



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الروائي ناقداً "عبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجاً"

إعداد الطالب
مبروك موسى الحمادين

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب العربي قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2011

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية
لا تُعبّر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مبروك موسى الحمادين الموسومة بـ:

الروائي ناقدًا " عبدالرحمن مجيد الربيعي " نموذجاً

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

التوقيع	التاريخ	مشرفاً ورئيساً
	2011/12/20	مشرفاً ورئيساً
	2011/12/20	عضواً
	2011/12/20	عضواً
	2011/12/20	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. عبدالفتاح خليفات



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

<http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm>

مؤتة - الكرك - الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الإلكتروني
الصفحة الإلكترونية

الإهداء

إلى أهلي الأعزاء...
والذي الراحل (رحمه الله)...
والدتي الغالية (أمدّها الله بالصحة)...
أشقائي الدكتور راضي، والدكتور محمد، ويوسف...
شقيقتي...
الطفلين موسى ووسيم

أهديهم هذا العمل

مبروك موسى الحمادين

الشكر والتقدير

الحمد لله... له الفضل كله القائل في كتابه العزيز ﴿لِنَشْكُرْكُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾،
وأصلي وأسلم على سيد الخلق محمد بن عبد الله ﷺ.
وبعد...

في هذا المقام أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور محمد
الشوابكة الذي تفضل بالإشراف على هذه الدراسة، فكان له الأثر الكبير في توجيهي
مبدياً نصائحه وإرشاداته التي أغنت هذه الدراسة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور
محمد أحمد المجالي، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله البعول، والأستاذ الدكتور
طارق المجالي، الذين أفادوا هذه الدراسة بملاحظاتهم القيمة التي سأضعها في عين
الاعتبار والعناية.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور محمود سند العمرات من جامعة اليرموك
الذي أمدني بعددٍ من الدراسات من مكتبة الجامعة وأفدت منها في هذه الدراسة.
كما أتقدم بجزيل الشكر لموظفي جامعة مؤتة مثنياً لهم ما قدموه من خدمات
ومساعدات طوال فترة الدراسة.

مبروك موسى الحمادين

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء.....
ب	الشكر والتقدير.....
ج	فهرس المحتويات.....
هـ	الملخص باللغة العربية.....
و	الملخص باللغة الإنجليزية.....
1	المقدمة.....
5	الفصل الأول: حياة عبد الرحمن مجيد الربيعي.....
5	1.1 حياته.....
7	2.1 آثاره الأدبية والنقدية.....
15	3.1 مصادر التكوين الثقافي والنقدي للربيعي.....
36	الفصل الثاني: آراء الربيعي النقدية في الأجناس الأدبية.....
36	1.2 مفهوم الكتابة عند الربيعي.....
40	2.2 فن القصة عند الربيعي.....
49	3.2 فن الرواية.....
57	4.2 فن السيرة.....
78	5.2 علاقة الأدب بالفنون الأخرى.....
85	الفصل الثالث: نقد القضايا العامة في فني القصة والرواية.....
85	1.3 المرأة قاصة.....
96	2.3 الالتزام في الأدب.....
107	3.3 القارئ والقصة.....
116	4.3 جماليات الرواية العربية المعاصرة.....
127	الفصل الرابع: القضايا الفنية في القصة والرواية.....
127	1.4 الفصحى والعامية في الأدب.....
138	2.4 المتخيل في الأدب العربي.....

الصفحة	المحتوى
1513.4 التجريب في الأدب
1624.4 النتائج
165المراجع

المُلخَص

الروائي ناقدًا "عبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجًا"

مبروك موسى الحمادين

جامعة مؤتة، 2011م

تهدف هذه الدراسة إلى بيان آراء الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي النقدية التي تضمنتها مؤلفاته النقدية، وجاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول، وقد تناول الفصل الأول حياة الروائي والناقد عبد الرحمن مجيد الربيعي ومؤلفاته القصصية والروائية والشعرية والنقدية، كما تناول مصادر التكوين الثقافي والنقدي للربيعي.

ويتناول الفصل الثاني آراء الربيعي النقدية في الأجناس الأدبية التي شكّلت هاجساً في نقده، وهذه الأجناس هي: القصة القصيرة والرواية، والسيرة، كما يتناول هذا الفصل علاقة الأدب بالفنون الأخرى خصوصاً الرسم والسينما.

أمّا الفصل الثالث فقد تناول نقد القضايا العامة في فني القصة والرواية، وهذه القضايا هي: المرأة قاصة، والالتزام في الأدب، والقارئ والقصة، جماليات الرواية العربية المعاصرة.

أمّا الفصل الرابع فقد تناول القضايا الفنية في فني القصة والرواية، وهذه القضايا هي: الفصحى والعامية في الأدب، والمتخيل في الأدب العربي، والتجريب في الأدب.

وفي نهاية البحث عرض لنتائج الدراسة وقائمة المصادر والمراجع.

Abstract

The Novelist is a Critic: “Abdul Rahman Majid Al-Rubaie” as a Model

Mabrouk Mousa AlHamadeen

Mu'tah University, 2011

The aim of the current study is to demonstrate views and criticism of the novelist Abdul Rahman Majid Al-Rubaie, which in turn; included in his criticized works. In addition to a preface, the study consists of four chapters. In the first chapter of the study, life of the novelist and critic Abdul Rahman Majid Al-Rubaie has been presented. Furthermore, Al-Rubaie's novel, story, poetry and criticized works were addressed, in addition to the cultural and criticized structure of his work.

The second chapter of the study has dealt with the literary genres, that in turn; formed the concern and attention of Al-Rubaie's criticized work, namely: short story, novel, biography. Furthermore, this Chapter has addressed the relationship between literature and other arts, especially painting and cinema.

The third chapter of the study has addressed the criticism of public issues in story and novel works. These issues include: woman as a story-writer; commitment in the literature; the reader and the story; and aesthetics of contemporary Arabic novel.

In the fourth chapter of the study, attention has been given to the technical issues in story and novel arts. These issues include: slang and official in literature, imaginary in the Arabic literature, and experimentation in the literature.

Finally, conclusions of the study are presented, followed by list of Bibliography.

المقدمة

قلّما نجد أديباً يبدع في أكثر من جنس أدبي، فكيف إذا جمع أديب بين الأدب والنقد، ليصبح أديباً وناقداً معاً، ومن الكتاب الذين جمعوا بين الأدب والنقد الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي، وهو الذي بدأ حياته العملية بفن الرسم الذي درّسه ودرّسه، وبعد ذلك جاء الانعطاف والتحول نحو الأدب من خلال القصة القصيرة، التي جاءت بعد فن الرسم، وجاءت الرواية بعد القصة، أي في مرحلة نضج الأديب، وهناك بعض المحاولات المتعثرة للربيعي وغير الجادة - كما وصفها - في كتابة الشعر، وبعد هذه المرحلة اتّجه الربيعي إلى كتابة آرائه النقدية التي تطرق فيها كثيراً إلى تجربته مع القصة القصيرة والرواية.

في هذه الدراسة الموسومة بـ"الروائي ناقداً، عبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجاً" نقف عند جهود الربيعي النقدية في الأجناس الأدبية النثرية الثلاثة: القصة والرواية والسيرة: وذلك من خلال مؤلفاته النقدية، وهي: الشاطئ الجديد، وأصوات وخطوات، ورؤى وظلال، ومن النافذة إلى الأفق، ومن سومر إلى قرطاج، والخروج من بيت الطاعة، وكتابات مسمارية على جدارية مغربية، إضافة إلى كتاب (مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية) الذي يضم ثمانية وثلاثين حواراً أُجريت مع الربيعي، وتطرق من خلالها للعديد من الآراء النقدية، وفي هذه المؤلفات لا يكتفي الربيعي بالانطباعات والوصف بل يثير الأسئلة والقضايا التي تحرك ذهن القارئ وتشكل حافزاً للبحث عن إجابات لتلك الأسئلة.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها الأولى - حسب إطلاع الباحث - التي تسلط الضوء على جهود الربيعي النقدية، كما تكشف عن المفردات النقدية التي شكلت هاجساً في نقد الربيعي، إضافة إلى الكشف عن منهجية الربيعي النقدية، على أن هذه الدراسة ليست الأولى التي تتناول الروائي ناقداً، فقد سبقتها دراسة للدكتور حسن عليان وموسومة بـ(غالب هلسا ناقداً).

في هذه الدراسة استعان الباحث بالمنهج الاستقرائي الوصفي التحليلي، وذلك من خلال قراءة مؤلفات الربيعي النقدية والوقوف على آرائه وتحليلها ونقدها.

أمّا أهم المصادر التي أفادت منها هذه الدراسة فكانت مؤلفات الربيعي النقدية التي ذُكرت سابقاً، وهي المصادر الرئيسية التي اعتمدت عليها هذه الدراسة، إضافة إلى المؤلفات التي تناولت المناهج النقدية، والمؤلفات التي تناولت أدب الربيعي بشكل خاص والأدب العراقي بشكل عام.

وتكمن صعوبة هذه الدراسة في عدم توفر مؤلفات الربيعي النقدية كلها في مكتبات الجامعات الأردنية أو في دور النشر الأمر الذي تطلب إحضار كتابين من كتب الربيعي النقدية من لبنان وتونس، وهما: الخروج من بيت الطاعة، وكتابات مسمارية على جدارية مغربية، كما أنّ ثمة صعوبة أخرى تتمثل بأنّ القارئ لكتب الربيعي النقدية لا يعثر على مقولات نقدية متماسكة في موضع واحد، وإنّما يضطر إلى التحديق في إنتاج الكاتب كلّ، وجمع المتفرق في هذه الكتب ليقدم صورة من عدة أجزاء، جاءت متناثرة في مجمل ما كتب، ومنذ البداية أقرر أنّ الربيعي يُكرّر كثيراً من مفرداته النقدية، ويتكئ في عرضه لهذه المفردات على الاستطراد، ولم يحدث أن قدّم لنا نقداً متكاملًا ضمن منهج يفسره، أو يقدم له في فواتح مؤلفاته، ممّا جعل هذا البحث تطوفاً متكرراً للبحث عن نقداً أدبية في ثنايا إنتاج الربيعي.

وقد قُسمت هذه الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، أمّا التمهيد فقد تناول الحديث عن حياة الربيعي، وأهم المفاصل الرئيسية فيها، ثم تناول التمهيد مؤلفات الربيعي القصصية والروائية والشعرية والنقدية، مع التعريف بمؤلفاته النقدية باعتبار أنّ هذه الدراسة تعنى بنقد الربيعي، كما يتناول التمهيد أيضاً مصادر التكوين الثقافي والنقدي لدى الربيعي الذي مرّ بمرحلتين: مرحلة الطفولة، وتمثل هذه المرحلة مرحلة القراءات الأولى، والمرحلة الثانية هي مرحلة النضج، وتمثلت هذه المرحلة بقراءات الربيعي للنقدين العربي والغربي إضافة إلى دراسة بعض المذاهب الأدبية والفكرين الماركسي والوجودي، وبعد ذلك تناول التمهيد المناهج الأدبية والمرجعيات الفلسفية التي استقى منها الربيعي نقده، وتتمثل هذه المناهج والأفكار في: الواقعية والواقعية الاشتراكية والماركسية والوجودية.

أمّا الفصل الثاني فيتناول الأجناس الأدبية النثرية التي شكلت هاجساً في فكر الربيعي ونقده، وهي: القصة القصيرة والرواية والسيرة، وقبل الخوض في هذه

الأجناس تناول هذا الفصل مفهوم الكتابة بشكل عام كما يراه الربيعي، وفي فن القصة تناول الربيعي تجربته الخاصة في كتابة القصة التي تأثر فيها بفن الرسم وتوظيف اللغة الشعرية، أما في الرواية فقد تناول هذا الفصل آراء الربيعي حول أهميتها ودورها في رسم المستقبل وتوجيه الشعوب، وفي تجربته الروائية يرى الربيعي أنها تجربة تعبر عن الواقع الذي يعيشه المجتمع، وهو بذلك لا يعبر عن تجربة خاصة فقط، بل عن تجربة يعيشها المجتمع بشكل عام.

أما فن السيرة فقد بدت تصورات الربيعي وآراؤه حول هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي معبرة عن استيائه من جدوى هذا الجنس الأدبي، وقد قدّم الربيعي عدداً من النماذج التي وجد فيها تميزاً عن التجارب الأخرى، ومن خلالها جاء انتقاده لهذا الجنس الأدبي الذي يفقد للعديد من المقومات حتى يصل إلى مستوى فن السيرة في الأدب الغربي، لذلك نجده يعقد مقارنةً بين فني السيرة في الأدبين العربي والغربي.

ويتناول الفصل في نهايته علاقة الأدب بالفنون الأخرى خصوصاً الرسم والسينما، وقد بدا جلياً إفادة الربيعي من فن الرسم الذي وظفه في تقنيات القصة والرواية، وهذا ما دعا الربيعي إلى دعوة الكتاب إلى الإفادة من تجربته وتوظيف مختلف الفنون في الأدب.

أما الفصل الثاني فإنه يتناول نقد القضايا العامة في فني القصة والرواية، وهذه القضايا هي: المرأة قاصة، وفي هذه القضية تناول الربيعي أدب المرأة العربية من حيث المعاناة والصعوبات التي تحول دون إبداعها واستمرارها في الكتابة، والقضية الثانية هي الالتزام في الأدب، والربيعي في قضية الالتزام يبحث عن الأدب الهادف الذي يكون فيه الكاتب موجّهاً أدبه وكتاباتته تجاه قضايا أمته ووطنه، ويكون الأدب بذلك في خدمة مجتمعه.

أما القضية الثالثة فهي القارئ والقصة، وقد تحدّث الربيعي فيها عن أنواع القراء، وقد بدا لنا أن الربيعي يبحث عن القارئ النوعي، القارئ الجاد الذي يبحث عن الأديب والكتاب الذي يقبل على القراءة بشكل مستمر ويتابع كل ما يصدر عن

الأدباء، وفي القضية الأخيرة وهي جماليات الرواية العربية، فقد ركزَ الربيعي على جماليات المكان وجماليات القبح والإيقاع واللغة.

ويتناول الفصل الثالث قضايا فنية متعلقة بفني القصة والرواية، وهذه القضايا هي: الفصحى والعامية في الأدب، وهي من القضايا التي شغلت النقاد العرب منذ زمن، وتعددت الآراء حولها بين مؤيد ومعارض لاستخدام العامية في الأدب، وفي تناوله لهذه القضية بدا لنا أنّ الربيعي من المتشددين والمنتصرين بقوة إلى الفصحى. أما القضية الثانية فهي المتخيل في الأدب العربي، وقد لاحظ الربيعي عدم استغلال وتوظيف الكتاب العرب ما تزخر به الحضارة العربية الإسلامية من عادات وتقاليد وتراث وحكايات وعمارة وزخرفة في أدبها، وقد جاء توظيف عدد من الأدباء العرب للحكايات الشعبية والتراث بتأثير من الأدب الغربي، وهنا يبدو سعي الربيعي إلى توظيف ما تزخر به الحضارة العربية الإسلامية من أجل التأسيس لرواية عربية بعيداً عن التجارب الأخرى الوافدة.

أمّا القضية الأخيرة فهي التجريب، وهي من أكثر القضايا التي حرص عليها الربيعي وتناولها في نقده، ويدعو الربيعي إلى ضرورة أن يكون التجديد ملازماً للأديب دائماً، وألاً يبقى الأديب عند حدود التجربة الواحدة المكررة. وفي نهاية الدراسة عرض لأهم النتائج التي توصلت إليها، وقائمة للمصادر والمراجع التي أفادت منها هذه الدراسة.

الفصل الأول

حياة عبد الرحمن مجيد الربيعي

يتناول هذا الفصل حياة الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، وأهم المفاصل الرئيسية والمحطات المهمة في حياته، كما يتناول بعد ذلك عرضاً لآثاره الأدبية القصصية والروائية والمحاولات الشعرية، ثم يقدم هذا الفصل عرضاً لمؤلفاته النقدية مع عرض موجز لكل مؤلف من هذه المؤلفات.

ويتطرق هذا الفصل أيضاً إلى مصادر تكوين الربيعي النقدية والثقافية، وتشمل: مرحلة البدايات وهي مرحلة الطفولة، والمرحلة الثانية هي مرحلة النضج (مرحلة القراءات)، وآخر محتويات هذا الفصل يتضمن الحديث عن المذاهب الأدبية وبعض الأفكار الفلسفية التي تأثر بها الربيعي وشكلت هاجساً في تفكيره النقدي، ومنها تكون المنهج النقدي الذي استقى منه الربيعي آراءه النقدية في مؤلفاته، ويشمل ذلك المذهبين الواقعي النقدي والاشتراكي، وبعض الأفكار المستقاة من منابع ماركسية ووجودية.

1.1 حياته:

ولد عبد الرحمن مجيد الربيعي عام (1939) بمدينة الناصرية، إحدى مدن جنوب العراق⁽¹⁾، درس الفن في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وتخرّج فيه حاصلاً على دبلوم بالفن سنة (1958)⁽²⁾، عاد إلى الجنوب ومارس مهنة التدريس لعدة سنوات⁽³⁾.

(1) مجموعة محاورين، (1984)، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ط1،

دار النضال، بيروت، لبنان، ص115.

(2) كاظم، نجم، (1987)، الرواية في العراق (1965-1980)، ط1، دار الشؤون الثقافية

العامّة (أفاق عربية)، بغداد، العراق، ص107.

(3) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1984)، أصوات وخطوات، ط1، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، لبنان، ص33.

انتقل مرة أخرى إلى بغداد عام (1962) ليكمل دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة -قسم الرسم-(1)، تفرغ للعمل الصحفي بدءاً من العام (1968)(2)؛ فأشرف على تحرير عددٍ من الصفحات الثقافية في الصحف العراقية، من بينها صحيفة الأنباء الجديدة، والفجر الجديد(3)، وساهم لعدة سنوات في كتابة البرامج الثقافية للإذاعة، كما أشرف على مجلة (الأفلام) التي تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية(4).

سافر إلى القاهرة أواسط السبعينات، والتحق بالمعهد العالي للتذوق الفني لإعداد رسالة بعنوان "جواد سليم ومدرسة بغداد للفن الحديث"، ولكن صديقاً له وهو الناقد الدكتور عبد المنعم تليمة الذي كان يحاضر في ذلك المعهد أفضل مشروعه -كما يقول الربيعي- قائلاً له: "ما حاجتك للماجستير والدكتوراه يا عبد الرحمن، دع الآخرين يكتبون عنك واحمل أغراضك وعد إلى بغداد وواصل الكتابة"(5)، وربما تكون هذه النصيحة هي المفصل الذي شكّل انعطافاً هاماً في مسيرة الربيعي الأدبية، فقد أصغى لهذه النصيحة واضعاً حداً لطموحه الأكاديمي، وملقياً بفرشاة الرسم جانباً، ليتفرغ تماماً إلى الكتابة التي أجاد فيها، وهذا ما نلاحظه فيما بعد من خلال مؤلفاته الكثيرة في القصة والرواية والنقد، كما تحققت نبوءة صديقه الدكتور عبد المنعم -على حد قول الربيعي- بقوله: "وجدت أعماله القصصية والروائية (هوى) من قبل الدارسين الأكاديميين في عددٍ من الجامعات العربية والعالمية بشكل لم يحظ به كاتب قصة ورواية آخر من العراق"(6).

(1) كاظم، الرواية في العراق (1965-1980)، ص 107.

(2) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 33.

(3) علي، عبد الرضا، (1976)، عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، ط1،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 9.

(4) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 115.

(5) الربيعي، عبد الرحمن، (د.ت)، من سומר إلى قرطاج، قراءات في الأدب العربي

المغربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ص 174.

(6) المرجع نفسه، ص 174.

انتقل في أواخر السبعينات (تحديداً في عام 1978) إلى بيروت، وعمل مديراً لمركز ثقافي عراقي في محاولة منه لإعادة الصلة مع بعض الأصدقاء وخصوصاً شعراء مجلة "شعر"، ومنهم شوقي أبي شقرا، وأنسي الحاج، ومؤسس المجلة يوسف الخال⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أوضاع لبنان جرّاء الحرب الأهلية، إلا أنّ الربيعي عاد إليها مرّة أخرى قادماً من تونس، وفي هذه المرّة أصبح اللقاء مع يوسف الخال أسبوعياً في سهرات في بيته مع عددٍ من أدباء لبنان، أمثال فؤاد رفقة، ورياض فاخوري، وهنري زغيب، ووديع سعادة⁽²⁾.

ترك الربيعي وزارة الثقافة والإعلام ببغداد عام (1986) بعد أن ألحّ في طلب إحالته المبكرة على التقاعد، وكان آخر وظيفة شغلها هي مدير عام مساعد في وزارة الثقافة تحوّل بعدها إلى مدير في وكالة الأنباء العراقية⁽³⁾.

يقيم الربيعي الآن في تونس منذ العام (1989)، إثر التحاقه بإعلام وثقافة منظمة التحرير الفلسطينية، وأشرف على تحرير مجلة اتحاد عمّال فلسطين، وهو يُسهم في الحياة الثقافية التونسية سواء في الصحافة المكتوبة أو المسموعة والمرئية وبعض الندوات⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (2000)، من ذاكرة تلك الأيام، جوانب من سيرة أدبية، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) مجموعة من الباحثين الجامعيين، (1999)، عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ط1، دار الخدمات العامة، تونس، ص8.

(4) المرجع نفسه، ص8.

2.1 آثاره الأدبية والنقدية:

لم تقتصر مؤلفات الربيعي على جنس أدبي واحد، وإنما تنوعت لتشمل القصة والرواية، وبعض المحاولات الشعرية غير الجادة -كما وصفها الربيعي نفسه-. بالإضافة إلى دراساته النقدية التي حملت آراءه ورؤاه في فنون القصة والرواية والسيرة الذاتية والشعر.

بدأ الربيعي نتاجه الأدبي عام (1962) من خلال نشر أولى تلك التجارب، وهي مجموعة نصوص أطلق عليها الربيعي مصطلح "نصوص مفتوحة"، والنص المفتوح -كما عرفه الربيعي- هو: "الذي لا يمكن أن نرجعه للون أدبي، وهذا النص المفتوح فيه الشعر والقصة والحوار والخاطرة"⁽¹⁾، وقد نُشرت هذه التجارب في الصفحات الثقافية في الصحف الصادرة في بغداد، وهي: "المستقبل، والبلد، والجمهورية"، وقد أدى نشر هذه التجارب إلى تحفيز الربيعي لمواصلة الكتابة من خلال كتابة أول قصة وأول قصيدة نثر، وقد نُشرت هذه القصة في مجلة "الآداب" اللبنانية، وحملت هذه القصة اسم "الوكر"، وهي غير رواية الوكر التي كتبها الربيعي لاحقاً، وفي تلك السنة (1962) نشر عدة قصائد في مجلة "شعر" اللبنانية⁽²⁾.

بعد هذه الانطلاقة بدأ الربيعي بإصدار المجموعات القصصية، وهي:

1. السيف والسفينة (1966).
2. الظل في الرأس (1968).
3. وجوه من رحلة التعب (1969).
4. المواسم الأخرى (1970)⁽³⁾.
5. عيون في الحلم (1970).
6. ذاكرة المدينة (1975).
7. الخيول (1976).

(1) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1995)، من النافذة إلى الأفق، د.ط، مؤسسة سعيدان، سوسة، تونس، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

8. الأفواه (1979).
9. سر الماء (1983)⁽¹⁾.
10. صولة في ميدان قاحل (1984).
11. نار لشتاء القلب.
12. السومري.
13. حدث هذا في ليلة تونسية.
14. امرأة من هنا... رجل من هناك⁽²⁾.

في الرواية:

1. الوشم، أولى نتاجات الربيعي الروائية، وكان اسمها الأول "زمن الصمت"، وصدرت عام (1972).
2. الأنهار (1974).
3. القمر والأسوار (1976).
4. خطوط الطول... خطوط العرض (1983)⁽³⁾.
5. الوكر (1986).
6. عيون في الحلم، أصبحت مستقلة في كتاب بعد أن كانت مع مجموعة قصصية بعنوان "عيون الحلم"⁽⁴⁾.
7. نحيب الرافدين، صدرت عام (2009) عن دار الآداب اللبنانية، وكان اسمها الأول المقترح هو "كلام ليل".
8. فج الرياح (مُعَدَّة للطبع)⁽⁵⁾.

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 267.

(2) مجموعة من الباحثين الجامعيين، عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ص 161.

(3) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (2010)، الخروج من بيت الطاعة، ط2، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ص 101.

(4) مجموعة من الباحثين الجامعيين، عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ص 161.

(5) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 406.

قصائد النشر:

1. للحب والمستحيل.
2. امرأة لكل الأعوام.
3. شهريهار يبحر.
4. ملامح من الوجه المسافر.
5. أسئلة العاشق.
6. علامات على خارطة القلب.
7. فصول من كتاب الحب التونسي⁽¹⁾.

في السيرة:

1. "من ذاكرة تلك الأيام - جوانب من سيرة أدبية": وهذا الكتاب ليس في السيرة الذاتية، ولكن يُقدّم فيه الربيعي جوانب من سيرته الأدبية ومواقفه وانطباعاته عن بعض أدباء العربية الذين ارتبط بهم بصداقات، فالربيعي يريد من هذا الكتاب أن يقدم شهادة لمن يجيء بعده من الكتاب الذين ينفادون وراء الأحكام الجاهزة⁽²⁾.
2. "أية حياة هي؟ سيرة البدايات": وهو كتاب في السيرة الذاتية المرتبطة بسيرة مدينة الناصرية، ويتناول المرحلة الأولى والمبكرة من حياة الربيعي، فقد توقف عند سن السابعة عشرة حيث غادر مدينة الناصرية⁽³⁾، ويبدو أن هذا الكتاب سيكون الجزء الأولى من السيرة الذاتية، وسيتبعه أجزاء أخرى يتناول المراحل الأخرى من سيرته.

مؤلفاته النقدية:

1. الشاطئ الجديد:

وهو أول مؤلفات الربيعي النقدية، وربما يمكن الاستدلال على العنوان من خلال ردّ الربيعي على أحد الأسئلة بقوله: "... من يريد أن يعرفني أن لا يكتفي

(1) مجموعة من الباحثين الجامعيين، عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ص 161.

(2) الربيعي، من ذاكرة تلك الأيام، جوانب من سيرة أدبية، ص 7.

(3) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 297.

بالوقوف عن ميناء واحد من موانئ في الوقت الذي تضم شواطئ أكثر من ميناء⁽¹⁾، فالشاطئ هو إشارة للمؤلف (الكتاب)، والجديد لأنه كتاب في النقد وهو أول كتاب، وليس قصة أو رواية، لذلك أطلق عليه الربيعي (الجديد).

وقول الربيعي عن هذا الكتاب: "حاولت أن أقدم نماذج من القصة العربية، في الرواية والقصة القصيرة، ومحاولتي لم تكن مصطنعة، وإنما هي تمثل جزءاً من حضوري الأدبي"⁽²⁾.

ومن القضايا المهمة التي عرض لها الربيعي في هذا الكتاب القصة العراقية الجديدة، كما قدم لنا أيضاً تجربته القصصية محاولاً الكشف عن بعض خبايا هذه التجربة.

في الرواية قدم الربيعي عرضاً لعددٍ من الروايات جُلّها تتحدث عن الهموم التي تعاني منها الأمة العربية، وخصوصاً قضية فلسطين.

أمّا دراسات القصة القصيرة فقد شغلت الحيز الأكبر من دراسة الربيعي في هذا الكتاب، وقد قارب عددها خمس عشرة قصة لعددٍ من الكتاب العرب ومن مختلف الأقطار.

2. أصوات وخطوات:

يعرّف هذا الكتاب بحوالي أربعين كاتباً قصصياً عربياً، ويقدم نموذجاً واحداً لكل واحدٍ منهم، ولم يتوقف الربيعي عند جيل معين، بل أراد التعريف بأبناء كل الأجيال. ولكنه كان مهتماً بالتجارب الشابّة، وكذلك التجارب التي لم تطرح إعلامياً قياساً بما قدّمته، ومن هنا فإننا نستدل على دلالة العنوان مما سبق، (فأصوات وخطوات) هي التجارب الشابّة التي ما زالت في بداية المسيرة.

إضافة إلى التجارب السابقة ركّز الربيعي على أدباء البلدان التي لم يجرّ التعريف بالحركة القصصية فيها بشكلٍ كافٍ، كما هو الحال مثلاً في اليمن وبعض دول الخليج والجزائر.

(1) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 316.

(2) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1979)، الشاطئ الجديد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ص 6.

عند تناوله لكاتبٍ ما يلجأ الربيعي إلى تقديم تعريفٍ بالكاتب، ولم يكتفِ بذلك بل إنه يذكر أسماء دور النشر وسنة النشر حتى يساعد القارئ إلى سهولة البحث عن الكتب التي يقدّمها في هذا الكتاب.

تتوّعت الدراسات التي قدّمها الربيعي في هذا الكتاب، وقد بدأ الكتاب بتناول تجربة الربيعي في القصة والرواية، ثم دراسة في أدب المرأة عارضاً بعض التجارب النسوية في القصة والرواية.

أمّا الرواية التونسية فقد كانت ضمن دراسات الربيعي من خلال عرضه سبع روايات، وأمّا القصة القصيرة فقد كان لها الحظ الأوفر من الدراسة من خلال العديد من النماذج، مضافاً إليها نماذج من الأدب القصصي الجزائري.

3. كتاب رؤى وظلال:

في هذا الكتاب كما هو حال بقية مؤلفاته، جمع فيه الربيعي حصيلة قراءاته ومواقفه وشهاداته حول ما يُنشر في الأدب العربي أو يترجم عن آداب الأمم الأخرى، ويذكر الربيعي أنّ غايته من ذلك أنّ يُسهم بالجهود القرائية والدراسية من وجهة مبدعٍ في مجالي القصة والرواية، ليكون دليلاً ومرشداً للقارئ الحائر أمام الكتب التي تعمر بها رفوف المكتبات، وكغيره من مؤلفات الربيعي النقدية يتناول الربيعي عدداً من الأسماء التي لم تتل حظها من التعريف.

إضافة للأسماء التي طرحها الربيعي فقد قدّم مجموعة من الدراسات المعمّقة في السيرة، وفي تاريخ القصة في العراق. والحديث عن تجربته الأدبية.

في القصة القصيرة تناول الربيعي نماذج من القصة القصيرة العراقية ونماذج أخرى للقصة في الجزيرة العربية، أما في الرواية؛ فقد قدّم مجموعة من الأسماء الموجودة في الساحة العربية من مختلف البلدان العربية وخصوصاً الساحة العراقية التي حازت على النصيب الأكبر من الدراسة.

وفي الرواية العالمية نلحظ أنّ الدراسات والنماذج التي قدّمها الربيعي تنتمي إلى دول تبقى لدى القارئ العربي في مجال الأدب من الدول المغمورة، ومنها دول أفريقية وكاريبية.

وفي الشعر عرض الربيعي دراساتٍ لبعض الشعراء العرب.

4. كتاب من النافذة إلى الأفق:

ذكر الربيعي أنّ أحد أسباب تأليف هذا الكتاب هو إحساسه بالمسؤولية الكبيرة تجاه أعمال غالباً ما يجري تجاهلها، ويتم اللهاث وراء أسماء معينة دون غيرها، فكأن أصحابها لم تنجب الحركة الأدبية غيرهم.

ويضيف الربيعي "إنّ اكتشاف اسم جديد والتعريف به أمر كبير كذلك"، وأما العنوان فنجد دلالاته في المقدمة بقول الربيعي: "إنّها مواقف وقراءات ومدخلات أطلقتها من نافذتي إلى الأفق الواسع"⁽¹⁾.

بدأ الربيعي هذا الكتاب بتناول تجربته الروائية التي حاول فيها التجديد والخروج على المؤلف، كما تناول أيضاً واحدةً من أهم القضايا التي ناقشها الربيعي، وتوقّف عندها كثيراً في مؤلفاته وهي التجريب، ومن خلال تجربته الأدبية دعا الأدباء للبحث عن الجديد وعدم التردد في التجريب والإضافة.

كما تناول الربيعي في هذا الكتاب نماذج من الرواية والقصة في تونس، إضافة إلى عددٍ من الروايات من مختلف الأقطار العربية، ومن بينهم نجيب محفوظ، إضافة إلى بعض القصص من الأدب العربي، واختتم الكتاب بحوار أُجري مع الربيعي.

5. من سومر إلى قرطاج:

في هذا الكتاب ومن خلال العنوان يعود الربيعي إلى التاريخ القديم ويستحضر حضارتين عريقتين، الأولى من العراق، وهي الحضارة السومرية، والثانية من تونس وهي قرطاج، فاختار حضارة سومر لأنّه عراقي الأصل، وأما قرطاج فلأنّه مقيم في تونس.

قدّم الربيعي في القسم الأول من هذا الكتاب نماذج من الرواية التونسية، وفي القسم الثاني نماذج من الرواية المغربية، وعاد مرّة أخرى في القسم الثالث إلى تونس متناولاً الشعر فيها من خلال بعض النماذج.

(1) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص8.

وفي القسم الأخير من الكتاب وهو أهم محتويات الكتاب، فقد عرض فيه الربيعي شهادته في العديد من القضايا المتعلقة بفن القصة والرواية، كالحديث عن التجربة الأدبية، ومسألة القصة والقارئ، إضافة إلى التقنيات القصصية، وهي مسائل سنشير إليها لاحقاً.

6. الخروج من بيت الطاعة:

جاء عنوان هذا الكتاب من بيت الطاعة التي تُقاد إليه المرأة، ويشير الربيعي بمقدمة الكتاب إلى الهدف الذي سعى إلى تحقيقه من هذه الشهادات بقوله: "ومن خلال هذه الشهادات كنت أحاول تقريب أفكارى وآرائى في شؤون القصة والرواية، وما عملت على إيصاله من خلال نصوصى المنشورة، وعلى الرغم من هذه الالتباسات التي قد يقع فيها بعض القراء أو الدارسين، وهناك عدد كبير من الأدباء عرباً وأعاجم نظروا لتجاربهم، وخاصة تلك التي طمحت للخروج عن المألوف، وتقديم الإضافة، وكنت وما زلت أحد الكتاب العرب الذين كان همهم وما زال الإضافة"⁽¹⁾، والربيعي الذي يُعرف عنه سعيه الدائم نحو الجديد والخروج على المألوف في الأدب، شكّل المشهد الأدبي له ما يشبه (بيت الطاعة)؛ لأنه إن دخله - كما يقول الربيعي - فمن الصعب عليه أن يغادره.

ويُعدّ هذا الكتاب أكبر مؤلفات الربيعي النقدية حجماً، وما يميزه عن الكتب الأخرى أنه لم يتناول تجارب ونماذج قصصية، وإنما قدّم فيه شهادات ودراسات هي حصيلة تجربة روائية على مدى عقود، بعضها في القصة وأخرى في الرواية، ومعظم هذه الشهادات والدراسات مكررة، وردت في المؤلفات الأخرى.

7. كتاب كتابات مسمارية على جدارية مغربية:

هذا الكتاب خصّ به الربيعي - كما ذكر - أدباء المملكة المغربية تحيةً واعتزازاً بالأصدقاء والمحبين الذين عرفهم في هذا البلد.

يحتوي هذا الكتاب على خمسة أقسام تنوعت لتشمل الرواية والشعر والنقد واستعراض لبعض الكتب الصادرة لأكاديميين مغاربة، وتناول القسم الأول الموسم

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص5.

بـ"من المدونة السردية المغربية" عدداً من الأعمال الروائية والقصصية بعضها تكرر كما جرت العادة في مؤلفاته النقدية السابقة، أما القسم الثاني فقد خصصه الربيعي للشعر من خلال عرض عدد من الدواوين والمجاميع الشعرية، وتتاول بعض القصائد ودراستها، والقسم الثالث تتاول فيه الربيعي ثلاثة كتب نقدية هي "الفوضى الممكنة لعبد الرحيم العلام"، و"حلقة رواة طنجة لحسن بحراوي"، وكتاب "مسالك القراءة لأحمد شراك"، أما القسم الرابع فقد تتاول فيه الربيعي عدداً لا بأس به من الدراسات والمؤلفات والترجمات التي قام بها عدد من الباحثين المغاربة حول الرواية والشعر والسياسة، وجاء القسم الخامس ليختم به الربيعي كتابه هذا، وقد خصصه للزيارتين اللتين قام بهما إلى المغرب، والانطباعات التي تشكلت لديه والأصدقاء الذين تعرف إليهم هناك.

3.1 مصادر التكوين الثقافي والنقدي للربيعي:

لكي نصل إلى المنهج النقدي الذي انتهجه الربيعي في نقده، لا بد لنا أن نقف عند المصادر النقدية التي استقى منها الربيعي، التي شكلت فيما بعد رؤاه النقدية، وبعد دراسة مؤلفات الربيعي النقدية، وهي: الشاطئ الجديد، ورؤى وظلال، وأصوات وخطوات، ومن النافذة إلى الأفق، ومن سומר إلى قرطاج، والخروج من بيت الطاعة، وكتابات مسمارية على جدارية مغربية.

1. البدايات: مرحلة الطفولة:

عندما نتناول عبد الرحمن مجيد الربيعي أديباً وناقداً فإننا ننتقل من مرحلة الطفولة، حين كان الربيعي في المرحلة الابتدائية، في تلك الفترة بدأت مهاراته وميوله نحو الكتابة تظهر جلياً، فالربيعي يخبرنا بأنه "وُلد ليكون فناناً"⁽¹⁾.

وتبين ذلك من خلال حبه لدروس اللغة العربية والإنشاء. وقد تتبأ معلمه في مرحلة الابتدائية بأنه سيكون أديباً شريطة أن يواصل القراءة والكتابة بعد أن اطلع على خطه وكتاباته، وهذا ما دفع معلمه إلى تشجيعه على القراءة من خلال تزويده

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص272.

ببعض القصص من مكتبته الخاصة⁽¹⁾، التي أقبل عليها الربيعي يطالعها بنهم كبير لتبدأ معها المؤشرات الأولى لتوجهات الربيعي نحو الكتابة.

ويقسم الربيعي خلفياته الثقافية إلى قسمين، الأول: متعلق بالنشأة والتجربة الحياتية، والثاني متعلق بالدراسة والقراءات⁽²⁾.

أمّا القسم الأول فإنّ النشأة كانت في بيئة ريفية متزمتة ومدنية، وقد أرغمه والده -كما يقول الربيعي- على ختم القرآن الكريم عند الملا (المؤدّب) قبل دخول المدرسة، ويؤكد الربيعي أن تأثير القرآن عليه كبيرٌ خصوصاً اللغة التي صُقلت وأصبحت لغة خاليةً من الأخطاء، كما أنّ للبيئة الريفية التي نشأ فيها الربيعي ذخيرة كبيرة في ذاكرته، الوجوه، الشخصيات، الأحداث، التي عمل الربيعي على استرجاعها في رواياته⁽³⁾، خصوصاً روايته القمر والأسوار التي دارت أحداثها في أحد أحياء مدينة الناصرية التي وُلد فيها الربيعي ونشأ.

في مرحلة النشأة (مرحلة الطفولة) ومما يمكن أن نضيفه إلى مخزون الربيعي الأدبي والثقافي الذي كوّن أحد المؤثرات في تلك الفترة ارتياد المقهى بصحبة والده والاستماع إلى الحكواتي محاولاً تقليده وتركيب بعض الحكايات، يقول الربيعي: "وكانّ أنفاسي مشدودة إليه، وأنّ إيقاع قلبي يتحرك مع حركة شفثيه، وكان يرفع صوته أو يخفّفه وفقاً للحكاية،... وكنت عندما أعود إلى البيت أحاول أن أركّب أنا الآخر حكايات"⁽⁴⁾. وفي تلك المرحلة أيضاً شكّلت القراءة جزءاً كبيراً من تكوينه الثقافي والأدبي، وتركزت قراءته على أعمال كبار الكتاب والأدباء العرب التي زخرت بها مكتبة مدينة الناصرية، ومن بينهم: نجيب محفوظ وعباس محمود العقاد وطفه حسين وإحسان عبد القدوس ومحمود تيمور، وتوفيق يوسف عوّاد. إضافة إلى

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 273.

(2) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 227.

(3) المرجع نفسه، ص 227.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 317.

الأدباء العراقيين أمثال: ذو النون أيوب، وجعفر الخليلي، ومعروف الرصافي، وجميل صدقي الزهاوي ومحمد مهدي الجواهري⁽¹⁾.

إنَّ مجرد النظر إلى هذه الأسماء الكبيرة في الساحة الأدبية العربية يضعنا في شكٍّ وإعجابٍ حول حقيقة أنَّ طالباً في المرحلة الابتدائية يُقبل على قراءة مؤلفات هؤلاء، وفيها إشارة إلى رغبة جامحة في نفس الربيعي نحو الكتابة منذ الصغر. كما أنَّ المتأمل في هذه الأسماء يلحظ التنوع في مؤلفاتهم، فلم يقتصر الربيعي في قراءته على جنس أدبي واحد، بل تنوعت القراءة لتشمل القصة والرواية والشعر والفلسفة، ولا غرابة إذاً أن نجد الربيعي بعد عقود من ممارسة الكتابة يرى في القراءة "أنَّها إحدى أهم وسائل التعلم من تجربة الآخرين وإنجازاتهم، ويجب أن تصل درجة القراءة حد (الإدمان)، وأنَّها عادة يجب أن تظل ملازمة، وأن تكون هذه القراءة قراءة جادّة، قراءة الجهد والتعب، وليست قراءة التسلية"⁽²⁾.

2. مرحلة النضج (مرحلة القراءات المتقدمة):

تأثر الربيعي في هذه المرحلة بثلاثة مؤثرات، وهي:

أ. الأثر المعرفي الأيدلوجي:

إنَّ المحدِّق في أعمال الربيعي النقدية زيادة على أعماله الروائية يجد أنَّه متأثر بتقنيات الكتابة الروائية الغربية من جهة، ومتأثر بالمناهج النقدية الغربية من جهة أخرى، فمعظم مقالاته النقدية تُعنى بالمضامين ومسائل الواقع والالتزام، ولعلنا لن نجد صعوبة في تحديد هذه المؤثرات؛ لأنَّ الكاتب نفسه تحدّث عنها بصراحة في غير موقع، من ذلك ما ذكره في مقدمة مجموعته القصصية (السيف والسفينة) بقوله: "... أحبُّ أن أعود لتعداد المؤثرات جميعها بشكل تفصيلي التي كوَّنت الجزء الأكبر من عدتي للكتابة، وهي: الفكر الماركسي، والفكر الوجودي والفكر القومي بشكل أساسي"⁽³⁾.

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 273.

(2) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 208.

(3) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1996)، السيف والسفينة، ط4، دار نقوش عربية، تونس،

ولكنه وهو يذكر ذلك، لم يُفصّل ولم يكتب بطريقة مُستوعبة، وإنّما يُقدّم إضاءات تفيد القارئ في تلمّس خطاه عند القراءة، وغالباً ما تدرس مقدّمات المبدعين بوصفها مقولاتٍ نقدية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يترأى لي أنّ الربيعي يُزواج أحياناً، بين المذهب الفني والمنهج النقدي، ولعلّ هذا لا يُعدّ أمراً غريباً؛ لأنّه يتبنّى بعض المذاهب بوصفه كاتباً مبدعاً، ويتبنّى بعض المناهج النقدية الغربية عندما يكتب محلاً وناقداً للأدب.

عندما نتحدث عن الماركسية لا نتحدث هنا عن مذهب نقدي فقط، وإنّما نتحدث عن مذهب شامل، فالماركسية قبل كل شيء هي تعبير عن الحياة الاجتماعية والعلمية والواقعية في مجملها، وحركتها التاريخية ومشاكلها وتناقضها⁽¹⁾، وتقوم بدراسة قوانين تطور المجتمع، كما تدرس ثورة الطبقات المضطهدة المستغلة⁽²⁾، كما تناولت الحقائق الطبيعية (الطبيعة والعالم الخارجي)، والواقعية (العمل)، والقضايا الاجتماعية والتاريخية (بنية المجتمع الاقتصادية والطبقات الاجتماعية)⁽³⁾، كما ظهرت الماركسية مع ظهور المجتمع الحديث تقدم نفسها كنظرية شاملة تشرح هذا العالم الحديث وتناقضاته ومشاكله، وتقدم الحلول العقلية⁽⁴⁾.

أمّا في النقد فنجد أنّه انهمك في دراسة المذاهب ولاسيّما الواقعية الاشتراكية اصطلاحاً وتطبيقاً، ويكفي النظر إلى كتابات لوكاش وجولدمان صاحب البنيوية التكوينية، كما نجد النقاد مضطرين لبحث مسائل غاية في الواقعية والالتزام وربما لم يكن من المستحسن أن يركز النقاد على الجمال الفني للنصوص أو الفنون بشكل عام بمعزل عن قضايا الواقع؛ ذلك لأنّ الماركسية فهمت الأدب بوصفه بوقاً يمثل النظام الشيوعي والفكر الماركسي، فكان النقد مأخوذاً بهذه المسائل الاجتماعية

(1) لوفيفر، هنري، (د.ت)، الماركسية، د.ط، ترجمة جورج يونس، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ص13.

(2) بوليتزر، جورج؛ وموريس، جي بيس، (د.ت)، أصول الفلسفة الماركسية، ج1، د.ط، ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ص15.

(3) لوفيفر، الماركسية، ص9.

(4) المرجع نفسه، ص10.

والاقتصادية، كما انشغل النقاد بمسألة البنية الفوقية والتحتية ومدى تعبير الأدب عنها، وهذه الأفكار "لاقت قبولاً لدى الوطنيين والقوميين العرب خصوصاً بعد ثورة يوليو (1952م) في مصر⁽¹⁾، ومن الأهداف التي سعت إليها تلك الثورة: رفع القدرات الاقتصادية والاجتماعية عن طريق التحول الاشتراكي⁽²⁾.

وفي تلك الفترة -أوائل الخمسينات- ظهر جيل جديد من النقاد واكبوا الثورة، وكان عدد من التيارات النقدية والغربية، ومنها تيار الواقعية بصورته الماركسية، وعلى امتداد تلك الفترة -الخمسينات والستينات- تفرض حضورها البارز، غير أنه من الممكن القول إن الواقعي بين تلك التيارات كان في تلك الفترة سيد الواقع المحيط فعلاً، وقد رأى بعض ممثلي ذلك الاتجاه أنفسهم يحاربون على جبهة واحدة، والحرب هنا ليست مجرد مجاز، وإنما هي تعبير مناسب عن العلاقة الوثيقة التي رآها أولئك النقاد بين عملهم وما يحدث في ميداني السياسة والتغيير الاجتماعي، حيث أصدر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما (في الثقافة المصرية) عام (1955م) الذي كان فاعلاً في إرساء النقد الواقعي/ الماركسي في العالم العربي⁽³⁾.

لقد أفاد الربيعي من هذا الكتاب النقدي، وخصوصاً فيما يتعلق بموضوع الالتزام في الأدب، فقد ضمّن كتابه (الشاطئ الجديد) رأياً للناقد محمود أمين العالم بقوله: "إنّ الالتزام في الأدب والفن ليس نقيضاً للحرية، ولا يمكن أن يتم -أي الالتزام- على حساب الأدب والفن"⁽⁴⁾.

ويبدو أنّ عبد الرحمن مجيد الربيعي هو امتداد لجيل النقاد في الخمسينات والستينات، وذلك من خلال دعوته لقصاصي تلك الفترة للبحث عن مبررات جديدة

(1) عياد، شكري، (1993)، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت، ص23.

(2) نوار، عبد العزيز، (د.ت)، تاريخ العرب المعاصر - مصر والعراق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص315.

(3) البازعي، سعد، (2004)، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص140.

(4) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص25.

للكتابة، وهذه الكتابة التي يدعو إليها الربيعي لا بد لها أن تتفق مع التحولات التي جاءت بها الثورة⁽¹⁾، فهو يرى أن الأدب الثوري هو الأدب الملتزم، لأنه يأتي من صميم الهموم والآمال، ومن النضال والتطلعات، وهذا النوع من الأدب يراه الربيعي دليلاً على صمود الأمة، وهو وسيلة من وسائل بناء مستقبل الإنسانية⁽²⁾.

ويحدّق الربيعي في قضية الالتزام في كتابه (الشاطئ الجديد)، ويعزو لجوء الكتاب إلى هذا النوع من المعالجة إلى مسألتين: الأولى: شعور الكتاب بالدور المنوط بهم للمشاركة في إحداث تغيير في الحياة الإنسانية فضلاً عن تحريك الحياة الاجتماعية وإحداث تحولات اجتماعية، والثانية أن هذا الالتزام بهموم المجتمع ومشاكله ومعاناة الناس وتصوير آمالهم وتطلعاتهم ما هو إلا مظهر من مظاهر محاربة الاستبداد والقهر وإدانة لعمليات الاستغلال والظلم والاضطهاد الذي قد تلحق بالشعوب والأفراد⁽³⁾.

ولم يكتفِ الربيعي بذلك بل جعل الحراك الاجتماعي وتمثيل الحياة والالتصاق بها عوامل للكتابة الجادة سواء على مستوى الشعر أم القصة، وفي هذا الصدد يرى أن القصة "قصة ثورية"، لأنّ كتابها عاشوا الأحداث الكبيرة والطموحات، وانتشار الفكر التقدمي، كل ذلك جعل القصّاصين غير بعيدين عن عصرهم⁽⁴⁾، فالباحث عن الكتابة الجادة في مثل هذه الظروف هو من "يحاول أن يجعل من الحياة في تلك الفترة مليئة بالأمل والتفاؤل"⁽⁵⁾، ويبدو أيضاً أنّ الربيعي يرفض كتابة الترف أو البحث عن الجمال، وإنّما يجد أنه من اللازم والواجب على الكاتب الواعي الجاد أن يبعث الأمل والتفاؤل في الحياة الإنسانية ولاسيماً إذا أحاطت بها الظروف القاسية.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) المرجع نفسه، ص34.

(4) المرجع نفسه، ص35.

(5) المرجع نفسه، ص35.

ومن الأفكار التي تأثر بها ووجهته في نقده الفكر الوجودي الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بفكرة الحرية وامتلاك الإرادة، وقد انصبّت جهود الفكر الوجودي على الحرية الفردية التي تكاد تصل عند بعضهم درجة الإطلاق، ومهما يكن فإنّ الحرية مطلب ملخّ في الحياة الإنسانية، والحرية مفهوم عام يشمل حرية الاختيار والعمل والسفر والزواج والدراسة... الخ، ولعلّ هذه الفكرة لقيت قبولاً عند الربيعي لانعدام الحرية في المجتمعات العربية، فكان احتفاله بها أمراً منطقيّاً ومقبولاً، بل هو أمر ضروري لدى كاتب مثل الربيعي، والفكر الوجودي أصلاً هو صدىً من أصداء الحرب، وأثرها في أوروبا⁽¹⁾، وقد هيمنت على الحياة الفكرية بعد الحرب العالمية الثانية، وينظر إليها باعتبارها فلسفة اليأس والخوف، وفلسفة الشعور بالانكشاف وسط عالم مُعادٍ⁽²⁾.

