مـــجلة جامعة بخت العـلمية المحكمة ربع السنوية، العدد (42) المجلد (1) سبتمبر 2025م
معامل التأثير العربي: (1.12)
ISSN:[1858-6139],Online

الرؤية الروائية (جدلية التشكيل والانزياح بين ذات السارد وعوالم النص)

عبد الناصر محمد ابراهيم ابو سترة[1] أم الخير حمد النيل أبو عاقلة[2]

[1]جامعة غرب كردفان، كلية التربية

[2]جامعة بخت الرضا، كلية التربية

تاريخ الاستلام:2025/08/21 تاريخ النشر:2025/09/30م

مستخلص

هدفت الدراسة لتوضيح مفهوم "الرؤية الروائية" بوصفه أحد المفاهيم النقدية المحورية التي حددت العلاقة الجدلية بين الراوي والعالم الروائي في النظرية السردية المعاصرة، وتفكيك مستويات الرؤية وعلاقتها بالبنية السردية والأنسجة الأيديولوجية والجمالية، مع تتبع تحولاتها في نماذج مختارة من الرواية العربية الحديثة. اعتمدت الورقة على المنهج البنيوي التكويني والمنهج السيميائي التحليلي. توصلت الدراسة إلى أن الرؤية الروائية ليست أداة تقنية مجردة بل هي رؤية وجودية للعالم تعكس موقف المؤلف الضمني وتتشكل عبر آليات سردية محددة، لا يمكن فصل الرؤية عن عناصر الخطاب الروائي كالزمن والمكان والبؤر السردية، فهي روح الجسد التقني، وشهدت الرواية العربية تحولاً من المركزية الأحادية إلى الرؤية التعددية والتفكيكية. أوصت الدراسة بتوظيف منهج سيميائي عميق لكشف طبقات الرؤية الخفية، وإجراء دراسات مقارنة بين روايات عربية وعالمية.

كلمات مفتاحية: الرؤية، الرواية، جدلية التشكيل، عوالم النص.

Abstract

The study aimed to clarify the concept of "novelistic vision" (vision Romanesque) as one of the pivotal critical concepts that defined the dialectical relationship between the narrator and the fictional world in contemporary narrative theory. It also sought to deconstruct the levels of vision and their relationship to narrative structures, ideological fabrics, and aesthetics, while tracing its transformations in selected models of the modern Arabic novel. The paper adopted the genetic structuralism method and the analytical semiotic approach. The study concluded that the novelistic vision is not merely an abstract technical tool; rather, it is an existential vision of the world that reflects the stance of the implied author. It is formed through specific narrative mechanisms, and vision cannot be separated from the elements of novelistic discourse—such as time, space, and narrative focus it constitutes the essence of the textual body. Furthermore, the Arabic novel has witnessed a shift from centralization and monism to pluralistic and deconstructive visions. The study recommended employing a deep semiotic approach to uncover the hidden layers of vision, and conducting comparative studies between Arabic and international novels.

Keywords: Vision, The Novel, Dialectic of Formation, Textual Worlds.

مقدمة

تمثل الرؤية الروائية أحد المفاهيم الإشكالية في النقد السردي المعاصر، إذ تتداخل فيها مستويات فنية وفلسفية وأيديولوجية ونفسية متعددة، مما جعلها محط جدل نظري واسع بين النقاد والمنظرين. فبينما يهتم بعض النقاد بالمنظور التقني (من يرى؟ وكيف يرى؟)، يركز آخرون على الرؤية الكلية (ماذا يرى السارد؟ وكيف يفسر ما يراه؟). هذا التداخل أدى إلى غموض المصطلح وتعدد استعمالاته، مما يستدعي وقفة تأصيلية دقيقة. إن مفهوم الرؤية الروائية يعد من المفاهيم المركزية في النقد السردي المعاصر، لكنه يعاني من غموض اصطلاحي وإشكالات تطبيقية. كما أن معظم الدراسات العربية تناولت "المنظور السردي" كتقنية فنية، دون التعمق في "الرؤية" كبنية أيديولوجية وجمالية شاملة. إضافة إلى أن تتبع تحولات الرؤية في الرواية العربية يكشف عن تحولات أعمق في الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي العربي.

أهداف الدراسة

1/ تقديم تأصيل نظري لمفهوم الرؤية الروائية، وتمييزه عن المفاهيم المجاورة. وتحليل آليات تشكل الرؤية عبر تقنيات السرد المختلفة.

2/ تتبع تحولات الرؤية في نماذج مختارة من الرواية العربية. واستكشاف دور القارئ ونظريات التلقي في إعادة إنتاج الرؤية.

منهج الدراسة: استخدمت الدراسة المنهج البنيوي التكويني، والمنهج السيميائي التحليلي، ومقاربات نظرية التلقي والمنهج المقارن.

الأسس النظرية للرؤية الروائية

يشكل التأصيل النظري لمفهوم "الرؤية الروائية" ضرورة منهجية لا غنى عنها قبل الشروع في أي تحليل تطبيقي. فقد شاع هذا المصطلح في النقد السردي المعاصر، لكنه ظل غامضًا ومتداخلاً مع مفاهيم مجاورة مثل "المنظور" و"الصوت" و"الأيديولوجيا".

تحديد مفهوم الرؤية وتمييزها عن المنظور السردي

يشكل التمييز بين "الرؤية" (Vision) و"المنظور" السردي (Point of View) نقطة انطلاق أساسية في أي دراسة نقدية جادة. فقد أشار جيرار جينيت إلى ضرورة الفصل القاطع بين "من يتكلم؟" (الصوت السردي) و"من يرى؟" (البؤرة أو المنظور)، معتبرًا أن الأول يخص الإيقاع الصوتي للخطاب بينما الثاني يختص بالزاوية البصرية التي تنظر بها الشخصيات أو الراوي إلى الأحداث[1]. لكن الرؤية – كما سنبين – تتجاوز هذا التقسيم الثنائي إلى فضاء أوسع وأكثر تعقيدًا، إذ إنها تحتوي المنظور وتوجّهه دون أن تنحصر فيه. عرف الناقد المغربي ميشال زكور الرؤية بأنها "النظرة الشاملة التي يتبناها المؤلف تجاه العالم الذي يصنعه، وهي تسبق التقنيات وتحتويها"[2]. وهذا التعريف يؤكد أولوية الرؤية على الأدوات التقنية، إذ إنها تمثل الإطار الكلي الذي تندرج ضمنه كل التفاصيل الجزئية. أما الناقد المصري سيد حنفي فيضيف بعدًا آخر فيرى أن "الرؤية هي الأنساق العميقة التي تنظم العلاقات بين عناصر الحكاية، وتكشف عن موقف المؤلف الضمني من قضايا الوجود والمجتمع"[3]. فالحكاية هنا لا تُفهم فهماً سطحياً بوصفها مجرد سرد لأحداث، بل بوصفها نسيجاً من العلاقات العميقة التي تعكس نظرة كليّة إلى الوجود. ويميز الناقد الأمريكي واين بوث بين "المؤلف الحقيقي" و"المؤلف الضمني" الذي يحمل رؤية معينة للعالم[4]. هذا المؤلف الضمني –وهو نسخة مثالية من الكاتب كما يستدل عليها مما يكتب وليس مما هو كائن– هو الذي يوجّه دفة السرد من الداخل، فيختار ما يُحكى وما لا يُحكى، ومن يُسمح له بالكلام ومن يُقصى. وقد نبّه بعض النقاد إلى أن مفهوم "المؤلف الضمني" يكتنفه بعض الغموض الإبستمولوجي، إذ يستحيل الفصل التام بين نوايا المؤلف الحقيقي وما يظهر في النص، لكن الظل الذي يلقيه هذا المفهوم على تحليل الرؤية يجعل منه أداة تحليلية مفيدة لا غنى عنها[5]. أما المنظر الروسي ميخائيل باختين فيذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أن الرؤية الأحادية – التي تذيب كل شخصياتها في صوت واحد هو صوت الراوي – هي رؤية سلطوية بامتياز، بينما الرؤية التعددية (البوليفونية) هي رؤية ديمقراطية تحترم تعدد وجهات النظر وتُسكن كل شخصية صوتها الخاص المميز الذي لا يختزل ولا يلغى[6]. وقد طبق باختين هذا المفهوم على أعمال دوستويفسكي، فبين كيف أن كل شخصية في رواياته تحمل "كلمة" مستقلة و"وعياً بذاتها" لا يمكن اختزاله إلى وعي المؤلف أو إلى شخصية أخرى[7]. وهذه النظرة تعيد تعريف الرؤية بوصفها تعدداً منتجاً بدل أن تكون وحدانية مسيطرة. أما الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر فيقترب من الرؤية من زاوية الالتزام، فيرى أن كل عمل أدبي، هو فعل إنساني يحمل رؤية للعالم تدعو القارئ إلى تبنيها أو لرفضها[8]. وهكذا يصبح السرد خطاباً أخلاقياً بامتياز، إذ لا توجد حياد في الرؤية، وكل اختيار للكلمات والصور هو في جوهره اختيار سياسي وأخلاقي وجمالي في آن.

