية والتأريخ النظري وإن كانا يتشاكلان في شكل تشييد عالمهما الممكن المنضد على العالم المعطى في الموسوعة التأريخية فإنهما يختلفان جذرياً في أسلوب البناء ومن بين الإختلافات الجلية إهتمام التأريخ بتوالي الأحداث وتغييب وجهة نظر مخصوصة توجه الخطاب،في مقابل إهتمام الرواية بالشخصيات وإعتمادها وجهة نظر موجهة للسرد التأريخي في الرواية.

وبإيجاز شديد، إذا كان المؤرخ يعتمد المنهج التجريبي المستند على الإستقراء، فإن الرواية التأريخية تستند إلى الإستنباط والإفتراض ومن ثمة تدمج داخل عالمها عوالم صغرى ممكنة تقوم بوظيفة التوجيه الدلالي الذي يميزها عن النص التأريخي المشخص لنفس الحقبة.

مصادر التأريخ والرواية التأريخية

إن مادة التأريخ الأولية التي يمكن دعوتها مرجعاً هي بالنسبة للتأريخ الأصلي الوقائع المحسوسة المدركة مباشرة من قبل المؤرخ أو المسجلة في الموسوعة المزامنة له عن طريق التحقيقات والشهادات وغيرها.

وهي بالنسبة للتأريخ النظري مجموع الوثائق التأريخية المختلفة لحقبة المؤرخ لها والتي كانت في زمن كتابتها تأريخاً أصلياً.

وبغض النظر عن الإظهار اللغوي الذي سبق أن وضحنا كيف يحول الواقعية إلى واقعية الخطاب والإهتمام فقط بالمادة التأريخية كما لو كانت تدرك بشكل مباشر وملموس.

فإننا نستطيع أن نميز الفرق بين مادة مرجع التأريخ ومادة مرجع الرواية التأريخية:

إن المؤرخ مهما كانت الحقبة التي يحاول التأريخ لها يفرض عليه الإستناد إلى الأحداث الواقعية بيد أن هذا لا يعني مصادرة حقه في مواكبة الأحداث بالتعليق الذي يرضي توجهاته الفكرية والسياسية أو إدماج تأويلاته، لأن المحاكمة الحقيقية التي يتعرض لها المؤرخ تستند إلى معيار صدق أو كذب الوقائع التي يسردها قياساً إلى ما وقع بالفعل وفق الشواهد والوثائق الموجودة.

أما التعليق والتحليل فلا يعتبر تزييفاً للتأريخ بل قراءة سياسية ممكنة ما.

أما الرواية التأريخية فتشاكل التأريخ الفلسفي وفق تحديد " هيكل " لأن مادتها المرجعية ليست الواقع كما هو بل المادة التأريخية كما بنيت من قبل المؤرخين الأصليين.

ولذلك فالروائي لا يبحث عن حقيقة جديدة للتأريخ بل ينطلق مما إنتهى إليه المؤرخ لكي يصوغ الدلالة التي يود تشكيلها.

وبفضل الإختلاف في خصوصيات المرجعين تستطيع الرواية التأريخية أن تضيف إلى الأحداث ما تشاء وأن تحذف ما تشاء أيضا لأن السؤال الذي يطرح على الرواية التاريخية لا يتعلق بمقدار الوفاء للتأريخ ولكن بالفكرة الإيديولوجية التي من أجل التعبير عنها كانت العودة إلى هذه الحقبة التأريخية.

وذلك لأنها وإن كانت تأريخية لا يمكنها أبدا أن تكـون مصـدراً لكتابـة التأريخ على خلاف الروايـة الواقعيـة الـتي تـدخل ضـمن مصـادر الكتابـة التأريخية البعدية.

ومن الواضح أن إختلاف طبيعة المادة المرجعية يسمح بوضع فوارق بـين الخطابين فخطاب التأريخ النظري إذا كان يتغيا ليس البحث عن الحقيقة بـل تشكيل وعي جديد بمكونات الهوية من أجل تغـيير الحاضـر والمسـتقبل فـإن مادته تدحض بسهولة وتكشف نواياه.

أما الروائي المؤرخ فينفلت من صرامة المحاكمة ويستطيع مـن ثمـة تمريـر مشروعه عن طريق الأدلة التي يصوغ بها المادة التأريخية.

ومن هنا خطورة الرواية التأريخية، وقدرتها على التـأثير في تغـير الـوعي بالذات وبالعالم.

ولعل هذه الحقيقة هي التي جعلت " ديدرو " على سبيل المثـال يعتبرهـا جنساً هجيناً يقزز المتخصص في التأريخ ويخدع غير المتخصص.

رواية محمد سليم سواري التأريخية وطاقة الإنتاج الإيقونية

إن ما يميز هذه الفترة سياسياً هو خضـوع العـراق للإحـتلال البريطـاني وللنظام الملكي الذي كان ينظر إليه بوصفه متحالفـاً مـع القـوى الإقطاعيـة المستغلة والمعادية للتحرر والديموقراطية.

وقد دأبت هذه القوى المتحالفة (الإحتلال والقصر)على القمع العملي والمعنوي للقوى الوطنية الهادفة إلى التحرر.

إن شكل الواقع المظهر من قبل الدراسات المختصة في هذه الحقبة يساعدنا على إستنتاج الفكرة المتحكمة في إنتاج تلك الرواية.

فمن خلال إستقرائها يتبين أن السياق الخارجي الذي تمثله محمد سليم سواري قاده إلى تصور، أن الخلل العام الذي يعوق إزدهار وتطور مجتمعه يكمن في عدم إمتلاك العراقيين لزمام أمرهم.

ومن ثمة كان سؤال مدار الرواية الجوهري هو (كيف نتحرر؟).

وقد فرض ذلك السؤال إجابات مرتبطة بأساليب التحرر الممكنة وبالفعل فإن رواية تلك المرحلة قدمت إجابات متقاربة ولكنها مختلفة من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة تلك الأساليب التي فضل سواري أن تستعار من الماضي العراقي من أجل التحفيز على محاكاتها في الحاضر.

وتشكل هذه الإستعارة تجسيداً لإيديولوجية محايثة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج.

وتمثلت في فكرة الروح العراقية التي قبل أن تتزاجع بعد أن تبين أنها مجرد نزوع رومانسي[1] كانت متبناة من قبل بعض المفكرين.

تستلهم الرواية (**القرية**) حكاية "شيرو" الذي تتجسد حكايته بشكل يجعلها تمثل الحقيقة القدرية التي تتجاوزالإرادة والتخطيط البشريين.

---

[1] غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٠، ص ٢٥٧.

لكنها وإن كانت مؤسسة على فكـرة تلغـي الإنسـان وإرادتـه، وتسـند الفعل للقوى الغيبية فإنها مع ذلك تجعل الذوات المساعدة على تحقيق ذلـك الفعل القدري متشبعة بـالروح الدينيـة والإنسـانية حيـث تبـدو متفانيـة في الإستجابة لقيمها ومستعدة للتضحية بالنفس في سبيلهما.

وبذلك ترتبط هذه الفكـرة ضـمنياً ولـو بنسـبة قليلـة، بحتميـة العدالـة الإلهية.

بيد أن أهمية الرواية تكمـن في تجسـيد حكايتهـا لإنتقـال السـلطة مـن الإستعمار والملكية الى أحد أبناء الشعب وبذلك تتحقق العدالة الـتي يطمـح أن يحققها الشعب في تحرير نفسه والإعتماد على قوته وإرادته.

وتشكل كل تلك المؤشرات إجابة مزدوجة عن سؤال التغيير، مزدوجـة لأنها في نفس الوقت الذي تشير إلى حتمية التغيير وتحرض على الوفـاء لـه، تسند تنفيذه إلى القدر.

إن الرواية إذن هي إجابة غيبية ذات لبوس رومانسية عن سـؤال واقعـي إلا أن إختيارمحمد سـليم لعنـوان (القريـة) يؤشـر في الواقـع علـى سـخرية مضاعفة تشكل في العمق إيديولوجيته الخاصة الرافضة لشكل ظهور الواقـع ولكل متعالياته.

إن المدارالنصـي للروايـة بفضـل التحليـل المؤسـس الأيقونيـة أي علـى التشاكلات النوعية بين عالم الرواية وعـالم الواقـع المـزامن للكتابـة ليوضـح أشكال تجسيد فكرة العبث التي تبدو ماثلة في شكل تحول مسارات الحكايـة والواقع، إن هذا الموقف الذي عبرت عنه الإيديولوجية الخفية المحايثة للفكرة هو نفسه الذي سيعبر عنه الوعي الشعبي بعد ذلك بقليل والذي كما توضح

التقارير السياسية المؤرخة للمرحلة والتي سوف يستلهمها سواري في رواية (**القرية**) حيث كانت غالبية الشعب لا تنظر إلى حكومة بوصفها رمزاً للتغيير أو ترهيناً للديموقراطية بل كانت تراها جزءاً من النظام العام الذي تمقته ويتجلى ذلك بوضوح في عدم مشاطرة أغلبية الشعب للموقف.

وهكذا يمكننا القول إن رواية (القرية) وهي تعبر عن جبرية التغيير وتشجع على التفاني في مساعدة الفاعل الذي ينتدبه القدر للتغيير الإيجابي ثم وهي تعمل على ترسيخ الروح العراقية في الذوات فإنها تنتقد المتبدي وترفض شكله العبثي داعية إلى شكل آخر للفعل شكل يكون واقعياً وصادراً عن إرادة ذاتية وهذا بالضبط ما سيعمل محمد سليم سواري على تجسيده.

ولعل هذا الوعي بالواقع ناتج دون شك عن الإحساس الشعبي بفشل الأحزاب الوطنية التي رغم تبنيها لمختلف أشكال النضال الذي خاضه الشعب لم تفرز نتائج سياسية مقنعة.

ومن ثمة كان لابد من إقتراح إجابة أُخرى لنفس السؤال كيف نتحرر؟

غير أن هذه الرواية وإن كانت تحت إرغام الواقع المؤطر لإنتاجها قد حاولت توجيه شكل نضال الحركات السرية فإنها مع ذلك لم تنظر إلى ذلك الأسلوب بوصفه وسيلة للتحرر أو للتغيير حتى، وذلك واضح من خلال الأدلة الأيقونية المستنتجة من صمت الرواية، ترتبط فكرة رواية (القرية) بدعوة صريحة للبحث عن الهوية المفتقدة وذلك عن طريق الحظ على إجتثاث الموانع القائمة دون إنطلاقها الحر.

وتتمثل تلك الموانع في الإحتلال والنظام معا ذلك أن الدولة الحاكمة وفق الإيديولوجية الموائمة لفكرة (الروح العراقية).

وواضح أن هذا الوعي الذي خالف مطامح الأحزاب الوطنية المناضلة منذ عقود والتي لم تكن تطمح إلى أكثر من تحقيق الإستقلال في إطار ملكية دستورية ديموقراطية قد تضمن الوعي بلا جدوى النضال الديموقراطي والتجارب النيابية..ولا جدوى التصالح مع نظام غير أصيل وموال للمحتلين.

وقد أنبنت هذه الرواية بدورها على القوة الإنتاجية الأيقونية البسيطة حيث التناظر الكبير بين السياق السياسي والإجتماعي المحاقب لزمن الكتابة وبين مدار النص التأريخي فالتشابه واضح بين وضع العراق والعراقيين والعائلة الحاكمة في الموسوعتين معا فعراق ليست بيد العراقيين.

والعراقيون مستعبدون والحاكمون الحقيقيون الإستعمار وأتباعهم ومن هنا ندرك حقيقة الإجابة التي قدمتها الرواية لسؤال المرحلة والتي ترتبط بضرورة محاربة النظام نفسه إنطلاقا من العمل المنظم والموجه سياسياً وعسكرياً.

وتشكل هذه الإجابة تطوراً كبيراً في إدراك الواقع المتبدي ولا بد أن لذلك علاقة بفشل البرامج السياسية للأحزاب الوطنية وبعدم جدوى عمليات المنظمات السرية، إن السؤال الأساسي في هذه الرواية هو:كيف نتحرر؟ وقد جاءت الإجابة متناظرة من حيث البعد الإيديولوجي العام وتتمثل هذه الإيديولوجية في محاولة تفعيل الروح العراقية وتحويلها إلى قوة مادية خاصة وأنها تستطيع بفضل تعاليها على الإيديولوجيات الحزبية

المتناحرة تشكيل بنية فكرية متشاركة ومُؤَطِرَة لا تتقاطع داخلها إلا الأفكار التحررية.

والواقع أنها رغم كونها إيديولوجية متعالية موسومة برومانسية تقيم إستبدالاً فريداً بين الإنسان والمكان والزمان.. فإنها فعالة فيما يخص الحض الوجداني على السعي للتحرر وعلى البحث عن الهوية التي وإن كانت تصوَّر من خلال تلك الإيديولوجية رهينة بالتحرر فإنها تبدو مع ذلك بفضل تصويرها البارع أكثر سمواً من هويات المحتلين جميعاً.. لكن تناظر البعد الإيديولوجي العام لم يمنع الرواية من أن تكون متمايزة نتيجة تأثر لحظات الوعي المنتج بالمتبدي المتحول وذلك ما جعلها رغم كونها تبدو مترابطة في تعالقها مع المتبدي الإجتماعي والذاتي للمنتج كاشفة عن إيديولوجيات تحيينية للتغيير غير متناظرة وأيضاً فعل التغيير إلى القوى الحية للمجموعة الإجتماعية التي تحفز الجماهير على مقاومة الحاكم وقد عبرت بذلك الرواية عن محاولة لتصحيح إيديولوجية كانت حاضرة آنذاك ترى ضرورة مقاومة المحتلين والمتسلطين.. وبصفة عامة.

وهكذا نخلص إلى أنها رواية مؤسسة على دليل تفكري أدرك أن الخلل ماثل في وجود الإحتلال والنظام المهادن له ومن ثمة أدرك أن تصفية الخلل المرتبط بإستعادة الذات أو الروح بتعبير مثقفي تلك المرحلة يستوجب التخلص المزدوج من المحتل والنظام.

وقد عمل سواري من أجل الإقناع بذلك على تصوير عوامل الخلل(المحتل والنظام) تدريجياً بوصفهما قوة عاتية تتحدى القدر من أجل

الحفاظ على سطوتها وإستعبادها للجماهير..(القرية) ثم بوصفها مستبدة بكل الخيرات ثم محتقرة للمواطن الأصلي ومستعبدة إياه.

كما يمكن أن نخلص من خلال هذا التحليل الجزئي لبعض رواية محمد سليم التي بدت لنا منتجة إنطلاقاً من القوة الإنتاجية الأيقونية إلى أن هذا النوع من الرواية التأريخية لا يختلف من حيث البناء عن الرواية بإطلاق إلا أنه يمتاز بوضوح موضوعه الإديولوجي وبقدرته على التأثير السريع على المتلقي وإقترابه أكثر من الرواية الأطروحة التي تتغيا بشكل مباشر تعليم المتلقي شيئا ما بهدف توجيهه وتأطير وعيه.

لكن ليس من المؤكد أن ترقى كل نماذجه إلى المستوى الفني والجمالي الذي إمتازت به رواية (القرية) والتي إستطاعت أن تتجاوز هدفها المحدد في الزمن لتصبح علامات فنية قابلة لأن تقرأ في سياقات وأزمنة مختلفة وأن تقدم مع ذلك دلالات غنية تتجاوز شرط وجودها الأول.

الرواية في القرن التاسع عشر

أنجبت روسيا خلال القرن التاسع عشر الميلادي روائيين كبيرين هما (ليوتولستوي وفيودور دوستويفسكي) وكلاهما أساتذة المدرسة الواقعية.

وإن كانت رائعة "تولستوي" (الحرب والسلام ١٨٦٩) تصور أحداث هجوم نابليون الأول على روسيا إلا أن هذه الأحداث تتداخل مع قصص أُخرى تصور حياة طبقات مختلفة من المجتمع الروسي كما تقدم رواية (كارنينا ١٨٧٥ – ١٨٧٧) للمؤلف نفسه قصة حب مأساوية.

في حين إشتهر "دوستويفسكي" بتحليله أغوار النفس الإنسانية ومعالجته للأفكار الفلسفية ومن أشهر رواياته في هذا الميدان (الجريمة والعقاب ١٨٦٦) و (الاخوة كارامازوف ١٨٧٩ – ١٨٨٠).

أضاف كتاب هذا القرن من الإنجليز إضافات بارزة إلى تقنيات الروائيين الأوائل فأنتجوا أعمالاً كثيرة رائعة.

كما كتب روائيون آخرون من فرنسا وروسيا والولايات المتحدة روايات ذات قيمة أدبية كبيرة.

وقد سيطرت الحركة الرومانسية التي تقوم على التعبير الكامل عن العواطف والخيال على أدب أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.

ثم أعقبتها الحركة الواقعية التي تنادي بتصوير الحياة بدقة كما هي.

ففي بريطانيا أبدع الكاتب الاسكتلندي الرومانسي "السير وولتر سكوت" الروايات التأريخية وساعد على إنتشارها ومن اشهر هذه الروايات (ويفرلي ١٨١٤) و (موايفانهو ١٨١٩).

وقد ظهرت روايات العادات والتقاليد خلال القرن التاسع عشر الميلادي متأثرة باسلوب العلاقات الإجتماعية وحياة طبقات معينة.

ومن أشهر هذه الروايات رواية (الكبرياء والتحامل ١٨١٣) لـ "جين اوستن" التي تناولت التقاليد الإجتماعية ومشكلات الحب والزواج.

ومن أشهر الروائيين والروايات التي ناقشت ريف الطبقات الارستقراطية والبرجوازية ما كتبه "وليم تاكاري" في (سوق الغرور ١٨٤٧ – ١٨٤٨) و"تشارلز ديكنز" في (اوليفر تويست ١٨٣٧ – ١٨٣٩) وهي تعرض لمشكلات الطبقات الدنيا في لندن، و"جورج اليوت" من (سيلاس

مارنر ١٨٦١) وتعرض لمجتمع القرية والمدن الصغيرة و"توماس هاردي" في (دير برفيل ١٨٩١) حيث عرض لشخصيات قدرت عليها حياة مأساوية.

وفي فرنسا أثر الروائيون الفرنسيون في تطور الرواية خلال القرن العشرين الميلادي تأثيراً كبيراً.

إذ ساهم "ستندال" في تطور الرواية النفسية كما كتب "جوستاف فلوبير" (مدام بوفاري ١٨٥٦) بتفاصيل واقعية تعطي صورة مرئية عن الأجواء الداخلية لشخصياته.

وقد أثرت طريقته هذه في عدد من الكتاب وساهم "اميل زولا" في إرساء دعائم المدرسة الطبيعية فأصبحت إتجاهاً مهماً في الأدب خلال هذا القرن وقدم في رواية (جرمينال ١٨٨٥) شخصيات تعيش في ظروف خارجة عن إرادتها.

شهدت الولايات المتحدة الأمريكية العدد من كبار الروائيين خلال القرن التاسع عشر الميلادي منهم "ناثانيل هورثورن" الذي إشتهر بإستخدام الاسلوب الرمزي وتحليل الجوانب الخفية في حياة شخصياته وسلوكها كما في روايته (الحرف القرمزي ١٨٥٠) كما كتب "هرمان ملفيل موبي" (ديك أو الحوت ١٨٥١).

وتثير هذه الرواية في قالب رمزي أسئلة فلسفية عن الخير والشر.

اما الكاتب "مارك توين" فعرف باسلوبه الفكاهي الساخر وإستخدامه اللهجة العامية الخاصة لتعرية نفاق المجتمع وقسوته.

وأطيب مثال على ذلك روايته (مغامرات هكلبري فن ١٨٨٤) ويتصدر هذه الفترة كاتب آخر هو "هنري جيمس" الذي كان

متمكناً من تقنية كتابة الرواية وبنائها المسرحي خاصة في معالجاته للعلاقات الإجتماعية وتصويره لنفسيات الشخصيات الذكية الحساسة التي قدمها في روايتيه (صورة سيدة ١٨٨٠ – ١٨٨١) و (السفراء ١٩٠٣).

أثرت حركة المدرسة الطبيعية الفرنسية في أواخر القرن العشرين الميلادي على أُدباء أمريكا مثل "ثيودور درايز" و"ستيفن كرين" الذي صور قسوة الأحياء الفقيرة في روايته (ماجى فتاة الطريق ١٨٩٣) أما روايات "وليم فوكنر" فتؤكد على إنهيار المعايير الأخلاقية التقليدية.

الرواية الحديثة في القرن العشرين

قام الروائيون من مختلف البلاد في القرن العشرين بتجارب متنوعة في إبداع الرواية وتقنيتها وأنواع الحبكة وتناول الكثير منهم التغييرات الإجتماعية التي طرأت بعد الحربين العالميتين الأُولى والثانية.

والتيارات جديدة في الرواية صور "جوزيف كونراد" البولندي الأصل في أوائل هذا القرن قسوة الإنسان وأنانيته في روايته (نوسترومو ١٩٠٤).

كما جرب "مارسيل بروست" في فرنسا تقنية الكتابة بوصفها أحلام يقظة شاعرية، ففي رائعته (تذكر الأشياء الماضية ١٩١٣ – ١٩٢٧) وعمد الى فقرات مستفيضة من الحوار في هذا اللون من الأحلام.

وحاكاه في هذا الاسلوب "اندريه جيد" و"لويس فيردنانـد سـلين" كمـا إستخدام "جيمس جويس" في إنجلترا تقنية تيار الـوعي للتعـبير عـن الـرؤى والمشاعر والذكريات التي تفيض بها عقول شخصيات ويؤكد "جـويس" في (يوليسيز- ١٩٢٢) إنهيار القـيم الشخصـية وتفاهـة النشـاط الإنسـاني في الحياة المعاصرة.

وكذلك كتبت "فرجينيا وولف" بالتقنية نفسـها مـع إسـتخدام الرمزيـة باسلوب شاعري مؤكدة على هشاشة العلاقات الإنسـانية في خضـم القـيم الإجتماعية المنهارة وقد تبدى ذلك في روايتها (إلى الفنار ١٩٢٧).

وفي أمريكا صـور " سـكوت فيتزجيرالـد " الخـواء الأخلاقـي للأثريـاء الأمريكيين في (جاتسبي العظيم ١٩٢٥) كما عبر "هرمان ملفيل" و"ارنست همنجواي" عن شعور الأمـريكيين بالضـياع بعـد الحـرب العالميـة الاولى في رائعتيه (الشمس تشرق أيضا ١٩٢٦) و (داعا للسلاح ١٩٢٩).

وكتب " فرانز كافكا " التشيكي الأصيل باللغة الألمانية روايـات تتسـم بأجواء خيالية مثل (الكابوس وصور في المحاكمـة ١٩٢٥) وإحبـاط الرجـل العادي وبأسه في دوامة البيروقراطية الحكومية.

كما كتب الروائي الألماني "توماس مان" عن إحباطات الحياة الحديثة من خلال شخصياته الحساسة المثقفـة في روايتيـه (الجبـل السـحري ١٩٢٤) و (دكتور فارست ١٩٤٧).

وكان للحركة الوجودية بوصفها حركة فلسفية أثر كبير علـى الأديـب الفرنسي في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

وترى هذه المدرسة إن الحياة مشوشة وليس لها معنى وإن على الإنسان أن يختار طريقه على مسؤوليته الخاصة وقد أسفرت هذه الحركة عن روايات من أشهرها (الغثيان ١٩٣٨) لـ "جان بول سارتر" و (الغريب ١٩٤٢) لـ "البيرت كامو".

وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ظهر شكل تجريبي في فرنسا للرواية خلال الخمسينيات من القرن العشرين عرف باسم الرواية الجديدة.

وقد رفض أصحاب هذا الإتجاه السمات التقليدية للرواية مثل الحبكة المنظمة والشخصيات الواضحة المعالم وركزوا على وصف دقيق للأشياء والأحداث كما هي.

وتمثل هذا الإتجاه رواية "الان روب جرييه" المسماة (الغيرة ١٩٥٧) ويعد " صمويل بيكيت " الإيرلندي الأصل وأكثر أُدباء الخمسينيات تأثيراً على إتجاه الرواية في كتاباته سواء بالفرنسية أو الإنجليزية وتركز روايته (وفاة مالون) على الهستيريا التي أصابت "مالون" عند وفاته.

وتناول "جراهام جرين" و"وليم جولدينج" وهما من أشهر الروائيين الإنجليز بعد الحرب القضايا الأخلاقية والدينية أولهما (في لب المشكلة ١٩٤٨) والأُخرى (في ملك الذباب ١٩٥٤).

كما كتب أُدباء أمريكا روايات تقليدية مثل (القابض في الجودار ١٩٥١) للكاتب " ج. د. سالينجر " بينما ركز "جيمس بولدوين" و"رالف اليسون" على مشكلات الزنوج في المجتمع الأمريكي فكتب الأول (اذهب وقل ذلك على الجبل ١٩٥٣) والآخر (الرجل الخفي ١٩٥٢).

وفي الستينات من القرن العشرين أصبح اسلوب الفكاهة السوداء اسلوباً شائعاً فيتناول الكاتب في هذا اللون من الروايات المشكلات الجادة بطريقة مضحكة مبكية فرواية "جوزيف هلر" (الممسك ٢٢) تتحدث بصورة مضحكة عن عبثية الحرب والمؤسسات العسكرية غير إنها تصور في الوقت نفسه الضياع المخيف الذي تخلفه الحرب.

تتسم الرواية اليوم بتيارات عالمية ظهرت في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ويعد مؤلفو الروايات غير الخيالية من أصحاب هذه التيارات.

ويود كتاب هذا التيار أن يجمعوا بين الأُسلوب الوثائقي عن الأحداث الحقيقية وتقنية الكتابة الروائية، ويظهر هذا بوضوح في رواية "ترومان كابوت" (مع سبق الإصرار ١٩٥٩) التي كتبت باسلوب صحفي يعتمد على وثائق عن جريمة حقيقية كما مزج الكاتب البريطاني "بيتر اكرويد" في كتاباته في الثمانينيات الحقائق التأريخية بالخيال الروائي.

