مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إعداد
نضال محمد فتحي سليم الشمالي

المشرف
الدكتور وليد سيف

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في
اللغة العربية وآدابها
كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

كانون الثاني ٢٠٠٤

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنا / نضال محمد فتحي سليم الشمالي، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي/ أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع:

التاريخ:

جميع الحقوق محفوظة
The University of Jordan
Authorization Form
مركز إيداع الرسائل الجامعية

I , Nidal M. F. Al-Shamali , authorize the University of Jordan to supply copies of my Thesis/ Dissertation to libraries or establishments or individuals on request.

Signature :

Date :

إهداء ...

إليهما .كما ربياني .وعبر شوق يشتدّ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

إليكِ (رنـا) معشوقة ولهفة تمتدّ

وعينينا (محمد وجنى) وقلب يقسـم عن حبهما ألا يرتدّ

شكر وتقدير

أتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني إلى الدكتور وليد سيف مرشدي وهاديّ– بعد الله – في خوض غمار هذه الأطروحة، مقدراً جهوده الحثيثة التي بذلها في مساعدتي وإرشادي في إتمام المراد وقد تم المراد ولله الحمد .

كما أعطف بالشكر الجزيل على ثلة من زملائي الذين أمدوني بالعزم والمشورة والمعلومة والتشجيع طوال فترة إعداد الأطروحة وحتى هذه اللحظات وأخص بالذكر ضياء نجم الدين الأسدي ، ود. عبد العزيز درويش، بلال كمال رشيد، سعيد مقدادي ، وآخرين كُثر، فقد كانت لمداخلاتهم واهتماماتهم عظيم الأثر في تحفيزي على إتمام أطروحتي.

كما أثني بالشكر المتلطف على هذه الكوكبة من الأساتذة الأفاضل الذين حشدوا الهمة والعزم والوقت لمساعدتي على الرقي بأطروحتي إلى المرتبة التي أحب:

الأستاذ الدكتور نبيل حداد أول من علمني أن أخط حرفاً في الأدب الحديث

الدكتور سمير قطامي صاحب الهمة المتواصلة والجهد الذي لا ينكر

الدكتور توفيق يوسف خلقاً وعلماً مستفيضاً لا ينقطع

وختاماً، فأنني أخص بالشكر صديقي وائل أبو غربية ودار نشره الفتيّه على الجهود الجبارة التي سخروها لاتمام طباعة هذه الرسالة وإخراجها إخراجاً فنياً على النحو المطلوب.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
– قرار لجنة المناقشة	ب
– التفويض	ج
– الإهداء	د
– شكر وتقدير	هـ
– فهرس المحتويات	و
– الملخص	ح
– المقدمة	١
الباب الأول **(الجانب النظري)**	٧
الفصل الأول: مفاهيم الخطاب: رؤية استقصائية	٨
– في الأصول العربية	١٠
– في الدرس اللساني والأنظمة المجاورة	١٧
– في الثقافة الغربية وفلسفاتها	٢٨
– في الثقافة العربية المعاصرة	٣٧
– الخطاب والنص	٤٤
– مقاربة عامة	٥١
الفصل الثاني: مستويات الخطاب	٥٧
– فكرة المستويات (المحفّز)	٥٨
– النظريات السابقة	٦٨
– مستويات الخطاب – مقاربة عامة	٨٦
الفصل الثالث: الرواية التاريخية – المساحة والحد	١٠٢
– مفهوم الرواية التاريخية	١٠٦
– نشأة الرواية التاريخية	١١٣
– الموازنة بين التاريخي والروائي	١١٨
– لماذا العودة إلى الماضي ؟	١٢٧
– الروايات التاريخية (نموذج الدراسة)	١٣٢

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الموضوع	الصفحة
الباب الثاني	
(الجانب التطبيقي)	١٣٩
الفصل الأول: المستوى التركيبي	١٤٠
– تمهيد	١٤٠
المبحث الأول: الزمن:	١٤٢
أ– الترتيب	١٤٦
ب– المدة	١٦٠
جـ– التردد (التواتر)	١٧٦
المبحث الثاني: الصيغة:	١٨٢
أ– الخطاب المسرود	١٨٣
ب– الخطاب غير المباشر	١٨٥
جـ– الخطاب المباشر	١٨٧
المبحث الثالث: زاوية الرؤية	١٩١
أ– مقدمة	١٩١
ب– تطبيق	١٩٥
الفصل الثاني: المستوى التاريخي	٢٠١
المبحث الأول: الموازنة بين الروائي والتاريخي	٢٠٣
المبحث الثاني: الشخصية في الرواية التاريخية	٢١٨
المبحث الثالث: مسوغات اللجوء إلى التاريخ	٢٢٨
الفصل الثالث: المستوى النسقي (الموءود)	٢٣٤
– توطئة	٢٣٤
– أسطورة الرجل الأبيض	٢٤٦
– تشييء المرأة وتهميشها	٢٥٥
الخاتمة	٢٦٢
– المصادر والمراجع	٢٦٨
– الملخص باللغة الانجليزية	٢٨٥

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

"مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"

إعداد

نضال محمد فتحي الشمالي

المشرف

الدكتور وليد سيف

الملخص

تستأثر هذه الدراسة بجملة من المفاهيم المتماوجة على باحة النقد، تحـــاول اســـتجلاءها باستقصاء، تبدأ بالخطاب فمستوياته ثم الرواية التاريخية (ملاذ الدراسة التطبيقي).

وبداية، ينبري القول في هذه الدراسة للإجابة عن جملة من المفاهيم التي يمسّها العنوان، ويسدد رميه نحوها، وحتى يكون لها ذلك – أي الدراسة– فقد تلخص أداؤها في منحيين:

الأول: تنظيري، يستوضح لفظة الخطاب والمفاهيم التي اصطلح عليها في حقول البحث المختلفة كالألسني والبنيوي والفلسفي، وما إذا كانت الجهود العربية الأولى قد فهمت الخطاب على هـــذا النحو المستحدث أم لا. ثم تنتقل الدراسة إلى جانب تحليل الخطاب (موضوع الدراسة) وبعد أن تستعرض جملة من المحاولات السابقة في تحليله تقترح فكرة مستويات الخطاب طريقة لتحليـــل الخطاب الروائي عامة والخطاب الروائي للرواية التاريخية خاصة. ولا تهمل الدراسة في هـــذا المنحى أن تلمح إلى تشتت مفهوم الرواية التاريخية بين الدارسين، فتحاول أن تخط حدوداً بيّنـــة للرواية التاريخية يفضي بها إلى تحديد اصطلاحي لهذا اللون من الروايات.

الثاني: تطبيقي، يتوسل بفكرة مستويات الخطاب السابقة في محاولة لتحليل خطاب الرواية التاريخية، في ثلاثة مستويات: المستوى التركيبي (السردي) من خلال مقولات (الزمن، الصيغة، زاوية الرؤية)، ثم المستوى التاريخي من خلال (الموازنة بين التاريخي والفني، الشخصية التاريخية، ومسوغات اللجوء إلى التاريخي)، ثم المستوى النسقي (الموءود) من خلال تحديد الأنساق الثقافية الناقضة للنسق المعلن.

وتوالف الدراسة لتحقيق فكرتها بين ثلاثة مناهج ؛ الأول المنهج البنيوي السردي، والذي أثبت قدرته على الإحاطة بحيثيات النص السردي، الثاني: المنهج الوصفي الذي يؤطر الحديث عن تمازج التاريخي بالفني على صعيد الحدث وعلى صعيد الشخصية، الثالث: الثقافي الذي يتطلع إلى الرواية بوصفها شكلاً ثقافياً يتم استظهاره بأساليب وبنى ولغة فنية خاصة، فيركز البحث على الأنساق المضادة الموءودة في أرضية الشكل الفني أو المخبّأة خلفه.

جميع الحقوق محفوظة

وأخيراً، فإن هذه الدراسة تخلص إلى جملة من النتائج منها؛ إثبات فكرة المستويات بوصفها طريقة مثلى في خوض غمار الخطاب وتصنيف عناصره الداخلية والخارجية تصنيفاً أكثر تنظيماً، وإثبات خصوصية للرواية التاريخية تميزها في التحليل عن باقي أنواع الروايات الأخرى؛ نظراً لتعدد المرجعيات المؤسسة لها.

المقدمـــــة

مازال الخطاب (Discourse) يستلهم قريحة النقّاد، فيستميل جلّ اهتمـــامهم ويـــشغل عظيم تفكيرهم.وهذه الدراسة من الدراسات التي تشتغل على الخطاب وتنشغل فيه، فتستطلعه وتبحث فيه ضمن سياقاته التي يتكاثر فيها.

والخطاب "Discourse" مسمى قديم استعير لاصطلاح حديث، اكتسب دلالات عديدة تتناسب مع الحقل الثقافي الذي ينشأ فيه، ومع أنّ لفظة خطاب لفظة متأصلة في ثقافتنا العربية إلا أنها لا تحيط آنذاك – بحكم معجميتها– بالظروف الاستثنائية لإطلاق " مسمى الخطـــاب" تجسيداً لكثير من المعاني القارة في الذهن، فاكتسبت اللفظة عالمها الخاص الذي يـــستحق أن يستلهم ويستميل.

وبدءا يستثير عنوان الدراسة " مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية" ثلاثة مصطلحات تستلزم ثلاث وقفات مستقصية: الخطـــاب Discourse ، مـــستويات الخطـــاب Levels of Discourse، الرواية التاريخية Historical Novel . وقد استغرقت كل وقفة من هذه الوقفات فصلا لاستجلاء المصطلح وبيان حيثياته من منطلق نظري، تمهيداً للوصول إلى المنتهى التطبيقي. فهذه دراسة في تحليل الخطاب Discourse Analysis، تقـــوم علـــى فكرة أن للخطاب مستويات levels أو طبقات Layers يمكن استقطابها من خلال التحليـــل، وهذه المستويات– في ظن الدراسة– هي التي يمكن أن تقود إلى سيطرة أفضل على محدثات الخطاب ومجرياته وسينه وجيمه.

وينبني فعل الدراسة- بناء على ما سبق- في بابين اثنين ، حوى كل باب منهما ثلاثة فصول متآزرة، تنهض بفكرة مستويات الخطاب "Levels of Discourse" في محاولة لتأطيرها ثم تطبيقها؛ لذا انشغل الباب الأول " الجانب النظري" في استدراك المصطلحات الثلاثة التي أحدثها عنوان الدراسة: الخطاب، مستويات الخطاب، الرواية التاريخية. إذ عولج كل مصطلح ضمن فصل خاصٍ به، وعلى النحو التالي:

الفصل الأول: مفاهيم الخطاب- رؤية استقصائية، حيث ينشغل هذا الفصل بتحديد وفرز واستقصاء مفاهيم الخطاب المتكاثفة في ساحات العلوم الإنسانية والتي أخذت أكثر من لون وهيئة؛ إذ يخسر جل اهتمام الدراسة- هنا- في استيضاح مفهوم الخطاب ضمن البيئة المنشِّئة له. فكانت البداية مع الأصول العربية ونظرتها للفظة الخطاب من ناحية معجميّة، وتوظيفية وكيف تساوت لفظة الخطاب مع لفظة الكلام والآثار المترتبة على ذلك في الاستخدام، وكيف وظّف النص القرآني هذه اللفظة. وما إذا كان استخدام اللفظة لدى العلماء والكتّاب قد أخذ منحىً اصطلاحياً أم لا. ثم تتبعت الدراسة تعامل الدرس اللساني والأنظمة المجاورة مع الخطاب بوصفه مصطلحاً محدد المعالم بدءا من " دي سوسير" مروراً بـــ " هاريس" وصولاً إلى " بنفنست" ثم استعراض تعريفات الخطاب في بعض المفاهيم الألسنية الغربية، بعد ذلك رصدت الدراسة تعامل الثقافة الغربية وفلسفاتها مع الخطاب، متناولة بشيء من التفصيل مشروع الفرنسي (ميشال فوكو) الذي تعامل مع الخطاب بوصفه عملية إنتاج ذهني، وهو منظومة تتضمن مجموعة العبارات التي أنتجت في فترة محددة زمنياً ، فالخطاب الذي يتم إنتاجه في مرحلة ما لابد أن يكون حاملاً لخاصيات تجعله يختلف عن باقي الفترات الزمنية التي أنتجت فيها خطابات مغايرة لها نظامها وطبيعة تفكيرها وتحليلها. بعد ذلك انتقلت الدراسة للحديث عن أثر كل ما سبق في الثقافة العربية المعاصرة، فاستجلت تعامل كبار النقّاد

واللغويين العرب مع مصطلح الخطاب وكيف أنهم لم يخرجوا في نظرتهم للخطاب عن أحد الإطارين أكان ألسنياً بنيوياً أم ثقافياً فلسفياً . ولا تغفل الدراسة قبل أن تنهي هذا الفصل أن تفرق بين مصطلحي النص والخطاب مشيرة إلى نقاط التداخل والتخارج.

وفي **الفصل الثاني: مستويات الخطاب** تظهر فكرة الدراسة بمجملها، إذ تعتنق الدراسة سلوكاً مغايراً في محاولة لتحليل الخطاب من خلال مستويات متراتبة تقودنا إلى تحليل للخطاب، فللخطاب ثلاثة مستويات– في نظر الدراسة– هي المشكِّلة للخطاب أفقياً ورأسياً، فكان المستوى التركيبي الذي يستثمر الجهود السردية في تحليل النص الروائي، وخاصة جهود العالم الفرنسي جيرار جنيت الذي قسّم هذا المستوى إلى مستويات أصغر منه تشكله، وهي الزمن والصيغة وزاوية الرواية. وهي المستويات التي طبقها سعيد يقطين في دراسته الجادّة " تحليل الخطاب الروائي"، والتي يرى أن هذه العناصر الثلاثة هي المشكّلة للخطاب، إذ الخطاب لديه هو الطريقة التي تنفذ بها الرواية. أما المستوى الثاني: المستوى التاريخي فيختص بالعلاقة الوثيقة بين الرواية والتاريخ وآلية تمازجهما، والمستوى الثالث: المستوى النسقي، فمنجزٌ عبر المنظور الثقافي. وقد استقرت الدراسة على هذه المستويات بعد استعراض موسَّع لمحاولات بعض الباحثين والنقاد في تحليل الخطاب وتوزيعه إلى عناصر أو مستويات.

أما الفصل الثالث: الرواية التاريخية– المساحة والحد فنخصصه للحديث عن هذا اللون الزاهي من الروايات العربية، والذي يعيش أزمة تحديد المصطلح وأبعاده، فالاختلاف على تحديد مفهوم واحد للرواية التاريخية واضح من خلال التعريفات شديدة التباين في بعض الأحيان. فسعت الدراسة إلى محاولة تقريب وجهات النظر بوضع تعريف يحدد الرواية التاريخية ومساحتها التي تتحرك عليها تقريبياً.

تحثّ الدراسة بعد ذلك الخطى مسرعة نحو المنتهى التطبيقي في الباب الثاني: الـذي يجسد فكرة مستويات الخطاب، فتحاول ان تطبق المستويات التي ارتضتها في الفصل الثـاني من الباب الأول. وقد اعتمدت الرواية لغايات التطبيق أربع روايات تفترض أنهـا تاريخيـة، حرصت الدراسة أن تكون متباينة في زمن الإصدار والتأليف والموضوع الذي تطرحه، فوقع الاختيار على رواية " الحجاج بن يوسف" لجرجي زيدان (١٩٠١) وهي في التاريخ الإسلامي الأموي، رواية " رادوبيس " لنجيب محفوظ (١٩٤٣) في التاريخ الفرعوني، رواية " ثلاثيـة غرناطة" لرضوى عاشور ١٩٩٤ عن نهايات العرب في الأندلس، وأخيـرا روايـة " أرض السواد" لعبد الرحمن منيف (١٩٩٩) في تاريخ العراق الحديث فترة داود باشا.

جميع الحقوق محفوظة

وقد جاء الفصل الأول في هذا الباب للتفصيل في المستوى الأول: **التركيبي السردي،** إذ طبقت الدراسة – كما ذكرت آنفاً– النظرية السردية في تحليل النص الروائي على الروايات عينة الدراسة لاستجلاء طرق تنفيذ الخطاب سردياً بدءاً بعنصر الزمن (Time) المبني علـى فكرة التمايز بين زمن القصة (المدلول) وزمن الخطاب (الدال) من خلال ثلاث علاقات هي الترتيب (Order) ، الديمومة (Duration)، والتواتر (Frequency) . ثم عنصر الـصيغة (Mood)، وفيه تستوضح الدراسة ثلاثة أنماط من الصيغ تتوزع لغة الرواية هي: الخطـاب المسرود، والخطاب غير المباشر، والخطاب المنقول (المباشر). أما في العنصر الثالث زاوية الرؤية (Perspective)، فيختص بموقع الرؤية وتحركها نحو الحدث، إذ هناك أكثـر مـن طريقة للرؤية من خلال كيفية سرده، وموقع الراوي. أما الفصل الثاني فيخـتص بالمـستوى الثاني: **المستوى التاريخي** وفيه توازن الدراسة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي في الرواية التاريخية وأين يتلاقيان؟ وأين يفترقان؟ بعد ذلك يخصص الفصل حديثه عن ظـروف تواجد الشخصية التاريخية في الرواية التاريخية ومدى فاعليتها في الحدث. وأخيـراً تحـاول

الدراسة استعراض وتحليل أسباب ومسوغات اللجوء إلى التاريخ لكتابة الرواية، وهي عديدة وتأخذ أكثر من تجلٍ وشكل.

أما الفصل الثالث والأخير فقد اختص بالمستوى الثالث: **المستوى النسقي** وهو فصل يوظف النقد الثقافي، الذي يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي والنقدي، ويحاول هذا الفصل التعريف بالنسق الثقافي وخاصة النسق المضمر الذي يتحرك على نقيض المعلن والواعي، ويجيز حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية. وهذا النسق لابد له من جملة ثقافية تكشف عنه بلسانه هو وهي حتماً تختلف عن الجملة النحوية ذات القيمة التداولية. وتتعرض الدراسة في تطبيقها إلى نسقين يمثلان المستوى النسقي هما: نسق (أسطورة الرجل الأبيض)، ونسق (تشييء المرأة وتهميشها) وهي أنساق ثقافية سارت على الضدّ من النسق العام الذي يحملها لا يروجها ولكن لأن الثقافة وضعتها في لا وعيه.

ويظهر مما سبق أن الدراسة وظفت غير منهج في استقصاء غايتها، فهجنت منهجها لا لقصور في أدوات البحث بل بغية، تحقيق كمال أدواته وقدرته على العطاء، فاستثمرت الرواية جهود المنهج البنيوي في السرديات، وجهود المنهج الوصفي وجهود المنهج الثقافي؛ إذ إن إتمام المشهد يقتضي حضور الأطراف المشاركة، ولعل هذا يحسب من الصعوبات التي واجهت الدراسة، فكان لزاماً على الباحث أن يهضم هذه المناهج في محاولة لتطبيقها على النصوص الروائية، أضف إلى ذلك العودة الحتمية في كل رواية إلى مرجعيتها التاريخية لدراسة المادة الحكائية في صورتها الأولى، ثم متابعة التطور الفني الذي طرأ عليها.

وأخيرا، فإن هذه الدراسة ما هي إلا محاولة تشتهي الوصول إلى طرف حقيقة، فإن لم يكن فالتجربة في حدّ ذاتها حقيقة، إذ " علينا أن نغزو الحقيقة بالظن، (وإن لم نفعــل) فلــن تكون هناك حقيقة* .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* هذا القول لساندرس برس (١٩١٤)

الباب الأول

الجانب النظري

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول: مفاهيم الخطاب – رؤية استقصائية

الفصل الثاني: مستويات الخطاب

الفصل الثالث: الرواية التاريخية – المساحة والحد

الفصل الأول

مفاهيم الخطاب : رؤية استقصائية

"إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"

عبد القاهر الجرجاني *

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لا نروم في هذا الفصل من دراستنا المستقصية الوصول إلى تحديد انفعالي لمفهوم الخطاب بقدر ما نرنو إلى تقصي الأصول المنشِّئة لمدلولاته المرافقة لأقلام كتبة الخطاب ومستهلكيه، وما يكسب الخطاب بعداً غير نمطي في طرحه هو الاستقرار على توثين اللفظة دون اصطلاحها.

إن عبوراً عاجلاً فوق مدارس الأصول واللغة والفكر والفلسفة ليكشف لنا انتشاراً واسعاً للفظة الخطاب على صفحاتها دون اتفاق على مفهوم لها، وعلى ما يبدو أن التباين الحاصل في فهم مدلول الخطاب قد ورّث اتفاقاً عفوياً على استخدام اللفظة دون مدلول موحدٍ لها، فتعددت ظلال اللفظة لكن مصدر الظل واحد. إن احتكار كل اتجاه لمدلول خاص للفظة –

---

* عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة للطباعة، ١٩٧٨، ص ٤٤ .

محط النزاع – أدى إلى ارتفاع درجة التوظيف، مما خلف انقسامات في مدلول الخطاب أظهرت فوضى مسلكية في توظيفه وأخرى في التعامل معه.

إن هذه الدراسة تتجاوز – وأحياناً تضرب– عن البحث عن تعريف توفيقي للفظة يرضي جميع الأطراف بل تسعى فيما تسعى إليه إلى حصر أملاك مدلولات الخطاب في المصارف الأصولية واللغوية والفلسفية والفكرية إبرازاً لعمق سطوة اللفظة على الذهنيات المصدِّرة لها، والتعريف هو من يفسد نشوة هذا التوسع في فهم لفظة الخطاب، وإن كان في بعض استخداماته مبنياً على ممارسة مجانية للفظة دون اصطلاح مسبق يوضحها من قبل مستخدمها. إن آلية البحث النسقية لتلجأ إلى التعريف حتى تضرب حدوداً له تميزه عن غيره، فتروضه للعمل مجدداً على أسطح أوراق البحث البيضاء، وأرى أن التعريف حتى يكون فعّالاً في جمع المدلول ومنعه ينبغي أن يخفف من احتفائه بالعموميات ويكثّف جهده على الخصوصيات، وهذه الأخيرة هي مثار الجدل في استطلاع هذه الدراسة.

لقد باتت المسافة بعيدة من حيث دلالتها على التطور بين التحديد الأول للفظة الخطاب وجملة التحديدات الأخيرة المتراكمة بحق لفظة الخطاب، فتكرار محاولات التحديد أدى إلى تعويم مدلول اللفظة حتى باتت في بعض الأحيان إناء فارغاً متعدد الاستعمالات، فمنذ أن كانت لفظة الخطاب تعني عرض موضوع أو معالجة قضية من القضايا على نحو ما كتب ديكارت (١٥٦٩–١٦٥٠) من "خطاب عن المنهج" أو ليبنتز (١٦٤٦–١٧١٦) من "خطاب عن الميتافيزيقا" أو روس (١٧١٢–١٧٧٨) من "خطاب عن اللامساواة" أو إيميه سيزر فيما كتبه من "خطاب عن الكولونيالية" مروراً بدي سوسير (١٨٥٧–١٩١٣) الذي فرّق بين اللغة Languge والكلام Parole واللسان Langue والعالم الأمريكي زيللج هاريس (١٩٠٩–١٩٨٢) الذي همّ عام (١٩٥٢) بوصف منهج يبحث عن بنية شاملة تميز الخطاب في أية مادة

مكتوبة، أو شبه لغة، تتكون من وحدات أصغرها الجملة وانتهاء بالتحديد الأخير لميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) الذي ربط الخطاب بأركيولوجيا المعرفة وقرنه بالممارسات الأبستيمية – لم يزل الخطاب عصيّاً على التحديد والثبات، فهل نعدّ هذا فوضى منهجية نابعة من توجهات انطباعية لم تستقر على منهج واضح المعالم؟ وإلا لماذا نجد أنفسنا نصطدم بظاهرة اجتزاء المفاهيم وابتسارها من سياقاتها دون إخضاعها إلى ترتيب منهجي متكامل؟ ما دور الاتجاهات المنشِّئة للفظة الخطاب في تعدد خيالاته ومدلولاته؟ لماذا هذا الإصرار الواضح من مختلف الدارسين على توظيف لفظة الخطاب؟ هل غفلت الثقافة العربية (الأصول) عن لفظة الخطاب كمصطلح أم أنها بقيت مفردة لغوية لا اصطلاحية؟ كيف تعاملت الثقافة الغربية بشقيها الألسني والفلسفي مع لفظة الخطاب؟ إلى أي اتجاه سارت الثقافة العربية (المعاصرة) في تعاملها مع هذه اللفظة؟ كيف لعبت الممارسات المجانية دوراً في تمييع مدلول الخطاب وتداخله مع مصطلحات أخرى كالنص والأثر والمبنى والمتن.. ؟

جميع الحقوق محفوظة

أولاً: في الأصول العربية

جمّة هي الدراسات التي نقّبت عن أصول لفظة "الخطاب" في المعاجم العربية الأم، والعجيب أن بعض هذه الدراسات كان يبحث جاداً في هذه (المعاجم) عن اصطلاح للفظة الخطاب يوازي في نضجه ما قرّت عليه الدراسات الألسنية والفلسفية الحديثة، ولما ضعف الطالب والمطلوب عن تحقيق المراد الاصطلاحي من دوائر المعاجم همّت بعض الدراسات المتقصية بإصدار أحكام تضعّف قدرة (اللفظة) القديمة في المعاجم القديمة على أن ترقى إلى مصطلح الخطاب كما هو في الدراسات الحديثة، والمأخذ – في ظني- كامنٌ في طلبهم للاصطلاح من المعجم، فهل المعجم اللغوي المباشر بمثابته بؤرة دلالية – مهما اختلفت لغته – يستطيع القيام ولو تجاوزاً بمهمة اصطلاحية.

تستهل إحدى الدراسات في تعريف الخطاب في معرض الحديث عن معنى اللفظة في المعاجم العربية الأصول بقولها: "إن الخطاب حيثما ورد في تضاعيف المعجم العربي إنما هو الكلام ومراجعته" (١)

وترد العبارة التالية في معرض آخر: "لم يخرج ابن منظور في تحديد مفهوم الخطاب عن دلالة الكلام" (٢) ، فهل كنا نتوقع أن اصطلاح الخطاب ماثل في ذهن ابن منظور أو الفيروزبادي أو الزبيدي وغيرهم، فانحصر معنى الخطاب المعجمي في الكلام فقط؟ أم أن المعاجم الأوروبية والأمريكية اصطلحت مبكراً على مفهوم الخطاب قبل أن تستقر أركانه في الثقافة الغربية؟

جميع الحقوق محفوظة

إن ارتحال بعض الدارسين وهم محملون قبلاً بالاصطلاح الغربي للفظة الخطاب إلى المعاجم العربية طالبين منها قرائن دلالية يوصلونها بقرائنهم الاصطلاحية وتنفيذ مبدأ المقايسة يعد خطأ منهجياً يمكن أن يحمّل النصّ المعجمي بما ينوء بحمله.

وقد ورد الخطاب بدلالته المعجمية في قاموس Webster بمعنى "الجدل، الحوار، فن المناورة الكلامية، تبادل الأفكار شفاهة، الملكة العقلية، التعبير عن الأفكار، الحديث، مقطوعة، القدرة الحوارية" (٣) .

وفي قاموس Oxford وردت لفظة خطاب (Discourse) بمعنى الكلام Speech ، والمحاضرة Lecture والخطبة Sermon والمقولة أو الرسالة الموجزة treatise ، أو

---

(١) عبد الله ابراهيم: المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي (on- line)
http://www.abdullah-ibrahum.com/page2-2-7-1.htm

(٢) نور الدين السد: مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، المؤتمر العلمي الثالث، تحليل الخطاب العربي، ١٩٩٧، مراجعة أ.د. صالح أبو أصبع، تحرير د. غسان عبد الخالق، جامعة فيلادلفيا، ص ٢٨٤-٢٨٥.

(٣) Webster's Third New International Dictionary: Vol. 1 (A to G) 1971. USA: Encyclopedia Britannica, Inc.

يحاضر حول ... Preach or Lecturupon . [١] والتشابه في الطرحين ليس بالأمر الغريب؛ لأن المعاجم العربية والمعاجم الغربية تنفذ مهمتها الدلالية بمعزل عن أي مهمة اصطلاحية- مفهوميّة، وإذا ما ورد اصطلاح لإحدى الكلمات فيكون مجازياً. والدراسات العربية في هذا الصدد تتوزع في اتجاهين: الإتجاه الأول: دراسات تجاهلت المفهوم الدلالي للخطاب في الأصول العربية، لأنّ النصوص العربية النقدية والفلسفية والدينية لم تتعامل مع الخطاب اصطلاحاً[٢] .

الاتجاه الثاني: دراسات أفادت من المستوى المعجمي للفظة ذكراً وتوظيفاً، فحاولت استنباط اصطلاح عربي للخطاب من المصادر المعجمية، علماً أن المصادر العربية الأصول تكاد تخلو من أي تعريف يعالج الخطاب اصطلاحاً، وأن هذه اللفظة مرّت خلال العصور العربية الزاهرة بالترجمة والتأليف والتقعيد مرور السهم من الرميّة. ولو قدّر لها أن يُلتفت إليها لغدت واضحة المعالم كالمتن والنص والأثر والفصاحة والإسهاب ..الخ، ولعل الدافع الانفعالي لدى بعض الدارسين يسّر لهم الالتفاف على ما وردنا من نزر بسيط بحق "الخطاب" وقد أخذ هذا التعامل ثلاثة مناحٍ :

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

---

(١) Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English by A.S. Hornby, 1984, p. 245 .

(٢) انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (السرد- الزمن- التبئير) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٧ .

- جابر عصفور، خطاب الخطاب، ضمن كتاب محراب المعرفة (دراسات مهداه إلى إحسان عباس، تحرير ابراهيم السعافين، دار الغرب الإسلامي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧).

- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، اطروحة جامعية (غير منشورة)، الجزائر، ١٩٩٤.

الأول: تأويل معجمية اللفظة تأويلاً اصطلاحياً: إذ ورد معنى الخطاب في عموم المعاجم العربية[١] "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان. والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخطيب على المنبر واختطب يخطب خطابة (بفتح الخاء وكسرها)، واسم الكلام الخُطبة.. وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: "الكلام المنثور المسجع ونحوه.." وفي التهذيب: "والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر. وخطب: خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام" وقد حاولت بعض الدراسات أن تؤول وتقارب بين ما ورد آنفاً والمفهوم المتفق عليه لسانياً، فقد وردت في إحدى الدراسات التي سلكت هذا المسلك التأويلي بعد أن استعرضت المعاني المعجمية للفظة الخطاب العبارة التالية: "ورغم اختلافها (أي المعاني المعجمية للفظة الخطاب) فإنها لا تبتعد عن الأساس الذي يقوم عليه المفهوم في اللسانيات الحديثة" [٢]، وهذا مثال على هذا النمط من التأويل القسري.

جميع الحقوق محفوظة

الثاني: تأويل اللفظة قرآنياً: فقد وردت لفظة خطاب في القرآن الكريم ثلاث مرات هي على التوالي: قال تعالى: "وشددنا ملكه، وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب" [٣]، وقال تعالى: "إن هذا أخي له، تسعٌ وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلينها وعزّني في الخطاب" [٤] ، وقال تعالى: "رب السموات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطاباً" [٥] . أما "فصل الخطاب": فصل القضاء بين الناس بالحق و"عزني في الخطاب": غلبني فكان كلامه

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، الفيروزبادي: المحيط، الزمخشري: أساس البلاغة، الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، مادة (خ ط ب)

(٢) مدلفاف سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، أطروحة جامعية (غير منشورة)، ١٩٩٧، جامعة الجزائر، ص٨ .

(٣) سورة ص ، آية ٢٠ .

(٤) سورة ص، آية ٢٣ .

(٥) سورة النبأ، آية ٣٧ .

أقوى من كلامي وأعظم، و"خطاباً" في الآية الثالثة: يحادثونه ويكلمونه. وقد استثمرت بعض الدراسات هذا التوظيف القرآني للتقرب من المصطلح القار في الذهن أصلاً [١] عندما بحثتْ عنه ملياً في كتب التفسير، ففصل الخطاب عند الزمخشري[٢] البيّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به، لا يلتبس عليه، وفصل الخطاب عند شُبّر[٣]: المبين الدال على المقصود بلا التباس، بحيث تكون العلامة الدالة بوصفها قريناً ملازماً للخطاب، هي البيان والتبيين، وتجنب الإبهام والغموض واللبس. وفي التركيز على دالة الإبانة يكون الاقتراب من المفهوم الألسنى العام للخطاب قد تم.

الثالث: الاصطلاح على الخطاب بالاستفادة من تعريف الكلام: إذ ذهبت بعض الدراسات العربية الحديثة [٤] إلى البحث عن لفظة أخرى توازي الخطاب اصطلاحاً – ضمن المفهوم الألسني العربي– فكان الاتفاق على اصطلاح الكلام بوصفه مساوياً لمفهوم الخطاب حديثاً. فنقبّت عن تعريف الكلام في الاصطلاح العربي تمهيداً لخطبنته فالكلام عند ابن جني [٥] "كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه.. إنها الجمل المستقاة بأنفسها الغانية عن غيرها.. وهو واقع على الجمل دون الآحاد". والكلام عند ابن هشام [٦] هو "القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد

---

(١) أنظر مثلاً: – عبد الله ابراهيم: المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي– مقال (on-line) سابق.
– نور الدين السد: مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، ص ٢٨٥–٢٨٦.

(٢) الزمخشري: الكشاف، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٧، ج٤ ، ص ٨٠ .

(٣) شُبر: تفسير القرآن، بيروت، دار احياء التراث العربي، ١٩٧٧، ط٣، ص ٤٢٨.

(٤) – أحمد يوسف: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات (on-line)
www.nizwa.com/volume12/p.38.html
– نور الدين السد: مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، ص ٢٨٧.

(٥) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠، ط٤ ، ج١، ص ١٨ .

(٦) الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٩٧، ج٢، ص ٤٣١ .

ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه" . أما الزمخشري[١] فالكلام عنده ذلك "المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى.. وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك زيد أخوك، وبشر صاحبك أو في فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى جملة". ويعرّف الشريف الجرجاني الكلام [٢] بأنه "المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام" ويستثمر هذا التعريف عبد الله إبراهيم فيعقب عليه تعقيباً يزيد الكلام قرباً من الخطاب؛ إذ يقول: "ودلالة الإسناد هنا، إنما هي ضمّ شيء بهدف الإفادة، بما يحسن السكوت على الأمر، دون حاجة للبحث عن غيره، وبه يتم لجمل اللغة الاكتمال، والاتصال نظماً ودلالة"[٣] ولا يرى عبد الله إبراهيم بداً من الإقرار بوجود تلازم دلالي بين مفهوم الخطاب والكلام في الثقافة العربية، وحقيقة أن الكلام حظي بتعريفات اصطلاحية توضحه ولم يحظ الخطاب بذلك لانحصاره أصلاً في دائرة الأداء الشفوي الذي هو شكل من أشكال الكلام، ولا مسوّغ لوضع مصطلحين في دائرة واحدة حتى ينهض أحدهما بالآخر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويبدو أن العربية لم تقدم نصوصاً مبكرة وظفت لفظة الخطاب بمستوى أعلى من مستواه المعجمي، فقد رصد عبد الله إبراهيم جملة من التوظيفات للفظة "خطاب" تحسب للمستوى الاصطلاحي المبكر فاعتمد على توظيف ابن حزم [٤] لعبارة "دليل الخطاب" الذي يعرفه ابن حزم بأنه ضد القياس، وهو أن يحكم للمسكوت بخلاف حكم المنصوص عليه.

---

(١) أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، قدمه: إميل بديع يعقوب، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١ ، ج١، ص ٧٠.

(٢) الشريف الجرجاني: التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨، ص ١٩٤.

(٣) عبد الله ابراهيم، المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي ، مرجع سابق، (on-line) .

(٤) ابن حزم: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ج٤، ص ٤١١.

واعتمد على سيف الدين الآمدي [١] الذي استخدم عبارتي "فحوى الخطاب" و "لحن الخطاب" اللذين يحيلان على مدلول اللفظ في المسكوت عنه، موافقاً للحكم في محل النطق" وهي من التوسعات

المبكرة في مدلول الخطاب. ومن التوظيفات المبكرة للخطاب ما وردنا عن عبد العزيز البخاري (٧٣٠هـ) [٢] الذي أشار إلى أن الخطاب يشمل اللفظ والفحوى [٣] ليشير بذلك إلى ظاهر الأداء اللغوي وباطنه، وقد كان هذا التدخل الحسن من عبد العزيز البخاري إيجابياً يختصر المسافة نحو اصطلاح للخطاب، وقد آزر ما سبق أحد علماء القرن الثاني عشر الهجري وهو التهانوي[٤] الذي قال إن الخطاب "هو اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، فاحترز باللفظ عليه من الأقوال المهملة" وختم تعريفه للخطاب بقوله "إن الخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام".

جميع الحقوق محفوظة

وقد اعتمد عبد الله إبراهيم على هذا التعريف في دراسته المثبتة أدناه لأنه حسب تعبيره "توغل في صلب المعضلة الاصطلاحية لهذا المفهوم، وأنشأ حدوداً واضحة للمصطلح"[٥] ثم يضيف أنه "تعريف شامل، يتسع لدلالة المصطلح، كما تشكل في الثقافة الغربية" ويختم القول بعد استعراضه السابق لمجموعة من تعاريف الخطاب والكلام "إن

---

(١) سيف الدين الآمدي: منتهى السؤل في علم الأصول، القاهرة، مطبعة صبيح، ج١، ص ٦٨-٦٩.

(٢) عبد العزيز البخاري: كشف الأسرار، مكتبة الضائع ١٣٠٧هـ، ج٣، ص ٨٧٥.

(٣) وممن انتصروا لهذا الفصل بين شكل الخطاب وفحواه في الدراسات الفقهية عند أبي اسحاق الشيرازي (ق١١هـ) في "كتابه اللمع في أصول الفقه (on-line) عندما قال: "اعلم أن مفهوم الخطاب على أوجه: أحدها فحوي الخطاب وهو ما دلّ عليه اللفظ من جهة التنبيه"
www.al-eman.com/Islamlib/viewchp. asp?BID=267&CID=3#549

(٤) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢/ ج٢/ ص ١٧٥ .

(٥) عبد الله ابراهيم: المصطلح والانزياح الدلالي (on-line)

الخطاب مصطلح واضح الدلالة في الأصول". ويبدو أن الباحث كان يمتلك طموحاً مسبقاً للتوصل إلى مثل هذه المطابقة المثالية بين دلالة معجمية تحاول النهوض على خجل، ومصطلح مكتمل ماثل في ذهنه عن الخطاب، لقد أقنعنا الباحث في بعض تحليلاته لاستخدامات القدماء للفظة الخطاب كما في تحليله لتعريف التهانوي الذي أبرز فيه عناصر الخطاب من مخاطِب ومخاطَب ورسالة ونية مسبقة للتأثير في السامع، لكنها تبقى محاولة اقتراب من المفهوم الاصطلاحي للخطاب في معناه المنتهى إليه حديثاً.

ولكن يجب أن نقرّ بأن الدراسات العربية قد بذلت جهداً موفقاً في تتبع لفظة "خطاب" سواء أكان ذلك في بؤرها المعجمية أم السياقية ممثلة بنصوص قرآنية أو في نصوص القدماء، وقد بذل أصحاب هذه الدراسات جهداً واضحاً في تأويل اللفظة ضمن سياقاتها في محاولة لإثبات بذورها الاصطلاحية التي افترضوا أنها موجودة في أذهان موظفيها الأوائل مما أوقع بعضهم في دائرة التحديد الانفعالي المبكر للخطاب في الأصول العربية. إن توظيف لفظة خطاب في ثقافتنا العربية القديمة بقي في جلّه ضمن البؤرة المعجمية للكلمة ولم يرق إلى البؤرة الاصطلاحية الناضجة لكلمة Discourse .

ثانياً: في الدرس اللساني والأنظمة المجاورة

Linguistics and the Neighbouring Disciplines

منذ أن انتدبت الترجمة لفظة الخطاب لتحمل الطاقات الاصطلاحية الغربية لمصطلح Discourse في الانجليزية ونظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية كثر تداول اللفظة ضمن وعي اصطلاحي يوسّع من دائرة استخدامها على نحو غير مألوف في ثقافتنا العربية المديدة. وعلى مستوى الاشتقاق اللغوي فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة

لمصطلح "الخطاب" مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم Discursus المشتق بدوره، من الفعل Discurrere الذي يعني "الجري هنا وهناك" أو الجري ذهاباً وإياباً"، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت، في اللغات الأوروبية الحديثة، إلى معاني العرض والسرد والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقّة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيراً اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين: وممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة. (١)

ويعد الدرس اللساني الحاضن الشرعي الأول لمصطلح الخطاب (Discourse) في صورته الأساسية؛ إذ لم يبخل الدرس اللساني في مدّ يد العون لكثير من المعارف الإنسانية على مستوى التقنين ومستوى التحليل، حتى أصبح تحليل الخطاب بؤرة تجاذب وتفاعل بين مجالات بحثية عدّة، فأفادت منه مجالات متزامنة أو متعاقبة منذ النحاة الجدد والشكلانيين الروس وحلقة براغ ومدارس اللسانيات؛ كلغويات النصّ، واللغويات الوظيفية (النسقية) واللغويات التوزيعية والتداولية، واللغويات المعرفية والنقدية، وإثنوجرافيا الاتصال، والسيميوطيقيا، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والنِسوية، إضافة إلى خطاب ما بعد الكولونيالية.

ظهرت أولى أعراض مصطلح "الخطاب" بظهور كتاب فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) "محاضرات في اللسانيات العامة" (٢) الذي يعدّ مؤسساً لعصر بأكمله من الدرس اللساني، وقد تضمن أهم المبادئ الأساسية للسانيات؛ كنظامية اللغة، الدال والمدلول،

---

(١) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص ٩٧ .

(٢) وهي محاضرات ألقاها دي سوسير على طلبته في جامعة جنيف في السنوات (١٩٠٦-١٩١١) وضع فيها ملامح نظريته في اللسانيات، وقد جمعت هذه المحاضرات بعد وفاته من مذكرات تلاميذه عام ١٩١٦، وقد عدّ هذا الكتاب بمثابة الرسالة التبشيرية في اللسانيات .

اللغة والكلام، التزامنية والتعاقبية، العلاقات الخطية (الأفقية) والجدولية (الرأسية). فاللغة (Language) لدى سوسير هي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقاً لقوانين الوراثة، فهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي نظام نحوي له وجود كامن في كل عقل، وبتحديد أدق، في عقل الجماعة، لأن اللغة ليست كاملة عند أي متكلم: أنها توجد وجوداً كاملاً في عقل الجماعة فقط[١]. أما الكلام (Parole) فهو ما نسمعه في الحياة الانسانية من عبارات ينطقها الأفراد لها وجود مادي [٢]. إن هذا التمييز بين اللغة والكلام على هذا النحو اللماح يمنح الكلام بالإضافة إلى وظيفته اللغوية وظيفة أدائية، فالكلام لغة مؤداة في سياق فردي، من هنا كان لزاماً على الباحثين إلباس الكلام ثوباً اصطلاحياً يجمع اللغة بالأداء فكان الخطاب (Diseourse) فالخطاب – حسب الدارسين– مرادف للكلام عند سوسير يتوافر على عناصر فيزيائية من موجات صوتية وعناصر فيزيولوجية كالتصويت وعناصر نفسية تتمثل المتصور الذهني والصورة السمعية[٣].

جميع الحقوق محفوظة

إن تلك المقدمة في اللسانيات الحديثة كانت مبعث الانطلاق في تخصيب مفهوم الخطاب لدى كثير من اللسانيين من العالم الأمريكي – روسي الأصلي – زيللج هاريس (١٩٠٩–١٩٨٢). الذي اضطلع عام (١٩٥٢) بتوصيف منهج يؤطر لبنية شاملة تجعل من الخطاب شيئاً مستقلاً عن أية مادة مكتوبة، ففي بحثه المعنون بـــ:"تحليل الخطاب" قال إن الخطاب "ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها

---

(١) محمد فتيح: في الفكر اللغوي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٨٩، ص ٥٢–٥٣.

(٢) محمود حجازي: البحث اللغوي ، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٣٣.

(٣) انظر – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٢. – محمد بلوحي: سيميائية الخطـــاب الـــسردي، كتابات معاصرة، تموز ٢٠٠٢، عدد ٤٧، ص٨٣.

معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض" [١].

وهذا التعريف يكتسب أهميته من جوانب عدة، أبرزها:

- أنه سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصورات والأدوات التي تحلل بها الجملة[٢].
- اهتم بتحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين [٣]

الأولى : توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة ، وهذه مسألة لسانية محضة، الثانية: تتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وقد كان اهتمامه بهذه الأخيرة أقل من الأولى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- رغم أنه لساني إلا أن تعريفه السابق يظهر محاولته الخروج من قيد النموذج اللغوي وإن بقي أسير التصور اللغوي المباشر. [٤].
- كانت منهجيته التوزيعية تدفعه إلى الاهتمام بالطرق التي تتكرر بها أجزاء الخطاب داخل المكون الشامل، أو تتوزع بها الأجزاء داخل سياق المكونات ومن ثم الكشف عن نمط توزيعي لعلاقات المعاني في الممارسة الخطابية[٥].

---

(١) انظر : – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص ١٧.
- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ ، ط١، بيروت ، ص١٥.
- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ٢٠٥.

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص ١٧.

(٣) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٠٥.

(٤) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي ، ص١٥٣.

(٥) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص ٩٨-٩٩.

- وسّع دائرة اهتمام اللسانيات إلى مستوى النص، خارجاً بذلك على تقليد أرساه بلومفيلد يقضي بأن التعبير اللغوي المستقل بالإفادة أو الجملة[١].
- يسعى هاريس إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كل العناصر، أو متتاليات العناصر في مختلف مواطن الخطاب لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي؛ إذ إن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية الخطاب[٢]

ومن هنا تحولت الجملة إلى أصغر وحدة للخطاب عند اللسانين، وبذلك اتسع أفق البحث وخفت القيود اللسانية المفروضة على الجملة ، فانطلق اللسانيون خارج حدود الجملة ليقننوا الخطاب ويؤصلوه. وكان على رأسهم العالم الفرنسي أميل بنفنست (Emile - Benveniste) ١٩٦٦ الذي بدأ ارتحاله نحو الخطاب بمقارنته مع نظام اللغة عندما وضح بأن :"الجملة التي هي صنع غير محدد من التنوع اللامحدود – هي جوهر حياة الكلام الآدمي أثناء الفعل ونستنتج من هذا بأننا مع الجملة نغادر ميدان اللغة بوصفها نظاماً من العلاقات وندخل إلى عالم آخر، ذلك هو عالم اللغة بوصفها أداة للتواصل حيث يكون تعبيرها هو الخطاب"[٣].

وبذا يكون الخطاب هو ميدان التواصل، وإذا كان هاريس قد قنّن الخطاب بمتتالية جملية تقدم بنية الملفوظ، فإن بنفستت سيعرض لنا تعريفه للخطاب من منظور مختلف يستفيد من الدعائم اللسانية لكنه يتجاوزها، وهو تعريف واسع للخطاب يحتم علينا أن نفهمه على أنه

---

(١) سعيد بحيري: علم لغة النص، ١٩٩٧، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص١٨.

(٢) نور الدين السد: الاسلوبية في النقد الحديث ، ص٢٠٥.

(٣) Benvenist, Emile (1971) Problems in General linguisties, University of Miami Press, Florida (1st ed.) P.110.

"كل ملفوظ يفترض متحدثاً ومستمعاً على أن تتوفر في المتحدث قصدية التأثير على الآخر بطريقة ما"[١].

- إن هذا التعريف يخضع الجملة لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة سنغادر مجال اللسانيات بوصفه نظاماً للعلاقات، فالجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل في مجال آخر يَعدُّ اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب، وهذا التمييز يضعنا أمام مجالين. [٢] يختلفان وإن كانا يتعانقان، ويقدمان تبعاً لذلك لسانيتين مختلفتين : فمن جهة اللسان هناك مجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، ومن جهة أخرى هناك تجلي اللسان في عملية التواصل، من هنا تبرز الجملة بمثابة وحدة للخطاب.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- يقيم بنفست من خلال هذا التعريف- مع العديد من اللسانيين مفهوم (التلفظ) Enuncie والتلفظ هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة أو الممارسة الأدائية، فالخطاب ممارسة وهو فعل حيوي في إنتاج مادة نصية مقابل التلفظ ، وبذا يتيح (التلفظ) دراسة (الكلام) ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة [٣].

- إن الخطاب ضمن التعريف السابق هو ممارسة عملية للتلفظ يفضي إلى تعدد الخطابات وتنوعها وتباين مهامها ابتداءً بالمشافهات اليومية وصولاً إلى أعقد الخطابات صنعةً وعنايةً بالشكل والأسلوب.

---

(١)Ibid, P. 208-209

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص١٨.

(٣) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص٢٠٨.

- من خلال التعريف السابق سيتجاوز الخطاب حدوده المعجمية المألوفة تجاوزاً احتوائياً لا تنصلياً فهو التواصل الشفهي والحديث والحوار والمعالجة الرسمية لموضوع ما في الكتاب أو الكلام وهو القدرة على الاستفسار والسؤال والتفكير وهو إجراء مناقشة أو إصدار موسيقى وأخيراً حسب بنفنست هو وحدة تتضمن أكثر من جملة تشكل نصاً يستخدمه اللسانيون(١).

وقد قدم قاموس اللغة واللسانيات مجموعة من التعريفات الألسنية المتداولة للخطاب فالخطاب "مصطلح يشير إلى أنواع مختلفة من النص وقد استخدم النص باختلافات متنوعة في المعنى:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- إنتاج عملية تفاعلية في سياق سسيوثقافي (Pike 1954).
- الأداء(Performance) مقابل النص بوصفه تمثيلاً للبنية الشكلية القواعدية للخطاب.
- الكلام (مقابل النثر المكتوب) ، (أو النص) . (cicourel 1975)
- التفاعل الحواري . (coulthard 1977) .
- اللغة في السياق عبر جميع الأشكال والأساليب (Tannen 1981).
- العملية (مقابل المنتج) أو النص (Brawn & Yule 1983) " (٢).

وفي معجم لساني آخر يعرف الخطاب بأنه " مصطلح يستخدم في اللغويات للإشارة إلى التوسع المتصل باللغة (ولا سيما المنطوقة) توسعاً أبعد من مستوى الجملة، وبالمعنى العام

---

(١)Sara Mills , Descourse, 1999 , London- New York, Routledge (p.2).

(٢) Dectionary of Language and Lingusitcs , Hadu mod Bussmann, Trans. By Gregory P. Trauth and Kevstin Kazzazi , London , 1996, (p.131).

فإن الخطاب هو وحدة سلوك لها حالات نظرية مسبقة في مجال اللغة".[١]. وفي مكان آخر، يعرف الخطاب بأنه اللغة التي تم إنتاجها نتيجة لعملية الاتصال[٢].

والخطاب هو أيضاً "شكل أو نمط أو نوع (صنف) من استخدام اللغة، وكل شخص يوجد في داخله (قرارته) مدى كامل يتحرك فيه لإنتاج ما هو ممكن من أساليب خطابية".[٣]

أما جان كارون فيرى في الخطاب مجموعة منسجمة من الملفوظات[٤]. في حين يقرر كل من هارتمان وستوك أن الخطاب نص محكوم بوجود كلية واضحة، تتألف من صيغ تعبيرية متوالية عن متحدث يبلغ رسالة ما[٥].

أما "بيير زيما" فالخطاب لديه وحدة وقوف جُملية، أي أنه يبدأ من الجملة، ولا ينتهي بها، تولد من لغة جماعية وتُعدّ بنيتها الدلالية (بوصفها بنية عميقة) جزءاً من شيفرة ، ويمكن تمثيل مسارها التركيبي – النحوي بواسطة نموذج تشخيصي (سردي) [٦].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعلى صعيد آخر فقد أكد البنيويون أن كل مظهر خطابي أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي تحت لواء اللسانيات ، وأن كل ما وراء الجملة يلتحق بالخطاب الذي هو –حسب بارت– موضوع علم معياري قديم هو البلاغة[٧]. وفعلاً وبعد التقدم الملموس على مصطلح الخطاب الذي أحدثه كبار الألسنيين سواء أكان هاريس أم بنفنست فقد بدأت اللسانيات تتجاوز

---

(١) A First Dictionary of Linguistics and Phonetics, David Crystal , Andre Devtsch (p.114)

(٢) Jack Rchards, Longman Dictionary of Applied Linguistics , 1985 p.83-84 .

(٣) Jaines Waston, Adictionary of Communication and Media Studies edition, New Delhi, 1981, (Discourse) P.57

(٤) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص٢٤.

(٥) Hartman , stock , Dictionary of language and linguistics, London 1970 p.69

(٦) بيير زيما: نحو سوسيولوجية النص الأدبي ، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٥، ١٩٨٩، ص٩٣.

(٧) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨، ص ١٧ .

موضوعها الذي كانت حدوده تقف عند مستوى الجملة، وقد أثمر ذلك في النظرية البنيوية وما بعدها، إذ أثار استخدام مصطلح الخطاب اختلافاً كبيراً في وجهات النظر السابقة للغة والتمثيل؛ حين رأى المنظرون البنيويون وما بعد البنيويين – كما سيظهر ذلك في المبحث القادم– اللغة بوصفها نظاماً بقواعده الخاصة وضوابطه وبتأثيره المحدد على الطريقة التي يفكر فيها الأفراد ويعبرون عن أنفسهم وليس بوصفها تفسيرية أو شفافة فقط، بل بوصفها وسيلة للتواصل أو شكلاً من أشكال التمثيل (١).

أما تودوروف فقد كان شغوفاً بنقل حصيلة الانتاجات الألسنية بحق الخطاب إلى دائرة العمل الأدبي، فقال إن الخطاب هو "مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي" (٢). أما الدراسات الأسلوبية فقد اهتمت بتحري الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية (٣).

جميع الحقوق محفوظة

ويبدو أن المشترك في كل ما سبق يمكن أن ندرجه ضمن النقاط التالية:

١) إن الخطاب في كل اتجاهات فهمه العامة هو اللغة في حالة فعل مصدرها فاعل منتج(٤).

٢) الخطاب منظومة جملية وحدتها الصغرى الجملة، محكومة بنظام من الملفوظات.

٣) للخطاب عناصر هي المرسل والمرسل إليه والرسالة يتوجهم هدف التأثير والإفهام.

---

(١) Sara Mills: Descourse p.8

(٢) تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال ، ص ١٦.

(٣) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص٢٦٧.

(٤) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ، عـدد ١٦٤، الكويـت ، آب ، ١٩٩٢ ص٩٨.

٤) إن اكتمال دائرة التأثير الدلالية في الخطاب تتبني على تفاعل المرسل إليه مع المرسل من خلال الرسالة المندرجة ضمن سياق. والمحملة بجملة من الشيفرات.

٥) يظهر علم اللسانيات الحديث ويوسع مفهوم الخطاب ولا يجعله قاصراً فقط على الكلام، بل الخطاب مدونة كلامية موضوعة ضمن إطار تواصلي يستثمر الاشارات والايماء والنبر والتنغيم.

٦) إن هناك دلالات في الكلام غير ملفوظة يدركها السامع أو المتحدث دون علاقة معلنة أو واضحة يجب الالتفات إليها.

إن الخطاب في محصلته الألسنية العامة هو مفهوم لساني معاصر عن القول الذي يتجاوز الجملة، والذي تدرسه اللسانيات انطلاقاً من قواعد تسلسل الجمل.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقبل أن تنهي الدراسة حديثها عن الدرس الألسني في تشكيله للخطاب نطرح تعريفين للخطاب لعالمي لغة مشهورين اكتسب تعريفاهما أهمية؛ لأنهما يفتحان الباب أمام الخطاب ليوسعا من اهتماماته :

الأول : روجر فاولر[١]. الذي يعرف الخطاب بأنه كلام أو كتابة ينظر اليها من وجهة نظر المعتقدات والقيم والمصنفات التي يجسدها، وهذه الأخيرة تؤلف طريقة للنظر إلى العالم بوصفه تنظيماً أو تمثيلاً للخبرة- أو أديولوجية بالمعنى المحايد(اللاتهكمي) فأساليب الخطاب المختلفة تنطوي على تمثيلات مختلفة للخبرة وأن مصدر هذه التمثيلات هو السياق التواصلي الذي يكوّن الخطاب "[٢].

---

(١) لساني بريطاني تحويلي يعمل على الأسلوبيات.

(٢) Sara Mills : Discourse, p.6

وهذا التعريف يخصب دلالات الخطاب الاصطلاحية ويرفع من مستوى انفتاحه على الدلالات الثقافية. ويرفع من درجة توظيفه ، ويلغي إصرار نحاة الجملة الذي يتركز اهتمامهم على دراسة الجملة ويرون أن الجملة هي التي يجب أن تكون محور الدرس اللغوي باعتبارها الوحدة الأساسية للكلام ومن هؤلاء تشومسكي[١] .

الثاني : جون أوستن [٢] (١٩١١-١٩٦٠). الذي ألمح في حديثه عن الخطاب إلى العلاقة التي لا تنفصل بين اللغة والفعل والحقل وإلى ضرورة فهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنظومات عن الفعل الذي يؤكد نوعا من المعرفة [٣].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وما سبق يفضي بنا إلى ما يلي:

- تعريف أوستن يقودنا إلى طريق ممهد يؤسس الخطاب بوصفه مصطلحاً عندما يصبح دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) التي تكون تسلسلاً جنسوي الخواص (جنس أدبي) في أشكال الأداء اللغوي.

---

(١) براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي ومنير التريكي، ١٩٩٧، جامعة الملك سعود، الرياض، ص ٢٦ .

وهو كتاب يعتمد مقاربة لسانية بالدرجة الأولى ، وليس متخصصاً بتحليل النصوص الأدبية، فالكتاب يعالج كيفية استعمال الناس للغة كونها أداة تواصل، وكيف يؤلف المتكلم رسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي، فيقوم هذا الأخير بمعالجتها على نحو خاص لتفسيرها، واهتمام الكتاب بالدرجة الأولى حسب ما يعلن مؤلفاه إلى ما يسعى عالم اللغة الوصفي تقليدياً إلى تحقيقه وهو الكشف عن طرق استعمال القوالب اللغوية في عملية التواصل مستعيناً بالأدلة التي تقدمها الدراسات الألسنية النفسية واللسانية الاجتماعية (صفحة ي) (ص٣١).

(٢) فيلسوف لغوي أمريكي قدم مجموعة من المحاضرات المهمة في هذا الصدد ألقاها عام ١٩٥٥ في جامعة هارفارد .

(٣) جابر عصفور : خطاب الخطاب، ص٩٩.

- هذا الأداء يؤسس في تناسقه المنطوق أو المكتوب وفي علاقته بالعلامات الموازية، عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة والقوة بين أفراد المجتمع بخاصة.
- من هنا يقترن المصطلح بدلالات جديدة في الثقافة المعاصرة (ستكون مدار البحث في المبحث التالي) تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية والى دلالات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة.
- وهذا سيتجلى لاحقاً عند (فوكو) في قوله إن المجتمع جمْع الخطابات الموجودة فيه، وأن أية نظرية عن القوة والشرعية والسلطة متلازمة مع المعرفة، ذلك التلازم الذي حدده فوكو في عباراته الشهيرة التي تؤكد أنه لا توجد علاقات قوة لا تقوم بتأسيس ما يلزم عنها من خطاب معرفي، بل لا توجد معرفة لا تفترض علاقات قوة تتأسس بها [١].

ثالثاً: في الثقافة الغربية وفلسفاتها

يتناول "دومينك مانقينو" (D. Maingueneau) في كتابه (الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب) [٢] مجموعة من القضايا الأساسية في تحليل الخطاب كان أهمها إيجاد مكانة لتحليل الخطاب ضمن العلوم الانسانية، فلا يبقى أسير نظرة التحليل اللساني، بل ارتقى استخدامها إلى مختلف دوائر العلوم الانسانية، ويبدو أن الإلحاح المتنامي على استخدام مصطلح الخطاب ونظرياته وآلياته وآليات تحليله إنما هو تلبية لمطالب ماسة للايقاع العالمي المتسارع، إيقاع ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٩.

(٢) مقدمة إلى تحليل الحديث ، ترجمة قاسم المقداد، مجلة المعرفة ، دمشق، عدد ٢٢٨، ١٩٨١، ص٢٠.

باتت كثير من الدراسات المهمة في تحليل الخطاب خارج نطاق علم اللغة، كعلوم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبلاغة الجديدة والشعرية. وتكوّن فرع هام في مباحث علم الإناسة يسمّى "إثنوجرافيا الكلام" ، تدرس فيه الأنماط المختلفة للخطابات المستعملة في الثقافات العديدة، مثل القصص والألغاز واللعب بالكلمات والسباب وغيرها من أساليب السرد والأسطورة. أما علم الاجتماع فقد تركزت بحوثه في مجال التحليل المستفيض للحوارات اليومية وقواعد متتاليات الجمل وأفعال الحديث ومحتواه المتعلق بالمعتقدات وأنماط السلوك للأفراد في المجتمع ، خاصة في إطار تحليل وسائل الاتصال الجماعي. وينبه صلاح فضل[١] إلى أن هذا النوع من البحوث نادر في الدراسات العربية وإن كانت بعض المؤسسات الواعية قد أخذت في تنميتها، ويأتي في هذا الاطار المعرفي ذاته علوم البلاغة والأسلوب والشعرية والألسنية، لأنها تنكب على دراسة خواص الخطاب الفنية النوعية[٢]. وعن المفاهيم الخطابية التي ارتقت بأفق المصطلح المفهوم الذي طرحه مارك انجينو عن دلالة الخطاب عندما ردها إلى كل ما يقال أو يثبت في مجتمع من المجتمعات من حيث الانساق المولدة ومخزونات الموضوعات، وقواعد التلفظ التي تقوم بتنظيم ما يقال وما لا يقال داخل المجتمع، في الوقت الذي تعمل على صيانة تقسيم العمل الخطابي[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ومارك انجينو في هذا التعريف يخصص الخطاب العام المتلفظ به في المجتمع؛ أي يمنح كل مجتمع خطاباً يختص به مجتمع أنساقه ومخزوناته. أما يورجان هامبرس* . فالخطاب

---

(١) صلاح فضل: علم الخطاب وبلاغة النص، ص١٥-١٦.

(٢) المرجع نفسه ص ١٦.

(٣) جابر عصفور: خطاب الخطاب ، ص٩٨.

* فيلسوف ألماني معاصر.

لديه ذلك الشكل اللغوي الذي توجد فيه دعاوي السلامة[١]؛ أي ذلك الخطاب الذي يسمح بقول ويمنع قولاً آخر ، وهو القول الملتزم بالأصول السليمة.

ويستخدم باختين (١٨٩٥ –١٩٧٥) الخطاب ليشير إما إلى الصوت أو إلى طريقة استخدام الكلمات التي تفترض سلطة (وهذا الاستخدام متأثر بمعنى الكلمة الروسية للخطاب Slovo) [٢]. أما تحليل الخطاب فيعني لديه دراسة عمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي، على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي وأن معنى كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتاً اجتماعية تنعكس على غيرها، وأفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع، والتجسد التاريخي للغة بوصفها فضاءً أيديولوجياً تؤسسه، وتتفاعل فيه– متقاربة أو متصارعة– كل الخطابات الموجودة بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (وعلامات) قوة في الوقت نفسه. ويعني ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمات بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقاً نموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها، خلال تشكلاتها المختلفة التي لا تكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله، فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيه العلاقات بين الأفراد (العلاقة الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة ، وتتولد مواصفات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه كل خطاب غيره في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع[٣].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٨

(٢) Sara Mills : Discourse, p. 7-8

(٣) جابر عصفور : خطاب الخطاب ، ص١٠٠.

