الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التّبسي – تبسة–

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

خصائص اللغة السردية في الرواية الجزائرية

–عبد الحميد بن هدوقة ، الطاهر وطار، واسيني الأعرج–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب: فوزي نجار

إشراف الأستاذ الدكتور عمر عيلان

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي- تبسة	رئيسا
عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة	مشرفا ومقررا
عمر بن مقنعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار- عنابة	عضوا مناقشا
عبد السلام جغدير	استاذ محاضر أ	جامعة 20 اوت 1955 - سكيكدة	عضوا مناقشا
رشيد سلطاني	استاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي- تبسة	عضوا مناقشا
مديحة عتيق	استاذ محاضر أ	جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق اهراس	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1439- 1440هـ/ 2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم باسمى آيات الشكر والإمتنان والتقدير والعرفان إلى أستاذي الفاضل عمر عيلان لجميل عطائه وسعة صبره ورعايته وتوجيهه لإنجاز هذا البحث وإخراجه على هذا النحو.

أخص بجزيل الشكر والعرفان أعضاء اللجنة المناقشة شاكرا إياهم على القراءة والتحليل وتحمل عناء البحث

فلكم مني كامل الإحترام والتقدير

فوزي نجار

إهـــــداء

إلى الطود الشامخ

أحمد والنجية أبا وأما

صفاء زديرة حيزية حليمة غزالة سمية حفيظة فيصل عماد

زوجة وإخوة

أهــدي عملي هذا

المقدمة

تقتضي سنة الوجود أن كل قديم في زمانه جديد، وكل جديد في آنه قديم فيما بعد،إنها سمة وسمت العصور المختلقة، بل حتى أبناء العصر الواحد أو الجيل الواحد.انعكست فطرة التطور –هذه– على مناحي الحياة المختلفة وبخاصة الفكرية والأدبية.

حاولت الرواية كديوان حديث التعبير عن ذلك الإطراد في عمليتي التبدل والتغير عبر استحضارها للتحولات التاريخية الكبرى التي حدثت في العصر الحديث تحديدا وقبله بكثير؛ إنها حاضرة منذ تهافت الكلاسيكية لتحل محلها الرومانسية، ثم رافقت ذلك التغول الرأسمالي في المستعمرات التي أنتجت نصوص الكولونياليات، وما بعدها من نصوص الرد على المركز كتابة، ثم رافقت صعود الإشتراكية، كما رافقت أفولها، وهاهي تتلقى مؤثرات العولمة، وتتخذ مواقف إزاءها تجعل منها رد فعل أحيانا أو فعلا بحد ذاته؛ كما تجلى في كتابة الخصوصيات الثقافية. بدءا بتلك الأزمنة القديمة التي عرفت فن الرواية وعرفها فن الرواية، تمتد إلى عهد الأدب اليوناني القديم – وإن لم تكن الرواية النوع الأهم ولا الأكثر انتشارا في تلك الأزمنة– فأزمنة لاحقة عرفت عددا من أنواع الرواية(المغامرات والرحلة، البكاريسك...) ثم صعود التجارب الروائية الأساسية الكبرى في الأدب الغربي الحديث كالرواية الإنجليزية والفرنسية والروسية، حتى أصبحت بذلك الكتابة السردية تالية مواكبة سباقة للتطورات.

إن الهوية الفنية للرواية تشكلت من جماع هذه التحولات والأنواع، لتصير نموذجا لكتابة نوعية– مع الحفاظ على الحدود القصوى لها– تضم جل الخبرات والمعارف التاريخية للبشرية في أشكال القول والتعبير المختلفة. إنها ببساطة أيقونة ثقافية ! وأوسع أزياء التعبير انتشارا بعد أن كانت في الماضي وسيلة للتسلية وإشباعا سهلا للمخيلة أو العاطفة،أضحت اليوم تعبر عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقي والتصوف والشعر في جانب منه، أداة للاتصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت.

هي مفارقة الرواية إذن والتي ستظل كذلك باعتبارها مرض الرواية بحسب تعريف **البيريس** إياها، فبجانب هذا الإنتقال والإنفتاح النوعي حدث انتقال آخر على مستوى تلقي هذا الفن، ومدى تأثيره، وآليات اشتغاله. ما أدى إلى نتائج عديدة أهمها تهافت النقد على الجنس الروائي وتقديم طرائق متعددة في قراءة النص الواحد المسكون بهذه المعطيات النقدية وبشكل مختلف.

من النتائج الطبيعية لذلك التطور أيضا، أن الرواية العربية لم تظهر بهوية فنية مكتملة، إذ ولدت ومعها آثار لمكونات النثر الفني العربي، كما لم تكن نظرية الرواية حاضرة آنذاك في فكر النقاد حضورا تاما، كما لم يمتلك المبدعون آنئذ الخبرة التاريخية في قراءة الرواية وكتابتها. ورغم ذلك تخلصت من تأثيرات النوع تلك نحو صفاء النوع وبعده إلى منطلقات الرواية الجديدة المتسقة الرؤيات الفنية، إلى أن أضحت أكثر الكتب مقروئية ورواجا وأقربها لروح القارئ العربي زمن اليوم. فكان أن دخلت الرواية زمننا ودخلنا نحن أزمانها فبتنا مشدودين إلى هذا النوع من الأدب وعوالمه المسترسلة حتى وإن كانت الأسباب المؤدية إلى ذلك تختلف وتتمايز في القطر الواحد من البلاد العربية؛ إما لذات المبدع وإما لقضايا الرواية العربية التي هي بشكل أو بآخر قضايا المجتمع العربي...

هكذا تشكلت الرواية العربية هي الأخرى وتجلت كظاهرة تسارعت خطاها على ذلك الدرب الذي عرفته نظيرتها الغربية إما بالقفز أو إختلاف في المراجع المحلية مشرقها ومغربها أو غيرها من الأسباب. ولعل ميلاد الرواية الجزائرية عامة وسرديتها العربية اللسان خاصة خير ما يعتد به في المقام هذا، إذ منحت خصوصية متميزة لا من الناحية العددية ولا البنيوية ولا جرأة تجريب الأشكال السردية القادمة من بعيد واغتنائها بعناصر حاضر متحول باستمرار يتداخل فيه الإديولوجي والثقافي والتاريخي والخيالي العلمي والسياسي الديني والدنيوي اللغوي والأسلوبي... فكان أن أصبح النص بذلك غنيا يفرض ذاته أدبيا/فنيا ونقديا.

انطلاقا من التصور السابق لوضع الرواية وفي ظل طبيعة هذه العلاقات، نروم عبر هذا التيم: **خصائص اللغة السردية في الرواية الجزائرية عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعرج** ملامسة التغير الذي مس جسد الرواية في الجزائر. في الرؤية وكيفية النظر إلى العالم وطريقة تجسيد تلك الأزمنة والأمكنة والشخصيات فنيا. في علاقة الرواية بسياقها وعلاقتها بالقارئ. في تقاطع الخطاب الروائي بالتاريخ وأحداثه. في النص الروائي نفسه ومحمولاته اللغوية والأسلوبية ومنه الإديولوجية. في آليات التجريب.عن العنصر الأكثر أهمية والذي ساهم في انتشارها ومقروئيتها في الوقت الراهن. وغير ذلك من دلالات ومعان تنتج من بحث وتعيين بعض مستويات بناء الخطاب(اللغة السردية) في النماذج المختارة كالخصائص واللغة والسرد باعتبارها مبادئ يفرضها التركيب السردي وخلفياته المنهجية المنفتحة على معطيات الدراسة الأدبية ومنه علم السرديات.

هذه المنطلقات التي نسعى إلى بحثها في الدراسة هذه، تطرح إشكالها العام والنوعي في الرواية الجزائرية. وذلك بالإعتماد على التساؤلات المختلفة والمتشعبة في الآن؛ في الشكل والمضمون، في الداخل والخارج، كما ونوعا، حضورا وغيابا، لغة وأسلوبا، ذاتا وآخر، محليا وعالميا... فما الذي يميز الرواية الجزائرية ؟ هل عبرت عن واقعنا واستطاعت نقل حيثياته ووصف إحباطاته ومشاكله ومقاربة الحلول بذلك؟ أم أنها عكس ذلك ؟ أين يقع النقد من كل هذا، وعما يبحث في جسد الرواية؟ كيف تطور المتن الروائي الجزائري من حيث البناء والدلالة؟ ماهي السمات والخصائص الفنية والأسلوبية التي يمكن الإمساك بها من قراءة وتحليل متون هذه الإبداعات المختلفة الأزمنة؟ هل حدث فعلا انتقال نوعي في الكتابة الروائية الجزائرية؟ ...

كإجابة عن جملة الأسئلة هذه، ارتأينا الاعتماد على خطة مكونة من مدخل عام وثلاثة فصول نظرية وتطبيقية تتصدرهم مقدمة وتتلوهم خاتمة؛ أما **المدخل العام** فقد خصص

للحديث عن قضايا الأدب والرواية والنقد باعتبارها المؤثثات العامة والمؤطرة للبحث برمته. ناهيك عن علاقة كل منها ببعضها البعض.

جاء **الفصل الأول موسوما بعنوان: التأسيس في الرواية الجزائرية** وحاملا بين ثناياه قضايا ثلاثة عامة بدأناها بالرواية المكتوبة بالفرنسية ثم المكتوبة بالعربية فالخطاب الروائي وعلاقته باللغة والتاريخ الذين تأسست وفقهما الروايتين السالفتين؛ على أن هذه القضايا العامة ضمت أخرى ثانوية كمسألة الهوية والنشأة والواقع والتاريخ وتحولاتهما فيما يعرف بالرواية التاريخية وغيرها من الأمور المتعلقة ببناء رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة(باعتبارها تمثل المحاولات الأولى للكتابة الروائية) كالأزمنة والأمكنة والشخصيات ومنه الخطاب/اللغة والمستوى الفني الذي من خلاله قدمت به.

أما الفصل الثاني والحامل **لعنوان: مرحلة النضج والتحول الروائي** حيث تم التركيز على البناء الفني لأعمال تمثل الحقبة، تأملناها في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار وما إمتازت به من تنوع إديولوجي وفكري وفني ؛ فكان أن تناولنا بالدراسة والتحليل عناصر يدخل الواحد منها في تركيب الآخر كصيغ الحكي في الخطاب وتفاعلها المضفي إلى تعدد الأصوات الروائية وتمايزها فيما يعرف بسجلات الكلام كآخر عنصر في هذا الفصل.

بات من الضروري لإكتمال الصورة أن ناقشنا عبر ثنايا **الفصل الثالث: الرواية الجزائرية الجديدة في نموذج 2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج** مسائل ارتبطت بالحوارية وتجلياتها النصية ثم جمالية البناء الفني والموضوعاتي لأعمال المرحلة فوقوفا عند اللغة السردية/ الخطاب فيها، والتي تجلت فنيا في هذا النموذج الفني المضاحب للمرحلة.

هكذا جعلنا لبحثنا منطلقات افتراضية تزاوج بين النظرية والتطبيق على مبادئ محددة ومتكاملة تهتم في الأخير بالمعالجة التاريخية والنصية الفنية لمبادئ اشتغال التركيب السردي وأبنيته الخطابية والقضايا المفاهيمية المتولدة عنه؛ فكان أن اعتمدنا على المنهج التاريخي

لاستقصاء مسار المفاهيم وتشكلاتها والمراحل وتداخلاتها، والمنهج البنيوي في تحليل السرد للوصول إلى خصائص الفعل الروائي في الرواية الجزائرية ومنه الساحة الإبداعية.

تشكل حقل المصادر والمراجع الخاصة بهذا العمل البحثي على مبدأ التعدد والتكامل في الآن ذاته، خاصة وأن مجال السرديات اللحظة أوفر حظا –باعتقادنا– من باقي المجالات. فبرزت في ذلك التوظيف مصادر من شاكلة **روايات المبدعين**، تاريخ الرواية الحديثة **لألبيريس**، الخطاب الروائي **لميخائيل باختين** والشعرية **لتودوروف**. ومراجع كالرواية العربية ورهان التجديد **لمحمد برادة**، واتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية **لواسيني الأعرج**. الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة **لعبد المجيد الحسيب**. في الرواية العربية التكون والإشتغال **لأحمد اليبوري**... ودراسات قدمت هنا وهناك كندوة الرواية العربية والنقد والملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة...

بهذه التصنيفات الموجزة تنشد هذه الدراسة ولرغبة ذاتية تقديم تصور نظري وتحليلي للرواية الجزائرية ورسم منحى تطورها التاريخي الجمالي ومن ثم استثماره في الحقل الأكاديمي الذي يشهد فراغا إذا ما قيس بالأسماء والنصوص المتداولة في الساحة. وذلك انطلاقا من مكون اللغة/ الخطاب وما يكتسيه من أهمية قصوى في تشكيل ملامح النص الروائي الذي صار فضاء يتسع للغات وأصوات وخطابات متعددة ومتباينة ذات إنتماءات إجتماعية وثقافية وإديولوجية عديدة، والإنتقال بالنصوص المختارة ومقارنتها بإبداعات أخرى تقع على نفس مستوى الحداثة المعرفية والجمالية.

فيما يخص الصعوبات والعراقيل، كان الشأن ذاته بالنسبة لنا كباحثين فبالمقارنة مع غزارة المادة العلمية وتشعباتها التي تصل حد الإتساع. وعامل الوقت في الإنجاز والبحث والإطلاع عليها، جاء البحث بالشاكلة والتصور الذين هو عليهما، وبفضل الدعم المستمر واللامنقطع الذي لمسناه فعليا من الأستاذ المشرف عمر عيلان وبقية الزملاء بلا استثناء.

لذا أتقدم بخالص شكري له ولأعضاء لجنة المناقشة الموقرين، شاكرا إياهم على القراءة والتحليل والنقد.

شكري أيضا موصول لأقطاب التكوين الثلاثة في مدرسة الدكتوراه للدراسات الأدبية واللغوية والنقدية. جامعة العربي التبسي تبسة.جامعة عباس لغرور خنشلة. جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.

المدخـــل

1- الأدب

2- الروايـــة

3- النقـــد

لعل من الحقائق الثابتة في حياة الأدب– أيا كان نوعه أو زمنه– أنه يعكس التطور المستمر في الحياة: حياة الإنسان، وحياة الفكر، وحياة العصر. ذلك إذا سلمنا بأن حياة الإنسان تتغير، وأنها تتطور، وأنها تختلف من عصر إلى عصر باختلاف الثقافات والأحداث والبيئات.[1] فقد عبر الإنسان(قديما ولا يزال) عبر مراحل تاريخه الزمني المتسلسل عن نفسه وذات الآخرين تارة، وعن قيم العصر الفكرية والإجتماعية والسياسية تارة أخرى؛ فكريا من أجل القيم والمبادئ وبخاصة الإنسانية منها. أو نضالا إجتماعيا من أجل عيش كريم. ليبقى الصراع السياسي يرتبط في كليته بنظم الحكم وأساليبه. إن لم نقل إقتصاديا جراء المتناقضات الطبقية التي هي في الأساس وليدة هذه الأخيرة فما كان عليه إلا السعي الدؤوب للقضاء عليها.

إن الإنسان مرتبط بالحياة من حوله أراد ذلك أو لم يرد، وأن كل أدب ليس أكثر من تفسير للعلاقة بين الذات والموضوع، أو بين الذات واللاذات. وإذا سلمنا بذلك فلا يكاد يخلوا أدب من عنصرين أساسين: العنصر الأول هو ذات الكاتب أو الشاعر، والعنصر الثاني هو ما يوجد خارج هذه الذات من الوجود الإنساني كله: قديمه وحديثه، ما يتوارثه عن الماضي من تجارب الحياة، وما يتلقاه من حاضره، وما يتعدى به مستقبله، بل ومستقبل الحياة من حواليه.[2]

فالأدب إذا ارتبط بحركة المجتمع الإنساني إرتباطا عميقا، أدى ذلك إلى ظهور فلسفات متباينة في تحديد أبعاد التجربة الأدبية لحقب حضارية متباعدة ومتوازية ومتعاصرة؛ متباعدة تباعد الأدب القديم–اليوناني والروماني– أولا وأدب القرون الوسطى ثانيا فأدب العصور الحديثة والمعاصرة ثالثا. في حين متوازية توازي القيم الإنسانية والأدبية عبر كل أقطار المعمورة وسعي هذا الأدب إلى التعبير عنها واتخاذها مواضيع له؛ أما متعاصرة تعاصر الثقافات والإبداعات والأجناس الأدبية وانتقالها من موطن إلى آخر. هل الأدب بكل هذا

---

[1] محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1، 1994. دار الشروق، القاهرة، ص: 11.

[2] المرجع نفسه، ص: 12.

شيء ثابت أم متغير؟ أم أنه ثابت ومتغير معا؟ وكيف نضبط ذلك إن حصل؟ وما علاقة الأدب بالكلام وبالكتابة؟ بل كيف ينتقل النص من هذه الأخيرة إلى الأدبية؟

كثيرا ما يقال بأن الأدب مرآة تعكس الحياة، وأن الأدب والأديب متطوران ومتغيران، بل أن لكل أدب من آداب العصور المختلفة ظواهر وسمات تختلف من عصر إلى عصر بل ومن جيل إلى جيل. ألا يحق لنا الوقوف عند تلك الاختلافات بشيء من التفصيل والتحليل من أجل إلقاء نظرة في هذا التاريخ وعلى هذا السجال الدائر حول مصطلح الأدب عموما.

ثمة الكثير مما يمكن قوله لتوسيع مفهوم كلمة أدب لتشمل مجالات أخرى أوسع وأعمق من مثل الأدب الشفهي، فالكثير من الآداب اليوم ما تزال في تماس مباشر مع أصولها في الفلكلور الشفهي سواء كان ذلك أوروبيا أو آسيويا أو إفريقيا.

فمصطلح litteratura مشتق من كلمة littera(الحرف) في اللاتنية، وقد سماه **كوينتيليان** ترجمة للكلمة اليونانية grammatike أي ببساطة معرفة القراءة والكتابة.[1] وبعده ذلك المصطلح المستخدم كدليل على خصوصية الكتابة المسيحية مقابل الأدب الدنيوي litteratura والأدب الوثني skriptura اليونانيين. دون إغفال للمصطلح الأكثر قوة في روما littera.[2]

ببساطة فان هذه الكلمة في التراث اليوناني القديم مفادها دراسة الآداب والفنون باعتبارها تتحدث عن الإنسان وموقفه من الحياة آنذاك، سواء كانت هذه الفنون آدابا رسمية أو غير رسمية. شعرية كانت أو نثرية.

بحلول عصر النهضة يظهر وعي واضح بهذه المفردة، فتتبوأ مصطلحات جديدة من مثل litterae humainea وlettres humain وbounes letters أو كما ظهر المصطلح عند **درايدن**(الآداب الطيبة) 1695... وفي القرن السابع عشر ظهر

---

[1] رينيه ويليك. الهجوم على الأدب ترجمة حنا عبود. ط1، 2000. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ص:25.

[2] المرجع نفسه، ص:26.

مصطلحbelles letteres الذي كان يتضمن القواعد والفصاحة والشعر. وقد بدأ المصطلح كما تبين القواميس كأنه متوحد مع letteres humains(آداب إنسانية)[1]

ونتيجة لكل ذلك فقد أستخدم الأدب في كل هذه الحالات استخداما عاما شموليا، حمل بين طياته جميع أنواع الكتابة من فلسفة وعلم وتاريخ وخيال... أي الثقافة الأدبية برمتها. وهو الأمر الذي توطد فعليا على مستوى جميع الثقافات الفرنسية والانجليزية وحتى الأنجلوساكسونية. وذلك من خلال عديد المؤلفات التي كتبت في هذا السياق من مثل: **فولتير(voltaire)** في كتابه (عصر لويس الرابع عشر) أين تم الحديث عن الأنواع الأدبية في تلك الحقبة.

يمكن القول أن الأدب في العصور القديمة... فهم على أنه يشمل كل الكتابة ذات النوعية التي تؤهلها للاستمرار... ومن جهة أخرى فقد يعني، كما أظهرت الثقافة الأدبية، كل تراث الأدب الإنساني المنحدر من الكلاسيات... وفي القرن الثامن عشر ضاق المصطلح حتى اقتصر على الفنون الإبداعية: الرواية والملحمة والقصيدة الغنائية والمسرحية.[2]

يذهب **لانسون (lanson)** إلى أن تاريخ الأدب إنما هو جزء من تاريخ الحضارة، وذلك لأن تاريخ الأدب لا ينفصل عن التاريخ باعتباره علما. بل هو يستعين بروحه ومنهجيته دون أن يحول الأديب إلى مؤرخ يتعامل مع النصوص كعالم التاريخ أو الآثار[3] وهذه النظرة من **لانسون** في تحديده لمفهوم الأدب انطلاقا من التمييز الحاصل بين مادة الأدب ومادة التاريخ؛ فكلا الكاتبين يتعاملان مع عدد هائل من الوثائق. الإختلاف يكمن في أن الأديب يختار منها كل ما يثير لدى القارئ صورا خيالية وانفعالات شعورية بذوق فني متميز من طرفه ساعيا إلى إيصال تلك الأفكار والحالات بواسطة الأسلوب. وهو بذلك يخالف مؤرخ الأدب الذي يدرس النفس الإنسانية في مختلف مراحلها الحضارية بعيدا عن الفنية في

---

[1] رينيه ويليك. الهجوم على الأدب ترجمة حنا عبود. ص ص:26-27.

[2] المرجع نفسه، ص ص:30-31.

[3] فاروق العمراني. تطور النظرية النقدية عند محمد مندور.ط1، 1988. المطبعة العربية، تونس، ص:54.

