الدكتورة/ آسيا جريوي

السرديات العربية

– من نظرية المحكي إلى تأسيس الرواية –

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى 1440 هـ - 2019 م

المثقف للنشر والتوزيع / الجزائر

ردمك: ISBN (978-9947-79-405-0)
هاتف / فاكس 0666 76 28 50 / 033 85 65 75
الموقع الالكتروني: www.elmouthakaf2@gmail.com
المدير العام / سميرة منصوري

ببلومانيا للنشر والتوزيع / مصر

ردمك: ISBN (978-9776-75-418-8)
هاتف: 00201065534541 / 00201208868826
الموقع الالكتروني: www.ebibliomania.com
المدير العام / جمال سليمان

اسم العمل: السرديات العربية ـ من النظرية المحكي إلى تأسيس الرواية ـ
اسم المؤلف: آسيا جريوي

تصميم الغلاف: سيف الدين لغويل

جميع حقوق النشر الورقي والإلكتروني والمرئي والمسموع
محفوظة للناشرين وغير مسموح بتداول هذا الكتاب بالقص أو النسخ
أو التعديل إلا بإذن من الناشرين

إنّ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي النّاشرين

تقديم:

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين أمّا بعد:

أقدّم هذا العمل الموسوم بـ: **السّرديّات العربية – من نظريّة المحكي إلى تأسيس الرواية**– للطّلبة وللباحثين في "السّرديّات العربية"؛ حيث تناولت فيه عناصر وجدت بأنّها ملائمة ومفيدة للطّالب الذي يسعى إلى فهم واستيعاب السّرديّات، فلعلّ أوّل أمر يقف أمامه في حيرة، هو مصطلح السّرديّات ولذلك قدّمت في هذا الكتاب محاضرات حول التّحديدات الأوليّة لعلم السّرد وذلك بالوقوف على التّأسيس الغربي له من خلال مختلف الدّراسات ثمّ طرحت نظريّة المحكي "لجيرار جينيت"، وبعد ضبط الجانب المعرفي الغربي للسّرد، قمت بالعودة إلى التّراث العربي عبر المسار التّاريخي لتحديد السّرد في الموروث العربي، وقدّمت في ذلك نماذج في السّرد القديم ثمّ حدّدت بدايات ظهور الرّواية العربيّة، وتأسيسها في مصر، والشّام، وسورية، وفي الجزائر بعد تأثرها بالرّوايّة الغربيّة التي أشرت إلى تطورها في الأدب الغربي وكما حدّدت فنّ القصّة في الأدب العربي الحديث مشيرة في ذلك إلى نماذج قصصيّة حديثة، ثم أشرت إلى السّرد المعاصر وسيماته في الأدب العربي من خلال التّجديد في القصّة مثل القصّة الغامضة، وكذا الإشارة إلى تيّار الوعي في الرّواية، وسرديّة الخبر وبنيته في الخطاب الحكائي.

وأتمنى أنني وفقت في هذا العمل المتواضع والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الدكتورة : آسيا جريوي

مدخل نحو السّرديّات (تحديدات أوليّة للمفاهيم)

تمهيد:

إنّ الحديث عن السّرديّات العربيّة، يقودنا إلى الغوص في الحقول والمشارب المعرفيّة المختلفة والمتباينة، والتي كان لها دورا قويّا في تأسيس السّرديّات أو علم السّرد (**Narratalogie**) عند الغرب، ممّا يستلزم على الباحث والمهتم بعلم السّرد تتبّع الحركة التّاريخيّة لمسار الدّراسات النّظريّة والتّطبيقيّة، التي كانت حول الحكائيّة أو السّرديّة وبدايات الاهتمام والبحث في النّحو السّردي ثم البحث في السّرديّات كمقاربة نظريّة عربيّة في الدّراسات العربيّة ومنه فالبحث في السّرديّات العربيّة يأخذ توجّهين الأوّل: تراثي وهو الاهتمام بالسّرد والحكي في التّراث العربي مثل: (رسالة الغفران، حكايات شعبيّة والمقامات، قصص كليلة ودمنة، وحكايات ألف ليلة وليلة...)، والثّاني: نحو النّصوص الحديثة مثل: ((الرّواية بأنواعها المختلفة: (التّاريخيّة والرّومانسيّة، والواقعيّة، والجديدة، والرّقميّة...) والقصّة، والفيلم السّينمائي والخطاب الإشهاري...)).

وعلى هذا الأساس سنركّز على التّوجه الثّاني المتعلّق بدراسة النّصوص السّرديّة الحديثة، والبحث في المحكي كصيغة للتّمثيل اللّفظي للحكاية باستجلاء العلاقة بين (المحكي، والحكاية، والسّرد) ومنه ماذا نقصد بالسّرديّات أو علم السّرد؟، وماهي مستويات السّرد ومظاهره؟، وماهي الأدوات الاجرائيّة لتحليل النّصوص السّردية؟.

1- مصطلح السّرديّات / علم السّرد (Narratalogie):

1-1- مفهوم السّرد (Narration):

يرد مصطلح السّرد في المفهوم المعجمي نحو قول "ابن منظور" في مادّة "سَرَدَ": «السَّرْدُ في اللّغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يَسْرُد سردا إذا تابعه»[1] فالسّرد هو التّتابع في الحديث، و«رواية سلسلة من الأحداث في تتابع زمني يخضع لرؤية الرّاوي الخاصّة ولأطر السّرديّة (Narrativité) فيكون من نتيجة ذلك نصّا سرديّا (Récit)، قد يكون قصّة فنيّة أو مذكّرات...»[2] ويتمحور علم السّرد أو السّرديّات حول دراسة البنيات السّرديّة، ونظم الخطاب في النّصوص السّردية عموما والقصصيّة على وجه الخصوص وتأسّس علم السّرد في سيّاق التّطور الكبير الذي عرفه النّقد الأدبي المعاصر بداية من القرن العشرين. وكان الاتّجاه الجديد يقضي بالمقاربة الموضوعيّة والعلميّة للنّص الأدبي، فكانت جهود الشّكلانيين الرّوس رائدة في هذا المجال كموضوع مستقل لم يتم التّنظير له إلاّ مع بداية الستينيّات ليعرف تطورا أكبر

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الأوّل، مادّة (س. ر. د)، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1997، ص 273.

[2] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السّرد، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 2002، ص62.

في المراحل التّاليّة، وذلك بفضل مجهودات زمرة من الباحثين الفرنسيّين وعلى رأسهم "جيرار جينيت"[1] .

وتعتبر السّرديّات فرع معرفي، يحلّل مكوّنات وميكانيزمات المحكي لكلّ محكي موضوع. إنّه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنتقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السّرد. الحكاية والسّرد مكوّنان ضروريّان لكلّ محكي، والمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية؛ والسّرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي[2]. ويقوم الحكي عامّة على دعامتين أساسيّتين: أوّلاهما: أن يحتوي على قصّة ما تضمّ أحداثا معيّنة، وثانيّتهما: أن يعيّن الطّريقة التي تُحكى بها تلك القصّة، وتسمّى هذه الطّريقة سردا. ذلك أنّ قصّة واحدة يُمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السّبب فإنّ السّرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ[3].

إنّ كون الحكي هو بالضّرورة قصّة محكيّة يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له؛ أيّ وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى (راويا أو ساردا (Narrateur)، وطرف ثاني يدعى مرويّا له أو قارئا أو المسرود

---

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السّرد، ص67.

[2] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص97.

[3] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص45.

له (Narrataire) (...)، فالقصّة باعتبارها محكيّة أو مروية تمرّ عبر القناة كما في الشكل الآتي:

وأنّ السّرد هو الكيفيّة التي تُروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها. وما تخضع له من مؤثّرات بعضها متعلّق بالرّاوي/السّارد، والمروي له / المسرود له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها[1] . «ويمارس السّرد من خلال الخطاب، والرّاوي، والمتلقي تأجيلا دائما للمعنى من خلال إبهار المتلقي داخل النّص وخارجه عبر وسائط متعدّدة تمثّل جماليّة الخطاب السّردي»[2] . ومنه يمثّل علم السّرد (أو نظريّة السّرد) ميدانا معرفيّا بينيّا ومن ثمّ لا يحتاج لدراسته – بالضّرورة– أن نتناوله في إطار منظور علم العلامات، أمّا علم السّرد العلامي فهو يهتم بالنّصوص السّرديّة أيّا كان شكلها سواء أكانت أدبيّة أم غير أدبيّة. قصصيّة أم غير قصصيّة. لفظيّة أم بصريّة كما أنّه يميل أيضا إلى التّركيز على الوحدات السّرديّة الصّغيرة وكذلك قواعد الحبكة[3].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص45.

[2] نعمان بوقرة، لسانيّات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، دار الكتب العلميّة بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص316.

[3] دنيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات (السّيميوطيقا) تر: شاكر عبد الحميد وآخرون، أكاديميّة الفنون، دط، دت، ص130.

وبذلك ففي السّرديّات اتجاهان: الأوّل المسمّى عادة السّيميائيّات السّرديّة ويمثّله: (بروب، بريمون، غريماس...)، ويهتم بسرديّة (Narrativité) الحكاية دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها – رواية ، فيلما أو رسوما – مادام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، إنّه يدرس مضامين سرديّة بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونيّة، دون اعتبار للجماعات اللّسانيّة وأمّا الاتّجاه الثّاني للسّرديّات ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتّمثيل اللّفظي للحكاية. وكما يقدّم نفسه مباشرة للتّحليل. إنّه يدرس العلاقات بين المستويات الثّلاثة الآتيّة: (المحكي، والحكاية، والسّرد)، ويجيب عن الأسئلة: من يحكي ماذا؟ إلى أيّ حّد؟ وحسب أيّ صيّغ (Modalités)؟[1].

1-2- لمحة تاريخيّة لعلم السّرد/السّرديّات:

السّرديات هي علم يتناول قوانين الأدب القصصيّ ولئن صاغ "تودوروف" المصطلح الفرنسي سنة (1969) للدلالة على "علم جديد لم يوجد بعد... (علم القصص)، فإنّ مفهومه كان جاريّا في مصطلحات أخرى أوسع مثل: الإنشائيّة، وعلم الأدب، والأبحاث التي أفادت منها السّرديّات أو جعلتها ضمن مجالها قد نشأت قبل ذلك بعقود[2].

---

[1] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص97.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلين، لبنان ط1، 2010، ص249.

وإذا كانت بعض الدّراسات تستعيد ثنائيّة "أفلاطون"، و"أرسطو" (السّرد والمحاكاة). وقد تبرز ما في المصنّفات البلاغيّة الأوروبيّة من إشارات إلى السّرد. فإنّ التّفكير الحديث في السّرد قد بدأ عند الرّوائيين في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر من بينهم:

"فلوبير" في مراسلاته، و"هنري جيمس" في مقدّمات رواياته عند إعادة نشرها سنة (1884). وكانت تلك المقدّمات منطلق بحث "لوبوك" (Lubbock) سنة (1921) في طرائق تقديم الأحداث في الرّواية، والتّمييز بين وجهات النّظر، وقد طوّره بعد ذلك باحثون آخرون في إطار اللّغة الإنجليزيّة مثل: "فورستر" (Forster) سنة (1927)، و" بوث" (Booth) دون الوصول إلى التّمييز بين المؤلّف والرّاوي. وقد اهتمّ الباحثون الألمان منذ أواخر القرن التّاسع عشر بعزل وإسقاط دور المؤلّف والرّاوي في القصص وتناولوا أساليب عرض الأحداث والزّمنيّة وأشكال التّركيب القصصيّ. ومن هؤلاء نذكر "لودفيغ" (Ludwig) و"يولاس" (Jolles)، و"والزال" (Walzel)، و"مولّر" (Muller) "ولامّار" (Lammert)، و"كيسار" (Kayser)[1].

وفي الفترة نفسها تقريبا ظهرت أعمال الشّكلانيّين الرّوس (1915-1930) وخاصة "إيخنباوم"، و"شكلوفسكي"، "وتوماشيفسكي"، "وبروب" حول أصناف السّرد ودور الرّاوي، وأشكال التّركيب القصصي، والحبكة، والشّخصيّة القصصيّة، وعلاقة المتن الحكائي بالمبنى الحكائي، والخصائص المميزة

[1] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص 249.

لهذا الجنس الأدبي أو ذاك وغيرها من المسائل التي استندت إلى قراءات واسعة في الآداب الأوروبيّة والاطّلاع على بعض الأبحاث السّرديّة السّابقة. ويبدو أنّ هذه الأعمال الشّكلانيّة لم تؤثّر بشكل مباشر في النّظريّة السّرديّة والنّظريّة الأدبيّة عامّة إلاّ بعد انفراط عقد الجماعة بعقدين أو أكثر. وخاصّة عندما أصدر "إيرليخ" سنة (1954) كتابه بالإنجليزية "الشّكلانيّة الرّوسيّة" مؤرّخا وعارضا لأبحاثها. وعندما أصدر "تودوروف" سنة (1965) كتابه "نظريّة الأدب نصوص الشّكلانيّين الرّوس" مترجما فيه إلى الفرنسيّة عددا مهمّا من نصوصها الأساسيّة، قبل أن يترجم "ابراهيم الخطيب" إلى العربية تلك الأبحاث سنة (1982) ضمن كتاب له بعنوان "نظريّة المنهج الشّكلي"[1].

إنّ ذلك التّراكم من البحث السّردي في اللّغات الأوروبيّة المذكورة هو الذي تأسّس عليه البناء التّصنيفي والنّظري، الذي أنجزته البنيويّة الفرنسيّة منذ السّتينيّات دون إغفال تأثير اللّسانيّات السوسيريّة، والأبحاث المتأثّرة بمفاهيمها المركزيّة. ولا شكّ في أنّ العدد الثّامن من مجلة (إبلاغات أو التّواصل) سنة (1966) يقوم دليلا على تلك الإفادة. وكان واضحا من مقال "بارت" (الافتتاحي) السّعي إلى التّحكم المنهجي في قصص العالم التي لا تحصى في كلّ الأزمنة، وفي مختلف الأشكال الحاملة لها اللّغويّة وغير

[1] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص 250.

اللّغويّة وردّها مثلما حاول الشّكلانيّون الرّوس إلى عدد محدود من القواعد والبُنى بالإفادة من الطّريقة الاستنباطيّة كما في اللّسانيّات[1].

ومنذ ذلك العدد، ترسخ في التّحاليل السّرديّة التّمييز بين القصّة من حيث هي حكاية، والقصّة من حيث هي خطاب، وهو موروث عن الثّنائيّة الشّكلانيّة "المتن" و"المبنى"، والتّمييز بين الكائنات الورقيّة القائمة في النّص. أيّ الرّواة والشّخصيّات والكائنات خارج النّص؛ أيّ المؤلّف والقارئ. ودُرست الشّخصيّة القصصيّة من حيث خصائصها ووظائفها ضمن النّظام السّردي والنّصي لا في علاقتها بواقع خارجي مفترض، وأثير النّقاش حول الطّريقة التي يُضاء بها منطق الأعمال في القصّة ومواقع الرّواة وأنماط الرّؤية وصيّغ السّرد ومسائل أخرى عديدة[2].

وإذا كانت أبحاث "بارت"، و"تودوروف"، و"جينيت"، و"غريماس" و"كلود بريمون" وغيرهم. قد طوّرت النّظريّة السّرديّة. فإنّها قد اتّجهت بالبحث السّردي اتّجاهات متقاربة حينا ومتباعدة حينا آخر. ففي ذلك العدد بالذّات من مجلة "إبلاغات" دُرس السّرد في الرّواية، والأساطير، والخرافات، وقصص الصّحافة، والأفلام. ممّا جعل السّؤال عن موضوع السّرديّات مطروحا بشكل صريح أو ضمني: هل تقتصر السّرديّات على البحث في القصص الأدبيّ المكتوب أم هل يتّسع عملها للنّظر في القصص الشّفوي والشّعبي المجهول المؤلف؟. وهل ذلك القصص هو التّخييلي وحده أم هل من الضّروري أن نبحث

---

[1] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص 250.

[2] المرجع نفسه، ص 251.

أيضا في القصص المرجعي؟. وهل السّرد الذي تجعله السرديّات موضوعا لها هو المصوغ بلغة من اللّغات الطبيعيّة أم هل هو أيضا المقدّم بوسائل سيميائيّة أخرى كالصّورة، والإشارة؟[1].

يبدو جليّا من تاريخ الدّراسات السّرديّة التي أشرنا إلى نماذج منها في الفرنسيّة، والانجليزيّة، والرّوسيّة أنّ المحاولات في بيان خصائص السّرد وقواعده وبناه، قد كانت في أغلبها منطلقة من نصوص أدبيّة تخييليّة (الرّواية، والأقصوصة). مع النّظر في القصص الشّفوي (الخرافات) أحيانا. وقد اتّجه البحث اتّجاهين متكاملين: أحدهما يحاول كما في مساهمات "تودوروف"، و"بريمون" أن يكشف قوانين الحكاية المرويّة من حيث منطلق الأعمال، الحبكة، والشّخصيّات وعلاقاتها، والثّاني: ينظر في الخطاب القصصي. وقد بُنيت مساهمة "تودوروف" على تصنيف "جان بويّون" سنة (1946) للرّؤية، وعلى ما صار متداولا من حديث عن الصّيغة في القصص وكان بحث "جينيت" الموسوم: (الخطاب القصصي) سنة (1972) محاولة فارقة في تاريخ السّرديّات، إذ أعاد فيه تنظيم عدد من التّصورات السّابقة في دراسة السّرد. وخاصّة ما ورد عند "تودوروف"، وفي النّقد الأنجلو سكسوني وجعل عمله في ثلاثة مباحث كبرى هي: (الزّمن، والصّيغة، والصّوت)[2] . ولئن أثارت تصنيفات "جينيت" ومفاهيمه، ومصطلحاته نقاشات واسعة ردّ على بعضها في كتابه: (الخطاب القصصي الجديد) سنة (1983).

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 251.

[2] المرجع نفسه، ص، ن.

فإنّها قد وجدت صدى واسعا في مختلف اللّغات وتطبيقات على الإبداعات الرّوائيّة والقصصيّة لا تكاد تُحصى، وقد أفادت منها دراسات كثيرة سعت إلى تعميق النّظر في وجوه عديدة من مكوّنات النّص السّردي كالتّبئير والوصف، والمستويات السّرديّة. والشّخصيّة القصصيّة أو الحكائيّة وغيرها. ولم يقتصر تطبيق تلك المنظومة الاصطلاحيّة على الأدب وحده، وإنّما وُظّفت أيضا وإن جزئيّا في القصص الشعبيّة المجهول مؤلّفوها شأن "ألف ليلة وليلة" و"السّير الشّعبيّة"، ووُظّفت أيضا بدرجات متفاوتة في تحليل نصوص من القصص المرجعي كالسّير الذّاتيّة، والرّحلة[1].

وعلى هذا الأساس فقد تأسّس علم السّرد (Narratologie) بفضل مجهودات زمرة من الباحثين الفرنسيّين، وعلى رأسهم "جينيت" الذي أصدر في سنة (1971) كتابه (صور3) (Figures3). وكان النّقد قبل هذه الفترة ينظر إلى الأشكال السّرديّة المختلفة من منظور المضمون والمحتوى الأيديولوجي. فقسّم هذه الأشكال إلى أجناس منها: السّرد التّاريخي (RécitHistorique)، وسرد الرّحلات (Récit de Voyage)، وسرد الغرائبي (Récit Fontastique)، والسّرد الرّوائي والقصصي. وما إلى ذلك من التّقسيمات[2].

---

[1] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص252.

[2] ينظر: بوعلي كحال، معجم مصطلحات السّرد، ص5.

وأمّا التّطور الكبير الذي عرفته الأشكال السّرديّة، وخاصّة فن الرّواية أو القصة الذي أصبح مرادفا لكلمة (كتاب) في العصر الحديث. فقد توجّب على النّقد الأدبي الجديد أن يوجه صوب عنايته إلى هذا الفن. كما تصوّره "جيرار جينيت". فاهتمام "جينيت" بالرّواية في بادئ الأمر سرعان ما أدّى به إلى توسيع نظرته إلى الشّكل الرّوائي وخاصيّته الأساسيّة المتمثّلة في السّرديّة (Narrativité)، ليكشف فيما بعد أنّ هذه الخاصيّة ليست حكرا على الرّواية والقصّة. وأمام التّعدّد الهائل للأشكال السّرديّة (قصص، روايات تقارير، أدب رحلات...إلخ)، فإنّه كان على "جينيت" أن يركّز جهوده على موضوع السّرد. بغضّ النّظر عن القالب الأدبي الذي وُضع فيه. فالمهم عنده أن تتوفّر في النّموذج السّردي عنصر الشّعريّة أو الأدبيّة الذي يوليه أهميّة قصوى[1].

وانضمّ إلى "جينيت" نقّاد آخرون، كرّسوا جهودهم لاستجلاء معالم هذا العلم الجديد، كلّ من الزّاوية التي رآها جوهريّة في الظّاهرة السّرديّة. ومن بين هؤلاء نجد "مايك بال" (Mieke Bal) الذي قدّم دراسة مهمّة حول الملفوظ السّردي في سنة (1977). ثمّ تواصلت الدّراسات في نفس الاتّجاه فأصدر "لويس مارين" (Louis Marin) في سنة (1978) كتابه (Le récitest un piége)، ثم تبعه "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) بكتابه (Fabula) الذي نشر في السّنة نفسها. ثمّ توّج النّاقد والمفكر الفرنسي "بول

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السّرد، ص 8.

ريكور" (Poul Ricoer) هذه المجهودات بإصدار كتاب مفصل عن الزمن والسرد (Temps et récit) ، حيث خطا فيه خطوة عملاقة نحو تحرير علم السرد من بوتقة الأطر البنيوية التي هيمنت عليه لمدة طويلة. فاتحا الطريق نحو التأصيل النقدي المنهجي لعلم السرد (Narratologie)[1].

ومع بداية القرن 21 اتّسعت مدوّنة السّرديّات كثيرا، لما كانت عليه قبل قرن. فقد صارت تشمل أجناسا متعددة من القصص الشّفوي والكتابي والتّخييلي، والمرجعي. واستُغلّت مفاهيم السّرديّات في دراسة السّرد في نصوص غير أدبيّة كالدّينيّة، والسّياسيّة والصحافيّة. وظلّت السّرديّات في تفاعل مثمر مع الأبحاث اللّسانيّة، وخاصّة منها لسانيّات التّلفظ. ولسانيّات النّص أو الخطاب والتّداوليّة. وقد ساهم ذلك كلّه في إثارة إشكاليّات عديدة شأن العلاقة بين المشافهة والكتابة وحدود القول بلغة للتّخييل متميّزة. ووجاهة شمول السّرديّات لمستوى خطابي ملازم للنّص السّردي ومنفصل عنه في آن. وهو الجامع بين المؤلّف الفعلي والقارئ الفعلي، وما يترتّب على ذلك من مسائل كمسألة الذاتيّة وعلاقة النّص بالمقام في دوائره المتعدّدة وتعاضد السّرد والحجاج ونهوض النّص السّردي، سواء أكان تخييليّا أم مرجعيّا بوظيفة عمل لغوي[2] .

---

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السّرد، ص8،9.

[2] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص 253.

ولكن السّرديّات مازالت تواجه تحدّيا منهجيّا من حيث الموضوع المدروس. فبينما يعتبر بعض الباحثين مثل "جينيت" أنّ مجال السّرديّات هو النّص السّردي وحده؛ أي المتحقّق بلغة من اللّغات الطّبيعيّة، يرى باحثون آخرون أنّ السّرديّات تتناول القصص بشكل عام في فنون السّرد اللّغوي والكتابي، والشّفوي، وفي فنون أخرى كالمسرح، والسينما، والصّور المتحرّكة باعتبار أنّ القصّة هي مجموعة من الأحداث المتتاليّة القائمة على التّحوّلات والمنتظمة وفق منطق ما. وهذا التصوّر أنتج بحوثا في "البنية السّرديّة" التي تقوم عليها النّصوص القصصيّة أو المسرحيّات أو الأفلام أو غيرها وصار بعض الباحثين في المسرح يعتبرون أن الخطاب المسرحي ليس إلاّ نوعا من أنواع الخطاب القصصي، أو أنّ القصّة في المسرحيّة هي نظام خاص من الأنظمة السّرديّة، أمّا عند "غريماس" والباحثين في السّيميائيّة. فإنّ المجال أكثر اتّساعا وتجريدا إذ تفهم السّرديّة باعتبارها طريقة في انتظام المعنى سابقة للتّشكّل في خطاب. ممّا يجعل كلّ خطابا سرديا ويُفرغ مفهوم السّرديّة من مضمونه الحدثي والزّمني[1] .

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص 253.

التّأسيس الغربي للسّرديّات بحث في الأصول

إنّ البحث في أصول تأسيس السّرديّات يقودنا إلى الكشف عن الجذور أو المنابع، والعوامل التي ساهمت في بلورة الأعمال التّأسيسيّة، والمطوّرة للسّرديّات حتّى انتصبت جهازا نقديّا منهجيّا جديدا تحكمه مفاهيم نظريّة وتسنده مرتكزات ابستيميّة تهيء سبل ممارسته وتضع مقولاته موضع الإجراء ومن بين هذه العوامل نذكر[1]:

1- رؤية متّسقة لمفهوم الحداثة في النّقد، وقراءة محكومة باختيّارات مرجعيّة نظريّة معلّلة. وبدّقة في تحديد مسار المنهج، وأيضا بصرامة في الالتزام بمنظوره؛ بمعنى وعي عميق بواقعيّة الإرث المتراكم الذي تحتكم عليه المنظومة النّقديّة الفرنسيّة خاصّة والغربيّة عامّة.

