الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي و البحث العلـمي

جامعة سطيف 2

كليّة الآداب و اللّـــــــغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

مذكّرة

مقدّمة لنيل

الماجستير

التخصّص :مدارس النّقد المعاصر و قضاياه

إعداد الطالبة: غنيّة كبير

عنوان المذكرة:

حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرواية "عبد الحميد بن هدّوقة"

أعضاء لجنة المناقشة :

د.سفـــــيان زدادقة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	رئيـــــــسا
د.خير الدّين دعّـيش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	مشرفا و مقرّرا
د.عبد الناصر مباركيّة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقـشا
د.فتيحة كـــــحلوش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	عضوا مناقـشا

السنة الجامعيّة 2014/2013

المقدّمة

المقدّمة :

اختلف النقّاد في تعريفاتهم للنّقد فكلّ ناقد يعرّفه تبعا للمنهج الذي يطبّقه ، فهناك من يراه محاولة لتقديم قراءة حول النصّ يعكس الناقد من خلالها وعيه بالمضمون ، و تلك القراءة عادة ما تكون ساذجة و هؤلاء هم أصحاب المناهج التّقليديّة كالانطباعي مثلا ، و هناك من يراه يقترب إلى العلميّة في دراسته للأدب ، و هؤلاء هم المتحمّسين لبعض المناهج النصيّة التي أفسدت النّصوص الأدبية بالتشجيرات و المنحنيات البيانية و النّسب و غيرها ، و هناك من يراه دراسة في تأثير النّسق الثقافي على المبدع ، و هؤلاء هم أصحاب منهج النّقد الثقافي ...

و لعلّ من أهمّ أسباب اختياري موضوع بحثي " حداثة النّقد الرّوائي من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرّواية عبد الحميد بن هدّوقة " هو اهتمامي بمعرفة الحداثة النّقدية عند أهمّ النقّاد الجزائريين الذين حضروا الملتقى بانتظام و كيفيّة وعيهم للحداثة الرّوائية ، بالإضافة إلى أنّ هذا الموضوع يتناسب مع اختصاصي في " مدارس النّقد الأدبي المعاصر و قضاياه " لأنّه موضوع في نقد النّقد ، و بالرّغم ممّا أعانيه من نقص في الإحاطة بما يتعلّق بالمناهج النّقدية شأن أيّ باحث مبتدئ إلا أنّ حبّ الممارسة النّقدية قد دفعني إلى أعمال الملتقى الدّولي للرّواية الذي حمل اسم الرّوائي الجزائري "عبد الحميد بن هدّوقة" ، إذ كان هذا المبدع محطّ اهتمام النّقد الأدبي منذ أواخر ستّينات القرن العشرين في مؤلّفات نقديّة عربيّة وجزائريّة ، ثمّ تزايد الاهتمام الثّقافي الجزائري بإبداعه من قبل وزارة الثّقافة في تنظيم الملتقى الدّولي للرّواية باسم "عبد الحميد بن هدوقة" عام 1997، إثر وفاته في 21 تشرين الأوّل 1996، وقد تركّز الملتقى خلال دوراته الأولى 1997-1999 على الدّراسات النّقدية في أدبه و بعض الشّهادات قدّمها المقرّبون منه ، ثم أضيف محور ثان عن الرّواية الجزائريّة وموقعها في الأدب العربي والعالمي خلال ملتقيات 2004-2007، وقد شارك فيه أهمّ الرّوائيين الجزائريين والعرب كما حضره النقّاد من المشرق و المغرب العربي ، و قد حظي أيضا باهتمام النقّاد من فرنسا وإيطاليا وإنكلترا وروسيا وغيرها من البلدان الأوروبية و الآسياوية . فقدّم هؤلاء النقّاد دراسات تطبيقيّة على الرّواية الجزائريّة والعربيّة، غير أنّ هذه الأخيرة لم يكن لها نصيب وافر من الدّراسات مقارنة بنظيرتها الجزائريّة.

إنّنا انطلقنا من فرضيّة أنّ النّقد الحداثي أثناء محاولته ارتياد النّصوص الأدبيّة كان يحاول استيعاب الحداثة الأدبية أوّلا ، ووعي الحداثة الأدبيّة يختلف من ناقد إلى آخر حسب المنهج المطبّق و قد رأينا ذلك في الشّعر أيضا ، فنزار قباني الذي تحصّل على قاعدة جماهيريّة عريضة و صفّق له النقّاد لفترة طويلة و اعتبروه رائد الحداثة الذي أعاد تشكيل العلاقة بين المرأة و الرجل و دافع عن حريّة المرأة ، نجده في نقد ما بعد الحداثة شاعر رجعيّ عاود استنبات مفهوم الفحل المترسّخ في الثقافة العربية منذ الجاهلية و بالتالي فوعي الحداثة يختلف من ناقد إلى آخر حسب المنهج الذي يطبّقه .

كما أنّ النّقد في سعيه للبحث عن حداثة الأدب ، كان يريد الحداثة لنفسه ، نصل هنا إلى طرح إشكاليّة بحثنا و هي : هل استطاع النّقد أن يكون حداثيا حين كان يبحث عن الحداثة في الرّواية ؟

إنّ الحداثة في مضمون الرّواية تعني سعي الأديب إلى معالجة قضايا إشكاليّة ، بتفكير حداثي يستمدّه – من المفروض – من المجتمع الحداثي الذي يعيش فيه ، فلا يمكن للكاتب أن يكتب أدبا حداثيا و فكره مازال رجعيّا لأنّ مجتمعه يظلّ يعيش في موقع التردّي و التخلّف ، أمّا الحداثة في الصّياغة فهي تعني تحديث الأسلوب ، فالكاتب الذي يستطيع خلق أسلوب يميّزه عن غيره هو كاتب مطلوب سواء عند القرّاء أو عند النقّاد الذين يلاحقون نصوصه لاكتشاف الجديد فهو لا يخضع لتنظيراتهم بخصوص الحداثة بل يخلق حداثته الخاصّة و يجبرهم على تبنّيها .

أمّا حداثة النّقد فتتمثّل في تحديث المنهج لما يتناسب مع النصّ ، فالنصّ هو الذي يطلب منهجا معيّنا دون غيره في بعض الأحيان ، طبعا يجب أن نراعي أثناء تطبيق منهج من المناهج المصطلح الذي نوظّفه لأنّ المناهج التي نطبّقها هي مناهج مستوردة ، و تخضع لترجمات متتالية ولذلك يطرح مشكل المصطلح بقوّة .

انطلاقا من الفرضيّات السّابقة نطرح التّساؤلات التالية:

– هل كانت النّصوص المدروسة حداثيّة و إن كانت كذلك فهل استطاع النقّاد إثبات تلك الحداثة ؟ و كيف كان وعيهم لها ؟ لأنّ وعي الحداثة الأدبية هو في حدّ ذاته إشكالية كبرى .

– فهل كان وعيهم للحداثة الرّوائية نابع من فهمهم لحداثة النصّ على أنّها حداثة لا تنفصل عن الحداثة العامّة للمجتمع أم أنّهم قاسوا فقط نسبة مطابقة تلك الرّوايات للتنظير الغربي للحداثة الرّوائيّة ؟

– وهل كانت المعاول النقدية التي باشروا بها النّصوص الروائية حداثية؟ لأنّنا نعلم أنّ حداثة النصّ ترغم النّاقد على مراجعة الوسائل التي يباشر بها هذا الكائن المتمرّد.

لقد اعتمد بحثنا منهجيّا على مدخل تناولنا فيه أنواع الفنون ونقودها، وركّزنا على مفهوم فنّ الأدب ونقده الأدبي، وحدّدنا مظاهر النّقد الأدبي التي ضبطها مرتاض، ثم تحدّثنا عن الحداثة والنّقد، ثمّ عن تجربة النّقد المعاصر في وطننا العربي، والنّقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر، بما فيه الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة".

ووزّعنا البحث على ثلاثة فصول، الفصل الأوّل "النّقد الأدبي للرّواية الجزائريّة" تناولنا في مبحثه الأوّل مفهوم الحداثة، وفي المبحث الثّاني مفهوم الرّواية، ثمّ في المبحث الثّالث لمحة عن الرّواية الجزائريّة، وفي المبحث الرّابع النّقد الأدبي الجزائري للرّواية الجزائريّة، وفي المبحث الخامس الرّواية الجزائرية في النّقد العربي، وفي المبحث السّادس الرّواية الجزائريّة في النّقد العالمي.

أمّا الفصل الثاني : وعي الحداثة الرّوائية – من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة" – فضمّ ستّة مباحث: النّزوع التّجريبي في الرّواية الجزائريّة الحداثية، الرّاوي في الرّواية الجزائريّة، الزّمن في الرّواية الجزائريّة، بناء المكان في الرّواية الجزائريّة، الشّخصية في الرّواية الجزائرية وأشكال اللّغة في الرّواية الجزائرية. و هنا نجد أنّنا ركّزنا مضطرّين على الرّواية الجزائريّة لأنّ الرّوايات العربية المدروسة كانت قليلة جدا.

أمّا الفصل الثّالث "حداثة النّقد الرّوائي من خلال أعمال الملتقى" فتناولنا فيه سبعة مباحث، المبحث الأوّل تناولنا فيه : الاتّجاهات النّقدية المعتمدة في دراسة الرّواية من خلال كتب الملتقى، والثّاني: المنهج السّيميائي في مداخلات رشيد بن مالك، والثّالث : عبد العالي بشير ومقاربته للشّخصيات الرّوائية، والمبحث الرّابع: وظائف السّرد المكرّر في رواية " غدا يوم جديد "من خلال

مداخلات السّعيد بوطاجين، والمبحث الخامس: ياسين سرايعيّة واستثماره لمقولات "جيرار جينات" في السّرد، و المبحث السّادس: التّناص والمناص في الرّواية من خلال مداخلات الملتقى، أمّا المبحث السّابع فكان بعنوان : استثمار نظريّات القراءة و التّلقي في مداخلات الملتقى.

اعتمدنا في بحثنا المنهج التّحليلي، إذ حاولنا اكتشاف حداثة النقد الرّوائي و حداثة الرّوايات المدروسة التي كانت في معظمها روايات جزائرية .

وقد وظّفنا بعض المراجع الأجنبية التي نظّرت للسّرديات سواء بلغاتها الأصليّة أو مترجمة إلى العربيّة، ومن أبرز الصّعوبات التي واجهتنا في بحثنا عدم تحكّمنا في اللّغة الفرنسيّة ما حرمنا من الاستفادة من المراجع الأجنبيّة، بالرّغم من تحصّلنا على عدد هائل من أمّهات الكتب في السّرديات وفي النّقد الأدبي و نظريّة الأدب.

وختاما أتقدّم بعميق شكري إلى أساتذتي الذين درّسوني في السّنة النظريّة ، هؤلاء الكبار الذين يثبتون لنا يوما بعد يوم أنهم لا يستحقون إلا أن يكونوا مثلا أعلى لنا .

المدخل

المدخل :

من الصّعب العثور على تعريف جامع مانع لكلمة " فنّ " ، لأنّ المفاهيم متغيّرة باستمرار و لا تخضع للثّبات و هذا من سمات الوجود الإنساني ككلّ فهناك أشياء تتغيّر و كائنات تنمو و مفاهيم تتحوّل و تتطوّر و لذلك ما نضبطه اليوم أكيد أنه سيتغيّر بعد فترة لأنّ التفكير الإنساني في تغيير دائم، يتطوّر باستمرار محاولا القبض على المفاهيم الزّئبقيّة المستعصية على التّحديد، ولا بدّ من أن يكون الإنسان قد سأل نفسه هذا السّؤال مبكّرا، فبدأ يحاول اكتشاف معاني تلك الأشياء الجميلة التي يتمتّع بها و لا يعرف سرّها .

وقد نظّر الفلاسفة قديما إلى الفنّ وحاولوا تفسيره، فرأى أفلاطون أنّ الفنّ محاكاة، وقال أرسطو بأنّه لا يعني التّقليد التّام لأن الفنّان وهو يحاكي الطّبيعة يصنع ما هو أجمل منها، ورفع بذلك الفنّ إلى درجات عالية، ومن الفلاسفة من رأى أنّ الفنّ يعكس صورة المجتمع ويحاول تغيير هذا المجتمع، ويؤثّر فيه سلبا أوإيجابا، لأنّه لا يتأثر فقط، بل يؤثّر أيضا وهذا يختلف عمّا قال به أصحاب الموقف الجمالي إذ ينظرون إلى الفنّ على أنّه النّتاج الإنساني الذي يدور حول عنصر الجمال، أو الذي يكون فيه الجمال أصلا يدور حوله، وهنا تبرز مشكلة العلاقة بين الأخلاق والجمال في مجال الفنّ ، وهي مشكلة كما أشرنا مطروحة منذ "أفلاطون"، فالموقف الجمالي يدرّبنا على الانتباه إلى العمل لذاته فحسب، ففيه نهتمّ بالخصائص الباطنيّة للعمل وقيمتها بالنّسبة إلى الإدراك الباطني، بينما تهتمّ الأخلاق بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى، ومن ثم تؤكّد نتائج الفنّ أي تأثيره في السّلوك، وفي النّظم الأخرى في المجتمع، وأوضاع الحياة البشريّة بوجه عام[1]. وقد حدّد النّقد الأدبي الحديث الفنّ بثمانية أنواع، ولكلّ فنّ نقده التابع له، فنّ الرسم، فنّ الأدب، فنّ الموسيقى، فنّ النحت، فنّ المسرح فنّ العمارة، فنّ السينما، فنّ الباليه، أمّا باقي النّشاطات والتي يختلط الأمر على البعض فيصنّفها على أنّها فنون ، فهي مجرّد حرف ، كالنّجارة والحلاقة.. وغيرها من الحرف التي لا تخلو من عنصر الجمال، وما يهمّنا في دراستنا هو فنّ الأدب موضوع النّقد الأدبي ، لأنّ الرّواية – طبعا – نوع أدبي .

[1] – رمضان الصباغ : العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، 1998 ، الكويت ص (85).

ـ فنّ الأدب :

إذا أردنا أن نقدّم تعريفا بسيطا للعمل الأدبي فهو التّعبير عن تجربة شعوريّة أو تجربة معيّنة في الحياة بكلمات موحية ولا شكّ أن الكلمة الموحية تترك أثرا بالغا في القارىء، أثرا يشبه اللذّة، فالنصّ الحقيقي على حدّ تعبير بارت هو النصّ الذي يترك لذّة، و" نصّ اللذّة هو النصّ الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة، إنّه النصّ الذي ينحدر من الثّقافة فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة"[1]، ولعلّ بارت يستخدم مصطلحات جنسيّة للتّعبير عن علاقة حميميّة يقيمها بين الكتابة والجسديّة، فالكتابة جسد مغر يجد فيه عشّاقه لذّة لا متناهية، ولذّة القراءة معروفة منذ زمن بعيد، وليس هناك سبب لإنكارها إذ عبّر عنها في كتابه لذّة النص بمصطلحات جعلت النصّ الأدبي يبدو أشهى وأكثر إغراءا، ومعروف أن "الأدب الجيّد يهتمّ بالحياة اهتماما ودودا وصارما في الوقت نفسه، إنه يشكّل التّجربة ويبعدها عنّا على نحو ما، ولكنّه دائما يسلّم بأهمية التّجربة الإنسانية وقيمتها، وذلك حتى في الحالات التي يجد فيها كثيرا من الشرّ في هذه التّجربة كما هو الحال في المأساة، وإذا كان الكاتب ذا خيال موهوب فإنّ عمله يساعد على التّعريف بهذه الأهميّة وتأكيدها، وفي جلب تلك التّجربة إلينا وهي صافية، وليس معنى هذا القول أن الكاتب الجيّد يجعل من التّجربة الشرّيرة تجربة خيّرة، ولكنّ ارتياده لها يكون جيّدا مادام يكشف على نحو أفضل طبيعة الشرّ الذي نعاني منه ونقترفه[2] ، فالأدب يسلّم بأنّ تقدّمنا الخلقي يقاس بمدى تعاطفنا مع المعاناة الإنسانيّة، زيادة على اللذّة والمتعة اللتّان تحصلان مع القراءة لأنّ النصّ له وظيفتين جمالية وأخلاقية كما ذكرنا سابقا.

ونستطيع أن نقول بأنّ الأدب هو أكثر الفنون تجسيدا للحياة الإنسانيّة بأفراحها وأحزانها بنجاحاتها وانتكاساتها، فلا يوجد فنّ أكثر تعبيرا على الإنسان و ما يعانيه من انتكاسات أكثر من الأدب .

[1]– رولان بارت: لذّة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط ،1992 ، ص(39).

[2]– محمود الربيعي: حاضر النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، دس ، ص(42).

والنصّ الأدبي طبعا يتميّز بطبيعة تختلف عن طبيعة النصّ العلمي فهو زئبقي متفلّة ، لا يستطيع القارىء اكتناه جماليّاته من أوّل وهلة وهو عصيّ على أن يقدّم نفسه بسهولة، وفي نفس الوقت فهو يثير القارىء ويستفزّه ليتسلّح هذا الأخير بمعاول نقديّة لكشف المستور، وهذا ما يعنيه تودوروف عندما قال بأن الخطاب الأدبي يختلف عن الخطاب العادي بكونه غير شفاف يحتاج إلى التأويل للوصول إلى المعنى بينما خطابات التواصل اليومي سهلة الفهم تعطيك المعنى دون جهد .[1]

والخطاب الأدبي يستدعي خطابا آخر هو خطاب النّقد الذي يحاول بدوره كشف جماليّاته، فالكتابة الأولى تستدعي كتابة ثانية ناتجة عن فعل القراءة، هذه الكتابة الثّانية تسمّى نقدا سواء كانت تعليقا على الشّكل أو على المضمون، وقد شاع عن بعض النقّاد أنّهم حين يكتبون نقدا كأنّما يكتبون إبداعا خالصا ومنذ ذلك الحين طرحت مشكلة جديدة، هل النّقد علم أم هو إبداع خالص، على اعتبار أنّ هناك من يكتب نقدا يشبه النصّ الإبداعي الأصلي في جماله و جاذبيته وهناك من يكبّل النّشاط الأدبي بقيود ثقيلة ، و قد رأينا أنّ بعض الأعمال النّقدية التي طبّقت المناهج النصية تطبيقا آليا صارما قد أفسدت النصّ الأدبي و نفّرت القارئ من النّقد و من النصّ أيضا .

والحقيقة أنّ النّقد لا يمكن أن يكون إبداعا لسبب بسيط، هو أنّ النّص الإبداعي ينطلق من الخيال والموهبة والحياة الإنسانية، أما النّقد فينطلق من النّص الأدبي محاولا منافسته في خصوصيّة لا يمكن أن تكون له وهي الإبداعيّة، لأنّ لكلّ مجال خصوصيّاته التي تميزه عن غيره، حاله حال كلّ الأنشطة الإنسانيّة، وهذا ما ذهب إليه النّاقد عبد الملك مرتاض إذ رأى أن "الإبداع الأوّل هوكتابة أدبيّة تنهض على الخيال الخالص، ويجب أن يتّسم نتيجة لذلك بالسّمات الجماليّة والإنشائيّة والشعريّة الرفيعة، في حين أن النّقد ينهض على كاهل الإبداع الأوّل، وسيكون من العسير عليه أن يكتسي كلّ الصّفات والخصائص الجماليّة والشعريّة التي يكتسبها الإبداع بمفهومه العام،[2] وعلى الرّغم من هذا فالنّقد يلتقي بالعلميّة في نقاط عديدة، كما أنّه يلتقي بالإبداعيّة في نقاط أخرى، فنستطيع أن نقول أنّه علم حين يطبّق مناهجه الصّارمة على الإبداع ويسعى إلى تأسيس أحكامه بتطبيقه

[1] ـ Tezvetan Todorov : Léttérature et signification , Larousse , Paris , p(18) .

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر، د ط، 2005، ص (15).

لمناهج تتأسّس على اللّسانيّات، وهو إبداع حين يتطلّع إلى أن يجعل من قراءة نصّ من النّصوص الأدبيّة إبداعا خلاّقا و نصّا لذيذا ، لكن إبداعيّة النّقد تظلّ نسبيّة جدّا مقارنة بالنصّ الأدبي، كما أنّ علميّته نسبيّة أيضا لأنّ المناهج الصّارمة التي تطبّق آليا أثبتت فشلها في مداعبة النصّ الأدبي إذ أثقلته بالمنحنيات و التشجيرات و النّسب المئوية و كأنّ الأمر يتعلّق بعلم من العلوم الدّقيقة .

و في الحقيقة فإنّ الأدب قد قسّمه النّقد الحديث إلى ثلاثة أنواع بناء على تقسيمات الألماني غوته ، إذ نميّز ثلاثة أجناس كبيرة هي السّرد و الشّعر و المسرح ، أمّا الأنواع التي تندرج تحت هذه الأجناس فتتغيّر باستمرار محافظة على خصائصها الأساسية بالرّغم من قول بعض النقّاد بزوال الحدود بين الأنواع الأدبيّة ، إذ نجد مثلا نوع " البوئيم " هو عبارة عن قصّة تروى شعرا و لأنّ السّرد واضح في هذا النّوع فالنقّاد ينسبونه إلى الجنس الأدبي الثّاني و هو جنس الأدب السّردي .

ـ النّقد، هذه الماهيّة المستحيلة :

لا شكّ أنّ النّقد نشاط موجود في حياة الإنسان منذ القدم، لأنّ النقد طبيعة في الإنسان فهو ينتقد حتى تصرّفات غيره و حركاتهم و أقوالهم و حتى مظاهرهم ، و بالنسبة للأدب نعتقد بأنه ما إن نطق الشّاعر الأوّل بأوّل قصيدة حتّى وجد أوّل ناقد عقّب عليها بعد تذوّقه لها، فقام بالحكم عليها بالإيجاب أو بالسّلب، أوأنّه قام بشرحها أو تعليلها ، أو قدّم رأيا يتعلّق باختيار الكاتب لموضوعه ، هذه هي بداية النقد عند كلّ الأمم، بداية ساذجة تتوقّف على إبداء الرّأي ، فالأمّة اليونانيّة مثلا كانت قد عرفت الشّعر منذ عصور ساحقة، وقد ذكر النقّاد آنذاك محاسن ذلك الشّعر سواء من ناحية اللفظ أو المعنى ، وهذا ما خلق التّنافس بين الشّعراء . وبعد تدوين الإلياذة ، والأوديسا اشتدّ النّقد لتوفّر هذين النصّين في مدوّنات ، كما أسهم الشّعر التّمثيلي في توسيع مجال النّقد كون الجمهور أصبح بمثابة النّاقد الذي يصدر أحكامه عمّا شاهده.

ونفس الشّيء يقال عن نشأة النّقد الأدبي عند العرب، فقد كان في الجاهليّة عبارة عن أحكام ساذجة كون الشّعر كان إحساسا أكثر منه عقلا، فالشّاعر تستثيره الأحداث من حوله فيسعى إلى التّعبير عنها بعاطفته وشعوره، والنّاقد في نقده يصغي إلى ما تمليه عليه عواطفه ومشاعره، فلمّا جاء

القرن الأوّل تطوّر الشّعر وتعدّدت المذاهب السياسيّة، فقوى النّقد الأدبي لكنّه ظلّ يعتمد على الذّوق والسّليقة، وقد تغيّر الحال في القرن الثّاني مع أبي نواس الذّي ثار على الأدب القديم وبايعه بشّار وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد وغيرهم ممّن تزعّموا طبقة المحدثين، وبالتالي فقد أخذ النقّاد يقارنون بين مذهبين من الشّعر قديم وحديث، وفي القرن الثّالث اشتهر نقّاد كالمبرّد، وأبا سعيد السكّري من اللّغويين، وابن المعتزّ من الأدباء، وابن قتيبة من العلماء، وقدامة بن جعفر صاحب كتاب نقد الشعر من اللّذين تأثّروا بالفلسفة كثيرا ، والمطّلع على كتب هؤلاء النّقدية يلاحظ أن النّقد تطوّر كثيرا في هذه المرحلة، إذ حلّلوا الظّواهر الأدبيّة ووازنوا بين الشّعراء، وكل تلك المراحل تؤكّد أنّ النقد كان مقتصرا على الحكم على مكانة الشاعر، والموازنة بين المذاهب بناءا على مقياس الذوق الفردي والاجتماعي[1].

انطلاقا مما سبق نتساءل ما هو النقد الأدبي؟

كلمة نقد في لغتنا العربية –كلمة تجري بكثرة على أقلام الكتّاب– وتعود في الأصل الاشتقاقي إلى "نقد نقدا"، وتفيدنا المعاجم اللّغوية بأنّ "كلمة نقد مأخوذة في الأصل من نقد الصّيرافي الدّراهم والدّنانير وانتقدها، أي ميّزها صحيحها من زائفها وجيّدها من رديئها"[2]، وهذا المعنى هو نفسه الذي استعمله (قدامة بن جعفر) في تعريفه للنّقد عندما قال: "لم أجد أحدا وضع في نقد الشّعر وتخليص جيّده من رديئه"[3]، وعلى ذلك فسّر العلماء قول أبي الدّرداء إنّه قال: "إن نقدت النّاس نقدوك، وإن تركتهم تركوك"، معناه إن عبتهم واغتبتهم أعابوك واغتابوك، فالنّقد هنا معناه العيب والتّجريح وذكر المساوىء ، حتّى في أزهى العصور النّقدية في التّراث النّقدي العربي القديم[4] .

[1] - عبد العزيز عتيق : تاريخ النّقد الأدبي ، دار النهضة العربيّة بيروت ، دط ، دس ، ص(55) .

[2] – ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة،دط ، دس ، ص (4517).

[3] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية بيروت، دط، دس ، ص (61).

[4] – أحمد رحماني: النقد التطبيقي والجمالي واللغوي في القرن 4هـ، رسالة ماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة 1987م، ص (2).

والمتّفق عليه أنّ النّقد قد تطوّر أيّام العباسيّين مع بداية تعريب النّقد الإغريقي و بتطوّر الأدب أيضا في تلك المرحلة خصوصا الشّعر الذي تعدّدت مذاهبه ، وقد عرف في عهدهم المعنى الاصطلاحي فقيل إنّه "تحليل القطع الأدبيّة وتقدير ما لها من قيمة فنيّة"[1]، و التّعاريف السّابقة تدلّ على أنّ الغرض الأوّل من النّقد الأدبي، إنّما هو تقدير الأثر الأدبي ببيان قيمته في ذاته ثمّ قياس درجته بالنّسبة لغيره، ومثال ذلك ترتيب الأدباء ترتيبا متدرّجا والموازنة بين أعمالهم، أمّا في اللّغات الأوربيّة فكلمة Critique مشتقّة من الفعل اللّاتيني krinem بمعنى يفصل أو يميّز [2] ، وهذا يعطينا تصوّرا أوليّا عن معنى كلمة نقد، وهو تمييز شيء عن نظائره، وقد استخدمه المفكّرون الأوربيّون بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، ونحن نسجّل التّقارب في مفاهيم النّقد الواردة في المعاجم العربيّة والأوربيّة، ففي معجم LAROUSSE نجد Critique بمعنى فنّ الحكم على الأعمال الأدبيّة[3] وهذا المفهوم نجده أيضا في الدّراسات التي تقدّم بها عديد الباحثين والنقّاد الغرب منهم تين وبرونتيير هذا الأخير الذّي يقول في مقال شهير له "إنّ غاية النّقد هي الحكم على الأعمال الأدبيّة وتصنيفها وشرحها"[4]، والشّرح يقصد به تحديد العلاقة بين الأثر والتاريخ العام للأدب والبيئة التي ظهر فيها والمبدع الذّي أنتج النص، أي النّظر إلى الأثر بوصفه نتاجا لتأثير البيئة على المبدع، وقد أكّد قولدمان أنّ "النّقد الأدبي هوالدّراسة العلميّة للنصّ التي تعتمد على فهمه ثمّ تفسيره في علاقته بالبنيات العامّة للمجتمع[5] ومعروف أنّ لوسيان غولدمان هو رائد البنيويّة التكوينيّة التي جاءت لتعيد الحياة إلى مختلف البنيات النصيّة التي قتلتها البنيويّة تحت سلطة العقلانيّة .

يحاول النّقد باستمرار فهم النّظام الذي يسيّر العمل الأدبي، معتمدا على اللّسانيات في فضح المستور، والذي يأبى النّص أن يعطيه للقارىء ، فالنّص يبقى متمنّعا مراوغا و تأبى اللّغة أن تسلّم نفسها إلى القارىء الذي يحاول بدوره التّسلح بمعاول النّقد ليحلّ ألغاز النصّ لأنّها لغة إيحائية تختلف

[1] – شوقي ضيف : النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5، دس ، ص (9) .

[2] – سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الأفق الغربية، القاهرة ط1، 2001، ص (14).

[3] – Larousse , Dictionnaire de la langue française , Jean Dubois , Paris , p (468).

[4] – كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1973، ص(67).

[5] – Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, edition Gallimard, Paris, 1964, p(55)

عن لغة التّواصل اليومي ، ولعلّ من أبرز خصائص النّقد الأدبي في القرن العشرين بحثه عن لغة علميّة جديدة لدراسة الآثار الأدبية ليصل في نهاية الأمر إلى تحقيق نظريّة نقديّة علميّة، وقد تعدّدت الاتّجاهات لتحقيق ذلك الطموح الذي اتّضح أنه مستحيل التحقيق كما أشرنا سابقا لأنّ النّقد ليس علما و حين يحاول النقاد جعله كذلك فهم لا يضيفون للنقد بقدر ما يأخذون من النصوص من جمالية و ذلك ما جعل النقّاد يتنقّلون بين المناهج و يزاوجون بينها مثلما حدث عندما فشلت الشّكلانية فدفع ذلك الفشل النّقاد إلى عقد قران الشكلانية بالمنهج الاجتماعي لتولد البنيويّة التّكوينيّة .

إنّ النّقد الأدبي عندما يبحث في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها وتقويمها وتوجيهها يعتمد على مبادىء دراسة المادّة الأدبيّة وعلى دراسة طبيعة الأدب وقوانين تطوّره ودوره الاجتماعي، وهذه القضايا أقرب إلى علم نظريّة الأدب، وكذلك الأمر عندما يبحث النّقد الأدبي في عمليّة التطوّر الأدبيّة ويحدّد مكانة الظّواهر الأدبية، ويتناول بعض الأعمال الأدبية المحدّدة أوبعض الكتّاب أو بعض الأجناس الأدبيّة أو يقارن بين ذلك، أويبحث في القومي والوطني والإنساني، عندما يبحث النّقد الأدبي في كل ذلك فهو يمدّ باعه إلى علم تاريخ الأدب [1] فالنقد الأدبي المختصّ جزء من علم الأدب يتداخل مع أجزاء هذا العلم ليكوّن ما اصطلح عليه تاريخيا بالنّقد الأدبي الذي لا يعتمد فقط على نظرية الأدب و يتوقّف عند نظريّاتها ، أو علم تاريخ الأدب ، بل يتعدّى ذلك إلى المعارف الإنسانيّة كلّها [2] ، و قد أثبت النّقد الحديث و المعاصر أنّه فعلا يقوم على كلّ المعارف الإنسانيّة كعلم الاجتماع و علم النفس و التاريخ و علوم اللغة و يتداخل بشكل واضح مع الفلسفة .

تكلّم النّاقد رولان بارت عن مهمّة النّاقد التي لا تكمن في رؤية الحقيقة، وإنّما أن يكون ذاته هو الحقيقة وهذه الحقيقة "ليست حقيقة موضوعيّة ولا حقيقة ذاتيّة، وإنّما حقيقة لعبية"[3]، هذا اللّعب

[1] – عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، سوريا ، 1986، نقلا عن :كارل ماركس : حول الهند و الجزائر ، ترجمة شريف الدّسوقي ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط1 ، ص (104) .

[2] – عبد الله بن قرين : النّقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، ص(63) .

[3] – رولان بارت: لذّة النص، ص(67) .

هو إنتاج وعمل وليس تسلية إنّه يجعل جسدنا يعمل" لتلبية دعوة النصّ"[1] وهذه القراءة اللّعبية هي قراءة لذّة أوّلا وأخيرا لأنّ لذّة القراءة هي وحدها التي تثبت الجمالية و قيمة النصّ الجميل أيضا .

وقد عرّف النّاقد (عبد الملك مرتاض) النّقد بأنّه "جزء من النّظرية العامّة للمعرفة" [2] ، و هذا الرّأي بالرّغم من قول البعض بأنّ فيه مغالاة إلّا أنّه رأي صائب فالنّقد قد توسّع مفهومه مع مناهج ما بعد الحداثة خصوصا ، النّقد الثّقافي و النّقد المعرفي أو العرفاني .

ـ بأيّ منهج نواجه النّص ؟

تعتبر قضيّة المنهج من القضايا الشّائكة التي ماتزال تحظى باهتمام النّقاد والباحثين، و أوّل تساؤل يطرح نفسه بأيّ منهج نقتحم النص؟ أيّ المناهج أنسب؟ وهل نقول عن تلك المعاول الإجرائيّة أنّها مناهج أو نظريات أو ماذا ؟ وهل تلك المناهج الغربية المستوردة تصلح لتطبّق على نصوصنا العربية، ونحن نعلم أنّها مناهج متحيّزة للأنساق الحضارية التي نشأت و تطوّرت من خلالها، وبالتّالي فتلك المناهج تحمل مضامين ثقافيّة تجعلها متلائمة مع بيئتها الحضارية الغربية و لا تصلح لبيئات أخرى لها خصوصيّة مختلفة تماما و متخلّفة تماما .

يرى الدّكتور سعد عبد الرّحمان البازغي أنّ النّاقد الذي يحمل ثقافة عربية إسلامية، مضطّر إن هو أراد تطبيق أيّ منهج من تلك المناهج على أدب أنتجته الثّقافة العربيّة الإسلامية إلى سلوك أحد سبيلين:

1- أن يطبّق تلك المناهج كما هي، وبالتّالي يتبنّى سواء أراد أم لم يرد المضامين والتوجّهات الفكريّة التي شكّلت تلك المناهج، ومثل ذلك التّطبيق سيؤدّي في الأغلب إلى إساءة فهم المادّة الأدبية موضوع التّحليل النّقدي.

2- أو أن يحدث تغييرا جوهريا في المنهج الغربي الذي يطبّقه إلى حدّ يجعل من الصّعب القول بأنّ المنهج المطبّق هو المنهج الأصلي ذاته [1] .

---

[1]-. رولان بارت: لذّة النص، ص(67) .

[2] ـ عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد ، ص(63) .

إنّ تجربة استيراد الحداثة النّقدية هي تجربة فاشلة ، لأن الناقد المتلهّف للنّهل من مناهج الحداثة أصبحت غايته إيجاد مبرّرات لاستخدام تلك المناهج ، و نسي أنّ دوره دراسة النّصوص بطريقة تكشف الأنظمة التي تسير وفقها ، و الناقد الذي يضع نصب عينيه توظيف المنهج سيصل في النهاية إلى تحقيق النّشاز فيهرب القارئ من نصه النقدي و قد يهرب أيضا من النص الإبداعي .

وما يقال على النّقد الأدبي العربي مجملا يقال على النّقد الرّوائي، فالنّاقد العربي إذا أراد متابعة هذا النوع الأدبي الحديث الذي نشأ وتطوّر واستجاب لواقع المجتمع العربي عليه أن يلتفت أساسا إلى النّقد الأوربي، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية [2] والخطأ الذي يقع فيه الناقد دائما هو تعامله مع المناهج النقدية الروائية الغربيّة وكأنها مجرد خطوات تطبّق آليا مرغمة النص على البوح و خالية من أي خلفيّات فلسفيّة ، و هذا قد أفقدها القدرة على تحليل النّصوص وجعلها قيودا تتحكّم في الدّلالة، وتوجّهها لما يتناسب والنّتائج المرجوّة من تطبيق منهج معيّن وأكثر من ذلك أصبحت النّصوص النّقدية تعاني لأنّها تصل في النّهاية إلى العدم عندما يهجرها المتلقّي و يرفضها النصّ لأنّها لا تنسجم معه بل يعتبرها المبدع نشازا يلحق بنصّه .

ـ نقد النّقد :

يطلق كثير من النقّاد مصطلح "النقد الجديد" على أساس أنه جنس أدبي أو فن من الفنون ، لكن عبد الملك مرتاض يقول: "نعدّ نحن نقد النصّ جزء من كتابة تاريخ النّقد، أو جزء من النّظرية العامّة للمعرفة[3] ، إذن فالنّقد الأدبي عمليّة تنظيريّة للإبداع بحيث يكون النّقد الأدبي التّطبيقي عمليّة يتجسّد فيها تطبيق التّنظير، فالنّوعان كلاهما ضروريّ بالنّسبة إلى الآخر، وهنا نتوقّف لتوضيح مميّزات النّقد النّظري و مميّزات النّقد التّطبيقي لأنّ النّقد الأدبي قسمين نظري وتطبيقي.

---

[1] ـ سعد عبد الرحمان البازغي: ما وراء المنهج –تحيزات النقد الأدبي الغربي– سلسلة المنهجية الإسلامية، إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد تحرير عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط3، 1998، ص(161).

[2] – عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، المجلد السابع و العشرون ، العدد الأول، 1998، الكويت (ص، ص) (11–12).

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظريّة النقد، ص (63).

يتميّز النّقد التّطبيقي بأنّه "يبحث في ماهيّة الأدب ووظيفته ووسيلته، وهذا التّقسيم يرمي إلى تكوين المفاهيم والتّصورات النظريّة التي تشكّل الأساس النّظري لدراسة الأدب، كما تشكّل في الوقت نفسه الأصول الجماليّة التي ينبني عليها النّقد"[1]، أما النّقد التّطبيقي فيرى محمد غنيمي هلال: "أنّ النّاقد حين ينتقل من النّظريات العامّة إلى مجال التّطبيق كان عليه إذا توافرت له الخبرة والدّراية الفنية أن يتساءل عن مقوّمات العمل الفنّي للنّتاج الأدبي الذي يريد نقده، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقوّمات وتحليلها وعن الأهداف التي قصد من وراء تصويره في حدود عصره، أو فيما رمى إليه من معان إنسانيّة عامّة، وعن مدى نجاحه في جلائها، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأسسه الفنيّة [2] ، وهذا الرّأي يبيّن لنا أنّ غنيمي هلال يعرّف هذا الاتّجاه باعتبار المراحل التي يمكن أن تمرّ بها العملية النقدية.

أما نقد النّقد الأدبي فهو المظهر الثّالث في المعرفة النّقدية الجديدة، و قد سبق للناقد مرتاض أن أشار إلى أنّ النّقد الأدبي على ثلاثة مظاهر:

- المظهر الأول: وهو النّقد Critique
- المظهر الثاني: وهو نقد النّقد Méta Critique
- المظهر الثالث: وهو نقد نقد النّقد Méta méta critique [3]

يرجع مرتاض معنى سابقة Méta الإغريقية إلى التعاقب، والتّغيير، والمشاركة، في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانيّة معنى "ما وراء" أو "ما يجاوز" أو "ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء أو علم من العلوم، على أنّ مصطلح نقد النّقد في اللّغة العربيّة قد يفهم منه أنّه يعني النقد الثاني الذي يسعى إلى نقد النّقد الأوّل ويكتب عنه بنيّة الغمز و التّهجين، وبدافع النّعي والتّنقيص[4]

[1] – ألفة كمال الرّوبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1989، ص (07).

[2] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2001، ص(19).

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظريّة النقد ، ص(67).

[4] – المرجع نفسه ، (ص، ص) (222 ، 223) .

وإذا قارّنا نجد أنّ هذا غير وارد عند الغرب أين يستعملون السّابقة الإغريقية بمعنى الاحتواء والجدير بالذّكر أنّ النّقد الثّاني الذي يكتب عن النقد الأوّل ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة أو كشف العيوب، ولكن من أجل "إلقاء مزيد من الضّياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية وتوضيح الخلفيّات التي يستمدّ منها مرجعيّاته على المستويين المعرفي والمنهجي وأيضا مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبي المحلّي والعالمي معا، وإلى أيّ حدّ يكون قابلا للاندماج في النّظرية النّقدية العامّة [1] ، وفي الحقيقة إنّنا نجد معظم الأعمال النّقدية العربيّة التي تدّعي أنّها دراسات في نقد النّقد بعيدة عن البحث في أصول المنهج النّقدي المتّبع في الدّراسة أو التّدقيق في خطواته ، وتهجم على العمل النّقدي بشراسة وبأحكام مسبقة قصد هزّ ركائزه وإسقاط صرحه، بالادّعاء عليه بمآخذ لا تثبتها الدراسة لذلك تبقى أقوال الباحث في هذه الحالة مجرّد ادّعاءات ، و في جانب آخر نجد عديد الدراسات هي من صميم نقد النّقد لكنّها لا تشير إلى ذلك صراحة ، و ما يثير اشمئزاز القارئ أحيانا أنه يصادف عناوين زنّانة فيقتنيها ليجد المضمون لا يرتبط بالعنوان تماما و بعيد كلّ البعد عن نقد النّقد ، إذ يسعى الكاتب لاختيار عنوان جذّاب و هو في الحقيقة أكبر من البحث المقدّم .

ويفترض أن يكون نقد النّقد مدركا لحياة النّقد الأدبي، ففحص تحوّلات النّقد هو في ذاته عمليّة نقد، كما يجب عليه أن ينطلق من فرضيّات تسمح بالإحاطة بفعل النّقد الأدبي في حركته وشتّى علاقاته: علاقة المفاهيم النّقدية بالمفاهيم والممارسة المعرفية الأخرى، صلة النقد الأدبي بموضوعه، وصورة هذا الموضوع داخل النّقد الأدبي، وعلاقة النّقد الأدبي بالنّظريات الأدبيّة، النّقد الأدبي في الزّمان، وهي فرضيات يصعب حصرها [2] ، وأمام أيّ ناقد تراث ضخم من نظريّات النّقد في عصور مختلفة، وهو لا شكّ قادر على الاستفادة منها والمقارنة بينها و تحديد تأثيرها في النظريّات الحداثيّة .

إنّ نقد النّقد هو نقد موضوعه النقد الأدبي يقوم باختباره ودراسته و التعليق عليه و البحث في أصوله ، وهو إلى حدّ الآن يبحث في النّقد النظري و التطبيقي على حدّ سواء ، و هو مشروع

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظريّة النقد ، ص (227).

[2] – محمد الدغموني: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص (57).

يصعب تعريفه وتحديد وظائفه، وحين نتساءل عن سبب وجوده نجيب بأنّ حاجة النقّاد إلى معرفة النظام الذي يسير وفقه النّقد و تَصحيحه إن هو حاد عن الوظيفة التي وجد لأجلها ، هو السّبب الذي أدّى إلى تواجد نقد النقد لكن هنا نشير أن الناقد لكي يكون أهلا ليصوّب نقود الآخرين عليه أن يكون متمكّنا من المجال الذي سيتناوله بالدراسة .

ـ النّــقــد و الحداثــة :

الحديث عن الحداثة في النّقد لا يعني بالضّرورة وجود حداثة في الأدب الذي يدرسه هذا النّقد رغم أنه في معظم الأحيان يحاول الوصول إليها ، كما أنّ حداثة النصّ الأدبي لا تعني أنّ النّقد الذي يقتحم تلك النّصوص هو نقد حداثي ، كما أنّ نتائج النقّاد تختلف تبعا للمنهج الذي يعوّل عليه كلّ ناقد فالنّتائج التي يتوصّل إليها السّعيد بوطاجين مثلا لو طبّق المنهج السّيميائي على رواية معيّنة ليست هي ذاتها النّتائج التي يتوصّل إليها عبد الله الغذامي لو حلّل نفس الرّواية لأنّ وعي الحداثة الأدبيّة يختلف من ناقد لآخر و ذلك الاختلاف قد طرح بقوّة في الشّعر أيضا .

تتأسّس مقولة الحداثة على ازدواج قاعدي يركبه ازدواج فوقي، فالازدواج الأوّل طرفاه الأدب من حيث هو نصّ إبداعي، والنّقد من حيث هو كلام في الأدب، والازدواج الثّاني طرفاه مضمون ما يقال سواء في النصّ الأدبي أو في النصّ النّقدي، وصيغة ما يقال به هذا وذاك، فهذا يعني أنّ طرفي الثّنائية الأولى وهي ثنائية الازدواج القاعدي، كليهما يرضخ لطرفي الثّنائية الأخرى التي هي الازدواج الفوقي بين المضمون والصّياغة ، فالحداثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنيّة التي تحرّره من تبعية التّواتر المألوف ، أما الحداثة في الصّياغة فتتحدّد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي ممّا لا يتقيّد بأنماط فيخرق سلّم المقاييس بما يهتك حواجز النّقد فيخضعه إليه وعندئذ يصبح للأديب سلطان على النّاقد في حمله على مراجعة قوانينه كلّما تمرّد النصّ الإبداعي على تصنيفات النّقد، وهذا النّقد لا يمكن أن تقوم له حداثة إلّا متى جدّد مقولاته التي يصدر عنها ومصطلحاته التي يتعامل بها، ويباشر النصّ الأدبي كما لم يباشره السّابقون[1].

[1] – عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص(12) .

وقد أكثر النّقد العربي المعاصر من التّنظير لمفاهيم الحداثة الأدبيّة وكأنّه إذا تبنّى تنظيرات الحداثة الغربيّة فسيستطيع أن يكون حداثيّا ، غير أنّ كلّ ما فعله العرب هو "تبنّي المناهج والقول بأنّها مطابقة لنظريّات جاهزة يكفي فهمها وتطبيقها"[1]، فتجربة النّقد المعاصر في وطننا العربي لا تزال سلبيّة و فاشلة بسبب انبهار نقّادنا بالحداثة النّقدية الغربية في قراءتهم للنّصوص الأدبية، فالذّات النّقدية العربيّة مازالت غير موجودة لأنّها صورة للآخر فقط ، ومنه فإنّ مفهوم الحداثة الأدبيّة ليس هو مفهوم الحداثة النقديّة، ولا تستوجب حداثة النّقد حداثة الأدب إذ يمكن تطبيق مناهج حداثيّة على نصوص قديمة و قد رأينا نجاح المنهج الحداثي في مقاربة النصّ القديم مع عديد النقّاد و أقرب مثال تطبيق الدّكتورة فتيحة كحلوش منهج التّفكيك على خطاب الحبّ في الأدب العربي القديم و قد اختارت مجنون ليلى نموذجا و كانت الدّراسة ممتعة بقدر ماكانت ناجحة كمنهج حداثي يطبّق على نصّ قديم و من هنا نؤكّد أنّ التّطابق غير وارد تماما و غير مطلوب أيضا .

إنّ مفاهيم الحداثة في الأدب هي مفاهيم غربيّة مستوردة أنتجت نصوصا عربيّة تحاول أن تلحق بركب الحداثة لذلك وجب على النّقد أن يغيّر نفسه ويبدّل وسائله و معاوله "ليقتنص حالة التوتّر والتّساؤل والصّدام بين البنى السائدة"[2] ليتّسم بالحداثة ، وبالتّالي فنقل المناهج وتطبيقها آليّا هو عمل فاشل لأنّها وجدت في منبتها لتطبّق على نصوص غربيّة لها خصوصيّة معيّنة و هي في الأصل خلقت في مجتمعات لها ميزاتها ، والنّقد العربي عليه أن يجهد نفسه ليكتشف الحداثة العربية في زمن الاستقبال باعتبارنا مستوردين لا مصدّرين ، فنحن نستورد الحداثة الأدبيّة و مجتمعاتنا لازالت تعاني التخلّف و هنا علينا أن نحذر من منظّري الحداثة العرب فهم بشر متشبّعون بالثّقافة العربيّة التي مازالت لم تتحدّث بعد مجتمعيّا ، فأدونيس و نزّار و كلّ من اعتبرناه رائد التّحديث قد ثبت أنّه لم يحدّث إلّا الشّكل ، فنستطيع أن نقول عن الحداثة الشّعرية العربية أنّها حداثة شكلانيّة ، و نقول عن نزار أنه استغلّ الوضع الذي كانت تعيشه المجتمعات العربيّة ليخلق الاختلاف و يكسب قاعدة جماهيرية كبيرة لكنّه في الحقيقة ليس إلا ابن المجتمع العربي المتخلّف و فحل من فحول الجاهلية العربية.

[1] – محمد الدغموني: نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر ، ص (284).

[2] – محمّد الدغمومي : نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر نقلا عن : أدونيس: بيان الحداثة، مجلة مواقف ، ع 36، 1980، ص(141).

إنّ حداثة النصّ النقدي تبدأ بعلاقة النّاقد بالنصّ الأدبي ليكشف الحداثة وليكتشف مصطلحه الخاص به، وهو يسلك الطّرق الممكنة في مجال النّقد "مسلك التّعريف بالحداثة والدّعوة إليها، مسلك التّرجمة والنّقل لنماذج موصوفة بالحداثة أدبيّا ونقديّا ونثريّا، التّنظير للحداثة أدبيّا ونقديّا، تطبيق مناهج حديثة ومعاصرة ومحاولة التّوافق مع نماذج نصيّة عربية تسقط عليها صفة الحداثة والجدّة [1] ، وتلك المسالك لا تؤدّي بالضّرورة إلى أن يكون النّقد نقد حداثة ، فالاهتمام بالحداثة كموضوع نظري لا يجعل النّقد والأدب حداثيّا، ومن يتبنّى المناهج الحداثية ويطبّقها تطبيقا آليا صارما قد يخنق النّص ويقال عنه ما قاله غريماس لأحد طلبة الدكتوراه الذين ناقشهم ، حين طبّق الطّالب منهج غريماس على عدّة قصائد ، وقدّر له أن يكون غريماس عضوا مناقشا له، فتوجّه إليه قائلا: "هذه القصائد تبدو كالزّهور الجميلة تحتاج إلى سلاح صغير رقيق لتنقية الأرض من الحشائش حولها، لا إلى دبّابة أكلت الزّهور والحشائش والأرض جميعا"، وكان غريماس هو من سمّى منهجه دبّابة واحتجّ على الطّالب أنّه استعمل هذا السلاح الثّقيل في التّعامل مع زهرة صغيرة [2] ، إذن فمعظم نقّادنا من أدعياء الحداثة لا يفعلون أكثر من ذلك ، فهم يستخدمون الدّبابات في قتل الزهور.

لقد حاولت المناهج المعاصرة أن تقدّم تصوّرا جماليّا عن النصّ من خلال تبنّي المناهج الحداثيّة كالبنيويّة والسّيميائيّة والأسلوبيّة والتفكيكيّة، حيث قامت هذه المناهج على فلسفات و أسس و مبادئ طامحة إلى القبض على جماليّات النصّ الأدبي و ترويضه لما يتناسب مع المنهج ، وقد اتّضح ذلك في محاولة التّغلغل في بنية النّصوص الأدبيّة واكتشافها من خلال مجموعة من المستويات الصّوتية والتّركيبية والسّياقيّة والدّلالية، وذلك بهدف تعرية دلالاتها ، ولكنّ هذه المناهج نجدها قد تعثّرت في أكثر من موضع ومع جميع النقّاد ممّا أرهق النصّ الإبداعي الذي يبحث عن ناقد عارف لطرق الكشف عن الجمالي و قيمة هذا الجمالي الذي يبهرنا فنتلذّذ بقراءته .

[1] – محمد الدّغمومي: نقد النّقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص(289).

[2] – غالي شكري: برج بابل، النّقد والحداثة، دار الريّس، لندن، دط ،1986 ، ص(28).

إنّ الحداثة ليست واحدة، وتلك المناهج التي تفرض نفسها وكأنّها هي ذاتها الحداثة قد فشلت مع عديد النقّاد العرب لأن فعّالية المنهج في أوروبا لا تعني بالضرورة فعاليته عند العرب ، و لأن حداثة النّقد لا يمكن أن تكون بعيدة عن الحداثة العامّة ومرتبطة بموضوع في حالة توتّر كما قال أدونيس ، وبذلك يصبح النّقد اكتشافا لعمل جديد في مضامينه و شكله أيضا ، تأتيه الحداثة من فكر المجتمع أولا، وأساسا من خلال "مفاهيم مختلفة للكتابة الشعريّة الحديثة، نظرة للأدب تجعله نصّا ذا بنية وعلاقات لغويّة، رؤية كفعل استباق وممارسة بحث، أن يكون النّقد نفسه في إيقاعه الشّامل حركة مزدوجة، أوعلى جدليّة الهدم والبناء حركة مستمرة من الاستشراف والتّجاوز.[1]

ـ استقبال المناهج النّقدية الحداثيّة في الوطن العربي :

شهدت المناهج النّقدية الحداثيّة رواجا كبيرا في السّاحة النّقدية العربيّة وسنشير إلى أهمّ النقّاد العرب الذّين بادروا باعتناق نقد الحداثة بما فيهم النقّاد الجزائريين.

أوّل المناهج النّقدية التي عرفت رواجا كبيرا إذن هي البنيويّة عموما والبنيوية التكوينية بالخصوص فالنقّاد العرب كانوا قد استوردوا المنهج البنيوي من النّقد الفرنسي لإتقانهم اللّغة الفرنسيّة و لم يهتمّوا بالبنيويّة الشكلانيّة لعدم إتقانهم اللّغة الروسية .

عدّ يوسف وغليسي بدايات السّبعينات من القرن الماضي فاتحة عهد النّقد العربي بالبنيويّة ، فيما كانت سنوات الستّينات تمهيدا لذلك و إرهاصا به ، فقد كانت مرحلة انتقاليّة لا بدّ منها ، و قد اعتبر الدكتور رشاد رشدي فارس تلك المرحلة الذي ناضل من أجل ترسيخ النّقد الجديد و تكوين خلف له يحملون الراية بعده و كان من بينهم (محمود الربيعي ، مصطفى ناصف ، محمد عنّاني ، سمير سرحان ، عبد العزيز حمودة) ، و بحكم القواسم المنهجيّة المشتركة بين النقد الجديد و البنيوية فقد مثّلت تلك الجهود الرّائدة دورا كبيرا في تهيئة أجواء التلقّي البنيوي مع مطلع السبعينات ، و ربّما كان كتاب النّاقد التونسي حسين الواد (البنية القصصيّة في رسالة الغفران) هو أوّل الحصاد النّقدي

[1] ـ محمد الدغمومي : نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر ، (ص ،ص) (291 ، 292) .

البنيوي ، و قد تلت هذه المحاولة الرائدة جهود أخرى منها : كتاب الدّكتور كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعيّة في الشّعر العربيّ) 1974 .[1]

و من النقّاد العرب الذين تكلّموا عن البنيويّة التونسي (عبد السّلام المسدي) في كتابه القيّم "الأسلوبية والأسلوب" الصّادر عام 1977، وقد أسّس المسدّي أساسا نظريا مهمّا للبنيوية إذ قال في مقدّمة الكتاب "أمّا البنيويّة فشأنها مع الأسلوبيّة شأن آخر لاختلاف الطّبائع بين المعارف ، و لم يلتبس شيء على النّاقد العربي في هذه الأيّام التباس أمر البنيويّة في روابطها مع مناهج النّقد الحديث و تيّاراته الفكريّة ، منطلقات مبدئيّة تحتكم فيها إلى مضامين معرفيّة ، و علم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النّفس و علم الاجتماع و علم الجمال ... فلا أحد منها يقارب النّصوص بالشّرح أو يكاشفها بالتّأويل إلا و له مصادراته النّوعيّة ، أمّا البنيوية فهي ليست علما ولا فنّا معرفيا وإنّما هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أنّ هويّة الظواهر تتحدّد بعلاقة المكوّنات وشبكة الرّوابط أكثر مما تتحدّد بماهيات الأشياء، ولما كان النصّ مقصدا من مقاصد البنيويّة، وكانت البنيويّة منبعا خصيبا للرّؤى الموغلة في التّجريد الشّكلي إلى حدّ التوسّل بأساليب المنطق الصّوري أحيانا، فقد قامت بعض المناهج في النّقد العربي تمارس الخطّ البنيوي وتستوحي اللّغوية في بناها الشّكلية فامتزج الصّوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين"[2] .

كما قدّم الدكتور صلاح فضل كتابا مهما في التّأسيس النّظري لعالم البنيويّة و قد كان مليئا بالمعلومات ، وهو كتاب "النّظرية البنائيّة في النّقد الأدبي الصادر عام 1978م، تناول فيه مختلف الرّوافد البنيوية حيث تحدّث عن مدرسة جونيف، الشّكلانيين الرّوس، وحلقة براغ ، كما تحدّث عن تطبيقات المنهج البنيوي للعلوم الإنسانيّة مشيرا في الكتاب نفسه إلى معركة الوجوديّة والماركسيّة، وإلى البنائيّة في الأدب، ثم مستويات التّحليل الأدبي، مؤكّدا في محطّة أخرى على شروط النّقد البنيوي ولغة الشعر وتشريح القصّة، والنّظم السّيميولوجية والأدب.[3]

[1] – يوسف و غليسي : مناهج النّقد الأدبي ، جسور للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2009 ، (ص–ص)(72–73) .

[2] – عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط2، 1982، ص(6).

[3] – ينظر: صلاح فضل: نظريّة البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1977، (من فهرس الكتاب).

كما نجد كتاب "مشكلة البنية" الصّادر عام 1978م لإبراهيم زكريا الذي قسّمه المؤلف إلى الموضوعات التالية: ماهية البنية، البنية في ميدان اللّسانيات، البنية في ميدان الأنثروبولوجيّة، البنية في ميدان الإبستومولوجيا وتاريخ المعرفة، البنية في ميدان التّحليل النفسي، البنية في ميدان الماركسية ، وقد بدأ كتابه بحديث عن المنهج البنيوي : "قفزت البنيوية على حين فجأة من مؤخّرة الصّفوف لكي تجيء وتحتلّ في أقل من عشر سنوات مكان الصّدارة في مفاهيم الفكر الحديث، وهكذا عرفت ضفاف السّين في السنوات ما بين 1960 وعام 1966 مولد نزعة فلسفية جديدة أطلق عليها اسم البنيوية، وعلى حين أعلن نيتشه في نهاية القرن الماضي موت الإله جاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يعلنوا موت الإنسان " [1].

ويأتي كمال أبوديب في طليعة النقّاد الذين حاولوا تطبيق المنهج البنيوي على النصّ العربي المختلف عن النصّ الغربي و الذي وجدت البنيوية من أجله، نجد ذلك في كتابه الموسوم بـ "جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسة بنيوية في الشعر" الصّادر عام 1979م، لكنّ هذا الكتاب وجهت إليه انتقادات كثيرة بسبب التعقيد و الغموض .

بالإضافة إلى هؤلاء نجد كتابين مهمين للمؤلف عبد الفتّاح كليطو : "الأدب والغرابة، دراسات بنيويّة في الأدب العربي" 1982م ، و"الكتابة والتّناسخ"، مفهوم المؤلّف في الثّقافة العربية "1985 ونجد لعبد الله الغذامي كتاب "الخطيئة والتّكفير" وهذا الكتاب لم يكن مخصّصا للبنيوية وحدها فكان كتاب مهمّ شكّل مرجعا لكثير من الباحثين .

وكما قلنا سابقا فإن للبنيويّة التّكوينية نصيب أكبر من الرّواج في الوطن العربي فمعظم النقّاد العرب قد ترجموا ما قيل عن هذا المنهج وطبّقوه أيضا في دراساتهم ، فنجد النّاقد المغربي محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية" الصّادر عام 1979 يعتنق هذا المنهج ، ويمنى العيد في كتابها "في معرفة النص ـ دراسات في النّقد الأدبي" الصّادر عام 1983م، وحميد لحميداني الذي كتب "الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ـ دراسة بنيوية تكوينية" الصّادر عام 1984 ، و كتاب سعيد علوش التي كانت بعنوان "الرّواية والأيديولوجية في المغرب العربي"

[1] ـ إبراهيم زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1978 ، ص(13) .

الصّادر عام 1981، ثم "البنيوية التكوينية ـ دراسات في منهج لوسيان قولدمان" لجمال شحيد الصّادرة عام 1982 .

لكننا نلاحظ مع البنيوية أنّ النصّ الأدبي أصبح غريبا غربة تلك المناهج وقد قال فيها المسدّي: "البنيوية ستظلّ الضّيف الغريب، مرّة ينسجم ومرة يبدي النّشاز"[1] ، و السّبب يعود إلى التّرجمة التي تفسد فهم المنهج الذي نجده واضحا جدّا بلغته الأصلية و معقّدا باللّغة العربية ، إضافة إلى ما قلناه سابقا بأنّ لهذه المناهج فلسفات غربية تقوم عليها و بالتالي فهي تتلاءم مع النّصوص التي أنتجت معها في نفس البيئة .

ثاني المناهج الحداثية التي فتح النقد العربي عليها عينه بعد تراجع الإقبال على المنهج البنيوي هي السّيميائية استقبلها العرب في الثّمانينات و طبّقوها بالرغم من العجز الذي يعاني منه النقاد العرب في فهم المنهج و تطبيقه ، ومن الأسماء التي أسّست لها في الوطن العربي محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، محمد الماكري ، عبد الله الغذّامي، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك، عبد القادر فيدوح، حسين خمري ، قاسم مقداد ، و صلاح فضل .

أحصى يوسف وغليسي ترجمات مصطلحي Sémiologie – Sémiotique التي ترجمها النقّاد العرب سنشير إليها مع اسم المترجم :

أورد لمصطلح Sémiologie الترجمات التالية : سيميولوجيا أو سيميولوجية (صلاح فضل و عبد الله الغذامي و آخرون) ، سيمولوجيا (محمّد عزام) ، علم السيميولوجيا (عبد العزيز بن عبد الله) ، ساميولوجيا (محمود السّعران) ، سيمياء (أنطوان أبي زيد و آخرون) ، علم السّيمياء (عبد الرحمن الحاج) ، السيمائية (خلدون الشمعة) ، السيميائية (جوزيف م شريم) ، السماتية (عبد العزيز بن عبد الله) ، السيميائيات (مبارك حنون) ، سيامة (بسام بركة) ، علم الرّموز (علي القاسمي و آخرون) ، الرّموزية (مبارك مبارك) ، علم العلامات (سمير حجازي و آخرون) ، العلامية (المسدي) ، العلاماتية (محمد عبد المطلب) ، علم العلاقات (محمود السعران) ، علم

[1] – عبد السّلام المسدي : قضيّة البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب، تونس، دط، 1995، ص (30).

الدلائل (عبد الحميد بورايو) ، علم الأدلة (الحاج صالح و آخرون) ، الدلائلية (التهامي الراجي الهاشمي) ، علم الدلالة اللفظية (الحاج صالح و آخرون) ، علم السيمانتيك (تمام حسان) ، دراسة المعنى في حالة سنكرونية (تمام حسان) ، علم الإشارات (ميشال زكريا) ، الأعراضية (يوسف غازي) .

كما أورد لمصطلح Sémiotique عدة ترجمات أيضا سنكتفي بذكرها دون أسماء مترجميها و هي : سيميائية ، سيمائية ، سيميائيات ، سيميات ، سيميوتية ، سيمياء ، علم السيمياء ، السيميوتيكا ، السيميوتيكية ، علم الرموز ، الدّلالية ، الدلائلية ، الدلائليات ، علم الأدلة ، علم الدلالة ، علم الدلالات ، علم الدلالة اللفظية ، الدلائلي ، علم السيميولوجيا ، العلامية ، علم العلامات ، السيميوطيقا ، السيماطيقا ، نظرية الإشارة ، الإشارية [1] .

يدعو وغليسي إلى تأمّل هذه المفارقة إذ نجد ستّة و ثلاثون مصطلحا عربيا في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا ، أي أنّ المعادلة الغربية (2 = 2) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن إلا أن يكون مشوّها (2 = 36) ، و المؤسف أن الأمر – دوما – يتجاوز الحدود الأصطلاحية لينعكس على المفاهيم بالسلب .[2]

و بالتالي و نتيجة للترجمات المختلفة فالسّيميائية تعاني من اضطرابات مفهوميّة تتمظهر في تعدّد المفاهيم والمبادىء لدى منظّريها ما جعل السّيميائيين أنفسهم يعترفون بعجز السّيميائية، وهذا العجز سببه قصور المفهوم وأيضا تلك الإجراءات التّطبيقية الآلية التي تشتغل على النص في ظل غياب المفهوم ، وقد صرّح النقّاد العرب المؤسّسين بأزمة السيميائية، فعبد الملك مرتاض يتساءل في كل مرة: من أين؟ إلى أين؟ وبأيّ منهج نقتحم النص؟ وهذا ما جعل النّاقد يزاوج في مواقع كثيرة بين السّيميائية والتفكيكيّة وهذا ما نجده في دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمّد العيد آل خليفة، وكتاب "تحليل الخطاب السّردي ـ معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لرواية زقاق المدق"، إنّ هذا التظافر بين السيميائية والتفكيكية لمواجهة نص واحد دليل على قصور المنهجين لأن الاستنجاد

[1] – ينظر ، يوسف و غليسي : مناهج النقد الادبي ، (ص ،ص) (101 ، 107) .
[2] – المرجع نفسه ، ص (108) .

بمنهجين لأجل فهم نصّ واحد يؤكّد أن المنهج ليس في المستوى المطلوب ، أما النّاقد السّعودي عبد الله الغذامي فقد دعى في أكثر من موضع إلى إيجاد منهج يتناسب وثقافتنا العربية الإسلامية، لكن في الحقيقة إنّ ما تمنّاه الغذّامي ليس حلاّ كاملا لمعضلة المنهج .

الأسلوبية أيضا انتقلت إلى السّاحة النقديّة العربية في ستينات القرن العشرين، وأوّل ناقد عربي حاول التخلّص من قيود البلاغة العربية واستبدلها بالأسلوبية هو أحمد الشّايب في كتابه "علم الأسلوب"، وهذه المحاولة متواضعة جدّا كون النّاقد لم يستطع التخلّص من قيود البلاغة القديمة التي ادّعى أنّه تجاوزها ، ومن الأسماء اللاّمعة التي أسّست للأسلوبية النّاقد التّونسي عبد السلام المسدّي في كتابيه "الأسلوبية والأسلوب" إذ يقول : " أمّا الأسلوبية و البلاغة فتمثّلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آنيّ في تفكير أصوليّ موحّد ، و السّبب في ذلك يعزى إلى تاريخيّة الحدث الأسلوبي في العصر الحديث ، و إذا تبنّينا مسلّمات الباحثين و المنظرين وجدناها تقرّر أنّ الأسلوبيّة وليدة البلاغة ووريثها المباشر " [1] ، يؤكد المسدّي على أنّ الأسلوبيّة هي امتداد للبلاغة و ثورة عليها في نفس الوقت ، إذ يجدهما يختلفان في نقاط جوهرية .

و قد تكلّم وغليسي عن النقاد الذين تبنّوا الأسلوبية و حاولوا تقديم مفاهيم تتعلق بهذا المنهج منهم : صلاح فضل في كتابه " علم الأسلوب " ، و عدنان بن ذريل في كتابه " اللغة و الأسلوب " ، و نور الدّين السدّ في كتابه " الأسلوبيّة و تحليل الخطاب " ، ومحمد عزّام في كتابه " الأسلوبية منهجا نقديا " سعد مصلوح في كتابه " الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية – " .[2]

بالإضافة إلى محمّد شكري عياد ، وعبد الهادي طرابلسي، والجزائري عبد الحميد بوزوينة، ورابح بوحوش وغيرهم ممن نشروا كتبا قيّمة في الأسلوبية، والواقع أن الأسلوبية قد ضاع صيتها في الستينيات لدى الغربيين لكنّ العرب استمرّوا في تطبيقها .

أمّا التّفكيك فقد انبثق من رحم البنيويّة نفسها كنقد لها ، و انصبّ على مشكلات المعنى و تناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة ، و قد تمثّل المصدر الفلسفي للتّفكيكية في كلّ من جاك دريدا (

[1] – عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص(52).

[2] – ينظر ، يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، (ص ، ص) (85 ، 92) .

J- Derrida) الذي أسّس التّفكيكيّة كمقارنة للنّصوص و نقدها ، و بول ديمان Paul) (Deman الذي يعدّ الآن شارحها الأمريكي الأوّل ، و ذلك على الرّغم من أنّ رولان بارت) (Roland Barthes هو الذي بدأ في الستينيّات حركة التّفكيك بطريقته الحادّة في إثارة الأسئلة و مقارنة التصوّرات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدّد المعاني و اختلافها [1].

و لفهم طريقة انتقال هذا المصطلح – حدّا و مفهوما – إلى الثّقافة النّقدية العربيّة ، يشير وغليسي إلى أنّ سامي محمّد هو أوّل من وضع مصطلح التّفكيكية مقابلا للمصطلح الأجنبي Déconstruction من خلال ترجمته لدراسة "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد العربي" لصاحبها " ليوتيل أييل " ، ثم استخدم هذا المصطلح بكثافة تداوليّة لافتة لدى أسامة الحاج و مرتاض و عنّاني و فاضل ثامر و سليمان عشراتي و عشرات الباحثين الآخرين ، و يشير إلى أن الغذّامي قد ترجم هذا المصطلح بعد سامي محمّد باستخدام مقابل له و هو" التّشريحيّة أو تشريح النصّ "[2] .

هذه المناهج النّقدية الحداثيّة الوافدة على النقد العربي هي ذاتها التي استقبلها النقّاد الجزائريون وطبّقوها على النّص الإبداعي الجزائري، وهي نفسها التي طبقها النقاد أثناء دورات الملتقى الدّولي للرواية "عبد الحميد بن هدوقة" ، و قد أشرنا من خلالها إلى التجربة النقدية الحداثية في الوطن العربي تلك التجربة التي كانت عملية استقبال و ترجمة و تبني لمناهج الغير فقط .

ـ النّقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر :

لقد شهدت المناهج النّقدية عموما رواجا كبيرا في السّاحة النقدية الجزائرية، وما يهمنا ذكره هو النقد الأدبي للرّواية الجزائرية، لكن ذلك لا يمنعنا من تتبع المناهج الرافدة على الجزائر، وأوّل منهج عرفه الخطاب النّقدي الجزائري هو المنهج التّاريخي، انطلاقا من مطلع الستّينات من القرن العشرين بالرغم من أن الدّكتور عمّار بن زايد حاول أن يبحث عن أثر للمنهج التّاريخي في المقال الذي نشره

[1] – لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، دط ، 2007 ، ص(182) .

[2] – يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص (181) .

(محمد السّعيد الزاهري) بعنوان "الدكتور طه حسين شعوبيّ ماكر"* بقوله : " إنّ محمّد السّعيد الزاهري يربط بين موقف طه حسين من الظّاهرة الأدبيّة ككلّ وبين علاقة هذه الثّقافة بالتاريخ الإسلامي والحضارة العربية"[1]، وهذا ما اعتبره الدّكتور يوسف وغليسي حديثا خرافيّا ، وأكّد أن سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التّاريخي في النّقد الجزائري مع ظهور كتاب الدّكتور أبي القاسم سعد الله عن الشاعر محمّد العيد آل خليفة[2]، وقد تلت هذا الكتاب الذي هوفي الحقيقة – رسالة ماجستير– دراسات أخرى للدّكاترة عبد الله الركيبي وصالح خرفي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض وغيرهم.

أما بالنّسبة للمنهج الاجتماعي فقد ظهرت موجة نقديّة في الجزائر تدعو إلى التّشديد على البعد الاجتماعي للعمل الأدبي ومحاكمته إذا كان بعيدا عن التّحولات الاجتماعيّة، ولعلّ أكثر النقّاد تغلغلا في الجهاز المفهومي للنّقد الاجتماعي هو الرّوائي واسيني الأعرج، وهذا ما نقتنع عند تصفّح كتابه "اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر"، وهو عمل نال به درجة الماجستير من جامعة دمشق سنة 1982م ، امتازت هذه الدّراسة بالتركيز على الجوانب الاجتماعية والفكريّة وعلاقاتها بالرّواية دون الاهتمام بالجوانب الفنيّة لبناء الشّخصية، وفيها يتّكىء النّاقد على مفهوم الطّبقة متّخذا منه مفتاحا بديلا لمواجهة النّص ويركّز على التّناقضات الاجتماعيّة والصّراعات الطّبقية. وقد أشار يوسف وغليسي إلى وجود دراسة متقدّمة جدّا في المنهج النّفسي تقدّم بها الطّالب سليم بوفنداسة وقال "بوجوب طبعها لتكون مؤسّسة للنّقد النّفسي في الجزائر"[3].

وقد شهدت البنيويّة عموما والبنيويّة التكوينيّة خصوصا رواجا في السّاحة النقديّة الجزائريّة إذ استلمت مشعل الفكر البنيوي من النّقد الفرنسي، ورائد هذه المرحلة هوالنّاقد عبد الملك مرتاض فقد

* صدر هذا المقال في جريدة (الصراط)، العدد 4، بتاريخ، 1933/10/09 م.

[1]– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط1990، ص (125).

[2]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2002، ص(17).

[3]– ينظر : المرجع نفسه ، ص (85) .

أصدر في مجال البنيويّة كتاب "النّص الأدبي من أين وإلى أين؟" ثم كتاب "الخصائص الشّكلية للشّعر الجزائري الحديث" الذي صدر عام 1982م .

كما صدرت للدكتور عبد الحميد بورايو دراستين "قراءة أولى في الأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات"، و"القصص الشّعبي في منطقة بسكرة –دراسة ميدانية–" عام 1986م، وقد اعتمد بورايو في بحثه على الدّراسة الميدانيّة للقصص المتداول شفاها بين الناس في المنطقة، وتصنيف المادّة القصصيّة المجموعة من ميدان الدّراسة، وتحليل نماذج من النّصوص، فكشف في المرحلة الأخيرة عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، وبيّن علاقة هذه البنية بالبنية الأمّ التي تولّدت عنها، وهي البنية الاجتماعية مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي ليكون أداته في تحليل النصوص لما يوفّره هذا المنهج من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة، ويمكّن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الإنساني والحياة الاجتماعيّة، وقد واجهت الباحث عدّة إشكاليّات خصوصا مسألة استخدام المصطلح.[1]

و يعدّ مرتاض أبرز ناقد عايش مختلف المناهج النقدية النصانيّة ، فقد تبنّى معظمها خصوصا المنهج البنيوي الذي حاول استيعاب بعض جوانبه و أسسه ، ثم اتجه إلى المنهج السيميائي و دعى في أكثر من موضع إلى تبنّي مناهج الحداثة .

ولتأكيد استفادته المبكّرة من النّقد الجديد وتيّاراته وتأكيده لمواقف أعلام هذا التيّار أشار الباحث بقوله: "لولى طائفة من النّقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظلّ النّقد على ما أقامه تين ولانسون وبيف، وأقبلوا يبحثون في هذا النّص بشغف علمي عجيب، فأخذوا يقلّبون أطواره على مقالب مختلفة، ومن هؤلاء الاجتماعيّون، والبنيويون، والتفكيكيّون ، والسّيميائيّون، وأثناء ذلك الأسلوبيون لكان أمرالنّقد ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهى إلى باب مغلق لا ينفتح بأيّ مفتاح[2] " ، وقد أكّد

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو بن الطاهر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة –دراسة ميدانية–، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1986 (ص، ص) (5–7).

[2]– مولاي علي بوخاتم: الدرس السميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط ،2005، ص (14).

على ضرورة إلغاء السّؤال التقليدي عن اتّباع منهج من المناهج التقليدية، حيث دعا إلى التّساؤل التالي: "هل هذا المنهج الذي تناولنا به النص الأدبي حداثي أو تقليدي؟"[1] ، ولعلّ هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنّصوص الأدبيّة القديمة، ومقارنتها برؤى نقدية حداثية تستلهم زادها النقدي من بؤرة هذه المناهج النقدية المعاصرة، وهوالشيء الذي جعل دراساته تتّسم بسمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه ووعيه لمختلف النظريات النقدية الحديثة، وقد اعتمد النّاقد المنهج السّيميائي في مؤلّفاته التالية:

1- ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "جمال بغداد" 1983.

2- أ-ي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد آل خليفة 1992.

3- شعريّة القصيدة – قصيدة القراءة، تحليل مركّب لقصيدة " أشجان يمانية".

4- تحليل الخطاب السّردي – معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق" 1995.

5- مقامات السيوطي (دراسة) 1996، وهي نماذج تشترك في معظمها في خاصيتين اثنتين هما:

الأولى: الطّابع السّيميائي في كل دراسة.

الثانية: التّكامل في الإفادة من جميع التيّارات اللسانياتيّة المخصبة بالتيّار السّيميائي مثل: البنيوية بمدارسها والتفكيكية والأسلوبية بإجراءاتها.[2]

كما قدّم الدكتور رشيد بن مالك أطروحة لنيل درجة الدّكتوراه وأصدرها فيما بعد في كتاب بعنوان "السيميائيّة بين النظريّة والتّطبيق"، تكلّم فيها عن مختلف التجليّات النظرية والتطبيقية للمنهج السيميائي وبشيء من الآلية و الصّرامة و هذا ما نجده عنده حتى في مداخلاته عبر دورات الملتقى .

وله دراسة أخرى موسومة ب "البنية السّردية في النظرية السيميائية" حيث تناول في هذه الدراسة ثلاثة بحوث أساسية ، درس في المبحث الأوّل المكوّن السردي والآليات التي تحكمه والقواعد التي تربطه بدءا من التحديد النظري للبرنامج السّردي الذي يستند إلى تحليل مكوّنات البنية السردية

[1] – عمّار زعموش: النقد الأدبي في الجزائر، قضاياه واتجاهاته ، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، دط ، 2002 ، ص(184).

[2] – مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي ، ص (14).

وقام بفحص العلاقات الموجودة بين الفاعل والموضوع ، والتي ترتهن في وجودها إلى مجموعة من التحويلات التي تكوّن في تواليها نظاما قادرا على كشف بنية المكوّن السردي، أما المبحث الثاني فقد تناول فيه مسألة تمسّ إشكاليّة الثابت والمتحوّل في البرنامج السّردي، والمبحث الثالث خصصه لترجمة نص للباحث ج ك كوكي J .C. Coquet .[1]

وقد حظيت الأعمال السّردية باهتمام كبير في الأطروحات السّيميائية التي قدّمها النّاقد منذ بداية مساره العلمي.

في كتابه الأوّل "مقدمة في السيميائية السردية" تطرّق في قسمه النظري إلى الأصول اللسانية والشكلانية للسيميائية وذلك من أجل الكشف عن المرجعيات التي كان لها أثر كبير في تأصيل قواعد البحث العلمي و لعل هذا ما أثر فيه فجعله يطبق المنهج بصرامة و كأن الأمر يتعلق بعلوم دقيقة ، وفي القسم التطبيقي من هذا الكتاب طبّق رشيد بن مالك آليات ومبادىء المنهج السّيميائي على العديد من الأعمال الروائية ك "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" ورواية "عواصف جزيرة الطيور" للروائي جيلالي خلاص.[2]

ونشير أيضا في المجال السيميائي السردي إلى كتاب (منطق السرد) للدكتور عبد الحميد بورايو درس فيه المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وأيضا (دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة) للأستاذ حاج محجوبي غرايبي.

وفيما يتعلّق بالمنهج التّفكيكي نلتقي مرة أخرى بمرتاض لكننا كما قلنا سابقا نتأكّد معه أنّ المنهج عاجز لذلك نجده يستنجد بمنهج آخر ، فقد كان سبّاقا إلى اكتشاف التّفكيك، وقدّم أوّل دراسة تفكيكيّة هي "ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد" أصدرها في العراق عام 1989م، ثم أصدر كتابه الثاني الذي انتهج فيه نهجا مركّبا سيميائيا تفكيكيا (أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ألّفه عام 1987م ونشره عام 1992م،

[1] ـ رشيد بن مالك : البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط1 ، 2001 ، (ص،ص)(8،9) .

[2] ـ رشيد بن مالك : مقدمة في السبميائية السردية ، دار القصبة للطباعة و النشر ، الجزائر ، ط1 .

وهناك كتابه الآخر "تحليل الخطاب السردي ـ معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" الذي ألّفه عام 1989م.

هذا بالنسبة للناقد مرتاض فإذا فتّشنا عن ناقد آخر تبنّى التّفكيك منذ ظهوره فإننا لا نجد دراسات جديرة بالذّكر باستثناء دراسة قدّمها الطاهر روابنية بعنوان (الكتابة وإشكاليّة المعنى – قراءة في بنية التفكك في رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار)، أما في السّنوات الأخيرة فهناك دراسات قيّمة تقدم بها طلبة الماجستير والدّكتوراه وهي تستحق الطّبع لتغني المكتبة الجزائرية .

ـ الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة" :

قامت وزارة الثّقافة والاتصال منذ عام 1997م بتنظيم الملتقى الدّولي للرّواية باسم "عبد الحميد بن هدوقة "، بالتّعاون مع ولاية برج بوعريريج (مسقط رأس الرّوائي والقاص والشاعر والمترجم عبد الحميد بن هدوقة)، وقد كان الملتقى ينعقد سنويا في ذكرى وفاته (21 أكتوبر 1996م) إلا في حالات استثنائية فإنّه يؤخّر إلى شهر ديسمبر و تدوم فعاليّاته ثلاثة أيّام اليوم الأوّل للافتتاح ، و يومين لتقديم المشاركين لمداخلاتهم ، و في آخر اليوم الثّالث يكون الاختتام ، أما الملتقى الأخير فقد انعقد السنة الماضية في شهر أفريل .

وقد ارتأت اللجنة العلميّة للملتقى أن يكون دوليا منذ دورته الرّابعة عام 2000 م، وأن يضمّ ثلاثة محاور، محورا عن إبداع بن هدوقة وثانيا عن الرّواية الجزائرية وموقعها من الرّواية العربيّة وثالثا عن روائيّ بارز ينال جائزة بن هدّوقة، وقد اقترح مؤخّرا إضافة محور رابع يتعلّق بالرّواية المغاربية، وعبر دورات الملتقى كرّم الروائيون الجزائريون الواحد تلو الآخر، ومازالت قائمة المكرّمين مفتوحة باستمرار الملتقى أما بخصوص الأمور التنظيميّة و التقييميّة فقد اعتمدت لجنة علميّة من الأساتذة والنقّاد المختصين لوضع المحاور واختيار المشاركين يرأسها عبد الحميد بورايو، ومن أعضائها عمر عيلان والسّعيد بوطاجين وغيرهم من الأعضاء المؤسّسين للملتقى.

تنظّم مديرية الثّقافة في الولاية سنويّا تزامنا مع أيّام الملتقى معرضا لمؤلّفات بن هدوقة وللرّوائي المكرّم في تلك السنة و لكتّاب الولاية في بعض الأحيان ، والملاحظ أنّ هذا الملتقى يخضع لتخطيط

علمي مدروس في التحضير له وإدارة جلساته وطباعة أعماله في كتاب يوزّع أثناء الدّورة اللاحقة، أي أنه جاوز حدود التّكريم إلى العمل النّقدي الذي من شأنه أن يخدم حركة النّقد والثقافة بصفة عامة، ويربطها بالثقافة العربية وبسيرورة الأدب والنّقد في البلاد العربية، وقد شارك في الملتقى عبر دوراته نقّاد وروائيون عرب ومستشرقون منهم، د/عبد الله أبوهيف (سوريا)، ود/ بوشوشة بن جمعة (تونس)، وهالة البدري (مصر)، مارسيل بوا (فرنسا)، فرانشيسكا داجيلاتي (إيطاليا)، يولاندة قواردي (إيطاليا)، أحمد إبراهيم الفقيه (ليبيا) خيري الذهبي (سوريا)، ميرال الطحاوي (مصر) ، عبد الله ابراهيم (العراق) وغيرهم ، و يحضر كلّ سنة معظم الروائيين الجزائريين فيما يغيب بعض النقّاد و الرّوائيين الذين يعتبر حضورهم مهمّا في مثل هذا الملتقى .

ضمّ الكتاب الخاصّ بأعمال الملتقى الأوّل تسعة أبحاث عن أدب بن هدوقة لعبد الناصر مباركية وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك وحسن قحّام ورشيد رايس والسّعيد بوطاجين ومارسيل بوا وعمر عيلان وعثمان بدري.

وحوى كتاب الملتقى الثّاني أحد عشر بحثا أيضا عن أدب عبد الحميد بن هدوقة ولا سيما فنّ القصّة عنده، وضمّ كتاب الملتقى الثّالث عددا كبيرا من الأبحاث بالنّظر إلى البدء بتعدّد المحاور فثمانية أبحاث كانت عن الأعمال الأدبية لعبد الحميد بن هدوقة، وسبعة بحوث كانت عن الرّواية الجزائرية وموقعها من الأدب العربي والعالمي.

ويعدّ كتاب الملتقى الرابع أغنى الكتب منذ انطلاقة الملتقى إذ أضيف محور ثالث لأعمال الملتقى منذ انطلاقته، أضيف محور ثالث لأعمال روائي جزائري آخر فاز بجائزة بن هدوقة للرواية فضمّ المحور الأوّل خمسة أبحاث عن أدب عبد الحميد بن هدوقة، والمحور عن أدب جيلالي خلاص أربعة أبحاث، والمحور عن الرّواية الجزائريّة بعامّة وبعض الرّوائيين الجزائريين ثمانية أبحاث، وأهمّ الأبحاث في هذا الملتقى والتي لايمكن لمن اطّلع على الكتاب أن ينساها هي: الرّواية غدا للسّعيد بوطاجين التّجريب في الرّواية الجزائرية لنبيل سليمان، صورة المدينة في رواية " عواصف جزيرة الطيور " لجيلالي خلاص قدّمها عبد الناصر مباركية ، من السّيرة الذّاتية إلى السّيرة الرّوائية للطيّب بودربالة، الجزائر

كنص سردي لإبراهيم سعدي ،ثنائية الريف و المدينة في رواية " غدا يوم جديد " قدّمها عمّار زعموش .

و بالنسبة للملتقى الخامس 2001م فألقيت سبعة أبحاث عن إبداع بن هدوقة في جلستين ترأّسهما عبد الحميد بورايو وزينب الأعوج، ومداخلات عن الرّواية الجزائرية، أما الملتقى السّادس فقد تضمّن مداخلات حول أعمال بن هدوقة ولكن بنسبة أقل مما كانت عليه ليسلّط الضوء على أعمال روائية جزائرية أخرى ك "المراسيم والجنائر" لبشير مفتي، و"متاهات ليل الفتنة " لحميدة عياشي و"كواليس القداسة" لسفيان زدادقة، و"ضمير الغائب" لواسيني الأعرج و"خويا دحمان" و"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، وقد كرّم هذا الأخير بجائزة "عبد الحميد بن هدوقة" للرّواية.

في الملتقى السّابع قدّمت مداخلات حول الأدب الجزائري بصفة عامة، والرّواية النسائية الجزائرية، وعدة دراسات لرواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لابراهيم سعدي المكرّم هذه السنة وتتوالى دورات الملتقى إلى غاية الملتقى الثالث عشر (20 ديسمبر 2010) والذي شارك في فعاليّاته نخبة من النقّاد الجزائريين وبعض الروائيين العرب ونقاد من اليمن وسوريا وروسيا، وقد اقترح من ضمن توصيات هذا الملتقى، تخصيص محور لأعمال المرحوم الطاهر وطار وتكريم فضيلة الفاروق وهو ما تم في الدّورة المقبلة التي حضرها عبد الله إبراهيم و آمنة بلعلى و نخبة من النقاد الجزائريين و العرب .

الفصل الأوّل

الفصل الأوّل:

النقد الأدبي للرواية الجزائرية

المبحث الأوّل: في مفهوم الحداثة.

المبحث الثاني: الرّواية ، بحث في الماهيّة والنّشأة.

المبحث الثالث: لمحة عن الرّواية الجزائريّة.

المبحث الرّابع : النّقد الأدبي الجزائري للرّواية الجزائريّة.

المبحث الخامس: الرّواية الجزائريّة في النّقد العربي.

المبحث السادس: الرّواية الجزائريّة في النّقد العالمي.

ـ المبحث الأوّل : في مفهوم الحداثة .

من الصّعب الوقوف على تعريف جامع مانع لمصطلح الحداثة، فعلى الرّغم من اجتهادات النقّاد لحصر المجالات التي يتردّد فيها هذا المصطلح ، إلا أنّنا نجد في كل مرّة أن كلّ ناقد يعرّف الحداثة مرتبطة بمجال اشتغاله ، سواء مجال السّياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الثّقافة ، والكلّ يقرّ بصعوبة إيجاد المفهوم الشّامل، لأنّ الحداثة متفلّتة تأبى الانصياع لمحاولات النقّاد والفلاسفة في ضبطها، هلاميّة، زئبقيّة ما إن يصدّق الباحث أنّه أمسك بها إلّا وتصدمه بأنّ الوهم يسكنه، وهي الوهم الذي لا يقبض عليه أحد، وسرُّ بقائها مرتبط بزئبقيّتها وتفلّتها وصعوبة تحديدها، ولعلّها إن قبض عليها ذهبت وزالت ولم يعد أحد يسأل عنها، ولعلّ مصطلح "ما بعد الحداثة" قد جاء لينقض الحداثة من المأزق الذي وقعت فيه لتجدّد بهذا المصطلح قوّتها لمواصلة رحلة اللّامعنى، وفيما يرى البعض أنّ "ما بعد الحداثة " جاءت لتشكّل قطيعة مع مرحلة الحداثة، يؤكّد معظم النقّاد أنّها مرحلة انقلبت فيها الحداثة عن نفسها، وأخذت تراجع حساباتها لتظهر بزيّ آخر يخادعنا بأنّه مختلف .

وإذا كانت الحداثة من المفاهيم المستعصية على التّعريف، فإنّ "ما بعد الحداثة" يظلّ مفهوما غامضا ، وإن كانت الأولى تنفي عن نفسها أيضا أن تكون مفهوما سياسيّا أو اجتماعيّا أو تاريخيّا فإنّ الثانية كذلك أكثر استعصاء على التّحديد .

ـ أوّلا – الحداثة الغربيّة وأزمة الإنسان الأوربي !!

إنّ مصطلح الحداثة عند الغربيين له ظروفه التّاريخية والزّمنية الخاصّة التي ارتبط ظهوره بها، والباحث في المعاجم الغربية يختلط عليه الأمر لوجود عدّة مصطلحات تتشابه مع مصطلح Modérnité لكونها تتفرّع من الجذر Modern تلك المصطلحات هي: Modérnisation .Modérnisme

ينحت لفظ الحداثة Modérnité في اللّغات الأجنبيّة ويأخذ دلالته من الأصل اللّاتيني للكلمةMode، ومن بين اللّغات الأوروبية تكون اللّغة الفرنسيّة تاريخيّا هي من استقبل ميلاد ونشأة لفظ الحداثة ليس في صيغة الاسم "حداثة Modérnité"، وإنّما في صيغة الصّفة "حديث

Modérne" المنحدر من اللّفظ اللاتيني Modernus، ومن اللاتينية الكلاسيكية Mode، الذي يعني مؤخّرا أي حديثا [1] ، يتّضح إذا أنّ ظهور مصطلح Modérnisme ارتبط بظروف تاريخية محدّدة وهي الأزمة الدّينية التي مرّت بها أوربا في العصور الوسطى، فعلى إثر الثورة الفرنسية التي قامت عام 1789 مستندة على منطلقات فكريّة جماعها "اشنقوا آخر الملوك بأمعاء آخر القساوسة"، وقد تأتّت هذه المنطلقات من التّناقضات الهائلة التي كانت تحكم المجتمع، وعمادها ظالم ومظلوم، ومستبدّ ومستبدّ به، ومؤمن وكافر، وعالم قديم وعالم حديث، جرّاء هذه التناقضات وغيرها أخذ يتبلور إحساس عميق بحاضر مغاير تماما لعوالم سابقة، ليست حديثة ممّا أسهم في بزوغ أفكار التّحديث ونزعة الحداثة وانتشارهما ضمن منظور هذا الاتجّاه، وفي مثل هذه الأجواء ظهر مفهوم الحداثة لأوّل مرّة على يد الشّاعرين "جيرام دونوفال" و"شارل بودلير" في عام 1850 [2] .

ولعلّ بودلير حسب ما تتناقله جلّ الدّراسات كان سبّاقا في بلورة مفهوم نظري لمصطلح الحداثة، فيقول: "الحداثة هي العابر والهارب والعرضيّ، إنّها نصف الفنّ الذي يكون نصفه الآخر هو الأبديّ والثّابت"، وهكذا تعدّ الحداثة بالمفهوم البودليري عشقا لكلّ ما هو غامض وجميل وفاتن"[3] بل هو توتّر، وقلق مستمرّ، تساؤل ومساءلة حول الحاضر والماضي والمستقبل، وهي الطّريق اللّانهائي الذي يحيل على الجديد، وقد لخّص لوفيفر موقف بودلير هذا في قوله:" إنّ بودلير يختار معارضة الطّبيعة أي نصرة الفنّ القائم على الخلق المتطابق مع المصطنع الخاص بالنتيجة"[4].

ويؤكّد محمّد نور الدّين أفاية أنّ لفظة حديث "ظهرت في القرن الرّابع عشر الميلادي للتّعبير عن الاعتراض على ما هو قديم، والذّي كان يميّز العصور اليونانية والرّومانية القديمة، لكن عصر الحداثة لم يتّخذ شحنته العاطفيّة إلّا فيما بعد أي في الوقت الذي برز فيه مفهوم الحداثة بالتّداول حوالي عام 1850 على يد دونوفال وبودلير، حيث نظرا للحداثة باعتبارها تكشّفا لمجموعة من الدّلالات

[1] ـ محمد حديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشاد رورتي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط ، 2008 (ص،ص) (115-116).

[2] – عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التراث النقدي 'العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص (16).

[3] – عبد الغني يارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص (19).

[4] – خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1996،ص (31).

العائمة، سواء كانت فلسفيّة أو جماليّة أو سياسيّة، وأصبحت تعني تلك الإرادة "الاستفزازية" المتمثّلة في حبّ العصر والاحتفال به[1].

