وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي-

محاضرات مقياس تحليل النص السردي
السنة الأولى ما ستر تخصص: نقد حديث و معاصر

إعداد الدكتورة: عقيلة قرورو

الموسم الجامعي : 2020/2019

المحاضرة الأولى

إشكالية المصطلح

تـرد كلمـة (سَـرَدَ) فـي المعـاجم اللغويـة العربيـة، فـي المفهـوم الأول الغالـب فـي سـياق معـان تفيـد التـوالي والاتصال والانتظام، فقد جاء في لسان العرب:

أن(سَرَدَ) تفيد تَقْدِمَة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض، وسرد الحديث ونحوه بتحريك الحرف الأوسط: إذا تابعه، وفلان يسْردُ الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرَد فلان الصوم إذا والاه وتابعه

وترد كلمة سرَد، في المفهوم اللغوي الثاني، بمعنى الثقب، فتقول: سردَ الشيء واسرده إذا ثقبه، والسِّراد والمِسرد والمس راد آلة الثقب، أو المِثقب. وتطلق كلمة المِسرد على اللسان مجازا لأثره الثاقب، وخاصة عند اللجاج والخصومة والجدل.

وترد كلمة سرد في المفهوم الثالث، بمعنى النسج، أي نسج الدروع خاصة، ولذلك قيل: هذه دروع مسرودة، والسرْد حِلق الدروع ، والسرْد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق. قال تعالى في شأن النبي داود عليه السلام (وقدر في السرد)، سورة سبأ ، الآية 16. وقيل في تفسير هذه الآية: "ليكن عمل الدروع وسردها مقدرا، أي لا يكون الثقب واسعا، ولا المسمار غليظا، بل يكون على تقدير معلوم."

ووردت كلمات أخرى ألحقت بمجال السرد: ككلمة الزِراد على وزن السِراد، بمعنى المِثقب، وكلمة السرمد التي قيل: إن الميم فيها زائدة، فهي من سرد، فكأن السرْمد زمن متصل بعضه ببعض.

المفهوم الاصطلاحي للسرد:

السرد والسردية في الاصطلاح الحديث قد ترد بمعنى واحد، ويقصد بهما: " تتابع الحالات والتحولات في خطاب ما على نحو ينتج المعنى."

أشكال السرد

أشكال السّرد قد تَكون الوقائع والأحداث تسير بشكلٍ زمنيّ متسلسلٍ منطقيٍّ في الواقع، ولكن ليس بالضّرورة أن تسير على التّسلسل الواقعي في السّرد النصيّ؛ حيث تُسمح لبعض التّداخلات والتّغييرات الّتي لا تُغيّر من منطقيّة الأحداث ولكن تزيد نوعاً من الإثارة والتّشويق للقارئ، ومن أشكال السّرد نذكرالسّرد المتسلسل: هو السّرد الّذي تُذكر فيه الأحداث حسب ترتيبها الزّمني الواقعي، ويتّبع فيه الكاتب التّرتيب المتعارف عليه للأحداث وحدّتها؛ حيث يبدأ بالبداية وينتقل إلى الحدث المتحرّك ومروراً بالعقدة وحلّها يصل إلى نهاية الأحداث، ويُستخدم هذا الشّكل من السّرد عادةً في نصوص المذكّرات اليوميّة أو نصوص السّرد التّاريخي. السّرد

المتقطّع: هو السّرد الّذي يتغيّر به التّسلسل المنطقيّ للأحداث؛ حيث يبدأ الكاتب بالحدث النّهائيّ ويعود إلى البداية بترتيبٍ معيّنٍ، أو يبدأ بالعُقدة وينتقل إلى الأحداث المتبقيّة. السّرد التّناوبي: هو السّرد الّذي يسرد فيه الكاتب أحداثاً متفرّقةً من القصّة، على أن تتوافر قواسمٌ مُشتركةٌ بين الشّخصيّات وبين الأحداث.

تعريف النّص السّردي

هو نوعٌ من النّصوص الأدبيّة الّتي يتمّ بها تحويل مجموعةٍ متسلسلةٍ من الوقائع إلى نصٍّ مكتوب، ويُشترط أن تكون هذه الوقائع متسلسلةً ضمن ترتيبٍ زمنيٍّ أو منطقيٍّ؛ حيث يجب أن تكون الوقائع مرتبطةً معاً من دون ذكر حدثٍ معزول عن الآخرين، ويُشترط فيه كذلك أن تكون الأحداث تطوّريّةً ومتغيّرةً بأن تبدأ من حالٍ وتتطوّر لتصِل إلى حالٍ أفضل ومختلف، ويُشترط أخيراً أن يكون النصّ خادماً لفكرةٍ أو عبرةٍ إمّا سياسيّةً أو أخلاقيّةً أو دينيّةً، وتندرج القصص والرّوايات والخرافات والسّبق الصّحفي والتّاريخ تحت مفهوم النّص السّردي..

النص السردي النص السردي هو أسلوب سرد أو ذكر الأحداث ونقلها وفقاً لتسلسلها بالاعتماد على اللغة أو التصوير ومختلف وسائل التعبير؛ ويُعرف النص السردي بأنّه من أنواع النصوص في اللغة العربية كالوصف والحوار، ومن الأنواع المدرجة ضمن النصوص السردية: القصة، والرواية، والتاريخ، والخرافة، والخبر الصحفي العابر. يمكن تعريف النصوص السردية بأنّها النصوص القصصية أو الروائية أو النثرية التي يتخلل أحداثها عدد من الشخصيات التي تمارس الأفعال المذكورة في الرواية، وتستند بشكل كبير على بناء أدبي يتكون من مجموعة من عناصر التشويق والحوار الداخلي والخارجي، ويذكر أنّ للثقافة السائدة في حقبة حدوث أحداثها تأثير ملموس من حيث استخدام كل من البلاغة، السخرية، العبارات الموحية. شروط النص السردي وفرة جُملة من الأحداث المتسلسلة زمنياً تعاقبياً أو مرتبة سببياً ومنطقياً؛ أي أن تكون مترابطة فيما بينها. ضرورة تعرض الشخصيات والأحداث للتغييرات والتحولات في مختلف أبعاد النص. ضرورة الوحدة بين صلب الموضوع والأحداث. ضرورة أن يكون النص ذات مغزى سواء كان ذلك صريحاً أو ضمنياً؛ أي مثل العبر الأخلاقية أو السياسية.

المحاضرة الثانية

أولا: خصائص النصّ السرديّ

للنصّ السرديّ عدة خصائص هي: الاشتمالية على المؤشرات المكانية والمؤشرات الزمانية. استخدام الأفعال الحركية مثل: رجع، ذهب، قام، جلس، وجاء .... الخ. تحول الأحداث وإدراجها من خلال ثلاثة مراحل هي: المرحلة الأولية، والمرحلة الطارئة، والمرحلة النهائية. الاشتمالية على الروابط المحددة مثال: قبل ذلك، بعد ذلك، ثم ... الخ. استخدام الأفعال الماضية لسرد الأحداث التي مضت، واستخدام الأفعال المضارعة لوضع القارئ في الحدث. منظور النصّ السرديّ هما منظوران: منظور السرد الذي يعتمد على استخدام ضمير الغائب من خلال سارد الغائب عن الحكاية. منظور السرد الذي يعتمد على استخدام الضمير المتكلم من خلال سارد حاضر في الحكاية.

