التحولات السردية في المشغل الروائي رواية (فارابا) لعبد المنعم الأمير أنموذجا

م. د. جاسم خلف الياس
كلية النور الجامعة

Novel Narrative Transforming
In The Novel of Faraba
by Abdul mun'im
Al-Ameer as a Case Study

الملخص العربي

ينهض هذا البحث على تحديد الخصائص النوعية للرواية القصيرة، وكشفها في رواية (فارابا) لعبد المنعم الأمير، لقد خضع السرد في تحولاته لآليات الاشتغال بأنواعها المتعددة، بوصف الرواية نوعا أدبيا قلقا في صيرورته التاريخية، إذ حدث تحولا سرديا في مسارها الفني عبر مسوّغين، هما : خارجي ويتعلق بالواقع، وداخلي يتعلق بالذات المؤلفة ورغبتها في التجاوز والاختلاف. وشمل هذا التحوّل العناصر الفنية (الشخوص، الأحداث/ الزمان/ المكان) التي تعالقت مع التقنيات (التناص/ المفارقة/ تيار الوعي... وغيرها) في لغة سردية تقترب من اللغة الشعرية. وفيما يخص رواية (فارابا) تحديدا، فقد تناول الباحث سيميائية العنوان والموجه القرائي وبنى الشخوص والأحداث والزمان والمكان واللغة، وتوصل إلى أن رواية (فاربا) تفترق عن الموجه القرائي (رواية) وتنتمي إلى موجه قرائي آخر هو (رواية قصيرة) اعتمادا على ما جاء فيها من اشتراطات فنية من عناصر وتقنيات تعالقت مع بعضها.

***

ABSTRACT:

This research attempts to limit the peculiar characteristics of the novella as well as to discover it in the novel of Faraba by Abdul Mun'im Al-Ameer. In its changes ,the narration has been submitted to the working mechanism in it's different types as the novel is unquiet literary genre in its historical growing after a narrative change has occurred in its artistic course throughout two justifications: the first one is external has to do with the reality while the second is internal related to the self (person)and it's desire is to the surpass and to the difference .This change includes the artistic elements:(the characters, the events and the setting) which has related to the following techniques :(intertextuality ,irony and the stream of consciousness...etc) in a narrative language which come closer to the poetic language.

Concerning Faraba novel, here the researcher has dealt with the simiotic of the title, the perusal instructor, the structure of the characters, the events the setting and the language,then he concluded that Faraba is seberated from the perusal instructor (the novel) and it belongs to another one called "novella" depending upon its artistic conditions that is consisted of elements and techniques related to each other.

المبحث الأول

تحولات السرد وشعرية النوع الأدبي

بعيدا عن التفصيل في مفهوم الشعرية بوصفها " قوانين الإبداع الفني»[١] وقريبا من التحولات التي طرأت على الرواية بوصفها نوعا أدبيا يمكننا القول: منذ العقد الستيني وإلى الآن لم يستقر البحث عن أساليب التحولات في الكتابة الروائية (الاشتغال الفني والمعرفي) ، إذ ظلت هذه التحولات خاضعة لآليات الاشتغال بأنواعها المتعددة، بوصف الرواية نوعا أدبيا قلقا في صيرورته التاريخية، إذ ارتهنت بتساؤلات التحول؛ كونها نوعا من الذاكرة الجمعية، وتؤدي الوظيفة التي نهضت بها الأسطورة من قبل، فهي عمل تخييلي يبدأ بالمخيّلة ويتطور داخل فضائها، وعلى هذا الأساس فهي لعبة ذهنية، كما أنها معلم حضاري وثقافي تنهض به العقول الراقية في مختلف الاشتغالات المعرفية، إي أنها جهد خلّاق يرمي إلى فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشري والخيال الإنساني، إلى الحد الذي أصبحت فيه أداة من أدوات العولمة الثقافية[٢]. وقد سوّغ لهذه التحولات مسوغات عديدة:

خارجية: تتعلق بالواقع، وما رافقه من تغيّرات اجتماعية وسياسية وثقافية، فضلا عن التأثر بمسارات التجديد في السرد العربي والعالمي، بدءا من السرد الرمزي، مرورا بالوجودي والرواية الجديدة وتيار الوعي، والواقعية السحرية، وصولا إلى ما عليه السرد اليوم.

وداخلية: تتعلق بالذات المؤلفة، ورغبتها في الوصول إلى متغيرات جديدة في السرد، عبر تفاعل مكونات التحولات: تحولات أساليب السرد وصيغه وأنماطه، وتحولات التداخل النوعي، والعوم في فضاء النوع، والتحول في النوع ذاته. ولا تحدث هذه التحولات إلا بتظافر النزوع نحو التطور الداخلي وتحولاته من جهة، وعلاقة السياق الخارجي بالنوع الذي ينتمي إليه النص من جهة أخرى.

تحولات السرد:

لقد أخذ المسار السردي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، يعلن عن نفسه في الواقع الأدبي في لحظة انبهار كبرى، لخصتها كشوفات الكتابة الجديدة، وهي كشوفات اتخذت صيغة انحسار مباغت لمد السرد التقليدي، في مقابل نمو وتصاعد السرد الحداثي، وقد اتخذ هذا التحول من المكون التقني مدخلا رئيسا لإعلان انخراط الرواية في الكتابات الحداثية وما بعد الحداثية, فالمحفز الرئيس في السعي إلى تجاوز النمطية المجترة في الكتابة الروائية هو دون أدنى شك رغبة الروائي في الخروج على القوالب الجاهزة، والانزياح عن

(١) موسوعة نظرية الأدب- الصورة- الطبع- المنهج، مجموعة كتاب سوفيت، تر: جميل نصيف التكريتي:٢٣.

(٢) ينظر: تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط١، بغداد، ٢٠١٦: ٨-١٣.

المألوف، ولهذا توسّل الروائي بالعجائبي والشعري والتداخل الاجناسي.... وغيرها للوصول إلى المتعة المغايرة. وعلى هذا الأساس أصبح النص الروائي نصا إشكاليا، فهل اكتفى هذا التوسل المشاكس بمبررات الانزياح عن المعيار السردي؟ وهل ما زال يبحث عن ممكنات الانفلات؟ وهل تكمن حداثة السرد في مجرد هدم اللغة أو تفكيك المعيار أو نسف البناء السردي للشخوص وافراغها من عمقها السيكولوجي أو الاجتماعي؟ وما هو دور القارئ في تفعيل القراءة في مثل هذه الأنموذجات من السرد؟ وما هي رهانات الفعل القرائي المبدع؟ علما أن « فعل القراءة يؤثر ويستجيب، وذلك باعتماد كل قارئ على منطقه وثقافته، وبالتالي حساسيته الفنية الخاصة، فكل تعبير فني جديد ينتج - لا محالة - صيغة جديدة لرؤية الأشياء، لتستحيل القراءة إلى فعل إبداعي، يؤدي إلى تجاوز الأجوبة النمطية والجاهزة، ويعمل في الآن نفسه على استحداث نموذج قراءة من نوع جديد» [١]. هذه الأسئلة وغيرها ستجد لها موقعا في هذا البحث.

لقد أخذت تحولات السرد بالتمظهر في الوجود الكتابي تبعا للتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وقد دفع إحساس بعض الروائيين بوعي تجاربهم وتجارب غيرهم، إلى تجاوز التقليد الذي نمّط كتاباتهم، والسعي وراء مبتكرات فنية، سواء أكانت تتعارض مع مكوناتها الفنية، أو تتوافق معها بحدودها الدنيا. فعملوا على إزاحة الاشتراطات الفنية السائدة للرواية، واتجهوا إلى التحولات العميقة التي تنأى بها عن مشهدها التقليدي، فشكلت المتغيرات الجمالية الحاضنة الأولى للحساسية الجديدة، التي اتجهت نحو كتابة عصر متغير باجتراح جمالي متغير في الآن نفسه. وهذه الحساسية تعني « القدرة على الإحساس والانفتاح غير العادي على الانطباعات الوجدانية والاستجابة للظواهر الجمالية»[٢]. إذ عرّفها فاولر في كتابه (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) بـ»مفهوم القدرات الذاتية الداخلية أو الوعي الانفعالي والحساسية ليست مجرد استجابة شعورية أو رد فعل فردي يتفاوت من شخص إلى آخر على الرغم من وجود تلك التفاوتات الذاتية داخل إطار الحساسية الواحدة، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه. ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة وارتبط هذا المفهوم بالنزعة التي ترى أن الإبداع الأدبي عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقي فيها لا استبعاده منها « [٣].

لقد فعّلت هذه التحولات انتقال بؤرة التعبير من الصيغ الروائية النمطية الثابتة، إلى الصيغ المغايرة، التي افترقت عن تماثلاتها السياقية التقليدية

(١) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠: ٢٨.

(٢) القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (٣٤٧) ، ١٩٩٠: ٤٦.

(٣) المصدر نفسه: ٤٧ .

وترسباتها في ذهن القارئ، فلو تتبعنا تقانات الاشتغال السردي الحداثي وما بعد الحداثي، والمعطيات الجمالية التي رصدتها تطورات الأشكال الجديدة، لوجدنا أن هذه التحولات قد لحقت بالبنيات والأساليب والثيمات. ولم يعد السرد الروائي سلسلة من المشاهد الموصوفة, تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة، ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحل نوعا من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي تتعرض لبعض العوائق والتصعيدات (العقدة) حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائي فيما يعرف بلحظة التنوير أو الحل [١] ؛ لأن من العسير أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب السردي، كما أنه من العسير كذلك أن نعثر على تبدلات جوهرية في بنية هذا الخطاب دون أن تكون تلك التبدلات تعبيرا عن مجموعة من المتغيرات التي انتابت كثيرا من الوحدات المشاركة في عملية إنتاج الخطاب الأدبي، ولا سيما الخطاب السردي [٢].

وعلى هذا الأساس تغيرت تقاناتها السردية وظهرت تقنيات جديدة، نتيجة التأثر بتطور تقنيات الرواية الجديدة، كما ظهرت أشكال تكاد تكون عابرة لنوعها المتعارف عليه، بسبب التداخل أو التمرد النوعي، وأصبح الروائي يكتب بتقانات تعتمد على تكسير القص، وتشظي الأحداث، والخروج على الرتابة السردية بواسطة إدخال أساليب مختلفة من إشكال متنوعة، فأصبحت نوعا من التغريب حسب المصطلح الشكلي، أو شكلا من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو اختلافا ونفيا للمركزية الفنية - متمثلة في النوع الأدبي - حسب مصطلحات التفكيك، أو إطارا يستكشف أفق التوقعات لدى القارئ حسب مدارس التلقي [٣].

وتبعا لهذا الانفتاح ابتعدت الرواية عن مسارها المحدد، وأخذت تقترب من السرد بوصفه نوعا كتابيا يتخذ من التلاعب بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، منطلقا لارتياد أفق السرد التجريبي. ومن النص المفتوح بوصفه نوعا أدبيا يتخذ من البناء، والتكثيف الدلالي. وهاتان ميزتان شعريتان معروفتان في الاشتغال الشعري، منطلقا لارتياد الأفق ذاته؛ ولأن علاقة التحولات السردية بالواقع علاقة ترابطية، لابد من اعطاء رؤية متواضعة عن هذه العلاقة.

شعرية النوع الأدبي

إن ضرورة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص مقدمة مهمة في الدراسات الأدبية ضمن إشكالية برزت كغيرها من إشكاليات العصر المتعددة ألا وهي إشكالية التجنيس. وسواء أكان النص نتاجا

(١) ينظر: فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية، http://www.syrianstory.com/comment3.htm

(٢) ((القصة العربية والحداثة : ٦.

(٣) السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html .

لغويا يلتزم بمقاييس جمالية تحافظ على وحدته الداخلية أو تعدد مكوناته وتشابك امتداداته, التي تؤهله للتخلى عن المعايير التي تتحكم في توافقاته مجموعة من القواعد التي تحدد نوعه الجديد , فإن معرفة النوع الذي ينتمي إليه النص, يفترض وجود بعض الأسس التي تثبته وتحدده، ومنها « ظروف نشأة النوع الأولى والسمات الأولية التي واكبت هذه النشأة وتطور النوع من فترة إلى فترة والسمات التي أضيفت إليه وأصبحت جزءا من تكوينه» [١]. حتى بدت دراسة الأنواع الأدبية عند بعضهم أشبه بمعركة خاسرة مادام النص يقدم معطياته الفكرية والفنية للمتلقي تحت ضغط ثنائية التأثر والتأثير دون تعقيد المسألة أكثر مما ينبغي. لكننا وبعد التأمل الدقيق تبيَن لنا أنها معركة أملتها ضرورات البحث عن الأصول والتحولات النوعية فمن الثوابت في النظرية، أن لكل نص أدبي تشكيلا لغويا، يتراوح بين درجتي الثبات والتحول، وان دراسة المؤشرات الدالة على هاتين الدرجتين تكشف صرامة النوع الأدبي أو هشاشته أمام التجريب والكتابة الحداثية، كما أنها ضرورية لكشف العلاقة بين النص والمتلقي , وبالتالي فـ ((إن أي تجربة أدبية لا يمكن لها أن تفلت بسهولة من دائرة الأنواع الأدبية ولا يمكن لها أن تكون محايدة أو متموضعة خارج إطار هذه الدائرة ويعود ذلك أساسا إلى حقيقة أن كل نوع أدبي يخلق سياقه الخاص وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي، كما أن كل نص أدبي يمتلك شفرته الخاصة التي يمكن فك رموزها في ضوء سياق النوع الأدبي))[٢].

إذ ظلت العلاقة بين النص والنوع من القضايا ذات الحضور المتميز في النظرية الأدبية ونهضت أسئلة كثيرة تراجع هذه الإشكالية بهدف ضبط العلاقة بين النصوص وأنواعها والانتقال إلى التحولات الداخلية للنصوص وعلاقاتها بالسياقات الخارجية.

وعلى أساس هذه التحولات تعرض مفهوم النوع إلى هجومات وخلافات حول تعريفه وفقا للشكل الخارجي حينا (الطول، القصر، العروض) ووفقا لشكله الداخلي حينا آخر (المواقف، النغمة، الموضوع) في حين أنكر بعضهم هذه الخلافات التصنيفية ووصفها بـ(العقيمه) واعتمدوا على عدم تحديد الدلالة معيارا في هدم مفهوم النوع الأدبي[٣] ويبدو أن هذه مغالطة كبيرة في حض المفاهيم النوعية على تجاوز تحديداتها الموضوعة لها، وتذبذب مصداقيتها، وفقدان هويتها لنتاج له حرية التنافذ والتواطؤ مع فكرة تعطيل الاستجابة لمتطلبات العصر.

يقول فنسنت في تعريفه للأنواع الأدبية ((إنها ليست سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة وهي تحتوي على فصول أو مجموعات

(١) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٦٨.

(٢) النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، العدد ٣- ٤، السنة السابعة والعشرون، آذار نيسان، ١٩٩٢: ١٥.

(٣) ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٧- ٢٨.

ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد))[١] إن هذا التعريف ينطوي على صرامة إجناسية عاشت منذ النقد الأرسطي للأنواع وحتى بروز الرومانسيين على الساحة الأدبية وذلك بوصف المفاهيم النوعية ((معايير تفيد في الحكم على توافق عمل ما على قاعدته))[٢] ، وقد أثر هذا في الكتابات التي حاولت التخلي عن هذه المعايير إلا أنها لم تستطع الإفلات تماما , فبقيت هناك حدود دنيا تربط تلك الكتابات بالأنواع الأدبية عبر مجموعة من العناصر والتقنيات التي تظهر كلها في نص واحد أو بعضها، وهكذا فالأنواع تتمايز بما تحتويه النصوص , وتتغير من ناحية القيمة أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها , ويصبح النوع مهجورا إذا فقدت الأشكال الأساسية مغزاها[٣] . ويؤكد رالف كوهن ضرورة تمسك النص الأدبي بأدنى السمات الجمالية التي تميز هذا النوع الأدبي عن ذاك؛ فحسب قوله ((إذا أردنا أن نفهم تكاثر المختارات الأكاديمية ومقالات الصحف والمقالات النقدية لابد لنا من أسماء لهذه المجلدات الجامعة ونظريات النوع لتمدنا بهذه الأسس، وإذا أردنا أن ندرس هذه الأنواع من الكتابة في إطار البيئة الاجتماعية التي هي جزء منها، حينئذ تساعد نظرية النوع في ربط المؤسسات والاقتصاديات بإنتاج النصوص، وإذا كنا نسعى إلى فهم العودة التاريخية المتكررة لأنواع معينة من الكتابة ورفض أنواع أخرى أو التخلي عنها، فان نظرية النوع تمدنا بالإجراء المناسب لهذا البحث وإذا أردنا أن نحلل نصا مفردا فان نظرية النوع تعطينا معرفة لمكوناته وكيف تتألف وهذه الأشياء لا تكشف عن قيمة نظرية للنوع في تحليل النص الحداثي فحسب بل توضح، أن منظري ما بعد الحداثة ونقادها وكتابها وقراءها لا غنى لهم عن استخدام لغة نظرية النوع حتى وهم يسعون إلى إنكار جدواها))[٤] .

ويرى الستر فاولر أن النوع الأدبي يمر بمراحل ثلاث[٥] :

١. مرحلة تتجمع فيها مجموعة من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد.

٢. يستقيم الشكل بقواعد هذه المرحلة، ويحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له.

---

(١) نظرية الأنواع الأدبية، م. ل. فنسنت، تر: د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د-ت).: ٣١.

(٢) ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ت: غسان السيد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٣٠.

(٣) ينظر: حياة وموت الأشكال الأدبية، الستر فاولر، تر: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢ ، لسنة ١٩٩٨: ٦.

(٤) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٣٢ نقلا عن:Ralph Cohen, Do Postmodern genres exist?, P: ٢٥٥،

(٥) ينظر: حياة وموت الأشكال الأدبية، ألستر فاولر، تر: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٢، لسنة ١٩٩٨: ١١.

٣. يلجأ المؤلفون في هذه المرحلة إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة فينحسر الشكل الأساسي له ويتوقف لينبثق نوع جديد.

ونخلص مما تقدم أنه مهما اكتنف هذا المفهوم من تعقيد أو تشابك فهو لا يخرج عن كونه محاولة لتصنيف الإبداعات الأدبية التي تنطوي على تحولات الأنواع وتداخلها مع بعضها أي عبور خصائص فنية من نوع إلى آخر. ومن هذا الاستنتاج سنقارب الرواية القصيرة بوصفها انزياحا نوعيا يحيل في احد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى، ومن تقنيات تزيده فرادة وتطورا يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع روائي راسخ هو الرواية, وأننا مهما بحثنا عن النقاء النوعي لنعالجها من منظور صارم فإننا لن نستطيع المقاومة أمام هدم الفواصل بين الأنواع؛ وعليه سنبقى في تداخل الأنواع كثيرا فلا وجود لانقراض تام للنوع في هذه الحالة, وستبقى تمارس آليات التداخل دورها في نقل الخصائص الفنية القديمة القابلة للتجدد إلى أنواع جديدة وسيتحقق هذا القول بشكل إجرائي في مواقع أخرى من البحث، ومن الصعوبة أن نحصل على خروج كلي عن النسق السابق ولكن هذا لا يمنع من تحديد المعايير والخصائص الفنية، وسواء تمت دراسة الأعمال المتحققة أو الممكنة التي يتم من خلالها تحديد السمات النوعية للرواية القصيرة، أو دراسة النوع بوصفه بنية متعالية تنظم حركة النصوص الداخلية. لذا فإننا سنتعامل مع إشكالية تجنيس الرواية القصيرة من منطلق الأنواع الفرعية sub-genres .

شعرية الرواية القصيرة:

وبناء على كل ما سبق ذكره بشأن النوع الأدبي وتحولاته وعلاقته بالتحولات الأخر، سيسعى البحث إلى تحديد شعرية الرواية القصيرة، وسنبدأ بمحاولة تفكيك المصطلح (رواية قصيرة) في ضوء نظرية النوع بعد إقرارنا في العنوان بشرعية تسميتها بعيدا عن « تعدد الاستعمالات الاصطلاحية لهذا النوع المتوسط، بين القصة الطويلة، والرواية القصيرة، والقصة القصيرة الطويلة، والنوفيلا، والرواية المضغوطة، والقصرواية، والقصيصة، والميني رواية»[1]. وهنا سنكون أمام تداخل نوعي واضح، إذ ينطوي المصطلح على انتماء المفردة الأولى (رواية) إلى شكل ملحمي بحكم التسمية، وتشير المفردة التالية (قصيرة) بطرف خفي إلى مجموعة من التقنيات التي تتوافق مع التوفر المحتوم من تكثيف وتمحور، على الرغم من أن المصطلح (رواية- قصيرة) كما يبدو قلقا عند التجنيس، إذ أن هذه الأعمال التي تقع في حجم متوسط بين الرواية

(١) تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر، رواية (أوشام البربرية) لجميلة زنير أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري - قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إعداد الطالبة لامية بو دلوود، اشراف د. يوسف وغليسي: ٢٨.

والقصة القصيرة، ظلت أعمالا مربكة للنقاد في تصنيفها، وخاصة في ظل الأدب المعاصر، الذي تميل معظم رواياته إلى القصر؛ وهذا ما دعا النقاد إلى بذل جهود كبيرة للتمييز بين ثلاثة أشكال من الفن القصصي، الرواية، والنوفيلا، والقصة القصيرة. ويميز د. خيري دومة في هذه المسألة بين توجهات ثلاثة مختلفة، وإن لم يكن الفارق حاسما: [١] .

الأول: ينظر إلى المنطقة الوسطى بوصفها نتاجا لتطور الرواية والقصة القصيرة معا، وعملية (التمثل المتبادل) بينهما، وقد مثله لوكاش حين يقول: « لقد ظهر في القرن التاسع عشر اتجاهان، أحدهما استوعب القصة القصيرة في الرواية، وثانيهما طوّر الرواية في اتجاه التركيز الأشد الذي يميز القصة القصيرة وحدها»[٢] .

الثاني: ويعتمد في النظر إلى المنطقة الوسطى على التفرقة المبدئية بين القصة القصيرة والرواية، ويمثل هذا التوجه فرانك أوكونور، على الرغم من اعترافه بصعوبة التفرقة بين الرواية القصيرة والقصة القصيرة الطويلة، ثم يعود إلى التفرقة بين بينهما وفقا لمعياره الخاص: وهو أن الشخصية في القصة القصيرة لا تمثل غيرها، على عكس شخوص الرواية، وهذا ما جعله يقترب بالنوفيلا من القصة القصيرة. [٣] .

الثالث: ويرى أن هذه المنطقة الوسطى تمثل نوعا أدبيا ثالثا ومتميزا عن الرواية والقصة القصيرة، وله أهدافه، وبنيته، وطريقته الخاصة في اختيار مادته، ويمثل هذا التوجه كل من جوديت لايبوفيتز في كتابها (الغاية السردية في النوفيلا) . وماري دويل سبرينجر في كتابها (أشكال النوفيلا الحديثة) .

وعبر هذه التوجهات في النظر إلى المنطقة الوسطى بين الرواية والقصة القصيرة نستنتج اختلاف النقاد في اشتراطاتها النوعية القارة، على الرغم من أنها « كانت في الأصل نوعا من القصة القصيرة، وأن السمات العامة للنوع كانت تتلخص في طبيعته الملحمية المختزلة في حادثة واحدة، وموقف واحد، وصراع واحد.. إنه يتركز على حادث مفرد، ولا بد أن يكون في الحادث نقطة تحوّل، حتى أن النهاية لتدهشنا مع أنها ربما تكون محصلة منطقية.. وأن طول النوفيلا ربما يختلف : من صفحات قليلة إلى ثلاثمائة صفحة» [٤] .

أما الدكتور أبو المعاطي الرمادي فيحدد خصائصها بما يلي: [٥] .

---

(١) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠: ١٢٣- ١٢٤.

(٢) دراسات في الواقعية الأوربية، جورج لوكاش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١: ٢٢٢.

(٣) الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، مقالات في القصة القصيرة، ت د. محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي ١٩٦٩م: ٤٤-٥٣. : ٤٤-٥٣.

(٤) Valire Shasw. The Short Story. P: ٢١٠. نقلا عن كتاب (تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠: ١٢٤.

(٥) ينظر: الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين، رمادي أبو المعاطي خيري، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦: ٥٢- ٥٥.

١- حجم متوسط: لا يتطابق مع حجم القصة القصيرة، ولا يتطابق مع حجم الرواية الطويلة، وهو حجم غير مقيّد بعدد محدود من الكلمات.

٢- استهلال ذو طبيعة خاصة: تقترب الروايات القصيرة من الاستهلالات المركزة المكثفة؛ وذلك لاعتمادها على شخصية محورية واحدة، وحدث محوري واحد، ولا يتعدى استهلالها الفقرة الأولى، ويتميز بشيوع الكوميدي، أو التراجيدي، والتاريخ للبطل والمكان.

٣- لغة مكثفة: يتداخل فيها الشعري بالسردي.

٤- ازدواجية الدلالة: لا يصرح الروائي في هذا النوع الروائي بل يلمح، ويترك فراغات للمتلقي، ولسرده أكثر من دلالة أغلب الأحيان.

٥- بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على أكتاف بطل محوري واحد، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

٦- حدث مركزي واحد: تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل.

٧- وجهة نظر خاصة للواقع: تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

٨- وصف موجز: تعتمد الرواية القصيرة عبر الوصف الموجز الفعال.

٩- ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز، وأحيانا بالرسم الكاركاتيري، وبالمواقف الكوميدية، والتعليقات المضحكة.

١٠- فضاء خاص: يتسم هذا الفضاء بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

١١- إثارة الأسئلة: النص الروائي القصير يثير مكامن الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

أما الدكتور محمد عبيد الله فيعرفّها بوصفها نوعا هجينا "

وتميّز الباحثة لامية بو داوود هذا النوع من الرواية بما يلي:[1]

١- الحجم المتوسط بوصفه أول خاصية تسم مثل هذه النصوص الأدبية. ومن خلاله تبدأ عملية التصنيف إلا أنه لا يعد مقياسا حاسما، فكثيرة هي النصوص التي تبلغ حجما متوسطا يقع بين الثلاثين وحتى المائة صفحة. ولكنها تخرج عن نطاق هذا النوع .

٢- الزمن متعدد له حضور فعال في البناء العام للنص، فهي توزع اهتماما على كل العناصر السردية من شخصية وحدث و مكان وزمن.

٣- تتسم بتعدد الأمكنة واتساعها وتنوعها بين الأماكن المغلقة والمفتوحة وهذا ما يسهم في اتساع

(١) تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر، رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجا، لامية بوداود، إشراف: د. يوسف وغليسي مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري- قسنطينة، الجمهورية الجزائرية. https://bu.umc.edu.dz

الفضاء السردي.

٤- تتميز باعتماد مقاطع وصفية معتبرة لا تبلغ صفة الوصف في الرواية ولا تصل إلى درجة الاختزال الشديد كما في القصة القصيرة.

٥- تشارك الرواية في تعدد الأصوات، سواء كانت هذه الأصوات خافتة لحضور الراوي العليم أو أصوات بارزة مستقلة بوجهة نظرها في غياب المعرفة الكلية للراوي وسيطرته.

٦- تتميز بامتلاكها للغة هجينة تجمع لغة الشعر الموحية التي تستلهمها من القصة ولغة النثر التي تتمتع بحضور خطابات متعددة (الديني، والسياسي...والمستوى الشعبي).

٧- تميل إلى أسلوب المقاطع، حيث تعتمد أغلب نصوصها على تقنية التقطيع وموضعة أجزاء النص ضمن فصول وحلقات أو بترقيم أجزائه، واستعمال هذه التقنية دليل على رغبة هؤلاء الكتاب في ولوج عالم الرواية، ذلك أن تصميم هذه النصوص هو تصميم أقرب إلى عالم الرواية

٨- الأسلوب البارز في الميني رواية فهو أنها لا تعتمد الإيحاء المكثف كما هو حال القصة القصيرة، كما تتجنب التفاصيل الدقيقة وحضور الأشياء بكثرة كما تفعل الرواية.

وعلى أساس كل قلنا سابقا تعد الرواية القصيرة نوعا أدبيا، له فضاؤه المستقل، وعناصره تقاناته الخاصة، وهو كغيره من الأنواع الأدبية في مسألة التداخل النوعي، وذلك بسبب مرونتها التي ظلت قضية تخص الإضافات والانحرافات، ومدى تواصلها أو تقاطعها مع الأنواع الأخر، لاسيما إذا كان التداخل في نوع واحد كالقص. فلا يوجد نوع خالص، ففي عصر التداخل إن جاز التعبير أصبح النوع الواحد يحمل اشتراطات أكثر من نوع، وهذا لا يخلخل استقلاليته، إذ تتداخل فيه مكونات البناء الفني لكل من القصة القصيرة والرواية، وإن مسألة تحديد تسميتها (رواية قصيرة) من حيث الحجم بوصفه مؤشرا كميا، لا يعد حكما قاطعا في هذه التسمية، ولا يمكننا الاعتماد عليه، وانما تتحدد من الخصائص الداخلية للنوع، أي عبر مكونات العمل ذاته، وهذه المكونات هي الكفيلة بتحديد انزياحها النوعي إلى القصة قصيرة أو الرواية، ويمكننا أن نضيف بعض الخصائص الأخر إلى مجموع ما عرضنا سابقا:

١- ليس هناك أسم واضح للشخصية المحورية على الأغلب، فبعض هذه الروايات تستعين بالضمير في عملية السرد.

٢- الاستغراق في تقانة الوصف، إلى حد أن أغلب استهلالات المقاطع جاءت بصيغة الوصف.

٣- تشظي الأمكنة الواقعية وتداخل فعاليات الذاكرة والحلم والعجائبي والغرائبي فيها.

٤- كثرة الانتقالات الزمنية التي يتجنب فيها السارد الأحداث المتتابعة والمتناوبة، ويقترب كثيرا من التضمين.

٥- يتنافس فيها كل من الشعري والسردي، تبعا لحدة الصراع بين الذاتي والموضوعي، بين الإدهاش والإقناع، والتثوير والتعريف.

٦- توظيف خصائص وتقانات ما وراء السرد، ولا

سيما ما وراء السرد التاريخي، والتطابق الكامل بين السارد والمؤلف.

***

المبحث الثاني:

الأنموذج النصي: رواية فارابا

لقد اختار الباحث رواية (فاربا) للشاعر والروائي عبد المنعم الأمير أنموذجا نصيا في التحليل والتدليل؛ وذلك لتوفر هذا الأنموذج على أغلب الاشتراطات الفنية التي ذكرناها في المبحث الأول، بدءا من التداخل النوعي بين القصة والرواية، وانتهاء بالتوصيف التجنيسي الذي يضع كل نوع في موقعه المستقل عن الآخر. مرورا بتشظي الأحداث الذي وسّع فضاءها السردي، فأبعدها عند حدود القصة القصيرة، وقرّبها من حدود الرواية. وقد اكتفى البحث بالإجراء المكثف، وبما يناسبه من اقتباسات مركزة.

الموجه القرائي:

يعد الموجه القرائي في أي عمل أدبي العتبة الثالثة بعد الغلاف والعنوان الذي يضعه الأديب. وفي النموذج النصي (فارابا) الذي قيد البحث وضع له عبد المنعم الأمير موجها قرائيا هو (رواية) من دون أن يتبعه بتوصيف لاحق يحدد فيه صفة محددة لطول أو قصر العمل، وبعد قراءة هذا الأنموذج قراءة نقدية تعتمد على كشف المهيمنات النصية فيه، سنجد أن الخصائص الفنية التي انبنى عليها هذا الأنموذج تشير إلى موجه قرائي مغاير وهو (رواية قصيرة). ولكن السؤال المطروح أمام الباحث هو: هل نستطيع إقناع القارئ بهذا الموجه الجديد؟ وإذا كان الجواب

بالإيجاب، فكيف يتحقق ذلك؟ وهل يمكن تحقيقه عبر كشف الخصائص الفنية التي شكّلت هذا الأنموذج وقادته إلى منطقة إجناسية جديدة (رواية قصيرة)؟. وللإجابة غير المباشرة على هذه الأسئلة، سيسعى البحث إلى دراسة الخصائص الفنية التي تجعل من رواية ما (رواية قصيرة). وقد أجملناها في أربع خصائص رئيسة وهي:

١- الشخوص
٢- الأحداث
٣- المكان
٤- الزمان

الشخوص:

تعد الشخصية من الخصائص الفاعلة في النص الروائي، وسنقارب الشخصية المحورية في رواية (فاربا) من حيث الاسم والصفة والوظيفة بوصفها الشخصية ذات التأثير الفاعل في الرواية، إذ تتشكل عبرها - فضلا عن السارد - الرؤية السردية التي " هي نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هذه الشخصية (مركزية) ليس لأنها ترى في المركز ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى»[١] . أما الشخوص الثانوية فقد كان تأثيرها في الرواية محدودا، وقد نتج هذا التأثير تبعا للحدث الذي قامت به الشخصية الثانوية. ونبدأ من اسم الشخصية المحورية الذي «ينصب فراغا دلاليا، لا يلبث أن يمتلئ تدريجيا لما يشرع الكاتب في تصوير شخصياته وإعطاء الصفات التي يفترض من أنها تتوفر عليها في الواقع، سواء أتم هذا التصوير بصورة مباشرة لما يقوم هو نفسه بذلك، أم بطريقة غير مباشرة، لما تقوم الشخوص بالتعليق على بعضها بعض»[٢] . ويبدو أن الروائي أراد أن يزج القارئ منذ المفتتح النصي في دوامة الأسئلة التي سيطرحها عند تأويل هذا الاسم: «كان هو، حسب أقرب الروايات إلى الصحة، مظلوم بن الفجيعة، في العقد الثاني بعد الألف الثاني من التقويم الطيني المعتمد رسميا في مدينة فارابا، واقفا أمامه، يدوّن على جسده الناحل كقصبة المصلوب على حافة الجسر العتيق ما يرويه النهر الذي كان شاهدا على عصور غائرة في الوجع، والأحداث الدامية منذ ارتسمت أول ابتسامة ماكرة على وجه العتوي وهو ينسل من رحم أمه مخالفا ناموس الطبيعة الانسانية.

ولأنه كان بلا رأس يمكنه من أن يدس في النص الأصلي ما ليس فيه، نقل عنه النساخون والوراقون كابرا عن كابر بلا تمحيص، وهم على يقين تام أن ما يخطونه على ألواحهم مجرد من المكر والخديعة!!

وقيل: بعد أن أتم النساخون عملهم في نقل الأحداث عن الجسد الناحل كقصبة، الذي كان واقفا أمامه على حافة الجسر العتيق، تم احراق الجسد وتذريته رماده مع الريح التي نقلته إلى كل

(١) تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٣م .:٢٨٩.

(٢) تحليل الخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي، ط ١، دار الآفاق، الجزائر، ١٩٩٩: ١٦٥.

الأزمنة والأمكنة الممتدة من بابل حتى آشور وظل حاضرا على مر العصور كلعنة في الوقت الذي حفظت فيه الألواح الطينية المنسوخة بمكان قصي في قصر الملك أسرحدون في مدينة آشور، وظلت هذه الألواح مخفية حتى بعد أن أمسى قصر الملك ركاما تتكدس فوقه أطنان من التراب مكونة تلا كبيرا يطلق الناس عليه (تل التوبة).[١]

لقد استعان الباحث بهذا المفتتح الطويل نسبيا للكشف بطرف خفي عمّا وراء السرد أولا، والغرائبي والعجائبي ثانيا، والانتقال الزمني ثالثا، وتشظي المكان رابعا، والإيحاء خامسا، على الرغم من أن التحليل هنا يخص الشخصية المحورية لوحدها. في هذا المفتتح البؤري كل هذه الاشتراطات الفنية التي تماسكت وانتجت في تظافر كل من الاسم (مظلوم بن الفجيعة) والوصف (جسد بلا رأس) والوظيفة (نقل الأحداث). أما عن الشخوص الثانوية فقد توزعت في الفضاء السردي، وتعالقت مع الأحداث التي قام بها (زهير، وهشام) أو وقع لكل من (ذاكر العلي، بهجت، وحميد، وجاسم) ..... وغيرهم. وقد وظف السارد ضمير الغائب في أغلب الأحيان عند سرد الأحداث التي قامت بها الشخصية الثانوية التي تنحو نحو الموضوعية لا الذاتية.

يجد الباحث في مجمل الخصائص التي ذكرها بعض النقاد مع الإضافات، إن الرواية القصيرة تهتم بالضمير أكثر من اهتمامها بالاسم الصريح، وهذا ما تجلى بشكل واضح في كل مقطع من مقاطع الرواية التي بلغت (٢٢) مقطعا، فضلا عما جاء في متون المقاطع ذاتها وهي كثيرة، وسنورد بعضا منها: « دهمته الشمس بأشعتها الزرقاء» [٢] هكذا جاء في مفتتح المقطع الأول، أما في الفقرات التي شكلت المقطع كاملا فقد جاء فيها: «الشمس ترسمه جسدا بلا رأس»[٣] و «أنامله تنط كرؤوس أفاع في سلة حاو هندي»[٤] و «يجر خطاه على أرصفة لم يعد يعرفها»[٥] و «جرته قدماه بلا هدف أو رغبة منه في الشوارع التي نسيت اسماءها» [٦] و «وقف على الجسر العتيق»[٧] و «كان يجمع مصروفه يوما بعد يوم»[٨] و «تذكر مكتبته، شعر بحاجة ملحة للبكاء»[٩] و «ينتبه إلى جسد يسير باتجاهه، جسد بلا رأس مثله تماما»[١٠] ويختتم المقطع بفقرة تبدأ بوصف فعل القهقهة بالضمير ذاته «قهقه بصوت يشبه الشخيب يطلع من مكان ما بداخله»[١١] كل هذا السرد أتى بضمير الغائب (هو)، ولكن الروائي لم يترك السارد ليحتكر

(١) فارابا، عبد المنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٧ : ٩- ١١.

(٢) المصدر نفسه : ١٢.
(٣) المصدر نفسه : ١٣.
(٤) المصدر نفسه : ١٣.
(٥) المصدر نفسه : ١٤.
(٦) فارابا : ١٤.
(٧) المصدر نفسه : ١٦.
(٨) المصدر نفسه ١٧.
(٩) المصدر نفسه: ١٨.
(١٠) : المصدر نفسه: ١٩.
(١١) المصدر نفسه : ٢٠.

هذا الضمير، فكان يقوده أحيانا إلى السرد بضمير المتكلم (أنا)؛ كي يسهم في إيهام القارئ بغياب المؤلف السارد، وهو يواجه الآن الشخصية مباشرة. إذ جاء المقطع الثاني كله بضمير المتكلم بعد أن بدأ السرد بضمير الغائب (هو) «كان هكذا واقفا أمامه»[١] وقد أتخذ السارد هذه الجملة لازمة سردية، افتتح بها أغلب مقاطع الرواية، وقد تجلّى تخلّي السارد عن الضمير الغائب في مشاهد كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر: «كرسي ولوح خشبي صغير، ممدود على طابوق موزع بانتظام، تغطيه بقايا سجادة اضمحل شكلها حتى أنني لم أعد أعرف لونها الحقيقي»[٢] و «كان ذاكر العلي يتحدث بكل ما يخص الكتاب، وأنا أقعد أمامه مريدا يتلقف ما يلقيه شيخه من أسرار»[٣] وهكذا باقي الجمل أو الفقرة أحيانا التي كانت تأتي بضمير المتكلم، لنكتشف أن مظلوم بن الفجيعة، ما هو إلا الروائي ذاته، الذي باع مقدمة ابن خلدون واشترى بثمنها حذاء، وقد تذكر هذا الفعل بعد أن رأى ابن الأثير يتشح بكل هذا الضياع: «كل تاريخك أمسى لي أنا وحدي حذاء»[٤] .

ويختتم هذا المقطع بتعثره في أحايين كثيرة بالأيديولوجيا والوقائعية الرتيبة، ليسقط بعيدا عن المتن الحكائي حسب قوله، وهذا مؤشر آخر على توظيف ما وراء السرد في هذه الرواية. وعلى الرغم من إمكانية وقوع تشابه ما بين الكاتب والسارد، إلا أن هذا التشابه لا ينفي كون العمل السردي هو عمل إبداعي متخيل إذ « أن العلاقة بين الروائي والسارد حتمية، ولكنها إبداعية تخضع لشروط الإبداع الروائي وإجرائية»[٥] . وقد تعمد المؤلف الحضور داخل النص ليمنح النص واقعية أكثر، ويبدو أن المؤلف اختار هذه الطريقة لإصراره على وجود تشابه ما يربطه بالشخصية.

الأحداث:

حينما نروي واقعة معينة، أو نحكي قصة ما، فهذا يعني أن لدينا حدثا، ولابد أن ينطوي هذا الحدث على خصائص معينة تعمل كضمانة لمغايرة بقية الأنواع السردية. والأحدث الذي يقدمها هذا النوع الروائي تختلف في طريقة سردها، وتركيبها، وأنساق بنائها عن الأحداث في الرواية الطويلة، إذ تتناغم مع الفضاء الروائي (الزمن/ المكان) في صياغة تحشيد الرؤى السردية بوصفها مقولات مركزية تتعلق بالراوي والشخوص، فضلا عن التناغم مع التجريب الفني القادر على زحزحة الأنواع ذات الطابع التقليدي إلى أنواع أكثر حداثة وانفتاحا على المرتكزات الجمالية التي تنسجم مع الإيقاعات السريعة للتواصل الإنساني في واقع تنتابه نزوعات سريعة في نواحي الحياة المتعددة.

(١) المصدر نفسه: ٢١.
(٢) المصدر نفسه : ٢٢.
(٣) المصدر نفسه : ٢٣.
(٤) المصدر نفسه: ٢٦.
(٥) الرواية العربية (الرؤيا والبناء)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ٣٣.

لقد شكل هذا التمايز في بناء الأحداث اجتهادا فنيا قادرا على رسم المفاصل التي يستند عليها المسار الفني في الرواية القصيرة، وقد تجلت القيمة الإبداعية للأحداث في رواية (فاربا) عبر التمازج بين الواقع والخيال، إذ وضع السارد القارئ في خانة التوقعات التي كان يرتأي تأجيلها؛ لكي يشركه في انتاج المعنى، لا سيما وأن الرواية ارتكزت على الإشارات الذكية، والإيحاءات العالية، وتداعي الأفكار، والزخم السردي الذي عمّق تلك القيمة من دون الضياع في متاهات تعبيرية، تدخل في باب الإطناب المخل بالنص. ولكي نعضّد ما قلناه بشكل إجرائي، قمنا بتشخيص نسقين هيمنا على الأحداث في رواية (فارابا) وهما:

١- نسق التتابع، وفيه « تروي القصة جزءا بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصة أخرى» [١] . وقد خصص الروائي منعم الأمير هذا النوع من الأنساق الحدثية عبر السارد في بعض مقاطع الرواية، لا سيما المقاطع التي كانت تروى فيها الأحداث الواقعية، بوصف المقطع كتلة سردية قائمة بذاتها، وكلّ مقطع منقسم على نتف سردية صغيرة، وعلى رأس كلّ مقطع رقم محدد. إذ ابتدأت الرواية بالمقطع (٠) واستمر بالترقيم فيها (١، ٢، ٣، ٤، .....إلى ٢٢) إلى أن اختتم تلك المقاطع بالرقم (..).

٢- نسق المتداخل الذي «تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمن من حيث تقاطع الأحداث وتتداخل دون ضوابط منطقية، وتقدم دون اهتمام بتواليها، وإنّما بكيفية وقوعها» [٢] . وقد خصص الروائي أيضا هذا النسق عبر السارد في تداخل الأحداث بين المقاطع السردية التي ذكرناها، لا سيما إذا كانت الأحداث متخيّلة أو فنتازية، فهذا النسق لا يخضع لتتابع زمن الأحداث وإنما لتداخلها، فالمستقبل يتداخل مع الماضي أو الحاضر يتداخل مع الماضي، وقد جاء هذا النوع رداً " على هيمنة البناء المتتابع وأسس نمطاً جديداً يترتب في ضوئه الحدث دون أن يخلّ بجوهره" [٣] ، فهو يعتمد على تداخل الأحداث فيما بينها، بسبب المراوغات الكثيرة، والقفزات المتعددة، لتصل في النهاية إلى نتائج تتعلق بكل مراوغة أو استرجاع. وقد تشكل هذا الارتكاز على التحايل الذي استحوذ على وحدات سردية، جرّها من الماضي واستنطقها في الحاضر، كما حدث مع ابن الأثير، وابن خلدون، وأم مظلوم بن الفجيعة، وجدته، وأيام طفولته... وهكذا.

الزمن:

من المتعارف عليه أن للعمل الروائي زمنه التخييلي الذي يختلف عن الزمن الواقعي، ويتخذ هذا العمل مسميات الزمن الطبيعي للإيهام

(١) البناء الفني في الرواية العراقية، شجاع العاني: ٦٣.

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: ١١.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٣.

بالواقعية أي زمن لغوي يبتكره السرد ، ويتجلى عبر العلاقة بين القصة و الخطاب، إذ يتولد عن هذه العلاقة زمنان هما: زمن القصة هو زمن المادة الحكائية، وزمن الخطاب : وهو تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته «وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن ؛ أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا[1] ". وللقبض على تجليات الزمن في (فارابا) سنميز بين نوعين من الزمن زمن داخلي نفسي يرتبط بزمن الخطاب وزمن خارجي طبيعي هو زمن الحكاية، إذ يرتبط الأول بمرارة الحاضر وتأزمه في حركة ارتدادية نحو الماضي، وينطلق السرد على لسان السارد/ الشخصية المحورية ببث بعض المؤشرات التي تشخص الزمن الحاضر (في لعقد الثاني من الألفية الثانية) فالزمن الذاتي هو المسيطر على سيرورة الأحداث بقوة مؤثرة، تدخل ضمن التركيب الداخلي الذي يحاصر الشخصية البطلة ويجعلها عاجزة عن تحقيق ما تريده فهي « جسد بلا رأس مسخ لا غير، تلهو به مويجات الماء» [2] . وهو « مصفر كسنبلة في حضن منجل، تلمه يد الفجيعة كتلة وهم، يبحث عنه فيه، يبحث عن لا شيء، ترتله شفاه صلاة بتراء، مسيحة بلا أنامل، تفتش في عينيه الضبابيتين عن حلم اقترفه ذات أمل، فابيضت عيناه من الحب، وكحّل مرود المثقل بالسلبية والشك والخوف من الواقع ،وقت شعره بالبياض» ص٤٤ وهذا الزمن الداخلي يقودنا إلى الاغتراب النفسي الذي كان يعانيه السارد/ الشخصية و يخضع الزمن الداخلي النفسي و الخارجي لتقطيع يخلخل النظام الزمني و السيرورة الطبيعية للزمن فيرتد الزمن إلى الماضي ثم يقفز إلى الحاضر دون أي تنبيه مسبق من خلال استعمال تقنيات الاسترجاع و الاستشراف .فجاء الانتقال الزمني مكثفا يمر مرورا سريعا ليشمل كل المحطات المهمة في حياة الشخصية المحورية دون إعطاء مساحة لتصوير دواخل الشخصيات وصفها رغم أهمية هذا الجانب في البنية السيكولوجية للشخصيات و في بنية العملية السردية .إذا كانت هذه الانتقالات الزمنية في السرد مقارنة بانتقالاتها في زمن القصة أمرا ممكنًا ، فإن محاولة قياس سرعة السرد في زمن الخطاب مقارنة بوتيرتها في زمن القصة أمر مستحيل لأن زمن القصة هو زمن واقعي يقاس بالأيام والساعات و الشهور ....، أما زمن الخطاب فهو زمن متخيل يصنعه الكاتب على الورق، و لا يمكن تقييده إلا بفترة القراءة التي تختلف من شخص إلى آخر. ومثل هذا الأسلوب من السرد يساعد المؤلف على الوفاء لحدود الرواية القصيرة.

المكان:

إن الإطار المكاني الذي يحضن الأحداث هو أول ما يصادفنا في القصة وهو الجسر العتيق الذي كان واقفا أمامه وهو من الأماكن المفتوحةإن مقولة (حسن بحراوي) «إن المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر

(١) تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير: ٨٩
(٢) فارابا: ٤٢.

شخصية تعيش فيه أو تخترقه"(٢) تنطبق تماما على الوصف الذي يعطيه الكاتبة للشخصية المحورية، والمكان المفتوح في (فارابا) هو المكان الفاعل الذي شارك في صنع بعض أحداث الرواية أو يرتبط بإعطاء دلالات معينة كارتباط الشخصية المحورية بالجسر القديم،أوارتباطهافي الأماكن المغلقة(البيت،المقهى) إذ تختلف دلالة هذه الأماكن حسب طبيعة البيئة التي يقع فيها المكان المغلق، و لا يتجاوز أوصاف المكان حدود الدلالات التي يصنعها السرد.

اللغة:

اللغة هي الوسيلة التي تتحدد من خلالها درجة تميز النص عما سواه، و كلما استطاع الكاتب أن يتحكم فيها كلما كان نصه أكثر تميزا و فرادة. و نميز في اللغة الفنية عند عبد المنعم الأمير اللغة الشعرية التي تراوحت بين لغة السرد ولغة المناجاة لتقترب من الصنعة الشعرية الرقيقة الموحية ،تكثيفا للفظ وتقوية للدلالة.عبر الانحرافات الأسلوبية التي تحمل وعيا خاصا بالأشياء . فحين يصف الأنثى التي جمعت الأمنيات باقة أزهار يقول:

وتصدر شقشقة كالعصفور
تأخذني من أجفان القلب
لترسمني شلالا من ضوء
يحملني أجنحة الرغبة
التي تكحل أيامي بالأحلام
فيضوع المخبأ بالقبلات[١]

وفي هذا التشكيل البصري للكتابة السردية ولم ترد لغة الحوار إلا نادرا على الرغم تتمتعه بجمالية مائزة تؤدي وظائف عديدة في العمل القصصي فهي لا تتجاوز الحوارات القصيرة جدا . و لكن على قلتها كانت تسهم في دفع الحدث نحو الأمام لبلوغ نهايته و قد شكل الحوار بالفعل أداة فعالة في القضاء على رتابة السرد. أما من حيث المنولوج الداخلي فقد كثر في الرواية، ولم يخل مقطع واحد من هذه التقانة: «الصدق منجاة، في زمن سوي، أم مخبول، السائق صدق فنجى، وكذبت أنا،.. ما معنى أن تكون شاعرا في مدينة الحواجز الكونكريتية، حاجز يسلمك لحاجز، والكونكريت لا شعور له!!» [٢]

وتعد هذ التقانة السردية «تكنيكا لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي وبعبارة أخرى لتقديم الوعي[٣] وبهذا يصبح وسيلة لاستبطان داخل الشخصية لمعرفة مشاعرها و أفكارها من خلال إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لها، إذ يسمع صوت الشخصية دون تدخل الكاتب عن طريق الشرح و التحليل [٤] .

(١) فارابا: ٤٥.

(٢) المصدر نفسه ٣٣.

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ترجمة وتقديم محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م : ٥٩.

(٤)((نظرية الأدب رينيه ويليك و أوستن وارين ترجمة محيي الدين صبحي, مراجعة د. حسام الخطيب, المجلس الأعلى للرعاية والفنون والآداب والعلوم الاجتماعية, مطبعة خالد الطربيشي, دمشق ١٩٧٢: ٢٣٥.

استنتاج:

بعد هذه المحاولة التنظيرية - الإجرائية خلص الباحث إلى عدة نتائج:

١- إن الرواية القصيرة تندرج تحت عنوان التحولات السردية بوصفها نوعا روائيا قائما بذاته على الرغم من خاصية التداخل النوعي الذي يجمع بين خصائص القصة القصيرة وخصائص الرواية، ويشكلهما في بنية سردية متجانسة. لها خصوصيتها المتفردة في اشتراطاتها الفنية من حيث الشخصية والزمن والمكان واللغة الشعرية وغيرها من الاشتراطات.

٢- على الرغم من تعد المصطلحات عند تمظهر أي نوع جديد في المشهد الأدبي، إلا أن مصطلحات (الرواية القصيرة، القصة الطويلة، القصة المضغوطة، القصة القصيرة الطويلة، القصر رواية، النوفيلا، الميني رواية) تكاد تقترب كثيرا من بعضها، وقد اختار البحث مصطلح (الرواية القصيرة) مصطلحا يأمل بإقراره في الدراسات النقدية المقبلة.

***

المصادر والمراجع

الكتب:

١. الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين، رمادي أبو المعاطي خيري، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م..

٢. البناء الفني في الرواية العراقية، شجاع العاني، دار الشؤن الثقافية العامة - بغداد، ٢٠٠٠م.

٣. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.

٤. تحليل الخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي، ط ١، دار الآفاق، الجزائر، ١٩٩٩.م.

٥. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٣م.

٦. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م ..

٧. تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط١، بغداد، ٢٠١٦م.

٨. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ترجمة وتقديم محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م.

٩. الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم

ناشرون، ٢٠١٠.
١٠. دراسات في الواقعية الأوربية، جورج لوكاش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م.
١١. الرواية العربية (الرؤيا والبناء)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
١٢. الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، مقالات في القصة القصيرة، ت د. محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي ١٩٦٩م.
١٣. فارابا، عبد المنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٧ م.
١٤. القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الموسوعة الصغيرة (٣٤٧)، ١٩٩٠م.
١٥. القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الموسوعة الصغيرة (٣٤٧)، ١٩٩٠م.
١٦. ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ت: غسان السيد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.
١٧. موسوعة نظرية الأدب- الصورة- الطبع- المنهج، مجموعة كتاب سوفيت، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
١٨. نظرية الأدب رينيه ويليك و أوستن وارين ترجمة محيي الدين صبحي, مراجعة د. حسام الخطيب, المجلس الأعلى للرعاية والفنون والآداب والعلوم الاجتماعية, مطبعة خالد الطربيشي، دمشق ١٩٧٢م.
١٩. نظرية الأنواع الأدبية، م.ل. فنسنت، تر: د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د- ت).

الدوريات:

١. حياة وموت الأشكال الأدبية، الستر فاولر، تر: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢، لسنة ١٩٩٨م..
٢. النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، العدد ٣- ٤، السنة السابعة والعشرون، آذار نيسان، ١٩٩٢م.

الرسائل والأطاريح:

١. تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر، رواية (أوشام البربرية) لجميلة زنير أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري - قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إعداد الطالبة لامية بو دلوود، اشراف د. يوسف وغليسي.

الأنترنيت:

١. فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية http:// www.syrianstory.com/comment.htm
٢. السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot. com/2008/12/blog- post_4367.html