التعبير. يقول **طه حسين** عن العلاقة بين الأدب وتاريخ الأدب بأنها صلة ما بين الخاص والعام فالأدب مأثور الكلام، ولكن تاريخ الأدب يتبادل مأثور الكلام هذا... ولا سبيل إلى فهم هذا الكلام ولا إلى تذوقه إلا إذا فهمت وعرفت تأثيرها فيه، وتأثرها به.[1]

كل هذه المحاولات في تحديد الأدب تمت وفق طرائق متناقضة بعض الأحيان، وعامة وشمولية باقي الأحايين. ألا يجب مقاربة المسألة من خلال دراسة تاريخ كلمة(أدب) ومشتقاتها؟ بل الأدب والأنواع الأدبية الأخرى؟ لنصل إلى اللغة في علاقتها بهذا الأدب؟

ما يلفت النظر حقا أن كلمة أدب على خفتها وفصاحتها لم ترد في القرآن الكريم، على الرغم من ورود معناها في غير آية. فهل يعني هذا أن كلمة أدب ليست من لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم؟ الحق أنه لا يمكن القطع بذلك.[2] فالتاريخ القديم لكلمة أدب مجهول علميا لا أحد يستطيع الجزم فيه. إلا أن كثيرا من الباحثين يرون أن أصل الكلمة عربي بدليل:

1- أن كلمة أدب لم ترد في اللغات السامية الأخرى كالسريالية والعبرية والتي تعد من أخوات العربية، فرجح الباحثون أن تكون هذه الكلمة عربية الأصل

2- وجود مشتقات في اللغة العربية قريبة في المعنى لكلمة أدب، مثل بدأ، دأب، أبد. وجميعها تعني التعلق بالشيء ومباشرته.[3]

لقد ثبت لنا إلى حد الآن بعض من المفاهيم النظرية عن الأدب وتاريخه* منها ما إرتبط بالثقافة ومنها ما يرتبط بالتاريخ وغيرها يرتبط بالذاتية من خلال الأسلوب... ومهما يكن من أمر فان هناك أقوالا-هي الأخرى- تنسب إلى الجاهليين وعلى لسان **طرفة بن العبد** في قوله:

---

[1] فاروق العمراني. تطور النظرية النقدية عند محمد مندور. ص:63.

[2] محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث. ط1، 1991. دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ص:08.

[3] المرجع نفسه، ص: 08.

* للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع يرجى العودة إلى أصول الأدب لأحمد حسين الزيات، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان.

نحن في المشتاة ندعوا الجفلى لا نرى الآدب فينا ينتقر

فقد استخدمت كلمة أدب كدليل على الإنسان الذي يدعوا غيره إلى الطعام، دون استثناء شخص على آخر، وهي سمة يفخر بها الشاعر باعتباره فردا من قبيلته. فالمعنى المتاح لهذه المفردة في هذا العصر لا يتعدى الناحية التهذيبية؛ وان حصل وتعدى ذلك في العصر الإسلامي الى الناحية الثقافية من خلال قول الرسول صلى الله عليه وسلم: أدبني ربي فأحسن تأديبي، وربيت في بني سعد.[1]

تطور فيما بعد معنى كلمة أدب، حتى صار يشمل الأنساب والأخبار وعلوم اللغة. لكن المجال بعدما اتسع ضاق ليشمل الشعر وما يتصل به من تفسير، ثم أضيف إليه كلا من النثر الفني والخطابة إبان العصر العباسي.

حديثا اكتسبت كلمة أدب أحد المدلولين إما كل ما يكتب في شتى العلوم الإنسانية من تاريخ وفلسفة وشعر ونثر... وهو معنى عام نوعا ما، أما الخاص فهو متصل إتصالا مباشرا بجنس الشعر والنثر. يقول **إمرسون(Emerson)** عن المعنى العام: الأدب سجل لخير الأفكار في حين يقول **بروك(Brok)** عن الخاص: نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ بالقارئ[2]

إن مفهوم الأدب عبر العصور الأدبية ارتبط في عمومه بحاجة الإنسان إلى التعبير عن شعوره وما يجول بخاطره(عقله) من أفكار وتصورات. فالحياة لا يمكن فهمها دون أدب، حتى وان ساعدت فنون أخرى في هذا الفهم من مثل الرسم أو الموسيقى أو غير ذلك. إلا أن تطور هذا الأدب وهذا الفكر في كليته سيؤدي بنا إلى مقاربة أكثر منهجية لهذا المصطلح الذي يعد بؤرة بحثنا هذا، وذلك من خلال جانبين نرى فيهما من الأهمية والأثر البالغين في جل الدراسات الحديثة؛ فالجانب الأول يتمثل في قضية الشكل

---

[1] ينظر محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث. ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص: 09.

والمضمون.والآخر يتعلق بقضية اللغة. وبذلك هل يمكن تعريف الأدب انطلاقا من هاذين الجانبين؟

شغلت قضية الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى حيزا كبيرا من جهد النقاد قديما وحديثا... ولعل السبب في اهتمام النقاد بهذه القضية، إنما يرجع إلى خطورة هذه القضية من حيث ارتباطها الوثيق بتصدير العمل الأدبي، فأي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، سيؤدي إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية.[1] فالشعر له شكله ومفهومه وكذلك النثر. وكأننا أمام فنين متضاربين كل يسعى للحيلولة دون الآخر منذ القديم وإلى يومنا هذا؛ فأنصار الشكل يرون أن القيمة الفنية تكمن في الناحية الشكلية لذلك الإبداع الفني. في حين تكمن القيمة لدى أنصار الإتجاه الثاني في الموضوع. والحقيقة أن مثل هذا السجال يأباه العمل الأدبي، ولعل الناقد الانجليزي **كولوريدج (Coloridge)** وضح هذه الحقيقة عندما قال: أن الشكل والمضمون يتحدان إتحادا تاما، وأن الشكل ليس أمرا مصنوعا صناعة آلية ولكنه يكمن في باطن العمل الفني، فكلما إكتمل نمو العمل الأدبي تحدد شكله.[2]

لكن ألا يحتاج الشكل والمضمون باعتبارهما مكونان للأدب إلى عنصر اللغة؟ وأن هذه اللغة تحتاج إلى شكل ومضمون؟

لا أحد يستطيع أن ينكر أن اللغة وسيلة الأدب، وأن لها مواصفات صوتية وتركيبية ومعجمية، وأنها شغلت الفلاسفة والمفكرين منذ الأزل... لأن اللغة هي التفكير وهي التخييل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار

---

[1] ينظر محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث. ص:12.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 18.

اللغة.[1] من منا يزعم بقدرته على تجاوز هذا العنصر والمكون الهام في حياتنا اليومية، في كتاباتنا الإبداعية وغير الإبداعية. أليس الأدب مرآة تعكس لنا الحياة مثلها مثل اللغة؟

يمكن للغة–اللغة الإبداعية– على اختلاف مستوياتها*وبكل ما تعنيه الكلمة، وباعتبارها أدبا أن تتحد عبر تظافر إجرائين أساسيين؛ الوحدات المتمثلة في المفردات ثم الإدماج الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من درجة عليا تشمل المعنى. وعليه فهذا الإجراء الثنائي يمكن أن يصطلح عليه شكلا ومعنى/مضمونا

لا نستطيع أيضا أن ننكر أن العمل السردي– باعتباره خاصة دراستنا– ينشأ عن فن السرد الذي هو انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي.[2] هذه الأحداث التي يعالجها العمل السردي قد تكون في بعض الأحيان– إن لم نقل غالبا– واقعية وأحيانا أخرى خيالية. وفي بعض الأحيان تتداخل فيما بينها تداخل مستويات اللغة في الخطاب الواحد.

وعليه فالأدب عمل فني يتم انطلاقه من جملة معطيات ذاتية واجتماعية وسياسية لواقع معين، يقوم بمعالجة ذلك كاتب أو روائي بلغته وأسلوبه الخاصين. مما يضفي على هذه المعطيات أبعاد ومعان جديدة، ووسيلته في التعبير عن ذلك هي اللغة وبقدر إتقانه الفني لها يكمن سر نجاحه. لكن أين نعثر على ذلك كله؟

يحدث هذا في الرواية التي نمت وتطورت كنوع متميز، إنها وسيلة للتعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الإجتماعي بلغة أدبية نتكلمها ونكتبها... بكونها إبتكارا لفظيا معقدا، يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب... وحيرة خلق وإحساس بالحقيقة من

---

[1] رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية ترجمة أنطوان أبو زيد. ط1، 1998. منشورات عويدات، بيروت، باريس، الدار البيضاء، ص: 93.

* تتعدد مستويات اللغة عموما إلى لغة إبداعية، لغة القانون، لغة إعلام، لغة سياسة... وكل لها خصائصها وسماتها الفنية وكذلك مجالات استعمالها.

[2] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت، ص:256.

الزيف... فالرواية شكل منغمس في التاريخ، مهتم جدا بالإحتجاج، مع ميل رئيسي لمساءلة الذات ومراجعتها.[1]

وهي بذلك قابلة للتكيف مع المجتمع ومختلف مناحي الحياة، مما أدى بها لأن تكون انعكاسا حقيقيا لمجمل الهموم الحياتية من جانب. وتصويرا للعلاقات الإجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع الواحد جانبا آخر. أين يبرز – كما قلنا سابقا– دور الروائي في تقديم رؤيته لذلك الواقع والكيفية التي يراها لائقة ومناسبة لصياغته حتى يتميز عن غيره من النصوص الإبداعية؟

لعله يجدر بنا ونحن نتساءل عن الجنس الأدبي الذي يمكن أن يضم بين طياته جميع مقومات الأدب كمصطلح من تحديد للتسمية، فشكلا ومضمونا وصولا إلى اللغة. أن نطرح على أنفسنا التساؤل التالي: ماهي الرواية؟ وما الذي يتلقاه القارئ والناقد من خلالها وفي ذاتها؟ بل كيف أثر جمهور القراء– النقاد– في بروز جنس أدبي جديد فرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية وسواء على مستوى الشكل أو المضمون؟... وإذا قلنا– كما يحصل عموما– أنها بدأت حديثا، فيما تختلف عن النثر القصصي السابق؛ عند الإغريق مثلا أو في العصور الوسطى أو حتى في فرنسا في القرن السابع عشر وما تلاه؟

تصعب مقاربة أسئلة مثل هذه، فكيف بالإجابة عليها؟ إن الجدل الحالي حول الرواية، برغم قوته... ومعظم التساؤلات والمقولات المطروقة الآن، تعود في الأصل إلى نشأة الرواية كشكل في القرنين السابع عشر والثامن عشر، حتى نمت وتطورت كنوع متميز بالأحداث والحركات التاريخية، وبين ميلها نحو تغيير الشكل، وطبيعة الخيال، والإرتداد لفحص ذاتها الروائية.[2] فمؤرخوا الرواية حاولوا تحديد ملامح واسعة للشكل الروائي إنطلاقا من نظرتهم

---

[1] ينظر مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ط1، 1996. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص:08-09.

[2] مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة أحمد عمر شاهين. ص:08.

للواقعية[*] باعتبارها تفرق بين روائي القرن الثامن عشر ومن سبقهم في القص السابق، الذي وسم بنوع من المثالية تجاه الشخصيات المجسدة في العمل الأدبي وكذا نزعاتهم الأخلاقية. لذلك أعتبر ما قبل تاريخ الرواية صلة بين كل القص القديم بمختلف أشكاله، بينما سعت الواقعية إلى تصوير كل تنوعات التجربة الإنسانية وفق طريقة يتعدد فيها المنظور الأدبي. والذي كان أحاديا في القص القديم، يقول **برنار فاليط (Bernard Falite):** إذا ما كانت قصص البطولة الخارقة المشهورة ظهرت إلى الوجود في نفس الوقت مع تشكل الأوطان والإمبراطوريات، وإذا ما كانت الشعوب التي قامت قد توقفت عن الإبداع على منوالها، فإن الإنتاج الروائي في قمة تطوره إرتبط بصفة واضحة بعوامل أخرى.[1]

يبدوا أنه من الصعب وضع خط فاصل بين القص القديم ونظيره الجديد، حتى وإن إختلفت التسميات؛ فالبعض يرى أن الرواية ما هي إلا نسخ للقصة الملحمية بانزياح ما. فإذا كانت الملحمة مثلا دينية، فالرواية حملت على عاتقها نظرة دنيوية مليئة بالقيم الجماعية تجاه الحياة. وكأن الرواية هي الإبن غير الشرعي الذي فاز شيئا فشيئا بآدابه النبيلة متخليا عن ميوله الساخرة بحسب تعبير **مارثروبرت** (Marthe Robert)**.** إن الرواية لا يمكن أن تستحق إسمها إن لم تكن خليطا من المحكي، والنشيد، ومن أشكال أخرى... فهم لا يقبلون الرواية إلا بوصفها جنسا للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زخرفيه... العنصر الأساسي في تنظيرهم للرواية هو إعتبارهم لها جنسا قائما على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاوز العناصر الروائية...[2] فمن غير المعقول تجاهل أدب العصور القديمة كالروايات

---

[*] يرتبط مصطلح الواقعية بروابط متينة مع مدرسة الواقعيين الفرنسيين. وقد شهد عام 1835 أول استخدام للمصطلح (Réalism) وذلك للإشارة إلى ما في رسومات رمبرانت من حقيقة إنسانية. ثم تكرس فيما بعد كمصطلح أدبي على وجه الخصوص بتأسيس صحيفة Réalisme عام 1856.

[1] برنار فاليط. الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ترجمة عبد الحميد بورايو. ط1، 2002. دار الحكمة، الجزائر، ص: 09.

[2] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1986. دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، باريس، ص: 08.

القروسطية(الشعرية) والأدب البطولي الممتد حتى العصور الباروكية. بل المسرح والشعر الغنائي المعروفين قديما.

ان هذه النظرة التي مؤداها عدم تجاوز كل ما هو قديم وكلاسيكي في الأدب، ستساعد بشكل أو بآخر في عملية الإنتاج الأدبي من خلال التجاوز أو الإقتباس أو الإستشهاد يقول **رولان بارت (Roland Parthes)** في كتابه " عن راسين" إن الكتابة هي دائما سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه، تفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته. فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة، غير أنها محاورة للأشكال الجديدة، إستنادا لأفق التطور الدائم الذي يشكل هاجسا حيويا للكتابة، وبالتالي فان سعي الكتابة هو إعطاء وجه آخر للعالم.[1]

ومهما يكن من أمر يظل العمل القصصي نشاطا لا بد منه في بعض الأحيان وبخاصة في النقد باعتباره عملية موازية له. كما أن استخراج سمة جوهرية يمكن من خلالها الحكم على أن هذا العمل رواية والآخر ملحمة بصورة دقيقة ما يزال غائبا إلى حد ما؛ فكثيرة هي الأعمال الدرامية القديمة والتي تحولت من خلال الترجمات العديدة إلى روايات حديثة باقتباسات وتحويرات ما. كما توجد نصوص نعتبرها في أيامنا هذه نماذج للرواية ولكنها في الأصل تدعى بأسماء مختلفة، حتى قيل بأن الرواية القديمة الكلاسيكية هي قصة مغامرة والرواية المعاصرة هي مغامرة قصة؛ سمى **برناردان دوسانت بيار** Bernardin de saint Pierre بول وفرجيني Paul et Virginie قصة رعوية، وسمى **ستاندال**Stendhal الأحمر والأسود le rouge et le noire أحداث الثلاثينيات. وسمى **فلوبير**floubert التربية العاطفية حكايات رجل في مقتبل العمر...[2]

لا شك أن الجنس الروائي رغم عراقة جذوره الممتدة في الأشكال السردية الموروثة عن أقدم العصور تظل نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية في عصرنا الحديث، خاصة بعدما

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ص: 50.

[2] ينظر برنار فاليط. الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ترجمة عبد الحميد بورايو. ص: 20.

تراكمت حولها الأبحاث والدراسات والعنايات الخاصة ووفق منظورات ومناهج مختلفة. سواء على المستوى العالمي أو العربي كتب **هنري جيمس (Henry James)** في كتابه مستقبل الرواية يقول: لقد وصلت الرواية إلى وعي ذاتها متأخرة، ولكنها بذلت كل ما في جهدها منذ ذلك الحين لتعويض الفرص الضائعة... فقد إتجهت لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الإبداعي، وزاوية الرؤية ... وقواعد تقديم العمل الروائي، وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي...[1]

إن الرواية الحديثة والمعاصرة اليوم تشهد التبدل والتغير وأن كتاب هذا الجنس اليوم لا يميلون إلى إتباع الأساليب القديمة التي حققتها الإنجازات الروائية في تاريخها السابق. بل سعوا إلى إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل حول الأساسيات والقواعد التي تبنى وفقها هذه الرواية؛ وما ذلك إلا كونهم يعيشون في عالم تتغير فيه العلاقات الإنسانية والمعرفية، ويزداد فيه التقدم والاكتشاف العلمي أيما إزدياد، يقول **برنارفاليط:** لقد كانت المفاجأة عظيمة لما ظهرت عدة ظواهر طليعية تمكنت من قلب قناعاتنا الثقافية المستقرة جدا رأسا على عقب. لقد أعتبر في أوروبا كل من **مان**Mann، **جويس**Joyce **وبروست**Proust... كتابا لم يقوموا فقط بتجديد الكتابة الروائية بل أيضا النظريات الفلسفية والخطاب النقدي والجامعي حول الرواية.[2]حقا فإن كل عصر يستوعب مؤلفاته بطريقته الخاصة، وبذلك إحتلت الرواية –أرقى فنون الأدب– مكانة بارزة وفريدة في تاريخ الأدب الأوروبي بل في كل تراث الأدب العالمي؛ كونها تسمح على خلاف الأنواع النثرية الأخرى بالتصوير المتسع للعالم الداخلي للشخصية وأيضا لحياتها الخارجية وبيئتها ومعيشتها. ناهيك عن مزجها بين مختلف وجهات النظر السامية والعادية تجاه الحياة.

يمكن أن ندعوا الطريقة السردية التي تجسد الرواية بواستطها هذه النظرة للحياة بالواقعية الشكلية. شكلية؛ لا لأن مصطلح واقعية يشير هنا إلى أية تعاليم أو غايات أدبية، بل فقط

---

[1] مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة أحمد عمر شاهين. ص:09.

[2] برنار فاليط. الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ترجمة عبد الحميد بورايو. ص: 12.

إلى مجموعة من السبل السردية الشائع وجودها معا في الرواية، والنادر في الأجناس الأخرى.[1] إنها جنس أدبي راق، ذا بنية شديدة التعقيد من مأثورات شعبية ومظاهر أسطورية وملحمية حقيقية وخيالية في الآن ذاته، متخذة في الآن ذاته لغة مثقلة بالصور الشعرية وبنوع من الإحترافية في عرض أمكنة وأزمنة هذه الرواية. جل هذه الأسباب مجتمعة أفضت إلى جعل الرواية ذات إرتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى يقول **عبد الملك مرتاض:** تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف تشكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقـــدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة.[2]

إن الرواية باعتبارها خطابا واقعيا تشكل على امتداد تجارب إبداعية متنوعة وعميقة هو الذي سيؤدي بالنظرية النقدية الحديثة – وما تتسم به اليوم– إلى السعي الدائم في أن تتخلص من تلك المعضلة الأفلاطونية، وبذلك تخليص الأدب من أساها، والأهم من ذلك أنها حررته من أسر مجموعة المصادرات الإنسانية والمعرفية التي أهدرت حق قطاعات إنسانية كبيرة في التعبير عن نفسها...لأن انطلاقها من البحث عن أدبية الأدب، وطموحها إلى الكشف عن ماهيته هو الذي طرد من أفق الاستقراء الأدبي كل أسئلة المعضلة الأفلاطونية التي سيطرت على مسيرة النقد عدة قرون[3]

وبذلك فإن هذا التجسيد من الرواية وهذا التقرير المفصل والصادق أحيانا عن التجربة الإنسانية، يستدعي منها إشباع قرائها بتفاصيل من مثل أزمنة وأمكنة الأفعال، وكذلك أبطال الرواية من خلال استخدام مرجعي للغة والأسلوب على حد سواء. وهو الشيء الذي ذهب إليه **محمد الباردي** قائلا: وفي هذه الحالة تشخص الرواية النموذجي من الأحداث

---

[1] إيان واط. نشوء الرواية تر ثائر ديب. ط1، 1997. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 30.

[2] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ص:11.

[3] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط1، 1996. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص:20.

والشخوص والمكان والزمان، ذلك أن السارد يستقي من واقع الحياة أكثر الأحداث في علاقتها بالشخوص والمكان والزمان، إختزالا لحياة الناس بأفراحها وأحزانها وبطولاتها وتناقضاتها، وهي أفعال لا تؤديها إلا شخصيات غير عادية تدنوا- ما أمكن- من البطولة وقادرة على إقناع المتلقي بقدرتها على تجسيد هذا الفعل النموذجي ولكن بلغة وأسلوب فنيين[1] باعتبار أن اللغة عنصر مشترك بين الناس وتعبر عن ماضيهم ومستقبلهم وحاضرهم، والأسلوب الذي هو سمة خاصة بذات الأديب أو الكاتب. هذا التداخل أو التقاطع بين المكون اللغوي بالمكون الأسلوبي(الصياغة) يمكن أن يكون سابقة عن الكاتب فيستلهم منها مثلما فعل القدماء، وقد يكون حديثا يسعى الكاتب إلى تطويره بالزيادة أو النقصان. يقول **بارت** هو الآخر: إن أفقية اللغة وعمودية الأسلوب يرسمان للكاتب حقيقة ما، لأنه لا يختار أيا منهما... يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر هو الكتابة... اللغة والأسلوب قوتان عمياوان. والكتابة فعل للتضامن... اللغة والأسلوب شيئان والكتابة وظيفة، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع.[2]

وإذا قلنا بذلك فهما لا يكفيان، كما أنهما في كل الكتابات الأدبية. من أجل ذلك فإن الرواية- من حيث هي ذات طبيعة سردية- تستدعي عناصر أخرى تدخل في تركيبها، كالوصف والحوار... هذه العناصر المشكلة لبنية الرواية وبنية الخطاب الإبداعي عموما في مستوياته الأسلوبية والتركيبية وكذا الدلالية هي محور النظرية النقدية الحديثة إذا أخذنا بالحسبان أيضا أن العلاقة التي تحكم النقد بالعمل الأدبي هي بمثابة علاقة المعنى بالشكل، ولا يتسع النقد أن يدعي "ترجمة" العمل الأدبي إلى صيغة أوضح، إذ لاصياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته.[3]

---

[1] محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا، ص:20.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص ص: 48-49.