ثانيا: أشكال النصّ السرديّ

السرد المسلسل وهو سرد يقوم على النظام الخطّي داخل التصوّر الزمني، حيث يتابع السارد في حكايته الترتيب المرتب في وقع الأحداث، إذ يمرّ السارد في البداية، ثمّ الحدث، والحل، وأخيراً النهاية، ويستخدم هذا السرد في نصّ السرد التاريخي، ونصّ اليوميات. السرد ألتناوبي وهو سرد يقوم على مجموعة من القصص التي تحكى بالتناوب، حيث تبدأ قصة وبعدها تبدأ قصة أخرى، وهناك شرط في هذا السرد وهو توافر القواسم المشتركة بين الأحداث والشخصيات، ويتواجد هذا السرد في المسلسل التلفزيوني. السرد المتقطع وهو سرد يقوم على استعمال الاحترام في التسلسل وقوع الأحداث، حيث يعمل السارد على تقديم الحكاية من آخر حدث عرفه إلى أول حدث وقع في البداية، ويهدف السارد هنا إلى تعمق الفرق بين زمن السرد وزمن الحكاية، كما يعتمد هذا السرد على التلخيص، والوصف، والحذف، والاسترجاع.

ثالثا: رؤية النصّ السرديّ

تتلخّص رؤية النصّ السردي في ثلاثة من المظاهر المتعددة هي: 1-الرؤية من الخارج، حيث إنّ السارد لا يستطيع أن يتجه إلى أي ضمير، وذلك إن كان السارد يعرف القليل عن شخصيّة الحكاية. 2-الرؤية من الخلف، حيث إنّ السارد يعرف كل شيء عن شخصية الحكاية، كما أن هذه الشخصيات لا تملك أيّ أسرار مخفيّة.3- الرؤية المصاحبة، حيث إنّ السارد يعرف فقط معرفة مساوية لشخصية الحكاية، كما أنّه لا يتمكّن من إمدادنا بالأحداث المفسرة.

رابعا:تعريف الرواية

تعرّف الرواية على أنها أدبٌ نثريّ و سردٌ قصصي، وهي تطور لفنّ القصة القصيرة، في الطول والشكل والمضمون واللغة، وتتضمن الرواية العديد من الشخصيات، التي لها أحاسيسها واندفاعاتها، وانفعالاتها ودواخلها التي تميزها فيما بينها، وهنالك صلة وثيقة بين فنون السيرة، والمقامات، والرواية، فهذه الفنون

أساس الرواية العربية. عناصر الرواية لكل فن في الأدبِ العربيّ عناصر ومقومات يرتكز عليها، وفي مجموعها تشكل الفنّ، والرواية من الفنون التي تحتوي العديد من العناصر، التي بدونها تفقد الرواية قيمتها، وقدرتها على إيصال الأفكار، ومن هذه العناصر: الراوي: من أهم العناصر الخاصة بالروية الراوي، فهو بالعادة الشخص الذي يلم بكل أطراف الرواية، من شخصيات، وأحداث، وأفكار، وهنالك أنواع للرواة: الراوية المحايد: وهو الراوية الخفي، أو غير ظاهر، ولكن يعرف جميع ما يدور في خلجات الشخصيات، وما يدور في عالم الرواية بدقة، وهذا النوع من الرواة استخدمه نجيب محفوظ في روايته بين القصرين. الراوية الذي يروي عن نفسه: وهذا الراوي جزء من الرواية، فهو يعبر عن أحاسيسه، ولكن لديه القدرة على تفسير وتوضيح مشاعر الآخرين، وذلك لأنه لا يعرفها. الزمان والمكان: ونعني هنا زمن الرواية الذي يجمع بين الحقبة الزمنية العامة التي حدثت فيها الأحداث، والزمن الخاص للرواية مثل الشهر أواليوم، ومكان الرواية التي حدثت فيه الأحداث، والذي يصفه الكاتب بدقة وتفاصيل ليضع القارئ في جوّ الرواية. العقدة: وهذا عنصر التشويق والإثارة في الرواية، فعندما يبدأ الصراع، تتطور الأحداث، لتنال حياة الشخصيات، وتدفعها لحل العقدة، وهذا العنصر يظهر في المشاهد الأولى للرواية، وحله يعرف بحل العقدة. الشخصيات: وهي عنصر الحركة في الرواية، فمن المفترض أنها مستوحاة من الواقع، وتحمل آمالاً ومخاوف، ولها نقاط ضعف وقوة، وتعمل للوصول إلى هدفها، وهي تنقسم إلى بطل، وخصم لهذا البطل، وأشخاص ثانوية، منها ما يدعم البطل، ومنها ما يعيق البطل. الحوار: هو المحادثة التي تجسد أحداث الرواية، وتوضحها. الفكرة: وهي موضوع الرواية، والذي من خلاله يتم مناقشة قيمة معينة، وهي مرتكز الرواية الأول. الحبكة: هو سير أحداث القصة باتجاه الحل، وفي الرواية تتسلسل الأحداث بشكل طبيعي، فتتصاعد ثم تحل. الخيال والأساليب واللغة.

خامسا: أنواع الروايات

هنالك أنواع مختلفة للروايات، ويعتمد اختلاف هذه الروايات على اختلاف الفكرة الأساسية للرواية ومضمونها، فمنها: الروايات الاجتماعية. الروايات التاريخية. الروايات البوليسية. روايات الفانتازيا. الروايات الفلسفية. الروايات التأملية. الروايات العاطفية أو الرومانسية. الروايات السياسية. السيرة الذاتية،

المحاضرة الثالثة

أهمية الزمن في الخطاب السردي

الزمان بنية أساسية في العمل الروائي، لأنه لا يمكننا تصور قصة أو رواية ، أو حكاية خيالية خالية من هذه البنية المحورية في عملية السردية ، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ونعني بالزمن عملية السردية ، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ونعني بالزمن عملية السردية ، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ونعني بالزمن عملية السردية ، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ونعني بالزمن

تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة فهو يشمل حياة الكائن الحي بما فيها من حركة مستمرة ونشاط فالنص الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما ترتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له ، والتي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق على عكس التصور التقليدي الذي كان يرى أن " الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية ، ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمان يوجد مقطوعا عن زمنيته ، إنه لا يجري ، لأن الفضاء هنا يحطم الزمن ، والزمن ينسف الفضاء واللحظي ينكر الاستمرار فالزمن في الرواية يخلق تلك الاستمرارية السردية التي لم تعرفها في عهدها السابق.

بنية الزمن الروائي :

أثبتت الدراسات البنيوية بأنه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في النص الروائي مع الترتيب المألوف التقليدي لأحداثها حسب تسلسلها الزمني ، أو كما يفترض أنها جرت بالفعل حتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب ، لأن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعينا ، فطبيعة الكتابة تفرض ذلك الترتيب الزمني ما دام الروائي " لا يستطيع أبد أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد لأن هذا الترتيب أساسه التطابق بين زمنية القصة ، وزمنية سردها .

فالزمن داخل النص الروائي يعادل زمنيين : زمن القصة ؛ وزمن الخطاب ، وهذا الأخير هو زمن متعدد الأبعاد لأنه ينتقل بين الزمن الحاضر والماضي والمستقبل وهذا ما يؤكد لنا بأن التطابق المزعوم بين زمن الحكاية وزمن سردها صعب التحقق .

النظام الزمني للرواية وعلاقته بالأحداث .

يعد العنصر البنائي الزمني في الملفوظ الروائي عنصرا مهما لأنه يحيل على خلفيات فكرية أيديولوجية ، وزاوية نظر خاصة بالراوي ، فلا يخضع الزمان داخل العمل الروائي لصيرورة القصة ، بل إنّه يخضع لحيل التركيب للأشكال السردية

فينشأ من هنا التمييز بين المستويين الزمنيين الّذين حدّدهما – جون ريكاردو –john riccardo- في تحليله للزمن الروائي زمن السرد ، وزمن القصة ولهذا يقتضي التمييز بينهما لأن" زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي " فهو يخضع للروائي وطريقة

ربطه للأحداث لكي يجعل عمله ينموا نموا تصاعديا ، متلاعبا بالنظام الزمن متعمدا الاستباق والاسترجاع والاستشراف ليصل إلى النهاية التي يرسمها بذهنه.