من هنا تتقاطع الخطابات وتتداخل وربما تتشارط أو تتصارع أو تتنابذ فالخطاب يوازي الحضارة كونه الناطق الرسمي بها، وإذا اختلفت الحضارات اختلفت الخطابات وتصارعت.

إن تعبئة وحدات الخطاب بالقوة المعرفية لأي حضارة يوسّع أفق المشهد الاصطلاحي للكلمة (Discourse) حتى تصبح نقطة تفاعل ومد وجزر بين عدد وجيز من المجالات في كل أنحاء العالم المتقدم، فنبتت كثير من دراسات تحليل الخطاب خارج تربة علم اللغة وخاصة تلك المتعلقة بالحضارة.

إنّ الخطاب في الفلسفة الغربية نشاط فكري نوعي ازداد الإقبال عليه بتصاعد الثورة الكونية في تكنولوجيا الاتصالات والتجليات الحداثية، وما بعد الحداثية للهيمنة، والتقدم النوعي في وسائل إنتاج المعرفة وتوزيعها والوسائل الموازية في غرضها، بما يؤكد علاقات القوة والعلاقات المضادة لها على السواء. وذلك نشاط يتميز بتضافر الاختصاصات المتباينة ، وتفاعل المطامح والاهتمامات المتصارعة في كل ما يكشف عن العلاقات المؤسسية لأركولوجيا المعرفة في المجتمع، بواسطة أفعال الكلام التي تبرز دور اللغة من حيث هي ممارسة خطابية يؤديها الأفراد مشافهة أو كتابة أو حواراً أو مخاطبة[١].

وفيما يلي استعراض لأهم مشروع فلسفي ضمن هذا الطرح للفرنسي ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) الذي يعدّ خطوة متقدمة جداً في جعل الخطاب فلسفة في مرافئ المعرفة العقلية.

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٠٠-١٠١.

يتعامل فوكو مع الخطاب بوصفه عملية إنتاج ذهني وعدّه أمراً يُسعى إليه ككثير من الأمور؛ لذا فهو صراع للسلطة من أجل السلطة ، يقول فوكو: " كلمة Discours" مصطلح لساني متميز عن نصّ وكلام وكتابة وغيرها بشمله لكل إنتاج ذهني سواء أكان نثراً أم شعراً، منطوقاً أو مكتوباً ، فردياً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسسياً، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد.

وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجاً بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها ، أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرعاً معرفياً ما[١]. فالخطاب فيما سبق يتسع ليحتضن الإنتاج الإنساني الذي لا يشكله الفرد، وإن كان هو من ينطق به ، فالخطاب هو مجالات المعرفة الإنسانية.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي معرض آخر يواصل فوكو ضبط اصطلاح الخطاب بقوله: "بدلاً من أن أضيّق من المعنى الفضفاض والواسع للفظة "خطاب" ، أعتقد أنني ضاعفت وأكثرت من معانيه: فهو أحياناً يعني الميدان العام لمجموع العبارات، وأحياناً أخرى مجموعة متميزة من العبارات، وأحياناً ثالثة، ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها؛ ألم أجعل لفظ الخطاب الذي كان من المفروض أن يقوم بدور الحد أو الغطاء للفظ العبارة ، يتغير بحسب تغييري لوجه التحليل ولمواطن تطبيقه، وبمقدار ما كانت تغيب عن بالي. العبارة ذاتها "[٢].

وبنظرة معمقة في التعريفات الثلاثة السابقة نجد ما يلي:

---

(١) ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، ط١، ص٩.

(٢) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٧، ص ٧٦.

التعريف الأول: يظهر أن جميع الملفوظات أو النصوص التي لها معنى والتي لها بعض التأثير على العالم الواقعي تعدّ خطاباً ، (الخطاب في مستواه العام).

التعريف الثاني: يناقش فيه بِنىً معينة ضمن الخطاب، وبذلك فهو مهتم بأن يكون قادراً على تحديد الخطابات، أي مجموعة الملفوظات التي يبدو أنها تنظّم بطريقة معينة يبدو أنها تمتلك اتساقاً وقوة مشتركة بينها؛ لذا سيظهر خطاب نسوي وآخر امبريالي وثالث استشراقي وهكذا، فالخطابات التي نفكر بها لها تخصيص واضح إلى مناطق مميزة: فهي ربما تكون جزءاً من الدين، وجزءاً من المعرفة وجزءاً من الثقافة[١]، فالخطابات لا تولد مقسمة بل نحن نحددها وقد نخطئ في هذا التحديد.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التعريف الثالث: وهو أكثر التعريفات صدى، إذ يهتم بملفوظات النصوص المنتجة أقل من اهتمامه بالقواعد والبنى التي تنتج ملفوظات معينة، إن طبيعة الخطاب هذه التي تحكمها القوانين هي التي تتمتع بالأهمية الكبرى ضمن هذا التعريف، ففي عمل معظم منظري الخطاب تستخدم هذه التعريفات بشكل متبادل ويمكن لأحدها أن ينبني فوق الآخر[٢]. (مستوى الجنس الكتابي) الذي قد يكون مقالاً أو رواية أو مسرحية وهكذا.

لقد قدّم " فوكو" مفهومه عن الخطاب على أنه منظومة من القواعد التي تنتظم داخل الممارسة الخطابية، وهو منظومة تسمح بتكوين مواضيع البحث، وتوزيعها، وتحدد أنماط القول أو لعبة المفاهيم والاحتمالات النظرية[٣].

---

(١)Dian Macdonell: Theories of Discourse, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986, p. 95.

(٢)Sara Milis , Discourse, p. 6.

(٣) معن زياده: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٦، ج١، ص ٧٧١-٧٧٢.

وهذه المنظومة شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تحدد كيفية إنتاج الخطاب، وهنا يتدخل الدور الواعي للخطاب " المتمثل بالهيمنة التي يمارسها في حقل معرفي أو مهني أصحاب ذلك الحقل على صحة خطاب المتحدث ومشروعيته، وما إلى ذلك من ملابسات تشير بوضوح إلى أن إنتاج الخطاب وتوزيعه ليس حراً كما قد يبدو ظاهره"[١] وعندها قد يتحول الخطاب إلى أداة مباشرة للإخضاع الأيديولوجي[٢]، فجميع أنواع الخطاب تتموضع أيديولوجياً وليس منها ما هو محايد[٣].

إن الخطاب ضمن مستواه النصي يمتلك سلطة على متلقيه مستمعاً أو قارئاً: سلطة تظهر في استغراقه في الخطاب وتأثره بما فيه من طاقة بيانية فينتاب المتلقي ضرب من الوهم فلا يرى الكمال إلا فيه، ولا يرى إلا جماله وتلك أشد أحكام السلطة الخطابية[٤]، فتترسخ حتى تشكل قناعة عند المتلقي فلا يجد فكاكاً منها ومن تأثيرها، والمتعة أقل تحكماً من السلطة، فأنساق الخطاب ومكوناته وانسجامها تمارس السلطة على المتلقي توجهه أنى شاء فيما تنتقض هذه السلطة إذا ما حضر وعي القارئ أو السامع بالنظر النقدي إلى جميع خصائص الخطاب التكوينية وبتسلح الناقد بمنظومة تحليلية متكاملة بعدتها المصطلحية والمفاهيمية والإجرائية، فالنظرة النقدية للخطاب تقلص من تأثيره على المتلقي المتخصص.

وبوسعنا الآن أن نقرر بأن الخطاب حسب فوكو يسعى إلى إقرار ثنائيتن متداخليتين متنافستين في الخطاب هما: الكلمة والشيء. الكلمة صاحبة الوجود المادي والشيء الذي تجتمع الكلمات لتأخيره. فالمادية لا تكفي لحصر الخطاب؛ يقول فوكو: "أما لفظ الخطاب الذي

---

(١) ميشال فوكو، نظام الخطاب، ص ٩١.

(٢)D.Macdonell Theories of Discourse p. 110.

(٣)Ibid , p. 59.

(٤) نور الدين السد: مفارقة الخطاب، للمرجع الأدبي، ص ٣٠٤.

أكثرنا وبالغنا في استخدامه بمعانٍ مختلفة، فإننا نفهم الآن سبب ابهامه، فقد استعمل بكيفية أكثر عمومية وأكثر التباساً للدلالة على مجموع الإنجازات اللفظية، وكنا نفهم عندئذ لفظ خطاب ما تم إنتاجه (أو كل ما تم إنتاجه عند الاقتضاء) بواسطة الأدلة. كنا نفهم منه كذلك مجموعة من أفعال الصياغة، أو الجمل والقضايا. وأخيرا: وهذا هو المعنى الذي كنا نفضله (إضافة إلى الأول الذي يشكل بالنسبة له أفقاً) اعتبرنا أن الخطاب يتكون من مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات وبوصفنا قادرين على أن نعين أنماط وجودها الخاصة"[١].

ففوكو يوسّع ما قدمه اللسانيون عن الخطاب، فالخطاب- حسبما يفضل – مجموعة عبارية نابعة من سجل نظام التكون ويتجاوز كونه وحدة بلاغية يمكن أن تتكرر إلى ما لا نهاية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن فوكو في مشروعه الفلسفي يستثمر الخطاب في ميدانين: ميدان تحليل الفكر[٢] وميدان الخطاب[٣]، فتحليل الفكر يؤدي إلى استيضاح ما كَمُن فيه من مجازيات (ما وراء الخطاب)، أما تحليل الخطاب فيحفل بالعبارة نظراً لتحررها إلا من التزامها بذاتها فلا تحيل على شيء.

---

(١) ميشال فوكو: حفريات المعرفة،ص ١٠٠.

(٢) انظر- ميشال جاريتي: المذاهب الشكلانية ، مجلة كتابات معاصرة، تموز ٢٠٠٢، عدد ٤٧، ص ٩٢.
كما يظهر في دراسته " حفريات المعرفة" ١٩٦٩ وهي مجموعة من الدراسات أنجزها في الستينيات طوّر فوكو فيها آركيولوجيا (علماً للحفريات) استجوب بعض التحولات في الفكر الغربي على امتداد الأربعمائة سنة الأخيرة، فاقتصر الكتاب على التحليل العام لأنواع الخطاب (التاريخ الطبيعي، والاقتصادي والسياسي مثلا) في وحداتها الكبرى وقواعد تشكلها وأنماط عملها.

(٣) راجع : D. Macdonell: Theories of discourse , p. 82.
ولم يحظ هذا الميدان بكبير اهتمام عند فوكو، فقد تعاملت اركيولوجيا فوكو مع الميادين الإنسانية بشكل خاص، وليس مع العلوم المادية

أما نسيج الخطاب فيتشكل عند فوكو في أربعة أسس مفترضة هي[١]:

١- أن العبارات المختلفة الأشكال والمبعثرة في الزمان تشكل مجموعاً واحداً، إذا كانت ترجع بصورة أو بأخرى إلى ذات الموضوع وتحيل عليه.

٢- إنه لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات ، لابد من التركيز على شكلها ونمط تسلسلها وترابطها.

٣- البحث في إقامة مجموعة من العبارات عن طريق تحديد نظام المفاهيم الدائمة والمتناقسة .

٤- من أجل تجميع العبارات في وحدات حقيقية ، ينبغي وصف تسلسلها وتتابعها وأشكال التوحيد التي تظهر بها كوحدة المضامين الفكرية وتماثلها وثباتها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن منهج فوكو في كتابه " حفريات المعرفة" لا يتضمن أي محاولة للجري أو اللهث وراء البدايات كما لا يقرن التحليل بأي تنقيب أو سبر جيولوجي، بل يدل على الفكرة الأساسية والمحورية العامة لوصف هدفه؛ استنطاق الماقيل في مستوى وجوده، وفي مستوى الوظيفة العبارية التي تمارس عليه والتشكيلة الخطابية التي ينتسب إليها، والمنظومة العامة لاحتفاظه وظهوره. فالحفريات تصف الخطاب كممارسات محددة في عنصر نظام الاحتفاظ والظهور"[٢].

إن الخطاب يتلخص عند فوكو في اقترانه بالممارسات الأبستيمية التي تقع في مرحلة الوسط بين معايير النسق اللغوي من جهة والاستخدام الفردي للغة من جهة أخرى، فالخطاب

---

(١) راجع: عبد الله ابراهيم: المصطلح ظاهرة الانزياح الدلالي (on-line).

(٢) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ١٢٢.

عند فوكو يأبى أن يكون لملمةً توفيقية للكلمات، فلا يحضر معناه في قواعد قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية بين الذوات[١]، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم ، ويوزع عليهم المعرفة المبينة في منطوقات خطابية سابقة التجهيز.

رابعاً: الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة

لم تجد الدراسات العربية الحديثة المتناولة لموضوعة الخطاب وتحليله مناصاً من الالتحاق بأحد المفهومين الكبيرين للخطاب، واللذين أفرزتهما الثقافة الغربية في السنوات الثلاثين المنصرمة، وتبعاً لذلك لم تقدم الدراسات العربية جديداً يذكر على مفهوم الخطاب بل لجأت كل محاولة إلى تبني إحدى التوجهين السابقين في تعريف الخطاب؛ التوجه الألسني باشتقاقاته المنهجية، والتوجه الفلسفي بتنوعاته الفكرية، فالخطاب إما تسلسل جُملى أو توجه يكشف فلسفة (ما) . مع إلماح إلى تفرع الخطاب نحو الدلالة وانفتاحه على العلوم الإنسانية المتعددة. ولنا أن نستعرض أبرز تعريفات الخطاب في الدراسات العربية.

- يوحّد " محمد خطابي" تعامله مع مصطلحي النص والخطاب، فهما مسميان لشيء واحد. وبناء عليه يصبح النص/ الخطاب- حسب مزجه- " كل متتالية من الجمل – كما يذهب إلى ذلك هاليداى وحسن- نصاً، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمّتها سابقة أو لاحقة"[٢]

---

(١) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص ٩٨.

(٢) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ط١، ص ١٣.

فالخطاب عند محمد خطابي لا يخرج عن الدائرة العامة التي خطتها الألسنية عام ١٩٥٢ كما هي عند هاريس.

- أما " مازن الوعر" فيرى في علم الخطاب ثمرة تتوج شجرة المناهج المتشابكة، فعلم الخطاب لديه أو علم النص هو " نظرية قامت على أنقاض الأسلوبيات ومناهجها المتعددة؛ ذلك لأن هذا العلم هو أكثر تطوراً وأشد حساسية تجاه النص الأدبي الذي لم تستطع البلاغة والأسلوبيات أن تتعاملا معه على نحو تواصلي (اثنوغرافي) عميق. فقد استطاع هذا العلم التعامل مع الشبكات الدلالية والثقافة والاجتماعية والدينية والسيميولوجية للنص الأدبي بدقة وعمق" [١] فمازن الوعر يمتدح – وهو ألسني – مجاوزة الخطاب لبنيته الظاهرة إلى بنيته العميقة، وفي سياق آخر يقول في الصدد ذاته: " ما نريد قوله إن من المفيد ألا نتطلع إلى الخطاب في شكله الظاهري فيما إذا كان محادثة أم كتابة، بل يجب أن ننظر بعمق إلى أبعاده وأهدافه[٢].

- وفي الأسلوبية العربية يعرف " سعد مصلوح" الخطاب بأنه " رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكوّن نظام اللغة، أي الشيفرة المشتركة"[٣] وما ذهب إليه سعد مصلوح قد لا ينطبق على جميع الخطابات، فقد ينطبق قوله على الخطاب الدارج – كلاماً أو كتابة– الذي يهدف إلى

---

(١) مازن الوعر: علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، مجلة آفاق التراث والحداثة، الإمارات، عدد ١٤-١٩٩٦.

(٢) مازن الوعر: تقنيات الخطاب المقنع والخطاب العادي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، تموز، ٢٠٠٢، عدد ٣٧٥.

(٣) سعد مصلوح، الأسلوب، ١٩٨٠، الكويت، دار البحوث العلمية، ص ٢٣.

التوصيل، فقد تتجاوز وظائف الخطاب هذه الوظيفة، فضلاً عن اشتراطه فهم المتلقي للغة المرسل، وهذا رأي قد ينطبق على خطابات كُتبت بنفس اللغة لكنها عصيّة على الفهم.

– أما "عبد السلام المسدي" فيقدم تعريفه مباشرة عن الخطاب الأدبي، إذ عدّه " كياناً أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه ، فقد تولّد عن ذلك تيار يعرّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزاً خاصاً"(١).

إن الخطاب الأدبي في محصلته الأولى معطى تفرزه العلاقات حيث يتفاعل بعضها مع بعض؛ إذ تشكل كيانها الخاص. كما يلاحظ أن المسدي أضفى على مصطلح الخطاب صفة عدم الاستقرار فهو مرة خطاب ومرة أخرى كيان مُفرز ومرة ثالثة جهاز خاص، وهو كذلك محيط الشيء، ومن ثم أثر أدبي أو بنية ألسنية فهل لهذه المفاهيم من موحد؟ وهل الخطاب يستطيع أن يستوعبها ؟

أما " نور الدين السد" وهو أحد الباحثين الناشطين في مجال الخطاب فيعرف الخطاب بأنّه: " إنجاز في الزمان والمكان". ويقتضي لقيامه شروطاً أهمها المخاطِب والمخاطَب. وتحدد كيان الخطاب مكونات تعلن عن حدوثه وهي: الأصوات والمفردات (الكلمات) والتراكيب والدلالة والتداول. وإذا كان ذلك فإن الخطاب وجود فيزيائي، لأن اللغة ظاهرة فيزيائية إلى جانب كونها اجتماعية وتعبيرية وتوصيلية، وهي بنية تحكمها علاقات تعلن عن انتمائها إلى

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط٢، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢، تونس، ص ١١٠.

كيان لغوي متماسك عبر نسيج من الكلمات مترابطة فيما بينها، وبهذا يكون الخطاب نظاماً من العلاقات الدالة ظاهراً وباطناً"[١] .

ونور الدين السد فيما سبق ينهج نهجاً توصيفياً لتحديد الخطاب زماناً وشكلاً وصوتاً وبنى فلا يغلّب جانباً على جانب آخر، فالخطاب قبل كل شيء إنجاز. وفي تعريفه السابق يقارب نور الدين السد مفهوم الفعل الكلامي أداة أساسية في التواصل تحكمها قوانين وقواعد اجتماعية ولغوية[٢].

وتعريف "محمد مفتاح " لا يبتعد كثيراً عن هذا التوجه فالخطاب لدى محمد مفتاح يندرج ضمن ما يلي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- مدونة كلامية.

٢- حدث، كل خطاب هو حدث يقع في زمان ومكان ولا يعيد نفسه إعادة مطلقة.

٣- تواصلي: لتوصيل المعلومات والمعارف.

٤- تفاعلي: بوصفه وظيفة معززة للتواصل.

٥- مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية .

٦- تداولي: فالحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، بل متولد من أحداث تاريخية ونفسانية واجتماعية ولغوية..وتتناسل منه أحداث لغوية

---

(١) نوارة بوعياد: دراسات في اللغة والأدب

(on-line) http://www.aljahidhiya.ass.dz/Revues/tabyin17/mathoumelkhitab.htm

(٢) للمزيد من الاطلاع راجع:

-Austin, J.L. (1962). How to do Things with Words. London: Oxford University Press.
-Searle, John. (1969) Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. London: Cambridge University Press, P 16 .

أخرى لاحقة. " فالخطاب إذن مدونة، حدث كلامي ذو وظائف متعددة"[١].

وهنا يحاول محمد مفتاح لململة مفردات الخطاب من خلال حصر وظائفه، فالوظائف تكشف ماهية المصطلح الذي هو بدوره يكشف مدى عمل المفهوم ونشاطه.

- أما بنيوياً فتعد دراسة سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) من الدراسات المستقصية لنشأة الخطاب، فبعد أن يسرد ويحلل في مقدمة كتابه أهم منظري الخطاب، ويعلق عليهم يقدم لنا تصوره عن الخطاب الروائي، فالخطاب الروائي عنده هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية [٢]. وهو يطرح مفهوماً مُجتزأً للخطاب عندما خصّصه بالرواية. لكنه يُبقى الطريقة التي تعرض بها المادة الخطابية ؛ إضافة إلى رغبته في توسيع آلية الخطاب وتنويع ممارساته في نقل المادة بأكثر من صيغة.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ومن الدارسين الجادين في موضوع الخطاب نثبت تعريف "إبراهيم صحراوي" للخطاب، فالخطاب لديه: " كل مجموع له معنى لغوي (شفوياً كان أم كتابياً)، تعليمي، سينمائي، رسمي" [٣].

تختلف أبعاد هذا المجموع من حالة إلى أخرى . فقد يكون جملة واحدة أو فقرة أو نصاً يتكون من فقرات متعددة. كما تختلف أشكاله ومضامينه ومجالاته الدلالية. وهو في كل حالة يخضع لقواعد وقوانين خاصة تنظمه. على أنه يجب إدراج هذا المجموع أو البناء ذي الدلالة في سياق تبليغي يفترض وجود قطبين تجري بينهما العملية سواء أكانت مباشرة أم غير

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٤-١٥.

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٧.

(٣) ابراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، (رسالة جامعية غير منشورة)، جامعة الجزائـــر، ١٩٩٣، ص ٥ .

مباشرة، والخطاب بهذا المعنى رسالة تندرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها، وتحمل كل القيم جماليةً كانت أم اقتصادية أو سياسية... وما إلى ذلك مما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين" [١]. وإبراهيم صحرواي ينهج نهجاً شمولياً في لملمة ما قرأه عن الخطاب ووضعه في تعريف واحد واسع أكثر منه مُحدِّداً.

وصلاح فضل يؤازر مثل هذا التوجه، فيرى أن الخطاب بات يتجه اليوم ليصبح "طريقة في التناول التقني ومنهجاً للتحليل العلمي دون الاعتماد على مصادرات مسبقة ومعايير دائمة، تستمد صلابتها من البنية الأيديولوجية المغلقة" [٢] وهذه الرؤية تظهر محاولة استيعاب للخطاب وجعله طريقة لنقل الأفكار وتصوراً للتفاعل الإنساني. وقد نلمس في رؤيته أيضاً تأثراً بطرح تودوروف الذي عدّ الخطاب متنوعاً ضمن المادة التي يعمل عليها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ومن الدراسين العرب الذين حاولوا طرح اصطلاح للخطاب منذر عياشي، فالخطاب كما يعرفه:" مجموعة منظمة من الجمل وهدفه الحصول على الإقناع"[٣]. وعلى ما يبدو أن منذر عياشي يتعامل مع الخطاب على أنه عمل فكري يظهر في آلية الجمل المنظمة. إن المزج بين المذهب اللساني والمذهب الفلسفي في تعريف الخطاب لدى الدارسين العرب خيّم على مشهدهم البحثي.

---

(١) ابراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، ص ٥.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النص، ص ٨ ، ٩ .

(٣) منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ١٩٩٠، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٨٢.

ومن الدراسين الذين حاولوا الانتصار للخطاب من منطلق فلسفي فكـري مـصطفى ناصف؛ إذ يقول:" إن نظرية الخطاب تبحث أحياناً في الاعتراف بالسلطة الأدبية أو قوامهـا، وفي هذا قدر من الاجحاف. لدينا خطابات كثيرة وطرق مختلفة لدراستها"(١)

فهذه دعوة صريحة لتتبع أنواع الخطاب والخروج على نمطية الخطاب الواحد ومـا يقـصده الباحث وينتصر إليه البحث عن آليات أخرى للخطاب غيـر اللغـة، يقـول:" إن العلاقـات الاجتماعية لا يستوعبها خطاب واحد ولا يمكن أن يعتبر الخطاب الأدبي خلاصة واقعية لنشاط اللغة الكثيف المتقاطع"(٢). إن مصطفى ناصف من خلال تعقيبه هذا يحـاول صـقل نظريـة لاستيعاب الخطاب في الفكر العربي الحديث، ومن ثم ظهور خطابات متخصصة. كما ظهـر لدى "محمد عابد الجابري" الذي يرى في الخطاب خلاصة فكرية أو توجهاً إديولوجيـاً حـين يقول: "عندما نتحدث عن الفكر العربي أو أي فكر، ونحن نعي منتجات هذا الفكر فإننا نقصد أساساً مجموعة من النصوص، والنص رسالة من الكاتب إلى القارئ فهو خطاب"(٣).

لذلك ظهرت لدينا خطابات كثيرة اكتسبت مسمياتها من الفحوى الفكرية أو الوظيفـة التي تحملها. فهناك الخطاب الاستشراقي وهناك خطاب الهيمنة وهناك خطاب القوة وخطـاب الفلسفة وكذلك خطاب الخطاب.

ومن الأدباء العرب الذين استثمروا لفظة الخطاب على النحو الأخير"أدونيس" الـذي وظّف في إحدى كتاباته لفظة"الخطاب التراثي" عندما يقول: "غير أنّ الخطاب التراثي الـسائد يقوم في منطلقاته ومنظورته على إرادة توحيد التراث ووحدته في هوية متميزة متواصلة هي

---

(١) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، عـدد ١٩٣، ص ٣٣٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣٢.

(٣) محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٨٥، ص ١٧.

هوية الواحد..."[١] فأدونيس يستخدم لفظة الخطاب قاصداً بها فحوى التوجه الثقافي الفكـري للتراث، إنه الفكر الموجه الذي يحمل رؤية محددة، وبذلك فهو التعبير عن الرؤية الإنسانية في مرحلة معينة[٢].

وخلاصة ما سبق أن الدراسات العربية كانت وفية لاصطلاحات الخطاب التي قـرّت في الثقافة الغربية فلم تخرج عنها بل دعمتها بالاستخدام والترويج ولم تتميز أية محاولة فـي الخروج عن البعد الألسني أو البعد الفلسفي للخطاب، باستثناء بعض الدراسات العابرة التـي خرجت عفو الخاطر عن هذين التوجهين لجهل أسبق بمكنونهما.

خامساً : الخطاب والنص

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

شاعت هاتان الكلمتان شيوعاً منقطع النظير في الكتابـات العالميـة علـى اخـتلاف توجهاتها، إذ لا يكاد يخلو مقال أو دراسة أو كتاب من إحدى هاتين اللفظتين، ومع أنّ كثيـراً من الدراسات نذرت صفحاتها لتعقب هاتين اللفظتين وتقنينهما والتفريق بينهما إلا أنهمـا مـا زالتا تتداخلان بل وتتنازعان أحياناً على مكان واحد في السطر قبل أن تحل إحداهما هنـاك. وهذا يكشف لبساً واضحاً عند بعضهم في توظيف أحد المصطلحين ودليل ذلك الازدواج فـي توظيفهما في الدراسة نفسها ضمن معنى واحد.

إن مصطلحي الخطاب (Discourse) والنص Text يتقاربان إلى درجـة التمـاهي وأحياناً يتنافران حدَّ استقلال كل واحد بمدلوله الخاص. وبادئ ذي بدء يجـب أن نـدرك أن تشابه المفاهيم والمصطلحات لا يعني بالضرورة تماثلها في الدلالة أو الاصـطلاح، لأن كـل

---

(١) أدونيس: في الشعرية، مجلة الكرمل، عدد ٣، ١٩٨١، ص ١٣٨.

(٢) ومن الذين آزروا هذا التوجه في توظيف مصطلح الخطاب:- علي حرب: نقـد الـنص، المركـز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣، - فادي اسماعيل: الخطاب العربي المعاصر، المؤسسة الجامعية، ط٢، ١٩٩٣.

مصطلح يكتسب معناه وخصوصيته من السياق النظري الذي يوظف في نطاقه، وهنا مصدر التنوع والاختلاف[١]. خاصة وأننا أمام مصطلح الخطاب متعدد المدلولات.

ولا بأس من عرض بعض الأمثلة التي تثبت عمق التداخل بين المصطلحين فيما يلي:

- يذهب جاكبسون في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلى أنه: "نصٌ تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام.." [٢]. فالخطاب الأدبي هو في محصلته النهائية (نص).

- كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جنيت، تودوروف، فاينريش...) لايميزون بين الخطاب والنص. إنهما يستعملان بنفس الدلالة التي يحملها مصطلح الخطاب المتفق عليه، فجنيت مثلاً يستخدم الحكي أحياناً وهو يعني من خلاله الخطاب، وأحياناً أخرى النص[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- كما أن "ريفاتير" يوظف النص والخطاب بمعنى واحد؛ إذ يقول:" إن النص أو الخطاب الأدبي من وجهة نظر المعنى ليس إلا سلسلة من وحدات إعلامية متعاقبة"[٤]

- ومن المعاجم الأجنبية التي رادفت بين المصطلحين المعجم الموسوعي للسيموطيقا، وهو بذلك إنما يؤكد وحدة المفهوم المشترك بينهما، وفي معرض حديثه عن ترادفهما يغيّب لفظة "الخطاب" معتمداً على لفظة "النص" للقيام بالمهمة عن اللفظة الأخرى: فيصبح معنى النص ذلك الذي يستخدم للإشارة إلى أي فقرة ملفوظة أو مكتوبة، كما يحيل النص

---

(١) سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي قضايا واقتراحات، مجلة نزوي (www.nizwa.com/volume21/p61-68.htm) (on- line)

(٢) نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ١٩٩.

(٣) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩، ص ١٠.

(٤) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٠٩-٢١٠.

على كل بناء نظري مجرد، فدلالته ودلالة الخطاب واحدة. وإلى ذلك يذهب "فان دايــك" أيضاً. كما أن النص هو سلسلة من العلامات اللفظية"[١].

– ومن الدراسين العرب الذين مزجوا بين المصطلحين في مرادف واحد "محمد مفتاح" الــذي يحلل الخطاب الشعري تحت نظرية "استراتيجية التناص". فيستخدم الخطاب بمفهوم النص إذ يقول:" إن هذه النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكــل معطيات النص قربتنا خطوات في سبيل إدراك خصوصيات النص الأدبي، ومع ذلك فإننا نظن أن تشاكل الإيقاع ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع هي من قــوانين الخطــاب الشعري لا تختلف"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فهل النص والخطاب متماثلان في الاصطلاح، أم أن لكل منهما مــصطلحاً خاصــاً يؤدي إلى استخدام خاص؟ وإذا كانا مختلفين فأيهما يحتوي الآخر؟ أيحتوي النص الخطاب أم العكس؟

غدا مصطلح الخطاب مستقلاً عن مصطلح النص وإن كانت تشغلهما مهام مــشتركة، إلا أن التقدم المنهجي الحاصل في دراسات الخطاب وعلم النص أوجدت بين المصطلحين فروقاً قــد تكون متناقضة فيما بينها، ولكن لابد من استعراضها تمهيداً للخلوص إلى رأي قاطع في هــذا التداخل:

---

(١) Sebeok, Encyclopedia Dictionary of semiotics new york – 1986 .9.1080

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربــي، بيــروت ط١، ١٩٩٢، ص ١٦.

أولاً: النص هو السند المادي– في شكله الكتابي المقروء أو شكله الصوتي المسموع[١]– للخطاب الذي هو بدوره فلسفة تفهم وأفكار تؤطّر يكلف النص بتأديتها[٢].

فالنص هنا يساوي المتن (Cropus) ويطلق يلمسليف Hjelmslev كلمة نص على القول الشفوي أو الخطي، إنه ذلك المتمثل في بنية القول المادي تتناوله مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي المهتمة أساساً بالقول دون المنتج أو المتلقي[٣].

ثانياً: يرى جيفري ليبش ومايكل شورت أن الخطاب تواصل لغوي يرى أنه اتفاق (معاملة) بين المتحدث والمستمع بوصفه نشاطاً تواصلياً يحدد شكله بغرضه الاجتماعي. أما النص فهو تواصل لغوي إما محكي أو مكتوب يرى ببساطة على أنه رسالة مشفّرة في وسيطها السمعي أو المرئي[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

ثالثاً: يفترض الخطاب وجود متلقٍ مباشر، بينما النص يتم إعداده لمتلقٍ غائب يتلقاه لاحقاً، فالخطاب نشاط تواصلي بينما النص مدونة[٥] او تسجيل كلامي لحدث تواصلي [٦]

أو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة [٧] أو آلة بصرية يقدمها المؤلف للقارئ [٨] .

---

(١) Docort, Todrov: Encyclopedia Dictionary of Scinces of Language, London, 1979, p295.

(٢) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ٨٩.

(٣) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٦٧–١٦٨.

(٤) J.Howrthon: A concise Glossary of contemporary Literary Throry, Edward Arnold. London, 1992, p. 189.

(٥) بشير ابرير: النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوي، عدد ١١، يوليو ١٩٩٧.
توفيق قريرة: التعامل بين الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، عدد ٢، مجلد ٣٢، ديسمبر ٢٠٠٣، ص ١٨٣.

(٦) براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٢٧ .

(٧) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص ١١٩ .

(٨) جيرار جنيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج،القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون،١٩٩٧،ط٢ ص ٢٦٩ .

رابعاً: الخطاب ممارسة نظرية أي (آلية عمل). أما النص – حسب جوليا كريستيفا[١] فجهاز عبر لساني، كما أنه جسم كتابي مكتمل – حسب دريدا [٢] – إنه كائن حيّ ينتج عن هذه الممارسة.

خامساً: النصّ جسد مستكفٍ بذاته "منغلق عليها". أما الخطاب فهو نشاط تواصلي ضمن سياق اجتماعي ما يتطلب الانفتاح على غيره ليكتمل فتتخصب دلالاته. [٣]

سادساً: النص هو صياغة المعنى في إطار تكون مادي. أما الخطاب فهو عملية تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة والانطلاق مجدداً. [٤] فالنص هو فن يصوغ المعاني أما الخطاب فهو الذي ينشِّئها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

سابعاً: النص حسب – فان دايك– بناء نظري تحتي مجرد لما يسمى عادة خطاباً. [٥] فالنص في محصلته النهائية خطاب موثّق، أو حسب بول ريكور بأن النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. [٦]

ثامناً : يمكن لمجموعة من النصوص ذات سمة معينة أن تشكل خطاباً، فالخطاب لا تحده حدود النص. أما النص كمادة فينتهي عند انتهاء النص ولا يندمج بغيره، لأن الاكتمال من خواصه[٧] والاكتفاء بالذات من طبائعه.

---

(١) جوليا كريستيفا: علم النص،تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ص ٢١ .

(٢) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٧٢، أغسطس ٢٠٠١، الكويت، ص ٤٥٦ .

(٣) سعيد بحيري: علم لغة النص، ص ١٠٣ .

(٤) نبيلة ابراهيم: فن القص، القاهرة ، مكتبة غريب، ١٩٩٢ ، ص ٥٦ .

(٥) محمد خطابي: لسانيات الخطاب، ص ٢٩.

(٦) بشير ابرير: النص الأدبي وتعدد القراءات، نزوى، عدد ١١، ١٩٩٧ .

(٧) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٥٩ .

تاسعاً: النص يشترط الترابط حتى يستطيع أن يكوّن خطاباً، بل إن مهمته الأساسية أن يمنحنا الترابط الرصفي. الذي يؤدي إلى اكتمال النص حتى تتحقق ممارسة الخطاب.[١]

عاشراً: النص طموحه ينتهي بانتهاء النص، أما الخطاب فيبدأ عندما ينتهي الـنص ليعـيش منظومته مع الخطابات الأخرى التي يتسالم معها أو يتصارع أو يتنابذ.

أحد عشر: إن النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة [٢] كأن يكون "قصة"، أو "وثيقة" أو أن يكون "قصيدة" بما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالتها الكاملة. أما الخطاب فدلالته تقبل التجزئة والتقسيم والتوزيع والجمع.

ثاني عشر: إن الخطاب يراد به – تجاوزاً – أن يكون نصاً مفتوحاً على وضعيات التواصل أو على سياقات التعامل بالقول. أما النص فهو مندرج في نسق (جنسوي) أكبر منه خصوصاً إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي[٣]. إن الخطاب يستعير النص لتنفيذ مراده ثم يغادره إلى نص آخر أنى شاء.

ولكن النتيجة التي يجب أن نخلص إليها ورغم ما ورد في الاستعراض السابق أن تقرّ بأن الخطاب أوسع من النص بالتحديد المعرفي الإبستيمي؛ اذ هو منظومة معرفية تتمثل في جملة من النصوص والملفوظات والإجراءات التي يستدخلها الأفراد وتسهم في تشكيل وعيهم وصورة العالم والعلاقات فيه، وتمارس عليهم ومن ثم إكراهاتها السلطوية، كما أن تحليل الخطاب عند فوكو يشمل النظر إلى آليات إنتاج الخطاب وتنظيمه الداخلي وتوزيعه والمؤسسات التي ترسم حدوده ومعاييره الشرعية والمشاركين فيه.

---

(١) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ١٩٨٨، عالم الكتب، القاهرة، ص ٩٩ .

(٢) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٢٣٤.

(٣) توفيق قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي ، ص ١٨٣.

أما من وجهة نظر سرديه فالأمر مختلف تماماً فالخطاب هو القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث، وهذا التعريف يقربه تماماً من النص في صورته آنفة الذكر ويقربه من السرد [١]. فيما يتحول النص إلى مجموعة من البنيات العميقة أو البنيات النسقية تتضمن الخطاب وتستوعبه، فهو مظهر دلالي أما الخطاب فمظهر نحوي[٢]. وهذا اجتهاد مغاير من يقطين ويتناقض تماماً مع مفهوم الخطاب المعرفي الأوسع الذي عرض سابقاً.

وكان منطلق هذا التمييز مرهون بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب) ، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص) ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إجرائياً ونظرياً . فضمن هذا التمييز يغدو النص أشمل من الخطاب لأنه يمتلك الأداء والدلالة معاً. يقول سعيد يقطين: "لجأت في تحليل الخطاب وانفتاح النص إلى ربط "الخطاب" بالمظهر النحوي و"النص " بالمظهر الدلالي . وكان منطلق هذا التمييز يرتهن بإيماني بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب)، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص) ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إجرائياً ونظرياً، وذلك أني كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره موئلاً للدلالة، وأساساً للانطلاق إلى الاهتمام بجوانب أخرى تتجاوز الراوي إلى الكاتب ، والمروي له إلى القارئ والبنيات السردية إلى الدلالية، وصيغ الخطاب إلى بنيات النص. وكان انفتاح النص أساس ذلك التميز الذي سمح لي

(١) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ص ٨٩.

(٢) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص ١٦-١٧

بالحديث عن التفاعل النصي (التناص) من خلال التمييز بين البنيات النصية عبر تعريف أوسع للنص ، لأنه أشمل من الخطاب"[١].

أما عن التمييز المعرفي بين النص والخطاب فلا نراه يروق لدعاة تطوير النص الذين مايزوا – مؤخراً – بين نص ظاهر (Pheno-Text) ونص نوعي (Geno Text) عندما أوكلوا للنص النوعي كثيراً من مهام الخطاب، في حين أن النص الظاهر نص ذو بنية مادية يحلل صوتياً وتركيبياً ودلالياً وبنيوياً. أما النص النوعي – حسب كريستيفا– فيتجاوز المتن اللغوي المسطح ، بل هو كلام تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغة ودلالة وصولاً إلى كشف موقع منتجه. والنص النوعي جزء من المنطق العام، المتعدد الوجوه ، غير المقتصر على ما هو متعارف عليه وهو لا يخضع للبنيوية (لأنه فعلا بناء لا بنية) ولا للتحليل النفسي (لأنه خارج اللاوعي ولو تكون مما يلفظه اللاوعي) والنص لا يتمثل في البنية العميقة بل هو ينتمي إلى المستوى المجرد من عمل اللغة، ولا يعكس بنية الجملة بل يسبقها ويلحق بها. [٢]

سادساً: مقاربة عامة :

تقلع هذه الدراسة في محطتها الأخيرة من هذا الفصل عن استجلاء مفاهيم الخطاب ومدلولاته لأن غايتها فتح الطريق أمام آفاق الخطاب المتنامية لا إغلاقها بالتعريف، فممارسة الخطاب تؤدي بنا إلى فهمه دون المساس تجريدياً بحقه، وما نخلص إليه في القطرات الأخيرة من مدادنا في هذا الفصل هو أن الخطاب ضمن المشهد الأخير المرصود له بات يحمل دلالات محدثة تحكمها المستويات الثقافية التي يعيش خلالها، وما يدلنا على محدثاته

---

(١) سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ، مجلة عالم الفكر ، عدد ٢، مجلد ٣٢، اكتوبر – ديسمبر ، ٢٠٠٣ ، ص ٧٦ .

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ١٦٨.

الدلالية – أي الخطاب – إلحاح اللفظة في البروز على صفحات البحث وأمواج الصوت، وكثرة متداوليها، وأداؤها من الاعتبارات ما لم يكن موجوداً في الذهن أو اللغة. مع بقاء خيط رفيع يربط الخطاب بمرجعيته المعجمية التي تنص على أن الخطاب هو اللغة في حالة فعل وتقتضي فاعلاً، وهو ما اتفقت عليه مبدئياً معرّفات الخطاب واتجاهات فهمه (إنجليزية – أمريكية – فرنسية).

ويبقى من فعل العبث تلمس تعريف اصطلاحي موحد للخطاب، لأن لكل حقل ثقافي رغبة في المساهمة في تعريف الخطاب؛ لذا يجب أن يدرس كل خطاب ضمن حقله الثقافي الذي نشأ فيه إلى حد الترويج له، فإذا أخرجناه من مستقره صار غريباً عن معجميته وغير فاعل إلا في منشئه ومنظومته التي أنبتته ، فكثرت تبعاً لذلك مخصصات الخطاب وانحسرت عمومياته المشتركة بين المروجين ، وهذا مما يسهل إقحام أو تسريب دلالات قد لا تكون من جنسه "فيتعرض للانتهاك لانعدام ضوابط عملية تحافظ عليه وتعمل على تطويره"[١] فمعنى الخطاب يتحدد في كل مرة يوظف فيها ضمن الشبكة النسقية التي ينتمي إليها والمؤسسة الثقافية التي تروج له، فالخطاب " بوصفه منطقة خاصة من استخدام اللغة، يمكن أن يعرف بواسطة المؤسسات التي يتصل بها ومن الموقع الذي يأتي منه " [٢].

والمهم فعلاً هو أن نكون قادرين على أن نقرر في أي سياق يستخدم المصطلح الآن، وأي المعاني نسبت إليه .

---

(١) عبد الله ابراهيم : المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي ، (on line) مرجع سابق.

(٢) D. Macdonell: Thories of Discourse , p.2-3
Sara Mills: Discourse , p.8

أما التشتت الحاصل في فهم الخطاب فيعود إلى جملة من الأسباب التي يمكن أن تضاف إلى الحتمية السابقة، وهي:

- إن كل حقل ثقافي ينظر إلى الخطاب من زاوية حاجته له ، فاللسانيون يرون فيه اللغة في حالة فعل (كلام) ، والمفكرون والفلاسفة يرونه ايديولوجيا والنقاد يرونه ممارسة أو شكلاً أدبياً.
- انقسام النقاد والمفكرين في التعامل مع الخطاب بوصفه عملاً أو بوصفه ايديولوجيا، مما أكثر من تخصيصات المفهوم [١].
- توسع مفهوم الخطاب إلى الحد الذي يسوغ لبعضهم أن يجعل كل ما يدل على شيء أو كل ما له معنى أن يعد جزءاً من الخطاب [٢]. مما جعل نظريات الخطاب الحديث ليست متناسقة [٣]. وهذا ما أوقع بعض الدارسين في ممارسات مجانية للمصطلح [٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولكن إذا عدنا أدراجنا إلى رصد الخطاب ضمن تياريه الأساسيين الألسني والثقافي فإننا نجد ما يلي:

---

(١) Sara. Mills Discourse , p.29 / (ميشال فوكو: حفريات المعرفة ، ص٣١).

(٢) D. Macdonell: Theories of discourse, p.4

(٣) Ibid , p.t

(٤) كثر إطلاق لفظة الخطاب على كل ما يمكن أن يحويه النص، وإليك مثالاً، ففي دراسة عن الخطاب الروائي عند غسان كنفاني ورد في مجلة (أدب ونقد) عدد ١٤٥، ١٩٩٧ سبتمبر ، التعبير التالي: (إن دراسة المحورين الأساسيين للخطاب الروائي عند غسان كنفاني: الأرض والمرأة، الموت والبعث تكشف عن بنية التشكيل الثلاثي لهذا الخطاب..) إن هذه المضامين عند دارسي الخطاب الروائي – بنيوياً– لا تعد من مفردات الخطاب، ولو ضربنا صفحاً عن النظرة البنيوية فإن هاتين المسألتين تنضمان طوعاً الى المستوى الدلالي لتشكلان شيئاً من أشياء ضمن مستوى واحد من مستويات الخطاب الروائي العام.

أ- إن الخطاب ألسنياً وحدة لغوية أشمل من الجملة، فهو نظام من ملفوظات نشأ من اشتغال اللسانيين على الكلام بوضعه مظهرا يخص كل فرد على حدة، فالخطاب فردي المصدر بنيّة التوصل والتأثير، مما يفعّل دور المتلقي.

ب- والخطاب ثقافياً طريقة خاصة في التعبير عن مفردات معينة في المعرفة الاجتماعية، على نحو يلزم وضع حدود خاصة لكل خطاب بالقدر الذي تجوّزه هذه الحدود. كما أن الخطاب ليس وحدة لغوية مفارقة، بل وحدة من وحدات الفعل الإنساني والتفاعل والاتصال والمعرفة، وأنه ليس كياناً ثابتاً جامداً من الكلمات والدوال. وإنما حقل فعّال من المشاغل والاهتمامات والتوترات والصراعات والتناقضات التي تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها مضمنة ، لذا فتحليل الخطاب يجب أن يكون مرتبطا بالخطابات الفعلية وليس بالأمثلة الموجزة المعزولة أو المصطنعة[١].

وجدير بالذكر التنويه إلى أن ما سبق يعد عاملاً رئيسا في نقض البنيوية التي لم تحفل كثيراً بالعامل الاجتماعي الذي يصنع المعنى ويعيد إنتاجه.

ولم تخرج الدراسات العربية عن أحد هذين التوجهين ، وكأن تلك الاتجاهات فرضت سلطتها في إقناعنا بما روجوه مع قناعتنا بكفاءة ما قالوه، وأنبتت فيه مصطلحاتها المتكاثرة عشوائياً ؛ مما حدّ من مقدرتنا الاصطلاحية على استنبات مصطلحاتنا الخاصة في ظل غياب محفزات النمو التي تفرزها ثقافتنا المغيّبة عن المشهد[٢].

---

(١) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢) حتى لا يفقدنا التعميم المصداقية نلفت الأنظار إلى اجتهاد التهانوي الآنف الذكر عندما استعرضنا فهمه المبكر للخطاب في (ق ١٨م) والذي كان قد تنبه إليه عبد الله ابراهيم في دراسته عن المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي.

أما في الأصول العربية فقد ظل الخطاب في جلّه قارّاً علـــى مرجعيتـــه المعجميـــة لانصباب الاهتمام على مصطلح الكلام المشابه له في الاصطلاح الحديث للفظة خطاب.

إن نوع الخطاب وانخصاصه ضمن صفة معينة يتبع تلك القيم المهيمنة فيه لأنها بؤرة التحكم في نوع الخطاب، فانشغال الخطاب ضمن وظائفه الأدبية يجعله أدبياً وانشغاله ضـــمن وظائفه العلمية يجعله علمياً، والاقتصادية يجعله اقتصادياً وهكذا، ولا نجد ضرورة في تتبـــع خصائص كل خطاب على حدة، فقيم كل خطاب تكتنز فيه ولا تمانع من كشف هويتها وهوية خطابها المندرجة فيه(١).

وبما أن دراستنا هي عن الأدب وخطاباته فلابد من عرض تعريف للخطاب الأدبـــي، فالخطاب الادبي لدى " تودوروف" هو خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه"(٢) ويعرفه " فاغنز" بأنه " صياغة مقصودة لذاتها، ولغته تتميز عن لغة الخطاب العادي أو النفعي ، فهو صوغ للغة عن وعي وإدراك"(٣).

ويعرفه عبد الله الغذامي بأنه " فعاليـــة لغويـــة انحرفـــت عـــن مواصـــفات العـــادة والتقليد، وتلبت بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلـــى ســـياق جديـــد يخـــصّها ويميزها"(٤).

---

(١) هناك كثير من الدارسين انشغلوا في البحث عن خصائص كل خطاب كدراسة نور الدين الـــسد: مفارقـــة الخطاب الأدبي للمرجع، ص ٢٨٨-٢٩٠. ودراسة فريال القضاة: الخطاب الروائي عند أمين معلـــوف، أطروحة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢، ص ٧. وهذه الأخيرة جهدت في تصنيف الخطابات إلـــى قانونية، سياسية، اجتماعية.

(٢) عن دراسة: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٠٠٣.

(٣) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٧.

(٤) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، إصدارات نادي جده الأدبي الثقافي، ط٢، ١٩٨٥، ص ٦.

فالخطاب الأدبي هو انزياح عن اللغة التعاملية اليومية يتخلق بأخلاق الجمال والأسلوب والبنية، ويمتلك وظائف متنوعة يجعل منه أدبياً. وتحليل هذا الخطاب يكون منصباً على هذه الوظائف التي تجعل منه أدبياً كما ألمح إلى ذلك جاكبسون[١] في معرض حديثة عن العمل الأدبي.

ومن جملة الوظائف الشكلية التي يتخلق بها الخطاب الأدبي يمكننا أن نخصصه (جنسويا) أهو روائي أم قصصي أم شعري أم مسرحي. وهكذا فالخطاب الروائي هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن الذي يتغير هو الخطاب الروائي[٢]، ويكون الفارق بين خطاب روائي وآخر هو كيفية توظيف المادة الحكائية وعناصر الخطاب الروائي توزيعاً يكشف عن المعاني الواقرة في النفس فـ " العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[٣] أي علم بمنطق النطق الدال على المنطوق.

(١) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٥.

(٢) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ٤٤ .

الفصل الثاني

مستويات الخطاب

"إن الخطاب النقدي لا يزال أسير الشرك الساذج المتمثل بوضع الأصالة قبالة التكرار، والشرك الذي يخلع التصنيف الأول على كل النصوص الأدبية الجديرة بالدراسة، في حين أن التصنيف الثاني مقصور منطقياً بالأساس على النقد وعلى كل ما هو غير جدير بالدراسة"

إدوارد سعيد

العالم والنص والناقد

ف٧ / الدروب المطروقة والمهجورة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإسلامية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جيولوجيا الخطاب أو مستوياته رؤية تتجاوز البنيوية لكنها لا تستغني عنها، فالدرس البنيوي واحة للمناهج اللاحقة لما يجف ماؤه ، والافتراض المسبق أن للخطاب مستويات أو بِنى افتراض يوحي ببنينة الدراسة، وهو الأمر الذي نحرص على تأكيده ونفيه على حد سواء.

إن البنيوية بأدواتها المجرَّبة أثبتت مهارة قد تبدو فائقة في استكناه موارد النص ضمن مستوياته الأولية وهو أمر خلب لب كثير من المتجولين على سطح النص [١]. فأُسروا بمعطيات

---

(١) استخدمُ مصطلحَ النص للمرة الثانية في هذا الفصل استخداماً واعياً حسب التمييز الوارد بينه وبين الخطاب في الفصل الأول من هذه الدراسة، فالنص في حالة من حالاته موازٍ للخطاب ضمن إطاره الألسني . أما

البنيوية ضمن المستوى التعمّقي الأول، علماً أن دراسة جيولوجيا النص تتجاوز المفاهيم الشكلانية السردية – بعد أن توظفها- إلى مفاهيم في ظنها أنها مستوى أعمق فرضها الخطاب، ثم إلى مفاهيم أكثر إيغالاً فُرضت على الخطاب أو وئدت فيه. ولكن هل للخطاب مستويات؟ وإذا افترضنا ذلك جدلاً، فما محفزات هذه الفكرة؟ وهل هناك محاولات سابقة؟ ثم ما هي مستويات الخطاب؟

أولاً : فكرة المستويات (المحفّز)

لطالما تهيب بيرسي لوبوك (١٨٧٩-١٩٦٥) صاحب "صنعة الرواية" [١] من اقتحام الشكل الروائي ظناً منه أنه بذلك ينتهك حرمته، فالرواية هي شريحة من الحياة، ويؤكد أن أي محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها، أما تحسس الجسد الروائي وإعادة بنائه فأمر لابد منه. ولوبوك في تخوفه هذا يسترعي الانتباه إلى تصور أدوات النقد الانطباعية عن خوض غمار عمليات مباشرة في الجسد الروائي خشية إفساد شريحة من شرائح الحياة. إذن الرواية معقدة تعقد الحياة وفكّها يحتاج إلى مهارة لم تتوفر بعد. ولوبوك محق في إثبات هذا التخوف لرفع منسوب الحذر في التعامل مع هذا اللون الأدبي، فالولوج إلى النص الروائي دون منهجية مثبتة قد يفسد نشوة الرواية كونها حدثاً تواصلياً ويبقينا خارج أسطرها.

إن البحث عن كيفية احتواء النص الروائي شغلت كثيرين من محللي الخطاب؛ لأن الرواية حسب ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) على خلاف الأنواع الأخرى، لا تمتلك قوانين خاصة، وما هو فعّال تاريخياً، يتشكل من نماذج روائية عدة ، وليس من القواعد الروائية بحد

ضمن إطاره المعرفي (الأبستيمي) فالنص جزء من الخطاب والخطاب أرحب ويمتد للسيطرة على نصوص أكثر فيشكل اتجاه .

(١) بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد ، دار الرشيد، ط١ ، ١٩٨١، ص ٣٠.

ذاتها [١] فالخطاب الروائي تجميعي النهج توفيقي اللهجة؛ لأنه يبحث في الحياة بعموميتها لا في نماذج خاصة، فهي خطاب عام. فكان لابد من الاتفاق على أن كل نص يتركب من أمور مختلفة، "فقد يلاحظ من يتأمله رتلاً من الأصوات أو الصيغ التي يتلو بعضها بعضاً في الزمن الحقيقي للكلام، أو حركة من الشمال إلى اليمين على الصفحة" [٢] . كما لاحظت جوليا كريستيفا "أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى" [٣] وتسعى جوليا كريستيفا بفكرة التناص لإثبات المادة المكوّنة للنص. ومن ملحوظ منهجي يلفت عبد الملك مرتاض إلى أن "النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والايديولوجية" [٤] .

جميع الحقوق محفوظة

إن هذا النص التجميعي يُنتج في تآلفه نصاً جديداً هو ما نبحث عنه في تحليل الخطاب. يقول عبد القاهر الجرجاني: "لا يُتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه" [٥]

إن قدرة النص على الإبهار ناتجة من مهارته في التأليف بين عناصره التي استعان بها لإغناء البعد العلاماتي الوظيفي للغة النص كما أقرّها جاكبسون، فدُرس النص على أنه مجموعة من العلامات تؤدي وظائف مختلفة: سياقية إحالية، تعبيرية، ندائية خطابية، صلاتية، شكلية،

---

(١) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢، ط١، ص٢٠ .

(٢) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء ، ص ٨١ .

(٣) مارك انجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني ضمن كتاب "في أصول النقد الجديد" ط١، عيون المقالات ، الدار البيضاء، ص ١٠٣ .

(٤) عبد الملك مرتاض، (في نظرية النص الأدبي)، مجلة المجاهد الأسبوعية، عدد ١٤٤٠، مارس، ١٩٨٨، الجزائر، ص ٥٧ ، نقلاً عن أطروحة نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٧٦ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص ١٧٢ .

ميتالغوية، اجتماعية [١]، فكان لابد من العودة إلى مكونات الخطاب الأساسية، وهي مكونات كثيرة متداخلة تحتاج إلى منهج في تحليل الخطاب يفك تداخلها ويعيد تركيبها؛ لأن قراءة الخطاب هي "إعادة لإنتاجه أو كتابته، وهي تقوم على ممارسة ثقافية لها تأثير في الحقل الاجتماعي"[٢]. وتحليل الخطاب (Discourse analysis) مصطلح شامل يغطي التحليلات المختلفة للخطاب ويستخدم بشكل مترادف مع تحليل النص، وقد حفّزه أهله لذلك المصطلح[٣] وتحليل الخطاب هو دراسة لغة التواصل سواء أكانت محكية أم مكتوبة؟ والنظام الذي تنبثق منه المعطيات يوضح أن التواصل هو مؤسسة لغوية وعقلية واجتماعية متداخلة [٤] .

ففي الوقت الذي كثر فيه الحديث عن نظام في توصيفاتنا اللغوية لعلم النظام الصوتي وعلم التراكيب وعلم الدلالة، فإن البحث عن نظام في مستوى الخطاب ما يزال قيد التطور. وليس هناك مجموعة من الإجراءات التحليلية متفق عليها لتوصيف الخطاب فأي تحديد لوحدات الخطاب وللعمليات المعّرفة للخطاب يجب أن تعتمد قبلاً على مجموعة أهداف الدراسة.

كما يشمل تحليل الخطاب عموماً "دراسة القواعد الكامنة وراء إنتاج ملفوظ ما، والكيفية التي يعمل بها ملفوظ يتكون من سلسلة من الجمل أو من الفقرات المتصلة مع بعضها"[٥] وتحليل الخطاب يقتضي الإفادة من منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية وخاصة دروس الألسنية ليقنن آلية دراسته ويزيحها عن الانطباعية. إن تحليل الخطاب يقتضي التركيز على قصدية الكاتب

---

(١) بهاء الدين محمد فريد : أجناس خطابية معاصرة (مقاربة علاماتية)، مجلة أفق، المغرب، سنة (١)، عدد (٧)، سنة (١) ، ٢٠٠١، مارس (on-line)

www. Ofouq.com/archiv01/mar01/aqwas7-1a.htm

(٢) أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ص ٣٦ .

(٣) Dictionary of Language & Lingustics: P. 131 .

(٤) Evelyn Hatch : Discourse and Languge Education, Cambridge (5 Published), 2000, P. 1 .

(٥) قاسم المقداد، في تحليل الحديث والحديث السياسي، مجلة المعرفة، دمشق، عدد ٢٩٢، ١٩٨٦، ص١٥.

وعلى الأشكال المكونة وعلى الأفكار الأكثر تجريداً للكيفية التي يمكن بها أن يتشكل الخطاب [١]؛ مما يقتضي بداية العودة إلى الوحدات اللغوية الأساسية لتحليل الخطاب التي قد تكون في الخطاب العام هي الصوت ثم المعجم ثم الصرف ثم التركيب (الجملة) ثم القصد، وما سبق يوحي بأن الخطاب يتكون من مستويات تشكله، وعلى المحلل أن يبدأ من السطح حتى يستطيع أن يكتشف المستوى العميق، فالمستوى الأعمق وهكذا. كل ذلك من أجل أن نعيد بناء رصيد الافتراضات المسبقة التي ربما كانت لدى الأطراف قبل تحليل مقطع من الخطاب[٢]. إن اصطلاح "مستويات الخطاب" Levels of Discourse اصطلاح مسحي (أفقي) – عمقي (رأسي) يسعى إلى توظيف السطح ليبين بؤر العمق فيه تلك التي يمكن أن يصل المحلل من خلالها إلى مقاصد النص العظمى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

إن محفزات فكرة مستويات الخطاب نابعة من أن الكلمة في الخطاب كلمة مكتظة بدلالات متعددة المشارب: دينية، ثقافية، اجتماعية، حضارية، وليس فقط كلمة عاديّة تؤسس علاقة مباشرة تعيينية مع مرجعها [٣]. فالكلمة تكتسب معناها من اتصالها بمواقف وحوادث سابقة، فهي علامة تحيل بداهة على مواقف محذوفة، فكلمة "السلام" مثلاً تختلف دلالتها من سياق إلى آخر، ومن ثم فإن المستوى المباشر لا يعول عليه دائما لكشف طاقات هذه الكلمة دون تدخل في إبراز سياقها وتاريخها الذي نشأت فيه، يرافق ذلك النسق الذهني لمحلل الخطاب الذي يمنح هذا الأخير طريقة معينة لمعالجة ما يحصل أثناء إصدار الخطاب وتأويله[٤] .

---

(١) E. hatch: Discourse and Language Education , P. 291 .

(٢) براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٩٨ .

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٢٥٤.

(٤) براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٩٩ .

إنّ أي متلقٍ لن يواجه الخطاب خالي الوفاض، وإنما سيستعين بتجاربه السابقة، ضمن مستوى محدد من الذهنية ، فمعارفه المتراكمة تجمعت لديه بوصفه قارئاً متمرساً قادراً على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص التي سبق له معالجتها. (١)

ومن جهة المؤلف فإنه يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة، مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاماً فنياً جديداً، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه. فأصبح جهد المحللين منصباً على استكناه قواعد هذا التشفير الأدبي ومعرفة كيفية تماسّه وتخالفه مع اللغة العادية، وما هي الأدوات اليومية التي تتحول بفعل التنظيم اللغوي الأدبي إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية متعددة المستويات من جمالية، وغير جمالية، بحيث تمتلك فعالية تمثيلية جديدة(٢) .

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتبرز فكرة مستويات الخطاب من موضوع التماسك النصي، فالتماسك يقتضي وجود أكثر من مشكّل للخطاب، فهناك بِنى سطحية وأخرى دلالية تتصل بظواهر خارجية، وتحلل بالتعاون مع منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية وصولاً إلى مبدأ التماسك الكلي للنص الذي يتجاوز البنى السطحية (صوت، صرف، معجم ، نحو) فيتصل بمستواها الدلالي الأشمل أو البنية العميقة للنص. كما نلمس ذلك عند "فان دايك" Van Dijk الذي طوّر نظرية البنية الكبرى للنص باعتبارها بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص، وهذا يتلاقى جوهرياً مع تصورات جريماس Greimas عن البنية العميقة الدلالية والمنطقية، وإن اختلف عنه في بقية الإجراءات وخطوات التحليل (٣).

---

(١) محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٦١ .

(٢) صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر، ١٩٩٣، ط١، القاهرة، ص ١٤٩ .

(٣) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٦٦ .

إن مفهوم البنى الكبرى مفهوم قاوم فكرة التماسك النصي المتحدة على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل، فالمتتاليات والجمل لا تقدم تماسكاً إلا على مستواها المباشر (الأبنية الصغرى) ورفع ذلك إلى التمثيل الدلالي الأكبر في البنية الكبرى التي تحكم البنى الأصغر منها، فتحليل النصوص نابع من ملاحظة الترابط والاتساق بين عموم الأبنية في النص.

يقول ميشال فوكو: "ليست العبارة إسقاطاً مباشراً، على مستوى اللغة، لموقف معين أو لمجموعة من التمثيلات، ليست مجرد إشراك لعدد من العناصر والقواعد اللسانية واستخدام لها من طرف الذات المتكلمة. فالعبارة، منذ البداية، ومنذ نشأتها، تبرز بوضوح داخل حقل عباري يمنحها وضعاً ومكانة ويرتب علاقاتها الممكنة بالماضي، ويفتح أمامها مستقبلاً محتملاً. فكل عبارة، هي بهذا المعنى نوعية ولا توجد عبارة عامة أو متحللة أو .. بل ثمة باستمرار عبارة منضوية في مجموع، تلعب دورها وسط عبارات أخرى تستند إليها، وتتميز عنها: فهي تندمج دوماً في شبكة من العبارات، تنال حصتها، مهما كانت ضئيلة وتافهة داخلها". (١)

ومن محفزات فكرة الخطاب ما أحدثه الشكلانيون الروس من فصل بين الحكاية Fabla التي هي المادة القصصية الأساسية، والتي هي مجموع الأحداث المروية في السرد، وبين الحبكة Sujet والتي هي القصة كما تحكى بالفعل عن طريق ربط الأحداث معاً ربطاً عِلِلياً، فالحكاية هي ماذا حدث بالفعل. أما الحبكة فهي كيف أصبح القارئ واعياً بما حدث، أي نظام ظهور الأحداث في العمل الأدبي نفسه، سواء على النحو التقليدي من حيث الترتيب الزمني أو على نحو استرجاعي، وهكذا.. (٢)

---

(١) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ٩٢-٩٣ .

