المحور الأول

حتمية الدرس النظرى

– 1 –

يقول (آلان روب جيريه): «بأننى لست منظِّرًا للرواية، ولكننى باحث»[1]. لقد رفض جيريه أن يكون منظِّرًا للرواية، لأن المنظِّر يعتمد على أصول «استاتيكية» لتنظيره، وهى أصول غالبًا ما تظل كما هى فى سكونٍ غير متنام، فتبعُد بذلك عن الجوانب «الدينامية»؛ والتى تنطلق ناحية التطور الدائب وغير المتوقِّف، فمرور الزمن وَكَرّه السريع عامل أساسى ومهم فى إعادة الرؤى، ومن ثَمَّ تغيرها، فلا ثبات للأصول النظرية المفترضة، حيث تتطور، وتُعدَّل، ثم تتبدل بعد رسوخها، الأمر الداعى إلى إعادة النظر – بالطبع – فى الرؤى المتعادلة للعمل الأدبى، ثم قراءته قراءة إبداعية جديدة مرة أخرى.

وقول (آلان روب) هذا يُخرج درس الرواية من زاويتها الضيقة، حيث يأخذها إلى عالم رحيب شاسع المساحة – وذلك هو مجال الباحث –. وإذا كان هذا الباحث له شهرته، ومقدرته الروائية، فعندئذٍ ستظهر الأسئلة المطروحة: كيف يتم هذا البحث فى الرواية من قِبَل مبدع له خصوصيته فى مجال الرواية؟. إن البحث سيكون – بالقطع – فى تقنية الرواية، فى «ميكانيزم» العمل الإبداعى للرواية.. فيأتى التركيز على طبيعة بنائها، وكيف يتكون هذا البناء؟ ومن هنا ستأتى الضوابط والأبعاد الخاصة للعمل الروائى، وسيتشكَّل الاتساع بمعناه التقنى، وعندئذٍ سنلتقى مع مصطلحات متعددة، ستُلقى بنفسها فى حيِّز البحث؛ صانعة تأصيلًا نظريًّا يُعَدُّ مدخلًا معرفيًّا مهمًّا للدرس التطبيقى نفسه. إنه تأصيل نظرى يخضع للحوار بأبعاده الحركية – غير الاستاتيكية –، ولا يُعَدُّ هذا التأصيل – أيضًا – نظرية قائمة للرواية، ولكنه أصول لضبط منهج التناول، فلا نظر بدون تطبيق، ولا تطبيق بدون نظر[2].

وقد جاء هذا التأصيل فى عدة نقاط هى :

(1) آلان روب جرييه؛ **نحو رواية جديدة**، دار المعارف، القاهرة، ص18.

(2) جابر عصفور؛ قراءة التراث النقدى، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992م، ص35.

النقطة الأولى: الرواية والجانب الحكائى :

إنَّ السيطرة السردية على العمل القصصى هى الجانب الرئيسى للرواية، أو هى دينامية الفعل داخلها؛ فالرواية عمودها الفقرى، وستظل كذلك مهما كانت النظريات الحديثة، فهى حكاية فى المقام الأول، لقد ارتبطت الرواية من هنا بالاستخدام السردى، وطُرقه، واتجاهاته، فكانت الرؤى المتعددة لطبيعة الحكى، وعلاقاته بالتقنية الحديثة للرواية، ولذلك يُشير (**F. Kermode**) بأن الرواية -أولًا وأخيرًا - جانب سردى؛ حيث يقول وهو يحاور قارئه: «نستطيع أن نجنِّب أنفسنا كثيرًا من المتاعب عندما نوافق – تمامًا - أن الرواية – تحديدًا - هى سرد قصصى نثرى يعتمد على طول معين»[1].

ففى هذا التعريف نرى إشارات مكثفة إلى عدة أمور هى:

الأمر الأول: كثرة الجدل، وتعدُّد الآراء حول الجانب الحكائى فى السرد، ومحاولة البُعد عنه، أو إيجاد بديل له فى درس الرواية الحديثة - ولهذا استخدم (**Kermode**) جملة مقصودة هى «ونحن نجنِّب أنفسنا كثيرًا من المتاعب»؛ وهى جملة تدل على أن هناك محاولات متكاثفة لإبعاد الحكاية وعناصرها الدينامية عن تقنية الرواية، وذلك مما يجلب المتاعب الكثيرة للدرس النقدى الروائى.

الأمر الثانى: هناك حركة غير مستقرة حول السرد الروائى، ومكانته؛ وذلك من جهة الموافقة على اعتبار (الحكاية) أساسًا للتكوين الروائى، ولهذا كان تعبيره «عندما نوافق تمامًا»؛ فهى موافقة يجب ألَّا يُخالطها جانب من جوانب الشك مطلقًا.

الأمر الثالث: ويتمثَّل فى التحديد الدقيق الذى اعتمد عليه هذا القول عندما أراد تعريف الرواية بأنها (بالضبط) سرد قصصى نثرى، ويؤثر فعل هذا الأسلوب الدقيق فى طبيعة التناول

---

(1) **Frank Kermode. Novel Narrative, intlire book of theory of novel, by John Halperin, London, 1974, p.155.**

التحليلى؛ حيث تربط هذه الإشارة التعبيرية الرواية بالسرد بكل أبعاده.

الأمر الرابع: الإشارة الصريحة إلى مساحة السرد ومكانة هذه المساحة، والتى تحدَّد بمسافات معينة. وإذا كان هذا رأى **[J - K]** فى ربط السرد بالرواية ربطًا وثيقًا، فإن (رولان بارت) يوسِّع الدائرة الخاصة بالمجال السردى وأبعاده وأطواله ومساحاته؛ قائلًا: «كثيرة هى سرديات العالم، إنها تنوُّع خارق لأنواعٍ فى الأخرى، موزعة بين مواد مختلفة، كما لو كانت كل طريقة يعمد إليها الباحث بالسرديات صحيحة وجيدة، يمكن للكلام الملفوظ أن يدعِّم السرد، شفويًّا أو مكتوبًا، عبر الصورة، ثابتًا أو متحركًا عبر الإماءة، وعبر مزيج منظَّم من كل هذه المواد»[1]. **فقول (بارت) هذا يُستنتج منه تلك الأمور:**

1) **شمولية السرديات؛** فتعبيره «كثيرة هى سرديات العالم»؛ أمر دال على انتشار هذه الظاهرة، وسيطرتها الامتدادية، ثم تعميقها من قديم، حيث تتأصَّل جذورها الضاربة بعمقٍ فى كل مكان، إنها أصول أدبية قصصية فى التراث العالمى كله.

2) **هذا الاتساع السردى يؤدى** – بدوره – إلى تعدُّد، وإلى تنوع فى ملامح التعبير القصصى، مما يولِّد اتجاهات كثيفة، الأمر المؤدى إلى محاولة تأسيس ما يُعرف بـ«النظريات الروائية».

3) **تنوع السرديات ووجودها بين مواد مختلفة؛** وذلك عامل يربطها بالأجناس الأدبية المتعددة، فتتولَّد الغزارة الدلالية لتقنية السرد.

4) **لكل نوع سردى بنيته الخاصة والمميَّزة؛** كما لو كانت هى ذاتها وحدة قائمة. ومن هنا تأتى استقلالية كل نظرية سردية، مما يؤدى إلى تميزها عن غيرها بنوعٍ من الخصوصية، وبذلك تتعدد الرؤى السردية، فلكل نظرية رؤية افتراضية تقنع بها، وتجعلها – كما يقول بارت – صحيحة وجيدة.

---

(1) رولان بارت؛ النقد البنيوى للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1988م، ص89.

وإذا عدنا إلى المادة الفعلية الأولية للسرد، فسنجدها ارتبطت بحركة تتابعية دالة على الضم، والانتقال من حالٍ إلى حال؛ فمادة (سرد) فى اللغة: «هى تقدمة الشىء إلى شىء تأتى به متسقًا بعضه فى أثر بعضه متتابعًا»[1]. فهذه المادة التى أشار إليها (ابن منظور) تهتم بـ(دينامية) الفعل نفسه، حيث التتابع والاتساق. ومن هنا نلمح الاهتمام بالحركة الانتظامية لفعل الأحداث حتى تتسق بعضها مع بعض فى (قرانٍ) متحد.

ولا يقف (ابن منظور) فى مادته اللغوية عند هذه المساحة، ولكنه يُشير بعد ذلك إلى طبيعة السرد المنسحبة إلى الحديث (القول)؛ وذلك بقوله: «سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا؛ إذا كان جيد السياق له». فلقد نقل ابن منظور خاصية الحركة والتتابع إلى القول، فالحركة التتابعية تتصل بعملية الانتظام القولى[2].

وهذه الإشارة المعبرة من (ابن منظور) تدل على ما تشمله المادة من أبعاد قولية لا تتحقق إلَّا من خلال عملية التتابع نفسه، وتلتقى إشارة (ابن منظور) مع الرؤية العصرية لعملية التكوين السردى؛ حيث يدل مصطلح «**Narration**» على عملية القص، وهو استعراض لأحداث ماضية كلامًا، وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل؛ كالقصة، أو الرواية، أو ضمن حوار المسرحية[3].

فالسرد مساوٍ – هنا – للقص الذى هو استعراض الأحداث الماضية، وذلك ما أشار إليه (**Webster**) فى معجمه؛ حيث يقول: «بأن كلمة «**Narration** » تعنى فى ذاتها: أن تحكى حيِّزًا معينًا متتابعًا»[4].

وتلتقى هذه الإشارة – أيضًا – مع رؤية القرآن الكريم لكلمة (قص)؛ وما تحتويه من عملية تتابعية للقول، والحركة، ومنها حركة السير... ففى [سورة يوسف] يأتى التعبير

---

(1) ابن منظور؛ لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، الجزء الثالث، 1987م.

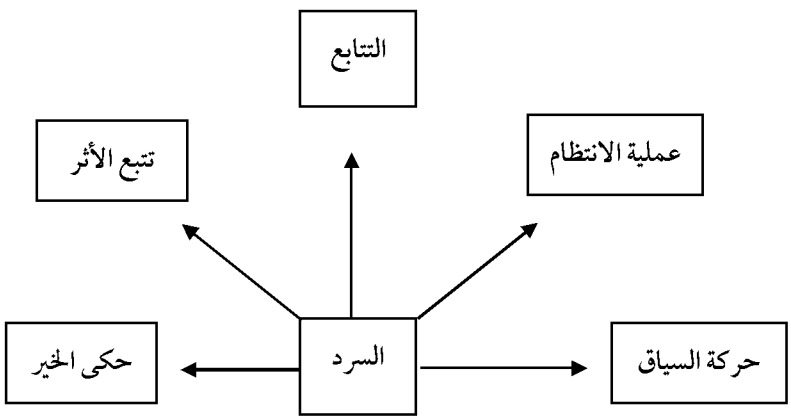
(2) ابن منظور؛ لسان العرب، ج3، 1987م.

(3) مجدى وهبه؛ معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1974م، ص340.

(4) انظر: **Welster,s dictionary, tenthe edition, Lilan, 1993, 772.**

بالقص دالًّا على سرد القصص فى شكلها التتابعى؛ وذلك من خلال قوله سبحانه وتعالى: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ﴾ [يوسف:9] . فالقص جاء – هنا – مرتبطًا بالمادة السردية المعبِّرة عن التتابع والتطوير والتنظيم، والتواتر الخاص لأخبار الأنبياء؛ فمعنى (نقص): نُخبر الأخبار السالفة.. وهو منقول من: قص الأثر؛ إذا تتبَّع مواقع الأقدام ليتعرف منتهى سير صاحبها.. ومصدر القص بالإدغام والقصص بالفك؛ قال تعالى: ﴿فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴾ [الكهف:64]؛ وذلك أن حكاية أخبار الماضين تُشبه اتِباع خطاهم[1].

ففى كل هذه الرؤى نجد قاسمًا مشتركًا بينها جميعًا؛ حيث الاهتمام بالتتابع الخبرى، وكذلك الحكى الصانع له انطلاقًا من تقنية النظام والحركة القائمة على أُسس منتظمة انتظامًا دقيقًا.



النقطة الثانية – الحكى وتشكيل الخطاب :

فالحكى خطاب اعتمد فيه على أُسس إبداعية مميزة – «فهو شكل من الخطاب هدفه الأساسى الربط بين حادثة أو سلسلة من الأحداث»[2]. ومن هذا المنطلق الخطابى فقد

(1) 10– الطاهر بن عاشور؛ تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، الجزء الثانى عشر، ص202.

(2) **H. Show, Concise Dictionary of literary Terms, U.S.A. 1966, p. 170.**

اهتمت البلاغة الحديثة بدراسة هذا الخطاب الروائى، واعتباره مجالًا شديد الخصوبة فى ميدان الدرس البلاغى؛ فرأينا اهتمام (**Brook , Warren**) فى كتابتهما «**Modern Rhetoric**» بإبداعية السرد واعتباره خطابًا خاصًّا؛ وذلك عند تعريفهما له بأنه: «نوعٌ من الخطاب الذى يهتم بالحديث وحركته»[1].

ففى هذا القول؛ وكذلك فى الأقوال السابقة نرى التعبير بمصطلح الخطاب الذى يأخذ أبعاده الأسلوبية المعبرة، وربطها بعناصر الإبداع الخاص.

ومن هذا المنطلق كان عمل (ميخائيل باختين)؛ القائم على العناصر البلاغية للخطاب، وذلك فى كتابيه «الخطاب الروائى، وشعرية ديستو فسكي»؛ حيث عرض للدرس الروائى معتمدًا على أهم زواياه المحددة للتشكيل وهى «زوايا الخطاب».

ويرتبط مصطلح الحكى «**Narration**» ارتباطًا وثيقًا بمصطلح الخطاب الروائى. وبذلك تدخل صفة الحكى بعناصرها المتعددة حيِّز المساحة البلاغية، بل وتصبح من أهم ملامحها فى العصر الحديث، وذلك لاعتمادها على جانب الخيال، فخاصية الحكى - هذه - أصبحت أهم ما يميِّز الخطاب الروائى بأبعاده البلاغية[2].

