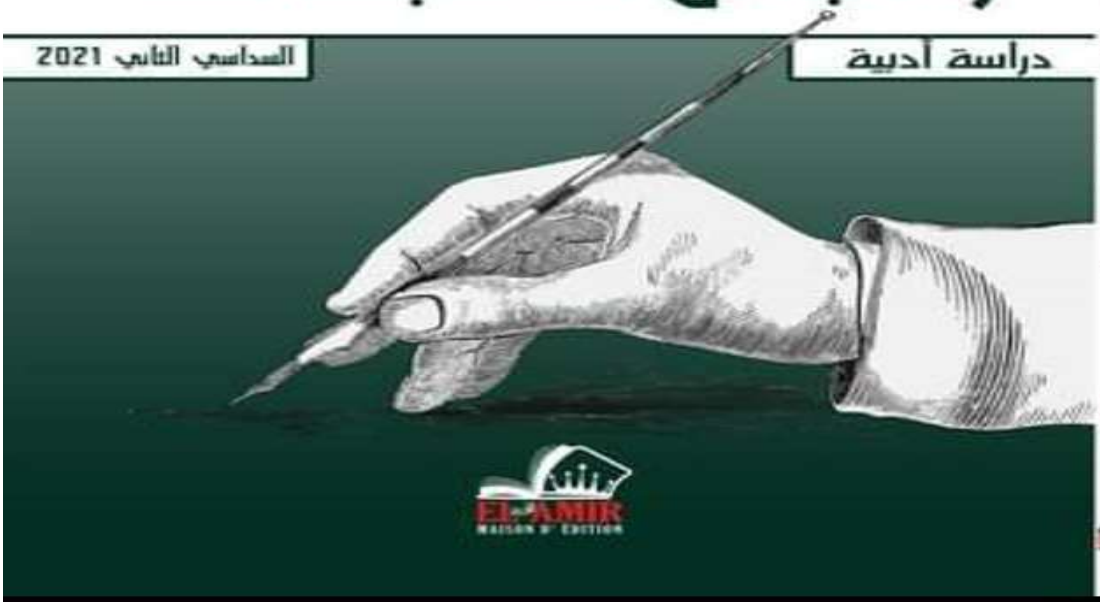
أ.رقيق ميلود

خطوات كتابة الرواية والأجناس المشابهة لها

دراسة أدبية

السداسي الثاني 2021



EL AMIR
MAISON D' EDITION

خطوات كتابة الرواية

والأجناس المشابهة لها

الطبعة الأولى: 1443هـ/ 2021م.

خطوات كتابة الرواية/ أ. رقيق ميلود/ دراسة أدبية.

ردمك: 978 -2 -493312 -05 – 1

تصميم الغلاف: دليلة حسناوي.

التصميم الفني: رقيق ميلود.

الإيداع القانوني: السداسي الثاني 2021.

جميع الحقوق محفوظة

دار الأمير للنشر والتوزيع والترجمة Maison Edition El Amir

3- Boulevard Charles Moretti. Marseille- France

الإيميل: assoelamir@gmail.com

الهاتف: 0033760734119

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

أ. رقيق ميلود

خطوات كتابة الرِّوايَة والأجْناس المشابِهة لها

(دراسة أدبية)

السداسي الثاني 2021

EL AMIR الأمير
MAISON D' ÉDITION

إهداء

إلى الذين يَذوبون كالشَّمعَة

ليُضيئُوا الآخـــرين.

مقدمة

منذ صدور كتابي الأخير حول سيرتي الذاتية، رأيت من الفائدة أن أخصص جزءاً من اهتماماتي للأدب [1]. فقد كنت مولعاً بعالم الرواية منذ أن كنت طالبا في التعليم الثانوي، والتهمت مثل أبناء جيلي العديد من روايات يوسف السباعي ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغير ذلك من الدراسات في الأدب العربي، كما كنت مولعا بالروايات الكلاسيكية في الأدب الفرنسي مثل روايات "بلزاك" و"ستاندهال" وألفرد دي ميسي، واعترافات جان جاك روسو ومسرحيات "موليير" وغيرها.

هذا الحنين إلى الأدب سواء منه المكتوب بالعربية أو بالفرنسية هو الذي جعلني أنكب على دراسة سرد الرواية والأجناس الأدبية المشابهة لها.

يرجع الدافع لتأليف هذا الكتاب، أني لمِستُ من خلال الواقع الثقافي المَعيش، تعدَّد مشارب الشباب الهاوي للكتابة والتأليف، يقبلون على الكتابة في الرواية والأجناس المرافقة لها، مما جعل هذه الأخيرة تعرف تطورا كبيرا في كمِّ ما تطبعه دور النشر المتعددة بغض النظر عن المضمون والأسلوب. تتنلول غالبا المواضيع التي تميل غالبا الى العاطفة المزوجة بالحزن أحيانا، وكأنها تحاول أن تعبر عن ذاتيتها بشتى الوسائل مازجة بين لغات متعددة بين فصحى وعامية ولغات أجنبية و"إيموجات" وحروف.

---

[1]- ينظر الى التفصيل في كتابي "معركة الحياة، رحلتي بين أرض المهجر وربوع الوطن"، دار فواصل للنشر والإشهار، غرداية، 2019.

تحتاج هذه المواهب –في رأيي- الى مَن بأخذ بيدها ويوجهها ويرافقها، فقد تنبع من هذه الطاقات الشبانية مواهب في الأدب الجزائري المعاصر فتأخذ مكانتها ضمن كبار كُتاب اليوم والأمس الذين تعج بهم الساحة الثقافية ووسائل الإعلام.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، نلاحظ أنّ الحركة النقدية في واقعنا الثقافي صارت قليلة جدا إن لم نقل منعدمة، عدا ما ينجز من دراسات على شكل مذكرات جامعية أو مقالات تنشر في المجلات المصنفة وتبقى حبيسة الأدراج، بعيدة عن تناول الجميع.

في هذا الإطار، وفي حوار أجراه عمر أزراج[1] مع الروائي الجزائري إبراهيم سعدي[2]،حول ظاهرة النقد الغائبة قائلا:

" قلتَ مرة لكاتب جزائري بأنكم جيل بلا نقاد، أو لِنقُل أجيالا بلا نقاد. لماذا هذا الغياب للنقد رغم وجود عشرات الجامعات بالجزائر وبها أقسام منشغلة بنظرية الأدب ، منها نظرية الرواية؟

أجاب إبراهيم سعدي قائلا:

"المشكلة أن النقد الجامعي يبقى حبيس جدران الجامعة، وموجَّه للاستهلاك الجامعي، ويظهر في شكل رسائل جامعية لا تنشر أو تنشر في مجلات توزع داخليا وبكميات محدودة أو في الملتقيات. إننا لا نجد له

---

[1]- عمر أزراج: شاعر وكاتب جزائري مولود عام 1949 بمنطقة بني مليكش بولاية بجاية مقيم ببريطانيا منذ 1986، يصدر مجلة "مثاقفات" وهي مجلة ثقافية فكرية.

[2]- إبراهيم سعدي باحث وأستاذ جامعي وروائي جزائري صدرت له عدة روايات ومقالات ودراسات في المجتمع العربي، ودراسات في المجتمع الجزائري وثقافته ومقالات في الرواية.

ينظر وردة قروش، تشكيلات الفضاء في روايات إبراهيم سعدي، مذكرة ماستر، جامعـة محمد بوضياف المسيلة، كليـة الآداب واللغات، 2015: ص:75

أثرا في وسائل الإعلام مما يجعل تأثيرها محدودا جدا على الحياة الأدبية والثقافية عامة..." [1].

هذا ما يؤيد طرحنا وهو في حد ذاته دافع للإسهام بهذه الدراسة المبَسَّطة التي سعيت من خلالها إلى دراسة أدب الرواية وما شابهها، آملا أن تسترشد بها الأقلام الناشئة.

يتضمن هذا الكتاب خمسة فصول، تناولت في **الفصل الأول**، ماهية الرواية وأنواعها ورأيت من غير المفيد الإطناب في هذا نظرا لكون تعريف الرواية وأنواعها تعجّ به الكتب النقدية. أما **الفصل الثاني** فقد خصّصته لعناصر الرواية ومكوناتها ابتداء من الشخصيات إلى الفضاء المكاني والزمن في الرواية ومفارقاته السردية من استرجاع Analepsie واستباق وغيرهما.

في **الفصل الثالث**، تناولت السرد في الرواية من حيث مفهومه وعناصره الأساسية المتمثلة في الراوي والمروي له والخطاب السردي، ثم رأيت من الأهمية بمكان أن أتناول في **الفصل الرابع** أنواع السرد القصصي المتمثلة في القصة والسيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والرحلة والخاطرة والقصة القصيرة والقصة الومضة أو القصة القصيرة جدا،

في **الفصل الخامس** تعرضت الى شروط تقنية سرد الرواية وآليات نشرها، أتبعته **بفصل سادس** حول مهارات وتقنيات كتابة الرواية من حيث السرد والأسلوب واللغة والحوار وفتيات الرواية متخذا روايةً

[1]- المجلة الثقافية الجزائرية، 17-09- 2010، الموقع https://thakafamag.com/?p=436

كأنموذج بقراءتها قراءة مبسَّطة ليدرك القارئ ما ذهبت إليه في هذا المجال.

تناولت في **الفصل السابع** والأخير جملة من القضايا المرتبطة بإخراج الكتاب قبل طبعه مثل التدقيق اللغوي والتصفيق والتنسيق، وكذا القضايا المرتبطة بنشر الكتاب وتسويقه.

كلها قضايا يجب على كل كاتب أن يكون على دراية بها ليرى عمله النور والتغلب على الصعوبات المعترضة.

لا أدعي أنَّ هذا المؤلف هو مرجع أكاديمي سينهل منه الأساتذة والدكاترة في الجامعات لإنجاز محاضراتهم، بل أردت أن يكون دليلا فقط للطلبة يتخذونه منطلقا لدراساتهم وبحوثهم حول الرواية والأجناس المشابهة لها، ولكتاب الرواية المبتدئين والمتمرسين نبراسا لأعمالهم الأدبية.

والله نسأل العون والتوفيق

شعبة اللحم، ولاية عين تموشنت في 07-11-2021

أ.رقيق ميلود

المايل: reguig46000.1948@gmail.com

الفصل الأول

ماهية الرواية وأنواعها.

01- ماهية الرواية.

02- الرواية العاطفية.

03- الرواية الاجتماعية.

04- السيرة الروائية.

05- الرواية التاريخية.

06- الرواية السياسية.

07- الرواية بين الواقع والخيال.

08- الرواية بين القديم والحديث:

01: ماهية الرواية:

الرواية أو كما يعتبرها عبد المالك مرتاض ذاك "العالم السحري الجميل؛ بلغتها، وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتَورِ كل ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال"[1].

الرواية جنس نثري تعبيري من الأجناس الأدبية، لا يضاهيه في عالم الأدب اليوم سوى الشعر، والذي تفوَّقت عليه هو الأخر،

بعد أفول نجم الملحمة كجنس أدبي، وبعد أن كَثُر كتَّاب الرواية وقرّاؤها وتحوَّل الكثير منها إلى أفلام نُشاهدها بالصور الملونة وأحيانا بالأبعاد الثلاثية وربما غدا بالأبعاد الرباعية والخماسية، تشهد الساحة الأدبية العديد من الكتابات التي لا تعدُّ ولا تُحصى.

والرواية هي حسب ما جاء في معجم المصطلحات الأدبية: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد"[2].

ويرى الدكتور إبراهيم سعدي أنَّ الرواية هي أقرب فنٍّ أدبي إلى الحياة، ويتجلى ذلك خصوصا على الصعيد اللغوي؛ فعلى الرغم من تعدُّد مستويات اللغة عند الروائيين واختلافها من كاتب إلى آخر، فهي أقرب إلى لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بلغة الشعر[3].

من خلال هذا التعريف الذي هو من بين العديد من التعاريف للرواية، نجد هذا الجنس الأدبي الرائج أكثر الأشكال تعبيرا عن

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت 1998، ص: 07.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس 1988، ص: 076

[3]- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية – منشورات السهل، 2009، ص86.

الإنسان وتفاعله في الحياة، فمن خلاله ينقل لنا الكاتب تحوُّلات المجتمع وتَمظهراته عبر سرد الأحداث المختلفة على لسان شخصيات يختارها ويجعلها تتحرَّك ضمن فضاءٍ مكاني وزماني يحدّد معالمهما راسِماً خارطة طريق من بداية انطلاق الرواية إلى نهايتها.

الرواية مرآة عاكسة للمجتمع، من خلالها يتم تجسيد الوقائع الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية للجماعات، كما هي عاكسة لحياة الإنسان النفسية والانفعالية؛ وبالتالي يمكن أن نقول أنها نافذة نطلّ من خلالها على الكثير من الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية، فهي بهذا أداة فنية معبرة عن الواقع في مختلف أوجُهُه وتمثُّلاته.

جاء في تقديم ترجمة كتاب "آليات الكتابة السردية" لأمبيرتو إيكو: "الرواية معرفة، ولكنها معرفة لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى، إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها. إنها، بعبارة أخرى، تجسيد فضائي وزماني للمعنى. فالمعنى لا يوضع عاريا على شفاه الكائنات التخييلية، ولكنه يولد من خلال ما يؤثّث الكون الذي تتحرّك داخله هذه الكائنات. ولهذا السبب، فإن المعرفة لا تَلِج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، ولكنّها تتسرّب من خلال التعليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقة في رؤيته ووصفه

وتداوله. إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيّل ويستقيم، وتتحدّدُ من خلالها العلاقات الإنسانية وتتجسد"[1].

نخلص من هذا التصوُّر، أنّ الرواية جنس أدبي نَثري فني يعبّر من خلالها الروائي عن واقع ما مستعمِلا خيالَه مُحاوِلاً أن يجعلنا نعيش ما يتخيّله بكل جوارحنا. فإن وُفِّق في ذلك بأسلوبٍ مشَوّقٍ جَذّابٍ فستدفعنا الرغبة لمعرفة ما يريد أن ينقله لنا من خلال تجاربه.

هذا عن تعريفنا المبسَّط لجنس الرواية، أما عن أنواعها؛ فهي كثيرة ومتنوعة، فهناك الرواية العاطفية والاجتماعية والسير الروائية، والرواية التاريخية والرواية السياسية والبوليسية أو التجسّسية...الخ، كما أن هناك الرواية الواقعية والرواية الخيالية، والرواية القديمة والحديثة،

ولكل نوع من هذه الروايات خصائصها ومميزاتها، فلنتحدث عن بعضها، فيما يلي ولو بإيجاز:

02: الرواية العاطفية:

في مثل هذه الروايات يحاول الروائي أن ينقل القارئ ليعيش معه في عالم آخر غير عالمه؛ عالم الأحلام والملذات، فإذا ابتعد عن واقعه وما فيه من مشاكل وهموم، فقد استطاع الكاتب أن يحلّق به بأسلوبه وخياله وبشخصياته التي اختلقها للقارئ أن يعيش في عالم رومانسي جميل، فيرتبط ذهنه بعلاقة حميمية مع هؤلاء الأبطال لمدة قد تطول

[1]- أمبرتو إيكو، "آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى 2009، ص14.

أو تقصر حسب حجم الرواية وحسب الوقت الذي تمَّ تخصيصه للقراءة.

لكل من الرواية العاطفية والرومانسية إطار توضَعُ فيه لتَجلُبَ القارئ أو تغوي العاشق وتجره للكتابة فيها.

لا يعني هذا أنَّ هذا النوع من الروايات ليس فيه سوى عالم الورود والفراشات السابحة في الحدائق الغنّاء، بل قد ينقل الروائي قرّاءَه إلى عالم الحزن والكآبة كأن يجعل الشخصية الرئيسية تفقد أعزَّ ما عندها إثر وفاة أو رحلة أو هَجْرٍ ما.

تتميز الرواية العاطفية بحبكة ينبغي أن تكون رائعة تستهوي فئة الشباب أكثر من الشيوخ نظرا لما تعجّ به حياة الفئة الأولى من وجدان وانفعالات جيَّاشة.

03: الرواية الاجتماعية:

وهي عكس الرواية الشخصية التي ترتبط بحياة شخص يكون هو بطل الرواية، فالرواية الاجتماعية تَتناول حَدَثا أو عدة أحداث يعيشها أو عاشها المجتمع، فيجعل منها السارد موضوعا لروايته. هذا لا يعني أن الروائي يَتحوَّل إلى عالم اجتماع يحلِّل الظواهر الاجتماعية ويفسِّرها ويعطي رأيه فيها، بل يصبح الكاتب في الرواية الاجتماعية معبّراً عن صورة ما في المجتمع، كأن يروي حكاية تَصف واقعاً ما قصد التنبيه إلى ما فيه من معاناة، أو يصف ظاهرةً استوجبت الوقوف عندها فيُضفي عليها أسلوبه الإبداعي المؤثر في النفوس، فيتحوَّل بذلك الروائي إلى مُعالج نفساني عبر شخصية الرواية وتفاعلاتها في المجتمع ضمن وعلى وتيرة زمنية معينة وفي حيز مكاني الذي هو المجتمع نفسه.

كثيرةٌ هي النماذج التي تُكَوِّن موضوع الرواية الاجتماعية، مثل سلوكيات الأفراد وتصرّفاتهم وقيَمهم وعاداتهم وتقاليدهم وتراثهم المادي واللامادي.

أعتقد أنَّها كلها موادّ خام أو موادّ أوّلية يصنع منها الروائي مشاهد لروايته، تماما مثل الرسَّام الذي يرسم لوحته بخياله المبدع، أو الحِرفي الذي يصنع حِليةً أو مادة لصناعة تقليدية، تُظهِر إبداعه الفني ويفجِّر فيها عبقريته الخلاقة.

المجتمع في حاجة إلى مثل هذه الروايات لكونها أقرب إلى حياة الإنسان الذي يحتاجها في عصرنا هذا المعقَّد والمتشابك والمليء بصعوبات الحياة ومشاكلها التي لا تنتهي. فإذا تمكَّن أدب الرواية أن يخفِّف من هذه المشاكل أو يعالجها بمنظار فني إبداعي، فهنا نستطيع أن نقول أنّ الرواية الاجتماعية ساهمت بدورها في بَلورة القِيَم الاجتماعية الجديدة، حتى لا يبقى المجتمع مجتمعا استهلاكيا فقط للمادة بل منتِجاً لها، متفتّحا نحو أفُقٍ جديدة تجعله إنسانا إيجابيا في حياته وحياة الناس الذين يعيشون حواليه من قريب أو بعيد.

04: السيرة الروائية:

ينبغي هنا أن نفرق بادئ ذي بدء بين السيرة الذاتية والسيرة الروائية.

يُقصد بالسيرة الروائية ذلك التمازج بين الرواية والسيرة الذاتية أو ما يسمى بالفرنسية Le roman autobiographique .

يقول الباحث العراقي عبد الله إبراهيم: "السيرة الروائية ممارسة إبداعية مُهجَّنة من فنين سرديين معروفين؛ السيرة والرواية...في السيرة الروائية يُدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مُكوِّنان متلازمان

لعلامة جديدة هي السيرة الروائية، لا يفارق الراوي مرويَه ولا يُجافيه، ولا يتنكر له، إنما يتماشى معه، يصوغه ويعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة... والسيرة الروائية هي نوع من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولانهائي، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي...وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر"[1].

من هذا النص يبين لنا الباحث، أن السيرة الروائية هي مزيج بين الرواية والسيرة الذاتية، يتقمَّص فيها الراوي شخصية المؤلف دون أن يكون هو ذاته تماما، إذ يضفي على سرده الخيال بما يتطلّبه السرد الفني ويُشوّق القارئ لمواصلة القراءة إلى النهائية. وهذا ما يؤكِّده الباحث عبد الله إبراهيم بقوله: "يقضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صَوغاً فنيا مخصوصا يناسب متطلّبات السرد ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد إلا ويعاد إنتاجها طِبقا لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تدرج في سياق التشكيل الفني. وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص."[2].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، مسقط، عمان، العدد 14 أبريل 1998، ص ص: 17 -

[2]- ينظر الى الفصل الرابع من هذه الدراسة للتمييز بين السية الذاتية والسيرة الروائية.

كثيرة هي الأنواع من الكتابات الشُّبانية في جنس الرواية التي تنتمي إلى هذا النوع من الروايات، إذ يحاول السارد الاعتماد على سيرته الذاتية وتجاربه وما عرفه من وقائع وأحداث في حياته فيسردها مُضيفاً لها أحداثا أخرى من خياله وكأنه يقول للقارئ: "أنا هُو ولستُ أنا".

إذن تستمد السيرة الروائية عناصرها من الرواية ومن السيرة الذاتية مع اختلاف في مميزات كل واحدة منها[1].

05: الرواية التاريخية:

جاء في معجم المصطلحات الأدبية: "الرواية التاريخية ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي، فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصوُّر بداية ومسارا 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 تمثّل بالضرورة تعقيداً وتنوُّعاً في الخبرة والتجربة." [2]

نستنتج من هذا التعريف أنَّ الرواية التاريخية تَتَّكيء على التاريخ، وليست هي التاريخ، تستحضره وتجعله مادتها الأولية لتستفيد من تجارب ماضي الأفراد والجماعات، بل الإنسانية جمعاء.

والرواية التاريخية هي نِتاج أعمال كبار الروائيين الكلاسيكيين أمثال "وولتر سكوت" الاسكتلندي (1771-1832) أب الرواية التاريخية

---

[1]- ينظر إلى الفصل

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1988، ص:177

و"بالزاك" و"تولستوي" وغيرهم؛ اتخذوا التاريخ مادة أولية لرواياتهم، فقد أرجع "جورج لوكاش" نشأتها إلى مطلع القرن التاسع عشر وربطها بزمن انهيار نابليون بظهور رواية سكوت "ويفرلي" عام 1814م[1].

ونحن لا نعتقد أن الرواية التاريخية هي وليدة القرن التاسع عشر فقط، بل تتعدَّى جذورها التاريخية إلى أبعد ذلك في التراث اليوناني والأدب العربي والأسيوي. ذلك أن "علاقة الأدب بالتاريخ قديمة، ويظل التاريخ عبر العصور ملهم الثقافات، وخزّانا أثيراً يستقي منه الروائيون أعمالهم، ينهلون منه حوادث شكَّلت منعطفات هامة في مرحلة من مراحله أو أكثر، يتَّخذونها مُتكآت لهم ينطلقون من خلالها إلى عوالمهم الروائية الشاسعة، يبنون عالما متخِيّلا على أساس نقاط علامات لهم، بحيث يُهندسونها بطرائقهم الخاصة وأساليبهم المبتكرة، تكاد تنافس التاريخ المفترض، أو المدوّن، وتتقدم باعتبارها تاريخاً لا تخييلاً، وهنا قوة الخلق والابتكار والتخييل"[2].

وبالرغم من وُجود فرق كبير في السَّرد التاريخي المعتمد على ذكر الأحداث كما وقعت في الماضي، والسَّرد الروائي المعتمد على الخيال والتخيّل، وأن "المادة التاريخية التي يقدّمها الإخباري ليست هي التي يقدمها المؤرخ أو فيلسوف التاريخ؟ ...فالروائي الذي يبني روايته على مادة تاريخية جاهزة، يحتاج إلى مادة حكائية فقط، ليس هو

---

[1]- جورج لوكاش، الرواية التاريخية،ترجمة: صالح جواد الكاضم، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص:11

[2]- مقدمة هيئة التحرير لمجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020، حيث خصصت ملف العدد للرواية والتاريخ (استلهام التاريخ في كتابة الأدب).

الروائي الذي لا تهمُّه المادة، ولكن يعنيه تقديم رؤية خاصة عن الإنسان بغض النظر عن الزمان"[1]،

و"النقاد يكادون يجمعون على أنّ العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة إشكالية، حيث تتداخل وتتشابك بينهما الكثير من الخطوط، خاصة وأنَّهما يعتمدان على الكثير "من المكوِّنات المشتركة كالإنسان والزمان والمكان والطابع القَصَصي؛ فما من رواية إلا وتقوم كالتاريخ، على بِنيَةٍ زمنية تاريخية تتشخَّص في فضاء مكاني وتمتدّ من الماضي إلى لحظة الكتابة، وقد تتجاوزها إلى المستقبل، وكذلك التاريخ. ولا تاريخ دون قصٍّ كما قال كروتشة[2]، فهو نوع من الرواية لأحداث وقعت في الماضي، ونمط من الحكاية عن أشخاص وظواهر وأحداث اجتماعية واقتصادية وسياسية... [3].

تتجلى لنا علاقة الرواية بالتاريخ فيما يلي:

- تستعمل الرواية التاريخ كخلفية لأحداثها، فهو مادتها الأولى، إذ لا رواية دون تاريخ. لا ينطبق هذا فقط على الرواية التاريخية، بل يشمل كل أنواع الروايات تقريبا.

- وكما أن الرواية تستمدّ مادتها من التاريخ، فقد يمكن لها أن تكون مصدرا للتاريخ، كما هو الشأن في روايات "بلزاك" الذي أدخل العادات والتقاليد في الرواية، وكذلك ما كتبه "ألكسندر ديماس" في

---

[1]- سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص: 20.

[2]- بندتو كروتشة (Benedetto Croce) فيلسوف ومؤرخ إيطالي (1866- 1953)، صاحب النزعة التاريخية. ينظر: خديجة زتيلي، بنديتو كروتشة، والنزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، القاهرة 2007.

[3]- زياد أحمد، العلاقة بين الرواية والتاريخ، مجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020، ص: 10

التاريخ الفرنسي من عهد لويس الثالث عشر، وتبعه فكتور هيجو في "نوتردام دوباري" (1831)1831 و"كاتر فان تريز"(1873)، "ثم انتقل اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية وكانت "الحرب والسلام" لتولستوي من أعظم الروايات التاريخية...

وعند العرب، عُرفت الرواية التاريخية في كتابات سليم البستاني وجورجي زيدان وأنطوان فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم من الجيل الأول، فقد كتبوا التاريخ في سياق حكايات تكون أكثر تسلية وتشويقاً، وقد قدم جورجي زيدان 23 رواية تاريخية (1861-1914) سماها "روايات تاريخ الإسلام "[1].

عند صياغة التاريخ في شكل رواية، فذلك من أجل "تسهيل قراءته من طرف شريحة واسعة من القُرَّاء نظراً لعدم قدرة هذه الشريحة على قراءة التاريخ كتاريخ"[2].

-المكان والزّمان والشخوص، قواسم مشتركة بين التاريخ والرواية التاريخية؛ والروائي لا يمكن أن يستغني عن هذه المكوِّنات الثلاثة مهما استعمل خياله وتخيّله من أجل الإضافة للسّرد الفَني خصوصيته في الرواية التاريخية من أجل التشويق؛ "فقد أعلن جرجي زيدان – صراحة- أن الغاية من وراء قَصَصِه التاريخية، هي تعليم التاريخ من خلال أسلوب شائق وجذاب حتى يتغلب على جفاف المادة وجهامة المعلومات التي يقدِّمها للتاريخ"[3].

---

[1]- زياد أحمد، المرجع نفسه، ص: 12.

[2]-الرواية والتاريخ. تداخل لا يحجبه الإنكار، جريدة النصر اليومية، نشر بتاريخ: 20 شباط/فبراير 2017، https://www.annasronline.com/

[3]- حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ الطبعة الثانية 2010، ص 15.

فما أحوجنا اليوم إلى كتابة الرواية التاريخية لنقل أحداث التاريخ بشكل روائي ممتع لتتعلَّمه الأجيال، لكون التاريخ الرسمي يميل في كثير من الأحيان إلى تلقين المتَعلِّم التاريخ بناء على تصوُّرات وإيديولوجيات الأنظمة الحاكمة.

يختار الروائي من التاريخ أحداثا ووقائع، ويعمل على إعادة قراءتها وتمحيصها "من خلال ما يطرحه على الوعي الروائي من أسئلة معلَّقة في فضاء الكتابة التاريخية، أو بسبب ما يجده جديرا بالاستعادة نظرا لما يحمله من دلالات تنطبق على الواقع المعاصر أو تكشف المسكوت عنه في هذا التاريخ"[1].

لهذا نجد كاتب الرواية التاريخية يحاول أن "يعيد ملءَ الفَجوات المتروكة في التاريخ أو يقوم بإعادة تأويل أحداثه واستقراءها في ضوء رؤية جديدة، لكنها لا تقدّم نفسها بوصفها بديلاً عن عمل المؤرخ..."[2].

هذا ما تسعى إليه الرواية الحديثة من خلال اتِّكائها على التاريخ كمادة دسمة نظرا لما يعرفه تاريخ الأمم من تأويلات وقراءات مختلفة انطلاقا من المدرسة أو المدرسة التي ينتمي إليها.

والخلاصة أن علم التاريخ أحداث ووقائع موثّقة، بينما الرواية التاريخية سرد فني يعتمد على التخييل والخيال في بنية الرواية كما سنرى في الفصل الموالي.

---

[1]- مفيد نجم، حوار الرواية والتاريخ، مشكلة المصطلح، مجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020، ص: 38.

[2]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

06: الرواية السياسية:

إذا كانت الرواية العاطفية يغلب عليها طابع الحب والمثالية والعاطفة والرواية الاجتماعية تعالج قضايا المجتمع، والسيرة الروائية تمزج بين ذات الراوي وروايته، فإنَّ السرد يُشكّل فيها خطابا فنيا إبداعيا، عكس الرواية التاريخية التي تتخذ التاريخ مورداً معرفيا لها، أما الرواية السياسية فهي تناقش القضايا السياسية بشكل مباشر أو غير مباشر باستخدام الرمزية.

يتصارع الراوي في الرواية السياسية مع نظام أو أنظمة الحكم المستبدّة أو التي تعارض فكره أو إيديولوجيته، يدافع من خلالها عن برنامج سياسي أو نضالي، أو يدافع في مجتمع ما مقهور حاضِنٍ للفقر والظُّلم والفساد عن حقوق الإنسان الضائعة.

في الرواية السياسية، هناك أسلوبان يسلكهما الراوي؛ إما أن يكتب بأسلوب واضح مباشر، وإما بأسلوب مُضمر باستخدام الرموز والأقنعة أو التستّر وراء شخصيات يستنطقها على لسان الحيوانات خَوفاً من غَياهِب السجن والاعتقالات.

هذان الأسلوبان دَفعا النقّاد إلى التمييز بين الرواية السياسية والتخييل السياسي؛ فالأولى تقدم الأحداث كما هي في الواقع بطريقة مباشرة باستعمال أسلوب سردي تقريري يقرأ الواقع الراهن المتردّي على جميع المستويات، أما التخييل السياسي فيتعامل مع المادة السياسية من خلال الأقنعة الرمزية والاستعارية، أي بطريقة غير مباشرة متَّكئا في ذلك على التاريخ واستنطاق التراث والموروث الشعبي وصِيَغه اللغوية والأسلوبية، أي بطريقة سياسية مقنَّعة تارة، أو

مباشرة تارة أخرى، يتجادل فيها الحاضر والماضي. "ويَروم المبدع من هذا التخييل تقريب الهُوّة بين الحدث والخيال وبين الواقع والممكن"[1].

نشأت وتطورت الرواية السياسية في الغرب في ظل الصراعات الإيديولوجية والسياسات المختلفة الناتجة عن الصراع بين البرجوازية من جهة، والطبقات الاجتماعية الدنيا من جهة ثانية، وبين الرأسمالية والاشتراكية. وفي كل صراع من هذه الصراعات، كان الإنسان هو الضحية في كثير من الأحيان اجتماعيا وإنسانيا، فيصبح مجالا للأدب ومنه جنس الرواية ليكون موضوع الكثير من الروايات سواء منها السياسية الخالصة أو الروايات من الأنواع الأخرى، يعالج فيها أصحابها القهر السياسي والاجتماعي ونتائج الحروب العالمية أو تلك الحروب التي ستضعفه في العالم الثالث.

ولم يكن الوطن العربي، مشرقُه ومغربُه استثناءً، بل عرف ربما هذا الصراع أكثر من غيره لكونه مُلتَقى القارات وقلب العالم القديم. ظهرت الرواية السياسية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وتناولت عدة قضايا وظواهر اجتماعية وسياسية سواء منها الناتجة عن الاستعمار أو بعد الاستقلال. غالبا ما يتعلَّق الصراع فيها بحقوق الإنسان أو بالفوارق الاجتماعية واحتكار السلطة والفساد السياسي والبيروقراطية والاستلاب الثقافي ...الخ.

برز عدة كُتَّاب في الرواية السياسية يطول الحديث عن ذكرهم، أبرزوا في رواياتهم ما يعانيه المواطن العربي سواء في حيِّزه المكاني الذي

---

[1]- جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، مجلة الكلمة، العدد 4، أبريل 2007، (بتصرف)، الموقع:
http://www.alkalimah.net/Articles/Read/386

يعيش فيه (الوطن) أو في حيّزه الأوسع بانتمائه إلى الأمة العربية التي هو جزء لا يتجزأ منها.

ليس الهدف من هذا النوع من الروايات أن يحتوى على الأفكار السياسية التي ذكرنا بعضها، بل تكمن أهميتها "في بنائها الفني، أي في التقنيات الفنية التي يوظفها الروائي من أجل الإلهام بوجود واقع محتمل" [1]، ذلك أن الخطاب السياسي ليس هو الخطاب في سرد أحداث الرواية السياسية، وإلا أصبحت الكتابة في فن الرواية السياسية نوعا من العمل الدعائي السياسي أو الكتابة الصّحفية لا غير. وعلى "الأديب مراعاة: المستوى اللغوي، توازن الشكل والمضمون، وحدات المعنى التي تحدّد البنيان اللغوي للعمل الأدبي والأسلوب، الصورة والكناية"[2]. فنحن عندما نكتب رواية سياسية أو نقرأها أو ننقدها، يجب أن تتّجه أنظارنا إلى الموضوع السياسي وكيف تعامل معه السارد من الناحية الفنية الأدبية بغض النظر عن اتجاهاته وإيديولوجيته ومواقفه من الأحداث التي سرَدها، فقد نكون موافقين أو معارضين له، ويبقى الشكل والمضمون للرواية هو الحكم النهائي.

هناك أنواع أخرى عديدة للرواية مثل الرواية البوليسية والتجسّسية وأخرى.

---

[1]- علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الحاج لخضر – باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أطروحة دكتوراه، 2007-2008، ص13.

[2]- علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص40.

07: الرواية بين الواقع والخيال:

كثير ما يلتبس علينا ونحن ندرس أو نقرأ رواية، هل هي رواية خيالية أو واقعية؟ ولكي نجيب على هذا السؤال، دعونا نفهم معنى الواقع والخيال والتَخييل والتَخَيُّل.

لفظ واقع دال على معناه، وهو حدوث الأمر أو الشيء. قال الله تعالى: "إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ، لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ"[1]. إذن الواقع هو الحاصل.

أما الخيال والمُتخيّل والتَّخييل، فكلّهم ذَوي جذر لغوي واحد هو: (خ.ي.ل) ، بمعنى تشبَّهَ وتَخَيَّلَ.

عندما يتخَيَّل الإنسان، فإن عقله يستدعي ما خزَّنه من أشياء محسوسة، إذ "الخيال يُعيد صناعة الواقع المحسوس بعد تخزينه"[2].

الخيال أيضا: هو الطَّيْف والشخص، كأن ترى الخيال إنسانا. يقول ابن فارس: "خيَل: الخاء والياء واللام أصل واحد يدلّ على حركة في تَلَوُّن، فمن ذلك الخيال، وهو الشخص. وأصله ما يتخيَّله الإنسان في منامه؛ لأنه يتشبَّه ويتلوَّن."[3].

وعندما يقوم عقل الإنسان "بعملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها"[4] فذاك هو التَّخَيُّل.

---

[1]- سورة الواقعة /1-2.

[2]- كنزة بكري- سميحة حويش الواقع والمتخيل في رواية "وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت "حيدر حيدر، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف المسلة، كلية الآداب واللغات، 2017-2018، ص10

[3]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثاني، دار الجيل، بيروت 1979، ص 235.

[4]- كنزة بكري- سميحة حويش، الواقع والمتخيل..، مرجع سابق، ص 11.

يَعُدُّ جابر عصفور أن "التخيّل" هو الكلمة الدقيقة المقابلة لـImagination التي تدلّ على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها. وكلمة "التخيل" ترادف - لغويا - " التوَهُّم" و"التمَثُّل".

تقول تخيَّلته فتخيل لي، كما تصوَّرته فتَصوَّر. وتَوَهَّم الشيء تخيّله وتمثّله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن"[1].

عندما نتحدَّث عن الرواية الواقعية فإننا نقصد الرواية التي تتناول أحداثا وقعت فعلا في الزمان والمكان، أما الرواية الخيالية فهي تشبه الأسطورة في تخيّل أفرادها الوهميين الذين لا يشبهون الأفراد العاديين في مأكلهم وملبسهم ونمط معيشتهم. يعيشون في فضاء وزمان غير الذي تعيشه شخصيات الأنواع الأخرى من الرواية.

أما قضية الخيال والتخيُّل الذي يلجأ إليه الراوي حتما لنقل الصورة أو الحدث، فهذا أمر لا جدال في توفّره في الرواية، عدا أجناسا منها كالرواية التاريخية والسياسية، فهي أقرب إلى نقل الواقع كما هو للقارئ مع احترام آليات السرد وفنّياته، سواء أكان خطابا سرديا أم حَكْياً قَصَصيا.

نخلص مما سبق، أن المهارة الفنية لكاتب الرواية وما يستخدمه من فنيات في الأسلوب من تشبيه واستعارة وكناية وما إليها، هي التي تُضفي على الرواية قيمتها الأدبية، سواء أكانت رواية واقعية أم خيالية، لأننا نعتقد أنَّه من غير الممكن أن يتَجرَّد جنس الرواية من أحد عناصره الأساسية الذي هو الخيال.

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص15.

08: الرواية بين القديم والحديث:

ظهرت حديثا ثورة في بِنية الرواية وشكلها مما جعلنا نميز بين الرواية الكلاسيكية القديمة والحديثة، يتجلى هذا الاختلاف خاصة في كرونولوجية الزمن.

في الرواية التقليدية، نجد الزمن مُطَّردا مُتَّصِلاً، حيث نجد الماضي ثم الحاضر، وبعده يأتي المستقبل المتوقّع، لكن مع الرواية الجديدة تم تدمير كرونولوجية الزمن، "فانهار الانتظام الخطي للسرد الذي كان متوَلّداً عن احترام الأزمنة، وأصبح عندنا تزامن عدة أزمنة، والانتقال من زمن إلى آخر بطريقة فيها الكثير من التشويش، حيث يتَّخذ هذا الانتقال طابع المفاجأة"[1]، وقد سُمِّي هذا اللاتسلسل الزمني تجديداً ومُحايَثة. يعمد فيه السارد إلى تسريع الزمن وتبطيئه. وعلى القارئ والروائي الناشئ إدراك هذه الآليات والتّقنيات الحديثة في بِنية الرواية الحديثة.

لم يمس هذا التّحديث أو التّجديد الزمن فقط، بل تعدّاه إلى النظر إلى الفضاءات المكانية من زوايا مختلفة، "وخلق شخصيات تشبهنا جدا ولكنها ليست، وتبني أحداثا بتركيبة مبتكرة، تبهر، أو تصدم، أو تعاود شيئا مرَّ أو قد يمر ذات يوم ما...هذه الكتابات هي واجهة التغيرات الشكلية والتحويرات المضمونية التي لحقت الفكر

---

[1]- حورية الظل، الفضاء والزمن في الرواية العربية، صحيفة المثقف، العدد 5092 المصادف الجمعة 14 - 08 - 2020م،

http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/53174

عموما والرواية خصوصا، في عصر جديد، أهم صفاته التبدّل والتجدّد باصطلاح مفكريه، والتنكّر والعبث باصطلاح التقليديين"[1].

في هذا الاتجاه الجديد في الرواية، وجب مُراعاة فنّيات السّرد وخصائصه كما كتب بها كبار الروائيين الذين وإن ماتوا بقيت أعمالهم خالدة، ومراعاة اللغة التعبيرية الهادفة والأسلوب الفني البعيد عن المبالغة والغرور والتباهي بأننا أحرار نكتب باللغة التي نريد وبالأسلوب الذي يلائم ذوقنا؛ فإن تمكّنا من نقل الرواية إلى واقع جديد يخرجها من التقوقع والجمود إلى تبوُّءِ الريادة في هذا العصر المُكَوكَب الذي طغت فيه المادة والاستهلاك على الإنسان المعاصر، وجرَّدته من إنسانيته وذوقه الراقي الطموح ليعيش شكلا جديدا للحياة. كتبنا وأصبح لدينا كُتاب مُحدَثين ومُحايثين.

نخلص في نهاية هذا الفصل أنّ الرواية أنواع، وهي بهذا التعدّد لها ميزة خاصة تُميزها عن بقية الأجناس النثرية مثل التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع (لا نقصد هنا التخصص). هذا التميز هو الذي يجعل من الرواية إبداعا فنيا في الأسلوب والمضمون والمحمول ذات أبعاد تعبيرية عن النفس الإنسانية سواء بطريقة واقعية أو تخييلية.

---

[1]- هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2015-2016، ص: ب.

الفصل الثاني

عناصر أو مكونات الرواية

01: شخصيات الرواية.

02: الفضاء المكاني في الرواية.

03- الزمان والزمن في الرواية.

04- الزمن الروائي .

05- المفارقات الزمنية السردية في الرواية.

أ- الاسترجاع Analepsie،

ب- الاستباق.

تبدأ الرواية بفكرة تَّجول في ذهن الكاتب، فإذا اختمرت ونضجت واكتملت عناصرها – موضوع هذا الفصل- كانت دافعا ومحرِّكاً لميلاد رواية، أو بمعنى آخر؛ تمكَّن الروائي من تَخَيُّل موضوع روايته سواء أكان من الواقع أم من وحي الخيال، فيجعل له فضاء زمنيا ومكانيا تتحرك وتتفاعل فيه شخصياته الرئيسية والثانوية، للوصول إلى تضمين أهداف أو تبليغ رسائل للقارئ.

في هذا الفصل نتناول عناصر الرواية واحدة واحدة ولو بشيء من الإيجاز تسهيلاً للروائي المبتدئ الاقتداء والاسترشاد بها، وللروائي المتمرس الاطلاع وإبداء الرأي فيها، وللدارس الأكاديمي، تحليلها وتبيان بِنيتها.

01: شخصيات الرواية :

جاء في لسان العرب في مادة (ش.خ.ص): "شخص: الشخص جماعة، شخص الإنسان وغير ذلك والجمع أشخاص وشخوص وشخاص. الشخص سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه" [1].

وفي معجم الوسيط "الشخص: كل جسم له ارتفاع أو ظهور والمراد به إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص، والتشخيص العظيم والشخص والأنثى شخصية والاسم الشخاصة"[2].

أما الشخصية فهي مترجمة من شخص بالفرنسية Personne، Personnalité للدلالة على الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب(مادة شخص) ط 1، دار صادر، بيروت، ،1991ص45

[2]- إبراهيم أنيس ورفاقه: المعجم الوسيط، مطبعة مصر، القاهرة، 1911، ص.45

والنفسية التي تعني الفرد وتميّزه عن غيره، فلكلّ شخص شخصية تخصه دون سواه"[1].

وفي هذا الشأن يقول عبد المالك مرتاض: "وأيا كان الشأن فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي Personnage هو «شخصية»; وذلك على أساس أن النّطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا"[2].

من التعاريف السابقة يتبيَّن لنا أن الشخصية دالة على شخص لها سِمات وصفات وخصائص نفسية واجتماعية تميزه عن الآخرين، فلكل شخص ميزاته ووحدة شَخصِه وهُوِيته.

ولكون «كلمة "شخصية" في اللغات الغربية -Personnalité Personality مشتقة من التغبير اللاتيني "برسونا" Persona وهو يشير الى القناع الذي يضعه الممثل اليوناني أثناء أدائه المسرحي، وذلك للإشارة إلى دوره...فإن تعبير "برسونا" قد تضمن منذ البدء، وبالإضافة الى مضمونه الأصلي أربعة معاني مختلفة وهي:

- المظهر الخارجي.
- الدور الذي يؤديه الممثّل.
- الممثل الشخص نفسه، مع كل ما تتضمن الكلمة من دلالة تقييمية»[3].

---

[1]- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986، ابتداء من ص:507

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:75

[3]- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المرجع السابق، ص:508

ولهذا نقول أن الشّخصية في الرواية من البِنيات الأساسية لوجودها، فلا رواية بدون شخوص ولا أحداث بدون مَن يصنعونها.

يقول طه وادي في خلاصة دراسته للشخصية في القصة. "إن الرواية تحتاج إلى أنماط مختلفة من الشخصيات، تتحدّد طبيعة كل منها بحسب دورها داخل البناء القصصي، وعلى الكاتب أن يعمّق تشكيل الشخصية اتِّساقا مع حجم الدّور المنوط بها أن تؤديه، فالرواية يلزمها أكثر من نموذج بشري، يختلفون في مدى أهمية دور كل منهم في صياغة الحدث". ويشبِّه شخصيات الرواية "مثل فريق يعزف سيمفونية موسيقية، كل عضو عليه أن يعزف بآلة خاصة به وحده"[1].

وهكذا تُعَدُّ الشخصيات في الرواية العمود الفقري لها، بل أبرز العناصر الفنية في العمل القصصي، يسعى الكاتب من خلالها أن يولي أهمية في عمله الإبداعي، فيجعل لكل شخصية سِمة خاصة بها تقوم بدورها على أحسن وجه، فالعازف في تلك الفرقة الموسيقية، عليه أن يكون أداؤه ضِمن الفريق ومُنسجماً معه حسب الدور المنوط به، تماما مثل الشخص الطبيعي، سواء أكان بطلا في الرواية أم شخصية ثانوية. الكل عبارة عن الأُنموذج الذي اختاره المؤلف لروايته حتى تكون هذه الشخصيات ذات مصداقية منطقية ومعقولة ومرتبطة بالواقع الحقيقي بالنسبة للرواية الواقعية أو مرتبطة بالواقع المتخيل بالنسبة للرواية الخيالية.[2]

---

[1]-طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الطبعة الثالثة 1994، دار المعارف: القاهرة ص28.

[2]-المرجع نفسه، ص27، بتصرف.

والشخصية في الرواية ذات أبعاد جسمانية واجتماعية ونفسية. فأما الأولى "فتتمثل في صفات الجسم من طول وقصر وبدانة ونحافة وذكر أو أنثى، دون أن ننسى عيوبها وسنها، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميزة". أما البعد الاجتماعي، "فيتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي تقوم به، وفي ثقافتها ونشاطها وكل ظروفها المؤثرة في حياتها ودينها وجنسيتها وهواياتها". ويتمثل البعد النفسي للشخصية، "في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، ومِزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط." [1].

تكمن مهارة الروائي في بلورة هذه الأبعاد الثلاثة وكيفية عرضها وجعلها تتفاعل في زمن ومكان الرواية، فهو "الذي يُقرِّر في عدد ونوعية الصفات والمزايا التي سيلصقها بشخصياته...وليس دائما بحاجة إلى إتقان فن الوصف (المظهري والباطني)، وبين السياق الاجتماعي والإيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود..." كما يقول حسن بحراوي[2]..

ولكي تعبر الشخصية عن مضمون الرواية وتحقيق أهدافها المعرفية والفنية، نرى بأنه من بالغ الأهمية أن يصل بها الروائي إلى:

- أن تسهم في تشكيل بِنية النص الروائي زمنياً، ومكانياً، ووصفياً، ولغوياً.

---

[1]- *حسن شوندي*، رؤية إلى العناصر الروائية (مقالة) عن كتاب عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر بيروت 1980.ص153.
http://cls.iranjournals.ir/article_629188_af2357210ccb9d80f59ebfd5903961 7c.pdf

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص226.

- أن تكون ذات صلة وثيقة داخل أحداث الرواية، "فليس هناك شخصية خارج الحدث كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية"[1].

- أن لا تكون شخصية عابرة ليس لها تأثير بالغ في أحداث الرواية، كأن يذكر الروائي شخصية في السرد تختفي بمجرد ظهورها.

- اعتماد مبدأ التدرّج في تقديم ووصف وتبيان دور الشخصية في أحداث الرواية من العام إلى الخاص، كأن تظهر "مجرد "شبح" أو "هيكل" عام، ثم تتحوَّل صورتها إلى كائن حقيقي له ذاته وصفاته الإنسانية الخاصة"[2].

- التَّعامل مع الشخصية وِفق مستويات ودرجات مكتسباتها المعرفية وكفاءاتها، فمثلا لا تكون لشخصية مخبولة علامات مميزة للذكاء والدهاء، اللهم إلا إذا كان ذلك استرجاعاً في زمن الرواية، كأن يذكرنا الراوي بما كانت تتمتّع به قبل خبلها وفقدانها لقدرتها العقلية، والعكس صحيح، مثل أن يذكر الراوي بأن تصبح شخصية ما عبقرية بين عشية وضحاها، اللهم إلا إذا أراد ذلك من باب الهزل والمزح والضحك. نقول هذا احتراما للقارئ وعدم استحماره أو استغبائه.

- هناك طرق عديدة تُوصِل الرَّاوي إلى الإخبار عن شخصية أو شخوص الرواية، لعلَّ أهمها الحوار الذي تتضمَّنه الرواية سواء أكان حوارا داخليا أم خارجيا.

---

[1]- حسن بحراوي، ص218.

[2]- المرجع نفسه، ص235.

من خلال هذا الحوار يكتشف المتلقي صفات الشخصية وأهواءها ومستوى أفكارها وتوجهاتها. تعتبر هذه الطريقة الأفضل من أن يكشف الروائي بنفسه عن سمات شخوصه.

- على الروائي أن يُميّز بين أنواع الشخصية في روايته، فهناك مثلا؛ الشخصية الجاذِبة المؤثرة في الشخصيات الأخرى والتي تَحظى باهتمام واحترام وطاعة الآخرين؛ مثل الأب والإمام والعالم والجد والمناضل والقائد...الخ، وهناك الشخصية المرهوبة المتسلطة كالمستعمِر وسلطة الأب بالنسبة لأبنائه وخاصة منهم الإناث إما خوفا ورهبة وإما احتراما وحشمة. كما توجد "الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية"، كما يذكرها أحمد بحراوي، ويعني بها الشخصيات ذات المحتوى السيكولوجي الخصب والمعقَّد والحُبلى "بالتوتّرات والانفعالات النّفسية التي تغذّيها دوافع داخلية نلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال....فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة وتجعلها نتيجة لذلك، تفتقد إلى التناسق الضروري لكل شخصية سوية"[1].

ويضرب حسن بحراوي نماذج من هذا النوع من الشخصيات مثل اللقيط والشاذ جنسيا والشخصية المركبة.

هذه الأنواع من الشخصيات التي ذكرناها ليست هي الوحيدة وليست شرطا ضروريا توافرها في كل رواية، بل الشخصية متعددة الصفات والسِّمات والأدوار في العمل الروائي، مثلها مثل الحياة هي مزيج بين الفرح والحزن، بين السعادة والكآبة، وبين الرفاه والفقر، فما على الروائي إلا أن يختار من الحياة شخوص روايته فيجعلها

[1]- حسن بحراوي، ص302.

تتحرك وتتفاعل في الحياة، عازفة سمفونية غنائية تُمتِّع المتَلقِّي وتُشوِّقُه لقراءة إبداعه.

نخلص في نهاية هذا العنصر أنَّ اختيار شخصيات الرواية يخضع لاعتبارات عدة خاضَ فيها الدّارسون والنُّقاد. فهناك من اعتبرها أساسية كما هو في الرواية الكلاسيكية أو القديمة التي ركز كُتابها على الشخص البطل الذي حُوِّل في الأفلام إلى البطل الذي لا يموت، وهناك الشخوص في الرواية الحديثة، أين لا نجد تلك القداسة للشخصيات سوى كونها عنصر من عناصر الرواية لا غير، ولم يعد هذا العنصر ذا أهمية، حيث قلَّل النقّاد المحدَثون أصحاب الرواية الجديدة من هذه الأهمية،

فها هو عبد المالك مرتاض يقول إنهم "حاولوا أن يحبطوها ويسفِّهوها تسفيهاً ساخراً، قلبوا الموازين، وذهبوا في التطرُّف إلى أبعد الحدود؛ فرفضوا هذه الشخصية جُملةً وتفصيلا...وزعموا أنها لم تكن إلا كائنا ورقيا، وأنها يجب أن تكون نِسيا منسيا؛ وأنها لم تعد، قطّ، كونها مجرد عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز(Espace) والزمان، والحدث...إنها، لديهم، لا تَعْدو أن تكون كائناً لغويا، مصنوعا من الخيال المحض..."، وبالرغم من كونه لا يرفض تماما هذا المذهب، إلا أنه يخلص ويقول: "إن الشخصية على ورقيتها في العمل السّردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي"[1].

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 90.

02 :الفضاء المكاني في الرواية :

يعدّ المكان عنصرا رئيسيا من مكوّنات الرواية، فهو حاضر بقوة من بداية أحداثها إلى نهايتها.