والوجودية هي أصدق تعبير عن حالة القلق العام، الذي تملك العالم الشعور الحاد بعد الحربين العالميتين، فقد كان لهذين الحادثين أثر بالغ في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تؤلف نسيج وجودها، وفي وضعها أمام أكبر مصدر من مصادر قلقها، وهو الفناء الشامل الذي ينتظم الشعوب بأسرها، مما ولّد إحساساً استغرق شعور كل فردٍ من أفرادها⁽³⁾.

من هنا فقد كرّست الوجودية جهودها ومبادئها من أجل الإنسان، انطلاقاً من ذاته، "فهو إنسان متكامل بعقله وجسده وروحه، وأهم حق من حقوقه الحرية التي هي الوجود الإنساني، ولا إنسانية من دونها"⁽⁴⁾.

(1) عبد الرحمن، نصرت، (1979)، في النقد الحديث، ط1، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ص178.

(2) ويليك، رينيه، (1987)، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص480.

(3) عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص178.

(4) الأصفر، عبد الرزاق، (1999)، المذاهب الأدبية لدى الغرب، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص183.

والإنسان لن يحقق لنفسه الوجود، ولن يناله، إلا أن يكون ما يهدف إلى أن يكونه، وليس ما يرغب أن يكونه⁽¹⁾.

إذا فالفلسفة الوجودية تجعل الحياة الإنسانية ممكنة، وتؤكد كذلك أن كل حقيقة وكل عمل يستلزمان بيئة معينة وذاتاً إنسانية⁽²⁾.

إن أحد مصادر الربيبي في الفكر الوجودي، الناقد والأديب سارتر، ومن مؤلفاته: الوجودية مذهب إنساني، والماركسية الوجودية، والأدب الملتزم، وما الأدب، أما أهم مؤلفات سارتر التي شكلت مصدراً مهماً من مصادر الربيبي فهو رواية "دروب الحرية" التي أشار إليها الربيبي، يقول: "...وتوقفت طويلاً عند كتاب جان بول سارتر وخاصة (دروب الحرية)"⁽³⁾.

ويبدو تأثر الربيبي بالوجودية جلياً في مجالي النقد والكتابة، أمّا في النقد فيقدم الربيبي لنا مقالة بعنوان "الحرية في الإبداع... الحرية في الحياة" ويتناول فيها الربيبي التعسف الذي يتعرض إليه الكاتب العربي، وعدم امتلاك الحرية للتعبير عن آرائه، فهو لا يملك حرية أن يقول كلمته بحرية⁽⁴⁾، فالكاتب متى ما سلبت منه حرية التعبير في الكتابة والنشر فإنه يصبح عاجزاً عن إيصال رسالته وأفكاره إلى الآخرين، وهذا يعني أيضاً غياب الحقيقة التي يبحث عنها القراء، إضافة إلى تهميش دور الكتاب وتضييق الخناق عليهم، ومحاولة عرقلة دورهم الهام في توجيه قرائهم وتوعيتهم للأحداث الدائرة.

كما تتجلى صور الوجودية في أدب الربيبي من خلال الموضوعات التي يعالجها في كتاباته، ويبقى موضوع القمع - كما يذكر الربيبي غير مرّة - هو الثيمة الأساسية التي تلحّ عليه في كتاباته القصصية منها والروائية، وعلى صعيد الرواية فإنّ روايات الوشم، والأنهار، والقمر والأسوار، والوكر، وخطوط الطول... خطوط

(1) سارتر، جان بول، (1964)، الوجودية مذهب إنساني، ط1، ترجمة عبد المنعم الحنفي، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، مصر، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص7.

(3) الربيبي، أصوات وخطوات، ص19.

(4) الربيبي، من النافذة إلى الأفق، ص22-23.

العرض كلها يشكل فيها القمع السياسي والقمع بشكل عام المحور⁽¹⁾، ولا غرابة إذن أن يكون موضوع روايته الأولى وهي (الوشم) القمع السياسي من خلال تجربة الاعتقال التي عاشها الربيعي بنفسه، أنها قضية عامّة يعاني منها الجميع وليست معاناةً فردية، أي أنّ الربيعي في الوشم يقدّم ظاهرةً منتشرةً ليس في العراق فحسب وإنما في العديد من الأقطار الأخرى.

وأما الفكر القومي، فالقومية العربية لم تنشأ كنتيجة لنهضة صناعية، وبروز طبقة برجوازية تسعى إلى لعب دور في حياة مجتمعها يتناسب مع فعاليتها الاقتصادية، وإنما نشأت نتيجة للتحدي الخارجي المتمثل بسياسة التتريك التي اتبعتها الدولة العثمانية في آخر أيامها⁽²⁾.

لقد كانت حركة القوميين العرب هي إحدى المنظمات السياسية الأساسية التي تبنّت الدعوة القومية العربية في مرحلة الخمسينات والستينات، تلك الدعوة التي انطلقت من بلدان المشرق العربي وخاصة بلاد الشام والعراق في مطلع القرن العشرين، وقد هدفت إلى تحقيق الاستقلال العربي من السيطرة التركية، وإقامة دولة عربية واحدة⁽³⁾. كما يعتبر الفكر القومي أن السلطة مصدرها الشعب، فالسيادة ملك الشعب، وأنه وحده مصدر كل سلطة وقيادة⁽⁴⁾.

ويقوم المفهوم القومي المعاصر على عددٍ من الصفات التي يؤمّن بوجودها استمراره وتطوره، ومنها ثقة الفرد بأمته ماضياً وحاضراً، والاحتفاظ بحرية الفرد، وهذه الحرية تسير مع حرية الجماعة، فالمواطن الحر هو الحصن الذي يؤمّن

(1) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص14.

(2) شرف الدين، فهمية وآخرون، (1985)، بحوث في الفكر القومي العربي، ط1، مجلد2، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ص178.

(3) الهندي، هاني؛ والنصراوي، عبد الإله، (2001)، حركة القوميين العرب، نشأتها وتطورها عبر وثائقها (1951-1968)، ج1، ط1، بيروت، لبنان، ص28.

(4) شرف الدين وآخرون، بحوث في الفكر القومي العربي، ص230.

الاستقلال، كما أن القومية هي وسيلة لخدمة المجموع، لذلك فهي مسؤولة عن إيجاد فرص العدل والاكتفاء الثقافي والاقتصادي⁽¹⁾.

والربيعي وهو كاتب قومي - كما يذكر - ينظر إلى الرواية العربية سواء ما كُتِبَ منها في العراق أو خارجه كُلاً لا يتجزأ، فتجربة الرواية العربية هي متقاربة من حيث الموضوع، ومن حيث الهم الفني في مختلف الأقطار، وهذا ما لاحظته الربيعي من خلال لقائه بعددٍ من الروائيين العرب في مختلف الأقطار، وما قدّمه الربيعي في أعماله الروائية، ومنها روايته الوشم التي عالجت القمع السياسي، وهذا القمع ليس حصراً في العراق ولكنه عربي مشترك لكافة الشعوب، كما أن الربيعي ينطلق في تجربته الأدبية من خلال تلك الهموم والمعاناة.

إنّ الفكر الماركسي والوجودي والقومي ينطلق من مجموعة من القواسم لعلّ أهمها الفرد (الإنسان)، والبحث عن حريته، وتوفير كل الوسائل لخدمته وتقديمه، وهذا لا يتحقق إلاّ من خلال الخوض في قضايا المجتمع وواقعه، محاولة للارتقاء بهذا المجتمع نحو الأفضل، وهذا ما حاول الربيعي تحقيقه من خلال مؤلفاته الروائية والقصصية والنقدية.

ب. تلقي النقد والأدب الغربيين:

شكّل النقد الغربي جزءاً كبيراً ومصدراً مهماً من مصادر الربيعي النقدية، والمطلّع على مؤلفاته النقدية يلحظ أنّها تحوي آراءً لمجموعة لا بأس بها من النقاد والرواة الغربيين المعروفين، تأثر بهم الربيعي وتبنّى العديد من تلك الآراء سواء أكان ذلك في أعماله الروائية والقصصية أم في أعماله النقدية، وقد أشار الربيعي إلى ذلك عندما ذكر المؤثرات التي كوّنت الجزء الأكبر من عدته الكتابية بقوله: "ما يطرح من تنظيرات حول الرواية الجديدة وخاصة كتابات ميشيل بوتور، وألان روب غرييه التي من الممكن سحبها على القصة القصيرة أيضاً، ومؤثرات أخرى وليدة قراءة أعمال قصاصين من مختلف أنحاء العالم"⁽²⁾.

(1) صايغ، أنيس، (د.ت)، تطور المفهوم القومي عند العرب، د.ط، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ص 109-111.

(2) الربيعي، السيف والسفينة، ص 47.

بالإضافة إلى الاسمين اللذين ذكرهما الربيعي وهما (ميشيل بوتور) صاحب كتاب "بحوث في الرواية الجديدة"، و(آلان روب غرييه) بكتابه "نحو رواية جديدة" نجد أسماء عديدة لمجموعة من النقاد والروائيين البارزين، ومنهم: هنري جيمس، وجابريل جارسيا ماركيز، وآراغون، وآرسكين كالدويل، والبير كامو الذي قال عنه الربيعي: "...وجدت كتاباته صدى عميقاً في داخلي بما فيها من مسحة حزن وشاعرية"⁽¹⁾، ومن الأسماء أيضاً: "روجيه جارودي، وآرنست فيشر، وكولن ولسون، وأم. فوستر، وأمبرتو إيكو".

أما القضايا والموضوعات النقدية التي تأثر بها الربيعي من النقد الغربي فهي: توظيف تجارب الحياة في الأعمال الأدبية، والتجديد، والالتزام، وأهمية الرواية واللغة، ونضج التجربة الأدبية، والإفادة من الفنون الأخرى في كتابة القصة والرواية، والقارئ ودوره في العمل الأدبي، وكل هذه القضايا سنتناولها بشكل موسّع وتفصيلي في الفصول اللاحقة في هذه الدراسة.

ج. النقد العربي:

أما المصدر الثالث من مصادر الربيعي النقدية فهو النقد العربي، ويتمثل ذلك بآراء نقاد عقدي الخمسينات والستينات -كما ذكرنا سابقاً- ويأتي في طليعتهم محمود أمين العالم، وحسين مروة، وجبران خليل جبران، وعبد المحسن طه بدر، كما تأثر ببعض القصاصين وعلى رأسهم يوسف إدريس، كما أفاد من آراء الشعراء الكبار ممثلاً ذلك بالشاعر عبد الوهاب البياتي.

تكونت المذاهب الأدبية والاتجاهات النقدية في الأدب العربي الحديث نتيجة تأثرها بالمذاهب الأدبية الأوروبية وهي امتداداً لها "وقد هيمنت دراسات المذهب الواقعي ورؤية الواقع مع حركة نقد القصة والرواية لفترة طويلة، وهي استمرار لجهود محمود أمين العالم وحسين مروة، وجاء بعدهم عبد المحسن طه بدر، الذي انطلق من فرض "يتمثل في أن الأديب يرتبط بالواقع الذي يعيشه بعلاقة إيجابية

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 19.

ودينامية يتبادل فيها طرفا العلاقة التأثر والتأثير⁽¹⁾، لذلك فإن الكتابة النقدية عن الواقع والواقعية هي السائدة في السبعينات والثمانينات⁽²⁾.

بعد الحديث عن التكوين النقدي والثقافي للربيعي من خلال المؤثرات المحلية والعربية والغربية، ولكي نستدل على المنهج النقدي الذي استعان الربيعي لا بدّ لنا من التطرق إلى المذاهب الأدبية التي عُتبت بالواقع والأيدولوجيا، لذا سينصبّ نقد الربيعي على المضامين والأفكار، ولذا جاء اهتمامنا هنا فقط بالمذهب الواقعي النقدي والمذهب الواقعي الاشتراكي والفكرين الماركسي والوجودي، ولم نشأ أن نتعرض للتعريف بالمذاهب الأخرى مثل الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية وغيرها من المدارس والمذاهب التي لم يلتفت إليها الربيعي، ولم تشكل تأثيراً على منهجه النقدي.

1. الواقعية:

لقد شهدت أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اتجاهات ودعوات فكرية وأدبية، تعبّر عن ضيقها واستيائها بما آل إليه وضع الأدب والفكر في ظل تيارات الرومانسية التي أغرقت الأدب بالأوهام والخيال والعاطفة، مما خلق هوة كبيرة بين الأدب والواقع، من أجل هذا أخذ فلاسفة وفنانون وأدباء ينادون بعودة الأدب إلى الواقع، وتصويره تصويراً دقيقاً بعيداً عن الخيال والرؤى المثالية⁽³⁾. والواقعية بمعناها الواسع وهو الأمانة في تصوير الطبيعة، هي من دون شك تيار رئيس من تيارات التراثين النقدي والفني في كل من الفنون التشكيلية والأدب⁽⁴⁾.

(1) أبو هيف، عبد الله، (2000)، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص47.

(3) مصطفى، فائق؛ وعلي، عبد الرضا، (1989)، في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الكتاب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ص71.

(4) ويليك، مفاهيم نقدية، ص183.

والكتّاب الألمان هم أول من طبّق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث (شيلير) في كتاباته عام (1798م) عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم واقعيون أكثر منهم مثاليون⁽¹⁾.

لم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقّة إلاّ من خلال خصومة حادّة نشبت في منتصف القرن التاسع عشر بين بعض النقاد التشكليين من جانب، وكاتب قصصي من الدرجة الثانية هو (شامفلوري)، إذ قام هذا الكاتب عام (1857م) بنشر مجموعة من المقالات الأدبية في مجلد أُطلق عليه اسم (الواقعية)، كما أصدر مع أحد أصدقائه مجلة أدبية قصيرة العمر تحمل نفس التسمية (الواقعية)، وقد تبلورت في هذه الكتابات النقدية المبادئ الأولى للواقعية، وأهمها: أنّ الفن ينبغي أن يقدّم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من النزعات الشخصية⁽²⁾.

ومن هنا فعلى الروائي أن يدرس قبل كل شيء مظهر الشخصية ويسألها ويمحص أجوبتها، ويتعرف على مساكنها، ويستجوب جيرانها ثم يُدوّن بعد ذلك حججه واضعاً حدّاً لتدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة⁽³⁾.

وقد استعان الربيعي بهذا المبدأ في بعض أعماله الروائية، ففي رواية الأنهار استبدل الربيعي (مدينة الناصرية) بمدينة (بعقوبة) لتدور فيها بعض أحداث الرواية، الأمر الذي تطلّب زيارة الربيعي لهذه المدينة (بعقوبة) للتعرف عليها، وكأنّه مخرج سينمائي يريد التعرف على أماكن التصوير قبل بدء عمله، وفي هذه الزيارة يقوم الربيعي بتحسين الملامح الظاهرية فقط، ثم الاستعانة بالتراث والتاريخ والجغرافيا والأسطورة، إضافة إلى جمع المعلومات اللازمة عن طريق الاستعانة بالشيوخ وكبار السن ممن عاشوا الأحداث وعرفوها عن قرب، والربيعي يخبرنا بأنّه يقوم

(1) فضل، صلاح، (1986)، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ص11.

(2) فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص13.

(3) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص36-37.

بذلك "من أجل أن تكون الرواية أكثر إقناعاً وأكثر صدقاً"⁽¹⁾، فهو إذن يريد لرواياته أن تصور الواقع كما هو، وكما عاشه وشاهده وسمعه، وكما يريد أن تصل إلى القارئ.

إنّ الواقعيين يصورون الشر في الواقع رغبةً في تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه، وهم يشبهون من هذا الجانب- الرومانسيين الذي يهربون من الواقع في عالمهم ضيقاً بالواقع، ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون في تصوير ما يروعههم قصداً إلى غاية تتجاوز الواقع في صورة من الصور⁽²⁾.

لقد كان أثر بلزاك حاسماً في انتصار الواقعية؛ إذ إنه هو الذي أدخل مصطلح البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب ونقله عنه علماء الاجتماع وكبار النقاد والكتّاب مثل (تين وزولا)، وتعدّ مقدمته التي كتبها عام (1842م) لمجموعته القصصية الكبرى (الكوميديا البشرية)، التي أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي⁽³⁾.

وفي الرواية أصبحت الطبقات الشعبية موضوعات لها (الواقعية) على خطى كتاب مثل فكتور هوجو، وأوجين سو وبلزاك بالنسبة للطبقات المهمشة والأوساط المشبوهة من لصوص وعتّارين، واحتذى الواقعيون حذوهم، ولكنهم زادوا بأن تبوّأ صراحة اختيار مثل هذه الموضوعات، وجعلوا منها إحدى المعطيات الأساسية لالتزامهم⁽⁴⁾.

2. الماركسية:

قبل تناول الواقعية الاشتراكية لا بُدّ من الحديث عن الماركسية باعتبار الواقعية الاشتراكية منبثقة عن الماركسية، والماركسية هي أيضاً منبثقة من الذوق

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص37.

(2) هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص293.

(3) فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص15.

(4) شارتييه، بير، (2001)، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص112.

والنظرية الواقعية، من أجل الإحاطة بهذه المذاهب وربطها بعضها ببعض من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة، وهي الوصول إلى المنهج الذي اعتمده الربيعي واستعان في نقده.

انبثق النقد الماركسي في الذوق والنظرية من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر، وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من ماركس وإنجلز، ولكنه مذهب لا وجود له كمذهب منظم قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وكان فرانتز مهنرغ في ألمانيا، وغيورغي بليخانوف في روسيا أول ممارسي النقد الماركسي⁽¹⁾.

انتشرت الماركسية خارج روسيا في العشرينات خاصة، وقد أخذ أثر النقد الماركسي يمتد إلى أبعد مع الملتزمين بالمذهب الماركسي، وأبرز النقاد الماركسيين لوكاش، وحاولت دراستاه (غوته وعصره، عام 1947م)، و(الرواية التاريخية عام 1955م) أن تُعيد مسار الأدب في القرن التاسع عشر من وجهة نظر الواقعة بتأكيد المضامين الاجتماعية والسياسية مع قدر لا يُنكر من الحس الرهيف بالقيم الأدبية⁽²⁾. في النقد الماركسي هنالك مجموعة من المسلّمات يمكن أن تُقبل بسهولة أكثر من الأخرى، ومنها أن النقد الماركسي لا يرى العمل الأدبي نيزكاً سقط عرضاً فوق الأفراد، وإنما هو إبداع فرد في مجتمع تحكمه عوامل كثيرة من الاقتصادية حتى الأيديولوجية، وفي مرحلة من التطور التاريخي محدّدة بدقة، كما يمكن أن تُقبل بسهولة نسبية مسلّمة أن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس للمجتمع فحسب، وإنما يظهر ذاتها، ويحرك مشاعر القراء، وبهذا المعنى يسهم في تطوير المجتمع⁽³⁾.

كما أنّ النقد الماركسي ليس مجرد علم اجتماع للأدب يهتم بكيفية نشر الروايات أو ما قد يرد فيها من إشارات إلى الطبقة العاملة، إن غاية هذا النقد أن يشرح العمل الأدبي على أكمل وجه، وهذا يعني الانتباه المرهف إلى أشكال العمل

(1) ويليك، مفاهيم نقدية، ص 468.

(2) المرجع نفسه، ص 470.

(3) إمبرت، إنريكي أندرسون، (1991)، مناهج النقدي الأدبي، د.ط، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص 125.

الأدبي وأساليبه ومعانيه، كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعاني من حيث هي نتاج تاريخ محدد⁽¹⁾.

والنقاد الماركسيون الجيّدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط، وهو النمط المثال أو النموذج البطل الذي يجب على القارئ أن يحذو حذوه في حياته⁽²⁾.

كما انبثق عن الفكر الماركسي النقد المضموني الذي لم يكن له قدر من الذبوع كما هو حال الواقعية الاشتراكية، وهذا النقد يرى في الأدب معرفة، ويرى أن مضمونه يحوي أفكاراً يقينية "فالن كالعلم يعكس الواقع أي الطبيعة والمجتمع... إذا كانت الحقيقة الموضوعية نتيجة للمعرفة العلمية فإن الحقيقة الفنية لمعرفة الواقع في الفن"⁽³⁾، فالأدب في النقد المضموني يصدر عن فهم الواقع، ولا يصدر عن انفعال⁽⁴⁾، من هنا ينصرف النقد المضموني إلى مضمون العمل الأدبي لا شكله.

3. الواقعية الاشتراكية:

وتسمى أيضاً بالواقعية الجديدة، وقد نشأ هذا المذهب منذ البداية رداً على الرومانسية والواقعية الانتقادية المتشابهة⁽⁵⁾، وقد ظهرت في القرن العشرين، وعُرفت في روسيا بعد ثورة (1917م)، وترتبط نشأة هذه المدرسة بتأسيس الاتحاد العام للكتّاب السوفيتيين في عام (1932م)، ولعلّ مكسيم غوركي هو أول من استخدم هذا الاصطلاح ولاسيما في خطابه الذي ألقاه في المؤتمر الأول لهذا الاتحاد عام (1934م)، وقد فرّق فيه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، فالواقعية النقدية صوّرت "الفرد ضد الجماعة، والدولة والطبيعة، وكان السبب الأول لمعارضة الفرد للمجتمع البورجوازي هو رغبته في حشد انطباعات سلبية مناقضة لأفكاره

(1) إيجلتون، تيري، (1985)، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، ع3، مجلد5، ص22.

(2) ويليك، مفاهيم نقدية، ص469.

(3) عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص86، نقلاً عن المادية التاريخية.

(4) المرجع نفسه، ص88.

(5) الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص144.

الطبقية وأسلوبه في الحياة، وقد شعر الفرد شعوراً حاداً بأن الانطباعات كانت تؤخر نموه وتسحقه"، ولكنه كان قليل الإدراك لمسؤوليته هو نفسه عما في أسس المجتمع البورجوازي من سوقية وإجرام، على حين "أن الواقعية الاشتراكية تعلن أن الحياة هي النشاط والخلق اللذان يرميان إلى تنمية أعظم القدرات الفردية قيمة لدى الإنسان من أجل انتصاره على قوى الطبيعة، وحفظ صحته وإطالة عمره من أجل سعادته العظيمة في العيش على الأرض التي يرغب مع النمو المستمر لاحتياجاته- وأن يجعلها مسكناً طيباً للبشرية، وقد توحدت في أسرة واحدة"⁽¹⁾.

وهناك ما يسمى بالماركسية القسرية، وهي نتاج تطورات حدثت بعد وقت في روسيا، ففي العشرينيات من القرن الماضي كان الجدل الكبير بين المذاهب الأدبية المختلفة لا يزال ممكناً في روسيا، ولم توضع مفردات المذهب المتجانس المعروف باسم (الواقعية الاشتراكية)، وتفرض إلا حوالي عام (1932م)، فالواقعية الاشتراكية تطلب من الكاتب أن يصف الواقع وصفاً أميناً، وأن يكون واقعياً، بمعنى أن يصف المجتمع المعاصر وصفاً يبين فهمه العميق لبنيته، وتطلب منه أن يكون واقعياً اشتراكياً، وهذا يعني عند التطبيق أن عليه ألا يصف وصفاً موضوعياً أميناً، بل يجب عليه أن يستعمل فنه لينشر الاشتراكية أي (الشيوعية) أي روح الحرب ومساره، فالأدب في روسيا يجب أن يكون فعالاً في التشكيل الأيدولوجي لجماهير العمال حسب الروح الاشتراكية، وهذا الأمر ينسجم مع قول ستالين إنَّ الكتاب هم: "مهندسو النفس الإنسانية، وهكذا يصبح الأدب تعليمياً بشكل صريح، بل يرسم لنا عالماً مثالياً لأنه يصور لنا الحياة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون طبقاً للمذهب الماركسي"⁽²⁾.

والربيعي لا يخرج عن دائرة الآراء التي عبّرت عن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة، فالواقعية الجديدة التي ظهرت في الوطن العربي جاءت نتيجة للظروف الجديدة التي يعيشها الوطن العربي، وأنَّ محاولة الكتاب الروائيين في أن

(1) مصطفى وعلي، في النقد الأدبي الحديث، ص74.

(2) ويليك، مفاهيم نقدية، ص468.

يجدوا لهم دوراً أكبر وأهم، وأن تكون أعمالهم انعكاساً للإرهاصات التي يعيشها هذا المجتمع حتى تكون هذه الأعمال وثائق وجدانية عالية، على غرار الأدب الروسي، والدور الذي لعبه في تسجيل حياة هذا الشعب، والتغيرات التي حدثت في المجتمع الروسي نفسه⁽¹⁾، وهذا يعني أنّ الواقعية الجديدة التي ظهرت في الوطن العربي هي تحت تأثير الواقعية الاشتراكية التي ظهرت في روسيا وانعكست على الأدب هناك، وبالتالي تأثر بها الأدباء والكتّاب العرب وكذلك النقاد.

والواقعية التي ينشدها الربيعي - كما يذكر - هي الواقعية الجديدة التي تسجل التاريخ مع الفهم التقدمي للظواهر والمتغيرات⁽²⁾، وهي رؤية صادقة واعية وتقدمية⁽³⁾.

وهذا يعني أن الواقعية الاشتراكية (الجديدة) تعكس واقع المجتمع على حقيقته، وليس ذلك وحسب بل عليه أن يعي ويتعمق في الأحداث والظواهر، ويتنبأ بها هو قادم وبآفاق المستقبل، فهي إذن معرفة عميقة لهذا المجتمع وسلوكه وتطوره ومدى التغيرات التي قد تطرأ عليه لاحقاً.

ومن خلال ما تقدم يتبين أن الواقعية الاشتراكية ليست ثابتة وإنما هي متغيرة وفق متغيرات العصر، فواقعية القرن الماضي ليست كواقعية هذا العصر، فالرؤى والطموح وبناء المجتمع يختلف مع الزمن، وهذا يتطلب من الكتّاب الحضور الدائم في مختلف المراحل، وأن يواكبوا التغيرات التي تطرأ من أجل أن يكون الأدب هادفاً، ويحقق ما تطمح إليه المجتمعات، ويساهم في حركة التغيير والتطور التي يشهدها العصر.

4. الوجودية:

الوجودية فلسفة نظرية وطرز سلوكي كانت قد نشأت على يد الدنماركي (كير كيجارد عام 1855م) الذي نحا فيها منحىً مسيحياً، ويمكن القول أن لها جذوراً أبعد لدى بعض الروائيين مثل فلوبيير ودستوفسكي، ولكن الوجودية تبلورت كمذهب

(1) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص154.

(2) المرجع نفسه، ص154.

(3) المرجع نفسه، ص108.

في أثناء الحرب العالمية الثانية، وتجلّت لها تأثيرات واسعة في الأدب الفرنسي، وكثير من الأدباء الأوروبيين⁽¹⁾.

وتقوم الوجودية على البحث عن مسألة الوجود الإنساني، وعلاقته بالوجود الخارجي (الكون والمجتمع)، وموقفه من هذا الوجود⁽²⁾، فالوجودية فلسفة عمل والتزام⁽³⁾، فالإنسان يلتزم في حياته، وهو في التزامه يرسم صورة ما سيكون وجوده⁽⁴⁾.

تعرف الوجودية بأنها: محاولة لتطبيق العقل الرياضي على التجربة الحية الحافلة بالربكة والفوضى، وقد تدعى أيضاً محاولة خلق علم جديد -علم للعيش-. ولذلك فإنّ النقد الوجودي هو محاولة للحكم على النتاج الفني بمقياس المساهمة التي يعطيها لعلم العيش، للحكم عليه بمقاييس المعنى والتأثير⁽⁵⁾.

والمفهوم الأساسي في الوجودية هو مفهوم (مركز الإنسان)، فالفيلسوف الوجودي يبدأ بالبحث عن مركز الإنسان بالقول بأنّ هنالك أوقاتاً يشعر فيه الإنسان بالسعادة البالغة والثقة، والشعور هو أقرب إلى شعور الآلهة، وأوقات يشعر فيها بأنه كالدودة، وبالقول بأنّ هذه المشكلة هي أهم بكثير من معرفة عمر البشرية على هذه الأرض، ومن الطبيعي أن يكون الفن مهتماً بالإنسان بمظهره الوجودي، وليس بمظهره العلمي⁽⁶⁾.

وفي فلسفة الأدب ترى الوجودية أنّ هذه الفلسفة تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل ويتجاوزها دائماً متى تحققت، وهو لا يعي هذه القيم إلاّ إذا كان منغمراً في وسط مجتمع هو فيه بين طبقتيه أو فئته مضطهد، ولكنه في

(1) الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 183.

(2) المرجع نفسه.

(3) سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص 44.

(4) المرجع نفسه، ص 40.

(5) ولسون، كولن، (2001)، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي

حسن، ط 6، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص 258.

(6) المرجع نفسه، ص 266.

الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره بجهوده في أمته أو طبقته أو بيئته، ولا يكون ذلك إلا عن وعي تجربته على أنه لا يكون ثائراً حق الثورة إلا في جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته وإلا كان متمرّداً، وليس الغرض من الوعي بالحرية مجرد استنقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية⁽¹⁾.

أما الموضوعات التي تركّز عليها الوجودية فهي: الحرية والموقف الإرادي، الفرد، الإثم، الاغتراب، التمزّق، اليأس والسأم، الاستلاب، الخيبة، الرفض، القلق، الموت، وكل ما يمتّ بصلة إلى مأساة الإنسان الوجودية⁽²⁾.

والفرد في الوجودية حر، فليس ثمة قانون أو دين يسيّره، فهو الذي يتخذ القرارات، وهو الذي ينفذها، وهو وحده الذي يحتمل مسؤولية أعماله، وهذا يفضي به إلى الإهمال والكآبة، ولا يعني الإهمال في الوجودية ما يعنيه التبطل أو عدم الاكتراث، وإنما يعني أنّ الفرد يجد أمامه طرقاً كثيرة، فيختار واحدة منها ويهمل الأخريات، ولذا صار الإهمال عند الوجوديين ملازماً للحرية والاختيار⁽³⁾، فالانطلاق من الذات التي هي مركز المبادرة، ومقر الوجدان والشعور، والإنسان موجود متكامل بعقله ومشاعره وجسده وروحه، كما تشتبك الذات الفردية بالعالم الخارجي اشتباك تفاعل، وكل من هذين الطرفين شرط لوجود الآخر، وهذا هو الواقع، والواقع المعيش أي الراهن له أهمية مركزية، اليوم هو الهام ولا عبرة للماضي لأنه غير موجود، أما المستقبل فيجب أن نوجده نحن، وشعار الوجودي هو (أنا الآن وهنا)، والفرد متواصل مع العالم الخارجي من خلال وجوده وحواسه ومشاعره وجسده، والحرية هي الوجود الإنساني، ولا إنسانية من دونها، وهي تعمل (أي الحرية) ضمن المعايير الفردية، لا ضمن المعايير الأخلاقية والدينية السائدة،

(1) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 341.

(2) الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 184 أو 185.

(3) عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 180.

ويتخذ الفرد قراره وموقفه، وهذا الموقف ذو قيمة مستقبلية لأنه اتجاه في عملية تجديد المستقبل حين تتلاقى القناعات والمواقف في نقطة واحدة⁽¹⁾.

من هنا يتضح لنا أن منهج الربيعي النقدي هو استمرار للمذهب الواقعي الذي يستند إلى الماركسية في بعض جوانبه، وهذا الاتجاه برز على الساحة النقدية العربية منذ الخمسينات، وهيمن عليه، واستمر بعد ذلك يتلقفه النقاد جيلاً بعد جيل، ونستطيع أن نلمس هذا عند الربيعي من خلال النماذج الروائية والقصصية التي تناولها في مؤلفاته النقدية، وهذه النماذج عالجت قضايا المجتمع من خلال طبقته الدنيا، كما هو متمثل في رواية (النزول إلى البحر)⁽²⁾ لجميل عطية إبراهيم، إذ تدور أحداث هذه الرواية في مقبرة تحولت معظم مبانيها إلى مساكن لعوائل العمال العاطلين، فهي رواية تدخل في حياة سكان المقابر، وتبين لنا واقع هذه الحياة وأحلام وهموم من فيها من البشر، وكذلك الواقع العربي المعاصر، مثل قضية فلسطين في رواية (أيام الحب والموت)⁽³⁾، ورواية (غداً تزورنا الخيول) لصالح السندس⁽⁴⁾.

ومن الأعمال التي تناولها الربيعي وتمثل الفكر الماركسي رواية (جلال خالد) لمحمود أحمد السيد⁽⁵⁾، فبطل هذه الرواية يؤمن بحق إضراب العمّال المضطهدين والمستغلّين من أجل الحصول على بعض المكاسب، وتحسين أوضاعهم المعيشية، وإيمانه بمستقبل الشعب، وبقضايا الفلاحين وظروفهم.

ومما يجدر الإشارة إليه أن الربيعي عندما ينقد هذه النماذج بأنه يستعين في ذلك بالنقد المضموني -الذي أشرنا إليه سابقاً- المنبثق من الفكر الماركسي، وهذا النقد ينصرف إلى مضمون العمل الأدبي لا إلى شكله، ويصدر عن فهم الواقع، فالربيعي في نقده يقدم لنا ملخصاً للعمل الأدبي الذي يتناوله، وما يحتويه من أفكار رئيسية، ثم يبدي بعض الملاحظات السلبية منها والإيجابية على ذلك العمل.

(1) الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 184.

(2) الربيعي، عبد الرحمن، (1993)، رؤى وظلال، نقوش عربية، تونس، ص 33.

(3) الربيعي، الشاطي الجديد، ص 74.

(4) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 98.

(5) الربيعي، الشاطي الجديد، ص 55-57.

الفصل الثاني

آراء الربيعي النقدية في الأجناس الأدبية

يتناول هذا الفصل الأجناس الأدبية النثرية التي شكلت هاجساً في فكر الربيعي ونقده، مرتكزاً في ذلك على تجربة الربيعي الأدبية في فني القصة والرواية، وهذه الأجناس هي: القصة والرواية والسيرة.

ويقدم هذا الفصل، أولاً: مفهوم الكتابة عند الربيعي كمصطلح عام، أما في فن القصة فيتناول هذا الفصل تجربة الربيعي القصصية، وخصائص هذه التجربة، ويتناول أيضاً فن القصة في الوطن العربي - حسب رؤية الربيعي -.

أما في فن الرواية فيتناول هذا الفصل تجربة الربيعي الروائية، وكيف يصنع رواياته، واختيار الشخصيات في أدب الربيعي وكيفية اختيارها، وفي فن السيرة في الأدب العربي يتناول هذا الفصل أولاً تعريف فن السيرة، ثم يتناول رأي الربيعي في فن السيرة في الأدب العربي من خلال توجيه الانتقادات لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي، كما يتناول أيضاً الجراًة في فن السيرة وغياب المرأة، ودوافع كتابتها، ومقارنة بين فن السيرة في الأدب العربي ونظيره في الأدب الغربي.

وأخيراً يتناول هذا الفصل علاقة الأدب بالفنون الأخرى استناداً إلى تجربة الربيعي التي أفادت من فن الرسم وتقنيات السينما.

1.2 مفهوم الكتابة عند الربيعي:

يواجه القارئ لإنتاج الربيعي النقدي صعوبةً بالغةً من حيث المنهج، إذ لا يظفر القارئ بمادة متكاملة حول المسألة الواحدة، وإنما يجد آراءً متناثرة في كتبه النقدية بعضها يمكن أن يشكل صورة كاملة، وبعضها قد يفتقر إلى هذه الصورة، ولعل أول هذه المسائل الشائكة التي تجمع أجناساً مختلفة هي مفهوم الكتابة بشكل عام، والكتابة عامةً هي فعل بشري يقوم على تدوين ما يتعلق بالنشاط الإنساني أو يُعبّر عن مشاعره وأحاسيسه، وهي - كما يفهم من نقد الربيعي - محصلة جهد كبير يقوم أساساً على القراءة والتعلم، والبحث الجاد في التجارب الناضجة السابقة، ثم

تأتي مرحلة التجربة الخاصة الباحثة عن التميّز، في هذا الجزء -كما ذكرنا- سنعرض لآراء الربيعي حول الكتابة بشكل عام سواء أكانت تتعلق بالقصة أو بالرواية، على أنّ آراء الربيعي هذه لم تخرج كثيراً عن آراء كبار الكتاب الذين تناولوا تجاربهم الأدبية وقدموها للقراء وللأدباء المبتدئين، ولكن في آرائه نجده متأثراً بآراء الأدباء الغربيين أمثال ميشال بوتور، وروب غرييه، وروم البيريس، وهنري جيمس وغيرهم.

إنّ أهم ملامح في تجربة الربيعي الكتابية -على حد رأيه- "هو أنّها تجربة طموحة تريد أن تحقق شيئاً بمعزل عن الآخرين، وليست بسرقة لأصابعهم وخططهم"⁽¹⁾.

فالربيعي في أعماله القصصية والروائية كان دائم السعي عن الجديد، عن كل ما يميّز أعماله بعيداً عن تجارب الآخرين والتأثر بهم، يبحث دائماً عن الإبداع وعن خصوصية التجربة "فالكتابة حصيلة، تتبع من نقطة ذاتية خاصة، وتتبع من أعماق الفرد، وهو يجلس وراء مكتبه بمعزل عن كل مؤثر خارجي، ولا يكسب فيها إلاّ الحصيلة التي عاد بها من خلال عناقه للأشياء وقراءه معها"⁽²⁾، ويتصف إذن جهد الربيعي بالعمومية، ويمكن إعادة ما قدمه على نحو يكشف رؤيته للكتابة فهو - كما يبدو - يرى أنّ الكتابة هي التعبير الصادق عن مشاعر الإنسان تبدأ من نقطة معينة، وأرى أنّ الربيعي لا يقصد بالمؤثر الخارجي مفردات الوجود، وإنّما يقصد التأثير الخارجي الآني أثناء عملية الكتابة؛ لأنّه يعود ويتحدّث عن امتزاج الإنسان (الكاتب) بمفردات الحياة، وهو ما عبّر عنه بـ "الحصيلة التي عاد بها من خلال عناقه للأشياء وقراءه معها"⁽³⁾.

فالعامل الأدبي تجربة خاصة بمعزل عن تجارب الآخرين، وهي تعبير عن رؤيا هذا الكاتب، وقراءته للواقع وللأحداث، فالرواية: "انطباع شخصي عن الحياة، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها بالدرجة الأولى، وتتفاوت هذه القيمة على قدر

(1) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 317.

(2) المرجع نفسه، ص 317.

(3) المرجع نفسه، ص 317.

كثافة انطباعات المبدع"⁽¹⁾، والمقصود هنا أن تلقي الرواية مختلف من شخص إلى آخر؛ لأنها أصلاً انطباع شخصي وهذا الانطباع مختلف أيضاً من شخص إلى آخر. والقارئ لأعمال الربيعي يجد أن التجربة لا تتكرر، فكل عمل له شكله ومضمونه الجديد المميز والمختلف عن العمل الآخر، وهكذا يحرص الربيعي دائماً على الجديد.

أما عن دور الكاتب فالربيعي يرى أنّ "الكاتب يساهم في صنع الحاضر، وجعل المستقبل أكثر إشراقاً وأماناً"⁽²⁾، والكاتب مسؤول تجاه المجتمع وقضاياها، دوره قيادي، يستشرف المستقبل، يحاول البحث عن الحقيقة، وعن الحلول، حتى في المسائل السياسية لا بُدَّ من حضور الكاتب، وهذا ما ذهب إليه الأديب (غريبه) بقوله: "إني أوّمن بالدور السياسي للكاتب، وسيكون هذا الدور فاعلاً على المدى البعيد، ويُعدّ دوراً سياسياً بقدر ما يخلق إنساناً جديداً"⁽³⁾.

الربيعي في كتاباته يبحث عن العدل لتحقيقه، كما أناط بالكاتب مسؤولية رفع الظلم الذي يحدث في العالم "وليس في مجتمع الكاتب فقط، وهو يدعو بذلك إلى عالمية الأدب، وإلى الدور الكبير الذي يقوم به الكاتب فهو ضمير الأمة والعالم، يقول الربيعي: "أكتب من أجل عالم أكثر عدلاً، فأنا أحس أنّ العدل لم يتحقق بعد في كل العالم، إنّنا ككاتب سنبقى مسؤولين عن أي ظلم يحدث في العالم، وعن عدم تحقيق العدل فيه، فالكاتب ليس ضمير أمته فقط، ولكنه ضمير البشرية جمعاء"⁽⁴⁾.

ولأنّ الكاتب هو قلم الأمة، الذي يدافع عنها، فقد حمل الربيعي على عاتقه هموم جيله من الشباب انطلاقاً من المسؤولية التي يحملها، فقد عاش معاناتهم وتجربتهم وهو جزء من ذلك الجيل (جيل الستينات) من شباب العراق الذي عانى

(1) ألبيريس، ر.م، (1982)، تاريخ الرواية الحديثة، ط2، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، فرنسا، ص468.

(2) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص137.

(3) ألاهو، ريمون، (1988)، حوار في الرواية الجديدة، ط1، ترجمة نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت، لبنان، ص41.

(4) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص199.

في ظل الغليان السياسي في تلك الفترة، وتبدو لنا روايته (الأنهار) خير دليل على تلك المسؤولية وذلك التوجه نحو الشباب، فقد عالجت تلك الرواية هموم وآلام وآمال الشباب العراقي المثقف في تلك الحقبة، يقول: "أعطيت مساحة كبيرة من أعمالي لهم (هموم الشباب)، فإنني كنت أعبر عن مرحلة فادحة من تاريخنا، كان البلد فيها متعباً، الناس، والأحزاب، والسجناء،... لذا كتبت بإخلاص عن أصدقائي الهاربين من مدنهم والمفصولين من أعمالهم والمعترضين على تنظيماتهم"⁽¹⁾.

أمّا الأحداث التي تناولها الكتابة فهناك حدثان ذكرهما الربيعي: حدث الماضي، وحدث الحاضر، ويرى الربيعي أن "الكتابة عن الماضي رغم صعوبتها أكثر متعة وأكثر حيادية من الكتابة عن الحاضر، والكتابة عن الحاضر هي كتابة عن رمال متحركة"⁽²⁾.

وعلى الرغم من متعة الكتابة عن الماضي، إلا أنّ الربيعي يتحدث عن صعوبة في تلك الكتابة تكمن في كون الكتابة تعبر عن عالم لم يعد قائماً، لذلك فالكاتب يركن في ذلك إلى الذكريات في محاولة منه لاسترجاع الماضي، والذكريات هنا قد يشوبها بعض النسيان فتصبح الصورة غائمة في مخيلة الكاتب، وقد تكون الصورة ماثلة أمام الكاتب، فيسهل التعامل معها، والكتابة عنها وكأنّها حاضرة في هذا الزمن.

إنّ الكتابة عن أحداث ماضية جرت وانتهت تعطي الكاتب حرية أكبر في التعامل معها، باعتبارها أحداثاً مضت واختمرت أفكارها ونضجت في ذهن ومخيلة الكاتب، وبالتالي يستطيع الخوض فيها ودراستها وإطلاق الأحكام عليها ومحاكمتها، وتوظيفها أدبياً، ويستطيع الكاتب استحضار تلك الأحداث والاستعانة بها لمعالجة قضايا عصره الحاضر، وأخذ ما فيها من مواقف بغية تحقيق رؤيا مستقبلية يقدّمها للقراء ولأفراد المجتمع.

(1) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 98.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص 247.

أما الكتابة عن الحاضر التي اعتبرها الربيعي -كما ذكر سابقاً- كتابة عن رمال متحركة، فلأن الأحداث ما زالت جارية، ولم تستقر، فالكاتب حينئذ لا يستطيع الإمساك بخيوطها، فالأحداث تتراوح وتتعاقب: تتلاحم فيها الاتجاهات والرؤى، فيضطر الكاتب أحياناً أن يعيد كتاباته غير مرّة بحثاً عن الحيادية حتى لا ينحاز لفكر ما، فينعكس ذلك سلباً على العمل الأدبي، وهذا ما عاناه الربيعي في روايته (الأنهار)، يقول: "وعند الكتابة عن أحداث قائمة كما هي في رواية "الأنهار" اضطررت لأن أعيد ما كتبت مرّات حتى أبتعد قليلاً عن ردود الأفعال التي انعكست في روايتي، الأمر الذي أبعدها عن الحيادية المطلوبة، هذه الحيادية في التعامل مع الأحداث دون المساس بالموقف الذي لا بدّ منه في العمل الإبداعي"⁽¹⁾.

2.2 فن القصة عند الربيعي:

لم يقدّم الربيعي مفهوماً أو تعريفاً محدداً لفن القصة القصيرة، وإنّما ركّز على الهدف من القصة وأهميتها في التعبير عن الواقع. بدأت كتابة القصة القصيرة عند الربيعي بعد محاولات في الشعر والخاطرة ورسائل الأصدقاء، وهي ما أطلق عليه الربيعي بالنص المفتوح -كما ذكرنا سابقاً- وجاءت مرحلة البداية سريعة وغير مخطط لها، وهي بداية كأى بداية لكاتب ناشئ يعكف على قراءة رواية أو قصة، "والسؤال عن أسماء عربية كتبت القصة والرواية، والتوقف عند بعض الأعمال والأسماء"⁽²⁾، ومن هنا تبدأ مغامرة الكتابة من خلال تقليد الأعمال التي قرأها، "فالكاتب كأى شخص آخر يتعلم بطريقة التجربة والخطأ، فتكون إنتاجاته الأولى تجريبية معالجاً مختلف المواضيع وشتى الأساليب منمياً في نفس الوقت شخصيته"⁽³⁾.

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 248.

(2) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص 37.

(3) موم، سومرست، (1975)، تجربتي في الأدب والحياة، ط1، منشورات عويدات، بيروت،

لبنان، ص 129.

عندما بدأ الربيعي كتابة القصة القصيرة كان مقتنعاً بأنّ هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة) هي "اللون الأدبي الأقرب إلى نفسه"⁽¹⁾، وذلك عندما كتب أول قصة وهي "الوكر" معتقداً أنه من خلال هذا الجنس الأدبي يستطيع الإفصاح عن كل الآراء التي يريد طرحها في تلك الفترة المهمة والملتهبة من تاريخ العراق السياسي⁽²⁾.

وفي خضمّ تلك المرحلة الهامة من تاريخ العراق كان الربيعي في صميم الأحداث، فلم يكن منعزلاً عما يجري، وانطلاقاً من روح المسؤولية وإيمانه بالالتزام الكاتب حيال ما يجري "أحس الربيعي بفداحة ما يحدث من قمع ومصادرة للحريات وخوفاً من النظام لجأ إلى الترميز، فجاءت مجموعاته القصصية الأولى: "السيف والسفينة"، و"الظل في الرأس"، و"وجوه من رحلة التعب"، و"المواسم الأخرى"، لتشكل مرحلة واحدة؛ لأنها -كما يرى الربيعي- وليدة همّ سياسي وفكري واحد"⁽³⁾.

في حديثه عن تجربته في فن القصة القصيرة يطالعنا الربيعي بمجموعة من القناعات التي توصل إليها ابتداءً بالهدف من كتابة القصة القصيرة، وهو طرح موقفه السياسي والاجتماعي، كونه (ذا) قضية، وبالتالي فالوسيلة الناجعة في التعبير هي القصة القصيرة⁽⁴⁾.

وثاني القناعات هي أن يصبح كاتباً متميزاً له صوته المنفرد، وحتى يحقق هذا الهدف عمل على وضع كل التجارب القصصية التي قرأها، وأعجب بها وبُهر بلغتها وتقنياتها وموضوعها جانباً، معللاً ذلك بقوله: "لأنّني إن لم أفعل ذلك سأقع في مطب تقليد هذه القصص، وأنداك ستكون كتاباتي منتمية للسائد والمألوف، وستكون نسخة مزوّرة وسطواً على جهود الآخرين"⁽⁵⁾، وهذا الرأي نادى به كثير من الكتاب

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

(4) المرجع نفسه، ص 36.

(5) المرجع نفسه، ص 36.

الغربيين، ومنهم آراغون الذي استشهد الربيعي برأيه، بقوله: "أعرف كتاباً كثيرين انتهوا إلى لا شيء لأنهم ساروا على دروب الآخرين"⁽¹⁾.

لقد سعى الربيعي نحو تميّز التجربة الأدبية والابتعاد عن تجارب الآخرين والسير على خطاهم، وساعده على ذلك أن كتاباته القصصية والروائية كانت انعكاساً لتجربته الحياتية، وهذا يعطيه جانباً من تفرّد التجربة من الناحية الموضوعية، ونرى ذلك جلياً في أعماله الروائية، خصوصاً رواية "الوشم" التي عالجت تجربته في الاعتقال، أما من الناحية الفنية فقد حرص الربيعي في كل كتاباته على عدم تكرار تقنية ما استخدمها في عمل أدبي آخر، ومنها مثلاً البطل في رواية "الوشم" هو كريم الناصري وهو الشخصية المحورية، أمّا في رواية "القمر والأسوار" مثلاً فلم يكن هنالك شخصية محورية، بل اشتركت عدة شخصيات في دور البطولة في تلك الرواية.

خصوصية التجربة القصصية عند الربيعي:

تجربة الربيعي القصصية ليست كأية تجربة أدبية أخرى، فقد دأب الربيعي في مسيرته نحو التميز، من خلال رفضه السائد والالتكاء عليه، والبحث عن كل ما يثري هذه التجربة ويدفعها قُدماً، ومن خلال حديثه عن تجربته القصصية يمكن استنتاج الخصائص التالية:

1. لم تعد القصة القصيرة هي الهدف المنشود للربيعي، بعد أن أصبحت الرواية همّه الأول، فكتابة القصة عنده تأتي عابرة، وفي مرحلة (النقاهاة) - كما يقول الربيعي - التي تأتي بعد الانتهاء من كتابة عمل روائي جديد، وعلى الرغم من أن كتابة الرواية عند الربيعي تحتاج إلى جهد ووقت كبيرين، ويصحبها معاشة للأحداث والشخوص، وتستغرق شهوراً أو ربما أكثر لإتمامها إلا أنه: "أكثر انبساطاً وهدوءاً عند كتابتها"⁽²⁾، بينما كتابة القصة يعيش الربيعي

(1) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 164.

(2) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 39.

معها حالة من الشد والتوتر والانفعال⁽¹⁾، مع أنه يكتبها دفعة واحدة⁽²⁾. إنَّ هذا يعني أنَّ كتابة القصة القصيرة عند الربيعي تشكل قلقاً وحيرة وكأنَّ هذا النوع الأدبي لم يعد اللون المناسب الذي يطمح إليه، الذي يطرح من خلاله أفكاره وآراءه، خصوصاً بعد النجاح الذي لاقاه في فن الرواية، ويمكن أن يُضاف إلى ذلك أنَّ فن القصة القصيرة في تراجع على مستوى الكتابة وعلى مستوى القراء، وقد أشار الربيعي إلى ذلك مشيراً إلى أنَّ التعامل مع القصة القصيرة لم يُعد بجديّة فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي، معللاً ذلك إلى "حدوث نوع من الاستخفاف بهذا الفن والتوجه نحو الرواية بحثاً عن لقب روائي أكثر تأثيراً وثقلاً من القصة القصيرة"⁽³⁾.