ونفس الشّيء يقوله أدورنو T.Adorno، إذ يرى أنّ الحداثة في المجال الفنّي قد ولدت مع بودلير Baudelaire، وتطوّرت بخاصّة في بداية القرن العشرين، أين تعايشت التكعيبيّة الفرنسيّة والانطباعيّة الألمانية والمستقبلية الإيطالية، فهذه الاتّجاهات قد تميّزت بنقاط مشتركة، وهي الرفض للعادات والتقاليد الدادائية والسّريالية.[2]

وإذا كانت بداية استعمال مصطلح "حداثة" في القرن التّاسع عشر، فالحداثة كمفهوم حضاري يشمل مختلف مستويات الوجود الإنسانيّة وهي كبنية فكرية كلية، ظهرت في أوربا منذ القرن السّابع عشر، وقامت أساسا على العقلانيّة والحريّة واحترام الذّات بعدما عانى الشّعب من الظّلم والتسلّط طيلة عهود، وقد كان للعلوم والتّقنية دور أساسي في بثّ الروح العقلانية في المجالات الطبيعيّة والإنسانية المختلفة، وهذا ما دفع بالتفكير الحرّ العلمي العقلاني ليواجه كلّ أشكال الوجود الإنساني التقليديّة والمحافظة، وقد بدأت إرهاصات الحداثة مع الثّورة الصّناعية التي خلقت إنسانا يقدّس العمل الجاد، والعلم الدقيق، ويميّز بين عالمين قديم وحديث، إذ ولدت فكرة الحداثة وسعت لتحرير العالم من وهم القوى الخارقة المنسوبة إلى الإنسان أو الطبيعة، ولتجعل المنهج العلمي أساس التّفكير، فهي ترتبط بإنسان العصور الحديثة: "الإنسان الحرّ، سيّد نفسه وصانع هويّته ومصيره، والإنسان المواطن في مقابل الآلهة الأبطال في العصور القديمة، وترتبط بالعقل الذي يكرّس تحرّر الإنسان من العيب وسيطرة الطّبيعة، وتطوّره الاجتماعي والتّقني والمعرفي [3] .

لقد سعى الإنسان الأوروبي في القرن السّابع عشر للقضاء على سلطة الكنيسة التي قتلت فيه جانب المبادرة، واعتبرته مسيّرا خارج إرادته فهو مجبر غير مخيّر كون مصيره حتمي مقدّر عليه، لكن

[1]- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، إفريقيا للشرق، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1998 ص (109) .

[2]- Joëlle Gardes Tamine, Marie claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, ARMAND COLIN, PARIS,2004 , P(130) .

[3]- عبد الرّحيم علاّم: سؤال الحداثة في الرّواية المغربيّة، أفريقيا الشّرق، بيروت،1999، ص (36).

هذا الإنسان الذي حارب من أجل التخلّص من سلطة الكنيسة وقع مجدّدا تحت سلطة العلوم التّجريبية ، فالتّحديث الغربي حسب فوكوياما يقوم على ميتافيزيقا الكمون التي تنفي مقدرة الإنسان على تجاوز قوانين المادّة وحتميّاتها، حيث ينظر إلى العالم باعتباره مكتفيا بذاته، ويحرّك ذاته، ويحوي داخله ما يكفي لتفسيره وأنّ القوانين الكامنة في الطبّيعة تكفي كأساس لتفسير كلّ من الإنسان والطبيعة، وهذا هو أساس العقلانية الغربية، وفي هذا الإطار فإنّ القوانين الطّبيعية للإنسان هي التي تحدّد دوافعه وسلوكه [1] .

و بالتّالي فالتّحديث الغربي قد جعل الإنسان يرفض الخضوع للإرادة الإلهية التي كان يؤمن بها في العصر اليوناني على أنها هي المتحكّمة في كلّ ما يتعلّق به ، فصار الفرد هو المتحكم في تصرفاته و مستقبله لأنّه قادر بفضل العلم على تحقيق الأفضل .

لقد مزّقت الحداثة العالم المقدّس الذي كان إلهيا وطبيعيا في آن، وكان مخلوقا وشفّافا أمام العقل، ولم تحل محلّه عالم العقل والعلمنة، والحداثة حين ردّت الغايات الأخرويّة إلى عالم لا يستطيع الإنسان أن يبلغه، فرضت الانفصال بين ذات هابطة من السّماء إلى الأرض متّخذة مظهرا إنسانيّا وبين عالم موضوعات تتلاعب به التقنيّات، لقد أطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ وحلّت محله العقلنة وتحقيق الذات [2] .

لقد حاول الإنسان الغربي الهروب من الركود بإنجاز شيء مختلف، فدعى إلى الحداثة التي سارت به من فراغ إلى فراغ، فمن مأزق سيطرة الكنيسة إلى مأزق سيطرة العقل، وفيما كان البعض يردّد قول ماركس: "الإنسان يحتاج إلى الطّعام أوّلا ثم يفكّر ويتفلسف"، كانوا في الحقيقة يزرعون أفكارا جديدة في عقل الإنسان الغربي هي الأخطر على الإطلاق على الإنسان ذاته، كانوا يدعون إلى المادية قبل كلّ شيء، الخبز قبل الفكر، الخبز قبل الأهل، الخبز قبل كلّ شيء، وقبل أيّ كان، فالتحديث الغربي في الحقيقة يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والتقاليد وكلّ ما كان من أولويّات

[1] – عبد الوهّاب المسيري: نحو حداثة إنسانيّة جديدة، الجزيرة نت Aljazeera NET ، ط1، 2009، ص (51).

[2] – ألان تورين: نقد الحداثة: ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط،1997، ص (23).

سعادة الفرد والمجتمع الأوربي، كلّما انتشر في نفس الوقت وفي كلّ مكان هوس هوية لم تعد تتّخذها الملامح الاجتماعية [1] .

أين هي هويّتنا ؟ أين هي هويّة ذلك الإنسان الغربي؟ لقد أزالت العولمة كلّ الحدود بين كلّ الهويّات، فأصبح العالم قرية صغيرة، والفرد فيها لا يدرك من هو ومع من يعيش، تقطّع كلّ ما كان يذكّره بهويّته، وأصبح ضعيفا مجرّدا من كلّ قوّة في عالم رقمي لا يعترف بالمشاعر الإنسانيّة.

فالثّورة الرّقمية والتقنيّة على حدّ قول علي حرب- تدخلنا في نمط جديد من أنماط الحياة بقدر ما تجعلنا ننخرط فيها، بقدر ما تجعلنا ننخرط في موجة جديدة من موجات الحداثة وما بعدها يسمّيها البعض الحداثة الفائقة أو ما بعد الحداثة، ومن سماتها أنها تصدّع السّقف الرمزي للهويّات وتفكّك أنظمة المعنى بقدر ما تولّد التّنوع والاختلاط والتّهجين في المرجعيّات وفي أساليب العيش كما في المنتوجات والأدوات"[2] ، وهكذا أصبح الإنسان يحيا بلا إنسانيّة رقما وسط عالم رقمي، لا يعترف به إلا بقدر ما ينتج للسّوق العالميّة، إلا بقدر ما يتمادى في ماديته وذاتيّته، وكلّما انعزل أكثر عن بني جلدته وانتصر إلى ما بداخله مهملا ما يحيط به، كلّما تحقّقت فيه صفات المواطن الحداثي.

تتحدّد الحداثة الفلسفيّة إذن بالعقلانيّة والذّاتية فهي تبدأ مع انبثاق الذّاتية، أي مع الاعتقاد بأنه انطلاقا من الإنسان فقط وللإنسان يمكن أن يكون في العالم معنى وحقيقة وقيم كما يرى آلان رونو، حيث يعتبر الكوجيطو الدّيكارتي "أنا أفكّر إذا أنا موجود" أوّل إرهاصاتها، لقد حدّد ديكارت النّفس الإنسانيّة بالفكر والوعي، ودرس في كتابه" "انفعالات النّفس" طبيعة الإنسان في ثنائيّة النّفس والجسد ووضّح خصائص كلّ منهما والعلاقة بينهما، رافضا كلّ ما قدّمه الفلاسفة السّابقون معتمدا منهجا جديدا في البرهنة يبتدئ من كلّ ما يقرّه العقل انطلاقا من الواضح والبسيط، مع قبوله"المؤقّت بالأخلاق المتعارف عليها في الحياة ودعوته إلى اعتماد العقل في التّقرير رغم أنّ الله يكون قد أقرّ أمرا لا نعرفه"[3]، وقد تفاءل الفلاسفة كثيرا بالحداثة وتصوّروا مستقبلا آمنا للإنسانيّة، "فكوندرسيه وروسو

[1]- ألان تورين : نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث ، ص(23) .

[2]- علي حرب: أزمنة الحداثة الفائقة، الإصلاح، الإرهاب، الشّراكة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص (250) .

[3]- سعاد حرب: نتشه وجذور ما بعد الحداثة ، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص (200).

والفيلسوف الحداثي كانط، متفائلين جدّا بخصوص توقّعات السّلام في المستقبل مستندين في ذلك إلى مبدئهم الخاص بالطّبيعة الخيّرة للبشر، والتي تزداد اكتمالا بالاتّساع المتزايد للعقلانيّة، أمّا المشتغلون بالاقتصاد السّياسي وعلى رأسهم آدم سميث فقد رسّخوا ذلك التّفاؤل بنظرتهم إلى قوى الإنتاج الجديدة التي تنطلق بفعل التّصنيع إلى زيادة رخاء الأمم فلا تكون بحاجة إلى شنّ الحروب ضدّ بعضها البعض من أجل تحسين مستوياتها المعيشية، فربما شهد الانتقال من الإقطاع إلى الحداثة عنفا مكثّفا لكنّه كان قصير المدى، وظلّ المسار الرئيسي للحداثة يسير في اتجاه العقلانيّة، والاقتصاد الصّناعي الكفء الذي حلّ محلّ الحكم السياسي التقليدي التعسّفي، حيث كانت النّزوات الصّغيرة النّاتجة عن الشّعور بالعظمة لدى الحكّام يمكن أن تشعل الحروب [1] ، وطبيعيّ أن يكون هذا التّفاؤل موجودا، كون الفرد الأوروبي قد عانى الأمرّين من تعسّف الحكّام ومن الإقطاع ومن الكنيسة، لكن ما نتج عن الحداثة ليس بالضّبط ما كان منتظرا منها، و لذلك انقلبت الحداثة عن نفسها و اتّجهت إلى ما بعد الحداثة و هي البديل الذي حاول الإنسان الهروب إليه .

يجمع معظم النقّاد على أن مصطلح الحداثة نشأ ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر في حقول معرفيّة أخرى كالاجتماع والسّياسة والتّحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مرّ بها الغرب، أما مصطلح "ما بعد الحداثة" Post modernité فقد كان فلاسفة العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظا لدى نقّاد الأدب من قبلهم، والمصطلحان معا مرتبطان ببعضهما ارتباطا تلازميا، بحيث تكون "ما بعد الحداثة" ثورة على الحداثة وفي نفس الوقت تتعاقبان تاريخيا، فلا يمكن الوصول إلى فترة "ما بعد الحداثة" دون الولوج على الحداثة، وبالتالي نستطيع القول أنّ "ما بعد الحداثة" هي امتداد للحداثة وردّة فعل ضدها [2].

ولعلّ ما يمنح الشّرعية أكثر إلى نظريّة ما بعد الحداثة هو اتّفاق الجميع على أنّ الحداثة تعيش أزمة مركبّة، وهي تكشف عن تناقضات وإبهامات جائلة في كل الأرجاء، ولقد تجلّى هذا العجز في سقوط النظريّات الكبرى وعدم قدرتها على قراءة العالم رغم زعمها أنّها قادرة على إعطاء تفسير كلي

[1] – إدوارد. أ. تيرياكيان: الحرب الجانب المستتر للحداثة، ترجمة عاطف أحمد، مجلة الثقافة العالمية، العدد 105، الكويت ، 2001، ص(46).

[2] - رضوان جودت زيادة : صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم – ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط ، دس ، ص(19) .

للمجتمع، إنّها فترة نهاية الأيديولوجيات وعقم مسار التاريخ كما تتصوّره الحداثة، وهنا تأتي ما بعد الحداثة لتحطّم السّلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة، على أساس أن هذه الأنساق تزعم أنها تقدّم تفسيرا كليّا للظّواهر، و هي في حقيقة الأمر تعمل على إلغاء التنوّع الإنساني، وتنطلق من حتمية وهميّة لا أساس لها، لذلك كانت النهاية التي وعدت بانعتاق الإنسانيّة وانتشار أنوار المعرفة وتحقيق جميع أنماط الحرية، وقد طمحت ما بعد الحداثة إلى تغيير سياسي جذري، وليس فقط مجرّد ثورة ثقافية أو معرفية، وباختصار فإن عصر ما بعد الحداثة هو عصر التنوّع والاختلاف والتشظّي والتفتّت، عصر ظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد.[1]

قام النّقد الأدبي الحداثي على أساس الصّراع القائم بين ثنائيّة (الدّاخل/ الخارج) في الفكر الفلسفي الغربي، فقد شهدت الفلسفة الغربيّة، وعلى مدى ثلاثة قرون- ابتداء من منتصف القرن السّابع عشر جدلا صاخبا فيما يخصّ مشكلة الحقيقة أو مصدر المعرفة الإنسانيّة، انقسم الفلاسفة بخصوص هذه القضيّة إلى فريقين، الأوّل يرى أنّ مصدر الحقيقة يكمن خارج الأشياء، في حين يرى الفريق الثّاني أن مصدر الحقيقة يكمن داخل الأشياء ، وجاءت المناهج النّقدية في رحلتها السياقية والنصانية ابتداء من المنهج التاريخي والانطباعي وصولا إلى البنيوية وانتهاء بالتفكيك، هذه المناهج النقديّة قامت على أنقاض ثنائية فلسفيّة هي ثنائية الداخل والخارج.

وما أثر على النّقد أثّر على الأدب قبله، فقد ظهرت الحريّة الرومانسيّة في الأدب لأنّ الإنسان سعى إلى الهروب من واقع الآلة والثّورة الصناعيّة إلى الطّبيعة الأمّ الحنون التي تعيد التّفاؤل إلى البشر و تعطيهم الراحة التي يبحثون عنها بعيدا عن عصر السّرعة و لذلك خلقت نماذج جديدة للأدب شعرا و نثرا ، لكن هناك صعوبات في تحديد هوية ذلك الأدب هل هو حداثي أم ما بعد حداثي .

ليبقى الحقل الأدبي المجال الأكثر صعوبة في خلق الحواجز ووضع الفواصل لاسيما مع وجود تداخلات متبادلة بين الحداثة و ما بعدها ، كما أن الحداثة كمشروع إنساني و حضاري لم يتبلور في الحقل الأدبي بقدر ما بدا و ظهر في حقل العلوم الإنسانية و الاجتماعية و أصبحت عندها الحداثة

[1] – ينظر ، رضوان جودت زيادة : صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم ، (ص،ص) (25،29) .

بمثابة مجموعة قيم متّصفة بما تتخلّق من خلالها و ترسّخ وجودها في العالم عبر ثورات تقنيّة و معلوماتيّة متكاملة [1] ، لكننا يمكن أن نعتبر أن أدب الحداثة هو أدب يعتمد على العقلانية بينما أدب ما بعد الحداثة فهو أدب التشظي و التفتت و الاختلاف و المعنى لا يحصل فيه إلا بالتأويل .

لذلك – ففي مجال النقد – هناك من يرى بأنّ الحداثة حداثتان، حداثة تستند على العلم التّجريبي والعقل الأداتي ويقصدون بذلك البنيويّة، وحداثة تستند على فلسفة الشكّ التي قامت على تقويض العقل الغربي "اللّوغوس" الذي يقف وراء اليقين الموضوعي، ويعنون بذلك اتّجاهات "ما بعد البنيوية"، أو "ما بعد الحداثة" كما يحلو للبعض تسميتها كالسّيميولوجيا ونظريّة التلقّي واستراتجيّة التّفكيك [2] .

لقد أحدثت العقلانية انقلابات في أوروبا، قلبت حياة الإنسان الأوروبي فأعلنت الثورة على كل يقين، وسيطر عليه الشك واتجه به نحو العدميّة النّاتجة عن انعدام القيم، إذ أصبحت كلّ القيم عرضة للنّقض والتّفكيك وزالت عنها القداسة، وفقد الخطاب القداسي ما كان عليه من قبل لأنّ الحداثة تنظر إلى القضايا الميتافيزيقيّة نظرة عموديّة، وتعالجها بترفّع واستعلاء، لذلك حاربت كلّ أنماط التّفكير التّقليدي ، و بذلك أصبح الإنسان هو المتحكّم فيما يريد لأنّه آمن بأنّ العلم وحده قادر على توجيهه ، فسيطرت عليه الآلة و أحسّ مجدّدا بأنه وقع تحت سلطة من نوع آخر فهرب إلى فكر آخر هو فكر ما بعد الحداثة .

- **ثانيا– الحداثة العربية المرجوّة :**

الحديث عن وجود حداثة عربية أمر يطرح عدة استفهامات ، فالحداثة تاريخ ، بل إنها تجربة تاريخية مريرة عرفتها المجتمعات الأوربية و قد أشرنا عندما تحدثنا على الحداثة الأوروبية ، و لذلك نتساءل : هل لكلّ مجتمع حداثته ؟ و بالتالي هناك خصوصية لكلّ حداثة ؟ أم أنّ هذه الأخيرة توجد بشكل واحد و هو نموذج الحداثة الأوروبية ؟ و بالتالي على كلّ المجتمعات اتباعه .

[1] – رضوان جودت زيادة : صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم – ، (ص،ص)(34 ، 35) .

[2] - عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، ص(26).

الواضح أن الحداثة العربية غير موجودة في المجتمع ، و نحن متيقنين أن الأديب ابن المجتمع ، وأن الحداثة الأدبية هي امتداد للتحديث الفكري و الاقتصادي و السياسي و الثقافي ، فهل يمكننا أن نتحدث عن حداثة أدبية أو نقدية ؟ و هل يمكن للأديب أو الناقد أن يستوعب حداثة غير موجودة في مجتمعه ؟ و بما أن اللغة تعبر عن الفكر فهل يمكن للغة أن تنتج الحداثة المفقودة في رواية ؟

يرى نسيم خوري أن طرح مشكلة الحداثة العربيّة سواء من وجهة نظر اجتماعيّة ثقافيّة أو شعريّة معناه طرح الكثير من الإشكاليّات والاصطدام بالعديد من الظّواهر التّي لم تناقش ولم تدرس بكفاية ، فمنذ قرون عديدة، يصطدم الحديث مع القديم في العالم العربي والرغبة في تحديث المجتمع تبقى قائمة ، و هذا الاصطدام والتّعارض بين القديم والحديث أخذ في الواقع أبعادا متنوعة ، فبالنّسبة للقيم الشّرقية فهي تتعارض مع القيم الغربيّة التي لا تحتفي بالمقدّس والدّيني وتركّز اهتماماتها على العلميّة فهناك إذن اصطدام بين حضارات و معتقدات مختلفة ، والطّابع السّريع للحداثة بصفة عامّة، يجعل العديد من المفكّرين يرونها تحلّ وتنتشر بسبب عالميّة المبدأ وعالميّة الحقائق Universalité de principe . universalité de fait كما يرون أنها غربيّة ومنبتها أوربّا [1].

إن دخول الغرب في صراع مع القيم التقليدية، يستفزّ المجتمعات البالية ويدفعها بطريقة عبرت بها مباشرة نحو التّغيير والتحوّل ، فالعقل الحداثي النّقدي هو قبل كلّ شيء عقل امتحان هدفه استقلاليّة الإنسان كونه يتمتّع بمقدرة المبادرة ويملك مقدرة إبداعيّة، أو يمكنه اكتسابها ، وأمام العالم الحداثي (الغرب) الممقوت والمكروه والفاتن والمغري في الوقت نفسه، وضع العالم العربي محلّ تساؤل: ماذا يمكن أن نحافظ عليه من العادات؟ وماذا يمكن أن نتبنّى من الحداثة؟ ما هي نقاط التّوافق بين الماضي والحاضر؟[2]

إن التردّد والتّذبذب بين واجب الحفاظ على الهويّة والرّغبة في تجريب الجديد صارا مسألة حياة أو موت، ويظهر في التردّد وفي التّصادم بين المركزيّة التّقليدية (Tradionnel Théocentrisme) والدّفع الحداثي المختلف عن مميّزات المجتمع القديم .

[1] – Nassim Khoury : introduction a la modérnité arabe , دار الحداثة , Béyrouth , 1ط , 1986 , p(9).
[2]– Ibid , P(9) .

و من جهة أخرى ومن ناحية الأدب نجد أنّ العديد من المجلّات الأدبيّة قد دعّمت الاتّصال مع الغرب من خلال حركة ترجمة واسعة، فابتداء من ظهور مجلّات "شعر" و"مواقف" تم التعرّف على كبار الشّعراء الانجليز و الفرنسيّين و الأمريكيين كما تمّ التعرّف على الاتجّاهات الشّعرية الغربية المعاصرة، هذه المجلّات زرعت الحداثة الشّعرية وأنتجت ميولات وتيّارات أدبية جديدة كانت غير معروفة في الماضي، إلى هذه النّقطة نستطيع القول بأنّها وضعت حدّا للصّراع بين القديم والجديد.

بالإضافة إلى أنّ عدد الشّعراء في هذه الحقبة هو ظاهرة مدهشة، ففي الوقت الذي قدّمت الحضارات الحديثة رجال علوم وباحثين، بقي العالم العربي ينتج شعراء ، هذه الظّاهرة جعلت التّفكير والرّغبة يتّجهان صوب تطوير الأمّة [1] ، لأنّ من أهمّ الإشكاليات التي تواجه مجتمعاتنا العربية هي إشكاليّة كيف يمكن لنا أن نفكّر ونشعر و نسير بطريقة متوائمة مع التّطورات المعرفية والمجتمعية الحديثة بحيث نصبح ذوي فعاليّة في التّأثير في واقعنا و في تطويره.[2]

كلّ الظّواهر في تاريخنا الفكري الحديث تدلّ على وجود أساتذة كبار في ميادين المعرفة المختلفة، قد استفادوا من الاتّصال بالثّقافة الحديثة، وذلك واضح من خلال مؤلّفاتهم، فالنّظرة السّريعة عبر مؤلّفات كمال أبو ديب، ومحمّد مفتاح، وسعيد يقطين، ورشيد بن مالك، والسّعيد بوطاجين...وغيرهم في مجال النّقد يتأكّد أنّهم تأثّروا بالحداثة النّقدية الأوروبية، ومن يقرأ روايات أحلام مستغانمي، وبشير مفتي، ومحمد شكري، ومحمد زفزاف وغيرهم لا يبقى له مجال للشكّ من أنّ هؤلاء الرّوائيين قد استفادوا من الحداثة الرّوائية في بلادها الغربية.

لكن قبل أن نغوص في مفاهيم الحداثة الأدبيّة والنقدية عند بعض الكتاب و المفكرين العرب و مقارنتها بمفاهيم الحداثة عند الغربيين ينبغي أن نميّز بين مفاهيم ثلاثة هي: المعاصرة والحداثة والجدّة، فكثيرا ما استخدم نقّاد الأدب ومؤرخوه الألفاظ الثلاثة وهم يعنون الأمر نفسه.

تعني الحداثة لغويّا إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل، ويظلّ هذا حديثا ما بقي فتيّا غير مألوف أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم محتفظا بجدّة دائمة، والحداثة بهذا أعمّ من المعاصرة ذلك

[1] – Nassim Khoury : introduction a la modérnité arabe , p(10) .

[2] ـ عاطف أحمد: إشكالية تحديث الفكر العربي ومفهوم الإسلام النقدي، مجلة أدب ونقد، العدد يونيو 2002، القاهرة، ص(23).

أنّ الأخيرة ترتبط بالعصر، أي بالزّمن فحسب غير أنّها قد تقرب من الأولى إن عني بها تمثّل القيم السّائدة في العصر الحديث والصّدور عنها في تعبير جديد لم يكن موجودا من قبل، وتأسيسا على هذا الفهم للحداثة والمعاصرة تكون "الجدّة" صفة الحديث أو المعاصر من دون أن ترتبط مثلهما بزمان ومكان محدّدين، فالجديد إذا يتضمّن معيارا فنيّا لا يتضمّنه الحديث بالضّرورة، وهكذا قد تكون الجدّة في القديم كما تكون في المعاصر، كما أنّ المعاصر يمكن أن يكون سلفيّا وقديما في ميزاته الفنيّة، وبهذا لا يكون معاصرا إلا من حيث الزّمن وليس من حيث القيم المعاصرة والصّدور عنها تعبيرا جديدا يحمل خصائص العصر وميزاته.[1]

ولم يشع مصطلح الحداثة عند العرب إلا في السّنوات الأخيرة على الرّغم من وجود لفظة "الحداثة" في اللّغة العربيّة، ففي "لسان العرب" نجد: حديث، الحديث: نقيض القديم، والحُدُوث: نقيض القدمة، حدث الشّيء يحدث وحداثة، وأحدثه فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه، وجاء بمعنى الابتداع، ومحدثات الأمور: ما ابتدع أهل الأهواء من الأشياء كان السّلف الصّالح على غيرها"[2].

بدأت الدّعوة إلى الحداثة في القرن التّاسع عشر، لكن المتّفق عليه منهجيّا أن ليس هناك تعريفا موحّدا للحداثة، وإنّما هي حالة فكريّة كلية، تشمل الأفكار والوعي مثلما تشمل أنماط المعاش والإدارة، ولكلّ بيئة اجتماعيّة أو فكريّة تعريفها الخاصّ بها، بل إنّ لكلّ ناقد حداثي تعريفه الخاص الذي لا يشترك فيه معه أحد سواه، ولنأخذ حالة زوج وزوجة اشتغلا معا في مسألة الحداثة وهما أدونيس وخالدة سعيد زوجته، حيث نجد لكلّ منهما تعريفا يختلف فيه مع الآخر، بل إنّ أدونيس نفسه يقدّم تعريفات متنوّعة تبلغ أحيانا حد التّناقض [3].

ولكن ما نلاحظه هو اقتراب المفاهيم التي يقدّمها النقّاد والفلاسفة العرب والغرب للحداثة وسنذكر بعض التّعريفات التي قدّمها النقّاد العرب، يقول الغذّامي:

[1]– عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، 1991، ص(15).

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادّة حدث، ص (797).

[3]– عبد الله الغذّامي : حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005، ص(35).

"منذ البداية كنت قد طرحت التّعريف الذي التزمته للحداثة وكان ذلك في محاضرة لي في الطّائف عام 1983م بعنوان (الموقف من الحداثة) ونشرتها في كتاب يحمل العنوان ذاته، ثم كرّرت ذلك في مقالة هي بمثابة البيان الثّقافي عام 1986، نشرتها في "اليمامة" وفي مجلّة كلمات البحرينية ثمّ في كتابي (تشريح النّص)، وهذا التّعريف الذي ألزم به نفسي هو أنّ الحداثة هي التّجديد الواعي وهذا يعني فيما يعني أنّ الحداثة وعي في التّاريخ وفي الواقع، ويكون الفهم التّأسيسي فيها جذريّا مثله مثل شرط الوعي بالدّور والمرحلة"[1] .

أمّا أدونيس يرى أنّ الحداثة العربيّة تنبثق من قديم عربيّ هي في الوقت نفسه في تعارض معه فأن تكون شاعرا عربيّا حديثا هو أن تتلألأ كأنّك لهب خارج من نار القديم، وكأنّك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامّة، وينطوي معنى الحداثة هنا على تغيير النّظرة للممارسة الكتابيّة الشعريّة، وتقييما جديدا لمقوّماتها وتحديدا لقوانين التّعامل معها، وللقوانين التي تكوّنها "[2] ، إنّها "إلغاء تامّ للذّاكرة الشّعرية ومحاولة ابتداع ما ليس له وجود قبلي عن طريق توحّد وجودي بين الإرادة والشّهود، بين الحلم والتمثّل" [3] ، ونفس المفهوم يقدّمه غالي شكري فيرى "أن مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضاري أوّلا، وهو تصوّر جديد تماما للكون والإنسان والمجتمع، وهو وليد ثورة العالم الحديث في كافّة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجيّة والفكرية "[4] .

ولهذا كان موضوع الشاعر الوحيد وضع الإنسان في الوجود، وكانت أداته الوحيدة هي الرّؤيا التي تعيد صياغة العالم كلّه على نحو جديد.

انتقل مفهوم الحداثة من الثّقافة النظريّة الغربيّة الأوروبية إلى الثّقافة العربية، ويعود الفضل في هذا الأمر للشّاعر والنّاقد (علي أحمد أدونيس) إذ يعتبر أنّ الحداثة "رؤيا جديدة، وهي جوهريّا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتّر، أي التّناقص

[1] ـ عبد الله الغذامي : حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية ، ص(38) .

[2] ـ علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن ، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980 ، ص(320).

[3] ـ المرجع نفسه، ص (321).

[4] ـ غالي شكري: بين الحداثة وما بعد الحداثة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1999، ص (105).

والاصطدام بين البنى السّائدة في المجتمع وما تتطلّبه حركته العميقة التغييريّة من البنى التّي تستجيب لها وتتلاءم معها [1] .

وهي "على الصّعيد النّظري العامّ طرح الأسئلة من ضمن إشكاليّة الرّؤيا العربيّة الإسلاميّة حول كلّ شيء من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لا من الأجوبة الماضية، ولعلّها على الصّعيد الشّعري الخاصّ الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر " [2] .

ولم يكن العرب القدماء في منأى عن الحداثة إذ دعا الشّعراء والنقّاد إلى التّجديد، وكان الصّراع قائما على أشدّه بين القدماء والمحدثين في العصر العبّاسي، ومن الشّعراء المحدثين: بشّار بن برد

وأبو نواس وأبو تمّام وأيضا من النقّاد الصّولي، هؤلاء كانوا ثوريّين يمارسون عمليّات الهدم، فبشّار بن برد وأبي تمام خرجا عن المألوف وأبي نواس خرج عن التّعاليم الإسلاميّة وكانت الخمرة بداية التحوّل في شعره [3].

أمّا في القرن العشرين فقد حمل جبران خليل جبران الرؤيا التي تسعى إلى تغيير العالم من خلال كتابه "المجنون"، وهو يرى أن لا أحد يكسر القوانين البشرية إلا المجنون والعبقريّ.

وعن علاقة الحداثة بالتراث يرى أدونيس أنّ هذه الأخيرة حاملة لخصوصيّات الذّات الحاضرة المعبّرة عن فكرها وثقافتها، فهي تلك التي تضيء الماضي، وتظهره في صورة جديدة، وهي في الوقت نفسه، تستمدّ من الماضي قوّتها وحضورها، ذلك أنها لا تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته، ولا تهبط من خارج، وإنما تحدث ضمن ما نرثه، وفي اللّغة التي تكتب بها [4] .

و يرى أدونيس أيضا أن الثورة لا معنى لها إذا لم تكن ثورة جذرية ، و يشدّد على دور ممارسة الكتابة من حيث هي فعل ثوري يغيّر البنية الثّقافيّة ، فعمل الكاتب هو تفجير مواهبه في هدم القديم

[1] ـ علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، ص (321).

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(333) .

[3] ـ أحمد مطلوب : في المصطلح النقدي ، منشورات المجمع العلمي ، دب ، دط ، 2002 ، ص(255) .

[4] ـ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص(152).

و بناء الجديد و ينظر أدونيس إلى الأمور بالمنظار الماركسي – اللينيني فيستشهد بقول لينين الذي وجهه إلى الديمقراطيين و البورجوازيين الصغار " تقليدهم الذليل للماضي " و بهذا المقياس نظر أدونيس إلى الحاضر و الماضي ، فنظر إلى الماضي بمقياس الحاضر ، و سحب الآراء النقدية الغربية على واقعنا المختلف عن أوربا .[1] وهنا نلاحظ أن أدونيس قد توصّل إلى مفاهيمه للحداثة من خلال اتصاله بالحداثة الغربية .

ويمكننا أن نورد تعريفا يقترب من الشّمولية يقدّمه النّاقد جابر عصفور إذ يقول بأنّها:"الإبداع في تحقّقه على المستوى الثقافي العام، ووعي الشاعر المحدث لكلّ التعارضات يعني وعيا بمسؤولية إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي"[2] .

مما سبق نفهم أن الحداثة تسعى إلى الخلق والإبداع في جميع مجالات الحياة الإنسانية، ففي المجال السياسي تعني الثورة عن الأنظمة الفاسدة، وفي المجال الاقتصادي ضرورة ابتكار وسائل وطرق إنتاج ترفع من الإنتاجية وتحقّق للبلاد الإكتفاء الذاتي والفائض أيضا، وفي المجال الفني تعني الرقي والابتكار سواء في الأدب أو الرّسم أو الباليه أو السّينما أو العمارة أو المسرح أو النحت أو الموسيقى لكن ذلك الابتكار لا يكون بعيدا عن القديم الذي يجب أن نبني عليه .

وتلك المفاهيم نجدها تقترب أحيانا من المفاهيم التي قدّمها الغربيّون للحداثة ، فقد عرفها أحد الباحثين بأنها: "حركة ترمي إلى التّجديد ودراسة النّفس الإنسانيّة من الدّاخل معتمدة في ذلك على وسائل فنّية جديدة"[3] .

وهي "محاولة للوصول إلى أسلوب فردي متميّز" [4]، وهي أيضا "إزالة الحدود الأدبيّة التّقليدية بين الأقطار"[5] ، وهي" عند بعض الأمم ضرورة ملحة في تطوير تراثها الأدبي والفنّي ، وهي "مشكلة

[1] - عبد الحميد جيده : الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص (18) .

[2] - جابر عصفور: تعارضات الحداثة، مجلة فصول المصرية، المجلد الأول، العدد تشرين الأول، 1980م، ص (75).

[3] - مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ترجمة مؤثر حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة و النشر ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، 1987 ص(20) .

[4] - المرجع نفسه ، ص(22).

[5] – المرجع نفسه، ص (24).

حضاريّة وجماليّة" [1] ، وهي " ظاهرة تاريخيّة متطوّرة، ظاهرة واكبتها فترات من التأزّم والتألّق"[2]، وهي العدميّة والموقف المعادي للحضارة، وتعني كذلك التحرّر من كلّ ما يمتّ إلى الحضارة بصلة"[3]، وهي "الوعي بالمستقبل، والتّحليل والتأمّل، والهروب والخيال، وإطلاق العنان للأحلام"[4]، وهي "إمّا فنّ العصاب وإما السّعي وراء كلّ ما هو مهذّب ومتصنّع ولا يمتّ إلى الطّبيعة بصلة، وإمّا التشوّق العارم إلى التّصوف والغموض، وإما أنّها العواطف غير المقيّدة"[5] .

أما بالنّسبة للحداثة في الأدب والنّقد العربيّين، فهي تعني الابتعاد على التّقليد والاجترار والمحاكاة السّاذجة، لأن النّصوص الإبداعية والفكرية قد انتقلت إلينا من أوربّا وأمريكا، وهذه البلدان كانت قد تشبّعت بالحداثة والتّحديث منذ القرن السّابع عشر، لكنّ العرب تجاوبوا مع تلك الكتابات والمناهج الحداثيّة ومجتمعاتهم لازالت تعيش أزمات تاريخيّة وتتخبّط في مشكلات سياسية واقتصادية واجتماعية تنتمي إلي تصوّرات ماضوية، ومن ثم انطلق العرب المستنيرون من الحداثة المجزّأة على أمل أن يصلوا إلى الحداثة الشّاملة.

لهذا فعلى النقّاد والمبدعين مراجعة المفاهيم والأطروحات تبعا لما يناسب المجتمع العربي وما يحدث من تغيّرات حتى لا تتحوّل الكتابة والنّقد إلى مجرّد عناصر تقنيّة ووصفات جاهزة توظّف آليا تبعا للموضة التي سطّرها العرب لنا، ومنه فعلينا أن نتساءل دوما: لماذا الكتابة ولماذا النّقد؟ لأنّ هذه الأسئلة تمنع من أن يتحوّل الأدب ونقده إلى وصفة "حداثية" أجنبية.

ومن هذا المنظور فإن "التّحديث في الرّواية ونقدها يحمل خطوة التّحول إلى استعارة للتّقنيات بدون تمثيل، بينما حداثة الرّواية ملتصقة بالنّسغ الجواني الذي يتيح للذّات (في جميع تحليلاتها) أن تجابه "الآخر" المتعدّد الوجوه (المجتمع، الكون، التقاليد، التراث، منظومات الفلسفة، إواليات

[1] ـ مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ترجمة مؤثر حسن فوزي ، ص(44).
[2] – المرجع نفسه ، ص(42).
[3] – المرجع نفسه ، ص(51).
[4] – المرجع نفسه ، ص(71).
[5] – المرجع نفسه ، ص(121).

السلطة)، ذلك أنّ الإنسان يعيش كلّ يوم مجابهة مع ما يحيط به ويكون بحاجة إلى أن يستوعب التبادلات المتسارعة وانعكاساتها على الهوية وصيروتها [1] .

لقد دعت الحداثة إلى احترام الآخر وهذا ما لم تقتنع به الحداثة العربيّة، ليس على مستوى التّنظير، بل الممارسة الفعليّة في ما نكتب ونحن نزعم أننا "حداثيّون" نوجّه خطابا إلى الآخر شعرا كان أم رواية، تناسينا أنّ التّحديث يتمّ من الدّاخل وأنّ لكلّ إنسان خصوصيّاته وبالتّالي فهو معني بتحديث يتناسب معه، فإذا كرّرنا أقوال الآخر وتبنّينا مفاهيمه، فتلك ليست حداثة فالصّين و اليابان تمكنتا من إيجاد حداثتهما الخاصّة لأنّهما انطلقتا من الخصوصية ووضعاها في سياق التّفاعل مع ما هو موجود في العالم .

إنّ الارتقاء بفكرنا النّقدي لا يعني الانقياد العشوائي وراء المفاهيم التي تجتاح هذا الطّور من أطوار الثّقافة العربية الحديثة، وإنّما يعني مدى التّفاعل والتكيّف معها لغويّا وفكريّا وثقافيّا وتاريخيا ويعني أيضا قدرتنا على توظيفها في حياتنا الثقافية على نحو ديناميّ وفعّال يدلّ على أنّنا أعطيناها دلالة في بنية لغتنا وثقافتنا العربيّة، فتكتسب صفة خصائص الذّات ومن خصائص الآخر في وقت واحد.[2]

ومن ثم توجّب على نقّادنا أن يقدّموا ما يعادل تلك المناهج الحديثة المستوردة في واقعنا الفكري الرّاهن بصورة مدروسة تراعي السّياق الحضاري الذي ستوظّف فيه .

[1] – عبد الرّحيم علام : سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص(36) .

[2] – سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي ،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة ،ط1، 2002، ص (23).

- المبحث الثّاني : الرّواية ، بحث في الماهيّة والنّشأة .

ينقسم الأدب نقديّا إلى ثلاثة أجناس أدبيّة: الشّعر الغنائي، والأدب الملحمي القصصي السّردي الحكائي، والأدب الدّرامي التّمثيلي الفرجي، وكل جنس يضمّ أنواعا أدبيّة مختلفة، وقد فضّلت استعمال مصطلح "الجنس" للدّلالة على الأصل بينما استعملت مصطلح "النّوع" للدّلالة على الفرع، حسب ما وجد في لسان العرب لابن منظور، ورغم أن ما يهمّنا في دراستنا هو الرّواية و هي نوع من أنواع الجنس الأدبي الملحمي السّردي، إلاّ أنّني سأشير إلى أنواع الأجناس الأدبيّة الثّلاثة، فبالنّسبة لأنواع الجنس الأدبي الأوّل "الشّعر الغنائي" نجد القصيدة العموديّة، والقصيدة الحرّة، وقصيدة النثر ، أما أنواع الجنس الأدبي الثّاني "الأدب الملحمي القصصي " فهي الحكاية، الملحمة، الرّواية، القصّة ، الأقصوصة ، والبوئيم ، ويضمّ الجنس الأدبي الثّالث "الأدب الدرامي المسرحي": المأساة، الملهاة، الدّراما ، و الميلودراما ، أما غير هذه الأنواع من مقامة، وفنّ الترسّل، وغيرهما فهي أشكال نثريّة تقليديّة قديمة ليست بأنواع ولا بأجناس أدبيّة من منظور النّقد الأدبي الحديث، وقد تعمّدت إدراج هذه الملاحظة لأنّ بعض النقّاد حين يكتبون حول الأنواع الأدبية، يضعون الرّواية والأقصوصة والقصّة والمقامة والمقالة جنبا إلى جنب ، وكأنّها تندرج ضمن جنس أدبيّ واحد.

لقد ظهر النّقد العلمي مع النّاقد "برنتيير Bruntiere" الذي تعصّب للعلم تعصّبا شديدا باعتناقه نظريّة داروين في التطوّر، فهو يعدّ الأنواع الأدبية أنواعا حيّة حقيقيّة تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال ثم تضمحلّ حتّى تموت، أو تتحوّل كي تحيا ثانية[1]، و بالتّالي فالأنواع الأدبيّة ليست ثابتة إنّما تخضع للتغيّر والتطوّر والتحوّل و قد تمّ استخراج أنواع الجنس الأدبي السردي على يد المنظّر الألماني "غوته" وفق الأنواع التّالية: الحكاية، الملحمة، الرّواية، القصّة والأقصوصة، وبالتّالي فالرّواية هي عمل أدبي سردي فنّي تنتمي من حيث الجنس إلى الجنس الأدبي الملحمي القصصي مكمّلة للحكاية والملحمة والقصّة ، لكنّ هذه الأنواع بما فيها الرواية ليست مستقرة بل قابلة للتبدّل حسب متطلبات

[1]- ظاهر علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص (413).

العصر كما يمكن أن تتضاعف أنواع كلّ جنس أدبي لأن الإبداع لا يتوقّف مادام الإنسان يحيا على سطح الأرض .

وإذا عدنا إلى مصطلح "الرّواية" لنعرف تاريخ استخدامه في اللّغة العربية للدّلالة على لون أدبي معيّن، وساءلنا المعاجم اللّغوية فإنّنا نجدها كلمة مستحدثة، وأنّها لم تكن مستخدمة في اللّغة العربية القديمة بتلك الدّلالة المستحدثة، فالتروّي في الأمر والإرواء بسقيا الماء، ونقل الأخبار والأحاديث من المعاني التي دارت حولها كلمة "الرّواية"، وربّما استنتج من ذلك أحد الباحثين أنّه لم يكن من قبيل الصّدفة أن نجد لفظ "حديث" العربي بدلالته المزدوجة: ما يقصّ ويحكى، وما هو جديد، وقد انتقل إلى مختلف اللّغات الأوربيّة وصار بالإسبانية Nova وبالبروفانسية (وهي اللغة الفرنسية القديمة) Novela وبالإيطالية Nouvle [1] ، فمصطلح الرّواية في اللّغة العربية قديما يعني نقل الخبر والتّوصيل والحكي والاستظهار والإمداد بالماء ، وقد ظلّ هذا مرتبط عند العرب ولفترة طويلة برواية الشعر ورواية الأحاديث النّبويّة الشّريفة ومازال كثيرون يخلطون بينه وبين مصطلح "القصّة"، لكنّ الرواية تتّسم بالطّول و بالإكثار من التّفاصيل فيها وباشتمالها على الحوار والسّرد والوصف وتوظيف أنواع أدبية أخرى داخلها كالشّعر و القصّة القصيرة و يمكن أن تتداخل فيها اللغات و اللهجات ، كما أنّ مضامين الرّواية تختلف عن مضامين القصّة لأنّ الرّواية وجدت لتعبّر عن تعقّد قضايا العصر الحديث مقارنة بعصور سابقة و لذلك فالمضمون الجديد يتطلّب أسلوبا جديدا يميّز الرّواية عن القصّة.

وقد أقرّ النقّاد والباحثون الغرب والعرب بصعوبة إيجاد تعريف أو توصيف للرّواية فاختلفوا في تقديم التّعاريف، وقد فضّل بعضهم تقديم تعاريف موجزة، والبعض الآخر وصل به الأمر إلى حدّ السّخرية، فيعرّفها ميشال بوتور بأنّها "شكل خاصّ من أشكال القصّة "[2]، أمّا إبرامز M J Ibrams فيقول: "يطلق تعبير الرّواية الآن على أنماط شديدة التنوّع من الكتابة بحيث لا يجمع

[1]- ينظر: أحمد سيد محمد: الرّواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد ديب، نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 1989، (ص ،ص) (17،18).

[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص(5).

بينها في الحقيقة إلاّ كونها أعمالا نثريّة مطوّلة، وهي عمل أدبي ذو طول معيّن فيه خطّ من نوع معين"[1]، وهذا التّعريف الأخير وصل إلى حدّ السّخرية، والتي لم تنتج عن إدراك تامّ بالمعنى.

ويقول عنها برناردشو في سياق حديثه عن الفنّ: "الفنّ هو المرآة السّحرية التي تقوم بعكس الأحلام المرئية وتحويلها إلى صورة مرئية، فأنت تستخدم المرآة لترى وجهك، وتستخدم الأعمال الأدبيّة لرؤية روحك، وهذا يعني أنّ الرّواية في الأساس نوع من مرآة الحلم التي يحاول فيها الرّوائي أن يعكس نفسه الجوهرية"[2]، لكن لا تستطيع أن تقول بأنّ الرّواية هي الواقع، فما تصفه لنا الرّواية هو جزء خادع من الحقيقة، يلعب فيه الخيال الدّور الأهمّ ليجعل الرّواية أكثر إغراء للقارئ .

ويصرّ بعض الباحثين على وجود علاقة بين الرّواية والملحمة، فيرون بأنّها تأخذ موضوعها من التّراجيديا فيما يتعلّق بصراع الفرد مع قوى أكبر منه، ومن الملحمة تأخذ موضوعها مثل صدام الفرد مع المجتمع، والخيانة والحسد والشّجاعة وما إلى ذلك، ومن الدّراما تأخذ الحرص على تصوير العواطف ، وقد عرّف هيجل الرّواية بأنها "ملحمة حديثة بورجوازيّة تعبّر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزليّة ونشر العلاقات الاجتماعيّة"[3]، وهذا الرّأي نجده أيضا عند جورج لوكاتش فهو يرى أن: "الرّواية هي الشّكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي وقال بأنّها: "جنس أدبي يتوسط بين المعارف المختلفة التي تحتضن علم الأخلاق وعلم الجمال والميتافيزيقا، وهي شكل ملحمي معاصر يتوسط بين ما ذهب وما هو قائم ومتجدّد، وهي منظور يواجه القيم الزائفة بالقيم الأصلية التي عرفها زمن النعمة الذي كان[4].

إنّ الإنسان الحديث لا يعترف بقيم ومبادئ مجتمع الملحمة، وهو يخلق ملحمة حديثة من مبادئها التحرّر والتنوّع، والتحوّل، والتغيّر، وهذا التحرّر يخلق بطلا روائيّا قويا يسعى لتحقيق طموحه و افتكاك الأشياء التي يريدها ، عكس بطل الملحمة الذي عوّد على أن تأتيه النعمة بدون جهد،

[1]- روجر آلن: الرّواية العربيّة، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 1997، ص(18).

[2]- كولن ولسن: فن الرّواية ، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد، دط، 1986، ص(27).

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2005، ص(34).

[4]- جورج لوكاتش: الرّواية، تر جمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دس، دط، ص(7).

ويكون راض وسعيد بما حصل عليه، لأن الإنسان الذي أحدث انقلابا على الأفكار الساذجة التي كانت سائدة زمن الملحمة و أتى بزمن الحداثة لا يمكن أن يظلّ وفيا لفكر ثار من أجل تغييره وبالتّالي فالرواية هي نوع أدبي يسعى دائما إلى إحداث التغيير وهي بدورها معرضة للتغيّر والتبدّل المستمرّ، ونستطيع أن نقول بأنها جنسا ملحميّا يصوّر الأقدار البشريّة و كيفية تصدّي الإنسان للعقبات التي يجدها في حياته ، وكذا المحيط الاجتماعي الذي يفتعل له تلك المعوّقات ، وهي تتّفق مع الملحمة كونهما يصوّران الحياة تصويرا كليّا فيما تصوّر القصّة القصيرة جزءا من الحياة.

أما قولدمان Goldmman فقد تطلّع إلى تأسيس منهجيّة نظرية "تشرح العمل الأدبي في علاقاته الدّاخلية وتدرج بنيته الدّلالية في بنية اجتماعيّة أكثر شمولا واتّساعا، تفصح البنية الأولى عن أدبية العمل كما تتجلى في مستوى خاص به له شكله وأدوات تعبيره، وتحيل البنية الثانية على الحياة الاجتماعية التي تضع في العمل مقولات فكريّة محدّدة وتفرض عليه شكلا معينا، وعلى الرغم من أن غولدمان قد تكلّم عن تأسيس "علم اجتماع الرواية"، لكنه اتّكأ فقط على مقولات لوكاتش التي تضمّنت: الفرد الإشكالي، التشيّؤ، الوعي الممكن[1].

يقول باختين عن الرّواية بأنّ: "موضوعها المميّز الذي يخلق أصالتها الأسلوبية هو الإنسان المتكلّم وكلمته"، إنّه يجعل من الإنسان المتكلّم مرجعا على أصالة أسلوبها وهذا المرجع لا تقوم الرّواية إلّا به ، وقد مدح هذا النّوع السّردي في دراسة كتبها عام 1941 عنوانها "الملحمة والرّواية ووضعه فوق الأنواع الأخرى، وجاء في تلك الدراسة التعريفات التالية: "الرّواية هي الجنس الوحيد الذي هو في سيرورة وغير منجزة أيضا"، "الرواية هي وحدها بين الأجناس الكبرى الأكثر شبابا بين الكتابة والكتاب"، "الرواية ليست جنسا بين أجناس أخرى، فهي فريدة في تطوّرها بين أجناس أخرى تشكّلت منذ زمن بعيد واقترب بعضها من الموت"، "لا ترتاح الرّواية إلى الأجناس الأخرى، وتقاتل من أجل تفوّقها في الأدب، حيث تربح وتتفكّك الأجناس الأخرى"، "تحاكي الرّواية ساخرة الأجناس

[1]- فيصل درّاج: نظرية الرّواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط2، 2002، ص (22).

الأخرى وتندّد بأشكالها وبلغتها التقليديّة"، "الرّواية جنس دينامي ومدهش في نقده الذّاتي المستمر" "الرّواية جنس في صيرورة يسير في طليعة التطوّر الأدبي كلّه في الأزمنة الحديثة"[1].

إنّ باختين مبهور بهذا النّوع الأدبي، ويثني عليها لأسباب عديدة أهمها:

– أنّها نوع سردي لا يكتمل ويتميّز بصفتي التطوّر والتحوّل أي الصّيرورة، وهي تتغلّب على أجناس أخرى أصابها الركود كما أنها تعطي إمكانيّة النّقد الذّاتي ممّا يجعلها مرنة مثل قانون الحياة الذي لا يعترف بالقوانين الأخرى.

– إنّه يرى أنّ الرّواية تنوّع كلامي وأحيانا لغوي واجتماعي منظّم فنيا وتباين أصوات فردية، وانتهى في بحثه الأسلوبي إلى أنّ موضوع الرّواية ليس هو الإنسان في حدّ ذاته، بل اللّغة باقترانها بصورة الإنسان المتكلّم.

– إن الخاصيّة الاستثنائية للرواية هي أن الإنسان فيها جوهريا إنسان متكلّم، فهي تحتاج إلى أناس متكلّمين يحملون كلمتهم الأيديولوجيّة المتميّزة، يحملون لغتهم الخاصة، فموضوع النّوع الرّوائي الأساسي "المتميز" الذي يخلق أصالة هذا النوع الأسلوبية هو الإنسان المتكلّم وكلمته.

– و يشير باختين إلى أنّ :

أولا: الإنسان المتكلّم وكلمته في الرّواية هما موضوع تصوير كلمي فني، إن كلمته لا تنقل فقط بل هي تحديدا تصوّر فنيا بكلمة أخرى هي كلمة المؤلّف التي تتطلب وسائل كلام وتصوير كلمي شكلية خاصة جدا.

ثانيا: الإنسان المتكلّم في الرواية هو جوهريّا إنسان اجتماعي، مشخّص محدّد تاريخيّا وكلمته لغة اجتماعية، ومن خصائص كلمة البطل أنّها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما، إلى انتشار اجتماعي ما ولهذا السّبب يمكن لكلمة البطل أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتّنوع الكلامي فيها.

[1]– فيصل دراج : نظرية الرّواية و الرّواية العربيّة ، ص (72)، نقلا عن:

M.Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, gallinard, 1978, p(305).

ثالثا: الإنسان هو صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر وكلمته هي دائما قول إيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية، والكلمة التي تحمل قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرّواية، ولهذا السّبب لا يتهدّد الرواية أي خطر لأن تصبح لعبا حرّا بالكلمات لا موضوع له[1].

زد على ذلك أنّ الرّواية بفضل التصوير المشبّع حواريا للكلمة الممتلئة إيديولوجيا "والكلمة في معظم الأحوال هنا كلمة حيوية وفعالة" هي أقل الأجناس الكلمية الأخرى كلها مواتاة للجمالية Esthetisme، واللعب الشكلاني الحرّ بالكلمات، لأن الذي يصور في الرواية هو الإنسان المتكلم صاحب إيديولوجيا الجمالية الذي يقول كلمته التي تتعرّض بدورها للاختبار في الرواية.[2]

يقول باختين Bakhtine في دراسته عن ديستويفسكي: "في الواقع ليس الأبطال الأساسيون عند ديستويفسكي، وحتى في تصوّر الفنّان ذاته، مواضيع خطابات المؤلّف فقط، بل إنّهم ذوات خطابهم المستقلّ، والدّال عليهم بشكل مباشر"[3]، أي أنّ البطل هو صاحب كلمة تعبّر عن فكره الخاصّ وإيديولوجيته الخاصّة.

إنّ وجود البطل الرّوائي كشخص مستقلّ، له وجوده الذّاتي الخاصّ به، هو الذي يجعل الرّوائي ينسج خطابه من كلماته وكلمات الشّخصيات الرّوائية التي تحيط به، وهذا الوضع الذي يقدّم فيه الكاتب كلام الشّخصية ككلام غريب عنه، هو الذي استنتجت منه كريستيفا "التّناص"، حيث أنّ الكتابة حوار مع الذّات وتواصل مع نصّ آخر سابق له"[4].

---

[1] - ينظر ، ميخائيل باختين : الكلمة في الرّواية ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ، (ص ، ص) (107 ، 108).

[2] - المرجع نفسه ، ص (108) .

[3] -Mikhail Bakhtine : La poétique de Dostoievski, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, edition du seuil, Paris, 1970, p(33).

[4] - Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse (extraits), edition du seuil, paris, 1969, p(149).

وقد تنبّأ سانت بوف Sainte Beuve أنّ الرواية ستسيطر على كلّ العالم، وستطغى على باقي الأنواع الأدبية، فقال إنّها "حقل فسيح من الكتابات التي تتّخذ لها سيرة الاقتدار على التفتّح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات، إنّها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن..."، وكأنّ سانت بوف كان صادق التنبّؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت على عهدنا هذا ، وقبل عهدنا هذا أيضا الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم[1] .

وإذا أردنا الحديث عن نشأة الرّواية فإنّنا نقول باختلاف النقّاد والباحثين والمؤرّخين حول أوّل رواية إنسانية، فيقولون بأن الرواية بدأت بسيرفانتس Cervantes، أو ديفوDefoe أو فيلدنغ Fielding، أو ريتشاردسون Richardson، أو جين أوستين Jane austen، أو ربمّا بهوميروس Homer.

إنّ مشكلة تعريف الرّواية تجعل إعطاء أي تاريخ لها أمرا صعبا لأنه لا يمكننا أن نتأكّد تماما من الأعمال التي تكون جزءا من تاريخها، فالأعمال القصصية المطلوبة في النثر معروفة منذ فجر الأدب لقد عرفها المصريون القدماء مع أنّ الأعمال الباقية لا تتعدّى كونها أقصوصة، ومثال ذلك "رواية إيناروبن بسامتيك"، هذه الرّواية المؤسّسة على استقراء تاريخي واقع، تتصارع الأهواء والرغبات وتتدافع المصالح والمنافع حيث يصطدم الحبّ والحقد، والخيانة والوفاء، والأنانية والتضحية، والقوة والضعف ويتلاقى ممثلو حضارات ورموز ثقافات في فترة من أهمّ فترات تاريخ المنطقة، في هذه الرّواية يمتزج دم شعبين شقيقين منذ فجر التاريخ دفاعا على الأرض ودفعا للمحتل، وتلتقي زعامتان انبثقتا من الأرض الحمراء "ليبيا" والأرض السّمراء "مصر" لتحقّقا وحدة النضال انطلاقا من وحدة الأصل والمصير، وتحكي الرّواية حكاية البطل "إينارو" وهو ملك ليبي فرعوني الأصل في بطولته وزواجه المخدوع من ابنة بطل عسكري فرعوني، إذ يزوّجه فتاة ليست ابنته في فترة الحكم الفرعوني قبل 450 الميلادية، تقدّم لنا الرواية التاريخ الحقيقي لما حدث والذي قال عنه ديدروس الصقلي صاحب "المكتبة التاريخية": " إنّه سيبدو لمن يقرؤه شيئا لم يسمع به من قبل، وغريب كلّ الغرابة"[2].

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص(17).

[2]- علي فهمي خشيم: إينارو، مركز الحضارة العربية، دب ، ط2، 1998، صفحة الغلاف.

أمّا أوّل رواية إنسانيّة فهي رواية "الحمار الذّهبي" للوكيوس أبوليوس، كتبت حوالي عام 150م وتعرف في المصادر القديمة باسم Metamorphoses التحوّل أو التحوّلات أو المسخ، وعرفت أيضا باسم "الجحش الذّهبي" Assinus Aureus وذلك لأنّ أبوليوس اتّبع في كتابتها أسلوب القصّاصين الذي ينتحي أحدهم جانبا من السّوق، ويصيح ليجمع المستمعين "اعطني قطعة من النّحاس وسأقصّ عليك حكاية ذهبيّة" فكلمة الذّهبي أو الذّهبية إذن كانت وصفا للقصّة فصارت وصفا لجحش أبوليوس، وفي الأصل اللاتيني تميّزت هذه الرّواية بثلاث أشياء: لغتها وأحداثها وأفكارها، إذ نقلت إلى أغلب اللّغات الحية من أهمّها: الانكليزية التي نقلت عنها إلى العربية، أما في اللاتينية فقد كانت مبعث اهتمام الأقدمين والمحدثين لغرابة ألفاظها وتركيب عباراتها وجملها، وعندما ترجمت إلى الإنكليزية على يد adlington كان حرصه بالغا على نقل هذا الأسلوب، فكانت أثرا معقّدا شديد التّعقيد، فلمّا جاء الشّاعر المعروف "روبرت غريز R.Graves وترجمها من جديد استطاع بشاعريته وإدراكه لروح المؤلّف والنصّ أن يكسبها طلاوة مدهشة نالت استحسان القراء[1].

أمّا الأحداث فقد حكى "أبوليوس" كلّ ما رآه وسمعه في هذه الرّواية التي كان لها أثر في عيون الأدب العالمي وتأثيرها في أسماء لامعة في هذا المجال، فهي بقدمها وسبقها وانتشارها في أوربا كانت مصدر إلهام لا ينكر في "دون كيشوت" للاسباني سرفانتس، و"حكاية كانتبري" للانكليزي شوسر و"دي كاميرون" للإيطالي بوكاشيو، وهذه الإشارة تكفي لإدراك أهميتها.

أمّا الأفكار فهي مبثوثة في الرّواية، أفكار في الفلسفة، وما وراء الطّبيعة، والفنّ، والعلم والاجتماع، والدين، وفي أغلب مجالات الحياة. [2]

تعتبر رواية "الحمار الذهبي" أول رواية إنسانية ظهرت في العالم، ووصلت إلينا مكتملة، بينما نشير إلى وجود رواية أخرى سابقة لرواية أبوليوس هي رواية غايوس بيترونيوس أربيتر Gauis Petronius Arbiter (ت 66 ب م)، وهي رواية ستيريكون Satyricon الساحرة التي

[1] – لوكيوس أبوليوس: تحوّلات الجحش الذهبي، ترجمة علي فهمي خشيم، مركز الحضارة العربية، دب، ط3، 1999، ص(6).

[2] – المرجع نفسه : ص(7) .

وصلتنا ناقصة، واشتهر منها الجزء المعروف باسم "مأدبة تريمالخيو" Cena Trimalchio، إن صحّ أنها كانت الأولى فعلا [1].

ورواية أبوليوس شكّلت نوعا أدبيا جديدا ضمّ مجموعة من القصص يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلّم، وهناك العديد من الرّوايات الحديثة والمعاصرة التي كتبت بالطريقة نفسها، وحملت نفس الصّفات في فترات تاريخية مختلفة.

وقد ترجم أبوالعيد دودو –رحمه الله– رواية "الحمار الذهبي"ليقدّم خدمة أخرى للأدب الجزائري الذي قدّم له الكثير و ليفتح الأذهان إلى حقيقة هامّة هي أنّ الإنسان الجزائري لا يمكن حصر إبداعه في بعدين لغويين العربية أو الفرنسية، بل يمكن أن تتعدّد لغات إبداعه والأهمّ هو أن يبدع.

أثّرت الرّواية على العالم متجاوزة الحدود الجغرافية إلى الكاتب الإنكليزي هنري فلدنغ Henrry Fielding صاحب قصّة "حكاية توم جونس المعثور عليه"، وكاتب النّهضة الإيطالية بوكاشيو صاحب قصّة Le Decameron التي كتبها بين 1348-1353 مباشرة بعد داء الطّاعون الذي أتى على ثلثي سكّان فلورنسا، وبالنّظر إلى موضوع هذه القصة ولغتها وبنائها فهي من أشهر الأعمال الأدبية في نهاية العصور الوسطى، كما أثر أبوليوس ببعد روايته الأسطوري في النحّاة الإيطالي صاحب تمثال "قبلة حب" أنطونيوكانوفا Antonio Canova الذي يجسّد الفاتنة بسيشي محبوبة إيزوس إله الحب، بسيشي التي تحظى بالخلود بفضل رضى زوس كبير الآلهة الأولمب عنها، وقد مهّد هذا العمل ذو الصبغة الأسطورية لكثير من الخيال في القصص العالمي قبل أن يتوج بمرحلة جديدة في الفن الروائي الحديث يمثلها كافكا بالتحول La metamorphose قصته المشهورة، حيث يشير إلى ما يلحق الإنسان من مسخ في العالم البورجوازي الذي قام على الاستغلال والتجاهل واللامعقول، فغربه ليس عن إنسانيته فحسب بل عن آدميته أيضا، وقد دفعت "التحول" إلى التفكير الجاد في أدب الخيال الذي أضحى يمثل مرحلة هامة في الأدب المعاصر[2].

[1] – واسيني الأعرج: مجمع النّصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية الجزائريّة التأسيسية، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 1997، ص(6).

[2] – محمد الصديق بغورة : مقالات في الأدب الجزائري القديم و الحديث ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص(88) .

لقد أصبحت الرواية في منتصف القرن العشرين أوسع أزياء التعبير الأولية انتشارا، فبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية واشباعا سهلا للمخيلة، أو العاطفة أضحت تعبر اليوم عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقي والتصوّف والشعر في جانب منه كما أن الرواية لسعة توزيعها تمثل من الناحية الإجتماعية أداة الإتصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت [1] .

ولم تبرز الرواية العالمية هكذا صدفة ومن العدم عندما ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر في أوروبا، وإنّما كانت تستجيب لتقلّبات جذرية طرأت على المجتمع الغربي آنذاك، وأدّت به إلى وضع الثورة الصناعية. فكانت الرّوايات الأولى تعبيرا عن الواقع الجديد المعقّد والمتشعّب، لقد اخترقت تلك الروايات التاريخ وأصبحت تعبر عنه وصارت اللغة الروائية المحور الذي يتبلور داخله تاريخ الفرد وتاريخ أوروبا وتاريخ البشرية جمعاء، لأن الجنس الروائي بشكل عام يحاول أن يقدّم امتلاكا جماليا ومعرفيا للرّاهن الذي تصدر الرّواية أثناءه زمنا ومكانا وللواقع العامّ الذي يحاول الرّوائي اكتناه جوهره وتقديم رؤيته عنه وله، فقد تستطيع رواية واحدة تقديم مثل هذا الإمتلاك المعرفي الجمالي، أو الوصول إليه كما في الحرب والسّلم لتولستوي، والإخوة كرامازوف لدوستويفسكي وثلاثية نجيب محفوظ فكلّ عمل من هذه الأعمال يقدّم وجهة نظره في راهن مجتمعه، وفي الواقع الإنساني العام[2].

فالرّواية تكاد تكون أكثر الأنواع الأدبيّة حساسيّة تجاه الواقع وتجاه المجتمع، فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث تشابه نسيج المجتمع، والمشاكل المطروحة في الرواية والتي تعاني منها الشخصيات هي نفسها المشاكل التي يعاني منها الفرد في المجتمع، هذا هو الفهم الذي انطلق به الروائيين الفرنسيين "لقد كان بلزاك يمثّل التيار الرأسمالي الليبيرالي، أما زولا فكان يمثّل الطبقة العاملة التي تمخضت عن الثورة العلمية والصناعية التي عرفتها فرنسا، وكذلك شأن فلوبير الذي كتب عن الثورة، كلّهم انطلقوا من بنيات اقتصادية وسياسية، لكن فلوبير فيما بعد فهم أنه ليس من مهمّة

[1] – ر.م ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، دط، 1982، ص(5).

[2] – محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص(15).

الرواية أن تكون نسخة طبق الأصل أو تمثيلية عن الواقع، بل هو بالعكس وعيا والتزاما وارتكازا صريحا على الإشكالية اللغوية"[1].

ابتداءا من نهاية القرن السّادس عشر ارتقت الرواية إلى مكانة جعلت منها النوع الأدبي الأول ومنذ البداية التقيا الاتجاهان الأساسيان في الرواية ، الخيالية والواقعية، وفي الحقيقة فإن الرواية قد عرفت كاستمرارية للنثر البطولي، فالجمهور المثقّف المتعلّق بالبطولات الحربية وبالمغامرات التاريخية والخارقة، المصبوغة بمثالية رعوية أو عاطفية، قد استقبل هذا النوع الأدبي بحرارة، إذ نجد أن أدبا واسعا قد تشكّل في أوربا في هذه الفترة، وفي بداية القرن الثامن عشر ظهر شكل جمالي جديد حوّل الأدب شعرا ونثرا، يحكي عن عالم مثالي، تاريخ شخصيات من الخيال في قالب اجتماعي وتاريخي محدّد فالرواية إذا وجدت جمهورا واسعا تبنّى هذا العمل الجديد كنوع تعبيري راشد يمزج بين الخيال والتاريخ والمجتمع[2].

إن الرواية في المعنى الذي نسمعه اليوم هي نوع أدبي عصري، له ارتباطات مع العادات التي خرج منها، ولدت مع رواية "دون كيشوت" للاسباني سرفانتسMiguel de Cervantes عام 1615م، وحسب آخرين فقد ولدت الرواية مع روبنسون كروزويل ل"دانيال ديفو" Daniel Defoe عام 1719م، ودون كيشوت هي أول رواية حداثية إذا كنا نعدّ الحداثة هي حركة الأدب المستمرة التي تدور حول نفسها، تحاور وتسائل، وتجعل الشكوك والحقيقة من صميم خطابها والموضوع نفسه لحكاياتها، كما أن "روبنسون كروزو" تستطيع أن تطالب بأسبقيتها إلى الحداثة، إنها حداثية خاصة لأنها تعكس بكثير من الوضوح ميولات الطبقة البورجوازية والتجارية[3].

يرى ميلان كونديرا Millan Kundera أن مؤسّس العصور الحديثة ليس فقط ديكارت ولكنه كذلك سرفانتس، هذا الذي تجاهله المؤرخون في حكمهم على العصور الحديثة، فإن كانت

[1]- رشيد بوجدرة: واقع الرّواية في القرن العشرين، مجلة الرؤيا، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ع1، 1982، (ص ،ص) (12 ، 13).

[2]- L'Encyclopédie du monde d'aujourd hui, Ghinness, edition TFI, Italie,1991 p668.

[3]- Marthe Robert : Roman des origines et origines des roman, Edition bernard grasset, Paris, 1972, p(12).

الفلسفة والعلوم قد أهملوا وجود الإنسان، فإنه يظهر بصراحة من خلال سرفانتس تشكّل فن أوربي كبير أدّى إلى اكتشاف هذا الإنسان المنسي، فكلّ المواضيع الوجودية التي حلّلها هايدجر في كتابه "الوجود والزمن" والتي حكم بتجاهلها من طرف كلّ الفلاسفة الأوربيين الذين سبقوه، كل تلك المواضيع اكتشفت و توضّحت في أربعة قرون من الرّواية، فالرّواية كشفت بطريقتها الخاصة وبواقعيتها الخاصة المظاهر المختلفة للوجود: مع معاصري سرفانتس يتساءل الروائي: ماهي المغامرة؟ و صامويل ريتشاردسون بدأ يفحص ماذا يحدث في الداخل، فكشف الحياة الخفية للعواطف، وبلزاك يكتشف تجذر الإنسان في التاريخ، ومع فلوبير نكتشف ماذا يحدث في الأرض، مع تولستوي يميل إلى تداخل اللامعقول مع القررات والسلوكات الإنسانية، مع مارسال بروست يستكشف الوقت: الزمن المستعصي على القبض، مع توماس مان يستجوب دور الأساطير الآتية مع الزمن[1].

إنّ العمل الروائي لزولا مثلا قد وجد موضوعاته من عادات القرن التاسع عشر الذي تتداول فيه نماذج روائية معينة، وقد استلهم موضوعاته من ملاحظة البنية الإقتصادية والإجتماعية والإيديولوجية المعاصرة.[2]

لقد ظهرت الرواية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية التي خلّفت الدّمار، وأمام تلك المحنة القاسية التي مرّ بها الإنسان فكّر طائفة من الكتّاب في شكل جديد للكتابة "فقد أصبح العالم عندهم تلك الحقيقة القاتمة والصّعبة الإستيعاب باللغة"[3] ، من هؤلاء آلان روب قريبي Alain Robbe Grillé، وناتالي ساروت Nathalie Sarraute ، وكلود سيمون Claude Simon، وميشال بيتور Michel Butor، كما أنّ ميلاد الرواية الجديدة قد اقترن بحرب التحرير الجزائرية حيث "يؤكد هذه الحقيقة النّاقد الفرنسي ريمون جان".[4]

[1]- Millan Kundera : L'art du roman, edition Galimard, France, 1986, pp (18-19).

[2]- Henri Mitterand : Le discours du roman, Puf écriture, Paris, 1Edition, 1980, p(181).

[3]- Joelle Gardes Tamine – Marie Claude Hudert : Dictionnaire de critque littéraire, Armand Colin, Parise, 2004, p(140).

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص (78).

إنّ تلك العوامل الرهيبة أثّرت في نشوء الرّواية الجديدة التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر بالزمان، والتنكّر للتّاريخ والاستسلام إلى العبث والتشاؤم، وبالتالي فإن الرواية الفرنسية وبعدها الرواية الأوربية بصفة عامة قد "انتهكت شكل الرواية الغربية بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا عبر إلغاء حضور الشّخصية الروائية أو إلغاء الحركة في الزّمان أو جعل المكان هو الشّخصية الفاعلة في النّص الروائي"[1] .

إذن تتميّز الرواية الجديدة عن الرواية الكلاسيكية بكونها تثور على كلّ القواعد وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة، استجابة للعصر ولحركات التّحديث السّائدة في العالم والمتماشية مع القلق والتوتّر الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، وهو ما حاولت فعله الرواية العربية أيضا ، فهي تشترك مع مثيلتها الغربية في الرغبة في انتهاك الشّكل والتعبير بصورة جديدة عن العالم، أي بصورة مختلفة عن الطريقة التي عبّرت بها الرواية الواقعية عن الفرد والمجتمع والعالم.

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرّواية ، ص (80).

ـ المبحث الثالث : لمحة عن الرّواية الجزائريّة .

إن الحديث عن الرّواية الجزائرية، يقتضي الحديث عن الرّواية المكتوبة باللّغة العربيّة والفرنسيّة ويقتضي الحديث أيضا عن رواية كتبت في الجزائر بلغة ثالثة وهي اللّغة الأمازيغيّة. هذه الرّواية هي "الحمار الذّهبي" أو "التّحوّلات" التي يأبى التاريخ الغربي الموجّه إيديولوجيا الاعتراف بتأصيلها للفنّ الرّوائي، لأنّ ذلك يدين جزءا من تاريخ أوربا الاستعماري الذي برّر بتحضير إفريقيا [1].

صوّرت الرّواية الحياة الاجتماعية النّوميدية في فترة الحكم الرّوماني للجزائر، وهي الرّواية التي فتحت لنفسها مجال خلودها، إنّها فجر الرّواية الجزائرية والعالمية لكنّها لم تترجم إلى العربية إلا في القرنين العشرين والواحد والعشرين.

– الترجمة الأولى: بعنوان "تحوّلات الجحش الذهبي"، للدكتور علي فهمي خشيم، من الجماهيرية الليبية، عام 1979م.

– الترجمة الثانية: بعنوان "الحمار الذهبي" (أول رواية في تاريخ الانسانية)، للدكتور أبو العيد دودو من الجزائر، عام 2001م .

وقد كان من الحتمي على أبناء الجزائر انتظار مجيء مترجمي الرواية إلى العربية، وإعادتها إلى موطنها الأصلي (الجزائر)، ثم انتظر تاريخ الرواية الجزائرية قرونا لمجيء الوجه الروائي الإقطاعي بعنوان "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن إبراهيم، التي كتبها سنة 1849م، ثم تصادم الواقع الثقافي الجزائري بمجيء الرّواية الكولونيالية الفرنسية، وبالرغم من ذلك ظهرت رواية "الفتى" للروائي الرومانسي الجزائري رمضان حمود في العشرينيات من القرن العشرين، ثم انتظر تاريخ الثقافة في الجزائر ردحا من الزمن لمجيء الرواية الوطنية.

أوّلا ـ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة :

يعد نص "غادة أم القرى" ل "رضا حوحو" الصادر سنة 1947 فاتحة التاريخ لجنس الرواية في الجزائر، رغم أن البعض يعود بهذا التاريخ قرنا كاملا إلى الوراء وتحديدا لسنة 1847م، مع صدور

[1] ـ محمد الصديق باغورة: مقالات في الأدب الجزائري، القديم والحديث، ص(86).

نص "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمؤلفها الجزائري "محمد بن إبراهيم" التي يعتبرها بعض النقاد الجزائريين أوّل نص روائي جزائري وعربي.[1] وحتى رواية "غادة أم القرى" فيرى بعض النقّاد أنّها لم ترقى لتكون عاملا روائيا متكاملا رغم أنه يمتلك بعض عناصر الرواية، فواسيني الأعرج يرى أنها كانت ستتحقّق فيها خصائص الرواية الفنية، لو ترك الكاتب الحرية لعناصرها كي تتدفّق وتنساب بطلاقة لتحقّق نموّها السردي المطلوب الذي ظلّ ملجوما ومشدودا بالحذر[2].

وكيفما كان الأمر فالرّواية علامة مضيئة في مسيرة السّرد الجزائري، تدور أحداث الرواية في الحجاز، لكن أحمد رضا حوحو كان يتحدّث ضمنيا عن حالة المرأة الجزائرية، لقد أهداها كلمات مفعمة بالحنين عسى تعبّر تلك الكلمات عن غبنها وبؤسها إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحبّ، من نعمة العلم، من نعمة الحرية، إلى تلك المخلوقة البائسة، المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدّم هذه القصّة تعزية وسلوى[3].

يعتقد الزاوي لمين بأن معرفة رضا حوحو باللغة الفرنسية هو الذي فتح له مجال تجريب الرواية في وقت مبكّر جدا، إذ تأثر حوحو بفيكتور هيجو وروايته "البؤساء" Les Misérable وتكوّنت في ظلّ علاقته بالرّواية الفرنسية تجربته الأدبية والروائية، وقد كتب "غادة أم القرى في منتصف الثلاثينيات، ولم تنشر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتدقيق في سنة 1947 في تونس"[4] .

بعدها صدرت رواية الطالب المنكوب "لعبد المجيد الشافعي ظهرت بتونس" قبل اندلاع ثورة نوفمبر وبالضبط عام 1951، تحكي قصة طالب جزائري درس بتونس وأحب فتاة جزائرية وبعد معاناة طويلة وتحمّل لمشاقّ الحب، توّج نضالهما بالزّواج وبعدها بالحياة السعيدة، وهذه الرواية أيضا سجّل لها النقاد تعثّرها والسّبب يعود إلى ضعف الأداة الفنية، إضافة إلى أنّ تعليم الشّافعي كان تقليديّا لا يؤهّله لأن يبدع أدبا حداثيّا، وصدرت له رواية "الخريف" لنور الدين بوجدرة عام

[1]- محمد بشير بويجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة ابستيمولوحية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، ع1، جوان 1997، ص (48).

[2]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص (140).

[3]- المرجع نفسه، ص(140).

[4]- لمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، دط، 2009، ص(88).

1957م، بطلها شاب شجاع اسمه (علاوة) قرّر الالتحاق بالثورة انتقاما لوالديه الذين سقطا تحت رصاص العدوّ، ففرّط في حبّه وترك ابنة عمّه وغادر إلى صفوف المجاهدين لكنها التحقت به، وكتب الله لهما أن يدفنا في قبر واحد بعدما ماتت وهي تعاني من مرض القلب، واستشهد هو بعد ما هجم على فرقة جنود فرنسيين، ومن شدة تأثر الكاتب بالواقع الجزائري المعاش تحت وطأة الاستعمار نجده قد تحمّس كثيرا لتصوير ونقل مظاهر البؤس، وبالتالي لم يلتزم بما كان عليه اتجاه الأسلوب الفني، ورغم ذلك فكل النقّاد سجلوا للكاتب نصاعته اللغوية لأنه متمكّن من اللغتين العربيّة والفرنسيّة.[1]

إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تونسية المنبت والمحيط والنّشر والقرّاء وذلك نظرا للتّواجد المكثّف للمثقفين الجزائريين بالعربية في تونس، فقد جاءوا هذا البلد بحثا عن "الحرف العربي" الذي ظلّ مهددا في الجزائر، فالرواية الجزائرية بالعربية قد ظهرت من داخل التقاليد الأدبية التونسية التي كانت هي الأخرى متأثرة بتقاليد الكتابة المشرقيّة، وبالتالي فالرواية الجزائرية التأسيسية بالعربية مشرقية النزوع والأسلوب.[2]

بعد رواية الحريق تأتي "صوت الغرام" لمحمد المنيع عام 1967، وموضوعها يدور حول "الحب" الذي نشأ بين قرويين من عائلتين محافظتين، لكن الحب الذي يولد في مناخ الريف الجزائري أكيد سيحتّم على العاشقين العذاب لأنهما ملتزمين بالصّمت أمام عادات صارمة، وفي النهاية يصل حبهما إلى النور ويتزوجان أخيرا، وقد حقّقت هذه الرواية قفزة متقدّمة على الأعمال التي سبقتها إذ حاول كاتبها ونجح في تقديم شكل روائي مقبول إلى حدّ ما، تجاوز ما جاء في أعمال رضا حوحو وعبد المجيد الشافعي، ولكنه مقابل ذلك يقف دون إنجازات وطار وبن هدوقة.[3]

أما الرّواية العربية الجزائرية بشكلها الفنّي فلم تظهر إلا في السّبعينيات، وكانت أوّل رواية فنية عرفها الأدب الجزائري هي (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، وقد كتبت في عام 1970، ومن خلال سبر بيبلوغرافي تبين لي أن عدد الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بلغ خمسا وأربعين رواية

[1]- ينظر، إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، دس، (ص،ص) (27، 36).

[2]- لمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص(89).

[3]- إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص(33) .

حتى صيف عام 1984، ومما لا شك فيه أن روايات عدة طبعن، وأخرى أعيد طبعها خلال الفترة مابين 1984 إلى اليوم. كما أن هناك أسماء روائية جديدة عرفها الواقع الثقافي في الجزائر[1] .

والمتتبع للأدب الجزائري يعرف أنّه أدب ثوري عايش الثورة بكل أبعادها، الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسي، والثورة ضد الاستغلال، والثورة في مرحلة البناء والتحوّل الاجتماعي، وهذا ما يعني أنه لم يكن أدبا محايدا أمام واقعه، بل عمل على تغيير الواقع من خلال التزامه بقضاياه، وقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تبلور معالم الواقع الثوري إبان الثورة الجزائرية.[2] لقد كان الفن يسير على وتيرته الثقيلة إلى أن جاء الطاهر وطار وحاول بإبداعاته، إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من "التابوت" اللغوي والمضامين المستهلكة، فمع بداية عقد السبعينيات التي شهدت تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت "الولادة" الثانية والأكثر عمقا للرواية الجزائرية ، موضوع حديثنا فجاءت"اللاز" بإنجاز فني جريء ضخم، يطرح بكل واقعية، وموضوعية قضية الثورة الوطنية [3] .

والشيء نفسه قام به (مرزاق بقطاش) في روايته الأولى "طيور في الظهيرة "ثم تأتي رواية شريف شناتلية "حب أم شرف"، ثم عملي مرتاض عبد الملك "نار ونور" و"دماء ودموع"، هذه الأخيرة التي حاولت أن تكون في مستوى الثورة أو على الأقل تساير منجزاتها، فالمواضيع الطويلة العريضة التي تناولها الدكتور مرتاض سمحت له أن يخلق طبائع بشرية، ولكنها طبائع نمطيّة، فظهرت على المساحة الرّوائية وكأنّها فوق الواقع البشري، وحسب واسيني فهي نفس الغلطة التي وقع فيها ابن هدوقة في روايته "نهاية الأمس" التي اعتبرها هذا الأخير تراجعا عن مواقع سبق للأديب أن احتلها بشرف في رائعته "ريح الجنوب"[4] .

لقد ذهبت الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية في مرحلة الاستعمار إلي محاولة تأصيل الوعي وإشاعته بين أبناء الشعب، لفضح وتعرية ما كان يقوم به الاستعمار قصد استئصال جذر الانتماء

[1] ـ أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1996، (ص . ص)(85-86) .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص (86) .

[3] ـ واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص (90) .

[4] ـ المرجع نفسه ، (ص ، ص)(92 ،93) .

الحضاري للأمة برمتها، إلا أنها سرعان ما استعادت وظيفتها الاجتماعية، وكذا الفكرية والفنية مباشرة بعد الاستقلال،عندما نهضت مرة أخرى بمحاولة تأصيل الوعي وإشاعته بين أبناء جيل الاستقلال داعية إلى مواكبة الركب الحضاري العام، فجاءت جلّ النصوص الروائية في هذه المرحلة دعوة إلى التغيير وتمثيلا له بحثا عن أقصر السبل إلى التطوّر، بمناهضة ومقاومة كل أوجه التأخر وأسباب التخلف، وكانت مضامينها أشد نفورا من أية هيمنة تقليدية أو أي شكل من الأشكال التي تمارس القمع وترشّح حبّ التسلط لتصل إلى المواجهة الحقيقية والصارمة لكل أوجه القمع هذه الأيام التي لم يسلم منها أيا كان من آثار العنف الذاتي، الذي خلقته جماعات الإرهاب والتعصب[1].

اتّجهت الرّواية الجزائرية عامّة في فترة السبعينات إلى الاتجاه الواقعي بقسميه الانتقادي والاشتراكي، ويبرز الطاهر وطار أكثر من غيره في هذا الصنف الأخير، في حين يتميز المرحوم بن هدوقة بالواقعية النقدية، وهذا التيار الواقعي ليس وليد الصدفة، وليس مجرد تقليد بقدر ما كان ضرورة حتمية لمعالجة قضايا المجتمع[2] .

في سنة 1972 ظهر نصان هما "اللاز" أوّل رواية للطاهر وطار، و"مالا تذروه الرياح" لعبد العالي عرعار، ولعلّ من أهم مميزات الأدب الواقعي وبخاصة الواقعية الاشتراكية، تصوير الصراع الطبقي في المجتمع بين الفئات المتناقضة بسبب الرغبة في السيطرة علي وسائل الإنتاج، وكذا تصوير الصراع داخل الطبقة الواحدة.

وبعد أقل من سنة من ظهور رواية اللاز ظهرت أول رواية نسائية، للأسف غير تامة هي الطوفان لزوليخة السعودي التي ظهرت منها ثلاث حلقات في جريدة الحرية التي كان يشرف عليها الطاهر وطار في قسنطينة في بداية السبعينات، وبقيت هذه الرواية غير مكتملة، وهي نص سير ذاتي تستعيد فيه زوليخة السعودي قصة أخيها محمد والأحداث التي مست البلاد بعد الاستقلال، وبين هذه الرواية ورواية "يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي 15 سنة، فهل ياترى لم تكتب المرأة طيلة 15 سنة ؟.

[1]- إبراهيم عبّاس: البحث في مكانة الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الثالث للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2000، ص(214)

[2]- صالح مفقودة: الواقعيّة في الرّواية الجزائريّة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، أفريل 2001، ص(18) .

وفي عام1974م ظهر نص واحد للأديب الطاهر وطار "الزلزال"، ليتبع سنة 1975 بتصنيف لكل من (عبد الحميد بن هدوقة): نهاية الأمس و(عبد الملك مرتاض) "نار ونور"، وهو العدد الذي ظهر في سنة 1976 لكل من (مرزاق بقطاش) "طيور في الظهيرة"، "حورية" لعبد العزيز عبد المجيد أما في سنة 1977 لم نقرأ إلا نصا واحدا وهو للصادق حاجي محمد بعنوان "على الدرب"، لتتلو الأعمال بشكل مكثف نسبيا سنة 1978، أربعة أعمال لكل من (إسماعيل غموقات) "الشمس تشرق على الجميع"، "الطموح" لـ(محمد عبد العالي عرعار)، وهي الرواية الثانية بالنسبة لهذا الأديب وكذلك "عرس بغل" العمل الثالث للأديب الطاهر وطار، و"حب وشرف" للشريف شناتلية [1].

وبالكثافة نفسها تقريبا سنة1979 طالعتنا ثلاثة أعمال لكل من واسيني الأعرج (عمل أول)،علاوة بوجادي (عمل أول)، إسماعيل غموقات (العمل الثاني)، لتتسع الدائرة في العقد الثامن ففي سنة 1980 ظهرت خمسة أعمال منها الرواية الثالثة للطاهر وطار وكذلك (عبد الحميد بن هدوقة)، وواسيني الأعرج بينما يبرز في هذه السنة أدباء جدد أمثال جروة علاوة وهبي بعمله الأول (باب الريح)، بكير بوراس "الليل ينتحر"، والأستاذ الأديب إبراهيم سعدي "الموفوضون" و(عبد العزيز بو شفيرات) "نجمة الساحل" أما عبد العالي عرعار فقد ظهرت له الرواية الثانية "البحث عند الوجه الآخر" ، وفي سنة 1982 التقينا بالعمل الثالث لواسيني الأعرج وهي الجزء الثاني من "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" لتتبع بأزيد من تسعة أعمال لأدباء جدد وآخرون يواصلون جهدهم وتعتبر هذه السنة من أكبر السنوات إبداعا [2] .

وإضافة إلى واسيني الأعرج الذي أنتج هذه السنة عملين، نجد رشيد بوجدرة الذي انتقل من الكتابة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية في هذه السنة، ليبدع روايته الأولى "التفكك"، و"مرزاق بقطاش" يقدم عمله الثاني "البزاة" يضاف إلى هذه الأعمال التي تعدّ بمثابة استمرارية جادة، أعمال

[1]ـ أحمد عبّاس: البحث في مكانة الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الوطني الثالث للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " مديرية الثقافة لولاية برج روعريريج، ط1، 1999، ص(220) .

[2]- المرجع نفسه ، (ص، ص) (221 ، 222) .

جديدة لأدباء لم يسبق لم أن كتبوا في هذا المجال أمثال: محمد زتيلي، محمد مصايف، إدريس بودية أحمد الخطيب [1] .

تلي هذه السنة، سنة 1983 حيث نجد صدور أربعة أعمال وهي، "نوار اللوز" لواسيني الأعرج،"الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، "صهيل الجسد" أمين الزاوي، وهي باكورة أعماله في مجال الفن الروائي على أن للأديب أعمالا قصصية كثيرة. وتعود الدفقة قوية للعمل الإبداعي سنة 1984م، إذ صدر هذه السنة ثمانية أعمال روائية لواسيني الأعرج ومحمد مفلاح الذي أنتج عملين روائيين هما "الانفجار" و"هموم الزمن الفلاقي"، ورشيد بوجدرة،"المرث"، وإسماعيل غموقات (التهور) محمد الأخضر عبد القادر السائحي (كان الجرح...كان يا ما كان)، والبهي فضلاء "العليق" ورابح خدوسي "الضحية"، كما صدر سنة 1985 ثمانية أعمال روائية أيضا، وتوالى التدفق الإبداعي سنة 1986، ثم توقف سنة 1987 إذ لم نجد أي إصدارات. وقد تواصل الإبداع الروائي بعد سنة1987، إلى أن نصل إلى سنة 1993 التي نجد فيها أعمالا متميزة، إذ كان لعبد الحميد بن هدوقة عمله الخامس(غدا يوم جديد)، وكانت المفاجأة بدخول الشاعرة والأديبة أحلام مستغانمي الميدان الروائي بـ(ذاكرة الجسد)، وانطلاقا من هذه السنة بدأت تشتد الأزمة وأصبح الأدباء والمفكرون هدفا منشودا للإرهاب، فأصيب الجميع بالذعر، ففضّل بعضهم الصمت، وفضّل الآخر مغادرة أرض الوطن، والبعض الآخر هجر الكتابة، وبقي القليل ممن فضل المهاجمة وألف الصمود، فتوقفت بذلك آلة الإبداع فأصبحنا لا نقرأ إلا عملا واحدا في السنة أو السنتين[2] .

إننا نجد أن الرواية في العشرية الحمراء أصبحت تعبر عن الواقع الأمني المتمثّل في ظاهرة الإرهاب وما نتج عنه من آثار هزت المجتمع لسنوات، كما أنها ظلت تمارس دورها الذي عرفت به وهو نقد السلطة، بالإضافة إلى نقد التيار الإسلامي، وحسب الكتاب فإن السلطة بفسادها كانت السبب الأول في حدوث ذلك الخلل الذي هدد الأمن العام للجزائر، ونلاحظ في تلك الفترة أن معظم الشخصيات المحورية في مختلف الروايات التي ظهرت هي شخصية المثقف ذلك أنه كان أول

[1]- إبراهيم عباس : البحث عن مكانة الرواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الوطني الثالث للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص (222).

[2]- المرجع نفسه ، (ص-ص) (224. 225).

المستهدفين، وكان يتوقع الموت في أي لحظة وفي كل مكان، وتحولت الكتابة بالنسبة إليه وسيلة دفاع عن النفس من أجل الاستمرار، "فعبد الله الهامل" في الانزلاق لحميد عبد القادر صحافي وقارئ للتاريخ، و"ب" في المراسيم والجنائز لبشير مفتي هو صحافي وروائي، والشخصية المحورية في سيدة المقام لواسيني الأعرج راقصة بالي والراوي أستاذ جامعي. وفي "عواصف جزيرة الطيور" لجيلالي خلاص نجد الراوي الذي يمثل الشخصية المحورية هو صحفي يحقق في اغتيال الكاتب"منصور" والمؤرخ"قادر" و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار تروي حياة "شاعر" و"باحث" يغتال في ظروف غامضة ومرعبة المثقف إذن هو (البطل) في النص الروائي الجزائري الراهن[1].

ثانيا– الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة :

يرجع المؤرخ والباحث "جان ديجو" Jean Déjeux أول نص أدبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية إلى سنة 1891، وهو عبارة عن قصة بعنوان "انتقام الشيخ"، مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، كتبها "محمد بن رحال"، إلا أن الباحث بعدها يذكر أن عملية المسح الشامل التي قام بها للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر، في الفترة مابين 1880م و1920م، بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزيلة [2] ، ويذكر ديجو اسم(أحمد بوري) الذي نشر سنة 1912م في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون ومسيحيون" ويعلق على الرواية بأنها كتبت بماء الورد، كناية على القفز المتعمّد للمؤلف على تناقضات الواقع، حيث يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين في غاية الانسجام والوئام [3] .

لقد استطاع الاستعمار الفرنسي نتيجة للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الجزائر، ولتمركز آلياته الاقتصادية وأجهزته الإيديولوجية التعليمية والإعلامية أن يسحب من بورجوازية "الأهالي" (les indigéne) ذات النزعة الأرستقراطية التركية المدينية، أبناءها ليمدجهم في مؤسساته كوسطاء بين

[1]– إبراهيم عباس : البحث في مكانة الرواية الجزائرية ، (ص،ص) (236 ، 237).

[2]ـ أحمد منوّر: روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، ولاية بوعريريج، ط1، 2004، ص (97) نقلا عن

Jean déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p(18)

[3]ـ أحمد منوّر : روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص(98).

السلطة الجديدة وبين الأهالي، ولأن هذا سيكون طريقا لبروز "الأندجينا المدجنة" (الأهالي المدجنين) والتي ستعكس اللحظات التاريخية الأولى لبداية التاريخ الطويل لاغتراب المثقفين الجزائريين، وتعكس في الوقت نفسه مرحلة "محاكاة" الآخر في فن خاص به، هو "فن الرواية"، وقد حدد أمين الزاوي فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين (1920- 1945) وفيها ظهرت أصوات روائية حاولت محاكاة الآخر أدبيا [1] .

ونظرا للفراغ المسجل بين سنة 1891م وسنوات العشرينات من القرن العشرين، فإن "جان ديجو" يتخذ سنة 1920م كانطلاقة حقيقية لهذا الأدب الناشئ، ويعد القايد بن الشريف، الموسوم بـ "أحمد بن مصطفى القومي" بداية تلك الانطلاقة [2] .

والحقيقة هناك عوامل وأسباب عديدة أخّرت ظهور فنّ الرّواية إلى غاية بداية القرن العشرين أبرزها سياسة العدوان التي أنتجها الاستعمار طوال احتلاله للجزائر الشّيء الذي جعل العلاقة بين المحتلّين وأهل البلد علاقة حرب وتوتّر، منعت أي احتكاك بين الطرفين.