للمكان في الرواية عدة تسميات مثل الحيز والفضاء،

من خلال المكان نتعرف على الفضاء أو الحيز الذي تتفاعل فيه شخصيات الرواية صانعين أحداثها، لهذا ينبغي على كاتب الرواية أن يَلمَّ به ويوظِّفه في سرده مراعياً كل فنياته وأبعاده.

فَسَّرت لفظَ المكانِ كثيرٌ من معاجم اللغة، فمثلا أورد ابن دريد (المتوفى سنة 175ه) في جمهرة اللغة، وتحت لفظ "كَمَنَ" وليس "مَكَنَ"، ما يلي: كَمَن الشيء في الشيء، وكَمن يكمُن كُموناً إذا توارى فيه، والشيء كامن، ومنه سُمِّي الكمين في الحرب، وكل شيء استتر بشيء، فقد كَمن فيه... والمكان مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة، ورجل مكين من قوم أي مكنّاه عند السلطان"[1].

وبذلك حصر ابن دريد لفظ المكان في استَتر أي اختبأ سواء أكان إنسانا أم جسما آخر، والاختباء أو الاستتار لا يكون إلا في موضع، أي مكان، وجمعه أمكنة وأماكن. يوافق هذا ما جاء في قوله تعالى: "وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا"[2] أي انفردت بنفسها في موضع شرق أهلها.

---

[1]- ابن دريد، جمهرة اللغة ج2، ص54 المكتبة الشاملة، الموقع
https://lanelexicondotcom.files.wordpress.com/2019/01/%D8%AC%D9%85%D9%87%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9.pdf

[2]- سورة مريم / الآية 16

هناك العديد من التعاريف للمكان ارتبطت بمختلف العلوم التي تناولتها، حيث المكان عند الفيزيائيين شيء متحرّك وغير ثابت ونسبي عند "أنشتاين" لتأثره بالجاذبية، وفي الهندسة وسط غير محدود له أربعة أبعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان،

واختصَّ الجغرافيون بدراسة المكان واعتبروه علما للبيئة الجغرافية للمكان مجال دراستهم. ووضع ابن خلدون خصائص للمكان يجب مراعاتها عند إقامة أية مدينة من حيث صحة إقامتها وملاءمتها للمعيشة الإنسانية[1].

ونظرا لأهمية المكان في حياة الإنسان، فقد عني به الفلاسفة منذ أفلاطون "إذ عَدُّوه حاوِياً وقابلاً للشيء...وبقي يشغل باله وبال الفلاسفة إلى وقتنا الحالي. فمثلا نجد أرسطوطاليس يُقسّم المكان إلى نوعين: "مكان مشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر، ومكان خاص يوجد فيه كل جسم"؛ فمثلا أنت الآن في السماء؛ لأنك في الهواء، والهواء في السماء، ثم أنت في الهواء؛ لأنك على الأرض، وأنت على الأرض؛ لأنك في هذا المكان الذي لا يحوي شيئًا غيرك، فإذا كان المكان الخاص هو الحاوي الأول للجسم، كان مفارقاً للجسم خارجا عنه؛ لأن الجسم يتنقَّل ويتَّخذ له أمكنة على التوالي، وعلى ذلك يكون المكان الخاص سطح الجسم الحاوي أعني السطح الباطن المماس للمَحوي، وقد يتحرَّك الجسم الحاوي فيبقى الجسم المَحوي ساكنًا بذاته متحرّكا بالعرض ويبقى مكانه ثابتًا، ويلزم مما تقدم أن للمكان طولاً وعرضا

[1]- ينظر: غيداء أحمد سعدون شلالش، المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد 2، 2011،جامعة الموصل، العراق، ص245-246

دون عمق؛ لأنه سطح، ويلزم أيضا أن الجسم يقال: إنه في مكان متى وجد جسم يحويه، أما إذا لم يوجد لم يكن في مكان إلا بالقوة" [1].

وهكذا يشكّل المكان العام الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يَحوي أكثر من جسم في زمان واحد.

هناك من يعتبر المكان في الرواية فضاءً، وآخرون حَيزا مكانياً يستوعب أحداثها، الفريق الأول يقول إن الفضاء أوسع من البقعة أو الموقع أو المكان الجغرافي الذي تتَّخذه الرواية فضاء لها، والفريق الثاني يعتبر الحيز مُعبّرا عن المكان لكون الفضاء "جارياً في الخواء والفراغ" على حسب قول عبد المالك مرتاض. ونحن نعرض هنا آراء أحد الفريقين ممثلين في حميد لحميداني في كتابه بِنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي، وعبد المالك مرتاض في كتاب: في نظرية الرواية.

اعتبر حميد لحميداني، أن الفضاء في الرواية أكثر شمولية من المكان، فبعد أن ذكر أنه "إذا نحن نظرنا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات، نجدها عادة تأتي متقطعة...متَّصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة تتناوب في الظهور في السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطوُّرها يَفتَرِضُ تعدُّدية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية. لذلك لا يمكننا أن نتحدّث عن مكان واحد في الرواية"؛ لهذا كله خلص إلى القول: " إنّ مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم:

---

[1]- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2014، ص: 171

فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مُكَوِّن الفضاء"[1].

أما عبد المالك مرتاض، فيقول عن المكان أنه حيّز ويعلّل رأيه هذا بقوله: إن مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النُّتوء، والوزن، والثُّقل، والحجم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقِفَه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[2].

مهما يكن، شاع مصطلح المكان في الرواية سواء أكان **فضاء** عن حميد لحميداني أو **حيزا** عند عبد المالك مرتاض، إذ هو الإطار الذي تجري فيه أحداث الرواية، ويُعتبر الوصف "من أهم الأساليب في تجسيده وهو نظام أو نَسَق من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"[3].

وهكذا "كان الوصف في الرواية التقليدية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعة والأشياء التي ترتبط به، وقد كان لذلك أثره في شدّ الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة وأزمنة معروفة." [4].

---

[1]-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص62-63

[2]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 121

[3]-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق الطبعة الاولى 2013، ص: 206

[4]- المرجع نفسه، ص: 207

يتخذ الفضاء المكاني للرواية عدة أبعاد فهو:

- يمثل امتدادا طبيعيا لحياة الإنسان التي يجسّد فيها المكان الجزء الأكبر منها، إذ يحمل المكان دلالات متنوعة وعلاقات مختلفة تربط الإنسان بواقعه المكاني.

- من خلاله يتمكَّن السارد من أن ينقل لنا الفضاءات المتعدِّدة التي تدور فيها الأحداث ويتركنا نعيش فيها بمُخيِّلتنا وجوارحنا، نتفاعل مع شخصيات الرواية في هذه الأمكنة مسرح سلوكياتهم وتصرفاتهم ومعيشتهم وحواراتهم ومواقفهم وتجليات ذواتهم.

لهذا نعتبر الروائي الذي يصل إلى جعلنا نتصوَّر بكل جوارحنا كل ما يجري في روايته، أنه تمكَّن من أن جعل للمكان شعرية خاصة وأعطاه بُعدا فنيا بخياله وتخيّله واصفا هذه الأمكنة من مدن وقرى بشوارعها وأزقتها وطرقها ودورها وحدائقها وأسواقها ومؤسساتها المختلفة وصفاً يجعلها ماثلة أمام أعيننا.

- ليس للمكان بعد حِسّي فقط، فقد يتعدّاه إلى أن يكون معبرا عن انفعالات الإنسان في هذا الفضاء الواسع، كأن يتناول السارد في سرده وصف أجواء الفرح أو القرح، السعادة أو الكآبة، التفاؤل أو التشاؤم في وجوه الناس وهي حُبلى بكثير من المشاعر في أماكن متعددة، مثل قاعات الحفلات، أو مآتم الجنازات، أو طرقات حصدت الآلاف من البشر في حوادث المرور...الخ من المشاهد التي لا تخلو منها حياة الإنسان فوق هذه البسيطة.

- في الرواية الحديثة، للمكان علاقة وطيدة بعناصر السرد الأخرى على رأسها بِنية الوصف الروائي وعلاقته بالزمن وأسلوب صياغة الحدث وخلق الشخصيات ووصفها بلغة التخييل.

يقول محمد مصطفى علي حسانين في كتابه: "استعادة المكان"، أن هناك ترابطا بين المكان وكافة مستويات البناء في الرواية وعناصرها المتعددة، "إذ يتراسل مع البناء الوصفي ويتشكَّل عبرَه، كما يسهم في صياغة الأحداث والشخصيات، ويرتبط كذلك بالزمن السردي، ووجهة النظر الروائية. وبسبب من آليات تكوينه اللفظية يدخل في إشكالية العلاقة بين الكلمات والأشياء، اللغة والمرجع."[1].

نستخلص مما سبق أنَّ المكان في الرواية، كما في بقية العلوم، وعند الإنسان عامة، مرتبط بمنجز معين في أيّ مجال أو حيّز أو فضاء، لا نحكم على مدى أهميته إلا من خلال انجازاتنا وكيف تمّ تسخير واستثمار هذا المكان سواء في حياتنا اليومية أو في أعمالنا الأدبية كالرواية.

03- الزمان والزمن في الرواية:

يقول عبد المالك مرتاض عن الزمن:"مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يُعايِشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا. غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، ولا نراه، ولا نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا نشمُّ رائحته إذ لا رائحة له. وإنما نتوهَّم، أو نتحقَّق، أننا نراه في غيرنا مجسّدا في شيب الإنسان

[1]-محمد مصطفى علي حسانين، استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، كتاب إلكتروني، ص:14-15 الموقع:
https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-

وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وأسنانه، وفي تقوّس ظهره، واتباس جلده"[1].

وجاء في معجم لسان العرب لابن منظور (المتوفى 77هـ-1311م) في مادة الزمن: "الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثير...الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وكل مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن بالمكان: طال عليه زمانا." [2].

وفي معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس: "الزاي والميم والنون أصلٌ واحدٌ يدلُّ على وَقتٍ من الوقت من ذلك الزَّمان، وهو الحين، قليله وكثيره. يقال زمانٌ وزَمَنٌ، والجمع أزمانٌ وأزمِنَة" [3]

الزمن والزمان كلاهما اسمٌ لقليل الوقت أو كَثيره وجَمعُهما أَزْمِنَةٌ، أزمانٌ، وأزْمُن، ولكل منهما أجزاء ابتداء من الثانية، الدقيقة، الساعة، اليوم، الأسبوع، الشهر إلى السنة، أما إذا طالت فهي دهرٌ.

كما يُقَسَّم الزمان والزمن إلى فصول في السنة، زمن الصيف والخريف والشتاء والربيع.

إذن الزمان والزمن لهما نفس المعنى، غير أن الزَّمن قد يكون مقطعا من الزمان الدال على أحداث تقع في الحاضر والمستقبل، بينما

---

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1988 ص172-173.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة، مص، مادة زمن ص 1867.

[3] -أحمد بن فارس بن زكرياء أبو الحسن، معجم مقاييس اللغة، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت 1979، ص:22.

الزمان هو الماضي الذي مرَّ بشكل عام على وقوع الحدث. لهذا نقول زمن الرواية ولا زمان الرواية؛ لأننا إذا قلنا زمان الرواية لكان كل أوقات أحداثها وقعت في الزمن الماضي، بينما إذا استعملنا عبارة "الزمن الروائي" أو " الزمن في الرواية" أو "زمن الرواية"، فإننا نقصد كل أوقات أحداث الرواية ماضيها وحاضرها.

والزمن الحقيقي هو الزمن الطبيعي المتسلسل خطيا، الناشئ بفعل الحركة، حيث يمثل الحاضر النقطة المرجعية التي تَتّحد بواسطتها مكوّنات الزمن الطبيعي الفلكي، هذا ما ذهب إليه أوتو يسبرسن الدانماركي [1] وقال بأن الزمن يقع في "خط أفقي تتوسطه درجة الصفر تمثل الحاضر وما قبلها هو الماضي، وما بعدها الحاضر، وأنّ الماضي يقع قبل الآن، وأن المستقبل بعده. وقسم بعد ذلك الماضي والمستقبل بإدخال قبل وبعد عليهما معا، فنصبح نتحدث عن ما قبل الماضي وما قبل المستقبل وما بعدهما"[2].

سنرى فيما بعد، ما في هذا الرأي من اعتراضات تتمثل في المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق وتلخيص وحذف.

04- الزمن الروائي:

نظرا لأهمية الزمن: عـُدَّ من بين المفاهيم الكبرى التي شغلت الدارسين والباحثين في مختلف العلوم ومنها الأدب وخصوصا زمن الرواية أو الزمن الروائي، والزمن أو الزمان أو Le temps بالفرنسية

---

[1] - أوتو يسْبرسِن Jespersen (1860. 1943) عالم لغات وعالم صوتيات دنماركي.

[2] - سعيد يقطين تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزمن-السر-التبئير .بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1989، ص63

أوtime بالإنجليزية، هو العمود الفقري الذي يشد أجزاء الرواية، ويتجسّد مفهومه في الاصطلاح على أنه "مجموعة العلاقات الزمنية: السرعة، التتابع، البعد....الخ، بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة"[1].

إذن الزمن له دور فعّال في الخطاب السَّردي، وله أهمية قصوى في الحكي، ولهذا يرى جرار جنيت: "أن من الممكن أن نقصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما يستحيل علينا أن لا نحدّد زمنها بالنسبة لزمن السرد، لأن علينا روايتها إما بزمن الماضي أو الحاضر وإما بالمستقبل"[2].

وترى سيزا قاسم أن "الزمن يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى." [3].

بمعنى أن السرد لا يمكنه أن يتشكَّل إلاّ بوجود الزمن، فهو عنصر مهم ويعد بمثابة الشخصية الرئيسية في الرواية.

فالزمن في أبسط معانيه هو "روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حيث يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه الأزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده، بالإضافة

---

[1] - عبد المنعم زكريا القاضي،البنية السردية في الرواية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ص18..

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت 1997، ص:61.

[3] - سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984،ص38.

إلى أنّ الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على مَن حوله...فالرواية فن زمني والزمن الروائي تعبير عن رؤيا تجاه الكون والحياة والإنسان." [1].

هذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلّ على أن الزمان موجود ومرتبط بنشاط ما أو بفعل خالق مستمر ومتجدد.

يقسّم عبد المالك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية" الزمن إلى خمسة أنواع: الزمن المتصل والمتعاقب والمنقطع أو المتشظي والزمن الغائب وأخيرا الزمن النفسي.

يقول عن الأول أي **الزمن المتصل** ما يلي: "والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل، وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصوّر...على حين أن **الزّمن المتواصل** يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقّف، ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل.... وهو زمن طولي متواصل أبدي، ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء"[2].

يمكن أن نقول إن عبد المالك مرتاض يتفق مع الفيزياء النيوتونية الكلاسيكية في هذا النوع من الزمن من حيث استمراريته وبعده وانسيابه الثابت.

---

[1] - مها حسن قصراوي الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1،2004.ص13.

[2] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت 1998، المرجع نفسه، ص:175.

في زمن الرواية الحديثة لا يسير السرد في الخطاب مثل السّرد في الحَكي، فكلاهما يختلف على الأخر.

أما النوع الثاني من الزمن عند عبد المالك مرتاض **فهو الزمن المتعاقب**_الذي يقول عنه إنه زمن دائري، إذ يقول: "وهذا الزمن دائري ـ لا طولي، ولعله يدور حول نفسه، بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليا فإنه، في حقيقته، دائري مغلق. وهو تعاقبي في حركته المتكررة، لأن بعضه يعقب بعضه، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متّفقة؛ مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة، وممرّرا لمساره المجسّد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى"[1]. هنا يختلف الزمن المتعاقب عن الزمن المتّصل في كونه يدور حول نفسه في حركته المتكررة كالفصول الأربعة.

والنوع الثالث من الزمن أطلق عليه اسم الزمن المتقطع أو المتشظي، إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف مثل أعمار الناس، والرابع "**الزمن الغائب** وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة" [2].

أما الزمن الخامس والأخير فقد سماه **بالزمن الذاتي** "وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا الزمن النفسي... فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتى يتضادّ مع الزمن الموضوعي"[3].

---

[1] - عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص:175.

[2] - عبد المالك مرتاض،المرجع نفسه، ص:176.

[3] - عبد المالك مرتاض،المرجع نفسه، ص:176.

للزمن أهمية في حياة الإنسان لكونه مرتبط بسيرورة حياته، وعند دراستنا لأي رواية، نجد الزمن يتخذ أهمية بالغة في حِبكتها وتسلسل أحداثها ومراحل كتابتها بالنسبة للروائي، وكذلك بالنسبة للقارئ الذي سيستغرق زمنا مُعينا لقراءتها من بدايتها إلى نهايتها. فالزمن هنا يلعب دورا أساسيا سواء بالنسبة للقارئ أو للكاتب. وهذا الأخير يكون ملزما بمراعاة الآليات والفنِّيات التي تتحكم في الزمن السَّردي لهذا العمل الأدبي.

والزمن في الرواية شأنه شأن الزَّمن عند الإنسان له مراحله وقياسه، فنحن كبشر نقيس الزمن بالقرن والعقد والسنة والفصل والشهر والأسبوع واليوم والنهار والليل والساعة والدقيقة والثانية كما أوردنا، **وعند الروائي يقيس الزمن بالتسريع أو بالبطء أو بالتلخيص**، حيث تتسارع الأحداث أو تتباطأ عند الروائي حسب ما يراه مناسبا لروايته آملا أن يضفي الجمالية لسرده ليشوِّق قارئ روايته المستقبلي، لهذا تجده يُولي للزمن أهمية قصوى في عمله.

يتخذ الزمن السردي حيزا هاما في الرواية لكون الرواية تركيبة معقدة من قِيم الزمن، لهذا ينشغل الروائي بالزمن ويطيل التفكير في معالجته عبر روايته "فمسألة الزمن من أعسر المشاكل التي ينكبُّ عليها الروائي أثناء عملية تشييد صرحه الروائي. والرواية -كما نعلم- من أكثر الفنون السردية قُدرة على استيعاب أكبر كمِّ من الأحداث،

والشخوص والأفضية الزمكانية فمن هنا تتعدد أشكال الزمن الروائي"[1].

وبغضّ النَّظر عن الرواية التاريخية التي تتّخذ من الزمن رافدا كرونولوجيا للأحداث وفق تسلسلها الزمني، حيث يبدأ السرد في هذا النوع من الروايات "من نقطة معيَّنة ثم يسير إلى الأمام حتى تنتهي القصة، والأحداث تكون مرتَّبة بحسب الزمان حدثا بعد الآخر دون ما ارتداد في الزمان"[2].

وعكس الرواية التاريخية التي تراعي التسلسل الزمني، نجد الرواية الحديثة تكسّر المألوف، إذ لا يسير الزمن فيها وفق خط مستقيم من البداية إلى النهاية مثل حياة الإنسان. ذلك أن عصرنا صار عصرا معقدا بسبب تسارع الزمن وغيره.

لهذا كله نرى أن كُتاب الرواية ينهجون منهج التشابك والتعقيد، فيصير الزمن عندهم معقّدا ومتشابكا من حيث عناصر بِنيته، تتداخل فيه لحظات الحاضر والماضي والمستقبل.

رأينا سابقا أن عبد المالك مرتاض يقسم الزمن إلى خمسة أنواع هي: الزمن المتصل والمتعاقب والمنقطع أو المتشظي والزمن الغائب وأخيرا الزمن النفسي. وفي موضع أخر يقول إن الكاتب "لا يفكر في الزمن، وهو يكتب، منعزلا عن الحيز، ولا في الحيز منعزلا عن

---

[1]-بشرى فرحي، الإيقاع الزمني في رواية "جلدة الظل من قال أن الشمعة أوف؟" لعبد الرزاق بوكبة- دراسة بنيوية- مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011-2012، ص:53.

[2]-المرجع نفسه، ص:54.

الزمن"[1]، فهو من هذا المنظور يسرد أحداث روايته داخل هذا الحيز من الزمن بكل أنواعه.

ويضيف قائلا: "والتعامل مع الزمن، مثله مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية المشكلات السردية الأخرى، يحتاج إلى شيء من البراعة الاحترافية، والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة، بحيث أنَّ هذا الأمر لا يُذعن لقاعدة معينة، ولا إلى خطة موجّهة، وإنما هو منبثق عن احترافية الكاتب السردي الذي بحسّه الأدبي يَتحسَّس توزيع الحدث، وتوزيع الزمن من خلاله، فقد يبدأ الروائي بتقديم حفلة الزفاف في مطلع عمله السردي ثم من بعد ذلك يسوق الأحداث التي كانت علة في قيام هذا الحفل"[2].

نخلص من خلال هذا النص لعبد المالك مرتاض حول الزمن في الرواية؛ أن الأزمنة تتداخل في الرواية في سرد الأحداث حسب مجرياتها حتى "أصبح الروائيون الكبار يُعنتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن، مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة، والشخصيات...حذوَ النعل بالنعل. حتى كأنَّ الرواية فنّ للزمن، مثلها مثل الموسيقا"[3].

إن تداخل الأزمنة في الرواية تجعل الدارس لها يجد صعوبات في تتبُّعها إذا لم تكن له دراية بالآليات والتقنيات مثل الاسترجاع والاستباق وغيرهما.

---

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص192.

[2]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص192.

[3]-المرجع نفسه، ص193.

إنَّ الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكَّد الكثير من الدارسين "أن الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة...." هو كذلك "الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر زمن، أي أنَّ كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتمُّ عبر الزمن ومن خلاله[1]."

ويمكن من خلال ما سبق إجمال أهمية الوقت في الرواية فيما يلي:

- لا يمكن للروائي الاستغناء عن الزمن مثل استغنائه عن بعض الشخصيات أو الأمكنة أو الحوارات التي لا تؤثر على مضمون الرواية أو جمالية السرد.

- من خلال تَشَكُّل أو بِنية الزمن، نعرف قيمة الرواية من الناحية الشعرية والجمالية، ومن خلال تسيير الكاتب لأزمنة الأحداث فيها سواء من حيث التسريع في سرد أحداثها أو تبطئته أو تلخيصه تَتَحَدَّد لنا قيمة العمل الإبداعي.

- تتحدّد عناصر التشويق والإيقاع من خلال زمن الرواية، ومن خلاله تتحدد باقي عناصر السرد الفنية في الرواية.

---

[1]- سهير جريو، مكونات السرد عند آمنة الصدر" "بنت الهدى " رواية الفضيلة تنتصر أنموذجا، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات 2017، ص: 10-11.

05- المفارقات الزمنية السردية في الرواية:

تعني المفارقات الزمنية في الرواية ترتيب الزمن فيها مقارنة مع ترتيب الأحداث والمشاهد، وبالتالي نعرف هل هذا الترتيب هو تسلسليا أو متقِّطعا في القصة أو الرواية؟

جاء في المصطلح السردي لجيرالد برنس: "المفارقة الزمنية هي عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تُحكى فيه"[1]؛ أي هناك تنافر واختلاف بين ترتيب زمن القصة (الحكي) وزمن الخطاب في الرواية.

إذا كان هذا الترتيب ضروريا في الرواية القديمة، فهو عكس ذلك في الرواية الحديثة التي تخلَّصَت من عباءة الزمن الواقعي المرتب. قد تبدأ الرواية بالحاضر أي من اللحظة الصفر التي يكتب فيها السارد قصته، وبعد مدة يرجع إلى الوراء ليعطينا صورة عن الأحداث التي سبقت الحدث الراهن، هذا ما نسميه استرجاعا. وأثناء السرد في الراهن قد نستبق حدثا أو أحداثا قد نفصلها قليلا أو كثيرا قبل أن يقع ذلك الحدث إن آجلا أو عاجلا في متن الرواية أو القصة. ويُسمي هذا استباقا.

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1987، ص24.

يقول جيرار جينيت [1] في هذا المجال: "ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكرٍ لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحنُّ فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية – الذي هو مصطلح عام- للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع"[2].

لا تتحدَّد هذه المفارقات الزمنية إلا بعد النقطة الصفر التي يختارها الراوي لبدء سرد روايته، بعدها يبقى يتلاعب بالزمن. وهكذا فإنّ نقطة البداية هي التي تحدّد الحاضر وتضع بقية الأحداث على خط الزمن المتخيل من ماض ومستقبل، تتأرجح بين الحاضر والماضي والمستقبل.

وعلى ضوء هذا "تعدّ المفارقة الزمنية أداة هامة، تلعب دورا مهما في خلخلة النظام الزمني لترتيب الأحداث، فكل مفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السّرد وبداية الأحداث المسترجعة أو اللاحقة"[3].

---

[1]-هو ناقد أدبي فرنسي (1930-2018)، له إنجاز ضخم في النقد والخطاب السردي والأنساق وجماليات الحكاية والمتخيل وشعرية النصوص واللغة الأدبية (ينظر https://bilarabiya.net/5337.html)

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم. عبد الجليل الأزدي. عمر حلي، الطبعة 2 سنة 1997، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص: 51

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء،،2000، ط 3، ص.74.

نذكر فيما يلي – ولو بإيجاز - أنواع هذه المفارقات الزمنية وأهمُّها الاسترجاع والاسنباق.

ج: الاسترجاع Analepsie، أو الاستعادة Rétrospection، أو اللقطة الاسترجاعية Flaschback: هي العودة إلى الماضي[1]؛ أي أن الاسترجاع سابقة زمنية يستذكر فيها السارد حدثا أو أحداثا سابقة على النقطة الزمنية التي بلغها السارد سواء كان هذا الحدث أو الأحداث لشخص واحد أو أكثر، أو لمكان واحد أو أمكنة متعددة للحدث. مثل "تقديم شخصية جديدة على مسرح الأحداث لتقديم ماضيها وخلفيتها"[2]. فهنا "يتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة لها"[3]. فغالبا ما نجد الكاتب يبدأ باسترجاع أو استذكار الماضي بقوله: " كان - كنت – كانت أو تذكرتُ – تذكَّر – تذكَّرَت...الخ، كمثال بسيط.

يُعتبر جيرار جنيت Gérare Génette من النّقاد الذين تناولوا زمن الاسترجاع حيث "يرى أنه نشأ مع الملامح القديمة وتطوّر مع تطوّر الفنون السردية، فانتقل إلى الروايات الحديثة بحيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية ويرجع اعتماده إلى تطور الدراسات النفسية مع فرويد....يستخدم السارد التداعيات النفسية، المناجاة، والمونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر والمونتاج الزماني

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984،ص45.

[3]- المرجع نفسه، ص54.

والمكاني والصور الحلمية"[1]. وبهذا تتَّخذ عملية استرجاع الزمن الماضي عند الروائي أكثر من دلالة، فهو يسترجع لا الأحداث وحدها، بل يسترجع ذاته ويفرغ في كثير من الأحيان مكبوتاته.

وللاسترجاع ثلاثة أنواع داخلية وخارجية أو مزيج بينهما، هذا التقسيم هو الذي اعتمده جيرار جنيت، الذي يرى أن:

- الاسترجاع الخارجي، هو عودة الراوي إلى ما قبل بداية الرواية؛ أي إلى الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي. جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية: "الاسترجاع الخارجي **هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"**[2].

يتصل الاسترجاع الخارجي أساساً بالمدى والسعة، وربما يكون للسِّعة الدور الحاكم في ذلك. وهي من حيث صلته "بالحكاية الأولى" لا تربطه أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن ينطلق من مدى زمني ماضٍ، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق "الحكاية الأولى"، ويتجاوزه في المدى الزمني. ونصادف في الاسترجاع الخارجي صنفين متميزين:

---

[1]- عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية، التجليات لجمال الغيطاني" أنموذجا"، مذكرة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كلية الآداب واللغات، ب.ت، ص 53.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، الطبعة الأولى 2002، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ص:19

. الصنف الأول يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى بالاسترجاع الجزئي.

. أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً وفق تتابع متّصل، يستمرّ حتى نقطة بداية "الحكاية الأولى". وهو ما يسمى بالاسترجاع التام.

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، يمكن أن تصنّف في خانة الذكريات، لأن السارد و/أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

من أمثلة الاسترجاع الخارجي: سرد حادثة أسبق من المنطلق الزمني للمحكي الأول، أو ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى.

وكما تقول سيزا قاسم إنَّ الاسترجاع الخارجي "يعود إلى ماض سابق لبداية الرواية" والاسترجاع الداخلي: "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية" [1]؛ فإننا نستنتج أنه خارج الحكاية الأولى ولكن لا يلبث بأن يدخل معها، لأن الراوي يوظِّفه فقط لتوضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية لتنوير القارئ ومنحه فرصة جديدة لفهم واستيعاب هذه الأخبار أو الأحداث السابقة.

- الاسترجاع الداخلي، هو أن يعود السارد إلى ماض لاحق لبداية الرواية فيستعيد أحداثا ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر

[1]- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص 58

السَّردي، وبالتالي كما جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية: "الاسترجاع الداخلي هو الذي لا يشكل موضوعه جزءا من موضوع الحكاية. كأن يعرف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث ماضيها وقعت بعد بداية الرواية، ولكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية، أو يسلط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكتشف لنا نشاطها وقت غيابها. ففي الحالين تكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن الحكاية ولكنها لا تنتمي إلى الحكاية" [1].

الاسترجاعات الداخلية تختلف مواضيعها عن مواضيع الحدث الرئيسي وهي التي "تتناول خطّا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدا – إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة "سوابقها".، وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"[2].

- هناك نوع ثالث من الاسترجاع هو استرجاع مزيج أو مختلط و"هو ذاك الذي يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءا منه خارجيا والجزء الباقي داخليا"[3].

هذا النوع من الاسترجاع يعود الراوي في سرده إلى النقطة السابقة التي توقَّف فيها ويستمر في الحكي حتى يتجاوز نقطة الانطلاق

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، الطبعة الاولى 2002، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ص:20

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية المرجع السابق، ص61.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص:21.

ليصل إلى النقطة التي توقّف فيها، وقد لا يصل إلى نقطة التوقُّف هذه؛ فهو استرجاع خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول [1].

وخلاصة القول أن الاسترجاع سواء أكان خارجيا أم داخليا يدخل في ترتيب زمن الرواية، وبه يتمّ تعطيل سرد الرواية ويسمح للراوي بدل أن يستمر في السرد، يتوقف ليروي أحداثا ماضية لإعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية –حدث- إطار...الخ).

بالاسترجاع يسدّ الراوي ثغرة قد تكون وقعت في النص القصصي.

د : الاستباق :

يسميه جيرار جينيت Prolepse[2] الذي هو شكل أو صيغة من الأسلوب الذي يتوقَّع المستقبل وإسقاط الذات فيه. وفيه يتَّجه السارد نحو المستقبل تاركا المرحلة الراهنة، حيث يتوقَّف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الأمام على محور السرد الحاضر نحو الآتي.

وبمعنى آخر، وكما جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية: "فهو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدثٍ

---

[1]- عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية، المرجع السابق، ص67.

[2] **-C'est une figure de style, qui consiste à anticiper le futur, à se projeter dans l'avenir**:

لم يحنْ وقتُه بعد... ويتّخذ أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل"[1].

والاستباقات أو الاستشرافات أو اللواحق هي بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، غايتها حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات.

يأتي الاستباق إما:

- كتمهيد، أي عبارة عن إيماءات أو إشارات أولية "الغرض منها التطلع إلى ما هو محتمل حدوثه في عالم المحكي، والكشف لما سيأتي من أحداث لاحقة. وأهم ما يميز هذا النوع هو اللايَقينية، بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إيماءات لم تكتمل زمنيا في النص.

- كما قد يأتي الاستباق على شكل إعلان عمَّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات. مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج الشخوص، كما تأتي على شكل توقّع وانتظار لما سيقع مستقبلا.

- يأتي هذا الشكل من الاستباق مثل سلسلة من الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، تحمل في طياتها طابعا استشعاريا للأحداث، وتخلق حالة انتظار في ذهن القارئ قد تكون ذات مدى قصير أو ذات مدى طويل. ومن أمثلة هذا النوع الاستباق الإعلاني الذي هو إعلان عن حدث.

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص ص:15-16.

يقسم الاستباق مثل الاسترجاع إلى نوعين داخلي وخارجي:

– الاستباق الداخلي: "وهو الاستباق غير المنتمي إلى الحكاية... يروي حدثا واقعا ضمن زمن السرد ولكنه خارج عن موضوع الحكاية"، أما إذا انتمى إلى الحكاية فهو تكميلي "يسد مسبقا نقصا سيحصل في السرد الأولي. إنه تعويض عن حذف لاحق، فوجوده يكمل السرد".... ويأتي هذا الاستباق عموما بصورة إشارات قصيرة تنبِّه إلى حدث سيتناوله السرد لاحقا وبالتفصيل" [1].

– الاستباق الخارجي: ويتمثل في سرد حادثة مسبقة على الإطار الزمني للسرد ككل أي سابقة على زمن الحكاية؛ وفيه يتوقَّف السارد ليتنبأ بوقوع حدث ما لا علاقة له بمجريات الأحداث في الرواية، أي أن زمن الحدث خارج عن الإطار الزمني الذي تم فيه سرد مجريات الحكاية.

وكخلاصة للمفارقات الزمنية أو السردية نقول:

إن المفارقات الزمنية تعني انحراف زمن السرد، حيث يتوقّف استرسال الراوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف (الاسترجاع) أو الأمام (الاستباق) على محور السرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية، ثم يلجأ السارد إلى الاستشراف (الاستباق) أو إلى الاستعادة (الاسترجاع). غير أننا نلاحظ في الرواية الرجوع إلى الماضي أكثر من المستقبل، لأن الماضي أكثر وضوحا من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص 17.

أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه، أي قبل الوصول الفعلي إلى الهدف.

نأتي في نهاية هذا الفصل لنقول:

من العناصر الأساسية المكونة للرواية؛ شخصياتها وفضاؤها الزمكاني، وبدون هذه العناصر، لا يمكن أن تُبنى الرواية ولا تصلح لتكون فنّاً أدبياً يرتقي به الكاتب إلى الإبداع الذي ننشده. لهذا نرى أنه من الاهمّية بمكان، أن يعمل الروائي خاصة المبتديء منه بتوسيع درايته بهذه المكونات الأساسية لروايته أو لجنس أدبي مشابه لها- ولو نسبيا- مثل القصة والقصة القصيرة بالخصوص، دون نسيان أجناس أخرى مثل السيرة الذاتية أو اليوميات أو المذكرات حتى وإن بُنيت على عنصر أو أكثر من بِنية الرواية ومكوناتها.

الفصل الثالث

السرد في الرواية

01: مفهوم السرد.

02: عناصر السرد الأساسية.

أ: الراوي.

ب: المروي له.

ج : الخطاب

03: الخطاب السردي.

04: السرد وخطاب المحكي عند جنيت.

05: البنية السردية الرواية

عندما تكونُ لك فكرة لكتابة رواية، وتحاول تركيب لَبِناتِها الأولى لتحويلها إلى مجموعة من الوقائع والأحداث تَسردُها ضمن ترتيب زمني وفضاء مكاني معيَّنين، فإنك -لا شكَّ- تقوم بالسّرد. فالروائي المُبدع هو الذي يَنسُج العلاقات الإنسانية ويصف الأشياء ويَصوغ الوضعيات ويتصَوّر نمَطها وأشكالها ويُجسّدها مُستعملا خياله وقدرته الأسلوبية، حتى إذا ما وصل إلى تبليغ رسالته بشعرية فنية إبداعية، عندها نقول أنّ سرده وحِبكة قصّ روايته واختيار موضوعها كان في المستوى المطلوب، يقبل عليها القُراء بدون مَلل أو ضَجَر، كون الكتابة هاجساً يَنتاب الكاتب ويسكنه، تصبح جزءاً من ذاته ووجوده، يغدو مَهَلوَساً بها، متمتّعاً بلذّة يعمل على إيصالها إلى القارئ ليتلذّذ بها بدوره. حتى إذا ما أعجبته هزَّت عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، وجعلته يعيش إنسانيته بمفهومها الواسع. فالقراءة مُتعة لمَن يعرف هذه المتعة ويتذوَّقها، تماما مثل الأطعمة التي نَلتهمها بلَهفٍ إن وَجدناها لذيذة.

في هذه الحالة، نقول أن كاتب الرواية وما شابهها من أنواع السرد القَصصي أنه قام بعملية السَّرد، فما هي تعريفاتنا للسرد وما هي عناصره الأساسية؟

01: مفهوم السرد:

لا يهمّنا تعريف السرد لغةً بقدر ما يهمّنا شرح المصطلح في حد ذاته لسبب واحد على الأقل، هو أنّ السرد لغة لا يُفيدنا في تناول هذا العلم القائم بذاته لارتباطه بموضوعنا الرئيسي الذي هو السرد الروائي وفنّياته.

ومع ذلك نقول:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "السّرد في اللغة تَقْدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأتي به مُنَسِّقاً بعضُه في إثر بَعضٍ متتابعاً. سردَ الحديثَ ونحوَه يسردُه سرداً إذا تابَعه. وفلانٌ يَسرُدُ الحديثَ سرداً إذا كان جيّدَ السِّياق له. ... والسّرد المُتَتابِعُ [1]: أي سردَ شيئاً أي قدَّمه بطريقة متتابعة ومترابطة ومنسجمة ومتناسقة يفهمه السامع أي المتلقي فيدرك مضمونه.

واصطلاحا: "السرد أو القَصُّ فعلٌ يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثَمرته الخطاب" [2]، فلا يُنتَج خطاب أو قصة إلا بوجود راوٍ يقوم بهذا السرد؛ فهو "عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دورَ المُنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجَة"[3].

يمثل هنا الراوي السارد، والمروي له المتلقّي للخطاب أي الرواية أو القصة، وقد لخص حميد لحمداني مكوّنات السَّرد في هذا الشكل:

فبعد أن عَرَّفَ السَّردَ وقال: بأنَّ "الحَكي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على **قصة** تضمّ أحداثا معينة، وثانيتهما: أنّ **الطريقة** التي تُحكى بها تلك القصّة. وتسمّى هذه الطريقة سرداً،

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة، مصر 2007، مادة سَرد ص 1987.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص 105.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك أنّ قصة واحدة يُمكِن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السّبب فإن السّرد هو الذي يُعتمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"، واستخلص "أن الرواية أو القصة باعتبارها محكياً أو مروياً تمر عبر تلك القناة (الشكل)، وأن "السّرد" هو الكيفية التي تُروَى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها"[1].

والسّرد عند سعيد يقطين[2] :"فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غيرها، يُبدعه الإنسان أينما وُجِد وحيثما كان"، وعند عبد الرحيم الكردي " أداة من أدوات التعبير الإنساني" [3].

يصرح رولان بارث[4] قائلا: "يمكن أن يؤدي الحَكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظّم لكل هذه المواد. إنه

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 45.

[2]- سعيد يقطين، كاتب وناقد مغربي، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، متخصص في السرديات العربية.

[3]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص: 13.

[4]- رولان بارث Roland Barthes (1915- 1980) منظر أدبي وفيلسوف وناقد فرنسي، من مؤلفاته: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ط1، 1993. وكتب لذة النص Le plaisir du texte، نفس المترجم 1992، يقول في إحدى صفحاته: " القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي: إنها تُكَوِّرُ المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأنَّ كل بداية فيه تظل بداية" (ص11).

حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمتنوعات والمحادثات..." [1].

إنّ هذا التعدّد في حدود السّرد ومعانيه وصُوَره وأشكاله إن دلَّ على شيء، فإنّما يدل على أن السَّرد له أغراض متعدّدة ومتشِّعبة حتى وإن اختلفت من جنس إلى آخر سواء في الأجناس الأدبية أو العلوم الأخرى، فلكل نوع من السرد أغراض يخدمها لتوصيل الرسالة إلى المرسل إليه، إذ إليه يتوجَّه الخطاب السّردي كما سنرى.

أما تعريف السّرد عند الغربيين، فقد يطول بنا الحديث عن مختلف التعريفات والدراسات التي قام بها النقاد والدارسون منذ بداية الاهتمام بهذا العلم الذي نسمّيه سردا أو سرديات. السّرد مشتقّ مصطلحه من Narratologie المنحوت من مقطعين هما Narrate أي السّرد ومن Logy أي علم، وبالتالي اشتقاق مصطلح السرد narration وnarrative هو من الفعل narrate بمعنى يسرد، وقد كان مرتبطا بالكلام الشفهي، ومعناه الأصلي التفسير والإخبار والتعليق على الأحداث، وترتبط أصوله بالقصص والأساطير الخرافية التي تدور حول البطولة، ويعود أصل هذا المصطلح إلى القرن السابع عشر الميلادي (17م). وتعود جذوره اللاتينية بفعل السرد وتفسير ترابط الأحداث وتسلسلها المنطقي للأحداث في القصة.

---

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997،ص: 19.

ومهما تعدّدت التعاريف، يبقى السّرد متضمِّنا لنصٍّ وقصة وحكاية وحَكْي ورواية، فكلها بمثابة المادة الأساسية للسرد، والمظهر المعبِّر لكل هذه الأنواع والأجناس الأدبية أو غيرها.

02- **عناصر السرد الأساسية:**

للسرد ثلاثة عناصر أساسية –كما أوردنا- الراوي والمروي له والخطاب، وتحليل هذه العناصر الثلاثة، تُمَكِّنُنا بلا شك من الإلمام بهذا "الشيء" المقدم للمتلقِّي سواء أكان على شكل رواية أم قصة أم نص من النصوص لمختلف العلوم، لكون السرد لا يمكن حصره في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب وحده، فهو موجود في كتب التاريخ، وفي محاضر قضاة التحقيق، وفي كتب الكيمياء، وفي الإعلانات التجارية، وحتى في النصوص المسرحية ..." [1].

يقول سعيد يقطين في هذا الشأن: "السرد فعل لا حدود له، يتَّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يُبدِعه الإنسان أينما وُجِدَ وحيثما كان" [2].

أ- الراوي:

جاء في معجم السرديات: "الرّاوي عنصر قصصي متخيل، شأنه في سائر ذلك شأن العناصر المكونة للأثر القصصي، فإن دوره أهمّ من أدوارها جميعا لأنه صانعها الوهمي وعِلة وجودها"، وبالتالي حسب المعجم نفسه "هو الواسطة بين العالم الممثَّل والقارئ، وبين القارئ

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يَعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا" [1].

من هذا التعريف نستنتج أن الراوي أداة وعنصر يستخدمه الروائي لسرد أحداث روايته، "وأيّاً كانت الصورة التي يتبدّى فيها الراوي، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة، أو تقنية، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصوّر، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعياً إنسانياً مدركاً، ومن ثَمَّ يتحَوَّل العالم القصصي – بواسطته- من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها"[2].

يمكن أن نقسم الراوي في الرواية إلى نوعين:

– **الراوي/ الكاتب**: كما نجد ذلك في السيرة الذاتية الحقيقية أو في النص التاريخي أو في أدب الرحلات: "فالراوي/ الكاتب هو الذي يَروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راوٍ حقيقي لا وَهمي، لأن الحوادث التي يرويها هي –أو ينبغي أن تكون – حقيقية"[3].

– النوع الثاني هو **الراوي/السارد** في الرواية الذي يكون "شخصية وهمية ووظيفة من وظائف النص الذي يخلقه الكاتب مصورا فيه

---

[1] - مجموعة من المؤلفين، تحت إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الطبعة الأولى 2010، دار محمد علي للنشر، تونس، ص:195

[2] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، الطبعة الأولى 2003، مكتبة الآداب القاهرة، ص: 18.

[3] - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997، بيروت، لبنان، ص:45

عالمه وزمانه"[1]؛ فإذا استخدم ضمير المتكلم في رواية ما، فليس من الضّرورة هو الكاتب ذاته بلحمه ودمه، وليس هو شخص مُلهِم كما هو في ملحمة ولا ممثّل في مسرحية، ولا شاعر في قصيدة، ولا مؤرخ يسرد حدثا تاريخيا انطلاقا من وثيقة أو شهادة أو صورة أو رواية شفوية من شخص طبيعي، بل هو ذلك الشخص الذي يَختلقُه الكاتب من محيطه أو من خياله، فيجعل منه بطلا لروايته أو شُخوصا آخرين يساهمون في حركية الرواية ويخلقون تلك التفاعلات لأحداثها.

في كلا النوعين؛ يكون (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً معيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمز له بحرف. فهو لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً خالقا لعالم تخييلي لا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ، بل يَتقمَّصُه، ومن ثَمَّ فالراوي هو كذلك أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى خلفها الروائي في تقديم عمله السردي.

نظرا لأهمية الراوي في الرواية والعمل القصصي، أَوْلَى له النقّاد أهمية بالغة في الدراسة والنقد. هذا ونشير أنّ الراوي ليس شرطا أن يكون شخصا بشريا، بل قد يتصوّر الروائي شخصه من حيوان أو شيء آخر جامد، بل يذهب بعض الروائيين إلى اعتبار الجنّ شخصية للراوي.

---

[1] - المرجع نفسه، الصفحة 9.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يسرد الراوي أحداث الرواية بضمير الغائب، فيصف ويصوّر، فيحل (هو) محل الراوي. وقد يختار الكاتب ضمير المتكلم، فيسرد هو الأحداث ويجري الحوار ويصف الأماكن ويعبر عن المواقف والجوانب الذاتية والاجتماعية والوطنية والدينية والإنسانية وكأنّه هو الذي يتحدّث بنفسه للمروي له (المتلقّي)، فيصنع له الأحداث بمخيّلته ومن خياله. وهنا تتجلّى مهارة الكاتب في اختيار صيغ وأساليب تقمّص بطل الرواية ويتحدّث باسم شخوصها فيجعل من الكلّ عملا أدبيا إبداعيا.

تكون رؤية الراوي للأحداث إما داخلية؛ وهنا يُبدي الكاتب في سرده انطباعات الراوي من خلاله ووجهة نظر الشخصيات وتصوّره لمجريات الأحداث كما يتصوّرها، وإمّا أن تكون رؤيته خارجية، فيصبح حياديا بالرغم من أنه هو الذي يقدمها ولكن على لسان غيره وكأنه يخلق الشخصيات التي تحلّ محلّه ويتكلّمون باسمه من ورق كما يقال. في كلتا الحالتين سواء أكانت رؤية الكاتب داخلية أم خارجية، فإنّ ضمير المتكلم أو الغائب يكون دائما حاضرا في أسلوب السّرد سواء اعتمد على رؤية داخلية أو خارجية أو ثنائية متكاملة بينهما. لهذا يُقال: **لا راوٍ دون رؤية، ولا رؤية دون راوٍ.**

وللراوي عدة وظائف يقوم بها في سرد الرواية، نذكر منها فقط وظيفتين هما: الوظيفة الوصفية للأحداث والطبيعة والأماكن والأشخاص، والوظيفة التوثيقية خاصة في الرواية التاريخية أو المذكرات أو روايات السير-ذاتية، حيث يقوم الكاتب على لسان الراوي

بتوثيق سرده بمصادر أو معلومات مستقاة من التاريخ أو المشاهدة أو حياة الأشخاص، إضافة إلى وظائف أخرى.

والخلاصة التي نصل إليها؛ هي التي لخَّصها "تودوروف"، فالراوي حسبه هو: "الذات المتلفّظة... والفاعل في كل عملية البناء (يقصد البِنية القصصية) ...فالسارد هو الذي يُجَسِّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يَجْلُوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره "للنفسية"، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التَّتالي الزّمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد"[1].

ب: المَروي له:

هو القارئ المحتمل للرواية، حيث أنَّ السّارد يجعل دوماً أمام مُخيِّلته القارئ الذي يُوجَّه له الخطاب؛ يتخيَّله من بين الخواص أو العوام.

قد يتساءل أحدٌ منا اليوم ويقول: لماذا نكتب وقُرَّاء اليوم عازفون عن القراءة؟ أنَكتب لأنفسنا أو لغيرنا؟ وهل نكتب للخاصة الخاصة أو الخاصة أو للعامة من الناس، كما سُئل يوما الشيخ البشير الإبراهيمي؟

[1] - تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، 1990، دار توبقال للنشر، ص: 56

يقول غابرييل غارسيا ماركيز (Gabriel García Márquez) [1] :"كيف تُكتَب رواية؟ فقال أنَّ هذا السؤال هو دون شك أحد الأسئلة التي كثيرا ما تُوجَّه إلى الروائي. ولدى المرء دوما إجابة مرضية، تناسب مَن يوجّه السؤال. لكنّ الأمر أبعد من ذلك: فمن المجدي محاولة الإجابة عنه، لا لمتعة التنويع وحسب، كما يقال، وإنما لأنه يمكن الوصول من خلاله إلى الحقيقة. ولأن هناك أمراً مؤكداً على ما أظن، وهو أنّ أكثر مَن يسألون أنفسهم كيف تُكتب الرواية، هم الروائيون بالذات. ونحن نقدم لأنفسنا أيضا إجابة مختلفة في كل مرة"[2].

فعلا الروائيون أكثر إحساساً وإدراكاً لِمَن يكتبون؟ ومتى يكتبون؟ وكيف يكتبون؟ والكثير عندهم الكتابة هاجس يدفعهم في أي وقت للتعبير عن ما يَجول في خواطرهم ومخيّلاتهم.

قارئ الرواية، بل قرّاؤها كُثُرٌ، ولا تنطبق هذه الكثرة والتعدُّد في الرواية لوحدها، بل تشمل غيرها من شتى العلوم، لأننا كما قلنا سابقا، أنَّ السّرد غير مختصّ بهذا الجنس من الأدب، بل السّرد شامل لمختلف العلوم، فهناك "**القارئ المستحضر** في ذهن المؤلف أثناء فعل الكتابة...وهو أداة صالحة لتحقّق النص وضمان مقروئيته، وكائن تخييلي أنتَجه النص السردي... وهناك **القارئ أو المروي له المثالي** الذي يفهم النص السردي فهماً جيدا ويصدق كل كلمة من كلماته ويستوعب أدقّ تفاصيله وغاياته.

---

[1] - كاتب كولومبي (1927- 2014) من رواياته مائة سنة من العزلة، الحب في زمن الكوليرا، فائز بجائزة نوبل في عام 1982.

[2] - غابرييل غارسيا ماركيز، كيف تُكتَب الرواية، ترجمة صالح علماني، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1988، ص:09.

أما النوع الثالث من القراء، فهو "**القارئ المجرد** المخاطب في النص الذي إليه يتوجَّه المؤلف المُجرَّد...ينظم النص ويحاوره المؤلف المجرد طوال عملية الكتابة..." **بالإضافة إلى القارئ المفترض** الذي "يتصوَّره المؤلف قارئاً معينا أثناء تأليفه قصة، يَخصُّه بسِماتٍ وقُدرات ومواقف من الناس خاصة وعامة... قارئ محض افتراضي ليس غير، وغالبا ما يكون مختلفا عن القارئ الواقعي لأنه قارئ مُتَخيّل". أما النوع السادس الذي ذكره مؤلفو "معجم السرديات"، فهو **القارئ المُقتضىَ** الذي هو "بناء ذهني مُستخلص من مجموع النص السردي، وهو مستقل عن القارئ الواقعي...".

أضف إلى هؤلاء الستة يوجد **القارئ النموذجي**، "نموذجي في فهمه مقاصد المؤلف جرّاء ما يتحلَّى به من معرفة موسوعية ومؤهلات لسانية وقدرات تواصلية تمكِّنه جميعها من فهم النص وتأويله. إنه مُتَلقّ مثالي ينشده.

وأخيرا يذكر مؤلفو "معجم السرديات"،بأنّ القارئ الواقعي هو "كائن تاريخي من لحم ودم شأنُه شأنَ المؤلف الواقعي. وهو لا ينتمي إلى الأثر الأدبي، وإنما مكانه دنيا الناس، وإن صورته لمُتغيرّة بتغيُّر الأحوال التي تنجز فيها القراءة .." [1].

نستنتج مِمَّا سبق أن النقاد عدَّدوا أنواعا من القراء وأعطَوا لهم صفات معينة مثل القارئ المستحضر والمثالي والمجرد والمفترض والمتخيل والمُقتَضى والنموذجي والواقعي. هذه الأنواع من القراء تزيد

[1] - مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، مرجع سابق، من ص 314 إلى 320 بتصرف.

الروائي صعوبة عندما يريد الفرز أو التمييز أو اختيار أيُّ القراء سيوجّه لهم خطاب روايته؟

القارئ المحتمل بالنسبة للروائي هو المتلقي لخطابه عبر نصه السردي، وبالتالي أصبح من الضرورة بمكان أن يكون الكاتب على دراية بعملية التَّلَقي التي تطوّرت في الدراسات الأدبية الحديثة إلى نظرية التلقّي التي تعني بدراسة العلاقة بين النص والمتلقي أي بين العمل الأدبي والقارئ أو المروي له.

ذلك "أن دلالة التلقّي تتقاطع مع الاستقبال، كما تتقاطع مع دلالة التواصل، فالتلقي لغة هو الاستقبال Réception، وتسمى: النظرية التي تختصّ بفعل القراءة بنظرية التلقي أو نظرية الاستقبال(....). والأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية، والإسهام في إعادة تقويمها، وإعطائها معنى، وفق مجموعة من العوامل المتّصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته"[1].

لقد صار للتواصل أهمية بالغة في عالمنا الذي عَرف قفزةً نوعية في عالم الاتصال والتواصل بفضل التكنولوجيات الحديثة، ولم يعد القارئ ذلك المتلقي البسيط، بل أصبح أكثر إدراكاً لِما يقرأ ويسمع. يَعي ويَستوعب ويميِّز بين الجيّد والرديء من النصوص السردية سواء أكانت أدبية أم غيرها.

[1] - عاصم شحادة علي، منير الدين الرياضي صلاح الدين، نظرية التلقي في رواية الطيب صالح السوداني "موسم الهجرة إلى الشمال"، مجلة الرسالة، المجلد 1، 2017 ص63.

لقد صار للتواصل والتلقّي عالمه الخاص المتميز، والروائي الناجح هو الذي يتمكَّن من كسب أكبر عدد ممكن من القُراء كيفما كان نوعهم ومستواهم وفئاتهم حتى لا يبقى عمله حبيس الأدراج.

قديما كان للشعر مستمعوه ومُعجَبوه، يتجمَّعون في حلقات حول الراوي لسماع أجمل القصائد، بل كانت تنظّم العُكاظيات التي تُلقىَ فيها أحسن القصائد وأجودها، واليوم أصبحت مثل هذه العكاظيات على شكل منصّات تواصلية إلكترونية ورقمية تصل إلى المتلقّي عبر العديد من القنوات.

يقول عبد القادر عواد من جامعة وهران: "إذاً الحضورُ الحتمي والقبلي كيفما كان شأنه ومقامه ووضعُه، ظل هاجسا مؤرقا للمبدع والناقد معا في التراث العربي، جعلهما ينصرفان إلى ضرورة الامتثال لمنازل المخاطبين والسامعين وأقدارهم الاجتماعية في النص إذ من المستوجب "الملاءمة بين المعنى والمستمعين، فلكل طبقة كلام ولكل حالة مقام"[1].

نستخلص من هذا، أنَّ السّرد يتطلّب من السّارد الأخذ بعين الاعتبار "منازل المخاطبين والسامعين" الموجه لهم الخطاب، "**فلكل طبقة كلام ولكل حالة مقام**"، فلا ينبغي أن نغفل مكانة القارئ ونهمله في النص الإبداعي، فإليه يوجّه كل ما يُكتَب سواء أكان واقعيا أم متخيّلا، نجعله يتذوّق الأسلوب ويستمتع بشعرية النص وجماليته فيندفع بوجدانه لمواصلة القراءة إلى النهائية.

---

[1] - عبد القادر عواد، التلقي والتواصل في التراث العربي، مجلة حوليات التراث، العدد 12، 2012 جامعة مستغانم، ص 24.

وفي هذا الإطار، خاض النقاد أيضا في زمن الكتابة الذي يستغرقه الكاتب في تأليف خطابه (رواية مثلا)، والأوقات التي تكون أكثر ملاءمة لتخييله وسرده، والزمن الذي يستغرقه المروي له في القراءة، وكِلا الزمنين صعبين في تحديد مدّتهما حسب ظروف الكاتب وهواجسه، ومستوى القارئ وقابليته للمطالعة.

ومهما يكن فإن الرّاوي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار زمن قراءة منتوجه.

ج : الخطاب:

من العناصر الأساسية في السرد، الخطاب الذي هو بدون شك صلب العملية السردية بكل مكوّناتها من زمان ومكان وشخوص كما رأينا في الفصل السابق.

والخطاب لغة عند بن فارس، من كلمة (خ. ط. ب) لها عدة معاني في معاجم اللغة[1]، والذي يعنينا منها هو ما يرتبط بالخطاب والمخاطبة في الكلام الموجه للغير، "الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خِطاباً، والخُطبة من ذلك"[2]. نفهم من تعريف ابن فارس هذا، أنّ الخطاب بمعنى تكلَّم وتحدّث لمجموعة من الناس عن أمر ما، أو ألقى كلاما، فالخطاب هو بين

---

[1] - مثل الخَطْب أي الشأن أو الأمر، كقولك ما خَطبُك بمعنى ما شأنك وأمرك، والخَطْبُ: أي الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، وخطب المرأة يَخطُبها خَطْباً أو خِطبة أي أرادها للزواج، وخَطُبَ (بضم الطاء) خطابة، أي صار خطيبا...الخ. (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص: 1194-1195.

[2] - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مرجع سابق، ص: 198.

المرسل والمرسل إليه من الكلام والأحداث. وهذا المعنى هو ما نجده في معجم المصطلحات العربية حيث جاء: "خاطَب، يُخاطب، مُخاطبة، فهو مخاطِبٌ، والمفعول مَخاطَبٌ...خاطب صديقه: كالمَه وحادَثه، واجهه بالكلام، اتَّجه إليه بالكلام...والمخاطبة هي المحادثة..." [1].

هذه الكلمة الأخيرة –المحادثة- هي التي نجدها في المعاجم اللاتينية ومنها الفرنسية، حيث تُرجِمَت كلمة خِطاب في معجم "لاروس" Larousse إلى كلمة Discours بمعنى مجموعة من الكلمات والجمل الموجهة إلى جمهور خاص، فالخطاب هو كل حديث أو محاضرة أو مخاطبة أو محادثة [2].

وفي القرآن الكريم، وَرَدَ مصطلح الخطاب في عدة آيات نذكر منها على سبيل المثال قوله تعالى: "وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"[3]، فالبرغم من أنَّ الخِطاب هنا هو الفصل والتمييز والقطع بين الحق عن الباطل، فإنه هو الكلام الذي يفصل بين الصحيح والفاسد. وفي وقوله تعالى:" رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ، لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا"[4]، أي لا يملكون أن يخاطبوا الله.

ففي كلتا الآيتين ورد لفظ الخطاب بمعنى الكلام.

---

[1] - أحمد مختار عمر، معجم المصطلحات العربية، المجلد، الطبعة الأولى 2008، عالم الكتب، القاهرة، ص: 660-661...

[2] - Grand Larousse de la langue française. Imp. Aubin - Poitiers. Imprimé en France. P 1345

[3] - سورة: ص /38

[4] - سورة: النبأ /37.

نستنتج من هذه التعريفات أنَّ الخِطاب لغة هو الكلام والقول الموجّه للغير.

أما **اصطلاحا**، فهناك تعريفات عدّة للخطاب نذكر منها:

- تعريف " زيلج هاريس" Zelling Sabbetai Harris [1]:

أورد سعيد يقطين في كتابة: "تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، أنَّ هاريس عرف الخطاب بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بِنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في شكل لساني محض"[2].

نستنتج من خلال تعريف "هاريس"، أنَّ الخطاب ملفوظ طويل أي مخاطبة بواسطة متتالية من الجمل موزّعة توزيعا منهجيا هي التي تكوّن لنا متن النص الذي كُتب به، وبالتالي هناك علاقة بين الخطاب والنص.

كما نستخلص من تعريف "هاريس" أن الخطاب هو الملفوظ المتكوّن من سلسلة من الجمل وبالتالي هو مجال وهدف اللسانيات إذ

---

[1] - عالم لغوي لساني ولد عام 1909 بروسيا وانتقل إلى الولايات المتحدة وهو صاحب النظرية التوليدية التحويلية التي يرى فيها أن الجملة تتجَزَّأ إلى مجموعة من العناصر أو المركّبات، تسمى بالمكونات المباشرة للجملة، وهذه الأخيرة تقسم بدورها إلى متواليات صغرى تسمى بالمكونات المباشرة للمُركب، وتستمر العملية إلى أصغر المكونات للجملة والتي هي المورفيمات.

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ: (الزمن-السرد-التبئير.) الطبعة الثالثة 1997، المركز الثقافيّ العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1989، ص:17.

"تقوم بمعاينته عندما تحدد قوانينه وقواعده، أي تقوم بسلسلة بوصف سلسلة من الجمل"[1].

- تعريف إميل بنفنيست E.Benviste للخطاب:

يضيف سعيد يقطين أنَّه: "إذا كان "هاريس" يقدم تحديده للخطاب انطلاقا من تعريف بلومفيلد للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإنّ باحثا فرنسيا أخر سيكون لتعريفه للخطاب من منظور مختلف أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية. هذا الباحث هو "بنْفست" الذي يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب. ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، على اعتبار أن الجملة تتضمّن علامات وليس علامة واحدة، وتدخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب"[2].

يرى "بنْفست" E.Benviste مثله مثل زيلنج هاريس" Zelling Sabbetai Harris، أنّ الخطاب هو "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات، وعمليات اشتغاله في التواصل، بمعنى أنّ الخطاب في عرفه هو الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ متن بواسطة متكلم معين في مقام معين"، غير أن "بنفيست" وسّع مفهوم الخطاب وميَّز بينه وبين السرد حيث يقول: "إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين

---

[1] - ينظر: وردة معلم، محاضرات في مقياس تحليل الخطاب مقدمة إلى طلبة السنة الأولى ماستر (تخصص تحليل الخطاب) جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الموسم الجامعي 2015-2016، ص: 17

[2] - المرجع نفسه، ص:18.

اثنين متميزين ومتكاملين وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل. والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة هما: مستوى ملافظة التاريخ أو السرد ومستوى ملافظة الخطاب. ففيما يخص ملافظة السرد فإنّ الأمر يتعلّق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد...وأما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد، فهي حسب تعبير "بنفيست" كل ملافظة تفترض متكلما، وعند الأول نية التأثير في الآخر بأية حال، وإذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة، فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة"[1]

وهكذا يتبين لنا من تعريف "بنفيست" أن الخطاب ملافظة تتطلب متكلّما يسعى من خلال المكتوب التأثير على المتلقي وتبليغه رسالته سواء على شكل شفوي أو مكتوب، فقلَّما نجد خطيبا لا يستعين بورقة مكتوبة ويكتفي بارتجال ما يريد تبليغه.

لقد ولىَّ زمن الارتجال في الخطاب الفوري وأصبح الخطيب (المرسل) يختار ألفاظه وكلماته وأساليبه للتأثير على السامع، أي المرسل إليه أو القارئ أو المروي له حسب الغرض والمقام.

ومن هنا أصبح من الضروري اختيار الكلمات المؤثرة والأساليب الجذابة التي تتطلَّب التأثير مع مراعاة الاختصار والإيجاز وتجنُّب

[1] - ينظر: وردة معلم، محاضرات في مقياس تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:18

الإطناب ولغة الخشب التي لم تعد تفيد في شيء سوى أنَّها تساهم في التنفير ولا تصل إلى التّحبيب والجذب لسماع أو قراءة الخطاب من الأول إلى الأخير.

إلى جانب تعريف كل من زيلنج هاريس"Zelling Harris وإميل بنفنيست E.Benviste للخطاب، نجد دارسين آخرين تناولوا المصطلح من جوانبه المختلفة أمثال جون دوبوا J-Dubois و بيار شارودو .P Chareau ودي سوسير وغيرهم من الغربيين الذين أفَاضوا في هذا المجال من حيث أنواع الخطاب وتحليله ودراسة بِنيته....الخ..

إن الذي يهمّنا في هذه الدراسة هو الخطاب المتعلق بجنس الرواية، أقصد الخطاب الروائي مما يدفعنا إلى الحديث عن علاقة الخطاب بالسرد.

03: الخطاب السردي:

يتحدد مفهوم الخطاب في السرد في كونه كلّ قول أو كلام سواء أكان شفهيا أم مكتوبا يعبّر عن حدث أو مجموعة من الأحداث، فهو إذن نصّ سردي كما هو الشأن في الرواية التي لا تخرج عن مجال السرديات التي هي صلبها وأساسها.

"والخطاب في السردية كما يعرفه لطيف زيتوني: "هو نص الرواية، وهو يتحدد بمادته (كلام أو كتابة) وشكله (جمل متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض حالات ومواقف وأحداثا، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي وبسرعة السرد وبتعليقات المؤلف الخ...). والخطاب كنص روائي يتأثر بمستويات السرد: فهناك خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، فالراوي يمكن أن يكون حاضرا في النص كجزء من الحكاية، أو يكون غائبا عن الحكاية، أي مجرد راوٍ لها. في الحال الأولى

يستخدم ضمير المتكلم، وفي الحال الثانية لا يستخدم هذا الضمير، ولكنه في الحالين يتوجّه بكلامه مباشرة إلى المروي له. أما سائر الشخصيات فلا تتوجَّه إلى المروي له بل يكلِّم بعضُها بعضاً ويطّلع المروي له على كلامها منقولا بلسان الراوي.." [1]. من هنا يتبين لنا أنّ الخطاب والسرد مصطلحان مترابطان بعضهما البعض حتى وإن اختلفا في بِنيتهما ودلالاتهما؛ ورغم ذلك يبقى الخطاب أساس السرديات.

إذا رجعنا إلى التراث العربي القديم، فإننا نجد هذا التراث زاخرا بشتى أنواع السرديات، نجده خاصة في السير الذاتية الشعبية التي تؤرخ للذاكرة العربية الإسلامية في مختلف تجلياتها وأزمنتها وأماكنها وعلاقاتها بالأجناس والأقوام التي اختلطت معها عبر التاريخ، "فالسيرة الشعبية نوع سردي عربي له خصوصيته وتميّزه عن باقي الأنواع السردية العربية"[2]. والشيء نفسه يقال على الأجناس الأخرى التي عرفها العرب بعد فِراستهم وتمرُّسهم في نظم الشعر، فقد تركوا لنا تراثا زاخرا من السرديات في جنس الملاحم والسير والحكايات والقصص والروايات والرّحلات وما إلى ذلك من كلام وإخبار عن حالهم وأحوالهم. كتبوا كل هذا بعناية فائقة تجاوَزت شعرية وفنيات الأجناس الأدبية الحديثة من حيث الأساليب الجمالية الرائعة التي افتقدناها في كتابات المحدثين الذين صاروا يهتمون بالمضمون ويتغاضون عن الشكل والصيغ الفنية التي تجذب القارئ بدل أن تنفره. لهذا نجد اليوم فرقا

---

[1] -لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر (مكتبة لبنان ناشرون)، الطبعة الأولى، لبنان 2002، ص: 89.

[2] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص: 09.

بين كُتّاب اليوم وكتّاب الأمس، حيث كان هؤلاء ينهلون من السرديات في أجناس الملاحم والحكايات الشعبية والروايات التاريخية فتكوَّنت لديهم ثروة لغوية وسلاسة في الأسلوب قَلَّما نجدها عند الكُتّاب المحدَثين.

لهذا السبب وغيره، ونظرا لما في التراث العربي من سرد وارتباطه الوثيق بالخطاب (الكلام)، يرى سعيد يقطين أنه "آن الأوان للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الأدبي عامة والسردي بشكل خاص بهدف تجديد السؤال والبحث عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة[1].

04: السرد وخطاب المحكي عند جيرار جنيت:

إن المتتبّع لعلاقة السرد بالخطاب عند الغربيين يجد نفسه أمام كثرة تناوله "وتعدُّد أشكاله وعدم تجانسها بسبب اختلاف الموروثات الفكريّة من روسيّة وأمريكيّة وفرنسيّة وألمانيّة، وبسبب رفض أكثر المنظّرين ادعاء اتصاف أشكال السرد بصفة الشموليّة أو العموميّة"[2]، ولعل من بين كل هؤلاء الذين ربطوا السّرد بالخطاب هو جيرار جنيت الذي "يمثل إسهاما حاسما في تاريخ التحليل التقني للسرد"[3]، من خلال العديد من كتبه مثل كتابه "محسنات" و"تحليل الحكاية" و"علم تشكُّل الخرافة" في السرديات. فكتاباته "تلخّص

---

[1] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1992، ص: 149

[2] - ينظر: علاء لازم العيسى، إنارات في علم السرد (الناراتولوجي) https://www.azzaman.com/

[3] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية ..ص: 15

وتركب منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهام النموذج اللساني وتوسيع مجال اشتغالهما على فرضية مفادها أنّ الحكاية ليست إلا توسيعا أو تمطيطا للفعل أو الجملة ..." [1].

نحاول ذكر ما جاء به جنيت في هذا المجال دون غيره من النقاد وهم كُثر، اعتقاداً منا أنه قَرَّب لنا مفاهيم السَّرد وخطاب المحكي.

ففي كتاب "تحليل الحكاية "[2] وفي المدخل ابتداء من صفحة 37، يبين لنا أنَّ استخدام كلمة حكاية تشوبُها التباسات وجب تحديد مصطلحها حتى لا نقع في الخلط، فميز بين ثلاثة مفاهيم لها هي:

– المفهوم الأول ويقول عنه: "تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث". يعتبر هذه الدلالة "الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع".

– المفهوم الثاني: "تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، الخ). وفي هذه الحالة يعني "تحليل الحكاية" دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبغض النظر عن الوسيط، اللساني أو غيره، الذي يُطلعنا عليها)" ويذكر أنّ هذا المعنى "أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظريه".

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 16.

[2] - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

– المفهوم أو المعنى الثالث: أنَّ "كلمة الحكاية تدلّ على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتَّة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنَّ شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السّرد متناولا في حد ذاته.

يسترسل "جنيت" في مفهومه الثالث ويبين لنا: "أن الخطاب السردي يتوقَّف تماما على عمل الرواية ذاك، ما دام الخطاب السردي نتاج عمل الرواية، مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطقٍ ما... ومن ثَمَّ فلا منطوق، بل لا مضمون سرديا أحيانا، دون فعل سردي. لذلك من المدهش ألاَّ تهتم نظرية الحكاية إلا قليلا حتى الآن بمسائل النطق السردي، وأن تركّز انتباهها كله تقريبا على المنطوق ومضمونه، كما لو كان ثانويا تماما..."[1]

يُحَوْصِل الدكتور المكروم سعيد هذه المفاهيم الثلاثة للحكاية عند جنيت بقوله: إن "المفهوم الأكثر تداولاً وشيوعا في الاستعمال الذي يجعل كلمة "محكي"[2] تدل على المنطوق أو الملفوظ السَّردي،

---

[1] - المرجع نفسه.ص: 37-38

[2] - نشير هنا أن المكروم سعيد لاحظ التباسا في ترجمة مصطلح Récit إلى اللغة العربية من طرف مترجمي كتاب "خطاب الحكاية"، فهذا المصطلح Récit تختلف مقابلاته العربية بين "محكي" و"حَكي" الشائعتين في المغرب، وبين "قص" الشائعة في المشرق، وبعد أن أشار إلى بعض المعاجم السردية العربية مثل معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني، والمصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب لدومينيك مونقانو ومفاهيم سردية لتزفيطان تودوروف، يرى بأن ترجمة Récit ب"حكاية" هي ترجمة غير موفقة، والأصح هي أن تترجم ب"محكي" لأن مفهومه يشير بخلاف ما ذهب إليه مترجمو كتاب (discours du récit) من أنه يقتصر على المضمون فقط، إذ يدل أيضا على الشكل، فالكلمة " محكي" هي اسم مفعول من الفعل المبني للمجهول "حكى" وهو يدل على حدث يحكيه أو يرويه حاك أو راوٍ مجهول بشكل قد يكون شفويا أو مكتوبا. وهو المعنى الذي يشير إليه جنيت نفسه عندما يتناول récit بمفاهيمه الثلاثة الدالة

منقولا بواسطة الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث...والمفهوم الثاني الأقل انتشارا والسائد عند ذوي الاختصاص الذي يجعل كلمة "محكي" تدل على سلسة الأحداث حقيقية كانت أو تخييلية. وفي هذه الحالة يعني "تحليل المحكي" دراسة المضمون السّردي في حدِّ ذاته، بصرف النظر عن الشكل البلاغي الذي يتم بواسطته نقل هذا المضمون، سواء أكان لسانيا أم غير لساني (كالمسرح والسينما)"...أما "المفهوم الثالث الأكثر تقادما في ظاهره، يُراد به أن تدل كلمة "محكي" على فعل السرد، في حدِّ ذاته، للحدث، أي يتمّ فيه مراعاة السارد الذي يقوم برواية الحدث. إذ هذا المفهوم يولي اهتماما خاصا للسرد في حدِّ ذاته.

وعليه، فإن مصطلح "محكي" (Récit) كما يورِد مفاهيمه "جنيت" يفترض ثلاثة مكونات أساسية للخطاب السردي، ألا وهي الحكاية والخطاب والسارد..." [1].

ويخلص المكروم سعيد حسب ما جاء به "جنيت": "لكي يكون الخطاب سرديا يجب أن يتوفّر على سارد وحكاية... فالخطاب والسرد لا يوجدان إلا بواسطة الحكاية، وأن الخطاب بوصفه سرديا، لا يمكنه أن يكون كذلك، إلا لأنه يروي حكاية وإلا صار خطابا فلسفيا مثلا، كما أنه لا يمكنه أن يستغني عن السارد الذي يقدمه"[2].

حسبه على الخطاب السردي. (ينظر المكروم سعيد، المرجع نفسه، هامش صفحة 290).

[1] -المكروم سعيد، " منهج جيرار جينيت" في خطاب المحكي، مجلة رفوف، جامعة أدرار، الجزائر، العدد الثامن، ديسمبر 2015، ص: 297

[2] -المرجع نفسه، ص: 298، عن: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 40.

إن هذه المفاهيم حول الخطاب والسرد والحكاية أو المحكي تُبيِّن لنا الترابط الوثيق بين العناصر الثلاثة التي ركَّز عليها "جنييت" حول علاقة الخطاب بالسرد والمحكي، وبالتالي نستخلص في نهاية هذا الفصل المبسّط خلاصة مفادها أنّ السرد هو الكيفيّة التي تُروى بها أحداث الرواية وما شابهها من أنواع من القصة القصيرة أو الأقصوصة، ومعرفة هذه الكيفية هي التي تجعل من جنس الرواية إبداعا أدبيا جديرا بالقراءة والدراسة.

05: البِنية السردية في الرواية:

البِنية أو البُنية هي كل ما يُبنى، وجمعها بُنى. جاء في القاموس المحيط "والبناء المَبني جمع أبنِية وأبْنِيات. والبُنية بالضم والكسرة ما بَنَيتَه جمع البِنى والبُنى.." [1].

وعند ابن منظور" البُنية جمع بُنَى وبِنَى يقال: فلان صحيح البُنْيَة، أي الجسم ... بَنَى يَبني الكلمة ألزمها البناء، أعطاها بِنْيتها أي صيغتها، البِنية في الكلمة صيغتها والمادة التي تُبنَى منها" [2].

وبناء على تعريف ابن منظور ولكون البِنية تعني الجسم أو أي شيء قائم كهيكل، أمكَننا القول أن بِنية الرواية هي هيكلها وعناصرها المكونة لها في السرد الروائي كما أسلفنا وفصّلنا.

ليست البِنيوية مقتصرة على الرواية لوحدها بل "بسطت جناحيها خلال العقدين الماضيين من القرن العشرين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية، ومجالات النشاط الإنساني، وتمكّنت من التزاوج

---

[1] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج4، ص 307 (فصل الباء)

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط 1993، ص510.

مع طرائق التفكير النقدية الأخرى، فتبلورَت بنيوية شكلانية، وبنيوية نفسانية، وأخرى واقعية ماركسية"[1]، فهي إذن تختلف من علم إلى أخر، ففي الرياضيات مثلا يرتبط مفهومها بمفهوم الشكل، بينما يرتبط مفهومها في اللسانيات بمفهوم النص، وهكذا دواليك، فلكل علم بنيته ومنهجه وبنائه الذي يبنى عليه.

والبِنية السردية حسب عبد الرحيم الكردي في كتابه "البنية السردية للقصة القصيرة"، "لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بُنى سردية، تتعدَّد بتعَدُّدِ الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صور دالّة دلالة نوعية ومفتوحة، وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية وبالتغيرات التي تعتريها، لأنه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، إنه النوع الأدبي في صورته النموذجية"[2]

نستنتج من هذا أن البنية السردية أنواع متعددة باختلاف الأنواع الأدبية، فهي في السرد الروائي ليست هي نفسها في الأجناس النثرية والشعرية الأخرى، فلكل نوع مميزاته وخصائصه ومنهجه وفنياته وشكله وهيكلته والرسالة التي يتضمنها والتي يريد السارد تبليغها للمتلقي، بشكل من الأشكال.

---

[1] - جمعة العربي الفرجاني، أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية، المجلة الجامعة، العدد 18، المجلد الأول، يناير 2016م، ص- ص 09-10.

[2] - عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص: 18.

هذا من جهة ومن جهة ثانية، تتنوع البِنية السردية ذاتها حسب مكوّناتها وعناصرها حسب الجنس الأدبي، حيث أنّ بُنى جنس الرواية، ليس هو بُنى القصة القصيرة، ولا بُنى هذه الأخيرة، مثل بِنية الخاطرة...الخ من الأجناس المشابهة لأنواع السرد النثرية المتنوعة.

إن البناء عكس الهدم، فهو التشييد في العمارة بتنويع هندستها وزخرفة ما يُبنى ليكون زينة الناظرين، فكذلك البناء أو البِنية في السرد القصصي أو الروائي، لا يكون عَبثا بل يعتمد على مقاييس فنية، لقول الحطيئة :

أولئك قومٌ إنْ بَنَوْا أحْسَنُوا البُنَى * وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدّوا

وكما للبيوت من أعمدة تقوم عليها تشدّ أركانها شدّاً، فكذلك البينية السردية تقوم على مجموعة من المكوّنات البنائية تشمل الحبكة والشخوص ووصف الأمكنة واختيار الزمن الروائي المناسب للأحداث[1]، وكذا تسلسله وتواتره أو استرجاعه واستباقه وبطئه وتسريعه حسب تطور أحداث القَصِّ أو الحكي والخطاب.

[1]- بنية الحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة ويعد عنصرا رئيسيا حوله تتحدد وتتطور وتتحرك مواقف الشخصيات، وبالتالي يعد الحدث من أهم مكونات الرواية والأجناس المشابهة لها.

الفصل الرابع

أنواع السرد القصصي.

01: تساؤلات مشروعة.

2: أنواع السرد القصصي.

أ: القصة، المفهوم وأنواع القَصّ.

ب: السيرة الذاتية .

ج: المذكرات.

د: اليوميات:

هـ- الرحلة.

و: الخاطرة.

ز: القصة القصيرة.

ح: القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا.

01: تساؤلات مشروعة:

عندما تأخذ قلما وتُريد كتابة نص أو خطاب، تحتار من أين تبدأ؟ تحتار في أول كلمة تجعل قلمك ينساب مثل أول قطرة مطر تنزل على أرض يابسة فستسقيها وتجعلها تخضرُّ للناظرين؟

إن كنت من هُواة الكتابة في الرواية أو ما شابها من أجناس أدبية، لا شك أنك تفكر في نسخ خيوط أحداثها أو أحداث قصة أو أقصوصة أو خاطرة أو تكتب نصا معينا تجعل نفسك تَتُوق إلى الانعتاق من شعور وأحاسيس تراود نفسك...فتحاول أن تعالج ما يختلج فيها وفي مخيَّلتك من أحاسيس ومشاعر تريد أن تفرغها فتَروي بها نفسك تماماً مثلما تسقي تلك القطرات من المطر المنسابة من السّماء فتروي الأرض العطشى.

تجُول في ذهنك أفكار وأخيلة وكلك شوق لتضعها على ورق أبيض أو تكتبها على آلتك الراقنة، عفوا، على صفحة حاسوبك أو هاتفك الذكي، تُعبِّر من خلالها على ما يجول بخاطرك.

لم تعد الكتابة اليوم تُرقَن على آلة حديدية تُحدِث ضجيجا مزعجاً قد يشوِّش ذهنك، بل أصبحت الوسائل التكنولوجية الحديثة تُغنيك عن الكثير من المتاعب التي كان يعاني منها الكتّاب قديما في أزمنة بعيدة غابرة. لا شك أنَّك في مثل هذه اللحظات والأفكار تتلاطم عليك كأمواج بحر هائج، ينتابك ألم وشعور يجعلك تشعر بعدم الرضا وتحتاج إلى طاقة لازمة للكتابة،

في مثل هذه اللحظات، يكون الكاتب في حالتين لا ثالثة لهما: حالة الاستعداد الذهني الذي تختمر فيه الأفكار وتُرسم معالم خارطة طريف لوُلوج أحداث الجنس الأدبي الذي يختار الكتابة فيه، أو تكون أفكاره مشتتة في الحالة الثانية، فيعجز من إيجاد الخيوط الأولى ونفسه نشوَى لكتابة رواية أو قصة أو خاطرة يتنَفّس من خلالها، وربما تجعله كاتبا يَلج عالما مملوءاً بالأسرار والهلاوس التي تجول بخاطره.

في بداية هذا الفصل، حاولت جمع آراء بعض الكُتّاب والقرّاء حول جَدوى الكتابة في عصرنا هذا المُعَولَم الذي تفجّرت فيه المعرفة على نطاق واسع بفضل وسائل الاتصال والتّواصل والتكنولوجيات الحديثة التي جعلت العالم قرية صغيرة ومكَّنتنا من الاطلاع على مصادر المعرفة من بابها الواسع؟

غير أني عَدِلْتُ عن الفكرة لأسباب عديدة– في اعتقادي- أن الأجوبة ستكون متشابهة؛ منهم مَّن سيقول لي: أريد أن أكتبَ لأصيرَ كاتبا مشهورا يتصدَّر اسمي وسائل الإعلام المسموعة والمكتوبة والإلكترونية، وتُنشر عناوين مؤلفاتي في صفحات الفايسبوك، ومنهم مَن يقول: أريد أن يبارك لي الجميع عبر صفحات التواصل الاجتماعي العديدة ويقول لي: مبروك لك المولود الجديد ومزيدا من التألق، وآخر يكتفي ويضع لي إعجابات من الإيموجات يختار أحسنها تعبيراً.

كثير من هؤلاء لا يفكّرون في مضمون ومحمول ما كتبتَ وسهرت عليه الليالي ووضعته في عشرات الصفحات ونفسك توَّاقة لنقل رسالة أو رسائل مشفَّرة أو غير مشفَّرة للغير، محاولاً من خلالها معالجة قضية من قضايا الحياة المتشابكة تشابك بيت العنكبوت.

كثير هم الذين سارت الكتابة هاجساً يُراودهم في عصر تعقّدت فيه حياة الناس وتشابكت أحداثه السوسيو- بسيكولوجية وحتى الاقتصادية والمعرفية الثقافية بمفهومها الواسع، وقليل مَن يؤمنون ويسعون جاهدين بأقلامهم وما أوتوا من قوة ليكتبوا أحداثا حول مشكلات حياتية أو مجتمعية واقعية يعرفها المجتمع، فسيساهمون ولو بقسط من معارفهم التي اكتسبوها من تجاربهم، وينقلونها إلى غيرهم إرضاءً لضمائرهم أولا ورَدَّ جميل لأوليائهم الذين سَهروا على تَعلُّمهم، أو جزاءً لأساتذتهم الذين شجّعوهم في بداية مشوارهم الدراسي وخَطوا لهم أولى الحروف على صفحات مسودّات دفاترهم وهم أطفال يَحْبون بأولى خطواتهم في الحياة.

وكثير أو قليل -كما شئت- هم الطامحون لتلبية طموح قد يكون كامناً في نفوسهم ورغباتهم الجامحة، يأملون الخروج من القوقعة واليأس والحرمان والحياة السوداوية التي يعيشها البعض نتيجة ظروف وعوامل متعددة ومتنوعة يصعب تجاوزها بأي طريقة من الطرق سوى عن طريق التنفُّسِ عن طريق الكتابة أو البوح بما يكتنف النفس التَّعبانة نتيجة مجموعة من الخيبات.

الكل من هؤلاء الذين ذَكَرتهم أو على الأقل تخيَّلتُ إجاباتهم يملكون جزءاً بل أجزاء من العوامل والأسباب التي تدفعهم للكتابة. غير أن الأسئلة التي تطرح نفسها بإلحاح هي: هل يملك هؤلاء الأسس والأدوات[1] اللازمة للكتابة؟ وهل هذه الأخيرة صنعة مثل أي صناعة

[1]- المقصود بالأدوات هنا فنيات الكتابة موضوع هذا الفصل.

نتعلّمها ومع الزمن نتقنها؟ أم هي موهبة مكتسَبة تولَد مع جيناتنا منذ أن تُزرع في أرحام أمهاتنا؟

- هل يُحسن هؤلاء استخدام هذه الأدوات ويسترشدون بها لينتجوا عملا إبداعيا متميّزا يقبل عليه القراء بلهفة وشوق؟

- عندما يريد الكاتب الشروع في تأليف ما؛ مثل كتابة رواية أو قصة أو خاطرة أو تدوين مذكرات سير ذاتية أو مشاهدات لرحلة ما، فإلى أي فئة يريد أن يوجه منتوج خطابه؟ هل لصغار السن أو للأكابر منهم؟

- أي أهداف يسعى تبليغها لغيره وبأي أسلوب؟

- كيف يختار الكاتب موضوعه ويضع له حيِّزًا وفضاء مكانيا وزمانيا ويفكر في كمٍّ المعلومات المختمرة في ذهنه؟

وهو يفكر في موضوع كتابه، هل يحس الراوي برغبة جامحة إلى ذلك الموضوع ويتحمَّسَ له؟ وهل يرى في نفسه القدرة لتناوله، فيقدم عملا جديدا فنيا مبدعا يقبل عليه القراء بلهفة لالتهام أوراقه ومعرفة ما تنطوي عليه عشرات أو مئات من الصفحات المكتوبة بشتى الخطوط التي يتفنّن منسقوها ومصفِّفوها لتخرج في حلّة جميلة مثل عروس تزف يوم دُخلتها؟

- هل يطّلع الكاتب على جزء ولو يسير من المعارف والمراجع المتعلقة بمشروعه، فيُكوِّن فكرة أو أفكارا أوّلية حول ما ينوي القيام به، وتدلّه على الطريقة التي سيسلكها قصد الوصول إلى نهاية عمله؟ أم يكتفي ويقول في نفسه: أبدأ الكتابة وسأرى فيما بعد أي نتيجة

سأبلغها، حتى إذا وصل إلى نتيجة مقبولة ارتضاها لنفسه واصل، أما إذا عجز وتوقَّف ذهنه وحبس قلمه، عَدَل عمَّا كان يجول في مخيَّلَته.

- ما هي الدوافع الذاتية والموضوعية التي تدفع الكثير من شبابنا ولوجَ كتابة الرواية والأنواع المشابهة لها؟

- هل تتوفر الشروط والفنيات والآليات في هذه الكتابات وتساهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تنمية وإثراء الساحة الثقافة؟ أم أنّ هذا الكم الذي ينتج يوميا من الروايات والقصص القصيرة والكتب الجامعة ما هي إلا متنفّس لا غير لهذا الشباب المتعطّش المكبوت في مجتمعنا بعد أن لم يجد متنفّسا سوى محاولة الكتابة كملجأ للتعبير عن نفسه وما تختلجه من طموحات؟

- وأخيرا ولا آخراً، هل هناك اهتمام بما يُكتب وما تقذفه دور المطابع من كتب عديدة يتهافت عليها الناشرون الجدد كسباً للمال قد يُعوّض لهم مصاريف آلات الطباعة والتصوير التي اقتنوها من بنوك وبقروض حكومية؟

- هل في هذا الميدان مَن يتقن اختيار أجود ما يُكتب ويُدقّق لغويا ويُنسّق ويُصفّف ويُراجع قبل أن يُصنَعَ الكتاب ويرى النور لصاحبه ولقرائه المحتملين –إن وُجدوا- أم لا يعدو مجال طبع ونشر الكتب استهلاكا لِأطنان من الأوراق البيضاء والصفراء بلا فائدة؟

- هل توجد سياسة لتوزيع الكتاب ونشره على أوسع نطاق، تساهم الدولة في تدعيمه مثل ما تدعم به المواد الاستهلاكية؟ أو أن

الكتاب ما هو إلا حزمة من الأوراق لا تُسمن ولا تغني من جوع عند ذوي الشأن العام والخاص؟

- ألا توجد بدائل حديثة مثل المنصَّات الإلكترونية تتولى إدارتها وتسييرها مؤسسات ثقافية ويسيرها من له باع في عالم هذه الوسائل التكنلوجية الحديثة بعيدا عن البيروقراطية المعشعِشة في بعض مؤسساتنا الثقافية التي بُنيت وجُهِّزت وصُرفت عليها الأموال الباهظة؟

نعتبر هذه التساؤلات جزءا بسيطا من انشغالات الكثير منّا سواء كنّا كُتابا مبتدئين أو مُتَمرّسين أو من متتبِّعي الحركة الثقافية في مجال الكتابة والنشر والتوزيع، سواء في جنس الرواية أو الأنواع المشابهة لها؟

يطول الحديث في مثل هذه المواضيع وتصبح ذات شجون لا تتَّسعه صفحات هذا الكتاب.

سأترك القارئ يطّلع على بعض الآراء في الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب، فلنرجع الى تسلسل فصول هذه الدراسة.

2 : أنواع السرد القصصي :

لقد كُتب الكثير عن الرواية والأشكال والأنواع الأخرى من السرد القصصي، لهذا سنتعمَّدُ الاختصار والاكتفاء بذكر هذه الأنواع والتعريف بها والإشارة أحيانا إلى الفروقات الموجودة بينها، وذكر بعض الفنّيات لكتابتها لمعرفة الأجود منها والرديء.

نحاول الإجابة كذلك، هل مثل هذا النوع من الكتابات لها قرّاؤها وتجد مَن يُقبل على مطالعتها ودراستها ونقدها ونشرها في مجلات ثقافية، أو تبقى مثلها مثل الرسائل الجامعية حبيسة أدراج رفوف مكتباتها، لا يُستفاد منها سوى للاقتباس وأحيانا الاكتفاء بالنقل واللصق الذي أصبح وسيلة للبعض للحصول على شهادات التخرج من أجل الحصول على منصب عمل لا غير؟

هذه الأنواع والأشكال من السّرد القصصي نعتبرها الأكثر شيوعا ورواجا في الكتابات عند فئة كبيرة من الشباب المبتدئين خاصة.

نحاول كذلك في هذا الفصل ترتيبها من الأطول إلى الأقصر من حيث الحجم والمضمون حسب ما يلي:

أ: القصة: المفهوم وأنواع القَصّ:

جاء في لسان العرب: "والقصَّة: الخبر... وقَصَّ علىَّ خَبَرَه يَقُصُّه قَصّاً وقَصَصاً: أورده... والقِصص، بكسر القاف، جمع القصة التي تُكتب"[1].

وفي معجم المصطلحات العربية نجد: "قصَّ القصَّة على أصدقائه: حكاها، رواها لهم، أخبرهم بها، قَصَّ عليه الرؤيا: أخبره بها. ﴿نحن نقصُّ عليك أحسن القِصص [2].

وفي معجم السرديات لمحمد قاضي وآخرون، وحسب ما ذكره "جينيت": "أن أصل هذا المصطلح بحسب التعريف الأفلاطوني هو

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق (قصص)، ص: 365

[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق (قصص)، ص: 1823

السّرد المَحض الذي تكون فيه للراوي سلطة القول. وهو سرد مباين لقص الأقوال الذي هو أرقى شكل تتجسَّدُ فيه المحاكاة بما هي تمثيل لكلام الشخصيات تتكلم دون وساطة الراوي"[1].

اصطلاحا للقصة مفاهيم متعددة أهمها أنها:

- "ملفوظ قِصصي بمعنى الخطاب القِصصي، يكون شفويا أو مكتوبا وينفل حدَثا أو سلسلة من الأحداث".
- " القصة تكون بمعنى الحكاية التي تتمثَّل في المضمون القصصي الذي قوامه الأحداث واقعية كانت أو متخيلة".
- "القصة فعل للقَصِّ في حد ذاته أو ما يسمى أيضا سردا"[2].

تتعدد صيغ "القَصِّ"[3] في القصة حسب شكلها، فهناك **القصّ الإفرادي** المتمثل "في أن يُروى مرة ما حدث في الرواية ... قصّ مفرد لحدث مفرد"، وقَصُّ الأفكار "والمرتبط بنقل أفكار الشخصيات وأقوالها غير المنطوقة"، وقص الأقوال وقوامه لدى "جنيت " الطرق التي تنقل بها أقوال الشخصيات سواء أكانت هذه الأقوال منطوقة أم غير منطوقة ..." **والقصُّ التأليفي**"، وهو أن يُروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية أكثر من مرة....مُتداول في السرد القديم ويستخدم صيغة الفعل الماضي الدال على الاستمرار.."، **والقصّ التذكّري** الذي هو "نمط

---

[1]- محمد القاضي وآخرون، مرجع سابق، بتصرف من صفحة 320

[2]- حسب سعيد علواش "يستعمل هذا المصطلح في الغالب للإشارة الى الخطاب السردي، في طابعه التصويري، واشتماله على شخصيات تنجز أفعالا". ينظر: سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى،دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص:179

[3]- المرجع نفسه، ص: 333

من أنماط التخييل القائم على الذاكرة، "نجده في السير الذاتية "ينجزه راوٍ يقصّ بضمير المتكلم حياته الماضية قصّاً لا يحترم التسلسل الزمني لهذه الحياة "[1].

إلى جانب هذه الأنواع، هناك أيضا **القص التكراري** الذي "يندرج في مبحث التواتر، وهو أن يُروى أكثر من مرة واحدة...وقد يكون القص التكراري ...فيه تصوّر قصة واحدة تروى مرات متعددة من خلال شخصيات مختلفة"[2].

إذا قَدَّم السارد الوقائع عن الزمن الذي تقع فيه، فهذا نوع من **القص التنبؤي** الذي "يروي فيه السارد ما سيحدث بعد زمن قصير أو طويل من لحظة السرد" ، فهو سرد متأخر عن الأحداث.

هذا وقد خاض "جنيت" في هذا النوع من القص أو السرد والذي يقول عنه أنه ضارب في القدم[3]، كما نجد ذلك في قصص التراث العربي القديم المتمثّل في السير والقصص الشعبية.

ومن بين القصص الرائعة في التراث العربي سيرة بني هلال وقصص ألف ليلة وليلة.

ومن خلال مطالعتنا لهذا النوع من القصّ ونحن صغار، تمكَّنا من حبّ المطالعة والشغَف فيها. فهل صار شبابنا المتعطش للكتابة يعرف هذا النوع من القصص ويطالع ولو جزءا منها؟

هذا عن القَصِّ وأنواعه، وقد تغاضينا الطرف عن أنواع أخرى.

---

[1]- محمد القاضي وآخرون، مرجع سابق، بتصرف من صفحة 321 إلى 324.

[2]- محمد القاضي وآخرون، مرجع سابق، ص:.324

[3]- ينطر الى المرجع نفسه، ص: 326

إذا رجعنا إلى القصة كنوع من القَصِّ النثري، فهي بدورها متنوعة الأنواع والأشكال والصيغ، ومع ذلك تبقى "في أبسط معانيها ضرب من القول النثري أو الكتابة ينقل أحداثا تخضع لمبدئي التَّتابع والتحَوُّل. وهي أحداث منزلة في مكان ما وجارية في الزمن وتنهض بها شخصيات. ولذلك يتسع مفهوم القصة ليشمل أنواعا وأنشطة قصصية شتى تتمثل خاصة في الأقصوصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من ضروب القصص"[1].

نخلص إلى أن القصة بكل تعاريفها ومفاهيمها وأنواعها هي أم الأجناس السردية كلها، نشأت مع الإنسان منذ وجوده (قصة آدم وحواء، وقصة قتل قابيل لهابيل ...الخ) .

تطوَّرت أساليب القصّ وتفرَّعت أنواعها مع تطور الإنسانية في مختلف الحضارات المتعاقبة حتى وصلتنا في الشكل الذي نراه ونقرأه اليوم، يقبل عليها هواة الكتابة تأليفاً، والرُّواة نَظما وإلقاءً، ويضعها صناع السينما والمهتمون بخشبة المسارح سيناريوهات سينمائية أو مسرحيات تُمثّل مختلف الأدوار ذات المواضيع المختلفة المعبِّرة عن سيرورة الأشخاص والأوجه المختلفة للحياة.

قد نتساءل ونقول: ما الفرق بين القصة والرواية؟ والجواب المبَسَّط عن هذا التساؤل؛ أنهما متشابهان كقص تثري، القصة تعتمد على الحكي، قد تقصر أو تصغر حسب الحدث المروي، أما الرواية فهي نثر سردي أطول من الحكي، فيها يسترسل الراوي محترما العناصر والمركبات التي تحدثنا عليها في الفصل الثاني، كما يختلفان من حيث

[1]- ينظر إلى المرجع نفسه، ص: 326

المُتعة التي يجدها القارئ في الرواية التي تكون غالبا متضمِّنة مجموعة من قصص الشخصيات وحواراتهم ومواقفهم وتفاعلاتهم المختلفة.

نجمل ما ذكرناه ونقول أن الفرق بين الرواية والقصة يكمن في الطول (الرواية أطول من القصة) وفي الشخصيات (قد تشتمل القصة على شخصية أو عدد قليل جدا منها، بينما الرواية فشخصياتها متعددة منها الرئيسية والثانوية). كما نجد هذه الفروقات كذلك في البِنية أو المنهج المتَّبع في كتابة القصة والرواية، إذ للأولى بداية وحَدَث أو أحداث يقصها الراوي متضمناً عمله حبكة حتى يصل إلى نهاية، بينما الرواية هي متسلسلة الأحداث وطويلة النفس ومتعدّدة الأحداث والأزمنة والأمكنة التي تدور فيها.

نُنبِّه هنا ونحن نفرّق ببساطة بين الرواية والقصة، أننا بهذا الاختلاف والفرق بين الرواية والقصة والأقصوصة أو القصة القصيرة جدا، كما سنرى، أنَّ لكل نوع من هذه الأنواع السَّردية فنياته وعناصره ومركباته، ويبقى القاسم المشترك بينهم هو الفن في السرد القصصي الذي يميزه عن باقي أنواع السرد في العلوم الأخرى.

ب: السيرة الذاتية :

حسب ابن منظور في لسان العرب هي السنة والطريقة، يقال سار بهم سيرة سنة، والسيرة الهيئة [1]، وفي المعجم الوسيط، يقال: قرأت

[1]- سمية زياد، السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث (الأيام) لطه حسين أنموذجا، أطروحة ماستر، مسار نقد النقد، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2013.2014، ص12.

سيرة فلان، أي تاريخ حياته، وهي الحالة التي يكون عليها الإنسان [1]، ويعرفها "فليب لوجون" Philipe Lejeune بقوله: "إنها حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه بصفة خاصة"[2].

ذكرنا في الفصل الأول أنواع الرواية، ووجدنا أنّ هناك فرق بين السيرة الذاتية والسيرة الروائية. حيث يُقصد بالأخيرة ذلك التمازج بين الرواية والسيرة الذاتية أو ما يسمى بالفرنسية Le roman autobiographique، بينما يلجأ الكاتب في السيرة الذاتية إلى التَّعريف بحياته أو يكتب عن ذاته أو عن حياة شخص آخر، فهي "نوع من الكتابة الأدبية التي تتناول التَّعريف بحياة رجل أو أكثر، تعريف يطول أو يقصر أو يتعمّق، تَبعا لثقافة كاتب الترجمة ومدى قدرته على رسم صورة واحدة ودقيقة من مجموع المعارف والمعلومات التي تجمَّعت لديه عن المترجم له"[3].

---

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، لمكتبة الإسلامية إستانبول، تركيا،1972، ص: 476.

[2]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي، تر:عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1994، ص22.

[3]- محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، ط3، ص09.

ج: المذكرات:

هي "نوع من الكتابة الشخصية التي يركز فيها صاحبها على تسجيل مذكراته، وتعدّ بمثابة شهادة على مرحلة تاريخية معينة"[1].

يهتمُّ صاحب المذكرات بتدوين وتسجيل الأحداث التي عايشها، فهي أمْيَل إلى ذكر الأحداث التاريخية من وِجهة نظر وذات الكاتب وميوله وتصوُّراته كما رآها هو أو سمعها من غيره من الذين عاشرهم، وقد يلجأ بعض الكُتاب إلى كتابة مذكرات غيرهم من السياسيين أو المشاهير بناء على رغباتهم كما فعل مثلا الرئيس الأول للجزائر أحمد بن بلة الذي أملى مذكراته على روبير ميل وترجمها إلى العربية العفيف الأخضر[2]، أو مذكرات الشاذلي بن جديد التي حرَّرها عبد العزيز بوباكير، وطبع منها الجزء الأول[3].

تُولي المذكرات كما يقول شرف عبد العزيز: "اهتماما للأحداث وخارجها أكثر مما تولي للكاتب نفسه، ومن المذكّرات نعرف قدرا كبيرا عن المجتمع الذي يدور حوله موضوع المذكرات"[4]. وبذلك تبقى المذكرات نوعا من الكتابة السردية التي يقوم من خلالها الكاتب

---

[1]- ناصر بركة، أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث، (بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2012- 2013، ص28.

[2]- ينظر: مذكرات أحمد بن بلة، منشورات دار الآداب، بيروت، ب.ت. https://www.noor-book.com/

[3]- عبد العزيز بوباكير، مذكرات الشاذلي بن جديد: ملامح الحياة 1929- 1979، دار القصبة للنشر الجزائر2012

[4]- شرف عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، (د.ط)،1992، ص44.

بتقديم خلاصة حول تجاربه وعن الأحداث العامة التي عاشها في حياته دون التركيز فقط عن حياته الشخصية.

من خلال السيرة الذاتية نتمكَّن من معرفة أحداث أقرب من الحقيقة عن الخيال، أو كما كتب الدكتور بخيتي عيسى[1]، وهو يقدم لي سيرتي الذاتية في كتابي: "معركة الحياة، رحلة حياتي بين المهجر وربوع الوطن"[2]: "تأتي سيرة الأستاذ ميلود رقيق تُدلي بدَلوها وتشارك أخواتها من الكتابات، وتُسهِم في هذا النشاط لتُلَبي دون طلب ولكن بوَعي أو بطلب من الضمير أن يَرصُدَ ملامحَ مرحلةٍ من عمر شخصه، لكنها في الحقيقة تنقل مرحلة عمرٍ مجتمع اجتمعت ظروف اليأس فيه، واختلفت طرائق هجرتهم بين شرق وغرب وشمال، طمَعاً في سلعة غالية لم تتوفر عليها بلادهم أو بحثاً عن عَيْشٍ كريمٍ يَقيهم شَرَّ البلاء الذي كَبَّلَهم. تختلف المُعاناة وتتراوح المسرَّات وتَتَدَفَّق الآمالُ والطموحات، لكنها في الأخير تُعبّر عن ضمير واحدٍ، فالذي عاناه من لجأ إلى تونس هو الشعور نفسه تجده عند مَن لجأ إلى المغرب..." [3] ويتابع حول رأيه في السيرة الذاتية من خلال كتابي "معركة الحياة: " لا يَدَّعي الأستاذ ميلود رقيق في هذا التأليف، أنَّه يَحمل قلمَ أديبٍ أو وعيَ

---

[1] - الدكتور بخيتي عيسى، أستاذ في معهد الآداب واللغات بجامعة بلحاج بوشعيب بعين تموشنت والحائز سنة 2016 على جائزتين في فرعين مختلفين من الجائزة العربية السنوية "ابن بطوطة" التي يمنحها المركز العربي للأدب الجغرافي - ارتياد الآفاق – أبو ظبي، في فرع تحقيق النصوص: موسوعته في سبعة أجزاء بعنوان "جمهرة الرَّحلات الجزائرية في الفترة الاستعمارية".. وفي فرع الدراسات: أدب الرحلة الجزائري الحديث – سياق النص وخطاب الأنساق.

[2] - صادرة عد دار فواصل للنشر والإشهار، 2019، غرداية.

[3] - ينظر إلى: تقديم كتابي" معركة الحياة" من طرف بخيتي عيسى، ص:8.

مُؤَرخ، أو يدَّعي أنه بَطل استكشافٍ، إنما هو مُجرد إملاءُ ضميرٍ يَحُثُّه على ترك أثَرٍ لعلَّه يُشكِّل حَدَثاً إذا ما دَعَت الضَّرورة أنْ يكونَ شاهداً على مرحلة هامة من تاريخ الوطن، وكيف فَعل بأبناء جيله التَّشريد واللُّجوء غير الطَّوعي، والشّرب من مِحن الحياة القاسية... ولعلها أيضا- وهذا الأهم بالنسبة للكاتب حاليا- محاولةً منه أن يفرغ شُحنَة آلاَمٍ لازَمتْه طويلاً وواكبته عمراً ليس بإمكانها أن تبقى في كيانها الداخلي فتسبِّب عاهة أخرى في نفس صاحبها، فسبيلُ البَوحِ هو أرقى العِلاجات الممكِنة في هذه المناسبة، إنَّها في هذا الشّأن تُريد كذلك أن تُصحِّح أخطاء البصر لأبناء جيل ما بعد الاستقلال، حينما يَرَوْنَ في الجيل الذي سبقهم بصفته الحالية بريئاً ظاهرياً، لكن الاكتواء لا يزال إيلامه غائرا، وهذا الذي لا تبوح به إلا صورة التعبير..." [1].

استنتج الكاتب بخيتي عيسى، أن السيرة غالباً ما تكون مرتبطة بالتاريخ، إذ من خلالها ينقلنا صاحبها إلى سرد الأحداث أو وصف الأماكن التي عاش فيها الراوي بجسمه ومشاعره وأحاسيسه، وكيف تفاعل وتكَيَّف مع أوضاع معينة في زمن غالباً لا يكون زماننا، بل من خلال ما يكتبه في سيرته نتعرَّف على العديد من الأحداث والأوضاع سواء منها المعبِّرة عن ذات الكاتب أو شعرته التي قد يُبَلورها لنا من خلال ما عايشه في حياته عبر مراحلها المختلفة[2].

---

[1]- تقديم كتابي" معركة الحياة" من طرف بخيتي عيسى، ص:8.

[2]- ينظر غالى: بن الشيخ فتيحة وحرش شيماء، شعرية الذات في مذكرات "معركة الحياة" للكاتب رقيق ميلود، مذكرة ماستر، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، معهد الآداب واللفات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص أدب جزائري، السنة الجامعية 2019-2020،

د: اليوميات:

هل ما كُنا نُدوِّنه في دفاترنا الصغيرة أو الكبيرة هي اليوميات التي نقصدها في هذا الفصل حول أنواع السرد القصصي؟ أو هي عبارة عن خربشات كما يسميها الشباب البوم؟

مهما يكن الجواب، فإنَّ الإنسان تعوَّدَ على كتابة أي شيء يعبّر عن ذاته ويومياته سواء أكان ذلك على شكل حروف بعد اختراع الكتابة، أم على شكل رموز كما هو الشأن بالنسبة للإنسان الأول الذي كان يعبِّر عن حياته وهو يعيش بين الطبيعة، ترك لنا لوحات فنية منقوشة على صخور الجبال وفي الكهوف التي كان يعيش فيها، فهو بغريزته الطبيعية، كلما التقط ثماراً وأشبع بطنه وشرب ماء وأروى بها عطشه، راح يخلِّد حياته بتلك الرسومات الحجرية التي أصبحت مجالا لعلماء الآثار لتتبُّع حياته منذ أقدم العصور. وأصبحت رسوماً ولوحات فنية رائعة تطبع على الأوراق النقدية، كما هو الشأن عندنا في الجزائر.

نخلص من هذا الحديث، أن اليوميات جنس من الكتابات الأدبية لكونها تسرد حياة الإنسان في يومياته، يُدوّن من خلالها ما يعيشه ويلاحظه ويتفاعل معه في يومه، لا ينتظر يوما آخر لفعل ذلك.

يجب التفريق بين السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات على الأقل من حيث سِعة الوقت الذي يستغرقه كل نوع من هذه الأنواع من السَّرد، حيث المذكرات يدوّن فيها الكاتب الأحداث التي عاشها وأثَّرت فيه وعلى محيطه في الماضي، يستذكرها فيكتبها، بينما اليوميات هي الأحداث التي يعيشها في الراهن سواء كتبها في حينها أو أثناء وقت من فراغه خاصة بعدما ينتهي يومه فيحاول تدوين ما عرفه في ذلك اليوم

دون أن ينتظر يوما آخر لفعل ذلك. فلكل يوم أحداثه ومشاغله تختلف باختلاف مجريات حياة الإنسان في هذه الحياة.

"تشبه اليوميات السيرة من وجه وتختلف عنها في أوجه أخرى، إذ أنّ اليوميات تشبه السيرة في ذكر ما يتعلق بحياة فرد ما، وتختلف اليوميات عن السيرة في عدم تتبع نمط فني[1]"، ويذهب دارس آخر لجنس اليوميات بقوله: "يتمتع هذا الجنس من ثراء سردي، وتخييلي في آن واحد؛ إذا تجلّت المقومات الخطابية الأهم في شكل اليوميات الحكائي، حيث نرى اعتمادها على رسم الأحداث والشخصيات واضحا، كما نلمح فيها (الوصف) في أوضح صوره، والسّرد في ذروة تمَيزُّه، والحوار في أوج تألُّقه، وهو ما يجعل مقاربة اليوميات إنشائيا أمراً ضروريا، بالاعتماد إلى مقاربتها مقاربة أجناسية تعود بها إلى الأصول الأولى لتكوّنها وتشكل ملامحها وبداياتها"[2].

مهما تعدّدت الآراء، فإننا نعتبر اليوميات جنس من الأجناس السردية له خصائصه ومميزاته ومجالاته فهو:

- سجل الحاضر وليس الماضي أو المستقبل، وعليه يجب الانتباه إلى تاريخ كتابة اليوميات (اليوم، الشهر، السنة) مما سيكون له من أثر مستقبلا. دون أن ننسى المكان والظروف وحتى الساعة واللحظة التي تدوَّن فيها الأحداث.

---

[1]-عبد المجيد البغدادي، فن السيرة الذاتية وانواعها في الأدب العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد23، 2016، ص 200

[2]- فهد إبراهيم سعد البكر، اليوميات في الأدب العربي القديم (رُوزنَامجة) ابن عبّاد نموذجا، مقاربة إنشائية، مجلة الجامعة الإسلامية، ملحق العدد 183، الجزء 12، جامعة حائل، 1439، السعودية.

- لا فائدة من كتابة اليوميات إن لم يجد صاحبها مُتعة في ذلك، أو قل تنفُّسا يُرَوِّح بها على نفسه متاعب يومه، وينسيه اللحظات الحَرجة التي عاشها.

- لا يجب على كاتب اليوميات تدوين الأحداث التي سمعها من نشرات الأخبار أو قرأها من الصحف اليومية، حيث يَعدُّ هذا – في رأيي- نقلا ولا إبداعا، بل يَدَوِّن يوميات في الأحداث الشخصية أو الاجتماعية وحتى السياسية من وجهة نظره، فتصبح هنا اليوميات عبارة عن انطباعات الكاتب عن الواقع الذي عاشه في يومه.

- لا يهمّ في رأيي الأسلوب المتقن في اليوميات، فلنترك ذلك إلى المستقبل عندما نقوم بمراجعة ما كتبناه، وربما تبسيطه وربطه بما صيع فيما بعد في حياة المدَوِّن.

- في ظل هذا التصوّر، تكون اليوميات خالية من عامل الخيال، لكون الكاتب يعبّر من خلالها عن أحداث وقعت فعلا في الزمان والمكان، مشاعر وأحاسيس ومواقف وما نسمعه وما يدور من حوار مع غيرنا، ومعرفة مواقفنا من أحداث ووقائع معينة.

- قد يعبّر صاحب اليوميات عن أحداث هامّة جرت في ذلك اليوم ليست لها علاقة بشخصه، بل تكون مرتبطة بحدَث أو أحداث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية وما إلى ذلك، فتصبح مثل هذه الكتابات مرجعا تاريخيا لمن يهمّه الأمر.

وفي هذا المجال، وبعد أن اجتاح العالم وباء الكوفيد 19 أو ما عُرفَ بفيروس كورونا منذ منتصف مارس 2020، كثيرٌهم الذين كتبوا يومياتهم في هذه الأيام التي عُرف فيها الرعب والفزع، وقُوّضت فيها

أركان دول العالم اجتماعيا واقتصاديا، فكنتُ من بين الذين كتبوا يومياتهم تحت عنوان: "يوميات زمن كورونا".

كتبت في إحدى الحلقات التي ربَت عن العشرين حلقة ما يلي:

"بالأمس كنا نتابع مراتب الدول في البطولات العالمية مثل ألعاب القوى والألعاب الأولمبية، واليوم أصبحنا نتابع ترتيب الدول من حيث عدد المصابين والموتى والمتعافين من هذا الوباء اللعين. انقلب العالم على عقبيه، وأصبحنا نعيش مرحلة مفصلية في التاريخ المعاصر بسبب فيروس لا يُرى بالعين المجردة. حار علماء الميكروبات والفيروسات والبيولوجيا من إيجاد دواء أو لقاح يقمَع جِماحه ويوقفه عند حده، فلا حول ولا قوة إلا بالله".[1]

الكل قد يكتب يومياته، وبالأسلوب الذي يراه مناسبا، قد ينشره أو يبقى حبيس دفاتره. لا يهم ذلك، قد تكون مثل هذه اليوميات انطلاقة نحو كتابات سردية متميزة بخصائص ومميزات السرد القصصي، يستفيد من يكتبها، وقد تصير هذه اليوميات أحداثا تاريخية اجتماعية ومصدرا لروايات أو أنواع أخرى من السرد القصصي الذي هو جزء لا يتجزأ من الأجناس الأدبية لكل متمكن ألَمَّ بفَنِّه وعَرف خصائصه وفن الكتابة فيه.

كتب الكثير يومياتهم سواء من الغرب أو الشرق، منهم من نشرها وهو ما زال على قيد الحياة، ومنهم من نُشرت يومياتهم بعد وفاتهم، ومطالعة اليوميات القديمة والحديثة جزء هام من مهام الروائي والكاتب، إذ من خلالها يتعرَّف على الأحداث الحقيقية بأقلام كُتَّابها،

[1] https://www.facebook.com/groups/1085366128208733/permalink/2967207066691287

وقد تُفيده وتُثري قاموسه وثروته اللغوية وتُعَرِّفُه على وقائع أحداث وأماكن وقعت في زمان ما.

هـ- الرحلة:

الرحلة أو أدب الرحلة جنس سردي يعني خصوصا بالوصف لِما يشاهده الرحّالة في ترحالهم وزياراتهم لمختلف الأماكن والبلدان والمدن والقرى والأقاليم المختلفة، سواء داخل بلدٍ ما أو خارجه، يصفون لنا ويذكرون عادات أهل تلك البلدان وتقاليدهم ومعيشتهم ومساكنهم وعلاقاتهم القَبَلية أو الأُسَرية ..الخ.

ولنا في التاريخ العربي عدة رحالة تركوا لنا مؤلفات ثمينة في وصف البلدان والأماكن مثل الرحالة بن بطوطة والبكري وابن جُبَير الأندلسي والمقدسي وابن حوقل وغيرهم من الرحالة المحدثين، ومن الرحالة الغرب نجد البعثات العلمية للمستشرقين سواء في المغرب أو المشرق العربيين، وهم الذين تمكَّنوا من اكتشاف عدة معالم أثرية كانت مغمورة، فرَسموا ما وجدوه ووصفوه ووثَّقوه مما كان وسيكون له الأثر البالغ في إفادة الأدباء والعلماء من معرفة تاريخ الإنسانية منذ القدم.

وهكذا، "تبرز أهمية أدب الرحلات في توثيقها المعالم الأثرية التي لم يعد لها وجود، فهناك عدد من المواقع الأثرية التي زَوَّدنا بها الرحالة بوصف دقيق لها، وللمناطق المحيطة بها. غير أن هذه المعالم الحضارية اندثرت بفعل العوامل الطبيعية أو التدخل الإنساني"[1]، وبالرغم من اندثارها فإن وصفها من طرف الرحالة يفيد السارد مثلا

[1]- عبد الله بن عبد الرحمان العبد الجبار، كتابات الرحالة الغربيين مصدرا لتاريخ لشبه الجزيرة العربية القديم، الدارة، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دار الملك بن عبد العزيز، العدد الأول المحرم 1422 السنة 27. ص: 30

في رواية ما من استرجاع لوحات تخلّد عمله الأدبي، ويكفي هذا الأخير أن يتزوَّد بما كتبه هؤلاء الرحالة ليتمتَّع بما شاهده من آثار يخلدها في مشاهد في روايته. وبذلك يتلاقح أدب الرواية بأدب الرحلات مما يضفي جمالا وشعرية على وصف الأمكنة، التي هي عنصر من عناصر السرد الروائي.

و: الخاطرة:

هل تنتمي الخاطرة إلى فن السرد الأدبي؟ سؤال يتبادر إلى أذهاننا ونحن نعدِّد أنواع السرد القصصي.

والجواب على ذلك هو أن الخاطرة تعدّ فنّاً أدبيا يغلب عليه الإحساس الذي يشبه الى حد بعيد القصة أكثر الأنواع الأخرى من فنون السرد الأدبي، وهي:

- من حيث تعريفها اللغوي: نقول "خطر بباله وعليه يَخْطِرُ ويخطُرُ خُطوراً إذا ذكره بعد نسيان...وخَطَرَ ببالي وعلى بالي كذا وكذا يَخَطُرُ خُطورا إذا وقع ذلك في بالك ووهمك"[1]، فالذي يخطُر في بالنا هو ما جال في نفسيتنا وقلبنا، وكل ما ارتبط من أنباء وقصص وذكريات تذكرناها في لحظة من لحظات حياتنا؛ وعندَ ذاكَ نأخذ قلما ونسطِّرُ به كلمات ونركِّب جملا ننثرها نثرا أدبيا.

- الخاطرة فن أدبي أقرب إلى بالنا وأذهاننا وما يجول في خاطرنا من هواجس نحاول أن نعبِّر من خلالها عن ما يجول بداخلنا من أحاسيس ومشاعر تجاه أحداث مرَّت بنا أو شاهدناها وأردنا تدوينها مثل أي قصة نريد سردها لغيرنا وننقل إليهم ما يجول بخاطرنا في تلك اللحظة التي نكتب فيها الخاطرة.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، 1195.

- الخاطرة – في رأيي- مرتبطة بالزمن، أي باللحظة بالذات التي نكتبها فيها. قلا يمكن أن يكون هناك فاصل زمني بين ما يخطر ببالنا والحدَث الذي نحاول وصفه أو الحديث عنه في تلك اللحظة بالذات.

- عندما يلجأ الأديب إلى كتابة خاطرة خطرت بباله، يكون في حالة نفسية معينة، لهذا هو يحاول من خلال ما ينقله إلى غيره أن يتنفَّس ويصدر تلك الزفرات الكامنة في ذاته. لهذا كثيرا ما نقرأ خواطر كُتاب وكأنهم يكتبون قصائد شعرية منثورة، إذ تتميز الخاطرة عن غيرها من الفنون الأدبية السردية باختيار الكلمات القوية والمؤثرة والمحسِّنات البديعية والبلاغية وما شابه ذلك من لغتنا الجميلة.

- الخاطرة أقرب إلى القصة القصيرة أو الأقصوصة، **تتكَوَّن بدورها من مقدمة وعرض وعقدة وخاتمة للموقف الذي تعرض إليه كاتب الخاطرة.**

- من خلال خواطرنا ننقل إلى غيرنا أحاسيسنا ونعبر عن مواقفنا مستعملين عبارات ذات وَقعٍ بليغ على قلوب ونفوس غيرنا، وهذا الأمر أعتبره شرطا أساسيا في كتابة الخاطرة؛ **فإن لم نكتب خواطر تهز مشاعر غيرنا، فلا حاجة إلى كتابة نص نثري عادي ونسميه خاطرة، بل على الكاتب أن يحَوِّل خاطرة إلى قصة قصيرة يروي فيها ما عاشه أو شاهده مستعملا أسلوب التخييل سواء في اختيار الشخصيات أو الحوار الذي يدور بينها أو في طريقة السرد وفنياته التي يجب أن تتوفر في فن السرد القصصي.**

ز: القصة القصيرة:

تتميز القصة القصيرة عن القصة الطويلة أو الرواية أو الأقصوصة أو الخاطرة أو القصة القصيرة جدا بما يلي:

- محدودة الأحداث في الفضاء الزماني والمكاني؛ أي "تقوم على أقل ما يمكن من الأحداث/ حَدث واحد يتنامى عبر شخصيات محدودة أو شخصية واحدة حاسمة، وفي إطار محدود جدا من الزمن والمكان حتى يبلغ الصراع ذروته عند تأزّم الموقف وتعقيده لتأتي من ثمّ لحظة التنوير المناسبة معزولة عن المصادفة والافتعال دون اشتراط الحجم أو الطول الذي ينبغي أن يكون محدودا بطبيعة الحال"[1].

يقول خليل أبو ذياب (وهو أستاذ وكاتب فلسطيني) في مقال له: "تتولد القصة القصيرة من رحم الحدث كما يتولَّد الحلم، ويتنامى كما تتنامى الشَّرنقة أو اللؤلؤة في قلب المحارة.."[2]، ثم يضيف قائلا: "يعدّ فن القصة القصيرة من أحدث الفنون الأدبية الإبداعية حيث لا يجاوز ميلادها قرنا ونصف قرن من الزمان،" و"أنَّ مصطلح "القصة القصيرة" لم يتحدَّد كمفهوم أدبي إلا عام 1933 في قاموس أكسفورد"[3].

- تتطلب القصة القصيرة مهارة عالية واقتداراً وسيطرة على كافة الخيوط المكونة للقَصِّ وخاصة في تلخيص أحداثها في لغة شعرية فنية

---

[1]- إبراهيم شهاب أحمد،: عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية، القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجا، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2012. ص ص: 54-55.

[2]- ينظر: خليل أبو ذياب، فنّ القصة القصيرة وإشكالية البناء، الموقع الالكتروني: https://www.tunisia-sat.com/forums/threads/1334307/

[3]- المرجع نفسه، ص:58.

مشوقة ذات دلالات فكرية وفنية أدبية تتوفر على شروط بناء الحبكة والحوار (إن تطلب ذلك الحدث) والسرد والعقدة والحل.

- تعبر ببساطة ودونما إطناب أو إسهاب عن حقيقة قارئ اليوم الذي صار لا يقرأ ما طال وتشعّب من الأحداث كما هو الشأن في الرواية أو القصة الطويلة، يكتفي باكتشاف بعض الحقائق عن أمور بسيطة وعادية ومألوفة[1]. لهذا نرى أنَّ الكتابة الصحفية كان لها أثَّر بالغ على كتابة وانتشار القصة القصيرة.

- لكي تكون القصة القصيرة تحمل في طياتها شروط كتابتها، يرى الكثير من يهتم بها من النقاد والدارسين، أنه لابدّ من أن تتوفّر على البناء أو البِنية القصصية وعلى رأسها: الحدث سواء أكان واقعيا أو مُتخيلا شرط أن يكون مبنيا على فكرة وهدف (رسالة- مغزى)، ويكون لهذا الحدث فضاء زماني ومكاني يتحرك فيه الأشخاص في حيِّز أضيق مما هو عليه الرواية. إضافة عنصر الحدث والفضاء الزماني والمكاني، تتضمن القصة القصيرة "الحبكة وعناصرها من مقدمة وعقدة أو صراع ولحظة تنوير أو نهاية"[2].

- لا تخلو القصة القصيرة من عناصر أخرى من بينها الحوار (وإن قَصُرَ) والوصف الذي يزيد القصة القصيرة شعرية وفنا أدبيا إبداعيا يتضمَّن عند الذين برعوا في هذا الفن شأنا في المزج بين الشعر والنثر حتى صارت القصة القصيرة، قصة شعرية يتمتع بفنياتها القارئ وتسلب عقله العبارات والكلمات التي تنساب عذبة من شلال ماءٍ

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 51 بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص: 61.

متدفّقٍ من أعالي الجبال، فكلما علا كاتب القصة القصيرة بلغته الفنية إلاّ وازداد هذا النوع من القصّ رونقاً وجمالاً تجذب القارئ وتزيده فضولاً وشوقاً لمواصلة باقي القصص القصيرة التي يتضمّنها الكتاب. وكما يقول أحمد طالب في كتابه فَنّ القصة القصيرة، فيها، أي في القصة القصيرة، "يمكن لكل كلمة وكلّ سطر وكل فقرة أن يكون لها، أثرها في عقل القارئ" [1].

- سُئلت يوما: كم ينبغي أن يحتوي كتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من القصص القصيرة؟ سؤال بريء جعلني أجيب باختصار، أنَّ ما يهم ليس عدد القصص القصيرة أو عدد الصفحات بقدر ما يهم العناصر والأسس والفنيات السردية الأدبية المبدعة التي تكتب بها هذه القصص القصيرة وتجمع بين دَفَّتي كتاب.

كثيرٌ هم من تناولوا دراسة القصة القصيرة مشرقا ومغربا، وتتبَّعوا نشأتها وتطوّرها ووظائفها وفنياتها وروادها. وفي هذا المجال ونظرا للمؤلفات التي كُتِبت عن القصة القصيرة، فإني أكتفي هنا أن أُحيلَ القارئ والمهتم بالكتابة في القصة القصيرة أو دراستها إلى بعض المراجع والكتب التي اهتم أصحابها بهذا النوع من الفن الأدبي ومنها:

- في المشرق العربي، نجد كلا من رشاد رشدي وكتابه "فن القصة القصيرة"، صدرت منه أول طبعة عام 1951، وفيه نجد تعريف

[1]- ينظر: سماح بن خروف، التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليّات الحضور، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 1، كلّية اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، 2016-2017، ص 10.

القصة القصيرة وبناءها ونسيجها[1]، وكتاب حسين القباني "فن كتابة القصة" (1965) وفيه شرح القواعد والأصول وفنية الصياغة في الكتابة القصصية، وفؤاد قنديل في "فن كتابة القصة" (2002)، تضمّن هذا الكتاب أربعة فصول خصَّ بها الكاتب: تعريف القصة وعناصر القصة القصيرة وكذا عناصر القصة في الفصل الثالث والرابع من حيث اللغة والشخصية والبناء والأسلوب[2]، وبونس الشاروني "دراسات في الرواية والقصة القصيرة" (1967). يقول في إحدى استجواباته: "في بداية حياتي، قرّرت بدلا من الجلوس في المقهى لشرب الشاي ولعب الطاولة، قرّرت أن أجلس في بيتي وعلى مكتبي لقراءة الكتب والاتصال بالهيئات الثقافية وبالمثقفين والمبدعين؛ لأكتب دون التزام بشكل معين، مرة أكتب قصة، ومرة أكتب نقداً لكتاب قرأته وأعجبني أو ترجمة، وهكذا تعددت كتاباتي، حتى بلغت حتى الآن 54 كتاباً...وفي أثناء الدراسة بالجامعة بدأت أمارس كتابة الأدب كمجرد هواية، أركبها ولا تركبني، بمعنى أن أترك نفسي على سجيتها، أقرأ حين أجد كتاباً مُمتعاً يشدّني إلى قراءته، وإذا ألحت عليّ قصة أن أكتبها أذعنت لإلحاحها."[3].

---

[1]- موقع تجميل الكتاب

http://www.filesuploading.com/do.php?filename=1446917061071.pdf

[2]- موقع تجميل الكتاب

https://foulabook.com/ar/book/%D9%81%D9%86-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A9-pdf

[3]- ينظر: خليل الجيزاوي، يوسف الشاروني وخمسون عاماً مع القصة القصيرة،

إضافة إلى هؤلاء الكتّاب الأربعة من روّاد الكتابة في فن القصة القصيرة، نجد الكثير من سار على طريقهم في الكتابة عن هذا الفن، منهم: شكري عياد وكتابه "القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي (1968)، اهتمّ في الفصل الثالث بفن القصة القصيرة وأسسها البنائية وتمثُّلاته من خلال نماذج اختارها وحلَّلها ونقدها مما يدل على "إحساس فنان واع بأبعاد هذا الفن وخفاياه وأسراره، جاءه من معالجته لهذا الفن، وإبداعه فيه، وممارسته الطويلة لنقد آثاره وتحليل أشهر أعمال كتابه" [1].

عرف الأدب الجزائر الحديث القصة القصيرة مثله مثل باقي الأقطار العربية وإن اختلفت في ظروف نشأتها وتطوّرها بسب التواجد الاستعماري الفرنسي. ورغم ذلك كان لروّاد القصة القصيرة في الجزائر دورهم في ظهور ملامح هذا الفن القصصي، بدأ بالخصوص كمحاولات على يد الكُتاب باللغة الفرنسية في الثلاثينيات أمثال محمد ولد الشيخ أغا [2] وغيره، وتطور مع الكُتاب الجزائريين المنتمين لتيار

---

[1]- ينظر: سماح بن خروف، التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق، ص ص: 10-11

[2]- هو أحد كتاب الرواية والمسرح والقصة القصيرة، ظل مغمورا منسيا إلى أن ترجم روايته "مريم بين النخيل" حفيده الدكتور أغا معراج وأصدرها أخيرا عن دار فواصل للنشر والإشهار بغرداية 2020، وأعاد نشر الرواية باللغة الفرنسية عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع بتيارت 2020. سيكون لهذه الرواية وأعمال أخرى للكاتب الشاب محمد ولد الشيخ أغا (1907- - 1937)، شأن في إعادة قراءة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

الإصلاح تحت لواء جمعية العلماء المسلمين عبر الصحف والمجلات التي نشرت الكتابات الأولى في هذا النوع من السرد القصصي.

يَعتبر متتبعو نشأة القصة القصيرة في الجزائر أنَّ ملامحَها بدأت تتبلور مع اندلاع الثورة التحريرية، فظهر كل من عبد الله الركيبي وأبو العيد دودو (بحيرة الزيتون) وأحمد رضا حوحو في (غادة أم القرى) وابن هدوقة (الأشعة السبعة) والطاهر وطار (دخان من قلبي) وعثمان سعدي وأبو القسم سعد الله والزاهري وأحمد بن عاشور ليضعوا الأدباء الجزائريين المُحدَثين على السكة والمنهج الذي صارت عليه القصة في المشرق العربي خاصة في مصر وبلاد الشام والعراق.

وهكذا عرفت القصة القصيرة عددا من الكتاب الجدد، نذكر من بينهم مرزاق بقطاش (خيول الليل والنهار، وجراد البحر) وأحمد الطيب معاش (شموع لا تريد الانطفاء) وأحمد عاشور (طلقات البنادق) ومحمد الصغير داسة (من هزائم الرجل – نهر الحكاية يروي) وجميلة زنير (جنية البحر) وبشير مفتي (شتاء لكل الأزمنة) والسعيد بوطاجين (ما حدث لي غدا) ومحمد مفلاح (أسرار المدينة) وأسماء حديد (الوجه الآخر) وغزلان هاشمي (لك أهدي عودتي) وفضيلة ملهاق (الطباشير) ومحمد الكامل بن زيد (المشي خلف حارس المعبد) ومولود بوكلّأب (سباق مع الموت) وخليل حشلاف (كاتب الديوان) وغيرهم من الكتاب الجدد في العشريتين الأوليتين من القرن 21[1]،

[1]- ينظر: سماح بن خروف،مرجع سابق، ص ص: 31-32- يرجع أيضا إلى: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للفنون,

كثير من هؤلاء الأدباء في الفن القصصي مَن نال حظه من الدراسة في الجامعات الجزائرية المنتشرة عبر الوطن. واعتقادي أن تأسيس مجلة ثقافية وطنية تتولاها وزارة الثقافة سيجمع هذه الأعمال ويعرف بها لتتمّ دراستها وتمحيصها ونقدها لما لكُتَّابها وما عليهم من جماليات السرد دفعاً للحركة النقدية الأدبية التي ينبغي أن ترافق الكتاب الجُدد من الشباب المتحمّسين لولوج عالم الكتابة والتأليف حتى لا يبقى عرضة للضياع والتشتُّت وكلهم حماس وإرادة ليدخلوا هذا الباب من بابه الواسع إن توفرت لهم الإمكانيات ووجدوا مَن يرافقهم ويوجههم ويقرأ لهم.

إن مثل هذه المبادرات التي نحن بحاجة ماسة إلى وجودها، ستكون خير سبيل ليراعي مؤلّفو ودارسي القصة الجزائرية فنيات كتابتها وإتقان مكوّناتها السردية وعلى رأسها اللغة وكيفية اختيار

1986، الجزائر. نثبت هنا بعض المراجع للاسترشاد بها لدراسة ومعرفة واقع القصة القصيرة في الجزائر ومنها:

- خيرة منوني، الخطاب النقدي عند عمر بن قينة من خالل كتابه دراسات في القصة الجزائرية، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، كلية الآداب واللغات، 2012-2013، خصت الفصل الأول للقصة الجزائرية الماهية والنشأة، تناولت في جزئه الخامس: خصائص القصة القصيرة في الجزائر وأهم رواده، ابتداء من صفحة 34.

عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.

باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، 2010.

ديوان القصة: منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة / جمع واختيار وتقديم ابراهيم صحراوي.، دار التنوير، الطبعة الأولى 2012. مراجع أخرى.

الشخصية في القصة القصيرة وجعلها تتحرك ضمن حيز مكاني وزماني مع التركيز على البنية السردية وما تتطلّبه من آليات وتقنيات.

لقد عرفت القصة القصيرة قفزة نوعية في عصرنا هذا بعد أن طوّرها روادها من الغربيين منذ القرن التاسع عشر على الأقل. وعلينا اليوم أن نعرف ونتابع التطورات السريعة التي عرفتها القصة القصيرة، وأن لا نبقى متقوقعين على ما يُنتج محليا دون دراسة أو تمحيص، هذا إن كنا نؤمن بضرورة التفاتة حقيقية لتطوير أدبنا المحلي وتشجيع كل طموح يريد وُلوج هذا الفضاء بعيدا عن البيروقراطية والغوغائية.

ح: القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا:

في عصرٍ تتزاحم فيه الأفكار وتتعدد المذاهب وتشرئب النّفوس وتتطلَّع إلى حياة جديدة لم تعهدها الأجيال السابقة. في زمن فَقَدَتْ فيه الكلمة تأثيرها على تفكير الناس وحلَّت مَحلَّها الصورة لتؤثر على العقول بسبب العولمة الزاحفة في مفهومها الواسع.

في هذا الزمن بالذات الذي أصبحت فيه الأحداث تتسارع وتتسابق مع الزمن، صار الإنسان أيضا يتذرَّع بأن لا وقتَ له ليقرأ قصة أو رواية طويلة أو كتابا علميا متعدّد الصفحات. صار إنسان اليوم يكتفي بتصفُّح الجرائد الورقية أو الالكترونية ويُقبل على قراءة ما يُعرف بالقصة الومضة أو القصة القصيرة جدا، التي لا تتعدَّى صفحاتها صفحة واحدة أو صفحتين.

فهل القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا هي فن قصصي سردي مُستحدَث وليد هذا العصر؟ أم أنَّ لها جذورها الفنية مثلها

مثل الأنواع الأدبية القديمة مثل النادرة والأقوال المأثورة والحكم والأمثال الشعبية والمقامة؟

ما مدى انتشار القصة الومضة في زماننا هذا؟ وهل يُعدُّ ظاهرة أدبية سليمة تتوفّر فيها جميع فنّيات السرد القصصي أو تعتريها شوائب تنقص من أهمّيتها الأدبية الفنية الإبداعية؟

قبل الإجابة على مثل هذه الأسئلة، أرَدت في البداية الرجوع إلى بداية نشأة القصة القصيرة التي وُلدت من رحِمها القصة الومضة الحديثة، فنضيف إلى ما ذكرناه أعلاه لنضع السياق التاريخي الأدبي لظهور هذا النوع الجديد من القَصِّ الذي انتشر كالبرق في مواقع التواصل الاجتماعي وأيقونات المدوّنات ومواقع الأنترنيت أو ما صار يُطلق عليه البعض بأدب الأنترنيت أو الأدب الافتراضي.

أردتُ أن أرجع بقرنين من الزمن للتذكير بواحد من الأدباء الأمريكيين وَضع اللَّبنات الأولى للقصة القصيرة التي نشأت من رحِمها القصة الومضة. إنَّه "إدغار آلان بو" Edgar Allan Poe (1809م-1849) [1] الذي يعتبر من أوائل أدباء القصة القصيرة.

يذكر هاني إسماعيل محمد في كتابه تأثير "إدغار آلان بو" في الأدب العربي الحديث، أنه "يكاد يستقر مفهوم القصة القصيرة على الأسس التي وضعها "بو" لها، والأطر التي قَعَّدَ لها، فحقّق المعادلة الصعبة،

---

[1]- كاتب أمريكي شهير، نرك للعالم قصصا قصيرة ذات مواضيع متنوعة وميزات خاصة تتمثل في زرع كل ما هو غريبٌ واستثنائي في نظام الحياة والفكر (حوالي 70 قصة).. ينظر إلى قصصه المنشورة والمترجمة تحت عنوان: الأعمال النثرية، تر: غادة الحلواني، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2015. وكذلك " قناع الموت الأحمر، إعداد وتقديم وتخليل رحاب عكاوي، دار الحرف العربي، بيروت 2009.

حينما جمع بين المتعة والفن، لقد وجد "بو" في القصة القصيرة المجال الذي يتحقَّق في التناسق ووحدة الفن، ففيها يمكن لكل كلمة وكل سطر وكل فقرة أن يكون لها أثرها في عقل القارئ"[1].

من خلال رأي "إدغار آلان بو"، نَستشفُّ تعريفا للقصة القصيرة جدا، ومنه تعريف للقصة الومضة كتأصيل لنشأتها، ومن ثمَّ معرفة كيف وصلتنا اليوم بعد تطوّر جنس الرواية من الكلاسيكية إلى الحديثة، وأخيرا الرواية الافتراضية أو التفاعلية مع مطلع الألفية الثالثة من طرف محمد سناجلة[2] الذي "قام عام 2001 بكتابة رواية إلكترونية، يمكن أن نعدّها أول "رواية تفاعلية" عربية، أطلق عليها اسم "ظلال الواحد"، ونشرها على موقعه الخاص على الشبكة العالمية" [3].

يعتبِر "إدغار آلان بو" أن القصة القصيرة هي فنّ قصصي يتميز عن باقي الأنواع الأخرى من السرد القصصي، تتميز بالقصر والتناسق في البناء، "فلكل كلمة وكل سطر وكل فقرة" مكانته في السرد مما يؤثر على عقل القارئ الذي يستهوي ويقبل على قراءته (كما أوردنا). لهذا يكون الأثر والانطباع ذا أهمية في القصة القصيرة جدا، وعلى القاص

---

[1]- هاني إسماعيل محمد، تأثير إدغار آلان بو في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2015، ص 182.

[2]- كاتب أردني وُلد عام 1968، اخترع تقنية رواية الواقعية الرقمية التي قدمها في روايته ظلال الواحد، عكس من خلالها تأثير الإنترنت بالواقع الافتراضي إلى جانب الواقع المعاش، https://www.diwanalarab.com

[3]- ينظر: فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية (2005/06/03) https://middle-east-online.com

أن "لا يمسك بالقلم إلاّ إذا وَضع تصوُّراً كاملاً لعمله من البداية حتى النهاية، فإن وَضع النهاية على الدوام نصب أعينه، فهو وحده الذي يتيح للحبكة والتسلسل المنطقي، ليسهم في إخراج عمل محكم البناء مترابط الأجزاء لا يمكن حذف أي جملة منه أو تبديل أي عبارة"[1].

هذا التصوّر والتسلسل والحبكة والترابط والقصر والتناسق هو من خاصية القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا، ومقتصر عليها مقارنة مع أنواع أخرى من النثر القصصي، فلا استطراد ولا إطناب ولا حشو في الأقصوصة يفقدها خصائصها المميزة وفن الإبداع الذي تتميَّزَ به.

يتطلب هذا الأمر مَن كاتب القصة الومضة المهارة والدراية واختيار الكلمات والأسلوب والكيفية التي أعتقد أن القليل من الكُتّاب لن يتمكّنوا من إتقانها والنجاح فيها دون بذل الجهود الكبيرة في المطالعة والاسترشاد بكُتّاب آخرين ذَوي شهرة في مختلف الآداب العالمية كَسباً للمهارة اللغوية والميكانيزمات والآليات لكتابة قصة الومضة بصفة خاصة.

بعد هذه الإطلالة التاريخية لأصول "قصة الومضة" التي نجد جذورها ممتدة عبر التراث والآداب العالمية من خلال الومضات القصيرة من الحِكَم والأمثال والنوادر القصيرة جدا، حتى وإن اختلفت معها من حيث فنيات السرد القصصي، نصل إلى تعريفها وذكر بعض

[1]- المرجع نفسه، 183

خصائصها وفنيات كتابتها، وبالتالي عدم الخلط بينها وبين الأجناس الأخرى من السرد القصصي.

جاء لفظ القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا من كلمة "ومضة" المشتقة من فعل وَمَضَ بمعنى لَمَعَ كالبرق لمعاً خفيفا، ولم يَعترض في نواحي الغِيَم...ومَض فلان: أشار إشارة خفية [1].

جاء في تعريف القصة الومضة من طرف القاص حسن الفياض[2] صاحب كتاب "ومضات الكتاب" ما يلي: "فالقصة الومضة هي كبريقٍ من الضوء الخاطف وشعاع قوي وسريع، أو كبرقٍ لمع فجأة فأضاء المكان، أو مثل زخة مطر كثيفة" [3].

ويضيف حسن الفياض في تعريفه للقصة الومضة وتأصيلها ما يلي:

"جاء اسم القصة الومضة مصاحباً لكل النصوص القصيرة، وبالتحديد جاء مع ظهور نصوص ما نطلق عليها حاليا القصة القصيرة جدا، وحيثما ترسَّخ اسم القصة القصيرة جدا ومع ظهور الشبكة العنكبوتية، وحاجة المتلقي للنصوص القصيرة بصفة عامة، اتخذت النصوص القصيرة جدا شكلا أكثر صِغَراً، وأقل في عدد مفردات النص، فما كان لكُتّاب هذه النصوص الجديدة إلا أن أَطلقوا عليها

---

[1]- مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، 2008، ص: 1782.

[2]- أديب وناقد مصري اشتهر في كتابة القصص الومضة.

[3]- حسن الفياض، في رحاب القصة الومضة، كُتب 17يناير، 2017، https://sadaqift.com/?p=6987

لفظ الومضة، وخاصة بعدما استقر الحال للقصة القصيرة جدا وأصبح اسمها المتعارف عليه والمتفق عليه من النُّقاد والدارسين هو هذا الاسم القصة القصيرة جدا، ومن هنا حملت تلقائيا النصوص الأكثر صغرا اسم "القصة الومضة" ، حيث كان هذا الاسم معروفا من قبل ..." [1]

ولكون هذا النوع من السرد القصصي بَرز وتطوَّر حديثا، لم يتوصّل النقاد والدارسون ضبط مصطلحه ضبطا متفقا عليه، ومع ذلك سنحاول تبيان بعض الخصائص للقصة الومضة للتفريق والتمييز على الأقل بينها وبين القصة القصيرة.

من حيث التسمية، نجد للقصة الومضة عدة تسميات منها: القصة القصيرة جدا، الأقصوصة القصيرة، القصة المكثَّفة، القصة الشعرية، الومضة القصصية، القصة الشَّذَرية، القصة الخاطرة، قصة اللحظة ...الخ.

أما من حيث خصائصها، فهي تَتَمَيَّز بـ :

- القصر المُكثَّف: ويتمثل في "الاقتصاد الشديد في الكلمات بشرط أن لا يخلَّ بمضمون السرد والاكتفاء بما يَفي بالغرض...فالقصة الومضة لابُدّ وأن تكون مكثفة جدًا خالية من

[1]- شباب يم، إي. كي. ساجد، القصة الومضة والخواطر في أعمال حسن الفياض، مجلة الساج: مجلة بحثية سنوية محكمة
http://researchjournalsmesmampad.edu.in/

الزوائد والحشو الوصفي واستخدام الكلمات التي تعبّر عن الموقف المراد ورصده بمهارة شديدة وإتقانٍ كبير"[1].

- حبكتها مكثفة جدا ولا تحمل سِمة السَّرد كما هو الشأن في الرواية والقصة القصيرة وأنواع أخرى من السرد القصصي.

- تشترك مع القصة القصيرة في عناصر الحدَث الذي يكون فيه الزمن والمكان مكثفين وبخاتمة قد تكون مدهشة ومبهمة لا يحل رمزيتها القارئ إلا بعد جهد جهيد، فيتعرف على فحوى الموضوع.

- للقصة الومضة عدة "أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية، وحتى إبداعية، لكن ليست باللغة المعروفة المتداولة بشكلها المألوف، ولا بطريقة وصفية مطنبة مكتنزة بالشروحات، زاخرة بتفسيرات تبعث على الملل، وإنما بحبكة قوية، وتكثيف شديد، يلاعب اللغة ويراقصها في مراوغة عجيبة، لتنمو وتتجدّد داخل الفن القصصيّ[2]"

وقصد تقريب هذه الفنيات من قصة الومضة نورد وامِضة أوردها الناقد الأدبي المصري عاطف عز الدين من خلال قراءته لكتاب الومضة لحسن عياض: تقول: "**تعَرَّت؛ ادخرت الشياطين الفتنة**"، يشرح عاطف عز الدين كلمة "تعرَّت" أي أن المرأة لجأت إلى الابتذال

---

[1]- حسن الفياض، مصدر سابق.

[2]- ينظر: مالكة عسال، مقدمة للمنجز "ومضات الكتاب" الظلال للمؤلف حسن فياض،
http://www.almothaqaf.com/b1a-8/906567

وكشفت عن مفاتنها، وحول عبارة "ادخرت الشياطين الفتنة" أي أنها قامت بالفتنة والضلال بدلا من الشياطين.

ويعلّق الناقد على هذه الومضة بقوله: "يشنُّ الوامض هجوما ساخرا على المرأة المتبرّجة، والتي يصفها بـ"الشيطان"، فالمرأة يمكن أن تكون مَلاكا إذا صانت نفسها، وحافظت على شرفها، ويمكن أن تكون شيطانا إذا تعرَّت وتنازلت عن عِفَّتها ولم تَصُن نفسها، فأيُّ امرأة يمكنها أن تكون شيطانا إذا سعت إلى الغِواية والفتنة عن طريق التعرّي وكشف جسدها للغرباء"[1].

وهناك ومضات أخرى مثل: **"ارتدت ثياب الإيحاء؛ كشفت عن ساقيها البلاغة"**، ويقصد بها حسن الفياض "الومضة" التي ينبغي أن "أن ترتدي ثوب الحياء أي تكون كالحسناء لتوحي لنا بجمالها دون ابتذال... يكشف فيها الوامض مُبدعها عن بلاغتها... فعن طريقها يتم الإيحاء، وهو ما يطلق عليه البلاغيون التفسير بعد الإبهام"[2].

نستشفّ من خلال ما سبق، أن الومضة تتركّب من كلمات قصيرة بليغة موحية إلى معنى دقيق. ومن سِماتها في التعبير والصياغة أنها تبتدئ غالبا بفعل مثل: تعَرَّت، ارتدت، وقد تبتدئ بغيره، مثل: **"على الصخرة أنقش اسمك بدمي يا وطني"**[3]. لهذا يعدّ الدارسون للقصة الومضة أن المقدمات تكون فيها محذوفة وبالتالي هي تبدأ غالبا من لحظة الفعل بدل الاستهلال والتقديم كما هو الشأن في الفنون

---

[1]- ينظر: عاطف عز الدين، ومضات من كتاب "ظلال للكاتب" الأستاذ الرائع حسن الفياض
http://mdewan2013.blogspot.com/2017/02/blog-post_22.html

[2]- ومضة من إحدى الطالبات من عين تموشنت.

[3]- المرجع نفسه.

القصصية الأطول من القصة الومضة، كما يعتبرون أفضل الأعمال في هذا النوع هي للروائي آرنست همنغواي[1] المؤلفة من ستة كلمات تقول القصة: "**للبيع: حذاء_طفل، لم يرتدِه أحد**". وبالرغم من عدد كلماتها الستة فقط، فهي تحمل في طياتها إشارات ورموز ومعاني كثيرة تركها للقارئ أن يحل شفراتها. فهل كان همنغواي يقصد بها قلوب الأطفال التي لا تحمل الغل والحسد وبالتالي حذاءهم، أي هم قدوة وحذوة للآخرين، أو ببساطة أن الطفل ما زال رضيعا لا يحتاج إلى حذاء، فهو تحت دفء وحماية أمه؟ مهما يكن تفسير هذه الومضة أو القصة القصيرة، اعتقادي أن أحذية الأطفال أي براءتهم ليست للبيع، ولك أن تتخيَّل بنفسك معنى آخر لهذه الومضة المعبرة؟

من خلال هذه الأمثلة تكون عدد كلمات القصة الومضة حسب حسن الفياض "ما بين الكلمتين والثماني كلمات، وقد يتجاوز هذا العدد فيصل أحيانًا إلى تسع أو عشر كلمات على الأكثر"[2].

جوابا على سؤال حول علاقة القصة الومضة مع أنواع سرد أخري نجمل جوابنا من خلال ما جمعناه من معلومات أن القصة الومضة ذات علاقة وطيدة مع القصة القصيرة جدا والتي وُلدت من

---

[1]- يعد إرنست همنغواي (Ernest Hemingway) 1899- 1961، من أهم الروائيين وكتاب القصة الأمريكيين.كتب الروايات والقصص القصيرة. من أهم رواياته "العجوز والبحر" (1952) ورواية "لمن تقرع الأجراس" (1940). أصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب" في الكويت عام 2010،
المجموعة القصصية الكاملة لإرنست همنغواي، ترجمة :د. موسى الحالول.
https://www.arageek.com/bio/ernest-hemingway

[2]- حسن الفياض، كشف الغمضة في تأصيل القصة الومضة، مجلة فن السرد،
https://fanassarde.blogspot.com/2018/05/blog-post_12.html

رحمها كما أسلفنا، وتتمثل هذه العلاقة بالخصوص في جانب الحَكي والتكثيف، والإيحاء، والمفارقة، والنهاية والمدهشة والمباغتة ...وهي نفسها مقوّمات القصة القصيرة جدا"[1].

وإذا تمعّنا في الصّيغ التي تكتب بها القصة الومضة فإنّنا نجد تشابها بينها وبين أنواع أخرى مثل الحِكم والأمثال وغيرهما، أما الاختلاف فيكمن في طريقة السرد واستعمال اللغة والبنية بصفة عامة، مما يتطلب دراسة الشروط الأدبية الفنية التي من خلالها نعرف ونميّز بين أوجه التشابه والاختلاف، لكون كل هذه الأنواع تنتمي إلى جنس واحد هو السرد بصفة عامة، ولكن الطريقة المتبعة هي التي تمكننا من ضبط الآليات والفنيات لكتابتها وفهمها ودراستها وتساعد كلا من القارئ والناقد من التمييز بين الحسن منها والرديء.

إن عصرنا هذا هو عصر السرعة والاختصار والتكثيف ومراعاة الجانب الفني أكثر من الجوانب السردية التقليدية التي كانت تعتمد على الإطناب والإسهاب، أما اليوم فقد تغيَّر الحال وتبدلت الأحوال، وخير مثال على أنواع وأشكال السرد الجديد وهو ما ظهر حديثا في القصة القصيرة جدا والقصة الومضة.

يتمثل هذا الفن الأدبي الجديد الذي انتشر كالبرق في مواقع الانترنيت فيما يطلق عليه بفن "**الهايكو**"، أو شعر الهايكو الياباني المنشأ والذي تطور وانتشر في العالم وصار يعمّ مواقع التواصل الاجتماعي لقصر محتواه وتخلصه من قيود القفية والتفعيلة.

---

[1]- المرجع نفسه

أصبحت هذه الأجناس التعبيرية مثل القصة القصيرة والومضة وشعر "الهايكو"، تكتسح الساحة الأدبية، وتعقد لها الملتقيات الدولية، وتخصص لها الجوائز التشجيعية وتنشر أعمال المساهمين في المجلات الإلكترونية، مثل مجلة عروس الأدب[1].

إنه عالم جديد ينبغي أن نأخذه بجد وندرس خلفياته ومواضيعه وأهدافه ورسائله المشفَّرة التي يريد أن ينقلها لنا، وقد تكون بأسلوب ولغة غير اللغة التي تعوّدنا عليها مثل لغة الفايسبوك التي أرى من الأهمية بمكان أن يدرسها نقادنا والمهتمين بعلم اللسانيات ولمَ لا كل مَن له باع في عالم الأدب والنقد في كل مجالاته وأنواعه وأجناسه.

[1]- ينظر الى موقعها التالي:

https://www.facebook.com/AroosAlAdaab

الفصل الخامس

خطوات كتابة الرّواية

1. التّصوّر الأوّل للرّواية أو التّخطيط لها.
2. تحديد مجال وزمان ومكان الرّواية أو ما شابهها من أجناس أدبيّة.
3. كتابة الجملة الأولى للرواية.
4. تصوُّر شخوص أو الشخصية الرئيسية للرواية.
5. الحبكة.
6. الأسلوب والأسلوبية.

الآن وقد اكتمَلَت أفكارُك حول ماهية وأنواع الرواية والأجناس المشابهة لها، وتعَرَفْتَ على عناصرها ومكوّناتها، وأدْرَكتَ أن السَّرد الروائي له بِنْيَة وشروط ومكوّنات، سأحدّثك في هذا الفصل عن بعض خطوات كتابة الرواية، وفي الفصل الذي يليه عن بعض مهارات وتقنيات إتقانها، آملا أن يَصل الكاتب إلى التحكّم في آليات السرد بأبلغ الكلمات وأرقى الأساليب في الوصف والحوار ونسج الأحداث وسردها عبر الزمن الروائي والأمكنة التي يتمَّ تخيُّلها عبر شخصياتٍ تتفاعل فيما بينها، مصوِّرَةً لنا عالما غير عالمنا الذي نعيشه، عالم خاص نستفيد فيه من تجارب الآخرين ونتأثر بما عاشوه في الحياة.

أوّل سؤال يتبادر إلى أذهاننا، هل لنا كلّنا القدرة في كتابة قصة أو رواية؟ أو أنّ هذه الكتابة هي موهبة لا يؤتى بها إلا مَن كان له حظ عظيم؟

يرى جوناثان غوتشال[1] في كتابه "الحيوان الحَكّاء"، "أنّ حبّنا للقصص هو قصته الخاصة، وإحدى أعظم قصصه هي قصة معنى أن تكون إنسانا"[2]، ومعنى هذا أن الحَكي فطري عند الانسان، نحب أن نحكي قصصنا أو قصص غيرنا، نحكي عن الحياة وما فيها من أحداث سواء منها الماضية أو الحاضرة، غير أن القليل منا من يتجرَّأ لكتابة قصته أي سيرته الذاتية، ومنا مَن يعتقد أن كتابة القصة هي حكر للأدباء المشهورين فقط. والحقيقة أنّ كل متعلّم قادر أن يكتب

---

[1]- كاتب أمريكي معاصر.

[2]- جوناثان عوتشال، الحيوان الحكّاء، كيف تجعل منا الحكايات بشرا.ترجمة بثينة الإبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2018، ص6.

قصة أو رواية أو يقرض شعرا، كل ما في الأمر أنّ يعرف بأبجديات الكتابة، ويعرف الخطوات الأولى ليرى نفسه كاتبا.

يعرف كيف يحترم مكوّنات الرّواية والإحاطة **بِبِنياتِها الدّاخلية** المتمثّلة في اختيار الشّخصيات وبناء الزّمن الرّوائي وخلق المكان الّذي تدور فيه أحداث الحكي والقَص والسّرد، آليات تُمَكِّنُ من نسج حبكة الرواية وكيف تكون أحداثها متسلسلة من البداية الى النهاية وبأسلوب يضفي جمالية النص ويُحدث أثرا أدبيا يجعل من القارئ يمضيَ قُدُماً يقرأُ الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ويستمتع بالأسلوب الذي كُتِبت به وبالفنّيات الأخرى الإبداعية.

اعتقادي أنَّ ما يكتبه الشباب اليوم من أعمال أدبية، يحتاج إلى المرافقة والتوجيه والنقد الغائب الأول في دفع الحركة الثقافية نحو بلوغ الأهداف البناءة والواعدة في مجتمع يحاول أن يجد له مكانة في هذا العالم المُعولم الذي يسعى إلى تذويب ثقافات الغير في ثقافة العالم الجديد المتميّز بالتفوّق بتقنياته وأساليبه التكنولوجية والتواصلية الحديثة على أوسع نطاق.

وقصد تطوير وإتقان آليات وفنّيات السرد القصصي والتي أرى من الضروري أن يعرفها كل روائي أو كاتب في الأجناس المشابهة لها، أردت أن أتناول هذه المواضيع انطلاقا من آراء بعض الكُتَّاب المحدَثين في عالم الرواية والقصة والخاطرة والشعر، أعرف أولا تصوّراتهم وآراءهم من خلال أسئلة طرحتها عليهم، ثم أقوم بتحليلها انطلاقا مما كُتب حولها من أراء وتصوُّرات .

تضمنت هذه الأسئلة ما يلي:

- ما هو تصوّر الكاتب في بناء مشروع روايته أو خاطرته أو قصّته القصيرة أو القصيرة جدّا؟ أو بمعنى آخر كيف يبدأ عمله الأدبي ويتصوّره؟
- كيف يتصوّر الشّخصيات والأحداث الّتي تتفاعل في عمله الأدبيّ؟
- هل يعتبر تحديد المكان والزّمن ضروريّين منذ البداية أو يترك ذلك لتتحدّد معالمهما مع تطور فصول الرّواية؟
- ما هي الأوقات المناسبة للكتابة؟

تتخلّل الجواب على هذه الأسئلة مواضيع أخرى رأيت لها أهمية للإحاطة بشروط وآليات كتابة الرواية

01: التّصوّر الأوّل للرّواية أو التّخطيط لها:

ليس للرّواية أو أيّ جنس مشابه لها قواعد ثابتة، فهذا العمل الإبداعيّ ليست له قيود تربطه وتقف أمامه كحاجز تَفَجُّره في أي لحظة من اللّحظات. ومع ذلك هناك كُتّاب يخطّطون لعملهم مثل أيّ عمل يحتاج إلى خطّة أو مخطّط أو مشروع، فبعد أن تختمر الأفكار في عقل الإنسان، يحاول أن يترجمها إلى واقع ملموس، فيقوم بالتّخطيط لها ويرسم معالم وحدوداً لها، وهناك كُتّاب آخرون عكس ذلك يمارسون الكتابة بعفوية، تتدفَّق أفكارهم وتصوُّراتهم عبر أخيلتهم، فيتركون العنان لأقلامهم تكتب بما تمليه عليهم عقولهم ومُخيّلاتهم.

وجوابا عن سؤالنا الأول: ما هو تصوّر الكاتب في بناء مشروع روايته أو خاطرته أو قصّته القصيرة أو القصيرة جدّا؟ أو بمعنى آخر كيف يبدأ عمله الأدبي ويتصوّره؟

تقول الكاتبة النّاشئة **وئام بن سليمان**[1]: يرتبط تصوّر بناء مشروع الرّواية بقوّة حضور مشاعر وخيال الكاتب من جهة، وبالفينومينولوجيا[2] الخاصّة به من جهة أخرى، فإذا توفّر الشّرطان يكون الكاتب مؤهّلا لبناء مشروع روايته. أمّا عن تصوّر بِنية الرّواية، فيكون مرتبطا بالاستطيقا[3] أو ما يعرف بفلسفة الجمال والّتي تُخَول للكاتب هيكلة الأفكار وقَوْلبتها في شكل رواية.

لا تعتبر وئام بن سليمان التّخطيط شرطا أساسيا للرّواية، "فشخصيا لم أخطّط يوماً ما لِما أكتب، لأنّي أعتبر أنّ الكلام النّابع من القلب لا يُخَطَّط له، بل في كلّ مرّة أحاول أن أكتب فيها، أحمل القلم وأترك العنان لأفكاري لتتجمّع فأقوم بكتابتها فورا"[4].

---

[1] - وئام بن سليمان، من مواليد 2001 بمغنية ولاية تلمسان، كاتبة روائية وصحفية بجريدة أخبار "دزاير نيوز" وطالبة جامعية في كلية الهندسة المعمارية والهندسة المدنية، تخصّص هندسة المياه بجامعة وهران للعلوم والتّكنولوجيا. كانت بدايتها كتابة الخواطر الشّعرية والمشاركة في مختلف النّشاطات الثّقافية والمسابقات الأدبية. أصدرت أوّل رواية طويلة لها تحت عنوان "مَن أنت؟" عن دار آدم مرام للنّشر والتّوزيع، الجزائر 2020، وهي عبارة عن رواية فلسفية نفسية فنتازية تغوص في أعماق الذّات البشرية...."

[2] - تتكون كلمة فينومينولوجيا من مقطعين «Phenomena» وتعني الظّاهرة، و «Logy» وتعني الدّراسة العلمية لمجال ما، وبذلك يكون معنى الكلمة العلم الّذي يدرس الظّواهر.

[3] - مصطلح الاستطيقا (Aesthetics) من الكلمة اليونانية (Aisthetikos وتعني الإدراك الحسي.

[4] - هكذا كتبت لي جوابا عن الأسئلة المطروحة أعلاه.

أمّا **فضيلة بهيليل**[1] فترى أنّ الكتابة الرّوائية موهبة ولكلّ كاتب طريقته الخاصّة وطقوسه الّتي تدفع قلمه للتّيه في عوالم الكتابة الإبداعية. وعموما تتخمّر الفكرة في نفسيّة الكاتب فيَنأى بها حملُه ليحاول أن يلبسها شخصياته، يخطّط لعموميات الرّواية راسِماً معالِمها الأساسية مُحَدِّدا فضاءها. وغالباً ما يَصعب على الكاتب في بداية مشواره الإبداعي التخلّص من بعض من سيرته، فيلبسها شخصياته ويسكنها نصوصه، ثمّ مع التّجربة والاحترافية يستطيع أن يعالج مواضيع بعيدة عن تفاصيل حياته.

يبدأ تصوّر الكاتب في بناء مشروع عمله الأدبي حسب الطّبيبة الشّاعرة **ضالع إيمان** [2] بتخيُّل الصّورة الإجمالية له دون الخوض في التّفاصيل؛ أي يرسم الخطوط العريضة لروايته أو قصّته ويحدّد الهدف أو المغزى الّذي يريد أن يبلّغه للقارئ.

---

[1]- الكاتبة بهيليل فضيلة، من مواليد 1983، من العين الصفراء، دكتوراه لغة وأدب عربي، أستاذة متعاقدة بالمركز الجامعي بالنعامة، من مؤلفاتها: مجموعة قصصية تحت عنوان "على هامش صفحة" صادرة عن دار الكلمة عام 2017، "وعادت بخفي حَنين"، عن دار المثقف سنة2019، "المادة 64" عن دار الأمير 2021، ورواية "ما لم تحكه شهرزاد القبيلة"، الصادرة عن دار المثقف سنة 2020، ودراسة نقدية بعنوان: "جمالية التعدد اللغوي في الخطاب السردي لدى السائح الحبيب "تلك المحبة أنموذجا" الصادرة عن دار الوطن 2020.

[2]- من مواليد 1992 طبيبة عامة، شاركت في العديد من الملتقيات الأدبية المحلية لولاية عين تموشنت، مؤلفة ديوان شعر "هي كل شيء" صادر عام 2020عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع بتيارت.

تعتبر الشّاعرة والرّوائية **عائشة بويبة**[1] "الكتابة السّردية ورشة يمكن الشّروع في كتابتها كلّما توفّرت لها الظّروف والأدوات، وخصوصا الاستعداد الفكري وتوفير الأجواء الضّرورية للكتابة"، لهذا هي "ترى ضرورة وضع الخطوط العريضة حسب نوع الرّواية واقعية أو خياليّة، اجتماعية أو عاطفيّة أو بوليسية....الخ".

أوّل ما يشدّ انتباه الكاتبة **ليلى عامر** [2] أو يجذبها لكتابة الرّواية، كما كتبت لي، "هو الفكرة العامّة الأساسيّة فيها، إذ تفكّر في الموضوع العامّ والأفكار الثّانوية، متسائلة عن ماذا تريد أن تقدّمه للقارئ؟ هل ستقدّم له فكرة متداولة أم جديدة، أم هي فكرة عاديّة بقالب أدبيّ. وحينما تستقرّ على الشّكل العام للرّواية، ترسم المخطّط التّفصيلي

---

[1]- الشاعرة والكاتبة عائشة بويبة من مواليد السبعينيات حاصلة على شهادة الدّراسات المعمقة في علم النفس، لها ديوان شعر "نوسطالجيا ونبض الجنوب." صادر عن دار صبحي بغرداية عام 2017. أصدرت في ديسمبر 2019 أول رواية لها تحت عنوان "رمال متحركة"، صادرة عن دار الوطن، وفي القريب ستصدر الجزء الثاني من هذه الرواية تحت عنوان "وفي الأرض أيضا حوريات".

[2]- من مواليد مشرع الصفا بولاية تيارت، حاصلة على شهادة اللّيسانس عام 1993 بجامعة وهران، عملت بالإدارة بعد تخرّجها، ثمّ انتقلت إلى ليبيا وعملت هناك بجريدة الجماهيرية اللّيبية، إذ كان لها عمود خاصّ بعنوان " اعترافات امرأة عربيّة". عادت إلى الجزائر وامتهنت التّعليم منذ سنة 99 إلى 2017، من مستشارة للتّوجيه المدرسي إلى معلّمة، إلى أستاذة بالتّعليم المتوسّط، ثمّ مديرة متوسّطة. صدرت لها سنة 2018 مجموعة قصصيّة بعنوان "البقايـا". أتبعتها برواية "امرأة افتراضيّة" عن دار إيكوزيوم سنة 2019. ثم مجموعة قصصيّة "وجع الرّماد" جوان 2020 عن دار يوتوبيا للنّشر والتّوزيع. ورواية "نخب الأولى" جويلية 2020 عن دار خيال للنّشر والتّوزيع. أخيرا قصّة للأطفال "سارة وصرّة الذّهب" سنة 2020. لها مشاركات عديدة في الجرائد والمجلّات والوسائل السّمعية البصرية.

لها، ثمّ تسير عليه"، ثم تضيف قائلة: "هناك بعض الطّوارئ في مواقف، ما قد أغيّر، قد أحذف، وقد أضيف خلال هذا المسير التّصاعديّ".

وفي اعتقاد الكاتب الرّوائي أحمد رحماني[1]، "أنّ المشتغل في حقل الفنّ إنسان قبل كلّ شيء، وكائن حيّ ينتمي إلى وسط، يتفاعل مع مكوّناته وينفعل لأزماته وسقطاته، يحاول بكلّ ما أُتِيَ وأُعطِيَ من وسائل إعادة توضيب ما يلحق البيت من خراب وتصدّعات في الجدران وجبر الخراسانات ببعضها إن زاغت إحداها عن مَلاحِق المُكَوَّن الاجتماعي.

يُعَدُّ الإنسان، أيُّ إنسان فنّانا بامتياز، لا يشذّ عن القاعدة إلّا إن أبى بمحض إرادة وخالص نيّة، لكلّ فنّان وسائل يعبّر بها ويُخرج بها منتَجَه في أيّ حلّة شاء، لا يسعى من ورائها سوى لمرامٍ جمالية، الرّيشة

---

[1]- أحمد رحماني كاتب وروائي مولود بالعامرية (ولاية عين تموشنت) يوم 07 جوان 1958. متحصل على شهادة ليسانس تخصص أدب عربي من جامعة أحمد بن بلة، أستاذ لمادة الأدب العربي منذ سنة 1986 بثانوية أبي ذر الغفاري بحمام بوحجر، ثم بثانوية العقيد لطفي بالعامرية، إلى أن أحيل على التقاعد المسبق في أواخر سبتمبر 2016. صدرت له أول رواية " تجاعيد العتمة" في السداسي الثاني 2017 (228 صفحة)، عن دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع بتلمسان. أعاد نشرها في دار فواصل للنشر والإشهار بغرداية عام 2019 (221 صفحة). ثم أتبعها سنة 2019 برواية "أهداب الفجر" (236 صفحة) عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع بعين الحديد بولاية تيارت. أعيد طبعها في 286 صفحة. أتمَّ ثلاثيته بإصدار رواية زوريطا في السداسي2020 عن دار فواصل للنشر والإشهار بغرداية، ثم أصدر رواية رابعة في الفصل الثاني من عام 2020 تحت عنوان "زوج رجال" No pasarane (360 صفحة) عن دار فواصل للنشر والإشهار بغرداية.

وسيلة، والعدسة وسيلة، والحرف وسيلة والتّصوُّرُ هو المشهد الّذي يتخمّر في ذهنه".

"الرّوائي في اعتبار أحمد رحماني "لا يزيغ عن المشهد، وسائله الحرف والكلمة والجملة والسّياق والسّيميائية والخيال الواسع لِما وراء ما ذكرنا، والرّواية نَسَق عامّ يستدعي من رجل المُبدَع نَفَساً استثنائياً، واستعداداً خالصاً وإلماماً بميكانيزمات الفنّ الّذي من أُسُسِه الموهبة المصقولة وسعة الاطّلاع ومراس التّجربة والبعد الإنساني النّبيل".

الرّواية في نظره كذلك "عجينة تستحضر في رحم خاصّة وتنشأ نشوء النّطفة وتتبلور وِفق مراحل التّشكُّل الطّبيعي لتصل إلى مرحلة المخاض الّذي يعصُر الذّات المُبْدَعَة فتتلقّفها الأكُفّ النّاعمة عند الولادة وتجسّ في نبضها آيات الجمال الظّاهرة والباطنة".

"بداية العمل تبدأ بتحجيل المُرضعة الّتي ترعاه وتغذّيه، وأعني به البحث عن مكامن الذّوق الّذي من واجبه المتاعي تبنّى المولود الرّوائي ويذهب به مذهب التّأثير على القارئ، ويزرع بذرة الأثر في حقله الواعي والوجداني بالكلمة المعبّرة والصّورة الآسرة والثّيمة الجميلة والواقع المُتَخَيَّل".

من هذه التّصوّرات والآراء الّتي أبداها ستّة (06) من الكتّاب منهم 03 تتجاوز أعمارهم الخمسين، ويعتبرون من عصر نهاية القرن العشرين، فكرا وأسلوبا وتصوّرا للحياة، وثلاثة (03) من الجيل الحالي من مواليد التّسعينيات، تفجّرت مواهبهم مع العشر سنوات الأخيرة وتجلّت كتاباتهم الشّبانيّة مع الجيل الجديد في عالم الشّعر والرّواية

وما شابههما من أجناس أدبيّة. وبالرّغم من أنّ كلّ واحد (ة) له تصوّره الأوّليّ في كتابة الرواية، إلّا أنّ القاسم المشترك بينهما يتمثّل فيما يلي:

- الاستعداد الفكريّ والتّخيّل الذّهني، فكلّ كاتب تحيط به مجموعة من الطّقوس والظّروف الّتي يكتب فيها.
- التّصوّر الأوّليّ قبل الشّروع في نسج الرّواية ضروريّ، يستحضر من خلاله الكاتب ما سيكون عليه عمله الأدبيّ، سواء أكان هذا التّصوّر مخطط له، أو كان عفويا يسير جنبا إلى جنب مع تطلّعات الكاتب وما يسعى توصيله لقارئه المحتمل، فهو مرتبط "بقوّة حضور مشاعر وخيال الكاتب من جهة، وبالفينومينولوجيا الخاصّة به من جهة أخرى" عند وئام بن سليمان، أما عند فضيلة بهليل، فهي "موهبة وطقوس تدفع قلم الكاتب للتّيه في عوالم الكتابة الإبداعيّة. بعدما تتخمّر الفكرة في نفسية الكاتب. وعند ضالع ايمان خطوط عريضة لرواية أو قصة يحدد الهدف أو المغزى الّذي يريد أن يبلغه الكاتب إلى قارئه.

ترى "عائشة بويبة "الكتابة السّردية ورشة يمكن الشّروع في كتابتها كلّما توفّرت لها الظّروف والأدوات، وخصوصا الاستعداد الفكري، وتوفير الأجواء الضّرورية لها"، وبالتّالي هي من فريق الّذين يرون بضرورة التّخطيط للعمل الأدبيّ الإبداعي، تؤيّدها في ذلك الكاتبة ليلى عامر الّتي ترى أنَّ "الفكرة العامّة" هي الأساس، ثمّ الأفكار الثّانويّة، واضعة نصب عينيها "ما تريد أن تقدّمه للقارئ، هل ستقدّم له فكرة متداولة أم جديدة، أم هي فكرة عاديّة بقالب أدبيّ؟. وحينما تستقرّ على الشّكل العام للرّواية، ترسم المخطّط التّفصيلي لها، ثمّ تسير عليه".

وعند الأستاذ أحمد رحماني التّصور الأوّل عبارة عن"عجينة تستحضر في رحم خاصّة، وتنشأ نشوء النّطفة، وتتبلور وفق مراحل التّشكُّل الطّبيعي لتصل إلى مرحلة المخاض الّذي يعصُر الذّات المُبْدَعَة فتتلقّفها الأكُفّ النّاعمة عند الولادة وتجسّ في نبضها آيات الجمال الظّاهرة والباطنة".

هؤلاء الثّلاثة الأخيرين، من الجيل الأوّل، يرى أنّ كلّ عمل يجب أن يخطّط له، ليس ذلك التّخطيط الّذي يتبنّاه أصحاب المشاريع في علم المناجمانت، وإنّما التّخطيط لعمل وبنية سردية وقالب معيّن تكون عليه الرّواية أو الخاطرة أو القصّة القصيرة وغيرها من أنواع السّرد القصصي كما أوردنا في الفصل السّابق.

في هذا الإطار، وعندما أصدر غارسيا ماركيز (1927-2014) قصّته القصيرة الأولى تحت عنوان "الاستسلام الثّالث"، وأراد أن يعرف رأي صديقه خورخي ألفارو إسبينوزا حولها، نصحه هذا الأخير قائلا: "لابدّ أوّلاً أن تضع تصوّرا للقصّة، ثمّ بعد ذلك يأتي الأسلوب، بيدَ أنَّ استناد كلّ منهما إلى الآخر، في عبودية متبادلة، هو عصا الكلاسيكيين السّحرية"[1].

من هذا الرّأي يريد صديق غارسيا أن يوجّهه إلى قادم أعماله معتبرا أنّ "هذه القصّة صارت من الماضي، والمهمّ الآن هو القصّة

[1]-غابرييل غارسيا ماركيز، عشت لأروي، ترجمة صالح علماني، دار مدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2005، ص 352.

القادمة"[1]، وبالتّالي يصبح تصوّر أيّ قصّة أو رواية قبل بدايتها من الأولويات الّتي يجب على الكاتب مراعاتها.

- إنّ بناء العتبات الأولى للرّواية يعتبر من الأساسيات الّتي ينطلق منها السّارد، فكلّما اتّضحت له معالم عمله الأدبيّ، كلّما كانت الطّريق واضحة ، يعرف البداية على الأقلّ تاركا مخيّلته وما يملكه من أدوات، وما تحيط به من ظروف من التّعديل والتّصويب، أو كما قالت الأديبة ليلى عامر: "هناك بعض الطّوارئ في مواقف ما، قد أغيّر، قد أحذف، وقد أضيف خلال هذا المسير التّصاعديّ".

02- **تحديد مجال وزمان ومكان الرّواية :**

تحديد المجال ضروريّ ليضع الكاتب إطارا لروايته، يحدّد أي نوع يريد أن ينقل قارئه إلى عالمه المتخيّل، أإلى عالم رومانسيّ عاطفيّ جيّاش بالحبّ والأحاسيس الرّهيفة، أم إلى عالم واقعيّ يمكن من خلاله تفسير الحياة الرّاهنة انطلاقا من حياة الآخرين وتجاربهم[2]، كما أنّ تخيُّل الزّماكان[3] للحدث والأحداث الّتي يسرد فيها الرّاوي قصّته للمروي له يُعَدُّ أكثر من ضرورة، لأنّه يستحيل أن يتخيَّل الكاتب شُخوصه دون أن يضعهم في حيّز وفضاء يتحرّكون فيه ويتفاعلون، ناقلين رسالة، أو محقّقين هدفاً من الأهداف الّتي يريد الكاتب توصيلها إلى غيره من القُرّاء المحتملين لعمله بعد أن ينضج ويصير عملا إبداعيا يعبّر عن واقع مَعيش.

---

[1]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[2]- يُرجع إلى ما جاء في الفصل الأول من هذه الدّراسة حول أنواع الرّواية.

[3]- يُرجع أيضا إلى الفضل الثاني حول عناصر ومكونات الرواية (الفضاء المكاني والزمن الروائي).

وفي بِنية الزّمن الرّوائي وتحديد الفضاء المكاني الّذي اعتبرناهما في الفصل الثّاني من العناصر والمكوّنات الأساسيّة للرّواية، وعندما طرحنا السّؤال التّالي: هل يعتبر تحديد المكان والزّمن ضروريّا منذ البداية أو يترك ذلك لتتحدّد معالمهما مع تطوّر فصول الرّواية؟ على نخبة من الكتّاب والكاتبات السّالف ذكرهم، كانت أجوبتهم كالتّالي:

- تقول الكاتبة النّاشئة **وئام بن سليمان:** لا أُحدّد زمان ومكان الرّواية منذ البداية لأنّي لا أتصوّر الأحداث سلَفا بل أتركها تتهاطل أثناء الكتابة، وهذا ما يجعلني أعجز عن تصوّر المكان والزّمان قبل تصوّر أحداث الرّواية". أعتقد أنّ وئام بن سليمان لا تريد أن تستبق الأحداث في روايتها، بل تتركها تتبلور في مخيّلتها وتتطوّر حسب تطوّر الرّواية، وبالتّالي يخضع الزّمن الرّوائي والمكان تبعا لذلك.
- أمّا **فضيلة بهيليل** فهي ترى أنّه "من الضّروري أن يؤثِّث الكاتب روايته منذ البداية باختيار فضاء مكانيّ وآخر زمانيّ حتّى تستطيع الشّخصيات التّحرّك وفق هذا الإطار، وحتّى لا تضيع في المجهول، فأمّا الزّمان فللكاتب تحديده ورسم أبعاده، فهو يتجلّى في كافّة عناصر الرّواية، وتظهر ملامحه على الشّخصيات وطبائعها وسلوكاتها، فالأحداث والشّخصيات الرّوائية تتحرّك كلّها في زمن معيّن".

"ويتحدّد الزّمن في الرّواية من خلال علاقة المتكلّم بزمن النّص نفسه، له زمنه الخاصّ هو زمن الفعل، ويمكن لزمن الفعل هذا أن يتطابق مع زمن النّص أو أن يقع قبله أو يتوقّعه.[1]؛ وأمّا المكان فهو

---

[1] - (ينظر) بول ريكور، الزمان والسرد "التصوير في السرد القصصي"،ترجمه: فلاح رحيم، راجعه: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة،الجزء02،":2006،01،ص:125.

حاضر دوما بذهن المبدع ينطلق من بيئته، إذ من غير الممكن أن يكتب المبدع خارج المحيط الّذي يعيش فيه سواء كان مُحبّا لهذا المحيط أو معاديا له".

"أنا ابنة الصّحراء، تقول الكاتبة فضيلة بهيليل، كبرت بين شجيرات الرّتم والعرعار وإكليل الجبل، وفتحت عينيّ على تقاليد وعادات صحراوية جسَّدتها والدتي وجدّتي بالدّرجة الأولى، وبالتّالي لا يمكن لكتاباتي إلاّ أن تتعَطَّر برائحة قهوة بالشّيح أو شاي يعبق بالنّعناع، وأن تخشع حروفي لأصوات شيوخ الزّوايا وهم يرتّلون القرآن بليالي السّلْكة والزّيارات الموسمية والاحتفالات الدّينية الّتي لا تهدأ جلجلتها إلّا بطلوع الفجر.

هكذا كان تأثير البيئة أو الفضاء المكاني والزّماني على كتاباتي، وبالتّالي فإنّ عنصريْ الزّمان والمكان يعدّان من الرّكائز المهمّة في البناء السّردي ولا بدّ للكاتب من رسم معالمهما منذ البداية".

- تشاطرها **ضالع إيمان** وتعتبر من الضّروري أن يتحدَّد للكاتب المكان والزّمان مع تحديد الشّخصيات قبل الخوض في الرّواية ثمّ يأتي ما هو ثانويّ مع تسلسل الأحداث.

- كما ترى **عائشة بوبية** أنّ تحديد المكان والزّمان ضروريّين، بل هما من مؤسّسات الرّواية ويجب تحديدهما منذ البداية.

- المكان والزّمان في الرّواية عند **ليلى عامر**، "هما من المكوّنات الأساسيّة في بناء الرّواية، فقد تكون لهما علاقات متعدّدة مع الشّخصيّات والأحداث. فالمكان الّذي يسمّى أيضا مسرح الأحداث وفيه تظهر الشّخصيات وأدوارها، على الرّوائيّ أن يجعله مميّزا بصفات معيّنة ورمزيّة ذات دلالة ومعانٍ، لها علاقة بالشّخصيات والأحداث".

"أمّا الزّمان فهو المحرّك الأساسي للأحداث الرّوائيّة، فيه تتطوّر وتنمو، وتبرز بشكل تصاعديّ، يخدم بشكل أو بآخر مجرى السّرد حسب السّاعات والأيّام، والشّهور وحتّى السّنوات. لذا فالمكان والزّمان بالنّسبة إليّ ضروريّان بذكرهما في بداية العمل وتسلسله، سواء في تطوّر الأحداث أو في تغيير الأمكنة حسب متطلّبات البنية السّردية".

"وفي نخب الأولى[1] تحديدا كان الزّمان سيّد الأحداث، حتّى قبل أن أباشر في العمليّة السّردية، تصوّرته أوّلا وتصوّرت المكان الّذي ستتحرّك به الشّخصيات وتنمو أفعالها تدريجيّا حسب التّسلسل الزّمني سواء بالتّقنية التّقليديّة أو الحديثة".

"ولا يمكن أن نقول إنّ الزّمان والمكان في الرّواية يخضعان لقانون التّسلسل في الوصف أو التّقديم، فقد نلجأ للسّرد الّذي يعود للوراء،

---

[1]- "نخب الأولى " هو عنوان الرواية الأخيرة لليلى عامر وهي صادرة عن دار "خيال للنشر والتوزيع" سنة 2020، رواية اجتماعية في 147 صفحة.

كنت محظوظا أن تبعثها إلي عبر البريد، بعد أن انقطعت سُبل التّوصيل البرية أو عبر المعارض الّتي شُلّت بسبب "كوفيد 19"، كم كنت مسرورا وأنا أفتح الطّرد البريدي، وأُقرأ إهداءاها التالي:

" إلى الأستاذ ميلود رقيق، يسرني أن أهديك هذه الرواية الّتي تنبض حزنا وأسى للأسف، الأحداث فرضت هذه المسحة السوداء وتوالت الضربات إلى آخر سطر فيها. لكنها لا تخلو من قيم عالية ستكتشفها بنفسك

قراءة ممتعة أستاذنا.

تيارت في 12-09-2020

إمضاء ليلى عمر.

أو الّذي يسبق الأحداث المتوقّعة، قد نذكر المكان بتفاصيله، وقد نذكره خاليا مجرّدا من أيّ وصف لأغراض أخرى تخدم الرّمزية أكثر".

- يقول الكاتب **أحمد رحماني:** «لا يتصوّر عاقل عملاً روائيّا بلا مكان ولا زمان ضاقا أم اتّسعا، اختيار المكان ضرورة فنّية وكذا الزّمان مثله، إذ من المستحيل أن يستقيم عود السّرد بدونهما، ولا الحدث يعرف النّمو خارج حيّزيهما، ولا يمكن للشّخصية التّحرّك إلّا داخلهما".

"الزّمان والمكان خياران من وحي وذكاء الرّوائي لتمطيط خيط النَّفَس وتوسيع قصبات جيوبه في قفص النّصّ، كلّما ضاقا ضيَّق الرّوائي على نفسه وأقفل الباب على أصابعه".

"المكان في نظري لا يؤخذ من ناصية المساحة ولا من ذراع القِصر ولا على قدر الباع والطّول بل هو ما يتحمّل من شخوص وحجم الأحداث".

"كما أنّ الزّمان لا يقاس بالتّوقيت الغرينيتشي من حيث المحدودية والامتداد إنّما هو ما يعتلج في النّفس من سعادة وشجن، وما يرسخ من عالق التّراكمات».

نستنتج من أراء وتصوّرات مُحاوِريَّ أنّ للزّمان والمكان أهميّتهما في التّصوّر الأوَّلي للرّواية، وبدونهما لا يتأسَّس بناء الرّواية ولا يتحَدَّد للكاتب الفضاء أو الحيّز المكاني الّذي تتفاعل فيه شخصيات الرّواية صانعي أحداثها، من خلاله يُجَسِّد الرّوائي وصفَه لفضاء أو أكثر، فتتجلّى مهارته الفنّية إذا تمكَّن من أن يجعل للمكان شعريّة خاصة ويعطيه بُعدا فنّيا ويربط بين المكان أو الأمكنة والزّمن الّذي تدور فيه الأحداث الّتي يتصوّرها ويُشكّلها بمخيّلته وخياله، فتصبح عملا أدبيّا

يترك المتلقّي يعيش لحظات ممتعة قد تُنسيه واقعَه المعيش، وتفتح له آفاقا جديدة يتنفَّس من خلالها الصُّعداء، ولو للحظات تُنسيه صَخَب ووصَب الحياة، عندما يجد نفسه أحياناً مصاباً بالعُصاب والذّهان [1].

قد لا يكون الزّمن متسلسلا متواترا كما كان في الرّواية الكلاسيكيّة فيصبح مكسَّرا غير مألوف تتداخل فيه المفارقات الزّمنية من استرجاعات واستباقات كما أوردنا في الفصل الثّاني، والّذي نضيف إليه ما كتبه لي أخي ورفيقي أحمد رحماني ونحن نتحاور حول هذا الموضوع:

«من المرتكزات الفنّية الّتي تعتمد عليها السّرديات والفنون القصصية بجميع أجناسها وأحجامها، حيّزا المكان والزّمان في الرّواية، أو ما يسمّى بجدلية التّأثير والتّأثُّر الزّمكانية. وفي اعتقادي أنّ الأعمال الّتي تجسِّد المكان كثيرة لتمتدّ إلى سائر حكايات الكتّاب، فتتشكّل باختلاف مشاربهم وقناعاتهم ورؤاهم وتأتِّيّاتهم الإبداعيّة".

"المكان ليس مجرَّد حيّز محدود الأضلاع، بل هو تاريخ ممدود بالأحداث ومتعدّد القضايا الإنسانية ومُلخَّص التّجارب الشّخصية".

---

[1] - العُصاب: Névrose هو اضطراب وظيفي في الشخصية ينتج بسبب مشاكل الحياة ويتجلى في القلق الظاهر أو الخفي والشعور بعدم الأمن، يشعر صاحبه بعدم السعادة والحزن والاكتئاب وعدم القدرة على الأداء في الحدود القصوى وتحقيق الأهداف.

أما الذهان Psychose فهو حالة غير طبيعية لذهن الإنسان، يُصاب بها عندما يَختل اتصاله بالمحيط، فتنتابه أحاسيس وأفكار وهمية يفقد على إثرها الاتصال مع الواقع، ومن أعراضه الهلوسة hallucination الّتي يُصاب بها المريض عندما يحس بشيء غير موجود كأن يسمع أصواتا غير موجودة أصلا.

"لا يُحكَم على المكان من حيث الضّيق ولا الشّساعة، فهناك من الرّوائيين من أثّر فيه مكان عَبَرَهُ ومرّ به، ولم يُعِرْ أهمّية لبساطته بل اعتمد على ما يحمل من عمق ومعاني التّأثير فيه، وحجم الصّعقات الّتي يتركها عالي تيّاره في الكائن، إذ هناك من كتب الزّنازين ودهاليز الأسر ومحاشر الاعتقال، ما يوحي بأسباب الاختيار الفنّي".

"لا رواية بلا مكان حيث يراه البعض أهمّ من الزّمان، كما أنّ من الدّارسين في الحقل الأدبي من يرى المكان كائنا حيّا، بحيث يحوّل الكاتب من خلال راويه سكونَه إلى مادّة حيويّة تكون لها أدوار وظيفيّة تُضاف إلى احتواء عتبة الحيّز السّردي".

"للمكان قيمة وجودية تحوّل القارئ من صيغة القراءة إلى صيغة المشاهدة، والقيمة لا تتمحور في تَلاقُح المُشَهَّر به كظرف عامّ وشامل وإنّما في جزئيّاته الّتي تتصاهر مع الوصف والسّرد في تَزاوُج تجانسي، عبرة المكان في الأثر الّذي يتركه في النّفس فنحبّه ونتشوّق لرؤيته والرّغبة لزيارته في أوّل فرصة تتاح لنا، المكان يجعل المتتبّع يشعر بثيمة وجودية وذَوَباناً وانصِهاراً داخله وفي محموله كملجإ للوجدان والمخيال".

كما للزّمن أهمّية في الأعمال الرّوائية ويعدّ من أبرز التِّقنيات الّتي تؤثّث للبُنية العامّة للرّواية. لا يستقر العمل السّردي على حال ولا تقوم له قائمة في ظلّ غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الرّوح للجسد والقصّ ضِمْنَه من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن، غير أنّه يتغيّر من رواية إلى أخرى،

الزّمن يستمرّ مع السّرد، متلاقحان فيه الاسترجاع والاستباق في إطار انسجام عامّ يزاوج بين المكان والزّمن مزجا في لزومية كمال النّصّ فنّيا.

فلا وجود لأحداث في هذا الحيّز ولا السّرود (السّرديات) ولا الرّوايات خارج نطاقي الزّمان والمكان سواء أكانا متخيَّلين أو واقعيين.

المكان هو الّذي فيه الشّيء المُتَزَمِّن والزّمان هو الّذي يحدث فيه الشيء المُتَمَكِّن»

-أحمد رحماني-

نخلص ونقول: على الرّوائي أو كاتب القصّة القصيرة أو أيّ جنس من الأجناس الأدبية المشابهة لها، أن يُحدِّد مجال إبداعه ويتصوَّر نوعه والزّمان والمكان الّذي سيترعرع فيه وينمو ليصل المتلقّي في بنية سردية تجعل منه عملا يروق الذّوق ويفجِّر الأحاسيس. يسترجع به القارئ متعة المطالعة الّتي غيَّبتها روح العصر، وما فيه من إغراءات مادية ألهته أن يجعل الكتاب أنيسا له كما كان في الماضي.

03: كتابة الجملة الأولى للرواية:

غالبا ما يَحتار الكاتب في كتابة أوّل جملة في روايته، والمقصود هنا، كيف تكون البداية في السّرد، أبِسترجاع الزّمن الماضي، أو باستحضار الحاضر والانطلاق منه إلى الحَكي والقصّ والسّرد لما سيرسمه من أحداث؟

للجملة الأولى أو الفقرة الأولى أهمّية لِما لها من أثرٍ فعّال في اجتذاب القارئ منذ البداية. تقول روائيّة فلسطينية: "إنّ تصميم

الفقرة الأولى من الرّواية، لا سيّما جملتها الأولى، لحظة تكوينيّة ذات أهمية فنيّة خاصّة. هي المدخل، الفاتحة، المفتاح، ومنبع السّرد الّذي يسيل النّص بعده حتّى الجملة الأخيرة"[1]، ويقول روائيّ مصريّ آخر[2] "الجملة الأولى هي رأس الرّواية، وكما يتّخذ الجنين الطّيب الوضع الصّحيح في الرّحم، وتطل رأسه بسهولة؛ تأتي الجملة الأولى بتلقائيّة، وتنبّئ عن ولادة سهلة. وعادة ما تكون هذه الجملة حاكمة للرّواية كلّها شكلاً وموضوعًا"[3].

من هذين القولين نستقرئ ما للجملة الأولى من دور لبداية الرّواية ومولدها، قد يكون هذا المولد عسيرا أو يسيرا حسب مقتضيات الكاتب والظّروف المحيطة به.

هذا وقد قيل في المثل: "بداية الشّيء أصعبه" حتّى إذا ما كان ميلاد هذه الجملة/ الفقرة ستنساب كلمات الأديب وتتسلسل معلنة عن سرد لأحداث، رواية أو ما يشبهها من أجناس تضع القطار على مسار السّكّة محدثة احتكاكا مع وقائع قد تطول أو تقصر حسب نوع السّرد القصصي.

---

[1]- شهادة حبيب سروري عن الجملة الأولى، في تحقيق مع روائيين عرب، أجراه الأستاذ حسين حمزة.

http://www.habibabdulrab.com

وحبيب عبد الرب سروري، روائي يمني يعيش في فرنسا أصدر عدة روايات وقصص.

[2]- هو الروائي عزت القمحاوي المولود عام 1961، له روايات وقصص. عمل صحافيا ومديرا لمجلة الدوحة الثقافية.

[3]- حسين بن حمزة، قلق الجملة الأولى، كيف تبدأ الرواية؟ موقع ضفة ثالثة منبر ثقافي عربي، 3مارس 2018،

https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/herenow

04: تصوُّر شُخوص أو الشخصية الرئيسية للرواية:

يقول جراهام جرين في كتابه: تجربتي في كتابة الرواية: "الشخصيات الرئيسية في رواية ما، لابدّ بالضرورة أن يكون لها صلة بالمؤلف، فهي تخرج منه كما يخرج الطفل من الرحم، ثم يقطع الحبل السرّي وتترك الشخصيات لتنمو مستقلة، وكلما عرف المؤلف نفسه أكثر، استطاع أن يبعد نفسه عن شخصياته المبتكرة وأن يُتيح لها مساحة أكبر لتنمو خلالها." [1].

تصوُّر الشَّخصيات من الأولويات التي يضعها الروائي في خطته الأولية، إذ من خلالها سوف تتّضح وتتحَدَّدُ الصِّفات والسِّمات التي يريدها الكاتب لشخوصه والتي من خلالها يتمكَّن من تسيير وسير أحداث الرواية وحبكتها.

قد يسألني القارئ عن المدة التي يستغرقها الرّاوي في ضبط خطته الأولية أو مشروع روايته، وهنا أرى أنّه ليس للزمن أهمية في ذلك، فقد يطول أو يقصر، فإذا قَصُر الزمن في ضبط المجال والجملة الأولى (الملخص) واختيار الشخصية الرئيسية على الأقل، فلا شك أنَّ أحداث الرواية لدى الكاتب اختَمَرَت في ذهنه وطفَحَت إلى الوجود بمجرد التفكير في استرجاعها. أما إذا كان عكس ذلك واستغرق الكاتب وقتاً أطول في تصوُّر شخصيات روايته ومكوِّناتها الأساسية من مكان وزمان وشخوص وأحداث تتضمَّنها، فلا شك أنَّه يحاول أن يجعل من عمله هذا عملا مميزا عن غيره ومنفردا عن أعماله السابقة التجريبية.

---

[1]- جراهام جرين، تجربتي في كتابة الرواية، ترجمة أحمد عمر شاهين، أخبار اليوم، 1991، ص12

كل كاتب يسعى بجهده وما يملكه من موهبة وكفاءات أن يكون عمله الجديد أرقَ وأفضل من سابقه، وأن يكون إبداعاً يروق إلى المستوى الذي يكون هو راضيا عنه قبل غيره من القراء أو النقاد إن وُجدوا.

واختيار الشخصيات وصفاتهم من التصوّرات الأولى للكاتب، فهو الذي يرسم خطوطها الداخلية من عواطف شتى تجيش بها، ومن غرائز تعيشها، تأكل وتنام وتحبّ وتكره ككائنات حية، وتسلك سلوكيات معينة مع الأفراد والجماعات، وتتفاعل في ظلّ القِيم والعادات التي يعيشها المجتمع بسلبياتها وإيجابياتها. الفرق بين شخصيات الروائي في رواياته هي من نسيج خياله، بينما في الواقع هي من دم ولحم تولد وتعيش ثم تموت، أو كما يقول أ. م. فورستر[1] في كتابه "أركان القصة" أن في حياتنا كبشر خمس حقائق هي: "الميلاد، والطعام، والنوم، والحب، والموت. ويمكن أن يضيف الإنسان إلى هذا العدد أشياء -التّنفّس مثلا- ولكن هذه الأشياء الخمسة هي الأكثر وُضوحاً". ثم يضيف قائلا: " دعنا نسأل أنفسنا باختصار ما الدور الذي تلعبه هذه الأشياء في حياتنا وفي الرواية؟ هل يميل الروائي إلى تصويرها بدقة أم إنه يميل إلى المبالغة والتَّقليل والتّجاهل وإلى عرض من شخصياته في تجارب لا نمر بمثلها أنت وأنا، رغم أنها تحمل نفس الاسم؟ "[2].

---

[1]- أ. م. فورستر، Edward Morgan Forster، روائي وقاص وكاتب بريطاني(1879 - 1970)،

[2]- أ. م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص 60.

ونحن نتساءل بدورنا بعدما رأينا في الفصل الثاني أن الشخصية تُعَدُّ من **الأركان الأساسية لسرد أحداث الرواية**، فلا رواية بدون شخوص ولا أحداث بدون مَن يصنعونها لكون الشخصيات هي العمود الفقري وأبرز العناصر الفنّية في العمل الروائي، نتساءل ونقول: **كيف يتصور الكاتب شخصياته والأحداث التي تتفاعل في عمله الأدبي؟** وهو السؤال الذي طرحناه على مجموعة من الكُتَّاب التي اخترنا أفرادها قصداً، فكانت إجابتهم كالتالي:

- ترى **وئام بن سليمان** "أن تصور الشخصيات والأحداث التي تتفاعل فيها الرواية مرتبط بقوة الخيال، فكلما كان الخيال واسعاً كان تصوُّر الشخصيات وبناء الأحداث دقيقا، فشخصيا كلما حاولت وصف شخصية ما تخيّلت نفسي مكانها، وهذا ما يمكنني من رؤية جميع الجوانب المتعلقة بتصرفات وطبيعة الشخصية، أما عن الأحداث، فكلما انتقلت من حدث إلى حدث، حاولت أن أعيش ما أكتب حتى أنّي يوم من الأيام حلمت بأنّي مع أبطال روايتي".
- وللشخصيات دور مهم **عند بهيليل فضيلة**، تراه عنصرا هاما في بناء العمل الروائي لا يمكن إغفاله، ففي النهاية ما الرواية إلا "قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها... علاقتي مع شخصياتي هي علاقة حميمة جدا، علاقة تتجاوز عالم الحرف والورق، إنهم كائنات أخلُقهم ثم أعاملهم كأنهم حقيقيون، أتعاطف معهم، أحزن لأحزانهم كما أفرح لأفراحهم، وكثيرا ما كنت أذوب في شخصية ما فأسكنها بعضي وأثقلها برؤاي وأفكاري لتسكن تلك الشخصيات حتى وإن كانت ثانوية. وأما اختياري للشخصيات فأحاول دوما أن يكون نابعا من مجتمعي لأنه يحوي الكثير من

النماذج التي تصلح لأن تكون شخصيات لكتاباتي كشخصية الرجل المتسلط، وشخصية المرأة الصبورة على المذلة والإهانة، أو شخصيات تستغل نفوذها ومناصبها، أو شخصيات ثقافية تستثمر وتتاجر بشهاداتها وغير ذلك كثير يصلح لأن يتحوَّل إلى كائنات ورقية وإن كانت تلك الشخصيات الورقية تعكس واقعا معاشا بشكل أو بآخر". فمن خلال هذا التصوّر ترى أنّ الكاتب ابن بيئته ومحيطه الذي يعيش فيه.

- تحديد الشخصيات **عند ضالع إيمان** "من بداية الرواية مهم جدا وبالأخص الشخصيات التي تمثل الأدوار الرئيسية، أما الثانوية فتظهر مع تطور أحداث الرواية، ويمكن للكاتب إضافتها أو حذفها حسب ما يتبلور في ذهنه مع تقدمه في السرد".
- وتصوُّر هذه الشخصية عند شاعرة أدرار، **عائشة بويبة** وعلاقتهم ببعض وحركتهم الدورانية وترتيبهم "يكون حتما حسب أدوارهم وأهميتهم والأحداث التي يتفاعلون فيها ومدى ارتباطهم بالموضوع".

- عندما طرحنا نفس السؤال (كيف يتصور الكاتب شخصياته والأحداث التي تتفاعل في عمله الأدبي؟) على الكاتبة **ليلى عامر**، أجابتنا بما يلي:

"يقال أنّ بناء الشّخصيّة يعتمد على خاصيّة الثّبات والتّغيّر، فهناك شخصيات ثابتة إلاّ قليلا، وهناك شخصيات محوريّة متحرّكة، ناهيك على طول الأحداث، وحتّى آخر لحظة في الرّواية، وهذا ما يجعلها مشوِّقة، يتعلّق بها القارئ فينمو وجدانيّا معها، ليجد نفسه مرتبطا بأحداثها. الموضوع يفرض نوع الشّخصيات الّتي ستعيش داخل هذه الرّواية، أحدّد الأشخاص حسب أدوارهم، حسب علاقاتهم ببعضهم البعض، فأنا أختارهم من الواقع سواء القريب منّي أو البعيد، المقروء

أو المسموع، أو ما هو في ذاكرتي من شخوص مخزّنة بصفاتها وبعض حكاياتها، ونادرا ما أختارهم من الخيال الخالص.

يقول الكاتب **أحمد رحماني** في نفس الموضوع:

" كفاعل في الشأن أنحاز إلى الذين يعدّون بأنّ "الرّواية شخصية" وأهيم في صفّهم هيام العاشق لِلَيْلاه إذ أميل إلى النّظرية اقتناعا وسلوكا وعملا بها حيث إنّ الشّخصية قيمة مهنية وفنّية في العمل الرّوائي.

كلّ رواية ناجحة تعتمد في بُعدها ودلالتها البطولية على الشّخصية التي تختزن العقل وتكتنز الوجدان وتقوم على الصّراع وتتيه في السّرد وتُلقَّح بالحوار شقّيه الخارجي والدّاخلي (المونولوج) وتخضع لصدق الملامح الظّاهرة منها والباطنة.

الشّخصية في نظري ذات طابع وظيفي ينصاع حتما لإكراهات ثقافية واجتماعية ونفسية، إذ لا يمكن تصوُّر رواية بلا حركة ويستحيل تخيُّل أدوار بلا شخصيات.

الشّخصية الرّوائية تمثّل بؤرة مركزية ودوراً محوريا لا يمكن إغفالهما، والرّواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشّخصية كمحرّك للحدث وفاعل فيه ومفعول به ولأجله في معترك الحبك وتوثيق عِلَق وحدات الرّواية لبلوغ محطّات التّنوير بلا مبالغة ولا نشاز.

على ضوء هذه الآراء وما بيّناه من أهمية حول تصوّر الكاتب لشخصيات الرواية وما شابها من أجناس، نرى ما يلي:

آ- على الكاتب الروائي أن يعرف كيف ينتقي شخصياته ويتصوَّرها ويجعلها تعيش وتتفاعل عبر أحداث الرواية، علما بأن شخصيات الرواية تختلف حسب أدوارها في الرواية من رئيسية وثانوية وحاضرة

وغائبة لكل واحدة منها وظيفة تؤديها حسب نوع الجنس السردي القصصي، فهي مثلا "الأنا" المتكلم في السيرة الذاتية أو السيرة الروائية، أو الغائب على لسان شخصيات وهمية مُتخيّلة كما هو في الرواية الخيالية أو شخصيات من وَرق يخلقها الروائي في أجناس أخرى يتقمَّصها، فيجعلها تنطق وتتكلم وتُحاور وتحسّ وتعيش ونحزن وتتألم وتفرح حسب الأحداث المروية في القصة التي يريد الراوي تبليغها إلى المروي له.

هذا الانتقاء والتصوّر يتطلب من الأديب مهارات فنية عليه أن يسعى اكتسابها سواء من الواقع المَعيش كما فعل الروائيون الكلاسيكيون، أو من الواقع المتخيّل الذي دَأب عليه الروائيون المُحدثون حيث "الشخصيات هي كائنات من ورق، ولذلك تقتضي، من أجل فهمها، استحضار عوالم من طبيعة غير واقعية"[1].

ب- يتطلب تنويع الشخصيات ووصفها **تحديد السمات** (الصفات) التي يريدها السارد من خلال "السّمة الدلالة للشخصية" وذلك بتعيين الصفات الملائمة لها **وحسب الوظائف (الأفعال) التي تقوم بها**، بحيث لا يكون هناك تداخل لهذه الشخصيات لا من خلال صفاتها التي تتَّصف بها، ولا من خلال الأدوار المُتَخِّل أن تلعبها الشخصيات في السرد أو الحكي أو القصّ؛ فإذا تمَّ تحديد سمات (صفات) كل شخصية وتم ضبط وظائفها، لا شك أنَّ الروائي سيُحقِّق ذلك الانسجام المطلوب والمتكامل غير المكرر أو المتداخل لوظائف شخوصه،

[1]- فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد الطبعة 1، 2013،دار الحوار للمشر والتوزيع أ اللاذقية، سوريا، ص 12 (مقدمة المترجم)

فيتجنّب بذلك الارتباك والاضطراب الذي يخلّ بفنيات السرد وشعريته.

ج- **تحديد عدد الشخصيات في السرد القصصي:** يختلف عدد الشخصيات في الأنواع السردية، فهو أقلّ في القصة القصيرة وأقل أقل في القصيرة جدا وقد ينعدم في الومضة، بينما تتعدد الشخصيات في بقية الأجناس المشابهة في الرواية، وتختلف من حيث السّمات والدلالات والوظائف. فبقدر ما يكبر حجم الحكاية، بقدر ما تتعدّد شخصياتها. الأهم أن يعرف الأديب كيف يجعل شخصياته تعبر في متن نصه الأدبي وتؤدي أدوارها "مثل فريق يعزف سيمفونية موسيقية، كل عضو عليه أن يعزف بآلة خاصة به وحده"[1]، على حدِّ تعبير طه وادي..

د- وأخيرا ولا آخرا (ولكون الحديث عن شخصيات العمل الأدبي القصصي، حديث ذو شجون)، على الكاتب أن يعطي لكل شخصية من شخصيات سرده، كل **الأبعاد الجسمانية والنفسية والاجتماعية والثقافية** حتى لا تبقى شخصيات من ورق كما اعتبر البنيويون في دراسة الرواية.

05: **الحبكة:**

لا نتصور رواية بدون حبكة، أي بدون تلك "السلسلة من الأحداث في نص ما، والقاعدة التي تربط بعضه ببعض...ووقوع هذه

[1]-طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الطبعة الثالثة 1994، دار المعارف: القاهرة ص28.

الأحداث في نظام معين تسلكه القصه...أي الخطوط التي تتحرك عبرها الأحداث في الرواية[1].

جاء في معجم المصطلحات الأدبية حول تعريف الحبكة: "**خطة أو رسم تخطيطي لتحقيق غرض معين**، وتشير في الأدب إلى **ترتيب الأحداث للوصول إلى تأثير مقصود**، والحبكة هي سلسلة من الأفعال التي تُصمّم بعناية، وتتشابك صِلاتها وتتقدَّم عبر صراع قوي بين الأضداد إلى ذروة وانفراج"[2].

وعَرَّف صاحب معجم مصطلحات نقد الرواية "الحَبْكَة Intrigue في الرواية هي بنية النص، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا. فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج. **فالحبكة حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي**، وهي لا تتكوَّن من ترتيب الظروف بل من تقدمها وتراجعها وتطوّرها وتحوّلها من حال إلى حال جديدة[3].

وهنا لابد من التمييز بين الحبكة والحكاية والقصة، " فإذا كانت **الحكاية** هي مادة القصة، أي الأحداث قبل أن تأخذ شكلها الفني في النص المكتوب، وإذا كانت **القصة** هي النص المكتوب بمضمونه

---

[1]-، إيدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، مصر، 1965، ص11-12.

[2]- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1988، ص 135

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مصدر سابق، ص72.

ونظامه الفني، فإنَّ **الحبكة** هي نظام يشدّ أجزاء الحدث ويتولّى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل"[1].

تثير أحداث الرواية وما شابهها من أجناس أدبية في القارئ مجموعة من الانفعالات الحادة كالتوقّع والفزع والخوف أو الانفعالات العكسية كالحب والفرح والنشوة، فيتشوَّق لمعرفة نتائجها وما إلى ما تَؤول إليه الحكاية بعد أن يعرف مسبِّباتها، حيث يهتمّ الراوي بذكر مسبّبات الحَدَث وضرورية حدوثه، فإذا تحكّم في ضبط حبكة قصته من أوّلها إلى آخرها، قلنا أنَّ هذا العمل الأدبي تميز عن غيره بحبكة قوية وتمكّن من حل العقدة التي تضمنها متن القص أو السرد وسار به إلى النهاية التي رسَمها له بعد أن يرتّب الأحداث المسرودة التي جعلت منها حكاية تامة العناصر والأركان.

حبكة الرواية مثل حبكة المسرحية وإن اختلفتا في النسج والمتن، لكليهما بداية وذروة ونهاية، أو بمعنى أخر، لهما بداية وحل ونهاية، تبدأ الأحداث بنقطة انطلاق سواء على لسان شخصية تروي حدَثا معيَّنا، أو بِوَصفٍ لِحَدَثٍ وقع في الزمان والمكان، ثم تتطوَّر الأحداث عبر مسار السرد وتتعقَّد لتصل إلى ذروة الصراع الذي ينتهي بحل في النهاية .

"البداية هي الشيء الذي من الضرورة لا يسبقه شيء، ويحتَّم أن يلحقه شيء، والنهاية هي العكس تماماً من البداية، فهي تدل على أنّ شيئا قد سبقها، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن يتلوها شيء آخر. أما الوسط فهو بين الاثنين، البداية والنهاية، وعلى هذا الجزء الذي

[1]- المصدر نفسه، نفس الصفحة

يسبقه شيء ويتلوه شيء في نفس الوقت"[1]، تلك هي بِنية الحبكة التي لا يختلف عليها اثنان، غير أننا نُنَبِّهُ إلى ضرورة إتقان البناء حتى لا يتهاوى قبل نهاية الرواية أو الدراما أو المسرحية، ويخرج المروي له (القارئ المحتمل) بخُفّي حنين، ولا يتأتى ذلك إلا "إذ رُتِّبَت الأحداث لتحقيق تأثير مقصود ....فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معيناً، وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة. وجميع الحبكات العظيمة ترتكز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين"[2].

نستخلص من هذه النبذة حول الحبكة ومكوّناتها أهميتها الفنية في الأعمال الأدبية السَّردية، إذ تعدّ الإطار الذي توضع فيه أفعال الشخصيات لوضع الأحداث وبلورتها في عمل أدبي فني، يترجم مهارة الكاتب ويجعلها متمكنا من تبليغ رسالته.

06: الأسلوب والأسلوبية:

تزخر اللغة العربية بأساليب ثريّة، ثراءَ مفرداتها وقوة كلماتها وبلاغة معانيها، استطاعت أن تصمد وتقاوم عصرا تميز بتطور اللسانيات الغربية مقارنة مع اللسانيات العربية، لا لقصور اللغة في حدِّ ذاتها، بل لقصور أهلها وتشبُّثهم بلغات غير لغاتهم الأصلية، فكادوا يَحيدون عن طريق سلفهم لولا أن الله مَنَّ علينا بنخبة من علماء في اللغة تمكَّنوا من مسايرة التطورات الحديثة في اللسانيات والدراسات والمناهج اللغوية الحديثة، فكان من نتائج ذلك ظهور الأسلوبية كعلم

---

[1]-عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، الطبعة الأولى 1987، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ص61.

[2]- ليندا كاوغيل، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2013، ص25.

يُقوِّم ويُطوِّر اللغة العربية، فهل الأسلوب والأسلوبية متشابهان أو متكاملان أو لكل منهما مجاله الخاص به؟

أ- الأسلوب:

تعدَّدت الدلالات لكلمة الأسلوب، يقول ابن منظور" يُقال لسطر النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد أسلوب، والوجهة والمذهب أسلوب، والأسلوب ويجمع أساليب فن القول؛ يُقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي؛ في أفانين منه"[1]. وذكر جار الله الزمخشري في معجمه "أساس البلاغة"، ".....وسلكت أُسلوبَ فُلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة...." [2]

يعلق أحمد شايب(1896-1976) على تعريف ابن منطور قائلا:

"لهذه المعاني عن ابن منظور قسمان: قسم حسّي يمثّل الوضع الأسبق للفظ، كسطر النخيل والطريق الممتد أو السلوك إذ الأسلوب خطة يسلكها السائر، وقسم معنوي هو الخطوة الثانية في الوضع اللغوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسّية إلى هذه المعاني الأدبية، أو النفسية، وذلك هو الفن من القول أو الوجه والمذهب في بعض الأحيان"، فعند الأديب والباحث المصري أحمد الشايب، "الأسلوب فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كِنايةً، تقريراً أو حِكَماً وأمثالاً، فإذا صحَّ هذا الاستنباط كان

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة سلب)،ج6، دار صادر، بيروت، لبنان، 1004، ص225

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت، ص452.

للأسلوب معنى أوسع إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير"[1]

وهكذا خاض الكثير من النقاد العرب في مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا لما للغة العربية من حسن البيان وبلاغة الكلام وبديعه، فقد كان العرب مبدعين في الخطابة والشعر قبل الإسلام، ولما نزل القرآن كان له الفضل في تهذيب لسانهم فازدادت اللغة العربية حُسنا وتشبَّعت بالمحسِّنات اللغوية من استعارة وتشبيه وبيان وما إلى ذلك.

هذا وقد أفرد ابن خلدون قسما في تاريخه سماه قسم الكلام إلى فنّي النظم والنثر، جاء فيه:

"اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فئتين في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفَّى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على رَوي واحد وهو القافية. وفي النثر وهو الكلام غير الموزون. وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام. فأما الشعر فمنه المدح والهجاء والرثاء. وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعاً ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها. ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم". إلى أن يذكر: "واعلم أنّ لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه مثل

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، الطبعة الثامنة، مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1991، ص41.

النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[1]

نستنتج من هذا أن ابن خلدون فرّق في الكلام بين شكله ومضمونه، فسمَّى الشكل أسلوباً سواء أكان شعرا منظما مقفى، أم نثرا مسترسلا، أما المضمون فهو المحتوى من المقاصد والعلوم وما شابه ذلك، ولكل من الشعر والنثر قواعد وأساليب.

"وقد فرق ابن خلدون أيضا بين مَلَكة الأسلوب وملَكة اللسان (اللغة) وباقي العلوم الأخرى المساعدة والمضمون الشعري، وجعلها عناصر متفاعلة في الإبداع الأدبي، ووضح دور ملكة الأسلوب في ضبط تلك العلوم وانتقاء المراد منها، من أجل توليد الدلالة وبناء معنى النص، وكأنه بهذا الفهم يتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، وأيهما أسبق، إذ الأسلوب هو الأساس في لمِّ شتات هذه العناصر الباينة للمعنى والمحددة للدلالة. [2].

ولكون الأسلوب أداة للتعبير، فهو المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه الأديب أدبه لنقرأه ونستمتع به إن كانت هذه التراكيب تحتوي على شعرية خاصة تجعلنا نتشوَّق إلى المزيد من هذه التراكيب المعبّر عليها بسلاسة وفصاحة وبيان تتركنا

---

[1]- ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، الكتاب الاول، الباب 06، الفصل 53، بيت الافكار الدولية، السعودية، ب.ت، ص 308 ص42

[2]- ينظر: الاسلوب لدى ابن خلدون: فاعلية تركيب المعاني وآلية بناء الدلالة المجلة العربية، مجلة إلكترونية، العدد 537، جوان 2021،
http://www.arabicmagazine.com/Arabic/ArticleDetails.aspx?Id=3894#

نسبح في العالم الذي تخَيَّله الروائي مثلا في روايته أو القاص في قصته أو الرحالة في تجواله أو كاتب يوميات أو مذكرات في "أجندته". وهنا سيقع الاختلاف بين الدارسين أو القرّاء ليقولوا كلمتهم في هذا الأسلوب.

ب-الأسلوبية:

لم يَشُذ الأسلوب كبقية العلوم اللغوية أن يتطوَّر ليصبح علما له منهج يدرسه حتى وإن تأخَّر ظهوره الى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لما أصبح الاهتمام بالأسلوبية Stylistique كمنهج نقدي للنصوص الأدبية، ونظرا لتعدُّد التعاريف للأسلوبية، فإننا نكتفي بذكر بعض الذين تناولوها لنعرف الفرق بينها وبين الأسلوب.

ومن بين الباحثين العرب الذين أخذوا العَناء و توغَّلوا "في أهمِّ ما كُتب عن الأسلوبية باحثاً عن مُنطلقاتها، كاشفاً عن أسُسها، محاولاً الإجابة عن كل أنواع التساؤل التي يفرضه الموضوع، ساعياً إلى الخروج من بحثه بنظرة تأليفية واضحة تبرز حقيقة الأسلوبية وتبيِّن حدودها"[1]، نجد عبد السلام المسدي مؤلف كتاب "الأسلوبية والأسلوب"، وفيه يعطي تعريفاً للأسلوبية انطلاقاً من المصطلح Stylistique الذي يقول عنه: "يتراءى حاملاً لثنائية أصولية، فسواء

[1]- تقديم الأستاذ عبد القادر المهيري لكتاب عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ب.ت، ص 10.

انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولَّد عنه في مُخْتَلف اللُّغاتِ الفرعيَّةِ أو انطلقنا من المصطَلح الذي استَقرَّ ترجمةً له في العربيَّة وقفنا على دالٍّ مُركَّبٍ جِذرُهُ "أسلوب" Style ولاحِقَتُه "ـية"que "، وخصائصُ الأَصْلِ تُقابِلُ انطلاقا أبعادَ اللَّاحِقَةِ، فالأُسلوبُ -وسنعود إليه- ذو مدلولٍ إنساني ذاتي، وبالتالي نسبيّ، واللاحقة تختَصُّ -فيما تختَصُّ به- بالبُعدِ العلماني العقليِّ، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيكُ الدَّال الاصطلاحي إلى مدلوليَّة بما يُطابِقُ عبارة: علم الأسلوب (Science du style) ،لذلك تعَرف الأسلوبية بَداهَةً بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1]، ثم يواصل في التفريق بين الأسلوب والأسلوبية مبيّنا موضوع علم الأسلوبية في العصر الحديث منذ "بالي"، معتبرا "أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلَّة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصَبه فأرسى معه علم الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذاً وعَطاءً، بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير..."

نستنتج من قول المسدي أنَّ هناك صِلة قائمة بين الأسلوب والأسلوبية، فالأول تعبير بالكلمة والثاني يدرس كيف عبَّر الكاتب عن الفكرة ونوع الكلمات التي استعملها ليوصل الى غيره الأفكار والأحاسيس والمظاهر وكل ما يحيط به.

---

[1]- عبد القادر المهيري لكتاب عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ب.ت، ص33-34.

إن الحديث عن الأسلوب وأنواعه، وعن الأسلوبية كعلم له منهجه وطرقه وغاياته خاصة في النقد الأدبي، حديث ذو شجون لا يمكن الإلمام والإحاطة بهما إحاطة وافية وكاملة، لهذا نكتفي ونقول إنَّ الأسلوب عنصر لفظي متألف من كلمات وجمل وعبارات، بل هو أساسا ثوب معنوي وروح، أي "أنَّ الأسلوب معانٍ مرتية قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكوَّن في العقل قبل أن ينطِقَ به اللسان أو يجري به القلم...." [1]، وبذلك يتكوَّن الأسلوب في العقل فيصبح فكرة ذات معنى ودلالة تُختارُ لها الألفاظ للتعبير بها قصد تبليغ هذا المعنى للقاريء، سواء أكان هذا المعنى أدبا من شعر ونثر، أم علما من العلوم المختلفة، وبالتالي يصبح الأسلوب وسيلة وطريقة للتبليغ والتوضيح.

ولما كان كذلك، وجب في الأدب عموما، أن يُحسن الأديب اختيار الأفكار ويرتبها ترتيبا يوصل إلى الغرض أو الهدف من أدبه، ثم يصوغه في عبارات متضمِّنة صور التخييل والتصوير والتشبيه أو الاستعارة والكناية وما إلى ذلك من بديع الكلام وحسن ألفاظه، واللغة العربية ثرية في هذه الحقول التي كان يعبَّر عليها بالبلاغية واليوم بالأسلوبية[2] التي تُعنى من ضمن ما تُعنى به نوع اللغة (أي مصوغات العبارات) المستخدمة في النص لمعرفة أثره الأدبي.

*****

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، مرجع سابق، ص40.

[2]- كثير من النقاد والدارسين يعتبرون أن الأسلوبية هي "وليدة البلاغة ووريثها المباشر، بمعنى أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة" ينظر: الحربي فرحاف بدري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ط1، 2003، ص25.

بعد خوضنا في أهم شروط بِنية الرواية الداخلية من تصور أولي لكتابتها أو التخطيط لها، وتحديد مجال وزمان ومكان أحداثها وكيف يبدأ الروائي جملته الأولى وكيف يتصوَّر شخوصه أو الشخصية الرئيسية لروايته، وكيف ينسج الحبكة ويحسن اختيار الأسلوب؟ بقي لنا أن نعالج قضية الأوقات المناسبة للكتابة حسب رأي مُحاوريَّ، وكذا آرائهم حول التقنيات التي يجب على الكاتب مراعاتها في أعماله الأدبية تتمّة لما أوردناه من شروط لكتابة الرواية.

07: الأوقات المناسبة لكتابة الرواية:

كانت أجوبة محاوري حول السؤال: **ما هي الأوقات المناسبة لكتابة الرواية** ؟ كما يأتي:

- لا تحدِّد **وئام بن سليمان** أوقاتا خاصة للكتابة، اعتقادا منها "أن مشاعر الكاتب ليست ثابتة، بل تتغير بتغيّر الأحداث من حوله، وهذا ما يتحكم بشكل كبير في طريقة استيحاء الأفكار"، لذا ترى "بأن الزمان ليس مهما بقدر أهمية المكان الذي يتواجد فيه الكاتب".
- تعتبر **بهيليل فضيلة** لحظة الاختلاء بالذات "رجفة بين السكينة والفوضى، إحساس بين اللذة والألم وخيط رفيع بين الراحة والقلق، تلك هي لحظة الكتابة وميلاد الإبداع، أن تكتب يعني أن تضرب عرض الحائط توقيت عقارب الساعة لتخلق فضاءً زمنيا تولد فيه شخصيات روايتك، أن تنسى روتينك اليومي وانتظام مواعيد أكلك ونومك، الكتابة هي اضطراب المواعيد وامتطاء الفوضى لأجل أن تنتظم الأفكار داخل نص سردي جميل".

هذا عن رأيها في أوقات الكتابة، أما عن عالمها الخاص، فهي "تجد متعة في الكتابة كلّما تقدم الليل وسافرت الروح في عوالم الخيال، لا سيما بليالي الشتاء الممطرة"، ثم تستطرد قائلة: "أجدني أشتاق فيها لموقد يجمع العائلة على أحاديث دافئة لا تشبه أبدا أحاديث اليوم التي صارت إلكترونية، أكتب كذلك حين أشعر برغبة في الهروب من وَجَع ورقابة هذا الواقع، من اختلال موازينه وانقلاب مفاهيم الأخلاق فيه، لأصحِّح ولو شيئا بسيطا من تلك المفاهيم أو أحاول إعادتها لأماكنها الحقيقية ومعانيها الأولى، هي الكتابة هكذا... لا تستأذن، إنها تتلبسنا في أكثر اللحظات جنونا".

- وتعتبر **ضالع إيمان** أوقات الكتابة: "من الطقوس الشخصية التي ينفرد بها كل كاتب، فهناك من يفضل تخصيص وقت يومي للتقدم في روايته بشكل منتظم، وهناك من يتحرَّك وفقا لإلهامه. فتكون كتاباته رهنا لحالته النفسية والظروف المحيطة به ".

- تقول **ليلى عامر**: "بالنّسبة إليّ، أجد الوقت المناسب للكتابة في خلوّ المكان من أيّ حركة، أو أصوات تؤثّر على تركيزي، لذا اللّيل في الغالب هو المناسب، كما أجد راحتي في الكتابة أثناء سفري وجلوسي وحيدة أراقب مسارات الطّريق، هناك تتزاحم الأفكار والجمل الشّعريّة العذبة وما يكون منّي سوى طاعتها وتسجيلها على الورق.

- وأخيرا بالنسبة لمحاوري حول الأوقات المناسبة للكتابة، يقول **أحمد رحماني**: "العمل الفنّي لا يبرز سوى من خلال عملية التأليف أو النظم، وإنجازه لا يخضع لرزنامة محدّدة ولا لوقت يتميّز عن غيره بأولوية ما،

زمن العملية الإبداعية خضوع كلّي للفكرة التي تنزل على صاحبها بغتة، عبارة عن إلهام لا تدري متى يقيِّدك وإلى أين يقودك، لا وقتَ مناسبٌ للكتابة عن غيره من الأوقات، عملية تقييد الفكرة وصياغتها وتدوينها تسترعي الهدوء والسّكينة وتتغذّى من المؤثّرات المساعدة مثل المطالعة وسماع أعذب الألحان ومشاهدة أبدع اللّوحات ليرقى الكاتب إلى مصاف الحكماء والحالمين والتّوّاقين إلى الكمال والجمال.

نستخلص من هذه الشهادات أن **وئام بن سليمان** لا تحدّد أوقاتا خاصة للكتابة، ونفس الشيء بالنسبة لأحمد رحماني الذي عنده "لا يخضع لرزنامة محدّدة ولا لوقت يتميّز عن غيره بأولوية ما"، فكلاهما وقت الكتابة مرتبط بالفكرة والإلهام والإيحاء، وهو مرتبط خصوصا بظروف وأمكنة خاصة على رأسها الهدوء والسكينة "فتكون كتاباته رهنا لحالته النفسية والظروف المحيطة به" كما تقول **ضالع إيمان**. كما تجد **بهيليل فضيلة"** متعة في الكتابة كلما تقدّم الليل وسافرت روحها في عوالم الخيال"، وتشاطرها **ليلى عامر** معتبرة "اللّيل في الغالب هو المناسب، "كما تجد راحتها في الكتابة أثناء سفرها وجلوسها وحيدة تراقب مسارات الطّريق، هناك تتزاحم الأفكار والجمل الشّعريّة العذبة وما يكون منّها سوى طاعتها وتسجيلها على الورق".

وهكذا نجمع ونقول أن "لكل كاتب أوقاته الخاصة والتي يمكنه أن يبدع فيها" كما قالت **عائشة بويبة** .

عندما تناول "لورانس بلوك" أوقات الكتابة في الفصل التاسع من كتابه "الرواية من الحبكة إلى الطباعة"، أثار انتباهي ما سمّاه بالانتظام الذاتي في الكتابة وهو أشكال متعددة عند الكتاب، فهناك من ينكب على الكتابة ويداوم عليها حتى ينتهي عمله كما كان يفعل

الروائي جورج سيمنون[1]، "فقد اعتاد ذلك الرجل أن يحزم حقيبته وآلته الكاتبة ثم يسافر إلى إحدى المدن الأوروبية أو أي مدينة أخرى وينزل في أحد فنادقها. وفي هذه المدينة يحاول العمل بأقصى طريقة يمكن تخيلها، ويغمس نفسه تماما في عمله....ويترتب على ذلك أن ينتهي من المخطوطة خلال عشرة أو اثنى عشر يوما، وعندما ينتهي الكتاب يعود الرجل إلى منزله ليستأنف حياته اليومية المعتادة، تاركا العنان للحبكة كي تنمو في ذهنه تدريجيا استعدادا للرواية التالية، وفي النهاية يقصد مدينة أخرى ويكرر العملية مرة ثانية"[2]. وهناك من الكتّاب مَن يداوم على الكتابة في أوقات معينة من الصباح أو المساء أو الليل، يكتبون ما استطاعوا كتابته من عدد الكلمات أو الصفحات، والمهم عند لورانس بلوك هو "كلما انتظمت في العمل فإن ذلك يؤدي إلى سرعة الانتهاء من هذا العمل الأثري، فلو أنك تكتب بمعدل صفحتين في اليوم الواحد، فإن الكتاب الذي يبلغ عدد صفحاته مائتي صفحة سوف يستغرق منك مائة يوم. ولو كتبت يوميا فإنك ستنهي الكتاب فيما يزيد قليلا على ثلاثة أشهر، وإذا كنت تكتب بمعدل ثلاثة أيام في الأسبوع فإنّ الكتاب نفسه سوف يستغرق الجزء الأكبر من العام"[3].

1- الروائي جورج سيمنون، (Georges Simenon) كاتب بلجيكي بالفرنسية (1903-1989)، ترك 100ألف قصة قصيرة و450 رواية، كان يختلي بنفسه

2- لورانس بلوك، كتابة الرواية من الحبكة الى الطباعة، ترجمة صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، القاهرة 2009، ص188

3- المرجع نفسه، ص: 190-191.

وسواء استغرق وقت كتابة روايتك مائة يوم أو عاما كاملا حسب تقدير لورانس بلوك، فهذا لن ينقص من قيمة عملك ولا يُحبط من عملك إن كنتَ مُداوماً في الكتابة ومنتظما فيها حسب الوقت الذي يلائم ظروفك ونفسيتك وحياتك الشخصية والاجتماعية.

إنّ ما يهم أكثر هو أن تعرف ماذا تفعل وكيف تعمل وتخطط وتترك الفرصة لمخيلتك تبدع في الأوقات الملائمة للكتابة.

و**خلاصة** ما أوردناه في هذا الفصل، نستنتج أن **خطوات كتابة الرواية**- حسب اعتقادي- تنطلق من التصوّر الأول للرواية الى تحديد مجال زمانها والمكان الذي تجري فيه أحداثها عبر شُخوصها لتكون حبكة الرواية مُتقنة مع مراعاة إتقان شروطها الفنية والأدبية. كلّ هذا لن يتأتَّى لكاتب الرواية إن لم يُعط للأسلوب أهميته واعتباره، مما يتطلَّب من الكاتب – وخاصة المبتدئ- الإلمام بقواعد اللغة، وحسن اختيار مفرداتها. فما علينا إلا الانغماس في الإكثار من المطالعة لتكون لنا الزاد والوسيلة لكتابة رواية تتوفّر على وافر الشروط الفنية الإبداعية الشعرية التي تمكّن فعلا صاحبها من التألق والارتقاء في هذا العالم المملوء بالأسرار.

الفصل السادس

مهارات وتقنيات كتابة الرواية :

01- مهارات وتقنيات السرد والأسلوب واللغة.

02- عتبات النص أو النصوص المحاذية له.

أ- عتبة العنوان والغلاف.

ب- الإهداء.

ج- المقدمة.

04- قراءة في رواية أهداب الفجر لأحمد رحماني.

من بين مهارات وتقنيات كتابة الرواية، **السرد والأسلوب واللغة والحوار**، ناهيك عن أخرى تناولها النقاد والدارسون في كتب عديدة، إضافة إلى ما تَعُجُّ به محركات البحث في الأنترنيت، فما على الكُتَّاب وخاصة منهم الجدد سوى الانكباب عليها لدراستها والاستفادة منها.

أضف إلى هذه التقنيات والمهارات التي أعُدُّها من أبجديات كتابة الرواية وما شابهها من أجناس أدبية، أرى من الضرورة بمكان قراءة عدد من الروايات لصقل الموهبة واكتساب الأساليب السليمة وكذا الثروة اللغوية التي تمكّن الكاتب من التعبير عن ما يجول في مخيلته من أفكار وتصوُّرات. لهذا رأيت بعد التعرف على بعض هذه المهارات والتقنية أن أضم إلى هذا الفصل قراءة لي، لرواية رأيتها مناسبة لتطبيق ما جاء في الفصل السابق وما سيرِد في هذا الفصل.

01- مهارات وتقنيات السرد والأسلوب واللغة :

عندما طرحت السؤال التالي: **ماهي التّقنيات الضّرورية الّتي يجب مراعاتها في أعمالكم الأدبيّة؟** على مجموعة من الكتاب الذين اخترتهم قصداً لمشاركتي بآرائهم في جملة من المواضيع المثارة في هذه الدراسة، كانت إجاباتهم تكاد تكون واحدة متفقين عليها تدور حول الأسلوب واللغة وتقنيات سرد الرواية.

يرى **أحمد رحماني** أن هذه الفنّيّات هي "أسس النّصّ الرّوائي، المشهد الأخّاذ وطُعْم الجملة خلف الدّفّة الأولى وكلّ العتبات الضّرورية وفي طيّات المحمول وما وُظّفَ من تقنيات داخل السّياق المعبق بالمشاعر وأريج الأحاسيس. الرّواية التي لا تسيل لعاب الاشتهاء وتعتصر زيوت التّرقّب من معدن الرضا من قاع القارئ لا يعتدّ بها وتعتبر ضرباً من البهتان وكومة من ركام التّصنّع التي تتجنّى على الأدب، الأديب في

يقيني هو الكاذب الذي يكذب ليوضّح الحقيقة ويلمّعها، ألم تقل العرب: "أعذب الشّعر أكذَبُهُ".

ولهذا أقول: لا ترسى هذه الأسس في اعتقادي ولا تخلق ذلك الشعور الأخاذ في الكَلِم وأرقى الأساليب وتجذب القارئ إلى عالم الروائي إلا بأرقى الكلمات وأعذبها تشده وتشوقه من بداية الجملة إلى نهاية آخر سطر في العمل الأدبي.

يكمن هذا في رأي **ليلى عامر** في "تقنيات السّرد وهي كما هو متعارف عليها عديدة نذكر منها، زمن السّرد، الصّوت الدّاخلي للسّرد، الحبكة والوصف، الاسترجاع الفنّي وسَيْل الوعي".

هذا وقد عرّفت -حسب رأيها- "عمليّة السّرد تجديدا في تقنياتها الّتي تناسب التّطوّرات الحاصلة في المجتمعات الحديثة، وهذا في الحقيقة جذبني بشدّة؛ منها مثلا الابتعاد عن نمطية الصّوت الواحد، والعمل على تعدّد الأصوات المتحدّثة وبالتّالي السّماح لتنوّع لغويّ وجماليّ كبير".

"أيضا صارت الأساطير والقصص الشّعبيّة مصدر إلهام للرّوائيين، وبالتّالي ابتعدنا عن المواضيع المبتذلة".

يعجب ليلى عامر "الخروج عن التّسلسل المنطقي للأحداث، ممّا يجعل القارئ في حيرة من أمره، وتُثار لديه العديد من التّساؤلات والدّهشة، ويربطه أكثر بالعمل السّردي من حيث غموضُه".

وفي هذا المجال، تقول **فضيلة بهيليل** "على المبدع قبل أن يكتب، أن يكون على قدر من الوعي، مدركاً لما يجري حوله فيحاول تجسيد ذلك

في كتاباته، ثم أن يكون متمكِّنا من اللغة ليستطيع نسج نصوص إبداعية على قدر من السَّلامة والجمال، هذه التقنية تحتاج بدورها إلى المواظبة على فعل القراءة مع الحرص على تنوّعها. وكلما كان متمكنا من ذلك، كلما استطاع أن يُبهر القارئ ويشدّه إلى النص، بالإضافة إلى تقنيات أخرى تتضافر جميعها لتكوّن في الأخير نسيجاً إبداعياً راقياً.

تبحث أيضا **وئام بن سليمان** عن الأسلوب المختلف الذي يجعل القارئ لا يملّ من مطالعة الرواية، كما أنها تهتم بشكل كبير باللغة السليمة الخالية من الرَّكاكة وهذا ما يجعلها تركِّز على دقَّة الوصف بصفة كبيرة.

وليس من الضرورة عند **ضالع ايمان** "أن تكون تقنيات الكتابة أكاديمية، فالكاتب الذي اعتاد على قراءة جنس الرواية وخاصة لكتّاب عالميين سيُطوِّر خاصيته الأسلوبية تلقائيا مما يساعده على السَّرد بأسلوبه الخاص" .

وتركز **عائشة بويبة** من بين "التقنيات الضرورية التي على الكاتب مراعاتها في أعماله الأدبية" اللغة لكونها الوسيلة التعبيرية في السَّرد القصصي، ولولاها ما تمكَّن الأديب من توصيل صوته ورسالته.

وهكذا نخلص من خلال هذه الآراء والتصوّرات، أن تقنيات ومهارات كتابة الرّواية لا تستقيم ولا تصل إلى قيمة الإبداع الأدبي والفني إلاّ إذا توفَّرت على هذه الشروط الضرورية التي تعَدّ شكلا من الأشكال المعبّرة عن الروح الإنسانية في تجلّياتها المتعدّدة.

ليست اللغة والأسلوب لوحدهما كافيين لنجعل من الرواية من أن تكون رواية ذات مستوى تليق لتُقرأ وتُدرس، ويقوم الدارسون والنقاد بقراءتها وتحليلها، وتكون مجالا لدراسات أكاديمية، بل يجب على كاتب الرواية أن يُتقن كذلك كيفية توزيع أدوار الشخصيات وينسج العلاقات فيما بينها سواء أكانت هذه العلاقات حسية معنوية عاطفية أم علاقات اجتماعية سياسية، أو علاقات صراع وتنافر أو فقط علاقات ودية تشاركية.

كما يجب أن يعرف الكاتب كيف يصف شخصياته بصفاتهم وسِماتهم، وكأنهم شخصيات من غير وَرق، ويعطي للأمكنة حقها من الوصف الدقيق غير المُمل، بكل أبعادها وأشكالها المختلفة حتى يُخيَّل للقارئ أنَّه أمام أشكال ذات أبعاد ثلاثية ورباعية وخماسية بعدما كانت الرواية ذات أبعاد أحادية أو على الأقل ثنائية مملة قاتمة، فيجعل القارئ يعيش في فضاء مكاني خاص تبهره الصور البيانية مهما كانت ألوانها وأنواعها. ذلك أنَّ "الوصف المُتقَن للمكان يساعدنا على التقاط الصور، والمشاهد، التي تشكِّل إطاراً للحوادث، فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صور العالم المتخيّل الذي تجري فيه الحكاية"[1].

ولكون الزمان ركنا أساسيا في أركان الرواية، وبدونه لا يعرف القارئ الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية، فعلى الكاتب أن يتقن فنيات الفوارق الزمنية من استرجاع واستباق، ويتقن إيقاعاته

[1]- ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2010، ص 14.

المختلفة من تسريع وإبطاء دون حشوٍ أو استطرادٍ مُملّين. هذا وقد بيَّنا في الزمن الروائي أنَّ هذا الأخير لم يعد زمنا متتابعا كما كان في الرواية الكلاسيكية، بل أصبح الزمن الروائي عند المحدثين غير متسلسل تكثر فيه الاسترجاعات والاستباقات، وبالتالي يمكن لرواية ما أن يتضمَّن نصف محتواها حوادث وقعت في الماضي.

تتحدد بِنية الرواية من خلال بِنيتها السّردية من قصٍّ وحكي وخطاب، والروائي الماهر هو الذي يتمكَّن من ومتى يستعمل هذه الفنيات حتى لا ينتاب عمله الاختلاط وربما الغموض الذي يجعل القارئ يتوقّف عن متابعة القراءة. يعني هناك مشاهد وأحداث تتطلَّب الحكي وأخرى تتطلّب الخطاب والخطاب السردي، فلكل مقام مقال[1].

2- مهارات وتقنيات الحوار:

وللحوار السردي تقنياته وفنياته. ولكونه وسيلة لا يمكن للإنسان أن يتخلّى عنها وإلا ما عاد هذا الإنسان كائنا اجتماعيا يَتحاور مع غيره لقضاء حاجياته أو نقل أفكاره، فكذلك الروائي لا يمكن أن يبني عناصر روايته بدون أن يكون له حوار بين شخوصه الرئيسية والثانوية، فهو شرط أساسي في بنية أحداث الرواية ومسارها، لهذا على الكاتب أن يتقن أساليبه بمعرفة تقنياته المتمثلة.

يتم الحوار عن طريق التفاعل التواصلي الذي "يشكّل ماهية الحوار ومكوّنه الأساسي، إذ لا يخلو أي حوار فعال من تفاعل تواصلي

---

[1]- يرجع إلى مفهوم وأنواع القص في باب أنواع السرد القصصي في الفصل الرابع وكذا الخطاب والخطاب السردي، وخطاب المحكي عند جنيت (الفصل الثالث)

بين أطرافه"[1]، بمعنى أنّ هناك فعلا وردَّ فعل بين طرفين أو أكثر متحاورين حول مضمون معين "من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حجاجية" [2].

بناء على هذا يصبح الحوار في الرواية عملية تشاركية للشخصيات التي خلقها الكاتب لروايته، فهم مَن يُسَيِّرون ويصنعون الأحداث، ويوجِّهونها نحو وجهة يريدها الراوي عن طريق الخطاب الذي يريد توصيله عن طريق السرد القصصي.

وكما للسرد بِنيته كما أسلفنا، فكذلك للحوار بِنية أساسها اللغة، وأقصد هنا الحوار اللفظي أو المنطوق الذي يتبنّاه السارد لحديث المتحاورين لتوضيح معنى أو وصف مكان للكشف عن جماليته أو الإخبار لتحديد زمان معين للحدث أو للأحداث.

بالحوار كذلك يكشف الكاتب عن نفسية شخصياته وسِماتهم وصِفاتهم ومستواهم الثقافي ومكانتهم الاجتماعية.

قد يكون الحوار قصيرا أو طويلا حسب ما يقتضيه الحال وتتطلَّبه المواقف وكذلك تواجد المتحاورين في أماكن معينة؛ فمثلا، إذا كان الحوار يدور بين شخصيتين في مكان هادئ ولهما متَّسع من الوقت، فهنا قد يكون الحوار طويلا، أما إذا كان لقاؤهما في شارع أو أي مكان

---

[1]- محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، 2010، ص.15

[2]-زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، مذكرة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2014-2015، ص13.

لا يسمح بالحديث أكثر، أو هما مستعجلين في أمرهما، فهنا الراوي يلجأ إلى تقصير الحوار واقتضابه. وقد يلجأ -أحيانا كثيرة- إلى إرجاء الحديث لاحقا ليعرف القارئ ما كان هذان المتحاوران يريدان الإدلاء به.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، قد يكون الحوار متقطعا، يبدأ في مكان ويتواصل في مكان أو أمكنة أخرى. وهنا يمكن القول أنّ هذا النوع من الحوار كان له نفَس طويل أظهر مهارة الراوي وحنكته في بنية الحوار السردي.

الحوار والسرد يسيران جنبا إلى جنب داخل الرواية، قد يكتمل الوصف مثلا في السرد، فيوظّف الروائي الحوار ليتمّ هذا الوصف، وبذلك يكون قد وظّف تقنيتين وجعلهما مكملتين لعمله الأدبي: الوصف عن طريق السرد، والحوار كفعل تواصلي لإتمام هذا الوصف، وبذلك يكون قد نوَّع من صوت روايته وشخصياته، فلم يبق للرواية صوت واحد تسير عليه بل جعل لها أصواتا متعددة. فأحسن الروائيين مَن "يتركون شخصياتهم تتكلم ويستمعون إليها ويرقبونها وهي تتصرف، ويسترقون السّمع إليها"[1].

لم تعد الرواية الحديثة رواية مونولوجية لها صوت واحد هو صوت البطل والذي غالبا هو متقمَّصٌ في شخصية الكاتب، مما يجعل الحوار أحاديا، بل أصبحت متعددة الأصوات عن طريق شخصياتها المتعددة سواء أكانت رئيسية أم ثانوية، حاضرة أم عائبة.

[1]-زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، المرجع السابق، ص197.

بتعدّد الأصوات والشخصيات يتعَدَّد الحوار داخل الرواية مما يؤدي حتما إلى تعدّد الأساليب وتنوّعها.

وأخيرا، ولا آخرا، نقول: للحوار وظائف يؤديها في الرواية منها أنه يُخلِّص الأسلوب الأدبي من الجمود "باستخدام ألفاظ وتعابير وصيغ نحوية مُستفادة من اللغة الحية."، يُقَوّي أو يُضعِفُ أو يكشف العواطف بين الشخصيات، يُنوّع "وِجهات النظر من الحكاية بالانتقال من موضوعية الرّاوي إلى ذات الشخصية، من المعرفة إلى الشعور"...."يحرك المشاعر ويُفجِّر الأفكار ويُغيّر الجو الدّاخلي عند المتحاورين...." [1]، فإن أَحسَنَ الكاتب استعماله وأتقَنَ أساليبه وتقنياته، أضفى على عمله الأدبي فنّاً وشعرية، وصار عمله إبداعاً يُقتدى به ويُقتَبس منه ويُسترشَد به، وإلا كان حِبراً على ورق قَذفت به المطابع العديدة التي لا تدقّق أعمال الكُتاب ولا تُعيرُ للنوعية أي اهتمام كما سنرى بعد قليل.

03-عتبات النص أو النصوص المحاذية له :

يقصد بعتبات النص Seuils de texte "مجموع النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[2]؛ وبالتالي هي عتبات

---

[1]-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 82-83.

[2]-عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا النشر، 2000 المغرب، ص21.

الكتاب والنّصوص المحاذية له التي لا يمكن للكاتب أن يتغاضى الطَّرف عنها انطلاقا من العنوان إلى آخر صفحة له. ذلك أنّ "من أهمّ العتبات الّتي تسيّج الأثر الأدبي وتحيط به: اسم الكاتب والعنوان والمقّدمة والصّيغ الأيقونية من صور ورسوم... لقد غدا حضور هذه العناصر النَّصية المحاذية للأثر الأدبي أكثر شيوعا، إذ يمكن ملاحظة ذلك من خلال انتشار أنواع صيغ تقديم الأثر الأدبي، حيث يحرص الكُتّاب على إثبات أسمائهم، والتَّفنُّن في صياغة العنوان، وفي اختيار صور أغلفة أعمالهم. "[1].

هذه العَتبات لا تعتبر نصّا أدبيا وإنّما هي علامات ومؤشّرات دالَّة ترشد القارئ إلى ما يحتويه الكتاب من متن ونصوص سرديّة أو حوارية تمكِّنه من اكتشاف شعرية الرّواية وفنّياتها السّردية.

سنكتفي هنا بالتعرُّض إلى بعض العتبات أو النصوص المصاحبة أو المكمّلة أو الموازية التي تسيج النص الرئيسي لمتن الكتاب والمتمثلة في العنوان والغلاف والإهداء والمقدمة.

أ- عتبة العنوان والغلاف:

يُقرَأُ الكتاب من عنواه، فهو اسمه الذي يميزه من بين الكتب، تماما كاسم الإنسان، ويكون مختصرا غير طويل، وقد يكون تحته عنوان فرعي يوضِّحه، لهذا يتطلب اختياره التَّدقيق حتى يتلاءم مع

[1] - عبد المالك أشهون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية، سوريا، 2009، ص: 37

المضمون، يُجمِل أحداث الرواية دون توضيحها كلّها، بل يترك القارئ متشوقا ترتسم في ذهنه تفسيراتها.

هذا "وحدَّد جيرار جينيت للعنوان أربعة وظائف: وظيفة تعيينية تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة وصفية تتعلَّق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معاَ أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضا، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتّصل بالوظيفة الوصفية وتتعلَّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن العنوانُ به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته"[1]

وبهذا يكون الغلاف عَتبة من العَتبات الخارجية التي تضفي للكتاب أهميته من الناحية الجمالية التعبيرية ذات دلالات.

في هذا الإطار جعل سيميولوجيو[2] الصورة والإشهار الذين يدرسون علم العلامة والإشارات والرموز من غلاف الكتاب مجالا لدراساتهم يقرأونه ويصفونه ويستخلصون ما يرمز إليه، وهل تمكَّن مصمم الغلاف من إعطاء الدلالة الواجبة ليستجيب للوظائف التي ذكرها "جينيت" أعلاه.

ينبغي لعنوان الرواية أو لمجموعة قصصية أو لخواطر أو لسيرة ذاتية أو ما شابه هذه الأجناس الأدبية، أن يكون متكاملا مع النص الداخلي "فالعنوان والنص يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما

---

[1]-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 126

[2]-أو السيميائيون.

مختلفة في قراءتها، فأحدهم موجز مكثف هو العنوان ...، والآخر طويل وهو (النص) بأقسامه التي لها أبعاد دلالية ورمزية" [1].

نستخلص من هذه العتبة الخارجية للكتاب وهي عتبة الغلاف أنها من بين العتبات التي تقع عليها عين القارئ وتلفت انتباهه في رفوف أي مكتبة تبيع الكتب أو واجهة تعرضها، لهذا على الكاتب أن يُلِحَّ على الناشر أن يصمَّم له غلافا يتوفَّر على كل الشروط من صور ذات دلالة أو رموز أو إشارات تدوّن على واجهة الغلاف بما في ذلك الخط الذي يكتب به وحجمه ولونه مما يضفي الجمالية والإيحائية التي تزيد من فضول القارئ المحتمل لمضمون الكتاب.

ب- الإهداء:

والإهداء عتبة من العتبات النَّصية التي يَستَهِلُّ بها الكاتب قبل أن يترك القارئ يَلِج نصه أو متنه السردي القصصي، ينتقي ويعتني باختيار الكلمات والتعابير التي بواسطتها يوصل إهداءه إلى المُهدَى له.

يعتبر الأديب الباحث جميل حمداوي الإهداء "بمثابة كتابة رقيقة، قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أو إيحائية، توجه إلى المهدى إليه، الذي قد يكون فردا معروفا، أو مجهولا، أو جماعة معينة أو غير معينة" ويضيف: "فالإهداء تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ، وذلك في علاقة وجدانية حميمة،

---

[1]- أمال محمد علي أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)، جامعة صبراتة، ليبيا، المجلة الجامعة، العدد 21 – المجلد الخامس، أغسطس 2019، ص 180.

قوامها التواصل العلائقي البنّاء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا"[1].

وعليه فإنَّ الإهداء نصّ موازٍ، له مميّزاته التي تميّزه عن نص العمل الأدبي وغيره، منها: التركيبة النصية التي تكون جملة قصيرة أو نصا أدبيا قصيرا من نص الكتاب . ومن عناصره الأساسية المهدى، المهدى إليه (وهو إما خاص مثل شخصية معروفة أو غير معروفة لدى العموم، أو شخصية لها علاقة ودية أو قرابة أو غيرها، وإما أن يكون المهدي له عاما، وصيغة الإهداء الشاعرية، وسياقه، وعباراته الرقيقة، وأخيرا توقيع المُهدي[2]. لهذا ينكب الدارسون للإهداء من دراسة هذه العناصر من حيث بِنيتها تماما مثل بنية السرد وعناصره في الرواية لاستخلاص دلالته وتركيبه ومكوناته الصوتية والبلاغية والشعرية. فإذا أدى الإهداء هذه الوظائف وتمكَّن الكاتب من مراعاة بنيته وفنياته سيكون له أثر أدبي إيجابي، ويكون نصا موازيا ومحاذيا لمحتوى الكتاب.، إذ هو "يمثل بوابة الذّات للولوج إلى هواجس الكاتب وهمومه الكتابية، وتمتد عبره جسور التواصل بين القارئ والعمل الأدبي، على

---

[1]- جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مقال، نُشر يوم السبت ١٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠١٢، الموقع

https://www.diwanalarab.com/%D8%B9%D8%AA%D8%A8%D9%80%D9%80%D9%80%D9%80%D9%80%D9%80%D8%A9

[2]- جميل حمداوي، عتبة الإهداء، المرجع نفسه

الرغم من كونه لا يتعدى بضعة أسطر، إلا أنه يظل موجِّهاً إضافياً للنص والكاتب" [1].

تفيدنا في صياغة الإهداء وتركيبه دراسة قام بها كل من عيسى عودة برهومة وبلال كمال عبد الفتاح من الأردن، تحت عنوان سيمائية الإهداء دراسة في نماذج من الرواية العربية[2]، فبعد أن سَعَيا في هذه الدراسة إلى "بيان أهمية الإهداء في النص الروائي كعتبةٍ نصية وعلامة لغوية دالة تجمع بين الكاتب والقارئ على نص يجتمعان عليه أو يفترقان"[3]، قاما بإجراء دراسة على عينة عشوائية تضم مائة وعشر رواية فتوصَّلا إلى "أنّ الإهداء المتمظهر في شكل شبه الجملة كان صاحب النصيب الأوفى، إذ اثنان وستون (62) رواية تمظهر إهداؤها بهذه الصيغة، في حين أن ثمانية وثلاثون (38) رواية جاء إهداؤها فقرة تتعاضد فيها جمل مترابطة أو مفكّكة في هيئة فقرة، وورد إهداء خمس (05) روايات على شكل نص أدبي طويل قد يستغل الصفحة كاملة، ونَدر مجيء الإهداء جملة اسمية أو فعلية، فكانت روايتان إهداؤهما جملة اسمية، وروايتان حسب جملة فعلية،...وأن الصيغة (إلى س و ص) هي الأكثر حضورا واشتهارا.." [4]

---

[1]- م.م بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "أنثى المدن" لحسن رحيم، دراسات موصلية، العدد 42، ذو الحجة 1434 هـ/ تشرين الأول 2012م، الموصل، العراق، ص118.

[2]- عيسى عودة برهومة، بلال كمال عبد الفتاح، سيمائية الإهداء دراسة في نماذج من الرواية العربية،حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد الرابع، العدد 32.

[3]- عيسى عودة برهومة، بلال كمال عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 680.؛ ص 671.

[4]- المرجع نفسه، ص 680.

كما استخلصا مجموعة من التراكيب والصيغ، نورد بعضها للاسترشاد في كتابة الإهداء:

- عندما يتمظهر الإهداء **في شبه جملة**، يكون إهداءً بسيطا وموجها إلى مهدى إليه ذي علاقة واضحة بالمهدي، مثل: "**إلى الراحلَين: أمّي وأبي**". بِنية هذا الإهداء قصيرة، "تتركب من حرف جر واسم مجرور بعده ثم بدل تفصيل (أمي) معطوفا عليه، وهي صيغة تقريرية تخلو من الإيحاءات والصور الفنية"[1].

- وعندما يكون الإهداء **شبه جملة مرفقا بوصف**، على النحو الذي كتبه واسيني الأعرج في رواية (حارسة الظلال): **إليك زينب، صديقة الذهول والشطط. إليك نجاة، براءة طفوليّة وحرقة صامتة**"، فقد جاءت هذه الصيغة "لافتة باستعماله كاف الخطاب المؤنث، ثم ذكر اسم المهدى إليها والعلاقة الرابطة بينهما، صيغة هذا الإهداء جمالية فنية مؤثرة"[2].

- عندما **يتمظهَرُ الإهداء في فقرة؛**

يذكر المؤلف اسم المهدى إليه وعلاقته به وسبب تعيينه مُهدى إليه، والشعور بالظلم والشكر الجميل، مثل هذا الإهداء:

"إلى أستاذي الذي علّمني معنى الرواية،
وركوب السفينة...
ولكنه حلق وحده في الأعالي
وتركني أصارع التيار وحدي.

---

[1]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[2]- المرجع السابق، ص681.

إلى الأستاذ الدكتور

خليل الشيخ

شعورا بالظلم...

وعرفانا بالجميل".

ميزة هذه الفقرة الإهدائية صيغتها الإيحائية، وبعدها الجمالي، بما فيها من كناية ووصف"[1].

وهو يقرأ إهـدائي[2] في كتاب سيرتي الذاتية: "معركة الحياة، رحلة حياتي بين المهجر والحنين الى الوطن"[3]، كتب الروائي أحمد رحماني ما يلي:

"بداية من الصفحة الثّانية بعد دفّة الكتاب وغلافه، لفحتني رائحة العلاقة الزّكيّة التي توشّج رابطة صاحب السّيرة بوالديه، يخصّهما بإهداء مؤلَّفه تكريما وأفضلية (إلى أمّي وأبي، تغمّدهما الله برحمته)، وحميمية وسطه المقرّب (إلى زوجتي "أمّ الأولاد" وأبنائي وبناتي وأفراد أسرتي الكبيرة والصّغيرة)،ثمّ تتوسّع دائرة الأولويات إلى مدى انفراج درجة الانتساب والاحتساب (إلى كلّ من عرفني من قريب وبعيد)".

– تمظهره في نص أدبي: هذا الإهداء يقول الباحثان، "قليل المجيء، لطوله ولمشابهته أحيانا للمقدمة أو الاستهلال، إذ "قد يتحوَّل

---

[1]- نفسه، نفس الصفحة.

[2]- جاء فيه: "إلى أمّي وأبي، تَغمَّدهما الله برحمته الواسعة. إلى زوجتى (أم الأولاد) وأبنائي وبناتي وأفراد أسرتي الكبيرة والصغيرة. إلى كل من عَرفني من قريب أو بعيد. أهدي هذه السيرة الذاتية"

[3]- مرجع سابق.

الإهداء إلى مقدمة مستفيضة تشرح دواعي العمل وظروفه وحيثياته الذاتية والموضوعية"[1].

– **تمظهره في جملة اسمية أو فعلية:** وهما من الإهداءات البسيطة،

من هذه الأمثلة الأنموذجية يتبين لنا أن للإهداء تراكيب وصيغا متنوعة ليست بالكثيرة، ولكن ينبغي للكاتب أن يختار منها ما هو مبدع له شعرية تجعل منه "عتبة ذات قيمة يتوقَّف القارئ عندها قبل أن يسبر أغوار النص"[2].

والخلاصة حول عتبة الإهداء، نقول؛ هو أنواع وله صيَغٌ متنوّعة يستهلُّ به الكاتب عمله، فهو أول نصّ تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب، وهو أيضا بمثابة أول حجرة لبناء أساس البيت أو العمارة، فكلما كان الأساس مبنيا على قواعد متينة، كانت الأبنية سليمة وصحيحة وصلبة ومتكاملة ومنسّقا لها. أي ينبغي أن يكون الإهداء بلغة سليمة ذات دلالة صريحة أو إيحائية رمزية، ولكن ذات شعرية إبداعية، وإلا أفسد الإهداء كل ما سيَرِد في المتن من سرد للأحداث، فيخل بالبنية السردية للرواية أو لمجموعة من القصص القصيرة أو الخواطر...

---

[1]- المرجع السابق، نفس الصفحة.

[2]- المرجع السابق، ص683.

ج- المقدمة:

لا يخرج مصطلح "المقدمة" عن مصطلحات "التمهيد" و"المدخل" و"التصدير"، "فغالبا ما ترد متلازمة، ولا تكاد تخرج في معناها العام عن المقدمة"[1]

ولمقدمة أي كتاب علمي أو أدبي، نثري أو شعري أهمية قصوى ومن العتبات الرئيسية له لِما لها من وظيفة تؤديها كونها سابقة لما سيرد في الكتاب، يقدم فيها الكاتب تأليفه مشيرا إلى منهجه وخطته وما يريد قصده من متن لاحق في صفحات كتابه، يسترشد بذلك القارئ للإقبال على مطالعة أو دراسة المضمون، "فالمقدمة بهذا المعنى عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه"[2].

نستخلص من هذا أن المقدمة لها سلطة إقناعية أكثر منها سلطة فنية أدبية، أو بمعنى آخر أن المقدمة تحتوي على معلومات عن الكتاب ومحتوياته تدفع القارئ لمطالعته، كما هو في مقدمة هذا الكتاب الذي شرحت فيها باقتضاب ما ستشمله هذه الدراسة من عناوين الفصول لدفع القارئ إلى تلبية فضوله وإخباره بما يضمه هذا الكتاب، ويبقى القرار قراره في عمليتي الاقتناء والمطالعة، فإن رأى في ذلك فائدة يجنيها مقابل الثمن الذي يدفعه لشرائه، وإذا رأى عكس ذلك أرجعه إلى الرّفوف التي أخذه منها.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا، هل للرواية وما شابهها من أجناس أدبية مقدمة أم لا؟

---

[1]- عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، مرجع سابق، ص36

[2]- المرجع السابق، ص37

والجواب على هذا السؤال في غاية الأهمية لكون المقدمة غالبا ما تكون استهلالا أو توطئة أو تمهيدا أو مدخلا لعمل ما، فهي عتبة من عتبات أي كتاب تؤدي وظيفة معينة. ومن هذه الرؤيا، لا نعتقد أنّ للرواية مقدمة مثلها مثل الأعمال النثرية أو الشعرية.

تكون المقدمة غالبا في الكتاب العلمي وكتب الدراسات الأدبية والنقدية والتاريخية وعلم الاجتماع والفلسفة وسائر كتب العلوم الإنسانية، أما في الرواية، فقليل من الكُتاب يقدّمون رواياتهم أو ما شاكلها من أجناس أدبية متعمِّدين ترك القارئ يكتشف ما بين دفتي الكتاب.

هذا لا يعنى أنّ الرواية لا يكون لها تقديم تماما، بل هناك من الروائيين مَن قدَّموا لرواياتهم بأبيات شعرية أو بومضات نثرية تشوِّق القارئ الى مطالعته أعمالهم.

نشير في النهاية أنّ كثيرا من كتاب الرواية والأجناس المشابهة لها- عندنا على الأقل-يسعون أن تقدَّم لهم أعمالهم قبل أن تُنشر، ليس للتعريف بها فقط، بل سعيا لتكون للكتاب أو الروائيين أو النقاد بصمة في مؤلفاتهم.

ولهذا نعتبر التقديم من النصوص المحاذية للعمل الأدبي الأصلي، غالبا ما يكون على شكل قراءات في رواية أو مجموعة قصصية أو خواطر، يبرز بعض الجوانب الإبداعية للعمل المقدَّم له وتحفيزا للقراء للإقبال عليه.

هذا الإقبال الذي يرجوه كل كاتب لتقديم عمله إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على أنَّ هناك رغبة في معرفة رأي الغير فيما تمَّ التوصل

إليه، وهل يرقى هذا العمل إلى تطلُّعات القارئ فيعجبه أم أنَّ به عيوبا وجب تداركها مستقبلا.

إنّ أي عمل لا يتعرَّض للقراءة والنقد لا يمكن أن يتطوَّر ويرقى ويصل إلى ما يسعى إليه كل أديب أو كاتب. ونحن لسنا بحاجة فقط إلى تقديم الأعمال بل نشرها، بل بحاجة ماسّة إلى قراءتها ونقدها بعد النشر والتوزيع.

*****

04: رواية أهداب الفجر لأحمد رحماني[1] أنموذجا:

قبل معرفة مضمون هذه الرواية وتتمة لما أوردناه من مهارات وتقنيات في كتابة الرواية، نؤكِّد أنَّ **مَن لا يقرأ لا يعرف كيف يكتب**، حقيقة لا يمكن لأي كاتب مبتدئ أو متَمَرِّسٍ تجاهلها، فالقراءة هي السبيل الكفيل الذي يُكسبك مهارات الكتابة، بها تضيف إلى رصيدك اللغوي الكثير من الكلمات والتعابير بغض النظر عن فنِّيات بنية الرواية والتحكُّم في مكوناتها.

وحتى تكون قراءتك هادفة تساعدك على اكتساب هذه المهارات، عليك أن **تُدَوِّن ما تكتب**، لكون الكتابة أحسن وسيلة للاستفادة من تجارب الآخرين، تتعلم كثيرا من الفنيات ابتداء من الجملة الأولى التي بدأ بها الكاتب روايته ونسج بها عمله الأدبي وجعله يرى النور ليكون بين يديك تتمعَّن في كلماته وتعبيره وأسلوبه متفاعلا مع شخصياته الرئيسية والثانوية الغائبة والحاضرة في الزمان والمكان، متمتّعا بأوصاف قد تشدُّ انتباهك فتقتبِس منها لتكون بين دفتي كتابك.

---

[1]- تمَّ التعريف به سابقا.

أ- ملخص الرواية:

اختار أحمد رحماني فصل الخريف ليكون نقطة انطلاق لبداية سرد أحداث روايته[1] مثل ما فعل واسيني لعرج في "شرفات بحر الشمال" الصادرة عن دار الآداب ببيروت[2] حيث جعل فصل الشتاء منطلقا لأحداث روايته، حين يقول: "كان اسمها فتنة. نهايات ديسمبر، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا". وكلا الفصلين معروفان بأهوال الطبيعة وغضبها.

أما أحمد رحماني فقد بدأ بقوله:

«الدخول الشتائي لهذا العام هَجم بأعراض خريفية عنيفة، تيارات عالية التدافع، جنوبية محمَّلة بأتربة جافة، تغزو بهبوبها كل متجوّف، وتحتل الثقوب وتجعدات الوجوه وتسد ثقوب الأنوف، رطوبة سبخية عنيدة الملوحة مثقلة بأجاج الرذاذ»[3].