وتأسيساً على ما تقدم، يمكننا أن نعرّف الرؤية الروائية بأنها: النظام الكلي المتكامل من المبادئ والقيم والتصورات العميقة عن الوجود والعالم والذات والمجتمع، الذي ينظّم النص السردي في جميع مستوياته الظاهرة والكامنة، ويوجّه اختياراته التقنية والموضوعاتية والأسلوبية، ويتجلّى عبر علاقات العناصر السردية بعضها ببعض[9]. هذا التعريف الجامع يحرص على الجمع بين مستويات الرؤية كلها: ما هو صريح فيها وما هو مضمر، وما هو فني وما هو فكري، وما هو فردي وما هو جماعي. وهو يختلف جوهرياً عن المنظور التقني الذي لا يعدو أن يكون إحدى أدوات الرؤية لا كلّها.

النموذج التطبيقي: ثلاثية نجيب محفوظ نموذجاً للرؤية المركزية

تقدم ثلاثية نجيب محفوظ ("بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية") أنموذجاً باهراً للرؤية المركزية الأحادية في ذروة نضجها الفني. فالراوي العليم في هذه الملحمة الروائية الضخمة لا يعرف كل شيء فحسب، بل يدير كل شيء، ويكشف أسرار الشخصيات، ويشخص

---

[1] جينيت، جيرار. خطاب الحكاية: بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 186.

[2] زكور، ميشال. الرؤية الروائية. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1997، ص 45.

[3] حنفي، سيد. السرديات المعاصرة: نظريات وتطبيقات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص 112.

[4] جمال النصري، بلاغة الفن القصصي. ترجمة: بوث واين. القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1983، ص 73.

[5] ينظر: شاتمان، سيمور. السرد: الكذب والصدق في الرواية. ترجمة: سعيد الغانمي. القاهرة: مركز الإنماء القومي، 1991، ص 87.

[6] باختين، ميخائيل. مشكلات شعرية دوستويفسكي. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1987، ص 63.

[7] باختين، مشكلات شعرية دوستويفسكي، ص 71.

[8] سارتر، جان بول. ما الأدب؟. ترجمة: د.محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر، ص 52.

[9] التعريف من توليف وإعادة صياغة لتعريفات: زكور، الرؤية الروائية، ص 47؛ حنفي، السرديات المعاصرة، ص 116؛ شاتمان، السرد، ص 168.

أدق خفاياها، ويتنبأ بمستقبلها، ويربط سبباً كل حدث بآخر. هذه الرؤية الكلية الموجهة تكشف عن رؤية الكاتب للعالم التي تقوم على الإيمان بوجود نظام أخلاقي واضح، وقدرة العقل على اكتشاف قوانين هذا النظام، وإمكانية بناء رواية شاملة عن الإنسان والمجتمع. لكن هذه الرؤية نفسها ستتعرض لاهتزاز عنيف مع نكسة 1967، فسرعان ما يتحول أسلوب محفوظ من الراوي العليم إلى البؤر الداخلية في روايات مثل "اللص والكلاب" و"السمان والخريف"، مما يعكس –كما سنرى في الفصل الثالث– أزمة الثقة في الروايات الكبرى والمركزية الأحادية.

أبعاد الرؤية الروائية بين البنية والدلالة

تتكون الرؤية الروائية من أربعة أبعاد متشابكة لا تتجزأ، لأنها أقرب إلى الأعضاء في جسد واحد منها إلى الأجزاء في تركيب آلي. وقد حددها سيمور شاتمان ببراعة، ثم أضاف إليها نقاد آخرون تفصيلات جوهرية[1].

أولاً: البعد المعرفي (Epistemological Dimension): وهذا البعد يتصل بطبيعة المعرفة المتاحة في العالم الروائي ومصادرها ودرجة يقينها. فهو يتساءل: ماذا يمكن للراوي أن يعرف؟ وهل هذه المعرفة مطلقة أم محدودة؟ وهل يمتلك الراوي نواصي الحقيقة أم أنه عالق في شبكة من الأوهام والاحتمالات؟ وقد صنف الناقد النمساوي فرانز شتانزل المواقف السردية في ثلاث فئات: الراوي العليم (بالألمانية: auktoriales Erzählen) الذي يبدو وكأنه إله النص، والراوي الشخصي (Erzählung–Ich) الذي يرى العالم من زاوية محدودة، والراوي المحايد الموضوعي (neutrales Erzählen) الذي لا يخترق الوعي ولا يتجاوز الشهادات الحسية[2]. فراوية "ثلاثية" نجيب محفوظ يعرف ما لا يعرفه في العادة إلا الخالق، فهو يطّلع على السرائر والبواطن، ويعرف ما كان سيحدث لو أن الأمور سارت بغير ما سارت به، ويخاطب القارئ مباشرة أحياناً مُدللاً له على مغزى ما يحدث. هذه المعرفة المطلقة تُنتج ما يمكن تسميته "ليقيناً روائياً" يمنح القارئ شعوراً بالطمأنينة بأن هناك حقائق ثابتة يمكن الوصول إليها. في المقابل، غالباً ما تنتج البؤرة الخارجية –كما في "الغريب" لكامو– رؤية شكّاكة عبثية: الراوي يصف ما يراه بعينيه، ولا يعرف ما يجري في أعماق الشخصية ولا يتنبأ بما سيحدث، وهكذا يغدو العالم مجرد مسرح للسلوك الخارجي دون حقائق يقينية ثابتة[3].