إنَّ الحركة السردية أهم عنصر «دينامي» يميِّز الخطاب الروائى بإبداعاته، وذلك باعتبار السرد «تكنيكًا» خاصًّا له أصوله القائمة على مقدرة الإبلاغ واستنتاج الدلالات المتولدة. فالحركة القصصية ليست مجموعة من التتابعات وحسب، بل إن هذه التتابعات المنظمة تقوم على أُسس تشكيلية لغوية - «فالسرد: هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية»[3]. فنقل الحادثة لا يعتمد على مجرد الإخبار، ولكنه تشكيل لصور (دينامية) من الواقع

---

(1) **Brooks and warren, Modern Rhetric, U.S.A. 1972, pp224.**

(2) **P. 224, warrene and Brooks, Modern Rhetric, U.S.A. 1972, p224.**

(3) 14- عز الدين إسماعيل؛ الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة، 1976م، الطبعة الأولى، ص187.

الفنى الذى يتخيَّله المبدع. وحركة السرد ليست إلَّا حركة انفعالية؛ يعتمد فيها على (دينامية) العاطفة وتصارعها المستمر داخل المبدع.

فالخطاب الروائى تشكيل خاص للغة فى شكلٍ تصويرى سردى، إنه **عملية** (تقنية) **تقوم على ثنائية** (ازدواجية)؛ **أولها:** الاعتماد على اللغة الوصفية، وليست المعيارية، **وثانيها:** الاعتماد على طبيعة التصوير الروائى ومواده. وبسبب هذه الازدواجية الإبداعية، فقد عرَّف (هاريس) الخطاب الروائى بأنه «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكوِّن مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر»[1].

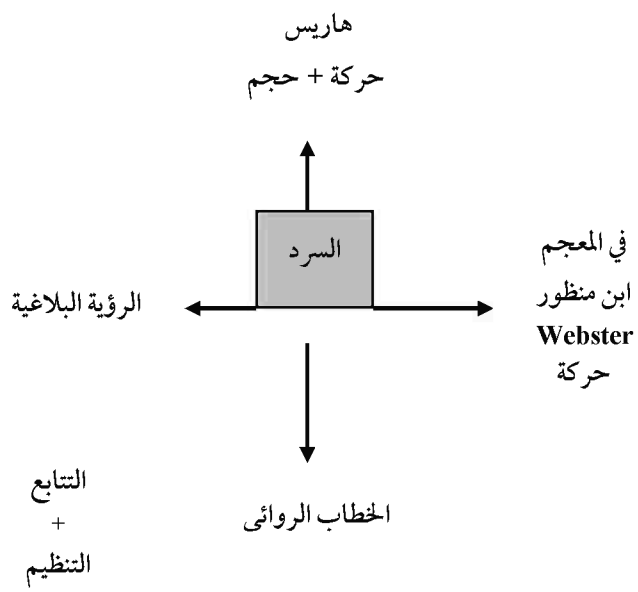
وقول (هاريس) هذا عن التقنية السردية يشرحها ويُشير إلى حركتها الدائبة غير المتوقفة، وهذا أمر أشارت إليه البلاغة الجديدة بنظرتها لموضوع السرد. وبذلك يمكننا عقد مقارنة بين قول (هاريس) – هذا –، وبين الرؤية البلاغية للسرد؛ وذلك من جهة:

1) **التأكيد على جانب التنظيم الحدثى؛** والانطلاق منه كعُمق تكنيكى خاص لفهم مصطلح الخطاب الروائى. فهذا المصطلح جاء من طبيعة الوظائف القديمة للرواية؛ حيث لا يمكن الابتعاد عنها بحالٍ من الأحوال، فإن كان من الممكن سحب مصطلحات جديدة على هذه الوظائف فى محاولة لتحديثها إلَّا أن سماتها تظل علامات راسخة ترتبط بالتكتيك الروائى.

2) **ذكر المصطلح الخاص بالخطاب الروائى** عند كلٍّ من (هاريس) و(دارين بوك)؛ فكل منهم حريص عليه كنوع من الإشارة إلى نظام الحكى، ويبنى الحكى على أُسس التتابع المنتظم. وهذا ما أشار إليه (ابن منظور) كما رأينا فى رؤية لغوية حركية. وبذلك تلتقى الرؤى السردية ووظائفها فى معجم اللغة، وفى مجالها الإبداعى.

---

(1) انظر هذا القول عند سعيد ياقطين؛ فى كتابه «تحليل الخطاب الروائى»، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1991م، ص17.



النقطة الثالثة – دينامية السرد :

وإذا كانت الهيمنة السردية هى تقنية العمل الروائى؛ فإننا فى هذه الحالة يجب الوقوف عند صفات السرد وديناميته، ثم كيف يتحرك حركته تجاه الفعل الروائى، **فالعمل السردى** هو ذلك العمل الذى **يختص بميزتين**؛ هما:

الأولى: وجود القصة التى سوف تُسرد.

الثانية: صانع هذا العمل السردى؛ أى وجود الرؤى نفسه[1] – وهذا يعنى أمرين:

الأول: وجود الجانب القصصى نفسه؛ أى وجود المادة التى سوف تُسرد، فلا سرد بدون موضوع.

والأمر الثانى : وجود صانع السـرد ؛ أى الراوى ، فهما «العمل والسـارد» قُطبا التكويـن

(1) K. N. The Nature of Narrative, U.S.A. 1972, p4.

السردى. فعملية القص هى عملية حركية توقعية، فعندما نقُص عملًا سرديًّا؛ معناه: أننا عندئذٍ نفترض أن نتوقَّع طبيعة حركة الأحداث التى سوف تأتى[1]. ومعنى ذلك القول: أن هناك حركة مشتركة؛ حركة إبداعية مزدوجة بين القائل نفسه (السارد)، وبين متلقى هذا السرد، ولا تقل أهمية وظيفة المتلقِّى عن وظيفة القائل نفسه؛ حيث يشارك بدينامية التلقى القائمة على توقُّع الأحداث القادمة، وتعمل حركة التوقُّع هذه على الاهتمام ومتابعة الأحداث ليطابق بينها وبين ما رسمه خياله – سريعًا – حول حركية السرد، وتشكيل مادة السرد نفسها لا تتأتَّى بدون العملية الازدواجية؛ فلولا التوقع الذى يكوِّنه المتلقى فى نفسه ما كانت هناك ديمومة الحركة السردية نفسها، فلولا المشاركة الوجدانية بين الطرفين (المبدع والمتلقي) – «ولولا التفاعل القائم على التجربة الإبداعية ما كان هناك مسرد يتحقق، فالقص الحكائى يُعَدُّ مشاركة فى التجربة، لأننا عندما نقص فإننا فى هذه الحالة نعرض رغبتنا بشكلٍ خاص لكى نعرض شعورنا الخاص، بل نعرض لقيمنا كلها»[2].

إنَّ هذا القول يعبِّر عن ضرورة وجود التجربة الوجدانية لموضوع القص؛ حيث يُشير إلى أن الحكى – مهما كان – لا يتحقق مطلقًا بدون الاعتماد على التجربة المشتركة بين طرفين، فالوقائع المتولِّدة منه تُعَدُّ علامات مهمة لطبيعة التجربة المشتركة، القص عرض للشعور (للتجربة).

ومن هنا كانت طبيعة الحكاية وشكلها واعتبارها أهم أشكال التعبير عن التجربة الذاتية للمبدع. ولا يقف هذا العرض الشعورى عند القائل وحده، بل يتعدَّاه للمتلقى الذى يشارك بكل أبعاده الوجدانية تجربة القائل؛ حيث يتلقى رؤى الحكاية راسمًا لأبعادها، ومتخيلًا لأحداثها، هذا إلى جانب مشاركته فى رسم الشخصيات وتجسيدها.

---

(1) **Janthan. R. The Technique of Modern Fiction, U.S.A. 1973, p23.**

(2) **Angesta Baker and Elen Ereene, The Storytelling, London, 1977, p17.**

وتستمر هذه المشاركة وتتعدَّد أبعادها؛ ففى الرواية الحديثة تكون مشاركة القارئ من نوع آخر، حيث عُمق الشعور والتأويل؛ لأن هذه الرواية (الحديثة) تُجبر القارئ على فك الرموز، والتعامل مع شفراتها المتداخلة - «حيث تُجبر القارئ على المشاركة فى خلق أحداثها، ومعانيها، والتى تصبح قراءتها نوعًا من الكتابة الفريدة الشائعة، والتى لا يتابع فيها القارئ شفرة الأحداث اليسيرة السهلة، ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى التأويلية «**Hermeneutic**» التى تتخلَّق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها»[1].

فالقارئ يقوم بحل رموز الشفرات التى ينسجها المبدع. وبهذا العمل تأتى المشاركة الإبداعية التى تُعيد تشكيل العمل نفسه؛ ولكن من خلال زاوية القارئ (المبدع) كذلك. وحسب طبيعة تشكيل الشفرات تتحرك الأحداث، وتتكوَّن الشخصيات وتتكوَّن فنية السرد وتحوله. ولذا لم يعُد هناك شىء اسمه حكاية بسيطة؛ حيث تتحول الحكاية إلى خطاب إبداعى، ثم إلى عمل له نَظْمه وشموليته - كما يقول (ميشال فوكو) عند تعريفه للخطاب ولطبيعته قائلًا: «الخطاب كمصطلح لسانى يتميز عن نص وكلام وحكاية وغيرها، بشمله لكل إنتاج ذهنى سواء كان نثرًا، أم شعرًا، منطوقًا أو مكتوبًا، فرديًّا أو جماعيًّا، ذاتيًّا أو مؤسسيًّا»[2]. «فالخطاب «**Discourse**» مؤسَّس على شبكة كبيرة متداخلة من العلاقات، والتفاعلات والتأثيرات العميقة بين التفكير المنظَّم والتخيل اللا محدود، وبين ضروريات التبرير وآليات العمل»[3].

---

(1) صبرى حافظ؛ الحداثة والتجسيد المكانى فى الرواية، فصول م4، ع4، ص163.

(2) ميشال فوكو؛ نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت - لبنان، 1984م، ص9.

(3) فتحى التريكى؛ نشوء المفهوم والمقولة وسيرورتها فى مختلف التشكيلات الخطابية، ضمن كتاب «تأسيس القضية الاصطلاحية»، سلسلة بحوث ودراسات المصطلح العلمى، بيت الحكمة، تونس، 1989م، ص107.

فطبيعة شبكة علاقات الخطاب تتسم بتداخل نسيجى خاص، الأمر الذى يحتاج معه إلى آلية معينة، فالقول يتولد من أحكام التأمُّل والنظر، ومن ضرورة الفعل وتبرير الممارسات[1].

«فالخطاب منظومة إبداعية تقوم على نوع من الترتيب والتنظيم، والتسلسل – كذلك –، ولهذا فقد حمل هذا المصطلح أبعاده المتعددة حول إيصال المعانى من ذهنٍ إلى آخر بوساطة الكلام»[2].

وهذا القول يتصل بالحديث باعتبار الخطاب حديثًا، فتقف وظائفه عند هذه الوظيفة التفصيلية؛ وهذا نوع من الخطاب الذى يعتمد على وظيفة محددة، ولكن ميدان الخطاب الأدبى أبعد من هذه المهمة الأولية للغة باعتبارها أداة توصيلية وحسب، إنه خطاب له سمات لسانية شمولية تتصل بالإنتاج الإبداعى التعبيرى.. وفى الرواية نحن نقف أمام مظهرين من التشكيل؛ **الأول**: الحكى أو القصة، **والثانى**: الخطاب نفسه أو المبنى الحكائى، فليس المبنى الحكائى إلَّا الخطاب – كما يقول تو دوروف – المنطلق من تمييز (توماشفسكى) بين المتن والمبنى، فيؤكد – بدءًا– أنَّ لكل حكى أدبى مظهرين متكاملين، إنه فى آنٍ واحد قصة وخطاب[3].

النقطة الرابعة – السرد والأدبية الروائية :

إنَّ درس الخطاب السردى – إذن – هو درس مكثف وعميق لعناصر الشعرية فى العمل القصصى نفسه، فدرس المعنى الحكائى بأبعاده يعتمد على تلك العناصر التى تجعل العمل شعريًّا، وبذلك تدخل – كما يُشير جاكيسون – فى مساحة البنية اللسانية، فالشعرية – كما يقول تو دوروف – تهتم بقضايا البنية اللسانية تمامًا مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هى العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات[4].

---

(1) نفسه؛ ص107.

(2) مجدى وهبه؛ معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ص115.

(3) سعيد ياقطين؛ تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، لبنان، 1991م، ص30.

(4) رومان جاكيسون؛ قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنوز، دار المعرفة الأدبية، المغرب، 1988م، ص24.

إنَّ الشعرية تُركِّز اهتمامها – أساسًا – على البنية «وديناميتها»، ولا يأتى هذا الاهتمام من الموقف الجزئى لها، ولكن البنية ليست إلَّا جزءًا يتشكَّل مع المجموع، فتصنع نسيجًا متماسكًا، فهي – إذن – بنية تعبيرية تتماسك مع مجموع البنيات الأخرى اللسانية؛ فتكوِّن اللوحة التشكيلية القولية مثلها فى ذلك مثل البنية الرسمية، أو بنية الرسم التى لا تظهر أشكالها بدون ارتباطها ارتباطًا وثيقًا بالبنيات الأخرى؛ من حيث صناعة النسج المحكم بإبداعاته المميزة.

وتتكوَّن بلاغة السرد من نسيج حكائى مُحكم الصنع، اعتمد على تشابكات إبداعية تقوم على فنية خاصة، ولهذا فإن النص السردى يقدِّم للباحث مادة جلية فى تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلى العام، تتراءى فيه شروط النص منذ اللحظة التى يلتقط فيها القارئ خيوط روايته[1].