2- التّكامل والانسجام الواضحان بين المشتغلين في هذا المجال وإن تشعّبت بهم السبل واختلفت زوايا النّظر وذلك في سبيل إعادة تشكيل. واستكمال مسارات، وسدّ ثغرات، وسيرورة فكر ونقد دائبة فهذا "بارت" ينطلق من شعريّة "أرسطو" ليأخذ من لسانيّات "دو سوسير"، ثم يستعين بـ "بروب" ويتّكئ على جهود "بنفنيست" ليصل إلى اعتماد تصنيف "تودوروف"، ومثله "غريماس" حين انطلق من قراءة "بروب" ليؤسّس من نقده له رؤية تستلهم أدواتها المنهجيّة من نحو "تينيير" (Tenière) ومسرح "سوريو" (Sauriau)

---

[1] ينظر: سليمة لوكام ، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، دار سحر للنّشر، تونس، دط 2002، ص36.

وهو في كلّ يغترف من منابع فيطوّع ويكيّف ويسائل، حتّى استقام له البحث، وقد ألفينا "تودوروف" يتبادل المقولات مع "جينيت" ومع "بويون"، ويستعيران سويّا من الشّكلانيّين ويحاوران منجز اللّسانيّين، ويطلاّن من كوى متفاوتة الاتّساع بينها على دراسات "هنري جيمس"، و"بريسي لوبوك"[1].

ولقد كانت ترجمة كتب الأصول، وكذا البعثات العلميّة والنّدوات والملتقيات دورا مهمّا في التّواصل المباشر والتأثير الواعي حول زيادة المعرفة وتطوّر العلم.

أوّلا: الأصول المعرفيّة للسرديّات الفرنسيّة:

تعدّدت الأصول المعرفيّة في بلورت السّرديّات الفرنسيّة، من تصوّر الشّكلانيّة الرّوسيّة، والتّصور الألسني، والنّقد الرّوائي الأنجلو ساكسوني وهي كالآتي:

1- الشّكلانيّة الرّوسيّة:

تعدّ الدّراسات الشّكلانيّة الرّوسيّة مهد التّصوّر السّردي وذلك من منظور نقدي تميّز بالدّقة العلميّة في التّحليل؛ أي أنّها تمثل «البدايات الأولى لنقد القصّة والرّواية من منظور بنيوي صرف، محاولة الشّكلانيّين الوقوف على الفوارق الفاصلة بين أشكال النّصوص ولاسيّما بين القصّة والرّواية. لكونهما شكلين أدبيّين مختلفين، يتميّز

---

[1] سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص37.

كلّ منهما بمواصفات معيّنة وبتقنيّات خاصّة. تتّصل بطوابع مهيمنة أو بقواعد النّوع»[1]، وكما أشارت الشّكلانيّة إلى مختلف القضايا الجوهريّة كالزّمن حيث «تعاملت الشّكلانيّة الرّوسيّة مع النّص على اعتبار أنّ زمنه موجود فيه، بمعنى أنّ دراسة الزّمن في الرّواية يجب أن تتّجه نحو زمن الأحداث في العمل الأدبي نفسه دون محاولة ربطها بأيّ زمن خارجي»[2]. وكما أشارت إلى مسألة الحوافز، ووظائف الشّخصيّات وغير ذلك، ومن أعلام الشّكلانيّة الرّوسيّة نذكر:

1-1- منهج بروب (Propp) في الحكاية العجيبة:

قام "بروب" بدراسة التركيبة الداخلية (Étaplissement) لمائة حكاية شعبيّة روسيّة، دراسة عدّت إلى وقت غير بعيد بكرا بسبب أمرين[3]:

أ- ظلّت الحكاية العجيبة (Le conte merveilleux) إلى الزّمن الذي وطئ فيه "بروب" هذه الأرض الجديدة مجالا غير مطروق.

---

[1] عز الدين بوبيش، القصّة والبنيويّة الشّكلانيّة، مجلّة السّرديّات، تصدر عن مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ع1 جانفي2004، ص53.

[2] أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار فارس للنّشر والتّوزيع عمان، الأردن، ط1، 2004، ص45.

[3] سليمة لوكام، تلقي اليرديات في النقد المغاربي، ص 41.

ب- إنّ منهج "بروب" المعتمد في مقاربة هذه الحكايات الشعبية لم يعتمد من قبل بهذه الدّقة التي وصلت إلى حد الصّرامة (...) وقد مكنه هذا البحث الدؤوب والموازنة الدّقيقة من الخروج بجملة من الملاحظات:

- وجود قيّم متغيّرة وهي أسماء الشّخصيّات، وقيّم ثابتة وهي أفعال هذه الشّخصيّات. أو ما يسمّيه بالوظائف.
- تمثّل هذه الوظائف الأجزاء الأساسيّة للحكاية والعناصر الثابتّة والدّائمة.
- إنّ عدد هذه الوظائف المحتوات داخل الحكاية العجيبة محدود.
- إنّ تتابع هذه الوظائف متشابه في كلّ الحكايات.
- إنّ كلّ الحكايات الشّعبيّة تنتمي إلى النّوع نفسه فيما يتعلّق ببنيتها بمعنى جميع الحكايات تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد.

ولقد حدّد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشّخصيّات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة[1]. «والوظيفة هي فعل الشّخصيّة قد حدّده من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة»[2]. وبعد أن تحدّث "بروب" عن الوظائف بتفصيل قام بتوزيعها على الشّخصيّات الأساسيّة في الحكاية

---

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص24

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيّة الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، المطبعة الجديدة، دم، دط دت، ص35.

العجيبة، فرأى أن هذه الشّخصيّات الأساسيّة تنحصر في سبع شخصيّات هي[1] :

- المعتدي أو الشّرير (Agresseur ou méchant).
- الواهب (Donateur).
- المساعد (Auxiliaire).
- الأميرة (Princesse).
- الباعث (Mandateur).
- البطل (Héros).
- البطل المزيف (Faux Héros).

كما لاحظ "بروب" أنّ كلّ شخصيّة من هذه الشّخصيّات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن واحد وثلاثون وظيفة، وما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشّخصيّات عند "بروب" هو التّقليل من أهميّة نوعيّة الشّخصيّات وأوصافها، ذلك أنّ ما هو أساسي هو الدّور الذي تقوم به. وهكذا فالشّخصيّة لم تعُد تُحدِّد بصفتها وخصائصها الذاتيّة بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعيّة هذه الأعمال. و"لبروب" نظرة شموليّة للحكاية العجيبة على الخصوص تتجاوز الوظائف أحيانا وتتعامل مع الحكاية كوحدة كليّة [2].

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

1- 2 - بوريس توما شفسكي (Boris Tomachevsky):

يعدّ "توماشفسكي" «أوّل من أثار انتباه الباحثين، لضرورة التّمييز داخل النّص الحكائي بين عنصرين اثنين مختلفين ومتكاملين في الوقت نفسه هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي (Fable/ Sujet)، وهو ما يقابل في التّمييز اللّساني في الكلام بين مستويين متباينين، ومتداخلين هما: ("الملفوظ "و"التّلفظ " (Fable/Sujet))، على أنّ ما يدعم مصداقيّة هذا التّمييز في المحكي بين الحكاية والخطاب ما نراه في الغالب. من إمكانيّات لا حصر لها لتبليغ الحكاية الواحدة، كموضوع للحكي، بوسائل تعبيريّة مختلفة ومتنوّعة، دون أن يؤثّر ذلك في شيء على الحكاية /المادّة التي تظلّ، رغم ذلك، محافظة في جميع الحالات على جوهرها: (فالقصّة يمكن أن تحكي بألف طريقة، وبوسائل تقنيّة جدّ مختلفة، وبمواد متنوعة، فالحكي ذاته يمكن أن يتّخذ موضوع لوحة، فيلم (...) أو أيضا وكما هو الحال الآن موضوع روايته (...) وبكلمة واحدة، التّمظهرات يمكن أن تتنوّع، غير أنّ المحكي ما فوق اللّساني (Tranlinguistque) يظلّ منطقيّا سابقا، وله الحق في تجليّة الخاص...»[1].

1- 3 - شلوفسكي (CHloviski):

تكلّم "شلوفسكي" في مؤلّفه بداية فصل (بناء القصّة القصيرة والرّواية) بأنّه يصعب عليه معرفة كيفية تشكل المبنى الحكائي، مادام لم يتمكن من التّعرف على الخاصيّة التي يجب أن تميّز الحافز (Le motif)، ولا كيف

---

[1] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي مقاربة نظريّة، مطبعة الآمنيّة، الرّباط المغرب، ط1، 1999، ص21،22.

تتمازج مجموعة منه لتعطي لنا ذلك الشّكل، فراح يبحث عن العلاقة بين أنساق البناء والأنساق الأسلوبيّة العامّة، على غرار ما فعله باقي الشّكلانيّين ليستخلص نمطا بنائيّا خاصّا. فوجد تراكما هائلا من الحوافز غير متناه في الواقع، لا يمكن حصره إلاّ بالتّدخّل فيه بالإسراع في صيرورة الحكاية والتّغيير في سلّم الزّمن[1] ، «ويضيف أنّه إذا لم يقدّم لنا حل فإنّنا لا نحصل على انطباع بأنّنا أمام مبنى حكائي. ولذلك قد يلجأ الكاتب إلى إنهاء قصته بنهاية وهميّة تتشكّل مادّتها في العادة من وصف للطّبيعة، أو الوقت يتّخذه الكاتب كمواز للحكاية السّابقة فتكتمل القصّة»[2].

وكما يرى "شلوفسكي"، أنّه يمكن بتقنيّات أخرى التّحكم في تطويل المبنى الحكائي، وذلك عن طريق تضمين قصّة قصيرة داخل قصّة قصيرة تصلح إطار القصص القصيرة الأخرى[3]، وهذه التّقنيّة تعرف بمصطلحات أخرى في السّرد كمصطلح (التّداخل السّردي أو التّسلسل السّردي أو التّوالد السّردي). فنهاية حكاية تكون بداية لحكاية جديدة وهكذا تتسلسل الحكايات وتتداخل في شبكة حكائيّة ضمن حكاية إطار تضمّ كلّ الحكايات الجزئيّة وعلى سبيل المثال في تراثنا العربي قصص: (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة) تعتمد هذا في الأسلوب الحكائي في سرد الحكايات المتسلسلة.

---

[1] ينظر: عز الدين بوبيش، القصّة والبنيويّة الشّكلانيّة، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

ثانيّا: التّصور الألسني:

يعتبر "هاريس" أوّل لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللّساني الذي كان قد توقّف عند حدّ الجملة فقط، بجعله يتعدّى حدود الجملة إلى الخطاب بكامله، ولذلك فقد عرّف الخطاب من منظور لساني بحت بأنّه: "ملفوظ طويل" أو عبارة عن "متتاليّة من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها، معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجيّة التّوزيعيّة وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض[1].

وكما يشير "بنفينيست" إلى أنّ تلفّظ الفعل الذاتي في استخدام اللّغة بوصفه فعلا حيويّا في إنتاج نص ما. ومن هنا جاء تعريفه للخطاب بأنّه: "الملفوظ منظورا إليه من زاوية آليّات وعمليّات اشتغاله في التواصل" أو بوصفه، بتعبير آخر أكثر اتّساعا: "كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وهدف الأوّل التّأثير على الثّاني بطريقة ما"[2]، فالخطاب يكون شفهي أو كتابي موجه من المرسل نحو المرسل إليه وإذا احتوى الخطاب على حدث أو حكاية، نكون إذن أمام حكاية مرويّة شفاهيّا أو كتابيّا.

---

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص "المفهوم. والعلامة. السّلطة"، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص90،91.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص91.

ثالثا: النّقد الرّوائي الأنجلو ساكسوني:

1- هنري جيمس (Henri James):

عرف التّنظير للرّواية تطورّا على يد "هنري جيمس"؛ الذي انكبّ لمدّة تقارب الثّلاثين سنة على نقد الإنتاج الرّوائي الفرنسي والانجليزي المعاصر له. وقد أثمرت تلك التعاليق كتابا نقديا أوضح فيه مؤلّفه موقفه من الرّواية بعنوان "عن القصة"، كما عمد "جيمس" بين سنتي (1907-1909) إلى فتح المجال لنقاشات كبرى تأجّجت في العشرينيات والثّلاثينيّات من القرن العشرين ويتعلّق الأمر بجانبين هامّين تتأسّس عليهما الرّواية ويصبحان فيما بعد من صميم الدّراسات السّرديّة وهما "حالة خاصّة" (Un cas particulier) ذات أهميّة تبني من خطيّة السّرد ومن وجهة نظر شخصيّة تشكّل "منظور السّرد". ومنذ ذلك الحين أخذت قضيّة وجهة النّظر في الانتشار في مجالات التّنظير للرّواية بوصفها المحكي الأكثر شهرة والأعظم تأثيرا في القرن العشرين[1].

2- بيرسي لوبوك (Percy Lubbock):

ينطلق "بيريسي لوبوك" في كتابه (صنعة الرّواية) من أنّ الرّواية شريحة من الحياة، ويضع اعتراضا افتراضيّا يشير إلى أنّ أيّ محاولة لتفكيك عناصر الرّواية تؤدّي إلى إتلاف الحياة فيها، وكما يشير إلى مكوّنات الرّواية مثل: زاوية النّظر أو الأشكال المختلفة للسّرد، حيث استثمر بشكل جديد

---

[1] ينظر: سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص 51.

الفعاليّة الأصول الأرسطيّة للدّراما لفهم العنصر الدّرامي في الرّواية، وخصوصا في الحالة التي يكون فيها الرّاوي/الكاتب محايدا، بحيث يجعل الشّخصيّات تظهر وكأنّها تعبّر بتلقائيّة عن نفسها كما هو الشّأن في المسرحيّة. وهكذا يتولد العنصر الدّرامي في نظر "لبوك" عندما يحاول الرّوائي مسرحة الأحداث الرّوائيّة، إنّ الكاتب في نظره: ((يتّجه نحو الدّراما فيأخذ له موضعا وراء المحدث فيبرز ذهن المحدث على حقيقته نوعا من أنواع الفعل))[1] .

3- إ.م.فورستر (I.M.Forester):

تجاوز "فورستر" في كتابه (أركان الرّواية)، المفهوم الدّرامي الأرسطي مبرزا الفرق الجوهري بين الرّواية والدّراما، فإذا كان العمل الدرامي يفترض شكلا واحدا هو استقلال الشّخصيّات، وتعبيرها عن نفسها، ((فإنّ ميزة الرّواية أنّ الكاتب يستطيع أن يتكلّم عن شخصيّاته ومن خلالها أو أن يُؤمّن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها))[2]، وكان لما «أثارَه دورا في توجيه رؤية المشتغلين بالسّرديّات في المدرسة الفرنسيّة لدى نشوئها. ومن ذلك الحبكة أو بشكل أدق مبدأ السّببيّة في الحبكة، فهو يرى أن تتابع الأحداث لا يشكّل حبكة إلاّ إذا انتظمت وفق مبدأ قويّ هو السّببيّة. وبه يفرّق بين القصّة التي هي سرد للحوادث المتسلسلة زمنيّا، وبين الحبكة التي تتجاوز عمليّة السّرد المتسلسلة إلى البحث في السّببيّة التي تحكم تسلسل هذه الأحداث، وهنا يقدّم مثاله الذي يستعيده فيما بعد كل من "جينيت" و"تودوروف" وهو: (مات الملك

---

[1] ينظر: حميد لحمداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

ثم ماتت الملكة)، لكن (مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه) هذه حبكة[1] . ويرى "فورستر" أنّ الحبكة تحتاج إلى الذّكاء والذّاكرة معا، وينظر إلى هذين العاملين من زاويّة القارئ فيربط بين ما تصنعه الحبكة من تسلسل أحداث وسببيّة وبين موقف القارئ من ذلك التّسلسل وتلك السّببيّة. وبالتّالي فحاجة الحبكة إلى الذّكاء والذّاكرة تكون بالنظر إلى وضعيّة القارئ وليس وضعية السّارد[2] .

---

[1] سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

نظريّة المحكي عند "جيرار جينيت" (Gérard Genntte)

لم يعد مصطلح السّرد حبيس المفاهيم الكلاسيكيّة، التي تجعله لا يبرح حقل القصّة أو الحكاية. فقد أضحى مجالا تتمظهر من خلاله كيفيّات انتظام الكلام وتلاحق متتاليّته، والبحث في معماريّته الممتدّة في مجموع مقولاته العامّة ومن ثمّ كانت السّرديّات هي "العلوم التي تبحث عن تشكيل نظريّة لعلاقات النّص السّردي (الحكي والقصّة) إنّها لم تهتم بالنّص السّردي مفردا أو بالقصّة بدل الخطاب السّردي على النّص المقرّر، ومن حقيقته الماديّة ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معيّنة. وتستغرق قراءته زمنا معلوما. كما يخضع إلى ترتيب زمنيّ معيّن وإلى فضاء الانتظام، التّمظهر وعليه فإنّ مجال السّرد أضحى يشمل شتّى الخطابات الأدبيّة واللاّأدبيّة. مرويّة كانت أو مقروءة[1].

وبذلك ظهر ميل "جيرار جينيت" في تحليل المحكي. منذ صدور كتابه الأول "صور1" (Figures1)، وقد أومأ فيه من خلال ملاحظات نقديّة إلى خصوصيّة بعض أنواع المحكي، مثل: (الرّواية الجديدة) "لآلان روب غرييه" (Alain Robbe-Grillet)، و"بروست" (M.proust) في "البحث عن الزمن الضائع"، وقد تأكّد هذا الميل واستقام عوده، فأثمر كتاب "صور3" (Figures3)، وتحديدا "خطاب المحكي" (Discours du récit) وهي دراسة

---

[1] ينظر: عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّردي (سرديّة الخبر)، منشورات دار الأديب، الجزائر، دط، 2007، ص17.

ضمن الكتاب طبّقت شهرتها الآفاق وأثارت اهتمام العديد من الدّارسين فأعملوا فيها بحوثهم النقديّة، وسجّلوا عليها ملاحظاتهم. وكشفوا عن مواطن القصور فيها مشيّدين بريادتها ونجاعتها إذ هي دراسة تتأسّس على منطق الدّقة والصّرامة وسلطة المراكمة المعرفيّة الحاصلة في هذاالجانب[1]؛ حيث أشار في كتابه: (خطاب الحكاية بحث في المنهج) إلى أدوات الإجراء البنيوي في السّرديّات، وذلك بدراسة المفاهيم المتعلّقة بالتّرتيب، والمدّة، والتّواتر والصّيغة، والصّوت، وقبل ذلك حدّد بعض المفاهيم مثل: الحكاية التي يرى بأنّها تدّل على المنطوق السّردي؛ أي الخطاب الشّفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث[2].

حيث أشار "جيرار جينيت" إلى مفهوم الحكاية نحو قوله: «إذا أردنا تحديد الحكاية نقف على ثلاثة مفاهيم مختلفة: ففي المعنى الأوّل: أنّ السّرد يتمّ في الحكاية كملفوظ سرديّ من خلال خطاب شفوي أو مكتوب؛ حيث يفترض وجود حدث أو سلسلة من الأحداث، وفي المعنى الثّاني: متعلّق بمحتوى الحدث فالسّرد يفترض تتابع الأحداث، وأمّا في المعنى الثّالث: الحدث جوهر القصّة والسّرد فعل منتج للخطاب»[3].

---

[1] ينظر: سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص 102، 103.

[2] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص37.

[3] Gérard Gentte, figures 3, (Discour du récit essqi de méthode) Éditons du Seuil, Pqris 1972, p:71 ,72.

وكما حدّد "جينيت" مصطلح القصّة (histoire) للمحتوى السّردي أيّ المدلول، أما المحكي (récit) فخصّ به الملفوظ، وقصد به أيضا الخطاب الدّال أو النّص السّردي في ذاته، وأمّا السّرد فعنى به الفعل المنتج للمحكي[1].

[1] ينظر: سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص108.

التّحليل البنيوي للخطاب السّردي من منظور جيرار جينيت:

لقد تعدّدت قراءات المنظور البنيوي الصّرف في تحليلها لمكوّنات النّص الأدبي، انطلاقا من اختلاف المنطلقات والتّصوّرات النّظريّة والأيدولوجيّة للباحث، وعلى الرّغم من هذا التّباين، فقد لامست هذه القراءات التّقنيّات والبنيّات السّرديّة للخطاب القصصي. ويمكن اعتبار الاتّجاه البنيوي نموذجا في تحليله لمكوّنات هذا الخطاب القصصي لما يكشفه من ثراء خاص في مجاله، ويجسّد الاختلافات النّظريّة بشكل ملموس. وسنقف على بعض تحديدات الإجراء البنيوي بتتبّع الخطوات الآتيّة:

أوّلا: تقطيع الخطاب السّردي:

يعدّ التّقطيع (Le découpage) خطوة أولى أساسيّة في إطار التّحليل، ويمثّل إجراء عمليّا من إجراءات التّحليل الأولى يحدّد لنفسه هدفا هو تقطيع النّص أو الخطاب المحلّل إلى مجموعة مقاطع وفق معايير للتّقطيع ويشكّل المقطع مفهوما إجرائيّا مرتبطا بإجراء التّقطيع وذلك باعتباره جزء من النّص الذي يشكّل حكاية، والمقطع بتحديد غريماس (Grémas) «كلّ مقطع سرديّ قادر على أن يكوّن لوحده حكاية مستقلّة وأن تكون له غايته الخاصّة به، غير أنّه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسّعا

مؤديّا وظيفة خاصّة داخلها»[1]. فكلّ مقطع يشكّل حكاية صغرى مستقلّة وبتلاحم مجموعة من المقاطع تتشكّل لنا حكاية أعمّ.

ثانيّا: محدّدات التّقطيع:

إنّ في عمليّة تقطيع النّص يقف المحلّل على وجود محدّدات تمثّل عناصر خطابيّة قادرة على إقامة حدود تفصل بين المقاطع المكوّنة للخطاب ولتقطيع النّص نتتبّع أحد المحدّدات الآتيّة[2] :

1- يقدم الخطاب مجموعة من العناصر الظاهراتيّة التي يمكن اعتمادها بصفتها محددات التقطيع، وتتمثّل في: العناصر التّرقيميّة ذات البعد الأيقوني، والمتعلّقة بالجانب التّيبوغرافي كالحروف التي تكون دسمة أو رقيقة، وكذلك في تنظيم الخطاب وفق الفقرات والفصول أو أرقام فصول أو عناوين...

2- يتوفر الخطاب أيضا على عناصر خطابيّة يمكن أن تميّز مقطعا من الآخر، هي أنواع الرّوابط التّركيبيّة النّحويّة التي تحقّق الاتّصال الانفصالي مثل: (غير، أنّ، ولكن...) التي تستعمل على المستوى التّركيبي، لإبراز علاقة الاتّصال بين مقطعين يوجد بينهما تعالق

---

[1] ينظر: عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الرّوائي (البنيات الخطابيّة التّركيب، الدّلالة)، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002 ص13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15،16.

لكن كل مقطع يتميّز عن الآخر، ويتحقّق ذلك حين ابتداء المقطع اللاّحق عن السّابق برابط من هذه الرّوابط.

3- يمكن تحديد المقاطع من خلال هيمنة الشّخصيّات في النّص حيث نقسّم النّص من خلال الحضور المكثّف لشخصيّة ما على حساب شخصيّات أخرى.

4- يمكن تحديد المقطع من خلال الحدث، فكلّ حدث يمثّل حكاية هو مقطع لوجود التّحول.

5- يمكن تحديد المقاطع من خلال الانفصال المكاني المتمثّل في المقولة الاثنانية: (هنا/هناك)، والانفصال من خلال المقولة الاثنانية: (قبل/ بعد).

ثالثا: دراسة الزّمـــــن في الخطاب السّردي:

إنّ حركة الزّمن مستمرّة في الحياة، فالزّمن الحاضر (الآن) بعد لحظات ودقائق سيصبح ماضي ويندرج في زمن (اللا الآن)، فالزّمن الطّبيعي كقولنا: (ساعة، وصباح، ومساء، واللّيل، ويوم، والغد، والأمس، والأسبوع، والشّهر والسّنة، والفصول الأربعة، والسّنين...) هي مؤشّرات للزّمن في الحياة. ولذلك لقيّ اهتمام الباحثين من مختلف الاتّجاهات.

أشار "غاستون باشلار" في كتابه (جدليّة الزمن) إلى تحديد "برغسون" للزّمن النّفسي من منظور فلسفي نحو قوله: «لا ريب أنّ برغسون يمنع نفسه من وصف الماضي في مادّة، لكنّه مع ذلك يصوّر الحاضر في الماضي

وهكذا تتجلّى النّفس كشيء وراء مدّ ظواهره (...) لا يكون الزّمن الحاضر سوى ظاهرة الماضي، وعلى هذا المنوال. في علم النّفس البرغسوني. يفسح الزّمان الممتلىء، العميق، المتواصل، الغني، مكانا للجوهر الروحي وفي أيّ من الظّروف لا تستطيع النّفس أن تنفصل عن الزّمان: فهي دائما شأن كلّ سعداء العالم مملوكة لأنّها تملك. وربّما يكون التوقّف عن السّيلان، معناه التّوقف عن الوجود؛ فحين نغادر قطار العالم، قد نغادر الحياة، إنّ التّجمّد معناه الموت»[1]، فالنّفس البشريّة لا تستطيع أن تنفصل عن الزّمن في الوجود لأنّ انفصالها هو الموت. فالزّمن في التّصور الفلسفي المتعلّق بالنّفس، عرف توسّعا مع "فرويد" في مسألة حالات الشّعور واللاّشعور، والكبت الشّعوري في تجارب النّفس، فكما أنّ التّحليل السيكولوجي أثّر في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة في الخطاب مثل المسرح، ومدى تأثير ذلك على المتلقي أو الجمهور فالإعجاب أو الاندهاش أو الملل يعكس مدى نجاح أو فشل المسرحيّة فقد لا نشعر بالزّمن الذي يمرّ بسرعة في المسرحيّة القيّمة أو قد نشعر بطول الزّمن وثقله على أنفسنا إلى غاية نهاية المسرحيّة المملّة.