ثانياً: البعد الأيديولوجي (Ideological Dimension): ويتعلق هذا البعد بالقيم والمرجعيات الفكرية التي تنبثق منها الرؤية. فكل رواية –حتى لو كان ساردها يزعم الحياد التام– تسحب القارئ إلى نظام من القناعات والأخلاق والنظرة إلى التاريخ، لأنه دون ذلك لا يمكن أن يكون السرد ذا معنى. وقد أكد جورج لوكاتش في نظريته الكلاسيكية أن الرواية تعكس "وعياً ممكناً" لعصرها، وهي ليست انعكاساً مباشراً للواقع بل أعلى مراحل الوعي به[4]. في روايات محفوظ في مرحلته الوسطى، تظهر رؤية أيديولوجية تجمع بين المبادئ الاشتراكية المعتدلة والقومية الناصرية والإيمان بدور الدولة في إصلاح المجتمع، وهذا ماثل بوضوح في شخصيات مثل "كمال" في الثلاثية. في المقابل، تقدم روايات صنع الله إبراهيم –ومنها "تلك الرائحة" و"ذات"– رؤية ما بعد ناصرية ناقدة، تهاجم مشروع الدولة التسلطي وتتلمس هزائم اليسار وتتشظى كتشظي الذات العربية بعد هزيمة 1967[5]. بين الرؤيتين، توسعت فجوة لا تُردم بين "إيمان الدولة" و"شك المثقف".

ثالثاً: البعد النفسي (Psychological Dimension): ويدور حول مدى الغوص في الأعماق النفسية للشخصيات، وكيف تُرى الذات الباطنة. تيار الوعي –وهو من أعقد التقنيات في هذا الصدد– لم يظهر بالصدفة، بل جاء ليعبر عن رؤية وجودية تؤكد الكثافة والسيولة والانشطار الداخلي للذات. كما لاحظ روبرت همفري، فإن تيار الوعي يتجاوز مجرد كشف الأفكار إلى نقد عقلانية المركزية الأوروبية الغربية، ويثبت أن وعي الإنسان أشبه ببحر هائج ولا يشبه هندسة مبنى[6]. من هنا، يمكن القول إن "السيدة دالواي" لفرجينيا وولف تقدم رؤية وجودية تختلف جذرياً عن رواية واقعية كلاسيكية كـ"مدام بوفاري" لفلوبير، لأن الأولى ترفض المركزية العقلانية وتؤكد على الهشاشة والزمن الداخلي، بينما الثانية تؤمن بإمكانية ضبط البؤرة ومراقبة الشخصية من الخارج. وقد ذهب الناقد الفرنسي جيل دولوز إلى أن تيار الوعي ليس مجرد تقنية بل هو فلسفة في الوجود: فما دام الوعي متدفقاً ومتشظياً، فإن العالم نفسه يتفتت إلى صور وومضات ليس من الضروري أن يجمعها عقل كلي[7].

---

[1] شاتمان، السرد، ص 112.

[2] ستانزل، فرانز ك. نظرية السرد. كامبريدج: دار نشر جامعة كامبريدج، 1982، ص 120.

[3] ينظر: عصفور، جابر. زمن الرواية. بيروت: دار سعاد الصباح للنشر، 1998، ص 178.

[4] لوكاتش، جورج. نظرية الرواية. ترجمة: فؤاد زكريا. بيروت: دار الفارابي، 1985، ص 88.

[5] عصفور، زمن الرواية، ص 201.

[6] همفري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: نبيل راغب. القاهرة: دار المعارف، 1954، ص 49.

[7] دولوز، جيل. صورة–الزمن: السينما 2. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الدار البيضاء: دار توبقال، 1991، ص 56.

رابعاً: البعد الجمالي (Aesthetic Dimension): وهو البعد الذي يلملم الأبعاد الثلاثة السابقة ويصوغها في قالب حسي. الحديث هنا عن الموسيقى الداخلية للغة، عن أنساق الصور، عن الإيقاع، عن الكثافة الشعرية أو الوضوح المباشر، وكلها تصب في النهاية في الرؤية الكلية للكاتب. لقد أكد رولان بارت أن "النص اللذيذ" هو الذي لا يقدم المعنى جاهزاً للقارئ، بل يشترك معه في صنعه من خلال تعقيد الشكل وتكثيف الدلالات[1]. أيضاً للجندر صوت هنا، كما أثبتت سوزان لانسر: كاتبات النساء غالباً ما يبتكرن استراتيجيات سردية خاصة لمواجهة هيمنة الكلمة الذكورية، مثل السارد الجماعي أو التشظي المتعمد أو كشف التابوات أو مزج الجسدي بالروحي. فالسرد الأنثوي ليس مجرد اختلاف في المحتوى بل اختلاف في رؤية العالم بأجمعه، لأنه نابع من تجربة وجودية مختلفة[2].

نموذج تطبيقي متكامل: رواية "براري الحمى" لآسيا جبار

تقدم رواية "براري الحمى" لآسيا جبار (1991) نموذجاً نادراً لتكامل الأبعاد الأربعة للرؤية فيما يشبه معادلة روائية معجزة. فالبعد المعرفي فيها يختار راوية متعددة تتنقل بين "راوية الغياب" و"الأم" و"الطفلة"، مستبعدة يقين الراوي العليم التقليدي ومحققة نوعاً من النسبية المعرفية التي تشك في إمكان الحقيقة الواحدة. والبعد الأيديولوجي فيها نقدي مزدوج: ضد الاستعمار الفرنسي الذي مزق الجزائر لقرون، وضد التقاليد الأبوية التي حاصرت المرأة العربية في آن واحد، وهو ما يضع القارئ أمام رؤية ما بعد كولونيالية نادرة تنقد سلطتين في وقت واحد. والبعد النفسي فيها ثري للغاية، إذ تغوص جبار في لاوعي المرأة وما يختزنه من كوابيس الاستعمار وقمع الأب، وتستخدم تيار الوعي ليس حيلة تقنية بل ضرورة وجودية. وأخيراً البعد الجمالي: لغة إيحائية مكثفة، تمتزج فيها قصائد بالفرنسية والعربية، وتتشابك استعارات الماء والنار والصحراء والمدينة في إيقاع لا يخلو من جنوح إلى الموسيقى الشعرية. ومن هنا تصبح الرؤية في هذه الرواية متعددة الأبعاد ومتضافرة القوى، تقدم صورة للهوية الجزائرية بوصفها كياناً ممزقاً لكنه مبدع[3].

آليات تشكل الرؤية في الخطاب الروائي

هذا يُعنى بالكيفية التي تتحول بها الرؤية المجردة إلى خطاب سردي ملموس. فالرؤية ليست حالة ذهنية أو فلسفية تسبق الكتابة فحسب، بل هي تتجسد وتتشكل بدقة متناهية عبر آليات تقنية تبدو للوهلة الأولى "جامدة" لكنها في العمق تتلبس بروح الكاتب. سنتناول هنا التقنيات السردية الكبرى (البؤر، تعدد الأصوات، تيار الوعي) بوصفها حاملاً للرؤية، ثم العلاقة بين الزمن الروائي وبلورة الرؤية، ثم فاعلية المكان في تشكلها. وسنعزز المناقشة بنماذج تطبيقية مفصلة من روايات عالمية وعربية.

تقنيات السرد بوصفها حاملة للرؤية

وضع جيرار جينيت تصنيفه الثلاثي للبؤر السردية، التصنيف الذي شكل نقلة نوعية في دراسة "من يرى" بعيداً عن "من يتكلم"[4].