وشروط النص – هنا – لا تقوم على جانب أحادى – كما أشرنا –، إنه النص المزدوج بفعل السردية الأدبية، وما تولده من تفاعل بين متلقى النص ومبدعه، ثم هذا النسج الخاص الذى تصنعه رؤى المبدع – «فأدبية السرد بنت العصر الحديث خاصة فى شكلها الروائى، مما يجعلها تكاد تفلت من إطار الأحكام المسبقة التى تلاحق الشعر فى النقد المعاصر»[2].

فطبيعة الرواية ورحابتها، وصيرورتها الاستمرارية غير المتوقفة تجعل درس «السرد الروائي» وأدبيته يتخذ اتجاهاته الحديثة، ولذلك فقد اعتمد اعتمادًا كليًّا على المبنى الحكائى، من حين ركزت الدراسات القديمة للرواية على الحكى؛ أى على المتن الحكائى المجرد – «لقد ركزت الدراسات الأدبية قديمًا كل اهتمامها على المادة الحكائية»[3]. وكانت هذه المادة تسمَّى المضمون الروائى، وهذه الدراسات كانت أشبه بالتلخيص منه إلى التحليل والرؤية الثانية. ولكن الدرس النقدى الحديث – خاصة عند الشكلانيين الروس – قد ميز بين ما عُرف بالمبنى الحكائى وبين المتن الحكائى يقول توماشفسكى: «إننا نسمى متنا حكائيًّا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتى يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفى تقابل المتن الحكائى، يوجد المبنى

(1) صلاح فضل؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992م، ص275.
(2) نفسه؛ ص275.
(3) سعيد يقطين؛ تحليل الخطاب الروائى، ص29.

الحكائى الذى يتألف من نفس الأحداث؛ بيد أنه يراعى نظام ظهورها فى العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا»[1].

فلم تعُد الرواية مجرد حكاية يرتكز على دراستها النقد الحديث، ولكن الحكى يدخل ضمن آليات التعبير السردى؛ حيث يضيف خطوطًا إبداعية لنسيج العمل السردى، فالمادة الحكائية نصٌّ منتظم يقوم على طبيعة وخاصية الحكى؛ وذلك فى حركة التتابع، ولكن دراسة السرد، أو العمل الروائى – كما يسميه بعض النقاد – فإنه يتمركز فى درس الخطاب وانسحابه على الرواية؛ أى درس (الخطاب السردى)، أو الخطاب الروائى... فالحكى كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين؛ هما: «منطق الأحداث من جهة، والشخصيات وعلاقاتها من جهة ثانية». أما الحكى كخطاب فيركِّز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: «زمن الحكى، وجهاته، وصيغه»[2].

فالحكى كقصة يعتمد على منطق حركة الحدث وتوافق هذا المنطق مع الانتظام وحركة التتابع، ولذلك كان التركيز – هنا – على طبيعة التلاؤم بين منطق الحدث وبين حركته (التتابعية)؛ حيث لا يلتفت بحالٍ من الأحوال إلى طبيعة التركيب اللغوى، وما ينتجه من تفاعلات. وأما الحكى (كخطاب) فإنه لا يقتصر على أسلوب الحكى لمجرد سرد الخبر مجردًا، ولكنه تحول بشكل خاص إلى أسلوب مهم من أساليب تقنية الرواية، حيث تُعَدُّ التقنية كشفًا إبداعيًّا[3].

إنَّ الحكى يُعَدُّ بنية سطحية تُشير إلى البنية العميقة (**deep structure**) إلى الخطاب الروائى بكثافة الدلالات المتعددة، وبدراسة مبناه الحكائى والذى هو نصٌّ أدبى مميز. والنص الأدبى – حسب رؤية (بارت) المعتمدة على السيميائية الأدبية -: «هو على نحو ما الجامع الشكلى للظواهر اللسانية، إنه فى مستوى النص وحده تدرس دلالية الدلالة [لا دلالية التواصل فحسب كما كان الشأن]، وكذا يدرس التركيب السردى أو الشعرى؛ وهذا التصور الجديد للنص، هو إلى البلاغة أقرب منه إلى فقه اللغة»[4].

---

(1) سعيد يقطين؛ نفسه، ص29.

(2) نفسه؛ ص30.

(3) التكنيك بوصفه كشفًا؛ ص15 وما بعدها.

(4) رولان بارت؛ نظرية النص، ترجمة: فتحى الشملى وآخرين، الجامعة التونسية، 1988م، ع27، ص74.

(فبارت) فى هذا القول المكثَّف يؤصِّل لوظائف النص الأدبى؛ مشيرًا إلى مجاله الانفتاحى غير المتوقف الدلالة – ويمكننا **استخلاص رؤيته فى هذه الأمور:**

1) **النص والدرس السيميائى:** فخصوبة الدلالات تتولَّد من خلال إخضاع النص السيميائى أو من خلال ما أطلق عليه (بارت) بـ«السيميائية الأدبية»، وهو تعبير يفيض بالخصوبة الدالة على انفتاحية النص، وقبوله للقراءات المتتابعة. وهنا يُشير (بارت) إلى أهمية التلقى واضعًا أهم زاوية من زوايا هذا التلقى؛ وهى زاوية «السيميائية الأدبية».

2) **النص جامع للظواهر اللسانية:** يُشير (بارت) – بشكلٍ ذكى – إلى شكل النص باعتباره علامات لسانية؛ فالنص بشكله التكوينى هو مجموعة من الظواهر اللسانية، ولكنها نظمت من خلال رؤية صانعه. وبهذا القول يلمِّح (بارت) إلى ثنائية معروفة تتمثَّل فى البنيتين: السطحية، والعميقة. وبذلك ينقل (بارت) درس اللسانيات إلى حيِّزٍ فسيح لا نهاية له.

3) **النص الأدبى والدرس الدلالى:** يهتم (بارت) اهتمامًا واضحًا بما عُرف بدلالة الدلالة، وهذا الاهتمام يتساوق – تمامًا – مع رؤيته للأدبية السيميائية، أو ما أسماه هو بـ«السيميائية الأدبية»، فنرى التركيز على دلالة الدلالة، أو ما عُرف بـ«معنى المعنى» عند (عبد القاهر الجرجانى)؛ عندما تحدَّث عن ضربى الكلام مشيرًا إلى أهمية الدلالة فى تحديدهما: «فضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... = وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[1].

فدلالة الدلالة – كما يقول بارت – تعتمد على العمق الثانى للشكل الأول الخارجى للنص؛ حيث يمثِّل النص ما أشار إليه (عبد القاهر الجرجانى)؛ ونقصد بذلك اللفظ فى معناه الأول (المعنى الظاهر)، فمعنى المعنى عند (بارت) مساويًا لدلالة الدلالة، والتى لا تقف عن

---

(1) عبد القاهر الجرجانى؛ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجى، الطبعة الثانية 1989م، القاهرة، ص262.

حدود سطحية بسيطة، حيث تجعل النص فى شكلٍ متغير؛ أى فى (دينامية) غير متوقفة، فمعنى المعنى عند (عبد القاهر الجرجانى) فى حركة – أيضًا – غير متوقفة تلزم الغوص دائمًا فى أعماق التشكيل القولى – «فمعنى الممعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1].

وفى دلالة الدلالة تأتى خصوصية التشكيل للغة الأدبية المنتجة للغة الثانية؛ فالتغيُّر الدلالى هو – كما يقول بيير جيرو – تغيُّر فى المعنى[2].

وهذا مما يُلزم المبدع بطبيعة اللغة الثانية «اللغة الوصفية»، لا اللغة المعيارية، فاللغة المعيارية ليست إلَّا مثل الصورة السلبية «**negative**» كما يقول (موكاروفسكى **jan mukarovsky**) ذلك بالنسبة للغة الإبداعية[3]. وهذه إشارة إلى معنى المعنى أو إلى الدلالات الأخرى للتشكيل الأدبى أيضًا.

4) **يُشير (بارت) إلى أهمية الدرس الازدواجى (دلالة الدلالة)**، وسحب ذلك على العمل السردى؛ وهى إشارة لها قيمتها الخاصة فى درس الرواية وتلقيها.

وينتج مثل هذا الدرس الازدواجى انفتاحًا كبيرًا فى درس النص السردى (المزدوج بطبيعته)، فتصنيف الازدواجية يأتى مع تضعيف درس لغة الرواية بين الحكى والتكوين الأسلوبى. وإذا كان النص – كما يُشير بارت – تعددى؛ حيث لا يعنى ذلك أن ينطوى على معانٍ عدة، مراوغًا إنه يحقق تعدد المعنى ذاته[4]. فإن النص الروائى تزدوج فيه مثل هذه النظرة، وتتداخل، فهو لغة ثانية داخلها لغة ثانية أخرى.

---

(1) نفسه؛ ص262.

(2) بيير جيرو؛ علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1986م، ص6.

(3) **J. Mukarovsky, Standard language-and poetic language in the Book of linguistics and literary style, by D.C. Freencm London, 1970, p43.**

(4) رولان بارت؛ درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1986م، ص62.

5) **فى هذا القول إشارة مهمة أطلقها (بارت) وهى «التركيب السردى»**؛ مما يعنى أن السرد هو: التقنية التعبيرية لكل أبعاد العمل الروائى، حيث لن يكون درس الرواية أولاً إلا من خلال هذه التقنية أو التكنيك الذى هو كل الأشكال التى تتخذها الرواية[1].

النقطة الخامسة – التقنية والتركيب السردى:

إن درس الرواية يأتى من خلال فاعلية التقنية – كما أشرنا – وخصائصها السردية، والتى تصور كل خيوط العمل السردى. والعمل السردى (الإبداعى) – إذن – نهائى غير محدود. والتركيب السردى مجموعة من التقنيات المعتمدة على التشكيل الأسلوبى، ولكن حدود هذه المجموعة غير معروفة، ليس لها علاقات خاصة نقف عندها وذلك لارتباط التركيب السردى بهذه التقنية، واتساع الحيز الروائى وطبيعية، وصيرورته المستمرة؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن الرواية أشد الأنواع الأدبية حيوية (معركة) غير متوقفة – كما يشير إلى ذلك **(R-Fowler)** يقول: «والرواية هى أشد الأشكال الأدبية حيوية، وذلك فى صلتها بأنماط الكلام المعاصرة الأخرى: بالصحافة، والإعلانات، والوثائق، والتاريخ والسيولوجيا، والعلم وبالوسائل الأخرى»[2].

فحيوية الرواية ومساحة اتساعها وشمولها لأنواع أخرى فى نسيجها الثرى الغزير أمر يجعل التركيز على التركيب السردى يدخل فى خيوط كثيرة غير محدَّدة، فكلما تُمسك بخيطٍ تظهر لك خيوط أخرى متصلة مع بعضها فى تشابك تقنى مقصود. وهكذا قارئ الرواية إنه فى حركة، وصيرورة كذلك، فشأنه فى ذلك شأن الرواية ذاتها وطبيعتها الحركية. ويلجئ دارس الرواية لهذا الاتساع لتحديد التركيب السردى فى عناصر معينة على فهم التقنية؛ وتتمثل هذه العناصر فى:

---

(1) مارك شو؛ التكنيك بوصفه كشفا، مقال ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة» – مجموعة مقالات – ترجمة واختيار: نجيب المانع، بغداد – العراق، 1978م، ص15.

(2) **Fowler. Linguistic and the Novel, London, 1976, p28.**

العنصر الأول – حركة السرد :

إنَّ حركة السرد وسيرها أهم تركيب دال على (ديناميته) وعضويته أيضًا، وتبث هذه الحركة نشاطها المتواصل داخل الرواية نفسها. وتبدأ الحركة هذه من بؤرة الحكى ذاتها، هذه البؤرة القديمة الحديثة، وبدون هذه البؤرة الانطلاقية لا تتكوَّن الرواية، فهذا العنصر الحركى (السردى) الناتج من فاعلية الحكى، وانتظام أبعاده وأحداثه، وبسبب مكانة الحكى والانطلاق السردى بمكوِّناته الخطابية منه فقد طرح نقَّاد الرواية سؤالاً خاصًّا مؤداه: «ما الذى يجعل الرواية (القصة) جيدة القص»[1].

إن مجرد طرح هذا السؤال فى هذا الموضع المكرَّس للقص أمر يدل على حركية عنصر الحكى بأبعاده، لأن القصة الجيدة – كما أشارت المؤلفة (**A. Baker**) – تتمثل فى احتوائها على موضوع حكائى جيد، إنها – حينئذ – تشتمل على شىء يمكن قصة[2].

فالقص الحكائى يُعَدُّ تقنية أساسية أولية لبناء الرواية بأبعادها، وحركتها وسيرها؛ هذا من جهة أولى، ومن جهة أخرى نرى الإشارة إلى مقدرة المبدع (القاص) واستطاعته الخاصة فى إنشاء القصة، وبذلك يتواصل الحكى، وهذا أمر لا يتيسَّر لكل إنسان مهما كانت رغبته. ولأن عملية القص ذاتها تُعَدُّ مقدرة بلاغية معينة فإن (الجاحظ) قد أشار إلى مكانة القصَّاصين فى عصره؛ أى رواة القصص، حيث كان يأتى إلى جمعهم كبار العلماء والفقهاء، واعتبر هذا العمل أرقى أنواع البلاغة[3].

ولأن السرد يخضع لتقنيات متعددة فإن حركته تأتى متنوعة، متعددة، فلها خطوط، ودوائر وأشكال أخرى، تأتى تشكيلاً لدوافع السرد الآخر المنظوم فى النفس فى شكله

---

(1) **Augusta Baker 13 arer, Story Telling, Art and-Te chnique, Combridge, 1977, p27.**

(2) **Ibid, p27.**

(3) يُنظر: الجاحظ؛ البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، المجلد الأول، ص70.

التفاعلى. فحركة السرد تُعَدُّ تقنية مهمة من المبدع، حيث تأتى طريقة التشابك الحدثى المقصود، فهذا الشكل هو نتيجة لتصارع العاطفة الروائية داخل المبدع، فتخرج فى أسلوبية الحدث؛ أى فى حركته المشكَّلة.

وكما أن لكل كاتب أسلوبه يعبر عنه – كما يقول يويفون – فإن لكل روائى هندسة حديثة تعبِّر عن شخصيته هو ذاته. وتتبع حركة الحدث السردية هذا من طبيعة الحكى أولاً، أو طبيعة حركة الحكاية عند الكاتب.