(٢) ابراهيم فتحي، (تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة)، مجلة فصول، ع٦١ ، شتاء ٢٠٠٣ ، ص ٣٠.

وعلى مستوى الخطاب الروائي يتم بحث آلية تنفيذ الوقائع الروائية، وهذه الآلية هي التي تسمى خطاباً لارتباطها بتحويل النحوي إلى جنس أدبي، ولولا تحقق شروط معينة في هذه الآلية لما سميت رواية. وهذا ما دفع سعيد يقطين إلى إصدار كتابين متلازمين متتابعين في تحليل الرواية ولم يجعلهما في كتاب واحد، الأول: تحليل الخطاب الروائي (كتاب يعالج التقنيات التي تجعل من أي مادة قصصية رواية، وهذه مهمة الخطاب. والثاني: انفتاح النص الروائي (وهو كتاب يعالج دلالات المادة القصصية دون الكيفية التي عرضت بها). إن مثل هذا التمييز يذكرنا بقوة بمسألة الشكل والمضمون ولكن لن يعني ما سبق بأي حال من الأحوال العودة إلى الفصل بين الشكل والمضمون فالأمر هنا مختلف؛ "إذ إن البحث عن الشكل المناسب لحمل المضمون، يعني أن للشكل قيمة لا تقل عن المضمون، ولكن حين يتحدان في صورة النص، فإن النص يكون المنطلق ويكون تحليل النص – وإن اتجه إلى المضمون– فإنه يجمع في كل مراحل الوصف والتحليل بينه وبين ذلك الشكل الخاص الذي يكشف– بقدر لا يقل عن المضمون– عن مكونات النسيج الكلي الموحد" [١] . فالنص حسب بعض التوجهات شامل للخطاب والقصة معاً وعند التحليل يجب أن نميز بينهما ولا نخلط بينهما إلا لغايات تكاملية اختتامية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ومن محفزات فكرة مستويات الخطاب شيوع التناص في الأعمال الأدبية؛ إذ إن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي يقدمه المبدع وهو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزّنة في ذهن المبدع، ويتمخض عن عملية التفاعل والتداخل لهذا النص الذي ينتجه المبدع. وهذا التفاعل هو الذي يدعى بـــ "تداخل النصوص" أو "تداخل الخطابات".. وهو مفهوم متطور في فهم العملية الإبداعية التي يعد مرجعها الأساس كتابات أخرى سابقة، وليس الواقع

---

(١) سعيد بحيري: علم لغة النص، ص ٧٢ .

المادي كما هو خارج النصوص أو الخطابات. [١] "إن كل نصٍ، نصٌ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلاً أو كثيراً: هي نصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة" [٢]. وقد يصل التناص حد استدعاء مادة حكائية كاملة يجتهد في عرضها من خلال تقنيات الخطاب كما سنلاحظ ذلك في الرواية التاريخية التي تشكل تناصاً كبيراً مع التاريخ فتتحقق الحوارية بين النصوص بمخزوناتها اللامتناهية، وقد تأخذ تقنية التناص شكلاً آخر يمكن إدراجه تحت مسمّى تداخل الخطابات، "فالخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة: المسرحي- الشعري- الديني- الحكائي- الشفوي- الصحافي- السياسي- التاريخي.. ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وبتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه" [٣] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبعدُ ، فإن للخطاب الروائي خصوصيته عندما نتعامل مع مستوياته، فهناك مستويات تهمل مؤقتاً لإبراز مستويات فاعلة أخرى تتكئ على المهمل لإبراز ذاتها، والأصل أننا عندما نحتكم إلى العمل الأدبي أن نتعامل معه كله "ابتداء من الكلمة، إلى الجملة ثم إلى الفقرات للوصول إلى معايير بنائية ثابتة، تتضافر عناصر القصة جميعها على إبرازها" [٤] . وخصوصية الخطاب الروائي تظهر في تعامله مع البنى الكبرى الواضحة في الرواية، فالوقوف عند المستوى الصوتي قد يعيق الوصول إلى المقاصد الكبرى في النص الروائي . إن الخطاب الروائي يبدأ فعلياً من وحدته الصغرى وهي الجملة التي تتآلف مع جمل أخرى على نحو معين،

---

(١) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٧١ .

(٢) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨، ص ٨١ .

(٣) سعيد يقطين: القراءة والتجريب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩٥ .

(٤) D. Lodge: The Language of Fiction, London, 1966, P. 34 .

فتنتج فكرة ضمن أسلوب ما قابل للتأويل، والمستوى الصوتي قد يكون فاعلاً في تحليل الخطاب الشعري أكثر منه في النثر لاعتماد الخطاب الشعري على هذه الأصوات لإيصال معانٍ خاصة لا تناسب إلا مقام الشعر، وليس القصد من هذه الدعوة إلى نبذ الصوت، فللصوت أهميته المتجذرة في تحقيق الكلام . يقول الجاحظ: "وتأتي الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة للفظ، فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع. وبه يوجد التأليف " [١]،أي لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال، أو مستوى من المستويات في النثر أو الشعر، إلا بظهور الصوت ونحن لا نردد كلام الجاحظ، فمن ناحية مَبْدئية، فإن الصوت هو مادة الخطاب المحمول عليها، ولكن ما قيمة الصوت في تحليل المقاطع الدلالية الصغرى والكبرى في الرواية؟ يبدو أن قيمته في الرواية لا توازي أهميته في الشعر ،لأن الشعر يمتلك كثافة استثنائية لسمات صوتية معينة تعزّز الإيحاء بالموقف الشعري التي تعبّر عنه الأبيات .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الرسائل الجامعية

إن للخطاب مناهج وطرقاً عديدةً في تحليله أبرزها: [٢]

١- منهج تحليل المضمون في العلوم الاجتماعية لتحليل الخطاب الديني أو الخطاب السياسي، النبوءات أو الزعامات.

٢- منهج التحليل اللغوي النفسي كما هو الحال في علم اللسانيات النفسي Psycho-linguistics من أجل معرفة دلالة الألفاظ على نفسية قائلها.

٣- منهج التحليل اللغوي الاجتماعي من أجل معرفة الدلالات العرفية وآليات الاستعمال الاجتماعي للغة كما هو الحال في علم اللسانيات الاجتماعي (Socio Linguistics) .

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨، ج١، ص٧٨ .

(٢) حسن حنفي: تحليل الخطاب، ص ٢٠ .

٤- منهج التحليل اللغوي الخالص كما هو الحال في علم اللسانيات العام (General Linguistics) من حيث علوم الأصوات والقراءات والتراكيب.

ولنا أن نخص الخطاب الروائي بمنهج السرديات Narratology الذي يدرس السرد بوصفه صيغة إنشائية لتمثيل الحوادث والمواقف وترتيبها زمنياً، ويبين تمايزها في الصيغ الأخرى غير السردية، ويتوقف عند العلاقات الممكنة بين النص والحكاية، وبين النص والسرد، وبين السرد والحكاية وخصوصاً عند مسائل الزمن والصيغة وزاوية الرؤية أو دراسة السرد من حيث دلالات الخطاب وطبيعته وشكله ووظائفه من دون النظر إلى صيغة تمثيله [١] فضلاً عن احتشاد كثير من الدلالات في حواشي الكلمات، التي تظهر في العمل الأدبي بمثابة بؤر تجتمع فيها أطراف متناقضة كالموروث الثقافي والاجتماعي والإنساني والمزاج والطباع والعادات والقدرات الإبداعية. [٢] وكلها التفاتات تسعى إلى تحليل الخطاب ومنها الخطاب الروائي مدار البحث في هذه الدراسة.

لقد قدمت كثير من الدراسات آليات خاصة بها في تحليل الخطاب نابعة من توجهها النظري نحوه، ولكن قبل استعراض أهم الدراسات التي حاولت تقديم تصور ناجح في فهم الخطاب وتحليله نجزم بأن انفراد كل منهج على حدة لم يتح لهذه المناهج أن تحقق غايتها التي انعقدت من أجلها، فما أحدثه منهج ما هو إتمام لنقص منهج آخر وهكذا، ولا أدعو إلى خلط المناهج في تحليل الخطاب بل إلى التنسيق بين تلك التي أثبتت جدواها في التعامل مع الخطاب بشكل عام والخطاب الروائي بشكل خاص.

---

(١) – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٠٨.

– محمد بلوحي: سيميائية الخطاب السردي، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٤٧، تموز ٢٠٠٢، ص ٨٤.

(٢) صلاح فضل: شفرات النص، ص ٢٢٦ .

ثانياً: النظريات والمحاولات السابقة :

حظي تحليل الخطاب (Discourse Analysis) باهتمام كثير من الدارسين على اختلاف مشاربهم النقدية وحقولهم الفكرية. فأفرز هذا الاهتمام عشرات البحوث التنظيرية والتطبيقية في حق تحليل الخطاب. ولكن ما يهمنا في هذه الدراسة تلك المحاولات الباحثة في الخطاب من حيث مستوياته التي ينبني فيها والمكونات التي يتشكل منها؛ كالصوت والتركيب والصرف والدلالة والبلاغة، ومن حيث المكونات المفترضة؛ كأن يكون متقاطعاً مع خطابات أخرى، وما هي الدلالات العميقة المترتبة على هذا التقاطع أو التصادم وهكذا. وفيما يلي استعراض لأهم الدراسات التي تعاملت مع الخطاب من حيث مستوياته:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- الدراسات الغربية:

١- بارت والدرس البنيوي: انطلق التحليل البنيوي للخطاب قبل بارت من مستويات عدة:

١. المستوى الصوتي

٢. المستوى الصرفي

٣. المستوى التركيبي

٤. المستوى الدلالي

٥. المستوى المعجمي

٦. المستوى البلاغي

وهذه المستويات يمكن أن تنطبق على أي خطاب قابل للتحليل، وقد تكون عقيمة إذا طبقت على النص الأدبي؛ لأنها تحد من طموحاته، فهذه المستويات تنتهي بانتهاء الجملة، فهي الوحدة

الأخيرة في اللغة؛ لذا كان لزاماً على البنيوية أن تنظر في ألسنية أخرى تمتلك صلاحيات أبعد من الجملة تتناسب وطاقة السرد المكتنزة.

لقد وفرت اللسانيات لمحللي السرد بنيوياً مفهوماً حاسماً، ويكمن هذا المفهوم خاصة في تنظيمه الذاتي، لأنها تلفت إلى ما هو جوهري في كل نسق معني، وتسمح في الآن ذاته، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات [١]. إن المستويات التي سبق تعدادها مستويات تراتبيه ينبني بعضها على بعض ولا يجوز الفصل بينها إلا مجازاً، ولو أمكن الفصل بينها بتوصيف كل مستوى مستقل عن الآخر، لعجز كل مستوى عن إظهار المقاصد المتوخاة. فكل وحدة تنتمي إلى أي من هذه المستويات لا تحوز معنى إلا إذا أمكنها الانتماء إلى مستوى أرقى.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يميز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية: [٢]

– وحدات توزيعية تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها فلاديمير بروب في كتابه "مورفولوجيا الخرافة"، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماتشفسكي؛ إذ إنها تتطلب بالضرورة علاقات بينها .

– وحدات إدماجية، وهي وظائف تختلف عن السابقة، ولذلك لا يحتفظ لها "بارت" بهذا الاسم، لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، فكل وظيفة تقوم بدور العلامة، إذ إنها لا تحيل على فعل لاحق ومكمّل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية. [٣]

---

(١) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ص ٩٧ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٩٨ .
(٣) حميد لحمداني: بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٩ .

من هنا يقترح "بارت" مستويات لتحليل العمل السردي يصفها بالجانبية المؤقتة، فائدتها تعليمية محضة: لأن هذه المستويات تسمح بتحديد المسائل وجمعها، دون أن تكون في تعارض مع بعض التحليلات التي أجريت على هذا الصعيد، يقول "بارت": "ثم إننا لنقترح تمييزاً في العمل السردي * بين مستويات ثلاثة: **مستوى** "**الوظائف**" (بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)، **ومستوى** "**الأفعال**" (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم فواعل)، **ومستوى** "**السرد**" (والذي هو بالمعنى الاجمالي يتمثل بمستوى "الخطاب" كما هو عند تودوروف) ونريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة اندماجية تتابعية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكاناً في الفعل العام للفاعل. ويتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثاً مسروداً، أسند إلى خطاب له قانونه الخاص" (١). والمهم فيما سبق عرضه في منهج بارت أنه يوزع النص القصصي إلى وحدات متفاوتة؛ لأن الوحدة القصصية المعينة تتطلب علاقة متينة بين عناصر القصة، وحتى تُحدد الوحدات السردية الأولى، فمن الضروري ألا تغيب عن نظرنا السمة الوظيفية للمقاطع التي نفحصها، فمرة ستمثل الوظائف وحدات أعلى من الجملة، ومرة وحدات أدنى منها ستأخذ دورها في التحليل؛ لأن مغزى العمل القصصي لا يكمن في بداية أو نهاية فحسب، بل إنه ينشأ تدريجياً مع تدرج العمل القصصي، فأي وحدة مثبتة في مستوى ما لن تحظى بفاعلية ما لم تنتسب إلى إطار يقابلها في مستوى آخر هو أعلى منها، إن الوظيفة حسب ما سبق لن يكتب لها الظهور ما

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

---

* يترجم أنطوان أبو زيد لفظة (السردي) في ترجمته لكتاب النقد البنيوي للحكاية (بالانشائي).

(١) رولان بارت: المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ص ٣٨ .

لم تندمج في السياق العام للحركات والأفعال التي تقوم بها شخصية ما، فضلاً عن ذلك فإن هذه الأفعال لن تأخذ معناها هي الأخرى ما لم تكن مروية ضمن الإطار الأعم [١] .

إن "رولان بارت" في توليفته السابقة يوفق بين ثلاث رؤى نقدية سبقه إليها كل من فلاديمير بروب (Propp) ، وغريماس (Greimas) وتودوروف (.Todorov)

٢- منهج فلاديمير بروب (Propp) : وقد برز في كتابه "مورفولوجيا الخرافة" [٢]عام ١٩٢٨، ومصطلح "مورفولوجيا" يعنى عنده دراسة الأشكال وأن أشكال الحكايات تتطلب دراسة القوانين التي تنظّمها، على غرار مورفولوجيا التشكيلات العضوية للنبات [٣] ، أي اعتماداً على بنائها الداخلي، ودلائلها الخاصة، بعيداً عن أي تحديد تاريخي أو تقسيم موضوعاتي، "إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات. أما مَنْ فَعلَ هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير[٤]. والوظيفة حسب بروب هي "عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة" [٥] والشخصيات الأساسية عنده تنحصر في سبع شخصيات : ١) المتعدي والشرير ٢) الواهب ٣) المساعد ٤) الأميرة ٥) الباعث ٦) البطل ٧) البطل الزائف، وكل شخصية من تلك الشخصيات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة، وهذا التوزيع الجديد لدى بروب يقلل من أهمية نوعية الشخصيات،

---

(١) أكد بارت تخليه عن هذا المدخل البنيوي لتحليل السرد (١٩٦٦) في معالجته لمقارنته الجديدة S/Z وهي خلاصة ندوة ١٩٦٨-١٩٦٩، لأنه يرى أنه ينبغى لأي نص أن يشرح ضمن ما يميزه، وهذا ما فعله بارت بالنسبة إلى سارازين: انطلاقاً من الشيفرات التي حددها في المقدمة (الإيحائية، والتأويلية، والرمزية.. الخ) انظر: ميشال جاريتي: المذاهب الشكلانية، مجلة كتابات معاصرة، تموز، ٢٠٠٢، عدد ٤٧، ص ٩١.

(٢) ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧ .

(٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٢٤ .

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٤ .

وذلك لأن ما هو ضروري هو الدور الذي تتقلده، إذن فالشخصية لم تعد تحددها صفاتها الذاتية بل أعمالها التي تقوم بها.

٣- منهج غريماس (Greimas) : ويتجاوز به تحليل الخطاب القصصي بمستواه الشكلي إلى المستوى العميق، وغريماس يحدد لذلك مصطلحين للدلالة على مستويين في التحليل السيميولوجي [١]: مستوى النحو الأساسي للنص ومستوى التمظهر النصي الذي يشكل البعد السطحي للسرد؛ ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائي، بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية. إضافة لدراسة المعنى بربط النص بالخارج. وتهتم البنية السطحية بظاهرتين هما: المركبة السردية والمركبة الخطابية. أما (البنية العميقة) ، فبعد أن تكشف المركبتان السردية والخطابية عن برامج القصة ومساراتها، ينتقل الحديث إلى البنية العميقة وهي التي تتحكم في معاني النص من خلال شبكة علاقات تربط بين قيم النص وهي الأقطاب الدلالية، ونظام عمليات يقوم بتنظيم الانتقال من معنى إلى معنى.

٤- منهج تودوروف (Todorov) : ويبدأ من أعمال الشكلانيين الروس مطوّراً إياها، وبالتحديد من خانة الفصل بين المتن والمبنى [٢] ، مؤكداً أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين، إنه في آن واحد قصة وخطاب. فالقصة "هي تلك الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها"[٣]. أما الخطاب (Discourse) "فيظهر لنا من خلال وجود

---

(١) عبد الرحمن جيران: مستويات البناء في "تجمة أغسطس"، مجلة فصول، م٧ ، ع١-٢، ١٩٨٧، ص٢٨٧.

(٢) قسّم الشكلانيون الروس العمل القصصي إلى مستويين: الأول هو المتن (Fable) وهو المستوى الذي يتعامل مع الأحداث كما يفترض أنها وقعت، والثاني هو المبنى (Sujet) الذي يتعهد تلك الأحداث بالبناء والتنظيم ضمن قواعد تحويلية تخص صاحب العمل تجري على أحداث المستوى الأول. أنظر: نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٠ .

(٣) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٣٠ .

الراوي الذي يقوم بتقديم القصة"[١] من خلال هذا التمييز يقدم لنا تودوروف تصوراً متكاملاً لدراسة الحكي بين قطريه آنفي الذكر، ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين مركّزاً بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثاً وتقصياً، "فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية. أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي، وجهاته، وصيغه" [٢] ثم يعود تودوروف في كتابه "الشعرية" عام ١٩٧٣ ليطور المنطلقات التي عيّنها فيما سبق مستفيداً من العديد من الإنجازات، وبالأخص ذلك التطوير الذي أضفاه جنيت على تحليل الخطاب الروائي عام ١٩٧٢، يطرح تودوروف تصوراً متكاملاً حول تحليل النص الأدبي. "يبدأ أولاً بتسجيل كون النص الأدبي يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية. هذه الجوانب هي: الدلالي والتركيبي والفعلي" [٣]، ويبرز تودوروف أن الجانب الفعلي (اللفظي) هو المركزي بالنسبة للبويطيقا التي يشتغل فيها، وهو الجانب الذي نال اهتماماً لدى العديد من التيارات النقدية الجديدة: الأسلوبية، وجْهات السرد، الأبحاث المورفولوجية الألمانية، وجهات النظر في النقد الأنجلو–أمريكي. "إن هذه الجوانب الثلاثة مع المقولات التي تتضمنها على مستوى التحليل تبدو لنا على الشكل التالي:

١– الجانب الدلالي: نجيب منه عن سؤالين: كيف يدل النص على شيء؛ وعلى ماذا يدل؟ ونطرح فيه قضايا سجلات الكلام.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٣٠ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٥ .

٢- الجانب اللفظي: يتضمن المقولات التالية: الصيغة (Mood) والزمن (Temps) والرؤيات (Visions) والصوت (Voix) .

٣- الجانب التركيبي: ويتضمن بنيات النص – النظام الفضائي (وهو خاص بالشعر)- التركيب السردي- تخصيصات وارتدادات (وهنا يتحدث عن المحمولات السردية) [١]. وهذه المستويات الثلاثة هي في نظر سعيد يقطين مكملة للنص الأدبي ومستوفية له، وما الخطاب إلا ذلك الجانب اللفظي المتشكل من زمن السرد ومظاهره وأنماطه الذي يعرض لنا كيفية حكي القصة من خلال راوٍ يقدمها دون التدخل في الفحوى الدلالية، ويخرج من مقولة الخطاب ما خلا ذلك.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٥- جوليا كرستيفا وعلم النص : قسمّت جوليا كريستيفا العمل النصي إلى مستويين: [٢]

- نص ظاهر (Pheno-Text) وهو ذاك الذي يتمثل في بنية القول المادي، والذي تتناوله إجمالاً مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلم (منتج القول) بل للقول.

- نص مولّد (نوعي – Geno-Text) وهذا المستوى ليس متنا لغوياً مسطّحاً، بل هو كلام تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغة ودلالة وصولاً إلى كشف موقع منتجه. والنص النوعي جزء من المنطق العام، المتعدد الوجوه، غير المقتصر على ما هو متعارف عليه، وهو لا يخضع للبنيوية (لأنه فعل بناء لا بنية) ولا للتحليل النفسي (لأنه خارج اللاوعي ولو تكوّن مما يلفظه اللاوعي) ويختلف النصّ النوعي عن البنية العميقة في القواعد التوليدية، لأن غاية البنية العميقة (المجردة الخطيّة، غير النحوية وغير المعجمية) هي فقط توليد الجملة التي تمثّلها على مستوى البنية السطحية من دون أن ترتقي مراحل البناء السابقة، فهي انعكاس لبنية الجملة

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٣٥-٣٦ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٦٨ ، ص ٢١ .

السطحية. أما النص النوعي فينتمي إلى المستوى المجرد من عمل اللغة، ولا يعكس بنية الجملة بل يسبقها ويلحق بها.

٦- **إيفلن هاتش (Evelyn Hatch)** : وقد أثبتت هذه الباحثة في دراسة جادة لها بعنوان (Discourse and Language Education) صدرت عام ١٩٩٢، فكرة مستويات الخطاب في ثلاث مستويات [١] :

المستوى الأول: الأنساق العقلية واللغوية : (صفات النص) وفي هذه المجموعة من التحليلات الهدف هو وصف البنية بوصفها طبقة تنتمي إلى أوانها:

١. مكونات نظام.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

٢. البنى السردية.

٣. الإشاريات / الروابط الإشارية.

٤. تحليل الفروقات في السمات بين أساليب الخطاب.

٥. تحليل الفعل الكلامي.

المستوى الثاني: العمليات المعرفية واللغوية (بنية النص) وتنتج عن انتقاء / تفعيل مرتكز على أهداف وقصديات المتكلم / الكاتب :

١. تحليل الخط.

٢. تحليل البنية البلاغية.

٣. اتساق المشترك (المساهمة في العملية اللغوية)

٤. تداولية الأفعال الكلامية.

٥. التحليل السياقي.

---

(١) Evelyn Hatch: Discourse and Language Eduction, P. 291-292 .

المستوى الثالث: العمليات المعرفية واللغوية والاجتماعية (بنية النص تنشأ من التواصل المبني اجتماعياً) :

١. التحليل الحواري.

٢. الضوابط الطقسية.

٣. المكون التقييمي.

٤. سمات الاشتراك.

٥. تحليل الحدث الكلامي.

جميع الحقوق محفوظة

و (هاتش) تحاول بنظرتها الماركسية للأشياء أن تسوّق مستويات الخطاب على أنها طبقات (Layers) تستجمع الإرث التحليلي للخطاب فتصبه في توليفة واحدة مكتظّة .

ب- الدراسات العربية :

١- **صلاح فضل** : يعدّ صلاح فضل من المبرّزين في جانب التنظير التحليلي للعمل الأدبي، وقد أسهم بمشاريع عدة لتحليل العمل الأدبي كان من أبرزها كتابه (نظرية البنائية في النقد، ١٩٨٧)، وكتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص، ١٩٩٢) وقد تصدى غير مرة إلى تحليل العمل الأدبي انطلاقاً من فكرة تقسيمه إلى مستويات بمثابتها فكرة بنيوية خالصة، ففي كتابه الأول[١] ينظر صلاح فضل إلى العمل الأدبي من خلال المستويات التالية:

أ- المستوى الصوتي: حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

---

(١) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٢١، ٣٢٢.

ب- المستوى الصرفي وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة.

جـ- المستوى المعجمي وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسيّة والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.

د- المستوى النحوي لدراسة تأليف الجمل وتركيبها وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية.

هـ- مستوى القول لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

و- المستوى الدلالي الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ز- المستوى الرمزي الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبياً جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمّى باللغة داخل اللغة.

ويعقّب صلاح فضل على تقسيمه المقترح بقوله: "ويلاحظ على هذا الترتيب اعتماده على التنظيم اللغوي المسبق بطريقة مباشرة توشك أن تكون تبسيطاً منهجياً خطيراً يغري بالسذاجة المدرسية ويوحي للباحثين بوضع فراغات تقليدية ومحاولة ملئها بتعسف مما يجعلهم يجافون روح المنهج البنائي الذي يرفض الانتقال من التحليل الشكلي إلى الدلالة الموضوعية" [١] .

---

(١) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، ص ٣٢٢-٣٢٣ .

وبالرغم من أن المحورين الأفقي والاستبدالي ظاهران في هذا التقسيم، فإن صفته العامة قد اتسعت لتغطي أي عمل أدبي يمكن أن يدرس فيعيش هذا التحليل ضمن العموميات المجزّأة دون الدخول إلى مفاصل النص الحقيقية المراد بحثها.

وفي مشروعه الثاني (١٩٩٢) [١] يطوّر صلاح فضل هذه التقسيمة ويحصرها في ثلاثة مستويات بدلاً من سبعة وهي:

١- الأبنية الصوتية الصرفية: وتهتم بمبدأي التكرار والحذف، فهناك تكرار تام لبعض الأصوات الصائتة والصامتة أو للواحق صرفية وتكرار شبه تام مثل تكرار الكلمات ذات الأصل الواحد، وهناك حذف صوتي كالترخيم وما شابه ذلك.

٢- الأبنية النحوية: ويتابع هذا المستوى الإضافة والحذف والقلب.....

٣- الأبنية الدلالية: ويختص هذا المستوى بمتابعة إضافة عناصر دلالية أو كلمات وبمتابعة الحذف في بعض العناصر الدلالية أو الكلمات، إضافة إلى القلب والإبدال.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والنموذج السابق باق على لغويته ومهيّأ لشغل خواص بنيوية، وهذه التقسيمات مصممة في الأساس لتحليل النصوص الشعرية من خلال لغويتها الصرفة، ولكن صلاح فضل يستأنف ابتكار تقسيمات تسهم في تحليل الخطابات الأدبية بشكل عام والسردية (القصصية) بشكل خاص، ويسمى تقسيماته الخاصة بالقصص والسرديات بمظاهر السرد وهو يميز عند تحليل القصة بين ثلاثة مستويات أو أنماط للسرد [٢] هي:

١- الحكاية (Histoire) وتطلق على المضمون السردي؛ أي على المدلول.

---

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٠٨ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩٩ .

٢- القصة (Recit) ويطلق على النص السردي، وهو الدال.

٣- القص (Narration) ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي أو ما يعرف بالخطاب القصصي أو السردي أو الروائي، وصلاح فضل في ذلك إنما ينقل تصور جيرار جنيت في هذا الصدد الذي يعرضها على شكل مستويات ثلاثة أيضاً ، فتحليل الخطاب القصصي يتطلب النظر في:

- مستوى الزمن (علاقة القصة بالحكاية المروية)

- مستوى الصيغة (تشير إلى الكيفيات والأشكال)

- مستوى الصوت (Voix) (ويشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وواضح جداً أن المستوى الأول والمستوى الثاني يتصلان اتصالاً وثيقاً بالعلاقة بين القصة والحكاية آنفاً. ويخص صلاح فضل بهذه المستويات الخطاب السردي القصصي دون الخطاب الشعري الذي يتطلب خصوصية في التحليل تغاير خصوصية الخطاب السردي القصصي. فالخطاب السردي القصصي لا يجب عليه أن ينشغل دائماً في صوت القصة المجرد وفي تراكيبها الصرفية المتكررة والأبنية النحوية المنتهية عند الجملة، بل عليه أن يبدأ من الجملة بوصفها أصغر وحدة خطابية في القصة أو الرواية.

٢- **محمد خطابي:** قدم محمد خطابي عام (١٩٩١) دراسة جادة تحت عنوان "**لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**" عرض فيها منظوره الخاص مدعماً بجملة من الآراء في هذا الصدد، كان أبرزها دراسة "فان دايك" في تحليل النص تحليلاً يفرق بين البنية الصغرى والبنية الكبرى. كما اعتمد محمد الخطابي في كتابه هذا على التصور الذي طرحه كل من G. Brown

G. Yule & في كتابهما Discourse analysis الصادر عام ١٩٨٣ عن جامعة كامبردج، وقد عدّ محمد خطابي هذا الكتاب بمثابة نقلة نوعية في مجال تحليل الخطاب، لاحتوائه على اقتراحات ومناقشات لوجهات نظر متعددة تنتمي إلى تخصصات متنوعة تهتم هي أيضاً بتحليل الخطاب من زاوية تخصصها [١] .

أما عن المستويات الخطابية التي قرّ عليها مؤلف "لسانيات النص" فهي على النحو التالي[٢] :

١- **المستوى النحوي :** بما يحويه من :

أ- الإحالة

ب- الإشارة

جـ- أدوات المقارنة

د- العطف

هـ- الحذف

و- الاستبدال

٢- **المستوى المعجمي:**

أ- التكرير (البناء، المناسبة، رد العجز على الصدر)

ب- التضام

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(١) محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٤٧ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١١ .

جـــ- المطابقة

٣- المستوى الدلالي:

أ- مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي)

ب- العلاقات: الإجمال / التفصيل، العموم / الخصوص.

جـــ- موضوع الخطاب

د- البنية الكلية

هـــ- التغريض

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٤- المستوى التداولي:

أ- السياق وخصائصه

ب- المعرفة الخلفية (الأطر.. الجامع الخيالي، التضام النفسي)

وهذه المستويات الأربعة تخص أنواع الخطاب بشكل عام، ثم يخص المستوى الشعري بمستوى خامس هو:

٥- المستوى البلاغي :

- الاستعارة (التعالق الاستعاري)

ويطبق محمد خطابي هذه التوليفة على قصيدة "فارس الكلمات الغريبة" للشاعر أدونيس من ديوان أغاني مهيار الدمشقي، ويختبر مفاهيمه السابقة على هذه القصيدة، لكن الخطاب السردي القصصي يبقى عاجزاً عن الإفادة من هذه المستويات اللغوية الجافة التي قد تقطّع أوصاله دون جدوى تذكر.

٣- **محمد مفتاح:** يطرح محمد مفتاح في كتابه "المفاهيم معالم" (١٩٩٩) استراتيجية عامة تمس أي نص أدبي وتخضعه للتحليل، وتقوم على ثلاثة مستويات من التحليل هي [١] :

١- **الاستراتيجية التصاعدية:** وتعني فهم الكلمات والجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها، ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص. وهذا ما يعادل المستوى الأفقي عند الباحثين اللغويين، أو التجاوري التركيبي.

٢- **الاستراتيجية التنازلية:** وتكون بالاعتماد على المخزّن في ذاكرتنا. وقد اقترحت مفاهيم علم النفس المعرفي لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة؛ مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية. وهذا يعادل المستوى الاستبدالي لدى صلاح فضل [٢] وفيه تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٣- **الاستراتيجية التقييسية** : وتعني توظيف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة.

وهنا ينفتح المشهد النصي على أفق أوسع من التأويلات، لأن التأويل حسب فوكو: "أسلوب من أساليب مواجهة النقص العباري وتعويضه عن طريق توفير المعنى، أسلوب من أساليب الكلام بمناسبة النقص ورغماً عنه" [٣] .

أما الاستراتيجيتان الأوليان فهما بحث عن قانون ذلك النقص، وقياس وتحديد صورته النوعية. ولعل فكرة التصاعدي والتنازلي ظهرت بوضوح لدى مؤلفي كتاب "تحليل الخطاب"

---

(١) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٥٠-١٥١ .

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٥٩ .

(٣) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ١١٢.

براون ويول اللذين أقرّا بأن من أحد أجزاء التحليل المهمة أن "نبحث عن معاني الكلمات وبنية الجملة لنبني معنى إجمالياً متكاملاً للجملة (أي التحليل صعوداً) ولكننا في الوقت نفسه ونحن نقوم بهذا العمل نكون بصدد التنبؤ بما ستعنيه الجملة التالية في غالب الظن اعتماداً على السياق، إضافة إلى المعنى الإجمالي للجمل التي سبق تحليلها (أي التحليل نزولاً) " [١].

٤- **حسن حنفي:** وقد طرح هذا المفكر العربي فكرته عن الخطاب بعيداً عن الذهنية الألسنية، إذ إن الخطاب لديه يوازي "فحوى الفكر" ولا يقتصر على الجملة أو النص بل يتجاوزهما يقول: "ويبدو أن أنواع الخطاب في الأدبيات المعاصرة قد تم استبعادها لحساب عمومية الخطاب وإخضاعه لمنطق لغوي ومنهج تحليلي واحد. وفي العمومية تختفي الخصوصية. فقد اتجهت المدارس اللغوية المعاصرة نحو الشكل دون المضمون، وبالتالي لم تعن إلا بالألفاظ والتراكيب"[٢] وحسن حنفي بملحوظته السابقة إنما يشير إلى إهمال الأبعاد غير اللغوية في تحليل الخطاب، من هنا يطرح حسن حنفي تصوره في تحليل الخطاب، فللخطاب مستويات أو أبعاد هي[٣] :

أ - **مستوى عالم اللغة :** (الألفاظ المستقلة عن المعاني أو المرتبطة بها) وهو ما يعادل مباحث الألفاظ في علوم اللغة، تقسيم الجملة إلى اسم وفعل وحرف،.. وتفكيك الاسم والفعل. ومهمة التفكيك هنا القضاء على قوة العقل (Logomachos) بحيث يتم اكتشاف أن وراء عالم اللغة لا عوالم أخرى، لا معاني ولا أشياء ولا أفعال. الكتابة في نقطة الصفر كما يقول رولان بارت. وإيجابيات هذا المستوى هو تجاوز لغة الدين ولغة الميتافيزيقا من أجل

---

(١) براون و يول: تحليل الخطاب، ص ٢٨٠ .

(٢) حسن حنفي: تحليل الخطاب، (المؤتمر العلمي الثالث- تحليل الخطاب العربي) ١٩٩٧، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ص ٢٧ .

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨-٣٣ .

إخضاع اللغة – باعتبارها لغة– إلى منطق محكم للألفاظ، ومن سلبياته الوقوع في الصورية الخاصة، وكأن عالم اللغة لا شأن له بباقي المستويات.

ب– **مستوى عالم المعاني المستقل عن الألفاظ:** ويمتاز هذا المستوى بأنه يركز على المعنى ورؤية الماهيات وحديث النفس وتجاوز الوسيلة إلى الغاية وعيبه الإيغال في النزعة الباطنية دون حاجة إلى أدوات اتصال مثل اللغة واستبدال الرؤيا بالصوت المسموع.

ج– **مستوى عالم الأشياء:** (مستقل عن الألفاظ والمعاني) وهو عالم التحقق من صدق القضايا التي تصدر أحكاماً على الواقع حتى تصبح أحكاماً علمية. الأشياء ليست لغة إنمّا توجد في العالم الخارجي الذي يميل إلى اللغة من المفهوم إلى المصدق.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

د– **مستوى عالم الأفعال، الأوامر والنواهي:** وهو البعد الإنساني للخطاب الذي يبين أن الخطاب ليس مجرد صياغة لغوية (المستوى الأول)، وليس التعبير عن معانٍ (المستوى الثاني) ، وليس التحقق من صدقه في الواقع (المستوى الثالث)، بل هو اقتضاء فعل، نداء لسلوك، توجه نحو الممارسة ودافع للحركة والتغير الاجتماعي.

وهذا المشروع الذي يقره ويسعى إليه حسن حنفي يحث الخطى في إقرار أن الشكل والمضمون الأولي هما وسيلتا الخطاب لإظهار مكنوناته، فلا تهُم المفكرين لغةُ الخطاب أو معانيه الأولى بقدر ما تهمهم فحوى هذا الخطاب فحسن حنفي مدفوع برغبته في توظيف المفاهيم الفكرية او المعرفية لتغيير الواقع . وهذا مغاير تماماً لمراد السرديين محللي الخطاب القصصي الذين يرون في الخطاب كيفية لا فحوى.

٥- <u>سعيد يقطين</u>: يعدّ مشروع سعيد يقطين (١٩٨٩) في تحليل الخطاب من أبرز المشاريع العربية قاطبة التي احتوت المحاولات البنيوية والمعرفية التي سبقته ثم هضمها ووالف بينها، وقد تلخص مشروعه في كتابين صدرا متلازمين هما:

١- تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير

٢- انفتاح النص الروائي: النص – السياق

ويظهر هذا المشروع التزاماً مباشراً بتحليل الخطاب الروائي خاصة دون غيره، علماً أن مقدمته للكتاب الأول كانت شاملة لأبرز تعريفات الخطاب وروّاده. وقد اختص الكتاب الأول بالمستوى التركيبي للخطاب الروائي، فيما تعهد الكتاب الثاني بالمستوى الدلالي للخطاب الروائي والمستويان يتحدان لتقديم تصور فاعل في تحليل النص الذي يضم الخطاب، لأنه أشمل منه حسب يقطين.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والرؤية النقدية التي يسعى يقطين إلى خط معالمها تقوم على مبدأ السرديات الحديثة التي تهتم بالخطاب السردي ألسنياً وسيميولوجيا؛ ألسنياً باهتمامه بالبناء والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، كما ظهر ذلك لدى بارت وتودوروف وجنيت. وسيمولوجياً باهتمامه بدلالاته وبناه العميقة التي تتحكم به متجاوزاً المستوى الألسني المباشر وصولاً إلى إقرار وظائف للسرد. كما هو لدى بروب وبريمون وغريماس. وهذان المستويان يبذلان الجهد من أجل توضيح مقاربة معرفية للخطاب في مستوياته التركيبية والدلالية. أما التأويل فمتروك للقراءة الذاتية للنص. ويصف عبد الله إبراهيم مشروع يقطين بقوله: "على هذا الموروث الخصب للسرديات، بجهودها

الروسية والفرنسية والأنجلو- ساكسونية، ينهض الجذر النظري لكتابي سعيد يقطين الأخيرين". (١)

وبعد، فالتقسيمات عديدة ومتباينة وقد تكون متضاربة، فكل خطاب يطرح معطيات تسمح بتحليلها ولكل خطاب إمكانياته، ومن غير العملي أن نطرح توليفة اعتباطية لتحليل أصناف الخطابات شتى؛ إذ لا مناص من التخصيص؛ لأن التخصيص يجنبنا الوقوع في شرك العموميات الباقية على السطح، كما أن إقحام توليفة في نص لا يتحملها يعني تفتيت النص دون غاية توصلنا إلى مغزاه الدلالي أو الفني، لأن انتزاع الأعمال عن طريق الوصف التفصيلي من سياقها (الجنسوي) يوجه ضربة قاسية للاستجابات المخزونة في جوف هذه الأعمال، مما يدفعنا إلى ملاحقة المستوى المباشر المقروء وإهمال المراد المعرفي المكنوز، وكلاهما صنوان في القراءة التأويلية. إن المحاولات كثيرة، لكن كشف مكنوز الخطاب الأدبي يبقى مرهوناً، أخيراً، بقدرة الدارس على التناول (٢) وللدراسة في هذا الإطار محاولة.

ثالثاً: مستويات الخطاب – مقاربة عامة :

تنطلق الدراسة في هذا المبحث من افتراض مفاده أنه جلّ المحاولات السابقة انقسمت في تحليلها للخطاب إلى اتجاهين: اتجاه ألسني بنيوي تركيبي، واتجاه فكري دلالي، مع غلبة واضحة لأصحاب الاتجاه الأول؛ فإخضاع تحليل الخطاب إلى المنطق اللغوي أزاح مستوى الرؤية عن الأبعاد التحليلية الأخرى، فغلّبت المدارس النقدية في معظمها الشكل على المضمون

---

(١) عبد الله ابرهيم: المتخيل السردي، ص ١٤٦ .

(٢) تجاوزت هذه الدراسة عن بعض المحاولات التي اجتهدت في رسم تصور جاد لتحليل العمل الأدبي، نظراً لتلاقيها مع بعض الدراسات التي عرضنا لها، نذكر منهم: عبد الملك مرتاض، وسعيد بحيري، وموريس أبو ناضر وبشير ابرير.

انطلاقاً من الفكرة القائلة أن دراسة الأدب تقتضي دراسة ما يجعل منه أدباً، فالأدبية هي اهتمامنا، واللغة هي ما يمنح الأدب استقلالية عن غيره. فبات الخطاب أصواتاً ونبرات أكثر منه دلالات ومعاني، فسادت النزعة الشكلية للخطاب وطغت على السطح.

إن تحليل الخطاب يقتضي بالضرورة دراسة النهج المتبع في إنتاج ملفوظ ما، فضلاً عن الآلية التي يعمل بها هذا الملفوظ وقد كان الجرجاني قد سبقنا إلى القول بأن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والتركيب" [١].

فدراسة الخطاب وتحليله يقتضي الوقوف عند اللغة ثم تجاوزها، مع ضرورة ألا يفترض المحلل سياقاً أكبر مما هو ضروري لضمان الفهم الصحيح للخطاب. ومن الجدير بالذكر أن مقولة الجرجاني السابقة تتسق إلى حد بعيد مع تعريف (الخطاب = النص) على الأقل من إطار لساني حديث .

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن الفكرة الرئيسية التي تقود هذه الدراسة في تحليل الخطاب هي افتراض مستويات يتكون منها الخطاب، فتتشكل معانيه، وتظهر طاقاته فتتجاوز المعاني الأُول إلى معانٍ ثوانٍ وثوالث [٢].

إن تقسيم الخطاب إلى مستويات خاضع – قبلاً– إلى اعتبارات خمسة هي:

* أننا أمام نمط سردي خاص اسمه الرواية التاريخية يتقاطع فيه خطابان؛ الأول تاريخي (جانب الحكاية) والثاني: فني (جانب الخطاب)، فالدلالات تبدأ من القديم وتنتهي في الحاضر.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، ط٦، القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٥٩، ص ٢ .

(٢) من أبرز المستخدمين لفكرة المعاني الأول والثواني.. حازم القرطاجني في كتابه: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١، ص٢٣.

* إن الخطاب عملية حركية استعملت فيها اللغة بوصفها أداة توصيلية في سياق معين للتعبير عن معانٍ ومقاصدٍ كامنة، مما يقتضي الالتفات سوياً إلى الدال (اللغة) والمدلول (المقصد).

* إن مبدأ (تلوين الخطاب) [١] الذي يقوم عليه الخطاب الروائي يدفع بالدراسة إلى تهجين منهج يحقق نضج الأداة يحثّها على العطاء.

* إن كل خطاب مندرج ضمن ثقافة تحكمه وتسيّره، وهذه الثقافة تبرز أو تختفي في ثنايا الخطاب حتى بات هناك فعل جماعي واحد متوارٍ في مجموع نصوص خطاب ما محكوم عليه بالرفض، بسبب انحرافه عن السلوك المثالي المنشود، اكتسب هذا الانحراف بعداً نسقياً في نصوص الثقافة لا مناص من كشفه ومحاكمته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* إن ما ينطبق من مستويات على خطاب الرواية التاريخية لا ينطبق بالضرورة على الخطاب الروائي بشكل عام، نظراً للمعطيات الخاصة التي تشغل هذا اللون من الروايات.

- إذن ما هي مستويات الخطاب في الرواية التاريخية [٢] ؟

تستقر الدراسة على المستويات التالية:

المستوى الأول: التركيبي (السردي) – الملفوظ فقط

- الزمن
- الصيغة
- زاوية الرؤية (المنظور)

---

(١) عبارة (تلوين الخطاب) مقتبسة عن ابن قيم الجوزية (٧٥١هـ) وقد وردت في كتابه: الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧، ص ٢٢ .

(٢) سينشغل الفصل القادم برسم حدود مائزة للرواية التاريخية عن غيرها من الروايات.

المستوى الثاني: التاريخي (الاستعاني) – الملفوظ وما وراء الملفوظ

- الموازنة بين التاريخي والروائي
- الشخصيات التاريخية
- مسوغات اللجوء إلى التاريخ

المستوى الثالث: النسقي (المَوْءُود) ما وراء الملفوظ فقط

- الثقافي مكمّلاً وليس بديلاً
- النسق (الخصائص – الأدوات – الأمثلة)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المستوى الأول : التركيبي السردي (الملفوظ فقط)

يختص هذا المستوى بضرب حدود لازمة تميّز هذا اللون الأدبي عن غيره من الأجناس، فتحليلنا يخص الخطاب الروائي وحده، ويستثنى ما خلا ذلك من الأعمال القصصية، فأي سرد لابد من أن يقوم على دعامتين أساسيتين هما:

أ) أن يحتوي حكاية ما تضم أحداثاً معينة.

ب) الطريقة التي تعرض بها تلك الحكاية، وهذا العرض يسمى سرداً، والسرد هو ما يميز لوناً قصصياً عن آخر.

وهذا المستوى مرهون بالدعامة الثانية؛ أي بشكل العمل الروائي الذي هو "الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الروائي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له" (١)

إن الخطاب الروائي في هذا المستوى هو الطريقة التي تطرح بها مادة الحكاية في الرواية، من هنا ستغدو الدراسة في المستوى الأول غير مكترثة بالمتن الحكائي؛ لأن ذلك سيكون من اختصاص المستويين اللاحقين بل ستصب اهتمامها في هذا المستوى على مكونات الخطاب التي اقترحها ترفيتان تودوروف عام ١٩٦٦ ، وأثبتها جيرار جنيت (٢) :

١- الزمن: (كشف العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب) Time

٢- الصيغة: (نمط الخطاب الذي يستعمله السارد) Mood

٣- الجهة : (الكيفية التي يدرك بها السارد القصة) Aspect

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- الزمن (سردياً) : Time

فكرة الزمن فكرة متعددة الظلال، وكل إضاءة تُسلط على الزمن تقدم له دلالة خاصة تديرها أدوات خاصة صادرة عن حقل فكري ونظري ما. فتتعدد الرؤى وتتطرف أخرى. وفي هذا المبحث تطرح الدراسة مفهوم الزمن ذي الظلال السردية، النابعة من افتراض نمطين للزمن في الرواية: الأول هو زمن القصة (الأحداث الحقيقية المتسلسلة تسلسلاً عالمياً منطقياً- الأحداث كما حدثت فعلاً) وزمن الخطاب (الأحداث بعد التشكيل) (٣).

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٦ .

(٢) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٤٠ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٥ .

ويعود الفصل في هذه القسمة إلى الشكلانيين الروس الذين أظهروا ريادة في ذلك من خلال التقسيم الذي أقاموه في أي عمل قصصي/ حكائي عندما فصلوا ومايزوا بين المتن الحكائي (Fable) والمبنى الحكائي (Sujet) ، فالمتن الحكائي هو الأحداث كما حدثت فعلاً (طبيعياً) والمبنى هو طريقة تشكيل الأحداث في المتن وإظهارها على نحو مخصوص[١]. من هنا كان لزاماً النظر إلى الزمن في الرواية نظرة مزدوجة القرار.

وانطلاقاً من هذه العلاقة المزدوجة، يمكن أن يقدم لنا المؤلف ضروباً زمنية شتى ظاهرة في المبنى الحكائي؛ إذ من الصعب منطقياً أن يتطابق – مهما حاول المؤلف– تتابع الأحداث وتواليها في عمل ما مع الترتيب الطبيعي للأحداث الحقيقية (المفترض حدوثها)؛ إذ كيف للمؤلف أن يقدم لنا حدثين وقعا في زمن واحد؟ حتماً سيلجأ إلى طريقة تمكنه من إشعارنا بأن الحدثين تماثلا زمنياً ولكنه قدّم أحدهما على الآخر. وهذا الاجتهاد منه يصب في زاد المبنى وليس المتن. ومن الرواد في مجال تحليل الزمن سردياً ذلك التوزيع الذي أثبته جيرار جينت في كتاب (خطاب الحكاية) المطبق على رواية "بحثاً عن الزمن الضائع" لبروست [٢] وستنهج الدراسة النهج ذاته في تحليل الزمن.

١- **الترتيب ORDER** : (زمن الحكاية، الاسترجاعات، الاستباقات)

فمن الطبيعي ألا يسير الخطاب (Discourse) بمحاذاة الحكاية (Diegesis) ومن ثم فلن يطابق زمنه زمنها مطابقة تامة، لأن الخطاب يتطلب من راويه أن يعود إلى الوراء لاستدراك حديث سابق أو معلومة حان دورها، والخطاب يطلب من راويه أحياناً أن يسبق التسلسل المنطقي الزمني للسرد لهدف في ذهنه، ويشير ما سبق إلى حالات من خروج الخطاب

---

(١) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص ١٨٠ .

(٢) جيرار جينت : خطاب الحكاية.

عن خط زمن الحكاية المنطقي. من هنا تبرز قضية الترتيب الزمني، والراوي في هذه الحال له أن يحدث مطابقة (Achrony) بين زمن الخطاب وزمن الحكاية وهي حالة ممكنة نظرياً ولكنها غير معروفة في التطبيق، أو أن يحدث مخالفة (Anachrony) بين الزمنيين. وللمخالفة شكلان:

أ- الاسترجاع (Analepsis) [١] عودة النص إلى ماضيه.

والاسترجاع مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، مما يولد داخل الراوية حكاية ثانوية. ووظيفة الاسترجاع في الغالب وظيفة تفسيرية تُسلط الضوء على ما مضى أو فات وغمض من حياة الشخصية في الماضي. والاسترجاع أنماط:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- استرجاع خارجي (External Analepsis)

٢- استرجاع داخلي (Internal Analepsis)

٣- استرجاع تلقائي (Atoumatic Analepsis)

٤- استرجاع قسري (Compulsory Analepsis)

٥- استباق اعتباطي (Arbitrary Analepsis)

ب- الاستباق (Prolepsis) [٢] ذكر خبر لم يحن وقته بعد.

والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولا سيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد. ويتخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل. وللاستباق أنماط:

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٥ .

١- استباق تمهيدي (Preparatory Prolepsis)

٢- استباق إعلاني (Declarative Prolepsis)

٢- المدة (Duration) :

ونعني بها الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي في رواية ما يروي للمروي له، ومدة الرواية الخطية مرتبطة بسرعة الحكاية، وقد قيل إن سرعة الحكاية تقاس بقيمة حجم النص المكتوب على الزمن الذي استغرقه الحدث، فعلى سبيل المثال قد يخصص راوٍ ما عشر صفحات للحديث عن سنة خلت، لكنه قد يعطي العدد نفسه من الصفحات أو أكثر لوصف مشهد لا يتجاوز ساعة، وتفسير هذا الأمر مرهون بقياس المدة (Duration): المدة الحقيقية للمشهد المروي.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتسمح لنا هذه التقنية بدرس سرعة كل مقطع من مقاطع الرواية ثم مقارنة هذه السرعات لكشف إيقاع الكتابة في الرواية. وهناك – نظرياً- تدرج في سرعة الحكاية من الحد الأدنى الذي يسجله الوقف (Pause) إلى الحد الأقصى الذي يسجله الحذف (Ellipsis) والدراسة السردية تحصر هذه السرعات التي تقيس المدة في أربع حركات:

أ- الخلاصة / ملخص (Summary) [١] :

وهي إحدى سرعات السرد، وهو متغير الحركة، بينما السرعات الأخرى محددة مبدئياً، لهذا يستخدمه السرد بكثير من المرونة لكل سرعة تتراوح بين المشهد والحذف. بقي الملخص

---

(١)لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ١٥٩ .

إلى أواخر القرن التاسع عشر جسر العبور الطبيعي من مشهد إلى آخر، واللوحة الخلفية التي تتحرك أمامها المشاهد، واللحمة التي تجمع أجزاء السرد إلى أن أصبح تقنية زمنية تتجاوز ذلك.

ب- الاستراحة : الوقف (Pause) [١] :

وهو أبطأ سرعات السرد ويتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية. والوقف لا يصور حدثاً، لأن الحديث يرتبط دائماً بالزمن، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد. وينطبق هذا الموقف على المقاطع الوصفية إذا تناولت منظراً لا يلفت أحداً من شخصيات الحكاية.

جـ- القطع / الحذف (Ellipsis) [٢] :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهو أقصى درجات السرعة، ويعني إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث. ويلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضرورياً لسير الرواية أو لفهمها. والحذف أنواع : حذف معلن، حذف ضمني، حذف افتراضي .

د- المشهد (Scene) [٣] :

هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر، والمشهد يماثل في سرعته سرعة الحكاية، فلا يتفوق عليها ولا تتجاوزه. والتضاد في السرعة بين المشهد المفصّل والسرد الملّخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي.

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٧٥ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ .

٣- التردد (التواتر) (Frequency) [١] :

هو العلاقة بين معدّل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث. فالحدث يقع وتروى حكايته. وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تروي حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة؛ لهذا يمكن أن يوضع تصور من العلاقات الترددية بين الحدث وروايته قائم على ثلاث حالات:

أ- سرد إفرادي (Singulatif)

وهو أن نروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن نروي (كذا) مرة ما حدث (كذا) سرداً إفرادياً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- تكرار سرد (Repeating Narrative)

وهو عودة السرد تكراراً إلى حدث واحد، تكرار السرد تستخدمه القصة لتعبر عن حالات كثيرة، وتستخدمه أيضاً للتعبير عن اختلاف وجهات النظر.

جـ- تكرار حدث (Iterative Narrative)

سرد يقدم مرة واحدة حدثاً تكرر وقوعه في الزمن. إنه توليف حكايات متعددة في حكاية واحدة من غير أن نختار حكاية منها بوصفه نموذجاً للأخريات.

ب- الصيغة (Mood) [٢]

وهي ضبط المعلومة السردية، أي التحكم بأشكالها ودرجاتها، فالمسافة (Distance) والمنظور (Perspective) هما الوجهان الأساسيان للصيغة؛ إذ يمكن للراوي أن يقدم الحدث

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١١٨، ١١٩ .

الواحد بصيغ مختلفة. يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفياً. وأن يصوّر المشهد كأنه يقع أمامنا (صيغة العرض) ويمكنه أن يتناول الحدث على أنه حدث ماضٍ أو آتٍ ، وأن ينقل كلام الشخصيات بأسلوب مباشر أو غير مباشر. أما الصيغ التي يمكن أن يقدمها الراوي للمروي له حسب جينت [١]، فهي كما يلي:

١- خطاب غير مباشر (Indirect Discourse) :

أو المحوّل وهو خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقاً بعلامات تنصيص (قال له أن يغرب عن وجهه) خطاب الغائب هو خطاب غير مباشر، لأن الراوي لا ينقل كلام الشخصية بحروفه بل ينقله بمعناه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢- خطاب مباشر (Direct Discourse) :

أو المنقول وهو خطاب منقول حرفياً بصيغة المتكلم، يأتي غالباً بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقاً بنقطتين وموضوعاً بين قوسين مزدوجين. مثاله: قال له: "اغرب عن وجهي"، "قلت لأمي: يجب مطلقاً أن أتزوج من ألبرتين".

٣- الخطاب المسرود (Narratized Discourse)

أو المروي وهو الأبعد مسافة، إذ ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية، "مثاله: أمره بالغروب عن وجهه". لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له. وقد نصح "فلوبير" الكاتب بأن يروي بهذا الأسلوب كلام الشخصيات الثانوية.

---

(١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٨٥-١٨٧ .

جـ- موقع الرؤية (الجهة) Perspective

ومن أبرز من تتبع موقع الراوي في العمل السردي الشكلاني الروسي "توماتشفسكي"[١] و"تودوروف" في مقولات الحكي [٢] ، وجيرار جنيت [٣] وملخص القول إن مواقع الراوي في النص يختلف لاختلاف مستويات السرد، واختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها واختلاف التبئير، فالراوي إما أن يكون خارج الحكاية التي يرويها أو داخل هذه الحكاية، وبناء عليه يتحدد موقعه من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فإما أن يكون حسب يقطين [٤] جواني الحكي (Homodiegetic) أو براني الحكي (Heterodiegetic) وهذان الموقعان يتدخلان فيما بينهما فيتولد من هذا التداخل أربعة أشكال أساسية:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها: وهو راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب، ويكون عالماً بكل شيء وتفوق معرفته معرفة الشخصيات الحكائية في الراوية.

٢- راوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها: وهو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم، مثل رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد".

٣- راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها: هو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها مثل شهرزاد في ألف ليلة وليلة.

---

(١) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ص ١٨٩ .

(٢) ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٧-٤٨ .

(٣) خطاب الحكاية، ص ٢٥٨ .

(٤) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٣١٠ .

٤- راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها: هو شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها، مثل السندباد في ألف ليلة وليلة.

المستوى الثاني: التاريخي (الملفوظ وما وراء الملفوظ)

ويبحث هذا المستوى في قراءة التاريخ ضمن قوالبه الفنية، وهو مستوى لا يليق إلا بتحليل الرواية التاريخية فقط؛ لأنه يبحث في آلية تنفيذها، انطلاقاً من فكرة مفادها أن الرواية التاريخية إعادة بناء تهدف إنتاج شيء جديد؛ لذا سينصب البحث في دراسة الرواية التاريخية على كيفية إعادة كتابة المادة التاريخية روائياً وذلك في محاور ، وهي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

المحور الأول: التاريخي والروائي:

وفيه تبحث الدراسة في كيفية موازنة الروائي بين ما هو تاريخي وما هو فني؛ بحيث لا يطغى الوقائعي على فنية العمل، ولا تطغى فنية العمل بتخيلاته المبدعة على تاريخية المضمون. وهل اللجوء إلى اللغة التاريخية يعدّ خذلاناً لما هو فني؟ والعكس؟

المحور الثاني: الشخصيات التاريخية:

وفيه تبحث الدراسة في آلية التعامل مع الشخصيات التاريخية في العمل الروائي من حيث نموّها وتسطيحها، ومن حيث حياديتها أو فاعليتها، فالشخصية التاريخية شخصية مثبتة يصعب تحميلها بأكثر مما أسنده إليها التاريخ.

المحور الثالث: الهدف من اللجوء الى التاريخ

لا شك أن اللجوء إلى التاريخ يتجاوز الهدف التعليمي البحت، بل إن القول بذلك يجانب الحقيقة؛ إذ لابد من أسباب تدفع كثيراً من الروائيين إلى توظيف التاريخ وتسخيره في أعمالهم

الروائية المحكومة أصلاً لرسالتها الفنية، فهل يندرج هذا التسخير ضمن إعادة صياغة التاريخ فنياً، ومن ثم كشف المسكوت عنه؟ أم أن هذا التسخير يندرج ضمن استشراف المستقبل بقراءة الماضي؟ أم يندرج تحت المقارنة بين ما كان في الماضي وما يكون الآن؟

المستوى الثالث: المستوى النسقي الموءود (ما وراء الملفوظ)

وهذا المستوى يكمل الحلقة المفقودة في دراسة الخطاب؛ فبعد سنيّ طويلة من التركيز على لغوية الخطاب ومضامينه وثيمه، ينبرى المنهج الثقافي (Cultural Studies) لدراسة الخطاب بوصفه مندرجاً ضمن سياق ثقافي أعمّ منه وأشمل، "والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته؛ لذا نجده معنياً بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي" [١] والواضح أن هذا المنهج "تغير في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي. وهو النقد الذي ينفتح إلى ما هو غير جمالي، فلا يؤطر فعله تحت إطار تصنيفات النص الجمالي، ويستفيد من مناهج التحليل المعرفية" [٢]

أما منهجية النقد الثقافي فتسمح لنا بكشف حركة النسق بوصفه مضمراً يتحرك على الضد من المعلن الواعي. والنسق "عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعاً لهذا، فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر نسقاً دينامياً، والنسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية الثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٩٣ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٢ .

بتفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية وإما غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل"[١] والأنساق الثقافية التي سيخصها هذا المستوى بالتنقيب عليها لها وظائف دالة عليها ومواصفات تحددها وهي [٢] :

أ- نسقان يحدثان معاً وفي آن، في نص واحد أو في ما هو بحكم النص الواحد.

ب- يكون المضمر منهما نقيضاً ومضاداً للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

جـ- لابد أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

د- ولا بد أن يكون النص جماهيرياً ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

مما سبق تكون التوليفة التحليلية للخطاب شاملة لثلاث مستويات رصدت في الخطاب الروائي للرواية التاريخية. الأول: التركيبي السردي ويشمل كل الخطابات الروائية. الثاني: التاريخي ويختص بالروايات التاريخية فقط. الثالث: النسقي وهو معمّم على النصوص الجماهيرية الجمالية على اتساع قطاعاتها.

---

(١) محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص ١٣٥.

(٢) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٧٧-٧٨ .

وسنخصص الباب الثاني – إن شاء الله – من هذه الدراسة لتطبيق المستويات المقترحة على نماذج من الرواية التاريخية. أما الفصل القادم فسينهض برسم حدود للرواية التاريخية تفصلها عن أنماط الروايات الأخرى المتداخلة في بعض مهامها مع الرواية التاريخية Historical Novel .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث

الرواية التاريخية

(المساحة والحدّ)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"واعلم أن تبدل الأزمان وتقلب الحدثان يغيّر من مباني الأمور، ويكيّف في اعتبار الأشياء، فما كان يعتبر بالأمس فضيلة يعتبر اليوم وفي الغد رذيلة، وما كان يعده الناس في الماضي نقيصة يعدونه في الحاضر كمالاً "

محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، ص ٤٤

هل تخون الرواية التاريخية الموتى؟ أم أنها تاريخ زائف موّجه؟ وهل ثمة مسّوغ لتمازج سرديتين إحداهما وثائقية والأخرى جمالية؟ أم أن الرواية تغبط التاريخ ثراءه المعرفي، فتحول المعرفة الماضوية إلى ترنيمة معادة التشكيل؟ ولماذا هي الدراسات اليوم كَلِفةٌ بنسبة المولود إلى والده؟

درجت كثير من الدراسات في هذا الصدد على عقد المقارنة النمطية بين التاريخ والرواية التاريخية للتفريق بين شيئين قُضي الأمر بينهما باكراً. وحاول نَفَرٌ آخرُ من الدارسين التقريب بين الرواية التاريخية والرواية الواقعية وكأن الروايتين لم تنبتا في تربة واحدة!

في البدء يجب أن ندرك أن "الرواية التاريخية" تنبني حكائياً على التاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخاً، لانصراف كل لون، بما يسّر له، إلى مهامه المتفق عليها أصلاً.

كما أن الرواية التاريخية ليست إعادة كتابة للتاريخ، بل إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن إلى نص تاريخي تحسبه غير مكتمل، فالتاريخ (دال) والماضي (مدلول) والتاريخ هو رؤية المؤرخ. أما الماضي فهو ما استرعى انتباه المؤرخ فكتبه تاريخا، وخلب لبّ الروائي فكتبه رواية بعد أن ثبت وقرّ في أذهان الناس، ثم سارع هذا الأخير إلى استيضاح معالمه أو محاكمته أو تلخيصه أو تصويبه أو إتمامه أو استحضاره إنه الاستشراف لا ريب، سواء أكان نحو الأمام أم للخلف ؟ إن الرواية هي استثمار للتاريخ (بتصرف).