2. أفادت القصة عند الربيعي بشكل واضح من الشعر ولغته⁽⁴⁾، وهذه الميزة لم يتفرد بها الربيعي وحده، وإنما كانت ظاهرة بارزة في أدباء وكتّاب الستينات "وهذا ما تتمتع به القصة القصيرة بامتياز على الرواية، ويمكنها أن تدّعي قرابتها الحميمة من الشعر لأنها يجب أن تكون أكثر تركيزاً، ويمكنها أن تكون أكثر خيالية، ولا تنقلها كما تجبر الرواية الحقائق والتوضيح والتحليل"⁽⁵⁾.

أمّا في الأدب العراقي فاقتراب لغة القاص من الشعر "كانت محاولة جادة لانتشال الأقصوة العراقية من طغيان النزعة التعليمية، وقد أثمرت جهود

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 40.

(2) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 264.

(3) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 40.

(4) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص 41.

(5) لوهافر، سوزان، (1990)، الاعتراف بالقصة القصيرة، ط1، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار

الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص 21.

القصاصين في محاولاتهم، فقدموا للقصة العراقية إضافة فنية هامة، وضعتها على طريق الحداثة⁽¹⁾.

لقد شكّلت الجملة الشعرية ركيزةً أساسيةً في بعض قصص الربيعي بسبب انبهاره بالشعر، لدرجة أن ذلك كاد يحول عدداً من قصصه إلى قصائد⁽²⁾، ولم يكتفِ الربيعي بالجملة الشعرية بل تجاوز ذلك إلى إدخال بعض المقاطع الشعرية في متن القصة لتمنحها نعومة في الإيقاع، وكذلك لإخضاع بعض الأحداث إلى ما أسماه الربيعي بالترميز⁽³⁾، ففي مجموعته السيف والسفينة، وتحديدًا في قصة "السيف والسفينة"، يمكن للقارئ أن يلتمس تأثر الربيعي الشعري منذ بدايتها: "لقد تبخر مائي، طارت نظراتي التكلّي، توسدت الريح والغيوم، تمتّ لو تطير"⁽⁴⁾، فالشعر في القصة - كما يرى الربيعي - يجعل لغة الكاتب "أكثر رصانة وتماسكاً، وبالتالي يعطي القصة بمجموعها المسحة الناعمة التي لا بُدَّ منها حتى تظل القصة ممسكة بقارئها، ورائقة الوقع في داخله"⁽⁵⁾.

مما سبق نلاحظ أن سمة الشعرية بارزة في قصص الربيعي، وأن هذه الشعرية التي صبغ بها الربيعي قصصه لتمنح القارئ سهولة القراءة التي تبعد عنه الثقل والملل⁽⁶⁾، فشعرية القصة تدخل أكثر في نفس القارئ أكثر من استخدام اللغة المحكية كلغة الصحافة - كما يرى الربيعي - وهذه اللغة الشعرية ليست من القصة وإنما هي شيء متم لها ومساعد من أجل إيصال أفكارها إلى القارئ⁽⁷⁾.

(1) العاني، شجاع مسلم، (1989)، في أدبنا القصصي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص48.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص47.

(3) المرجع نفسه، ص47.

(4) الربيعي، السيف والسفينة، ص53.

(5) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1976)، الخيول، مجموعة قصصية، د.ط، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ص23.

(6) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص262.

(7) المرجع نفسه، ص200.

وهذا يعني أنّ الربيعي لا يكتب بلغة تقريرية، وإنّما لغة تقترب من الشعر وهي ليست شعراً - كما يصفها الربيعي - "فهي تأخذ من الكلمة الشعرية امتلاءها ودلالاتها وموسيقاها"⁽¹⁾.

فالربيعي من وراء الشعرية يهدف إلى تحقيق أمرين، الأول: متعة القراءة لدى القارئ، والثانية وهي وظيفة فنية، فالشعرية تعمل على "تكثيف الأحداث وترميز الوقائع"⁽²⁾.

إنّ خصوصية القصة كجنس أدبي هو الذي منحها سمة الشعرية، فالقصة لا تحتل الإطالة والتعمق في الأفكار، كما هو حال الرواية، لذلك نجد تكثيف الأحداث، وهذا التكثيف يأتي من خلال الإيجاز، وكثرة التتابع في الأحداث وتعاقبها، وهذا يتطلب أيضاً الاستعانة بالترميز وهي من السمات الأساسية في فن القصة لتضفي عليها غموضاً، يبعث على القارئ متعة القراءة ومتعة الوصول إلى دلالات هذه القصة.

3. انعكاس التجربة الحياتية على الأعمال الأدبية: وهذه الخاصية لا تقتصر على فن القصة فقط، وإنّما على فن الرواية أيضاً، لذلك سنتناول في هذه الخاصية انعكاس التجربة الحياتية على كلا الفنين وليس على القصة فقط.

ويرى الربيعي في تجربته الأدبية أنّها من أكثر التجارب بين الأدباء العرب اقتراباً من التجربة الحياتية⁽³⁾، فقد دأب الربيعي على استلهاً الوقائع والأحداث، ومعايشة التجارب الساخنة، فالربيعي يؤمن بأن يكون الكاتب طرفاً في الأحداث والبور الساخنة لا متفرجاً⁽⁴⁾. "فرحابة المراقبة وغنى التجربة الحياتية تسلح الفنان بالقوة التي تحول علاقاته الخاصة وذاتيته إلى الحقيقة"⁽⁵⁾.

(1) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 152.

(2) المرجع نفسه ص 262.

(3) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 170.

(4) المرجع نفسه، ص 171.

(5) غوركي، مكسيم، (د.ت)، كيف تعلمت الكتابة، د.ط، ترجمة مالك صقور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص 13.

وقد تنبّه الربيعي مبكراً إلى أهمية التجربة الحياتية في رقد التجربة الإبداعية وإغنائها، فكلما كانت تجربة الأديب غنية ومليئة بالأحداث كلما انعكس ذلك إيجاباً على إنتاجه الأدبي، فنلمس حضور التجربة والتصاقها بالعمل الأدبي، "فكل إنجاز لفنان ينبغي أن يكون تعبيراً عن تجربة روحية مثيرة، وهنا دليل الكمال"⁽¹⁾.

إننا نلحظ انعكاس التجربة الحياتية على أعمال الربيعي الذي يرفض البقاء في مكانه يراقب الأحداث بحيادية، فهو يتحرك: "الرؤية الأشياء في أماكنها ليتشبع بالتفاصيل الجغرافية والبشرية والإشكالات التي قد تغيب عن ساحة بصر متفرج عادي"⁽²⁾. ويظهر ذلك الانعكاس عند الربيعي في الرواية أكثر من القصة، ومن أمثلة ذلك روايته "خطوط الطول... خطوط العرض" التي جاءت انعكاساً لحرب لبنان الأهلية التي عاشها الربيعي أثناء إقامته في لبنان، ورأى ما فيها من دمار، فجدت هذه الرواية تلك الأحداث والذكريات التي كان الربيعي شاهداً عليها لا قارئاً لها.

ومن الأمثلة الأخرى روايته الأولى وهي "الوشم"، تتناول فيها الربيعي موضوع حبسه في السجن التي دامت لبضعة أشهر، ولكنها "كانت صدمة مؤلمة"⁽³⁾، وقد اعترف الربيعي غير مرة أن بطل رواية "الوشم" وهو "كريم الناصري" هو نفسه الربيعي، على أن تجربته في السجن وردت في الرواية -كما يذكر الربيعي- بتصرف، وينبغي الإشارة هنا إلى أن الوشم رواية تتشكل من مجموعة من الحكبات الفرعية التي تجعل الحديث عن القصة القصيرة ينطبق عليها.

في هذه التجارب نجد الربيعي في تجربته يتناول قضايا وموضوعات تخص المجتمع العربي في مرحلة من مراحل الصراعات السياسية، وتبقى مسألة القمع السياسي من القضايا المهمة التي شكلت جزءاً كبيراً من اهتمامات الربيعي وتناولها في العديد من أعماله الأدبية وخصوصاً الرواية، وخير مثال على ذلك (رواية الوشم) التي تناولت القمع السياسي في العراق في فترة الستينات من القرن الماضي،

(1) موم، تجربتي في الأدب والحياة، ص 130.

(2) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 171.

(3) المرجع نفسه، ص 177.

التي كان الربيعي أحد ضحايا هذا القمع. من هنا "فالأدب كتجربة إنسانية يساهم مساهمة فعّالة في الكشف عن مشكلاتنا وتحديدها"⁽¹⁾، وهذا ما يندرج أيضاً تحت ما يُسمى بالتزام الأديب تجاه أمته وقضاياها، وهذا ما سوف نتناوله لاحقاً في هذه الدراسة.

القصة القصيرة في الوطن العربي:

تناول الربيعي القصة القصيرة في الوطن العربي من خلال بعض الملاحظات التي يقدّم فيها الربيعي بعض التوجيهات والانتقادات والرؤى الخاصة التي تتعلق بواقع القصة القصيرة العربية، جسّد فيها الربيعي حرصه على هذا الجنس الأدبي الذي شهد تراجعاً كبيراً في الأدب العربي.

يحرص الربيعي على ضرورة البحث عن تأصيل القصة العربية من خلال "أشكال قصصية بديلة بمعزل عن الأخذ المباشر من الغرب"⁽²⁾، وأنّ الأخذ بالأشكال الغربية بمضامين عربية يُعدّ عيباً وقع فيه كثير من الكتاب العرب، فأصبحت كثير من الأعمال القصصية مجرد تقليد لأعمال أوروبية، الأمر الذي أدى إلى فقدان القصة العربية هويتها.

إنّ تحقيق الأصالة للقصة العربية يأتي -كما يرى الربيعي- من خلال "توظيف جوانب من التراث والتاريخ في أعمال قصصية معاصرة، وأن هذا لا يشكل ارتداداً أو رؤية سلفية بل العكس، إنّه يقضي على جانب من الأزمة في محاولة للخروج إلى المستقبل من خلال الماضي وعبر الحاضر"⁽³⁾.

كما يدعو الربيعي إلى ضرورة "أن يساهم القصاصون في وأد ظاهرة تتمثل بالنقص أمام كل ما هو أجنبي، إذ إن وضع اسم كاتب غير عربي على أي عمل قصصي حتى لو كان ثانوياً له هيبته ما"⁽⁴⁾، فهذه دعوة من الربيعي للكتاب

(1) بدر، عبد المحسن طه، (1980)، حول الأديب والواقع، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص18.

(2) الربيعي، الشاطي الجديد، ص41.

(3) المرجع نفسه، ص 42.

(4) المرجع نفسه، ص 42.

والقصاصيين العرب إلى ضرورة امتلاك الثقة، وهذه الثقة تحمل ثقة الكاتب بنفسه، وثقة الكاتب بأدبه، وفيها أيضاً دعوة إلى الارتقاء بهذا الأدب إلى المستوى الذي يمكن من خلاله منافسة آداب الشعوب الأخرى.

أمّا النقاد العرب، فقد ألقى عليهم الربيعي جزءاً من المسؤولية في طريقة التعامل مع القصة العربية، وأخذ عليهم استعانتهم بالأراء الغربية في نقد القصة العربية، وإخضاعها لشروط وقواعد النقد الغربي الذي لا ينطبق ولا ينسجم مع القصة العربية، فظروف القصة العربية تختلف اختلافاً كلياً عن ظروف القصة الأوروبية، يقول الربيعي: "الكثير من نقاد القصة يتعاملون مع القصة العربية بآراء واستنتاجات لا علاقة لها بها، وقد ثبتت أساساً على القصة الأوروبية التي لها وضعها الخاص وإشكالاتها البعيدة كل البعد عن حالة القصة العربية وظروفها"⁽¹⁾.

وفي هذا الصدد يقدم لنا الربيعي رؤيته الخاصة في هذه المسألة بدعوته للقصاصيين المجددين وليس للنقاد للإفصاح عن تجاربهم وغاياتهم من الأدب لإزالة الفجوة والحاجز بين النقاد والمبدعين⁽²⁾ من أجل النهوض بهذا الفن، إذن هي دعوة من الربيعي لتكاتف الجهود بين طرفي العمل الأدبي المبدع والناقد، وربما هي أيضاً محاولة لإيجاد نظرية نقد عربية يفتقدها الأدب العربي، فالقصة لن تتطور ما لم يكن هنالك نظرية نقدية توجه هذا الفن وتقومه.

وعلى الرغم من دعوته لتأصيل القصة العربية، وقيام نظرية نقدية عربية، إلا أنّ الربيعي يؤكد حقيقة انفتاح الآداب العالمية على بعضها، ويدعو إلى الإفادة من تجارب الآخرين ومنجزاتهم "وأن تخضع للجدل والنقاش من أجل إغناء تجربتنا، وكما حدث أن أخذنا القصة -كفن جديد- من الغرب أضفناه إلى ضروب الأدب العربي، فإننا لا نعاني من أية عقدة أو خوف من الإضافات الجديدة التي قد نعرفها من هذا الغرب أيضاً"⁽³⁾.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 42.

إنَّ الإفادة من آداب الشعوب الأخرى قد يضيفي على الأدب العربي أشياء جديدة من حيث الشكل والمضمون مثلاً، ولكن لا بُدَّ من المحافظة على الهوية العربية، وأن تكون الإفادة وإغناء التجربة تتعكس إيجاباً على أدبنا وليس سلباً بالسير وراء الآداب الأخرى وتقليدها، وبالتالي فقدان الأصالة والتميز الذي ينشده الربيعي وغيره من الأدباء والنقاد.

3.2 فن الرواية:

كأي كاتب ناشئ يشق طريقه، كانت البداية لدى الربيعي من خلال القراءة، فقبل أن يبدأ الربيعي بكتابة الرواية كان يتابعها بنهم وشغف. وكان يقرأ بعض الأعمال أكثر من مرّة، وقد أبدى إعجابه بالرواية الروسية "متمثلة بأعمال تولستوي وديستوفسكي وشولوخوف، أما الرواية الأمريكية فقد قرأ الربيعي أعمال أرسكين كالدويل، وآنست همنغواي وجون شتاينبك ووليام فوكنر. كما قرأ الربيعي الرواية الإنجليزية والإيطالية والفرنسية، أما على الصعيد العربي فيرى الربيعي أن نجيب محفوظ يمثل النموذج للروائي العربي المطلوب بمثابرتة وجديتة، وحتى على الصعيد المحلي كان الربيعي يتابع معظم كتابات جيله قراءة ونقداً⁽¹⁾.

في التعقيب على ما ذكر في الفقرة السابقة نبدأ بمقولة لـ"ميشال بوتور". تقول: "الشخص الذي يبدأ بكتابة رواية هو الشخص الذي قرأ روايات سابقاً"⁽²⁾، فهذا ما خطه الربيعي لنفسه لكي يصبح روائياً بالقراءة الجادة والمنتوعة لكبار الروائيين، وهو أيضاً ينطلق كما انطلق كبار الروائيين في تعلم كتابة الرواية، فهذا أرسكين كالدويل وهو من الروائيين الذين قرأ لهم الربيعي ونقل بعض آرائه في الكتابة في مؤلفاته النقدية يقول: "تعلمت بالخبرة وبالتجربة والخطأ والعمل بالكتابة"⁽³⁾، ويطلب من الكاتب أن يُعلم نفسه كما يتعلم أصحاب المهن والحرف، يقول: "علم نفسك

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 19-20.

(2) ألاهو، حوار في الرواية الجديدة، ص 29.

(3) كالدويل، إرسكين، (د.ت)، كيف أصبحت روائياً؟، د.ط، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار

الهلال، القاهرة، مصر، ص 231.

بالدرجة نفسها التي يعاني فيها أي فرد ليصبح ناجحاً في ميدانه من خلال التمرين، فالأطباء والمحامون والخبازون والحلاقون والميكانيكيون والمهندسون وعمّال الطباعة، لا بُدَّ أن يتعلموا بالخبرة، لماذا لا يكون الكتاب كذلك⁽¹⁾، أمّا الروائي همنغواي فإنّ الكتابة بالنسبة له حرفة بإمكان الإنسان تعلمها وإتقانها بعد تعلّمها جيداً⁽²⁾.

أما الربيعي فكتابة الرواية بدأت عنده بعد رحلة طويلة من القراءة، بدأت منذ مرحلة الدراسة الابتدائية، وبعد محاولات أولية في الكتابة في مختلف الأجناس الأدبية، بدأ رحلة الاحتراف مع الكتابة في القصة القصيرة، وبعد أربعة مجاميع قصصية، اتجه الربيعي إلى كتابة الرواية، التي كانت طموح الربيعي منذ البداية، وجاء هذا التحول من القصة إلى الرواية -كما يقول الربيعي- بعد أن "اتسعت تجربتي الحياتية واغتنت بحيث أصبحت أقرب إلى الموضوع الروائي منها إلى القصة، فالقصة تعجز عن استيعاب الأحداث المتعددة الجوانب والشخوص، وقدرة الرواية على ذلك فقط"⁽³⁾.

وهنا يُفصح الربيعي بطريقة ضمنية عن ماهية جنسيّ السردّ اللذين حظيا باهتمامه، فالقصة القصيرة تتميز بالمحدودية والتكثيف من زوايا متعدّدة؛ فهي لا ترسم ولا تعبّر عن الآفاق العامة والتحوّلات الاجتماعية الكبرى على النحو الذي نراه في ثلاثية محفوظ أو خماسية مدن الملح لمنيف -على سبيل المثال- وإنّما تتناول فكرة وتسلطّ عليها الضوء من خلال بناء فني مكثّف في زمانه ومكانه وشخصياته زيادةً على الاقتصاد اللغوي.

أمّا الرواية في نظر الربيعي فعملٌ فنيّ مُفْتَحٌ مُتَّسِعٌ مكتنّظٌ بالأحداث المتعددة والتحوّلات الكبيرة، وهي زيادة على ذلك متعددة الدلالات، تحتضن هموم الناس وتصور منظومة القيم والعادات والتقاليد، إنّها إعادة صياغة لضمير المجتمع تقرأ

(1) كالدويل، كيف أصبحت روائياً؟، ص 236.

(2) مارتين، س.ر.، (1983)، في تجربة الكتابة، ط2، ترجمة تحرير السماوي، دار المدى، دمشق، سوريا، ص 15.

(3) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 17.

من خلالها تاريخ الأمة وحضارتها، وتجد فيها هوية هذه الأمة، كما نجد فيها تعويضاً عن الهزائم والخسائر، وكأنّه بذلك يُقدّم التعريف المعروف بأنّ الرواية هي محاولة صياغة الواقع أو خلق واقع جديد يحكم به الكاتب.

ومن التبسيط بمكان أن نؤكد أنّ الربيعي يُدرك الفروق بين القصة والرواية من الجوانب الفنية من زوايا الرسم المكاني وطبيعة الزمن وتعدد الشخصيات أو قلتها، وكل ذلك ينعكس على التعبير اللغوي المتسم بالإطناب والإضافة في الوصف سواء أكان ذلك للشخصيات أو للجغرافيا أو للأبعاد الاجتماعية، وفوق ذلك كله يدرك الربيعي أنّ الرواية هي تعبير فني يقول: "الرواية هي المؤلف، وهي حياته كلها، وهي أيضاً عمل حضاريّ جبّار، وتدل على تقدم الأمم تماماً مثل الاختراعات والصناعات الثقيلة، كما أنّها بحث عن هوية الأمة في عالم يريد طمسها وإلغائها"⁽¹⁾.

إنّ الرواية بالنسبة للربيعي ليست كتابة فقط، وإنما هي جزء منه، وهي مرآة لتقدم الشعوب، ولقد وجد الربيعي في الرواية أكبر تعويض عن هزائمه وخسائره، ووجد فيها أيضاً التعويض عن حالة اللاعدل في هذا الكون، والتعويض هنا يعتبره الربيعي ليس خلق حالة من المهادنة، بل هي إطلاق صرخة عالية معلناً أنّه سيبقى قوياً، ولن يُهزم⁽²⁾، وهو بذلك ينطلق من مقولة كولون ولسون عن الرواية بأنّها "واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحد الآن"⁽³⁾، ولعلّ رواية "الوشم" هي خير مثال على هذه الصرخة وهذا التعويض، و"الوشم" تناولت تجربة الربيعي المريرة مع الاعتقال السياسي هي صرخة رفض لهذا الواقع ليس في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي، فالربيعي في تلك الفترة "كان شاهداً على مأساة كريم الناصري وآخرين"⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 32.

(2) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 17.

(4) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 181.

كما يرى الربيعي في الرواية أنها الأقرب إليه من الأجناس الأدبية، وستبقى هويته التي يطرح فيها رؤاه وحصيلة تجربته الحياتية، ولذلك نجده يطرب للقب روائي عندما يقترن اسمه بأكثر من غيره من الصفات الأدبية الأخرى⁽¹⁾.

والرواية عند الربيعي تنطلق بموضوعاتها من المحلية العراقية لتعبر عن القضايا والهموم العربية بحكم تشابه هذه القضايا بين كافة الأقطار العربية، وهذا يُشير إلى روح المسؤولية والالتزام عند الربيعي. تجاه قضايا الأمة، يقول: "أكتب الرواية التي ترصد جانباً من الواقع العربي ذي المتغيرات العديدة، وأتناول حالاتٍ وأحداثاً عراقية محاولاً أن أعطيها دلالاتها الأكبر، وأن تكون هذه المحلية منطلقها إلى معايشة الهموم العربية الكبرى"⁽²⁾.

كيف يصنع الربيعي روايته؟:

بعد محاولاته الأولى في كتابة المقالات والقصص والقصائد النثرية، وبعد المجاميع القصصية الأربعة التي أصدرها الربيعي، اتجه بعد ذلك إلى الرواية بعد نضج التجربتين الحياتية والأدبية، وكانت "الوشم" أول رواية ينشرها الربيعي، ويذكر لنا الربيعي عن هذه الرواية بقوله: "لم أكن أتوقع أنني سأكتب رواية عندما بدأت كتابتها، أردت أن أسجل ما يشبه اليوميات عن الأشهر التي أمضيتها في الاعتقال عام (1963)"⁽³⁾.

هنا لا بُدَّ من التوقف عند هذه المقولة لطرح بعض التساؤلات حولها، فهل كانت بداية الربيعي في كتابة الرواية غير مخطط لها؟ أم أنّ هذا القول جاء جرّاء رهبة البداية والقلق من تجربة الرواية؟ وربما أن موضوعها وهو القمع السياسي يشكل عائقاً أمام نشرها وتداولها في تلك الفترة السياسية الصعبة في العراق، ونضيف إلى ذلك أنّ هذه الرواية تناولت تجربة الربيعي في الاعتقال بما فيها من معاناة وألم، وهي تحتاج في ترجمتها إلى عمل أدبي إلى بعض المعالجات الفنية مثل

(1) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص 19.

(2) مجموعة محاورين، مدخل التجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 181.

(3) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 319.

تغيير بعض الأسماء انطلاقاً من اسمه الذي "أطلق عليه الربيعي اسم (كريم)، وبدلاً من لقب الربيعي أطلق عليه لقب المدينة "الناصري" من الناصرية"⁽¹⁾.

يبين الربيعي المنهج الذي يسير عليه في كتابة رواياته، فالربيعي لا يضع أي مخطط لروايته، وإنما تتم عملية الكتابة في ذهنه قبل كل شيء، أي أن فكرة الرواية وموضوعها تتبلور في ذهنه قبل أن يبدأ أول الخطوات المتمثلة بـ"تدوين الملاحظات المتعلقة بالأماكن والتواريخ وبعض الشخصيات، إضافة إلى جمع بعض الوثائق بشأن المرحلة الزمنية التي يكتب عنها"⁽²⁾.

ويرى الربيعي -متأثراً بالناقد إدوارد بلشن- أن "الكاتب يعرف قدراً كبيراً عن قصته مسبقاً، فقد أنضجها في ذهنه بعناية، وفي الوقت نفسه لا يعرف بشكل مطلق ما يحدث فيها بالتفصيل، والسبب في ذلك هو أنه متى ما بدأ بكتابة قصته فإن أفكاراً جديدة تستحضره نتيجة انهماكه في الكتابة"⁽³⁾. وهذا ما يخالفه روائيون آخرون، وخاصةً الذين يخططون لكل صغيرة وكبيرة قبل أن يشرعوا في الكتابة⁽⁴⁾. فهذه دعوة من الربيعي للكاتب لأن يكون هنالك بعض المرونة في الأفكار، وأن يكون الكاتب على استعداد لأي طارئٍ قد يحدث يستدعي إجراء تعديلات على أحداث الرواية، وتكشف أيضاً عن مهارات هذا الكاتب في التعامل مع ما يستجد من الأحداث التي قد تربك الكاتب، وتأخذ الرواية بالتالي مساراً يختلف عن المسار المخطط له مسبقاً في ذهنه.

أمّا المرحلة الثانية من الكتابة فهي ابتداء الكتابة، وفي هذه المرحلة يحرص الربيعي على مواصلة الكتابة دون انقطاع حتى يفرغ منها، وهذه قد تستغرق شهوراً أو سنوات، ثم يبدأ الربيعي بقراءة ما كتب، ويبدأ بالكتابة على ذلك النص، وهذه الخطوة وهذا العمل يشكل الكتابة الثانية⁽⁵⁾، أمّا الثالثة فهي الأخيرة، وتحدث فيها

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص319.

(2) المرجع نفسه، ص321.

(3) الربيعي، أصوات وخطوات، ص21.

(4) المرجع نفسه، ص21.

(5) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص321.

إضافات تكثر وتقل وفقاً لقناعة الربيعي، ويؤكد الربيعي على أنّ التوقف عن الكتابة لسبب طارئ فإنّ ذلك يتطلب منه أن يُعاود قراءة ما كتب حتى لا يكرر أو ينسى ما يريد كتابته⁽¹⁾.

إنّ هذه الخطوات تشير إلى أنّ الربيعي ينهج في نظرته إلى نقد الرواية طريقة النقد التكويني الذي يتابع العمل بمسودّاته إلى أن يصل إلى المطبعة، ويتابع التجارب الكتابية للروائي، وما يقوم به من حذف أو إضافة، وهو يطبّق ذلك -كغيره من الروائيين- على تجربته الخاصة في الكتابة.

إنّ إجراء التعديلات وممارسة المراجعة للعمل أكثر من مرّة دفعت الربيعي إلى الحرص الشديد لانتقاء الشخصيات وطريقة تقديمها ورسمها، وهو يُلمح إلى ذلك في غير موضع في ثنايا خواتمه النقدية.

اختيار الشخصيات في أدب الربيعي:

لم يكن اختيار الربيعي لشخصياته اختياراً من نسج الخيال، بل جاء انتقائياً وفق رؤية فكرية مدروسة بعناية، وقبل الشروع في الكتابة.

ما يميز شخصيات الربيعي أنّه اختارهم من بين الناس الذين عرفهم وعاشهم⁽²⁾، فالربيعي يرفض مبدأ الشخصيات المفترضة التي ينسجها الكاتب من وحي خياله، وتعتمد على المشاعر والأحاسيس، وهذا يتنافى مع فن القصة الذي يرتكز على الشخصية البشرية التي تتعدى المشاعر والأحاسيس إلى التاريخ والجغرافيا، والتفاصيل اليومية لدى الشخصيات، وفي البيئة التي يعيشون فيها⁽³⁾.

إنّ الهدف من اختيار شخصيات معروفة ومقرّبة من الكاتب هو إيجاد عنصر الإقناع في العمل القصصي⁽⁴⁾، فمعرفة الشخصية من شأنها أن تساعد الكاتب على الغوص في أعماق هذه الشخصية وتوظيفها توظيفاً ينسجم مع سلوكها ورؤاها وفق ما يختزنه الكاتب عن هذه الشخصية، وهذا يدفع بالعمل الأدبي نحو الواقعية،

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 321.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص 238.

(3) المرجع نفسه، ص 238.

(4) المرجع نفسه، ص 238.

وبالتالي الإقناع بعيداً عن الخيال المفرط الذي يحدث الفجوة بين الكاتب من جهة والشخصيات من جهة أخرى.

ومما يضاف إلى تميّز اختيار شخصيات الربيعي في أدبه أنّه لا يختار الشخصيات الثانوية المنقطعة عن المجتمع وأحداثه، ولكنه دائماً يختار الشخصية المتفردة - كما أطلق عليها الربيعي - التي لها ما يميّزها على كل الأصعدة بدءاً من الهيئة فالموقف وصولاً إلى "طريقة الكلام والتصرف في محيط مليء بالبشر المتشابهين"⁽¹⁾، فالربيعي إذن يبحث عن الشخصية الحاضرة في المجتمع ذات التأثير، الشخصية التي تلفت انتباه الكاتب، ويجعل منها الشخصية المحورية في قصصه.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ المقصود بالشخصية المتفردة ليست فقط الشخصية الفاعلة والمؤثرة في المجتمع تأثيراً إيجابياً بحضورها القوي، وإنما نجد أيضاً نماذج المجانين، وهذه النماذج أطلق عليها الربيعي أسماءها الحقيقية في قصصه، كما أنّ هنالك شخصيات اعتبرها الربيعي من الخارج على المألوف اليومي سلوكياً، وهي شخصيات تلفت الانتباه بعكس "الشخصيات المألوفة التي تتدرج في اليومي والمعتاد سلوكاً وملاحح لا تلفت النظر بحدّة"⁽²⁾.

ومن هنا تبين لنا أنّ الربيعي في اختياره لشخصيات قصصه لا يتوقف عند نموذج واحد من نماذج المجتمع، ولكنه يستحضر العديد من النماذج الخارجة على المألوف التي يبحث فيها الربيعي عن التميز، هذا التميّز الذي يدفع الربيعي إلى الاهتمام بهذا النموذج، والوقوف عنده ليكون بطلاً في أحد أعماله القصصية، فهناك المناضل ورجل الدين والمجنون والعاهرة وذوو الاحتياجات الخاصة، فهذا النوع من النماذج يؤكد لنا أنّ الربيعي لم يتوقف عند قضية واحدة من قضايا المجتمع، وإنما تناول العديد من القضايا والهموم التي تواجه المجتمع العراقي الذي هو جزء من المجتمع العربي.

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 240.

(2) المرجع نفسه، ص 242.

كيفية اختيار الشخصيات:

إنَّ اختيار الشخصيات في أدب الربيعي يحتاج إلى بذل كثير من الجهد، والربيعي لا يركن إلى الجلوس خلف المكتب وكتابة ما تمليه عليه أفكاره، وإنما هي أشبه برحلةٍ مضيئةٍ تمر بمراحل عدّة حتى تصل إلى آخر مرحلة، وهي مرحلة الكتابة بعد أن تكون قد تكوّنت لديه المعلومات الكافية التي يحتاجها في عملية الكتابة.

تبدأ مرحلة اختيار الشخصيات من خلال ظهور الشخصية المتفردة، وفي هذه المرحلة يستخدم الربيعي المصطلح السينمائي "سرقة الكاميرا"، وهذا المصطلح يُطلق على الممثل الذي تتشدد إليه الأنظار وتتابعه رغم أن هناك ممثلين آخرين معه في نفس المشهد"⁽¹⁾، في هذه المرحلة يتكوّن لدى الربيعي حالة الانبهار بهذه الشخصية في واقعها وحياتها، أي أنّ هذه المرحلة هي مرحلة إعجاب واكتشاف أولية لهذه الشخصية، فنفرّد هذه الشخصية وتميّزها هو الذي منحها حق الاختيار، وفرضت وجودها على الكاتب دون غيرها من الشخصيات.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة (الملاحقة)⁽²⁾، كما أطلق عليها الربيعي، وفي هذه المرحلة يقوم الربيعي بعملية مراقبة للشخصية من بعيد، ورصد ممارساتها الحياتية وعلاقتها مع الآخرين، حتى الحياة الأسرية والعمل، إذن هي مرحلة بحث وتقصي وجمع معلومات عن الشخصية، وفي هذه المرحلة أيضاً يحاول الكاتب الإلمام بأكبر قدر ممكن من المعلومات التي يحتاجها لتوظيفها في روايته.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة يمكن أن نطلق عليها مرحلة الانتظار والترقب، وفيها يبقى الربيعي في حالة تأهب ينتظر من الشخصية "أن تقوم بعمل أو تأتي بتصرف أو يحصل لها حادث أو تنطق بكلمة"⁽³⁾، وهذا العمل أو هذا التصرف أو الكلمة أطلق عليها الربيعي مصطلح (المفتاح)، وهذا (المفتاح) هو المدخل القصصي

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 242.

(2) المرجع نفسه، ص 242.

(3) المرجع نفسه، ص 242.

لهذه الشخصية، وإشارة لانطلاق الكاتب، فالمفتاح "بواسطته يلج الربيعي عالم الشخصية ويأخذ منها ما تحتاجه القصة"⁽¹⁾.

إنّ المفتاح بمثابة المحور الرئيس أو نقطة الارتكاز التي تُبنى عليها القصة، فعندما يتم التعرف أو الإمساك بالمفتاح يبدأ الربيعي بعملية الكتابة، وقد تكوّنت لديه المعلومات الكافية التي جُمعت واستقرت في مخيلة الكاتب.

ويرى الربيعي أنّ العثور على المفتاح "ليست سهلة لكنّها قد تأتي ببساطة أو قد لا تأتي لسنوات طوال"⁽²⁾، وهذا يعني أنّها مرتبطة بالبحث والاجتهاد من جهة وبالصدفة من جهة أخرى، وقد أورد الربيعي بعض الأمثلة حول كيفية الوصول إلى المفتاح، ففي قصته "نار لشتاء القلب" بطلة هذه القصة هي سيدة لبنانية عرفها الربيعي عن قُرب، وقد قارب عمرها السبعين عاماً، وكانت في صباها حبيبة للشاعر اللبناني الكبير إلياس أبو شبكة، إنّها ليلي التي كان يناديها في قصائده، وقد تأجج فضول الربيعي عندما ازدادت معرفته بها، وكانت بالنسبة له العثور على المفتاح، وفي إحدى زيارته لها مؤدّعاً عثر على المفتاح قبل مغادرته، فوجدها ممسكة بأحد دواوين الشاعر الذي أهداه لها، وفيه قصائد عديدة عنها، وكان برفقته في هذه الزيارة أحد أصدقائه الشعراء، وقد قرأ هذا الشاعر في الديوان أكثر من قصيدة، ونظر الربيعي إلى السيدة ليلي فرأى الدموع تذرف من عينيها، وهنا وجد الربيعي المفتاح لتلك القصة⁽³⁾.

4.2 فن السيرة:

بعد فنيّ القصة والرواية نتناول في هذه الفقرة فن السيرة باعتباره أحد الأجناس الأدبية التي لاقت اهتماماً، وشكّلت هاجساً في نقد الربيعي، وينطلق الربيعي في تناوله لفن السيرة في الأدب العربي من مجموعة من الانتقادات التي وجهها الربيعي لهذا الفن، وعبر فيها عن استيائه من هذا الجنس الأدبي الذي لم يصل إلى

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص242.

(2) المرجع نفسه، ص244.

(3) المرجع نفسه، ص243-244.

الطموح، وبما ينسجم مع حقيقة هذا الجنس الأدبي الذي يرتكز على عرض تجربة الإنسان ومراحل حياته والمحطات الرئيسية التي مرَّ بها بكل صراحة وجرأة، ويقدم الربيعي عدداً من النماذج من فن السيرة في الأدب العربي، سواء أكانت سيرة ذاتية أم غيرية، وما يميّز هذه النماذج أنّها خرجت عن النماذج المألوفة في فن السيرة في الأدب العربي، وقد اقتربت هذه النماذج من طموح الربيعي الذي يأمل أن يكون هذا الجنس الأدبي مماثلاً لفن السيرة في الأدب الغربي، فالنماذج التي قدّمها الربيعي نجد فيها الصراحة والجرأة، وفيها أيضاً التطرق للمرأة من خلال بوح كاتب السيرة بعلاقاته العاطفية، وهذا قلما نجده في فن السيرة في الأدب العربي.

كما تميّزت النماذج المقدّمة بأن أبحاث بالعديد من الخصوصيات والاعترافات التي لم نعهدها في السيرة العربية، فقد حاولت هذه النماذج تجاوز المحذور، وتخطي ما اعتاد عليه القارئ العربي.

أمّا القضايا التي تناولها الربيعي في فن السيرة فهي: الانتقادات والسلبيات الموجّهة لفن السيرة في الأدب العربي، وقضية غياب المرأة في السيرة العربية، وقضية المرأة في فن السيرة وارتباطها بالصراحة والمكاشفة، ثم مقارنة السيرة في الأدب العربي مع مثيلتها في الأدب الغربي.

التعريف:

انطلق فيليبس لوجون في كتاباته السابقة ليضع حداً للسيرة الذاتية، كان له أثره في جل الدراسات، وهو الحدّ الذي يجعل السيرة الذاتية عبارة عن: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"⁽¹⁾.

ومصطلح السيرة الذاتية أُخذت من إنجلترا في بداية القرن التاسع عشر لتدل

على معنيين:

(1) لوجون، فيليب، (1994)، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ط1، ترجمة: عمر حلي،

المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص22.

1. المعنى الأول: الذي اقترحه لاروس عام (1866): "وهو حياة فرد مكتوبة من طرفه"، معارضاً السيرة الذاتية التي هي نوع من الاعترافات مع المذكرات التي تروي أحداثاً يمكن أن تكون غريبة على السارد.
2. المعنى الثاني: وهو أكثر عمومية من الأول، وهو الذي يحدد السيرة الذاتية باعتبارها "كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر منه عن حياته وإحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف، وهذا المعنى هو الذي قصده (فابيرو) في (المعجم الكوني للأدب، 1876)، الذي يقول فيه بأنّ السيرة الذاتية: "عمل أدبي، رواية سواء قصيدة أم مقالة فلسفية، الخ...، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته، وعرض أفكاره، أو رسم إحساساته، وسيقرر القارئ بالطبع ما إذا كانت مقصدية المؤلف ضمنية أم لا"⁽¹⁾.

كما عُرِّفت التراجم بأنّها "ذلك النوع من الأنواع الأدبية الذي يتناول التعريف بحياة رجل أو أكثر يطول أو يقصر، ويتعمّق أو يبدو على السطح تبعاً لحالة العصر الذي كُتبت فيه الترجمة، أو تبعاً لثقافة المترجم (كاتب الترجمة)، ومدى قدرته على رسم صورة كاملة واضحة دقيقة من مجموع المعارف والمعلومات التي تجمّعت لديه عن المترجم له"⁽²⁾.

فالسيرة إذن ليست فناً ميسوراً هيئاً، بل هي من الفنون التي تقتضي من كاتبها مشقّة أن يتجرّد من نفسه، ويتخلّص من أهوائه ونزعاته الخاصة، فالحوادث التي يرويها عن نفسه قد تعصّف على وزن الأشياء، وتقويم الأمور، وتضلّ تفكيره، وقد يكون الإنسان أميناً مخلصاً، صريح الرأي، وصادق الحديث، ولكن تنقصه مع ذلك القدرة على التحليل والتعليل والتحرّي والاستقصاء، وقد يكون عارفاً بنفسه،

(1) لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 10-11.

(2) عبد الغني، محمود، (2008)، فن الذات (دراسة للسيرة الذاتية وابن خلدون)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

ولكن تنقصه الموضوعية والنزاهة العلمية⁽¹⁾، وهنا نستأنس برأي أحمد أمين في كتابه (حياتي)، الذي عبّر فيه عن مدى صعوبة هذا النوع من الفنون بقوله: "ولم أتهيّب شيئاً من تأليف ما تهيّبت من إخراج هذا الكتاب، فإنّ كل ما أخرجته كان غيري المعروف، وأنا العارض أو غيري الموصوف وأنا الواصف، وأما هذا الكتاب فأنا العارض والمعروض والواصف والموصوف، والعين لا ترى نفسها إلاّ بمرآة، والشيء إذا زاد قربته صعبت رؤيته، والنفس لا ترى نفسها إلاّ من قول عدو أو صديق، أو بمحاولة التجرد ثم توزيعها على شخصيتين: ناظرة ومنظورة، حاکمة ومحكومة، وما أشق ذلك وما أضناه"⁽²⁾.

فكاتب السيرة الذاتية يعيش صراع الحيادية والتجرد من النفس، والخوف من أنّ النزوع إلى الذات ومدحها قد يسيطران على الكاتب، كما أنّ حكم النفس على ذاتها قد يشوبه المديح الزائد الذي قد يُنسي الخصال السلبية، فهي إذن تجنح إلى السمو بذاتها لا التقليل من شأنها.

والسيرة الذاتية ليست كتابة إخبارية، إنّما هي على الأصح كتابة رمزية، بمعنى أنها لا تطمع في مطابقة الحياة بقدر ما تصوب إلى تشكيلها في خطوط بارزة وموحية⁽³⁾، فكاتب السيرة إذن لا يقوم بوظيفة المؤرخ إلاّ بحدود ضيقة، لكنه معني أساساً باستجلاء صيرورة ذات إنسانية بعمقها النفسي ومحدداتها الاجتماعية، وتكوينها الثقافي⁽⁴⁾، كما أنها تقوم على إعادة تركيب الحياة وفق خطة تفسيرية وفق

(1) شرف، عبد العزيز، (1992)، أدب السيرة الذاتية، ط1، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر، ص13.

(2) أمين، أحمد، (1969)، حياتي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص47.

(3) الطريطر، جلييلة، (2004)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب الحديث، د.ط، مركز النشر الجامعة ومؤسسة سعيدان للنشر، تونس، ص498.

(4) رحيم، سعد محمد، (2003)، السيرة الذاتية، حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة، الموقف الأدبي، العدد، 385، ص142.

مقولة الترابط والسببية التي تُوجد لُحمة عضوية بين النتائج الحادثة في الحياة والأسباب الدافعة إلى حدوثها⁽¹⁾.

وهذا ما يميّز كتابة السيرة عن كتابة المذكرات، فهي ليست كتابة تسجيلية تتسلسل فيها الأحداث وتتعاقب دون تحليل أو إبداء رأي أو توضيح موقف، بينما السيرة تحمل رؤية الكاتب وتحليلاته وتبريراته للأحداث السابقة، التي تتطلب العودة إلى الماضي.

السيرة في الأدب العربي (رأي الربيعي):

يقدم الربيعي آراءه في فن السيرة من خلال استعراضه لعددٍ من الأعمال التي تنتمي لهذا الجنس الأدبي، والأعمال التي قدّمها الربيعي في هذا الجنس الأدبي لم تقتصر على السيرة الذاتية فحسب، بل تناولت أيضاً نماذج للسيرة الغيرية. وقد تناول الربيعي بعض القضايا المتعلقة بفن السيرة في الأدب العربي، ومقارنتها مع مثيلتها في الأدب الغربي، من حيث الجرأة والشفافية، وغياب المرأة التي نادراً ما يتطرق إليها الرجل في سيرته، فالربيعي يرى "أنّ المجتمع العربي يحتاج إلى وقت أطول ليتفهم ويستوعب هذا اللون"⁽²⁾، ويمكن أن نستنتج آراء الربيعي في فن السيرة في الأدب العربي، التي قدّم فيها بعض الانتقادات والسلبيات لهذا الفن، وهي:

1. افتقاد عنصر التوثيق:

في استعراضه لكتاب (دفاتر الشخص الآخر) للدكتور عزيز الحاج، وهو سياسي عراقي بارز في الحياة السياسية العراقية، وصاحب تجارب عديدة بين قيادة الحزب الشيوعي العراقي وتجربة السجن إضافة إلى حياته الخاصة، وقد شكّل غنى هذه الرحلة مجالاً للحاج لأنّ يقدم للقارئ العربي وقائع هذه الحياة من خلال كتابه هذا يرى الربيعي "أنّ هذا العمل ما هو إلاّ رواية، ولكنّ الدكتور الحاج لم يُرد أن

(1) الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 492.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص 192.

يكتب رواية بالمعنى الكامل لهذا المصطلح، وإنما أراد أن يسرد جانباً من وقائع عاشها فوجد أنّ الاقتراب من الشكل الروائي هو الأنسب لتدوين هذه الوقائع⁽¹⁾. فالربيعي يرى أنّ عنصر التوثيق ضروري ليس في الأحداث، لأنها موجودة، بل في الأسماء، ويؤكد أيضاً ضرورة تسمية الأسماء بأسمائها الحقيقية، خصوصاً أن ما كتبه (الحاج) هو رحلة ماضية على الرغم من أنّ جُلّ أبطالها ما زالوا أحياء، وأنّ الكاتب عندما يروي الأحداث بأسمائها الحقيقية فإنّ ذلك قد يتبعه مناقشات وتصحيحات وإيضاحات⁽²⁾، فعندما يستعين كاتب السيرة بالأسماء الحقيقية فإنه يُسهّل على القراء قراءتها وتحليلها وطرح التساؤلات حولها، وتصبح الأسماء الواردة مكشوفة أمام هذا القارئ، فيستطيع الحكم على ما ورد في هذه السيرة ومقارنتها مع الحقيقة أو الواقع، أو ما يعرفه القارئ عن تلك الشخصيات، وممّا يتعلق بهذه المسألة أنّ الربيعي يرى أنّ منح الأسماء غير أسمائها الحقيقية ينتزع من هذه الكتابة مسألة مهمة وهي الشهادة.

ويبيّن الربيعي أنّ الدكتور الحاج عندما لجأ إلى هذا الأسلوب، فإنه قد خالف العديد من السياسيين والشخصيات في العراق الذين نشروا مذكراتهم وردوا الأحداث والتاريخ، ورسوموا الأشياء والناس بأسمائهم، ويرى الربيعي أيضاً أنّ غاية (الحاج) من ذلك "أنّه لا يريد أن يُخضع الآخرين ممّن عرفوه وعاشوه حزيباً وصادقياً وأسرياً وفكرياً للحساب، بقدر ما كان يريد أن يخضع نفسه هو للحساب"⁽³⁾، من أجل ذلك "منح لبطل كتابه (نجيب) اسماً كان يجب أن يكون اسمه هو، ويرى الربيعي أنّه فعل ذلك "حتى يأخذ حرّيته في الحديث عن الجانب الآخر في حياة الإنسان الذي أُسميه (نبض القلب)، ونبض القلب هنا لا تقتصر على الحب والعواطف، بل على كل ما هو شخصي يتصرفه الإنسان في هذه الحالة أو تلك، وهو بذلك كما يرى الربيعي "هرب من الإحراج والحساب الاجتماعي بالأسماء المستعارة" لولا ذلك

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 190.

(2) المرجع نفسه، ص 191.

(3) المرجع نفسه، ص 191.

لوضع الأسماء كما هي في الواقع، وأصبح (دفاتر الشخص الآخر) سيرة ذاتية بحتة⁽¹⁾.

هنا لا بُدَّ من أن يُضاف إلى ما استنتجه الربيعي إلى أن (الحاج) لم يكن ابتعاده عن ذكر الأسماء بأسمائها الحقيقية فقط خوفاً عليها وإبعادها عن المساءلة، وإنما هو سبب فني، ويتمثل ذلك في أن ما كتبه (الحاج) أقرب إلى الرواية منه إلى كتابة مذكرات وسرِّدها، ويبدو أنه أراد أن يقدم سيرته الذاتية مستعيناً بفن الرواية، وهذا يتطلب بُعداً فنياً من قِبَل الكاتب من خلال الشخصيات والاستعانة بالأسماء الرمزية التي لها دلالاتها، ولو أنَّ الكاتب استعان بالأسماء الحقيقية ربما لاتّضحت مغزى الكتابة، وأصبحت هذه الرواية أقرب إلى الرواية التسجيلية أو رواية الريبورتاج، وهي بذلك لا تختلف كثيراً عن أسلوب المذكرات الذي يعتمد على سرد الأحداث مراعيًا الترتيب الزمني للأحداث، إضافة إلى استخدام الأسماء الحقيقية دون اللجوء إلى التغيير أو الرمز، وما دام الكاتب (كاتب السيرة) يستطيع التعامل مع سيرته الذاتية مستعيناً بإحدى الأجناس الأدبية (القصة أو الرواية) فهما أفضل من كتابة السيرة بطريقة المذكرات وهي الطريقة التقليدية، وهو إذ يقوم بذلك يحقق شيئين: الأول: أنه كتب سيرته الذاتية أو سيرة غيره، والثانية: أنه يمارس الكتابة الأدبية من خلال إحدى أجناسها.

2. انتقائية الأحداث:

إنَّ كاتب السيرة في الأدب العربي غالباً ما يكون انتقائياً، يأخذ -كما يرى الربيعي- "من الأحداث ما ينير شخصية بطله، ويجعلها في الضوء دوماً، وهذا ما أطلق عليه الربيعي (النجومية)، وهذا يعني أنَّ كاتب السيرة يبحث عن كل ما هو إيجابي في شخصية صاحب السيرة، وكأنَّ حياة صاحب السيرة كانت خالية من العيوب والنقائص، وبعيدة عن الأخطاء، "من هنا يجب على كاتب السيرة أن يكون موضوعياً في نظره لنفسه، بمعنى أن يتجرّد من التحيز لنفسه، وهو يذكر موقفه من الناس والحوادث، ولا ينساق مع غرور النفس وتعلّقها بذاتها، وحبّها لإعلاء

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 192.

شأنها، وتنقصها من أقدار الآخرين، وقلَّ من يُحسن هذا التجرد⁽¹⁾، وهذا ما يجعل هذه السيرة تفقد أحد أهم مقوماتها وهو الصدق، الأمر الذي ينعكس على القارئ خصوصاً إذا كان على صلةٍ بصاحب السيرة، أو أنه على إطلاع بمسيرته، وهذا بدوره يُلغي إحدى غايات كتابة السيرة، وهي مشاركته فيها، فهي متنفسٌ طلق للفنان، يقصُّ فيها قصة حياة جديدة بأن تستعاد، تُقرأ وتوضح موقف الفرد من المجتمع⁽²⁾.

أن يبحث كاتب السيرة عن النجومية من خلال الانتقائية في الأحداث يعني أنه قد "قفز فوق وقائع كثيرة عاشها الكاتب واتهم فيها"⁽³⁾، وهو بذلك قد أخفى الوجه الآخر، أو الوجه السلبي، وبعض الأحداث التي قد تشوّه صورته أمام الآخرين الذين يعتبرونه شخصية بارزة ومثالية يُحتذى بها.