[3] رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد. ص:73.

ترى أي علاقة تلك التي تربط هذه الأخيرة بنشأة هذا الجنس؟ هل هناك تلائم وتفاعل بين عملية النقد الأدبي والخطابات الأدبية؟ والى أي مدى استطاع الخطاب النقدي النظري منه والتطبيقي بلورة صورة واضحة يتم من خلالها القول أن هذا أسبق والآخر تال له؟

كان مفهوم **أفلاطون (Platon)** للأدب– الشعر باعتباره بؤرة النقد والنظرية النقدية اللاحقة آنذاك– ينطلق من النظرية الابستيمولوجية/ المعرفية، باعتبار أن المثل تكون الحقيقة والأشياء ليست إلا انعكاسا لها أو محاكاة لها. وعليه فكل من يحاكي هذه الأشياء فهو يحاكي هذه المحاكاة. وبالتالي فالحقيقة بعيدة كل البعد. ليخلص في نهاية المطاف إلى نظرة نقدية تجاه الفن(الشعر) مفادها أنه محاكاة للمحاكاة أولا، وان هذه المحاكاة يستخدم فيها الأديب بعضا من ملكاته في معالجة بعض الحقائق الإنسانية سطحيا ثانيا، وثالثا أن هذا الشعر يروي العواطف بدل الحكمة. وهي آراء ظلت نقطة انطلاق لمن سيأتي بعده خاصة **أرسطو (Aristote)** الذي عمد إلى إيضاح العمل الأدبي عن طريق التصنيف والبحث عن أسس كل نوع فني وخصائصه.

إستمر هذا الحال ردحا من الزمن، إلى أن حل خطاب نقدي جديد. ومن منطلقات معرفية جديدة بعيدة كل البعد عن المعضلة الأفلاطونية تبعا لإعتبار النقد الأدبي واحدا من الأنظمة العديدة المكونة لعالم الإتصال الأدبي المتعدد الأجهزة، المتشعب الأنظمة، المتباين الأنساق، والذي تتدرج أنظمته المتكاملة الأخرى تحت ألوية ثلاثة: الإنتاج الأدبي، التوزيع أو الوساطة، التلقي. ومن البداية سنجد أن مجال الإهتمام الرئيسي للنقد هو إنتاج نصوص... وأهمها جميعا النصوص التي تعتبر أدبية بسبب مكانتها الثقافية، أو التي تعد منتجات جمالية في مجتمع ما، أو في عصر ما.[1]

هذه النصوص المعالجة والتي تعتبر نشاطا ثقافيا قيما، كان لا بد لها من خطاب نقدي يصب جل إهتماماته بالعناصر النصية وطريقة تقديمها وصيغ تشكلاتها في العمل الأدبي

[1] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ص:08.

بعيدا عن القيم الأخلاقية التي انطلقت منها التصورات النقدية القديمة تجاه الأدب. لأن هذه النظرية النقدية أو الأدبية الحديثة التي بدلت إضافاتها مع التحول الكبير في النظرة إلى اللغة على أيدي **فرديناند دي سوسير** في العشرينات. وانجازات مدرسة براغ النقدية إلى استقصاءات " مدرسة كمبريدج الإنجليزية" و" مدرسة فرانكفورت الألمانية". وكشوف **لوكاتش** و" مدرسة جنيف" و" مدرسة النقد الجديد الأمريكية" وجهود **غريماس وبارت وغولدمان** والبنيويين الفرنسيين. وصولا إلى إستقصاءات التفكيكيين ومدرسة **ييل** الأمريكية... ومحاولات ما بعد البنيوية...[1]

من هنا إذا بدأ تمحيص كل جزئيات النص الأدبي/ الرواية باعتبارها إشارات ثنائية البنية ومزدوجة الوظيفة في وقت واحد؛ لا انفصال فيها بين ثنائية العلامة/ الدلالة أو بين إزدواجية الدلالة والوظيفة. فأول ما منحته اللسانيات للتحليل البنيوي للمحكي هو المفهوم الإجرائي الحاسم والأساسي القائل بأن أهم خطوة تحدد فهمنا لأي نسق(بنية) كيفما كان، هي معرفتنا بكيفية تنظيم عناصره، وتحديد نوعية العلاقات المقامة فيما بينها.[2] فخارج ذلك لا يمكن فهم معنى النص الروائي الذي إذا حاولنا دراسته من زاوية لغوية، وإعتبار لغتها وحدات تعبيرية قابلة للدراسة لسانيا. فإن النتائج التي نتوصل إليها لا تتعدى هذا الحقل اللساني وهذا الوصف. فالأدب عموما والرواية خصوصا تقوم فعلا على أساس المكونات اللغوية، إلا أن الميزة تكمن في خصوصية تلك المكونات اللسانية، وتفاعلها فيما بينها إذا وضعنا في الحسبان أن النص أو العمل الفني يتكون من جملة من الجمل، ولكل جملة دلالاتها المستقلة. لكن الحكم القرائي لكل جملة على حدى لا يساعد في معرفة النص بكامله. فالنص لا يقبل مثل هذه القراءة ولا يسمح بالوجود المستقل لعناصره عن بعضها البعض. من ذلك ما قالت به الدراسات النصية الحديثة على تعريف النص بوصفه وحدة شاملة تتجاوز

---

[1] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ص:15.

[2] عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:19.

كليته مجموع أجزائه وعناصره المكونة له.[1] فالرواية بوصفها كذلك لا يمكن دراستها وفهمها فهما لسانيا خالصا، بل يجب تجاوز ذلك إلى البحث في علاقات الجمل فيما بينها والدلالات الناتجة عنها. وكأن الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه تغدوا استثمارا متجاوزا للغة العادية والمتداولة؛ كتابة محكومة بدوافع نفسية وجمالية من لدن الكاتب.

تجدر الإشارة إلى أن مسألة التنبيه لمحتويات المحكي(السرد–الرواية) ليست من اكتشاف **بارت** أو **تودوروف (Todorove)** – دون إهمال جهودهما في هذا المجال– إنما هي أيضا من اكتشاف مجموعة من الشكلانيين الروس في شخص **توماشيفسكي(Tomashevsky)** ، باعتباره نبه الباحثين إلى ضرورة التمييز داخل النص الحكائي بين عنصرين اثنين يختلفان عن بعضهما البعض وفي نفس الوقت يتداخلان فيما بينهما، هما ما يعرف بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي في مقابل الملفوظ والتلفظ في الكلام عند اللسانيين. فقد كشف إدراك تباين السرد عن القصة أو الحبكة عن الحكاية في العمل الأدبي عن حقيقة هذا الجدل القائم والدائر في قلب كل عمل فني بين الاثنين. كما فتح الوعي بهذا الجدل الباب أمام مجموعة من الاستقصاءات النقدية المهمة حول بناء النص الأدبي، وتحول معها مفهوم الأدب بالتدريج ليصبح صنوا لمفهوم البناء المستقل القادر من خلال شبكة أنساقه وبناه على إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد والاستقلالية.[2]

أضاف **باختين** إلى هذا كله بعدا مهما يتعلق بوعي الخطاب الأدبي لطبيعته الحوارية، أي بالطابع التعددي للغة فيه باعتبار أن التشكيلات اللغوية أو لنقل الكتابات الإبداعية كالرواية هي التي تصاغ فيها المضامين السردية والتي ليست سوى تمظهرات دلالية لأنواع من الواقع. وهو ذات الأمر الذي ذهب إليه **محمد سالم محمد الأمين** عندما قال: أن أي لغة أدبية لا يمكن تحليلها سوى من خلال طابعها التعددي، لأن الاقتصار منها على مستوى

---

[1] محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ط1، 2008. مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت– لبنان، ص:13.

[2] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ص:23.

واحد سيعمل على خلخلة البناء الفني الجمالي لتلك اللغة. إذ أن لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا فان الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية.[1]

هذه اللغات المختلفة تكون خطابات أخرى وأساليب أدبية وسردية تقف إلى جانب أسلـــوب المبدع، ما يستدعي من هذا الأخير محاكاة لتلك الأشكال الأسلوبية وفق أنماط محددة. وبذلك تخلت الرواية عن ذلك المجال الرحب الذي تمثل في الأسلوب الخرافي، واتجهت فورا نحو تصوير الحياة الخاصة للإنسان... فظهر الاختلاف بوضوح خلال هذه الفطرة في الشكل المنهجي... واقتصر عالم الرواية أكثر فأكثر على الواقع اليومي في الحياة... وعبر أناس حقيقيين ومواقف حقيقية.[2]

وعليه فإن التغييرات الأسلوبية في الرواية وبخاصة المعاصرة، نمت في الواقع على مستوى عدد من البلدان المختلفة، مما يعني أنها حدثت وفق أنواع مختلفة من الخطاب النقدي بدءا من النشأة- نشأة الجنس الروائي- ووصولا إلى النظريات الحديثة وكيفية تعامل كل منها مع الأدب عموما والخطاب الروائي خصوصا. وبما أننا نعيش في عالم تتغير فيه العلاقات الإنسانية والمعرفية ويزداد التقدم العلمي، مما أدى بالروائيين إلى إعادة كتابة الفعل الروائي بطرق شتى. غير أن الذي يمكن ملاحظته وملامسته في ذلك المشهد الروائي -وربما التأكيد عليه- هو أن اللغة تلعب دورها المتقدم على باقي العناصر المكونة للنص الروائي. وبالرغم من ذلك فان هذه التطورات الروائية والنقدية كانت بطرق ودرجات مختلفة بحسب تنوع الأقطار.

مما لا شك فيه أن قضية تحديد مستويات دراسة النص الروائي تعد قضية هامة وشائكة، ولا زالت تستأثر باهتمام العديد من الباحثين؛ ولأدل مثال على ذلك التراكم الكمي الهائل للنشاط

---

[1] محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ص:31.

[2] جورج لوكاتش. نظرية الرواية وتطورها ترجمة نزيه الشوقي. ط1،1987. دمشق، سوريا، ص ص:50-51.

النقدي بشقيه النظري والتطبيقي، عالميا وعربيا. وموازاة مع ذلك التطور العلمي السالف الذكر حدثت تطورات كبيرة في مجال الدراسات النقدية، وكان ذلك نتيجة حتمية لما حدث في مجالي الدراسات الأدبية واللغوية على حد سواء. كما أن سائر هذه الاتجاهات النقدية يمكن أن تتعايش في إطار ما يمكن أن نصطلح عليه اليوم بنظرية النقد التي لا تمثل رؤية واحدة ووحيدة. وإنما تمثل سائر تلك الاتجاهات سواء كانت قوية أو ضعيفة في أحكامها.

لا شك أيضا أن القول بان نظرية الأدب ومنه نظرية النقد علم غربي خالص يثيـــر كثيرا من الحساسيات في عالمنا العربي، باعتبار الإسهامات الكبيرة في إثراء تلك العملية وبخاصة في جانبها التطبيقي ولدى جمهرة من المفكرين الذين بقيت جهودهم تلك حجر عثرة في هذا المجال. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا وبقوة هو إلى أي حد وصل إليه واقع وربما رهان النقد الأدبي العربي/ الجزائري إذا ما قيس بنظيره الغربي؟ وماذا يمكن أن يقال عن الزمن الروائي الجزائري الراهن وأولويات الطرح فيه؟... ما العلاقة التي تجمع بين النصوص الإبداعية العرب جزائرية مع هذا النقد؟

المتتبع لنشاطنا الأدبي يلحظ عديد القضايا وتشابك الأفكار وتداخل الآراء في العملية الإبداعية باعتبارها مفتوحة على طبيعة الطرح والاعتقاد والجدل الايجابي. وقبل الحديث عن النقد في الوطن الجزائر، نفضل بداية الانطلاق من الحديث عن النص في حد ذاته كون النقد لا يتحقق وجوده إلا به.

إننا عندما نطرق إشكال الرواية، والرواية الجزائرية على وجه الخصوص تحضرنا جملة من التساؤلات حول العملية الإبداعية في حد ذاتها: هل يكتب الروائي الجزائري نصه هذا وهو مدرك بهذا النقد وآلياته المختلفة؟ أم أن الروائي الجزائري وحتى العربي يكتب وهو مشدود إلى بعض المصطلحات والأقاويل المنقولة من هنا وهناك بقصد أو بغير قصد؟ وهل كل الكتابات الروائية اليوم ترقى إلى ميزان النقد منهجيا ولغويا وجماليا؟

حين يتعرض الدارس للنقد الأدبي في الجزائر سيكون عليه لزاما إثارة قضية بديهية أرقت النقاد زمنا طويلا؛ هذه القضية هي علاقة الأدب بالنقد حتى وان كانت العلاقة بينهما حميمية كالجسد والروح. انه لمن الصعب الفصل بينهما؛ فالأديب كما يقال ينقد نصه قبل أن يخرج عمله إلى العالم الخارجي. وكذلك الناقد الذي هو أديب بهذا المعنى من جهة. ومن جهة أخرى إذا كانت مهمة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله وبالواقع الذي يصوره فيعكس ذلك بصورة جميلة ومؤثرة. فإن مهمة الناقد هي تفسير هذا الجمال[1] وإظهار طريقة الأديب في الحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر.

إن الناقد وهو يحاول إدراك مواطن الضعف في العمل الأدبي وبنيته النصية، يقوم بالموازاة مع ذلك بمساعدة المتلقي على فهم ووعي ذلك النص. فمهمة الناقد إذا مزدوجة والعلاقة بينهما جدلية؛ وكان ضعف الأدب من ضعف النقد والعكس. لذا فان الاحتفال بالنقد الأدبي يشبه الاحتفال بالأدب، نجد هذا في الأدب العربي كما نجده في الآداب العالمية. بذلك ظهرت في النقد، مثل الأدب، اتجاهات ومذاهب مختلفة تأثرت بأفكار العصر الذي ظهرت فيه والاديولوجيات التي اعتنقها الأديب والناقد معا، كلها تنظر إلى العملية الإبداعية وأثرها من زاوية معينة.[2]

إننا نسعى من خلال ما سبق إلى التعامل مع العملية الإبداعية الجزائرية بموضوعية والنظر في الرواية بمرجعية متكاملة، فبالرغم من تطور مناهج النقد، واتضاح اتجاهاته، لم تحظ القصة والمسرحية بعد باهتمام كاف من النقاد، وما يزال الكلام الفني حولهما مما يدخل في باب التعميمات، وما يزال اتجاهها الاديولوجي هو المحور الأساسي لنشاط النقاد. وسيتضح لنا أن الرواية تحظى بعناية أقل نظرا لتأخرها في الظهور عن القصة والمسرحية.[3] كما أن هذا الاهتمام النقدي بالقصة على حساب الرواية مرده في الأساس

---

[1] ينظر عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. ط1، 1983. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص: 239.

[2] المرجع نفسه، ص: 240.

[3] صمد كاظم وسمي. دراسات في النقد الأدبي. ط1، 2009. منتديات ليل الغربة، العراق، ص ص:21-22.

انتقال الأدب كفن نثري من الاتجاه الرومنسي إلى الواقعي بعدما فرضت الثورة واقعها على الكتاب جميعا. نظرا لأن القاص لا يمكنه أن يكون واقعيا إلا إذا اندمج شخصيا في المجتمع محاولا الكشف عن القيم الايجابية والسلبية والغوص في مشاكل النفس البشرية. آملا في حل ما لهذه المعضلات الاجتماعية يقول **عبد الله ركيبي:** وإذا نظرنا فيما كان يشمل كتاب" الصورة القصصية" من أفكار وموضوعات وجدنا أنهم ركزوا اهتمامهم في البداية على أمراض المجتمع وعاداته البالية. وما سببه الاستعمار من ويلات تركتبصماتها على حياة الشعب الجزائري، فعالجوا تعليم المرأة وحريتها وزواجها على أساسسليم،والاندماج والفرنسية والتزوج بالأجنبيات والحث على تعلم العربية...[1] لكن هل هذه النظرة النقدية حيال فن القصة تستجيب على سائر الأنواع الأدبية؟

يرى **عز الدين المدني** أن القصة القصيرة تسير نحو هدف معين وهذا السير هو عمل القاص أو رسالته وهو في نظر الناقد بحث دائب عن الوجود... وهذا السير في الحقيقة مجهول، مغامرة مختلفة الأسرار، حركية دائمة ديمومة متدحرجة... إذ إن القصة تنبع من نفسه، فيتحملها عند كتابتها حتى تتمكن هي من تقرير مصيرها بنفسها فنيا.[2]

وكأن القاص يبحث عن شيء ما داخل قصته هذه رغم حجمها الصغير إذا ما قيس بفن الرواية التي تحاول دائما تصوير حياة أوسع وزمن أكبر. وهذا بحسب النقاد أضفى على هذه الأخيرة نوعا من الصعوبة أدت في النهاية إلى جعل كتابها متعددي التجارب، متنوعي الخبرة. ولن يتأتى ذلك إلا من خلال خبرة خاصة في تناول الأحداث وتقديمها في إطار فني لائق.

إن هذا السجال الدائر بين النقاد إذا حول طبيعة الشكل والمضمون الخاصين بالقصة والرواية، تطور فيما بعد ليشمل أكثر فأكثر البناء الفني للعمل الأدبي، باعتبار أن هذا

---

[1] عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. ص: 239.

[2] محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط1، 1979. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص ص: 358-359.

الأخير لا يكون كذلك إلا إذا توفرت فيه شروط وعناصر ضرورية، وهنا يمكننا العودة إلى التساؤل السابق حول علاقة المبدع الجزائري بنصه هذا من جهة والنقد من جانب آخر. فقد حاول بعض النقاد التفريق بين التوفير غير الواعي لهذه الشروط، وتوفيرها بطريقة فنية واعية حقا.[1] فان توفر هذا الوعي لدى القاص(الروائي) كان دليلا على اتصافه بالحضور الدائم أسلوبيا ولغة وبناء، وأنه غير مكتف بتقديم الأحداث والشخصيات فقط. بل مستوعب ومنفتح على الدراسات النقدية وآليات الكتابة وفقها. بل وكيفية اشتغال هذه الآليات فيما بينها، يضع صوب عينيه نوع من الجدل ذي المستويات المتعددة؛ بدءا بالعمل الفني فالواقع الثقافي والحضاري والاجتماعي الذي يصدر عنه. ومن هنا يصبح إنتاجه طاقة فعالة تساهم في خلق تيار من الأفكار والرؤى التي تلعب دورا واضحا في الحياة الأدبية.

إن هذا المسح السريع لواقع الأدب والنقد منطلقه في الأساس المنهجية المتعلقة بطبيعة الوشائج التي تربط الأدب بالواقع الذي صدر عنه، واستلهمه، وتوجه إليه بشئ قليل من التحوير ... وكل ما يدور في الواقع الثقافي من جدل أدبي وفكري اصطلحنا على تسميته بالحركة الأدبية.[2] إذا يفترض للنقد أن يكون صديقا للنص، متابعا له في كل خطوة يسيرها، ملازما إياه كظله تماما؛ والنقد الذي نعنيه هنا هو الذي يساهم في تطور الحركة الإبداعية عبر مجموعة من التيارات والرؤى الناتجة عن تناول الأعمال تطبيقيا. أو بطرح تصورات نظرية تساعدنا نحن والكتاب على فهم أعمق لماهية الأدب الذي انطلقنا منه وكذا قوانينه المتحكمة فيه؛ كل جنس على حدى. لكن الأبحاث التي تناولت النقد الحديث وحركته في المغرب العربي فتكاد تكون منعدمة، وحتى الموجود منها إنما مناقشات متسرعة مقتضبة... وفي هذه الكتب نجد حديثا قليلا عن النقد ومناهجه[3] والابتداع والالتزام والمضمون والشكل،

---

[1] ينظر محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 361.

[2] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ص:132.

[3] للإشارة يوجد كتاب للباحث المصري محمد الصادق عفيفي عنوانه: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، وقد اهتم فيه بتعداد ما أسماه المدارس النقدية أكثر مما اهتم بتحديد طبيعتها واتجاهاتها. وهو بذلك محاولة لتاريخ الحركة النقدية أكثر منه كتاب نقد.