وقد أصبحت الرواية اليوم شكلاً أدبياً عالمياً ويشمل الأُدباء الذين يكتبون بالإنجليزية أُدباء أُستراليين مثل "باتريك وايت" الحائز على جائزة (نوبل) للاداب عام ١٩٧٣ والأديب الهندي "راسبيور ام نارايان" كاتب (بائع الحلوى ١٩٦٧) ومن كتاب جنوب إفريقيا الذين يكتبون بالانجليزية والافريكانية "اندريه برنك" مؤلف (انظر الى الظلام ١٩٧٤).

ومن كتاب أفريقيا ايضا الأديب النيجيري "شينوا اتشيبي" بروايته (رجل الشعب ١٩٦٦) وفي ايرلندا اشتهر "فلان اوبريان" و"براين مور" ومن

أشهر أُدباء بريطانيا الجدد (مارتن اميس ووليم بويد وانيتا بروكنر و أ. ن. ولسون وجوليان بارنز وأيضاً كازو ايشيجورو الياباني الأصل).

وهناك روائيون جدد يكتبون بلغات أُخرى غير الإنجليزية مثل "كارلوس فيونتس" في المكسيك و"ماريو فارجاس لوسا" في بيرو و"جورجي لويس بورجيس" في الأرجنتين وجميعهم يكتبون باللغة الإسبانية ويكتب "جورج امادو" من البرازيل باللغة البرتغالية وإشتهر الإيطالي "إيتالو كالفينو" والروائية الفرنسية "مارجريت دورا" مؤلفة (رواية العاشق ١٩٨٤).

الرواية في الأدب العربي

تعود نشاة الرواية العربية إلى التأثر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ولا يعني هذا التأثر أن التراث العربي لم يعرف شكلاً روائياً خاصاً به فقد كان التراث حافلاً بإرهاصات قصصية تمثلت في حكايات السمار والسير الشعبية وقصص العذريين وإضرابهم والقصص الديني والفلسفي.

اما المقامات العربية فذات مقام خاص في بدايات فن القص والرواية في الأدب العربي.

فقد تركت بصمات واضحة في مؤلف "المويلحي" حديث "عيسى بن هشام" وفي مؤلفات غيره من المحدثين الذين إتخذوا من اسلوب المقامة شكلاً فنياً لهم.

وتعزى أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية إلى "رفاعة رافع الطهطاوي" في ترجمته لرواية " فينيلون " (مغامرات تلماك ١٨٦٧) ولعل رواية "سليم البستاني" (الهيام في جنان الشام ١٨٧٠) أول رواية عربية قلباً وقالباً.

وتظل الرواية العربية قبل الحرب العالمية الأُولى على حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية وأقرب ما تكون إلى التعريب والإقتباس حتى ظهور رواية (زينب ١٩١٤) لـ "محمد حسين هيكل" التي يكاد يتفق النقاد على أنها بداية الرواية العربية الفنية حيث إقترب المؤلف فيها من البنية الفنية للرواية الغربية التي كانت في أوج إزدهارها آنذاك وقد عالجت رواية زينب واقع الريف المصري وهو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك.

وعقب الحرب العالمية الأُولى ومع بداية الثلاثينات من القرن العشرين بدأت الرواية العربية تتخذ سمتاً أكثر فنية وأعمق إصالة وكان ذلك على يد مجموعة من الكتاب ممن تأثروا بالثقافة الغربية أمثال (طه حسين وتوفيق الحكيم وعيسى عبيد والمازني ومحمود تيمور وغيرهم).

فقد نقلت روايات الأربعينات والخمسينات الإبداع الروائي في الأدب العربي نقله جديدة ومن أبرز كتاب هذه الفترة (عبد الحميد جودة السحار ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس)، إلا ان الروائي المصري "نجيب محفوظ" يعد سيد هذا الميدان غير مدافع.

فرواياته (خان الخليلي وزقاق المدق والثلاثية) تمثل رؤية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية عوالم أرحب وأوسع.

وفي الستينات من القرن العشرين بدأ "نجيب محفوظ" يبدع عالماً روائياً جديداً مستخدماً تقنيات أكثر إبداعاً وأكثر تعقيداً، وتقف رواياته (اللص والكلاب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل) معلماً بارزاً في مسيرة الرواية الجديدة، ذلك أن المضامين الإجتماعية التي عني بها من قبل إمتزجت بها في هذه المرحلة مضامين فكرية وإنسانية ونفسية إحتاجت إلى شكل روائي أكثر فنية من مراحلته السابقة.

وقد اجبرت هزيمة عام ١٩٦٧ الروائي العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية الذي كان سائداً قبل الهزيمة فظهرت من ثم أنماط روائية جديدة فيها ثورة على الأساليب التقليدية كالحبكة والبطل والسرد التأريخي.

وكانت لـ "نجيب محفوظ" إضافة لاتنكر في هذه المرحلة، ظهر بعد ذلك جيل آخر من الروائيين العرب سمي بالحداثيين خرجوا على رؤية الرواية التقليدية وتقنياتها.

وعلى أيدي هؤلاء الكتاب مثل (صنع الله إبراهيم وحنا مينا وجمال الغيطاني وأدوار الخراط والطيب صالح وبهاء طاهر وأميل حبيبي والطاهر وطار وعبد الرحمن منيف وغيرهم) ظهرت رؤية روائية تحمل إتجاهات معاصرة وحداثية مختلفة من أهم سماتها أن الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتأريخي مما جعلها سواء في حبكتها او شخوصها أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً.

ووصلت الرواية بذلك إلى دنيا النص المفتوح الذي يفضي إلى قراءات متعددة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي كما كان الحال في الروايات السابقة.

الفصل الثالث

بناء الشخصية في الرواية

بناء الشخصية

مادام من المتعذر على الإنسان إن لم نقل من المستحيل أن يعيش وحيداً فعليه أن يفهم من حوله وكما يدرس ما حوله من ظواهر الطبيعة ليستطيع فهمها والإنتفاع بخيراتها وإتقاء شرورها وكوارثها، عليه أن يدرس من حوله لنفس الغاية وهي الإنتفاع بالخير الموجود في الإنسان وإتقاء الشر الذي يأتي منه وكل منا بحاجة إلى فهم الآخرين ليستطيع التعامل معهم في حياته ومهنته.

علم الشخصية

ومن هنا فقد بدأ التفكير بدارسة الشخصية بطريقة علمية تجريبية منذ أواخر القرن التاسع عشر ونشأ في علم النفس علم خاص يسمى علم الشخصية يدرس فيه الإنسان مركزاً في الوقت نفسه على الفروق الفردية وعلى تشابهه مع غيره من الأفراد ولما كانت هناك جوانب متعددة للشخصية منها ما هو فطري أو غريزي ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة

وكذلك أنواع مختلفة من السلوك فقد إختلف الباحثون في الشخصية في تغليبهم جانباً على جانب أو في تركيزهم على عنصر دون آخر فبعضهم يؤكد في نظرياته على الغرائز والقوى الفطرية التي تحدد سلوك الفرد وتجعله حتمياً فيما يؤكد غيرهم على الجوانب الإجتماعية والتربية في تفسير سلوك الفرد وإمكانية تعديله.

الشخصية في الرواية

وقد إنعكس هذا الإختلاف على كتاب الرواية الذين يركز بعضهم على البعد الجسمي حيث تحدد إستعدادات الإنسان الجسمية والفطرية ومسيرة حياته ويعتقد بعضهم أن البعد النفسي هو الأهم حيث أن سلوك الفرد تحدده عوامل نفسية معقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها الفرد نفسه ويركز هؤلاء على الدوافع واللاشعور.

كما يركز آخرون على البعد الإجتماعي والبيئة والتربية مؤكدين أن الإنسان نتاج مجتمعه حيث يوجهون أصابع الإتهام في السلوكات السيئة التي يقوم بها الأفراد إلى المجتمع، فهو في رأيهم المسؤول الأول والأخير عن فساد الأفراد.

ونحن في دراستنا للشخصية نعتمد على رسم الكاتب لها ولأبعادها ولمميزاتها ونقيم أفعالها وفقاً لرؤيته سواء أكانت نتيجة تأثير الوراثة والفطرة أو تأثير البيئة الإجتماعية والظروف ولا يحق لنا أن نستنتج ما لم يرده الكاتب، أما مناقشته في الشخصية إن كانت مقنعة أم لا فهذا حكم نقدي منفصل يمكن أن نقدمه بعد دراستها أو تحليلها.

ومادامت دراسة الشخصية هي تحليل لعناصرها فيجب أن نعرف كيف بنى الروائي شخصيته من هذه العناصر.

خلق الشخصية

ترى كيف يخلق الكاتب شخصيته؟

حينما تتولد فكرة الرواية أو المسرحية لدى الكاتب يبدأ بتخيل الشخصيات المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة وحبك الأحداث التي تتصل بها.

إنه يتخيل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالإتضاح له.

وكثيراً ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة ويمزجها بملامح أخرى من خياله.

وإستعمال نماذج من الحياة الواقعية يجعل الشخصية أكثر إقناعاً، لذلك كان من أسرار نجاح الكتاب في البداية أن يكتبوا عن موضوع يحسنونه وأن يختاروا أشخاصاً، لهم أساس وجذور في الواقع دون أن ينقلوا السمات كما هي بل يجروا عليها بعض التعديلات فإذا أراد الكاتب تصوير شخصية الأُم أو الأب في الرواية فليس هناك مانع من أن يأخذ بعض ملامح أمه أو أبيه وبعض سجاياهما ثم يكمل الشخصية بملامح من عنده حتى لا يظهر التشابه.

ملف الشخصيــة

وحين يتخيل الكاتب شخصيات الرواية يبدأ بفتح ملف لكل شخصية يصفها فيه وصفاً دقيقاً وكأنها شخصية حقيقية ويضع لها سيرة وتأريخاً ونسباً ولا يفوته شيء من الوصفين الخارجي والداخلي بما في ذلك البيئة التي عاش فيها هذا الإنسان والمدارس التي تلقى فيها تعليمه والأمراض التي أصابته في صغره وقصص الحب التي عاشها قبل أحداث الرواية وحين يصبح للشخصية تأريخ ووجود يختار منه الكاتب ما هو ضروري للقارئ لمتابعة أحداث الرواية ويهمل الباقي.

مقومات الشخصية

ويهتم الكاتب بإبراز بعض ميزات أو عيوب الشخصية وأبعادها الجسمية والنفسية والإجتماعية ذات العلاقة بالرواية وهذه أهم العناصر التي يكون الكاتب منها شخصيته:

أ- البعد الجسمي:

وهو شكل الإنسان وطوله أو قصره وحسنه ووسامته أو دمامته وإستدارة وجهه أو إستطالته وبروز أنفه أو صغره وطول عنقه أو قصره وبدانته أو نحافة ولون بشرته وعينيه وشعره وأسنانه ونظافته أو قذارته ورائحته الطيبة أو الكريهة ونعومة بشرته أو خشونتها وعذوبة صوته او قبحه ونوع ثيابه وجدتها أو رثاثتها وبين هذا أو ذاك يكون أواسط الناس أجساماً.

ب- البعدان النفسي والإجتماعي:

ويعني علماء النفس بالبعد النفسي الجانبين العقلي والإنفعالي الوجداني وبالجانب الإجتماعي التربية والبيئة، ولكن هذه الأبعاد متداخلة فيما بينها يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر، والثياب تعبر عن ذوق صاحبها وبيئته ومستواه الإجتماعي في الوقت نفسه.

ويعتمد الكاتب في وصف البعدين النفسي والإجتماعي على إبراز بعض هذه المقومات:

١. **البيئة الطبيعية والإجتماعية:** فهي تؤثر في طباع الفرد وسلوكه وأخلاقه فالبيئة الصحراوية تختلف عن الجبلية وبيئة المدن غير بيئة الريف وبيئة الأُسرة المتمسكة بالقيم تتميز عن بيئة الأسرة المنحلة وهكذا.

٢. **الذكاء:** هو المظهر العقلي للإنسان وهو فطري وراثي ولكن له أثر كبير في نجاح الإنسان.

٣. **الثقافة:** نتاج رقي المجتمع وعصارة حضارته وخلاصة مثله وقيمه ومحك تقدمه وتخلفه وحظ الناس منها يختلف من شخص إلى آخر فهناك المفكر والمثقف والمتعلم ونصف المتعلم والأمي والجاهل.

٤. **المستوى الإجتماعي:** من الفقر والغنى وموقع الشخصية في السلم الإجتماعي والوظيفي والطبقي.

٥. **الجانب الإنفعالي الوجداني:** هو الجانب الثاني من المظهر النفسي (الجانب الأول هو الذكاء) وهو أعقد الجوانب وأكثرها غموضاً في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته الوراثية الأُخرى غير العقلية كخفة

الروح أو الظل والمزاج والطباع وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع.

ملخص لبعض القواعد المستعملة في وصف الشخصية

أما القواعد التي يستعملها الكاتب في الوصفين الخارجي والداخلي لشخصيته فهي:

١. التركيز على ما يميز الشخصية عن غيرها وإبراز ما يشد الإنتباه إليها في المظهر الجسمي سواء كان: (طول الجسم، حسن الوجه، سعة العينين... إلخ) أو علامة فارقة (شامة على الخد، طول الشعر، حركة مميزة عند المشي... إلخ).

٢. التركيز على ما يميز الشخصية عن غيرها من مزايا أو عيوب نفسية أو خلقية (الذكاء، الشجاعة، الكرم، القناعة أو الغباء، الجبن، البخل، الجشع والطمع، الإتزان والهدوء أو العصبية والإنفعال) ويجب أن تكون هذه الصفات منسجمة مع موضوع الرواية.

٣. المنهجية في وصف الجسم والإنطلاق من العام إلى الخاص أو من الخاص إلى العام.

(أن يبدأ بالمظهر العام للشخصية كطول القامة أو إعتدالها ثم ينتقل إلى وصف الأجزاء فيبدأ بالوجه ثم ينتقل إلى العينين فالأنف فالفم.. إلخ، وقد يبدأ بالأجزاء فيصف العينين وينتقل إلى الأنف فالفم فالوجه فالقامة.

٤. إستعمال بعض عناصر الوصف الخارجية المناسبة لوصف الجسم (الأشكال والألوان والأضواء والظلال والأصوات والروائح والطعوم والملموسات).

٥. المزج بين الوصفين الخارجي والداخلي للشخصية فهما كل لا يتجزأ.

٦. وصف الشخصية أثناء الحركة والإنفعال ليكون الوصف حيوياً.

٧. الوصف التدريجي للشخصية وتقديمها على مراحل وربط الوصف بالأحداث دفعاً لملل القارئ.

٨. إستعمال ما يناسب الرواية من أساليب الوصف الداخلي وهي:

أ٠ الوصف المباشر الذي يقوم به الكاتب نفسه.

ب٠ الوصف بالمقارنة لإظهار التناقض بين شكلين أو طبعين أو خلقين.

جـ ٠ الوصف بالحوار أو الرأي حيث نكشف صفات الشخصية ومميزاتها من خلال حوارها مع الآخرين ومما تبديه من آراء.

د٠ الوصف بالفعل ونكتشف صفات الشخصية من خلال أفعالها وسلوكها وعلاقاتها الإنسانية بالآخرين.

هـ ٠ الوصف من خلال مناجاة النفس: ونكشف بعض صفات الشخصية من خلال حديثها مع نفسها.

و٠ اليوميات وتفصح الشخصيات عن نفسها من خلال اليوميات التي تكتبها.

ز٠ الرسائل ونكشف بعض صفات الشخصية من خلال الرسائل التي تكتبها.

٩. إستعادة الذكريات: تتذكر الشخصية الأحداث الماضية ويكشف لنا ذلك عن بعض صفاتها.

ويلجأ الكاتب إلى هذه الأساليب لوصف شخصياته أثناء الحوار والفعل والإنفعال والحركة ليتجنب الوصف المباشر الممل.

عناصر أساسية في بناء الشخصية الروائية

وإختلاف الناس في النشأة والتكوين والثقافة والذكاء والأمزجة والطباع يؤدي إلى إختلافهم في الغايات والدوافع والوسائل وهي مما يجب إبرازه بوضوح في بناء الرواية.

يذكر من مقومات الشخصية إلا المهم والضروري لفهم أحداث الرواية ولكنه لا يستطيع أن يهمل العناصر الثلاثة التي تحدثنا عنها لأنها تكشف لنا عن طبيعة الشخصيات الأنانية أو الغيريّة وتظهر لنا مبادئهم وقيمهم الخلفية والروحية أو المادية والإنتهازية.

الغايات

لكل شخصية واقعية أو روائية غاية تسعى إليها فهناك من يسعى إلى الجاه والثروة وهناك من يسعى إلى المنصب والسلطة وهناك من يسعى إلى التفوق في العلم أو الصناعة او التجارة أو الأدب أو الفن وهناك من يسعى

إلى كسب لقمة العيش له ولأُسرته وهناك من يسعى إلى إذلال الغير أو إستعباده.

وهناك من يعيش كالحيوان لا غاية له إلا إنتهاب اللذات الحسية أي أنه يعيش ليأكل.

وميول الإنسان وطباعه وثقافته هي التي تحدد غايته وأهدافه.

الدوافع

قد تتفق الغايات وتختلف الدوافع فهناك من يسعى إلى السلطة بدافع خدمة بلده ومجتمعه وهناك من يسعى إليها بدافع الكسب الشخصي وإستغلال النفوذ.

هناك من يسعى إلى المال للتمتع به ومساعدة غيره وهناك من يسعى إليه للتحكم في الآخرين أو لمجرد جمعه، ودافعه الأول حب المجتمع ودافعه الثاني حب نفسه أو حب المال.

وقد تكون الدوافع دنيئة كحب الإنتقام أو إيذاء الآخرين بدافع عنصري أو طائفي أو حزبي... إلخ.

وحتى الغاية النبيلة كعمل الخير تفقد قيمتها إذا كان الدافع إليها أنانياً كحب الظهور.

الوسائل

هي ما تقوم به الشخصية الواقعية في الحياة لتحقيق غاياتها، وما تقوم به الشخصية الروائية من أفعال خلال أحداث الرواية للتغلب على العقبات

التي تحول دون تحقيق مآربها وقد يتفق الناس في الغايات ويختلفون في الوسائل فهناك من يسعى إلى السلطة بوسائل شريفة ويصل إليها عن طريق الإنتخاب النزيه وهناك من يسعى إليها بوسائل دنيئة ويصل إليها بالغش والتزوير وهناك من يحصل على المال بالكد والتعب ومن يحصل عليه بالإختلاس والسرقة وهكذا.

فالوسائل قد تكون شريفة وقد تكون دنيئة وقد تكون واضحة وقد تكون مشبوهة.

وإذا كانت الميول والطباع والثقافة تحدد الغايات فأخلاق الإنسان ومبادئه هي التي تتحكم في دوافعه وتحدد وسائله.

وإختلاف غايات الناس ودوافعهم ووسائلهم هي التي تسبب الصدام بينهم في الواقع وفي الرواية.

والشخصية البنّاءة في الحياة هي التي تكون غاياتها ودوافعها نبيلة ووسائلها شريفة لأنها تسهم في بناء المجتمع وإعلاء قيمه والشخصية الهدّامة هي ما كانت إحدى هذه العناصر أو كلها دنيئة لأنها تسهم في هدم المجتمع.

تصنيف الشخصيات

ونحن نصنف الشخصيات الحقيقية تصنيفات كثيرة أولها أخلاقي فنقول عنها خيرة ومستقيمة وبناءة تبعاً لسلوكها وعملها لصالح المجتمع وأفراده وعلى العكس من ذلك ننعت العاملة ضد المجتمع بالشريرة والهدامة والمنحرفة ممّن يرتكبون جرائم السرقة والغش والإختلاس والتزوير وتهريب المخدرات.

وهناك التصنيف النفسي للشخصية وهو كونها سوية أو غير سوية.

فالشخصية غير السوية هي التي تعاني من إضطرابات نفسية وأمراض تؤثر على سلوكها مع من حولها وماحولها فتتحول إلى شخصية عدوانية أو زاهدة في الحياة ولكن الشخصية السوية مائة بالمائة نادرة الوجود ومعظم الناس يتعرضون في حياتهم لمشاكل وأزمات تؤثر على سلوكهم وإن لم تصل إلى حد المرض.

وهناك التصنيف الذي يعتمد على الأبراج فيقسم الناس حسب سلوكهم تجاه الحياة إلى إيجابيين وسلبيين فالسلبي من يترك الأقدار تسير مصيره والإيجابي من يخطط ويضع كل ثـقله لتغيير مجرى الأحداث سواء في العمل أو الحب أو السياسة.

وليس معنى ذلك أن السلبي لايعمل بل إنه يقوم بعمله ويترك الباقي للظروف أما الإيجابي فيحاول تغيير هذه الظروف لمصلحته والإنسان نفسه قد يكون إيجابيا أحياناً وسلبياً أحياناً أخرى.

وهناك تصنيف يعتمد على الصفة البارزة عند الإنسان فقد تكون غالبة على طبعه حيث يكون حليماً أو شجاعاً أو أنانياً أو مستبداً.

وقد تكون هذه الصفة غالبة على مزاجه فيكون إنطوائياً أو منبسطاً مرحاً أو كئيباً وقد تكون غالبة على عواطفه فيكون عطوفاً أو حقوداً وقد تكون غالبة على تربيته فيكون مائعاً أو إتكالياً وقد تكون غالبة على وسائله في تحقيق غاياته فيكون إنتهازياً أو وصولياً.

وسنحاول الجمع بين هذه التصنيفات وسنعتمد على الصفة او الصفات البارزة في الإنسان لتقييم الشخصية ونبين إذا كانت سلبية أو إيجابية في

تعاملها كما نبين إن كانت مستقيمة أو منحرفة وبناءة أو هدامة فيما يتعلق بغاياتها ودوافعها ووسائلها.

فالشخصية المستبدة مثلا هي شخصية منحرفة وهدامة وغير سوية والشخصية العطوفة هي شخصية خيرة وسوية وإيجابية ومستقيمة في الوقت نفسه وهكذا.. وحين ينتهي الكاتب من خلق الشخصية أو الشخصيات المحورية، يجعلها تتفاعل مع بعضها بعضاً من خلال العلاقات الإنسانية والأحداث ويجب أن تسلك الشخصية وفقا لتكوينها وطباعها ومزاجها فلا يمكن لشخصية شجاعة أن تتصرف تصرفاً جباناً إلا في ظروف خاصة يقتنع بها القارئ ولا يمكن لشخصية عاطفية يتحكم فيها هواها الجامح أن تفكر تفكيراً عقلياً منطقياً وهكذا.. وتتغير ملامح كثير من الشخصيات في نهاية الرواية نحو الأحسن أو نحو الأسوأ.

ويجب أن يكون ماثلاً في أذهاننا أن الشخصية التي يخلقها الكاتب ترتبط إرتباطاً عضوياً بالموضوع الذي ينوي معالجته ومنسجمة مع الشخصيات الأُخرى في الرواية (ولا نعني هنا الإنسجام في العلاقة بل مع موضوع الرواية).

وهذا يعني أن الشخصية تولد وموضوعها معها وتولد ضمن بيئة وليس في فراغ ثم تنمو ضمن علاقتها مع الشخصيات الأخرى.

ويجب أن تكون طباعها ومزاجها وتكوينها منسجمة مع غاياتها ووسائلها فلا يمكن أن ننقل مثلا محجوب عبد الدائم بطل رواية القاهرة الجديدة ونضعه بدلاً من السيد أحمد عبد الجواد في رواية بين القصرين والعكس صحيح فبناء الشخصية هو جزء من البناء القصصي للرواية فيها.

بناء الشخصيات في القرية

تعد الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء الرواية الحديثة لأنها تصور الواقع من خلال حركتها مع غيرها ومن خلال نموها التدريجي وكأنها جزء منها لكونها تقدم حياة الناس بحيوية وفاعلية.

لهذا من الضروري أن تكون هذه الشخصية قادرة على الصمود أمام حركة الزمن المستمر فتبدو (وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة ودون أن ينال منها الزمن) [١].

أي أن جوهر العمل الروائي يقوم على خلق الشخصيات المتخيلة[٢]، لأن الشخصية في الرواية (لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي تنتمي اليه البشروالأشياء)، فهي لا يمكن أن توجد في ذهننا ككوكب منعزل بل هي مرتبطة بمجموعة من الكواكب وهي تعيش فينا بكل أبعادها بوساطة هذه المجموعة وحدها[٣].

حتى أن بعض الكتاب عمدوا إلى كتابة روايات تستند إلى الشخصية أكثر من غيرها من عناصر بناء الرواية وذلك بـ (أن يدفع شخصياته إلى

---

١ بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة ابراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٨٣.

٢ فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة الدكتور عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٤٥.

٣ عالم الرواية، بورنوف / اونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة التكرلي والموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٣٦.

الحركة الدائمة أكثر من دفعها الى صنع الأحداث وهو في أغلب هذا يبقيها مقدمة) [1].

اما كيفية تقديم الشخصية على مسرح الأحداث في الرواية فهي تكون بأربع طرق[2]:

١ ـ بوساطة نفسها.

٢ ـ بوساطة شخصية أُخرى.

٣ ـ بوساطة راو يكون موضعه خارج القصة.

٤ ـ بواساطة الشخصية نفسها والشخصيات الأُخرى والراوي.

وهذه الطرق تمنح الكاتب مرونة في التعبير وفي إختيار الطريقة المناسبة في التعامل مع الشخصيات.

ويفترض أحد النقاد بأن يكون للشخصية إسم ولقب وإسم أُسرة وأقارب ووظيفة وأن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع وإن طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه وأن تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث[3]، لان بناء الشخصية يرتبط بالمكان والزمان والحدث[4].

---

١ بناء الرواية، ادوين موير، ص ٢٢.

٢ عالم الرواية، بورنوف / اونيليه، ص ١٥٨.