وقد ظهرت أصوات روائيّة حاولت محاكاة الآخر أدبيا وترديد أطروحاته الاندماجية سياسيا لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتّاب من الأهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين هذه الأنتلجنسيا (الأهلية) وبين مثيلتها (المستعمرة)، فالأعمال الروائية التي كتبها كل من (رونيه بوتيه rené pottier)، و(سليمان بن ابراهيم) مع إتيان دينيه etienne dinet أبرز المرحلة الديداكتية الروائية التي احتل فيها الروائي الأهلي موقع التلميذ. [3]

وعلى هذا النحو ظهرت في عشرية 1920-1930 خمسة أعمال أدبية أشرنا من قبل إلى بعضها، وهي مجموعة سالم القبي الشعرية، والسيرة الذاتية للقايد بن الشريف، ونضيف إليهما رواية "زهراء" "امرأة المنجمي" لشكري خوجة التي صدرت سنة 1928م، والعلج "أسير بربروسا" للكاتب

[1]- أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، (ص ، ص) (90،91).

[2]- أحمد منور: روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة "، ص (98).

[3]- أمين الزاوي : صورة المثقّف في الرّواية المغاربيّة ، ص (91).

نفسه التي صدرت سنة 1929م[1] ، وواضح أن هذا العدد القليل من الأعمال الأدبية لا يشكّل عامل فخر إذا قيس بطول فترة الاحتلال خصوصا أنّ فرنسا قد حضّرت إعلاميا حدث احتفالها بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وشجعت على مثل تلك الأعمال الإبداعية لتظهر أمام الرأي العام العالمي وكأنها فعلا قد حملت رسالة حضارية إلى هذا البلد المتخلّف، وقد نجحت تلك الرسالة بدليل تلك الأعمال التي يظهر فيها الجزائري على أنه قد تعلم لغة سيده.

وقد شكّل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب 1952م، منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الروائي المكتوب بالفرنسية على مستوى المضمون، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم القومية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين "الأهالي" والمعمرين، عن طريق الدعوة إلى الاندماج، لتنزل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدّث عن النضال السياسي الجزائري[2] ، أما طريقة الكاتب في عرض تلك الصور فتدفع بالقارئ أن يحبّ هذا الشعب وأن يشعر بمأساته، وبنظرة ثاقبة تتغلغل في أعماق نفوس أولئك البسطاء لتحكي قصّة ولادة الوعي الطّبقي والشّعور بمأساة الحياة[3]، وقد تأكّد هذا التوجّه في أعمال الكاتب اللّاحقة "الحريق" 1994م ومهنة الحياكة 1957م فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف، ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع والاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كلما حاولوا أن يحتجّوا على وضعهم المزري، وصوّرت الثّانية حياة الحرفيين في المدن التي لم تكن تختلف عن حياة الفلاحين، وظهرت في الفترة نفسها أعمال روائية أخرى لكتّاب آخرين تسير في الاتّجاه نفسه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، نذكر منها على الخصوص رواية "نوم العدل" 1955 لمولود معمري، و"نجمة" 1956 لكاتب ياسين "من يذكر البحر" 1962 لديب، و"التلميذ والدرس" 1960 و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب" 1961 لمالك حداد، و"أطفال

[1]- أحمد منوّر: روايات الجزائريين باللّغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص (107) .

[2]- المرجع نفسه ، ص(108).

[3]- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيداء، بيروت، 1967، ص(151) .

العالم الجديد" 1962 لآسيا جبار، و"الأفيون والعصا" 1965 لمولود معمري و"أصابع النهار الخمسة" 1967 لحسين بوزاهر و"أسلاك الحياة الشائكة" 1969 لصالح فلاح [1].

إن نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكنها أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزّة داخل المثقّف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ما حصل، إذ تركت الثّورة الجزائرية ظلّا كبيرا على الرّواية الجزائرية خاصة والرّواية المغاربيّة بشكل عام، وقد حبست الرّواية نفسها في موضوع "الحرب التّحريرية الكبرى" إلى غاية صدور رواية "التّطليق" 1969 لرشيد بوجدرة، وبصدورها تعلن الرّواية الجزائرية عن جيل جديد ومرحلة جديدة من معاناة الكتابة، ويجيئ صدور "النّهر المحوّل" 1982، و"طمبيزا" 1984 لرشيد ميموني، و"اختراع الصّحراء" 1986 للطّاهر جعّوط، و"موسم الحجارة" 1986 لعبد القادر حقّي [2].

والملاحظ على الروايات التي ظهرت بعد سقوط نظام الرئيس بن بلة، وقيام النظام البومدييني أنها كانت تغلب عليها النّزعة السياسية الانتقادية، فأعمال محمد ديب التي ظهرت في الفترة ما بين ورواية مراد بوربون "المؤذّن" 1968، و"التّطليق" 1969، و"ضربة شمس" 1970 لرشيد بوجدرة و"موت صالح باي" 1980 لنبيل فارس، فكل هذه الأعمال يجمعها قاسم مشترك واحد يتمثل في النقد الشديد اللهجة للأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر، وفي مطلع التسعينات، ومع صعود المدّ الإسلامي، ودخوله بقوة معترك السياسة في هذه الفترة، أخذت تظهر أعمال روائية تنتقد هذا المدّ نقدا لاذعا [3] ، ثمّ مع العشرية الحمراء برزت أعمال روائية تسجل لهذه المرحلة السوداء في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، وأبرز الروائيين الذين ظهروا محمد بولمسهول الذي عرف باسم "ياسمينة خضرة" الذي وصل بإبداعاته إلى العالمية.

[1]ـ أحمد منور: روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، ص(109).

[2]– أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص(95).

[3]– أحمد منور: روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص (11).

ـ المبحث الرّابع : النّقد الأدبي الجزائري للرّواية الجزائرية .

ـ أولا: لمحة عن النّقد الرّوائي الجزائري

هناك عدة مقالات و مؤلّفات متقدّمة جدّا لنقّاد مختلفين تطرّقوا إلى الرّوايات الجزائرية الأولى ، منهم " عثمان حشلاف " الذي قدّم دراسة لرواية " المرفوضون " للرّوائي إبراهيم سعدي في جريدة المجاهد الأسبوعي ، كما قدّم الدّكتور حنفي بن عيسى دراسة مهمّة عن الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالفرنسيّة في مجلّة الثقافة ، أمّا عن المؤلّفات فنجد كتاب تطوّر النثر الجزائري الحديث لعبد الله الركيبي أشار فيه إلى قضايا أدبية مهمّة :

أولا: أنّ الدارسين للأدب المكتوب باللغة الفرنسية،وجدوا فيه تفرّدا ونضجا وتمييزا...فهو ينطلق من نظرة وطنية تدين الاستعمار وتشهر به (قصة وشعرا)،بينما لم يجد الدارسون للأدب المكتوب بالعربية ذلك النضج ،وخاصة في مجال الرواية .

ثانيا: عدّ كلا من رواية "غادة أم القرى" لحوحو و"الطالب المنكوب"للشافعي قصصا طويلة.

ثالثا: فسّر توجّه الكتّاب إلى كتابة القصة القصيرة بأنها تعبّر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد .

رابعا: صرّح في نقده للرواية الجزائرية أنّ هدفه هو إثارة القضايا لا تفصيل القول فيها ، ولذا اعتمد على دراسة رواية واحدة هي "ريح الجنوب" التي لخّص أحداثها، متوقّفا عند رسم شخصياتها، والمواضيع التي طرحتها، وهنا لم يحلّل الرواية تحليلا اجتماعيا، ولم يعطها أبعادها الفكريّة والنفسيّة والإيديولوجية [1]. و سنفصّل لاحقا فيما جاء في الكتاب .

و نجد أيضا كتاب دراسات في النّقد و الأدب لمحمّد مصايف درس فيه رواية " ريح الجنوب " ، و اعتمد في ذلك على تقديمها و عرضها ثمّ ركّز على ما سمّاه الاتجاه العقائدي الذي سلكه الكاتب في هذا العمل ، كما وتوقّف عند لغة الكاتب و أسلوبه .

و للنّاقد أيضا كتاب " الرّواية العربيّة الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الإلتزام لمحمّد مصايف :

تناول النّاقد فيه تسع روايات منها "اللاز والزلزال" للطاهر وطار وأدرجهما تحت عنوان الرواية الإيديولوجية،و"نهاية الأمس" لابن هدوقة،و"الشّمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات،و"نار

[1] – ينظر ، عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، (ص،ص)(185 ، 186) .

ونور" لمرتاض وأدرجهما تحت عنوان "الرواية الهادفة" و"ريح الجنوب" لابن هدوقة و"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش وأدرجهما تحت عنوان "الرّواية السّلفية" وأخيرا "مالا تذروه الرياح" لعرعار والتي أدرجها تحت عنوان "الرّواية الشّخصية"[1].

ـ ثانيا: نماذج للنّقد الأدبي الجزائري للرّواية الجزائريّة :

تطوّر النّثر الجزائري الحديث لعبد الله الركيبي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب 1983.

أصدر عبد الله الركيبي –رحمه الله– عام 1983 كتابا بعنوان "تطوّر النّثر الجزائري الحديث" الذي يعد حسب ما ذكر في مقدّمته، أوّل كتاب نقدي في الجزائر يؤرّخ لتاريخ الأدب الجزائري، وقد علّل اشتغاله على النّثر بعدم وجود أعمال نقديّة تناولته بالدّراسة وهو الذي يشكّل شقّا من الأدب الجزائري يوازي الشّعر، وأرجع سبب عدم اهتمام الدّارسين به إلى العقليّة المترسّخة في الأدب العربي منذ القديم، والتّي ترى الشّعر وحده فنّا عريقا بينما تهمل النّثر الذي كان في بعض أشكاله الأكثر تعبيرا عن إحساس الكاتب، والأكثر نقدا للواقع الاجتماعي في الجزائر[2].

والنّثر الحديث الذي يقصده الكاتب هو الجديد، أي أنّ الحداثة هنا تعني الجدّة في الموضوعات والأساليب، أو هي الجدّة في الشّكل والمضمون، ذلك لأنّه يرى أن أسلوب النّثر قبل سنة 1830م كان أسلوبا تقليديّا ضعيفا يكثر فيه السَجع وبعد ذلك تحرّر من السّجع المتكلّف، ومال الأسلوب إلى السّهولة ، وحسب عبد الله الركيبي فإن الرّواية حديثة في الأدب الجزائري، ظهرت نتيجة تفتّح الجزائر على النّهضة العربية الحديثة، وهذا الرّأي لا نشاطره إيّاه، لأنّ البحث أثبت أن أوّل رواية إنسانيّة هي رواية (الحمار الذهبي) وكتبت على أرض الجزائر.

خصّص الباحث بابين في كتابه، الأوّل بعنوان : أشكال نثريّة تقليديّة، ضمّ الخطب والرسائل وأدب الرّحلات، والمقامات والمناظرات، والقصّة الشّعبية، أما الباب الثّاني فكان بعنوان: أشكال نثريّة جديدة ضمّنه: المقال الأدبي، القصّة القصيرة، الرّواية العربيّة، المسرحيّة، النّقد الأدبي، ولا ندري على

[1] – عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، ص(186) .

[2] – عبد الله الركيبي : تطوّر النثر الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، دط ، 2009، المقدمة .

أيّ أساس أقام هذا التّصنيف؟! وكيف جعل المقال الأدبي جنب القصّة القصيرة، وكيف اجتمعت الرّواية بالمسرحيّة، بالنّقد الأدبي؟!

فالنّقد الأدبي هو منهج عقلي يشتغل على الأدب بتطبيق مناهج مختلفة للوصول إلى فهم النظام الذي يسيّر العمل الأدبي و النّقد في حدّ ذاته يختلف من بيئة إلى أخرى تبعا للفلسفات التي ينهض عليها ، وهو يقسّم الأدب إلى ثلاثة أجناس: الجنس الغنائي الذي يضمّ القصيدة بأنواعها، والجنس الأدبي الدّرامي الذي يضمّ المسرحيّة بأنواعها، والجنس القصصي السّردي الذي يضمّ القصّة، الحكاية، القصة القصيرة، الرّواية وبالتّالي فإن التّصنيف الوارد في كتابه لم يبق على تقسيم النّقد الأدبي الحديث للأنواع الأدبية بل كان يتحدّث عن تلك الأشكال حديثا عامّا مدعّما كلامه بأمثلة و تحليلات من الأدب الجزائري .

يرجع الركيبي عدم انتشار الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ بدايتها إلى سيطرة الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسية، فالقارئ الجزائري تعوّد قراءة الروايات مترجمة إلى العربية، وبالتالي فقد تعود على الأسماء التي تكتب باللّغة الأجنبية بينما يجهل كلّ الأسماء التي بدأت تكتب الرّواية العربية. وقد ساهم دارسوا الأدب في جعل من يكتب بالعربية مجهولا، فكانوا في كلّ البلاد العربية حين يدرسون الأدب الجزائري لا يدرسون إلّا ما كتب باللّغة الفرنسيّة، فضلا عن الباحثين في البيئات الأوروبية شرقا وغربا الذين اعتبروا أنّ الكتّاب الفرنسيين الذين ولدوا فوق التّراب الجزائري من الكتّاب الجزائريين، وقد أكّد ذلك الإعلام الفرنسي وحاول ترويجه لأهداف سياسية، وكأنّ الاستدمار الفرنسي لم يكن شرًّا على البلاد، بل كانت مهمّته حضارية بالدّرجة الأولى ودليل ذلك أنّه خلّف كتّابا بارزين [1].

والغريب في الدّراسة التي قدّمها الأستاذ الرّكيبي أنّه أهمل الرّواية التأسيسيّة الأولى إهمالا واضحًا وكان عليه بما أن دراسته جاءت متقدّمة جدّا أن يركّز على ما توفّر من روايات قليلة مكتوبة بالعربيّة فكلّ ما قاله عن "غادة أمّ القرى" أنّها "تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية"[2]، وقال عن "الطّالب المنكوب" بأنّها "تتحدّث عن طالب جزائري عاش في تونس في أواخر الأربعينات، أحبّ فتاة تونسيّة

[1]- عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص (236).

[2]- المرجع نفسه ، ص (237).

وسيطر عليه حبّها حتّى إنّه كان يغمى عليه من شدّة الحبّ، وموضوعها ساذج مثل طريقة التّعبير فيها"[1]، وهذه الجمل غير كافية لتفي الرّواية التأسيسيّة حقّها، بالإضافة إلى هذا فقد أهمل "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق" و"صوت الغرام" لـ"محمد المنيع" وغيرها من الرّوايات التأسيسيّة، كما أنّه أبدى تقبّله لما توصّل إليه البحث آنذاك، وكأنّ الجزائر لم تنجب إلاّ قلمين كتبا "غادة أم القرى" و"الطّالب المنكوب"، ومباشرة يقفز إلى رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي كتبت قبل قصّة "مالا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، ولكنها طبعت بعدها، وأشار إلى روايتي "الزلزال" ثم "اللاز" للطاهر وطار.و خصّ رواية بن هدوقة باهتمامه لأنّها حسب قوله " تبدو أسبق من غيرها زمنيا[2]، وفي عبارته هذه نوع من التردّد الذي لا نجده مع باقي النقّاد الذين يؤرّخون لها بأنّها أوّل رواية جزائرية عربية مكتملة فنيا، وليس في ذلك أدنى شك.

قدّم الكاتب قراءة للرّواية حسب رؤيته، فقال أنّها "تثير قضايا كثيرة تتّصل بالأرض والمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدّوافع الشخصية والتصرّفات التي تحرّك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرّض لجانب الشرّ في الإنسان وصراعه الدّائم ضد رواسب الماضي ومحاولته للتفوّق على نفسه، ولكنّه يساق إلى نهاية لا يريدها لأنّ الظّروف أقوى منه[3].

قصّة "ريح الجنوب" بالنّسبة للكاتب تحكي مأساة فتاة جزائريّة ريفيّة مثقّفة كافحت من أجل أن تكون حرّة، فوجدت نفسها سجينة في بيت أهلها، وفشلت في النّهاية في بلوغ مساعيها التي لم تكن محدّدة بوضوح في الرّواية، والحقيقة أنّ هذه قصّة الاشتراكية التي فشلت، وكانت نهايتها مثل نهاية نفيسة التي لدغها الثّعبان ومنعها من مواصلة تقدّمها نحو عالم الحرية .

حدّد الناقد صفات الشّخصيات في الرّواية حسب التّالي:

الأب: اسمه "ابن القاضي" من الملاك المعروفين بولائهم في الماضي للحكّام الفرنسيّين، قرّر تزويج ابنته لرئيس البلدية بعد أن بدأ الحديث يدور حول الإصلاح الزّراعي و"الثّورة الزّراعية"، إذن

[1]- عبد الله الركيبي : تطوّر النثر الجزائري ، ص(237) .

[2]- المرجع نفسه ، ص(236).

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

فهو يرى شخصيّة الأب شخصيّة انتهازيّة تحاول استغلال الابنة من أجل مصالح شخصيّة، إذ يرى دائما أنّ الأبناء هم الحلّ، فهو حسب الكاتب أنانيّ وشخصيّة سلبيّة، لأنّها لا تقوم بخدمة أهداف سامية ونبيلة، بل كلّ ما يفعله هو لخدمة مصالحه الخاصّة [1] ، غير أنّنا نستطيع تأويل شخصيته تأويلا آخرا وربّما هذه الشّخصية السّلبية ستتحوّل إلى إيجابيّة، فابن القاضي يدافع عن الأرض لأنه يحبّها، والأرض بالنسبة للفلّاح هي كلّ حياته يعتني بها أكثر ممّا يعتني بنفسه، وربّما هو لا يأمن عليها ولا يثق في غيره ليقوم بخدمتها، كما أنّه يدافع عن ملكه الذي يقتات به رفقة عائلته التي فقد فردا منها أثناء حرب التّحرير، فقد ابنته "زوليخة" التي كانت ستتزوّج من رئيس البلديّة الحالي، الذي كان مجاهدًا آنذاك لقد فقدها بسبب الثّورة وربّما ترك هذا في نفسه أثرا، وولّد لديه أفكارًا جديدة من بينها أنّه يحقّ له التمتّع بجزء من خير هذه البلاد التي استشهدت ابنته بسبب خطأ ارتكبه بعض المجاهدين الذّين خطّطوا لتفجير العدو، ففجّروا أهاليهم في القطار، فكل ما يفعله ابن القاضي هو من أجل الأرض ومن أجل ابنته "نفيسة" أيضا، ولم يذكر الركيبي أنّ أهمّ صفة بارزة في هذه الشّخصية هي أنه رجل أمّي جاهل غير مثقّف، وكل خبرته في الحياة سخّرها فقط للتحايل للحفاظ على ملكه.

الشّخصية الثانية هي شخصية "مالك" رئيس البلدية، عاش الثورة وناضل في صفوفها من أجل الحريّة وأصبح مسؤولا في هذه القرية، والصّلة بين مالك وابن القاضي قديمة، ولكن هذا لا يعني أنهما يشتركان في الخصال، حسب الناقد، ولكننا نرى أن كلاهما دافع عن الأرض واحد عن أرضه التي يزرعها ويرى أنّ من حقه امتلاكها، والآخر دافع عن وطنه الذي يعيش فيه وقد أصبح مسؤولا بعد الاستقلال، والاختلاف بين الشّخصيتين يكمن في تشجيع واحدة للطبقيّة والاستغلال ورفض الأخرى لهذا، وهذا كما ذكر الركيبي يتوضّح في قول رئيس البلديّة لابن القاضي "كأنّك تودّ أن يبقى على الأرض إلى الأبد أسياد وعبيد"[2].

شخصيّة نفيسة: يرى النّاقد أنّها "تبدوا قلقة حائرة، ثقافتها هي التّي ساعدتها على الوعي بالحياة، وفتحت عينيها على عوالم من الأحلام زادتها المراهقة حدّة كما زادتها الوحدة عزوفا عن

[1] ـ عبد الله الركيبي : تطوّر النثر الجزائري الحديث ، ص(236) .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(299) .

الواقع وابتعادا عنه، فهي تعيش في عزلة روحية رغم أنّها بين أهلها وأقاربها، وفي قريتها التي نشأت فيها، ولكن القضاء المتمثّل في أبيها خطّط لها مصيرها ونهايتها المؤلمة"[1].

إنّه يصفها بأنها شخصيّة سلبيّة لا تفعل أي شيء من أجل تغيير حالتها غير الكلام، لكن الموقف الذي اتّخذته في وجه أبيها يعتبر موقفا إيجابيّا ينمّ عن وعي وتفكير لا يصدر إلا عن شخصية مثقّفة وطموحة للتغيير، إنها تقول "... إنّ جهل الرّجال هو الذي أطلق ألسنتهم بالسّوءفينا، وإنّ جهل المرأة هو الذي يجعلها تختار بين عبوديّة الآباء وعبودية الأزواج"[2] ، وهذا القول لا يصدر إلا عن امرأة تنوّرت بالعلم والثّقافة وأدركت الفرق بين حالة الجهل وحالة العلم، فجهل المرأة يستغلّه الرّجل للسّيطرة عليها وإخضاعها لظلمه المؤذي، لكن سلبيّة " نفيسة" التي وصفها بها النّاقد ناتجة عن عدم وجود مساند لها في القرية تتّحد معه لمواجهة الأفكار الخاطئة السّائدة في المجتمع القروي في العقود السّابقة، والرّوائي تعمّد رسم الشّخصية بهذه الملامح وبهذه الصّفات السلبية لإيصال فكرة معيّنة للقارئ، حتى عندما فكّرت البطلة في الهرب دون أن تحدّد لماذا الهرب، فإنّها فشلت ولسعها ثعبان لم تتوقّع ظهوره، ونحن نتساءل: إلى ماذا يرمز الثّعبان؟ وإلى ماذا يرمز رجوع نفيسة في النّهاية خائبة مهزومة بعد وفاة أبيها؟.

بالنّسبة للشّخصية العجوز رحمة: هي شخصيّة ثانوية كانت تصنع الفخّار في القرية وترسم عليه، وكلّ منزل في القرية إلاّ وفيه إبداعاتها في هذا النّوع من الحرف، وهذه الشّخصية لم ترسم رسما دقيقا.

يرى محمّد مصايف أن المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث هذه الرّواية، ليس هو موضوع الثّورة الزّراعية كما أشار إلى ذلك الركيبي في كتابه، ولكنّه النفسيّة المحافظة التي حملها ابن القاضي من أوّل صفحة في الرّواية إلى آخر صفحة منها، وهي نفسيّة الطّبقة الإقطاعيّة التي عاشت الثّورة الجزائريّة دون أن تندمج فيها اندماجا كليّا، وكلّ صراع حدث في الرّواية مهما كان نوعه وأثره في تسيير الأحداث إنّما كان بين هذه النفسيّة وبين المجتمع الرّيفي، فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله رواية

[1]- عبد الله الركيبي : تطوّر النثر الجزائري الحديث ، ص (241).

[2]- المرجع نفسه ، ص(243) .

"ريح الجنوب" حسب مصايف هو الحالة النفسيّة وما ينجرّ عنها"[1] ، ويشير هنا أيضا إلى حالة "نفيسة".

يرى مصطفى فاسي أنّ "بن هدوقة" جعل من ثورة نفيسة ثورة فرديّة، وهو يقصد بذلك قبل كل شيء الإخلاص للواقع، فلو كانت نفيسة تريد أن تثور في مدينة كبيرة، أو حتّى في مدينة متوسّطة، حيث يتوفّر العنصر النّسوي في شكل الطّالبات أو الموظّفات أو العاملات، وحيث تتوفّر التّنظيمات النّسوية، فإنها كانت بدون شك ستجد بجانبها نساء أخريات يشاطرنها أفكارها ويشعرن بشعورها، أمّا وقد وُجدت في هذه القرية الصغيرة المنعزلة فإن عليها أن تتحمل قدرها ومسؤوليتها وحدها. وقد تعمّد الكاتب أن يجعل شخصية نفيسة سلبية ثابتة مع أنّها الشخصية الأساسية التي كانت من المفترض أن يحدث فيها كثير من التطوّر، فالتطوّر الذي حدث في هذه الشّخصية لم يكن في الواقع سوى في حركتها الخارجية، أمّا في إحساسها وشعورها وفكرها فإنّ نفيسة في بداية الرّواية هي نفسها في نهايتها[2].

وقد علّق عمر عيلان على ما قام به الركيبي بأنّ "المسار الذي اتّبعه في مقاربة نصّ ريح الجنوب لا يستند إلى خلفيّة نقديّة منهجيّة محدّدة و جاء مفتقرا إلى مدوّنة وجهاز مفاهيمي نقدي صارم بدليل غياب الإحالات إلى المصادر أو المراجع المختصّة، وهو الشّيء الذي جعل البحث يعجز عن استثمار طاقات النصّ السّردية الكامنة وتوليد الدّلالات الكثيفة والمتراكبة التي يزخر بها فضاء الرّواية [3] .

2ـ دراسات في القصّة الجزائريّة لعمر بن قينة، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر دط، 2009.

[1]– محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة، بين الواقعية والالتزام، (ص–ص) (180–181).

[2]– مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر، ط1، دس، ص(56) .

[3]– عمر عيلان: روايات بن هدوقة في الخطاب النقدي الروائي الجزائري، كتاب الملتقى الدولي الثالث للرواية، "عبد الحميد بن هدوقة "، ص(131) .

صدر هذا العمل في طبعته الأولى عام 1986 ثم أعيد طبعه سنة 2009، وكتب عمر بن قينة مقدّمة شيّقة للطّبعة الثّانية، تأسّف من خلالها على عصر يصنع فيه الأديب مثلما يصنع نجم السّينما، ومثلما تصنع فتيات الموضة، والرّاقصات، والمغنّيات، وهو من جيل كان يحلم بمستقبل أفضل للجزائر ولباقي الدّول العربيّة في كل المجالات خاصة الأدب، وهو اليوم مثله مثلنا يعيش الصّدمة في زمان صناعة الأسماء، هذه الحرفة الجديدة التي لها خبراؤها، وأثمانها، وممّولوها، وغاياتهم الأيديولوجية.

يتكوّن الكتاب من 277 صفحة، مقسّم إلى فصلين: الأوّل في القصّة القصيرة، أمّا الثاني فخصّص للرّواية الجزائرية، الرّواية الأولى هي حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق لمحمد بن براهيم (أو الأمير مصطفى)، صدرت عام 1977 وحقّقها الدكتور أبو القاسم سعد الله.

قدّم لنا الدكتور بن قينة قراءة لأهمّ أحداث الرّواية وأهم الشّخصيات فيها:

البطل الأوّل (بن الملك) وعشيقته زهرة الأنس ومارس التّحليل النّفسي ليبرّر سبب كتابة ابن ابراهيم لهذه القصّة الطّويلة، فعرض الفجائع التي تعرّض لها في حياته إذ كان جدّه مصطفى باشا دايا على الجزائر (1795- 1805)، ووالده ابراهيم من بين الذين لعبوا دورا بارزا في مواجهة الاحتلال الفرنسي وانتهى به الأمر إلى السّجن، وتوفي عام 1846.

بالإضافة إلى ذلك فقد "عانى محمّد بن براهيم من هجرة أخويه، وموت إحدى زوجاته الثّلاثة، فكان يبحث عن التّعويض من أجل النّسيان لإغراق الهمّ في دوّامة السّكر وحمّى الغرام المستعر"[1] ولذلك فإن روايته كانت مليئة بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات.

بالإضافة إلى رواية "الدّروب الوعرة" لمولود فرعون التي قام بترجمتها من الفرنسيّة إلى العربيّة الدكتور حنفي بن عيسى، وقد قدّم النّاقد تبريرا لاستعمال مولود فرعون الفرنسيّة في التّعبير، ثمّ شرع في تحليل الرّواية ليوضّح بعدها التّاريخي، والاجتماعي، والنّفسي.

[1]- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية ،دار الأمة ، الجزائر، دط، 2009، ص(183) .

الرّواية الثّالثة هي رواية "ريح الجنوب" لابن هدوقة، من مواليد 1925م، كانت هذه الرّواية أوّل عمل روائي للكاتب وللجزائر أيضا، قدر الناقد بعد تحليله للرّواية والأحداث أن الرّوائي قد بالغ في مدح الوضع الجديد" الثورة الزراعية" رغم عدم وضوح الرؤى بالنسبة له، وحرص فقط على تصوير الواقع بحرفيته الذي يظهر من خلال الرّواية بأنه متحمّس له، لكن أداته الفنيّة كانت دون مستوى الحدث.

حاول الكاتب استخدام المنهج السّيميائي للبحث عن دلالة اسم الريح" في الرّواية، كما استعمل ما يشبه المنهج الإحصائي، إذ وجد أنّ كلمة "ريح" ذكرت في الرّواية تسع مرّات في الصفحات: 74، 75، 92، 190، 191، 192، 197، 238.

الرّواية الرابعة هي رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" ثاني رواية نسائية بالجزائر ويعتبرها معظم النقاد أوّل رواية نسائية مكتملة، لأنّ رواية زوليخة السعودي لم تصلنا كاملة، وربّما جهلها معظمهم فلم يأخذوها بعين الاعتبار. وقدّم الناقد آراء حول الرواية، فقال بأنّ تغيير العنوان أفضل من "يوميات مدرسة حرّة" إلى "من يوميات معلّمة في مدرسة حرّة"، كما رأى وجوب حذف العناوين الضخمة التي تستلقي تحت الفصول، لأنّ ذلك مخل بالعمل الفنّي روائيا، وقد تردّد في اعتبار هذا النص السّردي رواية ثم قارنها بـ "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، و"زينب" لهيكل، و"الأيّام" لطه حسين التي اعتبرت كلّها روايات، فأقرّ أحقيّتها بأن تكون رواية أيضا "رواية بمقياس الواقعية التي تدخل بنا البيوت والمؤسسات والعوامل النفسية للأشخاص دون تسجيلية ميكانيكية، ورصد فوتوغرافي"[1].

الرّواية الخامسة "لقاء في الرّيف" لحسان الجيلاني: تصوّر لقاء عاطفي بين سمير الطّالب الجامعي وحليمة التّلميذة في الثّانوية، أبرز النّاقد اختلاط العنصر الوطني بالعنصر العاطفي في الرّواية لينتهي الأمر بنجاح البطلين على الصعيدين بزواجهما واستمرارهما في الدفاع عن الفلاحين المظلومين، ودعم الثورة الزراعية.

[1]- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، ص(226).

أمّا الرواية الأخيرة التي تطرّق إليها النّاقد هي رواية "آخر موسم للعنب" للروائي مولود معمري وهي تاريخ مزرعة في صياغ فني يحكي الواقع فيأتي نسيجه مطعّما برؤى الرّوائي وموقفه من الموضوع.

3ـ اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر–بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ـ المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

يتكوّن الكتاب من 654 صفحة، وهو عبارة عن رسالة قدّمت بجامعة دمشق لنيل شهادة الماجستير، وقد حصّلت على درجة امتياز مع الثنّاء، شارك في مناقشتها الأساتذة الأفاضل: الدكتور الأشتر مشرفا، والدكتور إبراهيم الكيلاني عضوا والدكتور حسام الخطيب عضوا، وقد أرجع واسيني في مقدّمة الكتاب سبب هذه الدراسة إلى أن الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية لم تحظ بدراسة أكاديمية واحدة، ولا حتى غير أكاديمية، وهذا ما دفع إلى الاعتقاد بأن الرّواية الجزائرية ذات التعبير العربي تمارس غيابا كبيرا على صعيد السّاحة الأدبية، وهو طبعا أمر غير صحيح كما يؤكّد واسيني ويضاف إلى هذا السّبب الرّغبة الملحّة في إيصال أدب الجزائر أو الأدب المغربي بشكل عام إلى المشرق الذي ما يزال يميل إلى الاعتقاد بأن الرواية الجزائرية، هي فقط ما ترجم لمحمد ديب، أو كاتب ياسين أو مولود فرعون، وفي أحسن الحالات، يعرف الطّاهر وطّار لأن ظروفه سمحت له بالخروج من ذاكرة بلده الضّيقة [1] .

الكتاب مقسّم إلى بابين، الباب الأوّل بعنوان: مقدّمات تاريخيّة يحتوي على فصلين، الأوّل كان عن الرّواية كنتاج للثّورة الوطنيّة وإرهاصاتها أما الثّاني فعن الرّواية الجزائرية في ظلّ التحوّلات الديموقراطية. الباب الثّاني كان بعنوان: اتجّاهات الرّواية الجزائريّة، وضمّ أربعة فصول، الأوّل: الاتّجاه الإصلاحي، الثّاني: الاتجّاه الرّومانتيكي والثّالث: الاتجّاه الواقعي النّقدي، والرّابع: الاتجّاه الواقعي الاشتراكي.

[1]– واسيني الأعرج: اتّجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1986 ، ص(7).

لقد استهلّ واسيني بحثه بالإقرار أن الإحاطة بكلّ الجوانب السياسيّة التي سادت قبل الاستقلال، والتّي كان لها دور رئيسي في ظهور الرّواية الجزائريّة واكتمال معالمها، أمر في غاية الصّعوبة وبناء على ذلك، كان من الضّروري تقسيم هذه الفترات التّاريخية ولو على مستوى شكلي، لأنها حلقات مترابطة في سلسلة واحدة ورئيسيّة، هي التّاريخ.

الفترة الأولى: حدّدها بثورة الفلاّحين سنة 1871م، التي كانت لها مساهمات عظمى في تشكّل الفكر الاشتراكي في الجزائر، وتكريسه، من خلال الإسهامات التي قدّمتها بشكل مباشر، أو غير مباشر(كومونة باريس) بثرائها الثّوري.

الفترة الثّانية: حدّدها بأنّها ذات صلة مباشرة بانتفاضة 1945م الجماهيرية التي أيقظت الحسّ القومي لدى الشّعب، ودفعته إلى الاقتناع من خلال الحياة اليوميّة، بأن الاستعمار مهما كان حضاريّا؟؟ فسيظلّ استعمارا يستهدف تذليل الشّعب وتركيعه، وتصادف هذه المرحلة ظهور أول رواية جزائريّة مكتوبة باللّغة العربيّة "غادة أم القرى" للكاتب (أحمد رضا حوحو) سنة 1947م، كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة[1] ، وهنا قد وقع واسيني في خطأ في التأريخ للرواية الجزائرية، فأول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ليست "غادة أم القرى"، إنما "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لابن إبراهيم"، وقد تدارك واسيني هذا الخطأ فيما بعد، إذ نجده في مقدّمة أنطولوجيا الرّواية الجزائرية يذكر أن أوّل رواية جزائرية مكتوبة بالعربية كانت لابن إبراهيم [2].

الفترة الثّالثة: حدّدها واسيني بدخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدّى بها في النّهاية إلى تجميع كل قواها الممزّقة، وهذه الفترة شهدت قفزة نوعية وكميّة في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، في وقت لم تظهر فيه إلا روايتان باللّغة العربيّة، الأولى "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشّافعي سنة 1951م، والثانية "الحريق" لنور الدين بوجدرة [3].

في الباب الثاني، قسّم واسيني اتجّاهات الرّواية الجزائرية إلى أربعة اتجّاهات.

---

[1]ـ واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ، (ص،ص) (18،17).

[2]ـ المرجع نفسه ، ص (4).

[3]ـ واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص(18).

1- الاتجاه الإصلاحي: ظهر الفكر الإصلاحي بالجزائر بشكل مكثّف بعد الأربعينيّات من القرن العشرين وقد اعتبر الكثير من المنظّرين الإصلاح حركة "رجعيّة" بطبيعة تكوّنها، إذ أنّها تقف دائما ضدّ الثّورة وتحاول تغطية التّناقضات الاجتماعية، وسلاح الإصلاح، في مواجهة التّناقضات الاجتماعية المعقّدة، وعلى حسن نيّة أصحابه في الكثير من أطروحاتهم، اتّضح أنه غير كاف أبدا ولا يمكنه أن يكون بديلا للثّورة[1] والمثقّفين الإصلاحيّين هم الذين وقفوا على النّقيض من المثقّفين الإدماجيين، رفضوا الاستعمار، ونبذوا الحضارة الأوروبيّة جملة، وأغلبهم من الذين تلقّوا تكوينا سلفيّا، وارتبطوا بالإديولوجيا الإصلاحية، وتأثّروا بالنّهضة الحديثة ورجال الإصلاح في المشرق (محمد عبده، جمال الدين الأفغاني...) وغيرها، واتّخذوا من الماضي درعا يحتمون بها، وأهمّ ممثّل لهذه النّخبة جمعيّة العلماء المسلمين. وقد مثّل واسيني لهذا الاتجّاه برواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو.

2- الاتجاه الرومانتيكي: إنّ للانتفاضات الشّعبية التي عرفتها الجزائر المستعمرة دورا في بلورة الوعي الرومانتيكي فكريّا وجماليا، وقد كانت آخر هذه الانتفاضات في 8 ماي 1945، التي أحدثت هزّة عنيفة على كلّ المستويات السياسية والاجتماعية والثّقافية والأدب الجزائري الحديث بصفة عامّة الذي انطلق بعد هذه الانتفاضة التّاريخية الكبرى خارجا من كلاسيكيّته وتقليده للعمليّة الإبداعيّة الكلاسيكية، وقد اتّجه الأدباء الجزائريّين إلى الأدب الفرنسي بتأثيراته الجديدة المعروفة آنذاك من رومانتيكيّة وواقعيّة، وصاروا يغترفون منه بشكل كبير.

وقد ظهر موقف الوعي الرّومانتيكي، من مختلف القضايا الاجتماعيّة وعلى رأسها المرأة، وفي حالة سقوط البطل أو الكاتب قد يعود إلى ذاته ويتقوقع عليها، هذه العودة التي تقطع ظاهريّا الصّلة مع الواقع، لتنقل التّناقض، من تناقض بين الذّات والمجتمع إلى تناقض في الذّات ومعها، وقد تجسّد هذا التّناقض الذي أنتجته الإحباطات الاجتماعيّة في إبداعات إسماعيل غموقات، فإبداعاته وإن كانت ذات تطلّع واقعي، لم ترق إلى أن تطرح مختلف المشاكل والتّناقضات الاجتماعية بشكل واقعي بأدقّ معنى الكلمة، ولكنّها اكتفت بلمس سطح الموضوع، لأنّ منطق الرّؤية الرّومانتيكية يقود إلى

[1]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر ، ص (119).

العجز والسّقوط.[1] وقد مثّل واسيني لهذا الاتّجاه بروايات: "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، "دماء ودموع "لعبد الملك مرتاض، "حبّ أم شرف" لشريف شناتليّة، "الشّمش تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات، "الأجساد المحمومة" للكاتب نفسه.

3- الاتّجاه الواقعي النّقدي: حاول واسيني ضبط كافّة الخصائص التي تميّز الواقعيّة النّقدية إذ رأى أنّها تتعامل مع الواقع كميدان للبحث الإبداعي، ولا يوجد بينها وبين التعامل مع ظواهره المختلفة أي علاقة محرّمة "طابو" سواء من ناحية الميزان الأخلاقي أو الاجتماعي، تبحث بأشكال مختلفة عن الجوهري في الظاهرة الاجتماعية، كما أنها ترفض المصادفة والإغراق في الخيال الذي يجنح بالقارئ في عوالم بعيدة كل البعد عن الواقع الاجتماعي، جمالياتها الفعّالة تتلخص كغيرها من الاتجاهات في مدى قدرتها على أن تقدم عرضا مطابقا للشّخصية الإنسانية الكاملة، معظم الكتابات الواقعية النّقدية خضعت للتّأثيرات الرّومانتيكية إلى حدّ كبير، سقوط الزّخارف والتّنميقات الرّومانتيكيّة[2]، وقد مثل لها واسيني بالحريق لنور الدّين بوجدرة، وريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة وطيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش، والطّموح لعرعار عبد العالي، وقبلها الزلزال لبوجادي علاوة.

4- الاتّجاه الواقعي الاشتراكي: مثّل له واسيني بروايات (الزّلزال، العشق والموت في الزّمن الحراشي، الزّلزال، عرس بغل، الحوّات والقصر) للطّاهر وطار.

توصّل واسيني في خاتمة بحثه التي قدّمها كخلاصة إلى ملاحظات هامّة:

- إن كافّة الأشكال الرّوائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، تجد مبرّراتها التّاريخية في تاريخ الجزائر الثّقافي، والسّياسي ذاته.

- لاحظ أن الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربية، لم تفرز إلا كاتبا واحدا، واقعيّا اشتراكيا وللمسألة مربرّرات كثيرة تقف على رأسها تجربة وطّار الكتابيّة الواسعة جدّا والفنيّة، فإضافة إلى كونه

[1]- واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص (232).

[2]- المرجع نفسه ، (ص، ص) (265،264).

من الكتّاب الذّين رصدوا المرحلة الوطنيّة الدّيمقراطيّة، فهو كذلك من الكتّاب المخضرمين الذين عاشوا الثّورة الوطنيّة، وقدّموا عنها رواية "اللاّز".

– الملاحظة الأخرى التي قدّمها، هي الظّهور الكمّي للرّواية الجزائريّة في السّبعينات، وذلك لأنها تمتلك إمكانيّة التّعبير عن المشاكل الاجتماعيّة لقدرتها الاستيعابيّة الكبيرة.

– هناك انحسار كبير للرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية، إذ كانت في مرحلة الخمسينات والستّينات قد أنجبت تجارب روائيّة جدّ متقدّمة مثل: محمد ديب، وفرعون، ومالك حداد، وغيرهم أما مرحلة السّبعينات لم تنجب إلا تجربة واحدة من التّجارب التي تمتلك خاصيّة التّمييز (رشيد بوجدرة) وهذا يعني أن اللّغة الوطنيّة بدأت تأخذ مكانها [1] .

4– مقدّمة "أنطولوجيا الرّواية الجزائريّة التّأسيسيّة" لواسيني الأعرج، الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2007.

سنركّز من خلال هذا العمل على المقدّمة النّقدية التي قدّم بها واسيني هذه الأنطولوجيا، فمن خلالها سوف نغوص في عمق التّاريخ لنكتشف أول رواية إنسانية، ونتتبع الرّوايات التّأسيسية الأولى ثم الرّوايات الجزائرية التّأصيلية، وهذه البداية سوف تضع في الصّورة الروايات التي سوف نتطرّق إليها من خلال الأعمال النّقدية التي تناولتْها بالدّراسة بمناهج نقديّة حديثة ومعاصرة.

أصدر واسيني الأعرج عملا هامّا في جزأين، الأوّل بعنوان: مجمع النّصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية الجزائرية التأسيسيّة، التّأسيس الرّوائي، والثّاني بعنوان: مجمع النّصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية الجزائرية التّأسيسية، التّأصيل الرّوائي، وكتب مقدّمة مشتركة للجزأين بعنوان: "مقدّمة للتأمّل والتّفكير أنطولوجيا البياض والأسئلة القلقة"، وهي مقدّمة نقديّة هامة تثير عديد الإشكاليّات وتستوجب علينا التوقّف لفحص ما جاء فيها، وقد قسّمها إلى ثلاثة:

أوّلا– ليست كالأنطولوجيّات المعهودة :

[1]– واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، (ص ،ص) (599، 601).

ذكّر واسيني بجهوده السّابقة حيث أنجز عام1993 أنطولوجيا الشّعر الجزائري الجديد وأسماها "ديوان الحداثة"، القصائد التي ضمّتها الأنطولوجيا كانت مبعثرة بين الجرائد والمجلاّت الوطنية والعربيّة وعلى الرّغم من تميّزها فإن أزمة النّشر الخانقة كادت تقتلها يوما بعد يوم، يقول واسيني: "الرّهان كان صائبا، إذ على الرّغم من دهشة الكثير من الأصدقاء، كيف أعطي كل هذه القيمة لشعراء نكرة لا وجود فعليّ لهم، فقد احتل بعد سنوات قليلة أغلب الشّعراء الذين مرّوا عن طريق الأنطولوجيا موقعا كبيرا يستحقّونه في الحركة الشّعرية الجزائرية [1] ، رهان تلك التّجربة كان التّعريف بشعراء خلقتهم الأزمة في الجزائر، أزمة الإرهاب والدّم والموت المفاجئ، أما رهان أنطولوجيا الرّواية فيأخذ اتّجاها جديدا ليس بالضرورة الاتجّاه الأوّل، هذه الأنطولوجيا هدفها الأوّل هو حلّ معظلة كانت ومازالت تؤرّق الباحث في الرّواية الجزائرية، مشكلة افتقاد النّصوص التّأسيسيّة، فالباحث في هذا المجال يكتفي بالإشارة إلى هذه الأعمال اعتمادا على باحث آخر، ولا يستطيع أيّا منّا الحصول على هذه الأعمال لمعرفتها ودراستها دراسة مباشرة. يؤكّد واسيني "أن الكثير ممّن ادّعوا الرّجوع للرّوايات التأسيسيّة اتّضح في النّهاية أنّهم لم يفعلوا أكثر من النّسخ السّهل لما قيل قبلهم، انطلاقا من وسائل مفضوحة وغباوة ساحة ثقافيّة وعلميّة، لا تتساءل كثيرا عمّا يحدث أمامها وتأخذ كل شيء على أساس أنّه هو المقصود، وقد اتّضح بما لا يدع مجالا للشكّ أنّ النّاس كثيرا ما يشتغلون على نصوص لا يعرفون حتّى لونها ويبنون أفكارهم على أطروحات غيرهم[2].

إن هدف النّاقد من وراء هذه الأنطولوجيا هو جمع نصوص روائيّة غائبة بين تونس والجزائر حتى نكتب تاريخ هذا النّوع الأدبي، وحتّى توضع في مؤلّف واحد يسهّل على الباحث مشقّة البحث عنها، واعتمادها كمادّة اختباريّة، وما يتأسّف له واسيني أن معظم تلك النّصوص لم يعد طبعه ومات أو كاد بين رفوف المكتبات مثل: رواية الحريق، والطّالب المنكوب، وصوت الغرام وغيرها.

اهتم الرّوائي منذ عام 1982م بالنّقد الرّوائي، فأصدر بحثه الأوّل: "اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، التاريخ والأشكال"، ثم بحثه الثاني عام 1985م عن "بنية الشّخصية المركزية في الرواية

[1]ـ واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية التأسيسية، ص (2) .

[2]ـ المرجع نفسه ، ص (3) .

الجزائرية" (باللغة العربية والفرنسية)، لكنه بعد ذلك بدأ يتساءل عن جدوى أعماله وهل هو بصدد صناعة تاريخ وهمي للرّواية الجزائرية لا مبرّر له في الواقع الموضوعي فهو يعلم أن الرّواية لا تملك مادة كافية لبناء مشروعها، وقد تساءل أسئلة عديدة كافية وقدّم لها إجابات مقنعة نابعة عن ثقافته ومعرفته بسيرة هؤلاء الرّوائيين الذين كتبوا الرّوايات التأسيسيّة في الجزائر. "هل هناك تتابع في النّشر يجعلنا نؤكّد على ما يصطلح عليه بتطوّر الأشكال المتولّدة عن أشكال بدئيّة سابقة لها؟ هل رضا حوحو هو ثمرة لمن سبقه؟ ما علاقة السّابق بالجنس الرّوائي؟ أليس لقاء رضا حوحو مع الفنّ الرّوائي هو لقاء الصّدفة مع الثّقافة الأخرى؟ فقد كان يعرف اللّغة الفرنسيّة وقرأ جزءا مهمّا من كلاسيكيّات الرّواية الفرنسيّة والروسيّة المترجمة، علما أنّه زار روسيا؟ ولماذا إذن حدث هذا الفعل المثاقفاتي في الأربعينيّات ولم يحدث لا قبل ولا بعد؟ بالضّبط بعد الحرب العالمية الثّانية؟ ماذا حدث في فكر رضا حوحو وفي البلد نفسه وفي اللّغة العربية ذاتها؟ وهل عبد الحميد بن هدوقة الذي كان وراء فعل التأصيل والتّرسيخ لهذا الفنّ في السّبعينيات ووطّنه في أرض لم تكن دائما قابلة له، هل خرجت تجربته من صلب التّجربة السابقة له، أي تجربة التّأسيس الأولى مثلما يحدث في أغلب التّجارب الأدبيّة الإنسانيّة؟[1].

أسئلة منطقيّة تتواجد في أذهان كل النقّاد، لا بدّ للاحق أن تربطه علاقة بالسّابق، لكن واسيني ينفي هذا السّلوك، ويذكر أثناء مشاركته في الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة" في دورته الحادية عشر أنه "في حوار أجراه في بيته في باريس سنة 1996م مع عبد الحميد بن هدوقة، أكّد له أنه لم يقرأ لا عبد المجيد الشّافعي ولا نور الدين بوجدرة ولا محمّد المنيع لعدم توفّر هذه النصوص لظروف الحرب القاسية التي أجبرته على التنقل الدائم بين فرنسا للعمل في مصانع البلاستيك وتونس وإذا كان قد سمع ببعضهم ولامس جزئيا بعض قصص رضا حوحو ولكنه بالمقابل قرأ الرواية العربية بدءا من أيام طه حسين، مرورا بيوميات توفيق الحكيم، وانتهاء بثلاثية نجيب محفوظ، وقرأ الرّواية

[1]- واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ، ص (3) .

الكلاسيكية والقصّة القصيرة، الرّوسية على وجه الخصوص: ليون تولستوي و تور جنيف غوغول وفيودور ديستويفيسكي وغيرهم كثيرون [1] .

إذن فكتابات عبد الحميد بن هدوقة والطّاهر وطّار ومحمّد عرعار آتية من صدفة القراءات وليست تطورا وامتدادا للروايات الأولى،أسئلة عديدة تطرح ومازالت لا تجد إجابات، لماذا ارتبط التأصيل بالسبعينات ألم تكن العربية قد نضجت إلا في هذه السنة، ألا يوجد من قرأ الأدب العالمي قبل هؤلاء؟ ألا يوجد من قرأ الرواية العربية وتأثر بها قبلهم؟ أسئلة تتطلب جهود الباحثين حتى ينير بحثهم جوانب مظلمة لا يزال الباحث الواحد عاجزا عن إنارتها.

ثانيا– بياضات وأسئلة عديدة :

تساءل واسيني هل التّتابع الظّاهري في النّصوص الرّوائية التي جمعها بعد جهد كبير، يكفي للحديث عن تاريخ للرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، أم أنّ كلّ نصّ هو تعبير عن تجربة صاحبه في قراءة نصوص عالمية وعربية. طبعا إذا سلّمنا بأنّ كلّ نصّ هو تعبير عن تجربة صاحبه في قراءة نصوص عالمية وعربية، وإذا سلّمنا بأن كلّ نصّ نشأ منفصلا عمّا سبقه بإرادة ذاتيّة من كاتبه فسيكون تحليلنا لا تاريخيّا ولا داعي حينها للجمع بين هذه الرّوايات في كتاب واحد، لأنّ وجودها مجتمعة لا يعني شيئا وعمل واسيني يصبح لا معنى له ولا هدف يرجى من ورائه.

بالنّسبة للفترة التأسيسيّة الأولى، أطلق عليها واسيني "محنة التّأسيس" كثيرا ما بدت غامضة فمعظم النّصوص التّي تنتمي إلى هذه المرحلة مهملة في رفوف المكتبات لا تستفزّ أحدا للاهتمام بها نلاحظ في هذه المرحلة مجموعة من النّصوص غير المتشابهة والمتفاوتة القيمة الفنيّة .

بدأ من القصص الحكائي كالحمار الذّهبي لأبوليوس، وحكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق لابن إبراهيم، الحكاية الأولى لم يكتشفها النّقد إلا مؤخّرا من خلال دراسات جامعيّة تقدّم بها بعض الطّلبة سواء لنيل شهادة الدّكتوراه،أو درجة الماجستير، كتبت باللّغة اللاتينية في القرن الثّاني الميلادي، أما

[1]ـ واسيني الأعرج: عبد الحميد بن هدوقة التأسيس، اكتمال تجربة روائية رائدة، مجلّة الملتقى الدّولي الحادي عشر "عبد الحميد بن هدوقة" مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2008، ص (17) .

حكاية العشّاق كتبت في القرن الثّامن عشر بلغة شعبيّة متداخلة مع الفصحى، والسّؤال الذي يطرح نفسه: ما علاقة النصّ الثاني بالنصّ الأوّل؟.

الأمر لا يتعلّق بأشكال اللّغة لنص تأسيسي يأتينا من بعيد، ولكنّه يتعلّق بجانب المخيال الذي نشأ في الأرض النّوميدية ليتشكّل منه نظام الخيال المتحرّر من الكثير من القيم الضّاغطة على الإبداع، ونابع من قيم روحيّة لثقافة شعب بعينه؟ كيف نفهم ازدهار هذا المخيال المتحرّر في الرّواية الجزائريّة الحديثة بدون لمس نظامه المتأتّي من بعيد، ومن نمط تفكيري واجتماعي معين؟ ناهيك عن جانبه الرّمزي، إذ يعتبر الحمار الذّهبي من أولى بذور الجنس الرّوائي الذي عرفته البشريّة [1]، وتبقى أسئلة عديدة مطروحة على النقّاد المختصين إيجاد الأجوبة الدّامغة لها، أسئلة تتعلّق بنصوص لاحقة ونصّ سابق، كيف أثّر "الحمار الذّهبي" في الرّوايات التأسيسيّة الأولى، وفي الرّواية الجزائرية الحداثية المعاصرة القارئ للرّواية يكتشف لا معقولية الكتابة وحرية المخيال الذي تغلّب على صرامة قانون اللّغة الإبداعيّة، وبالتالي فالرّواية الجزائرية ولدت حداثية رغم جهلها لقانون الحداثة آنذاك.

حشد واسيني في كتابه الأوّل ستة نصوص تنتمي إلى المرحلة الأولى: نصّان شعبيان يقاربان الحسّ الرّوائي هما: الحمار الذّهبي الذّي سمي أيضا الجحش الذّهبي أو التّحولات، ونصّ حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق، وأربع نصوص روائية توافرت فيها إلي حدّ كبير عناصر السّرد القصصي والرّوائي الفنّي: غادة أمّ القرى (1947)، الطّالب المنكوب (1951)، الحريق(1957)، صوت الغرام (1967).

هناك فراغات كبيرة يجب على الباحث الجزائري أن يشتغل عليها، ليبرز ماذا حدث بالضّبط آنذاك؟ بين "الحمار الذّهبي" و"حكاية العشّاق"مسافة لا تعدّ بالسّنوات أو بالعقود، ولكن بالقرون ستّة عشرة قرنا لا يعقل أن تكون فراغا حقيقيا ولا يمكن للفنّ القصصي أن يصبح عمليّة صعبة على الأقلام الجزائريّة بعد لوكيوس الذي أبدع في أوّل رواية جزائريّة، لا شكّ أن هناك نصوصا لم تصلنا ولا بدّ منْ إيجادها لتكتب تاريخا مشرّفا للرّواية الجزائرية، وبين "حكاية العشّاق" و"غادة أم القرى" قرنان

[1]- واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة ،أنطولوجيا الرّواية التأسيسية ، ص (4) .

كانت فيهما اللّغة العربية قد تحوّلت إلى أداة تعبيريّة، فما هي النّصوص التي كتبت في تلك الفترة ولم يكتب لها الظّهور حتّى الآن، هو سؤال ليس بالهيّن الذي أطرحه، لكن أيضا لا يستطيع الإجابة عليه حتّى من اشتغل في تاريخ الأدب من أمثال: عبد الملك مرتاض، وعبد الله الركيبي، محمّد مصايف، تاريخ الرواية إذن هو تاريخ الصيرورة، متغير باستمرار خصوصا إذا وجد نقّادا وباحثين جادّين في البحث عن نصوص جديدة تعين تاريخ الرّواية وتملأ فجوات غير منطقي وجودها في أرض خطّت بها أوّل رواية إنسانيّة [1].

ثم بين غادة أم القرى والطّالب المنكوب أربع سنوات من الفراغ، وبين هذا الأخير والحريق لنور الدّين بوجدرة ستّ سنوات، أليس غريبا كلّ هذا البياض؟ ! ثم بين الحريق وصوت الغرام عشر سنوات، وبين صوت الغرام وظهور أوّل رواية إنسانيّة تأصيليّة (ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة) أربع سنوات، إذا جمعنا سنوات البياض فهي حوالي ربع قرن من الكتابات الرّوائية الإحتماليّة.

في هذا الوقت كانت الرّواية قد أصبحت نوعا أدبيّا واضح المعالم ينتمي إلى الأدب السّردي الملحمي القصصي في كل أنحاء العالم، وفي الوطن العربي أيضا، وكان الرّوائيون العرب يكتبون الرّوايات الواحدة تلو الأخرى.

ثالثا– أسئلة التّأصيل :

تنقص الفراغات بدءا من السّبعينات مع ظهور أوّل رواية تأصليّة "ريح الجنوب"، ثمّ بعد سنة واحدة أو أقل تظهر رواية اللّاز، وبينها وبين "مالا تذروه الرياح" لا توجد إلا سنة واحدة، وأيضا بعد أقلّ من سنة تظهر أوّل رواية نسائيّة غير تامّة، الطّوفان لزوليخة السعّودي التي ظهرت منها ثلاث حلقات في جريدة "الحريّة" التّي كان يشرف عليها الرّوائي الطّاهر وطّار في قسنطينة في بداية السّبعينات[2].

[1] ـ واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ، أنطولوجيا الرواية التأسيسية ، ص(4) .

[2] – المرجع نفسه ، ص(5).

ولكن بين هذه الرّواية الغير مكتملة والتي مازالت أجزاؤها غائبة إلى اليوم وبين النّص النسائي الذي نشر بالعربية كاملا "يوميّات مدرّسة حرّة " لزهور ونّيسي خمس عشرة سنة، نتساءل ماذا حدث خلال خمس عشرة عاما مازالت بالنّسبة إلينا تثير استفهامات، نعلم أن الإجابة عنها والعثور على نصوص أخرى أمر صعب جدّا يستدعي فريقا من الباحثين المهووسين فقط بالأدب النّسائي في الجزائر خلال تلك الفترة، في حين أن الرّواية النّسائية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة كانت قد ظهرت قبل الخمسينات من خلال بعض القصص التي تشبه إلى حدّ ما الرّواية، وظهرت الرّواية الفنيّة في الخمسينات مع آسيا جبار. تساءل واسيني: ما الذي يختفي وراء هذا؟ بغير السّبب اللّغوي المباشر والانتماءات السياقيّة اللغويّة للكتابة بالعربية والفرنسية؟[1]، أكيد أن الوضع الاعتباري للمرأة ليس هو السبب، لأن المرأة العربية برزت في كل العصور ودافعت عن وجودها بكل الطّرق، والكتابة كانت وسيلة فقط دافعت بها زوليخة السّعودي عن وجودها وحكت أوضاع بلادها في وقت متقدّم جدا فكيف يعقل ألا توجد نساء أخريات كتبن في فترات داكنة من تاريخ الجزائر، علما أن الظّروف الصّعبة هي التي خلقت روائيات متميزات في العشرية السّوداء أو عشرية الدّم، ودائما كانت الظروف الصعبة هي التي تخرج المرأة من صبرها وتدفع بها إلى المقاومة.

يعتقد واسيني أننا نحتاج إلى آليّات نقديّة جديدة لا تكتفي بالمعطيات التّاريخية الظّاهرية وتدمج في اشتغالها التّاريخ والبحث الدّائم وقابلية التّراجع عن الحقائق التي أثبتت ضعفها، بدون إغفال الاستعانة بالمناهج الحديثة، وتعمّق الخصائص التّكوينية للنّص الرّوائي، وربما التوغّل داخل الأعماق النّصية لقراءة تكسّرات البنيات العتيقة في النّصوص واختراق صلبها من أجل فهم التحوّلات التي لحقت بها والتّي جاء جزء منها من فعل مثاقفاتي مسّ ليس فقط المضامين ولكن الأشكال الدّاخلية العميقة[2].

في وقت وجيز استطاعت الرّواية الجزائرية أن تتجاوز النّقص الذي بدا واضحا منذ بدايتها وأصبحت تنافس الرّواية في البلدان العربية، فهل مرّ ذلك إلى مواهب الرّوائيين وواسيني واحد منهم؟

[1]- واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ،ص(5) .

[2]- المرجع نفسه ، (ص، ص) (5، 6) .

أم هو إرث موجود في لا وعي الكاتب ينبعث من زمن لوكيوس أبوليوس وآخرين مازالوا مجهولين بالنسبة إلينا.

5- المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السياسيّة، علّال سنقوقة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر،2000.

يتكوّن الكتاب من 291 صفحة، قسّمه علّال سنقوقة إلى قسمين الأوّل بعنوان: الرّواية والخطاب أما الثّاني فعنوانه: الرّواية والبنية السّردية.

قدّم الكاتب في التّمهيد مفهوم مصطلح "السّلطة"، الذي ارتبط بمستوى التطوّر العقلي والحضاري للأمم والمجتمعات، لأنّه أحد العناصر الأساسية في البنية الاجتماعية العامّة، فلا يمكن من دون سلطة أن تقوم حياة منضبطة ومنسجمة مع الطّبيعة الإنسانية، و أقرّ بأنّ السّلطة نوعين:

1- السّلطة السياسيّة الظّاهرة: وهي تلك التي تحكم الدّول والمجتمعات المعاصرة وترتبط ارتباطا عضويا بالمجتمع المدني، بوصفها تعبيرا عن مستوى حضاري متقدّم عن الأزمنة الإنسانية القديمة.

2- السلطة الرمزيّة: والتي تبدو لنا في الفنون والآداب والمظاهر الاجتماعيّة والبنية الاقتصادية حيث لا تمارس سلطتها بشكل علني، كما هو الحال بالنّسبة للسّلطة السياسيّة التي يقوم بها حاكم أو سلطان أو ملك [1]، يرى سنقوقة أن الكتابة ترتبط بمسارها الاجتماعي والتّاريخي دون تعسّف في تأويل البعد الاجتماعي على حساب الأبعاد الجماليّة، وسعيه إلى تبين إشكاليّة المنهج وإجرائياته في ضبط مكوّنات الخطاب الرّوائي البنيوية والوظيفية، وقد أجمل ذلك في نقطتين بارزتين:

- إشكاليّة على المستوى الإديولوجي: من حيث أن الرّواية الجزائرية السياسيّة حاولت تقديم وعي الطبقة المثقفة بمسألة السّلطة، وتصوّرها للعلاقات الاجتماعية والثّقافية القائمة في المجتمع، أو تلك التي ينبغي أن تقوم مستقبلا، ولا شكّ في أن هذا الطّرح الذي نجده في الرّواية (في المستوى

[1]ـ علّال سنوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000، (ص ، ص) (9،7) .

المتخيل) شديد الارتباط بالواقع الخارجي التاريخي، والنصّ التاريخي هنا يعيد صياغة تاريخ السلطة الوطنية في البلاد،ويقدم رواية إيديولوجية تعكس وعي الرّوائي ذاته بمسألة السّلطة .

– إشكاليّة على المستوى الجمالي: وقد حاول النّاقد معرفة الطّرائق التي تحضر داخلها المضامين الأيديولوجية، أي التّعرف على أدبية النصّ الرّوائي انطلاقا من بنيته الشّكلية، وتحليل الرّواية من هذا المنظور الفنّي الشّكلي يجعل النّاقد يتعرّف إلى الوعي الفنّي لدى الروائي، فالرّواية فنّ قبل أن تكون قولا إيديولوجيا[1] .

في الجزء الأوّل حاول سنقوقة استحضار مفاهيم النصّ ليجد مفهوما متكاملا للرّواية باعتبارها نصّا.فقدّم المفاهيم التالية:

أ. **الرّواية نصّ:** نصّ الرّواية هو مجموعة من الجمل التي يمكن أن تكوّن وحدة دلالية أو معنى يكوّن ما نسميه المضمون أو الموضوع.

ب. **الرّواية حكاية:** إذا كانت الرّواية نصّا، فان طبيعة هذا النصّ الأسلوبيّة، أنّه يأتي في شكل حكاية يمكن أن تروى ومن هنا تتكوّن الحكاية من مجموعة من الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، و تحفّزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون، وهكذا فإن الحكاية هي لبّ أي نصّ سردي[2] ، وبالتالي نقول أن الرّواية هي نصّ سردي، الحكاية نواته الأساسيّة وله مجموعة من القواعد النّظرية التي تميّزه عن الأجناس الأدبيّة الأخرى مثل: الحبكة، والشّخصيات والمكان والزّمان، يوظّفها كلّ كاتب بطريقته المتميّزة، خصوصا كتّاب الحداثة الذين أبدعوا في استخدام تلك العناصر.

حاول النّاقد أن يقدّم مفهوما متكاملا للايدولوجيا ثم بيّن اتجاهات الرّواية من خلال الإيديولوجية التي يتبناها الكاتب.

[1]– علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ، (ص، ص) (14،13).

[2]ـ المرجع نفسه ، ص (20).

1.الاتّجاه الوطني القومي: تستمدّ الرّواية موضوعها من التّاريخ والماضي، مثّل لها الناقد برواية البزاة وطيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش.

2.الاتّجاه الماركسي: يمثّل هذا الاتّجاه رواية اللاز للطاهر وطار، التي تدعو إلى الاشتراكية والدفاع عن التيار الماركسي .

3.الاتّجاه الدّيني: قليلة هي النماذج الروائية الجزائرية الممثلة لهذا الاتجاه، مثل لها الناقد برواية "الفجوة" لحفناوي زاغر.

4.الاتّجاه التّوفيقي: يوفق بين السّلفية والماركسية كونهما يلتقيان في مهمة واحدة وهي الدّفاع عن الطّبقات الكادحة وإقامة الديمقراطية[1].

القسم الثّاني من كتاب "المتخيّل والسّلطة"جاء بعنوان "الرّواية والبنية السّردية"، في جزئه الأوّل تطرّق إلى "المقولات والبناء"، قدّم الناقد من خلال هذا الجزء أنواع الرواة الموجودين في الرواية الجزائرية، وحصرهم في نوعين: الراوي الشاهد، الراوي الشخصية، بالإضافة إلى تعدّد الرواة في الرواية الواحدة. ويرى سنقوقة أن اختفاء (الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج) من المتن الروائي يكشف عن إخلاص الرواية إلى مرجعها الفني والإيديولوجي ذي السلالات السياسية والتاريخية، وانفتاح النص على الرؤى المتعددة إنما يبرز في زمن تاريخي تعددي يتيح الفرصة للروائي كي يمارس تجريبا تعدديا على مستوى تقنيات السرد، أما الانغلاق السياسي والثقافي وغيرهما فلا يقودان إلا إلى انغلاق آخر على صعيد التّعبير الرّوائي، ومن هنا فإنّ الدّيمقراطية السياسيّة شرط أساسي لتحقيق تعدّدية رؤيوية[2].

بالإضافة إلى أنواع الرّواة في الرّواية الجزائريّة، تطرّق الناقد إلى الفضاء الروائي، الذي أكّد أنه مازال لم يتأسّس له مفهوم تام في النّقد الرّوائي النّظري، ولكن بالرّغم من ذلك، فإنّ له أهميّته خاصة في الكتابة الروائية، وقد استطاع بعض الباحثين أمثال جيرار جينات وتودوروف وجوليا كريستيفا وميخائيل باختين أن يقتربوا من مفهومه سواء على مستوى التّنظير أو الممارسة، وفي الرّواية الجزائرية

[1]- ينظر : علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ، (ص ،ص) (61 ، 83) .

[2]- المرجع نفسه ، ص (211) .

نوع من الفضاء له سلطة كبيرة على بقية الفضاءات الرّوائية وهو الفضاء الجغرافي الذي يحظّر بشكل بارز، وخصوصا يظهر الصّراع بين ثنائيتي الرّيف والمدينة[1]، وقد أثار النّاقد إشكاليّة مهمّة من خلال كتابه وهي قضيّة التّداخل بين الواقع والمتخيّل،إذ أكّد أنّه لا يمكن تصوّر أحدهما بمنأى على الآخر[2].

6- الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي، تأليف الدّكتور عمر عيلان، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001 .

يتكوّن الكتاب من 327 صفحة، مارس فيه النّاقد النّقد الاجتماعي من خلال تحليل بنية النصّ لإظهار الرّؤى الفكريّة والفنيّة لدى تمحيص تجليات الخطاب الرّوائي، وقارب إلى حدّ كبير بين البنيوية والنّقد الاجتماعي ، ركّز الناقد على منهجية النقد الإجتماعي النصي التي تنطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية الاجتماعية ، زاوج عيلان بين النصّ وبنيته اللّغوية الاجتماعية مع التأكيد على حمولته الإيديولوجية .

إتّكأ عيلان عند تطبيقه على روايات عبد الحميد بن هدوقة على النّقد الشّكلاني والسّوسيولوجي بغية الوصول إلى كشف الوضعيّات السّوسيولسانية داخل النّصوص الرّوائية، واهتمّ بسيميائيّة الفضاء ومدلولاته الفكريّة في الرّواية لدعم النّقد السّوسيولوجي، كما قدّم قراءة سيميائية في علامات عنوان رواية "ريح الجنوب"، والواضح أن النّاقد قد قصد من وراء كتابه ترسيخ منهجيّة النّقد الاجتماعي.

هذا الكتاب يتناول موضوعا تتوزّعه اهتمامات بين عدّة حقول معرفيّة في العلوم الإنسانيّة ويستفيد من الأبحاث الفلسفيّة والسوسيولوجيّة والنقد الأدبي، فموضوع البحث الموسوم بالإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي —دراسة سوسيوبنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدّوقة- يسعى للإجابة عن أسئلة هي من صميم النّقد الأدبي ونظريّة الأدب، تخصّ العلاقة بين الأبنية الفكريّة الإنسانية، وتمثّلها

[1]- علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ، ص (218) .

[2]- المرجع نفسه ، ص(219) .

في النّصوص الإبداعيّة الرّوائية، وصيغ التّفاعل الممكنة جماليا[1] وأضاء الناقد الإيديولوجية وبنية الصّيغة والرؤية من خلال تفريد القول في رؤية الخطاب الروائي، بأشكاله: المباشر المعروف والمباشر المنقول والمختزل، "فالعلاقة بين الصّيغة والرّؤية تقود إلى تشكيل الانطباع النّهائي حول العلاقات في الرّواية، المبنيّة في جوهرها على تقابل في أشكال الوعي عند الشّخصيات المبنيّة في خطاباتها، ودور الرّؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أوالسّرد" [2] .

وقد طبّق مقولتي قولدمان الوعي الفعلي والوعي الممكن في رواية "نهاية الأمس"، فالوعي الفعلي عند قولدمان يرتبط بالمشاكل التي تعاني منها الطّبقة أو المجموعة الاجتماعية في أنّ الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغيّر الواقع المعيش، وتطرح بدائل جديدة، "وإذا كان الوعي الفعلي الحقيقي لطبقة ما هوأقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها في فترة معينة"[3]، فإن "الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة"[4]، وبهذا الفهم فإن الوعي الفعلي يصبح خاضعا للتّحقيق من حيث وجوده في فترة زمنية معينة، أما الوعي الممكن فليس إلا إمكانيّة مرتبطة بزمن المستقبل، فهو "أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدّي ذلك إلى تغيير طبيعتها"[5]، وبالرّغم من استعمال غولدمان لمفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن إلا أنه أعطى أولويّة للثّاني حيث اعتبره "المفهوم الأساسي في العلوم التّاريخية والاجتماعية"[6]، وقضيّة تمجيد الوعي الممكن تعود بالأساس إلى أنّ العمل الأدبي في تصوّره ليس مجرّد انعكاس لوعي فعلي بل لوعي ممكن.

7ـ السّرد ووهم المرجع للدّكتور السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2005.

---

[1]- عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص(101) .

[2]- عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، دار اليسر للنشر و التوزيع ' ط1 ، 1988، ص (102) .

[3]- المرجع نفسه، ص (241).

[4]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[5]- المرجع نفسه ، ص (242).

[6]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

يشير السّعيد بوطاجين في مقدّمة كتابه "السّرد ووهم المرجع" إلى قضايا عديدة هامّة تتعلّق بالرّواية الجزائرية، وقدّم آراء متميّزة لم تصدر عن غيره في السّاحة النقديّة الجزائريّة، وبالتالي من الضّروري التطرّق لما جاء في المقدّمة علما أنّ محتوى الكتاب هومحاضرات ألقاها النّاقد في ملتقيات وطنية ودولية، وإحدى هذه المحاضرات ألقيت في الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة" والموسومة بـ "الرواية غدا".

أولى الناقد في السنوات الأخيرة اهتماما خاصا لما يكتب في الجزائر بدافع التعريف بالمنتوج الإبداعي الجزائري وهو مسهم في هذا المنتوج باعتباره قصاص يحتلّ مرتبة متقدّمة في سلّم القصّاصين الجزائريين إن لم تكن المرتبة الأولى على الإطلاق، وهو يرى أن هذا المنتوج قد أصبح ذا شأن مقارنة بما يكتب في باقي الدّول العربية، وتساءل عن سبب إهمال النقّاد لهذه الأعمال في هذه المرحلة المهمّة من تاريخ السّرد الجزائري، ورجّح أن غياب النقّاد المحترفين والمرحلة المأساوية التي عاشها الشّعب في سنوات سابقة هما السّببين الرئيسيين اللذين أعاقا النّقد عن آداء دوره الذي وجد من أجله.

أكّد الناقد أن السّرد الجزائري بدأ يستقل عن المفاهيم الغربية مكوّنا عالمه الخاصّ، وقد أصبح استثنائيا يزخر بنصوص كثيرة شرّفت أدبنا لأنّها لم تعد تقدّم سردا فحسب، إنما أصبحت تهتم كثيرا بمعرفة السرد وسرد المعرفة اللذين يرى أنهما ضروريان، فمعرفة السّرد تمثّل مفهوم الكتابة وسرد المعرفة يحيل على الانفتاح على النص الذي لا يمكن قراءته مرّة واحدة ثمّ إهماله، بل هو النص المشبّع بالدّلالات التي تكتشف بتعدّد القراءات فكلّ قراءة تعطي لنا نصّا جديدا مختلفا عن النصّ الأوّل[1]

يرى النّاقد أن أكبر خطإ يمكن أن يرتكبه المبدع هو ركونه إلى أشكال لا تناسب قناعاته الحقيقية، ولا الفئات التي يوجّه إليها نصّه، ثم إنّ الواقع ضرب من الأسطورة وشيء من الوهم المتحوّل الذي لا ثبات له، وإحدى وظائف الكاتب هي الاهتمام بهذا الوهم الإنساني، وفكرة الانعكاس في رأي النّاقد هي تقليل من شأن الإبداع لأنّها تجعل المبدع في حالة انتظار المناسبات للكتابة عنها، مما يؤدّي إلى ظهور أعمال متشابهة مثلما حدث زمن الاشتراكيّة عندما كانت الرّوايات تروّج للثورة

[1] . السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص(7) .

الزّراعية، ومثلما حدث في عشريّة الدّم عندما كان كلّ الكتاب من روائيين وقصاصين يسجّلون للمرحلة الدّموية، وكانت إبداعاتهم متشابهة وكأنها أعمال صحفية، ويؤكّد النّاقد في الأخير على ضرورة "تخليص النّص من وهم المرجع، من وهم الآخر، من وهم الذّات" [1] .

ضمّ الكتاب ثمانية محاضرات معضمها دراسات لروايات جزائرية هي كالتّالي: "الانطباع الأخير" لمالك حدّاد، "تيميمون" لرشيد بوجدرة، "ذاك الحنين" و"تماسخت" للحبيب السّايح، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، والجدير بالذّكر أن بوطاجين في كل تطبيقاته على الرّوايات المذكورة اتّكأ على المقولات السّيميائية الغريماسية، كما اعتمد على بروب وتودوروف وأمبيرتو إيكو ورولان بارت.

وسأركّز على المحاضرة الأخيرة التي ألقاها في الملتقى الدّولي الرّابع للرّواية "عبد الحميد بن هدّوقة" والتّي كانت بعنوان "الرّواية غدا"، منذ البداية العنوان صادم لنا شأن معظم عناوين الناقد في قصصه القصيرة، فهي ملغزة وصادمة للقارئ.

استهلّ النّاقد مداخلته بفضح التّواتر الفادح لموضوعات الرّواية الجزائريّة وخاصّة الرّواية السّبعينيّة التي كانت تخدم جهة معينة، ويصرّح بأنّ "الأمر في غاية الإزعاج حين نحاول إيقاظ الرواية الجزائرية الحالية التي أصبحت مشتلة لموضوعات مرحلية جعلت القول الفظّ يتبوّأ على حساب شاعريته وكيفيته، وأصبحت المنوالية الموضوعاتية مكدّسة".[2]

يقصد بوطاجين بالموضوعات المرحليّة، موضوعات العشرية الحمراء، والإرهاب والاغتيالات في صفوف المثقّفين، وقد استعاد مصطلحين السّرد النّاقل والسّرد المنقول من الشّكلانيين الروس، السّرد الناقل هو الواقع المتعارف عليه والسّرد المنقول لصيق المتخيّل الذي يعتبر جوهرا. فهو يغدو موضوعا لنفسه أوّلا وأداة لتمرير وهم واقعي وهذا ليس من صلب دور الأدب الذي كان يجب أن يوجد لذاته فقط، وهنا يشير النّاقد إلى الانهيار الواضح للغة الرّواية الجديدة التي صارت سجينة لغة الآخر، أما

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، ص (8).

[2] – المرجع نفسه ، ص(9) .

بخصوص المنحى التّجريبي في الرّواية المختبئ خلف الواقع وموضوعاته وأحداثه الظرفية، فرأى أنه قدّم وسيقدّم خدمة للأفراد وللأحزاب، أما بالنسبة للأدب فقد نزل به إلى مستوى الخطاب السّياسي الذي لا علاقة له مع أدنى متخيّل ممكن، فهو فقير معرفيّا وخطير في نفس الوقت.

طرح النّاقد إشكالية بعض السّرود النمطية التي شاعت في السبعينات والتي أدينت بسبب انتماءاتها إلى جهات معلومة، كما أدان النقل الحرفي، الأفقي للمنواليات التي لم تتمكّن حتى من استيعابها وفهم مرجعياتها.

أما بالنسبة للرّواية "الحداثية" في الجزائر، والتي تأثّرت بالأزمة إلى درجة الانصهار فيها فيقول أنها غالبا ما اتّكأت على النّسخ بمفهومه الآلي، الأمر الذي أبرز محدوديّتها وانغلاقها على مستويات كثيرة: اللّغة، الأساليب، القراءة، المتخيّل، فقد كان على الرّوائي الاهتمام بأزمة الأدب وكيفيّة التّعامل مع أزمة المجتمع، وليس الاهتمام بأزمة المجتمع من خلال الأدب، وهذا ما جعل النّاقد في الأخير يتصوّر موت السّرد لأن بعض الرّوايات أصبحت تشبه أغنية الرّاي التي تسمع لفترة ثم تنسى إلى الأبد، نفس الشّيء يحدث مع الرّواية التي تصدر من أجل تسجيل واقع مرحلة معينة، فهي تقرأ في تلك الفترة وتموت صلاحيّة قراءتها بعد ذلك [1].

[1] ـ السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع ، ص(9).

ـ المبحث االخامس : الرّواية الجزائرية في النّقد العربي .

اهتمّ عديد النقّاد والباحثين العرب بالأدب الجزائري شعره ونثره، ولكنّ التّبادل الثّقافي لم يكن جيّدا في العقود السّابقة، وبالتّالي فإنّ النّصوص الأدبيّة لم تكن لتصلهم لولا علاقاتهم الشّخصية بالشّعراء والقصّاصين والرّوائيين، فأثّر ذلك سلبا على متابعتهم لحركة الإبداع في الجزائر، ولكنّ الحال في السّنوات الأخيرة اتّجه نحو الانفراج باحتكاك النقّاد والرّوائيين ببعضهم بتبادل الرّحلات العلمية ووجود ملتقيات دولية في كل البلاد العربيّة تجمع بين المبدعين والنقّاد والباحثين، وتخلق لهم جوّا ثقافيّا إن لم يقدّم لهم الكثير فهو أكيد يجعلهم يطّلعون على آخر الإنتاجات الإبداعيّة لكلّ كاتب.

ولا نشكّ في أنّ الكتّاب والباحثين العرب يكنّون كلّ الحبّ والتّقدير والاحترام للمبدعين الجزائريين وخصوصا الرّوائيين منهم، لأنهم عاشوا ظروفا قاهرة منذ فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر وصولا إلى السّبعينات وفشل الاشتراكية التي كانوا يبنون عليها آمالا كبيرة، ثم العشرية السوداء، وقد حاولوا من خلال إبداعاتهم التصدّي لتلك الظّروف التّي كانت تسعى إلى محو الإنسان الجزائري فنالوا تقدير الأشقّاء العرب الذين عانوا ويعانون نفس ما نعانيه فنحن أمّة مازال ينطبق علينا إلى اليوم قول أحمد شوقي "كلّنا في الهمّ شرق".

وفيما يلي سنقدّم بعض النّماذج للنّقد العربي للرّواية الجزائرية:

أولا– الرّواية في الوطن العربي – نماذج مختارة – تأليف الدكتور علي الراعي منشورات الصقر العربي، بيروت، ط1، 1991.

يتكوّن الكتاب من 698 صفحة، تكلّم الناقد في مقدّمته عن إنجازات الرّواية العربية التي لا تقلّ شأنا عن الرّواية الغربية[1]، وقد قدّم دراسات حول الرّواية في مختلف البلدان العربية، مصر وفلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق ودول الخليج والسّودان والمغرب العربي الكبير (ليبيا وتونس والجزائر والمغرب) وبخصوص الرّواية الجزائرية فقد قدّم دراسات لعديد الرّوايات واهتمّ خاصّة بأعمال

[1] ـ علي الراعي: الرّواية في الوطن العربي . نماذج مختارة . منشورات الصقر العربي ، بيروت، ط1، 1991، ص(7) .

عبد الحميد بن هدوقة، والطّاهر وطار، ورشيد بوجدرة واعتبر أعمالهم رفقة باقي العرب أهم ركائز الإبداع العربي وأكثرها إحساسا بهمومه ومشاكله، وأجدرها أن تتحصّل على قاعدة جماهيرية عريضة.

قدّم علي الرّاعي دراسة حول رواية "الجازية والدّراويش" عرض لحوادثها وشخصيّاتها، والحوارات والزمان والمكان فيها ضمن منهج الواقعية الجديدة التي تتعلّق وقائعها مع الأحلام والرؤى والأساطير مثلما تتداخل السياسة مع واقع الناس وأحلامهم وتطلّعاتهم.

وأشاد برواية "الجازية والدّراويش" واعتبرها نصرا آخرا للواقعيّة العربية الجديدة، ودعما للنّهوض العربي في الرّواية العربيّة الجزائرية، وهو بالطّبع ليس أوّل ناقد عربي أشاد بهذه الرّواية، فقد سبقه إلى ذلك كثيرين ممّن انبهروا بالتّوظيف النّاجح لشخصيّة الجازية الهلالية وقصّة الهلاليين التراثية، وقد اندرج نقد الرّاعي في الاتجّاه الوصفي التّحليلي .

ثانيا– الرّواية العربيّة الجزائريّة و رؤية الواقع – دراسة تحليليّة فنية – تأليف عبد الفتّاح عثمان، القاهرة، ط1، 1993.

أكّد الناقد أنّ الرّواية الجزائرية قد أدّت دورها وعبرت بواقعية عن معاناة الإنسان الجزائري وكفاحه ضد الاستدمار الفرنسي، كما كشفت سلبيات التّطبيق الاشتراكي التي أدّت بالاشتراكيّة إلى الفشل ثم الزّوال، وصوّرت بدقّة الصّراع القائم بين الاقطاعيين والملاك الذين يمثلون الرجعية والمناضلين الشّرفاء الذين يمثّلون التقدّمية، وقد أقرّ النّاقد بأنّ أكثر الأنواع الأدبيّة ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه هي الرّواية، لأنها كشفت العلاقة الوطيدة بين التّاريخ والسياسة من جهة وبين الرّواية كنوع أدبي وجد في مرحلة متأزّمة من تاريخ الجزائر، وكان عليه مسايرة تغيّرات المجتمع لأن الرواية هي أقدر الأنواع الأدبية على تصوير الواقع المتأزّم ، ودرس رواية اللاز للطّاهر وطار، ونار ونور للدّكتور مرتاض، وطيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش، وأظهر من خلال هذه الرّوايات واقع الكفاح الثوري المسلح، كما درس "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و"العشق والموت في الزمن الحراشي" و"الزلزال" للطاهر وطار، و"الألواح تحترق" لمحمد زتيلي التي تعبّر عن واقع الثورة الزراعية[1].

[1] - ينظر : عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع ، (ص) (82) .

وقدّم الناقد دراسات حول "الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات و"الخنازير" لعبد الملك مرتاض، و"مالا تذروه الرياح" لعبد العالي عرعار ، كما تحدّث عن موضوع رواية "نار و نور"، وهي رواية تقترب من الإنشاء اللغوي في رصدها النّضال الطّويل للشّعب الجزائري داخل إطار عاطفي ينمو نموّ الأحداث ويرتبط بحركة الصّراع الدّرامي ممّا جعلها تتّخذ طابعا عاطفيّا إنسانيّا، ومن ناحية الاتّجاه الإيديولوجي تعاطف مرتاض مع الطّبقة الشّعبية الكادحة، صاحبة المصلحة العليا في الثورة دون انتماء حزبي للكوادر الشّيوعية وانتماؤه الحقيقي هو للطّبقة الواعية المثقّفة المرتبطة بأرضها و تراثها وحضارتها العربية الإسلاميّة. ولم يهمل الناقد الجوانب الفنية في الرّواية فرأى أن بناءها الكلاسيكي ولغتها مستمدّة من التّراث ومثقلة بالاستطرادات التي أثقلت كاهل البناء الرّوائي فأصابه الترهّل[1] .

اعتبر الناقد "ريح الجنوب" لابن هدوقة أوّل رواية جزائرية رصدت بواقعية الحياة في الريف الجزائري، وجسّدت هموم الفلاّح ومشكلاته مع الأرض، كما تناولت الصّراع القائم بين الملاك الإقطاعيين الرّجعيين والمناضلين التقدّميين، وبذلك فهي أوّل رواية قدّمت واقع المجتمع الجزائري وخصوصا نمط التّفكير السّائد في الأرياف الجزائرية حيث نقل لنا الرّوائي ببراعة القرية الجزائرية بتضاريسها وهمومها وصراعها وطموحها ووصف الفلاح الجزائري بمعاناته وتخلفه وصموده وأمله في حياة أفضل [2] .

أشاد عبد الفتّاح عثمان بأسلوب بن هدوقة الذي وصفه بالرّصين من حيث اهتمامه بالصياغة الفنية واستخدامه الرّمز في تصوير بعض المشاهد، كما وظّف التّراث السّردي ورسّخ المذهب الفني القائم على الشّكل والمحتوى والمندغم بالواقعيّة الجديدة [3] .

ثالثا– الرّواية السّياسية، تأليف الدّكتور طه وادي، دار النّشر للجامعات المصرية، مصر، ط1، 1996.

[1] ـ ينظر : عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع ، (ص ، ص) (82 ، 84) .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(89) .

[3] ـ المرجع نفسه ، ص(89) .

يقع الكتاب في 240 صفحة، تحدّث فيه الناقد عن الرّواية السياسية من خلال نماذج للرواية العربية، وأفرد الفصل السّابع للحديث عن الرّواية الجزائرية وكان بعنوان "جماليات النّموذج، تعارضات الرّؤية في الرّواية السياسية".

في بداية حديثه ذكّر النّاقد بأمجاد بلد المليون ونصف المليون شهيد، الجزائر التي حقّقت بالدّم والنار استقلالها، وأكّدت بالكفاح والتّضحية وجودها، بعد ذلك انتقل إلى الحديث عن الرّواية الجزائرية المعاصرة التي لا تصل النقّاد في مصر إلا عن طريق بعض العلاقات الشّخصية، وهنا أشار إلى مقولة الرّوائي الرّوسي العظيم دوستوفيسكي(الإخوة الأعداء).

تطرق الناقد إلى تطوّر الرّواية في الجزائر وتحدّث عن ظهور مجموعة كبيرة من أعلام ذلك الفنّ حصرها في الأسماء التّالية : أحمد رضا حوحو، أحلام مستغانمي، عبد المجيد الشّافعي، رشيد بوجدرة عبد الحميد بن هدّوقة، الطّاهر وطّار، محمّد ديب، كاتب ياسين، مالك حدّاد، مولود فرعون، عبد الملك مرتاض، محمد مصايف، اسماعيل غموقات، مرزاق بقطاش، أحمد بودشيشة، أحمد منوّر، زهور ونّيسي، سعدي ابراهيم، آسيا جبار، علّاوة وهبي، واسيني الأعرج، محمّد مفلاح، محمد المنيع، محمد عرعار، أبو العيد دودو، جيلالي خلاص، الشّريف شناتلية، بوشفيرات عبد العزيز.

تساءل النّاقد عن سبب وفرة هذا النّوع الأدبي في الجزائر دون غيره من الأنواع الأدبيّة، ورأى أن الفترة الممتدّة بين سنة 1954 إلى سنة 1962، لم تكن فترة تحوّل في التّاريخ النّضالي فقط، إنّما أيضا كانت أخصب فترة في المجال الأدبي، أما بعد الاستقلال فقد كانت الرّواية تسجّل قصص الكفاح و البطولات.

وأرجع النّاقد سبب ظهور الرّواية الحديثة على أيدي طلائع الطّبقة الوسطى إلى أنّهم كانوا هم صانعي النّصر للجزائر "الطّبقة الوسطى إذن وهي تكتشف نفسها وتثبت وجودها، تكتشف فنّ الرواية وتتّخذ منه وسيلة للتّعبير عن همومها ومهامها وعن آلامها وآمالها وعن واقعها وأحلامها"[1].

[1] ـ طه وادي: الرّواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط1، 1996، ص(83) .

يرى النّاقد أن معظم مشكلات الجزائر الحقيقيّة قد ظهرت بعد الاستقلال، ذلك أنّ الكفاح ضدّ المستدمر يجمع كل فصائل المجتمع ويوحّد بين كافة الإيديولوجيّات فيها، أمّا بعد الاستقلال فإنّ كل الشرائح تريد أن تأخذ قسطا من مكاسب النصر، وكل اتجاه يريد أن يفرض أيديولوجيته وأن يبسط فلسفته وبالتالي فإن واقعا معقدا كهذا تكون فيه الرواية هي النوع الأدبي الأكثر قدرة على التعبير عن مشاكله المتأزمة، وهذا ما يجده طه الوادي في عدة روايات اطّلع عليها: ريح الجنوب، وبان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، المرفوضون لسعدي يوسف و(الرعن، الحلزون العنيد، التفكّك، المرث ليليات امرأة آرق) لرشيد بوجدرة، المؤامرة لمحمد مصايف، الخنازير لعبد الملك مرتاض، طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، (اللاز، العشق والموت في الزمن الحراشي، الزلزال) للطاهر وطار، هموم الزمن الفلاقي لمحمد مفلاح، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر لواسيني الأعرج، وفي الحقيقة فإن هذه الأعمال جزء يسير من مجموع الروايات الجزائرية التي تطرقت إلى واقع ما بعد الاستقلال ، وبما أن الظّروف فرضت أن تكون الرواية أكثر الأنواع الأدبية ملاءمة للتعبير عن أزمات المجتمع فالناقد "يؤكد أن هذه الظروف نفسها أوجبت أن يكون الموضوع الغالب عليها والمتحكّم في محاور مضمونها، هو موضوع القضايا السياسية[1] ، سواء القضايا المرتبطة بتصوير ما حدث في مرحلة الثورة التحريرية الكبرى ضد الاستدمار الفرنسي أو كانت متّصلة بمشكلات ما بعد الاستقلال، وقد أكّد قوله بإعطاء أمثلة أوّلها أنّ رواية مبكّرة نسبيا هي ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة التي صدرت طبعتها الأولى عام 1970، نجدها رغم قربها من الاتجاه الرومانسي فإنّها تعدّ رواية سياسية تصوّر ما حدث بعد حرب التحرير.

قدّم الكاتب عديد الشّخصيات من روايات جزائرية مختلفة وشرح القضايا التي تطرحها والأيديولوجيات التي تتبنّاها على اعتبار أنّ "الإنسان المتكلّم في الرّواية هو دائما صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائما قول أيديولوجي"[2].

[1] ـ طه وادي: الرّواية السياسية ، ص (185) .

[2] ـ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ص(110) .

اعتمد النّاقد في بحثه على كتاب للنّاقد الجزائري واسيني الأعرج يحمل عنوان "الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري" الصّادر عام 1986 عن دار الكتاب الحديث (بيروت) وكان أيضا قد اتّخذ من المنهج التحليلي الوصفي وسيلة لعرض عديد الروايات التي اعتبرها سياسية بالدّرجة الأولى.

رابعا– العرب والغرب في الرّواية العربيّة، تأليف الدكتور حسن عليان، منشورات مجدولاي للنشر، عمان، ط1، 2004.

يتكوّن الكتاب من 310 صفحة، تحدّث الناقد في مقدّمته على العلاقة بالغرب، إذ رأى بأنّها قديمة حديثة اتخذت أشكالا ووجوها متعدّدة في إطار من التفاعل والصّراع، هذا التّفاعل هو ما شكّل رؤية بعض كتّاب الرّواية في الوطن العربي منذ النصف الأول من القرن العشرين وحتى يومنا هذا.

تطرّق الكاتب إلى التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة التي شهدها الوطن العربي في القرن العشرين، وقال بأنّ هذه الهزائم قد أحدثت خلخلة في بنى الفكر العربي وثقافته وبناه السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، ولم يعد الفرد يثق بمشكلات واقع الأمة ومعطياته ومقولاته[1] ، وتناول في دراسته علاقة العرب بالغرب في الرّواية العربية بأوجهها المتعدّدة والمتباينة على مختلف الأصعدة .

عالج عليان الانبهار بالغرب والأنا المفارقة وخسارة الذّات، وعقدة التّفوق الكاذب عند العرب وصراع القيم والمفاهيم والثّنائيات المفارقة وصراع الحضارات، وحلّل عديد الرّوايات أنموذجا للعلاقات بين العرب والغرب.