وما إليها من قضايا النقد. غير أن تناولها لهذه القضايا كان نظريا أكثر منه تطبيقيا، مما جعلها تفتقد الأرضية الضرورية في مثل هذه الدراسات.[1]

هي أيضا- أي النصوص- من جهة أخرى تنتظر النقد يوغل فيها، تاركا وراءه ركاما من الأعمال المتفاوتة من حيث الجودة والرداءة على حد تعبير **ميخائيل نعيمة** في كتابه الغربال، ذلك أن الرواية هي نص في الأساس، كما أنها عمل سردي بالدرجة الأولى. بلهي الحياة في عمومها؛ حيث يتحرك أناس كثيرون وتتداخل طبائع كثيرة. وإذا حدث وان اختل بناء الرواية أو حلت خصائص غير خصائصها الشكلية والبنائية فستصطدم العملية الإبداعية برمتها. فهل حدث هذا فعلا في المدونة الجزائرية ومنها العربية؟

ذهب جمع من المفكرين والأدباء إلى التفريق بين الأدب كفن إبداعي والأدب كدراسة منهجية... وان طبيعة العلاقة بين الأدب كإبداع والأدب كدراسة تثير مشكلات صعبة، إذا لم تكن عسيرة فعلا... فهي ليست متاحة، ومع ذلك فإنها مشوقة وممتعة... تمسك على النفس غايتها وتوفر للعقل بعض ضالته[2] في هذا الصدد نجد الأدب الجزائري وما ينطوي تحته من أعمال أدبية تنتمي إلى أجيال أدبية متباينة وتندرج ضمن أجناس أدبية مختلفة بل وحساسيات إبداعية متمايزة أيضا، يكشف بأن النقد الأدبي يكاد يكون غائبا- لولا الدراسات الأكاديمية- عن الساحة وتكاد النصوص الحديثة خاصة تقف وحيدة وما ذلك إلا لسببين اثنين:

الأول غياب الممارسة النقدية التطبيقية؛ من خلال تعاطي النص بالدراسة والتحليل والقراءة والتأويل. ومحاولة معرفة سر تشكل النص فنيا وجماليا ودلاليا ودون استثناء لنص على حساب نص أو كاتب على حساب آخر أو جنس وحقبة على حساب جنس آخر وحقبة زمنية أخرى. ثانيهما التعالي على النص وهذه المعضلة والأزمة ليست محصورة في الجزائر فقط، بل هي منتشرة في جميع الدول العربية؛ ولعل منشأ هذا التعالي هو انتصار الناقد

[1] محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص:09.

[2] صمد كاظم وسمي. دراسات في النقد الأدبي. ص:57.

للنظرية والمنهج النقدي على حساب النص. وبذلك إخضاع النصوص إلى ما لا تستجيب له من نظريات ومناهج فيحملها دلالات زائدة. وعليه إذا ما أريد للنقد الأدبي أن يكون ممكنا... لا بد للناقد أن يعمل على حصر تصوره بطبيعة العمل الإبداعي، بوضع مبادئ يمكن من خلالها تحديد كيفية التعامل مع بنية النص... إذ إن الإبداع قد يكون على درجة كبيرة من التعقيد بصفته نتاجا لفظيا وكلاما شخصيا وتعبيرا اجتماعيا يتزين بزي الخيال... فضلا عن تداخل الكثير من المفاهيم.[1] ولنا أن نأخذ جنس الرواية كواحد من تلك الأجناس التي عرفت عديد المحاولات النقدية الرامية إلى وضع تعريف أو توصيف لها. يقول **واين بوث** Wayne Booth مبينا بوضوح صعوبة التوصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلق بالرواية: إن الرواية بدأت **بسرفانتيس** Serventes **وبيديفو** Defoe أو **فيلدينغ** Fielding أو **ريتشاردسون** Richardson أو **جين اوستين** Jane Austen أو ربما **بهوميروس** Homer؟... أو بظهور الرمزيين... لا، بل إن الرواية ماتزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذاك.[2]

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الرواية على أنها ذلك الجنس الأدبي الذي يتناول أساسا عملية التفسير، كمرآة عاكسة لهذه العملية، وبحكم تعريفاتها المتشعبة يمكن القول بأنها معرضة للتغيير والتبدل المستمر.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار سمات الرواية السالفة الذكر وكذلك مسار تطورها- المبكر- في العالم العربي، فإننا سنصل إلى القول بأنها نمط أدبي مستورد بالنسبة للعالم العربي المتباين البنية عن نظيره الغربي. وما يحدث بين هاذين الجانبين من تأثير وتأثر مختلف الإشكال. عن ذلك يعبر **شارلز فيال** Charles Vial بصورة جلية لا لبس فيها إذ يقول: لا تدين القصة العربية المعاصرة بأي صورة من الصور لتقاليد الأدب العربي، إذ لا علاقة لها بالأدب

---

[1] صمد كاظم وسمي. دراسات في النقد الأدبي. ص:08.

[2] روجر آلن. الرواية العربية ترجمة حصة إبراهيم المنيف. ط1، 1997.المجلس الأعلى للثقافة، ص:17.

الشعبي الفلكلوري في ألف ليلة وليلة ولا بحكايات الفروسية أو الأنماط السردية التي تندرج تحت إسم الأدب.[1]

لقد ثبت لنا إلى حد الآن- ومن خلال الإستعراض لبعض القضايا الأساسية- بعض المفاهيم النظرية عن الأدب والرواية والنقد؛ فالأدب يصور الحياة الإنسانية العامة، والحياة الإجتماعية خاصة. ليصل إلى رسم صورة ما لتنوع النشاط الفكري والمعرفي المصاحبين لذلك التطور. وبذلك فالأدب شديد الصلة بالمجتمع الذي تتعدد فيه الرؤى الفكرية والإجتماعية والاقتصادية وتفاعلها فيما بينها بكل مشروعية. الشئ الذي انجر عنه مشروعية من نوع آخر تمثلت في الكتابة الفنية عن هذا السجال المجتمعي. وتبعا لهذا التأكيد ذو الطابع الاجتماعي والأسلوب الجمالي المنظوبين تحت ما يسمى الرواية- التي تعيشها الثقافة الغربية والعربية سواء- باعتبارها نوع خاص من الفن له ما له من المقاييس والأسس التي جعلته يحظى بمقروئية لا بأس بها تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث.

كان لزاما لهذا التطور الكبير والمكانة العالية بين الأجناس الأدبية التمهيد لنقد أدبي لم تكتمل صورته إلا حديثا، وبالنظر إلى نشأة نقد القصة والرواية في الأدب العربي. نرى أن النقد تال للأدب؛ إذ ظهرت أعمال قصصية وروائية مبكرة لم تنل حظها النقدي إلا مؤخرا. وبخاصة في النصف الأول من القرن العشرين[2]

ومثلما أخذ الأمر على أن الأدب عرف تنوعا وتشعبا كبيرا خاصة في جنس الرواية، فإن النقد هو الآخر أصبح نشاطا ينطوي على ألوان وأصناف من المعارف والمناهج والنظريات تحت ما يسمى العملية النقدية برمتها. على أن لا تكون هذه العلاقة في قراءة النصوص العربية مبنية على تقديم قراءات نظرية ومقاربات نقدية فقط، بل يجب أن يتعدى الأمر أكثر

---

[1] ينظر شاكر مصطفى. القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية. ط1، 1957. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر، ص:44.

[2] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:22.

من ذلك، بغية تأسيس أفق معرفي مستقل يساهم هو الآخر في مركزية النقد. هذا ما حدا بصاحب كتاب "أزمة الرواية" **ميشيل ريمون (Michel Raimond)** إلى القول: إن أزمة الرواية هي اليوم كما بالأمس، إرادة تحطيم الأطر الموضوعة لها، وتحرير الرواية من ضغوطها، وذلك في الوقت نفسه الذي نباشر فيه إلى تحديدها، وحتى لو أن يجري فرض قيود جديدة عليها... فإن النقد سرعان ما راح يصب اهتمامه على التحولات اللاحقة التي أطاحت بالوصفات النقدية القديمة وطرائقها... ولعل هذه العلاقة العضوية بين الرواية والنقد تصلح في العالمين الغربي والعربي كليهما.[1] وهي إشارة صريحة إلى دور الرواية نفسها في الاتجاهات النقدية المختلفة بفضل قدراتها البنيوية والتي تسمحلها بمزج جميع الأنساق. وكأنها بذلك تنتج نماذج الحياة جماليا ودلاليا فيأتي النقد ليعيد تشكيل تلك المعاني والدلالات.

يمكن وصف العلاقة القائمة بين الأدب والنقد إذن بأنها علاقة جدلية حية وقديمة قدم ظهور هاذين النشاطين؛ فإذا كان الأدب تجربة شعور لصاحبها، مستمدة من بيئة ومعبرة عن رؤية المبدع عنها، فان النقد نشاط هدفه تفسير تلك الرؤية وتحليلها بغية تحقيق لون من ألوان الفهم والتذوق والحكم. وتأسيسا على هذا الحكم فقد كان من الطبيعي أن ينظر إليهما على أنهما صنوان متلازمان ونشاطان متكاملان لا غنى لأحدهما على الآخر.[2] بالرغم من هذا فان الذي ينبغي إدراكه أيضا أن لكل من الأدب والنقد منطقه ووظائفه وغاياته، وبذلك لكل منهما هويته ومكانته المحددة في مسيرة الثقافة عموما والأدب على نحو خاص.

في ضوء كل ذلك المسار النقدي الذي أفرز نظريات متعددة حول مفهوم الأدب وعلاقته بالواقع من جهة. وفي ضوء تلك العلاقة الجدلية بين النقد والنص الروائي من جهة أخرى، كيف يمكن إذا قراءة تحولات الرواية وتحولات الواقع في الجزائر؟ وهل من الممكن قراءة هذه

---

[1] رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ط1، 2008. دار الفرابي، بيروت، لبنان، ص ص:51-52.

[2] صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه. ط5. الجماهيرية الليبية، ص: 27.

العلاقات وكأنها نتيجة حتمية؟ ما علاقة الرواية بالتاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي المصاحب لها في كل فترة من فترات تطورها.؟ وغيرها من الأسئلة.

الفصل الأول

التأسيس في الرواية الجزائرية

1 – الرواية المكتوبة بالفرنسية

2 – الرواية المكتوبة بالعربية

3 – الخطاب الروائي وعلاقته بالواقع والتاريخ

أصبحت الرواية، في منتصف القرن العشرين، أوسع أزياء التعبير الأولية انتشارا. وبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية، وإشباعا سهلا للمخيلة أو العاطفة، أضحت تعبر اليوم عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقي والتصوف والشعر في جانب منه. كما أن الرواية نظرا لسعة توزيعها، تمثل، من الناحية الإجتماعية، أداة الاتصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها اشد التفاوت.[1] فهي منذ القرن الرابع عشر عبارة عن ترجمات نثرية واستمرارا لسلسلة المغامرات المنظومة ذات الأسلوب الملحمي الذي حول فيما بعد إلى روايات متسلسلة ذات أبطال مرئيين وشخصيات متواضعين...

وجد الإنسان الغربي كما العربي في هذا الفن كل شيء؛ ماضيه حاضره ومستقبله. إن الرواية بهذا المعنى هي الشكل الرئيسي الحديث، ما إن تموت حتى تولد من جديد ووفق تغييرات حدثت في الواقع لدى عدد من البلدان المختلفة. إنها بذلك تعرف وتحدد انطلاقا من علاماتها الشكلية ومدلولاتها إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الملحمة تمثل البدايات والحقب الكونية الأولى في الإبداع.

هكذا اعتبرت الرواية كنتاج لشكل سردي(أو أكثر) مورس منذ العصور القديمة. يصاحب هذا الفهم قبول وان كان ضمنيا لنظرية تطورية ترى أن الأنواع تولد، تتحول وتختفي– أو تستمر. لكن دائما في الجائر الدخول في مجالات لا طائل من ورائها من أجل معرفة ما إن كانت جودة النوع تتحقق في بداياته. أو من ناحية إبداعه، أو عند شيوعه في الفترة التي ينفتح فيها.[2] وكأن الأدب الشفهي والرسمي القديمين والمعروفين أساسا في شكلي الإلياذة والأوديسا وبعضا من الأشكال الممزوجة بالنسبة للمنظرين فيما بعد، والذين حاولوا الخروج من قوقعة تلك الأفكار المسبقة والتقليدية والشكل المغلق إلى شكل يزداد غنى شيئا فشيئا،

[1] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ط2، 1982. منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص:05.

[2] برنار فاليط. الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ترجمة عبد الحميد بورايو. ص:18.

إلى نوع واسع الانتشار، الحكايات، الحوادث... أدركوا حالة الإبداع الجديدة، بل مقوماته وأسسه المعروفين في جنس الرواية اليوم.

ما يعنينا في هذا المقام هو محاولة التقاط بعض السمات التي تتناهى إلينا من هذا الشكل الثقافي والتعبيري، كما كان ومثلما أصبح عليه الآن؛ بدءا بمرحلة التأسيس في الإبداع الروائي الجزائري وما أثاره من ضجة لا يمكننا استبعادها. ووصولا إلى مرحلة أقل ما يقال عنها بأنها فنية بامتياز. ومحاولة مقارنة ذلك بصوت الرواية والأدب الراهنين والمعاصرين في بلدان عربية ومساحات إبداعية أخرى.

1- الرواية المكتوبة بالفرنسية.

إذا كانت التقليدية في عالم الرواية العربية ليست سبة، كما لم تغادر التقليدية طوال حياتها. بل إننا لا نملك غير عدد قليل جدا من الروايات العربية التي يصح وصفها بالحديثة. بل حتى الحديث منها قتل الحكاية والحبكة، ودفع الشخصيات إلى الغموض، وجعل الحوادث غير سببية ولا منطقية... وقد أصبحت الرواية العربية التقليدية، نتيجة لذلك، ذات وظيفة إجتماعية سياسية في الحياة العربية... ما أدى إلى إقبال القراء العرب على قراءتها لإيمانهم بوظيفتها وقدرتها على الإقناع والإمتاع والتأثير.[1]هذا الاختلال في البناء الفني وفي بداياته الأولى، كان نتيجة حتمية للنشأة المتأخرة لهذا الجنس في الوطن العربي عموما والجزائر خصوصا، ساهم في ذلك وبالإضافة إلى ما سبق عوامل جمة من مثل الترجمة غير المنتظمة للأعمال الغربية التي تعد حجر الأساس في هذا الفن. وان وجدت فهي ترجمات يشوبها الكثير من الغموض.

في الجزائر تأخرت النهضة الأدبية مقارنة بشقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى، ولهذا التأخر أسباب اجتماعية وسياسية... كما تأخر ظهور الرواية العربية عن ظهور الفنون التقليدية الأخرى. ورغم ذلك فان الأدب الجزائري الحديث يتميز عن بقية آداب العالم وبخاصة منها العربية بسمة التفرد، وما ذلك إلا لجملة الخصائص المركبة له. والمعقدة من جانب آخر. تظافرت في تكوينها عوامل كان الأهم منها التاريخية المتعلقة بالاستعمار. وبذلك تعرضت شخصية الأدب الجزائري إلى هزات عنيفة كادت تفقده كل المقومات والملامح، لأنها لم تستطع أن تواجه الغزو الثقافي بنفي العناء الذي جاء به الاحتلال في عنفوانه وانتقامه. ولم تستطع أن تطور ذاتها بالطريقة التي يفرضها تخطيط العدو وبرامجه في الهدم والتسلط وإزالة المعالم القومية.[2]

---

[1] ينظر سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:07.

[2] أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ط5، 2007. دار الرائد للكتاب، الجزائر، ص:22.

في ظل هذا المشهد المترهل، فإن النص الإبداعي الجزائري لا يزال يناظل من أجل تحقيق وجوده الفعلي ضمن واقع متصدع وعبر معالجات فنية متباينة المستويات. لعل من أبرز هذه المستويات– وهو المستوى الذي يحضر جميع الكتابات قديمها وحديثها شعرها ونثرها– مستوى اللغة التي تعبر عن شخصية الكاتب من جهة وعن الواقع من جهة أخرى، خاصة وأن الكتاب الجزائريين عايشوا لغة مزدوجة في تلك الأثناء. يقول **عبد الله ركيبي:** لعل هناك ظروفا كثيرة أسهمت في جعل من يكتب باللغة القومية مجهولا إلى حد ما في حين أنها أسهمت في التعريف بمن يكتب باللغة الأجنبية في الجزائر. حتى أن بعض الدارسين للأدب الجزائري الحديث في البلاد العربية حين عرضوا لهذا الأدب درسوا الآثار المكتوبة باللغة الأجنبية ولم يشيروا من قريب أو بعيد إلى من يكتب باللغة القومية فضلا عن الباحثين في البيئات الأوروبية شرقا وغربا الذين احتفوا بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية.[1]

إن هذه النظرة الفنية والقومية من لدن هؤلاء النقاد، وهذه الازدواجية في الأدب الجزائري ستقودنا إلى الحديث عن مفهوم الهوية في أدبنا، ومن خلال إشكالية عامة تتمثل في سؤال الهوية في الكتابات السردية الجزائرية وغيرها؟ خاصة وأن الظروف التاريخية التي تعرضت لها الأمة العربية – ولا تزال– في القرون الأخيرة أفضت إلى نسيان الشعوب لهويتها؛ فغدت إما جاهلة لها باحثة عن هوية أخرى، وإما عارفة بها ولكنها استلبت منها. فهي تحاول استرجاعها والدفاع عنها ضمن كتابة سردية ضمت بين طياتها جوهر الذات والقيم الوطنية والمصير...المشكلة في عمومها للقومية.؟

إن الجدير بالملاحظة وكذلك الذكر هو أن الخطاب السردي يعد أقدر الخطابات على التعبير عن خصوصية هذه المشكلة بشتى تشعباتها؛ بدءا بالسيادة المستلبة، والنضال من أجل استرجاعها، بالإضافة إلى ما استلب من مكونات الهوية الوطنية ومنها القضية اللغوية.

[1] عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. ص: 198.

وعليه تظل الرواية أكثر من غيرها تعبيرا عن القضايا القومية الكبرى، لما فيها،من إمكانيات كثيفة مستنبطة. وخاصة أن دارس التاريخ العربي السياسي والاجتماعي يمتلك رؤية تركيبية تعي أن ثمة علاقة وثيقة تقوم بين الرواية كدلالة مرجعية وبين فكرة القومية.[1] فكم هي كثيرة تلك الخطابات السردية من داخل الوطن أو خارج جغرافيته والتي تحمل دلالات حول العلاقة الموجودة بين الفني والقومي المعبرين عن الهوية التي أصبحت من المسائل التي كثر الخوض فيها عندنا وبخاصة في السنوات الأخيرة أين دخلت بقوة ساحة البحث الأدبي... فأضحت من العبارات الكثيرة التداول على الألسن.[2]

عموما إن موضوع الهوية كجزء من القومية في الفكر الجزائري الحديث من أهم المواضيع الجديرة بالبحث والدراسة، وقد اختلفت الآراء حول الهوية التي فجرت الثورة ومنه اللغة المعبرة عنها في المقام الأول والرواية ثانية وبعده الأدب ككل. فهل هذا الأدب المكتوب باللغة الفرنسية يختلف شكلا ومضمونا عن نظيره المكتوب من لدن الفرنسيين الذين ولدوا في الجزائر؟ وما هي الرؤية التي انطلق منها كتاب هذه المرحلة الأدبية؟ هل الأمر هنا يتعلق بأفراد أنتجوا بوعي أدبي وجمالي يتماشى والقواعد الفنية آنذاك؟ أم أن الأمر متعلق بكتابات أغلبها كانت نتيجة التأثير والتأثر؟ كيف يمكن تقييم النقلة النوعية التي حققتها الرواية ككل وفي سنوات قليلة إذا ما قيست بعمر الرواية؟...

1-1 الهوية بين الإشكال والتنظير.

تعد الهوية وقضاياها من الإشكاليات الحديثة في التداول الفكري الإنساني، إذ لا تخلوا ثقافة من الثقافات المكونة للنسيج الإنساني على وجه البسيطة من سؤال الهوية ونسله. يتزامن هذا الاهتمام وراهن الأقطار العربية عموما المشتركة المصير منذ زمن مضى ولازال.

---

[1] مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت، ص:08.

[2] ينظر أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:18.

في ضوء هذا المعطى، نقترح مقاربة تحليلية للعلاقة المفترضة بين اللغة والهوية، باعتبار أن العلاقة بينهما علاقة معقدة وبالغة الأهمية والحساسية وبخاصة في شكلها النظري؛ إذ ليست اللغة معادلا تاما للهوية، كما أن هذه الأخيرة لا تستقل عنها كونها أهم مكوناتها الدينامية وسط تنوع ثقافي تنتجه في الغالب ظروف خاصة ونوعية. لنصل بهذا إلى معطيات من شأنها أن تحدد ملامح تلك البدايات الفعلية للكتابة الروائية الجزائرية وما أثير حولها من رؤى وأقاويل وإشكالات.

1-1-1 في دلالة مفهوم الهوية.

الهوية من الضمير "هو" ومعناه أن يكون الشخص هو، هو اسم إشارة يحيل إلى "الآخر" لا إلى "الأنا". وهو يعادل الحرفين اللاتنيين I D ومنهما اشتق أيضا لفظ Identity... لأن الهوية تثبت الآخر قبل أن تثبت الأنا. لا يشتق لفظ الهوية من ضمير المتكلم المفرد "أنا" إلا بمعنى الإنسانية.[1]والهوية في معناها المجرد هي جملة علامات وخصائص من أجناس مختلفة، تستقل بها الذات عن الآخر، فبغياب هذه العلامات والخصائص تغيب الذات وتذوب في الآخر، وبحضورها تحضر.[2] والهوية بناء يبني في علاقته تقابل فيها مجموعة مجموعات أخرى تكون في تماس معها.[3]

كما جاء في المعجم الوسيط أن الهوية: حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره. إن الهوية – بضم الهاء– مصطلح استعمله العرب والمسلمون القدماء وهو منسوب إليها وهذه النسبة تشير إلى ما يحمله من مضمون، فهي تعني كما يقول **الجرجاني:** الحقيقة المطلقة، المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق.[4]

---

[1] رمزي منير وآخرون. اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ط1، 2013. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ص ص:185-186.