أولاً: البؤرة الصفر أو الرؤية من الخلف (Focalisation zéro): الراوي هنا يعرف أكثر من أي شخصية، بل يعرف الماضي والحاضر والمستقبل معاً، ويعرف الأفكار والدوافع الخفية لجميع الشخصيات. ليس هناك حد لمعرفته، فهو بمثابة إله يحوم فوق العالم الروائي. هذه البؤرة تنتج رؤية كلية ويقينية، تعبّر غالباً عن ثقة كاملة بإمكانية الفهم الشامل والنظام الأخلاقي الواضح والنسق الكوني المتناغم. ليس من قبيل المصادفة أن الملاحم الكبرى والروايات الواقعية في القرنين التاسع عشر وأوائل العشرين اختارت هذا النمط، فهو يناسب فكراً يقينياً يؤمن بالتقدم والعلم والنظام.

ثانياً: البؤرة الداخلية (Focalisation interne): عدسة الراوي هنا محدودة بوعي شخصية واحدة أو تتناوب بين شخصيات متعددة في فصول مختلفة. القارئ يرى ما ترى هذه الشخصية، ولا يعرف ما تجهله. هذه الرؤية الذاتية النسبية تُنتِج إحساساً بالحميمية مع الشخصية لكنها تنبثق عادة من ثقافة شكية لا تؤمن بمعرفة كاملة، بل تكتفي بوجهات نظر متعددة كلها جزئية. روايات تيار الوعي هي التطبيق الأبرز لهذه البؤرة، وهي غالباً ما تتوافق مع الرؤى الوجودية أو الظواهراتية أو التشكيكية.

ثالثاً: البؤرة الخارجية (Focalisation externe): الراوي هنا لا يعرف أكثر من شخص عادي يشاهد الأحداث من الخارج، فيصف السلوك والحوار دون أن يعرف الأفكار والمشاعر. الرؤية هنا شبه سينمائية، موضوعية، ومحدودة إلى أقصى حد. تأثير هذه البؤرة يفضي عادة إلى إحساس بالغرابة أو العبث أو الصمت الوجودي، لأن العالم يبدو آلياً لا معنى خفياً يلوح وراءه. رواية "الغريب" لألبير كامو هي النموذج الأكثر شهرة، وهي رواية تؤسس لرؤية عبثية تنعدم فيها المعرفة اليقينية والعواطف المباشرة. وقد أضاف بعض النقاد نوعاً رابعاً هو البؤرة المتغيرة أو المتعددة، وهي هجين بين الداخلية والخارجية، تنتج رؤية نسبية نادرة[5].

---

[1] بارت، رولان. لذة النص. ترجمة: منذر عياش. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 14.

[2] لانسر، سوزان. الأصوات النسائية: بلاغة السرد والوعي الأنثوي. ترجمة: سعاد هادي. القاهرة: مركز المرأة للبحوث، 2000، ص 21.

[3] جبار، آسيا. براري الحمى. ترجمة: عائشة حسن. الدار البيضاء: منشورات الاختلاف، 1999.

[4] جينيت، خطاب الحكاية، ص 189.

[5] كينان، شلوميث ريمون. المفاهيم الأساسية في تحليل السرد الروائي. ترجمة: محمد العمري. دمشق: دار الحوار للنشر، 2005، ص 86.

رابعاً: تعدد الأصوات (Polyphony): هذه التقنية الثورية التي طوّرها باختين في دراسته لدوستويفسكي تقوم على مبدأ ديمقراطي مذهل: كل شخصية لها صوت لا يختزل ولا يلغى من قبل صوت آخر، والرواية تصبح كشفاً عن وجهات نظر متضاربة لا تحتكم إلى سلطة عليا[1]. دوستويفسكي في "الإخوة كارامازوف" يسمح للأب الشرير الذي قتل أن يبرّر نفسه أمام القارئ بنفس القوة العاطفية التي يسمح بها للابن. هنا تنتج الرؤية البوليفونية: رؤية تعددية تشك في الإجابات النهائية، وتتعامل مع الصراع على أنه بنية الوجود نفسه لا خللاً يمكن إصلاحه[2].

خامساً: تيار الوعي (Stream of Consciousness): تقنية تمثّل الأفكار كما تسيل فعلاً، بكل قفزاتها وتناقضاتها واستعاراتها الخاصة، ودون ترتيب منطقي يجبرها في قوالب عقلية. همفري لم يصفها فقط تقنياً بل ربطها برؤية وجودية وظاهراتية: فالذات في تيار الوعي لا تسبق العالم، بل هي تتدفق معه وتتشكل به، وليست هناك ذات جوهرية ثابتة بل سيل من الإحساسات والصور[3]. هذا يفسر لماذا تيار الوعي ارتبط بأدباء مثل بروست وجويس وولف الذين كانوا ضد النظرة العلموية للعقل وأكثر التصاقاً بالجسد والزمن المباشر.

سادساً: التبئير المتغير والمتعدد (Variable and Multiple Focalizations): يمكن اعتبار هذه التقنية صورة معاصرة للبؤرة الداخلية لكن أكثر تشظياً. ففي التبئير المتغير، تنتقل عدسة الراوي بين عدة شخصيات في أجزاء مختلفة من الرواية، لكنها لا تخلق صوتاً علياً يزاوج بينها. أما في التبئير المتعدد، فيُقدم الحدث الواحد من عدة زوايا نظر مختلفة تماماً، مما ينتج نسبية معرفية تبطل فكرة الحقيقة الواحدة. حسب شلوميث ريمون كينان، الرواية ما بعد الحداثية تميل لهذا النمط لأنه يلائم رؤيتها المتشظية والمتشككة في أي مركز أو يقين[4]. مثال صارخ هو رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، حيث تتشظى الذات بين ضمائر وأزمنة ووثائق وهذيانات متباينة، ولا نكاد نعرف أين تبدأ الذات وأين ينتهي الواقع[5].

النموذج التطبيقي: رواية "يوليسيس" لجيمس جويس

تعد "يوليسيس" لجويس (1922) المختبر الأكبر لتقنيات السرد الحديثة، حيث تسكنها كل أنواع البؤر وتيار الوعي والمونولوغ الداخلي والتعدد الصوتي. يأخذنا جويس في رحلة يوم واحد في شوارع دبلن، لكن من خلال عدد هائل من التقنيات التي تنتج رؤية متعددة الأوجه للواقع. في أحد الفصول يتبنى جويس بؤرة داخلية في تيار وعي "ليوبولد بلوم"، وفي فصل آخر ينتقل إلى بؤرة داخلية عند "ستيفن ديدالوس"، وفي الفصل الأخير (مونولوغ مولي بلوم) يقدم تيار وعي خالصاً من دون أي علامات ترقيم، وكأن الوعي الأنثوي يتجلّى في سيولة اللغة نفسها. كل تقنية تحمل رؤية خاصة: تقنية بلوم تعكس الحس العملي اليومي، وتقنية ديدالوس تعكس القلق الفكري، ومونولوغ مولي يعكس جسمانية الأنثى وتدفقها العضوي. لا توجد رؤية واحدة في "يوليسيس"، بل تعدد رؤى ينتج ما يمكن تسميته بـ"رواية الاحتمالات". هذا ما جعلها السبب المباشر لتغيير مفهوم الرواية كلية في القرن العشرين.