فالزّمن في حياتنا في كلّ لحظاتها، لكن ماذا عن الزّمن المتخيّل في الخطاب السّردي؟. «يجب الاعتراف أنّ "الشّكلانيّين الرّوس" كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزّمن في نظريّة الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السرديّة المختلفة. وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا

---

[1] غاستون باشلار، جدليّة الزّمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص14.

ارتكازهم ليس على طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما على العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث أو سردها: فإنّما أن يخضع السّرد لمبدأ السّببيّة. فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، أو أنّ يتخلّى عن الاعتبارات الزّمنيّة بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن أعلام الشّكلانيّة الرّوسيّة "بوريس توماشفسكي" (Boris Tomachevsky)، الذي ناقش قضيّتين في الزّمن: المتن الحكائي (Fable)، الذي يعرّفه بأنّه مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والمبنى الحكائي (Sujet)، الذي يتألّف من الأحداث نفسها لكنّه يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي»[1].

أمّا التّحليل البنيوي للخطاب السّردي فإنّ دراسة عنصر الزّمن تأخذ تصوّرا مختلفا، حيث حدّد "جيرار جنيت" (G.Genette) الزّمن في الحكاية نحو قوله: «أنّ من الممكن أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألاّ نحدّد زمنها بالنّسبة إلى زمن فعل السّرد؛ لأنّ علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإمّا المستقبل، وربّما بسبب ذلك كان تعيين زمن السّرد أهم من تعيين مكانه وقد يسبق زمن السّرد زمن الحكاية، أو يلحقه، أو يزامنه، أو يتداخل الواحد منهما بالآخر، من هنا جاءت أهميّة الزّمن في الحكاية وتقدّمه

[1] ينظر: أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص43،44.

على الفضاء»[1]، وكما أشار إلى علاقات الزّمن في ثلاثة أشكال: (التّرتيب- المدّة – التواتر)، والتي نحدّدها كالآتي:

1- التّرتيب (Ordre):

يشير هذا الشّكل إلى العلاقة بين ترتيب الأحداث في القصّة أو الحكاية وترتيب الزّمن في عمليّة الحكي أو السّرد، وذلك نحو قول "جنييت" «تعني دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة»[2]. وترتيب الزّمن يفترض وجود حالتين في الدّراسة هما:

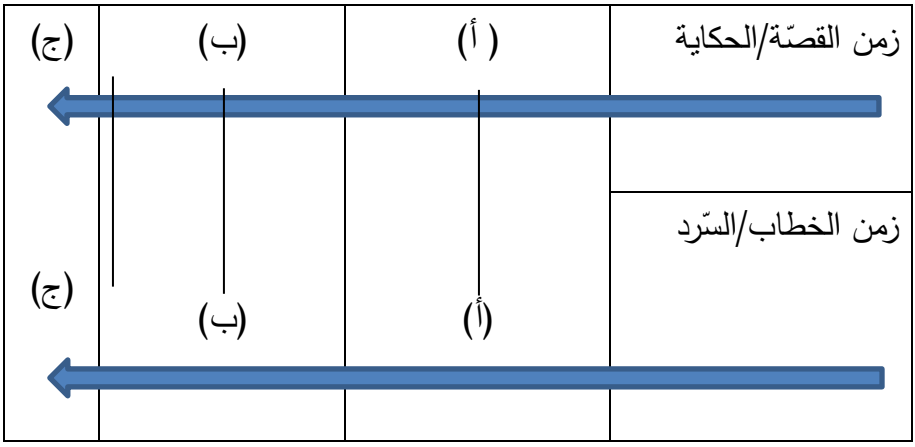
1-1- حالة المطابقة (Achronie): توضّح هذه العلاقة التّرتيب الزّمني في حالة المطابقة بين زمن القصة أو الحكاية وزمن الخطاب أو السّرد[3] ونجد ذلك في السّرد الذّاتي وعلى سبيل المثال (السّير الذّاتيّة)، وكما يمكن الإشارة هنا أنّنا قد نجد ندرة الاسترجاعات والاستباقات التي تكاد تنعدم، فيتتبّع القارئ فيها سرد الأحداث في نوع من الرّتابة والنّظام الزّمني، ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص103.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

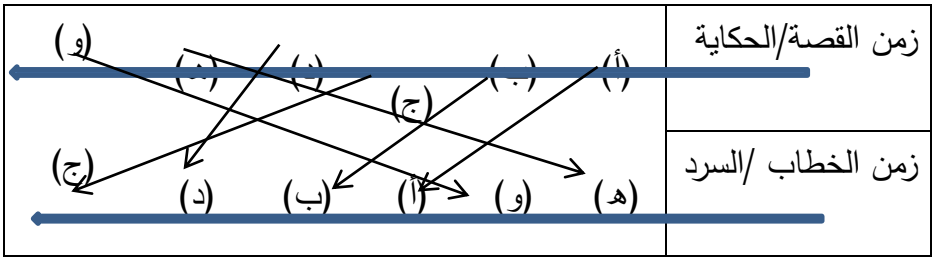
[3] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص50.



فالشّكل يوضّح حالة المطابقة الزّمنيّة للتّوازي المثالي بين زمن القصّة/الحكاية وزمن الخطاب/السّرد.

1-2- حالة المفارقة أو المخالفة (Anachronie): تفترض الحالة وجود مخالفة زمنيّة وهي حالة شائعة في الرّواية على تفاوت، وينتج عن المخالفة أو المفارقة الزّمنيّة بين زمن القصّة أو الحكاية وزمن الخطاب أو السّرد شكلين هما: الاسترجاع (Analepse) عودة النّص إلى ماضيه والاستباق (Proleps) ذكر خبر لم يحن وقته بعد[1]. و يرد ذلك في السّرد الموضوعي أو على سبيل المثال الأشكال السّرديّة المختلفة: (القصّة، المقامة الرّواية، الفيلم..)، وكما تعدّ الرّواية الشّكل السّردي الضّخم الذي يحتوي على وفرة الاسترجاعات والاستباقات، والفيلم يترجم ذلك في شكل بصري ولتوضيح المخالفة الزّمنيّة، الشكل الآتي:

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص50.



يعتبر زمن القصّة، زمن حقيقي وطبيعي خاضع لترتيب وتسلسل مثالي ومنطقي، أمّا زمن الخطاب فهو زمن فني وتخيلي يتمّ بإعادة تشكيل الأحداث من جديد، وهنا يتدخّل السّارد في عمليّة بنائها، ويتفرّع من المخالفة كلّ من الاسترجاع والاستباق، وهما كالآتي:

- **الاسترجاع:** عودة النّص إلى ماضيه، والاسترجاع مخلفة لسير السّرد يقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق ممّا يولّد داخل الرّواية حكاية ثانويّة، ووظيفته في الغالب وظيفة تفسيريّة تسلّط الضّوء على مامضى أو فات من حياة الشّخصيّة في الماضي[1]. وله أنماط: (خارجيّة، داخليّة، مختلط...).
- **الاستباق:** ذكر خبر لم يحن وقته بعد، والاستباق شائع في النّصوص المرويّة بصبغة المتكلّم، ولاسيّما في كتب السّير والرّحلات؛ حيث الكاتب والرّاوي والبطل أدوار ثلاثة يمثّلها فرد واحد ويتّخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبّؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل[2] وله أنماط: (خارجية، داخلية، تمهيدي، إعلاني...).

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص18.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15،16.

وكما ترد في المفارقات الزّمنيّة، مسألة أخرى متعلّقة بما يسمّيه "جيرار جينيت" **(المدى والسّعة)**، إذ يقول:«...يمكن المفارقة الزّمنيّة أن تذهب في الماضي، أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن لحظة (الحاضر) أيّ عن لحظة القصّة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزّمنيّة): سنسمّي هذه المسافة الزّمنيّة مدى المفارقة الزّمنيّة، ويمكن للمفارقة الزّمنيّة نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصيّة طويلة كثيرا أو قليلا– وهذا ما نسمّيه سعتها ... »[1].

2– المـــــــــــدّة أو الدّيمومة (Durée): ونعني بها الفترة الزّمنيّة التي يستغرقها الرّاوي في رواية ما يروى للمروي له، ومدّة الرّواية الخطيّة مرتبطة بسرعة الحكاية، وقد قيل أنّ سرعة الحكاية تقاس بقسمة حجم النّص المكتوب على الزّمن الذي استغرقه الحدث[2]. ولقيّاس سرعة الزّمن في المدّة أربع حركات، يمكن تخطيط القيّم الزّمنيّة لها تخطيطا كافيّا جدّا عن طريق الصّيغ الرّياضيّة، التي يدّل فيها (زق) على زمن القصّة، و(زح) على زمن الحكاية، كالآتي[3]:

– **الوقف:** زح=ن، زق=0، إذن: زح∞زق.

– **المشهد:** زح =زق.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ص59.

[2] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص108.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ص109.

- **المجمل/الخلاصة:** زح < زق.

- **الحذف** : زح =0،زق =ن، إذن: زح∞ < زق .

وتتحدد الحركات كالآتي:

2-1- الاستراحة أو الوقف (Pause): وهو أبطأ سرعات السّرد، ويتمثّل في وجود خطاب لا يشغل أيّ جزء من زمن الحكاية، والوقف لا يصوّر حدثا لأنّ الحدث يرتبط دائما بالزّمن بل يرافق التّعليقات التي يقحمها المؤلّف في السّرد وينطبق هذا الموقف على المقاطع الوصفيّة، إذا تناولت منظرا لا يلفت أحدا من شخصيّات الحكاية[1].

2-2-المشهـــــــد (Scéne): هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرّواية حين تقدّم الشّخصيّات في حالة حوار مباشر، والمشهد يماثل في سرعته سرعة الحكاية[2].

2-3-الخلاصة (Sommaire): وهي إحدى سرعات السّرد وهو متغيّر الحركة، بينما السّرعات الأخرى محدّدة مبدئيّا، لهذا يستخدمه السّرد بكثير من المرونة لكلّ سرعة تتراوح بين المشهد والحذف وبقيّت الخلاصة إلى أواخر القرن التّاسع عشر جسر العبور الطّبيعي من مشهد إلى آخر، واللّوحة الخلفيّة

---

[1] ينظر: عبد اللطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص175،176.

[2] المرجع نفسه، ص154.

التي تتحرّك أمامها المشاهد، والتي تجمع أجزاء السّرد إلى أن أصبح تقنيّة زمنيّة[1].

2-4-القطع أو الحذف (Léllipse): وهو أقصى درجات السّرعة، ويعني إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كلّ ما تنطوي عليه من أحداث، ويلجأ الرّاوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريّا لسير الرّواية، أو لفهمها والحذف أنواع: (حذف محدّد، حذف، حذف ضمني، حذف افتراضي...)[2].

3-التردّد أو التواتر (Fréquence): هو العلاقة بين معدّل تكرار الحدث ومعدّل تكرار رواية الحدث، فالحدث يقع وتروى حكايته، وقد يتكرّر وقوعه مرّات عدّة وتتكرّر روايته مرّات عدّة أو تروى حكاية واحدة تختصر كلّ وقائع الأحداث المتشابهة، لذلك يمكن أن تتحدّد العلاقات التردّديّة بين الحدث وروايته[3]على أربع حالات:

عند "جيرار جينيت" هي[4]:

- وهو أن يروي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، كما في الصّيغة الرّياضيّة (ح1/ ق1) على سبيل المثال: (أمس نمت باكرا).

---

[1] ينظر: عبد اللطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص159.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص74،75.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[4] جيرا جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ص130،131.

- أن يروى مرّات لا متناهيّة ما وقع مرّات لامتناهيّة (ح ن/ ق ن). لنأخذ على سبيل المثال: (نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثّلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء...)
- أن يروى مرّات لا متناهيّة ما وقع مرّة واحدة (ح ن/ق 1). على سبيل المثال: (أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا...).
- أن يروى مرّة واحدة ما وقع مرّات لا نهائيّة (ح 1 /ق ن)، مثال: (نمت باكرا يوم الاثنين، الثلاثاء...) أو نجد استخدام صيغ أخرى: (كلّ يوم الأسبوع كلّه، كنت أنام باكرا كلّ يوم من أيّام الأسبوع).

وهناك من يدمج بين الحالة الأولى، والثّانيّة في ظلّ السّرد الافرادي وتقسم الحالات بعد ذلك إلى ثلاث هي[1]:

- **السّرد الافرادي:** أن نروي مرّة واحدة ما حدث مرّة، أو نروي مرّات كثيرة لأحداث كثيرة؛ أي خطاب واحد يسرد واقعة واحدة أو عدّة خطابات تسرد وقائع كثيرة.
- **تكرار السّرد:** وهو أن نروي تكرار ما حدث مرة واحدة.
- **تكرار الحدث:** وهو أن نروي مرّة واحدة وقائع أو أحداث متعدّدة.

---

[3] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص52.

دراسة الحركات السّرديّة في "المقامة البغداديّة" لبديع الزّمان الهمذاني:

يستهلّ "الهمذاني" المقامة البغداديّة بمنطلق زمني هو فصل الخريف وذلك نحو قوله: (اشتهيّت الأزاد)[1] ثم بعد ذلك يبدأ العمل من التّرتيب الزّمني فنلحظ وجود حالة التّوازن المثالي في المقامة البغداديّة، بين زمن القصّة (العصر العباسي) وزمن الخطاب أو السّرد للحدث، حيث يسيران على خطّ زمنيّ منتظم إلاّ أنّه تعذّر وجود بعض من الاسترجاعات والاستباقات: مثال ذلك استباق إعلاني نحو قوله: (ظفرنا والله بصيد)[2] فهو إعلاني كونه سيخبرنا بصراحة عن حدث سيشهده السّرد بكلّ وضوح، وكما نجد استرجاع داخلي تلقائي يحيل إلى عودة السّارد إلى حدث سابق، فتتخيّم الذّاكرة وتنفتح على الماضي، فيتذكّر السوادي وفاة والده نحو قوله: (قد نبت الرّبيع على دمنته)[3]؛ بمعنى قد نبت العشب على قبره، ثمّ يعود السّرد لينتظم على التّوازي.

ولدراسة المدّة في المقامة يجدر بنا الوقوف على أربع حركات سرديّة لقيّاس سرعة الزّمن كما أتى بها "جنييت"، وهي:

---

[1] بديع الزّمان الهمذاني، المقامة البغداديّة (المقامات)، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص، ن.

[3] المصدر نفسه، ص57.

1- **الخلاصة:** فالخلاصة في المقامة هي اختصار للزّمن (سنوات أو أشهر أو ساعات) في كلمات أو أسطر، ومن ذلك: (أناسيك طول العهد واتّصال البعد)[1]، اختزال لزمن طويل قد يكون أشهر أو سنوات.

2- **الوقف:** ونجد الاستراحة في السّرد بالوقوف الزّمني عند مشهد ما، كما في وصف الشّواء والحلوة في السّوق، مثل: (زن له من تلك الحلواء واختر له من تلك الأطباق ونضّد عليها أوراق الرّقاق، ورش عليه شيئا من ماء السّماق)[2].

3- **الحذف:** وهو اسقاط فترة زمنيّة، غير محدّدة، مثال: (فلّما أبطأت عليه)[3] هنا لم يحدّد الفترة الزّمنيّة هل هي ثواني أم دقائق أم ساعات.

4- يتحدّد **المشهد** في "المقامة" من خلال العرض والمتمثّل في الحوار بين الشّخصيّات، وهو الأسلوب المتوفّرة في المقامة من ذلك: (قال: أين ثمن ما أكلت؟. فقال أبو زيد: أكلته صيفا...)[4].

---

[1] بديع الزمان الهمذاني، المقامة البغدادية (المقامات)، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص58.

[4] المصدر نفسه، ص،ن.

السّرد العربيّ بحث في الموروث

أوّلا: مفهوم السّرد العربي عند القدامى:

يعتبر السّرد العربي أحد القضايا والظّواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدّارسين العرب (...)، فالسّرد العربي قديم قدم الإنسان العربي، وأوّل النّصوص التي وصلتنا عن العرب دالّة على ذلك، مارس العربيّ السّرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أيّ إنسان في أيّ مكان، بأشكال وصور متعدّدة وانتهى إلينا ممّا خلّفه العرب تراث مهمّ، لكن السّرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشّكل الملائم، ولم يتمّ الشّروع في استعماله إلاّ مؤخّرا وبصوّر شتّى[1].

وللسّرد العربي استعمالات قديمة وحديثة، مثل: (الأدب القصصي وأدب القصّة، والنّثر الفني، والقصّة عند العرب، والحكايات العربيّة)، وما شاكل هذا المفهوم، ومع ذلك إنّنا عندما نقول مفهوما، فإنّ هذا المفهوم الجديد نوظّفه ليكون مفهوما جامعا من جهة، وليكون دقيقا وشاملا من جهة ثانيّة[2]. وأنّ هذه الاستعمالات القديمة كانت مبثوثة في الدّراسات الأدبيّة.

حيث نجد في التّراث العربي أنّ الاهتمام كان يصب "على الشّعر باعتباره ديوان العرب، لكن ديوانا آخر ظلّ يزاحمه المكانة نفسها على الصّعيد

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، السّرد العربي، مفاهيم وتجليّات، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص55،57.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

الواقعي، بل أنّنا نجده في أحيان عديدة يتبوّأ مكانة أسمى، سواء من حيث الإنتاج أو التّلقي، نشير هنا باقتضاب إلى المساجلات التي تمّت بصدد الشّعر والنّثر، والمفاضلات التي أثيرت بينهما منذ القرن الثّالث الهجري لكنّ المعرفة الأدبيّة القائمة على التّقليد الثّقافي السّائد لم توّله ما يستحقّ من العناية والاهتمام، فظلّ أبدا مجالا مشرعا للإبداع وإن بقيّ يقابل بالإهمال. وأحيانا بالازدراء، وهناك أدبيات كثيرة ومصادرات عديدة ونوادر تحكى حول القاص في مختلف المصنّفات العربية القديمة. وفي الواقع رغم كلّ هذه المصادرات والنوادر ظلّ السّرد فارضا نفسه، ومضمارا أصيلا أبدع فيه العربي، وعلى مدى عصور طويلة نصوصا في منتهى البراعة والحس والجمال، ولقد وصل العديد منها إلى مستوى العالميّة، وصار إنتاجا إنساني البعد والنّزعة، وعلى درجة ساميّة من الإبداع الإنساني الرفيع مثل: (ألف ليلة وليلة أو اللّيالي العربيّة كما تعرف بذلك عند الغرب)[1].

ويشير هنا "سعيد يقطين" إلى المؤلّفات والمصنّفات العربيّة التي تعدّ مصادر هامّة في السّرد، حيث يقول: «ومن أمثلة ذلك كتابين مشهورين في ثقافتنا العربيّة، أوّلهما "البيان والتّبيين" للجاحظ. لقد تمّ التّعامل مع هذا الكتاب بصورة خاصّة باعتباره مصدرا بلاغيّا أو نقديّا. لكن يمكن النّظر إليه بصفته خزانة سرديّة أيضا. وثاني الكتب "الأغاني" للأصفهاني إنّه ليس ديوانا للشّعر العربي كما يتم الاشتغال به عادة، ولكنّه علاوة

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، السّرد العربي مفاهيم وتجليّات، ص61.

على ذلك ذخيرة للنّصوص السّرديّة واقعيّة كانت أو متخيّلة، وآن الأوان للنّظر في العديد من هذه الإنتاجات العربيّة باعتبار ما تستوعبه من نصوص سرديّة غنيّة وهامّة»[1].

وعلى هذا الأساس فقد عرف العرب القدامى مصنّفات تمسّ جوانب من السّرد العربي أشكال تدرج ضمن السّرد العربي تعرف بالأجناس النّثريّة كالرّسائل والتوقيعات والخطب والوصايا والمقامات والقصص وهذه الأخيرة التي عرفها العرب "منذ العصر الجاهلي بطابعها الشفهي، فقد كانوا يتسامرون ببطولاتهم في حروبهم وأيّامهم التي أصبحت "مادة محبوبة للمسامرة" إلى جانب رواية بعض الأساطير والخرافات عن الجنّ والشّياطين ما يتداولونه بينهم عن أحادث الهوى وأخبار وتفسير القرآن من خلال قصص الأنبياء مع الاستعانة ببعض القصص القصيرة والحكايات على اعتبار أنّها وسيلة من وسائل التّأثير في السّامعين»[2]. فمن القصص أيضا قصّة "حيّ ابن يقظان" لابن طفيل وعند ابن سينا وقصص (كليلة ودمنة) "لابن مقفع". و(رسالة الغفران) "للمعرّي" وكتاب (البخلاء) "للجاحظ"، و(المقامات) "لبديع الزّمان الهمذاني"، والسّير الشّعبيّة، مثل: سيرة عنترة، بني هلال، ظاهر بيبرس، سيف بن ذي يزن.

---

[1] سعيد يقطين، السّرد العربي مفاهيم وتجليّات، ص63،64.

[2] مصطفى البشير القط، مفهوم النّثر الفني وأجناسه في النّقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2010، ص126،127.

ثانيا- السّرد في التّراث العربي (نماذج):

1- القصّة العربيّة القديمة: عرف الحكي والقصص في التّراث العربي القديم فقد كان للعرب «القدامى قصص وخرافات وأساطير كالقصص التي يرويها ويحكها (النضر بن الحارث) عن الفرس، و(الشاهنامة) ليصرف بها الناس عن سماع القرآن (...)، وكقصة أمية ابن أبي الصلت وكقصص الوعاظ. وأصحاب السّير الذين يهدفون من وراءها العظمة والاعتبار، وفي ظلّ الإسلام ظهرت قصص الوعاظ وأصحاب السّير والتّاريخ، والحكايات، وكتابة أيّام العرب. وحروبهم. وأحاديث الخلفاء والفتوحات الإسلاميّة»[1].

كما وردت القصّة في القرآن الكريم كقصّة أهل الكهف، وقصّة "يوسف"، وقصّة "موسى"، وقصص الأمم السّابقة والمثل القرآني الذي يحمل عبر ومعاني، فالنّص «القرآني وردت فيه مرادفات عدّة تدّل على القصّة مثل: (القصّة، قصص، حدث، نبأ، مثل، أسطورة)، وفي اللّغة العربيّة وجدت مرادفات مثل: (سيرة، حكاية، رواية، خرافة)»[2].

---

[1] محمّد رمضان الجربي، الأدب المقارن، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع دم، ط1 2002، ص124.

[2] عبد المالك قجور، القصّة ودلالتها في رسالة الغفران وحيّ بن يقظان، مطابع الإخوة مدني، البليدة، الجزائر، ط1، 2010، ص26.

فلمصطلح القصّة مرادفات واستعمالات مختلفة في الأدب منها ما هو متعلّق بالجانب الشّفهي، وما هو متعلّق بالجانب المكتوب «وفي العصر العبّاسي اتّسع ميدان القصّة العربيّة وألفت فيها كتب كثيرة منها كتابا: (المحاسن والأضداد، والحيوان)" للجاحظ" و(العقد الفريد) "لابن عبد ربه"، و(الأغاني) "لأبي فرج الاصفهاني". وتعدّ هذه الكتب المصادر والجذور الأولى للقصّة العربيّة القديمة البسيطة التي تعدّ بحقّ المصدر الأول للقصّة العربيّة الحديثة بعد تطوّرها»[1]. والتي استفادت أيضا من المعايير الفنّية الغربيّة في بناءها السّردي، فكانت محطّ الدّراسات النّقديّة مثل الرّواية وهو ما توضّحه المحاضرات اللاّحقة، وبذلك «فقد اجتمع للعرب من أحوال حياتهم وأيّامهم تراث قصصي تداولته ألسنة الرّواة والقصّاصين إلى العهد الأموي والعباسي؛ حيث اهتمّ بعض الكتّاب لجمع ذلك الشتات المنثور والزّيادة عليه والتحوير فيه؛ وضخّم ذلك التّراث اختلاط العرب بالفرس والهند والرّوم. فاقتبسوا من قصصهم، ونقلوا عنهم وصهروا ما اقتبسوه ونقلوه في بوتقة عوائدهم ونظريّتهم. فكان من ذلك كلّه أدب قصصيّ واسع النّطاق. له مسحته الخاصّة وقيمته الحقيقيّة. ويقسّم الأدب القصصي إلى قسمين: القصص الموضوع والقصص المنقول»[2].

---

[1] عبد المالك قجور، القصّة ودلالتها في رسالة الغفران وحيّ بن يقظان، ص26.

[2] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسيّة، بيروت، لبنان، ط12 1987، ص724،725.