[2] عبد العلي الودغيري. اللغة والدين والهوية. ط1ن 2000. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص:68.

[3] ينظر دنيس كوش. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ترجمة منير السعيداني. ط1، 2007. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ص ص:149-154.

[4] بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ط1، 2009. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ص:23.

من جانب آخر، كثيرا ما يستعمل لفظ "الهوية" في الحقل المفهومي لكنه يقل تحديده بصفة منتهية وملزمة جدا قد نرى فيه حاويا لكل المعاني التي تتقصد الذات تعريفا وتحديدا إذ يمثل موقعا ومرجعا كلما أردنا تفسير أو تأويل الموجود، لتتقاطع ضمنه مختلف الحقول المعرفية بخطاباتها الكثيرة: الحقوقية، الأنثروبولوجية، السوسيولوجية، السيكولوجية...هذا الإلمام ذو الإحالات المتعددة جمعا واختلافا، بساطة وتعقيدا، جعل مفهوم الهوية لا يملك "ثابتة" مفهومية يعود إليها كل تعريف.[1] فللهوية الإنسانية أهمية كبيرة وتاريخا طويلا يشبه في ذلك التاريخ البشري الذي يبحث دائما عن ذاته وانطلاقا من جملة مميزات نفسية واجتماعية متطورة باستمرار؛ نجد ذلك في مجال علم النفس التحليلي حين يرى في اللاوعي مفهوما أساسيا للكشف عن تحولات الشخصية وانفلاتاتها من الزعم القائل بوحدة الأنا إلى مستويات عدة(الأنا/ الأنا الأعلى/ الهو) وفي صراع مستمر بين الذات والموضوع؛ فتأخذ الهوية بذلك معان مختلفة بدءا بالمشابهة والمماثلة والمغايرة مع الذات.

في حين يكون لها وجود اجتماعي ومن خلال السياقات الثقافية والسياسية والدينية باعتبار الفرد ينشأ في هذه السياقات محاولا التعرف على ذاته ووسط مكونات متنافرة في وسط اجتماعي واحد.

في حقول الفلسفة وعلم الإجتماع والانثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، ثمة نوع من التوافق العام على أن مفهوم "الهوية الثقافية يحيل إلى مجموع العناصر والمقومات التي يفترض أنها تسمح بالتعرف إلى الإنتماء الثقافي لشخص ما، أو مجموعة بشرية معينة. كما يشير كذلك إلى الوعي الضمني أو الصريح، بالانتماء إلى جماعة بشرية معينة تعيش في فضاء جغرافي محدد؛ وتشترك في تاريخ وتراث ثقافي، تعتبر اللغة أحد مكوناته الرئيسية.[2] الأمر متعلق إذا بصورة مثالية تسعى هذه الجماعة إلى تكوينها عبر التاريخ، كي تتمكن من إثبات ذاتها من ضمن باقي الذوات. وكذلك التعريف من خلال هذه الصورة بنفسها في ظل متغيرات

[1] بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ص:17.

[2] رمزي منير وآخرون. اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ص:226.

سياسية واجتماعية وثقافية جد صعبة. فاللغة والهوية ضمن هذا السياق الثقافي، تعبيرين مرتبطين ببعضهما البعض، يتفاعلان في السلوك الفردي والجماعي داخل الأوطان. يؤثر كل منهما في الأخر قوة وضعفا، وبمعنى آخر إذا قويت الهوية قويت اللغة والعكس.

عندما نتفحص مجمل تعاريف الهوية المبينة أعلاه وغيرها، وبالرغم من أن كل طرف من هذه التصورات يوافق مجالا علميا خاصا به. وبذلك فهو يستجيب لمقاربات منهجية محددة كالسسيولوجية والأنثروبولوجية في مقابل التصور الموضوعي الاجتماعي؛ سنقف على كون التعريف المحال إليه أكثر من غيره هو ذلك الذي يتماشى وموضوع التساؤل الذي يسعى إلى تبيان العلاقة الموجودة بين كل من اللغة والهوية من جهة وبين الذات والخطاب من جانب آخر (الهوية اللغوية/ الهوية الخطابية).

وعليه فالهوية في أبسط تعريفاتها هي وسيلة ضرورية لاكتساب صفة الانتماء الحقيقي إلى أمة من الأمم. أو هي مجموع الخصائص التي تميز الجماعة عن غيرها من الجماعات وعلى رأس هذه الخصائص توجد اللغة. التي هي عبارة عن نظام مدلولات شفاهية ومكتوبة خاصة بكل مجموعة؛ تستعملها هذه الأخيرة للتعبير أو الاتصال ببعضها البعض. مما ينحوا بنا إلى القول أن الهوية جملة من العلاقات والروابط(اجتماعية– اقتصادية– ثقافية) ينتجها تطور تاريخي محدد في الزمان والمكان، قاصدة أبعادا ثلاثة هي: علاقة الذات بذاتها... وعلاقة الذات بالموضوع، بالعالم الطبيعي والاجتماعي، وعلاقة الأنا بالآخر وتنطوي على المحاكاة والاقتداء.[1] لكن أي علاقة تجمع بين هذه الأخيرة والهوية؟ وان حضرت تلك العلاقة فكيف تكون ضمن إطارها الخطابي؟

في حقيقة الأمر أن علاقة اللغة بالهوية علاقة معقدة وبالغة الحساسية، فاللغة مبدعة للهوية، وتتدرج في المقام الأول في سلسلة مكونات الإطار المرجعي والهوياتي، إنها تعطي الأنماط التي نفكر فيها، والتي بواستطها نبني العالم المحيط بنا. وتمكننا مـــن تكوين

[1] بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ص:31.

ذواتنا.[1] وكأن قضية تلك العلاقة لا يمكن مناقشتها بمعزل عن تلك الثورة المعرفية في علوم الإنسان والمجتمع وفي فلسفة الخطاب وتحليله قديما أو حتى في تاريخ تطور تلك الأمة الاجتماعي والثقافي والسياسي... فاللغة إذا ما ينظر إليها من زاوية الهوية، ليست مجرد أداة تواصلية محايدة وسلبية، بل هي كائن ايجابي وفاعل في إعادة الإنتاج ذات الهوية وتطويرها أو على العكس من ذلك. لكن إذا كان هذا شأن اللغة تجاه الهوية هل سيتغير الوضع كذلك في حالة دخول لغة أخرى وبالقوة؟

أجمعت الدراسات السوسيولغوية على أن اللغة هي إحدى أبرز مكونات الهوية، فاللغة والوطن متلازمان مثل وجهي العملة الواحدة، فكم تغنى الفلاسفة والحكماء والشعراء بلغاتهم واعتقدوا في ذلك اعتقادا راسخا بأن تاريخ اللغة هو تاريخ الهوية. وأن هذا التاريخ إذا ما تعرض إلى انقسام فان اللغة والهوية بدورهما ينقسمان، مما ينعكس سلبا على الفكر فيحيد عن مساره الحقيقي. وبتتبع بسيط لمسار الهوية اللغوية الجزائرية إبان فترة الاستعمار نقف حول الحقيقة الجلية حول ما كان يعانيه الفرد وهو يحافظ على لغته وسط تشابك في المصالح واختلاف في المقاصد، واستراتيجيات رامية إلى طمس الهوية الثقافية الجزائرية– بما في ذلك اللغة العربية– إلى حد اللاانتماء الثقافي واللغوي لدى البعض. يقول **أحمد محمد المعتوق:** مرت العربية(اللغة) في تاريخها الطويل بمثل ما تمر به اليوم من صراع وعانت من كثير مما تعانيه في الحاضر من تذبذب واضطراب على مستوى التعامل اليومي وغيره، إلى درجة أن هددت بالمسخ في صورة وقعها وجرسها وطبيعة تكوينها وتركيبها في الصميم. وان كانت تلك المعاناة محدودة زمنيا، وكان ذلك التهديد على لسان غير العرب وليس على لسان العرب أنفسهم...[2]

---

[1] رمزي منير وآخرون. اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ص:226.

[2] ينظر أحمد محمد المعتوق. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. ط1، 2005. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:38.

لا جدال في أن اللغة في ظروف تاريخية واجتماعية خاصة تقوم بدور المرجعية الأساسية للهوية الاجتماعية والوطنية وخاصة الثقافية منها في الجزائر، وأنها خضعت لعملية تطور مشوهة، كان الاستعمار رأس ذلك باعتباره ظاهرة اتصال وتواصل بين الناس. كما أن جوهر القضية اللغوية هو تلك الازدواجية اللغوية التي تعيشها الجزائر منذ أن خضعت إلى الاستعمار الفرنسي الذي عمل على زعزعة الأركان الثقافية للشعب الجزائري ودفعه مجبرا إلى أن يرث تركة ثقيلة من ثقافة الإقطاع وثقافة الكولون التي ترى في لغتها لغةالدولة والاقتصاد والإدارة والثقافة، وتعمل على تقويتها لتضعها في موقع الهيمنة.[1] فضلاعن ذلك التصور السائد حول كون اللغة الفرنسية وسيلة للهيمنة واستلاب الذات بكافة مميزاتها حتى في القارة الأم.

في ظل هذه الظروف التي أشرنا إليها، يمكن القول بأن الصورة الثقافية/ اللغوية في الجزائر عاشت جوا ثقافيا مغايرا للمألوف، بل إن البنية الثقافية في الجزائر المستعمرة عانت من تعقيدات متعددة، الأمر الذي جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا جد صعبة وقاسية أعاقت انطلاقها وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء. وإذا كان تطور الحركة الأدبية في المشرق وفي أقطار المغرب العربي، طبيعيا، فان تطورها في الجزائر كان محاطا بالمصاعب والتمزقات والشذوذ. فاللغة العربية لم تتح لها فرصة التطور الطبيعي، إذا لم نقل أن فرنسا عملت بكل ما أوتيت، على أن تقتلع الجذور العربية من أرض الجزائر.[2]

1-1-2 الهوية بين اللغة والخطاب.

لعل القاسم المشترك بين اغلب المهتمين بالدراسات اللغوية الحديثة تتمثل في تعريف اللغة بكونها نظاما من العلامات الصوتية والمكتوبة والاشارية، وظيفتها إقامة التواصل بين أفراد جماعة لغوية معينة... ودرج القول أن اللغة أقدم تجليات الهوية، وهي بهذا المعنى مرآة

---

[1] عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري. ط1، 1971. وزارة الثقافة، دمشق، ص: 58.

[2] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ط1، 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص:50.

عاكسة للهوية الاجتماعية، ومقوم أساسي ضامن لوحدتها واستمرارها. ومن هنا نشأت فكرة أن كل جماعة بشرية تنتمي إلى تراث ثقافي متميز ينتقل إلى أجيال الجماعة عبر اللغة.[1] فلا غنى عن اللغة في تشكيل هوية اجتماعية متماسكة من جهة. وهوية فردية ذاتية من جانب آخر.

تسعى اللغة عبر التاريخ إلى استيعاب جميع المستجدات التي تتقاطع فيها الذات(الأنا) والآخر(العالم/ المستعمر خاصة). وبعيدا عن ثنائية التأثير والتأثر أو الأخذ والعطاء إلى أحادية المؤثر بالقوة، سواء كان ذلك في نصوص سردية غربية أو عربية على السواء؛فمنذ باكورة **فلوبير** الأولى"سالامبو" يلحظ أن إشكالية الهوية والغيرية كان لها حضورا مكثفا، وبالأخص في الخطاب الروائي الذي يعد أكثر الأنساق المعرفية قدرة على تمثل الواقع ورصد ملابسات الحياة، والخوض في قضايا الهويات والخصوصيات الحضارية بما يشير فيه من إمكانيات في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية.[2]

إنها هوية إذا تتخذ من السرد بشكليه التاريخي والتخييلي حجر الأساس لخطاب هوياتي يسعى إلى تجميع العلامات الدالة ووفق آليات سردية تغوص في أعماق الماضي من خلال التذكر وتبقى حاضرة من خلال فعل الانتباه لتنطلق إلى المستقبل عبر التوقع. لمثل هذا يقرر **ريكور (Paul Ricoeur)** أن الذات تعيد تشكيل هويتها على ضوء مروياتها، من ذلك أنها تصير قادرة على إنشاء قصص تراها مكونا أساسيا لهويتها دون أن تكون فعلا معاشة بنحوها الواقعي.[3] وعليه فالسردية الهوياتية تستوعب ضمنها التاريخ والخيال الفرديين والجمعيين مرة واحدة وفي نسيج تشابكي وعلى نحو تأويلي واستدلالي وكذلك بنائي لا يفهم

---

[1] رمزي منير وآخرون. اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ص:231.

[2] عبد الله إبراهيم. السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة. ط2، 2000. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص:50.

[3] بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ص:09.

إلا بواسطة اللغة التي هي مكون جوهري يربط بين طرفي العلاقة الهوية/ الخطاب. حتى صار من مأثور القول أن اللغة معبر أساسي عن الخصوصيات الثقافية، وأن الخطاب هو الذي يقوم بالأحرى بالانجاز الفعلي لهذه المهمة. بعبارة أخرى ليست الأشكال التي نزاحم بها الألفاظ وتكتب، ولا قواعد التركيب والنحو هي وحدها الحامل للثقافة وبالتالي الهوية؛ بل الحامل الفعلي لهما هو أساليب الكلام... طرائق التفكير والتفسير والإقناع والسرد...[1]بهذا فالعلاقة متلازمة بين الأطراف الثلاثة؛ فاللغة تمثل أبرز وأقدم تجليات الهوية، بل إنها ضامنة لوحدتها واستمراريتها. بيد أن ذلك لا يعني أنها العامل الأساسي والوحيد في تلك العملية، فللخطاب قوله في ذلك. يقول بول ريكور: فالهوية فيض متجدد لا يمنعه ثبات نواتهمن إمكانية التفاعل مع الواقع المتغير، إن الهوية السردية للأشخاص ليست هوية ثابتة وذلك لاتساعها شمولا وفيضا بفعل تجارب الذات اليومية.[2]

1-1-3 جدل الآنية والغيرية في الخطاب الروائي الجزائري.

منذ بداية الخمسينات على وجه التقريب بدأ البحث عن الهوية العربية... نستطيع رصد ملامح هذه(الهوية) في روايات هذه الفترة بالبحث عن القومي والوطني الذي عبر عن ذاته في عديد من الشخصيات والأحداث وعبر ازدواجية لغوية اقتضتها الظروف آنذاك.[3]وهو آمر شائع لدى جميع الأقطار العربية والتي تجسدت فيها مرحلة البحث عن الذات جغرافيا وعلى أرض الواقع قبل أن يتحول ذلك الصراع فيما بعد إلى ساحة الرواية كجنس أدبي موازي لباقي الأجناس التعبيرية في تمثلها للقضية.

وإذا ما وقفنا على مسيرة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في الجزائر، وأمعنا النظر في خصائصها. لاحظنا أن درجة انفتاحها على الأحداث التاريخية آنذاك ومنه الحياة التي كان يحياها الفرد تختلف اختلافا واضحا- وهو أمر بديهي- من حيث البناء الفني تارة، وتتحد

---

[1] ينظر بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ص:35.

[2] المرجع نفسه، ص:30.

[3] ينظر مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص:51.

في تحسيس الفرد بالواقع المعاش تارة أخرى؛ وكأن هدفهم هو التأثير في نفوس الأفراد عبر تصوير الأحداث التي حفرت خطوطا عميقة في وجدان الفرد المبدع وبلغة تختلف عن اللغة الأم. وبذلك مهما حاولت بعض النظريات إبعاد النتاجات الأدبية عن الحياة الاجتماعية، فان ذلك لا ينفي أبدا وجود علاقة شرطية بين العمل وبيئته التي نشأ فيها، وتشبه هذه العلاقة إلى حد كبير العلاقة الموجودة بين الجسد والروح... ومهما ادعت هذه النظريات إبعاد العمل الأدبي أو الفني عن أثر الحياة الاجتماعية فيه. فان هذه الأشكال في الحقيقة، تعكس رد فعل آو موقف، أو على الأقل تسجيلا للحياة التي تعيشها الجماعة أو الأفراد داخل مجتمع معين.[1]فالأديب كما المفكر ومن خلال رؤيته للحياة في مسيرتها الدائمة، يحاول رصد تلك التأثيرات المستوحاة من الواقع الخارجي واسقاطها عبر مواقف ومشاعر تنحوا نحو الانفعال في النظرة والسرعة في رد الفعل وضمن كتابات ظرفية بعض الأوقات.

الواقع أننا في غنى تام عن تتبع بعض الإشكاليات المتعلقة بلغة هذا الأدب، وبذلك إصدار أحكام بالنفي أو الإثبات في حقه، وإنما محاولتنا تكمن في تتبع تاريخية هذا الأدب ومن ذلك التعمق في مضامينه. وهذا بالاستناد إلى ما ذهب إليه جمهرة من الباحثين والمشتغلين في حقل الدراسات الأدبية من أن الأدب الجزائري مادة خام لم يتم بعد استغلالها وتنميتها بالدراسة والتعمق، خاصة موضوع الرواية فرنسية اللغة، والكتاب الذين أبدعوا في ذات المضمار، على اعتبار أنهم دافعوا عن هوية الشعب الجزائري التي كانت محل انتهاك منقطع الصورة.

في حديثنا عن الأدب الجزائري ومنه الفرنسي اللسان، لاحظنا أنه مر بمراحل عديدة، شأنه شأن الكتاب المنطوين تحت لوائه، حاولت كل مرحلة تسجيل الجو العام والوضع السائد، ما أدى إلى التباين إن على المستوى المضموني أو القيمة الفنية للنص[2].وهو ما ذهب إليه **أبو**

---

[1] يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب دراسة. ط1، 2004. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص:56.

[2] المرجع نفسه، ص:56.

القاسم سعد الله عندما رأى أن وجود الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية راجع لوجود ثقافة فرنسية قوية ومناخ مناسب وصل حد نشر معظم الرواد لرواياتهم في فرنسا، ما أدى إلى تلقيها والتفاعل معها بنفس الدرجة في الجزائر. وبذلك لعبت أجهزة الإعلام والثقافة الفرنسية دورها الفعال في ذلك، وبلغ الحد درجة تقديم الجوائز لا من باب التفوق ولكن من باب الدعاية والتشجيع.[1]

إن مشكلة الأدب الجزائري باللغة الفرنسية لم تطف إلى السطح إلا بعد الثورة، أين اتضحت معالم هذا الأدب ككل وحين أصبح عود اللغة العربية إلى مكانه الطبيعي، وبذلك أصبحت اللغة الفرنسية في موقف الرفض وأصبح كل ما يتصل بها في موضع الإتهام[2]خاصة وأن البيئة الثقافية التي حوت جل الكتاب الجزائريين الذين اتخذوا اللغة الفرنسية أداة للتعبير عن انشغالاتهم، شهدت نهضة فكرية لا مثيل لها؛ أنشأت النوادي الثقافية والجمعيات الأدبية وانتشرت الطباعة مما أدى بالناس إلى أن يألفوا قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغـــــة الفرنسية والمترجمة إلى العربية، وأن يرددوا أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن نظرائهم باللغة العربية إلا النزر القليل. وعلى هذا الأساس قسمت الآداب التي كتبت عن الجزائر وفي الجزائر إلى مراحل تاريخية هامة تختلف كل مرحلة عن سابقتها من حيث مميزاتها الفكرية والفنية، وبما تضمنته كل مرحلة من تغيرات في شتى الميادين، وبخاصة الأحداث السياسية والعسكرية التي تلت الحرب العالمية الثانية وانفتاح الفكر العربي عموما على العالم.[3]

في خضم ذلك كله شهد الأدب الجزائري، باللغة الفرنسية في الفترة 1954/1946 نشاطا وحيوية مكثفة تسارعت هذه الحركة لتسبق التيار الموازي لكتاب فرنسيين في فرنسا، بعد أن أنشئت مدرسة الجزائر L'ecole d'alger بزعامة **ألبير كامو (Albert Camus)** الذي أطلق

---

[1] ينظر أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص:46.

[2] عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. ص: 175.

[3] يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب دراسة. ص:56.

على هذا الاتجاه الأدبي مدرسة شمال إفريقيا للآداب. موازاة مع ذلك التسارع ظهرت إلى السطح أسئلة فيما بعد حول ما إن كانت هذه الكتابات حالات تاريخية عابرة أم لا؟ وهل ظاهرة الفرانكفونية– هذه– ظاهرة مستمرة أم أنها عابرة؟ هل اللغة التي هي بيت القصيد فرضت عنوة أم دخلت طوعا، خاصة في ظل انتشار تلك الأقاويل القائلة بأن اللغة الفرنسية هي غنيمة حرب؟

ونحن بصدد الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها من الاستفسارات، وحتى نتمكن من رسم بعض السمات الفنية والفكرية لأدباء عايشوا اللحظة، يجدر بنا كشف بعض أغوار المسألة الفرانكفونية من العمق حتى نتمكن من تحليل تلك الكتابات وفق رؤى مؤسسة ونظريات مختلفة. فالمثاقفة L'acculturation هي التكيف القصري أو الإرادي... إلى ثقافة جديدة ومعتقدات جديدة وسلوكات جديدة، والفعل ثاقف Acculturer أي تكييف فرد أو مجموعة لثقافة جديدة. كما نجد في المنهل تثاقف(تأقلم إجتماعي وثقافي يفضي إلى رفع مستوى فرد أو جماعة أو شعب) وفي المورد التثاقف هو(تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة وبخاصة: تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدما.[1]ومن خلال هذه التعريفات المتنوعة، نستشف أن المثاقفة في عمومها هي عملية تأثير وتأثر ثقافي على مستوى الأفراد والجماعات إما عنوة وإما إراديا ودون استثناء لمجال من المجالات. وفي حالنا هذه نرى مفارقة مفادها أن الصور التي رسمها الرحالة الفرنسيون عن الجزائر توحي في عمومها إلى مضمرات استعمارية أكثر منها ثقافية. وكأن عملية المثاقفة هذه تشوبها شائبات؛ فهي ليست مبادلات ثقافية ولا تجارية بل ولا أسفار. إنما هي استعمار. وإذا كان هذا هو حال المثاقفة في عمومها، فكيف هي على مستوى الأدب والرواية تحديدا؟

في ذلك يرى **عبد الكبير الخطيبي** لدى دراسته للرواية المغربية، أن المثاقفة فيما تعني وصف الحياة اليومية مضافا إليها الآخر. وتفهم وضعية صراعية وانتقالية من بنية مجتمعية

[1] عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ط2، 1996. دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ص:73.