إنَّ ما تقوم به هذه الانتقائية من إخفاء الحقائق المهمة، وتضليل القارئ يجعل هذه السيرة محاطة بالشك، وتثار التساؤلات حول مدى مصداقية وشفافية هذه السيرة، وتكون النتيجة بذلك سلبية، ففي الوقت الذي يبحث فيه صاحب السيرة عن تحسين صورته أمام الآخرين، فهو يقوم بتشويه هذه الصورة على الرغم من أنها تحمل كل ما هو حسن ومقبول إلاَّ أنها أخفت حقائق أخرى من شأنها أن تبقى على حالة الغموض والتعتيم حول شخصية صاحب السيرة، فذاكرة الكاتب تقوم بعملية "مواراة وحجب ما تريد مواراته وبقدر ما تُفصح الذاكرة عن أسيائها الدفينة، فإنها تتاور أيضاً لتموّه وتخادع، وكتابة السيرة الذاتية هي الذروة في سعي الذات لتأكيد ذاتيتها ووجودها في العالم، لذلك من الصعب أن يكون موضوعياً بدرجة كافية، وهو ينجز كتابة سيرته الذاتية، فلا أحد يقبل أن يُعطي صورة مشوّهة عن نفسه حتى وإن كانت حقيقة تلك الصورة مشوّهة في أساسها"⁽⁴⁾، وربما تخفق السيرة بهذه الصورة في تحقيق المطلوب أو الفائدة المنشودة، ولا تحقق رغبات القارئ الباحث عن

(1) عباس، إحسان، (د.ت)، فن السيرة، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص110.

(2) المرجع نفسه، ص108.

(3) الربيعي، رؤى وظلال، ص194.

(4) رحيم، السيرة الذاتية، حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة، ص142.

الحقيقة، والباحث عن أجوبة التساؤلات التي يطرحها خصوصاً إذا كان صاحب السيرة من الشخصيات المهمة صاحبة التاريخ الحافل بالأحداث والإنجازات.

3. غياب المرأة في فن السيرة:

ليس المقصود هنا غياب المرأة الكاتبة، فالمرأة العربية كتبت سيرتها الذاتية، وتحدثت عن خصوصياتها ومعاناتها، والمرأة الغائبة المقصودة هنا هي المرأة التي شكلت جزءاً من حياة صاحب السيرة؛ فهي إما أن تكون الزوجة أو الابنة أو الأخت أو الصديقة أو العشيق، فغيابها شكّل ظاهرة بارزة في فن السيرة في الأدب العربي، ويلاحظ الربيعي في استعراضه لكتب السيرة في الأدب العربي غياب المرأة، ويرى أنّ الكتاب إن فعلوا ذلك فإنما (يخربون) صورتهم العائلية والاجتماعية الجميلة، ويسبئون إلى ما هو سائد ومتعارف عليه⁽¹⁾، فهذه -كما ذكرنا- من الظواهر التي بدت واضحة في أدب السيرة العربية، وكأنّ المرأة لا وجود لها في حياة صاحب السيرة، ويُعدّ هذا من أكبر السلبيات والأخطاء التي يقع فيها كاتب السيرة؛ فهو عندما يكتب فإنه يضع المجتمع نصب عينيه، والمرأة من المسائل والأمور الحساسة في مجتمعنا بفعل الدين والعادات والقيم المتعارف عليها التي توارثها المجتمع، والمرأة -كما ذكر سابقاً- هي الزوجة والابنة والأخت، وهناك أيضاً المرأة الزميلة والصديقة والعشيقة، وكاتب السيرة في الأدب العربي لا يستطيع أن يفصح عمّا كان يدور في بيته باعتبارها شؤوناً أسرية، وأسراراً يفترض ألاّ يطلع عليها أحد أو أن تنتشر، والإفصاح عنها ربما يكشف الكثير من الأحداث والأسرار التي جرت وخصوصاً بين صاحب السيرة وزوجته، وكاتب السيرة لا يستطيع الخوض في هذه الخصوصية إذا كان يعيش وينتمي إلى مجتمع محافظ، فلا يقبل البوح بأسرار الزوجية حفاظاً على استقرار هذه العلاقة، وبالتالي استقرار الأسرة، وفي هذه المسألة ربما أنّ أصحاب السير في الأدب العربي يرون أنه لا ضرورة إلى التطرق إلى المرأة، أي أنّ الحياة الأسرية لم تشكل منعطفاً هاماً في مسيرة حياته، أو أنه لم يجرِ حدث في الأسرة شكّل انعطافاً مهماً، وأنّ هذه الزوجة هي نموذج للمرأة

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 202.

الشرقية التي يقتصر دورها على تربية الأبناء ورعاية شؤون الأسرة، وهي مهنة ومهمة عظيمة لتلك المرأة، إلا أنها على سعيد حياة الزوج العملية لم يكن لها دور فعّال، فهي لا تتدخل في شؤون عمله، وبالتالي في مثل هذه الحالات ربما يرى صاحب السيرة أنه لا حاجة إلى التطرق إليها إلا كما أشار الربيعي إلى ذلك بقوله: "... وإن جاء ذكرها (أي المرأة) فهو عابر وسريع وجل، ويستبق ذلك بما يشبه الاعتذار، وهو إهداء كتابه إلى زوجته التي لولاها لما رأى هذا الكتاب النور"⁽¹⁾.

أمّا المرأة الصديقة والعشيقة فهي التي جرت بينه وبينها علاقة حب، وهي تمثل الذكريات الجميلة في حياته، وهي السر الذي احتفظ به لنفسه، ولم يُردِّ البوح به، لا يكشف عنها إطلاقاً لا في الكتابة، ولا بالتصريح بها، تبقى دفينة في أعماقه، وانطلاقاً أيضاً من العادات والتقاليد والقيم، وحرصاً على أسرته، وعلى سمعته ومصالحه، وحتى تبقى صورته مضيئة أمام معارفه وأصدقائه وأقاربه وقرائه، وحتى لا يُثار حوله الشك وسوء الظن، وإيقاع اللوم عليه جرّاء هذه العلاقة، فإنّ صاحب السيرة حريص كل الحرص على إخفاء هذه العلاقة، وعدم التصريح بها، كما أنه أيضاً حريص على تلك المرأة فلا يصرّح بهذه العلاقة، وتبقى علاقته مع هذه المرأة ذكرى عالقة في وجدانه، وربما يموت وتموت معه أسرار هذه العلاقة وحقيقتها.

إنّ غياب المرأة في فن السيرة يعني نقص هذه السيرة وعدم اكتمالها، ويضفي على السيرة غياب الجانب العاطفي في حياة صاحب السيرة، فعندما يقدم لنا صاحب السيرة ما حققه من إنجاز مبرزاً كل ما هو إيجابي وإخفاء العيوب والنقائص، وهذا ما أطلق عليه الربيعي -وذكر سابقاً- (النجومية)، أو القفز عن الأحداث، وكأنّ هذا الرجل لم تكن له تجربة مع المرأة، أليس لديه مشاعر وأحاسيس وعاطفة؟ وهو إذ يفعل ذلك فإنه ينفي عن نفسه إحدى خصائصه الإنسانية، وهي الحب والعواطف والمشاعر، كما يضفي على هذه السيرة صفة عدم المصادقية، وإخفاءً للعديد من الحقائق المبنية على تلك العلاقة، فيمكن أن يكون لعلاقات صاحب

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص212.

السيرة مع المرأة أثر كبير في مسار حياته على الصعيدين الأسري والمهني، وربما شكّلت دافعاً له للمزيد من العمل والإنجاز، فوجودها كان إيجابياً على حياته، وفي هذه الحالة (عدم ذكر المرأة) فإنّ كاتب السيرة قد ارتكب خطأين: الأول أنّه أنكر الفضل والجميل، ولم يقرّ بفضل الآخرين وما قدّموه له، وما تحقق من إنجاز، والثاني: تضليل القارئ من خلال إخفاء الحقائق ونفضها، وفي هذه الحالة يفقد صاحب السيرة ثقة القارئ، وخصوصاً القارئ المقربّ الذي يعرف ولو قليلاً عن حياته، وكذلك القارئ الآخر وهو القارئ المعجب بشخصية هذا الرجل، الذي ربما يعتبره مثلاً يُحتذى به، لذلك نجده حريصاً على معرفة أدق التفاصيل لتكتمل لديه صورة هذا الرجل.

الجرأة في أدب السيرة:

يرى الربيعي أنّ الجرأة هي الصفة التي يستطيع قارئ هذه المذكرات أن يطلقها دون تردد⁽¹⁾، وهذا ما يضيف على السيرة الواقعية التي ينشدها القارئ ويبحث عنها، وهذا أيضاً ما يدعو القراء إلى الإقبال على تناول هذه السيرة، فالجرأة من شأنها أن توطن العلاقة بين صاحب السيرة وقراءها، وهذه العلاقة مبنية على الصراحة من خلال كشف الوقائع والحقائق، وكل الأحداث التي عاشها صاحب السيرة، ومما تحفقه الجرأة أيضاً أن كاتب السيرة عندما يضع سيرته وحياته والأعمال التي قام بها أمام القراء فهي دعوة منه لتقييم هذه السيرة ومحاكمتها، ومطابقة واقع ومسيرة صاحب السيرة مع ما كتبه وكشفه في سيرته.

وترتبط الجرأة في السيرة الذاتية بالصدق والصراحة، فالإنسان الجريء يتحدث بكل شيء وعن كل شيء بما فيها خصوصياته، دون أن يحسب حساب الآخرين، وما يبدوه من موافقة أو معارضة، وما دام يتحدث عن كل شيء فهو إنسان صريح لا يُخفي شيئاً مهما كان كبيراً أو صغيراً، والجرأة التي نجدها في السيرة ليست وليدة اللحظة، أي أنّها لا ترتبط فقط بالشخص من أجل كتابة مسيرته،

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص216.

وإنّما هي طبع في الإنسان، وأنّ استخدامها في السيرة شيء طبيعي ما دامت عادة يتحلّى بها الإنسان في حياته.

كما أنّ الجرأة مرتبطة بالثقة، ثقة الإنسان بنفسه، وأنه يستطيع مواجهة الآخرين دون حرج أو خوف، لذلك نجده يكشف أوراقه الخاصة للآخرين بكل ثقة، دون النظر إلى النتائج والتبعات التي قد تلحق به.

أمّا الجرأة التي يبحث عنها الربيعي فهي الجرأة التي تصل إلى حدّ تجريح النفس⁽¹⁾، وهذا ما وجده الربيعي في تجربة القاص والروائي العراقي (ذنون أيوب)، ومن خلال عرض الربيعي لهذه السيرة، فإنّه يرى أنّها خرجت عن المألوف في الأدب العربي في كتابة السيرة التي تفتقد على الأغلب لهذا العنصر.

وممّا أثار إعجاب الربيعي في هذه التجربة أنّ كاتب السيرة (ذنون أيوب) على الرغم من أنّه في العقد الثامن من العمر، فإنّ تجربته جاءت بروح شبابية، فجاءت أفكاره متجاوزة أفكار العديد من شبان هذا العصر، ويؤكد الربيعي أنّ (ذنون أيوب) له الفضل في إرساء الصراحة وإبداء الرأي والكشف عن خبايا النفس⁽²⁾.

ما يميّز تجربة (ذنون أيوب) أيضاً أنّه لم يُخف، ولم يدافع، ولم يتمترس وراء موقف مصنوع، فجاءت كتاباته صريحة، وأنّ هذه الصراحة كانت تقترب من الفضيحة⁽³⁾، ويرى الربيعي أنّ الهدف من هذه الصراحة وهذه الجرأة هو أنّ (ذنون أيوب) أراد أن يُعلّم الآخرين دروساً واضحة، فمن أراد أن يتجرّأ أو يدوّن وقائع حياته لتقرأها الأجيال، فإمّا أن تعتبر هذه الأجيال بما فعله، وإمّا أن تلعنه وتمزّقها⁽⁴⁾.

إنّ الرأي السابق الذي أورده الربيعي حول تجربة (ذنون أيوب) هو دعوة صريحة من الربيعي للأدباء والكتّاب العرب من أجل الاحتذاء بهذه التجربة التي يفتقد إليها فن السيرة في الأدب العربي، وأن تكون الجرأة أساس هذه السيرة التي

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 216.

(2) المرجع نفسه، ص 218.

(3) المرجع نفسه، ص 215.

(4) المرجع نفسه، ص 215.

تكشف كل شيء، وتظهر لنا كل ما هو مخفي عن تلك الشخصية، لأنّ من كتبها تجاوز عمره في تلك الفترة الثمانين عاماً، وهذا يعني أنّ صاحب تجربة غنية حافلة بالأحداث والمحطات المهمة التي عاشها، وهو إذن يقدم لنا العبرَ والمواعظ من تلك التجربة.

كما أنّ هذا الرأي يحمل في طيّاته دعوة من الربيعي إلى مشاركة القراء في الحكم على السيرة التي يقرأونها، وأن يكونوا نقّاداً لهذه السيرة، وأخذ العبرة من تلك التجربة؛ لأنّ من كتبها تجاوز عمره في تلك الفترة الثمانين عاماً، وهذا يعني أنّ صاحب تجربة غنية حافلة بالأحداث والمحطات المهمة التي عاشها، وهو إذن يقدم لنا المواعظ والعبر من تلك التجربة.

ومن خلال رأي الربيعي يتضح لنا أنّ (ذنون أيوب) يريد أيضاً ألا يجيب على تساؤلات القراء والأصدقاء والمعجبين الذين لا يعرفون دقائق الأشياء عنه، وما دام أنّه قد وصل إلى تلك السن المتقدمة، ولم تعدّ محاسبة ومساءلة الآخرين وانتقادهم له تقلق ربما هذا الرجل، أو تسبب له الإحراج، وأنّ هذه رغبة من (ذنون أيوب) كانت تراوده، وأنّه اختار الزمن المناسب للقيام بهذا العمل.

وعلى الرغم ممّا ذكره الربيعي واجتهد فيه حول هذه التجربة، إلاّ أنّه ومن خلال ما قدّمه الربيعي حول هذه السيرة وتقديمه لبعض الأحداث التي ذكرها (ذنون أيوب) في سيرته، فإنّ تلك الأحداث وخصوصاً السياسية منها ربما هي التي دفعت (ذنون أيوب) إلى البوح بكل شيء، وكشف الأسرار التي يعلمها القراء، وأنّ هذه الأسرار بحاجة إلى التبرير، وإيداء الرأي والشهادة من قبل (ذنون أيوب)، ومنها الحديث عن الأحداث السياسية في العراق عام (1958)، فكان يروي الحقائق كما عاشها، وعرضها عن قرب، فاكتسب صفة الشاهد فيها⁽¹⁾، ويبدو أنّ الصراحة والجرأة التي صبغ بها (ذنون أيوب) سيرته مردّها إلى ممارسة مهنة الصحافة التي مارسها في أوروبا في مدينتي (فيينا وبراغ)، فهذه الممارسة لمهنة الصحافة في

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص216.

الغرب ربما هي التي أضافت إلى ذنون الكثير من الجرأة والصراحة والمواجهة وحرية التعبير دون أن يكون هناك اعتبار للمساءلة أو مواجهة المجتمع وانتقاداته. إنَّ هذا النموذج الذي قدّمه الربيعي هو النموذج الذي يبحث عنه، ويطالب به ليكون نموذجاً للسيرة في الأدب العربي، وهذا الأمر يقودنا إلى الحديث عن السيرة في الأدب العربي ومقارنتها مع مثيلتها في الأدب الغربي.

السيرة بين الأدب العربي والأدب الغربي:

ينطلق الربيعي في مقارنته لفن السيرة في الأدب العربي ومثيلتها في الأدب الغربي من مجموعة من السلبيات والانتقادات التي وجهها الربيعي لهذا الفن في الأدب العربي، وهذه الانتقادات موجهة إلى كاتب السيرة أولاً ثم إلى القارئ العربي، تحديداً المجتمع العربي الذي يتلقى هذا الفن.

أمّا الكاتب العربي أو صاحب السيرة فيبدو لنا من خلال آراء الربيعي أنّ هناك حالة من عدم الفهم المقصود، أو عدم تطبيق هذا الجنس الأدبي حسب الأصول، من قبيل كاتب السيرة في الأدب العربي، فمن المعروف أنّ من دوافع كتابة السيرة وخصوصاً الذاتية منها "الاعتراف" "بدافع تخفيف عبء الشعور بالذنب الذي يثقل كاحل صاحبها"⁽¹⁾، وهذا الأمر لا نجده عند كثيرين ممن كتبوا سيرتهم الذاتية، ويرى الربيعي من خلال قراءاته لعددٍ من كتب المذكرات والسير لأدباء عرب أنّهم "يتحدثون عن كل شيء إلا عن أنفسهم على الرغم من أنّ هذا هو محور الكتابة"⁽²⁾.

وهذا الرأي وإن كان الربيعي يبدو قد بالغ به، إلا أنّ ذلك يشير إلى أنّ تعامل الكتاب والأدباء العرب مع هذا الجنس الأدبي هو تعامل خاطئ، ولا يقوم على أصول هذا الفن الذي من أجله وُجد، فكتابة السيرة كما اتفق عليها النقاد هي كتابة عن حياة صاحبها وما يتعلق بها، والتركيز على تلك الحياة وكشف جوانبها المضيئة والخافتة بكل صراحة، ما عدا ذلك تصبح هذه السيرة عديمة الفائدة، وتفتقد إلى عناصرها الأساسية.

(1) عباس، فن السيرة، ص45.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص215.

هناك من الكتاب العرب من كتبوا سيرتهم من موقع الدفاع وكأنهم متهمون، ويرى الربيعي أنهم ساقوا التبريرات لتلميع تاريخهم ومواقفهم، ويؤكد الربيعي أنه لم يجد من تحدّث عن أخطائه، وعن كبواته، وعن خفقات قلبه، ووصف الربيعي تلك المذكرات بأنها كتبت "معقلنة"، وهذا الرأي وهذا المأخذ الذي أورده الربيعي يدعونا للحديث عن دوافع كتابة السيرة من أجل تقييم وموازنة هذا الفن في الأدب العربي.

دوافع كتابة السيرة:

إنّ من يكتب سيرته أو يكتب سيرة غيره وينشرها ليس فقط من أجل الكتابة وتذكر الأحداث والأيام الماضية التي خلت، بل هنالك دوافع وأسباب ومبررات دفعت هذا الشخص من أجل البوح بأسراره وبالأحداث الهامة التي عاصرها، والدور الذي يلعبه فيها، وقد تناول نقاد فن السيرة دوافع كتابتها، وكانت الآراء متشابهة فيما بينهم.

وتشترك دوافع عديدة لكتابة السيرة، وهذه الدوافع تختلف من سيرة إلى أخرى حسب ما تقتضيه الحال والظروف الذي يستدعي من صاحب السيرة كتابتها، ويدفعه إلى المضيّ في إنجازها، "فالدوافع هي التي تحدد صاحب السيرة إلى الإفضاء بمكنونات صدره، دون تحرّج أو تأثم، وقد يكون العالم الداخلي الذي يطلعنا عليه صورةً لصراعه مع الحياة"⁽¹⁾، وهذه الدوافع هي:

1. التبرير:

القصْد من كتابة السيرة (خصوصاً الذاتية) يمكن أن يُعرّف بكونه حاجة المرء إلى الكتابة ليبرر للآخرين ما أقدم عليه من أفعال أو صدح به من آراء، ويكون شعور المرء بهذه الحاجة أكثر إيلاماً، وأشدّ إلحاحاً على وجه الخصوص، إن ذهب في ظنه أنّ الناس قد افترّوا عليه"⁽²⁾، فالتبرير هو رد فعل للتساؤلات التي تُثار وتُطرح حول شخصية ما، وما قامت به من أعمال، فهي إذن استجابة لتطلعات القراء، وربما أنّ القارئ في هذه الحالة لا يبحث عن خصوصيات صاحب السيرة

(1) عباس، فن السيرة، ص101.

(2) ماي، جورج، (1992)، السيرة الذاتية، د.ط، ترجمة: محمد القاضي، وعبد الله صولة،

المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، ص...

بقدر ما يبحث عن إنجازاته وما حققه، وعن الدور الذي قام به، ومدى أهمية هذا الدور والنتائج التي تمخّضت عنه، وهل هو إيجابي يُسجل لصاحب السيرة، أو أنّه سلبي ويُعدّ بالتالي من المآخذ والأخطاء التي ارتكبها في مسيرته.

2. الاعتراف:

وهذا مرتبط ربما بالأخطاء التي قام بها صاحب السيرة، وهو يريد بذلك "تخفيف عبء الشعور بالذنب الذي يتقل كاهله"⁽¹⁾، وهنا يبدو لنا صاحب السيرة وكأنّه يقدّم نفسه للقراء باعتباره متهمًا، من خلال الاعتراف بما اقترفه في حياته، لذلك فالاعتراف هنا لا يعني التبرير أو الدفاع، ولكنه إقرار من صاحب السيرة بالهفوات والأخطاء التي ارتكبها، وهي أيضاً خطوة تتسم بالشجاعة والجرأة في مواجهة الآخرين، ويتجاوز الاعتراف بمواجهة الآخرين إلى مواجهة الذات التي تبدو أن الاعتراف ما هو إلا انعكاس ونتيجة لصراع النفس مع ذاتها، اعتراف يبحث فيه صاحبه عن الخلاص من هذا الصراع.

3. الشهادة:

يعرّف جورج ماي الشهادة بأنّها: "ما يصرّح به كثير من كتّاب السيرة من شعور بضرورة العمل بوجه من الوجوه على ألاّ يزول بزوالهم ما كانوا عليه لسبب أو لآخر شاهدين مقربين"⁽²⁾.

وكاتب السيرة هنا يقوم بدور الناقل للأحداث التي عايشها، ويبدو أنّ دوره هنا يتميّز بالحياديّة، حتى وإن كان مشاركاً في تلك الأحداث، ويترك للقارئ الحكم على هذه الشهادة، وكاتب السيرة هنا يقدّم نفسه بصورتها الإيجابية بعيداً عن الأخطاء.

ومِمّا يتعلق بدوافع السيرة الأدبية ويرتبط بالشهادة ما يراه الربيعي في أنّ الكتابة أحياناً تأتي استجابةً للظروف، وهي آنية تكتب أثناء معايشة الكاتب لها

(1) شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 45.

(2) ماي، السيرة الذاتية، ص 8.

كشهادة منه عليها⁽¹⁾، وتمثل ذلك من خلال تجربة الكاتبة (عبلة الرويني) وهي زوج الشاعر أمل دنقل.

وما يميّز هذه التجربة أنّها لم تنطرق فقط لحياة الشاعر المتعلقة بشعره وإنتاجه ومسيرته الأدبية، لكنّها تناولت الجانب الآخر الذي يغفل عنه القراء والجمهور، فهذه التجربة قدّمتها أقرب الناس إلى الشاعر وشريكته في الحياة والمعاناة، وعنوان كتابها (الجنوبي أمل دنقل)، ويرى الربيعي أنّ الجانب الأكثر أهمية في الكتاب ما سجلته المؤلفة عن مرضه ومعاناته في رحلته مع المرض، خصوصاً معاناته في البحث عن النقود لعلاج⁽²⁾.

وفي تناولها لموضوع مرضه ومعاناته فإنّ (عبلة الرويني) قدّمت أدقّ التفاصيل عن معاناته من خلال حديثها عن تكاليف العلاج الباهظة، وعن راتب (أمل دنقل) الذي كان يتقاضاه من إحدى المنظمات، وقد قدّمت عبلة الرويني هذه التفاصيل من جانبها الإنساني، ومواقف المؤسسات والأصدقاء، كما قدّمت الكاتبة أيضاً مقاومة (أمل دنقل) لمرضه بشجاعة نادرة، إذ إنّ كان يعرف أنّ السرطان ينخر في جسده، وأنه ماضٍ إلى حتفه سريعاً، كما تناولت (عبلة الرويني) في كتابها بعض تفاصيل حياة دنقل كالأكل والشرب وكتابة الشعر، وقراءاته، وعلاقاته بالآخرين ومواقفه⁽³⁾.

لقد تجاوزت هذه التجربة حدود السيرة العادية وتحولت إلى قضية لم تشغل الأدباء وحدهم بل حتى المؤسسات الرسمية نفسها التي حاربها، ويرى الربيعي أنّ سبب هذا الاهتمام من قِبَل الأدباء هو شعورهم بأنّ كل أديب وجد نفسه في شخصية أمل دنقل وأنّه قد يقع له ما وقع فيه دنقل، وهكذا بدا هذا الكتاب أنّه شهادة عن حياة شاعر وليس تقييم لشعره⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 220.

(2) المرجع نفسه، ص 198.

(3) المرجع نفسه، ص 196.

(4) المرجع نفسه، ص 198-199.

إنَّ هذه الشهادة تمثل صرخة ألم ومعاناة من قِبَلِ الكاتبة، تشاطر بها معاناة زوجها، تصور رحلة ألم مع المرض ومعاناته، محاطة بفقرٍ مدقعٍ خيمَ على حياتهما، أرادت بهذه الصرخة إيصال هذه المعاناة إلى المجتمع وإلى الرأي العام، هي صرخة استجداد لطلب العون والمساعدة، فهذا النوع من السيرِ إذن كُتِبَ في ظرفٍ خاصٍ وحالةٍ خاصةٍ، قد تتكرر وقد لا تتكرر، لا تهدف إلى التبرير أو الاعتراف بقدر ما تكشف عن حالة اجتماعية تعاني أمام صمت الجميع، صمت المسؤولين والأفراد والهيئات، هي محاولة إيقاظ هؤلاء وتذكيرهم بهذه التجربة، هذه المعاناة التي دامت سنوات.

مِمَّا سبق ذكره يتبيّن أنَّ كاتب السيرة يقدّم تبريراً للأحداث التي جرت، والأعمال التي قام بها، وهذا التبرير لا يعني إطلاقاً أنَّ صاحب السيرة في موضع اتهام، وأنّه يريد الدفاع عن نفسه أمام تساؤلات واتهامات الآخرين، وهو عندما يقدّم تلك التبريرات فإنّه يجيب عن مرحلة هامة فيها الكثير من الأحداث والحقائق الغائبة التي لا يعلمها القراء وأفراد المجتمع ممّن هم خارج حدود المسؤولية، الذين لم يتقلّدوا مناصب عليا ليعوا أسرار تلك الأحداث والأسباب التي دعت صاحب السيرة لتبني موقفاً ما، أو اتخاذ قرار هام وحاسم، فهو يبيّن ويوضّح الظروف والملابسات والقرارات التي اتخذت في تلك الفترة دون أن يضع نصب عينيه أنّه متهم، وأنَّ عليه الدفاع عن تلك القرارات التي ربما مضى عليها عشرات السنين.

إنَّ كتابة السيرة ليست تحسیناً لصورة صاحبها، أو تلميحاً لتاريخه ومواقفه كما وصفها الربيعي، وهنا لا نقول عنه أنّه فهم خاطئ من قِبَلِ الكاتب العربي بقدر ما هو محاولة منه لإخفاء الحقيقة، وتعتيمها عن القراء، فالإنسان ليس دائماً على صواب، ولا يمكن بحالٍ من الأحوال أن نجد شخصاً في مسيرته يخلو من الأخطاء والهفوات، مهما كانت صغيرة أو كبيرة لا بُدَّ من وجودها، وأن تكون حاضرة في مسيرة ذلك الشخص، وهذا يعني أنَّ من يقرأ سيرةً في الأدب العربي مرتكزة على (تلميح صورة صاحبها)، فإنّه يطرحها جانباً، ويساوره الشك في حقيقتها، وحقيقة ما قدّمه صاحبها، ويبدأ بالبحث عن الحقيقة بعيداً عن هذه السيرة، وهي بذلك قد عملت (السيرة) على زعزعة الثقة بين كاتب السيرة وقارئها، فتصبح الثقة معدومة بينهما،

فكل ما جاء فيها مدعاة للشك، ولإثارة العديد من التساؤلات حول مصداقية ما جاء فيها، وفي هذه الحالة يكون الهدف والغاية من كتابة السيرة قد ذهب أدارج الرياح، وجاءت هذه السيرة بنتائج عكسية، فنظرة القراء إلى صاحب السيرة تتغير، وتصبح نظرة سلبية بدل أن توطد علاقة حميمة بين الطرفين أساسها الثقة والصراحة المطلقتين.

إنَّ عدم تطرق صاحب السيرة إلى الأخطاء يعني في الظاهر أنَّها سيرة ناصعة البياض، ومرحلة حافلة بالإنجازات والتضحيات، وهو بالتالي ينفي عن نفسه أيَّة أخطاء سواء في العمل أو على صعيد الأسرة بصفته زوج ووالد، وهذا يتنافى تماماً مع النفس الإنسانية ذات النزوع المختلفة، فهذه النفس تحمل الخير والشر، وتحمل في سلوكها الخطأ والصواب، وأنَّهما متلازمان في النفس الإنسانية، وهذا يعني أنَّ ارتكاب الأخطاء شيء طبيعي في سلوك الإنسان، فالإنسان يخطئ ويرتكب الهفوات، ويتعرض في حياته لكبوات وانتكاسات مفاجئة، ومن الاستحالة بمكان أن نجد الإنسان في حياته العملية أو الأسرية منزهاً عن العيوب، وهذا الأمر مرفوض من قِبَل الجميع، المجتمع والقراء.

ومِمَّا أشار إليه الربيعي أيضاً خلو السيرة العربية من الحديث عن التجربة العاطفية "... ولم أجد من تحدّث عن أخطائه، عن كبوته، عن خفقات قلبه"⁽¹⁾، فالتجارب العاطفية التي مرّت في حياة كاتب السيرة من الأمور الغائبة التي لا نجدها، وهذه من المحظورات التي يبتعد عنها كتاب السيرة العرب، فقلماً نجد من الكتاب العرب من يتناول في سيرته الحديث عن الجانب العاطفي، والتجارب التي مرّ بها في مراحل عمره، وهي من الأسرار غير القابلة للإفصاح والنشر، وهذا مرتبط بالبعد الاجتماعي المتمثّل في العادات والتقاليد والأعراف التي تحظر على المرء الكشف عن هذه الأسرار؛ لأنَّه يتعلّق أيضاً بالطرف الآخر من تلك العلاقة وهي المرأة، ويرى توفيق الحكيم: "أنَّ كل مترجم لذاته مضطر إلى عبور مناطق محرّجة، وهي بالأخص منطقة الأعراف والأخلاق السائدة في المجتمع التي تحد من

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص215.

نجاعة المكاشفة، وصدق محاكمة الذات لذاتها أو لغيرها من الذوات⁽¹⁾، وربما هذا ما دفع الربيعي إلى القول بأنّ المجتمع العربي يحتاج إلى وقت أطول ليفهم ويستوعب هذا اللون من الكتابة، ويقرر أنّ كتابة السيرة الذاتية ستظل غائبة بالشكل الذي يجب أن تكون عليه⁽²⁾.

وعلى الرغم من أنّ غياب التجربة العاطفية يشكل ظاهرة في أدب السيرة إلا أنّ ذلك لا يعني غيابها بالكامل، وأنّ هنالك بعض التجارب التي تجاوزت هذا المحذور، وقدمت للقارئ العربي تجاربه العاطفية التي مرّ بها في حياته، ومن التجارب التي أشاد بها الربيعي وقدمها في كتابه (رؤى وظلال) تجربة (توفيق يوسف عوّاد) في كتابه (حصاد العمر)، فلم يمرّ بالمرأة عابراً، بل توقف عندها، وتحدّث عن تجاربه معها، مع أنّه لم يشأّ التعميق بالشكل المطلوب⁽³⁾.

وهكذا، فإنّ المصارحة والمكاشفة التي يفترض أن تكون قائمة بين صاحب السيرة والمتلقي تصطدم بأنظمة الواقع الصارمة، ويمكن المواءمة بين ذلك من خلال الحفاظ ما أمكن على الكتابة وأمانة التعبير وإخلاص النوايا، وبين الحدود التي تحدّ من البوح في مجتمع يميل إلى المحافظة، ومراعاة مقتضيات الحال⁽⁴⁾.

أمّا السيرة في الأدب الغربي فإنّ ازدهار السيرة الذاتية حديثاً يعود إلى إرساء القيم الليبرالية في الغرب، ومنها بالأساس قيم حرية الفرد واستقلاله⁽⁵⁾، ويرى الربيعي أنّ السيرة في الأدب الغربي هي تعرية وفضح، وإدانة تصل حدّ التجريح القاسي الذي لا بدّ منه حتى تكون الكتابة مبررة⁽⁶⁾، وهذا الأمر متعلق بالحرية التي

(1) الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص505، نقلاً عن كتاب: توفيق الحكيم، حياتي، ص5.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص192.

(3) المرجع نفسه، ص192.

(4) الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص506.

(5) البحري، محمد، (1998)، في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول، مجلد 16، عدد 4، ص33.

(6) الربيعي، رؤى وظلال، ص201.

تعيشها الشعوب الغربية، وفيها يكشف صاحب السيرة عن أدق التفاصيل التي مرَّ بها في حياته بعيداً عن المؤثرات الخارجية كتأثير المجتمع وعاداته كما هو حال السيرة في الأدب العربي، فالكاتب الغربي "يعيش في مجتمعٍ واعٍ متقفٍ متطورٍ يتقبَّل اعترافات الكاتب ويراها أشياءً طبيعية نابعة من نفس الإنسان، فهو بشر يتحرك وينمو، له مشاعره ينبغي ألاَّ يخفيها، ولا يشعر الكاتب الغربي بالحجل من تعرية ذاته"⁽¹⁾.

إنَّ محور السيرة في الغرب ومرتكزها هو الإنسان صاحب السيرة، لذلك نجد أنه يتناول كل ما يتعلق بحياته، "فهو ينمو في بيئته متفاعلاً معها، ولم يفصل بينها وبين نشأته وبيئته الثقافية والسياسية ووظائفه التي مارسها"⁽²⁾.

يعتمد فن السيرة في الأدب الغربي على سرد الواقع وكشف الحقائق اعتماداً على تسلسل الأحداث وتتبعها منذ الطفولة، فهو لا يترك شاردة ولا واردة، ويقدم كل التفاصيل بما فيها الأمور والأحداث الصغيرة، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يقدم حياته بين أيدي القراء كما هي حتى تتحقق الغاية من كتابته لهذه السيرة، فالصراحة والجرأة والمكاشفة والشفافية هي مرتكزات السيرة في الأدب الغربي، وتصوِّر لنا الإنسان بصفاته الإنسانية وميوله ورغباته وتجاربه العاطفية، فهو إنسان يخطئ ويصيب، ويتعرض في مراحل مختلفة من حياته لانتكاسات يكون لها أثر على مسار حياته، حتى تصل إلى حد التعرية والفضح، وهذا مردّه إلى الحرية التي يتمتع بها المجتمع الغربي، فهذه الحرية هي التي أتاحت لكاتب السيرة التحدث بحرية والبوح بكل شيء دون تحرّج، ومن هنا "فالذين كتبوا سيرهم في الأدب العربي الحديث لم يكونوا أحراراً عند الكتابة، وكانوا مكبلين بالصورة التي ينبغي رسمها في نظر المجتمع، فبدلاً من أن يعرّي الكاتب نفسه ويكشف عن مساوئها نراه ينساق إلى ذكر

(1) العطار، مها فائق، (1995)، السيرة الفنية في الأدب العربي، ط1، مطبعة الداودي، دمشق، سوريا، ص141.

(2) المرجع نفسه، ص107.

الإيجابيات فحسب"⁽¹⁾، إذن فكاتب السيرة في الأدب العربي ليس حراً في كتابته لسيرته، وهذا الذي يمنحها النقص وعدم نزوح هذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي.

5.2 علاقة الأدب بالفنون الأخرى:

لا يمكن للفنون أن تكون بمعزل عن بعضها بعضاً، ويكون لكل فن من هذه الفنون قواعد وضوابط تختلف عن الفنون الأخرى، وهناك الكثير من القواسم المشتركة بين الفنون "فالأدب والفن تعبيران عن حياتنا الاجتماعية يستمدان الدلالة منها، ومن مواقف الأديب والفنان من أحداثها وقيمها"⁽²⁾، وترى فرجينيا وولف أن الرسم والكتابة الكثير يقوله بعضهم لبعض، فلديهما الكثير من الأشياء المشتركة"⁽³⁾. كما يرى ميشال بوتور "أن الرسم والأدب مرتبطان كما كانا دائماً؛ لأنهما مظهران مهمان لمجتمع واحد، إلا أنه يمكن أن تكون الروابط خفية"⁽⁴⁾. وذهب أبعد من ذلك ليؤكد "أن الرسامين يعلمونني كيف أرى، وكيف أقرأ، وكيف أؤلف، وبالتالي كيف أكتب، وكيف أضع إشارات على صفحة"⁽⁵⁾، إذن فالعلاقة وثيقة بين الفنون، ولا بُدَّ من وجود عنصر الاقتراض بينها، فصلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة، بحكم وجود القواسم المشتركة، والشعر يأخذ من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر"⁽⁶⁾.

(1) شلبي، خيرى، (1992)، لا حرية لكاتب في مجتمع غير حر، مجلة فصول، مجلد 11، عدد 3، ص127.

(2) العالم، محمود، (1970)، الثقافة والثورة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص20.

(3) ميزر، جيفري، (1987)، اللوحة والرواية، ترجمة: مي مظفر، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص8.

(4) بوتور، ميشال، (1971)، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص150.

(5) المرجع نفسه، ص150.

(6) ويليك، نظرية الأدب، ص131.

تحدّثنا فيما سبق عن حياة عبد الرحمن مجيد الربيعي، وذكرنا أنّه درس الفن (الرسم) ودرّسه أيضاً في المدارس لبضع سنوات، وقد جاءت دراسة الربيعي للرسم على مرحلتين، ويضاف إلى ذلك مشاهدته لمئات الأعمال التي تنتمي إلى مدارس وعصور مختلفة، وفي المعارض التي كانت تقام في بغداد، ومن خلال الكتب التي درسها، وكذلك زيارة المتاحف المعروفة في أوروبا والقاهرة، ومشاهدته للتماثيل واللوحات⁽¹⁾.

هذا المخزون من الدراسة والمشاهدات شجع الربيعي وساعده على محاولة القيام بتطبيقات من مدارس الرسم على القصة "وتجلّى ذلك في المجاميع القصصية الأربع الأولى"⁽²⁾، وأمّا الرواية فقد تجلّى ذلك في روايتي "الوشم، والأنهار"، ورواية "الأنهار" تدور حول طلبة يدرسون الرسم أيضاً، أي أنّه أفاد من الرسم من خلال الموضوع والتقنية⁽³⁾.

لقد كان للرسم تأثير كبير في حياة الربيعي وفي أعماله الأدبية، ويبدو أنّ حاستي البصر واللمس وظفتا بشكلٍ لافتٍ في فنه الروائي والقصصي، ونلاحظ ميلاً واضحاً للتشخيص والتجسيد؛ لأنّ الربيعي عندما يحاول تقريب المعاني يلجأ إلى نقل المفهوم إلى المحسوس، وقد يفعل العكس، فها هو يعترف بأنّه يعوّل على الرؤية البصرية والأشكال والأحجام والمسافات والخطوط والجهات، يقول: "بدأت أتعامل مع الأحداث والناس وأراهما بعينيّ رسام، ولذلك حاولت أن أوظّف معلوماتي وقناعاتي في الرسم ضمن البناء القصصي، ولكنّ الأثر الباقي من الرسم يتمثّل في اهتمامي الجاد بشكل القصة وبوحدات تركيبها، وكما يدخل اللون والخط والمساحة في علاقة جديدة داخل اللوحة الفنية أصبحت القصة تشكل عندي على أساس من هذه المكونات"⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 37.

(3) المرجع نفسه، ص 37.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 13.

والفن التشكيلي يرتبط بالأدب وكلاهما يقوم على أسس مشتركة، فلغة الفن التشكيلي هي: الألوان والمساحات والكتل والخطوط وتركيبها بعضها على بعض لإبداع وحدة متميزة، أما الأدب فلغته الألفاظ والجمل ومعانيها وارتباط الكلمات مع بعضها بعض لتشكل صوراً تخيلية⁽¹⁾.

ويقدّم لنا الربيعي أمثلة على تأثره بالفن التشكيلي، ويتجلى هذا التأثير من خلال "التقطيع وإيجاد العلاقات والربط بين هذه المقاطع شأنها شأن اللوحة"⁽²⁾، والتقطيع من المفاهيم المستخدمة في الفن التشكيلي وفي السينما، فالنتابع المباشر للمشاهد المنفردة في الفيلم يسمى التقطيع، وجاءت هذه التسمية من قص ولصق الشريط السينمائي في حجرة القص، وهو أيضاً الربط الاعتيادي لوحدتين من وحدات المشاهد⁽³⁾.

ومن الأمثلة التي يقدمها هي قصة "النساء" في مجموعته القصصية "الخيول"، فبناء القصة هذه يعتمد على تشكيلة من أربعة مقاطع، وكل مقطع يحمل رقم، ويرى الربيعي أنه لو حُذِفَ مقطعٌ واحدٌ منها لاختل توازن القصة كلها⁽⁴⁾.

ومن الأمثلة على الرواية، رواية "الأنهار" التي قسمها الربيعي إلى قسمين: القسم الأول عنوانه ثابت وهو "من أوراق صلاح كامل" ويبدأ إطاره الزمني في أيلول (1971)، وينتهي في (2/مارس/1972)، ويشمل تسعة فصول، وأما القسم الثاني فيبدأ في كانون الثاني (1968)، وينتهي في تموز (1968)، ويشمل تسعة عشر فصلاً⁽⁵⁾.

(1) البسيوني، محمود، (1980)، أسرار الفن التشكيلي، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ص171.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص14.

(3) كوبرود، كورت هانو، (د.ت)، حول صنعة كتابة السيناريو، منشور ضمن كتاب فن كتابة السيناريو، ترجمة: إقبال أيوب، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص38.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص14.

(5) مجموعة مؤلفين، (1984)، عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ص126.

فالربيعي يخبرنا بأنه يشكل القصة ويقطعها، ويضع لها الأقسام والتداعيات وفي ذهنه تشكيل اللوحة الحديثة، أو ما يسميه الرسامون بـ"الإنشاء التصويري"، وأن هذه التشكيلات ضمن حدود القصة الواحدة تشكل عالماً واحداً⁽¹⁾.

لقد أدى انبهار الربيعي وتأثره بالفن التشكيلي إلى انعكاس ذلك على أشكال القصة عنده، فجاءت هذه الأشكال "كما هو موجود في اللوحة الحديثة، بعض قصصي كانت تجريدية وأخرى كانت سرالية"⁽²⁾، وإذا ما أخذنا مجموعته "السيف والسفينة": "فغالبيتها بلا مضمون إنساني، وقد تناولها كثير من النقاد بالدراسة والشرح والتعليق، لما فيها من غموض وتعقيد في الطرح والتناول، فمنهم من قال أنها من الأدب السريالي، ومنهم من قال أنها من الأدب الوجودي"⁽³⁾.

ولم يقتصر تأثير الربيعي في أدبه على فن الرسم فقط، وإنما تجاوز ذلك ليشمل المسرح والسيناريو والسينما، ويذكر الربيعي أن له قراءات متعددة في المسرح، ومنها سلسلة مسرحيات عالمية كانت تصله من القاهرة، على أن الربيعي في حديثه عن المسرح والسيناريو والسينما كان يكتفي بالذكر فقط دون أن يبحث في هذه المسألة، ولا بُدَّ من أن نقدم شيئاً عن علاقة فن القصة والرواية بهذه الفنون.

تعتمد الرواية أساساً على السرد والوصف وتتخللها بين الحين والآخر بعض الحوارات، وكذلك الحال مع الفيلم السينمائي إذ تتابع فيه الصور صامتة مصحوبة بموسيقى تصويرية، ثم ينتقل المخرج -كما ينتقل الروائي بعد فترات من السرد- إلى مشهد حوارى⁽⁴⁾.

لقد أثرت حرفية السينما على الأدب من ناحية التتابع السريع للمشاهد، وفي تداخل الأزمنة وتلاحقها في بعضها بعض، وأخذت القصة الحديثة بأسلوب الفيلم السينمائي حين يتأرجح بين الحاضر الواقعي والماضي بتجاربه وذكرياته وصوره،

(1) الربيعي، الخيول، ص 13.

(2) مجموعة محاورين، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص 133.

(3) علي، عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، ص 17.

(4) دواره، فؤاد، (1991)، السينما والأدب، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

مصر، ص 31-32.

كما تأثرت القصة الحديثة أيضاً بسيطرة السينما على الزمان والمكان، وإبراز التداخل بين الحوادث والعواطف والمواقف⁽¹⁾.

إن سيناريو الفيلم يتكون من لقطات مثلما تتكون القصة من جمل، وإذا كانت الحركات هي مفردات كاتب السيناريو، فإن اللقطة السينمائية هي الجملة، وإذا كانت الفقرات تتكون من جمل، فإن المشاهد تتكون من لقطات سينمائية، وكما أن الفصول تتكون من فقرات، فإن البكرات "وتسمى أيضاً فصولاً" تتكون من مشاهد⁽²⁾.

وهذا ما نلاحظه في روايته (الأنهار)، وفي روايته (الوشم)، وقد لاحظ علي عبد الرضا التقطيع السينمائي في رواية (الوشم)، يقول: "وأنت تقرأها تحس بتقطيعه السينمائي الذي اعتاد عليه واضعو السيناريو، فهو حين يقدم بطله (كريم الناصري) إنما يقدم صوراً شتى لمسيرة التراجيدي المنتهي بالسقوط بشكل سينمائي حاذق، حتى كأنك تشاهد فيلماً من الأفلام الحديثة"⁽³⁾، وإذا كنا قد تطرقنا إلى تأثر الربيعي بالسينما؛ فإن السينما قد استعانت بالقصة لتكون مورداً لكثير من الأفلام، إذ كانت "بعض القصص تكاد تكون معدة للسينما بالفعل من حيث تقطيعها والتتابع السريع لأحداثها، إضافة إلى ما تتضمنه في الأغلب من إثارة وتشويق"⁽⁴⁾.

أما المسرحية فإن الدراسة أولاً محددةً بحدود الزمان والمكان، وهي تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار، فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر⁽⁵⁾، والحوار هو الوسيلة التي يستخدمها الكاتب المسرحي للتعليق والإدلاء بالمعلومات، ولكي يكون الحوار مقنعاً لا بُدَّ وأن يبدو طبيعياً

(1) دواره، السينما والأدب، ص 51.

(2) راغب، نبيل، (1996)، النقد الفني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ص 207.

(3) علي، عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، ص 18.

(4) دواره، الأدب والسينما، ص 42.

(5) رشدي، رشاد، (1985)، فن كتابة المسرحية، د.ط، دار الفن للنشر، القاهرة، مصر، ص 43.

كالحوار الذي نتبادله في حياتنا العادية، فيجب أن يتجه الكاتب إلى الناس ويلقط بحاسته اللغوية طريقتهم في التعبير ومصطلحاتهم ولهجاتهم⁽¹⁾.

وإذا كان الحوار هو العنصر الرئيس في المسرحية، فإنه قد ارتبط بدرجة كبيرة بالرواية وإلى حد واضح بالقصة القصيرة، وهو يسهم أيضاً بشكل أو بآخر في مسار العمل القصصي وخاصة الروائي⁽²⁾.

ومن الطبيعي أن يكون أحد أغراض الحوار وغاياته تطوير الخط الدرامي أو الحدثي، أي بعبارة أخرى يكون وسيلة تقنية أيضاً، فهو يضيف على مسار الأحداث مظهراً واقعياً أو حقيقياً⁽³⁾.

وقد أفاد الربيعي من الحوار المسرحي ووظفه أحياناً من خلال العرض المباشر دون تدخل الراوي، وأحياناً استخدام أسلوب العرض غير المباشر، بيد أنه لم يُسمِّ هذه المصطلحات في نقده، إنما اكتفى بالإشارة إلى إفادته من تقنيات الحوار. ومن خلال تجربته الأدبية وإفادته من الفنون الأخرى من أجل الحصول على تقنيات جديدة في القصة والرواية، فالربيعي على صعيد الأدب العربي يدعو إلى البحث عن هوية عربية للقصة والرواية، فهو يرفض الإبداع العربي الذي يقوم بتقليد القصة الأوروبية على مواضيع محلية⁽⁴⁾، ويدعو إلى الاستفادة من إرث وحضارة الأمة في تقنية القصة والرواية بما تحوي هذه الحضارة من تماثيل وصور وفن عمارة وزخرفة وحكايات شعبية ونوادر، فكل هذه العناصر يعدّها الربيعي مقومات يمكن توظيفها في إنتاج أدب عربي خالص بعيداً عن (اللهث) - كما يقول الربيعي - خلف الأدب الغربي وتجاربه⁽⁵⁾.

(1) رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 57-59.

(2) كاظم، نجم، (2007)، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ص6.

(3) المرجع نفسه، ص 7.

(4) الربيعي، أصوات وخطوات، ص40.

(5) المرجع نفسه، ص 40-41.

ويطرح الربيعي هنا مثلاً حول واقع الأدب العربي ومقارنته بالأدب الغربي والأدبين الإفريقي واللاتيني، فقد ترجمت أعمال قصصية عربية إلى عدة لغات أجنبية ولكنها لم تلتفت أنظار النقاد والقراء الغربيين، بعكس ما يجري لأعمال الأدباء الأفارقة وأدباء أمريكا اللاتينية، ويعلل الربيعي ذلك بقوله: "أعتقد أن كتاب هذه البلدان قد أفادوا من بيئتهم وتراثهم الشعبي وتاريخهم، ولم يضعوا أمامهم أعمال بعض الكتّاب الأوروبيين والأمريكان وتقليدها، لأنهم إن فعلوا ذلك سيكون الموضوع على طريقة (بضاعتنا ردت إلينا)"⁽¹⁾.

في رؤيته هذه يحاول الربيعي أن يؤصل فن القصة والرواية العربيتين من حيث الشكل والمضمون، مستغلين ما تزخر به العربية سواء على صعيد اللغة أو على صعيد الحضارة والفنون المختلفة والإرث الأدبي الكبير بمعزل عن التجارب الأخرى التي أفادت من تاريخها وحضارتها.

ويبدو أن الربيعي أراد أن يبين للنقاد والأديب والقارئ إمكانية تأصيل هذا الأدب، وإيجاد الخصوصية المتفردة والهوية لهذا الأدب من خلال طرح تجربته الأدبية لتكون نموذجاً يمكن للأدباء والنقاد الاستفادة منها للنهوض بالأدب العربي نحو الاستقلال، لينطلق بعد ذلك نحو العالمية أسوة بآداب الشعوب الأخرى.

لقد جاءت تجربة الربيعي غنية بتفردها وتميزها عن التجارب الأخرى بسبب إفادته من فن الرسم الذي درسه، والفنون الأخرى التي اطلع عليها في ابتكار تقنيات جديدة وعديدة في القصة والرواية، ويبدو أنه لا يمكن تعميم هذه التجربة على بقية الأدباء، وأن نحثهم على الاستفادة من فنون العمارة والزخرفة والصور دون أن يكون هذا الأديب على دراية ومعرفة تامتين بهذا الفن أو ذاك تخوله من نقل أساسيات وقواعد هذا الفن إلى الأدب، وبالتالي الحصول على تقنيات جديدة، وعلى العكس من ذلك فإن عدم معرفة الكاتب بتلك الفنون يحول دون الحصول على تقنيات جديدة، والإبقاء والاعتماد على ما يصل من ابتكارات من آداب الشعوب الأخرى.