دور الزمن الروائي والمكان في بلورة الرؤية

لا تنفصل الرؤية عن المكونين السرديين المركزيين: الزمن والمكان. وهما ليسا مجرد إطار تقني بل قوة فاعلة في تشكيل الرؤية، وربما هما الأكثر قدرة على حمل المزاج الفلسفي العام للنص.

أولاً: الزمن الروائي (Narrative Time): جينيت لم يختصر التحليل الزمني في النظام والمدة والتواتر عبثاً، فهذه الفئات الثلاث تمكننا من رصد رؤية الكاتب للزمن نفسه[6].

الزمن الدائري: حيث تعود النهاية إلى البداية أو حيث تتكرر الأنماط بقوة الإيقاع الأسطوري، ينتج رؤية مصيرية. فـ"الحرافيش" لنجيب محفوظ تحكي صعود وهبوط عائلة من جيل لجيل، وكأن التاريخ يدور في حلقة مفرغة لا يحدث فيها جديد. وهذه الرؤية ترى الدنيا على أنها فخ لا مفر منه، يقودك إلى حيث كنت. ماركيز في "مئة عام من العزلة" يقدم الزمن الدائري بوصفه خاصية عائلة بوينديا الملعونة التي لا تتعلم من أخطائها.

الزمن الخطي المتتابع: سرد الأحداث من بداية إلى نهاية واضحة، بعلاقات سببية قوية، يخلق رؤية حداثية مؤمنة بالتقدم. فكرة أن الحياة تتقدم إلى الأمام، وأن بالإمكان تخطيط المستقبل من الحاضر، تعكس إيماناً بالعقل وبالتحكم في الزمن. هذه الرؤية سيطرت على الرواية الواقعية الأوروبية في ذروة ازدهار الرأسمالية والعلم.

---

[1] باختين، مشكلات شعرية دوستويفسكي، ص 18.

[2] نفسه، ص 71.

[3] همفري، تيار الوعي، ص 52.

[4] كينان، المفاهيم الأساسية، ص 91.

[5] إبراهيم، صنع الله. ذات. القاهرة: دار المستقبل العربي، 1992.

[6] جينيت، خطاب الحكاية، ص 35.

الزمن المتقطع المرتبك: في القفزات الزمنية وفي المزج بين الاستباق والاسترجاع، تظهر رؤية وجودية منكسرة. الذات هنا لا تعيش لحظة واحدة كاملة، بل تعيش الماضي والحاضر والمستقبل في فوضى دائمة. بول ريكور عبّر عن ذلك بدقة: "الزمن يصير زمناً بشرياً إلى الحد الذي يُحكى، والحكي يصير ذا معنى إلى الحد الذي يبني زمناً بشرياً"[1]. هذه العبارة تعني أن الزمن في الرواية ليس كمياً بل كيفياً، يتشكل حسب الرؤية التي يتبناها الكاتب.

ثانياً: المكان الروائي (Narrative Space): لطالما اعتبر المكان مجرد خلفية للأحداث، لكن غاستون باشلار جعل منه بطلاً في "شعرية الفضاء". فالمنزل عنده ليس مجرد مكان للسكن، بل "مهد الوجود" الأول الذي يطبع الشخصية بطابعه الدفئي أو المخيف لبقية حياتها. الفضاءات المغلقة (القبو، الغرفة، القلعة) تخلق رؤى حميمية أو رعباً، بينما الفضاءات المفتوحة (البحر، الصحراء، الأفق) تنتج رؤى رحالة وقلقاً وجودياً[2]. بوليه أضاف أن المكان يحمل رؤية الزمن: المبنى القديم يختزن الزمن الماضي المتوقف، ومتاهة المدينة العصرية تعبر عن تجزئة الحياة وتشظيها[3]. أما في السياق العربي، فقد أظهر إدوارد سعيد كيف أن المكان الفلسطيني –البيت المهدم، القرية الممحاة، القدس– يحمل أيديولوجية النضال والذاكرة والتشريد. ليس مجرد مكان، بل هو التاريخ كله والهوية بأسرهما[4].

النموذج التطبيقي المتكامل: "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح

هذه الرواية القصيرة معجزة في تكثيف الزمن والمكان في رؤية ما بعد كولونيالية تراجيدية. لنقف عندها مطولاً.

الزمن المتقطع: الرواية لا تسير خطياً. نحن نبدأ مع الراوي العائد من لندن لقريته السودانية ود حامد. ثم نستمع إلى قصة مصطفى سعيد بأكملها، لكنها ترد إلينا في شكل استرجاعات تطير بنا إلى زمن الدراسة في الخمسينيات، إلى علاقاته في لندن، إلى محاكمته. ثم نعود إلى زمن الحاضر، ثم نذهب إلى جلسات السمر حيث تروى حكايات الأجداد. بهذا التقطيع، يخلق الطيب صالح زمناً نفسياً لا زمناً تقويمياً: الزمن لا يتقدم، بل يراوح ويعود كما لو أن الماضي ليس ماضياً لأنه لم يمت بعد. هذا الزمن يُنتج رؤية: لا خلاص من الماضي، والهوية الجديدة لا تبنيها بقطع الجذور، بل هي مشوهة باستمرار بفعل أشباح ما مضى. مصطفى سعيد ينتحر في لندن، لكن قصة حياته تظل تقيم في الحاضر وتلوّثه. وهذه رؤية ما بعد كولونيالية نموذجية تدور حول استحالة الهروب من تاريخ الاستعمار.

المكان المزدوج: الرواية تتأرجح بين فضاءين متناقضين: واد حامد (الريف الحار، النهر، الصحراء، البيوت الطينية، المجتمع القبلي) ولندن (المدينة الباردة، الأفق المغلق، الهندسة المعمارية القاتمة، الفردانية الباردة). الواد يحمل رؤية العودة إلى الجنة المفقودة، ولكنه ليس بريئاً لأنه مجتمع فيه قسوة وخنق أيضاً. لندن تحمل رؤية الاستلاب والاغتراب، ولكنها تمنح الحرية الجنسية والفكرية الممنوعة في الواد. مصطفى سعيد يعيش في كلا المكانين ولا ينتمي لأي منهما. النهر في الواد يرمز إلى الحياة، لكنه يتحول في منتصف الرواية إلى مكان موت وخيانة. هذه الرؤية المكانية المزدوجة تنتج ما يمكن تسميته بـ"الانقسام الكولونيالي": الذات التي لا تملك وطناً حقيقياً ولا منفى حقيقياً، وتهوى بين الثقافتين دون أن تجد موطئ قدم. ولهذا السبب فإن "الراوي" نفسه يبقى بلا اسم طيلة الرواية، فهو رمز للعربي المثقف الغريب في المحيطين معاً. المكان هنا طارد للروح وكاسرها، وهذا هو عين الرؤية التراجيدية للرواية: لا انتصار للأنا ولا هزيمة مطلقة، بل تردد وسقوط في الهاوية بين الشرق والغرب. وكأن خلاص الوحيد أن تتحول إلى أسطورة أو أن تموت، كما مات مصطفى سعيد، أو أن تظل حياً لكن بلا حياة، كما الراوي نفسه[5].