٣ نحو رواية جديدة، الان روب جرييه، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار الشؤون المعارف، بمصر، لا. ت، ص ٣٥

٤ البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٨٥

والشخصية الروائية في (القرية) لها حيز كبير ومهم في بناء الرواية وتستحوذ شخصيات (شيرو، عه زو، ريبه ر، حه لى، الشيخ عبد الله، عم عمر، يونس، الحاج حسين) وغيرها.

على مساحة كبيرة من الأحداث ثم يطور الكاتب بناء روايته في رواية (القرية) عندما يعمد الى سرد الأحداث على لسان بعض شخصياته بحيث تصبح الشخصية محوراً رئيساً داخل حركة نمو العمل الروائي كما فعل مع الشخصيات.

اما بناء الشخصيات فانه يكون عبر طريقتين:

١ ـ بناء الملامح الخارجية للشخصية:

وذلك حين يلجأ الكاتب الى رسم شخصياته من الخارج فيشرح اسمها وعمرها ومهنتها وعلاقاتها الإجتماعية[١]، وهذا فضلاً عن مظهرها الخارجي كالملابس والأسماء والتكوينات الظاهرية وهذه الطريقة لا تهتم بالجوانب الفكرية لما يعتمل داخل أعماق الشخصية ولعل من مشاهد بناء الشخصية الخارجي عناية الكاتب برسم شخصية كما في وصف محمد سليم سواري (حه لى) حيث يقول: (**جميلة رزينة شعرها أسود أفعواني كسواد الليل، طويلة كشجرة السبيندار، جبهة ناصعة كنور الشمس، قوسا حاجباها كالهلال، عيون كحيلة كعيون المها والغزلان، خدود موردة كزهر**

---

[١] انظر :
١ـ فن القصة، الدكتور محمد يوسف نجم، ط٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩، ص ٩٨.
ب ـ البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله ابراهيم، ص ٨٧.

الرمان، أسنان كصف لؤلؤ، أنف صغير بحجم حبة التمر، والوجه مدور كالبدر، طلعة بهية تنقط سكراً، ممشوقة القد هيفاء زنداها وذراعاها ممتلئان بضان، وأصابعها رفيعة كأصابع أميرة، عنق طويل ونحر صاف كالبلور لسانها حلو يقطر شهدا، لها نهدان كاعبان، صدر كصدر الحمامة ومثل فرش مرمر أردف ممتلئة متناسقة كخلفية أرنبة)[1].

وحينما حاول سواري رسم الملامح الخارجية لشخصية (ريبه ر) فإنه أثر وصف ملابسه وذلك عبر منظور الذي كان يتفحصه بنظرته وهذه محاولة لرسم صورة الأناقة التي تتمتع بها الشخصية بما يشير إلى نقائها الداخلي وإلى ما تمتلكه من ثقافة وإستعداد للتضحية من أجل خدمة الوطن والآخرين.

بمعنى إن الملامح الخارجية ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها وإنما هي مرآة لكشف أغوارها النفسية والفكرية لهذا كان الكاتب يرى أن الشخصيات في ذهنه هي أخيلة وصور وأفكار وعينات ثم أصبحت على شكل حروف وكلمات.

وهذا يدلل أن هيئة ومظهر الشخصية ما هي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانية وهذا الأمر يبدو فيه الكثير من الواقع.

رجل ممتلئ ليس بالقصير ولا بالطويل متوسط القامة ليس بالبدين ولا بالنحيل بل ممتلئ الجسم ليس أبيضاً محمر البشرة ولا أسمر بل حنطي

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ترجمة سامي الحاج، دار سبيريز للطباعة والنشر دهوك، العراق، ٢٠٠٧، ص ٩٤ .

البشرة، ساعداه وزنداه ممتلئان، مفتول العضد، وجه مقطب الجبين، مهيب الطلعة يرتدي بدلة به ركيز من نوع بشت به ز، وقد لف وسطه بنطاق من قماش أسود إنتشرت عليه بقع صغيرة بيضاء وقد شد فوقها حزام رصاص أسود مزركش بأزرار بلون الذهب، خلف النطاق إستقر خنجر وأمزك سكائر ومنظار دون جراب يستقر على صدره وقد غار جزء منه خلف طية صديرته وإلى جانب حزام الرصاص شد حزام المسدس وقد إستقر جرابه على جنبه الأيسر أما أردان الثوب الطويلة فقد لفهما وعقدهما عند المرفقين) [1].

٢ ٠ بناء الملامح الداخلية :

وذلك بأن ينحي الكاتب نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة[2]، وذلك بالدخول الى أعماق الشخصة ومحاولة إستقراء ما يعتمل داخلها من أفكار، وهنا تبدو الشخصية (وكأنها في حوار صامت مع ذاتها او مع شخصية اخرى غير مرئية) [3] كما يفعل عه زو حينما يتذكر حواره مع حه لى فيقول: (أنت

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٧٠.

[2] انظر:
أ٠ فن القصة الدكتور محمد يوسف نجم، ص ٩٨ .
ب٠ البناء الفني لرواية الحرب في العراق ص ٧٤.

[3] بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، الدكتور بدري عثمان، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

تعلم جيداً إنني فتاة لا حول لي ولا قوة فماذا سأقول وماذا سأفعل ؟ لو كنت مثلك رجلاً كنت أعرف ماذا يمكنني أن أفعل)[1]، حيث يبدو الذهن ينطلق من منظور ذاتي (هو منظور الشخصية الداخلية[2] لهذا كان الكاتب بوصفه شخصية أو راوياً من رواة (القرية) لذلك يشير إلى ملامح الشخصية الداخلية وإلى ما تمتلكه من رؤيا فكرية لأن الروائي هو كاتب واع يمتلك تصوراً واضحاً عن الحياة والمجتمع.

إما أنواع الشخصيات من حيث البناء فإنها على نوعين كما أشار إلى ذلك "فورستر" :

١ ـ الشخصية المسطحة:

وتسمى بالنمطية وهي التي (تدور حول فكرة واحدة أو صفة وهي تبدأ في الإتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها، والشخصية السطحية حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة)[3]، لكونها تبقى على وتيرة واحدة لا تتغير لأنها تلتزم الثبات فهي إما شريرة أو خيرة وعلى الرغم من الأهمية التي يمنحها محمد سليم لشخصياته إلا إن بعضها لم يكن عميقاً ومتطوراً من حيث البناء.

فهذه شخصية (شيرو) بدأت كل همها فعل الخير وإلى آخر الرواية.

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ٨٣.

[2] بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، ص ٢٣٨.

[3] اركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمد، مطبعة الوحدة دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٨٣.

وعلى الرغم من كون شخصية (شيرو) تسير على وتيرة واحدة من حيث سلوكها الأخلاقي المتوازن إلا أنها تمتلك من الخصوصية والتجذر الشيء الكثير لما أضفاه الكاتب عليها من قدسية.

كما أنه يتمتع بقدرة فائقة على الإلتزام بموقفه مهما كانت الظروف وهذا ما يمنح الشخصية عمقها الفني ويجعلها تنتقل من التسطح إلى العمق.

(منذ طفولته وحتى بلوغه سن السادسة او السابعة وإلى أن كبر وزوجه والده كان شيرو يدرك جيداً أن حياته ليست كحياة أي من أصدقائه وأصحابه لأنه كان يعرف أن والده الحاج حسين كان وحيد الأبوين عندما تزوج الحاج حسين من إمراته الأُولى وهي "سورمى مه رانى" رزقهما الله ببنتين فقط، تريث الحاج حسين سنتين وثلاث لكنه خشى كثيراً أن لا تنجب "سورمى" أي صبي وسيحرم بالتالي من الذرية ولن يرثه أحد لذلك تزوج مرة أُخرى وهذه المرة من " عائشة محى به رى من قرية " كاره يا" وأنجبت هي الأُخرى بنتين على التوالي، طرق الخوف بشدة قلب الحاج حسين مرة أُخرى لقد تزوج مرتين ورزقه الله بأربع بنات وقد حرم من الذرية والوريث، ولكن بعد ولادة البنتين بسنتين أنجبت عائشة ولداً فرح الحاج حسين فرحاً عظيماً وقام على تربية إبنه البكر شيرو وفق ما يشتهي قلبه وفي العز والنعيم، أولى له عناية كبيرة وخصص له مربيتين "نازاسه دى" و"هيلانا قه لى".. وما أن بلغ الرابعة من عمره حتى وضعه والده في الكتاب

لدى الشيخ عبدالله ثم بعثه للدراسة في ثاميدى والموصل كي يتعلم القراءة والكتابة ويأخذ مكانه من بعده)[1].

٢ ـ الشخصية النامية أو المستديرة:

وتسمى أيضاً الدرامية والمحك لهذه الشخصية هو هل هي قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ؟

فاذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة، وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة.

والشخصية النامية تمثل إتساع الحياة داخل صفحات كتاب[2]، لهذا لا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة أو بجمل قليلة فهي بالتالي تعد شخصية متكاملة[3].

ومن هذه الشخصيات شخصية (ريبه ر) التي يمكن أن نعدها نامية ومتطورة لأنها إستطاعت الصمود أمام الظروف من دون أن تتنازل عن موقفها كما هو الحال مع شخصية (شيرو) فضلاً عن كونها تعرضت لمراحل من المد والجزر بما يجعلها قوية وقادرة على مواجهة الأحداث وقد وصف (ريبه ر) ما يحدث للأكراد من قبل الإحتلال وحكومة فاسدة كل همها

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٣١.

[2] أركان القصة، أ.م. فورستر، ص ٩٥

[3] بناء الرواية ادوين موير، ترجمة ابراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبدالقادر القط، الدار المصرية للتاليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٣٨.

نهب أموال الشعب حيث يقول: (**يجب أن نكون كما يرغبون هم، أن يكون الشعب جائعاً وعارياً مسكيناً ذليلاً يفتقر إلى الطرق والشوارع، مدارس قليلة وإن وجدت فليست بلغتنا ومع ذلك تكون قراراتنا وأحكامنا بيد شرطي، إن طالب أحد منا بأمر يفيد الشعب يمنع علينا ذلك الأمر ويعتبر بمثابة جريمة وتكون عقوبتها شديدة ليس هذا فحسب بل يريدون أن يذبحونا كالطير وأن لا ننتفض ألما**)[1].

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٧٥.

الفصل الرابع

السرد في رواية القرية

السرد مفهومه ووظائفه

بداية قد بدأ المفهوم الشامل للسرد إنطلاقا من المنهج الشكلاني وقد جعل البعض مصطلح السرد عبارة عن خطاب غير منجز أو قص أدبي يقوم به السارد في حين إرتبط هذا المصطلح بالسردية التي تعني الطريقة التي تروى بها الرواية ومن خلالها جعلت الرواية أدباً سردياً.

وعلم السرد قديم النشأة منذ عام١٩١٨ على يد "إيخنباوم" إلا أنه لم يظهر كمصطلح إلا سنة ١٩٦٩ على يد "تودروف" [١].

ويعتبر السرد مكوناً محايثاً للنص الروائي إذ هو الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته ومن ثم إنتسابه إلى الخطاب أو المبني بما

---

[١] د. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات)، دمشق إتحاد الكتاب العرب، د ط، ٢٠٠٣ ص٦٢.

هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة للحكاية أو للمتن الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام.

(ومنه ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر منطق داخلي يتفرد بوظائفه ومكوناته وأزمنته وبالتالي فإنه يخضع لقواعد الكتابة)[1].

والرواية بدورها ما هي إلا سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم إلا إنطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد وهكذا يتحول مفهوم السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظام من التواصل وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه وينطلق منه.[2]

كما أن عملية إنتقاء الأحداث تنطلق من إدراك السارد ذاته لتسلسل الأحداث وزاوية نظره لها وبذلك يصبح السرد طريقة كلامية لسانية يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي، وبه تتوسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار والتراجم والروايات وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات حيث يمثل السرد الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة والمثيرة للجدل.

---

[1] أنظر أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ط، ١٩٩٦، ص٤١.

[2] انظر أ. حسين خمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة: تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة وهران، العدد الثالث،١٩٩٤، ص١٧٤.

إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه قد حدث أي أن القصة عنده ليست حكاية تحكى فقط، وإنما هي خطوة برهانية وهي لذلك عارية ووظيفية ومحضة[1]، كما ذهب "جيرار جنيت" في خطابه (١٩٧٢) إلى التميز في السرد بين الحكي والذي يقصد به ترتيب الأحداث فعلياً في النص وبين القصة التي تعني التتالي الذي وقعت فيه الأحداث فعلياً والتسريد الذي يهتم بفعل السرد.

إذ تصبح الغاية من السرد لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع وإنما بالإقناع العاطفي وإشعار القارئ بما يريد أن يشعر به.

وللسرد عموماً مستويان يرد بهما :

١ ٠ السرد الإبتدائي:

ويتمثل هذا في العمل الأول للمؤلف أي عندما يكتب الروائي رواية ما فيعتبر عمله هذا سرداً إبتدائياً أو سرداً من الدرجة الأولي.

٢ ٠ السرد من الدرجة الثانية:

حيث يحكي القاص حكاية داخل الحكاية حين تكون هناك شخصيتان سارد ومستقبل داخل الرواية فيقوم السارد منهما بسرد قصة عن شخصية ثالثة خارجة عن إطار القصة الأساسية فتعتبر هذه القصة بمثابة سرد ثانوي من الدرجة الثانية.

---

[1] ينظر: دصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦، ص٣٥٢.

وأنواع السرد في العالم عديدة لا حصر لها وهذا التنوع والتعدد هو ما يجعل الخطاب الروائي مفتوحاً أمام تنظيرات متباينة تبتغي مقاربة المحافل السردية التي توظفها الرواية.

الأسلوب.. أساليب السرد

إن الحديث عن الرواية أو الدراسة الروائية يتطلب من الباحث التعريج على الأسلوب ضرورةً لأن هذا الأخيرهو الذي يعرف الكاتب ويميز بين عمله وعمل الآخر ومن خلاله نستطيع أن نحكم على جمالية الأعمال ودقتها.

فالأسلوب إذن هو مبدأ الإختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ، والتراكيب النحوية التي تصل أحياناً إلى درجة من الدقة[1].

والأسلوب يرتبط بالطريقة التي تتناسق فيها الألفاظ والجمل أي يرتبط بشكل الرواية الداخلي والخارجي وما يترتب عليه من إيقاع.

فإذا إعتبرنا أن المحكي أو المقصوص أو المسرود هو بالضرورة قصة محكية بين راوي ومروي له تمر عبر القناة التالية:

راوي قصة مروى له أو القارئ

فإن الأسلوب إذن سيكون حينها هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها أو ما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.

---

[1] د: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧٥.

ويمكن النظر إلى الأسلوب من ثلاث زوايا مختلفة حسب إنطلاق مما أورده الناقد " عدنان بن زريل " في كتابه النص والأسلوبية:

١ ٠ **من زاوية المتكلم:** أي الباث للخطاب اللغوي والأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته.

يقول " أفلاطون": كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه.

ويقول " بوفون": الأسلوب هو الإنسان نفسه.

ويقول "جوته": الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع الذي يتكمن به الكاتبُ النفاد إلى الشكل الداخلي للغته والكشف عنه[١].

٢- **(من زاوية المخاطب):** أي المتلقي للخطاب اللغوي الأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع.

يقول "ستاندال": الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه.

ويقول " ريفاتير": الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على إنتباه القارئ فاللغة تعبر والأسلوب يبرز[٢].

---

[١] عن عدنان بن زريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، سوريا دمشق، ٢٠٠٠، ص٤٣.

[٢] نفس المصدر، ص ٤٤.

٣ ٠ و(**من زاوية الخطاب**): الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الإختيارات اللغوية.

وقد حصر " شارل بالي" مدلول الأسلوب في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة.

ويعرّف "ماروزو" الأسلوب بأنه إختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه.

ويعرفه "بييرغيرو": بأنه مظهر القول الناجم عن إختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ومقاصده[١].

وللإشارة فقط فإن الأساليب تتعدد وتتنوع فيمكن تقسيمها من ناحية الموضوع الذي يعالجه الخطاب اللغوي وخاصة الخطاب الأدبي إلى ثلاثة أنواع من (الأساليب) وهي:

١ ٠ الأسلوب البسيط أوالسهل.

٢ ٠ الأسلوب المعتدل أو الوسيط.

٣ ٠ الأسلوب الجزل أو السامي.

ولذلك يقال في الأسلوب الأول البسيط أو السهل أنه يصلح للرسائل والحوار وفي الثاني المعتدل أو الوسيط أنه يصلح للتأريخ والملهاة في حين أن الأسلوب الثالث الجزل أو السامي يصلح للمأساة.

إلا أن هذا الرأي خلافي بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة.

---

[١] نفس المصدر، ص ٤٤.

وعلى هذه الشاكلة يكون الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة هما: إختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبها تركيباً يقتضي بعضه قواعد النحو كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الإستعمال.

ومن ناحية أُخرى يمكن تقسيم الأساليب إلى موجزة ومطولة مختصرة وفعالة رفيعة ووضيعة هادئة وغامضة كما أنه يمكن تقسيمها بحسب الصلات بين الكلمات إلى أساليب تشكيلية وموسيقية[١].

وقد ذهب" جاكبسون" إلى عدم إمكانية تعريف الأسلوب خارج الخطاب اللغوي كرسالة أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الإتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم.

فالرسالة تخلق الأسلوب إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن الوظيفة الشعرية هي التي تغلب فيه فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته.

أما البعض الآخر ذهب إلى أنه من العسير التسليم بوجود كل هذه الأساليب في الكتابة الأدبية مصنفة ومقننة وكذا معرفة الحدود التي تفصل بعضها عن بعض فاللغة تظل محدودة الوظيفة إذا اقتصرت على التبليغ العادي[٢]، لكن يبقى الأكيد أن أسلوب السرد أو كما يعرف بزاوية الرؤية

---

[١] أنظر عبد المالك مرتاض، الكتابة من مواقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة). دار الغرب للنشر والتوزيع، د، ط،٢٠٠٣، ص٨٥.

[٢] أنظر عبد المالك.مرتاض، ص٨٦.

عند الراوي ما هو إلا تقنية مستخدمة لحكي قصة متخيلة أو هو الماهية والكيفية التي إرتضاها الراوي لتقديم قصته وسرده عن طريقها وتتحدد شروط هذه التقنية إستخدامه الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي.

وفي هذا يقول د. صلاح فضل: مفهوم الأسلوب في الرواية إذن يرتبط بجملة من الخصائص التقنية لها مقترباً من مفهوم النمط السردي ومبتعداً عن السطح اللغوي المباشر للنص مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الرواية[1].

ولا تفوتني الإشارة إلى أن من ضمن ما شدني أثناء القراءة أو أثناء قيامي بالدارسة التحليلة للخطاب هو محاولة البحث عن أو إكتشاف لهجة الروائي ذلك لأن الأسلوبية تتطلب وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم ولغته الخاصة المفردة والوحيدة كما تفرض تحقق لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخص ما[2].

فتحديد أسلوب الكاتب إذا يتطلب تحديد اللغة الموظفة داخل الخطاب السردي لأن اللغة داخل الرواية ما هي إلا الوسيط الذي يعمل على البناء والتنظيم وتثبيت المفردات دون المساس بباقي عناصر السرد أي لابد من أن تكون مستقلة بذاتها داخل الرواية أي أنه ينبغي النظر إلى الرواية على أنها جملة من الألفاظ والكلمات بعبارة أُخرى هي جملة من العلامات الدالة التي

---

[1] د: صلاح فضل، ص٣٧٥.

[2] ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد البرادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧، ص٤٣.

تستوجب علماً قائماً بذاته لدراستها وهو ما يقودني للحديث عن السيميائية.

لكن أشير في الأخير إلى أن دراسة الأسلوب هي التي تحدد إتجاه الكاتب وقيمته الأدبية لأن نجاح العمل كوحدة فنية متكاملة يعود أساساً إلى أسلوب الكاتب ذاته حيث ينبغي عليه من أجل تميزه ونجاحه أن يكون قادراً على التحكم العالي في لغته متمكناً من النسج البارع لها واللعب بألفاظها أي متمكناً من صناعة الكلام وتحبيره في درجاته العليا ومستوياته الرفيعة، إذ الكتابة نفسها إنما هي إستكشاف للغة[1] .

البنية السردية

يعدّ مصطلح السرديّة Narratology مصطلحاً حديثاً نسبياً دخل دائرة الإستخدام في فرنسا تحت تأثير البنيوية ليشير إلى الدراسة النظرية وتحليل السرد وبناء في اللغة ووسائل الإعلام.

ويعدّ " تزفيتان تودوروف " أول من إجترح هذا المصطلح عام ١٩٥٩بعد أن نحته من:

(narrative + logy) أي (سرد + علم) ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية ليحيل على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة ويحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم

[1] عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة) ص ٨٥.

على أنه نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد. . وذلك إنطلاقاً من جذره العربي الذي يعني التنظيم وصولاً إلى المفاهيم الحديثة.

وكانت الدراسات السردية الحديثة قد إنبثقت من المنجز النقدي المتميز للشكلانيين الروس عندما حاولوا أن ينظموا النقد بوصفه علماً قائماً بذاته في الأدب وموضوعاً للبحث فيه ويعنى هذا العلم بـ (الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية) التي تميزها عن كل مادة ولعلّ أهم إنجاز للشكلانيين الروس في الميدان السردي هو تفريقهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي فالمتن الحكائي يحيل على مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والذي يقع إخبارنا بها خلال العمل.

إنَّ المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث أي أنها الأحداث الروائية كما وقعت في تسلسلها الزمني سواءً أكانت حقيقية أم متخيلة.

وأمّا المبنى الروائي فإنه يتكون من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل.

أي أنه الصياغة الفنية وإعادة إنتاج المتن بشكل متفرد لذا قد يبدو كأن قوة إضافية قائمة بحد ذاتها تدخل العمل الأدبي بوصفها ضيفاً مرحباً به.

أما "بروب" فقد ذكر من المعطيات النقدية للشكلانيين في دراسته الموسومة (مورفولوجية الخرافة) ليقوم بدراسة الخرافة الروسية العجيبة بغية

الوصول إلى النظم الداخلية التي تحكمها محاولاً إيجاد بنية هيكلية للخرافة الروسية.

لقد تمكن "بروب" من تحديد وظائف تحكم متون الخرافة الروسية وعددُها إحدى وثلاثين وظيفة بشكل دائري تبدأ من الإستقرار ثم الخلخلة ثم العودة إلى الإستقرار وإن هذا التسلسل متكرر في الخرافات بصورة مطلقة.

ويمكن تلخيص منهج "بروب" بأنه قام بدراسة وتحليل كل خرافة على حدة وعزلها عن بعضها ثم قارن هذه الخرافات وفق أجزائها ليتوصل إلى أن الوظائف تتكرر في كل حكاية بشكل مدهش.

لذا يعد "بروب" المؤسس الحقيقي للسرديات الحديثة التي تطورت على يد من أسماهم "روبرت شولز" بذرية بروب (كريماس، بريمون، تودوروفهبارت، جينيت).

وعلى يد هؤلاء إغتنى البحث السردي وأدى إلى تطوير النظرية وتوسيع الموضوعات التي تتعامل معها النظرية.

فقد عنيت بالرواية والفلم وكذلك بالخطابات النظرية والعلمية والإيديولوجية فضلاً عن الخرافة والأسطورة الشعبية.

إنتهجت النظرية السردية بوصفها مقاربة منهجية لتحليل الخطابات السردية وإكتشاف نظمها الداخلية والقواعد التي تحكمها إلى منهجين رئيسيين هما:

١ ـ **منهج السردية الدلالية:** الذي إهتم بالمظهر الدلالي والعلاقات الغيابية في النص موجهاً عنايته إلى المنطق الذي يحكم الأفعال دونما

الإهتمام بالوسيلة الحاملة لها بل بالمضامين السردية والعمل على إبراز بنيتها العميقة ويمثل هذا التيار فضلاً عن (بروب كريماس، وبريمون).

٢ ـ **منهج السرديّة اللسانية:** الذي يبحث في العلاقات الحضورية التي هي علاقات تشكل وبناء أي بالمظهر التركيبي للخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتحليل السرد بمظاهره اللغوية وما ينطوي على ذلك من علاقات بين الراوي والمروي والمروي له ويهتم أيضاً بمظاهر الراوي وأساليب سرده ومواقعه ووسائل إتصاله بالمروي له.

ولا تعدم النظرية السردية من محاولات الإستفادة من المنجز النقدي للتيارين السابقين فقد حاول جاتمان وبرنس العمل على دراسة الخطاب بوصفه وحدة كلية تقوم على تحليل مظاهره الكلية.

لقد بحث "برنس" مفهوم التلقي الداخلي من خلال إهتمامه بمفهوم المروي له بدراسته التي تنهض على جعل الإرسالية اللغوية للخطاب السردي متكاملة من مرسل ورسالة ومرسل إليه.

في حين إتجه "جاتمان" لدراسة البنية السردية بوصفها وسيلة لإنتاج الأفعال السردية وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الوقائع والشخصيات تنطوي على معنى، وَعدَّ البُنى السردية نوعاً من وسائل التعبير في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير وبحثهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يكون خطاب السرد بدونهما، ويمكن أن تكون هذه الخطابات لغوية أو تعبيرية أو سينمائية، وهكذا إستقامت النظرية السردية بوصفها فرعاً معرفياً يحلل مكونات وميكانزم المحكي أي

تحليل البنى الداخلية للخطاب السردي والتوصل إلى آليات إشتغالها في الخطاب وهذا يعني تقويض المناهج الخارجية التي تقوم على الإنطباعات وإسقاط ما حول النص على النص.