فالموضوع من إنتاج العرب وإبداعهم مثل قصّة (حيّ ابن يقظان) "لابن طفيل"، و(رسالة الغفران) "لأبي العلاء المعريّ"، والسيّر مثل: (سيرة عنترة، والزّير سالم). وأمّا المنقول فهو الدخيل على الأدب العربي فهو ما أخذه العرب من حضارة الهند، والفرس، واليونان وقاموا بترجمته واغترفوا منه ونقلوه مثل: (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة).

2- قصص "ألف ليلة وليلة" أنموذجا:

إنّ من القصص في التّراث العربي والتي عرفت شهرة في الآداب الغربية من خلال التّرجمة، قصص (ألف ليلة وليلة) التي تعدّ من «القصص القديمة في الأدب العربي والذي كتب في عصور مختلفة. ومن المقطوع به أنّ المسلمين يعرفون هذا الكتاب قبل منتصف القرن العاشر الميلادي كما أنّ الكتاب مترجم عن الفارسيّة كما يقول المسعودي النّديم. وكان يُعرف في الفارسيّة باسم (هزارا فسانة) أي ألف خرافة. وقد تناول هذا الكتاب الأدباء بالدّراسة والشّرح والتّعليق. والتّصنيف في معناه وتأثّروا به ثم نزل إلى الأدب الشّعبي. فغيّر منه وزيد فيه»[1]، والعناصر الهنديّة موجودة في الكتاب تتمثل في عدّة أشياء منها[2] :

1- تداخل القصص في بعضها.

2- طريقة التّساؤل.

---

[1] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص124.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

3- قصص الحيوان الهندي.

4- الإطار العام الذي تبدأ به ألف ليلة وليلة من خيّانة زوجة الملك (شاه زمان) وزوجة أخيه (شهريار) وعزم الأخير أنّ يقترن كلّ ليلة بفتاة يقتلها حين الصّباح. ثمّ زواج (شهريار بشهرزاد)، وحيلة "شهرزاد" بسرد تلك الحكايات حتّى لا يقتلها والأدب الهندي يشير إلى ذلك.

ويحتوي كتاب (ألف ليلة وليلة) مجموعة حكايات وأسمار مختلفة المواضيع والأساليب، والأغراض لا تتجاوز (264) حكاية، وقد أريد بعدد الألف التكثير لا التّحديد[1]. فالكتاب «عبارة عن بنيان على نمط قصر يحتوي على أجنحة: الجناح الأوّل يشتمل على نصوص من أصل فارسي وهندي والجناح الثّاني على روايات ترجع إلى عهد العبّاسيّين، أمّا الثّالث والأخير. فهو يصوّر لنا تاريخ مصر إبان عهد الفاطميّين (...) واتّفق كلّ المتخصّصين على هذا التّرتيب وبأنّ المؤلّف غير معروف. فلا يوجد عمل كهذا شارك في انتاجه عدّة مؤلّفين. علاوة على أنّ هؤلاء المؤلّفين ليسوا جماعة أشخاص وإنّما هم جماعة شعوب كاملة تمثّل أجيالا وأجيالا من الرّواة استطاعوا أن ينقلوا عبر القرون والأحقاب وعبر الأراضي والبحور هذا الانتاج الضّخم»[2].

تتميّز قصص (ألف ليلة وليلة) بسحر الحكي والجماليّة السّرديّة الكامنة في الجوانب العجائبيّة والغرائبيّة والوصف السّردي والخيال الفنّي في نسج

---

[1] ينظر: محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص124،125.

[2] ينظر: أمزياني فرحاني، من تقديم كتاب (ألف ليلة وليلة)، دار الأنيس، موفم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ج1، 2005، ص1،2.

الحكايات التي تتداخل وتتسلسل، تجذب القارئ نحو التّمتع والتّخيل في رسم الأروقة والقصور والشّخصيّات الحكائيّة والعجائبيّة.

3- سيرة "بني هلال" (أنموذجا):

تعود "تغريبة بن هلال" في مقدّمتها إلى أحداث حصلت في بلاد "نجد" منذ زمن بعيد، وتحصر تاريخها في "سنة ستين" مع أربعمائة، كتبها في الدّيوان "زيد بن نافع"[1]، «وتبدو التّغريبة من أوّل وهلة على أنّها حكاية طويلة يدور موضوعها الكاشف حول رحلة الهلاليين التي انطلقت أحداثها من "نجد" وبلغت نهايتها في "تونس"، إلاّ أنّه إذا تمعّنا في بنيتها، نجد أنّها تتألّف من جزأين يتمثّل الأوّل في حكاية الصّراع بين الهلاليين والملوك قبل الاستقرار ويتعلّق الجزء الثّاني في الحكاية بالصّراع بين الهلاليين أنفسهم بعد الاستقرار في الغرب، وترتبط الحكايتان فيما بينهما ارتباطا عضويّا، وتضّم التغريبّة (ستّة وعشرين) قصّة وتبدو هذه القصص وكأنّها مستقلّة عن بعضها البعض إلاّ أنّها ذات علاقة وثيقة بمجموعها»[2].

إنّ وحدة التّغريبة في مجموعها مستوحاة من المناخ الخاص بديوان القبيلة، حيث إنّ الغالبيّة من الفرسان ينحدرون من الأصول النّبيلة، وسموّ

---

[1] ينظر: عبد الحميد بوسماحة، مكوّنات البنية الفنّية (رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التّاريخيّة، والاجتماعيّة والاقتصاديّة)، ج2، دار السّبيل، دط، الجزائر، 2008 ص18.

[2] المرجع نفسه، ص4 .

هؤلاء الأعيان والسّادات يمتاز عن مجرّد اتّخاذ القرار بالهجرة، وتنظيم السّلطة وإدارة تفاصيل الحرب بل يكشف بواسطة الشّعر والسّرد معا من أفكار ومعتقدات، وخوارق، وعادات، وأخلاقيّات، وأساليب العيش، ومهارات، ونظم قرابة، وقوى غيبيّة، وكلّ البنيات الاجتماعيّة التي تقوم عليها حياتهم، ويبرز التّجربة التّاريخية التي ترمي ليس إلى تقرير الحقيقة بل إلى مغزاها وتمجيد الماضي والأسلاف والإحساس العميق بالوجود، إنّ الانشقاق الثّنائي للتّغريبة يؤدّي بالضّرورة إلى ظهور صنف محدّد من الأبطال، حيث يحتلّ "أبو زيد "الصّدارة في الحكاية الأولى في حين يصبح "دياب"، و"خليفة الزناتي" البطلين الأساسين في الحكاية الثّانية، وتعبّر كلّ حكاية عن عالمين متعاكسين في الهويّة (الهلاليّون والملوك الأعاجم) في طبيعة السلّطة (النظام القبلي – الملكيّة) في الدّيانة (الإسلاميّة – الوثنية) في البناء الاجتماعي (الرعي وتربيّة الماشيّة – العمل الزّراعي)[1] .

[1] عبد الحميد بوسماحة، مكوّنات البنية الفنّية (رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التّاريخيّة، والاجتماعيّة والاقتصاديّة)، ص5.

السّرد الحديث (الرّواية)

بعد تحديد السّرد العربي القديم وذكر نماذج منه في القصّة، مثل قصص "ألف ليلة وليلة"، وفي السّير، مثل "سيرة بني هلال"، نحاول ضبط السّرد العربي الحديث، ولعلّ أبرز مثال في الأشكال السّرديّة (الرّواية، والقصّة الحديثة) فكلّ منهما استفاد من المعايير الفنّية في البناء السّردي إلاّ أنّ هذا لا ينفي بأنّ القصّة في التّراث تخلو من عنصر الشّخصيّة أو الزّمن وغيره، ولكن نقصد بذلك تطوّر الشّكل السّردي بتطوّر النّقد وظهور أساليب وطرق جديدة في السّرد، وكذا نظريّات حديثة في السّرد كشفت عن كيفية دراسة التّقنيّات السّرديّة، لذلك فالأدب العربي استفاد من الأدب الغربي.

أوّلا: الرّوايّة في الفكر الغربي:

تعدّ الرّواية (Roman) شكلا من الأشكال القصصيّة مثل القصّة والقصّة القصيرة ، فهي «أقرب في جوهرها إلى القصّة منها إلى القصّة القصيرة وهذا الجنس الأدبي (الرّواية) لم يحقّق استقلاليّته، وتميّزه بوجوده وبشكله الخاص في الأدبين الغربي والعربي إلاّ في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرّواية بظهور وسيطرة الطّبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثّامن عشر، فحلّت هذه الطّبقة محلّ الإقطاع الذي كان أفراده يتميّزون بالمحافظة والمثاليّة والعجائبيّة، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمّت الطّبقة البرجوازيّة بالواقع والمغامرات الفرديّة، وصوّر الأدب هذه الأمور المستحدثة واصطلح الأدباء على تسميّة هذا الجنس بالرّواية الفنّية

في حين أطلقوا اسم الرّواية غير الفنّية على المراحل السّابقة لهذا العصر حيث تميّز الأدب القصصي منذ القدم بسيطرة أدب الطّبقة الحاكمة، ولا تمثّل القصص المعبّرة عن الخدم والصّعاليك إلاّ استثناء لا يمكن القيّاس عليه»[1].

فهناك نوع من السّيطرة والاحتكار في الأدب، وبالأخصّ الرّواية لصالح الطّبقة البرجوازيّة على الطّبقة البروليتاريّة في المجتمع الأوربي. «فكانت السّمة البارزة للرّواية الفنّية انكبابها على الواقع، وعليه فالرّواية تبدأ في أوربا منذ القرن "الثّامن عشر" حاملة رسالة جديدة هي التّعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان وهناك من يعتبر رواية دونكيشوت "لسرفانتس" أوّل رواية فنّيّة في أوربا، كونها تعتمد على المغامرة والفرديّة، وإذن فالرّواية وليدة الطّبقة البرجوازيّة، وهيّ البديل عن الملحمة، ولذلك اعتبر "هيجل": (الرّواية ملحمة العصر الحديث)»[2]. لأنّها عبّرت بشكل جديد عن الإنسان في المجتمع البرجوازي، وكما «استفاد "جورج لوكاتش" من هذه الفكرة (واعتبر بدوره الرّواية ملحمة برجوازيّة، فالرّواية سليلة الملحمة، وإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإنّ موضوع الرّواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسه وإثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة»[3].

---

[1] مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة – دراسة –، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، ط1، 2003، ص 36، 37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص38.

إنّ "لوكاتش" يعتبر الرّواية جنسا منحدرا من الملحمة، حين يعرّفها بأنّها ملحمة برجوازيّة، وبالنّسبة له تمثّل بنية الشّكل الرّوائي القطيعة بين الذّات والموضوع، بين الأنا والعالم. تبرز هذه القطيعة في الطّابع الإشكاليّ للبطل. وفي الطّابع المنحطّ للبحث عن القيّم الأصيلة. فإذا كانت الملحمة تصوّر الوحدة بين الفرد والعالم، فالرّواية على خلاف ذلك تشخصّ التّعارض النّهائي بين الإنسان والعالم. بين الفرد والمجـتمع. لذلك يجسّد الشّكل الرّوائي بنية جدليّة تقوم على التــعارض والتّناقض، ولا شيء فيها يتّصف بالثّبات[1]. ويشير "ميشال بوتور" بأنّ «الرّواية شكل خاص من أشكال القصّة، والقصّة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا؛ فهي إحدى المقوّمات الأساسيّة لإدراكنا الحقيقة...»[2].

وبذلك نشأت الرّواية في ظلّ الملاحم لاحتواء هذا الفنّ على الوصف للأمكنة والشّخصيّات وتصوير الأحداث والمشاهد. وكما ساهم في ظهورها الطّبقة البرجوازيّة التي كانت تفرض سيطرتها في أوربا، فنمت وتطوّرت الرّواية بظهور أنواع مختلفة منها: (الرّواية الرّومانسيّة، والرّواية الواقعيّة، والرّواية التّاريخيّة، والرّواية الوجوديّة...)، فمثلا (الرّواية التّاريخيّة) التي تأسّست مع «ولتر سكوت (1771-1832) الذي عرف شهرة بفضل أعماله الرّوائيّة

---

[1] ينظر: محمد بوعزّة ، تحليل النّص السّردي تقنيّات ومفاهيم، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، مشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص16.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 05.

ذات النّكهة التّاريخيّة ويعود ذلك إلى عام (1814)، حيث أثرت أعماله الرّوائيّة تأثيرا واضحا في قيّام الحركة الرومنتيكيّة»[1]، فكان من العسير على الرّواية أثناء القرن التّاسع عشر الجنوح عن هذا المسار الذي كان (ولتر سكوت) رسمه ولعلّ الرّوائيين الأوربيّين كانوا لا يبرحون منبهرين بالنّجاح الأدبي الكبير الذي كان وقع الشّيخ الرّواية التّاريخيّة ومؤسّسها، فهمّوا بالمضي على محاجته طمعا في بعض تلك الشّهرة ومن هؤلاء نذكر[2]:

- "ستندال" في الرّوايات (يوميّات إيطاليّة)، و(الرّجل الضاحك)، و(ثلاثة وتسعين).
- "فكتور هيجو" في رواية (سالامبو).
- "قوتي" في رواية (المومياء).
- "إميل زولا" في رواية (فتح بلاسانس).
- "أناطول فرانس" في رواية (لقد ضمئت الآلهة).

فعرفت الكتابة الرّوائيّة التّاريخيّة انتشارا واسعا، ولعلّ نموذجا واحدا منها كافٍ على الشّهادة بأنّ هذا النّوع كان مزدهرا في كلّ بلد، وهو الكاتب

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب الكويت، دط، ديسمبر 1998، ص30.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص،ن.

الرّوسي "ليفي تولستوي" (1828–1910) في روايته (الحرب والسِلم) كتبت بين عاميّ (1865–1869)[1].

ومن الأنواع الرّوائيّة (الرّواية الواقعيّة)، التي «يقول حولها الفيلسوف الوجوديّ وكاتب الرّواية الفرنسي المشهور "جون بول سارتر": ((لقد آن الأوان أخيرا لأن أقول الحقيقة، ولكن لا يمكن أن أقولها إلاّ في عمل خيالي أيّ روائي)). وهذا العمل الرّوائي الخيالي هو ما يعرف بالرّواية الواقعيّة وحين يتّخذ الكاتب من حياته الشّخصيّة وتجاربه وخبراته... مهادا لروايته تسمىّ الرّواية حينئذ (بالرّواية الشّخصيّة)»[2]، وهناك أشكال أخرى من الرّواية الواقعيّة مثل: (الواقعيّة الطّبيعيّة، والواقعيّة الاشتراكيّة).

وكما ظهرت بذور التّجديد في الرّواية منذ الحرب العالميّة الأولى في أوربا والولايات المتّحدة الأمريكيّة على يد كتاب روائيين أمثال: (أندري جيد ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وارنست هيمنغواي، وجون دوص باصوص)، وبعد الحرب العالميّة الثّانيّة تغيّر التّفكير في شكل جديد للكتابة حيث تغيّر التّفكير الفلسفي بظهور الوجوديّة وتغيّر التّفكير النّقدي بظهور البنيويّة، وتغيّر الشّكل الرّوائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرّواية وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي كتّاب فرنسيّين من بينهم: (آلان روب

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، ص31.

[2] ينظر: محمد راتب، "الرّواية الواقعيّة"، http://www.alukah.net، فيفري 2016 12:00سا.

غرييه، ومشال بوتور، ونتالي ساروت، وكلود سيمون)[1]. فتغيّر رسم الشّخصيّات الرّوائيّة من كائن ورقيّ متخيّل قريب من الواقع إلى رسمها في العمل الرّوائي كشيء، أو رقم أو حرف. كذلك الأمكنة والأزمنة التي ابتعدت عن الواقعيّة والمثاليّة فمزّقت، كذلك اللّغة السّرديّة التي فرّت من النّظام والرّتابة إلى اللاّنظام والبعثرة والتّشتت كما هو الحال في الأعمال الرّوائيّة المعاصرة. فالرّواية الآن شكل مستمرّ في تطوّرها وحركتها. وازدهارها وتعدّد أنواعها واتّساع أغراضها واختلاف أساليبها وتدرّج مستوياتها وتنوّع مصادرها وسرعة تطوّرها ورحابة مجالها وتمرّدها على القوالب واستيعبها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة. ولذلك فالرّواية بصورة عامّة نصّ في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتّجربة واكتساب الرّواية. وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها، وعلاقاتها فيما بينها وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو إخفاقها في ذلك[2].

ثانيّا: الرّواية في الفكر العربي:

1- الرّواية العربيّة مرحلة البدايات:

إنّ لكلّ حضارة تاريخ وعلوم وآداب، فلا يخلو أدب أيّ أمّة من القصص والحكايات، ولا شكّ في أنّ التّراث العربي يعجّ بالسّرديّات كالحكايات الأسطوريّة وحكايات الجنّ والحيوانات والألغاز وحكايات العشّاق

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، ص47.

[2] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص98،99.

وحكايات الفكاهة والتندّر، ومن ذلك المقامات والسّير الشّعبيّة، وكتاب ألف ليلة وليلة الذي يمثّل خزانة تضمّ بين دفتيها عشرات القصص الطّريفة التي استفادت منها الأمم، وبخاصّة بعد أن ترجمها "أنطوان غالان" إلى الفرنسيّة في مطلع القرن الثّامن عشر، ولكن ينبغي علينا أن نعترف بأنّ الرّواية وافدة من الغرب فكان الاطّلاع على ما عند الآخر في بدايات عصر النّهضة عاملا مساعدا على ولادة هذا الجنس في أدبنا.

وبدأت الصّحف والمجلاّت منذ بدايات صدورها تولّي اهتماما بهذا الجنس السّردي وتولّيه عنايتها، وهذا ما فعله "خليل الخوري" (1836-1907) في جريدته "حديقة الأخبار" التي صدرت في بيروت سنة 1858. حيث سارع إلى نشر الرّوايات المؤلّفة والمترجمة وقام عدد كبير من المترجمين بترجمة الرّوايات عن الفرنسيّة والإنجليزيّة والإيطاليّة ومن هؤلاء "بطرس البستاني" الذي ترجم رواية (روبنسون كروزو) لـ: "ديفو" عام 1861. وسماها (التّحفة البستانيّة في الأسفار الكروزية)، ثمّ نشر "رفاعة رافع الطّهطاوي "في بيروت ترجمة لرواية (مغامرات تلماك) لـ: فينيلوف سنة 1867[1]. فلقيّ هذا الشّكل الجديد (الرّواية) اهتمام المترجمين، ولذلك تعتبر الرّواية جنسا غربيّا

---

[1] ينظر: خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّوريّة – دراسة، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص 42 - 43.

انتقل إلى الثّقافة العربيّة عن طريق التّرجمة والتّعريب، بحيث تصبح نشأة الرّواية العربيّة نتيجة للثّقافة الأوربيّة[1].

أمّا مصطلح الرّواية فقد عرف نوع من الفوضى في الوسط العربي لعدم التّمييز بينه وبين فنون أخرى كالمسرحيّة، والقصّة؛ حيث يشير "خليل الموسى" إلى أنّ المصطلح قد أطلق «أوّلا على المسرحيّة منذ أعمال "مارون النّقاش"، و "أبي خليل الخوري"، و"يعقوب صنوع " وتلامذتهم في بلاد الشّام ومصر. وظلّ الأمر هكذا في نهاية العشرينات وأوائل الثّلاثينيّات في القرن العشرين مع أعمال "أحمد شوقي" المسرحيّة، كما أطلق عليها مصطلح (رومان) تعريبا لـ: (Roman) الفرنسية وقد كانت التّرجمة عن هذه اللّغة هي المهيمنة في مرحلة البدايات[2]، وكذلك أعمال "أبي خليل القبّاني".

وُسمّيت بمصطلح (الرّواية) وقد وصل إلينا منها ثماني روايات (مسرحيّات) نقلها الدّكتور "محمد يوسف نجم"، فالرّواية قريبة من المسرحيّة تأخذ من الشّعر والحكاية والمغامرة والعشق فهي تلحينيّة تأخذ من الغناء والموشحات والرّقص واستمرّ هذا الخلط بين الفنون إلى وقت متأخّر فسمّى "أحمد شوقي" مسرحياته "بالرّوايات" فقال: رواية "مصرع كليوباترا"، و"رواية قمبيز"، و"رواية مجنون ليلى"، و"رواية عنترة"، ثمّ إنّ النّقد نفسه لم يسلم من هذا الخلط، ولم ينتبه إلى أنّ الرّواية من روى، وهي من القصّ والسّرد

---

[1] ينظر، محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيّات ومفاهيم، ص 18، 19.

[2] خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّوريّة – دراسة، ص43.

والحكاية، ولذلك هي بعيدة عن العمل المسرحي الذي تتكلّم فيه الشّخصيّات لا الرّاوي، ومع ذلك فإنّ "العقاد" نفسه أطلق على دراسته لمسرحيّة "قمبيز" لشوقي عنوانا هو "رواية قمبيز في الميزان"[1].

2 – مرحلة التّأسيس:

بدأت مرحلة التّأسيس للرّواية «منذ أواخر القرن التّاسع عشر إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين. هناك من يحدّد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائيّة بغض النّظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنّية والشّكليّة وقد ظهرت أغلب النّصوص الرّوائيّة، ففي هذه المرحلة في بلاد الشّام خاصّة لبنان وسوريا ومصر، لتوفر مجموعة من الشّروط الاجتماعيّة والثّقافيّة حيث ظهرت المحاولات الأولى على يد "رفاعة الطّهطاوي"، و"علي مبارك" و"جرجي زيدان"، و"نقولا حداد"، و"فرح أنطوان" الذين كتبوا نصوصا توظّف الشّكل الرّوائي لأغراض تاريخيّة أو اجتماعيّة أو للتّسليّة ...»[2].

فكانت الرّواية تنطوي تحت هدفين: الإصلاح الاجتماعي والتّسليّة فوضعت تحت عنوان فكاهات في مجلة "الجنان" أحيانا، وهناك مجلاّت اختصّت بنشر القصص والأقاصيص وسمّيت قريبة من ذلك، ومنها سلسلة الفكاهات لنخلة قلفاط (بيروت 1884)، و"ديوان الفكاهة" لسليم شحّادة وسليم طراد (بيروت 1885)، و"النّفائس" لأنيس عيد الخوري (بيروت 1910)

---

[1] ينظر: خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّوريّة – دراسة، ص08.

[2] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي وتقنيّات ومفاهيم، ص20،21 .

ومن ذلك أيضا "منتخبات الرّوايات" لإسكندر كركور (القاهرة 1894)، و"سلسلة الرّوايات" لمحمّد خضر وبشير الحلبي (القاهرة 1899 ثم 1909)، ومسامرات النّديم لإبراهيم رمزي وعزّت حلمي (القاهرة 1903)، و"مسامرات الشّعب" لخليل صادق (القاهرة 1905)، و"الفكاهات العصريّة "لعبد الله غزالة الحلبي (القاهرة 1908)، و"سلسلة الرّوايات العثمانيّة "لجرجي دهان (طنطا 1908) "وحديقة الرّوايات" لشركة نشر الرّوايات (القاهرة 1909)، "الرّاوي" لطانيوس عبده (القاهرة 1907)، و"الرّوايات الكبرى" لمراد الحسيني (القاهرة 1914).

وبعد حركة التّرجمة والتّأليف في هذا الجنس الجديد التي امتدّ من أواخر الخمسينيّات من القرن التّاسع عشر مع بداية صدور جريدة "حديقة الأخبار" 1958 إلى زمن ولادة الرّواية الفنّية مع "الأجنحة المتكّسرة 1912 "لجبران خليل جبران"، ورواية "زينب" لمحمد حسين هيكل 1914[1]. وأعمال "نجيب محفوظ ".

وبذلك تداخل معنى الرّواية مع مفهوم المسرحيّة والقصّة في الكتابات العربيّة، ولعلّ قضيّة «تحديد المصطلح وتقنيّاته الفنّيّة، إشكاليّة مهمّة في تصور أيّ نقد يقدّر معنى وضع النّقاط على الحروف، لذلك تغدو مسألة التّفريق بين الرّواية والقصّة أو بين الرّواية والسّيرة، أو بين السّرد المفتوح

[1] ينظر: خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّوريّة – دراسة، ص43.

أو بين الرّواية والخطاب التّاريخي مسألة مدروسة بشكل فاعل في الدّراسات النّقديّة المحتفيّة بالرّواية على وجه التّحديد»[1].

[1] حسين مناصرة، وَهَج السَّرد مقاربات في الخطاب السّردي السّعودي ،عالم الكتب الحديث الأردن، دط، 2010، ص231.

الرّواية في سورية وفي الجزائر

أوّلا: الرّواية السّوريّة:

بعد مرحلة التّرجمة والتّقليد يأتي الإبداع ومن الأشكال الرّوائيّة التي عرفت إنتاجا فنّيّا الرّواية التّاريخية إذ «عبّرت عن التّاريخ السّياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثّقافي. ومن الرّوائيّين "جورجي زيدان" الذي يعدّ مؤسّس الرّواية التّاريخيّة العربيّة في سلسلته التّاريخيّة ومن بين أعماله: (فتح الأندلس، والمملوك الشارد...)، وكذا "محمّد سعيد العريان"، و"معروف الأرناؤوط"، وروايات "حنّا مينة"[1]، وكثيرا ما ترصد الأعمال السّوريّة مرحلة الاستعمار الفرنسي في مكان ما من البلاد، ففي رواية "المصابيح الزّرق" (1954) أولى روايات "حنّا مينة " صوّر من النّضال في مدينة اللاذقيّة ضدّ هؤلاء المحتلّين، وكما يرصد "جميل سلّوم شقير" مرحلة الثّورة السّورية بقيادة "سلطان باشا الأطرش" في جبل العرب من خلال بطله عساف في روايته "التجذيف في الوحل"، وفيها صفحات لأحداث تاريخيّة كرحيل الثّوار إلى باديّة الأزرق ووادي السّرحان في الأردن[2].