والرواية مؤلَّف سردى يقوم على سمات حركة السرد التى ينتجها المؤلف. وكما أن الاتصال السردى بالزمان والشخصية جعل حركة السرد تأخذ سماتها من هذه الصلة أيضًا، فلا سرد بدون شخصيات يتصل بها الحدث فى حركة متتابعة. فالحكاية هى لُب العمل السردى؛ تعتمد فى إظهارها ورسمها على شخصيته أو عدة شخصيات. ولهذا التكوين وتلك الصفة كان التركيز على الحكاية بشكل أساسى أولى باعتبارها بؤرة العنصر السردى فى كل المراحل التطورية، فالرواية – كما عُرِّفت كثيرًا – هى قصة خيالية نثرية[1]. ويضاف إليها – كما رأينا – عنصر التحديد المساحى؛ الامتداد الضرورى لحركة الحكى -. «**فالحكاية وهى أدنى وأبسط التراكيب الأدبية، ولكنها العامل المشترك الأعظم بين جميع الكائنات المعقدة المعروفة بالروايات**»[2].

فحركة السرد ليست إلَّا هندسة الرؤية عند الروائى، وحسب دينامية هذه الرؤية تأتى طبيعة المبنى الحكائى من خلال التشكيل.

العنصر الثانى – الدفع الضدى وحركية المفارقة :

– 1 –

التركيب السردى يُعتبر إطارًا عامًّا يرسم أبعاد وحدود الرواية وذلك من خلال حركيته. ولا تتكون هذه الحركية بفاعلية تأثيرها إلَّا من خلال قوة دفع لها. ومن هنا تتعدد الاتجاهات

(1) فورستر؛ أركان القصة، ترجمة: كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة، 1960م، ص36.
(2) فورستر؛ نفسه، ص36.

المنشِّطة للسرد، وأهم العوامل المنشطة له، بل أهمها جميعًا ذلك الصراع الضدى الداخلى، والذى يتمثل فيما عُرف بالمفارقة (**irony**)؛ فهذه الحركة الصراعية الداخلية هى التى تصنع التدافع الحدثى إلى الأمام بكل أبعاده.

ولكن هناك سؤالاً يطرح ذاته هنا، وهذا السؤال يكمُن ويتصل بحقيقة المفارقة (**irony**) ومعناها وأبعادها الخاصة، فالمصطلح دال على السخرية، حيث جاء من الكلمة اليونانية «**eironeia**» التى اشتُقَّ منها المصطلح الأوربى، وكانت وصفًا للأسلوب فى كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة المسمى بـ(إيرون **eiron**)؛ وكانت هذه الشخصية تتميز بالضعف والقصر مع الخبث والدهاء، كما كانت دائمًا تتقلَّب على شخصية الـ(ألازون **alazon**) الفخور الأحمق[1].

فنشأة المفارقة جاءت من الجانب الضدى فى أصل التكوين الدلالى لها، ولذلك أخذت أسماء عديدة مثل (السخرية – الضدية – التضاد).. وانتشرت الكلمة بمعناها الدال على السخرية فى تراث اليونان؛ خاصة عند (سقراط) فى جدله القائم على الإدعاء؛ إدعاء الجهل وإخفاء الذكاء للوصول إلى الحقيقة والبرهنة عليها[2].

ولكنَّ هذه السخرية المتولِّدة من موقفين ضدين قد انسحبت على مجالات السرد فتغلغلت فى عناصره المختلفة، ومن هنا كثرت الدراسات حول ظاهرة المفارقة فى الرواية لمَا لها من تقنية بارزة فى هذه العناصر. إنها نوع من التقنية الأدبية – كما يُشير إلى ذلك (**Harry Shaw**) – إلى المفارقة باعتبارها تكنيكًا أدبيًا[3]. وتأتى تقنية المفارقة من خلال الاعتماد على معنيين: معنى أوَّلى ظاهر، ومعنى بعيد (ثان). – «فهى كلام يبدو على غير مقصده الحقيقى، إنها كلام يستخلص المعنى الثانى الخفى من المعنى الأول السطحى»[4].

---

(1) مجدى وهبه؛ معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1974م، ص262.

(2) مجدى وهبه؛ نفسه، ص262.

(3) **Harry Show, Concise Dictionary of literary terms, U.S.A. 1976, p150.**

(4) انظر: نبيلة إبراهيم؛ فن القص فى النظرية والتطبيق، دار غريب، القاهرة، ص198.

فالمفارقة تبدأ من حيث الشكل الذى يبدو فى ثنائية خاصة؛ حيث الدفع الأولى، ثم البنية العميقة، والتى تنتج من وراء هذا الكلام الشكلى الأوَّلى، فالمفارقة تقوم على معنى المعنى الذى أُشير إليه.. وبذلك نرى تفاعل تكنيك البنيتين السطحية والعميقة - «**فالبنية السطحية هى الخاضعة للملاحظة أو هى الجانب التعبيرى، هى بناء لغوى مميز من صوت أو رمز مكتوب، ثم البنية العميقة وهى المضمون؛ أى بنية المعنى، ولا تُكتشف هذه البنية العميقة إلَّا من خلال شفرات ورموز تحتاج إلى عمليات معقدة**»[1].

فالمفارقة الظاهرة فى حدث الرواية تتأتى من عملية ازدواجية، حيث يبدو ظاهر الحدث فى ازدواجية؛ هذا من جهة الشكل أو ما عرف بالبنية العميقة... وأما من جهة ما تولده من معانٍ ودلالات فإن المفارقة لها وظائفها، من حيث التعبير عن عمقٍ مقصود يولِّده الصراع الضدى، والذى يأتى من خلال (دينامية) الدفع المعاكس نفسه. ولا تتكون المفارقة بخصائصها إلَّا من خلال التعبير الأسلوبى؛ ولذلك: فهى تعبير بلاغى، يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية[2].

والمفارقة فى الحدث بناءً على هذه الرؤية البلاغية - تنتج من خلال - تقنية مقصودة (ميكانزم) ضدى بشكله الروائى هدفًا مقصودًا عنده، ويساعده فى ذلك طبيعة الرواية بأبعادها المتعددة، وبسردها القائم على الانتظام والتتابع، ولذلك لا تصدر المفارقة إلَّا عن ذهن نشط متيقظ واع، كما تصدر عن وعى شديد للذات، بما حولها[3].

فالروائى الذى يعتمد على المفارقة يشد عناصرالرواية عنده بنشاط متعدد، يتوفَّر بفعل الصراع الدفعى الناتج من الجوانب المتضادة، إنه يستطيع تركيب الضدين فى حركة تصارعيه يتولَّد منها ودلالات ومعانٍ غير منتهية، وذلك بفعل نوعية الصراع الذى يصوره. إن الروائى صاحب الحساسية التصويرية يعتمد اعتمادًا كبيرًا على نوعٍ خاص من القلق - كما يقول بارت

---

(1) **JR. Fowler Linguistics and The novel, p38.**

(2) نبيلة إبراهيم؛ فن القص، ص198.

(3) نفسه؛ ص189.

– الإيجابى؛ أى القلق المنتج للأبعاد الإبداعية، وذلك عند حديثه عن «فلوبير» وتقنياته العالية، والقائمة على المفارقة – قائلاً: «**فهو إذ يسوق مفارقة تشرَّبتها الشكوك، يصير إلى نوع من القلق مطلوب فى الكتابة، فهو يرفض إيقاف تلاعب الرموز**»[1].

والنشاط المبثوث فى الرواية بفعل قوة وصراع المفارقة يجعل الرؤية الإبداعية للعمل السردى عميقة، فلا يقف المتلقى له عند السطح وحده؛ حيث لابد له من الغوص فيما بعد السطح، فى أعماق البنية العميقة ذاتها، فبفعل المفارقة يأخذ المبدع (الروائى) قارئه إلى أغوار نفسية خاصة، لأن إنتاجها مرتبط بالخفة والعمق كما إنها (المفارقة) تثير القارئ للتأمل والتفكير، وبسبب كل هذه الأمور التنشيطية فإن «لوبوك» يقول متحدثًا عن قيمتها الدلالية فى حركة التكون الروائى: «إن من المفارقة يكتسب تأثيره مما يكمُن تحت السطح، وهذا ما يُكسب المفارقة الفن الذى يعبِّر ويقول أكثر مما يبدو فى قوله هذا»[2].

إن «لوبوك» يريد الإشارة إلى كثافة الدلالة الناتجة من طبيعة المفارقة، وذلك بفعل الدرس التأملى للعمل الإبداعى نفسه، ولذلك ربط وظائفها وتشكيلها بخفة الذهن وحضور البديهة، فهى أقرب إلى الفعل أكثر من قربها من الحواس[3]، ولذلك فهى تُثير التفكير، وتدعو للتأمل. ولهذا الجهد الإبداعى فإن المفارقة[4] عملاً تقنيًّا عُرف عند كثير من الرواة العظماء؛ منهم كتاب مفارقة؛ فالمفارقة – إذن – لعبة تقوم على العقل؛ أى هى لعبة عقلية تحتاج إلى نشاط عقلى يتسم بالقوة والتعقيد[5].

وتغطى هذه اللعبة العقلية عناصر كثيرة متعددة فى التكوين الروائى، فتشمل الشخصيات، ومكوِّناتها، وصفاتها، وأسمائها، كما تشمل الوصف الظاهر وما يحتويه من معانٍ

---

(1) ميويك؛ المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ص42.

(2) **D. Mucuk the compass of irony, London, 1980, p6.**

(3) **Ibid, p6.**

(4) **Ibid, p6.**

(5) انظر: سيزا قاسم؛ المفارقة فى القص العربى المعاصر، فصول م2 ع2، 1982م، ص149.

أخرى بعيدة غير المعانى الظاهرة من شكل الوصف الأولى - «فهى استيراتيجية قول نقدى ساخر»[1].

العنصر الثالث - خاصية التشابك :

إنَّ الحدث الروائى لا يسير فى خيطٍ واحد؛ أى أنه ليس أُحادى التركيب، لأنه فى مثل هذه الحالة سيكون حكاية بسيطة ساذجة تعتمد على تراتب زمنى خاص، ولكنَّ الحدث الروائى التقنى يعتمد على مجموعة من الخيوط المتداخلة؛ أى المتشابكة، فالتشابك خاصية إبداعية، تتمثَّل فى صناعة المبنى الحكائى المعقَّد، وهذا أمر تتولَّد معه (دينامية) الحدث المتعدِّد الخيوط والأبعاد. وإذا كان التشابك أهم شكل تقنى للرواية من جهة التشكيل، فإننا يجب أن ندرسها باعتبارها خطابًا سرديًّا بالمعنى المقصود، وللخطاب من حيث المبنى والتركيب والشمول والاحتواء، واعتبار (الرواية) نصًّا أدبيًّا له جوانب متعددة تدخل فى صناعة هذه الأدبية، ففيه ركائز مادية «فسيولوجية» وعناصر قائمة على محور الاختيار، وعلائق استبدالية قائمة على محور التركيب ودلالات إشارية، وأخرى إيجابية، إلى غير ذلك من مكونات النص المستندة إلى تداخل الجوانب الرأسية والأفقية وتعدُّد الدلالات، وتعقُّد الشفرات إلى حدٍّ يسمح معه بتعدد القراءات[2].

فالنص الروائى بذلك يتكون من تعامد أفقى ورأسى من حيث التشابك بين المستويين «الرأسى والأفقى»؛ وذلك مما ينتج كثافة دلالية، ويجعل الخطاب الروائى قائمًا على أُسس المبنى الحكائى والانظلاق إلى الدراسة القائمة على الأنساق الإبداعية ووظائفها، ودراسة دوافع البناء وخصوصيته. ومن هنا كانت انطلاقات أصحاب الشكلانية الروسية إلى صميم العمل الروائى وتحليل متنه بأبعاد ورؤى المبنى الحكائى، فكانت رؤية (باختين) لبحث (تولستوى) ودراسته لأدبه، وما يميزه من تداخلات وتشابكات، فـ(تولستوى) يعبِّر عن

(1) سيزا قاسم؛ نفسه، ص143.
(2) صلاح فضل؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، ص307.

البيئة التحتية الاجتماعية، وفوق هذه البيئة الاجتماعية التحتية الواسعة، شُيِّدت المجامع الروائية الضخمة لـ(تولستوى)؛ بل إن سذاجتها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هى التى كوَّنت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهة نظر[1].

وبجانب رؤية (باختين) لأدب (تولستوى) من حيث طبيعة التشابك والترابط والتداخل، فكذلك كانت رؤية (شلوفسكى) لرواية (سرفانتش) «دون كنجوت»، وذلك عندما يتحدث عن طبيعة ربط الحدث بالبطل من زاوية التشابك والتداخل، ثم انعكاس حركية الحدث التشابكية، فقد عنى «شلوفسكى» بإظهار الصفة غير المستقرة للبطل فى تلك الرواية قائلاً: «بأن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائى»[2]. وحركية الحدث تشكِّل البناء الروائى بما فيه من كثافة تشابكى وتداخلات تصنع متنه.

والروائى الحديث فى عمله لا يقُص حكاية وإنما يشكل نصًّا معتمدًا على عناصر متعددة، ومستخدمًا أدواته الخاصة بهذا التشكيل. ومن هنا يكون الترابط والتداخل والتكامل الديناميكى[3]. فالنمطية التشكيلية تبعد، بل تنأى كثيرًا عن طبيعة التشكيل السردى الجديد؛ لأن المهم – كما يقول تودوروف – ليس ما يُروى من أحداث، بل المهم طريقة الراوى فى اطِّلاعنا عليها[4]. وطريقة الراوى هذه تخضع لموقفه السردى؛ فعملية التكوين السردى تُشبه الصراع الداخلى بين الذات واللغة التعبيرية، حيث حركية الدافع والتصارع بين الانفعال للبحث عن لغة، عن طريقه وعن أسلوب يستطيع به تشكيل هذا الانفعال ومن ثم التعبير بأشكاله.