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 41.

الفصل الثالث

نقد القضايا العامة في القصة والرواية

يتناول هذا الفصل أربع قضايا عامة ترتبط جميعها بفني القصة والرواية، وهذه القضايا هي: المرأة قاصة، وهذه القضية تتناول أدب المرأة من حيث البداية والصعوبات التي تواجه هذا الأدب، إضافة إلى الموضوعات التي يتناولها أدب المرأة، كما تطرقت هذه القضية إلى ظاهرة الانقطاع وقلة الإنتاج في أدب المرأة. أمّا القضية الثانية فهي قضية الالتزام في الأدب، وتتضمن تعريف الالتزام لغةً واصطلاحاً، ثم مفهوم الالتزام عند الربيعي، وتقسيمه للأعمال الأدبية التي تتدرج تحت مفهوم الالتزام، ومنها الالتزام بالقضايا الوطنية وقضايا الأمة، وهذا هو السبيل نحو عالمية الأدب.

والقضية الثالثة: التي يتناولها هذا الفصل هي علاقة القارئ بالنص والكاتب وأنواع القراء -حسب رؤية الربيعي-. وأمّا القضية الرابعة فهي جماليات الرواية العربية -كما يراها الربيعي- ومنها جماليات الرواية الرومانسية وجماليات المكان والإيقاع، وجمالية القبح.

1.3 المرأة قاصة:

خطت المرأة خطوات كبيرة نحو المشاركة الفعّالة في مختلف المجالات، وأصبحت تزاحم الرجل حتى في الميادين التي تُعد حكرًا على الرجل بحكم صعوبتها، على الرغم من نظرة بعض المجتمعات السلبية لفكرة عمل المرأة ومشاركتها الرجل، والصعوبات الكبيرة التي تواجهها في الجمع بين العمل والقيام بواجباتها الأسرية.

وبين الرفض والقبول أصبح حضور المرأة في الحياة العملية ومعتكراتها أمراً واقعاً، ونتيجة حتمية نظراً للتغيرات والتطورات التي حدثت في الوطن العربي وخصوصاً في القرن الماضي بفعل الاستعمار، وانفتاح الشعوب على بعضها، وانتشار التعليم، والتطور الطبيعي الذي يجري مع مرور الزمن.

وعلى الرغم من هذا التطور الذي طرأ على وضع المرأة العربية إلا أن ذلك لم يمنع من تهميش الكتابات النسائية غالباً بحجة أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، ويردد النقاد آراء بعضهم بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في الخروج من قمع البيت والأطفال والزواج والحب في كتابتهن، وفي ضوء هذا المنطق الذي يسحب على معظم النقد المتوافر عن الكتابات النسائية، فإن عبارة (أدب نسائي) ما زالت تستخدم كعبارة مهينة أو على الأقل تنبئ بنقص ما⁽¹⁾، على وفق ما تقول شعبان.

إنّ هذه النظرة إلى أدب المرأة وعدم موازاته لأدب الرجل "لا يعني حجبها عن هذا المجال والوقوف في طريقها، فمتى ما تجاوزت المرأة ظروفها تكلمت وأبدعت وسُمع كلامها"⁽²⁾.

ومن التجارب المهمة التي اتجهت إليها المرأة وخاضتها تجربة الكتابة، وفي العصر الحديث ومنذ القرن التاسع عشر "ظهرت نخبة من المتعلمات اللواتي لمعن في هذا المجال وأبرزهن: عائشة تيمور الشاعرة المصرية. وزينب فواز، والشاعرتان وردة اليازجي ووردة الترك من لبنان"⁽³⁾، وقد كتبت المرأة كثيراً (عمن أكون)، فكتبت رسائل، كما كتبت ونشرت بأسماء مستعارة ورجالية، فالكتابة وحدها تمنحها تلك الخلوة، وتعطيها شريعة البوح السري لتكشف بها عن قلقها الفردي، وحالة استلابها⁽⁴⁾.

(1) شعبان، بثينة، (1999)، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ط1، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ص23.

(2) القرشي، غالي سرحان، (2000)، نص المرأة، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ص70.

(3) سمارة، نهى، (1993)، المرأة العربية - نظرية متفائلة، ط1، دار المرأة العربية، بيروت، لبنان، ص50.

(4) المرجع نفسه، ص149.

ومع نهاية الخمسينيات ومنذ أن طرحت قاصّات عربيات كتبهنّ في الأسواق أمثال كوليت خوري وغادة السمان ولطيفة الزيات، وليلى بعلبكي، وإميلي نصر الله، وديزي الأمير، ولجت المرأة الكتابة من أوسع أبوابها، وشمل ذلك العالم العربي كلّهُ. فهناك إذن أدب تكتبه المرأة، ولأن المرأة في الوطن العربي تعاني من عدم المساواة في الحقوق والفرص والواجبات، فهي بالتالي لا تستطيع إلا أن تعبّر بأدبها عن أزمتهَا هذه⁽¹⁾.

وتبقى المرأة الأدبية (الكاتبة) هي بطلة زمانها، لأنها قبل كل شيء استطاعت تحطيم كثيرٍ من قيود الجدران، تاركةً خلف ظهرها جملة من الرواسخ والثوابت⁽²⁾.
وضع المرأة الأدبي:

يرى الربيعي أنّ المرأة العربية الكاتبة في معظم كتاباتها كانت خائفة ويظهر هذا الخوف من خلال بعض التعبيرات والجملة التي ترد في سياق كتابتها⁽³⁾، وهنا لا بُدّ من التوقف عن هذه الظاهرة ومحاولة الخوض فيها لاستنباط أسبابها.

يرتبط خوف المرأة الأدبية نتيجة لوضع المرأة العربية اجتماعياً، فلم تكن المرأة العربية قادرة على التعبير عن مكنونات نفسها والبوح بأدق أسرار مشاعرها وأنوثتها نتيجة للحصار الفكري الذي وُئد فيه فكر المرأة، وكان الخوف الأزلي بالتعبير عن أحاسيسها يمنعها -وينأى بها من الجهر بهذه الأحاسيس خوفاً من مجتمع لائم، بل وما زالت المرأة متخوفة من الإفصاح عن أدق مشاعرها الأنثوية ونداءات قلبها⁽⁴⁾.

كما أنّ المرأة بطبيعة الحال قد خاضت معترك الحياة الصعبة الكثيرة الجوانب والنزعات الخطيرة التي ظهرت بوضوح جلي في امرأة العصر الحالي،

(1) شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص 23.

(2) المصري، مروان؛ وعلائي، محمد علي، (د.ت)، الكاتبات السوريات، ط 1، الأهالي للطباعة، القاهرة، مصر، ص 7.

(3) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 97.

(4) يعقوب، لوسي، (2001)، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ط 1، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ص 178.

ومنها العُقد النفسية والأزمات العصبية، إلى جانب الخوف والكبت والحرمان أدّى ذلك إلى عدم ثقّتها بنفسها، وعدم إدراكها لما تفعل أو تعمل، وعدم تمييزها لفاعلية شعورها وإحساساتها تجاه الأهل أو الأبناء أو الزوج أو الأصدقاء، وتعود كل هذه الأسباب إلى عدم استقرارها النفسي والجسدي مع تشويه أفكارها بأشياء وهمية، لا تمت بأية صلة لواقعها العصري كامرأة لها كيانها وشخصيتها المستقلة⁽¹⁾.

وربما يكون لتجربة الكتابة نفسها دور في إضفاء حالةٍ من القلق والخوف جرّاء نجاح هذه التجربة أو لا، فهي عندما تكتب لا تكتب لبنات جنسها فقط، وإنّما تكتب للرجل أيضاً، وهذا ما يضعها أمام تحدٍ كبيرٍ، فهي تبحث عن يسمع شكواها ومعاناتها، فالرجل -الجنس الآخر- هو الخصم والحكم في آنٍ واحدٍ، وهو سبب معاناتها وآلامها، هي خائفة من قبل أن تبدأ الكتابة، خائفة من النتيجة التي تنتظرها، نظرة المجتمع إليها وحكمه عليها، فالمرأة الكاتبة لا تكتب عن نفسها، ولكنّها تتناول بنات جنسها باعتبارهنّ وحدةً واحدةً، هي تعبّر عن الهم العام والمشارك لهذا الجنس.

إنّ إحدى المشاكل التي رافقت الأدب النسائي خلال التاريخ هي مشكلة المتلقي، وليست مشكلة الكاتب، فالكتابات النسائية الإبداعية كانت موجودة دائماً، وقد كتبت أعمال نسائية باستمرار، ولكنّ موقف المتلقي أنكر هذه الحقائق البديهية⁽²⁾.

وموقف المتلقي هذا هو استمرار لنظرة المجتمع إلى المرأة، وتبدو هذه النظرة (نظرة المتلقي) هي نظرة سلفية لأدب يعتبره أدباً مهمشاً إذا ما قورن بأدب الرجل، لأنّه أدب امرأة، وربما اعتقاداً من هذا المتلقي بتدني مستوى هذا الأدب فنياً بسبب نقص التجربة ومحدودية الموضوعات المطروحة والمتعلقة بقضية المرأة وهمومها، وكأنّ هذا الأدب لا يعني المتلقي الذكوري.

إنّ هذا الخوف يأتي من خلال المواجهة مع المجتمع بقيمه وعاداته وتقاليده التي تحظر على المرأة الخوض والدخول في بعض الميادين، فما بالنا إذا كان هذا

(1) كيّال، باسمة، (1986)، سيكولوجية المرأة، د.ط، مؤسسة عز الدين، بيروت، لبنان، ص30-31.

(2) شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص25.

الميدان يتعلق بكشف واقع هذه المرأة، وبتشكواها لهذا المجتمع الذي يُعتبر أحد العوائق لطموح هذه المرأة.

"في إبداع المرأة نجد لونا مغايراً، ونكهة خاصة تجسد علاقة المرأة بالذات والبيئة الاجتماعية من حولها، ولا مفرّ من الاعتراف بأنّ هناك حالة من القمع مورست بشكل أو بآخر على الخطاب الإبداعي للمرأة بما جعل حضور المرأة على المستوى الإبداعي ككيان معادلٍ للنصف الآخر من الذكورة فيه فجوة"⁽¹⁾.

وعلى الرغم من وجود عنصر الخوف في كتابات المرأة العربية إلا أنّ بعض الكاتبات لم يمنعنّ ذلك من أن يقلنَ كلمتهنّ بصوت عالٍ⁽²⁾، ومن هؤلاء عادة السمان وكوليت خوري وحنان الشيخ وليلى بعلبكي، فقد عملت هؤلاء الكاتبات على غرس بذور التمرد داخل المرأة العربية المسورة والمعطّلة عن نيل حقوقها وأخذ دورها⁽³⁾.

وإذا كان للنساء طرقهنّ الخاصة بهنّ في الحديث والكتابة وهنّ يملكن جبالاً منها في داخلهنّ - وإذا كانت كافية للبدء في التعبير بهذه اللغة الخاصة، بنظرياتهم وتصوراتهم الخاصة، فلماذا لا يزلن يَخْفَنَ من الرجل ومن حكمه؟ وما دام هذا الخوف لدى النساء فلن يتقدمن⁽⁴⁾.

موضوعات أدب المرأة:

جل ما كتبت المرأة يدور حول قضايا وهموم بنات جنسها، البحث عن الحرية والحقوق التي سلبها المجتمع، ثورة على القيم والعادات التي حاصرت حريتها وفكرها، وهذا ما ميّز أدب المرأة عن غيره، "فالمرأة تحاول دوماً البحث عن مناخ يوفر لها جانباً من الحماية بعيداً عن سلطوية الرجل وقهره، ومن ثم جاءت كتابات المرأة في النصف الثاني من القرن العشرين لتعبّر عن هذا الجانب رافضة

(1) كامل، عصام، (2005)، إبداع المرأة العربية، د.ط، دار فرحة، المنيا، مصر، ص22.

(2) الربيعي، أصوات وخطوات، ص97.

(3) المرجع نفسه، ص97.

(4) هسرل، سوزان، (1975)، (أزيح الرجل عن عرشه والمستقبل للمرأة)، ترجمة: أحمد عمر

شاهين، مجلة الآداب، عدد 4، 5، ص66.

كل الاتجاهات التي جعلت منها رمزاً للأوممة والدفء والحنان، فحاولت أن تبرهن على عدم ضعفها ومدى قوتها"⁽¹⁾.

إنّ الهم النسوي الخاص هو الموضوع الأكثر حضوراً والأكثر تناولاً وكثافة، ولا يعود ذلك إلى افتقار معظم الروايات إلى التجربة الحياتية الحارة والفنية فقط، بل هناك سبب آخر يوازيه، هذا السبب هو معاناة المرأة الخاصة ورغبتها في الإعلان عنها والدعوة إلى تغيير واقع المرأة"⁽²⁾.

ويرى الربيعي أنّ علاقة المرأة بالرجل هي الميدان الأول الذي تريد المرأة أن تثبت من خلالها بأنّها قادرة على أن تضع هذه العلاقة بشكلها الصحي والسليم من خلال الإباحة لما هو واقع من خلال فضحه والتشهير به، وكشف ما فيه من قبح ومن جمال أيضاً"⁽³⁾.

ويؤكد الربيعي أنّه بالرغم من مرور عشرات السنوات على طرح هذا الموضوع إلّا أنّه ما زال الموضوع الأثير لدى الكاتبات العربيات في المغرب والمشرق، ويرى الربيعي أن استمرار الكاتبات في طرح هذا الموضوع هو أنّ الأسباب ما زالت قائمة"⁽⁴⁾. وأن الحالة لم تتغير، فلم يستمع أحد لقول المرأة، ولم يؤخذ بأرائها، ولم تستطع التغيير، لذلك نجد أن الموضوع دائم التكرار في محاولة من المرأة الأدبية لتحقيق مبتغائها، من هنا كان لا بُدّ من الجرأة في الطرح عند المرأة، ويعتقد الربيعي أنّ إصرار المرأة الكاتبة على أسلوب الفضح والتشهير "متأت من قناعتها بأنّ ما تريد قوله يجب أن تقوله بهذه الطريقة الفضائحية من أجل إحداث الخلطة في ركام القناعات التي تنام عليها بعض الرؤوس، وتتوسدها مطمئنة"⁽⁵⁾.

(1) كامل، إبداع المرأة العربية، ص22.

(2) القاضي، إيمان، (1992)، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950-

1985)، ط1، الأهالي للطباعة، دمشق، سوريا، ص30.

(3) الربيعي، أصوات وخطوات، ص98.

(4) المرجع نفسه، ص98.

(5) المرجع نفسه، ص99.

والمرأة عندما تريد أن تحتج فالرجل دائماً هو الخصم الذي يقف بوجهها ويحدّ من ثورتها، ولذلك فهو مُدان في جُلِّ قصصها، ولن تشفع له أية مرافعة، ولكنها مع هذا ترفع صوتها بالاحتجاج، وتقول كلماتها عالية النبرات في بعض الأحيان⁽¹⁾.

وفي النماذج التي عرض لها الربيعي في دراساته نجد تشابهاً كبيراً في القضايا التي تطرق لها أدب المرأة، وفي طريقة الطرح والرؤى، ففي رواية (فرس الشيطان) لحنان الشيخ نجد بطلة الرواية (سارة) تحتج، ترفض قيود البيت، وترفض والدها المتعصب وأبناء منطقتها الذين يشابهون أباهما في أخلاقه، وتحتل سارة احتجاجها إلى ثورة تبدأ من ملابسها وتنتهي بعلاقتها⁽²⁾.

أما القاصّة (ديزي الأمير) فلم تقف عند الرجل لتدينه، بل تجاوزت ذلك إلى فضح بعض العادات والتقاليد، ففي قصتها (الخطوة الأخيرة) تتطرق إلى ظاهرة زواج الرجل من أكثر من امرأة في نفس الوقت⁽³⁾.

والربيعي لا يختلف كثيراً عما تقوله المرأة نفسها في نقدها للرواية، فالمرأة في أدبها تدعو المجتمع إلى الاهتمام بقضيتها من خلال إنصافها في بعض المطالب، تريد أن يُسمع صوتها، وتناقش في أفكارها التي تؤمن بها، وباستعانتها بالأدب فإنّها لا تسعى إلى الفوقية أو السلطة، بل حاولت في أعمالها الروائية "خلق عالمٍ تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابياً على كل منهما،...، كما حاولت الروائيات العربيات تحرير صورة المرأة من كونها جسداً"⁽⁴⁾.

ويلفت الربيعي الانتباه إلى أنّ أدب المرأة لم يقتصر فقط على تناول قضايا المرأة ومشاكلها، بل تجاوز ذلك إلى الهم العربي والقومي، وخصوصاً قضية فلسطين، يظهر ذلك جلياً في الشعر والقصة والرواية، ويبدو أنّه يتفق مع بثينة شعبان عندما تقول: "فالروايات النسائية التي كتبت في أوائل الستينات كانت سياسية

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 64.

(2) المرجع نفسه، ص 55.

(3) المرجع نفسه، ص 64.

(4) شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 69.

بشكل أساسي أكثر منها اجتماعية...، فالنساء يحلن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي⁽¹⁾، ويضرب الربيعي الأمثلة على ذلك الروائية المغربية (خناتة بنونة) في روايتها (الغد والغضب) و(النار والاختيار)، فقد ظلت "فلسطين حاضرة وراء كل كلمة تخطها في روايتها"⁽²⁾، وفي مجال الشعر تبقى الشاعرة فدوى طوقان إحدى أهم الأقطاب الأدبية الكبيرة التي نذرت شعرها من أجل قضية فلسطين.

وهذا يعني أن المرأة الأدبية -إلى حدّ ما- لم تقف مكتوفة الأيدي في صراعات الأمة وقضاياها الكبرى، بل هي حاضرة بفعالية بقلمها ولسانها، تتشاطر الأمة أحزانها وتشخص الحالة المتردية التي وصلت إليها، وتتنبأ بالمستقبل، وتدعو إلى الوحدة، وهي بذلك لا تقل عما قدّمه الكتاب والأدباء العرب.

ابتعاد المرأة وقلة الإنتاج:

وعلى الرغم من هذا الحضور فإنّ السّمة الغالبة على المرأة القاصّة أنّها قليلة الإنتاج، والثانية الابتعاد المفاجئ عن الكتابة، ويعلل الربيعي ابتعاد المرأة عن الكتابة الروائية إلى وضع المرأة الاجتماعي، ويرى أيضاً أنّ التعبير بالكلمة يُخرج المرأة وأنّ قارئ نتاجها ينتابه فضول لمعرفة من هو المخاطب بهذه القصة، ويذهب هذا القارئ ليقرب أوراق حياتها بحثاً عن جواب، وكأنّ هذا الأمر ينتهي عند هذا الحدّ إذ إنّ تجربتها الشخصية لا بدّ أن تدخل عملياً بهذه الصورة أو تلك، وقد رأينا روايات عربيات اعتمدن تسجيل سيرتهن الذاتية⁽³⁾.

وعلى الرغم من أنّ المرأة تكتب لتعبّر عن حالتها، وتنقل لنا معاناتها وقلقها، إضافة إلى أنّ الكتابة هي محاولة لفك الخناق الذي ينتابها، وتفريغاً للعبء النفسي الكبير الذي فرضته عليها ظروف الحياة، إلّا أنّها ما زالت ملاحقة ومُدانة بعد الكتابة فقط لأنّها امرأة.

إنّ قارئ نصّ المرأة لا يتعامل مع النصّ بأبعاده الفنية وبمنأى عن صاحبتّه إنّما يبحث عن الخصوصيات، يبحث عمّا يفصح هذه المرأة ويكشف مستورها من

(1) شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 113.

(2) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 61.

(3) الربيعي، رؤى وظلال، ص 14.

خلال النص، وهذا يعني استمرار حصارها من قِبَل المجتمع، ومن قِبَل العادات والتقاليد والقيم التي تقف عائقاً أمام إبداعات المرأة، فالمرأة ملاحقة سواء أكانت كاتبة أم لا.

إنَّ النظرة إلى المرأة الكاتبة هو استمرار لنظرة المجتمع لها، فالقيود التي توضع لها ولإبداعها لا نجدُها عند الجنس الآخر -الرجل-، فالرجل غير محاسب ولا يُعاب عندما يخطئ، أمَّا المرأة فهي مُدانة على الدوام، يتربص الجميع لمحاكمتها، فالقارئ -كما يرى الربيعي- يضع العمل الأدبي وما فيه من رؤى وأفكار وإنجازٍ فني جانباً ويركز على البحث عن الحقائق في هذا العمل، وما يتصل بحياة المرأة الكاتبة، وما مرّت به من تجارب، إذن المرأة حتى في إبداعها الأدبي ملاحقة، ولم تُعطَ الفرصة الكافية ليُدرس أدبها دراسةً فنيةً أو تستمر في هذه التجربة.

ويرى الربيعي أنَّ وضع المرأة الاجتماعي وخوفها من الأسئلة اللاحقة هو سبب إحجامها عن كتابة الرواية⁽¹⁾، وعلى الرغم من صحة ما يذكره الربيعي إلا أنَّ تبعات إنتاجها الأدبي والأسئلة اللاحقة التي تطارد المرأة الكاتبة ليست السبب الوحيد في إحجامها عن الكتابة، فقد تحدّث عدد من النقاد ممّن درسوا أدب المرأة عن ظاهرتين بارزتين، وهما: قلة الإنتاج والانقطاع عن الممارسة، والربيعي بين هؤلاء الذين أشاروا إلى ظاهرة قلة الإنتاج، وقد عزا ذلك أيضاً إلى حالة المرأة الاجتماعية، فالمرأة بمجرد أن تنتقل إلى حياة الزوجية فإنَّ مسؤولية المنزل والزوج والأبناء تصبح همّها الأول، فتكسر معظم وقتها لأعمال بيتها، وتصبح الكتابة تجربة وذكرى عابرة عاشتها لفترة وجيزة ثم انتهت، يقول الربيعي: "كثيرات ممّن يكتب القصة والرواية عندنا هُنَّ من كاتبات العمل الواحد أو العمليين، وهذا العمل لا يذهب بعيداً عن حياة الكاتبة نفسها، بيتها، والدها، محيطها، رغبتها في الانعتاق، ثورتها على العائلة والدين والعُرف. ومن ثم يختفين ليأتي بعدها عدد آخر ممّن يكتبن تجربة حياتهنَّ الخاصة ويرضين أيضاً، ويسأل أين فلانة، ويأتينا الجواب أنّها

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص14.

تزوجت وانصرفت لحياتها الخاصة، وأصبحت الكتابة ذكرى عن نزوة ماضية قد تكون مصحوبة بابتسامةٍ ما⁽¹⁾.

إنَّ الحالة الاجتماعية التي تعيشها المرأة تحيلنا إلى الظاهرة الثانية، وهي ظاهرة الانقطاع وعدم الاستمرار في ممارسة الكتابة، وهذا الموضوع مرتبط بالناحية الفنية، فكما هو معروف أنَّ الكتابة تحتاج إلى ثقافة واسعة، واطلاع على تجارب الكتّاب الآخرين والإفادة منها، يضاف إلى ذلك التجربة الذاتية والعمل على إنضاجها، "إضافة إلى النفس العميق وإلى المعالجة المستمرة دون انقطاع، وهذا يعني أن تتفرغ الكاتبة لعملها بعد أن عاش معها فترة طويلة حتى اختمر وتوضّحت معالمه، وهذا قلما يتوفر للمرأة"⁽²⁾.

لذلك نجد افتقار المرأة للمقومات الأساسية للإنتاج الأدبي نتيجة للواقع الاجتماعي قد أوجد ظاهرة عدم الاستمرار.

"إنَّ محدودية الوعي بالواقع في أدب المرأة ومحدودية التجربة والتهيب أمام التجربة قد أقعد معظم الكاتبات الروائيات عن العطاء الفني الحقيقي بعد تسجيل تجربتهن الحياتية الأولى في عمل روائي ناجح، عجزت عن تكراره على نفس المستوى لأنَّهنَّ تصالحن مع الواقع بالزواج التقليدي أولاً، ولأنَّ وعيهنَّ لم يتخمر بالثقافة الإنسانية والتجربة الثقافية ثانياً"⁽³⁾.

لقد كان لواقع المرأة الاجتماعي أثر في شحِّ تجربتها الحياتية، ونقص في المخزون الثقافي وبالتالي الانقطاع وعدم الاستمرار في التجربة "فقد كان العمل الثاني لكاتبات الجيل الأول: كوليت خوري، ليلي بعلبكي، إملي نصر الله، نوال سعداوي عبارة عن محاولةٍ فاشلةٍ بشكل قاطع لتكرار تجربة النجاح الأول، إذ يبدو أنَّ كلاً منهنَّ أفرغت في قصة واحدة حصاد تجربتها مع واقع عاشته من الداخل بحواسها، ثم جفَّ النبع لقلّة غوره، ويلاحظ أن بطلات الرواية الثانية لكلٍ من ليلي

(1) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 53.

(2) القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، ص 29.

(3) فرّاج، عفيف، (1985)، الحرية في أدب المرأة، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،

لبنان، ص 29-30.

بعلبي وكوليت خوري، وليلى عسيران، وإملي نصر الله يشكلن مطلاً مفتعلاً لنهاية بطلات الروايات الأولى»⁽¹⁾.

ويبقى أدب المرأة قاصراً عن مجارة أدب الرجل ليس من الناحية الفنية، ولكن على صعيد الكم، وتنوع الموضوعات، فتجربة المرأة الحياتية تبقى أقل من تجربة الرجل، والعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية ليست العائق الوحيد أمام إبداع المرأة، فطبيعة تركيب المرأة والأدوار المكلفة بها من رعاية وأمومة لأبنائها تبقى أموراً تحول دون احتراف المرأة بالمعنى الفعلي لمهنة الكتابة، وفي ظل هذه الظروف يبقى ما تنتجه المرأة من أدب إنجازاً كبيراً يُسجل لها باعتباره أدباً وليد معاناة وصرخة عبرت به للآخرين عن آرائها، بيد أن ذلك لا يعني التعميم المطلق لكاتبات من الجيل الثاني أو الثالث، كما نجد في محاولات أحلام مستغانمي ورضوى عاشور وغيرهما.

لقد كشف لنا الربيعي في تناوله لأدب المرأة عن عددٍ من المحاولات النسائية في القصة والرواية، لافتاً النظر إلى الأعمال التي تجرأت فيها المرأة الأدبية، وصرّحت بما يجول في ذهنها، وما تطمح بالوصول إليه، وقد عرض لعددٍ من الروائيات الكبار أمثال غادة السمان، وغيرها من القاصات المغمورات محاولاً إظهارهن والتعريف بهن أمام القارئ، ويبدو أن الربيعي في تناوله لأعمال المرأة التي تناولت قضاياها يعود ربما إلى كونه الموضوع الأثير والأكثر تناولاً في أدب المرأة⁽²⁾، وربما فيها إشارة من الربيعي للوقوف إلى جانب المرأة الأدبية ودعمها، والتأكيد على أهمية أدبها جنباً إلى جنب مع أدب الرجل، والدعوة إلى المزيد من الدراسات حول هذا الأدب.

(1) فراج، الحرية في أدب المرأة، ص 36.

(2) الربيعي، أصوات وخطوات، ص 98.

2.3 الالتزام في الأدب:

قبل الحديث عن الالتزام في الأدب والتوقف عند رأي الربيعي نتوقف عند مفهوم الالتزام لغةً واصطلاحاً.

فالالتزام في اللغة هو الملازمة للشيء والدوام عليه، نقول يلزم الشيء أي لا يفارقه، وهو أيضاً الفصل في القضية، والالتزام هو الاعتناق⁽¹⁾.

والتزم الشيء أو الأمر: أوجبه على نفسه، ومعناه أيضاً الرهن، وفي كلام العرب هو الشيء الملزم، كل شيء ثبت ودام فقد رهن، والراهن: الثابت، رهن لك الشيء: أقام ودام، نقول كل غلام رهينة بعقيقته، أي أن العقيقة لازمة له لا بدُّ منها مشبهة في لزومها له وعدم انفكاكه منها بالرهن في يد المرتهن⁽²⁾.

وفي المعنى الحرفي للكلمة تعني (Engager) (رهن)، ومن ثم فإن صيغة (S'engager) تعني جعل نفسه أو كلمته رهناً بمثابة ضمان، وامتداداً لهذا المعنى نجد قيد نفسه بوعد أو أقسم⁽³⁾.

إن كلمة التزام (ارتهان) تعود إلى نوع من التعاقد بين أطرافٍ مختلفة، وعندما يتعلق الأمر بالأدباء نتبين مباشرة أن موضوع الالتزام هو أساساً علائق الأدبي بالاجتماعي، أي الوظيفة التي يوليها المجتمع للأدب ولدوره بالمعنى الدقيق⁽⁴⁾.

كما استعمله جان بول سارتر -وهو من أكثر الأدباء والفلاسفة الذين تناولوا هذه المسألة- في فلسفته وأدبه باستخدام مصطلحات: رهن، واختار، والالتزام عنده

(1) ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت: 711هـ-)، (د.ت)، لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة العربي، بيروت، لبنان، مادة (لزم).

(2) أنيس، إبراهيم؛ والصوالحي، عطية؛ ومنتصر، عبد الحليم؛ وأحمد، محمد خلف الله، (1972)، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، مصر.

(3) دوني، بونوا، (2005)، الأدب والالتزام -من باسكال إلى سارتر-، ترجمة محمد برادة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ص35، نقلاً عن قاموس الذخيرة الفرنسية.

(4) المرجع نفسه، ص35.

المشاركة باختيار مطابق للقناعات العميقة مع تحمل مخاطر الفعل في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية للعصر الذي يعيش فيه المرء⁽¹⁾.

الالتزام عند الربيعي:

لما كان الربيعي كاتباً مبدعاً يعبر عن واقع فردي وجماعي فيصور هموم الأمة وطموحاتها، ويشخص أدوارها ويحلل شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع، فإنه ينتصر بذلك لهذه الأمة، وينحاز إلى تطلعاتها، دون أن يعني ذلك نفياً لليبرالية المعروفة، ونشداً للحرية، ودون أن يعني ذلك أيضاً إهماله للجوانب الفنية في التشكيل الروائي، ومن هنا فإنه في تعريفه للالتزام لا يخرج عن نطاق دائرة من سبقوه ممن خاضوا في هذه المسألة. وينطلق الربيعي في تعريفه للالتزام من خلال التفريق بين مصطلحي: الالتزام والإلزام، فالالتزام عنده هو: القضية التي يحملها الأديب، وتكون أعماله المعبر عنها⁽²⁾، فالكاتب إذن هو صاحب رسالة وصاحب مبدأ وقضية يترجمها إلى المجتمع من خلال كتاباته، يوظف إبداعه من أجل الدفاع عمّا يؤمن به، ويقوم بدوره بدافع إنسانيته وإيمانه بأهمية الدور الفاعل الذي يؤديه الكاتب تجاه قضايا أمته، ويقدم لنا الربيعي في هذا السياق الفرق بين الالتزام والإلزام انطلاقاً من إيمانه بوجود معارضين ورافضين لمسألة الالتزام، ويعزو الربيعي هذه المعارضة إلى الفهم الناقص لدى هؤلاء المعارضين، "فالالتزام نقيض الإلزام، فالالتزام يقترن بالوعي والفهم لدور الأدب، والإلزام يقترن بالفهم الوظيفي والساذج لدور الأدب، فالالتزام نابع من الداخل، والإلزام مفروض من الخارج"⁽³⁾.

إنّ التزام الأديب أو الفنان شيء ينبع حرّاً من أعماق نفسه، فإن لم ينبع الالتزام حرّاً من قلبه وبيئته وعقيدته فلا يلزمه أحد، ولا تلزمه أية قوة أخرى، يجب

(1) دوني، بونوا، (2005)، الأدب والالتزام - من باسكال إلى سارتر-، ص 51.

(2) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 24.

أن يكون الالتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لا يشعر بأنه ملتزم⁽¹⁾.

والالتزام الكاتب ليس بمعنى أن يُنتج كتباً، ولكنه التزام بمعنى أن كل وجود الكاتب منصهر بالكتابة، يقامر فيها على حياته نفسها، وعلى معناها وعلى تبريرها، وهذا يعني أن يهجر الكاتب هجراً شديداً ما لا يفيد في الكتابة⁽²⁾.

إنّ الكاتب الواعي المدرك هو الذي يستطيع قراءة المستقبل والتنبؤ به، وقراءة الأحداث التي تمر بها أمته، فيوظف هذا الوعي وهذه الرؤيا في أدبه، حرصاً منه على مصلحة أمته وإيماناً منه بالدور الكبير المناط به، وبأهمية الأدب بوصفه أداة من أدوات الاتصال بين الكاتب وأبناء أمته، بما يحتويه من رؤى وأفكار، تعبّر عن إرادة هذا الكاتب وإرادة أمته وتطلعاتها، فالكاتب الملتزم لا ينتظر إملاءات الآخرين، ولكنه ينطلق ويكتب من قناعةٍ داخليةٍ، ومن مسؤوليته الاجتماعية تجاه المجتمع وقضاياها، فمهمة الأديب: "تصور مشاكل الغد، والعمل على تلافيتها منذ اليوم، حتى لا تخلق في مجتمع الغد نفس المشاكل التي يعانيتها مجتمع اليوم إلى جانب مشاكل أخرى سيطر عليه عصره"، "فالأديب وليد المجتمع الذي أثر فيه عاد هو ليؤثر فيه بدوره بالكتابة والنشر، وهو بهذا الوضع فرد له فلسفته، أي نظرتة إلى العالم والعصر الذي يعيش فيه والمجتمع الخاص الذي نما في أحضانه"⁽³⁾.

وبين المؤيد والمعارض للالتزام، يرى الكثيرون من خصوم الالتزام -كما يرى الربيعي- بأنّ الأدب الملتزم لا يملك فيه الكاتب الكلمة، وإنّما هو مجرد ترديد منه لما يطرح من آراءٍ وشعاراتٍ، إنه أدب لا حرية فيه، ولكن الكتاب الملتزمين تصدّوا لهذه الآراء، ويرى محمود أمين العالم -الذي استعان الربيعي برأيه- "أن

(1) الحكيم، توفيق، (1973)، فن الأدب، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ص311.

(2) كونتا، ميشيل، (1995)، الرواية الوجودية، ترجمة حسن سحلول، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 83، ص184.

(3) العالم، محمود أمين؛ وأنيس، عبد العظيم، (1955)، في الثقافة المصرية، ط1، دار الفكر الجديد، القاهرة، مصر، ص28.

الالتزام في الأدب والفن ليس نقيضاً للحرية، ولا يمكن أن يتم -أي الالتزام- على حساب الأدب والفن"⁽¹⁾.

فالكاتب عندما يلتزم بقضية ما، ويسخر كتاباته لهذه القضية، فإنه لا يقوم بمحاكاة ما يفعله الآخرون ويردد شعاراتهم، بل يسعى إلى تحقيق الإضافة من خلال ما يقدمه من رؤى خاصة تختلف اختلافاً كبيراً عما يردده الآخرون، "فالأديب يجب أن يكون حراً، لأنّ الأديب إذا باع رأيه، أو قيّد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأديب. فالحرية هي نبع الفن، وبغير الحرية لا يكون هنالك أدب ولا فن"⁽²⁾.

والأدب الملتزم عند الربيعي هو الأدب الثوري، الذي تبذعه أمة من الأمم من وجدان أبنائها، من همومهم، من آمالهم ونضالهم، ومن تطلّعهم، وبالتالي تقدمه هدية لمجمل الإبداع البشري كدليل على صمود هذه الأمة ونضالها من أجل بناء مستقبل الإنسانية المضيء⁽³⁾، فالأدب الذي يبحث عنه الربيعي هو وليد مرحلة من المعاناة والنضال، الأدب الهادف الذي يعكس إصرار وعزيمة الكتاب ومجتمعاتهم، ويصور لنا القيم والمبادئ والأسس التي آمنوا بها، وسعوا إلى تحقيقها، هو الأدب الذي ينقل التجربة الذاتية إلى الآخرين لتكون نموذجاً يُحتذى به، وهو أيضاً شاهد على الأحداث الهامة والحاسمة في تاريخ الشعوب والأمم، ومن هنا، "فالالتزام في الأدب يكون أكثر ضرورة في المجتمعات التي تحدث فيها الرجّات الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية"⁽⁴⁾.

يرى الربيعي أن التحولات التي تحدث في الحياة تتعكس على العمل القصصي لأنه غير معزول أبداً عن حركة التاريخ، بحكم كون الكاتب نفسه يعيش

(1) شريط، عبد الله، (1975)، (الأديب العربي بين الحرية والمجتمع)، مجلة الآداب، عدد 5، أيار، ص36.

(2) الحكيم، فن الأدب، ص310-311.

(3) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص25.

(4) الجومرد، محمود، (1980)، الأديب والالتزام، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ص34.

في خضمّ الأحداث فاعلاً ومتفاعلاً⁽¹⁾، وحتى يتحقق الالتزام ومصداقية الكاتب لا بُدَّ له من الخوض في الأحداث التي تعيشها أمته، لكي تكون الصورة التي ينقلها صادقة، تعبر عن عمق التجربة، فالكاتب يتفاعل مع الأحداث، يدركها ويغوص في أعماقها ثم يصدر أحكامه ليكون مؤثراً وفاعلاً في المرحلتين: الحالية التي يعيشها، واللاحقة وهي المرحلة المستقبلية التي تكون ثمار المرحلة الأولى، "فالكاتب قد اختار أن يكشف العالم وبخاصة الإنسان للناس الآخرين، حتى يستطيع هؤلاء أن يأخذوا مسؤوليتهم كاملة تجاه الموضوع الذي (عُرِّي) على هذا النحو أمامهم، فوظيفة الكاتب هي أن يعمل بحيث لا يستطيع أحد أن يجهل العالم"⁽²⁾.

إنّ الرؤيا التقدمية والحضارية التي يرسمها الكاتب لا تتحقق "إلا أن يتوفر للقاص (الكاتب) قدر من الاطلاع على تاريخ بلده، وعلى مشاكله القائمة، وعلى حياة الناس وما فيها من عادات وتقاليد وهموم"⁽³⁾، وهذا شيء حتمي، إذ كيف بكاتب يجهل تاريخ بلده وبمعزل عن قيمه وعاداته وتراثه أن يكون أديباً ملتزماً يقرأ الأحداث، ويتنبأ بالمستقبل، وهذا نقيض الأديب الملتزم الحاضر بقوة في الأحداث الحاسمة، ويؤكد الربيعي أنّ معرفة الكاتب لتاريخ بلده وعاداته وتقاليده وحدها لا تكفي لتحقيق رؤياه التقدمية ما لم تقترن بإبداع الكاتب من خلال توظيف مهاراته وقدرته في العمل الأدبي، واختيار ما هو مناسب في التكنيك والتقنيات والأساليب اللغوية، من هنا تأتي الفروقات بين أديب وآخر في إخراج العمل الإبداعي إلى القراء.

وتتحقق هذه الرؤيا من خلال أيديولوجية الكاتب التي توضح موقفه الذي لا بُدَّ منه في أي عمل إبداعي متميز، وعلى أساس القدرات الإبداعية الذاتية له، وهي التي تجعل هذا الكاتب أكثر إقناعاً وأهمية من ذلك، "فالرؤية العميقة للواقع تنفي عن الرؤية أن تكون مسطحة أو تقليدية، فالرؤية التقليدية للعالم تقدم إلينا عالماً مألوفاً لا

(1) الربيعي، الشاطي الجديد، ص33.

(2) سارتر، جان بول، (1967)، الأدب الملتزم، ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ص65.

(3) الربيعي، الشاطي الجديد، ص33-34.

نستطيع أن نجد فيه ما يدهش أو ما يستحق الاكتشاف، أمّا الرؤية العميقة للواقع فتتطلب من الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة، ولا مشوهة⁽¹⁾؛ واستناداً إلى هذه الرؤية التي يقدمها عبد المحسن طه بدر، فإنّ الربيعي يؤكد "إنّ رؤية الفنان لا تصبح مؤثرة في اختياره لموضوعه فحسب، ولكنها تصبح أيضاً مسؤولية عن اختياره للتكنيك الذي يتناول به هذا الموضوع"⁽²⁾.

إنّ الالتزام في الأدب يقود إلى ديمومة هذا الأدب وبقائه، ويأتي هذا البقاء من خلال استيعابه ومعالجته للقضايا الراهنة في أوانها، معالجة عميقة ودقيقة لكافة مجريات الأحداث، وبذلك يكون هذا الأدب شاهداً ومعبراً عن تلك المرحلة، بل ويستمر تأثير هذا الأدب إلى المراحل اللاحقة، يقول الربيعي: "إنّ الأدب الذي يبقى هو الأدب الذي يعي مرحلته، ويتوغل في دقائقها ليكون الشاهد والمعبر عنها، ومدى تأثيره على المراحل اللاحقة"⁽³⁾، ويضرب لنا الربيعي أمثلة على بعض الأدباء الذين بقيت أعمالهم خالدة إلى الآن، تنتقلها الأجيال على الرغم من مرور زمنٍ طويلٍ عليها: كأعمال ديستوفسكي والمنتبي وفيكتر هوجو⁽⁴⁾.

إضافة إلى الاستمرار والديمومة فإنّ الأدب الملتزم الذي يتصدى لهموم وقضايا أمته يخرج عن حدود الإقليمية وحدود الوطن إلى حدود العالمية، ويصبح مرآة ووسيلة لنقل عادات وثقافة الشعوب والأمم الأخرى، ويضرب لنا الربيعي العديد من الأمثلة على بعض الروايات من مختلف الثقافات والأمم الأخرى التي عرّقتنا بقضايا مجتمعاتهم وخصوصاً الأدب اللاتيني، وأدب شرق آسيا وخصوصاً الأدب الياباني⁽⁵⁾.

(1) بدر، عبد المحسن طه، (1979)، الروائي والأرض، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص40.

(2) الربيعي، الشاطي الجديد، ص33-34.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) المرجع نفسه، ص26.

(5) المرجع نفسه، ص26.

إنَّ وصول الأدب إلى شعوبٍ أخرى ليس لأنَّه يصور ويتناول قضايا الأمة وهمومها فقط، وإنَّما بسبب وجود كاتبٍ على مستوى عالٍ من الوعي والتقدم والاحتراف في مجال الكتابة، فالكاتب المتمرس لأصول مهنته هو الذي يتعامل مع الأحداث والعواطف والمشاعر بكل مهارة مستخدماً التقنيات والخيال واللغة، يقول الربيعي: "إنَّ الأديب لا يتعامل مع الأحداث فقط بمنطق عقلائي قد يكون صارماً كما يفعل المؤرخ، لكنَّه يتعامل مع الوجدان والتاريخ والناس والمشاعر مجتمعين معاً، إنَّ العديد من قضايا الشعوب ونضالاتها وإرهاصاتِها وتحولاتها ستصل إلى العالم متى ما توفر الكاتب القصصي المتقدم والواعي لخطورة الفن الذي يمارس كتابته"⁽¹⁾.

الالتزام وفن القصة:

لا يرتبط الالتزام بجنس أدبي واحد، ولا بفنٍ واحدٍ من الفنون، فنجد الالتزام في الرواية والقصة والشعر والمسرح والرسم والنحت، فكل مبدع يعبر عن التزامه بالفن الذي يمارسه، ويتفاوت مستوى التأثير بين هذه الفنون لدى المتلقين، يستطيع المتلقي فهم هذا النص أو ذلك الفن، وبعض هذه الفنون ليست من اهتمامات المتلقي، ويضاف إلى ذلك ما ذكرناه سابقاً حول قدرة المبدع في التعامل مع الأحداث، فيضعها في قالبٍ فنيٍ يستطيع من خلاله إقناع المتلقي وإيقاظه ورسم صورة المستقبل.

ومن هذه الفنون فن القصة والرواية، فمنذ أن عرف الأدب العربي فن القصة بشكلها الحالي المتأثر بالقصة الأوروبية، أصبح هذا الجنس الأدبي أحد أهم الأجناس الأدبية التي استعان بها الأدباء ل طرح قضايا المجتمع، ويرى الربيعي -متأثراً بالنقد العربي- أنَّ القصة تمثل موقفنا من الحياة أحسن ممَّا يمثله الشعر أو المسرحية⁽²⁾، ونظراً لأهمية القصة في هذا العصر فقد اقترنت بالتحضر، وأنَّ ازدهارها في بلدٍ ما ما هو إلا دليل على حضارته وتقدمه، إضافة إلى كونها أشمل على الاستيعاب والاحتضان⁽³⁾، فالرواية قادرة على الاستيعاب والنفاد والوصول بأشخاصها

(1) الربيعي، الشاطي الجديد، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص31.

وأفكارهم وبأحداثها وبالمناخ الذي تدور فيه، فمثل هذه الأمور التي لا يستطيع الشعر مثلاً أن يقدمها، أو أنه لا يستطيع إيصالها كما تفعل الرواية⁽¹⁾.

إنَّ ما يميز فن النثر المتمثل بالقصة والرواية هو الحرية المعطاة للكاتب في التعامل مع الأحداث والزمن والأشخاص في عمله الإبداعي، ويستطيع أن يتلاعب في الأحداث من خلال إعادة ترتيبها بعيداً عن تسلسلها المنطقي، فهو يقدم حدثاً على حدث، ويؤخر حدثاً على آخر، وتتزامن بعض الأحداث، وتتعاقب أخرى، وهكذا حسب رؤيته، وبما يخدم العمل الأدبي.

وأما الزمن فإن للكاتب الحرية الكاملة في التعامل معه من خلال استغلال تقنيات القص ومستويات الزمن السردي؛ الاستباق، والارتداد والحذف والتلخيص والتواتر، كما يوفر فن النثر حرية للكاتب باستخدام عنصر الحوار، الذي قد يشغل حيزاً كبيراً من مساحة الرواية أولاً، وفيه يُسلّم الراوي الحديث إلى الشخصيات المتحاورة، "والحقيقة أنَّ الحوار من إبداع الكاتب الروائي نفسه، ويحتاج إلى مهارة خاصة بإدارته، واختيار كلماته واتفاقها مع الشخصية، وتناسبها مع الموقف"⁽²⁾، كما يرى النساج في سياق قريب.

ومن المسائل المتعلقة بالحوار هي مسألة اللغة التي راوح فيها الروائيون بين الفصحى والعامية كلاً حسب رؤياه، بعضهم عمد إلى استخدام اللغة العامية بما ينسجم مع الشخصية المتحدثة التي ربما تكون من عامة الشعب، أو من طبقة أصحاب المهن، أو من الفئة غير المتعلمة والمتقفة، وآخرون لا يهادنون في هذه المسألة، ويبقى على الدوام مستعيناً بالفصحى في حوارهم، كما أنَّ للكاتب في فن النثر الحرية في إشراك القارئ في وضع نهاية قصته أو روايته فيتركها مفتوحة، وهكذا فإنَّ في فن القصة والرواية رحابةً وسعةً للكاتب يستطيع من خلالها التحرك بحرية كبيرة، طارقاً العديد من الموضوعات، ومستعيناً بمختلف الوسائل الفنية المستخدمة في هذا الجنس الأدبي.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص32.

(2) النساج، سيد حامد، (1985)، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط2، مكتبة غريب، القاهرة،

مصر، ص34.

أمّا فن الشعر فإنّ وجود الضوابط والقوانين التي تحكم هذا الجنس الأدبي من قافية ووحدة القصيدة وتسلسل الأفكار والإيقاع، يمكن أن تشكل عائقاً أمام المبدع (الشاعر) في طرق كل الموضوعات والقضايا التي تواجهها الشعوب، وربما يجد بعض الشعراء وخصوصاً من هم في بداية الطريق وليسوا من الشعراء الكبار صعوبة في توظيف العديد من الموضوعات في الشعر، فالشاعر الملتزم غالباً ما نجده في تناوله لموضوع سياسي أو وطني يعمل على شحن الهمم واستنهاض الأمة، ودعوتها إلى المواجهة بأسلوب حماسي، مخاطباً في ذلك العاطفة أكثر من العقل.

وهذا لا يعني بحال من الأحوال أنّ الشعر لم يعد قادراً على التعبير عن الحياة، ولكن ربما المقصود أنّ الرواية تكون أرحب في تعبيرها عن مجمل القضايا الإنسانية، يقول هلال: "الشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام، ذلك أن لغة الشعر كثيفة، ولغة النثر شفافة، فالشاعر يعتمد في جلاء مشاعره على الصور لا على الشخصيات والأحداث، وتعتمد الصور على قوتها الإيحائية في الألفاظ والجمل على حساب موسيقاها، أو دلالاتها في القرائن، أو تراسل الخواص في معانيها، وبذلك تصبح الكلمات في التصوير أشبه بالألوان في الرسم، أو الأنغام في الموسيقى، فتسيطر على العواطف وتنفذ فيها، وتصبح بذلك لها ثقافة الأشياء، كلوحة الرسم، فاللغة الشعرية ليست أداة للوصول إلى حقيقة ما، فالشاعر يهدم الكلمات أكثر ممّا يستخدمها، أما النثر فهو طريقة من طرائق التفكير، فلغة النثر وسيلة، وهي بمثابة امتداد لحواسنا وإدراكاتنا، نشعر بها ذاتاً، على حين نتجاوزها إلى ما ورائها من غايات أخرى"⁽¹⁾.

ولكن هذا لا ينفي وجود دور مهم للشعر الملتزم في الأدب العربي، فمنهم من تصدى لقضية الأرض والوطن كما فعل محمود درويش وفدوى طوقان، ومنهم من رفض الواقع وتمرد عليه كما فعل أمل دنقل.

(1) هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، د.ط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ص 148-149.

وينطلق الربيعي في نظريته لأهمية القصة والرواية من خلال تقسيمه للأعمال والموضوعات التي تناولتها القصة العربية ليؤكد لنا شمولية هذا الجنس الأدبي بطرقه لمختلف قضايا الشعوب، ويمكن أن نضع هذه الموضوعات في مجموعتين: إحداهما تتناول قضايا الأدباء والمثقفين وتضم: الأعمال التي تنطرق إلى السلوك السياسي لدى المثقفين، والأعمال التي تتخذ من تجارب الأدباء الملتزمين النضالية وحياتة السجن محوراً لتناولها، وروايات أخرى تناولت حياة المثقفين وانتماءاتهم السياسية ووجهات نظرهم في الأحداث، أما المجموعة الأخرى فتنناول القضايا الاجتماعية والسياسية وتضم: الأعمال التي ترصد حياة الطبقة الرأسمالية وطمعها في تسجيل المزيد من المكاسب، كما تضم الأعمال التي تناولت مشاكل الفلاحين مع الإقطاع، وأيضاً الروايات التي عالجت العلاقة مع الغرب، وصراع الإنسان العربي مع الحياة في أوروبا وكيف يواجهها، وتضم هذه المجموعة أيضاً الأعمال التي تؤرخ للثورات التي اندلعت لمواجهة الاستعمار الغربي⁽¹⁾.