فيما يتعلّق بإشكاليّة العلاقة بالغرب: الأنا المفارقة وخسارة الذّات، وضّح لنا إشكالية الدّونية والاندهاش من خلال تطبيقه على رواية "مالا تذروه الرياح" لعبد العالي عرعار، فرأى أن إشكالية الدونية لم تكن لتظهر لولا التّماس الحقيقي والمباشر بين الإنسان العربي والغربي، وهذا التماس لم يكن طبيعيا يسير في المجرى الصّحيح، بل كان قسريا وأداته الاحتلال الفرنسي للجزائر، هذا الاستدمار كان يعدّ الجزائر أرضا فرنسية ولذا فإن انبهار (البشير) بطل رواية (مالا تذروه الرياح) كان انبهار قوّة

[1]- حسن عليان : العرب والغرب في الرّواية العربية، منشورات مجدولاي للنشر، عمان، ط1 ، 2004 ، ص(15) .

وغلبة وقهر وعبودية في إطار علاقة الغالب بالمغلوب، إنها رؤية العربي المفرنس التي يرصدها الرّوائي ويوضّح موقفه من الصّراع بين الثّوار والاحتلال الفرنسي، فهو صراع غير متكافىء لذا فإنّ المجاهدين من وجهة نظر البشير أغبياء يبحثون عن الانتحار، وقد أبرز لنا عليان موقف البطل من خلال حديثه مع زوجته الذي يبيّن إيمانها وشجاعتها وفي المقابل استسلام البشير لما يراه أمرا واقعا [1]. كما تطرّق الباحث إلى رواية "اللاز" للطاهر وطّار إذ رأى أنّ الأمر لم يقتصر عند الجزائريين على الخوف فحسب، إنما تعدّاه إلى التّشاؤم والتطيّر فحمّو في اللّاز يقول أن أخاه زيدان أخبره مرّة : "أجدادنا يتطيّرون من الأشقر والأشهب والأبيض الناصع، ويقطعون طريقهم إلى السّوق أو غيرها إذا ما اعترضهم شخص أو حيوان من هذا النوع، وإلى الآن لا تحمل العروس إلا على بغلة سوداء" [2] و يرى الكاتب أن درجة الانبهار بفرنسا وصلت إلى حدّ انضمام البشير إلى سلك الجيش الفرنسي ليكتشف سرّ عظمة فرنسا، وكان يظن أنه سيكون أفضل بانضمامه للجيش الفرنسي وسيوازي الآخر الغربي وقد أثار لنفسه أسئلة كثيرة كيف أنه يحمل الجنسية الفرنسية ويرتدي البذلة الفرنسية ولا يعامل كأيّ جندي فرنسي، كما فكّر في الذهاب إلى فرنسا لرؤية البلد الذي كوّن هؤلاء الجبابرة، كل هذا سخّره الناقد ليصوّر انبهار المواطن الجزائري البسيط بالفرنسي المحتلّ، كما استعان الناقد برواية "تجربة في العشق" للطّاهر وطار ليبرز تعلّق السلطة الجزائرية بفرنسا بعد الاستقلال والمحافظة على العلاقات معها، ثم وظّف ما يخدمه من رواية "الشمعة والدهاليز" إذ ينقل كلام ابن الضابط عن أولاد الأغنياء "أولاد الأغنياء، أولاد موظفين من مختلف الرّتب والدرجات في الإدارة الفرنسية، لا شيء فيهم جزائري عدا شعورهم بالتضايق من ارتباطهم العرقي بنا، وعدا جلد الذات المستمر بالانتقاد اللاذع: " لا تعرفون كيف تلبسون، ولا كيف تأكلون، لا تسوقون الطائرة ، ولا تستطيعون صنع إبرة، بقر الله في زرع الله" بعد ذلك وظّف عليان رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج من خلال بابا صالح أحد مجاهدي الجزائر عبر الحوار، وقد حرم من المساعدة بعد أن أخرج اسمه من قوائم المستفيدين من توزيع الأراضي من قبل عملاء فرنسا السابقين:

[1] ـ حسن عليان : العرب والغرب في الرّواية العربية ، ص(32) .

[2] ـ الطاهر وطار : اللاز ، ص(177) .

– بابا صالح مالك ساهي في الحيط، هذه صورة نابليون منقوشة على الجدار من زمن فرنسا لا البلدية نزعتها، و لا نحن انتبهنا لها.

– إيه زمن راح وزمن جاي، وكلها دنيا واحدة.

– لو عرفت قساوة الزمن الأوّل كنت غيرت رأيك حتما في الصورة.

– يا سيدي، ماذا تغير؟ بيار راح و موح جاء"[1] .

وفي مقابل هذا النّمط المستلب من المنبهرين بالحضارة الفرنسية، نجد نوع آخر يرفض هذه الرؤية ويسخر من الحضارة الفرنسيّة التي لا ترى إلا نفسها، وهذا ما نجده في رواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة من خلال القول الذي وظفه الناقد ليخدم فكرته يسأل الدركي الفرنسي قدور عن وجه زوجته التي ترتدي زيها الوطني: "تلك المرأة زوجتك؟ أين يوجد وجهها"[2] ، بالرغم من هذا الموقف فقدور يبدي اعتزازا بمظهر الحشمة الذي تبدو به زوجته، عكس النساء الفرنسيات اللائي يكشفن أجسادهن لكل عابر سبيل وضح الباحث أن صراع العرب والغرب شكّل أحد الهواجس الأساسية التي عبرت عنها الرواية الجزائرية منذ بداياتها الأولى وقد ظلّ هذا الهاجس عنصر جذب للروائيين لما يشتمل عليه من تركيب و تعقيد وتناقض، مما تحتاج إليه الرواية كشرط سابق لوجودها و بنائها"[3] ولاحظ أن أكثر صورة تبدّى فيها هذا الهاجس يأخذ صورة الرحلة إلى الغرب مثلما فعل البشير في رواية "مالا تذروه الرياح" لعبد العالي عرعار.

جاء في خاتمة البحث تأكيد على أنّ هذه العلاقة المتوترة بين العرب والغرب ستظلّ باعثا على الكتابة الروائية، لأن الصّراع مازال قائما ويأخذ أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، وقد رسمت النصوص الروائية التي عالجتها البحوث مستويات متعددة من اللقاء والصدام من خلال شخصيات عربية ارتحلت إلى الغرب وتصادمت مع حضارته، وقد عرض البحث في فصوله أبعاد هذه العلاقة

[1]ـ واسيني الأعرج : نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري ، دار الحداثة ، بيروت ، 1982 ، ص(49) .

[2]ـ عبد الحميد بن هدوقة : غدا يوم جديد، (31) .

[3]ـ حسن عليان : العرب و الغرب في الرواية العربية ، ص (183) .

ووجوهها في العناوين التالية: الانبهار بالغرب، الأنا المفارقة، خسارة الذات، الأنا المتضخمة، عقدة التفوق الكاذب، المرأة الغربية "زوايا وأبعاد وإشكالية القيم بين المرأة العربية والغربية"، المرأة الغربية والقضايا القومية، صراع القيم والمفاهيم، الثنائيات المقارنة، صراع الحضارات وقوامه الصّدام الحضاري الصّدام السياسي والاقتصادي والصدام العسكري، وهذه العناوين مرشحة في المستقبل أن تتغيّر وتتحوّل ويبقى البعض على حاله في الدّراسات اللّاحقة لأنّ أشكال الصّراع تتغيّر وبالتالي فالرواية تتغيّر طروحاتها فيتغيّر البحث الذي يمسّ هذه الرّوايات.

خامسا– جماليّات وشواغل روائية، تأليف الدّكتور نبيل سليمان، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2004 .

اهتمّ الناقد بالحداثة الرّوائية في الجزائر فأكّد أنّها ابتدأت مقلّدة التراث الأدبي العربي، والرّواية الغربية وكان ذلك التّقليد تجريبا لشكل جديد من الكتابة بمستويات مختلفة، وبصدد حديثه عن التّجريب ذكر عديد الروائيين العرب الذين استفاد منهم الروائي الجزائري كوليد إخلاصي وصنع الله إبراهيم وإدوارد الخراط وإميل حبيبي، أمّا في الجزائر فقد أرجعت بدايته إلى عبد الحميد بن هدّوقة والطّاهر وطار، وقد درس روايات عديدة لهما ولرشيد بوجدرة وجيلالي خلاص وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي.

أشاد نبيل سليمان بالحداثة الرّوائية عند ابن هدوقة وبتوظيفه المتميّز لعناصر المخيال العربي والإسلامي (الأسطورة والقصص الشعبي)[1] ، وأكّد أنّ ابن هدوقة قد نجح في تهديم خطّية البناء الرّوائي التّقليدي وقد أرجع سبب التّجريب الرّوائي إلى ما عصف بالجزائر منذ الثورة التي جاءت بالاستقلال إلى الثّورة الزراعية والتسيير الاشتراكي في سبعينات القرن الماضي إلى هبات 1988 وما نتج عنا من بحر الدم والعشرية السّوداء، وبالتالي كان على الكاتب أن يبحث عن وسيلة لتطوير كتابته.

[1] ـ نبيل سليمان : جماليات و شواغل روائية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2004 ، ص(54) .

سادسا– الرّواية والتّراث السّردي، تأليف الدّكتور سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

يقع الكتاب في 282 صفحة، درس فيه النّاقد مجموعة من النّصوص السّردية العربية الحداثية باحثا عن كيفية تعلّق نص جديد "الرّواية" بنص سردي قديم "السّيرة الهلالية مثلا"، فحلّل نماذج روائية شهيرة هي: الزيني بركات لجمال الغيطاني المتأثر بـ "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس و"ليالي ألف ليلة وليلة" لنجيب محفوظ تأثّرا بالنصّ الأمّ "ألف ليلة وليلة" ونصّ "ليون الإفريقي" للكاتب اللّبناني أمين معلوف المتأثّر بنصّ "وصف إفريقيا" للحسن بن الوزّان، و"نوّار اللوز"، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" تأثّرا بالنصّ الشّعبي "تغريبة بني حتحوت" التي تعدّ قلب "سيرة بني هلال".

خصّص النّاقد الفصل الثالث لرواية "نوّار اللوز" لواسيني الأعرج الذي يرى أنه من الروائيين الجزائريين القلائل الذين نجحوا من خلال أعمالهم الإبداعية أن يتجاوزوا حدود الجزائر وفرضوا إنتاجهم الرّوائي في مختلف أرجاء الوطن، وأشار النّاقد بأن كلّ الدّراسات النقدية المنجزة حول أعمال الروائي لا تتجاوز حدود التعريف و القراءة السّريعة ولا ترتقي إلى مستوى إنتاجه المتزايد وبالتّالي يرى وجوب قراءة إنتاجه قراءة نقديّة جادة كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد [1] .

يدخل الناقد روايات واسيني الأعرج ضمن التجارب الروائية العربية التي لها علاقة بالتراث السّردي العربي القديم، إذ يرى أن واسيني قد ركز تعلّقه بالسيرة كنوع سردي له ملامحه الشّعبية وحاول التفاعل معه بطريقة خاصة، نجد هذا واضح في العنوان الفرعي الذي يعطيه لروايته حيث يحكي عن تغريبة صالح بن عامر الزوفري من خلال ربطه هذه التغريبة الجديدة بنظيرتها القديمة "تغريبة بني هلال"[2].

درس الناقد الرواية من عدّة جوانب منها: النصّ والمناص، وتساءل كثيرا في هذا الموقف عن دلالة التغريبة في اتّصالها بالفرد، توصّل الناقد من خلال هذه الدّراسة إلى أنّ الامتداد بين التاريخي

[1] ـ سعيد يقطين : الرّواية و التراث السردي ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2006 ، ص (86) .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(87).

والواقعي يتجسّد من خلال السّياسي باعتباره بنية تتّصل بعلاقة الحاكم بالمحكوم، ونجد أن السّياسي مجسّدا في التاريخ (بني هلال) وفي الواقع (نوّار اللوز)، وهذا ما برّر به تواشج البنيات النصية في فاتحة الرواية، كما درس اشتغال التعلّق النصّي ثم أبعاد التّفاعل النصّي مع إعطاء أمثلة من الرواية.

سابعا– غواية السّرد، قراءات في الرّواية العربية، تأليف صابر الحباشة، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2010.

يقع الكتاب في 176 صفحة، الباب الأوّل بعنوان "قراءات في السّرد" قدّم فيه النّاقد قراءات لعدّة روايات عربية "اللصّ والكلاب" لنجيب محفوظ، "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي "بروموسبور" لحسن بن عثمان، "الصّخور اللّقيطة" لعمر الغدّامسي، "الأقلف" لعبد الله خليفة، أما الباب الثاني فكان بعنوان "دراسات في النقد الخليجي".

جاءت دراسة الناقد المتعلّقة بالرواية الجزائرية بعنوان: "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي حشد من الفنون أو الرسم بالكلمات، ذكر في التمهيد أن الروائية وظّفت شتّى الفنون بإحكام في صلب الرواية لخدمة الناحية السّردية التي هي قوام الأثر الروائي[1].

ألقى الناقد انطباعاته عن تظافر الفنون في ذاكرة الجسد في شكل ملاحظات قارئ لا يهمه تكييفها لتكون دراسة محكمة أو فصلا جامعا مانعا، وقد أفرد فن الرسم باهتمام خاص لما بدت عليه الرواية من عناية خاصة به. كما تطرق إلى تقنية رواية الرواية التي مارستها أحلام في ذاكرة الجسد حيث جعلت الراوي رجلا والمروي لها امرأة، لكنه لا يروي قصتها مباشرة بل يروي قصة قصتها وفسر ذلك بأنه علامة رمزية على انقلاب الأدوار إذ أخذت الروائية المعاصرة بثأر شهرزاد وأخواتها، وما رواية الرواية إلا حيلة فنية لإخفاء آثار هذا الفعل الثوري الذي جرد الرجل من سلطة القوة [2] إذ أصبح مبتور اليدين يلتحق بشهرزاد راويا لا حول له ولا قوة.

[1] ـ صابر الحباشة : غواية السرد ، قراءات في الرواية العربية ، دار نينوى للدراسات و النشر ، ص(57) .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(58) .

قدم النّاقد عدة قراءات لمواقف البطل المختلفة أثبت من خلالها بأن الرسم ليس مجرد فن تقني بل إنه وعاء لثقافة الرسام ولأخلاقياته، كما أن الفن أداة تعويضية للفنان المبتور اليد.

ـ المبحث السادس : الرّواية الجزائرية في النّقد العالمي .

ـ Le roman algéren de langue française : Charles Bonn , edition L/ Harmattan ,Paris , 1985

يتكون الكتاب من 351 صفحة، قسمه الكاتب إلى مدخل وثلاث فصول، المدخل بعنوان: أي حوار! Quel dialogue ذكر شارلس بون أن الدارس للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية يجد نفسه في تناقض، خصوصا الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، لأن الناقد لا يستطيع أن يكون حياديا خصوصا اتجاه قضية استخدام الروائيين للغة الآخر، ويرى أن الروائي الجزائري قد وجد نفسه مجبرا على استخدام لغة ليست لغته، لغة العدو الذي استلب أرضه [1] .

يرى الناقد أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في جزء كبير منه هو تلك الرقصة التي تحدث عنها الروائي المغربي "عبد الكبير الخطيبي"، رقصة رغبة قاتلة أمام مرآة مصنوعة من طرف الغرب، مرآة لا نتوقف عن تكسيرها وإعادة تركيبها حتى نصل إلى نهاية نطالب فيها بالاعتراف بنا وقد أورد الناقد قول عبد الكبير الخطيبي :

ـ (Quand je danse devant toi , Occient , sans me dessaisir de mon peuple [2].

وقد توصل الناقد إلى أن اللغة الفرنسية بالنسبة للروائي أو الناقد ماهي إلا وسيلة، والرواية بالرغم من وجود الشعر كمنافس لها إلا أنها تقدمت بسرعة، وفي ظرف قصير، فهي النوع الأدبي الأكثر انتشارا والأكثر تحكيما للقضايا الثقافية والسياسية [3].

يقترح الناقد في هذه الدراسة توضيح كيفية تكوّن فضاء للرواية الوطنية باللغة الفرنسية في الجزائر بعد الاستقلال، وقد تناول أعمال الروائيين الآتية أسماؤهم: الطاوس عمروش(1913-1976)

[1] ـ Ch Bonn : Le roman Algérien de langue française , édition L Harmattan , Paris , 1985 , p(5)

[2] ـ Ibid , p(5).

[3] ـ Ibid , p(6).

رابح بلعمري، مالك بن نبي، رشيد بوجدرة، محمد ديب، الطاهر جاووت، آسيا جبار، نبيل فارس مولود فرعون، مالك حداد، كاتب ياسين، مولود معمري، رشيد ميموني، ليلى صبار، حبيب تانغور حسان زهار.

قدم الناقد خاتمة بعنوان "الفضاء والإنتاجية الأدبية"، ككل الآداب التي تعتبر مجموعة متتالية من النصوص داخل فضاء ثقافي معين فإن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد التزم منذ البداية بصقل فضائه الدلالي مع تاريخه الوطني، وحتى القراءات التي تناولت هذا الأدب قد ربطته بالواقع التاريخي والسياسي للجزائر[1]

وقد كان الأدب أحد الوسائل التي تصدى بها الجزائريون للاستعمار، إذ تبنت الروايات الجزائرية الإيديولوجيا السائدة، ويثني الناقد على بعض الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية واعتبرها روايات مؤسّسة منها رواية "نجمة" لكاتب ياسين.

والجدير بالذكر أن الناقد شارل بون له عدة دراسات حول الأدب الجزائري نذكر منها:

1- La littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et discours d idés [2].

2 ـ Problématique spatiale du roman algérien[3].

3- Lecture presente de Mohamed Dib [4].

ـ Mohammed Dib–écrivain Algérien– par Jean Dejeux, edition Naaman Canada, 1977.

[1] ـ Ch Bonn , Le roman algérien de langue française , p(323).

[2] ـ Sherbrouke , Naaman , Canada, 1974 .

[3] ـ Entrprise nationale du livre , Alger , 1986.

[4] ـ Entrprise nationale du livre , Alger , 1988.

يعتبر جون ديجو Jean Dejeux من أكبر المهتمين بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عامة، وبالرواية خاصة، كتاب (محمد ديب، كاتب جزائري) نموذج يبين اهتمامه وإعجابه بهذا الأدب.

يرى جون ديجو أن محمد ديب واحد من أكبر المؤسسين للرواية الجزائرية، أعماله معروفة في عدد كبير من الدول، اثنا عشر رواية ومختارات قصصية وثلاث مجموعات شعرية وكتابان موجهان للأطفال (حتى سنة 1977)، وتظهر أعماله كاستكشاف مستمر يهتم بإنسانية الإنسان، ويركز اهتمامه على التراب الجزائري، والإنسان الجزائري المستعمر بالأمس، إنسان متجه إلى حتمية أكبر بعد الاستقلال وهي مرحلة البناء.

هذه الأعمال هي رحلة بحث عن إنسانية متصالحة، فمنذ الخمسينات قام محمد ديب بالحفر عن حقائق إنسانية في بلده حتى وإن كان يعيش بالمهجر منذ العديد من السنوات. اعترف الناقد أيضا بأن محمد ديب يحتل مكانة راقية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وبدون شك فإن عديد الجوائز التي تحصل عليها ومنها جائزة إتحاد الكتاب الجزائريين 1966 قد توجت أعماله، وإذا كانت تلك الجوائز تكريما لثلاثيته المشهورة فإن الناقد يدعو إلى الاهتمام بباقي رواياته لأن لها بعدا إنسانيا حتى وإن لم تتناول القضية الجزائرية، لأنها مدخل إلى تصور شخصي بخصوص جزائري اليوم وكذلك المجتمع ومجمل الأسئلة الجوهرية التي يطرحها الإنسان [1] .

قدم الناقد ملخص بيبليوغرافي لحياة محمد ديب، وأهم الأحداث التي عاصرها، ليربط بعد ذلك تلك الأحداث بالكاتب أي تأثيرها على إنتاجه الأدبي، ثم قدم نبذة تاريخية بعنوان: "من الجزائر المستعمرة إلى الجزائر المستقلة"، ثم لخص ثلاثية محمد ديب، وما قيل في تلك الروايات، إذ تطرق إلى عديد النقاد الذين درسوا روايات محمد ديب منهم: جون برين Jean Brune، محمد أعراب Mohamed arab، صادق هجرس Sadek Hadjerés لويس أراغون louis Aragon، ر. جيسترابو R.Justrabo.

[1] – Jean Dejeux : Mohamed dib, écrivian Algérien, edition Naaman, Canada, 1977, p(10)

وقد كتب ألبيركامي بعض الانطباعات حول روايات محمد ديب سلمها إلى الروائي نفسه، ومن جانبه كان محمد ديب يكتب أيضا انطباعاته حول أعمال ألبيركامي ويسلمها إليه. وبعد وفاة ألبيركامي أرسل محمد ديب انطباعاته إلى جريدة "سيمون" Simon، إذ كتب محمد ديب عن ألبيركامي أنه قد جاء إلى عالم محطّم، عالم من أنقاض، بذوق الرماد، أين لا يمكن اعتبار الإنسان بأنه حي ولكنه ظل إنسان هيروشيما، ولكن ألبيركامي اتجه إلى ما يهمه وتجاهل بعماء الحقائق التي يعيشها الإنسان الجزائري، لقد كان ألبيركامي يتبع اكتشافات دوستوفسكي بموت الإله، لقد كان اتجاها فلسفيا وتناسى موت الإنسان الجزائري أمام عينيه، فألبيركامي حسب محمد ديب كان يكتب التفاؤل ولكنه يكتبه لنفسه فقط، في ظل استدمار عذب الإنسان الجزائري [1] .

اعتبر جون ديجو كتابات "محمد ديب" بأنها نداء ومشروع حياة يكون حقيقة انتصارا على الموت في أرض الأحياء [2] .

- Anthologie de la littérature algérienne , Charles Bonn , librairie générale française , Paris , 1990

شارلس بون أستاذ في جامعة Villetaneuse بشمال باريس، يترأس فريق بحث مكوّن من أكثرمن خمسين باحثا مهتم بالأدب المغاربي، طبع عديد الكتب ذكرنا بعضها سابقا.

جاء في مقدمة كتابه أن هناك كتابا جزائريين قد تجاوزوا منذ زمن حدود الجزائر، وتجاوزوا العلاقات المتوترة التي يعيشها البلد مع فرنسا باختيارهم للغة الفرنسية وسيلة للإبداع، وقد كتبوا أدبا حداثيا، سواء في السرد أو في الشعر.

قسم الناقد كتابه إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول بعنوان: الأدب الجزائري والاستعمار، وضم ثلاثة عناصر أيضا :

[1] - Jean Déjeux , Mohamed Dib écrivain Algérien , p(11).

[2] - Ibid, p(44)

ـ وصف الإشكالية: **Une description problématique**

– Mouloud Feraoun : Le fils de pauvre, La terre et le sang .

– Mouloud Mammeri : La colline oublié

– Mouhamed Dib : La grande maison, L' incendie

– Reda Houhou : Un entretien avec l'âne d alhakim

ـ الاتجاه الإنساني: **Le procés de l hummanisme**

– Malek Hadad : Le malheur en danger

– Mouloud Feraoun : Les chemains qui montent

– Mouloud Mammeri : Le sommeil du juste

– Assia Djebar : Les impatients

ـ النص التأسيسي الكبير: **le grand texte fondateur**

– Kateb yacine : Nedjma

ـ أما القسم الثاني فكان بعنوان :

Les questionnements de l indépendance

ضم عنوانين يخصّان الرواية:

– Les romanciers et la guerre .

– Ville , mémoire et indentité dans les romans des années 70

ـ أما القسم الثالث فكان بعنوان: **Pérspéction actuelles**

تحدث فيه عن بعض روايات كاتب ياسين، وآسيا جبار، ورشيد بوجدرة. و الجدير بالذكر أن كثيرا من النقاد و الباحثين في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد وضعوا أنطولوجيات لهذا

الأدب و نضرب مثال ب "كريستيان عاشور " Achour Christiane التي ألفت كتابا بعنوان " Anthologie de la littérature algérienne de langue française.[1]

ـ Œuvres et critique , edition Jean Michel Paris , 1996

Œuvres et critique هي مجلة تصدر كل ستة أشهر عن منشورات Jean michel تحت إدارة Wolfgang Leiner، هذه المجلة متخصصة في دراسة الأعمال الأدبية وتبحث في النقد الأدبي أيضا، تناولت في أعدادها العديد من قضايا الأدب والنقد العالمي، وخصصت أعداده كالآتي :

N :1 De Jodelle à Guilleragues .

N :2 De Ronsard à Molière .

N :3 Prose romanesque du XXe siecle .

N :4 Rezeption asthetik , contributions allemandes récentes à une nouvelle approche critique , L esthétique de la réception .

N :5 Lectures des (Confessions) de J, J Rouseau .

N :6 Réception critique de la littérature africaine et antillaise d expression française .

ونظرا لأهمية الإبداع الروائي المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، خصصت ذات المجلة عددا كاملا لتناول هذا الأدب، من عدة زوايا وبتطبيق مناهج النقد الحداثية على عدة روايات مغاربية، إذ تضمنت المجلة أربعة عشر دراسة، واحدة تخص رواية إدريس شرايبي من المغرب الأقصى، وأخرى تخص

[1] ـ Christiane Achour , Anthologie de la littérature algériennne de langue française , ENAP BORDAS , Paris , 1990

الروائي التونسي هيدي بواروي، والبقية كلها ركزت على الإبداع الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.

هذه الدراسات أنجزها نقاد من مختلف الجنسيات:

– Gabriel V.Asfar: Etudes littéraires francophones maghrébines en Amérique du Nord .

– Galina Djougachvili : Critique soviétique sur les litératures franc-ophones du maghréb .

– Irina Nikiforova : les recherches sur les littératures maghrébines d'expréssion française en URSS, conception, résultats, pérspectives .

– Bernard Aress : les tragédies de Kateb Yacine devant la critique .

– Jacqueline Arnaud : sur nedjma de Kateb Yacine .

– Yvonne Lavador : les lettres française et la littérature Algérienne (1954_ 1952) .

– Jean Déjeux : la colline oubliée (1952) de Mouloud Mammeri , un prix littéraire , une polémique politique .

و الملاحظ على هذه الدراسات أنها ركّزت على الرّوايات الجزائرية حتّى و إن كان العنوان يتعلّق بالرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية و هذا ما يجعلنا نطرح عدة أسئلة ، أهمّها : هل تفوّقت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية على نظيراتها المغاربية ؟؟

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

وعي الحداثة الروائية من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية

" عبد الحميد بن هدوقة "

- المبحث الأول: النّزوع التجريبي في الرواية الجزائرية الحداثية.
- المبحث الثاني: الرّاوي في الرواية الجزائرية.
- المبحث الثالث: الزّمن في الرواية الجزائرية.
- المبحث الرابع: المكان في الرواية الجزائرية.
- المبحث الخامس: الشّخصية في الرواية الجزائرية.
- المبحث السّادس: أشكال اللغة في الرّواية الجزائرية.

ـ المبحث الأول : النّزوع التجريبي في الرّواية الجزائريّة الحداثيّة .

إنّ الأدب سابق للنّقد و بالتالي فالحداثة الأدبيّة سابقة للحداثة النّقديّة ، و التّنظير للحداثة النّقديّة ، و التنظير للحداثة الأدبيّة لاحق للإبداع و لا يمكن أن يكون سابق له يذعنه إلى ما يجب أن يكون عليه ، فالعمل الأدبي تعبير عن تجربة بكلمات موحية و هو لا يخلو من الخيال ، فكيف يمكن للنقد أن يضع قوانينا للخيال تحكمه ، لا يمكن للنقد أن يقول كلمته الأخيرة بشأن الحداثة الأدبية ، فليس ثمّة كلمة فصل في الأدب ، لأنّ الإبداع يتغيّر تبعا لمتغيّرات العصر فيجبر الناقد على أن يراجع نفسه تبعا لمتغيّرات العصر فيجبر الناقد على أن يراجع نفسه تبعا لمعطيات المرحلة ، فلا يمكن أن تتشابه الرّواية التي كتبت في بداية عصر ما بعد الحداثة الذي اقتحمه النص الإلكتروني الذي خرج من ضلع النّقد ما بعد الحداثي .

و من هذا المنطلق فإنّ دراستنا في هذا الفصل ستتناول وعي الحداثة من طرف النقاد و ليس تنظيراتهم للحداثة ، لأنّ هؤلاء قد طبّقوا بعض المناهج بغية الوصول إلى وعي الحداثة الرّوائية لأن حداثة الإبداع صعبة الإدراك فهو مجرّد نصّ يمتلك خاصيات معينة قد تنسبه إلى الحداثة و قد تأخذه إلى الوجهة المعاكسة .

يتّضح من خلال كتب الملتقى الدولي للرّواية "عبد الحميد بن هدّوقة" أنّ لكلّ ناقد تصوّره الخاص حول الحداثة الرّوائية، فمنهم من ربط الحداثة في الرّواية الجزائرية بالإبداعية وبالمغامرة وبالتّجديد والابتكار، ومنهم من ربطها بالسّردية، ومنهم من ربطها بالتّجربة اللّغوية، كما أن هناك من جعل الحداثة هي التّجريب والتّجريب هو الحداثة، و هناك من ربط الحداثة الروائية بمواضيع معيّنة كالجسد و الجنس ، في حين نجد البعض ينسب الحداثة الروائية لروائيّين فقط لأنّ العلاقات الشّخصية ما زالت تمارس ضغطها على تفكير المثقّف في كلّ الأقطار العربية كما أن بعض الأسماء لها سطوتها على الناقد بسبب تحصلها علاى جمهور عريض و بالتالي فالناقد يخضع في بعض الأحيان لسلطة الاسم .

ومن أهمّ سمات الرّواية الجزائريّة الحداثيّة التي استخرجها الدّارسون ما يلي:

أوّلا– من سمات الرّواية الجزائريّة الحداثية :

أ ـ التّكثيف على مستوى الأنواع الأدبيّة وتوظيف الفنون:

الأدب يخلق من الأدب، وليس من الواقع سواء كان مادّي أو نفسي، فكلّ عمل أدبيّ هو مبتذل، لا نستطيع نظم قصائد إلّا بالانطلاق من قصائد أخرى، ولا روايات إلّا بالاعتماد على روايات سابقة، رغبة الكتابة عند الكاتب لا تأتي إلا من تجربة أدبية سابقة، فالأدب لا يستخرج أشكاله إلا من نفسه[1] .

تتداخل في الرواية الجزائرية الحداثية أنواع أدبية وأشكال سردية متنوعة كالقصة القصيرة والخرافة والأساطير والسير الشعبية والمذكرات وغيرها. إذ يشكل التراث السردي أحد المكونات الأساسية للخطاب الروائي الحديث، ذلك أن التراث لا يزال يمدّ المبدع في كثير من الجوانب الفكريّة والفلسفيّة والأدبيّة. وإنّنا نلمس بأنفسنا هذه المقومات التراثية من حيث اللغة أو الرموز أو القصص الشعبي وهي دلالة مادية على أن الإبداع لا يزال يخضع للمدّ التراثي الزّاخر، فقد نجد التراث في القصة أو القصيدة أو الرواية، وهذا لا يعني أن الخطاب الروائي ينكفئ انكفاء تامّا على ذاتية التراث، وإنما نجده يمزج بين قيم الحداثة والتراث في التشكّلات السردية، لأن المبدع يجسد ما تمتلئ به ذاكرته من خطابات معرفية ترسخت مع تقدم الزمن وعبر قراءاته الجماليّة للمسرودات التراثية كتابة أو شفاها، وإننا نجد كثيرا من النّماذج الروائية الجزائريّة على هذا النحو مثل رواية "نوّار اللّوز" و"فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، "معركة الزّقاق" لرشيد بوجدرة، "حمائم الشفق" لجيلالي خلاص أو "عرس بغل" و"الشمعة والدهاليز" للطّاهر وطار وغيرها.

وقد أقرّ ميخائيل باختين في كتابه "إستيتيقا ونظرية الرّواية" أنّ الذي يتحدّث في الرواية ليس الكاتب أو السّاردون فقط، وإنما هناك شخوص أخرى تتحدّث، وأصوات أخرى تتحاور وتتجادل وتتضاد، ومن هنا فإن ثمّة كمّ هائل من الأصوات وكل صوت يحمل خطابا معرفيا وتراثيا وفكريا إلى

[1] – Tzvetan Todorov , Introduction a la littérature fantastique , Edition du Seuil , Paris , 1970, p(15)

غير ذلك من الخطابات[1]. وقد وظّف الرّوائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "الجازية والدراويش" الوحدات السّردية التراثية بشكل كبير، فأصبح التراث السردي صوتا من أصوات الرّواية وخطابا من خطاباتها لأن النص الحديث قد تفاعل مع النص القديم من خلال ما يسميه جيرار جينات بالتعلّق وخصوصية الرواية كما يقول سعيد يقطين تبرز ضمن مستويات عدة في قدرتها على احتواء الأنواع واستيعابها ومحاورتها ومعارضتها بطرائق متعددة، وهي على رأيه نوع جديد انكبّ على معالجة قضية البحث عن النّحن في مواجهة الغرب، وبالتّالي فهي على تماس مع الواقع ومشاكله المختلفة، وقدّمت لنا "قراءات" خاصة لتراثنا القديم تبرز خصوصيتها في "الكتابات" الرّوائية التي تظهر إنتاجيّتها في تقديم "نصوص" جديدة تتأسّس على قاعدة "استلهام" النص السردي القديم، و"استيعاب" بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدّم امتدادا للتراث في الواقع[2].

وللرواية بصفتها نوعا سرديا قدرة خاصة على استيعاب الكثير من النّصوص سرديّة كانت أو تقريرية أو شعريّة، فالرّواية العربيّة عموما منذ بداياتها جسّدت احتمال هذه القدرة، وتبين إمكانيّة حصولها لكن النّصوص الرّوائية التّي ظهرت منذ الستّينات أبانت قدرة فائقة على احتواء مختلف النصوص قديمها وحديثها، وبوعي فنّي وفكري متميّز، وكشفت عن إمكانيّات هائلة لاحتواء الأنواع المختلفة وتحويلها بقصد إنتاج نص جديد[3]، والنص الرّوائي الذي اتّخذه (عبد النّاصر مباركية) متنا للتّحليل لا يختلف عن العديد من الروايات المعاصرة التي نحت المنحنى نفسه، وبلورت تجربة روائيّة وإبداعيّة خاصّة لعبد الحميد بن هدوقة، إذ أشار النّاقد أنّ أوّل ما يمكن تدوينه في هذا المبدأ هو عنوان الرّواية "الجازية والدّراويش"[4]، فهو عنوان مستمدّ من الذّاكرة التراثية، ووصف الجازية بأنّها رمز للحب والبطولة والشجاعة والشهامة العربية وبأنها الأميرة العربية البدوية كما ترويها سيرة بني هلال،

---

[1]- عبد الناصر مباركية: الجازية و الدراويش ، بين التراث السردي ، الرؤية ، و جمالية المكان ، كتاب الملتقى الدولي الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ط1 ، 1998، ص(14) ، نقلا عن

: Mikhail bakhtin :Esthetique et theorie du roman ,Traduit du russy par Draria Olivier , p(153)

[2]- سعيد يقطين : الرّواية والتراث السردي،(ص ص) (54، 55)

[3]- المرجع نفسه ، ص(210)

[4]- المؤسسة الوطنية للكتاب،، الجزائر ، ط1، 1983 .

وتوصف بأنّها: جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال في الحسن والكمال والقدّ والاعتدال وفصاحة المقال، وهي المرأة الأسطوريّة الشبيهة بأسطوريّة شهرزاد في الفطنة والذّكاء والحيل الخارقة للعادة، كانت تتزعّم قومها في الاستنفار إلى القتال والدّفاع عن الشّرف القومي[1]. فالسّيرة تحكي الدّور الحربي والمقاتل والمنقذ للجازية كآلهة قمرية أمّ لذلك التحالف الهلالي، فهي بالحق التي حقّقت الانتصار الأخير وفكّ أسرى الهلاليّة، حتى إذا ما واصلت القبائل زحفها في أرض العجم أو العراق الأعلى وبحر العرب، حتى طالبهم ملكها بدفع الجزية فحاربه أبو زيد وانتصر عليه [2] .

يرى عبد الناصر مباركيّة أنّ بن هدّوقة قد أضفى على هذه الشّخصية بعضا من الملامح الواقعيّة وبعضا من الملامح الأسطوريّة، ليشكّل من هذين البعدين الواقعي والأسطوري دلالات الوطن والحبّ والحريّة في أسمى تجليّاتها، وقد وظف مقطعا من الرواية ليستدلّ به «كانت أساطير الدّشرة تتمثّل في السُبعة والدّراويش والصّفصاف ثم تخرج الجازية فجأة من الطّفولة لتصبح الأسطورة –الحلم–، تضحك صباحا وتشيع أغانيها في الأرض، وإذا توقّفت عن الضّحك هبّ الدّراويش لإقامة الزّردة، أشيعت حولها الخرافات، غريبة الأطوار، روحها كالنّور»[3].

أوضح مباركيّة العلاقة بين الجازية والدّراويش في الرّواية فهي علاقة تنافر في القيم والمواقف، فإذا كانت الجازية رمزا للثورة والوطنيّة فإن الدّراويش رمز للتّفكير الخرافي في هذا الوطن، وهم أعداء الجازية في المستقبل، كما أحصى النّاقد المفارقات الموجودة في الرّواية وبرّرها بأنّ بن هدوقة من المؤلعين بتصوير هذه المفارقات التي تجعلنا نسترسل في قراءة السّرد الرّوائي لأنّ المفارقة أصلا تُجسّد من خلال هذا التّضاد أو التّصادم تصدّعا في الموقف والرؤية [4].

[1]– عبد الناصر مباركية : الجازية و الدراويش – بين التراث السردي، الرؤية، وجمالية المكان –كتاب الملتقى الأول للرواية ، برج بوعريريج ، 1998 ، ص(8)

[2]– شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، (ص ص) (193، 194).

[3]– عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدّراويش، ص (25).

[4]– عبد الناصر مباركية: الجازية والدّراويش بين التراث السردي. الرؤية وجمالية المكان، كتاب الملتقى الأول للرواية، (ص، ص)(10، 11).

إنّ تداخل التّراثي بالواقعي من خلال السياسي في نص متميّز فنيًّا ودلاليًّا، يضيف بعدا حداثيّا إلى رصيد الرّواية الجزائريّة التي بدأت تتبلور مقتحمة الواقع الجزائري في تعقّده وتحوُّلاته وخصوصيّاته أيضا.

في محاضرة حفناوي بعلي بعنوان «عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"» ينبّهنا إلى ما وظفّت الرّوائية من حيل نقديّة وقصّة قصيرة في روايتها"فوضى الحواس"، إذ استثمرت الكاتبة في تبادل المواقع و الأدوار بين الكاتب والقارئ فكرة رولان بارت بموت القارئ وتمثّل مقولات أحلام مستغانمي في وعن أسئلة الكتابة والرواية والقراءة، علامات دالّة على ما تمتلكه من مرجعيّات معرفيّة تترافد في كتابتها الروائيّة لتسهم في إغنائها الجمالي والدّلالي، وعلى ما تتوفر عليه من عناصر وعي نقدي بشروط الرّواية النّظرية، وآليّاتها الإجرائيّة من خلال التّعامل معها كسمة في حدّ ذاتها وأفق للمحتمل والمتخيّل، ممّا جعل المساءلة تسم تصوّراتها للكتابة والرّواية والقراءة، من حيث الماهيّة والمقوّمات والوظائف، وهو ما تجلّى في إقحامها ما هو نقدي فيما هو روائي ممّا عمّق تورّط كتابتها الرّوائية في التّجريب بحثا عن أفق حداثي يتجاوز السّائد السّردي، وهو ما جسّد سؤالا نوعيًّا في المتن الحكائي للرّواية النسائية الجزائريّة ذات التعبير العربي، جعل من تجربة هذه الكاتبة تستمدّ تفرّدها ممّا توفّرت عليه من علامات اختلاف عن المدوّنة الرّوائيّة الجزائريّة والعربيّة معًا [1].

والرّواية تنطلق من إيراد قصّة صغيرة عن رجل وامرأة جمعتهما علاقة، كانت الكاتبة السّاردة سعيدة لكونها كتبت قصّة بطلتها تختلف عنها ككاتبة، «وتلك المرأة لا تشبهني، إنّها تنطق بعكس ما أقول»[2]، لقد أسمت الكاتبة تلك القصّة صاحب المعطف وفي هذه القصّة يفترق البطلان ولم يكن يعنيها ككاتبة أن يفترقا ثمّ تواعدا مجدّدا فذهبت الكاتبة تبحث عن قاعة العرض التي سيشاهد بها الاثنين الفلم، وبها فضول لرؤية صاحب المعطف الأسود، هنا إذن تتدخّل الكاتبة لتصبح البطّلة في

[1]- حفناوي بعلي: عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2007، (ص ، ص) (135، 136).

[2]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص (26).

قصّة كانت ليست قصّتها، فهي تقول «ورغم ذلك أمضي دون أن أدري أنّ الكتابة التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافي نحوها، وتزجّ بي في قصّة ستصبح صفحة بعد أخرى قصّتي»[1].

سمّى حفناوي هذه الطريقة بالرّواية داخل الرّواية على طريقة المسرح داخل المسرح كما دشّنها الإيطالي لويجي بيراندیلو، ويمكن اعتباره نوعا من التنّاص يجعلنا نتوقع الواقعّية في النص، وقد برّر بعلي استخدام الضميرين هو/ هي بأنّه مجرّد حالة لغوية أكثر منها تجسيدا لشخصيّة، فهذا الاستخدام يمكّن الكاتبة من التواري خلف الضّمير فتمرّر ما شاءت من الأفكار، دون أن يبدو تدخّلها صارخا ولا مباشرا، فالسّارد يغتدي أجنبيّا عن العمل السّردي بفضل هذا اللهو العجيب»[2]، وأحلام مستغانّمي نفسها تصرّح أنّها عندما كتبت القصّة الاستهلالية للرواية كانت سعيدة، ومرتاحة كمؤلفة كونها لم تتدخّل في مجريات القص، تقول:«كتبت أخيرا نصّا جميلا، والأجمل أنّه خارج ذاتي، وأنّي تصورت فيه كل شيء، وخلقت فيه كل شّيء، قرّرت أن لا أتدخّل فيه بشيء، ولا أسرّب إليه بعضا من حياتي»[3]، لقد تمكن إذن حفناوي بعلي من أن يفضح الحيل التي انتهجتها مستغانمي لتدخل رواياتها إلى وهج الحداثة، والنّماذج المدروسة في كتب الملتقى كثيرة توضّح تداخل الأنواع في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

وبالإضافة إلى ذلك نجد توظيف الروائيين لفنون مختلفة كفن الرّسم، إذ يعدّ فن الرّسم في العصر الحديث عملا «توجّهه الانفعالات والأحاسيس والمتناقضات الصّارخة، والإحباطات الذّاتية والأحداث التي عاشها الفنّان ولم يتمكّن من هضمها، فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض في القاعات، والمتاحف العالمية»[4]، هذا وإنّ عمليّة التّلقي تعدّ إمكانية أخرى لإعادة خلق المرسلة البصرية، وهنا يمكن الحديث عن جمالية القراءة، أو لذّة القراءة [5] وقد

---

[1]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص (39).

[2]- حفناوي بعلي: عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي، كتاب الملتقى التاسع للرّواية، ص (39).

[3]- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص(26).

[4]- عبد العالي بشير: سيميائية الصّورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي ، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،(ص ، ص) (28 ، 29) .

[5]- محمّد بن يوب: آلية قراءة الصّورة البصرية، الملتقى الدولي الثامن للرّواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، 2006، ص (79).

وجدنا في مداخلة بعنوان «آلية قراءة اللّوحات الفنية، لوحة "حنين" الموظفة في رواية ذاكرة الجسد نموذجا» آلية قراءة اللوحات الفنية اعتمادا على منهجية العالمين بروتات peyroutet، وكوكيلا Cocula في كتابهما "دلالة الصورة"، وقدمت كريبع نسيمة من خلال تلك المداخلة منهجية أو آلية قراءة اللّوحات الفنيّة لأنّ الكلمات يمكنها استنادا على عنصر الخيال أن تبني في ذهن القارئ والناقد اللوحة الفنيّة، فيرسمها بدوره ثم يحلّلها بناءا على ما جاء في الرواية، وهذا لما للرّسم من عظيم التّداخل مع الأدب.

ب ـ التكثيف على مستوى التيمات:

تتداخل التّيمات في الرّواية الجزائرية المعاصرة وتتوالد من خلال السّرد مجسّدة في هواجس الرّاوي أو باقي الشخصيات، ففي الرّوايات المدروسة في الملتقى تظهر تيمة الغربة، وتيمة القهر، وتيمة الهجرة إلى البلاد الأوروبية وخاصة فرنسا، والبطالة والإنحلال الخلقي، والشعور بالدونية، والإرهاب، تيمات خلّفها وتسبّب فيها في معظم الأحيان الاستدمار الفرنسي وسوء التسيير الذي تلى فترة الاستقلال بالإضافة إلى الغزو الثقافي الغربي.

وقد اهتمت الرّواية الجزائرية أساسا بالموضوعات المتصلة بهموم الجماعة، فالروائي الجزائري انشغل بوضع المجتمع أكثر منه بالهموم الشخصية والذّاتية سواء أثناء الحزب الواحد أو أثناء التعددية إذ اعتبر إبراهيم سعدي رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"[1] أرقى نموذج لذلك، هذه الميزة ناتجة عن النزعة الاشتراكية المرتكزة على خلاص الجماعة وأيضا تحت تأثير الاستقرار العام، هذا الأمر جعل شخصيات النص السّردي الجزائري تتسم بمواصفات عقائدية، سياسية، اجتماعية، أو طبقيّة، أي شخصيّات نمطيّة، لكنّها فقيرة من ناحية العمق الإنساني والنفسي بحيث لا تكاد تمتلك عالما داخليّا وبالتالي فقد غابت الرّواية النفسية الرّومنسيّة والميتافيزيقيّة، وقد نجد استثناءًا لهذه الظاهرة عند رشيد بوجدرة مثلا [2].

[1] – دار الآداب، بيرت، ط1، 1993 .

[2] – إبراهيم سعدي: الجزئر كنص سردي، كتاب الملتقى الرّابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1 2001، (ص–ص) (110– 111).

يرى الناقد عبد الجاسم السّاعدي أنّ نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية كانت متأخرة بالنسبة إلى الرّواية في الأقطار العربيّة الأخرى، هذه الأخيرة التي بحثت في بداية نشأتها عن الموضوعات الاجتماعية وأخذت تطوّرها تبعا للوضع الاجتماعي والفني، لكن الرّواية الجزائرية أضافت بعدا جديدا إلى الرّواية العربية وهو جدل الثّورة، وقد قطعت الرّواية الجزائرية شوطا كبيرا بالاعتماد على موضوع الثورة إذ يمكن قراءة تاريخ الثورة بخطاب فني قصصي أفضل بكثير من الخطاب السياسي المباشر،[1] فالثّورة الجزائريّة وما فرضه الاستدمار الفرنسي على الجزائريين من قهر وظلم واضطهاد كانت موضوع الرّوايات الجزائريّة الأولى، واستمرّت موضوعا للرّوايات الجزائرية إلى يومنا هذا، مع ذلك فقد عرف الخطاب الروائي الجزائري تحوّلات كثيرة، وحاول في نهاية الثّمانينات الخروج من سياسة النّظرة الأحادية والقوالب الإيديّولوجية، حيث كانت أعمال الروائيين تعبيرا عن أزمة البلاد والشعب،وتحوّلت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، فمع التّسعينات أضحى يعالج أزمة، وتحوّل اهتمام جل الرّوائيين الجزائريين إلى التعبير في رواياتهم على الحالة الرّاهنة، التي تعيشها البلاد والشعب في الوقت ذاته [2].

ج ـ الاشتغال على الجسد:

لقد أنتجت اللّغة السّردية وخاصّة لغة الرّوايات لغة سريريّة مثيرة فاضحة في تصوير العلاقات الجنسيّة، التي قد تصبح من وجهة نظر شاعريّة حالة جسديّة لا علاقة لها بالحبّ، إذ نجد الرّواية العربية وظّفت المرأة بوصفها أهمّ شخصيات الكتابة السردية في سياق العلاقة العاطفية/ الجسدية مع الرّجل، ولو جرّدنا كثيرا من الرّوايات من هذا الجانب لما بقي منها شيء يستحق القراءة بتلذّذ، لأنّ لغة اللّذة في الإبداع تعود بالدّرجة الأولى إلى الاحتفال بالجنسي في دائرة العلاقة بين الرّجل والمرأة ومع ذلك تبقى هناك فوارق بين احتفال وآخر، إذ يمكن أن تسقط ثقافيا وفنيا روايات جنسية فضائحية مثيرة رغم انتشارها بين العامة، مقابل نجاح روايات أخرى تتخذ من الجنس وسيلة للكشف عن صراع

[1]– عبد الجاسم السّاعدي : قراءة في روايتي عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب ونهاية الأمس (المؤلف، البطل، الرّاوي)، كتاب الملتقى الرّابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، ص (113).

[2]– حفناوي بعلي: هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، كتاب الملتقى الدولي السّابع للرواية، "عبد الحميد بن هدوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2004، ص (23).

الثقافات وتداخل النصوص، وتبقى جمالية العمل الأدبي مهما كان جنسه لا تتحقق بدون انزراع المرأة في تفاصيله، وكأن كولن ولسن الذي يقول «يحتوي العمل الأدبي العاطفة كما تحتوي الزجاجة على النبيذ»، مدرك لكون المرأة روح الكتابة مع ما في تعبيره من ابتذال وسذاجة [1].

في دراسة بعنوان «قراءة في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، الجمالية التقنية والبعد النفسي والمدلولات الاجتماعية التاريخية للرّواية»، قدّم بادي مختار قراءة في عنوان الرّواية، وتحدّث عن علاقة الذاكرة بالجسد.

فالذاكرة بمعنى الحافظة، نقول تذكّر بمعنى استحضر ما كان محفوظا ومخزّنا، لذا سمّيت الذّاكرة خزانة للذكريات والخزانة ملأى بالوعود والأسرار الخفية فهي أكثر من مجرّد تاريخ نظرا لما تحمله من خفايا تكمن بين أجنحتها الخشبية، لأن الخزانة الحقيقيّة ليست مجرّد قطعة عادية من الأثاث فهي لا تفتح في كل يوم، وهي كالقلب الذي لا يبوح بأسراره لأيّ إنسان، فمفتاحها لا يوجد في بابها دائما وإذا كان هذا حال الخزانة فإنّ مفتاح الذاكرة هو في هذا الجسد الذي يحملها، وتبقى شاهدة على أحواله وتغيّراته، وهي القادرة على تفسير أغواره ومكنوناته [2].

ربط الناقد بين الذاكرة وجسد خالد المبتور اليد، فتلك الذاكرة كانت شاهدة على الجسد حافظة لأسراره وماضيه الطّويل، وبالتالي تحوّل الجسد إلى ذاكرة لما يحمله من حقائق متعلّقة بذلك الماضي، حيث الثّورة والاستعمار، وما عقب الثورة من حقائق جعلت الجسد يتحول إلى ذاكرة، فهو يحمل أسراره وخفاياه خاصة يده المبتورة، كما ربط النّاقد أحداث الرّواية بجسد حياة من ميلاده ونموّه وتطوّره إلى أن أصبح على ما هو عليه جزءا من هذه الذاكرة، وقد اعتبر جسد "حياة" بما يحمل من ملامح من سمرتها وسواد شعرها وتعاريج جسدها وما إلى ذلك، مرتبطا بذاكرة الرّاوي الشاهد على تطوّر هذا الجسد ومتغيّراته منذ الولاّدة حتّى اللّحظة الحاضرة وقت السّرد [3]، وقد ربط أيضا هذه الذاكرة بجسد "كاترين" سواء في ملامحها أو استقامة خطوط جسدها وبرودتها وعدم مبالاتها، كاترين

[1]- حسين المناصرة: النّسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص (50).

[2]- بادي مختار: قراءة في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، الجمالية التّقنية والبعد النفسي والمدلولات الاجتماعية التاريخية للرواية، كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية"عبد الحميد بن هدوقة"، ص (92).

[3]- المرجع نفسه، ص (93) .

التي ترمز إلى فرنسا، وهكذا اعتمدت الرّواية على ذاكرة هي بمثابة التاريخ، تاريخ لجسد الرّاوي وتاريخ لحياة من مولدها وتسميتها حتى أصبحت شابّة، وفي نفس الوقت ذاكرة لجسد "كاترين" أي فرنسا الذي كانت طرفا في الثورة الجزائرية.

لقد استعانت الكاتبة بالجسد لتنمية الوعي الفردي للجماعة، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعوريّة التي تثير لذّة النص، والكاتبة قد استفادت من مقولات بارت، بارت الذي يقيم علاقة حميميّة بين الكتابة والجسديّة، علاقة يقول محمّد خير البقاعي أنّه لاحظها في كتابه "امبراطوريّة العلامات L'empir des signes، فالكتابة حسبه جسد مغر يجد فيه كلّ عشّاقه، وعلى اختلاف ثقافتهم ومستوياتهم الثقافية ما يرغبون، فالحقيقة الجسديّة ضروريّة للذة النص[1].

في مداخلة قدّمها دياب قديد بعنوان «الكتابة الروائية، جيل الشّباب في الجزائر بين الواقع والطّموح»، أشار النّاقد إلى التّناص الذي أوجده الرّوائي مراد بوكرزازة مع رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، إذ رأى أنّ ما يزيد أمر روايته جمالا وبهاءًا حينما يتعرّض الكاتب إلى قسنطينة من خلال وقوفه عند المسكوت عنه أو صورة قسنطينة الخفيّة، وهو ما عمد الكاتب إليه بالتقاط مجموعة من الصّور الجنسيّة لمدينة عُرفت بالعفاف والسّر نهارا وممارسة سلوكات أخرى باللّيل، أورد النّاقد كثيرا من مقاطع الرّواية التي كانت صورا لمدينة تحترف الجنس سرّا وفي غفلة الضمير، وخصوصا المقاطع التي تؤكد تأثّر الرّوائي البالغ بأحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد"، «فقسنطينة مدينة منافقة لا تعترف بالشّهوة ولا تجيز الشّوق، وإنّما تأخذ خلسة كلّ شيء حرصا على قدسيّتها كما تفعل المدن العريقة، ولذا فهي تبارك مع أوليائها الصّالحين الزّانين أيضا والسّراق ...»[2].

يشير الناقد إلى أنّ إصرار الكاتب على تقصي الفن الرّوائي من خلال جعل قسنطينة بؤرة للانحراف السّلوكي، واضعا قسنطينة مسرح الأحداث الشخصية، فقدم صورة لهذه المدينة التي تدّعي

[1]- محمد خير البقاعي: تلقّي "رولان بارت" في الخطاب العربي النّقدي واللّساني والتّرجمي، "كتاب لذّة النص" نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 27 ع1، 1998، الكويت، ص (30).

[2]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ، ص (161).

أنها محافظة، وذلك ما هو إلا صورة للمسكوت عنه أو غير المعّبر عنه، وهو بذلك يريد أن يقف على التفاصيل الدقيقة[1].

ـ ثانيا– مجالات التّجريب في الرّواية الجزائريّة :

ليست للحداثة دلالة أحادية، أي أنه لا يوجد هناك تعريف نموذجي للحداثة يقوم بمثابة مرجع، إنها خلافا لذلك سيرورة من التحولات والتجديدات ذات طابع تاريخي ونسبي، ومن أهم ما يطبع هذه السيرّورة عندما يتعلق الأمر بالأدب وبالرواية تحديدا هو النزوع المتواصل نحو التدمير الشكلي الأقصى، حيث يستبدل العمل الروائي الحديث العالم الذي تحكمه القوانين المعياريّة والشمولية، بعالم يفتقر إلى مركز للتوجيه ويخضع إلى مراجعة دائمة للقيم واليقينيّات كما يقول جويس، من هذه الزّاوية فحداثة الرواية فهمت دوما باعتبارها حداثة أدب يوجد غالبا في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزلة تساؤل، حركة أدب يجعل من شكوكه وإيمانه برسالته الخاصة موضوعا لقصصه وسروده[2].

وقد قيل عن الحداثة في أهم تعريفاتها أنها "مساءلة للوعي والتاريخ والتراث، وإعادة إنتاج لهذا الوعي والتاريخ والتراث"[3]، نفهم من هذا التعريف أن الحداثة في مجال الإبداع هي تجاوز للنماذج السابقة دون قطع مع التراث السردي من أساطير وسير ورحلات، ويجب علينا أن نفهم المطلوب من التّجريب، فهو يكون مظهرا حداثيا إذا جعل الكتابة الروائية ذاتها موضع تساؤل، وهذا التساؤل هو كتابة أخرى مغايرة تستطيع أن تعبر عن الواقع المعقد المعيش والذي أصبحت الكتابة التقليدية عاجزة عن التعبير عنه، لهذا كانت معظم النصوص الروائية الحداثية تتقصّد التجريب، ليس من أجل التّجريب في حد ذاته، وإنما من أجل الوصول إلى لغة تستطيع سرد الواقع المتخيّل بأساليب سرديّة مختلفة[4].

---

[1]– ينظر: دياب قديد: الكتابة الروائية، جبل الشباب في الجزائريين الواقع والطموح، كتاب الملتقى الدولي السادس للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2003، ص (71).

[2]– ينظر: عبد الرّحيم علام: سؤال الحداثة في الرّواية المغربية ، ص(117).

[3]– المرجع نفسه، ص(64)

[4]– المرجع نفسه، ص(66).

وحسب نبيل سليمان فالرّواية الجزائرية قد دشّنت انطلاقتها مع "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار" اللّذان غيّرا أسلوب الكتابة من أجل التّعبير عن الحاضر والمستقبل الذي يجب أن تكون عليه الجزائر، وقد دعّم سليمان رأيه بقول وطّار: «إذا سألنا ما هي الصّلة بين االلاّمعقول والواقع، فإنّ الجواب مفجع، وأنا أقول: إنّهما على صلة حميّمة حيث إنّ واقعا في العالم الثالث واقع لا معقولي، وإلاّ ما معنى أن نسمع مثلا أنّ رابطة من الضّباط في بلد عربي تحرق ملايين الكتب لتضع كتيّبا صغيرا لا معنى له بديلا لكلّ المعاني؟ هذا الواقع كنّا نقرؤه في الميثولوجيّات الرّومانية والإغريقيّة كنّا نعرفه عن كاليغولا أو قاراقوس، أو غيرهم، وها نحن اليوم في القرن العشرين، فبأيّ شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظّف اللاّمعقول نفسه؟»[1].

لا معقوليّة الواقع هي الدّافع حسب النّاقد للامعقوليّة الكتابة، كما أنّ مرجعيّة التّجريب الرّوائي حسبه تكون فيما عصف بالجزائر منذ الثورة التي جاءت بالاستقلال إلى الثورة الزّراعية والتّسيير الاشترّاكي في سبعينات القرن الماضي إلى هبات 1988، وما أفضت إليه من بحر الدّم في العقد التّالي، أو أنّها تفاعلا مع المشهد الرّوائي والنّقدي العربي والعالمي.

بدأ سليمان في حديثه عن التّجريب في الرّواية الجزائرّية من "عبد الحميد بن هدوقة" الذي بدأ التجريب في روايته الثالثة (بان الصبح – 1980) [2] إذ جرّب استثمار الحوار بخاصّة، وجعله حاملها الأكبر في تعبيرها العام عن المسافة بين جيل الشباب وجيل الشيوخ من رجال الدّين، كذلك في التعبير عن التحوّلات التي حصلت مع المرأة الجزائرية، كما وظّف مواضيع وفضاءات كانت من ضمن المسكوت عنه في الرّواية التقليديّة منها: حادثة اغتصاب دليلة وحملها، الحمام وما يجري بداخله وخروج دليلة من البيت لتصبح حرّة تعيش في عالم معقّد بمفردها رغم هذا فقد حافظت روّايته هذه عن بعض خصائص الرّواية التقليديّة [3] .

[1]– التّجريب في الرّواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرّابع للرّواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ص (64).

[2] ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1980 .

[3]– نبيل سليمان : التّجريب في الرّواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الرابع ، (ص،ص) (64 ،65).

اعتبر نبيل سليمان رواية (الجازية والدّراويش-1983)[1] الخطوة الأهم في تجريبيّة الرّوائي، إذ وظّف الأسطورة والمخيّلة الشعبية في بناء يسعى إلى كسر خطيّة البناء الرّوائي التقليدي، هكذا استحضر من التّراث السّردي الشّعبي صدى الجازية في تغريبة بنو هلال، وجعل الجازية الرّوائية تتميّز بالخصائص نفسها التي تميّز الجازية الهلالية، بالفتنة نفسها والذّكاء والحزم والغموض والزئبقيّة، وأطلقها في فضاء قرية السبعة بين عشّاقها، وتكلم عن توظيف بن هدوقة لزمنين يهندسهما التناوب المنتظم في ثمانية فصول: أربعة للجبايلي السّجين الذي قتل الطالب المتطوّع، وأربعة للحياة اليومية في قرية السّبعة، وقال بأنّ هذه الرّواية قد عبّرت عن محاولة الرّوائي لتطعيم وتكوين الرّواية التقليدية بشخصيّة الجازية مع الطّالب المتطوّع، وبعد عبد الحميد بن هدوقة انتقل الناقد إلى أعمال (عبد العالي عرعار) الذي أكّد بأنّه جرّب استثمار الحلم في روايته (البحث عن الوجه الآخر -1986)[2]، ممّا لوّن اللّغة وخلخل المنطق التقليدي الصّارم، وجرّب (مرزاق بقطاش) في روايّته (عزوز الكابران -1989)[3] استثمار تقنية التّجريد أو اللاّتعيين، إذ يبقى المكان والبطل بلا اسم [4].

رصد النّاقد أيضا رواية (الحبيب السّايح) (زمن النّمرود- 1986)[5]، إذ جرّب استثمار التّذكير والتداعي والحلم، وطعّم الفصحى بالدّارجة والتناص مع الأغنية والمثل الشعبي، والانتقال بين الفضاءات، وقد أصبحت الرّواية الجزائرية حسب سليمان تتكلّم بلغات متعدّدة، وهذا ما أغناها بمختلف اللّغات واللّهجات التي يعرفها الواقع الجزائري بداية بالفرنسيّة كلغة أجنبيّة أولى إلى جانب باقي اللّهجات (كالأمازيغية والشّاوية) ولغة الشّارع، بل إنّ الشّخصية تتحدّث بصوتها لا بصوت البطل أو المؤلّف. وهذا يدخل الرّواية الجزائريّة في واقعيّة أخرى تختلف عن الواقعيّة المبسّطة للواقع وهذا التوظيف اللّغوي يسمح بظهور أساليب تعبيريّة مختلفة مستوحاة من المألوف والمتداول، ومن الفصيح والعامي، ومن الشّعبوي والنّخبوي، ومن التراثي والمعاصر. وقد أعطى هذا الملمح اللّغوي للرّواية

[1]- المؤسسة الوطنية للكتاب ، الطبعة الأولى ، الجزائر ، 1983 .

[2]- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط1 ، 1986.

[3]- لافوميك، الجزائر، 1989.

[4]- نبيل سليمان : التّجريب في الرّواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الرابع ، (ص،ص)(65،66).

[5]- المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط1 ، 1986.

الجزائريّة بعدًا حداثيا هاما وخصوصا في النصوص التي استطاعت وحدها أن توظّف ذلك توظيفا حداثيا [1].

حلّل نبيل سليمان روايات الطاهر وطار الذي مارس التجريب، إذ جرّب تكسير استقامة الزمن منذ روايته الأولى اللاّز- 1972[2] عبر فعل التذكّر والاسترجاع إذ بدأ يجرّب تقنيات الحداثة الرّوائية المختلفة، وهو يبدع من الشخصيّات الرّوائية التي لا تنسى (زيدان واللاّز)، ومن تلك التقنيات: استثمار اللقطة الوامضة والمركّزة ليغدو الوصف في الرّواية التقليدية صورة روائية، كما أصبحت اللّغة الرّوائيّة الواحدة لغات تتفاعل فيها العاميّة والسياسي والتراثي والعجائبي، وقد تابع ذلك التجريب في الجزء الثاني من روايته الأولى (العشق والموت في الزّمن الحراشي-1980)[3]، ويتابع اللاّز حضوره ولكن وطّار في هذا الحضور جرّب استثمار الأسطوري فإذا باللقيط يصبح وليًّا، كما جرّب تقنية حضور المؤلف كشخصية روائيّة، والنّاقد يذكر في هذا المقام أسماء الغيطاني والقعيد وغيرها من اللّذين وظّفوا تقنية حضور المؤلف، وقد ربط بينهم وبين وطار لاعتقاده بأنّ وطّار وغيره من الرّوائيين الجزائريين كانوا قد تأثّروا بهؤلاء الروائيين فقلّدوهم في تقنيّات التجريب التي وظفوها قبلهم في رواية (عرس بغل-1978)[4] وظّف وطّار تقنية حضور المؤلف، وجرّب استثمار التّراث السّردي عبر شخصيّة الحاج كيان، ووظّف شخصيّات تاريخية وأدبية: المتنبي، وسيف الدولة، وأخته خولة وغيرهم كما تطرق نبيل سليمان إلى رواية وطار الثانية الزلزال-1974[5]، أين جرب هذا الأخير بناء فصول الرواية على هيئة مدينة قسنطينة، فهي تتكون من سبعة فصول عنونها بأسماء جسور المدينة السبعة (باب القنطرة- سيدي مسيد- سيدي راشد- مجاز الغنم- جسر المصعد- جسر الشياطين- جسر الهواء)، أما في رواية (الحوات والقصر -1980)[6] يجرّب تجريد الفضاء ويكثّف الغرائبي والعجائبي

[1]- نبيل سليمان : التّجريب في الرّواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الرابع ، ص(66).

[2]- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1972 .

[3]- دار ابن رشد ، بيروت، ط1، 1980 .

[4] - دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1978 .

[5]- بيروت، ط1، 1974 .

[6]- المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى، الجزائر، 1980 .

الذي استثمره من التراث السّردي الشّعبي، ومن قصص الدين الشعبية، لكن نبيل سليمان يقول بتراخي تجريبية وطار بحلول العشرية الحمراء مع رواية تجربة في العشق، إذ يرى أن بناء الرواية لا يخضع لنظام وأرجع ذلك إلى تراخي النّقد المتزامن مع هذه الرواية وروايتي الشمعة والدهاليز1925[1] والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي-1999[2] هذه الأخيرة التي وظف فيها الطاهر وطار سيرة خالد بن الوليد، فابتدأ من حروب الردّة ومضى يصنع الشّخصيات والأحداث، وبطله الولي في صحبة خالد بن الوليد، ثم في الحرب في أفغانستان والقاهرة وصولا إلى حي الرايس في الجزائر. كما بين الناقد كيفية استثمار واسيني لتغريبة بني هلال في روايته ("نوار اللوز" أو" تغريبة صالح بن عامر الزوفري – 1982)[3]، حيث عمد إلى التناص مع التغريبة ومع كتاب المقريزي (إغاثة الأمة بكشف الغمّة)، وذلك بالمفارقة عبر المعارضة، وذكر بأنّ واسيني ليس أول من وظف (سيرة بني هلال)، وأشار إلى رواية بن هدوقة "الجازية والدراويش"، وكرر واسيني التجريب بامتياز في رواية "حارسة الضلال أو دونكيشوت الجزائر -2000"[4] إذ وضح الناقد أن اللغة في هذه الرواية كانت لغة مشعرنة نجا صاحبها من الهدر اللّغوي الذي مارسه الآخرون بهذه اللغة الروائية، وخاصة من ينسب منهم إلى التجريب والحداثة. ويقر سليمان بأن رواية (سيدة المقام) هي قمة ما وصلت إليه تجربة الكاتب من الامتياز والاستواء بعد تدرج وتفاوت من رواية إلى أخرى، إذ جرب فيها استثمار الفنون من لوحات (محمد بن خدة) إلى رقصة الباليه البربرية، ومن غناء الشيخ عبد الغفور وعبد المجيد مسعود إلى موسيقى تشايكوفسكي وكورساكوف وموزارت وبرليوز وفاغنر إلى أجساد راقصات الباليه.[5]

يمضي الناقد إلى ثنائية (ذاكرة الجسد-1993) و(فوضى الحواس-1998) لأحلام مستغانمي التي يرى أنّها دفعت بتقنية حضور المؤلّف إلى مدى أبعد في التجريبيّة، فراوي "ذاكرة الجسد" الرّسام خالد يبدأ اللّعب الرّوائي من الالتباس السّيري بين اسم حياة وهو اسم ابنة صديقه وقائده في الثورة

[1]- دار الهلال ، القاهرة ، 1995 .

[2]- الجاحظية للتبيين ، الجزائر ، 1999 .

[3]- دار الحداثة ، بيروت ، ط1، 1982 .

[4]- دار الجمل ، ألمانيا ،ط1، 2000 .

[5]- نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية،كتاب الملتقى الرابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص(77) .

سي الطّاهر، وبين اسم أحلام كما سمّى الأب ابنته وطلب من خالد تسجيلها في البلديّة بهذا الاسم وأحلام كما هو معروف هو اسم الرّوائية.

يجمل النّاقد نبيل سليمان ما حدث للرّواية الجزائرية منذ خوضها في التجريب في الآتي:

- مناوشة الحرام الجنسي والديني والسياسي والفني.
- الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدّد، ممّا ساعد على تنويع الأساليب وتحقيق درجة أعلى من الحوارية.
- وقد أثر كل ذلك في الرّواية فتعقّد السّرد، وتصدّع وتوالدت القصص وتبدّل الوصف، وتكسّرت استقامة الزّمن، واشتبكت الخطابات التراثية والسياسية والدينية والثقافية والإيديولوجية وغيرها.
- تجريد المكان والشخصيّة إلى درجة أنّه أصبح يشار إليها بحرف واحد.

ويختم النّاقد بأن التجريب يقترن بالحداثة الرّوائية، لكن هذا لا ينفي أنّ الرواية التقليدية لم تكن تحاول الخوض فيه [1] . وفي المبحث الثاني سنتطرق إلى أنواع الرواة في الرواية الحداثية .

[1]- نبيل سليمان : التجريب في الرواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الرابع ، (ص ص) (81، 82).

ـ المبحث الثاني : الرّاوي في الرّواية الجزائرية .

عُرِّف الرّاوي في تعريف بسيط بأنّه الشّخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلّف وتصوّراته الخاصة، وهو –أي المؤلّف– الذي يختار له موقعا يُقرِّبه من الحوادث والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزّمان، والمكان[1]، أو هو قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الرّوائي لتقديم عمله[2]، وقد تحاشت الدّراسات القديمة الخوض في مسألة الرّاوي ظنّا منهم بأن الكاتب هو من يروي الحكاية، لكن الحقيقة أنّ المؤلّف هو من يخترع الرّاوي، فهو يخترع شخصا لديه معرفة بالبيئة، والمكان، والتقاليد، وكلّ ماله علاقة بما يسرده، وإلاّ لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ.

يرتدّ السّبب في اهتمام الدّارسين العرب عامة والجزائريين خاصّة بموضوع الرّاوي إلى عاملين: أحدهما خارجي وهو الأهم يتمثل في إفادة هؤلاء الدّارسين من المحاولات التنظيرية الغربية المعنيّة بالتحليل السّردي، والثاني داخلي يتمثل في الحرص على إضاءة ما يزخر به الموروث العربي من نماذج سرديّة يتبوؤ فيها الرّاوي حضورا متميّزا ومتنوعا .

في مداخلة بعنوان «الرّاوي ووجهة النّظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام» قدّمتها نبيلة زويش ، ورد بأنّ ما يلفت الانتباه في هذه الرّواية هو طريقة تمويه الرّاوي ووجهة النّظر، ومع أنّها طريقة جميلة لأنّها تجعل القارئ يتخيّل على امتداد صفحاتها الأولى أنّه أمام شخص يحاول تبرئة نفسه من كلّ ما سيسرد، فهي تبدو أنها تقنية مميزة توحي بأمرين أولهما أنّ السّارد يريد إيهام القارئ بواقعية الأحداث، ممّا يشوقه ويشدّه أكثر لقراءتها، وثانيهما التنبيه إلى أن هذه الرّواية سيرة ذاتية لبطلها "الحاج منصور"، ولعلّ ظهور السّارد بضمير المتكلّم ، كما يشير إلى ذلك جيرار جينات يوافق هذه الفرضيّة.[3]

---

[1]– إبراهيم خليل: بنية النص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص (77).

[2]– نضال الصّالح: مفهوم التبئير في السرديات، مجلة المعرفة، العدد 435، كانون الأول، الكويت، 1999 ، ص(455)

[3]– نبيلة زويش : الرّاوي ووجهة النظر في رواية بوح الرّجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، كتاب الملتقى السّابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج،ص (161).

قدّمت زويش نبيلة تعريفا للرّاوي لا يختلف عن التعريفات التي صاغها النقّاد العرب، فهو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، فهو الذي يقوم بعمليّة السّرد التي تقتضي وجوده، والرّاوي ظاهرة لازمت كل موروثنا، فكل الثقافة العربية قد تشكّلت في ظلّ الشفاهية، فكانت الرّواية السبيل الوحيد لحفظ هذا الموروث وضبطه، وقد ازدادت أهميّة الرّواة عندما تعلّق الأمر بنقل الحديث النّبوي الشرّيف، وأصبح الإسناد من علوم الدّين فراح العلماء يضعون شروطا ومقاييس للروّاة على غرار ما عُرف عند رُواة الشعر، وأخذ الأمر صبغة أكثر جديّة وفي قالب علمي بحت لأنّه أمر الدّين ويمسّ الرسول "ص" بشكل مباشر، لكن الأمر غير هذا في المتخيّل السّردي لأن ما كان ينقله الرّاوي في القديم كان مبنيًا على خلفية واقعية وحقيقية، أوّل شروطها الصّدق والأمانة، بينما خلفية أي مسار سردي هي فنية متخيلة لا جدوى من صدقها ومطابقتها للواقع، ومن ثم فالفرق بينهما هو الفرق بين الحقيقة والخيال[1].

لقد تجاوزت الدراسات النقديّة الحداثية كلّ المفاهيم القديمة فلم يعد يهمّ أن يكون الرّاوي شخصا معينا باسم، وغدا من الممكن أن يتجلّى في ضمير وأن يظهر كصوت، ويمكن أن يكون بعيدا عن المؤلف، ثم أصبح مكوّنا للخطاب السّردي وتقنيّة للسّرد مثله مثل كلّ الشّخصيات الورقية التي شكّلها الكاتب في عالمه المتخيّل، وقد طرحت عدّة أسئلة تتعلق بسارد الحكاية: كيف يبلغنا صوت الرّاوي وما هي العلامات الدّالة على ذلك؟ وما علاقة صوته بأصوات الشخصيات الأخرى؟ وما مقدار حضوره فيه؟ وكيف يتجلى هذا الحضور إن وجد؟ وهل هو من قبيل الانفصال عنها أو التداخل معها؟ وللإجابة عن جملة هذه التساؤلات قامت دراسات كثيرة وآراء مختلفة ذهب أصحابها إلى تبيان وظيفة الرّواة والتمييز بين أنواعهم والبحث في علاقاتهم بالشخصيات ومواقفهم منها، وممّا يحول من مواقف ومبادئ في تلك النّصوص، فلم يعد الإشكال مجرّد راوٍ بل تعدّاه إلى وجهة النّظر التي يمكن أن تكون لهذا الرّاوي.

[1] – نبيلة زويش : الرّاوي ووجهة النظر في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام " لإبراهيم سعدي ، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية (ص،ص) (161، 162).

حاولت نبيلة زويش إيجاز أهم الآراء التي تطرقت إلى علاقة الرّاوي بالمؤلف، فاعتبرت بارت ممّن أكّد على وجود هذه العلاقة، واختصرت رأيه في ثلاث نقاط:

1- القصّة يرويها شخص له اسم وهو المؤلّف.

2- القصّة يرويها راوٍ هو موجود في كلّ الشخصيّات لأنّه يعرفها حتى في أعماقها، وهو في الوقت نفسه خارج عنها لأنه ليس أيًّا منها.

3- القصّة يرويها راوٍ يقتصر على ما يمكن للشخصيّات معرفته.

يرفض بارت كلّ هذه التصوّرات ويرى أنّ الرّاوي كائن من ورق، ولا يجب الخلط بين المؤلف (المادّي) وبين الرّاوي، فالذي يكتب في القصّة ليس ذلك الذي يكتب في الحياة.[1]

لقد تساءل بارت: من هو المانح للسّرد؟ وأجاب بأنّ هناك تصوّرات ثلاثة يبدو أنّها هي المعروفة لحدّ الآن: الأوّل يرى أن السّرد يبثّه شخص (بالمعنى النّفسي الكامل للكلمة)، وهذا الشّخص يحمل اسما بعينه، إنّه هو المؤلّف الذي تتبادل في ظنّه بدون انقطاع، شخصيته وفنّ فرد يمكن التعرّف عليه بشكل واضح، كما أنّه هو الذي يمسك القلم كلّ مرة ليكتب قصّة: إنّ السّرد (ولاسيما الرواية) ليس سوى تعبير عن "أنا" خارجة عنه، التصوّر الثّاني يجعل من السّارد ضربا من ضروب الوعي الكلي الذي يبدو في الظاهر لا شخصيا، لكنه يروي القصة من وجهة نظر الله، فالسارد هو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري داخل أعماقها)، وخارجي (لأنه لا يتماهى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك).

التصور الثالث وهو أحدث التّصورات (تصوّر هنري جيمس وسارتر) ينصّ على أنّ السارد ملزم بأن يتوقّف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته، فكلّ شيء يجري كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسّرد.

[1]- نبيلة زويش: الرّاوي ووجهة النظر في رواية الرجل القادم من الظلام، كتاب الملتقى السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " (ص، ص) (162، 163).

ينتقد بارت كل هذه التصورات الثلاثة، فيقول بأنها تتصف مجتمعة بضيق الأفق باعتبار كونها تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين "أحياء"، بينما يرى هو من وجهة نظره الخاصة أن السارد والشخصيات بشكل جوهري هي "كائنات من ورق"[1].

كما أوردت زويش آراء جيرار جينات G Genette الذي تحدث عن الراوي انطلاقا من نقطتين: مستوى القص الذي يحتله، علاقته بأحداث الحكاية التي يرويها، وبذلك ميز بين: الراوي الخارج حكائي والراوي الداخل حكائي، وانطلاقا من النوعين تمكّن من التمييز بين أربعة أنواع من الساردين: خارج حكائي –متباين حكائي، خارج حكائي –متماثل حكائي، داخل حكائي – متباين حكائي، داخل حكائي –متماثل حكائي. لكن لما أدرك جينات الغموض الذي يشوب تمييزه بين الرواة حاول في كتابه "خطاب القصة الجديد" Nouveau discours du récit أن يدقق في الحديث عن معيار الحضور والغياب لأنهما سبب الالتباس الحاصل، وأكد أن الحد الفاصل بين النوعين هو المشاركة في الحكاية وعدم المشاركة[2]، وما نلاحظه من المداخلة أن زويش لم تشر إلى أن جينيت قد قدم تصوره بناءا على عمل بويون وتودوروف، وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل "الرؤية"، و"وجهة النظر"، وتعويضهما بالتّبئير، ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا للتّبئير:

1- التبئير الصفر أو اللاتبئير، الذي نجده في الحكي التقليدي.

2- التبئير الداخلي: سواء كان ساكنا أو متحولا أو متعددا.

3- التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية[3].

وهنا يكون جينيت قد أتكأ على تصنيف بويون وبعده تودوروف للرؤيات، إذ نجد تودوروف يحافظ على تقسيم جون بويون J .Pouillon للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة:

---

[1]- رولان بارت: التّحليل البنيوي للسرد ، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، (ص ،ص) (26 ،27) .

[2]- نبيلة زويش :الرّاوي ووجهة النظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، كتاب الملتقى السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " (ص، ص) (162، 163) .

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء،ط1 ، 1989 ، ص (267).

1- الراوي< الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2- الراوي= الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3- الراوي> الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها، وهذه الرؤية ضئيلة بالنسبة إلى الأولى والثانية[1].

أشارت نبيلة زويش إلى كثرة الدراسات العربية التي اهتمت بالراوي ووجهة النظر لكنها في الغالب اعتمدت على النظريات الغربية، إذ تطالعنا مصطلحات "وجهة النظر" و"زاوية رؤية" و"تبئير" و"منظور"، ومن أبرز من أسهم في تطوير تلك النظريات في حدود السبعينيات والسنوات الأولى من الثمانينات بوث، وبويون، وأوزبنسكي، وتودوروف، وجينيت، ولينفينت، وبال، وقد استفاد منهم النقاد العرب مثل سعيد يقطين، ويمنى العيد، وبدري عثمان، وحسين الواد، وعبد الفتاح إبراهيم وسيزا قاسم، وبطرس سمعان، ومحمد القاضي، ومنصور قيسومة، والمرزوقي، ونجيب العمامي، محمد الخبو وعبد الملك مرتاض وغيرهم

وكل الدراسات التي قام بها النقاد العرب خلصت إلى أن النص الأدبي بنية يحتل الراوي فيها موقعا وزوايا مختلفة تختلف باختلافها رؤاه.

فالراوي في الرواية لا يعتبر ضميرا متكلما محضا وليس هو الكاتب بذاته، فهو نفسه شخص وهمي، ولكنّه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين وكلّهم يعتبرون -بالطبع- من ضمائر الغائب يمثّل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه إليها الكاتب، ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معيّنة ويستفيد منها[2] وهذا الرأي يتوافق مع باقي آراء النقّاد الغرب وفي مقدمتهم رولان بارت Roland Barthes.

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الرّوائي ، ص (293).

[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص (65).

عرّف عبد الله إبراهيم الرواية بأنها تقوم على طريقة نسج المادّة الرّوائيّة وبنائها بالرّغم من أنّ تلك المادة المتكوّنة من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة مادّة قبليّة أي يفترض أنّها موجودة بدءا خارج النص وقبل كتابتها، لكن هذه المادّة لا تهمّ في حدّ ذاتها بقدر ما تهمّ طريقة نقلها وصورة تشكيلها.[1]

كانت الآراء النقدية السّابقة هي العتبة التي انطلقت منها المداخلة لتحليل رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام"، والتي توصّلت زويش بعد دراستها لها أنّ التقنية نفسها موجودة في كلّ الرّواية سارد يتجلّى بضمير المتكلّم ينقل قصّة حياته فيحتل موقع الملمّ بكلّ العالم الذي يحكي عنه، وهو بهذا سارد داخل حكائي متماثل حكائيّا كلّما تعلق الأمر بمقاطع هو موضوع السّرد فيها.

وقد عنيت الدّراسة بالسّارد أو الرّاوي وذلك راجع لسبب بسيط وهو نزوع الرواية الحديثة لاستخدام الرّاوي المشارك، فالرّاوي المتكلّم (المشارك) يوهم قرّاءه بأنّه هو مؤلّف الرّواية نفسه، فيروي أحداثا تتعلّق بذاته وبأناس آخرين، مقدّما لنا ما يسميه تودوروف رؤية مصاحبة، أو ما يمكن أن نسميه رؤية شاهد عيان.[2]

يتغيّر موقع الراوي وزاوية نظره عندما ينقل قصّة غيره وتختلف باختلاف وجهات نظره المسافة التي تفصل بينه وبين مرويّه، وعلى كلّ المستويات وخاصّة على مستوى الفترة الزمنية الفاصلة بينه وبين الأحداث المروية، وقد أشارت نبيلة زويش أنّ كلّ الماضي قد رواه وهو مشارك فيه وشخصيّة ممثّلة تدرك من خلالها وجهة نظر قديمة ماضية تغيّرت بتأثير الحاضر وطبعت به ولم يواصل الرّاوي سرد قصّة حياته إلى آخرها بسبب قتله، وعندما تأخذ ضاوية مقام الرّاوي تشير بشكل دقيق إلى النقطة التي توقّف عندها السّارد الأوّل زوجها الحاج منصور: «.. أبحث عن ذنوبك كلّها ولا ...»[3]، هذه الجملة وردت على أنّها آخر جملة في الرواية وبعدها انطلقت زوجته في السرد، فبعد أن تشير ضاوية إلى آخر جملة دوّنها زوجها منصور، والذي كان يسرد بضمير المتكلّم تواصل سرد ما جرى من أحداث وكيف

[1]- محمد ناصر العجيمي: النقد الرّوائي العربي الحديث، دار النهى للطباعة، صفاقس، ط1، 2005، ص (32).

[2]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمّان، ط2، 2007، ص (178).

[3]- إبراهيم سعدي : بوح الرجل القادم من الظلام ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2001 .

باغتهم الإرهابيون، وكان على رأسهم عبد اللّطيف، فتصفه وتنقل الأحداث التي عاشتها، وكانت آخر ساعة من عمر الرّاوي الأوّل.

أكّدت زويش بأنّ هذه الشّخصيّة التي انتقلت إليها عملية السّرد قد شكّلت راوٍ داخلا حكائيا ومتماثلا، لأنها نقلت هي الأخرى جزءا من حياتها، وقد روت قصّة مقتل زوجها الحاج منصور خاصّة، ولهذا كانت الرؤيا من خلف، أي رؤيا كليّة، ومن ثمّ فقد توصّلت إلى أنّ الرّواية قد اعتمد فيها على سارد داخل حكائي متماثل حكائيا، لأنّه شارك وشاهد وكانت له مواقف أسّست لوجهة نظر دقيقة وملمّة بأطراف كلّ القصّة ماضيها وحاضرها[1].

والواضح من تحليل نبيلة زويش أنّها استثمرت مقولات جيرار جينات التي استهلّت بها المداخلة إذ قدّمتها نظريا ثمّ طبقتها على الرّواية، وهذا ما أشارت إليه في قائمة المصادر والمراجع، إذ وجدت ثلاث كتب مهمّة للكاتب:

Figures III, Les catégories du récit, Nouveau discours du recit.

من جهة أخرى ، وفي مداخلة بعنوان «تقنيّات السّرد في رواية "المراسيم والجنائز لبشير مفتي"» استهلها عبد العالي بشير بمقدّمة صنّف فيها الرّواية ضمن السّير الذّاتية لأنّ الكاتب حاول من خلالها التأريخ لسيرته المعتمة، ومقاومة اليأس، والانهيارات المتوالية للذّات والآخر، ومواجهة الرّاهن. وقد أغرق في الذّاتية وذلك من خلال استحياء جوانب من سيرته الذاتية تعود إلى فترة الطفولة والشباب فتعمّد إلى تمثّلها في فعل الكتابة وفي صوغ ذاتي حواري، كما أنّه أعاد ترتيب ثنائية الواقع والمتخيّل وعرى زيف الثلاثي المقدّس الدّين والسياسة والجنس، أمّا على مستوى الرؤية فالبعض يقوم على الثّنائيات المتضادة (الحياة/ الموت، الرّجل/ المرأة، الواقع/ الحلم).

[1]- نبيلة زويش : الرّاوي ووجهة النظر في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام "، كتاب الملتقى السادس للرواية ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج 2003 ، (ص-ص)(169-170)

واتسمت لغة النّص الرّوائي بإيقاع الفاجعة والمأساة، ولون ملفوظها بالشعر لإغراقه في تصوير المشاعر الفردية وانفعالات الذّات، وفي مثل هذا النسيج اللّفظي تكتسب الذّاتية اللّغويّة بعدها الحواري الذي يتجلّى في أشكال التداعي والهذيان والجنون.[1]

ذكر عبد العالي بشير أن المضمون يؤثّر على طريقة السّرد في أي عمل روائي، كما يؤثر على طبيعة الرؤية إلى العالم والحياة، وهذا ما يمكن أن ينطبق على البنية السّرديّة للرّواية المدروسة، فالبنيات الدّلالية فيها خضعت لهيمنة الواقع، وبالنظر إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الرّاوي والسّرد والشخصيات حدّد عبد العالي بشير نمطين من الرّواة في رواية "المراسيم والجنائز": الرّاوي الشّاهد والرّاوي الشخصية. عُرّف الرّاوي الشّاهد في المداخلة بأنّه الذي يمكن مقابلته بالكاتب في الدّراسات التقليدية إذ يهيمن على مختلف جوانب الشخصيّة، ويعلم كلّ شيء حتى تلك الأشياء التي لا يمكن ألاّ تعرفها الشخصية ذاتها، وفي هذه الحالة يصوّر لنا الرّاوي الشّخصيّة انطلاقا من خلفية معرفيّة.[2]

وهذا التعريف ينطبق على ما سمّاه إبراهيم خليل الرّاوي العليم، إذ عرّفه بأنه الرّاوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية، والخارجية للأشخاص فيكشف لنا عن العوالم السريّة للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف، أو حواجز، لذا كان الأجدر بلقب الكاتب الضمني من الرّاوي المشارك، ويعدّ هذا الرّاوي الذي هو قناع من أقنعة المؤلّف من أكثر النّماذج شيوعا وأقدمها.[3] لكننا نذهب إلى ما ذهب إليه الناقد مرتاض من أنّ السّارد Le narrateur قد يكون في وضع يبعده بعدا ساحقا عمّا يطلق عليه من منظري الرواية الغربيين (طودوروف T.Todorov، جيرار جينات G.Gentte، واين بوث Wayne Booth)" المؤلف الضمني"L'auteur implicite، وهذا البعد في حدّ ذاته، قد يكون معنويّا، وقد يكون فكريا كما قد يكون فيزيقيا أو زمنيا، حيث نلفي معظم المؤلفين بعدانا عن السّارد، وما ذلك إلا لأنهم

[1]- عبد العالي بشير: تقنيّات السّرد في رواية "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، كتاب الملتقى السّادس للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، ص (73).

[2]- عبد العالي بشير : الرّاوي ووجهة النظر في رواية " المراسيم و الجنائز " ،كتاب الملتقى الدولي السادس للرواية ، ص (74).

[3]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص (81).

يعلمون كيف ستنتهي أحداث الرّواية[1]، وقد ورد في المداخلة كيف أنّ الرّاوي استطاع أن ينفذ إلى داخل الشخصيات ليحلّلها، فالرّاوي مثلا أثناء تقديمه لـ"رشيدة حيداري" اكتفى في البداية بوصفها بالخجل والتواضع، ثمّ راح يصوّر لنا شخصيتها الحقيقية من خلال مغامرتها مع " حميدي ناصر" فقال «وشربت معه أكثر من زجاجة بيرة، وكيف أنها لا تبالي ولا تهتم بنظرات الآخرين، وكيف أنّها دخلت معه غرفته بالحي الجامعي متنكّرة في ثياب رجل، وقضت معه أكثر من ساعة في الشرب وممارسة الحب»،[2] وعرفنا الرّاوي بـ"سارة حميدي" فقال: «تعرّفت على سارة في الجامعة، بالضبط في تلك الفترة التي توفي فيها والدها إثر حادث سيّارة، أودى بحياته على الفور وجدت نفسها يتيمة الأب كانت ترى فيه كلّ القوة والأمل في المستقبل، لقد اكتشفتها في تلك الحين»،[3] فالرّاوي الشاهد قد عرض علينا من خلال هذا الملفوظ السّردي فترة من حياة "حميدي ناصر" وبيّن لنا كيف استطاع السّيطرة عليها منذ أن تعرّف عليها في الجامعة إلى أن وقعت تحت غواية ألفاظه وجمله وعباراته.

وقد حاول عبد العالي بشير أن يظهر أنّ الرّاوي الشاهد يعلم مسبقا بكلّ ما يعتمر بداخل نفسيّة الشّخصيّات، فأورد مقطعا تكلّم فيه عن نفسيّة "أحمد عبد القادر" «ظلّ يرتعد من البرد كمن أصابته حمّى عاصفة في ليلة شتوية قارسة، نظراته ظلّت هي الأخرى ترتجف، لم أصدّق كلامه رغم أنّه ظلّ دائما يتحدّث عن الأمنية المخزونة في أعماقه السريّة»،[4] وقد وصف نفسية "سارة حميدي" بعد اكتشافها بوجود منافسة لها تنافسها في حبّ (ب) فقال :« لم تقبل سارة حميدي هي الأخرى بوجود منافسة لها، لقد ثارت وغضبت، تملّكها ذلك الإحساس الأنثوي القاهر بالغيرة»،[5] ووصف شعور "أحمد عبد القادر" تجاه "وردة قاسمي" عندما لجأت إليه بعد أن اكتشفت أنّ "سعدون" لا يحبّها وأنّها

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، ص(309).

[2]- بشير مفتي : المراسيم و الجنائز ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 1998 ، ص(30).

[3]- المرجع نفسه ، ص(73).

[4]- المرجع نفسه ، ص(77).

[5]- المرجع نفسه ، ص(18).

ليست بالنسبة إليه إلاّ جسرا يعبره بسرعة: «أنا دائما في انتظارك لن أتخلّى عنك مهما أخطأت، فلن أبالي بكلّ ذلك، أنا ما عندي من حب كاف لأن يمسح كل خطاياك»[1].

وقد يتحدث الرّاوي على ألسنة الشّخصيات بما يريد أن يتحدّث، والمقطع الذي ورد في المداخلة مثال لذلك، لقد استغلّ الرّاوي وصف "وردة قاسي" لـ "أحمد عبد القادر" ليكشف لنا عن عيوبه، فقال على لسانها «لطالما حدّثتني عنه بنظرة احتقاريّة حيث تصفه بالفأر الذي يعيش في جحر صغير لا يخرجه إلاّ لينظر فقط ثمّ يعود بسرعة إليه، كأنّه ميّت جثّة بائسة، السّواد يلفّها من كلّ جهة، عيونه تبرق رغم حسرتها لا أستطيع أن أغامر مع شخص انطوائي من نوعه يكرهني الحياة .. أرغب في أن يكون الرّجل الذي أحبّه هو من يعلّمني الحياة لا من يقتلها في» [2] .

والحديث على ألسنة الشّخصيات قد يتّخذ شكل الحوار فبعدما قرأت العجوز " رحمة" المقال الذي نشره "ب" في الجريدة تحت عنوان "رحمة الكاتبة المجهولة" طلبت منه أن يزورها في البيت وهناك أجرى معها الحوار التالي:

- ولماذا هذا الانقطاع؟
- ظروف النّاس لم تعد تهتم بالشّعر وأنا أيضا، البلد في حاجة إلى أشياء أخرى.
- أليس كذلك؟
- مثل ماذا؟
- الدّيمقراطية .. الخبز، الحريّة .. العدالة .. التقدّم ..
- الكتابة ألا تساعد على تحقيق ذلك ...
- لا أدري
- لكن ألا تعتقدين بأن عمل الكاتب مسؤولية في هذا الوقت بالذّات؟

[1]- بشير مفتي : المراسيم و الجنائز ، ص(63).