إنَّ العناية بتعريف البنية السردية وإكتشاف مكوناتها وتسليط الضوء على العلاقات الداخلية التي تنظم بنيتها أفضى إلى بروز إتجاهات أساسية أربعة لتعريفها:

١ ـ **الإتجاه الأول:** يذهب إلى الإعتقاد بأن البنية السردية هي الحبكة فحسب ومن هنا إنطلق " أدون موير" في كتابة بناء الرواية عندما عرّف الحبكة بأنها سلسلة من الأحداث في قصة ما والقاعدة التي ترتبط بعضها ببعض، وأن ما يميز حبكة عن أُخرى هي النظام الذي تسلكه الأحداث ولا يختلف ما يعرف الحبكة بأنها الرواية في وجهها المصفى وأنها تتطلب الغموض والأسرار فهي نظام بناء أحداث الرواية.

٢ ـ **أما الإتجاه الثاني:** فيرى أن البنية السردية أنها تكمن في إعادة تتابع ما حدث زمنياً وتحديد دورالراوي في مثل هذا التتابع الزمني ومتغيراته حيث يجري عرض السياقات الزمنية للخطاب السردي، وهي الدراسات التي إنطلقت من الشكلانيين الروس عندما ميزوا بين المتن والمبنى الحكائي فإذا كان المتن هو مجموعة الحوافز السائدة فإن البنية السردية هي إعادة إنتاج هذه الحوافز بشكلها الفني المنظم ويمكن هنا الإشارة إلى الدراسة الرائدة لبرمي لوبوك صنعة الرواية، فالبنية السردية هنا تحيل على المبنى المترشح من وعي الراوي.

٣ ٠ **وأما الإتجاه الثالث:** فإنه يوسع مفهوم البنية السردية ليشمل الرواية والمسرح والسينما وكل أشكال التعبيرالتي تعدّ متماثلة بشكل أساسي في متونها إلا أنها تختلف من حيث أسلوب المتن فهي تعالج الخطاب السردي بوصفه تقنيات موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ ويمكن الإشارة هنا إلى جهد "جاتمان" في كتابه القصة والخطابة للبنية السردية في الفلم والرواية.

فضلاً عن جهد "كريماس" الذي إنطلق من مفهوم واسع للبنية السردية فقد توصل إلى إكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريباً حتى في الخطابات العلمية والأيديولوجية.

٤ ٠ **والإتجاه الرابع:** يقتصر على معالجة العناصر المتفردة في السرد مثل الراوي والزمن والمروي له ونحيل هنا على خطاب السرد (جيرارجنيت) و(الشعرية) لـ "تودوروف" و(مقدمة للتحليل البنيوي للسرد) لـ "رولان بارت" فضلاً عن دراسة "جاتمان" و " لنفتت ".

وهنالك إتجاه آخرأفاد من دراسة "باختين" حول الإبداع الفني لـ "دستوفسكي" ليفرق بين البنية السردية المتعددة الأصوات والبنية السردية ذات الصوت الواحد.

إنَّ هذه الإتجاهات لا تتناقض بل تتكامل إلا أن فيها من يحاول أن يوسع المصطلح ليشمل النصوص الأدبية والفلسفية لتشكل كلاً منسجماً ومتماسكاً يُعيد إنتاج الواقع على شكل خطابات فلسفية وآيديولوجية وروائية وعلمية على النحو الذي ذكره "كريماس" آنفاً.

يرى الباحث ضرورة التمييز بين هذه الإتجاهات ونظراتها في السردية بشكل دقيق فلكل خطاب تقنياته الخاصة به التي تستدعي بنى سردية خاصة لأن التقنية اللغوية للخطابات الفلسفية تختلف عنها في الخطاب الروائي وذلك لإختلاف المعطيين أسلوباً وبناءً ودلالة لذا فمن الضروري تحديد تعريف دقيق للبنية السردية الروائية ينبثق من معطيات العالم الروائي المتخيل وتنهض على المكونات الروائية.

ولما كانت مكونات الرواية هي الراوي والمروي والمروي له وتأسيساً على التعريفات المُشار إليها آنفاً للبنية والسرد أمكن القول أن البنية السردية هي: رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية إشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداءً من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له، ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه وإنتهاءً بتعالقات الراوي والمروي له.

الراوي بوصفه مكوناً سردياً

ميّزت السرديات الحديثة بين الكاتب الحقيقي والرواي فعدّت الأول معطى خارجياً أي خارج النص الروائي في حين عدّت الثاني معطى نصياً له إشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه وأسلوبه بوصفه مكوناً روائياً ينتج المبنى الروائي ويروي الحكاية أو يخبر عنها سواءً أكانت حقيقية أم متخيلة

لأننا في الأدب الروائي لا نكون أبداً إزاء أحداث أو وقائع وإنما بازاء أحداث تقدم على نحو معين فقد يختار الراوي الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي وقد يختار التتالي الزمني أو الإنقلابات الزمنية فلا وجود لقصة بدون سارد ـ راوي.

إن التحليل المحايث للنصوص الروائية أفضى إلى أن الراوي ما هو إلا دور مبتكر مبني من طرف الكاتب أي أنه قناع يرتديه الكاتب ليكون الوسيط بينه وبين القارئ ويتوسل به للإنتقال من العالم الحقيقي الذي يعيشه إلى العالم الخيالي الذي يتمناه ويصفه داخل العمل الروائي وبذلك فإنه يعكس التمييز الذي عاشه الكاتب بين الوجود اليومي والوجود الآخر الذي يعد به نشاطه الخيالي ويسمح بحدوثه.

يعود الإهتمام بالراوي إلى "هنري جيمس" في ملاحظاته حول رواياته محاولاً أن يضبط شكلاً روائياً خاصاً لأن الرواية بلا شكل تبدو كقطعة حلوى سائلة ولا يمكن ضبطها إلا بالشكل.

دعا "جيمس" في ملاحظاته هذه إلى مسرحة الحدث وأن ينظر الراوي إلى عالمه الروائي من عل ولا يتدخل بشكل مباشر في الكون الروائي المتخيل وهو أول من أطلق على أسلوب سرد الراوي وجهة النظر. لقد ثارت هذه الملاحظات الرغبة التجريبية لدى الروائيين الأمر الذي أفضى إلى إستقلال الرواية بوصفها شكلاً أدبياً مستقلاً عن السرد التأريخي والأسطوري والحكائي.

إستدعى هذا الشكل الجديد دراسات وبحوثاً نقدية تحاول أن تلاحق هذا الشكل الروائي وتدرسه إنطلاقاً من منظومة إصطلاحية جديدة كزاوية

النظر أو وجهة النظر وتيار الوعي أو تيار الشعور، وأن النقد الجديد قد إستعار مصطلحاته هذه من علم النفس.

لعل أهم هذه الدراسات هي دراسة "برسي لوبوك" صنعة الرواية الذي أكد فيه رأيه حول صنعة الرواية وأسلوب بنائها الذي ينطلق من أن مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوماً بالسؤال عن وجهة النظر ـ السؤال عن علاقة راوية القصة بها.

لقد حدد لوبوك" ثلاثة مستويات من العلاقة بين الراوي ومرويته وهي:

١ ـ **وجهة النظرالشاملة:** ويكون فيها الراوي عليماً بكل شيء.

٢ ـ **وجهة النظر المشهدية:** ويكون فيها الراوي غائباً والأحداث تقدم مباشرة.

٣ ـ **وجهة النظر المتعددة:** وفيها تقدم وجهات نظر متعددة لحدث واحد.

بعد ثلاثين سنة من "لوبوك" جاء "فريدمان" ليطور منظومة " لوبوك" إلى منظومة أخرى من علاقة الراوي بما يرويه محدداً إياها بثمانية مستويات بحسب درجة الموضوعية التي تسمح بها هذه العلاقة وهي:

١ ـ **المعرفة الكلية:** وفيها تكون معرفة الراوي غير محددة ويتدخل بشكل مباشر ويتمثل ذلك بالروايات الكلاسيكية بصورة عامة ومنها روايات ديكنز مثلا.

٢ ـ **المعرفة الكلية المحايدة:** وفيها لا يتدخل الراوي بشكل مباشر عن طريق ضمير الغائب.

٣ ٠ **الأنا كشاهد:** وتكون الرواية هنا بضمير الغائب حيث يتخلى الراوي عن شخصيته وهنا تروى الحكاية من نواحٍ متعددة ويتجلى ذلك في رواية (مرتفعات وذرنج) لـ " أميلي برونتي " مثلاً.

٤ ٠ **الأنا كمشارك:** وهنا يتساوى الراوي مع الشخصية الرئيسية.

٥ ٠ **المعرفة الكلية المتعددة الزوايا:** تقدم الحكاية مباشرة كما عاشتها الشخصيات أي كما تعاش في وعيهم كما في الرواية الرباعية الأسكندرانية لـ "لورانس داريل".

٦ ٠ **المعرفة الكلية الأحادية الزاوية:** يقتصر الراوي هنا على وعي شخصية واحدة.

٧ ٠ **الصيغة الدرامية المشهدية:** لا تعرض هنا إلا أفعال أو أقوال الشخصيات المشاركة في الرواية وليس أفكارها أو مشاعرها كرواية " همنغواي " (لمن تقرع الأجراس).

٨ ٠ **الكاميرا:** الهدف هو نقل قطعة من الحياة كما حدثت بدون تغيير أو إنتقاء وهي في ظني لا تختلف كثيراً عن السابقة.

يتجلى التمييز بين الكاتب والراوي بوضوح مع "واين بوث" الذي قدم ثلاثة مستويات من العلاقة بين الراوي ومرويته وهي:

١٠ **الكاتب الضمني:** هو الذات الثانية للكاتب وهنا تكون الرواية أشبه بسيرة ذاتية للكاتب، ولكن عبر كاتب ضمني داخل النص.

٢ ٠ **الراوي غير المعروف:** الراوي هنا غير ممسرح داخل النص.

٣ ٠ **الراوي الممسرح أو المعروف:** هنا يكون الراوي ممسرحاً داخل النص.

تعدّ هذه الدراسات بمثابة الإرهاصات الأولى التي بدأت مع النقد الأنكلو ـ أمريكي وتنتظم فيها منظومة إصطلاحية تنطوي تحتها ألفاظ مثل زاوية النظر أو وجهة النظر .

إلاّ أنه يلاحظ أن هنالك خلطاً واضحاً في إستعمال هذا المصطلح فإنه يطلق على موقع الراوي وأسلوبه في حين أنه ينبغي أن يستخدم مصطلح خاص لكل حالة وهذا ما أشرته المرحلة الثانية.

لعلّ المرحلة الثانية في البحث السردي حول الراوي أكثر وضوحاً في التمييز بين الموقع والأسلوب ولا سيما مع "جينيت" و"تودوروف" إلا أن هذه المرحلة كانت قد بدأت مع " جان بويون " في كتابه (الزمن والرواية) لقد إستنتج "بويون" ثلاث علاقات بين الراوي ومرويته إنطلاقاً من علاقة الراوي بالشخصيات الروائية بحسب كمية المعلومات لكل من الراوي وشخصياته وهي:

١ ٠ الراوي يعرف أكثر من الشخصية وهوما يسمى بالرؤية المجاوزة.

٢ ٠ الراوي يساوي الشخصية أو الرؤية المصاحبة.

٣٠ الراوي يعرف أقل من الشخصية وهي الرؤية الخارجية كما يطلق عليها بعض النقاد.

إنطلقت السردية الحديثة من "بويون" في دراستها للراوي لتنبثق معها منظومة إصطلاحية جديدة تخص الراوي وهي (التبئير، الصوت، المسافة، الصيغة) ويبدو أنها إستعارت هذه المصطلحات من السرد الشفاهي في محاولة منها لضبط البنى السردية بشكل عام وإيجاد هيكل سردي يشتغل

على الحكاية الشعبية والسيرة الذاتية والرواية والفلم كما ذكرنا في التمهيد.

لقد نجحت السرديات في إيجاد بنية سردية عامة تتكون من الراوي والمروي والمروي له، إلا أن هذا التعميم لا يلغي كل بنية سردية لأن آلية إشتغال كل مكون روائي تختلف من بنية إلى أخرى، فالراوي مثلاً في السيرة الشعبية غيره في الرواية لأن المسافة في الأولى تبتعد في حين أنها تقترب في الرواية وقد يتماهى الراوي مع مرويته إنطلقت السردية الحديثة من هذا الإرتباط بين العالم السردي والخصوصية الروائية لتميز بشكل واضح بين من يتكلم ومن يرى.

لقد كان هنالك خلط مزعج بين الصيغة والصوت بمعنى بين السؤال من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها بالمنظور السردي وبين السؤال من السارد أو لنقل من يرى ومن يتحدث يضع "جيرارد جينيت" هنا حداً للخلط بين زاوية نظر الراوي البصرية وأسلوب سرده.

لقد حدد "جينيت" في كتابه (خطاب السرد) ثلاثة مستويات من العلاقة بين الراوي ومرويته وهي:

١ ـ التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير الذي نجده في السرد التقليدي.

٢ ـ التبئير الداخلي سواءً أكان داخلياً أم متحولاً أم متعدداً.

٣ ـ التبئير المحايد الذي لا يمكن فيه التعرف على دخائل الشخصيات.

إنَّ هذه المستويات تتكامل مع تقسيمات بويون فلا نجد خلافاً واضحاً بينها ويتفق "تودوروف" مع "جينيت" في التمييز الواضح بين الموقع وأسلوب السرد فقد ميز تودوروف بين أنماط ومظاهر السرد التي تتعلق بـ الكيفية التي تمَّ بها إدراك القصة من طرف الراوي أي مجموعة العمليات

الزمانية والمكانية وتموضعات الراوي بالنسبة للأحداث كي يحصل على المعلومة القصصية الخام ليقوم بعد ذلك بإعادة إنتاجها وتكوين عالم قصصي مقدم بصيغ فنية مستخدماً الأنماط الفنية السردية التي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي القصة ويقدمها لنا يقترب الناقد الروسي "أوسبنسكي" من "تودوروف" ويقدم أربعة مستويات لعلاقة الراوي بمرويته وهي:

١ ٠ **وجهة النظر الإيديولوجية:** وتتعلق بالرؤى والأفكار المبرزة في الرواية أي وجهة النظر الأساسية التقويمية التي تحكم العمل الأدبي ويتجلى ذلك من الناحية الفنية بسيادة صوت واحد في الرواية أو عدة أصوات وهنا تقترب كثيراً من وجهة النظر الثانية.

٢ ٠ **وجهة النظر النفسية:** يرتبط هذا المستوى من الصياغة بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية أيْ هل تنطلق من وعي ذاتي أم وعي موضوعي.

٣ ٠ **وجهة النظر التعبيرية:** هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها ويتضح ذلك في كيفية نقل الحوار وهنا يكون السرد مباشراً أو غير مباشر.

تمثل هذه المستويات الثلاثة أنماط السرد على النحو الذي ذهب إليه تودوروف في حين تمثل الرابعة مظاهر السرد.

٤ ٠ **وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان:** وهنا ندرس تنقلات الراوي الزمانية والمكانية.

ويرى "أوسبنسكي" أن موقع الراوي ينتج خطابه السردي أو وجهة نظره فقد يعد هذا الموقع موقعاً أيديولوجياً أو تقويمياً وقد يعدها موقعاً زمانياً

أو مكانياً لمن يصف الأحداث أي الراوي الذي يبين موقعه في أحداثه زمانياً ومكانياً وقد تدرس من ناحية الخصائص الادراكيّة أو تدرس في معناها الخالص.

إننا نعتقد أن الاهتمام بالراوي ينبغي أن ينصرف بشكل دقيق إلى علاقاته ووظائفه وصيغ حضوره داخل النص أي مظاهر سرده وأنماطها على حد تعبير تودوروف فضلاً عن تحالفاته مع المروي له وذلك لشدة إتصال صورة المروي له مع الراوي.

السرد في رواية (القرية)

يرى "تودوروف" بأن السرد ليس مجرد عرض لتسلسل أحداث بل هو قصة الصراع بين نظامين: نظام الكتاب ونظام سياقه الإجتماعي[1]، أي انه يفترض للسرد سياقاً إجتماعياً الى جانب أبعاده البنائية بمعنى انه يستخدم الراوي عارضاً لأبعاد الحياة الإجتماعية لأنه يحيلنا الى الطريقة التي يعرض بها الكاتب الأحداث لبيان وجهة النظر عند الرواي فقد كان جان بويون وتودوروف قد فصلا الرؤى وقسماها الى ثلاثة أقسام وهي[2]:

---

[1] تودوروف، مقولات السرد الادبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة افاق (الرباط) ع (٨ و ٩) سنة ١٩٨٨، ص ٥٤.

[2] انظر:
أ. راجع: تودوروف، الانشائية الهيكلية، ترجمة مصطفى التواني، مجلة الثقافة الادنبية (بغداد) ع (٣) سنة ٢، خريف ١٩٨٢، ص ١٢ – ١٣.
ب. جان ايرمان، السرديات، ضمن كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ص ١١٥.
جـ. الدكتور سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ص ١٣٢ .

١ ٠ **الرؤية من الخلف:** وفيها يعرف الراوي عن الشخصية أكثر مما تعرفه عن نفسها وهي تسود في الأعمال التقليدية.

٢ ٠ **الرؤية المصاحبة (الرؤية مع)** :وفيها يكون الراوي موازياً أو مصاحباً للشخصية فهو يعرف عنها بقدر ما تعرف عن نفسها.

٣ ٠ **الرؤية من الخارج:** وفيها تعرف الشخصية عن نفسها أكثر مما يعرفه الراوي ولغرض بيان وجهة نظر الراوي وعلاقته بالشخصية.

فإن الروائي محمد سليم سواري في روايته (القرية) إعتمد اسلوباً خاصاً به هو ما يعرف بـ (بنية المخطوطة) وهي بنية شاملة ومستمرة في رواية (القرية) وهي بنية إستقت بناءها من خلال بنية الإطار التي بنيت بها حكايات (ألف ليلة وليلة) والتي تطورت في بعض الروايات عبر اسلوب الرسائل مثل (الرسائل المنسية) لـ "ذي النون أيوب".

والى هذه البنية إهتدى " ماركيز " في روايته (مائة عام من العزلة) والتي تعرف ايضا بـ (ما وراء – السرد) [١] لإتكاء الكاتب على مخطوطة مدونة او تأريخية كما في مخطوطة (ملكيانس) في رواية (مائة عام من العزلة) وهو ذات البناء الذي قامت عليه فكرة التأجيل في الحكاية الشعبية.

ولهذا فهي ليست بنية مستحدثة كما يتصور بعض القراء لأن "هنري جيمس" قد أشار اليها في روايته لقصة (دورة اللولب) حينما رواها (عبر ثلاثة رواة، أولهم المؤلف نفسه، وثانيهم شخص "دوجلاس" والذي يقول:

---

[١] بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي، فاضل ثامر، مجلة الاديب المعاصر، بغداد، ع ٤٤، صيف ١٩٩٢، ص ١٠.

إن هذه القصة مكتوبة في مخطوطة محفوظة عنده ثم يأخذ بقراءة المخطوطة)[1]، حيث تتحقق لدينا قصة مبنى جزء منها على وجود مخطوطة.

وتستند بنية المخطوطة الى مفهوم حديث في بناء النص الأدبي ألا وهو التناص والذي يتكون من نوعين[2]:

١ ـ **التناص الخارجي**: ويقوم على الإتكاء على نص آخر من خارج العمل الأدبي أي تضمين نص في نص آخرمن خارجه وهو الذي يعرف بـ (التضمين) أحياناً.

٢ ـ **التناص الداخلي**: وهو الإحالة الى داخل النص أي أن الكاتب يجعل عمله يتكىء على عمل آخر من إبتكاره أيضاً وهو ما يعرف بـ (بنية المخطوطة)، وهو يخلق نوعا من الحوارية داخل النص من خلال إستمرار توالده كما هي الحال في (ألف ليلة وليلة).

فاذا كانت رواية (القرية) تتحدث عن (قرية سواري) فإن مخطوطة (ملكيانس) كتبت عن تأريخ العائلة (بدقائق حياتها اليومية، كتبه ملكيانس مسبقاً قبل مائة عام وذلك لكي يركز الأحداث اليومية عبر قرن كامل

---

[1] القصة السيكولوجية، ليون ايدل، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الاهلية مع فرنكلين، بيروت، ١٩٥٩، ص٨٥.

[2] انظر: في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٩.

بطريقة تمضي فيها جميعا في نفس اللحظة)[1]، أي إمكانية رؤيا المستقبل العلمية عبر شفافية الزمن[2].

اذا كانت فكرة رواية (القرية) قد إنطلقت من لعبة فنية حاول الكاتب من خلالها إيصال مادته فإن إنغماره فيها دفعه الى إستلهام العديد من نصوص التراث وتوظيفها لتصبح نصاً جديداً ينتمي إلى جوهر تلك النصوص التي سبقته عبر فكرة توالد النصوص الواحد من الآخر مثلما ينتمي اليه مؤلفاً وهو يحاول أن يوازي عمل القاص العربي الذي إبدع (ألف ليلة وليلة) والتي كانت حصيلة طبيعية لركام هائل من التراث الأدبي.

سرد الكاتب روايته (القرية) سرداً ملحمياً قائماً على إستخدام الغائب (هو) وذلك سرد تقليدي فيه الكثير من الإستطرادات لهذا حاول "محمد سليم سواري" تفجير شيء من الحركة الداخلية عبر إستخدم المنلوج الداخلي.

ولكن طرحه بصيغة الغائب وهو ما ينسجم مع الراوي كل العلم الذي يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه عن نفسها بما يجعل المنظور السائد منظورا للراوي أو للكاتب الذي يقف وراءه فيدفعه نحو الكشف عن الأحداث كما فعل في إستجلاء طموح شخصية "ريبه ر" مثلاً مما يدلل بأن منظور الشخصية يستند إلى حقيقة صراع الخير ضد الشر فهو يحاول

---

[1] مائة عام من العزلة، ماركيز، ترجمة الدكتور سامي الجندي زانعام الجندي، ط٦، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٣٢٤.

[2] مائة عام من العزلة، ماركيز، ص ٣٢٤.

تعميق أطماع النفس الإنسانية الشريرة وجبروتها فيوسع من مأساة وظلم الشخصية الخيرة وهو ما يفعله راوي الحكاية الشعبية.

ولأن الموضوعة التي يطرحها "سواري" موضوعة ملحمية وتأريخية واسعة فإنه يتصرف بوصفه إخبارياً حاذقاً في ترتيب الحوادث بما يجعلها قريبة من نفس القارئ ومن الظروف والأجواء التي يتشكل منها موضوع الرواية ولهذا بقيت حساسية الكاتب الملحمية طاغية حتى وهو يميل إلى تعدد وجهات النظر.

مما يعني أنه في (القرية) كان يطمح إلى الإستفادة من تعدد وجهات النظر من دون الإهتمام بتبئير الشخصيات الداخلي وبما أن وجهة النظر هي (وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً)[1] في بناء الرواية فان الكاتب إنتقل في رواية (القرية) من تلك المحاولات في (القرية) إلى تبئير مواقف الشخصيات داخلياً وعرضها على لسانها وبهذا تحول السرد من المنظور الأُحادي الذي يقف الكاتب خلفه إلى تعدد المنظورات.

بدأ "محمد سليم سواري" روايته (القرية) بالسرد على لسان "شيرو" عبر ضمير المتكلم (أنا) ثم راح يتناوب في سرد الأحداث مع الراوي العليم عبر ضمير الغائب.

لكن المتتبع يلاحظ أنه حاول بناء هذه الرواية بناءً ملحمياً يتعامد فيه ضمير المتكلم على ضمير الغائب مع تعدد ضمائر المتكلمين عبر شخصيات.

---

[1] نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، واين بوث، ترجمة ناجي مصطفى، ط١، البيضاء، ١٩٨٩، ص ٣٨.

وهو ما دفع بالرواية نحو البناء المتكرر أو رواية الحادثة الواحدة أكثر من مرة كل منها بطريقة مختلفة والذي يؤدي الى تكرار السرد والحوادث والأزمنة وربما تكرار المشاهد لدى أكثر من راو.

مما يمهد السبيل أمام النص ليكون نصاً مفتوحاً لأنه نص غير محدد بنظم فنية صارمة ولهذا بدت نهاية رواية سائبة.

فكان ذلك هو السبب الحقيقي في إتخاذ المخطوط بنيته المفتوحة التي بقيت تنمو حتى الوقت الحاضر[1] ولأن البناء المفتوح يعد بناءً مبهماً وغير مسور ينظم وقوانين ثابتة فانه أثر دعوته بـ (بنية المتاهة).

والتي هي نسق سردي دائري يقوم على أساس العودة الى البداية وبالذات حينما تبدأ القصة من الموضوعة او مكان معين ثم تنتهي عنده[2].

وهي بنية ذات أبعاد وجودية تستقي موضوعها من سيرورة الحياة وحركتها الشمولية وهذا ما يبنيه الكاتب في ختام الرواية.

والحوار في الرواية جزء من بنائها السردي ذلك لأن السرد والحوار لا ينفصلان[1]، فالحوار هو حديث الشخصيات فيما بينهما ولهذا فإنه يزيل الملل الذي يبعثه الحديث الإعتيادي في الرواية[2].

---

[1] مائة عام من العزلة، ماركيز، ٣٣١.

[2] انظر:
أ. مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا – سمير المرزوقي وجميل شاكر، النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٤٣.
ب. الصوت الاخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص ١٢١.

إن القاعدة السارية في العمل الروائي أن لا يزيد الحوار على نصف حجم أية رواية[٣]، لأن الحوار المحكم مع بساطة في السرد يساعد (في حشد التوتر في الموقف)[٤]، وعلى هذا الأساس فإن الحوار يشكل الشق الثاني الموغل في عملية السرد من حيث طبيعة البناء ومن حيث أهمية التلقي وإمكانية التعامل مع فن الرواية.

وفي رواية مثل (القرية) ذات الطبيعة الحوارية من حيث البناء السردي فان ثمة أكثر من جانب حواري يمكن أن يستعين به الكاتب في بناء الرواية ومن ذلك :

١ ـ البناء الذي يقوم عليه حوار الأفكار عبر السرد: وذلك بإستخدام بنية الرواية لأن ثمة راويين: أحدهما الكاتب والآخر راوي الرواية.