ومن الإبداع الفنّي التّاريخي أخذت الرّواية السّورية أشكال مختلفة ممّا أدّى بالباحثين إلى الاهتمام بالخطاب الرّوائي السّوري، ومن هؤلاء "عادل فريجات" الذي قام بدراسة السّرد في مختلف أشكال الخطاب الرّوائي السّوري

---

[1] ينظر: خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّوريّة – دراسة، ص29.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص29.

في كتابه: (الخطاب وتقنيّات السّرد في النّص الرّوائي السّوري المعاصر) مشيرا إلى أعمال مختلف الكتاب السّوريين مثل "حنّا مينة " شيخ الرّواية السّوريّة في أعماله: (الذّئب الأسود، والأرقش والغجريّة) إذ كتب عن «الفساد في الوطن العربي برمز شفّاف. مقدّما صورة نمطيّة عن بطله المكرّر في رواياته السابقة»[1]، فتميل أعمال "حنّا مينة" إلى الكتابة الواقعيّة، وتصوير المقاومة والكفاح، ففي رواية "الأرقش والغجريّة" التي تعدّ الجزء الثّاني لورواية "الذّئب الأسود" يقول: «انتهت المسرحيّة، لكن الكفاح لم ينته»[2]، وكذلك "غادة السّمان"، و"عبد السّلام العجيلي"، و"هيفاء بيطار"، و"عبد الكريم ناصيف" وغيرهم، حيث كشفوا عن جوانب في الرّواية السّوريّة كمسألة الهويّة والفساد في المجتمع وتوظيف الموروث السّردي العربي كألف ليلة وليلة.

ثانيّا: الرّواية الجزائريّة:

تتضمّن الأعمال الأدبيّة الجزائريّة. تاريخ الجزائر في مراحله المختلفة قبل الثّورة التّحريريّة وبعدها، ومن ذلك نذكر في الشّعر "مفدي زكريا" الذي كتب عن ألم الشّعب الجزائري ورفع صوته عاليّا إلى أبعد الحدود في (اللّهب المقدّس)، و(إليّاذة الجزائر) التي تحمل صوّر الألم، والدّم والتّعذيب، لشعب كافح لأجل الحريّة ضدّ المستعمر الفرنسي، وأمّا في الأعمال النّثريّة

---

[1] ينظر: عادل فريجات، الخطاب وتقنيّات السّرد في النّص الرّوائي السّوري المعاصر منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، 2009، ص6.

[2] حنّا مينة، الأرقش والغجريّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص206.

التي عالجت الجانب التّاريخي وعكست معاناة الشّعب، القصص والرّوايات التي عبّرت عن ذلك بأساليب مختلفة، وما كتب باللّغتين الفرنسيّة والعربيّة. «وإذا تحدّثنا عن الأدب الجزائري، خاصّة المكتوب منه باللّغة الفرنسيّة وجدناه مرّ بمراحل عديدة، فلكلّ مرحلة ميزة تميّزها عن الأخرى من خلال المضمون أو من خلال قيمتها الفنّية. وباختصار يمكن أن نحدّد على الأقل ثلاث مراحل»[1]، هي:

1- مرحلة ما قبل الثّورة التّحريريّة: والتي تبدأ بالتّقريب من مطلع القرن العشرين وتنتهي باندلاع الثّورة التّحريريّة الكبرى، في هذه المرحلة كانت نتاجات الكتّاب على العموم بسيطة وضعيفة أحيانا وبخاصّة من النّاحيّة الفنّية لأنّها كانت تعالج موضوعات اجتماعيّة بسيطة ومعظمها أخلاقيّة وقد سمّيت هذه المرحلة بمرحلة المحاكاة والمثاقفة؛ لأنّ كتّاب هذه المرحلة حاولوا تقليد الكتّاب الفرنسيّين، وقد استعملوا اللّغة الفرنسيّة للتّعبير عن مشكلاتهم وعن آلامهم وكانوا يدافعون عن مختلف وجهات النّظر السّياسيّة: (الاندماج والمساواة، والحقوق، والحريّات الجديدة)[2]. «ويمكن الإشارة إلى بعض الرّوايات بدءا بما يمكن أن نعدّه أوّل عمل روائي في الجزائر، وهو "حكاية العشّاق في حبّ الاشتيّاق" لمحمد بن ابراهيم الذي يدعى "الأمير مصطفى" والذي يعود إلى تاريخ 1849، فكانت أوّل عمل قصصي انعكست فيه نتائج الحملة

---

[1] ينظر: يوسف الأطرش، المنظور الرّوائي عند محمّد ديب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر، دط، 2004، ص56.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

الفرنسيّة على الجزائر على الرّغم من وجود ضعف لغويّ وتقني»[1]. وكما تزامنت أحداث **8 ماي 1945** ظهور رواية (غادة أمّ القرى) "لأحمد رضا حوحو"، والتي ظهرت في الأربعينات أمّا "واسيني الأعرج" فقد اعتبر (غادة أمّ القرى) أوّل عمل روائي مكتوب في الجزائر، فقال عنها أنّها ظهرت: "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرّغم من آفاقها المحدودة"[2].

2- مرحلة (من فترة الخمسينات إلى غاية 1962) عكست هذه المرحلة آلام الشّعب الجزائري، حيث «ظهرت الرّواية الجزائريّة الفنّية، وكانت أوّل رواية غيّرت اتّجاه الأدب في هذه المرحلة التّاريخيّة الحاسمة هي رواية "ابن الفقير" لـ: "مولود فرعون"»[3]. وكذلك "محـــــمّد ديب" «في أعماله الرّوائيّة عموما والثّلاثيّة خصوصا التي تنبأت بالثّورة في سنة 1952 مع صدور روايته (الدّار الكبيرة)، التي تلتها (الحـــــريق)، و(النّول)، وبذلك كانت إلياذة الجزائر قد ولدت أو كما يسمّيها (الثّلاثيّة) الشّاعر الفرنسي التّقدمي "لــويس أراغو" (Luis Arago) "مذكّرات الشّعب الجزائري" فاستحقّ "محمدّ ديب" اسم "بلزاك الجزائر" عن جدارة وبفضل مجـــــهوداته الإبداعيّة الجادّة. التي لم تخرج في يوم من الأيّام عن طموحات الشّعب الجزائري الكبرى»[4]، فكانت الرّوايات

---

[1] ينظر: مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة – (دراسة)، ص50.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص51.

[3] يوسف الأطرش، المنظور الرّوائي عند محمد ديب، ص57.

[4] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، المؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، الجزائر، دط، 1986، ص73.

التي ظهرت في الخمسينات صورة صادقة وناطقة عن الظّروف الصّعبة التي كان يعيشها الشّعب الجزائريّ آنذاك[1]، ومن الأعمال الروّائيّة رواية "نور الدّين بوجدرة" (الحريق) التي طبعت بتونس 1957، ورواية (الطّالب المنكوب) لعبد المجيد الشافعي سنة1951[2]. ولعلّ من أهمّ كتّاب هذه المرحلة: "مولود فرعون"، "محمد ديب"، "مولود معمري". «لقد أصبح الأدب الجزائري (النّاطق باللّغة الفرنسيّة) ذا بعد إنسانيّ عظيم عندما بدأ يعطي الأولويّة والصّدارة للمسألة الوطنيّة التي كانت وما زالت تعتبر جزءا لا يتجزّأ من كيانه. والقضيّة المحوريّة لكلّ الكتابات التي أنتجتها تلك الحقبة التّاريخيّة...»[3]، وبذلك عبّرت الأعمال عن آلام الشّعب الجزائريّ، وكذا صوّرت التّضحيّات لأجل نيل الحريّة وهوّ ما يشير إليه "مالك حدّاد" على نحو قول "واسيني الأعرج": «إنّ "مالك حداد" كما يقول هو نفسه، لم يبحث عن الحريّة في المعاجم ولا في المؤلّفات الفلسفيّة بل أصبح يبحث عنها ويجدها في عزيمة "ابن مهيدي"، وفي ابتسامة "جميلة بوحيرد"، وآلام "جميلة بوباشا" التي شرّفته وهي في قمّة عذابها بقراءة إحدى قصائده في غرف التّعذيب»[4].

---

[1] يوسف الأطرش، المنظور الرّوائي عند محمّد ديب، ص57.

[2] مفقود الصّالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة، ص52.

[3] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، ص69.

[4] ينظر: المرجع نفسه، 72.

3- **مرحلة ما بعد الاستقلال:** في هذه الفترة دخلت الجزائر في مرحلة البناء وفي «جوّ من التّغيّيرات القاعديّة (القاعدة)، التي لا يمكن التنكّر لأهمّيتها وكان الأساس في ذلك. كما قال المرحوم "هواري بومدين" هو استغلال (كلّ الاستثمارات في صالح الجماهير الشّعبيّة)»[1]، شمل البناء في مختلف المجالات والميادين الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والتّعليم أمّا الأدب «فقد أخذ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسيّة على العموم اتّجاه آخر، وآخر رواية تحدثت عن حرب التّحرير هي رواية "الأفيون والعصا" لـ: مولود معمري أمّا فيما بعد فقد سلك الكتّاب بعد استقلال الجزائر مسالك شتّى فمنهم من هاجر إلى فرنسا واستقرّ فيها كما هو الشّأن بالنّسبة لـ: "محمّد ديب" ومنهم من أصبح يكتب باللّغة العربيّة بعد أن كتب باللّغة الفرنسيّة كأمثال "رشيد بوجدرة"، ومنهم من أصبح يهتمّ بفن المسرح مثل "كاتب ياسين". ولعلّ أهم ما تتّسم به أعمال مرحلة ما بعد الاستقلال هو "الرّفض وإعادة النّظر" ليجد الكاتب دوره الاجتماعي كمصلح وناقد لمجتمعه[2].

4- نماذج من الرّواية الجزائريّة: من الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة ما هو مكتوب باللّغة الفرنسيّة، وما هو مكتوب باللّغة العربيّة وهي كالآتي:

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، ص82.

[2] ينظر: يوسف الأطرش، المنظور الرّوائي عند محمّد ديب، ص58.

- ✓ **من الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية نذكر:**
  - مولود معمري: الرّبوة المنسيّة، الأفيون والعصا، الطّاحونة.
  - محمد ديب: الدّار الكبيرة (1952)، الحريق (1957)، النّول (1957)، صيف أفريقي (1959)، شرفات أو رسول (1985).
  - كاتب ياسين: نجمة.
- ✓ **من الأعمال الرّوائيّة المكتوبة باللّغة العربيّة نذكر:**
  - عبد الحميد بن هدوقة: بان الصّبح، نهاية الأمس، غدا يوم جديد الجازية والدّراويش.
  - واسيني الأعرج: فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، نوّار اللّوز.
  - طاهر وطّار: اللاّز، العشق والموت في زمن الحراشي.
  - رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، التّفكك.
  - محمد مفلاح: الانفجار.
  - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد.

وبذلك ازدهر الأدب الجزائري بعد ركوده في الشّعر، والنّثر مع الحركة الإصلاحيّة وجمعية العلماء المسلمين، والتي كان من أهدافها إحياء الثّقافة العربيّة الإسلاميّة عن طريق التّعليم والتّربيّة والصّحافة[1].

---

[1] بن جدو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، دار الشّروق للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص33.

وقد تأخّر ظهور الرّواية العربيّة في الجزائر بشكلها النّاضج إلى ما بعد الاستقلال، لأسباب عديدة أهمّها ما تعرّضت له الثّقافة العربيّة في الجزائر من تشويه في ظلّ الاحتلال ومحاولة عزله عن باقي البلدان العربيّة، وعدم توفّر الظّروف الماديّة والنّفسيّة والذّهنيّة لكتابة الرّواية وقراءتها واتّجه الأدباء قبل الثّورة، وأثناءها إلى الشّعر والقصّة، للدّفاع عن الشّخصيّة الوطنيّة، وأداء الرّسالة الاجتماعيّة وبثّ الحماسة والتّعبير عن الانفعال الآني وواقع الحياة اليوميّة[1].

وكما تضمّنت رواية (الطّالب المنكوب) لعبد المجيد الشّافعي وهيّ قصّة بسيطة في شكلها ومضمونها هموما ذاتيّة، ولم تختلف عنها رواية (صوت الغرام) لمحمّد منيع، رغم أنّها كتبت في فترة الاستقلال، فاكتفت بسرد قصّة حبّ تقليديّة ولم تشر إلى مظاهر الاستقلال والتّغييرات الحاصلة بالفعل والواقع السّياسي، والاجتماعي في البلاد عامّة[2].

وقد حفلت هذه الأعمال الأدبيّة المذكورة بالوصف الإنشائي المنفصل عن الأحداث الرّوائيّة والنّبرة الواعظة والخطابة والمباشرة وعدم التّسلسل والحسّ الرّومنسي، وتعمد الإثارة والصدفة كما خلت من التّحليل العميق للدّوافع النّفسيّة، واكتفت برصد الأخبار والأحداث والوقائع الخارجيّة بلغة تقريريّة جافّة

---

[1] بن جدو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص35.

ومليئة بالأخطاء في الكثير من الأحيان، ومع هذا فإنّ هذه الأعمال الأدبيّة الرّائدة لها فضل التّأسيس للرّواية في الجزائر[1].

ومع بداية السبعينات التي شهدت فيها البلاد تغيّرات قاعديّة ديمقراطيّة كبيرة، كانت (الولادة) الثّانية والأكثر عمقا للرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة فجاءت (اللاّز) كإنجاز فنّي جريء وضخم يطرح بكلّ واقعيّة وموضوعيّة قضيّة الثّورة الوطنيّة[2]. ظهرت الرّواية العربيّة النّاضجة في ظلّ الشّروط الجديدة، التي وفّرها الاستقلال الوطني، وكان "عبد الحميد بن هدّوقة" و"الطّاهر وطّار"، و"مرزاق بقطاش"، و"واسيني الأعرج"، و"سعيداني الهاشمّي" وغيرهم وجوه بارزة في مسيرة هذه الرّواية[3].

5- اتّجاهات الرّواية الجزائريّة: من أهمّ اتّجاهات الرّواية الجزائريّة، نذكر:

5-1- الاتّجاه الوطني والإصلاحي: وهو الاتّجاه الذي استهلت به الرّواية الجزائريّة مسيرتها، ومن أهمّ أعلامه :"أحمد رضا حوحو" (غادة أمّ القرى سنة 1947)، و"نور الدين بوجدرة" (الحريق سنة1957)، و"عبد الملك مرتاض" (بانوراما 1975)، و "زهور ونّيسي" (من يوميّات مدرّسة حرة1975)، وقد جسّد

---

[1] بن جدو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، ص36.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّوايّة الجزائريّة)، ص90.

[3] بن جدو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، ص36.

هذا الاتّجاه الحسّ الوطني الإسلامي الذي حاولت الحركة الإصلاحيّة، وخاصّة جمعيّة العلماء إحياؤه وبعثه في نفوس الجزائريّين[1].

5-2- الاتّجاه الوطني الاشتراكي: وفي هذا الاتّجاه ظهرت أكثر الرّوايات الجزائريّة المعاصرة ومن أهم أعلامه: "عبد الحميد بن هدّوقة"، و"الطّاهر وطّار"، و"واسيني الأعرج"، و"جيلالي خلاص"، و"إسماعيل أغموقات" على اختلاف بين روائي هذا الاتّجاه في المستوى الفنّي وفي المضامين كذلك. ولكن أصحاب هذا الاتّجاه يتّفقون على اختلاف بينهم على ضرورة تبنّي الحلّ الاشتراكي للخروج من الأزمة الاقتصاديّة، والاجتماعيّة والثّقافيّة التي يعيشها المجتمع الجزائري، وقد استند هذا الاتّجاه على الإصلاحات الاقتصاديّة والاجتماعيّة، التي طبّقت في الجزائر بعد حركة جوان 1965. والتي اعتبرها هؤلاء الرّوائيّون نقطة تحوّل نحو الاشتراكيّة[2]، فقد استطاع "الطّاهر وطّار" بتجربة ثوريّة جيدة (وهو بلا شكّ يكتب بنفس تقدمي واضح لا يحتاج إلى تزكيّة أو شهادة إثبات)، أن يفتح مرحلة جديدة. لتطوّر الواقعيّة الاشتراكيّة في الرّواية الجزائريّة ذات التّعبير العربي[3].

---

[1] بن جدو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، ص924.

5-3- الاتّجاه الوطني الإسلامي: ويمثّله روائيان هما: "مرزاق بقطاش" و"سعيداني الهاشمي" وهما من أقدر الرّوائيّين الجزائريّين المعاصرين ولكنّهما لم يحظيا باهتمام النّقاد والدّارسين وخاصّة سعيداني الهاشمي[1].

وعلى هذا الأساس فقد عبّرت الرّواية الجزائريّة عن اضطهاد الشّعب الجزائري وآلامه سواء باللّغة الفرنسيّة أو باللّغة العربية كما حملت البعد التّاريخي والأيديولوجي، وكما عرّفت مراحل في نموها قبل الثّورة التّحريريّة وبعدها إلى غاية نضجها وازدهارها في السبعينات.

[1] بن جدّو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، ص38.

فنّ القصّة

أولا: مصطلح القصّة (Récit): تطلق كلمة القصّة عموما على سرد وقائع ماضيّة. ومتماسكة من حيث المضمون، ومؤثّرة من حيث طريقة العرض الفنّية والقصّة نظام سردي مؤلّف من ثلاثة مستويات: (الحكاية وهي الحدث، وفعل السّرد وهو عمل الرّاوي، والخطاب وهو كلام الرّاوي)[1]. والقصّة بمفهومها الحديث، أنّها جنس أدبيّ له قواعده وأصوله الفنّية، وغايته الإنسانيّة. لم يعرفها الأدب العربي القديم، وظلّت مجهولة عنده حتّى العصر الحديث بعد تأثّره بالآداب الغربيّة في عصر النّهضة غير أنّ جذورها وجدت منذ العصر الجاهلي في صور قصص قصيرة ترويها كتب الأدب، والسّير، والتّاريخ[2].

فالقصّة «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو أحداث عدّة، تتعلّق بشخصيّات إنسانيّة مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصّة متفاوتا من حيث التّأثر والتّأثير»[3]. فتقوم القصّة «بسرد أحداث تاريخيّة أو خياليّة، ومن شروطها أن تهدف إلى غاية أدبيّة فنيّة تبلغ إليها عن طريق الوحدة الموضوعيّة، والتّحليل النّفسيّ. والمتعة الأخّاذة والانشاء

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، إنجليزي، فرنسي) ص133.

[2] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص124.

[3] محمد يوسف نجم، فنّ القصّة، نشر وتوزيع دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966 ص9.

المتين، وتكون القصّة شعريّة أو نثريّة»[1]. ولذلك سنقف على فنّ القصّة الغربيّة، ومراحل تطوّرها ثمّ القصّة العربيّة بتحديد الدّراسات الحديثة حولها.

ثانيّا: القصّة في الأدب الأوربي:

تخلّصت القصّة في العصر الحديث من الأمور الغيبيّة وخلصت لمعالجة الإنسان وشؤونه، وكما تخلّصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض فصارت تعالج الواقع الإنسانيّ النّفسي والاجتماعي على اختلاف في مذاهبها الفنّية الحديثة[2].

والقصّة مثل المسرحيّة يتوفّر فيها الحدث، ولكن القصّة تهتمّ على الأخص بالوصف، ليس وصف الأشياء وإنّما وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبرّرها، وتهتمّ كذلك بصراع الشّخصيّات النّفسي في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال، والقصّة – في معناها الحديث– أهميّة حاضرة حتّى إن عالجت الماضي، لم يكن ذلك تغنّيا بالماضي فحسب كما في الملحمة مثلا، بل لابدّ أن يكون لهذا الماضي أهميّة حاضرة أيّ أنّه ماضينا الذي ينير جوانب حاضرنا أو يكون عامّا لقضاياه أو يدفع به إلى الأمام، والقصّة في خصائصها العامّة التي أشرنا إليها حديثة النّشأة، وقد أخذناها عن الآداب الأوروبيّة وتأثّرنا بمذهبها وأصولها الفنّية

---

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص722.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص463.

ثم إنّ تلك الآداب لم تخلقها كما هيّ الآن معزولة عن بعضها البعض بل تعاونت كلّها في ذلك أجيالا وقرونا طويلة[1].

ثالثا: تطوّر القصّة في الآداب الأوروبّية:

عبّرت القصّة الأوربّية عن جوانب غيبيّة وخياليّة، ففي نشأتها الطّويلة كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانيّة بالأمور الغيبيّة، وكانت تجمع في الخيال فتبعد كثيرا عن واقع الإنسانيّة وقضاياه، كما كان لا يفرّق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل[2]، «قد تمثّلت فيها منذ نشأتها عناصر مسرحيّة في إنشادها ومواقفها، وكان فيها كذلك عنصر قصصي، كما كان يفهم من معنى القصّة في القديم. فوجدت في الملحمة عناصر مهّدت للنّثر القصصيّ الخياليّ في الأدب اليوناني وتمثّلت هذه العناصر عند "هوميروس" في ربطة داعيّة الألم (Pathos) بالمخاطرات التي قامت بها الشّخصيّات في الأوديسا، وقد مهدّ كذلك للقصص الخياليّة النّثرية – ما قام به شعراء المآسي اليونانيّة منذ "يوربيدس" من ربطهم العنصر العاطفي بالأحداث التي يسوّقونها، غيبيّة كانت أم إنسانيّة»[3]. فمن خصائص الملحمة أنّها قصّة تعتمد على سرد حوادث عدّة، يعرّفها "أرسطو" بقوله: «هيّ قصّة بطولة تحكى شعرا. تحتوي على أفعال عجيبة أيّ على حوادث خارقة للعادة، ومنها يتجاوز

---

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص463.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

[3] المرجع نفسه، ص464.

الوصف مع الحوار، وصوّر الشّخصيّات والخطب. ولكن الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على ما عداه، على أنّ هذه الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث، وفي هذا تفترق الملحمة عن المسرحيّة والقصّة افتراقا جوهريّا»[1]. فالوصف عنصر بارز في الملاحم من خلال تصوير الشّخصيّات والأحداث.

ومن جهة أخرى عمد المؤرّخ اليوناني "كسينوفون" (Xenophon) وهو المؤرّخ اليوناني الثّالث بعد "هيرودوتوس" (Herodotus)، و"توكيديدس" (Thukydides) إلى خلط الخيال بالتّاريخ فيما يشبه القصّة في تاريخه لملك الفرس"كورش" في كتابه: (كوروبيديا)، وظهرت بشائر القصّة في الأدب اليوناني في القرن الثّاني، والثّالث بعد الميلاد، فكان الأدب القصصيّ آخر أجناس ذلك الأدب ظهورا، لكنّه ظلّ مع ذلك مختلطا بالمعاني والمخاطرات الغيبيّة، والسّحر، والأمور الخارقة، ونستدل هنا بقصّتين هما: "ثياجينيس"[2] و"خاركليا" أو أسير الأحباش، ثمّ القصّة الرعويّة: "دافنس"، و"خلويّة" ويتمثّل النّموذج العام لأحداث هذه القصص في افتراق حبيبين تفصل بينهما مخاطر مروّعة ومنافسات خطيرة. يفلتان منها بطرق عجيبة غير مألوفة ثم تختم ختاما سعيدا[3]. و«أمّا في الأدب الرّوماني فظهرت القصّة أوّل مرة في أواخر القرن

---

[1] محفوظ كحوال، فنّ الملاحم (الأصول، النّشأة، التّطور) إلياذة هوميروس، نوميديا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، دط، 2009، ص3.

[2] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص465.

[3] المرجع نفسه، ص466.

الأوّل بعد الميلاد على نحو مخالف للقصّة اليونانيّة في بادئ الأمر كما يتجلى ذلك في قصّة "ساتريكون" التي ألّفها "بترنيوس" ثمّ تأثرت بالقصص اليونانيّة، ومن أهمّ القصص التي يمثّل بها التّأثر اليوناني "أبوليوس" (Apuleuis) في مسخ الإنسان إلى حيوان ثم إعادته إلى حاله الأوّل»[1].

و«في ظلّ هذا كلّه ظلّت القصّة قريبة من أصلها الملحمي بأحداثها غير المألوفة، فكان القاص ينهج المنهج الملحمي في نزعته إلى الخيال بعيدا عن الواقع، فقد سبقت القصّة الخياليّة القصّة الواقعيّة إلى الوجود، كما سبق الشّعر النّثر الخطابي إذ أنّ المرء كان يتخيّل ويصف ما يتخيّل أسهل من أن يصف الواقع ويعالجه، وكانت الجماهير في عصور الإنسانيّة الأولى تهتمّ بالأحداث العجيبة، والخياليّة أكثر من أحداث الواقع فظلّت نزعة القاصّ الغيبيّة أو الأسطوريّة تصبغ القصّة صبغة شعرية. وتجلّت هذه الصّبغة قديما في قصص المخاطرات، كما كان يفهمها اليونان؛ حيث كان يختلط عالم النّاس بعالم الغيب ويطغى الخيال على حدود العقل»[2] .