إلى بنية أخرى.[1] وبذلك توجد ازدواجية الشخصية، اللغة، الهوية... توجد أيضا بنية مجتمعية ترى في نفسها التعالي عن بنية اجتماعية أقل منها درجة. قد يكون ذلك عن طريق الصراع والقوة الذين يفضيان إلى الاستعمار ومن ذلك خلخلة الثقافة السائدة.

نركز في خضم جميع هذه الإزدواجيات على اللغة والأدب المكتوب بتلك اللغة، فليس من شك في أن لغتنا القومية تأتي في الصدارة من المقومات المعنوية المميزة والمحددة للشخصية العربية. فاللغة- ومعها قيم أمتنا وثقافة شعبنا وعاداتنا وتقاليدنا- تمثل أهم مقومات شخصيتنا، ويبنى عليها الطابع الذي يميزنا، شأننا في ذلك شأن كل الأمم الأخرى، وخاصة ما كان منها ذا أصالة وتاريخ.[2] فاللغة إذا هي اللسان المعبر عن هذه القومية؛ بها نستطيع التعبير عن أصالة الفرد وحضارته وتاريخه، كما أنها وسيلة التواصل الفكري والروحي. وكأنها تأتي في الصدارة فلا عجب أن يحافظ المجتمع عليها وبذلك تم التأمين للثقافة كلها.

بالعودة إلى صلب المعضلة، فالفرانكفونية، روح وموقف ولغة، ومما يؤكد ذلك أننا نجد كتابا فرانكفونيين لا يعرفون كلمة عربية واحدة... فاللغة ليست وحدها العامل المقرر. وبهذا نفصل بين نوعين: أدب مكتوب بالفرنسية وأدب فرانكوفوني، أي أدب اندماجي في الروح الفرنسية فهو أدب فرنسي، وأدب مكتوب بالفرنسية ولكنه عربي الموقف.[3] وكأن الأدب مر بمراحل متتالية ومتعاقبة؛ ففي بداية الأمر ظهر أدب فرنسي كتب في الشمال الإفريقي ومن لدن كتاب فرنسي الأصل، غايتهم في ذلك اكتشاف البلدان المجاورة والمشكلة في عمومها للشمال الإفريقي المتميز بجمال الطبيعة. وبذلك جاءت كتاباتهم ميالة إلى الرومانسية الحالمة. في حين كانت المرحلة الموالية تتمثل في إثبات الوجود في المنطقة وكان ذلك من خلال انبثاق كل من الحركة الجزائروية ومدرسة الجزائر وبعده الحساسية المتوسطية.

---

[1] عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ص: 73.

[2] أحمد هيكل. في الأدب واللغة. ط1، 1998. مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، ص:117.

[3] عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ص:73.

إن الإعتماء على مبدأ النص في الحكم هذا، سيساعدنا في حل جملة من الإشكاليات المتعلقة بالهوية واللغة، وسيصبح بإمكاننا التمييز بين الكتاب الجزائريين المنتمين فعلا إليها، وبين الكتاب الفرنسيين الذين ولدوا وعاشوا على أرضها. وبذلك التمييز بين كتاباتهم سواء أكان ذلك فنيا أو ايدولوجيا. والحقيقة أن هذا الاختلاف لدى النقاد حول انتماء الأدب الجزائري الناطق باللغة الفرنسية إلى الأدب الفرنسي والعكس لا تزال مثارة إلى اليوم، بل لا تزال مسألة الفرانكوفونية مثارة بشكل حاد؛ هل المسألة كما قلنا تاريخية ظرفية أم أنها مستمرة؟ هل انتساب هؤلاء الكتاب كان عن طريق الأدب فقط؟

ترى **سعاد محمد خضر**، أن ظهور الأدب الجزائري الديمقراطي المكتوب باللغة الفرنسية قد بدأ منذ عام 1954 وتقدم قائمة بهؤلاء الديمقراطيين ومنهم: **محمد ديب- كاتب ياسين- مولود فرعون- مالك حداد- ... - هنري كريا- مارسيل موسى- جان عمروش...**[1]وعلى هذا لا بد من الإعتراف بالصعوبة الكبيرة التي يطرحها تحديد مفهوم المبدأ الذي يمكن من خلالهالحكم على هذا أو ذاك، باعتبار أن الخطاب الروائي غالبا ما يتجه نحو الذاتي واليومي والخاص ليخرج منه الى الإنساني العام. والملاحظ على ذلك الخطاب هو عدم تخليه عن النزعة الاديولوجية في زمنه. ضمن هذا الإطار تأتي أهمية النص الروائي الذي يمتلك قدرة على إبراز الهوية بشتى أشكالها: ثقافيا لغويا وفكريا... ووفق هذا التصور فإن آداب كثير من البلدان والشعوب التي خضعت للتجربة الاستعمارية، يمكن النظر إليها من خلال كونها آداب ما بعد- كولونيالية؛ ذلك لما يتصف به كل أدب من هذه الآداب من سمات مشتركة بينه وبين الأدب الآخر.

إن الأكيد هو أن الأدب والكتابة تطورا خلال عدة مراحل، تزامنت مع مراحل الوعي القومي والوطني مع وجوب الافتراق عن المركز الاستعماري. والأكيد أيضا أنه وخلال تلك الفترة كانت الكتابة بلغة المركز/ المستعمر أمرا محتما لا يمكن تجنبه، وعليه فالنصوص

[1]عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ص:90.

الرائدة في ذلك هي نصوص غالبا ما كانت إنتاجا من قبل من يمثلون تلك القوة الاستعمارية؛ مستوطنون من الطبقة الحاكمة أو موظفون إداريون... فالكتاب المثقفون عموما غايتهم في كل ذلك البرهنة على قدرتهم على الكتابة كالفرنسيين تماما. وأنه بإمكانهم تكلم لغة فرنسية سليمة... كما أنهم في هذه المرحلة من تاريخ الجزائر لم يعوا وعيا كاملا القضية الوطنية، كما استطاع أن يعيها الكتاب الذين جاؤوا من بعدهم، حتى أن جون ديجو أطلق على هذه المرحلة اسم فترة المحاكاة والمثاقفة.[1] والتي تمتد من مطلع القرن العشرين حتى 1950.

على الرغم مما تحمله هذه النصوص ولغتها، تظل منحازة للمركز وتعلي من شأنه. وعلى مستوى أعمق فإن موضوعية هذه الكتابات هدفها في الأساس إخفاء الخطاب الاستعماري الذي عرف فيما بعد خطابا أنتجه مواطنون محليون لكن ضمن قيـــود فرضتها هيمنة المركز التي شهدت مرحلة حاسمة لا تتحكم فيها قيود المنع، أين انطلق الكتاب يصورون جوانب التجربة الاستعمارية، وبلغة جديدة ومميزة وبذلك نصوص متميزة في تقنياتها وموضوعاتها تميز الروح الوطنية. أطلق على هذا العهد مرحلة كشف الألم والالتزام بالقضية الوطنية. كان ذلك بعد اشتعال الثورة في الجزائر والتي أدت بالمفكرين إلى البحث عن سر هذا الأسلوب. يقول **فرانز فانون:** إن هذا الأسلوب الذي أدهش الغربيين في حينه لا يرجع، كما أرادوا أن يقولوا إلى طبع عرقي، وإنما هو قبل كل شيء تعبير عن قتال، إنه يكشف عن الضرورة التي وجد المستعمر نفسه فيها...[2]

هناك فارق إذا بين الكتابة بالفرنسية كحالة تاريخية وبين الفرانكوفونية كروح اندماجية في الثقافة الفرنسية، والفارق أيضا بين أدب فرانكوفوني مكتوب بالفرنسية وأدب ديمقراطي مكتوب هو الآخر بالفرنسية، يقول عبد **الكبير الخطيبي:** لقد اغتاظ **روبير كامب** بسذاجة من كشوف **محمد ديب** ولم يغفر له أن يشتم الفرنسيين بلغتهم الخاصة... فالفرانكوفونية روح وليست لغة فقط. وإذا كنا نتسامح مع الكتابة بالفرنسية كحالة تاريخية بسبب الاستعمار، فكيف نتسامح

---

[1] ينظر يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب دراسة. ص:41.

[2] المرجع نفسه، ص:51.

مع فكر فرانكوفوني يرسخ مفهوم التبعية للغرب والذي لا يحمل أي معنى انفتاحي؟[1] فكتابات هذه المرحلة وهؤلاء الكتاب تركت بصماتها في الأوساط الأوروبية، لأنها خاطبتهم بلغتهم وأسلوبهم. بل وأعطت لهم صورا مغايرة تماما للصور التي تعودوا وألفوا قراءتها- سواء في الجزائر أو في المغرب العربي القابع تحت طائلة الاستعمار آنذاك- وهذا بعدما تبادرت إلى لدنهم تساؤلات عديدة، وشعروا بأن هناك فاصل يفصلهم عن هذا القادم، ولا شك أن معاناتهم من ويلات هذه الأزمة قوت عندهم الإحساس بالاغتراب واللانتماء بعدما انتهكت أقدس المحرمات وتغيرت جل المعايير والقيم.

لقد كشفت لهم هذه الحرب عن أشياء كبيرة، وقد استطاعت الرواية أن تغطي مجالا واسعا من المواضيع ووفق أساليب فنية، ساعدها في ذلك المسارات الاجتماعية والسياسية المؤدية إلى الثورة والاستقلال فيما بعد، وليتطور ذلك التيار فيما بعد إلى قناعات أكيدة لدى الجيل الجديد- الخمسينات- بوجه خاص، بأن تبلور الاتجاه القومي في الوطن الأم وغيره مرهون بالفعل النضالي المقاوم. وهي قناعات كانت تطل بحياء في الحقبة السابقة؛ فبدلا من الدعوة إلى النضال وفق وعي مبتذل محاط بقوانين وحدود فرضتها سلطة القوة- كما هو الحال في عديد الكتابات الأدبية والصحفية الأولى- أصبحت الدعوة تتجاوز ذلك كله إلى رؤية متكاملة وشاملة للحياة الإنسانية... هكذا نصل إلى أن اللغة الفرنسية في مرحلة 1954-1962 ومن خلال استعمالها وتوظيفها في الأدب الديمقراطي الثوري الجزائري المكتوب بالفرنسية لم تكن عائقا أمام الكتابة النضالية. فاللغة استعملت أداة لتوصيل الأفكار الثورية... وجعل القضية الجزائرية قضية عالمية وبلغة العدو نفسه.[2]

كان ذلك كله بالرغم من محدودية الجمهور الذي كان يشكل هاجسا أمام الكتاب الفرنسيين والفرنكوفونيين – على السواء- الذين اتخذوا من اللغة الفرنسية في بادئ الأمر وسيلة وبعدها أداة للتمييز بين الكتاب أنفسهم؛ وبالنظر إلى عديد الروايات المكتوبة في ذلك السياق،

---

[1] عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ص ص:96-97.

[2] المرجع نفسه، ص:91.

خاصة منها المعبرة عن هاجس الهوية أمكننا رصد عدد لا بأس به من الكتاب والروايات المختلفة – الواحدة تلوى الأخرى– والرامية إلى تقديم صورة واضحة وصادقة عن آلام الشعب الجزائري بدءا بمولود فرعون فمحمد ديب فمولود معمري فكاتب ياسين. على اختلاف طرائق البحث عن الهوية في علاقتها مع الذات والآخر بحسب رأي مصطفى عبد الغني الذي يقر ذلك قائلا: وقد سعى إلى هذا كله عدد من الروائيين الجزائريين لعبروا عن ذواتهم العربية بكتاباتهم بالفرنسية، غير أن اللغة التي كانت منأهم عناصر الهوية في الجزائر ظلت حائلا بينهم وبين مواطنيهم باعتبارها لغة دخيلة تقتصر على فئة معينة.[1] وعلى هذا كيف يتم تصنيف هذا الأدب الجزائري ذو اللسان الفرنسي؟

1-1-4 إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

شكلت الكتابة بالفرنسية إذا محورا هاما للدراسات في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر قطريا وعالميا؛ فالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، أثارت حولها جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين. فمنهم من اعتبرها عربية باعتبار المضامين الفكرية المستوحاة فيها، في حين اعتبرها آخرون غير ذلك بدليل اللغة التي كتبت بها والتي هي بعيدة كل البعد عن الهوية الوطنية.

هذه الأسبقية التاريخية في الظهور أثرت على البعد الجمالي إلى جانب ما تضمنته الرواية باللسان الفرنسي من تراكم ثقافي، اكسبها القوة التواصلية مع الآداب الغربية والمغاربية. من هنا اكتسبت الرواية باللغة الفرنسية قيمتها الإعلامية والدعائية.[2] المسايرة للثورة التي شكلت نقطة تحول جذري في هذه الأخيرة، بل جعلت منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية؛ سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى وإن شكلت توجهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في إنجازات بعض القائمين بها. إنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي على

---

[1] مصطفى عبد الغني. الإتجاه القومي في الرواية. ص:80.

[2] ينظر نوال بن صالح. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية. مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري عدد 07-2011. جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص:221.

الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا والمثالية الاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس.[1]

كثير هم الكتاب الذين اتخذوا ذلك موضوعا لهم، وبخاصة الفترة السابقة والتالية للثورة. ويعد **مولود فرعون** أحد هذه الأصوات من خلال إبن الفقير Le fis de pauvre الصادرة سنة 1953 أين تبنى فيها جانبين مهمين من جوانب الظروف الممهدة للثورة إلى جانب السيرة الذاتية عن الرجل القبائلي آنذاك يقول: أعتقد أن الرغبة في إرغام الآخرين على معرفة واقعنا وحياتنا الحقيقية، هي التي دفعتني بالذات إلى الكتابة.[2]

ارتكزت أعمال **فرعون** بعد ذلك بموضوعات عديدة كان أبرزها الأرض الأصلية وظروف الوضع الإنساني وبخاصة ظروف العمال الجزائريين في فرنسا. تجسد ذلك في كل من الأرض والدم La terre et le sang سنة 1957 والدروب الوعرة Les chemins qui montent ولأهداف كانت تختلف كثيرا عن تلك التي استدل بها الكتاب الذين كانوا يعتبرون أنفسهم شمال إفريقيين وعبر الإنتماء الإسمي فقط. لكن هل توقفت مسيرة الكتابة الروائية عند هذا الحد من المواضيع، أم أنها شهدت نموا متزايدا فيما يعرف اليوم بأدب المقاومة؟

من بين الروائيين الجزائريين الذين برزوا إلى جانب فرعون، استمر **محمد ديب** في الكتابة بالرغم من اشتعال فتيل الثورة. فبعد ثلاثيته المشهورة الجزائر والتي تضم روايات الدار الكبيرة 1952 La grande maison والحريق 1954 L'incendie والنول 1957 Le metier a tisser كتب صيف إفريقي 1959 Un été african بالإضافة إلى من ذا الذي يذكر البحر... وفق أسلوب روائي أكثر حداثة إذا ما قيس ذلك بفرعون. وما مرد ذلك كله إلا لأسباب عدها الدارسون والمختصوص أساسا لهذه المفارقة، من ذلك ما ذهب إليه **أبو القاسم سعد الله** وغيره في القول أن تعلق القارئ المسلم بعمل واحد يستجيب لرغباته الدينية

---

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ط2، 2011. الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص:52.

[2] عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ط1، 2002. دار القصبة للنشر، الجزائر، ص:19.

والتربوية وبعده الوطني القومي هو من الأسباب الكافية لذلك. بل وصل الحد إلى تلك الترجمة البديعة لتلك الأعمال وعلى رأسها الثلاثية. وبذلك أصبحت الترجمة عاملا آخر من عوامل شهرة هذا الأدب والأدباء في الشرق بعد أن حقق شهرة واسعة في الغرب.[1]

كاتب آخر اقترن إسمه بميلاد الرواية ذو اللسان الفرنسي، هو **مولود معمري** من خلال الربوة المنسية La colline oublié 1952 والأفيون والعصا l'opium et le baton 1965 اللتان جمعتا رؤية فنية حول الوضع المأساوي في الجزائر المستعمرة والمستقلة فيما بعد، وذلك من خلال رصد الأحزان والبؤس دون إمكانية العثور عن بوادر للحلول لدى الفئات الإجتماعية المختلفة المجسدة فيها. وفي مثل هذه الحالة الملموسة يمكن تبرير هذا المبدأ، بضرورة الدفاع عن الحياة نفسها وتدعيمها وحماية لعلامة الأسس الوطنية المجسدة دلاليا.[2]

إن الحديث عن الرواية كنص مقاوم عند هؤلاء الكتاب وغيرهم، سيقودنا بلا ريب إلى التساؤل عن الدور الذي تلعبه الرواية في مقاومة الاحتلال؛ باعتبار أن أساليب التعبير عن الفعل المقاوم تتعدد باختلاف الشخصيات المقاومة والمجسدة في تلك الأعمال.

أحيانا ما تكون هذه المقاومة فردية وتارة جماعية، ما يعني أن مضامين الأعمال تلك موجودة لدى فكر الجماعة. فالوعي الجمعي في هذه الحالة ليس حقيقة مستقلة أولية، إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المنتجين للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. والفرق في تمظهرات هذا الوعي الجمعي في النصوص الروائية هو في كونه يميل عادة إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام ويعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة، مما يعني بالضرورة ارتباط النتاج الأدبي بالوعي الجماعي الكائن والوعي الجماعي الممكن.[3] وكأن علاقة الأدب الجزائري بالثورة لم تعد شيئا يحتاج إلى تأكيد، كون هذه العلاقة كانت ولا تزال حميمية، فالمبدع الجزائري الممزوج بالأرض روحا ودما يسخر

---

[1] ينظر أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص:98.

[2] عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص:55.

[3] ينظر حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ط1، 1985. دار الثقافة، المغرب، ص:11.

قلمه في سبيل تحرير هذا الوطن. وهي سمة الرواية كنص مقاوم اليوم والذي نقرأ فيه عن غسان كنفاني في روايته أم سعد وسحر خليفة في بابالساحة وأسطورة ليلة الميلاد[1] **لتوفيق المبيض.**

إن هذه الروايات تكاد لا تنفصل عن وجودها الإجتماعي، والموقف الإنفصالي الذي تدعوا إليه المضامين السردية منبثق من المجتمع الكائن فينا وبنا. ولتظل الرغبة الدفينة لدى الكتاب في امتلاك هذا الواقع وإعادة صياغته مشروعا كتابيا مفتوحا على التجريب والتأويل وإعادة إنتاجه مهما طالت بنا الأزمان والأكوان[2] وهو ذات الأمر الذي سنشهده فيما بعد ومع كتاب آخرين من مثل **كاتب ياسين ومالك حداد** وغيرهم ممن كرسوا أقلامهم للتعبير عن قضايا شعبهم.

مما تقدم يبدو أنه لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري خاصية الثورة بوصفها هاجسا أساسيا تحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه. والواقع أن هذه الظاهرة ارتبطت بكل البلدان حديثة التحرر ودون مفارقة. كما يبدو أيضا أن الخطاب السردي العربي عامة يعد أكثر الكتابات إبلاغا بمعالجة هذه القضية بل والتركيز عليها؛ ذلك أن الشخصية الوطنية الجزائرية وعلى سبيل المثال تعرضت لما تعرضت له من سلب ومسخ، فما كان الجواب ورد الفعل إلا كتابات عالجت كل ذلك وعبر سبل شتى. فسنة 1956 تعد معلما هاما للغاية في تاريخ الأدب الجزائري الفتي، آنذاك صدرت أول رواية لشاعر شاب هو **كاتب ياسين.** كانت هذه الرواية تحمل عنوان نجمة "Nedjma" وحتى ذلك الحين كانت الرواية الجزائرية معروفة، بدرجة كافية في فرنسا وفي الجزائر، **فمحمد ديب**... حاز بثلاثيته"الجزائر" على شعبية كبيرة،

---

[1] أم سعد رواية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني أين يعكس فيها سيرة الشعب الفلسطيني ومسيرته خلال سنوات اللجوء والمعاناة الطويلة وصولا إلى مرحلة الثورة والمقاومة إلى جانب روايات أخرى من مثل رجال في الشمس وما تبقى لكم. أما باب الساحة للكاتبة سحر خليفة، فترصد فيها ملامح السنوات الأولى من الانتفاضة الفلسطينية وخاصة قضية المرأة في هذا الجانب. وهو ذات الأمر بالنسبة لرواية أسطورة ليلة الميلاد أين حاول فيها صاحبها الفلسطيني الجمع بين كل هذه الروايات ونظرتها للواقع.

[2] ينظر محمد عبيد الله. السرد العربي أوراق مختارة. ط1، 2011. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص:145.