البنية الزمكانية في الخطاب السردي

المكان الواقعي بمنظوره الوحيد الساكن يختلف عن المكان المفترض في القصة، وإن استند إلى نفس ذلك المكان الواقعي إلا إن هذا سيكون ذا أبعاد جديدة بمسحة جمالية يعكسها وعي القاص وتصورها قدرته العالية على تحسس المدلولات المكانية من خلال ارتباط القاص بذلك الواقع والانطلاق منه، وبما يحويه مثل ذلك الواقع من دلالات إيحائية، رمزية، تصويرية، تاريخية.. الخ .

وان تلك بمجموعها ستنبئ عن فضاءات المنظور المعرفي وتعكس الرؤية الفلسفية للقاص المبدع في جمالية المكان .

إن المكان ينقسم فنياً على بعدين: واقعي وسردي، إي المكان الفعلي للحدث ومكان تصويره وصفياً، وهما بالطبع صورتان لواقع واحد، الأولى جامدة.. فوتوغرافية والأخرى جمالية.. حسّية وكذلك الحال بالنسبة للزمن إذ إن تقنية النظام الزمني تخضع عادة لمهارة القاص وقدرة الإدارة والتلاعب فنياً بمفرداته عبر تقنيات السرد الحديث كالقطع وهو عملية اختزال الزمن ومن ثم القفز والتداعي أو الانثيال الحر والرجوع فيما يسمى (الفلاش باك) أو الاستباق وغيرها من التقنيات الأخرى، لذلك فإن ما يؤخذ على المنحى الكلاسيكي القديم في فن القصة كونه يحاكي الواقع في الكثير من أساليبه، ويقلد سير الزمن العادي (الميقاتي) دون الاستفادة من تقنيات القص الحديث وإمكانياته الهائلة كفن قائم بذاته، حيث استحالة قياس الزمن آلياً، لأنه يختلف من شخص لآخر، إذ انه غير خاضع لمجرد العلاقة بين الزمن والحدث لارتباطه بقضية الشعور المتحركة أصلاً .

إن الزمن الواقعي (الفيزيائي) غيره في عملية السرد الأدبي في القصة، بل إنهما في الواقع زمنان، زمن الحكاية وزمن السرد، فزمن الحكاية منطقي يسير وفق تسلسله الطبيعي من الماضي نحو الحاضر إلى المستقبل، فلا يمكن التلاعب به خارج أسسه التراتبية فهو جامد رغم كل الحيوية الكامنة في حدوده الذاتية كزمن متحرك، أما زمن السرد فهو مختلف تماماً وحيوي ومدهش ومفاجئ لأنه متحرر من جمود تلك القيم الواقعية بل يطفو فوقها، وفي ذلك تكمن إحدى أهم الأسرار في جماليات القص وسحره، إذ انه يكسر رتابة التتابع الممل لمسير الزمن وبطئه وتسويفه في إعطاء النتائج للأحداث أو عدم وضوحها، بل وعدم الإعطاء لمثل تلك النهايات في الكثير من الأحيان، بينما سيكون العكس في السرد القصصي من خلال الإثارة التي تخلقها في الوعي منطقية السبب والأثر المترتب عليه، فالحياة بأسرها عبارة عن أسباب وآثار ونتائج لكنها غير منظورة فلا يمكن تحديد نقطة معينة خاضعة لوعينا ليبدأ منها الزمن أو ينتهي إليها - كما في القصة - فالأسباب والآثار متداخلة، متشابكة مختلطة حتى لا يمكن فرز حادثة واحدة بعينها من بين هذا الكم الهائل من

الحوادث بكل ملابساتها، ليتم الربط بينها وبين سببها للوصول إلى النتائج المثيرة، المحفزة، المفاجئة، لإشباع نهم الفضول أو حب الاستطلاع والمعرفة في النفس البشرية .

وذاك بالحقيقة ما يميز قصة عن أخرى وقاصاً عن آخر عبر المقدرة في محاولة التحكم ومدى التوفيق بقيادة الخيط الزمني الدقيق وربطه بخيط المكان في النسيج الداخلي (البناء) وشد جميع الخيوط الزمكانية المتلونة بشعور القاص نحو الخاتمة بالتخليق لأشخاص وأحداث تنبض بالحياة لتتشكل في النهاية من خلال القصة لوحة ذهنية رائعة

المحاضرة الرابعة

بنية المكان في النص السردي

المكان والواقع

المكان في الرواية أياً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية، أو نعته، أو سمته بالاسم، إذ يظل المكان في الرواية عنصراً من عناصرها الفنية.

إن المكان في الرواية هو "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته " ، "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة"

إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي.

"وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره

وعندما يستعين الروائي بوصف المكان أو تسميته، فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي، وأي مطابقة بينهما، هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا إثارة خيال المتلقي.

وصف المكان

يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان، و "هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي .(

إن الوصف يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللغة، وهو عنصر أساسي في الرواية، فإذا كان السرد يروى الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان، ولكنه ليس غاية في ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي، إنما هو تصوير فني.

وفى الرواية يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار، بل لعله من الممكن استخراج أسطر أو مقاطع خالصة للوصف، ولكن مما لاشك فيه أن هذا الوصف ليس للزخرف أو الزينة، إلا في الأعمال الضعيفة.

إن للوصف وظائف متعددة، منها التصوير الفني الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان، فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان "تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان.(

و "الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلى، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"

وهو مما لاشك تأثير إيهامي، للمتلقي دور كبير في صنعه، إذ لا يمكن للغة أن تنقل تفاصيل الواقع، وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزئيات منه، وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها له اللغة.

"إن الرواية هي أولاً مجرد شيء، كتاب، موضوع على مكتبتنا، وعندما نفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية).

ولعل من المهم القول إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي، يخدم الرواية، ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءاً من بنيتها الكلية.

"والوصف يقوم على مبدأين متناقضين، هما الاستقصاء والانتقاء، وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية، وأيهما أكثر تعبيراً، أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستدال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة".(

ومما لاشك فيه أن لكل روائي منهجه، ونجاح منهج عند كاتب، لا يقتضى بالضرورة نجاح المنهج نفسه لدى كاتب آخر.

ومهما يكن من أمر، فإن الوصف عنصر أساسي في بناء المكان، وما الروائي إلا "رسام ديكور ورسام أشخاص"

وما الوصف في الحقيقة إلا "صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية، وبالأهداف التي يريد تحقيقها"

"والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لا يقتضى بالضرورة خلق فضاء روائي. وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقاً لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسياً، وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعياً، وحين تخسر هذه العلاقة لانفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيرية"

"أما الصورة الضعيفة فتجعل المكان الأساسي مجرداً لا يقع فيه حدث ولا تخترقه شخصية، وتبقى الصورة الضعيفة في أفضل حالاتها زخرفاً أو تعييناً عاماً لمسرح الحوادث، كما تعجز عن الكشف عن أي جانب من جوانب الشخصيات، سواء أكانت تحمل اسماً يوهم بأنها حقيقية في الواقع الخارجي، أم لم تكن

وهكذا يظهر واضحاً أن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي، وهذا الفضاء الروائي لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان، وتفاعلها معه، كما لا يتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة، وقيام علاقات متواشجة فيما بينها، وذلك كله من خلال منظور ورؤية تلتحم ببنية العمل الروائي.

