

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل



كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

## جمالية التطريس في رواية (سيّدات القمر) لـ "جوخة الحارثي"

مذكرة مكملّة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

تحت إشراف الأستاذة:

- ليلي بوعكاز

من إعداد الطالبتين

- ليليا بولمعاش
- هند بن عبد العزيز

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة جيجل	الأستاذ: محمد زكور
مشرفا ومقررا	جامعة جيجل	الأستاذة: ليلي بوعكاز
مناقشا	جامعة جيجل	الأستاذ: عبد الله عيسى لحيلح

السنة الجامعية: 2021/2020



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## شكر وعرفان

قال الله تعالى

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

وقال الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

الحمد لله ذي المن والفضل والإحسان حمدا يليق بجلاله وعظمته وصل  
اللهم على خاتم الرسل - عليه الصلاة والسلام -

يسعدنا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة على هذه المذكرة

**"بوعكاز ليلى"**

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث وإرشادها لنا وصبرها على  
أخطائنا وزلاتنا

إلى كل من أعاننا وساندنا في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

# مقدمة

لعلّ أهمّ ما يلفت انتباه القارئ لأيّ نص أدبي هو مدى الجمالية التي تكمن فيه، إذ تعتبر سمة بارزة تدفع القارئ إلى سبر أغواره، واستفتاح مغاليقه، فالجمال إذن هو القيمة الحقيقية للنص، التي تمدّ القارئ بلذة ما بعدها لذة أثناء قراءته ومتابعته بعيدا عن الأفكار والخلفيات المسبقة، فكلّ نص أدبي له غاياته المحدّدة.

من القضايا التي تناولتها الساحة النقدية سواء الغربية أو العربية قديما أو حديثا قضية تداخل أو تراكب النصوص بين بعضها البعض فبعد الدراسات والجهود التي قام بها بعض الأدباء والباحثين، تبين أنّ النص ما هو إلاّ بلورة وتشكيل من جديد لنص سابق، وهو أيضا إعادة الخلق والإبداع الجمالي حيث أنّ المبدع يشكل نصا جديدا انطلاقا من نصوص سابقة وذلك عن طريق الأخذ والتحوير منها، فيكتب على شاكلة مماثلة لما كان قد كتب غيره، أي وقوع الحافر على الحافر.

من هنا بدأ ظهور علم جديد فكان ظهوره مرتبط بمصطلحات عديدة: التناس، الحوارية، النصية اللاحقة التعالق النصي، التفاعل، التحوير... لكن ما يميّزه عن هذه المصطلحات أنّه جاء باسم جديد ومغاير عن بقية المصطلحات السابقة وهو التطريس حيث أنّ هذا المصطلح جاء جامعا لكل ما يرتبط بفعل إعادة الكتابة على آثار ممحوة سابقا، أو ما كان موجود وأصبح اليوم جديدا.

ومن هنا كان توجّهنا لدراسة ظاهرة "التطريس" ومحاولة معرفة القيم الجمالية التي تحقّقها هذه الظاهرة وكذا الإحاطة بالمفهوم الشامل لها، وقد تناولنا بالدراسة نص حديث لتسهل علينا معرفة جميع أجزاء هذا المصطلح فكان مشروع بحثنا موسوما بـ "جمالية التطريس في رواية "سيدات القمر" لجوخة الحارثي".

لنتهال علينا مجموعة من الأسئلة في خضم الدراسة، شكّلت لنا زاوية الحجر في البحث، ومن أبرز هذه الإشكالات.

✓ ما هو التطريس؟



✓ ما هي الجذور الأولى لظهور وتشكيل هذا المصطلح؟ ومن هم الأعلام الذين أصلوا

لمصطلح التطريس؟

✓ كيف يعمل فعل التطريس على تحقيق تلك القيمة الجمالية والفنية داخل العمل الأدبي؟

أو ما هي القيمة الجمالية والفنية التي يحققها فعل التطريس داخل النصوص وخاصة نص

الرواية؟

للإجابة عن هذه الإشكالات اعتمدنا على المنهج الوصفي الممزوج بالتاريخي النبوي، بما أننا فتحنا باب

البحث عن تاريخ نشأة وتطور الرواية في الخليج العربي، لنعتمد فيما بعد المنهج النبوي من خلال تحليلنا وتفكيكنا

لأساليب التطريس الموجودة في الرواية، لنقسم البحث إلى فصلين مع مقدمة وخاتمة.

إذ جاء المدخل تفصيلاً عن ملامح الرواية في الخليج العربي، نشأتها وتأسيسها الذي تضمن كيفية ظهور

الرواية الخليجية وما هي العوامل التي أدت إلى ظهورها وتطورها من مرحلة إلى أخرى، وكيف كان هذا الفن عند

الخليج إضافة إلى تقديم مقارنة نقدية لهذه الرواية الخليجية، مع التعرّيج على شعرية التصوير فيها.

وجاء الفصل الأول النظري موسوماً بعنوان " بحث في جمالية التطريس "؛ تطرقنا في المبحث الأول

إلى تقديم مفهوم شامل للجمالية، انطلاقاً من تبلورها عند فلاسفة الغرب، أمثال: "أفلاطون" و"كانط"، وصولاً

إلى فلاسفة العرب، أمثال "أبي حامد الغزالي" و "أبي حيان التّوحّيدي"، إضافة إلى هذا تناولنا الجمالية في الأدب

والرواية خصوصاً.

أمّا المبحث الثاني فتبلور حول ماهية التطريس، وفيه قدمنا جذور التطريس (لدى "دي سوسير" و"عبي

جنيني بالمفهوم، الحوارية تأصيل للتطريس، باختين ونقد الشكلانية،... التطريس لدى كريستيفا، التطريس ولا

نهائية الدلالة عند رولان بارت، إضافة إلى أصناف التجاوز النصّي لدى جوناس، كما تطرقنا إلى مفهوم التطريس



في المعاجم العربية وكتب الأصول وجذوره في كل من كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجي" (الاعتباس والتصرف والتحوير، أصناف التصرف والتحويل، المحاكاة فعل تطريسي في البلاغة القديمة) والمحاكاة في اللسان وموقف القدامى من السرقات الأدبية، والتطريس في ثنانيا نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، والقصص فعل تطريسي في البلاغة العربية القديمة.

وجاء الفصل الثاني، فكان تطبيقيا جاء تحت عنوان "تجليات التطريس في رواية سيدات القمر"، ففي المبحث الأول تناولنا التطريس في عنوان "سيدات القمر" وتطريس الأجناس الأدبية ( الوصية، المثل، الشعر، الخرافة والأسطورة) أما المبحث الثاني فتناولنا فيه التطريس في الأجناس الغير أدبية (القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، التاريخ، الواقع)، و التطريس في الموروث الغربي والعربي.

وأخيرا الخاتمة التي كانت حوصلة لأهم ما توصلنا إليه من هذه الدراسة.

متكئين في انجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت بمثابة الطريق الموجه نحو حقيقة الجمالية التطريسية من أهمها :

✓ سيدات القمر لـ"جوخة الحارثي".

✓ التطريس في الرواية العربية الحديثة (نجيب محفوظ أمودجا) لـ"دليلة شقرون".

✓ جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع لـ"السيد احمد الهاشمي".

أما عن اختيارنا لهذا الموضوع بالتحديد فيرجع إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية تمثلت في:

✓ شغفنا ورغبتنا في البحث في الرواية الخليجية خصوصا العمانية التي نالت العالمية "سيدات القمر".

✓ محاولتنا التعرف على مصطلح جديد، والإحاطة به عن طريق تقصي الجذور الأولى لظهوره، و كذلك

التطبيق على نص روائي معاصر لأنّ الرواية هي الجنس الأدبي الذي يحتوي جميع الأجناس الأدبية



الأخرى، إضافة إلى أنّ اهتمامنا انصبّ على معرفة القيمة الجمالية التي يحققها فعل التطريس داخل المتن الروائي.

لما كانت لذة الباحث لا تنفصل عن ألامه فقد تعرضنا أثناء إنجاز هذا البحث لصعوبات أهمها:

✓ نقص المراجع التي تناول الرواية الخليجية.

✓ قلة الدراسات السابقة (قديمة أو حديثة) التي تناولت موضوع بحثنا "التطريس"، خاصة صعوبة عدم وجود مراجع نخدمنا في الجانب التطبيقي.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "ليلي بوعكاز"، على توجيهاتها القيمة وتشجيعاتها الدائمة، كما نتقدم بالشكر لجميع الأساتذة، وإلى كلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، وبعد فإنّ دراستنا هذه ما هي إلا محاولة متواضعة لدراسة ظاهرة "التطريس" في "سيدات القمر" بذلنا فيها جهدا متواصلا، فإن أحسنا فمن فضل الله ونعمه، وما كان دون ذلك فعزّأونا أنّنا أخلصنا الجهد وحاولنا، ونرجو أن نكون قد وفّقنا في وضع هذه الخطوة العامّة لبحثنا هذا، وفي عرضها أملين بلوغ حدا مرضيا من القبول والله الموفق إلى سبيل الرشاد.

# مدخل

نشأة الرواية في بلاد الخليج العربي

وتطورها

شهدت الرواية العربية تحولات رافقتها تغيرات على مستوى المضمون والشكل، ارتبطت بتحويلات المجتمع سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي، ومن ثم انعكست وتمثّلت فنّيًا من خلال الأدب بطبيعة الحال فكان يحاكيها ويترجمها في ذات المحرّ، الواقعية منها والخارجية.

فكان بذلك كفيلا بإعادة إنتاج هذا الواقع وتحسيده لتكون الرواية بالذات الحاضن الأوّل والمناسب لهذا التحسيد فهي «فنّ يتسع لدراسة العلاقات المتشابهة والمتشابهة داخل المجتمع، فيفرز لنا النماذج البشرية في شكل تقبله، إذ تمثّلت فيه ملامح الخير والبطولة والدعوة إلى الإصلاح، وشكل نحاول أن نتجنبه إذا بدا وكأنه رمز للتخلف والفساد الدعوة إلى الرذيلة، على ذلك فالفنّ الروائي ينجح غالبا إلى التهذيب والإصلاح ويفيد العلاج الأمثل للتغلب على جلّ المشاكل الاجتماعية»<sup>(1)</sup>. هذا يؤكد علاقة مضامين الرواية بالواقع الخارجي، ومواكبتها الدائمة لسيرورة واقع المجتمع.

ومن خلال ما سبق يمكننا تتبع تاريخ وأسباب ظهور الرواية في بلدان مجلس التعاون العربي الخليجي

ورصد تطورها الفنيّ الذي ولد أساسا من رحم ازدهار وارتقاء المجتمع.

يعود الظهور الفعلي للرواية في هذه البلدان إلى النصف الثاني من القرن العشرين، أي أنّها تكن مواكبة للمراحل الأولى لظهور الرواية في البلدان العربية عموما ومن أسباب هذا التأخر نجد :

بطء التحويلات السياسية والاقتصادية، بدليل أنّ الرواية الخليجية لم تعرف ظهورا أو تطورا إلاّ بعد الطفرة الاقتصادية من خلال انفجار النفط في منابعها، «فظهرت معه الطبقة المتوسطة التي نهضت بتحديث المجتمع، لتغيير البنية الاجتماعية القديمة فكان ظهور الرواية لحاجيه المجتمع، للتعبير عن متطلبات الواقع الجديد»<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup>عبد الخالق : الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ( دراسة موضوعية وفنية )، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق،

2009، ص 26.

<sup>(2)</sup>أنظر: فارس البيل: الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، دار الأكاديميون، الأردن، ط1، 2016، ص ص، 24-25.

ومن هنا ندرك العلاقة المتلازمة بين ظهور وتطور المجتمعات وبين ظهور الرواية، ونستنتج أنّ الرواية الخليجية في سياق هذا المجرى الوظيفي أو التمثيلي قد تمكّنت من مواكبة ومحاكاة خصوصية واقعها المحلي من تحوّل و تطوّر رافقه بنفس القدر ارتقاء بنائها الفني، ومن هنا ندرك رؤية العلاقة المتلاحمة بين الواقع والرواية، وهذه الرؤية جزء من رؤية "هيجل" الذي « يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي ثمّ يعود إلى علم الجمال في مقابله بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي ». (1)

وهذه الرؤية تجعلنا نفهم طبيعة هذه المجتمعات من جهة، ونفهم وظيفة الرواية وتمثّلها السردية من خلالها أيضا. ومن جهة أخرى وهي الأهمّ، ندرك حداثة نشأة الرواية الخليجية تاريخيا وفنياً وحتى إنتاجياً. ويرى الباحث "عبد الحفيظ الشمري" أنّ الرواية الخليجية مرّت بمرحلتين:

مرحلة النشأة والتحوّل؛ حيث يرى أنّ « الرواية الخليجية تتراوح بين فئتين هما: التحوّل والتطور، فالتحوّل بدأها لأدباء الرواد الذين كتبوا الرواية اتجاه غالب وهو الرومانتيكي وقد تكون رواية "شاهنده" عام 1993 ل"راشد عبد الله النعيمي" نموذجاً على ذلك، والجيل الثاني حمل عبء الجديد فخرج بكتابة الرواية إلى مجالات أرحب، ليجعل البانوراما الوصفية والسيرة الذاتية تتعالق مع مفاهيم الواقعي بالمتخيّل ». (2) لكن هذا الرأي لا يمكن التسليم بمصداقيته لأننا نجد أنّ الرواية الخليجية ولدت من رحم الرواية الحديثة وأنّ إرهاباتها الأولى تعود إلى تاريخ 1930.

أمّا من حيث مفهوم مصطلح "الرواية الخليجية" يمكن القول أنّ هذا المصطلح عائد لخصوصية هذه المنطقة، التي تجمعها خصائص مشتركة متقاربة، سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية، والتشابه الجغرافي والتاريخي بين هذه البلدان « فشكّلت هذه الخصوصية نسقا إيديولوجيا انضوى تحته مصطلح بلدان المجلس التعاوني

(1) حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 5.

(2) عبد الحفيظ الشمري: الرواية السعودية... تحوّل أو تطوّر؟، جريدة الشرق الأوسط، الجزيرة الثقافية، العدد 2014، 15136.

الخليجي، المشكّل من المملكة العربية السعودية والإمارات المتحدة ودولة الكويت وسلطنة عمان ودولة قطر ومملكة البحرين. وهذه الخصوصية هي مجموعة من السمات التي تميّز أدبا ما وتفرّده عن غيره من الآداب ويمنحه هويته الخاصة به.»<sup>(1)</sup>

وقد تكون هذه السمات متوفرة في عناصر الزمان والمكان والعرق، أو تكون في المضامين التي يُفعلها الخطاب الأدبي، و« هناك من يرى أنّ هذه الخصوصية قد تكون في سمات البنى والأشكال الأدبية التي تبلور الهوية الأدبية جماليًا بأسلوب موضوعي وفني متقارب وهناك بعض النقاد يميّزون خصوصية الأدب باللّغة أو الدين أو الحدود السياسية.»<sup>(2)</sup>

ومن هنا انبثق هذا المصطلح لأنّ « هذا الاتحاد المطّل على الخليج العربي له خصوصية مشتركة وسمات مميّزة مكانا وبيئة، ثقافة وعادات وتقاليد، كما لو أنّه نسيج واحد بقواسم مشتركة عديدة يمكن أن تخلق إبداعا شاملا، له خصائص متحدّة بخصوصية جمالية وموضوعية تبرر اشتراك الرواية في منطقة الخليج العربي في مشهديه أو خريطة واحدة، إذا إن الثقافة العامّة لهذه الدول على المستوى الكليّ تشترك في الكثير من القيم والعادات، بحكم تماثل البيئة وتشابه الواقع إلى حدّ كبير.»<sup>(3)</sup>

وقد كانت الرواية الخليجية منذ ظهورها تعالج هموم الإنسان والمجتمع في محيطها وقضاياها، بنفس القدر الذي عاجلته الرواية العربية خاصّة والعالمية عامّة، فهي من حيث مضامينها تمثيل اجتماعي يرصد التغيّر الذي طرأ على مجتمعا وأثرها على سلوك أبنائها أو مجتمعا. وقد برزت الملامح المشتركة في الرواية الخليجية من هذا الرصد أيضا، في تشابه المضامين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية «التي يعيشها سكان المنطقة فظاهرة الطفرة

(1) أنظر: الرشيد بالشعير: أنظر: الرشيد بالشعير: هواجس الرواية الخليجية، دار الصدى للنشر، سلسلة كتاب مجلة دبي للثقافة، (د.ط)، 2011،

ص 47.

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) فارس البيل: الرواية الخليجية، المرجع السابق، ص 24-25.

الاقتصادية التي بدأت مند السبعينات، أسهمت في هذا التحول الكبير في شتى جوانب الحياة الخليجية، و منها الحياة الأدبية بالانتقال من دور البداوة و الريفية الي حياة العصرية بتعقيداتها، كان ملمحا بارزا متمثلا في الرواية الخليجية الي حد كبير.<sup>(1)</sup>

ونتجت عن هذه التحولات ظاهرة الصراع الاجتماعي الثقافي بين القيم و العادات التقليدية السائدة اجتماعيا في فضائها الثقافي المغلق علي نفسه، و بين قيم الانفتاح و التواصل مع الأخر في مجتمع يعيش حياة جديدة و مختلفة بتعقيداتها وبهرجها ويعيش في ذات الوقت سياق المجتمع المحكوم بقيم اجتماعية و ثقافية مختلطة، جسد شكلا جديدا من مضامينها السردية ومثلما طرقت الرواية الخليجية بعضا من قضايا الشائكة المتعلقة بالدين، والمذهب أو السياسة أو الجنس أو العرف واقتربت من بعضها، محدثة بعض الهزات في محيطها.<sup>(2)</sup>

ورغم المشتركات والملامح الأدبية والخصوصية بين روايات بلدان الخليج العربي إلا أنّ التباين ظاهرة بارزة بين هذه البلدان تاريخيا ونتاجيا وإبداعيا على مستوى الرواية من حيث الشكل والمضمون، فآلية تشكيل النص الروائي الخليجي تتفاوت. من بلد إلى آخر، ويعود ذلك إلى أسباب عدّة في مقدمتها حداثة الإبداع الروائي في عدد من بلدان الخليج أمّا المضمون فقد جسدت تفاوت نسبيا في بعض المضامين أيضا. ويعود ذلك التفاوت إلى خصوصية كل بلد من جهة، وبعض الأحداث السياسية التي أثرت في بعضها دون غيرها من جهة أخرى.

ويمكن رصد هذا التباين وفقا لسبق التاريخ لظهور الرواية في كل بلد على حدة ومن هنا نرصد تحول التجربة الروائية الخليجية، وكم النتائج ونوعية المضامين التي تمثلها الرواية الخليجية .

(1) فارس البيل: الرواية الخليجية، المرجع السابق ص 47.

(2) أنظر: عالي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي في منطقة الباحة المملكة العربية السعودية، ط1، 2013، ص 33.

ولو تأملنا الرواية في الخليج لوجدنا أنها ظهرت متأخرة نسبياً في كل دول الخليج ما عدا المملكة العربية السعودية ودولة الكويت. وستتطرق لمراحل ظهور الرواية وتطورها في كل قطر من الأقطار على حدة لخصوصية كل دولة وبيان أسباب وعوامل تأخر ظهور الرواية فيها مع بيان أعلامها، والتحديات التي وجهتها.

## 1-1: الرواية السعودية:

حين ظهرت الرواية الخليجية، كانت أول بداية لها في المملكة العربية السعودية وبعدها الكويت وبقية البلدان، ولعل تجربة "عبد القدوس الأنصاري" في روايته "التوأمان" الصادرة عام 1930م مثلت استهلالاً لمسيرة الرواية المحلية السعودية والخليجية عموماً وبعدها بست سنوات أسس مجلة "المنهل" وأعلن أن مجلته ستنتشر على صفحاتها كل المحاولات في كتابة الرواية.

فظهرت رواية "فكرة" و"البعث" لكل من "أحمد السباعي" و"محمد علي مغربي" وبعدهما توقفت الإصدارات الروائية لمدة ثلاثين عاماً. حيث لم نر إلا "البعث و فكرة" اللتين كانت أقرب إلى الفن الروائي من غيرهما رغم جوانب الضعف الكثيرة في بنائهما الفني. ومع ذلك أسهمت تلك المحاولات في غرس البذور، وتهيئة التربة لتأتي عوامل أخرى فتزيد القاعدة الجماهيرية للرواية.<sup>(1)</sup>

ومن بين هذه العوامل، انتشار التعليم وتطوره والانفتاح على ثقافات الشعوب الأخرى كما ظهرت الصحافة، فأول رواية فنية هي "ثمن التضحية" الصادرة عام 1959لـ"حامد دمنهوري"، التي يعدّها التقاد البداية الحقيقية للرواية السعودية وقد ترجمت الى عدّة لغات. كما سلط الضوء عليها من خلال الكثير من الدراسات النقدية ما شجع عدداً من الكتاب على خوض التجربة، فأصدر "إبراهيم الناصر" روايته الأولى وهي "ثقب في

(1) أنظر: جميل حمداوي: الرواية العربية السعودية من خلال رؤية معرفية (قراءة بيلومترية)، (د.ط)، 2010، ص 2.



رداء الليل " سنة 1961م، وعاد "الدمنهوري" ليصدر روايته الأخرى وهي "ومرت الأيام" ثم تتبعهما "زراع عقبل" فأصدر أول رواية تاريخية وهي " أمير الحب".<sup>(1)</sup> ثم توالى الكتابات.

وأمام الكم المنتج من الأعمال الروائية المتميزة، نستطيع أن نحدد أن الرواية السعودية مرّت بخمسة مراحل:

### المرحلة الأولى: ( 1949\_1377 م ) ( 1930\_1957 م )

وهي مرحلة البدايات وأدباء هذه المرحلة هم "عبد القدوس الأنصاري" و"أحمد السباعي" و"محمد علي مغربي" استوعبت هذه المرحلة الكثير من الأفكار و القضايا والقيم. "فالتوأمان" هي أول محاولة روائية<sup>(2)</sup>.

ثمّ تلتها رواية "فتاة السفوري" و"الانتقام الطبيعي" ثمّ ساد الصمت لمدة أربعة عشر عاما لم نر خلالها أي محاولة روائية، إلى أن صدرت " فكرة" وبعد عدة أشهر صدرت "البعث"، ثمّ "الزوجة والصديق"، وبعد خمسة أعوام صدرت محاولة أخرى موسومة بـ "سمراء الحجارية". ولو حاولنا الغوص في هذه الخصائص لوجدنا أنها قليلة الإنجاز بالرغم من أنّها فترة زمنية طويلة تتعدى الثلاثين عاما.

كما أنّها أعمال لم تف بمعايير الأعمال الفنية. وهذا ما أشار إليه "محمد السيد ديب" في كتابة المرسوم بـ"فن الرواية في المملكة العربية السعودية"، فالرواية في جانبها الفني قلما سلمت من الأسلوب الوعظي بصيغة التقريرية مبتعدة عن اللغة المجازية واللفظة الدالة الموحية، ولا غرابة في ذلك شأن البدايات والبواكير الأولى لأي

<sup>(1)</sup> جميل حمداوي : الرواية العربية السعودية من خلال رؤية معرفية (قراءة بيلومترية)، المرجع السابق، ص5.

<sup>(2)</sup> أنظر: الرشيد بالشعير، مساءلة النصّ الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1،

فن، وفي أي بلد، وتبقى روايات هذه المرحلة أتمها جاءت استحابة لظروف بيئتها الثقافية والاجتماعية، واستطاعت بإمكاناتها المتواضعة أن تلمس قضايا وموضوعات ظهرت في عصرها. (1)

### المرحلة الثانية ( 1378هـ - 1399 هـ ) \_ ( 1958م - 1979م )

في عام 1378م صدرت رواية "ثمن التضحية" لـ "حامد دمنهوري"، التي عدّها النقاد البداية الحقيقية للرواية السعودية. لما فيها من تماسك في البناء الفني، ورواية "ثمن التضحية" من الروايات البارزة في تلك المرحلة، وظهرت رواية "الأفندي" لـ "سعيد دفتردار" ورواية "وهرت الأيام" ورواية "أمير الحب" ورواية "وغربت الشمس". وفي هذه المرحلة ظهر القلم النسائي لأول مرة متمثلاً في رواية "هند صالح باغفار"، "البراءة المفقودة". وظهرت روايات "هدى الرشيد" حيث كتبت "غذا سيكون الخميس" وقد تأثرت الكاتبات السعوديات بالمجتمع الأجنبي فجاءت الروايات لتحكي حكايات المجتمع السعودي، وقد حدد "الحازمي" في كتابه الموسوم بـ "البطل في الرواية السعودية" سمات هذه المرحلة وخصائصها بزيادة الإنتاج الروائي في هذه المرحلة وظهور جيل واع بقواعد الكتابة الفنية، وبرز الأقلام النسائية. (2)

### المرحلة الثالثة : ( 1400هـ - 1412هـ ) - ( 1980م - 1992م )

وهي مرحلة ظهور الرواية السعودية الحديثة وشهدت مجموعة متميزة من الكتاب والكاتبات مثل "محمد عبده يماني" و"سلطان سعد القحطاني" و"أمل شطا" و"عصام خوفير" و"حمزة محمد بوقري" و"عبدالله جفري" و"عبد العزيز مشري" و"صفية عنبر" و"عثمان الصوينغ" وغيرهم.

(1) السيد محمد ديب: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1995، ص 7.

(2) الشهواني: صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)، رسالة ماجستير اشرف "هيا ناصر" و"حبيب بوهرو" جامعة قطر،

لقد شهدت فترة الثمانينات من القرن العشرين تحولا كبيرا في الحياة السعودية حيث وقع الكثير من التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والابداعية التي انعكست على سائر الفنون الأدبية بخاصة الرواية بالإضافة إلى تأثير الغرب بدراساته و إبداعاته ومدارسه الأدبية والنقدية، وإن استمر بعض كتاب هذه المرحلة ممن ينتمون إلى أدب الستينات. مثل "إبراهيم الناصر" في تمسكهم بالهيكل البنائي الروائي.<sup>(1)</sup>

انقسم كتاب هذه المرحلة إلى فريقين :

الأول : و قد تأثر باتجاه جرجي زيدان الأدبي، و من سار أتباعه علي تقاليد القرن التاسع عشر الأدبية و من هؤلاء "محمد زراع عقبل" و "ماهر عوض سلام" و "فؤاد عنقاري" و "عبد العزيز الهنا" و قد عكس هؤلاء جميعا أسلوب "جرجي زيدان" في استقصاء حوادث التاريخ، بل وفي رسم الشخصيات وطريقة رواية الأحداث.<sup>(2)</sup>

أما الفريق الآخر: فلم يطور في تقنية الرواية و أسلوب كتابتها و خصائصها الفنية، وعكس تأثره بالرواية في فترة الستينات وماقبلها، في بنائها ولغتها ومن أبرز كتاب هذا الفريق "عصام خوفير"، "فؤاد صادق"، و"محمد عبده يماني". ويمكن أن نحدد معالم فئتين في هذا الفريق:

فئة كان لها من الملكات الأدبية ما مكنها من التطور في الصياغة ومعالجة الأحداث ورسم ملامح الشخصيات من أمثال هدى الرشيد، حمزة بوقري، فؤاد صادق. وقد أطلعوا على الآداب العربية في لغاتها الأصلية وظهرت آثار ذلك على كتاباتهم، أما الفئة الثانية فقد تأثر أصحابها بالقراءات الأجنبية من جانب، و بالأدباء

<sup>(1)</sup> محمد جلاء إدريس: الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد ناشرون، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 2006، ص417.

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع السابق، ص 418.

العرب من جانب آخر، ومن هؤلاء "سلطان سعد القحطاني" و"عبد الله جفري" و"عبد العزيز مشري" و"أمل شطا" و"صفية عنبر"، إذ ظهر واضحا تأثير نجيب محفوظ و يوسف إدريس و الطيب صالح على رواياتهم.<sup>(1)</sup>

فقد كتب "القحطاني" روايتين أولهما "زائر المساء" صدرت عام 1980م وقد ظهر تأثيره فيها بوضوح بالروائي المصري "محمد عبد الحليم عبد الله" وكانت الثانية "طائر بلا جناح" وصدرت عام 1981م وتأثر فيها بالكاتب "الطيب صالح". أما "أمل شطا" فقد كتبت رواية "غذا أنسى" عام 1980م وتأثرت فيها بالكاتب "توفيق الحكيم" وخاصة في روايته "عصفور من الشرق" 1928م، ثم صدرت روايتها الثانية "لا عاش قلبي" عام 1989م التي عكست نضج موهبتها الروائية.<sup>(2)</sup>

ويرى الباحثون في الرواية السعودية، أنّ المؤثر الحقيقي الأول على الأدب السعودي بعامه هو الأدب المصري في بداية النهضة، و كان الأدب المصري قد تأثر سابقا بالآداب الأوروبية، وقد انعكس هذا التأثير على الشكل والأسلوب و بالبناء، فظهر الميل إلى أسلوب "نجيب محفوظ" عند "جفري" و "مشري" في ثلاثيته، حيث ركّز الأخير على العادات والتقاليد وصراع الأجيال في مجموعة من قرى جنوب السعودية.<sup>(3)</sup>

ومع الإقرار بالتأثير المصري، إلا أنّ الرواية السعودية كان لها طابعها الخاص لها وبيئتها، وبخاصة في فترة الثمانينات التي شهدت فترة طفرة التحول الحضاري في المملكة العربية السعودية.

(1) أنظر: محمد جلاء إدريس : الأدب السعودي الحديث، المرجع السابق، ص 418.

(2) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أنظر: محمد جلاء إدريس : الأدب السعودي الحديث، المرجع السابق، ص 419.

وتعتبر روايات هذه الفترة مرآة عكست اتجاهات كتابها وخلفياتهم الثقافية، ومن الضروري في هذا المقام أن نشير إلى تعرض الكثير من الباحثين لتحليل الكثير منها، للوقوف على ملامح الرواية في هذه الفترة المهمة من تاريخ هذا الفن الأدبي.<sup>(1)</sup>

### المرحلة الرابعة : الرواية السّعوديّة في التسعينات ( مرحلة التحوّلات الكبرى )

هي مرحلة من أخصب المراحل لنضج الرواية السّعوديّة سواء على المستوى الكمي أو النوعي أو تمثيلها لمضامين متباينة ومتعددة ومتشعبة بين هاجس كسر التابو الديني والاجتماعي وبين رصدها لتناقضات واقعها. حيث يرى الناقد "حسين المناصرة" في كتابه الموسوم بـ"ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السّعوديّة" «أنّ الرواية العربيّة السّعوديّة الحقيقيّة، كما ونوعاً، ولدت في التسعينات، وهي الفترة الأكثر إشراقاً في تاريخ الرواية السّعوديّة إذ أنّ هذه الفترة التي تجاوزت فيها الروايات مائة رواية تشكّل فقرة جمالية نوعية في مسيرة الرواية العربيّة السّعوديّة، فضلاً عن دور هذه الرواية الجديدة في تشكيل الجماليات السردية المتجدّدة التي تجاوزت جيلي الرواد والمؤسسين الأوائل أمثال: "إبراهيم الناصر" و"أحمد السباعي" و"حامد دمنهوري" و"حمزة بوقري" و"سميرة خاشقجي" و"عبد القدوس الأنصاري" و"عبد الله الجفري" و"عصام خوفير" و"غالي حمزة أبو الفرج" وسواهم»<sup>(2)</sup>

### المرحلة الخامسة من ( 2000م - إلى وقتنا الحاضر )

تميزت هذه المرحلة بظهور الكثير من الأسماء الجديدة، وقد حققت بذلك تراكما لافتاً للانتباه منذ سنوات التسعينات إلى غاية العقد الأول من سنوات الألفية الثالثة، فقد أحصى "خالد اليوسف" حوالي 203

<sup>(1)</sup> أنظر: محمد جلاء إدريس : الأدب السعودي الحديث، المرجع السابق ، ص 420.

<sup>(2)</sup> حسين المناصرة: ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السّعوديّة، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008، ص 38.

رواية سعودية ما بين 1990م إلى سنة 2006م، في حين وجد الدكتور "سحيمي الهاجري" أنّ ثمة 271 رواية لـ 162 كاتب و كاتبة من سنة 1990 إلى سنة 2006م<sup>(1)</sup>

ويمكن أن نرصد الكمّ الروائي السعودي من سنة 2000 إلى سنة 2010 أي "10 سنوات" من الإبداع و العطاء و الإنتاج و التراكم، ولقد توصلنا إلى أنّ هناك أكثر من 282 رواية صدرت عبر عشرة عقود زمنية من 2000 إلى سنة 2010م.

كما برزت أسماء عديدة كما سبق أن ذكرنا منها "يوسف الحميد"، "أميمة الخميس"، "محمد علوان"، "نورة الغامدي"، "هاجر المكّي"... إلخ، وفي هذه الفترة لمعت و ازدهرت الأسماء النسائية ومن أبرز المنتج الروائي النسوي نذكر "بنات الرياض" لـ "رجاء الصانع ورواية "البحريات" لأميمة الخميس و "سعوديات" لسارة العلوي و "الأخرون" لـ "صبا الحرر"<sup>(2)</sup> وغيرها كثير، وقد تمكنت روايات هذه الفترة من النفاذ إلى عمق المجتمع.

نستنتج ممّا سبق أنّ نشأة وتطور الرواية في المملكة السعودية مرّت بمراحل مختلفة في تطورها، وهي مراحل يمكن أن توفر قدرا من الفهم لطبيعة التطور الفني المنجز في كلّ مرحلة، أي تحوّل في مسار الرواية يمكن أن يقرأ ضمن سياق التحوّلات وسواء كان هذا التحوّل في مسيرة الرواية في كيفية تقديم الموضوعات الروائية المختلفة وجماليات السرد وتطورها من مرحلة إلى أخرى، أو من حيث تعاطي موضوعات بعينها ومدى جرأة تناولها في بعض مراحل تطوّر الرواية فإنّ الرواية من خلال هذا المنظور تصبح نوعا من التجارب الاجتماعية ومدى عمقها، وتغذي نموه التحوّلات الكبرى، بل تغيير من تكوينه الجمالي والمعرفي.

<sup>(1)</sup> أنظر: جميل حمداوي: الرواية العربية السعودية، المرجع السابق، ص 2.

<sup>(2)</sup> أنظر: الشهواني،: صورة الرجل في المتخيل النسوي، المرجع السابق، ص 19.

## 1-2: الرواية الكويتية:

عرفت الرواية الكويتية حضوراً داخل الخريطة العربية بصفة عامة والخليجية بصفة خاصة، فالكويت تأتي تالية للسعودية من حيث الأسبقية التاريخية لظهور الرواية فيها، فكانت البدايات الروائية للكويت عام 1948 في رواية "آلام الصديق" لـ "فرحان الرشيد الفرحان"، لتنتقل بعدها المسيرة الروائية بإيقاع متسارع بدءاً من ستينات القرن الماضي مع رواية "قسوة الأقدار" لـ "صبيحة المشاري" الصادرة عام 1960، وشكّلت هذه الروايات الريادة والبواكير التي مثّلت الإرهاصات الأولى لظهور الرواية الكويتية الدالة عليها والمعبرة عن هموم المجتمع الكويتي.

يعرف الجميع أنّ الكويت بلد غنيّ بالمبدعين والمبدعات في كلّ الأجناس الأدبية والفنية ومن هؤلاء الروائيين والروائيات لا بد من ذكر: "فرحان راشد الفرحان" و"صبيحة المشاري" و"عبد الله خلف" و"نورية الشداني" و"فاطمة العلي" و"خليل محمد الوادي" و"ناصر الظفيري" و"هند الدويري"...<sup>(1)</sup> وغيرهم كثير.

ويمكن تصنيف الرواية الكويتية إلى عدّة مراحل فنية قد مهدّت بشكل كبير لظهور الرواية الكويتية في

مراحلها المتتالية:

## أولاً: مرحلة البدايات الروائية الأولى:

ظهرت هذه المرحلة مع رواية "فرحان راشد الفرحان" "آلام الصديق" الصادرة عام 1948، ورواية "صبيحة المشاري" "قسوة الأقدار" الصادرة عام 1960 و"مدرسة من المرقاب" لـ "عبد الله خلف" الصادرة عام 1962 و"الحرمان" لـ "نورية السداني" الصادرة عام 1968...<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> محمد جلاء إدريس: الأدب السعودي الحديث، المرجع السابق، ص 418.

<sup>(2)</sup> أنظر: جميل حمداوي: بيلوغرافيا الأجناس الأدبية بالكويت، (1900، 2008)، شبكة الألوكة، ط1، دت، ص 67.



## ثانيا: مرحلة التجنيس و التأسيس الروائي:

تشكّلت هذه المرحلة التي استهدفت تأسيس فن الرواية بالكويت وتثبيت دعائمه الأدبية وأركانه التجانسية ووضع معايير الدلالية والفنية والجمالية مع روايات مهمة منها "كانت السماء زرقاء" 1970 لإسماعيل فهد إسماعيل. وفي العام ذاته أصدر "محمد وادي" روايته بعنوان "إيه... أيتها الصغيرة" و أصدرت "فاطمة يوسف العلي" روايته "وجوه في الزحام" وبذلك ظهرت الرواية النسوية مع الرعيل الأول للكتابات في الكويت عام 1970، لتليها "نورية السداني" بروايتها "الحرمان" و "واحة العبور" عام 1972....<sup>(1)</sup>

## ثالثا: مرحلة التجريب الروائي:

تعتمد هذه الرواية على تجريب التقنيات السردية الغربية وتمثلها فنيا وجماليا مثل بعض روايات إسماعيل فهد إسماعيل السردية الجديدة المتمثلة في "خطوة في الحلم" 1980، "الطيور والأصدقاء" 1980 وثلاثيته "النيل يجري شمالا البدايات" وغيرها بالإضافة إلى "خالد الشايحي" في روايته "الفخ" الصادرة عام 1983، و"ليلي العثمان" في "المرأة و القطة" 1985 و"سمية نخرج من البحر" و "فتيحة تختار موتها"، وخولة القزويني في روايتها "عندما يفكر الرجل" الصادرة عام 1987 ولا يجب أن ننسى "طيبة إبراهيم" في روايتها "الإنسان الباهت" و "مذكرات خادم" يتواصل بعد ذلك إسماعيل فهد إسماعيل بعطائه الأدبي المستمر.<sup>(2)</sup>

## رابعا: مرحلة التأصيل الروائي:

ترتكز هذه الرواية على توظيف تقنيات السرد التراثي العربي القلسم من أجل تأصيل الرواية العربية وتميزها عن الرواية الغربية.<sup>(3)</sup>

(1) أنظر: جميل حمداوي، بيلوغرافيا الأجناس الأدبية الكويت، المرجع السابق، ص 68.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 73.

(3) أنظر: المرجع نفسه، ص 70.

وهي مرحلة نضج الأدب الكويتي، ومن روايات هذه المرحلة "إحداثيات زمن العزلة-شمس في برج الحوت"، و "الحياة وجه آخر"، و"قيد الأشياء"، و"دوائر الاستحالة" و"ذاكرة الحضور" و "الأبائليون" و"العصف" ل"إسماعيل فهد إسماعيل" الصادرة عام 1996، و"لعنة المال" 1994 و"ظلال الحقيقة" 1995 و"مذكرات خادم" 1995 و"طيبة إبراهيم" و"سيدات وآنسات" 1994 و"مذكرات مغتربة" 1995 و"خولة القزويني" و"العصص" 2002 ل"ليلي عثمان" و"يوميات الصبر والمر" 2003، و"ليلة القهر" 2005، و"صمت الفراشات" 2007 لنفس الروائية ( ليلي عثمان).<sup>(1)</sup> لتتوالى بعدها الكثير من الروايات التي لا يسعنا المقام لذكرها كلها.

نستنتج من خلال ما سبق أنّ دولة الكويت عرفت تراكما روائيا لا بأس به رافقه تحسن نوعي من القضايا الدلالية والمرجعية والبنيات الفنية والجمالية، ونجد أنّ عدد الروايات من العقد الأربعين إلى العقد الأول من الألفية الثالثة (2008م) قد بلغ 128 عملا روائيا سرديا. وقد عاجلت الرواية الكويتية موضوعات مختلفة ومتنوعة، رافقت التحول الثقافي والاجتماعي للمجتمع الكويتي، وكان الأكثر تداولاً في الرواية الكويتية، تحديد المنعطفات والتحويلات الاجتماعية والاقتصادية أثر المكان الغربي على الفرد الكويتي، وظاهرة العمالة الوافدة التي شكلت مضمونا بارزا ومهيمناً في المراحل المتقدمة.

### 3-1: الرواية الإماراتية:

إنّ الرواية كجنس أدبي مستقل، قويت أصولها مع البرجوازية الأوروبية، إلا أنّ ثمة مبررات موضوعية حكمت وصول هذا الجنس الأدبي بفعل التأثير الحضاري للشعوب التي رضخت لاستعمار البرجوازية

(1) أنظر: جميل حمدوي: بيلوغرافيا الأجناس الأدبية بالكويت، ص 76 - 81 - 84.

الأوروبية... أهمها توقّر مناخ ثقافي واجتماعي قادر على استيعاب هذا التنوع الأدبي الجديد ومن ثمّ يكون قادرا على الخوض فيه أو تقليده.

ونظرا لغياب هذا المناخ المطلوب في مجتمع الإمارات في فترة ما قبل النفط والقادر على استيعاب الرواية بالشكل الغربي، تأخّر ظهورها حتى السبعينات من هذا القرن، حيث ظهرت في عام 1971 رواية "شاهنده" للكاتب "راشد عبد الله"، كأول رواية إماراتية تاريخية، رائدة في دولة الإمارات كتبها صاحبها حين كان يدرس في مصر وهي أول رواية مطبوعة في دولة الإمارات، نشرت بعد قيام دولة الإتحاد<sup>(1)</sup>

كذلك رواية "الإعتراف" "العلي أبو الرّيش" وقد كتبها عام 1982 حين كان يدرس في إحدى الجامعات المصرية، وطبعت في الإمارات بعد بضع سنوات، هذا يدلّ على الاتصال المباشر بمجتمعات عميقة، واسعة ومتشعبة العلاقات يحضر الوعي والوجدان بالمجتمع الأصلي للكاتب... فبيئة كلّ من الروائيتين هي بيئة إماراتية خليجية بامتياز، وتحمل رائحة المجتمع الإماراتي، وكتب أيضا "محمد غباش" روايته بعنوان "دائما يحدث في الليل" الصادرة عام 1974م وقد نشرت في مجلة الأزمنة العربية.<sup>(2)</sup>

وقد تميّزت روايات هذه الفترة بأثما روايات تقليدية في بنائها الفني والفكري، لكنّها لا تخلو في الغالب من خيط الرّوح المعاصرة، اعتمدت على تدفق أحاسيس إنسانية متفاوتة بين الحزن والفراق وبين الفشل والخبية مع نشوء مجتمع قائم على علاقات المصالح والنظرة المادية. وبعد هذه الفترة لم يسلم حبر الكتّاب في الرواية الإماراتية حتى أنّ الروائيين السابقين الذكر انقطعت كتاباتهم السردية، أي بعد سنة 1979م لم يتمّ تسجيل أي إنتاج أدبي.

(1) أنظر: فراس أحمد شواخ: البناء الفني للرواية الإماراتية "رواية من أيّ شيء خلقت؟ للروائية ميثاء المهيري نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف سلوى

عثمان أحمد، جامعة النيلين، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، 2018، ص 14.

(2) أنظر: فراس أحمد شواخ: البناء الفني للرواية الإماراتية، المرجع السابق، ص 15-16.

ولكن بعد مرور فترة زمنية معيّنة « برزت الرواية التاريخية من جديد والتي بدأت على يد "علي محمد راشد" في "ساحل الأبطال" عام 1988م، ثم يليه الشيخ" الدكتور سلطان بن محمد القاسمي " برواياته العميقة: "الشيخ الأبيض" 1996م، و"الأمير التائر" 1998م و"الحقد الدفين" 2004م وقد بلغ عدد الروايات في سنة 2003م خمس وعشرون رواية آخرها "ريحانة" ل"ميسون صقر القاسمي"<sup>(1)</sup>

لتبدأ بعد ذلك الروايات في التزايد الكمي المستمر ولم تقف عند ذلك فقط بل ارتقت فكريا وفنيا من حيث تطبيق التقنيات والموضوعات السردية الحديثة.

#### 1-4: الرواية القطرية:

إنّ الفن الروائي في قطر فن طارئ وجديد، ولم تتحدد ملامحه إلا في التسعينات عبر إشارات متناثرة هنا وهناك في الصحافة دون أن تتميز تلك الإشارات بالبحث العلمي و النقد الرشيد، تحتل الرواية القطرية المرتبة الأخيرة وفقا لتراتب السبق التاريخي والإنتاجي لرصد ظهور الرواية في بلدان الخليج ( المرتبة الأخيرة زمنيا وإنتاجيا ونوعيا ).

إذ علمنا أنّ التاريخ الفعلي لنشأة الرواية في قطر يعود إلى عام 1993 حيث أصدرت الكاتبة "شعاع خليفة" أول رواياتها باسم "أحلام البحر القديمة" رغم إشارة الكاتبة إلى أنّها كتبتها عام 1990، وقد صوّرت الكاتبة نماذج الحياة في "مدينة الخور" شمال قطر مؤرخه لأوائل الستينات، بعد كساد تجارة اللؤلؤ، ولكن اعتبرت الناقدة "نورة آل سعد" رواية "العبور إلى الحقيقة" ل"شعاع خليفة" أول رواية قطرية وهي مطبوعة عام 1993.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> أنظر: فراس أحمد شواخ: البناء الفني للرواية الإماراتية، المرجع السابق، ص 17-18.

<sup>(2)</sup> أنظر: أحمد عبد الملك: الرواية.. المفهوم و الممارسة.. تطبيق على الرواية القطرية، المجلة الثقافية الجزائرية، مقال، 12-9-2017.