تفكيك الرؤية وانزياحاتها في الرواية العربية الحديثة

تتجه أنظارنا الآن إلى التحولات الكبرى التي مست الرؤية الروائية في السياق العربي الحديث. لا يمكن فهم هذه التحولات بمعزل عن الاضطرابات التي شهدها العالم العربي منذ منتصف القرن العشرين: الاستقلالات المفعمة بالأمل، ثم انتكاسة 1967، ثم المد الإسلامي، ثم حروب الخليج، ثم الربيع العربي وفشله، وكلها هزت اليقين الجمعي وهدمت الروايات الكبرى التي ظن العرب أنها ستنقذهم. سنتوقف في هذا الفصل عند مرحلتين مفصليتين: مرحلة المركزية الذاتية التي تجسدت في الرواية الأيديولوجية، ومرحلة التفكيك والتشظي التي لا تزال واقعة تحت أعيننا. كما سنناقش دور القارئ في إعادة إنتاج هذه الرؤى.

الرؤية بين المركزية الذاتية وتفكيك الأنا

المرحلة الأولى: المركزية والراوي العليم (خمسينيات وستينيات القرن العشرين): يمكن اعتبار "الثلاثية" لنجيب محفوظ ذروة هذه الرؤية المركزية الكلية. فالراوي هنا يتكلم بلسان الله تقريباً: يصف ما في الصدور، ويحلل دوافع الخيانة والنبل، ويكشف عن المستقبل، ويبرر

---

1 ريكور، بول. الزمان والسرد. المجلد الأول. شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، 1984. ص3.

2 باشلار، غاستون. شعرية الفضاء. ترجمة: غالب هلسا. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 56.

3 بوليه، جورج. الفضاء البروستي (نسبة لمارسيل بروست)*. بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، 1977. ص 88.

4 سعيد، إدوارد. بدايات: القصد والمنهج. ترجمة: ماجد أبو زيد. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 1998، ص 54.

5 صالح، الطيب. موسم الهجرة إلى الشمال. بيروت: دار العودة، 1966.

هبوط حياة الشخصيات أو صعودها. هذه القدرة الشاملة تعكس إيماناً حقيقياً بقدرة المثقف (الكاتب، الدولة، الحزب) على فهم قوانين التاريخ وتقديم الإجابات النهائية. ما هو نوع المجتمع الذي تنتجه هذه الرؤية؟ مجتمع هرمي، يعرف فيه الآباء ما يصلح للأبناء، وتكون فيه الحقيقة محتكرة وغير قابلة للنقاش[1]. وقد وصف نبيل سليمان هذه المرحلة في كتابه "تحولات الرؤية في الرواية العربية" بأنها "مرحلة الرواية الأيديولوجية" بامتياز، حيث كان الأدب تابعاً للمشاريع القومية أو اليسارية أو الاشتراكية، ولم تكن الرؤية خاصة بالكاتب بقدر ما كانت رؤية تياره السياسي أو طبقيته الاجتماعية[2]. وهذا يفسر لماذا كثيراً ما يظهر الراوي في هذه الأعمال وكأنه يلقي محاضرة في التاريخ أو الفلسفة أكثر مما يخلق عالماً روائياً مفتوحاً على التأويل.

المرحلة الثانية: تفكيك الأنا والرؤية المتشظية (من سبعينيات القرن العشرين إلى اليوم): الهزيمة في حرب 1967 كانت الصدمة التي بدأت تهدد هذه الرؤية الكلية، ولم تكن مجرد هزيمة عسكرية بل هزيمة "رؤية" كاملة: فكرة الدولة القوية والاشتراكية والعروبة توحدت في انهيار واحد. فبدأت تتغير تقنيات الكتابة لتواكب المحتوى الجديد. في "اللص والكلاب" لمحفوظ نفسه، ننتقل فجأة إلى البؤرة الداخلية لسعيد مهران، الرجل الذي يعيش في شك وهذيان وخيانة، والذي لا توجد حقيقة واحدة في عالمه بل دوائر من الأوهام. لكن التفكيك الحقيقي تجسد في أعمال صنع الله إبراهيم. في "تلك الرائحة" (1966) و"نجمة أغسطس" (1974) و"ذات" (1992)، ازداد السرد تشظياً: السارد يتحول من "أنا" إلى "هو" إلى "نحن" إلى "هي" بلا مقدمات، ويتسرب الواقعي إلى المتخيّل ويصبح الحدث الواقعي مختلطاً بالهذيان. ولا نعرف من يحكي أصلاً. وصف جمال الغيطاني هذا التحول بأنه "التشظي المنتج"، أي أن التشظي ليس قصوراً جمالياً بل رؤية جديدة للحياة: الإنسان العربي المعاصر أضحى متشظياً لا يستطيع الإمساك بذاته، والرواية التي تعكس هذا التشظي أكثر صدقاً من الرواية التي ترسم صورة واضحة وكاملة عن العالم[3].

الرواية النسائية: ما بعد الكولونيالية والجندر: في أعمال أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" وآسيا جبار "براري الحمى"، تقدم الكاتبات رؤية تختلف تماماً عن رؤية محفوظ أو حتى صنع الله إبراهيم. فهؤلاء الكاتبات يكتبن من موقع ثلاثي التهميش: عربيات، نساء، وما بعد كولونياليات. رؤية جبار في "الظل السلطاني" تتشكل عبر هوية فرانكفونية (عربية فرنسية) تكتب عن الاستعمار والتحرير بعين المرأة التي عانت من السلطة الأبوية أيضاً. لغتها مزج بين السير الذاتية والجسدية والتاريخية، وتتحدى أنماط السرد الذكورية الأكاديمية، وترفض الاختزال في قوالب جاهزة[4]. الرؤية هنا لا تطمح للشمول والكمال، بل تعيش في تناقضاتها وتعددها وتتقبل تناثر الذات.

النموذج التطبيقي: رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي

"ذاكرة الجسد" (1993) رواية تنتمي إلى السيرة المخيالية أكثر مما تنتمي إلى الرواية التقليدية. الراوي هنا خالد، وهو نحات جزائري عاش الثورة ثم تيه المنفى في فرنسا. لكنه ليس راوياً عليماً، بل راوٍ ذاتي انفعالي يعيد بناء تاريخ الجزائر عبر حبه لفتاة تصغره. البعد الأيديولوجي: الرواية تنقد كلاً من الاستعمار الفرنسي والاستبداد العربي وتقاعس اليسار. البعد الجمالي: تمتزج فيها القصيدة باللوحة التشكيلية بالنشيد الثوري، ولغة متوهجة بالاستعارات الكثيفة، وكثرة علامات التعجب والحذف. الرؤية هنا ملحمية لكنها هشة في آن، لأنها تبني الذات العربية من خلال الجسد والفن والتاريخ، لكنها تعترف أيضاً بعجزها عن الاحتواء الكامل. إنها رؤية ما بعد كولونيالية متشظية، ترفع شعار "أنا الآخر" قبل دريدا وتستعير أسلوب القصيدة النثرية قبل أن تصبح موضة.

أفق توقع القارئ وإعادة إنتاج الرؤية

إن طرح الرؤية في النص لا يعني اكتمالها عند مغادرة المؤلف للعمل. فالقارئ ليس متسوقاً سلبياً يستهلك ما يُقدم من معانٍ جاهزة، بل هو عنصر فاعل في إعادة بناء الرؤية، بل في خلقها من جديد. نظريات التلقي، وخصوصاً مدرسة كونستانس بقيادة هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، حوّلت القارئ من متلقٍ سلبي إلى منتج مشارك.