لقد أراد أن يكون هذا الفصل من فصول السنة معبّرا عن الأحداث التي سيسردها حول أحوال الناس في زمن الاستعمار الفرنسي المحتل لبلدته.

تودي العاصفة الهوجاء بحياة "المانكو بونجمة" ذي الذراع الوحيدة. ذلك الرجل المحارب إلى جانب فرنسا في الحرب العالمية الأولى.

---

[1] - وهي الجملة الأولى في الرواية كما بينا في الفصل السابق.

[2] - ينظر: صالح مفقودة، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الغدد 04 ماي 2005م، ص: 58.

[3] - الرواية، ص: 11.

يهرع سكان حي **"التحاتة" بقرية "لورمال** للبحث عن جثّته، فيجدونه في أسفل الوادي وينقلونه إلى المسجد قصد مواراة جثّته. يُفاجأ الحشد وهم على أهِبة دفنه بجحافل عسكر "الروامة"، جاءوا لنقل جثمانه لوهران موهِمين بدفنه "في مقبرة النصارى في مربع "سليقان"، بل لتشريح جثته والاستفادة منها في التجارب الطبية ونقل جمجمته إلى متحف الإنسان بباريس.

تُصاب الخامسة زوجة "المانكو بونجمة" وابنتها المفترضة "منَّانة" بصدمة عنيفة حوَّلت حياتهما إلى جحيم، إذ أصيبت الخامسة بجنون، بينما أُدخلت منّانة السجن.

تحاول الخامسة بكل ما أوتيت من قوة معرفة مصير جثّة زوجها، فتلبس معطفه وتتَّجه إلى ثكنة الدرك بلورميل لتقابل "لادجودان لوبيوم". يحاول س.ن.ب[1] "جْمانفو"، تهدئة روعها بدون فائدة. "جْمانفو" خدوم الدرك وشبه مكلَّف بمتابعة أخبار وتحرُّكات الأهالي ومعرفة كل صغيرة وكبيرة عن حياة الناس، خاصة بعدما يلتقي "بكبداني" بائع الحشيش خِفية و"قبلة المتعوّدين ووكر المُدمنين".

في الوقت الذي وقعت فيه الواقعة وجَرف الوادي "المانكو بونجمة"، كان "صافا" بطل الرواية في وهران. وبمجرد عودته يشارك "خمليش" الدفّان بتغسيل الميت ونزع ما عَلِق بجثته من الأوحال.

تتوالى فصول الرواية بالحديث عن "سي محند" البقال الذي يقترح على "الخامسة" و"صافا" "معرفة الوِجهة التي سلكوها بالمرحوم"، ليتكفل "صافا" بهذه المهمة محاولاً إبراز مكانته الاجتماعية وهو الذي عاش مجهول الأب والنّسب.

---

[1] - تترجم إلى الفرنسية: S.N.P، أي بدون نسب واسم عائلي.

ينتقل "صافا" إلى وهران باحثاً عن الحقيقة أيام دخول الأمريكيين إليها عام 1942، فيكتشف القارئ أنَّ زمن الرواية أراده الكاتب أن يكون منحصرا بين الحربين العالميتين وما بعد الثانية، دون التصريح به شأنه شأن الذين يعتبرون أن الزمن لا قيمة له في الرواية.

وهران، فضاء جديد للرواية، أين يلتقي "صافا" ب"الماحي" البحري، ويلج من خلاله ميناء وهران وقصة الرجل الحلاق بماريا ذي الرجل الخشبية "ديز-ويت" (لكونه شارك في الحرب الكونية الأولى 1914-1918) والمدينة الجديدة وحمام الساعة وصاحبه "موح" الذي سيكون منقِذا "لصافا" من المبيت في" كوري التيارتي"، وأخيراً مساعداً له في تدبير شؤون الحمَّام والمرقد برعاية أغراض المستحمّين وحفظ ودائعهم.

في المدينة الجديدة، يتعرَّف "صافا" على حياة الأهالي والفرق بينها وبين حياة الأوروبيين من رفاهِ العيش في العمارات والمنازل الفخمة، بينما السكان الأصليون في ضنك الحياة وبؤسها. يتعرّف صافا وهو في المدينة كذلك على حلقات المدّاحين وقصّة "مباركة بنت الخص"[1] التي يقصها الحكواتي "البريزيني" على السامعين مقابل فرنكات يجود بها بعض الحاضرين من جمهور المتحلّقين.

يحاول صافا استرجاع جثمان الفقيد "المانكو بونجمة"؛ وبمساعدة الماحي البحري و"ساورا"، (الفتاة التي تظهر مرة أخرى على مسرح الأحداث بعد أن عرفها القارئ في رواية "تجاعيد العتمة") ويتوصَّلون في النهاية إلى مقابلة "تاوتي" أو كما يطلق عليه "تاو"، "مهتم بتقييد

[1] - يعني بها الأميرة الهلالية من بني عامر عاشت مابين القرنين الرابع عشر والخامس عشر للميلاد بمنطقة البيض ولها قصر مخلد لها قرب "بريزينة".

الجثامين الواردة والصادرة إلى ومِن المستشفيات، يتسلّم وثائق الجثث ويسلمها إلى أهلها الأحياء"[1].

يتمكَّن هذا الأخير من إخراج الجثة من بيت الموتى ويسلِّمها إلى "صافا" على أنها جثة "المانكو"؛ غير أن الحقيقة عكس ذلك، بعد أن يكتشف "خمليش" الدفّان، أن الجثة هي لميمون البانيار (شخصية أخرى من شخصيات الروايتين والمتهم بقتل الجوميط مُصادر أراضي الأهالي بخداع)، تعرَّف عليه بعد أن" اكتشف أنه مبتور الذراع الأيسر...خمليش يَعرف طياب الحمام (ميمون البانيار) عن قرب"[2].

******

يواصل السارد وصف وهران وأجواءها الحالكة في ظل الاستعمار من خلال ما يشاهده "صافا" من مظاهر اجتماعية عديدة في ماريا ميناء وهران والمدينة الجديدة.

لا تخلو الرواية من ذكر بعض الأوضاع السياسية من خلال النشاط السري في الحركة النضالية. كما يتجلى ذلك في الفصل الأخير من الرواية عندما ينقلنا الكاتب إلى دار "البريزيني" الخفيضة (في حي رأس العين المشهور في وهران) وينقل لنا جزءاً من الاجتماعات النضالية السرّية التي لم يذكر منها الكاتب سوى عملية تهريب "مَنَّانة" من المستشفى بعد نقلها من جلسة التحقيق في المحكمة إثر وعكة صحية مقصودة مفتعلة بعد تناولها خليطا من العقاقير المعوضة للمخدرات التي أتى بها "صافا" من "كبداني" "بلورميل".

---

[1] - الرواية، ص:48-49.

[2] - الرواية، ص:69.

تنكشف بعد تهريب منانة خيوط أحداث الرواية وأحداثها المتشابكة تشابك أزمنتها المتعددة ومنها يتعرف القارئ على ما يلي:

– تعود الخامسة إلى حالتها الطبيعية بعد وفاة زوجها" المانكو"، ويَفرح "صافا" بعد عودته من وهران، محمَّلا بعدّة أغراض ومواد مُرسلة من طرف "موح" إلى "محند البقال"، وفي هذه المحطة يعرّف "صافا" أخيرا أنه ابن محند البقال، وتؤكد الخامسة ذلك وتضيف له قائلة:

– "والدتك يا ولدي أنا التي قبلتها عند شدادها....وسي محند في ذاك الزمان حَدُّهُ قدُّهُ ...ماتت الولية...على نفاس...ونظرا لحالته طلبتُ منه تربية المولود... رضخ على مضض مشترطا عليّ إعالتك وإعالة عائلتنا عن بعد...على حسابه... [1].

إضافة إلى هذا الخبر، يسرد الراوي قصة: موت "ديزويت" الحلاق ذي الرجل الخشبية في ظروف غامضة بميناء وهران.

******

يواصل راوي "أهداب الفجر" الذي يبدأ في الانقشاع بسرد وقائع الاجتماعات السرية للمناضلين، ومشاركة كل شخوص الرواية في بعض العمليات، حيث يتعمّد السارد ذكر حضور كل من "صافا" وساورا و"حمو" و"الماحي" في بيت "البريزيني" في اجتماع ترأسه "الأخ" الذي يدعى "سي عبد الحاكم".

وبالرغم من إدراك "صافا" "أنَّ صفة مناضل ليست محصورة في أنموذج معين من الناس"[2]، فإن الكاتب لم يرد الإفصاح لنا عن نوع

---

[1] - الرواية، ص:175.

[2] - الرواية، ص:181

النشاط النضالي لشخصيات الرواية: عدا تهريب "منانة"، أو اكتشاف "صافا" مخزن تجميع المواد الغذائية وأخرى في متجر أبيه "سي محند" البقال، فهل أراد الكاتب من خلال هذا الاكتفاء فقط بمثل هذه الأحداث دون تفصيلها حتى لا يعتبر القارئ أو الدارس أن الرواية هي من جنس الرواية التاريخية؟

في الأخير، يشير الراوي إلى وقوع وقف لإطلاق النار وتَشَكُّل "عصب الانتقام وصعد مؤشر العنصرية بريشته إلى قمة المحرار"[1]، محاولا دفع عجلة الزمن لتسير نحو انعتاق الجزائر وشعبها من قبضة الاستعمار بكلمات وفقرات مختصرة ذات إيماءات وإيحاءات لزمن وأحداث جديدة.

****

ب- قراءة في الرواية:

أهداب الفجر رواية لم تأخذ من التاريخ سوى إطارا عاما لها، كانت قرية لورميل (العامرية حاليا بولاية عين تموشنت) ووهران أمكنة لسرد أحداثها.

جعل الكاتب "صافا" شخصية محورية فيها كسابقتها رواية "تجاعيد العتمة". وبالتالي أراد أن يكون عمله هذا – حسب درايتي- ثلاثية بعد أن ألف "زوريطا" التي وجدناها تلعب دورا هاما في الأحداث الأخيرة في رواية أهداب الفجر؛ حيث كانت سببا في نجاة "صافا" من التفتيش في إحدى حواجز الرقابة الاستعمارية، ولم يتم العثور على المسدسين المخبأين في القفة التي سلّمها موح إلى "صافا" وهو عائد إلى لورميل، وهي التي كانت أيضا عنصرا فعالا في تهريب "منانة" من

[1] - الرواية، ص:207

المستشفى، وها هي ترسم خارطة طريق لتكتمل الثلاثية بعد تجاعيد العتمة وأهداب الفجر.

******

وأنا أقدم هذه الرواية قبل أن توضع في دواليب بساط الطبع كتبت ما يلي[1]:

" ...ولكَون أسلوب الكاتب يتطلَّب تحديد اللغة الموظفة، داخل الخطاب السردي للرواية، أحاول متواضعا، أن أتعرض إلى بعض هذه الألفاظ والعبارات التي أضْفَت على كتابة نص الخطاب والحكي شيئا أعتبره مميزا.

يتمثل **أسلوب السارد** في تحكّمه في لغة الخطاب، ناسجاً صناعته وتحبيره في درجات ومستويات عليا، يقتبس تارة من القرآن الكريم ألفاظا ربانية يوضّح بها المعنى ويحاكي بها بيان الكَلِم، يستعمل أحيانا السّجع ليُضفي رنّة موسيقية تُصوّر وقائع الرواية.

تجعلك رواية "أهداب الفجر" تعيش في غير زمانك، زمان البؤس والحرمان في أكواخ حي "التحاتة" بلورميل، أو في جنبات مدينة وهران، أين البؤس والحرمان والجوع والعَراء الذي جعل من حياة الأهالي وكأنَّهم يعيشون في القرون الوسطى، بينما في الطرف الآخر من أحياء المدينة، جنس من "روامة" يتمتع بخيرات الأرض وما حَوت.

وظف الكاتب الكثير من الألفاظ مثل:

---

[1] - رأيت من الأهمية بمكان أن أنقل هنا ما كتبته منذ سنة على الأقل، إضاءة لكل مختص في النقد الأدبي ليكمل هذه الانطباعات.

- "هرب من الغُلو في تَـبْـئِيرِ (بمعنى تبني) الحزن وتوسيع رقعته التي صارت لا تطاق".

- "آطامُها (أي نوافذها) ذات شبابيك، من أسلاك حديدية مُلولَبة في اعوجاج متناسقة وملحقة بتبرمات هندسية أخاذة.

- استقبل أولى زخات الدفء وهي تتهادى نحوه ضبابا مشكلة بهجومها حزمات عين رصاصي اللون إلى أبيض ناصع.

- ... صافا يتنقل من جَلِية حَلقة إلى جَلهة حلقة أخرى متصيّدا جديدَها وأرحبَها موضوعا وتشويقا في رحلة اجتباء أحلى الرحيق كنحلة جوالة.

- جموحة وتنحاز إلى التمنع بما أوتيت من الدلال والغَنَج

لا تخلو الرواية كذلك من الألفاظ والجمل العامية التي أعتقد أن الراوي أراد من خلالها توصيل المعنى بالكلمات المتداوَلة في وسط المجتمع الجزائري آنذاك حين سادته الأمية الضاربة أطنابها بسبب سياسة فرنسا التجهيلية،

مما أثار انتباهي كذلك، اقتران هذه الألفاظ بكثير من الأقوال المتداولة والأمثال الشعبية الذي زادها الهزل والتهكُّم في النص السردي. أحصيت من هذه الألفاظ ما يدفع فضول القارئ إلى محاولة المزيد من المطالعة ليكتشف أخرى.

ومن هذه الألفاظ نذكر:

- "واش يدير الميت في يد غسالو"؟ ...
- "يا عَجابة"....
- "ما يجوّع الذيب ما يبكي الراعي"...

- "بحالي بحالك أسيدي، لا تزد علي الزيادة من الراس حماقة"...
- "الدوام يثقب الرخام"...
- "واللي تتبعها اليد تكمل"...
- "حشيشة طالبة معيشة"...
- راكم بطيتو يا البهاليل، آش بيكم؟ ...
- "غلاوْ عليكم المعيشة"....
- "القشلة" (الثكنة)...
- وفي النهار مقنبع بحال القانع قدام الباب"...
- اللغية (الاستدعاء) ...
- "تلبس الكيبي وتولي حركي، وتدير الخنشة وتخرج في عُقْب اللّيالي"...
- .."الرمان جاب معاه الزمان".....الخ.

لا تخلو الرواية كذلك من الكلمات المفرنسة مثل: "قوربي"- "جْمانفو"- "بوفيلتر" - "كادور" - "ديغاج" - "مسيو" - "روامة" - "ماريكان" - "البارا" - "مارية" - كتان "البورغو"- "البتانتي" - "سانبي"- ليفري مرياج (الدفتر العائلي)- (سيكري) - "الجوميط"- (الطرولي) - "الكْروس"(العدو)،

هذا المزج بين لغة عربية فصحى ولهجة عامية وكلمات مفرنسة أضفت على الرواية طعما خاصا قد يَسْتحليه القارئ فيدفعه للمزيد من التطلّع لمواصلة القراءة إلى آخر سطر منها، أو قد يُنفره أحيانا أخرى لِما فيه من بعض تصنُّع ومبالغة...

****

يُمثل **الزمن** محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكد الكثير من الدارسين: "أن الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة...."هو كذلك "الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن والحوار زمن، وتشكُّل الشخصية يتم عبر زمن، أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله[1]."

وفي هذا الإطار، نرى أن الكاتب في رواية "أهداب الفجر" لم يجعل الزمن ذا أهمية في تسلسه، فهو لم يكتب رواية تاريخية أو سيرة ذاتية يكون فيها الزمن متلاحقا، بل كان اهتمامه منصبا نحو كتابة رواية يصف ويروي أحداثا يُسَيِّرها لبلوغ النهاية.

– وهو **يصف** حي الأهالي، "التحاتة" بلورميل، وما يحويه من مكوِّنات تضاريسية طبيعية منبسطة غير وعرة، إذ توجد في أسفل جبال مداغ –بوزجار، ومنها إلى سبخة وهران المشهورة، اتخذها المستوطن الفرنسي أول بلدة تقع عليه أنظاره ويحوّلها إلى بلدية ابتداء من سنة 1856 راسما طوبوغرافية عمرانية بشقّ طريق (شارع) طويل ممتد من الشرق إلى الغرب في اتجاه أغلال، ومنها إلى تموشنت جوهرة المستوطنات الكولونيالية بالقطاع الوهراني كله لِما تزخر من أراضي فلاحية خصبة ومناظر طبيعية خلابة وموقع استراتيجي يتوسط ثلاث ولايات (وهران من الناحية الشرقية الشمالية وسيدي بلعباس من

[1] - سهير جريو، مكونات السرد عند آمنة الصدر "بنت الهدى" رواية الفضيلة تنتصر أنموذجا، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات 2017، ص: 10-11.

الناحية الشرقية الغربية، وتلمسان في غربها والبحر لأبيض المتوسط ذي المياه الزرقاء والثروة السمكية الهائلة في شمالها على طول ساحل تصل مسافته إلى 80 كيلومترا تتخللها العشرات من الشواطئ الجميلة.

يصف أحمد رحماني حي "التحاتة بتعبيره: "التحاتة الحويض الجاف، وملتقى الأودية الكاذبة والصادقة، تنجذب بشبق لمداعبة الأعاصير، تستجيب لبحّة الرعود وغمز البروق، رحم خصبة للشقاوة ومقبرة مفتوحة للرموس، تتوه فيها السعادة وتتعجل الجارفة فتدخل من باب وتخرج من آخر دون لذة متاع. لكنها وفية لأهاليها فتعقد معهم قران المودة بحب التواصل إلى أبعد مدى وفق رتابة وصل القلب بالكبد...."

نجد هنا الروائي يتخذ من الوصف عنصرا جذابا يرسم مشاهده بريشة فنان وبواقعية تسلب انتباه القارئ وتدفع بخياله إلى الغوص في ما هو فوق واقعي.

هذا نموذج عن مكان طبيعي، أما عن وصف بعض شخوص الرواية نجده يصف "جْمانفو" (استخدم الكاتب هذا الاسم ليكون ذا دلالة ومعنى عميق) ساردا: "رجل نحيف، ممصوص البشرة، مكفهر اللون، تغلف رأسه قبعة "سوسية" مراكشية النسج، محبوكة من خيوط قزحية الألوان يطغى عليها الأحمر الباهت، تبدو فوق رأسه كعش مقلوب على فمه، شاربه مصفرّ يعاند شعيرات أنفه الأخنس، عمل فيها تعاطي "الكيف" مفروض إدمانه، سواد على لون يحاكي طلاء الزعفران يخضبان سبابة ووسطى يده اليمنى".

يصف الراوي شخصية "جومانقو" بأسلوب فني لافت لانتباه المروي له وتثير فيه تشخيصا تشريحيا في محمولها التكويني وعمقه الكينوني وبعدها الانتمائي.

وعندما ينقلنا أحمد رحماني إلى مكان آخر عدا "لورميل" منشأ الرواية، وعبر شخصية "صافا" وهي تصغير لاسم مصطفى كما نقول عبد القادر ""قادة" في مدينة معسكر والغرب الجزائري كله، ولشخص علَّ" عبد الله .....في بشار، فإننا نجد "صافا" وهو في "كوري التيارتي "يناشد النوم محاطا بهالة من الصقيع المسلّط على المكان الذي اتخذه مضجعا وهو مُكرَه، مسجّى في العرف الدلالي لدى ساكنته الإقامة ب"لاخْرَة" وهي عبارة عن خردة من صفيح مركبة، لاذ إليها صافا لقضاء تلك الليلة في وهران بعد أن رفضوا إقامته في إحدى مراقد المدينة الجديدة لعدم وجود أوراق ثبوتية لهُويته:

"صافا لم تسعفه رجلاه وتأبى الحركة بعصيان غير معهود، قدماه تجمدتا في جوف حذائه، يداه في رحلة بحث عن الحرارة بين فخذيه تناشدان حِجْره وكأنه يدفع أعضاءه الحميمة للقيام بمهمة الانبعاث من جديد في أدغال الآخرة".

يطول ينا الحديث عن الوصف في رواية أهداب الفجر والحديث فيه ذو شجون ويحتاج الخوض فيه إلى الكثير من التمعّن والغوص في ثنايا اللغة المستعملة والأسلوب الفني ذي الشعرية التي تزيد القارئ شوقا لالتهام مزيد من الصفحات إلى النهاية، طبعا إذا كان من أصحاب الذوق الجمالي والحسّ الرَّهيف لجماليات الإبداع السردي لوصف الأماكن والشخصيات التي تتفاعل فيها أحداث الرواية حتى

تنقشع أهداب الفجر وتعلن النساء بزغاريدها عن استقلال الجزائر بعد أن جثا على ربوعها الاستعمار طوال مدة 132 سنة من الاستيطان.

إن الوصف عنصر أساسي ومحوري في تجربة أحمد رحماني الروائية، سواء في هذه الرواية أو في روائياته الأخرى، وقد يعود الأمر إلى طبيعة رواياته وهذا ما نلمسه في ثلاثيته باعتبار النمط أولا، وطبيعة النصوص ثانيا، لأن المحمول المروي اجتماعي تاريخي بالأساس، زيادة على تعدّد الأمكنة في ذات العمل الذي اشتغل عليه الراوي وتمدّد الأزمنة الذي يسترعي فنية الوصف، تصنيف من هذا النوع الروائي يتَّخذ من هذا العنصر ثيمات السِّيَر وما يتميز به من دقة التصوير.

أما في **سرد الأحداث** من الانطلاق إلى النهاية، فلا شك أن القارئ أو الدارس يجد مجموعة من الآليات والتقنيات مثل الاسترجاع والاستباق والتلخيص والحذف، استعملهم من أجل تسريع الرواية أو في بطئها.

فعندما أراد أن يربط بين أحداث هذه الرواية والرواية التي سبقتها المتمثلة في "تجاعيد العتمة"، فقد لجأ إلى **الاسترجاع** أو الاستذكار ليربط بين الأحداث الماضية وأحداث الرواية؛ مثل قوله: "المانكو بونجمة قصة من حقبة التاريخ والأيام الخوالي فصولها معلومة لدى العام والخاص"[1]، فقد أراد بهذا أن يذكرنا بماضي "المانكو بونجمة" الذي شارك في الحرب إلى جانب فرنسا وله أكثر من قصة في حياته، يذكرنا الراوي من خلالها بجزء بسيط من التاريخ.

[1] - الرواية، ص: 13

استرجع شخصية محورية في تجاعيد العتمة المتمثلة في قائد فرقة الدرك "ديغولاس"، في الحوار الذي جرى بين"صافا" ولادوجودان" لوبيوم"، الذي حل محل "ديغولاس" المتوفى بداء الكَلَب سبَّبه له كلبه "سيدي" جراء احتكاكه بالسرحانة (الذئبة).

يقول " لوبيوم" لصافا":

"- أعرف أنك صديق "للأدجودان" السابق.

– " ديغولاس"، يصوب صافا.

– هو الذي أعني، كانت بينكما علاقة مطلقة الحميمية."

وفي موقع آخر، يستذكر أحداثا ماضية في الرواية ليربطها بما سبقها، فنجد مثلا في الفصل الأخير من الرواية أن الدكتور "لابلاك" (لبلق) يُذكِّر "صافا" بأن "زوريطا" هي التي أنقذته من التفتيش واكتشاف سر المسدسين المندسين في القفّة من طرف "موح"، حيث عندما سأل "صافا" الطبيب عن هوية تلك الممرضة، ردّ عليه قائلا: "الممرضة التي أنقذتك ذات حاجز أمني"[1]. بعبارة وجيزة (وهو التلخيص المعروف في المفارقات الزمنية عند الدارسين، كما أوردنا في دراستنا سابقا في زمن الرواية) يسترجع الكاتب حزمة من الأحداث الماضية ويربطها بالحاضر. وكثير هي المقاطع من المشاهد التي تم استخدام هذه التقنية فيها **لتسريع** زمن السرد في الرواية.

– أما النوع الثاني من التسريع، فنجده في **الاستباقات** أو الاستشرافات التي هي بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري

[1] - الرواية، ص: 13

الإعداد لسردها من طرف الراوي، غايتها حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات. وهكذا نجد كَمّاً من هذه التقنية لتسريع أحداث الرواية وجعل القارئ متشوقا لمعرفة ما سيقع فيها من أحداث. ومن هذه الاستباقات ما يلي:

– يستبق الكاتب الأحداث التي ستقع في "لورميل" مع بداية سرد الرواية على لسان "سي علي "إمام المسجد، حيث يخبرهم بما سيقع من هول العاصفة وأنه تقرر "بعد أداء واجب موقوت الصلاة، وما تلاه من زائد الأذكار، يرفع سي علي إلى انتباه الحضور الطلب الأكيد أن: «صلاتي المغرب والعشاء ستقترنان جمع تقديم نظرا لسوء الأحوال».

وبعد مداهمة العسكر الجموع وهم متأهبون لدفن "بونجمة المانكو"، يقول أحد الحاضرين: "المانكو سيدفن في مقبرة النصارى في مربع ساليقان"، "صار المغبون بطلا بعد مماته، مسكين".

ولتسريع أحداث الرواية المتعلقة بمصير البلاد في ظل ما سيقع فيها من تحولات، اعتمد الكاتب على تقنية الاستباق في كثير من المشاهد أغلبها أثناء الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية، مثل ذلك الحديث الذي جرى بين "الماحي" و"صافا" أثناء التقائهم بالميناء، حيث يقول "الماحي" "لصافا":

- " شوف يا صافا، دوام الحال من المحال، ولن يبقى كما تراه...سننتقل إلى مرحلة العمل[1]" ، أي العمل النضالي الذي لم نعرف نوعه – مع الأسف- في الرواية ولو إيحاءً أو إيماءً.

نجد نوعا آخر من الاستباق كإعلان عن وقوع حدث في المستقبل، وفي نفس الحوار حين يقول "الماحي" لِـ"صافا": "حضِّر نفسك لخطة

[1] - الرواية، ص: 129

ستكون أنت أحد عناصرها المنفذين... عليك بالعودة بداية من الغد إلى لورمال"[1]. وهنا كذلك يترك الكاتب قارئه في انتظار معرفة أي خطة يقصد الماحي والتي سيشارك فيها صافا، مع الملاحظة أن السارد استعمل لفظ "خطة"، بدل عملية مما يزيد القارئ غموضا. وأعتقد أن الكاتب أراد من خلال عدم الإفصاح تشويق القارئ إلى ما سيأتي.

في حوار آخر، وهذه المرة بين "موح"، صاحب حمام الساعة بالمدينة الجديدة و"صافا"، يقول الأول للثاني: "كل شيء وموعده يا ولدي". بمعنى ستتضح لك الأمور فيما بعد.

وهذه المرة يحاول الكاتب وفي أعقاب هذا الحوار بذكر ما سيكون عليه الوضع لاحقا، حيث يسرد قائلا: "مجتمع التعتيم فيه قاعدة أساس من قواعد الحياة، عتمة ضاربة في الأعماق وبادية كالوشم على الجباه بتجاعيدها، ودليل مادي على شيخوخة الذهنيات التي ستنقرض حتما بفجر بدأت أهدابه تلوح متدلية بضوء مُشِعّ فيه خير وأمل لجيل كجيل صافا".

هنا بدأ زمن الرواية يسير نحو النهاية التي أرادها لها الكاتب.

ما يثير الانتباه ونحن ندرس الحيز الزمني في الرواية؛ أن المدة الزمنية بالنسبة للسارد ليست لها أهمية قصوى في كثير من المشاهد، كما يتضح ذلك في نهاية الفصل الثامن والتاسع، حيث لا يُعير الكاتب أهمية لهذه المدة، التي قضاها "صافا" بعد رجوعه من وهران بين حوش العالية وهو يقابل "الخامسة" وذهابه "مهرولا قبل المغيب"[2] لرؤية "خمليش" ثم رجوعه مع بداية الليل حيث الخامسة في انتظاره،

---

[1] - الرواية، ص: 130

[2] - الرواية، ص: 149

فــشق صافا صمت البراري باستقراء ذوات الكون المحيط، وشنف أذن الإنصات لكائنات الملكوت وهي تناجي الوجود بالتسبيح، خشخشات الأوراق واحتكاك الأغصان بالنسمات والريح المرسلة، لامست برودة المساء جبينه وأنفه وكل ما رقّ في وجهه"[1]. ومباشرة بعد العشاء يخرج نحو أبيه سي محند البقال، فيلاحظ من هذا أنّ الروائي أحمد رحماني يتلاعب بالزمن ويكسِّره بدون استرسال مملّ كما هو في الرواية الكلاسيكية .

وأخيرا ينهي أحمد رحماني رواية أهداب الفجر بالهجرة الجماعية للفرنسيين. وكأنَّه أراد أن ينهيها بفاجعة تصيب الأوربيين بفقدهم جوهرة الشمال الإفريقي، كما بدأها بفاجعة موت "المانكو بونجمة" في ليلة رعدية عاصفة.

تلك هي البداية والنهاية، وبينهما تمكّن الروائي أن يقدم لنا عملا أدبيا فنيا متميزا بأسلوب عربي راق، عكس ما نلاحظه في بعض الأعمال التي تنتابها الرداءة، ليس فقط في اللغة والأسلوب، بل في كثير من الفنيات التي يجب مراعاتها في سرد الرواية الحديثة.

*****

والنتيجة التي يجب على القارئ الوصول إليها بعد قراءته لرواية ما، هو أن **يلخِّصها** بقدر ما تَوصَّل إليه، حتى إذا ما أراد الرجوع إليها ليعرف مضمونها ومحمولها، سيتمكّن من معرفة أحداثها أو على الأقل يتذكر شخصياتها الرئيسية. ذلك أنّ قراءاتنا المتعددة تجعلنا أحيانا ننسى في كثير من الأحيان ما نقرأ بكل التفاصيل، لهذا يعدّ تلخيص ما نقرأ ذا أهمية في الاستفادة مما نقرأ، وبالتالي **نقرأ لنكتبَ.**

---

[1] - الرواية، ص: 155

إضافة الى التلخيص، أرى أنَّ تسجيل ما نراه مناسبا حول بِنَّية الرواية من حيث السرد واختيار الشخصيات والتعامل مع الزمن الروائي ووصف الأمكنة وكتابة بعض العبارات أو الجمل المُعجَب بها، هام وذو فائدة، يمكن الاقتباس منها فنتعلم الأساليب المختلفة ونعرف كيف نستخدم الجمل المؤثرة لتزيد عملنا أكثر شعرية وإبداعا.

أردت من خلال ما ذكرته في **هذا الفصل** من الدراسة حول كتابة الرواية أن أشير الى أنَّ مهارات وتقنيات كتابة الرواية وما شابهها من أجناس تتطلب الإلمام بمهارات السرد والأسلوب وضبط الحوار إجرائيا وكتابة، دون غضِّ الطرف عن الاعتناء بعتبات الكتاب من عنوان وغلاف ومقدمة حتى يكون الكتاب جاذبا للنظر بجمال فنياته المحاذية لمضمونه.

الفصل السّابع

بين الكتابة والتّدقيق اللّغوي ونشر الكتاب وتسويقه.

01- تنسيق الكتابة.

- ضبط الصفحة وحجم الرواية.
- اختيار نوع الخط.
- التّصفيف والتّنسيق.

02- التّدقيق اللّغوي.

03- نشر الكتاب وتسويقه.

- نبذة تاريخية عن النّشر.
- من واقع النّشر في الجزائر.
- تصورات مستقبلية.

قبل نشر كتابك في إحدى دور النّشر، هناك خطوات مهمة لا بد من قطعها. تتمثل في مراعاة الفنيات الشّكلية للكتابة على الحاسوب، وعلى رأسها ضبط صفحات الكتاب وحجمه واختيار الخط الملائم، مع مراعاة التنسيق والتصفيف، وأخيرا التدقيق اللغوي الضروري قبل الطبع.

01: تنسيق الكتابة:

- ضبط الصفحة وحجم الرواية:

يوفِّر لك ميكروسوفت وورد سهولة ضبط الصفحة قبل أن تكتب فيها روايتك، هناك الكثير من المعلومات متوفرة في محرّك البحث في قوقل وخاصة في اليوتيوب تمكنك أولا من ضبط هوامش الصفحة أي تبويبها mise en page بالنقر على ⟵ Marges ثم على خيار هوامش مخصصة marges personnalisées، ستلاحظ في مربع الحوار الذي يظهر لك أبعاد الهوامش الافتراضية. يمكنك هنا اختيار الأبعاد التي ترغب فيها سواءً أكانت للهوامش الجانبية (اليمين واليسار) أو العلوية أو السفلية، والتي تكون مقدرة غالبا ب02 سم في الاتجاهات الأربعة (الإطار). قم كذلك وفي نفس مربع الحوار بتحديد حجم الورق باختيار قياس A5 أي 14.8 x 21.0، أو أي قياس تراه ملائما أقل للرواية أو ماشابها من أجناس أدبية.

- اختيار نوع الخط:

الخطوط العربية أشكال وأنواع، وقد تفنّن العرب منذ القديم في زخرفتها ورسمها وكذلك في صناعة الأقلام التي تُكتَبُ بها في الورق

الذي جلبوه من الصين حيث هم أوّل من اخترعه. وبعد اختراع الحاسوب، وظهور الرقمنة، ظن الجميع أن الخط العربي الأنيق سيندثر لا محالة ولن يعود الخطّاطون يتفنَّنون في رسمه في لوحات جميلة، لهذا عمل مصمِّمو المنصات الإلكترونية وخاصة منهم العرب على إيجاد قوالب أعادت للخط العربي مكانته -ولو نسبيا- لتكون وسيلةً لكتابة النصوص بمختلف أنواعها المتاحة على لوحة المفاتيح.

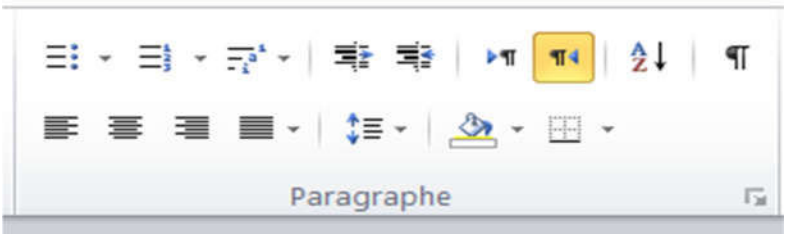
وعلى ضوء هذا التطور اختر لعملك الخط الذي تراه مناسبا لتُضفي على نصك إبداعا وجمالا وشعرية. فهناك مثلا خط Sakkal Majalla لكتابة المتن بحجم 15و16، أما حجم 14، فيكون رقيقا حسب اعتقادي. وبالنسبة للعناوين أحبذ شخصيا خط SKR HEAD1. إذا لم تتوفر لديك هذه الخطوط في حاسوبك، يمكنك تحميلها من الأنترنيت، يكفي أن تكتب في محرك البحث: خطوط عربية وتختار ما يناسبك.

- **التصفيف والتنسيق:**

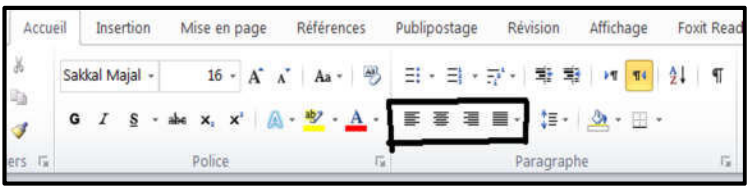
بغضِّ النَّظر عن التّقنيات جد المتقدمة التي يُتقنها ذَوو الاختصاص في تصفيف الكتب والصحف والأغلفة على رأسها حاليا برنامج "أدوبي انديزاين" Adope indesign ذو التقنية العالية، يكفيك استخدام الوورد Word لتصفيف وتنسيق كتابك، وهو أبسط الطرق المستخدمة.

يوفر لك هذا البرنامج عدة تقنيات منها:

- **تنسيق الفقرات**: تجدها في نافذة Paragraphe كما هو مبيَّن في الصورة أسفله التي تمثل عملية التنسيق في المحاذاة والمسافات البادئة، والتباعد، وغيرها:



- **محاذاة الفقرات:** ويقصد بها محاذاة بدايات جميع السطور مع هامش الورقة الأيمن بالنسبة للغة العربية التي تكون فيها الكتابة من اليمين إلى اليسار عكس اللغات اللاتينية.

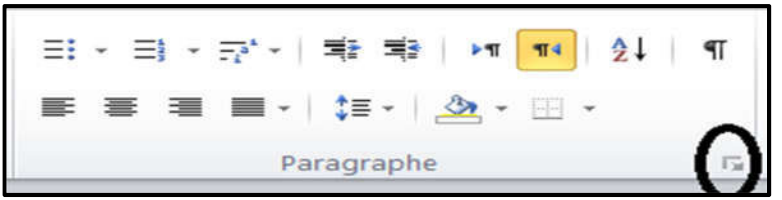


نلاحظ في الشكل أعلاه أنّ هناك أربع محاذاة على اليسار وفي الوسط وعلى اليمين، والرابعة محاذاة ضبط النص Justifié وهي التي نستخدمها لتوزيع سطور الفقرات بشكل متساوٍ مما يُعطي للمستند

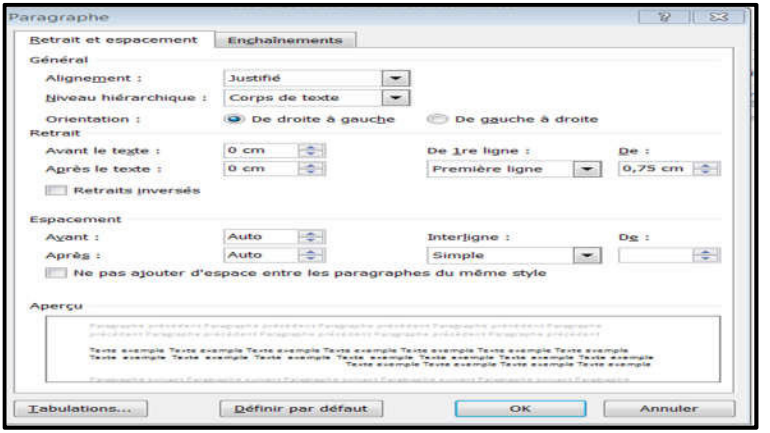
مظهرًا مرتبًا جيدًا[1]: ولتطبيق أحد خيارات المحاذاة على الفقرة، قم بتظليلها أولًا، ثم انقر على الخيار المرغوب فيه[2].

- **المسافات البادئة للفقرات**، والتباعد بين الأسطر:

للوصول إلى تحديد ذلك، انقر على النقطة على يمين كلمة Paragraphe، كما هو مبين أسفله:



سيظهر لك الشكل التالي:



[1]- ينظر: كل ما تريد معرفته عن الفقرات وتنسيقها في:Microsoft Word، كتب يوم 1 نوفمبر 2016، الموقع:
/https://academy.hsoub.com/

[2]- نفسه.

بعد تظليل النص، ولضبط ما هو ظاهر في هذا الشكل فيما يتعلق ضبط المسافة البادئة للسطر الأول في الفقرة وكذا تباعد الأسطر في النص، عليك القيام بذلك يدويا كالتالي:

- حدِّد المسافة البادئة للسطر الأول بإدخال مسافة معينة، ولتكن 0.75 سم كما اخترت لك. يمكنك أيضا إدخال مسافة 0.5 سم أو مسافة 01 سم التي أعتبرُها أقصى مسافة بادئة لكل الفقرات.
- اختر تباعد السطور باستخدام أحد الخيارات التي تجدها في مربع.Interligne. يكفيك أن تضع مؤشّر الفأرة داخل المربع لتظهر لك الخيارات التالية: Simple- 1.5 lignes- Double- Au moins- Exactement - Multiple. اخترتُ لك Simple، فهو الأفضل عندي لتنسيق فقرات الرواية.

هناك طرق أخرى للتّصفيف والتَّنسيق يمكن تَعلُّمها من خلال أشرطة "اليوتيوب" التي تَعُجُّ بها الأنترنيب،

المهم أن يكون عملك مُنظَّما ومُدَقَّقاً ومُصَفَّفاً ومُنسَّقاً كما أوردت؛ فذلك يُفيدك في معرفة عدد الصفحات (بعد ترقيمها ب Insertion ⟵ ثم de Insérer numéro de page) وبالتالي معرفة حجم الرواية التي ستُطبَع بها، وخاصة كيفية التعامل والاتّفاق مع الناشر الذي ستتولىَّ طبع منتوجك عنده.

02: **التدقيق اللغوي:**

هناك كُتّاب يَكتبون رواياتهم وقصصهم وخواطرهم ورحلاتهم وسيرهم الذاتية ويراعون في البداية المضمون دون الجوانب اللغوية والأخطاء الإملائية والنحوية، قائلين لأنفسهم: إنّ ما يَهمُّني الآن هو كتابة الأفكار حتى لا تتبخّر، ثم أعود بعد ذلك للمراجعة اللغوية لأنقِّح ما كتبتُ وأُصَحّحَه.

هي فكرة لا يَسعُنا إلا مُلاحظتها واحترامها إن رأى في ذلك الكاتب - خاصة المبتدئ منه- طريقة توصِلُه إلى الكتابة، حتى وإن كانت هذه الفكرة تَنتابُها مجموعة من السَّلبيات، منها الخوف، كلّ الخوف أن تتعوّد على الكتابة بالأخطاء. ربما هذا الاعتقاد ناتج أنَّ عصرنا طَغَت عليه ثقافة الصورة أكثر من الكلمة والتعبير بلغة سليمة وبأسلوب خالٍ من الركاكة التي تقذفها لنا لغة الفايسبوك واللهجات المحلية.

نحن نعلم "أنَّ الكتابة فنّ لا يُتقنه الجميع، كما أنّ التعبير لا يَقلّ في أهميته عن فن الكتابة، فهما توأمان يكمل أحدهما الآخر"، هكذا قال مقدِّم كتاب "الأسس الفنية للكتابة والتعبير" لكاتبه فخري خليل النجار [1].

ولعلَّ من الأخطاء الشائعة التي يجب تجنُّبها كتابة **همزة القطع والوصل** خَطئاً، وكذلك عدم احترام فنيات **التباعد بين علامات**

---

[1]- فخري خليل النجار، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، الطبعة الأولى، 2011، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص 17.

الوقف[1] **مع الكلمة التي تليها، حيث تكون مُلتصقةً، وكذلك كتابة الواو**[2] **مع الكلمة التي تليه حيث يجب أن يكون مُلتصقاً بها دَوماً.**

ومن خلال تعاملي مع كتابات بعض الشباب المبتدئين الذين دخلوا عالم الكتابة، وجدتُ الكثيرَ لا يُعيرُ أهمية لهذه الفنيات الأساسية ومنها: همزتا الوصل والقطع اللتان تقعان في أول الكلمة، الأولى "تظهر في النطق عندما تلفظ منفردة في أول الكلام، أما إذا اتّصلت بغيرها من الكلمات، فلا تظهر وتختفي في النطق حين تواصل اللفظ، وهذا عند درج الكلام "[3]. أما همزة القطع "فتظهر سواء أكانت أول الكلام مثل أعطى، أخذ، أرى، أو تظهر في وسط ودرج الكلام فنقول: المحسن أعطى، الفائز أخذ ..." [4].

لكل من همزة الوصل والقطع مواضع تكتب فيها. والشائع في أخطاء كتابتهما، أنّ البعض يكتب همزة القطع بدل همزة الوصل في الأسماء التالية: اسم، ابن، ابنة، امرؤ، امرأة ومثنى هذه الأسماء (اسمان ،ابنتان، امرأن، امرأتان)، أو مصدر الفعل الخماسي مثل:

---

[1]- تسمّى أيضا علامات الترقيم، وهي رموز اصطلاحية معينة بين الكلمات أو الجمل أثناء الكتابة كالفاصلة والنقطة والفاصلة المنقوطة والنقطتان وعلامة الاستفهام والتعجب وعلامة التنصيص...الخ. توضع لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وغيرهما، وتبيان أنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، تيسيراً لعملية الإفهام من جانب الكاتب أثناء الكتابة، وعملية الفهم على القارئ أثناء القراءة.

للتفصيل يرجع إلى مقال: علامات الترقيم في اللغة العربية، اقرأ المزيد على مقال كوم.

: https://mqaall.com/punctuation-arabic-language/

[2]- مثل واو العطف والحال والاستئناف واو المعية وواو القسم

[3]- فخري خليل النجار، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، المرجع السابق، ص93.

[4]- نفس المرجع والصفحة.

اجتمع- اجتماع، وادخر- ادّخر، واتفق- اتفاق، أو مصدر الفعل السداسي، مثل استحسن، استحسان، استعدَّ- استعداد، استقر- استقرار. وكذلك يُخطئ البعض في كتابة همزة الوصل في أفعال ماضي الخماسي، مثل اشترك، امتحن، استند؛ أو في أفعال ماضي السداسي؛ مثل ماضي الفعل السداسي؛ مثل استقبل، استحسن، استدلّ.

نجد مثل هذه الأخطاء كذلك في أمر الفعل الخماسي؛ مثل: اشتركْ، ادَّخِرْ، أو في فعل أمر السداسي؛ مثل: استقبِلْ، استَوْعِبْ،...الخ[1]

هذه أمثلة فقط عن بعض الأخطاء الشائعة التي تتطلَّب الأخذ بعين الاعتبار سواء من قبل الكاتب عند كتابة روايته أو ما شابهها من الأجناس الأدبية أو النثرية، أو من طرف المدقِّقين اللغويين لدى دار النشر قبل أن يُطبع الكتاب.

03: نشر الكتاب وتسويقه.

بعد أن يُنهي الكاتب عمله، يدخل في مرحلة جديدة من التفكير واللّهث وراء دار نشر تتولَّى طبع كتابه. يسأل أصدقاءه ومَن سبقوه إلى النشر، ويتّصل بهذه الدار وتلك، ويَتيهُ في عالم ليست له بداية ولا نهاية، عالم له وعليه من النَّزاهة والشفافية والصدق والأمانة.

إنَّه سوق دور النشر والتوزيع، الباب الوحيد الذي يدخل الكِتاب إلى عالم الناس ورُفوف المكتبات التي بدأت تختفي الواحدة تلو الأخرى

[1]- ينظر: فخري خليل النجار، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، المرجع السابق، ص93-94.

بسبب عزوف الناس -عندنا- عن المطالعة، ووأدهم الكتاب الورقي الذي لم تعد له أهمية كما كانت له في السابق قبل أن تكتسح الشبكة العنكبوتية ووسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي وغير الاجتماعي موجِّهةً أنظار الجميع إلى وِجهات واهتمامات أخرى في عالم تَعَنكَبَ وتَكَوكَبَ وتَعَولَمَ في جميع مجالات الحياة.

- **نبذة تاريخية عن النشر:**

قديما كانت سوق النشر، بل صناعة الكتاب من أنبل الصنائع يتولاّها حِرفيون قلائل ينسخون ويُحَبِّرون الكتب بأيديهم ويَخطّونها بأبهى الحروف وأجملِها للناظرين.

لم يكن النشر قديما آليا ولا رقميا كما هو الشأن اليوم، بل كان بسيطا بساطة الإنسان في وقته. ورغم ذلك حفِظ لنا النشر تراثَ الأوّلين ومختلف العلوم. نقشَ الإنسان الأول على الصخور وترك مآثره تَعَرّفْنا من خلالها على نمط معيشته وما كان موجوداً في بيئته من حيوانات ومخلوقات، وكيف عاش عيشة أخرى وهو بين البراري والمغارات.

ساهم النشر كذلك في عصور الحضارات المتعاقبة في تاريخ الإنسانية، وفي مختلف بقاع العالم على تخليد ما عرفه الإنسان عبر العصور من تراث مادي ولامادي،

نقل لنا النشر كذلك مختلف العلوم في شتى المجالات، فلولاه ما وصلَنا شيء من علوم وآداب حضارات الصينيين والأسيويين والعرب واليونان وغيرهم من الشعوب التي عاشت في الأمريكيتين.

في الجاهلية علّق فطاحل الشعر العربي قصائدَهم ونشروها في سوق عكاظ، وفي العصر العباسي انتشرت صناعة النشر يدويا "فقد حصر ابن النديم في كتابه «الفهرست» نحو 8500 كتاب نُشر في القرون الأربعة الأولى للهجرة، وأيضا حصر حاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون» نحو 20000 عنوان في مختلف فروع المعرفة حتى القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي[1].

وحتى وإن لم يظهر النشر الحديث إلا بعد اختراع الطّباعة في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي على يد يوحنا، ولم يدخل إلى المنطقة العربية إلا بعد ثلاثة قرون على الأقل من انتشاره في أوروبا، إذ وُجدت أول مطبعة في الوطن العربي في حلب عام 1706م، ثم في جبل شوير بلبنان عام 1733م. فقد انتشرت المطابع في الوطن العربي بعد حملة نابليون بونابرت على مصر في نهاية القرن 18 (1798م). انتشرت بالخصوص في المشرق العربي في مصر ولبنان وسوريا لتعُمّ كل الأقطار العربية مشرقها ومغربها. وأصبحت تعدّ بالمئات بل بمئات الآلاف في القطر العربي الواحد.

وفي الجزائر، وبالرغم من تأخّر دور الطّبع العربية مقارنة مع مثيلتها في دول المغرب العربي، ناهيك عن دول المشرق العربي ومصر، فقد عرفت المطابع النور مع نهاية القرن 19م، بفتح مطبعة الثعالبية من طرف رودوسي قدور بن مراد التركي في عام 1895م، وهذا بغضِّ

---

[1]- صناعة النشر في عالمنا العربي، اتحاد الناشرين العرب، مكتب الرئاسة، القاهرة، نقلا من الموقع:

/http://www.arab-pa.org

النظر عن أول مطبعة جلبها الاستعمار معه في سنة 1830م وهي المطبعة المسماة "الإفريقية" التي حُملت على ظهر إحدى السفن الحربية وتحوّلت فيما بعد إلى المطبعة الرسمية.

ظهرت وانتشرت المطابع أكثر في الجزائر مع بداية القرن العشرين بعد ظهور وانتشار الصحافة، غير أنَّ أغلبها كانت فرنسية لكون الاستعمار كان يرى أنّ المطابع وسيلة لنشر تراث الأمّة، وعلى الجزائري أن يكتفي بما تقذفه له المطابع الفرنسية من كتب ومجلات وجرائد تخدم أهدافه الاستدمارية، مما دفع بالكثير من المثقّفين الجزائريين إلى طبع مؤلفاتهم في مطابع عربية خارج الجزائر.

بعد استرجاع الجزائر سيادتها الوطنية عام 1962، عرفت دور النشر والتوزيع ظهوراً محتشماً بسبب احتكار الدولة لهذا المجال. فلم نكن نسمع سوى بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع SNED المنشأة عام 1966 [1]، وديوان المطبوعات الجامعية OPU (1973) [2]، الأولى مكلّفة بطبع الكتاب وتوزيعه عبر شبكة من المكتبات في التراب الوطني بلغ عددها 34 مكتبة، منها 24 في العاصمة والباقية موزعة في 14 ولاية من بين 31 ولاية آنذاك، أما ديوان المطبوعات الجامعية فقد كانت مهمّته تلبية حاجيات الجامعات الجزائرية القليلة المنتشرة في البلاد.

لم تتمكن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع SNED من طبع أكثر من 50 عنوانا سنويا بين 1966 و1983، بسبب نقص الامكانيات

---

[1]- المرسوم 66/ 28 المؤرخ في 27 جوان 1966، الجريدة الرسمية رقم 10.

[2]- المرسوم 60/ 73 المؤرخ في 22 نوفمبر 1973، الجريدة الرسمية 87 المؤرخة في 04-02-1973.

المادية والتقنية ونقص التجربة. هذا وقد تمَّت إعادة هذه الشركة سنة 1982، وتفرّعت عنها أربع مؤسسات عمومية هي المؤسسة الوطنية للكتاب (ENAL) والمؤسسة الوطنية لتوزيع مطبوعات الصحافة (ENMEP) والمؤسسة الوطنية للفنون الخطية (ENAG) والمؤسسة الوطنية للتموين بالمرافق الثقافية(ENAFEC) [1].

على ضوء الإصلاحات التي عرفتها الجزائر بعد تطبيق دستور 1989 الانفتاحي، وتخَلّي الدولة عن الاحتكار الكلي، فُتح المجال للقطاع الخاص بالاستثمار في قطاع صناعة الكتاب ونشره وتوزيعه، وبدأت تظهر مئات دور النشر والتوزيع لتُضاف إلى دور الطبع والنشر القديمة، ودخل مَن هَبَّ ودَبَّ في هذا القطاع.

عرف قطاع النشر وسوق الكتاب بالجزائر رَواجاً مع الألفية الثالثة خاصة قُبيل وبعد سنة 2007، وهي السنة التي احتضنت الجزائر احتفالية "عاصمة الثقافة العربية"، حيث مَوَّلَت وزارة الثقافة طبع ألف (1000) كتاب مما أسال لُعاب البعض جرياً وراء الكسب السهل وبأموال الدولة، فتضاعف عدد دور النشر بشكل قياسي في وقت وجيز، حتى صار عددها لا يعرفه أحد منّا، فهناك مَن يتحدّث عن 600 دار نشر وتوزيع، وهناك مَن يجعل عددها بين 400 و500.