إنّ الالتزام عند الربيعي هو الالتزام بالقضايا العامة الداخلية والخارجية المرتبطة بالأمة، وهو التزام بالقضايا الخاصة المتعلقة بفئة معينة من المجتمع كالمثقفين والسياسيين، ويلاحظ في حديثه عن الالتزام أنه يدعو إلى إيلاء فني النثر (القصة والرواية) اهتماماً كبيراً للدور الهام الذي يمكن أن يقوم به هذان الجنسان الأدبيان في تناول مختلف القضايا الوطنية والقومية، وفيها أيضاً دعوة للكتاب خصوصاً من هم في بداية الطريق، لتوجيه أنظارهم نحو الموضوعات التي يمكن أن تشكل المادة الأساسية لإبداعهم، وتكون عاملاً لانطلاق الأدب المحلي نحو العالمية، كما تتضمن الدعوة أيضاً البحث عن تأصيل هذا الفن بوجود الكاتب الواعي المتمرس الذي يستطيع اختيار التقنية المناسبة للقضية التي يطرحها، فهي فرصة للكتاب لإطلاق طاقاتهم وإيجاد المنافسة فيما بينهم، وبالتالي تنتوع الموضوعات، وتتنوع طرق الطرح والمعالجة.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص 28-30.

وفي تجربته الذاتية يُلاحظ أن الربيعي في طرحه لم يتوقف عند قضية واحدة، بل تناول عدة قضايا تنوعت بين القضايا المحلية (العراقية) والقضايا القومية (العربية)، ففي رواية الوشم تناول الربيعي موضوع القمع من خلال تجربته في الاعتقال، في فترة سياسية حرجة من تاريخ العراق، على أن هذه الظاهرة لم تكن محصورة في بلدٍ واحدٍ بل في العديد من الدول، كما تناول في روايته (خطوط الطول... خطوط العرض) الحرب الأهلية اللبنانية، التي نقل أحداثها بوصفه شاهداً وليس قارئاً، وصوّرت روايته القمر والأسوار حياة الطبقة الدنيا من أبناء جنوب العراق، وبالذات مدينة الناصرية مسقط رأسه.

فالربيعي من خلال تجربته الأدبية واعترافه بأنه "كاتب ملتزم"⁽¹⁾ يقدم لنا نموذجاً للكاتب الباحث عن الحدث وعن القضية الساخنة بعيداً عن الإقليمية القطرية، إيماناً منه بالواجب الموكل إليه، والمسؤولية التي يحملها تجاه الأمة وقضاياها، وحتى في تجاربه الذاتية فقد عبّر عنها كتجربة عامة يعيشها أبناء أمته من الشباب وليس هو وحده.

وبعد هذا الحديث عن الالتزام، تدور في أذهاننا مسألة الحرية ومدى تأثرها بالالتزام واصطدامها به، وهل هما متناقضان؟ أم أنّهما يسيران في اتجاهٍ واحدٍ؟ لعلّ حرية الفنان أثارت جدلاً كبيراً بين منظري الواقعية الاشتراكية والنقاد، فالطرف الأول يؤكد أن المبدع حر في اختياره، أما الطرف الثاني فيرى أنه مقيد بالقرارات والتعليمات، ويقرّ هنري لوفيفر في كتابه (الماركسية) بحرية الفنان لكنها حرية غير عبثية، إنها مشروطة بالواقع الاجتماعي وبالالتزام الفنان تجاه طبقته "فالفنان المبدع في الفن حر تماماً، بيدَ أنه لا يستطيع باسم حريته أن يلغي الشروط والظروف لزمانه وطبقته في مجتمع الطبقات"، كما يضيف لوفيفر أنه "لا تحدّ الظروف الاجتماعية ولا الالتزام رغم أهميتها ذاتية الفنان من الظهور بوضوح في عمله الإبداعي، ومن تأكيد حضورها في أبرز الأعمال الملتزمة"⁽²⁾.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص24.

(2) بركات، وائل، (1997)، الواقعية الاشتراكية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،

كما يرى توفيق الحكيم أنّ الأديب يجب أن يكون حُرّاً؛ لأنّ الأديب إذا باع رأيه أو قُيّد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأديب، فالحرية هي نبع الفن، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن⁽¹⁾.

إنّ الحرية التي تُعطى للمبدع هي حرية نسبية، وليست مطلقة مقيدة ببعض الضوابط التي تضع المبدع في دائرة الالتزام، فمنظرو الواقعية الاشتراكية لا تلزم المبدع بصيغ معينة، بل تترك له حرية اختيار ما يراه مناسباً لموضوعه، ولكنها بالمقابل تحذره من أن يكون الفن بذاته هو هدفه الوحيد.

وتشكل قضايا المجتمع وهمومه وتطلعاته موضوعات الأديب الملترزم، فيستقي من هذا المجتمع موضوعاته وشخصياته وأبطاله، ويأتي دوره في التعامل فنياً مع هذه المعطيات، وهنا تكمن حرية الأديب في تحليل الأحداث واستنباط النتائج وتكوين رؤياه حول ما يدور في المجتمع.

3.3 القارئ والقصة:

اتجهت جهود النقد الأدبي منذ القدم نحو عنصرين من عناصر الإنتاج الأدبي، هما: النص والكاتب، بعضها وجه اهتمامه نحو المؤلف (الكاتب) باعتباره منتج هذا النص، وأساس العملية الإبداعية، وبدونه لا يكون هنالك نص ولا إبداع، فتناولت حياته وربطتها بإنتاجه الأدبي، فجاء هذا الإنتاج انعكاساً للتجربة الحياتية، كما ربطت بين الأدب والأديب والمجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب، وهناك دراسات أخرى تناولت النص الأدبي تحليلاً ونقداً بمعزل عن الكاتب، فلم يعد هذا الكاتب يحظى بالدراسة والاهتمام بوجود النص.

وفي القرن الماضي (القرن العشرين) وجّه النقاد أنظارهم نحو عنصر ثالث من عناصر الإبداع وهو القارئ الذي أصبح ركيزة أساسية في العملية الإبداعية، فلم يُعدّ إنتاج النص حكراً على الكاتب فقط، بل أصبح القارئ أيضاً شريكاً في إعادة إنتاجه وإحيائه، فالنص يمثل آلية كسولة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون

(1) الحكيم، فن الأدب، ص311.

المتلقي قد أدخلها إلى النص، ولأنَّ النصَّ بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية"⁽¹⁾.

وعلى رأس هذه الجهود تأتي نظرية التلقي التي عبّرت عنها بقوة كتابات كلِّ من (هانز روبرت يابوس) و(فولفجانج إيزر) في جامعة كونستانس بألمانيا، وقدّم كل منهما أطروحات حول المتلقي⁽²⁾.

وهذه النظرية تقوم على إعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص، وتركيزها على علاقة النص/ القارئ⁽³⁾.

وتقوم هذه العلاقة (علاقة القارئ بالنص) على اللجوء إلى التفسير؛ لأنَّ التفسير هو الذي ينظم عملية التفاعل بين القارئ والنص، وهذا التفسير يؤدي بدوره إلى إيقاظ استجابة القارئ⁽⁴⁾.

إنَّ ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية، هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، أي فهم القارئ للنص، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضِّح المعنى المخبأ في النص، أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أو بوصفه أثراً يمكن ممارسته "وليس موضوعاً يمكن تحديده"⁽⁵⁾.

(1) إيكو، أمبرتو، (1996)، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص63.

(2) العشيرى، محمود أحمد، (2003)، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، ط2، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ص91.

(3) هولب، روبرت، (2000)، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ص134.

(4) إسماعيل، سامي، (2002)، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت يابوس وفولفجانج إيزر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ص116.

(5) المرجع نفسه، ص120.

لذلك فقد أوجد النقد الحديث علاقة بين القارئ والنص تقوم على التواصل والتفاعل "فالتواصل في الأدب هو عملية لا يديرها ويقننها قانون بل تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والإخفاء، وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل"⁽¹⁾.
علاقة القارئ بالكاتب:

والربيعي في حديثه عن القارئ فإنه يدور في فلك الآراء النقدية التي سبقته، فالكاتب (المبدع) -كما يراه الربيعي- حريص على دور المتلقي دائم البحث عنه، يكتب إليه، وهذا اعتراف من الربيعي ككاتب وليس كناقذ عن دور المتلقي في العملية الإبداعية وأنه شريك فعّال ولا يمكن إغفال دوره.

يقول الربيعي: "إنني موقن من أمر واحد هو أن منتج الإبداع يبحث دائماً عن المتلقي، وكاتب القصة كمنتج بهذا الجنس الأدبي شأنه هو الآخر شأن المبدعين الآخرين يبحث سواء أعلن هذا أم لم يعلنه عن المتلقي ممثلاً في القارئ"⁽²⁾.

وينفي الربيعي ما يصدر عن بعض الكتاب الذين يدعون بأنهم لا يفكرون بالقارئ، معتبراً أن قولهم مجرد كلام، وهو غالباً صوت الذين لا يجدون قارئاً مهتماً بما يكتبونه أو ينشرونه، أو أنهم يوهمون أنفسهم بأن الجيل التالي سيقراً ما كتبوه إن لم يجدوا قارئاً اليوم⁽³⁾.

ويؤكد الربيعي على أن العملية الإبداعية يشترك فيها القارئ جنباً إلى جنب مع الكاتب، والقارئ هو الذي يعيد إحياء النص من جديد من خلال القراءة، فالكاتب عندما ينتهي من إنجاز هذا العمل تنتهي علاقته به، ويصبح هذا النص أسير القارئ ومهاراته في التعامل معه، محاولاً كشف مغازيه وأسراره وما يحتويه النص من رؤى وأحكام ليست لزاماً على القارئ ليأخذ بها كما يراها الكاتب، فهي رؤى خاصة تحتمل الخطأ والصواب، وقد لا توافق تطلعات القارئ.

(1) إيسر، فولفجانج، (2000)، فعل القراءة، نظرية الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ص137.

(2) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص217.

(3) المرجع نفسه، ص217.

إنَّ عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني لأنه في قراءته لا يكتشف جديداً⁽¹⁾، فمهمة القاص تتحصر في نقل القارئ إلى حياة القصة بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها⁽²⁾، وهذا القارئ هو الذي يضيف على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة⁽³⁾، فالقارئ إذن يسهم على نحوٍ فعّال بشيء ما تجاه النص، وهذا شيء متفق عليه وتؤكد نظرية التلقي على دور القارئ في إضفاء المعنى على النص، وبعضهم ذهب أبعد من ذلك عندما عدَّ القارئ هو المنتج الحقيقي للنص⁽⁴⁾.

يقول الربيعي: "إنَّ القارئ هو الذي يشعرنا أنَّ صوتنا ليس وحيداً، بل أن هناك من ينصت إليه، ويحاول أن يكشف خفاياه وأسراره"⁽⁵⁾، من هنا تبدأ مشاركة القارئ في إعادة إنتاج النص.

ولا بُدَّ لهذه العلاقة، علاقة الكاتب / القارئ أن تقوم على التكافؤ في الإبداع بين الطرفين، الكاتب في إبداع النص وإخراجه إلى الوجود، والقارئ في تأويل هذا النص ومحاولة إدراك ما لم يدركه الكاتب وإتمامه، ربما لعجز الرؤيا والتجربة عن معالجة ما يُطرح، أو بهدف إشراك القارئ في العملية الإبداعية، والربيعي يطلب من الكاتب ألاَّ يُهادن القارئ، بل عليه أن يعمل على كسب هذا القارئ دون أن يقدم تنازلاتٍ لهذا القارئ، وهذه إشارة من الربيعي تحمل دعوة للقارئ من أجل الارتقاء بأدائه ليصل إلى مستوى الكاتب، ويطلب من الكاتب ألاَّ ينزل إلى مستوى القارئ،

(1) سارتر، جان بول، (2005)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي خلال، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص46.

(2) نجم، محمد يوسف، (1956)، فن القصة، ط2، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص10.

(3) سارتر، ما الأدب، ص46.

(4) إبراهيم، السيد، (1998)، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، د.ط، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ص10.

(5) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص217.

فهي دعوة مشتركة لكليهما (الكاتب والقارئ) من أجل سمو هذا الفن وتطوره من خلال جهود الطرفين، فوجود كاتب جيد وقارئ عادي من شأنه أن يحدث خللاً وتراجعاً في العملية الإبداعية، وبالتالي تراجع هذا الفن (القصة والرواية)، والعكس صحيح: فالنتاج الذي يضر القارئ الناقد ويفقده ارتياعه هو ذلك النتاج العادي الذي لا يميزه بشيء، والذي يكون مستواه أدنى بقليل من مستوى استجابة هذا القارئ⁽¹⁾. يقول الربيعي: "الكاتب لا يخاف القارئ، ولكنه لا يهادنه أيضاً، إنه يعمل على أن يكسب هذا القارئ ويجعله منحازاً إليه دون تنازلات، أن يأتي إلى جانبه طوعاً، يقرأ نفسه، أن يرتفع إليه دون أن يطالب الكاتب بأن ينزل إليه"⁽²⁾.

وعلى الرغم من تأكيد الربيعي على أن الكاتب يضع القارئ نصب عينيه إلا أنه لا يكتب وفق رغبة ومشية هذا القارئ أو من أجل نيل رضاه واستحسانه، إنما يتوجه بكتاباته لهذا القارئ، ولولا القارئ لما نشر الكاتب إنتاجه⁽³⁾، على الكاتب إذن توجيه جهوده نحو إقناع القارئ وجذبه من خلال ما يقدمه من آراء وقضايا تمس اهتمامات القارئ وتقدم الإجابة المنتظرة عن تساؤلاته، وهذا يتطلب البحث والحضور الدائم من قبل الكاتب لكل ما يدور في المجتمع من أحداث، محاولاً وضع الحلول وإضفاء نظرة مستقبلية تعين القارئ، وتوجه مداركه نحو قراءة الأحداث وتحليلها، والمساهمة في بناء وتكوين ذلك القارئ.

أنواع القراء:

من خلال ما قدمه الربيعي في رؤيته حول القارئ نستنتج وجود نوعين من القراء:

1. ما أطلق عليه النقاد القارئ العادي، "الذي يختلف عن الناقد والعالم، وهو أقل ثقافة منهما، وهذا النوع تشكل القراءة له نوعاً من المتعة قبل أن تكون سبيلاً إلى المعرفة أو مجالاً لتصحيح آراء الآخرين، وهو كثيراً ما يصادف أثناء

Richards, I.A, (1983), Principles of Literary Criticism, Melbourne and (1) Henley, London, P. 186.

(2) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 218.

(3) المرجع نفسه، ص 343.

القراءة بعضاً من المعلومات الضعيفة البعيدة عن المنطق التي تحقق له الرضا الوقتي، إذ تبدو كالأشياء الحقيقية، وتتيح له الحب أو المزاح أو المناقشة⁽¹⁾.

والنصوص القصصية المتقدمة التي تحمل الإضافات ليست من اهتمامات القارئ العادي، فهذا القارئ يلهث -كما يقول الربيعي- وراء الأعمال البوليسية انطلاقاً من كونها أعمالاً سهلة لا تتعب القارئ، ولا تحتاج إلى كثير من عناء التفكير، ويرى الربيعي أن هذه الظاهرة (القارئ العادي) منتشرة ليست في الوطن العربي فحسب بل على الصعيد العالمي⁽²⁾.

وفي علاقة القارئ العادي بطموح القصة، يرى الربيعي أن طموح القصة أكبر بكثير من مدارك القارئ العادي، وهذا ما يجعله يفقد حرارة التعامل معها⁽³⁾، ولعلَّ السبب في ذلك وجود فجوة بين مستوى هذا القارئ وبين القصة من حيث البناء والموضوع، ويؤدي ذلك إلى ترك القارئ لهذا الجنس الأدبي، وبالتالي تنتشر ظاهرة تراجع هذا الجنس الأدبي على مستويي التأليف والقراءة.

والربيعي في رؤيته الخاصة المتعلقة بفن القصة يعتقد أن اقتراب القارئ منها مرتبط بانطلاقها من الهم المشترك، وهو هم التغيير والتجاوز⁽⁴⁾.

وهذا يعني أن موضوع القصة الذي تتناوله هو الذي يوجد القارئ لها، وهي دعوة من الربيعي لكتاب القصة من أجل توظيفها في قضايا الأمة انطلاقاً من المسؤولية التي تقع على عاتق الأدباء والكتاب تجاه شعوبهم.

ومن الصعوبات التي تواجه القارئ العادي في القصة والرواية وجود الغموض والغرابة، وهذا الغموض لم يكن مقصوداً لذاته عند الكتاب الجادين، ولكنه حاجة -كما يذكر الربيعي- مستعيناً برأي (طه محمود طه) في كتابه (القصة في

(1) وولف، فرجينيا، (1971)، القارئ العادي، ترجمة عقيلة رمضان، د.ط، الهيئة المصرية

العامّة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، ص7.

(2) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص219.

(3) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص19.

الأدب الإنجليزي الحديث) الذي يرى أنّ أهم أسباب الغموض في القصة الحديثة ليس مقصوداً لذات الغموض، وإنما جاء نتيجة لعدة عوامل أهمها أنّ الكاتب ينشد القارئ الذي يبذل في فهمه ما بذله هو في الخلق والإبداع⁽¹⁾، يريد القارئ الذي يتفرغ له ويتعمق في مراميه كما صبر هو في تأمل تجاربه واقتناص معانيه، وهذا الغموض هو بمثابة سياج يحمي به الكاتب نفسه من القارئ العادي، من القارئ الذي يتصفح أو يفتح الراديو والكتاب معاً⁽²⁾.

إنّ هذا النوع من الغموض يمنح القارئ متعة "ذلك الذي يثير فيه الشعور بالضيق، ويربكه ربما إلى حد الملل، ويزعزع قواعده التاريخية والثقافية والنفسية"⁽³⁾، فتصبح العلاقة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق المعضلة والحل والسؤال والجواب⁽⁴⁾.

إنّ وجود القارئ العادي من شأنه إضعاف العملية الإبداعية، ويتجلى ذلك من خلال إنتاج أدبٍ ضعيف ينسجم وقدرات القارئ العادي، فالكاتب في هذه الحالة يسعى إلى تلبية رغبات هذه الفئة من القراء، ويكون ذلك على حساب جودة الإنتاج، فيفقد النص في هذه الحالة عناصر الغموض، والتشويق والتفاعل مع القارئ، وممّا يُخشى أيضاً أن تتفشى هذه الظاهرة وتنتشر لتخرج جيلاً من الأدباء أخذوا على عاتقهم تبني الأدب الهابط سعياً وراء قارئٍ ضعيفٍ يسهم بشكل كبير في تدني الأدب وانحطاطه.

إنّ العملية الإبداعية هي منظومة تقوم على ثلاثة عناصر، الكاتب (المؤلف) والنص، والقارئ، وينبغي أن تكون هذه العناصر متقاربة المستوى، وقائمة على الانسجام بين رؤى الكاتب وطموحات القارئ، وحين ينعدم هذا الانسجام تصبح العملية الإبداعية مهددة بالانزلاق لافتقادها التوافق بين عناصرها الثلاثة، لا بُدَّ إذن

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص18-19.

(3) بنحدو، رشيد، (1994)، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم

الفكر، مجلد 22، 23، عدد 1، 2، 3، 4، بيروت، لبنان، ص486.

(4) المرجع نفسه، ص488.

من تجاوز القارئ العادي وإخراجه من العملية الإبداعية، وهذه الخطوة هي من مهمات الكاتب، الذي عليه أن يبدع في مهنته، بعيداً عن حسابات القارئ العادي، وهذا من شأنه أن يرتقي بالعملية الإبداعية نحو التميز في الإنتاج والتلقي، وهذه العملية مع استمرارها تؤدي إلى إذابة ما يسمى بالقارئ العادي، ويجب أن تتضافر جهود الكتاب والأدباء والنقاد من أجل تحقيق هذه الغاية بغية الارتقاء بالأدب.

2. أمّا النوع الثاني: وهو الذي يبحث عنه الربيعي ويطلبه فهو القارئ الجاد، وهذا النوع من القراء لا يبحث عن المتعة والإثارة من القراءة، لكنه القارئ المقتنع بأهمية الكتاب، الباحث عن المعرفة والفائدة، فهذا القارئ يعلم "أنّ قراءته ستفيده وتضيف إليه، ويأتي هذا من معرفته المسبقة بأهمية الكتاب بعد أن قرأ له أكثر من عمل"⁽¹⁾.

إنّ هذا الرأي يحيلنا إلى رؤية الربيعي حول القراءة التي يطالب أن تكون ملازمة للقارئ، معتبراً إياها أهم وسائل التعلم من تجارب الآخرين ومنجزهم الإبداعي، ويدعو الربيعي كذلك إلى إعادة قراءة الكتب المهمة غير مرّة لأنها في كل مرّة تكون القراءة مختلفة عن الأخرى⁽²⁾، فالقارئ بممارسته المستمرة لهذا الفعل (فعل القراءة) يكتسب الخبرة القرائية التي من خلالها يستطيع المفاضلة والتمييز بين المؤلفات، والبحث الدؤوب عن كل ما هو مفيد يلبي حاجته وتطلعاته، وهذا النوع من القراء هو الذي يدفع الكاتب إلى الإبداع، وإلى الاهتمام بإنتاجه كمّاً ونوعاً، فهو الذي يحفز الكاتب للعمل الجاد الهادف، "وكل قصة تفترض وجود عقد أساسي بين القارئ والكاتب ينص على: قدّم لي عالماً يستطيع إقناعي أثناء قراءة القصة"⁽³⁾.

ويقوم هذا النوع من القراء بدور الناقد لأعمال الكاتب، فيكون نجاح هذا الكاتب مرهون بما يقدمه من مستويات ترضي طموح القارئ.

(1) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 223.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 209.

(3) مجموعة من الكتاب، (1995)، تقنيات الكتابة، القصة القصيرة والرواية، ترجمة رعد عبد

الجليل جواد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ص 46.

ويرى الربيعي أنّ هذا النوع من القراء الذي يبحث عنه ويسعى لوجوده مرتهن بالتحوّلات الاقتصادية والثقافية الجذرية التي يجب أن تحدث في الوطن العربي، وتجتث كل مظاهر التخلف فيه⁽¹⁾، وهذا ليس بالأمر اليسير، فهي تحتاج إلى تضافر الجهود في كافة الميادين، وما نجده من تميّز وتقدم الفكر والأدب عند الشعوب ما هو إلاّ انعكاس لحالة التقدم التي تعيشها في مختلف المجالات من حرية ومساواة ومدنية وحضارة وتقدم اقتصادي، وهذا يتطلب العمل الكثير لسنوات قد تمتد لعقود، فالمحاولات الفردية التي تُبذل من قِبَل الأدباء والكتّاب والقراء هي جهود قاصرة لا تستطيع وحدها إحداث التقدم المنشود في ظل تراجع مختلف الميادين.

"إنّ المشكلة الثقافية بالنسبة للعرب تكمن في التقدم والازدهار في مختلف المجالات، وهذا مرتبط بالغرب باعتباره السبّاق في مجالات العلوم والرائد فيها"⁽²⁾، فاستمرار الارتباط التبعي بالغرب يقود إلى مزيدٍ من التخلف والتبعية على المستويات كافة، وهذا يقود إلى فقدان سمات الهوية والتراث والأصالة التي تعتبر شرطاً للحفاظ على الذات الوطنية"⁽³⁾، فعلى العرب أن يشاركوا الشعوب الأخرى في بناء الحضارة الكونية الجديدة من باب الإبداع الثقافي وليس من باب استهلاك ثقافة الآخرين"⁽⁴⁾.

إنّ رؤيا الربيعي حول القارئ تحمل أبعاداً عميقة، ترتبط بثقافة الأمة وحضارتها، وترتبط كذلك بالتقدم في مختلف ميادين الحياة، هي دعوة للنهوض عبر الكتابة والقارئ، فالكتابة التي تعي دورها تنتج قارئاً واعياً، بتوجيه أفكاره، واتساع مداركه نحو آفاق المعرفة.

(1) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص19.

(2) بشور، معن وآخرون، (1999)، الواقع العربي وتحديات قرن جديد، ط1، مؤسسة عبد

الحميد شومان، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص143.

(3) تيزيني، الطيب، وآخرون، (2001)، الواقع العربي وتحديات الألفية الثالثة، ط1، مؤسسة

عبد الحميد شومان، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص170.

(4) المرجع نفسه، ص171.

إنَّ هذه الرؤيا التي يطرحها الربيعي تضع الكتاب في تحدٍ كبير، فهم أمام مهمة إيجاد القارئ الجاد الباحث عن الكتاب والمعرفة، وهذا يحتاج إلى الارتقاء بالكتابة، والعمل على إيجاد الكتابة النوعية التي يحتاجها القارئ وتحتاجها الشعوب، الكتابة التي تقود إلى التطور والتغيير والنهوض.

وهذه الرؤيا تختلف عن آراء النقاد الآخرين الذين تناولوا قضية النص والقارئ بأبعادها الفنية فقط دون الخوض في أبعادها على المستوى الحضاري والثقافي.

4.3 جماليات الرواية العربية المعاصرة:

الرواية ليست فقط أفكاراً يقدّمها الكاتب ليعرض فيها قضايا الفرد والمجتمع، وإنما يسعى الكاتب من خلالها إلى إضفاء بُعدٍ جمالي لهذا العمل تبرز فيها مهاراته، وحرصاً منه على ضرورة إيجاد المتعة للمتلقي أثناء القراءة، والاستدلال على جمالية الرواية هو من عمل المتلقي، من خلال أسلوبه في تصورها وفهمها، واستناداً إلى ذوقه، وهنا تظهر مهارة المتلقي في استنباط جمالية الرواية.

وفي هذه الفقرة من الفصل نتناول جماليات الرواية العربية، وفق رؤية الربيعي لها.

ينطلق الربيعي في حديثه عن جماليات الرواية العربية من عدة محاور، الموضوع، المكان، اللغة، ويقدم لنا رؤيته حول جماليات الرواية العربية بدءاً من الروايات الرومانسية الغربية التي نقلها إلى العربية المنفلوطي بلغته وأسلوبه.

ما يميز آراء الربيعي حول جماليات الرواية العربية أنّها جاءت سطحية دون تعمق في الفكرة والرأي، إلاّ فيما يتعلق بـ(جمالية القبح) التي قدّم لها من خلال عددٍ من النماذج في الرواية العربية.

ويقرر الربيعي أنّ مفهوم الجمالية، ومن ثم الجماليات المشتق من الجمال، وما يحيل إليه من معانٍ لم تعد اليوم ثابتة بل متحركة ومتغيرة، وصولاً إلى ما

يُسمى جمالية القبح⁽¹⁾، وهذا يعني أنه لا توجد قواعد وثوابت ومقاييس تضبط دراسة جمالية الرواية، ولا حتى ضبط الكتاب والأدباء.

"فجمال الشيء - كما يرى كانت - لا يتوقف على طبيعته، بل على حرية الإدراك والتخيل، تلك العملية التي تتم لدى أي ناظر، فيما إذا وقع بصره على هذا الشيء مهما كانت طبيعته خارجاً عن هذا الناظر"⁽²⁾.

ويمكن أن يُقال إنَّ لكل رواية (جمالية) تتفرد بها وتتميز عن غيرها من الروايات، وعندما يتناول الناقد دراسة جماليات رواية ما فإنه يتناولها بما تحويه هذه الرواية من خصوصية في الوصف والسرد والشخوص والأحداث والزمن، وهذا ما يستدعي الناقد إلى توظيف مهاراته في التعامل مع هذه الرواية واستنباط ما فيها من جماليات حسب رؤاه الخاصة، فما يراه الناقد من جماليات في رواية ما قد لا ترضي آخر، ولا يُعدّها من الجماليات، فجماليات الرواية قضية نسبية تختلف من ناقد إلى آخر، ومن هنا فإنَّ جمالية الرواية يحددها عنصران، هما: الرواية نفسها، والناقد الذي يدرس الرواية.

إنَّ عدم وجود ضوابط لدراسة الرواية يعطي للناقد الحرية الكاملة في التعامل مع الرواية، وتلمس مواطن الجمال فيها، وقد يتحقق جمال الرواية - حسب رؤية الناقد - من خلال عنصر واحد من عناصر الرواية، قد يكون الحدث، أو حركة الشخوص، أو المكان، أو السرد، أو إيقاع الزمن، وربما يتحقق الجمال من خلال العناصر جميعها، وهذا يعود إلى بناء الرواية وترابطها وإحكامها من قِبَل الكاتب.

فمهمة الكاتب هي إخراج عمل روائي متكامل يقوم على توظيف التقنيات واللغة، بما يتناسب مع القضية التي تعالجها الرواية، فالحرص على جماليات الرواية ينطلق أولاً من الكاتب، ثم يأتي بعد ذلك دور القارئ الناقد في تذوق الرواية وبيان جمالياتها.

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 367.

(2) لالو، شارل، (1982)، مبادئ علم الجمال، د.ط، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق، سوريا، ص 5.

ويبدأ الربيعي في تناوله لجماليات الرواية العربية انطلاقاً من بداية ظهور الرواية العربية في بداية القرن الماضي، من خلال ظهور الرواية الرومانسية المتأثرة بالرواية الرومانسية الغربية، ويتحدث عن جماليات الرواية الرومانسية من حيث الموضوع واللغة.

أمّا جماليات الموضوع فإنّ الربيعي يرى أنّ الرواية العربية الرومانسية كانت تجمل كل شيء؛ لأنّ الرومانسية "هدفها خلق عالم مثالي اعتماداً على النشاط الخلاق للخيال"⁽¹⁾، وقد جمّلت لنا الرواية الرومانسية -كما يرى الربيعي- الفقر "وأنه مقترن بالإيمان الديني، وأنّ الله خلقنا متفاوتين طبقياً، والقناعة بما كتبه الله لنا، لأنّ هذه القناعة كنز لا يفنى"⁽²⁾، فالرواية الرومانسية عميقة المثالية، تعتمد على حقيقة الأشياء، فعلى الروائي أن يستخلص من الصفات الإنسانية ما فيها من قوة ونبيل"⁽³⁾.

وهنا تتحقق الجمالية بفعل تصويرها حقيقة الأشياء، وإضفاء الصفة الجمالية عليها من خلال البحث عن العناصر الإيجابية في القضايا التي تطرحها الرواية الرومانسية، فالفقر استحضرت فيه الرومانسية الجوانب الإيجابية المرتبطة بقواعد الإسلام، متناسية البعد الاجتماعي، وما يخلفه الفقر من مشاكل اجتماعية كوجود الطبقة، وانتشار أعمال النهب والسرقة، وهكذا فالرواية الرومانسية ارتبطت بالجمال، وبالتالي تجميل كل شيء حتى لو لم يكن جميلاً.

أمّا جماليات الرواية الرومانسية فقد تحققت من خلال لغتها، متمثلاً بروايات المنفلوطي التي نقلها إلى العربية من الأب الغربي بلغته "التي تعتمد السجع والمحسنات والصياغة التراثية، والموضوع الرومانسي، ... العشق المتفاني، الوفاء،

(1) جلكز، روبرت؛ وإنسكو، جيرالد، (1986)، الرومانتيكية ما لها وما عليها، د.ط، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 273.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 367.

(3) تيغم، فيليب، (1983)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، ص 220-221.

حب الجمال بمعناه الهادئ، الخضرة، وخزير مياه الجداول، وزقزقة الطيور⁽¹⁾، فالمنفلوطي كاتب رومانسي تأثر بكتابات الرومانسيين في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، التي عرّب بعضها عن: فرانسوا كوبييه، والفونس كار، وأدمون روستان، وبرناردين دي سان بيير، وكان له الفضل في إعادة كتابتها بأسلوب عذب، وألفاظ منتقاة، وتقسيم حسن⁽²⁾.

إنّ الرواية عندما تزخر لغتها بألفاظ سهلة وعذبة، واستخدام المحسنات البديعية فإنّ ذلك يضيف عليها سمة الشعرية، التي توفر للقارئ متعة قراءة الرواية والاستماع بها بفعل جمالية اللغة ومفرداتها.

الحياة اليومية:

ومن العناصر التي تحقق جمالية الرواية -كما يراها الربيعي- تصوير الحياة اليومية، وهذا الأمر متعلق بالرواية الواقعية "التي تصور موقف الفنان من الواقع"⁽³⁾، ويدعو الربيعي إلى ضرورة أن تقترب الرواية وأن تتغمس في اليومي، أن تكونه، لا أن تعايشه فقط⁽⁴⁾، "فالأديب وليد المجتمع الذي أثر فيه، ثم عاد هو ليؤثر فيه بدوره بالكتابة والنشر"⁽⁵⁾.

والروائي في تصويره للحياة اليومية يقوم برصد حركة أفراد المجتمع، ومراقبة سلوكهم في محاولة منه للإمساك بقضايا مجتمعه ومشاكله ووضع الحلول المناسبة لتلك المشاكل، فالكاتب عندما يتطرق لحياة الناس وشؤونهم وسلوكهم فإنه يسعى إلى كشف المستور، والقبض على المشكلة من جذورها ومحاولة اجتنائها، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعمل على إيصال قضايا وهموم أفراد المجتمع، وخصوصاً

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص367.

(2) عبد الهادي، أحمد محمد، (2002)، المنفلوطي، حياته ومؤلفاته، ط1، دار نهضة الشرق، القاهرة، مصر، ص69.

(3) إبراهيم، علي نجيب، (1994)، جماليات الرواية العربية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، د.ط، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ص39.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص368.

(5) العالم وأنيس، في الثقافة المصرية، ص28.

الطبقة المتوسطة والطبقة الدنيا لمن لا يعرف شيئاً عن هاتين الطبقتين اللتين تتغمران في طي النسيان والتهميش.

ويضرب لنا الربيعي مثلاً على تصوير الحياة اليومية في الرواية العربية بأعمال نجيب محفوظ الذي استطاع "بواقعيته الفذة التي نفذت إلى عمق الحارة الشعبية، وما فيها من بشر وأحداث وعلائق، فقدّم لنا روايات لم يكن القارئ قد عرف مثلها"⁽¹⁾.

فجماليات هذا النوع من الروايات -كما يرى الربيعي- متأتية من موضوعاتها القريية التي عايشته هموم الطبقة المتوسطة⁽²⁾، فتأتي الجمالية من خلال استعراض طريقة معيشتهم التي تتأرجح بين الفوضى والبساطة، وبين الفقر وقناعة النفس، والعمل الدؤب من أجل سد احتياجاتهم الأساسية التي تبقيهم في مواجهة هذه الحياة، فهو إذن صراع من أجل البقاء.

وتحيلنا الحياة اليومية وصعوبتها إلى التحول إلى جمالية أخرى مرتبطة بجمالية الحياة، وهي جماليات المكان الذي يحتضن هذه الأحداث وهذه الحياة، والربيعي الذي يستعين بروايات نجيب محفوظ يرى أن الروائي قد أعاد الحياة لأسماء وأحداث عاشتها هذه الأمكنة، ونظراً لأهمية المكان في الرواية ترى محفوظاً ميلاً أكثر من غيره إلى تسمية رواياته بأسماء أمكنة "زقاق المدق"، "قصر الشوق" "ميرامار"⁽³⁾.

وتتحقق جمالية المكان في الرواية من خلال عنصرين: الأول: وصف المكان المجرد بعيداً عن حركة الأشخاص والأحداث، وغالباً ما يكون هذا مقدمة تسبق الأحداث والحوارات التي ستجري لاحقاً في هذا المكان، وهذا ما يقوم به الراوي لوضع المتلقي في الأجواء، واستعداداً للأحداث المتلاحقة التي سيحتضنها هذا المكان، وتتفاوت درجة الوصف من راوٍ إلى آخر، بين الدخول في أدق التفاصيل، وبين الوصف السطحي الذي يقدم جانباً بسيطاً من المكان حسب رؤية الكاتب، وبما

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 369.

(2) المرجع نفسه، ص 369.

(3) المرجع نفسه، ص 369.

يخدم النص، "فالوصف يفتح مكان التلقي على أمكنة أخرى، ويعمق الحس الجمالي لديه بمكانه، وهو في ديناميته القائمة على تحويل المرئي إلى مقروء لا يكتفي بالتسجيل والتصوير، وإنما يهبط عميقاً إلى باطن المكان، وفي هذا يكمن دوره الخلاق لالتقاط اللامرئي"⁽¹⁾.

والثاني: دخول الأحداث والشخوص إلى المكان، "فالمكان ينظر إليه بوصفه شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"⁽²⁾.

والجمالية في المكان تأتي من خلال التفاعل الذي يجري بينه وبين الشخوص والأحداث وتفاعلاتها بما ينسجم وطبيعة المكان، فالكاتب الفنان هو الذي يخلق جمالية المكان من خلال منظومة الشخوص، والأحداث وربطهما بالمكان، "فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، ...، وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"⁽³⁾.

ويؤكد الربيعي أن من يقرأ روايات نجيب محفوظ، فإنه يحس بنبض الحياة، وكأننا في هذه الروايات نعيشها، ولا نقرأ أحداثها، ويذكر لنا أيضاً أن عدداً من كتّاب القصة والرواية العرب، ما أن تطأ أقدامهم أرض القاهرة إلاّ وذهبوا إلى القاهرة القديمة ليتعرفوا على الأماكن التي دارت فيها أحداث هذه الروايات⁽⁴⁾، وهنا يظهر لنا مدى نجاح الكاتب في تصوير الأماكن، وخلق علاقة حميمة بينها وبين القارئ، ففرض بذلك على القارئ الاتصال المباشر بهذه الأماكن، وكأنّ هذا القارئ قد عاش الأحداث حقيقةً وليس من خلال الشخصيات والأحداث والتقنية الموظفة في

(1) حسين، خالد حسين، (2000)، شعرية المكان في الرواية الجديدة، د.ط، مؤسسة اليمامة

الصحفية، الرياض، السعودية، ص120-121.

(2) بحراوي، حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص29.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص369.

ذلك، وهي إحدى وظائف المكان، وهي الوظيفة الإيهامية، كما تسميها سيزا قاسم وغيرها.

جماليات القبح:

يشير الربيعي إلى أن مفهوم الجمال مفهوم متحرك، وأن المفاهيم لم تبقى كما هي عليه، وفي هذا الصدد يتناول الربيعي ما يُسمى بـ(جمالية القبح)، التي تحدث عنها من خلال تقديم عددٍ من الروايات وبيان جماليتها (جمالية القبح).

أمّا مصطلح (جمال القبح)، أو القبح الجمالي، أو الجماليات السالبة، أو الجماليات السلبية، فقد أطلقه (أدورنو)، وهو تيار ساد أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين ومنتصفه كردّ على مبادئ علم الجمال التي وضعها هيجل، الذي اعتبر أن النزول إلى وصف الجزئيات الدقيقة في الحياة، وما تنقله الحواس لنا من جماليات يُعتبر في حد ذاته قبحاً، يجب الابتعاد عنه، وأن نسخ الجمال يتمثل في الروح والجواهر⁽¹⁾.

وقد سبق أن افترض الفلاسفة أن القبح لا بُدَّ أن يكون بالضرورة مضاداً للجميل، وظنوا أن الجمال والقبح يرتبط الواحد منهما بالآخر في ميدان الاستطيقا، بنفس العلاقة التي يرتبط بها الخير والشر في ميدان الأخلاق⁽²⁾.

إنَّ وصف القبح لا يُعتبر قبحاً جمالياً، والجمالي القبيح هو ما يُعجزُ الفنان عن تقديم فن ذي مستوى فني رفيع، بغض النظر عما يصوره إن كان قبيحاً في طبيعته أو جميلاً، فالقبيح في الطبيعة يصبح جميلاً في الفن عندما يتقن الفنان عمله إتقاناً تاماً، والجميل في الطبيعة يصبح قبيحاً في الفن عندما يقدم الفنان عملاً فنياً رديئاً في فنيته⁽³⁾.

(1) النابلسي، شاكراً، (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص35.

(2) ستيس، ولترت، (2000)، معنى الجمال - نظرية في الأسطيقا، د.ط، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ص93.

(3) النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص35.

من هنا فإنَّ الفنانين لم يستبعدوا القبح من ميدان عملهم، بل إن إدخاله مجال العمل الفني كثيراً ما يُعتبر إضافة لقوة العمل الفني وعمقه⁽¹⁾.

ويضرب لنا الربيعي عدداً من الأمثلة التي صورَ فيها روائيوها صوراً ومناظر من الواقع الاجتماعي والسياسي العربي، ومِمَّا يُلاحظ أن جمال القبح في الأمثلة التي أوردتها الربيعي تقوم على عنصر المفارقة داخل الرواية، ففي رواية (القاهرة الجديدة) لنجيب محفوظ، نجد أنَّ جمال القبح يتحقق في صورة الفتى الريفي الطيب الذي يرى أن يتحول إلى زوج صوري، وأن يسلم زوجته الشابة لولي نعمته، ويتلصص هو خارجاً من بيته حتى كانت الفضيحة⁽²⁾، فهذا الفتى الريفي (الصعيدي) قادم من مناطق تُعرف بالثأر والحرص على الشرف والمحافظة على المرأة، فهي لا تخرج إلا للحقل أو للضرورة القصوى، وغير ذلك فهي لا تغادر منزلها، ولكنه في هذه الرواية خلع عنه صفات الرجل الريفي (الصعيدي) ليتنازل عنها لولي نعمته، فهي الصورة بدت جميلة على الرغم من قبح الحدث، وهي كذلك (جميلة) لأنها قامت على المفارقة من خلال مخالفة الواقع والحقيقة التي نعرفها عن سكان الأرياف.

وأما الصورة الثانية التي قدّمها الربيعي فهي رواية (الرغيف) لتوفيق يوسف عوّاد، الذي صورَ الحرب بصورة بشّعة، ورأينا كيف دفع الجوع سكان قرية (بحر صاف) الجبلية لأنَّ يبحثوا عن حبات الشعير في روث خيول الجنود المحتلين ليأكلوها، أي بشاعة هذه رغم أن تلك القرية عامرة بالخضرة والماء، لقد فقد أهلها كل شيء، التهم الجنود خزينهم من الطعام والزيت والحبوب⁽³⁾، فهذه الصورة الجمالية بُنيت على المفارقة أيضاً، فعلى الرغم ممّا تتعم به القرية من خيرات إلا أنَّ الحرب حرمتها منها، ولم يبقَ لهم إلا روث خيول المحتل، فالمفارقة هي التي أوجدت جمال القبح، فلو أنَّ الفتى الريفي تمسك بالتعاليم الدينية، وبالتقاليد والأعراف، وحافظ على زوجته، وكذلك أهل القرية لو أنهم قاوموا المحتل وهزموه

(1) ستييس، معنى الجمال، ص 94.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 372.

(3) المرجع نفسه، ص 273.

لأكلوا من خيرات قريتهم، وتكون النتيجة طبيعية، ولكنَّ عنصر المفارقة زرع توقعات القارئ وخالفها، وهذا ما أضفى صفة الجمال على الروايتين على الرغم من بشاعة الحدثين.

الإيقاع واللغة:

أما الإيقاع فيرتبط بالفنون الموسيقية والغنائية⁽¹⁾، والإيقاع هو اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء⁽²⁾.

وإذا كان الإيقاع مرتبطاً بالحركة، فلا شك أنَّ درجات السرعة في الحركة تتباين، فهناك الإيقاع البطيء، والسريع والمعتدل، ولا ننسى أن السرعة درجات، وكذلك البطء والاعتدال⁽³⁾.

ويرى الربيعي أنَّ الإيقاع لا يرتبط بالسرعة فقط، ولكنه الإيقاع الملائم لما يتناوله الكاتب من أحداث ونجده حتى في قصر الجملة بتوافرها وتراكمها⁽⁴⁾، فالإيقاع الروائي يُعنى بشكل رئيسي بالأحداث، من حيث وقوعها وتشكلها وتنظيمها في نسق معين، ينسجم مع بناء الرواية الكلي، ويبلور عالمها ومغزاها ومضمونها⁽⁵⁾، فالإيقاع الروائي يُبنى على الجملة، فوجود التوازي والمقابلة بين الجمل، واستخدام بعض المحسنات البديعية من شأنه أن يخلق هذا الإيقاع المنتظم في الرواية، وهذا يخلق تتابع الأحداث وتلاحقها، فيضفي في هذه الحالة إيقاعاً سريعاً.

أما اللغة فإنَّ الربيعي يرى أنها ليست غاية بحدِّ ذاتها، كما ذهب بعض الروائيين منساقين من غير وعي يقودهم إغراء هذه اللغة، وهنالك بعض الروايات

(1) النعيمي، أحمد محمد، (2004)، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة

العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ص13.

(2) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (و ق ع).

(3) النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص14.

(4) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص373.

(5) الزعبي، أحمد، (1986)، في الإيقاع الروائي، ط1، دار الأمل، إربد، الأردن، ص10.

تحولت إلى معادلات لغوية تنغلق على نفسها، ولا تعطينا إلا القليل مما اخترنت من معانٍ، وأصبحت قراءتها اضطهاداً لا يوصل إلى شيء⁽¹⁾.

فالربيعي ينتقد الروائيين الذين يهتمون باللغة على حساب المضمون، وكأن هذه الرواية هي اهتمام خاص باللغة، وبالتالي فهي رواية خالية من الأفكار، فقيرة بمعالجاتها وطروحاتها، فأصحاب هؤلاء الروايات يميلون إلى الاستعراض بما لديهم من مخزون لغوي، فاللغة هي وسيلة للتعبير، وهي جزء من منظومة الرواية، ولا تكفي وحدها لإنتاج رواية أو نصٍ أدبي ناضج.

كما يدعو الربيعي إلى الاشتغال على هذه اللغة وتجديدها، فشاعر اليوم لا يكتب بلغة البحري ولا المتبني، وسارد اليوم لا يكتب بلغة الجاحظ، كان لهؤلاء الأقداد لغة ابنة زمانهم وبيئتهم وموضوعاتهم⁽²⁾، ومن خلال اللغة يمكن إيصال عاطفة الكاتب ورؤيته للحياة ونظرته لمشكلات المجتمع، وذلك باستخدام النثر العادي السهل، وليس الاعتماد على الأناقة والزخرفة، نثر يحفل بالحركة ولا يلتفت إلى اللفظة بجرسها وغرابتها وضخامتها، لذلك فإن لغة الرواية ينبغي ألا تشغل القارئ بأي شكل من الأشكال"⁽³⁾.

وفي نظرة الربيعي نجد دعوى منه إلى مواكبة لغة الشعر والأدب للعصر الذي تعيش فيه، ودعوته إلى عدم العودة إلى الوراء والكتابة بلغة السابقين من الشعراء والأدباء، لأنها لغة لها ظروفها الخاصة من حيث الزمان والبيئة والمناسبة، وهي لغة لا تتناسب مع هذا العصر وظروفه وقضاياها، كما يرى الربيعي أن تأصيل الرواية العربية لا يأتي من خلال العودة إلى الوراء، أي باستخدام لغة الأدب العربي القديم، بل بلغة تتناسب مع الحاضر، مع القضايا المعاصرة، ما دام الأدب هو رسالة ووسيلة تهتم بالمجتمع وقضاياها.

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص385.

(2) المرجع نفسه، ص386.

(3) النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص30.

يقول الربيعي: "أنا لست مع الروائيين الذين يكتبون بلغة لم تعد لغة اليوم، وتأصيل الرواية لا يأتي من العودة لها إلى الوراء، بل بالذهاب بها إلى الأمام"⁽¹⁾، ويضرب الربيعي مثلاً على ذلك برواية نجيب محفوظ (ملحمة الحرافيش)، ويرى فيها أن محفوظاً توصل بها إلى كتابة رواية عربية لا يمكن إيجاد ملامح أو آثار أي كاتب أوروبي أو أجنبي عليها، فقد كتبها محفوظ بلغته الحديثة بما في ذلك حوارها الذي حلَّ إشكالاتها مبكراً (كلمات فصيحة بتركيب دارج)، ولم يعد يشكل لديه أي مشكلة"⁽²⁾.

فجماليات اللغة تتشكل من وضوح اللغة، وسهولتها على القارئ ليتمكن من الإحاطة بمضامينها واستيعابها بعيداً عن شواذ اللغة وتعقيداتها، وأن تكون هذه اللغة لغة عصرية تلائم هذا الزمن وتحدياته، وتتسجم مع الموضوعات المطروحة التي تتناولها الرواية، ودون أن يكون هنالك استخفاف بهذه اللغة باستخدام العامية مثلاً، أو خلو تعابيرها من الجودة وحسن السبك.

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 387.

(2) المرجع نفسه، ص 387.

الفصل الرابع

القضايا الفنية في القصة والرواية

يتناول هذا الفصل ثلاث قضايا متعلقة بفني القصة والرواية، ويختلف هذا الفصل عن الفصل السابق في أنّ قضايا هذا الفصل هي قضايا فنية. القضية الأولى: الفصحى والعامية، وفيها يتناول آراء الربيعي في مسألة استخدام الفصحى والعامية في الأدب إضافة إلى ما قدّمه النقاد الآخرون، كما يتناول قضية الحوار في القصة والرواية وإشكالية الحوار العامي. أمّا القضية الثانية التي يتناولها هذا الفصل فهي: المتخيل في الأدب، وفيها رؤيا الربيعي في توظيف الحكايات الشعبية والأساطير والعادات التي يزخر بها التراث العربي في الأدب العربي سعياً وراء خصوصية الرواية العربية وتأصيلها، كما يتناول هذا المبحث تجربة الربيعي في توظيف الحكايات الشعبية والأساطير وعادات المجتمع العراقي في أعماله الأدبية. أما القضية الأخيرة فهي قضية التجريب، وهي من أكثر القضايا التي تناولها الربيعي ودعا إليها، وفيها قدّم الربيعي مفهومه للتجريب من خلال تعدد المصطلح، كما قدم أيضاً التجريب من خلال تجربته الأدبية.

1.4 الفصحى والعامية في الأدب:

من القضايا المهمة التي توقّف عندها النقاد العرب، ولعلّها أهم القضايا؛ لأنها تُعنى بأحد ركائز الأمة وكيانها، وواحدة من أقوى الروابط التي تجمع الأمة ألا وهي قضية اللغة، وتحديدًا الجدل الذي دار وما يزال بين فريقين، أحدهما يدعو إلى أن تكون اللغة المستخدمة في الأدب هي اللغة الفصحى، والفريق الآخر الذي يدعو إلى استخدام العامية لتحلّ محلّ الفصحى.

وهنا لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ الدعوة إلى استخدام اللغة العامية في الأدب يعني استخدامها في الوصف (المشهد)، وفي الحوار، وهذا الأخير تحدّث عنه الكتاب والنقاد كثيراً، وتعددت الآراء بين مؤيّدٍ ومعارضٍ لاستخدام العامية في الحوار.