إن الانصراف إلى القول إن الرواية التاريخية جسد منفصل عن التاريخ قول مقضيّ لا يجب الوقوف عنده؛ فالتفريق أو المقارنة بين التاريخ والرواية التاريخية أمرٌ بات لا يقدّم كثيراً في أي قناعة منهجية فاعلة، أما كيف تلهج الرواية بالتاريخ؟ وما موقف الرواية من التاريخ؟ وكيف يتسردق التاريخ في الرواية؟ فهذه تساؤلات باتت في عداد المفقودين، لا تُعقد النية في البحث عنها إلا فيما ندر، وستحاول الدراسة الإجابة عنها لاحقا.

إن الرواية أمست سيدة الألوان والأجناس، وهذه السيادة لا تنبع من حلولها في نفوس المتلقين فحسب، ولا تنبع من تفوقها على الشعر في زماننا أيضاً، بل إن الرواية لون ما عاد

يوقف نهمه لون آخر، ففي مواقف كثيرة سلبت الرواية الشعر أدواته وتسلحت بسلاحه وسرقت متلقيه وروّاده على حد سواء، والرواية نهلت من التاريخ نتائجه، وحققّت في مسلماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ وصححت ما زيّفه. وقد استفادت الرواية من نظريات علم الاجتماع وعلم النفس والانثربولوجيا وحللت وقيّمت كثيراً من الأحداث والشخصيات. كما أنّ الرواية رسمت للناس مستقبلهم وقربت البعيد وأفادت من قفزات الإعلام المتسارعة فأخبرت واستشرفت وتنبأت وانتقدت وقوّمت وحللت وحاكمت؛ فكل ما في الحياة هو من اهتمامها فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة، والرواية فن كتابة الحياة دون ممنوع، والتاريخ من هاته المعطيات، وهو من رفد الرواية وغذّاها بمادة حكائية لا تنضب. من هنا يأتي التساؤل القائل: إذا افترضنا أنّ هناك "رواية تاريخية" اكتسبت مسمّاها من إصرارها على التاريخ، فهل لنا أن نطلق – قياساً – مسميات أخرى من قبيل "رواية نفسية" و "رواية اجتماعية" و "رواية سياسية" و "رواية تكنولوجية" و .. و .. ؟ إذن نكون قد وزّعنا الرواية على العلوم الأخرى، إن هذا القياس يغادر الصحة ويجانب الصواب، لأن الرواية هي الرواية مهما تشكلت مادتها، فهي مسمّى شكلي لجنس أدبي واضح المعالم، والروايات على اختلافها تنجمع فيها مواصفات تحدد ملامحها الجنسوية فلا تختلط بغيرها. أما المادة التي تسخّرها الرواية فهي مادة مضمون لا مادة تملّك، فمهما تعددت وكثرت وانقسمت فلن تتجاوز الحدّ اللفظ الشكلي المحدد لجنس العمل الأدبي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أما ظهور مسمّى "الرواية التاريخية" دون بروز مسميات أخرى كما ذُكر سباقاً فله ما يبررّه، إذ إن تأثير الرواية في التاريخ تأثير يتجاوز المضمون إلى الشكل، فالتاريخ يرفد الرواية بالمادة الحكائية التي يشكلها المبنى، في حين أنّ العلوم الأخرى لا تمتلك المقومات الحكائية التي يملكها التاريخ، بل إن خدماتها لا تتجاوز مستوى الأدوات التي يوظفها الروائي في

عمله. إن التاريخ يمتلك صلاحيات أعظم لأنه السرد الأكبر وما الرواية إلا تابعة متمردة عليه، من هنا تبرز خصوصية هذه التسمية (الرواية التاريخية Historical Novel) التي عوملت بتسليم تامٍ من قبل النقاد، فسهروا في شوارد المسمّى دون الحديث عن أهليته في حمل مكنونات هذا التمازج الحاصل بين التاريخ والرواية.

إن مصطلح "الرواية التاريخية" مصطلح شكلي قبل أن يعطي دلالته المضمونية البارزة فيه ، يسيطر فيه الخطاب الروائي سيطرة احتوائية – إنائية * وينشغل فيه الخطاب التاريخي انشغالاً مضمونياً ينصاع فيه إلى تشكّل الخطاب الروائي أكثر من انصياعه إلى قانون التاريخ وأصوله. من هنا لا تخون الرواية التاريخية الموتى وتقدم تاريخاً زائفاً بل توضيحاً لمجرياته وتحليلاً لمعطياته واختزالاً لمفرداته وتمادياً لخوافيه وانتقاء لحقبه لهدف أو لآخر. بل تستحضر ما كان في (الما قبل) لتعيد بناء (الما بعد)، إن "الرواية التاريخية" نتاج تفاعل خطابين مكتملين قدّم كل منهما خبرته ما استطاع. فما الحدود التي تميّز الرواية التاريخية عن غيرها من الروايات؟ متى نطلق على رواية لفظة تاريخية ومتى نحجب اللفظة عنها؟ وهل إسناد كلمة تاريخية إلى رواية من الروايات هو تشريف لها أم تكليف؟

قبل الإجابة عن هذه التماديات يروقنا أن نقترب أكثر من "الرواية التاريخية" حتى ندرك ملامحها المائزة عن غيرها:

– الرواية التاريخية هي سرد لأحداث تاريخية مثبتة، بقصد إعادة استيعابها وتجديد طريقة عرضها.

– والرواية التاريخية آليتها الأولية التاريخ، أما أهدافها فمتعددة الأبعاد، عصيّة على الحصر.

---

* نسبة إلى الإناء الذي يصنّف المادة حسب شكله .

- الرواية التاريخية مستوى واعٍ من الأداء، في أحيان كثيرة تعيد صياغة مادة ماثلة أصلاً في ذهن المتلقي، لهدف أو آخر، فقارئ الرواية التاريخية يفترض أنه يقرأها وهو مستعد معرفياً لخوضها.

- الرواية التاريخية تعتمد فترة تاريخية محدّدة تسلّط الضوء عليها، فمن منطلق تاريخي ليس لمادة الرواية التاريخية بداية ولا نهاية (لأن التاريخ هو زمنها)، ومن منطلق روائي البداية هي أقدم نقطة مبدوء بها والنهاية هي آخر نقطة منتهىً عندها.

- الرواية التاريخية باختيارها حقبة محددة مثبتة تعد (تبئيراً) كبيراً واسع الأبعاد وتخلص إلى أهداف محددة يصنعها المتلقي مع المرسل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- "الرواية التاريخية" عودة إلى الماضي برؤية آنية، فالماضي هو (زمن الحكاية) والحاضر هو (زمن الكتابة).

- كتابة "الرواية التاريخية" هي تعبير عن مواقف ورؤى للعالم بشكل مختلف لا يمت بصلة إلى الكتابة بطريقة يفهمها القارئ مباشرة. (١)

أولاً: مفهوم الرواية التاريخية

تتأنّق كثير من الدراسات في استهلاك مصطلح "الرواية التاريخية" دون تأنّق في إبراز مفرداته الدالة عليه ولا محدداته المسيطرة على أبعاده، فجولة عجلى على توظيفات الموظفين لهذا المصطلح تكشف عن تلك المرونة الهائلة التي اكتسبها المصطلح جراء تعدد استعمالاته، ليس أقلها اعتبار أيّ رواية رواية تاريخية تندرج ضمن سياق تاريخي يعكس فترة حياتية

---

(١) مريم جمعة فرج: قراءة في الرواية التاريخية المعاصرة، صحيفة البيان الاماراتية، بيان الثقافة، ع٤٦، ٢٠٠٠/١١/٢٦ .

محددة، فالعودة إلى الماضي لا تنتج دائماً رواية تاريخية، إنها عودة مشروطة بمحددات ترسم ملامح هذا اللون السردي من الروايات.

يصف جورج لوكاش "الرواية التاريخية" بأنها : "روايــة تثيــر الحاضــر، ويعيــشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات" (١) وجورج لوكاش يقدم هذا التوصيف للروايــة التاريخية في معرض حديثه عن رواية الكاتب الايطالي مانزوني "المخطوبات" مقارنــاً إياهــا بأعمال ولتر سكوت ، وهذا التوصيف يعكس هدفاً من أهداف اللجوء إلى الماضي ألا وهو إثارة الحاضر من خلال الماضي، وفي سياق آخر يؤكد لوكاش "أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم الــى أن يفكــروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي" (٢). إن الروايــة التاريخيــة فــي محصلتها الختامية لدى لوكاش هي تفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية، تفاعل يعكس ما خفي سابقاً وما غمض لاحقاً.

ويعرّف ألفرد شيبارد Alfred Sheppard الرواية التاريخية بقوله: "تتنــاول القــصة التاريخية الماضي بصورة خيالية. يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجــاوز حــدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءاً من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ" (٣) ، وهذا التعريف يؤكد أن الرواية التاريخية عودة للماضي بغيــة إعادة إنتاجه مجدداً إنتاجاً يتجاوز حدود التاريخ تجاوزاً محدوداً تبرز فيه أهداف اللجوء إلى هذا

---

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت،١٩٧٨، ص٨٩ .

(٢) المرجع نفسه: ص ٤٦ .

(٣) نقلاً عن:محمد نجيب لفتة: ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنيــة، ع٤٠، آذار، ١٩٩٧، ص ١٨٥ .

اللون من الأدب. أما جوناثان فيلد J. Field فيرى أن الرواية التاريخية "تعتبر تاريخية عندما تقدم تواريخ وأشخاصاً وأحداثاً يمكن التعرض إليهم" [١] و "فيلد" عندما يشترط لإحداث لون اسمه "الرواية التاريخية" تواريخ وأشخاصاً وأحداثاً فإنما يعرض المواد المشكّلة للرواية التاريخية دون طرح شروط لهذا التشكّل.

ويقدم ستودارد Stoddard تعريفاً مغايراً لما قدمه فيلد Field مفاده أن الرواية التاريخية "تمثل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية" [٢] ستودارد يركز على فنيّة العمل أكثر من تاريخيته، فالرواية سجل لحياة الأشخاص تحفها الحوادث التاريخية من هنا أو هناك، ومن هذا التعريف تصبح كثير من الروايات تاريخية لأنها بحكم عودتها إلى الماضي سواء أكان قريباً أم بعيداً فحتماً ستذكر الظروف التاريخية المؤثرة في حياة الشخص والموجهة للأحداث.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويرى ويستر Wister أن الرواية التاريخية "تمثل أي شكل سردي يقدم وصفاً دقيقاً لحياة بعض الأجيال" [٣] وبناء على ما سبق سيغدو الفصل بين الرواية والسيرة الشعبية القائمة على السرد أمراً ليس باليسير، فالتعميم (في أي شكل سردي) هو تعمية للمراد، فضلاً عن أن هذا التعريف ينزح إلى التسجيل أكثر منه إلى التشكيل.

أما بيوكن Buchan فإن الرواية التاريخية لديه هي كل رواية "تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ " [٤] وهذا تحديد جيد من بيوكن يبرز فيه أن الرواية

---

(١) محمد نجيب لفتة: ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص ١٨٥ .
(٢) المرجع نفسه، ص ١٨٥ .
(٣) المرجع نفسه، ص ١٨٥ .
(٤) المرجع نفسه، ص ١٨٥ .

التاريخية لابد من أن تختص بفترة تاريخية محددة يعمل فيها الكاتب أدواته الفنية لإعادة إظهار هذه الفترة إظهاراً فنياً موحياً بعيداً عن سطوة الوثائقية.

في حين أن بيكر Baker يرى أن الرواية التاريخية هي تلك الرواية التي "تتناول عادات بعض الناس مكتوبة بلغة حديثة" [١] وهذا التعريف رغم اختصاره إلا أنه يغلّب فنية الرواية التاريخية على تاريخيتها، فالتاريخ مادة يشكلها الروائي بلغته الفنية الحديثة مركزاً على ما سكت عنه التاريخ ، فهذا التعريف يقدّم هدفاً من أهداف كتابة الرواية التاريخية لا يكفل لها التميّز عن كثير من الروايات التي تشترك معها فيما طرح. ومن خلال التعريفات السابقة يجمل محمد نجيب لفتة [٢] تعريفه للرواية التاريخية تعريفاً مستخلصاً بقوله : "هي إعادة بناء خيالية للماضي تتناول أساساً حياة جمع من الناس وعاداتهم وتقاليدهم" وهذا التعريف يطرح ثلاثة تحديدات للرواية التاريخية؛ أولها أن وجهة الرواية التاريخية لدى التعريف السابق وجهة ماضوية؛ إذ الماضي هو صاحب الحكاية، وثانيها أن آليتها إعادة بناء التصور عن الماضي، أما ثالثها فهو أن مادتها حياة مجموعة من الناس ضمن فترة زمنية معينة ينمازون بجملة من العادات والتقاليد، وما يفتقر إليه هذا التعريف هو تأكيد على ضرورة عدم العبث بمجريات الماضي الأساسية بل يكون عمل الروائي على ما هو خيالي لا يتعارض مع الوقائعي، إضافة إلى أن هذا التعريف ينطبق على كثير من الروايات غير التاريخية التي تتوجه إلى الماضي القريب لعرض أحداثه فلماذا لا نسمى رواية "يوم قتل الزعيم" لنجيب محفوظ رواية تاريخية مع أنها تعيد بناء الماضي من خلال المجتمع وأفراده، ولماذا لا نتعامل مع "أبناء القلعة" لزياد قاسم أو "سيرة مدينة" لعبد الرحمن منيف على أنهما روايتان تاريخيتان وهما تعيدان بناء ماضي عمّان

---

(١) محمد نجيب لفتة: ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص ١٨٥ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٨٥ .

وتشكلانها سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، لا بد أن من وراء ذلك سبباً! إنه يكمن في أن هذه الروايات وأخرى غيرها لا تنطلق من التاريخ لإعادة بنائه بل إن التاريخي أو الوقائعي مصاحب طبيعي لانعكاس الحياة في الرواية وليس العمود الفقري للعمل.

ومن التعريفات التي حاولت توصيف الرواية التاريخية تعريف "معجم المصطلحات الأدبية" (١) الذي يرى أنه "ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة. وتصور بداية ومساراً وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد. وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلاً لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية والفردية، وهي تمثل بالضرورة تعقيداً وتنوعاً في الخبرة والتجربة"، وهذا التعريف توصيف لمهمة الرواية وتحديد لغايتها، فالتاريخ أداتها وغطاؤها، ولكن أهدافاً بعيدة هي مبتغاها، إنها إتمام لما لم يكمله التاريخ.

إن الرواية التاريخية "تعتمد الزمان الموثّق، والمكان المحدد والحادثة المعرّفة، فتستثمر جهد المؤلف الذي حقق الواقعة، وتتقاطع معه في الوقت ذاته" (٢) وهذا شرط يميز الرواية التاريخية عن أي رواية أخرى قد تستثمر التاريخ دون توثيق أو دون أن يكون التاريخ هو العمود الفقري للرواية. كما أن الرواية التاريخية "اشتمال لما يحكى في يوم متجدد عن مشاهد صورة الماضي ووقائعه وأحداثه وحركة شخوصه، وسمات معانيه، في داخل إطار من الزمن، وعلى أرضية معينة من المكان" (٣) وهذا شرط آخر يبرز أن مهمة الرواية التاريخية إحداث النظرة الآنية والمتجددة على مجريات الماضي ووقائعه إحداثاً يعيد إنتاج هذا الخطاب المثبت،

---

(١) ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، فصل الراء
http://literary.ajeeb.com/articales/reh/R0019.asp

(٢) هاشم غرايبة: عن التاريخ والرواية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م٢ ، ع٢ ، ربيع ١٩٩٩م، ص٧١.

(٣) سيار الجميل: الرواية التاريخية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م٢ ، ع٢ ، ١٩٩٩، ص ٣١ .

انطلاقاً من أن كل عمل قصصي "إنما يحكى عن حدث ماضٍ . ولكن هذا الماضـــي لا بـــد أن يُشكَّل على نحو يجعله حاضراً في ذهن قارئ القصة. ذلك أن حضور العمـــل شـــرط أساســـي لنجاح العمل القصصي" [١]. والرواية التاريخية حتى تكتسب صفتها الأدبية لابد لها من إعـــادة تشكيل المادة الحكائية (التاريخ) تشكيلاً تواصلياً مع الحاضر المعيش.

وأخيراً لابد من أن تظهر رؤية الفنان في هذا التشكيل حتى تكتمل أبعاد هذا العمل. يقول عبد القادر القط: "فالرواية التاريخية، هي ذلك الجنس الأدبي الذي يستلهم من التاريخ مادة لـــه، تُصاغ في شكل فني يكشف عن رؤية الفنان، لذلك التُفت إليه من التاريخ، ويصور توظيفه لتلك الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو لمعالجة قضية من قضايا مجتمعه متخذاً من التـــاريخ ذريعة للتعبير عن موقفه منها" [٢] من هنا تتضح الخطوط العريضة المائزة للرواية التاريخية عن أي عمل آخر يشبه الرواية التاريخية، فالرواية التاريخية حتى تكتسب هذا المسمّى لابد لها مـــن أن تتكئ على شروط أبرزها:

١- أن تعتمد حقبة موثّقة من التاريخ تكون مادتها الحكائية.

٢- أن تكون هذه المادة بمثابة العمود الفقري للعمل.

٣- أن يعيد الروائي تشكيل هذه المادة تشكيلاً روائياً فنياً.

٤- أن تكون إعادة التشكيل ضمن منظور آني يربط المادة الحكائية الماضوية بالحاضر وهِناته.

٥- أن ينطلق الروائي في إعادة كتابة هذه المادة من وجهة نظر تخصه لغايات متعددة.

---

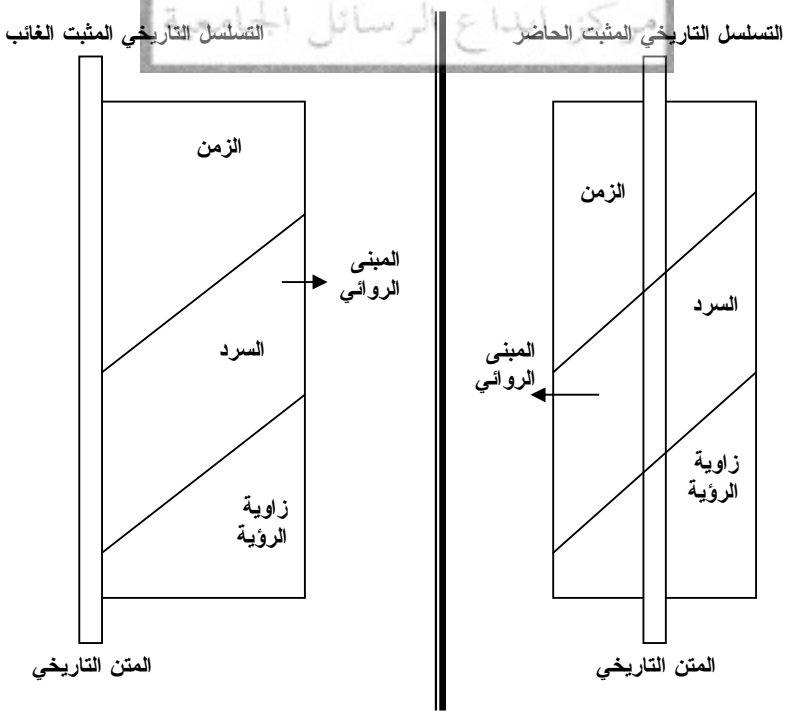
(١) نبيلة ابراهيم: نقد الرواية، مكتبة غريب، ١٩٩٢ ، ص ٣٢ .

(٢) عن أميمة شندي: مصر في قصص نجيب محفوظ (ر . ج) جامعة عين شمس، ١٩٩١، ص ٣٢.

وبناء على ما سبق فإن الرواية التاريخية – من منطلق هذه الدراسة– هي : **خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالاً أفقياً، يحاول إعادة إنتاجه روائياً، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. وانشغالاً رأسياً عنـــدما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماماً تفسيرياً أو تعليلياً أو تصحيحياً، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية.**

إذن لابد أن تكون المادة التاريخية هي العمود الفقري الذي تنبني عليه الأحداث الروائية التكميلية التي تجعل من هيئة العمل عملاً أدبياً خالصاً. أما الأعمال الروائية الأخرى فإنها تنشأ على انعكاس الأحداث التاريخية ولا يكون التاريخ همها بل ساعة زمنية من هذا التاريخ لم يشر إليها لأنها مغيبة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية



(الرواية الأدبية) **(الرواية التاريخية)**

والشكل السابق يظهر أن الرواية التاريخية محمولة على متن متسلسل تاريخياً تسلسلاً مثبتاً حاضراً في العمل. أما الرواية التي تستفيد من التاريخ فتمرّ أحداثها بموازاة التاريخ الذي يضيء الأحداث، وقد يوجهها ويؤثر في مسارها.

ثانياً: نشأة الرواية التاريخية

هل يمكن للرواية التاريخية أن تنشأ في حقل أخر غير الرواية، أو أن تنبت في حقل غير ذلك الحقل الذي أينعت فيه؟ قد يمتزج التاريخ بالسرد في عمل ما يمكن أن يظهر في شكل سيرة أو ملحمة أو خرافة، لكن ذلك لا يسوّغ اعتبار الأعمال القصصية القديمة المعتمدة على التاريخ جذوراً للرواية التاريخية، فالرغبة في سرد الماضي الموثّق رغبة تلازم البشرية منذ الأزل طرأت عليها رغبة سرد ماضٍ مفترض سُمي بالرواية الأدبية، وحقيقة أننا لا يمكننا بأي حال من الأحوال تسمية بعض الأعمال السردية التراثية كالسير الشعبية والمقامات وغيرها [١] نقطة انطلاق للرواية التاريخية، فالرواية التاريخية جنس تالٍ للرواية الأدبية وتابع لها؛ لأنها تستفيد من معطياتها وتطورها على نحو آخر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

---

(١) أبرز من تحدث عن ذلك ، انظر:

- فاروق خورشيد: في الرواية العربية (عصر التجمع) ، ط٢، دار الشروق، ١٩٧٥، ص ١١.
- نبيه القاسم: الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ، سلسلة الثقافة، ص ٧ .
- ابراهيم خليل: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٠، مقدمة الفصل الثاني

www.awn-dam.org/Book/oo/studyoo/327-a-b/Bookoo-sd008.htm

ينسب بعض الكتاب الرواية التاريخية الحديثة للكاتب الأمريكي ستيفن كرين (Stephen Crane) صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء"، إلا أن ظهورها بشكلها المتكامل بدأ ولتر سكوت (١٧٧١-١٨٣٢) [١] في روايته "ويفرلي" ١٨١٤، وهو ما يرفضه كتاب آخرون [٢] اعتقدوا أن الرواية التاريخية الغربية بدأت على يد الكاتب الروسي "ليو تولستوي" (١٨٢٨-١٩١٠) ولم يعرفها العالم قبل كتابته لروايته الشهيرة "الحرب والسلام" (١٨٦٥-١٨٦٩)، فقد جاءت هذه الرواية لتفصح عن معرفة واسعة يتمتع بها الروائي عن تاريخ الأسرتين اللتين تناولت الرواية تاريخهما، وعن غزو نابليون لروسيا، وعن ما يمتلكه من تجارب، وقوة خيال، فتمكن من خلال ذلك أن ينتج رواية فنية تاريخية عظيمة [٣]. والآن تعيش الرواية التاريخية عصراً ذهبياً عند الغرب كما يظهر ذلك على أيدي كتاب معاصرين من أمثال: خوسيه ساراماجو وماركيز وماريو فاراجاس لوسا ومارجريت اتوود.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أما على الصعيد العربي فللحديث مساره الخاص، إذ نشأت الرواية العربية عند انطلاقتها الأولى في مهد التاريخ، ونرصد ذلك عند كتّاب مثل سليم البستاني في روايته "زنوبيا" (١٨٧١) ، وجورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) الذي غذّى هذا اللون الأدبي بسلسلة من الحكايات التاريخية الإسلامية حتى إن بعضهم يصفه برائد هذا الفن النثري في أدبنا العربي[٤] ، وتابعه في ذلك علي الجارم (١٨٨١-١٩٤٩)، ومحمد فريد أبو حديد (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي قدّم (الملك

---

(١) ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٠٠ .

(٢) انظر: مريم جمعه: في الرواية التاريخية المعاصرة، صحيفة البيان، الامارات، ملحق بيان الثقافة، ٢٠٠٠/١١/٢٦ ، عدد ٤٦ .

(٣) هنري توماس: أعلام الفن القصصي، تر: عثمان مويه، المؤسسة العربية المصرية للتأليف والنشر، (د.ت)، ص ٢١٣-٢١٤.

(٤) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط٥ ، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص ٢٤٥ .

الضليل) و (المهلهل سيد ربيعة) و (زنوبيا ملكة تدمر). ومحمد سعيد العريان (١٩٠٥-١٩٦٤) الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته (قطر الندى) و (شجرة الدر) و (على باب زويلة). وعلي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٥) الذي اتجه إلى التاريخ الإسلامي في أوطانه المتعددة فألف (وإسلاماه) و(الثائر الأحمر) و (سيرة شجاع) وانطلق من المواقف التي تحتوي على صراعات ليدير حركتها بمهارة فائقة تعكس هذه الحركة، وقد عدّه النقاد الامتداد المتطور لفن أدبي جديد [١]. وبعد ذلك ظهرت روايات نجيب محفوظ التاريخية التي جسّدت لمحات من التاريخ الفرعوني في ثلاثة من أعماله هي "عبث الأقدار" (١٩٣٩) و "رادوبيس" (١٩٤٣) و "كفاح طيبة" (١٩٤٤)، وقد شكلت هذه الروايات الثلاث تقدماً ملحوظاً في نهضة الرواية التاريخية، فبعد أن كانت الرواية التاريخية عند كتاب الجيل الأول إعادة كتابة للتاريخ بصورة شائقة تهدف إلى تثبيت أحداثه من خلال تمحورها حول قصة مبتدعة تبث التشويق في أرجاء الرواية- ونمثل لهم بجرجي زيدان الذي كان يتحسس في أعماله شقوق التاريخ في حقبة ما فيملأها بحكاية غرامية تكون محوراً للأحداث حتى يتجمع حولها ولا تمضي إلى أبعد مما يطفو على السطوح [٢]- أصبحت الرواية عند كتاب الجيل الثاني أقل تبعية للتاريخ فما عاد الحرص في كتابة الرواية التاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمّى العصر التاريخي وأداءه وصوره وعبقه فقط، بل تجاوز هذا الأمر إلى توظيف المادة التاريخية توظيفاً فنياً بالدرجة الأولى، وخير من يمثل هذا الجيل الروائي المصري نجيب محفوظ الذي يعد أبرز كتّاب الرواية التاريخية العربية في طبعتها الثانية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

---

(١) محمد أبو بكر حميد: هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية؟
www.lahaonline.com/Literature/Critique/455.doc_ctr.htm

(٢) عبد الرحمن ياغي: الدخول الروائي في عباءة التاريخ، مجلة البيان، م٢ ، ع٢، ص ٥٤-٥٥ .

ويمكننا أن نقترح بعض التفسيرات لبروز الرواية التاريخية وطغيانها في مطلع ظهـــور الرواية العربية، فمثلاً :

– انبعاث الروح القومية وتأكيد الهوية في سياق الاحتكاك مع الغرب الطاغي من جهة وتنـــامي الوعي والشعور بالمظالم العثمانية من جهة أخرى .

– وعند نجيب محفوظ نلمس التأكيد على الشخصية الوطنية المـــصرية وجـــذورها التاريخيـــة استجابة لحركة الاستقلال.

وفي الجيل الثالث تحولت الرواية التاريخية تحولاً جاداً نحو إقرار مزيد مـــن الأدبيـــة للرواية التاريخية، ضمن أجواء ناقدة للتاريخ يتدخل فيها المؤلف لبثّ وجهة نظـــر تلجـــأ إلـــى الماضي برؤية آنية إسقاطية استثمارية؛ إذ غدت الرواية التاريخية عند أصـــحاب هـــذا الجيـــل المتأخر أدبية خالصة، يُستثمر التاريخ فيها لغايات إبداعية صرفة تسهم في نقد الذات وتوجّه نحو المستقبل حتى نفيد من أخطاء الماضي.

ومن أشهر رواد هذا الجيل "جمال الغيطاني" الذي تزعّم هذا اللون من الروايـــة فكتـــب "الزيني بركات" رواية تاريخية لامعة ضمن تقنيات فنية متطورة، يتكئ فيها على نص تاريخي مثبت هو كتاب ابن إياس "بدائع الزهور". ومن مبدعي هذا الجيل "رضوى عاشور" التي لخصّت هزيمة العرب في الأندلس في روايتها "ثلاثية غرناطة" فأرخت للهزيمة بواقعها المريـــر فكـــان الإسقاط فيما كتبت حاصلاً. ومن رواد هذا الجيل أيضاً عبد الرحمن منيف الذي كتـــب روايتـــه التاريخية "أرض السواد" وفيها يعيد تشكيل مجريات تاريخ العراق في الثلث الأول مـــن القـــرن التاسع عشر.

لقد مرت الرواية التاريخية في أدبنا العربي بثلاث مراحل واضحة المعالم هي:

المرحلة الأولى: مرحلة إعادة تسجيل التاريخ سردياً مع محاولة للتقيد ولو من بعيد بمجرياته لغايات تعليمية إخبارية، كما ظهر ذلك في أعمال جرجي زيدان. فجرجي زيدان يُتهم بانه لم يكن أميناً على أحداث التاريخ بل كان تركيزه على قصص خيالية مبتدعة بهدف التسلية في المقام الأول لا لهدف إعادة تسجيل التاريخ مع تقيد تام، لغايات تعليمية إخبارية. ولكن يمكن القول ان الحكائي تقدم عند ذلك على السردي الفني وأنه لم يعتن بتوظيف التاريخ لمخاطبة أسئلة الواقع ونحو ذلك.

المرحلة الثانية: مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يُسكب في قالب روائي واضح المعالم. ويحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره، كما ظهر في روايات نجيب محفوظ الأولى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المرحلة الثالثة: مرحلة استثمار التاريخ استثماراً إسقاطياً واعياً يرتهن التاريخ فيه إلى ما هو فني بالدرجة الأولى، وفيه يتهيّأ التاريخ قناعاً. والروايات التي سارت على هذا النهج تسعى جاهدة إلى تفسير الواقع المعيش من خلال الماضي المنقضي الذي يمكن أن يعيد نفسه، لكنها تهرب إلى فترات مشابهة للحظتها الحاضرة فتقوم بما يسمّى بـ "الإسقاط التاريخي"، كما لمسنا ذلك لدى جمال العيظاني في "الزيني بركات" ورضوى عاشور في "ثلاثية غرناطة" وعبد الرحمن منيف في "أرض السواد".

إن هذا الإصرار على العودة إلى الماضي أو الاندفاع نحوه له ما يبرره دائماً، لكن يجب أن تتم هذه العودة أو هذه الاندفاعة ضمن موازنة دقيقة تكفل للخطابين الروائي والتاريخي أن يتناسقا دون أن يتعارضا. فكيف للروائي أن يوازن بين هذين الضربين من الخطاب؟

ثالثاً: الموازنة بين التاريخي والروائي

بما أن كل "رواية تاريخية" تعتمد على مرجعيتين [١] في بناء العمل، أولاهما: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي (الحكاية) وثانيتهما: مرجعية تخيلية (روائية) مقترنة بالحدث الروائي، فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعية والمرجعية الثانية مرجعية جمالية؛ لذا فإن الرواية التاريخية سوف يتجاذبها هاجسان؛ أحدهما الأمانة التاريخية التي تقتضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة والآخر مقتضيات الفن الروائي [٢] بأبعاده اللامتناهية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويبدو أن تغليب مرجعية على أخرى يغير في تكوين هذا اللون ويحيله إلى شيء آخر، ففي الرواية التاريخية أمثلة عديدة "تدل على أن اليقظة التامة للبعد الفكري في الرواية قد أثر سلبياً في الأداء الفني، ونلاحظ هذا بصفة عامة في الرواية التاريخية حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك في محاولات (جورجي زيدان) التاريخية، إذ زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية" [٣] ، وهنا يقع الروائي في براثن التاريخ وينساق خلف ما هو تاريخي فيصبح أحياناً مؤرخاً في بعض مشاهد عمله الروائي وعمله مسروداً وثائقياً أكثر منه إلماعاً روائياً، وفي المقابل، فإن إغراق الروائي في التأنق الفني وفي فلسفة القضايا التاريخية والابتعاد عنها إلى وقائع مفترضة نابعة من خياله الخصب والإقبال الشره على تحليل ما كان وما يجب أن يكون، فإنه يخرج عن دائرة الرواية التاريخية كلياً فلا يعود خطابه الروائي الموثّق صنو الخطاب الروائي المبتدع.

---

(١) عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟ فصول، مج ١٦/٣٤/ ١٩٩٧ ، ص ٦٣ .

(٢) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، علامات (١٩٩٨)، ج٨ ، م٧ ، ص ١١٣ .

(٣) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
القسم الأول (البعد التنظيري) www.awn-dam.org

فعلى سبيل المثال تجاوز نجيب محفوظ الوقوع في براثن التاريخ فيما كتب من الروايات التي تناول فيها حقباً مثبتة من التاريخ الفرعوني، فوازن بين ما هو وثائقي وما هو جمالي ولم يغلب الفن على التاريخ، ولا التاريخ على الفن، كان خط التاريخ عنده متسلساً رقراقاً ساعده على الظهور بمظهر لافت بتقنياته الفنية التي يجيدها تماماً. أما عندما دخل مرحلة كتابة الرواية الواقعية واستثمر فيها التاريخ استثماراً مسانداً لا فقرياً كانت رواياته واقعية وليست تاريخية، وهذا مسار آخر. لقد شكل نجيب محفوظ نقله نوعية في كتابة الرواية التاريخية تجاوز فيها كل انقياد للتاريخ على حساب ما هو فني، فمادة التاريخ مادة مغرية للروائي لأنها تقوم على السرد والرواية تقوم على السرد كذلك، مما ييسر انقياد الروائي إلى سرد مصنوع فيه طواعية ظاهرة. يقول جورج لوكاش "إن مطواعية المادة التاريخية هي في الحقيقة فخ للكاتب العصري، والسبب هو أن عظمته بوصفه كاتباً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي، وكلما سارت نواياه على نحو سهل كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً" [١] : لأنه بذلك يستسلم منقاداً إلى مغريات السرد التاريخي الذي لا ينضب. يجب في عملية استثمار التاريخ أن تتحكم وجهة نظر الروائي في ترتيب البيت الداخلي للرواية وتأثيثه بمجريات وقائعية وأخرى متخيّلة لا تقف بالضد مع المجريات الحقيقية بل تؤازرها، إن تحكم الروائي في عمله نابع من جعل نظرته سيدة العمل، فتضخيم حدث أو إهمال آخر أمر يخص الروائي وحده، بل إن مجرد اختياره لموضوع روايته يعدّ وجهة نظر تخصّه، يدافع عنها ويكسوها ضمن طاقاته الرؤيوية، يقول نجيب محفوظ في الممايزة بين طرق الموازنة بين التاريخي والروائي: إن للرواية التاريخية نوعين: "الأول منهما تعيدك فيه الرواية التاريخية إلى التاريخ بكل تفاصيله وطقوسه وكأنها تردك إلى الحياة فيه، أو تبعث الحركة في أوصاله الهامدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية

---

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ١٣٩ .

أما النوع الثاني فإنه يستعيد المناخ التاريخي فقط، ثم يترك لنفسه قدراً من الحرية النسبية داخل إطاره وأنا من النوع الثاني" [١]

إن هذه الدعوة إلى إحداث التوازن بين فلسفة الروائي وعلمه بالشيء من جهة وبين فنيته في تمثيل العمل هي دعوة إلى تحقيق الصدق، فالرواية التاريخية تحقق مبدأ الصدق إذا أعادت تكوين التاريخ بصورة ذاتية، وليس بصورة موضوعية. إنها لا تهتم بالأرقام والتواريخ. إنما تركز على الظروف الطبيعية والثقافية والروحية المتغيرة لأمة من الأمم[٢]. إن الرواية التاريخية تمتاز عن غيرها من الأعمال القصصية بارتباطها بصدقية العمل، تنافسها في ذلك السيرة الذاتية أو الغيرية، والتزام الأديب بمصداقية المادة التاريخية التزاماً دقيقاً يفقد العمل مصداقيته الفنية. وقد طالب إحسان عباس في هذا الصدد بألا يناقض الأديب بين فلسفته وفنه لأن ذلك التناقض "قد يؤدي إلى عجز الأديب عن تقديم صورة أو رؤية فنية أو موقف أدبي يؤمن به الفنان، ومن ثمَّ، ربما ينتج أبطالاً أو شخوصاً غير مقنعة وغير قادرة على تقديم نفسها بقوة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإنه يضيّع علينا فرصة الإفادة من رؤيته الفكرية والفلسفية بشكل عام. [٣]

ولعل أخطر ما يهدد فنيّة العمل الروائي الطابع التسجيلي الذي يحتكم إليه السرد الوثائقي، إن على الروائي حتى يتخلص من هذه الاحتمالات أن يتصرف بمعطيات التاريخ تصرفاً تنسيقياً مدّعماً، "فيتصرف بالمكان والزمان ويضيف إلى الواقع ويحذف منه، كي ينتهي

---

(١) انظر جمانة السالم: غرناطة في الرواية، (رسالة جامعية غير منشورة)، الجامعة الأردنية، ١٩٩٩ ، ص ٢٣ .

(٢) محمد نجيب لفتة: ولتر سكوب والرواية التاريخية، ص ١٨٦ .

(٣) انظر: عباس عبد الحليم عباس: إحسان عباس بن التراث والنقد الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٢ ، ص ٣٥٩ ، في معرض حديثه عن مقدمة إحسان عباس لكتاب د. محمود السمرة (متمردون) ص ٨ .

إلى صدق خاص به يوقظ المساءلة وينهى عن الإجابة الأكيدة" [١]. وهذا الصدق الخاص عبّر عنه أدوين موير بقوله في معرض حديثه عن الرواية التاريخية إنها "نوع زائف من التاريخ"[٢] والزيف يعادل في معناه مقوله "أعذب الشعر أكذبه" والكذب هنا عنصر التخييل في العمل الأدبي إذ يشكل التخييل عنصراً أساسياً مهيمناً على أي سردية تاريخية مهما كان جنسها[٣]، وهذه طريقة من طرق "استخراج أبطال لا عدد لهم من التاريخ ومن ثمّ إعادة تصنيفهم في الرواية التاريخية. لقد جرى ذلك باستغلال الضباب التاريخي الذي يخيّم على ذاكرة الكثيرين، وبالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع أو كأسباب ونتائج، والذي يتخايل في الذاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة أكثر مما هو وقائع فعلياً. وباعتبار أن البيئة التاريخية لأبطال من هذا النوع بعيدة، وتكاد تكون مجهولة، فإن من السهل إعادة تشكيلها وفق ما يخدم قناعات أو أهدافاً معينة". [٤] والطريقة السابقة في الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو روائي ليس مستغرباً بل مطلوب وأكثر، فإذا كان عمل المؤرخ اليوم يتجاوز تدوين التاريخ بأمانة وصدق إلى مطالبته بالتفسير والتعليل والمقارنة والموازنة والربط والتعليق، فكيف الحال – إذن– بالروائي التاريخي الذي تصدّى للحديث عن الماضي، سعياً وراء تحقيق التواصل الإنساني، معتمداً على حدسه وبصيرته في التنبؤ بما يمكن أن يقع في الغد، وذلك وفقاً لروايته الخاصة وبما يتلاءم مع أحوال مجتمعه وواقعه الذي يعيش فيه [٥]. وهذا يحرر الروائي من القيود التي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإردنية

(١) فيصل دراج: التاريخ وصعود الرواية، مجلة الكرمل، عدد ٧٠–٧١ ، ٢٠٠٢، ص ١٤٠ .

(٢) أدوين موير: بناء الرواية، تر: ابراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والطباعة (د.ت)، ص١٢١.

(٣) محمد جمال باروت وشمس الدين الكيلاني: التاريخ والسرد (تجليات القدس في تاريخ مقدس)، مجلة الكرمل، عدد ٧٤–٧٥ ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٦ .

(٤) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٩–١٠.

(٥) قاسم عبده وأحمد الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، المقدمة، ص ٨.

افترضها مؤلفو كتاب (نظرية الرواية/ علاقة التعبير بالواقع) [١] عندما يقولون: "إن الروايات التاريخية وروايات الأفكار والمواقف هي جنس أقل شاناً، بحكم عدم إتاحتها الفرصة لنا للهرب إلى عالمنا ، فالفن لا يقوم بمزيته لتخطي النتائج والمترتبات أو بحكم دقته التاريخية، بل إنه يقوم بموجب مواصفاته الجمالية" [٢] ، إذ إن الروائي بقدرته على سد الثغور وتسليط الضوء على المفاصل الحرجة يستطيع أن يوسع من دائرة تحركاته على مساحة الرواية المحددة سلفاً.

وللرواية التاريخية غير طريقة في استحضار التاريخ أبرزها:

١- استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية: وفي هذه الطريقة تتوسل الرواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر فيه، كما حدث في رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" فالوقائع في هذه الرواية عكست الحاضر المعيش.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢- إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية لم يخصصها التاريخ بالدقة التي خصص بها الشخصيات التاريخية المثبتة نصاً بأعمال متخيّلة: وفي هذه الطريقة يكون الهدف هو مناقشة فترة زمنية محددة لاستخلاص العبر والغايات. كما نلمس ذلك في رواية رضوى عاشور "ثلاثية غرناطة" ورواية "الزوبعة" لزياد قاسم.

٣- استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلاً، واعتماده منطلقاً لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. كما يظهر ذلك في رواية "رسالة في الصبابة والوجد" لجمال العيظاني. [٣]

---

(١) تأليف: مورس شرودر وجون هولبرن وجورج هنري، ترجمة محسن الموسوي، مكتبة التحريـــر، بغـــداد، ١٩٨٦ .

(٢) المرجع السابق، ص ٧٣ ،

(٣) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٦ .

ومن أبرز الطرق التي يلجأ إليها الروائيون للتغلب على نمطية السرد التاريخي قراءة الأحداث من خلال انعكاسها على الناس الذين عاشوا في تلك الفترة. كيف كانت أفعالهم وردود أفعالهم تجاه ما حصل؟ ما هي الدوافع الإنسانية والاجتماعية التي جعلتهم يفكرون ويتصرفون بهذا الشكل؟ ومن هنا نلاحظ أن معظم الروايات التاريخية تعتني عناية خاصة بالحياة الشعبية والأشخاص العاديين، لأن التركيز على أمثال هؤلاء يزيد من منسوب الصدق الفني في العمل.(١) ومنهم من يفضل عدم الميل إلى التاريخ الرسمي، لأن هذا التاريخ كتبه الحكام والأقوياء، في الوقت الذي غيّبت وجهات النظر الأخرى أو شُوّهت، وعليه فهو تاريخ من طرف واحد. (٢) وبعض الروائيين يهدفون من إعادة قراءة الأحداث والوقائع بهدف الوصول إلى فهم أفضل لـــ : كيف كانت الحياة؟ وكيف كانت أحوال الناس الذين عاشوا خلالها؟ فتنطق الرواية بما أهمله التاريخ. (٣)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما على مستوى الشخصيات الروائية فإن الرواية التاريخية توظف نوعين من الشخصيات؛ الأول: شخصيات تاريخية صرفة عاشت حقاً وأثبتها التاريخ على نحو معين. والثاني: شخصيات تاريخية متخيّلة يفترض الروائي أنها كانت موجودة. والنوع الأول يشكل عبئاً كبيراً على الروائي. أما الثاني فهو متعة الروائي وإنقاذ له من التبعية التي تفرضها شخصيات النوع الأول.

إن **النوع الأول** : الشخصيات التاريخية الصرفة (الحقيقية) التي يُفرض فيها على الروائي الراغب بالانطلاق شروطٌ معينة أثبتها التاريخ، فلا يستطيع الروائي أن يقف أمامها إلا

---

(١) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ٦٣ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٢ .

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٢.

مطيعاً، فأي مخالفة بحق الشخصيات التاريخية تفقد العمل مصداقيته على مستوى الحكاية، فالرواية التاريخية تفرض صرامتها الوثائقية دائماً؛ لذا فإن الروائي مطالب بأن يوفّي الشخصيات الحقيقية حقها التاريخي، وهذا ما يوقعه كثيراً في التسجيل والترديد، فيقلص من أدبية هذا العمل. يقول فورستر: "ولما كانت الشخصية التاريخية جزءاً لا يتجزأ من المادة التاريخية، فإنها تقلل من حرية الفنان الروائي، إذ لابد لهذه الشخصية من أن تحتفظ بالقدر المميز لها بوصفها شخصية عاشت في حقبة زمنية معينة، وذلك حتى لا يكون ثمة تصادم وتنافر بين الشخصيتين، التاريخية عموماً، والروائية المأخوذة عنها" (١). من هنا نجد أن الروائيين ابتكروا غير طريقة في التعامل مع هذا اللون من الشخصيات. فنجدهم مرة يحولونها إلى شخصية ثانوية قلما تسهم في الحدث المباشر، بل يظهر دورها بمثابة انعكاس على تصرفات الشخصيات المتخيلة، "فمن كان بطلاً في التاريخ، قد يغدو شخصاً ثانوياً في الرواية، والعكس يصدق في ذلك" (٢). وهذه الطريقة تأمن طريق العودة للروائي، ولكنها إذا مارست هذا الابتعاد عن عموم الشخصيات التاريخية الواردة في الرواية، فإن ذلك قد يبعدها عن تسميتها "رواية تاريخية" لأنها تكون بعدت أصلاً عن وصاية التاريخ التي لا تتحقق إلا بشخصيات من التاريخ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ومن الروائيين من يكسر القفل التاريخي المؤدي إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية، فيغفل دورها (فلا يعطيها مجالاً حراً للتحرك ويتجاهل كثيراً من تصرفاتها) بإذن مسبق من التاريخ نفسه شرط ألا يغير من حقائقه التي أثبتها، فيدخل الروائي إلى الشق المفترض والمتخيل لهذه الشخصيات عندما يحاول كشف سرائرها آنذاك، وكيف كانت هذه الشخصيات تتعامل مع المقربين؟ وما الحوار الذي نشأ وينشأ بينه وبين ذويه أو المقربين منه؟ كل ذلك بعيداً عن أي

---

(١) أ. فورستر: أركان الرواية، تر: موسى عاصي، طرابلس، جروس برس، ط١، ص ٦٠ .
(٢) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٣٢-٣٣ .

تعارض معلوماتي قد يمس هذه الشخصيات، عندها سيحقق الروائي مكسبين؛ الأول: التخلص من الأسر التسجيلي الوثائقي الذي يطارد كتاب الرواية التاريخية، والثاني: "إزاحة النقاب عن ذلك الجانب المستتر في حياة تلك الشخصيات، بحيث يمكّن القارئ من فهم الناس في الرواية. إذا ما أظهر حياتهم الداخلية والخارجية لتبدو شخصيات الرواية أكثر وضوحاً من شخصيات التاريخ، أو حتى من أصدقائنا، فقد قيل عنهم كل ما يمكن قوله، حتى لو كانوا غير كاملين" [١]. كما ظهر ذلك في أعمال فوليتر وديدرو وفيلدنج، وعندها ينقل الروائي الشخصية الحقيقية من صفتها التاريخية إلى صفتها الروائية.

أما **النوع الثاني:** وهو الشخصيات التاريخية المتخيّلة، فتعدّ ملاذ الروائي وهدفه الأسمى، إذ لا قيود تحد من نشاطها، نرنو إليها حرة تتصرف على سجيتها يشكلها الروائي كيفما أراد، فهم من "يحكمون الحياة بكل ما تحمله من غنى وتعدد، ومن خلال هؤلاء تغادر القصور إلى الشوارع الخلفية. وفي مثل هذه الأمكنة نكتشف ونتعرف إلى الحياة التي كانت قائمة دون تزييف ودون فرض. وإذا كان للأحداث الكبرى والأشخاص الكبار من يدوّن كل ما يتعلق بهم، فإن الصنّاع الحقيقيين للتاريخ غائبون في أغلب الأحيان، وهذا ما تحاول الرواية التاريخية أن تتصدى له، أن تتولاه، لكي نرى من خلال ذلك صراعات التاريخ وعداواته"[٢]. وهذه الشخصيات لا تشكل خطورة في استعمالها، تلك التي تشكلها الشخصية التاريخية التي يفضل كثير من الروائيين إبقاءها في الظل، أو استخدام أسلوبي التلميح والإشارة من بعد إلى معالمها دون استرسال في وصفها، لذلك برزت الشخصيات المتخيلة في واجهة العمل في حين تقبع الشخصيات التاريخية في المؤخرة. يقول ولتر سكوت "أنا أمنح التاريخ ما يستحقه، لكن

---

(١) فورستر: أركان الرواية، ص ٦٠ .

(٢) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ٦٤ ،

الشخصيات التاريخية الحقيقية تقبع في المؤخرة من أعمالي. إن دراسة الفترة التاريخية تصبح عديمة الفائدة دون مبادئ تصلح لجميع البشر وفي كل الأزمنة" [١]

أما عن اللغة التي يوظفها الروائي في الرواية التاريخية فلا يفترض أن تبتعد كثيراً عن اللغة المعاصرة حتى لو كانت تعالج فترة زمنية ضاربة في القدم، وهذا لن يؤثر على المصداقية الفنية التي يرجوها الروائي. لأن استلهام لغة الحكاية من زمنها قد يقطع الوصل بين المتلقي (الجاهل بها) والمرسل (المتعالم بها). وهذا يفقد اللغة وظيفتها التواصلية والتفاعلية؛ لذا نجد بعض الروائيين ينهجون غير نهج في تقريب الرواية التاريخية من زمنها الحقيقي، فبعضهم يلجأ إلى سبك روايته ضمن شكل تراثي قديم يوحي لنا بأننا نتعامل مع مادة تراثية صرفه، كما يظهر ذلك لدى جمال الغيطاني في روايته "رسالة في الصبابة والوجد" ومنهم من يغذي روايته بجملة من التعابير التراثية التي لا تزيد على اللغة المعاصرة الشائعة فيوهمنا أننا أمام عمل نفّذ في زمانه، وهذا شائع لدى رضوى عاشور في "ثلاثية غرناطة" ومع امتداد الرواية التاريخية في أدبنا العربي وازدهارها تطورت تقنية الإيحاء اللغوي إلى الحد الذي حدا ببعضهم أن يلجأ إلى العامية في الحوار. لأن العامية في الحوار (عامية المرحلة التاريخية) تعيدنا إلى زمن الحكاية، فنعيشها بحقيقتها من خلال محمولها الثقافي والاجتماعي الذي تؤديه، وقد برز ذلك لدى عبد الرحمن منيف في "أرض السواد" ولدى سميحة خريس في "القرمية" [٢] ولدى زياد قاسم في "الزوبعة" [٣] إذ فرض هؤلاء حواراً عامياً على أعمالهم أضفى واقعية تاريخية أعادت المتلقي إلى زمن الحدث الحقيقي، لكن على كل كاتب في الرواية التاريخية أن يستغل اللغة بوصفها تقنية

---

(١) محمد نجيب لفتة: ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص ١٨٨ .

(٢) ينظر مقالنا: القرمية لسميحة خريس الحوار في أبهى حلله، جريدة العرب اليوم .

(٣) تنظر دراستنا: تجربة زياد قاسم الروائية، دار وائل، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٧٢ .

فاعلة تخدم العمل الروائي بأكثر من طريقة، ولا يكتفي بسلامتها التركيبية بل يجب أن يدرك أن لها سلامة إيحائية لابد من تحقيقها.

رابعاً: لماذا العودة إلى الماضي؟

ما زال التساؤل يحتمل أكثر من إجابة ، فلماذا هذا الاندفاع نحو الماضي؟ ألا تتوفر في الحاضر مادة تشغل الروائي عن ماضيه؟ بلى، فالحاضر دائماً هو من يوجه الكاتب نحو موضوع يلتمس فيه دواءً لأرقه.

إن كل نص مهما بعد عن حاضره مرتهن بطريقة أو بأخرى إلى بند من بنود الحاضر والرواية التاريخية نص يبتعد في ظاهره عن نقطة الحاضر (نقطة الانطلاق) ويتوغل في الماضي لكنه يبقى وليد (الآن) وإن ابتعاده في الماضي ما هو إلا طريقة لفهم الحاضر، فهي في كثير من نماذجها استعارة عصر غابر لتمثيل روح العصر الحاضر، فالمرسل لا يرمي من وراء ذلك إلى أن يقول لنا: "هكذا عاش آباؤنا في التاريخ، وهكذا نعيش حالياً، إنه وهو يُرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصاً، وينتج عالماً نصيّا له استقلاله وهويته التي لا يمكننا معاينة نصيتها أو إنتاجيتها إلا بوضعها في إطار بنية سوسيو – نصيّة" . [١]

إن الرواية في بعض نماذجها تمثل خطاباً بديلاً عن التوجيه والإرشاد المباشرين إلى الاتعاظ بحوادث التاريخ ومساره واستعادة نماذج بطولاته ومفاخره، فالحاضر حلُّه في الماضي[٢]، بل إن الحاضر هو نتاج ما مضى، ويرى جورج لوكاش في هذه الثنائية (الحاضر– الماضي) أن "تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر، إلا أن هذه

---

(١) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ص ١٧٦ .

(٢) حسن حنفي: تحليل الخطاب، ص ٢٥ .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

العلاقة التاريخية، في حالة وجود فنّ تاريخي عظيم حقاً، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة بل في جعلنا نعيش التاريخ مجدداً باعتباره ما قبل التاريخ الحاضر، وفي إضفاء شعرية على القوى التاريخية والاجتماعية والانسانية التي جعلت من خلال مسار طويل حياتنا الراهنة على ما هي عليه" (١). من هنا لابد للرواية التاريخية حتى تكتسب هذا الوصف أن تحمل من قضايا العصر مشاغله وهمومه فتعلق عليها وتبحث لها عن تفسير. أما أسباب اللجوء إلى الرواية التاريخية من هذا المنطلق فمتعددة، أبرزها:

١- إن اللجوء إلى الماضي لإنجاز رواية قد ينطلق بادئ ذي بدء من قيمة تعليمية محددة تكشف لنا التاريخ بطريقة قصصية شائقة تخلق لدينا وعياً سياسياً واجتماعياً بماضينا، إذ يمكن للرواية التاريخية أن تعمد إلى تربية الأجيال القادمة "بإعادة إنتاج المعرفة التاريخية فنياً عند تلك الأجيال، ليس هذا فحسب، بل يمكن توظيف ذلك كله في بناء المجتمع العربي، بإغناء ثقافته، وتقويم سلوكياته، وتصحيح اعوجاجاته، وتعزيز ملكاته، وتقوية أدبياته ولغته وأساليب كتابات أبنائه.. كما يمكننا أيضاً تقديم شيء للعالم الذي يسمع بما كان للعرب في الماضي من أدوار وتاريخ مأثور" (٢) ومن أهم الأمثلة المراعية لهذا المنطلق جرجي زيدان صاحب أول وأضخم محاولة في إلباس التاريخ ثوباً روائياً، وجرجي زيدان يحاول أن يظهر بمظهر المؤرخ عندما يكتب الرواية وليس العكس، إذ انتماؤه للتاريخ سابق على ولائه للرواية، فأثر التاريخ في أعماله مقدم على الفن، حيث إنه صبّ التاريخ في قوالب روائية متلاحقة، "فلم يستطع السيطرة على ميله الشديد لتعليم التاريخ وتعميم معرفته. فجعل له سيطرة كبيرة على طريقته الفنية.. ولذا نرى أنه كثيراً ما يستطرد إلى التعليم والنصح

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ١١٤ .

(٢) سيّار الجميل: الرواية التاريخية، ص ٣٠-٣١ .

والوعظ فيقطع سياق القصة، ويخضع العمل الفني للغاية الثقافية التي كان يتوخى بلوغها في كل ما كتب" [١]، وقد أدى هذا إلى إحداث ضعف عام ساد في أعماله القصصية، تغلب فيه الخطاب التاريخي التعليمي على الخطاب الروائي الفني.

٢- بعث مجد الماضي وإحياؤه مجدداً في الأذهان، وهذا منطلق يبدأ من الماضي ليرفد الحاضر، ومنطلق يسمو على الأول في هدفه، وعندما يختار الكاتب لُمعاً من تاريخ أمته ويعرضها روائياً، فإنما يزيد الصلة بين الماضي والحاضر وثوقاً[٢]، فليس صحيحاً أن الروائي يعمد إلى التاريخ بدافع فني هو سهولة العثور على مادة أو موضوع يصلح نواة لعمل روائي [٣]، فالرواية أولاً هي شكل وجنس أدبي يتطلب شروطاً ملزمة للكاتب، وإذا لم يأخذ الكاتب موضوعه من التاريخ فحتماً سيأخذه من ماضيه القريب. فمساءلة الروائي تنحصر في أدائه قبل أن تكون فيما اختاره من حكايات.

جميع الحقوق محفوظة
لا يسمح بنشر أي جزء من هذه الرسالة إلا بإذن خطي من الجامعة

٣- استعادة الذات الضائعة باكتشاف معنى الاستمرار في شيء ما أو الانتماء إلى شيء ما يبدو قد ضاع إلى الأبد [٤]. إن اهتزاز وجدان أي أمة وإحساسها بأن شخصيتها الاجتماعية بدأت تضمحل بسبب أو آخر يدفعها إلى فتح سجلات الماضي، لإيجاد حلّ لمأزقها ورفع لمعنوياتها والبحث عن مخرج لها. وعلى صعيد الرواية التاريخية العربية فإن مكانة العرب الدولية المتواضعة وهدرهم لإمكاناتهم في المآزق الطائفية والإقليمية والقطرية وسواها والإحساس بالخيبة القومية إثر الهزائم المتكررة في مواجهة الاستعمار الغربي

---

(١) محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٧٦ .

(٢) انظر للتطبيق دراسة: نبيل حداد، شجرة الفهود صورة المجتمع الاردني في نصف قرن، أبحاث اليرموك، م ١٥، ع٣، ص٤٥. حيث اسقطت الدراسة الماضي على الحاضر.

(٣) كما نص على ذلك محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، ص ١٩٤ .

(٤) ابراهيم فتحي: تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة، مجلة الفصول، شتاء ٢٠٠٣، ع ٦١، ص ٣٩ .

والاستيطان الصهيوني ثم تفاقم الإحساس بهذه الخيبة إثر الحروب العربية والانشقاقات الداخلية [١]، أدى إلى الالتفات بجد إلى الماضي بل والاندفاع نحوه للتذكير فيه والدعوة إليه، فتعلقنا بالذكريات وبحثنا عن القيم الاعتبارية فيه واستعرنا أبطاله [٢] من زمن أفل إلى زمن مهزوم، كل ذلك من أجل البحث عن الذات مجدداً، فعمد بعض الكتاب "إلى أن تكون أعمالهم مصابيح هداية في سماء أمتهم العربية، متخذين من التاريخ ستاراً تنعكس عليه أحداث الأمة وواقعها المرير، وكل ذلك دعوة لانتشال الإنسان العربي من وحل الكوارث العالمية والهزات والمحلية التي زعزعت كيانه وهدّته، فالتاريخ إذاً كان وسيلة يتخذها الفنان للتعبير عن رؤية معاصرة" [٣]، لا ينفصل عنها بل هو تابع لها يتوسلها.

٤- إعادة قراءة التاريخ بهدف التقصي أو الإتمام أو التصحيح أو الاختزال. فالتاريخ لا ينقل كل ما حدث بل أبرز ما حدث والتاريخ موجّه أصلاً من قبل من يكتبه، لأنه يكتبه بطريقة تخدم وجهة نظره وتبرهن على صحة آرائه، فهو غير محايد، مما أوقع التاريخ في مثالب جمّة تنقص منه قدراً لا يعالج إلا بإعادة القراءة كأن يعاد تناوله روائياً، فالكتابة الروائية هي بمثابة قوة إضافية للتعلم الراصد المتابع، قوة تسمح له بأن يتجاوز كثيراً من الخطوط التي وقف أمامها المؤرخ مقيداً.

إن الاعتماد على الحدث التاريخي ضمن هذا المنطلق يتجاوز فكرة الاتكاء على التاريخ بوصفه موضوعاً روائياً سيُتم ما غفل عنه التاريخ، "إن الرواية العربية وهي تعيد استثمار التاريخ في إنتاجها للدلالة الروائية، تقدم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية

---

(١) عبد الله أبو أهيف: رؤى التاريخ في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، حزيران، ٢٠٠٢، عدد ٣٧٤، ص

(٢) شكري الماضي: الرواية والتاريخ وفن الرواية العربية، ص ٦٣ .

(٣) محمد أبو بكر حميد: هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية؟
www.lahonline.com/literature/critique/455.doc-ctv.htm.

محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل، ولأنها تعبر أيضاً عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك" [١]. فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه، يقول عبد الرحمن منيف منبهاً إلى تطور نظرة الرواية للتاريخ: "وإذا كانت بطولة الفرد في مراحل معينة، مراحل الاقطاع والارستقراطية هي محور روايات المغامرات والروايات التاريخية، فإن ظهور الأقل ثروة والأقل قوة بدأت بالظهور، تلتها بطولة الناس العاديين، وبعض الأحيان بطولة الكتل والجموع، إذ أخذت هذه تحظى باهتمام متزايد وتلبي حاجات فعلية، الأمر الذي جعل روايات كثيرة تهجر الموضوعات القديمة، لتلتفت إلى ناس القاع والمجهولين والذين يعيشون في العتمة أو العزلة، وأصبحت الأماكن والحيوانات والأشياء، مادة للبطولة الروائية" [٢] وهنا تكون إعادة القراءة بلفت الأنظار إلى أشياء في الظل، فالتاريخ يهتم بالنتائج والخلاصات أكثر، أما الرواية التاريخية فهمها الكيفيات المؤدية، همها أسباب الهزيمة همها لماذا عدنا إلى الوراء، إذ "عليها أن تحدد في الماضي الأسباب التي كانت وراء ما حدث بعد ذلك، وأيضاً رسم السيرورة التي تطورت بشكل بطيء من خلالها وأحدثت هذا الواقع" [٣]. فما عاد المهم أن نعيد سرد أحداث كبيرة، بل تعزيز جانب الخيال عند الناس الذي عاشوا تلك الأحداث وأن نتقصى دوافعهم وحاجاتهم ورغباتهم لنقترب منهم أكثر، تلك التي أدت بهم أن يتصرفوا على ذلك النحو الجذّاب. ومن الروايات التاريخية التي انطلقت من هذا المنطلق "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور و "الزوبعة" لزياد قاسم.

وبعد فإن دوافع اللجوء إلى الماضي كثيرة ومتباينة، ولكنها في كل أحوالها ليست مجرد مرحلة كانت الرواية فيها غير واثقة من نفسها ولا موقنة من جمالها الغني، وسلطانها الأدبي"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

---

(١) عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟ ، ص ٦٣ .

(٢) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ١١-١٢ .

(٣) امبيرتو ايكو: حاشية على "اسم الوردة" آليات الكتابة، تر: سعيد بنكراد (on-line) .