[2]- المرجع نفسه ، ص(15).

– لا أعلم .. أنا أعتقد بأن الكتابة عندما لا تكون حرّة ونزيهة فهي جريمة في حقّ النّاس والكتاب نفسه .. أنا لا أحبّ أن أكتب من أجل الرّئيس الفلاني أو المذهب السيّاسي المعتمد رسميّا أو ما هو مطلوب منّي الكتابة»[1].

– فالرّاوي استغلّ هذا الحوار الذي أجراه مع العجوز "رحمة" ليعلن عن موقفه من بعض القضايا السياسية والأدبية المطروحة في البلاد، وبالتّالي فهو في هذه الحالة يملك مفتاح الرّواية تقنيّا وفكريّا، وهو الذي يوجّه الخطاب السّردي الوجهة التي يريد [2].

وقد اهتمّ بموضوع الحوار في الرّواية معظم المهتمّين بعلوم اللّسان واللّغة الأدبيّة وعلى رأسهم باختين Bakhtin الذي سلّط الضوء على ما أسماه "حواريّة الخطاب الرّوائي"، فكل رواية في رأيه تمثّل عددا من مستويات اللّسان (الكلام) خلافا لما هو معروف من الأنواع الأدبية الأخرى، فكلّ الأشكال اللغوية التي يستخدمها الرّاوي تدلّ بقدر أو بآخر على تحرّر المؤلّف من اللّغة الواحدة والوحيدة، تحرّر يرتبط باكتساب النظم اللّغويّة الأدبية صبغة النّسبية، تدلّ على قدرة المؤلّف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره لغويا)، وعلى قدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر ومزج "لغة الحقيقة" بلغة "الحياة اليوميّة"، قول ما يريد هو بلغة الآخر، وقول ما يريده الآخر بلغته هو (المؤلّف)[3]. فالحوار يستخدم لإدخال التنوّع الكلامي في الرّواية وتنظيمه أيضا، فكلام الشّخصيات يعكس مقاصد المؤلّف، وبالتالي يكون إلى حدّ ما لغة المؤلّف الثانية التي تعكس إيديولوجيته، وهو (أي الحوار) يتيح لكلّ من الكاتب والقارئ الوقوف على تنوّع الآراء ووجهات النظر عن طريق الانتقال من الرّاوي (السّارد) إلى الشخص نفسه.

قدّم عبد العالي بشير مفهوما لنوع ثان من الرّواة سمّاه الرّاوي الشّخصية: إذ يكون الرّاوي في هذه الحالة شخصية أساسية في الخطاب الرّوائي، إنّه هو الذي يحكي أحداث الرّواية التي يقوم فيها بدور معيّن عادة ما يكون دور البطل، وفي هذه الحالة ينوب عن الرّاوي رواة آخرون يروون حكايتهم

[1] ـ بشير مفتي : المراسيم و الجنائز: ص(42)

[2] ـ عبد العالي بشير : تقنيّات السّرد في المراسيم و الجنائز ،كتاب الملتقى السابع ، ص(76).

[3]– ميخائيل باختين : الكلمة في الرّواية ، ص(54).

وحكاية بعض شخصيات الرواية التي تبقى مشدودة إلى الحكاية المركزية المشكّلة للرّواية [1]، وهذا ما يسمّى تعدّد الرّواة في الرّواية الواحدة، إذ يمكن للكاتب أن يجمع في روايته بين رواة كثر، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسيّة في الحكاية، وتسمّى هذه الرّواية رواية وجهات النّظر Points of vieu[2] إذ تتدخّل في هذه الرّواية بعض الشخصيّات لتحكي قصّتها أو تبدي آراءها في شخصيات أخرى، وقد ورد في المداخلة أمثلة عن تدخّل الشخصية في السّرد، فمثلا لقد نابت فيروز عن الرّاوي لما بلغها خبر انتحار وردة قاسي، فقالت معلّقة على هذا الخبر، «لم تكن تعجبني تلك الفتاة بأي شكل، فلقد كانت تظهر هي الأخرى غرورا لا حدّ له، بل زائد عن اللّزوم .. لم تكن تسمع ما يقال لها لم تكن تفعل إلاّ ما تريد هي[3]، فالقارئ لهذا الملفوظ السّردي يلاحظ أنّ "فيروز" قد نعتت " وردة قاسي"بمجموعة من النعوت، وهي الغرور والعناد، ولقد ناب "صالح بوعنتر" عن الرّاوي فسرد على فيروز ظروف وملابسات موت ابنته "منيرة" إذ تتدخّل في هذه الرّواية بعض الشخصيات لتحكي قصّتها أو تبدي آراءها في شخصيات أخرى، وقد ورد في المداخلة أمثلة عن تدخّل الشخصيّة في السّرد، فمثلا لقد نابت فيروز عن الرّاوي لما بلغها خبر انتحار وردة قاسي فقالت معلّقة على هذا الخبر: «لم تكن تعجبني تلك الفتاة بأي شكل، فلقد كانت تظهر هي الأخرى غرورا لا حدّ له بل زائد عن اللّزوم .. لم تكن تسمع ما يقال لها، لم تكن تفعل إلا ما تريد هي»، فالقارئ لهذا الملفوظ السّردي يلاحظ أنّ "فيروز" قد نعتت "وردة قاسي" بمجموعة من النّعوت، وهي الغرور والعناد والتناقض، ولقد ناب "صالح بوعنتر" عن الرّاوي فسرد على فيروز ظروف وملابسات موت ابنته "منيرة" فقال :«إنّها كانت منتمية للتيار الإسلامي منذ الثانوية، ولقد لبست الحجاب وهي في الثانية والعشرين من عمرها .. ماتت وسقطت على الأرض ملوّثة بالدم، وحملوها إلى المستشفى، وهناك لفظت أنفاسها الأخيرة» فصالح بوعنتر قد استغل حادثة وفاة ابنته ليحدّثنا عن مظاهرات جوان التي راح ضحيّتها العديد من الشّباب والفتيات،[4] وقد يفسح الرّاوي المجال لبعض

[1]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2003، ص (178).

[2]- المرجع نفسه، ص (178).

[3]- بشير مفتي : المراسيم و الجنائز ، ص(51).

[4]- عبد العالي بشير : تقنيات السّرد في المراسيم و الجنائز ،كتاب الملتقى السادس للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(77).

شخصيّاته لتحدّثنا عن نفسها وتروي لنا ماضيها وتسترجع ذكرياتها، لأنّ تقنيّة الاسترجاع سمة بارزة من سمات الرّواية الجزائرية الحداثية.

وقد أورد عبد العالي بشير مقطعا من الرّواية ترك فيه الرّاوي المجال للعجوز رحمة تتحدّث عن نفسها وتسرد علينا ماضيها النّضالي:«وعندما اندلعت الثّورة وجدتني منخرطة مع المجاهدين إلى غاية الاستقلال، كما ترى أنا أيضا مجاهدة، لكن لم يحدث أن تحدّثت على ذلك من قبل، ولا أثبت ذلك بشهادة، وكنت أفضل الاحتفاظ بأيّام نضالي لنفسي على المتاجرة بذلك التّاريخ العزيز، كانوا يطلبون مني الحضور إلى الحفلات والمهرجانات والشّهرات لتوزيع الأوسمة والشّهادات الشّرفية، كنت أتعذّر وأتحجّج تارة بالمرض وتارّة بالتّعب لم يكن عندي رغبة في دخول عالم القنوات الرّسمية، حيث الزّيف والنّفاق والتجارة بكل شيء» [1]، وهذا المقطع يدلّ على أن العجوز قد شاركت في الثورة التحريرية الكبرى لكنّها فضّلت أن تحتفظ بأيّام نضالها لنفسها عكس بعض المناضلين الزّائفين، وهنا أراد الرّاوي أن يبدي رأيه فيما حصل بعد الاستقلال من صراعات على السلطة وعلى المصالح الخاصّة، لكن على لسان شخصيّة العجوز "رحمة"، كما قد يترك الرّاوي المجال لإحدى الشخصيات لتعترف بأشياء خاصّة أو توجّه النّصيحة لغيرها من الشّخصيّات.

في نهاية المداخلة وردت العبارة التّالية: «وبعد معرفة أنواع الرّواة، يحقّ لنا أن نطرح على أنفسنا السّؤال الآتي: كيف يروي الرّاوي ما يرويه؟» [2] و هنا نفهم أن الناقد يسعى إلى الوعي السّردي من خلال فهمه للطريقة التي تروى بها الرواية .

فبالنسبة لأنواع الرّواة نجد عدّة أنواع لم يشر إليها الناقد في دراسته : الرّاوي المشارك، الرّاوي العليم، الرّاوي العليم المحايد، الرّاوي العليم المنقح، الرّاوي العليم المشارك، كما نجد تعدّد الرّواة في الرّواية الواحدة.

[1] ـ مفتي بشير : المراسيم و الجنائز ، ص(55)

[2] – عبد العالي بشير : تقنيّات السّرد في المراسيم و الجنائز ،كتاب الملتقى السادس ، ص(78).

- **الرّاوي المشارك:** يتميّز بقربه الوثيق من الحوادث التي يرويها كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم، واكتووا بنارها وهو شديد اللّصوق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون أو يتحاورون في الحكاية.

- **الرّاوي العليم (العارف):** هو الرّاوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، فيكشف لنا عن العوالم السريّة للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز، لذا كان الأجدر بلقب الكاتب الضّمني من الرّاوي المشارك ، وهو نوعان:

1- **الرّاوي العليم المحايد:** وهو مجرّد سارد للحوادث يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسّرا دون تدخّل مباشر منه، فمهمّته تقتصر على رصد الحوادث والأشخاص والمكان، وتتبّع ما يجري شأنه في ذلك شأن آلة التّصوير المثبّتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معيّنة.

2- **الرّاوي العليم المنقّح:** وهو الرّاوي الذي يحاول التحقّق من صحّة ما يرويه، والتأكّد من أهداف الشّخوص.[1]

- **الرّاوي العليم المشارك:** قد يصادف أن يكون الرّاوي عليما كليّ العلم من داخل الرّواية ومن خارجها في الوقت نفسه، مشاركا وغير مشارك بشرط أن يكون قرينا لأحد أشخاص الرّواية، فكأنّه ضميره الذي يحاوره على الدّوام، ويذكّره بما فعل في الماضي، أو يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله، وفي هذا النوع من الرّواة يلتحم الرّاوي بالشّخص وتكون صلته بالمؤلّف أكثر قربا ولصوقا حتى كأنّه يعبّر عن صوته –أي صوت المؤلف– لا عن صوت الشّخصية التي يلتبس بها، وقد أورد إبراهيم خليل مثالا لهذا النّوع من أساليب السّرد يتعلّق برواية "أحلام مستغانمي" "ذاكرة الجسد" التي تقرب في طبيعتها من الرّواية التراسلية، فالرّاوي المشارك يخاطب البطلة في الرّواية مذكّرا بما كان قد حدث وكأنه راوٍ كلي العلم يدلف إلى المقام السّردي من الخارج: «ما الذي كان يزعجك في تلك اللّوحة أهو وجودها بيننا في تلك اللّحظة بحضورها الصّامت الذي يذكّرك بامرأة أخرى مرّت في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة والإغراء الاستفزازي لشفتيها وعينيها المختفيتين وراء خصلات شعرها الفوضوي؟

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، (ص. ص) (81. 83).

أكنت تغارين؟»[1]. فمن خلال هذا الخطاب أحطنا علما بحادثة مرّت بها البطلة دون أن تذكر لنا في السّابق، فالسّارد والمسرود له متورّطان معا في عملية التذكّر واستعادة الماضي.[2]

- **تعدّد الرّواة في الرّواية الواحدة:** وقد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيّات الرّئيسية في الحكاية، وتسمّى هذه الرّواية "رواية وجهات النّظر"[3] ، هذا بالنّسبة لأنواع الرّواة ومعظمهم لم يشر إليهم في المداخلة.

أجاب عبد العالي بشير عن تساؤله "كيف يروي الرّاوي ما يرويه؟" بأنّ المقصود من السّؤال هو التّقنية المستخدمة لحكي القصّة أو الرّواية التي ينتجها الرّاوي لتبليغ رسالته إلى القارئ، وقد أدرج "عبد العالي بشير" تقسيم البنيويين لأنواع السّرد: الرؤية من الخلف Vision pardérriéreالرؤية مع Vision avec، الرؤية من الخارج Vision du dehars، وقد لجأ بشير مفتي في سرد أحداث الرّواية إلى الطّريقة الأولى، أي الرّؤية من الخلف، وسندرج هنا تصنيف جون بويون J.Pouillon لمظاهر السّرد، وهو التّصنيف الذي اعتمده عبد العالي بشير في دراسته :

– السّارد> الشخصيّة الرّوائيّة (الرؤية من الخلف): وهذه الصيغة هي التي يستعملها السّرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، في هذه الحالة يكون السّارد أكثر معرفة من الشخصيّة الرّوائيّة، وهو بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنّه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصيّاته الرّوائيّة أسرار لهذا الشكل طبعا درجات مختلفة، وقد يتجلى تفوّق السّارد علما إمّا في معرفته بالرّغبات السريّة لدى إحدى شخصيّات الرّواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها وإمّا في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك ما لا تستطيعه أيّ من هذه الشخصيّات)، وإمّا في مجرّد سرد أحداث لا تدركها شخصيّة روائيّة بمفردها.

[1]– أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص(167).

[2]– عبد العالي بشير : تقنيّات السّرد في المراسيم و الجنائز ،كتاب الملتقى السادس للرواية ، ص(86).

[3]– المرجع نفسه ، ص(87).

– السّارد = الشخصيّة الرّوائيّة (الرؤية مع): هذا الشكل الثاني من مظاهر السّرد منتشر أيضا في الأدب وخاصة في العصر الحديث، وفي هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرفه الشخصيّة الروائية ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليه الشخصيات الرّوائية [1] .

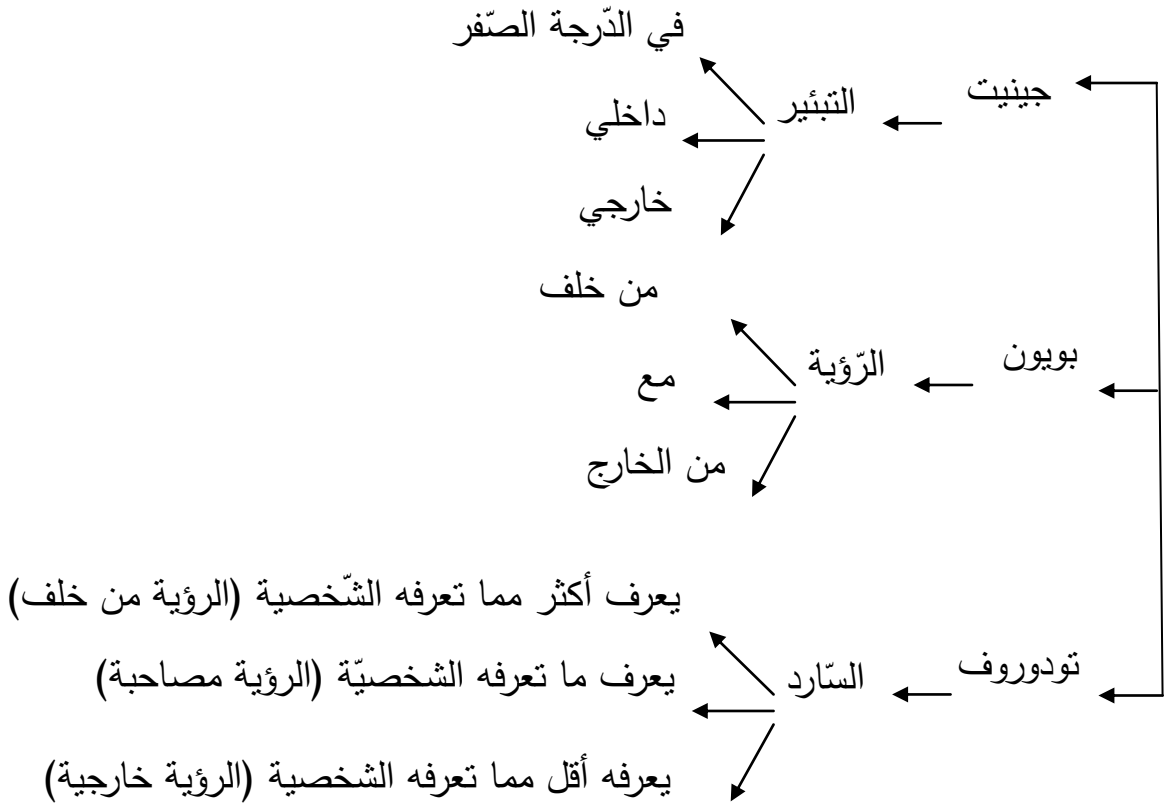
– السّارد < الشخصيّة (الرؤية من الخارج): في هذه الحالة الثالثة يعرف السّارد أقل ممّا تعرف أي شخصيّة من الشخصيّات الرّوائيّة، وقد يصف لنا ما يراه وما يسمعه ...إلخ لا أكثر، لكنّه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر.[2]

في مداخلة (الخطاب السّردي في رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدّوقة –قراءة في الصيغة السّردية–) لياسين سرايعيّة، اعتمد هذا الأخير في التحليل على التبئير Focalisation الذي قال به جيرار جينات، إذ رأى أن أحداث الرّواية تصلنا من خلال وسيط هو الرّاوي، وإدراكنا للأحداث متوقّف على الطريقة التي يرى بها هذا الرّاوي، والتي تظهر في أنماط الرؤية، إذ يعدّ جيرار جينات أوّل من استخدم هذا المصطلح لتفادي الخلط بين الصوت voix والمنظور perspective، وظهرت عدّة تسميات قبل هذا المصطلح كالبؤرة السرديّة والمنظور ووجهة النّظر، ويرى جينات أنّ هذه التسميات من أهم المشاكل التي ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السرديّة، لذا أعادها تحت مصطلح التبئير Focalisation، أمّا تودوروف فقد اعتمد على تصنيف "جون بويونJ : Pouillon [3].

[1] ـ جيرار جينات و آخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص(58).

[2]– ياسين سرايعية : الخطاب السردي في رواية " بان الصبح " لعبد الحميد بن هدوقة ، قراءة في الصيغة السردية ، كتاب الملتقى العاشر للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، (ص،ص) (58، 59).

[3]– المرجع نفسه ، (ص،ص) (98 ، 99)



قسّم ياسين سرايعية أنواع الرّواة في رواية "بان الصبح" متكئًا على التبئيرات التي ميزها جينيت :

-المحكي غير المبأر/ التبئير في درجة الصّفر: يسمى بمحكي الرّاوي العالم بكل شيء Omnicient، ويكون الرّاوي عارفا أكثر ممّا تعرفه الشّخصية بإمكانه أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال ويحضر هذا النوع المحكي غير المبأر في المقطع الذي أورده في المداخلة: «وتساءلت في نفسها نصيرة وهي ترى كل ذلك في نهج واحد وفي لحظة واحدة (كم ينبغي لنا من سنة لنتخلص من كل هذا)[1]، طبعا لا يمكن أن تجيب هي ولا غيرها عن السؤال لأنه يعني هنا تطور الإنسان من وضعية متخلفة إلى مستوى حضاري معين ... لقد لاحظت مثلا سلوك بعض زملائها في مصلحة الدراسات النقابية أن مستوى معيشة الفرد في الجزائر ارتفع عشر مرات أكثر مما كان عليه إبان الإستقلال (...) بل يكاد المرء يعتقد العكس: كلما ارتفع المستوى المعيشي لدى الفرد الجزائري كلما تدهور سلوكه[2]

[1]- عبد الحميد بن هدوقة : بان الصّبح ، ص(120) .

[2]- المرجع نفسه، ص(129) .

فالراوي يتبوأ منزلة العارف بكل شيء في هذا المقطع السردي ليتضمن هذا المحكي غير المبأر من أي شخصية لتتخذ ذاته المبئرة التي تحاول النفاذ إلى الدواخل واستنباط سر الهوس الذي يلازم نصيرة الصوناكوم التي تتساءل عن الوضع المزري الذي تعيشه الجزائر في ظل الاستقلال، جزائر المحروقات والاشتراكية تقابلها جزائر القهر والبطالة والفوضى، فالرّاوي يقدم لنا العلاقة بين المبئر والمبأر ليست خارجية، فهو يركز في تبئيره على الأسئلة التي تطرحها نصيرة مع بعض زملائها في مصلحة الدراسات النقابية، والحالة التي ستؤول إليها معيشة الفرد في الجزائر[1].

-المحكي ذو التبئير الداخلي: يسميه جون بويون كما أشرنا سابقا المحكي ذا الرؤية وتكون معرفة الرّاوي مساوية لمعرفة الشخصية، فالرّاوي لا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها، ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب مع احتفاظ المحكيّ بالتبئير الداخلي.

ورد في المداخلة أنّ رواية "بان الصّبح" تقدّم لنا رؤى مختلفة فهي تحمل رؤى فكرية وإيدولوجيّة تعكس رؤية الرّاوي الفكريّة وموقعه الحسّي، وهو المسؤول عن العلاقة القائمة بين مكوّنات العالم التّخييلي للرّواية، فلا يرجع التّمييز بين الرّاوي والشّخصية ومشاركة الرّاوي الشّخصية إلى ضبط الوظائف المنوطة بكلّ منها فقط، وإنّما يرجع إلى كميّة المعلومات لكلّ منهما [2] .

- أما المحكيّ ذو التّبئير الخارجي: والذي عرف بعد منتصف القرن العشرين عند الروائيّين الجدد، فهو غير موجود في رواية "بان الصّبح".

في الملتقى التاسع للرّواية، قدّم أحمد السّماوي مداخلة بعنوان (صراع الثّنائيات في "الجازية والدّراويش" لعبد الحميد بن هدّوقة، تطرّق النّاقد إلى قيام الرّواية على راويين اثنين مختلفين، ممّا يعمّق التفرّع الثنائي فيها، فأحدهما مضمّن في الحكاية والآخر غير متضمّن فيها، الأوّل هو الطيّب مشارك في الأحداث، والثاني المجهول الهويّة غير مشارك، الأوّل يستخدم ضمير المتكلّم فهو شخصيّة راوية

[1] – ياسين سرايعية : الخطاب السّردي في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة ، قراءة في الصّيغة السردية ،كتاب الملتقى العاشر للرواية (ص، ص) (90،91).

[2] – المرجع نفسه ، ص(92).

والثاني يستعمل ضمير الغائب لكن هذا لا يكسب الأوّل امتيازا على حساب الثّاني، خصوصا الفصول التي تقسم إليها الرّواية حسب زمنين أوّل وثان يتناوب عليها الرّاويان وتظلّ محافظة على ترتيبها المتسلسل، وأقصى ما يختلف به الرّاويان أحدهما عن الآخر نمط التبئير، فالتبئير الدّاخلي قد هيمن في الفصول الفرديّة، بينما يطغى التّبئير الصّفر في الفصول الزّوجية ، "وقد عرف في الرّواية الحداثية توظيفها لروّاة متعدّدين بحيث تصبح رواية وجهات النّظر، وهنا يجب التفريق بين المصطلحين، الراوي ووجهة النظر، فالرّاوي هو الشخص الذي يروي لنا القصة، أما وجهة النظر فهي ذلك الموقع المتخيّر قصدا بحيث يمكن رؤية أحداث القصّة من خلاله".[1]

- **الرّاوي والمؤلّف**:ثمّة نوع من الرّواية يتماهى فيه الرّاوي الوهمي بالمؤلّف، وهي الرّواية التي تقرب من السّيرة الذاتية، ففيها يتحدّث الكاتب عن نفسه لكن باستخدام راوٍ وهمي[2] وتقوم السّيرة الذّاتية على الاعتراف عبر التذكّر إذ يستخدم الرّاوي إمّا بضمير المتكلّم أو بضمير الغائب مع التّلميح بأنّ هذا الغائب هو الكاتب نفسه، ومعظم الكتّاب يقرّرون نقل تجربتهم إلى الآخرين نتيجة ضغوط نفسيّة، إذ تصبح تلك الذكريات حملا ثقيلا على صاحبها فينقلها من الواقع إلى المحكي، وهؤلاء الرّوائيين هم ممن عاشوا حياتهم بكثافة وبعمق، وممن تعرضوا لضربات الدهر الموجعة ولتقلباته المتوالية فمن خلال رواية السيرة الذاتية يحاول الراوي إعادة صياغة ماضيه، وهو بذلك لا يصوغ حقائق بقدر ما يصوغ تحليلات تعيد الاعتبار إلى الواقع.

وقد تكون الحقائق التي يوردها كاتب السيرة معروفة مشهورة، فميزته الفارقة تتّضح في طريقة قولها، بمعنى أسلوبه الأدبي، وهذا عنصر هامّ لا بد منه في السّيرة الأدبيّة.[3]

يرى النقّاد والباحثون أن أغلب نصوص الرّواية النسائيّة الجزائرية تنطلق من التّجارب الذّاتية لكاتباتها اللاّتي يعمدن إلى استعادتها لغويّا في حاضرهنّ، بعد أن تحقّقت لهن المنزلة الإجتماعية

[1]- روجر ب. هينكل: قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط 2005، ص (32).

[2]- إبراهيم خليل : بنية النّص الرّوائي، ص (89).

[3]- صلاح صالح: سرديّات الرّواية العربيّة المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص (166).

والوظيفية والأدبية، وهي استعادة لا يمكنها على الإطلاق أن تكون أمينة لتفاصيل تجارب وجودهن فيكون صدقها فنيّا يبنى على الإيهام أكثر منه على المرجع فيبدو ما تحكيه الكاتبات وكأنّه وقع بالفعل، وهو مالا يتناقض مع عمل المخيّلة[1]. فالسّمة التخييلية هي السّمة التي يمكن التعويل عليها في التفريق بين السّيرة الذّاتية بوصفها مجرد عمل توثيقي لحياة كاتبها، والرّواية التي تعتمد التخيّيل.

كما يرى بوشوشة بن جمعة أن الطّابع السّير ذاتي الذي يسم نصوص الروّاية الجزائرية ذات التّعبير العربي يعمّق شعور كاتبات هذا النّمط الأدبي بالاغتراب، والضّياع.

يرى النّاقد التونسي بوشوشة بن جمعة أن عناوين عدد مهمّ من الرّوايات النّسائية الجزائرية تحيل على المرأة بصفة معلنة أو موحية "مزاج مراهقة"، أو "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي، و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون .. وغيرها، كما يؤكّد بأن أغلب بطلات هذه الرّوايات هن من النّساء اللّاتي يمثّلن أقنعة لكاتباتهن حتّى وإن وردت الذّوات السّاردة/الشّخصيات الأساسيّة ذكوريّة في عدد من النّصوص كشخصيّة عمر في رواية "بين فكّي وطن" لزهرة ديك، والسّعيد في نص "في الجبّة لا أحد" لذات الكاتبة، وسي السّعيد في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، وخالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد"، و"هو" أو "صاحب الثّوب الأسود" في روايتي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" لذات الكاتبة، ممّا يكشف عن الجوامع المشتركة بين تلك الشّخصيات الرّوائية النّسائية منها والذّكورية وكاتباتهنّ، كما أنّ شخصيّة (حياة) في روايات أحلام مستغانمي الثّلاث تحمل الكثير من العلامات الدّالة على تقاطع سيرة الشخصيّة الرّوائيّة مع سيرة مبدعتها، ووجدت ذات القرائن الدّالة على تقاطع سيرة الشّخصيّة الرّوائيّة مع سيرة مبدعتها في بقيّة النصوص الرّوائيّة النّسائيّة المكتوبة بالعربيّة، ففي رواية "في الجبّة لا أحد" لزهرة ديك يمارس بطلها السّي السّعيد نفس المهنة التي تمارسها مبدعته وهي الصّحافة وفي روايتي فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" تتلاقى سيرة الكاتبة وسيرة بطلتها لويزا في الرّواية الأولى وخالدة في الرّواية الثانية، فخالدة مثلا تمارس الصّحافة وتنتمي إلى بلدة آريس من ولاية باتنة، وانتقلت إلى قسنطينة

[1]– بوشوشة بن جمعة: الرّواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " 2004 ، ص (65) .

لتدرس في جامعتها ثمّ أصبحت صحفيّة في إحدى الصّحف في الجزائر العاصمة، وهذه هي سيرة الفاروق.[1]

إنّ استثمار المرأة الكاتبة لجوانب من سيرتها الذّاتية في ممارستها الرّوائيّة يعكس وعيها بأنّ الكتابة هي وحدها التي تكسبها القوّة في مجتمع ذكوري متسلّط، والاستلاب، والقهر في مجتمعهن الذكوري، وهو يعلّل توتّر علاقتهنّ به وسعيهن الدّائب إلى التحرّر من كل أشكال هيمنته على وجودهن، كينونة وسيرورة، وذلك عبر فعل الكتابة التي تشكّل معادلا تعويضيا لمظاهر من إخفاقات رهاناتهن الذّاتية على الحياة والوطن الذي خسر بدوره على مدى مسيرة استقلاله أكثر من رهان مع التّاريخ.[2] وقد تكون خسائر الوطن هي التي دفعت بالكثيرات للكتابة، ثورة على واقع ضحى الكثير بأنفسهم حتى لا يكون حال الوطن على تلك الشاكلة.

وممن أرّخن لسيرتهن الذاتية نجد الرّوائية زهور ونيسي التي نذرت كتابتها كلّها للوطن، فحظيت بتقدير ثقافي وسياسي كما جاء في تقديم أحمد طالب الإبراهيمي لروايتها "من يوميّات مدرّسة حرة" فهي تقول في روايتها هذه، «إنّ كل الوقائع التي وردت في هذه المذكرّات مؤكّدة، إمّا لأنّي ساهمت فيها، وإمّا لأنّي عشتها حقيقة، أو شربت من كأسها المرّة»[3] فالرّوائيّة قد شاركت في الثّورة، واشتغلت معلّمة في ظروف حرجة فاتّخذت من ذاتها مرجعا أساسيًّا لممارساتها الرّوائية، تصوّر من خلالها المغامرات الفرديّة التي قامت بها، وما وسمها من أشكال صراع وحالات إخفاق.

لكن يجب الإشارة إلى أنّ هناك بعض الميزات الفنيّة لشكل الرّواية على شكل السّيرة الذّاتية، أوّلها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظّروف التي تقع خارج نطاق التّجربة الشّخصية المباشرة للمؤلّف فالرّوائي يمكن أن يستدعي أحداثا من خارج نطاقه الشّخصي وأن يتخيّل أفكارا ضمنيّة، لم يعبّر عنها الآخرون، كما يمكن أن يعيد تشكيل الحوارات، التي لا قدرة للذّاكرة على الاحتفاظ بها، أما الميزة الأهمّ فهي اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلّف في رواية السّيرة الذاتية مستقلّا شأن

[1]- بوشوشة بن جمعة : الرّواية النّسائية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الاختلاف و التلقي ،كتاب الملتقى السابع للرواية، (ص،ص) (67، 68) .

[2]- المرجع نفسه، ص (65).

[3]- عبد الله أبو هيف: التّشكيل السردي والأنثوي في الرّواية العربيّة،كتاب الملتقى التاسع للرواية ، ص (174).

المؤلّف في كل عمل فنّي آخر، أو فلنقل أنّه لا يكون موجودا.[1] وفي رواية السّيرة الذّاتية يكون الرّاوي هوالشّخصية الرئيسيّة الفاعلة في الأحداث (البطل) والمؤلّف هم شخصيّة واحدة. وانطلاقا من هذا فقد حُدِّدَت رواية "ابن الفقير" لمولود فرعون. والتي نشرت سنة 1950 أوّل رواية جزائرية جديرة بهذا الاسم.[2]

إن كتابة المرأة عن نفسها يعكس بحثها عن رواية حداثيّة تتجاوز السّائد السّردي لتشكّل أفقها المغاير توقا إلى تحقيق الاختلاف والخصوصيّة ، فهويّة الأنثى عامل حاسم في التّأسيس لكتابة نسويّة حداثية، وذلك بصفة الأنثى فئة اجتماعية مضطهدة في المجتمع الذّكوري عموما، لكن هذا العامل يغدو مُعرّى من أيّة آثار نسويّة في حال أن تكتب المرأة بلغة المجتمع الذّكوري، منسجمة معه ومنخرطة في قضاياه الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والثقافيّة وما إلى ذلك، ممّا لا تظهر فيه خصوصية المرأة كهويّة أو شقّ مغاير ومختلف[3] وهذا ما أثبتته أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" باستعارة صوت ذكوري يروي الأحداث (خالد بن طوبال) ، وهنا نشير إلى أنّه لا يجب النّظر إلى أدب المرأة على أنه أدب مختلف عن أدب الرّجل ، ولا يجب أن نحاكم جنس الكاتب إنّما يجب أن نحاكم النصّ .

في رواية "رائحة الكلب" لجيلالي خلاص نكتشف رفقة النّاقد نبيل سليمان أفقا آخر للرّواية السّيريّة وتجريبا آخر لتقنيّات السّرد الحداثي، إذ تتوالد القصص ويتشعّب السّرد ويشتبّك الزّمن، كأنّما يكون من تلك الزئبقيّة التي تشكّل بها في رواية التفكّك لرشيد بوجدرة، ويتيه السّرد فيما بين الطفولة القرويّة والحاضر المديني لذلك الكاتب العمومي الذي يروي ويتوسّل أفعال التذكّر والكوبسة والحلم والرّسالة والحكاية الشّعبيّة، وتنفتح الأقواس لتنقض السّرد أو تسير به إلى ذكرى، فيطول الاعتراض بين القوسين أو يقصر، ويندر الحوار، وفي نهاية الرّواية تجتمع الأشتات التي بناها الرّاوي حول ما سبق له أن كتب، فإذا بشبهة السّيرية تكبر، إذ نقرأ: «اللّيلة شرعت في تحبير تلك الرّواية التي طالما حدّثتكم

[1]– عادل ضرغام: في السّرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص(141).

[2]– حسين المناصرة : النسوية في الثقافة و الإبداع ، ص(155).

[3]– الطّيب بودربالة : من السّيرة الذاتية إلى السيرة الرّوائية ،كتاب الملتقى الرابع للرواية ، ص(209).

عنها، وقرأت لكم بعض فصولها الوهميّة، أو رأيتموني أعيشها بكلّ شغف»، أو نقرأ «والواقع أن كل ما عشته وفكّرت فيه كانت روافد ظلّت تسيل»[1]، وتتأكّد من خلال هذا التّساؤل «وهل تلك الرّواية إلاّ حياتي؟ أن الرّواية سيرة ذاتيّة للكاتب[2]، والملاحظ على الرّوائيين الجزائريين أنهّم يلمّحون في ثنايا الرّواية أن القصّة التي يروون هي قصّة حياتهم، وتختلف طريقة هذا التّلميح من كاتب إلى آخر فمولود فرعون في رواية "ابن الفقير" التي أسّست للأدب الرّوائي الجزائري المكتوب بالفرنسيّة، يحكي قصّة الشّاب فورلو الذي خاض مغامرة العلم ليحقّق بفضل عزيمته الصّلبة نجاحات كبرى، وفورلو هو اسم منحوت من كلمة فرعون، كما أن بطلة روايات أحلام مستغانمي هي "حياة" تشترك معها في نفس الحروف (الحاء والألف)، كما أن حياة تلتقي مع أحلام في العديد من النّقاط المشتركة، فالوالد كان مجاهدا بطلا إبّان الثّورة التّحريريّة الكبرى، وكليهما سافرت إلى فرنسا للدّراسة ... وغيرها من نقاط التّطابق التي لمحت بها أحلام إلى أنّ القصّة التي كتبت ما هي إلا قصّة حياتها.

بالنّسبة لرواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق، يرى عمّار زعموش أنّ هذا النّص الرّوائي هو ذاته السّيرة الذّاتية للكاتبة، ويحصر المؤشّرات أو القرائن التي تكشف علاقة العمل بالسّيرة الذاتية فيما يلي:

أولا: وجود علاقة بين اسم الكاتبة الحقيقي واسم الشّخصية الرئيسيّة في العمل الأدبي، وذلك من خلال تطابق الانتماء العائلي الذي يعدّ الشّرط الأساسي في السّيرة الذّاتية، وهو ما يؤدي إلى تماهي المؤلّف والسّارد والشخصيّة واللّقب الحقيقي للكاتبة هو "ملكمي" الذي كشفت عنه في الرّواية مرّتين.

ثانيا: بناء الرّواية نحويّا على ضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي هيمن على صفحات الرّواية كلّها وبذلك صار السّارد أو الرّاوي متكلّما ومنتجا للقول، وممّا لا شك فيه أن صيغة المتكلّم هي أكثر الصّيغ دلالة على التّماهي بين المؤلّف والسّارد والشخصيّة.

[1]- جيلالي خلّاص : رائحة الكلب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص(119).

[2]- نبيل سليمان : التّجريب في الرّواية الجزائرية ، كتاب الملتقى الرّابع للرواية ، (ص-ص)(74. 75).

ثالثا: الإشارة إلى كثير من التّجارب المعروفة في سيرتها الذاتيّة[1] ونعلّل التحوّلات الهامّة التي عرفتها الرّواية الجزائريّة في الرّؤية والخطاب بالتحوّلات التي شهدتها الجزائر مع بداية التّسعينات، ولأن معظم الرّوائيّين عاشوا الفترة من قريب أو من بعيد، فالمثقّف كان مستهدفا من طرف الإرهاب الأعمى، والسّؤال كان مطروحا: من يقتل من؟ وكلّ غيور على هذه البلاد الدّافئة الحنون، أصبح مختنقا بدخّان الحرائق التي تضايق قلبه قبل جهازه التّنفسي، وبالتالي فالكلّ كان مجبرا على التّنفيس عن روحه حتى يستمرّ .. فكانت تلك الرّوايات التي يبقى البعض منها خالدًا .

ولأن الزّمن عنصر مهم في بناء الرّواية فقد حاولت معظم الدراسات فهم الطريقة التي يوظّف بها الزّمن في الرّواية ، لأنه عنصر مهم من النظام الذي تسير وفقه الرواية و ذلك النظام ككلّ كان محلّ دراسة .

[1] – عمّار زعموش: السّيرة الرّوائية و "مزاج مراهقة" لفضيلة فاروق، كتاب الملتقى الوطني الثالث للرواية ، (ص، ص) (191، 192).

ـ المبحث الثّالث : الزّمن في الرّواية الجزائريّة .

لقد حاولت الرّواية الجديدة منذ ظهورها في بدايات القرن العشرين أن تخلق عالما روائيّا متميّزا باستخدام تقنيّات سرديّة خاصّة، ولعلّ من أبرزها ما كان في توظيف الزّمن توظيفا مختلفا عمّا كان عليه مع الرّواية التّقليديّة، بحيث لم يعد الرّوائي يهتمّ بالتّسلسل الكرونولوجي للأحداث، بل إنّه جعل يفجّر الزمن بحيث تتداخل خيالات الماضي مع أحلام المستقبل في لحظة من الحاضر قد لا تتجاوز يوما واحدا.

وظّف الرّوائيون التقليديّون عنصر الزّمن في الرّواية بالشّكل الذي وظّفته الرّواية الغربيّة منذ القرن التّاسع عشر، إذ استطاعت أن تترجم الزّمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث، وأن تنظر إلى حياة الإنسان بالتّالي على أنّها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزّمن، وقد أعاد الرّوائيّون الجدد النّظر في هذا المفهوم المبسّط للزّمن إذ تحوّلت فكرة التّحديد والحصر في الزمان الواقعي والتي هي من أهمّ عناصر البناء الواقعي، تحوّلت بفضل برجسون إلى سيولة مراوغة غير ممكنة التّحديد أو السّيطرة كما تحوّلت بفضل أنشتاين في النسبيّة إلى إحساس نسبي بحت، فراحوا يغوصون في رواياتهم في عمق الإنسان من أجل وصف صدى الأشياء في نفسه، وتتبّع اللّحظات الخالدة في شعوره، وبالتّالي فقد الزّمن —عندهم– صفة الكرونولوجيّة التي كانت منذ زمن قريب تمثيلا للواقع ليصبح التّمثيل الواقعي الحقّ للزّمن هو هذه الصفة اللاّخطية له، وهذه النّقلة الدّيناميّة المستمرّة بين الماضي والحاضر والمستقبل[1]، فالزّمن فقد استقامته لتصبح الرّواية توظّف الاسترجاعات والاستباقات التي درسها النقّاد واهتم بتوضيحها الباحثون في الرّواية الجزائريّة من خلال الملتقى الدّولي للرّواية

"عبد الحميد بن هدوقة " .

تعدّ الرّواية أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقا بالزّمن، وهناك عدّة أزمنة تتعلّق بفنّ القصّ، أزمنة خارجيّة (خارج النّص) تتضمّن الكتابة، زمن القراءة، وضع القارئ بالنّسبة للفترة التي يقرأ عنها وأزمنة

[1]– إلهام علّول: جماليات النظام الزمني في الرّواية الجديدة، سلطة النّص وآلية إنتاج الدلالة، سيدة المقام نموذجا، منتدى الأستاذ، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ع3، أفريل 2007، ص (130).

داخليّة (داخل النّص) تتضمّن الفترة التّاريخية التي تجرى فيها أحداث الرّواية، مدّة الرّواية، ترتيب الأحداث، وضع الرّاوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول ... الخ[1]، ولا بد من التّفريق بين زمن القصّة وزمن الحكاية، فالأوّل هو الزّمن الذي استغرقته الأحداث المتخيّلة في وقوعها الفعلي، أما الثّاني فهو الزّمن الملفوظ، أو المكتوب الذي يعرض فيه الرّاوي لتلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التّعبير وهي اللّغة من جهة أخرى[2]، ويطلق جيرار جينات على زمن الحكاية الزّمن الدّال، أمّا الزمن المدلول فهو زمن القصّة[3].

في مداخلة بعنوان "توقيت الرّواية ودلالية الزّمن الإنساني والنصّي" في رواية "بان الصّبح" لعبد الحميد بن هدوقة، قدّمها عمر عيلان في الملتقى الثّاني للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة"، تطرّق إلى مفاهيم الزّمن الذي اتّخذ دلالات كثيرة فاصطنعته حقول معرفيّة كثيرة، فهو موجود لدى النّحاة بمعنى ولدى الفلاسفة بمعنى آخر ولدى علماء النّفس بمعنى، ولدى نقّاد الأدب بمعنى ... الخ، وقدّم مفاهيم النقّاد الغرب تحت عنوان "الزّمن والنصّ الرّوائي"، إذ يعدّ الزّمن من المقولات الأساسية التي شغلت الفلاسفة منذ القديم وجلبت انتباههم، لكون الزّمن من الأبعاد الغامضة والهلامية المستعصية على القياس الدّقيق لصلته بمفاهيم تجريديّة تبحث في الوجود والعدم والكينونة والأبديّة والأزليّة، ويرى أوغسطين بأنّه لا يمكن حجز الزّمن في الأبعاد المعروفة، الماضي، الحاضر، والمستقبل، لأنّها مجرّد صفات توظّفها اللّغة للتّقليل من الغموض الذي يطرحه الزّمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود، والحاضر يتميّز بعدم الثّبات

[1]- سيزا قاسم: بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984، ص (37).

[2]- إبراهيم خليل: بنية النصّ الرّوائي، (ص، ص) (100، 101).

[3]- جيرار جينات: خطاب الحكاية –بحث في المنهج- ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص (45).

وامتداده لا وجود له، لأنّنا لا نستطيع قياس الزّمن إلاّ بعد انقضائه، غير أنّنا نستطيع التأكّد من هذه الأبعاد الزّمنية عبر قيم روحيّة ونفسيّة لا غير.[1]

تناول عمر عيلان قضيّة الزّمن بالنّسبة للنّقد الرّوائي التي تعود بدايتها إلى النقّاد الشّكلانيّين Formalistes الذين أسّسوا تصوّرهم انطلاقا من التّمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي والذي يقوم أساسا على الاختلاف القائم في التّرتيب الزّمني للأحداث، وقد كان تصوّر الشكلانيّين الرّوس بداية للاهتمام بعنصر الزّمن في الرّواية، ومنطلق للبحث في مكوّناته وخصائصه بهدف صياغة منهجيّة واضحة لتحديده داخل النّصوص الرّوائيّة ورسم الخلفيّات البنائيّة والجماليّة التي يكشف عنها، وقد كان للتّصنيف الزّمني وتحديد توقيت توالي الأحداث وفق العلاقة السببيّة وإعادة صياغتها جماليًّا، أثر في ظهور تصوّرات اعتمدت الثّنائية الشكلانيّة لتقسّم السّرد إلى مظهرين هما:القصّة والخطاب ويشترك في هذا الطّرح اللّسانيّون والنقّاد البنيويّون، فبالنّسبة لإميل بنفنيست Emile Benveniste فإنّ كلّ مرسل يمتلك لإنتاج الملفوظ مستويين مختلفين من الملفوظيّة، هما القصّة والخطاب، فالقصّة أو الملفوظيّة التّاريخية تركّز بدرجة كبيرة على السّياق الحدثي دون الإشارة إلى الجهة المرسلة، فتبدو الأحداث وكأنّها تحكي نفسها، ويكون الزّمن الجوهري الموظّف في هذا الشّكل السّردي هو الماضي التّاريخي المطلق laoiriste الذي هو زمن الأحداث الخارجة عن شخصيّة الرّاوي[2]، أمّا الخطاب فهو كل مقول يفترض متكلّما ومستمعا، وتكون لدى الأوّل نيّة التأثير في الثّاني بصورة ما[3] وبالتّالي فهو يقف على طرف نقيض للقصّة لأنه يحمل شحنة ذاتيّة للمرسل الذي يوظّف كل الأزمنة وكلّ الضّمائر.

طرح عيلان تنظيرات النقّاد فيما يتعلّق بزمن الرّواية كالتّالي:

[1]- عمر عيلان : توقيت الرّواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب الملتقى الوطني الثاني للرواية ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 1999، (ص، ص) (66، 67).

[2]- المرجع نفسه ، ص (68).

[3]- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية– دار الآفاق ، الجزائر، ط2، 2003، ص (15).

- انطلاقا من تصوّر "بنيفنيست" الذي يعتمد أزمنة الأفعال، وعلاقة المرسل بملفوظه، طرحت "جوليا كريستيفا" تصوّرها حول الزّمن الرّوائي مميّزة فيه بين مظهرين هما زمنية الملفوظيّة السّردية وزمنيّة الملفوظ، فزمن الملفوظيّة السّردية هو زمن القصة التي تخضع لمستويات التّحفيز والسّببية أو التّتابع الخطّي قبل أن يتمّ تحويلها إلى خطاب، أو الرّاوي في هذا الوضع لا يتّصل بشكل ذاتي مباشر بعمليّة سرد الوقائع، إنّه ينقلها في حياد تامّ وتطلق "كريستيفا" على هذا الرّاوي صفة "ما وراء الفاعل" Meta sujet، لأنّ هذا الفاعل يظهر وكأنّه منفصل عن خطابه الذي لا يحمل بصماته الذّاتية فهو يرسل خطابه كمشروع في الأفق في لوحة هو منفصل عنها، أما زمنيّة الملفوظ فهي الخطاب الذي يسرد الزّمن الماضي المتميّز بالثّبات، ويمتلك شخصيّة متميّزة، فيكون بذلك هو خطاب الكاتب الذي يتميّز بالتّنسيق والضّبط والتّوجيه، ومن هنا يمكن التّمييز بين زمن القصّة وزمن الخطاب، فالأوّل ماضي غير محدّد مطلق وبسيط AORISTE في حين أن الثّاني تاريخي موثّق بمراحل مقيّدة بالسّنوات والأيّام[1].

- كان "لتودوروف" الذي جمع نصوص الشّكلانيين في كتابه "نظريّة الأدب" مفهومه الخاصّ بالنّسبة للزّمن الذي لا يبتعد كثيرا عن الشّكلانيين ففي القصّة تكون الأزمنة متعدّدة وفق حقيقة الأحداث ومسارها، فتتعاقب أو تتفاوت تبعا لطبيعة حدوثها، أما في الخطاب فإنّ الزّمن خطّي لأن طبيعة الخطاب تفترض سرد حادثة ثم الانتقال إلى التي تليها، وإذا كان "تودوروف" لم يخرج عن التصوّر العام للشّكلانية من حيث التزامه بالوقوف عند حدود التّصنيف التّنميطي للزمن اعتمادا على توقيت حدوث الأفعال دون مراعاة الأبعاد السّياقية والدّلالية للزّمن في الرّواية، فإنّه حاول التوصّل إلى تصوّر تندمج ضمنه خصائص زمن القصّة وزمن الخطاب، وما يتيح أداة إجرائية للتعرّف على زمن الأحداث في الرّواية، ويرصد لذلك ثلاثة أشكال هي:

1. **التّسلسل enchainement**: ويكون بسرد مجموعة من القصص المتصلة فيما بينها بعنصر جامع لغايتها، حيث لا يتم سرد القصة الثانية إلا بعد الانتهاء من الأولى.

[1]- عمر عيلان: توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية " بان الصبح"، كتاب الملتقى الوطني الثاني للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ص(68)

2.**التّضمين Enchassement**: في هذا الشّكل من تخطيب القصّة يغلب عليه الاستطراد في السّرد، فالقصّة الواحدة تحكي ضمنها مجموعة أخرى من القصص، ومثال ذلك قصص ألف ليلة وليلة.

3.**التّناوب Alternance**: ويتحقّق من خلال سرد قصّتين تتناوبان في مستوى الخطاب فيتمّ سرد جزء من القصّة الأولى، يتلوه جزء من القصّة الثّانية، ثمّ العودة من جديد إلى القصّة الأولى فالثّانية، وهكذا إلى نهاية الرّواية، ويختم تودوروف – كما يشير عيلان– تصنيفه للزّمن بإضافة مظهرين آخرين هما: زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأوّل يصبح زمنا أدبيّا عندما يتمّ الحديث عنه داخل القصّة المسرودة، ويتدخّل الرّاوي لينقل لنا مشاغله ومعاناته في الكتابة، أمّا الزّمن الثّاني فيحدّد بالمدّة الزّمنية التي تستغرقها قراءة النصّ الرّوائي، والملاحظ أن تودوروف لم يركّز على القيم النفسيّة والاجتماعية المعرفيّة المتصّلة بشكل وثيق بظروف إنتاج النصّ وسياق قراءته وتلقّيه[1] وما يسجّله مرتاض حول الزّمن النّفسي أنّه يزداد طولا على النّفس في حال الشّدة والضّيق والقلق، ويقلّ طوله على مداه الحقيقي على هذه النّفس، حتى كأنّ الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والسّاعة مجرّد لحظة من الزّمن، في أحوال السّعادة، والمتاع، والنّعيم.[2]

أمّا جيرار جينات في كتابه "خطاب القصّة" Discours du récit فإنّه يتناول الزّمن من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصّة وترتيبها وعلاقتها بالنّص الرّوائي، مقتربا بذلك من تصوّر تودوروف لكنّه يركّز بشكل أكبر على محاور ثلاث هي: علاقة التّرتيب، المدّة والتكرار، أو التواتر، ففيما يخص العلاقة الأولى بين القصّة والخطاب فنجد الترتيب الزّمني للأحداث وصيغة تمثله في الخطاب، حيث يخضع الخطاب إلى شروط يفترضها طابع القص فتلجأ إلى الاستباق الزمني بسرد أحداث في الخطاب متأخرة في القصّة، وهذا الشّكل الأوّل يسمى سوابق PROLEPSES، وتخلق حالة انتظار لدى القارئ لما سيأتي به السّرد فيما بعد من تطوّر للأحداث أو تغيير في مسار الشخصية الزمنية، أما الصّيغة الثّانية من علاقة الترتيب فهي اللواحق Analepses، وتهدف أساسا

[1]– عمر عيلان: توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية " بان الصبح "،كتاب الملتقى الثاني للرواية، (ص، ص) (69، 70).

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص (271).

إلى استرجاع مواقف أو أحداث سبق وأن وردت في السّرد السّابق، وتهدف اللّواحق أساسا إلى إعادة التّذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقفين، أو لرصد وضعية الشّخصية في مرحلتين مختلفتين[1].

كما تطرّق عيلان إلى مفاهيم المدّة والتّواتر.

أولا– المدّة: تخص المقارنة بين الفترة التي تستغرقها القصة وأسلوب تمثلها في الخطاب الروائي، فالكاتب يتصرّف بشكل عميق في صياغة وإعادة تشكيل الأحداث مستعيرا لذلك صيغا ووسائط تتيح لنا المقارنة بين المدّة الزّمنية للقصّة ومساحة المعالجة النصيّة، ويمكن رصد نتائج هذه المقارنة في الحالات الآتية:

1- **التّلخيص**: **Sommaire** حيث المساحة النصيّة أقلّ من المدّة الزّمنية للقصّة.

2- **الوقفة الوصفيّة**:Pause وتكون المساحة النصيّة أقل من المدّة الزمنيّة للقصّة حيث يتمّ التّركيز على وصف الأشياء.

3- **الحذف**: Ellipse ويتم القفز فيها على مراحل زمنيّة دون إشارة نصيّة .

4- **الوصف المشهدي** Scene وتتساوى فيها بشكل كبير مساحة النصّ مع المدّة الزّمنية للأحداث وتتمثّل بالخصوص في نقل حوار الشّخصيات أو التّعليق على بعض الأحداث.

ثانيا– التّواتر: أما العلاقة الثّالثة والتي يسمّيها جينيت التّواتر Frequenses فإنّنا نصادف شكلا آخر من دراسة درجة تردّد الأحداث،[2] والمواقف والأقوال بين القصّة والخطاب، وضمن هذه العلاقة بإمكاننا تحديد الصّيغ السّردية الآتية:

1- **السّرد المفرد** SINGULATIF ويكون بأن نسرد مرّة واحدة أو أن نسرد عدّة مرّات ما حدث عدة مرّات.

2- **السّرد التّكراري**: REPETITIF ويكون بأن نسرد أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة عبر التّلوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النّظر والتبئير والرّواة.

---

[1]– عمر عيلان: توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية "بان ا لصبح" ،كتاب الملتقى الثاني للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "،ص70.

[2]– Yves Reuter , Introduction a l analyse du roman , Bordas , Paris , 1992 , p(77).

3- **السّرد المتشابه** ITERATIF ويحصل عندما نسرد مرّة واحدة ما حدث عدّة مرّات.[1]

وهذه التّصنيفات وإن كانت تفتح أمامنا أفقا جديدا إجرائيّا لرصد الزّمن وتقنيّته في بناء هيكل الرّواية، فإنّها حسب عيلان تبقى بعيدة عند الإمساك بظاهريّة الزّمن الإنساني الذي يسهم في صياغة رؤية للوجود وللحياة.

نجد هذا الاهتمام عند باحثين آخرين حاولوا تلطيف مجال البحث في الزّمن بوضعه في سياق الحياة الإنسانيّة وإدراج النصّ الأدبي كقيمة غير جاهزة تتطلّب التّحليل المتأنّي والعميق ووصله بشروط إنتاجه، وفي هذا السّياق يندرج تصوّر "رولان بورناف" و"أوبين" اللّذين نظرا إلى علاقة الزمن بالأدب من وجهة تجمع بين القيمة الدلالية والجمالية، فالبحث في الزمن يجب أن يضيئ دلالة العمل الأدبي كما أن القيمة الجمالية للزمن تتحدد بالصيغة التي يتم توظيفه بها في سياق النص، وقد اعتمد الكاتبان في تصورهما لتصنيف دراسة الزمن في الرواية على أفكار "ميشال بوتور" MICHEL BUTOR التي صاغها في كتابه "بحوث في الرواية" يجب أن نركّب ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة.[2]

كما طرح عيلان تنظيرات "جون بويون" JEAN POUILLON إذ ربط الزّمن بالمنظورات النفسيّة للشخصيات والزمن يدفعها إلى التعامل معه وفق منطلقات فلسفية تجسّدها علاقة الضّرورة والاحتمال التّي ترتبط بمفاهيم الحريّة والقدر[3]. والواضح أن عمر عيلان قد حاول جمع كل ما قيل في إشكاليّة الزمن، وقدّم تنظيرات النقّاد الغرب ليتّكئ عليها لاحقا في اشتغاله على رواية "بان الصبح".

– دلالة الزّمن التّاريخي:

[1]- عمر عيلان : توقيت الرّواية و دلالية الزمن الإنساني و النصّي في رواية " بان الصبح " ،كتاب الملتقى الثاني ، ص'(70).

[2] – المرجع نفسه ، ص(72) .

[3]– المرجع نفسه، ص(75).

حاول عمر عيلان أن يوضّح العلاقة بين الرّواية والتّاريخ في مداخلته، بعرضه للعلاقة بين المتخيّل والأحداث التّاريخية التي يوظّفها.

يتّصل التّاريخ بالأحداث الواقعيّة الثابتة في مرحلة زمنية محدّدة، وانتقال التّاريخ إلى النّصوص الأدبية لا يعني هيمنة الموضوعيّة التّاريخية على السّياق التّخيلي بل على العكس من ذلك، فالنصّ الأدبي التخيلي يتّخذ من الأحداث الواقعيّة المثبتة بمعالم واضحة كخلفيّة للأحداث في الرّواية، ليبدي رأيه في تلك الأحداث التي كثيرا ما يغالطنا المؤرّخ بنقلها ناقصة أو مشوّهة أو مغلوطة، فتكون المعالجة الفنيّة للحقائق أكثر حريّة في التّحليل والتّأويل والاستنتاج وفق المنظورات التي تنفتح من خلالها النّصوص الإبداعية الرّوائية على التاريخ، كما أن صرامة الخطاب التاريخي وتحايله على القارئ لا تلتقي مع مرونة الخطاب التخيلي الذي يتعرّض للتّاريخ من جوانب متعدّدة، ذاتيّة وموضوعيّة.

يرى عمر عيلان أن الدّلالات التي يتيحها الزّمن التّاريخي في رواية "بان الصبح" هي النزوع الفكري للنصّ، وهو ما اصطلح على تسميته "بتوقيت الرواية"، فالوقوف عند مرحلة زمنية معينة لا يخلو من خلفيّة فكرية وقصدية تموّه نظرة إيديولوجية لأنّ هذا التّوقيت التّاريخي هو اقتطاع في الزّمن الإنساني لمرحلة من مراحله التي تحفل بخصوصياتها الاجتماعية وبنياتها الفكريّة، وهو ما يضبط إلى أبعد الحدود المواضيع التي يمكن طرحها أو مناقشتها في سياق هذه الحقبة الزّمانية[1].

في رواية "بان الصبح" يتعمّق بن هدوقة في استحضار التاريخ لتتّخذ الوقائع التّاريخية أبعادا شاملة للنّشاط الفردي والاجتماعي المشحون بطاقة رمزيّة يستحيل معها الحديث عن الزّمن ذو دلالة إيديولوجية ويصبح التّوظيف الزّمني لا يحمل طابعا انسيابيّا باتّجاه الماضي أو المستقبل، بل يتوقّف في حدود الحاضر والرّاهن الذي تعرض بعض مظاهره من منظور خاصّ ودال.[2]

عرض عيلان لمناقشات الميثاق الوطني، ورأى بأن التّأطير الزّمني هو الحيّز الذي يحدّده طبيعة مضمون النصّ الحكائي، وأن المرجعيّة التّاريخية الواقعيّة هي التي تشحنه بالدّلالات المتعدّدة، لأن

[1] – عمر عيلان : توقيت الرّواية ودلاليّة الزّمن الانساني والنصّي في رواية بان الصبح، كتاب الملتقى الثّاني للرّواية ، ص(77).

[2] ـ المرجع نفسه ، ص(88) .

الاعتماد على الإشارات التاريخية ذات المرجعيّة الواقعية يقدّم ضمن بنية روائية، والعلاقة تبعا لذلك تأخذ طابع علاقة جدليّة بين المتخيّل والواقعي، وضمن هذه العلاقة يبنى النصّ وينتج دلالته الفكريّة والفنيّة معا.[1]

إنّ الزّمن يتّصف بالتّاريخية في أيّ شكل من أشكالها، وإذا كان الرّوائيون الجدد يرفضون بإصرار تاريخيّة الأحداث وواقعية الشّخصيات في أيّ عمل من الأعمال السّردية، فإنّهم لا يستطعون أن ينكروا أنّ إبداعاتهم الرّوائية مهما تحاول التملّص من الزّمن فإنها واقعة تحت وطأته، فالزمن، إذن ضرب من التاريخ، والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيء واحد[2]، يبقى فقط التّمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنيّة بكل ما تحمل من شبكيّة تستمدّ حبالها المعقّدة من الإنسان وحياته وصراعه وإصراره، فالتّاريخ دائما يمثّل قاعدة ينطلق منها المبدع لينتج نصّا ينتمي إلى الأنواع الأدبيّة، لكنّه يعالج في الحقيقة أحداثا أعمق من أن تكون من صنع المخيّلة.

والزّمن التّاريخي بالإضافة إلى الزمن الكوني خاصيتان للزّمن الطّبيعي، هذا الأخير الذي له ارتباط وثيق بالتّاريخ، حيث إن التاريخ يمثل إسقاطا للخبرة البشرية على خط الزّمن الطّبيعي، وهو يمثّل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدوّنة في نصّ له استقلاله عن عالم الرّواية ويستطيع الرّوائي أن يغترف منه كلّما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفنّي، وقد اهتمّ الواقعيّون اهتماما خاصّا بالزّمن التّاريخي الذي يمثّل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخيّلي[3].

ـ دلالة الزّمن النصّي:

حاول عيلان البحث عن الأبعاد الدّلالية التي يمكن أن ينجزها التّوظيف الجمالي للعنصر البنائي الزّمني في الرّواية، لأنّ تقنيّات التّأليف الفنّي ليست بريئة بل تحيل دائما على خلفيّة ميتافيزقية معيّنة ورؤية فكريَة خاصَة، فالانزياح الذي تعرفه أحداث القصّة بابتعادها على المسار الخطّي للحكاية هو

[1] ـ توقيت الرّواية و دلالية الزمن الإنساني و النصي في رواية " بان الصبح " ،كتاب الملتقى الثاني ، ص(90).

[2] – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص(274).

[3] – سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص(68).

العنصر المشحون بالدّلالة، والحامل لجانب من المشروع النّظري الفكري الذي يغمر النصّ الرّوائي بمجمل مكوّناته، واقتراب عيلان من الزّمن النصّي يندرج في سياق البحث عن التقنية الوظيفيّة التي تخلق الانسجام والتّناسق بين البناء الفكري والبناء الروائي، ولذلك فهو لم ينجرف وراء وصف جماليّات البنية الزّمنية للخطاب الرّوائي بقدر ما ركّز على العناصر الدالة لهذه البنية، معتمدا على تصنيفات "جينيت" و"ريكاردو" في هذا الشّأن [1] ، و أهمّ محور انتظم ضمنه دلالة الزمن النصّي هو محور المدّة "Durée":

يرى عيلان بأن طبيعة البناء الزّمني في رواية "بان الصباح" يعتمد أساسا على التّركيز في نقل الوقائع والمشاهد بدرجة تجعل العلاقة قائمة بين زمن الأحداث ومساحة النصّ، فإنّنا نجدها تختلف من يوم لآخر، وهذا الاختلاف أرجعه عيلان إلى طبيعة الأفكار المطروحة والمتحدّثة عنها في كلّ فصل ويوم، فاليوم الأوّل مثلا نجده يخضع لتقنيّة المشهد La Scéne التي تتوسّع في التّوضيح والتدقيق والتركيز على وصف المواقف والمحاورات، وهو ما يتيح للنص إمكانية عرض القضايا المتعلقة بالدّلالة الإيديولوجية والفكرية في النصوص، فالمشهد يشكّل الوسيلة التّقنية الأساسيّة لعرض واقع الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها وتناقض القيم السائد فيها. وإذا كان المشهد يفتح أفق النصّ على التنوّع والتوسّع والرّؤية الشموليّة للواقع، فإن الحذف L'ellipse يعمد إلى إغفال عناصر حديثة لا يسعى الرّاوي لإظهارها، ليتمّ التّركيز على نقاط أخرى يريد إظهارها، وهذا ما حدث في اليوم الخامس. برّر عيلان هذا العرض الانتقالي بأنّ توظيف تقنيّات خاصّة لنقل الحكاية من مستواها الطّبيعي إلى مستواها الخطابي يخضع بصورة مباشرة لمتطلّبات البناء الفكري للنصّ[2].

عرض عيلان بإيجاز الاستباقات الموجودة في الرّواية التي تمثّل مرآة عاكسة لماضي الشّخصية ويوجد بها جانب من البعد النّفسي للزّمن من خلال الاستذكار، وقد مكّن اللّجوء إلى السّوابق الخارجية التي لا تتّصل بصورة مباشرة بالقصّة وأحداثها الفعليّة الآتية، من تحديد مجال التّفاعل الفكري

[1]- عمر عيلان : توقيت الرواية و دلالية الزمن الإنساني و النصي في رواية بان الصبح ، كتاب الملتقى الثاني للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " ص(98)

[2]- المرجع نفسه ، ص(99).

والايديولوجي في رواية بان الصّبح، فالعودة إلى الماضي واسترجاع أحداثه اقتصرت على الشيخ علاوة دون بقية الشخصيات الأخرى، التي تعيش الحاضر وتقف في مواجهة الشيخ علاوة الذي يعود باستمرار للماضي.

يرى عيلان أن النّظام الزمني للخطاب في رواية بان الصّبح يتجسّد كلية في الحاضر الذي هو فاتحة الرّواية وخاتمتها، وإذا كان هذا التّركيز يسعى في جانب من جوانبه إلى إحداث الإيهام بالواقعيّة لدى المتلقّي، فإنه اتّبع للوصول إلى ذلك منهجيّة التّتابع الزّمني المرتكز على مسايرة كرونولوجيا الأحداث، وفق حدوثها المتوافق مع التّقييم الوضعي للزّمن "المعدني" الذي تحدّده ساعات اليوم وهذا التركيز يهدف إلى تثمين الوقائع والأحداث المتّصلة ببيئة القصّة وهي بيئة حضريّة في حين أن التّدقيق يتراجع عندما يتعلّق الأمر بالبيئة الريفيّة، وإذا كان المشهد قد وظّف لخدمة العناصر الفكريّة الايديولوجيّة وعرضها في أثناء النصّ، فإن الاستباق عمل على تحديد الأبعاد النفسية للشخصيّات ومواقفها من الواقع[1]، والملاحظ على مداخلة عمر عيلان أنّه أطال كثيرا في تقديم نظريّات النقّاد الغرب، وأوجز عند تطبيقها على رواية "بان الصبح".

في مداخلة محمّد بن يوب التّي كانت بعنوان "بنية الوقفة الوصفيّة في روايات عبد الحميد بن هدّوقة"، استهلّ محمّد بن يوب مداخلته بتقديم مفهوم للوقفة أو الاستراحة (Pause) فاعتبرها التّقنية الزّمنية الثابتة التي تشترك مع المشهد في كونها تؤدّي إلى تعطيل السّرد وإبطاء وتيرته فهي تظهر في التوقّف في مسار السّرد حيث يلجأ الرّاوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السّيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظلّ زمن القصّة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقّف الرّاوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة بل هي أهداف سردية يضيء السّرد فيها الحدث القادم[2].

[1]– عمر عيلان : توقيت الرّواية و دلالية الزمن الإنساني و النصي في رواية " بان الصبح "لعبد الحميد بن هدوقة "،كتاب الملتقى الثاني للرواية ، ص (102)

[2]– محمد بن يوب: الوقفة الوصفيّة في روايات "عبد الحميد بن هدوقة " ،كتاب الملتقى العاشر للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص (117).

عرض بن يوب وظائف الوقفة متّكئا على تنظير جيرار جينات الذي حصرها في وظيفتين مختلفتين الأولى هي الوظيفة التزيينيّة الموروثة عن البلاغة التقليديّة التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبيّة وتعتبره تأسيسا على ذلك مجرّد وقفة أو استراحة للسّرد وليس له سوى دور جمالي خالص، فهما على تعبير جينيت ترسّخ قانونا وصفيا أكثر مطابقة من جهة أخرى لنموذج الإعلان الصّريح الملحمي غير زمني على الإطلاق وهو قانون يتخلّى السّارد بموجبه عن مجرى القصّة، ويهتمّ بوصف منظر لا ينظر إليه أحد[1].

أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التفسيريّة الرّمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصّة، وعنصرا أساسيا في العرض، فالأوصاف هنا لا ترتبط بلحظة خاصة في القصّة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل العكس بالضبط هو الذي يحدث، فهذا النوع من الوصف لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للعمل بل هو توقف تأملي للبطل نفسه وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة[2].

وما يهمّنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح، ولذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن استخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة، أما بالنسبة إلى روايات تيار الوعي فلا نجد شيئا من ذلك فالوصف يأتي ملتحما بالسّرد في وحدات متضافرة[3].

وعن علاقة الوصف بالسّرد تطرق بن يوب إلى ثلاثة آراء لنقّاد عرب، أوّلهم رأي عبد الملك مرتاض في كتابه نظريّة الرّواية الذي يرى بأنه يمكن تقبّل الوصف بمعزل عن السّرد، ولكنّه لا يمكن أن

[1]- جيرار جينات: خطاب الحكاية، (ص،ص) (112،113).

[2]- ينظر : عمر عيلان، توقيت الرّواية ودلالية الزّمن الإنساني والنصي في رواية بان الصبح، كتاب الملتقى الثاني للرواية ، ص (112).

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص (113).

يوجد سرد دون وصف غير أن هذا الارتباط العضوي لا يحظر عليه أن يكون ذا بال في المقام الأول من النص، إن كل الأنواع السّردية كالملحمة، والحكاية، والقصة، والرواية.. لا يمكن لأيّ منها الاستغناء عن الوصف[1]، معنى هذا أنه يرى أن الوصف أصل في الإبداع، والسّرد مجرّد مظهر أو تقنية وثاني رأي أورده بن يوب هو رأي حسن بحراوي الذي يرى بتبعيّة الوصفي للسّردي التي اتّفقت بشأنها جل الآراء، ولكن يبقى للوصف امتيازه الخاصّ كعنصر تشييدي يعمل إلى جانب السّرد محافظا في نفس الوقت على استقلاله وعلى تفاعله المستمرّ مع الأنساق الحكائيّة المستعملة في الرّواية وقد وفق بن يوب بين الرّأيين بقوله: "أما نحن فنقول بأن هناك علاقة وثيقة بين الوصف والسرد وهنا يتكاملان ويتداخلان لاسيما في الصورة السردية التي تساهم في نمو الأحداث بحيث يصير الوصف مولدا لحركة السرد إلى الحد الذي يساهم فيه الحدث بين حركة وسكون وتمتزج الأسماء السّاكنة بالأفعال المتحركة في انسجام وتوافق، وهذا كلّه يعود إلى ما تتطلّبه طبيعة الأحداث، ورواية الراوي وموقفه من الحدث أو الشّخصية الموصوفة"[2]، وفي الحقيقة فإن هذا الرأي هو لسيزا قاسم أوردته في كتابها "بناء الرواية" في الصفحة(117).

حاول بن يوب من خلال هذه المقاربة التطبيقية رصد تقنية الوقفة الوصفية من خلال الكشف عن المقاطع الوصفية، وكيفية اشتغالها في بنية النصوص الروائية لدى عبد الحميد بن هدوقة ومدى مساهمتها في إبطاء وتيرة السرد من خلال علاقتها بالمكونات السردية الأخرى كالمكان والشخصية والزمن.

وظّف بن هدوقة الوصف بنوعيه: الوصف المتداخل مع السرد والوصف المنفصل على السرد فالنوع الأول يرسم لنا مظاهر وأوصاف بعض الشّخصيات، ويجسد المكان والأشياء، أما الوصف المنفصل عن السرد فهو يرسم الشّخصيات ويصف المكان والأشياء، وقد قدم بن يوب نماذج وأمثلة لكل شكل من هذه الأشكال.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص (383).

[2]- محمد بن يوب: الوقفة الوصفيّة في روايات عبد الحميد بن هدوقة،كتاب الملتقى العاشر للرواية "عبد الحميد بن هدوقة "، ص (118).

1- **الوصف المنفصل على السّرد** :إنّ حضور الشّخصية ليست وسيلة فنية فحسب وإنما لها وظيفتها البنيوية في الرواية، فهي التقنية التي لا غنى عنها للكشف عن أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والتي تمثّل بالتّالي انعكاسا على الواقع الثّقافي والاجتماعي المحيط بالشّخصية، وتكمن الغاية من الوصف في رسم صورة لغائب في صورة حاضرة، وقد وظّف الرّاوي جزءا من هذا الوصف لجمال المرأة ممّا ينمّ عن ذوق جمالي وهذا ما نجده في رواية "نهاية الامس"، وقد أورد بن يوب مقاطع من الرّواية هي من الوصف المنفصل عن السّرد، ولم يقتصر بن هدّوقة في توظيف الصّورة الوصفيّة المنفصلة عن السّرد على وصف شخصيّة فقط، وإنما برز وصف المكان أيضا بما يحتويه من أشياء وأثاث بصورة كثيفة في أعماله الروائية، فقد تعدّدت المقاطع الوصفيّة التي تعكس صور المكان بأجزائه ومكوّناته الدقيقة، فعملت على ابطاء السّرد نتيجة لاشتغال الرّاوي بتقنيّة الوصف مما أحدث إبطاء في إيقاع الزمن الروائي بصفة عامة، وقد ورد في المداخلة مقاطع من رواية "بان الصبح" في وصف صالون الشيخ علاوة مثلا، وهذه المقاطع توهم القارئ بواقعية ما يقرأ[1]. وقد لعبت المقاطع الوصفية السابقة دورا في إبطاء زمن السرد كما كشفت عن استقلال المقاطع الوصفية إلى حد ما عن السرد وكشفت أيضا عن علاقة الوصف بالمكونات السردية كالشخصية والمكان.

2 – الوصف المتّصل بالسّرد: يرى بن يوب أن بن هدّوقة قد وظّف العديد من المقاطع الوصفية التي تمتزج بالسّرد، كما أن هذا الوصف يتصلّ في كثير من الأحيان بعناصر البنية الرّوائية فيجسّد المكان ويرسم الشّخصية ويستنبط دواخلها، وقد ورد في المداخلة مقاطع من رواية "غدا يوم جديد" اتّضحت من خلالها تقنيّة الوصف المتّصل بالسّرد. ومن يمعن النّظر في روايات "عبد الحميد بن هدوقة" يجدها تزخر بالمقاطع الوصفية المختلفة وتكمن أهمية الوقفة الوصفية كتقنية سردية في كونها تساهم في إبطاء السّرد وتعطيل وتيرته حيث يتمدّد زمن الخطاب ويتقلّص زمن القصّة سواء كانت المقاطع الوصفيّة منفصلة أو متداخلة مع السّرد[2].

[1]- محمد بن يوب: الوقفة الوصفية في روايات "عبد الحميد بن هدوقة "،كتاب الملتقى العاشر للرواية، ص (122).

[2]- المرجع نفسه ، (ص،ص) (125،124).

وقد استخلص بن يوب أن الوقفة الوصفيّة في النص الروائي يهيأ له برؤيا بصرية، ويتمّ الاستعانة بمجموعة من الأدوات والعناصر التي تساعد الرؤيا على التحقّق مثل: طبيعة المسافة بين العين الواصفة والشّيء الموصوف، والإطلالة من مكان مرتفع..وغيرها، وقد ختم بن يوب بعقد مقارنة بين الوقفة الوصفية و تقنية المشهد، إذ كلاهما يناقض السرد ويعمل على تعطيل حركته وإبطاء وتيرته، إذ يشكّلان استطرادا وتوسّعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصّة، فإذا كان الوصف يوقف حركة السّرد ليفسح المجال لآلة الوصف لتجسّد المكان وترسم الشّخصية وتستبطن دواخلها، فإن المشهد يعطّل سرعة السّرد من خلال منح الشّخصية مجالا واسعا للتّعبير عن رؤيتها من خلال اللّغة في حوارها مع الآخرين وذاتها[1].

في مداخلة "علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الدّاخلية لرواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدّوقة – قراءة في تقنيّة الزّمن– للأستاذ ياسين سرايعيّة، ذكر بأن الرّواية الجزائرية تتطلّع منذ نهاية القرن العشرين لإيجاد حركيّة لها ضمن إطار تطوّر الرّواية المعاصرة، حيث تتميّز هذه الرّوايات بالحضور الدّائم في كل الأزمنة والأمكنة و في كافّة مناحي الحياة، وبالتّالي فهي كالخليّة تتجدّد وتتكاثر في كل مرّة، ولعلّ هذا ما جعل الكتابة الرّوائية عند بن هدوقة في "بان الصبح" تتميّز بالمرونة التي تجعلها في كل مرّة تبحث عن طرائق جديدة لمواكبة التغيّرات التي يتعرّض لها الواقع باستمرار، فهي بحث دائم وأفق مفتوح لهذه التّنويعات، الأمر الذي جعلها تنزع نحو التميّز والتفرّد واستغلالها بآليّات تبنينها التّقني الفني، وإنها التّجربة التي تؤسّس لمرحلية الإنسان الجزائري الحامل للتّناقضات الفكرية والاجتماعية والإيديولوجيّة التي تغذّيها النّزعة التمرّدية والصّراعات والثّورة عن المقوّمات التّقليدية، وهي خاصيّة جسّدتها شخصيّات "بان الصبح" المتجلية وفق جملة من التّناقضات والممثّلة لرموز الصراعات السياسيّة والفكرية...، حيث تأخذ كل شخصيّة قيمتها من الشّخصية المقابلة (عمر، رضا)، (علاوة عبد الجليل) (دليلة، نصيرة الصوناكوم)، (نعيمة، زبيدة)، محاولة بذلك رواية بن هدوقة مواكبة ما يستجد في السّاحة الأدبيّة والنّقدية العالميّة والعربيّة بخاصّة فيما يتعلّق بتنظيم تقنيّات الأساليب والرّؤى، ومنفتحة على التطوّرات التي شهدتها الرّواية العالمي التي تعالت على

[1]– محمد بن يوب: الوقفة الوصفية روايات "عبد الحميد بن هدوقة"، كتاب الملتقى العاشر للرواية، ص(136).

الموروثات الرّوائية التّقليدية التي أضحت عاجزة على استيعاب تطلّعات القارئ العربي المعاصر الذي أضحى يروم الشّكل الحكائي الجديد[1].

ركّزت المداخلة على تتبّع العلاقة التي تربط المنطق السّردي في رواية "بان الصبح" بمكوّناتها الدّاخلية من خلال قراءة في تقنيّة الزّمن وفق مقولات جيرار جينات وتودوروف .

ـ الزّمن في الخطاب الرّوائي "بان الصبح" لابن هدوقة:

فرّق سرايعيّة بين القصّة والخطاب بقوله: "القصّة هي مجموعة الأحداث المرويّة والمحكي هو الخطاب الشعري أو الكتابي الذي يرويها، والسرد هو الفعل الحقيقي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب"[2]، وهذا التعريف لا يبدو واضحا لذلك سنتوقف لتقديم مفاهيم الخطاب، الحكاية، القصة فنظرا لتعدّد مدارس واتجّاهات الدّراسات اللّسانية الحديثة فقد تعدّدت مفاهيم ومدلولات مصطلح الخطاب، ونورد بعضها فيما يلي:

أ – خطاب: مرادف المفهوم السّوسيري "كلام" وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنيوية .
ب – وهو على المستوى اللغوي البحت يشير في معناه الأساسي إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا[3].

ج – يتعدّد مفهوم الخطاب في المدرسة الفرنسيّة لدى مقابلته بمفهوم المقول، "المقول" هو تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنويين، بين توقفين للعملية الإبلاغية أما الخطاب فهو المقول منظورا إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه، أو المكيفة له، وهكذا فإن نظرة إلى النص من حيث كونه بناءا لغويا تجعل منه مقولا، أما البحث في ظروف وشروط إنتاجه فتجعل منه خطابا، مصطلح حكاية يعني مجموعة أحداث مرتبطة ببعضها البعض ارتباطا وثيقا تمسّ شخصية أو شخصيات متعدّدة تأثّرا وتأثيرا بغض النّظر عن القناة التي انتقلت إلينا عبرها هذه الأحداث لغوية كانت أو غير

[1]– ياسين سرايعية، علاقة المنطق السّردي بالمكونات الداخلية لرواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في تقنية الزمن، كتاب الملتقى التّاسع للرواية ، (ص، ص) (40، 41).

[2]– المرجع نفسه ، ص (41).

[3]– ميجان الرّويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص(115).

ذلك ونترجمها باللّفظة الفرنسية Histoire ، أما قصة فهي تحمل بالإضافة إلى المعنى السابق كل ما تستلزمه عملية السرد ثم الكتابة من تقنيات وتصوير للشخصيات ووصف الأماكن وما إلى ذلك باختصار: القصة هي الحكاية المكتوبة، ونترجمها باللّفظة الفرنسية Récit والقصة بهذا المعنى أشمل من الحكاية[1].

تأثّرت الرواية الجزائرية المتجلية في "بان الصبح" لابن هدوقة في تعاملها مع الزمن بالرواية العالمية باعتمادها تقنيّة المقطوعات وتجاوزها نمط السّرد الخطّي حيث تتألف فيها الأزمنة في الزمن الماضي وانبثاقها في الحاضر عبر الاسترجاع ذلك أن الأحداث لا تنتظر داخل عمل قصصي بصفة اعتباطية بل تستجيب لمنطق معين.

حدّد سرايعية رواية "بان الصبح" تاريخيا بأنها تعود إلى غضون السبعينات (زمن الاشتراكية) لأن هناك أحداثا تؤكد ذلك أما الإطار الزمني الذي حددت فيه عوالمها يبدأ من الثامنة والربع صباحا وهذا ما صرحت به الشخصية المحورية "دليلة" التي يتحرك معها زمن كل الأحداث والشخصيات.

حدّد سرايعية أزمنة الرّواية كالتالي:

1- زمن خروج دليلة على السّاعة الثامنة والربع.

2- زمن خروج الشّيخ علاوة من اجتماع حول مشروع الميثاق الوطني.

3- زمن نعيمة بنت الأخ التي جاءت للدّراسة في العاصمة ثم زمن الرسالة التي غيّرت حياتها أين يبلغ الزّمن الرّوائي بؤرته ، هذا وتنحصر أزمنة الرواية في الشّهر الثاني من حبل دليلة وتنتهي قبل وضعها لحملها ولا ندري أي شهر بالضبط[2].وقد اتّكأ سرايعية في دراسته لزمن رواية "بان الصبح" على مقولات تودوروف في كتابه الإنشائية مستعينا بتحليل جيرار جينات الذي أورده في كتابه

[1]- ياسين سرايعيّة: علاقة المنطق السّردي بالمكونات الدّاخلية "بان الصبح"، لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في تقنية الزمن، كتاب الملتقى التاسع للرواية ص (32).

[2]- المرجع نفسه ، ص (43).

FiguresIII حيث ميّز بين ثلاثة أنماط من العلاقات الزّمنية بين المحكي والقصّة وهي: الترتيب L'ordre، والدّيمومة La durée، والتّواتر Frequence.

أوّلا– التّرتيب: يقرّ جينات بوجود نمطين على الأقلّ من التّحريف الزمني داخل المحكي وهما الاسترجاع والاستباق.

– **الاسترجاع L'analepse**: هو إيقاف مجرّد للأحداث واستذكار كلّ الأحداث الماضية نجده في رواية "بان الصبح" يتجسّد في تذكر نعيمة صورة أمّها المتوفّية بعدما اتّهمها عمّها في شرفها وهي طاهرة وبريئة، فقد أحسّت بالفراغ لأنّها لم تجد من يساندها، ويسترجع الرّاوي زمن حياتها الأوّل حيث كلّفتها عمّتها في حوالي الثّالثة من العمر ولم تعرف أنّ لها أبا حقيقيا إلّا ذات يوم من أيّام مايو كان ذلك عندما دخل رجل على عمّتها وهي مشدوهة لا تصدق عينيها ثم ولولت ثلاث مرات واحتضنته وهي تبكي بلا دموع وتقول: "أخي العزيز ابن أمي عدت حيّا عدت الينا أنا ونعيمة عدت كم أنا سعيدة كم هو سعيد هذا اليوم"[1]، هذا ما تعتمده الرواية الحداثية، عملية التذكّر التي تولّد خيبة الانتظار وهي ضرورية لأنّها استرجاعات تكميلية تردّ لملأ ثغرات المحكي.

– **الاستباق Le prolepse**: تعتمده أيضا الرّواية الحداثية وقد شكّلت الاستباقات في رواية "بان الصبح" عمق الاستراتيجيّة البنائية التي تخلق تشويشا في نفسيّة المتلقّي نقرأ الاستباق في المقطوعة التّالية: "تنهّدت وهي تنظر إلى خصرها وسخرت منه و هي تقول: ستصير برميلا ذات يوم بفضل كريمو"[2].

ثانيا ـ الدّيمومة : تتراوح سرعة النصّ الرّوائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطّي استعراضها عددا كبيرا من الصّفحات وبين عدّة أيّام قد تذكر في بضعة أسطر ويمكن رصد ديمومة الرّواية من خلال :

[1]– عبد الحميد بن هدوقة : بان الصّبح ، ص(252).

[2]– المرجع نفسه ، ص (67).

ـ **الخلاصة Sommaire** : تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون أن تعرض للتّفاصيل يعني يكون فيها زمن المحكيّ أصغر من زمن القصّة[1]. وتحضر الخلاصة في "بان الصّبح" في كثير من المواضيع منها المقطع التّالي الذي ورد في الفصل السّادس، "ليسمح لي الأستاذ أن أذكّره ببعض الحقائق لقد كانت لغة الجزائر قبل 1830 هي العربية وكنّا أحرارا مستقلّين ولكن متأخّرين فاحتلّت فرنسا أرضنا، إن الصراع الحقيقي في الجزائر اليوم ليس بين أنصار العربية وغيرهم إن الصراع الحقيقي هو بين الرجعية والتقدمية"[2]، لقد وظّف الباحث هذا المقطع من الرواية ليوضّح كيف استخدم بن هدوقة تقنيّة الخلاصة إذ اختصر فترة طويلة هي فترة الاحتلال بأسطر قليلة دون ذكر التّفاصيل.

ـ **الاستراحة Pause**: أو تسمّى الوقفة يكون فيها زمن المحكي أكبر من زمن القصّة فتكون في مسار السرد الروائي توقّفات معيّنة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السّيرورة الزّمنية وتعطيل حركتها فيظلّ زمن القصّة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقّف الرّاوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا وليست هذه الوقفات الوصفيّة زائدة بل هي أهداف سرديّة يضئ السّرد فيها الحدث القادم[3]. وقد حضر في الرواية بشكل كبير ولافت للنّظر خصوصا عندما يصف شخصيّة من الشّخصيات.

ـ **القطع/ الثغرة ellipse**: يعني زمن المحكي يساوي صفر وزمن القصّة ممتدّ استخدم الروائيون الجدد القطع الضّمني الذي لا يصرّح يه الرّاوي، وإنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه يتجلّى القطع في المقطع السّردي التالي: "إن المناقشات حول الأسابيع الأولى من شهر ماي بشمولها وعمقها وديموقراطيتها ظننت الكثير بأن الجزائر مقبلة على تحول جذري وخوض ثورة

1- جيرار جينات : خطاب الحكاية ، ص (113).

2- ياسين سرايعيّة: علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الداخلية "بان الصبح"، لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في تقنية الزمن، كتاب الملتقى التاسع للرواية (ص، ص) (51،50).

3- المرجع نفسه ، (ص، ص) (53،52).

ثقافية حقيقية" هذا المقطع الذي قالته نعيمة في مشاركتها في اجتماع حول الميثاق الوطني تبرز هنا حركية وسرعة السّرد لضمان تقدمه إلى الإمام وإلغاء خيبة الانتظار بالاستعانة بالعديد من الإشارات الزمنية الدالة على الحذف.[1]

- **المشهد Scéne** : يتساوى فيه زمن القصّة بزمن السّرد ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد أو الحوار الواقعي الذي يدور بين الشّخصيات ورواية "بان الصبح" تحتوي على الحوار بكثرة شأنها شأن باقي الروايات الجزائرية بالرّغم من أننا نسجّل أنّ بعض الكتّاب قد استغنى عن الحوار[2].

ثالثا - التّواتر Fréquence :

يتوفّر على ثلاث إمكانيّات نظرية:

– **القصّ الإفرادي**: تروى حادثة واحدة مرّة واحدة ويسمّى التحديد Détermination وهناك العديد من المواقف في الرواية التي رويت لمرّة واحدة وكانت كافية مثل" لبست نصيرة سروالا أزرق من الجين على قميص أبيض بأكمام".

– **القصّ الإعادي**: تروى حادثة واحدة بطرق شتى ويسمى التّمظهر Aspécispcation نجده في المقطع التالي: إنك مخطئة، ما دام فرد واحد أمي في الجزائر فسنحتاج إلى عيسى بن هشام لتبليغ فكرة الاشتراكية".

"كنتم جادين لا شكّ في ذلك عندما يكون الإنسان جادا لا يكون حزينا لأن الحياة الجادة لا تتلاقى مع الحزن والعبوس إنّ الاشتراكية أمل وسرور ليست بكاءا ولا حزنا".

"فالإشتراكيّة علميّة والعلم لا يبنيه الجهل".

[1]– ياسين سرايعيّة : علاقة المنطق السردي بالمكونات الداخلية لرواية " بان الصّبح " ، (ص، ص) (52-53).

[2]– المرجع نفسه ، ص (53).

تروي نعيمة الحديث عن الاشتراكية بطرق شتّى وهذا التّكرار هو تكرار دلالي، وهي تقنيّة يعتمدها الحاكي عامدا لجعل قضية الاشتراكية تمثّل القوّة المركزيّة المهيمنة التي تتمحور حولها الأحداث. [1]

– **القصّ التّكراري**: تروي حوادث متعدّدة مرّة واحدة وتسمّى التوسّع Extention كما في هذا المقطع السّردي، "كانت نعيمة وهي بفراش دليلة تستعيد في نفسها يومها الحافل بالاكتشافات الجديدة عن مجتمع المدينة، عرفت الحمام .. حضرت اجتماعا حول الميثاق.. عمر لا ينفكّ يضايقها وهو كبير من حيث السنّ"[2]

نخلص في النّهاية أن الرّوائي وظّف التّحريف الزّمني وكسر الخطية الزمنية التقليدية (ماضي حاضر، مستقبل) إذ وظّف تقنيّة جمالية تجلّت في الاستباقات والاسترجاعات ، أما الديمومة فأحكمت قوانين التّوازن الروائي من خلال وحدات (الخلاصة ، الاستراحة ،القطع ، المشهد ، التنويع في التوتر) ، مما جعل الرّواية تتدفّق بشحنة مليئة بالأحداث تنبثق من ميثولوجيا شخصيات تشكّل صراعات متواصلة خالصة لمبدأ التوازن والتكامل الرّوائي وهذا ما هو موجود في الرواية الجزائرية الحداثية بصفة عامة وضّحه ياسين سرايعية من خلال رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة.

[1] – ياسين سرايعيّة : علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الدّاخلية لرواية "بان الصبح" ،كتاب الملتقى التّاسع للرّواية ، ص (57).

[2] – عبد الحميد بن هدوقة : بان الصبح ، ص(45).

ـ المبحث الرّابع : المكان في الرّواية الجزائريّة .

إذا كانت الرواية في المقام الأول فنّا زمنيّا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السّرعة، فإنّها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيليّة من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، فالمساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشّخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرّواية لها دورا أساسي في تشكيل النص الروائي فالقارئ بالإمساك بالرواية ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء[1]. وكما أن الزمان في الرواية ليس هو زمان الساعة، فالمكان أيضا ليس هو المكان الطبيعي بل هو مكان تخيلي يخلقه الراوي ويعطي له أبعادا تناسب الرواية، وهذا المكان هو الذي يساهم في خلق أدبية الرواية وما يزال تحديد ماهية المكان الروائي خاضعا للاجتهادات الخاصة للنقاد، إذ لم يتم التوصل إلى اعتماد تصور واحد للمكان الروائي تستند عليها الدراسات الأدبية، ولذا نجد في الأبحاث القائمة على دراسة المكان الروائي أنواعا متباينة ومختلفة، فكان المكان الأليف، والطارد، والطبيعي والمتخيل، والمكان البسيط، والمركب، والمكان الموضوعي والمفترض، والمكان التاريخي والنفسي والواقعي والتعبيري والذاتي[2] ، وكلّ هذه الأنواع من الأماكن ليست دقيقة لأن المكان الواقعي في الرواية ليس هو ذاك المكان في الواقع، فقسنطينة أحلام مستغانمي، في ثلاثيتها ليست هي ذاتها قسنطينية في الواقع، ثم إننا نتسائل ما هو المكان المتخيل إذ كانت الرواية نفسها عملا متخيّلا.

عرّف المكان تعريفات مختلفة من طرف النقّاد، إذ عرّفه "منصور نعمان الدّيلمي" على أنه "نظام من العلاقات المكانيّة المتصف بحدّين: الأول يتّسم بالملموسية الواضحة وهو للشخصيات، أما

[1]– سيرا قاسم، بناء الرواية، ص(103).

[2]– محمّد السّعيد عبدلّي : المكان وجماليّة الرّواية في روايتي "نجمة" و "الجازية والدراويش" ،معارف، مجلة علمية فكرية محكمة، المركز الجامعي البويرة، العدد الأول، ماي2006، ص(326).

الثاني فيتمثّل في كلّ جهات المكان، التي تشكّل المستويات المختلفة والمكتسبة والمتفائلة مع الحدّ الأوّل له، من خلال فعالية الشّخصيات والأبطال"[1].