---

(1) ميخائيل باختين؛ الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م، ص175.

(2) سعيد باقطين؛ تحليل الخطاب الروائى، ص29.

(3) يورى تيتانوف؛ مفهوم البناء، ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس»، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت – لبنان، 1982م، ص84.

(4) جوزيف ميشال شريم؛ دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت – لبنان، 1979م، ص78.

فالتشابك السردى ليس – إذن – إلَّا تشابكًا فى تجربة الكاتب نفسه، إنه شكل الانفعال المعبِّر المصبوب فى وعاء الأسلوب - «لان كل سرد – كما يقول بارت – خاضع لموقف سردى، أى لمجموع أعراف يستهلك السرد بحسبها»[1]. فتحرك النص الروائى – انطلاقًا من هذه الرؤية – ينبُع من موقف سردى يرسمه الكاتب، ويشكله فى ذاته، ينفعل به، ومثله فى ذلك مثل الشاعر الذى يختار لغته المعينة ليصب فيها عاطفته فتنسرَّب فى تشكيلات إبداعية[2]. ومن هنا كان لكل مبدع (روائى) أُسس سردية معينة لا يشترط الالتزام بها عند مبدع آخر، فلكل كاتب رؤيته المكوِّنة لقاعدة الانطلاق منها مكوِّنًا سرده الإبداعى.

ومن هذا المنطلق تأتى التقنية الخاصة بالمبدع، وذلك حيث وضع الملامح المكوِّنة للنص الروائى، والذى هو نسيج خاص صُنع بذاتية المؤلف، ولكى يصل الناقد أو قارئ العمل السردى إلى خصائص كل نص روائى عليه التسلُّح بعدة تقنيات معينة، تساعده للوصول إلى طبيعة العمل السردى المقروء. وبذلك الاتجاه ظهر ما عُرف (بالسردانية): «وهو مصطلح يُقصد به علم السرد الذى يتناول الأدوات العلمية التى يتسلح بها الباحث من أجل الكشف عن سر العمل السردى»[3].

النقطة السادسة – التراكم وتداخل الأجناس فى الرواية :

وإذا كانت صفة التشابك فى العمل الروائى من الأمور الدالة على اتساع الرواية بمبناها الخاص؛ فإن طبيعة التكوين للمبنى الروائى من الخصائص (التقنية) المهمة التى تجعلها مجالاً لتدخُّل وامتزاج الأنواع الأدبية الأخرى بها، فهى وعاء قابل للتمازج والاختلاط، ولتحويل

---

(1) رولان بارت؛ النقد البنيوى للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، 1979م، ص78.

(2) انظر: جابر عصفور؛ وإشارته إلى صراع المبدع واللغة فى كتابه «المرايا المتجاورة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص138.

(3) عبد الملك مرتاض؛ ألف ليلة وليلة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 1989م، ص38.

كل الأجناس المتفاعلة معها إلى مركَّب متداخل العناصر حتى أصبح من الصعب فصلها بعضها عن البعض.

فالمركب هو تغير «فيزيائى» تداخلت ذراته تداخلاً تلاصقيًّا بحيث يصعب فصل ذرة منها وإبعادها عن سياقها الكلى المتراكب. فالرواية وعاء يحتوى على إمكانات وأبحاث ورسائل، وأجناس أدبية أخرى متعددة، فالرواية بوتقة تنصهر فيها عناصر مختلفة مكوِّنة هذه السبيكة التى أشرنا إليها. ولهذه الخاصية وبسبب تمكثها فى الرواية فقد أشار (ألبيرس) إلى طبيعتها الوعائية بقوله: «فبعد أن تخلى الأدب الغربى تدريجيًّا عن أشكاله الثابتة، حصر فى القرن العشرين معظم اهتماماته تقريبًا، وإمكاناته وأبحاثه، حتى الفلسفية منها، فى شكلٍ أدبى كان غاية للشكل فى نوع ملفق، كان فى الوقت نفسه نوعًا أدبيًّا واسع الانتشار»[1].

وهذه الاتساعية التى تسم الرواية تجعل هناك تعددية واضحة؛ فالمساحة الخاصة بالشكل الروائى، وطبيعة التقنية التى يستخدمها هذا الشكل يكوِّن تعددية للأصوات الداخلة فى كيانها، وتبدو أنواع التعددية وتشكلها من خلال الأسلوب، أو ما يسميه (باختين) بالأسلبة، حيث يشرح هذا المصطلح الكيفية التعبيرية لأصوات مختلفة كوَّنت النسيج الروائى.

وتداخل الأصوات فى الرواية أمرٍ تقنى لا يستطيع المبدع الابتعاد عنه أو تجنبه وإلَّا لا تكون روايته رواية بمعنى الروائى، وستكون عندئذٍ حكاية فردية أحادية. فالشخصيات الروائية أول عامل بنائى من عوامل التعدد الروائى، فكل شخصية تمثِّل وحدة أسلوبية خاصة بها، هذا بالإضافة إلى أن الأنواع الأدبية الأخرى تدخل فى الرواية كنسيج أساسى يصنع متن الرواية، ويعمل على توسيع حدود السرد، وبذلك تُعَدُّ الرواية تنوعًا اجتماعيًا للغات، حيث تمثِّل كل وحدة متداخلة أسلوبًا خاصًّا ينتظم فى تشكيل موحد - «**إنَّ الرواية هى التنوع الاجتماعى للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية تنوعًا منظمًا أدبيًّا**»[2].

---

(1) م. ر. ألبيرس؛ تاريخ الرواية الحديثة، ص8.

(2) ميخائيل باختين؛ الخطاب الروائى، ص39.

فعلى الروائى - إذن - الوعى بالتنوع الاجتماعى للغات المختلفة الممثلة لأنماط متعددة من الوحدات الاجتماعية، وعليه - أيضًا - المعرفة التشكيلية لكيفية ربط هذا التنوع مع بعضه البعض فى خيطٍ واحد لإظهار مقدرته على إبداعية التشكيل والامتزاج.

إنَّ الرواية – فى أساسها – ظاهرة أسلوبية يتعدد فيها الأسلوب واللسان، وبهذا التعدُّد يعثر فيها على وحدات أسلوبية مختلفة وغير متجانسة - «فالرواية ككل؛ ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللاتجانسية التى توجد – أحيانًا - على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة»[1]. إن الدرس اللسانى للرواية لم يعُد هامشيًّا، بل هو درس فى عمق الرؤية السردية التى تقوم – بطبيعتها – على التعددية والاتساع، فالمؤلف الروائى لا يحقق تشكيله الإبداعى مطلقًا بدون امتلاك المهارات المتعددة.

الشخصية وحركية الرواية :

إنَّ الشخصية فى العمل الروائى تُعَدُّ محتوى حركيًّا «سيميوطيقيًّا»، بمعنى إنها تشكيل إبداعى له خصائصه المعينة، فالشخصية الروائية ليست صورة (استاتيكية) وإنما دفعات رمزية، كلما تحركت بفعل اللغة التصويرية كلما أفرزت رموزها الثرية المرتبطة بحركية غير متناهية لإنتاج الدلالات، صانعة تشابك فى عناصر الإبداع فى الرواية، والشخصية الروائية ليست إلَّا تشكيلاً للغة تختلف حسب أهميتها وطبيعة تكوينها، ووجودها فى العمل، فلكل شخصية رواية كيان خاص يتشكل من وجهات النظر عند الروائى.

وتبقى شخصية البطل فى العمل الروائى بكيانها المميز حيث يختفى المؤلف خلفها؛ أو إهابه ليُظهر رؤيته من خلال تصويره وتحريكه، ولهذا يتحدث (باختين) عن طبيعة البطل عند (ديستوفسكى)؛ فالبطل له إيجابياته من حيث اعتباره كيانًا، وكذلك وظائف البطل التى من أجلها يشكّل تشكيلاً إبداعيًّا . ومن هنا وجب النظر إلى وظائف البطل عند (ديستوفسكى)،

---

(1) ميخائيل باختين؛ الخطاب الروائى، ص39 .

فالبطل يمثِّل وجهة النظر المحددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات[1].

فالبطل فى الرواية صناعة ألسنية، وهو قناع لغوى يكشف عن معانٍ متعددة، ويعكس هذا القناع المرسوم قناعًا آخر هو القناع الفكرى، وذلك من خلال العملية التقنية الروائية. فالاعتماد على «التكنيك» فى صناعة الشخصية الروائية يُعَدُّ بمثابة التصوير البلاغى لصورة مركبة فى سياقٍ كلى لا تُفهم إلَّا من خلال إبداعية هذا السياق، وتمثل هذه الصورة الإبداعية للشخصية - أو شخصية البطل - موقفًا فكريًّا، فالمهم فى تصوير الشخصية أو البطل - كما يقول باختين -: «إنتاج المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته»[2].

ومن هذا المنطلق التعبيرى لوظائف الشخصية فى الرواية جاء اهتمام الشكلانيين الروس بالشخصية باعتبارها بنية تعبيرية تخضع للتشكيل الأدائى الإبداعى، فمثلها فى ذلك مثل الكلمة التى يعبِّر بها (داخل الجملة)، حيث تترابط مع كلمات آخر لتتكون الجملة بأبعادها.. ولهذا **يصف (بارت) الشخصية «بأنها عمل تأليفى خاص»**[3].

وبالطبع فإن (رولان بارت) يقصد بقوله هذا التشكيل اللغوى المكون لصورة الشخصية، ويقصد - كذلك - أنَّ هويتها موزعة فى النص عبر الأوصاف والخصائص التى تستند إلى اسم عَلَم يتكرر ظهوره فى الحكى[4].

ومعنى توزيع هوية الشخصية، اعتماد الكاتب على تشكيلها تشكيلاً إبداعيًّا من خلال بث شكلها المتغاير على مدار المساحة السردية للرواية كلها، وذلك تركيزًا من المبدع (المؤلف)، وقراءة إبداعية أخرى من المتلقى. ويعتمد الكاتب (الراوى) أو المؤلف فى رسم الشخصية على

---

(1) ميخائيل باختين؛ شعرية ديستو فسكى، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1989م، ص66.

(2) المرجع السابق؛ ص66.

(3) راجع: حميد الحمدانى؛ بنية النص السردى، ص52.

(4) انظر: جان ريكاردو؛ قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلَّق عليها: صباح الجهيم، دمشق، 1977م، ص95.

الخصائص والصفات الخاصة بها من خلال اعتبارها عنصرًا سياقيًّا متحركًا، لا باعتبارها صورة ورقية سالبة، ولكن باعتبارها أهم عناصر التحريك فى تقنية السرد.

ولقد اختلفت عوامل تشكيل الشخصية الروائية من عصرٍ لآخر؛ حيث تعمل الرؤى الثقافية وظائفها، فالرواية البلزاكية كانت تهتم اهتمامًا كبيرًا بأبعاد خاصة تشكِّل الشخصية مثل: البعد الاجتماعى، والبعد النفسى، والبعد الجسمى... وكلها أبعاد محدده لتكوِّن من ملامح الشخصية الروائية تكوينًا محددًا كذلك، الأمر الذى يجعل الشخصية واضحة المعالم، ومحددة القسمات تحديدًا صارمًا. وهذه الأوصاف الناتجة بفعل أبعاد تشكيل الشخصية يجعل صورتها بارزة. فلقد كان الاسم مهمًّا جدًّا فى زمن البرجوازية البلزاكية - «كان الطابع مهمًّا جدًّا، فقد كان سلاحًا يبارز به، وأملاً فى النجاح والتمرين على السيادة والغلبة. كان مهمًّا أن يكون للمرء وجه فى هذا الكون الذى كانت الشخصية تمثِّل فيه وسيله كل بحث وغاية. أما اليوم بعالمنا أقل ثقة بنفسه، وبدا أكثر تواضعًا ما دام قد تخلَّى عن فكرة القوة العظمى للشخص، ولكنه أكثر طموحًا، ما دام يبحث عمَّا بعد ذلك»[1].

إنَّ رسم الشخصية الروائية بأبعادها التشكيلة التقليدية المحددة والبارزة تجعل المتلقى مستسلمًا لهذه الصفات الخاصة، والتى قدمت له. إنه قناعٌ ظاهر لا غموض فيه من السهل نزعه سريعًا ومعرفة ما بداخله. ولهذا كانت المشاركة القرائية تقف عند حدود معينة؛ حيث وضوح التشكيل وضوحًا لا يحتاج لتأويل إبداعى آخر، ولكن الرواية لم تُعَدُّ مرتكزة على صفات معينة تحدد ملامح وأعماق البطل ليقدمة للقارئ بدون قراءته لشخصيته، فالشخصية الروائية نمط لغوى مهم - كما يرى الشكلانيون الروس -يتبعه القارئ (المتلقى)؛ وذلك من خلال روئيته المشاركة فى القراءة. ولقد أشار (هنرى جيمس) إلى علاقة الشخصية بحتمية الفعل؛ قائلاً: «ما يمكن للشخصية أن تكون غير حتمية الفعل؟ وما يمكن للفعل أن يكون غير إبراز الشخصية ؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفًا للسمات الشخصية ؟ وعن أى

(1) جان ريكاردو؛ قضايا الرواية الحديثة، ص95.

شيءٍ آخر نبحث فيها وأى شيء فيها سنجد»؟[1].

إنَّ (هنرى جيمس) فى قوله هذا يربط صورة الشخصية بمصلحة حتمية الفعل، إنها الشخصية الحركية، وليست الشخصية الثابتة غير المتحركة. فهناك حركة تبادلية بين الفعل والشخصية؛ فكلاهما يؤدى «دينامية» وظيفية تترابط مع بعضها البعض لتكوِّن فى النهاية اللوحة أو الرواية ذاتها التى لا تكون – كما يُشير جيمس – غير وصف للسمات الشخصية؛ أى وصف لتفاعلات شخصيات العمل من خلال بنائه الحكائى.