كما حاول عبد الملك مرتاض إقرارها [١]، ولكنها أثرى من ذلك وأبعد، وهي أعمق في رؤاها وأشمل في امتداداتها وأكثر تأثيراً في نتائجها، إنها مزج الواقع بالماضي على نحو مسؤول، تختلف نظرتنا إليها كلما غيرّنا موقع رؤيتنا منها، إنها تشبه آلة المطياف أو الكاليد سكوب[٢] تلك الآلة التي تحتوي على قطع من الزجاج الملون ما إن تغيّر من أوضاعها حتى تعكس مجموعة من الأشكال الهندسية مختلفة الألوان لا نهاية لها.

خامساً: الروايات التاريخية (نموذج الدراسة)

وقد اعتمدت الدراسة أربع روايات تاريخية عربية صدرت في فترات متباعدة نسبياً وشكلت في تباعدها الأجيال الثلاثة لكتاب الرواية التاريخية العربية والروايات هي على النحو التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- جرجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي. [٣]

٢- نجيب محفوظ: رادوبيس [٤]

٣- رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة [٥]

٤- عبد الرحمن منيف: أرض السواد (ثلاثة أجزاء). [٦]

وفيما يلي موجز عن كل رواية منها والظروف التاريخية التي تناقشها.

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٤٠ ، ١٩٩٨، الكويت، ص٣١ .

(٢) تيري ايغلتون: مفهوم التاريخ في الفكر ما بعد الحداثي، تر: ثائر ديب، مجلة الكرمل، ع ٦٨، صيف ٢٠٠١، ص ٤٦ .

(٣) دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨ .

(٤) دار مصر للطباعة، ط ١٠ ، ١٩٨١ .

(٥) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ ، ١٩٩٨ .

(٦) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩ .

١- رواية "أرض السواد" ١٩٩٩

تتماشى "أرض السواد" مع فترة محددة من تاريخ العراق الحديث، تنحصر في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وبالتحديد فترة حكم داود باشا والي بغداد (١٨١٧-١٨٢١)، إلا أنها تبدأ فعلياً قبل هذا التاريخ عندما تعرض في بداية الرواية ملخصاً تاريخياً لأهم فترات حكم المماليك للعراق أسماه المؤلف "حديث بعض ما جرى"، ويبدأ الملخص أحداثه، عندما حضرت الوفاة سليمان الكبير ١٨٠٢ أعظم والي مملوكي حكم العراق، وينتهي الملخص في صفحة (٢٤) عندما تولى داود باشا الحكم إثر ثورة قام بها على سعيد باشا والي بغداد المخلوع، لتبدأ أحداث الرواية الحقيقية في يوم التاسع عشر من شباط لعام ١٨١٧م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعبد الرحمن منيف مؤلف الرواية يحول الوثيقة التاريخية إلى رواية، فينفخ الروح في زمن الماضي، فيكتب مذكرات من لا مذكرات له، يتوجه منيف إلى القارئ بكل وضوح فيرجع به إلى الماضي وإلى مكان يعرفه الجميع له خصوصيته الكاملة من حيث المناخ والأنهار والمعتقدات وأنماط العيش، تجيء أحداث الرواية متاخمة لزمن متقلب، يتصارع فيه المماليك على ملك سليمان الكبير، واستئناف الغزو الوهابي، ونابليون يترجل عن جواده ويذهب إلى المنفى، ويظهر محمد علي باشا في مصر. في هذه الأثناء يدخل داود باشا- موظف عثماني في بغداد جورجي الأصل- إلى بغداد دخول الفاتحين فيحكم بغداد من ١٨١٧ وحتى ١٨٣١، يرافق هذا الذكر ظهور القنصل البريطاني "ريتش" في بغداد الذي وصلها في سن الثالثة والعشرين مزوداً بعلم الاستعمار وبغطرسة لا تغيب عنها الشمس وبسلطة تنصب الولاة ثم تخلعهم دون أن يدركوا. وفي هذا الخضم بين إرادة تريد الاستقلال (داود باشا) وأخرى تحطم الإرادة والاستقلال (ريتش) كانت أحلام كل طرف كوابيس للآخر.

ويشق الصراع طريقة بين إرادتين متنافرتين في زمنين تاريخيين لا متكافئين، والرواية تنهج نهجاً واقعياً يمزج بين الأحداث التاريخية الحقيقية والأحداث المتخيلة، وتهمش بداية أولاد سليمان الكبير الثلاثة وأصهاره الأربعة مستبقية "داود" هذا الفتى الجورجي الأصل الذي عطف عليه سليمان وربّاه في قصره، وهذا يمثل العنصر الحقيقي في الرواية، أما العنصر المتخيل فيتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح الذي يظهر على شكل حكايات متوالدة، فكل إنسان حكاية يشارك الآخرين بها ولا يتنازل عنها، وبذلك تبني الرواية فضاء شعبياً متعدد الوجوه هو فضاء بغداد في مطلع القرن التاسع عشر، الذي يحتضن التاجر والعسكري والمومس والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسقاء وصاحب المقهى واليهودي والمترجم والمتدين والآغا والأخرق والطفلة المشلولة.. هي شخصيات تبني الحس الشعبي والحس الشعبي بينها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

أما لغة الحوار فهي (العامية) اللهجة العراقية النابعة من عمق شعبيتهم، إنها لغة الألفة والإيقاع، والعامية في ترابطها مع الشخصيات تشكّل شخصية تكشف الوجه الحقيقي لهم.

تتعامل "أرض السواد" منطقياً، مع حدث تاريخي معلن البداية والنهاية، يملي مساراً خطياً متصاعداً، لا يحد من صرامته إلا تلك التفاصيل البشرية للصورة الشعبية اليومية، فالحدث الواحد يروى أكثر من مرة على ألسنة العامة وكل واحد يعبر عن رأيه فتأخذ الشخصيات استقلالها الكامل من حيث التصرف والكلام، إن الرواية تستثمر طاقة التاريخ فتعيد كتابة المكتوب، والشخصيات التاريخية الفعلية تشاطر الشخصيات المتخيلة ومنها الذي تعيشه، فيتآزر التاريخي والروائي ليقدما خطاباً روائياً عن التاريخ، يبدأ من زمن معلوم وينتهي عند زمن معلوم أيضاً.

٢- رواية "ثلاثية غرناطة" ١٩٩٤

مئة وسبع عشرة سنة هي زمن القصة الحقيقي الذي ترويه هذه الثلاثية التي جاءت لتحكي مأساة العرب "الموريسكيين" الذين فرضت عليهم الظروف أن يصمدوا بعد أن عاشوا السقوط العربي فيها، وذلك منذ عام ١٤٩٢م، فترصد الرواية أوضاعهم الحياتية التي تزداد صعوبة يوماً بعد يوم وحياة أحفادهم من بعدهم والتي امتدت حتى عام ١٦٠٩م وهو العام الذي شهد طرد آخر العرب من الأندلس بعد صدور قرار الحكام الأسبان بهذا الشأن.

وتسلط الرواية الضوء على أحوال أسرة عربية غرناطية عايشت زمن السقوط عن قرب مع الأجداد وزمن الطرد والتهجير مع الأحفاد، بعد أن أزاحهم القشتاليون عن ديارهم قسراً، والرواية لا تعرض لحياة الملوك والساسة ولكنها من خلال تناول الحياة اليومية لأفراد هذه الأسرة- أسرة أبي جعفر الوراق- التي تشكل أنموذجاً يمثل مجموع الأسر العربية في تلك الحقبة.

مكتبة الجامعة الإلزونية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتدور أحداث الرواية في غرناطة نفسها، وفي حي البيازين، تحديداً، أكبر أحيائها وأكثرها سكناً في ذلك العصر، إذ تلخص حياة عائلة أبي جعفر الورّاق، وهو من اختيرت له تلك المهنة في سياق رواية سعت إلى ربط الشعبي الممثل بأبي جعفر بالثقافة العربية وبالدين.

وتبدأ أحداث الرواية من ذلك اليوم الذي شهد اجتماع الحمراء الشهير الذي تأكد فيه الخضوع والاستسلام للقشتاليين، فتتجاوب الرواية مع المد التاريخي لتروي مقولة أبي عبد الله الصغير الذي ينتحب لضياع البلاد على دوره.

وتتعامل الرواية تعاملاً حذراً مع الشخصيات التاريخية، إذ لا تشركها إشراكاً مباشراً بالحدث بل تفتعل تصرفات هذا النوع من الشخصيات. أما الشخصيات المتخيلة في هذه الرواية فهي من تلعب الدور الأساسي في هذه الأحداث وتبقى الشخصيات التاريخية إطاراً تنفذ الأحداث من خلاله، مثل موسى بن أبي الغسان، أبي عبد الله الصغير، فرديناند، ازابيلا.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء متتالية؛ الأول: (غرناطة) ويستمر خمساً وثلاثين سنة بدءاً من ١٤٩٢م وانتهاء بـــ ١٥٢٧م وهو العام الذي أعدمت فيه سُليمة والتي لخص إعدامها مأساة جيل بأكمله فكان حدث إعدامها خاتمة ناجحة في نهاية الجزء الأول. الثاني: (مريمة) ويمتد أربعاً وخمسين سنة وتلخص حقبة مضاعفة من الظلم والتهجير، وقد أسند هذا الجزء في عنوانه إلى تلك السيدة المقاومة (مريمة) والتي تعادل في بعض نواحيها السيدة مريم العذراء. أما الجزء الثالث (الرحيل) فامتد حوالي ثمان وعشرين سنة، ويحمل هذا الجزء الدلالة الكبرى على انقطاع الأمل بالعودة وكان ذلك بصدور قرار الإسبان بطرد العرب من إسبانيا عام ١٦٠٩م.

٣- رواية "رادوبيس" ١٩٤٣

وهذه الرواية الثانية في مسيرة نجيب محفوظ المديدة، وموضوعها التاريخ الفرعوني، وبالتحديد فترة حكم الملك الشاب "مرنرع الثاني" أحد ملوك العائلة السادسة من فراعنة مصر. و"رادوبيس" اسم غانية رائعة الحسن، كانت تسكن في قصرها البديع في جزيرة "بيجة" في عرض النيل، أمام مدينة "أون" عاصمة الملك، وكان الملك "مرنرع الثاني" حديث عهد بالعرش، تقوده شهواته وطيشه إلى حيث الحسن إينما وجد.

وتبدأ الرواية في يوم عيد النيل، حيث يتجمع الناس من كل حدب وصوب لمشاهدة ملكهم المقدس، ولكن حادثة خطيرة تحدث في ذلك اليوم عندما يرتفع هتاف يمجد وزير الملك

(رئيس الكهنة) خنوم حتب. والسبب في هذا النداء العلني – الذي يمثل ضرباً من ضروب العصيان– ، قرار الملك بتجريد المعابد من أكثر ممتلكاتها من الأراضي الزراعية، وإعادتها إلى ملكيته الخاصة، كما كانت قبل أن يهبها أجداده للمعابد والكهنة، وقد عارض الوزير خنوم حتب هذا القرار وأوعز إلى كهنة الأقاليم بتأليب الشعب ضد فرعون الغاضب؛ لأن هذه الأراضي ملكية جماعية يستفيد منها كل الناس، أما فرعون فكان يرى أن الكهنة تستفيد من ريع هذه الأراضي لأنفسهم وليس للمعابد، لذا فهو أولى بها ليبنى قصوراً وقبوراً.

ولكن هذا الملك في غمرة اشتعال جمرة المعارضة يقع بسهولة في حب الغانية "رادوبيس" معشوقة كبار الدولة، وهنا تقرر الغانية أن تتركهم وتنفرد بمعشوقها الملك فتخلص نفسها وفكرها لفرعون الشاب، وتدافع عن حبها له، حتى تتحدى زوجته الملكة "نيتوقريس" فتعمّ قصة فرعون ورادوبيس الآفاق ويربط الشعب بين بذخه في قصر الغانية وحرمان المعابد حقوقها، فيثور الناس بعد أن طفح بهم الكيل، فتزحف الجموع على القصر ويأبى فرعون أن يختبئ وراء حرسه فيبرز وحيداً ليتلقى سهماً قاتلاً نفذ إلى قلبه، ثم هتف الناس باسم الملكة التي صبرت طويلاً على جرحها، ووقفت إلى جانب الكهنة والشعب. وقد طلب الملك وهو في رمقه الأخير أن يموت بين يدي رادوبيس، فكان له ما تمنى، وعند ذلك لم يكن أمام "رادوبيس" إلا أن تتجرع السم فلا تسقط بين يدي غريمتها، ووفاء لمعشوقها القتيل.

٤– رواية "الحجاج بن يوسف" ١٩٠١

وهي رواية لا تؤرخ لحياة الحجاج بن يوسف الثقفي والي العراق كما يتوهم القارئ، ولكنها رواية تتحدث عن حقبة حرجة في تاريخ الدولة العربية الإسلامية، وهي حصار الحجاج لعبد الله بن الزبير في مكة، ورمي الكعبة بالمنجنيق. تبدأ الأحداث التاريخية بوفاة يزيد سنة

٦٤هـ وتنتهي بدخول الحجاج مكة المكرمة منتصراً عام ٧٣هـ والأحداث التاريخية السابقة، متحلّقة حول قصة عاطفية وضعها الكاتب لزيادة عنصر التشويق في القصة.

وتوظف الرواية جملة من الشخصيات التاريخية المتفاعلة في الأحداث، مثل عبد الله بن الزبير وعبد الملك بن مروان والحجاج بن يوسف الثقفي وسكينة بنت الحسين، وشخصيات متخيلة كان لدخولها إتمام للحدث وتفعيل لدور الشخصية التاريخية، كما حدث مع "حسن" ومغامراته بين عبد الله بن الزبير والحجاج بن يوسف الثقفي. والقصة مبنية أساساً على حب حسن (وهو من أهل العراق) لسمية بنت عرفجة الثقفي (من فتيات المدينة) فتتكاثف الأحداث ملتفة حول هذه القصة فيتعرف القارئ على الوقائع التاريخية في غمرة انشغاله بقصة الحب التي تتعقد كلما أوغلنا في الرواية، فتنفرج في النهاية بعد انتهاء الأحداث التاريخية التي اهتم الراوي بسردها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الباب الثاني

الجانب التطبيقي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول: المستوى التركيبي

الفصل الثاني: المستوى التاريخي

الفصل الثالث: المستوى النسقي

الفصل الأول
المستوى التركيبي

- **الزمن**
- **الصيغة**
- **وجهة النظر**

"الروائي يستطيع أن يعبر أجيالاً أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطم الخيال"

برنار دي فوتو *

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تمهيد :

يرتهن أي قصٍّ منجز إلى داعمين أساسيين يروجانه ويتعهدانه؛ الأول هو الحكايــة أو المادة القصصية كما يفترض أنها حدثت، والثاني هو الطريقة الخاصة في تشكيل هــذه المــادة وعرضها وتركيبها على نحو خاص يجعل من هذه المادة جنساً أدبياً مألوفاً ذا مقومات إبداعيــة خاصة تمنحه صفة السردية، التي هي أصلاً فرع من أصل كبير هو الشعرية (Poetics) ذلــك الأصل المختص بنظرية الأدب وما يجعل من العمل الأدبي أدبياً.

والخطاب في إحدى مراحله هو ذلك الناشئ عن اجتماع الكــلام وتآلفــه علــى نحــو مخصوص و"هو ما ينتخب من مكونات الكلام، على هيئة جمل تتعالق فيما بينها وصولاً لتأسيس وجودها العضوي الذي هو الخطاب، وهكذا تنتظم دائرة الخطابات، ويصبح البحث عــن نظــام

* عالم القصة، تر: محمد هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٩٥ .

يحدد نظمها الداخلية ضرورة منهجية، لهذه الغاية، أو بسببها ظهرت الشعرية" [١] وما المستوى التركيبي إلا ذلك الباحث في منهجية ذلك الخطاب وآلية تشكّله وتواصله مع المتلقي، إنه تحليل لتلك الطريقة التي تُعرض بها المادة القصصية.

وستتكئ هذه الدراسة في مستواها الأول (التركيبي) على النموذج الذي ارتضاه "جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية"؛ إذ عدّه الدارسون من أيسر النماذج وأنضجها في تتبع المظهر الفعلي أو اللفظي أو النحوي لدراسة أدبية العمل السردي من خلال دراسة العلاقة الحاصلة بين المادة القصصية (المضمون) والطريقة التي شُكلت بها المادة (الشكل)، من هنا ستكون مكونات هذا المستوى مقصورة على ثلاثة عناصر شكّلت وتشكّل المستوى التركيبي للعمل السردي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المبحث الأول: الزمن (Time)

المبحث الثاني: الصيغة (Mode)

المبحث الثالث: زاوية الرؤية (Perspective)

وهذه المكونات هي التي "يركّز عليها السرديون بصفة عامة، وإن كنا نجد اختلافات بينهم في ترتيبها وربطها بعضا ببعض" [٢] .

---

(١) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص ١٤٨-١٤٩ .

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٥٢ .

المبحث الأول : الزمن

تنطلق الدراسة في هذا المبحث من فكرة التمايز المثبت بين زمن القصة (المدلول) وزمن الخطاب (الدال) "فالحكاية مقطوعة زمنية مرتين.. فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية – التي من المبتذل بيانها في الحكايات– ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية..) بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر" [١]. وهذا المبحث يختص بمتابعة الترتيب الزمني لخطاب ما من خلال إحداث مقارنة بين الزمن الحقيقي المفترض للمادة القصصية المستغّلة والزمن المحدث بعد إعادة تشكيل هذه المادة، أي المقارنة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وما يتخلل ذلك من استباقات أو استرجاعات أو تسريع أو تبطيء أو تكرار، وما هذا التباين في توازي الزمنين إلا طريقة من طرق تشكيل المادة الأولية للقصة، فزمن الخطاب "يتصف بالنسبية الذاتية والتوزيع غير المتساوي للأهمية وعدم الانتظام وعدم الاطِّراد، على النقيض من الزمان الموضوعي". [٢]

إن مقولة الزمن مقولة متعددة المظاهر مختلفة الوظائف استنزفت كثيراً من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيته وإدراكه، بدءاً من الشكلانيين الروس الذي درسوا مقولة الزمن ضمن نظرية الأدب ممارسين بعض تحديداته على العمل السردي، فكانت العلاقات الجامعة للأحداث

---

(١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٤٥، والقول لـ (Christian Metz) .

(٢) إبراهيم فتحي: تطور أدوات الصياغة الروائية، فصول، عدد ٦١، شتاء ٢٠٠٣، ص ٣٩ .

هي الأساس وليس طبيعة الأحداث نفسها [١] . تلاهم لوبوك وموير اللذان أكـدا علـى أهميـة الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به. [٢]

ويستقي "جورج لوكاش" مفهومه للزمن في الرواية من هيجل وبيرجسون، ولكنه يعطيه صياغة مخالفة لإشكالية الزمن في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر، حيث يرى بأن الزمن "هو عمليـة انحطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق. ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديـه فإن الزمنية هي أيضاً ذات طبيعة ديناميكية، فهي سلبية وإيجابية معاً" [٣] ويشترك معه في هذا المفهوم إلى حد ما "ميخائيل باختين" [٤].

بعد ذلك وفي إطار قريب من هذا الإطار دعا "جان بويون" إلى احترام الزمن في دراسة العمل الروائي بل إنه ذهب إلى حدِّ أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن [٥]، انطلاقاً من نظرة هيدجر وسارتر التي ترى أن الزمنية في أصلها ليس لها وجود، بل إنها ميزة ما يمكن تزمينه.

أما على الصعيد البنيوي فقد أثار "رولان بارت" قضية الزمن السردي في مؤلفه "الكتابة في درجة الصفر "، إذ أعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تـؤدي معنـى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي. [٦]

---

(١) نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٠ .

(٢) انظر: * لوبوك: صنعة الرواية، ص ٥٥ – * ادوين موير: بناء الرواية، ص ٩٧ .

(٣) نقلا عن: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط١، ١٩٩٠، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص١٠٩.

(٤) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، ١٩٨٢، بيروت، دار الانماء العربية، ص٣٣.

(٥) نقلا عن: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١١٠.

(٦) المرجع نفسه: ص ١١١.

وجدير بالذكر أن بارت بقي متمسكاً في طرحه هذا حتى عندما كتب مؤلفه "التحليل البنيوي للسرد" الذي يعد خلاصة ما أنتج بارت في التحليل السردي. ومن أعلام هذا التوجه نذكر ميشال بوتور صاحب كتاب "بحوث في الرواية الجديدة" وفيه يعلن صراحة عن صعوبة عرض محتوى الرواية وفق تسلسل زمني مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر التزاماً بالتسلسل الزمني لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان.. وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحياناً القفزات التي تتناوب على السرد، وقد وصف "بوتور" التسلسل الزمني الرتيب بالخشونة إذا طبقناه محيلاً إيانا إلى قراءة "الأوديسة" ولإثبات ذلك يمثل بوتور بما يلي: "وعندما يكون هناك شخصان مهمان وينفصل أحدهما عن الآخر، فنحن مضطرون إلى ترك مغامرات أحدهما لبعض الوقت لنعلم ما فعله الآخر حتى الوقت نفسه" [١] ، وهذا يشعرنا باستحالة الموازاة بين ما حدث أصلاً وكيف كتب بعد ذلك، وقد شاركه في توجهه هذا "الآن روب غرييه " في كتابه "نحو رواية جديدة" .

جميع الحقوق محفوظة

وينقلنا "تودوروف" نقله نوعية في التعامل مع مقولة الزمن؛ إذ قسّم الزمن إلى ثلاثة أصناف هي [٢] :

١- زمن القصة: ذلك الزمن الخاص بالعمل التخييلي.

٢- زمن السرد: ذلك الزمن المرتبط بعملية التلفظ.

٣- زمن القراءة: ذلك الزمن المطلوب لإنجاز النص قراءة .

وكلها أزمنة داخلية يضاف إليه مجموعة من الأزمنة الخارجية وهي:

---

(١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص ٩٧ .

(٢) انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١١٤ .

١- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

٢- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي.

٣- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

ثم أضاف "جان ريكاردو" في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" [١] زمنا آخر هو زمن التخيّل الذي يقابل زمن الحكي فيبرز الفرق جلياً ولكل من هذين الزمنين وظائف يضطلع بها.

وبعد، فإن مقولة الزمن مقولة حظيت باهتمام كثير من النقاد والفلاسفة أسهموا في استجلائها وإيضاح معالمها، وقد استطاع "جيرار جنيت" عام (١٩٧٢) من خلال كتابه "خطاب الحكاية" أن يترجم هذه الجهود المشتغلة على قضية الزمن إلى فهم أكثر فاعلية في التعامل مع زمن الرواية فبدأ بتسويق نظرته القائلة بأن زمن الرواية زمن مزيف لا يعكس الزمن الحقيقي للمادة القصصية الفعلية. ومع هذه المحاولة يمكننا الحديث عن مرحلة متقدمة في تحليل الخطاب الروائي، فالزمن يشغل ثلثي كتابه المذكور آنفاً، ويرسم في الأذهان المحددات التالية للزمن في الرواية [٢] :

١- علاقات الترتيب (Order) الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

٢- علاقات المدة أو الديمومة (Duration) المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية، والمدة الزائفة (طول النص) وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

٣- علاقات التواتر (Frequency) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً.

---

(١) تر: صياح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٩٧، ص ٢٦٠ .

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٦.

فجنيت باختصار يبحث في نوعية العلاقة بين القصة (المدلول) والخطاب (الدال) من خلال ثلاثة مستويات سنعتمدها في استجلاء مقولة الزمن في الرواية التاريخية موضوع الدراسة، فتصبح المستويات على هذا النحو:

أ- الترتيب: الاسترجاع، الاستباق.

ب- المدة : التسريع (حذف ، خلاصة) والتبطيء (ربما مشهد حواري، وقفة وصفية)

جـ- التكرار: (سرد إفرادي، تكرار حدث، تكرار سرد).

مع الأخذ بعين الاعتبار أن الزمن في الرواية التاريخية له خصوصية، فالمادة الأولية للرواية هي أصلاً تاريخ مثبت ومألوف ومحصور، وإن أيّ تسريع أو تبطيء أو استباق أو استرجاع أو تكرار لابد له ما يبرره ، لأن الأصل مدرك قبلاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- الترتيب (Order)

إن دراسة الترتيب الزمني لعمل قصصي ما، منوطة قبلاً بمراقبة ترتيب الأحداث وتنظيمها ترتيباً زمنياً مراقبة تقارن بين الزمن الكرونولوجي للمادة موضوع السرد وبين المادة المسرودة (المحدثة) لاحقاً، و "الأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي

وصلتها القصة" [١] . هذا الاقتطاع الطويل يلخص مبدأ الترتيب بوضوح، عندما ينذرنا بأن زمن السرد زمن مخلخل إذا ما قورن بزمن القصة الحقيقي متأرجح "يعادل بها تأرجح العقل إلى الأمام والخلف في الزمن مع حركة اللغة إلى الأمام"[٢] ونقطة البداية في العمل السردي هي نقطة الثبات الأساسية في العمل بل هي نقطة الارتكاز التي يتجه الكاتب منها نحو الخلف (الماضي) أو الأمام (المستقبل)، فيتحقق الهدف من المفارقة الزمنية وهو "نقل تأثير زمن حاضر منتشر يكون كل من الماضي والمستقبل جزءاً منه بدلاً من تدرج زمني منتظم لأحداث مستقلة غير متصلة" [٣] فينحكم توارد الأحداث وتتابعها إلى قضيتين أساسيتين في الترتيب هما:

* الاسترجاع (Analepsis)

* الاستباق (Prolepsis)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١١٩ .

(٢) أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، ط١، ١٩٩٧، ص ١٩٩.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٠١ .

١- الاسترجاع (Analepsis) :

وهو مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد ومحركه إلى حدث (في عُرف المضمون) سابق، يهدف إلى استعادة أحداث ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر، وبحسب المادة المعاد إليها تتكشف أنواع الاسترجاع أكانت داخلية أم خارجية. "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة" (١) ، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد.

والتساؤل الذي يطرح نفسه، لماذا يعود السارد إلى حدث قصد إهماله أصلاً؟ أليس من المنطقي أن يعيد السرد ذاكراً الحدث في مكانه الصحيح؟ من هنا تبرز قضية الخطاب فالخطاب الأدبي لا شك أن بتصرفه المقصود بمثل هذه القضايا يكسب العمل خصوصية تقيه شر التسجيل، فيتجاوز الصدق الحقائقي الصدق الفني للعمل، إن قضية العودة إلى حدث ما في الرواية لا يكون بالضرورة نسيانا له ثم تذكراً، بل إن الوعي الفني أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث في أوقاتها ثم العودة إليها في الوقت الذي يراه مناسباً، فمثلاً قد يكون التواصل الحدثي لسرد قضية ما يتطلب من الكاتب تجاهل بعض الأحداث الأخرى التي يمكن أن تعيق إتمام هذا الحدث ومن ثم استذكاره مجدداً.

كما أن تزامن الأحداث يتطلب منا ذكر حدث قبل آخر ومن ثم العودة إلى هذا الآخر في موعد لاحق لاستحالة سرد الحدثين معاً. وقد تعكس تقنية الاسترجاع هوى ما في نفس السارد يعيد فيه ترتيب الأحداث التي يظن أن الأفضل أن تكون عليه هكذا، ويمكننا أن نتعامل معه ضمن التصنيف التالي:

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص ١٢١.

أ- **الاسترجاع الداخلي (Internal Analepsis)** : و "هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي" [١] ومن أبرز وسائله التذكر (التداعي)، وهذا مثال من رواية "أرض السواد" يوضح ذلك:

"**في اليوم الأول استراح سيد عليوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كلَّه. تذوّق، من جديد طعم الإهانات التي تلقاها من سعيد: الاعتقال ثم إصدار حكم الإعدام، والتهديد بالتنفيذ كل يوم. ثم تدخل الباليوز لتخفيف حكم الإعدام، وكيف رفض سعيد أول مرة، ورفض في المرة الثانية، وأخيراً حين وافق مضطراً..** " [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فالآغا سيد عليوى يتذكر ما حدث معه ومسترجعاً أحداثاً تعود إلى ما بعد نقطة البداية في الرواية، وهنا تمنحنا هذه التقنية الزمنية لحظة تنوير في حياة هذه الشخصية لم يتسنّ للسارد إيضاحها في وقتها حتى لا يقطع وتيرة السرد آنذاك. وقد يلجأ السارد إلى الاسترجاع الخارجي بنية التفسير وإثراء المعرفة في جانب ما يقول السارد في رواية "أرض السواد" بعد مقتل سعيد باشا حاكم بغداد بقصد التوضيح:

"**فحين انصرف سعيد باشا للعناية بحمادي، أخذ أكثر جنود القلعة يفكرون ويخططون للنجاة بأرواحهم، بدأ الأمر بشكل فردي وسري، ثم اتسع ..**" [٣]

فالسارد هنا مهتم بتفسير وتأويل أسباب الهزيمة التي مُني بها سعيد باشا حاكم بغداد ومن ثم خلعه من الحكم.

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٢٠ .
(٢) أرض السواد: ٣٥/١ .
(٣) الرواية: ٥٤/١ .

وفي ثلاثية غرناطة تكثر حالات الاسترجاع الداخلي، ربما لأن الذاكرة ما زالت متعلقة بالماضي (الأرض المسلوبة)، وربما لأن المكان بدأ يتغير تباعاً فما وجدت الذاكرة مناصاً من الاستعانة بالماضي:

"**في شهور لاحقة كان سعد يستحضر تلك اللحظات كثيراً، لا يستحضر الركض المحموم ولا خطواته الحائرة في طرق جبلية يجهلها ويتوغل فيها خائفاً وجائعاً، ولا القبض عليه بعد ذلك بأربعة أيام، بل كان يستحضر ذلك النهر البشري المتدفق بحذاء سور القلعة الحجري يصعد ثم يهبط**" (١)

وفي رواية رادوبيس يستمر التداعي ماثلاً كأسلوب من أساليب الاسترجاع:

"**يا ما أجمل الذكريات ! ذكرت العيد الماضي (رادوبيس)، يوم اعتلت هودجها الفاخر وشقت به الحشد الكبير لترى فرعون الشاب، ولما وقعت عيناها عليه خفق قلبها وهي لا تدري، وأحست بدبيب الحب غريباً لطول عهدها بالجفاء، فحسبته قلقا غاضباً أو نفثة ساحر، ذاك اليوم الخالد حين خطف النسر صندلها ! ولم يكد يبدأ اليوم الثاني حتى زارها فرعون، ومن ثم زار قبلها الحب وتغيرت حياتها وتغيرت الدنيا جميعها**" (١)

وهذا الاسترجاع الداخلي الحاصل على لسان رادوبيس لم يظهر في وقته الحقيقي إذ لم يفرج عنه الراوي إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية علماً أن موضعه المفترض سيكون في الصفحة الثانية عشرة عندما تجمهر الناس لمشاهدة موكب فرعون، وقد كان حجب هذه المعلومة

---

(١) الرواية، ص ١٨٨ .

التي وردت لاحقاً في الصفحة الخامسة بعد المئة الثانية في محله، لأن تسارع الحدث في بداية الرواية كان تسارعاً تأسيسياً لا مجال لذكر المعلومة الخاصة قبل أن يضع لها الـــراوي إطـــاراً تتفاعل من خلاله، ولو أن الراوي أفصح عن هذه المشاعر بـــاكراً لخـــسرت رادوبـــيس مـــن شخصيتها الجبارة الآسرة الشيء الكثير وربما لأظهرت مظهراً نمطياً لا تقصده إرادة الكاتـــب البتة.

إن فائدة الكشف بالاسترجاع عن مثل هذا الأمر يعطينا عمقاً في تطور الحدث، وتحولاً في الشخصية بين الماضي والحاضر.

ب- الاسترجاع الخارجي (External Analepsis) : هو ذاك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية [٢]. وهذا النمط من الاسترجاع. أكثر ما يكون في الروايات التي تعالج فتـــرة زمنية محدودة، إذ لابد من إضاءة هذه الفترة من خلال عقد التواصل مع فعاليات حديثة خـــارج الإطار العام لزمن القصة، "فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر"[٣]

كما أن هذا النمط من الاسترجاع "يمنح الكثير من الشخصيات الحكائية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر باعتبارها شخـــصيات محوريـــة وأساســـية"[٤] كاستحضار صورة الأم المتوفاة قبل البدء الفعلي للقصة، ومن رواية "الحجاج بن يوسف " نرصد الاسترجاع الخارجي التالي:

---

(١) الرواية:، ص ٢٠٥ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٩ .

(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص ٤٠ .

(٤) مها قصراوي: الزمن في الرواية ، رسالة جامعية غير منشورة، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢، ص ١٩٣ .

"كان عبد الله بن الزبير بن العوام من كبار الصحابة، وكان قد رفض مبايعة ليزيد بن معاوية كما رفضها الحسين بن علي، وخرجا من المدينة إلى مكة، ودعا كل منهما إلى بيعته هو،.. "

فهذا الاسترجاع خارجي، لأنه يقدم معلومة سبقت البداية الحقيقية للرواية والهدف منه رسم صورة مكتملة عن شخصية عبد الله بن الزبير الرئيسية في هذه الرواية، وقد استرجع جرجي زيدان هذه المعلومة بأسلوب إخباري تاريخي مباشر بعيداً عن أي اعتبارات فنية لهذه الرواية.

وقد يأخذ الاستحضار الخارجي نمط المونولوج فالشخصية تستدعي أمراً يؤرقها، كما خطر هذا الخاطر في نفس أبي جعفر في رواية ثلاثية غرناطة:

"ولما ذهب المنادي وانفرط الحشد، وجد أبو جعفر نفسه يسير وحيداً في برد الشارع لا يقصد مكاناً بعينه بل تحمله قدماه اللتان تألفان الطرقات يقول لنفسه هذا المنحوس ليس أولهم ولا آخرهم يقول سيذهب عبد الله ولن يخلفه – منحوس أو غير منحوس– سوى ملوك الروم.. ألم يعقد السلطان يوسف المول معاهدة أحطّ وأسوأ مع القشتاليين وجاء السلطان الأيسر وألغى المعاهدة وحاربهم" (١).

فأبو جعفر يستحضر من تاريخ الأندلسيين حوادث يمكن أن تنطبق على واقعهم المرّ بعد أن وَقَّعَ ملك غرناطة العربي وثيقة الخضوع، فأسعف أبو جعفر نفسه بالتذكر واستدعى الماضي البعيد علّه يكون قريباً.

---

(١) الرواية: ص ١٣ .

جـ- الاسترجاع التلقائي (Automatic Analepsis) : وهو ذلك النوع من الاسترجاعات التي ينحكم إليها السارد طوعاً لتوضيح أمر عاجل حان وقته، فلا يشعر المتلقي بتغير سيرورة السرد، لأن الاسترجاع يكون إتماماً لوتيرته وليس إيقافاً لذلك، وهذا النوع من الاسترجاع لا يتعارض مع النوعين السابقين، فالاسترجاع التلقائي قد يكون في الوقت نفسه داخلياً أو خارجياً بناء على المعلومة التي يرصدها. ومن الأمثلة المرصودة على هذا النمط الاسترجاع المخطوط تحته في الاقتطاع التالي من "أرض السواد" :

"ما كادت هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي، مرة أخرى، كما يروي التاريخ. وإذا كانت لكل حرب أسبابها وذرائعها فقد اعتبر الملا عثمان الذريعة. فهذا الرجل الذي قتلت زوجته وأولاده أمام عينيه في أثناء غزو كربلاء، قرر أن ينتقم.." (١)

فالحرب وقعت وكان لابد من ذكر السبب وذكر السبب يحتاج إلى استرجاع، فهمّ السارد بذكر السبب المتمثل بالملاّ عثمان، فجاء الاسترجاع تلقائياً. ومثل ذلك ما حدث مع "نعيم" أحد شخصيات رواية "ثلاثية غرناطة" عندما تحايل على سيده القس للخروج كل يوم بحجة تعلم لغة المنطقة ليساعده في فهمها وكان هدفه الحقيقي ربما ملاقاتها وفعلاً سوف يراها كل يوم، فإذا وقف الكلام هنا سيشعر القارئ بأن الكلام مبتور ولابد من معرفة هذه الشخصية الطارئة التي سوف يقابلها "نعيم" فكان الاسترجاع وسيلة لذلك:

"كان نعيم قد التقى بها قبل أسبوعين، كان يستحم في جدول خلف الدار فإذا بها تمر بالقرب منه. استحى من عريّه وغمر نفسه في الماء ثم عاد وأطل

---

(١) الرواية: ١/ ١٨ .

برأسه، وجدها واقفة تتطلع إليه، كان لها قسمات منحوتة واضحة، وجه أسمر يميل إلى استدارة وجبين واسع وعينان سوداوان.. لم تكن صبية بل امرأة، ربما في الثلاثين من عمرها.." (١)

د- الاسترجاع القسري (Compulsory Analepsis) : وهو استرجاع يشعرنا بسطوة الراوي وتحكمه في سير الأحداث، ويكون عندما ينقلنا الراوي فجأة ودون سابق إنذار نحو معلومة ماضوية قصد إهمالها وحان دورها، كأن يبدأ أحد المشاهد بالحديث عن تاريخ إحدى الشخصيات التي بدت مألوفة لدى القارئ لحضورها المبكر في الرواية، وهذا الاسترجاع قد ينطبق على الاسترجاعين الداخلي والخارجي، ولكنه على الضدّ من الاسترجاع التلقائي، وهو حتماً ليس حكماً على هذا النوع من الاسترجاع بالسلبية أو الايجابية بقدر ما هو وصف لآلية الاستخدام، وفي المثال التالي من "أرض السواد" يفاجئنا الراوي بعرض معلومات ماضوية عن شخصية "ناهي زبانة" وهي شخصية ثانوية عندما دخل على روجينا ليحقق معها:

".. وتصر على الإنكار، إلى أن دخل عليها ناهي زبانة. (استرجاع)، وناهي الذي ارتبط بالسراي منذ زيارته الأولى لبغداد، بعد أن تعرض هو وبطرس بعقوب لاعتداء، إثر خروجهما من قهوة الشط، تخلى بالكامل عن الآغا، وأخذ يعمل مع السراي، وقد أبلغ عن كل شيء وبالتفصيل..

(مواصلة) حين دخل ناهي، ورأى روجينا غارقة بدموعها، قال لها بطريقة تقريرية باردة: -ترى الجماعة يعرفون كل شيء.."

---

(١) الرواية: ص ٢٠٢

وإقحام المعلومة المخطوط تحتها يظهر قسريتها، فالمشهد قد يكتمل دون هذه المعلومة التي كان الممكن إيرادها لاحقاً أو سابقاً ولكن السارد أوردها قسراً عندما شعر أنه حـــان وقتهـــا فتفـــسر للقارئ سرّ تعاون روجينا (حليفة الآغا) مع قوات الباشا حاكم بغداد بطريقة مفاجئة.

هـــ- استرجاع اعتباطي (Arbitrary Analepsis) : وهو استرجاع مفاجئ، لا مبرر لـــه، ولا يحمل قيمة فنية، ولا يطرح معلومة متممة، ولا يؤثر حذفها في سير الحدث ، أو أن طريقة عرضها كانت مباشرة وغير منسجمة مع فنية العمل. كاللغة التقريرية التي يطرحها الاسترجاع التالي من رواية "الحجاج بن يوسف " في الحديث عن ليلى الأخيلية الشاعرة التي كان قـــدمها الراوي في وقت سابق ثم عاد في نهاية الحديث عنها ليعرض معلومات فائضة عـــن الحاجـــة الفنية، ولكنها قد تحقق حاجة تعليمية مضمرة في ذهن المؤلف:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**كانت ليلى الأخيلية شاعرة بارعة كما تقدم، وكانت تفـــد علـــى الملـــوك والأمراء تمدحهم وتنال منهم الرعاية والجوائز. وكانت قد وفدت على عبد الملك بن مروان في ذلك العام فامتدحته، ثم سارت إلى خالد فعهد إليها في البحث عن رملة واستيصافها من عزة..** " (١)

فهذه المعلومات التي تدفقت في هذا الموضع عن شخصية ثانوية في الرواية لم يحتج إليها فـــي تفسير بعض الحوادث أو إكمال مشهد من المشاهد غير المكتملة في أذهاننا، بل إن الحديث بعد هذا الموضع عن هذه الشاعرة سينتهي من الرواية كلياً بعد إتمام هذا الاسترجاع غير المبرر.

والاسترجاع – فيما سبق ذكره- يمنح العمل السردي قيماً ووظائف تمنحه استقلالية تقنية، فهو يسدّ الثغرات التي يخلفها السرد ويوضح ويفسر إذا ما لزم الأمر، ويتولى التعريـــف بشخـــصية

---

(١) الرواية: ص ٢٨ .

سبق الحديث عنها دون توضيح لسماتها أو معالمها، كما أن الاسترجاع ينّور اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها من خلال استعادة الماضي، كما يخلصنا من الرقابة ويكشف عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين ماضيها وحاضرها. ويعدُّ الاسترجاع أكثر شيوعاً من الاستباق، لأنه يتوغل في الماضي في أكثر من جهة فيكمل الصورة الشخصية وأحداثها، كما أن فعل رواية الأحداث فعل يختص فيما مضى أكثر من اختصاصه فيما سيحدث، فالرواية سرد للماضي أولاً .

٢- الاستباق (Prolepsis) : وهو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد" [١] وهو مفارقة زمنية تتجه إلى الامام تصور حدثاً مستقبلياً سيأتي فيما بعد [٢]، وهو على الضدّ من الاسترجاع (Anaiepsis) ، والاستباق هو "القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية " [٣] والاستباق في نظر جيرار جنيت "هو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموماً، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر" [٤] ويتمتع بانتشار أدبي أقل من الأنماط الأخرى. ومن خصائص هذه التقنية "هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية ، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله" [٥] فالاستباق حالة من الانتظار، والتوقع تسيطر على المتلقي أثناء القراءة. أما أنواعه حسب الوظيفة التي يؤديها فهي نوعان: تمهيدي وإعلاني.

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٥ .

(٢) موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩، ص ٩٦ .

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢.

(٤) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٢٣١.

(٥) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢-١٣٣.

أ- **الاستباق التمهيدي (Perparatory Prolepsis)** : هو حدث أو ملحوظة أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقاً، وقد يأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجزوء. والمثال التالي من "أرض السواد يقدم تمهيداً ولو بالإيحاء إلى أن أمراً خطيراً سيلّم بـ "بدري" أحد ضباط جيش الآغا في كركوك أثناء إعداد هذا الأخير حركة انقلاب على والي بغداد داود باشا:

"**بعد تأكد الآغا من انقطاع علاقة بدري بالسراي، أوعز لمرافقه، حامد أن يتابع الرحلة معه، ليس فقط بإحطاته بجو من الودّ والثقة، بل ومحاولة كسبه ليكون من رجال الشمال، كما أصبحوا يطلقون على هذه المجموعة**" (١)

ثم عرض عليه حامد الالتحاق معهم للتمرد على داود باشا فلم يستجب بدري وأراد أن يكون حيادياً فقتل يوم زفافه قبل أن يرى عروسه، وقد كان الراوي حريصاً على إيلاء اللحظات والأيام التي سبقت وصول عروسه بمنتهى الدقة حتى شعرنا بعظم الخطر الذي ينتظره (٢)، فكان ذلك بمثابة توطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة فخلَّفت هذه الأحداث حالة من التوقع والانتظار في نفوس المتلقين.

وقد يكون الاستباق التجريدي على شكل حلم تمر به إحدى الشخصيات ليكون تفسيره ماثلاً في أحداث ستقع، وقد استخدمت رضوى عاشور هذه التقنية غير مرة في ثلاثيتها، وكان ذلك في بداية الرواية عندما حلم أبو جعفر بامرأة عارية تنحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده، اقتربت فتأكد أنها ليست ماجنة أو مخمورة بل صبية بالغة الحسن، سترها

---

(١) الرواية: ٣٦/٢ .

(٢) الرواية: ٢٥٩/٢ .

بملفه الصوفي ولكنها واصلت المسير، ثم شاهد طيفها وهي ميتة طافية الجثة على ميـــاة نهـــر شنيل[١] وقد كانت هذه الرؤية تمهيداً يبشر بسقوط غرناطة، وبدء عصر جديد من المحن والقهر.

وفي موضع آخر في الرواية نفسها [٢] كان موت ظبية سليمة التي أهداها زوجها ســـعد لها، إيذانا بحدث حزين وهو موت طفلها الذي ستنجبه بعد أيام:

"**.. ولكن الطفل الذي وضعته سليمة أسلم الروح بعد أسبوعين مـــن ولادتـــه فعرفت أم جعفر أن موت الظبية كان علامة أو إشارة وأن الله في سمائه لـــه حكمة تجل عن الفهم**" [٣]

فهذا التطور المؤلم سبقته إشارة موحية منحت المتلقي إحساساً بأن شيئاً ما سيحدث.

ب- الاستباق الإعلاني[٤] **(Declrative Prolepsis)** : وهذا النوع من الاســـتباق يـــضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثاً سيجري تفصيله فيما سيأتي غير قابل للنقض أو امتناع الحدوث. وفي رواية "الحجاج بن يوسف الثقفي" نرصد هذا الاستباق الإعلاني للإخبـــار عن حدث سيجري تفصيله لاحقاً وهو حصار مكة المكرمة تمهيداً لرمي عبد الله بـــن الزبيـــر المتحلق حول الكعبة وجنده بالمنجنيق:

"**ونصب الحجاج المنجنيق على جبل أبي قبيس المشرف على مكة من جهـــة الشمال والشرق وكان ابن الزبير مقيماً مع أهله بالمـــسجد الحـــرام، ومعـــه جماعة من رجاله قد بايعوه حتى الموت وصبروا معه صبر الرجال**" [٥]

---

(١) الرواية، ص ٩، ١١.

(٢) ص ١١٧-١١٨ .

(٣) الرواية، ص ١١٨ .

(٤) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٣٧ .

(٥) الرواية، ص ٩٢ .

وبعد ثلاث عشرة صفحة يأتي موعد هذا الحدث فيلقى من التفصيل حقه فكون هــذا الاســتباق استعداداً لدى القارئ لمتابعة أمر جلل أو حدث ستبنى عليه جملة من الاعتبارات.

ومن أنماط الاستباق التي رصدت في بعض الروايات أن بعض كتّاب الرواية لا يكتفون بترقيم مشاهد رواياتهم بل إن بعضهم لجأ إلى وضع عناوين لهذه المشاهد تكون فــي بعــضها كاشفة عن محتواه المتوقع، وقد ظهر ذلك لدى نجيب محفوظ في "رادوبيس" ولدى جرجي زيدان في روايته "الحجاج بن يوسف الثقفي" . ومن أمثلة هذه العناوين: "المفاجأة السارة، ســمية فــي منزل سكنية، القتل أو الزواج، رمي الكعبة بالمنجنيق، فشل ابن الزبير" ومثلها في "رادوبيس" : "الرئيس الجديد، طاهو يهذي، فترة الانتظار، نهاية طاهو، الأمل والسم" وغيرها..

فالاستباق تقنية تمهّد وتوطئ لما سيأتي، أو قد يكون إعلاناً عن إشارة صريحة، أو أنــه يوجــه القارئ إلى متابعة تطور شخصية ما، أو يمنح أهمية لحدث ما قصد السبق إليه.

وبذلك تكون تقنيتا الترتيب (الاسترجاع، الاستباق) تقنيتين فاعلتين تثريان المظهر اللفظي للرواية بدلالات ومعان جديدة، تحفزها اللحظة الحاضرة بما تشتمل عليه من شخوص وأحداث وأمكنة، أو تحفزه الحواس كالرائحة أو الصورة وربما اللون فتطلب بذلك الاستباق أو الاسترجاع وقــد تلعب اللغة في بعض الأحيان دور المحضر للتعامل مع إحدى هاتين التقنيتين، فلفظة ما نسمعها بطريقة ما تحيلنا إلى ما مضى.

أما آليات الاسترجاع والاســتباق فتتمثــل بالتــذكر أو المونولــوج أو الحــوار أو المــذكرات والاعترافات وربما الأحلام.

ب- المدة Duration

والمدة او الاستغراق الزمني هو ذلك البند الذي يراقب - بالمقارنة بين القصة وزمن السرد- تسارع الأحداث او تباطؤها وربما جمودها فهل استغرق حدث ما مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب؟ ولماذ لا يكون هناك توافق دقيق بين الحكاية والقصة من حيث الزمن المستغرق؟ وإذا افترضنا حدوث ذلك فكيف سيغدو هذا العمل المتواقت؟ أظن أن العمل سيحتاج لقراءته فترة زمنية توازي تلك الفترة الحقيقية التي نسجته، وأظن أيضاً أن السارد سيغدو مسجلاً من طراز رفيع لا تفوته فائته، وهذا يمنحنا "ضرباً من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي" [١] ، وفي الحقيقة أن "البناءات الزمنية هي، في الواقع، من التعقيد المضني بحيث إن أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان" [٢] ولن تكون مطابقة في أي حال من الأحوال.

من هنا كان لزاماً علينا حتى ننجح في رصد التسارعات أو تأخرها عن نقطة الصفر أن نقارن بين الزمن الحقيقي للقصة (الأحداث كما يفترض أنها وقعت) والزمن السردي المحدث "ولكي نستطيع درس الزمن في ديمومته، ونتمكن من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا، في الواقع أن نطبق على مدى معين، وأن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نختارها" [٣]

وقد اقترح "جيرار جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وهي:

---

(١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٠١ .

(٢) جان ريكاردو: بحوث في الرواية الجديدة، ص ٩٩ .

(٣) المرجع نفسه: ص ١٠٣ .

أ- تسريع السرد : الخلاصة

الحذف (القطع)

ب- تعطيل السرد: المشهد

الوقفة الوصفية (الاستراحة)

أ- تسريع السرد

وتسريع السرد في أبسط معانيه هو ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز وتم تجاوزه لسبب أو لآخر، إذ إن غاية القصة هي بالتأكيد "ألا نحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي نستطيع تـرك البـاقي طـيّ الكتمان، فيظل الكلام عن الأساسي، ونمر مرور الكرام على الثانوي" [١]، وتسريع السرد تقنيتان تتوليان مهمة هذا التقدم المتجاوز للكثير من الأحداث همـا: الحـذف أو القطـع (Ellipsis) والخلاصة أو الملخص (Summary) .

١- الحذف أو القطع (Ellipsis) : ويعد أكثر حالات السرد سرعة وهو "تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لمـا جـرى فيهـا مـن وقـائع وأحداث"[٢] فالقطع يختصر كثيراً من المسافات بكلمات بسيطة، كأن يقول السارد "ومرت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ، وهذا القطع قد يغطي فترة زمنيـة طويلـة أو

(١) جان ريكاردو: بحوث في الرواية الجديدة ، ص ١٠٢ .

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦ .

قصيرة من زمن القصة الحقيقي؛ أي أن مقطعاً قصيراً من الخطاب يغطي موضحاً طويلاً من القصة الحقيقية.

ومن أسباب اللجوء إلى هذه التقنية هو زيادة تماسك السرد، بحذف ما لا يخدم الرواية والمؤلف (السارد) هو من يتحكم بذلك وحسب المخطط الذهني الذي يسير عليه، ويكثر استخدام هذه التقنية كلما كانت الرواية تغطي فترة زمنية طويلة، فيكثر حذف أحداث لا تخدم السرد، إذن تقوم هذه التقنية على مبدأ الاختيار وهي من لوازم السرد القصصي أكثر مما هي من لوازم السرد الوثائقي.

وتقنية الحذف أو القطع تقنية برزت جراء استحالة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل وافٍ ودقيق، فلا بد من الحذف بالقفز على فترات زمنية معينة يمكن العودة إلى بعضها بالاسترجاع (Analepsis) وللحذف أو القطع ثلاثة أنواع؛ المعلن، والضمني، والافتراضي.

I) الحذف المعلن: ويكون "بإعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء أجاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره" [١] ومثال ذلك ما ورد في رواية "ثلاثية غرناطة" بعد أن انقطع السرد نتيجة تعرض عليّ حفيد العائلة للحبس مدة معلنة:

غادر على بوابة السجن وقد انقضى "بعض الوقت" الذي قرره لها، وكان قد أمضى في الحبس ثلاث سنوات وخمسة شهور وأربعة أيام" [٢]

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٥٩ .

(٢) الرواية: ص ٣٧٨ .

فهذا الانقطاع دام فترة ليست بالقصيرة من زمن القصة الذي يربو على المئة عام، وإجمالاً فإن الروايات التاريخية مجبرة على تحديد الفترة الزمنية المحذوفة؛ لأنها تعرض زمنا مثبت البداية والنهاية. ونستحضر من "أرض السواد المثال التالي عن القنصل البريطاني "ريتش":

"في النصف الثاني من حزيران عاد ريتش إلى بغداد، بعد أن قضى ثلاثة أشهر وبضعة أيام في رحلته إلى الشمال. توقف بشكل متعمد في خان بني سعد وقتاً إضافياً، ريثما تستكمل كافة الترتيبات التي تليق بعودته ودخوله، بعد هذا الغياب الطويل بالنسبة له، وأيضاً لآخرين كانوا ينتظرون هذه العودة" (١)

وما سبق قطع معلن مدته ثلاثة أشهر وبضعة أيام وهي المدة التي تغيب فيها القنصل البريطاني "ريتش" عن بغداد، صرف خلالها الراوي نظره عن متابعته مكتفياً بإعلامنا سبب هذا الانصراف، الذي قد يعود إلى توضيحه – الراوي – فيما بعد.

II) الحذف الضمني: وهو ذلك الحذف الأكثر شيوعاً في الأعمال الروائية ويقابل الحذف المعلن، "ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه. ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة" (٢) . من هنا تبرز صعوبة إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني في الرواية وسنحاول في المقطع التالي من رواية "رادوبيس" استجلاء الحذف الضمني غير المعلن:

---

(١) أرض السواد: ٩٦/٢ .

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٦٢ .

"وضاق الملك ذرعاً برأي سوفخاتب، وأحس بوحشة في جناحه الخاص، فهرع إلى قصر بيجة الذي لا تلاحقه الوحشة إليه قط. وكانت رادوبيس تجهل ما دار في الاجتماع الأخير، فكانت أدنى إلى الطمأنينة منه، ولكنها لم تلق صعوبة في قراءة صفحة وجهه الحسّاس.." (١)

هذا المقطع يبدو لأول وهلة متماسكاً رقراقاً لا حذف فيه ولكنه في حقيقة الأمر قد ذكر أبرز الأحداث التي أخذت وقتا لا يقل عن نصف يوم في أربعة أسطر، فلا شك أن بين ضيق الملك ووحشته بجناحه الخاص في بيجة أحداثاً حُذفت، ولم يعلن عنها بل جاءت ضمنية، وبين ذهابه إلى قصر بيجة ولقائه برادوبيس أحداثاً صغرى لا تستحق الذكر بل حذفت ضمنياً دون إعلان. إن تقنية الحذف الضمني شائعة في أصناف العمل السردي؛ لأنها تتطلبه لشد أوصال الحدث.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد يأخذ الحذف الضمني شكلاً آخر، "مثل السكوت عن فترة ما من حياة شخصية ووضعها في الظل ريثما يجري تقديم شخصية أو استعراض حدث طارئ .. الخ، وطبيعي أن تحدث بسبب ذلك فجوة زمنية كبيرة بهذا القدر أو ذاك، ومجموعة بما يكفي ليجعل القارئ لا يتفطن إلى وجودها إلا بعد تحميص ومراجعة" (٢)

III) الحذف الافتراضي: "ويأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمن الذي يستغرقه، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جنيت، فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من

---

(١) رادوبيس: ص ١٨١ .

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٦٢

المفترض أن الرواية تشملها.. أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما"[١]، ولكن لابد من التنبه إلى أن هذه الدلائل التي تقودنا إلى افتراض بوجود الحذف فإنها لا تقربنا من صورته أو تظهر لنا فحواه .

وأكثر ما يصادفنا هذا النمط عند انتهاء مقطع ذي رقم أو عنوان مستقل ثم نبدأ بمقطع آخر، فهنا يستقر الحذف المفترض، ولكنه لا يستدعي الذهن إلى ضرورة إدراكه واستحضار معالمه، فهو لا يشكل للقارئ قطعاً مخلاً لعدم افتراض القارئ حدوثه فعلاً.

٢- الخلاصة (Summary) : "وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل" [٢] وهو ثاني أنماط التسريع في السرد، إذ يمكن مع هذه التقنية أن يقطع السارد مسافات شاسعة بأسطر قليلة تلخص فحوى هذه السنوات فيتحقق الملخص. والخلاصة سرد منفذ بإيجاز يختزل فيه زمن الخطاب ليصبح أصغر من زمن القصة، والتلخيص أو الخلاصة هو تجاوز المطلوب لكثير من المعلومات غير الضرورية التي تقدم للسرد فائدة، ونضرب المثال التالي من رواية "الحجاج بن يوسف الثقفي" على حالة التلخيص المنتقيه للأحداث من المجموع العام:

"قضت سمية أكثر النهار في قلق واضطراب تارة تمشي في الدار، وآونة تخرج إلى البستان، وهي تتوقع أن ترى عبد الله آتياً وتسمع خبرا. ثم سمعت أذان

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٦٤ .

(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٣٦ .

العصر فالتفتت إلى مصدره جهة باب البيت فرأت أباها داخلاً فخفق قلبها ولبثت تنتظر ما يبدو منها" (١)

وهذه الأسطر القليلة تلخص فترة زمنية ليست بالقصيرة، فعملية التلخيص عملية تعتمد على الاختيار والإبعاد؛ أي اختيار ما هو مطلوب ويخدم مصلحة السرد وإبعاد ما هو غير ذلك، وقد رأى بعض النقاد أن تقنية التلخيص "أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي. هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر وخلجات النفس، وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه"(٢)، ولكن هذا لا يقلل من أهمية هذه التقنية وعظم شأنها في كبح جماع السرد وتطويعه، فما هو غير ضروري يجب أن يقصى وما هو مطلوب هو ما يشغل البال والقلم.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتكثر الحاجة إلى توظيف تقنية التلخيص في الروايات التي تعالج فترات زمنية طويلة في عدد محدود من الصفحات، ففي المثال التالي من "رادوبيس" تلخيص لأحداث متسارعة ومهمة في بلورة الرواية، فقد كثرت الأفعال الدالة على تسارع السرد:

"ولكن اشتد الحرج، فتعددت زيارات خنوم حتب للمقاطعات، واستقبل في المظاهرات في كل مكان، وتعالى الهتاف باسمه في البلدان. وضاق بذلك كثير من الحكام، ورأوا فيه معنى لم يرتح إليه إخلاصهم لفرعون، فاجتمع حكام أمبوس، وفرمونتس ولاتولس، وطيبة، وتشاوروا فيما بينهم، وقرّ رأيهم على

---

(١) الرواية: ص ٧٧ .

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية– دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢٢١ .

مقابلة الملك. وقصدوا إلى آبوا وطلبوا المقابلة، فاستقبلهم فرعــون اســتقبالاً رسمياً " (١)

في المثال السابق تتكاثف الرغبة إلى حشد أكبر كم من الأحداث المهمــة علــى صــعيد الرواية، في خلاصة وافية بإيصال الفكرة، فالتلخيص أسبغ غير فائدة علــى تــسارع أحــداث الرواية؛ حيث إنه مرّ مروراً سريعاً على فترة زمنية قد تكون طويلة إذا ما نبست مــع زمــن القصة، كما أنه ربط بين مشهدين مهمين في الرواية مشهد وضع البلاد قبل "خنوم حبت" الكاهن ووضعها بعد أن تصاعدت شعبيته، ومن ثم ضرورة اتخاذ إجراء، ،هذا ما سيفرض في المشهد اللاحق، فضلاً عن تجاوز الأحداث الثانوية التي تخللت هذا المشهد، وسكت عنها السارد، لتحقيق الترابط النصي بين الفترات الزمنية المتباعدة.

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) الرواية: ص ١٧٨ .

ب- تعطيل السرد

وهو الحركة المضادة لتسريع السرد، أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه بالتبطيء أو حتى الإيقاف، ويكون ذلك من خلال تقنيتين تقومان بهذه الحركة وهما: المشهد (الحواري) والوقفة (الوصفية)، ففي المشهد الحواري يصبح زمن السرد مساوياً أو أقل بقليل لزمن القصة. وفي تقنية الوقفة الوصفية يتفوق زمن السرد على زمن القصة فتصبح القصة أسرع في زمنها وقطعها من زمن السرد المشغول بالتقاط بعض الملحوظات الساكنة التي تسكن معها حركته.

١- **المشهد الحواري (Scene)** : ومن أهم وظائف هذه التقنية كسر رتابة المنظّم للأحداث، فتتقلص سطوته وتقترب الشخوص من القرّاء دون وصاية سردية يمارسها الراوي على المروي له. والمشهد عند ثودوروف "هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً "[١] وللمشهد أنواع يمكن أن يصنف إليها:

I) الحوار الخارجي (ديالوج) : ويتطلب أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما يظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة، وهذا حوار مباشر واضح المعالم حرّ الطرح، ورد في "ثلاثية غرناطة" يدور بين نعيم هذا الفتى الغرناطي الذي يعمل عند قسّ قشتالي مثقف يكتب عن "كريستوبال كولون" والصعوبات التي واجهته في اكتشافه للعالم الجديد، والقس بدوره يكتب عن أهل الأرض المكتشفة الأصليين:

---

(١) تودوروف: الشعرية، ص ٤٩ .

"نعيم –: كيف تعرف أفكارهم ومعتقداتهم ولم تتحدث مباشرة إليهم؟

الأب ميجيل–: ألاحظ سلوكهم وأجمع ملاحظاتي إلى ملاحظات الآخرين ومنها أستنتج أفكارهم ومعتقداتهم.

– : وهل تكتب يا سيدي القس عن تلك الأشياء الأخرى أيضاً

– : نعم يا ولدي كتبت وسأكتب المزيد عن كل الأشياء الموجعة التي رأيتها وسمعت عنها، وسوف أضيف أنه من العار حقا أن نحوّل حلم الرجل العظيم الذي اكتشف هذه الأرض إلى هذه الشراسة غير المفهومة هل تعلم يا نعيم ما هي الدوافع التي حركت كولون ودفعته للابحار والمخاطرة؟

– اكتشاف أرض جديدة يا سيدي.

– لم يكن ذلك إلا وسيلة يا ولدي، وسيلة لتحقيق حلم سامٍ ونبيل يتلخص في هدفين جليلين لا ثالث لهما: أن ينشر كلمة الرب بين من لم تصل إليهم من قبل.. وأن يحصل على الذهب ليجرد حملة صليبية الى الأراضي المقدسة تفتح القدس وتستعيد قبر السيد المسيح من أيدي من يكفرون به.

– ولكن المسلمين لا يكفرون بالمسيح يا سيدي القس! " (١)

وتقنية المشهد فيما سبق قدمت للمتحاورين مجالاً للتعبير عن رؤيتهم خلال الحديث المباشر الذي دار فيما سبق بين المتحاورين، فظهرت وجهات النظر ناصعة دون تدخل من الراوي أو اختصار منه لمجريات النقاش، بل ترك الراوي الزمام لهايتين الشخصيتين، فكسر رتابة السرد ونقلتنا أمام عرض ممسرح واضح المعالم دقيق الكيفيات.

---

(١) الرواية: ص ١٧٥.