فأنصار الفصحى "يرون أن تأليف القصة بالفصحى يجعلها أوسع انتشاراً؛ لأنّ اللغات الدارجة محلية، وليست لها قواعد مضبوطة في التحرير، وإذا كانت مفهومة في مناطقها، فالكثير من تعابيرها لا يُفهم في المناطق الأخرى، ثم إنّ الفصحى أفدر على التعبير والتصوير لكثرة مرادفاتها، واتساع مشمولاتها اللغوية إلى ما تتمتع به من موسيقى"⁽¹⁾، وأمّا أنصار العامية فإنهم "يرون أنّ اللغة الفصحى لغة جامدة منفصلة عن المجتمع لا تُعنى بحاجاتنا إلى التعبير عن حياتنا الجديدة المتطورة، ولا تتسع لمختلف تجاربنا، إنّها لغة ثانية غير لغتنا، ومشتقة من غير جونا، وإنّ استعمالها في القصة يفقد القصة عالمها المائج بالحيوية والصدق، ويصور لنا الشخصيات على غير طبيعتها، فتظهر القصة وعليها دلائل الصنعة الفاضحة والأسلوب الذي يتغاير مع أسلوبنا، ويعلل هذا الفريق رأيه بأنّ القصة ما دامت الحياة لها مصدراً، فإنّ لغتها يجب أن تكون اللغة المستعملة في الحياة، لذلك يدعو هذا الفريق إلى أن تحل اللهجة العامية محل اللغة الفصيحة في القصة"⁽²⁾.

وبين هذين الرأيين يوجد رأي ثالث يؤيد استخدام بعض المفردات العامية وإدراجها في ثنايا النص الفصيح للضرورة، وحسب ما يقتضيه النص ويراه الكاتب. وسنقف عند رأي الربيعي في استخدام الفصحى والعامية في الأدب.

رأي الربيعي:

يقف الربيعي موقفاً حازماً من موضوع الكتابة باللغة الفصحى، وهو من أشد المؤيدين والمطالبين بأن تكون الفصحى هي لغة الكتابة والمخاطبة، فعلى صعيد التجربة الحياتية للربيعي، ومن خلال تنقله بين الأقطار العربية يؤكد الربيعي لجوءه إلى اللغة الفصحى في أي قُطرٍ عربي، معللاً ذلك بقوله: "إننا قد لا نتفاهم جيداً ما لم نلجأ إلى الفصحى فهي أحد أهم مقومات كياننا كأمة عربية"⁽³⁾.

(1) أبو سعد، أحمد، (1959)، فن القصة، ج1، ط1، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص28-19.

(3) الربيعي، رؤى وظلال، ص65.

وينطلق الربيعي من موقفه هذا من خلال مجموعة من الآراء، وبرؤية الكاتب الذي يعي أصول الكتابة وأهميتها ودورها، وهذه الآراء هي:

1. يرى الربيعي "أنّ الفصحى أسهل في القراءة وأقرب إلى الوجدان"⁽¹⁾:

فالمتلقي عندما يتناول نصاً فصيحاً يستطيع فهم هذا النص، ومعرفة مغازيه وأبعاده والاستمتاع بقراءته، خصوصاً إذا عرفنا أنّ لغة الرواية -مثلاً- هي لغة مفهومة وبسيطة، بعيدة عن التعقيد في الأسلوب وعن الألفاظ الغريبة والغامضة التي لا يستطيع القارئ العادي الوصول لمعانيها، فهي موجهة إلى أكبر عدد ممكن من الجماهير والقراء، لذلك وجب على الكاتب استخدام الفصحى من أجل إيصال أعماله الأدبية، وما فيها من رؤى وأفكار لأكبر شريحة ممكنة.

2. إنّ اللغة هي الجامع المشترك الذي يجب أن لا نفرط به إطلاقاً⁽²⁾، وهذا

الرأي يحمل أبعاداً كبيرة تتجاوز وظيفة اللغة الكتابية وكوسيلة للتعبير، فهي مرتبطة بوحدة الأمة وترابطها، فاللغة الفصحى هي التي تجمع، وليس تعدد اللهجات أو اللغة العامية، وعندما تتحدث الأمة بلغة واحدة، وتقرأ بلغة واحدة، فهذا من شأنه أن يحدث التقارب في الآراء، وفي وجهات النظر، وفي الحوار والنقاش، فتصبح التطلعات واحدة، والأمانى واحدة، تنطق الأمة بصوت واحد يفهمه الجميع بعيداً عن حدود الإقليمية الضيقة، فالفصحى رمز من رموز الوحدة، ورمز من رموز حضارة الأمة، ووسيلة من وسائل نشر الأدب والثقافة بين الجميع، بدونها تفقد الأمة هويتها وثقافتها وجذورها، ومن خلالها تنطلق نحو العالمية كإحدى اللغات الكبرى.

وفي هذا الصدد يؤكد الربيعي أنّ الكتابة متناً وحواراً محسومة بالنسبة لجلّ الكتاب العرب، وليست موضوعاً للنقاش، فالكتاب -كما يرى الربيعي- "يبحثون دوماً على ما يجمع لا على ما يفرّق، على ما يضيق المسافة لا ما يوسعها"⁽³⁾,

(1) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 291.

(2) المرجع نفسه، ص 291.

(3) المرجع نفسه، ص 292.

فالهدف إذن من الكتابة هو جمع كلمة الأمة، وتوعية أبنائها وقرائها، وهذه لا تأتي إلا من خلال الكتابة بالفصحى؛ لأنها بذلك تكون موجهة إلى أبناء الأمة كلهم وليس لبلدٍ معين أو فئة معينة، وهذا ما يصبو إليه الكتاب، فالكتابة بالفصحى معناها الكتابة عن الهم المشترك، وعن طموح وآمال الأمة، لا عن أهداف ضيقة وطموح محدود.

3. إن اللغة الفصحى لها عبقريتها، ولها تميزها من خلال المفردة، وبناء الجملة، والتورية بين كاتب وآخر⁽¹⁾، فعلى الرغم من إدراك الكتاب لهذه الحقيقة، حقيقة عبقرية اللغة الفصحى، وما فيها من بلاغة وجزالة الألفاظ إلا أن بعض الكتاب المسرحيين - حسب رأي محمد مندور - يميلون إلى استخدام العامية، إذ يعلل ذلك إلى "قدرة العامية الحية على التعبير أحياناً عن ظلال المعاني والأحاسيس التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز، ومن المؤكد أن الإحساس بهذه الحقيقة هو الذي يدفع كثيراً من الأدباء إلى تفضيل العامية في كتابة بعض أنواع المسرحيات"⁽²⁾.

فهذا الرأي لا يمكن أن نقرّ به، فكيف لنا أن نضع العامية في ميزان المقارنة مع الفصحى، ونقرّ بعجز الفصحى عن التعبير أمام العامية الضيقة، وكأن هذا دعوة من بعض الكتاب إلى إحلال العامية محل الفصحى "فضيق العامية ومحدوديتها وغياب نظام لها في الرسم والنحو، وتعدد العاميات على نحوٍ متماوج متغير يستعصي على الحصر، وانقطاع الأسباب بين العامية وبين تجربة التعبير الأدبي والعلمي، واقتران الفصحى بالقرآن وتراثٍ غني ضخم، كل ذلك كان يعمل في نقض الدعوة إلى إحلال العامية محل الفصحى"⁽³⁾.

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 65.

(2) الشاروني، يوسف، (2007)، لغة الحوار بين العامية والفصحى، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 208.

(3) الموسى، نهاد، (1987)، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، ص 22.

أمّا العامية فقد تناولها الربيعي من خلال محورين: الأول: المفردات العامية التي يستعين بها الكتّاب في قصصهم ورواياتهم، والثاني: الحوار -وكما ذكرنا سابقاً- اختلفت حوله الآراء وتعددت بين المؤيد والمعارض.

ويقف الربيعي موقف المعارض لاستخدام العامية في الكتابة القصصية والروائية، ويمكن لنا أن نستخلص الأسباب التي يراها الربيعي مانعة للاستعانة بالعامية في الأدب، وهي:

1. أنّ اللهجة الدارجة هي لهجة كلام وسماع تصلح لحوارات الأفلام والمسلسلات والأغاني، ولكنها لا تصلح للقراءة أبداً بما في ذلك اللهجة المصرية الأوسع انتشاراً، فبقدر ما يكون سماعها سهلاً، تكون قراءتها صعبة، وتحتاج إلى وقت أطول⁽¹⁾، فالمتلقي عندما يقرأ عملاً أدبياً باللهجة العامية لبلد ما غير بلده فإنّ الألفاظ المستخدمة تكون غريبة عليه وغير مألوفاً، ومن يقرأها لأول مرّة فإنّه سيجد حتماً صعوبة في التعامل مع النص على مستوى القراءة، وعلى مستوى الفهم، فبعض المفردات يستطيع المتلقي قراءتها، ولكنه قد لا يدرك معناها، وهنا تكمن الصعوبة مع النص المكتوب باللهجة العامية، وربما لا يجد القارئ المتعة الكافية في قراءتها، وهي من الأهداف المهمة التي يسعى الكاتب لتحقيقها للمتلقي، وبالتالي الإبقاء على وجود هذا القارئ.

2. أنّ اللهجة الدارجة (العامية) تصغر مساحة القراء في الوقت الذي يبحث فيه الكاتب عن أكبر عدد ممكن من القراء، ويبذلون ما في وسعهم من أجل انتشار نصوصهم⁽²⁾، وهذا ما تحدّث عنه الربيعي غير مرّة في أنّ توظيف اللهجة العامية في الأدب من شأنه حصر هذا الأدب في منطقة جغرافية محددة ناطقة بتلك اللهجة، وهذا بدوره يؤدي إلى تضائل حظوظها في الانتشار على مستوى الساحة الأدبية العربية، كما يؤدي إلى تلاشي الهدف

(1) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 291.

(2) المرجع نفسه، ص 291.

المنشود الذي يسعى إليه الكتّاب، فالكاتب لا يبحث عن المحلية في الأدب، وهذا ما يجب على الكتّاب التنبّه إليه والعمل على التخلي عن العامية في الأدب، والاستعانة بالفصحى كي تتسع دائرة القراء لتشمل الوطن العربي والخروج من دائرته الضيقة.

3. أن تعدد اللهجات داخل البلد الواحد سيغرق الكتّاب إذا اقتربوا منها⁽¹⁾، إن ما يريد أن ينبّه إليه الربيعي هو أن اللهجات متعددة داخل البلد الواحد، وهذا ما يربك الكاتب ويجعله يتخبّط في استخدام المفردات العامية التي تختلف من لهجة إلى أخرى داخل العمل الأدبي، وهذا بدوره ينعكس على القارئ الذي بالتأكيد سيناله نصيب من هذا الإرباك وهذا الخلط، والأدب في غنى عن كل هذا لو أن الكتّاب طرحوا اللهجات العامية جانباً، واستعانوا بالفصحى في كتاباتهم الأدبية.

ومن النماذج التي يقدّمها الربيعي لنا حول استخدام العامية هي تجربة الشاعر اللبناني (موريس عواد)، وينقل لنا الربيعي وجهة نظر (عواد) بشأن هذه المسألة، "ومبرر موريس عواد بالذات أن الإنسان يفكر بها (العامية)، وأنّ (الأم) تتأغي طفلها بها، وتلقنه مفرداتها منذ البداية حتى تتلبس بها شخصيته، أما الفصحى فيتعلمها فيما بعد، وأنه عندما يتحدث بها فكأنه ينفصل عن شخصيته الحقيقية⁽²⁾، ويرد الربيعي على هذا الرأي بقوله: "وهذا الأمر وإن بدا صحيحاً أو منطقياً لكنه مردود أيضاً؛ لأنه ليس بالضرورة أن كل ما يتعلمه الطفل قبل دخوله المدرسة هو الذي يتحكم في بناء شخصيته بشكلها النهائي⁽³⁾، ويؤكد الربيعي أنه ضرب لموريس عواد مثلاً بنفسه بقوله: "وقلت له أنني أفكر بالفصحى فلم يرد أن يصدّق، ولكنني فعلاً هكذا، وغيري كثيرون جداً"⁽⁴⁾، فالربيعي يعلن معارضته لهذه التجربة (تجربة موريس عواد) انطلاقاً من طموحه ككاتب في أن تقرأ أعماله على نطاق واسع،

(1) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 291.

(2) الربيعي، رؤى وظلال، ص 65.

(3) المرجع نفسه، ص 65.

(4) المرجع نفسه، ص 65.

ويرى الربيعي أنّ اللهجات المحلية تنتهي محدوديتها المحلية إلاّ ما ندر كحالة اللهجة المصرية التي انتشرت عن طريق السينما والأغنية والتلفاز⁽¹⁾.

ويعلل الربيعي استمرار تجربة موريس عوّاد في استخدام العامية، ونقلها من الشعر إلى الرواية هو الإقبال الشديد على قراءة أعماله الشعرية من قِبَل الجمهور، ويرى الربيعي أنّ هذا الأمر يجب ألاّ يخدع الكاتب لأنّ هؤلاء القراء هم من منطقة واحدة من لبنان كله، وهذا الأمر -كما يراه الربيعي- سيحوّله إلى كاتب (ضيعة) أو منطقة فقط، على أنّ الفصحى تفتح له الباب ليكون كاتباً يمتد تأثيره على رقعة جغرافية واسعة هي الأرض العربية كلها⁽²⁾.

وهذا الرأي للربيعي يثير السؤال الآتي: لمن يكتب الكاتب (أي كاتب)؟ فعندما يكتب الأديب باللهجة العامية هل هدفه البقاء في حدود إقليمية ضيقة والبقاء ضمن دائرة هذه اللهجة؟، وبالتالي الكتابة لفئة محدّدة من القراء، أم أنّه لقناعته النامة بضرورة الكتابة باللهجة العامية وأنّها تصلح لتكون لغة أدبية تسد مسد الفصحى؟.

إنّ لجوء الكاتب في هذه الحالة إلى العامية ربما يعود إلى أنّ هذا الكاتب يعالج قضية داخلية (ضمن حدود منطقتهم)، فهو يوجّه أدبه إذن لمعالجة تلك القضية التي تخص رقعة جغرافية صغيرة ومحدّدة، وبالتالي يمكن لنا أن نعدّه في دائرة ما يمكن أن يُسمى الأدب الخاص، الذي يكون موجّهاً إلى فئة محدّدة دون غيرها، فتصبح قراءة هذا الأدب عند الآخرين صعبة نظراً لاستخدامه مفردات مأخوذة من بيئة معينة، وهذا ما يدفع بعض الكتاب ربما إلى تفسير المفردات للتسهيل على القراء، وهذا بدوره يُذهب متعة القراءة أولاً، ويزيل الغموض الذي هو أحد مقومات العمل الأدبي.

أو ربما أنّ هذا الكاتب يجد نفسه في هذا اللون (اللغة العامية)، ويرى أنّه يبرع فيها أكثر من استخدامه للفصحى، وهذا السبب أيضاً يضعنا أمام شك وتساؤل حول مستوى وقدرات هذا الكاتب في التعامل مع الفصحى أدبياً، على العكس منه

(1) الربيعي، رؤى وظلال، ص 65.

(2) المرجع نفسه، ص 66.

تماماً الكاتب الذي يكتب بالفصحى يسعى دائماً نحو إيصال فنّه إلى أكبر عدد ممكن من القراء، وهذا لا يتحقق إلا بالفصحى التي هي القاسم المشترك بين أبناء العربية، وهذا يؤدي -كما ذكرنا- إلى اتساع رقعة القراء، فهي لا تقف عند حدود معينة ولا منطقة محددة.

الحوار:

مثلاً كان الجدل دائراً وما زال حول استخدام العامية أو اللهجات المحلية في الأدب، فإنّ الحوار هو امتداد لهذه القضية، فقد دارت حوله الإشكالات، وتعددت الرؤى بين المؤيدين للحوار الفصيح، وهؤلاء امتداد لمؤيدي الفصحى في الأدب، وبين أنصار العامي، وهم أيضاً امتداد لأنصار استخدام اللهجة العامية في الأدب. "فأصحاب الفصحى يرون أن الاستعمار الذي جثم على الدول العربية زمنياً طويلاً كان همه القضاء على الفصحى لتمزيق شمل العرب، وأنّ تشجيع اللهجات المحلية ما هو إلا تشجيع للحركات الانفصالية، وأنّ العربية الفصحى هي إحدى مقومات القومية العربية، وإذا تسامحنا في إباحة الحوار بالعامية فقد يمتد هذا التسامح إلى السرد نفسه"⁽¹⁾.

أمّا من يجيزون الحوار العامي فإنّهم "يرون أنّ للحوار وظيفة فنية، وإلا لكان من الممكن إلغاؤه والاستغناء عنه، فهو إلى جانب وظيفته في الكشف عن الموقف من خلال تبادل الآراء وتعارضها دون تدخل الكاتب، فإنه يعطي في الوقت نفسه بُعداً من أبعاد الشخصية القصصية، فمن المعروف أنّنا في الفن القصصي لا نعرف الشخصية عن طريق الوصف بل عن طريق تصرفاتها، واللغة من بين هذه التصرفات التي تعبّر عن شخصية صاحبها فنستطيع أن نتعرف على أخلاقها أو بيئتها من مجموع الألفاظ واللهجات التي تستخدمها"⁽²⁾، ومن هنا فقد جنح النقد العربي المعاصر إلى تبني العامية في الحوار، ابتغاء الملاءمة بين مستوى المتكلم

(1) الشاروني، لغة الحوار بين العامية والفصحى، ص 49-50.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

ومستوى اللغة التي يستعملها، وهذا كله من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن⁽¹⁾.

فالكتاب ليسوا أحراراً في أن يجعلوا شخوصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى، فإنه من البديهي أن أي قصة تحاكي حدثاً، وأن أي حدث يحاكي الواقع، وواقع الحياة التي يمثلها هذا الحدث، فالكاتب الذي يجعل قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من صحيحة الواقعية التي هي سبب في كيانه⁽²⁾.

فبعض الروائيين قد ينجرون وراء الاتكاء على أن الحوار يكتسب واقعيته من العامية على اعتبار إعفاء اللغة التي نتكلم ونتواصل بها فيما بيننا في حياتنا⁽³⁾.

رأي الربيعي:

تبقى مسألة الحوار في رأي الربيعي استمراراً لرؤيته حول الفصحى والعامية في القصة والرواية، ورأينا كيف أن الربيعي من المنادين بشدة إلى الفصحى في الأدب وطرح العامية بعيداً، فالربيعي يصرّح بأنه "ليس مع كتابة حوار القصة أو الرواية باللهجة المحلية، ويبرر الربيعي ذلك بطموح الكاتب في أن يقرأ له على نطاق واسع، وأن اللهجات المحلية تنتهي بحدودها المحلية"⁽⁴⁾.

وهذا الرأي يناقض ويتعارض مع ما ذهب إليه بعض الروائيين المصريين، ومنهم فتحي غانم إلى كتابة حوار رواياتهم باللهجة العامية لمدينة القاهرة اعتقاداً منهم بأن هذه اللهجات أصبحت مفهومة على نطاق واسع في العالم العربي بفضل التلفاز والأفلام⁽⁵⁾.

(1) مرتاض، عبد الملك، (1998)، في نظرية الرواية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

(2) رشدي، رشاد، (1975)، فن القصة القصيرة، ط2، دار العودة، بيروت، لبنان، ص100.

(3) كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص29.

(4) الربيعي، رؤى وظلال، ص64.

(5) آلن، روجر، (1986)، الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة منيف، ط1،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص95.

ويؤكد الربيعي أنّ الروائيين المصريين الذين لجأوا إلى الحوار العامي الدارج سرعان ما تخلّوا عنها إلى الفصحى بعد فشلهم، بل ذهبوا إلى إعادة ما كتبوه إلى الفصحى، وهو ما يصفه الربيعي بمنتهى الضعف وفقدان الثقة، وخصوصاً بعد أن نشروا تجاربهم في كتب، وقد بالغ بعضهم في الحديث عن شاعرية اللهجة المحلية، وهي شاعرية مزعومة⁽¹⁾.

وفي هذا الشأن يقدم لنا الربيعي مثلاً على الروائيين الذين لم تتسرب الدارجة إلى نصوصهم، وهو الروائي نجيب محفوظ، وهو من الحريصين وبقوة على فصاحة اللغة في القصة والرواية، يقول محفوظ: "إنّ العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب، التي سيتخلص منها حتماً حين يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعا مثل الجهل والفقر والمرض"⁽²⁾.

ويعلل الربيعي أنّ استخدام الحوار للغة الدارجة يعود إلى اعتقاد الكاتب "بأنّ لكل شخصية حوارها وفقاً لتقافتها وعملها"، وهذا يؤكد الربيعي على مستوى الحياة العملية، أما في الرواية والقصة فهذا غير صحيح، معللاً ذلك بأنّ الكاتب يحول هذه الشخصية إلى رمز يحملها دوراً ودلالات، ولن تعود هذه الشخصية كما هي في الواقع⁽³⁾، "فالكاتب يبدو أكثر وعياً من شخصياته، وأشمل ثقافةً منها، وأعظم إدراكاً للأمور، وإحاطة بما يدور حولها، وبالظروف التي تتحكم في مصائرهما، وهو أقرب من نفسها إلى معرفة أدقّ خفاياها، وأعدّ مشكلاتها النفسية، وهو الذي يوجهها وفقاً للهدف الذي حدد لها، والخطة التي ينبغي أن تسير على هديها، بل إنه أكثر من هذا يضع نهايتها بقلمه"⁽⁴⁾، كما أنّ الأدب فن، وليس مجرد نقل، أو هو ليس تسجيلاً لكلام الناس، ونستأنس هنا برأي طه حسين الذي يرى: "أنّ تأدية ما في النفوس لا يكون أدباً، ولا يستحق هذا الاسم إلاّ إذا امتاز بشيءٍ من الجمال الذي ينشئه الفن،

(1) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 291.

(2) نوفل، يوسف، (1977)، قضايا الفن القصصي، ط1، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، مصر، ص 32.

(3) الربيعي، من سומר إلى قرطاج، ص 292.

(4) النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص 33.

فيملاً قلب القارئ وعقله لذةً ومتاعاً، فليس هناك جمال يتصل بالمعنى وحده، وليس هناك جمال يتصل باللفظ وحده، وإنما الجمال الفني لون من الموسيقى يشيع في الأثر كله لفظه ومعناه، ويضيف طه حسين متسائلاً: "فأين الجمال في هذا القصص الذي يكتبه شبابنا المتأدبون؟ وما هذه اللغة التي يتكلمها قصاصونا؟ إنها اللغة العامية التي تستغرق أحاديث الأشخاص عند بعضهم الآخر، ولم تصل اللغة العامية أن تكون لغة أدبية، وما أراها تبلغ ذلك آخر الدهر"⁽¹⁾.

لم تقتصر نظرة الربيعي إلى الفصحى في الأدب على البُعد الفني للغة في العمل الأدبي، وتحقيق متعة القراءة فقط، إنما حملت هذه النظرة بُعداً عميقاً تجاوز البُعد الفني، فهي تحمل أبعاداً قومية من خلال رفضه للعامية في الأدب التي تعمل على حصر الأدب في رقعة جغرافية معينة، وحتى في حال انتشاره بين الأقطار الأخرى فإنه يبدو مغلقاً ومبهماً بضبابية المفردات العامية التي يجهلها غالبية القراء باستثناء أهل تلك اللهجة المستخدمة؛ فالأدب في هذه الحالة يفقد خصوصية الذبوع والانتشار والفهم.

كما يبحث الربيعي عن الأدب الهادف الذي يتناول هموم الأمة المشتركة، وهذا لا يتأتى إلاً بالفصحى، لتكون رسالة الأدب رسالة عامة تعبر عن رؤى وطموحات أمة تتطق بلغة واحدة، وتكتب بلغة واحدة.

وفي دعوته إلى اللغة الفصحى فإنّ الربيعي يبحث عن تأصيلٍ لروايةٍ عربيةٍ تنطلق نحو العالمية، وهذا لا يتحقق بالعامية، فهذه اللهجات المتعددة في كافة الأقطار كيف بها أن تقف بموازاة الآداب العالمية الأخرى؟ وكيف تكون استمراراً لإرثٍ عظيمٍ من الشعر والنثر أساسه لغة فصيحة غنية بمفرداتها وتعابيرها وتنوع أساليبها، فواجب الأدباء هنا هو النهوض بالأدب محلياً وعالمياً، والارتقاء به إلى أعلى المستويات.

وتبقى قضية الفصحى والعامية في اللغة قضية قائمة في الأدب العربي "فالثنائية الحاصلة بين اللغة الفصحى واللغة العامية، هي حصيلة هذه الثنائية بين

(1) الشاروني، لغة الحوار بني العامية والصفحة، ص74.

العمومي والسلطة، والخاص والبيت، فاللغة الفصحى هي اللغة الرسمية، لغة الدولة والقانون، ولغة الدين، ولغة العلم والثقافة والمعرفة والتقنيات فهي إذن لغة عالمية، أما العامية، فهي لهجة دنيوية، لهجة البيت، ولهجة التعبير اليومي والعواطف والأهواء⁽¹⁾، لذلك وُجد تياران: مؤيد للفصحى، ومؤيد للعامية، وكل تيار له آراؤه التي يتمسك بها وقناعاته التي يؤمن بها، والأديب عليه أن يعي أهمية الدور الذي يقوم به، لذلك لا بُدَّ من إيلاء اللغة اهتماماً خاصاً، لأنها رمز من رموز الأمة؛ وحضارتها، وإحدى المقومات الأساسية لوحدها، فلا بُدَّ من الاستعانة بالفصحى، وطرح العامية جانباً، وتجاوز الإقليمية الضيقة، والرؤيا العقيمة القاصرة التي يتحلى بها بعض الأدباء العرب.

2.4 المتخيل في الأدب العربي:

على الرغم مما تزخر به الحضارة الإسلامية العربية من عادات وتقاليد وقيم وتراث شعبي وإرث أدبي كبير وغني بمضمونه، إلا أن الأدباء العرب المعاصرين لم يستغلوا ذلك في الإفادة منه في نسج القصص والروايات المليئة بهذا الخيال، ويرى الربيعي "أن الخيال الشعبي الثري المدرار يمنح الرواية والقصة خصوصية وتميزاً"⁽²⁾، ومع هذا فإن الروائيين العرب -كما يرى الربيعي- لم يستغلوا ذلك كما فعل أدباء أمريكا الجنوبية وأفريقيا المرتبط أدبها وبشكل متين بالخيال الشعبي، وما فيه من أساطير وسحر وعادات⁽³⁾.

لقد تنبّه الروائيون العرب إلى هذا الخيال وذلك التراث متأخراً، وبتأثير من الأدب الغربي وخصوصاً الأدب اللاتيني، ويضرب لنا الربيعي مثلاً لإحدى التجارب اللاتينية المهمة التي أفاد منها الرواة العرب كثيراً، وهي رواية (مائة عام

(1) مجموعة مؤلفين، (1995)، أعمال ندوة المرأة والكتابة، د.ط، المكتبة الوطنية للمملكة المغربية، الرباط، المغرب.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص252.

(3) المرجع نفسه، ص252.

من العزلة) للروائي الكولومبي جابرييل غارسيا ماركيز، وفيها استعان الروائي بالأساطير القصص الشعبية والأحداث الخارقة من التراث اللاتيني.

"وهو ما لم يجرؤ عليه الروائيون العرب في الحكايات الشعبية المشابهة إلا بعد أن قرأوا له"⁽¹⁾، وهذا يدعو إلى طرح التساؤل، لماذا ينتظر الروائيون العرب التجارب الغربية ما دام لديهم الكثير من الحكايات الشعبية ليوظفوها في أعمالهم؟ أم أن هؤلاء الأدباء يخافون من خوض تجارب كهذه؟ خوفاً من فشل التجربة، أم أنهم يفتقدون عنصر الابتكار الذي يمنحهم الريادة في هذا المجال، وبالتالي الابتعاد عن ظاهرة التبعية والتأثر بالغرب، وهذا الأمر يتطلب جرأة من الكتاب العرب في الاستفادة من كل ما تحويه هذه الحضارة من تراثٍ وأدبٍ شعبي وعادات لينتجوا أدباً خاصاً بهم بعيداً عن الأخذ من الآخر وانتظار تجاربه.

كما أن غنى الحضارة العربية بالحكايات الشعبية والموروث الثقافي من شأنه أن يدفع الأدباء قُدماً نحو الإقدام على هذه الحكايات وتوظيفها، ومحاولة تأصيل فني القصة والرواية بإضفاء طابع عربي عليهما من حيث التقنية والموضوع، دون الحاجة إلى النماذج الغربية، وهي خطوة رائدة نحو العالمية انطلاقاً من المحلية. ويقدم الربيعي بعض الأمثلة والنماذج للروايات التي وظفت التراث الشعبي فيها، ومنها: رواية الحرافيش لنجيب محفوظ، وقبله في قصص يحيى حقي مثل (قنديل أم هاشم)، وفي العراق القاص جعفر الخليلي الذي كتب قصة طويلة بعنوان (في قرى الجن) ولعل اسمها يدل على ما فيها، حيث وظف الخيال الشعبي فيما يخص الجن ومعتقدات الناس حوله⁽²⁾.

ويرى الربيعي أن المتخيل العربي قاصر في مجالات سبقه إليهم الكتاب الغربيون، ومن هذه المجالات التي يرى فيها الربيعي قصور الأدب العربي وتأخره عن الأدب الغربي هو المتخيل أو أدب الخيال العلمي، ويعلل الربيعي ذلك إلى أنه ليس لأن اهتمامها أدبي بحت، بل لأن امتلاك الأمة لناصية العلم ليست بموازاة

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 349.

(2) المرجع نفسه، ص 252.

امتلاك الإبداع الأدبي والفني، ويؤكد خلو النصوص العربية من تصور المستقبل الآتي، وكذلك في الفنون الأخرى⁽¹⁾.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن أدب الخيال العلمي، وهو أحد الآداب العصرية التي ظهرت حديثاً، فهو أدب معاصر بكل معنى الكلمة، نتيجة للتقدم العلمي والصناعي في القرنين الماضيين، إذ يُرضي في القارئ ميله لأن يقرأ أدباً متصلاً بقضايا عصره، ويفتح أمامه باباً للتنبؤ بمحاذير، وإمكاناته الهائلة من جانب آخر، وفيه تعبير عن أحلام البشرية ومخاوفها من التقدم العلمي⁽²⁾.

ويرى مجدي وهبة "أن الخيال العلمي هو ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى"⁽³⁾.

أما جورج تيرنر فيرى "أن الخيال العلمي يقدم طريقاً بديلاً للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمى من القاصص، والقائمة بدورها على حقائق الحياة وبيئتها المعروفة، وقد يعتبر المرء هذه الغالبية العظمى أدباً قصصياً واقعياً"⁽⁴⁾.

لقد انبثق هذا العلم إذن بفعل التقدم العلمي الهائل الذي شهده العصر الحديث "فقد ألهم الخيال العلمي عقول العلماء وأخصبها، كذلك ألهم التقدم العلمي المذهل في النصف الثاني من القرن العشرين بدوره خيال الأدباء، حتى يمكن القول إنَّ هناك تفاعلاً بينهما، بل ربما تحول التفاعل أحياناً إلى شبه سباق بين الفريقين،

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص253.

(2) الشاروني، يوسف، (1980)، الخيال العلمي في الأدب العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ص243.

(3) قاسم، محمود، (1993)، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص18.

(4) المرجع نفسه، ص18.

وهكذا فقد أصبح لدى أدباء الخيال العلمي في النصف الثاني من القرن العشرين ثروة علمية يرتكزون عليها، وينطلقون منها إلى آفاق أرحب⁽¹⁾.

وعندما ظهر الخيال العلمي في نهاية القرن التاسع عشر، لم يكن من الصعب تصنيفه: إما كنوع من أدب المغامرات، وإمّا أحياناً كشكل من الأدب العجيب (الفانتازيا)⁽²⁾، ومن هنا فليس الخيال العلمي أدباً جماهيرياً، لكن طموحاته تدفعه إلى الرغبة في التحدث إلى الجميع، ومع ذلك فإنّ سمة الانغلاق التي ما يزال يتسم بها عالم الخيال العلمي، جمهوراً وكتّاباً ومجلات أو ناشرين، تعطيه بسهولة مظهر العزلة أو البدعة، فالخيال العلمي ككل أدب ينقل أيديولوجية، وقد انعكست التيارات العلمية لهذا القرن بشكل أمين تقريباً فيه⁽³⁾.

والرواية العلمية -على الرغم من تنوع توجهاتها وموضوعاتها- هي إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم واستشراف المجهول منه، وزيادة وعيه بذاته وبموقعه التاريخي والحضاري في عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج باهرة للعقل البشري كله⁽⁴⁾، فهو إذن أدب يهدف إلى عرض الحقيقة العلمية بأمانة وصدق وبنظرة مستقبلية، وإن تغلفت بغلاف له تألق وبريق القصة كما يعالج أيضاً الأفكار الاجتماعية والعلمية بشكلها الصرف الخالص، وهو يحاول أن يصوّر لنا المستقبل الممكن⁽⁵⁾.

أما اتجاهات أدب الخيال العلمي فتسير في تيارين: الأول التوقع أو التنبؤ، توقع اختراع سلاح جديد خاص أو إنجاز حضاري هام، والثاني: هو ما أطلق عليه

(1) الشاروني، الخيال العلمي في الأدب العربي، ص244.

(2) غاتينيوي، جان، (1990)، أدب الخيال العلمي، ط1، ترجمة ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق، سوريا، ص144.

(3) المرجع نفسه، ص159.

(4) الجيار، مدحت، (1984)، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، مجلد 4، عدد3، ص181.

(5) قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص19.

اسم الأوبرا الفضائية، وهي حلقات مغامرات، لا تفتأ فيها حدود الكون الذي يتحول فيه الأبطال تنتسح، كالمجرات والكواكب، وكل ما قدّمه علم الفلك من حقائق⁽¹⁾. ما يميّز أدب الخيال العلمي عن الخيال الأدبي: التنبؤ العلمي، وانطلاق الخيال بلا حدود، كما يختلف بالمضامين وبالأشكال الأدبية، أما التنبؤ العلمي فهو أحد أهم خصائص أدب الخيال العلمي، إذ إن البشرية تعلم بتحقيق ما تعجز عنه، وتضع هذا الحلم هدفاً أمام الأجيال التي تسعى حتماً إلى تحقيقه، فالحلم إذن أولاً، ثم يأتي العلم لتحقيق ذلك الحلم، ومن هنا صدقت مقولة بودلير (الخيال هو الطريق إلى الحقيقة)⁽²⁾.

أدب الخيال العلمي في الأدب العربي:

أما أدب الخيال العلمي في الأدب العربي فقد ظهر باكورة هذا النوع الأدبي في أربعينات القرن الماضي - كما يذكر يوسف الشاروني في بحثه الموسوم بـ "الخيال العلمي في الأدب العربي"، ويؤكد أن الدكتور يوسف عز الدين عيسى وهو أستاذ في جامعة الإسكندرية من أسبق الأدباء الذين ظهرت في كتاباتهم بواكير أدب الخيال العلمي فكتاباته تحمل كل صفات الريادة في هذا اللون من الأدب، فهو أدب أقرب إلى الفانتازيا منه إلى الخيال العلمي، وهو يهتم بالفكرة الفلسفية أكثر من اهتمامه بالفكرة العلمية، ونشر أعماله في الإذاعة على شكل سلسلة من التمثيليات والقصص، ومن الأدباء الذين خاضوا تجربة الخيال العلمي في الأدب، الأديب توفيق الحكيم الذي يُعدّ أحد رواد أدب الخيال العلمي في الأدب العربي من خلال نشره بعض القصص والمسرحيات، التي ظهر فيها توجه الحكيم نحو أدب الخيال العلمي، والمتمثل منه بالفضاء على وجه خاص، كان مبعثه دخول الإنسان عصر الفضاء في خمسينات القرن الماضي⁽³⁾.

(1) غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص11.

(2) عزام، محمد، (2003)، أدب الخيال العلمي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ص173.

(3) الشاروني، الخيال العلمي في الأدب العربي، ص245.

فقد نشر عام (1950) مجموعة قصصية بعنوان (أرض الله)، تتضمن قصتين من أدب الخيال العلمي (في سنة مليون)، و(الاختراع العجيب)، وتنتهي القصة الأولى بالثورة على سلطان العلم الذي أعطى سكان سنة مليون جبروت العقل، وسلبهم نعمة العقل، أما القصة الثانية فتدور أحداثها حول الضرر الذي يصيب الإنسان في حالة تجريد الحياة الأدمية من عنصر الغيب⁽¹⁾.

كما نشر عام (1958) مسرحية (رحلة إلى الغد)، وهي تصور سجينين محكوماً عليهم بالإعدام يركبان صاروخاً ينطلق بهما إلى الفضاء في مخاطرة علمية، كما نشر بعد ذلك مسرحيتين ذات الفصل الواحد، هما: (تقرير قمري)، و(شاعر على القمر) في مجموعة مسرحياته (مجلس العدل)⁽²⁾.

ومن أدباء الريادة في أدب الخيال العلمي في الأدب العربي، فتحي غانم، ويوسف السباعي، فقد كتب فتحي غانم رواية (من أين) التي تتحدث عن فتاة جاءت من القمر إلى الأرض، وعادت إلى القمر مرة أخرى، وقد صدر عنها مجموعة من التصرفات التي جعلت المحيطين بها يظنونها حيناً أميرة عربية وحيناً آخر جاسوسة مهمتها إغراق البلد بالأوراق المالية المزيفة⁽³⁾.

أما يوسف السباعي فقد أصدر روايته (لست وحدك)، وتحكي قصة مركبة فضائية إلى أحد كواكب المريخ⁽⁴⁾.

وإذا كان الخيال العلمي عند أدبائنا السابقين أقرب إلى الفانتازيا؛ لأنّ ما يُسمى بـ(الإيهام بالعلم) على سياق الإيهام بالواقع عنصر ضعيف أو مكشوف، بحيث يحسّ القارئ أنّ الكاتب لم يلجأ إلى الخيال العلمي إلاّ ليكون في خدمة أفكاره وأهدافه، فإنّ هنالك أدباء آخرين قدّموا أعمالاً أدبية كان فيها عنصر الإيهام بالعلم أقوى وأفضل حبكة، بحيث لم يعد الخيال العلمي هامشياً في العمل الأدبي، بل أصبح

(1) وصفي، رؤوف، (1990)، أدب الخيال العلمي - التاريخ والرؤى، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص108.

(2) المرجع نفسه، ص108-109.

(3) الشاروني، الخيال العلمي في الأدب العربي، ص257.

(4) المرجع نفسه، ص258.

ملتحمًا بالنسيج الفني، وهؤلاء الكتّاب وإن لم يتخلوا عن أفكارٍ لهم يحرصون على إبلاغها لقراءهم إلاّ أنّهم كانوا أكثر نجاحاً في أن يجعلوا هناك توازناً بين خيالهم العلمي وما لديهم من أهداف⁽¹⁾.

ويعتبر نهاد شريف أول كاتب مصري كرّس قلمه لأدب الخيال العلمي، فبينما جرّب الأدباء السابقون أقلامهم في ألوان أخرى من الأدب، فإنّ نهاد شريف قصر قلمه على الخيال العلمي، ويكاد يكون نهاد شريف الوحيد من أدباء الجيل الأوسط في مصر الذي أولى اهتمامه بهذا اللون من الأدب، ويقول إنّ ما دفعه إلى هذا الاتجاه هو شعوره - ونحن نأخذ بالأساليب العصرية في واقعنا - أنّ الاتجاه نحو أدب الخيال العلمي رحلة ضرورة لتطوير العلم والنهوض به والأخذ بأساليبه؛ لأنّ معظم ما يتصوره الخيال يحققه البحث العلمي⁽²⁾.

ومِمّا يُلاحظ أنّ أدب الخيال العلمي في الأدب العربي هو أدب تجريبي باعتبار أنّ هذا الجنس الأدبي يرتبط بالتقدم العلمي والتكنولوجي، والتقدم العلمي في البلاد العربية لا يوازي - كما ذكر الربيعي - امتلاك الإبداع الأدبي والفني، وهذا يعني أنّ هذه التجارب التي قدّمها الأدباء العرب هي متأثرة بالغرب المتقدم علمياً وأدبياً، فقصص غزو الفضاء التي قدّمها كبار الأدباء العرب (توفيق الحكيم، ويوسف سباعي، وفتحي غانم)، ما هو إلاّ تفاعلٌ ومحاكاةٌ لتجارب الغرب في غزو الفضاء في النصف الثاني من القرن الماضي، ومحاكاةٌ وتأثّرٌ لتجاربهم الأدبية التي تزامنت مع ذلك الحدث (غزو الفضاء)، فهؤلاء الأدباء ليسوا ممن اختصوا بهذا الجنس الأدبي فقط، فقد كتبوا في مختلف الأجناس الأدبية وأدب الخيال العلمي من ضمن تلك الأجناس التي خاضوا فيها.

(1) الشاروني، الخيال العلمي في الأدب العربي، ص 245-249.

(2) المرجع نفسه، ص 269-270.

المتخيّل في أدب الربيعي:

تتوّعت المصادر التي شكّلت المتخيّل لدى الربيعي بدءاً من سن الطفولة المبكرة، ففي هذا السن اعتمد الربيعي على مصدرين شفاهيين، الأول: الحكايات التي تروى لها جدته أو خالته، وهذا الحال يتكرر كثيراً في سن الطفولة مع كثير من الناس في الشرق والغرب، وهذا ينضوي تحت ما يسمى بالأدب الشعبي الذي يتناول حكايات لأبطال خارقين تتأقطنها الأجيال عبر السنين، فهذه القصص اعتمد عليها الربيعي كثيراً في نسج قصص وحكايات على غرارها، يقول الربيعي: "أعتمدُ على الخيال كثيراً، وألجأ إلى المتخيّل المعشش في الذاكرة، وربما كان هذا المتخيّل محفزاً مبكراً لي لأن أنسج حكايات وقصصاً على غرار تلك التي كنت أغمض عيني عليها من فم جدتي بالدرجة الأولى أو خالتي بالدرجة الثانية، كانت تلك الحكايات المسلسلة المتداخلة عن ملوك وأمراء ونساء جميلات وخدم وعبيد وجنود وحروب وعفرات وزيجات معمّدة بالدم، تلك الحكايات التي تسردها عليّ جدتي وهي الأُمّية قد فتحت لي عديد النوافذ لأحلم أنا الآخر بأن أنسج قصصاً أخرى"⁽¹⁾.

أما المصدر الشفاهي الثاني فهو ما ذكرناه سابقاً أثناء الحديث عن حياته؛ إذ كان والده يصطحبه معه إلى المقهى ليستمع إلى قصص (الحكواتي) هناك ليعود إلى المنزل محاولاً تقليده والنسج على منوال ما سمعه.

وبعد مرحلة الطفولة التي اعتمد فيها الربيعي على المصادر الشفوية، جاءت مرحلة الشباب، وفي هذه المرحلة اعتمد الربيعي على المصادر التراثية والشعبية من البيئة العراقية التي عاش فيها الربيعي، التي نقل إلى قصصه ورواياته العديد من العادات والتقاليد والموروث التي يزخر بها المجتمع العراقي، وقد أشار الربيعي إلى توظيف التراث الشعبي في قصصه ورواياته وخصوصاً التراث الشعبي في مدينة الناصرية مسقط رأسه، يقول الربيعي: "أما التراث الشعبي فهو حاضر في قصصي ورواياتي، ...، إنّ غنى التراث الشعبي بكل ما فيه من عادات وتقاليد وطقوس وأمثال وأغانٍ وأهازيج استوقفني مبكراً، وخاصةً ما أبدعه الوجدان الشعبي في

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص248.

الجنوب العراقي، وما تعلق منه بمدينة الناصرية مسقط رأسي، ومسرح طفولتي ومراهقتي وأحلامي"⁽¹⁾.

وفي هذا الصدد يخبرنا الربيعي بأنه لم يبدأ الكتابة إلا بعد أن كان "معباً" بعشرات الحكايات المتخيّلة التي لا بُدَّ أن وجدت لها منفذاً في كتاباتي منذ قصصي المبكرة الأولى وحتى اليوم⁽²⁾.

أمّا المصدر الثالث فهي التي اكتسبها الربيعي من خلال القراءة، وخصوصاً كتاب (ألف ليلة وليلة)، إضافةً إلى التأثر بالكتاب العرب والغربيين أمثال نجيب محفوظ، وغابريل غارسيا ماركيز الكولومبي.

وما يُضاف أيضاً إلى مصادره التخيلية دراساته لفن الرسم، وخصوصاً اللوحات السريالية، فقد عملت على تغذية خيال الربيعي وأعطاه تأملها انفتاحاً على آفاق أخرى، يقول الربيعي: "تغذّي خيالي من السريالية... وأعطاني تأملها المتأني انفتاحاً على آفاق أخرى، ... فالخيال يتغذى دائماً قبل ما يفتح له مزيداً من الأبواب، وعلى الرغم من أن السريالية هي من معطيات الفكر الغربي... إلا أنني وأنا أتملها في لوحةٍ مثلاً تشركني مع ما فيها، وتجعلني أتوقد منها، وأجد فيها أجنحة لا للحلم فقط بل ولحكايا متداخلة عن جوانب من كابوسية عالمننا، وما تثيره من أسئلة ستظل معلقة"⁽³⁾.

وقدّم لنا الربيعي مجموعة من الأمثلة لعددٍ من أعماله القصصية التي وظّف فيها التراث الشعبي والموروث، ففي قصة (ثرثرة على مائدة الملك الضليل) من مجموعته القصصية (الأفواه) يخبرنا الربيعي أنه أعاد كتابة وقائع من حياة امرئ القيس، ولكن بلغةٍ عصرية، حيث تزامنت هذه الوقائع مع حياة مواطن من زماننا ولكن مع اختلاف المصيرين، امرؤ القيس من اللهو والانقلابات إلى حمل قضية، والمواطن من الالتزام والانضواء إلى الانكسار والخيبة⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 121.

(2) المرجع نفسه، ص 250.

(3) المرجع نفسه، ص 253.

(4) المرجع نفسه، ص 120.

ومن مجموعته القصصية (الخيول) هناك قصة قصيرة بعنوان (الخيول) وفيها تداخل بين سيرة الزير سالم ومتقف عربي يزور العاصمة السويسرية جنيف لأول مرّة، كما استعان الربيعي في قصة (سر الماء) بمقاطع من شعر جميل بثينة في مقارنة بين عشقين، عشق جميل، وعشق فلاح بسيط من أعماق أهوار الجنوب العراقي⁽¹⁾.

إنّ ما قدّمه الربيعي في قصصه يُعدّ جزءاً ونموذجاً للقصة العراقية التي بدت فيها ظاهرة "تتمثل بمحاولة نسج قصة على تخوم حكاية معروفة ذات أصل ملحمي أو تاريخي أو أسطوري أو عجائبي، وأنّ صور التناص بين الخطابين إمّا تأخذ شكل اندغامٍ وتماهٍ في الحكاية القديمة أو تخليق حكاية جديدة تتطوي فيها بذور حكايات قديمة، وهذه تمثّل انعطافاً في تطور القصة العراقية، فهي إذا ما عُرضت لدراسةٍ دلالية، فإنّها تكشف عن منحنى خاص في استخدام الحكاية بوصفها وسيلة لإيصال ما تعجز عنه الكتابة الواضحة"⁽²⁾.

أمّا على صعيد الرواية فيظهر توظيف التراث والأساطير واضحاً، في روايات: القمر والأسوار، والأنهار، والوكر، أما رواية القمر والأسوار فقد جرت أحداثها في مدينة الناصرية - كما ذكرنا سابقاً - وتتميز هذه المدينة - كما وصفها الربيعي - بغناها الميثالوجي وتعدد المزارات، وما ينسج حولها من حكايات وأساطير ومواسم دينية مثل يوم عاشوراء، وقد قرأ الربيعي كل هذا التراث وعاشه، وأخذ من ذلك الجوانب المضيئة في قصصه ورواياته، فهذه الرواية "هي التجسيد الواضح لتوظيف تراث مدينة من المدن الروحي والتاريخي والجغرافي والبشري والسياسي"⁽³⁾، لقد شكّل "التراث الشعبي مسرحاً لهذه الرواية، فقد صور فيها الربيعي

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 121.

(2) إبراهيم، عبد الله، (1990)، المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 20.

(3) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص 122-123.

الكثير من عادات وتقاليد الحياة الاجتماعية المدنية والقروية وموروثاتهم حيث البطولة الشعبية الجماعية"⁽¹⁾.

ومن مظاهر التراث الشعبي التي تجلّت في رواية (القمر والأسوار)، زيارة قبول الأولياء وبخاصة زيارة الحسين والإمام علي وموسى الكاظم⁽²⁾، فالمزارات والأضرحة وسيلة لتفريغ آلام الإنسان الشيعي نتيجة إيمانه بها، وبقدرتها على جلب الخير له ونفي الشر، وأنّ الأولياء الموتى قادرون على أن يدخلوا في شؤون الناس الأحياء حين يؤذون الشرير ويكافئون الخير، كما تكررت إشارات الكاتب إلى تقليد شعبي، وهو الاحتفال بمناسبة عاشوراء، وهو اليوم الذي استشهد فيه الإمام الحسين، وما يرتبط بهذه المناسبة من أهل الأكوخ في مدينة الناصرية الذين اعتادوا على جمع النقود لهذه المناسبة من الرجال والنساء والأولاد في صندوق خاص لهذا الغرض يودع لدى الشيخ⁽³⁾، كما وردت إشارات لأغانٍ شعبية وإلى مطربين شعبيين كان الناس يرددون أغانيهم الشعبية آنذاك، وحتى طريقة حفظ الأغذية ومنها تجفيف السمك، وهي من الطرق التقليدية التي يستخدمها سكان الناصرية⁽⁴⁾، ومن العادات والطقوس التي قدّمها الربيعي ما يقوم به جماعة الصابئة الذين لا يسكنون إلاّ على ضفاف الأنهار، وكل طقوسهم وأعيادهم لا تتم إلاّ بالماء، وممّا يعتقدونه أنّ الأواني والثياب لا تتظف إلاّ إذا غسلت بماء حار، وأنّ العريسين يجب أن يغطّسا بالماء حتى لو كان ذلك في الشتاء⁽⁵⁾.

أما رواية (الأنهار) فقد استعان الربيعي بإرثٍ آخر يختلف عن التراث الشعبي الذي وُجد في رواية (القمر والأسوار)، وفي هذه الرواية وظّف الربيعي

(1) حمودي، باسم عبد الحميد، (1998)، التراث الشعبي والرواية العربية الحديثة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص50.

(2) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1986)، القمر والأسوار، ط4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص121.

(3) المرجع نفسه، ص70.

(4) المرجع نفسه، ص97.

(5) المرجع نفسه، ص103.