في حين نجد أن عبد المالك مرتاض "يؤكّد على جغرافيّته فحسب، حيث يقول: "المكان عندنا هو كلّ ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا"[2]، بينما تعتبر سيزا قاسم أنّ "المكان في الرّواية ليس المكان الطبيعي[3]، بل هو " خيالي له مقوّماته الخاصّة وأبعاده المميزة"[4]، وقد ترجمت غالب هلسا كتاب لغاستون باشلار " l'espace de la poétique" إلى "جماليات المكان" إذ يقول " المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز"[5] ونجد عبد المالك مرتاض، يطرح مصطلحا آخر له صلة قويّة بهذا المبحث فيقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح "الحيّز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (espace, sapce) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس، لأنّ الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النّتوء والوزن والثقل، والحجم والشّكل...، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الرّوائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده"[6] ومن هنا فمفهوم الحيّز أوسع من مفهوم المكان.

والأكيد أن قيمة المكان تتحدّد في الرّواية بمقدار نجاح الكاتب في جعله تعبيرا مجازيا عن شيء ما قد يتعلّق بنفسيّة الشّخصية أو بمستواها الاجتماعي والاقتصادي والثّقافي[7]، فهناك علاقات تربط بين المكان والشّخصيات والزمن، فللمكان في العمل الرّوائي حضوره، وللإنسان في المكان حضوره

[1]- منصور نعمان الدّيلمي : المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 1999، ص(18).

[2]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، ص(245).

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص(74).

[4]- المرجع نفسه، ص(74).

[5]- غاستون باشلار: جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، ص(31).

[6]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص (141).

[7]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ص (185).

وللزمان في المكان حضوره، وللّغة دورها في تجسيد هذا الحضور وربطه بغيره من عناصر الخطاب الرّوائي ربط يجعل منه نسيجا متماسكا، فلا يمكن تصوّر حركة لا تجري في الزّمان والمكان حتّى ولو كانت تخييليّة، وما من مغامرة في الرّواية أو خارجها إلا جعلت لها مكانا تتجسّد فيه حركتها،[1] وممّا لا شك فيه أنّ الرّوائيين منذ القرن التّاسع عشر قد اهتمّوا اهتماما بالغا بالمكان، بمعنى أنّهم حدّدوا العالم الحسّي الذي تعيش فيه شخصيّاتهم وجسّدوه تجسيدا مفصّلا بواسطة الوصف، والجدير بالذكر أن الروائي إذا اهتمّ بتصوير المكان الواقعي الذي يمكن مشاهدته بالعين المجردة، فقد اتجه نحو الواقعية أما إذا كان المكان تخيليا كانت الرواية مجازية.

إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع، وطبيعي أن أيّ حدث لا يمكن تصوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالرّوائي دائم الحاجة إلى التّأطير المكاني، أي أنّ المكان يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل للحقيقة وتوهم القارئ بأن بمقدوره ارتياد تلك الأمكنة والاستقرار فيها، والاستعمال الأمثل للمكان لا يتعلّق بمدى مطابقة الأمكنة الروائية للواقع أو عدم مطابقتها بمقدار ما يتعلّق بمدى نجاح الكاتب في جعل تلك الأمكنة توحي للمتلقي بأشياء تخلق لديه أجواء لا يستطيع مكون فني آخر أن يعبر عنها، حينئذ يصبح الفضاء الروائي رحما تتخلّق فيه الشخوص وما تحمله من قضايا وما يربط بينها من علاقات[2].

فرق علي حمودين بين الفضاء والمكان بقوله: "إن صورة المكان الواحد تتنوّع حسب زاوية النظر التي تلتفظ منها، وضوابط المكان في الرواية متصلة عادة بالوصف، سواء ما ظهر في السرد أو الذي يظهر في مقطع حواري، وفي بيت واحد قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، والفضاء وسيلة الراوي للإيهام بالواقع إلى حد يجعل ما ترويه الرواية ذا واقع ، لأنه يشتبك مع حقائق واقعية حتى ولو كانت فعلا إيهامية، وهذا يحول الفضاء من واقع جغرافي إلى واقع أدبي، مع إيهام بالواقعية الفعلية[3]. وقد اعتمد الواقعيون كثيرا على الوصف وخصوصا الرواية

[1]- حسين علّام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2010، ص(155).

[2]- علي حمودين: نظام المكان في فوضى الحواس، كتاب الملتقى العاشر ، ص(200).

[3]- المرجع نفسه ، ص(202).

الجديدة لأن كثيرا من المؤلفين الذين يعلنون عن انتسابهم إلى هذا التيّار يعطون الأولويّة لوصف شبه واقعي للفضاء، كما أن الرواية تفتح الطّريق لخلق أمكنة أخرى مهما قلّص الكاتب من الأمكنة، لأنّ هناك أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، ومن هنا كان مفهوم الفضاء أشمل من المكان، والمكان هو المكون الأساسي للفضاء، فالمدينة مثلا بمعزل عن الأحداث والزمن والشخصية تعتبر مكانا، لكنّها تصبح فضاء بمجرد انضمامها إلى مجموعة الأحداث.

قسّم علي حمّودين المكان في رواية "فوضى الحواس" إلى قسمين: أماكن الإقامة الإختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية

1- **أماكن الإقامة الإختياريّة:** تتمثّل في فضاء البيت، فالبيت جسد الروح وهو عالم الإنسان الأوّل قبل أن يقذف بالإنسان في العالم فإنه يجد مكانه في مهد البيت، لذا تشكل البيوت والمنازل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"[1]

وقد يستغني الروائي بفضل استعمال الفضاء عن التّحليل والتّعليق، عندما يسند للديكور مهمّة الإيحاء بحالة نفسية أو طموحات في نفس البطل، أو إحدى الشّخصيات، وقد أورد علي حمّودين عدّة مقاطع من الرّواية ورد فيها ذكر البيت، ففي البداية جاء ذكر البيت ليحدّد المكان المفضّل للكتابة لدى الراوية، وفي موضع آخر يحمل البيت دلالة التسلّط، تسلّط الزّوج على زوجته، هذا التسلّط الذي أحبّته الزوجة (الراوية) لأنه يذكّرها ويحسّسها بالأبوّة ثم ذكر البيت على لسان خالد، وهو يصف دار العرس والأجواء السائدة، ثم تعود الراوية إلى ذكر بيتها، وبالضبط غرفتها فهي المكان الأمثل لإخفاء الأسرار، ثم تحدّثت الراوية عن بيت الأم فهو المكان الوحيد الذي يمكنها فيه أن تلتقي بأخيها ناصر، ثم تتحدث عن بيت الاصطياف الموجود بسيدي فرج الذي أعجبها كثيرا إلى درجة أنه يشبهها، فهو يغري بالجد والكسل، وربما بالكتابة، بيت آخر ذكرته الراوية هو بيت فريدة الذي يحمل

[1]- علي حمودين : نظام المكان في فوضى الحواس و عابر سرير ،كتاب الملتقى العاشر للرواية ، ص (204).

معنى العبودية والتسلّط الممارس عليها من طرف الزوج، تصل الرّاوية إلى شقّة خالد، إنها شقّة تقع في الطابق الرابع تبدو أنيقة، وهذه الشقّة هي المكان الأساسي لمجريات الأحداث في الرواية، وخاصة تلك اللقاءات الحميمية التي ستجمعها بعشيقها، وفيها يمارس الممنوع بذريعة الحب [1] .

2- **أماكن الإقامة الإجباريّة:** يرى حمودين أن الإقامة الإجبارية لها حضورها في رواية "فوضى الحواس" من خلال ثلاثة فضاءات: فضاء المنفى، وفضاء السّجن، وفضاء المخفر.

المنفى: ورد المنفى في الرّواية حين بدأت الرّاوية الحديث عن أمّها التي عاشت معظم فترات حياتها في غربة بعيدا عن زوجها، إذ كانت تعيش رفقة ابنتها في تونس بينما يعيش الأب في الجزائر يكافح المستدمر، ثم تحدّثت عن غربة أخيها ناصر، بعدها تحدّثت منفى محمّد بوضياف ذلك الرجل الذي خطّط لثورة نوفمبر، وكان من بين المفاوضين الذين جلسوا حول طاولة إيفيان لتحديد مصير الجزائر، يجد نفسه بعد الاستقلال منفيا من طرف رفاقه في الجهاد وعلى رأسهم بن بلة الذي أمر باعتقاله بادي الأمر في غياهب الصحراء، وبعدها كان نفيه إلى المغرب، حيث قضى حياته بعيدا عن الجزائر التي ظلّ يكافح من أجلها كما ورد ذكر الوطن مرادفا للمنفى، حين يصبح الوطن مرادفا للمنفى، والمنفى مرادفا للوطن يصبح الفضاء ضيّقا مهما اتسعت جوانبه، والمنفى الذي هو الوطن في هذه الرواية، هو الإطار الوحيد الذي تتحرّك فيه وداخله الشخصيات الرئيسية، ولكنّهم جميعا يعيشون فضاء المنفى ليس بالمعنى الواقعي أو الاجتماعي، بل بالمعنى النّفسي لأنّ غربة المنفى تنعكس على الأبطال فيصبحون جميعا ضحايا[2]، وهنا تصبح الفضاءات تعبّر عن نفسيّات الشّخوص التي تعيش فيها، فالبلد على اتّساعه يصبح ضيقا على من ظلموا على يديه، ورغم انفتاحه فهو مغلق في وجه أبنائه.

فضاء السّجن: الفضاء الإجباري الثاني في الرواية هو فضاء السّجن، والتأمّل في فضاء السّجن، بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار، قد شكّل مادّة خصبة للروائيين في التحليل

[1]- علي حمودين : نظام المكان في فوضى الحواس و عابر سرير، كتاب الملتقى العاشر للرواية، (ص،ص) (207-214).

[2]- المرجع نفسه ، ص(217).

وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدّلالية التي ينهض بها السّجن كفضاء روائي معدّ لإقامة الشّخصيات، فالفضاءات المغلقة كانت محطّ وصف كلّ الروائيين الجدد، فهناك منهم من قام بالمقابلة بين الأمان الذي يكون في الغرفة المغلقة والطابع العدواني المميّز للخارج.

وهناك من قام بوصف المنزل الأمومي، إذ تبدو الأم فيه كأنّها مركز المنزل المنير، وقد ابتكر الروائيون صور عديدة ومتعدّدة للفضاء الضّاغط، كما الروائيين الجدد، فهناك منهم من قام بالمقابلة بين الأمان الذي يكون في الغرفة المغلقة والطّابع العدواني المميز للخارج ، كما ابتكروا صورا أخرى للفضاء الحامي والمطمئن، وصوروا تناوب فضاء الراحة وفضاء الحركة، وأبدعوا صورا لفضاء السعادة والتنزه، وفضاء الملاذ والحمى[1]، كما صوّروا فضاء السّجن ومن خلاله نفسيات الشخصيات داخل هذا الفضاء المغلق الذي يصبح فيه الإنسان لا يساوي إلا رقما.

وأورد علي حمّودين المواضع التي ذكر فيها السّجن في الرواية وهي مرّات قليلة: الأولى عند اعتقال بن بلّة لمحمد بوضياف، ثم اعتقال بومدين لبن بلة ثم اعتقال ناصر، ونزلاء السجن هم كلّهم سياسيون، لذا كان العقاب على أشخاص لم يرتكبوا جرائم مذنبة، فقد كانوا ضحايا تصوّراتهم ومعتقداتهم السياسية، وهذا ما يفسّر امتلاء السجون الجزائرية خصوصا في الفترة التّسعسنية بذلك الصّنف من السجناء.

ـ **فضاء المخفر**: المكان الإجباري الثالث في الرواية هو المخفر الذي توجّهت إليه الروائية بعد مقتل عمي أحمد للإدلاء بشهادتها باعتبارها كانت أبرز الحاضرين يوم الحادثة، إنه فضاء يجمع بين متهم سياسي وآخر مجرم وسط ظروف عصيبة مرّ بها البلد، إنه فضاء إجباري يتميّز بالصرامة والقسوة، وفضاء ممهّد لفضاء آخر لا يقلّ قسوة هو فضاء السجن، يكفي فقط ثبوت الإدانة.

ـ **فضاء الاعتقال**: درس الناقد فضاء المقهى وقاعة السينما، والسيارة ، فالمقهى استعملته الراوية مكانا للقاء، وفيه بدأت أحداث قصّتها مع خالد وفضاء السينما الذي شغل خمسة عشر صفحة من الرواية، والراوية لم تشأ أن تذكر شيئا عن تفاصيل تصميم ذلك المكان، بقدر ما ركّزت

[1]– جيرار جينات وآخرون: الفضاء الرّوائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا، 2002، ص(55).

على علاقة الناس في هذا البلد بذلك المكان وبارتكابها حماقة الذّهاب إلى السينما تعطينا الرّاوية صورة عن نفسها بكونها امرأة لا تخشى شيئا وتتصرّف كما يحلو لها، دون مبالاة بردّة فعل الآخرين، ودون أن تفكّر كثيرا في العواقب التي قد تجنيها من تصرّفاتها، أمّا فضاء السيارة فقد اعتبره علي حمودين فضاءا مفتوحا لأنّها تنفتح على العالم بواسطة النوافذ [1].

توصّل علي حمّودين في نهاية الدّراسة إلى النتائج التالية:

1- إنّ الأمكنة في الرّوايات هي أمكنة تخيلية تعيش فيها الشّخصيات، أمّا الشخوص فتعيش في عالم الواقع، وأنّ أكثر الروايات قربا من الواقع لا ترسمه أو تحاكيه كما هو، بل إنّها ترسم واقعا مختلفا من عند الكاتب.

2- يعترف بالمكان كحقيقة إذ تطابق مع أوصاف الحقيقة التي تقدمها الجهات السلطوية فلا يمكننا أن نتكلّم عن أمكنة بمعزل عن السياق الاجتماعي والثقافي والسلطوي للخطاب السائد، وأن أي خطاب مكاني شأنه شأن الخطابات الأخرى يعيش داخل نسيج السّلطة ويتكلم بها ومنها وعنها.

3- ترى الدّراسة أنّ للوصف بعدا تكوينيا، إذ لا تكون الرواية رواية دون أن يكون الوصف موجودا وحاضرا على مستوى التخيّل، فالوصف يخرج العالم الروائي التخيّلي المولود حديثا إلى عالم الوجود الممكن على نقيض أقوال بعض النقّاد الذين يرونه يحقّق وظيفة إيهامية أي يوهمه بالواقع ويحاكيه[2].

في مداخلة "الدّلالة الاجتماعية للمكان في النصّ السردي" ذاكرة الجسد نموذجا للأستاذ سليم بركان استهلّها بتحديد أهداف الدّراسة إذ هي محاولة للتعرّف على رؤية الكاتبة للمكان مع تفحّص الدلالات الفكرية التي يحمّلها إياه، بما في ذلك التلوينات والتشكيلات الفنية والجمالية، التي يتّخذها في نص الرواية، وبعبارة أخرى فإنّ ما يهم في التحليل ليس المكان كموضوعة

[1]- علي حمّودين : نظام المكان في فوضى الحواس و عابر سرير ،كتاب الملتقى الدولي العاشر للرواية ، ص (218).

[2]- المرجع نفسه ، (ص،ص) (230،229).

فلسفية تعتمد المذهب الظّاهراتي أساسا للكشف عن عمق المكان، كما كان يفعل غاستون باشلار، بل هدف الدّراسة الكشف عن الدّلالات السوسيو نفسية التي يضفيها المكان على العمل الروائي، وعلى تأثيراتها المباشرة على سياق الأفكار والدّلالات، بل وحتّى على سلوك الشّخصيات في النص الروائي.

أكد بركان بأنّ العلاقة بين المكان والشّخصيات في نص رواية "ذاكرة الجسد" هي علاقة تأثير وتأثّر ذلك أنّه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشّخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشّخصية، وقد تساهم في التحوّلات الداخلية التي تطرأ عليها بخلق تفاعلات بينها لإنتاج دلالة اجتماعية ونفسية تتجلى أبعادها المختلفة في مسار الفضاء الاجتماعي في نص الرواية، بحيث نلمح انعكاس الأبعاد الرمزية الفكروية لبنية الفضاء الطّبيعي والتي تجلب عبر وصف فضاء المدينة (قسنطينة) الحاملة لصور البؤس والحرمان وحتى التّهميش، على غرار فضاء مدينة (باريس) وما تحمله من متعة ورقي واطمئنان[1].

إن الدلالة الفكرية للمكان في النص الروائي تتبدى من خلال ذلك الشرخ بين الرؤيتين الثقافيتين المختلفتين، ثقافة عربية ممثّلة بالفضاء القسنطيني وبشخصيتها المحورية، البطل خالد والذي عبرت من خلاله أحلام عن خصوصيات مدينة قسنطينة، والتفكير الخرافي السائد إذ تقول على لسان الراوي "سلاما سيدي راشد يا سيدي مبروك، يا سيدي محمد العراب، قفوا معي أولياء الله.."[2].

وفي المقابل الثّقافة الغربية ممثّلة بالفضاء الباريسي وبشخصيتها العرضية "كاترين" الذي تجعله الكاتبة في تعارض مع الفضاء الأوّل، وهذا ما تلمسه عبر الحوار الذي دار بين خالد وحسان حول تلك الظروف التي يعيشها المجتمع القسنطيني إذ يقول حسان" صحة عليك يا خالد أنت تعيش في بيتك الراقي بباريس ما على بالكش واش صاير هنا وفي الدنيا"[3]. وقد أشار "بركان" إلى أن المنفى

[1]- سليم بركان: الدّلالة الاجتماعيّة للمكان في النصّ السّردي، ذاكرة الجسد، نموذجا كتاب الملتقى العاشر للرواية، ص(431).

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص(431).

[3]- المرجع نفسه، ص(132).

كان الحل بالنسبة للشخصيات لصعوبة تغيير الوضع الثقافي والفكري والسياسي في الجزائر، والأمكنة التي اعتمدتها الكاتبة في نص الرواية هي أمكنة حاملة لدلالات سوسيو نفسية وسوسيو تاريخية، تؤكّد على تمجيد هذا الشّعب لماضيه وحضارته وثقافته، وبالمقابل رفضه لأشكال الهيمنة وللآخر الدّخيل بل ورفض لقيمه وحضارته وثقافته، وهذا تأكيد على التّمايز عنه، فالأمكنة التي ركّزت عليها الكاتبة ليست مجرد أمكنة صمّاء، بل أمكنة اجتماعية وتاريخية وفكروية تحيل إلى رؤى جعلت الذات الروائية تحقّق هدفها وتنفتح من خلالها على أماكن حاملة لرؤى أكثر استشرافا[1].

ـ الأفضية المفتوحة والأفضية المغلقة:

قامت **فرطاس نعيمة بدراسة بنية الفضاء السّردي في رواية "غدا يوم جديد"** وقسّمت الأفضية إلى أفضية مفتوحة وأفضية مغلقة.

1– الأفضية المفتوحة :

ـ **فضاء القرية:** ورد في المداخلة موقفين من القرية، موقف الشّخصية المركزية (مسعودة) التي عاشت في القرية معظم حياتها، لذلك كانت تحلم دوما بالتغيير كباقي القرويين ، والموقف الثاني هو موقف (عزوز) الفلّاح المتيّم بحب أرضه حدّ العشق، كما أنّ الأحداث قد لعبت دورا في تغيير وجهة نظر بعض الشّخصيات "فقدّور" حينما ضاقت به السّبل في المدينة اتّسع فضاء القرية لديه، فأحبّ في لحظة كل ما فيها، وعموما تبقى الدشرة فضاءا مفتوحا وخصبا، لأنها تضمّ بين جوانبها أفضية أخرى أهمّها: المحطة والعين والمقهى.

ـ **فضاء المدينة:** المدينة هي ثاني فضاء مركزي في الرواية، فهي فضاء الحركة والزّحام، الكلّ حرّ فيما يفعل، لا أحد يكترث للآخر، ولعل هذا هو السرّ الذي جعل القرويين يتهافتون على المجيء إليها.

[1]– سليم بركان: الدلّالة الاجتماعية للمكان في النص السردي ذاكرة الجسد نموذجا، كتاب الملتقى العاشر، ص(169).

أما بالنسبة للقرية في رواية "ريح الجنوب" فهي تروي ذاكرة بن هدوقة بكلّ أبعاده لتمثّل القرية –مسقط الرأس– فتعبر بكلّ قيمها وطروحاتها على مدى ثقافة كاتبها "ابن هدوقة" بحيث يمثّل حضور المدينة والقرية في عيّنة النّصوص القصصيّة ثنائية ضديّة، إذ غالبا ما تكون العلاقة متصارعة ومتناقضة نفسيا، وجغرافيا، واجتماعيا، وإذا كانت قرية "ريح الجنوب" القرية الأسطورية التي تمتزج فيها الأزمنة فإنه بوصفها مكانا أسطوريا واجتماعيا ونفسيا ظلّ حضورها متحقّقا ولم يغب أبدا في مخيّلة الكاتب من خلال رواية "الجازية والدراويش" بعد "ريح الجنوب"[1].

2– الأفضية المغلقة:

إن الأفضية المغلقة هي بالأساس أفضية إقامة لايرتادها أيّا كان، بل هي خاصة بفئة معينة تسكنه وتزاول فيه نشاطاتها المعتادة، علما أن هذه الإقامة نوعان إقامة جبرية وتشمل (المركز والمحجز)، وإقامة اختيارية وتشمل (بيت الحاج أحمد، البيت القصباوي، شقّة الحي الأوروبي، الزاوية)، وقد قامت بين الفضاء والشّخصيات علاقات متعدّدة، فكانت إمّا علاقة انقطاع عن الفضاء الأصل، مقابل التّواصل مع فضاء بديل أو فضاء غربة نشدانا للسّعادة، وهذا ما يعكس أيضا التّناقض الموجود في عصرنا، وكأن الروائي يريد أن يتساءل فيها عن سبب هذه الفجوة، على الرّغم من أنّ القرية هي الماضي الجميل، ماض لا يمكن الهروب منه أبدا، لأنّه يمثّل رمز النّضال ، والجهاد والحب[2].

قسّم النقّاد أنواع الأمكنة إلى عدّة أقسام:

ـ المكان الهندسي:

هو المكان الذي يظهر في الرّواية من خلال وصف المؤلّف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية واستقصاء التّفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى، نضرب مثالا بالمدينة التي لا هي بالمكان الافتراضي و لا هي بالمكان الأليف، كون المدينة فضاء ممتدا للقاص أن يعيش فيه، أو

[1]– فرطاس نعيمة : بنية الفضاء السردي في رواية " غدا يوم جديد " ،كتاب الملتقى التّاسع للرّواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(87).

[2]– المرجع نفسه ، ص(88).

في جوانب منه، راضيا أو مكرها، لذا نجد فكرة التناول السّردي للمدينة في الغالب، يتّخذ منها مرجعا جغرافيا لوقوع الحوادث[1].

في دراسة بعنوان "المدينة في رواية" بوح الرجل القادم من الظّلام " لإبراهيم سعدي"، ذكر النّاقد بأنّ المدينة بوصفها حيّزا مكانيا شاع في الكتابة الرّوائية فإنّها تتميّز بجملة من الصّفات قد لا تختلف كثيرا من عمل أدبي إلى آخر، فهي بالقياس إلى الريف تعدّ تحوّلا حضاريا أرقى، غير أن هذا التحوّل غالبا ما تشوبه أمراض اجتماعية مرعبة تجعل المدينة مرادفا للطاعون والوباء والتلوث،وسائر ما يمكن أن ينجرّ عن عقلية التّهافت على الماديات والابتعاد عن الرّوحيات، ومن هنا تحضر المدينة عادة بوصفها مقابلا للريف الذي بقي رمز النقاوة، لذلك فإن الرواية الجزائرية لا تخلو من هذا التصوّر الذي ما فتئ يلاحقها[2].

في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" طلّق البطل كل زوجاته ليحتفظ بإحداهن لأنه يرتاح إليها، أو على الأصحّ ليستضيء بها وسط ظلمة المكان فسمّاها "ضاوية"، ومنذ طفولته أدرك الفرق بين سكنه وسكن الفرنسي آنذاك، ثم يتعمّق هذا الإحساس حين ينتقل إلى "فيلاروز" بيت معلّمته المطلّ على البحر، ثم ينتقل إليها والديه أيضا بعدما تستقلّ البلاد وتضطّر المعلّمة إلى مغادرة البلاد إلى فرنسا، لكن المسكن الجديد بالرغم من جماله وجمال موقعه بالقياس إلى بيته الأوّل لم يجلب إليه إلا المحن، إذ أصبح يشعر بالغربة، حتى أمّه صارت غريبة بتصرّفاتها غربة هذه المدينة بالنّسبة إليه، واضطرا إلى أن يهربا عبر نافذة "فيلاروز" متجنّبين المدينة خوفا من القتل، لأنّ فتاة كان يقيم معها علاقة قد انتحرت، سافرا إلي باريس وهي مدينة أيضا، لكنه ظلّ مطاردا من التروتنسيكيين الذين يسعون من أجل ضمّه إلى صفوفهم ... ثم يقرر في النهاية العودة إلى مدينته الأصلية حين وصله خبر أن أباه قتل أمّه، فحلّق في الطائرة التي على متنها أحسّ بالأمان فهي بعيدة عن المدينة، عاد إلى

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي ، ص(134).

[2]- مخلوف عامر: صورة المدينة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لابراهيم سعدي، كتاب الملتقى الثامن، ص (143).

مدينته وشرع في وصفها، هي مليئة بالأوبئة تعاني من تزاحم بشريّ وخاصّة في الحانات القذرة غياب العلاقات الإنسانيّة، والأنوار مطفأة والسّماء مظلمة .[1]

لقد استطاع الرّوائي أن يجعل المدينة تعبيرا عن نفسيّة الشّخصيات ومستواها، فالبطل أثناء إقامته في مختلف المدن يحسّ بالغربة، ومشوّش الأفكار، يبحث عن راحة البال بين الأماكن فلا يجدها، وكانت نفسيّته تتراجع كلها فغيّر مكان إقامته، لأنه يصدم مرة بعد أخرى بأنّ ما كان يبحث عنه من راحة وطمأنينة غير موجودة في كل المدن التي اختارها كملاذ له، ويظطرّ في كل مرّة لشدّ الرّحال وتغيير الوجهة.

والرؤية اتّجاه المدينة تختلف من كاتب لأخر، فهناك مدن تمثل المكان الأليف، والمكان المشتهى وتوحي للإنسان بالكثير من الذكريات والحنين إلى الماضي، مثلما تعني قسنطينة إلى أحلام مستغانم الشيء الكثير، وفي المقابل نجد فرنسا تمثل لها المنفى الذي لا بد منه.

– **المكان الافتراضي**: تتجلّى أنماط الأمكنة الافتراضية في الكتابة الروائية الغرائبية، إذ نجد أن المكان لا وجود له في الواقع الحقيقي، فالرّوائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته " الجازية والدراويش" وظّف شخصية الجازية الهلالية المستوحاة من التراث السّردي، وبالضّبط السّيرة الهلالية الجازية الروائية تشبه الجازية الأسطورية وأطلقها في فضاء قرية السبعة بين عشاقها، فالقرية هنا مكان عجائبي تجري فيه طقوس الزردة والرقص والخرافات، وتعيش فيه إمرأة فائقة الجمال لا يقاومها الرجال، وترقص مع الدراويش رقصا هستيريا، وفي الحقيقة لا يمكن أن توجد شخصية أسطورية في مكان واقعي، لكن اختيار الروائي لهذه الشخصية، وبهذه المقاييس يجعل الفضاء الذي تعيش فيه يحمل نفس خصائصها.

والواقع أن الرواية الجزائرية الحداثية لم توظّف المكان العجائبي فقط، بل جعلت المكان بلا تعيين، لا يعرف عنه القارئ شيئا طيلة مغامرة القراءة وبعدها، هذا ما كان في رواية (عزوز الكابران)

[1] – مخلوف عامر: صورة المدينة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لابراهيم سعدي، كتاب الملتقى الثامن ، ص(143).

لمرزاق بقطاش، إذ جرّب استثمار تقنية التجريد واللاتعيين حيث يبقى المكان بلا اسم، وهذه التقنية لم تكن موجودة في الرواية التقليدية.[1]

– **المكان/ الهويّة:** للمكان أثر في التعبير عن هويّة الكاتب الروائي والشخوص فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة، ولا شكّ أن الجزائريين قد عاشوا ظروفا صعبة إبّان ثورة التحرير وما بعد الاستقلال، إذ عانوا من التعذيب والتقتيل والتجويع والقهر و... آنذاك، وهم بعد الاستقلال مهمّشين بسبب فساد الأنظمة، هذا الفساد الذي أدّى بالجزائر إلى الدّخول في مرحلة قاسية مع الإرهاب وبالتالي فكثير من الجزائريين وخاصّة المثقّفين والإطارات اضطرّوا إلى الهجرة والعيش في بلاد الآخر. لكنّهم ظلّوا مرتبطين بالوطن الأم، فدائما هناك أماكن نسكنها وأخرى تسكننا ونتيجة لذلك نجد الكثير من الكتّاب يحاولون من خلال المكان التّعبير عن تمسّكهم بهويتهم، لا سيما إذا كانوا ممّن يعانون بسبب تلك الهوية.

في دراسة حول رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، قدّم بادي مختار قراءة في العنوان أوضح من خلالها علاقة الذاكرة بالجسد، ثم تطرّق إلى علاقة المكان بالذاكرة.

يرى الناقد أنّ المكان الذي تتكلّم عنه الرّوائية هو المكان الذي يقبع في الذّاكرة حيث يعين الهوية ويمنحها الثّبات والدّوام، فمدينة قسنطينة هي دلالة مكان وجغرافية، تدلّ على الأصل والهوية لكونها ترتبط بالذاكرة فهي محمّلة بتداعيات رمزية تحجب تماما الواقع الوجودي لما عليه قسنطينة مدينة ومكانا، فمشهديّة المكان تؤدّي وظيفة ما في ذاكرة الرّاوي "خالد بن طوبال"، وعن طريق هذه الذاكرة اتخذ هذا المكان شكل مشهديّة مثالية في مخيلة الراوي/ الكاتب، تحفز الشّعر والرسم والفلسفة.[2]

– المكان والتّداعي النّفسي:

[1]– نبيل سليمان: التجريب في الرّواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرابع للرواية ، ص (6).

[2]– بادي مختار، قراءة في رواية "ذاكرة الجسد"، الجمالية التقنية والبعد النفسي والمدلولات الاجتماعية التاريخية للرواية، كتاب الملتقى التاسع، ص(95).

إن المكان المرتبط بالتداعي النفسي هو المكان الذي يقبع في الذاكرة، ذلك أن المكان الأليف الذي عشنا فيه الطفولة يبقى دائما حاضرا في دواخلنا يمارس ضغطه على مشاعرنا التي تظلّ دوما مطاردة منه تحنّ إليه، لأنّه أكثر من يعطينا الإحساس بالأمان.

نلمس التّداعي في رواية " ذاكرة الجسد" فالمكان جاء عن طريق التّداعي من خلال شخصيّة "خالد بن طوبال" الذي يحمل مكانه في ذاكرته، وورد هذا المكان عن طريق التّداعي فجاء مسترسلا يدور حول مدينة قسنطينة ووطنه الجزائر وذاكرته الثّورة، إذ تنطلق الرّواية من الحاضر في اتّجاه الماضي عن طريق الذّاكرة قصد استرجاع الماضي وبثّ الحيوية فيه ليصبح واضحا أمام القارئ الذي يسعى دائما إلى الإطّلاع على التّاريخ الحقيقي الذي يختلف عن التّاريخ المكتوب، وتقنية الاسترجاع التي سبق وأن تطرقنا إليها وظّفها العديد من الروائيين المعاصرين، لأنها تضفي على الرواية تشكيلا جديدا هذا التشكيل هو من سمات الرواية الحداثية.

والملاحظ أن الرّواية قد شرعت منذ بلزاك، في إضفاء صبغة سردية على الفضاء في معناه الدقيق، أي أخذت تجعل منه مكونا رئيسيا في الآلة السردية[1]. وأصبح الفضاء يومي بمعاني كثيرة تتعلّق بهويّة الكاتب وانتمائه السّياسي كما تحوّل المكان من مجرّد عنصر أصمّ ، إلى فضاء يعبّر عن نفسيات الشّخصيات.

[1]ـ جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، ص (159).

ـ المبحث الخامس : الشّخصية في الرّواية الجزائرية .

إن غاية الرّواية، باعتبارها تعبيرا فنيا، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب، على حين أن بعض ضروب التّعبير الفنّي الأخرى تتّجه إلى منظور واحد شأن اللّون في الرسم، والتوتّرات المثيرة في الموسيقى.. فضلا عن أنّ بعض أشكال التّعبير الأدبي الأخرى كما هو الشأن في الشعر. قد تعنى باللّغة قدر عنايتها بفهم الحياة الإنسانية ومن ثم كان التّشخيص هو محور التّجربة الرّوائية وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشّخصيات الرّوائية هي أن تمكّننا من فهم البشر و معايشتهم[1].

فحتى نستطيع الحديث عن دلالة الآداب بصفة عامة، وليس فقط العمل الروائي يجب أن نأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر الشّخصيات ولا نغلّب وجهة نظر قارئ الرواية، فالنّقاش الذي يدور بين الشّخصيات كفيل بأن يظهر توجّهات العمل الأدبي[2].

تمثل الشّخصية بالنّسبة للرّوائي الركيزة الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرّك الواقع من حولنا، وعن سيرورة الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها، لكن اهتمام الروائي بالشخصية قد تغير في القرنين العشرين والواحد والعشرين، فالمعروف أن الرواية في بدايتها قد عنيت عناية كبيرة بالشخصية، لا سيما بملامحها الخارجية وتصوير مظهرها بدقة فضلا عن منزلتها الاجتماعية، ومستواها الثقافي، وعلاقتها بباقي أفراد المجتمع، كما أن الشخصية الروائية كانت تساوي الشخصية في الحياة العادية، تأكل وتشرب وتنام وتحبّ وتتزوّج وتنجب وتفرح وتبكي وتموت...، وغير ذلك من الخصائص البشرية، وكان نمط الشّخصية موحّدا تقريبا، وبعد ذلك ارتبطت الشّخصية السّردية بالحدث ACTION، وبارتباطهما هذا تكوّنا بالتّدريج على امتداد الخطّ الزّمني في عملية القراءة وتطوّر السّرد القصصي، فإذا غلب على كاتب الرّواية اهتمامه بالحوادث، سميت الرواية رواية حدث، وفي هذه الحال يقلّ اهتمامه بالشّخصية، ويغلب عليه التركيز على ما في القصّة من حوادث متراكمة، وما فيها من تشويق، وما في الحبكة، والتسلسل من إمتاع، أما إذا غلب على الكاتب الاهتمام بالشّخصية

[1] – روجر. ب. هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، ص (177).

[2] – Tzvétan Todorov , litérature et signification , Librairie LAROUSSE , Paris , 1967, P(13).

عوضا عن الحوادث المثيرة، واهتمّ بتجربتها الذّاتية وشعورها الخاصّ، كان ذلك دليلا على توخّيه التّعبير عن إحساسه بالعالم من حوله، وعن موقفه من الحياة والناس[1] .

تطرّق فوستر إلى الحديث عن الشّخصيات مفرّقا بين الشّخصية الرّوائية والشّخصية الإنسانية في الحياة، فمخترع الشّخصية الرّوائية إنسان مثلنا ولهذا فهو ينتقي من عالم الشخصية ما يكفي ذكره في الرواية للتّعبير عن الفكرة، لذا نستطيع فهم هذه الشّخصية من خلال الرّواية أكثر ممّا نستطيع فهمه من أناس آخرين أحياء يعيشون حولنا ويختلطون بنا، ونختلط بهم، لكن النقّاد يجمعون على أنّ الطّريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصيّاتهم السّردية، ورسم ملامحها وطباعها تختلف تماما عن طريقة المتقدّمين الذين كانوا يقدّمون الشّخصيات عن طريق الرّاوي، وقد بدؤوا في استخدام هذه الطّرق الجديدة في تقديم الشّخصية مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بإتباعهم طريقة المونولوج الداخلي، وما يعرف باسم تيّار الوعي[2]، أي أنّ الروائي أصبح يلقي الضّوء على الحياة الدّاخلية والخاصّة للشّخصية حتى نتعرّف عليها، وأصبحت تقدّم نفسها بنفسها للقارئ، وصار هذا الأخير يقرأ عن الشّخصية ما لم يكتب عنها والكلام عن الشّخصية يجرّنا إلى الكلام عن الحوار، فهو متنوّع ومتداخل بعضه ببعض، وأبسط أنواعه وأكثرها شيوعا هو ذلك الحوار الذي يتمّ إجراؤه بين اثنين أو أكثر من الشّخوص، وله عدّة وظائف أهمّها: أنّه يكشف عن مواقف الشّخصيات بعضها من بعض، ويتيح لكلّ من الكاتب والقارئ الوقوف على تنوّع الآراء ووجهات النّظر عن طريق الانتقال من الرّاوي (السّارد) إلى الشّخص نفسه والحوار أيضا قد يجعل من الشّخصية موضوعا له .. و القارئ ينظر إليها نظرة جديدة تختلف عن نظرته إليها في أثناء قيامها بالأفعال[3].

لقد اختلف وضع الرواية مع دخولها عصر الحداثة الروائية، واختلفت الشخصية، والمكان والزمن،و الحدث، فالشخصية في الكتابة الروائية التقليدية كانت تقابل الشخص الحقيقي، والحدث

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الرّوائي، (ص،ص) (173،174).

[2]- المرجع نفسه، ص(177).

[3]- إبراهيم محمود خليل: النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ص،ص) (121، 122).

الروائي يقابل الحدث التاريخي، والحيز الروائي يقابله المكان الجغرافي والزمان الروائي يقابله الزمان التاريخي.

أوّلا– بنية الشّخصيّة الرّوائية :

لا يقوم بناء الشخصية الروائية على جانب واحد، وذلك بسبب تنوّع التبئير في النص معنى هذا أن الشّخصية الروائية إنّما تعرف من زوايا نظر مختلفة، ومن ثمّ وجب على الرّاوي الاعتناء بتنسيق كلّ الجوانب التي تؤلّفها والتي يمكن أن تعرف من خلالها. وهذه المكوّنات الأساسية للشّخصية عدّها الكثير من النقّاد واختلفوا حول بعضها كما اتّفقوا على البعض الآخر وكانت النتيجة تنوّع الدّراسات فمنها من تعرّض لوظائف الشّخصية وراح يؤكّد على أنّ الرواية في ذاتها تتوقّف على وصف الطّابع ولا شيء آخر، وذكر آخر البطاقات الدلالية التي تلعب دورا كبيرا في التعريف والتمييز بين الشخصيات وركز آخرون وعلى رأسهم " غريماس" على العامل وفضّل الترسيمة العاملية التي تسيطر على النص وتحركه، وبيّن اختلاف الأدوار العاملية من شخصية إلى أخرى طبقا لاختلاف كفاءات الشّخصيات إلى غير ذلك من الدّراسات الجادة[1].

ترى **زويش نبيلة أنّ "عبد الحميد بن هدّوقة" في روايته "غدا يوم جديد"** قد بذل مجهودا كبيرا في الاعتناء بشخصيات هذه الرّواية وخاصّة مسعودة، التي يبدو عليها أنها تشكّلت من منظور واحد صرف بفعل غياب الأفعال والأقوال وهيمنة التّقويمات ذات المنطلق الواحد، بفعل تواجد السّارد تحت تأثير الشّخصية (مسعودة)، وإن كانت هذه العلاقة مجرّد تقنية تضليلية توهم المتلقي بأنّ السّارد أصغر من الشخصية نظرا لتوتر الرؤية من الأمام، أو لاعتماده الرؤية مع بحيث يتساوى مع الممثّل مع تغييب شبه كلي للرؤية من خلف، لأنّ مسعودة تبدو حرّة ومهيمنة على الحكاية[2].

ونتيجة لهذا المنظور حاولت زويش تتبع هندسة هذه الشخصية بالتركيز على جانبين من بنية شخصيتها: البطاقة الدلالية، مسعودة الساردة/ مسعودة المسرود له.

---

[1]– نبيلة زويش: بنية شخصية مسعودة في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة"كتاب الملتقى الثالث، ص(59).

[2]– المرجع نفسه ، ص(63).

1- البطاقة الدّلاليّة :

يمكن لاسم الشّخصية أن يكون مفتاحا لقراءة النصّ، خصوصا في رواية "غدا يوم جديد" فمسعودة في هذه الرواية هي التي تسمّي وتحدّد بقية الشّخصيات وتقدّمها وتعرّف بها عندما تقوم بوظيفة السّرد. لكن الملفت للانتباه حسب نبيلة زويش أن النص لا يبدأ بذكر اسم مسعودة، بل يواجهه المتلقّي بمجموعة من الصّور عن امرأة يشار إليها بتاء التأنيث أولا، ثم بضمير الغائب ثانيا وبعدها تظهر بضمير المتكلّم إلى أن يرد اسمها على لسان الكاتب في مستوى لاحق من النصّ، وقد ورد في المداخلة الفقرة التي تبدأ بها الرواية، وتشكّل هذه المقطوعة مسارا صوريا يوصل المتلقي إلى اكتساب بعض المعلومات الأولية التي تعرّف بهذه المرأة.

تبدأ الرواية بقوله: "ورفعت الحجاب ! ورأيتها.. بدت لي وهي أمامي على مقعدها كأنها جالسة على الزمن ! كل حركاتها الخارجية مفكّكة، لكن كل حركة منها كتاب مفتوح على الماضي وزهد في متاع الدّنيا، لا شكّ أنها رأت الكثير، عاشت حياتها بكثافة وعمق، لكن ما يشدّني إليها أكثر كلماتها، كم هي مستقيمة، عذبة حتى في ما لحق لهجتها الريفية من هجنة في المدينة[1]" .

وقد استمرت زويش في ذكر المقاطع التي نتعرّف من خلالها على شخصية مسعودة، هذه المقاطع كانت تارّة على لسان الشّخصية مسعودة وتارّة على لسان السّارد الخارج حكائي، ويتعرّف القارئ من خلال هذه المقطوعات على بطاقات جديدة لمسعودة فهي تعلم الكاتب بأنّ أبناءها جميعا ليسوا من نسل قدّور ما عدا الشّهيد، وهذه المعلومة نجدها تتكرّر كثيرا للتأكيد عليها كما نتعرف على سنها، نصف قرن وربع قرن وقد حلّلت زويش طريقة ذكر عمرها أنها تشعر بثقل الزمن فهي لا تقول خمسة وسبعون سنة، بل لتخلق لدى المتلقي شعورا أعمق بعبئ السنين ذكرته بطريقة مختلفة موحية بما يختلج في دواخلها ولا تكتفي بالماضي في كثير من المقطوعات بل تعود إلى ما آلت إليه حالها، وتشير في كلّ مرّة إلى موقف الآخر منها.

[1]- زويش نبيلة : بنية شخصية مسعودة في رواية " غدا يوم جديد " ،كتاب الملتقى الثالث ، (ص-ص) (63-64).

لعلّ المتتبّع لهذا العرض لبطاقتها الدّلالية يدرك نوعا من التّناقض عند هذا المستوى في كلامها فهي تروح وتجيء بين حاضرها وماضيها لا تعرّف بنفسها في ماضيها أو في حاضرها فقط، بل هي تعود إلى الماضي لتبرّر الحاضر، فقد جعلت الفرنسيّة التي اشتغلت عندها سببا في كونها أصبحت أم الوزراء، كما حاولت أن تبرّئ نفسها بأنها كانت ساذجة والفرنسيّة قد استغلّت ذلك، ونجد أنّ مسعودة لم تعرِّ نفسها فقط، فقد تعرّضت للتعريف بغيرها من الشّخصيات من خلال علاقتها بهم وقد حاولت الكشف عن شخصياتهم بقدر ما كشفت عن نفسها.[1]

2- مسعودة السّارد – مسعودة المسرود له:

ترى نبيلة زويش أن أوّل لقاء بين الكاتب السّارد وشخصية مسعودة هو أوّل حدث على مستوى الحكاية، إنّ الأحداث التي تسرد في القصّة هي أحداث سابقة، كون الرّواية مبنيّة على مفارقات وتنافرات زمنيّة في القسم الأكبر منها، ومن ثمّ كان النّمط السّردي المسيطر ذا طابع تسجيلي، لأنّ زمان الكتابة تابع لزمان اللّقاء غير أنّنا لا نستطيع تحديد الفاصل الزّماني بينهما لانعدام أيّ علاقة تدلّ على المسافة بين السّرد الشّفوي والسّرد الرّوائي، أي بين السّرد الأوّل المسند إلى مسعودة، والسّرد الثاني المسند إلى الكاتب [2] .

وقد أوردت زويش نبيلة مقطوعة من الرّواية تبيّن من خلالها أنّ مسعودة تُفهم الكاتب أنّها لا تستطيع تسجيل أو سرد قصّة حياتها في أسلوب قصصي أدبي إبداعي، وهي بذلك تميّز بين الكتابة الإبداعية وما لها من خصائص وقدرات سحريّة على نقل الأحداث والمشاعر والهواجس بألوان تعيد إليها الحياة، وبين التّوثيق ولهذا فسردها للحكاية أوّلا على الكاتب المتلقّي الضّمني الأوّل لها كان من أجل التوثيق فقط، والمطلوب منه بعد ذلك الإبداع، أي كتابة نص روائي بالمعنى الذي يحمله كلّ خطاب روائي من خصائص وتقنيّات فنيّة.

[1] - نبيلة زويش: بنية شخصية مسعودة في رواية "غدا يوم جديد"، كتاب الملتقى الثالث للرواية ، ص(64) .

[2] – المرجع نفسه ، ص (65).

تشير نبيلة زويش إلى أنّ الملفت للانتباه أنّ النّص يحمل في طيّاته إشارة يمكن أن يأخذها المتلقّي والدّارس أيضا كبداية لسّرد الأحداث قبل أن يعيد الكاتب، السّارد الثاني بنينتها لفظا وأسلوبا إذ يحيلنا النّص في بعض مقطوعاته إلى أنّ الرّواية كتبت ما بين 5 أكتوبر 1988 وسنة 1992 تاريخ طبعها، وتبقى الفترة التي استغرقتها البطلة في سرد الحكاية والفترة التي استغرقها الكاتب لإعادة الصّياغة مجهولة، وبالتالي فقصّة مسعودة قد سردت مرّتين مرّة من سارد داخل حكائي متماثل حكائيا هو "مسعودة" لأنها تنقل قصّة حياتها وهي إلى حدٍّ كبير بطلتها، وسارد ثاني خارج حكائي متباين حكائيا لأنّه يكتفي بسرد المادّة التي تلقّاها من مسعودة وهو الكاتب المبدع، غير أنّه في مستويات كثيرة من السّرد يتحوّل إلى سارد متماثل حكائيّا عندما تختلط عليه أحداث قصّة مسعودة بأحداث يتذكّرها وتتعلّق بطفولته، وبالتّالي فإنّ السّارد الكاتب يلعب وظيفتين مختلفتين، السّرد والتّمثيل مثله مثل مسعودة السّاردة الأولى، أضف إلى ذلك بأنّ السّارد الكاتب وهو يكتب قصّة مسعودة لم يكتف بما أوردته عن ماضيها وبما روته عن حاضرها بل راح يروي للمتلقّي الثّاني أي القارئ بعضا من لقطات حاضره ولقائه مع مسعودة، وهنا نتبيّن تلاعبا كبيرا بالسّاردين ووظائفهما[1].

ثانيا– الجمال الأسطوري للشّخصيّة الرّوائيّة :

إنّ أسطرة الشّخصيّة الرّوائيّة تعدّ خاصيّة تميّزت بها الرّواية الجزائريّة الحداثية، يضرب لنا أحمد السّماوي مثالا برواية "الجازية والدّراويش"، فذكر لنا شخصيّات الرّواية التي ولدت مع ميلاد الزمن ومع بداية القصّة، وهي الجازيّة والدّراويش، والسّبعة والرّعات، والشّامبيط ، وعندما يمزح الأحمر في الرّواية بنسبته الجازية إلى جدّتها الأولى الكاهنة، وجدّها القريب صاحب الحمار، هو في الحقيقة لا يمزح، وإنّما هو يضفي بعدا أسطوريا على الجازيّة بإلحاقها بزمان بعيد مغرِق في القدم، هو زمان الجازية الهلالية كما رسمت صورتها السّيرة فجعلتها عنوان الجمال، وهذا هو شأن الجازيّة في الرّواية[2] إذ لم تكن شخصيّة الجازية في الرّواية من النّاحية الجمالية امرأة عادية، إنّما كانت أسطوريّة إلى أبعد الحدود جعلت تستقطب كل الشخصيات الرّوائيّة، وجعلت كثيرا من الشّباب يرغبون في الظفر بهذا الجمال

[1]– نبيلة زويش : بنية شخصية مسعودة في رواية "غدا يوم جديد "،كتاب الملتقى الثالث للرواية ، ص (66).

[2]– عبد الناصر مباركية: دراسات تطبيقية في الإبداع الرّوائي، دار النشر جيطلي، برج بوعريريج، ط1، 2011، ص(21).

الفتّان، وقد تردّد كثير من الحديث على أنّ الجازية أسطورة، وممّا زاد في شأن الجازية فهي ابنة الشّهيد رمز التّضحية والفداء.

والجازيّة في التصوّر الشّعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذّكاء حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا يحدّ.

وشخصيّة الجازيّة، هذه المرأة الإسطورية، الغريبة والمعقّدة، تجسّد الجزائر، لقد اختار المؤلّف "الجازيّة" اسم بطلة السّيرة الهلالية من أجل أن يظلّ في نطاق ثقافة عربيّة إسلاميّة في محيط أسطورة الجازيّة (المركزي) [1] .

إنّنا إذا بحثنا عن تعريف للأسطورة، فهي لغة: ما سطره الأوّلون، والأساطير، الأباطيل أي أحاديث لا نظام لها، والإسطار الإخطاء، وسطر فلان على فلان أي زخرف له الأقاويل ونمّقها وبالتّالي يفهم أن الأسطورة تتضمّن النّقل عن القدماء والتخيّل وعدم الصّحة. أمّا اصطلاحا: فهي رواية أعمال إله أو كائن خارق، وعادة ما تقصّ حادثا تاريخيّا خياليا أو تشرح عادة أو معتقد أو نظام أو ظاهرة طبيعيّة، فالأساطير تحتوي على طقوس تعدّ جزءا أساسيا منها[2] ، وبالتّالي فهي محاولة لفهم الكون بظواهره وتفسيره تلك الظواهر. ومنه نقول أنّ أهمّ أهداف توظيف أسطورة "الجازية الهلالية" يتمثّل في إعادة تفسير العالم الذي يعتقد بن هدّوقة أنّه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة كالواقع والمثال، فحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق النّموذج المراد والذي يحلم به.

ويتّضح من خلال ورود الجازية الهلاليّة في المتن الرّوائي أنّ عبد الحميد بن هدّوقة قصد إلى ذلك في توظيف اسم هذه البطلة العربية الشّجاعة ، و كان بإمكان الكاتب الرّوائي اختيار اسم بطلة عربية أخرى أو اسم فتاة أخرى وردت في تراثنا العربي القديم، كبثينة أو ليلى العامريّة أو رابعة العدويّة أو الخنساء أو عبلة أو خولة، إلى غير ذلك من الأسماء، ولكن الكاتب آثر اختيار اسم البطلة "الجازية"

[1] – عبد الناصر مباركية : دراسات تطبيقية في الإبداع الرّوائي ، ص (22).

[2] – طلال حرب: أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دب، ط 1، 1999، ص (91) .

لأن ثمّة امتداد حضاري بين الجازية والوطن الجزائر، ولأنّ السّيرة الهلالية هي رحلة الهلاليين إلى الشّمال الإفريقي، فكانت بصماتهم تاريخية عميقة، و لذلك فقد كان اختياره موفّقا حتى يبقى في دائرة الثّقافة العربية الإسلامية [1].

ثالثا– الشّخصية العجائبيّة :

يرى رولان بارت أن الشخصية "نتاج عمل تأليفي نتعرف عليها عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشّخصيات الأخرى، التي تتواجد معها داخل متن الحكاية." لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها و سلوكها"[2].

ومن هنا فتحديد هوية الشخصية الحكائية يرجع إلى ما يخبرنا به الرّاوي، وبما تخبر به الشّخصيات ذاتها، و على هذا الأساس قام إبراهيم صدقة بتفكيك بنية الشّخصية العجائبية في رواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة، متمثّلة في شخصيّة عمّار.

وردت الدّراسة بعنوان: "بنية العجائبي في رواية كواليس القداسة لسفيان زدادقة"، واستهلّها صدقة بتقديم انطباعه حول الرّواية، إذ يرى أنّ القاموس اللّغوي الذي استعمله الرّوائي، قاموس يعكس التقنيات الحداثية والمهارات الفنية التي يتبعها بعض الروائيين المحترفين، فقد ابتدع زدادقة لنفسه أسلوبا يتميّز بالإيحاء، ويجنح إلى التّخونة والكثافة أحيانا، الأمر الذي يجعل المتلقي يعيد قراءة الرّواية أكثر من مرّة حتى يحيط بمضمون التّيمات التي تدور حولها.

إذ اعتمدت كثيرا على الأحلام واللاّشعور والرّؤى سبيلا للبناء، ويقوم البناء على محاولة خلق المفارقة والسّخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والتحوّل والتّضخيم أحيانا، ويتّضح هذا كلّه من خلال شخصيّة "عمّار"، التي لا تمتلك هويّة واقعيّة وإنّما شخصيّة متعدّدة المواقع في أصلها وتصرّفاتها وعلاقاتها المختلفة [3].

---

[1]– عبد الناصر مباركية : دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي ، ص(26).

[2]- Gérard Genette : Fiction et diction , collection poétique , Seuil , Paris , 1991 , p (11).

[3]– إبراهيم صدقة: بنية العجائبي في رواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة، كتاب الملتقى السّادس، ص (81).

ويمكننا أن نشير هنا أنّ الرّواية العجائبيّة المكتوبة بالعربيّة تندرج في إطار الرّواية الجديدة التي انطلقت مع بداية السّتينات، وهي تروم التحديث والتّجريب من أجل تأصيل الرّواية العربيّة، ومن النّصوص ذات الطّابع العجائبي، روايات جمال الغيطاني هي "وقائع حارة الزعفراني" و"كتاب التجليات" و"خطط الغيطاني" و الزيني بركات في "الزويل" و صنع الله إبراهيم في "اللّجنة" و"تلك الرائحة"، و يوسف العقيد في "شكاوي المصري الفصيح" و "بلد المحبوب" .. ونجد كذلك رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطّار، و"حمائم الشّفق" لـ "جيلالي خلّاص"، و"ألف ليلة وليلتان" لهاني الرّاهب، و روايات سليم بركات" كفقهاء الظّلام "، و"أرواح هندسيّة" و"الرّيش" و"معسكرات الأبد" لإلياس خوري .. وغيرها من الرّوايات التي سبقت رواية كواليس القداسة في التّجريب [1].

حاولت المداخلة تلمّس أسّس البنية التي اعتمد عليها سفيان زدادقة في توليد العجائبي، ما جعل الرّواية نصًّا إبداعيّا حداثيّا وبأسلوب جديد، تختلط فيها الحقيقة بأجواء الهلوسة والكوابيس ويمتزج فيها المونولوج مع السّرد.

و(عمّار) هو الشخصيّة المحوريّة المهيمنة على السّرد، وتتمثّل خصوصيّة "بنية العجائبي" في هذه الرّواية في تصوير الكاتب لهذه الشخصيّة، وهي بنية مؤسّسة على عدّة أسس:

1- الواقع واحتواءاته.

2- التّاريخ.

3- التّاريخ الأدبي.

4- الأحلام والشعور.

وكل هذه الأسس قدّمها الكاتب في شكل رواية فنيّة حداثية اعتمد عليها في انتقاد بعض الظّواهر الاجتماعية السلبيّة، وفي توليد العجائبي. قدّم إبراهيم صدقة مفاهيم العجائبي من القواميس العربية: لسان العرب لابن منظور، والمعجم الصّادر عن مجمع اللغة العربيّة، كما أشار إلى ورود العجيب كثيرا في القرآن الكريم، لكنّه لم يكترث إلى تطوّر المصطلح في حقل النقد الأدبي، خصوصا

[1]- حسين علاّم : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، ص (68).

كان يمكنه أن يعتمد على كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لتودوروف، وعلى دراسات لويس فاكس Louis vax.

يبدو أنّه كان من الضّروري المرور في كلّ محاولة للتّصنيف عبر العجيب merveilleux لفهم العجائبي Fantastique، لأنّ الأوّل يُعَدُّ شكلَهُ الأمثل ولأنّه يقدّم لنا أيضا شخصيّات وحوادث وكائنات تضاف إلى العالم الواقعي دون أن تخرق تماسكه، فهو يتناول عن طريق الحكي كائنات متخيّلة تتمكّن بفضلها إحدى الشخصيّات من اكتساب مواهب نادرة.[1]

إنّ إشكالية اشتغال العجائبي في المتن الرّوائي العربي اليوم يحيلنا إلى نصوص مهمّة، كان للعجائبي نصيب مهمّ في تشكيل أجوائها ومنافاتها منذ الهزيمة العربيّة سنة 1967.

لقد تحوّل الكائن العربي منذئذ من النّضال السّياسي إلى الأسئلة المرعبة حول المصير والكنه وأصبحت الرّواية توظّف هذا النّوع من الاشتغال الذي يمكن أن نعدّه توظيفا جديدا، يحتاج إلى التبلور ولا يمكن عدّه جنسا أدبيًّا بشخصيّاته وفضاءاته المتميّزة، إذ حاولت الرّواية الجديدة التّجريب لتكسير النّمط السّردي القديم وتأصيل الرّواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم والمشاركة في ارتباط آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسّموّ بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي واستلهام النّصوص العجائبية الموروثة عن طريق التّناص، هذا وإن أهمّ عامل كان وراء ظهور هذا الأدب العجائبي في الحقل العربي يتمثل في طبيعة الواقع الموضوعي التاريخي والسياسي.[2]

وقد ظهر العجائبي في الرّواية الجزائرية بعد الاستقلال، عندما ظهرت الصّراعات من أجل السّلطة، وصولا إلى العشريّة الحمراء ففضّل معظم الرّوائيين الجزائريين تفسير الواقع عن طريق العجائبي إذ ظهرت عدّة نصوص عكست طبيعة الواقع الغريب، وحاولت التعبير عن ظواهره بطرائق إبداعيّة مختلفة تستند إلى المفارقة والسخرية والتحوّل والمسوخ.ويمكن التمييز بين نمطين من الرّواية العجائبيّة: فهناك الرّواية العجائبيّة التقليديّة، كما نجدها عند بلزاك وميرامي وهوغو وفلوبير وموباسان في القرن

[1] – حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد ، ص(47).

[2] – المرجع نفسه ، (ص، ص) (67، 68).

التاسع عشر الميلادي، وهناك الرّواية العجائبية الجديدة التي ظهرت في القرن العشرين مع رواية المسخ لكافكا، والأنف لكوكول حيث ينعدم التعدّد والدّهشة وتصبح الأمور فوق طبيعية عادية لا تثير فينا الاستغراب .

عالج سفيان زدادقة الواقع شأنه شأن كلّ الرّوائيين الجزائريين من خلال الرّواية العجائبية، لأنّ الواقع كان غريبا لا معقوليا في أحيان كثيرة، فاختار هؤلاء الكتابة بطريقة لا معقوليّة وهو ما جعل الرواية حداثية، لأنها تبنت مشاكل العصر و انشغالاته وعبّرت عنها بأسلوب جديد مختلف عن السّائد.

تأسّست بنية العجائبي في رواية "كواليس القداسية" حسب إبراهيم صدقة على:

1- الواقع وما ينطوي عليه:

المتكلّم في الرّواية هو "الأنا" المتمثّل في شخصيّة عمّار، تلك الشخصيّة التي تنمو داخل الواقع الاجتماعي وتتفاعل معه بأنواع شتّى من الصّراع، وتحاول في كلّ مرّة أن تظهر قدرتها وبراعتها وتفوّقها على المصائب والشّدائد، محاولة بذلك خلق واقع آخر غير الواقع الرّاهن، أي أنّها تحاول أن تقوم بكسر المألوف، ممّا يولّد لدى المتلقّي نوعا من التّعجيب، فيصاب بالحيرة والاندهاش، ومن ثمّ تتولّد لديه حالات من التحوّل النّفسي، كون الأحداث تحوّلت إلى مسار عجائبي تقود عمّار إلى كوابيس وأحلام ورؤى لا شعوريّة [1]، كما أنّ عمّار لا يلبث على هيئة واحدة أو سلوك واحد، وغير قادر على بذل المحبّة مع الأشخاص الذين تربطه بهم علاقات إنسانيّة.

2- **التاريخ:** يسرد عمّار "سيرة عمّي الحاج" الذي شارك في الحرب العالميّة ضدّ الألمان، رفقة ثلاثة آخرين.

3- التاريخ الأدبي: يرسل "عمّار" برقية عاجلة إلى امرئ القيس في باريس ويدور بينهما حوار مطوّل، حول حياة امرئ القيس هناك.

[1]- إبراهيم صدقة: بنية العجائبي في رواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة، كتاب الملتقى الدولي السادس للرواية ، ص (90).

4- الأحلام واللاشعور: يتعرّض "عمّار" للفحص بأشعّة الكربون السّحري "دي 17" ويسفر الفحص عن النّتائج التّالية: «الرّاس: عربي كحل الرّاس، العينين: من إفريقيا أرض الأجداد، اللّسان: صنع في الجزائر، الشّعر: يسافر في كلّ الدّنيا، الأنف: سلوقي من فصيلة هاوهاو، الأسنان شرسة الصّدر: صفدي، الكتف الأيسر: كوستاريكا، الكتف الأيمن: إسبانيا أو أمريكا اللاتينية، السرّة: مشتركة بين جميع الأمم من قبائل الأسكيمو إلى بلاد الواق واق». (الرّواية ص 85)، هذا الفحص الذي تعرّض له عمّار لمدّة شهر كامل توصّل إلى نتيجة مفادها، أنّه هجين وكلّ العالم له نصيب من جسده، ولما استيقظ من نومه وجد ثلاثة أطفال يخاطبونه فسأل أحلاما التي كانت نائمة بجانبه عنهم فأجابته بأنهم أبناؤنا[1]، يرى صدقة أنّ هذه البنية العجائبية لشخصية "عمّار" هي التي أعطت للرّواية خصوصيتها، وجعلتها ترتبط ارتباطا معينا بالأفق الحداثي والوعي الثقافي الرّاهن، فالقارئ يقف حائرا أمام المعرفة المقدّمة، والأشكال اللّغويّة والأسلوبية التي قدّمت بها هذه المعرفة، ومتعجّبا من الطّريقة التي نعت بها الرّوائي بطل روايته "عمّار" الذي يسير في مآزق شتّى، بحيث لا يكاد يخرج من مأزق إلا ويجد نفسه في آخر، وهذه السّلوكات غير السويّة جعلت الرّواية عبارة عن أفق مفتوح، ووضعت العجائبي ضمن قائمة الاستفسارات والانشغالات التي ينشغل بها القرّاء عادة أثناء قراءتهم للأعمال الإبداعيّة الرّوائيّة[2].

رابعا- تقنيّة حضور المؤلّف :

يرى نبيل سليمان أن ثمّة تقنيّة جديدة وظّفها الرّوائيون الجزائريون، هي تقنية حضور المؤلّف نفسه كشخصيّة روائيّة، إذ جرّبها الطّاهر وطّار في روايته "عرس بغل"، وجرّب أيضا استثمار التراث السّردي من خلال شخصيّة الحاج كيان وحمدان قرمط وزكرويه بن مهروية وعبدان والمتنبئ ..

[1]- إبراهيم صدقة : بنية العجائبي في رواية "كواليس القداسة " لسفيان زدادقة ،كتاب الملتقى الدولي السادس للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ص (95).

[2]- المرجع نفسه ، ص (97).

وسيف الدّولة وأخته خولة، كما جرّب الكاتب استثمار الفانتازيا الصوفيّة عبر زيارات الحاج كيان للمقبرة،[1] والحاج كيان في الحقيقة هو الطّاهر وطّار نفسه.

تتطوّر تقنية حضور المؤلّف إلى أقصاها –حسب النقّاد– مع أحلام مستغانمي لتصبح المؤلفة تشارك في الأحداث بعدما كانت تكتبها، إذ تنطلق رواية "فوضى الحواس" بقصّة قصيرة عن رجل وامرأة كانت تجمعها علاقة كانت الكاتبة السّاردة سعيدة لكون قصّة بطلتها تختلف عن قصّة حياتها عنوان القصّة "صاحب المعطف"، وفي هذه القصّة يفترق الاثنان ثمّ يتصّل ذات مساء الرّجل ليطلب رؤية البطلة في سينما "أولمبيك" لمشاهدة فيلم بعنوان "حلقة الشعراء الذين اختفوا"، وتجد الكاتبة نفسها مضطرّة إلى الذهاب إلى قاعة العرض لرغبتها الملحّة في ذلك، وهنا تدخل الكاتبة مسرح الأحداث لتوهمنا أنّ الأمر انتقل من الأدب إلى الحياة.[2]

يقول حفناوي بعلي بأنّ هذه الطريقة تسمّى الرّواية داخل الرّواية على طريقة المسرح داخل المسرح، كما دشّنها الإيطالي لويجي بيراندیلو، ويرى بأنها طريقة للبدء أو للاستهلال الرّوائي واعتبره نوعا من التناص يجعلنا نتوهّم الواقعيّة في النّص، وهو جزء من الرّواية لأنّه تمهيد لها من جهة، وهو بمعنى أدق جزء من نسيجها إن كان لا يسجّل حدثا إلاّ أنّه يقدّم صورة مشتركة عن طرفي الرّواية: هو/ هي. إذ أن ثنائيّة (هو/ هي) مجرّد حالة لغويّة أكثر منها تجسيد للشخصيّة، واستخدام هذين الضميرين يمكّن الكاتبة من التواري خلف الضمير لتمرّر ما شاءت من أفكار دون أن يبدوا تدخّلها صارخا، فالسّارد يغتدي أجنبيّا عن العمل السّردي بفضل هذا اللّهو العجيب[3].

وأحلام مستغانمي نفسها تصرّح بأنّها كانت سعيدة لأنّها ألّفت قصّة غابت عنها تفاصيل حياة أحلام، لكنّها تدعي أنّها وجدت نفسها تنتقل من الأدب إلى الحياة، وهذه حيلة من حيل الكاتبة لإقناع القارئ بأنّها لم تكن تخطّط لكتابة ما كتبته في "فوضى الحواس".

[1]– نبيل سليمان: التّجريب في الرّواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرّابع، ص (69).

[2]– حفناوي بعلي: عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، كتاب الملتقى العاشر، ص (138).

[3]– المرجع نفسه ، ص (139).

ـ المبحث السّادس : أشكال اللّغة في الرّواية الجزائريّة .

الأدب هو فنّ اللّغة، والعمل لا يكون أدبيّا إلّا إذا استخدم حصريّا وجوهريّا الوسيط اللساني[1].

اللّغة هي بالطّبع أداة الأدب القصصي، وهذا أمر يبدو مفهوما بالقدر الكافي .. أمّا ما لا يبدو مفهوما بالقدر نفسه، أو لا يلقى العناية الكافية، فهو الطريقة التي تصوّغ بها اللّغة تلك التجربة التي نشترك فيها أثناء القراءة، فالرّواية باعتبارها شكلا فنيّا متميّزا تبدوا في الأعمّ الأغلب، أميل إلى تفضيل اللّغة القادرة على النّهوض بمهمّة التّوصيل .. لغة التّواصل التّلقائي، حيث تكون مهمّة الكلمات أن تنهض –إلى حدّ كبير– بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ من خلال العالم القصصي، وإذا كانت مهمّة اللّغة في الرواية توصيليّة إلى حدّ بعيد، فإنّنا لا نحتاج حينئذ إلى البحث، ابتداء عن الإيقاعات، وأنماط الكلمات وتفاعلاتها، وطرائق التعبير التي تتبدّى من خلالها، إننا نتعامل مع الكلمات والعبارات من منظور الدّور أو الوظيفة التي تؤدّيها، إنّها تكشف عمّا في ذهن الشخصيّات من أقوال ومعلومات تتعلّق بما يجري بالفعل في عالم الرّواية، كما أنّها تنقل المعلومات والمواقف، بل تنقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذي توجد عليه هذه الأشياء في الرّواية[2] ، إننا نجد عدّة لغات داخل اللّسان الواحد، فهناك اللّغة الشّعرية، أو لغة الكتابة الإبداعية بعامّة، وهناك لغة القانون ولغة الفلسفة، ولغة رجال الإعلام، ولغة رجال السّياسة و هلمّ جرى... وفي كلّ يوم يظهر عدد من الألفاظ الجديدة في لغتنا دون أن نحسّ بذلك إحساسا ملموسا، كما أنّ كلّ يوم يموت عدد ضخم من الألفاظ الأخرى، فينتهي وجودها بزوال الظّروف الاجتماعية والسياسيّة أو الاقتصاديّة التي نشأت فيها، أو من أجلها أو تحت ملابساتها، لكن اللّغة الوظيفية لا تتطوّر إلاّ ببطء شديد ونستثني اللّغة الإبداعيّة، فهي قابلة للتغيّر بحكم زئبقيّة الخيال العامل فيها، وبحكم الحريّة الفنيّة التي يتمتّع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وينفخ فيها من روحه معاني جديدة،[3] ولا شكّ أن الأديب أثناء كتابته للرّواية يسخّر اللّغة بما يتناسب وشخصياته الروائية. لأنّ لكلّ شخصيّة مستواها الثقافي

[1] – Gérard Genette , Fiction et diction , collecthon Poétique , Seuil , Paris , 1967 , p(13)

[2] – روجر. ب. هنيكل: قراءة الرّواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترصلاح رزق، (ص،ص) (229، 230).

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، (ص، ص) (141، 142).

وبالتالي فهي تحتاج إلى مستوى لغوي يتناسب مع إمكاناتها الثقافية والفكرية والاجتماعية أيضا بحيث لا يمكننا أن نتوقّع أن يتكلّم الأستاذ الجامعي بنفس اللّغة التي يتكلّم بها الحلاّق أو الطبيب، ولا يمكن للمسلم أن يتكلّم بنفس اللّغة التي يتكلّم بها الملحد .. وغير ذلك من الأمثلة.

وقد تكون اللّغة في الرّواية هي أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفنّي، فالشّخصيّة تستعمل اللّغة أو توصّف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان، أو الحيّز والزّمان والحدث، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المكوّنات في العمل الرّوائي لولا اللغة. ولما كانت الرّواية نوعا أدبيًّا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللّغة الأدبيّة التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبيّة بامتياز[1]، ولأنّ اللّغة هي أهمّ ما تقوم عليه بناء الرّواية، فعلى الأديب أن يسخّر جميع مستويات اللّغة لخدمة الشخصيّات لكن دون أن يشعر القارئ بوجود اختلال مستوياتي في نسج اللّغة، فهناك دائما بنية كبيرة تتولّد عنها باقي البنيات.

يعدّ الرّوائي من أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا لحيويّة اللّغة، فاللّغة لا تتجلّى في أيّ نوع أدبي كما تتجلّى في الرّواية، وقد انتبه النقّاد إلى أنّ اللغة في الرّواية الجزائرية الحداثية لها خصائص تختلف عنها في الرّواية التقليديّة، فقدّمت دراسات متعدّدة تتعلّق باللّغة في روايات جزائرية متنوّعة لروائيّين أثبتوا أنّ بإمكان الجزائري أن يكتب بالعربيّة، بعدما شاع أنّه لا يكتب إلاّ بالفرنسيّة.

أوّلا– تفاعل اللّغات واللّهجات في الرّواية الواحدة :

يرى **إبراهيم سعدي** أنّ من بين الظواهر التي أفرزها السّرد التّسعيني تعدّده لغويًّا داخل النّص الواحد: الفصحى، العاميّة والفرنسيّة، نلمس هذه الظّاهرة عند واسيني في "شرفات بحر الشمال" حيث نجد ثلاث لغات: العربية، الفصحى، العاميّة، الفرنسيّة. لكن مع بقاء الفصحى كلغة مركزيّة داخل النّص، وعند حميدة العياشي في "المتاهات" يقتصر الاستخدام اللّغوي على العربيّة والفرنسيّة لكن هنا لا يصل استخدام اللّغة الأجنبيّة إلى درجة المساس بالهويّة اللّغويّة للرّواية، وقد بلغ عدد الكلمات الفرنسيّة في نص أحميدة العياشي 540 كلمة استعملت في شكل فقرات أساسا، أمّا في

[1]– عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص (164).

رواية فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة" فقد استخدمت مع العربيّة الفصحى، الدّارجة الشّاويّة، وذلك بشكل معتبر وبالحروف العربيّة، والرّاجح أنّ هذه أوّل مرّة تستخدم العربيّة والأمازيغيّة في نص سردي واحدٍ. هكذا نجد أنّ التعدّدية المميّزة للواقع اللّغوي في الجزائر، بعد أن أفرزت أدبين متميّزين لغويًّا أحدهما بالفرنسيّة والآخر بالعربيّة، صارت تنتج نصًّا سرديًّا متعدّد اللّغات داخل النّص الواحد نفسه هذه الظّاهرة التي لم تعرفها رواية عهد الأحاديّة، قد تكون نتاج رجحان الكفّة في مرحلة التسعينات لصالح الفرنسيّة في الجزائر، ولهذا لا نجد لها نظيرا في النّص الجزائري المكتوب بالفرنسيّة الذي لا يعتمد على لغته[1].

نجد أيضا استخدام اللّغة العاميّة بكثرة في رواية "الورم" للأستاذ محمّد ساري إذ وظّف الحوارات المتعدّدة الأطراف، والتي جاءت في معظم فصول الرّواية بالفصحى، وفي أحيان قليلة بالعاميّة الجزائريّة وقد كان لهذا الازدواج اللّغوي أثره السّلبي على المعمار الفنّي للرّواية، بحيث نجد في الفصل الثالث ذلك الحوار الذي جرى بين "كريم ومحمّد يوسفي" في استعمالهما للفصحى، ثمّ انتقلا مباشرة إلى العاميّة، وكان من المنطقي لو كان الكاتب جعل الأشخاص المثقّفين يتحدثون بالفصحى والأشخاص البسطاء بالعاميّة، لكنّ المؤلّف عكس ذلك بحيث جعل بعض الأشخاص الأميّين "يزيد لحرش" يتكلّم الفصحى والعاميّة معا، هذا ما جعل **سليم بركان** يؤكد أنّ هذا الرّوائي لم يتّخذ قرارا حاسما فيما يخصّ لغة الحوار[2].

إنّ الحوار الرّوائي المتألّق يجب أن يكون مقتضبا، ومكثّفا، حتى لا تغدو الرّواية مسرحيّة، وحتّى لا يضيع السّارد والسّرد جميعا عبر هذه الشّخصيّات المتحاورة على حساب التّحليل، وعلى حساب جماليّة اللّغة، واللّعب بها، وتكون لغة الحوار هي العاميّة وخصوصا إذا كانت الشخصيّة أميّة، التماسا لواقعيّتها، كما لا يجب أن تبتعد لغة الحوار كثيرا عن لغة السّرد حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللّغة السرديّة[3]، فالشخصيّة إذا كانت مثقّفة يجب أن يكون الحوار مناسب لمستواها، وإذا

[1]- إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، كتاب الملتقى السادس للرواية "عبد الحميد بن هدوقة "، (ص،ص) (251، 252).

[2]- سليم بركان: قراءة موضوعاتية في النص الرّوائي المعاصر، رواية "الورم" نموذجا، لكاتبها محمّد ساري، كتاب الملتقى السّابع، ص(36).

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، (ص، ص) (176، 177).

كانت أميّة فالرّوائي ينبغي أن يختار لها لغة عاميّة تناسب مستواها الاجتماعي والفكري. وهذا حتّى تظهر الواقعيّة في الأحداث.

وبالنسبة للطّاهر وطّار فيرى **نبيل سليمان** أنّه أيضا قد جرّب تقنيات الحداثة الرّوائيّة المختلفة منها استثمار سجلاّت الكلام لتغدو اللّغة الرّوائيّة التقليديّة الواحدة لغات تتفاعل فيها العاميّة والسّياسي والتراثي والكابوسي[1]، فروايات وطّار تتوفّر فيها كلّ المستويات اللّغويّة، وخصوصا إذا تعلّق الأمر بتوظيف التراث السّردي.

وما قيل عن هذه النّماذج يقال عن باقي الرّوايات الجزائريّة، فكلّها أصبحت توظّف لغة الشّارع واللّغة الفرنسيّة واللّهجات، لكن بطريقة لا تنافس بها اللّغة العربيّة الفصحى.

ثانيا– شعريّة اللّغة أو النّثر الشّعري :

نجد في الرّواية الجزائرية الحداثية أنّ السّرد أصبح يعتمد على النّثر الشعري ويؤكّد الرّوائي إبراهيم سعدي أنّ واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي أكبر ممثلين للنّزعة الشعريّة في الرّواية، لكنّ "ذاكرة الجسد" بما حقّقته من نجاح هي التي أعطت دفعا قويّا في الجزائر لهذا النمط من الكتابة الذي يسعى إلى إزالة الحواجز بين الرّواية والقصيدة بالتأسيس لنوع أدبي ثالث يقع بينهما لا هو بالشّعر ولا هو بالسّرد.

إنّ الحديث عن أحلام مستغانمي يستدعي الحديث عن خصوصيّة الكتابة الرّوائيّة لدى المبدعات الجزائريّات، التي تنبني على تصوّر منهجي يدرك أنّ اللّغة ليست أداة حياديّة، ومن ثمّ يقرّ بوجود لغة تعبيريّة خاصّة بالمرأة ترتبط بذاتها وبخصائصها البيولوجيّة والنفسيّة، ولا يقتصر اختلاف اللّغة النّسائيّة في الكتابة الرّوائية الجزائريّة على المستوى المعجمي فحسب، بل إنّه يشمل المستويات الصّوتية والصّرفيّة والتركيبيّة ممّا يكسب تلك اللّغة وظيفتها الجوهريّة التي تتجاوز التواصل مع الآخر والتحاور لتجسّد توق المرأة إلى التحدّي وتجسيد هويّتها الخاصّة وكيانها المستقل أنثى كاتبة ولكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللّغة المتاح لها استخدامها، فليس للمرأة أن تستعمل كامل

[1]– نبيل سليمان: التّجريب في الرّواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرّابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص (70).

المصادر اللّغويّة، وهذا ما يفسر تهيّب المرأة الكاتبة، وهي تشتغلّ على اللّغة والتعامل معها من اختراق المحظور الدّيني[1]، علما بأنّ المحظور الدّيني محلّل للرّجل اختراقه وتجاوزه، وهو لا يعاني جرّاء ذلك مثلما تعاني شقيقته الأنثى، لأنّ المجتمع يسطّر بدوره قانونه الخاص وهو قانون تتخلّله ثغرات كثيرة يستغلّها الرّجل لصالحه وتستخدم تلك الثّغرات ضدّ المرأة إن هي تجاوزت ما يسمح لها به.

يُجْمِلُ الدّكتور **بوشوشة بن جمعة** نقاط اختلاف لغة الكتابة الرّوائيّة النّسائيّة وخصوصيّتها فيما يلي:

ـ إيثار البساطة في نظم الكلام بعدم التأنّق في العبارة ولا التلاعب كثيرا بالأبنية.

ـ سرعة إيقاع الكلمات ودفق الجمل القصيرة المتعاطفة والمتلازمة، والتي تنسحب أحيانا فاسحة المجال إلى نوع من كتابة البياض تعبّر عنها علامات تعجّب أو استفهام، أو نقاط متتابعة ممّا يسم لغة الكتابة بالانفعال بحالات وجدان المرأة الكاتبة وهي تمارس فعل الكتابة، ومن علامات ذلك الانفعال والتوتر تقطع العبارة بانعدام الرّوابط، وتسارع الوتيرة، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية أو تكاد.

ـ الاشتغال المكثّف على لغة البوح التي تضفي على الخطاب الرّوائي شكل المناجاة والاعتراف، من خلال مكاشفة الذّات الكاتبة لذاتها الأنثى، وتعريتها لأشكال وجعها الأنثوي: المعيش والحلمي الواقعي والمتخيّل، الكائن والممكن، ممّا يعلّل هيمنة الطابع الذّاتي على هذه اللّغة من خلال استخدام الذّات السّاردة للضمير المتكلّم واستثمار تقنيات الحلم والاستيهام والتداعي والاشتغال المكثّف على الذّاكرة ، تداخل السّردي والشعري والحواري والغنائي إلى حدّ يعسر معه تمييز حدود الرّواية عن تخوم الشّعر لغة وإيقاعا وتخييلا، وحتى تشكيلا بصريا للكتابة السّرديّة التي تأخذ فيها الجملة المسترسلة شكل السّطر الشعري.[2]

[1]- بوشوشة بن جمعة: الرّواية النسائيّة الجزائريّة، أسئلة الكتابة –الاختلاف– والتلقي، كتاب الملتقى الثّامن، ص (94).

[2]- المرجع نفسه ، ص(95).

إنّ الحضور الشعري في السرد الرّوائي الجزائري وخصوصا عند أحلام مستغانمي يعلّل إيثارها للشعر على الأنواع الأدبيّة الأخرى، لانسجامه مع نسيجها النفسي، حتىّ أنها كانت تكتب الشّعر قبل أن تتحوّل إلى الرّواية، وهذا التحوّل يبرز بأنّ الرّواية هي القالب الأكثر اتّساعا لاحتواء هموم الكاتبة وانشغالاتها . يمثل النّاقد لهذه الخصوصية بمقطع من رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي، وهي رواية نموذجية في تجسيد سرديّة الشّعر أو شعريّة السّرد في الرّواية الجزائريّة الحداثية: «على حافة العقل والجنون .. في ذلك الحدّ الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل».

كنت أقترفك ..

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك.

أرسم برجولتي حدود أنوثتك.

أرسم بأصابعي كلّ مالا تصله الفرشاة، بيد واحدة كنت أحتضنك.

وأزرعك وأقطفك .. وأعرّيك وألبسك وأغيّر تضاريس جسدك لتصبح على مقاسي.

يا امرأة على شاكلة وطن.[1]

وبالإضافة إلى أنّ أحلام مستغانمي استنجدت باللّغة الشعريّة التي تناسب أحاسيسها، لكي تعبّر عن أفكارها، فقد وظّفت أيضا الرّسم والصّور الفوتوغرافية والصحفيّة التي ذابت في النّص وخدمته خدمة كبيرة، ويؤكّد استخدام الرّوائيّة لفن الرّسم اهتمامها بكلّ الفنون التي تعبّر عن المشاعر الإنسانيّة السّامية، فقد زاوجت بين فنّي الأدب والرّسم لخدمة الإنسان وللدّفاع عن إنسانيته.

يرى **السّعيد بوطاجين** أنّ الرّواية الجزائرية ما زالت بعيدة عن الحداثة، إذ يشير في مقاله "الرّواية غدا" إلى الانهيار الواضح للغة الرّواية الجديدة ومفرداتها التي بقيت سجينة الآخر، ومن ثمّ التأثير على السّرد الذي يتّجه شيئا فشيئا نحو الانحسار، والظّاهر أنّ هذا المنحى "التجريبي" المختبئ حول الواقع وموضوعاته وشخصيّاته وأحداثه الظّرفية سوف يقدّم خدمة كبيرة للأفراد والأحزاب، أمّا أكبر خدمة يقدّمها للإبداع فتتمثّل في تسطّحه والنّزول به إلى مستوى الأشكال الخطابيّة المهيمنة، وهي أشكال

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص(87).

رثّة ذات علاقة انفصالية مع أدنى متخيّل ممكن لأنّها فقيرة وليست قادرة على منحه سوى أشكال صنمية ولكنّها خطرة من حيث أنّها تحمل مضامين ومدلولات كان على الكتّاب الحذر منها بحثا عن خصوصيّة الرّواية السّرديّة [1].

والواضح أن بوطاجين يقصد بعضا من الرّوايات السّبعينية التي كانت تنتمي إلى جهات معلومة، وبالتالي حكم أصحابها بموت معلن لذواتهم ولأدوارهم التنويريّة، وخصوصا التنوير اللّغوي والفنّي.

[1]– السعيد بوطاجين: الرّواية غدا، كتاب الملتقى الرّابع للرواية " عبد الحميد ن هدوقة "، (ص، ص) (35،36).

الفصل الثّالث

الفصل الثالث:

حداثة النّقد الرّوائي من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرّواية

" عبد الحميد بن هدّوقة "

. المبحث الأوّل: الاتّجاهات النّقدية المعتمدة في دراسة الرّواية من خلال كتب الملتقى.

. المبحث الثّاني: المنهج السّيميائي في مداخلات رشيد بن مالك .

. المبحث الثّالث: عبد العالي بشير ومقاربته للشّخصيات الرّوائية .

. المبحث الرّابع: وظائف السّرد المكرّر في رواية "غدا يوم جديد " من خلال مداخلات السّعيد بوطاجين .

. المبحث الخامس: ياسين سرايعيّة واستثماره لمقولات جيرار جينات في السّرد .

. المبحث السّادس: التّناص والمناص في الرّواية من خلال مداخلات الملتقى.

. المبحث السّابع: استثمار نظريّات القراءة و التلقّي في مداخلات الملتقى .

ـ المبحث الأوّل: الاتّجاهات النقديّة المعتمدة في دراسة الرّواية من خلال كتب الملتقى .

تعد إشكاليّة المنهج من المسائل الجوهريّة التي تأتي في صدارة الطّرح النقدي المعاصر، باعتبارها مسألة شائكة مرهونة بما حقّقه العصر من إنجازات نقدية واسعة، أخرجت النقد العربي إلى مجال العقلنة، وأبعدته عن الانطباعيّة، لاسيما في ظلّ الإعصار المعرفي العاتي الذي اجتاح جميع العلوم وبهذا المعنى يحدّد المنهج النقدي طريقة التعامل مع الظاهرة الأدبية، وهو يعتمد أساسا نظرية ذات أبعاد فلسفيّة وفكرية، ويشترط في المنهج أن يحدّد أدواته الإجرائية بدقة ووضوح، ليتمكن من تحليل الظاهرة المدروسة.[1]

وقد فتح النقّاد العرب المجال أمام النقد الغربي فتفاعلوا معه و ترجموه و تبنوا مناهجه ، فتطوّرت عندهم أساليب البحث وإجراءات التّحليل، فمن النّقد الرّومانسي إلى النّقد التاريخي والاجتماعي والنفسي، ثم ظهرت في العصر الحديث اتّجاهات نقديّة لسانية وأسلوبية وبنيوية وسيميائية، وقد أصبح قوام الحداثة النقدية يحدّد بموقعها من اللسانيات ، و سنتكلم في هذا المبحث عن النقود التي وظفت لدراسة الرواية من خلال ملتقى بن هدوقة .

و هذا يعني أن الحديث سيكون عن السّرد وكلّ ما يمتّ إليه بصلة (الرّاوي، المرويّ له، التقنيّات السردية، وغيرها)، فقد ارتبط وجود السرد بوجود الإنسان في كلّ الأزمنة وكلّ الأمكنة، لذا فهو قديم النشأة قدم الإنسان ومستمر ومتطور استمرار وتطور الحياة البشرية، وأنواعه كثيرة و قد حاولنا قبل هذا ضبطها .

وأمام كثرة أنواع الأدب الحكائي ، حاول الباحثون في هذا المجال وضع قواعد وأسس تتحكّم وتؤطّر مختلف هذه السرود ولتحقيق هذا الطّموح اتّجهت الجهود إلى البحث في الوسائل والطرق التي تمكّننا من دراسة أي نوع سردي من الأنواع المعروفة (القصّة، الحكاية، الأقصوصة، الرواية،.....)،و فهم النظام الذي يسير وفقه السّرد ، وقد انطلقت تلك الأبحاث من الشّكلانيين الرّوس، إذ حاول

[1] – مولاي علي بوحاتم: الدّرس السّيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ص(63).

فلاديمير بروب من خلال دراسته لمورفولوجيا الحكاية الشّعبية ضبط وحدة القياس في "الوظيفة"، ويقصد بها العمل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية، ويتحدّد من زاوية المعنى الذي يأخذه في مسار الحبكة، وقد قام بعد تحليله للحكايات الخرافية بضبط عدد من الوظائف (واحد وثلاثين وظيفة) ، ومن حينها غدت هذه الدّراسة مرجعا هامّا للباحثين المشتغلين في نفس المجال، فقد ترجم مؤلّف بروب (مورفولوجيا الحكاية) إلى العديد من اللّغات، وذاع صيته في مختلف أرجاء العالم ، وتوالت الدّراسات على أيدي كبار الباحثين أمثال: كلود بريمون، غريماس، تودوروف، جيرار جينات، رولان بارت وغيرهم، وأصبح للدّراسات السّردية علم مستقلّ قائم بحدّ ذاته هو (علم السّرد) أو السّرديات.

و لا أحد يجادل الآن أنّ النّظر إلى السّرديات كتصوّر و كاختيار يشكّل بعدا منهجيّا مؤطّرا لتحليل يتعلّق بالخطاب السّردي ، وهذا ما يثبت ارتباط السّرديات بتحليل الخطاب و انخراطها ضمنه إسهاما في صياغة مقترح نظري و إجرائي يبحث في مكوّنات السّرد و أنساقه ، و لذلك كانت اقتضاءاته المعرفيّة الخاصّة و التي يمكن أن نعود بها إلى المقدّمات العامّة التي صاغها الشّكلانيون الروس في بداية هذا القرن عند اقتراحهم لإسهام البحث في تصوّر الأدبيّة و خصائص البناء و الدّلالة النصيّة ، فالانتباه إلى السياقات التاريخيّة و المعرفيّة لهذا التّصوّر يساعدنا على تبيّن الاستراتيجيّة العامّة لنظرية تحليل السّرد ، مثلما يمكّننا من فهم الخلفيّة الابستمولوجية لمستوياتها التطبيقية ، بهذا الإدراك يبقى أفق الدراسة النصية / الأدبيّة ممتلكا لغاية الاستفادة من تصوّرات هذه المنهاجية أو تلك في البحث عن تحقّقات المعنى ، شريطة الوعي بحدود التّصوّر و بيان التطوّر ، و معلوم أنّ الأدبيّات السّردية عرفت العديد من التطوّرات انطلاقا من الأبحاث التي أبرزها مشروع الشّكلانيين الروس في دراساتهم للظاهرة الأدبية ، وكذا استنادا إلى المبادئ التي صاغها بروب –كما أشرنا سابقا– ، فأمام تطوّر البحث تجلّى الاهتمام بمجال اشتغال السّرديات في ضوء التحليلات المعاصرة للسرد و الحكاية فحدّد جيرار جينات بحثه في المنهج ضمن كتابه الذي ترجم إلى " خطاب الحكاية " ، و غريماس الإجراءات العامة " للدّلائلية البنيوية " ، كما اهتمّ رولان بارت بصياغة " مدخل للتحليل البنيوي

للسّرد " ، في الوقت الذي كان فيه تودوروف يحدد أهم قضايا " الشّعرية " .[1] و من خلال دراستنا السابقة لوعي الحداثة الروائية من طرف النقاد نجد أنهم حاولوا البحث عن تلك الحداثة – في معظم الدراسات – من خلال تنظيرات هؤلاء النقاد الذين أسّسوا لعلم السّرد في العالم .

وقد ارتبط هذا المصطلح بالمجال السّردي، ويعدّ من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طرف الباحثين والدارسين، ويرجع بعض النقاد نشأته إلى البلغاري: تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorovالذي اقترحه سنة 1969م، لتسمية علم لم يوجد وقتها هو (علم الحكي) (Le science de récit)[2] وبتطوّر الأبحاث والدّراسات السّردية، شاع مصطلح آخر هو (السّردية) (Narrativité)، وأصبح كلّ مصطلح يحيل على اتّجاه خاص في عملية التّحليل "أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع في تحليل القصّة أو المضامين السّردية والآخر شكلي بل تنميطي أي هو تحليل الحكاية بصفتها نمط "تمثيل" للقصص، في مقابل الأنماط غير السّردية كالنمط المسرحي وبعض الأنماط الأخرى خارج الأدب على الأرجح"[3].

وقد اصطلح على تسمية الاتّجاه الأوّل، الذي ارتبط بمصطلح (السّرديات) بـ (سيميائيات الخطاب السّردي، البنيوية السّردية، وغيرها)، ويركّز في التّحليل على عمليّة السّرد في حدّ ذاتها، أو بتعبير آخر على الخطاب السّردي، وأبرز أعلامه جيرار جينات وترفيتان تودوروف، أمّا الاتّجاه الثاني الذي ارتبط بمصطلح السّردية فقد سمي (السّيمائيات السّردية)، ويركز بصفة خاصة على مضامين العمل السّردي، ويعدّ غريماس أبرز ممثّليه ، و هذين الاتجاهين هما الموظّفان في دراسات النّقاد .

إذن فتطوّرات البحث قد أفادت ظهور اتجاهين معاصرين ، متعارضين يخص الأوّل منهما ما يمكن تسميته ب " الشّعرية السّرديّة " ، و ثانيهما " السيميائيّة السّرديّة " ، ففي الوقت الذي كان

[1] - عبد الفتاح الحجمري : " السرديات " في نماذج من النقد المغربي – التّصوّرو الإنجاز " ، http/www.aljabriabed.net/n06-09hajamri.htm .

[2] – يوسف وغليسي: السّردية والسّرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السّرديات، الجزائر ، ع1، جانفي2000، ص(17).

[3] – جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص(17).

فيه (مثلا) جيرار جينات يهتمّ بصياغة الإجراءات العامّة لتحليله السّردي (بلاغة السّرد) ، كان غريماس أيضا يبلور اتّجاها يهتمّ بمشاكل السّيميائيّات السّرديّة (منطق السّرد) .[1]

والحديث عن السّرديات عند الغرب يستلزم الإشارة إلى أنّها قد ظهرت عند العرب في ثمانينات القرن العشرين، وهو ظهور متأخّر بالنّسبة للغرب الذي انطلق في تطبيقها منذ بداية الخمسينيات، ولعلّ ذلك راجع إلى مختلف الظّروف السياسيّة والثقافية التي كانت تعيشها البلاد العربية في تلك الحقبة التي أدّت إلى ضعف الحركة الأدبية والنقديّة، بسبب تأخّر وصول المنجزات الغربية إلى النّقد العربي.