II) الحوار الداخلي (المونولوج): "وهو خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية: وجُملة مباشرة، قليلة التقيّد بقواعد النحو كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"[١]، وتمثل عليه بهذا الحوار الداخلي (المونولوج) الذي خطر في بال رادوبيس وهي تتأمل (بنامون) هذا الرسام المحترف الذي يُكِنُّ لها حبّا نقياً :

"فعطفت أفكارها (رادوبيس) إلى هنا وإلى هناك حتى عثرت في شرودها بالعاشق الجاثي في معبده.. في الحجرة الصيفية، بنامون بن بسار، ما أرقّه ومـــا أخـــفّ ظله، كانت تساءلت مرة حيرى كيف تجزيه على ما أدى لها من خدمة جليلـــة، وقد طار على جناحي حماية إلى أقصى الجنوب، وعاد بأسرع مما ذهب يجملـــه الشوق فيعبر به مشاق الطريق.. بل همست مرة في ارتباك كيـــف تـــستطيع أن تتخلص منه ؟ " [٢]

وهذا الحوار الداخلي يعد تقنية إقناعية تبرز ما في داخل هذه الشخصية من خلجات ستسهم فـــي تطوير الحدث، كما أن هذه التقنية تكشف عن سطوة الـــراوي بطريقـــة أخـــرى فمـــن خـــلال إعطاء الحرية الكاملة للشخصية في أن تتأمـــل قـــضاياها الخاصـــة يبـــرز الـــراوي قدرتـــه على الولوج إلى عمق الشخصيات ليكشف عن تمكنه من توزيع الأحداث على أكثر من زاويـــة رؤية.

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٦٣ .

(٢) الرواية: ص ٢٠٤ .

III) المشهد الحواري الموصوف: وهو تقنية أكثر بطئاً من المشهد الحواري الحر، وأسرع من الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري الموصوف هو حوار يدور بين أكثر من طرف مدعّماً بوصف مساعد يتولاه الراوي ليكمل المشهد فيغدو واضحاً بيّناً ومثاله، هذا الحوار الدائر بين شخصية "بدري" و "سيفو" في أرض السواد" :

"تطلَّع بدري بتحدٍ إلى عيني سيفو، قال، وخرج صوته دافئاً وراجياً: – إذا قلت لك فد سر، يا أبو فلاح: يظل بينّا؟ وما يطلع ؟

رد سيفو، وشاب صوته الألم:

على بختك بدري شنو مالك ثقة بيّ ؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبعد قليل ، وكأنه يلومه :

– لولا إني أعرفك، وأعرف الحليب اللي رضعك، كانت أخذت على خاطري..

وتغيرت اللهجة أكثر، أصبحت تقريعاً:

– شنو نسيت الأوادم؟ ما عاد أكو أمان بالدنيا ؟

والرجال يتربطون بزنجيل أو بكلمة يقولونها.. ؟

وعاد إلى لهجة مصالحة:

– لا ... على بختك يا بدري، ما كنت أريد منك هذا الكلام" [١]

---

(١) الراوية ١/٤٣٥ .

وهذا الحوار الذي دار بين هاتين الشخصيتين جرى بوساطة الراوي ما كان ليسمح للشخصية بأن تتحدث قبل أن يعززها بوصف آنيّ هو الذي يزيد من المشهد بطئا، إذ إن الوصف والكلام يحدثان في وقت واحد، أي يتزامنان في زمن القصة الحقيقي، لكن يستحيل حدوث ذلك في زمن السرد، لأن هذا الزمن لا يمتلك إلا قناة واحدة للإبلاغ عكس الزمن الحقيقي الذي يمتلك كل القنوات الإرسالية.

ونرى الحوار فيما سبق قد قوّى إيهام المتلقي بالحاضر الروائي فغدا الحوار بلهجته المحلية الصادقة سيداً في كسر رتابة السرد قارب بين المتلقي والشخصيات ورفع حواجز النقل التي ينصبها الراوي على تقاطعات الرواية فيسمح ثم يمنع وهكذا، وللحوار في أرض السواد خصوصيته، إذ عُرض باللهجة المحلية الحقيقية [١] التي أكسبت العمل مصداقية فنية آتت أكلها ولم تفسد أناقة اللغة الفصحى التي يتسلح بها الراوي إذا ما نطق، وقد وضع عبد الرحمن منيف في مطلع روايته وقبل البدء إشارة قبلية نصّ فيها المؤلف على أن "لهجة بغداد مليئة بالكثافة والظلال، وقد استعملتها في الحوار للضرورة، دون محاولة لإظهار براعة لغوية: أتمنى من القارئ أن يبذل جهداً من أجل التمتع بجمال هذه اللهجة" [٢] وهذه النية المسبّقة في توظيف اللهجة العامية لتزيد من أسهم مسرحة العمل فيرقى في مهمته على مهمة الإخبار فقط، التي يتسيدها الراوي، يقول مندلاو: "إن وهم الحضور يتقوى كثيراً بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثراً شبيهاً بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضراً بالفعل"[١]

---

(١) تثير قضية المزاوجة بين الفصحى والعامية في الرواية جدلاً واسعاً لم ينتهِ بعد، يتقاسمه المؤيد والمعارض. (للمزيد انظر: وقائع المؤتمر العامية في الرواية، مجلة الأديب، ج١٠ ، سنة ١٣ ، ١٩٥٤ ، ص٧٢-٧٥ .

(٢) الرواية: ١ / ٩ .

٢- الوقفة الوصفية (Pause) :

يعد الوصف تقنية زمنية فاعلة يعوّل عليها في إبطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كلياً، فورود الوصف في النص يكون على حساب التتابع الزمني في سرد الأحداث، فيعطل السرد، ويعلق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر. إن الوصف أشبه بعملية استطراد واسعة يضطلع بها الخطاب الروائي ويتوسع على حساب الزمن الحقيقي للحكاية. فيتفوق زمن القصّ على زمن الحكاية، وعندها يكون التعطيل مختصاً بالزمن القصصي الحقيقي لخدمة النص المكتوب لغايات البناء الفني، ويمكن للمبدع أن يهيئ الوصف مسؤولاً مباشراً يشرف على بناء الفضاء الروائي[٢] الذي يشمل أعضاء الموقف من شخوص وأشياء تتقاطع مع السرد. وفي المقطع التالي من "ثلاثية غرناطة" نقف عند الوصف التالي لصيف غرناطة البرّاق:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**التلال في الصيف تقيم أعراسها، تنشر على المهد أخضرها العميم تدغدغة زهور البر بعطورها، ألوانها وبينها شقائق النعمان تفوقها بهاء وفُجرا بأحمرها الكيّاد. صيف غرناطة عروق زيتون تحمل، ومشمش مغناج يلوح ويخفى بين خضرة الأوراق، ورمان كتوم يجمّع حلاوته على مهل قبل أن ينفرط بين يدي آكليه، وتعريشات دوال، وأشجار جوز ولوز وكستناء تظلل الطرقات، وماء دافق ينحدر من قمم الجبال مقبلاً على الوديان ضاخاً ومكركراً**"[٣]

---

(١) أ. مندلاو: الزمن والرواية، ص ١٣٣ .

(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٨٠ .

(٣) الرواية: ص ٤٤ .

والنص السابق وقفة وصفية تبدأ بجملة أولى تصف ما هو عام، كلي، كبير وظاهر، فيما تنتقل الجملة الثانية تفسيراً لفحوى الجملة الأولى، وبعد ذلك تتولى الجمل الأخرى وصف ما هو جزئي يتمم الجملة الأولى ويثبت مصدقيتها، وهذا الوصف الدقيق الذي يجمد الزمن مأخوذاً بما رأى يتمسك بالمكان المسلوب ويفرض رابطة خاصة بين الشخصيات وبينه، إنه كما يصف رولان بارت مثل هذه الوقفات الوصفية إحكام لغوي مهووس لا يخلو من جنون في الوصف[١] فيستخدم أفعالاً وأسماء ونعوتاً لتكوينه، حيث وضعت في خدمة الفكرة الوصفية المكلّفة ببناء فضاء للحدث والحدث هنا هجرة قسرية من هذا المكان المسلوب.

وفي مثال آخر نجد أن الوصف يتجاوز أمر الارتباط بالمكان إلى وظيفة إيضاحية مكملة لعناصر الشخصية الروائية، وفيما يأتي مقطع وصفي لاحدى الساحرات في رواية "رادوبيس" :

"**وشقت الصفوف المتراصة بغتة امرأة غريبة، كانت منحنية الظهر كالقوس، تتوكأ على عصا غليظة، منفوشة الشعر بيضاءه، طويلة الأنياب صفراءها ، مقوّسة الأنف، حادة البصر، يشع من عينيها نور مخيف يرسل من تحت حاجبين كثيفين أشيبين، وكانت ترتدي جلباباً واسعاً طويلاً، يضيق عند وسطه بمنطقة من الكتّان..** " [٢]

ولا شك أن مثل هذا الوصف يكمل صورة الشخصية في ذهن القارئ ولو لم يتدخل السارد بمثل هذه التقنية فستظل الشخصيات بالنسبة لنا صوراً غير مكتملة بل إن كثيراً منها سيغدو متشابهاً. ومن المهم – والحديث جار عن تقنية الوصف– أن نذكر أن الوصف لا يقتصر دوره على

(١) رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢، ص٥٤ .
(٢) الرواية: ص ١٥ .

الفاعلية الزمنية بل له أبعاد أخرى ووظائف ينمو من خلالها ويتفاعل معها [١]، فالوصف يعطل السرد ويهدئ من وتيرته، إضافة إلى أنه يمتلك طاقة بلاغية تزيينية وطاقة تفسيرية إيمائية وطاقة إيهامية تقربنا من الرواية وتجعلها أكثر واقعية لنا، فضلاً عن أنه رابط وثيق يجمع بين الشخوص والأمكنة التي كثيراً ما تكون لب الصراع. كما أنه طاقة تأملية رحبة تتجاوز مبدأ الزمن والتوقف في كثير من الأحيان. [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) نضال الشمالي: تقنية الوصف في الرواية الأردنية، بحث منشور في كتاب الرواية في الأردن (مجموعة أبحاث)، ملتقى الرواية في الأردن، تحرير شكري الماضي وهند أبو الشعر، منشورات جامعة آل البيت، ٢٠٠١، ص ١٤١ .

(٢) جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ط١، ص ٤٢-٤٣ .

جـ- التردد (التواتر) Prequency

ويعد "جيرار جنيت" من أوائل من درسوا سردياً موضوع التردد أو التكرار أو يسميه "جنيت" التواتر السردي [١] والتردد أو التكرار أو التواتر هو "العلاقة بين معدّل تكرار الحدث ومعدّل تكرار رواية الحدث. فالحدث يقع وتروى حكايته. وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة" [٢]. فهناك أحداث يتكرر وقوعها في الحياة ويتكرر وقوعها في الرواية فينساق السرد مجبراً للتعامل معها، فالشمس تشرق كل يوم والموظف ينطلق إلى عمله في الساعة السابعة والقطار ينطلق في موعده اليومي، والتكرار أو التردد حسب جنيت هو "بناء ذهني، يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصاً، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيها مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد" [١].

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وجنيت في محاولته خوض غمار التردد أو التواتر يرى أن أي حدث لا تقتصر الفائدة منه على إنتاجه فحسب وإخراجه سردياً، بل أيضاً يمنحنا حق إعادة إخراجه بالتكرار. وبناء على ذلك تتحدد أنماط التكرار أو التردد وهي:

- السرد الإفرادي .

- تكرار الحدث (التكراري).

- تكرار السرد (التكراري المتشابه) .

---

(١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٢٩ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٥٢ .

١- السرد الإفرادي (Singulatif)

وهو أن نروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أي أن "نجد خطاباً وحيداً يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة" [٢] وهذا هو الأمر الشائع في كثير من الخطابات فهو السرد الذي ألفناه ويقيم أود الأحداث في الروايات، كأن أقول: "اليوم، أعلنت زواجي"، فهذا الشكل من السرد هو الذي "يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود" [٣] مما يعني سرداً انفرادياً أو مشهداً تفردياً، وأمثلته كثيرة وشائعة وأوسع من أن تحصى لأنه الحدث المعتاد سردياً، ونذكر على سبيل المثال الحدث الختامي في "أرض السواد" والذي يسرد فيه الراوي حدث رحيل القنصل الانجليزي من بغداد بعد أن مُني بهزيمة سياسية من والي بغداد داود باشا:

"**ظُهْرَ الخميس غادرت سفينة الباليوز . وقف الكثيرون على ضفتي النهر كي يلقوا نظرة على هؤلاء الذين يغادرون، لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود، أما الآخرون فقد اختفوا داخلها**" [١]

وهذا السرد الإفرادي الذي تختتم فيه الرواية أحداثها والذي لن يكرر حكيه في وقت لاحق لا يخلو من التزمّن، بل يتآزر معه لتأكيد تفرد الحدث (ظهر الخميس) كما يستعين بالوصف لإتمام مفردات القضاء المحتضن للحدث (الكثيرون على ضفتي النهر)، (مجموعة من الحراس الهنود)، (الآخرون فقد اختفوا)، فهذا سرد يتوخّى الاختصار في عرض ما حدث باختصار.

---

(١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٢٩.

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٨ .

(٣) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٣٠ .

٢- تكرار الحدث (Iterative Narrative)

وهو "سرد يقدم مرة واحدة حدثاً تكرر وقوعه في الزمن، إنه توليف حكايات متعددة في حكاية واحدة من دون أن نختار حكاية منها كنموذج للآخريات" [٢] فهو خطاب واحد يتولى جمع أحداث شتى متشابه أو متماثلة، وأمثلته كثيرة كأن نقول: "كل يوم" أو "الأسبوع كلّه" أو "كنت أنام باكراً كل يوم من أيام الأسبوع" أو "في نهاية كل شهر يغيب القمر" فهذا النمط يتولاه بث سرد وحيد ينقل حدوثات لا متناهية، ويصف "جنيت" هذا النمط بقوله: "فلا يبدو أنه أثار اهتماماً حتى الآن، ومع ذلك فهي شكل تقليدي تماماً" [٣] وحتى ندل على أمثلته المتفاقمة في الأعمال الروائية موضوع الدراسة نحشد الأمثلة التالية:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- "**لم ينم سعد الليل بطوله.. وكلما أراد أن يُسرّ لنعيم بحبه.**

تلجم لسانه، وكلما حاول أن يغالب ما في قلبه ازداد ما في قلبه اتقاداً" [٤]

- "**طوال أسبوع شهدت حارة الوراقين نشاطاً لم تعهده أبداً.**

تغلق الحوانيت في النهار أو تظل مفتوحة ذراً للرماد في العيون" [٥]

- "**وكانت تأتي عليها أحايين يثب الجنون في دمائها وتشع عيناها نوراً خاطفاً..**" [٦]

---

(١) الرواية : ٣٠٧/٣ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦٠ .

(٣) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٣٢.

(٤) ثلاثية غرناطة: ص ٤١ .

(٥) الرواية نفسها: ص ٤٧ .

(٦) رادوبيس: ص ١٢٣ .

- "وكان الرجل من أهل الوجاهة إذا أراد التزوج بفتاة لا يعرفها استشار عزة ووسطها في خطبتها أو استطلاع مدى جمالها وصحتها" (١)

- "لكن حسون، مثل عادته كل مرة، لا يعرف الاعتدال ولا يقوى على تجنّب الآخرين، إذ لابد أن يخلق جنحة أينما ذهب وأن يولد الخلاف حيثما يكون"(٢)

والأمثلة السابقة تظهر لازمتين في كل مرة عندما تشعرنا بتكرار الحدث، الأولى: لازمة التكرار (كلما، طوال، كل مرة)، والثانية: لازمة الزمن (أسبوع، أحايين، إذا)، وهاتان اللازمتان تدخلان على الفعل المجرد فتحدثان التكرار وزمنه الموثّق له. وهذه الوظيفة التقليدية لتكرار الحدث تقترب إلى حد ما – حسب جنيت– إلى حدّ ما من وظيفة الوصف، التي تعقد معها من جهة أخرى علاقات وطيدة جداً تتوثق فيها صورة منفّذ التكرار أو من صنع التكرار له.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز مصادر المعلومات ووسائل الجامعية

٣- تكرار السرد (Repeating Narrative)

وفي أبسط حالاته هو "عودة السرد تكراراً إلى حدث واحد" (٣) يعرضه غير مرة لغاية في نفس السارد، قد تكون الحاجة أو الرغبة لاستطلاع وجهات النظر لدى شخصيات الحدث الذي يهم كل واحد منها براوية الحدث بطريقته الخاصة بالأسلوب الذي يرتضيه، فتكرار السرد هو اجترار حادثة في أكثر من خطاب بقصد تخصيصها مع احتمالية تغيير جزئي في فحواها يرافقه تغيّر أسلوبي في عرضها.

وقد كثر هذا النمط من التواتر كثرة لافتة في "أرض السواد" المعلنة أساساً تمسكها بما هو شعبي ينهل من ثقافة القاع الرابضة في الظلام، فالحدث الواحد لدى أناس "عبد الرحمن منيف" في أرض السواد يشبه في توسعه دوائر الماء المتموجة المتضخمة تلقائياً باتجاه اليابسة أو

---

(١) الحجاج بن يوسف: ص ١٧ .

(٢) أرض السواد: ٣٢١/٢ .

(٣) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦١ .

الفناء نتيجة مؤثر حدثي ألمّ بسطحها الوادع: والحادثة التالية التي ستعرض في أكثر من حل هي كيف قتل الآغا (سيد عليوي) (حمادي) مساعد سعيد باشا والي بغداد المخلوع:

١. "**قيل إن سيد عليوى لم يحتمل الكلمات التي قالها حمادي، فقد أخرج مسدسه على الفور وأفرغ رصاصاته كلّها في رأسه وصدره، وهكذا انتهى**"(١)

٢. "**وقيل إن حمادي لم يقتل بالرصاص، أو في تلك الليلة، إذ تركه عليوي بضعة أيام ورجع إليه في إحدى الليالي، وأخذ يتفنن في تعذيبه**" (٢)

٣. "**قيل إنه استعمل سكيناً صغيرة كان يقلّم بها أظافره عادة، إذ أخذ يقطع أجزاءً من جسد حمادي.. كان يلعب بالقطع المقصوصة، يرميها في الهواء يحاول أن يدخلها في فوهات الجسد، يدوس عليها.. حين بلغ حمادي مرحلة قاربت النهاية هوى على رأسه بالبلطة ذاتها فشق الرأس إلى نصفين**" (٣).

٤. "**وقيل إن سيد عليوي لم يقتله بيده. صحيح أنه كان موجوداً أثناء قتله، لكنه لم يشارك في القتل**" (٤)

٥. "**وقيل إن مائدة أعدت لسيد عليوي في صدر الغرفة وكان يشرب ويتابع التعذيب.. ويبدو أنه كان متفقاً مع رجاله، فما أن وضع**

---

(١) أرض السواد: ١/١٢٤ .

(٢) أرض السواد: ١/١٢٤ .

(٣) ارض السواد: ١/١٢٤-١٢٥ .

(٤) أرض السواد: ١/١٢٥ .

الكأس حتى توالت ضربات قضبان حديدية علـــى رأس حمـــادي وهكـــذا انتهى"[١]

وهناك روايتان أخريان لا تقلان وحشية عن هذه الروايات المتكررة عن حـــدث واحـــد، فالمشترك بين الروايات قتل الآغا سيد عليوي حمادي مساعد الوالي المخلوع بطريقة وحـــشية مبتكرة. والفائدة المرجوة من هذه التقنية يمكن لها أن تأخذ أكثر من منحى، فمن جهة تظهر هذه التواترات السردية مدى انشغال الناس بتتبع مثل هذه الأخبار والزيادة عليها والانسياق نحو نسق الإشاعة والتأليف والترويج. ومن ناحية ثانية تكشف لنا هذه التكرارات نظرة الناس الحقيقية نحو الولاة والحكام والقائمين على النظام في تعاملهم مع قضاياهم. ومن جهة ثالثـــة فـــإن الـــراوي يعرض صفات الآغا كما هي في أذهان الناس، ومن جهة رابعة فإن تقنية تكرار الـــسرد تقنيـــة تتميز بها الرواية التاريخية التي تضيق بصرامة التاريخ فلا تستطيع أن تغير حوادثه مهما كانت طفيفة، فتسعى إلى عرض غير سرد للحادثة نفسها مجموعة من أفواه عامة النـــاس فيـــتخلص المؤلف من وثائقية التاريخ، ومن الوقوع في خطأ تدويني قد يفقد العمل مصداقيته التاريخية، إن توظيف هذه التقنية التواترية يمنح العمل مصداقية فنية تخرجه من دائرة الرصد والتسجيل إلـــى دائرة التشكيل.

وجدير بالذكر أن تقنية تكرار السرد قد شاعت بشكل جَلِيٍّ في "أرض الـــسواد"؛ لأنهـــا رواية قصدت استلهام ضمير الشعب الصامت المراقب لحركات التهافت على الولايـــة وحكـــم الناس، فما كان منها إلا أن تتولى عرض الحادثة الواحدة في غير هيئة نطقت بها ألسنة أنـــاس "القاع" التي تنبري الرواية في كثير من مقاطعها إلى إنصافهم بإعلاء أصواتهم فـــوق صـــوت صراع الولاة.

---

(١) أرض السواد: ١/١٢٥ .

المبحث الثاني: الصيغة (MOOD)

يرى ثودوروف بأن "مقولة الصيغة من الطبيعي جداً، أن تكون أكثر المقولات تعقيداً"[١]، لأنها مقولة تتوزعها اختصاصات عديدة كالمنطق واللسان والبريطقيا وكل اختصاص بدوره يحاول أسرها بإساره الخاص، إضافة إلى أن إسهامات الباحثين فيها كانت محدودة، "إن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها"[٢]. بداية يجب أن نفيد من تفريق "بيرسي لوبوك" لصيغتين أساسيتين في الرواية هما:

١- العرض (Showing) ٢- الإخبار (Telling)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويرتبط الأول "بالرؤية من الخلف" والثاني يرتبط "بالرؤية مع"، وإن كان هذا الارتباط مقترحاً [٣] وليس ضرورياً. فالعرض هو مسرحة الحدث ورفع القيود عن الشخصيات لتقدم نفسها وفعلها أي تعرض نفسها كما هي، أما الإخبار أو السرد فالأحداث والشخصيات خاضعة تحت وصاية السارد وتأتمر بإمرته، لكن الأمر لم يقتصر على هذا التمييز بل تطور وأخذ منحى آخر تحت مفهوم الصيغة، فالصيغة هي "ضبط المعلومة السردية، أي التحكم بأشكالها ودرجاتها"[٤] وحتى نضبط المعلومة السردية لابد من الانطلاق من إحدى محددات الصيغة المسافة (Distance) أو (المنظور) Perspective ، فضمن المسافة يدور الحديث عن حكي الأحداث وحكي الأقوال، أما ما يخص المنظور فما نسميه بالتبئير (Focalisation) أي تقليص

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ١٧٠ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٢ .

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٣ .

(٤) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١١٨ .

حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، سُمي هذا الحصر بالتبئير "لأن السرد يجري من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره". (١)

وما يخصنا في هذا السياق هو الصيغة على مستوى "حكي الأقوال"؛ إذ ميّز جنيت ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

١- الخطاب المسرود .

٢- الخطاب غير المباشر .

٣- الخطاب المنقول (المباشر).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

١- الخطاب المسرود (Narratized Discourse) :

وهو "خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الرواية، مثاله: أمره بالغروب عن وجهه"(٢) وفي هذا النوع من أقوال الحكي لا يفرق في نقله بين كلام أو إشارة أو حركة أو موقف، وهذا الخطاب من أكثر أنواع الصيغ بعداً عن الأصل ومصاب بعدوى الاختصار والاختزال؛ لأن الراوي هو المتحكم به فيحوله من قول محكي أو إشارة مرسلة إلى مادة ملخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع مثلاً أو التجاوز أو الاهتمام بالفحوى دون اللفظ. ومن أمثلته الدالة على ذلك، المثال التالي من "ثلاثية غرناطة" :

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٠ .

(٢) المرجع نفسه: ص ٩١ .

- "ولما وجد نعيم أن سعداً ليس لديه ما يحكيه انطلق يحكي له عن نفسه. فإنه لا يعرف، لا يذكر، لا أمه ولا أباه، كل ما يذكره هو تلك العجوز التـــي كانت ترعاه، ولما ماتت لم يجد سوى الطرقات ثم التقى بأبي جعفر" (١)

فهذا الخطاب خطاب مسرود يتسيّده الراوي العليم المتعالي على الشخصيات فـــي هـــذا المشهد المفترض أنه حوار من طول متوسط يتجاذب فيه طرفي الحديث الفتيـــان الغرناطيـــان "نعيم" و"سعد" وهما العاملان عند أبي جعفر الوراق، فقد قرر الراوي سرداً "أن سعداً ليس لديـــه ما يحكيه" وكان هذا التقرير نابعاً من إحساس نعيم به، ربما فبرع الراوي باستخراجه من سريره "نعيم". بعدها انطلق الراوي في سرد خلاصة ما أفضى به "نعيم" إلى "سعد"، وحتماً فإن المسافة غدت في هذا اللون من الصيغ القولية شائعة بيننا (قرّاء) وبين الشخصيات المتحدثة، وقد بُعدت المسافة عندما اختزل الراوي خلاصة ما أفضى به "نعيم" إلى سعد، والجدير بالذكر أن حكايـــة الأقوال؛ أي سردها من الراوي، غدت لافتة في ثلاثية غرناطية"؛ إذ نهج الراوي نهج المتـــسيّد في رواية الأحداث، نظراً لطول زمن القصة الحقيقية الذي يربو على مئة وسبع عشرة سنة.

ومن الأمثلة الدالة على صيغة الخطاب المسرود ما رصدناه في "أرض السواد":

"عزرا الذي فهم الرسالة جيداً، أبلغ ريتش أنه لا يستطيع أن يقف في وجـــه الباشا، وأن التجار يمكن أن يضغطوا، لكنهم لا يستطيعون أن يحاربوا، لذلك سيتذرعون بعدم وصول البضائع لرفع الأسعار، وهذا أقصى ما يـــستطيعونه الآن، وعلى بريطانيا أن تتدبر الأمر، وأن تستعين بقوى أخرى، فإذا وصـــلت

(١) الرواية: ص ٢١ .

الجيوش لحصار بغداد، فيمكن عندئذ أن يثور الناس، ويؤازرهم التجار كما حصل لسعيد، وينتهي كل شيء" [١]

وفي هذا المثال على الخطاب المسرود يختصر الراوي حواراً مطولاً بين متحاورين طال النقاش بينهما، وعلى ما يبدو في هذا المثال أن الاختزال لم يكن الغاية الوحيدة لإنجاز هذا المشهد الحواري المسرود. بل طبيعة الموقف تتطلب ذلك، فالراوي يقف من بعيد لرصد ربما مؤامرة خفية حصلت في بغداد على واليها داود باشا تهدف إلى إسقاطه دون أن تطلق بريطانيا رصاصة واحدة، ويشعرنا الراوي من خلال إقصائنا إقصاء نفسه عن حضور الحوار الحي المتبادل بين القنصل البريطاني "رينش" وكبير الصرافين "عزرا" أنه يرصد ما حدث بمعزل عن خلفية تاريخية مثبتة تؤكد ما حصل بدقة، والرصد بدقة في مثل هذا الموضع قد يخلّ بالمصداقية التاريخية، من هنا يشعرنا الراوي بأنه يحلل ما كان قد حدث بالفعل ويتوقعه بعمومية لا تنفذ إلى صغائر ما حدث.

٢- الخطاب غير المباشر Indirect Discourse

وهو "خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقاً بعلامات تنصيص: قال له أن يغرب عن وجهه [٢] وقد سمي هذا النمط من الصيغ كذلك لأنه خطاب عن غائب لا تراعى الدقة في نقل الكلام حرفياً بل قد يُنقل بالمعنى مع إشعار بأن هذا قول لفلان وهنا يبدأ رد فلان، وهكذا بأن يذكر أحد أفعال القول قبل ذكر ما يفترض أنه قول المتحدث. ومن أمثلة ذلك ما ورد في "رادوبيس" عن الخطا غير المباشر:

---

(١) الرواية: ٢٤٥/٣ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٨٩ .

"فغادرت المرأة المخدع مرتبكة (يقصد الخادمة) لا تدري بما غيّر مولاتهـــا. وارتاحت الغانية (يقصد رادوبيس) لما فعلت، وقالت إن هذا ليس وقتهم، فهي لا تستطيع أن تجمع شتيت أفكارها لتـــصغي إلـــى إنـــسان، ولا أن تحـــصر خواطرها في حديث فضلاً عن أن ترقص وتغني.. فليذهبوا جميعاً.. " (١)

والفعل (قالت) فيما سبق يكشف أن حديثاً قد أعلنت عنه رادوبيس بعـــد أن غـــادرت خادمتهـــا المخدع، فهذا خطاب غير مباشر، إن كان يميل إلى المونولوج الداخلي للشخصية. وفـــي هـــذا النوع من صيغ الخطاب يقصد الراوي المسافة بيننا وبين الشخصية فنقترب أكثر منها ولا يبقى الحديث معلقاً على ذمة راويه لم يعين فعلاً إذا ما كان قد فعل الحديث بحرفيته أم بمعناه، وهـــذا يخلص الراوي من مسؤولية المصداقية ولو مؤقتاً.

جميع الحقوق محفوظة
المكتبة الوطنية الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومن الأمثلة الدالة على الخطاب غير المباشر نذكر هذا المثال من "أرض السواد":

"ولئلا تصل المفاوضات مع درويش آغا إلى ما يشبه هذه النتيجة، أُرسل إليـــه مشهور أبو لهيل، جاء مشهور كصديق للزيارة والاطمئنان عليه، وقد <u>أبلغـــه أثناء الحديث إذا كان يوافق، إن بالإمكان أن يفتدي حياته وحريته بمبلغ مـــن المال، وزين هذا الحل، رغم صعوبة أن يوافق عليه، لكن سيبذل أقـــصى مـــا يستطيع من أجل ذلك. ودرويش آغا، الذي لم يرفض هذا الاقتراح تساءل عن الوقت الذي يمكن أن يقضيه في هذا المطاف، الذي ما أن تخيم الظلمة حتـــى يمتلئ بالعفاريت تتراكض حوله</u>" .

---

(١) الرواية: ص ٨٠ .

وهذا المثال يتمازج فيه نمطان من الصيغ، النمط الأول هو المسرود والنمط الثاني هو غير المباشر وهو ما وضع تحته خط، وما يدل على أنه غير مباشر الأفعال الدالة على القول فيه مثل (أبلغه) و(تساءل) [١] ، فما ورد بعد هذين الفعلين شكّل قولاً مفترضاً يفترض أن الشخصيات المتحاورة قد أفضت به، وقد قدّمه الراوي بالمعنى وليس باللفظ، وما يؤكد ذلك أن الراوي قدّم حديثهم باللغة الفصحى التي يعتمدها في سرده ولم يذكرها باللهجة المحلية المعتمدة في الرواية للحوار. أما عن النتيجة المتوخاة من توظيف هذا اللون من صيغ الخطاب، فهو "المحافظة على وحدة النبر في السرد" [٢] ، لأن المتكلم لم يتبدل بل هو واحد (الراوي)، إضافة إلى السيطرة على المشهد إذا كان طويلاً وذكره قد يشتت الانتباه، فيعتمد الكاتب على هذه الصيغة الميّالة إلى التلخيص أكثر من التفصيل؛ لذا نلمس غياب ذكر الانفعالات المصاحبة للقول أو لفحواه، وهذا الذكر نلمسه أكثر في اللون الثالث من صيغ الخطاب، أي الخطاب المباشر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

٣- الخطاب المباشر (Direct Discourse)

وهو الصيغة الثالثة من صيغ الخطاب ويعرّف بأنه "خطاب منقول حرفياً بصيغة المتكلم. يأتي غالباً بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقاً بنقطتين وموضوعاً بين قوسين مزدوجين. مثاله: قال له: "أغرب عن وجهي" [٣] وفي الحقيقة أن شرط فعل القول والقوسين أمران لازمان لإثبات القول إلى قائله بعيداً عن تدخل الراوي في الاختصار والإجمال أو الحذف والاختيار. ويجوز أن يحلّ محل القوسين أو النقطتين علامة تدل على حصر القول بصاحبه الحقيقي، وقد يحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في أول السطر. وقد كثر هذا النمط

---

(١) إذا لم يسبق الكلام المفترض روايته فعل من أفعال القول فإن هذا الخطاب يسمى (خطاباً غير مباشر)
(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٩٠ .
(٣) المرجع نفسه: ص ٩١ .

من الخطاب في "أرض السواد" و "رادوبيس" و "الحجاج بن يوسف"، وهذه روايات تعالج فترة زمنية قصيرة فلم يكن الاعتماد على السرد فقط بل اشتركت هذه الصيغة بوضوح تمهيداً لمسرحة العمل وكسر احتكار الراوي لدفة العمل السردي. أما في رواية "ثلاثية غرناطة" فكان السرد مسيطراً سيطرة ظاهرة، لأنها تقطع فترة زمنية شائعة ولابد للاختصار من أن يتدخل للملمة خيوط الرواية والاختصار والسرد المباشر لا يجتمعان. ومثال هذا اللون من صيغ الخطاب نذكر هذا المشهد من رواية "الحجاج بن يوسف":

"**وفيما هم على تلك الحال، دخل الحاجب وقال: "لقد عاد الفرسان وعما قليل يصلون**"

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فقال الحجاج: "وهل الأسير معهم؟"

قال: لم أر بينهم أحداً ماشياً" .

قال: "لعله جاء على جواد" .

قال: "إن بينهم رجلاً بلباس غريب فلعله هو الأسير" (١)

وهذه صيغ متلاحقة من الخطاب المباشر حصر كل قول بعلامتي تنصيص وسبق بفعل القول للدلالة على أن الكلام للشخصية دون غيرها وكان دور الراوي دوراً رقابياً موصلاً دون تدخل بالفحوى بزيادة أو نقصان. ولعل هذه الصرامة في حصر القول وإحالته على صاحبه بدقة من أفعال قول ونقطتين وعلامتي تنصيص لا يلتزم بها الجميع ولكنهم يظهرون وسائل أخرى تصلح لاقتناعنا بهذا التحديد، كما ذكرنا آنفا، من وضع خط قصير قبل القول أو طباعة الأقوال طباعة

(١) الرواية: ص ١٤٠ .

موحية بأن هناك أقوالاً مباشرة ستنسب إلى قائليها، ونمثل على ذلك بهذا المشهد من رواية "أرض السواد" :

"أما حين أخذت تتوارد إلى السراي أخبار امتناع بعض القبائل عن أداء ما يترتب عليها من ضرائب ورسوم، فقد قال داود باشا للآغا، وكانا يجلسان في الشرفة الجنوبية المطلة على النهر:

- لازم نخلي البدو يخافون خوفة حيّة.. بس تنذكر الحكومة .

ولما هزَّ الآغا رأسه موافقاً، تابع داود:

- وهذا ما يصير إلا بعد ما يجيهم أول صواب.. والثاني،

حتى يقولوا : إن الله حق ، وإن الحكومة تقدر على كل شيء" (١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

والمشهد السابق مشهد ينقل صيغاً من الخطاب المباشر لم تحصر بعلامات تنصيص، لكن الكيفية التي عرضتها والخطوط القصيرة في أول كل صيغة مباشرة كشفت لنا عن قول صريح للشخصية المتحدثة، معروض بلغتها الخاصة ولهجتها المحلية. ونلحظ تدخل الراوي التوضيحي ولكن خارج سياق الصيغة بهدف الإيضاح وإسناد الأدوار بدقة، ومن أمثلة تدخله عرض المكان الذي كانت فيه الشخصيتان تتحاوران (الشرفة الجنوبية المطلة على النهر) أو وضع المتكلم عند التكلم (هزّ .. رأسه موافقاً)

إن الخطاب المباشر خطاب "يفترض تبدلاً في التكلم لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النص حيوية وقوة تعبير. وحين تتولى الشخصية

---

(١) الرواية: ٣١١/١ .

الكلام بنفسها تصبح ضمائر التكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها" [١] كما أن ثقافة الشخصية تتجلى واضحة من خلال حديثها، لأن نمط الخطاب المباشر نمط مسرحي والنمط المسرحي هو أكثر الأنماط صلة بالمتلقي بعيداً عن أي حاجز مهما كان شفيفاً.[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٩١ .

(٢) ترى الدراسة أن هذه الصيغ الثلاث كافية لاستجلاء أساليب عرض المعلومة سردياً، وتلفت النظر إلى أن النقاد قد اجتهدوا كثيراً في استجلاء صيغ أخرى هي في حقيقتها مشتقة عن هذه الأصيلة. (راجع: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ١٨٧-١٨٨) ومن الجدير بالذكر أن سعيد يقطين في دراسته هذه قد كشف عن صيغ أخرى تمس الحياة النفسية لدى الشخصيات (ص١٨٥) .

المبحث الثالث: زاوية الرؤية (Perspective)

مقدمة

لا يمكن أن يُقام أود السرد دون الحديث عن الراوي وعن وجهات النظر (الرؤى) في الرواية، لارتباط هذا الأمر ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التي يعرض فيها الراوي أحداث مرويته. حتى إن بعض النقاد اعتقدوا بأن القيمة الأساسية لأي رواية قارة في مقولة (زاوية الرؤية) يقول بيرسي لوبوك: "إن مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة القصة بها" (١) وهذا هو الأساس الذي يثني عليه ثودوروف أيضاً، فيقول: "ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه"(٢)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وتعد دراسة جان بويون "الزمن والرواية" من أميز الإسهامات البنيوية المهمة في عالم السرد، فزاوية الرؤية لديه يمكن أن تكون من خلال ثلاثة أوضاع:

١- **الرؤية من الخلف:** وتشيع هذه الرؤية في الروايات الكلاسيكية، حيث يقف الراوي خلف الشخصيات فيشاهد الأمور على حقيقتها، ولكنه يتحكم بها ويسيّر القصة بمشيئته، وهو مطلع على خفايا شخصياته، ويعرفها معرفة تامة، ويسمى هذا الراوي إذا مارس هذه السلطة بالراوي العليم أو كلي العلم. (سارد > شخصية)

٢- **الرؤية مع :** أو الرؤية المجاورة، وفي هذا النمط نلمس تساوياً بين معرفة الراوي ومعرفة الشخصية عن نفسها، وهذه الرؤية كثيرة التوظيف، خصوصاً في الموجة الجديدة للكتابة

---

(١) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ص ٢٢٥ .

(٢) ت. تودوروف: الإنشائية الهيكلية، تر: مصطفى التواني، الثقافة الأجنبية، ع٣ ، ١٩٨٢، ص ١٢.

الروائية، حيث يُعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (السارد = الشخصية).

٣- الرؤية من الخارج: وفي هذا النمط من الرؤي تقتصر معرفة الراوي فيها على وصف أفعال الشخصية، ولكنه يجهل أفكارها، ولا يحاول أن يتنبأ بها، وهي رؤية نادرة الاستعمال إذا ما قورنت بالرؤيتين السابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من الشخصية (سارد < شخصية) وهو بذلك يمكنه أن يصف ما يرى وما يسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلاً.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولم يتوقف الأمر عند هذه الزوايا الثلاث بل أضاف عليها ثودوروف [١] رؤية رابعة، يمكن أن تكون متفرعة عن الرؤية الثانية، يسميها "الرؤية المجسّمة" التي يتتابع فيها الحدث الواحد مروراً من الشخصيات عدة مرات، فترتسم جراء ذلك صورة شاملة متكاملة عن الحدث، وخير رواية تمثل هذه الرؤية في أدبنا العربي الحديث "ميرامار" لنجيب محفوظ، حيث التكافؤ السردي هو عنوان العمل.

ولعل نورمان فريدمان (١٩٥٥) هو أول من قدم رؤية منهجية في هذا الصدد تغطي كل محاولات سابقيه، ويرسم نموذجاً مطولاً يشمل ثماني حالات للراوي والرؤية هي على النحو التالي:

أ- السارد كلي المعرفة: ١- بتدخل من الكاتب.

٢- بحياد من الكاتب.

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٧ .

ب- السرد بضمير المتكلم: ٣- أنا – الشاهد

٤- أنا – البطل أو الشخصية الرئيسية

جـ- السرد كلي المعرفة: ٥- الانتقائي

٦- التعددي

د- سرد موضوعي محض ٧- الطريقة الدرامية

٨- طريقة الكاميرا

جميع الحقوق محفوظة

وأفضل ما يميز هذا التصور هو "التنظيم من جهة، والشمول من جهة ثانية، إذ إنه حاول تقديم مختلف الرؤيات، رغم أننا نعاين بجلاء أن بين العديد من الأشكال السردية المقدمة فروقات بسيطة جداً" (١)

أما جيرار جنت المساهم الأبرز في مقولة الرؤية فإنه ينطلق من نظرة منهجية متماسكة، فيستفيد من الآراء السابقة ويستعير مصطلح "التبئير" Focalization بدلاً من كل المسميات المطروحة في هذا الصدد، وما قصده جنيت بالتبئير هو "تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره" (٢) والتبئير له مستويات يحددها جنيت بثلاثة هي: اللاتبئير، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي. فالأول نلمسه في السرد التقليدي، والثاني يمثل المستويات المتعددة في انتقال

---

(١) المرجع نفسه: ص ٢٨٧ .

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٤٠ .

الرؤية بين خارج الشخصية وداخلها، والثالثة لا يمكن التعرف فيه إلى دواخل الشخصية[١] ، وقد أدت هذه النظرة إلى أربعة أنماط أساسية تكشف وضع السارد[٢]، هي:

١- **خارج القصة- غيري القصة:** وهو راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها وهو راوي الحكاية بضمير الغائب، ويمثل عليه جنيت بهوميروس، ويصفه بأنه سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها، ومن الأمثلة المفضية إلى هذا النوع في أدبنا العربي نذكر ثلاثية نجيب محفوظ أو الروايات الواقعية والتاريخية إجمالاً.

٢- **خارج القصة – مثليّ القصة:** وهو راوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها ، وهو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم، ومن أمثلة هذا النمط نذكر "الجبل الصغير" لإلياس خوري و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، حيث الرواة منتمون للقصة ولكنهم يرونها من الخارج، فالانتماء حاصل لكن الوقوف والنظر يكون من الخارج.

٣- **داخل القصة- غيري القصة:** وهو راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها، وهو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها، ويمثل جنيت على هذا النمط من الرواة بشهرزاد في ألف ليلة وليلة، فشهرزاد هي شخصية ورقية في محصلتها النهائية ولكنها تقف من الأحداث التي ترويها موقف المحايد غير المشارك، إنها ساردة ولكن من الدرجة الثانية وتروي أقاصيص هي غائبة عنها.

٤- **داخل القصة – مثلي القصة:** وهو راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها، إنه شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها، ويمثل عليه جنيت بـ "عوليس" ويصفه بأنه

---

(١) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٢) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص٢٥٨ .

سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به، ومن أدبنا العربي القديم نمثل عليه بشخصية السندباد في ألف ليلة وليلة، الذي يروي أحداثاً هو مشارك فيها فعلياً.

وقد استثمر سعيد يقطين رؤية جنيت السابقة في دراسته "تحليل الخطاب الروائي"[١] فعرض أربع رؤى سردية لخص فيها ما سبق:

١- رؤية برانية خارجية } الرؤية الخارجية
٢- رؤية برانية داخلية

٣- رؤية جوانية داخلية } الرؤية داخلية
٤- رؤية جوانية خارجية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثم ينطلق من هذه النظرة فيستقصيها في رواية "الزيني بركات" وغني عن الذكر أن هذه النظرة في توزيع الرؤى تذكرنا بتصنيف الشكلاني الروسي توماشفسكي الذي يهيمن على تصنيفه نمطان من السرد [٢] هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي [٣] .

تطبيق :

أما إذا سلطنا الاهتمام على الرواية التاريخية موضوع الدراسة وخاصة الروايات الأربع مادة الدراسة، فإننا نجد دون استثناء أن الراوي العليم (العارف بكل شيء) هو المسيطر على بوابة السرد سيطرة واضحة.

---

(١) ص ٣١٠-٣١١

(٢) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ص ١٧٠ .

(٣) نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٩.

إذ تحتكم "أرض السواد" و "ثلاثية غرناطة" و "رادوبيس" و "الحجاج بن يوسف" إلى راوٍ عليم هو من خارج القصة ولا ينتمي إليها (خارج القصة- غير القصة) يسيطر على منابع الحكاية ويقدمها عندما يقتضي الأمر، ولعل سيطرة هذا النوع من الرواة (الرؤية من الخلف) مبررة في هذا النوع من الروايات، فمن جهة نلمس في الرواية التاريخية شكلاً قديماً يشبه النصوص التاريخية القديمة والملاحم الشعبية التي كان يسيطر عليها راوٍ عليم يتحكم في عرض المادة القصصية، أين ؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟ وكأن الراوي العليم الآتي من خارج القصة ولا ينتمي إليها قد تسلل من النصوص التاريخية والملاحم القديمة والحكايات الشعبية والأساطير. ومن جهة ثانية نجد أن متطلبات هذا اللون من الروايات تنوء به أحمال الرواة المشاركين في الحدث المنتمين إليه، لأن رواية مثل "ثلاثية غرناطة" تمتد إلى أكثر من مئة وسبع عشرة سنة لن يستطيع راوٍ مشارك أن يلمّ بها ولو وظفنا معه تقنيات الاسترجاع والاستباق ستبقى رؤيته قاصرة عن أحداث كثيرة. وسرائر دفينة هدفت الرواية إلى إبرازها أصلاً. ومع أننا قد "وجدنا في هذه الرواية تنويعاً في زوايا النظر يصل أحياناً إلى تعذر في التبئير فإن الأمر لم يصل إلى تعديد الأصوات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ثمة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وآرائهم [١] ويتضح هذا الأمر في الصفحات الأولى من الرواية، وبالتحديد عندما أسهم الناس في تأويل اختفاء موسى ابن أبي الغسان:

> **"لثلاث ليال لم تنم غرناطة البيازين، تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى ابن أبي الغسان استغرقهم الخبر الذي انتشر من نهر شنيل إلى عين الدمع، ومن باب نجد إلى مقابر سهل بن مالك. سرى**

(١) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص ١٢٦ .

في الشوارع والحواري والجنّات حملة ماء شنيل من أطراف ثم دخلها مع نهر حَدَوُهُ وانتقل إلى ضفته الغربية" (١)

والراوي العليم قبل السماح لأقوال الناس بالظهور يمتعنا بالمقدمة السابقة التي تكشف عن وقع عظيم لخبر موسى ابن أبي الغسان في النفوس، ثم يستأنف:

"قال البعض إن ابن أبي الغسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قدر أن يقاتل القشتاليين، وقاتل جموعهم وحده، ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه في النهر.

وقال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد..

وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه ولا قتلوه بل صعد إلى الجبال ليدرّب الرجال ويستعد.

وقال فريق رابع، غرق أم لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا فنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل.. " (٢)

وهذا الاستطلاع يكشف – من زاوية– أن للراوي مقدرة على التواجد في آن واحد في أماكن متعددة وأزمنة مختلفة "وهذا التنويع في زوايا النظر يؤتى به لتأكيد هذه القدرة على العلم التي تكمن وراء القدرة على الإعلام" (٣) ونرى أن مهمة الراوي قد تجاوزت هذا الرصد السطحي لأقاويل الناس إلى إحداث غاية رمزية كمنت في فعل كل مئة تقولت قولاً فيما سبق، فالراوي من خلال هذا الرصد المباشر ينقلنا بطريقة غير مباشرة لاستحضار مآل الناس بعد

---

(١) الرواية: ص ١١ .

(٢) الرواية: ص ١١–١٢ .

(٣) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص ١٢٦ .

إعلان الهزيمة في غرناطة وموسى ابن أبي الغسان كان يمثل وميض الجمر قبل انطفائه، فالفئة التي أكبرت فيه تصرفه ومن ثم إلقاء نفسه بالنهر فئة اختارت البقاء رغم كل الظروف، وفئة عارضت فتعرضت للقتل، وفئة قاومت فنزحت إلى الجبال لتقاتل الأعداء، وفئة آثرت الانسحاب طوعاً. وقد لجأ الراوي إلى هذا الاستعراض المموه لحكم الناس على موسى ابن أبي الغسان، من قبيل رصد الخيارات المتبقية بعد إعلان الخضوع.

وفي رواية "أرض السواد" لم يكن أمام المؤلف إلا أن يوظف راوياً عليماً لحمل الأعباء الهائلة التي أوكلها المؤلف لمن سيروي الأحداث فالرواية تهدف إلى استعراض حياة الناس والسلطة في آن واحد على اختلاف طبقاتها ومراتبها، وهذا لن يتأتى إلا من خلال راوٍ مرن يمتلك تصريح الدخول على "السراي" و "الباليوز" و "قهوة الشط" ، ويمتلك تذاكر السفر إلى كركوك والسليمانية وشرق الفرات والجنوب، ومع ذلك فقد سمح الراوي لكثير من الشخصيات في أن تتحدث بطلاقة مرتين، في المرة الأولى عندما سمح للشخصيات أن تلهج بلغتها الخاصة دون قيد، فبرز الحوار باللهجة العامية العراقية، وهذا ما أشعرنا غير مرة بغياب الراوي عن الحدث، وفي المرة الثانية عندما كان يستضيء بآراء الناس إذا وقعت حادثة غير مألوفة، فيستمد من تحليل الناس لهذه الحادثة مصداقية فنية تبرز مرونته في إدارة أحداث الرواية، وقد برز هذا غير مرة في الرواية [١]

أما في رواية "رادوبيس" فقد كان الراوي العليم متربعاً خلف الشخصيات مراقباً لحركاتها وسكناتها، فما سمح للشخصية بأن تتحدث إلا ضمن المسار المرسوم والدقيق، إذ بقي الحدث مرهوناً ذكره بإرادة الراوي، عن طريق المشاهد الروائية المتلاحقة التي يأذن الراوي بها

(١) أرض السواد: ٣٩٣/١ ، ٥٧/٢ ، ١٨١/٣ .

فلم تتوزع المشاهد إلا على القصر الفرعوني وقصر بيجة حيث تسكن رادوبيس وبعض الطقوس الفرعونية والكهونتية، فالراوي يمتلك مهمة يسعى إلى إنجازها سريعاً، وقد كان له ما أراد، ولم يسمح لأحدى الشخصيات أن تتدخل في السرد إلا ضمن نافذة الحوار وباللغة التي يرتضيها الراوي، فكل الشخصيات تمتلك المستوى نفسه من البراعة اللغوية.

وفي رواية "الحجاج بن يوسف" كان الراوي العليم صاحب رسالة تعليمية إخبارية واضحة، لقد اهتم بنقل الاحداث وإدارة الحوار وسرد اللمع التاريخية على حد سواء، فالراوي في رواية جرجي زيدان متأثر بسيطرة المؤلف على حيثيات الموضوع (التاريخ المراد سرده) فهو لا يتردد في الخروج عن جادة الرواية إلى جادة التاريخ حتى دون مبرر، وهذا ما منحه مهمة إخبارية تزيد من المصداقية التاريخية على حساب المصداقية الفنية:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**انتهينا من رواية "غادة كربلاء" إلى مقتل الحسين بن علي وأهله في كربلاء بجوار الكوفة، وما تلا ذلك من وفاة يزيد بن معاوية سنة ٦٤ هـ** "

وفي موضع آخر:

"**كان عبد الله بن الزبير بن العوام من كبار الصحابة، وكان قد رفض المبايعة ليزيد بن معاوية كما رفضها الحسين بن علي، وخرجا من المدينة إلى مكة، ودعا كل منهما إلى بيعته هو..**"

وهذا سرد تعليمي يفرضه الراوي على القارئ فيفترض أن القارئ يجهل تماماً السياق التاريخي لهذه الأحداث فيتبرع بأن يوضحها له دون افتراض نسبة ولو قليلة من المعلومات التاريخية في ذهن المتلقي، وهذا شكل من أشكال سيطرة الراوي سيطرة كاملة على إدارة الرواية قلصت من أسهم (العرض) Showing إلى صالح أسهم (الإخبار) telling .

وبعد، فإن الرواية التاريخية تعتمد بشكل واضح – على الأقل في روايات الدراسة– على راوٍ عليم لا ينوء بما يطلب إليه، قد يكون تسلل إليها من الملاحم القديمة والنصوص التاريخية، إذ قد كانت الروايات التاريخية وخاصة المبكرة منها قد منحت صلاحيات كبيرة للراوي فسيطر على ملامح الأحداث وتحكم في منابعها. أما في الأجيال المتأخرة من الروايات التاريخية فقد طور الراوي العليم أساليبه فقلص من وصايته المباشرة على الشخصيات فنطقت بحرية أكبر فزاد ذلك من مسرحة العمل الروائي وعمق من مصداقيته الفنية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثاني
المستوى التاريخي

أ- الموازنة بين الروائي والتاريخي

ب- الشخصية في الرواية التاريخية

جـ- مسوغات اللجوء إلى التاريخ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"ليس المطلوب الآن اختراع البارود من جديد، ولكن المطلوب إجادة استعماله"

عبد الرحمن منيف، رحلة ضوء

تمهيد :

كيف ينأسر اللامتناهي في المتناهي؟ وضمن أي فتوى تصالحية يقبل أن يندرج الحقيقي ضمن المبتدع؟ ولكن ماذا إذا كان مقصد المبتدع أن يتم نقص الحقيقي؟ وهل للمبتدع قدرة على أن يمنح الحقيقي المزيد من الحقيقة؟ وهل العلاقة بين اللامتناهي (التاريخ، الحقيقة) وبين المتناهي (الرواية، المبتدع) علاقة تقاطع أم علاقة تصالح؟ هي رؤى متداخلة أحدثها تمازج عجيب بين رافدين من روافد السرد في حياتنا؛ التاريخ (الذاكرة الحقيقية للإنسان) والرواية (الذاكرة المفترضة للإنسان) فكيف للحقيقي والمفترض أن يتضامّا في خطاب واحد متوحد

اللهجة مستقر العبارة؟ وهل يمكننا أن نعدّ هذا التضامّ تناصاً كبيراً يقصد به وضع التاريخي المقيّد ضمن السياق الأدبي المتحرر؟

إن الرواية هي محفّز من محفزات التاريخ، ينبعث منها التاريخ مجدداً بتواصل أمتن وحرية أوسع لتوثيق علاقته بالحاضر، فالرواية التاريخية هي في صورة من صورها تلبية للحاضر تنطلق منه نحو الماضي ثم ترتد إليه عبقة بالدلالات والتصورات والإسقاطات، ولكن كيف يحدث هذا التوالف بين الرواية والتاريخ ؟ ما هي القوانين التي تحكم علاقات الاتصال والانفصال بينهما؟ ما الطرق المثلى لاستحضار التاريخ وصبّه في قوالب روائية مفتعلة؟ ومتى يخسر الروائي رهانه على التاريخ؟ ثم كيف للروائي أن يتعامل مع شخصيات تاريخية حقيقية مكتملة البناء حاضرة في الذهن؟ ألا يحدّ ذلك من صلاحياته الإبداعية؟ وهل الشخصية التاريخية الحقيقية تعدّ ضيفاً غير مرحب به دائماً، لأنها تأتي بثياب جاهزة؟ أم أن مهمة الروائي هي الكشف عن تفاصيل هذه الثياب وليس إلباسه ثياباً أخرى. ثم ما الدواعي الحقيقية للجوء الرواية للتاريخ؟ لماذا يستعير الروائي فصولاً من التاريخ دون فصول أخرى؟ أم أن التاريخ في نظر الروائيين يمثل نواة عمل طيّعة القياد يسهل العثور عليها.

وتنظيما لما سبق من تساؤلات، سينتظم هذا الفصل ضمن ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: الموازنة بين الروائي والتاريخي .

المبحث الثاني: التعامل مع الشخصية التاريخية .

المبحث الثالث: مسوغات لجوء الرواية إلى التاريخ .

المبحث الأول: الموازنة بين الروائي والتاريخي

إن مما يكسب الرواية التاريخية خصوصية لا تميّزها عن باقي بنات جنسها فحسب بل عن الألوان الأدبية الأخرى أنها تنطلق نحو متلقٍ واعٍ بمجرياتها العامة (أو يفترض ذلك) مدرك لحيثياتها التاريخية، ولن تكون سلطة الأحداث وجماليات الكتابة (أحياناً) آسرة للمتلقي كما هي الحال في الرواية عامة، بل سيكون متحرراً منها مقبلاً على مراقبة آلية تنفيذ الحدث التاريخي وبلورته وسيكون متابعاً لإضافات الروائي التي يجب ألا تكون على حساب المدّ التاريخي ومصداقيته، أو على حساب نفسها، ومن ثم ستغيب المصداقية الفنية، لأن الرواية ليست إعادة كتابة للتاريخ وإلا أصبحت تاريخاً، إنها طريقة أخرى لاستيعابه وإعادة عرضه تمهيداً لاستثماره ممزوجاً بتوضيحات واستكمالات يفترض أنها غُيبت عنه، "إن الرواية التاريخية تقدم لنا صورة فنية كلية تضيف للبعد العاطفي الوجداني بعداً ثالثاً تدخل من خلاله عناصر الإبداع الفني" (١) التي قد تكون مرغوبة في مثل هذا السياق جمالياً، لكسر حدة الصرامة المنهجية التاريخية.

لقد جرى الاتفاق آنفاً * على أن الرواية تتنازعها مرجعيتان؛ الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، والثانية مرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي، وتلبية المرجعية الأولى يعني تحقيق المصداقية الوثائقية وتنفيذ متطلبات المرجعية الثانية يعني تحقيق المصداقية الفنية، ولعل اجتماع المصداقيتين هو مطلب الرواية التاريخية الأول، وحتى يكون ذلك فلا بدّ للمعلومة التاريخية من طريق آمن تعبر منه إلى عمق الرواية، فكيف يستثمر الكتاب الأحداث التاريخية؟ أي ما هي الطرق المتبعة في عرض المعلومة التاريخية المستعارة لغايات إبداعية تأويلية؟

---

(١) قاسم عبده: الرواية التاريخية عند محمد فريد أبو حديد، مجلة أدب ونقد، ع١٤٤، أغسطس ١٩٩٧، ص٤٢-٤٣.

* الباب الأول- الفصل الثالث (الرواية التاريخية المساحة والحدّ) .

الطريقة الأولى: وهي سرد مجموعة من الأخبار التاريخية المتتابعة في مطلع العمل الروائي بقلم المؤرخ هي بمثابة تمهيد لمجريات تاريخية ستشتغل عليها الرواية، ومثال ذلك رواية "الحجاج بن يوسف" لجرجي زيدان، إذ عرض في مطلع روايته مقطعاً سردياً كاملاً نصّ فيه على أحداث تاريخية غلّفت أجواء تلك الفترة موضوع اهتمام الرواية، وقد سمّى جرجي زيدان هذا المقطع بـ "فذلكة تاريخية" :

"انتهينا في رواية "غادة كربلاء" إلى مقتل الحسين بن علي وأهله في كربلاء بجوار الكوفة، وما تلا ذلك من وفاة يزيد بن معاوية سنة ٦٤هـ. وكان عبد الله بن الزبير ما زال في مكة يدعو إلى بيعته وقد خلا له الجوّ بعد موت الحسين. وكان يزيد قد بعث لقتاله جنداً بقيادة الحصين بن نمير، فحاصروه بمكة، ثم جاء الخبر بوفاة يزيد وهم في الحصار..

أما أهل الشام فبايعوا بعد موت يزيد ابنه معاوية (الثاني).. وأما أهل الكوفة فإنهم بعد مقتل الحسين ندموا على تخليهم عنه.. وفي سنة ٦٦هـ ظهر في الكوفة رجل اسمه المختار بن أبي عبيد، قام يطالب بدم الحسين ويدعو الناس إلى بيعة ابن الزبير.. " (١)

وبعد، فإن الاقتطاع السابق اقتطاع مباشر جداً كتب بلغة إخبارية مباشرة يمكن أن نسميها "سردية تاريخية" همّها الأول إيصال الفكرة ضمن أقصر السبل المتاحة. وفي المثال السابق يرتهن السرد في بُعد تسجيلي واضح المعالم يقدم المعلومة التاريخية دون تدخل في تحليل أو إيضاح أو مداخلة. والكاتب يقع رهينة مطواعية المادة التاريخية التي حذّر منها "لوكاش" واصفاً

---

(١) الرواية، ص ١٥ .

إياها بأنها "فخ للكاتب العصري" [١]، لأن "عظمته بوصفه روائياً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية، والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي. وكلما سارت نواياه على نحو سهل كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً" [٢]، فالصدق التاريخي حاصل في الشاهد السابق من رواية "الحجاج بن يوسف" ولكن على حساب الصدق الفني، خاصة وأن هذه المقدمة التاريخية التي عرضها في بداية روايته وهي جزء من الرواية لم يحتج الكاتب أن يبني عليها أحداثاً تالية إلا في النصف الآخر من الرواية. علماً بأن الراوي كان بإمكانه أن يوزع هذا الحشد المتتالي من الأخبار التاريخية على مجريات الأحداث عن طريق تقنية الاسترجاع أو المونولوج أو تيار الوعي لإحدى الشخصيات، ولكن على ما يبدو أن سيطرة البعد الفكري التعليمي في هذه الرواية قد أثّرت بشكل واضح على الأداء الفني، فالمرجعية التاريخية تتفوق بشكل واضح على المرجعية الفنية. وتكاد تكون سمة الروايات التاريخية في مرحلتها الأولى انشغالها بالمرجعية التاريخية لغايات تعليمية ظاهرياً، وهذا ينطبق على روايات جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد وعلي الجارم وغيرهم من كتاب المرحلة الأولى في الرواية التاريخية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ومن الأمثلة كذلك على عرض الأحداث التاريخية في مطلع الرواية ما جاء في بداية "أرض السواد" تحت عنوان فرعي "حديث بعض ما جرى":

"لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظلّ والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة..

---

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ١٣٩ .

(٢) المرجع نفسه .

لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه – وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة– حتى جمع رئيس الإنكشارية، أحمد آغا، من استطاع جمعهم من الرعاع والسوقة واستولى على القلعة..

وفي اليوم الذي تلا وفاة سليمان الكبير نودي في بغداد باسم علي باشا والياً، فأعطى الباشا الجديد الأمان .." (١)

وعبد الرحمن منيف يحشد في بداية روايته عشر صفحات لاستقصاء أبرز الأحداث التاريخية التي جرت قبيل البداية الفعلية للرواية، لكنه لا يعرضها بالصرامة والدقة اللتين سلكهما جرجي زيدان فيما سبق، فالتواريخ مغيّبة عن السرد، وهذه خطوة أولى نحو تطويع المادة التاريخية، فضلاً عن ذلك فإن الراوي يحاول استعراض أكثر من رأي في القضية نفسها ليشعرنا بفنية العمل، وشاهده: "لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه – وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة– حتى جمع رئيس الإنكشارية، أحمد آغا.." فهذه الإضافة وغيرها تسبغ على العمل الروائي التاريخي مصداقية فنية تنقذه من المرجعية التاريخية، إضافة إلى أن الراوي كان يضيف بين سطر وآخر عبارات توحي بقصصية الحدث لا سردية التاريخ، مثل:

"**ما كادت هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستمر الوضع لعلي باشا حتى بدأ الغزو**" (٢)

"**وأشيع خلال تلك الفترة أن محمد بك الشاوي وأخاه عبد العزيز، يميلان إلى العقيدة الوهابية**"(٣)

---

(١) الرواية: ١/١٥–١٦ .

(٢) الرواية: ١/١٨ .

(٣) الرواية: ١/١٨ .

إن مثل هذه التدخلات تكسب العمل مصداقية فنية تتجاوز الالتفات نحو التاريخي فقط. وقد أظهر عبد الرحمن منيف حرصاً في مطلع روايته على أن يسرد ماضيا يمتد سنوات خلت هو بمثابة توطئة لمجريات الأحداث اللاحقة من جهة، ومن جهة أخرى منح الرواية التاريخية طابعاً تاريخياً منذ البداية.