وإذن لابد من "اختراق الشخصيات الروائية المكان، وإحياء العلاقات المكانية، وجعلها نابضة بالحركة والفعل"، لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي، لأن "الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى، ومن ثم يصعب القول إن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد، وإن بدا ظاهره مغلقاً عليه وحده".

ولعل ذلك كله يؤكد ثانية أن المكان في الرواية "ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء أجاء في صورة مشهد وصفى أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"

أهمية المكان

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة .

إن المكان "ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل

مستويات المكان

من الممكن النظر بعد ذلك إلى المكان من وجهة نظر فكرية، لأن المكان ليس محض مكان موضوعي، محايد، وإنما هو مكان روائي فني، يتم تصويره من وجهة نظر، ومن خلال زاوية رؤية، وعبر التفاعل مع الشخصيات والحوادث، وهو بذلك يحمل قيمة، أو يمثلها، أو يرمز إليها.

ففي الرواية "لا نواجه فضاءً خاصاً، وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان"

والإنسان كما يرى لوتمان "يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانيةعلى المنظومات الذهنية"

فهو يرى المقابلات التالية بين القيم والأماكن:

عـــــــــالي # واطـــــــــئ	قيّـــــــــم # رخيـــــــــص
يمـــــــــين # يســـــــــار	حســـــــــن # سيّـــــــــئ
قريـــــــــب # بعيـــــــــد	الأهـــــــــل # الغربـــــــــاء

مفتوح # مغلق مفهوم # غامض

"إن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية.(

ويتجسد في هذا المكان الروائي من خلال التمثيل للقيمة بالمكان، والتقابل بين القيم من خلال التقابل بين الأمكنة، فالقصر العالي الواسع الكبير للغنى القوى القادر على الفعل، والبيت الصغير الضيق الحقير للفقير.

وانطلاقاً من هذا التقابل والتمثيل "يرى لوتمان أنه توجد صفة طوبولوجية هامة هي الحدّ، فالحدّ هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضائين غير متقاطعين، وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق"

وهذا الحدّ سيجعل هناك أماكن مباحة، وأماكن محظورة، فالقصر محظور على الفقير، وبيت الفقير مباح للغنى، ومن الصعب على الفقير اختراق القصر.

ومما لا شك فيه أن هذا الحدّ الذي يقيمه لوتمان ليس حداً مكانياً جغرافياً، إنما هو "حد اجتماعي اقتصادي يفصل بين فضاءين روائيين" .(

ومثل هذه التصنيفية إلى فضياءين تؤكد انطلاق الفضاء من رؤية الإنسان كما تؤكد أن الفضاء الروائي يحيل إلى البناء الفني للرواية ولا يحيل إلى الواقع.

وثمة رؤية تصنيفية أخرى قدمها غاستون باشلار في "جماليات المكان"، فتحدث عن مكان أليف، وهو البيت الذي يوجد فيه الإنسان، ثم تحدث عن المكان المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر، وأكد أنهما " ليسا متضادين كما يظن البعض، ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هو عليه موضوعياً، ... بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط ألصوركما أكد أن الإحساس يهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة بشيء في الخارج.

ثم يلح على "أننا حين نقرأ مثلاً وصفاً لحجرة، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا، أي إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة"

"ومن هنا يقدم اعتراضه على الفكرة الوجودية التي تقول: حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين، فهو يرى أننا نلقى في البداية في هناءة بيت الطفولة".(

وانطلاقاً من لوتمان أسس حسن بحراوى منهجاً لتصنيف المكان وفق ثلاثة مفاهيم، وهى التقاطب وتعنى وجود قطبين متعارضين في المكان وفق "تقابلات ضدية" كالإقامة والانتقالومفهوم التراتب الذي يتوزع فيه الفضاء "إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبى معقد" وقد درس من خلال هذا المفهوم "طبقات الفضاء السجنى بناءً على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة1والمفهوم الأخير الذي اعتمده هو الرؤية و "هي التي ستمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علماً بالكيفية التي ندرك بها أبعاده وصفاته.. ولهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف وتحليل أنواع الرؤيات السائدة في إدراك وعرض مكونات الفضاء الروائي.. وستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي على طريق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره وتقديمه على نحو يلبى الحاجة إلى الائتلاف والانسجام"

المكانية في النص السردي

تتم عملية توضيح مفهوم المكان ومعالجة تفاصيل معطياته، من خلال تتبع ذلك التشعب المعرفي الذي يمكن أنْ يشكِّلَ بإسقاطاته مساعداً في توضيح المفهوم من جهة وكشفاً عن الدور البنائي له داخل النص السردي من جهة أخرى. وهكذا يجد المتلقي نفسه أمام تفسيرات متنوعة منها:

- التفسير الفيزيائي للمكان.
- التفسير الفلسفي.
- التفسير الجغرافي.
- والتفسير النفسي، بما يشكّله من انعكاسات في الذات الفاعلة المتحركة في نسيج النصِّ وأنساقِهِ.

وبصدد التفسير الفيزيائي .. لا نقف عندما يؤسس له من كون المكان حيّزاً أو فضاءَ له أبعاده التقليدية الثلاثة، وإنَّما نذهب باتجاه الإفادة من هذا التكوين وعلاقته بهندسة النص السردي؛ ولعل دخول الكتل والفضاءات أو المساحات في دلالات حافة تثير حركة سردية هو مقصود عدم الاكتفاء بحدود التعريف الفيزيائي للمكان...

أما من جهة الدلالة الجغرافية فسنلاحظ انعكاسها في تمزيق المشهد السردي أو في لملمته وخلق وحدته. وفي هذا المجال نتلمس أشكالا ثنائية ترسم جغرافية المكان من مثل: ممتد \ منته، قريب \ بعيد، منفتح \ مغلق، منبسط \ مرتفع، ضخم \ ضئيل؛ وبناء على هذا الرسم (المكاني) تتولد قابلية الحركة ودافعيتها.. حيث يُنظر إلى الفضاء مثلما يُنظر إلى التزمين داخل بنية النص بوصفه برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث؛ بمعنى أنَّ التفضئ "ليس سوى تخطيب لسلسلة من الأماكن التي أُسْنِدت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء [مؤثر]. وبهذا يعدّ التفضئ برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها فالفضاء يحدد نوعية الفعل، وليس مجرد إطار فارغ تُصَبُّ فيه التجارب الإنسانية"[9]

ولنلاحظ في هذا السياق دور التحديد المكاني، المتجسِّد لفظياً، في عمليات الوصل والوقف مما يستخدم إطاراً يتضمن البرامج السردية وتسلسلاتها.. إنَّ هذا الفضاء العام هو الذي تتحدَّد فيه نقطتا البداية والنهاية التي ينتقل بينهما البطل ـ الفاعل ـ أما رحلة الفاعل ـ البطل فإنَّها تتسم بحركة يحددها فضاء آخر هو الفضاء المحلي الموضعي الذي تتجلى فيه التحولات التركيبية وما ينجم عنها سردياً ودلالياً.

بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي. والبعد البصري لمشهدية المكان يعدّ هنا تشكيلاً مقصوداً من جهتين هما:

1. جهة القيمة التصويرية بوصفها عاملاً سرديا..
2. وجهة القيمة الدلالية بوصفها نتاجا تعبيريا مشفّراً، أو محمّلاً بالهوية

إنَّ الحديث عن جدلية هذه العلاقة هو حديث عن خصوصية في الهوية وخصوصية في الوجود، بخلافها تتملكنا كوزموبوليتانية سلبية قاتمة؛ وبمعنى تأكيدي فإنَّ هذه الخصوصية في الهوية والوجود تحتِّم بروز المكان فاعلاً حيوياً في مسار حياة الإنسان بين الولادة والنضج يتشكل الوعي على خلفية مشهدية

ترتبط بالذهن بالألفة أو بخلافها .. وأول مألوف مكاني هو المكان النسبي المتحرك الذي يمثله قرب الطفل من حضن والديه وسرعان ما يألف الحجرة التي يعيش فيها ثم البيت وزواياه، ويكفي سبباً لإثارة هذه الألفة أنَّ البيتَ يوفرُ الحمايةَ.. وكذا يوفرُ الحجابَ الاجتماعي

وظيفة المكان في الرواية

في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وفى الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار.

وفى هذه الحالة" يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر " . (

وفى كلتا الحالتين يظل المكان في إطار المعنى التقليدي للمكان في الرواية، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات "فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهى فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها" .

"إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور".(

وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصراً فاعلاً، في تطورها، وبنائها، وفى طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفى علاقات بعضها ببعضها الآخر.

وإذن "يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف".(

وهكذا، "فالفضاء الروائي أكثر شمولاً واتساعاً من المكان" ، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات" " وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي، بوصفه كائناً مشخصاً، وتخيلياً ، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفى المقام الأخير من طرف القارئ، الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة"(

وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

إن المكان الهندسي البحت لا يمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن المكان في الواقع الخارجي، لأنّ المكان في الرواية هو المكان معروضاً من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه.

"إن المكان الروائي لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم" .(

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهى:

1-المكان المجازى: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث .2-المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.3 -المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً. -

ولذلك، فإن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

إن المكان في الرواية من غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة، وفى أفضل الحالات يساعد على فهم الشخصيات وتفسيرها، ولكنه لا يتحول إلى فضاء، إن الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنى عليها الفضاء، ولكن الوصف وحده لا يصنعه.

"المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائي في هذا البناء منح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني، وإلا، فلا"

تسمية المكان الروائي

ولعل تسمية المكان هي أول السبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، وإن كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المفارقة، لأن التسمية محض وسيلة أولية باهتة، لايمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.

"إن المكان الروائي لفظي متخيل، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي".

المكان بين رواية الشخصية ورواية الحدث

ومن الممكن أن نقف هنا عند تمييز إدوين موير بين رواية الشخصية ورواية الحدث، لنرى انعكاس هذا التمييز على المكان، وهو يؤكد منذ البدء أنه "لا توجد روايات من الشخصيات البحتة، ولا روايات من الصاع البحت، وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك، غلبة بارزة وكافية دائماً" .(

ثم يرى أن "العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان، ويبنى حدثه في نطاق الزمان، وفى الثانية يفترض الزمان، فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً، ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق المكان، فالثبات والخط الدائري في حبكة رواية الشخصية، هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها، أما في الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحلّه هما اللذان يصنعان ذلك" .(

"إن رواية الشخصية تقدم لنا شخصيات تعيش في مجتمع، ورواية الحدث تقدم لنا أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية، فالرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتاً وتحكيمياً، ولذلك نحسّ "بامتلاء المكان امتلاء بالغاً غير عادى في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية".

وفى كل مرة يتحدث فيها موير عن المكان في رواية الشخصية أو في رواية الحدث يؤكد أن الأمر ليس مطلقاً، وإنما هو على سبيل التغليب، وهو يؤكد ذلك فيقول: "إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعنى أنه ليس لها وضع في المكان، وهنا نرى مرة أخرى أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب" .(

وعلى كل حال، فإن كلام موير لا ينقص البتة أهمية المكان في الرواية، ولا ينفى الفارق الفني الأكيد بين ماهو مكان وما هو فضاء، في أي نوع من أنواع الرواية، سواء بسواء.

إذ يمكن أن تنجح رواية الدراما في خلق الفضاء الروائي على الرغم من القول العام باعتمادها على الزمان وتسلسل الحدث أكثر من اعتمادها على المكان.

الفضاء الموضوعي للكتاب

ولا بد أخيراً من الإشارة إلى الفضاء الموضوعي للكتاب، "أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجرى اللقاء بين وعى الكاتب ووعى القارئ. وفى هذا

الاتجاه برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات، ولقد عارض كثيرٌ من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلاً مبالغاً نحو الشكلنة والتجريد

وفى الواقع إذا كان من المفيد دراسة الفضاء الروائي من خلال تسمية الأشخاص والأماكن ومن خلال عنوان الرواية، فإن الفائدة تبدو أقل في دراسة الغلاف وشكل الحروف ونظام الفصول.

المحاضرة الخامسة

حضور التاريخ في الخطاب السردي

هناك عدة مؤشرات وتنويعات مختلفة يوظفها الروائي، لجر المتلقي إلى استشعار العمق الحقيقي للنص، حتى لا توقعه بابتذال وتفقده شرطه الإبداعي المتفرد، فالتنويعات الموظفة على موضوعة واحدة، يقودها الإغراق بالتعمد والقصدية إلى المباشرة والتمسك بالمقولة السطحية، وعدم الالتفات إلى مواطن قوة النص، والإشارات التي يختزنا الخطاب الروائي. إن الإشكالية التي غالبا ما تثار عندما تظهر رواية تتناول حقبة تاريخية معينة أو تهتم بجانب تاريخي محدد هي إشكالية الصدق الفني بالمقابل مع الصدق التاريخي، وما الفرق بين المؤرخ وكاتب الرواية، وما علاقة الرواية بالتاريخ أو الجوانب الأخرى التي تتصل به، كالجانب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والديني، كعوامل مساندة أو صانعة للحدث السردي، على اعتبار أن التاريخ مدونة كبيرة وأيضا كون الرواية مواكبة للعصر التاريخي واهم التطورات التي لحقت به، إذ يرى احد الكتاب انه (ينبغي على الفنان ألا يلوي عنق الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفني، فإن ذلك يعد تزييفا للتاريخ؛ وينأى بالأثر الفني عن خاصية أولية وهي "الصدق". فالصدق الفني ينبغي ألا يجور على الصدق التاريخي ولو إننا تفحصنا هذه العبارة جيدا لوجدنا أنها تنطوي على مفارقة كبيرة، وهي الجمع بين مفردتي الصدق والإبداع، إذ لو إننا رجعنا إلى أصل كلمة إبداع في المعاجم العربية لوجدنا الهوة الكبيرة التي تفصل الكلمتين، والتي ستظهر الفهم الخاطئ لمفهوم الإبداع، فالجذر (بدع) حسب لسان العرب لابن منظور هو (بدع الشيء يبدعه بدعا. وابتدعه: أنشأه وبدأه) وأيضا (أبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال) و(أبدع: الشاعر: جاء بالبديع) و (البديع: المحدث العجيب)، نستشف من هذا الكلام الفرق الكبير بين هذين الحقلين،حيث إن كلاهما ينتميان إلى عالمين مختلفين، فالتاريخ وصدقه ينتمي إلى منطقة المادة العلمية المقننة والخاضعة للمواضعات العلمية المنهجية، يتحرر بدوره الأدب والإبداع من تلك المحددات وذلك التقنين، لينطلق في فضاء واسع هو فضاء الخيال، أو فضاء المحدث العجيب حسب تعبير أبن منظور . التاريخ مادة الرواية الأولى والأخيرة ولا رواية بدون تاريخ ثمة فرق بين الرواية التي تعيد كتابة التاريخ والرواية التي تستعمل التاريخ كخلفية قصصية داخل السرد

لبناء أحداث تتقدم بالسرد نحو نهايته الروائية المعروفة. التاريخ مادة الرواية الأولى والأخيرة ولا رواية بدون تاريخ. ولا اختلاف في أن التاريخ يحرّك مسار بناء الرواية التي لا تتم بدونه أو من خارجه حتى ولو كان هذا التاريخ تاريخا متخيلا وليس واقعيا. في الحالة الأولى تزخر الآداب العالمية بتجارب كتابية ثرية تبسّط الأحداث التاريخية المعقدة وتحيّنها وتضفي عليها نظرة خاصة أو راهنة أو موقفية بالنظر إلى مستجدات لم تكن معروفة أثناء حدوث هذه الأحداث. ولعل الغرض الأول والأخير من هذه الكتابة الروائية هو التاريخ نفسه، أي التاريخ الذي صيغ في قالب روائي لأجل تسهيل قراءته من طرف شريحة واسعة من القراء نظرا لعدم قدرة هذه الشريحة على قراءة التاريخ كتاريخ. ربّما عوضت السينما هذا النوع من الكتابة الروائية أو تكاتفا معا وتحالفا من أجل إعادة تركيب تاريخ قديم أو حديث في مصانع العصر وبرؤية العصر وخدمة لمصالح العصر.في العالم العربي بدأ هذا النوع من الكتابة قويا مع جورجي زيدان وغيره. ولعل هذا النوع قد لعب دورا هاما في ترسيخ فن السرد في عالم القراءة المحدود واستطاع أن يخترق ذائقة عربية تطغى عليها روح الشعر والإلقاء، لكن سرعان ما خفت هذا النوع من الكتابة ليتيح المجال لفن الرواية التي تستعمل التاريخ كخلفية تتحرك داخله قصة الرواية. وما يؤسف له هو أن هذا النوع من الرواية يكاد ينعدم من المدونة السردية العربية عموما والجزائرية على الخصوص لأسباب تحتاج إلى دراسة متأنية لعل منه الخوف من الفعل التداولي للتاريخ داخل المجال السردي لأنّه مغيب في المجال التاريخي. وما نجم عن ذلك هو ضعف الفعل السينمائي لأن السينما تعتمد عادة على هذا النوع من الروايات لإعادة كتابة التاريخ سينمائيا.

أمّا في الحالة الثانية فنجد أن التاريخ لا يكون هو الغاية في حد ذاته ينتهي عندها السرد وتتم داخله القصة، وإنّما هو الخلفية التي يقرأ الروائي بها ومن خلالها ما يريد توصيله للقارئ عن طريق السرد. وهو في هذه الحالة ليس غاية في حد ذاته وإنّما وسيلة لتقديم وجهة نظر عن أحداث ما جرت في فترة ما، أو تصحيح رؤية خاطئة، أو استحضار رواية مغيّبة لم تعترف بها الرواية الرسمية المفروضة أو المهيمنة. ولعله لذلك نجد أن هذا النوع من الرواية يلجأ إلى التخييل والتحايل واستعمال كلّ الممكنات الروائية فنيا من أجل تقديم بديل روائيّ لتاريخ خاطئ أو منتهك أو مغيّب. وكأنّه إنّما جاءت لإنصاف التاريخ بالتخييل وعن طريقه مما يمكن أن يتعرض له من أكاذيب.لا يمكن للسرد أن يتخلى عن هذين النوعين. وهو بحاجة إليهما بالقدر الذي هو بحاجة إلى إضافة اللمسة الجمالية الفاصلة للحادثة التاريخية من أجل إخراجها من برودة المتاحف إلى خفقان القلوب النابضة للقراء والمشاهدين.

علاقة الرواية بالتاريخ

رغم تنكر الرواية للتاريخ إلا أنّها لم تتخلَّ عنه الحق أنّ الفنّ بعامة هو مرآة عاكسة لحياة الشعوب، إذْ لم تنجح إلياذة هوميروس إلا عندما أرّخت بامتياز لحرب طروادة الشهيرة، وقد استمر الأدب ينمو طبيعيا من ثدي التاريخ حيث يشير تطور الرواية الغربية إلى وجود رأيين في علاقة الرواية بالتاريخ، ففي مرحلة نشأتها كانت الرواية السليل المعترف به من التاريخ،

وقد اقترنت به قران وفاء –كما يرى بَلْزَاك، فركّزت على الشخصية الصانعة للتاريخ وتمسكت كثيرا بالتسلسل التراتبي للأحداث، فالرحلة في أبعاد الزمن الغائبة تخلق فنيا نوعا من العبث عن طرق تقديم أحداث وتأخير أخرى، وهي ذاتها النقطة التي تتقاطع فيها الرواية بالتاريخ، وتصبح وثيقة من وثائقه.

لقد ظلّت الرواية تحترم بشدة دور التاريخ في تحريك عجلة الحكي حتى مطلع القرن العشرين الذي عرف تحولات عميقة تبدّلت معها مفاهيم كانت سائدة، مثل وَاحِدية الفرد في صنع التاريخ، وزيادة الحياة تعقيدا وتركيبا، هذه التبدّلات أوجدت لنفسها صدى في الرواية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ فأنكرته وألغت تفرّد الشخصية بصناعة الحدث، وكسّرت خط السيرورة التاريخية أو ما يعرف بتراتبية الزمن، ورغم هذا التنّكر من الرواية للتاريخ إلا أنها لم تتخلَّ عنه بشكل نهائي بل قل إنها احتوت معاناة التاريخ بطريقة أكثر فنية فتداخلت نصيا مع الوثيقة التاريخية المحضة مقلّلة من تحالفها التقليدي وانصياعها المعهود له.

إنّ هذا التعالق بين الرواية والتاريخ لا يجعلنا بالضرورة نوحّد الرؤية والمفهوم للمؤرخ والروائي، إذ لا يقدر المؤرخ وهو يسرد أحداثا أن يكون روائيا لما يفرضه عليه التاريخ من التزام بالحقيقة، وتشبّث بالوقائع كما هي في الحياة تمليه سلطة المهنية ومنهج التاريخ معاً، كما لا يمكن للروائي أن يكون مؤرخا عندما يتوسل التخييل في سرده للأحداث، فيحذف ويزيد، ويقدم ويؤخر، فلم يكن جورجي زيدان يوما مؤرخا، وبقي على ما قدمه من خدمة للتاريخ الإسلامي روائيا، وهذا الذي يضمن لنا الفصل المفهومي بين الرواية والتاريخ رغم التواصل الكبير بينهما.

إن الذي يضمن للرواية التاريخية نجاحها هو تجاوز أن يحضر التاريخ بوصفه رقعة بنفسجية تزين النص الأدبي، ولا يعدّ جسرا يعبره الروائي لاكتساب الشرعية الأدبية، بل الرجوع إلى صورة الحادثة التاريخية يمثل مرتكزا شرعيا إبداعيا نقيضا لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل فيه الكثير من الزيف، أو من التعتيم الذي سميناه مبدأ التحفظ، وهنا فقط يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والفني والتاريخي، وتعجز أي مقاربة أخرى كيفما كانت خلفيتها عن ملامسة الإشكالية التي يطرحها النص الروائي.

يقتضي تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي تغييرا في مجموعة من الخصائص المميزة للسرد الأول، وهذه الخصائص التي أشار إليها سعيد يقطين تتعلق بهيمنة صيغة الفعل الماضي، وسرد الأحداث بالزمن الماضي المنتهي مع مراعاة التسلسل الزمني وهيمنة ضمير الغائب.