تقوم الرواية على تعدد الرواة في سرد الى جانب رواة الرواية وهذا ما يبعث حواراً في الأفكار و(يخلق تعدداً في الحقائق والتنوع لا تحصى تفسيراتها ويؤدي الى التوكيد على الموقف بوصفه الذي يحدد نوعية

---

[١] أوجه السيرة، اندرية موروا، ترجمة ناجي الحديثي، كتاب مجلة الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٥.

[٢] كتابة الرواية، جون برين، ترجمة مجيد ياسين، مراجعة الدكتور مدحي الدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص ٧٩.

[٣] فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة الدكتور عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٤٩.

[٤] كتابة الرواية، جون برين، ص ٨٠.

الحقيقة[١]، وهذا النمط من الرواية يحتاج (الى إيمان إنتقائي في ديمقراطية الأفكار)[٢].

وكثيرا ما يقوم مثل هذا الحوار على التبئير الذي يستخدمه الروائي في إستجلاء أفكار الشخصيات من خلال السرد وليس من خلال الحوار.

٢ ٠ الحوار بين الشخصيات: والذي يشكل مجموعة الأحاديث التي تتداولها الشخصيات والذي (يتيح تقديم معرفة مباشرة عن الشخصية)[٣]، وهو ما يمكن أن ندعوه بالحوار الخارجي أي الحوار المفصول عن السرد والذي غالبا ما يكون مسبوقا بالشرطة (–).

وقد يلجأ بعض الروائيين والقصاصين إلى دمجه بالسرد ولكن من الأجدى فصله حتى يمكن تمييزه عن المنلوج الداخلي.

٣ ٠ أما الجانب الحواري الثالث: فهو المنلوج الداخلي او ما يعرف بـ (تيار الوعي) أو (تيار الشعور) أو (تيار الفكر) بوصفه التعبير العام والشامل[٤] وهو يستخدم في السرد (بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية

---

[١] اشكالية الرواية، تحرير: اوكونور، ترجمة نجيب المانع، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٥٦.

[٢] اشكالية الرواية، تحرير: اوكونور، ص ٢٦٥.

[٣] عالم الرواية، بورنوف / اونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة التكرلي والموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٦٨.

[٤] تقنية الرواية: تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سرمليان، ترجمة الدكتور عبد الرحمن محمد، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع ٣، سنة الثانية خريف ١٩٨٢، ص ٨٦.

والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي وفي اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للإنضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)[1]، فيقوم بعرض السرد الذاتي الذي تسرده الشخصية عبر وعيها، وهو (بطبيعته صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، عن أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار عند ورودها إلى الذهن)[2].

وفي هذا النمط من الحوار يدخل الكاتب (ضمير الشخصية، إلا أن الشخصية هي التي تتكلم لا الروائي والمنظر نفسه يغدو بأكمله ـ حالة نفسية ـ فهو مرسوم اللغة والذي يعبر عن حالة الضمير المباشر)[3]، وينقسم الى قسمين هما:

---

[1] تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ص ٤٤.

[2] القصة السيكولوجية، ليون ايدل، ص ١١٧.

[3] تاريخ الرواية الحديثة، د. م. البير يس، ترجمة جورج سالم، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠١.

أ٠ المنلوج الداخلي غير المباشر: وهو الذي يعرض عبر ضمير الغائب (هو) لأنه لا يواجه به المتكلم المتلقي مباشرة، وفيه (يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر)[١].

لهذا (تغيب علاقة المرسل / المرسل إليه التي يتم عرضها بوساطة ضمير المتكلم والمخاطب[٢] والذي يعرضه الكاتب مقروناً ببعض عبارات تقديم الشخصية مثل (تحدث مع نفسه) و (قال لنفسه) و (تساءل).

ب ٠ المنلوج الداخلي المباشر[٣]: وهو المنلوج الذي إستعمله الكاتب عبر ضمير المتكلم (أنا) أو عبر ضمير المخاطب (أنت) فيكون مختلفاً عن السرد وواضحاً ، لأنه يسرد على لسان إحدى الشخصيات وهي تخاطب ذاتها أو غيرها.

وقد تكون العلاقة فيه بين المرسل / المرسل اليه حاضرة[٤]، لأن الحوار يقوم بشكل مباشر من دون أن يأتي الكاتب بين الشخصية والمتلقي[٥].

---

[١] تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٦.

[٢] الاسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، آن بانفقيد، ترجمة بشير القمري، مجلة افاق، الرباط، ع ٨ – ٩، سنة ١٩٨٨، ص ٩٤.

[٣] انظر:

١٠ تقنية الرواية، ص ٨٦.
ب ٠ الدكتور سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٦٢.
جـ ٠ تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٤٨.

[٤] تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٤.

[٥] تقنية الرواية ص ٨٥ .

الفصل الخامس

الرواية التأريخية

حرص الرومانسيون في نظرتهم إلى التأريخ على الإهتمام بإحياء الجوانب الإنسانية فيه بحيث تكون الفكرة التأريخية مبنية (على أشد الحقائق وضوحاً، الأجناس، الأرض، الطعام، المناسبات الطبيعية والفيزيولوجية، وعلى الأفكار والعادات، الحركة الداخلية لنفس الأُمة، طالبوا باللون المحلي.. وإهتموا بالناحية الخارجية في الحوادث ولكنهم أخذوا بعين الإعتبار خصوصاً ما هو في الحقيقية مختص بعالم النفوس والقلب المتحرك المظلم، وأنهم أخيراً يصفون في المرتبة الأُولى ما كان في الماضي خاصاً بكل عصر وما يتعلق بالحياة اليومية)[1].

[1] المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيقيم، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ص ٢٢٦ – ٢٢٧.

وقد عولوا كثيراً على فائدة الرواية التأريخية إذ رأى أحد المؤرخين الرومانسيين وهو بصدد حديثه عن التأريخ (إن رواية تسرد بشكل جيد.. أكثر فائدة من نظرية دقيقة شرط أن تضع الرواية تحت أنظار القارئ، لا الحوادث وحدها بل كيفية الوجود وعواطف وأفكار الناس والفروقات بين الشعوب وبين العصور مع ألوانها المحلية) [1].

ومن يتأمل الرواية التأريخية الكردية لا يظفر تماماً بالدوافع ذاتها في الرواية التأريخية الغربية بدءاً بـــ "سكوت" ومن تبعه من كتاب الرواية التأريخية.

فاذا كان إختيار التأريخ في العصور الوسطى بخاصة محبباً لديهم لأنه يمثل الماضي بما يحمل من أخيلة وعواطف وبغية تقديم فترات تزخر بأمجاد أو بأفراد من نوع معين نتيجة معاناتهم لآثار عواطفهم الذاتية المتأججة فإن كتاب الرواية التأريخية في العراق لم يبدوا جميعاً تعاطفاً نحو شخصياتهم ولم يهتموا بإبراز حيوات الشخصيات وما تزخر به من أحداث ومواقف وإنفعالات.

واذا كان رواد الرواية التأريخية قد وضعوا رواياتهم لغرض يختلف عما قدمنا، إستجابة للتسلية والحاجة الصحيفة الأُسبوعية فإن من خلفهم كإمتداد للتيار المتأثر بالأدب الشعبي صدروا عن غاية مماثلة.

---

[1] نفس المصدر، ص ٢٢٦.

وأما كتاب الرواية التأريخية الفنية فقد إستلهموا في الأغلب الأعم التأريخ المحلي الذي أوحى إليهم بتمجيد الوطن والإشادة بأبنائه والحماسة للأحداث التي سجلها.

الموضوعات

نال التأريخ المحلي إهتماماً كبيراً من قبل الكتاب في العراق بصورة خاصة غير أن الروايات التي عالجت هذه الفترة تشكو كثيراً من ضعف بنائها.

غير أن هذه الروايات جميعاً لم تقدم شيئاً ذا بال من الناحية الفنية وإنما هي إمتداد أقل قيمة لتيار الرواية المتأثر بالأدب الشعبي والرواية الخيالية الغربية.

ومع أن "محمد سليم سواري" يمثل إمتداداً للتيار السابق إلا أنه تخلى عن كثير من العيوب الفنية في الرواية (القرية) لتأثر "سواري" العاطفي بموضوع في هذه الرواية ولعدم غلوه في التصرف حيال الأحداث التأريخية أو التعسف في سردها وتفسيرها.

فرواية (القرية) تتحدث عن علاقة غرامية بين شابة وفتى من قرية (سواري أو سياري) تتصل بالنضال ضد الحكومة الفاسدة والإستعمار في العراق.

ولعل رواية (القرية) تمثل تطوراً حقيقياً في بناء الرواية فهي تختلف عن الروايات التي تعرضت للتأريخ المحلي جميعاً في تماسكها النسيي ووضوح غايتها وفي العناية بتطور أحداثها.

ورواية (القرية) تصور ثورة مسلحة ضد النظام الإقطاعي وتحالفاته المتمثل في الإستعمار والحكومة الفاسدة.

وتتمثل الحماسة الإقليمية للتأريخ الوطني القديم في الإفادة من الأساطير القديمة المتصلة بهذا التأريخ.

(– عه زو.. أُريد أن أقول لك وهذه فاتي تسمعني.. لا أُريد أن تتعقبني إلى أي مكان أذهب إليه، يكفي أننا على إتصال منذ عامين، صدقني إنني أُحبك فوق ما تتصور، وحتى لو لم تكن من نصيبي وتزوجت أنا.. فإنك لن تغيب عن بالي قط، لكن دعني أقول لك، إن مه م وزين كانا يعشقان بعضهما.. لكنهما لم يهنئا بالوصال في النهاية.

جفل عه زو من كلام حه لى وأعترته الدهشه، فلم يكن منه إلا أن قال لها:

- يبدو أنهما لم يتبادلا الحب من قلبيهما لذلك لم يصبحا من نصيب بعضهما، أو أن مه م لم يكن أهلاً لذلك.

أنهت حه لى كل الحديث بالقول:

- كلا. . ثق أنه ما من إثنين عشقا بعضهما مثل مه م وزين.. ولن يعشق إثنان بعضهما مثلهما وإن مه م كان أنموذج الرجال، أنت لا تساوي أصبعاً منه وإن عشرة من أمثالك لا يجارونه.. مع ذلك لم يكونا من نصيب بعضهما.. أما لماذا ؟ فذلك ما يجب أن تعرفه أنت.. وكفى !)[1].

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ٦٧ – ٦٨.

والإهتمام بالأساطير سمة من سمات الرومانسيين الذين أشاد كثير منهم (بعهد الإسانية الذهبي أيام اليونان، حيث كانت الأساطير تعبر عن عقيدة سهلة لا يحسن فيها الناس بجبروت الآلهة، بل كانت الآلهة تنزل إلى مصاف الناس، كما كان الناس يرتقون إلى مخالطة الآلهة) [1].

ولم يتتابع الإنتاج الذي أفاد من عنصر الأسطورة في تمجيد التأريخ الإقليمي فيمر أكثر من عقد من الزمان حتى نلتقي برواية أسطورية أحكم بناءً وأكثر وعياً بطبيعة الفن الروائي.

(هي لن تقبل بكل هذا، وهي تريد أن تخطب مثل بقية فتيات القرية وأن توزع حلوى الخطوبة وأن يدفع مهرها وتسافر عائشة الحاج حسين، أُم عه زو بنفسها إلى مدينة الموصل كي تبتاع لها الحلي الذهبية ثم يقام لها عرس يشارك فيه كل أهالي القرية، عرس يذيع صيته، مثل عرس محمد وغوربه ت، ذلك العرس الذي مازالت كل قرى وأهالي البرواري يتحدثون به، وكيف أن شيرو بعث بالهدايا إلى كل علية القوم ووجهاء البرواري وفي أواخر الخريف أُقيم العرس الذي إستمر كما يقال في الحكايات والقصص سبعة أيام بلياليها، هزت خلالها أصوات ثلاث مجاميع من الطبل والزورنا قرية سواري) [2].

---

[1] الرومانتيكية، الدكتور محمد غنيمي هـلال، دار الثقافـة، بـيروت، ١٩٧٣، ص ١٦٥.

[2] القرية، محمد سليم، ص ٨٥ – ٨٦ .

غير أن هذه الرواية لا تفيد من الرمز في الأسطورة بل تقدمها قصة ساذجة بسيطة تتحدث عن الحب والعشق والآلوهية بفطرة البدائي ومنطقه وبمفهوم أجيال العصور الأسطورية التي كان زادها الخيال تستمتع به وتلهو، ومن هنا فإن هذه الرواية التي تقوم على أسطورة كردية لم تفد من خصائص الأسطورة في صياغة رمزية موظفة توظيفاً معاصراً فإنطبقت عليها خصائص الرواية الرومانسية.

الأحداث والعقدة

إذا كانت وجهات نظر الروائيين قد إختلفت حول الإلتزام بالحقيقة التأريخية إنطلاقاً من موقف شخصي من التأريخ فإن هذه الرواية قد صدرت عن نظرة متعاطفة مع التأريخ المحلي تستبيح التصرف بالحوادث التأريخية مما يلائم موقف الكاتب منها.

غير أن هذه الرواية قد إختارت غالباً شخصيات عادية لتتمكن من التصرف بالأحداث بحرية واسعة.

كما أخذت الأحداث التأريخية بعداً إجتماعياً يتصل بحياة وعواطفهم وطبيعة سلوكهم.

فمن يتأمل أحداث رواية (القرية) لـ "سواري" يلاحظ تطور ها النسيي فهي لا تغلو في سرد الأحداث ولا تحاول إصطناع المغامرات والمخاطرات بل تحتفظ بعناصر الإثارة والتشويق من خلال شخصيات ذكية حية تميل إلى الإثارة ودفع القارئ إلى التساؤل دوماً وتحاول أن ترصد ثورة إجتماعية مسلحة ضد نظام إقطاعي مستبد والقوى السياسية والإستعمار التي لا ترى

قيمة للإنسان خارج حدود مصالحه الأنانية ولكن هذه الثورة التي فجرها شعور طبيعي بالظلم ضد القهر والإستغلال دون أدنى مقاومة من الناس أو من رجال الدين لا تلبث أن تتوزع طاقتها المدمرة قنوات فرعية ما تلبث أن تسفر عن نتيجة سلبية في المدى المنظور فلم تحقق نتائج إيجابية تذكر.

ومما يلاحظ على تطور الأحداث في هذه الرواية أن المؤلف لم يستطع أن يتكم بتسلسلها بفعالية.

وذلك لأنه لم يحكم تصوير الشخصيات من خلال متابعة الأحداث التي تشارك في صنعها.

غير أن شخصيات الرواية بصورة عامة شاركت في تطور الأحداث ومهدت لها وربما كانت الأفكار الثورية هي الغالبة في بداية الرواية.

(لن يتوافق قلبهم مع لسانهم أبداً، أما الملك فما يزال طفلاً لا يفقه شيئاً، وخاله الوصي على العرش يريد شيئاً فيما رئيس الوزراء يريد شيئاً آخر، ومندوب بريطانيا لا يعبأ بهم كلهم، أما متصوف أربيل فهو لا يقيم وزناً لأي منهم وهو حكومة بذاته. . هذه هي أحوالنا معهم، يقولون شيئاً ويضمرون أمراً آخر في قلوبهم ولا أحد منهم يريد الخير لنا.

وهنا تساءل مامه ند آغا :

- إذن ما الذي يريدونه منا يا سيدي ؟

إلتفت ريبه ر جهة اليمين وقال بصوت خشن :

- يا بني. . إنهم يريدوننا أن نلزم الصمت أزاء كل ذلك الظلم والجور والعدوان، ماذا يريدون ؟ يريدون أن يفعلوا ما يحلو لهم بهذا الشعب، بإختصار ووضوح إنهم لا يريدون لنا البقاء) [1].

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٧٤.

هكذا تتصاعد الأحداث ويدرك الذين يبحثون عن بقعة ضوء في نهاية نفق إنهم سيخرجون إلى عالم أكبر وأوسع فيه الحرية والديمقراطية والحوار الحر دون قيد أو شرط ولكن (ريبه ر) كان يدرك ما وصل له الحال بقومه حيث يقول:

(– نعم يابني.. هم لا يحلون مشاكلنا ولا يريدون أن نحلها بأنفسنا لكي نبقى متناحرين يتعرض أحدنا للآخر ويتربص به وإن إستطاع قتله، وبالتالي نبقى منشغلين بالعداوات والثأر والإنتقام ونظل طوال الوقت متخاصمين مع بعضنا لا مجال لدينا لتقديم أية مطالب للحكومة، فالحكومة تدرك جيداً أننا إذا توحدنا ونبذنا الخصومة والعداوة فيما بيننا فإننا سنتجه إلى ترتيب أوضاعنا وأُمورنا ونحسن من معيشتنا ونطالب بحقوقنا وهذا ما لا يرضيهم، حتى أنهم لا يرضون أن نحمل هذه البنادق، ونحن نعلم جيداً، أنه منذ أن وجد الإنسان على وجه الخليقة وجد السلاح لكي يدافع به عن نفسه، كان السلاح حينها الحجر والعصا والسيف والنبال والخنجر، في البداية حمل الإنسان السلاح خوفاً من هجوم الحيوانات الضارية حيث كانت تكثر في الجبال، لذلك يحب أهالي الجبال السلاح، وحملوا السلاح فقط ليدافعوا به عن أنفسهم) [1].

وعلى الرغم من ظهور بعض العيوب الفنية في رواية (القرية) لـ "محمد سليم سواري" إلا أنها جاءت مختلفة إختلافاً كبيراً عن روايات أُخرى.

فقد بدت الرواية أكثر تماسكاً وأشد إحكاماً وربما يعود ذلك الى إحساس المؤلف تجاه موضوع الرواية الذي إستلهم التأريخ المحلي الحديث.

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٧٦.

وعلى هذا النحو نلاحظ أن "سواري" قد أولى تطور الأحداث إهتماماً معقولاً، فقامت على تخطيط واضح وفق أفكاره محددة ولا تهوى بفنية الرواية تلك الملاحظات التي ظهرت في تطور الأحداث.

كما تخلصت الأحداث من التراكم والتركب اللذين شهدناهما في الرواية التقليدية المتأثرة بالذوق الشعبي والرواية الخيالية الغربية ومما يغلب على طبيعة هذه الرواية تعدد الأحداث المأساوية على طول إمتدادها من البداية حتى النهاية.

فقد ظلت المأساة توحد المناضلين فكراً وغاية وظل المؤلف يصدر عن تشاؤو م بَين حتى النهاية على عادة الرومانسيين الذين يصورون بعاطفة قوية أثار الإحباطات القاسية، ولم تكن العقدة الغرامية في رواية (القرية) مجرد رابط يلم أحداث الرواية المختلفة ويدفع الملل ويبعث على التشويق والإثارة وإنما إستطاعت هذه العقدة أن تلتحم مع الأحداث وتشكل تفاعلاً واضحاً بين الأحداث والشخصيات.

فقد إنعكست علاقة الحب بين (عه زو) و (حه لى) على الجانب الآخر من علاقة الحبيبين بالشخصيات الأُخرى التي تتمثل في الكفاح ضد السياسيين والحكومة والملك والوضع الذي يعيشه أبناء قومه.

(– لذلك يابني. . سأقول لك شيئاً، أنت تعلم أن شقيقك عه زو قد حان أوان زواجه، عليك أن لا تقسو على قلبه وأن تخطب له الفتاة التي

يحبها ويريدها وأن تزفها له، وإذا كان مهرها غالياً ولا تقدر على طلبات والدها ولا ترى في نفسك إمكانية ذلك، ها أنا ذا فأترك الأمر لي) [1].

وظلت العقدة الغرامية بين (عه زو) و (حه لى) تؤثر في سير الأحداث وفي مواقف الشخصيات حتى النهاية.

رسم الشخصيات

ومن يتأمل رواية (القرية) يلاحظ أنها عنيت بالشخصيات عناية كبيرة غير أن هذه العناية تظل نسبية لا تساعد على وضوح الشخصية في أذهاننا وفي مشاعرنا وضوحاً تاماً.

فالأحداث في هذه الرواية ليست العنصر الرئيسي كما أن إستجابة الشخصيات للأحداث شيء عرضي كما هو الحال في رواية (القرية)، بل على العكس من ذلك في أغلب الأحيان.

فنحن نلاحظ قدراً من التفاعل بين الشخصيات والأحداث وإن ظهور هذا التفاعل غير قادر على إحداث التلاحم المطلوب فشخصية "ريبه ر" و"شيرو" و"حه لى" أو غيرهم شخصيات لها خلفيات نفسية واضحة الشعور بالظلم والإحساس بالإضطهاد الكدح المستمر من أجل تقديم المزيد من النضال والمقاومة في سبيل التحرير من الظلم والتخلف.

وكل هذه الامور كانت عوامل تتفاعل يوما بعد يوم من أجل إيقاد الثورة.

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ٢٣٤.

وهكذا كانت الثورة نتيجة لطاقات نفسية مختزنة شعرنا بها في تأثير الظروف الموضوعية المختلفة على هذه الشخصيات.

ولو حاولنا أن نتأمل قائد الثورة "ريبه ر" لوجدنا أنه يمتاز بصفات معنوية تذكرنا بملامحه وعواطفه بعد حين فهو شخصية ذكية موهوبة تجمع بين صلابة الثوار ومرحهم، قادر على التخطيط الجيد، مدرك لهدفه، واع لمبادئه، فهو يعلم أن إيمان الناس يدفعهم إلى التمسك بما يقتضيه ذلك الإيمان ولعل في ذلك إشارة إلى أن هذه الأوهام التي يؤمن بها العامة قد تتبدد ليؤمن هؤلاء بقيم العدالة والحرية التي لن يحيدوا عنها، "ريبه ر" يفهم طبيعة الجو السياسي في ذلك الوقت، غير أن إرادة الثائر القوية لا تجعله يغامر بقضيته ورجاله.

ولهذا كان رسم شخصية "ريبه ر" منطقياً مع طبيعته التي عرفناها خلال الرواية.

وقد حاول "محمد سليم سواري" في رواية (القرية) أن يصور لنا شخصية "شيرو" بطريقة تقربها إلى مشاعرنا وإلى أذهاننا فقدم لنا ظروف ثورته على الظلم بصورة منطقية معقولة ولم يحاول فرضه كبطل من أبطال الأساطير الذين يناضلون بمثالية مطلقة ضد القيم الشريرة وإنما أوضح لنا ظروفه من خلال مجتمع القرية.

فلم يهب "شيرو" إنتقاماً لكرامة القرية كبطل منقذ أو كمحرر ثائر وإنما تمرد نتيجة الإهانات المتكررة التي حقنت إحساسه بالظلم بشعور الرفض والتحدي.

فقد حرص المؤلف على أن يقدم صورة نفسية للدوافع التي تحرك الشخصية الرئيسية وقدمها بطريقة منطقية تقنعنا بها وتترك في نفوسنا آثاراً واضحة بعد قراءتها.

السرد والحوار

إعتمد الروائي "محمد سليم سواري" بصورة عامة الأُسلوب الملحمي في السرد الذي يقص الروائي به أحداث الرواية بضمير الغائب جاعلاً من نفسه راوية يسرد الأحداث.

وقد حاول بعض الكتاب أن يفيد من هذا الأُسلوب في رسم الشخصيات ومحاولة تصوير الظروف المؤثرة في دوافع سلوكها غير أن هذه الفائدة تظل عفوية وجزئية إلى حد كبير.

كما أننا نستطيع أن نجد إختلافاً في أُسلوب السرد وفقاً لأُسلوب كل كاتب.

فما يزال "محمد سليم سواري" يحرص على أُسلوبه البياني المنمق على الرغم من وضوح عاطفته.

وثمة إتجاه جديد في أُسلوب السرد الذي مال إلى إستخدام اللهجة المحلية فقد إتضحت في مفرداته العامية كما إتضحت في التعبيرات الدارجة.

ولعله أراد بذلك أن يجعل أُسلوب روايته بالغ اليسر بحيث يقترب من اللهجة الدارجة المتسمة بطابع الفكاهة.

وإذا كان الحوار يشكل عنصراً هاماً في الكشف عن طبيعة الشخصيات وتحديد مستواها فإنه لم تفد منه الفائدة المرجوة في أغلب الأحيان.

ولعل "محمد سليم سواري" في روايته (القرية) كان أكثر إستفادة من عنصر الحوار في محاولة الكشف عن مستوى الشخصية بإستخدام اللهجة المحلية التي تمزج الذكاء بالفكاهة.

(جفل عه زو عندما سمع العم عمر يقول ذلك، ظن أنه ربما سيتحدث عن قصته مع حه لى، وإن الناس يتهامسون حول ذلك ويرجوه وينصحه كي لا يغدو مضغة في أفواههم.. لكنه تمالك نفسه كي لا يلحظ العم عمر قلقه وإرتباكه وقال:

- تفضل ياعم عمر.. أنني أُقدرك كثيراً وأصغي إليك، هل حدث وأن تفوهت بما تقوله لي ؟

- صدقت والله يا عه زو.

- حسنا. . انني مصغ إليك.

- لا أدري ما أقول.. أرجو أن لا تكون غيبة.

- حاشاك عم عمر.. الغيبة ليست من شيمك ولا تصدر عنك، تحدث بأمان !

- أخاك شيرو. . ألا تعرف ماذا ينوي ؟

- حول ماذا ؟

- أتراك لا تعرف ؟ أم أنك لا تعبر الأمر إهتماماً ؟

- لا أعرف مقصدك.. عم تتحدث، لكي لا أعير الأمر إهتماماً ؟

- عه زو.. أنني أقصد ريبه ر.. ريبه ر..

- ولماذا ريبه ر ؟

- أولا تعلم أنه يتجول في المنطقة وكل وجهاء وكبار القوم قد ذهبوا لإستقباله ؟ لكن أخاك شيرو يلزم الصمت ولا يبوح بما في نفسه لأحد.