ولم تعرف السّرديات كمنهج نقدي إلّا بعد الترجمات العديدة التي عرفها مؤلّف بروب الشّهير (مورفولوجيا الحكاية) وتعدّ ترجمة إبراهيم الخطيب سنة 1986 أهمّها، هذا التّاريخ الذي يعتبره بعض النقّاد البداية الفعلية للاهتمام بالسّرديات في الدّرس النقدي العربي.

وقد برز اتّجاهين كبيرين في دراسة السّرد العربي كما هو الحال عند الغرب ، وكل اتّجاه يعبّر عن الخلفية المعرفية والأسس العلميّة المنطلق منها.

– **الإتّجاه الأول**: اتّجه إلى دراسة المضامين أو المعنى في العمل السّردي (الحكاية/القصّة) انطلاقا من النّظريات التي أرسى قواعدها بروب وعدّلها غريماس فيما بعد، وأبرز من مثّل هذا الاتجاه: السّعيد بوطاجين، سعيد بنكراد..... وغيرهم.

– أما **الاتّجاه الثاني**: فقد انصبّ اهتمامه على العمل السّردي من جانبه التّركيبي، أي من حيث كونه خطابا مهتديا في ذلك بما قدّمته البنيوية الشعرية في هذا المجال، ويعدّ كلّ من عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين أبرز من مثلا هذا الاتجاه، وتبعهم عدد كبير من النقّاد والأكاديميين الذين لا يتّسع المجال لذكرهم.

غريماس ينتقد مشروع بروب و يعدّله :

[1] - عبد الفتاح الحجمري : " السرديات " في نماذج من النقد المغربي – التّصوّرو الإنجاز " ، http/www.aljabriabed.net/n06-09hajamri.htm .

يمثل البحث الذي قام به فلاديمير بروب (Vladimir propp) خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية، إذ يعتبر هذا الأخير رائد الدّراسات السّردية بكتابه "مورفولوجيا الحكاية"[1] الصّادر سنة 1928، والذي كان يطمح من خلاله إلى تحديد وحدة قياس تسمح بمقارنة وتصنيف مختلف السرود.

ينتمي بروب إلى مدرسة الشكليين الرّوس (Les Formalsites Russes) ، وقد اهتم بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية (Contes Merveilleux) ، وتعتمد هذه الدراسة أساسا النظرة الهيكلية الوصفية، فالحكاية هيكل، بنية مركبة معقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين ، إذ تمكّن بروب بفضل عدد من الحكايات المدروسة (ما يناهز المائة) من استنتاج ما سمّاه بالمثال الوظائفي وهو البنية الشّكلية الواحدة التي تولّد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة، والوظيفة في اصطلاح بروب هي عمل الفاعل معرّفا من حيث معناه في سير الحكاية أي أنّ الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السّابقة التي تبرّره، ومن الأحداث اللّاحقة التي تنتج عنه"[2].

إنّ دراسة بروب من خلال كتابه(مورفولوجيا الحكاية) استطاعت استقطاب اهتمام الباحثين والنقاد في مجال السّرديات، لأنه حاول علمنة التّحليل السّردي بواسطة استخلاصه للبنية التجريدية الخاصّة لعدد لا محدود من الخرافات العجيبة.

و تكمن القيمة العلمية لمنهج بروب أنه بيّن التشابه الطريف الموجود بين الحكايات الشعبية مهما اختلفت بيئاتها ، و من المقولات الأساسية التي انبنت عليها دراسته للحكايات الشّعبيّة ضرورة القيام بكشف آني للهيكل القصصي ، ففكرة النصّ كهيكل منسجم العناصر و الأجزاء من

[1] -Vladimir Propp ; Morphologie Du Conte,traduction de Marguerite derrida,tzvetan todorov, Claude Kahn, Edition Poétique Seuil , paris, 1970 ;.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، دط، دس (ص،ص) (23،24).

مسلّمات الشّكلانيين الذين نشدوا تجنّب القراءات الارتسامية أو الذّاتية أو القراءات السّاذجة التي تعتبر النصّ انعكاسا بسيطا و مباشرا لواقع مكاني و زماني .[1]

ورغم أهميّة المشروع البروبي إلا أنّه شأنه شأن أيّ مشروع نقدي لم ينج من الانتقادات، فكلود ليفي ستراوس Claude lévis Strauss يرى أنّ المشروع لم ينجح في بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن وفاعلة فيه، كما أنّه وضع التّحليل في مستوى سطحي، حيث أنّ السّردية لم تتناول إلا من خلال تجليها المعطى من خلال التّحقيق النصّي، وبعبارة أخرى هناك فصل بين المستوى التّوزيعي والمستوى الاستبدالي، ممّا أدّى ببروب إلى الفصل بين المضمون والشّكل فهو يعتبر أنّ الشّكل وحدة قابلة للإدراك، أما المضمون فلا يشكّل سوى عنصرا زائدا، ولا يملك أيّ قيمة دلالية"[2] والحقيقة أنّ الشّكل والمضمون وجهين لعملة واحدة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، بل يستلزم تحليل الحكاية تحليلهما معا.

ومن النقّاد الذين قدّموا انتقادات لمشروع بروب النّاقد غريماس الذي عدّل مشروعه فيما بعد، إذ يرى أن عرض نتائج تحليلاته تنقصها الدقّة وتشتمل على نقائص واضحة، فالقول بأنّ القصّة هي تتابع إحدى وثلاثين وظيفة، يفترض مسبقا إعطاء تعريف لمفهوم"الوظيفة". والمفهوم الذي قدّمه بروب يوقع في اللّبس، إذ اعتبر الوظائف بأنّها "تعطي دوائر أفعال شخوص القصّة" وبالتالي فالصّيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة، فإذا كان "رحيل البطل" يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النّشاط، فإنّ النّقص (Le manque) بعيدا أن يكون فعلا فإنه يعيّن حالة ولا يمكن اعتباره وظيفة، وهكذا عندما نأخذ بعين الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية نخرج بانطباع مفاده أنّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة وتعميم دلالة هذه الرّوايات لتلخيص مختلف مقاطع القصّة، أكثر ممّا تعين مختلف أنواع الأنشطة التي يقوم

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا ، ص(65) .

[2]– سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيات السّردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 ،2003، ص (14).

فيها "التّتابع" بمهمّة إظهار القصّة كبرنامج منظّم، من هنا تبدو اللّغة الوصفية التي اعتمدها بروب كلغة توثيقيّة قاصرة، فهي تسمح لنا مثلا بتصوّر وظيفة التّنقل كعنصر ثابت.[1]

ورغم الانتقادات السّابقة فهي لا تنكر أنّ مشروع بروب هو مشروع تأسيسي للسّرديات طوّره غريماس فيما بعد، واستفاد منه كلّ الباحثين.

و غريماس لم يؤلّف دراسة تستوعب في نظرة تأليفيّة جامعة جهازا نظريا يتيح للدّارس مرجعا ميسور التّناول، فنظريّته تمتدّ على مجموعة هامّة من الدّراسات المنشورة في مؤلّفات مستقلّة أو ضمن مجلّات مختلفة، وهي علاوة على هذا على حظّ وافر من الثّراء والنّفاذ بحيث تتطلّب مجهودا مضنيا لمعرفتها وفكّ رموزها، لكنّ مؤلّفه "البنيوية الدلالية"[2] يضمّ جملة من الدراسات المتّصلة خاصّة بالتحليل الدلالي في المستوى العميق، وقد حوى قسما لإعادة النظر في بعض مفاهيم بروب الوظيفية وصياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال، والتّجريد الرياضيين [3]و سنرى تجلّي سيميائية غريماس في الدّراسات اللاحقة .

رولان بارت و التّحليل البنيوي للسّرد :

أمّا رولان بارت فيقول : "إنّ القصّة لحاضرة بكلّ هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا: في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات، وإنها لتبدأ من تاريخ الإنسان نفسه، فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أيّ مكان من غير قصّة، فلكلّ الطبقات ولكلّ المجموعات البشرية قصصها"[4].

[1] - أ . ج . غريماس ، السيميائيات السردية ، ترجمة سعيد بنكراد ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي، (ص،ص)(185 . 186).

[2]-A –Grémas : semantique stricturale,larousse, PUF , 1966 , réédité en 1986 .

[3] – محمد النّاصر العجيمي: في الخطاب السّردي (نظريّة قريماس)،الدار العربية للكتاب ، دب ، دط ، 1993 (ص،ص)(7،8).

[4]– رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ، ترجمة : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ص(9)

من هذه المقولة نستنتج أنّ بارت يولي أهمية كبيرة للسّرد، فهو حاضر في اللّغة المكتوبة والملفوظة، وفي الصّورة الثّابتة والمتحركة وفي الأسطورة والتاريخ، وفي التراجيديا والدّراما والكوميديا والسينما، أي بعبارة أخرى في كلّ الأمكنة وفي كلّ الأزمنة.

ثم يطرح بارت بعض التّساؤلات التي من شأنها أن تخفّف من حدّة الحيرة والغموض الّذين يواجهان الدّارس إثر اصطدامه بمثل هذه المقولات والتّعريفات الواسعة، ومن بين هذه التّساؤلات قوله: "هل يجب أن نستخلص من هذا أنّ كونية القصّة تتمركز في لا معناها ؟ أم أنّها جدّ عامّة بحيث لم يبق للمرء ما يقول فيها، اللّهم إلّا أن يصف بعضا من أنواعها الفريدة جدّا، كما يفعل التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكننا أن نسيطر على هذه الأنواع..؟" [1].

وبالتالي فقد سعى بارت إلى صياغة نظريّة تعتمد على نموذج اللّسانيات لتقديم مقولاته في السّرد: لغة القصّة (لغة السّرد)، الوظائف، الأفعال، السّرد، نظام القصّة.

ـ **لغة السّرد:** انطلق بارت من اللّسانيات التي تقف في التّحليل عند الجملة باعتبارها نظاما،" فالجملة هي أصغر مقطع ممثّل بصورة كلية وتامّة للخطاب"[2]، وبالتالي يتّضح بأنّ القوانين التي تتحكّم في نظام الجملة يمكنها أيضا أن تطبّق على نظام الخطاب، باعتباره متتالية من الجمل، مع ملاحظة أنّ نظام الخطاب يتجاوز حدود الجملة، فالخطاب حسب بارت:"يملك وحداته وقواعده ونحوه فيما بعد الجملة، ورغم أنّ الخطاب مكوّن فقط من جمل فمن الطّبيعي أن يكون موضوعا للسانيات ثابتة"[3]، وهذا ما تحدّث عنه فان دايك، إذ يمكننا أن نتقدّم خطوة في الوصف النحوي للمنطوقات اللّغوية، فكثير من المنطوقات اللّغوية ليست لها البنية المجرّدة للجملة، بل سلسلة من الجمل، ومن ثم نفترض أنّ أيّ نحو ينبغي أن يصف جملا مثلما يصف تتابعات الجمل أيضا، إذا لزم أن يتّضح أنه توجد بين جمل منطوق ما علاقات محدّدة، كما توجد أيضا علاقات بين الكلمات

[1] - رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ، ترجمة : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص(9) .

[2] - المرجع نفسه ، ص(10).

[3] - رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ،ص(11).

والمركبات داخل الجملة. ويجب أن توصف هذه العلاقات بين الجمل على المستويات النحوية ذاتها (الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية) كأبنية للجمل[1]، وهنا يحدث انتقال لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب، وتصبح العلاقة بين اللغة والخطاب تسمى (التماثل)، ومن ثم يعدّ السّرد جزءا بنيويا في الجملة وليس متتالية من الجمل. فالسّرد عند بارت جملة كبيرة، وهو مثل كلّ جملة تقريرية مشروع سرد صغير، وبالرغم من أنّ الجمل(المؤلّفة) للخطاب تتوفّر على مدلولات أصلية (شديدة التعقيد في الغالب)، فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل، نعثر على: الأزمنة، والمظاهر والصيغ، والضمائر، وهذه المقولات توجد مكبّرة ومحوّلة بما يلائم السّرد، فضلا عن ذلك فوجود الفواعل ذاتها في تقابل مع المحمولات الفعلية، لا يحول بينها وبين الخضوع للنموذج الجملي.[2]

ويشير بارت إلى النّموذج العاملي (نظريّة العامل) المقترح من طرف غريماس والذي أولى أهمية التّحليل النّحوي للوظائف، وهو ما يراه داعما لفكرة التّماثل عنده، باعتباره أداة من أدوات السّرد. فالعلاقة التّماثلية تعني باختصار مصاحبة اللّغة للخطاب، ممّا يجعل منها لغة ثانية حاملة للخطاب السّردي ، ولأنّ الشّكل والمضمون وجهين لعملة واحدة، فحديث بارت عن اللّغة لم يغنه عن الحديث عن المعنى، فهو يشيد بإنجازات اللّسانيات التي تعتبر السّرد بنية مكوّنة من عدّة جمل، والمعنى يتألّف من ترتيب عدد من العناصر القابلة للوصف على المستويات المختلفة (الصّوتي، النّحوي، السّياقي) وفق نظام خاص (نظام تراتبي) يمنحها إمكانيّة الاندماج مع عناصر أخرى تليها (علاقة الكلمة بالجملة) (الجملة بالسّياق) وغيرها، ولأنّ الخطاب مكوّن من جمل كما ذكرنا سابقا. فهو يخضع بدوره لنظام خاص يمكّنه من إنتاج المعنى ، ويرى بارت أنّه رغم هذه المستويات المقترحة ورغم الافتراضات المعطاة لها، فإنّ ذلك لا ينفي تراتبية القصة ، هذه التراتبية التي تظهر في تسلسل أحداث القصّة وانسجامها والتوقّف عند الطّبقات التي تشكّل هذه القصّة، أي المرور من مستوى إلى مستوى

[1]- فان دايك : علم النصّ، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001، ص(45).

[2]- رولان بارت : التّحليل البنيوي للسّرد ، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص(12).

آخر، لأن المعنى لا يمكن أن يتشكّل في مستوى واحد من مستويات السّرد، وإنما عبر الامتداد الأفقي والعمودي للنمط السّردي فالمعنى ليس في نهاية القصة إنه يتجاوزها [1] .

ويقترح بارت ثلاث مستويات للوصف والتحليل هي: مستوى الوظائف، مستوى الأفعال مستوى السرد، ويؤكّد على ارتباط هذه المستويات بعضها ببعض.

كما يرى بأن السرد ينطوي على وظيفة تبادل كبرى موزّعة بين مانح للسّرد أو مرسله ، يوجد في مقابله المستفيد منه أو متقبّله ، ولكن كانت علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية ، و أكثر عددا من علامات القارئ ، إنّ السّرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستخدم ضمير المخاطب ، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد ، و هكذا فما إن ينقل إلينا السارد بعض الوقائع التي يعلمها جيدا و يجهلها القارئ ، حتى ينتج عن ذلك دليل للقراءة ، إذ لا معنى لأن يقدم السارد لنفسه المعلومات بدل أن يقدّمها للقارئ .[2]

جيرار جينيت وحدود السّرد :

في كتاب " خطاب الحكاية " لجيرار جينات يشير إلى قضية مهمة ، تتمثل هذه القضية في ضرورة الإيمان بالعلم و الوعي به ، فالسّرديات باعتبارها علما سرديا تسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السّرد من حيث هو خطاب له خصوصيته و بنياته التي تميزه عن غيره من مكوّنات العمل الحكائي ، و معنى ذلك أن هناك اتجاهات و نظريات عديدة في تحليل السّرد ، وليست السرديات سوى واحدة من تلك الاختصاصات ، و كي يكون الحديث عن السّرديات ملائما و دقيقا ينبغي وضع السّرديات في نطاق حدودها حدودها النظرية و العلمية ،و الاشتغال بها بدون أيّ تعميم أو خلط مع غيرها من النظريات و العلوم السّردية أو الحكائية المختلفة[3] .

حاول جيرار جينيت Gérard Genette إيضاح حدود اشتغال السّرد داخل الخطاب السّردي في حدّ ذاته، مستعرضا إيّاه في ثلاثة ثنائيّات (المحاكاة والسّرد)،(السّرد والوصف)، (السّرد والخطاب).

[1] – رولان بارت : التّحليل البنيوي للسّرد ، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي ، ص (37).

[2] - المرجع نفسه ، ص(21) .

[3] – سعيد يقطين : تقديم كتاب " عودة إلى خطاب الحكاية " ، http // www . Saidyakthine . net

– المحاكاة والسّرد:

يرى جينيت أن الدّراسات الكلاسيكيّة تميّزت بالتّناقض، فقد اعتبرت السّرد تارة نقيضا للمحاكاة وتارة أخرى صيغة من صيغها، وهذا ما شرحه من خلال عرضه لآراء كلّ من أرسطو وأفلاطون أثناء دراستهما للإلياذة، فأرسطو يعتبر أنّ مصدر أي شعر هو المحاكاة، التي يحدّد صياغتها من خلال الشّروط المشهدية للعرض المسرحي، وقد بين جينيت أن الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون لا يعدو أن يكون مجرّد اختلاف في المصطلحات، ويؤكّد جينيت بأنّ الفيلسوف قد أهمل ملاحظة ما من شأنه أن يعطي للسّرد قيمة وأهمية، مفاد هذه الملاحظة أنّ المحاكاة المباشرة، إضافة إلى اعتمادها على الحركات فهي تقدّم أفعالا، وهي في ذلك ترتكز على كلمات أو نشاط لغوي يمارسه الشّاعر أي ترتكز على خطاب. قدّم جيرار جينات تصنيفات للسّرد، فقال بأنّ السّرد التّاريخي صنف، والسّرد الخيالي صنف، وكلا من الصّنفين يتطلّب قواعد وضوابط معينة، فالأوّل يستدعي يقظة تامّة اتجاه أيّ تغيّرات تحدث داخل النّظام السّردي لأنّ ذلك قد يحدث تشويها في قراءة التاريخ، عكس الثاني (السّرد الخيالي)، الذي يتمتّع بمرونة أكبر تمكّن من التغيير والتّعديل[1].

إنّ من أوجب واجبات المؤرّخ –السّارد– عندما يتّصل الأمر بسرد تاريخي أمين إلى حدّ الصّرامة، أن يتحلّى بحساسية ما اتجاه أي تغيير يطال النظام، وذلك لما ينقل من المجهود السّردي في العلاقة بين الأفعال المنجزة إلى التدوين الآلي للكلمات المتلفّظ بها، لكن حينما يتعلّق الأمر بسرد خيالي، إن جزئيا أو كليا، فإنّ اشتغال التخيل الذي يقوم في الحقيقة على المحمولات اللّفظية وغير اللفظية، لا بد أن يروم تقنيع الفرق الهائل بين نمطين من المحاكاة، واحد له ارتباط مباشر بالواقع، أمّا الثاني فيعمد إلى إدماج نسق متشابك ومعقد.[2]، و يخلص جينيت إلى نتيجة مفادها، أن الأدب نظرا لكونه تمثيل فإنه يعرف صبغة وحيدة هي السرد، والسرد وحده من غير اقتران بالخطابات، وأن أفلاطون حين جعل المحاكاة مقابل السرد، أو بعبارة أخرى محاكاة تامة مقابل محاكاة ناقصة أوقع

[1]– جيرار جينات : حدود السّرد ، ترجمة بن عيسى بوحمالة ، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي ، ص(73).

[2]– المرجع نفسه ، ص(74).

نفسه في لبس، لأن المحاكاة التامة هي في حقيقة الأمر الشيء نفسه، وبالتالي لا يمكن اعتبارها محاكاة.

– السّرد والوصف:

يقر جيرار جينات بصعوبة التمييز بين السرد والوصف، نظرا للتشابه الكبير في بنيتهما والتداخل الشديد بين مؤشراتهما، فكل سرد يحتوي عليهما معا بنسب متفاوتة، فنحن حين نعرض لجملة الأفعال والأحداث نكون بذلك أمام سرد خالص،أما إن تضمّن السرد عرضا للأشياء أو الأشخاص فنحن أمام (الوصف)، وهذا التمييز يمثل علامة بارزة من علامات الوعي الأدبي، فإن كان من السهولة أن نتصور وصفا لا يحتوي أي عنصر سردي، فإنه من الصعوبة تصور سردا خاليا من الوصف، لأنه وإضافة إلى العناصر الوصفية يمكن للفعل أن يكون(وصفيا)، من خلال طريقة عرضه لحدث ما، مما يدفع إلى القول بأن الوصف ألصق بالنص من السرد ، ويجب أن نلاحظ أن كل الاختلافات التي تباعد بين الوصف والسرد حتما هي اختلافات ذات مساس بالمضمون، وليس لها أي وجود سيميولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة، فالحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها باعتبارها مجرد إجراءات، وفي نفس الإطار يشدد على المظهر الزمني والدراسي للسرد، أما الوصف فهو على العكس من ذلك نظرا إلى أنه يركز على أشياء وكائنات منظورا إليها من دائرة تواقتها، ويضع نصب عينيه، الإجراءات ذاتها كما لو أنها مشاهد، ثم إن هذا الحكي يبدو ملغيا لمجرى الزمن ومسهما في بسط السرد في المكان، وإذن فبإمكان هذين النمطين من الخطاب التمظهر كتعبير عن موقفين متناقضين من العالم والوجود، أحدهما أكثر حركة والثاني أكثر تأملا، ويتم هذا وفق معادلة تقليدية "أكثر شعرية"، غير أنه من وجهة نظر صيغ العرض فإن رواية حدث أو وصف شيء هما عمليتان متشابهتان تستخدمان نفس الوسائل اللغوية.[1]

يرى جينيت أنّ هذه العلاقات تعالج في ضوء ما يسمّى بالوظائف الحكائية للوصف، أي المهمة التي تضطلع بها المقاطع والمظاهر الوصفية في النص السّردي، وبالعودة إلى الدّراسات الأدبية

[1] - جيرار جينات : حدود السّرد ، ترجمة بن عيسى بوحمالة ، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي ، ص(77).

التقليدية، يمكن استخلاص وظيفتين بارزتين للوصف، الأولى وظيفة جمالية يكون الوصف فيها مثله مثل غيره من المحسّنات، ويتجلّى ذلك من خلال التوقفات التأملية. التي تتخلل السرد، أما الوظيفة الثانية الأكثر بروزا وأهمية اليوم فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية، "كالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم وتكشف عن تركيبهم النفسي وتبرزه أيضا"[1].

وقد أشارت سيزا قاسم أن هناك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة[2]، وعلى الرغم من ذلك فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين، وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية، وهي الصورة التي تعرض الأشياء مشتركة، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها ، وإذا عدنا إلى مداخلات الملتقى نجد أن محمد بن يوب في مداخلته التي تطرقنا إليها في الفصل الثاني من بحثنا " بنية الوقفة الوصفية في روايات عبد الحميد بن هدوقة " قد وظف مقولات جيرار جينات عن الوصف كما استثمر آراء سيزا قاسم .

– السّرد والخطاب:

يتتبّع جينيت العلاقة بين السّرد والخطاب يستعرض التطوّرات التي عرفتها الرواية عبر العصور، ففي المرحلة الكلاسيكية مع سرفانتيس وسكارون وفيلدينغ كان (المؤلّف–السارد) يتدخّل باندفاع في مجرى السّرد، حيث يسائل قارئه ويحاوره، وفي نفس المرحلة قد نجد (السّارد–المؤلف) يوكل مسؤولية الخطاب كاملة لشخصية من شخصياته، وأحيانا يقوم (المؤلف– السارد) بتقسيم الخطاب بين مختلف الشخصيات، ولم تظهر الموازنة بين السرد والخطاب إلا في القرن 19 [1] .

و يتساءل جيرار جينات "هل ستتمكّن الرّواية بعد الشّعر من الخروج نهائيا عن عصر التمثيل؟وهل يجوز للسرد في إطار تمييزه السلبي الذي أتينا على الإقرار به، هل لها أن تشكل بالنسبة

[1] – جيرارجينات : حدود السّرد ، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، (ص ، ص)(77 ،78).

[2] – سيزا قاسم : بناء الرّواية ، ص(117) .

[1]– جيرار جينات : حدود السّرد ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص(82).

إلينا مقدما ما يشكّله الفنّ بالنسبة لهيجل؟ أي كونه شيئا منتميا إلى الماضي ويتطلّب منا باستعجال التعامل معه في نطاق تراجعه وانكماشه، وذلك قبل أن يجلي أفقنا نهائيا"[1] .

و بخصوص السارد و كما رأينا في الفصل الثاني من بحثنا قد حدد جينات في المستويات السردية علاقات الحكي بعضه ببعض ، بحيث يختلف حكي عن آخر حسب تعدد القائمين بالسرد ، و علاقتهم بالقصة التي يحكونها ، و الانتقال من مستوى حكائي إلى مستوى آخر لا يمكنه مبدئيا أن يتحقق إلا بالسرد ، و في هذا الصدد ميّز بين مستويات سردية أربعة تحدد طبيعة السارد ووضعيته من خلال المستوى السردي و علاقته بالقصة :

1 – السارد الخارج حكائي و المتباين حكائيا .

2 – السارد الخارج حكائي و المتماثل حكائيا : و في هذا المستوى السردي نجد السارد من درجة أولى يحكي قصته التي يكون طرفا فيها .

3 – السارد الداخل حكائي و المتباين حكائيا : و هو ما نلاحظه عندما تكون شهرزاد شخصية ساردة من درجة ثانية ، تحكي حكايات تكون غائبة فيها .

4 – السارد الداخل حكائي و المتماثل حكائيا : حيث يكون السارد من درجة ثانية يحكي قصة ، و في هذا النوع نجد ساردا من درجة ثانية يتكلف بحكاية قصته .

و يقسم جيرار جينات هذا النوع الأخير من الحكي إلى قسمين بحيث يقول : يجب (على الأقل) التمييز داخل المتماثل حكائي نوعين : ذلك يكون السارد فيه بطلا لحكيه ، و ذلك الذي يلعب فيه دورا ثانويا ، دور الملاحظ و الشاهد ، إذن فجيرار جينات قد ميّز بين مستويات أربعة تحدّد طبيعة السارد ووضعيته خلال المستوى السّردي و علاقته بالقصة .[2] و التقسيم الذي قدمناه هو نفسه الذي أوردته زويش نبيلة أثناء دراستها لرواية " بوح الرجل القادم من الظلام " لإبراهيم سعدي و كانت الدراسة بعنوان " الراوي ووجهة النظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام " ، و اعتبرت أن جينات

[1] – جيرار جينات : حدود السّرد ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص(83).

[2] - محمد دخاي : السارد – الدلالة و التداول – في الدراسات السردية الحديثة ، http// www.arrafid.ae

قد أدرك الغموض الذي يشوب تمييزه بين الرواة فحاول في كتابه " خطاب القصة الجديد " Nouveau discour du récit أن يدقق في الحديث عن معيار الحضور و الغياب لأنهما سبب الالتباس الحاصل ، و أكد أن الحد الفاصل بين النوعين هو المشاركة في الحكاية و عدم المشاركة .[1]

و قد أوردت الناقدة في مداخلتها تقسيم الرواة عند بارت و تودوروف فاعتبرت بارت ممن أكّد على علاقة الرواي بالمؤلف و حصر الخلاف في ثلاثة تصورات : القصة يرويها شخص له اسم و هو المؤلف ، القصة يرويها راو هو موجود في كل الشخصيات لأنه يعرفها حتى في أعماقها و هو في الوقت نفسه خارج عنها لأنه ليس أي منها ، والقصة يرويها راو يقتصر على ما يمكن للشخصيات معرفته ، و نحن نلاحظ توظيف مقولات جيرار جينات فيما يتعلّق بالزمن في مداخلة ياسين سرايعية التي كانت بعنوان " علاقة المنطق السّردي بالمكونات الداخلية لرواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة – قراءة في تقنية الزمن – .

شعريّة السّرد عند تزفيتان تودوروف .

لقد قدّم تودوروف للنّقد جملة من الكتابات المتعلّقة بمجال السّرد ، أهمّها مقالته المنشورة ضمن العدد الثامن من مجلة تواصلات Communication – 1966 و كتابه الشّعرية Poétique – 1968 و كتاب شعرية النّثر Poétique de prose – 1978 ، و قد كان يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا ، إلى جانب رولان بارت ، و جيرار جينات خصوصا ، ويؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي حين يقول " إنّ مهمّتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي " ، و تتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور سياقا واضحا للتعامل مع القراءة البنيوية

[1] - نبيلة زويش : الراوي ووجهة النظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام ، كتاب الملتقى الثامن ، ص(162) .

للقصة ، و يتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما : التمييز بين القصة بوصفها نظاما حكائيا Histoire ، و بوصفها نظاما خطابيّا Discours .

1 – القصّة بوصفها حكاية : Le récit comme histoire :

يشير تودوروف في هذا المستوى من التحليل ، إلى أنّ الحكاية هي بنية مجردة مطلقة ، مكوّنة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد ، من طرف مجموعة مختلفة و متعدّدة من الرواة ، و بالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الآداء ، فكلّ راو يقدّمها وفق رؤيته الخاصّة ، غير أنّ هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقة الحكاية الأساسيّة التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأوّلي .[1]

2 – القصّة بوصفها خطاب Le récit comme discours : يترتّب عن الإجراء الثاني عند تودوروف ، في التّعامل مع القصّة بوصفها خطابا تغيير في مجال التعامل مع النصّ ، على أنه مجموعة من الوقائع التي ترتبط بمنظومة علاقات خاصة بها ، أما في مستوى الخطاب فإنّ تودوروف يميّز بين ثلاثة مستويات تتّصل بالطّريقة التي يتمّ بها تقديم القصّة ، و هذا بطبيعة الحال انطلاقا من المجال الملفوظي المحدّد عبر النصّ المكتوب ، و الذي يرسله راو سارد يقوم بتوجيهه إلى متلقّ ، وتتحدّد المستويات الثلاثة من خلال زمن القصّة و زمن الخطاب ، و مظاهر السّرد و تتصل بدراسة و تحليل الطّريقة التي يدرك من خلالها الرواي نص الحكاية ، أما صيغة السرد فتتعلّق بالكيفية التي يوجّه بها الرّواي خطابه و الصّيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية ، فبالنسبة لزمن السّرد ، ميّز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السّردي التي تتوزّع إلى ثلاث صيغ هي : التّسلسل ، و التضمّن ، و التّناوب ، أما بخصوص مظاهر السّرد فتتطلب دراسة النص السردي البحث

[1] - بوعلام م : شعرية السرد و النحو السردي – تزفيتان تودوروف – ، http//al – masra – ahlamontada . net .

في الكيفية التي يتم بها التّقديم و الإخبار عن الأحداث داخل القصّة ، و بهذا يتمّ بربط العلاقة بين " هو " الحكاية ، و " أنا " الخطاب ، و بصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية) ، و بين من يقدّمها (السارد) أو الراوي ، و تتحدّد تسمية هذا الفعل ب " الرّؤية " .[1] و قد قام ياسين سرايعية في مداخلته " الخطاب السردي في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة – قراءة في الصيغة السردية – باستثمار مقولات تودروف و جيرار جينات .

ينطلق تودوروف من البحث في الخصائص الأدبية عموما ليصوغ مفهوما عامّا للشّعرية Poétique التي يحدد موضوعها بأنه ليس هو العمل الأدبي بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي ، بوصفه تمظهرا لبنية مجرّدة و عامّة ، و يقترح لدراسة النص الأدبي جملة من المظاهر و المستويات ، التي يرى بأنها الأكثر ثباتا و استقرارا في الخطاب الأدبي ، وهي المستوى الدلالي و المستوى اللفظي و المستوى التركيبي ، ووضّح أبعاد هذه المستويات في كتابه الشعرية [2]، و قد اعتمد صالح خديش على هذه المستويات في مداخلته " استراتيجية الإدلال في قصة الرئيس المدير العام يتناول قهوته لمرزاق بقطاش " فأشار إلى أن تودوروف يميّز في كل حكاية ثلاثة مظاهر أساسية هي الدلالة و النظم و المنطوق ، و تسهم كل واحدة في تحديد مستوى دراسي معيّن :

المظهر الدلالي للنص : وهو ما يقدمه النص و ما يستدعيه من المضامين البارزة .

المظهر النظمي : و يمثل العملية التوليفية التي تخضع لها الوحدات اللسانية ، و ما ينتج عن ذلك من علاقات .

[1] - بوعلام م : شعرية السرد و النحو السردي – تزفيتان تودوروف – ، http//al – masra – ahlamontada . net .
[2] – المرجع نفسه .

المظهر النطقي : التحقّق الفعلي لجمل النص و الذي نستبقل من خلاله الحكاية كملفوظات .[1]

[1] – صالح خديش : استراتيجية الإدلال في قصة الرئيس المدير العام يتناول قهوته ،كتاب الملتقى السادس للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، (ص،ص)(180 ،181) .

ـ المبحث الثّاني: المنهج السّيميائي في مداخلات رشيد بن مالك .

تحدّث رشيد بن مالك عن الإسهامات الباهرة التي حقّقتها السّيميائية في مجال السّرد دون سواه و قد أظهر تحمّسه الكبير لهذا المنهج الذي تبناه ، فنجده يقول: "حقّقت السيميائية قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة، والتحليلات اللسانية وغير اللسانية بعامة، فبسطت نفوذها العلمي على حقول معرفية متنوّعة وأظهرت قدرة كبيرة في معاينتها وتقصّيها بإقامة نماذج تحليلية مبنية أساسا على المنظور الافتراضي الاستنباطي"[1]. ونجد اهتمامه بالسيميائية يتجلّى في تطبيقه لآليات ومبادئ المنهج السّيميائي على العديد من الأعمال الروائية "كريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية "عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلّاص جيلالي حيث تعرّض لسيميائية الفضاء في رواية"ريح الجنوب"،" ويعتبر أنّ التّحليل السّيميائي ينطلق من فرضية مفادها أنّ الفضاء نظام دال يمكن أن نحلّله بإحداث التّعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام أي ما يدلّ عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدلّ به التعبير ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله.[2] وهنا اختار محورين فضائيين أساسيين في الرواية وهما القرية والمدينة، فأمّا واقع القرية بالنسبة لبطلة الرواية نفيسة نجده مأساويا تجمع فيه كلّ أسباب اليأس والضياع، وفي مقابل ذلك كانت المدينة تعكس الجمال من خلال بناياتها وصخبها وحيويتها الدائمة، فتبعث التجدّد في ذات نفيسة التي احتدم الصّراع داخلها نظرا لضيقها من حالتها في القرية ، ونلتقي في سياق آخر برواية " عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي بحيث قاربها رشيد بن مالك مقاربة سيميائية محاولا بذلك الكشف عن رهانات القصّة التي اعتبرها سياسية بالدرجة الأولى، وتعكس بشكل مباشر العلاقة بين السّلطة والشّعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر، وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر عام 1988[3].

---

[1]- رشيد بن مالك: الفضاء السّيميائي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة والأدب،ع13، معهد الأداب واللغة العربية، جامعة الجزائر،1998،ص(39).

[2]- المرجع نفسه ، ص(39).

[3]- رشيد بن مالك: قراءة سيميائية في رواية"عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي، كتاب الملتقى الثالث ، ص(143).

هذه المداخلات متوزّعة على كتب الملتقيات كالآتي:

-الكتاب الأول: سيميائية الفضاء في رواية"ريح الجنوب".

-الكتاب الثالث: قراءة سيميائية في رواية"عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي.

-الكتاب الرابع: قراءة سيميائية في رواية "عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي(القسم الثاني).

-الكتاب السّادس: سيميائية العنوان في رواية نوار اللوز للروائي واسيني الأعرج .

للسيميولوجيا عند دوسوسير موضوعين رئيسيين: الدّلائل الاعتباطية، والدّلائل الطبيعية، فلكي تحدّد استقلالها ومجالها الابستيمولوجي وتكون مصطلحاتها الإجرائية وتصوراتها النظرية، ما عليها إلا أن تستعير من اللّسانيات مفاهيمها ومبادئها: كاللّسان والكلام، والسّانكرونية والدّياكرونية، هذا وأن العلامة عند سوسير قائمة على الدّال والمدلول مع إقصاء المرجع، والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية.[1]

إننا نجد رشيد بن مالك في كتابه مقدمة في السيميائية السّردية يحصر الأصول اللّسانية للنظرية السيمائية في الأمور التالية :

إنّ الاهتمام بالمسألة الدّلالية حديث العهد، وقد تبلورت معالم البحث الدلالي بظهور كتاب علم الدّلالة البنيوي (sémantique structurale)[2] الذي يعدّ أول بحث في السيميائية اللّسانية والحقيقة أنّ الدلالة في حدّ ذاتها شكّلت قبل هذا التاريخ 1966 عائقا لم يكن من السّهل تجاوز مفعولاته لاعتبارات عديدة، منها أنّ الدّراسات اللسانية في مجال الصوتيات(مدرسة براغ) والنحو(مدرسة كوبنهاقن) تقدّمت تقدّما كبيرا وذلك على حساب علم المعاني الذي بقي منسيا، ولم يكن للباحث في تلك الفترة الحقّ في الكلام عن المعنى[3] فالمعنى قائم مادامت الكلمات والجمل تعطي معنى، غير أنّ المعنى ليس شيئا ملموسا وغير قابل للملاحظة والقياس.

[1]- لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2007 ، ص(154) .

[2] - A.J Greimas : Sémantique structurale, P.U.F.Paris,1966, réédité en 1986.

[3]- رشيد بن مالك : مقدّمة في السّيميائية السّردية، دار القصبة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 2000 ، (ص،ص)(7،8) .

وهذا التوجّه على أهميته، يطرح إشكالا فهو لا يقدّم البديل للكيفية التي ينبغي أن ندرس بها ما نقول ونكتب ونسمع، علما بأنّ المتكلّم لا يتكلّم بالكلمة أو الجملة ولكنّه يتكلّم بالحديث، ولئن افترضنا أنّ الدلالة غير قابلة للمعرفة، فإنّنا نستطيع أن نتكلّم بطريقة دالة.[1]

تسعى السيميائية إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة،(Immanence) ،وتعني المحايثة خضوع الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة على السياق الخارجي للنص، وقد تكلم دوسوسير عن هذا من خلال كلامه عن لعبة الشطرنج.

كما أن وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص يركز على مبدأ الاختلاف (Déférence) الذي أرسى قواعده ف. د. سوسير واستعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها، وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام، وقد تمثل غريماس من هذا المبدأ داخل تصوّر جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى.[2] وهنا يعتبر السيم كما سماه بعض النقاد وحدة دلالية قاعدية لا يحقق وجوده إلا في علاقته بعنصر آخر، ولئن كانت وظيفته خلافية بالدرجة الأولى، فإنه يستطيع أن يدرك خارج إطار البنية، وقد أدرج رشيد بن مالك المرجع السيميائي تحت هذا المبحث وشرحه شرحا مفصلا.

يستلزم تحليل النص السيميوطيقي عادة أن يبدأ المحلل تحليله بمعالجة المكوّن السردي ، أي دراسة السردية ، و تحديد الحالات و التحوّلات داخل السّرد اتصالا و انفصالا ، و ذلك في علاقتها بعواملها و فواعلها ، و رصد البرنامج السردي (التحفيز ، الكفاءة ، الإنجاز ، التقويم) ، مع دراسة منطق الجهات ، و الذي يتمثل في رغبة الفعل ، و إرادة الفعل ، وواجب الفعل ، و القدرة على الفعل ، و بعد ذلك ينتقل المحلل إلى دراسة المكونات الخطابية ، وذلك عن طريق رصد بنية المعنى على الصعيد المعجمي و الدلالي و السيميائي ، و تبيين العوامل و الفواعل التيماتيكية و يعني هذا أن

[1]- رشيد بن مالك : مقدّمة في السّيميائية السّردية ، ص(8).

[2]- المرجع نفسه ، ص(10).

البنيات السردية هي التي تنظم المحتويات و المضامين المعبر عنها لغة ، بينما تصف لنا البنية الخطابية قانون و شكل هذه المحتويات ، و يتطلب تحليل الخطاب سيميائيا مقاربته عبر ثلاثة مستويات : مستوى الظاهر النصي ، و يتجلى في دراسة النص في ماديته الملموسة (عتبات النص الموازي) و الإحاطة بسجلاته الأسلوبية (التقطيع الطبوغرافي – الفضاء – الأساليب السردية) ، و المستوى السطحي ، و الذي يعنى بدراسة البرامج السردية و المسارات التصويرية ، و المستوى العميق الذي يهتم بدراسة التشاكل ، و استقراء القيم الدلالية و السيميولوجية ، و دراسة المربع السيميائي .[1]

– مداخلة: سيميائيّة الفضاء في رواية "ريح الجنوب" .

استهل بن مالك مداخلته بالحديث عن السيميائية، إذ يرى أنها قد حققت قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة والتجليات اللسانية وغير اللسانية بعامة، فبسطت نفوذها العلمي على حقول معرفية متنوعة، وأظهرت قدرة كبيرة في معاينتها وتقصيها بإقامة نماذج تحليلية مبنية أساسا على المنظور الافتراضي الاستنباطي، إذ ينطلق التحليل السيميائي من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وينظر إليه على أنه مركب كالكلام أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير)، ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله.[2]

تستند دراسة بن مالك على هذه القاعدة النظريّة التي فحص من خلالها التّحويلات الدّلالية المحورية لفضاءين افترض أنهما مركزيان في النص:القرية والمدينة.

وقد انطلق بإيراد المقطع السردي الآتي:"القنابل الذرية التي يتحدثون عنها لا تستطيع أن تجعل مكانا أشد خرابا من هذه القرية"(الرواية ص8)، إذ تبدو نفيسة في هذا المقطع في حالة ضياع كلّي يتجلّى عبر مسار صوري تجسّده مجموعة من الصّور المتجانسة تحيل على الواقع المأساوي للقرية (القرية، الصمت، الخراب، الصحراء، المنفى، القبور)، ففضاء القرية حسب بن مالك في سكونيته

[1] – جميل حمداوي : الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص و الخطابات ، http / laghtiri1965/ arabblogs.com

[2]– رشيد بن مالك: سيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب" ،كتاب الملتقى الوطني الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "،ص(19).

وثباته وافتقاده إلى عناصر الحياة، يتحرّك بوصفه فاعلا مضادا لرغبة نفيسة في الاستراحة فتتحول القرية من فضاء العطلة/ الحياة/ إلى فضاء الموت، تحولا يرد مسألة تحقيق برنامجها السردي الخاص بفضاء عطلتها الصيفية أمرا مستحيلا.[1]

وهنا نلاحظ أن بن مالك يستند على التمييز الدقيق الذي وضعه أ.ج غريماس A.J Greimas، بين معرفة الفعل والفعل، إذ يمكن أن نقول إنّ كلّ سلوك مبرّر يفترض برنامجا سرديا مضمرا وكفاءة تضمن تنفيذه، تعتبر الكفاءة من هذا المنظور، "كفاءة جهة يمكن أن توصف كتنظيم متدرّج الجهات، وتنبني هذه الكفاءة على جهاز إرادة الفعل(Vouloir faire)، وجوب الفعل(devoir faire)، ومعرفة الفعل (savoir faire)[2]، فنفيسة تريد أن تقضي عطلة مريحة لكن هناك ما يعوق حصول هذه الرغبة.

يصوّر بن مالك المكان الذي تعيش فيه نفيسة بإيراد مقاطع سردية تصف الغرفة والفضاء الخارجي، فالغرفة حسبه ليست مجرّد شكل هندسي، وإنما هي عنصر فاعل يدخل في علاقة تضاد مع رغبة نفيسة في الاستراحة من تعب الدراسة ، ومن هنا تتّخذ الغرفة مدلولها المتّسم بالقبح والباعث على الانقباض ليتعالق ضديا مع المنظر الخلفي الجميل الباعث على الانشراح والذي تفضي إليه كوّة الحجرة المفتوحة بشكل يتوافق مع ما يريد أن يراه مخطّطها، وقد فسر الناقد بن مالك استخدام الروائي للمكان بهذا الشكل، هو أن الحجرة مسخرة للكلام على شيء آخر غير الفضاء، يتمثل في عزل الفتاة عن العالم الخارجي واستلاب حريتها،و هذا السلوك الممارس على نفيسة يفقدها جانبا هاما من إنسانيتها ويؤدي بها إلى الاختناق والانفجار[3] .

أقام بن مالك مقابلة أساسية بين القرية والمدينة قائمة على فروقات جوهرية متجانسة، على صعيد المدلول مع طبيعة العلاقة الاجتماعية الموجودة بين الرجل والمرأة، ولبلورة هذه العلاقة يجب تتبعها على مستوى آخر يجسد الفعل الذي يمارس في الفضاء، ويتمظهر هذا الفعل في فضاء عابد بن

[1]– رشيد بن مالك : سيميائية الفضاء في رواية " ريح الجنوب " ،كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(10).

[2]– رشيد بن مالك: مقدّمة في السّيميائية السّردية، ص (20).

[3] –رشيد بن مالك: سيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب"،كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص (20).

القاضي الذي يريد تنفيذ برنامج تزويج ابنته نفيسة من مالك، ولفهم الآلية التي تحكم هذا البرنامج وتجلياته الدلالية، وضح الناقد العلاقة الموجودة بين الفاعل المنفذ وفعله والتي تظهر في الملفوظات التالية:

- أبوك يعتزم تزويجك"(ص87).

- أنا قرّرت أن تتزوجي وقراري قضاء"(ص89).

- يجب أن تقنعيها بالحسنى، هي صغيرة لا تفرق بين ما يصلح وما لا يصلح (ص91).

يحتل عابد ابن القاضي في الملفوظ الأول موقع فاعل منفذ يمارس فعلا خاضعا لرغبة (إرادة الفعل) في تزويج ابنته.

وتتماهى في الملفوظ الثاني هذه الرغبة الحادّة في قراره النهائي الذي يقصي من اتخاذه الطرفين الحقيقيين المعنيين بمسألة الزواج، وفي الملفوظ الثالث يصير الفعل الإقناعي المشحون برسالة تحديد (بالحسنى) واجبا والقبول حقيقة، وبما أنّ الفتاة صغيرة فإنها لم ترق بعد إلى درجة امتلاك الفعل التأويلي المتموضع على الصعيد التداولي الذي يمكّنها من تكييفه بحسب منفعتها، وبالتالي يجب أن تقبل العقد وتنقطع عن الدراسة وتستقر بالبادية [1].

وفي هذا الوضع ينبني عند نفيسة بشكل ارتقائي قرارها النهائي، وهذا يتعلّق بما يسمّى معرفة الفعل،تتشكّل هذه القيمة المتقدّمة على الفعل من تراكم الأفعال والتجارب العديدة التي يكتسبها الفاعل على امتداد المحور الزمني اكتسابا يستمدّ منه قدرته على توقّع وبرمجة العمليات الضرورية لتنفيذ برنامج معطى [2].

أورد رشيد بن مالك الملفوظات التالية التي يرتقي من خلالها قرارها النهائي:

- "قولي له لن أتزوج، ولن أنقطع عن دراستي، سأعود إلى الجزائر مهما كان الحال"(الرواية ص8).

[1]- رشيد بن مالك: سيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب"،كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، (ص،ص)(21،22).

[2]- رشيد بن مالك: مقدّمة في السيميائية السردية، ص(22).

- "لا تريد الزواج في الوقت الراهن، لا بشيخ البلدية ولا بغيره" ص(190).

- "لا أرغب في الزواج" ص(202)."قررت..."ص(202).

نلاحظ أن هذه الملفوظات السردية ترتكز على ثنائية ضدية تتمفصل إلى:

عزوبة/ عكس/ الزواج، تغذي منذ بداية القصة، الصراع بين عابد ابن القاضي ونفيسة التي ترفض فكرة الزواج وتبعده من مجال تفكيرها، وهذا الرفض هو امتداد لتمرّدها على القيم المستمرة في فضاء القرية، وقناعتها بضرورة تقرير مصيرها بنفسها مستندة أصلا من قدرتها على ممارسة حريتها الفردية، والحرية هنا قيمة مفرزة من نظام المدينة الذي يأتي كبديل لنظام القيم المتجذر في فضاء القرية.[1]

وبالتالي فالفضاء مربوط بطبيعة القيم المستثمرة فيه، وهو ما دفع بنفيسة إلى أن تفكّر في مشروع فرارها لأن القرية توحي لها بكل ما يقتل فيها إنسانيتها وإرادتها في الحياة وطموحها في التقدّم، وبالتّالي يتّضح أنّ رواية "ريح الجنوب" مبنيّة أساسا على فضاءين مركزيّين يمرّران عبر تضادّهما مجموعة من القيم تعبّر عن التّناقضات التي أفرزها انتقال الجزائر المستقلّة من عالم التخلّف إلى عالم التحضّر وقد أحدث التعرّف على قيم المدينة تصدّعا في البنية الاجتماعيّة وهذا التصدّع يجد تجلياته في صراع الأجيال، المجسّد في المواجهة العنيفة بين عابد بن القاضي ورابح راعي الغنم التي انتهت بعودة نفيسة إلى فضائها العائلي، وقد طبّق بن مالك المنهج السّيميائي ليكشف التّضاد الموجود بين الفضاءين وأزمة القيم التي تعاني منها الشّخصيات.

– مداخلة: قراءة سيميائيّة في رواية" عواصف جزيرة الطيور" للرّوائي جيلالي خلاص.

اقتصرت هذه الدراسة على فحص المضامين الدلالية لرواية عواصف جزيرة الطيور من خلال تحليل البرامج السردية الأساسية للقصة، والرهانات الموجودة بين الفاعلين المنفذين ومواضيع القيمة المستهدفة.

[1]– رشيد بن مالك: سيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب"، كتاب الملتقى الأول للرواية، (ص،ص)،(222 ،223).

وتعدّ تلك الرّهانات سياسية بالدرجة الأولى، وتمسّ بشكل مباشر العلاقة بين السّلطة والشّعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر، وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزّت الجزائر المستقلّة في 1988، تعالج الرّواية إذن فترة حاسمة في تاريخ الجزائر خضعت لقراءات وتأويلات متباينة وصلت إلى حدّ التّناقض أحيانا، وهي مبنية في الأعمّ الأغلب على استراتيجيات سياسية يتبناها هذا المحلّل أو ذاك لتعزيز توجه سياسي مبني سلفا، وبالنسبة لهذه الدّراسة فهي لا تولي أهمية لهذا النوع من الدراسات التي تصدر أحكام قيمة هي إلى الذاتية أقرب منها إلى الموضوعية، والناقد لا ينظر في الممارسة النقدية على أنها منبر للدفاع عن قضية سياسية أو إيديولوجية ولا يولي اهتماما للتحليلات التي تدرس النص من خارجه، لأنه يرى أن مثل تلك التوجهات النقدية قد أثبتت فشلها في فض الإشكالات التي يطرحها النص على الجميع.[1]

وقد طبّق بن مالك المنهج السيميائي ليستخرج المضامين الدلالية للرواية، إذ تبدأ الرواية بوضع مضطرب تقف وراءه""الأمواج الهائجة التي تحاول زعزعة أقدام البرج"[2]، تحتل هذه الأمواج موقع الفاعل المنفذ (sujet opérateur) في برنامج سردي يرمي من خلاله إلى قلب نظام الحكم الممثل في الهيئة اللافظة "نحن" التي تتساءل في حيرة عن طبيعة المحرك الذي يثير مكامن كفاءة سياسية تشكلت بشكل فاجأها، على الرغم من أنها تدرك تلك المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ، إن حضور هذه الهيئة في السلطة لا يمكن للقارئ أن يفهم علّته إلا إذا فهم طبيعة البرنامج الذي تسعى إلى تنفيذه ورهانات الصراع الحقيقية بين السلطة والشعب، يتمثل مصدر الصراع في بداية القصة في الهوة العميقة الموجودة بينهما: "نتأسف على المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ، ففرقتنا الأزمة." (الرواية ص11)[3].

والمقطع السّردي السابق يتضمّن تأسّف السّلطة على فشلها في تسيير أمور الدولة، والحفاظ على الأمن والسلام، وهذا الفشل هو الذي أدى إلى زوال الثقة بين الحاكم والمحكومين وبالتالي توتر

[1]– رشيد بن مالك : قراءة سيميائية في رواية " عواصف جزيرة الطيور " ، كتاب الملتقى الثالث للرواية، ص(47).

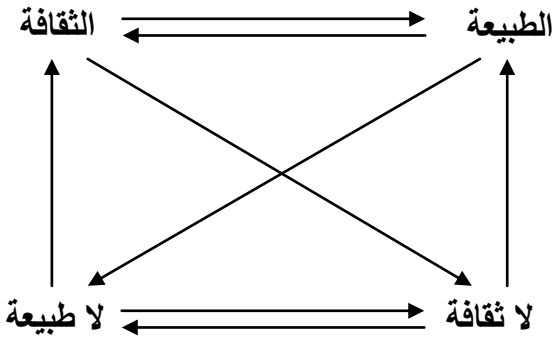
[2]– جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينو، الجزائر ، 1998 ، ص(12).

[3]– رشيد بن مالك : سيميائية الفضاء في رواية " ريح الجنوب "، كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(144).

العلاقة بينهما ونشوء الأزمة، وقد تجنب بن مالك في تحليله إضفاء التأويلات بطريقة عشوائية، وإنما لجأ إلى استقراء الملفوظات السردية للقصة محاولا النظر بعمق في طبيعة العلاقة الموجودة بين الحاكم وفعله السياسي، وقد توصل إلى أن خرق الفاعل لمبدأ حق الأمواج البشرية في الحياة احتمال يبقى واردا، وذلك في سبيل تنمية ثروته في البنوك الأجنبية، تأسيسا على هذا "تتحول الإرادة إلى الجهة المؤسسة للعامل الفاعل"، ذلك أن علة وجوده في السلطة مرهونة سلفا باشتداد حرصه على جمع أكبر قدر من الثروة والمال، إن الرغبة في الملك تلغي جميع الخدمات المشروعة التي يمكن أن تقدم إلى المواطن، ولهذا فإنه يتصرف في شؤون الدولة، وفي حياة الشعب وكأنها ملكه الخاص.

قام بن مالك بشرح العلاقة بين الطّبقة الحاكمة والطّبقة المحكومة بعرض ميزة كل طبقة، فالأولى تتميّز بالجشع والوحشيّة وهي خاصيتان تتنافى مع القيم التي تدع إليها طبقة المثقّفين.

على الصّعيد السردي، يبدي الراوي رغبة حادة في رفض عالم الوحوش المثير للتقزز والتقيؤ ويتحدّد مساره على المستوى العميق بنفي القيم التي يفرزها هذا العالم والدعوة إلى تبنّي القيم المنبثقة من عالم الثّقافة وإذا دقّقنا النّظر في مسار الوحوش نلاحظ أنه يتحرّك في برنامج سردي يهدف إلى نسف كل القيم التي تجعل من الإنسان إنسانا. ويمكن توضيح السّابق في المربّع السّيميائي الآتي:[1]



وقد شرح بن مالك في كتابه "مقدمة في السيميائية السردية، وقدم الخصائص الشكلية للمربع السيميائي، إذ سلم بأن الدلالة د هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور د متسما

[1]– رشيد بن مالك: قراءة سيميائية في رواية "عواصف جزيرة الطيور"، كتاب الملتقى الثالث للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(46).

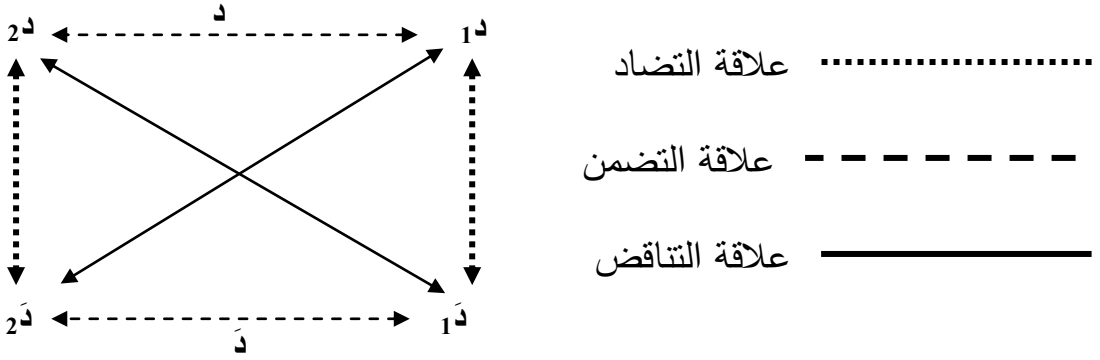
بغياب مطلق بالمعنى ونقيضا له، وإذا افترضنا أن المحور الدلالي د يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين متضادين(contraires) .

د1 ..... د2

فإن كل واحد من هذين السيمين يحيل على نقيضه (contradictoire).

دَ1 ..... دَ2

وبناء على هذه الاستنتاجات يمكن أن نصوغ المربع السيميائي في الشكل الآتي:[1]



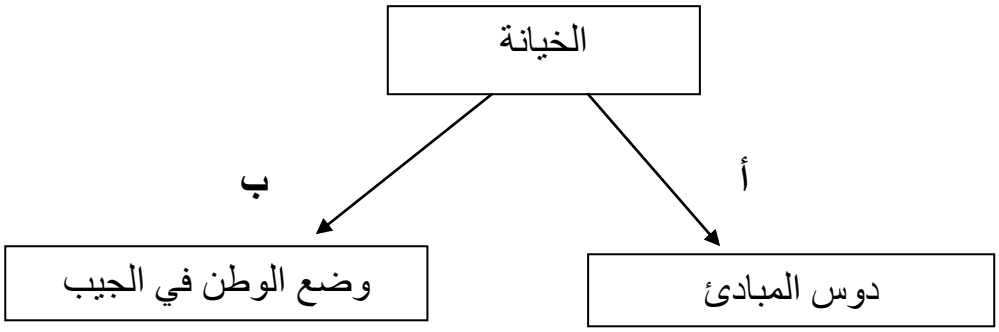
ينتقد الرّاوي المسؤولين لاستحواذهم على مراكز قرار ليسوا أهلا لها، ووصفهم بالأغبياء، ولا شك أن الحمولة الدلالية لهذه الكلمة تترجم استياء الراوي من وضع مترد يفتقر فيه الفاعلون السياسيون إلى المعرفة، وبالتالي إلى القدرة على تسيير شؤون الدولة، وتترجم أيضا قلقه منها حسهم الأساسي الذي تقف وراءه رغبتهم الحادة في الدخول في وصلة بموضوع قيمة يعتبر فيه الوطن المعادل الموضوعي للمال، وقد أورد بن مالك مقطعين سرديين يكشفان السلطة ونواياها وأخطاءها:

"وهل هناك كلمة أوسع معنى من الخيانة إذا ديست المبادئ ولم تراب الوطن ليودع تبرا في الجيوب الشخصية".(الرواية ص61).

[1]– رشيد بن مالك: مقدّمة في السّيميائية السّردية، ص (46).

"وحتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لا يفلت منهم"(الرواية ص62).

ينفتح الملفوظ الأول على تشكل خطابي configuration discursive يحيل على الخيانة بوصفها مخالفة خطيرة لما تمليه واجبات السلطة، وتظهر تجلياتها في مسارين صوريين:



ينضوي المسار الصوري(أ) تحت سياقات مفتوحة على العنف الذي تم به خرق القيم الضابطة لسلوك الإنسان، ويتجانس دلاليا مع المسار ب تجانسا يحيل على الخطوة التي وصل إليها وضع يتسم بنهب موصوف ويتحول فيه المستحيل إلى الممكن، أي تحقيق هؤلاء للفعل المستحيل:"وضع الوطن في الجيب"[1]

يدرك المسار الصّوري من حيث هو تعبير عن الغرض الذي يجوز أن يكتسي صورا تعبيرية أخرى، وكما يشير غريماس فمجرد "تردد في اختيار صورة أو أخرى محملة بدور معين قد يؤدي إلى ظهور مسارات صورية متباينة لكن متوازية، ويمكن تحقيق هذه المسارات إلى إثارة مشكلة التنويعات.[2] فالخيانة هنا هي خيانة للشعب، من خلال دوس المبادئ والتمكن من وضع الوطن في الجيب والاستفادة من أموال هي في الحقيقة من حق المواطنين.

توصّل بن مالك إلى خلاصة قدّمها بشكل خاتمة رأى من خلالها أنه انطلاقا من المعطيات النصية، وتأسيسا على الملاحظات السابقة يمكن أن نسجل على مستوى القصة، القطعية الموجودة بين السلطة والشعب، وغياب قنوات التواصل بينهما على جميع الأصعدة، الراوي منذ البداية يلجأ إلى تنويع زوايا النظر لهيئات تلفظية تروي من موقع تجريبها ما وقع لها من أحداث مأساوية تسببت

[1]- رشيد بن مالك: قراءة سيميائية في رواية عواصف جزيرة الطيور"كتاب الملتقى الثالث،(ص،ص) (145. 148).

[2]- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس Greimas) ، ص(93).

فيها السلطة، هذه التجارب هي بمثابة الشهادات الحية تجري مجرى الحجة على الممارسات القمعية للسلطة وهي حجة تلغي علة وجودها على هرمها مادام حضورها لا يمثل الشعب ولا يضم إلا فئة قليلة وهي فئة "المشايخ"، على هذا الأساس نلاحظ أن استراتيجية الخطاب في هذه الرواية ترتكز أساسا على آلية منطقية يتم فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص وعلى أساس الوضعيات السردية المفرزة على الصعيد السطحي، وانطلاقا من برامج سردية محكومة سلفا برهانات صراع الفاعلين في صلب النص، وهي رهانات خطيرة تمس إشكالية السلطة في تسيير شؤون الرعية، وتصدع العلاقة بين السلطة والشعب من ناحية والسلطة والفئة المثقفة من ناحية ثانية.[1]

والملاحظ على كل المداخلات التي قدّمها رشيد بن مالك من خلال ملتقيات عبد الحميد بن هدوقة، أنه طبّق المنهج السّيميائي وكان وفيّا لنظرية غريماس.

[1]– رشيد بن مالك : قراءة سيميائية في رواية "عواصف جزيرة الطيور" ،كتاب الملتقى الثالث للرواية ،ص(158).

ـ المبحث الثّالث : عبد العالي بشير ومقاربته للشّخصيات الرّوائية .

قدّم عبد العالي بشير مداخلات مهمّة في الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدّوقة" لعلّ أهمّها:

-دراسة تحليليّة لرواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة في الملتقى الثّاني.

-النّظام العاملي في رواية "زمن النّمرود" للحبيب السّايح في الملتقى الرّابع.

-سيمائية الملفوظ في رواية "الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي".

والملفت للانتباه أنّ كلّ المداخلات التي قدّمها كان يركز ويؤكّد في المقدّمة أنه يلتزم في تحليلاته بالمناهج النصّانية لأن المناهج السياقيّة القائمة على التّحليل الاجتماعي والنّفسي قد تجاوزها الزمن ففي المداخلة الأولى قال في مقدمتها أن النص الإبداعي يصبح منفصلا عن صاحبه، بمجرد ما أن يضع هذا الأخير نقطة النهاية، ومن هنا يحق للناقد أن يتعامل مع النص على أنه إبداع لغوي بغض النّظر عن صاحبه وعن الظروف التي كتب فيها"[1]، وأمّا في المداخلة الثانية والتي سنركز اهتمامنا عليها أشار إلى أنّ الشخصية أصبحت تدرس وفق معايير جديدة وتحلل على أساس النموذج الوظيفي الذي يحكم بنية النص، وصار تحديدها يتم من خلال الموقع الذي تحتله في النص وبالأعمال التي تقوم بها والأدوار التي تؤديها.

- مداخلة: النّظام العاملي في رواية "زمن النّمرود" للحبيب السّايح قدّمها عبد العالي بشير.

تأسيسا على ما سبق قال بأنه سيتجاوز في هذه الدّراسة المناهج القائمة على التحليل الاجتماعي والنّفسي، والتي ركّزت كلّ اهتماماتها على دراسة الموضوعات والكشف عن الخلفيات الإديولوجية والنفسية، ليدرس الشخصية انطلاقا من أفق جديد وقواعد نظرية محددة وأدوات إجرائية دقيقة، إذ اعتمد في عنصر الشّخصية على مقاربة "فيليب هامون" لاعتبارين أساسيين:

[1]- عبد العالي بشير: النّظام العاملي في رواية "زمن النّمرود" للحبيب السّايح،كتاب الملتقى الرّابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص(91).

– **أوّلهما:** كونها خلاصة لجميع البحوث البنيوية والسيمائية التي تطرقت إلى هذا العنصر بالدّرس والتحليل.

– **ثانيهما:** لما وفّرته من وسائل إجرائية وخطوات منهجية دقيقة [1].

وضح عبد العالي بشير المبادئ التي اعتمدها ف. هامون أثناء دراسته لعنصر الشخصية: فالشخصية في نظره ليست مقولة أدبية، وليست معطى جماليا مؤسس سلفا، وقد حددها من منطلقات لسانية بحتة، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامة اللّسانية، كونها دالا ومدلولا، وبالتالي فإنه ينطبق عليها ما ينطبق على هذه الأخيرة، كما درس الشخصية من منظور مغاير تماما للممارسات الكلاسيكية التي كانت ترتكز أساسا على مرتكزات خارجة، عن الأطر النصية، وسعى إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها، ورصد طبيعة العلاقات التي تعمل على تجلية مدلولها، ولما كان لكل نص طبيعته الخاصة به، وقراءة محددة تتحكم في تركيبه ووحدته ونظامه، فإنه من الصعب تحديد هل سيمولوجي خاص ولغة واصفة للشخصية، وقد ضبط مستويات محددة أثناء تحليله للشخصية يمكن حصرها على النحو الآتي:

أنواع الشّخصيات، مدلول الشّخصية، البطاقة الدّلالية للشّخصية [2].

ترتكز الدّراسات الرّموزية على أنّ كل شخصية هي صورة للشخص البشري المتعدد الوجوه والشخصيات، والباحث عن ذاته الواحدة وهويته الواحدة عبر هذا التعدد، يرصد عالم الرموز كل عناصر بناء الشخصية في وصفها الخارجي والنفسي وفي اختيار الاسم واللّباس والوظيفة والانتماء الاجتماعي والثقافي والايديولوجي، كما يرصد شبكة العلاقات بين الشخصيات فيرسم ما يطبعها من انسجام وتنافر، وما يطرأ على هذه العلاقات من تطور أو تراجع ويراقب الرموزي تنقل وجهة النظر بين الراوي والشخصيات وما يتخللها من اندماج في الصّوت والوجهة أو من تنافر [3].

[1]– عبد العالي بشير : النّظام العاملي في رواية "زمن النّمرود " للحبيب السايح ، كتاب الملتقى الرابع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة "، ص(93).

[2]– المرجع نفسه ، (ص،ص)،(92،91).

[3]– أنطوان طعمة: السّيمولوجيا والأدب– مقاربة سيمولوجيّة تطبيقية للقصّة الحديثة والمعاصرة، مجلّة عالم الفكر، المجلّد الرّابع والعشرون ، العدد الثالث،1996، الكويت ، ص (214).

استنادا إلى التقسيم الذي اقترحه "ف.هامون" صنف عبد العالي بشير أنواع الشخصية في رواية "زمن النمرود" إلى ثلاثة أنواع: الشخصية المرجعية Personnage referentiel، الشخصية المجازية Personnage Allegrique، الشخصية الإشارية Personnage Enabeaque

فالشخصية المرجعية هي التي تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما مقترنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، ومن هنا يمكن القول أن الشخصية المرجعية تحيل على واقع خارج نصي يفرزه سياق اجتماعي معين، والقارئ يلحظ أن نص"زمن النمرود " يتضمن بعض الشخصيات التاريخية، وتنوعت الشخصيلت بين الشخصية السياسية والفكرية والدينية والعسكرية ومن بين هذه الشخصيات ذكر عبد العالي بشير شخصية "ماركس" فهاته الشخصية تقاطعت في النص الروائي مع شخصية "أمين" الذي كان متأثرا بأفكار هذا الأخير وسعى إلى بلورتها بشكل يتوافق مع واقع وقيم بلاده كما تتلاقى شخصيات"عون الله ويزيد والحريري" مع شخصية "النمرود" الذي يعد استنادا إلى المرجعية التاريخية أول جبار في الأرض [1].

- الشّخصيات المجازية:

تتميز كل شخصية في أي نص روائي بصفات وملامح جسدية ومعنوية، يستطيع القارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة، لأنّ السارد يعتمد فيها على التصوير الخارجي القائم على الملاحظة، أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أفعالها وأقوالها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بإنجاز أفعال أو التعبير عن رغبة، أو التظاهر بأمر ما وهي تبطن أمرا آخر ويترتب عن كل ذلك انبثاق الشخصية وعلاميتها فمن الشخصيات المجازية الموظفة في النص شخصية المناضل المزيف"عون الله".

- الشّخصيات الإشارية:

وهي دليل يشير إلى حضور المؤلف أو القارئ في النص، وتتخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزماني الذي ترد فيه، والسياق اللساني الذي يسمح بتأويلها وقد

[1]– عبد العالي بشير: النّظام العاملي في رواية "زمن النمرود" للحبيب السائح، كتاب الملتقى الرابع، ص(93).

تتبع عبد العالي بشير الوضعية التي اتخذها السارد في النص الروائي والصورة التي ظهر عليها، وفي كلتا الحالتين يبدو السارد حاضرا في النص، سواء بوصفه ملاحظا شاهدا عالما بكل ما يجري في العالم الروائي "عوج الفم" مثلا، أو كشخصية ساردة يشخصها الضمير النحوي(أنا).[1] وهنا يقصد الناقد عبد العالي بشير ما يسميه جيرار جينات Narrateur autodietique [2]، وما دام السارد شخصية نائبة عن المؤلف، فإن هذا الأخير لا يتردد من أن يشير إليها ببعض العلامات أو الإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في النص، ويمكن حصر هذه الدلائل في: التعليقات والوصف، فالتعليقات تقنية تكشف عن وجهة نظر المؤلف وموقفه من بعض القضايا، أما الوصف فقد تميز بغلبة التفكير والتأمل وقلة الحركة.[3] والملاحظ أن عبد العالي بشير لم يتكلم عن الوصف كتقنية منفصلة عن السرد، لكنه درسه على أساس أنه تقنية من التقنيات التي يقتحم به المؤلف نفسه ليبرز موقفه من الأحداث.

ويمكننا القول أن الدراسات الحديثة قد أولت أهمية خاصة لما يعرف بـ (الشخصية القصصية) نظرا للدور الأساسي الذي تلعبه في أداء الفعل القصصي، فهي لم تعد مجرد شكل ظاهري(اسم وفاعل لفعل)، وإنما تحولت إلى كيان سيكولوجي واجتماعي"مكتمل البناء" ذو أبعاد سيكولوجية واجتماعية، ففورستر يقسم الشخصيات إلى نوعين مسطحة ومدورة، و"الشخصية المسطحة هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة بشرح دورها في الحوادث، لأنها –باختصار– لا تتاح لها الفرص لتنمو وتتغير مع تراكم الحوادث، وهي ضرورية في الرواية، ويستطيع القارئ أن يتذكرها بيسر خلافا للشخصية المدورة التي هي أعقد من المسطحة"[4]، وكلا النوعان يدرسان من خلال العالم الروائي ويؤكد على عدم وجود أي سرد دون شخصيات أو عوامل، ويوضح كيف أن البنيوية لا تعد الشخصية "كائنا" وإنما "مشاركا"، فكلود بريمون يحددها بوصفها عاملا لجملة من المتواليات من الأفعال الخاصة بها، وبالتالي فإن كل شخصية مهما كانت صفتها رئيسية أو ثانوية فهي بطلة في متواليتها الخاصة بها، أما تودوروف فإنه يعتبر الشخصية موضوعا أساسيا في العملية

[1]– عبد العالي بشير : النّظام العاملي في رواية زمن النّمرود للحبيب السّايح ، كتاب الملتقى الرّابع ، ص(98).

[2]– جيرار جينات : خطاب الحكاية ، ص (253).

[3]– المرجع نفسه ، ص(98).

[4]– إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ص،ص)،(173-174).

السردية"الشخصية هي موضوع القضية السردية"[1]، دارسا إياها انطلاقا من ثلاث علاقات كبرى يسميها (محمولات قاعدية)، وهي (الحب، التواصل، المساعدة)، وهذه العلائق هي التي تمكن الشخصية من الاندماج في الفعل.

ويقترح غريماس تصنيفا للشخصيات انطلاقا من الفعل الذي تقوم به، ومن هنا جاءت تسمية(العامل)، إضافة إلى ذلك فقد صنفها بحسب الأجزاء الدلالية للجملة إلى: ذات، موضوع مفعول، ويقابلها في حالة السرد التواصل، الرغبة، الاختبار.

كما يقيم غريماس تقابلا منطقيا بين الأزواج: (الفاعل/ الموضوع)، (المرسل/ المرسل إليه) (المساعد/ المعارض)[2] ويمكن للشخصية القصصية أن تدرك في ضوء العلاقات القائمة بين هذه الأزواج.

ويبين بارت أن هذه التصوّرات الثّلاثة تشترك في عدّة عناصر، موضّحا أن تحديد الشّخصية ينبغي أن يكون داخل دائرة الأفعال التي تشارك فيها، لذا فهو يدعو إلى دراسة الشّخصية ضمن ما يسمّى ب"مستوى الأفعال"[3] ، قدّم عبد العالي بشير البطاقة الدلالية للشخصيات "عون الله"، يزيد الحاج الحريري، التامدي، المانكو، المسعودي، أمين، المعلم، عوج الفم، أم الشيخ، يمينة، زينب" وخلص إلى الاستنتاجات التّالية: استحضر المؤلّف في روايته تاريخا حيّا، ولم يتردّد في كشف بعض الحقائق المتعلّقة بكواليس الانتخابات وفضح بعض الأسماء.

– جنح إلى استخدام اللغة العامية في بناء خطابه الروائي.

– حدد الكاتب فضاء روايته في فضاءين متقاطعين:فضاء (مقهى تشراك الفم) حيث يصنع الخبر ويروج، وفضاء (دار القسمة) حيث تحاك المؤامرات الانتخابية وتهيئ المناورات.

[1]– تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2005،ص(73).

[2]– رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية،ص(30).

[3]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص ، ص(66).

وزع الكاتب عالم الشخصيات إلى عالمين متناقضين: عالم يمثله التقدميون الذين راهنوا على تجاوز الماضي وإحداث القطيعة مع مخلفات الاستعمار وأذنابه، وعالم يمثله الرجعيون، وهؤلاء لا مكان للمستقبل في حياتهم.

– يلاحظ القارئ أن الكاتب قد وظّف في روايته مادّة شعبيّة غزيرة (الأمثال، الأغاني، التّبريحة) وقد استغلّ هذه المادّة في تعرية المجتمع والكشف عن عيوبه، كما هاجم فئة المجاهدين الانتهازيّين [1].

[1]– عبد العالي بشير، النظام العاملي في رواية"زمن النمرود" للحبيب السايح، كتاب الملتقى الرابع، (ص ،ص) (102 ،103).

ـ المبحث الرّابع: وظائف السّرد المكرّر في رواية "غدا يوم جديد" من خلال مداخلات السّعيد بوطاجين .

قدّم السّعيد بوطاجين مداخلاته من خلال ملتقيات "عبد الحميد بن هدّوقة" منها ما كان دراسات حول الرّواية ومنها ما كان حول القصّة القصيرة نذكر منها:

- وظائف السّرد المكرّر في رواية "غدا يوم جديد" مقاربة بنيويّة، في الملتقى الأول .
- ذكريات وجراج لعبد الحميد بن هدوقة –الحالة والحركة– مقاربة بنيوية، في الملتقى الثاني.
- الرواية غدا، الملتقى الرابع.

وسنركز دراستنا على المداخلة الأولى التي اتخذ فيها بوطاجين البنيوية منهجا لاقتحام نص "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مركزا على وظائف السّرد المكرر في الرواية.

– مداخلة: وظائف السّرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقاربة بنيوية قدّمها السعيد بوطاجين.

لاحظ بوطاجين أن هناك أحداث عرضية تمّ التركيز عليها بالاعتماد على التغيرات الأسلوبية ووجهات النظر، أو انطلاقا من المستويات اللغوية المتحولة من مقطوعة إلى أخرى، ومن مستوى تبئيري إلى آخر، فهناك أحداث ثانوية تواترت بحدة فأصبحت هي الأصل، أمّا الأحداث الأخرى

رغم أهميتها فقد نقلها السّرد المفرد، وقد تطرق إلى جزء من السّرود المتكررة للتدليل على كيفية تمفصلها نصيا:

- وفاة المخفي:

- تبين التنافرات السّردية أن هذا الحدث ورد في شكل لواحق مكثفة أسندت إلى رواة متباينين، وقد أورد بوطاجين عدة مقاطع سّردية تناولت هذا الحدث. (المقطع الأول الذي أورده بوطاجين (هي تعتقد أن الجزائر تقع في النقطة التي تغيب فيها الطريقان عن الأنظار، وهي نقطة مؤلمة حقا بالنسبة إليها، ففي تلك الأدغال يقع "المحجر" الذي قتل فيه زوجها المخفي) (الرواية ص92)، والغرض من إيراد هذا المقطع هو أن الأدغال تذكر باية في شخصيتين اثنتين:

أ- ابنتها مسعودة. ب- زوجها المخفي. "فالأدغال هنا مرجع علامي ممتلئ دلاليا، لأنه يغدو حافزا على التذكار".[1] كما يوضح ذلك السّرد من الدرجة الأولى: "تلك الأدغال التي قيل لها: فيها قتل المخفي، هي نفس الأدغال التي تخفي وراءها الجزائر التي أخذت منها مسعودة ! رفيقة الشباب وذكرى الحياة الزوجية الأولى السعيدة !" (الرواية ص92).

وهنا قام بوطاجين بشرح فائدة التكرار، إذ في البدء قدم المخفي كعلامة بيضاء دلاليا من حيث أنها لا تحيل على أنه قيمة أو بطاقة دلالية تميزه عن الشخصيات الأخرى، غير أن للتواتر السردي وظيفة أساسية تتمثل في شحن هذه العلامة البيضاء تدريجيا لذا فالتكرار لم يرد اعتباطيا، لأن قول السّارد! مسعودة رفيقة الشباب وذكرى الحياة الزوجية السعيدة؟ يمثل بطاقة من حيث أنه يشير إلى السعادة، أمّا المسكوت عنه فيحيل على النقيض.[2] والتكرار لم يرد عفويا ولذاته وإنما لتدعيم حالة أولية انطلاقا من الأصوات السّردية المتباينة، إذ كلّما حصلت إعادة للحدث إلا وبرزت تنويعات لفظية وأسلوبية تعد بمثابة إضافات جديدة تجعلنا نقترب من الشخصية المبأرة، أو الشخصية نتيجة اختلاف زوايا النّظر التي تؤدي إلى تراكمات صورية متضادة.

[1]- السّعيد بوطاجين: وظائف السّرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقاربة بنيوية، كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(43).

[2]- المرجع نفسه ، ص(43).

حاول بوطاجين رصد وظائف التّكرار الممكنة، فثمة إشارات عديدة إلى وفاة المخفي، وغالبا ما دخلت شخصيات أخرى تخضع إلى التبنير الجزئي، وقد ترد الإعادة ليس من أجل تصعيد الدلالة وإنّما من أجل تأكيد معنى سابق. فالمقطوعة التالية: (عندما قيل أبوها زعت واحد، أنهُ الوريث الوحيد للمخفي من الذكور، مادام أن اسمها العائلي واحد، لكن نصحه الخوجة لأن الناس يعرفون الحقيقة) (الرواية ص93).

ثمّة تكرار لحدث موت المخفي، إلا أن المقطوعة تميل إلى التأكيد على البطاقات السّابقة التي أسندت إلى شخصية عزوز من حيث أنه، جشع، قاس، ظالم، يبيع أمه من أجل المال. لأن محاولة الاستيلاء على الأرض والإرث معا هي تفسير للصور السابقة. وما التكرار سوى شكل تأكيدي يدعّم المجال التصويري سالكا بذلك الشبه أو المماثلة في تجسيد العناصر اللغوية على مستوى النص[1].

لقد خضع حدث مقتل المخفي بن المرابط لعدة قراءات ناتجة عن تموقع الشخصيات المبئرة، والمقاطع العديدة التي وظفها السعيد بوطاجين في مداخلته، أكدت أن المخفي يظل شخصية غامضة يتعذر القبض عليها، فحتى وفاته بقيت لغزا نتيجة خضوع الحدث إلى التأويلات المتفاوتة ويبقى التواتر سمة بارزة أضفت على بعض المقاطع مظهرا زئبقيا لا يستقر على معنى محدد، كما أن السرد المكرر قد مال للذاتية في بعض المقاطع نتيجة قيامه على التأويل، ليعود الراوي ثانية لإيراد الحدث نفسه، بتقديم أسباب أخرى لوفاته، فنجد مجدّدا أن التّواتر ناتج أصلا عن اختلاف زوايا النظر وبالتالي عن تباين الأصوات السّردية ومنطلقاتها يرى بوطاجين أن السّرد المكرّر أصبح طريقة لتكثيف الرؤى والبطاقات الدّلالية المتضاربة، ومن ثمة تمييع الصورة الحقيقية للشخصية المبأرة، وهذا يعني أن التواتر الحدثي المتعلق بموت المخفي لا يتجه نحو تفسير الحدث بواسطة الشبكة التراكمية للجمل ذات الموضوع الواحد، وإنما تعتبره تقنية لتشويه الصورة والموضوع معا، أي أن الصيغ السردية وظفت كآلية تعبير هدفها محو الرواية الواحدة بإدخال رؤى منحدرة من أصول متناقضة سببها الأول تباين الشخصيات ومستوياتها[2] ، أما الحقيقة فتبقى مجرد تأويل، قراءة ذاتية للحدث لا يمكن الاحتكام

[1]- عبد العالي بشير : النظام العاملي في رواية " غدا يوم جديد " مقاربة بنيوية ،كتاب الملتقى الأول للرواية ، ص(44).

[2]- السعيد بوطاجين: وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" ، كتاب الملتقى الأول للرواية ، ص (46).

إليها، وكل شخصية تقدم رأيها من وجهة نظرها الخاصة، والواضح أن بوطاجين قد اتكأ على مقولات جيرار جينات في كتابه الثالث Figures3 عن التبئير.

—وفاة محمد بن سعدون:

تعدّ وفاة محمد بن سعدون من أكثر الأحداث تواترا، لأنّ محمد كان حلم الجميع، وتركيز الرواة على هذا الحدث هو تركيز قيمي بالدرجة الأولى، تمفصل عن بعض أجزاء الخطاب وحوله، فتحوّل إلى شخصية موضوع، ظلّت محل اهتمام السّاردين والشّخصيات على اختلافها، إنّ الشخصية (لا تنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التي تنطقها أو ينطقها الآخرون عنها)[1]، وبالتالي فالقارئ يعلّق على الشّخصية من خلال ما تقوله عن نفسها، وما يقوله الآخرون عنها مع فسح المجال للتأويل ليلعب دوره في تفجير الدلالات.

توصّل بوطاجين بعد تحليله لمقاطع سردية من الرواية إلى أن من إحدى الغايات الأساسية للتكرار المقطعي أو الجملي أو اللفظي تكمن في عنصر المباغتة، في هذه النقلة المؤدية إلى الانفجار الوظيفي، بحيث تغدو كل إضافة للمقطوعة أو الجملة –الأصل– بمثابة إضاءة أو إقصاء لما سبق ذكره سواء بتصعيد الدلالة تدريجيا بإدخال بطاقات دلالية جديدة تسهم في الإحاطة بالشخصية والحدث وفي الحالة الثانية تكون المعلومات المقدمة غير مستقرة عند الانتقال من زاوية نظر إلى أخرى، لأن عدم استقرار الحيز هو إحدى الطرق المهيمنة نصيا[2]، ومثلما نجد أن للتكرار وظيفة تأكيدية، نجده أيضا يساهم في ملأ فراغ سابق ونفي تخمين المتلقي، فقد أورد الراوي عبارة "قدور لم يقتله"، لأن هذا الأخير اتهم بقتله بعد إدراك مدلول الأغنية الغرامية التي ذاعت في القرية، والتي توحي بأن خطيبته تحب محمد بن سعدون لكن عزوز شهد أنه كان معه، وبالتالي فهو لم يقتل أحدا فتكرار حدث القتل هنا ورد ليكسر أفق توقع القارئ الذي يتصور أن قدور هو القاتل غيرة على خطيبته التي تعشق الضحية.

[1]– أوستين وارين وريني ويليك : نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دب ،دط ، دس ص(208).

[2]– السعيد بوطاجين: وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" ،كتاب الملتقى الأول للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، ص(8).

أورد بوطاجين المقطع السردي التالي "أن مقتل محمد كان اغتيالا للغرام في قلوب الفتيان والفتيات، كل من كان يخفي في قلبه سرا غراميا دفنه، أصبح كل شاب ينتظر متى يحين دوره، لقد انتزع الحب انتزاعا من الدشرة ومن أغانيها) (الرواية ص163)، ويرى الناقد أن هذه المقطوعة تختلف عن المقطوعات السابقة، في كونها سردا مكرر لا يميل إلى إثراء الدلالة وحسب، بل يهتم بالجانب التبئيري ينقل انطباع شخصية لها علاقة ما بالحدث وبالشخصية المبأرة، غير أن هذا الموقف الواحدي يتعارض مع مواقف الآخرين،[1] فالمقطوعة التي أوردها الناقد جاءت على لسان مسعودة التي ارتبطت بجمال "محمد" أكثر من ارتباطها بزوجها قدور،والمقطوعة تعتبر سردا من الدرجة الثانية.

ويتعمق هذا الموقف الأحادي أكثر عندما يتطور السرد الروائي ليقترب من السرد الملحمي مؤكدا حدة المأساة وشموليتها من منظور ذات الشخصية (إن محمد قتل ولم يمت حقيقة حية في قلوب وذاكرات كل القرويات يتناقلها جيلا بعد جيل، إلى أبد الآبدين) (الرواية ص163).

فبهذه الدلالة التصاعدية المبنية على الاشتراك اللفظي، ينتقل الراوي من الوقتي إلى الخالد، من الشكل الأولي إلى الراهن.[2]

أشار بوطاجين أن الكاتب كان يهدف من وراء مخطّطه السّردي إلى تفادي رسم الشخصية ليجعلها مفتوحة دلاليا، قابلة لتشكيلات عديدة ترتبط بمستويات التلقّي، لذا بقيت صورة محمد والمخفي غامضتين، ولم يفعل السّرد المكرّر سوى ترسيخ هذا الغموض والإفلات من التعرية، وقد حصر وظائف السّرد المكرر في: المقابلة بين الأحداث، التصعيد الدلالي، تعويض البطاقات الدلالية أو التأكيد عليها عن طريق الشبه والمماثلة، إبراز تباعد الأصوات السردية واختلافها أثناء المعاودة تأكيد المعاني السابقة باللجوء إلى الاستبدالات اللفظية والأسلوبية أو بواسطة الاشتراك اللفظي تشويش الموضوعات وصور الشخصيات،إقصاء الماضي، مباغتة المتلقي[3] .

[1]- السّعيد بوطاجين : وظائف السّرد المكرر في رواية " غدا يوم جديد " ،كتاب الملتقى الأول ، (ص ، ص) (50 ،51).

[2]- المرجع نفسه ، ص (51).

[3]- المرجع نفسه ، ، ص(65).

ـ المبحث الخامس: ياسين سرايعيّة واستثماره لمقولات جيرار جينات في السّرد .

ركز ياسين سرايعية في مداخلاته على رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، إذ نجد له دراستين هامتين، الأولى بعنوان "علاقة المنطق السردي بالمكونات الداخلية لرواية "بان الصبح" قراءة في تقنية الزمن"أما الثانية فكانت"الخطاب السردي في رواية" بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في الصيغة السردية".

– مداخلة علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الدّاخلية لرواية " بان الصبح" قراءة في تقنيّة الزّمن .

في المداخلة الأولى التي جاءت في كتاب الملتقى التاسع، درس ياسين سرايعية الزمن في الخطاب الروائي–بان الصبح– لابن هدوقة مستثمرا مقولات النقاد الغرب حول الزمن في الرواية.

جاء في التوطئة التي استهل بها سرايعية مداخلته أن الرواية الجزائرية تطلعت في نهاية القرن الماضي لإيجاد حركية لها ضمن إطار تطور الرواية المعاصرة، حيث تتميز هاته الروايات بالحضور الدائم في كل الأزمنة والأمكنة وفي كافة مناحي الحياة، ولعل هذا ما جعل الكتابة الروائية عند ابن هدوقة في –بان الصبح تتميز بالمرونة التي تجعلها في كل مرة تبحث عن طرائق جديدة لمواكبة التغيرات التي يتعرض لها الواقع باستمرار، كما حاولت الرواية مواكبة ما يستجد في الساحة الأدبية والنقدية العالمية والعربية بخاصة فيما يتعلق بتنظيم تقنيات الأساليب والرؤى، ومنفتح على التطورات التي شهدتها الرواية العالمية التي تعالت على موروثات الرواية التقليدية التي أصبحت عاجزة على استيعاب تطلعات القارئ العربي المعاصر الذي أضحى يروم الشكل الحكائي الجديد أو ما تسميه الشعرية البنيوية البنية الكلية للنص الأدبي، التي هي قوام الشكل الأدبي عامة[1].

[1]– ياسين سرايعية: علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الداخلية لرواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب الملتقى التاسع، (ص،ص)(40،41).

وقد ركز سرايعية في دراسته على البحث في تتبع العلاقة التي تربط المنطق السردي في رواية – باب الصبح- بمكوناتها الداخلية من خلال قراءة في تقنية الزمن وفق مقولات جيرار جينات وتودوروف. وهنا سنركز على مقولة من أهم المقولات التي يتبناها جينيت في دراسته وهي مقولة الزمن فهو يقسم الزمن في القصة إلى نوعين زمن أولي يمثل الحاضر، وزمن تابع يتفرع عنه ويشمل الماضي (الاسترجاع Analepses) المستقبل (الاستباق Prolepses)، ويدل مصطلح استباق على "كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما"[1]، أي استحضار الواقعة السابقة عن لحظة القص، أما مصطلح استرجاع فيدل على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[2]، أي استجلاب لأحداث ماضية بالنسبة للحظة القص.

إن سرد قصة هو تمثيل للزمان، وهذا الأخير يندرج ضمن زمان آخر، وإن هذا التمثيل للزمان يستغرق زمنا قد يطول أو يقصر، كما يدعو جينيت إلى الاهتمام والاعتناء بزمن التلقي أيضا، فهو يميز بين نوعين من الزمن، زمن الحكاية المروية وزمن تلقي هذه الحكاية، وذلك من ناحية الترتيب (Ordre) والديمومة (Durée) والتواتر (Fréquence).

فمن وجهة نظر الترتيب، يختلف ترتيب الأحداث في القصة المروية عند ترتيبها في الواقع أي كما حدثت فعلا، وقد استخدم جينيت مصطلح استرجاع في حالة حدوث ارتدادات إلى الزمان الماضي، أي تقديم أحداث تساعد على فهم واستيعاب ما يجري في الحاضر(لحظة الحكي)، ومصطلح استباق لتوضيح الإسقاطات نحو المستقبل.[3]

ولابد من اختيار الترتيب المناسب لتمثيل الأحداث، التي تجري في زمانين ومكانين مختلفين، مع الأخذ بعين الاعتبار عملية القراءة أو التلقي، التي تستدعي بالضرورة تناوب تلك الأحداث وقائع ذلك ما يجعل من الصعوبة بما كان التزام أو احترام الكاتب لديمومة الأحداث إلا إذا كان السرد عبارة عن نقل لحوارات الشخصيات، حيث يكون الزمان المسرود له نفس الديمومة التي يعيشها المتلقي وهو

[1]- جيرار جينات: خطاب الحكاية، ص (51).

[2]- المرجع نفسه ، ص(51).

[3]- المرجع نفسه ، ص(108).

يقرأ أو يتابع تلك الأحداث مثل المسرح، كما يوظف جينيت مجموعة من المصطلحات الشارحة والخادمة للمشروع الزمني، وهي غاية في الّدقة، فيقول: "وقد يمكن تخطيط القيمة الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطا كافيا جدا عن طريق الصّيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة، وزح على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عفويا:

الوقفة: زح = ن ، زق = 0 ، إذن زح & زق

المشهد: زح = زق

المجمل: زح = زق

الحذف: زح = 0، زق = ن، إذن: زح &زق "[1]

فيستخدم مصطلح المشهد (Scéne) في حالة تطابق زمن السرد بزمن الحكاية، وذلك ما نجده في حالة الحوار مثلا، ومصطلح المجمل (Sommaire) في حالة اختزال أحداث دامت سنوات في فترة قصيرة، ويكون زمن القص أقل من زمن الحكاية، كما يعتبر الحذف (Elipses) والوقفة (Pause) قطبا ديموية السّرد، ففي الحذف تحذف أفعال كاملة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أمّا الوقفة، فتمتد فيها الأوصاف وتعليقات السّارد دون حدود، ويصبح هنا زمن القص أكبر من زمن الحكاية، كما يستخدم مصطلح (التواتر) للدّلالة على طريقة الحكي مرة واحدة لأحداث وقعت أكثر من مرة، مثل "الشمس تشرق كل يوم" ويسمى السّرد عندئذ بالسّرد المتواتر.[2]

وكل هذه الظواهر يعتبرها جينيت تقنيات روائية صرفية، كما تساهم العلاقات فيما بينها على إنتاج ما يسمى بايقاع السّرد.[3]

[1]- جيرار جينات : خطاب الحكاية ، ص (109).

[2]- المرجع نفسه ، ص(129).

[3]- المرجع نفسه، ص(102).

تأثّرت الرّواية الجزائرية المتجليّة في "بان الصبح" لابن هدوقة في تعاملها مع الزمن بالرواية العالمية، باعتمادها تقنية المقطوعات وتجاوزها نمط السّرد الخطي، وتعقيد تركيب المقاطع السّردية حيث طبيعة كلّ منهما يجر حتما في الخطاب إلى ضروب من التصرف في الزمن، فينشأ عن ذلك ارتداد في الزمن واستباق ويمكن لأن ينشأ بينهما أنواع من العلاقات[1].