نظرية أفق التوقع (Horizon of Expectation): يرى ياوس أن القارئ لا يقرأ من نقطة صفر، بل يدخل النص محملاً بآفاقه الثقافية والجمالية والأيديولوجية التي كونته بسبب تجاربه السابقة وموقعه الطبقي والجندري وتاريخ قراءاته. لذلك، الرؤية التي ينتجها القارئ ليست مطابقة للرؤية التي قصدها المؤلف ولا التي أظهرتها التقنيات السردية فقط. ولكنها وساطة بين الاثنين. إما أن تلبي الرؤية أفق توقع القارئ (فيبدو العمل مألوفاً، مريحاً لا يزعج قناعاته) وإما أن تخيبه (مما يخلق "مسافة جمالية" تدفع القارئ إلى مراجعة

---

[1] عصفور، زمن الرواية، ص 167.

[2] سليمان، نبيل. تحولات الرؤية في الرواية العربية. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 1987، ص 45.

[3] الغيطاني، جمال. التشظي المنتج: دراسة في الرواية العربية الحديثة. بيروت: دار المستقبل العربي، 1986، ص 34.

[4] جبار، آسيا. الظل السلطاني. ترجمة: عائشة حسن. الدار البيضاء: منشورات الاختلاف، 1998، ص 79.

قناعاته وتوسيع أفق توقعه[1]. وهذه المسافة الجمالية هي التي يُفترض أن تحدثها الأعمال العظيمة، لأنها تجعلك ترى عالماً مختلفاً عن عالمك، وتشُك في يقينياتك السابقة. وفقاً لياوس، التطور الأدبي كله قائم على تتابع هذه الصدمات الجمالية[2].

نظرية فراغات المعنى (Blanks): يضيف إيزر النظرية الأكثر دهاءً في هذا المقام. فالنص الأدبي الجيد ليس شيئاً مكتملاً، بل هو بنية مشبعة بالفراغات والفجوات التي تنتظر القارئ ليملأها. هذه الفراغات ليست عيباً في التصنيع، بل هي شرط المتعة الفنية. فبدلاً من أن يُعطى المعنى كاملاً، يُعطى القارئ مفاتيح المعنى ليساهم هو في إكمال الصرح[3]. وبالتالي، الرؤية في النصوص المفتوحة ليست أحادية ولا مغلقة ولا استبدادية، بل متعددة الاحتمالات ومتغيرة. وكلما زادت فراغات المعنى وتركت مساحة للتأويل، أصبحت الرؤية أكثر ثراء وتعدداً[4]. هذا يعني أن النصوص التي تشرح كل شيء وتترك فراغات قليلة هي نصوص عقائدية، بينما النصوص التي تمنح القارئ مساحة للتفسير والإبدال هي نصوص أدبية بالمعنى الرفيع.

التأويلية وغادامير: من جهة أخرى، ذهب هانز جورج غادامير إلى أن فهم النص هو "اندماج آفاق" بين أفق القارئ وأفق النص، وأن الرؤية التي تنتج عن القراءة ليست هي الرؤية المؤسسة مسبقاً في النص بل شيء ثالث جديد. بينما ميز إي. دي. هيرش بدقة بين "المعنى" (ما قصده المؤلف الثابت) و"الدلالة" (ما يعنيه النص بالنسبة لي الآن هنا). وبينما يظل المعنى واحداً عند هيرش، تتعدد الدلالات بتعدد القراءات[5]. بالنسبة لرؤيتنا، هذا يعني أن الرؤية لها جانب ثابت (نسق من الإشارات الذي يضعه الكاتب في النص) وجانب متغير (ما ينتجه القارئ منها). الأشياء تتغير بلا حدود، لكن لنصل إلى اللانهاية التوحشية النسبية يجب على النص أيضاً أن يكون محدوداً[6].

تطبيق رئيس: رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" مجدداً

"موسم الهجرة إلى الشمال" نص مليء بالفراغات. ما الذي حدث حقاً بين مصطفى سعيد وزوجاته في لندن؟ لماذا انتحرت جين موريس؟ هل الراوي "سالم" حقاً أم هو مصطفى سعيد نفسه؟ هذه الفراغات جعلت الرواية قابلة لقراءات مختلفة ومتعاقبة. في الستينيات، رأى فيها القراء معركة بين الشرق والغرب توجت بانتحار مصطفى سعيد دليلاً على استحالة التوفيق. وفي الثمانينيات، قرئت كاستعارة لهزائم النظم العربية بعد كامب ديفيد. وفي التسعينيات، اكتسبت رؤية ما بعد كولونيالية تتهم سعيد بالعنف الرمزي ضد النساء البيض. وفي الألفية الجديدة، صارت القراءات تركز على الجنس والسلطة أكثر من الصراع الحضاري. هكذا أفق توقع كل عصر ينتج رؤيته الخاصة من نفس النص، وهذا دليل على عظمة النص[7].

تطبيق ثان: رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني

عند صدورها عام 2002، قرئت الرواية كفضيحة أخلاقية ونقد سياسي لاذع للفساد والمثليّة وفساد النظام القديم. ولكن حين وقعت ثورة يناير 2011، قرأها المصريون مجدداً: صارت "عمارة يعقوبيان" نبوءة سياسية تحققت وذاكرة جماعية مؤلمة. وبعد عودة الجيش وما سمي بـ"الانقلاب"، تغيرت القراءة مجدداً وصارت شهادة على فرص ضائعة. الرؤية التي يبنيها القارئ المصري في كل مرحلة مختلفة، لكن النص أثبت أنه يحتوي احتمالات كافية لهذه التحولات الجذرية بدون أن يفقد تماسكه[8].

النتائج

1/ الرؤية الروائية ليست تقنية بل وجود وأيديولوجيا وجمال. أثبتت الورقة بما لا يدع مجالاً للشك أن الرؤية ليست مستوى ثانوياً أو شكلية عابرة، بل هي نظام متكامل من المعتقدات والقيم والنظر إلى الوجود، يحدد شكل النص وجوهره معاً. لا يمكن دراسة نص بحثاً عن تقنياته فقط دون الغوص في رؤاه الخلفية لأن التقنيات ما هي إلا وكلاء لها.

2/ وحدة الجسد والروح. الإصرار على فصل الشكل عن المضمون، أو الرؤية عن التقنيات، هو إرث من النقد القديم يجب تجاوزه. فكل قرار تقني –بؤرة معينة، زمناً دورياً، مكاناً مفتوحاً– هو قرار رؤيوي يخبرنا عن موقف الكاتب من الوجود قبل أن يأسرنا بجماله البراني. ولذلك، تحليل الرؤية لا يضاف إلى التحليل التقني بل يحتويه ويتجاوزه.

---

[1] ياوس، هانز روبرت. نظرية التلقي الجمالية. ترجمة: عبد الحميد بوزيد. الجزائر: المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا، 1998، ص 23.

[2] ياوس، نظرية التلقي، ص 45.

[3] إيزر، فولفغانغ. فعل القراءة: نظرية الاستجابة الجمالية. ترجمة: رياض عثمان. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 102.

[4] إيزر، فعل القراءة، ص 156.

[5] هيرش، إي. دي. تأويلية النص: نظرية التأويل الأدبي. ترجمة: جابر عصفور. بيروت: دار التنوير، 1986.

[6] غادامير، هانز جورج. الحقيقة والمنهج: أسس هرمنيوطيقية فلسفية. ترجمة: محمد شوقي الزين. بيروت: دار الطليعة، 1989، ص 67.

[7] إبراهيم، عبد الله علي. سرديات الهوية: مقاربات في الرواية السودانية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2005، ص 91.