- عم عمر.. أما أنا، فأنني صغير وأنت تعرف شيرو أكثر مني، أنه لا يصغي لأحد، يعتقد أن ما يعرفه لا يدركه أحد.

- نعم. . أنه يعلم الكثير وتجاربه كثيرة لا يستهان بها، قد خبر الدنيا كثيراً، ولكن قبل كل شيء هو معروف بإخوانه وأبناء عمومته وأقاربه وبهم يحسب الناس له حساباً ،أننا كبار به وهو كبير بنا.

- صدقت ولكن هل نقدر على تغييره ؟

- لا يا عماه لا.. أنت أخوه الصغير وهو يقدرك كثيراً، ولكن لا تفاتحه في الأمر الآن، فلنتريث ولنرى ماذا يفعل ؟

- لا تشغل بالك به كثيراً ياعم عمر) [1].

وعلى الرغم من إستخدام اللهجة المحلية على ألسنة الشخصيات إلا أن المضمون الفكري ربما يتفوق على مستوى الشخصية.

فالرؤية الفكرية والسياسية قد تكون غير واضحة في ذهن الشخصية على هذا النحو الذي توحي به دلالة التعبير، وبوسعنا أن نلاحظ أن الحوار وأن اللهجة العامية لم يفد كثيراً في التمييز بين مستويات الشخصيات وإن منحها بعداً واقعياً.

فلا يمكننا التفريق بين شخصية وأُخرى حسب مستواها الفكري غالباً بل نلاحظ العكس أحياناً.

---

[1] القرية، محمد سليم، ص ٣٣ – ٣٤.

الفصل السادس

بناء الزمان في رواية (القرية)

بناء الزمان

يعرف إبن سينا الزمان بأنه هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر [1]، أي من حيث الماضي والمستقبل وما يقع بينهما إلا هو الحاضر، وفي الرواية يرتبط الزمان بالإحداث وبالسرد كساعة وقع الحدث، وقدرة الكاتب على تكثيف الزمن ورصده وتجسيده بفاعلية، لأن القص هو أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقاً بالزمن[2]، لأن الزمان مرتبط بالمكان، وهذا يحتاج إلى قدرة في الإحاطة باللوحة التصويرية إجمالاً بلحظة زمنية، فلا بد للرواية أن تنبسط أولاً قبل أن نلم بها بكليتها وقبل أن تستحوذ عليها بصورة كاملة[3].

---

[1] المصطلح الفلسفي عند العرب، ٢٥٣ .

[2] بناء الرواية، ٢٦.

[3] عالم الرواية، ص ١٨.

من النادر أن يتطابق تسلسل الأحداث مع ترتيب الحكاية أو مع زمن الأحداث لأن زمن الحدث يخضع إلى ظروف وتأثيرات مختلفة، ولهذا نجد ثمة أكثر من زمن مطروح على الساحة، هو قد يكون زمناً متفجراً لحظة تفجر الحدث.

الزمان ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وسمة الديمومة للزمان، أعطته وجوداً حقيقياً[1] (١٢٣).

وثمة علاقة تأثير وتأثر متبادلة بين الإنسان والزمان وإستمرارية هذه العلاقة أضفت على الزمان معنى إنسانياً، بحيث أصبح الزمان جزءاً أساسياً من الخبرة الإنسانية.

كما أن التغييرات التي تحدث في الواقع الإنساني ترجع إلى الزمان لذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته[2].

وبسبب هذه العلاقة المتبادلة بين الإنسان والزمان فإن بعض الفلاسفة يرجع كثيراً مما يصيب الإنسان إلى الزمان ، فالزمان يفضي إلى الشقاء الإنساني نتيجة لنقصان الفعل فيه[3].

---

[1] انظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفرد، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، القاهرة، دار المعارف ظ، ١٩٧٥، ص ٥.

[2] انظر: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، أحمد علي مرسي، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٢٨ يناير – مارس، ١٩٨٧، ص ٦٨ – ٦٩.

[3] انظر :الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، ط٣، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥، ص ٢٥٣.

كما أن حركته المراوغة هي مصدر وجود وفناء الإنسان لأن الزمان هو الذي ينبئ الإنسان بموته وزواله وعبثية كل جهوده.. إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه.. أنه الكيان الموجود الفاني[1].

ورغم أن الزمان كامن في وعي الإنسان وخبراته ووجدانه، نظراً لإتصاله بإنطباعاتنا وإنفعالاتنا وأفكارنا مما يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر[2]، فإن تحديد مفهومه يعد أمراً بالغ الصعوبة[3]، الأمر الذي جعل "القديس أوغسطين" يقول (حين سئل عن الزمان) إن لم أسأل فإني أعرف، فإن سئلت عنه لا أعرف[4].

وبخصوص الزمن يقول الفيلسوف "أفلوطين" إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء، وعندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نختار[5].

---

[1] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، إلف مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع ٩، ١٩٨٩ ص ١٦.

[2] نفس المصدر، ص ١٤ – ١٧.

[3] انظر الى:

W.H.Newton Smith The Strueture of Time، London، 3 ، 1980 P.1-2،- Boston and Henley

البعد الزمني في اللغة والأدب، أحمد طاهر حسنين، دراسة ونماذج، إلف مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩، ص ٧٤.

[4] الإعترافات، القديس أوغسطين، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، الكتاب الحادي عشر، ١٩٦٢، ص ٢٤٩.

[5] الأبدية والزمان، أفلوطين، التاسوع الثالث، الفصل السابع، ترجمة ملحقة بكتاب الفلسفة اليونانية: تأريخها ومشاكلها، أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٨، ص ٤٨١.

ومع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فأنهم حاولوا وضع تصور له، فكلمة الزمان وكل ما يندرج تحتها من مترادفات مثل الدهر والحين تستخدم لتصور الوقت[1].

كما أنهم أولوه إهتماماً خاصاً بسبب طبيعته الإنزلاقية المتحركة إذ وجدوا فيها تجسيداً للحركة والنشاط الدائمين في النفس البشرية[2].

فالزمان هو نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها وهو ناتج عن إختلاف مراحل حياة النفس وحركة النفس المستمرة إلى الأمام، تحدث الزمان اللانهائي وبقدر ما تتدرج الحياة في مراحل يمضي الزمان[3].

الزمان إذن هو إمتداد لهذه النفس وهو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة لكونه بحركته يندرج في عالم المتغيرات[4].

فنحن نعرف أنفسنا من خلال الزمان كما أن إحساس الإنسان بذاته ووعيه بنفسه مرتبط أشد الإرتباط بالإحساس بالزمان، ذلك أن هذه الذات تنمو وتتحدد معالمها في كنف الزمان[5].

---

[1] انظر: البعد الزمني في اللغة والأدب، ص ٧٤.

[2] انظر: إستراتيجية المكان، مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر، ١٩٩٨، ص ١٢١.

[3] إشكالية الزمن في الفلسفة والعلم، ص ٣٦.

[4] انظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدوي عثمان، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ١٥٥.

[5] الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري.

لذا فإن الوجود الحقيقي للزمان والذي يمس المصير الإنساني منذ هدليته حتى نهايته جعل من الزمان إشكالية أو مقولة فلسفية أرقت لها العقول وتضاربت بشأنها الرؤى وإسترعت الإهتمام وإستأثرت به وبرزت جميع إشكاليات الفلسفة في ذلك كله منذ أن وجد الإنسان[١].

بصورة تحتمل وجهات نظر مختلفة تنبيه بصعوبة إشكالية الزمان قضية فلسفية لا مخرج منها.

وليس الفلاسفة وحدهم هم الذين رأوا في الزمان مصدراً للشقاء الإنساني ومولداً للأشياء كلها إذ فيه ديمومة الخلق والتجدد والنمو ثم الفناء والزوال فالإنسان الشعبي أيضاً في بساطته قد رأى في طبيعة الزمان المراوغة والمخادعة مصدراً لشقائه وسعادته ومن ثم عد إنتصاره عليه إنتصاراً لحياته وطلباً لحمايتها من هذا المخادع الذي لا يثبت على حال[٢].

ولما كان للزمان كل هذه الأهمية عند الفلاسفة خاصة والإنسان عامة فمن الطبيعي أن نجد أساطيرالحضارات المختلفة عبرالتأريخ تجسد الصراع الإنساني مع الزمان والعدم بحثاً عن الخلود وليس أدل على ذلك من الحضارة الفرعونية التي صبت جهودها على تأكيد عقيدة الخلود في الحياة الأُخرى تحدياً للزمان[٣].

---

[١] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم.

[٢] الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري.

[٣] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم.

والحضارة الإغريقية التي إشغلت بمقولة الزمان مما نتج عنه كثير من الأساطير المتعلقة بشأن الزمان أشهرها أسطورة الإله (كرونوس) الذي كان يخشى على ملكه من أبنائه ومن ثم أخذ يلتهمهم الواحد تلو الآخر، مثله في ذلك الزمان الذي ينجب الكائنات ثم يقضي عليها لذلك فإن الإنسان الإغريقي على مر عصوره التأريخية إنشغل بوضع مفاهيم تتعارض مع مفاهيم العدم والزوال والفناء مثل الأزلية والسرمدية والأبدية التي أخذت صوراً وطرائق مختلفة معبرة عن محاولة الإنسان الإغريقي التغلب على سطوره الزمان[1].

ولم يقتصر إنشغال الحضارة الإغريقية بالزمان على مستوى القصص الأسطورية بل تعداه إلى مستويات شعر الملاحم الشفوية والشعر التعليمي والأغاني الفردية والجماعية التي إهتمت بفكرة الزمان لاسيما جانبه المأساوي[2].

وفي الحضارة السومرية نجد أسطورة (جلجامش) التي يرجع تأريخها إلى القرن السابع قبل الميلاد تقريباً التي تنسب إلى السومريين أقدم سكان بابل حيث تحكي الأسطورة عن الملك (جلجامش) الذي إهتدى عن طريق جده الأكبر إلى سر الخلود الذي يكمن في نبات سحري ينبت في قاع البحر.

---

[1] انظر إلى :
- الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي، أحمد عتمان، إلف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٩، ص ١٧٣ – ١٨٧.
- دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل الزمان الوعي، أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ١٢٦.

[2] الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي.

وكان على الملك (جلجامش) الوصول إلى ذلك العشب السحري العجيب ليأكل منه كي يسترجع شبابه الذي ولى كما أراد أن يوزعه على شعبه حتى يفوز بالخلود[١].

ولا تخلو الحضارة العربية من الإهتمام بمقولة الزمان ففي العصر الجاهلي كان لدى العرب ظن بأن للزمان قوة قاهرة تهيمن على الحياة وتهلك الناس[٢].

ومن ثم إعتاد العرب سب الزمان وسب أشد اللعنات عليه لإعتقادهم أنه مصدر الشر والشقاء[٣].

وقد أظهر القران الكريم نظرة عرب الجاهلية إلى الزمان في قوله تعالى (وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر)[٤].

الأمر الذي جعل سيدنا النبي محمداً صلى الله عليه وسلم ينهي عن سب الدهر فيما أخبر به عن رب العزة في الحديث القدسي (لا تسبوا الدهر فإني أنا الدهر)[٥].

ومن أهمية الزمان لدى الشعوب والحضارات المختلفة ننتقل إلى مكانته حيث رأى الفلاسفة ومنهم " كانط" في فلسفته النقدية أن الزمان متقدم

---

[١] انظر أسطورة جلجامش.

[٢] البعد الزمني في اللغة والأدب، ص ٧٤.

[٣] انظر: انظر :الزمان الوجودي، ٢٥٣.

[٤] سورة الجاثية، الأية ٢٤.

[٥] الأحاديث القدسية، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ،ج١، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩، ص ٣١ – ٣٢.

على المكان وإن له الأفضلية والمرتبة العليا، ذلك أن المكان هو شكل تجربتنا الخارجية إما الزمان فهو شكل تجربتنا الداخلية[١].

فالزمان ذو طبيعة تجعله يخاطب العالم الإنساني الداخلي، لذا فهو حضورمن المكان وأفضل منه مرتبة.

ولا تختلف نظرة الفيلسوف "صموائيل الكسندر" إلى الزمان عمن سبقه فقد أعلى من شأنه حيث ذهب إلى أن المكان بدون الزمان كتلة مصمتة، ذلك أن المكان جسد الكون والزمان عقله[٢].

ولتواتر فكرة أفضلية الزمان وتقدمه على مكان أجمع الفلاسفة على أن الزمان ليس على قدم المساواة، إذ أن الزمان يدرك نفسياً، بينما المكان يدرك حسياً فإذا كان المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس فإن الزمان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الباطنة بصفة مباشرة[٣]، ومن ثم يقول عنه الفيلسوف الإسلامي"أبو حيان التوحيدي" أنه أمر روحاني[٤].

إما في مجال الدراسات الروائية فان الفصل بين عنصري الزمان والمكان يعد أمراً شكلياً نظراً لإرتباطهما معاً إرتباطاً كلياً في النص الروائي فالحدث الروائي لابد أن يقع في مكان معين وزمان بعينه.

---

[١] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، ص ١٤.

[٢] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، ص ١٤.

[٣] تأريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦، ص ٢٢٢.

[٤] البعد الزمني في اللغة والأدب، ص ٧٤.

فالزمان والمكان إذن عنصران متلازمان ورغم ذلك فإن بعض دارسي الرواية أثروا دراسة كل منهما عنصراً قائماً بذاته وذلك من أجل الوصول إلى فهم أفضل لوظيفته وبالتالي للعمل في كليته[1].

ودارسو الرواية يرونها فناً زمنياً بحق حيث أن الرواية تستطيع أن تلتقط عنصراً لزمان وتشخصه في تجلياته المختلفة فضلاً عن أن الزمان يحكم الجنس الروائي في مستوياته المختلفة[2].

ومرد ذلك أن الرواية فن قصصي والقص هو أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقاً بالزمن[3].

ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة إنطلاق في الزمن[1]. ولابد لها من جذور ضاربة في الزمان وليس أدل على ذلك من البداية الإستهلالية لمعظم

---

[1] تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠، ص ٨٨.

[2] انظر إلى:
- الرواية افقاً للشكل والخطاب، محمد برادة، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١١، ج ١، ع٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٢٢.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٧.
- حنا مينه روائي الكفاح والفرح، محمد ألباردي، بيروت، دار الأدب، ١٩٩٣، ص ١٢٣.
- الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدنية عامة، محمود أمين العالم، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة مصرية العامة للكتاب، مج١٢، ج ٢، ع١، ربيع ١٩٩٣، ص ١٣.

[3] بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ، سيزا قاسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٦.

حكاياتنا الشعبية (كان يا مكان في سالف العصر والأوان) تلك البداية التي تدل على أن الزمان هو وسيط الحياة والموضوع الأزلي الذي شغل الإنسان في كل قصة يحكيها[٢] والإهتمام بزمنية الرواية لا يقصد به الإهتمام بـزمنها الخارجي المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب إنما المقصود.. زمنها الباطني، المتخيل الخاص أي بنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والإتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة كما تتشكل بملامح إحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها ونسيج سردها اللغوي ثم أخيراً بدلالتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً[٣].

ولأهمية الزمان في الرواية فقد أصبح من المستحيل بالنسبة للروائي أن يغفل الزمن داخل بنية روايته[٤].

---

[١] بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، بـيروت، المركـز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ٢٩.

[٢] انظر إلى :

الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري.

الزمن في الأدب، هامز ميوهوف، ترجمة اسعد رزق، القـاهرة، مؤسسـة فـرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص ٩.

[٣] الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدنية عامة، ص ١٣.

[4] Angele Botros Samaan، Views on the Art of the Novel، Vairo ،Greeb Bookshop، 1987 ،p. 286.

ولإتمام هذه البنية وتحقيقها لابد من خبرة الروائي في الحياة ووعيه بالزمان فكلما إزدادت تلك الخبرة إزداد وعيه بالزمان، الأمرالذي ينعكس بدوره على إنتاجه الروائي بل إن دارسي الرواية ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين جعلوا فهم أي عمل روائي متوقفاً أساساً على فهم الزمان فيه كما أنهم أدركوا إن الإختلاف بين عنصر الزمان والمكان يكمن فقط في طريقة توظيفهما روائياً حيث يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية بينما يمثل الزمان الأحداث نفسها وتطورها.

وفي دراستهم للرواية فصل النقاد بين عنصري الزمان والمكان من حيث إدراكهما فالزمان عندهم يدرك نفسياً وهو أعلى وأسمى درجات الإدراك بينما المكان لكونه حسياً فهو يدرك بالحواس، وعللوا إدراك الزمان نفسياً بأن الزمان في ذاته غير مدرك أثره فقط ومن ثم كان وجوده مرهوناً بوجود الوعي به أو للإحساس به[1]، وهو بذلك يصبح معطيً مباشراً للوعي والوجدان ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي[2].

لقد أعلى النقاد من شأن الزمان أيضا لقيمته البنيوية العالية التي تفوق لدى بعض النقاد قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية فالزمن هو

---

[1] السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا، عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٩٢، ص١٦٧.

[2] بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا، ١٩٦٧ – ١٩٩٤، مراد عبد الرحمن مبروك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٧.

العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي[1].

وبناء على ذلك صار الزمان بنية قائمة بذاتها داخل العالم الروائي ومجالاً خصباً للعديد من الدراسات والبحوث والأطروحات تشع بسحر هذا العنصر وقدرته على تشكيل القصر وتعدد تقنياته.

وتجدر الإشارة إلى أن دارسي الرواية قد تناولوا عنصر الزمان بطرائق مختلفة فمنهم من درس هذا العنصر من الجانب السردي البنيوي الشكلي المؤسس على منهج الشكلانيين الروس، ذلك المنهج الذي ينحو إلى تقسيم الخطاب السردي زمنياً إلى زمن القصة وزمن الحكاية او المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

والمقصود بالمتن الحكائي الدراسة التي تأبه بزمنية ومنطق تنظيم الأحداث التي تتضمنها الرواية تلك الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يخبرنا بها النص الروائي.

أما المبنى الحكائي فهو الدراسة التي تعني بنفس مجموعة أحداث المتن الحكائي بيد أنها لا تهتم بالقرائن الزمنية والمنطقية للأحداث قدر إهتمامها بكيفية عرض هذه الأحداث وظهورها في النص الروائي[2].

---

[1] بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، ص ٢٠.

[2] انظر: المنهج البنيوي لدى الشكلانيين.
- تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، سعيد يقطين، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.
- انفتاح النص الروائي: النص – السياق، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.
- تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي.

ومن دارسي الرواية من تناول عنصر الزمان في الروايات من الجانب الأنطولوجي والمقصود به الزمان اللاعقلاني النفسي الداخلي الذاتي الإنساني وبعبارة أخرى الزمان الخاص بالإنسان وهو زمان لا يطابق الزمن العقلاني الكوزمولوجي الطبيعي (الفلكي) أي زمن الوجود الخارجي بل يتعارض معه[1].

وتكمن أهمية الزمان الداخلي الإنساني في أنه يمثل الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغيير وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا[2].

وقد عد بعض الباحثين هذا الزمن نسيج الوعي، نسيج الحياة ونسيج الواقع[3].

ولأن الزمان مرتبط دائماً بالوجود، ونظراً للعلاقة المتبادلة بينهما فإننا لا نفكر في أحدهما دون الآخر بالإضافة إلى أن وجودنا في حد ذاته يرتبط

– الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.
– الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

[1] انظر إلى :
– الزمان الوجودي، ص ١٤٨.
– تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص ٨.

[2] بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، ص ١١٠.

[3] إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، ص ٤٤.

ويتحدد بالزمان[1]، الأمر الذي جعل للزمان مغزى فلسفيا وجودياً يرتبط بحياة الإنسان في الوجود وآخر صوفي يرتبط بالتوحد والحلول والأنا العليا[2].

وقد حدا ذلك بمعظم كتاب الرواية الحديثة إلى أن يضفوا على الزمان في رواياتهم بعداً فلسفياً وصوفياً ونفسياً وإجتماعياً[3].

فالزمن عندهم جزء من فلسفة الذات الحياتية[4] بحيث لا نبالغ إن قلنا إن هذا الزمن الوجداني الداخلي الخاص بالإنسان قد أصبح موضوعاً أساسياً للأدب الحديث وللرواية الحديثة بصفة خاصة[5].

يعد الزمن من أهم تقنيات النص السردي وذلك لأنه الإطار الذي يؤطر فعل الشخصيات فضلاً عن كونه الهيكل الذي تبني عليه عناصر المروي لأن كل شيء في هذا المروي يتحقق من خلال الزمن، لذلك أصبحت الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة منذ "بروست" و"كافكا"[6] لأنه يمثل حركة

---

[1] المصدر نفسه، ص ١٥.

[2] بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا، ١٩٦٧ – ١٩٩٤، ص ١٥٨.

[3] نفس المصدر، ص ١٥٩.

[4] انظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجاً، ١٩٦٧ – ١٩٩٤، ص ١٥٨.

[5] شطي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨.

[6] نحو رواية جديدة، الن روب غرييبة، الترجمة: لويس عوض، القاهرة ،ط١ ،د،ت. ص ١٣٤.

الأحداث التي تؤثر فينا فضلاً عن كونه الصورة المميزة لخبرتنا لعلاقته بالعالم الداخلي والإنطباعات والأفعال والأفكار[١].

لذلك ظهر الزمن هنا بوصفه مقاومة للفناء والعدم[٢] وفيه نقف أمام زمن غريب خيالي تتفاوت إيقاعاته بشكل مثير للإنتباه وبلا حدود على أن هذا يتجلى من خلال تقنيات سردية خاصة به تضفي عليه تميزاً عن السرد التأريخي التقليدي.

لقد بدأت الدراسات السردية الحديثة للزمن الروائي إنطلاقاً من تفريق الشكلانيين الروس بين زمن المتن وهو الزمن الذي يفترض فيه أن أحداث الحكاية قد جرت فعلاً وبين زمن المبنى الذي يمثل الوسائل التقنية التي تخلق الإيهام السردي والتي تبنى عليها أحداث المتن من حيث التقدم الى أمام والإرتداد والمدة وغيرها من التقنيات[٣].

وهذا يعني أن زمن المتن هو زمن واقعي على حين أن زمن المبنى هو زمن جمالي يشوه الزمن الأول ويعيد بناءه من جديد على أُسس جمالية تهدف إلى خلخلة توقعات القارئ وتكون لديه إحساس بالجديد والخيالي والإنتقال من المألوف بالحياة إلى غير المألوف بوساطة الخيال الذي ينقلنا الزمن إليه ويمثل

---

[١] انظر: الزمن في الادب، هانز ميرهوف، ترجمة: سعد رزوق، القاهرة، ١٩٧٢، ص١.

[٢] الرواية والتراث السردي– من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٦٠ – ٦١.

[٣] انظر: نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: ابراهيم الخطيب، المغرب، ١٩٨٢، ص٨٢.

زمن النص الذي يتجلى بالتتابع المنظم للسرد والوصف والحوار والتداخل الزمني ومختلف الأحداث التي تجري في أماكن مختلفة وفي زمن واحد فضلاً عن عدد ترددات الأحداث.

وبذلك يمكن دراسة الزمن إنطلاقا من عدة محاور هي :

١. **النظام:** وهو نظام سير الأحداث من خلال التتابع والتداخل بوساطة الإرتداد والإستباق.

٢. **المدة او الديمومة:** وهي مقارنة زمن السرد في المتن مع زمن سرد المبنى من خلال عدة تقنيات هي:

أ. **المشهد:** وفيه يتساوى زمن المتن مع زمن المبنى.

ب. **التلخيص:** وفيه يكون زمن المتن أكبر من زمن المبنى.

جـ. **الثغرة:** وفيها يكون زمن المبنى صفر على أن هناك أحداثاً جرت في المتن.

حـ. **الوقفة:** وهنا يتوقف السرد من خلال الوصف أو التمثيل او المونولوج وفيها يكون المبنى أكبر من زمن المتن.

٣. التكرار او التردد: وهو ذكر عدد ترددات الحدث في المبنى مقارنة مع المتن ويكون فيه :

أ. ما ذكر مرة واحدة يسرد مرة واحدة.

ب. ما ذكر مرة واحدة يسرد أكثر من مرة.

جـ. ما ذكرأكثر مرة واحدة يسرد مرة واحدة.

حـ ٠ ما ذكر أكثر من مرة يسرد أكثر من مرة[١].

الـزمـن

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها بناء الرواية فعليه تترتب عناصرالتشويق والإستمرار وصيرورة الأحداث الروائية المتتابعة ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع المعاش[٢].

إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخيلية فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد إنقضى ويعلم القاص نهاية القصة فالراوي يحكي أحداثاً إنقضت لكن بالرغم من هذا

---

[١] انظر :
أ- خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حامد، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ٤٥ – ٨٨
ب- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، ١٩٧٧، ص ١٥.
ت- دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٨.
ث- اسلوبية الرواية، حميد الحمداني، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٥.
ج- زمن السرد، تودوروف، جريدة القادسية، ٨ / ٦ / ١٩٩١، ص٦.
ح- الاسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السيد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ٩٣ – ١٩٩٤، ص ٣٢٥ – ٣٤٢.
خ- بناء الرواية، سيزا قاسم (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٨ – ٦٧.

[٢] د .مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٠.

الإنقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي أي أن الماضي الروائي له حقيقة الحضور.

ولا شك أن هذا الإهتمام بالحاضر جاء نتيجة لإهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية أكثر من حياتها الخارجية فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص[1]، مما أدى إلى خلط المستويات الزمنية وتداخلها تلبية لمقتضيات السرد التي كثيراً ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية بحيث يتداخل الزمن ويتغيير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردي فإذا الحاضر قد يَرِدُ في مكان الماضي وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر وإذا الماضي يحل محل المستقبل إلى مالا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية[2] .

في دراستنا لطبيعة الزمن في الأدب الروائي نطالع مفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمن.