أما **مولود فرعون** فقد أسس لنفسه بكتابته" نجل الفقير" و"الأرض والدم" شهرة معتبرة ككاتب، وأخيرا **مولود معمري** الذي كان قد اصدر روايته الثانية "إغفاءة العادل" وانتزع نهائيا اعتراف النقاد والقراء... لكن لم يلق كتاب من الكتب المذكورة ذلك الترحيب غير العادي الذي لقيته "نجمة".[1]باعتبارها أحد النصوص المشكلة للأدب الجزائري الذي عاش منذ أن وجد إشكالية وجودية. أسهمت فيها خصوصيات بيئية ومظاهر بشرية كان الأبرز فيها التركيب الاجتماعي المتنوع. من هذه الزاوية يمكن أن ندرك القيمة الرمزية لإنتاجات وإبداعات تلك الفترة وما تلاها، باعتبارها تبلورت وفق التحولات الإبداعية والفكرية من جانب، والتحولات السياسية من جانب آخر.

تفرد "نجمة" بدا واضحا خاصة من الناحية الفنية والموضوعية؛ فإذا كانت النصوص المقدمة سالفا تسير وفق خطية واضحة للقارئ العادي والمختص، بل تقدم صورة عن السردية الكلاسيكية في سرد الأحداث والمواضيع. فإن "نجمة" أو الرواية الرمز أشبه باللولب خلافا لكل القواعد المعروفة، ومن أعلى إلى أسفل وليس العكس. وما ذلك إلا نتيجة انفتاح وعي الكاتب على الآخر؛ فقد تحدث **كاتب ياسين**، علنا وصراحة، عن **فولكنر وجويس** وأثرهما في عمله هذا وبالتحديد البنية الزمنية وتيار الوعي من جويس. يقول **عبد العزيز بوباكير: كاتب ياسين** اقتبس البنية الزمنية من **فولكنر**، وتقنية تيار الوعي من **جويس**. لكن ما هو الشيء المهم والمتميز الذي استطاع النقاد وجمهور القراء أن يجدوه في عمل اقتدائي مباشر؟[2]

يرى الدارسون والمختصون وخاصة في مجال التأسيس لدراسة شاملة للأدب الجزائري، أن الأعمال السابقة لنجمة اتسمت في عمومها بالتصوير الكبير الحجم، والمتعدد المستويات وبنفس الحدث. بل هذه الأعمال اتجهت نحو تصوير السلوك أو ما يصطلح عليه أدب السلوك، وهو الشيء الذي شاهدناه مع **ديب ومولود فرعون مولود معمري**. إن الأدب هنا

---

[1] عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص ص:59-60.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص ص:59-60.

ملتزم فيما يبوح به. بينما اللافت للاهتمام في الأسلوب اللولبي **لكاتب ياسين** هو ذلك المسار العكسي الارتقائي الذي يحاول من خلاله فهم الحاضر انطلاقا من الماضي التليد ووفق نظرة فلسفية. يقول **كاتب ياسين** نفسه: كان أبي، وهو على فراش الموت، يحدثني عن جيله، الذي ضيع صلته بالماضي. وهذه الصلة نريد نحن، الجيل الجديد، أن نستعيدها مجددا. ومهما كلفنا ذلك من ثمن، وانأ أرى في ذلك مغزى وهدف إبداعي.[1] ويضيف في موضع آخر: أردت الاقتراب من مأساوية الحياة المعاصرة من خلال استيعاب الأساطير القديمة، هكذا فقط تصورت إمكانية التعبير عن كل مآسي ومصير شعبي.[2]

ويصرح مرة أخرى قائلا: لم تكن كتابة :" نجمة" سهلة أبدا، أرقتني طويلا قبل أن تصبح أثرا ناجحا. كنت أمام اختبار صعب، كيف أضع الجزائر في كتاب، الجزائر القوية والحية الثورة الحالمة، الجزائر التي كان الآخرون لا يعرفون عنها شيئا سوى الاستقلال وسفك دماء، شبابها. كان علي أن أقنع الفرنسيين، بأن الجزائر، جزائر نجمة، ليست كما يتوهمون.[3]

هكذا فإن ضرورة الصلة بين الماضي والحاضر ووفق أفق فني جميل يجمع بين الصياغة الأسلوبية الرمزية والجانب الواقعي للموضوع المثار، كان لا محال مجسدا في "نجمة" تلك القصة التي تتحدث عن الجد الجبار "كيلوت" زعيم قبيلة بدوية عريقة تمكنت من القدوم إلى الجزائر منذ غابر الأزمنة، ولكي يستقر حالها هذا كان لزاما عليها مقاومة كل خطر يحدق بها. من ذلك الغزو الفرنسي الذي لفت انتباههم ذلك الموقع الجغرافي الذي اتخذوه مكانا لهم. وهو ما تم بالفعل وبعد عديد المرات، إذ لم يبق من قرية الناظور– موطن القبيلة– سوى الأطلال.

في مقابل هذه الأحداث الأسطورية، فإن نجمة هي فتاة جزائرية يقع في حبها أربعة شبان(**لخضر، مصطفى، رشيد، مراد)** يحاول كل منهم أن يحبها بأسلوبه الخاص حتى وان يسري

---

[1] عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص:63.

[2] المرجع نفسه، ص:63.

[3] محمود قاسم. الأدب العربي المكتوب بالفرنسية. ط1، 1996. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص:111.

في عروقهم دم التمرد الموروث عن جدهم القديم الجبار، وبعد أن شردتهم ظروف الحياة القاسية من جراء الاستعمار.

إن أهم ما في هذه الحياة – الرواية– هو ذلك الإيقاع الفني للجمل الطويلة والقصيرة؛ فالقارئ يقف تارة أمام وصف المدن والشوارع والجدران بل الحياة نفسها. إلى وصف الشخصيات والأوصاف والتشبيهات دون تصنع يذكر. وفي هذا يرى **كامل زهيري** في نهاية مقاله عن نجمة حيث يقول: فإذا قرأت "نجمة" **كاتب ياسين** فلسوف تأخذك هذه الشاعرية المتدفقة العنيفة التي تتدفق في أوصالها وعروقها. لأن قصة نجمة ليست قصة على ورق. ولكنها قصة حية، هي قصة الجزائر والجزائريين والشخصية الجزائرية، وقد تأخذك هذه الواقعية السليطة اللسان التي تجرح وتدمي كل مظاهر الحياة تحت الحياة. فهي حالة من انتفاض الجزائريين عن الفرنسيين... بهذا الصدام الجسدي العنيف، وهذه السرقات، وهذا القرار المستمر... حتى من تلاميذ المدارس وعمال المصانع وشغيلة المدن.[1]

بالانتقال إلى الطرف الآخر، تأتي أهمية الكتابة عند **مالك حداد** كونه من ضمن الأدباء العرب عموما والجزائريين خصوصا الذين يكتبون باللغة الفرنسية ووفق أسلوب إبداعي يبرز فيه – هو الآخر– تعقد الحياة لكن بعيدا عن الزخرفة الأسلوبية والفصول المطولة إذا ما قيس **بكاتب ياسين**. فقد كرست روايات **مالك حداد** للعالم الداخلي للبطل المنبثق تحت غطاء ما يسمى بالسيرة الذاتية. وطبيعي جدا أن يكون الكتاب الجزائريون جميعا– وكما يقول **مالك حداد**– قد أدركوا أن التاريخ والأدب شيء واحد، وليس علينا أن نختار نحن الكتاب الجزائريين فلقد اخترنا وانتهى الأمر والتزمنا بالثورة والتحقنا بها دون أي وجل.وهو بهذا لا يطمح إلى تبرير موقفه، بقدر ما يحاول أن يثبت حقيقة هذا الأدب، ومدى التصاقه بالواقع الجزائري وبالثورة الوطنية العظمى. فليس سرا إذن أن يكون **مالك حداد** شاهد عصره وواحدا

[1] محمود قاسم. الأدب العربي المكتوب بالفرنسية. ص ص:111-112.

من الذين يشاركون في هذه الدراما.[1] التي طغت عليها بساطة التراكيب النحوية ذات الدلالات المجازية وبخاصة فيما يتعلق بالمونولوغ الداخلي للبطل والمؤلف على حد سواء؛ فمن رصيف الأزهار لا يجيب 1961 Le quai aux fleurs ne répend pas إلى سأهبك غزالة 1959 Je t'offrira une gazelle وغيرها ظل **مالك حداد** يحمل مأساته المزدوجة، شأنه في ذلك شأن جيله من الكتاب؛ ففي هذه الأخيرة وبحسب النقاد الذين اعتبروها رواية فنية تمثل الصور والمفاهيم التي حاول بطلها الكشف عنها، ومن ذلك ترك انطباعات عن الظواهر المعقدة والمتناقضة والمتخفية وراء قناع خادع. إن بطل الرواية كاتب جزائري كان يعيش مغتربا في باريس أثناء سنوات الحرب، وتبعا لاختلاف نمط الحياة الجديدة والقديمة، حاول الكاتب تبيان ذلك في إسقاطات رمزية من خلال الغزالة. رمز مطلق الحياة المشرق وانسجام الوجود.

إن آمال البطل ومنه جميع الأبطال متجهة إلى غد أفضل وإلى مستقبل الجزائر المشرق، بل لا يطمح بطل **مالك حداد** أن يقف بعيدا عن الصراع، بل على العكس من ذلك يتلقى ضرباته؛ فالشخصية عند **مالك حداد** تعي معقولية وجودها كلما شعرت بتواقفها مع الجماهير الثائرة.[2]

هذا هو حال أغلب الأدباء العرب الذين يكتبون إبداعهم باللغة الفرنسية، إن لم يكن حال جميعهم. فلا شك أن هناك مجموعة من السمات العامة والخاصة التي يمكن أن تربط إبداعهم أو حتى علاقتهم بالمجتمع الذي يعيشون فيه. فالكاتب قبل كل شيء هو نتاج واقعه ونتاج التاريخ. أليس من المثير أن يبقى المرء يدور في حلقة مفرغة مفادها أن هذا الأدب فرنسي أو عربي؟ ألا يحق للناقد قبل القارئ التوجه إلى أفق أرحب وأوسع من خلال طرح أسئلة أكثر عمقا من شأنها أن تفتح مسالك أرحب حول الرواية الجزائرية، كالتساؤل مثلا عن

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص ص:68-69.

[2] عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص:75.

حدود المفارقة بين الإنتاج والتلقي لهذه الإبداعات؟ وأين تكمن الإثارة في هذا الإبداع؟ وهذا لكي نصل إلى البحث عن تلك الثنائية القائمة بين كل من التخييل ولغة التشويق في هذه الكتابة؟... هل التغييرات المذهلة في مختلف مناحي الحياة والتي عرفها المجتمع الجزائري آنذاك أدت إلى استحداث ظواهر إبداعية تختلف في معالجتها لذلك الواقع؟ كيف يمكن المساهمة في حل مشكل التأويل وتصحيح القراءات حول تلك النصوص الرائدة إلى مجال أرحب يبحث في الجماليات الفنية الأخرى غير ثنائية اللغة والهوية؟...

في نشأة الرواية في الوطن العربي ومنه الجزائر سوف نلاحظ أنها بدأت بمحاولات أدبية شأنها في ذلك باقي الفنون الأخرى التي حاولت النزوع إلى الفكر التراثي المرتبط بالذات، هذه النشأة رغم تعثرها كانت تنتمي إلى الاتجاه القومي وتمتزج به على الرغم مما شهدته هذه الأقطار في سبيل تأكيد شخصيتها. وهو ما يشير إلى أن أغلب الروائيين قابلوا قضايا سياسية واجتماعية كبيرة كان لا بد أن يتعاملوا معها، كالبحث عن الهوية.

إذن فإن طبيعة هذه التحولات كانت وراء تنامي هذا التيار القومي من جهة وجمهور القراء من جهة أخرى، وإلى الخروج من بوتقة المحلية إلى القطرية العالمية. فالرواية العربية في تحولاتها وانجازاتها الجديدة، لم تعد مقيدة بالبدء مما يلائم المستوى المحلي. أليس الأسلوب الواقعي واحدا من التحققات الكونية في كتابة الرواية لعقود وعقود؟[1]

وعليه شكلت الرواية الجزائرية منعرجا يحمل طابع المرحلة بإفرازاتها الاجتماعية والسياسية على وجه الخصوص، الشيء الذي جعلها متغيرة تغير الذات في ظل القهر الكولونيالي، فنجد كتاب الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في تلك الفترة المبكرة الميلاد قد تحدثوا وبكثير من الصدق عن معاناة الإنسان الجزائري وطموحاته ونقلوا مشاكله اليومية من فقر وبطالة وظلم ورغبة في الارتقاء والانعتاق من الواقع المعيش وترجمة كل ذلك إلى العالم الروائي وفضائه الإبداعي. وبذلك يمكن أن ندعوا الطريقة السردية التي تجسد الرواية

[1] نبيل سليمان. أسرار التخييل الروائي. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:16.

بواستطها هذه النظرة الظرفية للحياة: الواقعية الشكلية، شكلية؛ لأن مصطلح واقعية هنا لا يشير إلى أية تعاليم أو غايات أدبية. بل فقط إلى مجموعة من السبل السردية الشائع وجودها معا في الرواية، والنادر في الأجناس الأخرى. إن وظيفة اللغة في الرواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير مما في الأشكال الأدبية الأخرى.[1] وبالتالي فقد أصبح الأدب الجزائري الناطق باللغة الفرنسية ذا بعد إنساني عظيم لارتباطه بالمسألة الوطنية التي شكلت القضية المحورية لكل الإنتاج الأدبي المزامن لتلك الحقبة.

من هنا فليست المسألة– مسألة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية– مسألة إعجاب بالحضارة الفرنسية أو عدمها، وإنما القضية قضية ظرف تاريخي... هذا بالإضافة أن اللغة ليست ملك لأحد مثلما يقول الأديب الجزائري **مراد بوربون:** إن اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا للفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة، بل أن أي لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية.[2]

الفارق الثاني الذي يجمع عليه أغلب الدارسين في هذا الحقل، هو عدم سقوط هؤلاء الكتاب في مصائد الاستعمار وإغراءاته، وهذا نظرا لتشابه واقعهم الاجتماعي والطبقي؛ نجد مثلا **كاتب ياسين** الطفل الفقير قد احترف الصحافة واشتغل حمالا في الموانئ وحتى في الزراعة قبل أن يمارس الكتابة التي ارتسمت في رائعته نجمة. نفس الشيء يمكن أن يقال عن **محمد ديب** الذي اشتغل في معامل النسيج ثم محاسبا ومعلما فصحفيا. والأمر ذاته ربما قد يكون فعله **مالك حداد** وغيره. وعليه فإن تطور هذا الأدب في حد ذاته كان على مراحل ثلاثة نوجزها في ما يلي:

المرحلة الأولى(1945– 1953) أين تميزت هذه الحقبة التاريخية بما يمكن تسميته الرواية الاثنوغرافية التي لا تزيد عن وصف ما تراه العين يوميا، تصف دون تقديم الحلول

---

[1] ينظر إيان واط. نشوء الرواية ترجمة ثائر ديب. ص ص:29–30.

[2] ينظر واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص ص:70–71.

نظرا لافتقار الرؤية البعيدة. وكأن واقعيتها انتقادية. نقول ذلك في محاولات فرعون ومعمري وديب.

المرحلة الثانية(1954-1958) أين اتجهت الأعمال إلى الواقعية الأكثر نضجا، كان ذلك نتيجة دخول الكتاب عالم الثورة على المستوى العملي والفني. وقد قدمت هذه الفترة أعمال فنية جادة مثل التي قدمها **كاتب ياسين**.

المرحلة الثالثة(1958-1962)أين تبلور فيها أدب المقاومة أكثر وأخذ أبعادا أكثر شمولية واتساعا، فبعد أن كان يشيد بالحرب أصبح يقدس بالشهادة في سبيل الوطن ويمجد بها ويرسم تباشير الاستقلال التي بدأت تلوح في الأفق. وأحسن ما يمثل هذه الفترة **محمد ديب ومراد بوربون ومالك حداد ومولود فرعون** عبر كتاباته الأخيرة.

هكذا كانت الكتابة باللغة الفرنسية عاملا حاسما في بلورة الهوية الوطنية في صراعها المستمر مع الاستعمار، كان ذلك من خلال اقتراب المحاولات الأولى – الروائية والقصصية- للكتاب المذكورين من البعد العميق في الهوية الجزائرية التي ظلت طي النسيان. والتي- بحسب رأينا- لا يمكن مناقشتها بعيدا عن هذه الخلفيات المشكلة لكيان النص الجزائري الروائي خاصة. وبالتالي فإننا نظن كل الظن أن المنظومة اللغوية حينئذ كانت أداة للصراع الثقافي بين المستعمر والمستعمر وفي عدة أشكال، إما طوعا وإما كراهية. يقول **مالك حداد** في هذا الصدد: إن البحر المتوسط لا يفصلني عن وطني، كما لا تفصلني اللغة الفرنسية عنه، ولكني إذا أكتب بالعربية فإن حجابا يقف بيني وبين قرائي إنه الأمية.[1] وهو تأكيد على أن استعمال اللغة الفرنسية هو هدف بحد ذاته.

[1] عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ص:94.

2- الرواية المكتوبة بالعربية.

رأينا فيما سبق الصعوبات التي يمكن أن تعترض محاولة إقامة صورة واضحة ومتكاملة عن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية؛ فالمقاييس غير متجانسة وتتعلق أكثر بالطبيعة الذاتية تارة وبالعناصر المكونة للنص تارة أخرى. والأمر الوسط في ذلك كله هو الاستناد إلى دلائل ذاتية وفنية أغلبها ذات طبيعة لغوية مكونة في نهاية المطاف قصة روائية وفق أبسط التعريفات.

وانطلاقا من هذا التصور لوضع الرواية الكائنة ضمن نطاق الأدب الجزائري عموما، نسأل أنفسنا ونسائل غيرنا عن التغير الأساسي والتطور الكمي والكيفي الذي ضرب جسد الرواية في كليتها والعربجزائرية في خصوصيتها؟ أليست الرواية هي النوع الذي يرفض الاكتمال ويصر على التطور بتعبير **باختين (Bakhtine)؟**

إذا كنا في المرحلة السابقة والخاصة بالرواية الفرنسية اللغة قد واجهتنا آراء مختلفة ولا نقول صعوبات واختلافات في تحديد ملامح كتابة روائية تجمعها لغة واحدة، فإننا وبفضل هذه الحقبة من عمر الرواية أمكننا الانطلاق في أرض جديدة و رواية متطورة ومختلفة في الآن ذاته.

هذا التغير والتحول الدائمين في شكل ولغة الرواية أدى في نهاية المطاف إلى اعتبار هذه الأخيرة النوع الذي يتناول في الأساس عملية التغيير وكمرآة عاكسة تجمع الشعوب. ورغم الانفصال الجغرافي لأقطار البلدان العربية تارة والظروف التي أحاطت بهذه الأقطار تارة أخرى، لكن ما الذي حدث بعد هذا التأثر وبعد هذه الفترة تحديدا؟ ألا يحقلنا أن نتساءل مرة أخرى. لماذا غابت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى وقت لاحق؟ وهل يحق لنا – كدارسين– أن نربط التأصيل للسردية الجزائرية بهذه الحقبة؟ بل هل كتاب السبعينات وما تلا ذلك خرجوا حقا من صلب تجربة التأسيس الأولى مثلما يحدث في أغلب التجارب الأدبية والإنسانية؟ هل ابن هدوقة – تحديدا– خرج من صلب رضا حوحو الذي يعتبر أول من

جرب الكتابة الروائية في صورتها البدئية بحسب النقاد؟ أين تكمن تلك الطفرة النوعية بين مرحلتين متتاليتين، مرحلة التأسيس ومرحلة التأكيد؟ وما الجديد الذي أضيف على هذا الجنس؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تحاول الكشف ما إن كان الأدب الجزائري في مستوى التغييرات الجذرية آنذاك.

تطورت آداب ما بعد الكولونيالية خلال عدة مراحل تزامنت مع مراحل الوعي القومي الوطني والإقليمي، استنادا إلى ضرورة ملحة هي وجوب الإفتراق عن المركز الامبريالي وعلى شتى الأصعدة خاصة الثقافية منها؛ والأكيد أن الفترة الامبريالية كانت الكتابة فيها بلغة المركز المستعمر أمرا محتما لا يمكن تجنبه. نقر هذا انطلاقا من الدراسة التي قام بها مؤسسوا أدب ونقد ما بعد الكولونيالية من أن: ما يقارب من ثلاثة أرباع العالم يعيشون اليوم في عالم حددت لهم التجربة الإستعمارية فيه نمط حياتهم، ومجالات سياساتهم. وإذا كانت التجربة الإستعمارية، قد تركت آثارها الحياتية: الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، بشكل واضح وجلي... فإن إدراك تأثيرها في البنية العقلية لتلك الأمم، ليس على مثل تلك السهولة التي نستطيع رصدها أو إدراكها في الأوجه السياسية والاقتصادية.[1]

ضمن هذه الظروف بكل تناقضاتها، كان طبيعيا أن ينشا وضع ثقافي ضعيف إلى حد بعيد بل يفتقد الكثير من مقوماته الأساسية، فأن تكون مستعمرا يقول **وولتر رودني** Walter Rodeny يعني " أن تختفي من التاريخ" ويشاركه في ذلك **البير كامو** حين قال : أخطر لطمة أو يعانيها المستعمرون هو وضعهم خارج التاريخ.[2]وهو حال الجزائر التي خرجت من حرب الدمار المفروضة عليها من طرف البرجوازية الفرنسية الاحتكارية، فكان لا بد من إعادة بناء عميقة.

إن التأكيد على الدور الذي يلعبه الأدب في تغيير العالم، يعني أن الأمر بعيد أن يكون مبالغا فيه، وعلى هذا الأساس تطفوا إلى السطح أسئلة أخرى؛ ألا يمكن بحال من الأحوال

---

[1] خالد سليمان. في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية. ط5، 2004. النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص:88.