الطريقة الثانية: مزج السردي بالتاريخي؛ وهي طريقة متطورة لإضفاء معالم خطابين متضامين في صورة واحدة. وهذا يساعده على تقديم التفسير والتحليل وربما التأويل فيما يقترح، والمثال التالي من "رادوبيس" يوضح ذلك:

"**ووقفت الجنود صفين على جانبي الطريق العظيم شاهري الرماح، وقد نصبت على مسافات متباعدة تماثيل بالحجم الطبيعي لملوك الأسرة السادسة، آباء فرعون وأجداده، فرأى الأقربون تماثيل الفراعين، أسر كرى، وتيتي الأول، وبيبي الأول، ومحتمساوف الأول، وبيبي الثاني**"(١).

والمثال السابق يروج من خلال السرد المنشغل بوصف أحد أيام العيد وما يرافق ذلك من استعانة لبعض المعلومات التاريخية عن العائلة التي ينتمي إليها فرعون، فهو من ملوك الأسرة السادسة ومن خلال التماثيل المعروضة عرفنا أسماء ملوكهم بدقة، وقد جاء هذا الأمر عفوياً دون قصد واضح، وفي هذه الطريقة يظهر التوازن بين المرجعية التاريخية والمرجعية الفنية، فمن خلال الانشغال بتتبع الأحداث المتعاقبة تأتي المعلومة التاريخية لتكمل المشهد دون تكلف أو قصد.

---

(١) الرواية: ص ٧ .

الطريقة الثالثة: عرض المعلومة التاريخية من خلال انعكاسها على تصرفات الناس وسلوكياتهم وظهورها في حوارهم. وتعدّ هذه الطريقة من أكثر الطرق انسيابية في عرض المعلومة حيث الشخصيات هي التي تتأثر وتحكم وتعاني وتفرح دون تدخل سارد يوقف الحديث عند موضع ليسرد تاريخياً حان دوره ثم يستأنف. ولكن هذه الطريقة تمتلك القدرة على تفعيل هذين الخطابين: الروائي والفني جنباً إلى جنب فتتحقق الموازنة بينهما، والمثال التالي من "ثلاثية غرناطة" يكشف عن بعض جرائم القشتاليين في محاكم التفتيش في الأندلس:

"**احتدّ صوت حسن.**

– هل تتهمني بالتخاذل؟

لم يجبه سعد ولكنه تطلع إليه فزادت نظرته توتراً كانت النظرة تتهم .

علا صوت حسن:

– لن أدافع عن نفسي ليست خطيئة أن تحمي أهل بيتك ولو بالتحايل، تواصل الحياة لكي تضمن لهم لقمة العيش والستر بين جدران بيت يضمهم القشتاليون لا يرحمون وأنت تعرف وترى بأم عينيك كل يوم إذ تساورهم الشكوك في شخص، مجرد شكوك، يأخذونه ويحققون معه ويعذبونه حتى ينتزعوا منه اعترافات قد لا تكون إلا اختلاقاً يختلقه عقله للخلاص من العذاب، وقد يحكمون عليه بالموت أو يموت من عذابهم قبل أن يحكموا فيصبح عياله بلا عائل وتخرج زوجته إلى الشارع لتعيل صغارها، والحرة لا تأكل من حليب ثدييها، ولكنها تأكل حين يجوع الصغار!

– كلام كله صحيح، ولكن ما الذي تقترحه لمواجهة هذا البلاء؟" [١]

ومن خلال المشهد الحواري السابق ظهرت المعلومات التاريخية وهي طريقة مقنعة في تقديم التاريخي من خلال الفني، فالشخصيات المتحاورة نابت عن الراوي في إيصال المعلومة التاريخية التي تكشف عن وحشية القشتاليين ضد من بقي من العرب في غرناطة.

ومن الأمثلة على هذه الطريقة هذا المشهد الحواري من "أرض السواد" والذي يجمع بين القنصل البريطاني (ريتش) وزوجته (ماري) ويدور هذا الحديث حول الآثار التي شاهداها في شمال العراق:

"في هذا الليل قالت (ماري) لريتش، بنوع من الرجاء، الأقرب إلى التوسل:

– قد أكون مجنونة، أو أصبحت مهووسة بهذه الأشياء الرائعة.. وامتلأ صوتها بالحزن:

– هل تتصور، يا كلود، أننا قادرون على مغادرة هذه البلاد، وترك هذه الأشياء وراءنا، بحيث لا نستطيع أن نراها مرة أخرى؟

ردّ في محاولة لمنعها من مواصلة الحزن:

وسوف تتاح لنا فرص كثيرة لرؤيتها..

وبعد قليل، وكأنه يفكر بأشياء كثيرة معاً:

– إذا لم يكن كل سنة، فحالما نملك وقتاً أو ظروفاً مؤاتية !

---

(١) الرواية، ص ١٣٩–١٤٠ .

سألت ماري بتردد، وشاب صوتها نغم يائس:

- ألا نستطيع أن نرحلها؟ أن نحملها إلى هناك، حيث يجب أن تبقى، إلى الأبد؟"[١]

والمشهد الحواري السابق بأسلوبه التبادلي الفعال يكشف لنا معلومة تاريخية غاية في الأهمية لم يذكرها السرد مباشرة بل سوّقت من خلال الحوار فنطقت الشخصيات بلسان حالها، إذ إن الآثار في العراق تحولت إلى مطمع الطامعين، والإنجليز هم أعداء الأرض والآثار على حد سواء ويفكرون بطريقة خيالية تدعو إلى سرقة هذه الآثار ونقلها إلى وطنهم الأم، ويبدو أن الاقتراب أكثر من الشخصيات حتى تفضي لنا بما تحسّه وتشعر به فتنهال الحوادث التاريخية المنعكسة على حواراتهم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الطريقة الرابعة: وفي هذه الطريقة يروى الحدث التاريخي أكثر من مرة، ولكن في كل مرة تتولى أمره مجموعة من الشخصيات يعالجونه بطريقتهم الخاصة، فتظهر للخبر أكثر من زاوية للرؤية، مما يساعد على تبلور الحدث التاريخي واتضاح معالمه أكثر، فضلاً عن أن هذا اللون من تقديم التاريخي في ثوب السردي يخفف من حدّة المسؤولية التاريخية المناطة بالرواي، ونذكر المثال التالي من رواية "أرض السواد" التي شاعت فيها مثل هذه الظاهرة ظاهرة "تكرار السرد" خاصة إذا كان مجال الحديث خبراً تاريخياً. والخبر التالي سيتردد ذكره على ألسنة الناس فيرويه كل واحد بطريقته مضيفاً أو مضخماً أو منتقصاً، إنه خبر مقتل سعيد باشا والي بغداد المخلوع الذي قتل عام ١٨١٧م وحيثيات هذا القتل:

---

(١) الرواية: ١/٧٥-٧٦ .

"في الكرخ، في قهوة أبو الخيل يتجمع عدد من رجال سليمان الغنّام، فإن كل واحد من هؤلاء الرجال، حين يسأل عما حصل في القلعة (مكان مقتل سعيد باشا) تكون إجابته مطابقة أو مقاربة لإجابة الآخرين! يقول هؤلاء الرجال إنهم تركوا القلعة في وقت مبكر، تركوها قبل أن يدخل داود باشا بغداد بأيام، ربما تكون لأنهم لم يعودوا يعرفون من هو الوالي، ومن له حق إصدار الأوامر، ليس ذلك فقط، كانت الأوامر تتغير بين لحظة وأخرى..

ويتبرع واحد من الجالسين لكي يقول إن الرواتب لم تدفع لهم منذ شهور..

وهكذا تركوا القلعة دون أسف..

ويؤمن آخرون على صحة ما يقال، كي لا يظن أن لهم علاقة أو يتحملون أية مسؤولية"[١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والمقطع السابق هو تمهيد لرواية حدث مقتل سعيد باشا ضمن أكثر من تصور، والراوي هنا يظهر براعة في الاسراع في نقل الحدث من مكان إلى مكان:

"يقول رجال الغنّام بانفعال إن لا أحد يستطيع أن يدافع وأن يحمي مثلهم، كانوا لا يسمحون حتى للطير أن يعبر فوق القلعة حين كانوا فيها.. أما أن يكون الحراس نياماً أو متساهلين، وأن تقع مثل هذه الأحداث الخطيرة، ولا يستطيعون منعها أو مقاومتها. فهذا يؤكد صحة الموقف الذي اتخذوه بالانسحاب في وقت مبكر" [٢]

وما سبق يقدم رؤية من جانب الحراس الغاضبين الذين انسحبوا من مكان الحدث قبل وقوعه لعدم رضاهم عن مجريات الأمور، وفي رواية ثانية:

---

(١) أرض السواد: ١/٥٦-٥٧ .

(٢) الرواية: ١/٥٧ .

"وفي المحلات الأخرى بصوب الكرخ تتردد القصة ذاتها، أو ما يشابهها باختلاف بسيط في بعض التفاصيل.

تقول القصة إن حراس القلعة كانوا نياماً لما تسلل عدد من رجال داود، واستطاعوا الوصول إلى الجناح الذي يقيم فيه سعيد باشا ودون صوت، دون أن يحس بهم أحد، اقتحموا غرفته، وهناك حدث الاشتباك، ولا يعرف ما إذا قتلوا سعيد أو أسروه..

حين تروى القصة بهذا الشكل، تترك احتمالاً أن سعيد لم يقتل، ولا يعرف إذا سيسلم نفسه، أم سيقاوم.." (١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

وفي مكان آخر في محلة الميدان هناك إضافات جديدة:

"سكان محلة الميدان يؤكدون أنهم دفنوا رأسين كانا بالقرب من القلعة، لكن ليس أي منهما لسعيد باشا، وهذا ما أقسم على صحته منعم الأسود أحد الذين عملوا في السراي في فترة سابقة، وقد رأى بنفسه، ومن قرب سعيد باشا، وبالتالي له القدرة على التمييز بين هذين الرأسين ورأس الباشا ! " (٢)

ولا تنتهي الإخباريات عند هذا الحد بل يكثّف الراوي جهوده لجمع المزيد منها:

"أما سكان الأطراف من، القريبين من السوء، فيرددون قصصاً من نوع آخر، وكلها تؤكد أن سعيد باشا لا يزال حياً، وقد نجا من الحصار الذي فرضه داود، وغادر بغداد، مع عدد من رجاله نحو الجنوب.." (٣)

---

(١) الرواية: ٥٧/١ .
(٢) الرواية: ٥٨/١ .
(٣) الرواية: ٥٨/١ .

أما القاطنون عند الباب الشرقي فلهم روايتهم كذلك:

"سمعوا طلقات نارية في ليلتين متواليتين، وقيل إن عدداً من الفرسان حاولوا اختراق الطوق ومغادرة المدينة، من هذه الناحية، لكن ردّوا. أكد ذلك أحد الحراس الليليين، وقد توارى في الوقت الذي مدّ فيه الفرسان، لكنه سمع صيحات تحذير ترددت عدة مرات، وقد ميز بوضوح كلمة بالذات "يا باشا.. يا باشا" ثم عاد الفرسان من حيث أتوا ! " (١)

ثم تتوالى الروايات إلى أن تنتهي في "قهوة الشط" حيث عامة الناس وبسطاؤهم الذين لا يملون من تجاذب الأحاديث وافتراض الحيثيات إلى أن يقرر أكثر من واحد:

"أن سعيد باشا قتل، وأنه مات وشبع موتاً، كان كل من يتكلم يقول ذلك بثقة راسخة، خلافاً للأماكن الأخرى" (٢)

إن ما سبق من تجاذب وتناقل لحادثة يجهل الناس مجرياتها ضمن أكثر من احتمال ليخفف على المؤلف/ الراوي من ثقل المسؤولية التاريخية في تقرير قصة دون أخرى، فيوظف المؤلف/ الراوي غير قصة فيحقق أكثر من غاية:

– إذ تخلص أولاً من المسؤولية التاريخية التي قد تشكك في مصداقيته التاريخية، إذا ما علمنا أن المصادر التاريخية التي أرّخت الخبر لم تتفق على حيثيات مقتل سعيد باشا وقد استفاد المؤلف من هذه الحيثيات فنثرها على ألسنة البغداديين (٣) .

---

(١) الرواية: ٥٩/١ .

(٢) الرواية: ٦١/١ .

(٣) لمعرفة الوقائع التاريخية المقترحة لمقتل سعيد باشا راجع :

عبد العزيز نوار: داود باشا والي بغداد، دار الكتاب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت)، ص٧٧–٨٠.

– إثبات قدرة الراوي العليم على التنقل بحرية وخفة بين أهل بغداد لرصد ما يتقولونه عن هـذا الأمر، وإثبات هذه القدرة يؤكد مرونة الراوي في السماح لغيره بأن يتكلم ويبدي وجهة نظره.

– تأكيد أن هذه الرواية جاءت لإظهار أناس القاع وإبراز آرائهم والتغلغل بينهم وكشف وجهات نظرهم، وهذا ما حاول مؤلف الرواية تأكيده في أكثر من مرة "كان من الضروري في أرض السواد أن تبرز بوضوح الملامح الدقيقة للأماكن والمناخات والبشر"(١) وقد استطاعت الرواية أن تنطلق من الشعبي لإقرار الحدث العام.

الطريقة الخامسة: أن تدار الأحداث بطريقة متصاعدة تجعل المتلقي محتاجاً إلى خاتمة تاريخية تحسم الموقف وتكشف النهاية، وفي مثل هذه الحال يبلغ الصدق الفني في تمازجه بالصدق التاريخي مرحلة متقدمة. فعلى سبيل المثال كانت وتيرة الأحداث في "ثلاثية غرناطة" تتصاعد وتتأزم نحو نتيجة واحدة وأكيدة بتنا نطلبها كلما توغلنا في القراءة هي قرار الرحيل أو الترحيل وفعلاً وبعد (٤٧٥) صفحة من المعاناة تخلص الرواية إلى النتيجة الحتمية يكون الترحيل القسري بعد مئة سنة من المعاناة والصبر والكفاح بارداً قاسياً، فجاء القرار متوقعاً بل منتظراً من المتلقي:

> "**المقدمة المعتادة عن خيانة عرب البلاد بناء عليه تقرر ترحيلهم في غضون ثلاثة أيام إلى الثغور المحددة والموت عقوبة المخالفين .**
>
> "**للراحلين أن يأخذوا من المتاع ما يستطيعون حمله على ظهورهم، وتتكفل السلطات بإطعامهم أثناء السفر، وعلى كل أن يلزم مكانه انتظاراً لنقله إلى**

(١) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ١٣٦ .

الشواطئ ومن يبرح مكانه يتعرض للنهب والمحاكمة، ومن يقاوم يعاقب بالموت.

أملاك المرحلين صارت بحكم المرسوم الملكي ملكاً للإقطاعيين، فمن يعمد إلى إخفاء أملاكه أو حرقها يعاقب هو وكل سكان الناحية بالموت.." (١)

لقد وصلت الرواية إلى نهاية محتومة كان لابد للتاريخ من أن يحسمها وبطريقته المباشرة، فكانت نهاية الأحداث متوقعة بل مطلوبة لاستكمال المشهد.

وفي نهايات "أرض السواد" كنا ننتظر النتيجة الحتمية نفسها للقنصل البريطاني (ريتش)؛ إذ إن وتيرة الأحداث تتصاعد بين داود باشا في السراي و(ريتش) في (الباليوز) أو مقر القنصلية البريطانية، ويصل التحدي ذروته فتنحبس الأنفاس بتعاظم الأحداث، فتطلب النفس من التاريخ نهاية مؤكدة تؤكد الانتصار ولو كان مؤقتاً، وقد تمثل ذلك باللقاء التاريخي بين (ريتش) وداود أعلن فيه الأول انسحابه من بغداد فكانت تلك سابقة نادرة في ذلك العصر المزدحم بالمآسي والهزائم، وكانت النهاية التاريخية ضرورية لتأكيد هذا النصر فدار حوار مطوّل بين (ريتش) وداود على آخر قضية تسببت في فصم ما تبقى من عرى التفاهم بين الطرفين وتقرر أن يغادر (ريتش) بغداد بناء على طلبه شرط أن يبعث (ريتش) برسالة رسمية إلى السراي تؤكد رغبته في ترك بغداد والتوجه جنوباً، ولم يكن له أن يغادر لو لم يبعث هذه الرسالة:

و"بعد يومين من هذا اللقاء، أرسل ريتش إلى السراي الخطاب الذي طلبه الباشا" (٢)

---

(١) ثلاثية غرناطة: ص ٤٧٦ .

(٢) الرواية: ٣/٣٠٥ .

الطريقة السادسة: أن تكون المعلومة التاريخية عالة على السياق الروائي، أي أن حضورها لا يسهم كثيراً في بناء الرواية بل هو تبرع من المؤلف/ الراوي في غير محله لاستكمال هدف قصد إليه المؤلف؛ كأن يكون هدفه تعليمياً مثلاً أو عواطفه قد سبقت مخططه في الكتابة، فوقع أسيراً في شرك التاريخ وتغلب الخطاب التاريخي على الخطاب الروائي. وقد مارس جرجي زيدان هذه الطريقة غير مرة خلال سرده لرواية "الحجاج بن يوسف" نذكر منها مشهداً حوارياً دار بين عبد الله بن الزبير وبين حسن الشخصية الرئيسية في الرواية، إذ يفتعل المؤلف/ الراوي حواراً يدور بينهما ليسرد على لسان حسن بطل الرواية حوادث تاريخية لا يحتاج إليها السياق بل هي تقدم إضاءة خارجية على بعض الأحداث التي حصلت ولكنها كتبت بقلم المؤرخ:

جميع الحقوق محفوظة

"**فأسرع عبد الله في قطع الكلام لأنه لا يحب أن يتذكر الخطأ الذي ارتكبه في ذلك ولولاه لكان بنو العوام خلفاء الإسلام بدل بني أمية لشدة اضطراب حال بني أمية في ذلك الحين. وقال لحسن: "ثم ماذا؟ أوصلْنا إلى حديث خالد"**

قال: "لما مات يزيد بايع أهل الشام ابنه معاوية (الثاني كما تعلمون وهذا لم يكن يرى لبني أمية حقاً في الخلافة كما صرح جهاراً في خطابه بعد أن تولاها بأربعين يوماً، فإنه أمر فنودي" (الصلاة جامعة) فلما اجتمع الناس وقف فحمد الله وأثنى عليه ثم قال: (أما بعد، فإني ضعفت عن أمركم، فابتغيت لكم مثل عمر ابن الخطاب حين استخلفه أبو بكر فلم أجده، فابتغين ستة مثل ستة الشورى فلم أجدهم، فأنتم أولى بأمركم فاختاروا ما كنت لأتزودها ميتاً وما استمتعت بها حياً)

ثم دخل داره وتغيب حتى مات، فلما مات معاوية هذا اختلف الناس فيمن يولونه واضطربت الأحوال حتى آل الأمر إلى مبايعة مروان بن الحكم لأنه.. "[١]

ويستأنف السرد إسناد الإخبار التاريخي لهذه الشخصية حتى يروى لعبد الله بن الزبير ما جرى بعد وفاة يزيد، وفي الحقيقة أن الراوي هو من يقحم مثل هذا السرد التاريخي على لسان الشخصية وكأن عبد الله بن الزبير يستمع لهذه الاستذكارات التاريخية لأول مرة. في مثل هذا السياق تتبدل مهمة الرواية من أدبية خالصة إلى تاريخية خالصة وهنا لا يتحقق التوازن بين التاريخي والروائي. بل يجب على المؤلف دوماً من خلال راوية أن يبحث عن الطريقة الأنسب لعرض المعلومة التاريخية المساهمة في بناء الرواية التاريخية مساهمة فاعلة، ولكن ضمن مسارها الخاص الذي لا يفسد أدبية العمل ولا تاريخية الغاية، فليس المهم في الرواية التاريخية "إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ التخييلي للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يسهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي" [٢] كما أن على الرواية التاريخية أن "تحدد في الماضي الأسباب التي كانت وراء ما حدث بعد ذلك، وأيضاً رسم السيرورة التي تطورت بشكل بطيء من خلالها وأحدثت هذا الواقع" [٣]

وبعد، فالرواية التاريخية لون يتنازعه هاجسان؛ الأول: القضية المعالجة (المادة التاريخية) والثاني: الإخراج (الأداء الفني) ولعل تغليب أحدهما على الآخر إفساد للتوازن المطلوب.

---

(١) الرواية: ص ١١٥ .

(٢) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٤٦ .

(٣) امبر تو إيكو: حاشية على "اسم الوردة" آليات الكتابة، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد
www.said-Yaktin.com/eco.htm

المبحث الثاني: التعامل مع الشخصية التاريخية

إن كل مضمون لابد وأن يفرض شكلاً خاصاً به، والشخصية مهما اختلفت وتنوعت فإنها مضمون يفرض شكله الخاص، وهذا الأمر ستتضاعف مسؤوليته إن كان المضمون منجزاً في التاريخ، وعلى الأديب أن يتعامل معه ضمن هذا المعطى. وفي الحقيقة إن الشخصية التاريخية شخصية مرهقة لكتاب الرواية بشكل عام، وكاتب الرواية التاريخية بشكل خاص، لأنها تدخل إلى عمل بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها، إن الشخصية التاريخية تفرض بحضورها في العمل طوقاً يحدّ من حرية الكاتب لا تخففه إلا الشخصيات المتخيلة، فالشخصية التاريخية من المتانة والثقة بالنفس بحيث تقود الكاتب إلى مصيرها هي كما حُسم قبل مئات أو عشرات السنين، وهذا ما يجعل الرواية التاريخية مهددة بخطر استحواذ التاريخ عليها من هنا يبرز التساؤل التالي: كيف تعاملت الرواية التاريخية مع الشخصيات التاريخية؟ وما مدى النجاح أو الإخفاق الذي حققته الرواية التاريخية في تعاملها مع هذا النمط من الشخصيات؟

إن التعامل مع الشخصية التاريخية في الرواية التاريخية أخذ أكثر من شكل في التعامل معها، هي على التوالي:

١- الشخصية التاريخية المفعّلَة في الحدث.

٢- الشخصية التاريخية المقصاة عن الحدث.

٣- الشخصية التاريخية المفترضة في الحدث.

أولاً: الشخصية التاريخية المفعّلة : تعد الشخصية التاريخية المفعّلة في الحدث من المعضلات التي ترهق الروائي بل وتأسره ضمن قانونها التاريخي الخاص، وتوظيف الشخصية التاريخية في العمل يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها الشخصية وتلك التي لم تشترك فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما هي اللغة التي سوف تتحدث بها هذه الشخصية، هل كفلت لنا المراجع التاريخية نماذج خاصة تمنحنا قدرة على توظيف لغة هذه الشخصية. إن قدرة الروائي على التخييل وربط الأحداث واستنتاجها كفيلة بأن تقدم للروائي تصوراً جيداً عنها حتى يعمد إلى توظيفها في روايته.

ولا تقف الصعوبات عند المرجعية التاريخية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المرجعية التخييلية عندما تتورط الشخصيات التاريخية في حوار أو موقف مع شخصيات متخيّلة، إذ لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائماً الوثائق التي نحتاجها، فنعود مرة أخرى إلى تأكيد مبدأ المزاوجة بين ما كان وأُثبت، وما كان ولم يُثبت (المسكوت عنه)، إذ إن أي خطأ في هذه المزاوجة قد يفسد بناء الشخصية التاريخية ومن ثم المصداقية الوثائقية في العمل الروائي برمّته. فما كان ولم يُثبت (المسكوت عنه) يجب أن يتناسب مع ما كان وأُثبت، فيغدو مقبولاً؛ فمساحة (المسكوت عنه) في الرواية التاريخية هي المساحة التي يمكن لكاتب الرواية التاريخية أن يتحول فيها رغم ضيقها، ولكنه بخياله الخلاّق قادر على توسيعها في ذهنه واستغلال كل شبر فيها، وهذا ما يرفع كاتبا ويحط آخر، إذ ليس موضوع الرواية التاريخية – بالدرجة الأولى– هو من يعلي من شأن العمل أو يحط منه، بل حسن الأداء هو سيد الحكم دائماً.

ومن أمثلة الشخصيات التاريخية التي أخذت حيزاً حقيقياً في العمل شخصية (داود) باشا في "أرض السواد"، إذ الرواية معقودة بالدرجة الثانية * على إظهار صورة مفتقدة لأحد الـولاة الذين نحتاج إليهم اليوم وهي صورة داود باشا هذا الوالي (الصح) في الزمن (الخطأ) إذ لم يتوان مؤلف الرواية من أن يكشف شخصية داود باشا بلسان داود باشا نفسه، فأقحمـه فـي مـشاهد حوارية كثيرة مع شخصيات تاريخية حقيقية وأخرى متخيلة، دون مساس بالمرجعية التاريخيـة لها، وقد بدا حذر المؤلف في التعامل مع هذه الشخصية عندما تظهر؛ لأنهـا تمتلـك حـصانة تاريخية تقيها فن الاختلاق والتقول، والمشهد التالي يكشف مدى اقتراب عدسـة الـراوي مـن شخصية داود اقتراب المتأمل المغامر أحياناً :

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد كان أول ظهور لشخصية داود على لسان الراوي الذي قدمّه ومجّده :

"**وغرق سعيد بعشقه وفسقه، فأهمل أمر الرعية وشؤون الحكـم، فتـدهورت الأحوال وضاق الناس وارتفعت الشكوى، ولم يتأخر داود لكي يلتفظ الإشارة، ويدرك أن زمنه قد حان**"(١)

هذه هي بداية داود باشا الذي كان شخصية الرواية المفعّلة، إذ اقتربت منها عدسة الـراوي دون توجس، فيشترك في الحوار مع الشخصيات الأخرى ويتفاعل معها:

"**لم يكن مضى يومان على التخلص من سعيد، حتى نقل حمـادي إلـى ثكنـة الفرسان.**

قال الباشا لعليوي يوصيه:

---

* حيث إن هدفها الأول كما ورد على لسان مؤلفها العراق وأناس العراق في بداية ق ١٩ .

(١) أرض السواد: ٢٣/١ .

– ترى ابن الزنا حمادي، أظافره متروسه طحين، فأريد قبل ما يفارقنا يـــزوّع آخر باره، وأريد أعرف ممن أخذ وإلى من أعطى..

وحين اهتز رأس الآغا، دلالة الموافقة والفهم، وأن لديه أشياء أخرى أيـــضا يريدها من حمادي، تابع الباشا بنبرة جديدة:

– هه .. الدولة ينراد لها فلوس ما تاكلها النيران، يا آغا، وهذا ابن الزفـــرة، أكل الأخضر واليابس، فأريدك تبوق لسانه، أريدك تحوقه من هنا لهنـــا حتـــى نحصل على الذهب اللي نهبه هو وسعيد" (١) .

والشخصية التاريخية التي يمثلها داود شخصية حيّة واقعية تتعامل بشكل اعتيادي مع المواقـــف وتتحادث مع غيرها من الشخصيات، وتتحدث بلهجتها، ضمن موضوعات ومفاهيم لا تؤثر على نسقها التاريخي العام النابعة منه. وفي مواقف أخرى يزداد التحرر في التعامل مـــع الشخـــصية التاريخية فيصل حدّ التأمل النفسي والمونولوج الداخلي:

"قال داود لنفسه بعد أن توالت الأخبار عن قاسم، ثم تأكـــدت: "هـــؤلاء البـــدو يعرفون شيئاً واحداً، وقد أتقنوه لفرط ما أدمنوا عليه: إشغال الدولـــة، إنهـــم لا يعرفون الحرب، صحيح أنهم يقاتلون، لكنهم لا يستطيعون التمييز بين النـــصر والهزيمة، وربما لا تعنيهم هذه القضية. فقط يريدون خصماً حتـــى ولـــو كـــان وهماً، كي يحاربوه. وبهذه الطريقة يشعرون بوجودهم وأهميتهم. أما إذا غـــاب الخصم فعندئذ يأكلون أنفسهم إلى أن يتلاشوا، ويبدو أنهم لا يريدون التلاشـــي، على الأقل الآن !"

---

(١) الرواية: ١/ ١١٩ .

هكذا مرت الصور في ذهن داود باشا، وهو يستعيد علاقاتــه وحروبــه معهــم

..."(١)

فالشخصية التاريخية لداود باشا تبقى محافظة على اتزانها التاريخي رغم اشتراكها في الأحداث وظهورها في الحوار والمونولوج، إنها تعيش حياتها كاملة داخل الرواية.

ومن الشخصيات التاريخية التي أفلحت" أرض السواد" في رسم صورتها وتفعيلها داخل الرواية شخصية القنصل البريطاني (ريتش) في بغداد، إضافة إلى شخصية (الآغا) سيد عليوي التي كان لشخصه اليد الطولي في تفعيل كثير من الأحــداث وتغييــر مــسارها دون أن تفقــد مصداقيتها. مع الملاحظة أن مثل هذه الشخصياته لا تظهر كثيراً إلا من أجل الاشــتراك فــي مشاهد قد تؤدي إلى اثر تاريخي مثبت. ونضيف إلى هذه الشخصيات التاريخيــة المفعّلــة فــي الحدث شخصية الملك في (رادوبيس) الذي نرافقه منذ توليه العرش وحتى مقتله بسهم من أحــد الثائرين استقر في فؤاده.

٢- الشخصيات التاريخية المقصاة عن الحدث

وهذا اللون من الشخصيات يكثر تجاذبه في الروايات التاريخية وغير التاريخية، فهــذا النوع من الشخصيات هو إطار في العمل الروائي تدور الأحداث من خلاله، ولكنه لا يــشارك فيها مباشرة لاعتبار أو لآخر. ولكن قد تكون من أهم الأسباب التي دفعت كثيراً من الروائيين أن يوظفوا الشخصيات التاريخية في أعمالهم توظيفاً محدوداً جداً، وهو عدم الرغبة في التورط بما لم يكتبه التاريخ، ومن ثم الدخول في الاحتمالات والافتراضات أن الشخصية قالت ذلــك أم لــم تقله، ومع أن كثيراً من هذه الشخصيات اكتسبت دوراً فاعلاً في التاريخ إلا أنها لم تحظ بالدور

---

(١) الرواية: ١/١١٤ .

نفسه في العمل الروائي لأن القانون هنا يختلف، "فمن كان بطلاً في التاريخ، قد يغدو شخصاً ثانوياً في الرواية، والعكس يصدق في ذلك" (١)، لأن قانون الفني هو الحاضر وقانون التاريخي هو الماضي، فضلاً عن أن إعطاء الشخصية التاريخية تصاريح المشاركة بالأحداث قد يقلل من حرية الكاتب.

لقد شاع استخدام هذا النوع من الشخصيات التاريخية، وخاصة في رواية "ثلاثية غرناطة" إذ الشخصيات التاريخية الحقيقية هي إطار عام تنبعث الرواية وأحداثها من خلالها، لقد كانت الشخصيات التاريخية في هذه الرواية ثانوية حسب الأهمية، لم تشارك في الفعاليات الحقيقية للرواية بل ظل صداها ظاهراً من علي بعد، ولكنها لم تصل حدّ البطولة في الرواية، نذكر من هذه الشخصيات "أبو عبد الله محمد الصغير" الذي ورد ذكره في بداية الرواية ليعلن استسلامه وخضوعه، ثم يختفي دون رجعة:

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

"**بكى أبو عبد الله محمد الصغير، وقال إن الله كتب عليه أن يكون شقياً وأن يتم ضياع البلاد على يديه..**" (٢)

وفي المقابل لهذه الشخصية المأساوية تظهر كذلك شخصية موسى ابن أبي الغسان رمز المقاومة ورفض التسليم، أما حضوره فكان طيفاً سريعاً رمزياً ثم انتهى :

"**.. وترددت الشائعات عن غرق موسى ابن أبي الغسان في نهر شنيل...**" (٣)

---

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٣٢-٣٣ .

(٢) ثلاثية غرناطة: ص ١٣ .

(٣) الرواية: ص ١١ .

ثم ينشغل الراوي اختتاماً لهذه الشخصية في رصد أقاويل الناس حول اختفائه أو استشهاده.

وهناك أيضاً شخصية الملك فرديناد والملكة إيزابيلا وهما شخصيتان هامشيتان في الحدث ذكرهما الراوي مرة واحدة في بداية الرواية. (١)

أما في رواية "الحجاج نفسه * الذي لم تكن في الواقع تتحدث الرواية عن شخصه بل إنها تتحدث في نهاياتها عن حصاره لمكة قاصداً قتل عبد الله بن الزبير بن العوام الذي ظهر كذلك بمظهر ثانوي، لكن السمة البارزة لدى جرجي زيدان هي توظيف الشخصيات التاريخية توظيفاً افتراضياً قد يقلص كثيراً من مصداقية العمل التاريخي، فيجمع شخصيات تاريخية لم يثبت التاريخ اجتماعها على هذا النحو، عندما جمع الشاعر العذري (جميل) بمحبوبته (بثينة) في لقاء مؤثر وآسر (٢) قد ينافي الصدق التاريخي.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

فضلاً عن تلك الجلسات المفترضة بين (حسن) بطل الرواية المتخيّل وعبد الله بن الزبير في حوار مطوّل الهدف منه الكشف عن المعلومات التاريخية المتممة للحدث بطريقة إخبارية مباشرة:

"**فقال عبد الله وهو يبتسم ابتسامة الاستخفاف:**

وكيف يكون ذلك وهو ابن يزيد الذي أمر بحصار هذا البيت وقاتلنا حتى هدم الكعبة بمنجنيقاته ثم احترقت وأعدنا بناءها فقال حسن: "صدقت يا مولاي إنه ابن يزيد بن معاوية، ولكن لا يخفى عليك أنه لما مات يزيد كان الحصين بن نمير لا

---

(١) الرواية: ص ١٢ .

* الكسندر روما عندما ألف "هنري الثامن" ولم تكن الرواية عنه مباشرة قال: "لم يكن هنري الثامن بالنسبة لي إلا مسماراً علقت به لوحتي" .

(٢) الحجاج بن يوسف: ص ٦٠ .

يزال محاصراً البيت الحرام وأنتم فيه، وهو لا يعلم بموت خليفته يزيد، وقيل إنكم عرفتم بموته قبله، وإذا صح ما سمعته عما دار بينكم وبينه في شأن الخلافة"

فقطع عبد الله كلامه وقال: "أظنك تعني أنه عرض عليّ البيعة بعد موت يزيد؟

".." [١]

والمشهد السابق يوضح مدى الابتذال الذي وقعت فيه شخصية عبد الله بن الزبير بن العوام حتى يعقد محاورة من هذا النوع التحليلي مع شخصية متخيلة أصلاً.

وبعد، فليس المهم أن تكون الشخصية التاريخية فاعلة أو مقصاة عن العمل بل المهم كيف توظف في العمل الروائي وما هي المهام التي يمكن أن توكل إليها.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٣- الشخصية التاريخية المتخيّلة:

مع أن الرواية التاريخية في صورة من صورها اختزال للتاريخ إلا أنها عوّضت كثيراً من الشخصيات التاريخية المفترضة ربما تكون مما انشغل التاريخ عن ذكره. ومن هنا تتشح الرواية التاريخية بمهمة التنبيه إلى تلك الشخصيات التي كانت هناك في ذلك الوقت "فالرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة. إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحدّ، وإنما يتجاوز إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية وأعمال تاريخية الى الشخصيات المتخيّلة" [٢]

---

(١) الرواية: ص ١١٤ .

(٢) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص ١٢١ .

إن الشخصية المتخيّلة في الرواية التاريخية شخصية مكمّلة لمشروع وضعه الروائي وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، فهذه الشخصيات لا تحدّها مرجعية ولا تقيدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتهم، إنها وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص.

وقد ضربت لنا هذه الشخصيات التي غزت ثلاثية غرناطة مقدرة الشخصيات المتخيّلة على إنجاز رواية متكاملة وهذا ما صنعته عائلة أبي جعفر الوراق (أم جعفر، أم حسن، حسن، سليمة، نعيم، سعد، مريمة، عائشة، علي) سلسلة من الشخصيات ربما: نفذت كل واحدة منها مهامها بمنتهى الإتقان، هذه العائلة الراسخة في الأرض التي نشأت فيها، أكثر من مئة سنة عاشتها وهي تكابد آلام البقاء. والمشهد التالي هو خاتمة الرواية مع (علي) حفيد حفيد أبي جعفر يظهر تمسّكه بالأرض وبقاءه فيها؛ لأن رحيله يعني انتهاءه، ولكن كيف سيكون له ذلك والقرارات بشأن البقاء واضحة:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**قد يكون الموت في الرحيل وليس في البقاء، لابد أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها وأيضاً ما فعله الأجداد.. سيبقى. قد يقبضون عليه ويحكمون بموته لمخالفة القرار. سيرحل، يُحدّق في ماء البحر، تشرد عيناه ثم ينتبه على صفّارة عالية تؤذن بالرحيل.**

قام عليّ، أدار ظهره للبحر، وأسرع الخطو ثم هرول ثم ركض مبتعداً عن الشاطئ والصخب والزحام. التفت وراءه فأيقن أن أحداً لم يتبعه، فعاد يمشي بثبات وهدوء، يتوغل في الأرض، يتمتم: لا وحشة في قبر مريمة ! " [١]

(١) ثلاثية غرناطة: ص ٤٨٨ .

إن بناء الشخصية التاريخية المتخيّلة على هذا الجانب من المهارة والاتقان والمعطيات نابع بشكل أساسي من حرية الراوي الذي يشكلها دون قيود مسبقة.

ومن الشخصيات المبتكرة في "أرض السواد" شخصية (بدري) وهو شخصية من صنع الخيال أسهمت في ربط كثير من الأحداث على نحو معين، فبدري يعمل ضمن قوات الآغا (سيد عليوى) في الشمال في كركوك. والرواية تعوّل على مثل هذه الشخصيات للتحرك بها دون قيد أو شرط، فهي شخصيات تكمل المشهد وتصنعه أحياناً كثيرة، إنها شخصيات تولد أنى شاءت وتموت أنى تشاء، ولا شروط مسبقة تتحكم بها، لقد استطاع كاتب "أرض السواد" ومن خلال مجموعة من الشخصيات التاريخية المتخيّلة أن يقيم أود العمل، أنهم – أي الشخصيات المتخيلة– باعتراف المؤلف "يحكون الحياة بكل ما تحمله من غنى وتعدد، ومن خلال هؤلاء نغادر القصور إلى الشوارع الخلفية، وفي مثل هذه الأمكنة نكتشف ونتعرف إلى الحياة التي كانت قائمة دون تزييف ودون فرض.. إن الصنّاع الحقيقيين غائبون في أغلب الأحيان، وهذا ما تحاول الرواية التاريخية أن تتصدى له، أن تتولاه.." [١]

(١) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ٦٤ .

المبحث الثالث: مسوغات اللجوء إلى التاريخ

"البحث عن الذات الضائعة" و "اكتشاف معنى الاستمرار" و "الانتماء إلى شيء قد ضاع إلى الأبد" و "مسح الغبار عن الصور القديمة" و "إعادة بناء الماضي" كلها معانٍ نستذكرها عندما يكون الحديث عن الرواية التاريخية، فإذا كنا قد وازنا في المبحث الأول بين الروائي والتاريخي ثم دققنا في المبحث الثاني في شخصيات الماضي وكيف تصبح حاضرة في الذهن؟ فإننا في هذا المبحث سنتحدث عن (لماذا) ؟ بعد أن انتهينا من (كيف)؟

كثيرة هي مسوغات الاندفاع نحو الماضي، وقد حاولت الدراسة فيما سبق * أن ترصد جملة من هذه المسوغات، فإذا انطبق أحدها على رواية تاريخية ما قد لا ينطبق على رواية أخرى، من هنا، ستحاول الدراسة استقصاء جملة من الأسباب والمسوغات في كل رواية على حده لاستكناه المحتوى واستنباط المغزى:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

I) رواية "الحجاج بن يوسف" لجرجي زيدان (١٩٠١)

يتوقع كل من يهمّ بقراءة هذه الرواية أن يقرأ رواية تعرض بالتحديد إلى حياة الحجاج بن يوسف الثقفي أحد ولاة بني أمية على العراق، بل وأكثر الولاة جراءة في حكم العراق، ولكن الرواية لم تتبرِ لهذا الأمر بالتحديد، فكان الحجاج بن يوسف شخصية رئيسية في النصف الثاني من الرواية، ولم يكن شخصية محورية البتة، إذ اشتركت شخصيات رئيسية عدة في الأحداث مثل عبد الله بن الزبير وأمه أسماء بنت أبي بكر وسكينة بنت الحسين ومحمد بن الحنفية، وسمية بنت عرفجة الثقفي، وخطيبها حسن وهو من أهل العراق و..

* راجع: الفصل الثالث من الباب الأول.

ويبدو أن تسمية هذه الرواية باسم الحجاج له ما يبرره، إذا ما علمنا أن محاصرة الحجاج بن يوسف لعبد الله بن الزبير في مكة، ثم رمي الكعبة بالمنجنيق شكّل سابقة عظيمة في حق التاريخ الإسلامي، فأراد جرجي زيدان أن يثبتها ويتوقع حيثياتها فدونها روائياً ونسبها إلى محدثها.

وإذا ما حاولنا استجلاء أسباب العودة إلى التاريخ في هذه الرواية، فإننا لابد لنا من أن نستحضر السياق الثقافي الذي كانت تعيشه المنطقة العربية في زمن كتابة الرواية أي مطلع القرن العشرين، ففي نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين كان جهد الروائيين منصباً على إعادة بثّ التاريخ مجدداً في أذهان الناس من خلال استمالته نحو الرواية هذا الفن الغربي الوافد غير المقبول من قبل الناس حتى تلك الساعة، فكان لابد من التمويه من خلال التاريخ، هذا السرد المتنامي في الذهن دون انقطاع.

جميع الحقوق محفوظة
مركز الإيداع لرسائل الجامعية

– لقد كان اللجوء إلى التاريخ لدى جرجي زيدان في رواياته عامة ضرباً من تسويق التاريخ روائياً والرواية تاريخياً من خلال بلورة المعلومة التاريخية وإعادة بنائها ضمن قصة خيالية مفتعلة لا تمس تلك المرحلة إلا من خلال الزي الموحّد.

– كما أن لدافع التسلية نصيباً في كتابة "الحجاج بن يوسف"، من خلال تلك القصة العاطفية المدرجة بين ثنايا الرواية، وتكون هذه القصة محالة على السياق التاريخي الحقيقي لتشد أركانه وتثبت زواياه.

– وهناك هدف تعليمي غير خاف في الرواية، فالمؤلف حريص على وضعنا في السياق التاريخي دائماً وبمنتهى الدقة أحياناً، إلا أن جرجي زيدان لم يراعِ أحياناً في هدفه هذا التسجيل الأمين لأحداث التاريخ عندما يمزج بين الخيالي والحقيقي دون مراعاة

للمعلومة التاريخية الحقيقية كما وردت، كلقاء حسن بابن الزبير [١] ولقاءات حسن [٢] بالحجاج نفسه.

II) رواية "رادوبيس" لنجيب محفوظ (١٩٤٣)

وهي ثاني أعمال نجيب محفوظ الروائية عامة والتاريخية خاصة، وهذه الرواية تتناول حقبة الفرعون (مرنرع الثاني) أحد ملوك الأسرة السادسة، "والوضع الحقيقي لرواية "رادوبيس" لا يعدو أن يكون حلقة في سلسلة تاريخ مصر التي أراد المؤلف كتابتها.. ويشير موقعها التاريخي من تاريخ مصر الفرعونية إلى الفترة التي صاحبت انهيار الدولة القديمة، حين تعاظم نفوذ الكهنة، مما أدى إلى ضعف السلطة المركزية وانهيارها" [٣] ؛ لذلك لن تكون هذه الرواية باعثة لأمجاد الماضي متغنية بأهازيج التراث، كذلك لن تكون تعليمية؛ لأنها لم تتعامل مع القارئ تعامل المعلم بل تعامل المناقش المحاور، ومن هنا علينا أن لا نحصر رؤيتنا الفنية لهذه الرواية في حدودها التاريخية، بل يمكن أن يكون لها ارتباط بالحاضر، كأن نستلهم العبرة والعظة من مجريات القصة الدالة على العواقب الوخيمة الناتجة عن إهمال الحاكم لأمور رعيته والالتفات إلى شهوات النفس ولذات الجسد. من هنا يمكن لنا أن نتحول بهذه الملحوظة إلى البعد الإسقاطي، فهذه الرواية "تتجاوز هذا الإطار لتلقي بظلالها على واقع الحياة المصرية في ذلك الوقت الذي ظهرت فيه، وهو أوائل الأربعينات إذ كانت مصر في ذلك الوقت تحت الحكم الملكي، بكل أثقاله وأوزاره، فكأنها تنبه بوعي الوطني إلى معالم الطريق، كما تشير في الوقت نفسه إلى أصالة الشعب المصري، وعمق إدراكه من قديم، لمسؤوليات الحاكم وواجباته،

---

(١) الرواية: ص ١١٤ .

(٢) الرواية: ص ١٤١ .

(٣) عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت)، ص ١٥٦ .

وتصديه له بالقوة إذا انحرف عن الجادة، ولم تفلح معه وسائل الإقناع السلمية من توسلات وتضرعات" [١] .

ومن الملحوظات التي يمكن إجمالها في هذا الصدد أن من أهم الأسباب الداعية إلى العودة إلى التاريخ في هذه الرواية هو من منطلق إسقاطي على الحاضر المعيش لغايات وعظية إرشادية، كما أن إظهار الشعب المصري القديم بهذا المظهر الخلاّب من الوعي والقدرة على اتخاذ القرار ليكشف عن دافع الاعتزاز بالشخصية الوطنية وتمجيدها وإظهار قدراتها كما نحب.

III) رواية "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور (١٩٩٥)

إنها الوجه الآخر للهزيمة، وصدى استغاثات تأخر رجعها، ونهر من الأحزان كثرت روافده، ويبدو أن السؤال التقليدي (لماذا العودة إلى التاريخ؟) سيكون أقرب إلى السذاجة أمام هذه الرواية الممتدة إلى نحورنا !

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إنها رواية الذات المهضومة، وأول هزيمة كبرى في تاريخنا لقد شكّل تناول موضوع خروج العرب من الأندلس وبقاء ثلة منهم تراهن على البقاء الدرس الأعظم الذي تروجه الرواية وتحاول فضحه ونكأ جراحه. والعودة إلى التاريخ في هذه الرواية حققت أكثر من مسوّغ لهذه العودة، منها:

– إسقاط قضية ماضية على قضية حاضرة، إسقاط ما حدث في الأندلس بعد الهزيمة على ما حدث ويحدث في فلسطين اليوم؛ وهذا الإسقاط يجر الوعي نحو خانة التنبه والحيطة والحذر إنه إسقاط يكشف ملامح (الآخر) المتعدي.

---

(١) شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٦، ص ٢٩–٣٠ .

– الانطلاق من الاجتماعي للسيطرة على التاريخي، إن انطلاق الرواية من أسرة غرناطية والاستمرار في تتبع مفاصل حياتها، في هذه الحياة التي تصعب يوماً بعد آخر، ليكشف عن هدف إكمال ما لم يقله التاريخ، وانعطاف نحو بؤرة الألم التي خلفها خروج العرب من الأندلس.

– ومن منطلق فني كان اللجوء إلى التاريخ في هذه الرواية "بمثابة الديكور الذي يؤطر الأحداث المتخيلة. إلا أنه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيل أساساً. وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتمثلة في المغايرة أي في إخراج عالم روائي مختلف عن العالم المعيش" [١] من هنا كان لزاماً على المؤلفة أن تكتب ما تتوقع أن التاريخ لم يكتبه.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

IV) رواية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف (١٩٩٩)

هل يمكننا أن نعدّها تاريخاً للوالي داود باشا؟ أم أنها مرحلة من مراحل التفوق البريطاني في المشرق العربي؟ لا شك أنها تنطق بالضمير الشعبي، وتتحدث بلسان المحرومين، إنها باختصار توظف الأجزاء لتصنع بهم (الكل)، هي تتحدث باسمهم جميعاً تطلق لهم حرية الأداء ليتشكل المظهر جلياً واضح الأبعاد.

تتناول "أرض السواد" فترة من تاريخ العراق (بداية القرن التاسع عشر)" للنفاذ عبرها إلى معرفة أفضل لهذا البلد أولاً، ومن أجل طرح سؤال مركزي يشغل كثيرين: لماذا فشلت أو تعثرت محاولات النهوض في المنطقة خلال العصر الحديث" [٢] ، إذن من أولى مسوغات العودة إلى التاريخ في رواية أرض السواد هي:

---

(١) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص ١٣٦ .

(٢) فيصل دراج: مقابلة مع عبد الرحمن منيف بعنوان "التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان، مجلة الكرمل، ع٦٣، ربيع ٢٠٠٠ ، ص ٩٤ .

– استحضار فترة محددة من تاريخ العراق لغايات استقصاء وبحث واستظهار مقدّرات وطن، فطافت الرواية في أرجائه ووصفت أماكنه واستجلت المناخات والبشر.

– كما أن العودة إلى تاريخ العراق ولهذه المرحلة بالذات يكشف لنا عن بعد إسقاطي، "فهذه المرحلة من تاريخ العراق الحديث مرحلة داود فإنها تماثل، من بعض الجوانب، المرحلة الراهنة، من حيث الصراع الدولي والتنافس للسيطرة والاستحواذ على المفاتيح الأساسية في المنطقة، وبالتالي إخضاعها وإلحاقها، وهذا ما نراه بأعيننا الآن" (١)

– استجلاء العظة والعبرة مما حدث في تلك الفترة، ووضع ذلك حاضراً أمام القارئ، يسهم في استيضاحه، ومن ثم الحكم عليه فالماضي عندها سيتشكل حاضراً في ذهن قارئ القصة، "ذلك أن حضور العمل شرط أساسي لنجاح العمل القصصي" (٢) وما العودة إلى التاريخ في محصلته النهائية إلا لنقله إلى الحاضر في صورة من صوره.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص ١٤١ .

(٢) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، ص ٣٢ .

الفصل الثالث
المستوى النسقي

(الموءود)

- **تمهيد**
- **النسق (١) أسطورة الرجل الأبيض**
- **النسق (٢) تشييء المرأة أو تهميشها**

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"إن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب، ولكنها أيضاً تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلّم بوجهتها"

قرامشي *

توطئة

يبدو أن أنواع الخطاب وألوانه في الأدبيات المعاصرة قد تم استبعادها في كثير من الحالات لحساب عمومية الخطاب وإخضاعه لمنطق لغوي ومنهج تحليلي واحد. وفي العمومية تختفي الخصوصية [١]، ويصبح البحث عنها أمراً شاقاً وغريباً، فالألفاظ والتراكيب هي النهج

---

* Childers, J. and G. Hentzi: Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism, Columbia University Press, NewYork, 1995, P. 131 .

(١) حسن حنفي: تحليل الخطاب، ص ٢٧ .

المتبع والعلم المحبب إلى النفس، أما المضامين سواء أكانت دينية أم أخلاقية أم.. فلها مجالاتها التي تدرسها خارج إطار علم اللسان، والسبب يكمن في تفوق النزعة الشكلية فيه. فاستقل علم اللسان بنفسه، وتركت المهام المتبقية للعلوم الإنسانية.

أما الخطاب فغدا علماً خالصاً من علوم اللسان بصرف النظر عن مفردات المعنى والمغزى والمسبب؛ لذا كانت النظرة إلى النصوص نظرة يشوبها بعض النقص. فكان لابد من إيجاد البديل الذي يحتضن ويوسّع نظره في الأفق، وهذا ما تحقق في الدراسات الثقافية (Culture Studies) .

– لماذا النقد الثقافي ؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن النقد الثقافي هو "تغيّر في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي والنقدي" [١] إذن هو منهج مساعد يقف راسخاً إلى المناهج النقدية السابقة وقفة المتمم ذي النظرة الأفقية الواسعة والنظرة الرأسية المتعمّقة. والنقد الثقافي هو ذلك النقد الذي "ينفتح إلى ما هو غير جمالي، فلا يؤطر فعله تحت إطار تصنيفات النص الجمالي، ويستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي" [١].

إن النقد الثقافي يتناسج مع المناهج الأخرى "فيتناول النص مرتقياً على مدارجه إلى فضاء ما وراء النص، فالنقد الأدبي يقلب النصّ وفق مراتب متناضدة الشرح والتفكيك والتأويل وإعادة البناء، مستنجداً بزاد ثقافي متنوع فاستثمر النقد الأدبي المكّون الثقافي لإغناء إنجازاته،

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٤٨ .

أما النقد الثقافي فغايته استكشاف المناخ الرمزي الذي ينشأ فيه النص" [٢]، إضافة إلى تحديد المناخ السيمولوجي الذي يشكل ذهنياً المحددات الحقيقية والفاعلة لأنساق الإبداع وكيفيات التداول وجماليات التلقي.

أما عن نظرة المنهج الثقافي إلى النص الأدبي "فالنص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك"[٣]، لذا سيدرس النص الأدبي إلى جانب الوضع التاريخي الذي سينتج عنه، لكون النص الأدبي والسياقات التاريخية التي أنضجته من العناصر التكوينية فهما متكاملان والسياق التاريخي محتضن للنصوص الأدبية وعامل فعّال فيها، وهذه النظرة تحقق مبدأ التاريخانية الجديدة (New Historicism) أو النزعة التاريخية (Historicisme) فالتاريخ مبدأ فعّال في تفسير كثير من الظواهر المرتبطة بالإنسان، كل ذلك من أجل "إحداث نقلة نوعية في الوعي النقدي بأرخنة النصوص وتنصيص التاريخ، ولا شيء خارج النص- كما هو المبدأ النقدي النصوصي ربما التشريعي" [١]، والتاريخانية الجديدة مبدأ أفرز عبر تفاعله مع النصوص مصطلح (الجماليات الثقافية Cultural Poetics) على يد ستيفن قرين بلات، الذي كان قد أطلق عام ١٩٨٢ مصطلح التاريخانية الجديدة "ليصف به مشروعه ربما في خطاب عصر النهضة، خاصة الانجليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضاً لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، ونظريات الخطاب، إذ عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد. وتمت الإحاطة بقاعدة اللاتداخل التي كانت

---

(١) المرجع نفسه: ص ٤٨ .

(٢) محمد الشنطي: الغذامي من النقد الألسني إلى النقد الثقافي، جريدة الجزيرة السعودية، عدد ١٠٠١، الخميس ٢٠٠٠/٢/٢٤ .

(٣) الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي، ص ٤٦ .

تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو في صلب حياة الناس" [٢]

أما الافتراضات التي تجمع بين التاريخيين الجدد، مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات، بخمسة افتراضات [٣] هي :

أ- هناك شبكة من الممارسات المادية تغلّف كل فعل تعبيري.

ب- كل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى فقده.

جـ- ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

د- لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبياً أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.

هـ- أخيراً يقرر (فيسر Veeser.H.A) [٤] أن الخطاب الواصف والمنهج النقدي للثقافة الخاضعة للرأسمالية سيكون بالضرورة مشاركاً في اقتصادياتها. وعلى ما سبق فإن التاريخانية الجديدة سعت إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، وهذه بدايات المنهج الثقافي.

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٤٦ .

(٢) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٤٢ .

(٣) نفسه: ص ٤٣ .

(٤) صاحب كتاب (The New Historicism) ١٩٨٩ .

أما التساؤل الأبرز الذي يقوم عليه النقد الثقافي، فقد لخصه الغذامي في كتابه "النقد الثقافي" [١] وجاء على النحو التالي:

– هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي؟ ويضرب مثالاً على ذلك بفكرة (الفحل) هذه الفكرة التي كان للنسق الشعري دور كبير في ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة – بما أن أهم ما فيها هو الشعر– وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم؟

– لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

– لقد أدى الدور الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي.. وعلى الرغم من هذا.. أوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فنياً وذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية – بلاغياً– هي مصادر الخلل النسقي.

– إن ما يتراءى لنا جمالياً وحداثياً في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي.. وكل دعاوى أدونيس في الحداثة سيتضح أنها خطاب لفظي لا يؤدي إلا إلى مزيد من النسقية الرجعية.

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٧–٨ .

– وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي – لأن الثقافي يتعاون مع النقدي الأدبي– وإنما تمويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه.

بناء على ما سبق فإن المنهج الثقافي منهج يبحث مرحلة ما بعد الأدبية ليكشف أشياء قابعة وراء الأدب أو تحته. فبعد أن كان القول الأدبي في نظر (ريتشاردز) عملاً، فقد تحول في نظر (رولان بارت) إلى نص، ثم حسم (فوكو) الأمر عندما نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب) فأسس بذلك وعياً نظرياً في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية، فكانت أولى ممارسات النقد الثقافي عندما "جرى الوقوف على (فعل) الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلاً من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية" (١)

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

منذ هذه الجهود وأخرى مثلها ظهر الاهتمام بمرحلة ما بعد النقدية، حيث (التاريخانية الجديدة) و (النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية (الخطاب الاستعماري) حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية.

إن المعضلة التي تأسس عليها رد فعل (الثقافي) ماثلة في نظرة النقد الأدبي إلى النص بوصفه قيمة جمالية يجري دائماً السعي لكشف هذا الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي، مما جعل الجمال منتجاً بلاغياً محتكراً، فصار للجمالي شرط مؤسساتي، يصنعه الأديب ويسوقه النقد ثم يعممه. وكانت النتيجة أن هذا الالتزام المبدئي حرم

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص١٣–١٤ .

النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة تجاوزات المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة. (١)

مما سبق ظهرت الحتمية القائلة بضرورة تحريك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف إلى أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة، وهذا يتطلب منا التأسيس لنظرية ثقافية لها أساس هو بمثابة الذاكرة الاصطلاحية. ويبدو أن هذا النضوج في ملاحقة الأنساق والتحقق من هويتها سوف يمسي فعلاً مؤقتاً بعد فضح أبرز الأنساق المضمرة وتعريتها، علماً أن هذه الأنساق احتاجت إلى حقب زمنية طويلة حتى تكتسب ملامحها، لذا على النقد الثقافي أن يصل إلى النقطة التي يمكن أن يكتب لها الاستقرار فيها لأنه خرج من مظلة المؤسسة النقدية الأدبية ولابد له من صنع مؤسسته الخاصة التي تقيه شر الضياع وعوامل التعرية.

جميع الحقوق محفوظة

إن أهمية الثقافة في نظر الدراسات الثقافية تبرز من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ، وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية هو وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذا يستحضر نظرية الهيمنة التي طرحها قرامشي من قبل والتي يؤكد فيها أن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب، ولكنها أيضاً تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلّم بوجاهتها، لذلك فقد وسّعت الدراسات الثقافية المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. (٢)

---

(١) المرجع نفسه: ص ١٥-١٦ .

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص ١٨.

تيري ايغلتون: الثقافة في طبعاتها المختلفة، تر، ثائر ديب، الكرمل، ع٧٠-٧١، ٢٠٠٢، ص ١١٥ .

تتساءل الدراسات الثقافية اليوم عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى..؟ وما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذي نفعله، لقد اكتفت نظريات التلقي بالاحتفاء بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة حتى لقد جرت تسمية العنف الذي يتخذ المتعة وسيلة له على أنه رفض ومتعة جماهيرية، وذلك في بعض الدراسات على أفلام "هوليوود" (١)

ومن الملحوظات التي أثارها النقد الثقافي أن هناك أنماطاً من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية. وهذا فعل ينقصه الحسّ النقدي من حيث أنه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع في ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضى بالتمايزات الجنسية (الجنوسة)، ويمثل الغذامي على ذلك بما حدث في فيلم (رامبو) و(تيرمينيتور) عندما سُخّرت المتعة من أجل العنف الذكوري والطبقي. (٢)

يطرح (فنسنت ليتش V. Leitch) في كتابه (Cultural Criticism, 1992) مصطلح النقد الثقافي مسمياً مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديداً، وقد جعله رديفاً لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية "حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب، وهذا ليس تغييراً في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضاً تغير في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي والنقدي.

وقد لخص الغذامي (٣) الخصائص التي يقوم عليها النقد الثقافي على النحو التالي:

---

(١) المرجع نفسه: ص ٢٢ .

(٢) تيري إيغلتون: الثقافة في طبعاتها المختلفة، ص٢٣ .

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٢ .

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء أكان خطاباً أم ظاهرة.

ب- يستفيد النقد الثقافي من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

جـ- إن الذي يميّز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن **لا شيء خارج النص.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

إن هذا النقد يحاول من خلال مبادئه أن "ينجو.. من مثالب المنهج البنيوي المتطرف الذي اتجه إلى عزل النص عن سياقه ومراجع إحالاته الخارجية. إن المنهج الثقافي.. يقدم صيغة منهجية متوازية تفيد من النتائج التي توصلت إليها اتجاهات النقد الجديد، لكنها لا تتجاهل سياق الخطاب ولا الوظائف الإيصالية للرسالة الأدبية، على أنها تتناول مضامين الخطاب ورسالته من خلال القيم الفنية والبنائية والأسلوبية التي يستظهر بها، باعتبار هذه القيم هي الرسالة ذاتها" [١]

- النسق بوصفه موءوداً :

إن منهجية النقد الثقافي تتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمراً يتحرك على نقيض المعلن والواعي، ويجيز حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هي النسق المهيمن الذي به تتشعرن كل

(١) رزان إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة (رسالة جامعية)، الجامعة الأردنية، ٢٠٠١، ص ٦ .

الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هي القيمة المنهجية العملية لهذا النقد منذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبي [١] ويتحقق النسق من خلال جملة ثقافية تكشف عنه على أن تكون محدثة بلسانه، ونميزها عن الجملة النحوية ذات القيمة التداولية، وعن تلك الجملة ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعاً شعرياً أو سردياً، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية. [٢] والدلالة النسقية دلالة "ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامناً هناك في أعماق الخطابات، وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولاً ، ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء" [٣] وحتى نطلق على أداء ما مسمى النسق لابد أن تتوفر فيه الشروط التالية: [١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أ- لابد من وجود نسقين في نص واحد، أو ما هو في حكم النص الواحد.

ب- يكون أحد النسقين نقيضاً للآخر ومضاداً له، على أن يظل النسق الناقض مضمراً مختبئاً ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدي.

جـ- يشترط في النص الحامل للنسقين أن يكون مما تتوفر فيه سمات النص الأدبي الجمالية الإبداعية، من حيث إن جمالية النصوص هي الوسيلة التي تتوسل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي رؤية جديدة، فصول، ع ٥٩ ، ربيع ٢٠٠٢ ، ص ٤٨ .

(٢) عبد اللغة الغذامي: النقد الثقافي رؤية جديدة، ص ٥٩ .

(٣) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٧١ .

د- لابد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلاً على تمكن النسق من التغلغل في جموع مستهلكي الثقافة.

والنص الذي تتحدث عنه هذه الشروط هو ذلك الحامل للنسق ولا يقرأ هذا النص لذاته ولا لجماليته، بل نتوسل بالنص لنكشف حيل الثقافة عبره في تمرير أنساقها، فسؤال النسق هنا هو بديل عن سؤال النص، أي أن سؤال المضمر بدل من سؤال الدال، من هنا يفترق جذرياً النقد الثقافي عن النقد الأدبي.

وحتى لا تتداخل الدلالة النسقية في مفهومها بالدلالة الضمنية، يلمح عبد الله الغذامي إلى أن الأخيرة هي من معطيات النص كتكوين دلالي إبداعي، وهي في وعي الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ وتخضع لشروط التذوق، أي أنها في محيط الوعي النصوصي العام، أما الدلالة النسقية فمضمرة وليست في محيط الوعي، ناقضاً منطق النص ذاته، ودلالاته الإبداعية، الصريح منها والضمني، وهذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر جيلها" [٢] ، من هنا كان لزاماً أن لا ننظر للنص بوصفه مجتلى أدبياً فحسب بل بوصفه حادثة ثقافية أيضاً.