ولكن كيف تتكون الصورة – صورة الشخصية فى الرواية –؟ إنها صورة اللغة نفسها، وهذا أمر ألحَّ عليه (باختين)؛ عندما يقول: «ما يتصف به الجنس الروائى ويتميز، ليست صورة الإنسان بحدِّ ذاته، بل صورة اللغة، ولكن اللغة لما تصبح صورة فنية يجب أن تصبح كلامًا على شفاة متكلمة، وتقترن بصوت الإنسان المتكلم»[2].

وتتحول الشخصية فى العمل الروائى إلى صورة لغوية تعبِّر عن مواقف تخرج – كما يقول باختين – من شفاة متكلم؛ة إنها لغة أدبية، أى هى خطاب روائى مكثف بفعل الحركة الإنسانية التى تبث الفاعلية فى الشخصية بعوامل ترابطها السردى كله. ولهذا فالشخصية – كما يقول (بارت) –: نتاج عمل تأليفى[3]؛ أى عمل إبداعى للغة الأدبية، ويرتبط هذا العمل بالمتن الحكائى – «**فتطور هذا المتن يتحقق فى العادة بفضل وجود بعض الشخصيات أو الإبطال الذين يرتبطون فيما بينهم بمصالح مشتركة**»[4]. ولذلك فإن الشخصية الروائية تمثِّل دالاً معبِّرًا من خلال توظيف رمزى خاص لأسماء شخصياتها، وقد عنى بهذا التوظيف الرمزى كثير من الكُتَّاب رغبة فى توليد تكثيف دلالى مقصود؛ فهذه الأسماء تلخص هوية الشخصية[5].

---

(1) انظر هذا القول عند تودوروف فى كتابه «مفهوم الأدب»، ترجمة: منذر عياشى، النادى الأدبى بجدة – المملكة العربية السعودية، 1990م، ص129.

(2) باختين؛ الكلمة فى الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، سوريا، 1990م، ص108.

(3) حميد الحمدانى؛ بنية النص السردى، ص188.

(4) توماشفسكى؛ نظرية الأغراض – ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس»، ص187.

(5) حميد الحمدانى؛ نفسه، ص51.

كما تؤدى الشخصية الروائية وظائفها باعتبارها مدلولاً معينًا؛ وذلك باعتبارها مجموع لكل ما يقال عنها بواسطة الأداة (اللغة) التشكيلية، بواسطة الجُمل المتفرقة فى النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها[1].

وبهذا التشكيل الذى اهتم به أصحاب الشكلانية الروسية تخضع الشخصية الروائية بصورها إلى الانتقاء الأسلوبى، فهى ليست إلَّا مجموعة من الكلمات المنتقاة، إنها الشخصية اللغوية «**the linguistic character**» كما يسميها (**R. Fowler**): «ولا تتكون صورة هذه الشخصية اللغوية إلَّا عندما تكتمل الرواية بلغاتها وسياقاتها، فهى تكتيك روائى، وهى لذلك تعرف – عامة – بواسطة النقاد الذين يتلقون العمل الروائى»[2].

ولا يقف الاهتمام البنائى للشخصية الروائية وتكوينها ودور اللغة فى تشكيلها عند هذا الأمر، بل هناك مَنْ ربط بينها وبين التركيب النحوى، (فتودوروف) يتوقف عند وظيفة الشخصية النحوية؛ فيجعلها بمثابة الفاعل ووظيفته فى العبارة السردية[3].

وتُعَدُّ تلك المطابقة بين فاعل النحو بوظائفه، وفاعلية بطل الرواية بُعدًا تقنيًّا جديدًا، يتولد من الرؤى التجديدية غير المتوقفة لصورة الشخصية الروائية.

ولقد ربط (فيليب هامون) الشخصية الروائية بالجانب النحوى؛ مرتكزًا أساسًا على هذه الوظيفة الفاعلية فمفهوم الشخصية عنده ليس مفهومًا أدبيًّا محضًا، وإنما هو مرتبط – أساسًا – بالوظيفة النحوية التى تقوم بها الشخصية داخل النص. أما وظيفتها الأدبية فتأتى حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية[4].

---

(1) نفسه؛ ص51.

(2) **Fowler, The linguistic and the novel, London, p15.**

(3) انظر: حسن بحراوى؛ بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1991م، ص213.

(4) المرجع السابق؛ ص213.

وانطلاق (فيليب هامون) بهذه الرؤية السياقية يجعل الرواية بأبعادها المتعددة نصًّا تخضع تقسيماته لرؤى نحوية بوظائفها فى مكونات الجملة، وهى رؤية جاءت من سحب درس علم اللغة على الرواية بعناصرها المختلفة.

والشخصية الروائية – كما يراها أصحاب الدرس اللغوى الحديث – علامة ثرية اعتمد الكاتب فيها على مجموعة من السمات الدالة؛ أى هى مجموعة من الدلالات التى تتولَّد من علامة معينة، اعتمد الكاتب فيها على جوانب حركية، فلا وجود لهذه العلاقة، ولا توليد لدلالاتها بدون دينامية السرد نفسه. فحركية السرد غير المتوقفة تقدم للقارئ «**وتولِّد له العلامات الضرورية للتعرف على الشخصية**»[1].

فالشخصية الروائية لا تُعرف ولا تحدد جوانبها إلَّا من خلال إضاءات السرد بأبعاده القائمة على الدفع الحركى. ولذلك فإنها تنمو وتصبح ذات أبعاد غير مسطحة من خلال حركة السرد، وكلما كان السرد مكثفًا متماسكًا متشابكًا كلما كانت الشخصية الروائية تتحرك بنمو وتشكيل وتداخل. فالشخصية النامية فى الرواية لا تكتمل إلَّا باكتمال الحدث بأبعاده السردية.

ويكثف (ميشال بوتور) رؤيته للشخصية فى كتابه «بحوث فى الرواية الحديثة»؛ فيتحدث عنها تحت مسمَّى الضمير، وبذلك يؤدى التعبير الإيجازى وظائفه فى تكوين عناصر الرواية وتحريكها، فلا حركة بدون شخصية، ولا وجود للشخصية – أيضًا – بدون الحركة، فكلاهما يمثِّل فاعلية تتقابل مع الفاعلية الأخرى.. ولهذا يُشير (بوتور) متحدثًا عن وظائف الضمير بالنسبة لتكوين البطل وربطه بأحداث الرواية.

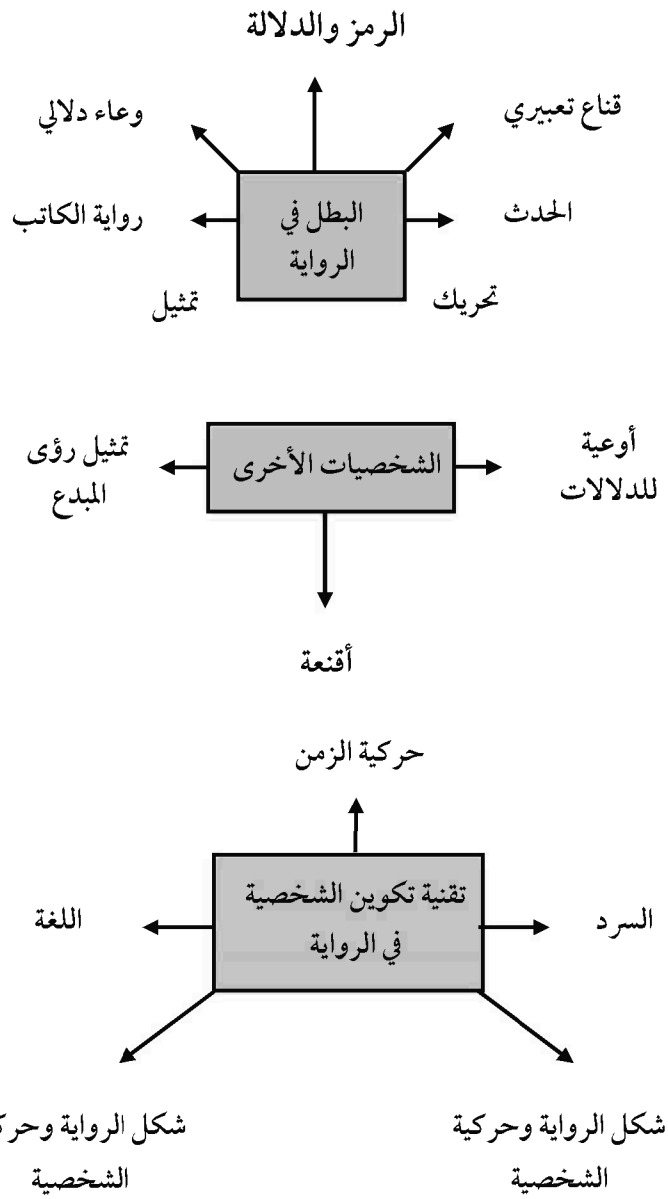
إنَّ النقاط التى تكون الانطلاق لبناء الرواية هى قواعد تأسيس ثلاثية من ثلاثة أشخاص: (المؤلف، القارئ، والبطل». فأبسط الحوادث فى الرواية – كما يقول بوتور – تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلف، القارئ، والبطل. ويتخذ البطل بصورة طبيعية، صيغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذى يجرى الكلام عنه، والذى تُروى قصته»[2].

---

(1) حسن بحراوى؛ نفسه، ص214.

(2) ميشال بوتور؛ بحوث فى الرواية الجديدة، ص104.

فالضمائر تؤدى واجبها الوظيفى من حيث التعبير الداخلى أو الخارجى للشخصية - «فالضمير وهو ضمير الغائب، يتركنا خارجًا، أما الضمير أنا، فإنه ينقلنا إلى الداخل»[1].



(1) سيزا قاسم؛ بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص26.

مساحة الزمان والمكان فى الرواية :

ليست الرواية – مهما كانت التقنية الخاصة بها – إلَّا حركة للزمن ومساحة للمكان. إن كل عناصر الرواية هى تعبيرات لغوية فى المقام الأول، وليست شعرية الرواية إلَّا تناسقًا واضحًا بين عناصرها، حيث لا تقف هذه الشعرية على التعبير الجزئى للجملة من خلال التناسق الصوتى (الكلى والحرفى)، ولكنها تقوم فى الرواية – كما يقول جاكيسون – على كل العناصر التى تجعل العمل أدبيًّا. وفى الرواية تأتى شعرية الإبداع من خلال طبيعة التماسك وتناغم الشخصيات بأبعادها، والحركة الزمنية، ثم حدود المكان وشاعريته كذلك وعلاقاته بالعناصر الروائية. ومن هنا تدخل وظائف الزمن والمكان فى العمل الروائى، فعلى الزمن فى الرواية وحركته تترتَّب عناصر أخرى من التشويق والإيقاع، والاستمرار، إنه يُحدد فى نفس الوقت دوافع أخرى محرِّكة، مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث[1].

فليس الزمن الروائى – إذن – هو الزمن الذى يُشير إلى تواريخ خاصة مقصودة، ولكنه – فى المقام الأول – حركة إحساس معينة لنسق تتابعى معين، يقوم على ضم الأجزاء إلى بعضها البعض فى تكوينٍ أشبه بتكوين الجُمل.

إنَّ الشعرية – كما أُشير إليها – ليست جوانب جزئية تقوم على الدرس التقنى وحده للعمل الإبداعى، ولكنها حركة العمل كله، حركة القصيدة، أو الرواية بكل عناصرها. ولذلك ارتبطت الشعرية فى الرواية (بدينامية) التتابع غير المتوقف، والمعتمد – أساسًا – على طبيعة الزمن الذى يتشابك كلية مع العناصر التكوينية الأخرى – «فالزمن فى القصة ليس له وجود مستقل بعيدًا عن عناصرها كلية، إنه عناصر اندماجية، حيث لا يوجد مستقلاً بعيدًا فى منأى قصى عن أجزاء الرواية، فليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التى تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزئية، فهو الهيكل الذى تشيَّد فوقه الرواية»[2].

---

(1) سيزا قاسم؛ نفسه، ص26.

(2) سيزا قاسم؛ نفسه، ص26.

فخاصية الزمن تتوفر مع التمازج التام مع عناصر الأخرى، فلا وجود لهذه الخاصية بدون عوامل أخرى مساعدة، تعمل على إظهاره، وإذا كانت الرواية – فى المقام الأول – حركة تقوم على السرد فإن الزمن يتخلل العمل الروائى كلية لا يترك مساحة حتى يتفاعل معها تفاعلاً شديدًا. إنَّ هندسة الرواية هى هندسة الزمن مع عناصرها المكوِّنة لها.

ويتميز زمن الرواية بجوانب تعقيدية معينة؛ وذلك لارتباطه بعناصر الرواية، ولما لهذه العناصر من طبيعة تعقيدية خاصة؛ ولذلك أشار (بوتور) إلى أن البناءات الزمنية فى الرواية هى فى الواقع من التعقيد المضنى[1]، فالعمل الروائى يقوم على التشابك والتداخل، حيث تمتد مساحات أبعاده فى حيز متداخل العناصر، متراكب التراكمات التى لا تتوقف – ولهذا أُشير دائمًا إلى «أن الزمن هو القصة»؛ من حيث طبيعة التشكل والانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى. إنه أهم ملامح عناصر البناء الروائى، فهو تراكمات البناء القصصى، فكلما أضيفت لبنة قصصية يعنى أن هناك إضافة للبنة زمنية معينة، والزمن ليس إلَّا تركيبًا لغويًّا، إنه رؤية إبداعية من الكاتب فى المقام الأول؛ فهو ترتيب وتنظيم تقنى للرواية كلها، حيث تصنع العلاقات المتعددة لمواد الرواية كلها.

ولا يقف الزمن وحده بعيدًا فى مساحة التكوين الروائى؛ فالزمن يرتبط بحيز آخر ارتباطًا وثيقًا، وهو حيز المكان أو الفضاء المكانى فى الرواية – «فالزمن عنصر روائى مسخَّر لبلورة قسمات المكان، وكذلك بقية عناصر البناء الروائى»[2]. وتتكون القسمات المكانية فى الرواية من خلال التشكيل الإبداعى له، من خلال استخدام اللغة الأدبية بأبعادها الروائية. إننا فى الرواية أمام فضاء مكانى تجرى فيه الأحداث، إنه الخلفية المادية التى تظهرها، وبدون هذه الخلفية لا تظهر العناصر الروائية الأخرى، ولا تتحدد أبعادها وملامحها مطلقًا.