عرض سرايعية لتنظيرات جينيت وتودوروف فيما يخص أنماط العلاقات الزمنية بين المحكي والقصة، وطبقها على رواية "بان الصبح" لابن هدوقة، وتوصل إلى النتائج التالية:

في رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة وظف الكاتب التحريف الزمني الذي كسر الخطية الزمنية (ماضي، حاضر، مستقبل) وفق توظيف تقنية زمنية تجلت في الاسباقات والاسترجاعات، أما الديمومة فأحكمت قوانين التوازن الروائي من خلال وحدات (الخلاصة والاستراحة والقطع والمشهد) التنويع في التواتر جعل الرواية تتدفق بشحنة مليئة بالأحداث تنبثق من ميثولوجيا شخصيات تشكل صراعات متواصلة خالصة لمبدأ التوازن والتكامل الروائي[2].

– مداخلة : الخطاب السّردي في رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدّوقة" قراءة في الصّيغة السّردية .

المداخلة الثانية لياسين سرايعية كانت بعنوان (الخطاب السردي في رواية بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في الصيغة السردية)، قدم هذا الأخير توطئة مهمة فرق فيها بين البطل في الملحمة،والبطل في الرواية الحداثية، إذ نجد في الأولى أن البطل يحمل مسؤولية الحفاظ على العالم وبظهور المجتمعات الحديثة وبمقتضى الأفكار المشوشة والمطبوعة بالنزعة الفردية تأزمت العلاقة الفردية (البطل) مع ما ينشده الكل، فما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاص به ولا ينصب نفسه مسؤولا عن أفعاله، فبمجرد تنصيب البطل الروائي نفسه للبحث عن قيم جماعية يجد نفسه في

[1]– ياسين سرايعيّة: علاقة المنطق السّردي بالمكوّنات الدّاخلية لرواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب الملتقى التاسع، ص (42).

[2]– المرجع نفسه ،ص (58).

تعارض مع الآخرين، ومن ثمة تنشأ فكرة الصراع والانفصام لديه، ويتجلى تعارضه مع الآخرين[1] ،ففي رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة نجد التناظر بين بطلة الرواية(دليلة) المتحررة والمتمردة والمجتمع الذي تحكمه أنماطا أبوية تغذيها الذهنية الريفية والماضوية التي اختزلتها شخصية الأب الشيخ علاوة وهذا الصراع بين ما تريده البطلة وما يريده الكل في مجتمع محافظ، جعلت رواية بن هدوقة تنفتح على التطورات التي شهدتها الرواية الغربية مع احتفاظها بخصوصية السرد في الشعرية العربية.

إن سعي سرايعية للكشف عن الأنظمة السردية المتحكمة في المنطق السردي لهذه الرواية أوجب عليه البحث في العلاقة التي تربطها بالمكونات الداخلية للمحكي الروائي مستثمرا إنجازات جيرار جينات G.Genette الذي اختار الأنماط الثلاث (الزمن، والصيغة، والحنون) حيث قدم تصنيفا للمسائل المتعلقة بالرواية في ثلاث مقولات.

1- مقولة الزمن: فالثنائية الزمنية التي يشدد عليها بقوة، هي التي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية، كما بحث في العلاقة بين الزمن في القصة والزمن في الخطاب السردي.[2]

2- مقولة الصّوت: تعبر عن طريقة الراوي في إدراك القصة، وقد تكلم جينيت في هذا المقام عن: المقام السردي، زمن السرد، المستويات السردية، الحكاية القصصية التالية: الانصرافات، البطل وغيرها من عناصر الصيغة السردية.[3]

3- مقولة الصّيغة: تعبر عن نمط الخطاب الذي يستعمله الراوي، وقد تطرق جينات إلى: صيغ الحكاية، المسافة، حكاية الأحداث، حكاية الأقوال، المنظور، التبئيرات التغيرات، التعددية الصيغية.[4] وقد ركز سرايعية في مداخلته على مقولة الصيغة السردية التي اعتبرها أكثر مقولات الخطاب استعصاءا، وإبهاما، وأكثرها أهمية وغنا أيضا، وأورد هذا الأخير تصريحات الناقد تزفيتان

[1] - المرجع نفسه ، ص (73).

[2] - جيرار جينات خطاب الحكاية ، (ص،ص)(45،55).

[3] - ينظر : المرجع نفسه، (ص،ص)(255،257).

[4] - ينظر :المرجع نفسه ،(ص،ص) (177،200).

تودوروف عن الطبقة، ولكنه لم يأخذها من مرجعها الأصلي Littérature et Signification هذا الأخير أخذها عن سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، إذ رأى أن الصيغة من أكثر المقولات تعقيدا، وتعود هذه التعقيدات إلى خصوصيتها كمقولة وإلى تنازع اختصاصات عديدة حولها وتوزعها بينها كعلم المنطق واللسانيات، والسيميوطيقا الشعرية ومحاولة كل اختصاص احتكارها وطبعها بطابعه العلمي الخاص.[1]

أما بالنسبة لجينات G.Genette فيحدد الصيغة بأنها القدرة على رواية ما يرى وطرق ممارسته من وجهة نظر معينة، ويميز بين عنصرين هما: المسافة distance والتبئير Focalisation[2] والملاحظ أن ياسين سرايعية قد تحصل على كتاب Figures 3 لكنه لم يتحصل على كتاب Litérature et signification لتودوروف، فكان يأخذ مقولات تودوروف عن كتاب سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي.

– عناصر الصّيغة السّردية في رواية " بان الصبح " :

ميز جينات في تحديده لمفهوم المسافة بين مظهرين للسرد هما: سرد الأفعال، أو حكاية الأحداث récit des dévenements وسرد الأقوال أو حكاية الأقوال récit des paroles فسرد الأفعال تتضافر فيه عناصر السارد مع طريقة سرده، حيث يمثل الأفعال مستوى تحدده مسافة الراوي، أما سرد الأقوال فيتبين من العلاقة بين القصة والسرد، حيث يتعامل كل فعل سردي مع أقوال خطابات الشخصيات ويتعامل مع كلام الشخصيات من قبل السارد بحسب مسافة من هذه الشخصيات[3].

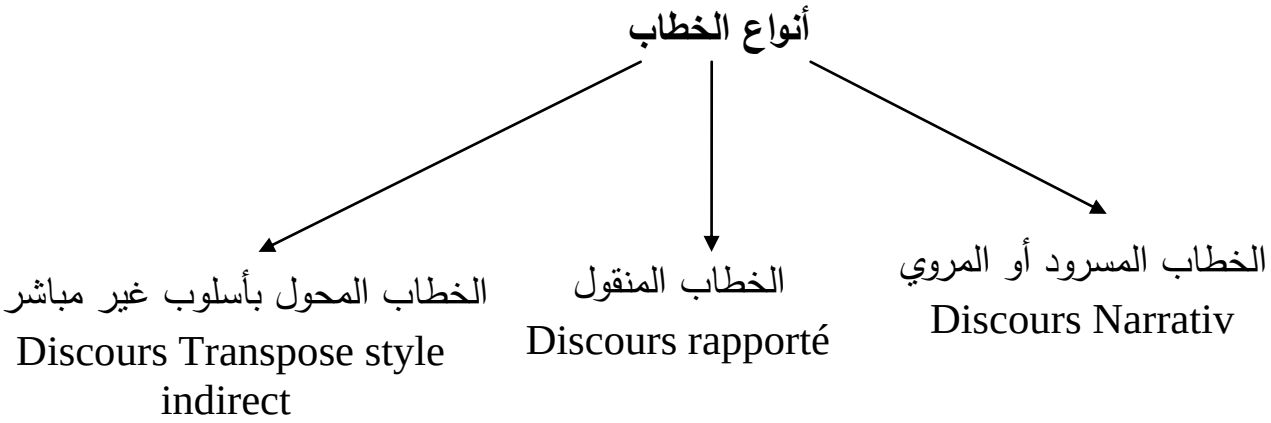
يمثل جينيت المسافة كالآتي، المسافة = الإخبار السردي.

ومثل الخطابات وأنواعها كالآتي:

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص(170).

[2]– جيرارجينات : خطاب الحكاية ، ص (188) .

[3]– ياسين سرايعية: الخطاب السردي في رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة قراءة في الصيغة السردية، كتاب الملتقى العاشر ،ص(75).



وتحدّد المسافة بين الرّاوي والمادّة الحكائية المروية بعدا أو اقترابا من خلال تينيك الصيغتين: ففي السرد يكون الراوي ملاصقا للمادة التي يحكيها، وفي العرض ينفصل مبتعدا عنها نسبيا [1] .

حاول ياسين سرايعية أن يعرض تقنيات وطرائق توظيف في رواية "باب الصبح" انطلاقا من أنواع الخطابات:

1- صيغة الخطاب المسرود أو المرويّ:

هو الخطاب الذي يرسله المتكلم، وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له، سواء كان هذا المتلقي مباشر شخصية، أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله وهذه الصيغة هي التي تقابل الصيغة نفسها، هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشر فإنه يكون على مسافة مما يروى له لذلك يمكن اعتباره غير مباشر، لكن عندما لا تكون هناك مسافة، فإن صيغة الخطاب المسرود تكون صيغة فرعية لصيغ أصل.[2] وقد أورد سرايعية عدة مقاطع سردية من الرواية تجسدت فيها صيغة الخطاب المسرود، كما وضح خضوع الزمن لهيمنة هذا الأخير، من خلال المقطع التالي:

[1]- عبد الله ابراهيم: المتخيل السّردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى و الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990، ص(162).

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،ص(197).

(ذهبت ولكن لا كما تتصورين، عندما تعارفنا دعاني ذات يوم إلى تناول الشاي في بيته فقبلت الدعوة، وكنت أظنه دعاني إلى عند أهله، اتفقنا على الموعد كان عشية سبت، لم تكن لنا دروس وظننت أن زيارتي له بين أهله وذويه لا تثير تعليقا ولا وشوشة، طالبة تزور أحد زملائها .. هل هناك أكثر بساطة من هذا؟) (الرواية ص98). يتعانق في هذا المقطع السردي صيغة الخطاب المسرود والزمن ليعيد التحدثات إلى استرجاعات تجعل القارئ يواجه كما هائلا من المعلومات تؤزم التوتر بينه ومجمل التصورات الممكنة التخيل على مستوى الأحداث التي يجسدها أبطال الرواية (دليلة، نصيرة الصوناكوم، كريمو) [1] .

1- صيغة الخطاب المسرود الذّاتي:

يصطلح جينيت على هذا النوع من الخطابات بخطاب الأسلوب غير المباشر[2] وهذا الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن الشيء تم في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وتحضر هاته الصيغة المتمثلة في شكل مونولوج ذاتي يتوازن فيه السرد مع الخطاب المسرود، في حوار دليلة مع نفسها في بداية السرد عندما قامت في الصباح واقتربت من مرآة الخزانة لتكلمها، وقد أورد سرايعية المقطع كاملا في مداخلته: "أنا جميلة، أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي"(الرواية ص05). يرى سرايعية أن هاته التقنية في السرد تمنح الخطاب الروائي مزيدا من الجاذبية والمراهنة على استعمال الضمائر(أنا) منذ البداية يجعل الضمائر السردية الموالية تسقط في حالة من التشويش والقلق والاضطراب الأسلوبي، وارتباك المتلقي وارتياب المعنى، وهذا ما يجعل القارئ المتوسط غير قادر على تعرية البني والأنساق التعبيرية والسردية، فوضعية دليلة منذ البداية تحيلنا على مجتمع خاص تحكمه أنماطا خاصة، فتخلق -دليلة- التعارض والتضاد مع الأفكار السائدة إبتداءا من الأسرة مما يجعل القراءة الأولية تتهيأ لصراع مكثف تكشفه قراءة مكثفة[3].

[1]- ياسين سرايعيّة: الخطاب السّردي في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة ،كتاب الملتقى العاشر، ص(77).

[2]- جيرار جينات : خطاب الحكاية، ص(179).

[3]- المرجع نفسه ، (ص،ص) (80 . 81).

وقد أورد ياسين سرايعية عدة مقاطع سردية في مداخلته توضح تناوب صيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المسرود الذاتي، وهذا التناوب يكون منتظما بين الشخصيات الفاعلة :الشيخ علاوة الزوجة كلثوم، دليلة، نصيرة، نعيمة...)، فالخطاب المسرود الذاتي يؤزم الانتصار للنزعة الذاتية لكلّ شخصية وهي إحدى مقومات الرواية الحديثة.

3- صيغة الخطاب المنقول:Le discours rapporté

هي الصيغة التي نجد فيها، المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام دون تدخل الراوي، وهو الذي يسميه جينيت Imediat ويرى أنه تنويع على الخطاب المنقول(rapporté) وتبرز الشخصيات بكل خصائصها الأسلوبية والدلالية، ويرى أيضا أن هذه الصيغة ميزت الرواية الحديثة التي حاصرت مواقع المقام السردي أو السارد، ليتحول لمجرد ناقل للأقوال، فالخطاب المنقول هو الذي يتكلم فيه الراوي بخطاب الشخصية، أو أن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي [1] .

ففي هذا النوع يكتسب الراوي مكانة هامة في عملية الحكي ليستحوذ على كل المناطق لأنه يضطلع على سرد أقوال الشخصيات الأخرى، ويتنوع هذا النوع من الصيغ في الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وقد وضح سرايعية في مداخلته نماذج لهذه الصيغة من الرواية، وقد خلص في النهاية إلى أن صيغة الخطاب المنقول تسعى لتوجيه انتباه القارئ إلى أمور كثيرة منها الربط بين دلالة النص والواقع الخارجي [2] .

نلاحظ أن سرايعية قد تطرق في مسافة الصيغة السردية إلى الصيغ التي اعتمدها جيرار جينات في مقاله حدود القصة، الحكي، (Fronteiers du récit) الذي أعاد نشره في كتابه أشكال III سنة 1972.

[1]- جيرار جينات: خطاب الحكاية، ص(179).

[2]- ياسين سرايعيّة: الخطاب السّردي في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدّوقة، قراءة في الصّيغة السّردية، كتاب الملتقى العاشر، ص(87).

ـ المبحث السّادس: التّناص والمناص في الرّواية من خلال مداخلات الملتقى .

– المتعاليات النصيّة (التّناص والمناص) في رواية عبد الحميد بن هدّوقة:

في مداخلة أحمد بقار التي جاءت بعنوان "المتعاليات النصية (التناص والمناص) في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة" حاول الناقد أن يبحث عن التناص l intertextualité والمناص le paratexte في رواية "الجازية و الدراويش" لأنه وجدها غنية بنصوص دينية وتراثية وشعبية .

رواية الجازية والدرراويش هي رواية لم يقمها بن هدوقة على أساس العناوين وإنما على أساس الزمن (الزمن الأول / الزمن الثاني)، وهكذا راحت الرواية تتداول بين هذين الزمنين بطلة الرواية " الجازية " فتاة ابنة شهيد قتل أبوها وأمها ماتت في أثناء وضعها، فقامت على تربيتها امرأة مجاهدة وكما قلنا في ثنايا الفصل الثاني فإن الجازية تمتلك جمالا خارقا، وهي فتاة غريبة الأطوار تنافس على الزواج منها رجال مختلفون وهم: الطيب بن الأخضر الجبايلي، الشامبيط، عايد بن السايح بو لحاين الأحمر.

وقد أشار الناقد أن الجازية بدون شك رمز للجزائر التي تنافس على طلب ودها تيارات إيديولوجية مختلفة، وكل واحد من الأربعة يمثل تيارا مخالفا للآخر [1].

قسم الناقد مداخلته إلى قسمين، الأول عن التناص في الجازية و الدراويش والثاني المناص في الجازية والدراويش، وحاول في كل قسم أن يقدم مفهوم التناص ثم المناص.

[1]ـ أحمد بقّار: المتعاليات النصيّة (التناص و المناص) في رواية الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ،كتاب الملتقى الثالث عشر للرواية ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ، ص(59).

أوّلا– التّناص في الجازية و الدّراويش :

بالنسبة للتناص عرفه الناقد بالتعريف الذي قدمه له جيرار جينات فهو: "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة نصوص، يعني غالبا الحضور الفعلي لنص في نص آخر، وبشكله الأكثر وضوحا والأكثر حرفية فهو الممارسة التقليدية للاستشهاد cétation، وبشكل أقل وضوحا ممارسة السرقة Plagiat عند لوتريمان، والتي تعد اقتراضا غير مصرح به، ولكنها حرفية أيضا وبشكل أقل حرفية وهي الإيحاء allision، وهو يعني الفهم التام للملفوظ وإدراك علاقة بينه وبين ملفوظ آخر تحيل تغييراته إليه بالضرورة بحيث لا يمكن تلقيه دونها"[1].

فالتناص إذن يفترض حضور نص في نص آخر بواسطة (الاستشهاد، السرقة، الإيحاء).

ولد مصطلح التناص رسميا و لأول مرة على يد جوليا كريستيفا Julia Kristeva عام 1969، التي أصدرت في هذه السنة كتابها (أبحاث من أجل تحليل سيميائي) Recherche pour une semanalyse إلا أن أصوله الأولى تعود إلى الدراسات التي أجراها ميخائيل باختين Bachtine عن الروائي الروسي دوستوفيسكي لا سيما كتابه "إشكالات الشعرية الدوستوفيسكية" فقد اكتشف باختين من خلال دراساته في الرواية أن العمل الأدبي والروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتجاوز متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها [2] .

والتناص أو التداخل النصي هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، حاول أحمد بقار استخراج التناصات الموجودة في الرواية و حددها كالآتي:

1- الاستشهاد La cétation يضم القرآن الكريم والأمثال Les proverbes .

2- السرقة (الاقتراض) Plagiat: من القرآن الكريم والحديث الشريف والتراث.

1 . الاستشهاد:

[1] ـ أحمد بقار : المتعاليات النصيّة في رواية الجازية و الدّراويش لعبد الحميد بن هدوقة ، كتاب الملتقى الثالث عشر، (ص ،ص)(57 ،58).

[2] ـ ميجان الرّويلي و سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ص(318).

يمثل الاستشهاد بنية نصية دخيلة على النص تفرض عليه سلطتها، فهو نص دخيل على نص آخر لأنه نقل مباشر ففيه يستعين صاحبه بمعينات فضائية كالمزدوجين والهامش ومعينات زمنية كالنغمة intonation والوقف ومجموع العلامات الصوتية المرافقة لعملية التلفظ، إذ تتميز الاستشهادات (كالآيات والأحاديث والأمثال والأشعار) عن مجموع الكلام بتغير النغمة، فيتخلى مستخدمها طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر ليقول ما قاله الآخرون، ويتميز هذا النسق (الشاهد) بالانغلاق النسبي، لكن يحافظ على حدوده الشكلية أولا وسلطته الرمزية ثانيا [1].

– الاستشهاد بالقرآن الكريم :

حسب الناقد استشهد بن هدوقة في روايته بآية واحدة و جاءت على لسان الطيب الشاب السجين، وردت بين مزدوجين وبخط محجم "لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت" **الاستشهاد بالأمثال** :

يعد المثل من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس، والتي يتناقلها أفراد المجتمع بسهولة كبيرة وعبر الأزمنة المختلفة وتوظيفه في الرواية يعطي تكثيفا للمعنى، وقد قام المثل الشعبي عند بن هدوقة على الكشف عن أبعاد الشخصيات الشعبية ومواقفها الأخلاقية، ولقد أورد صاحب الرواية أمثالا شعبية ولكنها بلغة فصيحة، وأخرى من التراث العربي القديم [2].

وفيما يلي الأمثال التي ساقها في روايته:

– "الملح ما يدود"[3] .

– " الشجرة لا تهرب من عروقها"[4].

– "ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى "[1].

[1]– أحمد بقار: المتعاليات النصيّة في رواية الجازية و الدراويش ،كتاب الملتقى الثالث عشر ، ص(58).

[2]– عبد العالي بشير : النظام العاملي في رواية "زمن النمرود " للحبيب السايح ،كتاب الملتقى الرابع ، ص(59).

[3]– عبد الحميد بن هدوقة : الجازية و الدراويش ، ص(220).

[4]– المرجع نفسه ، ص(85).

– " السيل يعرف أصحابه"[2] .

– "الموت يعطي راحة "[3] .

– "كلمة عليها ملك و أخرى عليها شيطان"[4] .

– " اختلط الحابل بالنابل "[5].

وبما أن لكل مثل مورد ومضرب، فقد وضح الناقد مضرب كل مثل من الأمثال الواردة في الرواية.

2 – السّرقة (الاقتراض):

ورد في المداخلة أن جينيت يعرف السرقة بأنها شكل من أشكال التناص الأقل وضوحا، والأقل تقنينا و التي تعد اقتراضا غير مصرح به ، ولكنها حرفية أيضا.

– الاقتراض من القرآن الكريم:

أحصى الناقد اثنا عشر حالة اقتراض في الرواية وهذه بعض النماذج التي جاءت في المداخلة – ورد في المقطع السردي الروائي: "أدارت نظرها في الحاضرين بأسى وولت وجهها نحو الطريق"[6]

والعبارة مأخوذة من المقطع القرآني: قال تعالى "وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره" البقرة الآية 14 .

وورد في المقطع السردي الروائي "الإنسان كالشجرة تربطها بالأرض عروق، إذا اجتثت من عروقها ماتت"[1].

---

[1]– المرجع نفسه ، ص(144).

[2]– الالمرجع نفسه ، ص(199).

[3]– المرجع نفسه ، ص(204).

[4]– عبد الحميد بن هدوقة : الجازية و الدراويش ، ص(92).

[5]– المرجع نفسه ، ص(102).

[6]– المرجع نفسه ، ص(133).

وهي مأخوذة من الآية القرآنية: قال تعالى "مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثّت من فوق الأرض ما لها من قرار" إبراهيم الآية 26 .

- وورد أيضا في الرواية " وطفقن ينظفن ساحة الجامع و الجهات المحيطة به "[2] .

والعبارة مأخوذة من الآية الكريمة: قال تعالى "وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة" الأعراف الآية 22 .

- ورد في الرواية "وللشامبيط بغال و خير و خمير"[3].

والعبارة مأخوذة من الآية الكريمة: قال تعالى "والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة" النحل " (الآية 8).

إنّ أغلب الملفوظات التي اقترضها الرّوائي من القرآن الكريم تتماشى وواقع الدشرة، وإذا ما رحنا نماثلها مع الوقائع القرآنية التي استقاها منها انطبقت عليها، فما حدث في الدشرة مثلا يشبه هول القيامة (البرق، صعق الناس، يقبلون أيديهم، الدابة)، ولذلك لم يجد الروائي صعوبة في الاقتراض من النص القرآني.

- الاقتراض من الحديث الشّريف :

إلى جانب اقتراضه من النص القرآني هاهو يقترض من الحديث الشريف ، وهذه بعض الاقتراضات من الحديث النبوي التي أوردها الناقد.

- جاء في الرواية المقطع السردي التالي: "أكل الفطيرة كلها، رغم أنها لنا معا وتكفينا وزيادة"[4] المقطع مأخوذ من الحديث الشريف "طعام الواحد يكفي الاثنين، وطعام الاثنين يكفي الأربعة" .

[1]- المرجع نفسه ، ص(161).

[2]- المرجع نفسه ، ص(201).

[3]- عبد الحميد بن هدوقة : الجازية والدراويش ، ص(212)

[4]- المرجع نفسه ، ص(129)

– وجاء في الرّواية أيضا المقطع "أقسم عايد لأبيه أن يعود إلى هذه القرية التي ملأ حبها حياته"[1] مأخوذة من الحديث الشريف "حب الوطن من الإيمان"

- الاقتراض من التّراث:

أحصى الناقد ثلاث مواضع اقترض فيها الروائي من التراث: إذ نجده اقترض من التراث ولكن بطريقة الانزياح أي بتحريف المحتوى عن مدلوله.

أول اقتراض أشرنا إليه سابقا هو اسم "الجازية" في حد ذاته، فهو في حالة تناص مع السيرة الهلالية التي أصبحت أرضا خصبة للروائيين المعاصرين "فالجازية" في التصوير الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف، ونفاذ بصيرتها لا يحد، ولقد ظلت صورة الجازية الهلالية عالقة في أذهان الناس على الرغم من اندثار السيرة الهلالية عن طريق بقاياها التي تحولت إلى حكايات وأمثال ومجموعة مواقف [2] .

ومن الانزياحات الأخرى ما جاء في الرواية "دراويشها يهتفون بنائلة وإيساف اللذين كتب عليهما المسخ ثم القداسة" [3] .

في صدد حديثه عن الأحمر وهو يراقص الجازية أمام حضرة أهل الدشرة، والحقيقة تقول أن إيساف ونائلة بعد اقترافهما فاحشة الزنا في داخل الكعبة المشرفة في أيام الجاهلية، مسخهما الله كتب عليهما اللعنة وليس القداسة.

كما نجد انزياحا آخر لقصة نبوية مشهورة، قصة "هاجر" وابنها "اسماعيل" –عليهما السلام– "أنّ هاجر عندما عادت إلى اسماعيل لم تجده وجدت مكانه سيارة فخمة بأربعة أبواق يركبها رئيس لشركة متعددة الرؤوس كأفعى الأساطير"[4] .

---

[1]– المرجع نفسه ، ص(28)

[2]– عبد الحميد بورايو : منطق السّرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 ، ص(119) .

[3]– عبد الحميد بن هدوقة : الجازية و الدراويش ، ص(121) .

[4]– المرجع نفسه ، ص(112)

والأصل في هذه السيرة أن هاجرا لما رجعت من جبل الصفا وجدت الماء ينبع بين قدمي اسماعيل "ماء زمزم" هذا ويتضح أن ثقافة بن هدوقة التراثية واسعة، وهذا ما جعلها تتمظهر بشكل كبير تناصا في هذه الرواية أو في غيرها من رواياته [1] .

ثانيا ـ المناص في الجازية والدّراويش :

المناص Paratexte هو ما نجده في العناوين والمقدّمات والتصديرات والخواتيم كلمات الناشر والصور ... فالمناص يعنى بما يحيط بالنص في حد ذاته أي أطرافه.

حدد الناقد أحمد بقار قسمين للنص الموازي (المناص) النص المحيط والنص الفوقي.

أ – النص المحيط: وهو الذي يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية، وعناوين داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف وكلمة الناشر أو المؤلف في الصفحة الأخيرة للغلاف.

ب – النص الفوقي: تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة به ودائرة في فلكه كالاستجواب والمراسلات الخاصة وكذلك التعليقات والقراءات التي تنصب في هذا المجال (فالمناص = النص المحيط + النص الفوقي)[2].

– بعض المناصّات ذات التّمظهر اللّفظي:

أ – العنوان :

هو أهم العناصر المشكلة للنص المحيط، وهو عتبة مهمة نلج من خلالها إلى عالم النص، كما أنه نص في حد ذاته، لأنه رسالة يبثها المرسل (الكاتب) ليستقبلها المرسل إليه (القارئ)، فالعنوان ينتصب مرسلة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي في إنتاجيتها الدلالية، بما يمنحها نصيتها الذاتية وفرادتها، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد فضلة لغوية للعمل الأدبي، ومن هنا سيكون تحليل عنوان

[1] – أحمد بقار: المتعاليات النصيّة في روايةّ الجازية و الدّراويشّ ،كتاب الملتقى الثالث عشر ، ص(64).

[2]– أحمد بقار : المتعاليات النصية في رواية " الجازية و الدراويش "،كتاب الملتقى الثالث عشر ، ص (64).

عمل ما مختلفا منهجيا عن تحليل عمله، وقد يكون العنوان "كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو إسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة"[1].

تساءل الناقد لماذا الجمع بين الاسمين "الجازية والدراويش"؟ فهو عند النحاة يطالعنا عطف بحيث يصبح الثاني في حالة حضور وتبعية للأول ما ينفك يتبعه في أحواله، فأول ما يطالعنا في هذه الرواية اسم "الجازية" مما يعطي لهذا الاسم هالة، في مقابل الدراويش مما يوحي أنها الشخصية المحورية وهذا ما أعطى العنوان شحنة إيجابية ودلالة كبيرة، وهذا التجاور بين الاسمين يكشف عن عمق الصراع الذي ستكشف عنه أحداث الرواية وعن المكانة التي تحتلها الجازية في وسط هذا الصراع فالجازية تشكل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النص، ومنه تتوالد معانيه وتتناسل دلالاته، فالعنوان حسب الناقد يعطينا نصف الأحداث، فعلى الأقل كشف مبدئيا على أن هناك صراعا فهو عنوان قدم لنا وظيفتين: الوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية [2] .

وفعلا فوجود الجازية جنبا إلى جنب مع الدراويش في العنوان الذي اختاره بن هدوقة لروايته يحيلنا على وجود طرفين متصارعين على مدار أحداث الرواية.

ب- العناوين الداخلية:

أشار الناقد في بداية مداخلته أن الرواية لم تقسم إلى عناوين إنما كانت تتناوب فصولها بين زمنية، الزمن الأول والزمن الثاني.

- عتبات ليست ذات تمظهر لفظي :

قدم الناقد قراءة وصفية لصفحة الغلاف وألوانها، وطرح التساؤل التالي: ماذا تقول الصورة؟ أو لماذا قالت الصورة ما قالته؟

أهم ما قاله الناقد عن صفحة الغلاف أنها قامت على أربعة ألوان متداخلة بعضها ببعض في شكل مستطيل، وهذه الألوان هي: الأبيض، الأخضر، الأسود، الأصفر الأشقري. على أن الشيء

[1]- محمد فكري الجزّار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط، 1998 ، ص(93).

[2]- أحمد بقّار : المتعاليات النصية في رواية الجازية و الدراويش ،كتاب الملتقى الثالث عشر ، ص(66).

الملفت للانتباه أن هذا اللون الأخير قد غطى بحجمه على الألوان الباقية جميعها، وهذه الألوان تعكس فكر الشخصيات المتصارعة من أجل الظفر بالجازية، فاللونان الأبيض والأخضر هما وجهان لعملة واحدة، ويمثلان الجذور والتراث، فهما الجامع والصفصاف والجبل، فهما الأخضر الجبايلي وولده الطيب وكذا عايد الذي عاد ليذوب في هذا الوسط بزواجه من حجيلة بنت الأخضر، فاللونان لونا الفردوس والطهر، دخل في وسطهما لونان غريبان، فالأصفر ما من شك أنه يمثل "الأحمر" فكما جاء في وصفه من إحدى بنات الدشرة (إنه أشقر يشبه الصفصاف طولا)، أما اللون المتبقي (الأسود) فيمثل الدراويش هذا الصوت الذي تعيش فيه الجازية الذي يحب العيش في تخلف ورجعية مقيتة، إنه يعني التقوقع على النفس (الظلامية) [1] .

قدم النّاقد استنتاجاته في الخاتمة، وأصرّ على أنّ عبد الحميد بن هدّوقة قد عاش في الريف لأنه نجح في استنطاق التراث بسهولة كبيرة .

- مداخلة: هرمنيوطيقا النّسق الثّقافي في الرّواية الجزائريّة (عبد الحميد بن هدّوقة – الطّاهر وطار – أحلام مستغانمي) لمحمّد الأمين بحري.

انطلق الناقد في مداخلته بتقديم مفهوم إبستيمولوجيا الرواية بقوله: "تتعرف الرواية في نسقها الإبستيمي بأنها وسيلة فنية معاصرة لنقل المعرفة عن طريق السرد، وهذا يعني أنها تتماثل مع سنن التخاطب المعرفي في المجتمعات البدائية حيث كانت المعرفة تنقل بواسطة الصوت السردي. وتكشف هذه المرجعية الفنية بأن الرواية وإن مثلت قطيعة إبستيمية مع فنون الملحمة والمسرح وضروب الشعر فإنها ظلت مرتبطة بتلك الأصول التاريخية والأنثروبولوجية لسنن التخاطب البشري. لقد كانت انتقالا معرفيا من الديني إلى الدنيوي، من الوحدة إلى التعدد، من المثالية والفكر الطوباوي المحايث إلى الواقعية

[1] – أحمد بقّار : المتعاليات النصيّة في الجازية و الدّراويش ،كتاب الملتقى الثّالث عشر للرّواية ، (ص.ص)(67 ،68) .

بل إلى الواقع المعقد ، من الغنائية إلى السردية، ومن الثابت إلى المتحول، ومن الكلية إلى الفردية، ومن الانغلاق إلى الانفتاح[1] .

هذا الجدل المعرفي في التواصل الروائي دفع بالناقد إلى البحث عن مكمن النسق الروائي ونظامها الرمزي المتحكم في هذه السيرورة .

وقد قسّم النّاقد مداخلته إلى خمسة عناوين:

النظام الرمزي للمتخيّل الرّوائي، صيغ توارد أنواع المحكيّ، توارد النّسق الثقافي في الرواية الجزائرية فضاءات النّسق الثقافي في الرواية الجزائرية. وسنركّز على قسم المداخلة المتعلّق بالتّناص في الرّواية:

اتّكأ النّاقد على اقتراح كريزنسكي Krysinsky "كل رواية تقتضي وجود نظريّة عن الواقع وعن الواقعي هي التي تنجب تخييليّة الرّواية ومزيّتها، ما قبل النصّ يرتسم في نصّ الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينيّة هذه البنيات هي التّناص، الأيديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع الجماليّة، الدّوافع.[2]

فكريزنسكي يقترح نموذجا نمطيّا Une typologie تكوينيّا للنّظام العلائقي والعلاماتي للرواية يعزو إليه محمولها التأويلي والمتمثّل في البنيات التّالية: التّناص، الأيديولوجيا، الأكسيولوجيا المرجع، الجمالية، و الدّوافع.

يرى محمد الأمين بحري أن هويّة الرّواية لا تعرف فحسب بالنظام العلائقي القائم بين هذه البنيات وتفاعلها، وإنما في انتماء كل من هذه البنيات إلى نسق معرفي معين، ومن هنا قدم تعريفا فنيا للرواية انطلاقا من هذه الهوية الدينامية المتشجرة، وفي الحقيقة فالتعريف هو لمحمد بوعزة الذي يعتبرها

[1]ـ محمد الأمين بحري : هرمنيوطيقا النّسق الثّقافي في الرّواية الجزائرية ، كتاب الملتقى الحادي عشرللرواية "عبد الحميد بن هدوقة " ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، الجزائر ، 2009 ، ص(71)

[2]ـ فلاديمير كريزنسكي : من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص(203).

"مسرحا لتفاعل أسنن وأنساق متعددة"[1] فيظهر النص الروائي في صورة "مشجر تترابط فيه هذه النمذجات بشكل متراتب وذي تأثير متبادل"[2] .

إذن تقوم في الرّواية سياسة المجتمع وعقده ومحكيّه الشّعبي بخرافاته ومعتقداته وتقاليده وأساطيره وأحلامه وآماله وآلامه التي تساور الكبير والصغير والمثقّف والعامّي والشّريف والوضيع، فلكلّ مكانته وتمثيله هناك لأنّ الأمر يتعلّق برؤية للعالم وليس برؤية جزئيّة متحيّزة، وحقّ الرّوائي من هنا أن يكون ممثّلا وناطقا باسم أمّته ومجتمعه فيروي على الملأ أسطورة المنشأ والمنتهى والكائن وما يأمل أن يكون[3]

وبالتّالي يظهر أنّ الرّواية ليست عملا إبداعيّا فنيا بحتا إنما هي محمّلة بخطابات أيديولوجية ودينية وثقافيّة.

ـ سؤال الهويّة وإشكاليّة علاقة التّاريخ بالأدب في رواية "بعيدا عن المدينة المنورة" لآسيا جبار– عبد القادر شرشال .

حاول عبد القادر شرشال في هذه المداخلة توجيه الحديث نحو التّناص وتأثير المتعاليات النصيّة في توليد الدّلالات بحثا عن عملية الكشف عن استراتيجيّة آسيا جبار السّردية .

في الواقع رواية "بعيدا عن المدينة المنوّرة" هي ورشة فنيّة يتم فيها التّناوب بين عمليّتي البناء والهدم نص ينجز عبر نصوص أخرى، إننا ضمن حقل النّصية الدالة، نصية تقود إلى مفهوم الدلالية.

وقد استشهد الناقد بما طرحته "جوليا كريستيفا" معنى في حالة تكوين، إنه خطاب تشكّل داخل تعدّد أصوات القديم منها والحديث، الأسطوري منها والحقيقي الواقعي، إنها أصوات تترسّب

[1] ـ محمد بوعزة : هرمنيوطيقا المحكي ، النسق و الكاوس في الرواية العربية ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، دس ، ص(56).

[2] ـ فلاديمير كريزنسكي : من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص (203).

[3] ـ محمد الأمين بحري : هرمنيوطيقا النّسق الثقافي في الرواية الجزائرية ،كتاب الملتقى الحادي عشر ، ص (72).

داخل خطاب أوّلي أصيل، هذا الخطاب هنا هو خطاب "هاجر" زوج ابراهيم عليه السلام في محاولة للصّعود مرّة أخرى عبر جينيالوجيا تاريخيّة لبنات اسماعيل.[1]

إنّ الأثر الإبداعي عند آسيا جبّار فضاء تتقاسمه نزعتان : نزعة المؤرّخة التي يؤرّقها المرجع التّاريخي في تحوّلاته الدّائمة، ونزعة الرّوائية التي هي في حالة بحث دائم عن أسلوب كتابة عجائبية روائية فريدة. انطلق النّاقد من إشكاليّة: هل يمكن أن تزاوج بين الحقائق التّاريخية الواقعيّة والنصّ الروائي الذي يقوم على الخيال بقوله: "كانت آسيا جبار تعيش هذا الانفصال بين راهن وطنها، وما يفرضه مبدأ الالتزام في ممارسة كتاباتها الروائية، وقناعتها الفنية الخاصة بحساسية مفرطة على حد تعبير "بيضاء الشيخ".[2]

وهو ما يحدث عادة من مواجهة بين المؤرّخين والأدباء والنقّاد حول تجربة الكتابة الإبداعية والتمثيل المرجعي للحقائق الاجتماعية والسياسيّة، وهذا ما دفع بـ "بيار بربريس" في مؤلّفه "الأمير والتاجر" إلى الحديث عن الاضطراب الذي يتجلّى في العلاقات بين التّاريخ والأدب، وهو نفسه الذي يظهر ضمن مختلف النماذج التي تجنح نحو التمثيل الأدبي للتاريخ.[3]

إنها المواجهة بين التاريخ والخيال وحسب بيضاء الشيخ فإن إدماج نص ضمن نص آخر غريب عنه يطرح إشكالا على مستوى الانسجام والاتساق، ذلك أن الخطاب الخيالي هو في الأساس عبارة عن مخبر للوهم والتصورات المجردة، في حين يمثل الخطاب التاريخي نظرا لوظيفته الإخبارية وطبيعة علاقته بالمرجع الواقعي شيئا مضادا تماما يعارض الوهم والتصورات المجردة، والتاريخ مرتبط بالحقيقة عكس الخيال المرتبط بالابتكار.

---

[1] ـ عبد القادر شرشال : سؤال الهوية و إشكالية علاقة التاريخ بالأدب في رواية " بعيدا عن المدينة المنورة " لآسيا جبار ،كتاب الملتقى الثالث عشر للرواية ، ص(220).

[2] -Beida Cheik , Maghreb en textes , l harmathan ,Paris , 1996.

[3] ـ عبد القادر شرشال : سؤال الهوية و إشكالية علاقة التاريخ بالأدب ، نقلا عن :

Pierre Barberhs , Le prince et le marchand , ed Fayard , 1980

لقد جعلت من المرجعية التاريخية مرتكزا لتقف في مواجهته برؤيتها المعاصرة، وكانت غايتها تنمية الوعي لدى المرأة الشرقية عموما والعربية المسلمة على نحو خاص، فانطلاقا من هذه الرؤية أو الأيديولوجية الكتابية يشتعل النص عند آسيا جبار كمؤسسة أركيولوجية مصوغة بتحاليل ومقارنات وتأويلات جديدة للماضي الجمعي، لكنه اشتغال مسوق برؤية قبلية تدفع بالكاتبة نحو إعطاء الكلمة لنساء لا يمكنهم القيام بفعل الكتابة لذلك تتولى هي الحديث عن هن، ويربط هنا الناقد بين هذا التحدي وتحدي أكتوبر 1988 الذي سجل صعود أيديولوجيات كثيرة من بينها الأيديولوجية الإسلاموية[1].

وفي هذا السياق السوسيوتاريخي والاجتماعي والسياسي تم نشر "بعيدا عن المدينة المنورة" Loin de médine[2].

[1]– عبد القادر شرشار : سؤال الهوية و إشكالية علاقة التاريخ بالأدب في رواية "بعيدا عن المدينة المنورة " ، ص(223).

[2] – Assia Djebar , loin de médine , filles d ismael , 2éme ed , ENAG , 1994.

أمام هذا الظرف الصعب المتمثل في التصعيد الإرهابي خلال سنوات الجمر أثناء العشرية السوداء بالجزائر اتخذت آسيا جبار قرارها الصائب على حد تعبيرها، وكتبت "بعيدا عن المدينة المنورة" وهي تعتبر عملها هذا اجتهادا يتيح لها المشاركة الفعلية في إثراء الذاكرة التاريخية للإسلام، الاجتهاد بالمفهوم الواسع للمصطلح، وقد أورد الناقد هذا المقطع لكاتب من العراق كتب عن رواية جبار

قائلا"هذا الاجتهاد جهد ثقافي من أجل البحث عن الحقيقة الكامنة في التعاليم الدينية، إنها مقاومة داخلية، مطلوبة من كل مؤمن".

يرى الناقد أن الرواية لا تخلو من رهان التناص، لكنه مزج بين رؤيتن متناقضتين في فضاء روائي واحد: نقد لرؤية غربية وما تبطن من نوايا انطلاقا من مأثور دلالي نمطي توارثه الغرب من خلال ثقافة فنطازية وإسقاطات سياسوية، وتفنيد لرؤية إسلاموية متحجرة.

كما أنها لم تذكر فاطمة الزهراء أو عائشة أو أم سلمة أو غيرهن من النساء على أنها شخصيات تاريخية حقيقية، ولا تصورها لنا التصوير الذي نعرفه في كتب التاريخ والسير وإنما هي تمثلات توردها، وأدوات كتابية تستخدمها في توضيح مذهبها، فليس فاطمة الزهراء عندها إلا مثالا

للمرأة الداعية على التحرر من إكراهات المجتمع، وأحيانا أخرى دعوة لمراجعة التشريعات الوضعية المتوارثة.[1]

-مداخلة: دلالات العنوان في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة قدّمها: يوسف الأطرش .

إنّ العنوان هو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع لقارئه، وهو في أيّ نصّ من النّصوص هو بمثابة الحقل الدلالي الرئيس، وهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن القارئ من الدخول إلى عتمة المنجز النصي، وذلك بهدف الكشف عن التشكيل الأسمى لجماليته.

في مداخلة (يوسف الأطرش) التي كانت بعنوان "دلالات العنوان في رواية" غدا يوم جديد" قدم هذا الأخير عدة تعريفات للعنوان، وحاول من خلاله أن يدخل عالم نص"غدا يوم جديد".

إن القراءة الأولى لعنوان "غدا يوم جديد" تحيل على مسألة بديهية، وإلى فهم عادي جدا، لأن الغد يكون في العادة يوما جديدا، لكن (بن هدوقة) لم يكن يرمي من وراء هذا العنوان إلى ذلك الفهم البسيط، لا شك أنه يذهب إلى أمور أعمق، ودلالات خفية حاول الأطرش أن يستخرجها في مداخلته، وقد استهل مداخلته بتقديم عدة تعريفات للعنوان نقلا عن كتاب "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار: فالعنوان هو أول ما يصادفه المتلقي في أطول عملية قرائية يتلقاه بوصفه "بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها"[2]، وهو في الوقت نفسه يجب أن يدرك هذا القارئ بأن بنية العنوان هذه تتجانس وتتشابك مع بنية النص الدّلالية، وهو –أي العنوان– "بمثابة محفز قوي لفعل القراءة، والعادة أننا نكتشف بعد قراءة الأثر كله نوعا من التكافؤ السيميائي بين العنوان والمتن"[3]، لأن العنوان يوضع عادة بعد الانتهاء من كتابة النص، ويكتشف القارئ هذا التّكافؤ عندما يقلب العملية فيبدأ بقراءة العنوان، ويعيد إنتاجه على أساس أن هذا الأخير هو خلاصة

[1]ـ عبد القادر شرشار : سؤال الهوية و إشكالية علاقة التاريخ بالأدب في رواية " بعيدا عن المدينة المنورة " ،كتاب الملتقى الحادي عشر ص(234).

[2]– يوسف الأطرش : دلالات العنوان في رواية " غدا يوم جديد " ،كتاب الملتقى الثاني للرواية ،برج بوعريريج ، ، نقلا عن محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتّصال الأدبي ، ص(190).

[3]– المرجع نفسه ، ص(190).

للعلاقة التي ربطت النص بالكاتب، نفسيا واجتماعيا وفكريا وجماليا، وبالتالي فإن العنوان "صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلياتها الدلالية في العمل".[1]

"غدا يوم جديد" عنوان يوحي إلى عدة احتمالات، فغدا تعني تعدد الأزمنة، والغد يتضمن الأمس واليوم / الحاضر والمستقبل بالضرورة، مما يوحي بأن الكاتب يتبنى رؤية سوسيو- تاريخية لواقع تتصارع فيه القوى الاجتماعية وتتصارع فيه المصالح على عدة مستويات، فهناك إذن، غد اليوم الحاضر، وهناك غد الأمس الماضي.[2] والغد يحمل أشياء مختلفة، فلا يمكن للأمور أن تستمر بشكل ثابت طيلة الزمن، فهي تتغير بالإنسان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ، و(عبد الحميد بن هدوقة) وظف هذه اللفظة لأنه كان يرى أن الغد سيكون مختلفا، أو أنه كان يتمنى أن يكون كذلك.

أمّا لفظة "يوم" فإنها في العادة ترمز إلى التفاؤل، وإلى نوع من الاستقرار، لأنها تتضمّن الامتداد الزمني، كلفظة شهر وسنة و...، وقد تنوب عن فترة أطول إذا قرأناها رمزيا / استعاريا، مما يجعلنا نقول بأنها ترمز إلى مرحلة أفضل من المرحلة الرّاهنة-الماضي-[3] ونلاحظ أن الأطرش يريد أن يصل إلى قراءة رمزية للعنوان، والرمزية كما يعلم تصنع في صلب اهتماماتها الكشف عن المعنى العميق الكامن في بنى سطحية دالة، وبتعبير آخر هي البحث عن التأويل الأكثر ملاءمة وعمقا لنتاج رمزي، هي البحث عن التفسير الأعمق ولكن المستند إلى البنية الدالة التي تعطي البرهان على ما يبت هذا المنحنى في التأويل[4].

وإذا نظرنا إلى نص العنوان أفقيا استنتجنا جملة من الفرضيات التي استدعت توظيف هذه العبارة/ الجمل، وقد قدم الأطرش عدة قراءات للعنوان:

---

[1]- المرجع نفسه ، ص(190).

[2]- المرجع نفسه، ص(191) .

[3]- يوسف الأطرش : دلالات العنوان في رواية " غدا يوم جديد " ،كتاب الملتقى الثاني ، ص(192).

[4]- أنطوان طعمه: السيمولوجيا والأدب، مقاربة سيمولوجية تطبيقية للقصة الحديثة و المعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع و العشرون ، العدد الثالث ، 1996 ، ص(210).

وظف ابن هدوقة هذا العنوان للتركيز على عناصر الحاضر، حاضر الكاتب النفسي والاجتماعي والفكري، وبالتالي عناصر إفرازات الماضي التي تستلزم غدا مشرقا، هذا الماضي الذي هيأ النفوس إلى استقبال زمن زاهر، أي الانتقال من حالة سيئة إلى حالة أفضل، وقد دقق الأطرش في العنوان وفي تلك الصيغة النكرة، ورأى أن تلك الصيغة توحي إلى الغموض والإبهام والتاريخ الإنساني أثبت أن مراحل التحول تكون دائما مفتوحة على احتمالات عديدة[1].

أما لفظة جديد فإنها في العادة تفسر على أنها صفة لحالة حاضرة، أو حالة متوقفة والجديد يحمل –في العادة– الخير، على الأقل فال الخير، وعادة الإنسان أن يتفاءل بالجديد، وقد يخاف البعض من الجديد لأنه يمثل بالنسبة إليهم المجهول.

بناءا على التفسيرات السابقة لمفردات العنوان قال الأطرش: إن ارتباط هذه الألفاظ الثلاثة ببعضها بنيويا "غدا يوم جديد" يبعث على الانتهاء لأنه يحيل على زمن مغلق (en suspens) يعكس حالة مزجت الأمل والانشراح باليأس والقلق، وهذه الحالة دليل على انفتاح نص العنوان بوصفه نصا نوعيا له بنيته الشكلية وإنتاجيته الدّلالية.[2]

ومادام القارئ يدخل إلى النص من باب العنوان، وهو يحمل كل تلك الاحتمالات التي صنعها إثر تفاعل مفردات العنوان بخلفياته المعرفية فمن المؤكد أن ذلك سيؤثر على استنزاف دلالية النص فتأويل العنوان قبل قراءة النص سوف يؤثر على المعاني الحقيقية للنص، ويخضعه للدّلالات الأولى التي اكتسبها من تأويلات القارئ للعنوان.

يرى الأطرش أن تأويل النص هو مسح قبلي لقصة الكاتب، وهذا يجعل العنوان علامة تامة تماثل علامة النص، وبالتالي فإنه يتحول في ذهن القارئ، كما هو في ذهن الكاتب إلى خطاب يرسم حدود خطاب النص، وهو جزء من أجزاء عملية التفاعل المتشابكة بين شتى عناصر الأثر الأدبي التي

[1]– يوسف الأطرش : دلالات العنوان في رواية " غدا يوم جديد " ، (ص، ص)، (190 . 191).

[2]– المرجع نفسه ، ص(192).

تمتد إلى عدد الكلمات الموظفة في العنوان، وإلى الصيغة الفعلية والصيغة الاسمية، وإلى الألوان التي تزين صفحة العنوان وإلى غير ذلك من العناصر التي تشكل المحيط النصي (le parotexte)[1].

كما يهيئ ذهنية القارئ للدخول إلى عالم النّص، إنّه محفز للقراءة لما يحمله من غموض وإلهام وسخرية، وقد حاول يوسف الأطرش أن يربط بين اختيار الروائي للعنوان وأصالة ثقافته، إذ أكد أن العنوان "غدا يوم جديد "يحمل خطابا إذا نظرنا إليه من حيث كونه فعلا لغويا، اجتماعيا يستدعي بعدا ثقافيا،... يردّده النّاس في حالات القنوط واليأس "غدوة يرحمها ربي"، مما جعل الناقد يقول بأن الكاتب متأصل في ثقافته وروح زمانه، وبهذا المفهوم نقول بأن هذه الصيغة السّاخرة ترحاب لاستقبال القارئ.[2]

هذه المفاهيم التي قدمها يوسف الأطرش تحوّل عبارة العنوان إلى رسالة تثير القارئ، ليشرع في تقديم تأويلاته وتصوراته عن العالم النصي الذي مفتاحه عنوان بسيط مكون من بعض الكلمات.

فالعنوان، إذن، واجهة الأثر الأدبي يعمل على خلق علاقة سياقية، أمّا المتلقي فإنه يعتمد أساسا على تحريك العلاقات الارتباطية، أي أن القارئ بمجرد استقباله عنوان يتلقاه عموديا بعد قراءته أفقيا، مما يجعله لا يتوقف على توليد الدّلالات، وقد استحضر الأطرش عناوين روايات عبد الحميد بن هدوقة، وقدم لها تأويلاته الخاصة، فريح الجنوب ريح عادة غير مرغوب فيها لأنها تعني الجفاف الذي يولد اليأس القنوط، وإنها ليست الريح التي ترمز إلى التغيير وإلى الثورة كريح "شهيلي" الريح الغربية التي تعبر وتزرع الأمل، ريح بن هدوقة تحمل الحزن والعزلة والخوف والموت... ! أمّا نهاية الأمس "فتوحي إلى الحاضر، انتهى الأمس إنها نهاية لا تحمل أي أمل، إنها نهاية وانتهى...

و"بان الصبح" توحي إلى الانفراج، وإلى العودة، إنه التفاؤل... ثم عودة إلى الضياع في "الجازية والدّراويش" بين الماضي والحاضر، وغموض المستقبل إنه حاضر فيه غرائز الإنسان، حبّ التملك وعشق الذّات، والأنانية...

[1]- يوسف الأطرش : دلالات العنوان في رواية " غدا يوم جديد " ، ص(192) .

[2]- المرجع نفسه ، ص(193).

وتأتي "غدا يوم جديد" الحالة المفتوحة على كل الاحتمالات، فالماضي عند بن هدوقة إيجابي رغم مآسيه، أمّا الحاضر فهو سلبي عنده غير مرضي، والمستقبل عنه إبهام، وغموض، إنه مفتوح كثيرا نحو المجهول (Tropovvert).[1] والعادة أن يكون اليوم الجديد (المستقبل) أفضل من الحاضر، أو على الأقل فإن الإنسان بطبيعته ينتظر أن يكون مستقبله أفضل من حاضره، لكن فلسفة عبد الحميد بن هدوقة الزمنية ناقضت هذه الفرضية، وهذا ما وضحه خطاب الرواية، ومن هنا نجد أن بن هدوقة قد خاض كثيرا في مشكلة الزمن الروائي، بدءا بعناوين رواياته، التي تضمّنت التعبير عن مشكلة الزمن وهو المحور الأساسي الذي تدور حوله رؤيته الفكرية والإديولوجية، أي رؤية العالم الغولدمانية.

ـ المبحث السّابع: استثمار نظريّة القراءة والتّلقي في مداخلات الملتقى .

يـمكن التّمييز في النظرية الأدبيّة الحديثة بين مراحل ثلاث:

1- مرحلة ساد فيها الاهتمام بالمؤلّف (الاتّجاه الاجتماعي والنّفسي).

2- مرحلة الاهتمام بالنصّ (عند أصحاب النقد الجديد).

3- مرحلة الاهتمام بالقارئ، وقد كان القارئ أقلّ أطراف هذا الثلاثي حظا من الاهتمام.[2]

[1]- يوسف الأطرش : دلالات العنوان في رواية غدا يوم جديد ، (ص-ص)(193-194).

[2]- تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، نوارة للترجمة و النشر ، ط2 ، 1997 ، ص(67).

وقد نشأت نظريات التلقّي والقراءة والتأويل استكمالا للجوانب التي أهملتها البنيوية حينما اعتمدت على النص كبنية مغلقة، متجاهلة العوامل الاجتماعية والتّاريخية التي تسهم في بناء النص، وقد عملت تلك النظريات على وضع "العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وبنقل مركز الثّقل من استراتيجية التّحليل من جانب المؤلّف – النصّ ، إلى جانب النص – القارئ".[1]

وهذه النظريّة شأنها شأن باقي النظريّات لم تنشأ من فراغ فقد استفادت من مقولات ومبادئ تنتمي إلى نظريّات سابقة أو معاصرة، فالظّاهراتية مثلا تجعل دور المتلقّي مركزيا في تحليل نصّه وإعادة بنائه و بذلك شارك في إنتاجه.

في مداخلة بوقرومة حكيمة التي جاءت بعنوان (تشكيل القارئ الضّمني في رواية نهاية الأمس) حاولت الأستاذة الإلمام بكل ما يتعلّق بالقارئ الضّمني تنظيرا وتطبيقا على رواية "نهاية الأمس"، لكنّ المداخلة كانت بدون تهميشات فجاءت المعلومات غير موثّقة في جزئها النّظري فارتأيت أن أقدّم بعض ما يتعلّق بنظرية التلّقي عند فلفجانج آيزر والاستجابة الجمالية.

إنّ قولنا بأنّ نظرية التلقّي عند آيزر تتعلّق بالاستجابة الجمالية ليس في حقيقته سوى استثمار لعنوان كتاب آيزر "فعل القراءة " الذي شفعه بعنوان فرعي هو "نظرية في الاستجابة الجمالية" ينطلق اتجاه آيزر من وعيه بالبعد الاجتماعي للنصّ والقراءة، ولكنه اختار أن يركّز على الجوانب الجمالية لهذه القراءة، على العكس من ياوس الذي سعى "بطريقة غادامرية إلى تحديد موقع العمل الأدبي ضمن أفقه التاريخي أي سياق المعاني الثّقافية التي أنتج العمل في إطارها".[2]

لقد تحدّث فولفغانغ آيزر في كتابيه "فعل القراءة" و"القارئ الضّمني" لا عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش من خلال ذلك "النصّ الجيد والعلاقة العكسيّة بينه وبين التوقّع، مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، إذ أنه ليس للنصّ واقع ثابت ومدلول ثابت، فهو يتحرّك من خلال قدرته

[1]– صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، دط، 2002 ، ص(116).

[2]– تيري إيجلتون : مقدّمة في نظرية الأدب ، ، ص(74).

على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويّته الحقيقية في القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتا بل نسبيّا، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم، أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق.[1]

يرى آيزر أن ثمة شروطا يجب توافرها لكي يصبح النص ذا فعالية، إذ لا تتحقق هذه الفعالية إلا عندما يحدث أن العمل الأدبي يدفع القارئ إلى وعي نقدي جديد بشفراته وتوقّعاته المألوفة.[2]

وهكذا فإن العمل الأدبي القيم لا يدعم إدراكاتنا المعطاة، بل يتخطى المعايير المعطاة للرؤية ومن ثم يعلمنا شفرات جديدة للفهم.[3]

كما يفترض فعل القراءة تناغما بين النص والقارئ، فآيزر يرى "أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلي، فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل".[4]

من ناحية أخرى يجدر بالقارئ أن يكون واعيا بشفرات النص الذي يجب بدوره أن يكون قيما "ينتهك أو يتخطى الطرق المعيارية للرؤية"[5]. وبذلك يكتسب القارئ شخصية شفرات جديدة للفهم تدفع به إلى التساؤل خلال فعل القراءة، كلما تعمق التساؤل عن الذات القارئة تعمق البحث والتفسير للأعمال الأدبية، إذن فالعلاقة بين القارئ والنص علاقة تأثير متبادل، فإذا كنا نقوم بتعديل النص عن طريق الاستراتيجيات القرائية، فإن النص يعدلنا في الوقت نفسه، وكل معنى القراءة بالنسبة لآيزر هو أنها تجعلنا ذوي وعي عميق بذواتنا، فكأن ما كنا نقرأ ونحن نسلك طريقنا خلال كتاب إنما هو أنفسنا.[6]

---

[1]- لخضر العرابي : المدارس النّقدية المعاصرة ، ص(303).

[2]- المرجع نفسه ، ص(71).

[3]- المرجع نفسه ، ص(71).

[4]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص(123).

[5]- تيري إيجلتون : مقدّمة في نظرية الأدب ، ص(71).

[6]- المرجع نفسه ، ص(71).

اهتم آيزر بالقارئ مانحا إياه حرية أكبر، حتى أنه يبدو وكأنه "منخرط في منازلة النص قدر انخراطه في تفسيره، يجاهد في تثبيت إمكاناته الفوضوية (متعددة الدلالة) ضمن إطار يمكن التحكم فيه.[1]

إذ تقترن حرية القارئ بذلك الإطار الذي لا يخرج عن مدلولات النص وأبعاده، وعلاقة القارئ بالنص تقف عند الحدود التي تعطيه القدرة على منح النص سمة التوافق التي تعتبر بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، هذا علاوة على ضرورة اعتماد القارئ على الإجراءات التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية و إنما إلى مقاربة العلاقة بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ، وقد حدد آيزر قارئه الخاص وجعله هو العامل المميز لنظريته وسماه القارئ الضمني.

قدمت بوقرومة حكيمة مفهوم القارئ الضمني عند آيزر "فهو مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست موسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"، فالنصوص الأدبية تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ مما يسمح لمعناها أن يتجمع في ذهن المتلقي "فالقارئ الضمني إذن هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة" وهذا يعني أن القارئ الضمني إذن هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة" وهذا يعني أن القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص.[2]

1- الفهم ودوره في بناء المعنى :

حذر آيزر من أن تكون القراءة عملية كشف عن المعنى وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أن "الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه"، ولذلك اهتمت

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- بوقرّومة حكيمة : تشكيل القارىء الضّمني في رواية " نهاية الأمس " ،كتاب الملتقى الحادي عشر ، ص(40).

نظرية التلقي بالفهم كأساس للتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابه عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي وجد فيها النص حين تلقاه الأوائل.[1]

حاولت الدّراسة التي قامت بها بوقرومة الوصول إلى مقاصد الكاتب من خلال بعض العلامات المبثوثة في الرواية والتي توحي في مجملها بإعادة النظر في القضايا المتعلقة بالريف وبالثورة الزراعية، فعبد الحميد بن هدوقة معروف بكتاباته التي تدعو إلى قيم العدل والمساواة في إطار مبادئ الاشتراكية لذلك كان يحرص على أن يخلق من البيئة الإقطاعية نفسها النقيض الذي سيقضي عليها، فكلف المعلم (البشير) بمهمة تتمثل في التغيير الجذري للقرية انطلاقا من تحرير الماء الذي احتكرته إرادة الإقطاعي "ابن الصخري" خصوصا إذا تعلق باعتبار أن الماء والمدرسة وجهان لعملة واحدة، فكل فكرة تنطلق في نفس المعلم إلا وعادت إلى قضية الماء "عليه إذن أن يبحث قضية إيصال الماء إلى المدرسة كنقطة أولى في برنامج عمله الطويل".[2]

ترى بوقرومة أن الكاتب يركّز على وعي المتلقي بالأهميّة الوظيفية والدّلالية للماء، لأنه رأى فيه "بؤرة دلالية" تستلزمها كل مقتضيات التغيير الجذري الذي تهدف الثورة الزراعية إلى تحقيقه بالفعل.[3]

2- القارئ المشارك في إنتاج المعنى:

لقد حاول أيزر أن يمنح القارئ قدرة على إعطاء النص سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا، وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنه مقصود بذاته، قصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي، ومن هنا افترض أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها عن طريق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ، كما يعتقد "إنغادرن" أن هذه الفجوات منتشرة في أي عمل أدبي، إذ ينطوي هذا الأخير في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه.[4] والرواية مليئة بهذه الفجوات التي تفسح المجال لمخيلة القارئ أن تملأها، من أمثلتها تلك

[1]- المرجع نفسه ، ص(42).

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ، ص(40).

[4]- بوقرومة حكيمة : تشكيل القارىء الضمني في رواية " نهاية الأمس " ،كتاب الملتقى الحادي عشر ، ص (44).

الفراغات التي يتركها الكاتب من حين لآخر، وتتمثل في ثلاث نقاط متتالية (...) وقد قدمت الناقدة عديد الأمثلة لهذا النوع من الفراغات التي احتلت كثافة واسعة في الرواية إذ لا تكاد تخلو صفحة منها، وهي موجهة في مجملها إلى القارئ الضمني ليتدبرها، كما أن الفقرات تحتوي على فقرات وفجوات متروكة للقارئ الضمني يتدبرها ويستخلصها، وقد أوردت الناقدة أيضا بعض المقاطع من الرواية التي تحتوي على التهميشات، كما نجد بعض الفجوات في الحوار إذ يتناوب الحوار مع السرد وترسم اللقطات البارزة وتترك الفجوات للخيال، وقد ختمت الناقدة بقولها أن الرواية بقيت ذات طابع مفتوح وقابل للقراءة باستمرار.[1]

3- القارئ الكاشف لأسرار النصّ:

ترى الناقدة أن الرواية قد أتاحت الفرصة للمتلقّي أن يتوغل بين فقراتها وأحداثها، ليبحث عن الأسرار المخبوءة فيها ويكتشفها من خلال فطنته وذكائه، في إطار يتفاعل فيه مع النص حيث يقوم بنشاط تعويضي، ويكشف عن الغامض مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عنها، إذ يلجأ القارئ إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عنها، إذ يلجأ القارئ إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات، هذه التساؤلات والاستفهامات تدعو القارئ الضّمني إلى التّفاعل مع كلّ لقطة من لقطات الرّواية، كما أن أسماء الشخصيات تدعو القارئ الضمني إلى محاولة الكشف عن الدلالات التي استعملت لأجلها.[2]

وقد ورد في المداخلة كل التساؤلات التي جاءت في الرواية، وكذا قدمت الناقدة قراءتها الخاصة لمعاني بعض أسماء الشخصيات الموظفة في الرواية.

[1]- المرجع نفسه ، ص(49).

[2]- بوقرومة حكيمة : تشكيل القارىء الضمني في رواية " نهاية الأمس "،كتاب الملتقى الحادي عشرللرواية "عبد الحميد بن هدوقة " ، ص(44).

الخاتمة

الخـاتمة :

من خلال فصول البحث نتوصّل إلى النّتائج التالية :

– إن الحداثة جاءت ثورة على كل النماذج الاقتصادية والثقافية القديمة وأحدثت قطيعة معها، وقد طالت الحداثة الأدب فثارت الرّواية على شكلها التقليدي ومواضيعها المتكرّرة وعرفت الرواية الجزائرية تحوّلا واضحا تأثرا بالرواية في المشرق العربي وفي العالم، كما عرف النقد الحداثي رواجا في الساحة النقدية الجزائرية بعدما ساد النقد الانطباعي لفترة طويلة، وهذا ما كان واضحا من خلال عرضنا لنماذج من الأعمال النقدية الجزائرية، فنستطيع أن نقول أن الحداثة في الجزائر قد مسّت الرواية والنقد الروائي معا.

– ربط نقاد الملتقى الحداثة الروائية بالتجديد والابتكار وبالتجريب، واستخرجوا أهم سمات الرواية الجزائرية وهي: التكثيف على مستوى الأنواع الأدبية وتوظيف الفنون، التكثيف على مستوى التيمات، الاشتغال على الجسد، وقد اعتبر نبيل سليمان رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة الخطوة الأهم في تجريبية الرواية الجزائرية، وهنا نتساءل إن كان التجريب قد استدعاه الواقع اللامعقولي الذي عاشه الجزائري بعد الاستقلال أو كان فقط تأثرا بالروائيين العرب أمثال: إيميل حبيبي، وجمال الغيطاني، والزيني بركات وغيرهم.

– درس النقاد عبر دورات الملتقى عناصر بناء الرواية الجزائرية الحداثية، الراوي، الزمن، المكان الشخصية، اللغة، واستعانوا في ذلك بتنظيرات النقاد العرب أمثال: جيرار جينات، وتودوروف وبارت، وغيرهم .

– بالنسبة للرّاوي ظهر من خلال المداخلات المقدّمة إفادة النقاد الجزائريين من تنظيرات المعنية بالتحليل السردي نذكر منهم: رولان بارت، جون بويون، تودوروف، جيرار جينات كما استعانوا بأبحاث النقاد العرب أمثال : عبد الله إبراهيم، إبراهيم خليل.

– وقد توصّل النقّاد إلى أن الرّواية الحداثية قد تضمّنت مختلف أنواع الرّواة وركّزوا على الرّواية النّسائية الجزائرية التي أجمع النّقاد على أنّها كانت روايات للسير الذاتية لصاحباتها.

– توصّل الدارسون من خلال مداخلاتهم إلى أنّ توظيف الزّمن في الروايات الحداثية كان توظيفا مختلفا عما كان عليه مع الرواية التقليدية، بحيث لم يعد الروائي يهتم بالتسلسل الكرونولوجي للأحداث وقد أصر عمر عيلان على أن الزمن يتسم بالتاريخية، كما أن التوظيف المتميز للزمن يعطي النص بعدا جماليا، كما ركز بعض النقاد على الوقفة الوصفية ودرسوا علاقة الوصف بالسرد بناءا على تنظيرات النقاد الغرب والعرب، أمثال جيرار جينات وتودوروف وسيزا قاسم.

– توصّل النقّاد إلى أنّ صورة المكان الواحد تتنوّع حسب زاوية النظر التي تلتفظ منها وضوابط المكان في الرواية متصلة بالوصف سواء ما ظهر في السرد أو الذي يظهر في المقطع الحواري، ودرس هؤلاء النقاد المكان تحت مسميات مختلفة : أماكن الإقامة الاختيارية، أماكن الإقامة الإجبارية، المنفى، المكان الأليف، المكان الطارد، المكان الهوية وغيرها. كما توصلوا إلى أن المكان المرتبط بالتداعي النفسي هو المكان الذي يقبع في الذاكرة.

– بالنسبة للشخصية الروائية توصل الدارسون إلى أنه لا يقوم بناء الشخصية الروائية على جانب واحد، وذلك بسبب تنوع التبئير في النص، وبالتالي فالشخصية الروائية تعرف من زوايا نظر مختلفة، كما حاول النقاد دراسة الشخصيات الأسطورية والعجائبية في الرواية وتحديد العلاقة بين الواقع الجزائري واختيارات الروائيين لشخصياتهم، وبالنسبة لتوظيف الشخصيات الأسطورية فقد أجمع النقاد على أن اختيارات الروائيين كانت بما يخدم النص الذي يصور الواقع الجزائري، فقد اختار عبد الحميد بن هدوقة اسم بطلة السيرة الهلالية من أجل أن يظلّ في نطاق الثقافة العربية الإسلامية، ولأن هناك امتداد حضاري بين الجازية والوطن الجزائر، فالسيرة الهلالية هي رحلة الهلاليين إلى الشمال الإفريقي. أما بالنسبة لتوليد الشخصيات العجائبية فيرى النقاد أن الواقع في الجزائر (خصوصا في السبعينات) كان لامعقوليا، فاختار الروائيون الكتابة بطريقة لامعقولية وهو ما جعل الرواية حداثية، لأنها تبنت مشاكل وانشغالات الإنسان الجزائري وعبّرت عنها بأسلوب جديد

مختلف عن السائد، وهنا لا ينفي النقاد تأثر الروائيين الجزائريين بالرّواية العجائبيّة الغربية التي ظهرت في القرن العشرين.

– بالنسبة للغة الروائية أجمع النقاد على أن الروائيين الجزائريين قد سخّروا جميع مستويات اللغة لخدمة الشخصيات، لكن دون أن يشعر القارئ بوجود اختلال مستوياتي في نسيج اللغة، وقد كانت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي رواية نموذجيّة في تجسيد شعريّة السرد في الرواية الجزائرية الحداثية.

– مما سبق نستنتج أن مواضيع الروايات الجزائرية قد تنوعت، فمن قضايا الثورة التحريرية إلى تناول مشاكل فترة الاشتراكية ثم العشرية السوداء، وقد عبر معظم الروائيين عن توجهاتهم وأبدوا استياءهم من الواقع الذي وصلت إليه الجزائر نتيجة فساد السلطة وسوء التسيير، وقد تمكن بعض الروائيين من خلق أساليبهم الخاصة في الكتابة، متأثرين ببعض أعلام الرواية في العالم.

– المعروف أن الأدب هو الذي يخترق سلم المقاييس المعتادة، ليذعن النقد إليه فيجدد مقولاته ومعاوله، لكننا نجد مع بعض الروايات كرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي شيئا مختلفا، إذ استثمرت الروائية بعض مقولات "رولان بارت" في روايتها، وقد قلبت المألوف إذ عرف منذ زمن أن الأدب سابق للنقد يذعنه إليه، و هذا يجعلنا نتأكد من أنّ فئة كبيرة من الرّوائيين الجزائريين على وعي بتنظيرات النقّاد الغرب فيما يتعلّق بالسّرديات .

– من خلال مداخلات الملتقى الدولي للرواية "عبد الحميد بن هدوقة" نجد أن النقاد سلكوا اتجاهين معروفين في دراسة الروايات:

الاتّجاه الأوّل: دراسة المضامين أو المعنى في الرواية انطلاقا من النظريات التي أرسى قواعدها بروب وعدّلها غريماس فيما بعد، أبرز هؤلاء النقاد رشيد بن مالك الذي نجده طبّق مقولات غريماس تطبيقا آليا.

الاتجاه الثاني: درس الرواية من جوانبها التركيبية من حيث كونها خطابا أبرز هؤلاء ياسين سرايعة ونبيلة زويش وعمر عيلان وغيرهم، وقد اتكأ هؤلاء على تنظيرات جيرار جينات وتودوروف وسعيد يقطين وغيرهم.

نلاحظ من خلال المداخلات المدروسة توظيف النقاد للمناهج السياقيّة وقد كانت المداخلات التي باشر فيها النقاد الرواية بالمنهج النفسي خصوصا قليلة، كما وظّفوا المناهج النصّانية بكثرة خاصة المنهج البنيوي والسيميائي ونظريات القراءة والتلقي والتأويل.

بينما يغيب تماما النقد الثقافي الذي ظهر بقوّة في الملتقى الأخير الذي مازال لم يطبع بعد في شكل كتاب، إذ دخلت آمنة بلعلى وعبد الله إبراهيم وغيرهم من النقاد في نقاشات طويلة على مدى أيام الملتقى حول النقد الثقافي ومرجعياته.

ومما يؤخذ على بعض النقاد هو تبنّيهم لمنهج واحد وحيد منذ انطلاقة الملتقى وتطبيقه آليا إذ نجد في معظم الأحيان أن صرامة المنهج تقتل النص و تجعل الناقد يبدو بمظهر من يهتمّ بتطبيق المنهج أكثر مما يهتم بكشف جمال النص ، و كأن ما يهم الباحث هو تطبيق منهج حداثي فقط حتى يجاري الموضة النقدية ، وهنا نتساءل ما الغاية من تطبيق مناهج الحداثة التي ولدت في سياقات ثقافية مختلفة عن سياقاتنا ؟ هل الحداثة هدف الناقد أم النص الأدبي ؟

بالنسبة لاستفادة روائيينا من الحداثة الروائية عند المشارقة ، نجد معظم الروائيين الجزائريين يقرون باطلاعهم على الروايات العربية السباقة إلى الحداثة و تأثرهم الكبير بها ، بينما نجد البعض ينفي ذلك و يؤكد استفادته فقط من الرواية الغربية .

و الأمر مختلف بالنسبة للنقد الروائي إذ يظهر من خلال المراجع التي استخدمها النقاد في الملتقى استفادتهم من المراجع الأصلية للنقد وكان استخدامهم للمراجع العربية بنسبة أقل .

كما نلاحظ أن درجة استيعاب النقاد للنقد الغربي تتفاوت من ناقد إلى آخر ، فهناك من النقاد من كان على اتصال مباشر بالنقد الغربي من خلال الدراسة بالجامعات الأوربية و إتقانهم

للغة الفرنسية على الأقل ، و هناك من يحاول الاستفادة من النقد الغربي عن طريق الكتب المترجمة فتصادفه عدة إشكاليات أبرزها إشكالية المصطلح .

قائمة

المراجع المعتمدة

قائمة المراجع المعتمدة في البحث:

- **باللّغة العربيّة:**

1. إبراهيم سعدي: بوح الرّجل القادم من الظّلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001
2. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 .
3. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998 .
4. أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط 6، 2007 .
5. بشير مفتي : المراسيم و الجنائز ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 1998 .
6. جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور ، منشورات مارينو ، الجزائر ، دط ، 1998 .
7. جيلالي خلاص : رائحة الكلب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1998 .
8. الحبيب السايح : زمن النمرود ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1986 .
9. الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1972
10. الطاهر وطار: الزلزال، بيروت، ط1، 1974 .
11. الطاهر وطار: عرس بغل، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1978 .
12. الطاهر وطار: الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980 .
13. الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1980 .
14. الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، دار الهلال، القاهرة، ط1، 1995 .
15. الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجاحظية للتبيين، الجزائر، ط1، 1999 .
16. عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ش و ن ت، الجزائر، ط1، 1980 .
17. عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983
18. عبد العالي عرعار: البحث عن الوجه الآخر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1986 .
19. علي فهمي خشيم: إينارو، مركز الحضارة العربية، دب، ط2، 1998 .

20. مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، لافوميك، الجزائر، 1989 .

21. واسيني الأعرج: حارسة الضلال، دار الجمل، ألمانيا، ط1، 2000 .

22. واسيني الأعرج: نوا اللوز، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1982 .

23. واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 1997 .

24. واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأصيلية، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 1997 .

- **المترجمة :**

25. لوكيوس أبو ليوس: تحولات الجحش الذهبي، ترجمة علي فهمي خشيم، مركز الحضارة العربية، دب، ط3 .

- **باللغة الفرنسية:**

25. Assia Djebar , loin de médine , fills d ismael , 2éme édition ENAG , 1994 .

- **المراجع:**

- **باللغة العربية:**

1. إبراهيم خليل : بنية النص الرّوائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 .

2. إبراهيم زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1978 .

3. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003

4. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان ط2، 2007 .

5. إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة دط، دس .

6. أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1986 .

7. أحمد سيد محمد : الرّواية الإنسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1989 .

8. أحمد مطلوب : في المصطلح النقدي ، منشورات المجمع العلمي ، دب ، دط ، 2002 .

9. ألفة كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1،1989 .

10. أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم و الممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر دط، 2009 . حسن عليان : العرب و الغرب في الرواية العربية ، منشورات مجدولاي للنشر عمان ، ط1 ، 2004 .

11. حسين خمري : فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 2001 .

12. حسين علام : العجائبي في الأدب ، من منظور شعرية السرد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 .

13. حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ط1، 2008 . 2001 . 2004 .

14. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب دط، 1996 .

15. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للطباعة و النشر، الجزائر، 2000 .

16. رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، دط، دس .

17. سعاد حرب : نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ، تحرير أحمد عبد الحليم عطية ، دار الفارابي بيروت ، ط1 ، 2010 .

18. سعاد محمد خضر : الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات المكتبة العصرية ، صيداء ، بيروت 1967 .

19. سعيد بن كراد : مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 . 2003

20. السّعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 .

21. سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيداء، بيروت . 1967

22. سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، رؤيا للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط1، 2006 .

23. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 . 1989

24. سمي سعد حجازي : النقد الأدبي المعاصر ، قضاياه و اتجاهاته ، دار الأفق الغربية ، القاهرة ط1 ، 1980 .

25. سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2002

26. سمير المرزوقي ، و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا ، الدار التونسية للنشر ، دط ، دس .

27. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984 .

28. شوقي ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5، دس .

29. شوقي عبد الحكيم: السير و الملاحم الشعبية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984 .

30. صابر الحباشة : غواية السرد ، قراءات في الرواية العربية ، دار نينوى للدراسات و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2010 .

31. صلاح صالح : سردبات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 . 2003

32. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، . 1977

33. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، دط، 2002 .

34. طلال حرب: أولية النص (نظرات في النقد و القصة و الأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، دب، ط1، 1999 .

35. طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط1 1996 .

36. ظاهر علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1 1979 .

37. عادل ضرغام : في السرد الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 .

38. عاصم محمد أمين بني عامر : ملامح حداثية في التراث النقدي العربي ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2005 .

39. عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1986 .

40. عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 .

41. عبد الرحيم علام : سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، أفريقيا للشرق ، بيروت ، 1999 .

42. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1983

43. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن ط2، 1982 .

44. عبد السلام المسدي: قضية البنيوية: دراسة و نماذج، دار الجنوب، تونس، دط، 1995 .

45. عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دط ، دس .

46. عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 .

47. عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع ، دراسة تحليلية فنية ، القاهرة ، ط1 1993 .

48. عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 .

49. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983 .

50. عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، القاهرة، ط1 1993 .

51. عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، دار الأمة، الجزائر، دط، 2009 .

52. علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة، منشورات الصقر العربي، بيروت، ط1 1991 .

53. عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر

54. عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990 .

55. و التوزيع، ط1، 1988 .

56. عمر عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1 2001 .

57. علال سنقوقة: المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000 .

58. عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010 .

59. عمار زعموش: النقد الأدبي في الجزائر، قضاياه و اتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة،

60. عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2005 .

61. علي سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط1، 1980 .

62. علي حرب: أزمنة الحداثة الفائقة، الإصلاح، الإرهاب، الشراكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005 .

63. غالي شكري: برج بابل، النقد و الحداثة، دار الريس، لندن، دط، 1989 .

64. غالي شكري: بين الحداثة و ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1999 .

65. فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002

66. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1980 .

67. لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، دط، 2007 .

68. محمد مصايف: في الثورة و التعريب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1981

69. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الإلتزام،

70. مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، دس .

71. محمد الصديق باغورة: مقالات في الأدب الجزائري القديم و الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2007 .

72. محمد كامل الخطيب: الرواية و الواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981 .

73. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدارالعربية للكتاب، 1993

74. محمد الناصر العجيمي: النقد الروائي العربي الحديث، دار النهى للطباعة صفاقص، ط1 2005 .

75. محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 .

76. محمد حديدي: الحداثة و ما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط، 2008 .

77. مولاي علي بوحاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض و محمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005 .

78. محمد الدغمومي: نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999 .

79. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ط1، 2001 .

80. محمود الربيعي: حاضر النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2 .

81. محمد نور الدين أفاية: الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، إفريقيا للشرق، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1998 .

82. محمد بوعزة: هرمينيوطيقا النسق و الكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار، بيروت، ط1 .

83. ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 2002 .

84. منصور نعمان الديلمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1 1999 .

85. نبيل سليمان: النقد الأدبي في سوريا، الجزء الأول، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1980 .

86. نبيل سليمان: جماليات و شواغل روائية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 2004 .

87. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

88. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2002 .

- **المراجع المترجمة:**

1. ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، دب ، دط، 1997 .

2. أوستين وارين و رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دب، دط .

3. تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، نوارة للترجمة و النشر، ط2 1997 .

4. تزفتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005 .

5. جيرار جينات: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000 .

6. جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2000 .

7. جيرار جينات و آخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا، 2002 .

8. جيرار جينات و آخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط ط1، 1992 .

9. جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد، دط، 1986 .

10. روجر ب هنكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمةو تقديم و تعليق صلاح رزق، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، 2005 .

11. رم ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، و منشورات عويدات، بيروت . باريس، دط، 1982 .

12. روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط 1997 .

13. رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، دط، 1992 .

14. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت .

15. فان دايك: علم النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1 . 2001

16. كارلوني و فيللو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت، ط1، 1973 .

17. كارل ماركس: حول الهند و الجزائر، ترجمة شريف الدشوني، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، دس .

18. كولن ولسن: فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد، دط، 1986 .

19. ميشال آريفيه، جان كلود جيرو: السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة رشيد بن مالك ،مراجعة و تقديم عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 .

20. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ط1، 1971 .

21. مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤثر حسن فوزي، دار المأمون للترجمة و النشر، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1987 .

22. مجموعة من المؤلفين : نظرية الأدب ، ترجمة نصيف التكريتي ، دار النشر للنشر ، العراق ط1 ، دس .

23. ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 .

- **المراجع باللّغة الفرنسيّة:**

1. A Grémas , sémantique structurale , PUF , Paris , 1966 réédité en 1986 .

2. Beida cheik , Maghreb en textes , l Harmatan , Paris ,1996

3. Charles Bonn , Anthologie de la littérature algérienne , librairie générale française , Paris , 1990 .

4. Charles Bonn , le roman algérien de langue française , édition l harlatan , Paris ,1985.

5. Charles Bonn , la littérature algérienne de langue française et ses lectures , imaginaire et discours d idées , SHerbrouke , Naaman , Canada , 1974 .

6. Charles Bonn , Problématique spatiale du roman algérienne , entreprise nationale du livre , Alger , 1986 .

7. Charles Bonn , lecture présente de Mohamed dib , entreprise nationale du livre , Alger , 1988 .

8. Christiane Achour , Anthologie de la littérature algérienne , de langue française , ENAP BORDAS , Paris , 1990 .

9. Gérard Genette , Fiction et diction , colection poétique , Seuil , Paris , 1990 .

10. Henri Mittérand , le discours du roman , PUF , écriture , Paris , 1 edition , 1980 .

11. Jean Deajeux , Mohamed Dib écrivain algérienne , édition TFI , Italie , 1991.

12. Julia Kristeva , Recherhes pour une sémanalyse , (extraits) édition TFI , Italie ,1991 .

13. L encyclopédie du monde d aujourd hui, GHINNESS , édition TFI , Italie , 1991 .

14. Lucien Goldman , pour une sociologie du roman , édition Galimard , Paris , 1964 .

15. Marthe Robert , Roman des origines et origines des roman , edition bérnart grasset , Paris , 1972 .

16. Mikhail Bakhtine , la poétique de Dostoievski , traduit du russe par Isabelle Kolitcheff , présentation de Julia Kristéva , édition du Seuil , 1970 .

17. Millan Kundera , L art du roman , édition Galimard , France , 1986 .

18. Nassim Khoury , introduction a la modérnité arab , essai d étude critique de l œuvre d adonis , dar lhadatha , beyrouth , 1986 .

19. Tezvetan Todorov , Léttérature et signification , Larousse , Paris .

20. Tzvétan Todorov , Introduction a la littérature fantastique , edition du seuil , Paris , 1990 .

21. Vladimir Propp , Morphologie du conte , traduction de Marguerite Deridda , Tzvetan Todorov , Claud Klan , Edition poétique , Seuil , Paris , 1965 .

22. Yves Reuter , Introduction a l analyse du roman , Bordas , Paris , 1992 .

- **المعاجم و القواميس:**

- **باللّغة العربيّة :**

1. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، دط، دس .

- **باللّغة الفرنسيّة:**

2. Larousse , dictionnaire de la langue française , Jean Dubois , Paris

3. Joelle Gardes Tamine , Maris claude Hubert , dictionnaire de critique littéraire , ARMAND COLIN , Paris , 2004

- **المجلّات و الدّوريّات و الجرائد:**

- **باللغة العربية:**

1. مجلة أدب و نقد، العدد يونيو، 2002، القاهرة .
2. مجلة الثقافة، العدد 8 . 9، وزارة الإعلام و الثقافة ، الجزائر ، 1972 .
3. مجلة الثقافة العالمية ، العدد 105 ، الكويت ، 2001 .
4. مجلة دبي الثقافية ، الإمارات العربية المتحدة ، العدد87 ، أغسطس2012 .
5. مجلة دراسات جزائرية ، جامعة وهران ، ع1 ، 1982 .
6. مجلة الرؤيا ، يصدرها إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ع1 ، 1982 .
7. مجلة السرديات ، العدد الأول ،الجزائر ، جانفي 2000 .
8. عالم الفكر ، المجلّد السابع و العشرون ، العدد الأول ، الكويت ، 1998 .
9. عالم الفكر ، المجلد الرابع و العشرون ، العدد الثالث ، الكويت ، 1996 .
10. مجلة العلوم الإنسانية ، العددالأول ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، أفريل 2001 .
11. مجلة فصول المصرية ، المجلد الأول ، العدد تشرين الأول ، مصر ، 1998 .
12. مجلة معارف ، مجلة علمية فكرية محكمة ، المركز الجامعي بالبويرة ، العدد الأول ، ماي 2006 .
13. جريدة المجاهد الأسبوعي ، العدد 11 ، الجزائر ، 21 . 10 . 1983 .
14. مجلة اللغة و الأدب ، ع13 ، معهد الآداب و اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، 1998.
15. مجلة المعرفة ، العدد 435 ، كانون الأول ، الكويت . 1999 .
16. منتدى الأستاذ ، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة ، ع3 ، أفريل 2007 .

- **باللغة الفرنسية:**

1. Œuvres et critique , édition Jean Michel , Paris , 1996

- **كتب الملتقيات:**

1. سلسلة المنهجية الإسلامية، إشكالية التحيّز، رؤية معرفية و دعوة للاجتهاد، تحرير عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة المتحدة، ط3، 1998 .

2. كتاب الملتقى الدولي الأوّل للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 1998 .

3. كتاب الملتقى الدولي الثاني للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 1999 .

4. كتاب الملتقى الدولي الثالث للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2000 .

5. كتاب الملتقى الدولي الرابع " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2001 .

6. كتاب الملتقى الدولي الخامس للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2002 .

7. كتاب الملتقى الدولي السادس للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1 ، 2003 .

8. كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2004 .

9. كتاب الملتقى الثامن للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2006 .

10. كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2008 .

11. كتاب الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2009 .

12. كتاب الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2010 .

13. كتاب الملتقى الدولي الثالث عشر للرواية " عبد الحميد بن هدوقة "، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2011 .

الرسائل و الأطروحات:

1.أحمد رحماني: النقد التطبيقي و الجمالي و اللغوي في القرن الرابع للهجري ، رسالة ماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد الآداب و اللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1987.

2 – عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، سوريا 1986 .

الفهرس

الفهرس

الموضوع ..... **الصفحة**

المقدمـــة ..... **أ ب ج**

المدخـــل : لمحة عن النقد الأدبي الحديث و المعاصر. **5**

1. فن الأدب. 6
2. النقد هذه الماهية المستحيلة 8
3. بأيّ منهج نواجه النص ؟ 12
4. نقد النقـــد. 13
5. النقدو الحداثة..... 16
6. استقبال المناهج النقدية الحداثية في الوطن العربي 18
7. النقد الأدبي الجزائري الحديث و المعاصر..... 22
8. الملتقى الدولي للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " 27

الفصل الأول : النقد الأدبي للرواية الجزائـــــــرية. **30**

. المبحث الأول : في مفهوم الحداثة ..... .32

أولا : الحداثة الغربية و أزمة الإنسان الأوربي ..... .32

ثانيا:الحداثةعندالعرب ..... .40

. المبحث الثاني : الرواية ، بحث في الماهية و النشأة ..... .50

. المبحث الثالث : لمحة عن الرواية الجزائرية..... .63

أولا : الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ..... .63

ثانيا : الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية..... 70

. **المبحث الرابع** : النقد الروائي الجزائري للرواية الجزائرية ..... .74

أوّلا : لمحة عن النقد الروائي الجزائري 74

ثانيا : نماذج للنقد الروائي الجزائري للرواية الجزائرية..... 78

. **المبحث الخامس** : الرواية الجزائرية في النقد العربي 106

. **المبحث السادس** : الرواية الجزائرية في النقد العالمي 118

الفصل الثاني : التنظير لحداثة الرواية من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " 125

. المبحث الأول : النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية الحداثية 127

أولا : من سمات الرواية الجزائرية الحداثية 127

ثانيا : مجالات التجريب في الرواية الجزائرية 136

. **المبحث الثاني** : الراوي في الرواية الجزائرية 143

. **المبحث الثالث** : الزمن في الرواية الجزائرية 167

. **المبحث الرابع** : الملك

ان في الرواية الجزائرية..... 188

. **المبحث الخامس** : الشخصية في الرواية الجزائرية 202

أولا:بنيةالشخصيةالروائية..... 204

ثانيا : الجمال الأسطوري للشخصية الروائية 207

ثالثا : الشخصية العجائبية..... 209

رابعا : تقنية حضور المؤلف 213

. **المبحث السادس** : أشكال اللغة في الرواية الجزائرية..... 215

أولا : تفاعل اللغات و اللهجات في الرواية الواحدة 216

ثانيا:شعرية اللغة أو النثر الشعري..... 218

الفصل الثالث : حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية "عبدالحميدبن هدوقة ..... **222**.

. المبحث الأول : الاتجاهات النقدية المعتمدة في دراسة الرواية من خلال كتب الملتقى..... 224

أولا : فلاديمير بروب و مورفولوجيا الحكاية 227

ثانيا : رولان بارت و التحليل البنيوي للسرد 231

ثالثا : جيرار جينات و حدود السرد..... 234

. المبحث الثاني : المنهج السيميائي في مداخلات رشيد بن مالك 239

. المبحث الثالث : عبد العالي بشير و مقاربته للشخصيات الروائية 252

. المبحث الرابع : وظائف السرد المكرر في رواية غدا يوم جديد من خلال مداخلات السعيد بوطاجين 258

. المبحث الخامس : ياسين سرايعية و استثماره لمقولات جيرار جينات في السرد..... 263

. المبحث السادس : التناص و المناص في الرواية من خلال مداخلات الملتقى **272**

ـ المبحث السابع : استثمار نظريات القراءة و التلقي في مداخلات الملتقى 289

الخاتمة 296

قائمة المراجع المعتمدة..... 301

الفهرس..... **314**

ملخص:

هذا البحث هو مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير تخصّص "مدارس النّقد الأدبي المعاصر"، عنوان المذكّرة : حداثة النّقد الرّوائي من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدّوقة" .

لقد اعتمد بحثنا منهجيّا على مدخل تناولنا فيه أنواع الفنون ونقودها، وركّزنا على مفهوم فنّ الأدب ونقده الأدبي، ، ثم تحدّثنا عن الحداثة والنّقد، ثمّ عن تجربة النّقد المعاصر في وطننا العربي، والنّقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر، بما فيه الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة".

ووزّعنا البحث على ثلاثة فصول، الفصل الأوّل "النّقد الأدبي للرّواية الجزائريّة" ضمّ ستّة مباحث،والفصل الثاني : وعي الحداثة الرّوائية – من خلال أعمال الملتقى الدّولي للرّواية "عبد الحميد بن هدوقة" – ضمّ أيضا ستّة مباحث، وهنا نجد أنّنا ركّزنا مضطرّين على الرّواية الجزائريّة لأنّ الرّوايات العربية المدروسة كانت قليلة جدا ، أمّا الفصل الثّالث "حداثة النّقد الرّوائي من خلال أعمال الملتقى" فتناولنا فيه سبعة مباحث، و الخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج التي توصّلنا إليها .

Résumé:

Cette recherche est un mémoire pour l'obtention du diplôme de magister dans la spécialité des écoles de critique contemporaine.Le titre de la thèse est « la modernité de la critique romanesque à travers les travaux du congrès international du roman « Abd El Hamid Ben Hadouga .

Notre recherche est basée sur un prologue dans lequel nous avons traité différentes sortes d'arts et de critique et nous avons mis l'accent sur le concept de l'art, de la littérature et de la critique littéraire puis nous avons parlé de la modernité et de la critique et de l'expérience de critique contemporaine dans le monde arabe.Ensuite, on a évoqué la critique littéraire algérienne moderne et contemporaine et aussi le congrès international du romanAbd El Hamid Ben Hadouga .

Vous trouverez trois chapitres. Le premier concerne la critique littéraire du roman algérien. Il comprend six enquêtes .

Le deuxième chapitre, sur la prise de conscience de la modernitéromanesque. Il comprend également six enquêtes .

Le troisième chapitre la modernité de la critique romanesque à travers les travaux du congrés Internationale du roman AbdElhamid BenHadouga .

la conclusion est un résumé succint de tout ce qui a été exposé auparavant .