وهكذا كان شأن القصص في الآداب الأوروبيّة منذ عصر النّهضة فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل إليها من التّراث الشّرقي، والأدب اليوناني الرّوماني، وتأثّرت كذلك بالرّوح المسيحيّة، وفي هذا العصر كذلك سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص، وكثيرا ما اعتمدت

---

[1] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص466،467.

[2] المرجع نفسه، ص467.[1]

على الأساطير والأرواح على نحو ما عرف في الأدب اليوناني والرّوماني ومن أشهر القصص العالميّة التي اشتهرت في ذلك العصر قصّة "فاوست"[1].

ولمّا «كان عصر الاكتشافات والرّحلات البعيدة بحرا وبرّا، ظهرت قصص الرّحالة وحكايات أخبارهم في جميع الأمم المتحضّرة. وواصل فن القصّة ارتقاءه مع تقدّم العصور، وتخصّص الأدباء في هذا النّوع من الكتابة واتّضحت معالمه شيئا فشيئا وقررّت قواعده، إلى أن صار في القرون الأخيرة من أرقى الفنون وأروعها وأكثرها انتشارا»[2]. ومن الملامح الغربية للقصّة وتطوّرها في الأدب الأوربيّ، تأتي القصّة العربيّة الحديثة التي تأثّرت بالمعايير الفنّية، فنضجت هي الأخرى تدريجيّا في الأدب العربي.

---

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 469،470.

[2] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص724.

القصّة في الأدب العربيّ الحديث

تأثّر العرب المحدثون بالأشكال السّرديّة الغربيّة كالرّواية والقصّة فبدأت حركة التّرجمة والتّقليد – وكما أشرنا سابقا في مرحلة البدايات لظهور الرّواية العربيّة بأنّ العرب كانوا لا يميّزون بين المصطلحات: (الرّواية والقصّة، والمسّرحيّة). فحدث نوع من الخلط في المصطلحات إلى أن تحدّدت المفاهيم ومميزات كلّ جنس في مرحلة الإبداع – فظهرت أعمال كثيرة وبذلك تعدّ «الرّواية أكبر أنواع القصص من حيث الحجم، أمّا القصّة فهيّ حكاية حدث من الأحداث المتداخلة وهي أقل حجما من الرّواية»[1] وتعرّف القصّة من خلال عناصرها المتمثّلة في: (الحركة، والحادثة، والحوار والحبكة، والزّمان، والمكان، والعقدة، والحلّ). ويحيل مصطلح "القصّة" في النّقد الأدبي الحديث على الأحداث المنتهيّة التي يتمّ عرضها بواسطة اللّغة التي يتكفّل السّارد بالنّطق به[2]. وفي مسألة العناصر أيضا، يشير "محمد رمضان الجربي" إلى العناصر الآتيّة[3]:

– **الحادثة:** وتمثّل حادثة عامّة تحتوي على مجموعة من الأحداث الجزئيّة.

– **الشّخصيّة:** وتمثّل العنصر الرّئيس في القصّة؛ لأنّ الصّراع الدّاخلي والخارجي يحدث متعة وطرافة في القصّة.

---

[1] ينظر: محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص131.

[2] ينظر: عبد المالك قجور، القصّة ودلالتها في رسالة الغفران وحيّ بن يقظان ، ص24.

[3] ينظر: محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص32،31.

– **السّرد:** طريقة الكاتب في التّعبير عن الحدث والشّخصيّات ونقلها من الواقع إلى صورة مقروءة أو مسموعة ممتعة.

– **الزّمان والمكان:** وهما من العناصر المهمّة في القصّة لأنّ ربط الأحداث والعادات والتّقاليد بالزّمان، والمكان؛ يعطي القصّة قوة وطرافة وتأثيرا في العواطف الإنسانيّة.

– **الفكرة:** وهي الأساس الذي تقوم عليه القصّة، فمن خلال ترابط الأحداث تتكوّن الفكرة في ذهن الكاتب. ثم القارئ بعد القراءة.

– **البناء:** هو التّرابط الفني الوثيق بين عناصر القصّة، وامتزاجها ببعضها لتزداد جلاء ووضوحا وقوّة وإبداعا وتأثيرا في نفوس السّامعين.

وكما تختلف القصّة في بناءها عن القصّة القصيرة، والقصّة القصيرة جدّا، حيث أنّ القصّة تحتوي على حدث عام يقوم على وجود أحداث جزئيّة أمّا القصّة القصيرة فهي الحدث الجزئي، أمّا الأقصوصة فهي تمثّل ومضة أو مشهد من الحدث الجزئي.

«فالقصّة حكاية حدث من الأحداث المتداخلة تتعلّق بشخصيّات إنسانيّة مختلفة متباينة في عيشها وتصرّفها في الحياة، وهيّ أقلّ حجما من الرّواية، أمّا القصّة القصيرة فهيّ تمثّل حدثا واحدا في وقت واحد أو عاطفة واحدة مفردة وتمتاز بوحدة الانطباع مع المحافظة على الوحدات الثّلاث، وهي أقصر من القصّة، أمّا الأقصوصة فهي أصغر من القصّة

القصيرة، وتصوّر جانبا من جوانب الحدث، وتأخذ لقطة منه، وهي التي تتناسب مع العصر الحديث عصر السّرعة»[1].

ويشير "حسين مناصرة" إلى مسألة الحجم في ترتيب الأشكال السّرديّة وذلك في تحديده للقصّة القصيرة جدّا في كتابه: (القصّة القصيرة جدّا رؤى وجماليّات) نحو قوله: «يمكن تعريف القصّة القصيرة جدا على أساس أنّها بضع كلمات أو بضع أسطر تشكّل نصّا سرديّا مكثّفا، هو الحجم الأصغر في سلسلة فنّ القصّة المتدرجة من الرّواية، فالقصّة، فالقصة القصيرة فالأقصوصة، ثم القصة القصيرة جدّا»[2].

وفي الحديث عن حبكة القصّة نجد "محمد يوسف نجم"، يشير إلى المواد الأوليّة للقصّة فيقول: «يجب أن ننظر أوّلا إلى المواد الأوّلية التي تستمد منها (حبكة القصّة) وإلى قيمة هذه المواد عندما تتعارض بالحياة نفسها، فلو نظرنا إلى قصص كتّابنا. كتوفيق الحكيم والمازني ونجيب محفوظ وعبد الحميد السحار، وجدنا أنّ موضوعاتها مستمدّة من واقع الحياة التي تحيط بهم، على ما بينهم من اختلاف في الزّاوية التي ينظرون منها إلى هذه الحياة»[3]. فالقاص ينسج الحدث بشكل فنيّ مستمدّ مادّته من الواقع، لذلك نجد أعمال تميل إلى الواقعيّة مثل أعمال نجيب محفوظ

---

[1] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص 131،132.

[2] حسين مناصرة، القصّة القصيرة جدّا رؤى وجماليّات، ص147.

[3] محمد يوسف نجم، فنّ القصّة، ص 53.

وحسين هيكل، وتوفيق الحكيم مثلا، إلاّ أنّ هذا الأخير قد برع في المسرح مثل مسرحية "أهل الكهف".

1- القصّة القصيرة المصريّة في الأدب الحديث:

أثبت فنّ القصّة القصيرة، أنّه يمتلك القدرة على استيعاب الأجناس الأدبيّة الأخرى، سردا أو شعرا، فهو يجري "كيميائه" الأدبيّة هضما وامتصاصا ليستوعبها ويهضمها تماما ويدخلها في نسيج بنيانه الفنّي بحيث تصير عنصرا أصيلا من عناصر تكوينه[1].

ومن أبرز كتّاب السّرد القصصي في فترة الخمسينات ومنتصف السّتينات من القرن الماضي الأستاذ "محمّد فتحي حسن المحامي"، كما كتب الأستاذ "أحمد عبد اللّطيف بدر" سردا قصصيّا بهدف تحقيق غايات أخلاقيّة وتعميق جوانب وأبعاد تربويّة وسلوكيّة، إشباعا لعاطفته الدّينيّة وإضافة لمسؤوليّاته الوظيفيّة، أمّا كتّاب فترة السبعينيات فقد تميّزت فترتهم بالتّألّق والازدهار الأدبيّ نتيجة سعيهم للتّواجد عبر فعاليّات ومنتديات أدبيّة متعدّدة وذلك بعد العودة من التّهجير والاستقرار وعقد المؤتمر الأوّل لأدباء بورسعيد ومن بينهم "زكريا رضوان"، "ومرسي سلطان"، ومن كتّاب جيل الثمانينات "ممدوح الباقوري"، "وحامد موسى"، و"أسامة المصري"، و"صلاح عساف"

---

[1] ينظر: أحمد مرشد، أثر المتغيّر الاجتماعي في السّرد القصصيّ نماذج من القصّة البورسعيدية القصيرة، Ahmedmarchad.blogspt.com، 19/11/2015، 15:06سا.

والقصص هنا تميّزت بطرح هموم ومعاناة والتّنفيس عن الآلام وانكسارات الواقع[1].

أمّا جيل التّسعينيّات فيتّسم بالاتّساع، والتّنوع، والتّعدّد، والتّحلّي بروح التّحدي، ومحاولة إنجاز التّحقّق ومن بينهم "محمد العبّاسي"، و"إبراهيم راجح" ومن أعمال العبّاسي (شمال شرق الوطن)، و(نوة الفيضة)، و(خريف أخير لصيّاد عجوز). أمّا "إبراهيم راجح" فهو يبدو في مجموعته (الحصاد)، صوتا معبّرا عن البسطاء والمهمّشين في الأحياء الشّعبيّة، حيث حياة الكاتب نفسه بين هموم النّاس، وما يواجهه الفقراء من مكابدة ومعاناة في تحصيل قوتهم[2].

2- القصّة الجزائريّة في الأدب الحديث:

عرفت نشأة القصّة الجزائريّة تطورّا من خلال النّمو الفنّي في السرد القصصي، الذي يعود إلى عوامل مختلفة، يمكن ضبطها كالآتي:

2-1- **الحركة الوطنيّة:** منذ عشرينات هذا القرن أخذت الحركة الوطنيّة تخطو نحو التّنظيم، وظهرت الأحزاب بدءا "بنجم شمال إفريقيا" الذي أنشئ في 1926، ثمّ الحزب الشّيوعي سنة 1936 ثمّ حزب الشّعب سنة 1937، وكان امتدادا جديدا "لنجم شمال إفريقيا"، وتحوّل إلى حركة انتصار

---

[1] ينظر: أحمد مرشد، أثر المتغيّر الاجتماعي في السّرد القصصي نماذج من القصّة البورسعيديّة القصيرة، Ahmedmarchad.blogspt.com، 19/11/2015، 15:06سا.

[2] الموقع نفسه.

الحريّات الدّيمقراطيّة سنة 1946، ثمّ أحباب البيان والحريّة سنة 1944 الذي أصبح الاتّحاد الدّيمقراطي للبيان الجزائري سنة 1945. وبغضّ النّظر عن النّشاط السّياسي الذي هو المجال الأوّل لهذه الأحزاب، إلاّ أنّ الوجه السّياسي كان يخفي وراءه أبعادا ثقافيّة وحضاريّة عميقة، أو يمكن القول إنّ الظّاهرة الفكريّة والثّقافيّة، حكمت الظّروف أن تتجلّى في البعد السّياسي[1].

2-2- **دور الصّحافة:** على الرّغم من اهتمام الصّحافة بالجانب السّياسي بيد أنّها احتضنت المحاولات الأولى من الأعمال الأدبيّة والفنيّة لأنّ الأدب كغيره من النّشاطات كان ينظر إليه بوصفه وسيلة تخدم القضيّة الوطنيّة ويجب أن يوظّف لهذا الغرض (...)، فجريدة "المبشّر" كانت جريدة معرّبة على مستوى العالم بعد "التّنبيه" و"الوقائع" المصريّتين إذ صدرت عام 1847. وازدهر النّشاط الصّحفي منذ العشرينات على وجه الخصوص، بفعل نضج الحركة الوطنيّة، وتعدّد الأحزاب، وهو ما أشار له الدكتور "عبد الملك مرتاض" الذي أفرد فصلا مفيدا للصّحافة العربيّة في الجزائر في كتابه: "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"[2].

2-**3**- **دور المقالة:** من المعروف أنّ المقالة بحكم حجمها وقدرتها على احتضان موضوعات اجتماعيّة، وسياسيّة كانت سلاحا قويّا في أيدي المثقّفين عامّة والمصلحين بصفة خاصّة، وهي من المرونة بحيث تسمح لكاتبها أن يحاصر موضوعه اليوم ليعالج موضوعا آخر غدا. وفي ذلك فرصة

---

[1] ينظر: "نشأة وتطوّر القصّة الجزائرية"، http://bairak.yoo7.com.

[2] ينظر: من الموقع نفسه.

فريدة لمواكبة الأحداث المتسارعة للنّظر فيها. وتحليلها وبالتّالي مساعدة المتلقّي من خلالها(...)، فهيّ ساحة يتمرّن فيها النّاشئون على الكتابة (...) حيث وجدوا في الطّابع القصصيّ ما يطعم كتاباتهم ويغذّيها حتّى لا تأتي ثقيلة مملّة. فعمدوا إلى المزج بين المقال والقصّة. وكأنّهم في ذلك يؤكّدون تواصلهم مع الأسلاف الذين ابتكروا هذه الأساليب ووظّفوها قصدا، كما في استطرادات "الجاحظ"، وفي فلسفة "حيّ ابن يقظان" المتأدّبة[1].

2-4- التّأثير المشرقي: بعد الحرب العالميّة الثّانيّة، أصبح الأدب العربيّ على رصيد مهمّ من الكتابات القصصيّة القصيرة والطّويلة. بفعل تعمّق الاحتكاك بالغرب وامتزاج الثّقافات ونشاط التّرجمة وتعلّم العرب لغات أجنبيّة كثيرة ومختلفة. وفي الوقت الذي كان فيه الاستعمار الفرنسي يمارس على الجزائر سيّاسة الحصار والعزلة، لم يقف الجزائريّون مكتوفيّ الأيدي بل ابتكروا أساليب مختلفة للمقاومة واسترجاع الذّات الضّائعة، ولم يكن لديهم أفضل من التّوجه نحو المشرق العربي. فيتّم التّواصل بطرق شتّى منها رحلات المشارقة إلى الجزائر مثل: "محمد عبده"، و"أحمد شوقي"، ورحلات الشّخصيّات الجزائريّة إلى المشرق ومنهم "حمدان الونيسي"، و"ابن باديس"، و"البشير الإبراهيمي"، و"الورتلاني"، و"أحمد رضا حوحو" وغيرهم[2].

2-5- **القصص الشّعبي:** أشار الدّكتور "عبد الله الرّكيبي" أنّه كان للقصص الشعّبي دور مؤثّر في نشأة القصّة. فالواقع الجزائري

---

[1] ينظر: نشأة وتطوّر القصّة الجزائريّة، الموقع السّابق.

[2] ينظر: الموقع نفسه.

الذي كان يموج بتداول السّير الشّعبيّة، وقصص البطولات، والقصص الدّينيّة والخرافات والسّحر والأمثال وهي ألصق بالواقع اليومي للمواطن جعل من هذه الأشكال التّعبيريّة على مرّ الزّمن واشتداد التّحدي الاستعماري وتصاعد موجات الغزو الثقافي، فسحة التّنفيس وأداة للتّعويض وسندا لإثبات الذّات وتأكيدا لحضور الهويّة، وبما أنّ الطّابع القصصي ظاهرة تغلب عليها أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، بما فيه الشّعر الملحون الذي كثيرا ما تأتي قصائده مطعمة بنسيج قصصي له بداية ووسط ونهاية – فإنّ الأدب الشّعبي– دون شكّ خلفيّة ثقافيّة تمارس تأثيرها في الكتابة الثقافيّة[1].

وعلى سبيل المثال (القصّة الخرافيّة الشّعبيّة)، التي قد تبتعد عن الواقع ولكنّها تظلّ لصيقة به ذلك أنّها تثير فينا الخيال وتستنطقه، فعندما يتحدّث الرّواي عن الغابة يدفعنا على تصوّرها من واقع معرفتنا بها وبصورتها في خيالنا... ولذلك فهيّ تبني الجسور بين الماضي والحاضر والمكان وهي تتناول واقعنا الذي نعيشه... وقد تشير إلى المستقبل وذلك من خلال نماذج بسيطة مثل البنات اللائي يذهب والدهنّ إلى الحجّ أو الفتاة والذئب أو التي تذهب للبحث عن النّار[2]. وبذلك فالقصّة الشّعبيّة الجزائريّة على اختلاف مضامينها وأساليبها وأشكالها، لعبت دورا واضحا في ملء الفراغ

---

[1] ينظر: نشأة وتطّور القصّة الجزائريّة، الموقع السابق.

[2] ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم للنّشر والتّوزيع عنّابة، ج1، دط، 2013، ص69،70.

الأدبيّ في فترة ضعف فيها الأدب العربي، كما أنّها عبّرت عن روح الشّعب الجزائريّ، وتعلّقه بماضيه ودفاعه عن وجوده وكيانه[1].

أمّا مصدر الاختلاف في تحديد تاريخ وتعيين كاتب لنشأة القصّة القصيرة فيعود إلى الارتكاز على القصص في غالب الأحيان دون سائر الأدوات الفنّية التي بها أو بمعظمها يكتمل البناء الفنّي؛ لذلك نجد "عبد الله الرّكيبي" يحسن التّخلص من تحديد تاريخ للنّشأة ليقول عن المقال القصصيّ يعدّ المقال القصصيّ الشّكل البدائي الأوّل الذي بدأت به القصّة الجزائريّة القصيرة، وقد تطوّر المقال القصصيّ عن المقال الأدبي بل تطوّر عن المقال (الإصلاحي بالدّرجة الأولى)، ولكن ليقرّر لاحقا، فإذا كان "المقال القصصيّ" هو البذرة الأولى لبداية القصّة، فإن الصورة "القصصيّة" هيّ البداية الحقيقيّة للقصّة الجزائريّة القصيرة، وأوّل صورة قصصيّة ظهرت "عائشة"، وقد طبع هذا النّص ضمن مجموعة قصصيّة لـ "محمد سعيد الزّاهري" بعنوان "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" وذلك عام 1928. ويرى "عبد الملك مرتاض" أنّ أوّل محاولة قصصيّة عرفها النّثر الحديث في الجزائر تلك القصّة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر. وهو يقصد قصّة (فرانسوا والرّشيد) "لسعيد الزّاهري" المنشور عام 1925[2].

---

[1] ينظر: نشأة وتطوّر القصّة الجزائريّة، الموقع السابق.

[2] ينظر: الموقع نفسه.

وذهبت "عايدة أديب باميّة" إلى أنّ أوّل قصّة منشورة هي قصة "دمعة على البؤساء"، التي نشرتها جريدة "الشّهاب" في عدديها الصادرين يومي18 و28 أكتوبر عام1926. ويشير "عبد الله بن جلي" إلى أنّ: (محاولة "عائشة" تمدّنا بفكرنا عامّة عن استخدامه للإطار القصصيّ، فهي المحاولة الوحيدة التي تمسّ إلى حدّ ما الهيكل القصصيّ)، غير أنّ نص "عائشة" لم يتوفّر على ما يسمح بإدراجه في فنّ القصّة القصيرة. وهو يبيّن في موضع آخر قائلا: «الحقيقة الأولى التي لا جدال فيها هي أنّ الكاتب "أحمد رضا حوحو" هو الرّائد الذي وضع اللّبنة الأولى للقصّة العربيّة الحديثة في الجزائر، والحقيقة الثّانيّة هي أنّه الكاتب الوحيد الذي تحمّل عبأها مدّة لا تقلّ عن عشر سنوات كاتبا، وناقدا، ومترجما في زمن خلت فيه القصّة من كتابها»[1].

بينما "صالح خرفي" قد نسب الرّيادة في كتابة القصّة إلى "محمد بن عايد جلالي" مرّة في كتاب، وفي كتاب آخر يقول أنّ الرّيادة "لرمضان حمّود" في هذه القصّة التي نشرت في العشرينات بعنوان "الفتى" فهو أوّل من جرّب كتابة القصّة في الأدب الجزائري الحديث، وهناك من يشير إلى أنّ تاريخ نشأة القصّة يعود "لمحمّد بن إبراهيم" في "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتيّاق" ولو أنّ لغته ليست فصحى خالصة (...)، وبالاعتماد

[1] ينظر: نشأة وتطوّر القصّة الجزائريّة، الموقع السابق.

على أعمال "عبد الملك مرتاض"، و"عبد الله الرّكيبي"، و"عبد الله بن حلي" يمكن تمييز مراحل تطور القصّة القصيرة في الجزائر إلى[1] :

- مرحلة المقال القصصيّ.
- مرحلة الصّورة القصصيّة والتي تهتم برسم الشّخصيّة والحدث والحوار...
- مرحلة القصّة الاجتماعيّة.
- مرحلة القصّة المكتوبة خارج الوطن.

[1] ينظر: نشأة وتطوّر القصّة الجزائريّة، الموقع السّابق.

البناء السّردي بين القديم والحديث:

أوّلا: الرّواية:

تغيّر البناء السّردي من النّمط الكلاسيكي إلى النّمط الحديث حيث نجد الرواية أو القصّة قد تمزّق بناءها في شكل جديد خالفت فيه القواعد الفنّية ويعود هذا التّطوّر في ظهور بوادر التّجديد، ويذكر "عبد الملك مرتاض" أنّ أمارات التّجديد على الرّواية كان منذ الحرب العالميّة الأولى في أوربّا والولايات المتّحدة الأمريكيّة على أيدي كثير من الكتّاب الرّوائيّين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وأرنست هيمنغواي، وجون دوص باصوص (...)، وبعد الحرب العالميّة الثّانيّة كان لا مناص أمام تلك المحنة الرّهيبة التي مرّت بها الإنسانيّة، من التّفكير في شكل جديد للكتابة فتغيّر التّفكير الفلسفيّ بظهور الوجوديّة، وتتير التّفكير النّقدي بظهور البنيويّة وتغيّر الشّكل الرّوائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرّواية؛ وذلك في منتصف القرن العشرين على يد طائفة من الكتّاب الفرنسيّين من بينهم: (آلان روب غرييه، نتالي ساروت، وكلود سيمون، وميشال بوتور)[1].

ولعلّ أهم ما تتميّز به الرّواية الجديدة عن التّقليدية، أنّها تثور على كلّ القواعد، وتنكر لكلّ الأصول، وترفض كل القيّم والجماليّات التي كانت سائدة في كتابة الرّواية التي أصبحت توصف بالتّقليديّة فإذا لا الشّخصيّة شخصيّة، ولا الحدث حدث، ولا الحيّز حيّز، ولا الزّمان زمان

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، ص47.

ولا اللّغة لغة؛ ولا أيّ شيء ممّا كان متعارفا في الرّواية التّقليديّة متآلفا اغتدى مقبولا في تمثّل الرّوائيّين الجدد[1]. وبذلك تغيّر النّمط السّردي الحديث في الرّواية.

ومن أمثلة الكتابة في الرّواية الجديدة أعمال "واسيني الأعرج" (سيدة المقام، وقع الأحذيّة الخشنة، كتاب الأمير)، و"فريدة إبراهيم" في روايتها "أحلام مدينة" التي نلحظ فيها نوع من الهذيان واستعمال تيّار الوعي وتقنيّاته مثل الكابوس والحلم، ولا شعور المتدفّق.

ثانيّا: القصّة:

لقد خطت القصّة العالميّة، والعربيّة خطوات فنّية واسعة في السّنوات الأخيرة، وكان حقّا عليها أن تستوعب التّراث الإنسانيّ منذ وعت الإنسانيّة القص، فطوّعت أدواتها وأساليبها استجابة لمتغيّرات القرن العشرين ومجاراة لتطوّر الفنون جميعا في عصرنا، وهكذا أخذت أساليب القصّة تتطوّر تطوّرا كبيرا. وصارت أشكالا عديدة. واستجابة لدواعي العصر اتّجه كتّاب القصّة إلى القصّة الغامضة أو قصّة الضّباب أو السّياقيّة؛ أيّ أنّ السّياق هو الذي يحرّك الأبطال. ولم تعد قصّة انطباعات أو أحداث تمضي نحو هدف فيه تشويق – بل إنّ المؤلّف مثل أبطاله – يمضي معهم دون معرفة بالنّهاية

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، ص 48.

كما أنهّا ليست الخبر، لا يهمّها وجود بداية ووسط ونهاية، لا يهمّها الصّراع ولا الإثارة[1].

وبذلك نلحظ أنّ القصّة قد خطت خطوّات واسعة في مضمار تطويع الأدوات، وتطويرها مرّة بدافع مسايرة العصر، وتارة استجابة للمتغيّرات النّفسيّة لدى إنسان القرن العشرين إلى غير ما هنالك من أسباب معلنة وغير معلنة يتّخذها أصحاب التّيارات الأدبيّة وأتباعهم مبرّرا فنّيا لتجديداتهم[2].

وبذلك نجد التّجديد في الفنّ القصصيّ في كثير من جوانبه (في لغته، وفي رسم شخصيّاته، بحيث صارت القصّة في كثير من نماذجها لاهيّ سهلة مشوّقة مدغدغة للعواطف محلّقة مع الخيال، جالبة للنّوم كما كان حالها في القديم، بل صارت متطلبّة من قارئها جهدا فائقا ويقظة تامّة بل سيطرة على وسائلها التي يتقن الكاتب في استغلالها وتوظيفها. يبدأ من منجزات علوم كثيرة تطبيقيّة ونظريّة مستغلاّ واقع الإنسان المعاصر الذي يحاصر بأمور كثيرة، ويُفجع في أمور عديدة، كما يفيد من فنون ظواهر التّجديد[3]. ويمكن تلخيص السّردي في (الموضوع، واللّغة، والبناء) كالآتي[4] :

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، دار العالم العربي، دار العالم العربيّ مدينة نصر، القاهرة، ط1، 2010، ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

[4] المرجع نفسه، ص12 .