إنَّ المكان أسلوب خاص للرواية له – إذن – اختياراته مثلما للأسلوب الأدبى اختياراته

---

(1) ميشال بوتور؛ المرجع السابق، ص98.

(2) صبرى حافظ؛ الحداثة والتجسيد المكانى، فصول م4 ع4، 1984م، ص171.

من زوايا صاحبه، فليس المكان الروائى إلَّا صورة اللغة التى يعبِّر بها الكاتب عن رؤيته، ولذلك كانت العلاقة القوية بين الشخصية الروائية وبين فضائها المكانى؛ حيث انتقال الشخصية، وملامح تكوينها – أيضًا – فالشخصية الروائية ليست إلَّا صناعة لغوية يجيدها الروائى – «فالأماكن هى التى سيُوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الفضاء الروائى بمثابة بناء يتم إنشاؤه اعتمادًا على المميزات والتحديدات التى تطبع الشخصيات، بحيث يجرى التحديد التدريجى ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضًا لصفاته الدلالية، وذلك لكى يأتى منسجمًا مع التطور الحكائى العام»[1].

فالشخصية الروائية صناعة لغوية لا تظهر إلَّا بصناعة لغوية أخرى، يقصد بها صناعة المكان وتشكيله بكل أبعاده (التقنية)، فالروائى (البارع) يستطيع تكوين المكان وصناعته فى عملية بطريقة أسلوبية، أو يمكن له أن يؤسلب المكان بأبعاد ترتبط ارتباطًا كبيرًا مع إبداعية تكوين الشخصية الروائية، وهل هذا التكوين إلَّا أسلوب الروائى المنطلق من خياله المكون لملامحها. ولكل هذه الوظائف الإبداعية لمنظور المكان الروائى فقد أطلق عليه لذلك مصطلح الفضاء (الفضاء الروائى)؛ فالفضاء – شمولى –، إنه يشير إلى المسرح الروائى بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جزئى من مجالات الفضاء الروائى[2].

والمكان الروائى جزء من هذا الفضاء الكلى؛ حيث يصنع بهندسة اللغة، إنه هندسة تحديدية، ولكنها هندسة تخيلية يصفها الروائى برؤيته، وتتداخل هذه الهندسة – حسب رؤاه – مع العناصر الروائية الأخرى لتكتمل الهندسة الكلية للعمل الروائى. فملامح شخصيات الرواية لا تكتمل إلَّا من خلال ربطها بحيز المكان، وكذلك فإن هندسة المكان المصممة من قِبَل الروائى لا تكتمل – مطلقًا – إلَّا من خلال التفاعل مع الشخصيات.

وإذا كانت وجهات النظر الروائية (**Point of Wiew**) تساعد على رسم ملامح الشخصيات من زوايا المصور الآخر لها – الشخصيات الأخرى التى تبدى رأيها فيها –؛ فإن

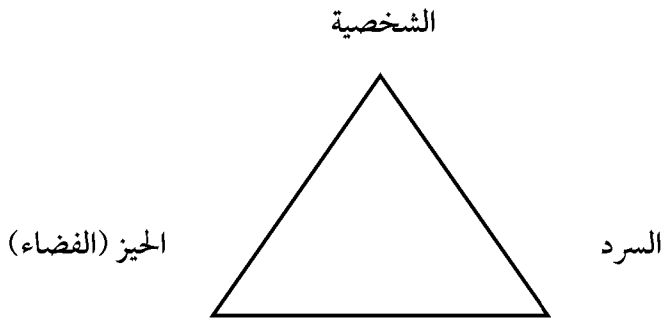
---

(1) حسن بحراوى؛ بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1990م، ص30.

(2) حميد الحمدانى؛ بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1991م، طبعة أولى، ص83.

«المنظور المكانى» يتكون ذاته من خلال الشخصيات، كذلك، فالمكان يتشكل وتظهر ملامحه مع الشخصية من حيث رؤيتها هى للمكان - «فالمكان لا يظهر إلَّا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه، أو تخترقه، وليس لدية استقلال إزاء الشخص الذى يتدرج فيه»[1].

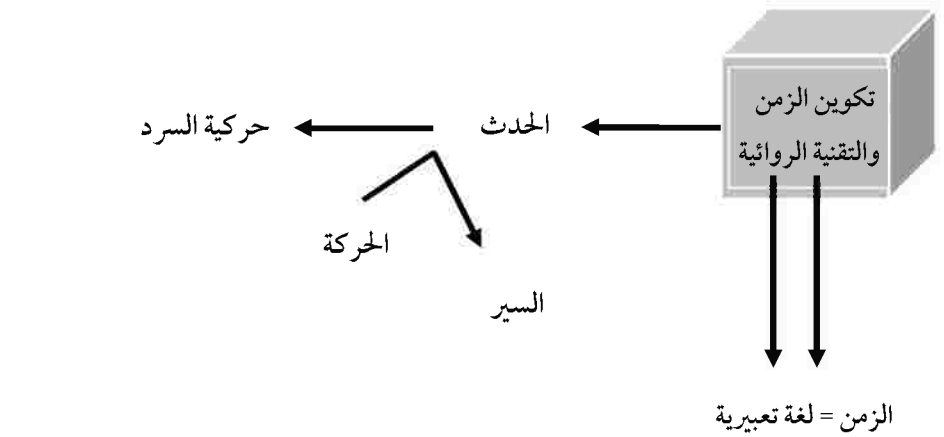
فوجهة نظر الشخصية هى منظورها الروائى الخاص بها، حيث زوايا الرؤية الخاصة، وطبيعتها. فالمكان الروائى يتحرك مع الشخصية ومع السرد الذى لا يتكون إلَّا من خلالها - من خلال حركة الشخصية -. وكما تحرِّك الشخصية محور السرد المنطلق منه بتشكيلاته، فهى كذلك تشكل أبعاد المكان وتحركه كذلك. إذن فهناك ثلاثية محورية لصناعة الرواية بأبعادها، وعناصرها؛ وتتكون الثلاثية المحورية من: (الشخصية + السرد + الحيِّز).

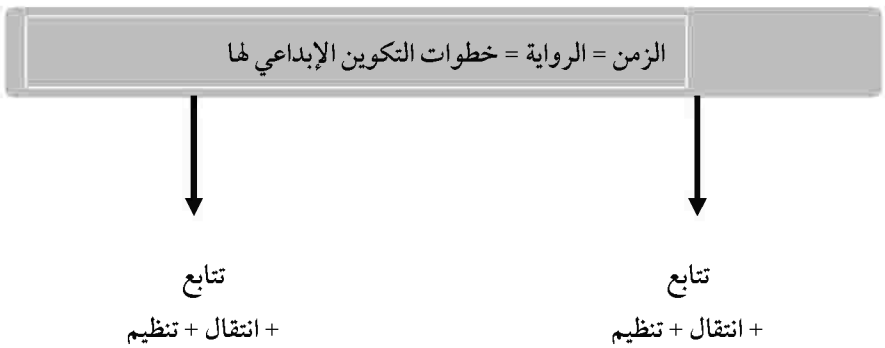


فالسرد لا يتكون بدون شخصية تتفاعل معه تفاعلاً خاصًّا وترتبط مع توقعاته، ونظامه، ثم ترتيباته الخاصة. وتكوِّن الشخصية مع السرد ثنائية تفاعلية لا تظهر مطلقًا بدون الارتباط بالإطار المكانى، والذى يتفاعل معهما تفاعلاً يدل على ضرورة الترابط. إنَّ السرد لا يتحرك، ولا تتحدد ملامحه بدون ملامح شخصيات الرواية، وبدون حركية الشخصيات كذلك. أمَّا المكان فله صلته النفسية الانفاعلية مع الشخصيات بتكوينها. فالمكان يتحول مع حركة الرواية إلى رموز ثرية داخل العمل الروائى نفسه -«مفاده ما يرتبط المكان على مستوى الرمز

(1) حسن بحراوى؛ بنية الشكل الروائى، ص32.

ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية والإيجابية، فهنا أماكن محببة هى بمثابة المرفأ والملاذ؛ أهمها البيت، بلا شك، رغم أنه مكان مغلق»[1].





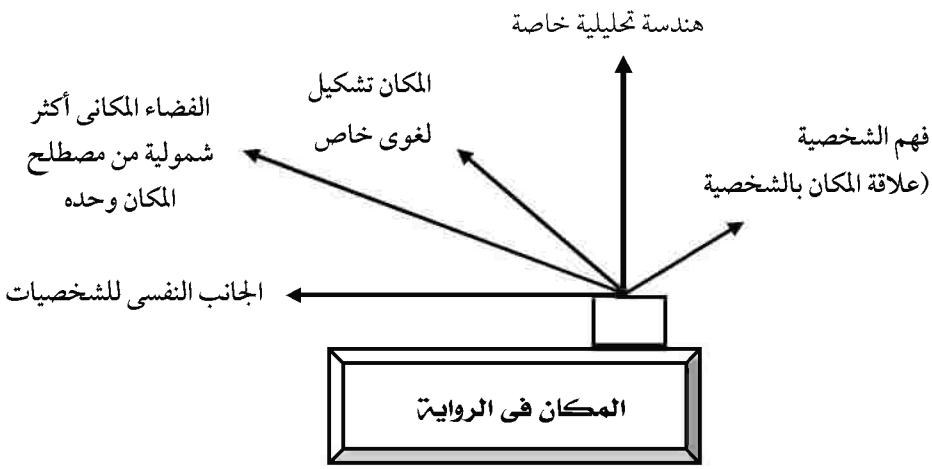
الزمن والشخصية الروائية

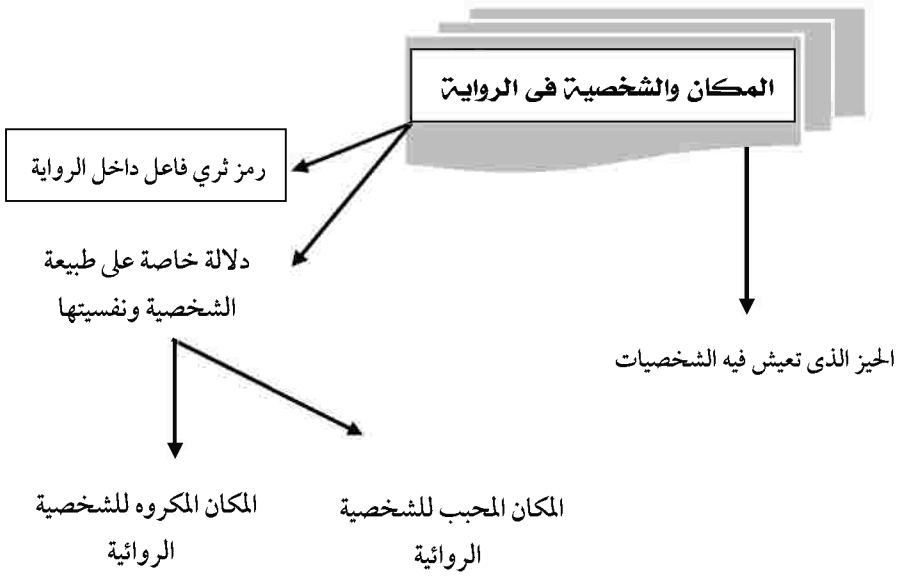
ارتباط الزمن بحركة الشخصية = الشخصية = علامات الزمن وحركته

↓

النمو + العمر وعلاماته

(1) سامية أسعد؛ القصة القصيرة وقضية المكان، فصول م2، يوليو 1982م، ص186.


هندسة تحليلية خاصة
المكان تشكيل لغوى خاص
الفضاء المكانى أكثر شمولية من مصطلح المكان وحده
فهم الشخصية (علاقة المكان بالشخصية
الجانب النفسى للشخصيات
المكان فى الرواية


المكان والشخصية فى الرواية
رمز ثري فاعل داخل الرواية
دلالة خاصة على طبيعة الشخصية ونفسيتها
الحيز الذى تعيش فيه الشخصيات
المكان المكروه للشخصية الروائية
المكان المحبب للشخصية الروائية

الرواية وجوانب التنغيم وتشكيل العناصر :

إنَّ الروائى المبدع يستطيع الاعتماد على عناصر الرواية؛ وذلك فى تكوين مقطوعة موسيقية (روائية) منغَّمة، تعتمد على عناصر إيقاعية لها خصائصها المائزة.. وأهم العناصر التى تصنع التناغم تتمثَّل فى الشخصية وبنائها، ونموها، وارتباطها الوثيق بالزمن، ثم ارتابطها المميز بالمكان – كذلك (أو بالفضاء المكانى) فى مساحته الشاسعة المتداخلة. فيقوم الروائى بعقد العلاقات المتناغمة بينها. وهذه العملية التنغيمية هى – فى المقام الأول – عملية تنظيم وحركة للعناصر الروائية بأبعادها.

ومن هنا فإن الوظيفة التنغيمية تُعطى قوة (إبلاغية) للخطاب الروائى، كما تُميز إيقاعه (حركته) القائمة على المبنى الحكائى. فتأتى الأحداث متناظمة ولها موسيقاها المنغَّمة؛ فموسيقى السرد تنتج الانتظامات الخاصة مع الفضاء الزمنى الذى يحرِّك حتمًا أجزاءه بعضها البعض.

إنَّ الإيقاع الروائى ليس إلَّا تنظيمًا للمادة التعبيرية، فإذا كانت اللوحة التشكيلية تعتمد فى انتظامها وتناغمها على تنظيم موادها التعبيرية من ألوان – وغير ذلك –، فإنَّ الرواية تعتمد – كذلك – على موادها الخاصة لصناعة التنغيم، والتناسق التنظيمى الذى يؤدى إلى إيجاد الإيقاع الروائى نفسه. وفى الرواية يستخدم الروائى اللغة الإبداعية مثلما يستخدمها الشاعر، ولهذا يعلِّق (ألبيرس) عند حديثه عن الإيقاع والرواية على قول (ميشال بوتور) و(أناضول فرانس) – قائلاً: «**والشاعر فى رأى ميشيل بوتور، وأناضول فرانس يستعمل الكلمات اليومية إلَّا أنه يرتبها ترتيبًا خاصًّا يعطيها معنى جديدًا**»[1].