الأسطورة من خلال الاستعانة بملحمة (جلجامش) لتكون المرتكز والفكرة الرئيسية التي بنى عليها الربيعي فكرة أحداث الرواية، يقول الربيعي: "في روايتي (الأنهار) وقفت أمام ملحمة (جلجامش) التي سمّاها المؤرخون (أوديسة العراق القديم)، وجعلت صلاح كامل الرسّام وبطل الرواية يعمل على مشروعٍ فني كبير يتمثل في تحويل هذه الملحمة إلى مجموعة لوحات تجسّد عالمها وشخصياتها من جلجامش إلى إنكيديو"⁽¹⁾.

فرواية (الأنهار) للربيعي تمثل التّأثر بأسطورة جلجامش، وهو الاتجاه الذي يعي فيه الروائي دور الأسطورة، ويقصد توظيفها والاستعانة بها، وقد هدف الربيعي من خلال روايته إلى أن يمنح جلجامش الأسطوري أبعاداً معاصرة⁽²⁾، وفي هذا يورد الكاتب على لسان بطله صلاح: "وتلح عليه رغبته في أن يمنح هذا الكائن الأسطوري سمات معاصرة محاذراً أن يكون عمله مجرد تسجيل فوتوغرافي سريع لعالم الملحمة وأبعادها"⁽³⁾، فلم يكن الكاتب يريد أن يستحضر أجواء الملحمة كما وردت في ألواحها الاثني عشر، بل كان يهدف إلى توظيف الملحمة فنياً⁽⁴⁾.

لقد حاول الربيعي أن يعطي بطل روايته صلاح أبعاداً شخصية جلجامش وصورته التي ارتسمت في ذهنه التي عبّر عنها في وصفه جلجامش في مقطع من الملحمة⁽⁵⁾، "جعل الآلهة العظام صورة جلجامش كاملة تامة كان طوله أحد عشر ذراعاً، وعرض صدره تسعة أشبار، ثلثان منه إله، وثلثه الآخر بشر، هو راعينا القوي، كامل الجمال والحكمة"⁽⁶⁾، وقد عبّر الكاتب عن هذه الصورة الحسيّة كبطل

(1) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص124.

(2) حمادي، صبري مسلم، (1980)، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص35.

(3) الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1984)، الأنهار، ط3، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ص253.

(4) حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص35.

(5) المرجع نفسه، ص37.

(6) الربيعي، الأنهار، ص56.

الأسطورة بأن جعل صلاحاً يمتلك مؤهلات جسدية تتناسب مع بطله الواقعي، الذي لم يبالغ المؤلف في تصوير مؤهلاته الجسدية والجمالية كما هو الحال بالنسبة إلى البطل الأسطوري جلجامش⁽¹⁾.

أما رواية (الوكر) فقد أفاد الربيعي أيضاً كما يذكر -من التراث الشعبي- إلى جانب السحر والشعوذة، وهي طقوس كانت تمارس آنذاك، حيث يتوافد رجال دين بعمائم كاذبة وسحرة وقاتحو فال وكتبة أحجبة ونجد أشباه مجانين⁽²⁾.

إنّ هذا التنوع في مصادر الربيعي التخيلية بين العادات والتقاليد والسايطير والتراث الشعبي يعطي مؤشراً ودلالة على حرص الربيعي على الإفادة من كل المصادر بما يخدم العمل الأدبي، فلم يكن هذا التوظيف اعتباطياً بل حمل في ثناياه إضفاء بُعدٍ عصريٍّ على هذه المصادر بما يتناسب مع الأحداث الراهنة وينسجم مع الرسالة التي يريد الربيعي إيصالها، فعندما اختار الربيعي مدينة الناصرية لتدور فيها أحداث روايته (القمر والأسوار)، فقد اختارها لبساطة أهلها وطريقة عيشهم الخالية من التعقيدات التي تقوم على الموروث والمعتقدات التي آمن بها سكان المدينة منذ إنشائها، فهي تمثل نموذجاً للحياة في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي أي قبل الأحداث السياسية والتطورات الساخنة التي جرت فيما بعد، لذلك وجدناه يتناول العادات والطقوس والأحداث البسيطة التي تتسجم وتفكير سكان المدينة.

إضافةً إلى (القمر والأسوار) فإنّ رواية الأنهار وبطلها (صلاح كامل) وبطموحه الكبير في فترة حرجة من تاريخ العراق السياسي لا يناسب إلا شخصية جلجامش لتكتمل أبعاد هذا العمل، "فالتراث الشعبي عالم من الرموز، والخروج من خلالها بدلالات جديدة تكتسب قضايا العصر من خلال الرمز الشعبي الفن والعمق، فليس الغرض منه أن ترد الجزئية الشعبية كما هي، بل أن ترد بإضافات عصرية كتب من خلالها روح العصر ونبض الواقع"⁽³⁾، وهذا ما سعى إليه الربيعي في

(1) حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص37.

(2) الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص123.

(3) حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية الواقعية الحديثة، ص149.

أعماله الروائية، كما أن توظيف الحكايات الشعبية في الرواية من شأنه أن يخلق للراوي حرية القول والتعبير بعيداً عن المساءلة من خلال التلميح والرمز، وليس التصريح المباشر الذي يُفقد الرواية حيويتها وأبعادها الفنية".

3.4 التجريب في الأدب:

مفهوم التجريب:

التجريب لغة: جرّبه تجريباً وتجربة: اختبره مرّة بعد أخرى، ويُقال رجل مجرّب: عرف الأمر وجربه⁽¹⁾.

والتجريب من المصطلحات الحديثة التي أصبحت تدور على الألسنة أواخر القرن التاسع عشر في الغرب، وتعززت في القرن الماضي ولاسيماً في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية⁽²⁾، والعالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد⁽³⁾.

وقد تجلّى التجريب في فنون الأدب المختلفة، ولاسيماً القصة والرواية والمسرحية، وتمثّل في الانقطاع الواضح عن مسابرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها⁽⁴⁾.

وفي مجال الرواية فإنّ الرواية التجريبية هي الرواية التي تحيد بشكلٍ ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع، إمّا في تنظيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع، أو تغيير هذا الإدراك⁽⁵⁾، فالرواية

(1) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (جرب).

(2) السعافين، إبراهيم، (1995)، الرواية في الأردن، د.ط، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، الأردن، ص125.

(3) بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص7.

(4) السعافين، الرواية في الأردن، ص125.

(5) لودج، ديفيد، (2002)، الفن الروائي، ط1، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ص122.

التجريبية إذن هي رواية شكل، فهي تجارب حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف، وصولاً إلى تحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود، أي أنها اتجاه يسعى إلى إحداث التغيير الشامل لإعادة اكتشاف الوجود في شكل ملائم⁽¹⁾، فالبحث والتجريب ضروريان في الرواية كضرورتها في الفن والعلم، وبذلك فهما يحطمان القوالب القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن رؤى جديدة⁽²⁾.

مفهوم التجريب عند الربيعي وتعدد المصطلح:

قضية التجريب من أكثر القضايا التي تطرق إليها الربيعي في نقده، وقد ناقش هذه القضية من خلال تجربته الأدبية، فقدّم مفهومه للتجريب، إضافة إلى أهمية التجريب في الأدب العربي.

يرى الربيعي أنّ مفهوم التجريب واسع المعاني، ويختلف مفهوم التجريب أيضاً بين الكتاب وفق رؤية كل كاتب لهذا المفهوم، وكيف يتعامل مع هذا المفهوم في أعماله⁽³⁾، وهذا يعني أنّ مدى فهم الكاتب للتجريب ينعكس جلياً في إبداعاته، فهي إذن نسبية بين الكتاب، ولا تخضع لقواعد معينة.

لقد تعدد مفهوم التجريب عند الربيعي، فلم يكن محصوراً في مفهوم واحد، بل تعدد هذا المفهوم وتطور بفعل نزوج التجربة الأدبية لديه.

ففي مرحلة البدايات كان التجريب عنده يعني (الاختلاف) "والاختلاف هو عدم الاتفاق مع الآخرين"، نقول "تخالف الأمران واختلفا: لم يتفقا، وكل ما لم يساو"⁽⁴⁾، فالربيعي -كما يذكر- لم يرد في كتاباته القصصية، أن ينسج على منوال ما هو متوفر في السوق المحلي من بضاعة قصصية⁽⁵⁾، وهذا يعني أنّه ومنذ بداية

(1) الورقي، السعيد، (د.ت)، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ص315.

(2) محيلان، منى محمد، (2000)، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص19.

(3) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص32.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلف).

(5) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص31.

الإنتاج، والربيعي يضع نصب عينيه أن يكون إنتاجه مختلفاً عن الآخرين، وبعيداً عن التجارب المقلدة التي يسير خلفها الكثير من الأدباء، دون محاولة منهم في البحث عن الجديد، والبقاء خلف القوالب الجاهزة.

ويرى الربيعي أن مسألة الاختلاف ليس بالأمر السهل، فهو يحتاج إلى وعي متقدم بالفن القصصي لما هو موجود، وبالتالي لما يجب أن يكون عليه⁽¹⁾، فالاختلاف هو حصيلة وعي وإحاطة بفن القصة من مختلف الجوانب، الموضوعية والفنية، وهذا يحتاج إلى متابعة ما يجري لهذا الفن من تطور، ومتابعة للأحداث وربطها بهذا الفن، فالكاتب عليه إذن أن يعي أمرين: الأول: فن القصة وما يطرأ عليه من تغيير وتطور على الصعيد التقني، والثاني: متابعة ورصد الأحداث والعوامل التي من شأنها لعب دور المحرك والمطور لهذا الفن، فالموضوعات التي تعالجها القصة هي التي تفرض على الكاتب التقنية التي تتناسب مع رؤيته، وفي طريقة طرحها، وهنا تظهر قدرة الكاتب ومهارته في التعامل مع التقنية والموضوع، والوعي المتقدم بالفن القصصي يُكسب الكاتب رؤية مستقبلية يستطيع بها التنبؤ بمستقبل هذا الجنس الأدبي، والتطورات التي ستطرأ عليه، ومتابعة المحاولات التي تسعى إلى التجريب بعيداً عن السائد، وقد أخبرنا الربيعي بأنه حريص على متابعة المحاولات وما يجري حول فن الرواية، وخصوصاً المحاولات الشابة التي ما زالت في بداية مسيرتها الأدبية، فهذه القراءة والمتابعة التي عني بها الربيعي هدفت إلى نقد وتوجيه تلك المحاولات، والبقاء على اتصال دائم مع كل ما يجري حول هذا الفن وما وصل إليه.

والتجريب (الاختلاف) عند الربيعي لا يعني البقاء على تجربة واحدة، والتوقف عندها، بل يعني البحث الدائم وعدم التوقف عند أول محاولة أو نجاح، يقول الربيعي: "...الاختلاف ليس مسألة هيّنة، ويحتاج إلى وعي متقدم بالفن القصصي كما هو موجود، وبالتالي لما يجب أن يكون عليه، ... هو أمر متحرك

(1) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص34.

وغير مستقر، فالوصول إلى محطة ما لا يعني البقاء فيها، وإنما التهيؤ إلى مغادرتها، وهكذا⁽¹⁾.

إن نظرة الكاتب إلى التجريب وطموحه لا يكون على مستوى إنتاج الكتاب الآخرين فقط، وإنما على مستوى التجربة الذاتية، فهو أمام مواجهة وتحدي ثنائي، المؤلف والسائد على الساحة الأدبية، وما يطرح فيها من إنتاج، والتجربة الذاتية التي يرى الربيعي فيها أن على الكاتب ألا يتوقف عند تجربة واحدة، بل عليه أن يتخطى تلك التجربة ليبدأ تجربة جديدة بعيدة كل البعد عما سبقها، فهي تجربة لا ترتكن إلى ما سبق، فكل تجربة مستقلة، لها خصوصيتها التي تميزها عن التجارب السابقة سواء من حيث الموضوع أو الشكل والتقنية.

وقد شبه لنا الربيعي التجريب في الأدب بالعملية المخبرية المتواصلة، فالتجارب المخبرية تحتل النجاح أو الفشل، فالنتيجة ليست مضمونة، وكذلك التجريب في الأدب، ويرى الربيعي أن بعض هذه التجارب الأدبية قد تؤدي إلى الفشل، وحتى لو حصل الفشل، "لكن المهم فيها أن تستمر؛ لأن ملاحقة التجربة هي التي توصل، وبعكسها عدم ملاحقتها والاكتفاء بما تحقق"⁽²⁾، فالفشل لا يعني الانقطاع والتوقف، وعدم مواصلة التجربة؛ لأن في الفشل أحياناً إفادة للكاتب من أخطائه، محاولاً تجاوزها وعدم تكرارها، كما أنه يمنح الكاتب مزيداً من الإصرار لإعادة التجربة حتى تحقق النجاح، كما أن نجاح التجربة يعطي الكاتب دفعة للأمام من أجل المزيد من التجارب، وعدم التوقف عند مرحلة واحدة، أو تجربة واحدة.

ويؤكد الربيعي "أن مسألة التجريب يجب أن ترافق الكاتب في كل مراحل حياته، لأنه هنا يعني -كما يرى الربيعي- الحركة والكشف والإضافة، وعدم الركون إلى أي إنجاز مهما كانت قيمته"⁽³⁾، فالتجريب معناه العمل الدؤوب، ورحلة تبدأ مع الكاتب منذ البداية، لا تتوقف، وتستمر معه حتى ما بعد نجاح التجربة، ففي التجربة كشف عما هو جديد، وهو أيضاً إضافة للتجارب السابقة، وما حققه من

(1) الربيعي، من النافذة إلى الأفق، ص34.

(2) المرجع نفسه، ص39.

(3) الربيعي، رؤى وظلال، ص54.

نجاحات، فهي دعوة من الربيعي للاستمرار في التجريب، وعدم التوقف مهما تحقق من إنجاز.

ومن المصطلحات التي استخدمها الربيعي إضافة إلى مصطلح (الاختلاف) لتشير إلى التجريب مصطلح (الرفض)، والرافضون - كما يراهم الربيعي - هم الذين لا يرتضون بالسائد⁽¹⁾، ويؤكد الربيعي أن مصطلح (الرفض) ورد كثيراً في كتاباته، ويعلل أن هذا الرفض هو رفض ليس غايته الرفض فقط، بل اقترن بالبحث عن البديل⁽²⁾، فالرفض هنا هو التمرد على السائد والمألوف، وهو إعلان من الكاتب المبدع للثورة على المقلدين الذين يسرون مع التيار السائد، التيار الذي يرفض الإبداع، ويقبل بما هو مطروح، دون السعي نحو التغيير والتجديد، فالكاتب إذن يرفض المؤلف، ولكنه في الوقت نفسه يبحث عن البديل - كما يذكر الربيعي - "فالرفض معناه أن هذا الكاتب لديه ما يقوله ويضيفه إلى الأدب وإلى العملية الإبداعية، لديه طاقات وإبداعات يريد تفجيرها، فالربيعي يؤمن بأن الكتابة يجب أن تبدأ من (النص البديل)، والنص البديل: هو النص الذي ينفرد ولا يتكرر"⁽³⁾، بديل عن النص السائد والنص المتداول، وكأنها عملية اجترار للنص القديم، المقلد، النص الذي يعرفه الكاتب والمتلقي، المكرر عن نصوص أخرى في الشكل والتقنية والموضوع.

ومن المصطلحات الأخرى التي استعان بها الربيعي لتعطي معنى التجريب مصطلح التجاوز، والتجاوز هو التخطي، ويرى الربيعي "أن أي عمل أدبي جديد يجب أن يحقق تجاوزاً لما سبقه؛ لأن ثورته تتأكد من جدليته وقدرته على استشراق الجديد في الحياة والتكنيك الفني، وأن يجعلهما متلازمتين ومتوحدتين"⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 239.

(2) المرجع نفسه، ص 241.

(3) صموئيل، إبراهيم، (2001)، أفق التحولات في القصة القصيرة، شهادات ونصوص، ط1،

دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، ص 115.

(4) الربيعي، الشاطئ الجديد، ص 27.

فالتجاوز هنا أن يتخطى الكاتب المرحلة الحالية الراهنة إلى آفاق المستقبل، لا يسير على نفس المسار الذي يسير عليه الآخرون، ويتحقق هذا التجاوز من خلال الموضوع والتكنيك الفني، وحتى يتحقق هذا التجاوز لا بُدَّ من العمل الدؤوب من قِبَل الكاتب من خلال البحث عن الجديد وعدم الاتكاء والبقاء خلف المكتب، ومتابعة التجارب المعاصرة وما يستجد عليها، وليس فقط متابعة الأعمال الأدبية، ولكنّ التجاوز يتحقق أيضاً من خلال طرق الموضوعات الجديدة التي لم يتطرق إليها أحد فيكون هذا الكاتب صاحب السبق والريادة، والتجاوز في الموضوع يأتي من خلال فهم الحاضر واستيعابه، ليفتح ذلك للكاتب آفاق التنبؤ بالمستقبل، وتوقع نتائجه وانعكاسها على المجتمع.

وبموازاة التجاوز من خلال الموضوع يأتي التكنيك الفني، وربما يكون هذا من الناحية العملية أصعب من الموضوع واستشراف المستقبل، فالتجاوز في التكنيك هنا يعني تجاوز الكاتب لتجاربه ونتاجه الخاص، وتجاوز تجارب الآخرين، فهو إذن دائم البحث عن التكنيك الجديد وعدم الاكتفاء بما تحقق.

التجريب والتجربة الذاتية:

مثلاً تحدّث الربيعي كثيراً عن التجريب ومرادفاته، فقد كان التجريب همّه الشاغل الذي سعى إلى تحقيقه منذ بداية دخوله عالم الكتابة، فقد حرص على تميّز تجربته الكتابية بعيداً عن التجارب التقليدية التي يجري وراءها الكتاب، فلم يعتمد الربيعي على شكل واحد، أو أسلوب واحد في كتاباته، بل ظل التجريب هاجسه الذي لا يفارقه، ومستعيناً بالفنون الأخرى، وخصوصاً تقنيات الرسم، فتعامل مع النص الأدبي مثلاً يتعامل مع اللوحة الفنية، فهو يكتب بعيني رسام، وفي أعماله القصصية والروائية نجد التميّز في كل عمل من أعماله، فالتجربة الواحدة لا تتكرر، ولا تنكئ على ما سبقها من الأعمال، فكل عمل يعتبره الربيعي مرحلة أو محطة يغادرها إلى محطة جديدة، فهو دائم السعي نحو التجريب، "وأنّ من يريد أن يكون له صوته المتميّز والمؤثر عليه بحق أن يبحث عن هويته الخاصة، ويبتعد كلياً عن التقليد"⁽¹⁾.

(1) الربيعي، السيف والسفينة، ص43.

عندما نبدأ بالحديث عن التجريب في أدب الربيعي، فإننا ننطلق من مجموعته القصصية الأولى (السيف والسفينة)، ويخبرنا الربيعي عن هذه المجموعة بأنها "تمتّل خليطاً من تجارب تجمع بينها الحداثة والخروج على المؤلف، وهي هنا أشبه بنماذج من بذور غرست في حقلٍ واحدٍ، وفي انتظار من منها أصلح من غيره للنمو والعطاء، وأنّ كل قصة من قصصها الإحدى عشرة عبارة عن نواة لتجارب لاحقة، بعضها جرى تطويره وإغناؤه، وبعضها الآخر جرى ركنه جانباً طيلة السنوات التي تلت إصدارها، ولعلي أعود إليه يوماً عندما أشعر بالحاجة إلى ذلك من أجل تطويره وتجديده"⁽¹⁾.

يُلاحظ هنا أنّ التجريب عند الربيعي هو عملية مخبرية - كما ذكر سابقاً - فهو يكتب ويجتهد في الكتابة بمنأى عن تجارب الآخرين، وينتظر النتائج من أجل التعديل والإضافة، وطرح بعض النماذج التي لم تجد صدى لدى النقاد والقراء، فهي تجارب تحتل النجاح والقبول وكذلك الرفض، فهي إذن محاولة من الربيعي لبناء تجارب لاحقة وفقاً لما تفرزه آراء النقاد والقراء.

ومن خلال التجريب الذي خطه الربيعي في تجربته الأدبية فإنه يسعى نحو الحداثة، ومواكبة الأدب لروح العصر، فلم يُرد للأدب أن يبقى محصوراً في دائرة ويرواح مكانه، في حين أنّ التقدم في مختلف الميادين يشكل سمة من سمات العصر، فالحداثة مرتبطة بالجدة والابتكار والتطور، وهذا ما شكّل هاجساً في مسيرة الربيعي الأدبية، كما أنّ مصطلحات التجاوز والرفض والإضافة والخروج على المؤلف والبحث عن الجديد والابتعاد عن التفكير النمطي، وعدم الاكتفاء بما أنجز، والعمل الدؤوب نحو المزيد من الإنتاج الأدبي ما هي إلا مظاهر وسمات من سمات الحداثة التي سعى إليها الربيعي في مسيرته الأدبية.

وفي المجموعة نفسها (السيف والسفينة) حاول الربيعي الإفادة من المذهب السريالي في الرسم الذي بُهر به، فقد كان الربيعي يلاحق تجارب السرياليين يقرأ عنهم ويتطلع إلى خطوطهم وألوانهم، وفي قصة (العين) هنالك رجل له جناحان،

(1) الربيعي، السيف والسفينة، ص41.

وقد ملَّ منهما، وآخر ينتزع إحدى عينيه ليقدمها أجرة لسائق التاكسي الذي حمله ثملاً في ساعة متأخرة من الليل⁽¹⁾، فهذه تركيبة سرالية، ويخبرنا الربيعي أنه لو سُئل عن هذه القصة وما أراد بها، وما الذي قصده من روايتها، فيقول: "لما وجدتُ جواباً غير الرغبة في العبث، لأنني كنت أرى الأشياء أماًمي، وهي غير مسيرة بمنطق معقول"⁽²⁾.

إذن لم تكن استعانة الربيعي بالسريالية اعتباطاً أو لأنه استعارها من فن الرسم، ولكنها جاءت انعكاساً لرؤية الربيعي الضبابية للأحداث الدائرة في تلك الفترة (فترة الستينات)، فحالة اللامعقول واللامنطقي التي سادت -كما يرى الربيعي- في تلك الفترة لا يناسبها في الأدب إلا ما هو غير معقول أو ما فوق الطبيعي⁽³⁾، وهذا لا يتحقق إلا بالاستعانة بالسريالية لتحقيقه.

أما في مجال الرسم فإنَّ الربيعي أفاد منه في مجال التقنية "باعتبار أن التقنية كانت شاغله الأكبر"⁽⁴⁾.

ومن الأمثلة التي قدّمها لنا الربيعي وظهر فيها تأثره بالرسم قصة (موت الجفاف)، وتروى هذه القصة بلسان المتكلمة، وبطلتها تتحدث عن رجل يجلس أمامها، تمضي في وصفه، في هذه القصة أيضاً لجأ الربيعي إلى حصر جمل بين أقواس، وهي جمل اعتراضية قصيرة أقرب إلى أن تكون وصفاً لهذا الشخص وردود أفعاله، وهنا يبدو تأثير الرسم باستخدام تقنية تسمى (الكولاج) أو (اللسق) الذي كان منتشراً في تلك الفترة، حيث تلتصق بعض المواد على مساحة اللوحة من قطع قماش أو جلد، وكان الرسامون يلجأون إلى هذا اللصق كثيراً عند تنفيذ لوحاتهم⁽⁵⁾.

(1) الربيعي، السيف والسفينة، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) المرجع نفسه، ص 50.

(4) المرجع نفسه، ص 47.

(5) المرجع نفسه، ص 50-51.

ويؤكد الربيعي أنه كان يمارس هذه التقنية في الرسم، ولكن ليس دائماً بل في حالات الضرورة⁽¹⁾، ويضيف الربيعي "أنه إذا اعتبرنا القصة كلها مثل مساحة اللوحة فإنّ الجمل الاعترافية المحصورة بين أقواس تمثل القطع الملتصقة عليها، التي تملأ المساحة وتخلق فيها الموازنة والتناسق، ولا تجعل عيني مشاهداً تقعان في مطب فراغ ما"⁽²⁾، إنّ هذا الرأي الذي يطالعنا به الربيعي هو حصيلة تجربة وتوظيف لتقنيات فن الرسم الذي درسه، وعندما قام بهذا العمل في القصة، فإنّه يتعامل معها مثلما يتعامل مع اللوحة الفنية، وربما لولا أنّه قدّم تفسيراً لما قام به ربما لما استطاع النقاد الاستدلال على وجود الأقواس داخل النص، ولن يخطر في أذهانهم وجود علاقة بين هذا النص وفن الرسم، فهي إذن مهارة من قبيل الربيعي في الإفادة من فن الرسم في الأدب، وهي إحدى طرق التجريب التي لجأ إليها الربيعي في أدبه.

وكما هو الحال في القصة فإنّ الرواية عند الربيعي قد خضعت للتجريب على الصعيد التقني، وفي هذا يخبرنا الربيعي عن تجربته في رواية الوشم، التي لجأ فيها الربيعي إلى التقطيع مع استعمال ثلاثة ضمائر، هي: المتكلم، الغائب، المخاطب، وقد استند التقطيع في الوشم إلى تركيب مجموعة لقطات كما يري في السينما، ولا تترادف هذه اللقطات، بل هي تنتقل من الماضي إلى الحاضر حسب ما يمليه الحدث الذي تتموضع فيه اللقطة، ويضيف الربيعي: "ومن أجل أن لا يحدث الارتباك لدى القارئ، فإنني كتبت حروفها بلونين: عميق وفاتح، ولعلّ ذلك قد ساعده كثيراً، إذ يجعله ملماً بنهاية كل لقطة، وهذا التقطيع وبهذه الطريقة كان محاولة مني لتحطيم السرد التقليدي التصاعدي، والضمير الواحد - الغائب غالباً"⁽³⁾، ويضيف الربيعي أيضاً "أنّ تركيب اللقطات في الوشم لم يظل تركيباً سينمائياً فقط، بل أحياناً أجعله (كولاجاً) أو لصقاً بلغة الرسامين"⁽⁴⁾.

(1) الربيعي، السيف والسفينة، ص 51.

(2) المرجع نفسه، ص 51.

(3) الربيعي، من سومر إلى قرطاج، ص 184.

(4) المرجع نفسه، ص 184.

أما رواية الوكر فقد قسّمها الربيعي إلى فصول، وكل فصل يحمل اسماً، والتقنية المستخدمة تتمثل بقطع الأحداث المتواصلة، وجعل الفصل الخير من الرواية يحمل اسم (مصائر)، وفيه جعل الربيعي كل شخصية تقدّم نفسها، وما آلت إليها بضمير المتكلم بعدما كانت الفصول السابقة تروى بضمير الغائب⁽¹⁾.

وأما رواية (الأنهار) فإنّ الكاتب قد قسّمها إلى قسمين يتصل كل منهما بمستوى معين أراده الكاتب، في حين أنّ القسمين متداخلان مترابطان متحدان: القسم الأول عنوانه (من أوراق صلاح كامل) ويبدأ إطاره الزمني في أيلول (1971)، وينتهي في (2/ مارس/ 1972)، وكأنّه قد تعمّد أن يكون هذا القسم مرتبطاً بحركة الشخصيات على المستوى العام ودورها في مجتمعهم وارتباطها بدينامية هذا الواقع، والأهم إدراكه لكل ما يحيط به وبمجتمعه، ويشتمل هذا القسم على تسعة فصول⁽²⁾، وهذا القسم مكتوب بكلمات مطبعية شديدة السواد⁽³⁾، بينما القسم الثاني يبدأ في (كانون الثاني 1968) وينتهي في (5/ تموز/ 1968) أيضاً، ويستغرق تسعة عشر فصلاً، وتتغير عناوينه تبعاً لنوعية الحدث والانفعالات والاتجاه النفسي السائد والموقف الرئيسي الذي يدور حوله الفصل⁽⁴⁾؛ "ولأنّ أشخاصه رسامون حاملون على أذرعهم دفاتر تخطيطات، فقد كتب روايته في شكل تشكيلي، عملية لصق بين أحداث سردية من العام (1968)، وأحداث مروية بضمير المتكلم من العامين (1971، 1972)، وبين مقطع ومقطع كل منهما بمقدوره أن يكون قصة قصيرة متكاملة"⁽⁵⁾، وهذا القسم مكتوب بكلمات مطبعية سوادها باهت⁽⁶⁾.

(1) مجموعة محاورين، مدخل التجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ص242.

(2) مجموعة مؤلفين، عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، ص126.

(3) أبو ناصر، مورييس، (1979)، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار، بيروت، لبنان، ص87.

(4) مجموعة مؤلفين، عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، ص126.

(5) المرجع نفسه، ص161.

(6) أبو ناصر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، ص87.

أما رواية (القمر والأسوار) فإنَّ ما يميّزها عن غيرها من روايات الربيعي الأخرى أنَّها رواية جماعية البطل، كل أبطالها أخذوا الحيّز نفسه من الأحداث ومن التأثير، ولا يستطيع القارئ أن يقول من هو البطل.

من خلال ما ذكر سابقاً حول التجريب في أدب الربيعي يتضح لنا أنَّ التجريب قد ارتبط في أدب الربيعي بالتقنيات، ومن خلال عدة مظاهر، منها: تقسيم العمل الأدبي إلى أقسام أو فصول، فأصبحت الروائيّة عنده مقسّمة إلى أجزاء مستفيدة من تقنيات الرسم، وكأنّه يتعامل في هذا التقسيم مع لوحة فنية، كما أنّه أفاد من تقنيات السينما باستخدام نظام التقطيع والتلاعب بعنصر الزمن من خلال الحاضر والماضي، وكسر قاعدة السرد المتصاعد أو المتتابع.

ومن مظاهر التجريب في تجربة الربيعي الروائية أبطال الروايات، ففي رواية الوشم كان البطل كريم الناصري الذي يمثل الربيعي وتجربته في السجن، أمّا القمر والأسوار فقد اتخذ البطل شكل الجماعية من خلال سكان مدينة الناصرية الذين تقاسموا دور البطولة في هذه الرواية، أمّا بطل رواية الأنهار فإنَّ ما يميّز بطلها وشخصياتها أنّهم من الرسامين، فجاء تأثره بالرسم تقنياً من خلال الشخصيات والأبطال.

لقد استطاع الربيعي بفعل ثقافته ودراسته الواسعتين التي تتوّعت بين الشعر والرسم والفكر الوجودي واطلاعه على العادات والتقاليد والأساطير من البيئة العراقية، والتراث والتاريخ العربيين أن يوجد لنفسه مدرسة خاصة به في القصة والرواية، وطرزاً تميّز عن الآخرين.

لقد شكّل التجريب لدى الربيعي هاجساً ومنهجاً، خطّه على مدى رحلته الأدبية التي امتدت لعقود، فكل تجربة وكل مؤلّف من مؤلفاته ينفرد عن غيره في التقنية والتكنيك، وهذا ما سعى إليه الربيعي دائماً.

4.4 النتائج:

في نهاية هذه الدراسة خرج الباحث بالنتائج التالية:

1. تنوعت مؤلفات الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الأدب والنقد، ولم تقتصر كتاباته الأدبية على جنس أدبي واحد، فكتب القصة القصيرة والرواية والشعر وقصيدة النثر وكتابة سيرته الأدبية.
2. تنوعت مصادر عبد الرحمن مجيد الربيعي النقدية والثقافية فهناك مؤثرات في مرحلة مبكرة من حياة الربيعي وتمثلت بقراءة القصص والاستماع إلى الحكايات في المقهى، والمرحلة الثانية وهي مرحلة القراءة المتقدمة وتمثلت بالاطلاع على النقاد الغربي والعربي، والتأثر بالفكرين الماركسي والوجودي، والاطلاع على المناهج النقدية.
3. بدا واضحاً تأثر الربيعي بالمناهج النقدية الغربية الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والفكرين الوجودي والماركسي، وهذا ما انعكس على آرائه النقدية التي ظهر فيها ميله إلى النقد الواقعي ونقد المضمون.
4. يرى الربيعي أن الكتابة هي الكتابة الهادفة، وأن الكاتب هو الذي يصنع الحاضر، ويرفع الظلم ويحقق العدل، وهو ضمير الأمة والعالم.
5. فن القصة القصيرة هو الذي بدأ به الربيعي، وانطلق من خلاله إلى أفق أوسع، وهو الرواية، وهي عنده وسيلة لإيصال الآراء وطرحها في مختلف القضايا.
6. إن اختيار شخوص القصة والرواية عملية مضمّنية تحتاج إلى جهد كبير من قبل الربيعي للوصول إليها، ويتم اختيارها من المجتمع، فهي شخوص واقعية وليست من نسج خيال الربيعي.
7. كتابة الرواية عند الربيعي جاءت نتيجة للقراءة الجادة والطويلة على مدى سنوات لكبار الكتاب العرب والغربيين، وقد تميزت تجربة الربيعي الأدبية بأنها انعكاس لتجربته الحياتية.
8. إن فن الرواية كما يراه الربيعي يتجاوز حدود الفن، فهو مرآة للشعوب، وتعويض عن النقص والخسائر التي يمني بها الكاتب، وكذلك الأفراد

والشعوب، ويبقى موضوع القمع السياسي هو الموضوع الأثير في كتابات الربيعي.

9. ينتقد الربيعي فن السيرة في الأدب العربي من خلال بعض السلبيات، فهي تفتقد إلى الصراحة والجرأة، وتقوم على الانتقائية من خلال تعداد إيجابيات صاحب السيرة، وعدم التطرق إلى السلبيات والهفوات التي ارتكبتها.

10. يدعو الربيعي إلى إفادة الأدب من الفنون الأخرى، وينطلق الربيعي في ذلك من خلال تجربته الأدبية التي أفادت كثيراً من فن الرسم، وأفادت أيضاً وبدرجة أقل من فن السينما، وهذه الإفادة من شأنها أن تفتح آفاق التجديد في الأدب وخصوصاً في التقنيات.

11. عبرت المرأة في أدبها بخوفٍ عن معاناتها وهمومها ومطالبها التي سعت دائماً إلى تحقيقها، فأرادت أن يكون الأدب وسيلة للكشف عن هذه المعاناة، والكشف كذلك عن نظرات المجتمع السلبية لها.

12. إنَّ طبيعة دور المرأة في الحياة ومحدودية تجربتها إزاء تجربة الرجل من شأنه أن يؤثر على إنتاج المرأة الأدبية كما ونوعاً.

13. يرى الربيعي ضرورة أن يكون الكاتب ملتزماً يوظف أدبه في القضايا الراهنة في المجتمع.

14. حتى تكتمل دائرة الأدب لا بد من وجود القارئ النوعي، فالكاتب وإن كان مبدعاً فإنَّ ذلك لا يكفي، وإنما يحتاج إلى قارئٍ يقوم هذا العمل، ويبحث عن الأدباء والكتاب المبدعين، ويستطيع تمييز الأعمال الجيدة، كما أنه يحفز الكتاب على المزيد من العمل والإبداع.

15. تتمثل جماليات الرواية العربية من خلال رومانسيتها، ومن خلال جماليات المكان الذي يعتمد على عنصر الوصف، كما تقوم على جماليات القبح التي تقوم على عنصر المفارقة، كما تقوم جمالياتها على اللغة وإيقاعها.

16. يدعو الربيعي إلى استخدام الفصحى ليس في الأدب فحسب وإنما في الحياة اليومية بين الناس، وهو ينتقد الأدباء والكتاب الذين يلجأون إلى استخدام اللهجات العامية في أدبهم، وفي دعوته لاستخدام الفصحى فإنَّ هذه الدعوة

تتجاوز الاستخدام في الأدب نحو أبعادٍ قوميةٍ تتمثل في وحدة الأمة ووحدة لغتها.

17. ينتقد الربيعي تأثر الأدب العربي بالأدب الغربي في توظيف القصص الخيالية والأساطير، وهو يدعو إلى الإفادة مما تزخر به الأمة من عاداتٍ وتقاليدٍ وتراثٍ وحكاياتٍ شعبيةٍ وفنٍ عمارةٍ وزخرفةٍ في الأدب، وهذا ما سيؤدي إلى تأصيل الأدب العربي دون التأثر بالأداب الأخرى.

18. التجريب ظلّ ملازماً للربيعي طوال مسيرته الأدبية، فهو الموضوع الأثير الذي شغل الربيعي في جل مؤلفاته النقدية، وقد تضمنت مقالاته دعوة الأدباء العرب إلى أن يكون التجريب هدفاً يسعون إليه، وأن لا يبقى الكاتب عند تجربة واحدة بل يتخطاها إلى تجارب عديدة، فهي دعوة نحو الحداثة، حداثة الأدب ومواكبته للعصر.

19. يمكن الانتهاء إلى أننا إزاء نقدٍ متناثر في ثنايا كتب الربيعي النقدية، والربيعي وإن كان على تماسٍ مع الواقعية وتقاطع مع الوجودية والشيوعية، فإنه لم يستطع أن يقدم لنا منهجاً متكاملًا ذا حدودٍ صارمةٍ يمكن أن يُركن إليها، وبدلاً من ذلك فإنّ القارئ معنيٌّ بالنقاط مقولاتٍ مجردة من خلال تحليل الربيعي للأعمال الأدبية، سواء أكانت من إنتاجه أم من إنتاج الآخرين. وعلى الرغم من المرجعيات المعرفية التي شكّلت شخصية الربيعي الأدبية والنقدية، فإنّ نقده لا يعدو أن يكون سلسلة مقالات تزخر بالتكرار وتميل إلى تسجيل الملاحظات العامة بشكلٍ حرمة فرصة التحديق في الأعمال التي تناولها، ولعلّ عذره في ذلك أنه يحكم على الأمور من منظور المبدع وليس من منظور المتخصص في النقد المعني بإنجاز مشروع نقدي متكامل، وهو أمرٌ ينصرف إلى تميّز مبدعٍ سواء كان شاعراً أم روائياً.

المراجع

أ. المراجع العربية:

- إبراهيم، السيد، (1998)، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، د.ط، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر.
- إبراهيم، عبد الله، (1990)، المتخيل السردى، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- إبراهيم، علي نجيب، (1994)، جماليات الرواية العربية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، د.ط، دار الينابيع، دمشق، سوريا.
- إسماعيل، سامي، (2002)، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- الأصفر، عبد الرزاق، (1999)، المذاهب الأدبية لدى الغرب، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
- ألاهو، ريمون، (1988)، حوار في الرواية الجديدة، ط1، ترجمة نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت، لبنان.
- ألبيريس، ر.م، (1982)، تاريخ الرواية الحديثة، ط2، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، فرنسا.
- ألن، روجر، (1986)، الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة منيف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- إمبرت، إنريكي أندرسون، (1991)، مناهج النقد الأدبي، د.ط، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.
- أمين، أحمد، (1969)، حياتي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- أنيس، إبراهيم؛ والصوالحي، عطية؛ ومنتصر، عبد الحليم؛ وأحمد، محمد خلف الله، (1972)، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، مصر.
- إيجلتون، تيري، (1985)، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، ع3، مجلد5، ص22.

- إيسر، فولفجانج، (2000)، **فعل القراءة، نظرية الاستجابة الجمالية**، ترجمة: عبد الوهاب علوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- إيكو، أمبرتو، (1996)، **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- البازعي، سعد، (2004)، **استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- بحراوي، حسن، (1990)، **بنية الشكل الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- البحري، محمد، (1998)، **في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول**، مجلد 16، عدد 4، ص33.
- بدر، عبد المحسن طه، (1979)، **الروائي والأرض**، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- بدر، عبد المحسن طه، (1980)، **حول الأديب والواقع**، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- بركات، وائل، (1997)، **الواقعية الاشتراكية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- البسيوني، محمود، (1980)، **أسرار الفن التشكيلي**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر.
- بشور، معن وآخرون، (1999)، **الواقع العربي وتحديات قرن جديد**، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- بنحدو، رشيد، (1994)، **العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر**، **مجلة عالم الفكر**، مجلد 22، 23، عدد 1، 2، 3، 4، بيروت، لبنان.
- بوتور، ميشال، (1971)، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.

- بوليتزر، جورج؛ وموريس، جي بيس، (د.ت)، أصول الفلسفة الماركسية، ج1، د.ط، ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.
- تيزيني، الطيب، وآخرون، (2001)، الواقع العربي وتحديات الألفية الثالثة، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- تيغم، فيليب، (1983)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا.
- جلکز، روبرت؛ وإنسكو، جيرالد، (1986)، الروماتيكية ما لها وما عليها، د.ط، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
- الجومرد، محمود، (1980)، الأديب والالتزام، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، العراق.
- الجيار، مدحت، (1984)، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، مجلد 4، عدد3، ص181.
- حسين، خالد حسين، (2000)، شعرية المكان في الرواية الجديدة، د.ط، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، السعودية.
- الحكيم، توفيق، (1973)، فن الأدب، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.
- حمادي، صبري مسلم، (1980)، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- حمودي، باسم عبد الحميد، (1998)، التراث الشعبي والرواية العربية الحديثة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- دواره، فؤاد، (1991)، السينما والأدب، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
- دوني، بونوا، (2005)، الأدب والالتزام - من باسكال إلى سارتر-، ترجمة محمد برادة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- راغب، نبيل، (1996)، النقد الفني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر.

- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1976)، الخيول، مجموعة قصصية، د.ط، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1979)، الشاطئ الجديد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1984)، أصوات وخطوات، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1984)، الأنهار، ط3، الدار العربية للموسوعات، بيروت.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1986)، القمر والأسوار، ط4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1995)، من النافذة إلى الأفق، د.ط، مؤسسة سعيدان، سوسة، تونس.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (1996)، السيف والسفينة، ط4، دار نقوش عربية، تونس.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (2000)، من ذاكرة تلك الأيام، جوانب من سيرة أدبية، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد، (2010)، الخروج من بيت الطاعة، ط2، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان.
- الربيعي، عبد الرحمن، (1993)، رؤى وظلال، قراءات ونقد، نقوش عربية، تونس.
- الربيعي، عبد الرحمن، (د.ت)، من سومر إلى قرطاج، قراءات في الأدب العربي المغربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس.
- رحيم، سعد محمد، (2003)، السيرة الذاتية، حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة، الموقف الأدبي، العدد، 385.
- رشدي، رشاد، (1975)، فن القصة القصيرة، ط2، دار العودة، بيروت، لبنان.
- رشدي، رشاد، (1985)، فن كتابة المسرحية، د.ط، دار الفن للنشر، القاهرة، مصر.

الزعبي، أحمد، (1986)، في الإيقاع الروائي، ط1، دار الأمل، إربد، الأردن.

سارتر، جان بول، (1964)، الوجودية مذهب إنساني، ط1، ترجمة عبد المنعم الحنفي، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، مصر.

سارتر، جان بول، (1967)، الأدب الملتزم، ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان.

سارتر، جان بول، (2005)، ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمي خلال، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

ستيس، ولترت، (2000)، معنى الجمال - نظرية في الأسطيقا، د.ط، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

السعافين، إبراهيم، (1995)، الرواية في الأردن، د.ط، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، الأردن.

أبو سعد، أحمد، (1959)، فن القصة، ج1، ط1، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان.

سمارة، نهى، (1993)، المرأة العربية - نظرية متفائلة، ط1، دار المرأة العربية، بيروت، لبنان.

شارتييه، بير، (2001)، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

الشاروني، يوسف، (1980)، الخيال العلمي في الأدب العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت.

الشاروني، يوسف، (2007)، لغة الحوار بين العامية والفصحى، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

شرف الدين، فهمية وآخرون، (1985)، بحوث في الفكر القومي العربي، ط1، مجلد2، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان.

شرف، عبد العزيز، (1992)، أدب السيرة الذاتية، ط1، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر.

شريط، عبد الله، (1975)، (الأديب العربي بين الحرية والمجتمع)، مجلة الآداب، عدد 5، أيار.

- شعبان، بثينة، (1999)، *مئة عام من الرواية النسائية العربية*، ط1، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان.
- شلبي، خيرى، (1992)، *لا حرية لكاتب في مجتمع غير حر*، مجلة فصول، مجلد 11، عدد 3.
- صايغ، أنيس، (د.ت.)، *تطور المفهوم القومي عند العرب*، د.ط، دار الطليعة، بيروت، لبنان.
- صموئيل، إبراهيم، (2001)، *أفق التحولات في القصة القصيرة*، شهادات ونصوص، ط1، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن.
- الطريطر، جلييلة، (2004)، *مقومات السيرة الذاتية في الأدب الحديث*، د.ط، مركز النشر الجامعة ومؤسسة سعيدان للنشر، تونس.
- العالم، محمود أمين؛ وأنيس عبد العظيم، (1955)، *في الثقافة المصرية*، ط1، دار الفكر الجديد، القاهرة، مصر.
- العالم، محمود، (1970)، *الثقافة والثورة*، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان.
- العاني، شجاع مسلم، (1989)، *في أدبنا القصصي المعاصر*، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- عباس، إحسان، (د.ت.)، *فن السيرة*، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
- عبد الرحمن، نصرت، (1979)، *في النقد الحديث*، ط1، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن.
- عبد الغني، محمود، (2008)، *فن الذات (دراسة للسيرة الذاتية وابن خلدون)*، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- عبد الهادي، أحمد محمد، (2002)، *المنفلوطي، حياته ومؤلفاته*، ط1، دار نهضة الشرق، القاهرة، مصر.
- عزام، محمد، (2003)، *أدب الخيال العلمي*، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سوريا.
- العشيري، محمود أحمد، (2003)، *الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام*، ط2، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر.

العتار، مها فائق، (1995)، السيرة الفنية في الأدب العربي، ط1، مطبعة الداودي، دمشق، سوريا.

علي، عبد الرضا، (1976)، عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

عياد، شكري، (1993)، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت.

غاتينيوي، جان، (1990)، أدب الخيال العلمي، ط1، ترجمة ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق، سوريا.

غوركى، مكسيم، (د.ت)، كيف تعلمت الكتابة، د.ط، ترجمة مالك صقور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.

فراج، عفيف، (1985)، الحرية في أدب المرأة، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.

فضل، صلاح، (1986)، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

قاسم، محمود، (1993)، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

القاضي، إيمان، (1992)، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950-1985)، ط1، الأهالي للطباعة، دمشق، سوريا.

القرشي، غالي سرحان، (2000)، نص المرأة، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا.

كاظم، نجم، (1987)، الرواية في العراق (1965-1980)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق.

كاظم، نجم، (2007)، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.

كالويل، إرسكين، (د.ت)، كيف أصبحت روائياً؟، د.ط، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار الهلال، القاهرة، مصر.

- كامل، عصام، (2005)، إبداع المرأة العربية، د.ط، دار فرحة، المنيا، مصر.
- كوبتروود، كورت هانو، (د.ت)، حول صنعة كتابة السيناريو، منشور ضمن كتاب فن كتابة السيناريو، ترجمة: إقبال أيوب، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- كونتا، ميشيل، (1995)، الرواية الوجودية، ترجمة حسن سحلول، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 83.
- كيال، باسمة، (1986)، سيكولوجية المرأة، د.ط، مؤسسة عز الدين، بيروت، لبنان.
- لالو، شارل، (1982)، مبادئ علم الجمال، د.ط، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق، سوريا.
- لوجون، فيليب، (1994)، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ط1، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- لودج، ديفيد، (2002)، الفن الروائي، ط1، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- لوفيفر، هنري، (د.ت)، الماركسية، د.ط، ترجمة جورج يونس، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان.
- لوهافر، سوزان، (1990)، الاعتراف بالقصة القصيرة، ط1، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- مارتين، س.ر. (1983)، في تجربة الكتابة، ط2، ترجمة تحرير السماوي، دار المدى، دمشق، سوريا.
- ماي، جورج، (1992)، السيرة الذاتية، د.ط، ترجمة: محمد القاضي، وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس.
- مجموعة محاورين، (1984)، مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية، ط1، دار النضال، بيروت، لبنان.
- مجموعة من الباحثين الجامعيين، (1999)، عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ط1، دار الخدمات العامة، تونس.

مجموعة من الكتاب، (1995)، تقنيات الكتابة، القصة القصيرة والرواية، ترجمة
رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

مجموعة مؤلفين، (1984)، عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، ط1، دار العربية
للموسوعات، بيروت، لبنان.

مجموعة مؤلفين، (1995)، أعمال ندوة المرأة والكتابة، د.ط، المكتبة الوطنية
للمملكة المغربية، الرباط، المغرب.

محيلان، منى محمد، (2000)، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ط1،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

مرتاض، عبد الملك، (1998)، في نظرية الرواية، ط1، المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب، الكويت.

المصري، مروان؛ وعلائي، محمد علي، (د.ت)، الكاتبات السوريات، ط1، الأهالي
للطباعة، القاهرة، مصر.

مصطفى، فائق؛ وعلي، عبد الرضا، (1989)، في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار
الكتاب للطباعة والنشر، الموصل، العراق.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت: 711هـ-)، (د.ت)، لسان
العرب، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار
إحياء التراث العربي، ومؤسسة العربي، بيروت، لبنان.

الموسى، نهاد، (1987)، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث،
ط1، دار الفكر، عمان، الأردن.

موم، سومرست، (1975)، تجربتي في الأدب والحياة، ط1، منشورات عويدات،
بيروت، لبنان.

ميزر، جيفري، (1987)، اللوحة والرواية، ترجمة: مي مظفر، د.ط، دار الشؤون
الثقافية العامة، بغداد، العراق.

النابلسي، شاكر، (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

- أبو ناصر، موريس، (1979)، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار، بيروت، لبنان.
- نجم، محمد يوسف، (1956)، فن القصة، ط2، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
- النساج، سيد حامد، (1985)، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط2، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.
- النعيمي، أحمد محمد، (2004)، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان.
- نوار، عبد العزيز، (د.ت)، تاريخ العرب المعاصر - مصر والعراق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.
- نوفل، يوسف، (1977)، قضايا الفن القصصي، ط1، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، مصر.
- هسرل، سوزان، (1975)، (أزيح الرجل عن عرشه والمستقبل للمرأة)، ترجمة: أحمد عمر شاهين، مجلة الآداب، عدد 4، 5.
- هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.
- هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، د.ط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.
- الهندي، هاني؛ والنصراوي، عبد الإله، (2001)، حركة القوميين العرب، نشأتها وتطورها عبر وثائقها (1951-1968)، ج1، ط1، بيروت، لبنان.
- هولب، روبرت، (2000)، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر.
- أبو هيف، عبد الله، (2000)، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسر، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
- الورقي، السعيد، (د.ت)، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

وصفي، رؤوف، (1990)، أدب الخيال العلمي - التاريخ والرؤى، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

ولسون، كولن، (2001)، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، ط6، دار الآداب، بيروت، لبنان.

وولف، فرجينيا، (1971)، القارئ العادي، ترجمة عقيلة رمضان، د.ط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر.

ويليك، رينيه، (1987)، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

يعقوب، لوسي، (2001)، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ط1، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر.

ب. المراجع الأجنبية:

Richards, I.A, (1983), **Principles of Literary Criticism**, Melbourne and Henley, London, P. 186.