1- في الموضوع: هو الذي ينتقل بين ارتيّاد الواقع أو التّاريخ، مثل الإشارة إلى الإحباط العربيّ العام نتيجة أوضاع العالم العربيّ.

2- **في اللّغة:** ويتمثّل ذلك في:

- استعار الفنّ القصصيّ اللّغة الشّعريّة الانفعاليّة العاطفيّة من الشّعر حتّى يكاد الفصل أو الفقرة أن يتحوّلا إلى قصيدة نثريّة أو سرديّة بما في ذلك استغلال لموسيقى اللّغة وتنميّة لتراسل الأجناس الأدبيّة وتداخلها.

- التّكثيف والإيجاز والتّركيز.

- الميل إلى الإيحاء، والجمل القصيرة، وتعدّد مستويات اللّغة والحوار.

- تداخل الضّمائر (المتكلّم، والمخاطب، والغائب).

- الإكثار من الحوار الدّاخلي.

- تعدد مستويات الخطاب بين الأفعال بأزمنتها المختلفة، والأقوال بتعدّد قائليها، والخواطر الدّاخليّة والخارجيّة.

3- في البناء: ويتمثّل في[1]:

- نجد تعدّد الرّواة.

- تقنيّة القناع والرّمز.

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، السّرد العربي المعاصر، ص13.

– توزيع القصّة إلى وحدات تتقاطع أو تتلاقى.

– تآلف القصّة من إيحاءات أو خواطر أو إشارات أو وقائع أو أحداث ومن عيوب هذا النّمط أنّه قد يؤدّي إلى التّفكك وفوضى التّفاعلات القديمة على الإحاطة والتّطوّير.

– وقد تستخدم الرّاوي الشّعبي وروح الحكاية الشّعبيّة، وقد تمزّج بين الوعي واللاّوعي، أو تستخدم تيّار الوعي.

ويمكن الوقوف على أمثلة، في الكتابات القصصيّة الجزائريّة المعاصرة التي تميل إلى التّجديد في السّرد القصصيّ:

- **المحاكمة (قصص) لـ: علي زغينة:**

يصف الكاتب في هذه القصص الواقع المعيش في نوع من التّأمل لهذه الحياة، ففي قصّة "المحاكمة" يقول: «اليوم خريفي غائم... الشّمس ذابلة.... ذاويّة... رياح الجنوب تتحرّك.... والزّوابع في الأفق.... تنقل الرّمل وتذرو الغبار... وباتت المدينة مهدّدة بالغزو.... بكثبان الرّمال تجتاحها.... وبالإعصار المدمّر....»[1].

يحمل الملفوظ السّردي تصوير للواقع السّياسي وللأزمة في الجزائر (باتت المدينة مهدّدة بالغزو) في ظلّ التّعدديّة الحزبيّة والعشريّة السّوداء وتغيير الأوضاع، فكانت اللّغة السّرديّة تتميّز بالإيحاء والإيجاز في الجمل.

---

[1] علي زغينة، المحاكمة (قصص)، الجاحظية، الجزائر، دط، 2003، ص8.

- **"أتون الغيّاب" قصص قصيرة جدّا، لـ: سميرة منصوري:**

نلحظ في هذه القصص القصيرة جدّا بأنّها تستعين باللّغة الشّعرية في السّرد القصصيّ، وهو ما أضفى نوع من الجماليّة في الحكيّ كما أنّ الكاتبة أرفقت القصص ببعض القصائد الشّعريّة، ونلحظ أيضا نوعا من الإيحاء والبعثرة والتّشتّت في السّرد، فكأنّها إشارات وشذرات، أو قصيدة نثريّة مبعثرة، تمثّل وقفات أو مشاهد أو لقطات بسيطة في استعمال تقنيّة القناع والرّمز في البناء، ومن هذه القصص، نذكر قصة "همس الذّاكرة"، حيث تقول:

«ساعة الاغتراب... تعاند الخرائط... تهشّم البوصلة على مرافئ الذّاكرة...

الذّاكرة...

عنوة...

تجوب في أزقّتها وتمرّر ألحاظها...

هيّ ذاكرة تسكنها الفوضى... »[1].

يحمل هذا المقطع من قصّة "همس الذّاكرة " موسيقى، فكأنّه قصيدة نثريّة أو خاطرة، فما يميّز هذه القصص هو اللّغة الشّعريّة.

---

[1] سميرة منصوري، أتون الغيّاب (قصص قصيرة جدّا متبوعة بشعر)، مطابع عمّار قرفي وشركائه، باتنة، الجزائر، 2000، ص33.

- **"ممنوع الدّخول" قصص قصيرة لـ: محمّد كامل بن زيد:**

تتميّز هذه القصص بالتّجديد والميل إلى استعمال تقنيّات حديثة في السّرد القصصيّ، حيث نلحظ نوع من الإيحاء والرّمز في اللّغة السّرديّة ومن ذلك قصّة "الجاذبيّة" التي تحمل شفرات في اللّغة وتشتت في البناء كما في المقطع السّردي:

«أراد تسلّق الشّجرة.....

نصحوه أنّها عاليّة والصّعود إليها شاقّ....

رفض نصائحهم وتمادى به الإصرار...حتّى أمسى غرورا....وبعند

تسلّق ....

خافوا عليه من السّقوط....

انزل لا تكن متهوّرا ....

وبعند أكثر... تسلّق

خافوا عليه من العاقبة.... إنّها الهاويّة»[1].

---

[1] محمّد الكامل بن زيد، ممنوع الدّخول (قص قصيرة)، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر بسكرة، الجزائر، ط2، 2012، ص11.

يلحظ القارئ نوع من الضبابيّة في اللّغة، وما الجاذبيّة وسقوط التّفاحة إلاّ مؤشّر إلى الفعل البشري والأثر الطّيب الذي يعقب الرّحيل، فالقصّة علامة سيميائيّة أو كدال يبحث عن مدلوله.

وعلى هذا الأساس فإنّ الرّواية أو القصّة الحديثة عرفت تغيّر وتطوّر نحو أسلوب جديد فيه نوع من البعثرة والتّشتت وتكسير في البناء وفي اللّغة وتشظّي الزّمن والابتعاد عن الثّقل الأيديولوجي والاجتماعي الذي تميّزت به الرّواية التّقليديّة، وكما نلحظ الاستعانة بتيّار الوعي وتقنيّاته كالحلم وحتّى بالعنصر العجائبي في الكتابات الجديدة.

التّجريب السّردي

أوّلا: التّجريب السرّدي في الرّواية:

يعتبر التّجريب السّردي مظهرا جديدا في الكتابات الرّوائيّة حيث «يشكّل التّجريب، في المشهد الرّوائي العربي المعاصر، اتّجاها أساسيّا من اتّجاهات الكتابة السّرديّة وسؤالا مركزيّا ما انفكّ يفتح أمام الكتّاب العرب مبدعين ونقّادا وباحثين؛ دروب التّيه ويلقي بهم في مهامه الحيرة وذلك لما يكتنف مصطلح (التّجريب) وما يرادفه من قبيل: (الحداثة، والطّليعة والتّجديد)، ولئن كان التّجريب "استراتيجيّة فنّية تسعى إلى خرق النّمط والنّموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما، يسعى إلى البحث المتواصل عن شكل جديد، ورؤية متجدّدة، فلا بدّ لهذه الاستراتيجيّة أن تتحقّق بواسطة»[1]، إجراءات نصيّة وطرق فنّية مستحدثة مغايرة للسّائد من أعراف الكتابة وسنن الإبداع، وتعدّ الرّواية الواصفة إحدى أهمّ التّقنيّات الرّوائيّة والأشكال السّرديّة التي يسعى الرّوائيّون العرب –مشرقا ومغربا– من خلال توظيفها إلى خوض مغامرة التّجريب تجاوزا للأنماط الرّوائيّة الجاهزة وخرقا لمواضيعها وتأسيسا لممارسة روائيّة جديدة تختفي بالمغايرة والاختلاف وتنأى عن المماثلة والائتلاف، وتتمثّل "الرّواية الواصفة" في نزوع النّص الرّوائي إلى لفت الانتباه إلى ذاته والإحالة على نفسه بوصفه مغامرة كتابة أكثر ممّا هو كتابة مغامرة، فيتحوّل بذلك مدار الاهتمام في العمل الرّوائي من مجّرد

---

[1] ينظر: عبد المجيد بن بحري، مرايا القصص (بحث في السّرد النّرجسي)، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007، ص10.

تمثيل الواقع ومحاكاته والإيهام بمشكلاته إلى تأمّل قضايا الكتابة الفنّية والجماليّة، وتعريّة قوانين السّرد وكشف المستور من آليّات اشتغال النّص وطرائق تشكّله[1].

ونجد "نتالي ساروت" (Nathlie Sarraute) عرّفت الرّواية بأنّها: (عمليّة بحث دائم يسعى إلى تعريّة واقع مجهول وأنّ اكتمالها وكمالها مرهونان ببحثها المستمرّ، إنّها مغامرة ومجازفة)، ويشير "عميش عبد القادر" بأنّ "نتالي ساروت" كانت تعني فيما تعني أنّ الخطاب الرّوائي أساسه التّطور والبحث المستمرّ عن سبيل وآليات سرديّة خطابيّة مغايرة لكلّ ثابت ونمطي[2].

فالرّواية دائمة التّحول والتّغيّر المستمرّ والمرهون بالواقع المعيش لذلك جاءت الرّواية الجديدة لتكسير قواعد النّمطيّة في الرّواية الكلاسيكيّة «ولعلّ البحث الدّائم الذي تتميّز به الرّواية هو يجسدّه معنى مصطلح (التّجريب)، والذي يعني أيضا طبيعة الخطاب الرّوائي الذي يعكس طابع الحياة التي لا تستقرّ على حال، كل ما في الحياة متحرّك، يأبى الاستقرار في الأفكار ولأفعال الكائنات الحيّة، وذلك دليل على تطوّرها وتبدلها سيّرا على ناموس الحياة، ومادامت الرّواية واقعا افتراضيّا، فهيّ كذلك متحرّكة

---

[1] ينظر: عبد المجيد بن بحري، مرايا القصص (بحث في السّرد النّرجسي)، ص11.

[2] ينظر: عميش عبد القادر، "التّجريب السّردي الرّوائي عند الطّاهر وطّار" WWW.amichabdelkader.com، يوم الاثنين 2017/03/27، 14:00 سا.

تتفاعل مكوّناتها اللّغويّة وغير اللّغويّة بل كلّ تأثيثاتها متفاعلة بشكل تكامليّ»[1].

1- الرّواية الجزائريّة والتّجريب السّردي:

بعد فترة الستّينات عرفت الرّواية الجزائريّة تطوّرا فنّيا، وفي هذ المسألة يشير "بوشوشة بن جمعة" إلى «إقبال كتّابها على التّجريب من خلال تحقيق هذه الحداثة الرّوائيّة في نصوصهم، وفي ظلّ مرحلة تاريخيّة دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث تميّزت بتأزّم تحوّلاتها وعمق تناقضاتها وإخفاق العديد من اختياراتها الرّامية إلى بناء الدّولة الحديثة، وهو ما يفسّر تعدّد الاتّجاهات الفكريّة والجماليّة التي شهدها هذا النّوع الأدبي على مدى سيرورته التّاريخيّة وتنوّع أنماط السّرد المنطويّة تحتها»[2].

فالإبداع الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربيّة كان دائما وليد تحوّلات الواقع الجزائري زمن الاستقلال؛ حيث يستمدّ متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنيّة الفنّية القادرة على استيعاب إشكاليّاته المستجدّة وصيّاغة المواقف الفكريّة والأيديولوجيّة ممّا يرجع مسارات التّجديد التي شهدها إلى خصائص المرحلة التّاريخيّة التي ميّزت جزائر الاستقلال، وهو ما يكشف

---

(1) عميش عبد القادر، "التّجريب السّردي الرّوائي عند الطّاهر وطّار" WWW.amichabdelkader.com، يوم الاثنين 2017/03/27، 14:00 سا.

(2) ينظر: زياد العناني، "سرديّة التّجريب وحداثتها في الرّواية العربيّة الجزائريّة File//c:/Users/elathir/Desktop,htm، يوم الأحد 2017/03/26، 13:00 سا.

عن عمق تفاعل هذا النّوع الأدبي مع الواقع الجزائري في شتّى تحوّلاته المتأزّمة السّياسيّة منها والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضا وشعبا وهو الانتماء الذي يستمدّ منه هوّيته الدّالة على جزائريّته التي تشكلّ خصوصيّته المحليّة داخل المشهد الرّوائي المغاربي والعربي على حدّ سواء، وهي الخصوصيّة التي جسّدت معبّرة عن العالميّة من خلال تزايد الاقبال على ترجمة العديد من النّماذج النّصيّة لإبراز أعماله، مثل: عبد الحميد بن هدوقة، والطّاهر وطّار، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي ومرزاق بقطاش، وجيلالي خلاص، والحبيب السّائح[1].

ثانيّا: التّجريب السّردي في القصّة والقصّة القصيرة جدّا:

1- التّجريب في القصّة:

اتّخذت القصّة معمارا مطوّرا جديدا، وأقلعت عن المعماريّة القديمة التّقليديّة، وكثر استخدام تيّار الوعي، وكسر السّرد وتقطيعه، وتداخل الأزمان وانقطاع تسلسلها، والسّرعة، والإيقاع المتتابع، وتعدّد الرّواة، وتقسيم الرّواية إلى وحدات كبرى: مدخل ومتتاليّات، وفقرات مرقّمة في شكل حلقات متداخلة عازفة عن الفصول المتعاقبة إلى الجزئيّات المتبلورة، التي تقدّم كل منها وجها جديدا في العلاقة المحوريّة التي تجمع جزيئات العمل القصصي، وتقنيّة القناع والرّمز، كما شاع مفهوم الرّواية مفتوحة النّهاية (Open ended)

---

(1) زياد العناني، "سرديّة التّجريب وحداثتها في الرّواية العربيّة الجزائريّة File//c:/Users/elathir/Desktop,htm، يوم الأحد 2017/03/26، 13:00 سا.

أمّا فيما يتّصل بالحبكة، والسّرد والتّسلسل المنطقيّين، فإنّ الرّواية الحديثة لا تتّخذ شكلا أو قالبا واحدا، فهيّ لا تعبأ بالتّسلسل التّقليدي، وهي تنتهك بنية التّتابع السّردي، أو تجعله متواريّا ضبابيّا متأثّرة ببنية الحلم أو الذّاكرة منذ أعمال "كافكا"، و"بروست"، مرورا بأعمال "جيمس جويس"؛ حيث يطغى كلّ من الحلم، ومكنونات الذّاكرة [1].

ومن ألوان التّجريب السّردي[2]:

– توزيع القصّة إلى وحدات تتقاطع أو تتلاقى.

– وتآلف القصّة من إيحاءات أو خواطر أو إشارات أو وقائع أو أحداث.

ومن عيوب هذا النّمط أنّه قد يؤدّي إلى التّفكك، وفوضى التّفاعلات وقد تعتمد القصّة الجديدة على صدى الانطباع، بينما تقوم القصّة القديمة على الإحاطة والتّصوير.

وقد تستخدم الرّواي الشّعبي، وروح الحكاية الشّعبيّة، وقد تمزج بين الوعي واللاّوعي، أو تستخدم تيّار الوعي.

ومن ألوان التّجريب اللاّقصّة (Anty Form)، وهيّ الثّورة على كلّ شيء مرتّب؛ إذ ثار الأدباء على القصّة التّقليديّة، وتزّعم هذا الاتّجاه في الرّواية كلّ من: آلان روب جرييه، والسّيدة نتالي ساروت، وكلود سيمون وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، ومارسل بروست، ودوروثي ريتشاردسون الذين رفضوا تحليل شخصيّة البطل، وعزفوا عن التّشويق والمضيّ نحو هدف

---

[1] يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

ورأوا أنّ المؤلّف كأبطاله لا يعرف النّهايّة، ولهذا سمّيت قصصهم (القصّة الغامضة، أو قصة الضّباب، أو القصّة السيّاقيّة)؛ أيّ المعتمدة على السّياق في تحريك الأبطال[1].

ومن مظاهر التّجريب القصصيّ التّغريب ويهتمّ "سكلوفسكي" والشّكلانيّون الرّوس بالتّغريب؛ إذ يربط – لديهم – بين الفنّ وتحطيم المألوف لتوليد إدراك جديد عند الملتقى؛ لذا يرون أنّ الأداة الأدبيّة تصبح آليّة عن طريق تجاوز المألوف وكسره، ومن مظاهر التّجريب القصصيّ التّعبيريّة وهيّ – على عكس الانطباعيّة – تحشد الوسائل غير المألوفة في التّعبير عن الرّؤيّة المستعصيّة على الفهم والرّمز والأسطورة ونحوهما[2].

2- التّجريب في القصّة القصيرة جدّا:

فحال القصّة القصيرة جدّا، مثل القصّة أن تقع ضمن دائرة المغامرة والتّجريب، وأن تسير في طريق الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى وعلى الحياة، وأنّ تتقصّد جماليّات التّحطيم أو التّكسير لما تمّ التعارف عليه في بناء الحكاية التّقليديّة أو النّص السّردي التّقليدي، مع كون اصطلاح المغامرة والتّجريب، هنا لا يعني الفوضى والتّلاعب بعناصر السّرد الحاضرة أو الغائبة على طريقة (خالف تُعرف)... مانقصده بجماليّات المغامرة والتّجريب أن يكون القاص واعيّا لكتابة القصّة التّقليديّة، وفي الوقت نفسه يعرف كيف يكتب نصّا قصصيّا إشكاليّا يحطّم البناء التّقليدي للسّرد؛ فيبدأ من النّهاية

---

[1] يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص13،14.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

أو يعتمد على تيّار الوعيّ، أو يغيّب الفكرة، أو يعطّل الزّمن.... على سبيل المغامرة والتّجريب في مجال هذه الكتابة السّرديّة الأكثر تطوّرا ومعاصرة !![1].

وبذلك ينبغي أن تحضر العناصر السرديّة في القصّة القصيرة جدّا ولكن ينبغي أن يكون هذا الحضور على قاعدة التّجريب والمغامرة أيّ أن يكون القاص مدركا لجماليّات التّجريب وواعيا لمسلكيّات المغامرة الفنّية من خلالها، وأنّه مشبع بالعناصر السّرديّة قديمها وحديثها، بل إنّ باعه طويلة في مجال كتابة القصّة القصيرة أو الرّواية أو كلتيهما معا...[2] وهنا يمكن أن يكون للقارئ أو النّاقد حريّة واسعة في استنتاج عناصر السّرد وفي التّفاعل مع نصوص القصّة القصيرة جدّا؛ انطلاقا من أنّها نصوص قصصيّة، وفي الوقت نفسه هناك انفتاح وتداخل للأجناس في بنيتها السّرديّة في المقام الأوّل؛ لا أن تكون العناصر السّرديّة غائبة، ومن ثمّ ليس للقصّة القصيرة جدّا أكثر من تسميّتها وثوبها الشّكلي، كما يظهر في كثير من قصص الكتّاب المبتدئين في هذا المجال؛ وذلك عندما استهلّوا هذه الكتابة في حين كان ينبغي عليهم أن يستهلّوا كتابة الرّواية على كتابة القصّة القصيرة جدّا التي يخدعهم مظهرها القصير جدّا !![3].

---

[1] ينظر: حسين المناصرة، مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السعوديّة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص278،279.

[2] المرجع نفسه، ص 279.

[3] المرجع نفسه، ص،ن.

سيمات القصّة الجديدة (القصّة الغامضة)

تتحدّد سيمات القصّة الجديدة نحو تقسيمها إلى وحدات كبرى: (مدخل وفصول مُعنونة أو مُرقمة)، وتنوّع مفاتيح القصّ ما بين عرض ما جرى وتمّ وتنوّع الرّواة واستخدام طريقة الرّاوي الشّعبي، وتداخل الأزمنة في ظروفها الثّلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، هذه الأزمنة التي تكون إمّا من خلال زاوية المنظور أو الرّؤية؛ حيث يدور حول شخصيّة واحدة، أو متعدّدة من خلال أحداث من زوايا مختلفة...[1].

فقد أصبحت القصّة سريعة كحياتنا الحديثة متلاحقة الإيقاع، واستلزم ذلك تكثيفا في اللّغة، وفي الانفعال، وهذا ما جعل من الدّارسين من يصف ذلك بأنّه (كرونولوجيا الانفعال)؛ حيث لا تخضع الأحداث للتّسلسل الزّمني المعتاد، بل للتّسلسل النّاتج عن التّداعي، وليس (كرونولوجيا التّاريخ) الذي يعين الأحداث وتواريخها، والوقائع وأزمنتها وفق تسلسل حدوثها الفعلي في ذاكرة الزّمن، وحساب السّنوات والشّهور، والأسابيع والأيّام والسّاعات...[2].

ونتيجة لقصّة تيّار الوعيّ، ظهرت قصّة ما بعد الواقعيّة، باحثة عن الوجود الحقيقي في الذّات، من هنا نشأت السّرياليّة مستندة إلى أسس هي[3]:

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

[3] المرجع نفسه، ص،ن.

– اليأس الذي جعل الإنسان ينسحب، ويرتدّ إلى داخل وجوده الخاص في محاولة للوصول إلى شيء حقيقي، وأدّى ذلك إلى المسخ والتحويل الذي جعل الكاتب يكتفي بعالمه الخاص ويرفض ما عداه من قواعد. ثمّ أدّى ذلك إلى الكشف عن الصّوفيّة المستندة إلى رموز قامت على الغموض.

– ولا يهتمّ كاتب القصّة القصيرة بسرد الوقائع والأحداث، كما يصنع كاتب الرّواية؛ لأنّ كاتب القصّة القصيرة ينظر للحدث من زاوية معيّنة لا من زاوايا متعدّدة، كما أنّه يصوّر موقفا محدّدا في الحياة فرد أو أكثر، ولا يهتمّ بتصوير الحياة بأكملها.

القصّة الغامضة أو الضبابيّة:

لقد خطت القصّة – العالميّة العربيّة – خطوات فنّية واسعة في السّنوات الأخيرة، وكان حقّا عليها أن تستوعب تراث الإنسانيّة منذ وعت الإنسانيّة القصّ، فطوّعت أدواتها وأساليبها، استجابة لمتغيّرات القرن العشرين ومجاراة لتطوّر الفنون جميعها في عصرنا، وهكذا أخذت أساليب القصّة تتطوّر تطوّرا كبيرا، وصارت أشكالا عديدة خاصّة الفن الرّوائي[1].

وضمن اتّجاه الهروب من كلّ شيء مرتّب ورتيب، واستجابة لدواعيّ العصر اتّجه كتّاب القصّة إلى القصّة الغامضة، أو قصّة الضّباب أو القصّة السيّاقيّة؛ أيّ أنّ السّياق هو الذي يحرّك الأبطال، ولم تعد قصّة انطباعات أو أحداث تمضي نحو هدف في تشويق، بل إنّ المؤلّف – مثل أبطاله –

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص10.

يمضي معهم دون معرفة بالنّهاية، كما أنّها ليست الخبر، لا تهتمّ بتتبّع الخبر لا يهمّها وجود بداية ووسط ونهاية، لا يهمّها الصّراع ولا الإثارة[1].

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص 10.

تيّار الوعي في الرّواية

جاء "تيّار الوعيّ" ليمثّل الثّورة الحقيقيّة في تاريخ التّطور الرّوائي وهذا الاتّجاه في صورته النّاضجة هو بالطّبع من نتاج القرن العشرين ومن الواضح أنّ "روبرت همفري" يرى ذلك، فهو لا يتناول بالتّحليل المستقصي سوى النّماذج المعروفة في هذا الاتّجاه، والتي تنتمي إلى هذا القرن، ولا يكاد يعطي أهميّة تذكر للأصول التّاريخيّة لهذا الاتّجاه، لقد اعتذر في تمهيده للكتاب عن عدم اهتمامه بالجانب التّاريخي من الموضوع، وإن كان قد أشار في آخر نقطة عالجها إلى أنّ جذور "تيّار الوعي" موجودة في روايات تنتمي إلى قرون ماضيّة، ثمّ عاد ففرّق بين الرّواية السيكولوجيّة وبين رواية تيّار الوعي ليؤكّد استقلال (تيّار الوعي) وعدم اختلاطه بأيّة تيّارات سابقة عليه، وأخرج كلاّ من "هنري جيمس"، و"مارسيل بروست" من كتّاب هذا الاتّجاه ثمّ توصّل إلى تعريفه الخاص لرواية تيّار الوعي، فقال: إنّها (نوع من القصص يركّز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النّفسي للشّخصيّات)[1].

أما "هنري جيمس" (1843–1916) الذي أخرجه "همفري" من زمرة كتّاب (تيار الوعي)، ولم يهتمّ بإنتاجه، فقد أسهم إسهاما لا نعتقد أنّ إغفاله مفيد في الكلام على هذا الاتّجاه، لقد كان اهتمامه موجّها إلى عرض الشّخصيّة من الدّاخل أكثر ممّا كان موجّها إلى تصوير الموقف الرّوائيّ

---

[1] ينظر: روبرت همفري، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعى، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص10.