التاريخ في النص الروائي

فعل الرّواية هو فعل خيلولة بالأساس، أي الرّواية لا تلتمس شكلها إلا إذا تأطّرت بالخيال، ولا يمكن لها أن تستمر إلا إذا استمرّ الخيال في كينونتها، فهو أصيل في بنية الرّواية باعتباره «قوّة سحرية تركيبية»، وهو «القوّة الموحِّدة المركّبة» كما يقول كوليريدج، ولأنّ الرّواية «خطاب ينتجه المجتمع» حسب محمد برادة، فهي تنبثق من مخيال اجتماعي تتضافر فيه عوامل السّوسيولوجيا والسّيكولوجيا والتّاريخ والعرف والتقاليد والموروث، لا كوحدات كمونية قارّة ومؤطرة، ولكن كوعي قابل للاندراج في فضاء التّخييل، ومن هنا فالرّواية لا تكتب الموضوعة، إنّما تحيل الموضوعة إلى الخيال عبر وسيط الفن، فالتّاريخ لا يحضر في الرّواية كحدث وقائعي، بل ينصهر داخل فضاءها كمتخيل يستفز التّاريخ الوقائعي

ويعيد ترتيبه وفق متواليات «القوة السّحرية التّركيبية.

إذا تخفّفت الرّواية من إرث الخيال والتّخييل خرجت عن نطاق كونها سردا روائيا، لأنّها بعناصرها الجوهرية (المكان، الزّمان والشخوص) تمثل التوازي مع عالم الواقع الذي تستمد منه مادّتها، فتتحوّل رافدا موضوعيا وتخييليا له، على أساس أنّ وعي الحكاية هو وعي بالواقع وتحوّلات السيرورة والمسارات المختلفة للمجتمع، فأن يكون الإنسان روائيا، معناه أن يتحدّد بمعايير التحوّل البنيوي في وعي التّخييل، أي أنه يصبح ممتلكا للمقدرة الفنّية التي تجعل من عالم الورق عالما ينبض بالحركة، البناء والهدم.

إنّ ما يمكن أن يُبحث في سياقات التّاريخ كإعادة كتابة، أي إعادة كتابة التاريخ، ما هو سوى محاولة لإعادة تثبيت الوعي بالتّاريخ في راهنه ونقد معالمه التي يمكن أن تتحيّن وفق ما تمليه الشكلية والرّسمية، أي تكمن عملية إعادة الكتابة في استدعاء التّاريخ الرّسمي المكتوب والمقروء وترميم فجواته ونقد معطياته الثّابتة، والرّواية باعتبارها «خطاب ينتجه المجتمع»، تتأسّس ضمن هذه النّمذجة التي تحاول امتصاص معطيات الواقع الاجتماعية والتّاريخية وإعادة إنتاجها وفق محدّدات الفن والمتخيّل، وبالتّالي يمكن أن تساهم الرّواية في إمداد المؤرّخ بالجسر الواصل بين العقل التّاريخي المجرّد وعملية الرّبط بين الأحداث التي غفلها التّأريخ أو سقطت من وعي التّوثيق أو داخلها التلاعب في تركيب حدثيتها.

الرّواية والتّاريخ سؤالان ممتلئان بالغواية والمنعرجات التي لا تحيل سوى إلى الاختلاف، باعتبار أنّ هامش الرّواية كسرد متخيّل يختلف عن هامش التاريخ كسرد وقائعي، وهذا ما جعل الشّاعر البولندي «يان كوت» يفرّق بين عالم المؤرّخ «بلو تارك» المسطّح، «والأبطال والتاريخ عنده موجودون جنبا إلى جنب، أما عند شكسبير فإنّ التّاريخ نفسه هو الدراما»، إذا، ما يحرّك الرّواية التّاريخية هو الدراما، أي التّخييل الذي ينفخ في الوقائع التّاريخية روح الحركة والصّراع، ومن هنا يمكن أن نتساءل حول تاريخية رواية «اسم الوردة» لأمبيرتو إيكو، الذي لم يكتب التّاريخ بقدر ما حاول أن يهدم نسقا نمطيا في التّاريخ الرّسمي وترميم فجواته انطلاقا من قناعته النّقدية في ملء الفراغات البيضاء، وواسيني لعرج في «الأمير»، بعيدا عن الاتّفاق أو الاختلاف مع رؤيته في الرّواية، لم يكتب التّاريخ بقدر ما حاول أن يروي حركته في ثنايا التّاريخ، أي الوقوف في نفس إحداثيات الأمير وهو ينسج ملحمته، وهو ما يمنح الرّوائي قدرة على استشفاف معتم الأحداث الواقعية، وهو ما يمكن أن يساهم تخييليا في رفد عملية إعادة كتابة التاريخ، ونستطيع القول بأنّ الرّواية يمكن أن تساهم في إعادة كتابة التاريخ عن طريق زحزحة الرّسمي وتفجير هامش المسكوت عنه من خلال الترسيم التّخييلي للأحداث الواقعية.

التاريخ و السرد التخييلي

تبرز القرابة بين الأدب والتّاريخ لدى الغربيّين، وفي التقليد الأنقليزيّ على وجه الخصوص، بين الحكاية والتّاريخ .(history – story) وتظهر أكثر فيما استحدثه بول ريكور من تقسيم يفصح عن هذه القرابة فثمّة سرد تخييليّ (الأدب) وسرد تاريخيّ (التّاريخ والفلسفة والصّحافة والعلوم الاجتماعيّة...) .لقد تتبّع بول ريكور التّرابط والتّعالق بين السّرد والتّاريخ وهو الموضوع الّذي حاول أن يجعله في صلب الكثير من دراساته الفلسفيّة والهرمونيطيّقيّة والتّاريخيّة وعلى وجه الخصوص في مؤلّفه ‘الزّمان والسّرد:الحبكة والسّرد التّاريخي’ منتهيا إلى أنّ كليهما يقوم على مركزيّة البنية القصصيّة وأنّ كليهما يفيد بحقائق حول

الواقع المعاش. وإذا كانت البنية الإخبارية للأدب هي تخييليّة على صعيد الموادّ والمراجع، فإنّها بالنّسبة إلى التّاريخ تخييليّة على صعيد التركيب والتّوليف.

وإذا أخذنا السّرد بوصفه مجالا واسعا للأدب (رواية، قصة قصيرة، سيرة ذاتية، مذكرات...) فسنجده مؤطّرا بالتاريخيّ سواء بالمعنى السياقيّ أو على صعيد الإخبار، ذلك أن التمثيلات الأدبيّة هي خطاب يقع في مكان وزمان مخصوصين، وهنا على وجه خاص يحضر السّؤال الهيديغيري حول الزّمانيّة بأبعادها الفلسفيّة والميتافيزيقيّة. وقد لاحظ العديد من نقّاد الأدب والباحثين الاجتماعيّين أنّ الأدب بمختلف أجناسه ما هو إلاّ وثيقة مهمة تكشف حوادث غابت أو غُيّبت. وكان الفيلسوف الفرنسيّ ميشال فوكو قد وظّف الأدب ليقترب من فئات كانت أصواتها قد مُنعت من الانتشار اجتماعيّا (المجانين بالأساس) منتهيا إلى أنّ (الأدب وثيقة مهمّة للتاريخيّ.

ثمّ إنّ الأدب في منظور الحداثة المتأخّرة متورّط ايديولوجيّا، بمعنى أنّه يَسكن في أصل النّزاعات والتّصادمات بين الأفراد والفئات والطّبقات والثّقافات. وقد كشف النّاقد الفلسطينيّ إدوارد سعيد العلاقة المتينةَ بين الرّواية والامبراطوريّة، ذلك أن الرّواية مفعمة بقيم الخطاب الاستعماريّ وقد أرّخت في محطّات متكرّرة سعيا منها لتثبيت حقيقة غربيّة تقول إنّ تاريخ الشّرق يبتدئ مع قدوم الرّجل الأوروبيّ الأبيض. إنّ التوقّف عند التّاريخ في خطاب الأدب مسألة مهمّة للغاية للاقتراب أكثر من الواقع حتى يجوز القول إنّ نصّ الأدب هو نصّ التّاريخ.