[1]- قنون رشيدة، الممارسات المهنية لتوزيع الكتاب في الجزائر استعمال الموارد الإلكترونية للمعلومات، مذكرة ماجيستير، جامعة أحمد بن بلة وهران، كلية العلوم الإنسانية والإسلامية، قسم علم المكتبات والعلوم الوثائقية، 2015-2016، ص 31-32

وفي إحصائية للصالون الدولي للكتاب المنعقد في الجزائر بين 30 أكتوبر إلى 09 نوفمبر 2019 والذي شاركت فيه 1020 دار نشر وطنية ودولية، شاركت 270 دارَ نشر جزائرية[1]، هذا لا يعني أن هذا هو العدد الحقيقي، بل يتجاوزه بكثير حسب العارفين بالقطاع.

- **من واقع النشر في الجزائر:**

بعد هذه النَّبذة التاريخية حول النشر قديماً وحديثاً، ماذا عن تعامل الكاتب مع دور النشر؟ وما هي الصعوبات المعترضة؟ وماذا يجب أن يعرفه كل مقبل(ة) على طبع كتابه وتوزيعه؟

لمعرفة ذلك، واتّباعا لطريقة الاستقراء والحوار مع بعض الكتّاب الذين تجمعني معهم صداقة، وجّهت لهم السؤال التالي:

في ظل تعاملكم مع دُور النشر والتوزيع بالجزائر، ما هي تجربتكم في ذلك؟ وهل وجدتم صعوباتٍ اعترضت طبع ونشر أعمالكم؟ وفيمَ تمثّلت؟

يقول **أغا معراج** مجيباً على هذا السؤال[2]:

---

[1]- نشرية لصالون الكتاب الـ24، الجزائر بتاريخ 19 أكتوبر2019، الموقع https://sila.dz/ar/?p=6587

[2]- من مواليد 14 جوان 1956 بمدينة المشرية، طبيب متقاعد وناشط جمعوي، صدرت له مجموعة شعرية باللغة الفرنسية بدار النشر والطباعة EDILIVRE في باريس. مترجم رواية "مريم بين النخيل" لمحمد ولد الشيخ أغا من الفرنسية إلى العربية، والصادرة عن دار فواصل للنشر والإعلام بغرداية، السداسي الثاني 2021، وله أعمال أدبية أخرى في انتظار الطبع قريبا.

«كنت أظن أن طبع كتاب أو أي عمل روائي هو حالة مصغّرة لما نقوم به في بيوتنا حين نطبع صفحة أو صفحتين من أي عمل علمي أو أدبي. فما هي إلا دقائق قليلة وتبدأ الأوراق تخرج منسوخة حسب ما اخترناه من نوع الكتابة وحجمها ولونها. لكن ما صَدَمني وأنا أبحث عن دار نشر لطبع عمل روائي مترجم، هو أنّي وجدت نفسي أمام صاحب دار نشر يملك من الألفاظ التقنية الغريبة عن معجم كلامي، وجدت نفسي تسبح في عالم افتراضي، تدخل عالماً وأنت مجرّد من أسلحة دفاعك عندما تقف وجها لوجه مع النّاشر؛ كلمات غريبة وحوار أغرب الهدف منه أن تدفع تكاليف الطبع مطأطأ الرأس.

يحاصرك الناشر بملف يسمّى عقد النشر لا تفقه فيه كلمة، سواء أكان النشر بالتبني بنسبة لا تعرف عن مصيرها شيئا بعد الطبع، أو مناصفة أو على نفقتك بالدفع المسبّق حتى يشرع صاحب الدار بعمليات النشر دون تحديد مدة تعلمها سوى أن يبقى الارتباط بداره لمدة تحدد في العقد كما يراها أنسب له.

تدفع تكاليف الطبع والنشر وأنت لا تدري في أي حلّة سيخرج كتابك. وتبقى متلهّفا لترى منتوجك بين صورة "الفوتوشوب" وبين أن تراه مجسدا في أوراق حقيقية أمامك.

لا ينظر إليك صاحب دار النشر كمشروع ثقافي وإبداعي، وإنما ينظر إليك كمشروع اقتصادي مربح.

أصحاب دور النشر هم من كبار السن والشباب، فكبار السن يتمتَّعون بصناعة الكلام وجميل الحوار حتى تسقط في شباكهم، أما الشباب فلا تجربة لهم، يطغى على تعاملاتهم التهوّر وقلة الصدق المهني. يقترحون عليك أثمانا أرخص من الكبار منهم حرفة وتجربة، لكن في آخر المطاف

يتعطّل العمل بين أدراج مكاتبهم وبين آلات المطابع فيصبح همّك الوحيد هو كيف تخرج من قبضتهم وبأيّ ثمن.

يغلقون هواتفهم ويقفلون صفحات تواصلهم، وما كان يبدو أنه سيطبع في ستة أشهر قد لا يرى النور إلا بعد الدخول معهم في كلام لا يخدم العمل الإبداعي أبدا، ويدَّعون أحياناً أنهم سيصنعون منك مبدعا. فيبنون لك قصوراً من النجاح وكأنك نجيب محفوظ أو طه حسين. قال أحد أصحاب دور النشر إنهم هم من يصنعون الإبداع عند الكاتب، لكن وبكلّ أسى أقول إنهم هم من يصنعون الإحباط والانهيار للمتعاقدين معهم.

تجربتي في عملين أدبيين كانت جدّ مريرة رغم أنّني دفعت ثمن تكاليف الطبع مسبَّقا، فكم جريت ومشيت مسافات طويلة تفوق الألف كيلومتلا كون الناشرين أخفقوا في تعهدّاتهم مما دفعني حتى إلى التفكير في فتح دار نشر ببلدتي.

من الناحية التقنية تجد نفسك تتفاعل مع منجز الغلاف لأيام وأيام وكأنك أنت المصمّم، أما التَّدقيق فتجد أن نصّك أصبح مملوءاً بالأخطاء رغم التدقيق المسبّق الذي تقوم به. إضافة إلى هذا، و في آخر المطاف تجد أن أوراق الكتاب غير ملصقة بطريقة جيدة تتطاير في أول تصفح لدَفَّتي الكتاب.

في بعض الأحيان تجد حتى قّص الورق لا يحترم ضوابط الهوامش.

مأساة عشتُها في نشر عملين، ولولا سِعة صدري لذهب بي الأمر إلى أمور لا تحمد عقباها. أظن أنّ أول من يُكَسّر العمل الإبداعي هي دور النشر التي تفتقد المهنية و الصدق».

أما شاعرة أدرار **عائشة بويبة**، ولكونها تسكن في الجنوب الجزائري الذي لا توجد به دور نشر وتوزيع كثيرة، فتعتبر هذه القلة مشكلة في حدّ ذاتها، إذ يضطر الكاتب للجوء إلى دور النشر المتواجدة بالشمال ممّا تترتّب عنه صعوبات ومصاريف جمَّة، ثم تضيف قائلة: "هناك أسعار باهظة تطلبها بعض دور النشر إن رغب الكاتب طبع منتوجه على نفقته، أما إذا تبنّت الدار منتوجه، فإننا نجد بعض الدور تستغل الكاتب من خلال بنود العقد (إن أُبرِم عقد بين الطرفين) لجهله بالقوانين التي تسير النشر وقواعده، سواء من حيث النّسبة من الكتب المطبوعة أو من المبيعات إن ضُبطت من طرف صاحب الدار.

يقول الكاتب **أحمد رحماني** عن تجربته في هذا المجال: "تعاملت مع خمس دور نشر اكتشفتُ أن لا مجال للاختيار، ولم أقدر على التفريق بين "السّيء والأسوأ"، ولا بين "الحسن والأحسن"، كلّها سواء، تعامِلك في البداية على مبدأ "الخطّاب رطّاب" وتبدي لك من المحاسن "حنّة العروس" بغرض استدراجك لشركها، لا أدري قد يكون لالتزامها ذاتَ الأسلوب لمعوّقات تقنية هم أعلم بها؟

ناهيك عن رداءة المنتوج وفرض ما يرَونه يَصُبّ في مصلحة الدّار وحَسْب، وفي كثير الأحيان دون إيلاء أدنى أهمية للإخراج والجوانب الفنّية للكِتاب».

أما **فضيلة بهليل**، فتقول: إن "ما يحدث الآن في البلدان العربية والجزائر خاصة أنَّ دور النشر على انتشارها وكثرتها، إلا أنها لا تزال تثقل كاهل الكاتب بتكاليفها المرتفعة من جهة، وبعدم تمحيصها للعمل الموجَّه للطبع من جهة أخرى. فتكاليف النشر مرتفعة بالجزائر ناهيك عن سوء التسيير الذي يضطر الكاتب في كثير من الأحيان إلى

كراء حافلات أو سيارات أجرة من أجل استلام نسخه خشية ضياعها. بالمقابل هناك دور نشر وإن كانت معدودة، جادَّة في عملها.

تشاطر الكاتبة **ليلى عامر** رأي الدكتورة فضيلة بهليل بقولها: "تجربة النّشر تجربة تشبه المغامرة خاصّة في الجزائر، فدور النّشر تحوّلت إلى شركات تجارية لا تهتمّ سوى بالرّبح المادّي دون النّظر لمحتوى ما تنشره، إلاّ الأقليّة الّتي مازالت متمسّكة بالكيف وليس الكمّ.

بالنّسبة لي فقد عانيت كثيرا، وتلقّيت العديد من الصّدمات، لكن الله غالب ولا خيار لدينا سوى العودة إليهم ولكن بخبرات وتجارب سابقة، تجعلنا يقظين أكثر حتّى لا تتكرّر الأخطاء السّابقة.

هناك العديد من الصّعوبات أوّلها النّشر على حساب الكاتب، هذا مرهق جدّا، وثانيها التّوزيع، فأنا مثلا أقوم بتوزيع كتبي عبر البريد وهذا أهدر وقتي ومالي".

تذكر كذلك الطالبة **بوشامة إيمان**[1] "أنّ أول مشكلة تواجه الكاتب الذي يريد نشر مؤلفه هو عدم درايته بدور النشر ليختار منها واحدة لنشر عمله، وعدم درايته التامة لطرق النشر والقوانين التي تسيّرها، فيقع في حيرة وقد يخطئ في حسن الاختيار"،

وحسب تجربتها الخاصة تقول: "حين قرَّرت نشر روايتي المعنونة ب"لم أكن أدري"، بحثت وراسلت بعض دور النشر لمعرفة أنواع الكتب التي تنشرها والامتيازات التي تقدّمها وأسعار التَّكلفة حسب نوعية الورق وعدد الصفحات، بالإضافة إلى ما تقدّمه من خدمات.

---

[1]- من مواليد 17 جوان 1994، طالبة في معهد الفنون التشكيلية بتلمسان، أول إصدار لها تمثّل في رواية " لم أكن أدري" صادرة عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع بتيارت 2019.

وجدت الأسعار خيالية، كما وجدت هذه الدور تنظر إلى نشر الكتاب كسلعة هدفها الربح دون النظر لما يحمله من قيمة علمية أو أدبية، وإن كان هذا الكتاب يستحقّ النشر أم لا. بعد اختيار دار النشر وطبعه، تطفو على السطح مشاكل أخرى تتمثّل في التوزيع والإشهار، حيث يجد الكاتب نفسه من يشهّر لعمله، دون الاعتماد على دار النشر وحدها، إضافة إلى مشكل التوزيع الذي لا تعرف له بداية ولا نهاية".

بالرغم من أنّ تجربة **وئام بن سليمان** كانت تجربة عادية على العموم، كما كتبت لي قائلة:"وجدت بعض العراقيل المتعلقة بالطبع كالتماطل والإطالة في نشر الكتاب"وتنادي "وزارة الثقافة لإعادة النظر في واقع النشر في الجزائر، لأنّ الأغلبية الساحقة من دور النشر صارت تسعى لتحقيق أهدافها المادية دون النظر إلى محتوى الكتب التي تطبعها، فكل ما تسعى إليه هو الحصول على الربح لا غير".

هذه أراء **سبعة كتّاب** ممّن عرفوا عالم النشر في الجزائر تكاد آراؤهم تتّفق في أنّ نشر الكتاب تعترضه صعوبات جمَّة، وأنّ دور النشر باختلاف تصوُّراتها للكتاب، وسياساتها المتَّبعة تكاد تكون في بَوتقة واحدة وهي تنظر إلى الكِتاب كسلعة لا غير، لا يهمّها سوى جمع الأموال لتغطية تكاليف النشر من تصميم الغلاف والتدقيق اللغوي والتنسيق الداخلي ودفع أسعار تكلفة الطبع للمطابع التي تتولىّ إخراج الكتاب في حلّته التي يريدها الناشر(إذ لا توجد لأغلب هذه الدور آلات الطبع والقص واللصق).

- **قراءة في قوانين النشر وحقوق المؤلف:**

ولمعرفة عالم النشر وحقوق كل من الناشر والمؤلف، رجعنا إلى بعض القوانين التي تُسَيِّره وعلى رأسها القانون رقم 15-13 المؤرخ في 15 يوليو 2015 المتعلق بأنشطة وسوق الكتاب[1]، والأمر 03-05 المؤرخ في 19 يوليو 2003 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[2]،

تضمَّن القانون رقم 15-13 أعلاه، ثلاثة أبواب ضمن 60 مادة نصّت على أحكام عامة وأنشطة الكتاب وسوق الكتاب، وأحكام ختامية وانتقالية، أو بمعنى آخر نجد الباب الثاني بعنوان" أنشطة الكتاب وسوق الكتاب" من المادة 8 إلى المادة 57 هو الذي يعنينا أكثر، لأنه تضمَّن الإطار الذي تُمارس فيه أنشطة الكتاب وسوقه وطبعه وتسويقه وترجمته وتوزيعه وتحديد سعره للجمهور ودعمه وترقيته، غير أنّ الكاتب عندما يطالع فحوى مواد هذا الباب لا يجد كل الأجوبة لتساؤلاته خاصة فيما يتعلق بحقوقه وعلاقته مع دار النشر، عدا بعض الإجابات التي لا ترقى إلى ضبط سوق الكتاب وترقيته وتطويره؛ مثل **عقد النشر** الذي يُبرم بين الكاتب والناشر. اعتبر هذا القانون الناشر شخصا معنويا طبيعيا[3]. يبرم هذا العقد وجوبا وكتابيا[1] ويتضمَّن

---

[1]- الجريدة الرسمية، العدد 39، 19 يوليو 2015.

[2]- الجريدة الرسمية، العدد 44، 23 يوليو 2003.

[3]- حسب المادة 10 من القانون رقم 15-13 المؤرخ في 15 جويلية 2015 المتعلق بأنشطة وسوق الكتاب: "يُعَدُّ ناشرا أو مطبعيا أو مستوردا أو مصدّرا أو موزعا أو بائعا للكتاب في مفهوم هذا القانون، الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يتخذ من هذه الأنشطة نشاطه الرئيسي مع تكريس ثلثي رقم أعماله، على الأقل، لهذا النشاط".

شروطا ومواصفات نصّت عليها المادة 87 من الأمر 03-05 المؤرخ في 19 يوليو 2003 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة. تنصُّ هذه المادة على أنه: "يقع تحت طائلة البطلان كل عقد نشر لم يستوف الشروط الآتية:

1- نوع الحقوق التي تنازل عنها المؤلف للناشر وطابعها الاستشاري أو غير الاستشاري.

2- طريقة مكافأة المؤلف المتّفق عليها مع مراعاة أحكام المادة 65 من هذا الأمر[2].

3- عدد النسخ المحدّدة في كل طبعة متّفق عليها.

4- مدة التنازل والنطاق الإقليمي لاستغلال المصنف.

5- الشكل المناسب للمصنّف الذي يجب أن يسلّمه المؤلف للناشر قصد استنساخه.

6- أجل تسليم المصنف إذا لم يكن في حوزة الناشر عند إبرام العقد ومتى تقرر أن يسلم المؤلف مصنفه في وقت لاحق.

7- تاريخ الشروع في نشر المصنف وتوزيعه"[3].

كما نصت المادة 06 من نفس القانون على: "يمارس الأنشطة الخاصة بنشر الكتاب وطبعه وتسويقه وكذا المطالعة العمومية، أشخاص معنويون خاضعون للقانون الجزائري أو أشخاص طبيعيون مقيمون بالجزائر في إطار أحكام القانون التجاري وأحكام هذا القانون"

[1]- المادة 20 من القانون رقم 15-13.

[2]- تنصّ هذه المادة على مكافأة مستحقة للمؤلف مقابل تنازله عن الحقوق المادية "تحسب أصلا تناسبيا مع إيرادات الاستغلال مع ضمان حد أدنى".

[3]- الأمر 03-05 المؤرخ في 19 يوليو 2003 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

نصت المادة الموالية 88 على أنه "يجب ألا يتجاوز موعد وضع نسخ المصنف للتداول بين الجمهور **بسنة واحدة** ابتداء من تاريخ تسليمه المصنف في الشكل المتفق عليه للاستنساخ". ثم أضافت نفس المادة: "يمكن للمؤلف أن يستردّ حقه بكل حرية عند انقضاء هذا الأجل فضلا عن حقه في رفع قضية قضائية لطلب تعويض مدني بسبب عدم تنفيذ الناشر لالتزاماته".

وعند قراءتنا لمثل هذه المواد، نجد أن هذين القانونين لم يوضّحا للمؤلف حقوقه كاملة خاصة فيما يتعلق بمدة الطبع التي حدّدتها المادة 88 أعلاه بسنة كأقصى مدة، مما يجعل الكاتب تحت رحمة الناشر ومزاجه. تكثر مواعيده قبل إبرام العقد ودفع مستحقات الطبع، وبعد ذلك قد يلجأ بعض الناشرين إلى التماطل وعدم الرد، مما يترك المؤلف في حيرة من أمره وقد ينتظر شهورا ليرى عملُه النور.

أما قضية تسويق الكتاب وتوزيعه، فالحديث فيها ذو شجون، سواء أكان الاتفاق بين الناشر والمؤلف بتبنّي الأوّل مصنّف المؤلف مقابل نسبة معينة، أو يكون مناصفة أو مُثالثة، أو تكون تكاليف النشر والطبع كاملة على عاتق الطرف الثاني(المؤلف).

نصت المادة 96 من الأمر 03-05 المؤرخ في 19 يوليو 2003 حول حقوق المؤلف المالية بعد قيام الناشر بتسويق[1] كتابه على ما يلي:

[1]- يشمل تسويق الكتاب حسب ما جاء في المادة 23 من القانون رقم 15-13 المؤرخ في 15 جويلية 2015 المتعلق بأنشطة وسوق الكتاب: "الاستيراد والتصدير والتوزيع والبيع للجمهور".

"يجب على الناشر أن يوافي المؤلف بكل المعلومات اللازمة عن حالة تنفيذ العقد، ولا سيما بشأن الشروط المالية، إذا كانت المكافأة المستحقّة للمؤلف محسوبة بالتناسب مع إيرادات مبيعات نسخ المصنف. ويجب عليه، في هذا الإطار، أن يرسل إلى المؤلف، مرة في السنة، كشفا عن تقديم الحسابات يبيّن فيها ما يأتي:

- عدد نسخ المصنّف المتفق على سحبها وتاريخ هذا السحب.
- عدد النسخ المبيعة من المصنف.
- عدد نسخ المصنف المخزونة.
- عدد نسخ المصنف التالفة أو الفاسدة، عند الاقتضاء، لسبب عارض أو قوّة قاهرة.
- مبلغ الأتاوى المستحقّة.
- مبلغ الأتاوى المدفوعة.
- بقية الأتاوى المطلوب دفعها للمؤلف وكيفيات دفعها.

والسؤال الذي نطرحه: هل هذه العمليات تتم بكل وضوح وشفافية؟

ذلك يرجع في رأينا إلى نزاهة وسمعة ومصداقية كل دار نشر وطباعة وتوزيع.

في المدة الأخيرة صدرت خمسة مراسيم تنظيمية لقانون الكتاب، حاولَت من خلالها الدولة ترتيب وتنظيم سوق الكتاب وعالم النشر في الجزائر وهي: المرسوم التنفيذي 21-262 المؤرخ في 13 يونيو 2021 حدد كيفيات دعم الدولة لإيصال الكتاب بنفس السعر الموحّد إلى المناطق البعيدة، والمرسوم التنفيذي 21-263 المؤرخ في 13 جوان 2021 يحدد شروط وكيفيات منح علامة الجودة لدور نشر الكتاب

ومكتبات بيع الكتب وسحبها وكذا النتائج المترتبة عليها، ومرسوم ثالث يحمل رقم 21-264 مؤرخ في نفس التاريخ يحدّد كيفيات توزيع الطلب العمومي للكتاب. أما المرسوم الرابع رقم 21-265 فقد حدّد كيفيات منح الترخيص المسبق المتعلق بتنظيم التظاهرات حول الكتاب الموجَّه للجمهور، هذا وحدّد المرسوم الخامس 21-266 المؤرخ في 13 يونيو 2021 تسعيرة الكتاب[1].

ليس هدفنا من ذكر هذه القوانين والمراسيم دراستها من الوجهة القانونية، وإنّما محاولتنا معرفة هل جاءت هذه النصوص التنظيمية لسوق الكتاب بحلول جذرية لدعم الكتاب وترقيته وتطويره والمساهمة في توزيعه خدمة للقرّاء والكُتَّاب ودور النشر؟ وبالتالي إيجاد حلول ملموسة لتذليل الصعوبات التي يصادفها كل مَن أراد نشر عمله وإبداعه وتوزيعه على القرّاء بأسعار ملائمة تخرج الكتاب الورقي من الركود الذي آل إليه.

والجواب على مثل هذه التساؤلات في غاية الأهمية، حيث يتطلّب من الجميع مراعاة الظروف التي يتخبّط فيها سوق الكتاب والتي لا نرى لها مخرجاً إلا بحلول جذرية تراعي المصلحة العليا للثقافة بمفهومها الواسع، واعتبار هذا الواقع والنظر إليه بعين مجرَّدة من المصلحية المادية الضيقة التي يُتلصّص من خلالها إلى الكِتاب كسلعة مثل أي سلعة مادية استهلاكية.

[1]- لمعرفة ما جاء في هذه المراسيم، يُرجع إلى الجريدة الرسمية، العدد 49، المؤرخ في 22 جوان 2021.

- **تصورات مستقبلية.**

قبل أن أنهي هذه الدراسة، بودّي أن أضع بعض التصورات المستقبلية حول النشر عندنا ومستقبل الكتاب، لسبب واحد على الأقل، وهو أنَّ كلّ مَن يمرَّ بسوق التسويق والنشر للكتاب الورقي، يصاب بالخيبة والإحباط، وقد يقف ذلك حجر عثرة أمام الكتابة والإبداع خاصة في المجال الأدبي وبالضبط في جنس الرواية وما شابهها من أنواع أخرى سردية.

أ- فيما يتعلق بالنشر:

لقد حان الوقت لإيجاد حلول جذرية لتذليل الصعوبات المعترضة في نشر الكتاب بجميع أنواعه، بوضع سياسة واستراتيجية تنتهجها دور النشر بناء على قوانين أكثر صرامة وشفافية في هذا المجال. قوانين تراعي مصلحة الجميع من كتّاب وناشرين تصبّ كلها في إعطاء حركية جديدة في عالم الثقافة والإبداع. ومن ذلك نذكر:

- تفعيل ما جاء في المرسوم التنفيذي رقم 21-263 المؤرخ في 13 جوان 2021 المحدّد شروط وكيفيات منح علامة الجودة لدور نشر الكتاب ومكتبات بيع الكتب وسحبها وكذا النتائج المترتبة عليها[1]، وذلك بتطبيق المادة السادسة على دور النشر ولا اعتبار ما جاء في هذه المادة كشروط وكيفيات منح علامة الجودة فقط.

لقد نصّت هذه المادة على أن "علامة الجودة تمنح لدور النشر التي تستوفي الشروط التالية:

- احترام كل الشروط المتعلقة بممارسة نشاط النشر.

[1]- الجريدة الرسمية، العدد 49، المؤرخ في 22 جوان 2021.

- أن يكون الناشر أو المسيّر ذا مستوى جامعي أو دراسات في التخصّص وخبرة في النشاط لا تقل عن خمس سنوات في ميدان النشر أو أن يتمتع بخبرة مهنية لا تقل عن سبع(7) سنوات،
- التوفر على لجنة قراءة.
- التزام دور النشر بالإجراء المتعلّق بالإيداع القانوني والرقم الدولي الموحد للكتاب (ردمك)،
- أن تكون الكتب المنشورة ذات جودة ووفق المواصفات والمعايير المعترف بها دوليا، ولا سيما منها احترام المقاييس المتعلقة بالورق المستعمل في النشر وشروط نشر الكتاب في الجزائر.
- أن يكون المقر الرئيسي لدار نشر الكتاب في الجزائر، أو فروع دور نشر مقرها في الخارج بشرط أن يتمتعوا بالجنسية الجزائرية.
- الدفع المنتظم لمستحقات المؤلفين و/أو المترجمين وفق عقود النشر.

فإذا تم التزام أصحاب النشر ببنود ما جاء في هذه المادة من المرسوم المذكور أعلاه، لتجنَّبنا الكثير من التجاوزات التي تتم في هذا الميدان كما أسلفا. ولا سبيل لحل المشاكل التي يعاني منها الجميع إلا بتوفر الكفاءة والتجربة لأصحاب النشر وأن يحترموا "كل الشروط المتعلقة بممارسة نشاط النشر"، وأن تكون لجنة قراءة منصَّبة لديهم تبلغ أسماءهم ومستوياتهم العلمية لوزارة الثقافة عن طريق أجهزتها ومؤسساتها الموضوعة لمتابعة عالم الكتاب التي يبقى على مسؤولياتها المراقبة والتفتيش حتى لا يبقى هذا القطاع مُمَيَّعا لا رقيب ولا حسيب وراء الممارسات التي تضر بمصلحة الكاتب وعالم الثقافة بالبلد بصفة عامة.

تصبّ بعض هذه الحلول الجذرية في نفس التصورات التي جمعناها في دراستنا الميدانية مع عينة من الكُتَّاب أجابونا على السؤال الذي طرحناه ومفاده: **ما هي اقتراحاتكم لتذليل الصعوبات أمام الكُتاب لنشر أعمالهم وتوزيعها؟**

تقترح **ليلى عامر** "أن تقوم دار النّشر باختيار لجنة قراءة قادرة على تمحيص الأعمال وغربلتها، فأوّل خيط لنجاح الكتاب هو لجنة القراءة، والكتب المميّزة الهادفة يتمّ تبنّيها أفضل من إرهاق الكاتب وهكذا يتقاسم الطّرفان الفوائد، بدل تسليم الكتاب لصاحبه ليقوم بتوزيعه وتضييع وقته بدل التّفرّغ لإنجاز عمل آخر" .

وتقاسم **فضيلة بهيليل** الرأي مع ليلى غامر في تعيين لجنة قراءة "تكون متخصّصة تتولى مهمة قبول الأعمال التي تستحقّ النشر وترفض الأعمال الرديئة التي لا ترقى إلى مستوى النشر، شرط ألا تدخل لجنة القراءة الاعتبارات الشخصية والمحاباة، وألا تتعامل بمبدأ العلاقات الشخصية في طبع عمل دون آخر".

وحتى لا يبقى نشر الكتاب وطبعه خاضعا الى سياسة الغاب...يقول **الدكتور أغا** : "على وزارة الثقافة أن تُعايِن و تراقب دور النشر و تصغي لشكاوي المؤلفين و لم لا خلق "جهاز مراقبة وإصغاء"؟

ب- فيما يتعلق بمستقبل الكتاب الورقي:

عندما طرحت السؤال التالي على محاوري من نفس الكُتّاب عينة الدراسة: كيف ترون مستقبل الكِتاب الورقي وما هي البدائل المقترحة -إن وجدت- وكيفية تفعيلها وجعلها واقعا ملموسا؟

ذكر الدكتور **أغا** أنَّ مستقبل الكتاب في الجزائر مرتبط بأمور شتى معقدة لا تفكّ شفرتها إلا بخروج البلاد من أزماتها الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية. أما الكتاب الورقي فيبقى خير جليس مهما تطورت وتفننت عمليات النشر الالكترونية. للغلاف سحر وللامسة الأوراق جاذبية ولحبر الكتابة عطر لا نجدهم في شاشة صماء.

وعند الأستاذ **رحماني؛** "يبقى الكتاب الورقي ذا نكهة خاصة ولا بديل عنه في اعتقادي، يرجى فقط الترويج له ودعمه وتوسيع رواجه وإتاحته في المكتبات والتجمّعات بالمقاهي والفنادق ومحطات النقل وكل مكان يلِجه الإنسان للترفيه والاستجمام، الكتاب حافظ سرّ وأنيس وفي الأنام خير جليس".

تقاسم **ليلى عامر** الرأيين وترى أن "الكتاب الورقيّ مازال يحتفظ برونقه رغم تقدّم التّكنولوجيا، لا توجد متعة كمتعة تصفّح الورق أو كامتلاك كتاب لكاتبك المفضّل، صحيح أنّ وسائل البحث تطوّرت وغزا الكتاب الإلكتروني السّوق لكن بنظري يظلّ الكتاب الورقي عروس المكتبات مهما تغيّر الزّمن".

تقول الدكتورة **فضيلة بهيليل** "انشغل الناس اليوم بالالكترونيات واستعاضوا عن الكتاب الورقي الذي ظل لقرون المنهل الوحيد للطلاب والباحثين بمعلومات متناثرة عبر محرّكات البحث دون تمحيص أو تأكد من صحة المعلومات الواردة فيها. إن سهولة الحصول على الكتاب الالكتروني الذي نجده خلال دقائق معدودة بمجرد الضغط على زرّ بحث يختصر الكثير من الجهد والوقت، هو الذي جعل الكثير من القراء يستغنون عن الكتاب الورقي، هذا الأخير الذي يصعب الحصول

عليه إلا بأماكن محدودة وبأسعار مرتفعة إذا قورن الأمر بالكتاب الالكتروني".

هذه بعض الأفكار حول النشر ومستقبل الكتاب الورقي، ورأيي أن دراسات معمَّقة يجب أن تولي هذا العالم أهمية بالغة، تُشرِّح الوضعَ وتشَخِّصُ الأسباب وتقترح الحلول الملموسة القابلة للتطبيق والمتابعة من طرف الأجهزة والمؤسسات الثقافية الراعية لمستقبل الأمة في المجال الثقافي والعلمي والتراثي خاصة. فلا نعتقد أنَّ أمّة يكون لها وجود بدون ثقافة ترعاها في جميع المجالات تجنبا للذوبان في ثقافات الغير كما تريده العولمة الزاحفة.

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى وضع كاتب الرواية والأجناس المشابهة لها كالسيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والرحلات والقصة القصيرة والخاطرة والأقصوصة والومضة أمام حتمية الاطلاع على فنّ الكتابة السردية لهذه الأنواع الأدبية التي تتطلَّب دِراية واسعة لعناصر الرواية ومكوّناتها الأساسية من حسن اختيار الشخصيات والزمكان الذي تجري فيه الأحداث مع مراعاة تقنية السرد الروائي وآلياته المختلفة.

تتطلَّب كتابة الرواية وما شابَهها من أجناس أدبية الإلمام بقواعد الكتابة ومهاراتها وتقنياتها التي لا تتوفَّر للكاتب إلا إذا انكَبَّ على المطالعة التي تؤهله لاكتساب كفاءات عليا في السرد وما يتطلبه من ثروة لغوية وأساليب متنوعة وفنّيات إبداعية تؤهله ليجعل عمله الأدبي في هذه الأجناس عملاً يرقى إلى ما يرغبه القارئ ويتطلَّع إليه ليتمَتَّع بألفاظ السرد وبيانه ولغته السليمة من الأخطاء النحوية والصرفية والتعبيرية التي تُمكِّن الكاتب من أن ينقل لقارئه رسالة ذات معنى وهدف وغاية. فالغاية من الكتابة ليس هو ملء الصفحات البيضاء وتسويدها، بل جعلها براقة بحُسن الكَلِمِ وأبدَعِه، وفي ثناياها سياق حاضن للأفكار، مرتَّب ترتيباً داعماً للهدف الذي يرمي إليه الكاتب.

شعبة اللحم، ولاية عين تموشنت، الجزائر في 07-11-2021

مكتبة الدراسة

1- المعاجم والقواميس:

01- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، لمكتبة الإسلامية إستانبول، تركيا،1972.

02- إبراهيم أنيس ورفاقه: المعجم الوسيط، مطبعة مصر، القاهرة، 1911.

03- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1988.

04- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1991.

05- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة ج2،تح. رمزي منير بعلبكي، ار العلم للملايين – بيروت الطبعة: الأولى، 1987م.

06- أحمد بن فارس بن زكرياء أبو الحسن، معجم مقاييس اللغة، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت 1979.

07- أحمد مختار عمر، معجم المصطلحات العربية، المجلد، الطبعة الأولى 2008، عالم الكتب، القاهرة.

08- الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت.

09- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1987.

10- سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

11- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، الطبعة الأولى 2002، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت.

12- مجموعة من المؤلفين، تحت إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الطبعة الأولى 2010، دار محمد علي للنشر، تونس.
13- محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، 2008.

2- المصادر والمراجع:

01- أ. م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص 60.
02- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق الطبعة الاولى 2013.
03- ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2010.
04- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية – منشورات السهل، 2009.
05- ابراهيم صحراوي، ديوان القصة: منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة ، دار التنوير، الطبعة الأولى 2012.
06- ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، الكتاب الاول، الباب 06،
07- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، الطبعة الثامنة، مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1991.
08- أحمد بن بلة، مذكرات، منشورات دار الآداب، بيروت، ب.ت.
09- أمبرتو إيكو، "آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)،ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى 2009.
10- إيدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، مصر، 1965.

11- بول ريكور، الزمان والسرد "التصوير في السرد القصصي"، ترجمة: فلاح رحيم، راجعه: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة،الجزء02،"،2006

12- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، 1990، دار توبقال للنشر.

13- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

14- جراهام جرين، تجربتي في كتابة الرواية، ترجمة أحمد عمر شاهين، أخبار اليوم، 1991.

15- جمعة العربي الفرجاني، أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية، المجلة الجامعة، العدد 18، المجلد الأول، يناير 2016م.

16- جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، مجلة الكلمة، العدد 4، أبريل 2007،

17- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاضم، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

18- جوناثان عوتشال، الحيوان الحكّاء، كيف تجعل منا الحكايات بشرا.ترجمة بثينة الإبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2018.

19- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم. عبد الجليل الأزدي. عمر حلي، الطبعة 2 سنة 1997، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

20- الحربي فرحاف بدري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ط1، 2003.

21- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

22- حسن شوندي، رؤية إلى العناصر الروائية (مقالة) عن كتاب عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر بيروت، 1980.
23- حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ الطبعة الثانية 2010.
24- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الطبعة الأولى 1991 بيروت، الطبعة الثالثة 2000 الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.
25- خديجة زتيلي، بنديتو كروتشة، والنزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، القاهرة 2007.
26- خليل الجيزاوي، يوسف الشاروني وخمسون عاماً مع القصة القصيرة،
27- رقيق ميلود، معركة الحياة، رحلتي بين أرض المهجر وربوع الوطن"، دار فواصل للنشر والإشهار، غرداية، 2019.
28- سعيد يقطين تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزمن-السر-التبئير .بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1989.
29- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1992.
30- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997.
31- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ: (الزمن-السرد-التبئير.) الطبعة الثالثة 1997، المركز الثقافيّ العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1989.
32- سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.

33- شرف عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، (د.ط)،1992.
34- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الطبعة الثالثة 1994، دار المعارف: القاهرة.
35- عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، الطبعة الأولى 1987، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس.
36- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.
37- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، الطبعة الأولى 2003، مكتبة الآداب القاهرة.
38- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا النشر، 2000 المغرب.
39- عبد العزيز بوباكير، مذكرات الشاذلي بن جديد: ملامح الحياة 1929-1979، دار القصبة للنشر الجزائر2012
40- عبد القادر المهيري، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ب.ت،
41- عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.
42- عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية، سوريا، 2009.
43- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1988 .
44- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

45- غابرييل غارسيا ماركيز، عشت لأروي، ترجمة صالح علماني، دار مدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2005.
46- غابرييل غارسيا ماركيز، كيف تُكتَب الرواية، ترجمة صالح علماني، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1988
47- فخري خليل النجار، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، الطبعة الأولى، 2011، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان.
48- فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد الطبعة 1، 2013،دار الحوار للمشر والتوزيع أ اللاذقية، سوريا.
49- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي، تر:عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1994.
50- لورانس بلوك، كتابة الرواية من الحبكة الى الطباعة، ترجمة صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، القاهرة 2009.
51- ليندا ج كاوغيل، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2013.
52- محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، ط3.
53- محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، 2010.
54- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986.
55- مها حسن قصراوي الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط2004،1.
56- هاني إسماعيل محمد، تأثير إدغار آلان بو في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2015..

57- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2014.

02- **المجلات**:

01- حسين بن حمزة، قلق الجملة الأولى، كيف تبدأ الرواية؟ موقع ضفة ثالثة منبر ثقافي عربي، 3مارس 2018،

02- الاسلوب لدى ابن خلدون: فاعلية تركيب المعاني وآلية بناء الدلالة المجلة العربية، مجلة إلكترونية، العدد 537، جوان 2021،

03- -المكروم سعيد، " منهج جيرار جينيت" في خطاب المحكي، مجلة رفوف، جامعة أدرار، الجزائر، العدد الثامن، ديسمبر 2015.

04- أمال محمد علي أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)، جامعة صبراتة، ليبيا، المجلة الجامعة، العدد 21 – المجلد الخامس، أغسطس 2019،

05- حسن الفياض، كشف الغمضة في تأصيل القصة الومضة، مجلة فن السرد،

06- حورية الظل، الفضاء والزمن في الرواية العربية، صحيفة المثقف، العدد 5092 المصادف الجمعة 14 - 08 - 2020م،

07- الرواية والتاريخ. تداخل لا يحجبه الإنكار، جريدة النصر اليومية، نشر بتاريخ: 20 شباط/فبراير 2017، https://www.annasronline.com/

08- زياد أحمد، العلاقة بين الرواية والتاريخ، مجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020.

09- شباب يم، إي. كي. ساجد، القصة الومضة والخواطر في أعمال حسن الفياض، مجلة الساج: مجلة بحثية سنوية محكمة.

10- صالح مفقودة، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الغدد 04 ماي 2005م.

11- عاصم شحادة علي، منير الدين الرياضي صلاح الدين، نظرية التلقي في رواية الطيب صالح السوداني "موسم الهجرة إلى الشمال"، مجلة الرسالة، المجلد 1، 2017.
12- عبد القادر عواد، التلقي والتواصل في التراث العربي، مجلة حوليات التراث، العدد 12، 2012 جامعة مستغانم.
13- عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، مسقط، عمان، العدد 14 أبريل 1998.
14- عبد الله بن عبد الرحمان العبد الجبار، كتابات الرحالة الغربيين مصدرا لتاريخ لشبه الجزيرة العربية القديم، الدارة، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دار الملك بن عبد العزيز، العدد الأول المحرم 1422 السنة 27.
15- عبد المجيد البغدادي، فن السيرة الذاتية وأنواعها في الأدب العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد23، 2016.
16- عمر أزراج: شاعر وكاتب جزائري مولود عام 1949 بمنطقة بني مليكش بولاية بجاية مقيم ببريطانيا منذ 1986، يصدر مجلة "مثاقفات" وهي مجلة ثقافية فكرية.
17- عيسى عودة برهومة، بلال كمال عبد الفتاح، سيمائية الإهداء دراسة في نماذج من الرواية العربية،حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد الرابع، العدد 32.
18- غيداء أحمد سعدون شلالش، المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد 2، 2011،جامعة الموصل، العراق.
19- فهد إبراهيم سعد البكر، اليوميات في الأدب العربي القديم (رُوزنَامجة) ابن عبّاد نموذجا، مقاربة إنشائية، مجلة الجامعة الإسلامية، ملحق العدد 183، الجزء 12، جامعة حائل، 1439، السعودية.

20- مجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020.
21- مفيد نجم، حوار الرواية والتاريخ، مشكلة المصطلح، مجلة "الجديد" الثقافية الصادرة بلندن، العدد 20، جانفي 2020.
22 - Grand Larousse de la langue française. Imp. Aubin - Poitiers. Imprimé en France. P 1345

3-المذكرات والأطروحات الجامعية :

01- ¯ بن الشيخ فتيحة وحرش شيماء، شعرية الذات في مذكرات "معركة الحياة" للكاتب رقيق ميلود، مذكرة ماستر، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص أدب جزائري، السنة الجامعية 2019-2020،
02- ¯ سماح بن خروف، التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليّات الحضور، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 1، كلّية اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، 2016-2017.
22 - Grand Larousse de la langue française. Imp. Aubin - Poitiers. Imprimé en France. P 1345
03- إبراهيم شهاب أحمد،: عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية، القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجا، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2012.
04- بشرى فرحي، الإيقاع الزمني في رواية "جلدة الظل من قال أن الشمعة أوف؟" لعبد الرزاق بوكبة- دراسة بنيوية- مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011-2012.

05- خيرة منوني، الخطاب النقدي عند عمر بن قينة من خالل كتابه دراسات في القصة الجزائرية، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، كلية الآداب واللغات، 2012-2013.
06- خيرة منوني، الخطاب النقدي عند عمر بن قينة من خالل كتابه دراسات في القصة الجزائرية، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، كلية الآداب واللغات، 2012-2013.
07- -زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، مذكرة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2014-2015.
08- زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، مذكرة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2014-2015.
09- سماح بن خروف، التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليات الحضور، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 1، 2016-2017.
10- سمية زياد، السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث (الأيام) لطه حسين أنموذجا، أطروحة ماستر، مسار نقد النقد، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2013.2014.
11- سهير جريو، مكونات السرد عند آمنة الصدر "بنت الهدى" رواية الفضيلة تنتصر أنموذجا، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات 2017.
12- سهير جريو، مكونات السرد عند آمنة الصدر" "بنت الهدى " رواية الفضيلة تنتصر أنموذجا، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات 2017.

13- عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية، التجليات لجمال الغيطاني" أنموذجا"، مذكرة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كلية الآداب واللغات، ب.ت.
14- علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الحاج لخضر – باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أطروحة دكتوراه، 2007-2008.
15- قنون رشيدة، الممارسات المهنية لتوزيع الكتاب في الجزائر استعمال الموارد الإلكترونية للمعلومات، مذكرة ماجيستير، جامعة أحمد بن بلة وهران، كلية العلوم الإنسانية والإسلامية، قسم علم المكتبات والعلوم الوثائقية، 2015-2016
16- كنزة بكري- سميحة حويش الواقع والمتخيل في رواية "وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت "حيدر حيدر، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف المسلة، كلية الآداب واللغات، 2017-2018.
17- ناصر بركة، أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث، (بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2012-2013.
18- هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2015-2016.
19- وردة قروش، تشكيلات الفضاء في روايات إبراهيم سعدي، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف المسيلة، كلية الآداب واللغات، 2015.
20- وردة معلم، محاضرات في مقياس تحليل الخطاب مقدمة إلى طلبة السنة الأولى ماستر (تخصص تحليل الخطاب) جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الموسم الجامعي 2015-2016.

4- **قوانين:**

01- الأمر 03-05 المؤرخ في 19 يوليو 2003 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

02- الجريدة الرسمية، العدد 39، 19 يوليو 2015.

03- الجريدة الرسمية، العدد 44، 23 يوليو 2003.

04- القانون رقم 15-13 المؤرخ في 15 جويلية 2015 المتعلق بأنشطة وسوق الكتاب.

05- المرسوم 60/ 73 المؤرخ في 22 نوفمبر 1973، الجريدة الرسمية 87 المؤرخة في 04-02-1973.

06- المرسوم 66/ 28 المؤرخ في 27 جوان 1966، الجريدة الرسمية رقم 10.

07- صناعة النشر في عالمنا العربي، اتحاد الناشرين العرب، مكتب الرئاسة، القاهرة، نقلا من الموقع.

08- ضالع إيمان "هي كل شيء" ديوان شعر ، 2020عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع بتيارت.

05: **المواقع الإلكترونية**:

01- علاء لازم العيسى، إنارات في علم السرد (الناراتولوجي) https://www.azzaman.com/.

02- المجلة الثقافية الجزائرية، 17-09- 2010، الموقع https://thakafamag.com/?p=436

03- حسن الفياض، في رحاب القصة الومضة، كُتب 17يناير، 2017، https://sadaqift.com/?p=6987

http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/53174

04- مالكة عسال، مقدمة للمنجز "ومضات الكتاب" الظلال للمؤلف حسن فياض،

http://ns1.almothaqaf.com/b1a-8/906567-2016-06-11-06-47-04
05- خليل أبو ذياب، فنّ القصة القصيرة وإشكالية البناء، الموقع الالكتروني: https://www.tunisia-sat.com/forums/threads/1334307
06- فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية (2005/06/03)
http://cls.iranjournals.ir/article_629188_af2357210ccb9d80f59ebfd59039617c.pdf.

06: نماذج من الأعمال:

01- أحمد رحماني 2019 ، "أهداب الفجر"، عن دار يوتوبيا للنشر والتوزيع 2019.
02- القبيلة"، الصادرة عن دار المثقف سنة 2020، - بهيليل فضيلة، "جمالية التعدد اللغوي في الخطاب السردي لدى السائح الحبيب "تلك المحبة أنموذجا" الصادرة عن دار الوطن 2020.
03- عائشة بويبة من "نوسطالجيا ونبض الجنوب." ديوان شعر، صادر عن دار صبحي بغرداية عام 2017.
04- - ليلى عامر "وجع الرّماد" جوان 2020 عن دار يوتوبيا للنّشر والتّوزيع.،
05- محمد ولد الشيخ أغا معراج مريم بين النخيل، ترجمة أغا معراج دار فواصل للنشر والإشهار بغرداية 2020.

الفهرس

مقدمة.....ص01

الفصل الأول: ماهية الرواية وأنواعها.....ص05

01-ماهية الرواية.....ص06

02-الرواية العاطفية..... ص08

03-الرواية الاجتماعية..... ص09

04-السيرة الروائية..... ص10

05-الرواية التاريخية..... ص12

06-الرواية السياسية..... ص17

07- الرواية بين الواقع والخيال..... ص20

08-الرواية بين القديم والحديث:..... ص.22

الفصل الثاني: عناصر أو مكونات الرواية.....ص25

01: شخصيات الرواية ص26

02: الفضاء المكاني في الرواية..... ص33

03- الزمان والزمن في الرواية..... ص38

04- الزمن الروائي ص40

05- المفارقات الزمنية السردية في الرواية..... ص 48

الفصل الثالث: السرد في الرواية.....ص59

01: مفهوم السرد..... ص60

02: عناصر السرد الأساسية..... ص.64

03: الخطاب السردي..... ص78

04: السرد وخطاب المحكي عند جنيت..... ص80

05: البنية السردية الرواية..... ص84

الفصل الرابع: أنواع السرد القصصي.....ص87

01: تساؤلات مشروعة..... ص88

2: أنواع السرد القصصي..... ص93

أ: القصة، المفهوم وأنواع القَصّ..... ص94

ب: السيرة الذاتية ص98

ج: المذكرات..... ص100

د: اليوميات:..... ص103

هـ- الرحلة..... ص107

و: الخاطرة..... ص108

ز: القصة القصيرة..... ص109

ح: القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا..... ص117

الفصل الخامس: خطوات كتابة الرّواية..... ص129

01-التّصوّر الأوّل للرّواية أو التّخطيط لها..... ص132

02-تحديد مجال وزمان ومكان الرّواية..... ص140

03-كتابة الجملة الأولى للرواية..... ص147

04-تصوُّر شخوص أو الشخصية الرئيسية للرواية..... ص149

05-الحبكة..... ص155

06-الأسلوب والأسلوبية..... ص158

07-الأوقات المناسبة لكتابة الرواية ص165

الفصل السادس: مهارات وتقنيات كتابة الرواية:..... ص171

01-مهارات وتقنيات السرد والأسلوب واللغة..... ص172.
02-مهارات وتقنيات الحوار..... ص176

03-عتبات النص أو النصوص المحاذية له..... ص179
04- رواية أهداب الفجر لأحمد رحماني أنموذجا..... ص190

الفصل السابع: بين الكتابة والتّدقيق اللّغوي ونشر الكتاب وتسويقه.....ص209.

01-تنسيق الكتابة:..... ص210

- ضبط الصفحة وحجم الرواية..... ص210
- اختيار نوع الخط..... ص210
- التّصفيف والتّنسيق..... ص.211

02-التّدقيق اللّغوي..... ص215.

03-نشر الكتاب وتسويقه..... ص217
- نبذة تاريخية عن النّشر..... ص218
- من واقع النّشر في الجزائر..... ص222.
- قراءة في قوانين النشر وحقوق المؤلف.....ص228.
- تصورات مستقبلية..... ص233

خاتمة ص238

مكتبة الدراسة..... ص239

صدر للمؤلف

01- عين تموشمنت عبر العصور: دراسة طبيعية وتاريخية - الطبعة الأولى: دار الكتاب العربي، الجزائر، 2010.

* الطبعة الثانية منقحة ومزيدة: دار القدس العربي وهران، .2013

02 - تطور التعليم الثانوي وآفاقه في الجزائر وبقية دول المغرب العربي، دار الكتاب العربي الجزائر، 2010.

03- الطريق الميسر لتحضير امتحان البكالوريا، دار الخلدونية، الجزائر، 2010.

04- دليل موظفي التعليم في التشريع المدرسي، متبوع بالنصوص الجديدة، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع تلمسان- الطبعة الأولى 2013

*الطبعة الثانية عن نفس الدار 2015.

* الطبعة الثالثة دار الهادي للعلوم باتنة .2019

05- التقويم التربوي وعلاقته بالتحصيل الدراسي، أنوار المعرفة، مستغانم الطبعة الأولى 2013

06- أثر المصالح المادية الضيقة على القيم الثقافية والاجتماعية (قراءات في الواقع الثقافي والاجتماعي) - دار القدس العربي وهران، 2013 .

07- عين تموشنت مدن وتاريخ (نشأة المدن الكولونيالية)، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع تلمسان .2017

08- بين المهجر والحنين إلى الوطن (مذكرات مهاجر) ، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع تلمسان 2017.

09- في معركة الحياة (رحلة حياتي بين المهجر وربوع الوطن) عن دار فواصل للنشر والإشهار- غرداية – باتنة 2019

10: عين تموشنت مدن وتاريخ - الطبعة الثانية - دار يوتوبيا، تيارت 2020.

11- **دليل مُوظّفي التَّربية الوَطنيّة في التَّشريع المَدرسي** (على ضوء النصوص الجديدة).

12- **دَليلُ التَّسيير المَالي والمادِّي للمُؤسَّسات التَّعليميَة** (على ضَوء القَوانين المُحَيَّنَة).

13- التسيير التربوي والبيداغوجي بين المأمول والمعمول.

14- **التقويم التربوي وعلاقته بالتحصيل الدراسي** (نحو ممارسة جيدة لبناء الاختبارات والتقويم بالكفاءات).

15- البَحث التربَوي ومَهارات إعداد مذكّرة التخرُّج.

خطوات كتابة الرواية والأجناس المشابهة لها

دراسة أدبية

هذا الكتاب

عبارة عن دليل مُوجّه إلى الطلبة ليكونَ لهم سَنداً ومُنطلقا في دراساتهم وبحوثهم، وإلى كُتّاب الرّواية والأجناس المُشابهة لها كالقصة القصيرة والسّيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والخاطرة والومضة، سواء منهم المبتدئون أو المتمرّسون ليكون نِبراساً لأعمالهم الأدبية، يسترشدون به حول مواضيع متعددة في عالم السرد القصصي وعناصر ومكونات الرواية، والإلمام بمهارات وتقنيات كتابتها، ومعرفة سَبيل طبع أعمالهم مع دُور النشر وتوزيعها بعد تدقيقها لغويا، وتصفيفها فنّيا لتكون عملا أدبيا مُبدعا في الأسلوب والمضمون والمحمول ذات أبعاد تعبيرية عن النّفس الإنسانية سواء بطريقة واقعية أو تخييلية.

أ. رفيق هيلود

كاتب وباحث في التاريخ، من مواليد عام 1948م، متحصّل على شهادة الليسانس في التاريخ عام 1975، بوهران، عمل أستاذا في التعليم المتوسط بوهران في السبعينيات، وأستاذ للتعليم الثانوي لمدة 10 سنوات بثانوية الإبراهيمي بعين تموشنت، وناظرا بثانوية مغني صنديد محمد بتموشنت أيضا لمدة 10 سنوات. ثم مدير ثانوية ابتداء من 1999 إلى غاية إحالته على التقاعد في مطلع سنة 2009، تفرّغ للكتابة والتأليف والتأطير التربوي في المعهد الوطني لتكوين موظفي قطاع التربية الوطنية بعين تموشنت منذ افتتاحه. له عدة إصدارات في التاريخ وعلوم التربية والسيرة الذاتية.

ISBN 978-2-493312-05-1

9 782493 312051

EL AMIR
MAISON D'EDITION