فالاستخدام الأدبى للكلمات يأتى فى تنظيمها؛ أى فى تأليفها وترتيبها ترتيبًا خاصًّا، وهو أمر دعا إليه (عبد القاهر الجرجانى) تحت مسمى النظم، والذى هو ترتيب للمواد اللغوية برؤية القائل، فالترتيب كما يقول (بوتور وفرانس) يولِّد المعانى الجديدة، كما يولِّد البناء الجديد

(1) م. ر. ألبيرس؛ تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت – لبنان، 1967م، ص462.

كذلك. ولا يقف التنظيم عند مادة معينة من مواد التعبير الإبداعى؛ ففى اللغة الإبداعية يتوالى التنظيم فى الكلمات والجُمل وغير ذلك من المواد الصانعة للعمل الأدبى، فعندما ينظِّم الشاعر كلماته بطريقة مبتكرة وجديدة فإنه فى هذه الحالة يستطيع أن يعبِّر بواسطتها عمَّا كانت اللغة عاجزة عن التعبير عنه. ويتصرف الشاعر على هذا النحو لا بالكلمات وحسب، بل بالجُمل، وذلك نوعًا من الإيقاع فى تتالى الجُمل يؤثِّر فينا فى قصيدة «أحزان أولمبيو»، أو فى قصيدة «فصل فى الجحيم»[1].

فالتنظيم المبتكر إبداع يصنعه الأديب، يتصل بعملية الإيقاع المنتج من توالى الجُمل، ومن توالى الجُمل تأتى توالى المقطوعات الأكبر، والأكثر موادًا.. وبذلك تنطبق حركات الإيقاع المتمثلة فى هذه الوحدات على وحدات الرواية من محاورات، وحوادث، ومشاهد روائية. ولهذا الأمر يتساءل (ألبيرس) عند انسحاب حركة الإيقاع من الشعر إلى الرواية؛ قائلاً: «ولكن ألا يسعنا أن تعطى أيضًا إيقاعًا لا للجُمل وحسب، بل للمحاورات بأكملها؟ وللحوادث والمشاهد الروائية، ولسلسلة بسيطة من الأحداث؟ إنَّ الروائى فى هذه الحالة يؤلِّف نوعًا من السيمفونية أو الرباعية الموسيقية، تتألف مادتها - بالمعنى الواسع للكلمة - من حركات العقدة أو من الحساسية بدلاً من الحركات النغمية. وإنَّ ربط هذه الحركات وإقامة علاقات انسجام بينها قائمة على التوافق أو التعارض هو (فن) الروائى الشبيه بفن الموسيقى والشاعر والمهندس والمصور»[2].

لقد حدَّد (ألبيرس) العناصر التى يمكن أن تكوِّن سيمفونية العمل الروائى؛ حيث المواد الخام الصانعة لها، فالمحاورات الروائية، وتلاحمها نظمًا مع المشاهد الروائية، وحركات الحدث، وتقنية السرد كلها أمور يؤلِّفها المبدع؛ أى يؤلف موادها مع بعضها البعض، ويأتى الإيقاع من حركتين متضادتين؛ من حركة التوافق والانسجام، أو من حركة الضغط الضدى؛ أى يأتى أيضًا من انسجام خاص للحركة المتعارضة.

---

(1) نفسه؛ ص462.

(2) المرجع السابق؛ ص463.

فالإيقاع قوة دافعة لإحداث جوانب موسيقية، تأتى من تماسك عناصر العمل كلية - ولهذا يُشير (ريتشارد) إلى معناه الواسع بقوله: «إننى أعنى بالإيقاع المعنى الواسع للصورة، أو للشكل المتكرر، فهذا التكرار لا يعنى التشابه الكلى، وهذا ما يقصده كثيرون فى الإيقاع النثرى، أو الإيقاع التصويرى. ومن هنا فإن حركة الكواكب ذاتها تخضع لنوع من الإيقاع الدقيق»[1]. فإيقاع النثر له خصائصه المعينة، ومن حيث اعتماده على مسافات أكثر اتساعًا من المواد التى يعتمد عليها الإيقاع الشعرى نفسه، فالتكرار فى الرواية لا يقصد به الاعتماد على مادة لغوية واحدة تتكرر، مثلما يكرِّر اللفظ ذاته فى القصيدة، وإنما هو تكرار مشهدى متقارب مع مشاهد أُخر، ولذلك تتسع المسافة المكررة، ويتسع المجال الإيقاعى ومواده. فتسير الحركة الإبداعية فى انتظام له خصوصيته - ومن هنا ربط (ألبيرس) ربطًا وثيقًا بين الرواية وعناصرها وبين السيمفونية؛ فيقول متسائلاً عن مدى الصلة بين العمل القصصى، ومتى تصبح الرواية سيمفونية رائعة: «إلَّا إن من الرواية لم يصبح حتى الآن من السيمفونية، هل يمكن أن يصبح كذلك، إنه يزداد شبهًا بتلك الصفحات السيمفونية، حيث تُحرر عدة مواضيع فى (البيانيمو) ممتزجة»[2].

إنَّ سؤال «ألبيرس» حول مدى التقارب بين الفن الروائى - كما يطلق عليه - وبين السيمفونية، يُعَدُّ إشارة بارعة إلى امتزاج عناصر الرواية، وإلى تناغمها تناغمًا كليًّا ينتج تفاعلاً لحد صناعة «السيمفونية» الروائية. فالرواية فى رحلتها التقنية تزداد شبهًا «بالسيمفونية» من حيث طبيعة النغم وتماسكه تماسكًا (هيرمونى) إيقاعى له أبعاده؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن سمة التعددية التى تُميز الرواية، وتنوِّع أصواتها وأساليبها من الأمور التى تقرِّبها من التشكيل الموسيقى كوحدة «سيمفونية».

وإذا كان (أليبرس) مهتمًا بهذه العلاقة بين العمل الموسيقى وبين العمل الروائى فإن (ميشال بوتور) يؤكد العلاقة بينهما؛ حيث ربط العمل الخيالى بالموسيقى - فيقول: «**منذ**

---

(1) **I.A. Richard, Pratical criticism, London, 1929, p210.**

(2) م. ر. ألبيرس؛ المرجع السابق، ص175، 176.

بضع سنوات بدا النقد يتعرف إلى قيمة العمل الخيالى فى ارتياد أبعاد الزمن، وإلى العلاقات الوثيقة بين فن الرواية، وفن الموسيقى الذى ينتشر هو أيضًا فى مدى الزمن وأبعاده»[1].

(فميشال بوتور) لا يقف عند مجرد الإشارة الدالة على الاقتراب الحتمى بين الفن الروائى والموسيقى – كما يقول –، فكلاهما يعتمد على الزمن، وعلى طبيعة الإيقاع. فالحدث فى الرواية يقوم على الإيقاع، على التتبع، ولهذا يُشير الناقد (ريتشارد) إلى أنَّ الإيقاع هو خصوصية للحدث المتعاقب فى زمنٍ ما (معين). وهذا التعاقب يحدث للإنسان اتساقًا وتناغمًا عند حدوث هذه الأحداث[2].

والرواية – كما رأينا – نظام زمنى، تقوم وحداته على فعل التتابع الحادث من تفاعل الومن. والموسيقى فعل زمنى تنظيمى يجمع وحدات معينة فى نظام خاص ومقصود. ومن هنا تلتقى الموسيقى مع الرواية، ويصنع هذا الالتقاء تلاحمًا حتميًّا؛ فالموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر. ولابد لنا من نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص بالثانى. وما كان حتى الآن بدائيًّا، عليه بكل بساطه أن يصبح قياسيًّا، وهكذا يجدر بالموسيقيين أن يكبّوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية[3].

فالرواية وعناصر الموسيقى يتصل بعضهما البعض بصورة توأمية خاصة؛ فكلاهما صنو الآخر، واستخدام مصطلحات الرواية وانسحابها على «الموسيقى» من التكنيك الخاص الذى يأخذ الموسيقى بأصواتها إلى الحيز التصويرى، صانعًا بذلك ما يُعرف بـ«الخيال الموسيقى» – والذى يُشير إليه (ت. س. إليوت) بالخيال السمعى الذى يربط

---

(1) ميشال بوتور؛ بحوث فى الرواية الجديدة، ص40.

(2) **I. A. Richard, p340.**

(3) ميشال بوتور؛ المرجع السابق، ص40.

العمل الأدبى أيضًا بالموسيقى «فالإحساس بالإيقاع فى العمل الأدبى يتغلغل بعيدًا وراء مستويات الفكر»[1].

والخيال السمعى الذى يطلقه (إليوت) إشارة إلى ضرورة الترابط بين الإيقاع الموسيقى وبين التصوير الأدبى؛ حيث الامتزاج المؤدى إلى تداعى الحواس وامتزاج وظائفها، الأمر الذى يؤدى إلى تعميق الرؤية الإبداعية، فتمازج المواد المشكِّلة للعمل الإبداعى يؤدى إلى تمازج الدلالات، وإثرائها. فامتزاج الرواية بالموسيقى يعطى التقنية الخاصة بها مجالات شاسعة، الأمر الذى يُعَدُّ كشفًا مهمًّا عن الحالات الانفعالية للمبدع.

إنَّ لموسيقى فن يقوم على الممارسة والتى تعتمد – بدورها – على جوانب عضوية، غالبًا ما تدخل اليد بمهارتها لإيجاد المقطوعات الراقية «والسيمفونيات» المعبِّرة. وهذا أمر يُسحب – أيضًا – على صناعة الرواية، فهى تحتاج إلى مهارة يدوية، تتساوى مع المهارة المطلوبة للإيقاع؛ فمصطلح «**Fiction**» جاء فى أساسه من الكلمة الاتينية «**Fingere**»؛ وهو مصطلح يعنى الصناعة أو التشكيل المعتمد على اليد ومهاراتها[2].

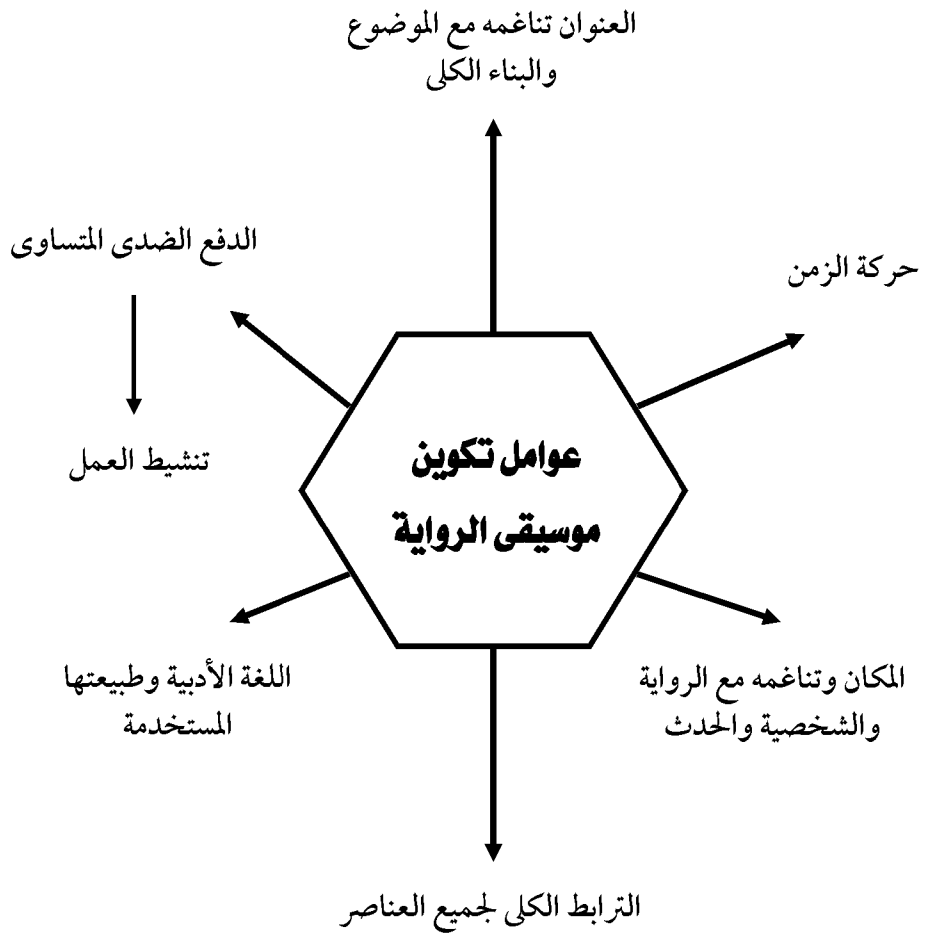
ويتمثَّل الإيقاع الروائى فى جانبين؛ الأول: الشكل العام للعمل نفسه؛ من حيث العنوان، والحدث (الزمان والمكان)، والحركة السردية والشخصيات.

والثانى: الشكل الخاص؛ وذلك باستخدام لغة خاصة حريصة على إيجاد أبعادها الإيقاعية. والجانبان مرتبطان ارتباطًا وثيقًا؛ فالجانب الأول لا يتحقق وجوده بدون جانب اللغة.

---

(1) ف. أ. – ماثيش. ت – س – إليوت؛ **الشاعر الناقد**، ترجمة: إحسان عباس، المطبعة العصرية، بيروت، 1965م، ص174.

(2) انظر: **The study of Fictio, Essays Edited by. A. M. Wazzan, Makkah, S. A. 1984, p.18.**



وهذه جوانب نظرية توضع كأُسس افتراضية – كما أشرنا – قابلة للتغيير والتعديل وفق الموقف التحليلى، وسوف ننطلق بعد ذلك الأمر إلى الدرس التطبيقى نفسه.