[8] الأسواني، علاء. عمارة يعقوبيان. القاهرة: دار الشرقيات، 2002.

3/ تحولات كبرى في الرواية العربية. بجلاء، تمكنت هذه الورقة من رسم مسار تحول الرؤية من المركزية الأحادية في خمسينيات القرن الماضي (محفوظ) إلى التفكيكية المتعددة في السبعينيات فصاعداً (صنع الله إبراهيم، جبار). وهذا المسار ليس عفوياً بل هو مرآة لتحولات الوعي العربي من عصر اليقين القومي والاشتراكي إلى عصر التشظي والإحباط وانعدام الثقة في الأيديولوجيات الكبرى.

4/ القارئ شريك في الرؤية. لقد بينت نظريات التلقي أن الرؤية النهائية ليست جاهزة مسبقاً في عقل الكاتب ولا منقوشة إلى الأبد في جسد النص، بل هي تتحقق في لحظة القراءة الفعلية، عندما يلتقي أفق توقع القارئ مع فراغات النص. والقارئ ليس حيادياً بل هو نتاج تاريخ وطبقة وجندر، ورؤيته خاصة به.

التوصيات

1/ تطوير أدوات تحليلية سيميائية عميقة تمكن من كشف طبقات الرؤية الخفية والمنسية والمقصية.

2/ الدعوة إلى إجراء دراسات مقارنة جادة بين روايات عربية وروايات عالمية لرصد التحولات المشتركة أو الخاصة في بنى الرؤية.

3/ الحاجة الملحة لكتابة تاريخ نقدي مفصل للرؤية الروائية العربية، يبدأ من أصولها بأواخر القرن التاسع عشر ويمر بمراحلها التالية.

4/ توظيف مناهج متعددة من دون تعصب (تأويلية، بنيوية تكوينية، الخ) في دراسة الرؤية، لأنها ظاهرة شاملة لا محالة.

المصادر والمراجع

إبراهيم (1992) صنع الله. ذات. القاهرة: دار المستقبل العربي.

إبراهيم، عبد الله علي(2005) سرديات الهوية: مقاربات في الرواية السودانية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

إدريس، يوسف (1959) الحرام. القاهرة: مكتبة مصر للنشر.

الأسواني، علاء(2002) عمارة يعقوبيان. القاهرة: دار الشرقيات.

إيزر، فولفغانغ (1999) فعل القراءة: نظرية الاستجابة الجمالية. ترجمة: رياض عثمان. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

إيكو، أومبيرتو(1984) السيميائية وفلسفة اللغة*. بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا.

باختين، ميخائيل(1987) مشكلات شعرية دوستويفسكي. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

بارت، رولان(1994) لذة النص. ترجمة: منذر عياش. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

باشلار، غاستون(1994) شعرية الفضاء. ترجمة: غالب هلسا. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بروكس، بيتر(1998) الخيال النفسي: إدوارد سعيد والرواية الأوروبية. ترجمة: نبيل سليمان. بيروت: المؤسسة العربية للنشر.

بوث، واين (1983) بلاغة الرواية. ترجمة: أحمد إبراهيم. القاهرة: دار المعرفة الجامعية.

بوليه، جورج (1977) الفضاء البروستي (نسبة لمارسيل بروست). بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز.

بومغارتنر، رينهارد(1998) النظرية السردية: مدخل. ترجمة: كمال عبد الرحمن. القاهرة: مركز الإنماء القومي، 1998.

جبار، آسيا (1998) الظل السلطاني. ترجمة: عائشة حسن. الدار البيضاء: منشورات الاختلاف.

جبار، آسيا (1999) براري الحمى. ترجمة: عائشة حسن. الدار البيضاء: منشورات الاختلاف.

جيرار جينيت (1967) "Narrative Discourse" يُترجم في الأوساط النقدية العربية غالباً بـ "خطاب الحكاية" أو "خطاب السرد".

جيمس، هنري(1988) فن الرواية. ترجمة: حنا عبود. بغداد: دار المأمون.

جيمسون، فريدريك (1999) ما بعد الحداثة: منطق المؤتمر الثقافي للرأسمالية المتأخرة. ترجمة: عابد إسماعيل. الدار البيضاء للنشر.

جينيت، جيرار(1980) خطاب الحكاية: بحث في المنهج. إيثاكا: دار نشر جامعة كورنيل.

جينيت، جيرار(1997) خطاب الحكاية: بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

حنفي، سيد (2015) السرديات المعاصرة: نظريات وتطبيقات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دولوز، جيل (1991) صورة الزمن: السينما 2. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الدار البيضاء: دار توبقال.

ريكور، بول (1984) الزمان والسرد. المجلد الأول. شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو.

زكور، ميشال(1997) الرؤية الروائية. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

سارتر، جان بول(1965) ما الأدب؟. ترجمة: عادل زعيتر. بيروت: دار الطليعة.

ستانزل، ف. ك(1982) نظرية السرد. كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج.

سعيد، إدوارد(1998) بدايات: القصد والمنهج. ترجمة: ماجد أبو زيد. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

سليمان، نبيل(1987) تحولات الرؤية في الرواية العربية. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

شاتمان، سيمور (1991) السرد: الكذب والصدق في الرواية. ترجمة: سعيد الغانمي. القاهرة: مركز الإنماء القومي.
صالح، الطيب(1966) موسم الهجرة إلى الشمال. بيروت: دار العودة.
عصفور، جابر (1988) زمن الرواية. بيروت: دار سعاد الصباح للنشر.
غادامير، هانز جورج (1989) الحقيقة والمنهج: أسس هرمنيوطيقية فلسفية. ترجمة: محمد شوقي الزين. بيروت: دار الطليعة.
غرين، أندريه (2000) الأب الشيطاني: نظرية السرد وتحليل النص. ترجمة: أحمد حسان. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
الغيطاني، جمال(1986) التشظي المنتج: دراسة في الرواية العربية الحديثة. بيروت: دار المستقبل العربي.
كامو، ألبير (2005) الغريب. ترجمة: سهيل إدريس. بيروت: دار الآداب.
كينان، شلوميث ريمون(2005) المفاهيم الأساسية في تحليل السرد الروائي. ترجمة: محمد العمري. دمشق: دار الحوار للنشر.
لانسر، سوزان(2000) الأصوات النسائية: بلاغة السرد والوعي الأنثوي. ترجمة: سعاد هادي. القاهرة: مركز المرأة للبحوث.
لوتمان، يوري(1995) بنية النص الفني. ترجمة: سعيد الغانمي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
لوكاتش، جورج (1985) نظرية الرواية. ترجمة: فؤاد زكريا. بيروت: دار الفارابي.
محفوظ، نجيب(1957) الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية). القاهرة: مكتبة مصر للنشر.
مستغانمي، أحلام(1993) ذاكرة الجسد. بيروت: المؤسسة العربية للنشر.
همفري، روبرت(1954) تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: نبيل راغب. القاهرة: دار المعارف.
هيرش، إي. دي(1986) تأويلية النص: نظرية التأويل الأدبي. ترجمة: جابر عصفور. بيروت: دار التنوير.
وايت، هايدن(2000) الاستعارة والتاريخ. ترجمة: سعيد الغانمي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
ياوس، هانز روبرت(1998) نظرية التلقي الجمالية. ترجمة: عبد الحميد بوزيد. الجزائر: المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا.