التّواصُلُ الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

العدد الثّاني عشر ديسمبر 2018

رت م د: ISSN: 1112-7597 / رت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د. عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: د. سامية عليوي

أمانة التحرير:
- د. سامية عليوي
- د. خضرة حمراوي
- أ. سليم لسود

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

العدد الثاني عشر ديسمبر 2018

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

4– د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

5– أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر

6– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

7– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

8– د.عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران–الأهواز)/ إيران

9– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

10– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

11– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

12– أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس

13– د. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

14– د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس–القاهرة)/ مصر

15– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

16– أ.د. بينيديكت لوتولبي (ج. لاريونيون)/ فرنسا

17– د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

18– د. ن. شمناد (جامعة كيرالا)/ الهند

19– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

20– أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء)/ اليمن

21– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

22– د. حافظ عبد القدير(ج. بنجاب– لاهور)/ باكستان

23– أ.د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

24– أ.د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

25– د. سميرة صويلح (ج. عنابة)/ الجزائر

26– أ.د.محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

27– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

28– أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا)/ الولايات المتحدة الأمريكية

29– د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

30– أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنّابة) / الجزائر

31– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

32– د. فلة بن عابد (ج. عنّابة) / الجزائر

33– د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت)/ الجزائر

34– د. محمّد بكادي (م.ج. تامنغست) / الجزائر

35– د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفلها وعن يمين وشمال الصفحة.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخّص عربي، وبملخّص بإحدى اللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيهما الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق الملخّص بكلمات مفتاحية لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم المؤلّف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.
9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالأجنبيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتـب العنـاوين الرّئيسيّـة في المقـال بحجـم 16 (غليـظ Gras) مـن أوّل السّـطر، أمّـا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمـايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم العدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيّـة:

1. تنشـر المجلة البحوث والدّراسـات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضـايا الأدب العـام والمقـارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقـال بتعهّـد موقّـع من طـرف المؤلّـف يؤكّـد عـدم نشر المقـال، أو تقديمه للنّشـر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النّـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.

2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.

3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).

4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
5. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أي يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.
6. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.
3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.
4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.
5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الافتتاحية 08-10
الدّكتورة: سـامـيـة عـلـيــوي

1. د/ علاء عبد المنعم إبراهيم 11- 68

شعريّة الاغتراب في رواية "بروكلين هايتس" لميرال الطحـاوي

2. د/ نصر الدين بن غنيسة ..... 69 - 97

نحو قراءة لإشكاليّة الهويّة والذات في الفكر الحداثي الغربي

3. أ/ ربيحة اعمارة و أ.د/ هداية مرزق ..... 98 - 119

الأدب النّسوي وإشكاليّـة التسمية:
مقاربة مفهومية لأنساق المصطلح المعرفيّة

4. د/ حسين تروش ..... 120 - 144

الذات وخطاب الأزمة في الشّعر الجزائري المعـاصر

5. أ/ نهـاد مسـعـي ..... 145 - 174

التهافت الأنـثـوي والتجاوز النّسقي في قصيدة النّـثر الجزائريّـة

6. أ/ أسماء بن قـلـح ..... 175 - 192

المبادئ التخاطبية بين الالتزام والخرق في الليلة الثامنة
من مناظرة السيرافي النحوي ومتىّ بن يونس المنطقي.

7. أ.د/ نـادية هـنـاوي ..... 193 - 232

معاينة في موسوعة السّرد العربي (القسم الـثـانـي)

الكلمة الافتتاحية

نستقبل عددنا الثّاني عشر مع مطلع العام الجديد 2019، بعد أن بزغ من مجلّة ﴿التّواصل الأدبي﴾ أحد عشر كوكبا أضاء بمقالات الباحثين الذين اختاروها منبرا وبجهود خبرائها الذين أرادوها في أرقى مستوى وفي أبهى حلّة.

تطالعون في العدد الثّاني عشر من مجلّتكم سبع مقالات تنوّعت بين الدّراسات النّظرية والتّطبيقية في أجناس أدبية مختلفة.

نفتتح عددنا هذا بمقال عن رواية الكاتبة ميرال الطّحاوي، بعنوان "**شعرية الاغْتِرَاب فِي رِوَايةِ 'بروكْلِين هَايتس' لِمَيرال الطَّحاوي**"، عرض فيه صاحبه بحثه عبر أربعة محاور هي: انفتاح السرد.. البنية الدائرية. ب.النص المؤنث.. احكي يا شهرزاد. ج. الفضاء الزماني.. الاستعارة الكبرى. د. اللغة وتجليات الاغتراب.

أمّا المقال الثّاني، فيحمل عنوان "**إشكالية الهوية والذّات في الفكر الحداثي الغربي**"، يقدّم فيه صاحبه هوية الإنسان الحداثي من وجهة نظر الفردانية التي أفرزتها الحداثة الغربية المؤمنة بالمستقبل، وبالعلم والتكنولوجيا، وتتولى الدراسة طرح قضية بناء الهوية القائم على المنافسة كظاهرة ارتبطت بالعصور الحديثة التي سعت فيها الحداثة إلى ضمان فردية الإنسان واستقلاليته وحريته، بالتالي مسؤوليته عن أفعاله؛ كما نقرأ مقالا نظريا آخر حول "**الأدب النسوي وإشكالية التسمية: مقاربة مفهومية لأنساق المصطلح المعرفية**"، سعت فيه الباحثتان إلى الحفر في مفاهيم المصطلح وإشكالية تسمية الأدب النّسوي التي تباينت من دارس إلى آخر.

أمّا في الدّراسات التّطبيقية، فنقرأ مقالا بعنوان "**الذّات وخطاب الأزمة في الشّعر الجزائري المعاصر**"، يسعى فيه الباحث إلى الكشف عن (الذّات والكتابة) وعلاقتهما بالوجود، مركّزا على حضور هذه الثنائية في الشعر الجزائري المعاصر، وفي شعر الأزمة الوطنية على وجه الخصوص.

كما نقرأ مقالا حول قصيدة النّثر بعنوان "**التّهافت الأنثوي والتّجاوز النّسقي في قصيدة النّثر الجزائرية**"، سعت صاحبة المقال إلى ملامسة فضاءات قصيدة النّثر النّسوية لدى الشّاعرة الجزائرية والولوج إلى مغاليقها النّصية، من خلال استنطاق عدد من دواوين الشّاعرات الجزائريات المتمرّدات على سلطة الفحولة من خلال قصيدة النّثر التي وجدن فيها متنفّسا وتمرّدا.

كما نقرأ مقالا آخر بعنوان " **المبادئ التخاطبية بين الالتزام والخرق في الليلة الثامنة من مناظرة السيرافي النحوي ومتّى بن يونس المنطقي**"، تسعى فيه صاحبته إلى الوقوف على مدى التزام أبي حيان التوحيدي –في حواره مع الوزير– بقوانين الخطاب الصريح وقواعده، وبيان كيفية خرق القوانين المتعارف عليها، بالانصراف من القول المباشر (الصريح) إلى اللامباشر (الضمني) وما إذا كان استخدامه الضمني بغرض تمرير متضمنات القول المقصودة.

أما آخر مقال، فهو قراءة في كتاب عبد الله إبراهيم بعنوان "**معاينة في موسوعة السّرد العربي**"، الذي وقفت فيه الباحثة محلّلة "الموسوعة" بغية التقييم ودراسة الإشكالات التي تطرحها، وهو القسم الثّاني من "الدّراسة" التي نُشر القسم

الأوّل منها في العدد الحادي عشر، ويتمحور هذا القسم حول ثلاثة محاور كبرى: التمحل النقدي، التمثيل، والسرد الكثيف.

جاء ترتيب المقالات لاعتبارات تقنية لا غير.

وفي مرفئها الثّاني عشر، استطاعت ﴿التّواصل الأدبي﴾ أن تجد لها مكانا في قاعدة بيانات "المنهل"، لتوسّع دائرة قرّائها، وتصل بمقالات من اختاروها منبرا إلى أقاصي الأرض، فهنيئا لكتّابنا –أوّلا–، وهنيئا لخبرائنا –ثانيا–، وهنيئا لفريق التّحرير –ثالثا–، وهنيئا لقرّائنا أوّلا وآخرا بهذا الإنجاز.

وإذ تقف ﴿التّواصل الأدبي﴾ في هذا العدد لتحيّي طاقمها العلمي الذي يحرص في كلّ عدد على أن تخرج المجلّة في أرقى مستوى وأبهى حلّة، وتشكر من وضعوا ثقتهم فيها، لا تنسى أن تشكر مرّة أخرى ودائما جنديّ الخفاء الذي لا يني ولا يتوانى في إخراج كلّ عدد بوجه جديد يليق بالمجلّة شكلا ومضمونا.

د. سامية عليوي

معاينة في موسوعة السرد العربي

(القسم الثاني)

تاريخ الإرسال: 2018/07/19

تاريخ القبول: 2018/09/30

أ. د/ نادية هناوي

الجامعة المستنصرية / العراق

nada2007hk@yahoo.com

ملخص البحث

اهتم القسم الأول من هذه الدراسة بمعاينة الجزء الأول من موسوعة السرد العربي للدكتور عبد الله إبراهيم، متلمسا معطيات نقدية بازاء قضايا تتعلق بمرونة الوعي والمركز والهامش والسردية الحديثة والسردية التراثية، ويأتي القسم الثاني من هذه الدراسة معنيا بالموسوعة في جزئها الثاني، معالجا ما فيها من الظواهر والمفاهيم معالجة نقد نقدية، تستقرئ الريادة والتاريخ والبناء والثيمات وبعض المفاهيم، من خلال ثلاثة محاور هي:

المحور الاول / التمحل النقدي: انصياعا لتاريخ النوع ورفضا للريادة.

المحور الثاني/ التمثيل : بين الاصطلاح الثقافي والفهم السياقي.

المحور الثالث / السرد الكثيف: مصطلح أم تقانة ؟

Research Summary:

The first part of this research was examined in the Encyclopedia of Arabic Narratives / Part I of Dr. Abdullah Ibrahim of issues related to the flexibility of consciousness, center, margin, modern narrative and heritage narrative, meanwhile the second part of this research interest in the second part of the encyclopedia, addressing some of the phenomena dealing with critical criticism, The themes and concepts through three axes are:

The first axis /Making criticism: Consistent with the history of gender and rejection of leadership

Second axis / representation: between the cultural term and the contextual understanding

Third Axis / thick narrative: term or technology

الكلمات المفتاحية: التمحل؛ النقد؛ السرد؛ الرواية؛ التاريخ؛ الريادة؛ المنهج.

المحور الأول /

التمحل النقدي: انصياعا لتاريخ النوع ورفضا للريادة

ليس يسيرا على الناقد أن يحقق كليانية نقدية بإزاء إنتاج سردي لمرحلة تاريخية معينة. وأعني بالكليانية توفر الضابط المنهجي والالمام الاحصائي بذلك النتاج، لا سيما إذا كان ذلك المنجز لا يضمه جامع كلياني، أمّا لأن بعضًا منه لم يصل إلينا وأمّا لأنه وصل غير مكتمل.

ولا يخفى أن التعاطي النقدي مع مفصليات السرد العربي الحديث وجزئياته لا يخضع لمتوالية الضبط الجامع الشامل لنشوئية هذا السرد من منتصف القرن التاسع عشر إلى العقدين الأولين من القرن العشرين، آخذا بنظر الاعتبار الأدب الشعبي المهمش أيضا.

ولعل من إيجابيات التوجهات ما بعد الحداثية أنها فتحت الباب للثقافة المهمشة أن تظهر إلى السطح وتغادر حالة العتمة، وهذا ما سمح لكثير من الآداب -التي كانت وقتذاك تعد في عُرف المنظومة الثقافية البطريرياكية سطحية أو فائضة أو غير أصلية- أن تظهر جنبا إلى جنب الآداب الموغلة في التجذر.

بيد أن الكشف عن تلك الآداب التي كان مكانها في خانة الاقصاء والتهميش، لن يكون ميسّرا أو متاحا بسبب ما يتطلبه العمل على إظهارها وحصر أنواعها وبيان فضائلها ومكونات بُناها من جهد حثيث وهائل لأسباب منها:

أولا/ طول العهد بالتهميش الذي جعل صورتها غائمة مشوشة.

ثانيا/ لتفرق ما تضمه من نصوص وتفتتها موزعة هنا أو هناك.

ثالثا/ أن مطمح الناقد في ابتغاء توطين تلك الآداب وإخراجها من الظل إلى الضوء سيتطلب منه تعاطيا غير معتاد جامعا النهج التاريخي بالتعاطي البنيوي

والنظر الأسلوبي بالرؤية الاجتماعية والاشتغال ما بعد النصي بالتحليل النفسي. وهكذا ستغدو توجهاته المنهجية متسمة بالشمولية والكليانية بإزاء منجز أدبي لا يتسم بهما معا.

وما مقصدية الناقد إلا مبتغى كلياني يطمح إلى جعل المنجز –الذي كان مغمورا ومنسيا– متصدراً الواجهة فاعلا ومركزيا بنزعة اعلائية، ترفع شأن ذلك المنجز كما تكبر النقد الموجه صوبه ليكون الأول موسوما بأنه(السرد العربي) ويغدو الثاني موصوفا بأنه (موسوعة).

ويتطلب التتبع التاريخي لمسار قضية ما، مسايرة لا تغطيها نسقية واحدة تتجاهل الانساق الأخرى أو تتمركز ضمن حاضن بعينه، وتنسى حواضن أخرى كان قد همشها تاريخ الأدب، وهذه اللاتغطية في النسقية ستضر بالفكرة الإحصائية الشمولية التي يتطلبها العمل الموسوعي وطبيعة الضبط المرجعي الذي يرافقه مما يشوه مسارات النقد للقضية التي هو بصددها وتتضبب صورة السرد في ذلك العصر والمستوى الذي وصلته مهارة السارد العربي فيها آنذاك.

وفي موسوعة السرد العربي بجزئها الثاني، نلمح بعضًا من التمحلات النقدية المتعلقة بكليانية الجمع والتنسيق، ونعني بالتمحل الاتصاف باللاثبات وعدم الاتزان في اتباع خط والإخلاص في السير على أرضيته، وهو يعني أيضا التنصل واللاانقياد لرؤية معينة أو عدم الالتزام بالانضباط في التعامل مع تلك الرؤية.

وليس التمحل دالا على القصور النقدي بمعنى المؤاخذة والتأشير على نواحي السلب والاضطراب أو اللاصواب التي وقع فيها الأديب أو الناقد، فتلك وظيفة تجاوزها النقد منذ ثورته البنيوية وما عاد التجمل بالتحيز والاتسام بالمؤاخذة من مهام الناقد الحداثي؛ فكيف الحال مع الناقد ما بعد الحداثي الذي غدت مهمته

أعقد من مجرد الارتكان إلى البنية وتحديد هندسية مستوياتها ومتاحات علاقاتها الاستعارية والمجازية.

إن التمحل هو التصيد المعرفي الذي يتحرى عبره الناقد مساءلة النص أدبيا كان أم نقديا وتعرية مخفياته وكشف مخبوءاته وتحديد منزلقاته تفكيكا وخلخلة وتصاديا، والبغية إعادة إنتاج المادة المنقودة بشكل يبتغي الناقد من ورائه هدفا معرفيا، يخص النص ومُنشئ النص وليس مجرد حكم يطلقه بإزاء المنشيء مما تدخل فيه دوغماطية النظر التقديري سلبا أو إيجابا.

والتمحل أيضا هو انسلال الناقد عن التعاطي النقدي الموفي بمتطلبات المادة المنقودة انصرافا عن ممكن من ممكنات النقد الفنية وفرضياته الموضوعية. وإذا أضفنا الكليانية إلى الفعل النقدي فسيكون التمحل هو النظر الذي تطاله بعض الغشاوة في أداء مقتضيات الشمول في العملية النقدية التي هي في الأساس شائكة وربما مستعصية من ناحية الإلمام بالأصول وتفرعاتها والمناشيء وتشرذماتها والإحاطة بها، بسبب اتساع مساحة المادة الأدبية أو النقدية الخاضعة للنقد التي هي أصلا ليست مضبوطة في كميتها، وتشكو تضعضع الذاكرة التي حفظتها، سواء أكانت الذاكرة مكتوبة مؤرشفة أم ملكية فكرية مشاعة وعامة، طالها كثير من التشويه والتشتت.

وسنقف فيما سيأتي عند ثلاث صور للتمحل النقدي في التعاطي المنهجي والاحصائي مع المنجز السردي العربي الحديث والإمكانية في الالمام بالسرد العربي الحديث لنعرف هل توفرت مهيئات ذلك الالمام في إنجاز رؤية نقدية بانورامية للسردية الحديثة نستحصل من ورائها موقفا ثقافيا واضحًا وأصيلًا.

الصورة الأولى : التمحل بالانصياع لتاريخ النوع الأدبي/

بدءا نقول إن الربط بين الرواية بوصفها اجناسية سردية وبين السرديات بوصفها كليات إبداعية كبرى لا حدود تحدها ولا شرائط تقيدها سيدخلنا في تضادية

نظرياتية، على أساس أن الاقرار بالأنواع ثبوت عند نظرية حداثية تؤمن بالحدود والحواجز بين الفنون الأدبية، بينما يفترض التموضع عند الاجناس إيمانا بنظرية التداخل حيث لا حدود ولا حواجز بين الأشكال الأدبية.

فكيف يمكن الجمع بين نظريتين متضادتين يهمُّ الناقد بالخوض فيهما بغية التمثيل عليهما إجرائيا بالرواية العربية. ويبدو أن هيمنة الرؤية التاريخية هي التي حادت بالنظر النقدي نحو التعاطي التضادي مع النظريتين نظرية الأنواع ونظرية الاجناس وما يستتبعهما من الاستفاضات في قضية التجنيس، ومنها أهمية منحها إطارا بنائيا واضحا كي يكون التناول للأنواع هو الاختيار النقدي الذي سيتبعه الناقد د. عبد الله ابراهيم مميزا فن الرواية عن فنون القص الأخرى ومداوما على اخضاع تطبيقاته لحيثيات هذا الفن، ليكون خط الشروع النقدي منصاعا لتاريخ النوع الأدبي وليس لفنية التجنيس المبني على فرضية الانفتاح في اندماج الحدود وتهاويها بين جنس أدبي وآخر.

ولا شك أن أهم دلائل الانصياع النقدي لتاريخ النوع حيادا عن فنية التجنيس هو انحياز الرؤية النقدية للتاريخ التي بدت جلية في طبيعة التتبع لنشوء الرواية العربية الحديثة، بدءا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكيف أسهمت الهوة التي تركتها السردية العربية القديمة في انهيار متوالية كان يمكن لها أن تبزغ للعيان كظاهرة موروثة إبداعيا وثقافيا.

وهذا الانحياز نجده في تفسير الناقد لظهور فن الرواية في هذه المرحلة دون سائر الأنواع الأخرى بفكرة الانتزاع للشرعية لتكون هي لب السرديات و"النوع الأدبي الذي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث"[(1)].

ولا خلاف أن في مفردة (الانتزاع) معاني الانتهاك والمغالبة ما بين الأنواع الأدبية لكن الناقد لا يدلنا على مبررات هذا الانتزاع وصوره ومدى أحقية التفسير

له والاقرار به، وهل تولدت عن هذا الانتزاع هوة أو تحييد عن النظر إلى الأنواع الأخرى المنتهكة والمغلوبة ؟ ثم أننا إذا أقررنا بفكرة الانتزاع للشرعية، فكيف إذن سنفسر ما جاءنا من أنماط سردية تولدت بشكل طبيعي عن الأنواع القديمة ؟

ويبدو أن ما هو قريب إلى التناول العقلاني اعتبار الأنواع – بفرضيتها المقرة بوجود حدود فنية بين نوع سردي وآخر– متأتية عن مخاض هو في الأساس صراع بين الأنواع وتنافس بين القديم والحديث لتكون مسألة صعود نوع سردي معين أمرا طبيعيا حتما.

ومعلوم أن لكل نظرية مفكريها ونقادها فنظرية الأنواع أقر بها نقاد الأدب الكلاسيكيون بينما آمن منظرو الأجناس الحداثويون بالانفتاح وفي مقدمتهم باختين الذي أحال الناقد على رأيه المتعلق بافتقار الرواية للخصائص الأدبية الموجودة في الشعر من دون أن يذكر في الهامش مصدره، مع أنه لم يكن محتاجا إلى التعريج على هذا الرأي وهو يبحث عن نشأة السرد العربي الحديث.

ولكي لا تبدو هذه الإشارة مقحمة وأنها لا تمت بصلة لخصوصية التناول التاريخي للنوع السردي كان مطلوبا من الناقد التذكير أن ذلك دائر في إطار تصارع الأنواع الأدبية وليس السردية. علما أن المنظور الانفتاحي الذي تمتع به ميخائيل باختين وهو يعالج اجناسية الرواية[2]، هو الذي ألهم النقاد الجدد تقانة التناص ومتعالقاته.

ويُذكر أن د. جابر عصفور كان سبّاقا في الوقوف عند منازعة الرواية المكانة مع الشعر وقد قارن بينهما في كتابيه(زمن الرواية)[3] و(الرواية والاستنارة) لكن د. عبد الله إبراهيم لم يشر إلى هذه الأسبقية.

ولعل ما يشي بالخضوع النقدي للتاريخ انتقالة الناقد من المقارنة بين أنواع السرد إلى تاريخية السردية العربية الحديثة وأهمية النمذجة عليها فنيا بما هو عربي،

لكنه بدأ أولا بالتاريخ الأدبي الغربي وطروحات ديكارت ودعوات الاصلاحيين الذين سماهم أوصياء الثقافة الرسمية [4] في التحذير من القص ومخاطره على نفوس القراء.

والوصاية تعني الرقابة التي يمارسها المركز ضد الهامش وهي على شاكلة الحراسة التي هي مصطلح من مصطلحات النقد الثقافي، ولو استثمرها الناقد وهو يبحث في التاريخ الأدبي العربي لما نسي الأدب الشعبي ولتوصل إلى رؤية ما بعد حداثية مضادة، لكنه آثر التقليدية مناصرا التاريخ الرسمي فوقف عند مُحَمَّد عبدة الذي كانت مواقفه صورة لمركزية المؤسسة الثقافية القامعة للهامش ضمن إطار واقعي تهذيبي يحفل بالقيم أكثر من الجمال.

أما محاولة الناقد المقاربة بين موقف مُحَمَّد عبده وشخصية رجل الدين في "دون كيشوت"، فذلك فيه بعض التمحل لأن الجو العام لهذه الرواية كان معاكسا تماما وبسببه عرَّض سرفانتس الحركة الانسانية لأدب عصر النهضة لأكبر انتقاد وجه إليها من داخل دنيا الأدب، والسبب رد فعله العبقري الساخر على القيود التي تحد من حرية الفنان في التخييل[5]، وإذا كان مُحَمَّد عبده قد مثّل ثقافة المركز؛ فإن سرفانتس مثّل ثقافة الهامش فكان أبطاله من العوام، يقول الناقد والتر ريد :"كانت دون كيشوت تعطي للقصص اليومية غير الأدبية وغير المقننة صوتا غالبا على السياسة الأدبية"[6]؛ فكيف بعد ذلك يرى الناقد بين الحالتين تضامنا للحفاظ على نسق من القيم التعبيرية واللغوية، وأن "الفكر المستقيم لا يتقبل المجازات السردية الكبرى ولا يتمكن من تفسير الشطحات في تلافيفها ويرتعد فرقا من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة"[8]؟!

ولعل سبب هذه الرؤية اعتقاده أن التخييل ورومانسية التوجه المثالي هي نفسها إعادة تمثيل الواقع من خلال استثمار الذاكرة، ولو حدد لنا مسبقا مفهومه

للتخييل لزالت عنا هذه التضادية في التدليل على كيفيات المروق على الخط الرسمي للقص الحديث عند كل من مُحَمَّد عبدة وسرفانتس.

فسرفانتس أراد أن يجعل الخيال الذي به يتم الايهام بالواقع بديلا عن الخط الرومانسي الذي كان يوظف التخييل باتجاه االلامنطقية، بينما لم يُرِد الشيخ مُحَمَّد عبده التخييل أصلا منطلقا من وجهة نظر أخلاقية تحض على الفضائل وترفض الرذائل وهو ما لا تتيحه الواقعية لأنها لا تعنى بالجانب الاعتباري قدر عنايتها بتمثيل الواقع وتجسيده تخييليا.

ونظرة الشك والحذر عند مُحَمَّد عبدة ليست هي نفسها نظرة السخرية والتهكم عند سرفانتس ولا خلاف أن التحذير هو مطالبة متعالية وائتمارية تأصيلية وقسر بالطاعة والامتثال. أما التشكيك والسخرية واللاابالية فتمرد وانتهاك لكل ما هو تأصيلي واخلاقي. وكان الاجدى مقابلة صورة سرفانتس الموالية للهامش بتمثيل ثقافي عربي ينطلق من الهامش الثقافي أيضا. ولعل في الدور الذي أداه القصخون أو الحكواتي في المقاهي وأماكن السمر واللهو في بعض البلاد العربية مثل العراق ومصر وسوريا، ما لا يخفى من التمثيل للهامش الثقافي.

ولم يأتِ في وقوف الناقد عند يعقوب صروف وغيره بأي جديد نقدي، فلقد تناولته كتب تاريخ الأدب وهو في العموم يصب في خانة الثقافة الرسمية التي تناست ما كانت تؤديه المقاهي للثقافة بوصفها أماكن للتربية وتعليم الأخلاق والمثل، وفيها مارس القصاصون أدوارهم مفيدين من المخيال الشعبي ومتقنين لفن الحكي الشفاهي مشيدين بناءهم على ما أسسته السردية العربية في عصور سابقة. ولم يكن القصخون وحده الذي أتقن الحكي في المقاهي والأماكن العامة. وإنما كان للمرأة دورها في ممارسة الحكي في البيوت جاعلة بنات جنسها في الأغلب فواعل سردية،

كما تشير إلى ذلك الحكايات البغدادية التي جمعها الأب انستاس ماري الكرملي[9] التي فيها المرأة هي السارد والمسرود على طريقة شهرزاد في تصعيد الحبك.

ولو رجع الناقد إلى هذه الفعاليات والصيغ التي هي جانب خفي من الثقافة العربية لحصل على تصور نقدي يخالف الطرح التقليدي الذي أعتادت كتب التاريخ الأدبي الإدلاء به متماشية مع الحاضن الثقافي الرسمي الذي يمثله المصلحون ورجال الدين والساسة وأصحاب النفوذ والسلطة.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن الانصياع لتاريخ الأدب جعل د. عبد الله إبراهيم يجاري تاريخ الأدب المصري دائرا في فلكه غير حائد عنه فوقف عند مُحَمَّد عمر وعلي مبارك اللذين وقف د. جابر عصفور عندهما أيضا. وقد اعتمد د. عبد الله إبراهيم المعالجة التاريخية نفسها التي تنحاز إلى التأرخة للأدب المصري أكثر من الأدب العربي، وكأن القص المصري يعكس بشكل شامل وعام القص العربي، وهذا ما رسّخ أحقية أن تكون الريادة السردية مصرية بامتياز.

ولم يكن من موجب للاسهاب في عرض كتاب مُحَمَّد عمر (حاضر المصريين أو سر تأخرهم) لاسيما الوقفة المطولة عند قانون العقوبات المصرية وحرمة الآداب وحسن الأخلاق[10]، ولعل الناقد كان يدري أو لا يدري أنه يغبن حق السردية العراقية ويهمش فاعليتها مماشيا المنظور النقدي المصري الذي لم يكن قد تتبع نشأة القصة العراقية وتطورها، مع أن أغلب كتّاب القصة والقصة القصيرة العراقيين كانوا أبان العقدين الأول والثاني من القرن العشرين ينشرون في مجلات ثقافية وأدبية مصرية كالهلال والرسالة والثقافة وهذه المجلات لا ينفك أي ناقد من قراءتها ومتابعة صدورها.

أما ما وجده الناقد من تماثل مركزية الثقافة الرسمية بين العصور السابقة والعصر الحديث، فذلك طبيعي لأن منطلق الباحث هو المركز الذي كانت الرؤية

الغالبة عليه هي الرؤية الأبوية المعتدة بالشعر والمعادية للسرد والمتهمة له بـ(اختلاق الأكاذيب) وهنا نلمس تناقضا ثقافيا سيؤثر كثيرا في المعالجة لتأريخ السردية العربية الحديثة إذ في الوقت الذي أراد الباحث مناصرة هذه السردية والدفاع عنها، فإنه انبرى يصادرها بسبب دورانه في فلك التاريخ الرسمي بوصفه سردية كبرى، متناسيا محكي التاريخ وما فيه من سرديات صغرى فاعلة وأصيلة غيَّبها التاريخ الرسمي وأطاح بفاعليتها وأصالتها.

والعداء في الثقافة الرسمية للسرد جلي لا يحتاج للتمثيل عليه، بينما النماء السردي في الثقافة الشعبية يحتاج وقوفا مطولا، ولو انتهج الباحث محكي التاريخ لأشاح بوجهه عن مركزية التاريخ ولضمن لمقدمة الموسوعة في جزئها الثاني إحاطة نقدية ما كان لأي من كتب تاريخ الأدب أن تطرقها أو تفكر فيها، وبالشكل الذي يصب في صالح الجهود النقدية التي قدّمها النقاد المصريون في كتابة تاريخ الأدب الحديث.

وليس الأمر مفاضلة بين ثقافتين رسمية وشعبية، لكنها حتمية الاعتراف بثقافة الهامش لكونها ثقافة مقموعة وأصيلة لكنها مكبوتة بسبب تسلط الثقافة الرسمية عليها وهي تعلم أن لو سمحت لها بالبروز فستهدد وجودها وقد تلغيها.

ولم يبن عن الذين يصفهم باوصياء الثقافة التقليدية وأعمدتها وحراس الثقافة الرسمية ولماذا كانوا يرون في الثقافة الشعبية خطرا.

وعلى الرغم من الكبت والقمع اللذين طالا السرد الشعبي إلا إنه ظل حيا ومستمرا والسبب ما فيه من مديات التخييل وامكانياته التي لا يجاريه فيها السرد الرسمي، بسبب ما فيه من ضوابط دوغماطية تأصيلية تحرص الثقافة الرسمية على ترسيخها منطلقة من نزعة محافظة متعالية.

وقد ظهر في هذه المرحلة نقاد وباحثون في بلدان عربية مختلفة أولوا القص اهتماما ومنهم الباحث عبد الإله أحمد الذي أهتم بالقصة العراقية اهتماما كبيرا ووضع كتبا هي بمثابة مراجع في تاريخ الأدب القصصي في العراق.

ولم يعط الباحث عبد الله إبراهيم بالا للتجنيس السردي فكان اهتمامه منصبا على جنس الرواية بحثا عن النشأة والمرحلة التي فيها بدأت كتابة الرواية تأخذ منحى فنيا جديدا.

ومتابعة لما أدلى به تاريخ الأدب المصري من أن مُحَمَّد حسين هيكل هو السابق والريادي في كتابة الرواية العربية بروايته (زينب) كذلك يقول د. إبراهيم أيضا وأن في هذه الريادة قدرة على التمرد على الثقافة الرسمية.

وجدير بطرح يريد أن يكون ما بعد حداثي أن يتجاوز تراكمات الحداثة وسلبيات ما قبلها وليس العكس كأن يجاري ويراكم دائرا في فلك من سبقه ومنهم الاب شيخو وابراهيم المويلحي و د. مُحَمَّد يوسف نجم الذي استند الناقد إلى طروحاته كثيرا. وهذا ما جعل أغلب مرجعيات الناقد مصرية بحتة، فحين تحدث عن المويلحي أحال على علي الراعي وحينما تحدث عن هيكل أحال على محمود تيمور، وعلى الرغم من اعتراف الناقد أن الفارق بين هيكل ومحفوظ كبير، وأن قوة التجربة الابداعية بينهما واضحة، وأن ثمة عقدين ونيفا من السنين مرا على ما كان محفوظ يعانيه بعد أن تغيرت كثير من الاوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية[11]، إلا إن ذلك كله بدا استطرادا ذهب بالناقد بعيدا عن متابعة النشأة السردية والتأسيس العربي لها، متناسيا ما يأتي :

1) إن كتابات نجيب محفوظ السردية لم تكن كلاسيكية بالمعنى الاتباعي لتكون غير متعارضة مع المنظومة الثقافية.

2) أن نجيب محفوظ تقصد المقاومة الثقافية رافضا التقليد والتعمية لذلك لم يخضع للمؤسسة الثقافية الرسمية بل انحاز إلى الثقافة الشعبية حتى صار هذا الامر بمثابة نسق ثقافي سار عليه الروائيون المجايلون له واللاحقون وهم ينتهجون الخط الواقعي على اختلاف صوره الايديولوجية والفنية.

3) لم يكن نجيب محفوظ قد تعرض لمسألة التأثيم التي كان هيكل قد تعرض لقدر كبير منها، فخلال عشرين عاما بين محفوظ وهيكل شهدت الحياة المصرية متغيرات كثيرة منها الحرب العالمية الاولى والانفتاح على الغرب وازدياد الترجمة والتفاعل الحضاري وبروز الجامعة المصرية وغيرها.

4) أما إنكار محفوظ الشاب لما يكتبه من أجل الحفاظ على سمعته، وتنكر هيكل لما كان يفتخر به ويعتقد أنه فتح جديد في الأدب، فتبدو كأنها تحاول سحب الأول إلى منطقة النشأة وتجربب الكتابة، وهذا أمر لا علاقة له بالنشأة وإنما له صلة بسيرة أي أديب لا بد أن يمر في بواكير كتاباته بهاجس الفشل والتوجس من رأي الناس والمجتمع خشية أن تكون كتاباته موضع عدم تقدير.

وإذ يفترض بالناقد أن يضع أمامنا النتائج في خاتمة الفصل غير أنه يعود بنا مجددا لمناقشة مسار النشأة من ناحية الاتصال بالغرب أو الانقطاع عنه، فما الداعي إلى هذا الارتداد ؟ أليست فيه مجاراة للسياق التقليدي لتاريخ الأدب ؟ ولماذا لم يقف الباحث عند تاريخية السرد في الشام والعراق وبلاد المغرب العربي؟

عموما لم يكن مطلوبا من الباحث أن يصل بالنشأة إلى نجيب محفوظ لأن هناك مرحلة قصصية تلت رواية "زينب" تنماز بالنمو في بلدان عربية دُشنت فيها كتابة الرواية بمعناها الفني الحديث. ففي العراق مثلا شهد العام 1928 ولادة أول رواية عراقية بالمعنى الفني وهي "جلال خالد" على يد محمود أحمد السيد، كما شهد العام 1939 ظهور روايتين عراقيتين هما "الدكتور إبراهيم" لذي النون أيوب

و"مجنونان" لعبد الحق فاضل، ورواية لبنانية هي "الرغيف" لتوفيق يوسف عواد التي لا قت نجاحا في الوسط الأدبي وعدت الانموذج الروائي العربي الأول ووصفها جاك بيرك بالرواية الرائدة.

ولعل محاولات كتابة الرواية خلال هذه المرحلة قد شهدتها بلدان أخرى مثل ليبيا والسودان وسوريا والجزائر. وهذا ما لم يوله الناقد اهتماما بسبب انشغاله بالرواية المصرية.

وصفوة القول إن الناقد لم يحاول إعادة المنتج النقدي الحديث برؤية معاصرة من شأنها أن تحول الهامش في النقد القصصي إلى ضده.

وإذا كان الجزء الأول من الموسوعة مفتتحا بتمهيد بلا مقدمة؛ فإن الجزء الثاني ضم مقدمة بلا تمهيد مع إنهما أفضيا إلى رؤية مساندة للمركزية ومناهضة للهامش لتغدو النظرة الثقافية العامة هي السائدة وخلفها تقبع ثقافة أخرى غير مسودة بسبب القمع، لكنها تفيض بالجمال المعبر عنه بافصاح غير مباشر وترميز لا يخلو من السخرية والمبالغة في الهجاء.

وقبول الناقد مسايرة المركز هو مطاوعة للمعتاد في البحث وانصياع نقدي ومجاراة كلاسيكية لما هو مهيمن مما جاء به نقاد الأدب والباحثون في تاريخ الأدب العربي.

بعبارة أوضح فإن الإضافات التي جاءت بها مقدمة د. إبراهيم عن نشأة السردية العربية لا تكاد تخالف ما جاء به الدرس البحثي في تاريخ الأدب سواء في تأصيلاته وتفصيلاته أو في تأكيداته وموانعه، ومن ثم لم يتخط الفعل النقدي عنده خارطة تاريخ الأدب القصصي المصري ولم يتوسع إلى الآداب العربية الأخرى، إلا بقدر يسير، أضفى نوعا من القصور في توضيح أبعاد مصطلحات (السردية الحديثة والسرديات الكبرى والراوية والقصة).

الصورة الثانية : التمحل في تداخل التجنيس بالريادة/

يتخذ التمحل النقدي في الكتاب الرابع الذي عنوانه (السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية والدلالية) صورة مختلفة تتداخل فيها قضية التجنيس بالتتبع التاريخي في الحديث عن (إشكالية رواية زينب)

وفي الوقت الذي يعد الباحث (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي كتابا، فإنه يصف (زينب) بالرواية معترفا أنهما استأثرا باهتمام النقد. وبدلا من تحديد فحوى فن الرواية ومواصفات الكتابة فيها يستمر في منهجه التاريخي بالبحث في الريادة والتأصيل مائلا نحو نشأة الرواية وليس القصة. ولعل الغاية ليست نقدية تتعلق بالتجنيس ولا ثقافية تتعلق بالمقاصد الفكرية والتجريب الفني، وإنما تاريخية تحاول تفتيت الفكرة القائلة" أن ريادة زينب المطلقة في تاريخ الرواية العربية متأتية من توفرها على شروط الرواية الغربية"[(12)]، منطلقا من رؤية لا تؤمن بالتعددية والانفتاح ولا تقر بالتراكم وإنما بهيمنة النظرة الاستعمارية" ليس بهدف تقدير القيمة السردية لهذه الرواية فقط انما لكي توضع مجددا مصادرات الخطاب الاستعماري تحت النظر النقدي"[(13)].

وجدير بالذكر أن في استعمال مفردتي الاستعمار والاستعارة دلالة سلبية لأن الحصول على الشيء سيكون أما استحواذا أو بمشروطية، بينما يكون في استبدال الاستعمار والاستعارة بالتأثير معنى الهضم وأعادة الانتاج الذي يجعل مسألة الأخذ ايجابية. وهو ما عملت نظريات الحوارية والتناص وانفتاح النص على تثبيته نقديا.

ويرى الناقد في القراءات التي دارت حول هذه الرواية فذلكة معرفية وتجليات خطاب استعماري مبيت، لكنه لم يُبن كيف كان الخطاب النقدي العربي الحديث خطابا استعماريا ؟ وما علاقاته ؟ وأين تراكمات الميراث العربي في مجال التخييل الذي حاول الناقد أن يؤكد تأثيره في نشأة الرواية العربية الحديثة ؟

ولكي يحلل تلك القراءات ويعيد استنطاقها في مبحث (زينب ومعايير الريادة المطلقة) فإنه بدأ باستعراض تاريخي للكيفية التي بها نُشرت رواية "زينب" رابطا ريادتها بمؤلفها. ومعلوم أن النقد آنذاك لم يعرف بعد المناهج الفنية، بل كان في الأغلب انطباعيا والقراءات التي يناقشها الباحث هي في الأصل مقالات انطباعية نشرت في جريدتي البيان والسفور.

وهذا يعني أن ليس باستطاعتنا مؤاخذة النقد العربي أو محاكمته محاكمة قاسية بأحكام صارمة لا تناسب تلك المرحلة أبان العقد الأول من القرن العشرين، التي كان طبيعيا فيها أن نجد في مقال نشر في جريدة ما أحكاما اطلاقية ترمى جزافا.

ليس ذلك فحسب بل أخذ على عبد القادر القط وعلي شلش ومحمود العالم وشكري عياد وسيد حامد النساج وعلى الراعي وسيد البحراوي أن قراءاتهم تدور في أفق محدد يعتمد معيار الجدة والتفاضل على أساس المرحلة التاريخية، وليس على أساس السمات الفنية مع ربط العمل الأدبي بالمضمون كاشكالية في استنطاق النص الأدبي واستخلاص مضمونه وشكله، مما أدى برأيه إلى بناء " سياج مغلق حول هذه الفكرة البسيطة التي لم يجر أبدا تمحيص نقدي لها وسوف يصبح مصطلح القصة الفنية أو الرواية الفنية هو الاطار المدرسي الذي صان ريادة زينب من كل جدل خاص بهذا الموضوع"[14].

وقبول قراءة هنا ورفض أخرى هناك على وفق معيارية التقييم ليست من استراتيجات نقد النقد ومع ذلك نجد الناقد يرفض ما أكده النقاد وعلى تباعد المراحل الزمنية بينهم من أن زينب قصة ومن هؤلاء النقاد يحيى حقي ومُحَمَّد مندور وعبد المحسن طه بدر. وتتعدى مؤاخذات الناقد القراءات النقدية إلى الكاتب وما لديه من سلبية التأثر بالاثر الغربي واجدا في هذا التأثر انجرارا كقوله:" فهو يقر

بذلك التأثير ويعترف بمدى الاستجابة إليه"[15] وكلمة (الاقرار) هنا تعني الاعتراف وكأن التأثر خطيئة.!!

وليس بالغريب أن يكون القصد من وراء هذا النقد التقديري هو إثبات أن ما قيل في رواية "زينب" كان قد صادر ما سبقها وتحديدا رواية "وي إذن لست بافرنجي" التي أراد د. عبد الله ابراهيم اثبات الريادية لها في الجزء الأول من موسوعته.

و يأخذه البحث عن المقاصد المبطنة الداخلية لفكرة التأثر والمقايسة بين الثقافة الغربية والعربية إلى أن الاحتذاء والمحاكاة هي السبب في كتابة " زينب " وأن رغبة هيكل في التحديث جعلته يتناسى النثر السردي التخييلي الذي " أُهمل وغيب"[16]، كما أنه حين محّص القيمة المرجعية لزينب، شكك في الريادة التاريخية والفنية والموضوعية لها، مناقشا موقف كاتبها وما أولاه من اهتمام بكيفية كتابتها محاولا إثبات تأثر هيكل بروايات روسو وغوته من زاوية ما فيها من البعد الرومانسي المجرد عن البعد الاجتماعي.

وإذ يتخذ الناقد هذا الموقف من المؤلف وينفي مسألة الابداع في كتابتها، فإنه في المبحث المعنون (زينب صوت المؤلف المعلن) سيخالف هذا التوجه حين يقدم قراءة سياقية تفترض أن " زينب في بعض وجوهها مرآة استثمرها هيكل لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه"[17].

وقد عرض الناقد لمشكلة سردية –كما يرى– رافقت هذا العمل فشخصية زينب والشخصيات الأخرى كانت خاضعة لقوة قدرية تسيرها، وقد " غابت ثنائية الخير والشر وحلت محلها ثنائية أخرى أقل حيوية في وظيفتها السردية ألا وهي ثنائية الطبيعة والمجتمع.. تجعلها تتقلب في مكانها فلا تفعل ولا تعرف ما الذي ينبغي عليها فعله فتذبل شيئا فشيئا "[18]، كما أخذ على شخصية حامد فشلها في التواصل تحت مبحث "زينب: البنية السردية والدلالية".

وهكذا يغدو فعل نقد النقد وفعل النقد الأدبي مؤاخذين لا يستجليان البنية وإنما يحكمانها لا بمزاج النقد آنذاك، وإنما بسياقات النقد ما بعد البنيوي، ليجد أن " نقد رواية زينب لوحة انشائية شديدة الاضطراب في بنيتها السردية، فصيغ السرد ركبت بفوضى يستحيل ضبطها" بيد أن استدراكه الآتي "تمثل رواية زينب حلقة في سلسلة نوعية للرواية العربية"[19] انما يؤكد شعوره أن بعض الشطط لحق تقييمه.

وما محاكمة النص بسياقات نقدية لا تمت بصلة للمرحلة ولا تأخذ الريادة في الإبداع القصصي، إلا تعبير عن رغبة متدارية في مخالفة المعتاد النقدي وإثبات رأي كان قد طرحه الناقد في الجزء الأول من الموسوعة عادا فيه خليل الخوري هو صاحب الريادة.

وهذا الوضع النقدي يؤكد لنا الحاجة الماسة إلى ببلوغرافيا كاملة تؤرشف لتاريخ النقد العربي وليس تاريخ الأدب حسب، وبما يسمح بوضع دراسات معمقة تبحث في البدايات النقدية والريادات الحقيقية بموضوعية وعلمية لنعرف النصوص النقدية الريادية.

وبدلا من أن يناقش الباحث الترجيح لريادة ما، أكتفى بتهديم أساسات الريادة محاكما النص الأدبي زينب بغير مواضعات المرحلة التي كتبت فيها بين 1907و1914، آخذا على النقاد اسقاطاتهم الايديولوجية العربية والآراء المسبقة التي جاءوا بها على النص، وهكذا ينفي الناقد أن تكون في رواية "زينب" ريادة فنية وأن الاشادات فيها كانت احتفائية وأن تأثرها بالغرب وقطعها الصلة بالموروث السردي القديم كان أمرا مؤكدا.

ومما نلمسه حول قراءات الناقد عموما هو عدم وجود سقف نظري تمهيدي يدخل منه إلى الظاهرة ليناقشها فضلا عن إمكانية معالجة الظاهرة في عموم السرد العربي.

الصورة الثالثة : التمحل النقدي في المنهجية /

سلّط الناقد الضوء في الفصل الثاني الذي عنوانه (الأبوية الذكورية والسرد التفسيري) على الظواهر المهيمنة في تجربة نجيب محفوظ الروائية، واقفا عند ظاهرة أدبية وهي تمثيل قيم الأبوة والذكورة، كموضوع داوم عليه محفوظ في رواياته (الثلاثية، وأولاد حارتنا، والحرافيش)، والذي يقرأ هذا الفصل سيجد أن القراءات التي يقدمها د.عبد الله ابراهيم لا تتحرز من الوقوع في السياقية بسبب ما تأتي به من مقاييس خارجية تحاول وسم النص المقروء على وفقها.

وقبل أن يعالج الناقد الظاهرة ويتعاطى مع الأبوية أفترض في المدخل محصلة كان ينبغي أن يستقرئها لا أن يستنتجها والمحصلة هي "شيّد محفوظ عالما سرديا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النوازع الفردية للشخصيات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبوية السائدة وتتخبط الشخصيات في اختياراتها كلما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبوي .. فالتمثيل السردي يقوم على تنميط قيمي جاهز.. والعالم السردي في روايات محفوظ محكوم بجاهزية اخلاقية خاضعة لهيمنة السيطرة الابوية"[20] وسنرى هل أن ما سينتهي إليه الناقد سيثبت مصداقية ما قاله في هذا التحصيل الاستباقي المؤاخذ والسلبي سلفا ؟.

ولا نعدم أن يكون الناقد متأثرا بطروحات دريدا وبودريار وليوتار وسيمون دي بوفوار حول المركز والهامش والهيمنة والتبعية لكنه وبسبب عدم وجود مقدمة تنظيرية لم يفصح لنا عن مرجعياته النظرية ربما خشية من أن يقال أنه متأثر بالنقد الغربي، هذا التأثر الذي كثيرا ما كان يؤاخذ به الأدباء والنقاد كما مر معنا.

وواحدة من سمات الاسقاط القرائي أن الناقد لم يفصل النص الأدبي عن مؤلفه وهو يناقش تأثير المجتمع والتاريخ في نجيب محفوظ إذ "يندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكونا العالم الخاص برواياته وجعل أدبه وسيلة تعبر عن

ذلك"[21]، وهنا نتساءل هل يعني البحث عن الأبوية الانسياق وراء السياق ووظيفته المرجعية والمؤلف ووظيفته الانفعالية ؟ أليس من الواجب أن يتوجه البحث عن الابوية في النص ووظيفته الشعرية المتعلقة ببناء الشخصيات والأمكنة والراوي ووجهة النظر وما يترشح عنها من بنى بعد نصية ذات وظيفة ميتاشعرية تأويلية تدخل في إطار النقد الثقافي الذي به يتم الحفر الاريكولوجي بالمفهوم الفوكوي وبذلك يتخلى الناقد عن السياقية لصالح الرؤية الثقافية؟

وبالطبع فإن تقليدية النظرة السياقية لن تخلِّص الناقد من الدوران حول المؤلف مثلما انها لن تعطي النص اهتماما بنائيا.

أما ما نجده في الفصل من إشارات نظرية عن الأبوية فانها تتأتى من باب التأثر بالنقد الغربي لا سيما طروحات فردريك انجلز وسيمون دي بوفوار كهذه الإشارة " الأبوية نظام جهز عبر التاريخ بسلسلة متكاملة ومترابطة من الشروط والاجراءات التي تحول دون الخروج عليه ولكل خروج متعمد ثمن باهظ"[22] بمعنى أن هذا الطرح ليس من عنديات الناقد وبنات أفكاره، لكن التغاضي عن ذكر المرجعيات جاء من باب الاحتراز من تهمة التأثر التي هي عنده فكرة استعمارية وليست عملية تفاعلية ثقافية طبيعية ومعتادة.

ويعول الناقد كثيرا على اجتراح ادوارد خراط لمصطلح الحساسية الجديدة في مناقشة تأزم النموذج وعلاقة ذلك بتهشيم المركزيات. وبمسرد طويل لقراءة خراط لنجيب محفوظ يتوصل الناقد إلى أن الحساسية الجديدة تتمثل في انهيار الانساق الثقافية، لكنه في خاتمة البحث يستدرك نافيا الذي سبق، مؤكدا أن "القول بالثبات الكلي للعالم السردي .. في تجربة محفوظ يحتاج إلى فحص نقدي تحليلي"[23]، معترفا أن فحصه لم يكن تحليلا، وإنما كان قراءة سياقية أساسها المؤلف وليس النص.

ومن تبعات هذا النوع من القراءة ميلان الناقد وهو بصدد الأبوية والذكورية إلى التثبيت والتنميط " أي التنميط الثقافي الذي يرتفع بالرجل الأب من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي"[24]، ومعلوم أن التنميط ليس هو المحاكاة وسيتضح التباين أكثر بين المحاكاة واللامحاكاة والتعمية والاستحواذ والواقعية والاستعمارية على مستوى تطبيقية هذا النقد أيضا.

فالنظرة الواقعية لرواية "بداية ونهاية" توصل إلى أن "الشخصية أسيرة رهانات أخلاقية وطبائع جاهزة وثابتة"[25] علما أن الناقد لم يقف عند شخصية بعينها ذكورية أو نسوية؛ بل أهتم باعطاء القارئ مسردا تلخيصيا للأحداث يوصل إلى فكرة الرواية وهي أن موت الأب هو فناء للأسرة وغياب لعنصر القوة في عالم مشبع بالعذابات الأخلاقية[26] وهكذا تتلاشى فكرة الأبوية ومعاداتها للنسوية ورؤية العالم الاستحواذية لتحل محلها وجهة نظر سيوسولوجية للوعي الممكن والوعي القائم المتصلين برؤية العالم.

وفي تحليل الناقد للثلاثية نجد الحديث عن الابوية يأتي وكأنها غير الذكورية وفي مكان آخر نجده يتعامل مع الابوية كرديفة للاستعمارية، وفي موضع ثالث لا تكون الأبوية هي الاستعمارية " تنتهي الثلاثية بتفكك النظامين الأبوي والاستعماري "[27] أو قوله: " ثمة تواطؤ بين الابوية والاستعمار فكما أن الاستعمار لا يقبل بتحرر الشعوب لا تقبل الأبوية حرية اتباعها "[28]، بعد أن جعلها فيما سبق رديفة الأخلاقية.

هذا الالتفاف على الأبوية بالسيوسولوجية وما رافقه من اسقاطات قرائية سنلمحه في المبحث اللاحق الدائر حول (الاستبداد الأبوي من التماسك إلى التفكك). وللوهلة الأولى يبدو لنا أن هناك انتصارا للرؤية الأنثوية أو الاحتواء الأمومي بما يفند الطرح الأبوي السابق، بيد أن الذي يحصل سيكون بالعكس فالمرأة

فاقدة للسيطرة وغائبة عن النقد الذي انحصر بين سلطة الأب وتمردية الابن " تلوح بدايات التمرد على النظام الابوي فيما يفضح السلوك المزدوج للأب "[29].

ومسألة التمرد والتحرر والثورة هي من سمات الأدب الواقعي الحداثي ومفاهيم الواقعية الثورية بينما الابوية وتمثيلها السردي هي من سمات الأدب ما بعد الحداثي.

أما مناقشة الناقد للدنس وانهيار النسق الابوي؛ فإنها دخلت في إطار اجتماعي ليس القصد منه التفكيك وإعادة انتاج الابوة في الأمومة؛ بل المراهنة على الاخلاق فالأبوية تقي من السقوط المريع حينما لا تأبه البنوة بالقيم الرمزية وتتطلع إلى تخريبها.

وإذ لا يغادر التمرد والانصياع الشكل الذكوري ما بين الابن والأب، فذلك طبيعي لانعدام وجود البعد النسوي في أغلب روايات نجيب محفوظ وبالشكل الذي تتجاوز فيه المرأة صورتها التقليدية بوصفها موضوعا شهوانيا تارة ومثاليا تارة أخرى.

ومن ثم لا جدوى من البحث عن فئات نسوية كان نجيب محفوظ قد أعطاها صوتا مميزا وعن ذلك يقول الناقد: " تكرس الثلاثية احتفاء كاملا برغبات الذكور وتطلعاتهم ..لكنها تكاد تهمل الاناث من ذلك وباستثناء الغانية لا نكاد نعثر.. على اشارات دالة وعميقة تسمو بالرغبات الانثوية فالرواية تكرس بصورة شبه مطلقة قيم الذكورة"[30] وهنا نقف متسائلين لماذا اذن تناول الناقد الثلاثية محاولا رصد الابوية والتدليل على استبدادها بالعنصر المؤنث مادام الأمر بقي بين الذكورة نفسها أبوة وبنوة ؟!!

وجاءت مقارنة الناقد بين الأبوية والنزوع الديني على أساس أخلاقي يرتكن إلى السياق وليس إلى الشفرة، واقفا عند ثيمتي الطاعة/ الجهل وبعدي الميتافيزيقي/ المدنس وذلك في تحليله لرواية "أولاد حارتنا" فالأب الكبير الجبلاوي والأبناء كلهم

يقعون ضمن خط المنظومة الابوية بينما يتخطى طموح عرفة سلطة الأب إلى سلطة المعرفـة"[31] أمـا النسـاء فـ" لا تحتـل إلا هامشـا ضـيقا في الفضـاء العـام للروايـة ومكانتهن دونية وهن اللواتي يعزى اليهن الخطأ في معظم الاحداث الكبرى"[32] وفي هذا توكيد أن أدب نجيب محفوظ أدب واقعي حافظ على نسق تقليدي أبوي، عبر تحليـل واقعـي يبحـث عـن القـيم الاخلاقيـة المتعلقـة بالعقـم والتمـرد والقـدر والطمـع والنسل والانحطاط كما مر معنا في الثلاثية.

وهذا ما يتتبعه الناقد في ملحمة الحرافيش في ظل مجتمع ذكوري ليس للمرأة فيـه إلا الأفـول والانـزواء في حـين أرتقـت الأبـوة إلى جانـب أخلاقـي واحيـانا ديـني مقدس[33].

ويركز الناقد على المحرك الاخلاقي الذي لا علاقة له بالذكورة والأنوثة وانما بالبعد الواقعي، وهذا أمر طبيعي في روايات الواقعية النقدية التي يهمها توكيد البعد القيمي المضموني وليس القلب والنسف أو تصحيح مسار طالما ظل واقعيا لا رمزيا مما تسعى إليه الروايات ما بعد الحداثية قالبة ما اعتادت روايات الحداثة توكيده وهو أن "في النظام الابوي تعزى إلى النساء كل الشرور"[34] كما ظل الصراع فيها صراع الـذكورة فيمـا بينهـا امـا الانوثـة فمغيبـة تـدميرا ومأسـاوية " تظهـر النسـاء بخفـر ودونية"[35] و"ولا هـم للنسـاء سـوى اشـباع رغبـات الرجـال"[36] و"المرأة في الرواية موضوع لرغبة الرجل"[37].

إن هـذا الإصـرار علـى تتبـع الابويـة في روايات محفـوظ الـتي هـي في الاصـل تؤسس للذكورية بمنأى عن الفاعلية الانثوية يدلل على مناصرة الابوية.

وفي الوقـت الـذي يشـيد الناقـد بنجيـب محفـوظ فإنـه ضـمنيا ينتقصـه بسـبب هـذا التهـاون في تمثيـل الأنوثـة في حـدود رواياتـه الثلاث آنفـة الـذكر. وكـأن محفوظـا تقصـد تبـني الذكوريـة سـاعيا إلى اختـزال دور النسـاء في مـا هـو دوني. لكـن هـذا

الاحتمال قائم على وفق النهج الواقعي الذي به فسر الناقد الأبوية ولعل تناول روايات محفوظ اللاحقة سيثبت العكس وقد نجد في عوالم نجيب محفوظ بعدا ذكوريا يتصارع مع بعد نسوي.. وإجمالا فإن الإيمان بالسياق ونظرية الانعكاس هو الذي يجعل الأدب صيرورة مجتمعية فيها للقيم والاخلاق منزلة مهمة. ولا ننسى أن نشير إلى أن الاختزال لفكرة الروايات وتلخيص أحداثها والتعريف بشخصياتها وتطوراتها قد أسهم اسهاما واضحا في إطالة المباحث وتوسيعها.

المحور الثاني/ التمثيل: بين الاصطلاح الثقافي والفهم السياقي

يستعين الناقد في الفصل الثالث الذي عنوانه (تقنيات السرد من البحث إلى الاكتشاف) بعبارات ومفاهيم مختلفة من قبيل مرجعيات/ حساسية الرؤى/ منظورات رؤية العالم/ حبسة التقليد والذي يلفت النظر هنا الخلط بين التمثيل كمصطلح اجترحه ادوارد سعيد والتمثيل كمفهوم سياقي يدلل على مصطلح رؤيا العالم الذي اجترحه لوسيان غولدمان.

وإذا كان التمثيل عند إدوارد سعيد يعني " تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودا شديدة على الفكر الإنساني وعلى التواصل ما بين البشر"[38]، فإنه بالنسبة للدكتور عبد الله إبراهيم يعني التعبير أو التشكيل الذي يجمع بين الشكل والمضمون، حتى أن السرد نفسه "وسيلة تعبير تمثيلية عن جملة التصورات والرؤى السائدة "[39] كما أن التوجهات التجريبية برأيه هي الأخرى تقدم تمثيلات سردية مغايرة لتلك التي كانت في السرد التقليدي[40].

وتشي عبارة (التمثيل السردي الجديد) بأن مسارا غير تقليدي سيخيم على التحليل النقدي يستنطق النصوص عبر رؤية ثقافية لا معيارية، لكن المتحصل خلاف ذلك فلقد ظلت القراءة السياقية هي المهيمنة والنزعة التوجيهية غالبة توكيدا وإلزاما.

أما معالجة التقنيات فهي الأخرى أخذت مسارا فنيا معتادا فقد ميّز الناقد في رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه بين سرد يأخذ شكل التأليف وآخر يأخذ شكل رواية أو مزاوجة الواقعي بالتخييلي. وبقراءة تطبيقية صرفة يستعرض الرواية مختزلا أحداثها ليكشف من ثم عن التحولات التي طرأت على الشخصيات متجهة بها نحو النهاية المأساوية.

والثيمة التي يخلص إليها الناقد ثيمة أخلاقية حيث "الرغبة المرضية في التلصص على الآخرين واكتشافهم والتوغل في معرفة خفاياهم"[41]، هي السبب في هذه المصائر المأساوية للشخصيات. أما وقوفه عند التناغم في السرد واللغة المكثفة والنسق والتسلسل مع وجود راوٍ عليم ورؤية موضوعية ورؤى سردية لشخصيات ثانوية فإنها سمات لا تخلو منها أية رواية واقعية.. فأين التمثيل السردي الجديد ؟!!

والمفاجأة أن الناقد يتحول وبلا سابق إنذار من الحديث عن التداخل النصي وتشكيل المادة الحكائية إلى الحديث عن الأنا والآخر على أساس أنه توسيع لآليات ما سماه (التمثيل السردي الجديد) مع أنه في نهاية المبحث يتهم صلاح الدين بوجاه بالالتباس والسير على منوال علي مبارك والمويلحي وتوفيق الحكيم ويحيى حقي[42].

وتتبع في رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر تنازع الرواة[43] أو بالأحرى تعدد الرواة، فهناك الراوي الذي يقدم الاستهلال والراوي الذي ينظم الحكاية والراوي الثالث الغائب وكلهم يشتركون ولا يتغالبون وقد كمل أحدهم الآخر، وقد يختفي واحد ويظهر آخر بتعادلية لا تنازع فيها، بيد أن هذا الحديث عن تعدد الرواة شيء والحديث عن تناقض العوالم والأمكنة في الرواية شيء آخر، ويبدو أن النسيان هو الذي دفع الناقد إلى هذا الاستطراد بدليل استدراكه "علما أن الموضوع الذي هو مدار عنايتنا هنا هو علاقة الراوي بالحكاية"[44] ويقدم للقارئ لقمة قرائية سائغة

تختزل له أحداث الرواية وتعرفه بالأحداث ومثلما يستطرد في الحديث عن الامكنة يستطرد أيضا في الحديث عن الذكورية والأنثوية.

وفي رواية " لعبة النسيان" لمحمد برادة يصبح التمثيل السردي تقانة وفيها يعالج الناقد مسألة تقديم المادة التخييلية الحكائية عبر تتبع انتقال الشخصية والرواة ووظيفتهم الواقعية الاستقصائية وعلاقتهم بالمؤلف وتدخلاته في السرد، لينتهي إلى أن الرواية العربية انشقت على النسق التقليدي بالسرد التفسيري وكيفيات تشكيل الحكاية والراوي.

وهذا ما سبقته إليه طروحات نقاد القصة العرب بعد التوسع في الترجمة للدراسات السردية الغربية، وما يهمنا من التحليل ما خرج به الناقد من قراءة هذه الرواية وهو أن "التركيز على الحكاية بوصفها لب النص إلى التمثيل السردي الذي يدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضافرة من العناصر"[45]، إذ تبدو اللملمة للموضوع واضحة في الجمع بين توظيف الحكاية من جهة والتمثيل من جهة أخرى.

ومهما يكن من أمر الجدة أو عدمها فإن التحليل يصب في باب أسلبة الرواية العربية وليس مناصرتها إذ لو لم تكن الرواية مؤلفة من عناصر، فماذا ستكون إذن ؟!!

أما ما عده تقنية كتعدد الرواة والتداخل النصي وغيرها؛ فهي في الأساس جزء من تقانات مختلفة مارس الروائي العربي الاشتغال عليها مستعينا بمواهبه وامكاناته، ولم ينتظر النقاد ليشرحوا له الاليات كي يبني عليها، ثم أن المنظور الذي يكتنزه الناقد في ذهنه عن الرواية عفا عليه تطور الرواية التي وصلت إلى مديات أبعد مما يتعلق بتوظيف الحكاية ناهيك عن ـ وهذا هو الأهم ـ اضطراب معنى التمثيل عند

الناقد بين معتادية الدلالة المباشرة واصطلاحية الدلالة واختصاصها مما لم ينتبه إليه الناقد البتة.

وهـذا الـذي تقـدم سـنجده أيضـا في الفصـل الرابـع الـذي عنوانـه (التمثيـل السردي وتعدد المرجعيات الثقافية) إذ يصرح الناقد أن وظيفة السرد وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية[46] وكأن التمثيل هو التصوير والتغيير الواقعي الصادر عن مرجعية وخلفيات حكائية.

وهذه إشكالية كبيرة في هذا الفصل الذي يقوم على قولبة مصطلح التمثيل إلى مجرد مفهوم عـائم وفضـفاض. ومما هـو معروف في باب الدراسـات الثقافيـة أن المفكر إدوارد سعيد اجترح مصطلح التمثيل Representation وهو بصدد تحديد وظيفـة المثقـف بإزاء الهـوامش الثقافيـة ولا سـيما مـا يتعلـق بفئـة المنفيـين والمهـاجرين وفاقدي الأوراق الثبوتية الذين تتشظى هوياتهم بين وطن أصل يرفضهم، ووطن بديل يسـتقبلهم وهنـا تتجلـى صـور المثقـف أديبـا وناقـدا وفليسـوفا في التصـوير الثقـافي والاحتجاج التأويلي.

وعـن روايـة الطيـب صـالح "موسـم الهجـرة إلى الشـمال" الـتي أتسـع التنـاول النقـدي لها من دراسة د. شـجاع العـاني مرورا بالمعالجـات الفنية والموضـوعية المتنوعـة لها، حتى غدت أية قراءة جديدة عيالا على القراءات السابقة، إلا إذا بذل الناقد جهدا كبيرا كي يقدم الجديد.

ومـا نلحظه في قـراءة الناقد لهـذه الرواية انها معتادة أولا لأن اسـتعمال مفـردة التمثيـل جـاء بمعنى الاشـتغال والتوظيـف، وثانيـا أن الصـراع بـين الشـرق والغـرب هـو أكثر الموضوعات التي أثارت اهتمام النقاد في هذه الرواية. ولو أخذ رواية غيرها لمنح بحثه جدة أكثر.

وثالثا طريقته في تلخيص الرواية للقارئ، ورابعا إصراره على توصيف الفعل السردي بالحكاية كأحد تبعات دراسته للسرد القديم. ومع ذلك حاول تطعيم هذا الاتباع بالحديث عن الاستعمار والغزو وممارسة العنف بين الشرق والغرب.

وينتقل الناقد إلى اشتغال آخر – وبتعبيره تمثيل آخر– هو توظيف المخيال الصحراوي عند إبراهيم الكوني في روايته "المجوس" وهذه الرواية تمركز بنية المكان على سائر العناصر السردية الأخرى. ومما لا شك فيه أن تاكيد الناقد على مسألة التمثيل السردي ثم اتجاهه صوب الاسترجاع والقطع والتداخل في تشكيل المادة الحكائية – بحسب وصفه– والقصة والشخصيات وتتابع الجمل السردية وانقطاعها دلالة جلية على التباعد بين ما يقصد إليه نظريا وهو التمثيل وبين ما ينتهجه عمليا وهو تحليل البناء الروائي وتحديد وظائفيته.

وعلى الرغم من أن الوقوف عند النهايات المأساوية للشخصيات قد جره إلى المكان /الصحراء إلا أنه بتر القول فلم يتجاوز حديثه عنه بضعة أسطر لينتقل منه إلى الأساطير. ولعل السبب يكمن في اهتمامه بالبناء الروائي مما يسميه (التمثيل السردي) أما ما يراه من صعوبة " القول بان الكوني استنادا إلى التمثيل السردي الذي تجلى في رواياته قدم مجتمعات هامشية تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة"[47] فأكيد لأن الهيمنة التي يريدها الكوني هي هيمنة مكانية تتمركز متخذة مواضعها باريحية في تشكيل البناء السردي.

ولا غرابة اذ يوسّع الناقد مفردة التمثيل من منطقة البناء السردي إلى منطقة البناء الوظيفي وهو يتناول رواية "فساد الامكنة" لصبري موسى متتبعا ثنائية الطبيعي والثقافي[48] والوظيفة التي يحددها عبد الله إبراهيم تتموضع سرديا وليس تمثيليا من خلال:

أولا / التعدد في المستويات الدلالية أو ما يسميه الناقد الالتباس التراجيدي عند البطل نيكولا.

ثانيا / التعدد في الصيغ السردية يضيء مسارات التحول في شخصية نيكولا.

ومثل هذا التركيز الوظيفي الثنائي على الشخصية نجده في تحليل رواية "المسرات والأوجاع" لفؤاد التكرلي ففي شخصية البطل توفيق سور الدين تتعدد الطبائع بتعدد المصائر وقد عمل البناء التخييلي للرواية على جعل الشخصيات منقادة لنزوعها" الطبيعي والغريزي الذي يتهرب من عالم الثقافة إلى عالم الطبيعة"[49].

وهكذا لا فرق بين أن "يكشف التمثيل السردي مأزق الازدواج الداخلي لتوفيق.."[50] أو يجد التمثيل السردي تطابق " النص في خلاصته الدلالية النهائية مع فكرة زولا"[51]، ولا خلاف أن اميل زولا برع في توظيف الواقعية الطبيعية التي لم يستطع تقليده فيها إلا نفر قليل من الروائيين فهل كان فؤاد التكرلي فعلا مهتما بدمج السرد بالعلم الطبيعي ؟!! والسؤال الأهم لماذا أدرج الناقد هذا التوظيف في خانة تقنيات السرد المنطلقة نحو الاستكشاف مع أنها ليست سوى توظيفات اعتادت الرواية الحداثية على طرقها كما أن النقاد أولوها اهتماما واضحا؟!!

وإذ تتبع الناقد في رواية " شجرة الفهود" لسميحة خريس مسارات السلالة في تنازع الطبيعي والثقافي ملخصا أحداث الرواية، فإن التمثيل السردي عني عنده بتوظيف السرد الموضوعي والذاتي ليشكلا لوحة تفصيلية متعددة الابعاد لتكون سلالة الفهود، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى قصد به المكون الذكوري للشخصيات والغليان الحسي والعاطفي عند الشخصيات النسائية، لكن كيف يكون النزوع الأنثوي للتسيد تمثيلا ثقافيا يضاد الطبيعة الأبوية ؟ هذا ما لم يكشفه النقد الإجرائي لهذه الرواية.

وإذ يتجه الناقد في رواية "اوبرج السعادة" لعبد القادر لطفي، صوب الإيهام السردي للواقع ونزاع الشخصيات ما بين طبائع مشتركة ونسق ثقافة مغاير؛ فإن التمثيل سيتحدد – وبعد تلخيص أحداث الرواية– في المظهرين الدلالي والشكلي للرواية والذي يراه الناقد محتشدا بالمشهد والمفارقة والتهكم.

ويكون التمثيل في رواية "مجنون الحكم" لسالم حميش محددا في التهجين للإحداث التاريخية السائدة مما يسميه الناقد (مهمة تمثيل شبه واقعية) ويقول عن السرد: "وهو يؤدي وظيفة تمثيلية غير فعالة لأنه يختزل الشخصية التاريخية"[52].

وبعد عرض تلخيصي للرواية يأخذ الناقد على الكاتب التشكيل لصورة نمطية لشخصية الحاكم بأمر الله وأنه كان منساقا بقوة خارجية تجبره على تثبيت ما هو معروف "وبسبب خطأ في إساءة استخدام التمثيل السردي وقع تعارض جذري وعميق بين التاريخ والسرد وفي النهاية لم يؤد التاريخ مهمته المناطة به ولم يفلح المؤلف في دمجهما فانشطرا وافسد كل منهما الآخر"[53].

وهذه مؤاخذة مهمة فطبيعة المادة التاريخية المبحوثة في الرواية ينبغي ألا تنساق وراء التاريخ الرسمي مما يسميه الناقد "البحث الموثق" في شخصية الحاكم بأمر الله وإنما تستبدله بتاريخ غير رسمي تخييلي، لكن الذي نعترض عليه هو عده هذا المأزق سوء استعمال للتمثيل قاصدا به طبعا المستويين الدلالي والبنائي للرواية.

ولا مراء من أن ادراج مخطوطة اوراق هو تجريب ما بعد سردي يسميه الناقد خدعة سردية وقد وجد فيه عدم حياد في التمثيل السردي ويعني بالتمثيل التوظيف للمصادر التاريخية وأن في ذلك "انحيازا سافرا للراوي الذي هو هنا قناع المؤلف ضد الشخصية الأمر الذي يثبت خضوع عملية التأليف بأجمعها للثقافة السائدة حول هذا الموضوع"[54].

وليس غريبا أن ما تريده الرواية ما بعد الحداثية هو الانفلات من سطوة التاريخ الرسمي والاتجاه صوب التاريخ الشعبي بقصد اعلائه ومركزته. ولو استعمل الروائي التخييل لما كانت الرواية تاريخية ولأصبح السارد مجرد مؤرخ ثان عن المؤرخ الاصلي، والسرد المتخيل هو الذي يقلب التاريخ ويكشف خفاياه وما فيه من تصارعات نفسية داخل الشخصية التاريخية.

وهكذا كثيرا ما نجد عند الناقد هذا الإصرار على جعل التمثيل رديفا للتوظيف واعتباره مصطلحا جاء عن قصدية سواء في مناقشة التقنيات السردية والآليات البنائية للنص الروائي أو في التعاطي مع موضوعات الأنا والآخر والذكورة والأنوثة والثقافة، مع العلم أنه أحال كثيرا على كتابي "الثقافة والامبريالية" لادوارد سعيد و"أسئلة الرواية" لجهاد فاضل.

المحور الثالث / السرد الكثيف: مصطلح أم تقانة ؟

قاد مصطلح التمثيل الناقد إلى مفهومين هما السرد الشفاف ويعني السرد الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيلة، والسرد الكثيف الذي يتحقق حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرا بوصفه منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية ومتحكما بحركة الشخصيات ومصائرها، ولا يندمج المتلقي مع العالم السردي التخيلي ولا تتحقق شفافية الحكاية فيتبدد الايهام بسبب تدخل الراوي متحدثا عن نفسه وعن دوره في العالم التخيلي مبديا ملاحظاته حول كل شيء يتصل بعملية التأليف(55)، وأن هذين الضربين من السرد يتنازعان أي عمل روائي.

وهذا التوصيف يدخل في إطار السرد والميتاسرد، ولا مراء من أن أدبيات النقد السردي البنيوي قد ميّزت بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي ووجهات النظر

وطبيعة الرواة، مما كان الناقد د. شجاع العاني سابقا إلى طرحها من خلال دراسته الرائدة (البناء الفني في الرواية العربية في العراق) التي من تحت معطفها خرجت الدراسات الاكاديمية المعنية بالسرد الروائي ومنها أطروحة عبد الله إبراهيم نفسه الموسومة (البناء الفني في رواية الحرب في العراق).

والعاني هو الذي أضاف ابتكارات نقدية ومصطلحات بنيوية مثل السرد الافقي والسرد المنحني والسرد اللولبي وتكافؤ السرد[56]، وأشار إلى الميتاسرد تحت مسميين هما (الرواية المتأملة لذاتها والقصة النرجسية)[57].

وليس في التجريب الميتاسردي انتحالا أو احتذاء أو ازدواجية وإنما هي الرغبة في إشراك القارئ ليكون منتجا عبر كسر الايهام السردي وجعل القارئ يواجه خيبة أفق التوقع. وهذا ما يدفعه إلى المشاركة في إتمام العمل السردي ودمج الواقعي بالمتخيل.

ولم يشر الناقد إلى الاصطلاح اللفظي المقابل للسرد الكثيف في اللغة الانكليزية وهذه ظاهرة بارزة في أغلب كتابات د. عبد الله إبراهيم، والمدهش أنه عد رواية "وي إذن لست بافرنجي" لخليل الخوري الصادرة 1895 أول نص عربي روائي عرف السرد الكثيف والأسباب الموجبة لهذا القول برأيه هي أن المؤلف وضع تعليقات على المتن السردي، كما وضع مقدمة شرح فيها مقاصده فضلا عن تدخل المؤلف شارحا ومعلقا، لكنه أخفى السبب الجوهري وهو الانتصار لهذه الرواية التي كان في الجزء الأول من موسوعته قد نسب الريادة لها، فهل هذه الرواية ولدت وهي تجرب؟! ناهيك عن ذهاب الناقد في موضع لاحق إلى نفي تلك الريادة حين عد السرد الكثيف تجريبا تقانيا عرفته الرواية العربية في "حدوده القصوى منذ ستينيات القرن العشرين"[58]، وكأنه نسى أنه عد رواية خليل الخوري سردا كثيفا.

ويتتبع توظيف السرد الكثيف في رواية" البحث عن وليد مسعود "لجبرا إبراهيم جبرا، وإذا اتفقنا أن السرد الكثيف يعطي للقارئ مكانة مركزية ويجعله

مشاركا لا متلقيا، فأين هذا القارئ في هذه الرواية ؟ ما موقعه ووظيفته ؟ ذلك ما ضاع في خضم تتبع الناقد لوظيفتين تتعلقان بالشخصيات هما تبادل الأدوار وتعدد الأصوات السردية، وفي هذا التتبع لا نجد تفريقا بين الروي والسرد والراوي والسارد والمروي له والمسررود له، والاجدى الاقتصار على السرد والسارد والمسرود.

ووجد الناقد تداخلا في المستويات السردية في رواية "أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز بين عالم واقعي وعالم تخييلي من خلال تقنيات أسلوبية منها بناء الأدوار مرة ساردة ومرة متلقية ومرة مؤلفة، لكن هذا التداخل في المستويات كانت قد عالجته الروايات العربية بدرجات مختلفة مما يدخل في باب القصة الاطارية.

ويضع الناقد للسرد الكثيف أضربا منها استعمال المؤلف للمخطوطة والثاني الملحق الذي فيه "يتحاور صوتان هما صوت المؤلف وصوت القارئ وموضوع الحوار هو الرواية"[59] علما أن الناقد لم يفرد للتوظيف الميتاسردي مساحة كافية؛ بل ظل نقده مراوحا بين الراوي والحكاية، باستثناء بعض الوقفات في تحليل رواية "اعترافات كاتم صوت" وكذلك قراءة روايات أمين معلوف من ناحية تمييز الحقيقة التاريخية عن الحقيقة الفنية.

وليس في توظيف الميتاسردي إعاقات سردية أو أفعى تلتوي على نفسها كما يصفها الناقد، وإنما هو اشتغال منسق ومقصود يسمح باستثمار الوثيقة التاريخية لصنع تاريخ محكي. وظل الناقد حائرا أين يضع الملتقي في هكذا مسرود، ولقد استنفذ تلخيص الرواية مساحة كبيرة من التحليل بما يقارب الست صفحات[60].

ويتجسد السرد الكثيف أيضا في شكل متوالية سردية في روايات غالب هلسا التي وجد فيها الناقد وجوها متعددة من استعمال هذه التقنية ومنها رواية "سلطانة" التي يتعدد المنظور السردي فيها.

وعلى الرغم من التحليل السايكولوجي للرواية؛ إلا إن الناقد يغفل الوقوف عند تيار الوعي ولا يدلنا على التوالي السردي سوى في الاستنتاج التحصيلي وهو "أن الشخصيات في رواية سلطانة منقادة لغرائزها بعماء لا تحسد عليه"[61].

ويتبين في ختام المبحث أن الناقد لم يقصد بالسرد الكثيف صيغة اصطلاحية وإنما هو تقانة بنائية تدلل على التعقيد في الخروج عن معتادية السرد التقليدي، و"أن عملية بناء العوالم السردية لا تتم في حياد وبراءة ... وإنما هي جزء من عملية التركيب السردي .. تتوزع على مهمتي روية الأحداث والبحث في كيفية تركيبها وذلك من أخص ما تتميز بها تقنية السرد الكثيف في الرواية"[62].

وفي التحصيل النهائي نجد أن إصرار الناقد على مزج الوعي الإنشائي للرواية في بواكيرها بتجريب تقانات سردية على أساس أن هذا شائع منذ سرفانتس وخليل الخوري، انما يحتاج إلى الوقوف عند مسألتي التجريب والتقنين في الرواية وعلاقتهما بالتبلور والنضج ضمن كلاسيكية البناء السردي.

ومما يفترضه قانون التطور أن البواكير سواء في الكتابة الروائية أو غيرها ترتهن بمحاولة اثبات الوجود ومنح النشأة شرعية أدبية أما إذا ذهبنا إلى أكثر من ذلك وأضفينا على البواكير ريادة في التقنين والتجريب فذلك ما لا تقبله طبيعة التطور نفسها، لأن الانبثاق والصيرورة شيء، والتجريب في الفن القصصي واجتراح التقانات شيء آخر.

وفي إطار التناول الاجرائي للسرد الكثيف ومدى صلته بالسرد وما بعده نجده يتداخل بمفهوم التركيب السردي، ولا مناص من أن تحتل مسألة التركيب اهتماما كبيرا عند الناقد في الفصل السادس الذي عنوانه (الرواية والتركيب السردي) لعلاقته بجماليات النص وبما يجعل التطبيق غير محصور في المستويات والعلاقات وإنما يغادرها إلى السياق والثيمات والمؤلف والمرجعيات.

ليغدو السرد الكثيف رديفا للميتاسرد فمثلا حين يحلل رواية (سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي ينشغل بتقانة المخطوطة رابطا اجرائيات بناء الراوي للمسرودات بالمؤلف في قوله: "هذه العلاقة التي تربط المؤلف – الرواي– بمادته السردية تمكنه من كشف كل ما يريد تقييمه من آراء بصدد بناء الرواية ووصف الاحداث والشخصيات والتقديم والتأخير والتقطيع والتعليق"[63].

وهو يعني بالتعليق ممارسة المؤلف لدور الناقد الباحث الذي يوثق ويبحث عن مقولات واقتباسات ضمنّها سرده وبعد أن قدم عرضا تلخيصيا لاحداث الرواية ترك التوظيف للمخطوط لينتقل إلى أساليب السرد وهذا يدخل في مواضعات البناء السردي الحداثي التي تناولها النقاد بينما توظيف المخطوط تجريب ما بعد حداثي.

وفي مبحث (المفارقة السردية والتحولات الدلالية) يلخص الناقد أولا أحداث رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل) لاميل حبيبي ثم يتتبع المفارقة والبناء الزمني والشخصيات والاسترجاعات والتناوب.

ولم يقدم مبحث (السرد وإعادة تشكيل المرجعيات المتداخلة) وجهة نظر نقدية تبرر مسوغات هذا الطرح للمرجعية. الذي جاء مخالفا لما أراد الفصل طرحه مما أدى إلى اختلال كفة الاستقراء مع كفة الاستنتاج وطغى التطبيق على التنظير.

والرواية التي طبق عليها التداخل في المرجعيات هي (العصفورية) لغازي القصيبي " فالنص يكشف عن هجين متنوع من المرجعيات"[64] لكنه وجدها تنقض قواعد السرد وتصطنع عناصره الخاصة " فهو ينظم سلسلة حكايات يتولد بعضها عن بعض وتتكاثر على نحو مثير للاعجاب فيختار منها ما يريد"[65] وهذا هو التناسل السردي وهو من تقانات السرد الحداثي المهمة لكن الناقد وسم هذا الاشتغال الثقافي بالمرايا حيث" تتنضد الوقائع التاريخية والقصائد والاخبار إلى جوار الوقائع المتخيلة فتنعكس هذه في مرايا تلك" [66].

وفجأة ينتقل إلى توظيف المفارقة المدهشة غير مُبين عن الفرق بينها وبين المفارقة الساخرة، منهمكا برصد طبيعة استعمالهما في الرواية أعلاه.

وينتقل إلى رواية (طيور الحذر) لابراهيم نصر الله لكن ليس بصدد المرجعيات ولا التناسل وانما بصدد الاطار الذاتي والموضوعي كما يقف عند تداخل النصوص والوقائع والتضمينات وميزة الانفتاح في رواية (أعمدة الغبار) لإلياس فركوح، وفي تناوله لرواية (الغيمة) تغدو الحكاية عنده هي الحبكة ومعلوم أن الفرق بين الحكاية والحبكة هو الفرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي مما كان ادوين موير وفورستر قد شرحاه. والحبكة ومتانتها إنما تتحدد بالمنظور الذي يعتمده شكل الكتابة السردية.

ولا غرو أن استعمال صيغة الخطاب وجعل الراوي قبالة المتلقي ليس تخلخلا، وقد استعمله فوكنر في "الصخب والعنف" وهو يتيح إمكانية تعميق الوهم السردي ومن ثم فان الخطاب عامل مهم في متانة التحبيك في رواية (المقامة الرملية) لهاشم غرايبة وليس العكس. أما توظيف المخطوط فيها فكان ينبغي وضعه في مباحث سابقة تناولت الميتاسرد.

ووضع الناقد لخاتمة الكتاب الرابع حديثا عن السرديين –مع انه أكثر من توظيف مصطلح الراوي والمروي والمروي له– وعلاقة عملهم بالجانبين الدلالي والبنائي، أما قصدية الناقد في استعمال المتون السردية بدلا من المباني. فهي تبعة من تبعات دراسة الموروث السردي الذي شكّل ذخيرة الناقد عن قصد أو غير قصد.

وشتان ما بين نهج بنيوي ينظر للسرد خطابا ومباني، وبين نهج فني يرى السرد متونا وصياغات أما ذكره لصور توالي الأحداث في أربعة نظم هي نظام التتابع والسببية والتضمين والتوازي الذي هو التناوب والتكرار، فلقد أكثرت كتب النقد من عرضها والتدليل عليها، ولا خلاف أن الدرس النقدي ما بعد الحداثي قد

تجاوز هذه الاساليب في دراسة السرد الراهن باتجاه البحث عن انساق مستحدثة وتجريبية جديدة.

الخاتمة/

لعل أهم التوصلات في معاينتا لموسوعة السرد العربي في جزئها الثاني تتحد في أن الرؤية الاحصائية للمنجز السردي العربي الحديث أمر لم يكن متحققا سواء في تتبع د. عبد الله إبراهيم نشأة فن الرواية التي ظل تتبعها مرهونا بتاريخ الأدب المصري أو في تلمس تطور السرد الفني والموضوعي، للمرحلة الكلاسيكية التي أرتهن الوقوف عندها بالتجربة المحفوظية.

وموضوعية التناول للنشأة ينبغي أن تبنى على التجربة العربية بالعموم فلا تكون رهنا بالتجربة الروائية المصرية. وهو ما حاول الناقد تفاديه في دراسته للرواية المعاصرة موسعا خارطة التتبع لتشمل بعض النماذج الروائية العربية لكنها لم تحص كل المنجز الروائي المعاصر.

وليس خافيا أن أهم سمات أي عمل موسوعي أن يحصي المنجز الذي هو بصدده إحصاء دقيقا واضعا أمام القراء الصورة الناجزة، وبعكس ذلك يصبح وسم العمل بالموسوعية من قبيل التجوز.

هذا في ما يتعلق بالإحصاء أما ما يتعلق بالتاريخ؛ فإن التعامل مع الريادة في هذا المنجز قد اصطبغت بما سميناه .(التمحل النقدي) سواء في نفي الريادة عن رواية "زينب" أو في دراسة السياق والمرجع تماشيا مع نظرية الانعكاس بوصف الأدب صيرورة مجتمعية فيها للقيم والاخلاق منزلة مهمة.

وقد تجسّد معنى التوظيف في مفهوم التمثيل الذي لم يكن عند د. عبد الله إبراهيم سوى صور التعبير أو التشكيل الذي يجمع الشكل بالمضمون، ولم يكن تعبير

(التمثيل السردي الجديد) مغايرا للمسار التقليدي الذي خيّم على التحليل النقدي عبر رؤية معيارية للروايات المدروسة.

وكانت المعالجة للتكثيف السردي داخلة في إطار السرد والميتاسرد لا كصيغة اصطلاحية وإنما كتقانة بنائية تدلل على التعقيد في الخروج عن معتادية السرد التقليدي.

وتعالق مفهوم التركيب بالتكثيف في رصد جماليات النص الروائي؛ لكنه لم يقف عند مستوى الإجراء في المستويات والعلاقات؛ بل تجاوزها إلى السياق والثيمات والمؤلف والمرجعيات، كما لم يكن المنهج البنيوي الاشتغال الاجرائي الوحيد، وإنما تداخل معه المنهجان الفني والاجتماعي وهذا ما انعكس على التعامل النقدي مع السرد كخطاب ومباني تارة؛ وكمتون وصياغات تارة أخرى.

هوامش الدراسة ومصادرها /

1. موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني، د. عبد الله ابراهيم، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008/ 6.5.
2. ذهب باختين إلى أن الذي يميز موضوع الجنس الروائي ويخلق أصالته الاسلوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته، ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988/ 109.
3. ينظر: زمن الرواية، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999. وينظر أيضا: الرواية والاستنارة، جابر عصفور، دار الصدى، الإمارات، ط1، 2011.
4. يعد أدورنو أول من حدد مفهوم الوصاية على الثقافة أو حراسة الثقافة التي تعني أولئك الذين بيدهم القرار فيما يجري تقديمه على الساحة الثقافية، ينظر: معجم بورديو، ستيفان شوفالييه وكريستان شوفيري، ترجمة د. الزهرة إبراهيم لشكرة، الجزائرية السورية للنشر، سورية، ط1، 2013. وقد ذكر د. عبد الله الغذامي هذا المفهوم في كتابه الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005/ 16و17 وكذلك استعمله د.عبد الله ابراهيم في كتابه (موسوعة السرد العربي) من دون أن يشيرا إلى أدورونو.
5. ينظر : القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودوروف وشولز وجولدمان وفوكو وغيرهم، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، مراجعة أ.د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997/ 135.
6. المرجع نفسه/ 135، من مقالة والتر ريد (مشكلة بويطيقا الرواية)
7. موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني/8.
8. ينظر: ديوان التفتاف حكايات بغداديات، جمع الاب انستاس ماري الكرملي، تحقيق وشرح وتعليق عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2003.
9. موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني / 13.
10. ينظر: المرجع نفسه / 18.19 .
11. المرجع نفسه / 33.
12. المرجع نفسه / 33.
13. المرجع نفسه / 37.
14. المرجع نفسه / 42.
15. المرجع نفسه / 46.
16. المرجع نفسه / 48.
17. المرجع نفسه / 57.

18. المرجع نفسه / 58.
19. المرجع نفسه / 66.
20. المرجع نفسه / 66.
21. المرجع نفسه / 68.
22. المرجع نفسه / 70.
23. المرجع نفسه / 70.
24. المرجع نفسه / 72.
25. ينظر: المرجع نفسه / 75.
26. المرجع نفسه / 76.
27. المرجع نفسه / 80.
28. المرجع نفسه / 82.
29. المرجع نفسه / 89.
30. المرجع نفسه / 93.
31. المرجع نفسه / 93.
32. ينظر: المرجع نفسه / 96 و97.
33. المرجع نفسه / 99.
34. المرجع نفسه / 97.
35. المرجع نفسه / 98.
36. المرجع نفسه / 98.
37. المثقف والسلطة، ادوارد سعيد، ترجمة وتقديم الدكتور محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة أولى، 19/2006.
38. موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني/ 110.
39. ينظر: المرجع نفسه / 110.
40. المرجع نفسه / 115.
41. ينظر: المرجع نفسه / 121.
42. إن التعدد غير التنازع الذي ينطلق من نزعة انغلاقية بمعنى المغالبة على أمر بينما تعطي مفردة التعدد سمة ايجابية ليس فيها احتكار أو مصادرة أو تضاد.
43. المرجع نفسه/ 123.
44. المرجع نفسه/ 134.
45. ينظر: المرجع نفسه/ 137.

46. المرجع نفسه/ 152.
47. ينظر: المرجع نفسه/ 152.
48. المرجع نفسه/ 157.
49. المرجع نفسه/ 157.
50. المرجع نفسه/ 161.
51. المرجع نفسه/ 170.
52. المرجع نفسه/ 171.
53. المرجع نفسه/ 172.
54. ينظر: المرجع نفسه/ 177.
55. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الاول بناء السرد ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون القفافية العامة، بغداد ، ط1، 1994 / 75ـ77 . وينظر: قراءات في الأدب والنقد د. شجاع مسلم العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط2، 2011/ 177.
56. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الثالث بناء المنظور، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2012./ 146 و 194. 195.
57. موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني/ 202.
58. المرجع نفسه / 194.
59. المرجع نفسه / 196. 202.
60. المرجع نفسه / 207.
61. المرجع نفسه / 208.
62. المرجع نفسه / 212.
63. المرجع نفسه / 224.
64. المرجع نفسه/ 225.
65. المرجع نفسه/ 226.