وقد أسهم في استغلال التّحليل الدّاخلي إلى أبعد مدى، وبخاصّة في روايتيه: (السفراء)، و(جناحا الحمامة)[1].

1- مفهوم تيار الوعي:

وتيّار الوعي في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النّفس، وقد ابتدعه "وليم جيمس"، ومن الواضح أنّ هذا التّعبير أكثر ما يكون فائدة، عندما يطبّق على العمليّات الذّهنيّة (...) ويدّل "الوعي" على منطقة الانتباه الذّهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعيّ، وتمرّ بمستويات الذّهن، وتصعد حتّى تصل إلى أعلى مستوى في الذّهن فتشمله، وهو مستوى التّفكير الذّهني والاتّصال بالآخرين، وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتمّ بها كلّ القصص السّيكولوجيّة تقريبا، ويختلف قصص "تيّار الوعي" عن كلّ القصص السّيكولوجي في كونه يهتمّ بالمستويات غير الكاملة أكثر ممّا يهتمّ بمستويات التّعبير الذّهني، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه[2].

2- تيّار الوعيّ أو تيّار الشّعور:

يعتمد تيّار الوعي على الحركة النّفسيّة الدّاخليّة المتدفّقة في سيولة دون تحديد، بدء ووسط ونهاية، كأنّها قطعة موسيقيّة متداخلة النّغمات أو كتيّار الماء متداخل القطرات (...) وفي اتّجاه تيّار الوعي تظهر قضايا العبث

---

[1] روبرت همفري، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعى، ص 12.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص22،23.

والوجود، وترصد تموّجات اللاّوعي في مواجهة ما كان ثابتا لدى الرّواية التّقليديّة[1].

وفي الرّواية الحديثة يتناول القاصّ ردود الأفعال الدّاخليّة التي تعبر الوعي بسرعة بالغة وأحيانا بدرجة غير مفهومة مقترنة بإيحاءات، وأحاديث جانبيّة من خلال الحركة النّفسيّة الدّاخليّة، تخلو من الحوادث أو تكاد معتمدة على الأفكار والذّكريات؛ حيث تعبّر الشّخصيّة عن نفسها بطريقة اللاّوعي أو السّرد غير المنظم وغير المنطقي للذّكريات. انطلاقا من أنّ التّأمل يشغل جانبا كبيرا من حياة الفرد، بما في ذلك من الملاحظة العابرة، واستحضار الذّكريات الماضيّة، وبناء صوّر الآمال في المستقبل، وهو ما يجعل الزّمن فاقد للمعنى وكأنّه لا وجود لفقراته المعتادة (الماضي، والحاضر، والمستقبل) فالزّمن متداخل[2].

وبذلك يسجّل القصّاص الصوّر الذّهنيّة بحالتها دون أن يعبأ بصيغتها المرتبّة / طموحا لدراسة الشّخصيّة الإنسانيّة وعرضها من خلال قطاع داخلي يستبطن واقعها على طبيعته. وتختلف قصص تيّار الوعي عن القصص النّفسيّة، لكنها تنطلق من كون عقل الإنسان يشبه جبل الجليد العائم لا تظهر إلاّ قمته، فكذلك الجانب اليقظ من الإنسان يمثّل القمّة، أمّا الجزء الأكبر من عقله فيظهر في النّوم تماما كمعظم جبل الجليد العائم فوق المحيط. من هنا ظهر الاهتمام بعالم اللاّشعور، وقد ظهر تيّار الوعي منذ العقد الثّالث

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص15.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15،16.

من القرن العشرين، وكانت ثمرة التّجريب، والاغتراب والغموض ممّا أظهر في شكل حديث يثور على الفن القصصي الرّومانسي، والواقعي، والطّبيعي وهو ينبثق من داخل الشّخصيّة في العمل القصصي، مصوّرا الحقيقة كما يراها الكاتب، وكما يتناسب مع غموض العصر، وكشوفه العلميّة والنّفسيّة وتبدو المظاهر الفنّيّة لقصص تيار الوعي في العناصر الآتية[1]:

1- التّفتيت أو البعثرة المنهجيّة في المادّة، والشّخصيّات والسّرد..

2- التّحليل نتيجة لعلم النّفس التّحليلي.

3- تداعي المعاني تأثرا بتقنيّة السّينما من: سيناريو، وقطع، ومزج، وفلاش باك.

4- استعارة الإيقاع من الموسيقا.

5- المناجاة الدّاخليّة.

6- توظيف الحلم والكابوس في شكل غير منطقي.

7- الخلط في الأزمنة بين الماضي والحاضر.

8- تداخل الأمكنة كالسينما والتّليفزيون.

3- نماذج جزائريّة لتيّار الوعي في الرّواية:

من النّماذج الجزائريّة الرّوائيّة، التي نجد فيها توفر لبعض مظاهر تيّار الوعي، نذكر:

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص16.

1- **رواية (أحلام مدية) لفريدة إبراهيم**[1]، حيث تحتوي الرّواية على التدفّق الشّعوري، والمناجاة التّداخليّة، وكذا التّداخل في عنصر الزّمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، والتّشتّت والبعثرة في السّرد.

2- **رواية (الشّخص الآخر) لحفناوي زاغز**[2]، والتي نجد فيها الأحداث تسرد بين حالة اللاّوعي أثناء الغيبوبة للبطل والوعي بعودة الرّوح أثناء الاستيقاظ، والجلسة استحضار الرّوح التي قامت بها الطّبيبة إلين، وحالة اللاّوعي والهذيان، ونجد المناجاة الداخليّة وتوظيف الحلم.

3- **رواية (همس الهمس) لمحمّد الكامل بن زيد**[3]، نلحظ في هذه الرّواية وجود عنصر التّشتت والبعثرة في السّرد، والتّدفّق الشّعوري، وحالة اللاّوعي الهذيان والمناجاة الدّاخليّة، واستعارة الإيقاع من الموسيقا من خلال الشّعريّة السّرديّة في اللّغة، والحلم الذي يرد بسيطا وغير واضح. والخلط في الزّمن بين الماضي والحاضر والمستقبل.

---

(1) فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت ط1، 2013.

(2) حفناوي زاغز، الشّخص الآخر، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط 2000.

(3) محمّد الكامل بن زيد، همس الهمس، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة ، الجزائر ط2، 2017.

سرديّة الخبر

إنّ الحديث عن سرديّة الخبر متعلّق بالعمليّة الكلاميّة؛ حيث يتأسّس فعل إنتاج الكلام وإرساله بصفته رسالة موجّهة إلى المرسل إليه (متلقي) على قصديّة التّبليغ والتّأثير، وهدف التّبليغ والتّأثير هذا محدّد في لفظة (قال) وهي لفظة عامّة بحيث يمكن أن تشتمل أفعالا أخرى، لا من حيث الصّيغة ولكن من حيث الفعل والقصد، مثل: (حدّث، وأخبر، وأنشد)، وفي هذا يرى "سعيد جبّار" في كتابه: (الخبر في السّرد العربي "الثّوابت والمتغيّرات") أنّ فعل (("قال" هو لفظ عام يمكنه أن يشمل الأفعال الثّلاثة الأخرى إذ أنّ القول هو الكلام دون تحديد خصوصيّاته فإنّنا سنكون أمام فعلين أساسيّين في تأسيس النّص العربي: (حدّث، وأخبر)، فيحيلنا الأوّل على (الحديث) والثّاني على (الخبر)))[1].

غير أنّ الفارق الزّمني بين الخبر والحديث، هو كلاهما يرسلان خبرا متضمّنا في حدث أو فعل سرديّ، إلاّ أنّها من جهة علاقتهما بالزّمن فإنّ الخبر يرتبط بزمن أنجز وتمّ في الماضي وانتهى. في حين يكون الحديث مرهونا بالزّمن الحاضر؛ أي أنّه مباشر آني تجتمع عناصر الخطاب كلها في لحظة إنجازه: (المرسل / الرّسالة / المرسل إليه)، فإذا خرج الحديث عن آنيته لحظة الحاضر آل إلى خبر مرويّ. ومن ثمّ فكلّ حديث ما هو إلاّ خبرا كان، ولذلك كان كلّ حديث خبرا من قبل، ولهذا ارتبط مفهوم الحديث بما هو جديد وقائم

---

[1] ينظر: عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّردي – سرديّة الخبر–، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007، ص25.

بالفعل. كما أنّ الحديث هو كلام صادر عن قائله مباشرة، أمّا الخبر فيتميّز بنقله من شخص إلى آخر، وهو بهذا المعنى يقتربان من مفهوم السّرد والعرض[1].

فمن وجهة سرديّة فإنّ الحديث والخبر، لا ينجزان إلاّ بواسطة صيغة ما، انطلاقا من علاقة الصّيغة بالكلام والتّلفظ إذ أنّ (الصّيغة السّرديّة ارتبطت بإرسال شيء هو على مسافة من مرسله هذه المسافة قد تكون زمنيّة أيّ يخبر عن شيء انتهى وتمّ وقد تكون مسافة مكانيّة، إذ يخبر بشيء لا يرتبط بقائله[2].

وقد يكون الخبر متضمّنا في أجناس سرديّة أخرى؛ حيث يعتبر نواة المحكيّات، مثل: (القصّة، والحكاية، والسّيرة)؛ لأنّ هذه الأجناس القوليّة كلّها تتقاطع في جنس أشمل وذلك من حيث الصّيغة الإخباريّة. فالخبر يندرج تحت مفهوم القصّ لأنّه يشمل أبسط الوحدات الحديثة الصّغرى التي تتشكّل منها القصّة، بصفتها نصّا يتكوّن من مجموعة أخبار (أحداث)، فقد تتفاوت هذه الوحدات الصّغرى (الأخبار) من حيث الحجم (الكمّ اللّفظي) من السّطر أو السّطرين، وقد تجتمع مجموعة من الأخبار في نص واحد طويل ومنه فالخبر ((كلّ حدث تميّز ببساطة فعله ووحدته، فلا يتفرّع إلى تعدّد الأفعال والأحداث وتنوّع الشّخصيّات، وقد يطول بعض الشّيء إلاّ أنّه يحتفظ

---

[1] ينظر: عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّردي – سرديّة الخبر–، ص 25،26.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص26.

بهذه الوحدة الحدثيّة))[1]، فالنّص الرّوائي في بنيته التّركيبيّة الإخباريّة وبصفتها رسالة تتميّز بالطّول والكثرة والتّنوّع، هي سلسلة من الأحداث، الأخبار الحكائيّة أو السّرديّة، وما سلسلة الأخبار تلك سوى سلسلة الأخبار المسرودة على ألسنة الشّخصيّات أو السّارد[2].

إنّ تطوّر الخبر يجعله يتحوّل من شكله البسيط إلى شكل مركّب أكثر تعقيدا وتفصيلا، ويدفعه بالضّرورة إلى الاندماج في نوع آخر قد يكون (قصّة) أو (حكاية). ويتميّز الخبر بميزة البساطة في التّركيب، وفي أحاديّة الحدث وتتمثّل هذه البساطة كما يحددها "سعيد جبّار"، كالآتي[3]:

1- الخبر بنية سرديّة بسيطة قوامها السّهولة والإيجاز.

2- الخبر سرد يتمركز بالأساس حول الحدث الواحد البسيط.

3- الخبر سرد يدور في غالب الأحيان خارج الزّمان والمكان.

4- الخبر سرد منفتح قابل للتّحوّل من حيث الحدث أو الصّيغة.

5- الخبر يتميّز بقلّة تنوّع صيغة الخطابيّة وهيمنة صوت السّارد.

وتتمثّل هذه العناصر ميزات وخصائص البنية التّركيبيّة للخبر. ويبقى أن نشير إلى التّحولات التي تميز خطاب الخبر عن خطاب الحكاية أو الرّواية حيث ينتقل من البساطة إلى التّعقيد ومن القلّة إلى الكثرة ومن أحاديّة التّكوين

---

[1] ينظر: عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّردي – سرديّة الخبر–، ص 27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص28، 29.

إلى التّنوع والثّراء في (اللّغة، والشّخصيّات، والأحداث)[1]. ولتوضيح هذا التّغيّر نقف على تحديد "سعيد جبار"، الذي ميّز بين بساطة الخبر وتركيبة الحكاية كما في الجدول الآتي[2]:

مكوّنات بنية الخطاب	الخبر	الحكاية / الرّواية
الشّكل	شكل بسيط.	شكل ينحو نحو التّركيب.
الزّمن	وحدة الزّمن.	تعدّد الأزمنة.
الحدث	وحدة الحدث وبساطته التّركيز على الحدث المركزي.	تنوّع الأحداث وتشعّبها نسبيّا / التّركيز على بعض الجزئيّات.
الفضاء	وحدة الفضاء أو غيّابه غيّاب وصف الفضاء وتسميّته.	حضور الفضاء وتنوّعه دون التّركيز على وصف ملامحه.
الشّخصيّة	ندرة الشّخصيّات وقلّتها.	تعدّد الشّخصيّات نسبيّا وتنويعها.
الصّيغة السّرديّة	وحدة الخطاب السّردي وهيمنة الخطاب المسرود.	السّرديّة بين المسرود والمعروض. تنوّع الخطابات والصّيغ

والخبر يكون شفهي أو مكتوب، وشعرا، أو نثرا، ولغويّ أو غير لغويّ (في شكل أيقونة، ورسم...) يحمل معنى.

---

[1] ينظر: عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّرديّ – سرديّة الخبر –، ص29،30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

فالخبر في عالم السّرد هو الوقائع والأحداث التي تنتقل بالرّواية من شخص إلى آخر شفاها أو كتابة بأيّ حجم كان (...) فالخبر وحدة سرديّة مستقلّة بذاتها تجسّد فعلا أو حادثا لشخص أو أشخاص (...) وقد يختلف الخبر في الطّول وفي الوظيفة وفي الغرض[1].

[1] ينظر: جاسم شاهين كاظم، "الخبر السّردي تعريفه وتوظيفه (كتاب أخبار النّساء أنموذجا)"، www.mnaabr.com، يوم الخميس 2017/3/30، 10.00 سا.

خاتـــــــمة:

لقد سعيّت في هذا العمل إلى تبسيط المفاهيم السّرديّة بداية بمفهوم السّرد، وكذا تحديد تصّور "جيرار جينيت" في المحكي لأنّي وجدت تصوّره يشكّل عتبة أولى في الدّراسات السّرديّة، كما أنّ على الباحث إدراك هذه المفاهيم السّرديّة للوقوف فيما بعد على دراسات تطبيقيّة له.

كما تمّ تحيد السّرديّات العربيّة من الموروث العربيّ للسّرد، فالتّراث العربيّ مفعم بالنّصوص الحكائيّة، مثل ألف ليلة وليلة التي تميّزت بسحر الحكيّ، والسّير التي مزجت بين الشّعر والنّثر أحيانا، فاخترت منها "سيرة بني هلال".

ثمّ تحديد السّرديّات الحديثة من خلال ضبط الرّواية العربيّة التي استفادت من الأدب الغربي في البناء الفنّي من خلال جسر التّرجمة والبعثات إلى الخارج والصّحف العربيّة فأصبحت الرّواية – بعد أن لقيّت الرّفض من طرف النّقاد في مرحلة البدايات – سيّدة العرش في الفنون الأدبيّة ثمّ تمّ ضبط القصّة العربيّة، والتي أيضا نهلت من الغرب، فكان للتّفاعل الأدبي الدّور القويّ في تطوّر الأدب بشكل عام، والأشكال السّريّة بشكل خاص و(الرّواية، والقصّة) كأبرز مثال سرديّ على ذلك في السّرد المعاصر والذي اخترت منه بعض الأمثلة القصصيّة. وكما تغيّر النّمط في الحكيّ من خلال التّجريب السّردي الذي برز في القصّة وكذا نلحظ ظهور القصّة الغامضة التي عكست سيمات التّجديد، وكذا تمّ الإشارة إلى تيّار الوعيّ

في الرّواية الذي يشير إلى حالة الوعي واللاّوعي والهذيان والإيحاء في النّص فالتدفّقات الشّعوريّة كامنة في العمل الرّوائي والتي تتجلّى في مواقف الشّخصيّات وحكيها وأفعالها وغيرها، وكما يعدّ سرد الخبر في النّص السّرديّ رواية كان أو قصّة أو مكتوبا أو شفهيّا يختلف في بنيته وفي ندرة أو وفرة عناصره بحسب طبيعة النّص.

المصادر والمراجع:

أوّلا: المصادر:

01- بديع الزّمان الهمذاني، (المقامات).

02- حنّا مينة، الأرقش والغجريّة (رواية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 2006 .

03- حفناوي زاغز، الشّخص الآخر، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع الجزائر، دط، 2000.

04- محمد كامل بن زيد، ممنوع الدّخول (قصص قصيرة)، دار عليّ بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر، دط، 2012.

05- // ، همس الهمس، دار عليّ بن زيد للطّباعة والنّشر بسكرة، الجزائر، ط2، 2017.

06- سميرة منصوري، أتون الغيّاب، (قصص قصيرة جدّا متبوعة بشعر) مطبعة عمّار قرفي وشركائه، باتنة، الجزائر، دط، .2000

07- علي زغينة، المحاكمة (قصص)، الجاحظية، الجزائر، دط، 2003.

08- فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

09- قصص ألف ليلة وليلة، دار الأنيس موفم، للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ج1 2005.

ثانيا: المراجع:

- **باللّغة العربيّة:**

10- أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار فارس للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

11- عبد الحميد بوسماحة، مكوّنات البنيّة الفنّية (رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التّاريخيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة)، دار السّبيل، الجزائر، ج2 دط، 2008.

12- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص "المفهوم والعلامة، السّلطة" المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

13- عبد المالك قجور، القصّة ودلالتها في رسالة الغفران وحيّ بن يقظان مطابع الإخوة مدني، البليدة، الجزائر، ط1، 2010.

14- عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، دط ، ديسمبر، 1998.

15- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي (مقاربة)، مطبعة الآمنيّة، الرّباط، المغرب، ط1، 1999.

16- عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الرّوائي (البنيات الخطابيّة – التّركيب – الدّلالة)، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب ط1، 2002.

17- بوعلي كحّال، معجم مصطلحات السّرد، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع الجزائر، ط1 ، 2002.

18- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط 1986.

19- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط3، 2000.

20- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربيّ، منشورات المكتبة البوليسيّة، لبنان ط12، 1987.

21- حسين المناصرة، توهّج السّرد (مقاربات في الخطاب السّردي السّعودي) عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2010.

22- حسين المناصرة، مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السّعوديّة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

23- خليل الموسى، ملامح الرّواية العربيّة السّورية – دراسة-، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2006.

24- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انجليزي، فرنسي) دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

25- محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، لبنان، ط1، 2010.

26- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيّات ومفاهيم، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

27- محمّد رمضان الجربي، الأدب المقارن، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دم، دط،2002.

28- محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط،1997.

29- محمّد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، عنابة،ج1، دط، 2013.

30- محمّد يوسف نجم، فنّ القصّة، نشر وتوزيع دار الثّقافة، بيروت، لبنان ط5، 1966.

31- محفوظ كحوال، فنّ الملاحم (الأصول، النّشأة، التّطوّر) إلياذة هوميروس نوميديا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، دط، 2009.

32- بن جدّو موسى، الشّخصيّة الدّينيّة في روايات الطّاهر وطّار، دار الشّروق للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2008.

33- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الأوّل، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1997.

34- مصطفى البشير القطّ، مفهوم النّثر الفنّي وأجناسه في النّقد العربيّ القديم ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 2010.

35- عادل فريجات، الخطاب وتقنيّات السّرد في النّص الرّوائي السّوري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، 2009.

36- عمّيش عبد القادر، شعريّة الخطاب السّرديّ (سرديّة الخبر)، دار الأديب وهران، الجزائر، دط، 2007.

37- عبد المجيد بن بحري، مرايا القصص (بحث في السّرد النّرجسي)، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2007.

38- مفقودة الصّالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة -دراسة-، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003.

39- نعمان بوقرة، لسانيّات الخطاب (مباحث في التّأسيس والإجراء)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

40- سليمة لوكام، تلقيّ السّرديّات في النّقد المغاربي، دار سحر للنّشر، تونس دط، 2002.

41- سعيد يقطين، السّرد العربيّ، مفاهيم وتجلّيات، الدّار العربيّة ناشرون بيروت، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.

42- يوسف الأطرش، المنظور الرّوائي عند محمّد ديب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر، دط، 2004.

43- يوسف نوفل، في السّرد العربيّ المعاصر، دار العالم العربي، مدينة النّصر، القاهرة، ط1، 2010.

- **باللغة الفرنسية:**

44- Gérard Genntte, Figures3, (Discour du récit essai méthod) Éditions du Seuil, Paris, 1972.

ثالثا: المترجمة:

45- دنيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات (السّيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عبد الحميد وآخرون، الأكاديميّة للفنون، دط دت.

46- جيرار جينييت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: إبراهيم الخطيب، المطبعة الجديدة، دم، دت.

47- جيرار جينييت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1889.

48- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، المطبعة الجامعيّة الجديدة، دم، دط، دت.

49- غاستون باشلار، جدليّة الزّمن، ترجمة: أحمد خليل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

50- روبرت همفري، تيّار الوعيّ في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعي دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2000.

51- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

رابعا: المجلات:

52- مجلّة السّرديّات، تصدر عن مخبر السّرد العربيّ، جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ع1، جانفي 2004.

خامسا: المواقع الإلكترونيّة:

53- http://www,alukah,net.

54- Ahmed marchad,blogspt.com.

55- http://bairak.yoo7.com

56- www.amichabdelkader.com.

57-File//c:/Users/elthir/Desktop.htm.

58- www.mnaabr.com.

الفهرس:

الدّراسات	الصّفحة
تقديم	**05**
مدخل نحو السّرديّات (تحديدات أوليّة للمفاهيم)	**07 – 19**
أوّلا: مصطلح السّرديّات / علم السّرد (Narratologie)	**08**
1- مفهوم السّرد (Narration)	**08**
2- لمحة تاريخيّة لعلم السّرد	**11**
التّأسيس الغربيّ للسّرديات بحث في الأصول	**20- 30**
أوّلا: الأصول المعرفيّة للسّرديّات الفرنسيّة	**21**
1- الشّكلانيّة الرّوسيّة	**21 – 26**
1-1- منهج بروب (Propp) في الحكاية العجيبة	**22**
1-2- بوريس توماشفسكي	**25**
1-3- شلوفسكي	**25**
ثانيّا: التّصور الألسني	**27**
ثالثا: النّقد الرّوائي الأنجلو ساكسوني	**28 – 30**
1- هنري جيمس (Henri James)	**28**
2- بيرسي لوبوك (Percy Lubbock)	**28**
3- إ.م.فورستر (I.M.Forester)	**29**
نظريّة المحكي عند جيرار جنييت (Gérard Genntte)	**31**
التّحليل البنيوي للخطاب السّردي من منظور جيرار جنييت	**34 – 47**
أوّلا: تقطيع الخطاب السّردي	**34**
ثانيّا: محدّدات التّقطيع	**35**

ثالثا: دراسة الزّمن في الخطاب السّردي	**45 – 36**
1- التّرتيب	**39**
2- المدّة/الدّيمومة	**42**
3- التّردّد/التّواتر	**44**
السّرد العربي بحث في الموروث	**56 – 48**
أوّلا: مفهوم السّرد العربي عند القدامى	**48**
ثانيّا: السّرد في التّراث (نماذج)	**56 – 51**
1- القصّة العربيّة القديمة	**51**
2- قصص ألف ليلة وليلة – أنموذجا	**53**
3- سيرة بني هلال – أنموذجا	**55**
السّرد الحديث (الرّواية)	**67 – 57**
أوّلا: الرّواية في الفكر الغربي	**57**
ثانيّا: الرّواية في الفكر العربي	**67 – 62**
1- الرّواية مرحلة البدايات	**62**
2- مرحلة التّأسيس	**65**
الرّواية في سورية وفي الجزائر	**78 – 68**
أوّلا: الرّواية السّوريّة	**68**
ثانيّا: الرّوايّة الجزائريّة	**78 – 69**
1- مرحلة ما قبل الثّورة التّحريريّة	**70**
2- المرحلة الثّانيّة (من فترة الخمسينات إلى غاية 1962)	**71**
3- مرحلة ما بعد الاستقلال	**73**
4- نماذج من الرّواية الجزائريّة	**73**
5- اتّجاهات الرّواية الجزائريّة	**76**

فنّ القصّة	**84 – 79**
أوّلا: مصطلح القصّة **(Récit)**	**79**
ثانيّا: القصّة في الأدب الأوربي	**80**
ثالثا: تطوّر القصّة في الآداب الأوروبيّة	**81**
القصّة في الأدب العربي الحديث	**95 – 85**
1- القصّة القصيرة المصريّة في الأدب الحديث	**88**
2- القصّة الجزائريّة في الأدب الحديث	**89**
البناء السّردي بين القديم والحديث	**103 – 96**
أوّلا: الرّواية	**96**
ثانيّا: القصّة	**97**
التّجريب السّردي	**110-104**
أوّلا: التّجريب السّردي في الرّواية	**104**
ثانيّا: التّجريب السّردي في القصّة والقصّة القصيرة جدا.	**105**
سيمات القصّة الجديدة (القصّة الغامضة)	**111**
تيّار الوعي في الرّواية	**114**
سرديّة الخبر	**119**
خاتمة	**125**
قائمة المصادر والمراجع	**128**
الفهرس	**137**