الأول: الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي: وهو يمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية ولهذا الزمن إرتباط وثيق بالتأريخ حيث أن التأريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي[3].

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٨ – ٢٩.

[2] د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ١٩٩٨، ص ٢٢٠.

[3] د.سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص ٤٥.

الثاني: الزمن النفسي أو الزمن الداخلي: الذي يبدو في الخبرة الإنسانية كما تحسه وتراه الشخصيات في ضوء الظروف التي تحياها هذه الشخصيات وهو الزمن الأكثر

أهمية في الأدب عموماً وفي الرواية خصوصاً[١]، ولقد إزداد مع تطور الرواية إهتمام الروائيين بالزمن النفسي حيث أنهم بدأوا يشكون في حقيقة الزمن الطبيعي وواقعيته بالنسبة لحياة البشر النفسية وأن البشر يعيشون طبقاً لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص ولا بد للروائيين أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن، لا الزمن نفسه ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي وإلتفتوا إلى الزمن النفسي[٢].

الزمن الخارجي التأريخي

لقد غطت الرواية الكردية الكثير من المساحات الزمنية التي واكبتها القضية الكردية وحتى الزمن الحاضر حيث إستفاد الروائيون من الزمن التأريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخيلي[٣]، في إستثمار فيض الذاكرة الجمعية لتوثيق ما أغفل التأريخ توثيقه من

---

[١] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٩٤، ص٦٩.

[٢] د.سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص ٤٥.

[٣] بناء الرواية، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٧٦.

البطولات الفردية والجماهيرية وتصوير المجازر التي تعرض لها القومية الكردية في العراق في

مراحل زمنية متعددة وكيف ترك الزمن بصماته على الشخوص حيث كانت المهمة الأساسية للروائي تأريخ الأحداث التي تتصل بشخوصه في مرحلة تود الرواية رصدها.

في رواية (القرية) نتعرف من خلال ذكريات مجموعة من أبطال الرواية حيث تدور أحداث هذه الرواية منذ الحكم الملكي وحتى عام ١٩٤٥ حيث الزمن الذي زاره فيه (ريبه ر) قرية (سواري أو سياري) في منطقة (برواري السفلى) وعلى مدى ثلاثة أيام إنشغل جميع أهالي القرية وإنهمكوا في خدمتهم وضيافتهم لم يكن ليلهم كسائر الليالي ولا نهارهم ككل النهارات.

الزمن النفسي الداخلي

يمتد الزمن الروائي في رواية (القرية) أعواماً طويلة تشمل الطفولة البعيدة لشخصية (شيرو) التي يساورها القلق من المجتمع الذي تعيش فيه.

إن رؤية (شيرو) للزمن تقوم على النظرة الخارجية وهي ليست نظرة ممتدة ذات أبعاد، فالزمن في نظره سنوات تمضى وينحصر تأثيرها في التغييرالظاهري للوجه والجسد والإحساس بتسرب سنوات العمر وإنقضاء مرحلة الشباب دون جدوى يساور كثيراً من شخصيات الرواية، فالزمن التأريخي للشخصيات واحد على حين نجد الزمن النفسي ليس كذلك.

في رواية (القرية) يلعب الزمن دوراً هاماً وأساسياً فهو يمثل إحدى الشخصيات الرئيسة.

ونتعرف من خلالها على عدة أحداث تمر بين طيات القرية حيث يتذكر (شيرو) أيام طفولته وكيف نشأ وعندما ولد كيف فرح أباه به وأقام المآدب وذبح الخراف لوجه الله لأنه أكرمه بصبي ويسرد (شيرو) قصة طفولته حيث يقول:

(منذ طفولته وحتى بلوغه سن السادسة أو السابعة وإلى أن كبر وزوجه والده، كان شيرو يدرك جيداً أن حياته ليست كحياة أي من أصدقائه وأصحابه، لأنه كان يعرف أن والده الحاج حسين كان وحيد الأبوين، عندما تزوج الحاج حسين من إمراته الاولى، وهي سورمى رزقهما الله ببنتين فقط، تريث الحاج حسين سنتين وثلاث لكنه خشى كثيراً أن لا تنجب سورمى أي صبي وسيحرم بالتالي من الذرية ولن يرثه أحد، لذلك تزوج مرة اخرى، وهذه المرة من عائشة محى به رى، من قرية (كاره يا) وأنجبت هي الأُخرى بنتين على التوالي، طرق الخوف بشدة قلب الحاج حسين مرة أُخرى، لقد تزوج مرتين ورزقه الله بأربع بنات وقد حرم من الذرية والوريث. . لكن بعد البنتين بسنتين أنجبت عائشة ولداً، فرح الحاج حسين فرحاً عظيماً وقام على تربية إبنه البكر شيرو، وفق ما يشتهي قلبه وفي العز والنعيم أولى عناية كبيرة، وخصص له مربيتين نازا سه دى و هيلانا قه لى.. وما أن بلغ الرابعة من عمره حتى وضعه والده في الكتاب لدى الشيخ عبدالله ثم بعثه للدراسة في ئاميدى والموصل كي يتعلم القراءة والكتابة ويأخذ مكانه من بعده) [1].

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٣١.

الفصل السابع

بناء المكان في رواية (القرية)

فضاء المكان الروائي

على الرغم من أن (المكان) قد إحتلّ حيّزاً كبيراً في شعرنا العربي في المقدمات الطويلة وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة فإنه لم يحظَ بدراسات هامة في أدبنا النثري حتّى جاء الإهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية فبدأ يحتلّ مكاناً هاماً في السرد الروائي ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب بل وكعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكوّنة للسرد الروائي.

ولعل سبب إنصراف النقاد التقليديين عن دراسة (المكان) هو إنشغالهم بالمضامين الفكرية والإجتماعية والسياسية للرواية ولعل دراسة (شعرية

الفضاء) ١٩٥٧ لـ "غاستون باشلار G.Bachlard"[١]، هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي فكان غالب هلسا هو أول الدارسين للمكان وذلك في كتابه (المكان في الرواية العربية)[٢].

درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان وأظهر أن المكان ليس ساكناً بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان، وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

١ ـ المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملاً لها وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي إنه مكان سلبي مستسلم يخضع لأفعال الشخصيات.

٢ ـ المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

٣ ـ المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

٤ ـ ثمّ أضاف هلسا (المكان المعادي) كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة ويدخل تحت السلطة الأبوية بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أُمومية.

وقد اعترض بعضهم[٣] على هذه التقسيمات فرأى أن المكان كله

---

[١] عرّبها غالب هلسا بعنوان: جماليات المكان ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

[٢] انظر: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.

[٣] انظر: نفس المصدر، ص ٣٩٦.

مجازي في الرواية كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي وآخر معيش لأن جميع الأماكن لها أبعاد هندسية ولأن المكان المعادي يظل بدوره فضاءً.

ولهذا فإن هذه التصنيفات لا داعي لها لأنها تقوّم إدراكنا لأهمية الفضاء حين تعزله عن الزمان.

وقد إستعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) Espace بدلاً من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. و(المكان) يمثّل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أمّا (الزمن) فيتمثل في هذه الأحداث نفسها.

وإذا كان (الزمان) يرتبط بالإدراك النفسي فإن (المكان) يرتبط بالإدراك الحسّي.

وإذا كان (الزمان) يرتبط بالأفعال والأحداث وأسلوب عرضها هو السرد فإن أسلوب تقديم (المكان) هو الوصف.

ثمّ أغنى الباحثون هذا العنصر، فدرس "جورج بوليه" الفضاء الروائي لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأُخرى بإعتبار المكان ليس منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يتشابك في علاقات متعددة مع المكوّنات السردية الأخرى كالشخصيات والأحداث والرؤى.

وحاول " رولان بورنوف " تحليل مظاهر الوصف والإهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن.

ولعل أهم قراءة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي تلك التي قام بها "يوري لوتمان" في كتابه (بنية النصّ الفني ١٩٧٣) حيث بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متعارضة وتعبّرعن العلاقات والتوترات التي تحدث عند إتصال

الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.

وإذا كان"باشلار" قد درس جدلية الخارج والداخل وعارض بين القبو/ والعلّيّة وبين البيت/ واللابيت فإن "لوتمان" أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقاً من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة.

ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع فمفاهيم مثل، الأعلى/ والأسفل/ والقريب/ والبعيد/ والمنفتح/ والمنغلق/ والمتّصل/ والمنقطع كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهرعليها أية صفة مكانية.

ويرى"لوتمان" أن النماذج الإجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية تتضمّن وبنسب متفاوتة صفات مكانية، تارة في شكل تقابل السماء/ والأرض وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والإجتماعية حين تعارض بين الطبقات العليا/ والدنيا وتارة في صورة صفة إطلاقية حين تقابل بين(اليمين/ واليسار) وكل هذه الصفات تنتظم في نماذج للعالَم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم نموذجاً إيديولوجياً متكاملاً خاصاً بنمط ثقافي معطى.

ويتجاوز "لوتمان" العرض النظري لمفهوم التقاطب إلى الممارسة النقدية فيحلل شعر " تيوتشيف " من خلال ثنائية الأعلى/ والأسفل فيربط الطرف الأول بـ(الإتساع) والطرف الثاني بـ(الضيق) ثمّ يدل بـ (الأسفل) على النزعة المادية ويدل بـ (الأعلى) على النزعة الروحية لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة وأن (الأسفل) هو مجال الموت.

وفي دراسته لشعر " زابولوتسكي " الذي تلعب البنيات المكانية فيه دوراً عظيماً يجد بأن (الأعلى) يكون دائماً مرادفاً عنده لمفهوم (البعيد) و(الأسفل) مرادفاً لمفهوم (القريب) ولذلك فإن كل إنتقال يبقى متجهاً إما إلى (الأعلى) أو إلى (الأسفل).

وتنتظم الحركة على المحور العمودي الذي ينظم الفضاء الأخلاقي، فالشرّ يضعه الشاعر في(الأسفل) والخير يوجهه نحو (الأعلى).

ومنه إستمد "حسن بحراوي" مبدأ (التقاطب) في دراسته (بنية الشكل الروائي١٩٩٠) حيث جعل(الفضاء الروائي) عنصراً فاعلاً في الرواية لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، ورأى أن (المنظور) الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءاً مفككاً وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحداً وشمولياً.

ومن هنا يبدو أن المكان يُعاش على عدة مستويات، من قِبل الراوي بوصفه كائناً تخيلياً ومن قِبل الشخصيات الأخرى ومن قِبل القارئ الذي يقدّم بدوره وجهة نظر خاصة.

وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

ثمّ أقام "جان فيسجر Weisgerber" في كتابه (الفضاء الروائي ١٩٧٨) البناء النظري الذي تستند إليه (التقاطبات) المكانية في إشتغالها داخل النّصّ وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى وميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة، مثل التعارض بين

اليمين واليسار وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف.

كما أبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والإتساع أو الحجم والتي تشكل ثنائيات ضدية (من مثل، قريب/ وبعيد/ صغير/ وكبير/ محدود/ ولا محدود...) وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/ ومستقيم) أو من مفهوم الحركة (جامد/ ومتحرك/ أفقي/ وعامودي) أو من مفهوم الإتصال (منفتح/ ومنغلق/ مسكون/ ومهجور) أو من مفهوم الإضاءة (مُضاء/ ومظلم/ أبيض/ وأسود...) وهذه التقاطبات لا تُلغي بعضها بعضاً وإنما تتكامل فيما بينها لتقدم مفاهيم تساعد على فهم كيفية إشتغال المادة المكانية في السرد.

وهكذا أظهر مفهوم (التقاطب) كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها.

أهمية المكان

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف وبهذه الحالة

لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

إن المكان ليس عنصراً زائداً في الرواية فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله[1].

المكان والواقع

وبداية لابد من الإتفاق على أن المكان في الرواية أياً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي ولو أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم إذ يظل المكان في الرواية عنصراً من عناصرها الفنية.

إن المكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة إنصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته[2].

فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة[3] إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي.

---

[1] بحراوى، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٣٣.

[2] د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٢٥١ ٢٣٤

[3] قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص ٧٤

وإذا كانت نقطة إنطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره[1]، ولذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان وهو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي فى لوحة مصنوعة من الكلمات. والكاتب عندما يصف، فهولا يصف واقعاً مجرداً ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً.

إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي[2]، إن الوصف يتناول الأشياء فيرسمها بوساطة اللغة وهو عنصر أساسي في الرواية فإذا كان السرد يروى الأحداث في الزمان فإن الوصف يصور الأشياء في المكان ولكنه ليس غاية في ذاته وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي فما هو بالتصوير الموضوعي إنما هو تصوير فني.

وفى الرواية يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار بل لعله من الممكن إستخراج أسطر أو مقاطع خالصة للوصف ولكن مما لاشك فيه أن هذا الوصف ليس للزخرف أو الزينة إلا في الأعمال الضعيفة.

إن للوصف وظائف متعددة منها التصوير الفني الجميل للمكان ومنها التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها فيصبح المكان تعبيرات مجازية عن

---

[1] نفس المصدر، ص ٧٨٥.

[2] قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية، ص ١١٠.

الشخصية لأن بيت الإنسان إمتداد له فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان[1].

والوظيفة الأخرى التي يؤديها الوصف وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة هي وظيفة إيهامية إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلى فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق إنطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع[2]، وهو مما لاشك تأثير إيهامي للمتلقي دور كبير في صنعه إذ لا يمكن للغة أن تنقل تفاصيل الواقع وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بإلتقاط جزئيات منه وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها له اللغة. يخلقه ديكور الرواية[3].

إن الرواية هي أولاً مجرد شيء كتاب موضوع على مكتبتنا وعندما نفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات تعلق في الفخ فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر ولعل من المهم القول إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي يخدم

---

[1] ويليك، رينيه، واريـن، أوسـتن، نظريـة الأدب، ترجمـة. محيـى الـدين صـبحى، مراجعة، حسام الخطيب، المجلـس الأعلـى لرعايـة العلـوم والفنـون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٨٨.

[2] قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية، ص ٨١.

[3] بوتور، ميشال، بحوث فى الرواية الجديدة، تـر. فريـد أنطونيـوس، منشـورات عويدات، بيروت، ١٩٧١.

الرواية ومن خلال اللغة وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءاً من بنيتها الكلية.

والوصف يقوم على مبدأين متناقضين هما الإستقصاء والإنتقاء وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيراً، أما بلزاك فقد كان من أنصار الإستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله فكان يفضل الخطوط العريضة[1].

ومما لاشك فيه أن لكل روائي منهجه ونجاح منهج عند كاتب لا يقتضى بالضرورة نجاح المنهج نفسه لدى كاتب آخر ومهما يكن من أمر فإن الوصف عنصر أساسي في بناء المكان وما الروائي إلا رسام ديكور ورسام أشخاص[2]، وما الوصف في الحقيقة إلا صورة

ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة وهى مرتبطة بمنظور الراوي أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية وبالأهداف التي يريد تحقيقها) [3].

---

[1] قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية، ص ٨٨

[2] بوتور، ميشال، بحوث فى الرواية الجديدة، ص ٤٦

[3] د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص ٢٦٢.

والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية أو الإرتباط بمزاجها وطبعها ولكنه لا يقتضى بالضرورة خلق فضاء روائي.

وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقاً لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسياً وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعياً وحين تخسر هذه العلاقة لإنفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيرية[1]، أما الصورة الضعيفة فتجعل المكان الأساسي مجرداً لا يقع فيه حدث ولاتخترقه شخصية وتبقى الصورة الضعيفة في أفضل حالاتها زخرفاً أو تعييناً عاماً لمسرح الحوادث كما تعجزعن الكشف عن أي جانب من جوانب الشخصيات سواء أكانت تحمل إسماً يوهم بأنها حقيقية في الواقع الخارجي أم لم تكن[2].

وهكذا يظهر واضحاً أن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي وهذا الفضاء الروائي لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان وتفاعلها معه كما لا يتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة وقيام علاقات متواشجة فيما بينها وذلك كله من خلال منظور ورؤية تلتحم ببنية العمل الروائي، وإذن لابد من (إختراق الشخصيات الروائية المكان وإحياء العلاقات المكانية وجعلها نابضة بالحركة والفعل[3] (١٩٨)، لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي لأن

---

[1] نفس المصدر، ص ٢٦٩.

[2] د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص ٢٦٩.

[3] نفس المصدر، ص ٢٥٧.

الفضاء أكثر شمولاً وإتساعاً من المكان فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ إمتدادات مكانية أخرى ومن ثم يصعب القول إن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد وإن بدا ظاهره مغلقاً عليه وحده[1].

ولعل ذلك كله يؤكد ثانية أن المكان في الرواية ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي

وسواء أجاء في صورة مشهد وصفى أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث[2].

إن مصطلح الفضاء الروائي يتسع ليشمل العلاقات المكانية أوالعلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها[3].

وصف المكان

لعل بداية الإهتمام بـ (المكان) يتجلّى في (وصف المكان) بإعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب بل والإطار الذي يحتويها، والمكان هو عنصر فاعل

---

[1] نفس المصدر، ص ٢٥٦.

[2] بحراوى، حسن، بنية الشكل الروائي، ص ٣٠.

[3] د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص٢٥٣.

في الشخصية الروائية يأخذ منها ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه.

فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها ويتجلّى أثر ذلك في سلوكها أيضاً وكما يؤثر(المكان) في السكان فإن(السكان) أيضاً يؤثّرون في المكان بعلاقة جدلية.

إن الإكتفاء بوصف المظهر الخارجي للبيت مهما كان هذا الوصف موضوعياً لا يمكن أن يستوفي الدلالة الكاملة فيه من مظاهرالألفة والحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات فالبيت هوإمتداد لها ووصفه هو وصف لها بإعتبارها تعبيراً عن أصحابها[1]، وكل حائط وكل قطعة أثاث في الدار هي بديل للشخصية التي تسكن هذه الدار[2].

وإن للأشياء تأريخاً مرتبطاً بتأريخ الأشخاص[3]، وهذا كله يسلّم بوجود التأثير الإنساني على الفضاء المكاني ووصف (المكان) هو تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين إستقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء ووصفوها بدقة بخلاف روائيي التجديد الذين لم

---

[1] ويليك، ووارين: نظرية الأدب ـ تر: محيي الدين صبحي ـ دمشق ١٩٧٢ ص ٢٨٨.

[2] آلان *روب غرييه ـ نحو رواية جديدة ـ ترجمة: مصطفى إبراهيم ،، دار المعارف بمصر، ص ١٣٠.*

[3] ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٥.

ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث ومن هنا الفرق بين الوصف (الفوتوغرافي) الذي يصوّر(الأشياء) كما هي والوصف التعبيري الذي يصوّر(الأشياء) من خلال إحساس المرء بها.

وإذا كانت(الرواية التقليدية) قد جعلت(المكان) في المحل الثاني من إهتمامها فإن(الرواية الجديدة) قد أحلّته محل الشخصية الروائية وإستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان بل وجعلته الشخصية نفسها كي يؤدي دور الإيهام بالواقع حين يصوّر أماكن واقعية كما نجد لدى "سواري" في رواية (القرية) حيث وصف جبالاً في كردستان العراق وينابيع المياه والمزارع وتنقل النساء وهن يحملن الجرار الى بيوتهن الحجرية.

وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته وأنه وظيفة زخرفية فهو كاللوحات والتماثيل التي تزيّن المباني الكلاسية فإن هذا يجرّد الوصف من وظيفته الفنية وينكر التحامه بالعمل الأدبي، لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية والإشارة إلى طبعها ومزاجها والإيهام بواقعية الأحداث.

بينما يرى الروائيون الجدد أن النصّ الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً،لـه مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة.

ذلك أن (الوصف) تصوير ألسني موحٍ يتجاوز الصور المرئية حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع وعلى هذا فإن الأماكن التي وصفها " محمد سليم

سواري " في (رواية القرية) واقعية وإن إعتمد في إبداعها على الواقع.

ويقوم الوصف على مبدأي، الإستقصاء والإنتقاء وهما متناقضان فـ(الإستقصاء) يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي ولا يدع تفصيلاً إلا ذكره بخلاف (الإنتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحاء.

والروائيون في وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف... إلخ إنما يعكسون القيم الإجتماعية التي يريد الراوي الإشارة إليها ويعبرون بهذا الوصف عن الطبيعة الإجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية ذلك أن (البيت) كالمكان يسهم في حالة الإنسان وتشكيل طباعه ووعيه وإذا كان (البيت) يعني الأمن والحماية والراحة فإنه يختلف عن (المنزل) وعن (الدار) إذ لكل من هذه التسميات دلالتها الخاصة وإن كانت جميعاً تطلق على(مكان) واحد.

كذلك تختلف(بيوت) الريف في فضاءاتها الرحبة عن بيوت المدينة ذات العلب الكبريتية حيث يعيش الناس في هذه الصناديق المؤثثة فيبولون ويضاجعون وينامون فوق بعضهم بعضاً.

كما يلعب الأثاث دوراً إيحائياً في الرواية فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبطة بذكرى في ذهن صاحبها وهي تدل على سمة من سمات شخصيته، فالخزانة التي تحوي الكتب ذات دلالة تختلف عن دلالة الخزانة التي تحتوي البللوريات ذلك أن (الأثاث) هو تعبير عن الشخصية الروائية ومثله (ترتيب) الأشياء إذ يُعدّ سمة من سمات الشخصية.

أنواع الفضاء المكاني

يمكن تقسيم (الفضاء المكاني) إلى خمسة أنواع هي :

١ ٠ الفضاء الروائي.

٢ ٠ الفضاء النّصّي/ الطباعي.

٣ ٠ الفضاء الدلالي.

٤ ٠ الفضاء كمنظور.

٥ ٠ الفضاء الجغرافي.

١ ٠ الفضاء الروائي:

هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النصّ المطبوع.

وهكذا فإن(الفضاء الروائي) يتكون من إلتقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية وهو المظهر التخيلي أو الحكائي ويرتبط بزمان القصة وبالحدث الروائي وبالشخصيات التخيلية، فالمكان لا يتشكل إلا بإختراق الأبطال لـه، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال.

وهذا الإرتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها يقول"فيليب هامون Ph.Hamon": إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث[1].

٢ ـ الفضاء النّصّي:

رفعت الدراسات الحديثة الإلتباس الذي كان واقعاً بين الفضاء الروائي والفضاء النصّي (الطباعي) وبإعتبار الفضاء الروائي مكوناً سردياً لا يوجد إلا من خلال اللغة فإنه يصبح موضوعاً للفكر الذي يبدعه الروائي متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات.

وهكذا نشأ (الفضاء النّصي) الذي هو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها بإعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق

وتشمل ذلك، تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغييرات حروف الطباعة.

فكل هذه المظاهر داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرواية ولها دلالة جمالية وقيمية، فوضع الاسم مثلاً في أعلى الصفحة يعطي إنطباعاً يختلف عنه إذا وضع تحت العنوان وهكذا فإن(الفضاء النّصّي) هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ إنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة لـه بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال.

---

[1] فيليب هامون، مقدمة لتحليل الوصف، ١٩٨١، ص ١١٣.

وهكذا تبدو علاقة الإنسان بالمكان علاقة حميمية جداً، فالمكان معطى سيميائي مشحون بالقيم، والدلالات الروحية وحضوره يتغلغل في أعماق الشخصية.

وقد إهتم النقد الغربي بالفضاء النصّي فقدّم تعريفاً هندسياً للكتاب لاحظ فيه طول الصفحة والأسطر وعدد الصفحات... [1].

٣ ٠ الفضاء الدلالي:

وقد تحدث عنه "جيرار جينيت G.Genette" فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد بل تتضاعف معانيه وتكثُر إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد.

فهناك المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.. والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي. وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للإمتداد الخطّي للخطاب[2]، ولكن الفضاء الدلالي إذا كانت لـه علاقة وطيدة بالشعر فإنه ليس مبحثاً ضرورياً في السرد.

٤ ٠ الفضاء كمنظور أو كرؤية:

وقد تحدثت عنه " جوليا كريستيفا " فرأت أن الفضاء مراقَب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون

---

[1] ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص ١١٢.

[2] جيرار جينيت، أشكال ٢، عام ١٩٧١، ص ٤٦، طبعة الفرنسية.

المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة[1]، وتشبّه " كريستيفا " الرواية بالواجهة المسرحية فالعالَم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة وهذا يشبه ما يُسمّى بزاوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي.

٥ ـ الفضاء الجغرافي:

وهو الحيّز الذي يتحرك فيه الأبطال وتزخر الثلاثية بالفضاءات والأماكن التي تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة ويمكن أن نميّز في الثلاثية أماكن الثنائيات الضدّية التالية:

١ ـ أماكن الإنتقال العامة في القرى والمدن والجبال والسهول والأحياء والشوارع.

٢ ـ أماكن الإقامة الإختيارية في فضاء البيوت.

فأما أماكن الإنتقال العامة فقد تعددت وتنوّعت في (رواية القرية) حيث تعمق وتكرست داخل الرواية حيث يذهب الروائي سواري نحو سفوح الجبال والوديان والمدن والقصبات التي كان يتردد عليها شخوص الرواية.

((هناك طريق ثانية تخرج من قرية سواري إلى جهة الشرق نحو(ميركا جه ركيس) ثم إلى (خويدانا) و(مه يدانكى) و(كانى سالكى) و(كانيكيت به لكا) و(ناف زينى) و (خوينا عه بى) و(كانيا خه لا يى) إلى مدخل (كه ليى خار) ثم إلى بساتين (ئافوكى) ومن هناك توجد طريق من وادي (ئافوكى) ترتقي إلى (ده ريى ئافوكى) ثم إلى جهة جبل (كاره) ومنطقة (به رى كاره)

---

[1] جوليا كريستيفا، النصّ الروائي، ١٩٧٦، ص ١٨٦، طبعة الفرنسية.