إن مهمة النقد الثقافي قطعاً هي ليست نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد رصدها ودراستها وتحليل ظواهرها، بل نقد المستهلك الثقافي الذي يخبئ الأنساق المضمرة والناقصة. لقد بات النسق مفهوما مركزياً في مشروع النقد الثقافي له قيم دلالية وسمات اصطلاحية خاصة نجمعها على النحو التالي: [٣]

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي رؤية جديدة، فصول، ص ٥٠ .

(٢) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي رؤية جديدة، ص ٥٠-٥١ .

(٣) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص ٧٦ .

١- يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحـــدث إلا فـــي وضع محدد ومقيد قائم على التناقض (مر بنا سابقاً)

٢- قراءة النصوص تكون من وجهة نظر النقد الثقافي أي أنها حالة ثقافية.

٣- النسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافية.

٤- النسق ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة خفي ومضمر وقادر على الاختفاء ويستخدم أقنعة كثيرة (الجمالية)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

٥- الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً.

٦- هناك نوع من الجبروت الرمزي ذو طبيعة مجازية كلية/ جماعية، أي تورية ثقافية تـــشكل المضمر الجمعي ويقوم الجبروت الرمزي بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة.

٧- حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، لا نعني (النص) بمعناه الأول، وإنمـــا المقصود هو (الخطاب) أي نظام التعبير والافصاح سواء أكان في نص مفـــرد/ طويـــل أو مركب أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية.

وفيما يلي محاولة لاستظهار بعض الأنساق المقترح وجودها في الروايـــات التاريخيـــة (مادة الدراسة)، وأقول مقترحة تمهيداً لإثبات نسقيتها المضمرة الناقضة للنسق العام الذي يسوقها "فكل خطاب يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يغلف عدداً كثيراً من المعاني:

وهذا ما يسمّى بوفرة المدلول بالنسبة للدال الواحد والوحيد عليه، فإن الخطاب امتلاء وثــراء لا حد لهما" [١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ١١٠ .

النسق الأول: أسطورة الرجل الأبيض

خلّف الاستعمار الغربي للشرق وتخاذل القائمين عليه انزياحاً ذهنياً ظهرت معالمه على ملامح الهويتين؛ الهوية الغربية الغالبة المسجلة بأقلام غربية- استشراقية، والهوية العربية المغلوبة المسوّقة بأقلام استشراقية- غربية أيضاً. وهذا الانزياح هو ما يمكن إدراجه تحت مسمى (الخطاب الاستعماري أو الكولونيالي)، وقد ظهرت ملامح هذا الخطاب في رواية "أرض السواد" في أكثر من موقف كلها توحي بسطوة هائلة تمتلكها ممثلة الغرب آنذاك بريطانيا العظمى التي نصّبت الماكنة المخترعة سيدة على العالم، وبسبب سلطة الآلة البخارية يخترع الرجل الأبيض ذاته ويعيد اختراع المسافة بين العراق وبريطانيا.. ويرسل بداود باشا وحصانه إلى ما قبل زمن اختراع الآلة البخارية" (١)

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يقول عبد الرحمن منيف واصفاً داود باشا الذي يشعر جيداً بهذا الفرق:

"مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى، لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً، ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد.. يحس أنهم في عالم آخر، كان يتمنى أن يكفّ هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب، ولكن دون جدوى" (٢)

---

(١) فيصل دراج: أرض السواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة، الكرمل، ع٦٤، ٢٠٠٠ ، ص٨٧ .
(٢) الرواية: ٢٣٦/١ .

في ظل حضارة لا يتوقف صعودها، وحضارة لا يتردد اندثارها يبزغ نجم الرجل الأبيض المتسلح بدولته القوية، داود باشا الذي يعيش في نسق سلطوي موروث ومفروض عليه ملؤه التداعي والانهيار والتزعزع وغياب الثقة، الطبيب هندي، الصراف يهودي، المترجم آرمني، الآغا كردي .. وصراع بين المدينة والبادية، في ظل هذه الظروف يأتي (ريتش) القنصل البريطاني ممثل الحضارة الاستعمارية وأداتها في العراق حاملاً مقولة: القوة، بل متكئاً عليها يتعامل مع البشر والطبيعة والولاة وكأنهم أشياء تروض فيستقيم أمرها كما هو مطلوب، يريد أن يعلن حضارته لتكون الأفضل بين الحضارات ونسقه المضارع لنسق التقدم والريادة.

يمهر في توظيف سياسة الاستعراض التي سوف تسوق حضارته، الآخرون متفرجون ونحن نعرض ما يبهر العقول قبل العيون، يعلن ريتش بداية العرض في كل موسم ويعلن انتهاءه، و"يكون في عرضه الزاهي الممتد من القرود والطيور الملونة إلى الأفيال والأسود، إشارة إلى عرض آخر، لا يكشف عنه إلا في لحظات العقاب المميت" [١] ريتش- الرجل الأبيض- يستطيع أن يتعامل مع أكثر الحيوانات وحشية وغرابة، فليس غريباً أن ينجح في التعامل مع بشر "لا يملكون حساً بالزمن" [٢] إنه عالم آثار وأمهر الرواة وخبير بالطيور وفارس يطعم السكر للخيول وهو المثقف الباحث عن الكتب قديمها وحديثها، يسوق نسقه الغربي المتحضر ليمارس عروضاً خفية، المال عنوانها فيغرى بالمال ويضرب بالمال ويصنع البغايا بالمال.

ويحاول (ريتش) في هذه الرواية أن يظهر نسقه المكشوف ويسوّقه كلازمة حضارية غربية تشكل نسقاً ظاهراً، ينقضه بنسق معارض محتجب، فعلى الصعيد البيّن يظهر انجليزياً

(١) فيصل دراج: أرض السواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة، ص ٨٩ .
(٢) الرواية: ٣٨٤/١ .

يتكلم لغات عدة، العربية والفارسية والتركية، أمام الشرقي (داود باشا) الذي لا يجد من معاونيه من يعرف الانجليزية، يظهر ريتش أمام الجميع بموكبه الفخم وعربته المطهّمة ومرافقيه ذوي الملابس الموشاة ترافقه الآلات الموسيقية ذات الصوت الفخيم، تمتزج كل هذه الهالات بشخصية الانجليزي (ريتش) "فتظهر حقيقة القنصل البريطاني المستمدة من الحقيقة البريطانية التي هزمت نابليون وتلاميذه اليتامى" (١)

وهذا النسق الظاهري المكتنز بأدوات القوة والمغلف بملامح الحضارة والثقافة يخبئ خلفه نسقاً معارضاً ناقضاً للنسق الأول الداعي إلى لفت الانتباه نحو حضارة الرجل الأبيض وعلو شأنه، فيكون هذا نسقه المعلن أما النسق الضمني فيما يروجه ريتش، فهي نظرته إلى الشرق والشرقيين نظرة استشراقية تنتقص حقوقهم وتشوه صورتهم.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**أثناء زيارتي الأخيرة للمملكة المتحدة، ولبعض الدول الأوروبية، أدركت أن ما يفصل الشرق عن أوروبا ليس الجغرافيا أو الزمن بل ونوع العقلية أيضاً !**

وكاد ريتش يستطرد، لكنه فجأة أدرك أن ترجمانه واحد من الشرق، ولا يحسن أن يقول أمامه كل شيء.. " (٢)

إذن عقول الغربيين هي العقول التي يحتذى بها، أما عقول الشرقيين فهي منحرفة عن الصواب، وهذه جملة ثقافية تعبر عن نسق وتكشفه.

"**فأهل الولاية، كما قال لنفسه، يشبهون الأطفال أيام العيد، أو في مواجهة أشياء جديدة أو غير متوقعة**" (٣)

---

(١) فيصل دراج: أرض السواد وذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة، ص ٨٩ .

(٢) الرواية: ١٠٢/١ .

(٣) الرواية: ٢٥٨/١ .

وهو في موقف آخر:

"**ملتبسون ومجبولون بالفوضى والتناقض، إنهم كالأطفال**" (١)

وعندما اقتربت (ماري) زوجة السفير من وضع مولودها الأول طلبت أن يولد ابنها في انكلترا:

"**كي يكون طبيعياً بين زملائه، ولا يحمل عقل الشرق**" (٢)

ولريتش نظرة أخرى في الكرامة عند العربي خاصة عندما يجرح أويهان:

"**لأن الشرقي حين يجرح يتحول إلى ذئب، تعمى بصيرته تماماً ويصبح مستعداً لارتكاب كل أنواع الحماقات**" (٣)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما عبقرية الشرقيين لدى ريتش فتتجلى في أمر واحد:

"**قال ريتش لنفسه "عبقرية الشرقيين تتجلى في حالة واحدة: يحتربون ويريقون الدماء بسخاء، ثم يتصالحون، ولا تعرف لماذا تحاربوا وكيف تصالحوا، وهذا ما يجعل اعتماد المنطق في تفسير هذه الحالة يقود تماماً إلى الموقف الخاطئ**" (٤)

والظاهر مما سبق أن ريتش يحمل خطاباً استشراقياً ماثلاً في ذهنه حفظه وروّجه قبل أن يلتقي بهم، ويصفهم بأوصاف لم يلمسها فيهم بعد.

---

(١) الرواية: ٢٦١/١ .
(٢) الرواية: ٥٧/٢ .
(٣) الرواية: ٨٥/٢ .
(٤) الرواية: ١٨٢/٣ .

"يبني ريتش الشرقيين في خطاب استشراقي نموذجي، يضع العقل أمام العاطفة، والعلم أمام الإيمان، والوضوح مقابل الالتباس، والمبادرة مقابل الإرجاء، ويضع الإحساس بالزمن في مواجهة بلادة أصيلة لا تعرف عن معنى الزمن شيئاً " (١)

هذا هو النسق العام الذي يسعى الخطاب الاستعماري الاستشراقي إلى إحلاله في أذهان الشرقيين عن شرقهم، وضمن هذا النسق العام يظهر نسق ناقض لهذا النسق العام ويختبئ في تصريحاتهم التي يسوقونها دون مواربة، وقد برز التضاد في غير موقف :

١- هذا الشرق المتخلف ضمن مفاهيمهم الاستشراقية التي يروجونها هو في سرائرهم عكس ذلك، وأدل دلائل هذا الأمر انبهار الانجليزي ريتش وزوجته ماري بأناقة حضارة الشرق وبافتقادهم إليها، فيسعون بشتى الوسائل إلى سرقة آثاره ووضعها في بريطانيا لتزداد بها بريطانيا حسناً على حسن، حتى وصل الأمر بزوجة ماري إلى الاعتراف بضعفهم أمام حضارة الشرق وسحره والمشهد التالي بين ريتش وزوجته (ماري) حول نحت عظيم في قرصباد يمثل مجسماً لثور مجنح عظيم، تحاول ماري إقناع زوجها ريتش بأن يوجد طريقة لنقله إلى بريطانيا:

"تطلع إليها ريتش طويلاً قبل أن يسأل:

- ولكن ماذا نستطيع أن نفعل يا عزيزتي؟ لو كان صغيراً يمكن حمله، ولو كانت لدينا وسائل تساعدنا على التعامل معه، لما ترددت في الموافقة على نقله إلى بريطانيا فوراً، كي يحمي امبراطوريتنا الراهنة كما حمى امبراطوريات

---

(١) فيصل دراج: أرض السواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة، ص ٩٩ .

سابقة.. لكن انظري إلى ضخامته، إلى وزنه، إلى ارتفاعه، فما عسانا نفعل إزاء وضع مثل هذا؟

ردت ماري بانفعال أقرب إلى التحدي:

– وكيف فعل الذين نحتوا مثل هذا التمثال قبل آلاف السنين؟ هل كانوا أقوى أو أكثر جدارة منا؟ ألم يجلبوا الصخر من أمكنة بعيدة؟ ألم يشعروا بالتحدي الذي فجّر كل عبقريتهم؟ يجب يا كلود أن تفكر بكل هذا لكي تحس بالتحدي، يا عزيزي، هل يمكن أن تسلم بالهزيمة قبل أن تخوض المعركة؟ " (١)

والاقتطاع السابق يضمّ بين ثناياه أكثر من جملة ثقافية تمتلئ بالمجاز والتورية

الجملة الأولى: "كي يحمي امبراطوريتنا الراهنة كما حمي امبراطوريات سابقة"، فالمعنى القريب أن يرفعوا من شأن حضارتهم وحمايتها. ولكن في الحقيقة إن المعنى البعيد يصل إلى معنى مناقض للنسق العام الذي يسوقه هؤلاء الغربيون، إذ يُظهر هذا القول عدم اقتناع الانجليز بحضارتهم، فيرغبون تزويدها بقطع من حضارة الآخرين، فيكتب لها الخلود، فضلاً عن إيمانهم بالخرافات، فهم يريدونه حامياً لامبراطوريتهم العظمى، لشكهم أصلاً بحضارتهم الحالية القائمة على ابتكار الآلة التي يحكمون بها العالم.

الجملة الثانية: "وكيف فعل الذين نحتوا مثل هذا التمثال قبل آلاف السنين؟ هل كانوا أقوى أو أكثر جدارة منا؟ ألم يجلبوا الصخر من أمكنة بعيدة؟ ألم يشعروا بالتحدي الذي فجر كل عبقريتهم؟"

---

(١) الرواية: ٢/٩٠ .

وهذه التساؤلات المتلاحقة تشكل ضاغطاً نسقياً يكشف دون شك عن نسق يعارض اقتناعهم الظاهر بثقافتهم وحضارتهم، ويظهر تشككهم بها، إنه انبهار حقيقي بعظمة هذه الحضارة التي يحكمونها اليوم واعتراف بصغارهم أمامها، فماري لا تريد من زوجها الناطق باسم حضارة بريطانيا العظمى أن ينحت لها تمثالاً آخر يوازيه جمالاً وهيبة وبهاء، بل طلبت منه أن يفكر بطريقة يمكن من خلالها نقل التمثال إلى بريطانيا وليس صنعه مجدداً، وهذا نسق معارض يختبئ بين ثنايا النسق العام فينقضه.

٢- إن سعي الغرب المستعمر على تسويق نموذجه الذي يبدو متحضراً متطوراً راقياً يريد أن يغزو الشرق برقيه وأصالته وحضارته المديدة، يفشل في التعامل مع المرأة التي زعم أنه آتٍ إلى تحريرها وإعادة حقوقها المهضومة، ومع أن الغربي حاول أن يبدو حريصاً في تعامله مع المرأة إلا أن هذا الحرص قد سها عنه في بعض الأوقات ليكشف عن نظرة متواضعة يكنّها للمرأة الغربية وذلك في موقفين:

الأول: عندما أبدت (ماري) رغبتها في البقاء عند الآثار أسابيع أو أشهراً تعكف على التنقيب عنها ودراستها والكتابة عنها، كشف زوجها الانجليزي ريتش عن نظرة تمثل شاهداً نسقياً يفضي إلى المضمر، يقول:

> **"وماذا لو بقيت هنا لعدة شهور، أتستطيع خلالها أن تؤمن فريق عمل؟" وهل بإمكانها أن تعمل بمفردها؟ وماذا سيقول الآخرون: الفرنسيون والأتراك وأهل المنطقة: زوجة القنصل تحولت من سيدة بلاط إلى مجرد عاملة يدوية، وبمستوى أدنى من العمال العاديين؟ وفكرة من هذا النوع، ألا تقابل أو يرد عليها بضحكة ساخرة؟ ألا يعتبر مجرد وجود فرد انجليزي في المكان المناسب**

والوقت المناسب سبباً كافياً لترتيب حقوق؟ والقسمة إذا جرت ألا تعتمد على القوة والنفوذ؟ قال لنفسه بمرارة: "شرط القسمة الأساسي أن يكون المرء موجوداً وقوياً، ولذلك فإن فكرة بقاء ماري ليست خاطئة أو مرفوضة.." (١)

إذن هناك نسقان متعارضان، نسق محكوم إلى الخطاب الاستعماري الذي انتهى إليه الاقتطاع، ونسق معارض مختبئ ظهرت أطرافه في بداية الاقتطاع، إنه يخشى من تقول الآخرين على زوجته فيما لو عملت في التنقيب عن الآثار، وتناسى أنها انجليزية تتوازى معه في الحقوق ويحق لها أن تسوّق النسق الاستعماري كما هو قادر على تسويقه، فيتكشف المبدأ الداخلي معارضاً المبدأ الخارجي الذي ينص على ضرورة "أن يكون المرء موجوداً وقوياً".

الثاني: عندما يكشف الانجليزي (ريتش) عن نظرة تشكيك في أهلية (ماري)/ (المرأة الغربية) لتشاركه الاقتراحات والحلول:

"أفكار كثيرة كانت تراوده، كان يبوح لماري ببعضها، ويبقى الأخرى أحلاما تراوده وحده، لأن ماري لا تعرف التدرج أو الحلول الوسطى، حيث تقتنع بأمر يسيطر عليه إلى الدرجة القصوى، بحيث لا تقوى على رؤية غيره، أو إمكانية وجود شيء أكثر أهمية منه، لهذا عليه أن ينضج الاقتراحات، أن يقلبها من كل الجوانب، حتى إذا اقتنع إذا اطمأن، يمكن أن يطرحها للتداول أولاً، ثم لإقناع الآخرين بها بعد ذلك" (٢)

---

(١) الرواية: ٢/٨٠ .

(٢) الرواية: ٢/٨٠ .

إن الغربي يمارس شكّه وتكتمه حتى على الغربيين مثله، لأنهم قد يكونون نساء مـثلاً، فلا يبادلهم الوضوح بل يفكر ويقرر ثم يطلق اقتراحاته المحسومة أصلاً فيرغـب فـي شـيء ويرغب عن شيء آخر، ثم يكون القرار كما أراد. إنه الرجل الأبيض (النسق العام) أو (الدلالة الصريحة) مروض الحيوانات والبشر يجيد أكثر من لغة (يحترم المرأة) ويعرف أهم الإصدارات في فرنسا كما لو أنها في بريطانيا، مثقف يهتم بالآثار ويحافظ عليها بطريقتـه الخاصـة لكنـه يراوغ فيظهر (النسق المضموني) أو (الدلالة المضمونية) رغماً عنه، ويستخدم المال والنـساء والهدايا لتذليل الصعوبات التي تواجهه، يمتلك نظرة مسبقة نحو الشرقيين تعلمها فـي مدرسـة الاستعمار، فحكم عليهم قبل أن يخالطهم. أما عن (النسق الموءود) أو (الدلالة المـضمرة) فـإن للمرأة وضعاً آخر أنه لا يثق بقدراتها – وهي غربية– على إدارة أمور الآثار والتنقيب عليهـا، فذكوريته الاستعمارية يمارسها على المرأة الغربية كما مارسها قروناً على الشرق حتى إنهـا لا يسمح لها بأن تبني علاقات مع نساء المنطقة إلا ضمن رؤيته الخاصة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

النسق الثاني: تشييء المرأة أو تهميشها

عندما تتوارى الصور الحقيقية للمرأة خلف صورة الخطيئة، فهذا مشهد لا يعوّل عليه في استقصاء كينونتها، بل يفرض علينا طوقاً من المفاهيم الزائفة التي تحوّل المرأة إلى مفهوم خاص ضمن خطابات لا تحترم خصوصيتها، بل تكيفها أني شاءت، وقد ظهرت المرأة في بعض الأعمال حديث الدراسة مظهراً قد يخلّف غرابة ويكشف عن نسق مضمر لابد من مناقشته. وفيما يلي استعراض لصور المرأة المتكررة في الروايات موضوع الدراسة.

١- المرأة الفاشلة في إدارة شؤون السياسة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ظهر هذا النموذج في "أرض السواد" ومثلته شخصية "نابي خاتون" زوجة سليمان الكبير وأم سعيد باشا والي بغداد المخلوع. وهي سبب رئيسي في خلعه وقتله، كانت تفرض عليه القرار السياسي والإداري، فيرضخ له بحكم عاطفة الأمومة والبنوّة:

"استطاع داود بالحزم والحنكة أن يقضي على هذا التمرد. وما أن هدأت الأمور حتى قامت ثورة من نوع آخر: ثورة نابي خاتون.. إذ اعتبرت عودة داود تحدياً لها، فلقد رفضت، ومنذ البداية، أن تزوجه ابنتها، فلجأت الى معاملته بخشونة، أما الآن وبعد أن قضى على التمرد، أصبح الجميع يلهجون باسمه، فقد أصبح رجلاً خطراً.

قالت نابي خاتون لابنها سعيد تؤنبه، عندما جاء لزيارتها: "كيف تتخذ داود نائباً لك وأنت تعرف حق المعرفة أنه وأشباهه أعدائي منذ وقت طويل؟ يجب أن تعزله حالاً، وإلا فوجهي حرام عليك، وحليبي غير محلل لك، فلست أنت ولدي ولست أنا أمك"

ولم يجد سعيدٌ بداً من عزل داود" (١)

وقد تسبب هذا العزل الجائر بأن يقود داود باشا تمرداً على سعيد باشا ينتهي بمقتل سعيد في أحضان أمه نابي خاتون، التي أساءت كثيراً في تقدير الأمور فكانت العواقب وخيمة عليها وعلى ابنها الوالي، وقد وصفها داود باشا في صفحات لاحقة بأنها:

"كانت ملكة في مرحلة، ثم أمرأة معتوهة في مرحلة أخرى" (٢)

٢- المرأة الغانية (المضللة)

وقد ظهرت في روايتي "أرض السواد" و "رادوبيس" ظهوراً لافتاً، بل إن رواية "رادوبيس" تتسمى باسم غانية أخذت دوراً محورياً في الرواية، أضلت فرعون بجمالها، فعشقها وانشغل بها عن حكم الناس، فأهمل الدولة، وتعدى على أملاك المعابد والكهّان، فثار عليه الناس وهو في غمرة انشغاله عنهم بـ (رادوبيس) التي لفظ أنفاسه الأخيرة بين أحضانها

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"كان يطير إلى قصرها الحالم هاجراً قصره ودنياه، غير آسف ولا متردد، فكانا يفران معاً من الوجود ويلوذان بنفسيهما العامرتين بالحب، ويستسلمان لسحر الهوى وفنونه، ويصليان ناره،.. وكانا أقصى ما يلقيان من أسباب الهموم في أيامهما تلك أن تكتشف رادوبيس في الضحى بعد توديعه لها، أنها لم تسأله أعينيها يؤثر بالشوق أم شفتيها..

كانت أياماً لا نظير لها في الأيام.. " (٣)

---

(١) الرواية: ٢٢/١ .

(٢) الرواية: ٩٨/٢ .

(٣) الرواية: ص ١١٢ .

واستمرار هذا النعيم استمرار لبعد فرعون المتنامي عن شعبه إلى أن انتهى الأمر بسهم نفذ إلى قلب فرعون فأقاله من نعيمه، والكل يتحدث عن "رادوبيس" غانية "بيجة" التي خلبت لب الكثيرين وآخرهم فرعون القتيل.

٣- المرأة الغانية (الجاسوسة)

ومثلتها بجراءة شخصية الغانية (روجينا) في "أرض السواد" وهي من أبرز الشخصيات النسائية في "أرض السواد" حيث أدّت دوراً كبيراً في حوك المؤامرات المؤدية إلى الانقلاب فكان ارتباطها الأكبر يتجه نحو سيد عليوي (الآغا) واتصالاته بالقنصل البريطاني (ريتش)، فكانت همزة الوصل بين المتآمرين على داود باشا والي بغداد، ولكن في وقت ما انهارت واعترفت وكشفت المؤامرات وشهدت على ذلك في جلسة المحكمة التي حكم فيها على الآغا سيد عليوي نتيجة خيانته بالإعدام:

مركز ايداع الرسائل الجامعية

"ولما جاءت روجينا ضرب الآغا، لا شعورياً، على جبهته، وهو يراها تدرج مثل بطة: سمينة مرتبكة، ومليئة بالأسى جلست، أول الأمر على كرسي طلب منها أن تجلس عليه. سأل طلعت باقة الآغا إذا كان يعرفها أو له علاقة بها، والآغا الذي رفض الإجابة ركز نظراته على روجينا.. لكن روجينا ظلت مطرقة. أما حين سألها طلعت باقة ما إذا كانت تعرفه، فقد وقفت وهي ترد :

- منو ما يعرف الآغا؟

ولما كرر السؤال كيف عرفته وأين، وماذا تعرف عنه، ردت:

- شغلتنا، يا بك، عرفتنا عليه وعلى غيره !

سألها طلعت من جديد ما إذا حملت مالاً للآغا، وما مقداره، ولماذا ؟

وردت بالتفصيل كيف حملت مالاً من الباليوز لتسلمه إلى الآغا، وأنها كانت مجرد رسول.."(١)

أكثر من خطيئة تغلّف هذا النموذج فيغدو غريباً انتهازياً متجاوزاً لا حدود لسيئاته ولا ستر لعوراته، هذا النموذج لديه القدرة والميزات لأن يتكيف مع الطقس مهما اختلفت حالاته.

٤- المرأة العاجزة

وقد تمثلت في شخصيتين الأولى شخصية الملكة "نيتوقريس" في رواية "رادوبيس" وعجزها هو في افتقارها إلى قرار ينقذ حياتها وكرامتها التي مُست من قبل الملك وغانيته رادوبيس، فكانت شخصيتها مهمشة ضعيفة مستكينة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"وكانت الملكة ضاقت بانزوائها، وضغطت عليها عواطفها الخفية وواجبها المبين، لتخرج من صمتها وسجنها الطويل.. فلم تعد تستطيع صبراً، واقتنعت نفسها بأن واجبها يدعوها إلى عمل شيء ما، وإلى بذل محاولة أخرى.. وتساءلت في حيرتها: "أأذهب حقاً إلى هذه المرأة، وألفتها الى واجبها، وأطلب إليها أن تنقذ الملك من الهاوية التي يندفع إليها.. "وأسلمها تساؤلها هذا إلى حيرة طويلة وارتباك محزن، هويا بها إلى الهوس والهذيان، ولكنها لم ترجع عن فكرتها، وما كانت تزداد إلا تصميماً، كانت كسيل يندفع في منحدر لا

---

(١) الرواية: ٢/٥٣٤-٥٣٥ .

يستطيع عنه حولا. ولكنه يندفع مضطرباً مزبداً كاسراً.. فقالت في نهاية المعركة الناشبة: "سأذهب.." (١)

وكان ذهابها وبالاً عليها كشف عجزها وقلة حيلتها، وهي الملكة، ولكنها كسبت رضا الشعب وحبّه فقتل الشعب الملك جزاء عِيّه وأراد منها أن تكون الحاكمة.

أما الشخصية العاجزة الأخرى، فهي شخصية محسنة بنت داود باشا في رواية "أرض السواد" والعجز هنا عجز عضوي، فمنذ أن ولدت وقدماها مشلولتان لا تقويان على الحركة، وهذا ما كان يحزن ويكلم فؤاد أبيها:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"– بابا آني منو خلقني؟

– ربنا سبحانه وتعالى خلقك يا بنيتي؟

– وأختي زكية

– ربنا يا بنتي !

– وليش خلقني مقرّمة * وهي تمشي ؟

– راح تمشين، يا بنتي، بس اصبري، كلها كم شهر وتمشين.

– لكن هي أصغر مني وتمشي !

– إنت تمرضت لما كنت صغيرة، والمرض أثر عليك، وربنا راح يخليك تمشين فد يوم" (٢)

---

(١) الرواية: ص ١٤٠–١٤١ .

* مقعدة

(٢) الرواية: ٣/٢٣٤ .

وغير خافٍ أن شخصية محسنة العاجزة شخصية تفرض علينا أن نفكر بها بوصفها رمزاً، لمثبطات أو عوائق اكتمال السلطة لداود باشا، فسلامة نصفها العلوي رمز إلى امتلاك داود باشا للعقل والتفكير السليم والإدارة الحازمة. أما تلف جزئها السفلي، فهو رمز لقلة الإمكانيات وضعف الحيلة. ومن جهة أخرى قد يكون عجزها رمزاً لغياب دور فاعل للمرأة في تلك الحقبة.

والحقيقة أن شحّ نماذج المرأة في الروايات التي استطلعناها – باستثناء رواية "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور، يمكن أن يقدم نسقاً ذا دلالة مضمرة، فالمرأة تضطلع في الروايات المدروسة بدور تكميلي أو إردافي، وإذا ما أخذت دوراً رئيسياً كانت مثالاً أخلاقياً ساقطاً في حكم المجتمع. إذ تحولت المرأة إلى شيء يجلب المتعة والتسلية ليخفف عن الرجل الذي يضطلع بدور استثنائي قيادي ولا يجوز أن يكون رمزاً لشيء بل الرمز من مهام المرأة تكونه كما نشاء، فالمرأة في مطلع "ثلاثية غرناطة" رمز لغرناطة الآذنة بانهيار، و "رادوبيس" رمز لانحرافات الحكام، و "محسنة" رمز لعجز السلطة، و"سمية" في رواية الحجاج رمز للغاية التي لا تدرك.

لقد غابت المرأة الفاعلة بشكل واضح عن "رواية السواد" وهي رواية تهتم باعتراف كاتبها بأناس القاع والمسحوقين الذين لا صوت لهم، فأرادت أن تكون صوتاً لهم، ومع ذلك فقد تم تجاهل المرأة وغيب دورها الفاعل في هذه الرواية التي تشكل حقبة مهمة في تاريخ العراق وأسندت المهام الحقيقية للرجل الشرقي الذي يستطيع وحده أن يعبر عن مرادنا ويحقق طموحاتنا. ولو افترضنا أن عبد الرحمن منيف قد آذن بذلك ليعكس لنا واقع غياب المرأة فعلياً عن الحدث آنذاك، فهل عدم وسيلة توصله إلى مراده غير وسيلة الغياب [١] ، والواقع أن حضور المرأة في الرواية بدأ يثير كثيراً من التساؤلات، فهي واقعة بين نموذج الغياب أو نموذج

---

(١) للمزيد عن حضور المرأة وغيابها في الرواية انظر:
Hanan Ibrahim, Tales of tow Houses (PH.D. Thesis) University of kent , 1999 , P. 217 .

الحضور بوصفها شيئاً للمتعة والفائدة، وليست ذاتاً يجب إظهارها مظهراً حقيقياً يكسر حدة حضور الرجل وطغيانه في الرواية العربية، وهذا ما يمكن أن يشكل نسقاً غير مقصود أضمر خلال النسق العام للروايات، التي تعالج فترات زمنية متباينة تمهيداً للكشف عن مكوناتها الحقيقية من انتصارات وهزائم. فيتدخل الوعي الثقافي ليخلد ضمائر المذكّر ويثبتها نافرة الحروف على صفحاته.

وبعد، فإن الأنساق المضمرة فيما درسنا واستوضحنا لا تقتصر على هذين النموذجين، فهناك أنساق أخرى تستحق الاستيضاح والكتابة، نأمل أن تكون مجالاً خصباً لدراسات لاحقة إن شاء الله .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مركز الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخاتمـــة

الخاتمـــة

"**الكـــــل لا يقـــــال أبـــداً**"

ميشال فوكو *

وبعد، فإن موضوع الخطاب في تمازجه مع حيثيات النشاط الإنساني يـــشكل مفـــادات لامتناهية، يصعب ملاحقتها، إلا إذا تعاضدت فيما بينها لتشكل أنماطاً بارزة من الخطاب يمكـــن تحديدها وربما تدوينها. وما هذه الدراسة إلا حصيلة تمازج الخطاب بنشاطين إنسانيين بارزين؛ الرواية (الأدب) والتاريخ. وهذا النمط من التمازج سجّل حضوراً بارزاً على الصعيد الأدبـــي، ولولا هذا التسجيل لما تحقق شرط التعاضد والتتابع فاستحق هذا النمط من الخطابات أن يحـــددّ وتدون حيثياته .

وفي هذا الصدد فقد خلصت الدراسة بعد لأي إلى مجموعة من النتائج علـــى مـــستوى الخطاب وتمازجه بالرواية (الأدب) والتاريخ نذكر أبرزها:

* من العبث الوقوف عند تعريف واحد للخطاب ؛ لأن كل حقل معرفي أو فلسفي أو لغوي ينظر إليه من زاوية حاجته، فاللسانيون يرون فيه اللغة في حالة فعل (كلام) ، فهو وحدة لغوية أشمل من الجملة، فهو نظام من الملفوظات نشأ من اشتغال اللسانيين على الكـــلام بوصـــفه مظهـــراً يخصص كل فرد على حدة، فالخطاب فردي المصدر بنية التوصل والتأثير، ممـــا يفعـــل دور المتلقي. أما المفكرون والفلاسفة فالخطاب لديهم ضرب ثقافي له طريقة خاصة في التعبير عـــن

* ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ص ١١٠ .

مفردات معينة في المعرفة الاجتماعية، على نحو يلزم ضرب حدود خاصة لكل خطاب بالقدر الذي تجوزّه هذه الحدود.

* بقي الخطاب في الأصول العربية رهين المعنى المعجمي، إذ استقر على مرجعية واحدة، عندما اقتصر توظيف اللفظة على أنها مرادف من مرادفات الكلام، ولم يخرج عن ذلك، رغم تعدد الدراسات العربية التي حاولت الربط بين التوظيف العربي القديم للفظة والاستخدام الحديث لها.

* إن الخطاب لا ينحصر في اللغة الكلامية فقط، بل ترافقة إشارات وإيماءات وتنغيمات تعزز المعنى الذي قصده المرسل، وقد يخلو الخطاب من الكلام وتحل محله الإشارات أو الرموز أو اللغات غير البشرية، كلغة الطيور أو إشارات المرور أو الرسم والموسيقى والنحت، فكلها تبعث برسائل تؤدي مهمة الكلام في الخطاب وقد تتفوق عليه.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* إن مصطلحي النص والخطاب مصطلحان يتقاربان ويتباعدان في الوقت نفسه، فلسانياً يتطابق الخطاب مع النص لأنهما ينفذان باللسان فيحققان مغزى. أما ابستمولوجيا فإن الخطاب أوسع من النص، كونه منظومة معرفية تتمثل في جملة من النصوص والملفوظات والإجراءات التي يستدخلها الأفراد، فتسهم في تشكيل وعيهم وصورة العالم، ومن ثم تمارس عليهم إكراهات سلطوية. أما سردياً وحسب سعيد يقطين، فإن النص مفهوم أوسع من الخطاب، لأن الخطاب لديه هو طريقة في أداء الفكرة التي تشكل جزءاً من النص، أما النص، فهو الذي يشمل الطريقة والمعنى.

* تعد فكرة مستويات الخطاب من النماذج الفاعلة في عملية تحليله، إذ ينطلق من استراتيجية تنظيمية تكفل للدرس أن يستبصر الخطاب ضمن اتجاهين؛ الأول: أفقي مسحي يهتم بالمساحة

الظاهرة أي بسطح الخطاب. الثاني: رأسي تعمقي يبحث في جيولوجيا الخطاب وطبقاته المتلاحقة وصولاً إلى مغزى الخطاب وملامحه النسقية وأبعاده المعرفية.

* لا تتشابه جميع الخطابات في فكرة التحليل، فلكل خطاب خصوصيته في التحليل، لكننا يمكن أن نطبق فكرة المستويات عليها دون تحفظ، أما الاختلاف فيكون في مراتب الخطاب أو طبقاته أو مستوياته، فما قد يمس لوناً روائياً معيناً ليس بالضرورة أن يمس اللون الآخر، وهكذا، فعلى سبيل المثال في تحديدنا لمستويات الخطاب في الرواية التاريخية اعتمدنا المستوى التاريخي بمثابة علامة مائزة للرواية التاريخية يصعب توفرها في لون آخر من الروايات، ولكن قد تتوفر في المسرحيات التاريخية مثلاً وعندها فإن المستوى الأول (التركيبي السردي) هو الذي سيختلف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* إن "الرواية التاريخية" وصف سردي للون معين من الروايات التي توظف التاريخ بشكل ظاهر، وقد أثار هذا اللون الكثير من التضاربات في التعريف، ولكن الدراسة تحددها بأنها: خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالاً أفقياً، يحاول إعادة إنتاجه روائياً، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وانشغالاً رأسياً عندما يحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماماً تفسيرياً أو تعليلياً أو تصحيحياً، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية.

* إن المستوى التركيبي السردي للنصوص الروائية بعامة هو المخوّل أولاً بالكشف عن جماليات النص، وتميّزه على نص آخر يماثله. فالمنهج البنيوي للسرديات قادر على اكتشاف آليات عمل الخطاب ضمن مستواه الأول، ويمتلك التفويض بالحكم على قدرة الخطاب الموظف على استغلال إمكانية السرد الروائي وتسخيرها لخدمة النص لا أن تكون عالة عليه.

* إن تمازج التاريخي بالروائي يعد من المعضلات التي تواجه كاتب الرواية ، حيث إن الروائي يعتمد على سعة أفق الكاتب وخياله . أما التاريخي فمدون لا مجال للتحكم في مفرداته إلا على مستوى الإخراج، من هنا سلك الروائيون غير طريقة لتحقيق المزج، كأن يسرد الروائي مجموعة من الأخبار التاريخية الصرفة في بداية الرواية تكون بمثابة تهيئة جو تاريخي للأحداث التي ستنقاد على أثره. أو كأن يعكس الراوي أحداث التاريخ على تصرفات الشخصيات فيفهم الحدث التاريخي، أو كأن يروى الحدث التاريخي أكثر من مرة على لسان الشخصيات ليعرض الواحد منهم كل حدث ضمن فهمه الخاص، فيتفادى بذلك الروائي صرامة التاريخ ويلبي متطلبات الصدقين الفني والتاريخي.

جميع الحقوق محفوظة

* تنقسم الرواية التاريخية في أدائها إلى مراحل تعكس كل مرحلة تطور الوسائل المستجدة في خدمة الخطاب الروائي في الرواية التاريخية، إذ اعتمدت الدراسة على مجموعة من الروايات المتباعدة في زمن صدورها بدءا من ١٩٠١ وحتى ١٩٩٩ لتغطي الدراسة مساحة واسعة من الانجازات على صعيد الرواية التاريخية.

* تميزت روايتا "أرض السواد" ١٩٩٩ و "ثلاثية غرناطة" ١٩٩٤ ، بقدرتهما على توظيف التقنيات الروائية بشكل لافت، فرغم صرامة الشكل الزمني المتسلسل للأحداث التاريخية، ومن ثم صرامة مماثلة ترافقها في الرواية التاريخية، إلا أنهما استطاعتا أن توظفا طريقتين سرديتين مختلفتين، تمثلت الأولى بتقنية المشاهد الروائية المتفاضلة زمنياً كما في ثلاثية غرناطة، والتقنية الثانية هي "التداعيات الحكائية" كما هي في " أرض السواد" . ولعل التداعيات تقنية لا تعتمد منهجية منظمة في سرد الأحداث كما "المشاهد" بل إن الأحداث تفضي إلى أحداث قريبة منها مكاناً أو زماناً.

* يعد المستوى النسقي الموجَّه أصلاً من قبل النقد الثقافي، مستوى معرفياً متقدماً في توسيع دائرة البحث في الخطاب عن طريق إدراجه ضمن سياقات تماثله ، لكنه يندرج ضمنها، لكشف الأنساق الثقافية غير المعلنة والتي تسير بالضد من النسق المعلن، وهذا المستوى من البحث قد يمثل رديفاً فاعلاً ينضم إلى المستويات الأخرى للتعامل مع النصوص واستيعابها.

وأخيراً، فإن الدراسة لا تقتصر نتائجها على ما ذكرت بل يتواصل الحديث مجدداً بتوسيع كل فكرة ضمن نطاقها العام الذي أفرزها.

والله من وراء القصد

تمت الدراسة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المراجع

أ- المصادر

- زيدان، جرجي، (١٩٩٨). **الحجاج بن يوسف (رواية)**، بيروت، دار صادر، (ط١).
- عاشور، رضوى، (١٩٩٨). **ثلاثية غرناطية (رواية)**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط٢).
- محفوظ، نجيب، (١٩٨١). **رادوبيس (رواية)**، القاهرة، دار مصر للطباعة، (ط١٠).
- منيف، عبد الرحمن، (١٩٩٩). **أرض السواد (٣ أجزاء- رواية)**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي (ط١) .

ب- المراجع العربية

جميع الحقوق محفوظة

- ابراهيم، عبد الله، (١٩٩٠). **المتخيَّل السردي**، بيروت، المركز الثقافي العربي (ط١).
- ابراهيم، نبيلة، (١٩٩٢). **فن القصّ في النظرية والتطبيق**، القاهرة، مكتبة غريب.
- ابراهيم، نبيلة، (١٩٧٧). **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية**، القاهرة، مكتبة غريب.
- ابن حزم، (١٩٨٠). **رسائل ابن حزم**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ابن جني، (١٩٩٠)، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، (١٩٦٨). **لسان العرب**، بيروت، دار صادر.

- ابن يعيش، أبو البقاء، (٢٠٠١). **شرح المفصل للزمخشري**، قدّمه: إميل يعقوب، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية (ط١).
- أبو ناضر، موريس، (١٩٧٩). **الألسنية والنقد الأدبي**، بيروت، دار النهار.
- إسماعيل، فادي، (١٩٩٣). **الخطاب العربي المعاصر**، المؤسسة الجامعية.
- الآمدي، سيف الدين، (د.ت). **منتهى السؤل في علم الأصول**، القاهرة، مطبعة صبيح.
- الأنصاري، ابن هشام، (١٩٩٧). **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين، بيروت.
- بحراوي، حسن، (١٩٩٠).**بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي (ط١).
- بحيري، سعيد، (١٩٩٧). **علم لغة النص**، بيروت، مكتبة لبنان.
- البخاري، عبد العزيز، (١٨٨٦). **كشف الأسرار على أصول البزدوي عبد العزيز بن أحمد البخاري**، مكتبة الصنايع.
- بدر، عبد المحسن طه، (د.ت). **الرؤية والأداة نجيب محفوظ**، القاهرة، دار المعارف (ط٣).
- التهانوي (١٩٧٢). **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفي عبد البديع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجابري، محمد عابد، (١٩٨٥). **الخطاب العربي المعاصر**، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- الجاحظ، أبو بكر عثمان، (١٩٤٨). **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- الجرجاني، الشريف، (١٩٧٨). **التعريفات**، بيروت، مكتبة لبنان.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

- الجرجاني، عبد القاهر (١٩٥٩). **أسرار البلاغة في علم البيان**، صححها وعلق عليها محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح (ط٦).
- الجرجاني، عبد القاهرة (١٩٧٨). **دلائل الاعجاز في علم المعاني**، تحقيق: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة.
- الجوزية، ابن قيم (١٩٧٨). **الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن**، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال.
- الجواهري، **أساس البلاغة**.
- حجازي، محمود، (١٩٩٣). **البحث اللغوي**، القاهرة، مكتبة غريب.
- حرب، علي، (١٩٩٣). **نقد النص**، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- حمودة، عبد العزيز، (٢٠٠١). **المرايا المقعرة**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع (٢٧٢).
- خطابي، محمد، (١٩٩١). **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، بيروت، المركز الثقافي العربي (ط١).
- خورشيد، فاروق، (١٩٧٥). **في الرواية العربية**، عصر التجمع، القاهرة، دار الشروق، (ط٢).
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، (٢٠٠٠). **دليل الناقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، (ط٢).
- الزمخشري، جار الله أبو قاسم محمود بن عمر، (١٩٧٢). **أساس البلاغة**، القاهرة، دار الكتب (ط٢).
- الزمخشري (١٩٨). **الكشاف**، بيروت، دار الكتاب العربي (ط٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

- زيادة، معن، (١٩٨٦). **الموسوعة الفلسفية العربية**، حلب، معهد الانماء العربي.
- زيتوني، لطيف (١٩٩٢). **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، مكتبة لبنان،(ط١).
- السعافين، ابراهيم، (١٩٨٠). **تطور الرواية العربية في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧**، بغداد، دار الرشيد.
- السيد، شفيع، (١٩٧٦). **اتجاهات الرواية المصرية**، القاهرة، مكتبة الشباب.
- شُبر ، عبد الله بن محمد بن رضا، (١٩٧٧). **تفسير القرآن**، بيروت، دار إحياء التراث العربي (ط٣).
- الشمالي، نضال، (٢٠٠٢). **تجربة زياد قاسم الروائية**، عمان، دار وائل (ط١).
- عباس، عباس عبد الحليم (٢٠٠٢). **إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي**، الأردن، منشورات وزارة الثقافة.
- عبد الله، محمد حسن، (١٩٩١). **الواقعية في الرواية العربية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة.
- عبدة، قاسم وهواري، أحمد، (١٩٧٩). **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث**، القاهرة، دار المعارف.
- عصفور، جابر، (١٩٩٧). **خطاب الخطاب**. في : ابراهيم السعافين (محرر)، محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس، بيروت، دار صادر، (ط١).
- عياشي، منذر، (١٩٩٠). **مقالات في الأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الغذامي، عبد الله، (١٩٨٥). **الخطيئة والتكفير**، جدة، إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي، (ط٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الغذامي، عبد الله (٢٠٠٠). **النقد الثقافي**، قراءة في الأنساق العربية الثقافية، بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت (ط١).
- فتيح، محمد (١٩٨٩). **في الفكر اللغوي**، القاهرة، دار الفكر العربي (ط١).
- فضل، صلاح، (١٩٨٧). **نظرية البنائية في النقد**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- فضل، صلاح، (١٩٩٢). **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤).
- فضل، صلاح، (١٩٩٣). **شفرات النص**، القاهرة، دار الفكر، (ط١).
- الفيروزبادي، مجد الدين أبو الطاهر بن يعقوب، (١٩٥٢). **القاموس المحيط**، بيروت، المؤسسة العربية.
- القاسم، نبيه، (١٩٩٣) **الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ**، القاهرة، دار الشروق، (ط٢).
- قاسم، سيزا، (١٩٨٤). **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القرطاجني، حازم (١٩٨١). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي.
- لحمداني، حميد، (١٩٩٣).**بنية النص السردي**، بيروت، المركز الثقافي العربي،(ط٢).
- مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨). **في نظرية الرواية**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠).
- المرتجى، أنور، **سيميائية النص الأدبي**، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، (ط٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- المسدي، عبد السلام، (١٩٨٢). **الأسلوبية والأسلوب**، تونس، الدار العربية للكتاب (ط٢).
- مصلوح، سعد، (١٩٨٠). **الأسلوب**، الكويت، دار البحوث العلمية.
- مفتاح، محمد، (١٩٨٥). **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص**، بيروت، دار التنوير (ط١).
- مفتاح، محمد، (١٩٩٩). **المفاهيم معالم– نحو تأويل واقعي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، (ط١).
- منيف، عبد الرحمن، (٢٠٠١). **رحلة ضوء**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (ط١).
- ناصف، مصطفى، (١٩٩٥). **اللغة والتفسير والتواصل**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (١٩٣).
- نجم، محمد يوسف، (١٩٦٦). **القصة في الأدب العربي الحديث**، بيروت.
- نوار، عبد العزيز، (د.ت). **داود باشا والي بغداد**، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكتاب العربي.
- هلال، محمد غنيمي، (د.ت). **الأدب المقارن**، بيروت، دار العودة (ط٥).
- يقطين، سعيد، (١٩٨٥). **القراءة والتجريب**، الدار البيضاء، دار الثقافة، (ط١).
- يقطين، سعيد، (١٩٨٩). **انفتاح النص الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي،(ط١).
- يقطين، سعيد، (١٩٩٢). **الرواية والتراث السردي**، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد، (١٩٩٧). **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)**، بيروت، المركز الثقافي العربي، (ط٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

جـ- المراجع الأجنبية المترجمة

- انجينو، مارك، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، تر: أحمد المديني عن كتاب في أصول النقد الجديد (ط١) عيون المقالات، الدار البيضاء.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨٢). **الملحمة والرواية**، تر: جمال شحيّد، معهد الانماء العربي، بيروت (ط١).
- بارت، رولان، **النقد البنيوي للحكاية**، تر: انطون أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات.
- بارت، رولان، **المدخل إلى التحليل البينوي للقصص**، تر: منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري.
- بارت، رولان (١٩٩٢). **لذة النص**، تر: منذر عياشي، حلب، مركز الانماء الحضاري.
- براون ويول (١٩٩٧). **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض.
- بروب، فلاديمير (١٩٢٨). **مورفولوجيا الخرافة**، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .
- بوتور، ميشال، (١٩٨٦). **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، بيروت، منشورات عويدات (ط٣).
- بوجراند، روبرت دي، (١٩٨٨). **النص والخطاب والإجراء**، تر: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، (ط١).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال.
- توماس، هنري، (د.ت) **أعلام الفن القصصي**، تر: عثمان مويه، القاهرة، المؤسسة العربية المصرية للتأليف والنشر.
- جنيت، جيرار، (١٩٩٧). **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد المعتصم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون (ط٢).
- جنيت، جيرار (٢٠٠٠) **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، بيروت، المركز الثقافي العربي (ط١).
- شرودر، موريس وهولبرت، جون وهنري، جورج (١٩٨٦). **نظرية الرواية**، علاقة التعبير بالواقع، تر: محمد جاسم الموسوي، بغداد، مكتبة التحرير.
- الشكلانيون الروس (١٩٨٢). **نظرية المنهج الشكلي**، تر: ابراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، (ط١).
- ريكاردو، جان (١٩٩٧). **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صياح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- فوتو، برنار دي، (١٩٦٩). **عالم القصة**، القاهرة، عالم الكتب.
- فورستر، أ، (١٩٩٤). **أركان الرواية**، تر: موسى عاصي، طرابلس، جروس برس، (ط١).
- فوكو، ميشال، **نظام الخطاب**، تر: محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير، (ط١).
- فوكو، ميشال، (١٩٨٧). **حفريات المعرفة**، تر: سالم يغوت، المركز الثقافي العربي، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة

- كريستيفا، جوليا، (١٩٩٧). **علم النص**، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، توبقال.
- لوبوك، بيرمسي، (١٩٨١). **صنعة الرواية**، تر: عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد، (ط١).
- لوكاش، جورج، (١٩٧٨). **الرواية التاريخية**، تر: صالح جواد كاظم، بيروت، دار الطلعية.
- مندلاو، أ، (١٩٩٧). **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس، بيروت، دار صادر، (ط١).
- موير، ادوين، (-١٩٦). **بناء الرواية**، تر: ابراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والطباعة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

د- المراجع الأجنبية:

- Austin, John, (1961). **How to do things with words**, London: Oxford University Press.
- Benvenist, Emile (1971). **Problems in General linguistiecs**, University of Miami Press, Florida (1st ed.).
- Bussmann, Hadumod, (1996). **Dectionary of language and Lingusitics, Trans**. By Gregory P. Trauth and Kevstin Kassazi, London.
- Childers, J. and G. Hentzi (1995). **Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism**, Columbia University Press, NewYork.
- Crystal and Devtsch A., **A first dictionary of linguistics and phonetics**.
- Docort, Todorov, (1979). **Encyclopedia of Scinces of language**, London.
- Hartman, Stock, (1970). **Dictionary of language and linguistics**, London.

- Hatch, Evelyn (2000). **Discourse and language Education**, Cambridge (5 Published).
- Howrthon J. (1992). **A concise Glossary of Contemporary Literary Theory**, London.
- Ibrahim, Hanan (1999). **Tales of tow Houses** (PH. D Thesis) University of Kent.
- Macdonell, Dian, (1986). **Theories of Discourse**, Oxford: Basil Black well Ltd.
- Mills, Sara (1999). **Discourse,** London- NewYork, Routledge.
- **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**, by hornby, 1984, P. 245.
- Rchards, Jack, (1985). **Longman Dictionary of Applied Linguistics**.
- Searle, John (1968). **Speech Acts**. An Essay in the Philosphy of Language. London: Cambridge Unviersity Press.
- Sebeok, (1986). **Encyclopedia Dictionary of Semiotiecs**, NewYork.
- Waston, Jaines, (1981). **A dictionary of Communication and Media studies edition**, New Delhi.
- **Webster's Third New International Dictionary**: Vol. 1 (A to G) 1971: USA: Encyclopedia Britanica, Inc.

مكتبة الجامعة الاردنية

هـ- الدوريات

- ابرير، بشير، (١٩٩٧). **النص الأدبي وتعدد القراءات**، مجلة نزوى، عُمان، (ع١١).
- أبو أهيف، عبد الله، (٢٠٠٢). **رؤى التاريخ في الرواية العربية**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع (٣٧٤).
- أدونيس، (١٩٨١). **في الشعرية**، مجلة الكرمل، ع (٣).

- ايغلتون، تيري، (٢٠٠١). **مفهوم التاريخ في الفكر ما بعد الحداثي**، تر: ثائر ديب، مجلة الكرمل، ع (٦٨).
- ايغلتون، تيري، (٢٠٠٢). **الثقافة في طبعاتها المختلفة**، تر: ثائر ديب، مجلة الكرمل، ع (٧٠-٧١).
- بارت، رولان، (١٩٨٨). **نظرية النص**: تر: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع (٢٧).
- باروت، محمد جمال والكيلاني، شمس الدين (٢٠٠٣). **التاريخ والسرد: تجليات القدس في تاريخ مقدس**، مجلة الكرمل، ع (٧٤-٧٥).
- بلوحي، محمد، (٢٠٠٢). **سيميائية الخطاب السردي**، مجلة كتابات معاصرة، ع(٤٧).
- تودوروف، تزفتيان، (١٩٨٢). **الإنشائية الهيكلية**، تر: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية (ع٣).
- جاريتي، ميشال، (٢٠٠٢). **المذاهب الشكلانية**، كتابات معاصرة، تموز ، ع(٤٧).
- جيران، عبد الرحمن، (١٩٨٧). **مستويات البناء في "تجمة أغسطس"**، مجلة فصول، القاهرة، م٧، ع(١-٢).
- الحجمري، عبد الفتاح (١٩٩٧). **هل لدينا رواية تاريخية؟** مجلة فصول، القاهرة، م(١٦)، ع (٣٤).
- حداد، نبيل، (١٩٩٧). **شجرة الفهود لسميحة خريس، صورة المجتمع الأردني الانتقالي في نصف قرن**، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م(١٥)، ع(٢).
- دراج، فيصل، (٢٠٠٠). **مقابلة مع عبد الرحمن منيف "التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان"**، مجلة الكرمل، ع (٦٣).

جميع الحقوق محفوظة

- دراج، فيصل، (٢٠٠٠). **أرض السواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة**، مجلة الكرمل، ع(٦٤).
- دراج، فيصل، (٢٠٠٢). **التاريخ وصعود الرواية**، مجلة الكرمل، ع (٧٠-٧١).
- زيما، بيير، (١٩٨٩). **نحو سوسيولوجية النص الأدبي**، مجلة العرب والفكر العالمي، ع(٥).
- الشمالي، نضال، (٢٠٠٠). **القرمية لسميحة خريس: الحوار في أبهى حلله**، صحيفة العرب اليوم، الأردن.
- الشنطي، محمد، (٢٠٠٠). **الغذامي من النقد الألسني إلى النقد الثقافي**، صحيفة الجزيرة، الرياض، ع (١٠٠١).
- عبدة، قاسم، (١٩٩٧). **الرواية التاريخية عند محمد فريد أبو حديد**، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع (١٤٤).
- الغذامي، عبد الله (٢٠٠٢). **النقد الثقافي رؤية جديدة**، مجلة فصول، القاهرة، ع(٥٩).
- فتحي، ابراهيم (٢٠٠٣)، **تطور أدوات الصياغة الروائية**، مجلة فصول، القاهرة، ع(٦١).
- فرج، مريم جمعة، (٢٠٠٠). **قراءة في الرواية التاريخية المعاصرة**، صحيفة البيان، الأمارات، بيان الثقافة، ع(٤٦)، ٢٠٠٠/١١/٢٦ .
- القاضي، محمد، (١٩٩٨). **الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائياً**، ج٢٨، م(٧).
- قريرة، توفيق (٢٠٠٣). **التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي**، مجلة عالم الفكر، ع(٢)، مجلد (٣٢)، ديسمبر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- لفتة، محمد نجيب، (١٩٩٧). **ولترسكوت والرواية التاريخية**، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع (٤٠) آذار.
- مانقينو، دومينك (١٩٨١). **مقدمة إلى تحليل الحديث**، تر: قاسم المقداد، مجلة المعرفة، دمشق، ع (٢٢٨).
- المقداد، قاسم (١٩٨٦). **في تحليل الحديث والحديث السياسي**، مجلة المعرفة، دمشق، ع(٢٩٢).
- الوعر، مازن، (١٩٩٦). **علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي**، مجلة آفاق التراث والحداثة، الامارات، ع (١٤).
- الوعر، مازن، (٢٠٠٢). **تقنيات الخطاب المقنع والخطاب العادي**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، تموز، ع (٣٧٥).
- يقطين، سعيد، (٢٠٠٣). **من النص إلى النص المترابط**، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع(٢)، مجلد (٣٢)، ديسمبر.

و- الرسائل الجامعية:

- ابراهيم، رزان، (٢٠٠١). **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية** (رسالة جامعية)، الجامعة الأردنية.
- السالم، جمانة، (١٩٩٩). **غرناطة في الرواية** (رسالة جامعية غير منشورة)، الجامعة الأردنية.
- السد، نور الدين، (١٩٩٤). **الأسلوبية في النقد العربي الحديث** (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الرسائل الجامعية

- سليمة، مدلفاف، (١٩٩٧). **تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر.
- شندي، أميمية، (١٩٩١). **مصر في قصص نجيب محفوظ** (رسالة جامعية غير منشورة)، جامعة عين شمس.
- صحراوي، ابراهيم (١٩٩٣). **الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان**، (رسالة جامعية غير منشورة)، جامعة الجزائر.
- قصراوي، مها، (٢٠٠٢). **الزمن في الرواية** (رسالة جامعية غير منشورة)، الجامعة الأردنية.
- القضاة، فريال، (٢٠٠٢). **الخطاب الروائي عند أمين معلوف** (رسالة جامعية غير منشورة)، الجامعة الأردنية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ز- المؤتمرات

- الجميل، سيار، (١٩٩٩). **الرواية التاريخية**، ورقة بحثية حول الرواية والتاريخ، الأردن، جامعة آل البيت، مجلة البيان، م(٢)، ع(٢).
- حنفي، حسن، (١٩٩٧). **تحليل الخطاب**، المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب العربي) جامعة فيلادلفيا، الأردن.
- السد، نور الدين، (١٩٩٧). **مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع**، المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب)، جامعة فيلادلفيا، الأردن.
- الشمالي، نضال، (٢٠٠١). **تقنية الوصف في الرواية الأردنية**، (مؤتمر) (ملتقى الرواية في الأردن)، جامعة آل البيت، الأردن، الرواية في الأردن، تحرير (شكري الماضي) و(هند أبو الشعر)، منشورات جامعة آل البيت.

- غرايبة، هاشم، (١٩٩٩). **عن التاريخ والرواية**، ورقة بحثية حول الرواية والتاريخ، الأردن، جامعة آل البيت، مجلة البيان، م (٢)، ع(٢) .
- الماضي، شكري، (١٩٩٩). **الرواية والتاريخ وفن الرواية العربية**، ورقة بحثية حول الرواية والتاريخ، الأردن، جامعة آل البيت، مجلة البيان، م(٢)، ع(٢).
- **وقائع مؤتمر العامية في الرواية** (١٩٥٤). مجلة الأديب، ج(١٠)، سنة (٣).
- ياغي، عبد الرحمن، (١٩٩٩). **الدخول الروائي في عباءة التاريخ**، ورقة بحثية حول الرواية والتاريخ، جامعة آل البيت، الأردن، مجلة البيان، م(٢)، ع(٢).

ح- مواقع انترنت

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع المصنفات الأردنية

- إبراهيم، عبد الله: المصطلح وظاهرة الانزياح

www.abdullah-Ibrahum.com/Page2-2-7-1-htm

- ايكو، امبيرتو: حاشية على "اسم الوردة" آليات الكتابة، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد

www.said-Yaktin.com/eco.htm

- بوعياد، نوارة: دراسات في اللغة والأدب

www.aljahidhiya.ass.dz/Revues/tabyin17/mathoumelkhitab.htm.

- التلاوي، محمد نجيب: وجهة النظر في الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

www.awn-dam.org.

- حميد، محمد أبو بكر: هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية؟

www.lahonline.com/Literature/Critique/455.doc_Ctr.htm

- خليل، ابراهيم (٢٠٠٠) ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مقدمة الفصل الثاني

www.awn-dom.org/Book/00/studyoo/327-a-b/Book00-sd008.htm

- الشيرازي، أبو اسحاق: اللمع في أصول الفقه

www.al-eman.com/Islamlib/viewchp.sp?BID=267&CID=3#549

- فتحي، ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية (فصل الراء)

http://Literary.ajeeb.com/articales/reh/R0019.asp

- فريد، بهاء الدين محمد (٢٠٠١). أجناس خطابية معاصرة (مقاربة علاماتية) مجلة أفق عدد (٧).

www.ofouq.com/archive01/mar01/aqwas7-1a.htm

- يقطين، سعيد: المصطلح السردي العربي قضايا واقتراحات (مجلة نزوى)، ع(٢١)

www.nizwa.com/volume21/p61-68.htm

- يوسف، أحمد: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات مجلة نزوى)، عدد(١٢).

www.nizwa.com/volume12/p.38.htm

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

Levels of Discourse in Arab Historical Novels

by

Nidal Mohammed al-Shamali

Supervisor

Dr. Waled Saif

Abstract

The present study is concerned with several concepts currently working in the domain of criticism. It seeks to discern these concepts starting with 'discourse', its levels, and the 'historical novel' (which is the locus of attention in the present study).

The study also tries to answer several questions touched upon – and targeted- by the title. To do so, it follows two steps: First: Theoretical, which discerns the term 'discourse' and other related concepts within the different disciplines such as linguistic discourse, structural discourse and philosophical discourse; and whether or not the first Arabic intellectual efforts have known the term 'discourse' in its current sense. The study, then, shifts to 'discourse analysis' (which is the subject under concern). Various previous attempts in discourse analysis are surveyed before the study suggests the concept of 'levels of discourse' as a method for analyzing fictional discourse generally and fictional discourse of the historical novel in particular. In this connection, the study makes some reference to the disagreement among researchers and scholars over the concept of the 'historical novel'. Thus, to define this concept, it tries to

demarcate the boundaries of the historical novel. Second: Applied, which uses the notion of 'levels of discourse' (mentioned above) to analyze the discourse of the historical novel into three levels: the structural level (narrative), through the notions of(time, mood, perspective); the historical level, through (balancing the historical and the artistic, the historical character, reasons for resorting to the historical), then the typical hidden level through defining the cultural types that invalidate the declared type.

To achieve its objective, the study makes a compromise among three methods; first: the narrative structural method, that proved powerful in comprehending all the aspects of the narrative text; second: the descriptive method that guides the discussion about blending the historical with the artistic on the plane of 'event' and 'character'; third: the cultural method that conceives of the novel as a cultural form expressed by pure styles, structures and artistic language. Thus, it concentrates on investigating the counter types that are hidden in the ground of the artistic form, or that are concealed behind it.

Eventually, this study ends up in some results: it proves that the concept of levels is the best that can be used to probe the discourse and to classify its internal and external elements more systematically; it proves the uniqueness of the historical novel and its peculiarity in analysis in comparison with novels of other types , thanks to the various currents from which it has generated.