بالمقابل نرى تناميا للرّأي القائل أنّ التّاريخ ضرب من ضروب القَصص سواء مع المؤرّخ الأمريكيّ هيدن وايت (ما وراء التاريخ المخيلة التاريخية في أدب ق19) أو الفرنسيّ بول فاين(أزمة المعرفة التّاريخيّة:فوكو وثورة في المنهج) . إذ نجد أن نصّ التّاريخ يقوم مثل الحكاية على حبكة ينتقيها المؤرّخ بمخيّلته التّاريخيّة. ذلك أنّ الأحداث غير دالّة بذاتها بل هي في حاجة إلى حبكة (تتكون من: وضع بداية، وسياق تحوّل، ووضع ختام) لكي يكون لها أثر تفسيريّ. إنّ نصّ التّاريخ دون قصّة هو أحداث متناثرة لا تجد رابطا يجمعها. لذلك ينزع المؤرّخ إلى تحقيق وحدة للأثر (على غرار القصّة القصيرة) عبر آليات مجازيّة وتقنيات قصصيّة كأن ينتقي حدثا ويسكت عن أحداث أخرى، ويبرز أشخاصا ويهمل آخرين، وهو مضطرّ لفعل ذلك لأنّ استحضار كلّ المعطيات محال خاصّة وأنّ عمليّة التّبليغ لغويّة بالأساس. التّأليف القصصيّ إذن، هو ضرورة ملحّة لكلّ مؤرّخ كي تكون لحديثه عبرةٌ.

المحاضرة السادسة

التناص الأسطوري في الخطاب السردي

الأسطورة والرواية:

تسعى الرواية العربية المعاصرة لأن تجدّد أدواتها التعبيرية بين الحين والآخر لتحافظ على أدائها الأدبي وشبابها الفني مستندة في ذلك إلى تقنيات مستوردة حيناً وإلى مقوماتها الذاتية ثانية محاولة أن تواكب منجزات الآخر الجمالية والمضمونية دون أن تفقد هويتها لذلك تقلد الرواية الغربية في الاغتراف في الفلكلور الشعبي والخرافات، وتسعى لأن تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية "المحلية" وكما "يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحولات الجنس الروائي في الغرب، يبدو في الوقت نفسه شكلاً من أشكال السعي إلى تأصيل عربي لهذا الجنس الأدبي الوافد"

لذا لا يجد الروائي العربي بأساً من أن يستعين بالأسطورة في تقديم مكونات عالمه الروائي سواء اكتفى بأحداثها العجيبة أو شخصياتها المثيرة أو أجوائها الفانتاستيكية، ورغم ما يشوب مصطلح الأسطورة من سمعة سيئة ـ في مناخنا العربي على الأقل ـ وغمزات مشبوهة بسبب تقاطعها مع الخرافة والأكاذيب والباطل والخوارق، ورغم كل ذلك فإن الروائي العربي حاول مراراً أن يخطب ودّ الأسطورة منذ الأربعينات أي منذ ظهور هذا الجنس الأدبي الوافد إلى ثقافتنا العربية، نلمس ذلك جلياً في الأعمال الروائية الأولى مثل رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم الذي استثمر أسطورة لإيزيس الفرعونية وأبدى ولاء كبيراً لهذه الأسطورة في بناء نصه الروائي، حيث أضفى أوصاف إيزيس وخصائصها النمطية كالخصب، والوفاء، والتجدد والحياة على بطلته سنية، كما يمكن أن نمثل برواية شهرزاد "لطرح رؤاهما الفكرية وأحلامهما الفنية المتمثلة في تأصيل جنس أدبي جديد في الساحة الفكرية العربية.

ولعل أسباب مراودة الروائيين العرب للأسطورة لا تختلف كثيراً عن أسباب الشعراء والمسرحيين العرب، فالكل يسعى لتحقيق هدفين أساسين: أولهما هدف سياسي وهو "اتخاذ الأسطورة قناعاً وقائياً يحميه من عين الرقابة، ويدع مسافة مجازية بينه وبين السلطة، إذ اختبأ الأديب وراء كنانة الأسطورة، ورشق من خلالها أعداءه أو خصومه بسهام الرفض والاحتجاج" وثانيهما سبب فني وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي والمبالغة واختبار الذاكرة في حفظ الغريب، أضف إلى ذلك كسر النمط الخطي للسرد الحديث الذي ينتسب شرعياً أو بالتبني للسرد التتابعي في السير الشعبية والحكايات التراثية.

انطلاقاً من هذه الأهداف والدوافع أنتجت نصوص روائية كثيرة تقوم إمّا على أسطورة واحدة أو على مجموعة من الأساطير، واختلف حضور الأسطورة كمّا ونوعا من أديب لأخر حسب قناعات الروائي وقدراته الفنية من جهة وحسب "حظوظ" الأساطير "من جهة أخرى، فقد حظيت الأساطير المتعلقة بالموت والانبعاث بحصة الأسد، ونذكر على سبيل المثال: أسطورة إيزيس وأوزيريس، عشتار وتموز، الفينيق والعنقاء... الخ ويرجع سبب التركيز على هذه الأساطير أكثر من غيرها إلى توافق دلالة هذه الأساطير مع

إرهاصات النهضة العربية، و"انبعاث" الأمة بعد طول سبات، ومعظم هذه الأساطير مستمدة من التراث القومي، إذ "ترتهن مصادر النزوع الأسطوري بمظهر من مظاهر استلهام في الرواية العربية للتراث السردي العربي أي استدعاء نصوص من هذا التراث وبثها بين تضاعيف السرد دونما محاكاة لأنماط السرد التراثية أو لتقاليد السرد التراثي" (3)، ومن الروائيين الذين احتفوا بتوظيف الأسطورة في متونهم الروائية نذكر الطاهر وطار، حليم بركات، إميل حبيبي، وإبراهيم الكوني (4) الذي سنقف عنده من خلال روايته "نزيف الحجر" نموذجاً لتوظيف الأسطورة في الرواية العربية، سنستخلص تمظهرات الأسطورة من خلال المحاور التالية:

على الرغم من قصر مسار الكتابة لدى عز الدين جلاوجي، الذي لم يدخل عالم الكتابة إلا سنة 1994 بمجموعته القصصية **لمن تهتف الحناجر**، فإن ما حققه من تراكم إبداعي يؤكد توفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الروافد من قصة ومسرح ورواية وأدب الأطفال. فهو يكتب بالتناوب في كل هذه الأجناس التعبيرية. ولا أدل على ذلك من رصيد إنتاجاته المتنوعة الذي يتجاوز خمسة عشر عملا بين رواية وقصة ومسرحية ونصوص للأطفال. والذي يهمنا من هذه التجربة هو الأعمال الروائية إذ أصدر لحد الآن، أربع روايات؛ في سنة 2000 أصدر روايتين متباينين شكلا ومضمونا وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما **الفراشات والغيلان، وسرادق الحلم والفجيعة** .فالأولى تفتقر إلى أهم خصوصيات النص الروائي وهي الوضع الإشكالي للبطل وتنسيب العالم الروائي. بينما جاء النص الثاني قويا وناضجا من حيث بناؤه الفني. ثم أصدر بعد ذلك روايتين متميزتين، أكدتا على ثراء تجربته الروائية؛ وهما **رأس المحنة (2003) والرماد الذي غسل الماء 2005.**