وقرى (كاره يا) و (به ليتى) و (سبيندارا به رى كاره) وهي قرى مشهورة بزراعة التبغ ومن لا يتمنى أن يكون كيسه مليء على الدوام بتبغ منطقة كاره وخاصة تبغ بستان الجامع في (كاره يا) وبستان (حيتو به ليتى).. وطريق (ئافوكي) ذلك تؤدي أيضاً إلى (نهر بدر الدين) و(مه رانى) وعلى يمين وادي (ئاش) تعبر نحو(جه مانكى).

ثالث الطرق التي تخرج من قرية سواري تتجه شمالاً نحو بركة (دودى) و(بويشيدى) وبساتين كروم (كيرا فه له ى) وإلى معبر (جججكى) المشرفة على (سرسنك) ومنطقة (به رى كاره) ووادي (سيبرا) نحو مدينة (ئاميدى).

وهناك طريق رابع من سواري بإتجاه بساتين كروم (خاري) في جهة الغرب ثم إلى جهة الشمال و(شكيرى عه ره ب) و(شيفشكى سواري وسبيندارى) ثم إلى (سه روكانيا سه رسنكى) ومدينة سرسنك نفسها ، ومن سهل (خاري) أيضاً هناك طريق تؤدي إلى جهة الغرب وإلى (كه ليكا) وبساتين (سه رويى) ومطحنة (سواري) ومطحنة (سبيندارى) ثم إلى مقبرة (كوله زه رى) وقرية (سيبندارى) و(سنجا سيبندارى) و(سنجا به رئاشي) و(سواره توكا).

وهناك طريق خامس من سواري بإتجاه مقبرة (كولي به رداي) و(كاني ته شيكي) و(به ري ناتورا) وفي حينها كانت قرية (باكباكي) عامرة ومأهولة))[1].

وأما (أماكن الإقامة) فهي على أمكنة إقامة إختيارية كفضاءات البيوت

---

[1] القرية، محمد سليم سواري، ص ١٢٦ – ١٢٧.

لذلك فان فضاءات البيوت تنوّعت وتعددّت في رواية (القرية) وبدأت من (البيت القروي) ولكل من هذه البيوت طابعه الخاص المستقل وأشياؤه الضرورية وموجوداته.

هكذا يختار الروائي من أشياء البيت القروي أشهرها: الباب الخشبي الذي يحدث صريراً، الفرش الممدودة على الأرض، المصطبة المسرجة موقد الحطب.. فإذا تجاوزنا هذا الوصف الخارجي إلى دلالته الكامنة فيه فإن البيوت تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لأن بيت الإنسان هو إمتداد له وتعبير عن شخصيته ونفسيته.

ومن هنا تشابهت شخصيات أبناء الريف في بعض الطباع كالكرم والأنفة والتعاون وحب الخير.

هكذا لا يصف الراوي أثاث البيت مكتفياً بوصف العلاقات الإجتماعية الطيبة التي أقامها مع أفراد عشيرته والقائمة على المحبة والتعاون والإحترام المتبادل.

فضاءات المكان في الرواية (القرية)

يمثل المكان والزمان أحد المكونات الأساسية في بناء الرواية فكل قصة تقتضي نقطة إنطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً فالرواية القائمة أساساً على المحاكاة

لابد لها من حدث وهذا يتطلب بالضرورة زماناً ومكاناً[1]، فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث وهناك إختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ومن هنا ندرك ترابط الزمان والمكان فالمكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وأُسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمن (بالأفعال الإحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد[2].

المكـان

للمكان دورهام في بناء العمل الروائي إذ يعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها بالبعض كما يعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث لأن الصراع في العمل الفني بين الشخصيات لا يحدث في الفراغ بل يضمه زمان ومكان محددين.

لقد ظهر المكان في الأعمال الروائية من خلال وجهة نظر شخصية معينة أو من خلال وجهة نظر الراوي إذ يبدو المكان سواء أكان واقعياً أم خيالياً

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ١٩٩٠، ص٢٩.

[2] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٧٦.

مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات كإرتباطه بالحدث أو بجريان الزمن[١]، فيتجاوز قيمته كإطارجغرافي صرف ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية بذلك يصبح المكان عنصراً بنائياً ودلالياً في القصص مساهماً في تحديد طباع الشخصيات وأمزجتهم[٢].

إن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية ومما لا شك فيه أن الحرية في أكثر صورها بدائية، هي حرية الحركة فالمكان يصبح إشكالية إنسانية إذا ما أُغتصب أو إذا حرمت منه الجماعة[٣]، لذلك يكتسب تصوير المكان خصوصية بالنسبة للرواية الكردية التي تتحدث عن مكان مغتصب وعن نضال الشعب لإسترداده وإشكاليات هذا النضال سواء في المكان المغتصب، أو في أمكنة اللجوء.

وتبعاً لهذا التفرد في الوضع الفلسطيني قام الخطاب الروائي برمته على الإحساس المؤلم بالفضاء ونهض مفهوم الفضاء على أساس التناقض بين ما كان وما هو كائن، بين حلم الوطن وحقيقة المنفى[٤].

---

١ رولان بورنوف، عالم الرواية، ترجمة: نهار التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١، ص٤ .

٢ امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، عمّان ١٩٩٥، ص١٧١.

٣ فيحاء عبد الهادي، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٩٦.

٤ يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٧٧.

لقد حرص الروائي الكردي أثناء تشكيله للمكان الذي تجري فيه الأحداث أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، ذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وتسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها[١].

وإذا كان تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطاً بتقديم الشخصيات فإن هذه الأخيرة لا تخضع كلياً للمكان بل العكس هو الذي يحصل إذ أن الأماكن في هذه الحالة هي التي يوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية[٢].

هذا التعدد في التنقل من مكان إلى مكان يكشف عن جوانب إيجابية دالة على حيوية الشخصية كما أنه يشي بدلالات مكانية متنوعة بحيث يمكن القول، إن تغيير الأماكن أو تلاحقها لا يضر بالعمل القصصي فللكاتب حريته المطلقة في توظيف المكان أو البيئة ما دامت الأماكن تعمل إلى جانب العناصر الأخرى على إبراز هدف الكاتب العام وفكرته الكلية[٣].

---

١ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠، ص٣٠.

٢ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٠.

٣ حسن البنداري ،فن القصة القصيرة ند نجيب محفوظ ،ط٢ ،مكتبة الأجلو ال، القاهرة ،٩٨٨، ص٣٤.

المصادر

١- سورة الجاثية، اية ٢٤.

٢- الأفكار والأُسلوب، تتشرمين، ترجمة حياة شرارة، بغداد، ط١، ١٩٧٨.

٣- الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليليطو ،بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٤- ارنست همنغواي – دراسة في فنه القصصي، كاسيرير، ترجمة إحسان عباس، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

٥- ابن خلدون:مقدمة إبن خلدون، (المقدمة في فضل علم التأريخ وتحقيق مذاهبه والالماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط وذكر شيء من أسبابها)، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.

٦- أركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمد، مطبعة الوحدة دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠.

٧- أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي(مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان) دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط ط. ١٩٩٦.

٨- أوجه السيرة، اندرية موروا، ترجمة ناجي الحديثي، كتاب مجلة الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

٩- إشكالية الرواية، تحرير: اوكونور، ترجمة نجيب المانع، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.

١٠- الإعترافات، القديس أوغسطين، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، الكتاب الحادي عشر، ١٩٦٢.

١١- الأبدية والزمان، أفلوطين، التاسوع الثالث، الفصل السابع ،ترجمة ملحقة بكتاب الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشاكلها، أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٨.

١٢- إستراتيجية المكان، مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر، ١٩٩٨.

١٣- الأحاديث القدسية، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،ج١، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩.

١٤- أُسلوبية الرواية، حميد الحمداني، المغرب، ١٩٨٩.

١٥- الإعترافات، القديس اوغسطين، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثولوكية، الكتاب الحادي عشر، ١٩٦٢.

١٦- أفلوطين. التاسوع الثالث، الفصل السابع، عن الأبدية والزمان، ترجمة ملحقة بكتاب (الفلسفة اليونانية: تأريخها ومشاكلها، تأليف أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٨.

١٧- إستراتيجية المكان، مصطفى الضبع، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، اكتوبر ١٩٩٨.

١٨- انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، شكري عزيز ماضي، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

١٩- إنفتاح النص الروائي: النص – السياق، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

٢٠- إمتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، عمّان ١٩٩٥.

٢١- بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

٢٢- البطل في الآداب والأساطير، شكري محمد عياد، القاهرة، بورنوف، رولان وأونيليه، ريال: عالم الرواية، ترجمة. نهاد التكرلي: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

٢٣- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

٢٤- بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، الدكتور بدري عثمان، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.

٢٥- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدوي عثمان، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

٢٦- بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ، سيزا قاسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٢٧- بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراري، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٢٨- بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا، ١٩٦٧ – ١٩٩٤ ،مراد عبد الرحمن مبروك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٢٩- بوتور، ميشال، بحوث فى الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١.

٣٠- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدوي عثمان، ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

٣١- بنية الشكل الروائي: الفضاء ،الزمن، الشخصية ،حسن بحراري، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٣٢- بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا ١٩٦٧ – ١٩٩٤، مراد عبد الرحمن مبروك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٣٣- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠.

٣٤- تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، سعيد يقطين، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

٣٥- تولستوي، تحرير رالف في ماتلو، ترجمة نجيب المانع، بغداد، ط١، ١٩٨٠.

٣٦- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥.

٣٧- تأريخ الرواية الحديثة، د. م. البير يس، ترجمة جورج سالم، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧.

٣٨- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفرد، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، القاهرة، دار المعارف ظ، ١٩٧٥.

٣٩- تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.

٤٠- تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠.

٤١- تشطي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٤٢- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥.

٤٣- تأريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.

٤٤- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠.

٤٥- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٤٦- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٤٧- جيمس فوير، الفولكلور في العهد القديم ، (التوراة) ترجمة نبيلة ابراهيم، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ج ٣، ١٩٨٢.

٤٨- جان صدقة، رموز وطقوس: دراسات في المثيولوجيات القديمة، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، (د. ت).

٤٩- جيرار جينيت، أشكال ٢، عام ١٩٧١، ص ٤٦، طبعة الفرنسية.

٥٠- جوليا كريستيفا، النصّ الروائي، ١٩٧٦، ص ١٨٦، طبعة الفرنسية.

٥١- حنا مينه روائي الكفاح والفرح، محمد الباردي، ط١، بيروت، دار الاداب، ١٩٩٣.

٥٢- حسين خمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة: تجليات الحداثة. معهد اللغة العربية وأدابها. جامعة وهران. العدد الثالث. ١٩٩٤.

٥٣- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ١٩٩٠.

٥٤- حسن البنداري، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط٢، مكتبة الأنجلو ال، القاهرة، ١٩٨٨.

٥٥- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

٥٦- خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حامد، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

٥٧- دراسات تمهيدية في الرواية الانكليزية المعاصرة، رمسيس عوض، القاهرة، ط١، د، ت.

٥٨- دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل الزمان الوعي، أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

٥٩- دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال، بيروت، ١٩٨٤.

٦٠- الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي، بغداد، ط١، ١٩٨٥.

٦١- الرواية ملحمة العصر الحديث، ف. ف. كوزينوف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٦٢- الرواية والواقع – مشترك – ترجمة رشيد بن حدو، بغداد، م. ص، ط١، ١٩٩٢.

٦٣- الرومانتيكية، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣.

٦٤- الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.

٦٥- الرواية والتراث السردي – من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

٦٦- الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.

٦٧- رولان بورنوف، عالم الرواية، ترجمة: نهار التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١.

٦٨- الزمن في الأدب، هامز ميوهوف، ترجمة اسعد رزق ' القاهرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

٦٩- الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، ط٣، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥.

٧٠- الزمان الوجودي، عبدالرحمن بدوي، ط٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥.

٧١- الدكتور سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٧٢- السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر ،١٩٩٢.

٧٣- د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.

٧٤- شعرية النص الروائي، بشير القمري، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٧٥- شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٩٤.

٧٦- د.صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص.الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط١. ١٩٩٦.

٧٧- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٧٨- عالم الرواية، بورنوف / اونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة التكرلي قالموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٧٩- عدنان بن زريل، النص والأُسلوبية بين النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، سوريا دمشق، ٢٠٠٠.

٨٠- عبد المالك مرتاض، الكتابة من مواقع العدم(مساءلات حول نظرية الكتابة). دار الغرب للنشر والتوزيع. د. ط،٢٠٠٣.

٨١- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ١٩٩٨.

٨٢- عرّبها غالب هلسا بعنوان: جماليات المكان ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت،ط٢، ١٩٨٤.

٨٣- غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٠.

٨٤- فيحاء عبد الهادي، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٨٥- فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: نشرتها ومناهج دراستها وفنيتها، ترجمة نبيلة ابراهيم، مراجعة غزالدين اسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب، (د. ت).

٨٦- فن الرواية، ميلان، كونديرا، الترجمة أمل منصور، عمان، ط١، ١٩٩٩.

٨٧- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، الكويت، ط١، ١٩٩٨.

٨٨- فن الرواية، كولن ولسن، ترجمة محمد درويش، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٨٩- فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة الدكتور عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

٩٠- فانست، لابي. سي: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط ٢، ١٩٨٢.

٩١- فن القصة، الدكتور محمد يوسف نجم، ط٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩.

٩٢- في أُصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

٩٣- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، ١٩٧٧.

٩٤- القرية، محمد سليم سواري، ترجمة سامي الحاج، دار سبيريز للطباعة والنشر دهوك، العراق، ٢٠٠٧.

٩٥- القصة السيكولوجية، ليون ايدل، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الاهلية مع فرنكلين، بيروت، ١٩٥٩.

٩٦- كتابة الرواية، جون برين، ترجمة مجيد ياسين، مراجعة الدكتور مدحي الدوي ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٩٧- لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم، بغداد، ١٩٧٨.

٩٨- ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت ،١٩٧١.

٩٩- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٠٠- المجلس الاعلى للشؤون الإسلامية، الاحاديث القدسية، القاهرة، ج ١، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩.

١٠١- مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا – سمير المرزوقي وجميل شاكر، النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٠٢- المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيقيم، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.

١٠٣- مائة عام من العزلة، ماركيز، ترجمة الدكتور سامي الجندي زانعام الجندي، ط٦، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٧.

١٠٤- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد البرادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.

١٠٥- مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، بغداد، ط١، ١٩٩٦.

١٠٦- نحو رواية جديدة، ألن روب غرييية، ترجمة لويس عوض، القاهرة، ط١، د.ت، ص ٣٩.

١٠٧- نظرية الرواية، لوكاش، ترجمة الحسين سبحان ،الرباط، ط١، ١٩٨٨.

١٠٨- نحو رواية جديدة، الان روب جريبه، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار الشؤون المعارف، بمصر، لا. ت.

١٠٩- د. ناهضة ستار بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات أو الوظائف أو التقنيات).دمشق اتحاد الكتاب العرب.د ط. ٢٠٠٣.

١١٠- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، واين بوث، ترجمة ناجي مصطفى، ط١، البيضاء، ١٩٨٩.

١١١- نحو رواية جديدة، الن روب غرييية، الترجمة: لويس عوض، القاهرة ،ط١ ، د،ت.

١١٢- نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: ابراهيم الخطيب، المغرب، ١٩٨٢.

١١٣- هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ، (العقل في التأريخ) ترجمة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، ط ٢، ١٩٨١.

١١٤- وادي، طه: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط ١، ١٩٩٦.

١١٥- ويليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة. محيى الدين صبحى، مراجعة، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

١١٦- *ويليك، ووارين: نظرية الأدب ـ تر: محيي الدين صبحي ـ دمشق ١٩٧٢.*

١١٧- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١١٨- الأُسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السيد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ٩٣ – ١٩٩٤.

الجرائد والمجلدات

١١٩- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، فصول، ع:١٢، مجلد١٩٩٣.

١٢٠- عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، ضمن مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد٣٣، ٢٠٠٠.

١٢١- سيار الجميل، الفن الروائي التأريخي العربي، البيان، مج٢،ع٢، ١٩٩٩.

١٢٢- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تأريخية، مجلة فصول مج١٦،ع٣،شتاء ١٩٩٧.

١٢٣- فريال جيوري، الرواية والتاريخ، انظر مجلة فصول، العدد الثاني المجلد الثاني القاهرة ١٩٨٢.

١٢٤- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول ،مج ١٢،ع١، ربيع١٩٩٣.

١٢٥- الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي، احمد عتمان، إلف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٩.

١٢٦- الرواية افقا للشكل والخطاب، محمد برادة، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١١، ج ١، ع ٤، شتاء ١٩٩٣.

١٢٧- الرواية بين زمنيتها وزمنها: مقاربة مبدئية عامة، محمود أمين العالم، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٢، ج ٢، ع ١، ربيع ١٩٩٣.

١٢٨- الزمن الماساوي في الفكر الأغريقي، أحمد عثمان، الف مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩.

١٢٩- بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي، فاضل ثامر، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع ٤٤، صيف ١٩٩٢.

١٣٠- تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة افاق (الرباط) ع (٨ و ٩) سنة ١٩٨٨.

١٣١- تودوروف، الإنشائية الهيكلية، ترجمة مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأدنبية (بغداد) ع (٣) سنة ٢، خريف ١٩٨٢.

١٣٢- تقنية الرواية: تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سرمليان، ترجمة الدكتور عبد الرحمن محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع ٣، سنة الثانية خريف ١٩٨٢.

١٣٣- الأُسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ان بانفقيد، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق، الرباط ،ع ٨ – ٩، سنة ١٩٨٨.

١٣٤- البعد الزمني في اللغة والأدب، احمد طاهر حسنين، دراسة ونماذج، إلف مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩.

١٣٥- الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، أحمد علي مرسي، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٢٨ يناير – مارس، ١٩٨٧.

١٣٦- الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدنية عامة، محمود أمين العالم ،مجلة فصول، القاهرة، الهيئة مصرية العامة للكتاب، مج١٢، ج ٢ ،ع١، ربيع ١٩٩٣.

١٣٧- الرواية افقأ للشكل والخطاب، محمد برادة، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١١، ج ١، ع٤، شتاء ١٩٩٣.

١٣٨- الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، أحمد على مرسي، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهئة المصرية للكتاب، ع ٢٨، يناير – مارس ١٩٨٧.

١٣٩- إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، الف مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الامريكية، ع ٩، ١٩٨٩.

١٤٠- البعد الزمني في اللغة والأدب: دراسة ونماذج، أحمد طاهر حسنين، الف مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩.

١٤١- زمن السرد، تودوروف، جريدة القادسية، ٨ / ٦ / ١٩٩١.

المصادر الاجنبية

142-C.S Pierce، Textes Fondamentaux De Sémiotique، traduction et notes B.Fouchier-Axelsen et C.Foz، ed، M.K، Paris، 1987.

143-C.S.Peirce. Ecrits sur le signe ed. Seuil. Paris.1978

144-G. Deledalle. Théorie et pratique du signe. ed. Payot Paris 1979

145-51-P. Ouellet «une physique du sens» in Critique1985 p184

146-.W.H.Newton Smith، The Strueture of Time، London، - Boston and Henley، 1980 P.1-2، 3

Angele Botros Samaan، Views on the Art of the Novel، Vairo ،Greeb Bookshop، 1987 ،p. 286

147- W.H.Newton Smith ،The Structucture of Time ، London، Boston and Henley،1980 P. 1 – 2 3

148- Angele Botros Samaan ،Views on the Art of the Novelm Vairo m Greeb Bookshop m 1987 ،p. 286

الكاتب في سطور

- جمال خضير الجنابي.
- بابل / الإسكندرية / العراق/ ١٩٦٥ .
- خريج كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية / جامعة بغداد.
- ماجستير/ طرائق تدريس التربية الفنية / من المعهد العربي العالي للدراسات التربوية والنفسية.
- دكتوراه في المعهد العربي العالي للدراسات التربوية والنفسية.
- شاعر وناقد وباحث وصحفي وروائي وقاص وكاتب مسرحي.
- نائب الأمين العام لربطة السلام للثقافة والفنون والإعلام.
- نائب رئيس ومسؤول الإعلام في جمعية نوسكو للفنون المعاصرة.
- عضو مجلس إدارة دار بغداد للصحافة والنشر والإعلان /المستشار الإعلامي.
- عضو الجمعية العامة للدفاع عن حقوق العاملين.
- عضو إتحاد الأدباء والكتاب في العراق.
- عضو إتحاد الأدباء والكتاب العرب.
- عضو في نقابة الصحفيين العراقيين / عضو عامل.
- عضو إتحاد الصحفيين العرب.
- عضو اللجنة المهنية في نقابة الصحفيين العراقيين.
- مدير مكتب مجلة الإتحاف التونسية في بغداد.

ـ محرر في جريدة الأهالي.
ـ رئيس القسم الثقافي في جريدة الدستور.
ـ رئيس القسم الثقافي في جريدة العالم بين يديك وحقيقية الإخبار.
ـ محرر في مجلة البلديات / في وزارة البلديات والأشغال.
ـ ينشر في الجرائد والمجلات العراقية والعربية والكردية.
ـ ترجمت قصائده إلى اللغة الكردية.
– ترجمت دراساته إلى اللغة الكردية

صدر له

١٠ إمرأة أمام القاضي / مجموعة شعرية /١٩٩٧.
٢٠ زخات حب/ مجموعة شعرية/ ٢٠٠٠ /دار الإتحاف للنشر / تونس.
٣٠ لماذا احبك أنت / مجموعة شعرية / ٢٠٠١ / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد.
٤٠ مقالات في الشعر الكردي العراقي المعاصر/ الجزء الأول/ ٢٠٠٣ / دار الثقافة الكردية.

له تحت الطبع: الدراسات النقدية والبحوث في الادب الكردي

١ ٠ الرؤية الرمزية الرومانسية ودراسة في الأدب الروائي عند خسرو الجاف.
٢ ٠ المكونات الفنية في قصائد خسرو الجاف / الجزء الأول.

٣ ٠ المكونات الفنية في قصائد خسرو الجاف / الجزء الثاني.
٤٠ مقالات في الشعر الكردي العراقي المعاصر/ الجزء الأول/ ٢٠٠٣ / دار الثقافة الكردية.
٥ ٠ دراسات في الشعر الكردي العراقي المعاصر / الجزء الثاني.
٦ ٠ الرواية التأريخية دراسة في الأدب الروائي محمد سليم سواري.
٧ ٠ القصة القصيرة الكردية وبنائها الفني عند محمد سليم سواري.

الدراسات النقدية والبحوث

١٠ دراسات في الأدب العراقي المعاصر/ الجزء الأول.
٢٠ دراسات في الأدب العراقي المعاصر/ الجزء الثاني.
٣٠ تقويم أداء مدرسي التربية الفنية في المرحلة الثانوية في ضوء كفاياتهم / رسالة ماجستير.
٤٠ نشأة المسرح المدرسي وتأثيره على الطفل / دراسة تحليلية.
٥٠ اللغة في الخطاب الشعري عند عبد المطلب محمود/ دراسة نقدية.
٦٠ دراسة في المؤثرات التراثية والحداثية والفنية في شعر منذر عبد الحر.
٧٠ المرايا في النص الشعري الحديث / علي الإمارة/ نموذجاً / دراسة نقدية.
٨٠ المرايا في القصة القصيرة / دراسة نقدية/ الجزء الأول.
٩٠ المرايا في القصة القصيرة / دراسة نقدية / الجزء الثاني.
١٠٠ دراسة في/ الرواية والشعر وأدب الطفل.
١١٠ الرواية الواقعية في ثلاثية / المناضل/ الزهر/ المفتون.

المجاميع الشعرية والنثرية

١٠ الإعمال الشعرية الكاملة/ الجزء الأول/ ديوان شعر.

٢٠ صرخات نهد / مجموعة شعرية.

٣٠ خارج فصول الصمت/ مجموعة شعرية.

٤٠ فوق شفتيها ترقص حروفي / مجموعة شعرية.

٥٠ سألقاك / مجموعة شعرية.

٦٠ مذكرات كتبناها على رمال البحر / مجموعة شعرية

٧٠ من تكونين ؟؟ / مجموعة شعرية.

٨٠ أوراق مغسولة.. بأمطار الحب .. / مجموعة شعرية.

٩٠ أشواق تراقص الشيطان / مجموعة شعرية.

١٠٠ جروح حب ضائع / مجموعة شعرية.

١١٠ عاشق تحت مطر الحب / مجموعة شعرية.

١٢ ٠ أحلام رجل عاشق وإمرأة جميلة جداً.

١٣٠ أسرار البحر وكفاء / مجموعة شعرية.

١٤٠ فوق الشرفة تنتظرني أنثاي / مجموعة شعرية.

١٥٠ له مخطوطات شعرية ودراسات نقدية في الأدب العراقي والكردي وأيضا روايتين ومجموعة قصص ومسرحيتان.

أصبحت الرواية اليوم جامعاً للأجناس الأدبية، لما تمتلكه من إمكانات جعلتها تستوعب الأجناس الأدبية الأخرى. وهي الجنس الأدبي الوحيد الذي يتمتع بقدر واسع من الحرية والإنفتاح، لذلك فهي صيرورة بلا نهاية. بعد أن كانت الرواية صورة مجسمة للواقع، وبعد إنهيار أهم ركيزتين في البنية الثقافية للعصر وهي (الفردية والعقل)، وبوصول الأدب والفنون إلى حافة الإنهيار، عاد الإنسان إلى منبعه الأول، إلى الأساطير والحكايات الشعبية والملحمة، لتتفشى هذه الأنواع في الرواية، وذلك لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تأريخنا المعاصر

0007
ڕێگەبەریا چاپ و بەڵاڤکرنێ ـ دهوک
ژمارا سپاردن 2842 ـ 2011