كما صدر لنفس الكاتبة رواية "في انتظار الصافرة" عام 1994. وفي عام 1993 أيضا صدرت الرواية الأولى لـ "دلال خليفة" والتي جاءت تحت عنوان "أسطورة الإنسان والبحيرة" قالت عندها آنذاك بأن هذه الرواية ليست صورة فوتوغرافية للواقع، ولكنها فن كاريكاتير له، وفي عام 1994 أصدرت "أشجار البراري البعيدة" وفي عام 1995 أصدرت "من البحار القديم إليك" وفي عام 2000 أصدرت (دنيانا...مهرجان الأيام والليالي).<sup>(1)</sup>

في عام 2005 أصدر الكاتب "أحمد عبد الملك" روايته الأولى بعنوان "أحضان المنافي" ثم توالى إصداراته، "القنبلة" عام 2006، "فازع شهيد الإصلاح في الخليج" عام 2010، "الأقنعة" عام 2011، "الموتى يرفضون القبور" عام 2016، "شو" عام 2016.

كما لا ننسى ظهور صوت مهم في تاريخ الرواية القطرية هو صوت "مريم آل سعد" عبر روايتها الأولى "تداعي الفصول" التي صدرت عام 2007 وقد حاولت فيها تجسيد الوطن والمواطن، والصراع بين الفساد والصالح والوفاء واستغلال السلطة، في عام 2010م أصدرت نفس الكاتبة رواية بعنوان "العريضة" تحدث فيها عن مراحل دولة قطر.

كما أصدر الكاتب "عبد العزيز المحمود" عام 2011م روايته الأولى بعنوان "القرصان" وهي رواية تاريخية تعتبر الأولى في قطر من حيث نوعيتها، كما أصدر رواية تاريخية بعنوان أخرى بعنوان "الشراع المقدس" عام 2014م.<sup>(2)</sup>

عام 2013م أصدر الكاتب "جمال فايز" روايته الأولى بعنوان "زيد الطين" وتناولت موضوعا مهما هو اختلاف المذاهب الإسلامية وتعامل المسلمين مع المسيحيين من خلال (شركة ناصر و جون الأوروبي) و في عام

<sup>(1)</sup> أنظر: أحمد عبد الملك: الرواية.. المفهوم و الممارسة.. تطبيق على الرواية القطرية، المرجع السابق.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه.

2013م صدرت الرواية الأولى للكاتب "عيسى عبد الله" "كنزسازيران"، أعقبها برواية "كنزسازيران بوابة كتارا وألغاز دلمون" عام 2015م، و أصدر بعدها "شوك الكوادي" عام 2015م.<sup>(1)</sup>

في عام 2014م صدرت رواية للكاتبة "أمل السويدي" بعنوان "الشقيقة" و في العام ذاته صدرت الرواية الأولى للكاتبة "شما شاهين الكواري" بعنوان نوافير الغروب" إضافة إلى "روضة أزهار الياسمين...النورهان" عام 2014م و رواية "هتون...نور العين" عام 2015م و "ألفاك بعد عشرين عاما" عام 2016م.<sup>(2)</sup>

وصدرت خلال عام 2016 أيضا مجموعة من الروايات في قطر منها : "ولما تلاقينا" "لعبد الله فخر"، و"فسيلة الحياة" "لهاشم السيد" و"ميليا" "لسمية تيشه" و"ربيع لا يأتيه شتاء" "لمي النصف" و"من عيون امرأة" "لناصر يوسف"، و"صار حديثي نشاز" "لمحمد الحمادي" و "4000 قدم" "لعبد الرحيم الصديقي"، و"ماء الورد" "لنورة فرج" و "ذكريات باقية" "لدانة العبيدي".<sup>(3)</sup>

نستنتج من خلال ما سبق أنّ الرواية القطرية على الرغم من أنّها بدأت بشكل متأخر جدًا عن أقرانها إلا أنّها استطاعت أن تلتزم بظلال قضايا الوطن و العادات والتقاليد و الأخلاق، كما أنّها هذه الرواية استطاعت في الألفية الثالثة أن تتماشى مع آفاق و سمات الرواية الحداثيّة في العالم بما فيها من تعرية للذات والبحث عن الهوية وكسر لكلّ الحواجز، حيث بلغ عدد الروايات القطرية خلال الأعوام الأخيرة فقط، صدور سبعا وخمسين رواية قطرية من ( 2013 إلى 2016 ) وهذا يعني أنّ الرواية القطرية استطاعت أن تكون صوتا معبرًا وفضاءً فنيًا لأدبائها.

(1) أحمد عبد الملك: الرواية.. المفهوم و الممارسة.. تطبيق على الرواية القطرية المرجع السابق.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

## 1-5: الرواية البحرينية:

بشكل عام بدأت الرواية الخليجية، و البحرينية بوجه خاص في التشكل في فترة حديثة نسبياً، يتفق عليها الباحثون وهي منتصف القرن العشرين، يؤرخ لها الباحث "المحادين" أنّ أكثر الروايات ظهرت في المملكة العربية السعودية و بعدها الكويت فبقية الأقطار الخليجية.<sup>(1)</sup>

يرى الباحث "فهد حسين" أنّ الرواية في البحرين تأخرت في الصدور بسبب عوامل فنيّة الشكل؛ لأنّ الفن الروائي يحتاج إلى تقنيات أكثر عمقا من الفن القصصي<sup>(2)</sup>

هذا ما يؤكده الدكتور "إبراهيم غلوم" في أوائل الدراسات النقدية لأدب القصّة في الخليج أنّ القصّة و الرواية بشكل خاص لن تبرز في هذه المنطقة إلّا وفق شروط معيّنة في قوله:

« لعلّ هذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ فن القصّة لم يك لينشأ و يبرز في مجتمع البحرين و الكويت ما لم يشهد هذا المجتمع تطوّراً أو تغييراً في شبكة العلاقات القائمة في الحياة العامّة بين الناس و ما لم تتخلق في باطنه نطف كثيرة من عناصر الدراما التي تتوغل بها التحوّلات الاجتماعية و السّياسية و الاقتصادية نحو طبيعة الإنسان في الخليج العربي فتحدّد سماته الإنسانيّة و الفكرية و تحس نبض حياته و تصعد بها في سبيل رسم هويّة هذا الإنسان العربي وصياغة ميوله و أهوائه و معتقداته و تطلّعاته أمام مواجهاتالواقع و أزماته المستمرة»<sup>(3)</sup>

بينما يرى الباحث "منصور سرحان" أنّ القصّة و الرواية مرت بثلاث مراحل هي:

- مرحلة الصحافة و إبراز الكتابة القصصية عبر الصحافة المحلية و ذلك عبر فترة الأربعينات.

<sup>(1)</sup> المحادين عبد الحميد: جدلية المكان و الزّمان والإنسان في الرواية الخليجية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص 11.

<sup>(2)</sup> حسين فهد : المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر و التوزيع، ط1، 2003، ص 12.

<sup>(3)</sup> أنظر: غلوم إبراهيم: القصّة القصيرة في الخليج العربي، منشورات مطبعة الإرشاد، بغداد، ط1، 1981، ص 28.



- مرحلة الخمسينات اعتبرها بداية تكوين القصّة الحديثة بمقوماتها الفنّية.

- مرحلة الستّينات و السبعينات تطوّر القصّة بداية نشرها.<sup>(1)</sup>

ويرى الباحث البحريني "فهد حسين" أنّ عقد الثمانينات من القرن العشرين كما ذكرنا سالفًا يمثّل النشأة الحقيقيّة للرواية البحرينيّة، حيث صدرت أوّل رواية بحرينيّة للكاتب "محمد عبد الملك" بروايته الرائدة "الجدوة" الصادرة عام 1980.<sup>(2)</sup>

ليأتي بعده الرّوائي "عبد الله خليفة" حيث بلغت عنده اثنا عشر عملاً روائياً، منها "اللاّليّ" "1981م"، و"القرصان و المدينة" "1982" و"الهيرات" "1983" و "أغنية الماء و التّار" "1988" و "امرأة" "1990" و"الضباب" "1994" و "نشيد البحر" "1994" و "الينابيع" "1996"، و "الأقلف" "2002" و"الأعمال الرّوائية الكاملة" "2004" و "ساعة ظهور الأرواح" "2004" و"رأس الحسين" "2006" و "عمر بن الخطاب شهيدا" و "التمثيل" "2007" و تأخذ كتاباته طابع الأسلوب الواقعي في الطرح.<sup>(3)</sup>

أمّا "أمين صالح" فأصدر رواية "أغنية صاد الأولى" عام "1982" و "رهائن الغيب" الصادرة عام "2004" و "المنازل التي أبحرت أيضا" عام "2006" وقد امتازت كتاباته السردية باللّغة الشاعريّة.

كما أنّ الرّوائية "فوزية رشيد" فكانت أولى تجربة للرواية التّسائيّة عام "1983" بروايتها الرّائدة "الحصار" ثمّ أصدرت الرّواية الثانية بعنوان "تحولات الفارس الغريب في البلاد العارية"<sup>(4)</sup>

<sup>(1)</sup> منصور حسين: دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات و البحوث، بيروت، ط1، 2009، ص 128.

<sup>(2)</sup> أنظر: حسين فهد المكان في الرواية البحرينية، المرجع السابق، ص 13.

<sup>(3)</sup> أنظر: ليلي السيد: الرواية النسائية في البحرين، مجلة الكلمة، العدد 83، 2014، ص 55.

<sup>(4)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 56.

لتتوالى بعد ذلك أعمال سردية نسائية لكاتبات هنّ بعيدات عن السّاحة الأدبية حضوراً، عمل روائي

واحد وقد صعب على الباحثين العثور على نتاج بعضهنّ، منها:

1- "حصّة جمعة الكعبي" رواية "شجن بنت القدر الحزين" عام "1992".

2- "ليلي حسن الصقر" رواية " " بدرية تحت الشمس" عام "1997".

3- "فتحية ناصر" رواية "الحجابان" عام "2004".

4- "منيرة سوار" رواية "نساء المتعة" عام "2008".<sup>(1)</sup>

نستنتج من خلال رصد نشأة وتطور الرواية البحرينية أنّ هذه الأخيرة، لم تأت إلاّ لتعكس مجتمعا وتمثّل

قضاياها فهي على حدّ قو الباحثين أتت لرصد الواقع و تأمل الكاتب لما يجري بين الناس من تعبيرات وحوارات

أجاءه النبض اليومي، لذلك سخرت كلّ اهتمامها لعرض المشكلات المتعلّقة بالإنسان البحريني، وانصبّ حلّ

إبداعها السّردي على طرح قضايا إنسان ما بعد النفط، وقد شهدت البحرين نهضة حقيقية في مجال الكتابة

الروائية امتزجت بين الكتابات الذكورية والتّسوية على حدّ السّواء.

## 1-6: الرواية العمانية:

### 1-المرحلة الأولى ( النشأة والتأسيس ):

يضعنا الحديث عن الرواية في عمان أمام إشكالية تاريخية لا يمكن تجاوزها، فحسب الدراسات التي

تناولت الرواية العمانية-على قلّتها- تشير إلى أنّ أول رواية عمانية منشورة تعود لعام "1981م"، أي أنّ عمر

<sup>(1)</sup>أنظر: ليلي السيد: الرواية النسائية في البحرين، المرجع السابق، ص 57.

الرواية العمانية لا يتجاوز تاريخيًا 33 عاما فقط. «وقد يعود بنا التاريخ إلى أقدم من ذلك، إلى عام 1963م، حين كتب "عبد الله الطائي" -الذي يعدّ أوّل من كتب رواية في عمان- روايته "ملائكة الجبل الأخضر"»<sup>(1)</sup>

وتسرد هذه الرواية في مضمونها تجربة الشعب العماني في مقاومة التّدخل الإنجليزي. ثمّ تتبعها بأعوام روايته الثانية "الشراع الكبير" التي كتبها ما بين عامي (1969-1971) وهي التي نشرت عام 1981م<sup>(2)</sup>، غير أنّهما لا يمكن عدّهما روايات بالمستوى الفني المعروف إلّا على سبيل التّاريخ لهذا الفن الذي سجل "الطائي" إرصاصاته الأولى في عمان، كما يقول "سيف الرحبي": «إنّ التسلسل التاريخي يفترض عبد الله الطائي ن غير تحفّظ أو استثناء... أوّل روايتي عماني»<sup>(3)</sup>

وهو بذلك يعارض "يوسف الشاروني" الذي يقول «وبالنسبة للرواية، فلم تظهر رواية عمانية إلّا في أواخر الثمانينات حين نشر "سيف السعدي" روايته الأولى "جراح السنين" إذا استثنينا روايتي "عبد الله الطائي" "ملائكة الجبل الأخضر" "الشراع الكبير" إذن المولد الحقيقي للرواية العمّانية على يد السّعدي.<sup>(4)</sup>

كما يحدث أن تؤرخ الرواية العمانية أحيانا- كما تشير الدراسات - لرواية " قاعا للسقوط اسمه مسقط" وما تزال مخطوطة لصاحبها أحمد الزبيدي. ومنذ مطلع الثمانينات و حتىّ عام 1999م ظهرت مجموعة روايات لعدد من كتّاب الرواية الذي بهم تشكل الجنس الروائي على مدى عقدين من الزمن و بنحو متقارب فنيًا.

(1) منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، مجلة نزوى، العدد 85، يناير 2016، ص 111.

(2) أنظر: أحمد درويش: مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، المصادر- المناهج - المراحل - نماذج، دار الأسرة للطباعة و النشر، (د ط)، (د ت)، ص

(3) أنظر: سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، منشورات دار الفارابي، اتحاد كتاب أدياء الإمارات، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص، 68

(4) أنظر: المرجع نفسه، ص 69.

وتدور معظم روايات المرحلة الروائية الأولى من عام 1963م حتى عام 1999م، ولعلنا ننهي المرحلة الأولى "ببدرية الشحية" التي أصدرت روايتها الأولى في عام 1999م الموسومة "بالطّواف حيث الجمر" لتنتهي بذلك مرحلة من مراحل النّشأة والتّأسيس للرواية العمانية، وتعلن بروايتها مرحلة جديدة أوسع أفقا و مباشرة بمرحلة جديدة من الكتابة الروائية بطرحها لموضوعات أكثر جرأة مرتادة مناطق كتابية لم تكن مأهولة بالأفلام الروائية من قبل.<sup>(1)</sup>

## 2- المرحلة الثانية:

ترى الباحثة "منى بنت حبراس السليمية" أنّ المرحلة الأولى تنتهي عند "الطّواف حيث الجمر" في عام 1999، و بها تبدأ المرحلة الثانية، في حين أنّ الباحث الدكتور "شبر الموسوي"، رسم حدود المرحلة الروائية الأولى تاريخيًا من عام 1963م وحتى عام 2007م حين صدرت رواية "همس الجسور" للعلي المعمرى - وهي مدّة أنتجت نحو 30 رواية فقط على امتداد ما يقترّب من نصف قرن من الزمان - بيد أنّ عددا من الروايات صدرت قبل هذا، عام 2007 كان جديرا أن تؤسس بها المرحلة الثانية من عمر الرواية العمانية القصير، بدءا من "طواف ببدرية الشحية حيث الجمر" وحتى هذه اللحظة.<sup>(2)</sup>

"ببدرية الشحية" في طوافها لم تؤسس لنص روائي جديد - من حيث الطرح و المضمون و حسب - و إنّما أسست لميلاد الرواية النسوية العمانية بوصفها أوّل رواية عمانية، بدأت تخط للأنتى الكاتبة طريقها الخاص في التعبير عن همومها وقضاياها، وتعدّ روايتها "صرخة احتجاج" ضد قمع المرأة، ودعمها لها في نضالها من أجل حرّيتها وحقّها في اختيار شريك حياة تحبه وتتزوجه وفقا لاختيارها.

<sup>(1)</sup> أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص 112.

<sup>(2)</sup> أنظر المرجع نفسه، ص 113.

ومن الروائيين المشهورين في هذه المرحلة نذكر:

- سعود المظفر الذي يعدّ الروائي الأكثر إنتاجاً بـ 10 روايات منذ روايته الأولى "رمال و جليد" الصادرة عام 1988. التي تعدّ البداية الفعلية لكتابة الرواية في عمان، ثمّ روايته "المعلّم عبد الرزاق" الصادرة عام 1989م، و "رجل و امرأة" عام 1990م، و "الشيخ" عام 1991م و "إنّما تمطر في أبريل" عام 1997م، و"عاطفة محبوشة" عام 1998م، إلى أن أصدر في عام 2012م، ثلاثي "رجال الحجر" وهي الجزآن الأوّل والثاني لرواية "رجال من جبال الحجر" وثلاثية "المحرّمات" وذلك بعد توقّف عن الكتابة استمرّ لأكثر من 14 عاماً.<sup>(1)</sup>

- وأصدر "سيف السّعدي" في عام 1988م أيضاً روايتين هما: "خريف الزّمن" و"جراح السنين" كما سبق و ذكرنا، ثمّ بعد عام أصدر روايته "الجانب الآخر" في عام 1989م.

- كما أصدر "حمد الناصري" عدداً من التّوايات، و هي على التّوالي "أوجاع الزّمن الماضي" و "اللّيلة الأخيرة" عام 1989م، و"ساعتي لا تزال تدق" عام 1990م و "مأساة في المدينة و نيران قلب" عام 1993م و "حكاية سوداء" عام 1995م.

- وأصدر "مبارك العامري" أولى المحاولات الجادة في كتابة الرواية بروايته "مدارات العزلة" عام 1994م، ثمّ أتبعها بروايته الثانية بعد عامين "شارع الفرايدي" عام 1996.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> أنظر: آمنة بنت ربيع سالمين بنت مبروك: البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان (1958-2000)، إشراف محمود السمرة، رسالة

ماجستير، تخصص اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2002، ص 31 .

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 32 .

- و أصدر "علي المعري" روايته الأولى "فضاءات الرغبة الأخيرة" عام 1999م، قبل أن يستأنف في الألفية الجديدة مشروعه الروائي، فأتبع روايته الأولى بثلاث روايات أخرى وهي "رابية الخطار" و"همس الجسور" و"بنسولع".<sup>(1)</sup>

ومع مطلع الألفية الجديدة كان المشهد الروائي العماني على موعد مع أسماء روائية جديدة، بدأت تعطي الرواية العمانية روحها وحياتها، وشكلها الذي يقربها من السياق العربي العام، و قد تنوّعت تلك الأسماء وتعدّدت فمنها من يكتب الرواية للمرة الأولى، ومنها من قدم من منطقة القصّة القصيرة، كما قدم آخرون من منطقة الشّعر، وقد واكب أصحابها مؤخرًا الرواية في زمنها ليوجدوا لأنفسهم مكانا في مساحتها السردية الأوسع، وهو ما بدا ظاهرة عامّة توجه الشعراء إلى الكتابة سردا. في حين استمرّ عدد قليل من جيل الثمانينات والتسعينات في كتابة روايات جديدة، و غاب بعضهم الآخر قسرا أو اختيارا.<sup>(2)</sup>

وقد بدا أنّ جملة الظروف التي أدّت إلى قلّة الروايات العمانية خلال عقدي الثمانينات و التسعينات، التي من بينها تأخّر نشأة المدينة العمانية بالمعنى الحديث للمدينة المقترنة بظهور الرواية كجنس أدبي مدني من جهة، وسيطرة الشّعر في عمان و دوره في تكوين الذائقة الأدبية و إبعاده لكلّ تفكير في كتابة فنون أدبية أخرى حتّى وقت قريب من جهة أخرى، فضلا عن سمة الهدوء التي اتّسمت بها الحياة العمانية غالبا.<sup>(3)</sup>

وغياب الأحداث الكبرى التي تغذي الكتابة الروائية بنحو يخرجها من الأنماط الكتابية السائدة، تلك الظروف قد جوّهت كلّها بنقيضتها التي أعطت الرواية في عمان دفعة جعلتها تتزايد عددا وبوتيرة أسرع، و تخوض غمار التجريب في محاولة لكسر الطابع الذي شاع في العقدين السالفين، وقد استفادت روايات هذه المرحلة في

<sup>(1)</sup> أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص32.

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص113.

<sup>(3)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 114.

معظمها من اشتباك كتابها بالمنجز الروائي العربي و العالمي فبان في كثير منها أقرب إلى الفن الروائي الحقيقي، متجاوزة مثيلاتها في القرن العشرين.

ونظرا لغياب الدراسات البيولوجرافية الراصدة للمنتج الروائي العماني فإنّ التتبع الفاحص لكلّ الروايات الصادرة منذ عام 2000م الزمّي جهدا مضمنا في تتبعها ، ذلك التتبع الذي لن يسلم من مزلق السّهو الذي قد يسقط روايات حقها أن تكون تحت دائرة الرصد.

إنّ الأصوات الروائية الحقيقيّة تفرض حضورها في المشهد الروائي العماني الجديد، وقد حاولنا تتبع الأسماء التي دخلت العالم السردّي الروائي، ومن أهمّ الكتابات السردية التي تتميز بأبعاد فنيّة نذكر:

أولاً: الحضور الذكوري في الرواية العمانية:

## 1- حسين العبري:

في عام 2001م صدرت لحسين العبري روايته الأولى "ديازيام" ولكنّه كرّس نفسه روائياً بصدور روايته الثانية "الوخز" التي صدرت عام 2006م و التي عدّها بعضهم سيرة روائية، إذ تناول فيها أحداث عام 2005م الذي عرف بالتنظيم السري وسعيه لإحياء الإمامة في عمان، ليصدر بعدها روايته الثالثة "المعلقة الأخيرة" عام 2008م، وأخيرا روايته الرابعة، "الأحمر والأصفر" التي صدرت عام 2010م.<sup>(1)</sup>

## 2- محمد بن عيد العريمي:

أصدر سيرته الروائية "مذاق الصبر" عام 2001م، وهي رواية يصوّر فيها مكابדתه مع الإعاقة التي تعرّض لها إثر حادث سير تعرّض له عام 1981م، وواصل من بعد إصدار روايته الثانية، "حز القيد" التي صدرت عام

<sup>(1)</sup>أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص 114.



2005م، ثمّ يصدر في عام 2008م، روايته الثالثة "بين الصّحراء و الماء"، ليصدر بعدها روايات "حكايات يونس حيم" عام 2014م وفيها يلمس القارئ نفسا مغايرا عمّا سبق "للعمري" كتابته.<sup>(1)</sup>

### 3- علي المعمري:

بدأ مع جيل التّسعينات بروايته "فضاءات الرغبة الأخيرة" الصادرة عام 1999م، ليصدر بعدها روايته الثانية "رابية الخطار" عام 2003م ليؤكّد على مسيرته الرّوائية، إلّا أنّ البداية الحقيقية "لعلي المعمري" كانت مع روايته "همس الجسور" الصادرة عام 2007م، التي كما سبق جعلها الدكتور "الموسوي" مفتتحا للمرحلة الرّوائية الجديدة في عمان، ثمّ أصدر في عام 2010م روايته الأخيرة "بن سولع".<sup>(2)</sup>

### 4- محمّد بن سيف الرّحبي:

كانت له في تسعينات القرن الماضي ثلاث مجموعات قصصية، أصدر روايته الأولى "رحلة أبو زيد العماني" عام 2005م، ثمّ أصدر روايته الثّانية عام 2008م بعنوان "الحشت" التي تصوّر واقعا صادما، ليصدر بعد ثلاثة روايته الثالثة "السيد مرّ من هنا" عام 2011م، و أصدر في عام 2014م، روايته الرابعة في معرض مسقط للكتاب بعنوان "الشويرة" تناول فيها ثيمة المهشيين.<sup>(3)</sup>

(1) أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الرّوائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص 114.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 115.

(3) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## 5- أحمد الزبيدي:

أصدر ثلاث روايات مثيرة للجدل بعد أن كانت له رواية مخطوطة منذ منتصف سبعينات القرن الماضي موسومة "بقاعا السقوط اسمه مسقط"، وليس يعلم على وجه الدقة ما إذا كانت تلك المخطوطة هي إحدى الروايات الثلاث المنشورة، أم ما تزال مخطوطة لدى صاحبها ، أمّا أولها فهي رواية "أحوال القبائل عشية الانقلاب الإنكليزي في صلالة" الصادرة عام 2008م، وهي رواية تاريخية، وأصدر "الزبيدي" في عام 2012م روايته الثانية "سنوات النار"، ثمّ في عام 2013م أصدر روايته الثالثة التي حملت عنوان "امرأة من ظفار".<sup>(1)</sup>

## 6- عبد العزيز الفارسي:

أصدر في عام 2007م روايته الأولى "تبكي الأرض يضحك زحل" وهي الرواية الوحيدة التي أصدرها حتى الآن، لتقدّم بطلاً تمثلاً في الطبيعة التي أنسها وجعلها صانع الحدث الأول.

## 7- خالد الكندي:

أصدر سلسلة روايات بداية برواية "صراع العقول" عام 2010م التي تتخذ طابعاً بوليسياً في أجواء قروية، ثمّ في عام 2012م أصدر رواية "أمّ الدويس" التي تتخذ طابعاً خيالياً. و بعدها أصدر "الكندي" روايته "القافر" عام 2013م، ثمّ أصدر في عام 2014م روايته الأخيرة بعنوان "مرارة الذئب"، التي صاغها في قالب لغوي رصين ذي بعد أخلاقي تربوي تعليمي، موثقاً التراث الحكائي العماني.<sup>(2)</sup>

(1) أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص 115.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 116.

## 8- أحمد الرحبي:

أصدر روايته "الوافد" عام 2012م، و قد بدت قريبة من السيرة الذاتية، و هي قصّة طويلة.

## 9- يونس الأحزمي:

أصدر روايته الأولى بعنوان "الصّوت" عام 2012م، وهي رواية ذات بعد فلسفي مشبع بالروحانية.<sup>(1)</sup>

## 10- سلطان العزري:

أصدر روايته الأولى والوحيدة حتى الآن في عام 2012م بعنوان "سفينة نوح"، بعد مجموعته القصصية "تواطأ"، متناولا فيها كارثة إعصار جوتو الطبيعية.<sup>(2)</sup>

## 11- محمود الرّحبي:

بعدهما عرف كاتبنا ملفتا للقصّة القصيرة، يصدر روايتين دفعة واحدة، هما "درب المسحورة" التي يحاكي فيها حكاية تراثية، أمّا روايته الثانية فهي رواية "خريطة العالم" وهي تحكي علاقة الغرب مع المسلمين. وفي عام 2013م يصدر "الرحبي" روايته الثالثة "فراشات الرّوحاني" وهي رواية تمجد و تعلي من شأن الكتابة المبدعة.

## 12- سالم آل توبة:

سجل حضوره الرّوائي عبر روايته الجريئة "أيوب شاهين" الصادرة عام 2009م، التي تنتصر للمهمشين من أبناء المجتمع العماني.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الرّوائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، المرجع نفسه، ص 117.

<sup>(2)</sup> أنظر: الصفحة نفسها، ص 117.

<sup>(3)</sup> أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**13- سليمان العمري:**

أصدر روايته الأولى في عام 2013م بعنوان "الذي لا يحب جمال عبد الناصر"، وهي ترصد أحداث 2011م في عمان على خلفية السياق العربي العام المسمى "بالربيع العربي".

**14- نبهان الحنشي:**

أصدر عام 2014م روايته الأولى "امرأة تضحك في غير أوانها" مقدما الحب المطارد بأعراف المجتمع أبرزه أحداث عام 2011م.<sup>(1)</sup>

**15- حمود الشكيلي:**

أصدر "حمود الشكيلي" روايته الأولى بعنوان "صرخة واحدة لا تكفي" عام 2007، موظفا أحداث عام 2005م مرورا بإعصار جوتو.

**16- محمود الفزاري:**

أصدر "محمود الفزاري" رواية "حطاب بين غابات القبر" عام 2013م، تناول "الفزاري" فيها أحداث 2011م.<sup>(2)</sup>

**17- سالم الجابري:**

من ظهر فجأة من الروائيين و قد حققت رواياته نسبة مبيعات هي الأعلى، حسب تصريح عام لمدير دار النشر لمؤسسة "بيت الغشام". أصدر الروائي "سالم الجابري" روايتين في عام واحد هما: "الديك" و "حياة بين زمنين" عام 2013م.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق، ص 118

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 119.

<sup>(3)</sup> أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## 18- عبد الله الحرسوسي:

أصدر "عبد الله الحرسوسي" روايته "سنوات العزلة" عام 2014م ، وهي نص يقوم على فكرة بسيطة مفادها أنّ الشفاء بيد الله و ليس بيد أحد.<sup>(1)</sup>

- شعراء روائيون:<sup>(2)</sup>

شهد المشهد الروائي العماني -كغيره- ظاهرة الشاعر روائيا فنشط عدد من الشعراء في الكتابة السردية بدءا من "سيف الرحبي" و "سماء عيسى" و "زاهر الغافري" و "صالح العامري"، إذ بدأ "الرحبي" سردياته بكتابة سيرته "منازل الخطوة الأولى" و انتهى بيومياته "من الشرق إلى الغرب" في عام 2013م غير أن سرده لم يفرز رواية كما فعل شعراء آخرون مثل:

## 19- محمد الحارثي:

الذي أصدر روايته "تنقيح المخطوطة" عام 2013م و هو عنوان بدا مستغرب و غير أدبي من شاعر، حيث أظهرت الرواية معرفة مؤلفها بالجيولوجيا والحفريات وعلوم تطوّر الكائنات.

## 20- زهران القاسمي:

أصدر روائتين في عامين متتاليين "جبل الشارع" عام 2013م و"القناص" عام 2014م و قد بدا أنّه استفاد من تجربته الروائية في "جبل الشارع" ليتجاوز كثيرا من هناها في روايته الثانية "القناص" الذي جعل فكرتها تدور حول مفهوم الحلم، وتصوير الطبيعة الجبلية في كلتا الروائيتين.

<sup>(1)</sup> أنظر: منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، المرجع السابق ص 119.

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 120.

## 21- إبراهيم سعيد:

أصدر في عام 2014م روايته "الحمدي، الأعمى الشعري" التي مزج فيها بين النصّ السردّي والنصّ الشعري.

## ثانيا: الحضور النسوي في الرواية العمانيّة:

حظيت المرأة العمانية باهتمام الدولة منذ الاستقلال وحتى وقتنا الراهن، فقد كانت سلطنة عمان من أوائل الدول التي أولت المرأة أهمية كبيرة، وشاركت « المرأة العمانية في بناء حضارتها مساهمة كبيرة خاصة بعد عودة المتعلّمات والمثقفات اللواتي أُنهين تعليمهنّ في الخارج إلى أرض الوطن عام 1970م. من أجل المشاركة في بناء المسيرة العمانية. حيث التّطلع و الرغبة في الإنتاج والانفتاح والانتقال من العصر القديم إلى عصر عمان المشرق بأفاهة التعليمية والتّطورية.<sup>(1)</sup>

برزت أسماء لامعة في كافة المجالات ومنها مجال الأدب رُصدت خلاله أفلام نسائية عاجلت قضايا المجتمع ودعت للانفتاح على الثقافات العصرية من خلال الأمسيات والندوات في جمعية المرأة العمانية. ويتجلّى حضور المرأة في السّاحة الفنيّة العمانية بقوة و فاعلية متميزة ومن الروايات النسوية العمانية نذكر:

## 1- بدرية الشحي:

يبدو أنّ الرواية النسوية في عمان قد لعبت دورا محوريًا في الرواية العمانية، « فمنذ رواية بدرية الشحي "الطواف حول الجمر" جرى تحرير الشكل الروائي العماني من نقاط ضعفه السابقة بما فيها من تبسيط وترهل، ونزعة توثيقية وتاريخية واجتماعية ناقصة و تضخم للتراوي كلي العلم، و لغة عتيقة لا تتلاءم مع متطلبات السرد الحديث. وهكذا يمكن القول أنّ هذه الرواية التي تمت كتابتها بمسقط عام 1994 وظهرت طبعها الأولى ببيروت

(1) ليلي محمد صالح: أدب المرأة في الجزيرة و الخليج العربي، ج2 اليمن عمان، منشورات ذات السلال، الكويت، ط1، 1987، ص 318.

عام 1999 ، هي التي بدأت هذا الزمن الجديد في تاريخ الرواية العمانية. «<sup>(1)</sup> أي أنّ "الطواف على الجمر" أول رواية نسوية عمانية، ولم تكتف "بدرية الشحي" بروايتها الأولى، بل أصدرت روايتها الثانية "فيزياء 1".

## 2- غالية آل سعيد:

أصدرت "غالية آل سعيد" روايتها الأولى "أيام الجنة" عام 2005م، وألحقها بعامين روايتها الثانية "صابرة وأصيلة" عام 2007م، ثمّ تتبعها في عام 2008م روايتها الثالثة "سنين مبعثرة"، لتصدر في عام 2011م روايتها الرابعة "جنون اليأس" وبذلك تعدّ "غالية آل سعيد" أكثر الروائيات العمانيات إنتاجاً.<sup>(2)</sup>

## 3- فاطمة الشيدية:

أصدرت "فاطمة الشيدية" روايتها الأولى والوحيدة "حفلة الموت" عام 2009، تحكي عن السحرة والدجالين والموت الظاهري واختطاف الجسد، و قد حفلت روايتها باللّغة الشعرية المسكونة بالوطن ومقوماته.

## 4- أزهار أحمد:

عرفت "أزهار أحمد" بالكتابة في أدب الطفل، وأصدرت روايتها الأولى و الوحيدة بعنوان "العصفور الأول" عام 2009 وهي رواية تحكي عن هاجس الكتابة وهّمها، في مقارنة تجمع بين الكتابة والغربة والمعاناة.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> أنظر: شريفة بنت خلفان اليحيانية: موت الحلم (1999-2014) السرد الروائي النسوي العماني، مجلة نزوى، حول الثقافة والإبداع، العدد 81،

يناير 2015، ص 47.

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 47.

<sup>(3)</sup> أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## 5- هدى حمد:

أصدرت "هدى حمد" روايتها الأولى "الأشياء ليست في أماكنها" عام 2009م وهي الرواية التي حازت على المركز الأول في جائزة الشارقة، تحكي عن قضية التصنيف الاجتماعي بين مستويات الأشخاص، كما أصدرت روايتها الثانية "التي تعدّ السلام" عام 2014م، وهي رواية تناولت إشكالية الحنين.<sup>(1)</sup>

## 6- زينة الكلبانية:

نشطت "زينة الكلبانية" روائياً، فأصدرت رواية "ثالوث و تعويذة" عام 2011م، و "في كهف الجنون تبدأ الحكاية" عام 2012م، و"الجوهرة والقبطان" عام 2014م التي سعت فيها إلى محاكاة الرحلة التاريخية للسفينة الشراعية "جوهرة مسقط".<sup>(2)</sup>

## 7- عزيزة الطائية:

كتبت "عزيزة الطائية" روايتها الأولى "أرض الغياب" عام 2013م، وهي تدرج في إطار المذكرات، فجاءت الرواية ما بين موضوعية التاريخ وذاتية السيرة.<sup>(3)</sup>

## 8- جوخة الحارثي:

"أصدرت "جوخة الحارثي" 4 روايات "منامات، سيدات القمر، نارنجة، حرير الغزلة"، روايتها الأولى "منامات" عام 2004م، في مزج غرائبي بين الحلم و الواقع. حصلت "جوخة الحارثي" على جائزة السلطان

<sup>(1)</sup> شريفة بنت خلفان اليحيانية: موت الحلم (1999-2014) السرد الروائي التسوي العماني، المرجع السابق، ص 48.

<sup>(2)</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 48.

<sup>(3)</sup> أنظر: المرجع نفسه ص 49.



قابوس للثقافة و الفنون و الآداب عن روايتها "نارنجة" عام 2016م، كما أصدرت روايتها "حرير الغزالة" مؤخرًا عام 2019م.

ورسحت روايتها "سيدات القمر" لجائزة زايد عام 2011. في عام 2019م، أصبحت "جوخة الحارثي" أول شخصية عربية تفوز بجائزة مان بوكر العالمية عن روايتها "سيدات القمر" وقد قالت الباحثة "شادية شقروش" «يكفي الرواية العمانية فخرا أنّها ارتقت إلى العالمية، إذ نالت الرواية العمانية "جوخة الحارثي" جائزة مان بوكر الدولية عام 2019م لتكون أول خليجية تفوز بهذه الجائزة عن روايتها سيدات القمر" التي ترجمتها مارلين بوث إلى الإنجليزية.»<sup>(1)</sup>

من خلال عرض مراحل نشأة و تطوّر الرواية في عمان نستنتج أنّ الرواية العمانية رغم أنّها بدأت متأخرة عن مثيلاتها في دول الخليج إلا أنّها استطاعت أن تحتل مكانا متفردا في الرواية الخليجية، حيث تمكنت في أول مراحلها من أن تضع يدها على خصوصيات يميّز بها المجتمع العماني بداية من محاولة "عبد الله الطائي" في "ملائكة الجبل الأخضر" إلى عالمية الرواية العمانية لتكون أول رواية خليجية تفوز "بجائزة البوكر" رواية "سيدات القمر" "لجوخة الحارثي" عمانية المنشأ، ليقع اختيارنا ويزداد شعغنا نحن أيضا بهذه الرواية "سيدات القمر"، و تكون شعلة موضوع بحثنا، و ذلك من خلال الوقوف على جمالية التطريس في الخطاب الروائي المتميز، الذي يفيدنا في تقديم قراءات جديدة، ويسمح لنا بالغوص في حبايا النفس الإنسانية.

<sup>(1)</sup>شادية شقروش: الرواية العربية في بلاد الخليج العربي، محاضرة عن طريق تقنية التحاضر المرئي، المؤتمر الدولي الافتراضي، مركز الدراسات العربية و

الإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيودلهي، 2021.

## مقاربة نقدية للرواية الخليجية:

وبعدما استعرضنا نشأة الرواية في الخليج ووقفنا على مراحل تطورها واهم ملامحها، تبين لنا في حدود الدراسة و الاطلاع أن الرواية الخليجية وفقا لنشأتها، التاريخية الحديثة، مازالت بعيدة عن الاتجاهات و الدراسات النقدية التي تكشف مضامينها و إشكالاتها و أبنيتها السردية ، لذلك فهي بحاجة إلى البحث و الدراسة والاهتمام أكثر إذ يرى "طه عبد الرحمن" انه : « يمكن ملاحظة طبيعة و ملامح النشوء و المسيرة في الرواية الخليجية عموما . إذ تتشابه في بداياتها المتواضعة و بداية تشكيلها فنيا، وصولا إلى نمط الكتابة الجديدة التي ميّزه الخطاب الروائي تبعا لحركة المجتمع الخليجي و مراحل تطوره، وتسعى الرواية الآن بجهد مثابر نحو التّضجج و التمكّن، يقابل ذلك ضعف ما للحركة النقدية المصاحبة لها. »<sup>(1)</sup>

كما تبين لنا أنّ نشأة الرواية في الخليج اختلفت عن الرواية العربية التي نشأت نتيجة التأثير بالمجتمعات الغربية ونظرا لوجود المدينة التي تعدّ الشرط الأساسي لظهور الرواية، أمّا الرواية الخليجية فقد ظهرت متأثرة بأقاربها من الدول العربية وبخاصة مصر والشام، وارتبطت بالمدينة التي اقترنت بعوامل التّهضة التي ظهرت مع تفجّر أبار النفط وقد تبين الرّشيد بوالشعير في كتابه الموسوم بـ « الرواية الخليجية إلى أين » أنّ الاستجابة السردية للتطور الاقتصادي تتمثّل في نمطين :

**النمط المباشر والنمط غير المباشر**، فالنمط المباشر يتمثّل في الاستجابة السردية التي ترصد ملامح التعبير التاريخي الكرونولوجي الذي يركّز على المكان وثقافته ، والأعمال الروائية التي تندرج في خانة هذا النمط تفصح عن الخطاب التاريخي الكرونولوجي بأسلوب صريح غير مضمّر وهذا لا يعني أنّه يخرج من دائرة التعبير الفني بطبيعة الحال ويمكن أن نمثل لهذا النوع في "مدن الملح" "العبد الرحمان منيف" و"مدن تأكل العشب" "لعبد

(1) أنظر: فارس البيل: قراءة في الأنساق الثقافية، المرجع السابق، ص 38.

الخال" و"التواخذه" "الفوزية السالم". أما التَّمط الغير المباشر في التأريخ للرواية الخليجية فهو يتراءى في أعمال "طالب الرفاعي"، و"حمد الحمد"، وأعمال "سعود بن سعد المظفر".<sup>(1)</sup>

ولو حاولنا المقارنة بين الرواية الخليجية في إرهاباتها الأولية متمثلة قي "التوأمان" "للأنصاري" و "ملائكة الجبل الأخضر" "للطائي"، حيث بدأت ملامح المدينة تنعكس على الرواية لتحكي متاهة المدينة وما يسودها من تعقّد العلاقات الغرائبية و المادية، التي تشوّه الإنسان،<sup>(2)</sup>

لقد راهنت الرواية الخليجية في طفرتها الأولى والتي تمتد حتى نهاية العقد التاسع منه على سرديات الصحراء والماء بوصفهما عنوانا مؤكدا لهويتها الخاصة ذات النكهة المتميزة، ولكن هاتين الثيمتين لم تكونا منفصلتين أبدا عن تشكّل المدينة و تطورها معنى ومبنى، ولذلك فإنّ حضور هاتان الثيمتان في السرديات الروائية الخليجية كان تعبيرا عن التوجّس من تعملق المدينة الخليجية وتعنكبها.

أما الطفرة الثانية التي تمتد من التسعينات حتى الآن فقد جنحت السرديات الخليجية إلى الذات الفردية دون حرص على ملامسة القضايا الموضوعية أو التاريخية المرتبة بالمدينة وهكذا استطاعت السردية الخليجية أن تتمثّل جماليات السرود الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية ومالت في العقدين الآخرين إلى الحداثيّة و ما بعد الحداثيّة كما طالت إلى التجريب، ومن المظاهر الملفتة في الرواية الخليجية هو كثرة الأعمال الروائية ونموها السريع ولعلّ السبب الرئيس هو الطفرة الهائلة التي شهدتها المنطقة وتحافت دور النشر على نشر الروايات بالإضافة إلى التغيّرات السريعة التي تعدّ منبعا خصبا للمتحيل الروائي لدى الأديب.

<sup>(1)</sup> أنظر: شاكر نوري: 21 باحثا وباحثة يناقشون تحولات الرواية الخليجية، الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، العدد، 46 123، ص 8.

<sup>(2)</sup> شاكر نوري: 21 باحثا وباحثة يناقشون تحولات الرواية الخليجية، الشرق الأوسط، ص 9.

كما انتقلت الرواية الخليجية من الشفوية إلى الكتابية انتقالاً سهلاً وسلساً ومن مظاهر الكتابية اهتمامها بالتفاصيل و التحليل السيكولوجي مقابل الأحداث المروية ، فالسرديات الخليجية استفادت كثيراً من الموروث الشعبي الشفوي وفي الوقت ذاته نجده أعمال روائية اجتازت الموروث الشعبي للتعمق في الجانب السيكولوجي مثل رواية " جروح الذاكرة لتركي الحمد " و "الرياض نوفمبر 90 " ل "سعد الدوسري " و لجأت الرواية الخليجية إلى التجديد في التقنيات التي تعني بجماليات الكتابة، مثل الكتابة السردية الرقمية كما فعلت " رجاء الصانع " في "بنات الرياض" و محمد ساجلة أرزي" في "ظلال الواحد " و "شات" .

فتخلت الرواية الخليجية عن النفس الملحمي الطويل ومالت إلى النفس المتوسط. حيث نادراً ما تلجأ الرواية الخليجية إلى المقولات الروائية مثل "خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد" ل "عبد الرحمان منيف"، وعملت الروايات إلى تقليص الحجم مثل "نساء المنكر" ل "سمر المقرن" و "التنور" ل "فريد رمضان" (1) . كما تميل الروايات الخليجية الحديثة إلى القضايا الاجتماعية و السياسية و الفكرية الأكثر حساسية و التي تعدّ من التابوهات في المجتمع الخليجي المحافظ. وكان القناع وراء هذا الطرح، هو شعار الحرية الذي تجاوز لدى البعض ، فأصبح يمسّ المحرمات الدينية و المجتمعية ، ومثاله الأبرز "ترمي بشرر" لعبد الخال" و "الآخرون" "لصبا الحرز"

كما مال الكتاب إلى الأفنعة و الرمز و الإسقاطات و الاقتراب من المسكوت عنه ، والتهل من التاريخ و التراث الأدبي وتجاربهم الشخصية و صياغتها في قالب الرواية و خاصة في بواكير أعمالهم الروائية وهو أمر بديهي لأنّ الكاتب الذي يتقيد بكتابة سيرته الذاتية يكتب رواية واحدة ثم يتوقف عن الكتابة. وصار هذا التهل من مختلف المصادر، يشكّل ظاهرة تستوجب الدراسة والبحث ، وهذا ما سيتمّ خلال المبحث القادم الذي خصص لدراسة حضور التطريس في الرواية العمانية "سيدات القمر".

(1) أنظر: غلوم إبراهيم: القصة القصيرة في الخليج العربي، المرجع السابق، ص 30.

## شعرية التصوير في الرواية الخليجية:

انطلق الدكتور "الرشيد بو الشعير" إلى القول في كتابه "هواجس الرواية الخليجية" الذي خصص مبحثه الثالث \_الكتاب\_ موضوع "شعرية التصوير في الرواية الخليجية" إلى أن الكثير من الروائيين الخليجيين قاموا بوصف أنماط القضاة الحية و الميتة ، الواقعية والمحسوسة و الخيالية المجردة على حدّ سواء، وقد أدت أوصافهم جملة من الوظائف من أبرزها :

## -الوظيفة الاستهلاكية.

فقد قام الكثير من الكتاب الخليجيين باستهلال أعمالهم الروائية بوصف فضائهم بداية ، مثلما ظهر في رواية "شرق المتوسط" "العبد الرحمان منيف" ، ورواية "الموت يمر من هنا" "العبد خال" ، فقد اتخذ كلّ منهما من تصوير الفضاء مدخلا إلى السرد الروائي و تقدم شخصيات الرواية أي أن التصوير الفضائي وظّف بوصفه استهلالاً.<sup>(1)</sup>

## -الوظيفة الإيهامية:

وهي الوظيفة التي يقول عنها المؤلف إنّها «تعدّ الوظيفة الرئيسية في التصوير الروائي ، كما تعدّ آلية آليات الإقناع في الأعمال الروائية منذ نشأة هذا النوع الأدبي حتى الآن» .

وقد مثل لهذه الوظيفة برواية "الفوراس" "لحسن الشيخ" ، حيث بذل جهدا واضحا في تصوير مشاهد من الحياة الاجتماعية الحية ورواية "زينة الملكة" "لعلي أبي الريش" ، ورواية "المرأة منيرة الشمس" "لهديل الحساوي" التي اجتهدت من أجل إبهام القارئ بفضاءات عملها الروائي الخيالي ، كما ظهر هذا النوع من الوظائف الإيهامية

<sup>(1)</sup> محمد سيف الإسلام بوفلاحة: الرواية الخليجية في مرآة الرشيد بالشعير ، كلية الآداب جامعة عنابة، الجزائر، 2016، ص 9.

في رواية "التّهايات" "العبد الرّحمان منيف" ورواية "خاتم" و "طريق الحرير" و "سيدي وحدانة" "الرجاء عالم" و "حجر على حجر" "لفوزية شويش السالم".<sup>(1)</sup>

-وظيفة توازن الإيقاع: وقد انتقى المؤلّف رواية "نزهة الدلفين" "ليوسف المحيميد" للتدليل على هذه الوظيفة، ولاحظ أن "المحيميد" حرص على التوازن بين السرد و التحليل و التصوير.<sup>(2)</sup>

-الوظيفة السيكلوجيّة: وهي الوظيفة التي يغدو فيها التصوير أداة و ميزة بهدف الكشف عن مكونات اللاشعور الفردي للشخصيات الرّوائيّة .

وهذا ما تبدى في تصوير "بستان الأشجار" في رواية "المرأة والقطة" حيث برعت "ليلي العثمان" في تحليل نفسيّة "العمّة" التي أفلست روحيا.<sup>(3)</sup>

وفق رؤية "الدكتور الرشيد بو الشعير" فشعريّة التصوير في الرّواية الخليجيّة تتراءى في وصف الفضاءات الرّوائية التي تؤدي وظائف متنوّعة كالاستهلال و الإبهام وتوازن الإيقاع البصري و السّمعّي ، والتّعبير السيكلوجي فضلا عن التّصوير الأسلوبي والتّقطيع السينمائي ،وهو ما يرهص بميلاد نفس جديد في الثقافة العربيّة بمنطقة الخليج، يتسم بالنزوع البصري على حساب النزوع السّمعّي الشفوي الذي ظل سائدا ومتجذرا في الثقافة الخليجيّة على امتداد قرون طويلة ، ولعلّ الرّواية بوصفها أدبيا تسهم إسهاما كبيرا في تكريس هذا النّفس الجديد.

(1) المرجع نفسه، ص 9.

(2) محمّد سيف الإسلام بوفلاحة: الرّواية الخليجيّة في مرآة الرشيد بالشعير، ص 10.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## الفصل الأول:

### بحث في جمالية التطريس

الجمال قيمة فنيّة حضاريّة في غاية الأهميّة للحياة الإنسانية، فهو يسهم بالارتقاء بالإنسان والسّموم بالمجتمع، ويجعل الحياة أكثر إشراقاً وحيويّة وهو سمة بارزة من سمات الوجود، والإنسان بفطرته يدرك جمال الكون وما فيه من التّظام والتناغم والتناسق، وفي هذا السيّاق نتحدّث عن مصطلح الجماليّة في شقّيه اللّغوي والاصطلاحي، لا بدّ أولاً أن نمّر على لفظة الجمال، ومن هنا نتساءل ما هو الجمال؟

أولاً: في مفهوم الجمال:

### 1- تعريفه:

#### أ- لغة

جاء في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في مادة (ج، م، ل): أن «الجمال: مصدر الجميل، والفعل جمل وقوله عزّ وجلّ: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون» أي بهاء وحسن. ابن سيد الجمال الحسن يكون في الفعل و الخلق وقد جمل الرجل، بالضمّ جمالاً، فهو جميل وجمال، بالتخفيف، هذه عن اللحياني، وجمال، بالضمّ والتشديد: أجمل من الجميل، وجمّله أي زيّنه والتجمّل: تكلف الجميل.<sup>(1)</sup>

في حين وردت في "المعجم الوسيط" من الفعل جمل جمالاً، حسن خلقه و حسن خلقه فهو جميل (ج) جمائل، جملة صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سرور و رضا.<sup>(2)</sup>

أمّا في مقاييس اللّغة لـ "أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي" فنجد:

<sup>(1)</sup> أنظر: أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور الأنصاري: لسان العرب، مج 6، مادة (جمل)، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005.

<sup>(2)</sup> إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجّع اللّغة العربيّة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، ص 136.



« جمل ، الجيم والميم واللام أصلان أحدهما تجمع و عظم الخلق و الآخر حسن، فالأول قولك أجملت الشيء وأجملته حصّلته، والجماييّ الرجل العظيم الخلق (...) والأصل الآخر الجمال ، وهو ضد القبح. ورجل جميل و جمال قال "بن قتيبة" : « أصله من الجميل وهو ردك الشحم المذاب ، يراد به أن ماء السمن يجري في وجهه ، ويقال جمالك أن تفعل كذا أي أجمل ولا تفعله. »<sup>(1)</sup>

وجاء أيضا في "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب" لـ "مجدي وهبة" أن الجمال هو: « حسن ملاحظة، وسامة بهاء حالة ما هو جميل ، هو ما يثير فينا إحساسا بالانتظام و التناغم و الكمال وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة ، أو في أثر فنّيّ صنع الإنسان ، كما نجد أنّ الجميل :صفة تلاحظ في الأشياء ، وتبعث في النفس سرور أو رضا.»<sup>(2)</sup>

من خلال ما سبق ، نجد أنّ كلاً من هذه المعاجم العربية في تعريفها للجمال تشترك في تقرير أنّ الجمال هو البهاء والحسن ، سواء في الخلق أو الخلق فكلمة الجمال إذن تطلق على كلّ ما يبعث في النفس شعور باللذة و السرور والإعجاب .

## ب- اصطلاحا

علم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه، ونظريّاته، تعتبر الجماليّة من المفاهيم الإشكاليّة التي لا تقف على تعريف محدّد فتنبّعت تعريفاتها وهذا ما جعلنا لا نقف على تعريف محدّد.

## الجماليّة وعلم الجمال :

<sup>(1)</sup> أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح إبراهيم شمس الدّين، مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت

<sup>(2)</sup> مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 138.

«اشتق مصطلح علم الجمال ، أو الجماليّات Aesthetics من الكلمة Arithanesthai والتي

تشير إلى فعل الإدراك ، وأيضاً من كلمته aitheta، التي تعني الأشياء القابلة للإدراك ، وذلك في مقابل الأشياء غير الماديّة أو المعنويّة<sup>(1)</sup> .

أمّا فيما يخص الجمالية فنجد:

الجمالية «تمثل رؤيا خاصّة للفن، وطريقة لملامسة شغاف الجميل في النصّ لأجل تذوق فنيّ يكشف

حقيقة تلك التصووص وأثرها على الباحث والمتذوق.»<sup>(2)</sup>

ومعنى هذا أنّ هذا الأخير – متذوق الجمال – لا بدّ أن يملك القدرة على تمييز مواطن الاستحسان والاستهجان كما لا بدّ له أن يكون متّصلاً بالفن وأصوله لمعرفة مكامن الجمال وجوهه.

ويرتبط مصطلح الجمالية بعلم الجمال وبما هو فنيّ، ويشير إلى مجموعة من المعتقدات حول الفن والجمال

ومكانتها في الحياة.<sup>(3)</sup> فالجمالية لديها علاقة مباشرة بعلم الجمال أو الاستطيقا.

ويعرّف "لالاند" laland علم الجمال فيقول «هو علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها

قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح»<sup>(4)</sup> أي التمييز بين الجميل والقبيح بواسطة ضابط يسمى بعلم الجمال، وهذا ما

ذهب إليه "جميل صليبا" بقوله: «علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته وفي الذوق الفنيّ، وفي

<sup>(1)</sup> شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفنيّ، عالم المعرفة، (د.ط)، 2001، ص 18.

<sup>(2)</sup> محمد صالح خرفي: بين الضفتين: (دراسة نقدية)، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005، ص 21.

<sup>(3)</sup> خليل موسى: جماليات الشعريّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (د.ط)، 2008، ص 32.

<sup>(4)</sup> كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أمّودجا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 9.

أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنيّة، وهو باب من الفلسفة وله قسمان: قسم نظري عام، وقسم علمي خاص...»<sup>(1)</sup>

إذن يؤكد "جميل صليبا" على أنّ علم الجمال ما سمي بهذه التسمية إلاّ بغوص ويسبر أغوار الجمال بكلّ صغيرة وكبيرة وهو باب من الفلسفة، « فالجمال ظاهرة ديناميكية متغيّرة، لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إيّاه، إنّه في تطوّره يختلف من شخص لآخر، ومن لحظة إلى أخرى، إنّه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى الوراء، الجمال غير الحقيقة...»<sup>(2)</sup>

ويتبيّن هنا أنّ الجمال صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة، وهو حركة مستمرة وغير ثابتة.

إذن الجمالية كانت من علم الجمال وهي تهتمّ بجميع الفنون والآداب فالجمالية « ليست سوى إعادة التنظيم المتجددة دوماً والمتدفقة دوماً للمشاكل التي يفرزها التفكير في الفن بين عصر وآخر، وتتوافق الجمالية تماماً مع حلّ المشكلات، ومع نقد الأخطاء التي تخصّ التطور المتماذي للفكر وتغنيه»<sup>(3)</sup>

نستنتج ممّا سبق أنّ الجمالية لم تأتي إلاّ لتحقيق هدف وغاية نبيلة ألا وهي إعادة تنظيم الفنّ عبر التاريخ، فهي بمثابة النقد الفنّي البناء الذي يقيّم الفنّان ويساعده في معرفة مواطن الاستحسان والاستهجان لإخراج عمل فنّي إبداعي يرقى إلى المستوى الجمالي.

<sup>(1)</sup> جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986، ص 408.

<sup>(2)</sup> علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص 49.

<sup>(3)</sup> مارك جيمينيز: ما الجمالية، تر: شربل داغر، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، 2009، ص 323.

## 2- مفهوم الجمالية عند الغرب والعرب:

## أ- عند الغرب:

إنّ الجمالية مصطلح قديم قدم الإنسان، حيث صاحبتة الحضارات البشرية كلّها واتخذت لها طابعا خاصًا مع كلّ حضارة، وإذا بحثنا عن جذور هذا المصطلح عند الغرب وجدناه تميّز بمرحلتين:

## 1- العصر الاعتقادي ( الأفلاطوني ):

يعتبر هذا العصر مهد الجمالية ومثله مجموعة من الفلاسفة الذين أرسو هذا العلم وجعلوا له أسس رغم اختلاف آرائهم، ومنهم "سقراط" و "أفلاطون" و "أرسطو".

«فسقراط حاول أن يجعل تعريف الجمالية ثابتا ودقيقا فأشار "جراسيوس" الرّسام و"كليتون" النّحات وجعل هذه الطّريقة أحب ما في النموذج المحسد.»<sup>(1)</sup>

في حين نفى "أفلاطون" وجود الجمال في الأرض وداخل الميثافيزيقائي تعريفه واعتبر الجمال عنده مجرد تقليد لعالم المثل ليخلق عالم المحسوسات «إنّه لا يعادل الجمال الذي يمثّل الحق والخير وأنّه في هذا الطّريق فقد تصور أنّه لا يمكن للفنون أن ترتقي إلى مستوى الطبيعة التي تظم كل كمال وخير وجمال لأنّ الطبيعة التي يحاول الفنّ محاكاتها هي الأصل، وهي لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصّورة أي العمل الفنيّ.»<sup>(2)</sup>

أمّا "أرسطو" فيقول في علم الجمال: «لا يمكن لكائن أو شيء مؤلفا من أجزاء عدّة أن يكون جميلا إلّا إذا كانت أجزاؤه منسقة وفقا لنظام ما متعته بحجم لا اعتباطي لأنّ الجمال لا يستقيم إلّا بالنّسق والمقدار.»<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> ديني هوزيمان: علم الجمال، تر ظافر حسين، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980، ص 21.

<sup>(2)</sup> رواية عبد المنعم عباس: الحسن الجمالي وتاريخ الفن ( دراسة في القيم الجمالية والفنية )، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 289.

<sup>(3)</sup> ديني هوزيمان: علم الجمال، المرجع السابق، ص 41.

نستنتج مما سبق أنّ هناك تفاوت في تعريف الجمالية من قبل "أرسطو" و"أفلاطون" و"سقراط" فهذا الأخير جعل مفهوم الجمالية دقيقاً وثابتاً بتعدد واختلاف الفنون، أمّا "أفلاطون" فنفى وجود الجمال في عالم المحسوسات وندى بأنّه من مخلفات العالم المثالي- المثل - في حين نجد أرسطو قال بأنّ الجمال نظام منسق الأجزاء، طبيعي يحكمه النسق والمقدار، ونجد أنّ "أرسطو" كان الأوضح بتعريفه.

## 2- العصر الإنتقادي ( الكانطي ):

لقد تولّد عن هذا العصر ثلاث مراحل استهل أولها بأسلاف "كانط" ثمّ عصره ومابعده، فنجد "ديكارت" حدد الجمال بكونه « ما يكون في ذات الشيء أي إنّ الجمال يكون في ذاته فالشيء الجميل يكون جميلاً حيث ما هو وكيف ما كان في ذاته، بينما "يورك" يرى أنّ التذوق هو أساس الجمال، فالجمال غريزة إنسانية اجتماعية وذلك لشعورنا باللذة الإيجابية، "فكانط" حدد الجمال بقوله: « الجميل هو الذي يرضي الجميع من دون سابق فكرة أو صورة ذهنية. »<sup>(1)</sup>

وهذا يعني أنّ الجمال عند "ديكارت" يكمن في ذاتية الشيء وعند "يورك" أنّ أساس الجمال هو التذوق، في حين أنّ "كانط" يحدّد الجمال بأنّه إرضاء الجميع .

أمّا الذين أتبعوا-كانط- فتمثلوا في تلامذته أمثال "شلبير" و"هيجل" الذي اعتبر أعظم فيلسوف وعرف الجمال بقوله « إنّ الفارق بين الحقّ يتلخص في أنّ الحق هو الفكرة حين ينظر إليها في ذاتها في مظهر حسي »<sup>(2)</sup>

فنجده في كتابه الموسوم " بنقد ملكة الحكم " تطرّق إلى عرض الحكم الجمالي ومختلف الأمور المتعلقة بالجمال إذ يقول « لكي أقول عن موضوع ما أنّه جميل وأنّ أبيت أنّي كونت ذوقاً، فإنّني معني لا بما أعتمد عليه

<sup>(1)</sup> محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998، ص 19.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في وجود الشيء الواقعي، بل المعنى الذي أستطيع إضفائه على هذا التمثّل.»<sup>(1)</sup> فهو يرى أنّ الجميل مرتبط بإدراك العقل وابتعاده عن المحسوس، «فالشئ الجميل إنّما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود، أي في صورة متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي.»<sup>(2)</sup>

والملاحظ على فلسفة "كانط" هو ذلك الحكم الجمالي، الذي يبتعد كلّ البعد عن تحقيق غرض أو منفعة، فهو «يتحرر من ضغط الرغبات، أو الميول، أو الأغراض، وبالتالي ابتعاده عن إشباع لذّة أو تحقيق منفعة»<sup>(3)</sup>.

وهذا يدل على أنّ الجمال يعمل على ترك الارتياح والشعور في نفوسنا، وهو أمر لا يستدعي حصول أي منفعة و"كانط" يعتمد في فلسفته هذه على ثلاث محاور، وهذا ما يشير إليه في كتابه "نقد ملكة الحكم" «يمكن إرجاع جميع ملكات الذهن إلى ملكة المعرفة، الشعور باللذّة والألم، وملكة الرغبة»<sup>(4)</sup>.

نستخلص ممّا سبق أنّ مفهوم الجمال - كما رأينا - اختلف من فيلسوف إلى آخر وهذا راجع لمختلف الفنون التي ظهرت في عصر كلّ فيلسوف، فعبّرت هذه الأخيرة عن مثل متباينة للجمال.

### ب- عند العرب:

إنّ العرب كغيرهم من الأمم عرفوا الجمال واهتموا به، كما كونوا فكراً فلسفياً حول ماهيته وقد أعطى الإسلام اهتماماً بالجمال وأفرد له تفسيرات، إذ ما يميّز نظرة الإسلام إلى الجمال عن اليونان، كونه ينطلق من

<sup>(1)</sup> إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر سعيد الغانمي، منشورات الجميل، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 125.

<sup>(2)</sup> محمّد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، جامعة الاسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 41.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>(4)</sup> إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، المرجع السابق، ص 65-66.

مبادئ وأحكام متعلّقة بالدين، وهو بذلك يقف موقفين من الجمال أفردهما "محمد علي أبو ريان" في كتابه "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة" ويتجلى هذان الموقفان في:

«الموقف الأول هو الذي يتطلّبه الشرع، ويصدر عن أصول الدين ومسلّماته، أمّا الموقف الثاني فهو الذي يتعلّق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية، التي كان يمارسها المسلمون بالفعل في واقعهم التاريخي، سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها»<sup>(1)</sup>.

ونجد أنّ الجمال لقي اهتمام بالغ من قبل الفلاسفة المسلمين، حيث كونوا فكراً حوله وتعرضوا لهذه القضية في كتاباتهم فنجد مثلاً:

### 1- أبو حامد الغزالي:

يعتبر "أبو حامد الغزالي" من أهمّ الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالجمال وقضاياها، حيث نجده يربط الجمال بالأخلاق فيقول « هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة، إنّما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعقل، والعفة والشجاعة والتّقوى والكرم والمروءة وسائر خصال الخير وشيء من هذه الصّفات لا يدرك بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة»<sup>(2)</sup>.

أي أنّ الأخلاق الجميلة لا يتمّ إدراكها إلاّ عن طريق البصيرة، وقد جعل "أبي حامد الغزالي" للجمال قسمين مختلفين ويتّجلى ذلك في قوله « الجمال ينقسم إلى جمال الصّورة الظاهرة المدركة بعين الرّأس، وإلى جمال الصّورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور الصيرة»<sup>(3)</sup>، ويعني جمال ظاهري وآخر باطني.

(1) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال وإحياء الفنون الجميلة، المرجع السابق، ص 29.

(2) أبي حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 1662.

(3) المرجع نفسه، ص 1667.

## 2- أبي حيان التّوحيدي:

يعتبر "أبو حيان التّوحيدي" من أهمّ الفلاسفة المسلمين، ويعدّ «أول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذاً من آراء معاصريه»<sup>(1)</sup> وبخصوص مسألة الجمال ف"التّوحيدي" يربط الجمال وسائر جمال الموجودات بالجمال الإلهي، كما يقرّ بأنّ «صفات الله وأفعاله هي المثل الأعلى في الحسن»<sup>(2)</sup> ويفيد "التّوحيدي" في كتابه "الهوامل والشوامل" بأنّه لا جمال ولا حسن أعلى وأفضل من الجمال الإلهي وصفاته «لأنّها هي سبب حسن كلّ حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها إذ كانت معدنه ومبدأه، وإتّما كانت الأشياء كلّها الحسن والجمال والبهاء منها وبها»<sup>(3)</sup>، وهذا يعني أنّ لا جمال يفوق الجمال الإلهي. ويفرّق "التّوحيدي" بين نوعين من الجمال حسب "حسين الصديق"، التّوع الأوّل هو (الجمال المطلق)، أمّا التّوع الثّاني فهو (الجمال المادي)، لأنّ «المطلق سبيل الوصول إليه العقل والمادي عن طريق الحواس. ذات شكل نسبيّ، خاضع للتّطورات الاجتماعية، وللأسباب والزّمان والمكان»<sup>(4)</sup>.

فهو بهذا، يرى أنّ الجمال المطلق سبيله العقل أمّا المادي فسبيله المحسوس أو الحواس كما سلف الذكر.

وفي الختام نستخلص أنّ التّوحيدي يربط الجمال في الكون بالجمال الأعلى والأفضل، الجمال الإلهي، ويرى أنّ السبيل الوحيد لإدراك الجمال المطلق هو العقل.

<sup>(1)</sup> عبد الفتاح فيحوح: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1999، ص 61.

<sup>(2)</sup> محمّد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، المرجع السابق، ص 94.

<sup>(3)</sup> أبي حيان التّوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 45.

<sup>(4)</sup> حسين الصديق: فلسفة الجمال وسائل الفن عند أبي حيان التّوحيدي، دار القلم العربي، بيروت، ط1، 2003، ص، 97-98.



## 3- الجمالية في الأدب

الجمالية لا تقتصر على الأشياء والمواد بل تدخل ضمن باب فلسفي، فهي توضح وجود الجمال في مختلف الظواهر، فالجمال استحوذ على كل مجالات الحياة بمختلف أشكالها من فنون تشكيلية وموسيقى وآدابه وقد ارتبطت هذه الأخيرة بعلم الجمال، ذلك أن الأدب له القدرة على توسيع الأحاسيس والمشاعر والانفعالات التي يثيرها في نفس الآخرين.

لذا شاعت نظرية الفن للفن في الأدب حيث يرى أصحابها أنه يجب « تخلص الأدب من النفعية والغائية، إذ ترى أن الأدب يجب أن يتحرر من أي قيمة يمكن أن يحتويه الكلام إلا قيمة الجمال ولا ينظر فيه إلى معايير خلقية أو دينية أو قيم نفعية، فمهمة الأدب نحت الجمال، ورسم الصور والأخيلة الباهرة، من أجل بعث المتعة والسرور في النفس، فليست مهمة الأدب أن يخدم الأخلاق، ولا أن يسخر لقيم الخير أو المجتمع فحسبه بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يستظل بها من عناء الحياة.»<sup>(1)</sup>

إذن يخلق الأدب المشاعر والأحاسيس والعواطف ويبعث البهجة لدى المتلقي، فعند قراءة رواية أو عمل أدبي آخر، ترك داخلنا انطبعا معينا، مما يدل على أن تذوق الأدب غالبا ما يكون في مجال اللذة والسعادة. وهذه النظرية تدعوا إلى الاستغلال التام لمختلف الأغراض النفعية سواء كانت دينية أو اجتماعية إنسانية أو مختلف الأغراض الأخرى لأن الاستقلال والاكتفاء الذاتي هما اللذان يولدان جوهر العمل الأدبي أو الفني.

ويتجسد الجمال على مستوى النص الأدبي من خلال محاولة تحليل ودراسة بينات النص وفك شفراته وهو ذو نظام خاص به « وعلم الجمال النص منضبط لأنه يكشف عن مواطن القصور في النص ويفسر أسبابها وتأثيرها على مجمل النص، ويجرنا هذا الانطلاق من أن النص الأدبي هو جوهر العمل الجمالي وأنته تصوير لفكرة

<sup>(1)</sup> أنظر: آلاء على الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1،

أو حالة أو رؤية يشترك فيها صاحب النَّص ( النَّاص ) و( النَّص ) بعلاماته وإشاراته، والمتناص في آن احد، ومن هنا يجب أن يعرَى دارس الجمال الأدبي أنه يدخل إلى تحليل النَّص.»<sup>(1)</sup>

أي أنّ النَّص هو لبّ العمل الأدبي الجمالي الذي هو تصوير لفكرة معيّنة مع الحرص على تأمين العلاقة السليمة بين المرسل والمتلقي ومن هنا على دارس أن يحقق هذا المطلب أثناء تحليله « لأنّ جمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح.»<sup>(2)</sup>

أي الجمالية تبحث عمّا هو جميل في الأدب، كما أنّ للجمالية مصطلحات متباينة منها "التجربة الجمالية"، "المنهج الجمالي"، ففي هذا الصدد يقول "علي جواد الطاهر" « لدينا إذن كلمات وأربع وهي: شكلي، فني، جمالي، أسلوب، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النَّص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى.»<sup>(3)</sup>

لأنّ ما يقدمه الفنانون من أعمال مختلفة هي التي تتيح لهم الارتقاء في عالم الفنّ، وتجسيد ما يعرف بالهوية الجمالية" أو ما يطلق عليه اسم "الشعرية" التي تعدّ «بحثاً في القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وقد تطوّر وأصبح له مسميات كثيرة أهمها: الشعرية، الشاعرية، الأدبية، الجمالية، الإنشائية... وغيرها، إنّ الشعرية في معناها العام تعني: قوانين الخطاب الأدبي.»<sup>(4)</sup>

إذن هذه القوانين هي التي تميّز الخطاب الأدبي عن غيره ن الخطابات وتساعد المبدع في تنظيم وصياغة خطابه الجمالي بإحكام ونوع من الصواب.

<sup>(1)</sup>مدحت الجبار: علم النَّص (دراسة جمالية نقدية)، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، ط1، 2005، ص 183.

<sup>(2)</sup>ميشال ماضي: مفاهيم الجمالية والتقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 203.

<sup>(3)</sup>علي جواد الطاهر: مقدمة في التقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د.ط)، 1997، ص 434.

<sup>(4)</sup>حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1994، ص 111-140.

والترعة الجمالية في الأدب هي « نزعة مثالية تبحث عن الخلفيات الشكلية للإنتاج الأدبي والفني، وترمي

الترعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية»<sup>(1)</sup>

نستخلص أنّ الجمال في الأدب يتحقق انطلاقاً من مجموع التقنيات والأساليب اللغوية والأسلوبية، وصفة

الجمالية وجدت نفسها في مختلف الأنواع الأدبية من شعر ونثر وعلى سبيل المثال نذكر تظاهرات الجمالية في

الرواية.

#### 4- الجمالية في الرواية:

الجمالية الروائية جزء من الجمالية الأدبية، لأنّ الرواية تعتبر من الأشكال النثرية التي أخذت اليوم حظها

الوافر لدى جمهور عريض من القراء، لأنّها تعبّر عن آمال وآلام هؤلاء القراء لما فيها من تعبير عن الواقع وعن

الهوية الثقافية للأمم، والجمال إحدى الأثافي الثلاثة التي قامت عليها منظومة القيم الخالدة، وهي الحق والخير

والجمال، والإنسان دائماً يسعى بفطرته إلى إشباع رغبته في التذوق الجمالي.

لاقت الرواية في أول بدايتها تهميشاً وعدم اهتمام، لاهتمامها بالمضمون والمحتوى على حساب الشكل

الفني، حيث يقول "حسن بحراوي" « في الحقيقة أنّ الرواية طوال فترات حياتها الماضية، لم تكف عن التعرض

لحملات تشنيعية تدين نثرتها وانفتاحها وتنقص من قيمتها الجمالية والشكلية... سواء كان ذلك بسبب البواعث

الجمالية أو التحفظات الأخلاقية التي رافقت ظهورها أو باسم المذهبية كما فعل فاليري وبروتن من السرياليين

الذين قاموا ضدّ الرواية وأثاروا حولها نزعات لا حدّ لها في عشرينات هذا القرن. ويلخص روجي كايلاوا هذا الموقف

<sup>(1)</sup> سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع السابق، ص 62.

بقوله: ليس للرواية قواعد فكلّ شيء مسموح به فيها وليس هناك أي فن بويطقي يذكرها، أو يسن لها قوانينها، إنّها تنمو كعشب متوحش في أرض بوار.<sup>(1)</sup>

أي من هنا تحطّت الرواية جميع الأسباب التي قد تعرّضها للتهميش أو محدودية القراءة والتلقي، فوجدت من ينظر لها من منطلقات جمالية وفنيّة ترتبط بالممارسة الأدبية الإبداعية، واستطاعت الرواية الجديدة أن تتجاوز الرواية التقليدية وتمكّنت من أن « تثور على كلّ القواعد وتنكر لكلّ الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدثاً، ولا الزمان زماناً ولا اللّغة لغة »<sup>(2)</sup>

بمعنى أنّ الرواية تحررت من أي قيمة يمكن أن يحتويها الكلام إلاّ قيمة الجمال -تخليص الرواية من أي منفعة أو غاية- حيث يقول "حسن علي" « إنّ الاستماع بالجمال الفنيّ هو بعبارة أخرى، واحد من التجارب التي لا يعبر عنها باللّغة إلاّ مجازاً، وعلى سبيل التقريب فحسب، تجربة فريدة لا تتكرّر، ولا يستطيع المرء أن ينقلها إلى المرء بسهولة ومن هنا كان من أهمّ سمات التجربة الجمالية كونها شخصية ذاتية أمّا الحقيقة العلمية فلا غناء لها عن اللّغة تعبر عنها نفسها من خلالها »<sup>(3)</sup> إذن الجمال الفنيّ هو التجربة الفريدة التي يؤذيها الكلام البليغ الشعري، الذي يجسّد التجربة الذاتية للشخصية، وهذه الأخيرة تعبر عن التجربة الجمالية

نفهم من خلال ما سبق أنّ الجمالية استطاعت أن تتربع على صفحات الرواية الجديدة طبعاً بعد ثورتها على كلّ ما هو سائد في الرواية التقليدية بداية من القيم التي تحدّد من قيمة الجمالية لأنّ الرواية بحدّ ذاتها تمثل

(1) حسين مجراوي: بنية الشكل الروائي ( الفضاء، الزمن، الشخصية )، المرجع السابق، ص 12.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 48.

(3) حسين علي: فلسفة الفنّ، رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2010، ص 18.

عنصر جمالي في عملية الاستمتاع الجمالي، والإنسان بفطرته يستطيع إدراك كنه الجمال، ويسعى إلى إشباع رغبته في التذوق الجمالي ومنه الشعور باللذة الجمالي لدى التلقي أو القارئ.

ومن الجماليات نذكر جمالية التطريس وهي مدار بحثنا وقد تبلور هذا المصطلح انطلاقاً من مجموعة مفاهيم كانت هي البداية الفعلية لظهوره كما أننا نجد مفهومه ارتبط بمجموعة من المفكرين أمثال، فريدينان دي سوسير Ferdinand de saussure، ميخائيل باختين Mikhail bak htine، جوليا كرستيفا Julia kristeva، ورولان بارت Roland barth، وجيرار جونات، Gérard genente وستحدث بالدرجة الأولى على مصطلح التناص الذي يعد قضية نقدية مهمة لما لها من ارتباط وثيق بالجانب الإبداعي ولما تحقق من جمالية داخل النصوص و لعل التناص من المعايير التي تحدد لنا قدرة الأديب على التأثير بنصوص سابقه حيث يبرهن لنا بواسطة توظيف هذا الفعل إمكانيته في الخلق والإبداع، ومن أجل التأصيل لمصطلح التطريس والذي يعتبر في هذا العصر مفهوماً قائماً بذاته وكان ظهور هذا المصطلح مرتبط بمجموعة أفكار أهمها مقولة ما قبل النص ل دي سوسير، والحوارية لباختين، ووصولاً لمفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، ويعتبر مصطلح الحوارية هو الأقرب من حيث المعنى لمصطلح التطريس.

## ثانياً- مصطلح التطريس:

### 1- ماهيته:

تعتبر ظاهرة التناص فكرة ذات أصول عريقة في التراث النقدي حيث، ساهمت العديد من المدارس النقدية الغربية المعاصرة في بلورتها من جديد، إذ يعتبر النص تشكيل مكتنز بشتى الثقافات ومتشعب بخلفية نصية متعددة ومتنوعة.

يعد مفهوم التناص من أبرز المفاهيم الأساسية التي قدمت في الستينات ضمن ما يعرف بالبنوية: «ظهر مصطلح التناص منذ 1967 حديث العهد ويرتبط " بجوليا كريستيفا" في مقال لها عن ميخائيل باختين (1967) بعنوان " باختين الكلمة الحوار والرواية" والذي أعيد نشره في سمبوتيك (semiotiké) عام 1969. تقول كريستيفا: كل نص يتكون من فسيفساء من الشواهد، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر (...). وعوض مقولة تفاعل، الذوات أو التداوات (intersubjective) تؤسس مقولة التناص، فكل كلام شعري يقرأ على الأقل بوصفه زوجا من النصوص»<sup>(1)</sup> فالتناص هو العلاقة بين النصوص وحقيقة التفاعل بينهما وذلك باستحضارها وباستعادتها أو تقليدها بل بمحاكاتها لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها وبمعنى آخر أن كل نص لاحق ينبثق من خلايا وأنسجة نصوص سابقة.

إن التناص عنصر جوهري في عمل اللغة في النص فقد انطلقت "جوليا كريستيفا" من المفهوم الذي قدمه "باحثين" فهو أطلق عليه اسم "الحوارية" أو تعددية الأصوات " فطورته إلى مصطلح " التناص" ورغم أن مفهوم التناص ارتبط بباحثين فهو لم يستعمل من قبله، ذلك لأنه استعمل كلمة ذات دلالة واحدة هي الحوارية .dialogisme

يقول أريفاي"، إنه على ما يبدو ويستعمل الدلالة ذاتها كلمة حوارية أما المدى الزمني أو الفرشاة الكرونولوجية- بعبارة " أريفاي" - لانتشار المصطلح فقد ضبطه من سنة 1967 إلى سنة 1985"<sup>(2)</sup>

«وحدد " أريفاي" انتشار المصطلح من خلال رقمين تمثلا، في الأول « من خلال البيوغرافيا النقدية في المجلة الكندية رقم "2" لعام 1983 بإشراف دون بروس (don bruce) وفيها ما لا يقل عن 339 مرجعا،

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، نجيب محفوظ أمودجا: تونس: مطبعة توهة: صفاقش، ط1، 2018، ص 37.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والثاني من خلال تصفح أثرين حديثين ظهرهما بمناسبة إحياء ذكرى أ.ج. غريماس (a.g.greimas)، نعثر فيهما على مداخلتين مركزيتين على التناص، الأولى لجاك جنيناسكا (j.geninasca) هوية الأبعاد التصورية في تداخلها وتضافرها، والثانية ل. ه.ج. روبراقت (h.g.ruprecht) الأدب المقارن والمعرفة، ضرورات السيميو طيقا و آفاقها»<sup>(1)</sup>.

كانت هذه أهم المحطات لظهور مصطلح التناص، وذلك باستعمال "باختين" كلمة "الحوارية" فقد ساهمت آرائه في فتح الطريق والنهوض بهذا المفهوم الجديد.

« وأصل كلمة "متناص" (intertexte) قديم وجد في اللاتينية ومعناه الجمع والمزج، ولم يستعمل اللفظ في اللاتينية باعتباره صفة، أما الاسم (intertexte) فهو جمع بين inter و texte<sup>(2)</sup> وتعني كلمة "inter" في الفرنسية التبادل، بينما كلمة "texte"، النص ومنه فإن كلمة (intertexte) تعني التبادل الفني، وترجم للعربية بتعالق النصوص بعضها ببعض.

وقد ظهرت العديد من المصطلحات المتفرعة عن المصطلح الأساسي - التناص - باعتبار التناص هو تداخل نص مع نص آخر « وقد تفرع عن هذا المصطلح النواة حشد من المصطلحات لا تتحول دلالاتها إلا بتحويل السابق المجاورة، مثل النصية الموازية paratextualité والنصية الواصفة métatextualité ونجد أيضا النصية الذاتية autotextualité، والنصية اللاحقة hypertextualité إلى غيره ذلك من هذه المصطلحات المتفرعة عن المصطلح الأم أي التناص»<sup>(3)</sup>.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة: المرجع السابق، ص 73

(2) المرجع نفسه، ص 74.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كانت هذه أهم المحطات لظهور والتأصيل لمصطلح لتناص، انطلقا مع كريستفيا " مرورا " بباختين" وسنهتم لاحقا بدراسة جذور التطريس الذي بالأساس العنصر الأساسي في بحثنا هذا، وسننطلق من جذور التطريس عند (دي سوسير).

## 2- جذور التطريس لدى " دي سوسير": وعي جنيني بالمفهوم:

تعد أعمال دي سوسير مفتاح التأمّلات حول اللغة إذ تعتبر العنصر الأساسي لكل الأعمال اللسانية في أواخر القرن العشرين، وعرف دي سيسور ب« الدروس في اللسانيات العامة» وبأعماله اللغوية التي لم تنشر إلا بعد وفاته على يد تلاميذه عام 1916، فكانت دراسته هذه من أهم الدراسات في اللسانيات البنيوية»<sup>(1)</sup>.

« لكن الدراسات ميزت بين أكثر من سوسير مثل دراسة ميشال " أريفاي " فهو يتحدث عن سوسير أول في دروسه العامة وعن سيوسو ثان في بحوثه حول الجناس التصحيفي أو الانغرامات (les anagrammes) ويضيف إليها سوسير ثالثا من خلال بحوثه في الخرافة الجرمانية (légende germamique) وهو سيركز على سوسير 2 وسوسير 3 لرصد آراء سوسير المبكرة حول التناص»<sup>(2)</sup>

أهم ما درس أريفاي مفهوم النصية وخاصيتها الجوهرية تعدد الانغرامات» وسيبدأ أريفاي بمفهوم النصية (tesctualite) لديه و خاصيتها الجوهرية هي تعدد الأنغرامات إلى درجة أنه ينعت كل فصل خال منها بالفصل الأبيض ( passage blanc )»<sup>(3)</sup>

(1) أنظر: ابتسام حمود: الدرس اللساني بين فيرديناند دي سوسير وهامسلف إشراف: أمال بناصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب

العربي، كلية الأدب واللغات، تخصص لسانيات عربية: 2018-2019: ص 20.

(2) دليلة شقرون : التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 75.

(3) المرجع نفسه ، ص 75.



اهتم " أريفاي " بالمبادئ السوسيرية بما يلائم امفهوم كل من التناص والتطريس، وحددها في عناصر،

كما نجده قد صاغ مفهوم للتناص. ومن أهم هذه المبادئ نذكر:

« أولاً: ضرورة ما قبل النص، فحسب سوسير لا يستقيم نص دون نص سابق موجود قبل إنشاء النص الجديد،

والحقيقة أن أريفاي هو الذي استعمل مصطلح نص، لأن سوسير استعمل مصطلح غرض ولعل " ستاروينكسي "

أشار إلى أن المقصود بـ "thème" هو النص ولا شيء غير النص»<sup>(1)</sup>.

« ثانياً: التقطيع التركيبي الدلالي لما قبل النص، وتحدث سوسير في هذه المرحلة عن تعدد العناصر الأنقرومية وعمما

يسمى فاتسينيوم، أو العنصر السطحي.

ثالثاً: النشر الصوتي لما قبل النص، وهو دراسة صوتية للنص السطحي أو للدوال الصوتية ومن مميزاتا خصية

الدال، أي تلاحق الأصوات وتواليها داخل الكلمة الواحدة كما يمكن للصوت الواحد، أن يستعمل في أكثر من

كلمة دون تكرار وأن تتالي العناصر التي تكون كلمة في تلك حقيقة من الحقائق»<sup>(2)</sup> ويقصد به تعدد استعمال

الصوت الواحد في أكثر من كلمة دون الإحراج من التكرار.

« فالممارسة النصية التي وصفها سوسير 2 تضعنا أما نص مزدوج يتضمن نصا سطحيا ونصا آخر سابق

عليه. ويمكن لهذا النص الآخر أن يقطع تركيبا وهو لا يخضع بطريقة دائمة لمبدأ خطية الدال إلى درجة أنه يتخطى

(1) دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص 76.

نظام الدليل وتلك هي خصيصة ما يمكن أن نسميه بالمتناص السوسيري، لكن الملاحظ أن سوسير لم يخض كثيرا في العلاقات التي تنشأ بين المتناصات فيما بينها ولم يشر بجلاء قضية التناص»<sup>(1)</sup>

اهتم سوسير 2 بالمتناص الذي يحدث بين نص ونص آخر، بحيث أن النص الآخر غير خاضع لخطية الدال.

«ولعل الوجه الثالث لسوسير أو سوسير 3، هو الذي سيقرب من مفهوم التناص، فقد حضر في الخرافة الجرمانية ليتجاوز الأنغرامات وليؤكد من جديد أنه لا نص دون نص سابق، ولا خرافة دون حكاية سالفة، والفرق الوحيد مع الأنغرامات هو أنه معها يكون النص كله سابقا»<sup>(2)</sup> وهذا يعني أن النصوص الجديدة تقوم على النصوص السابقة، ويشير سوسير أن بوجود الأنغرامات تكون النصوص الموجودة ( الجديدة) كلها نصوص سابقة.

« ويشير سوسير إلى العملية التناصية داخل النصوص الخرافية » أما في الخرافة فان المدلول ( les signifié) فقط كما يقول سوسير هو السابق إلا أن أشكال حضور هذا المعنى التاريخي داخل الخرافة شديدة الخصوصية و الحقيقة إن مسار تطور الخرافة عبر الزمن يقلعها تدريجيا وبشكل تصاعدي عن التاريخ إلى درجة يستحيل فيها افتراض التقاء تام بين الخرافة والتاريخ»<sup>(3)</sup> والخرافة أيضا هي جنس آخر مثل الرواية لا يخلو من التطريس لآن التصاعد التاريخي فيها ما هو إلا تصادي نصوص بين بعضها البعض « رغم أن سوسير ينفي وجود علاقة بين الخرافة والتاريخ، وانعدام وجود تفاعل تناصي بينهما، إلا أن " أريفاي " يحاول إثبات توصل دي سوسير

(1) دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص 77.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للعلمية التناصية، رغم اعتراف دي سوسير بعدم إدراك مقولة النص ولا مقولة التناص و " أريفاي" في محاولة دفاع على سوسير بانه أحد المؤسسين لمفهوم التناص»<sup>(1)</sup>.

يقول أريفاي: « إن التناص السوسيري يبقى في الجوهر عنصرا يستعصي على الإمساك به»، أيضا: إن هذا الهروب -بلا شك- هو الذي يمنح لسوسير المكانة المتميزة ويجعله من بين المؤسسين لمقولة التناص»<sup>(2)</sup>.

اقتصرننا في هذا الجزء الإشارة لجذور مصطلح التطريس والتي كانت حسب " أريفاي" مع اللساني: دي سوسير، في " مقال أريفاي" الذي افتتحت به الندوة العالمية التي انعقدت حول " لذة المتناص" <sup>(3)</sup>.

انطلاقا من مقالة " أريفاي" التي انعقدت حول لذة المتناص كانت بداية ظهور مصطلح التطريس مع اللساني دي سوسيري" الذي قد أثبت وجود نظرية التناص في النصوص.

### 3- الحوارية تأصيلا للتطريس:

- منزلة باختين في النقد الأدبي الحديث المعاصر:

شارك باختين بصورة فعالة في بلورة مفهوم التناص، لكن جذوره لم تظهر إلا في بداية الستينات رغم وجد بذور الإيديولوجية التي كانت تسيطر على هذا المفهوم، إن مصطلح الحوارية كان بداية ابتكاره مع "باختين" وأعاد "جوليا كرستيفا" بلورته كما قد أشرنا سابقا لتظهر لنا بذلك مكانة باختين في النقد الأدبي الحديث إذ عد من أهم المنظرين في القرن العشرين.

(1) أنظر: دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 77.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 77،78.

(3) المرجع نفسه، ص 78.

يقول "فيصل دراج" في نشأة الحوارية لذي "باختين": « ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية، وما يقول به متوقع منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة ورأى في اللغة صورة حوار لا ينقطع، تأخذ الرواية في هذه الرؤية، صفات الحوار وتكون تجسيدا له، أي كتابة ديمقراطية إن صح القول، فتتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر حوار قادمة ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحوارية قوما لها: " إن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية و توسيعا وإحكامها وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة الصلبة، التي لا تدرج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذرات في الرواية»<sup>(1)</sup>. يختص مصطلح الحوارية بالأجناس النثرية عموما، والرواية خصوصا، بحيث يمكن أن يتطور داخل جنس الرواية إلى أن تصبح وحدة عميقة ومعقدة.

« لا يمكن الحديث عن مفهوم التطريس ولا عن مفهوم التناص، دون عودة للمفكر والناقد ميخائيل باختين (1895-1915)»<sup>(2)</sup>.

« لم تنتشر الأفكار الجمالية لباختين وبقية مجهولة ومنسوبة لأسماء مستعارة إلا بعد فترة طويلة من كتابتها، وكان هذا التأخر جراء التحولات الواقعة في روسيا»<sup>(3)</sup> لقد نشرت أفكار باختين تحت أسماء مستعارة جراء الظروف الواقعة في روسيا.

« كان أول ظهور ل ميخائيل باختين عام 1963، حين أصدر مؤلفة عن دستوفسكي الذي ظهر في الأصل سنة 1929 بعنوان " قضايا شعرية دستوفسكي"، ويحتوي الكتاب على أجزاء ثلاثة مستقلة، الأول يتألف من

(1) دراج فيصل: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1999، ص 72.

(2) أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق ص 78.

(3) المرجع نفسه، ص 79.

عرض أطروحة باختين حول الكون الروائي لدستوفسكي في لغة فلسفية والجزء الثاني يكشف عن بعض الأجناس الأدبية الصغرى والحوارات السقراطية والإنتاجات الكرنفالية الوسيطة، أما الجزء الثالث فيحتوي جدول من الدراسات الأسلوبية المدعمة بتحليلي لروايات دستوفسكي»<sup>(1)</sup>.

درس المؤلف " ترفيتان تودورون " باختين في مولفه " المبدأ الحوارى " « وميز المفكر الفرنسى بين أكثر من باختين فقد ظهر باختين الظواهرى وباختين علم الاجتماع والماركسى، ثم نجد باختين الثلاثينات وموجبة رابلاي»<sup>(2)</sup> رغم أن مؤلفات باختين كثيرة إلا أنه لم يعلن بأنه مؤلفها و بقيت منسوبة لأشخاص غيره.

« في سنة 1973 حصلت ضجة كبرى حين أعلن أن " باختين " كان مؤلف و عديد المقالات، فقد نشرت كتب تحت أسماء أخرى في روسيا في أواخر العشرينات وخاصة اسم فولوشينوف و ماداف ومن بين هذه الكتب: كتابان موجودان بالفرنسية، الأول هو الفرويدية والثاني هو الماركسية، وفلسفة اللغة»<sup>(3)</sup> يعتبر باختين هو مبتكر مصطلح التطريس والتناص، رغم أنه لم ينسب إليه في بداية الأمر فقد كانت معظم كتابات باختين تنسب إلى غيره من الفلاسفة وكان هذا نتيجة ظروف السائدة في روسيا أثناء تلك الفترة.

« أما المقالات فقد ترجمها تودوروف في كتابه " ميخائيل باختين " المبدأ الحوارى سنة 1981، ولكن هذه الكتب الجديدة أثارت حيرة كبيرة حول نوع العلاقة بين دستوفسكي / باختين ورابلاي باختين، ذلك أننا

(1) أنظر: دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 79.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 80.

(3) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نسمع نقد لاذعا للتحليل النفسي واللسانيات في نصوص السنوات العشرين»<sup>(1)</sup> تعرضت مقالات باختين لنقد كبير وكذا وقعت مشاكل جراء علاقته مع دستوفسكي.

« وفي سنة 1975 ( سنة وفاة باختين) نشر مؤلفا جديدا يتعلق بقضايا الأدب والجمالية ترجم إلى الفرنسية عام 1978 تحت عنوان "الجمالية ونظرية الرواية"، ويحتوي على الدراسات التي تعود إلى الثلاثينات وهي دراسات تمثل مواصلة للبحوث الجمالية لـ "دستوفسكي"<sup>(2)</sup>

« سنة 1979 ظهر مؤلف آخر غير مطبوع أعده الناشر في "تال كال" ويحتوي أهم ما كتبه باختين من البداية إلى النهاية»<sup>(3)</sup>.

شهدت المدونة النقدية لباختين ثراء " وتنوعا" منذ ظهورها إذا احتل مكانة بارزة بفضل أعماله التي قد اهتم بها العديد من المفكرين فدرسوها وترجموها، فكانت محط اهتمام الدراسات البنيوية.

#### 4- باختين ونقد الشكلانية:

أحدث الشكلانيون الروس نقله نوعية في نظرية الأدب فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي، وبحثوا عن عناصر بينة النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر

كان "باختين" مشرفا على مجموعة الأدباء الشكلانيين الروس، حيث دعا إلى ضرورة عقد المصالحة بين المدرسة الشكلية والمدرسة الماركسية، وذلك عندما أبرز رأيه باجتماعية اللغة، وبذلك يتعد باختين قليلا عن

(1) أنظر: دليلا شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 80.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أنظر: المرجع نفسه، ص 81.

القطعية التي أعلنها الشكلاينيون لأوائل مع ما هو خارج النص، نقد باختين هؤلاء الأدباء في موضعين: « الأول في مقاله المطول عام 1924 والذي نشر لأول مرة في فايروزي عام 1975، والثانية من خلال كتابة " المنهج الشكلايني في الدراسات الأدبية" عام 1928 »<sup>(1)</sup>.

إن مقارنة النص عند الشكلاينية الروس بأنه ظاهرة أدبية وفنية مغلقة ومكتفية بذاتها ولا يرتبط بالوقائع الخارجية، ولكن باختين وموقفه عكس هذا لأن النص بنية تحتكم لظروف اجتماعية وخارجية تؤثر عليه.

« نقد باختين الشكلاينيين لكونهم لا يعرفون ما يفعلون ولأنهم لم يفكروا في الأسس النظرية والفلسفية، لمنظومتهم الخاصة، وهم يتشابهون في ذلك مع جميع الوضعيين الذين يتوهمون ممارسة العلم والبحث عن الحقيقة متناسين أنهم يستندون إلى منطلقات اعتباطية فالجمالية الشكلاينية هي في نظره، جمالية بلاستيكية أو جمالية مواد لأنها تختزل قضايا الخلق الإبداعي في أسئلة لغة ومن ثم تشيئه مفهوم اللغة الشعرية»<sup>(2)</sup>

تعتبر هذه الملاحظات بعض الآراء التي استنتجتها "دليلة شقرون" من النقد الذي عرضه باختين في حق الشكلاينيين الروس تشير الكاتبة "دليلة شقرون" أن الاهتمام باختين في نقد الشكلاينيين يتمحور حول القراءة اللارومنتقية للشكلاينيين فتقول في هذا الصدد « إنما ينقده باختين بالضبط القراءة اللارومنتقية للشكلاينيين والابتعاد عن العلاقة المتينة بين الذاتي والموضوعي، ويعتبر تودوروف أن باختين "أعاد للمنظومة الرومنتقية صفاءها الأول عندما نظر إلى الأثر الفني باعتباره انصهارا بين الذاتي والموضوعي، والمفرد و الكوني والإرادة والاضطهاد والشكل المضمون»<sup>(3)</sup>.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 82.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 83.

« أما في المدرسة البنيوية فلا يوجد إلا متكلم وحيد هو العراف وحده ولكن لا يمكن أبدا تشكيله في قالب معين، لأنه هو من يتكلم ويجب في الآن ذاته، فالمعنى شخصي يخفي داخله دوما سؤالا ما، ودعوة ما، واستباقا ما للإجابة وثمة دائما داخله ذاتان متحاورتان، وهذا ما يسميه "باختين" الحد الأدنى الحوارية، وهو يتحمل بشدة على البنيوية المغلقة داخل النص فيعلن مبدأ التعدد الصوتي شرطا من شروط الحياة والكتابة معا، أما أنا، فأسمع في كل ناحية أصواتا وعلاقات حوارية فيما بينها»<sup>(1)</sup>.

رغم أن المدرسة البنيوية تتجه برؤيتها إلى أن المتكلم واحد في ذاته لا يتداخل مع غيره، فهو قادر على طرح السؤال والإجابة عنه، إلا أن واحد في ذاته لا يتداخل مع غيره فهو قادر على طرح السؤال والإجابة عنه، إلا أن "باختين" ورؤيته غير هذه لأن التعددية والحوارية بالنسبة إليه أساس الكتابة والحياة إذ أن تحقق عملية الفهم لا تتم إلا على أساس الحوار الذي يقتضي وجود متكلم ومتلقي، ومنه لا يمكن الحديث عن تطور نظرية التناص دون العودة إلى آراء "باختين" التي تعد نقطة الانطلاق.

## 5- الرؤية الفكرية والجمالية ل باختين:

### أ- "باختين من المطلق إلى النسبي"

يعد "ميخائيل باختين" من الرواد في دراسة فلسفة اللغة، حيث عرف بالعديد من الدراسات المختلفة في مجالات شتى، إلى أن وصل بجهوده إلى دراسة الرؤية الفكرية والجمالية القائمة على مبدأ الحوارية، حيث نجده أرسى قواعد الحوارية من خلال تعددية الأصوات في روايات ل" دوستوفسكي" تقول "دليلة شقرون" حول تأسيس موقف باختين الفكري والجمالي:

(1) دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 82.



« وقد تأسس موقف "باختين" الفكري والجمالي في البدايات على القول بأن آي حياة لا تجد معنى، فتصبح من ثم مكون ممكنا للتكوين الجمالي، إلا إذا نظرنا إليها من الخارج كلا متكاملًا، يجب أن يكون محاطًا بأفق كائن آخر هو الكاتب أو هو الأكستوبيا أو المكان الخارجي (l'extopie)»<sup>(1)</sup>

« والخلق الجمالي هو إذن مثال منجز بصفة مخصوصة حسب نمط علائقي إنساني يوجب حضور عناصر متعالية، أي خارجية عن الوعي كما يوجب توفر عناصر تدرك من الداخل ليكون الأثر بوصفه كلاً»<sup>(2)</sup> ويعني هذا القيمة الجمالية لشيء لا تتم إلا بوجود عناصر راقية وشائخة تتعدى الخيال والعوالم المحسوسة بحيث تدرك من جوهرها لتتصف في النهاية بالكمال.

يهتم باختين في مرحلته الأخيرة بمسألة « هي العلاقة بين الخالق و الكائنات التي خلقها ويؤكد على أن هذه العلاقة تنجح بتفوق الخالق على المخلوقات التي خلقها»<sup>(3)</sup>.

« وإن هذا اللاتناظر هو الذي جعل "باختين" لا يتردد في أن يقول بعظمة المؤلف وسلطانه المطلق على العالم الذي خلقه تماما كسلطان الإله على مخلوقاته وتكمن ألوهية الفنان في تماهيه مع المكان الخارجي المتعالي إلا أن المفكر لا ينكر أنه يصف قاعدة لا واقعا»<sup>(4)</sup>.

(1) أنظر دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 85.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 86

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يقول باختين بعظمة المؤلف في ما ألفه حيث شبهه بالإلهة على مخلوقاته وهناك بعض الفلاسفة أمثال دي ستوفسكي يوازي بين المؤلف والشخصية المخلوقة في العمل الأدبي حيث تصبح مكانة هذه الشخصية مع مكانة الكاتب.

تحدث باختين عن الجالية واتخذ موقفا منها، من خلال استحضار عناصر الحوار داخل أعمال " دستوفسكي" فأعاد بلورة النظرية الجمالية وتوسع فيها حين درس "دستوفسكي" مرة أخرى عام 1965. تناول في هذا العمل حسب "دليلة شقرون": وفيه يدمج ما كان أدائه سلفا فقد تحول التصور السابق من قانون جمالي إلى ميزة تسييم حالة من حالات الوعي يسميها باختين "حوار الذات" (monologisme) والمولولوجي يغدو بدوره "ديالوجيا" أي حاملا لبعده تناصي ف "ليس ثمة ملفوظ خال من البعد الحواري" <sup>(1)</sup> فباختين يقصد من هذا الكلام أن كل حوار يحمل في ثناياه بعد تناصي، أي تداخل مجموعة نصوص مع بعضها، فكل كلام يقال هو في الأصل حوار.

فرق باختين بين الحوار وبين مونولوج الرواية، إذ أن الحوار قائم على رؤية منفتحة وتنوعات كلامية متعددة، ويشير إلى تعالي الكاتب على الشخصية في العمل، لكنه أصبح يساوي بين صوت المؤلف وصوت البطل في روايات (دستوفسكي): «يطالب باللاتناظر بين الشخصية والمؤلف ويتعالى هذا الكاتب، صار لا يكف عن القول بأن في هذه الآثار (كآثار (دستوفسكي) كان يظهر بطل يكون صوته مبنيا على شاكلة صوت المؤلف في رواية من نمط عادي» <sup>(2)</sup> وتؤكد دليلة شقرون" على هذا القول «والذي كان يؤديه الكاتب، صار

<sup>(1)</sup> دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 86.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الآن البطل هو الذي يؤديه»<sup>(1)</sup> يساوي باختين من خلال دراسة أعمال دستوفسكي بين المؤلف والبطل حيث يرى أنه لا فضل لهذا على الآخر والكل في مستوى واحد.

« ارتقت هذه النظرة الدستوفسكية إلى تجسيد الحوارية باعتبارها رؤية للعالم وباعتبارها أسلوب كتابة»<sup>(2)</sup>.

ومنه تكون رواية دستوفسكي السباق في تحديد تلك العلاقة الموجودة بين " الأنا والآخر) - " أنا- أنت " وذلك من خلال الحركة تفاعلية حوارية و التركيز على المتكلم وكلمته- تقسيم الأصوات وتوزيعها، وأن المتكلم أيضا يملك سمات شخصيته، ولكي تبرز هذه الخصوصية يحتاج إلى الغير ( أنت) أو صوت الآخر، حتى تكتمل كينونته في قالب التبادل الحوارية.

« إن آراء دستوفسكي المفكر الواردة في روايته البوليفونية(...) بالتدخل في حوار عريض مع بقية صور الأفكار على قدم المساواة المطلقة. يعارض باختين فكرته الأولى حول المطلق والحقيقة المطلقة»<sup>(3)</sup> ولا يقر أن موقفه في الأساس نسبي إذ يلجأ إلى مقارنة تعددية بين مجموعة من الأعمال الروائية.

« هكذا وجد "باختين" نفسه معارض فكرة المطلق و الحقيقة المطلقة تلك التي كانت دعامة رؤيته في السابق و عوض المطلق نجد تعدد وجهات النظر، تلك الخاصة بالشخصيات وتلك الخاصة بالمؤلف الذي يرتبط بها

<sup>(1)</sup>دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة ، المرجع السابق ، ص 86.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 87.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولا امتيازات ولا تراتبية»<sup>(1)</sup> عارض باختين فكرة المطلق والحقيقة المطلقة، وركز في رؤيته الثانية على المؤلف والشخصيات داخل العمل.

غير أن باختين " لا يريد أن يقرأ موقفه على أنه نسبي (relativiste) وهو يميل إلى مقارنة تعددية (pluralisme) دستوفسكي مع تعددية "دانتي" (danté) ما دام أثر هذا الأخير يجعلنا نسمع التزامن المثالي للأزל وأصوات جميع من يحتل الأجرام السفلية والعلوية"<sup>(2)</sup>.

« فالرؤية الاستيمولوجية لباختين مؤسسة على نظرية في الكلام قائمة على مبدأ الحوارية، وهو المهيمن مهما كان الموضوع الذي يعالجه»<sup>(3)</sup> فباختين يعتبر دستوفسكي « روائيا ومفكرا، الأول الذي استوعب هذه الحوارية وهذا التعدد الصوتي الذي يحكم بشدة كل آداب العالم »<sup>(4)</sup> ومنه التنوع الكلامي أو الشكل الحواري للأصوات داخل الرواية الواحدة، هو الصيغة الأساسية للتمييز الأسلوبي، فتظهر لنا تعدد الأصوات باعتبارها ظاهرة لسانية لفظية وتبرز لنا من خلال تعالق أكثر من صوت، وبالتالي تدخل هذه التعددية في نطاق معالجة موضوع الإنسانية- الكائن الذي يستعمل أكثر من صوت- فتندمج هذه الأصوات داخل العمل الروائي في حوارية وتناغم اللغات والألسن في مسارات فكرية مختلفة.

تقول دليلة شقرون حول تعددية الأصوات والألسن في الرواية الدستوفسكية ومن خلا نظرة " باختين" «ومن الآراء التي استخلصها باختين، و تبرهن على مركزية المبدأ الحواري في الرواية عموما، أن القضايا التي تطرح

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 87.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 88.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للمؤلف وفكره في الرواية الحوارية أكثر تعقيدا بكثير مما يطرح في الرواية ذات الصوت المفرد أو المونولوجية، تماما كالفرق بين وحدة العالم عند " اينشتاين" ووحدة العالم عند " نيوتن" فقد تغيرت اللغات والثقافات بتغير العالم وهذا ما عبر عنه باختين قائل: " حل العالم الغاليلي الموضوع من لغات متعددة تنعكس إحداها على الأخرى محل العالم اللغوي البطليموسي الموحد الوحيد المغلق"<sup>(1)</sup> فوجد باختين يعلم عدم القدرة على تحمل نتائج الحقائق المطلقة فلا بد للخضوع للتعدد الصوتي وذلك بسبب تعدد الثقافات وتشعبها.

### ب- الحوارية مبدأ كلي في عالم النسبية المطلقة:

صاغ " باختين" نظريته في تعدد القيم النصية المتداخلة، وهذا يعني أن المبدع يعيش في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين التي تتعدد وتختلف عند الشخص الواحد، فيعيد المبدع تأويل اللفظ وتشكيلة لينتج بعد ذلك خطاب أدبي لا يحمل نظرة الكاتب فقط بل يحمل في طياته أساليب وأفكار مختلفة.

« أدرك باختين أن لكل ملفوظ علاقة بملافيظ أخرى وأن أي إنشاء لقول إنما هو بالضرورة رجوع لا نملك له ردا إلى أقوال سابقة، يقول تدوروف و" إن النظرية العامة للخطاب ليست لدى باختين إلا عبارة عطفة منها[...]. و اللفظ مستعملة لتعيين هذه العلاقة لأي ملفوظ مع غيره من الملافيظ هي حوارية»<sup>(2)</sup>.

ما دامت الرواية عوالم متشعبة من الفكر والثقافة والسجلات الأيديولوجية و المناشط الاجتماعية النابعة من رؤى تتداخل وتتصارع قوة التشكيل مع قوة التعبير فنجد باختين تحدث عن الحوارية التي تنبثق من الخطاب الروائي، ذلك أن البطل يجاور كل من هم في الرواية من شخصيات وأفكار كما يجاور من هم خارجها، بما يتميزون بأفكار واعتقادات مختلفة وهذا ما يميز حوار ديستوفيسكي أنه مفتوح على العالم.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 88.

(2) المرجع نفسه، ص 89.

« أما وهو يكتب عن " ديستوفسكي " الذي رفع الرواية إلى أرقى مواضعها، فقد اكتفى بمرجع واحد وبين أنها تتكون من تعددية العناصر ومن احتكامها إلى المراجع الأدبية دون انفصال عن زمنها التاريخي يقول و الحوارية»<sup>(1)</sup>.

"طابع عام بطول جميع عناصر البيئة الروائية وقد وضع بعضها في مواجهة بعضها الآخر مثلما يحدث في الألمان عندما تترجم في عمل موسيقى واحد"<sup>(2)</sup>.

يعد "ميخائيل باختين" من الرواد المتخصصين في تحويل اللسانيات إلى أداة طبيعة لتحليل الخطاب الروائي، حيث قام بإتباع نهج مغاير جمع فيه بين التحليل النصي والبعد الاجتماعي وقام بإخراج الدرس اللساني من نطاق الجملة إلى رحاب النص والسياق « لكن الحوارية لا تنتمي إلى اللغة بل إلى التجاوز اللساني، وليس كل علاقة بين الخطابات هي علاقة تناصية لأن العلاقات الحوارية ليست أبدا منطقية أو لسانية أو سيكولوجية أو طبيعية إنما هي نمط مخصوص من العلاقات الدلالية يتحتم على العناصر فيها أن تكون فقط ملفوظات كاملة»<sup>(3)</sup> تفرض الحوارية تكوين علاقات دلالية فتبحث عن الملفوظات فقط أي تكوين ملافظ جديدة تحمل نفس المعنى السابق.

تستنتج "دليلا شقرون" من خلال دراستها أن قوام الحوارية فتقول بذلك: « فقوام الحوارية هو العلاقة بين أثرين لغويين وبين خطابين يدخلان في نوع مخصوص من العلاقات الدلالية التي يسميها الحوارية»<sup>(4)</sup> وانطلاقا من

(1) دليلا شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 89.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

استنتاج الكاتبة "دليلة شقرون" يتضح لنا أن "باختين" يؤكد على أن المزج بين أكثر من لغتين يحقق لنا تعدد الرؤى وتحقق الوعي وإتمام التحاور في السياق اللفظي، حيث يعمل هذا المزج اللغوي على تحقيق عملية الخلق الأدبي ولهذا نجد باختين لا يؤمن بصفاء الخطاب ولا يؤمن بالصوت الفردي لأن الخطاب عنده يولد من خلال تواصله مع صيغة الخطابات الأخرى فهو في الأساس يقيم معها حواراً.

لقد كان "ميخائيل باختين" معجبا كثيرا بروايات دوستوفسكي التي كانت حسب رأيه تختلف عن الروايات الأخرى وتمتع هذه الروايات بحرية البطل، وحرية اتخاذ قراراتها كانت تنتقل عن سلطة المؤلف وكان صوتها يقيم علاقة حوارية مع الأصوات الأخرى حيث قال، كان دوستوفسكي وليس أحد غيره سبقه إلى تهيئة هذه الأرضية الحوارية التي كان مظهرها التعددية الصوتية والفكرية واللغوية والأسلوبية<sup>(1)</sup> وفي نفس الفكرة نجد أن العلاقة لكي تصبح حوارية، «ينبغي تناسخ العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية الموضوعية ( بين الذات والموضوع) أي ينبغي أن تلج دائرة وجود جديدة وتصبح خطابا أي ملفوظ، ولكل ملفوظ مؤلف نعتبره داخل الملفوظ ذاته خالق»<sup>(2)</sup>.

والحوارية هي تلاقح نص من نص سابق له، فيتولد النص الثاني من جراء احتكاكه بالنص الأول، فيصبح بذلك متكلم ومستقبل، أو بالأحرى متكلم أول ومتكلم ثاني فتنشأ بينهما علاقة حوارية.

(1) زوبنة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار يشير مفتي: إشراف زواي سارة كلية الأدب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015،

2016م، ص 24.

(2) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 90.

« ولا حقيقة للأدب ولفهم الأدب خارج ما هو تاريخي وشخصي محكوم بالسياق، وإلا لماذا يغيب السياق في العلوم الطبيعية؟ والمقام دائما شخصي و الحوار دائما لا نهائي، بلا أول ولا آخر ومن ثم كل فهم هو ضبط للعلاقة مع نصوص أخرى، وهو إعادة تأويل داخل سياق جديد»<sup>(1)</sup>.

« فالتناص ينتمي إلى الخطاب لا إلى اللغة ويتصل من ثمة بالتجاوز اللساني لا باللسانيات، ومع ذلك فليست كل علاقة بين ملافيظ هي بالضرورة علاقة تناصية»<sup>(2)</sup> وهذا ما يؤكد على أن التناص قائم على بناء الخطابات فقط بعيدا عن اللغة، والحوارية هي عكس ذلك إنها تهتم باللغة التي في الأصل كانت جاهزة إذا هي حوار أفكار وجهات نظر، وتعددية لغوية وإدراج بعض الأجناس الخطابية في بنية النص.

لا بد أن نستخرج العلاقة المنطقية من مبدأ الحوارية لأنها تعبر في ذاتها عن فعل التناص «فالعلاقة الحوارية هي علاقة خاصة ولا يمكن ردها إلى علاقات منطقية أو لسانية أو نفسية أو ميكانيكية، ولا إلى أي صنف من العلاقات الطبيعية، إنها نوع مخصوص من العلاقات الدلالية حيث يشترط في العناصر أن تكون خطابات متكاملة (أو معتبرة في حساب المتكاملة أو مهيأ متكاملة) وأن يكون وراءها، أو أن يعبر داخلها، متكلمون بلسان حقيقي أو وهمي، مؤلفو الخطابات المعنية؟، ففي العلاقة التناصية يقوم الخطاب شاهدا على موضوع (sujet)»<sup>(3)</sup>.

لقد لاحظ "باختين" أن كل خطاب لا بد أن يتكون من خطابين مما يشكل حوار في الأخير يقول "باختين" حسب "دليلة شقرون" « أن كل خطاب يحيل على متكلمين اثنين على الأقل، وبالتالي على حوار كامن

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 90.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 91.



(potertiel) فالأسلوب هو الإنسان ولكن يمكننا القول إن الأسلوب هو على الأقل إنسانان، أو بأكثر دقة الإنسان مع طبقته الاجتماعية المجسدة عبر ممثلها الأمين السامع الذي يشارك بحيوية في الكلام الداخلي والخارجي للطرف الأول<sup>(1)</sup>.

يؤكد "باختين" على أن كل الكتابات الحالية ما هي إلا خطابات سابقة خاضت في الموضوع المدروس والحوارية هي الميزة الأساسية لكل خطاب كان هذا التأصيل الأول لمبدأ الحوارية، داخل الخطابات عموماً، وعلاقة النصوص مع بعضها البعض، انطلاقاً من الكاتب والآخر، وعلاقة المؤلف الأول مع المؤلف الثاني، وصولاً إلى مبدأ الحوارية داخل الرواية، والتي تعد الجنس البشري الحوارية الأول على الإطلاق، وهذا ما سنوضحه فيما يلي عن الحوارية في الرواية.

### ج- الحوارية خصيصة الجنس الروائي الأول:

لا يمكن أن نفهم أسلوب الرواية إلا من خلال تراسل الأجناس الخطائية، والتي تشكل في النهاية تلاحق أجناسي، لأن أسلوبها يبحث عن المناحي السردية، وفي توظيف اللغة بجميع مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية ودراسة جميع أجزائها باعتبارها المكونات الأساسية في بناء الأسلوب ويعد ميخائيل باختين من الأوائل الذين اهتموا بتوظيف المبدأ اللساني في تحليل الخطاب الروائي وذلك في مجموعة من كتبه "الكلمة في الرواية، الخطاب الروائي، شعرية ديوستوفسكي" فنجدته اهتم بتداخل الخطابات الحوارية مبرزا أن تطور الرواية قائم أساساً على تعميق الحوارية وتوسيعها.

« لا بد من البحث عن العلاقة التي تحتكم إليها الحوارية واللغة داخل الخطاب الروائي، يبقى التناس الكثيف السمة المائزة للرواية وهي التي تعد بحق الجنس البشري المتفوق على غيره من الأجناس باعتبار كثافة

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 92.

الحوارية داخله»<sup>(1)</sup> إن أهم ما يلفت الانتباه إليه أثناء تناول نص روائي هو تلك العلاقة الحوارية بين النصوص وكيفية تشكيل النص، فالتناص هو أهم ما يميز الرواية حيث أنها تحمل عدد كبير من التناصات فهي إذا عبارة عن بناء متكامل من نصوص سابقة .

«فلا مجال للحديث عن حوارية في الشعر والنثر الحوارية يتعارض مع الشعر الخالي من الحوارية، ذلك أن لغة الشاعر هي لغته هو، فهو ينخرط فيها انخراطا مطلقا، وشائعا، إنه يستعمل كل كلمة، كل عبارة بأسلوب مباشر ( وبعبارة أصبح دون مزدوجين ) فالأ مجال لأية مسافة بين الشاعر وخطابه [...] ولأن القصيدة فعل تلفظ في حين أن الرواية تمثل التلفظ كله والناثر لا يتكلم اللغة التي انفصل عنها نوعا ما ولكنه يتكلم كما لو كان من خلالها، فلغته تغدو أكثر كثافة وأكثر موضوعية وأبعد عن شفثيه لأن موضوع الناثر هو خلاصة أصوات مختلطة ينبغي أن يرن داخلها صوت الذات أيضا»<sup>(2)</sup>.

لا يمكن لأي كلام أن يسند لقائل وحده، لأنه في الأصل نتاج خطاب لشخص آخر، وبعبارة أخرى نتاج علاقات حوارية اجتماعية أخرى، فقد كان المجتمع لدى "باختين" هو العلاقة التي تربط الأنا بالآخر.

« كل رواية هي عالم حوارى تعددي يعج بالأصوات وهي بدرجات متفاوتة، منظومة حوارية من الصور والألسنة والأساليب والضمائر الحية غير منفصلة عن اللغة»<sup>(3)</sup> فكل رواية هي مزيج من أنساق لغوية وتداخل تعددي للغة بين بعضها البعض فتساعد على تشكيل صورة أخرى للغة جديدة، فالرواية هي تجمع لمختلف الأساليب.

(1) دليلة شقرون : التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 93.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 94.

يمكن أن نقول أن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يتقاطع مع جميع الأجناس الأدبية فيمكن إدراج فيها الأمثال، الحكم، القصص، الشعر.... حيث أن لغة الرواية حية من ناحية التراكيب والاستعمال « إن دراسة الرواية هي دراسة اللغات الحية الفتية [...] فالرواية ليست ببساطة جنسا ضمن بقية الأجناس، وإنما هي الجنس الوحيد المتحول والدائم بين بقية الأجناس المنقضية، منذ زمن بعيد والتي تعد ميتة في جزء منها»<sup>(1)</sup> وبما أننا نعلم أن الرواية هي الجنس الأدبي الرائد في العصر الحديث لما تتميز بأسلوبها البسيط الفريد فإن "باختين" يؤكد على دور الرواية في ارتفاع الأدب فيقول « لقد ولد مستقبل الأدب مع ولادة هذا الجنس وفيه »<sup>(2)</sup>

وميز "باختين" الرواية عن باقي الأجناس الأدبية بثلاث ميزات أساسية هي:

«1- الأسلوب الثلاثي الأبعاد للرواية المتصل بالوعي التعددي المتحقق داخله والفرق الجوهرية بين الرواية والملحمة هو في الاستمرارية الممكنة في الأولى واستحالتها في الثانية، فالملحمة ملك الماضي، أما تمثيل الحدث على خط الزمن انطلاقاً من تجربة وخلق شخصي فذلك شأن الرواية.

2- التحولات الجذرية للمقاييس الزمانية للصورة الأدبية في الرواية.

3- المساحة الجديدة لتشكيل الصورة الأدبية للرواية من بينها مساحة الاتصال القصوى مع الحاضر في كنف عدم الانسجام بينهما»<sup>(3)</sup>.

« إن اللعبة التناسبية هي ميزة الرواية الأولى، لأن هذا الخطاب السردي حوارى ولعل هذا ما يميزه من بقية

الأجناس وهذا أصيل في الرواية ولا يقتزن بالتجريب الروائي الحديث ولا بموجة الكتابة المعاصرة بل يقتزن أساساً

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 95.

(2) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بأصل تكونها الأجناسي الأول»<sup>(1)</sup> أثناء دراسة الرواية الحديثة، لا تجدها تخلو من التناسية والتعددية، فمعظم هذه الروايات هي عبارة عن نصوص متداخلة بين بعضها نصوص سابقة و نصوص لاحقة ويعتبر "باختين" أول من التفت إلى مفهوم الحوارية في الخطاب بصفة عامة والخطاب الروائي بصفة خاصة، كما أننا نجد قد استعمل مصطلح التناس ولكن مصطلح التناس لم يحدد إلا على يد الباحثة البلغارية "جوليا كرسيفا" انطلاقاً مما قدمه "باختين".

## 6- التطريس لدى " كرسيفا" وضع مصطلح التناس:

« جوليا كرسيفا هي بلغارية فرنسية من مواليد 1941 من أعضاء الجمعية العالمية للسيمولوجيا (1969) ومن أعضاء مجلة سيميوتكا sémiotique ومن أعضاء "نال كال"<sup>(2)</sup>

« وقد روجت مصطلح جديدا هو السيماناليز (sémanalyse) أي التحليل الدلالي وهو نظام يعمل على إخراج مجموعة الأنظمة الدلالية الخاصة بالعلوم من عزلتها أو قل من صوتها الواحد، فالنص باعتباره منتجا (produit) هو وليد تفاعل ملفوظات عديدة والنص باعتباره إنتاجية (productivité) يقوم على علاقة باللغة يفككها ويعيد بناءها عبر عملية تحويل النص الواحد إلى نصوص تدخل فيه على أساس التناس»<sup>(3)</sup>

كرسيفا" هنا جاءت بمفهوم التناس، الذي يقوم على توزيع النظام اللساني بواسطة الربط بين الكلام التواصلي فالنص يمثل مجموعة من الأنساق التواصلية يتم تنظيمها وفق سياق تناسي لتتفاعل فيما بينها مشكلة نص جديد منفتح .

(1) دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق ، ص 96.

(2) المرجع نفسه، ص 98.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أثناء تحديد " جوليا كرستيفا" مفهوم التناص وما تعلق به، نجد أنها قد عارضت مقولة أن النص نظام مغلق قائم بنفسه مكتفي بذاته، فالنص هو عبارة عن إنتاجية نصوص أخرى وهو ما نقصد به تداخل نصوص مع بعضها البعض، حيث في سياق هذه النصوص تتقاطع الملفوظات مع غيرها.

« وما أن كل خطاب ضرب من الاحتجاج فاللفظ يتحدد على مستويين: الأول أفقي باعتبار أن الملفوظ ينتمي إلى الذات الكاتبة من جهة، وإلى المتلقي من جهة ثانية، والثاني عمودي باعتبار الملفوظ تقاطعا أو حصيلة نصين هما النص السابق (hypotexte) والنص اللاحق (hypertexte) وهكذا يكون النص نقطة تلاق بين ألفاظ أو نصوص على محورين زمني (diachronique) و آني (synchronique) وهو ما يطلق عليه "باختين" الحوارية أو الازدواجية (anbivalence)»<sup>(1)</sup>.

فالنص الأدبي هو كتلة من الفسيفساء المتداخلة بالاقتراسات والمعاني التي أخذت وشربت معاني أخرى جديدة ومطروحة في النص وعرفته "جوليا كرستيفا" بأنه كذلك: « أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»<sup>(2)</sup> وهذا يعني أن كل نص لاحق، يتولد من خلايا نصوص سابقة له، لذا فهذه النصوص هي نصوص خاضعة لعملية تحويل وتحويل.

« أما إنتاجية النص فتفترض وجود عمليتين أو نصين، الأول هو النص الظاهر أو المنجب بالفتح phénotexte وهو ما يظهر على الورق للعيان، ولا يمكن قراءته بمعزل عن أشكال التعبير والأنماط التي ينتمي إليها. فمنها منحدره والثاني هو النص الباطن أو المنجب (بالكسر) Génotexte وهو تلك العملية التي تؤدي إلى ولادة النص الظاهر، لذلك فهو مرتبط بمفهوم التدلال أو التوليد الدلالة التي يفترض الكشف عنها النظر في

(1) دليلا شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 99.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 215.

النسيج اللغوي للنص وكيف تولد، إنه ذلك الدال الذي لا نهاية له وليس بدال وحيد مفرد بل هو دال متعدد بما لا نهاية له إنه بمثابة الرصد الذي عرفته اللغة عبر التاريخ»<sup>(1)</sup>.

« فكل نص محكوم بشئائيه المنجب و المنجب بل قل إنه محكوم ببنية مدلوله فالتنصيص ليس محاكاة ولا إعادة إنتاج" ولكنه حسب "كريستيفا" تحوير نسق أو عدد من أنساق العلامات إلى آخر»<sup>(2)</sup> وهنا لا بد من أن نؤكد أنه لحدوث فعل التنصيص يجب وجود عمليتين الأولى وجود نصوص سابقة تمثل وجود تفاعل بين أجزاءها فتؤدي إلى حدوث العملية الثانية وهي ولادة نص جديد يحمل دلالات كثيرة.

« لقد أدركت كريستيفا- ومن قبلها "باختين" أن النص المنجب هو ذلك الدال الذي لا نهاية له أي أنه ليس بدال وحيد مفرد بل هو دال متعدد بما لا نهاية له، إنه بمثابة الرصيد الذي عرفته اللغة عبر التاريخ، إلا أنا التوليد لا يمكن أن يولد شيء خارج ذاته، وهو يتم عبر طرق ثلاث، فإما عن طريق التراكم (accumulation) أو الإنماء للبذور (croissance des germes) أو الإنبات (Germination)<sup>(3)</sup>

وتبقى فكرة الحوارية التي جاء بها "باختين" هي المساهمة- في ظهور البذور الأولى لمصطلح التنصيص على يد "جوليا كريستيفا"، فانبثقت من جهودها العديد من المصطلحات الجديدة الإجرائية الفرعية المتنوعة، وكانت إصدارات "كريستيفا" في مجلة "تل كيل" القاعدة الأساسية لانبثاق التنصيص الذي يعد النقطة المركزية لظهور العديد من المصطلحات التي تدور حول النص وكانت نظرة "باختين" للرواية بأنها متعددة البنية فهي ذات طبيعة متغيرة

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 99.

(2) المرجع نفسه، ص 99.

(3) المرجع نفسه ، ص 100.

ومتمردة على بقية الأجناس، إذ أنها الأزمنة والأمكنة و مختلفة الأصوات واللغات فهي انفتاح على كل ما هو جديد ومغاير.

« وهذا الاحتفاء بالحوارية متولد من الطبيعة التعددية للآثار الأدبية عموما وللرواية خصوصا لكونها بعبارة

"باختين" كيانا فنيا مزدوجا خلق من مواد متنوعة وغريبة عن بعضها البعض»<sup>(1)</sup>

« تعكس الرواية التعدد الصوتي لأنه جنس سردي، إذ تتفاعل هذه الأجناس بين بعضها البعض فتكون دائما منفتحة على الدوام، فالرواية قائمة على تبادلية الحوار بين أجزاء متنوعة وينتهي إلى القول لا تجانس فيه، يصرح بالمتوقع والمحتمل و المرغوب وبنهاية تتوالد منها بدايات أخرى »<sup>(2)</sup>.

تتميز الرواية بخصائص فريدة تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى فهي تتطور وتتولد انطلاقا من تداخل الأجناس وتضافرها فتفتح آفاق أخرى، وهذا من سمات النص الحواري الذي يقوم انطلاقا من نصوص سابقة فيتولد لنا نص آخر قائم على حوارية نصوص سابقة.

## 7- التطريس ولا نهائية الدلالة عند "رولان بارت":

من بين النقاد كل ( نص ) هو ( تناص ) وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصبية على الفهم، إذ فيها نتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية فكل نص - عنده - ليس نسيجا جديدا من استشهادات سابقة و ( التناصية ) عند "بارت" هي قدر كل نص، مهما كان جنسه ولا تقتصر على التأثير فحسب»<sup>(3)</sup> ويعد التناص هو تداخل النصوص بين بعضها البعض مما يخلق ذلك التفاعل بين الأجناس

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 97.

(2) أنظر: فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، ط1، د ت، ص 86.

(3) محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 32.

الأدبية فكل نص يستدعي ملفوظات غائبة، فتحاور النصوص يستدعي وجود نظام من العلامات الجديدة فيخلق بذلك دلالاته المتغيرة.

«فتتغير من ثم العلاقة بين الدال والمدلول أو بمعنى آخر ضعفت وانعدم الترابط المنطقي بينهما مما يخول للقارئ فرصة الدخول إلى دائرة مفتوحة من الدلالات اللانهائية في ظل غياب سلطة أو قوة مصدرها العالم الخارجي وهذا ما تجلّى بقوة في أبحاث رولان بارت (roland barthes)»<sup>(1)</sup> ويتجه بارت إلى أن إنتاج النصوص الأدبية الجديدة هي عبارة عن محاكاة واستنتاج لامتناه فهو يرى أن النص عبارة عن نسيج من شواهد سابقة له، حيث يقول بارت « أن كل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة»<sup>(2)</sup>

« إن التناص حسب بارت هو الذي يعطي لنظرية النص بعدها الاجتماعي لأن الكلام كله قديمه وحديثه مصبه النص لا على وجه التسلسل البين أو التقليد المقصود بل على وجه البعثرة ووسط ما يسميه هدير النص وهي صورة تكفل للنص أن ينزل منزلة إعادة الإنتاج بل منزلة الإنتاجية يقول: الأدب عبارة عن مجموعة من العلامات الخطية المشوشة عن قصد»<sup>(3)</sup>.

مبادئ بارت كانت تنص على موت المؤلف وتهم بدور القارئ، فقط كما نجدهم فرق بين العمل الأدبي وبين النص واهتم بالنص على أنه شاهد على الحقيقية في أي زمن، وأكد على أن النص منفتح على عوالم كثيرة فالنص يعيد توزيع اللغة والتناصية هي القدر المحتوم لكل نص مهما كان نوعه « تنص على دور القارئ الفرد وعلى التناص وغياب المركز أو الإحالة والحرية الفردية في تحديد المعنى، علاوة على موت المؤلف الذي ينتهي

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 101.

(2) أحمد مناهم: التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص 02.

(3) المرجع نفسه، ص 103.



وجوده لحظة الانتهاء من كتابة الأثر أما النص الذي كتبه المؤلف فهو ليس مستقلا عن النصوص السابقة عليه هو مجموعة علاقات مع نصوص أخرى»<sup>(1)</sup>.

كما سبق وذكرنا أن النص يفتح على عوالم جديدة، فالنص في الأساس هو مركز ولادة نصوص أخرى لاحقة له، ولا يمكن إغلاقه إطلاقا « فكل محاولة لإغلاق النص الأدبي محكوم عليها سلفا بالفشل، لأن عملية تشكيكة وإعادة تكوينه وصياغته متواصلة لا يقف هديرها، ولأن النص الحاضر مفتوح على الدوام أمام النصوص السابقة يغدو هو ذاته مدلولاً مراوفاً لعلامة هي النص الحاضر، والنصوص الأخرى السابقة تفتح حدود النص الحاضر لتحوّله إلى نص له علاقة بنصوص أخرى وهذا يفتح الطريق أمام لا نهاية المعنى»<sup>(2)</sup>

وكان الاهتمام بالمعنى داخل النص هو الجزء الهام في العملية التناسية التي تعمل على توليد نصوص جديدة انطلاقاً من عمليات التحرير و الاشتقاق وذلك بإنتاج دلالات من نصوص سابقة، تقول "دليلة شقرون" وإنما سنعمد على " بارت" أيضاً لأنه انشغل بقضية الدلالة وبالذلالة الحافة أو الإيجابية في علاقة بالتفاعل اللغوي والنصي والتناسي. فوجدنا ما يسميه بظاهرة التعدد الدلالي، palysénie أو homonymie التي تقتزن بالضرورة بانفتاح النص على غيره من النصوص"<sup>(3)</sup>.

إن التركيز على مستويات الدلالة عند بارت يجعلنا نتحدث عن عدم براءة الخطاب ( النصوص) فجميع هذه الخطابات تتقاطع في منهجها من حيث الغاية في تصوير وقائعها، فتوحي بأبعاد دلالية تخرج الخطاب صوب عوامل الحياة المتعددة الدلالات فتسهل على الفرد إدراك الأمور.

<sup>(1)</sup> دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 103.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 104.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« يقول بارت " الدلالة الحافة هي من حيث مفهوم تعيين وهي علاقة وهي إعادة إنتاجها سمة دلالية تختص بها قدرة الإحالة على مراجع سابقة أو لاحقة خارجية أو على مواطن أخرى في النص عينه أو غيره من النصوص فالدلالة التصريحية (denotation) معلومة متجانسة سهلة التناول ضمن بنية نسقية معينة أما الدلالة الحافة (commotation) فإنها تحتوي على كافة الأوجه اللغوية التي يعسر خضوعها لهذا النظام النسقي الصارم بسبب انعدام التجانس"<sup>(1)</sup>. إن هذه الدلالات التي تحدث عنها "بارت" تدل على المراجع السابقة المرتبطة بسياق النص السابقة و اللاحقة .

« يفرق بارت بين المرجعية التصريحية التي ترتبط بالمرجع الواقعي وبالخصائص الثابتة والمتكررة، وبين المرجعية الدلالية الحافة التي تمثل البنية الرمزية الخارجة عن الزمن القياسي بحيث تمكننا من القراءة المتعددة للشخصيات منفصلة عن مراجعها الواقعية منضوية في سياق النص»<sup>(2)</sup>.

يفرق "بارت" بين مرجعين في دراسة النص الأدبي فالأول الثابت غير متغير فهو عنده عبارة عن العناصر المتكررة، أما الثاني فيتمثل في القراءات المتعددة ضمن السياق العام للخطاب .

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 105.

كانت انطلاقة بارت ومشروعه حول الأدب له مطامح غير التي وصل إليها الآن لأننا وجدناه قد فصل بين العلوم وحركية الأدب فكانت نتيجتها "لا نهائية الدلالة" التي استطاع من خلالها بناء مجموعة من التصورات وأهمها أن النص قائم ومفتوح على عوالم كثيرة .

تقول دليلا شقرون: « هذه الدلالة اللانهائية هي روح نظرية التطريس لأن التعدد الصوتي هو بالضرورة تعدد دلالي ولأنه لا مجال للحديث عن بيئة دلالية لا تأخذ بعين الاعتبار»<sup>(1)</sup>

تعتبر لا نهائية الدلالة التي خلص إليها العالم "رولان بارت" نموذج من نماذج العملية التطريسية فهي مزيج من الروح التناسية، وتداخل النصوص لتقدم في النهاية نص آخر بدلالات لغوية مغايرة يفتح بقدرته على عوالم جديدة متعددة المعاني، لأنه مهما تعددت الأشكال التطريسية فهي تحمل قيمة جمالية خاصة بأبعادها الدلالية: « لان لكل شكل من أشكال التطريس وطائفة الجمالية المخصصة وأبعاده الدلالية الخاصة به»<sup>(2)</sup> لا يمكن دراسة التفاعل النصي دون العودة إلى كتابات "جونات" لهذا خصصنا في جزء من هذا البحث الحديث عن التجاوز النصي والنصية اللاحقة عند "جيرار جونات".

## 8- التجاوز النصي والنصية اللاحقة لدى "جيرار جونات": التصنيف التفرع.

يؤسس اكتشاف "جيرار جونات" مثالا رائعا لما يطلق عليه بالبنوية المفتوحة ليس بالأحرى البقاء على النص ذاته، و انغلاقه على ذاته، إنما يركز في دراسة على العلاقة بين النصوص والطرق التي تعيد قراءة وكتابة نص من النصوص لنص آخر» فلقد استطاع "جيرار جونات" منذ أواخر السبعينات أن يدرس العلاقات العديدة

(1) دليلا شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 105.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمعقدة التي تعقدها النصوص السردية مع غيرها من النصوص وعمل على استخلاص القوانين العامة التي تنتظم مستويات التفاعل النصي.

وهو يعلن أن مكمن أدبية النص ليس في كونه نصا واحدا، بل في كونه نصا جامعا للنصوص (architexte)<sup>(1)</sup> ويعرف هذا المصطلح بأنه مجموعة من المقولات العامة أو المتعالية أي أنماط الخطابات، وأنواع التلغظات والأنواع الأدبية التي نجدتها في كل نص واتسعت شهرة هذا العالم "جيرار جونات"، من نظيراته حول النصوص و العلاقة التي تربط بينها وخاصة ما تعلق بفكرة «التجاوز النصي للنص (transtextualité) في كتابه طروس palimpsestes فقد أشار فيه جونات إلى أن مصطلح النصية الجامعة غير قادر على استيعاب علاقات التفاعل النصي جميعها، فقدم مصطلح التجاوز النصي وهو كل ما يجمع نصا بآخر عن طريق علاقة ظاهرة أو خفية»<sup>(2)</sup>، وهذا معناه هو كل ما يجعل نصا يتعلق مع نص آخر أو مجموعة نصوص بشكل مباشر أو بشكل ضمني «وقد حاول "جيرار جونات" من خلال كتابه أطراس 1982 تتبع جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تتخذها مطية للتجاوز والتفاعل مع نصوص أخرى»<sup>(3)</sup>.

«وقد استعمل "جونات" لبيان مدلول المصطلح استعاره هي طروس ج طرس (بالكسر) وهو جلد كان يستعمل للكتابة، فيكتب عليه، ويمحى ثم تعاد الكتابة عليه، فتظهر آثار الكتابة القديمة في الكتابة الجديدة»<sup>(4)</sup>. مصطلح طروس الذي تناوله "جيرار جونات" في كتابه "طروس" يحمل معنى الكتابة على آثار محو.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 106.

(2) المرجع نفسه، ص 106.

(3) حياة ديون: نبيلة بومنقاش: عبادات النصوص وشعرية الحضور والغياب، مجلة مقاليد، جامعة سطيف 02، الجزائر: العدد 10 جوان 2016، ص

.150

(4) أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 106.

كما سبق وأشرنا أن " كريستيفا" قد اكتشفت مصطلح التناص وأنبته من رحم تلك المصطلحات السابقة، أما "جونات" فأعلن عن بقية أنواع التجاوز النصي لأن التناص هو نوع واحد من أنواعه يقول «النوع الأول هو ذلك الذي عرفته كريستيفا منذ بضع سنوات بمصطلح تناص " وأعرفه من جهتي (...). بكونه كل حضور لنص داخل نص آخر»<sup>(1)</sup>

التناص هو العلاقة بين نصين أو أكثر، أو حضور نص في آخر كما يتجلى في مختلف أشكال الشواهد، كالإقتباس والتضمين والتلميح والسرقه و التحوير... وهذا المصطلح يتقاطع مع مفهوم التناص عند " كريستيفا" من حيث الدلالة نجد أن آراء جونات تتقاطع مع آراء "ريفاتير" في أن عملية التجاوز النصي هي العنصر الأساسي في ولادة نص آخر «وهو يوافق "ريفاتير" في اعتبار التجاوز النصي جوهر الإنشائية وأساسها ومعناها ويصل به الأمر إلى الحد الذي يماهي فيه التناص التجاوز النصي»<sup>(2)</sup>.

« يعتبر "جونات" أن أهم ركن من أركان التجاوز النص هو النصية اللاحقة ومدارها على إنشاء نص جديد انطلاقا من نص سابق، ويعني التجاوز النصي انفتاح النص على النصوص الأخرى السابقة والمعاصرة وارتباطه بالسياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي وانتمائه إلى جملة المقولات العليا و المشترك القيمي وهو أوسع من التناص باعتباره اشتراك نص أو أكثر في الحضور مع نص آخر»<sup>(3)</sup> يرتبط انفتاح النص على النصوص الأخرى وفق ما يتناسب و السياقات التاريخية و الاجتماعي و الثقافي أي بما يتناسب والنص .

(1) التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، المرجع نفسه، ص 107.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أنظر: المرجع نفسه، ص 108.

## 8-1- أصناف التجاوز النصي لدى جونات:

حدد "جونات" أنماط التناس في خمسة عناصر هي:

## 1- التناس:

«هو أول أصناف التجاوز النصي في منظومة وهو يعني اشتراك نص أو أكثر في حضور نص آخر، ومن أمثلة الاستشهاد citation، وهو إحالة دقيقة ومباشرة وترد عادة بين مزدوجتين والسرقة الأدبية أو الانتحال palagiat وهي أقل علنية وهي أيضا أقل قانونية لأنها إدعاء للنفس ما هو في الأصل للغير، ومنها الإشارة أو التلميح allusions وهي أقل علنية وأقل حرفية litteralité تتطلب فطنة وتعني الملفوظ الذي يقتضي فهمه، وجوبا، إدراك العلاقة القائمة بين المعنى الحرفي والمعنى المراد»<sup>(1)</sup>.

## 2- النصية الموازية:

«وتعني العلاقة الذي يقيمها النص ويحصرها المعنى في المجموع الذي يشكله أثر أدبي بما لا يمكن نادرا تسميته نصه الموازي paratexte، وتشمل هذه النصية العنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات والخواتم والتنويهات مثلما تشمل الحواشي والهوامش وأول الكتاب والهوامش آخر الكتاب والتصدير والرسوم وآخر ما صدر والخط الأصيل autogrphie»<sup>(2)</sup> ويعني جيران جوانات بالنصية الموازية، هي تلك المعلومات أو البيانات الهامشية والتكميلية التي تدور حول النص ويشمل هذا النوع ما يطلق عليه العتبات المتنوعة التي تخص الكاتب، كالعناوين، الإهداءات، والملاحظات...

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 108.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النصية الواصفة *métatextualité*: ويعني بها "جونات" علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر ويتكلم عليه دون أن يذكره وجوب أي من دون أن يستدعيه ومن دون أن يسميه في آخر التحليل وهي بكل وضوح علاقة النقد أو هي الخطاب على الخطاب ككلام روائي على الرواية نفسها أو هي خطاب على آخر داخل خطاب ذاته»<sup>(1)</sup> ويقصد من هذا النوع النص الذي يتكلم عن العلاقة بين نصين أو أكثر، أي علاقة التفسير والتعليق.

« النصية الجامعة *architextualité* وهي مجموع المقولات *catégori* العامة أو المتعالية التي يصدر عنها نص مفرد، ولا شيء يدل على هذا النوع سوى ما يوجد أحيانا في العلاقات. من إشارة نصية إلى الجنس الأدبي لذلك اعتبر جونات أنها علاقة خرساء تماما أو الضمني فيها مطلق»<sup>(2)</sup> وهذا الصنف بين من خلاله "جونات" تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها البعض، مشكلة بذلك خطابات على القارئ تفكيكها وتحديد طبيعة تلك الأجناس.

آخر صنف من أصناف التجاوز النصي هو: «النصية اللاحقة أو الناسخة ويعني هذا المفهوم كل علاقة تربط بين نص (ب) بوصفه نصا لاحقا (*hypertexte*) بنص سابق عليه (أ) (*hypotexte*)، والنصية اللاحقة ظاهرة كونية "إذ" ليس ثمة أثر أدبي [...] إلا ويشير نصا آخر بهذا المعنى فكل الآثار الأدبية تندرج في النصية اللاحقة»<sup>(3)</sup> والغاية من اهتمام "جيران جونات" بهذا النوع أن النصوص السابقة موجودة داخل النص اللاحق لكنها لا تظهر جراء الحذف الذي يقوم به الكاتب فتدفع بالقارئ للبحث عن تلك العلاقة بين النص الأول والنص الثاني، ضمن علاقة التحويل وهكذا استطاع "جونات" أن يجعل من التجاوز النصي نظاما محكما،

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 109.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 110.

عمل بشكل كبير على تطوير البحث التناسي ، فاستطاع بفضله التمييز بين النصوص ، تقدم "دليلة شقرون" بعض الأمثلة التي توضح وحدود العلاقة بين النصوص.

- نوع النصية اللاحقة: تقول « ويتخذ الاشتقاق في النصية اللاحقة...شكولين متباينين فإمكان النص اللاحق "ب" أن يتكلم عن نص سابق "أ" مثل كتاب "فن الشعر" لأرسطو يتكلم عن نص سوفوكليس "أوديب ملكا، وإمكان "ب" ألا يتكلم أبدا على "أ" لكنه لا يمكن أن يوجد دون الاتكاء عليه النهل منه فالنص اللاحق "ب" هو نتاج لعملية تحويل وقعت على النص السابق "أ" حتى ولو لم يسميه أو يعلن عن ذلك مباشرة»<sup>(1)</sup>

إن أهم ما يميز النصية اللاحقة حسب جونات هو اتصالها دائما بالنص التخيلي: « هو أنها تتصل دائما بالنص التخيلي ، فالنص السابق تخيلي أو حامل للتخيلي والخرافي، والنص الروائي اللاحق تخيلي ومشتق من نص تحليل أو حامل للتخيلي والخرافي وسيبقى تخيليا كذلك»<sup>(2)</sup>. هذا ما يميز النصية اللاحقة ويعطيها الصدارة بين أنواع التجاوز النصي، والعلاقة الموجودة بين النصوص.

" هذا النوع الثاني من التحويل الذي أطلق عليه جونات تسميه المحاكاة ينطلق من التحويل غير مباشر يقول "جونات" "سأسمي نصا لاحقا كل نص مشتق من نص سابق عبر تحويل مباشر أو عبر تحويل غير مباشر سنسميه محاكاة"<sup>(3)</sup> المحاكاة عند جونات هي التحويل الذي يقوم على نص سابق لأنه يرى أن كل نص لاحق ما هو إلا تحويل نص قبله ومنه فالعملية هنا هي عملية أخذ وتحويل.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق ، ص 110.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 111.



بعد محاولتنا رصد مسار العملية التطريسة ومدار ظهورها وتطورها، نجد أن المفهوم لم يتبلور دفعة واحدة بل كان في الأصل عبارة عن عدد كبير من المصطلحات التي تدور في معناه وهو حوارية النصوص وأن كل نص لاحق لا بد له من ركيزة أساسية أي نص سابق، ويعتبر المنظر الروسي ' باختين ' أن هذا المصطلح الذي سماه الحوارية، حيث تعامل مع النصوص الروائية أنها مفتوحة على غيرها وأن قوامها الحوار.

باعتبارنا أن " باختين " هو الأب والمؤسس لمصطلح التطريس الذي أطلق عليه اسم الحوارية لا ننفي الدور الكبير الذي قدمه كل من " جوليا كريستيفا"، ورولان بارت، وجيرار جونات، ودي سوسير في التأصيل لهذا المصطلح والقيام به وإبراز الدور الكبير الذي يحدثه في العملية الأدبية من خلال تصادي النصوص.

### ثالثاً- التطريس عند العرب:

#### 1- مفهومه:

##### أ- لغة:

جاء في لسان العربي لابن منظور « الطرس الصحيفة، ويقال، هي التي محيت ثم كتبت، وكذلك الطلس وعن ابن سيده، الطرس الكتاب الذي محي ثم كتب، والجمع أطراس وطروس، والطرس الكتاب المحو الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة، وفعلك به: التطريس وطرسه أفسده، وفي الحديث، كان النخعي يأتي عبيدة فيقول عبيدة: طرسها يا إبراهيم، أي امحها، يعني الصحيفة إذا أنعمت محوها وطرس الكتاب سوده»<sup>(1)</sup>.

(1) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، 2005م، 1426هـ، جزء4، ص 226.

ومنه التطريس هو الكتابة على أثر محو، فيكتب على الصحيفة نصا ثم يمحي ليعاد تشكيل نصا آخر فوقه حيث يبقى الأثر من النص الأول ومنه سمي تطريسا لأن الأثر المحو يبقى ظاهرا وهو أيضا في معنى أفسده إذ لا بد من إتلاف النص الأصلي لإعادة تشكيل نص جديد.

- في معجم الوسيط لفظ: « طرس: الكتاب، طرسا، كتبه ومحا طرسه: كطرسه: شدد للمبالغة و إعادة الكتابة على المكتوب المحو الطرس في مطعمه أو ملبسه أو نحوهما، تأنق وتخير، وعن الشيء تكرم عنه وترفع عن الإمام به. الطرس الصحيفة والكتاب الذي محى ثم كتب ( ج ) طروس و أطراس»<sup>(1)</sup> ويعني هذا التعريف اللغوي الصحيفة التي محيت لتعاد الكتابة فوقها مرة أخرى

وجاء في قاموس المحيط في فصل الطاء « الطرس بالكسر: الصحيفة أو التي محيت ثم كتبت ج: أطرس وطروس وطرسه: كضربه، محاه، والتطريس: تسويد الباب وإعادة الكتابة على المكتوب و التطرس: أن لا تطعم ولا تشرب إلا طيبا، وعن الشيء: التكرم عنه والتجنب، والمتطرس المتأنق المختار وطرسوس كحلزون»<sup>(2)</sup>.

وهذا المعنى يصب في محطة واحدة وهي إعادة الكتابة على ما كتب سابقا، ويحمل أيضا معنى الأكل والشراب الطيب، وكذا المتأنق و المتزين أي الجميل.

## ب- التطريس اصطلاحا

بالقدر الذي يبدو فيه مصطلح التطريس في المعاجم العربية سهلا واضحا، إلا أن تحديد مفهوم اصطلاحا له ليس بالأمر الهين نظرا لتداخله مع العديد من المصطلحات المتجدرة في حقل الدراسات النقدية، وهذا مكمّن الصعوبة، وقد أسست "دليلة شقرون" في مقدمة كتابها "التطريس في الرواية العربية الحديثة" مفهوما

<sup>(1)</sup> مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005م، 1426هـ، ص 553.

<sup>(2)</sup> مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009، ص 577.

لفعل التطريس: « التطريس هو مفهوم جامع كلي في عالم النسبية المطلقة وهو الكتابة على آثار ممحوة سابقا، وكل ما في الوجود إن هو إلا استعادة لسابق إذ لا شيء وجد من عدم ولا أثر خلق من لا شيء، إن العمل التطريسي شبيه بلعبة البيزل أو القص والتقطيع وإعادة التشكيل الجمالي و اللعبة التطريسية هي موزاييك بريكولاج أو بيزل أو كتابة قوامها القطع و التلصيق وإعادة الإخراج تلك هي الصور التي تفرض نفسها لتصور العمل التطريسي»<sup>(1)</sup>.

الكتابة في هذا التعريف تشير إلى أن التطريس هو عبارة عن كتابة فوق لوح كتبت فوقه آلاف النصوص ثم محيت فلا هي موجودة ولا هي غائبة، إذ أن التطريس هو إعادة الكتابة والتشكيل فوق نص آخر ليخلق بذلك نص مغاير، فهذا التشكيل هو الصورة الأساسية في العمل التطريسي.

« والنص المطرس هو استعارة للدماغ " التجميع التخزيني comménoir الإنسان، لأنه داخل الدماغ مثلما داخل النص المطرس، تنتقش ذكريات لا يمكن لعامل الزمن أن يجعلنا نشعر بوحدتها لأنه يعرض هوية الإنسان للتغيرات المستمرة، فكل شيء يحدث كما لو أن التناص بجذ ذاته هو الذي صار الموضوع الأصيل للخيال... ومن ثم فإن الوحدة الظاهرة للنص المطرس تخفي هجانة جوهرية، يمكنها أن ترد، هي نفسها إلى مصدر وحيد، ينبغي في نهاية المطاف العثور عليه وحفظه، وإن حركة الارتداد الطويلة التي تجعلنا نمر من انسجام ظاهري إلى انسجام حتمي تضمن، فعلا، الحفاظ على استمرارية ووحدة لا يوفرها فعل الزمن»<sup>(2)</sup>.

- إن التأصيل لمصطلح " التطريس " ينطلق من الاهتمام قليلا بالمصطلحات الغربية وكذا ببعض المعاجم العربية، إذ أن حضور هذا المصطلح الفعال في الحقل الإبداعي والنقدي العربي هو الذي أسس لاستعمال فعل التطريس في النصوص الإبداعية.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 09.

(2) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« وقد عرب النقاد العرب والمحدثون التجاوز النصي بكلمة التطريس اعتمادا على المصطلح الجوناثي واعتمادا على المعاجم العربية الأصول يقول أحمد السماوي " أما لفظ التطريس فقد جاء مقابلا للفظ الذي أحيا به جيران جونان (1930)... اللفظ الإغريقي " بالامساستوس (palimpséstos) وقد اكتشف له محمد بنيس في كتابه " الشعر العربي الحديث بنيته و أبدالها " لفظ التطريسات (... ) مقابلا أمثل»<sup>(1)</sup>.

وجاء تعريف: ناتالي بياغاي غروس حول مفهوم التطريس في قولها « أن التطريس موضوع فريد، هو صحيفة أو لفيفة يزال عنها بطريقة متكررة مخطوطها»<sup>(2)</sup> بمعنى أنه يعاد الكتابة فوق كتابة أولى قد محيت.

تقول دليلة شقرون « فلا بد من الإشارة إلى أننا نتعامل مع لفظ التطريس باعتباره مفهوما واسعا شاملا تنضوي تحت لوائه جميع أنواع التجاوز النصي أي التناص و النصية اللاحقة والنصية الواصفة والنصية الجامعة والنصية الموازية أيضا غير أن محط النظر هو النصية اللاحقة وبالذات ما تتفرغ إليه من محاكاة ساخرة وتنكر هزلي إضافة إلى السرقة الأدبية والشاهد والإشارة»<sup>(3)</sup>.

استنادا من هذه التعاريف يتبين لنا أنها تندرج تحت فعل المحو وإعادة الكتابة، وبما أن فعل التطريس شاملا وواسع فإنه تنضوي تحته جميع أنواع التجاوز النصي.

تشير دليلة شقرون من رؤيتها لهذه التعاريف المختلفة في وجود نظرتين متباينتين إلى هذا الفعل: أما النظرة الأولى، فهي سلبية ترى في التطريس نقصا وعميما وتكرار وعلامة عي في الكلام عموما، فتقرأ في لسان العرب: طرسه بمعنى أفسده " وطرسه بمعنى سوده وحوله عن بياضه وإشراقته وجلائه، فالنظرة إلى هذا الفعل قائمة وهي

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 30.

(2) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 31.

تقترن بنظرة معادية إلى التكرار والتقليد ومن ثم انتشار مصطلح السرقة والسرقا والانتحال<sup>(1)</sup> والتطريس بمعناه العام السرقة والسرقا كما جاء في لسان العرب لابن منظور، وهذا يحمل عيبا وسوء لأنه علامة عي وهذا من وجهة النظر الأولى لدليلة شقرون لأن النظر في إعادة الكتابة ما هو إلى تشويه وإفساد للنص السابق.

وتتوجه دليلة شقرون " بنظرة ثانية إيجابية، حيث ترى في التطريس تجميلا وتأنيقا وتحسينا، ومن ذلك ما روى عن ابن الأعرابي " المتطرس والمتطرس المنتوق المختار... ولعلم هذا التعريف للتطريس أن يقربنا بقوة مفهوم النصية اللاحقة، الحديث باعتبارها إعادة كتابة انطلاقا من نص سابق"<sup>(2)</sup>

ومن هذه التعريفات برزت القيمة الجمالية والإبداعية لفعل التطريس فالنظرة الثانية التي ترى أنه تجميلا، وأنه تحسين للأصل وإعادة الشكيل والخلق والإبداع، على عكس النظرة التي تعتبره محدودا وجزءا نقيضا يشوبه عيب وتحريف للأصل.

« فقد كشف هؤلاء الأصوليون النقاب عن عديد التعريفات والأقوال والآراء والمواقف التي تثبت قيمة الفعل التطريسي وتقر بحضوره اللازم لحظة النظم والكتابة وزمن الإبداع الشعري بالأساس»<sup>(3)</sup> أكد مجموعة من النقاد على أهمية حضور الفعل التطريسي أثناء عملية الكتابة.

« فقد خاض القدامى في اصطلاح شتى على صلة بموضوعنا من قبيل " المثل والتمثيل والمماثلة والتشبيه " مثبتين التفاعلات التي تحدث بين اللاحق والسابق و بين المثل والممثل عليه، ووجدنا في كتابة « مجمع " الأمثال " للميداني مثلا حديثا والمثل والمثال والمشابهة يتصل بموضوعنا لان ضرب الأمثال وعقد صلات الشبه هو بالضرورة

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 31.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 32.

(3) المرجع نفسه، ص 33.

استدعاء واشتقاق واتصال بين حال الثاني وحال الأول، وقال المبرد: المثل مأخوذ من المثل وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه»<sup>(1)</sup>.

« المثل (بالكسر) هو أن شيئاً ما يماثل شيئاً آخر دون أن يطابقه»<sup>(2)</sup>

المثل في العادة هو مطابقة الشيء لآخر، لكن هذا لا ينطبق على المفهوم الذي يتبناه أبو الفضل الميداني " بل يتجاوز معنى المشابهة والمطابقة، من أجل البحث عن جديد والخلق والإبداع، إذ لا ينبغي أن يكون المثل مشابه لما مثلنا عليه.

« فما ورد من خوض الأمثال إذن وجه من وجوه الإقرار بالتفاعل اللغوي والتناسل بين السابق واللاحق ولا غرابة في أن يتحدث الأصوليون أغلبهم في المثل و المماثلة والتشبيه والمشابهة»<sup>(3)</sup> فمعظم المشابهات هي إذا نوع من أنواع التفاعل التناسلي الذي يدور بين السابق واللاحق من النصوص.

وجاء مصطلح آخر متعلق بالفعل التطريسي هو الاقتداء حيث اشتغل عليه " عبد الله التاج " في بحثه عن مصادر ألف ليلة وليلة: " الإقتداء هو المثل الذي يتمثل عليه.. وهو مماثلة مطابقة مطلقة، يقال هذا مثله (بالكسر) ومثله ( بالفتح) ويقول مبرزاً سلطة المثل الذي غدا سنة ثابتة في الكلام العربي كله: أصل السنة كلام العرب المثل الذي يتمثل عليه»<sup>(4)</sup> ومنه فإن الإقتداء بمعنى المثل والمماثلة والسير على نفس الطريق وبالتالي المرجع الذي يعتبر المنطلق الأول « ولذلك يرى عبد الله التاج في الإقتداء اتجاهها إلى معنى المثل النموذجي والمرجع

(1) الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم: جمع الأمثال، ج1، مكتبة مشكاة، الإسلامية، بيروت، دط، دت، ص 13.

(2) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 14.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

(4) عبد الله التاج: مصادر ألف ليلة وليلة العربية، دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، دار الميزان،

ط1، جانفي، 2006، ص 50.

الأساسي يقول ومهما قلبنا النظر في هذه الدلالات التي توفرها اللفظة تتجه إلى معنى المثال (modèle) أو المرجع (référant)<sup>(1)</sup> ومنه فإن الإقتداء هو المثال والمرجع الأساسي الذي نعتمد عليه ومهما حاولنا البحث عن الدلالة فإنه يبقى تحت سياق المرجع والمثال.

## 2- جذور التطريس:

قبل الحديث عن فعل التطريس والبحث عن كل ما هو متعلق بهذا المصطلح لا بد من الإشارة لجذوره الأصلية عند العرب القدامى، إذا أن هذا المصطلح ينطلق تأصيله من المدونة النقدية الأصولية «لقد أدرك القدامى أن فعل القول عموماً والقول الأدبي خصوصاً لا يمكن أن ينشأ من العدم، وأن أي خطاب ما هو إلا اتكاء على ما سبق وهو إعادة واستعادة لأقوال سابقة، أو هو استدعاء لا ينتهي لما خزنته الذاكرة الفردية والجماعية»<sup>(2)</sup> بمعنى أن أي خطاب ما هو إلا وليد خطاب آخر وفي الأصل هو إعادة الخلق انطلاقاً من خطاب أول.

«ولكننا لا نعود إلى النصوص العربية الأصول لننسب إلى العرب هذا المفهوم ولا نحن نستنير بها أيضاً لكي تدعي السبق العلمي والنقدي، وإنما هدفنا التأكيد على الإوالية التطريسية وقوام كل كلام، سواء كان قديماً أو حديثاً، ونحن نعلم أن التطريس، وإن كان شديد الاتصال بجنس الرواية، وهو جنس أدبي حديث»<sup>(3)</sup> فإنه يتحكم في كل كلام مثلما برهن على ذلك المنظرون الغربيون بدءاً من "باختين" و صولا إلى "جونات" وغيره من دارسي الأدب من الدرجة الثانية"<sup>(4)</sup>.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة المرجع السابق، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

(4) المرجع نفسه، ص 29.

كان مدار هذا البحث ليس التركيز على المصطلحات الحديثة فقط بل ركزنا على المصطلحات القديمة وكان محور الدراسة مرتبط بالتأصيل لمصطلح التطريس مع بعض الأدباء القدامى الذين حاولوا النهوض بهذا المفهوم من أمثال الجرجاني وحازم القرصاجي وهذا ما سنتناوله فيما يلي

### 3- التطريس في الكلام الأدبي وفي كتب الأصول

أ- في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" للقرطاجني الاقتباس والتصريف والتحويل:

جاء التطريس في الأعمال الأدبية العربية متعدد الهيئات ومتشعب في طرق استعماله، حيث أن هذا المصطلح قائم على أساس الخلق والإبداع وإعادة التشكيل كما سبق وذكرنا، تشير "دليلة شقرون" من خلال دراستها لكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء " لأبي الحسن حازم القرطاجي" بالتحديد فصلي طرق استشارة المعاني واستنباطها والمناسبة والمقارنة بين المعاني

« على حديث مستفيض في أصناف والتكرار وطرق إقتباس المعاني وتوليدها وهي عنده صنفان ما انبنى على التكرار وما لم يبن عليه وه بهذا الكلام يثبت ممارستين تقعان أثناء إنتاج الكلم وإنشاء معمار الأدب: الأولى قوامها التكرار والأخذ والثانية قوامها الابتكار والإضافة الخلاقة أو التصريف المجيد، فالأجل لنسخ ولا لكتابة طبق الأصل: يقول وصور المعاني ضربان: صور متكررة وصور غير متكررة (...) فمن أحكم التصريف في هذا الضرب من المعاني المتكررة و الضرب الآخر وتصرف فيهما من جهات أنواع التركيبات (...) كان كلامه ممتعا من كل فن من فنون البلاغة، وكان حسن الموقع من النفوس»<sup>(1)</sup> من خلال ما جاء في هذا الجزء من خلال نظرة الكاتبة دليلة شقرون في كتاب " أبو الحسن حازم القرطاجي" خاصة فيما تعلق بالاقتباس و التصريف والتحويل يتضح لنا مجموعة من الرؤى متصلة بموضوع التطريس في الكلام الأدبي فهو بهذا انعكاس لمجموعة من المعاني .

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 36.



أولاً أنه مأخوذ من الإقتباس وطرق توليد المعنى وما ينتج عنه ممارسة إذ يتحتم عليه إنشاء النصوص الأدبية فقط والثانية هي الابتكار و الخلق المعايير للسابق كما أنه أشار إلى أن التحكم الجيد في صور الكلام من أجدوع في استعمالها كان كلامه ممتعها بليغا.

« فمّن الاقتباس ما كان لمجرد الخيال ومنه ما كان زائداً عن الخيال والفكر ولاقتباس المعاني واستشارتها طريقان أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر أي أن مخيلة المبدع استدعت هذا المخزون السابق أدبته داخل إنتاجها الجديد دونما تغيير أو تصرف، ولعل القرطاجني يقصد بذلك مجرد الاستشهاد والاقتباس الصريح والثاني يقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر أي أن المبدع يزيد ويحذف ويعبر ويتصرف»<sup>(1)</sup>.

ويفصل حازم القرطاجني في نوعين الاقتباس حيث أن الأول حسب اقتباس لمجرد الخيال الذي يقتضي وجود نص سابق فيدمجه داخل سياق النص الجديد دون تحويل أما الثاني فيجد المبدع فيه يحذف ويغير حسب ما يريد.

يساعد هذا النوع من التفاعل داخل النصوص من توظيف الخيال وإدماج النصوص السابقة على تحقيق الأدبية.

ويفسر القرطاجني الطريقة الثانية من الاقتباس وأن أساسها حسب «قوامها التحويل والتغيير والتصرف بالاستناد على ما نظم من قبل وإلى ما تم الخوض فيه سابقا وإلى جريان الكلام على مثال معروف والطريق الثاني الذي (هكذا) اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى الكلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل»<sup>(2)</sup>.

(1) دليلة شقرون، التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

فالتحويل والتغيير والتصرف يقوم بالأساس على ما تم إبداعه من قبل من نصوص فلا بد من اقتباس المعاني مما سبق في الشعر أو النثر و التاريخ والأمثال.. الخ لم نعتمد على ما جاء به الأصوليين حول مصطلح التطريس فقط بل نظرنا إلى هذا المصطلح من جانب وجود مصطلحات عديدة حاملة لنفس هذا المفهوم: تقول دليلة شقرون: « وفرة المصطلحات الحاملة للروح التطريسية، تشدنا بقوة وبمتعة في الآن ذاته إلى هذا الجهد التأصيلي من أجل تحديد مبادئ صناعة الكلام العربي عموما و الكلام الأدبي خصوصا والقصاص الخيالي بصفة أخص فتواتر عبارات من قبيل " إيراد الكلام " بعضه ببعض "التصرف" "التغيير" "التنظيم" "الإشارة" "القلب" "الإتمام" "الزيادة" "التحسين"»<sup>(1)</sup> وانطلاقا من هذه الفكرة يتبين لنا أن مصطلح التطريس مرتبط بعدد المفاهيم من بينها، التصرف التغيير والإشارة والنظم والقلب والإتمام والزيادة والتحسين.

« فلم تقتصر هذه العمليات التحويلية على فعل التغيير و التحويل من مكان إلى آخر وإنما تعدت ذلك إلى فعل الإتمام والتحسين والتجميل والإزانة والتحلية: أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم بهاو يحسن العبارة خاصة»<sup>(2)</sup> وهنا لا يقتصر فعل التطريس على المعنى التحويل والتغيير فقط وإنما هو نوع من الإزانة والجمالية داخل العمل الإبداعي وكذلك فيه نوع من الإفادة حيث انه يضيف على العموم فائدة.

(1) دليلة شقرون، التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 37.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« وإنه لمن الطريف بمكان أن نعثر على صنوف من التحويلات تتصل كلها بالكلام عموماً منها التضمين والتصرف والإشارة والاختصار و التمثيل وهو تنتمي كلها إلى حقل التناص ولكنها تختلف في أسلوب التفاعل بين النصين اللاحق والسابق وبجته فيما استند إليه من حكمة أو مثل على أن يردف معاني كلامه بها مضمناً لها بالجملة أو مشيراً إليها على جهة استدلال أو تعليل أو نحو ذلك»<sup>(1)</sup>.

إن التحويلات التي تكون في النصوص من تطبيق وتصرف إشارة وتحويل كلها تنتمي لحقل التناص، لكن هناك فارق فيما تحدثه من تفاعل نصي، وذلك بين نص سابق ونص لاحق، فلا بد أن يوظف المبدع في كلامه من كلام السابقين.

#### ب- أصناف التصرف والتحويل حسب القرطاجني:

أشار القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء إلى أصناف التصرف والتحويل ولا بد من الوقوف على هذه الأصناف لأنها تساهم في تقريبنا من مدار بحثنا هذا ولأن هذه الأصناف تتدرج في علاقتها مع النصوص من اشتقاقاً، تصرفاً، والأخذ وصولاً إلى علاقة التمثيل والمشابهة كما سبق وذكرنا هذه الأخيرة هي التي تعمل على تحقيق الجمالية داخل النصوص الأدبية.

« أما الصنف الأول فهو التضمين وهو إدخال مثل أو حكمة داخل نص جديد على سبيل الاستدلال أو التعليل وبجته فيما استند إليه كمن حكمة مثل على أن يردف معاني كلامه بها مضمناً لها بالجملة »<sup>(2)</sup> فالتضمين في النصوص يكون بإدخال مثل أو حكمه في النص السابق (الجديد).

<sup>(1)</sup> أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 38.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« والصنف الثاني هو الإشارة وعي الاقتصار على التلميح إلى المثل أو الحكمة دون استدعاء نصي كامل، أو مشير إليها»<sup>(1)</sup> ويعتمد في بعض الأحيان الأدباء في كتاباتهم الإشارة الموجزة لمثل أو حكمة دون ذكرها كاملة، فهم يعتبرون هذا الأسلوب هو الأساس في تحوير النصوص وتوليد نصوص جديدة عن سابقتها.

« أما الصنف الثالث فهو التصرف وهو نوع آخر من التفاعل الذي يتعدى إيراد مثل أو حكمه أو أي سند قديم إلى التغيير والتحوير وقد يتصرف في المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى»<sup>(2)</sup> وهنا توظيف في غير موضعه حيث يلجأ بعض المبدعين لاستحضار الأمثال وذكرها في عبارات لا تشبه العبارات التي قيل فيها يتعلق مضمون الصنف الرابع بمصطلح الاختصار، وحسب القرطاجي هو « هو نوع مندرج في الصنف السابق أي في علاقة التصرف أو التحوير والتحويل ومعناه أن يقتصر الكلام اللاحق لفائدة الكلام السابق فنورد في البيت الواحد أكثر من مثل وقد تختصر العبارات عن الأمثال فيورد منها في البيت الواحد المثلان أو الثلاثة»<sup>(3)</sup> يعد هذا الصنف نوعاً من التلخيص والتقليص إذ لا يورد فيه الكاتب المثل كاملاً بل تجده يورد فيه جزء منه وقد يورد بذلك في البيت الواحد أكثر من مثل .

« بقي الصنف الخامس الذي يفضلته القرطاجي على الأصناف الأخرى و هو التمثيل وهو أبلغها على الإطلاق لأنه توظيف للمثل في مواطن جديد وموقع مغاير التمثيل بالمثل على غير تمثل به الأولى»<sup>(4)</sup>.

وبما أن حازم قد فضل هذا الصنف فإنه الأحسن صياغة وأفضلها إذ أنه نوع من التحويل يجعل النصوص اللاحقة أجمل فتحمل للتأثير على القارئ أكثر من النصوص السابقة المحاكية لها.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) المرجع نفسه، ص 40.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« ويتدرج العمل التطريسي بين الآثار عله يدرك أرقى لحظة من لحظات الخلق الإبداعي أو الإنتاجية النصية وهي لحظة الاختراع التي ترسم الخط الفاصل بين السرقة المعيبة وبين التفاعل المنجب» يقول : " أما الاختراع فهو الغاية في الاستحسان والاستحقاق تال له ( هكذا) والشركة منها ما يساوي الآخر على الأول فهذا لا عيب فيه وفيما ينحط معيب والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد فضحا من بعض"<sup>(1)</sup>.

يبين حازم القرطاجني أنواع السرقات المعيبة والتي لا عيب فيها ويؤكد على مدى أهميتها في الأعمال الإبداعية ومن هنا يكمن أثر الفعل التطريس داخل النصوص.

« قسم القرطاجني السرقات تقسيم طريفا وجعلهم ثلاثة طوائف بحيث أن التصرف والتحويل عنده مقيد بشرط أن لا يتعدى على النص السابق ويرط مصطلح التطريس بلفظ التغير فالأدبية تتحقق بالتغيير وبالتخييل»<sup>(2)</sup>.

ونجده يذكر هذه الأنواع- أنواع السرقة- كما يلي: « فطائفة الأولى لا تقتنص ولكن تتلصص ولا تتخيل ولكن تتخيل بالإغارة على معاني من تقدمها وإبرازها في معان آخر" وطائفة ثانية لا تتخيل ولا تتخيل ولكنها تغير وطائفة ثالثة وهو نقلة الألفاظ على صورها في الموضع المتنزل من غير أن يغيروا في ذلك وهم شر العالم نفوسا»<sup>(3)</sup>.

وهو هنا يسمح بالسرقة الأدبية التي تحترم أصول الصنعة الأدبية، لأن السرقة تعطي نوعا من الجمال في الكلام.

(1) دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 40.

(2) أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تعتبر هذه التعاريف المادة الخصبية في التمهيد لظاهرة التطريس التي قد يبنى عليها الكلام، وكانت هذه الوقفة جزءاً من رأى القارطاجي من تفاعل النصوص بين بعضها البعض.

### ج- المحاكاة فعل تطريسي في البلاغة القديمة:

#### - المحاكاة في اللسان:

" المحاكاة في اللسان المشابهة تقول فلان يحكي الشمس ويحاكيها بمعنى بشبهها حكيت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة اتبعت أثره"<sup>(1)</sup> ومنه معنى المحاكاة هي شبيه الشيء ونظيره.

« جاء استعمال لفظ المحاكاة في كتاب "القرطاجي" وعرفه هذا البلاغي المؤصل بما من شأنه أن يؤكد التفاعل النصي بين السابق واللاحق: يقول المحاكاة تنقسم قسمين: محاكاة الشيء نفسه ومحاكاة الشيء في غيره»<sup>(2)</sup> فالمحاكاة بمعناها العام أن تشابه الشيء في الفعل والقول، ومنه المحاكاة هي مماثلة الشيء.

« أورد القرطاجي مقولة ابن سينا في " كتاب الشعر من كتاب الشفاء فابن سينا يرد هذا التفاعل الإيجابي والعودة إلى السابق إلى سببين: الأول مثل فطري إلى ما تعودنا عليه لقولهن إن النفوس تشط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر فضل موقع والثاني عادة إنسانية ثقافية وهي حب الإنسان للتأليف حسب منوال مألوف وعلى مثال سابق مثقف عليه»<sup>(3)</sup> إذا المحاكاة حسب رأي كل من القارطاجي وابن سينا تقوم على أساسا محاكاة الشعر فقط إذ أن المحاكاة عنده خاصة في الشعر تقوم على التقليد فهي تقوم على تقديم الشبه ولا تنقل الشيء كما هو.

(1) ابن منظور: لسان العرب: المرجع السابق، ص 223.

(2) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 43.

(3) المرجع نفسه، ص 44.

نجد حازم القرطاجني تحدث عن قوى وملكات ثلاثة لامتلاك صياغة الكلام وأهمها ملكة الحفظ وملكة التمييز وملكة الصياغة و السبك لأنه ليس كل ما يأخذ عن السابقين حسن، ويمكن اعتباره متميزا بل لا بد من أن يخضع لشروط تحقق أدبيته.

« ربط حازم القرطاجني بين المحاكاة وإدراك الحواس وبينها وبين إدراك العناصر السابقة بطريقة حسنة أو قبيحة حيث أنه ميز بين الذي يحاكي لغاية إبراز الجميل وهناك من يحاكي لغاية التقييح وإبراز العيوب»<sup>(1)</sup> وهذا يعني أن فعل المحاكاة يختلف في طرف الاستعمال فهناك من يجيد استعماله فيبرز جمالا من إبداعه وهناك من يحاكي فيبرز بذلك قبح من الشيء.

«تناول القرطاجني أنواعا عديدة من التفاعل النصي حيث أن هذه الدلالات قريبة من الدلالات الأصولية الغربية: مثل مبدأ الإحالة على السابق، والاستناد إلى التاريخ والاستشهاد على الحديث القديم هكذا والتصرف أو التصاريف المختلفة والمناسبة»<sup>(2)</sup> كل هذه المصطلحات تجتمع في منحى واحد وهو الأخذ من السابق وذلك حسب مقتضى الحال - حالة تأليف المبدع لنصه.

ومن خلال هذه التصنيفات التي اعتمد حازم القرطاجني نجدها تتقاطع مع تصنيفات الأصوليين الغرب كما سبق وتناولنا وخاصة خطاب "باختين" كما أنها لا تختلف عن تصنيفات الناقد "جيرار جونات" وهذه التصنيفات لا تخلو من أنواع المحاكاة: « ومن ذلك ما فعله حازم القرطاجني إن قسم المحاكاة حسب مقاصد المحاكي

(1) أنظر: دليلة شقرون التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 46.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أو المقتبس إلى محاكاة تروم تحسين القول السابق وتحميله ومحاكاة تروم تشويبه أو تقييحهن ومحاكاة تماثل الكلام الأول وتطابقه»<sup>(1)</sup>.

والمحاكاة باعتبارها عملية إدراك لمعطيات سابقة وإعادة صياغتها فهي لا بد أن تكون فعلا تخيليا حيث أن المبدع يظهر جانب التخيل فتصبح المحاكاة جزءا لنقل عالم آخر.

« وهناك قسمة أخرى للتخييل والمحاكيات، فقد تكون المحاكاة محاكاة تحسين وقد تكون محاكاة تقييح، وقد تكون محاكاة مطابقة فإذا كان للشيء حسنا في محاكاة المطابقة ألحقت بمحاكاة التحسين، وإن الشيء قبيحا ألحقت بمحاكاة التقييح»<sup>(2)</sup> توصل حازم القرطاجي لأهمية محاكاة المطابقة وذلك من خلال فهم قيمة التخيل وعلاقته مع علم البلاغة والمحاكاة إذ أن هذه العناصر لا تفهم بعيدة عن بعضها البعض « إذا كان النقد من قدماء ومحدثين لم يجدوا في محاكاة المطابقة أي قيمة فنية فإن حازم اكتشف لها قيمة من حيث وصف الشيء لما يطابقه ويخيله»<sup>(3)</sup> فهذه المحاكاة قائمة على ما هو محسوس شيء محسوس آخر.

« ثم نجد القرطاجي تحدث عن نوع آخر من المحاكاة: ومن المحاكاة ما يتصل بمحاكاة جزء من معنى بجزء من معنى أو محاكاة معنى بمعنى أو محاكاة مرتبط بالتخييل خاصة القصصي ومن فالمحاكاة تكون لنفس النوع»<sup>(4)</sup>.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 46.

(2) حبيب الله على إبراهيم على: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجي: مجلة الأثر: الجامعة الإسلامية بأم درمان (السودان: العدد 13، مارس 2012، ص 106.

(3) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 106.

(4) المرجع نفسه، ص 47.



« ويحسن موقع التخيل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب فيقوي بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»<sup>(1)</sup> إن فعل المحاكاة وإعادة الكتابة على السابقة متين الصلة بالفعل التخيلي القصصي خصوصا، وبالفعل التخيلي مرتبط دوما بالتعجب والاستغراب وهذا ما ركز عليه "جونان" في النصية اللاحقة التي ربطها بالتخيل.

« أما في القصص فيحسن فعل المحاكاة لان القص بطبعه لبي على حسن الإطراد وتناسق التابع والتشاكل والاقتران ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكله الاقتران المليحة التفصيل وفي القصص الحسن الإطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات و التعديلات وفي التشبيهات والأمثال والحكم لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين الألفاظ والمعاني وترتيبها فيها»<sup>(2)</sup> إن القصص هو البناء الذي تتداخل فيه جمع الأجناس الأدبية الأخرى وهذه هي الميزة التي تجعل فعل المحاكاة والتخيل يحقق أدبية النصوص.

« إن التفاعل النصي أو صناعة القول انطلاقا من مثال متقدم شديد الاتصال بالأدبية بل مولد جوهري للجمال في الكلم، وهو أيضا عميق الصلة بفعل التخيل ويتحقق المتعة الجمالية أو الالتذاذ بالخيال وسحر البيان والخلق الفني وهذا كله للتأصيل للظاهرة التناسية في إنشاء الأدب ودراسته»<sup>(3)</sup>.

يحقق التفاعل النصي تلك القيمة الجمالية والأدبية بحيث أننا نجد يتصل بفعل التخيل فيحقق المتعة الجمالية التي ينشأها الخيال وهذا من أجل التأصيل للعملية التناسية.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 48.

(3) المرجع نفسه، ص 49.

## 4- مواقف القدامى من السرقات الأدبية:

## 4-1- أشكال التفاعل النصي من الموقف من السرقات الأدبية:

ما جاء في كتاب "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع" في خاتمة الكتاب المعنونة في السرقات الشعرية وما يتبعها، وانطلاقاً كذلك من مواقف القدامى حول السرقات الأدبية عموماً ومدى ارتباطها بالنص، فإن العملية التطريسية هي الأخرى نوع من حوارية النصوص، التي اعتبرها البعض هجينة ومفسدة للأدب والبعض الآخر قد عدّها تطويراً وإعادة خلق و إبداع لنصوص جديدة.

« والسرقعة: هي أن يأخذ الشخص كلام الغير وينسبه لنفسه وهي ثلاثة أنواع، نسخ ومسح وسلخ»<sup>(1)</sup> ويفصل فيها السيد أحمد الهاشمي مبرزا مختلف الفروق بينها.

« ويسميه الهاشمي أيضاً انتحالاً، هو أن يأخذ السارق اللفظ والمعنى معاً، بلا تغيير ولا تبديل، أو بتبديل الألفاظ كلها، أو بعضها بمرادفها وهذا مفهوم وسرقعة محضة»<sup>(2)</sup>.

« المسخ أو الإعارة: هو أن يأخذ بعض اللفظ بعض النظم فإن امتاز الثاني بحسن السبك فممدوح»<sup>(3)</sup>.

« والسليخ: ويسمى إلماما، هو أن يأخذ السارق المعنى وحدة فإن امتاز الثاني فهو أبلغ»<sup>(4)</sup>.

ما نلاحظه من هذه التعريفات أن المعنى الأول جاء مكروه لأنه ربطها بالتشويه والمسح، إن طمس كل ما هو جميل عذب في القول السابق فيكون البديل في الكلام مستنكر وقبيح، لكن من جهة أخرى فإنه إذا أجاد وبرع

(1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، د.ت، (الخاتمة في السرقات الشعرية)، ص 337.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 338.

الثاني في طريقه السبك فإنه بطبيعة الحال أبلغ وأحسن من الأصل ثم يشير الهاشمي إلى أن السرقات الشعرية متصلة بها أكثر من ثمانية أمور حيث تساعد هذه الأخيرة في نشأة ذلك التفاعل النصي فتكون أكثر ارتباطاً بالعملية التناسية.

« يتصل بالسرقات الشعرية ثمانية أمور، الإقتباس، أو التضمين، والعقد والحل، والتلميح، والابتداء، والتخلص والانتهاء

**1- الاقتباس** « هو أن يضمن المتكلم منثور أو منظمه شيئاً من القرآن أو الحديث على وجه لا يشعر بأنه منهما»<sup>(1)</sup>.

**2- التضمين:** هو أن يضمن الشاعر كلامه شعراً من شعر الغير مع التنبيه ( هكذا) إليه<sup>(2)</sup>.

**3- العقد:** « هو نظم النثر مطلقاً لا على وجه الاقتباس ومن شروطه أن يؤخذ المنثر بحملة لفظة أو بمعظمه فيزيد الناظم فيه وينقص ليدخل في وزن الشعر»<sup>(3)</sup>.

**4- الحل:** « هو نثر النظم وإنما يقبل إذا كان جيد السبك حسن الموقع».

**5- التلميح:** « هو الإشارة إلى قصة معلومة أو شعر مشهوراً أو مثل سائر من غير ذكره»<sup>(4)</sup>.

(1) السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المرجع السابق، ص 338..

(2) المرجع نفسه، ص 340.

(3) المرجع نفسه، ص 341.

(4) المرجع نفسه، ص 342.

6- حسن الابتداء» أو براعة المطلع، هو أن يجعل أول الكلام رقيقا سهلا قال ابن رشيف حسن الافتتاح داعية الانشراح»<sup>(1)</sup>

7- التخلص» هو الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الفرض المقصود»<sup>(2)</sup>.

8- حسن الانتهاء» ويقال له حسن الختام وهو أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ حسن السبك»<sup>(3)</sup>.

تتصل بالسرقات أمور عديدة حيث أن المؤلف يكتب على شاكلتها فتجد فيها الحسن والتقيح، ومن خلال هذه الأصناف يتحقق ذلك التفاعل النصي فتكون هذه الأصناف وسيلة في إنتاج العملية التناسية التي من أجلها تحدث عملية الخلق والإبداع أي توليد نصوص جديدة انطلاقا من نصوص سابقة.

إلى جانب اهتمام الهاشمي في مؤلفة بموضوع السرقات الأدبية هناك العديد الذين اهتموا به أيضا ولكن الدراسات التي قدمها السيد أحمد الهاشمي السرقة الأدبية هي الأقرب في الاتصال بالبحث المعنون التطريس فنجد الجاحظ تحدث عن موضوع السرقات الأدبية وأنها مرتبطة بالأدب منذ أول ظهوره فنجده يقول حسب " دليلة شقرون".

« فالجاحظ الأصولي قد تحدث منذ ولادة الكتابة هي ظاهرة السرقات... مقرا ومعتزفا بأخذ الشخص

من غيره، مهما أوتي من العلم والدراية فيما يسمى بالتناسل الخارجي»<sup>(4)</sup>.

(1) السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المرجع السابق، ص 343.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 344.

(4) أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 52.

تبين لنا هذه الفكرة أن الشخص لا بد من أن يأخذ عن غيره حتى وكان له من العلم والدراية نحر، لان التناص مرتبط بالتقاء نصوص خارجية في ذهن الكاتب.

يرى الجاحظ: « أن بناء الكلام عند العرب قائم على الأمثال والاشتقاقات وأن الدلالة تتولد من مواضع أصلية في الكلم وأن تغيير تلك المواضيع يسمح بتوليد دلالات أخرى وينسخ المجال للتوسع والتأويل»<sup>(1)</sup>. إن نظرة الجاحظ في توليد الكلام بدلالات جديدة قائم في الأساس على ما قد قيل سابقا، فإنه من المنطقي أن يتكلم الشاعر بما قاله غيره فينتج انطلاقا منه معاني ودلالات جديدة.

تناول "أبو هلال العسكري" في كتابه: كتاب الصناعتين " قسم يهتم بدراسة "حسن الأخذ وحل المنظوم" يتناول موضوع السرقات الشعرية ويبين كيف يوظف هذا الأخذ عند الشعراء «وسمعت ما قيل إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالفا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه»<sup>(2)</sup>.

يشير أبو هلال العسكري أن أخذ المعنى كما هو يعتبر سرقة، أما إذا تم التغيير في هذا المعنى فهو بعيد كل البعد عن السرقة وينسب لصاحبه الثاني لأنه قد قدم ما هو جديد عن سابقه.

ثم نجده قسم السرقات الشعرية، حسنة وسيئة «إن أبا عدرة الكلام من سبك لفظه على معناه، من أخذ معنى بلفظه فليس فيه نصيب، على أن ابتكار المعنى والسبق إليه هو فضيلة يرجع إلى المعنى، وإنما فضيلة ترجع إلى

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 52.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ت ح، على محمد الباجاوي، محمد أبو الفضل، دار حياء الكتب العربية، ط1، 1471-1953، ص

الذي ابتكره وسبق إليه، فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوقاً إليه، والوسط وسط، والرديء رديء، وإن يكونا مسبوقاً إليهما»<sup>(1)</sup>

المواقف جراء التفاعل النصي عديدة ومختلفة، وهذا ما وجدناه في الآراء القديمة وهي متشابهة فيما بينها، لذي لم نختتم بإرادها كلها ولكننا اهتمامنا بمدى أهمية هذه المآخذ في إحداث التفاعل النصي وارتباطها بالعملية التطريسية على العموم.

### 5- التطريس في ثنانيا نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني:

يعد كتاب أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز " لشيخ البلاغيين عبد "القاهر الجرجاني" من أهم مؤلفات البلاغة بلا منازع وقد تناول موضوع السرقات الشعرية، فالنظم لا يقوم إلا بهما السرقات الشعرية وكانت وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني لما لها شيء ليس بالخطأ إن اعتبرها قوام تلك الأشعار، لما لها من تأثير بلاغي عذب على المتلقي « إن من أحد معنى عرايا، فكساه لفظاً من عنده كان أحق له به»<sup>(2)</sup> هذا القول الذي أورده عبد القاهر الجرجاني في كتابه يؤكد على أن الكلام إذا أخذ من الغير وثم تغيير اللفظ فيه أصبح ملكاً لك لأنك أحق به.

يؤكد عبد القاهر أن العودة والأخذ من السابق أمر لا غنى عنه « وهو يعتبر العودة إلى السابق أمر لا غنى عنه، ولكنه يؤكد أن هذه العودة متى كانت من غير زيادة واجتهاد، فإنها ليست من صناعة الكلام في شيء وإن هذا المعيار جوهرى من معايير النقد الأدبي ويمكن أن نسميه أيضاً أدبية التطريس»<sup>(3)</sup> و يعني هذا أن كل أديب لا

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الضاعتين، المرجع السابق، ص 130.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب لعلمية بيروت، ت، ج، عبد الحميد هندواوي، ط1، 1422هـ-2001م، ص 304.

(3) دليلة شقرون، التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 54.

يكتب من فراغ بل إنه يعود لما سبقه غيره من الأدباء فيأخذ منهم وهذا معيار النقد الأدبي الذي يقوم على أساس العمل التطريسي.

« ولو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته وكان الأخذ له من صاحبه لا يضع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ لكان الإخفاء فيه محالا لأن اللفظ لا يخفي المعنى وإنما يخفيه إخراجة في الصورة التي ليس عليها»<sup>(1)</sup> وهو يعني أن التحويل لن يكون في المعنى فقط، وإنما في اللفظ لأن اللفظ المرادف لا يخفي المعنى بشكل عام إذ يبقى نفسه وإنما تخفيه طرق الصياغة والأسلوب لأن أي كاتب يملك ذلك الأسلوب الذي يميزه، فيكون فريد عن غيره « فمن أين يجب إذا وضع لفظا عن معنى أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه إن كان هو لا يضع بالمعنى شيئا، ولا يحدث فيه صفة ولا يكسيه فضيلة»<sup>(2)</sup>

يؤكد على أنه من وضع لفظا جديدا على معنى سابقا أصبح أحق بأن يكون صاحبه حيث استطاع أن يخرج من شاكلة السرقات الأدبية: « لأنه محال أن يناسب الشيء نفسه»<sup>(3)</sup> ومعنى آخر يشير إلى « فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وجليه عليها، أو يجعلون المعاني كالحواري، والألفاظ كالمقارض لها، وكالوشي المحبر واللباس الفاخر، والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفحمون به أمر اللفظ ويجعل المعنى ينبل به ويشرف...»<sup>(4)</sup> وهنا يشير إلى أن تزينهم الألفاظ وتعددتها يزيد من قيمة المعنى بصفة أخص.

يشير الجرجاني في مؤلفه " أسرار البلاغة" العلاقة الموجودة بين التشبيه والتمثيل ويفصل فيها: « ما يدلك على أن التمثيل " بالمشاهدة يزيدك أنسا، وإن لم يكن بك الحاجة إلى تصحيح المعنى، أو بيان لمقدار المبالغة فيه

<sup>(1)</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني: المرجع السابق، ص 355.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 304.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 355.

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص 183.

إنك قد تعبر عن المعنى بالعبارة التي تؤديه (...) أن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واحتلا به إليه من الشقا البعيد، بابا آخر من الظرف واللفظ ومذهب من مذاهب الإحسان لا يخفي موضعه من العقل»<sup>(1)</sup> ويذهب هنا إلى القول أن التمثيل لد دور كبير في التعبير عن المعنى ويؤكد على أن التمثيل والتصوير له، من الحسن والجمال مكانة كبيرة.

« يتفق الجرجاني مع حازم القرطاجني في علاقة المحاكاة بالتخيل وبالتعجب جراء الأثر الذي يحدثه التمثيل السابق على اللاحق وأثره الكبير على المستمعين ولأنه يجعل الكلام أشرف وأنبل وأفخم فالتمثيل يفنم المعنى ويضيف إليه حسنا ويعطي إضافة مبدع للكلام فنجد الجرجاني يقول أن الكاتب والشاعر الذي يحلى كلامه بالتمثيل وبين من الذي يفعل ذلك بصورة من يتكلم دون حجاب ومن يتكلم من وراء حجاب»<sup>(2)</sup>.

## 6- القصص فعل تطريس في البلاغة القديمة:

### أ- في الأصول المعجمية:

يعتمد معظم الدارسين العرب الذين يدرسون السرد قديما وحديثا على المعاجم العربية في تفسير وشرح تلك المفاهيم التي يتناولونها « ورد في لسان العرب في جذر (ق، ص، ص) لبيان تأصيل دلالة القص في اللغة العربية وقد رجع أغلبهم إلى مدلول القصة في اللسان ف مادة ( قصص) بكونها، الخبر وهو القصص بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب، وقد ساعدت هذه على تناول القصة باعتبارها حكاية ونمطا من الخطاب مخصوصا قوامه السرد»<sup>(3)</sup> ومنه فالقصة هي نمط من الخطاب قوامه السرد أما في اللسان فالقصة معناها الخبر القصص.

(1) أنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1942هـ، 2001، ص 110.

(2) أنظر: دليلا شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 57.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



تركز "دليلة شقرون" على ما هو موجود في المعاجم العربية الخاصة بفعل القص، تقول: « وفي ما ورد في لسان العرب وحده مادة عظيمة الفائدة، عزيزة الدلالة تتصل بفعل القص باعتباره تطريسا و خاصة تواتر عبارة "تتبع الأثر" التي تثبت فعل الحكاية بكونه انتقاء لكلام سابق أو أثر قديم»<sup>(1)</sup> يعتبر فعل القصص تطريسا لأنه يحمل معنى تتبع الأثر لكلام سابق أو كلام قديم فيعاد الكتابة على شاكلته.

وجاء في لسان العرب أيضا: « قص الشعر والصوف، والظفر ( بالنظم) بقصه وقصصه وقصاه على التحويل، قطعة وقصاصة الشعر ما قص منه، وطائر مقصوص الجناح والقص أخذ الشعر بالمقص وأصل القص القطع، قال الأصمعي في مثل هو: ألزم لك من شعيرات قصك وذلك أنما كلما جزت بنت»<sup>(2)</sup> تصب كل هذه التعريفات في معنى القطع، وبالدرجة الأولى قطع الشعر أما دلالات هذا الفعل فهو الحسن والجمال.

وجاء في موضع آخر توضيحا لمفهوم القص ما يلي: « يقال قصصت الشيء إذ أتتبع أثره شيئا بعد شيء ومنه قوله تعالى "وقالت لأخته قصيه أي اتبعي أثره، ويجوز بالسین فسست قسا(...). وفي الحديث، قص الله بما خطاياها أي نقص وأخذ»<sup>(3)</sup> ومعنى القص أيضا تتبع أثر الشيء.

تشير دليلة شقرون لدور القصص في العملية التطريسية حيث تقول « وهذا ما يبرز إقدامنا على المضي في هذه الثنايا أو المسالك التي لا تغلو من مجازفات إن يبدوا البحث عن تعريف الرواية من جهة التطريس في الكتب الأصول من قبيل التوهم والتكهن في الظاهر»<sup>(4)</sup>.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 58.

(2) ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص 225.

(3) المرجع نفسه، ص 225.

(4) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 60.

فالتعريفات الواردة في معجم المصطلحات لابن منظور كلها تصب في معنى واحد وهو تتبع الأثر وهذا ما يجمع بينها وبين فعل التطريس الذي بالأساس قوامه الكتابة على أثر ممحوة أي الكتابة على أثر سابقا فنجد القدامى في التأسيس لفعل القص والخبر كان انطلاقا من السابقين فهو انتقاء الأثر وملاحقة الماضي «وقص آثارهم يقصها قصا وقصصا، وتقصصها تتبعها بالليل وقبيل هو تتبع الأثر في أي وقت كان، قال تعالى: " فارتدا على آثارهما قصصا"»<sup>(1)</sup>.

اجتمعت التعريفات في لسان العرب أن القص هو تتبع الأثر، « ومعنى الآية رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر أي يتبعانه»<sup>(2)</sup> كلما ازداد الشرح لمفهوم القص في لسان العرب ازداد مفهوم التطريس، حيث أن لا رواية ولا كتابة من فراغ بل نجدها تستند لنص سابق ومنه فكل هذا المعنى يدور حول معنى التطريس حيث أننا قد استطعنا أن ندرك أنه لا كلام دون منبث، فكل قول ناتج جراء ما كان سابق «أما الجذور ( ر.و.ى) في اللسان فمعناه الحفظ يقال روى فلان فلان شعرا إذا أرواه له حتى حفظه ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته»<sup>(3)</sup>.

وجاء مفهوم حكي في لسان العرب بمعنى المماثلة و المطابقة « وتعريف فعل حكي في اللسان ما يوضح التفاعل النص بين حديثين إلى درجة المحاكاة والمماثلة والتطابق "الحكاية كقولك حكيك فلانا وحاكيتك فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوز»<sup>(4)</sup>.

(1) ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص 225.

(2) أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 61.

(3) المرجع نفسه، ص 62.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن فعل الحكي يدل على ذلك التقاطع بين النصوص حيث يصبح النص الثاني قريب من النص الأول وبعبارة أخرى يماثله أو يطابقه رغم تعدد المفاهيم بين القص والحكي والرواية إلا أننا نجد أنها تصب في منحى واحد وهو تداخل وتلاقح النصوص مع بعضها البعض من إقتباس وأخذ وقول وكل هذا لا يخرج عن دلالة مصطلح التطريس.

« ابن قتيبة هو الآخر يؤكد على أن تفاعل النصوص بين بعضها البعض والأخذ من الآخرين أمر محتوم لا بد منه من أجل توليد نصوص جديدة وأعم أننا لم نزل نتلفظ هذه الأحاديث في الحداثة والاكتهال عمن فوقنا في السن والمعرفة وعن جلسائنا وإخواننا ومن كتب الأعاجم وسيرهم وبلاغة الكتاب في فصول من كتبهم وعمن هو دوننا غير مستنكفين أن نأخذ عن الحديث سنا لحداثة ولا عن الصغير قدرا لحساسته ولا عن الأمة الوكعاء لجهلها فضلا عن غيرها فإن العلم ضالة لمؤمن من حيث أخذه نفعه»<sup>(1)</sup>. يدل حديث ابن قتيبة هذا على أن أصل صناعة الكلام، أساسها تناقل الروايات والأحاديث وإلزامية التفاعل النصي اللاحق مع السابق دون البحث عن أصلها لأنه ما يهم هو الإنتاجية الجديدة فقط.

« إن أهم ما يميز العملية التفاعلية والرواية هو عملية التوليد والأخذ الحسن دائما، ومدى ارتباط كلام اللاحقين بكلام السابقين وضرورة.... الكلام على التناقل في الأخبار والأحاديث»<sup>(2)</sup>.

تتجدر فكرة التطريس في الكلام بصفة عامة إذ أن الإنسان يوظفه عن وعي وبغير وعي في معظم كلامه، أما في الكلام الأدبي فالنصوص تبني على سابقتها ما يحدث ذلك التفاعل جراء تعدد الأقوال فتتجدر لنا فكرة التطريس.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 62.

(2) أنظر: المرجع نفسه، ص 63.

## ب- في نشأة القصص:

أدبنا العربي حافل بقصص قد تجاوزت مع بعضها البعض ، حيث أن كل شكل من هذه القصص تتفاعل مع غيرها فتضيف إليها شيء مغاير» في مؤلف ابن الجوزي "كتاب القصص والمذكرين" ورد الحديث عن نشأة القصص، وقد حدد نشأة القصص تحديدا تاريخيا، يقول عن ابن عمر قوله: لم يقص على عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم ولا أبي بكر ولا عمر وإنما كانت القصص حين كانت الفتنة " (..) قال ابن سيرين: أول من قص الحوروية أو الخوارج»<sup>(1)</sup> فالقصص كانت مشافهة بين الناس حيث كانت تنقل من شخص لآخر وقد حددت تاريخيا بأنها تعود للحورية أو الخوارج.

« أما ابن الجوزي فقد حدد ولادة القصص إلى زمن الفتنة ولحظة اختلال التوازن وسواد التوتر بين رومانسية العالم الروحي وإلزامية الواقع المتدهور يقول القائمي موارد قول ابن الجوزي وإنما كانت القصص حين كانت الفتنة (...)»<sup>(2)</sup> وهنا يتمحور رأي ابن الجوزي أن القصة نشأة مع ظهور الفتنة، ويقول أيضا مدعما هذه الفكرة « وها نحن نجد أن ممارسة السرد في اللغة العربية هي افتنان بنص ما وانجذاب إليه إنما الوقوع تحت إغرائه وفتنة»<sup>(3)</sup>.

ويعني أن بؤادر السرد والكتابة في الأدب العربي ناتج عن الافتنان بالنص السابق حيث يدفعك للوقوع تحت إغرائه فتعيد البلورة والتشكيل لمضمون آخر.

(1) أنظر: دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 63-64.

(2) المرجع نفسه، ص 64.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

« عقد الغانمي تشابه بين تعريف ابن الجوزي والقدامى عموماً للقصص بكونها ترتبط بالفتنة الكبرى وتعريف " لوكاتش والغرب عموماً لها وربطها بالفتنة والابتداع و البدعة، يقول " في اللغات الأوروبية ترتبط القصة بالحدة والاستحداث والبدعة (novel) وترتبط الرواية (story) بالتاريخ (history)، أما في اللغة العربية فتعني مادة السرد معنى الرواية والتتابع والفتنة: " سرد الأحداث إذ أتى به على ولائه" ويصبح المعنى نفسه في مادة قصص فهي تعني التتابع»<sup>(1)</sup> ويتبين لنا أن تعريف القصص يختلف بين الغرب والعرب انطلاقاً مما أضافه الغانمي، حيث أن القصة عند الغرب ترتبط بالفتنة و البدعة وأكد على أنها مرتبطة بالحدة أما الرواية فجعلها مرتبطة بالتاريخ لأن التاريخ يساعد على ولادة النصوص السردية، ومنه فإن معنى التتابع والحوارية هو أساس ولادة فن القصص أو بعبارة أخرى النصوص.

كانت هذه أهم المحطات التي يجب أن نقف عليها للتأصيل لمفهوم التطريس والقيام كمصطلح جديد من أجل دراسة الخطابات السردية، فوجدنا في مجموعة المدونات العربية ( اللسان، الحيوان، منهاج البلاغ، أسرار البلاغة ، ما يؤكد على أن فعل القص عملاً تطريسياً بالضرورة لأنه الأخذ من السابقين من تحوير ومحاكاة ونجد أن البلاغيين العرب قد عاجلوا مسألة التطريس بربطها بمجموعة من المصطلحات كالتضمين، التمثيل، الانتحال، السرقة...، وصنفوها بين ما هو سيء وما هو حسن جراء ما تحققه من جمالية داخل النصوص الأدبية.

## 7- الفرق بين التطريس و التناص:

من خلال ما قدمنا حول مفهوم التطريس والتناص عند الغرب و العرب، لفت انتباهنا إلى تلك العلاقة المتداخلة بين هذين المصطلحين مدى ارتباط كل منهما بالآخر وذلك راجع للتقارب الدلالي للمصطلحين.

(1) دليلة شقرون: التطريس في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 64-65

إن أهم ما يميز مصطلح التطريس ذلك التداخل العميق بين النصوص و تلك العلاقة سواء كانت ظاهرة أو خفية حيث أن الأثر القديم يبرز في النص الجديد مهما حاولت إخفائه. إن إعادة الخلق الإبداعي و التشكيل و التحوير الذي يقوم به الكاتب بطريقة واعية أو غير واعية هو الذي يحقق تلك القيمة الجمالية و الفنية للنص المطرس ، لا يختلف مفهوم التناص عن التطريس إطلاقا بل هو أصل التطريس فالتناص هو تقاطع النصوص في السياق و الألفاظ و المعاني و هذا ينطبق على مفهوم التطريس و منه أصل التطريس تناص .

يكنم الفرق الجوهرى بين المفهومين فى الاستعمال فقط فالتطريس كمفهوم قائم بنفسه يتجاوز فكرة النص التاريخى الأصيلى و الوقائع الحقيقية بمعنى انه أشمل و أوسع من مصطلح التناص الذى يرتبط بالواقع كما هو مصور و كما وجد سابقا وهو بهذا نقل حرنى فقط على عكس التطريس الذى يتجاوز الواقع بالتعلق مع مفهوم الخيال و التخيل الذى يستدعى تجاوز هذا الواقع و التعبير عن طريقة جديدة كليا مع إبقاء ما يدل عليه فقط .

التطريس هذا المفهوم الذى يوحى بالكتابة على أثر ممحوة ، ي تجاوز مفهوم التناص من خلال التوظيف اللغوى فلقد تبين أنه يوظف فى النص انطلاقا من السياق التاريخى و الثقافى و الاجتماعى فيتجاوز العتبات النصية المرتبطة بالوقائع و يتجاوز التاريخ .

الفصل الثاني: تجليات جمالية التطريس

في رواية "سيدات القمر"

للكتابة تاريخ طويل مع حاملها المادي، أي ما تتجسد فيه عيانا، فقد تفتن الخطاطون في تنوع أشكالها الجمالية، وفي تحسينها منحوتة على الحجر، ومنقوشة ومحفورة ومكتوبة على الألواح وورق البردي والزجاج والقماش وورقات الجلد وغيرها.

ونعلم بخصوص الجلد أن الكتابة عرفت فيه حالا اشتهرت بـ"التطريس"؛ نظرا لاحتلال نصوص فضاء أخرى سابقة عليها باعتلائها إياها أو بقيامها مقامها؛ لأن القدماء غالبا ما كانوا يخطون في الجلد كتبهم ورسائلهم وكانوا إذا ما انتهوا من حفظها عن ظهر قلب يلجئون إلى محوها، ليحلوا مكانها نصوصا أخرى، دون أن تمحو الكتابة المتأخرة بقايا الأولى.

إذا التطريس هو الكتابة على آثار محوة، والرواية نص تطريسي بامتياز لأنها مبنى أدبي تعددي قوام الخلق الفني فيه عمل القطع والإلصاق والتركيب وإعادة التشكيل وسنحاول من خلال قراءتنا في رواية "سيدات القمر" لـ "جوخة الحارثي" أن نرصد تجليات التطريس التي تعددت بتعدد الأجناس الأدبية وغير الأدبية، والمزج بين الموروث الغربي والموروث العربي لتحقيق بذلك التلاحم النصي المكثف بالجمالية التطريسية الفنية التي جمعت بين مختلف الفنون النثرية المتداخلة، فتربع التطريس على صفحات رواية "سيدات القمر" بداية من عنوانها إلى ختام متنها، ومن هنا تتبادر إلى أذهاننا الإشكالية التي مفادها، كيف تجلت جمالية التطريس في رواية سيدات القمر؟ وكيف تعاملت الكاتبة جوخة الحارثي مع تطريس مختلف الفنون النثرية في الرواية؟



## أولاً: تطريس العنوان

العنوان عنصر جوهري في تأسيس حركة النص إذ يعتبر «مصطلح إجرائيا ناجحا في مقارنة النص الأدبي ومفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»<sup>(1)</sup> فهو إذا يشكل عتبة النص التي من خلالها نلج عوالمه.

وكذلك «النص من دون عنوان فاقد للهوية فالعناوين للتصوص بمثابة المسميات للأشياء»<sup>(2)</sup> إذا العنوان هو سفر العبور إلى المتن لأنه العلامة اللسانية الأولى التي يقارنها القارئ على سطح الغلاف، حيث يعرفه " جبرار جينيت " بأنه «مجموعة العلامات السيميائية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعنيه، وتشير لمحتواه الكلي، ولجذب جمهوره المستهدف»<sup>(3)</sup> أي أنّ العنوان مفتاحا رئيسيا يتسلح به القارئ للولوج إلى أعماق النص لأنه أول ما يشد البصر وآخر شيء يبقى عالقا بالذهن.

ويندرج « العنوان ضمن المتعاليات النصية حيث يؤثر إلى بنية معادليه كبرى مما يسمح باختزال النص عبر علاقة توليدية تنهض بالتحفيز الدلالي، وتكون شاهدة على انسجام عناصر الخطاب، وتحقق جملة من الوظائف المرجعية المبترة للموضوع، من بينها الوظيفة الإفهامية التي تستهدف المتلقي، والوظيفة الشعرية التي تحيل على الرسالة ذاتها»<sup>(4)</sup>.

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج الواحد والعشرون ع الثالث، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت، ص

(2) أنظر : محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ( د ط)، 1998، ص 45.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات، جبرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 40.

(4) فرشوخ أحمد: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية ( لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996، ص 22.

بمعنى أن للعنوان أهمية بالغة وهو الذي يزود القارئ بزاد ثمين.

اختارت الأدبية العمانية "جوخة الحارثي" لروايتها عنوان "سيدات القمر" وهو عنوان يتسم بوضوح المعنى، ويساهم في تشويق المتلقي إلى معرفة المقاصد الجمالية التي ترمي إليها الروائية، لدى توظيفها لهذا العنوان الشائق، ونلاحظ أنه ينقسم إلى معلمين لغويين:

- المعلم الأول: سيدات.

- المعلم الثاني: القمر

هذا المقطع يوضح لنا أن هناك علاقة تجمع السيدات بالقمر، وهذا سيتبين للقارئ بعد تتبع أحداث الرواية، أن القمر مجسد في إحدى شخصياتها، وهي امرأة تلقب بالقمر، إذ يتعلق الأمر بشخصية المرأة الجميلة "نجية"، وهي شخصية بارزة، أسندت إليها بعض الوظائف السردية التي تتصل بالحب والعشق، والتحرر.

أيضا بعض الأفكار الواردة في مقاطع الرواية، لها صلات وثيقة بالعنوان بل إنها في بعض المقاطع من الرواية ترتبط به ارتباطا وثيقا، فالكلمة الأولى في العنوان هي "سيدات"، والرواية تحتفي بشخصيات نسائية، كما أنها تتوجه في بعض المحطات توجهاً رومانسية تتعلق بدلالات "القمر"

أما من حيث اعتماد "التطريس" في عنوان "سيدات القمر" فقد تمّ بشكل غير علني، ويبدو أنه يعود إلى أسطورة تشير إلى أن القمر كان فتاة اسمها رابية، وتعيش على الأرض بين أهلها، أحبها رجل الشمس نويل، ولكنها تصدّت له، فقرّر معاقبتها، وهذه من بين الدلالات الأسطورية التي يمكن فهمها من توظيف هذا العنوان، وأيضا اعتمادها على "القمر" يوحي بدلالات متعدّدة أهمّها أنه، مصدر للتأمل، مصدر للمناجاة، تشبّه به المرأة الجميلة، كما أنه مرآة يتصل بجملة من الأساطير، منها أن القمر رمز الأنوثة، وأنّ الناس هم أبناء القمر.

وبالانزياح نحو الجانب الأدبي، فإننا نكتشف أنّ القمر، شكلاً رافداً مهماً للإبداع لدى الكثير من الشعراء والروائيين، والعنوان "سيدات القمر"، كأنه إشارة إلى سيدات عمانيات يحملن المشعل، وهنّ يتخطين الدروب الوعرة، والشائكة التي تحفل بها تفاصيل الرواية، كما أننا نستشف من العنوان رمزية ترتبط بالحزن، حيث أنّ القمر يتصل في بعض جوانبه بالحزن والشجن، ويمكن أن نستحضر في هذا الصدد عنوان ديوان الشاعر السوري محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر" وقد لاحظنا أن الأفكار الواردة في أحداث الرواية لها صلة بالحزن، فقد جعلت الروائية أغلب شخصياتها مأزومة وحزينة.

يبدو من خلال ما سبق أن الكاتبة قد وظفت هذا "العنوان" بعناية فائقة، وهي ترمي من ورائه إلى إيصال رسائل معينة إلى المتلقي، ربما وهي تكتب -الروائية- هذه الرواية استدعت الأساطير وغيرها من الأشعار ولكنها لا تكرر ولا تقلد وإنما تخرج عن النصّ الأسطوري بل تخترقه سواء شكلياً أي في مستوى البناء التخيلي أو دلاليّاً أي في مستوى المضموني (تغيير الموضوع وتحوير مضمون النصّ السابق) دون وعي قد جنحت إلى تطريس غير مباشر لأساطير تحمل شيئاً من هذا العنوان ولديوان شاعر "أحمد الماغوط" فيه شيء من مضمون هذا العنوان "لفظة منه القمر".

### ثانياً: التطريس في الأجناس الأدبية وغير الأدبية

«الجنس الأدبي هو أحد القوالب التي تصبّ فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلاً جنس أدبي وكذا القصة... وهكذا»<sup>(1)</sup> وعليه فالجنس الأدبي ليس تمييز فقط بين النصوص المفردة، ولكن هو تمييز بين أنماط النصوص لأنه « مجموعة الأنظمة والقوانين الموضوعية في نسق عام والتي تمارس سلطتها العليا على التنظيم الإبداعي للمنتج وتصبغه بآليات وكيفيات تميّزه عن غيره، وهي تعمل جاهدة على المحافظة عليه وعدم السماح

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 141.

لمبدعه التغيير في معالمة والتقنع بمظاهر التجديد»<sup>(1)</sup> أي أنّ الجنس الأدبي كتلة من الأنظمة تميّز كل جنس عن غيره وهو قابل للتغيّر والتطور أيضا، تماشيا مع روح العصر.

وتعدّ الرواية أكثر الفنون انفتاحا على الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية، لأنّها كما هو معلوم تعرف بملمحة العصر الحديث، كونها تشكل عوالم مختلطة قائمة على الخيال الافتراضي، توازي العالم الحقيقي.

والأجناس الأدبية متعددة ومتنوعة في حين أن الأجناس الغير أدبية قليلة، وهذه الأخيرة تختلف عن الأولى في كونها حقائق أزلية لا تتغير ولا تبدل ولا تحرف ولا تتطور لأنّها كلام الله تعالى المعجز بلفظة ومعانيه أو كلام النبي صلى الله عليه وسلم الذي يعد تشريع من الله، أو حقائق تاريخية لأنّ التاريخ هو الشاهد الوحيد على كل الأحداث الماضية والحاضر وتوقعات المستقبل، ودراسته تعد من أهم العناصر التي يستند عليها أي مجتمع سواء في نهوضه وتطوره أو انحطاطه، أو الواقع لأنّه .

حضرت في "رواية سيدات القمر" أجناس عديدة، أدبية وغير أدبية، مثل: الوصية، والمثل الشعبي، والمثل الفصيح والشعر الفصيح، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والتاريخ والواقع بالإضافة إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وهذا تأكيد على أنّ الرواية فن منفتح على أجناس متنوّعة ففي فضاء نص معين تتلاحم ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى لتشكل لنا جمالية تطريس منحوت على صفحات " سيدات القمر"

إنّ الكتابة عند "جوخة الحارثي" حرفة؛ وهي نص يكسر الحواجز، ويخرق الحدود، فتتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية فيه مشكلة عالما روائيا هو مزيج بين لغة النثر والشعر، وهذا ما شكّل جمالية التطريس وشعريته التي « لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على إقامة علائق بين جزئيات العمل الأدبي تلك التي

<sup>(1)</sup> سامي شهاب الجبوري: مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي الإشكالية والوظيفية، مجلة فكر النقابية، مقالات الكتاب، 2017-11-07،

تكون متلاحمة، وهي بنيات ناسخة لأي عمل إبداعي كالنظر في مدارات الوصف وخصائص الحوار وتظاهرات السرد وكلها مكونات ذات مستويات عدّة: المستوى الدلالي (المظهر المرجعي، الحرفي، المادي) والمستوى اللفظي (المقولات الواقعية البلاغية، التجريدية، الذاتية والتناسية وأخير (المستوى التركيبي) النظام المنطقي، الزماني، المكاني.»<sup>(1)</sup>

وهي مستويات اعتمدها الكاتبة وشكلت جمالية لغوية أخرجت نصّها من شرنقة التقليد إلى فضاء حاولت التغيير والتّجديد فيه على مستوى الشكل والمضمون مشتغلا في كلّ هذا على عنصر أساس هو (اللغة)، التي أصبحت هاجس الكاتب وتحوّلت في هذا النصّ إلى كتابة على كتابة أي تطريس مختلف الأجناس ومن هذه الأجناس الأدبية والغير أدبية نذكر:

## 1- التطريس في الأجناس الأدبية: ويتمثل في:

### 1-1- الوصية:

الوصية من الوصل والاتّصال ويتضمن هذا الاتّصال المعنيين المادّي والمعنوي على أية حال محاولة للاستمرار فهو ضد الانقطاع<sup>(2)</sup>. إذا فالوصية تقوم على التواصل و«إيصال الخبرة ونقل التجربة ومدّ جسور المعرفة التي يتناقلها البشر بغية تحقيق الخير لهم بشكل عام أيا كان ميدان تلك الوصية، فالوصية تضمن اتّصال السلوك

(1) حياة بربوش شعرية الخطاب الروائي في السرد النسائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، 2011، ص 162.

(2) حنيفة عبد الله عزام: الوصايا في الأدب الأندلسي، إشراف صلاح حرار، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة

السليم والرأي السديد عن طريق نقله للأجيال وللمجايدين أيضا وعليه فالوصية تتلبس بالنصح والإرشاد والوعظ والحكمة<sup>(1)</sup>، إذا الوصية قول حكيم صادر عن مجرب يوجه إلى من يحب لينتفع به.

وهي فن نثري من ألوان النثر التي عرفها العرب في الجاهلية، وهي قطعة نثرية تشبه الخطبة وتحمل في طياتها تجربة من التجارب تقال على شكل حكم ونصائح قد تكون من أب إلى أبنائه، من أم إلى ابنتها

نجد الوصية في ثنايا رواية "سيدات القمر" جاءت على شكل تطريس علي من خلال "وصية" أمامة بنت الحارث "لابنتها ليلة زواجها.

تقول أسماء «تذكرين وصية أعرابية لابنتها العروس التي وجدناها في كتاب المستطرف في المخزن؟» قالت ميا: «لم تكن في كتاب المستطرف في كل فن مستطرف» غضبت أسماء: «ما أدراك أنت بالكتب؟ كانت الوصية في كتاب المستطرف في كل فن مستطرف، الكتاب المجلد بالأحمر في الرف الثاني. الأعرابية توصي العروس بالماء والكحل والاهتمام بالطعام والشراب»، قالت ميا ساهمة: «نعم وأن أضحك إذا ضحك وأبكي إذا بكى وأرضى إذا رضى» تدخلت خولة: «ما بك يا ميا؟ لم تقل الأعرابية ذلك.. تقصد أن تفرحي لفرحه وتخزني لحزنه»<sup>(2)</sup>

استحضرت "جوخة الحارثي" في "سيدات القمر" الوصية الثالثة والرابعة، الخامسة والسادسة، التاسعة والعاشر من وصايا "أمامة بنت الحارث" العشر، فأما الثالثة والرابعة فتقول فيها "فالتعهد لموضع عينيه والتفقد

<sup>(1)</sup> جوخة الحارثي: سيدات القمر، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 8.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 8-9.

لموضع أنفه، فلا تقع على قبيح ولا يشم منك إلاّ أطيب ريح، واعلمي أنّ الكحل أحسن الحسن الموجود، وأنّ الماء أطيب الطيب الموجود.

وأما "الخامسة والسادسة فتوصيها" بالتعاهد لوقت طعمه والتفقد لحين منامه فإنّ حرارة الجوع ملهبه، وتنغيص النوم مغضبه

وأما التاسعة والعاشره "فلا تفشين له سرّا ولا تعصين له أمرا ، فإنّك إن أفشيت سرّه فلن تأمني غدره وإن عصيت أمره أوغرت صدره واتقي مع ذلك كلّ الفرح إذا كان ترحا(أي حزينا) والاكتئاب إذا كان فرحا، فإنّ الأولى من التقصير والثانية من التكدير وأشدّ ما تكونين له إعظاما أشدّ ما يكون لك إكراما".

فوصية "أمامة بنت الحارث" لابنتها "أم إيّاس بنت عوف" حين زفتها إلى زوجها، هي وصية عظيمة من امرأة عربية صقلتها التجربة وحنكتها الحياة، أي أنّ حضور الوصية في الرواية يحمل في طياته وعيا إيديولوجيا مماثلا، يشبه في كثير منه الوعي الإيديولوجي المسيطر على فتيات ( سيدات القمر) في حقبة ما قبل الانفتاح.

وهذا الحضور للوصية يعدّ فضاء موازيا لفضاء الرواية، والروائية تسعى بهذه الوصية إلى التلميح إلى ما هو سائد وعدم الإفصاح عنه مباشرة، فاختيارها للوصية يوضّح لنا أنّ موضوع الزواج قد حمل عددا من الآباء على أن يوصوا أبنائهم وبناتهم والعامة على حد سواء أي أنّها- الوصية- أيقونة مشعة بالدلالات داخل الرواية، بأسلوب فني تطريسي ساهم في كشف بعض دواخل الشخصيات وبنائها.

وتحضر وصية " الغزالي للمريد" أيضا في ثنايا الرواية في قول عزّان « ولما تزوج مريم، قال لي إنّ قلبه لم يعد مرآة لجمال الكون كما كان، فقلبه مشغول بمريم وبالأولاد، ومرّة قال لي إنّ نادم لأنّه تجهل وصيّة الغزالي للمريد بالبعد عن الزواج زمن الطلب».

تأققت نجية: «الغزالي صاحب الكتاب اللي يقراه يجنّ؟...»

وايش المرید وزمن الطلب؟..<sup>(1)</sup>

استحضرت "جوخة الحارثي" وصية الغزالي على لسان عزّان لمناسبتها لمقام الحكيم، فوصية "الغزالي" تقوم على بيان ما على المرید ( المتحرّج عن إرادته) في ترك التزويج وفعله، لأنّ المرید في ابتداء أمره، ينبغي أن لا يشغل نفسه بالتزويج فإنّ ذلك شغل شاغل يمنعه من السلوك ويستجره إلى الأُنس بالزوجة ومن أنس بغير الله تعالى شغل عن الله.

نجد أنّ "جوخة الحارثي" قد أحالت في كلتا الوصيتين على المصدر الأصلي لكنّها حوّلت عناصر الشكل الفصلي اللغوي وأبقت على بناء المعنى، فحدث تمازج منتج بين اللاحق والسابق، فالعلاقة ليست تنافرا بل هي تفاعل إيجابي بين نص قديم ونص جديد وُلد من رحم الحوار بين الحاضر والماضي، ومن هنا تبرز جمالية عمل التطريس التي لا تتأتمى من الاشتقاق فحسب بل من إعادة الصهر ومن تلك الحركة الإنتاجية الداخلية التي تقع داخل البني العميقة للمتن الحكائي.

## 1-2- المثل:

« المثل قول وجيز يعبر عن خلاصة تجربة، مصدره كامل الطبقات الشعبية يميّز بحسن الكناية وجوده التشبيه له طابع تعليمي ويرقى عن لغة التواصل العادي»<sup>(2)</sup> بمعنى أنّ المثل عبارة عن جملة من الكلمات المشحونة

<sup>(1)</sup>جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص163.

<sup>(2)</sup> أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة سحري، الوادي، ط2، 201، ص 95.



بالمجاز تلخص عمل إنسان أو نتيجة لهذا العمل في كافة مجالات الحياة «وهو ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتدلوه فيما بينهم وفاقهوا به في السراء والضراء»<sup>(1)</sup> أي أنّ المثل قول سائر تجبذه الجماعة.

حيث يعرفه أحد الأدباء بأنه «قول سائر أو مأثور، فرضي أو خرافي يتميز بخصائص ومقومات يرسل لذاته وينتقل من ورد فيه إلى ما يحاكيه في معنى أو مبنى، فإذا كان الجوهر استعمل في الند، وإذا كان في الكيفية استعمل فيه الشبه، وإذا كان في الكمية اتخذ لها لفظ المساوي، وإذا كان في القدر والمساحة عبر بلفظ التشكل فهو يدل على ما يمثل به الشيء دون التغيير في المعنى على خلاف اللفظ وعلى وجه تشبيه حال حك فيه بحال الذي قيل لأجله»<sup>(2)</sup>

أي أنّ المثل قول مأثور وسائر على صاحبه لينتقل على من وقع عليه في معنى أو مبنى سواء استعمل في الشبه أو المساواة في اللفظ أو خلاف ذلك مع المحافظة على المعنى لتشبيه حال بحال أخرى.

نجد الكثير من الأمثال الشعبية في ثنايا الرواية جاءت بشكل مطرس على، يدلّ عليه لفظة "المتوصف: كناية عن قائل المثل"<sup>(3)</sup> وردت كلّها على لسان "ظريفة" أو مرتبطة بها، باستثناء مثل واحد ورد على لسان "سالمة" وتنوّعت بين العامي والفصيح، فظريفة تبادل الحديث مع "سالمة" بالأمثال عن ابنها "سنجر" بعدما قالت لها "سالمة": قال المتوصّف: «تمشي الرّبول تحبّ مين الفواد محبّ ومين ما أشتهي على كود وتعب» أي «تمشي الأرجل مسرعة حيث يحبّ الفؤاد، وحيث لا أشتهي أشعر بالتثاقل و التعب» فأجابتها ظريفة «اللّي يوّدك وده واللّي يياكأبغيه واللّي يصدّ بروحه شورى عليك أدعيه..» أي «من يوّدك بادله الوّد، ومن يُردك أرده، ومن

(1) عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية، دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص 23.

(2) رابع العوي: المثل واللغز العامي، ط1، 2005، ص 3-4.

(3) جوحة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 22.

يصدّ بنفسه عنك أشير عليك أن تتركه. يقول المتوصّف « أعط المريض شهوته والمعافي الله » وأيضا يقول المتوصّف « الحمار لما يشبع يرفس»<sup>(1)</sup>.

كما قلنا سابقا أغلب الأمثال جاءت من نصيب لسان ظريفة حيث تقول في موضع آخر يقول المتوصّف « المحبوب محبوب جاء ضحى ، والرامد رامد جاء حاش وسامد» بمعنى أنّ « المحبوب يظل محبوبا مهما كان الوقت الذي يجيء فيه، ضحى أو عند الغروب، وغير المحبوب يظل غير مرضي عنه مهما اجتهد في الحصاد والسماذ<sup>(2)</sup>، يقول المتوصّف «آفتي معرفتي راحتي ما أعرف شيء»، يقول المتوصّف « الشمس ما تغطّيها كفت» ، قال المتوصّف « اللّي ينقد يطيح المنقود فيه» بمعنى « من ينتقد الناس يصب بمثل الشّيء الذي انتقده فيهم»<sup>(3)</sup>، وتقول ظريفة أيضا عن زوجة ابنها « دابه الشقاء للشقاء»<sup>(4)</sup>.

تمثّل هذه الأمثال جزءا من المخزون الثقافي التراثي الذي انفتحت عليه عوالم الرواية الحديثة والمعاصرة، فاستعارته بل اقتطعته من الموروث الشعبي لتدسّه في أعطاف النصّ المتخيّل ويصبح خطابا من مجموع الخطابات التي لا تكون الرواية رواية إلاّ بها.

ولا يخفى أنّ هذه الأمثال المعلنة بالمزدوجتين نوع من التطريس العلنيّ يؤكّد حرص المؤلف على التّأصيل وعلى تكثيف العبارة اليومية والشعبية التي تلائم طبيعة الشخصيات ولغتها، حيث حضر المثل بقوة في الرواية وهذا يجسد حضوره الدائم في كل حيثيات الحياة في المجتمع العماني انطلاقا مما تعيشه الأسر، فتنوّعت الأمثال على

<sup>(1)</sup>جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 22 .

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 24.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 31-38-59.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 96.

لسان ظريفة، حيث اعتمدتها لتربر كلامها، وتقوي حجتها، أي استغلتها وسيلة للتعبير عمّا لا يمكن الإفصاح عنه مباشرة، وهذه الأمثال تعبّر عن المجتمع القروي الذي يقطن "العواقي" بأبعادها الرّمزية، وعفويتها ومناسبتها لواقعية القول المحاكي للواقع.

### 1-3- الشعر:

«الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»<sup>(1)</sup> أي التخييل لديه مشروط بالمحاكاة التي أسماها التشبيه - بن سينا- وقد عرّف "قدامة بن جعفر" الشعر بقوله «إنّ قول موزون مقفى يدلّ على معنى» ثمّ إنّه يضيف مفسّراً هذا التعريف «فقولنا: قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر»<sup>(2)</sup>، وقد حدّد "قدامة" الأغراض التي اختصّ بها الشعر دون النثر، وهي «المديح، والمهجاء، والنّسب، والمرثي، والوصف والتشبيه»<sup>(3)</sup> إذا الشعر هو الكلام الذي تكون أوزانه كهها على روي واحد وهو القافية.

الشعر رافد من روافد نص "سيدات القمر" ومن عناصر تأصيله وتكثيف روح الأدبية والتنوّع داخله. فالتقى المنظوم والمنثور وهذا ليس غريباً عن الكتابة الرّوائية الجديدة.

تضمّن النصّ المحكي (سيدات القمر) أبياتا من الشعر الفصيح العمودي وقد ورد بشكل عليّ، وفي لعبة تطريسية فنية ساهمت في معرفة بعض الشخصيات وكشف مكوناتها أمام المتلقي، يكمن فيه المسكوت عنه الذي

(1) سعيد جبار: الخبز في السرد العربي الثوابت والمتغيرات شركة "النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص65.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، ط3، 1998، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص13.

لا تريد الروائية الإفصاح به مباشرة، فيحضر شعر أبي نؤاس، والمنتبي، والسموول، وقيس بن الملوح، وامرئ القيس، والمعري بين أسماء وأبيها عزّان أو بين عزّان ونجّية خلال لقاءتهما.

يقول الراوي عن "عزّان" بعد افتضاح أمر علاقته بالبدوية "نجّية" ومعرفة بناته بتفاصيل هذه العلاقة « كان عزّان يحث الخطى إلى بيته عائداً من البدو... بدأت التلميحات تتزايد من حوله، وفي مساجلته الشعرية بالأمس مع ابنته أسماء خرقت قواعد اللعبة وردت على بيته: يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا، بيتين اثنين ولا يبدأ أحدهما بحرف الرّاء كما ينبغي:

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكلّ رداء يرتديه جميل

والثاني

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

فهل بدأ الناس يحسون بالقمر؟ القمر!.. نجّية القمر!<sup>(1)</sup>.

تلاحمت الرواية مع الشعر في تشكّل أجناسي هجين لتنتج أربحا فوّاحا يثير النفس ويأخذ لبابها، ويهز العقل ويأخذ بأخيئلته، وهو ما تجلّى بوضوح في حضور القدرات الأدبية وخاصة الشعرية في المتن الحكائي، سيدات القمر في حديث الشخصيتين ( عزّان وأسماء)، حيث استحضرت الأخيرة شعر "السموول" و "البخترى" في كونهما يلتقيان في نفس البؤرة التي ترصدها " أسماء" وهي الأمور التي تعاني منها الكثير من المجتمعات، ومن بينها آفة اللؤم وأن ما لم يُصبر النَّفس على مكارهها فلا سبيل له لاكتساب حسن الثناء، ومن يحافظ على نفسه من كلّ ما يسيء ويلوث سمعته، يرفعه عن طلب العطاء من الجبان اللئيم.

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 78.

ردا على والدها "عزّان" الذي استحضر أبيات "أبو نّوّاس" وهو بذلك يغازل حبيبته أمام ابنته متأملاً الجمال "نجية" فتأمل الجمال يزيد المتأمل فيه جمالا على جمال، فنشأت عن هذا التحوار الشعري ثنائية ضدية عميقة بين الطّهارة والعفاف والغزل الغير شرعي إذا أحسنا القول في هذا المقام.

ومن هنا أنتج التطريس حدودا متصلة بين الرواية والشعر في قالب حوارى مفعم بالإجابة عن أسئلة القارئ حول الشخصيتين المتميزتين بقدرات أدبية، إذ تدعو الأولى للتمسك بالتقاليد والعرف في حين يدعو الثاني إلى التجديد والتطلع.

وحضر الشعر في لقاء بين "عزّان" و"نجية": يقول الراوي أمسك عزّان وجه "نجية" بكلتا يديه، وردّد لها أبيات مجنون ليلي:

أنيري مكان البدر إن أفل البدر	وقومي مقام الشمس ما استأخرالفجر
ففيك من الشمس المنيرة ضوءها	وليس لها منك التّبسم والثغر
لك النظرة الآلاء والبدر طالع	وليس لها منك الترائب والنحر
ومن أين للشمس المنيرة بالضحي	بمكحولة العينين في طرفها فتر
وأنيّ لها من دلّ ليلي إذا اثنت	بعيني مهة الرّمل قد مسّها الذعر

فتضحك نجية: مهة الرّمل؟ يداعب عزّان وجهها: هي أجمل أنواع المها، ومجنون ليلي يؤكّد لك بالقمر أنّ جمالك هبة الخالق، وأنك أكثر نورا من الشمس والقمر، وأنّ عينيك أجمل من عيون المها<sup>(1)</sup>.

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 113.

استحضر "عزّان" شعر قيس بن الملوّح لمحبوبته ليلى في جلسته الرومانسية مع حبيبته "نجية" حيث رسم لوحة سردية سحرية بمفردات شعرية، حيث وصف "عزّان" محبوبته "نجية" بالشمس كما وصف "قيس" محبوبته "ليلى" بل أضاف عليه أن جمالها هبة وهي مشرقة أكثر من الشمس والقمر، صورة شعرية مستوحاة من عمق موعد جميل وخلوة بين حبيين، أبيات غزلية مثيرة، تحسس "نجية" بأنوثتها الكاملة وجمالها الساحر.

أبرزت الروائية بتوظيفها هذه الصورة الشعرية المثيرة، الوظيفة الجمالية السردية المتلاحقة مع أبيات شعرية متأصلة جمعت بين القديم والحديث وأنتجت جوهر فني متلاحق، وشبكة من الرؤى والخطابات التي تعكس بنية اللحظة الحضارية المعاصرة.

ويحضر الشعر عندما يتذكر "عزّان" المرحوم "القاضي يوسف" الذي كان يتذاكر معه هذا الشعر، ومنذ ذلك اليوم الذي أصيب فيه "عزّان" بحزن عميق بعدما أخذ يردد أبيات الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي:

وما لي من سعي وما لي من رضا	سوى نسبة منه بما قد تكروما
ولا قدرة لي أن أريد مراده	فكيف مرادي إن أردت أظلما
مرادي لي أن لا أرى لي إرادة	وتلك له عين الإرادة في العمى <sup>(1)</sup>

برعت الروائية براعة كبيرة في استغلال الطاقات الخفية للشعر داخل سردها الروائي، فحضور سعيد بن خلفان الخليلي العماني في متنه الحكائي هو حضور يناسب حالة الوجوم (القلق) الصوّفي الذي يعاني منه عزّان، فهذه الأبيات تترجم معاني نفسية تعبر عن دلالات نفسية وانفعالات وجدانية قوية.

<sup>(1)</sup>جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 114.

تقاس هذه الانفعالات بمقدار ورود اللفظ مكرراً ومتواليًا في النَّصِّ الشعري، أو بقدرته على أدائه في السياق واتصاله بالتراكيب اللغوية فيه أداء صادر عن أعماق الشاعر وانفعالاته المتدفقة التي تعكس حقيقة التجربة الصوفية، صورة معبرة داخل سرد يضفي عليها سمات سردية لا يمكن تجاهلها لعلَّ أهمها الوظيفة الكشفية المبرزة لدواخل الشخصيات أمام المتلقي.

ورد الشعر أيضا «حين كانت آخر طبول عرس "أسماء" تدق كان "عزّان" يتقلّب على برد الرمل البارد مع "نجية" يتأمل وجهها الذي لم ير في حياته شيئا أجمل منه، ويرد لها أبيات المتنبي:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بما مضغ الكلام ولا زجّ الحواجب

ما أوجه الحضر المستحسنات به كأوجه البدويّات الرعايب

حسن الحضارة محبوب بتطرية وفي البداوة حسن غير محبوب

فتنفجر ضحكاتها المجلجلة في صمت الصحراء، هذا صاحبك اللّي اسمه المتنبي اللّي قلت لي عنه؟

فيتنهد عزّان: «هو يا نجية هو فتعود للضحك: وايش الرعايب هذه؟»<sup>(1)</sup>

أبيات المتنبي هنا منددة بجمال العرييات القرويات فهو يفدي الحسنات البدويات الفصيحات في كلامهن فلا حاجة لمضغه كالحضريات تغنجا، أي الجميلات بالفطرة، الجمال الغير خاضع للمعالجات ولا للأصباغ التجميلية، لا يصبغن حواجبهن بمعنى أنّ المتنبي يفدي الجمال الفطري البدوي على الجمال المصنوع الحضري كذلك "عزّان" يفضل جمال "نجية" عن كل النساء.

(1) جوخة الحارثي، سيدات القمر، المصدر السابق، ص 162.

خلقت الروائية بهذه الصورة السردية الشعرية التطريسية لوحة ارتقت باللغة ومنحتها قدرات جمالية. ويجزر الشعر أيضا في لقاء "عزان ونجية" يقول الراوي « ضمها عزان إليه بقوة: آه يا نجية... يا لقمر... أريدك لي.

همست نجية: ولكي لك.

تنهد: لا.. لست لي تماما، الغير غير؟

قال: يعني الكائنات المنفصلة منفصلة يا نجية حتى في اتصالها وهذا أقسى أنواع العزلة.

نظرت إليه باستنكار، فابتسم لها: هل تدركين ابن الرومي؟

ابتسمت: المتشائم؟ أذكره

ضمها ثانية: أتعرفين ماذا يقول؟

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها هل بعد العناق تداني

وألثم فهاكي نزول حرارتي فيشتد ما ألقى من الهيمان

وما كان مقدار الذي بي من الجوى ليشفيه ما ترشف الشفتان

كأن فؤادي ليس يشفى رسيه سوى أن ترى الرّوحان تمتزجان<sup>(1)</sup>

تنهدا معا، ثم استرسل عزّان: إنّ الشعراء الذين تغنوا بلذة الامتلاك لم يكونوا عشاقا بل قنّاصين.

ابتسمت نجية بسخرية خفيفة: قنّاصون؟

(1) جوحة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 153.



قال عزّان بثقة: نعم قناصون، العاشق يا نُجَيّة لا يمتلك المعشوق مهما اتحد معه وتلذّد به، المعشوق يا نُجَيّة كائن مثلك، كائن لا يمتلك<sup>(1)</sup>.

أبيات بن الرومي التي اختارها "عزان" ليتلوها على حبيبته "نجية" كانت في بؤرتها -محلها- صادقة تقطر شغفا، فهو يعبر عن شوقه لحبيبته بدأ بالعناق ثم اللثم والرشف، ولكن غليله وظمأه لا ينطفئ إلا بان تمتزج روحهما، وهنا تتلاحم الصّورة الشعرية السردية من خلال تتبعها لفكرة واحدة تعمقها، وتستقصي أطرافها -الروائية- في اغتراب وجودي صوفي يعاني منه "عزان" وقد أدت هذه الأبيات وظيفتها التواصلية منجهاة والجمالية الشخصية- للصورة- من جهة أخرى وورد الشّعْر أيضا في "حديث" "خالد" و "أسماء" يقول خالد:

ويطلب مّي إلقاء نونية أبي مسلم البهلاني كاملة، أفهمني مرارا أن أبا مسلم البهلاني لا يقل شاعرية عن أحمد شوقي، وأنه يجدرني حفظ ديوانه كاملا وليس التّونية فقط، كم تساقط دمعته وأنا أردّد:

تلك البوارق حاديهن مرنان      فما لظرفك يا ذا الشجو وسنان

شقت صوارمها الأرجاء واهتزعت      تزجي خميسا له في الجوّ ميدان<sup>(2)</sup>

حتى إذا ما تلوت هذين البيتين طلب مني إعادتهما عشرات المرّات:

تلك المعاهد ما عهدي بها انتقلت      وهن وسط ضميري الآن سگان

نأيت عنها ولكن لا أفارقها      بلى كما افترت روح وجثمان

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 154.

(2) المصدر نفسه، ص 193.

ثم يكمل الأبيات بنفسه حتى يصل إلى:

نزحت عنها بحكم لا أغالبه لا يغلب القدر المحتوم إنسان

فيتنهد ويطلب مني إكمال القصيدة ويستمع صامتاً (1).

أبيات "أبي مسلم البهلاني" التي اختارها "خالد" ليتها على "أسماء" -حفظها بأمر من والده-، تعبّر عن الحنين إلى وطنه الأمّ عمان، والشوق والحنين الضارين في جوارح القلب، والحزن الشديد لفراق وطنه، فالبرق أعاد له أحزانه ومعاناته، لكن رغم البعد ستبقى ذكرى الوطن ساكنة وخالدة في القلب، وهذا البعد قضاء وقدر محتوم، صورة سردية شعرية ممزوجة بالآلام والحنين، صورتها "جوخة الحارثي" في حديث "خالد" وبذلك كشفت عن دواخل الشخصيات بمفردات دالة وصوّر معبرة، تسمح للمتلقى بالوقوف عند قراءة المشهد.

وحضر الشعر كذلك عندما «جاءت أسماء العروس لزيارة أبيها الذي صرخته بعيد عرسها حمّى غامضة لا تهدأ حرارتها، حين رآها "عزّان" اتكأ على وسادة وطلب منها أن تقرأ له من ديوان المتنبي، انطلق صوت أسماء خافتاً في البداية ثم ازداد حماسة:

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

يُبين لي البدر الذي لا أريده ويخفين بدرا ما إليه سبيل

وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات حمول

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 193.

أشار لها أبوها بيده فسكتت، انتبعت لوهن يديه ولشعرات بيض في مفرقه فارتبكت»<sup>(1)</sup>.

استحضرت " أسماء" شعر "المتنبى" لمناسبته لمقام الحديث فليالي الناس تقصر وتطول بحسب اختلاف الشتاء والصيف ولكن ليال "عزان" طوال لبعده الحبيب وامتناع التّوم عن عينيه، ويجوز أن تكون بسبب بعد أسماء عن بيت أبيها بعد زواجها من حيث أنّها لا تجد روحا فيها ولا نوما فلياليها بعدهم لا تنقضي، وأنّ "عزان" ليس لبقائه بعد "نجية" سلوى ولكنه يحتمل التّوابع والشديد.

حضور شعر "المتنبى" يستحضر فضاء يوازي فضاء الرواية، وأيقون مشع بالدلالات داخل المتن الحكائي، يساهم حضورها في تحديد الموج الصحيح إلى عوالمه الباطنية.

ويحضر الشعر وأسماء الشعراء في ثنايا وأحضان السرد «وأصبحت نجية تحس أرق المتنبى وطموحاته وإحباطاته كأنّها طموحاتها وإحباطاتها هي نفسها، تخيلت البحترى جالس على يمين المتوكل ينظران للبحيرة التي خلّدها في شعره، وراققتها كثيرا صورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر، أصبحت تنهي سهراتها الطويلة مع "عزان" بعبارة امرئ القيس «اليوم خمر وغدا أمر»، لتشير إلى المهّمات الثقيلة التي تنتظرها في التّهار، تعاطفت قليلا مع عمى المعري ولكنها لم تفهم شعره ولم تحب فكرة أن يكون أديم الأرض من بقايا الأجساد»<sup>(2)</sup>.

حضور الشعر وتداخله في لغة السرد من خلال طريقة كتابته، ليس ترفا لغويا الغرض منه تزيين السرد بنمط لغوي مختلف، وليس مجرد وسيلة اعتمدها الروائية لتجنب الاستطراد المحوّل لغة الرواية إلى لغة تقريرية مفسّرة

<sup>(1)</sup>جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 197.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 114.

خالية من البعد الحكائي الجاذب للقارئ لاستكمال عملية القراءة، فهو كاشف لقدرات الشخصيات، فالمتنبئ الحكيم « تعرفه الخيل والليل والبيداء والرمح والسيف والقرطاس والقلم»<sup>(1)</sup> حاضر في معظم ثنايا السرد الحكائي.

و"البحثري" و"السموئل" في التمسك بالمبادئ والتقاليد و"قيس بن الملوح" و"أبي نواس" و"المتنبئ" في ثيمة الحب والغزل و"سعيد بن خلفان الخليلي" و"بن الرومي" في الوجود الصوفي النفسي و"أبا مسلم البهلائي" في الحنين والشوق إلى الوطن، استحضرت "جوخة الحارثي" مقتطفات شعرية لأقدر الشعراء من مختلف البلدان والأزمان وطرستها ضمن حبكة فنيّة سردية شعرية فأنجحت زوج بهيج منظم سلس.

بحيث أننا بجمعنا لهذه الشواهد العلنيّة نلاحظ أمامنا لوحة تطريسية كتبت على آثارها الحكاية اللاحقة، وبهذا اتسعت نقطة التماس الشعر بالرّواية في ظل هذه الشعرية الجديدة، ثنائية ضدية، شعر قديم /رواية حديثة ولدت أريجاً فواحاً يسر ويمتّع المتلقي.

نستشف ممّا سبق أنّ الشعر من المطرسات العلنيّة إلى جانب أقوال الأدباء والفقهاء، وهذه الأصوات تتفاعل كلّها داخل النصّ الرّوائي وتؤكد الروح التطريسية داخله ذلك أنّها تثري نصّ الرّواية بعدد الفنون وتخلق من التنوّع جماليّة يصحّ أن نسمّيها جماليات التطريس.

#### 1-4- الأغنية الشعبية:

تعدّ الأغنية الشعبيّة ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدينا، والأغنية الشعبيّة تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدي عن طريق الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها ومن ثمّ كان البحث في الأغنية الشعبيّة دو شقين، شق يختص بالكلمة وشق يختص باللحن

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 163.

والموسيقى، أما الشق الموسيقي فينبغي أن يكون من اختصاص الباحثين في الموسيقى الشعبية بصفة خاصة، أما الجانب الكلامي فيدخل في اختصاص أصحاب الدراسات الفلكلورية والاجتماعية.<sup>(1)</sup>

إذا الأغنية الشعبية تعبير حي واضح عن المجتمع وهي ما يمكن أن نسميه أدبا شعبيا بالمعنى الصحيح.

والأغنية الشعبية « قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال»<sup>(2)</sup> أي عدم نسبة الأغنية إلى مؤلف معين لأنها ولدت من رحم الجماعة.

لم تغفل "جوخة الحارثي" عن تطريس الأغنية الشعبية التي تؤنث عالم الرواية، وتتلاءم مع الأجواء الشعبية، بحيث أتمها حملت -الرواية- بين دفتها أغنية شعبية مرتبطة بأسماء حيث يقول الراوي " لم تعد تخرج في بدايات شهر ذي الحجة لتعني مع رفيقاتها:

محمد هابط الوادي

بلا ماي ولا زادي

محمد هابط الجنّة

بنات الحور يجرته

تمت صلاتي على النبي

<sup>(1)</sup> أنظر نبيلة إبراهيم: أشكال التغيير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص 265.

<sup>(2)</sup> ألكسندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، تر، أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة، 1967،

تمت صلاتي على الرسول.

هذه الأغنية من أكثر النصوص شيوعاً في المجتمع الخليجي، فمن منا لا يسكن ذاكرته النوم في أحضان أمه، وكما كانت تدندن له حتى يغص في نوم عميق في هدوء وسلام نابع من صوتها الحنون، وقلبها الفاض بالحب الكبير، فبعيدا عن الفن والأدب، ذاكرة الإنسان نفسها نوع من الطرس .. الذكريات تتراكم في شكل طبقات، والذكريات القديمة التي نفكر أننا نسيناها وانمحت من عقولنا كلياً، تظل موجودة وآثارها تلعب دوراً كبيراً في شكل الذكريات الجديدة وطريقة رؤيتنا إليها. فلا شيء ينمحي .. لا في الذاكرة الفردية ولا الجماعية، وحتى لو انمحت آثارها تبقى أكبر دليل على الوجود، وبهذا تتضح معالم الممارسة التطريسية التي تعكس الوعي التراكمي لمجتمع "العوافي"، فهذا اللون الغنائي تقليدي، يبدو أن "جوخة الحارثي" استحضرت لتشير إلى التحول في شخصية أسماء التي تحطت مرحلة الطفولة، وأصبحت لا تستطيع الخروج للاحتفال مع رفيقاتها، وبذلك خلّدت الرواية الأغنية الشعبية في ذاكرة الكتاب، رددت أصداؤها اللّغة بعد أن خلّدتها الذاكرة الجماعية فرددتها خناجر الصغار وسط حي "العوافي".

### 1-5- الخرافة:

تعرف الخرافة باسم «الفابولا» اللاتينية الأصل، وتعني القصة، وتتألف هذه اللفظة من مقطعين الأول «fab» ويعني يتكلم، والثاني «Ula» التي تعني قليل أو قصير ليصبح معناها قصة قصيرة (...). وأبطالها (...) حيوانات تحاكي الإنسان وتعكس قوة وضعف البشر حيث تنقل لنا حكمة ودرس أخلاقي في نهاية الحكاية». <sup>(1)</sup> إذا الخرافة قصة أبطالها حيوانات.

<sup>(1)</sup> ميسر الخشاب: الحكاية الشعبية، مجلة دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد 27، 2003، ص 20-21.

وقد عرّفها معجم المصطلحات الأدبية بأنها « قصة بسيطة قصيرة، تكون شخصياتها من الحيوانات عادة، وتستهدف تعليم الحقائق الأخلاقية، وتسمى هذه القصص أحيانا "خرافة الحيوان"<sup>(1)</sup> بمعنى أنّ الخرافة تعادل الخروج عن الواقع والمنطق ولكنها تجسم غاية أخلاقية وهي جنس أدبي ذائع في آداب العالم.

يتجلى التطريس واضحا علنيًا فخرافة "العنزة وأولادها" من خلال مشهد عبد الله الذي يسترجع ذكرياته قبل الوصول إلى فرانكفورت « أنا في حجر طريقة في الحوش الشرقي من البيت الكبير، عيوني مفتوحة على القمر المكتمل في السماء وظرفية تمسد شعري وتحكي كانت عنزة تسكن في بيتها مع أولادها وأكبرهم زيد ورباب، وكل يوم تخرج من البيت بعد إرضاعهم، وتحذرهم قائلة:<sup>(2)</sup>

« لا تفتحوا الباب لأي طارق، لئلا يأتيكم الذئب، فيأكلكم، ولكن إن طرقت أنا فسأقول: « يوزيد، يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرانها حشيش حشيش، في ضروعها حليب حليب» فحينئذ تفتحوا الباب، فأطاعها الأولاد « وفي أحد الأيام سمع الذئب العنزة وهي توصي أولادها، ولما خرجت، أخذ يدق الباب، ويقول: يو زيد، يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرانها حشيش حشيش، في ضروعها حليب حليب» وغير صوته فانخدع الأولاد وفتحوا الباب فأكلهم الذئب<sup>(3)</sup>.

(1) إبراهيم فتيح: معجم مصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص 151.

(2) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 208

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حين عادت الأم أخذت تطرق الباب مرارا بلا فائدة وهي تردد «يو زيد يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرانها حشيش حشيش، في ضلوعها حليب، حليب، وعندما لم يجيبها أحد، نطحت الباب بقرونها ودخلت فلم تجد لا زيد ولا رباب.<sup>(1)</sup>

خرجت العنزة راكضة لتبحث عن أولادها، فمرت على عنكبوت ثم مرت على خراف وسألتهما، والكل ينفي رؤية أولادها، حتى مرت على حمامة فحين سألتها قالت الحمامة «مر الذئب من هنا، وكان بطنه كبيرا، لا بد أنه أكل أولادك، الحقي به، ستجدينه نائما عند الحصا» فأسرعت العنزة للحداد، وطلبت منه أن يحد قرونها حتى أصبحت كالسكين، ثم ذهبت حيث نام الذئب فنطحته بقرونها وشقت بطنه فخرج أولادها ورجعت معهم للبيت.<sup>(2)</sup>

استحضرت الروائية حكاية العنزة وأولادها وأحالت عليها دون ذكر مصدرها، لكن في كثير من الأحيان هذه خرافة شعبية لا يصدق تعتبر شعبية "الذئب والماعز السبعة"، لأنها من تأليف جامعي الفلكلور الألمان للأخوين يعقوب وويلهم جريم (1812-1815)، ظهرت بعد ترجمة كتب الأخوان إلى الروسية، وسرعان ما ذابت في الجماعة ثم نسيان المؤلف الحقيقي، وذاعت بين الأقوام ليست في روسيا فقط بل في أنحاء العالم.

هذه الحكاية غريبة المنشأ لكن منتشرة في الأدب الشعبي العربي، يمكن أن تكون "جوخة الحارثي" قد استحضرتها دون وعي لأن الحكاية الشعبية وخاصة الخرافية تعد من ممتلكات الذاكرة، لكن بمقارنة النص السابق- الأصلي- والنص اللاحق نلاحظ مظاهر التحويل والتحوير (على مستوى أسماء العنزات، لغة الحكاية، طريقة

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 209.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



السردي...) لكن المضمون واحد ولغة التداول -البيئة- تختلف من شعب لآخر، ومن هنا ندرك كيفية تشكيل البنى الفنية الجمالية وفق رؤية تطريسية.

استحضرتها جوخة الحارثي " لتلقي الضوء على شخصيات الرواية لا سيما شخصية عبد الله الذي فقد أمه طفلاً، وتكفلت جارية أبية (ظريفة) بتريته، وشخصية ناجية التي توفيت أمها، ثم أبوها، فحرصت على رعاية أخيها المصاب بالتوحد، كما أنّها ترتبط أيضا بـ " حفيظة" وبناتها مجهولات الأب، حكاية العنزات، تبين دور الأم في حياة أبنائها وحرصها على رعايتهم.

من هنا سعت الروائية إلى إسقاط هذه الحكاية الشعبية على شخصياتها ليتمكّن المتلقي من الإبحار في دواخل الشخصيات وكشف حقيقة كل واحدة منهم ضمن سرد حكايات خرافي يهدف إلى تحقيق غاية جمالية من خلال معطيات الحكاية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية، وهذا ما جعل العناصر المشكلة للرواية في تطريس دائم من بداية العمل إلى نهايته.

## 1-6- الأسطورة:

تعني الأسطورة « الخرافة وهي كلمة mythology والتي هي مجموعة أساطير وبخاصة الأساطير المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة (في عصور الوثنية) والأبطال الخرافيين عند شعب معين»<sup>(1)</sup> وهي الأباطيل والأحاديث التي لا نظام لها ولما كانت اللفظة أعجمية فإنّها تعرف عندهم بأنّها نوعا من الفلسفة الجاهلية في الأصل هي كلمة تاريخ history ثمّ تحوّلت إلى الأسطورة التي هي القصص والملاحم التي تتخذ من المعتقدات الوثنية موضوعا لها،

(1) محمد حسن عبد الله: أساطير عابرة الحضارات الأسطورة والتشكيل، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 7.

وبهذا المعنى تختلف عن الخرافة التي يستهدف بعضها إثارة الخيال دون تدخل قوى غير منظورة<sup>(1)</sup> أي أنّ الأسطورة قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وهي إبداع مارسه الجماعة.

ورد تطريس الأسطورة في سيدات القمر، في جل تصرّفات نساء الرواية، فكلهنّ يؤمنّ بالسّحر علاجا، ووسيلة لتفريح الكرب، وكذلك نجد الأسياد والعبيد والرّجال، هذا يوضّح اشتراك مجتمع الرواية في ممارسة الطقوس السّحرية.

وتجلى الإيمان بالسّحر وكل ما هو خارق للعادة بشدة في طيات الرواية، ما يمكن أن نسميه أسطورة كونية (طقوسية) نتجت من ممارسات وتأمّلات وخيالات مسيطرة على جماعة الرواية، -مجتمع العوافي- وورد السّحر في سيّدات القمر من خلال مواقف عدة نقف على أهمّها:

استفهام عبد الله عن وفاة أمّه « لم أجد من أسأله كيف ماتت، حين كبرت سألت عمّي قالت: « إنّ شجرة الريحان قتلتها يضعون زهورا في طاولات المؤتمرات ولا يضعون الريحان»<sup>(2)</sup> جواب عمّة عبد الله كان أسطوريا خياليا لكن عبد الله يظل يستفسر عن سبب الوفاة وفي كل مرّة يكون لسبب متصلا بأمور غيبية " فظريفة" أيضا أجابته مثل العمّة « أمّك لم تمت يا ولدي عبد الله " أمّك حيّة"، أمّك حيّة، حرّاس شجرة الريحان... أخذوها لكنّها حيّة.»<sup>(3)</sup>

(1) محمد النوتجي: معجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص 91.

(2) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 128.

أما مسعودة فتخبره " يا ولدي يا عبد الله يقول المتوصّف النهار حال حدّ» وأمّك، الله يغمّد روحها الجنّة، مشت في اللّيل، رمت بحصاة، ما تعرف أيش بتصيب، صابت رأس ولد الجنية خادمة شيوخ الجن، جاءت لأمّك وقالت لها: «أقلعي شجرة الرّيحان في الحوش، رائحتها تجلب الأفاعي، باكر ولدك بيكبر ويلعب عندها ويتلدغه أفعى»، وأمّك، الله يهد روحها الجنة، ظنت الجنية امرأة مسكينة وصدّقتها»<sup>(1)</sup>.

في الفجر قطعت شجرة الريحان، وغضب شيخ الجنّ اللّي ساكنين تحت الشجرة، وطاحت المسكينة مريضة، يومين ثلاثة، وماتت، الله يغمّد روحها الجنّة» أمّا شنة فعندما رفض عبد الله إغوائها في المزرعة صرخت عليه وقالت له «أمّك ما ميتة، أمّك حيّة، سحروها أخذوها، خلوا مكانها حطبة، وأبوك دفن الحطبة، وأمّك صارت معيّبة، السّاحر غيّب عقلها وخلاّها خادمتة، أبوي شافها في اللّيل في الضاحية لابسة أبيض»<sup>(2)</sup> في حين أن " لندن" تسأل أبوها " عبد الله" فتقول « لماذا يقول النّاس عن جدتي أنّها ماتت مسحورة؟».

قلت لها « لأن هذا كان تفسيرهم اتجاه كل موت مفاجئ ومرض غامض»<sup>(3)</sup> استطاعت جوخة الحارثي بأخيلتها الواسعة أن تطرس لوحة فنية امتزج فيها حضور السّحر، مع شخصيات الرّواية فكل من "ظريفة ومسعودة و شنة" وحتى "لندن" الطبيبة المثقفة تؤمن بهذه الأقاويل التي تتخذ شكل الأسطورة الطقوسية وحتى "عبد الله" وهو رجل لم يسلم من هذه الحكايات المتكررة وظلّ يستفسر ولم يقتنع بهذه الأجوبة المتداولة يقول «لم أستطيع التّوم

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 128.

(2) المصدر نفسه، ص 129.

(3) المصدر نفسه، ص 160.

تلك الليلة، كل النَّاس يردّدون كلاما ما مشابها عن السّحرة والجنّ، ظريفة وحدها لم تكن تستجيب للحديث في موضوع مرض أمي». (1)

إنّ شخصيات سيّدات القمر، تكشف عن خبايا مجتمع بدوي يؤمن إيمانا مطلقا بالجن والسحر.

ويحضر تطريس الأسطورة بصفة جلية في المتن الحكائي في حديث خالد وأسماء- زوجته « قال خالد بعد أن تلت عليه عروسه أسماء النّص الذي حفظته منذ صغرها عن الأرواح المشطورة التي تبحث عن شطرها المنفصل لتكتمل (...). ابتسم علي وقال: « فقيه أندلسي اسمه ابن حزم (...) وأظنّ هذا النّص منه مالت إليه أسماء: « وهل تظنّ أنّ أرواح النَّاس فعلا يا خالد كانت موحدة ثمّ انفصلت؟

ضحك: « يا أسماء إنّه يستند على أسطورة قديمة، كان النَّاس جنس واحدا: ذكرا وأنثى في الوقت نفسه وهم أبناء القمر، لكلّ إنسان أربع أيد و أربع أرجل ورأسان، ولكن الآلهة خافت من نفوذ هؤلاء النَّاس فشطرتهم شطرين وبقي مكان السّرة في البطن تذكيرا لهم بهذا الانفصال، وهكذا أصبح النَّاس جنسين ويبحث كل شطر عن شطره الضائع ليتحدّ له من جديد!!» (2)

يعدّ هذا النّص الحكائي الذي استحضرتة حوخة الحارثي على لسان " خالد" المأخوذ من " طوق الحمامة"، صلب الرّواية خاصة أن عنوان الرواية في الأصل مطرس من جملة وردت فيه تحكي عن أسطورة مفادها أن النَّاس كانوا جنس واحدا هم " أبناء القمر" إلا أن الآلهة خافت من نفوذهم فشطرتهم شطرين وهكذا أصبح النَّاس جنسين ويبحث كل شطر عن شطره الضائع بالانفصال ليتحد به من جديد.

(1) حوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 176.

الحبّ هو جامع الشطرين إلى الاتحاد، لذا كان البحث عن هذه الأرواح المشطورة هاجس الكثير من الشخصيات، وكثير من هذه الشخصيات راحت ضحية البحث عن النصف الآخر، وقد وصل الأمر إلى الهروب كما في حكاية أم منين، وحكاية أم عبد الله، وهنا تتداخل الأسطورة مع الواقع ضمن نسيج تطريسي واحد وكأنّه حقيقة لعالم يتصارع فيه الجميع العبيد مع السادة، القويّ مع الضعيف، النساء مع الرجال، تتعارض طموحات النساء مع قوانين الرجال.

## 2- التطريس في الأجناس الغير أدبية ويتمثل في:

### 2-1- القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو كلام الله تعالى المنزّل على نبيّه محمّد صلى الله عليه وسلم، المعجز بلفظه، المتعبّد بتلاوته، المفتتح بسورة الفاتحة، والمنتهي بسورة الناس، المكتوب في المصاحف، والمنقول إلينا بالتواتر<sup>(1)</sup> فالقول بأنّه كلام الله تعالى؛ تمييزاً له عن سائر كلام المخلوقين من الأنس والجنّ والملائكة، والقرآن كلام الله حقيقة وأنّه صفة ذاتية، وصفة فعلية، منذ بدأ وإليه يعود بلا كيفية<sup>(2)</sup> وهو آخر الكتب السماوية التي أيدّ بها -الله سبحانه رسله- عليهم الصلّاة والسلام، ويتميز القرآن الكريم بفصاحته وبلاغته وإعجازه.

نجد النّص القرآني في ثنايا رواية "سيدات القمر" وهو تطريس عليّ وغير عليّ، فحضرت ثلاث آيات من سورة الهمزة لتعبّر عن موقف الأستاذ ممدوح من الأغنياء وتكديس المال والتّجار الذين يكتنزون المال يقول زايد بن

<sup>(1)</sup> أنظر: محمد عبد العظيم الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، د ت، ص 14.

<sup>(2)</sup> عبد المنعم الحنفي: موسوعة القرآن العظيم، مكتبة مدبولي للنشر، ط1، 2004، ص 12.

منين» وحين درسنا سورة الهمزة» نظر إلى شزار حين أخذنا نردّد الآيات ﴿ويل لكل همزة لمزة الذي جمع مالا وعدّده، يحسب أنّ ماله أخلده﴾<sup>(1)</sup> أفاض أستاذ ممدوح في شتم الأغنياء.

وحضر القرآن من خلال التطريس الغير مباشر أثناء حديث عبد الله « الصّداع يصمّي، حين كنت صغيرا كانت يد أبي على رأسي تمتصّ الصّداع منه، يضهى عليه، ويردّد : « وله ما سكن في السّماء الأرض فيسكن رأسي ويذهب ألمه»<sup>(2)</sup>

منقولة عن الآية الكريمة ﴿وله ما سكن في الليل والنهار وهو السميع العليم﴾ الأنعام 13. بتطريس غير مباشر من آية سورة الأنعام، وحضر القرآن الكريم أيضا بصورة غير مباشرة في قول أسماء « تعالي يا ميا أثبت الطّب الحديث أن التمر مفيد للتفساء مثلما ورد في القرآن حين هزت السيّدة مريم النخلة فتساقط عليها ورطبا جنيا» نطقت أسماء كله « رطبا بالتشكيل»<sup>(3)</sup> وهي تطريس مع الآية الكريمة ﴿وهزّي إليك بجدع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا﴾ مريم، 25 فأسماء تقنع أختها بأهمية التمر من خلال كلام الله لأن القرآن خير برهان ودليل الإقناع السامع.

وحضر القرآن أيضا في حديث ظريفة أم عبد الله « لكن مسكينة أم عبد الله تمت ظريفة الله يرحمها، كانت في حالها، ناقة الله وسياقها، لكن الناس ما ترحم»<sup>(4)</sup> وهذه العبارة تطريس ونقل عن الآية الكريمة ﴿فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها﴾ الشمس، 13 وورد القرآن في حديث منين « قالت أم الشيخ سعيد إنّ كلّ إنسان

(1) جوخة الحارثي : سيدات القمر، المصدر السابق، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) جوخة الحارثي : سيدات القمر، المصدر السابق، 24.

(4) المرجع نفسه، ص 66.

يقدم في آخره على ما قدّم في دنياه، وإنّ الله يمهّل ولا يهمل»<sup>(1)</sup> تطريس بغير وعي ومناسبة للآية الكريمة ﴿ولا تحسبنّ الله غافل عمّا يعمل الظالمون إنّما يؤخّروهم ليوم تشخص فيه الأبصار﴾ إبراهيم، 42.

وحضر تطريس القرآن الكريم أيضا في حديث الزاوي عن مروان الطاهر «تدلّت البنات بمشيته الهويثا، مشية من لا خوف عليهم ولا هم يحزنون»<sup>(2)</sup> بصورة غير مباشرة عن الآية الكريمة ﴿إنّ أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾ بونس 62

إنّ حضور القرآن الكريم شديد الكثافة في المدوّنة التراثية الإسلامية. فالنّص القرآني ظلّ ولا يزال مرجع كلّ خطاب ورافدا له. يقول "حمادي المسعودي في هذا الصدد: «إنّ النّص القرآني ظلّ منذ نزوله نصّا مبدعا في عديد الحقول المعرفية. فقد كان نصّا مركزا دارت في فلكه عديد النّصوص، وكان مولّدا غير متناه من النّصوص»<sup>(3)</sup> والشاهد القرآني حاضر في النصوص العاصرة، بل هو مصدر إلهام لا غنى عنه في نصّ الرّواية الجديدة يضطلع بوظيفة تكثيف الروحانيّ والأسطوري داخل النّص ويساهم في فتح النّص على جذور الثقافة العربية الإسلامية عموما، تأصيلا له

استلهمت "جوخة الحارثي" بعض الأفكار والمعاني من النصّ القرآني واستحضرتها على لسان شخصياتها لتنشأ من خلالها علاقة تطريس بينها وبين بعض الآيات وقد اعتمدت هذا الأسلوب بصفه مكثفة ساهم في جمال اللفظ والمعنى، حيث أنّ المقتطع القرآني اكتسب دلالات جديدة داخل الحكاية المتخيّلة، وأصبح من ثمّ عنصرا بنائيا ينتمي إلى النّص اللاحق ويفقد تدريجيّا دلالاته الأصلية في النّص السابق.

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 199.

(2) المرجع نفسه، ص 201..

(3) حمادي المسعودي: متخيل النصوص المقدسة في التراث العربي الإسلامي، دار المعرفة للنشر، سلسلة مقال تونس، ط1، 2007، ص156.

تمكنت الروائية من بلورة صورة جميلة لقوالب التطريس تبعد تارة وتقترب، من المصدر الأصلي وذلك بكتابة المعنى واللفظ القديم خدمة للغرض الذي تسعى إليه، أي رسم صورة جمالية مستمدة من منابع دينية وواقعية ليحصل التعالق بين النص الأصلي والرواية، فيحصل الانصهار الفتي والانفراد والتميز.

## 2-2- الحديث النبوي الشريف:

هو « كل ما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم من قول، أو فعل أو تقرير، أو صفة له، أو وصف لحدث جرى في زمانه، وتعد أقوال الصحابة رضي الله عنهم، وأقوال التابعين من باب الحديث الشريف »<sup>(1)</sup> ونعني أنّ الحديث النبوي الشريف منسوب إلى النبي صلى الله عليه وسلم ولا يجوز تغييره لأنه حجة.

حضر الحديث النبوي أثناء دفاع أسماء عن صحة معارفها الدينية يقول الراوي « قلبت أسماء الصفحات ثم ابتسمت فجأة وقرأت بصوت عال: عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: بينما رسول الله صلى الله عليه وسلم في المسجد فقال: « يا عائشة ناوليني الثوب » فقالت: إني حائض: فقال « إنّ حيضتك ليست في يدك »<sup>(2)</sup> بمعنى أنّ هناك خطأ الاعتقاد القائل بعزل المرأة النفساء حتى تتطهر، فاستحضرت حديث بن هريرة عن الرسول لإقناع زوجة المؤذن لان الحديث النبوي الشريف حجة وبرهان لا نقاش فيه، فأحضرت الرواية الحديث بصورة مباشرة لخدمة تطريسه النصي.

ويرد الحديث النبوي الشريف أيضا في قول الراوي: « وحفظ مروان الطاهر الحديث الشريف الذي يدل على أنه من الذين يظلمهم الله بظلمه يوم لا ظل إلا ظله، لأنه نشأ في طاعة الله » فجاءت العبارة غير مباشرة عن

<sup>(1)</sup> أنظر: جلال الدين السيوطي: تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي، تح طارق عوض الله، دار العصمة، السعودية، ط1، 2003، ص 37.

<sup>(2)</sup> جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 34.



الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه صلى الله عليه وسلم «سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله: إمام عادل نشأ في عبادة الله» وهو تطريس غير مباشر مع الحديث القدسي.

حضور القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بين أحضان المتن الروائي ساهم في خلق لوحة تطريسية مزروجة بحضور جمالية فنية لا سيما الآيات والأحاديث الغير مباشرة تدفع القارئ والمتلقي إلى الرجوع إلى المصدر الأصلي للنص وربطه بالرواية، والكشف عن الوعي الإيديولوجي المسيطر على شخصيات سيدات القمر في حقبة زمنية معينة، يكمن فيه المسكوت عنه الذي لا تريد الرواية الإفصاح به مباشرة.

### 2-3- التاريخ:

جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعريف موجز للتاريخ وقد عرّفه بأنّه «جملة الأحوال والأحداث التي يمرّ بها كائن ما، وتصديق على الفرد والمجتمع كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية»<sup>(1)</sup> أي أنّ مصطلح التاريخ يرتبط بالكائن الحيّ والظواهر الطبيعية الإنسانية ومنه فالتاريخ يعرف بأنه شامل لمختلف الظواهر.

فهو أيضا يوصف بأنّه «حكاية أو قصّة أو سردا أدبيا، ما يقصه ويصوّره النصّ وبقيمة مادة تشكيل أدبي يملك بعدها التاريخ، بسبب اندراجها في سياق زمني، ويختلف التاريخ مادّة الحكائيّة في الأدب عن التاريخ عن المؤرخين، فهؤلاء صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها، الأدب لا يكتب التاريخ بل ينشئ منه عالما مكونا

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، المرجع السابق، ص 82.

من الجذور و الشرائح الداخلية والسّمات الدّالة»<sup>(1)</sup> إذا التّاريخ نوع أدبي (قصة أو حكاية) حدث في زمن محدد ويحتكم لضوابط أدبية.

« التّاريخ يبحث في الإنسان، ومجتمعاته موضّحا كلّ ما يتعلّق بالاقتصاد العام والأنماط الفكرية، والعملية فإنّ كلّ من هذه المجتمعات هو كائن حيّ وعلى التّاريخ أن يصف أحواله، وتطوّره وبذلك يصبح هذا العلم سيرة عامّة للإنسانية؛ فهو يرقى إلى الأزمنة التي انتقلت إلينا أخبارها، ويصوّر التّطور البشري ويصل الأحياء بالأموات»<sup>(2)</sup>.

إذا اعتماد التّاريخ في الأدب وخصوصا الرّواية يعني التّركيز على وقائع التّاريخ أي بمثابة عودة أو استعادة تاريخية ماضية، وإعادة تشكيلها في قالب روائي متنسق فهي بذلك تصور التّطور البشري، كما أنّها توّطد العلاقة بين أهمّ سابقة مضت، وأمم لاحقة، لذا فهي تعدّ همزة وصل بين الأحياء والأموات.

حضر التّاريخ في سيدات القمر وفق سرد تاريخي وتوثيقي نوعا ما، فيسرد عن سلطة عمان في حقبة زمنية طويلة تبدأ من عهد الإمامة وصولا إلى العصر الحديث، مروراً بمعاهدة السيب 1920م، التي قسّمت عمان إلى عمان الداخل وتحكمها الإمامة، وحكومة مسقط وبعض المناطق، وحالة الحراك الثوري التي لفضت إلى الاستقلال والسيادة التامة.

يقول الراوي «كانت معاهدة السبب المبرمة عام 1920 قد قسمت عمان إلى عمان الداخل وتحكمها الإمامة، وحكومة مسقط وبعض المناطق الساحلية التابعة لها ويحكمها السّلطان المزعوم بالإنجليز، وقد ظلّت

<sup>(1)</sup> حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1،

2014، ص 18.

<sup>(2)</sup> إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، دط، 1986، ص 103.

الاتفاقية محترمة زمنًا حتى وقع السلطان اتفاقية مع شركة بريطانية للتنقيب عن النفط في منطقة تابعة للإمامة في صحراء فهود (...). وفي عام 1955 اضطر الإمام غالب وأتباعه من محاربي القبائل المتحالفة معه إلى الاعتصام بالجبل الأخضر، وحين علم معاند أن الأمور قد وصلت إلى هذا الحد يتسلل من العوافي والتحق بالمجاهدين»<sup>(1)</sup>

وأحيانا يحضر التاريخ ويميل إلى سرد توثيقي يعتني بتسجيل الحوادث الكبرى كتاريخ إلغاء الرق وفقا لاتفاقية جنيف في 25 سبتمبر 1926، هو تاريخ يتوافق مع ولادة "عنكبوتة" لابنتها في العوافي، وهزيمة الإمام الهنائي في حرب الجبل الأخضر عام 1959، وإعلان الحكومة الجديدة للمصالحة، بدعوة اللاجئين للعودة للمشاركة في بناء النهضة الجديدة لعمان موحدة.<sup>(2)</sup>

استحضرت جوخة الحارثي تطريس التاريخ وفق سرد إيلغوري توثيقي، يترجم حكاية عن وطن - عمان بتاريخه وتشكله وصراعاته، وتحولاته الجذرية سواء بعد الاستقلال، أو في صراعه الجدلي بين الحداثة والأصالة، متماشيا مع مسار الشخصيات وعلاقتها وتنامي وعيها، عبر حكايات تاريخية ماضية هادفة وذات بعد إلهامي معرفي، تسعى إلى إقامة وظيفة تعليمية « فالرواية أو القصة التاريخية: هي نسيج حياة الإنسان، ولعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخي ومعنى ذلك أنها تقوم على عنصرين هما:

1- الميل إلى التاريخ، وتفهم روحه وحقائقه.

2- فهم الشخصية الإنسانية، وتقدير أهميتها في الحياة»<sup>(3)</sup>

(1) جوخة الحارثي، سيدات القمر، المصدر السابق، ص 131.

(2) أنظر: المصدر نفسه، ص 124.

(3) شوقي أبو الجليل: جورج زيدان في الميزان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1989، ص 23.

وهذا ما حققته الروائية باعتمادها على تطريس التاريخ مع الشخصيات الروائية فأنتجت سرد تاريخي - رواية- يسعى إلى تفسير الواقع المعيش من خلال الماضي المنقرض، الذي يمكن أن يعيد نفسه لكنّه يهرب إلى فترات متشابهة للحظة الحاضرة، فيقوم بما يمكن أن نسميه بالتطريس التاريخي.

## 2-4- الواقع:

الواقع في الأدب نعنيّه «ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويراً فوتوغرافياً حرفياً، وإبعاد عناصر الخيال... ويقصد به أحياناً أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه»<sup>(1)</sup> أي أنّ الأديب الواقعي هو المرآة العاكسة لهذا المجتمع الذي يعيش فيه، فمهمته نقل وتصوير الواقع كما هو.

عمدت "جوخة الحارثي" إلى تقنيات سردية يسّرت للقارئ الخروج بتصوير شامل عن واقع يومي في سياق اجتماعي ديناميكي تفاعلت فيه مجمل الفئات والشرائح الاجتماعية التي كشفت أفكارها ومعتقداته حيث حضر الواقع في سيدات القمر من خلال، حديث امرأة عم زوج ميا وميا حيث تقول الأولى «أظن صحتك الآن تسمح لك بالتفكير مرة ثانية في اسم البنت... سمّيتها على اسم أمك سالمة، كانت الأم حاضرة فغضبت: «ليش يا حبة عيني تردي أن تسمّيها على اسمي وأنا حبة أرزق تتفألي لي بلموت؟.. من أجل أن تخلفني البنت؟»<sup>(2)</sup> عبارة أم ميا "سالمة مستوحاة ومطرّسة من واقع بدوي يؤمن بأفكار خرافية عالقة في الذهن وهذا تعبير عن واقع يومي معاش في "العوافي" ويرد حضور الواقع في المتن الحكائي في مختلف مقاطع الرواية منها:

(1) الرشيد بو الشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة، والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 07.

(2) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 12.

قول عبد الله « قررت سالمة أنّ الوقت قد حان لترجع ابنتها وحفيدتها إلى بلدها العوافي لتكمل أربعين النفساء » وقول سالمة « اسمع يا ولدي يا عبد الله حرمتك تبكرت بينت والبنت بركة تساعد أمها وتربي إحوتها نريد للنفساء أربعين دجاجة حيّة وزجاجة عسل من عسل الجبل الأصلي وزجاجة سمن بقر بلدي. »<sup>(1)</sup>

وقولها أيضا « لما تكمل أسبوعا حلق شعرها وتصدق بوزنه فضة واذبح عنها شاة ووزع اللحم على الفقراء » تقول أيضا سالمة « اذبح عن لندن وأحضر عشرين دجاجة حية لامراتك النفساء » وفي موضع آخر يقول عبد الله « وميا طبخت وليمة كبيرة بمناسبة البيت الجديد في مسقط ودعت كل صديقاتها. »<sup>(2)</sup>

وظريفة تقول « باسم الله ما شاء الله اللهم صلّ على النبي اللهم صلّ على الحبيب باسم الله في عين الحاسد ما شاء الله البكر بنت والبنت تريّ إحوتها عشرة صبيان يلحقوها إن شاء الله »<sup>(3)</sup> كل هذا الحضور للواقعية يوحى بأنها ملحمة عائلية من الواقعية السحرية.

وتدور أحداث رواية " سيدات القمر " في قرية العرافي العمانية وتتقاطع الرواية بشكل كبير مع أحداث الواقع العماني بداية من حقبة الثلاثينات وحتى ثمانينات القرن الماضي، وتحكي الرواية قصة ثلاث سيدات هنّ: ميا وأسماء وخولة.

وميا الشخصية النسائية الأولى التي تقدّمها لنا الرواية، هي فتاة تقع في حب رجل من النظرة الأولى بعد أن التقتي به في مكان عام ولا تتمنى سوى أن تراه من بعيد فقط حيث تقول « احلف لك يا ربي إني لا أريد غير

(1) جوخة الحارثي : سيدات القمر، المصدر السابق، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 14-15

(3) المصدر نفسه، ص 21.

رؤيته مرة أخرى»<sup>(1)</sup> إذ لا يسمح لها المجتمع أن تعيش قصة حب ولكن حتى حبها المكتوم بداخلها لا يستمر، إذ تحبرها أمها بخبر خطبتها لابن التاجر الذي تزوجه فيما بعد وتسمي ابنتها الأولى " لندن " لأنّ الشاب الذي أحبته سافر إلى لندن من خلال حكاية " ميا " وزوجها " عبد الله " تسرد علينا " جوخة الحارثي " الكثير من فلكلور السلطنة العمانية في الماضي.

أما " أسماء " فهي تلك الفتاة التي انصاعت لتقاليد المجتمع وقررت الزواج بحثا عن الأمان والطمأنينة وإرضاء لمطالبات الواجب الاجتماعي وبالنسبة لشخصية " حولة " فهي فتاة تتمرد على أعراف المجتمع وترفض الزواج بانتظار حبيبها الفاشل دراسيا في كندا وحين يعود تتزوج منه ولكنها تكشف أنّه كان على علاقة بامرأة أخرى في كندا فتقرّر الطلاق بعد عشر سنوات من الزواج.

إذا " سيدات القمر " تطرح من خلال شخصياتها الواقع الاجتماعي والثقافي للسلطنة والتحويلات السياسية والعمرانية التي شهدتها عمان وذلك عبر جيلين مختلفين؛ فعلى هامش شخصيات الرواية نكتشف بعض الحكايات عن مجتمع العبيد والإماء ومعاناتهم في السفن التي حشروا بداخلها بعد أن سرقوهم من الدول الإفريقية وباعوهم إلى التجار والشيوخ في الخليج يقول الراوي « تم تجميع العبيد في كلوا ثم شحن مائتان وسبعة وسبعون عبدا منهم على سفينة إلى رنجبار، استغرقت الرحلة ثلاثة أيام بلا طعام أو شراب (... ) قام التجار باقتسام العبيد، ولم تنته المنازعات بينهم حتى اليوم التالي أما ربّان السفينة المستفيد من تضارب المصالح بين بريطانيا وفرنسا فقد خبأ الأعلام الفرنسية»<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 9.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 127-128.

ثمّ صدور قانون تحرير العبيد وهروب الكثير منهم إلى أماكن أخرى خارج السلطنة وبقاء الجيل القديم الذي ظلّ أسيراً لفكرة العبودية كقدر كما قدمت لنا الرواية بعيداً عن قصص النساء صور متكاملة عن جمال بيئة عمان الصحراوية وطبيعة أهلها و عاداتها وتقاليدها الجمعية.

استطاعت خوجة الحارثي أن تقدّم لنا عالماً غنياً وخصباً يحشد بالمفارقات المختلفة حيث تتداخل علاقات الحبّ والشوق والخبية مع الشّعور بالاغتراب وخسارة الأحلام والتشبث بها، فكل تلك الأحاسيس دجت بشكل قويّ مع التّحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في البلاد، ومع اختلاف الرؤى والتوجّهات بين الأجيال المتعاقبة في المجتمع العماني كما شكّلت الكاتبة عوالم درامية لواقع تمرّ تحت سطحه متغيّرات كثيرة.

وهذا ما يتطلب من القارئ وقتاً لتفكيك حبكتها الروائية وتتبع أحداثها الواقعية التي تنتقل بسلاسة وسهولة تجعل القارئ دائم التركيز فيها، يتابع مراحلها واحدة إلى أخرى، من زمن إلى آخر وينتقل بين عواملها المرتبطة بعضها ببعض.

لقد تمكّنت الروائية من أن تتناول للقارئ أزمنة مختلفة في أماكن متفرّقة وذات مستويات طبقية اجتماعية مختلفة، وسط تحولات داخلية وخارجية، سياسية واجتماعية، حيث يحفل نصّ الرواية بالأصوات المختلفة وبالاجواء الشعبية وتوظيف المفردات والتعابير المحلية والشعبية العامية في ثنايا حوارات الرواية ( أمثال، أسطورة، حكاية، شعر) فلغة الرواية لغة تمتاح من مخزون اجتماعي ومن ثمّ شاعت مفردات خاصّة تستحق معجماً يخلص للكشف عن محمولاتها الدلالية.

إذا كل هذا عبارة عن تطريس واقعي بامتياز استطاعت الروائية من خلاله أن تنتصر للتاريخ في تقدّمه، وللقوى الاجتماعية التي تسهم في هذا التّقدم.

إذ وظفت الكاتبة التطريس داخل النص الإبداعي من خلال الأصوات التي تنادي فيه من كل الأجناس والأحقاب وأنتجت بذلك حقلا مغناطيسيا من الحقائق المتجاذبة في تناسق ينبئ عن صنعها -الكاتبة- وقدرتها على أن تجعل إبداعها هُصارة من التّصوص المطرّسة تراها ولا تراها، تقف على بعض آثارها دون أن تقطع قطعاً كاملاً بوجودها هو تماماً الكتابة على لوح كتبت فوقه آلاف التّصوص ثمّ محيت، فلا هي قائمة بين عينيك ولا هي غائبة عنها في آن، ذلك هو التطريس تجميل وضرب من ضروب تحسين الأصل وإعادة تشكيله وتحليلته بأجل الحليّ اللفظي وأرقى الألوان دون انقطاع عن هذا الأصل.

### ثالثاً: التطريس مع الموروث العربي والغربي:

لا شك أنّ تراث أي أمة «هو مجموع الخبرات التي أنجزتها أو اكتسبتها عبر تاريخها الطويل في جميع مجالات الحياة المادّية والروحية ومن ثمّ فالتراث هو التاريخ والذاكرة الشخصية التي تلون أجيال الأمة بألوانها فهو تراكم الخبرات والمعارف ولكنّه اعتراف بالوجود اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنّفسي، وبكيانها وموقعها في العالم، فنحن كثيراً ما نسمع أو نقرأ أنّ أمة بلا تراث، أمة بلا جذور بل هي أمة بلا مستقبل لأنّ الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة، لتعطي ثمارها وتثّع بنورها على الإنسانية.»<sup>(1)</sup>

بمعنى أنّ التراث حصيلة القيمّ والعادات والتقاليد التي يتوارثها الإنسان عن السلف والتراث العربي كما يقول "عابد الجابري" كغيره من التراث أثر وتأثير بحضارات غيره من الأمم والشعوب قديماً وحديثاً، وزاد في اقتصاد به تطورات صلات التأثير والترجمة والتبادل المباشر في تلك الحضارات وبين الحضارة العربية"<sup>(2)</sup>.

(1) بوجمة بويغوي وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، عناية، الجزائر، ط1، 2007،

(2) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1992، ص 14.



استحضرت "جوخة الحارثي" في روايتها تطريسا لتراث العربي من خلال جملة من أمّهات ومصادر الكتب

العربية المهمّة في الدّرس العربي أهمّها:

كتاب "المستطرف في كل فن مستظرف" حيث قالت حولة " كتبت الوصية في كتاب المستظرف في فن مستظرف الكتاب المجلد بالأحمر في الرف الثاني»<sup>(1)</sup> إضافة إلى "كتاب فاكهة ابن السبيل بغلاف ورقي عادي ديوان عنتره بغلاف جلدي وكتبت عليه تعليقات (...). ومجلد كبير بورق أصفر وعلى صفحة الأولى: « الجزء الثاني من العقد الفريد للإمام الفاضل الوحيد شهاب الدّين أحمد المعروف بابن عبد ربّه الأندلسي المالكي تعمّده الله برحمته وأسكنه فسيح جناته أمين، وبهامشه زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق إبراهيم بن علي المعروف بالحصري القيرواني المالكي رحمه الله تعالى»<sup>(2)</sup>

وأيضاً « الكتاب الأزرق المعنون بكليلة ودمنة، ليبدبا الفيلسوف الهندي تعريب عبد الله بن المقفع» وكتاب طوق الحمامة لابن قفيه أندلسي تقول أسماء» فقيه أندلسي اسمه ابن حزم وأظن هذا النص منه»<sup>(3)</sup> إضافة إلى كتاب الزهرة لأبي بكر محمد بن داود الأصبهاني، وكتاب تحفة الأعيان في تاريخ أهل عمّان.

وقد استثمرت "جوخة الحارثي" هذه الكتب العربية الأصلية لغرض يخدم نصّها الحكائي فلكلّ كتاب أهمية واختصاصه وميدانه الحكائي وبعده الإيديولوجي، ممّا جعل الموروث العربي جزءاً من أجزاء الرواية، بتركيزه على علاقته بشخصيات الرواية وهي كتب تتماشى والفكرة العامة للرواية، وتجسّد الحضور الفكري المزدهر لكلّ

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، المصدر السابق، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 35.

(3) المصدر نفسه، ص 176.

مصدر من هذه المصادر العربية بصفة عامّة والعمانية بصفة خاصّة، وهذا الحضور لم ينحصر في التطريس التّصي المباشر وغير المباشر، بل تخطّى ذلك إلى الحضور الإيديولوجي المفعم بتراطبات التراث الأدبي وذاكرة التّناج نفسه.

بجانبا الموروث العربي يحضر الموروث الغربي، وقد ورد هذا الأخير أثناء الحديث عن حولة الراضة للزواج من أجل انتظار ابن عمّها ناصر المبتعث إلى كندا يقول الراوي « وانتظرت ناصر بيقين لا يقبل الرب الذي يحاول أن يزرعوه بداخلها، إنّها فرجيني في قصّة بول وفرجيني، وليلى في قصّة المجنون، وجوليت في قصّة روميو وجوليت، وكلّ اللواتي أحبن إلى الأبد، وضحين في سبيل الحبّ الصادق» بالإضافة إلى بعض الرّوايات الغربية المشهورة والمفعمة بالحبّ والغزل في حديث كلّ من حولة وأسماء يقول الراوي عن حولة:

« بكت ورسمت له قلبا حمراء مطعونة بالسهم في رسالة طويلة، ولما تجد صورة لتعطية إيّاها على طريقة بطالات روايات » ويقول-الراوي- عن أسماء « أحست أنّ هذه الرّوايات التي جلبتها لها إحدى صديقاتها من مكتبة صغيرة في مسقط غريبة وبعيدة تماما عن الواقع، آخر رواية قرأتها كان عنوانها " خفايا القصور" تدور أحداثها في فرنسا».

إنّ اعتماد "جوخة الحارثي" لهذا الكمّ من المصادر العربية والغربية المتنوعة يشرّع أكثر للقول بالتطريس الذي يفترض بالضرورة تعدّد الروايف السابقة وذوابانها في محرق نصّ واحد. والنّص الجديد لم يتفاعل مع أيّ نصّ قديم ولا مع أيّ فترة من الفترات بل تعامل بانتقائية واضحة مع الموروث وحوّل وحوّر، وكان له دور كبير في الكشف عن حالة الحب المسيطرة على شخصياتها فاعتمادها على الموروث العربي كان متعدّد الأغراض والمحتويات فمنها ما يتعلّق بالمنجز الفكري العربي ومنها ما يكتفي بالتداوي بحركة النّجوم، ومنها ما يرتبط بالانفتاح على الآخر في حين أنّ الموروث الغربي زاخر بمحتوى واحد ألا وهو الحب والوفاء والغرام الملكي المليء بالفرح.

وبذلك كانت علاقة اللاحق ( الكتابة الروائية ) مع السابق (المصادر، التراث) هي علاقة تماثل.

الخاتمة

في ختام رحلة بحث طويلة لا تخلو من تشويق ومنتعة أدبية خصصناها نظيراً وتطبيقاً لجمالية التطريس في الرواية، نخط الرحال عند آخر جزئية منه وهي الخاتمة لتكون آخر محطة نقف عندها، والتي أردناها أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهمّ النقاط التي سمحت هذه الدراسة بالتوصّل إليها، لعلّها تكون إضافة لموضوع قابل للقراءة والتوليد لاحقاً، وهذا لا يعني أننا ندّعي تقدي حقائق نهائية ولا يقينا مطلقاً ولا آراء ثابتة، وإتّما هي مجموعة من المواقف والآراء النسبية، ومن مجم ما يمكن أن نستنتجه ما يلي:

- ✓ ارتبط ظهور فكرة الجمال بوجود الإنسان، باعتباره ظاهرة تنبع من أعماق الفنّان، والجمالية بمعناها الدقيق تكمن في العرفة المنشودة لمجرد اللذة الذي تتيحها لنا حدوث المعرفة.
- ✓ توضحت صورة الجمالية عند الغرب وعند العرب على حد السواء، والجمالية في الأدب تتحقّق انطلاقاً من مجموع التقنيات والأساليب اللغوية والأسلوبية وهذه الصفة -الجمالية- وجدت نفسها في مختلف الأنواع الأدبية من شعر ونثر وعلى سبيل المثال نذكر تمظهرات الجمالية في الرواية.
- ✓ كتبت الحارثي روايتها من خلال وعي كامل مفهوم التطريس، فاستطاعت الإمساك بخيوط اللعبة السردية كلّها وتحريكها وفق رؤية واضحة، كي تنتج نصّاً تطريسيّاً.
- ✓ إنّ التطريس مصطلح نقدي يعود في الأصل اللّغوي إلى الطّرس وهو يدل على الصحيفة التي كتبت ثمّ محيت، كما أنّ محكوم عليه بتداخل النصوص مع بعضها البعض، السابقة مع اللاحقة أي الحضور الفعلي لنص سابق في نص آخر جديد.
- ✓ ارتبط ظهور مصطلح التطريس بالناقد الروسي "ميخائيل باختين"، حيث كان أوّل من تناوله، وكانت الإشارة الأولى له مرتبطة بمفهوم التناص، لكن الناقد البلغارية "جوليا كريستيفا" هي التي نظرت له بشكل متكامل من خلال دراستها المتمثّلة في النّصية .

- ✓ انطلقت عملية التأصيل لمصطلح التطريس مع "دي سوسير" الذي اهتمم باللسانيات النصية، وأبرز التداخل النصي في الخرافة أو النصوص السردية بصفة عامة.
- ✓ تربط النصية اللاحقة الذي قال بها "جونات" بالنص التخيلي دائما وهذا هو أساس الفعل التطريسي حيث أنه يتجاوز الواقع التاريخي إلى ما فوق الواقع.
- ✓ التفاعل النصي حسب "جيرار جونات" (التطريس) في الحقيقة أشمل من التناص لأنه مفهوم جامع(التحويل، السرات، التحويل، التشبيه، الماثلة...).
- ✓ جاء مفهوم التطريس مرتبط بعدة مصطلحات في الدرس النقدي العربي، حيث أنه يقوم على أساس الخلق والإبداع وإعادة التشكي، وهذا المصطلح لا يرتبط بالفهم البلاغي العربي القديم للسرققات الشعرية حتى وإن كان هناك تداخل بين المصطلحين.
- ✓ إن جملة المصطلحات العربية القديمة من تضمين، اقتباس، تحويل، محاكاة... تنطوي تحت مصطلح التطريس.
- ✓ الرواية نص تطريسي بامتياز لأنها مبنى أدبي تعددي قوام الخلق الفني فيه عمل القطع والإلصاق والتركيب وإعادة التشكيل.
- ✓ تربع التطريس على صفحات رواية "سيدات القمر" بداية من عنوانها إلى ختام متنها، بشكل علني وغير علني.
- ✓ يقوم النص التطريس "سيدات القمر" على أكتاف مجموعة فردات هي تعدد الأجناس الأدبية (الوصية ، والمثل، الشعر ، والخرافة، والأسطورة)، وغير الأدبية (القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتاريخ، والواقع) داخلها ، وحضور الموروث، والتنوع الايديولوجي.
- ✓ كتبت الحارثي روايتها من خلال وعي كامل مفهوم التطريس، فاستطاعت الإمساك بخيوط اللعبة السردية كلها وتحريكها وفق رؤية واضحة، كي تنتج نصًا تطريسيًا.

✓ انطلقت "جوخة الحارثي" من عديد النصوص السابقة لنتج نصًا هو ملتقى نصوص أو هو البؤرة لنص واحد تنصهر في محرقه جميع النصوص الغائبة.

✓ رواية "سيدات القمر" أثر فيّ جمالي رائع لا بكثرة الشواهد والنصوص الموظفة وإنما بلغته الإنشائية المميّزة، ومخيّلته المبدعة، وبقدرته على التفاعل الإيجابيّ البناء مع نصوص غيره.

✓ تجلّت جمالية التطريس في "سيدات القمر" من خلال خلق نص فيه منهج التأليف العربي التراثي وفيه الأسلوب الحكائي، فيه الميل إلى الاستطراد وتداعي المعاني، ولا تعني هذه العودة إلى التراث تلك الفكرة الإحيائية التي ترى في استلهاهم نصوص القدامى إحياء للتراث، بل هي تلبية لحاجة جمالية هي الكتابة على آثار السابق ولحاجة حضارية هي تأكيد الانتماء والهويّة.

كانت هذه بمثابة أهمّ النتائج التي خلص إليها بحثنا، ونرجو أنّنا وفقنا ولو بشيء قليل في إعطاء لجة وجيزة عن جمالية التطريس في رواية "سيدات القمر"، ونكون قد أفدنا بشيء قليل كما استفدنا من هذا العمل المتواضع، الذي يبقى مفتوحا أمام المزيد من الدراسات والقراءات الجدية والواسعة، التي تتجاوز ما توقفنا، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هذا هي نقطة بداية لدراسات أخرى.

## قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

## I- المصادر

1- جوخة الحارثي: سيدات القمر، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

## II- المراجع

### أولاً: المعاجم

- 2- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005.
- 3- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، دط، 1986.
- 4- إبراهيم فتحي: معجم مصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.
- 5- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، 2005م، 1426هـ، جزء4.
- 6- عبد الله التاج: مصادر ألف ليلة وليلة العربية، دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، دار الميزان، ط1، جانفي، 2006.
- 8- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009.
- 9- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- 10- محمد النوتحي: معجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.



11- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005م، 1426هـ.

12- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، مكتبة مشكاة، الإسلامية، بيروت، ج1، دط، دت.

### ثانياً: الكتب

13- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، حواشي إبراهيم شمس الدين، مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت.

14- أبو هلال العسكري: كتاب الضاعتين: ت ح، على محمد اليجاوي، محمد أبو الفضل، دار حياء الكتب العربية، ط1، 1471-1953.

15- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 1662.

16- أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

17- أحمد درويش: مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، المصادر- المناهج - المراحل- نماذج، دار الأسرة للطباعة و النشر، (د ط)، (د ت).

18- أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة سحري، الوادي، الجزائر، ط2، 2001.

19- أحمد مناهم: التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

20- آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

- 21- ألكسندر هجري كراب: علم الفولكلور، تر، أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة، 1967.
- 22- آمنة بنت ربيع سالمين بنت مبروك: البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان (1958-2000).
- 23- إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر سعيد الغانمي، منشورات الجميل، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 24- بوجمة بويعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، عنابة، الجزائر، ط1، 2007.
- 25- جلال الدين السيوطي: تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي، تح طارق عوض الله، دار العصمة، السعودية، ط1، 2003.
- 26- جميل حمداوي: الرواية العربية السعودية من خلال رؤية معرفية (قراءة بيلومترية)، (د.ط)، 2010.
- 27- جميل حمداوي: بيلوغرافيا الأجناس الأدبية بالكويت، (1900، 2008)، شبكة الألوكة، ط1، دت.
- 28- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986.
- 29- حسن بجراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- 30- حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2014.
- 31- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المنهج دراسة في الأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1994.

- 32- حسين الصديق: فلسفة الجمال وسائل الفن عند أبي حنن التوحيدى، دار القلم العربى، بيروت، ط1، 2003.
- 33- حسين المناصرة: ذاكرة رواية التسعينات قراءات فى الرواية السعودية، دار الفارابى، بيروت، ط 1، 2008.
- 34- حسين على: فلسفة الفن، رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2010.
- 35- حسين فهد : المكان فى الرواية البحرينية، فراديس للنشر و التوزيع، ط1، 2003.
- 36- حياة بربوش شعرية الخطاب الروائى فى السرد النسائى المغاربى، المطبعة المغاربىة للطباعة والإشهار، ط1، 2011.
- 37- حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمىة، بيروت، ط1، 2005.
- 38- خليل موسى: جماليات الشعرىة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (د.ط)، 2008.
- 39- دراج فيصل: نظرىة الرواية العربىة، المركز الثقافى العربى الدار البىضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1999.
- 40- دليلة شقرون: التطرىس فى الرواية العربىة الحديثة ( نجىب محفوظ أئموذجا)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، كونس، ط1، 2018.
- 41- دليلة شقرون: التطرىس فى الرواية العربىة الحديثة، نجىب محفوظ أئموذجا: تونس: مطبعة توهة: صفاقس، ط1، 2018.
- 42- دىنى هوىزمان: علم الجمال، تر ظافر حسين، منشورات عوىدات، بيروت، ط2، 1980.
- 43- رابوىة عبد المنعم عباس: الحسن الجمالى وتارىخ الفن ( دراسة فى القىم الجمالىة والفنىة )، دار المعرفة الجامعىة، الاسكندرىة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- 44- الرشىد بو الشعىر، الواقعىة وتياراتها فى الآداب السردىة الأوروبىة، الأهالى للطباعة، والنشر والتوزىع، دمشق، ط1، 1996.

- 45- الرشيد بوالشعير، مساءلة النصّ الروائي في السّرديات العربية الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010.
- 46- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثابت والمتغيرات شركة " النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 47- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، ط1، 1985.
- 48- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، د.ت، (الخاتمة في السرقات الشعري).
- 49- السيد محمد ديب: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1995.
- 50- سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، منشورات دار الفارابي، اتحاد كتاب أدباء الإمارات، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 51- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، (د.ط)، 2001.
- شوقي أبو الجليل: جورجى زيدان في الميزان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1989.
- 52- عالي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي في منطقة الباحة المملكة العربية السعودية، ط1، 2013.
- 53- عبد الحق بلعابد: عتبات، حيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- 54- عبد الخالق : الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ( دراسة موضوعية وفنية )، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2009.
- 55- عبد الفتاح فيحوح: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1999.
- 56- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1942هـ، 2001.
- 57- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب لعلمية بيروت، ت، ج، عبد الحميد هنداوي، ط1، 1422هـ-2001م.
- 58- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998.
- 59- عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية، دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر دمشق، سوريا، ط1، 1988.
- 60- عبد المنعم الحنفي: موسوعة القرآن العظيم، مكتبة مدبولي للنشر، ط1، 2004.
- 61- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د.ط)، 1997.
- 62- علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
- 63- غلوم إبراهيم: القصّة القصيرة في الخليج العربي، منشورات مطبعة الإرشاد، بغداد، ط1، 1981.
- 64- فارس البيل: الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، دار الأكاديميون، الأردن، ط1، 2016.
- 65- فرشوخ أحمد: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية ( لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996.
- 66- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، ط1، د ت.
- 67- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفي، ط3، 1998.

- 68- كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أنموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 69- ليلى محمد صالح: أدب المرأة في الجزيرة و الخليج العربي، ج2 اليمن عمان، منشورات ذات السلال، الكويت، ط1، 1987.
- 70- مارك جيمينيز: ما الجمالية، تر: شربل داغر، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، 2009.
- 71- المحادين عبد الحميد: جدلية المكان و الزمان والإنسان في الرواية الخليجية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- 72- محمد جلاء إدريس: الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد ناشرون، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 2006.
- 73- محمد حسن عبد الله: أساطير عابرة الحضارات الأسطورة والتشكيل، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 74- محمد سيف الإسلام بوفلافة: الرواية الخليجية في مرآة الرشيد بوالشعير ، كلية الآداب جامعة عنابة، الجزائر، 2016.
- 75- محمد صالح خربي: بين الضفتين: ( دراسة نقدية )، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005.
- 76- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1992.
- 77- محمد عبد العظيم الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، د ت.
- 78- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناس في الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- 79- محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة (د.ط)، 1998.
- 80- محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998.
- 81- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، جامعة الاسكندرية، (د.ط)، (د.ت).
- 82- مدحت الجبار: علم النَّص (دراسة جمالية نقدية)، منتدى سور الأزيكة، القاهرة، ط1، 2005.
- 83- منصور حسين: دور المرأة البحرينية في رفا الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات و البحوث، بيروت، ط1، 2009.
- 84- ميشال ماضي: مفاهيم الجمالية والتَّقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.
- 85- نبيلة إبراهيم: أشكال التغيير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981.

### ثالثا: المذكرات والرسائل الجامعية

- 86- ابتسام حمود: الدرس اللساني بين فيرديناند دي سوسير وهامسلف إشراف: أمال بناصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الأدب واللغات، تخصص لسانيات عربية: 2018-2019.
- 87- إشراف محمود السمرة، رسالة ماجستير، تخصص اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2002.
- 88- حنيفة عبد الله عزام: الوصايا في الأدب الأندلسي، إشراف صلاح حرار، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007.
- 89- زينة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار يشير مفتي: إشراف زواي سارة كلية الأدب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015، 2016م.

90- الشهواني: صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)، رسالة ماجستير اشراف "هيا ناصر" و"حبيب بوهررو" جامعة قطر، 2013-2014م .

91- فراس أحمد شواخ : البناء الفني للرواية الإماراتية "رواية من أي شيء خلقت؟ للروائية ميثاء المهيري نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف سلوى عثمان أحمد، جامعة النيلين، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، 2018.

#### رابعاً: الجرائد والمجلات

92- أحمد عبد الملك: الرواية.. المفهوم و الممارسة.. تطبيق على الرواية القطرية، المجلة الثقافية الجزائرية، مقال، 2017-9-12.

93- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج والعشرون ع الثالث، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت.

94- حبيب الله على إبراهيم على: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجي: مجلة الأثر: الجامعة الإسلامية بأم درمان (السودان: العدد 13، مارس 2012).

95- حياة ديبون: نبيلة بومنقاش: عبادات النصوص وشعرية الحضور والغياب، مجلة مقاليد، جامعة سطيف 02، الجزائر: العدد 10 جوان 2016.

96- الرشيد بوالشعير: أنظر: الرشيد بوالشعير: هواجس الرواية الخليجية، دار الصدى للنشر، سلسلة كتاب مجلة دبي للثقافة، (د.ط)، 2011.

97- سامي شهاب الجبوري: مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي الإشكالية والوظيفة)، مجلة فكر الثقافية، مقالات الكتاب، 2017-11-07.



98- شاعر نورى: 21 باحثا وباحثة يناقشون تحولات الرواية الخليجية، الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، العدد، 46 .

99- شريفة بنت خلفان اليحيانية: موت الحلم (1999-2014) السرد الروائي التسوي العماني، مجلة نزوى، حول الثقافة والإبداع، العدد 81، يناير 2015.

100- عبد الحفيظ الشمري : الرواية السعودية... تحوّل أو تطوّر؟، جريدة الشرق الأوسط، الجزيرة الثقافية، العدد 15136، 2014.

101- ليلي السيد: الرواية النسائية في البحرين، مجلة الكلمة، العدد 83، 2014.

102- منى بنت حبراس السليمية: الأصوات الروائية الجديدة في عمان، مجلة نزوى، العدد 85، يناير 2016.

103- ميسر الخشاب: الحكاية الشعبية، مجلة دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد 27، 2003.

#### خامسا: المؤتمرات العلمية

104- شادية شقروش: الرواية العربية في بلاد الخليج العربي، محاضرة عن طريق تقنية التحاضر المرئي ، المؤتمر الدولي الافتراضي، مركز الدراسات العربية و الافريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيودلهي، 2021.

الملاحق

## الملحق رقم 01

## التعريف بالكاتبة: جوخة الحارثي

جوخة الحارثي تربت في بيت أدبي يعشق القراءة و الشعر فجدتها و خالها كانا شاعرين معروفين في الساحة العمانية ووالدتها كانت أفضل من يحفظ الشعر و يردده في أروقة البيت الذي كان يتميز بضخامة مكتبته التي خلت من كتب الأطفال ، كل هذا أجبر جوخة الحارثي استباق سنوات عمرها بقراءة كتب قد تكون أحيانا عصية على الصغار ، و هو ما دربها على ترويض اللغة التي عشقتها بكل جمالها و رشاقتها الآن تكون طريقا أوصلها إلى الجوائز مرات عديدة<sup>(1)</sup> .

جوخة الحارثي \_سلطنة عمان 1978\_عمانية الأصل روائية و أكاديمية عمانية ، و هي حاليا إستاذ مشارك بقسم اللغة العربية في جامعة "السلطان قابوس" ، أول روائية عمانية يترجم لها عمل إلى الإنجليزية ، ثم حصلت على درجة الماجستير في اللغة العربية فيلا عام 2003 ، ثم حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة "ادنبره باسكتلندا"<sup>(2)</sup> .

لها (3) مجموعات من القصص القصيرة و ثلاث روايات : "منامات ، سيدات القمر و نارنجة" كما ألغت أعمال أكاديمية ، و ترجمة أعمالها إلى الإنجليزية و الألمانية و الصربية و نشرت في مجلة "نبال" اللندنية ، و نشرت مجلة "السان" لها مقالات و دراسات في الصحف و المجلات العربية و الالكترونية .وحاصلة على عدة

(1) حسان محمد : العين الاخبارية ، منارات جوخة الحارثي : الادب العربي يفتقد اليات الوصول الى القارئ الغربي ،

الاحد:23\_11\_2019،7:42م

(2) د مؤلف: موقع كتارا، -KATARAجائزة كتارا، الرواية العربية، Kataranoveis.com

جوائز محلية وعربية، شاركت في العديد من الندوات و الفعاليات الأدبية بسلطنة عمان و الفت العديد من المحاضرات .

تعد رواية المنامات الصادرة عام 2004 هي أولى الأعمال الروائية لجوخة الحارثي رشحت روايتها "سيدات القمر" لجائزة زايد عام 2011 و في عام 2019 حازت على جائزة "مان بوكر" الدولية لتكون الشخصية العربية الأولى التي تفوز بهذه الجائزة (1).

لها أعمال أخرى: حيث نشرت

\_\_عش العصفير عام 2010.

\_\_و السحابة تتمني عام 2015 .

\_\_صبي على السطح عام 2007.

\_\_و مقاطع من سيرة لبنى إذ أن الرحيل عام 2001) و هي مجموعة قصصية في مديح الحب . عام 2008 .

\_\_ملاحقة الشموس: منهج التأليف الأدبي رفي كتاب جريدة القصر للعماد الأصفهاني دراسة دار الدوسري عام 2010.(2)

(1) د مؤلف: موقع كتارا، -KATARA جائزة كتارا، الرواية العربية، المرجع السابق.

(2) د مؤلف: سيدات أعمال، جوخة الحارثي عمان 1978، Women in business arabia، الشريك الإستراتيجي، بنك الاتحاد.

## الملحق رقم 02

## التعريف برواية جوخة الحارثي "سيدات القمر"

رواية الكاتبة العمانية "جوخة الحارثي" كانت أول طبعة لها عام 2010 فازت بالترجمة الى الانجليزية بجائزة مان بوكر الدولية لعام 2019 ترجمت لأكثر من اثنين و عشرين لغة منها الفرنسية، الألمانية، الروسية، الصينية، السويدية، التركية، ...، نشرت في طبعتها الأولى من طرف: دار الآداب \_بيروت لبنان ، تعرض الكاتب في مقاطع الرواية القصيرة قرية "العواني" و حياة النساء فيها و الرجال مع عرض سريع لتاريخ عمان الاجتماعي والسياسي من أربعينيات القرن و حتى العصر الحاضر ، تبين جوخة الحارثي عالم خاص بالنساء حيث تبرز من خلال تجربتها في عرض عالم النساء تجربة الثقافة العمانية القديمة و خاصة العادات و التقاليد بين هذه العائلات وطرق التعامل خاصة مع فئة العبيد ثم مع النساء في المواقف المختلفة (التربية الحب و الزواج) و تبرز كيفية التعامل مع الموت .

قسمت الرواية إلى مقاطع صغيرة في 224 صفحة، وينقسم فيها السرد بين ضمير الغائب و ذلك من خلال الراوي الذي يحكي مواقف الشخصيات الروائية و فصول أخرى تأتي بضمير المتكلم ويسرد فيها الراوي حياة العائلة فيكون السرد فيها أكثر شاعرية من المقاطع الأخرى و هذا ما يمنح السرد حيوية و يدفع القارئ لمواصلة على تلك الأحداث الغريبة و المميزة بين سطور الرواية<sup>(1)</sup>.

(1) جوخة الحارثي: سيدات القمر، مكتبة دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 2001.

## الملحق رقم 03

## ملخص الرواية

تدور الرواية المكوّنة من سبعة وخمسين مقطعاً، بلا عنونة ولا ترقيم، حول التغيّرات الاجتماعية في المجتمع العماني، بداية من منتصف القرن التاسع عشر وحتى العقد التاسع من القرن الماضي، من خلال تركيز بؤرة الحكّي على عائلة عبد الله بن سليمان، زوج ميا بنت عزّان، وأبنائها ( لندن، وسالم، ومحمد) والديهما ( التاجر سليمان، الشيخ يوسف) وما بين هذه العائلة والآخرين من علاقات وصلات نسب وجوار.

تستشرف وتسترجع أحداثاً، ترتبط بالتاجر سليمان وعائلته، وعلاقته بابنه عبد الله وموقفه من عبّيده رجالاً ونساءً و ( بعزان) وزوجته ( سالمة بنت الشيخ مسعود)، وبناتها (ميا، وخولة، وأسماء) ومن له علاقة بهم من سكان قرية ( العوافي) القريبة من مدينة مسقط.

يسير الحكّي الروائي في مسارين متداخلين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، بسبب السرد المركّب الذي تتداخل فيه الأزمان، وعرض الحكاية الواحدة مجزأة على عدّة أجزاء، ومن جهة نظر عدد من الشخصيات، ومساحات التّداعي الحرّ التي شغلت مساحة كبيرة في المتخيّل الحكائي.

**المسار الأوّل** يمكن تسميته بمسار حكايات السّادة، يتناول زواج عبد الله ابن التاجر سليمان بـ ( ميا) التي عشقها منذ رآها في بيت أبيها جالسة على ماكينة الخياطة، بتخطيط من أبيه الراغب في تزويجه بأختها الجميلة (خولة) وإنجابها منها ثلاثة من الأبناء، هم ( لندن، وسالم، ومحمد) لكل منهم حكايته الخاصّة داخل النّص، وبخاصة لندن، ومن خلاله تتعرف على حكاية الأم (سالمة) الملقّبة بعروس الفلج، وتتعرف على حكاية (زايد بن منين) اليتيم الفقير الذي أصبح ضابطاً، لكن أهل قريته لم ينسوا فقره، ولا تسوّل أبيه، وعلى حكاية (عزان) مع البدوية الجميلة (نجية) التي اشتهرت بين النّاس بالقمر؟

والمسار الثاني مسار العبيد والإماء، يحكي حكاية ( ظريفة ) بنت عنكبوتة الشهيرة بالخيزرانة التي جاء أجدادها إلى عمان عبيدا من شرق أفريقيا، وعن زوجها ( حبيب )، وابنها ( سنجر )، وحكاية ( مسعودة أم شنة )، وحكاية ( حفيظة ) التي أنجبت ثلاث بنات لا يعرفن آباءهن، وحكاية سنجر والد عنكبوتة، وهو مسار متشابه مع المسار الأول، من خلال علاقة التاجر سليمان، بظريفة التي اتخذها محظية وعلاقتها بابنه عبد الله الذي رأى فيها أمًا بعد موت قتل أمه، وعلاقة عبد الله بسنجر ومرهون، عبدي أبيه اللذين تربيا معه، وعلاقة الضابط ( زايد ) بحفيظة، وبناتها بعدما تزوج الوسطى بينهما.

وخلال المسارين نقرأ تاريخا لمكان، وتعريفا بعادات وتقاليد سكانه والأعراف التي حكمت مسار حياتهم اليومية، ونتعرف على خرافاتهم، وحكاياتهم العجائبية، ونسمع النداءات المكتومة المطالبة بالحرية والخلاص من العبودية، ومن سلطة الآخر، والتحوّلات الاجتماعية والمجتمعية في سلطنة عمان، التي بدأت صريحة في منتصف العقد الستيني من القرن الماضي.

# فهرس الموضوعات



الصفحة	الموضوع
	شكر وعرهان
	إهداء
أ- د	مقدمة
<b>المدخل: تطور ونشأة الرواية في بلاد الخليج العربي</b>	
45-6	1: الرواية في بلاد الخليج العربي
10-10	1-1- الرواية السعودية
19-17	1-2- الرواية الكويتية
21-19	1-3- الرواية الإماراتية
24-21	1-4- الرواية القطرية
46-24	1-5- الرواية البحرينية
40-26	1-6- الرواية العمانية
43-40	2: مقارنة نقدية للدراسة الخليجية
45-43	3: شعرية التصوير في الرواية الخليجية
<b>الفصل الأول: بحث في جمالية التطريس</b>	
50-47	أولاً: ماهية الجمالية
47	1: مفهوم الجمالية
48-47	أ- لغة
50-48	ب- اصطلاحاً
96-51	2: الجمالية عند الغرب وعند العرب
53-51	أ- عند الغرب
55-53	ب- عند العرب
58-56	3: الجمالية في الأدب
60-58	4: الجمالية في الرواية
96-60	ثانياً: مصطلح التطريس عند الغرب
63-60	1- ماهيته
66-63	2- جذور التطريس لدى دوسسير وعي جنيني بالمفهوم
69-66	3- الحوارية تأصيلاً للتطريس

71-69	4- باختين ونقد الشكلانية
76-71	5- الرؤفة الفكرية والجمالية لباختين
76-71	أ- باختين من المطلق إلى النسبي
80-76	ب- الحوارية مبدأ كلي في عالم النسبية المطلقة
83-80	ج- الحوارية خصيصة الجنس الروائي
86-83	6- التطريس لدى جوليا كريستيفا وضع مصطلح التناص
90-86	7- التطريس ولا نهاية الدلالة عند رولان بارث
93-90	8- التجاوز النصي والنصية اللاحقة لدى جيرار جونات
96-93	8-1- أصناف التجاوز النصي لدى جونات
124-96	ثالثا: التطريس عند العرب
102-96	1- مفهومه
97-96	أ- لغة
102-97	ب- اصطلاحا
113-102	2- جذور التطريس عند العرب
106-103	3- التطريس في الكلام الأدبي و كتب الأصول
106-103	أ- أصناف التحويل والتصرف حسب القرطاجني
109-106	ب- المحاكاة فعل تطريسي في البلاغة القديمة
113-109	4- مواقف القدامى من السرقات الأدبية
117-113	4-1- أشكال التفاعل النصي من المواقف من السرقات الأدبية
119-117	5- التطريس في ثنايا نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني
124-119	6- القصص فعل تطريسي للبلاغة القديمة
123-119	أ- في الأصول المعجمية
124-123	ب- في نشأة القصص
125-124	7- الفرق بين التطريس والتناص
<b>الفصل الثاني: تجليات التطريس في رواية "سيدات القمر"</b>	
129-127	أولا: التطريس في العنوان
166-129	ثانيا: التطريس في الأجناس الأدبية والغير أدبية

155-131	1- التطريس في الأجناس الأدبية
134-131	1-1- الوصية
137-134	1-2- المثل
146-137	1-3- الشعر
148-146	1-4 الأغنية الشعبية
184-151	1-5- الخرافة
155-151	1-6- الأسطورة
166-155	2- التطريس في الأجناس الغير أدبية
158-155	2-1- القرآن الكريم
159-158	2-2- الحديث النبوي الشريف
162-159	2-3- التاريخ
166-162	2-4- الواقع
168-166	ثالثا: التطريس في الموروث العربي والغربي
171-169	خاتمة
182-173	قائمة المصادر والمراجع
186-184	فهرس المحتويات
	الملاحق
	الملخص

يهدف البحث المعنون بجمالية التطريز في رواية سيدات القمر لخوخة الحارثي، إلى رصد جمالية التطريز، من خلال الوقوف على كيفية توظيف الرواية العربية المعاصرة للنص الغائب، ومدى مساهمة هذا في إضفاء اللمسة الجمالية على النصوص الحاضرة، إذ حضيت مقاطعها بمجموعة من التطريسات المنتقات من الوصية، المثل، الشعر، الخرافة، الأغنية الشعبية، الأسطورة، إضافة إلى القرآن الكريم، وتوظيف التاريخ العماني من خلال تضمينها لأحداث ووقائع بلدها، هذا ولا تنسى الدور الكثير الذي لعبه الواقع في مقاطعها - الرواية - وتوظيف التراث المحلي - العماني - والعربي - والغربي . ومن هنا نلاحظ تفاوتاً في تجليات التطريز - أجناس أدبية، غير أدبية - موروث عربي غربي، بطرق مباشرة واعية، وبأخرى غير مباشرة غير واعية.

**الكلمات المفتاحية:** الجمالية، التطريز، التناص، المحاكاة، القصص، النص السابق، النص اللاحق...

### Summary :

The research entitled "The Aesthetic of Embroidery in the Al-Harhi Ladies of the Moon," aims to monitor the aesthetic of embroidery, by examining how the contemporary Arabic version of the absent text is used, and the extent to which this contributes to the aesthetic touch of the texts at hand, the legend, in addition to the Holy Koran, and the use of Omani history through its inclusion of the events and events of her country, do not forget the great role that reality has played in its narrative and the use of Omani, Arab and Western local heritage.

**Keywords:** Aesthetic, embroidery, embroidery, simulation, stories, earlier text, later text...