[2] المرجع نفسه، ص:90.

التعرض للرواية الجزائرية دون الإحاطة بجميع الجوانب، باعتبارها جنسا أدبيا شهد انطلاقة نحو الاجتهاد والتجديد؟ ترى هل هذه الصورة الدرامية لواقع أدباء الجزائر تحفزهم على الإبداع؟...

مثل هذا التوجه الجديد للغة، يمثل أهم الملامح والخصائص في ولادة نصوص أدبية وما بعد كولونيالية متميزة في تقنياتها ولغتها وموضوعاتها. إذ نشأ أدب جديد يحمل بين طياته الروح الجزائرية وبظروف جديدة فرضتها المرحلة، كما نشأت معه اتجاهات مختلفة عبرت عن مصالحها من مواقعها الطبقية بقصد أو دون قصد... ويعتبر هذا الأدب، بشكل ما، امتدادا لأدب الثورة الوطنية، وربما كان أكثر تطورا منه، متجاوزا في الكثير من نماذجه المرحلة النقدية والحماسية إلى مرحلة أكثر تقدما تحاول أن ترسم بعضا من قسمات عالـــــم المستقبل.[1]

إن الحاجة الأولى من هذا كله، هي البحث عن مميزات الرواية الجزائرية الفنية والفكرية وبصورة كافية ووفق ظرف تحولي لم يفرض هذه المرة من فوق، بل كان ثمرة الصراعات والنضالات اليومية على طول مسار التاريخ الجزائري. وإذا كان الأمر صعب فيما سبق بالنسبة لحقائق الرواية الفرنسية، فإننا عندما نحاول الولوج في خبايا هذه القضية يزداد بنا ظلام البحث وتنسحب ردود الفعل السهلة، وتصبح الإجابات أكثر تعقيدا لأنها تتطلب مجهودات خارقة ليس بوسع الفرد الواحد تحقيقها مهما قويت مواهبه وامكانياته المعرفية بحسب تعبير **واسيني الأعرج** الذي يقول: نحن إلى اليوم لا نعرف من الكتابات التأسيسية إلا ما وصلنا عن طريق الصدفة، في الأغلب وفي الأعم، أو من كتاب مخضرمين سمحت لهم الحياة بمواصلة الإنتاج والحضور المستمر، فكيف الأمر بالنسبة للكتاب الذين ماتوا بعد

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص:98.

أن نشروا نصا أو نصين؟ أجزم أن أغلب النصوص اندثر لأن عقلية ما، مشيدة إلى اليوم.[1]

المشكلة تتعلق بأزمة المبدع العربي والجزائري، أو بمعنى أدق أزمة الذات المثقفة من حيث طريقة تعبيرها الروائية، أزمة الرواية التي اتخذت في عهد ما بعد الثورة موضوعا يتعلق بتنامي المدينة المعاصرة والتحولات الاجتماعية وترجمة ذلك فنيا. فهذا الجيل وإن لم يستطع التخلص من ثقل مرحلة الثورة حمل على عاتقه فضل الريادة في ركوب تجربة قصصية جديدة بل لغة جديدة.

إن الكتاب المبتدئين في فترة السبعينات، وحتى غير المبتدئين، والذين كانوا يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/ الاديولوجي السائد، ووجدوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية... إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم لم ينجهم من الفجاجة والتسطح إلى حد تغييب أدبية الأدب، حتى يبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.[2]علتهم في ذلك ظهور مهام جديدة تتمثل في القضاء على النظام الرأسمالي(الاستعماري) عن طريق الثورة وقيام النظام الاشتراكي محله.

في الوقت الذي بدأت الرأسمالية – باعتبارها تشكيلة اقتصادية واجتماعية– تفقد أهميتها التقدمية وأصبحت تعيق التطور الاجتماعي، بل الأكثر من ذلك فعلى المستوى الثقافي والفكري بدأت أولى ملامح الإصلاح عبر تأسيس جمعية العلماء المسلمين التي عملت على إعادة الاعتبار للغة العربية، بفتح مدارس خاصة وتنقية الإسلام من الشوائب التي لحقت به.

---

[1] واسيني الأعرج. الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2008. وزارة الثقافة، الجزائر، ص:18.

[2] مخلوف عامر. الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:09.

فكان لزاما على النخب أن تواكب هذه اليقظة بالوسائل المتاحة، كان ذلك منذ سنة 1962 أين دخلت الجزائر في جو من التغييرات القاعدية.

إن هذا التحول يمثل- بحق- البعد الجمالي والتجريبي لقصة – رواية- بدأت تخرج عن المألوف، عبر تخلصها من الكثير من الطروحات التي سبقتها وعلى المستويين. كما تمكنت من توظيف رموز التجديد والحداثة... كما القصة المتطورة اليوم من تراث وأسطورة وغيرها إلى جانب تقنيات الكتابة الجديدة من سرد وحوار والتي لا يمكن للقصة الحديثة التخلي عنها. الشيء الذي أدى إلى تأسيس فضاء فني لا يمكن تجاهله حمل على عاتقه غمار التجريب على مستوى اللغة بالأساس.[1] وهكذا جاء الخطاب الروائي الجديد ثائرا ومتحررا من السكونية الماضية في معالجة المواضيع والأساليب الفنية الدالة على ذلك إلى أفق أرحب يلامس روح الإنسان في جوهره. فالخطاب هذا ومن خلال الجيل الجديد هذا هو بنية مؤسسة لمرحلة أخرى من مراحل القص العربي/ الجزائري والتي ستؤدي بنا إلى طرح سؤال مشروع وعام لما تقدم ذكره: هل هناك علاقة دياليكتيكية بين الواقع المعاش كموضوع، وأداة كشف خلفيات هذا الموضوع أو العمل الفني؟ وبصيغة أخرى، هل كان الأدب الجزائري في مستوى التغييرات الجذرية وتلك الانجازات الديمقراطية وعلى مختلف الأصعدة كما يقول في ذلك **واسيني الأعرج؟**[2]

لا نخال دارس هذه المرحلة ينفي أو يتجاهل هذه الطروحات وهذا التحول على مستوى المضامين واللغة؛ فإذا كانت هذه الأخيرة قد تخلصت من أسرها ومن محدودية الدال وأصبحت نسيجا لا حدود له، فإن المضمون كذلك لم يعد أسير هذه الأخيرة، بل غدا مساحة تتسع وتنمو بقدر مساحة اللغة. مما أدى بالإبداع إلى الانطلاق نحو أفق أرحب وأوسع ملامسا بذلك الطفرة النوعية التي حدثت في مجال العلم برمته. إذن يمكن القول أن الأدب

---

[1] ينظر عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات. ط1، 2001. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ص:15-16.

[2] واسيني الأعرج. الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة. ص:89.

الجزائري كان في مستوى التغييرات الجذرية، وعلى الرغم من أن محاولاته ونماذجه الأولى كانت موجهة لتغطية منجزات الثورة وبرؤى مختلفة، ولم يلبث الأمر طويلا حتى اتجه الأدباء إلى الالتفات لتلك الجزئيات الصغيرة والأكثر دقة في حياة الفرد.

1- الرواية العربية وفعل الظهور.

قبل الولوج إلى تحليل مضمون هذا العنوان، لا بد من التأكيد على حقيقة أساسية تبلورت من خلال التعامل مع فن الرواية. وهي أنها تنهض على ركيزتين أساسيتين بحسب النقاد وهما: الروائية المتخيلة والتي تعتمد على العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان. ومن طريقة قص ونسج لتلك العناصر، وتقديمها بصورة فنية وعلى الركيزة الأولى يطلق متن الرواية وعلى الثانية أسلوب السرد.[1] فهاذين الاتجاهين وما استجد عنهما، جعلا من الخطاب حقلا واسعا لاستنتاج النظم والقواعد والخصائص الفنية والجمالية المتحكمة فيه وعبر كل مرحلة زمنية.وهو حال خطابنا هذا الذي نحن بصدد رسم أبرز تمفصلاته.

تطرح قصص الجيل الجديد مفهوما جديدا للإبداع، انطلاقا من رؤية ثقافية أسهمت فيها عدة عوامل، فرضتها ساحة الكتابة العالمية، لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الرجوع إلى أفقية الفن الذي يستجيب لبعد اللانهاية لتحقق فكرة الإبداع، الذي هو تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق. والى التوترات الناشئة عن الصراع والبحث عن طرق جديدة في التعبير لها صلتها بالماضي.[2] وهي مواضيع تظهر باستمرار في مسار تطور الرواية العربية وقبلها القصة القصيرة.

إن الرواية العربية كنمط أدبي وأداة رئيسية من أدوات التعبير، عاشت الجذور الأولى لعصر النهضة؛ عصر التحرك نحو الانبعاث الثقافي الغربي ومن خلال فعل الترجمة والمحاكاة والاقتباس في كثير من الأحيان. والى درجة أن أصبحت تنطوي تحت مظلتها بحسب رأي

---

[1] ينظر عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، بيروت، ص:115.

[2] خالدة سعيد. حركية الإبداع. ط1، 1979. دار العودة، بيروت، لبنان، ص:13.

الناقد **محمد برادة** في قوله: عندما نتأمل هذا الانفجار الروائي العربي ما بين1960/1980 نجد أن السمة المميزة هي التجريب لطرائق سردية وكتابات متباينة غالبا ما تحيلنا على نظائر لها في سجل الرواية العالمية، مع اختلاف في التمثل ودرجة الاستيعاب، وملائمة الشكل للمضمون. سنجد نصوصا تجرب السرد المتعدد الأصوات... وتوظيف الوثائق الصحفية... وإحياء عناصر من السرد التراثي... والمزج بين الأجناس الأدبية في رحاب النص الروائي...[1] وضمن هذا المشهد السائد، استعاد بذلك الأديب والأدب استقلالهما وأخذا يخوضان لقول المسكوت عنه، والنبش في جينالوجيا الهوية والوجود والعلائق مع المجتمع والسلوك العام للأفراد المنتجين للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وهي أشياء قل ما نجد لها نظيرا في الكتابات السابقة الأجنبية اللغة.

إن مثل هذه القضايا لا تخص الرواية وحدها وان كانت تتجسد فيها أكثر من غيرها، فالحاضر الذي يعيشه الأديب والبيئة المعقدة التي تعاني التبعية للماضي والتوق إلى المستقبل. والتابوهات السياسية والدينية شكلت مخزونا دلاليا لا يستهان به في تاريخ نمو وتطور السرد العربي الذي شهد انطلاقته الفعلية بنص حديث عيسى بن هشام **للمويلحي** سنة 1907 والذي عد بحسب النقاد آنذاك نصا سرديا جديدا يقترب من الرواية يقول **حسن محمد حماد:** غير أن ما يؤكد أن المويلحي كان عالما بتصنيف نصه بوصفه رواية، هو إسراره إياه، والإعلان عنه في الخفاء، فلو أراد تصنيفه بوصفه مقامة فلا يوجد ما يبرر التخفي، ولكن ما هو جدير بالتخفي، وسط السياق الثقافي المحيط بالمويلحي هو الرواية، والتجنيس الذي يريد أن يطرحه النص، لكن لا يقوى على الجهر به إلا من خلال عتباته النصية.[2]وبذلك شكل هذا النص علامة بحق في مسار الرواية العربية وعلى الرغم من المأخذ التي أخذت ولوحظت بشأنه؛ منها أن خيط القصة فيه مفتعل إلى حد كبير، بل وغير

---

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ط1، 2011. دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص ص:36-37.

[2] حسن محمد حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية. ط1، 1997. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص:59.

مرئي في كثير من الأحيان، فالكاتب لم يبذل أي جهد للإبقاء على الاستمرارية في الحبكة... إن هذا النص رغم أنه كلاسيكي نمطي فهو يلعب دور الجسر، ويمكن اعتباره معلما واضحا على طريق تطور الرواية العربية.[1]

إن هذه القفزة النوعية في سبيل التأسيس لتقاليد سردية جديدة ورغم مآخذها، فتحت المجال واسعا لتجارب أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها في استيحاء السرد التراثي من مقامة فرحلة فقصص شعبي. نلمس ذلك عند كل من **ناصف اليازجي**" مجمع البحرين" الذي حاكى فيه مقامات الحريري، **وأحمد فارس الشدياق**" الساق على الساق فيما هو الفراق" وفيه محاكاة لمقامات الهمذاني. تتضاف لهما نصوص تمهيدية أخرى مثل الأجنحة المنكسرة 1912 والأيام 1929 عودة الروح 1933 ودعاء الكروان 1934 كلها شكلت في نهاية المطاف قاعدة متينة لترسيخ النسيج الروائي المحكوم بعدة عوامل؛ من بينها محاولات لتصنيع تجارة الكتب، واكبها بروز محفل للتلقي ينتمي للطبقتين الوسطى والصغيرة وشغفهما إلى الاطلاع على التراث العربي. ما أدى بعدة نصوص إلى العفوية والبساطة وتقليد الميثاق الروائي الكلاسيكي كغلبة صيغة السارد العالم بكل شيء، والوصف الكلاسيكي المغلق بالطابع التزييني. كما البعد عن التكثيف والتركيز وشاعرية اللغة... وغلبة السيرة عن الرواية.

إن محاولة الالتصاق بالتاريخ السردي هذا لم يدم طويلا، بل سرعان ما اتجه الأمر نحو رحلة روائية أخرى، تزامنت هذه المرة والاستقلال وبذلك المراهنة على تجسيد التطلعات التحررية وبناء الدولة الوطنية. فكان لزاما أن تؤثر هذه التفاعلات على مسار الإبداع الروائي الذي أصبح مرتبطا بالقضايا الاجتماعية والإديولوجية، وكتبرير لذلك يقول **محمد برادة** أيضا: ما يسند تجربة الإبداع العربي، على الرغم من الشروط القاسية المصاحبة له، هو ما تعيشه المجتمعات العربية من تحولات متلاحقة داخل عالم متغير بإيقاع سريع، وبإقبالها على استكشاف حياة الأزمنة الحديثة وما تنطوي عليه إمكانات العقل والعلم، فيزيد

[1] روجر آلن. الرواية العربية ترجمة حصة إبراهيم المنيف. ص ص:57-58.

ذلك من إصرارها على مقاومة الجمود والماضوية. من هذا المنظور يقف الإبداع والفكر إلى جانب الانفتاح والاستمرار في البقاء، لأن الإبداع هو تأمل في الحياة لا في الموت والآخرة، وهو استنهاض للتحدي والمواجهة ودعوة إلى ممارسة الحرية ضمن جدلية بين الفردية والغيرية.[1]

هكذا بدأت الرواية في هذه المرحلة تجتاز قيود الرومانسية لترداد أفاق المجتمع، وتنسج بالتالي مميزات جمالية خاصة. مرحلة صارت الرواية فيها جزءا أساسيا ومكونا من السلسلة الثقافية العربية الجديدة، فقد استطاع هذا الجنس تكوين وإنتاج عوالم روائية وروائيين محترفين، ولم يعد الأمر مقتصرا على هذه المحاولة الرائدة... أو تلك. وفي هذا البلد العربي أو ذاك، بل أصبح الجنس الروائي جنسا أدبيا مقروءا ومتداولا في مختلف الأقطار العربية.[2]على أن القطيعة مع المرحلة السابقة لم تكن موجودة فعليا؛ فقد ظلت عدة سمات تطفوا على السطح منها العاطفة الجياشة والنزوع الذاتي الرومانسي، ناهيك عن النزعة الماضوية والتي يتوخى دائما التركيز عليها. وبمساءلة بسيطة لهذه التجربة الروائية الرائدة والفنية، هل بإمكاننا القول بأن هذا الإبداع قد عبر حقا عن القضايا والتحولات التي يمر بها المجتمع العربي؟ أم أن الأمر يتطلب وقتا آخر ومرحلة أخرى تتجاوز فيها الرواية تلك النقائص الشكلية و المضمونية ؟

في الحقيقة لا يعني الإبداع(الرواية بؤرة الدراسة) ترجمة قضايا وتحولات إلى معادل فني يؤكد على ما يقال ويتداول في مجال السياسة والاجتماع. ذلك أن الإبداع، بحكم خصوصية أدواته وارتباطه بذاتية المبدع ورؤيته، لا يمكن أن يكون استنساخا أو تكرارا لما هو رائج وملحوظ في دنيا الواقع. الإبداع في أشكاله اللامنتهية ومقتضيات وسائله المغايرة... ينحوا إلى إعادة خلق الأشياء والعلائق والفضاءات، والى وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر، والرؤية الفنية التي تخرج المادي بالنفسي، والملموس بالمعلوم به،ومشاهد الواقع

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:19.

[2] محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية. ط1، 1990. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص:168.

بمخزونات الذاكرة...[1] وبذلك فالرواية العربية في سيرتها الفنية، وبعد أن شغلت لها مكانا ضمن الحيز الفني السردي على مستوى الخطابات الأخرى، لا تنفصل عن مرجعيتها التـي تسهم بقسط واضح في رسم هذا التمايز. إن هذه الرواية تنتج المكان كزمن يعاني شخوصه وتحولاته وتعتمد بشكل أساسي الذاكرة الجمعية.

صحيح أن حجم التحولات والقضايا التي يعيشها كل مجتمع كثيرة ومتشعبة، ولا يمكن لعمل فني أن يحيط بها أو يلتقطها، وإن حصل ذلك فسيكون بالقفز على بعض المؤشرات الذاتية أو التاريخية وربما الاديولوجية. وبذلك فالعملية لا تعدو أن تكون مسألة تأثير وتأثر بين داخل وخارج؛ داخل متعلق بذات الأديب وما ينتجه من نصوص وخارج متعلق بتلك السياقات والمرجعيات التي يحيا فيه. فهو عنصر فاعل ومنفعل في الآن ذاته يقول **أحمد اليبوري:** والرواية بمرجعياتها المتعددة البدئية واللاشعورية والواقعية تخضع في تكونها واشتغالها لأطر الإدراك ولأنماط المتخيل بمختلف تشعباته ذلك أن الشخص لا يخلق بحرية كل معتقداته الراسخة حول حالة العالم– العوالم إنه ينشئها من خلال الممارسات الإجتماعية التي يتلقاها من وسطه... إن كل مجتمع يفرض على أفراده أطرا للإدراك انطلاقا منها تتكون ذخيرة للمعتقدات توظف باستمرار في الخطابات التي يتم تداولها داخل تلك المجموعة.[2] وهي بذلك تسعى لتنجز بنفسها جماليات أخرى تتكئ دائما على اللغة التي هي أساس الخطاب. ومن هذا التصور نكشف كيف كانت التجربة الروائية العربية المعبرة عن نزاعات الحداثة تحاول إظهار تحد جديد، هو تحدي الخروج من شبكة الجاهز الذي يكتفي أن يقيم فصلا تعسفيا بين الكلمة والفعل. وبالتالي تتمحور هذه الخصوصية في بحث مستمر وحقيقي على طقوس الحياة اليومية، وعن لغة جديدة تنفتح على الكلام وتتحول به إلى رؤية شاملة

---

[1] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:20.

[2] أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والاشتغال. ط1، 2000. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص:140.

للعالم تعتمد التكسير والتغريب على صعيد البنية الروائيةبعناصرها السردية وتقنياتها.[1] وعلى أرض الواقع نلمس حقا توسعا في استخدام اللغات الإجتماعية داخل اللغة الروائية، وبذلك وسعت دائرة وجهات النظر تجاه العالم. وهو ذات الأمر الذي قدمه **ادوارد الخراط** في الزمن الآخر لينتقل الأمر إلى منطق الأحداث الذي اهتز هو الآخر من الترتيب المنطقي والسببي إلى التلاعب الفني المعتمد على التقديم والتأخير.

وبمقتضى هذه الحركة التفكيكية التي تقوضت على إثرها عناصر البنية الروائية التقليدية، برز الشكل الروائي في النص الجديد كقوة استراتيجية، لا يعرف الاستقرار من رواية إلى أخرى... وهكذا تصبح هذه الرواية رحلة مضنية نحو آفاق مجهولة، إنها مغامرة يعيشها البطل، ويطارد فيها شيئا ما مبهما.[2] فتحولت بذلك الرواية العربية إلى نص لا ينشأ عن تفجير قيود السلطة والمقدس والمدلول الثابت، وهذا ما منح المتلقي فرصة الولادة من جديد والمساهمة في تشكيل النص واغتنائه عبر كتابته من جديد من خلال امتلاكه لآليات التحليل وفهم الكثير من الرموز المستعملة. ويمكن أن نعلل هذا الانفجار في الكتابة الروائية بإرجاعه إلى عاملين على الأقل: مرور الثقافة العربية من لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقتها، تتميز باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا، مع اتساع نسبي في الترجمة، وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر... والعامل الثاني، يرتبط بتحولات إجتماعية وسياسية تشكل انعطافة تاريخية مهمة، وفي مقدمة تلك التحولات هزيمة 1967...[3]

لعل من الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية الحديثة إذا، استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية والقيم التقليدية فقيم الهوية، وخاصة هذه الأخيرة باعتبارها موضوعا قار لدى جميع الشعوب، مما أضفى إلى عوالم سردية تأسست وفق ثنائيات الأنا والآخر المجتمع

---

[1] عبد القادر بن سالم. بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد.ط1، 2013. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:26.

[2] المرجع نفسه، ص:21.

[3] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:37.

التقليدي والمجتمع الحديث. بل فتح المجال أمام المرأة لتحتل هي الأخرى موقعها ضمن المشهد السردي بعيدا عن كتابة الرجل في التعبير عنها.

هي خصوصيات وسمت بها التجربة الروائية منذ الانطلاقة الفعلية لها إلى أن أصبحت في تماس مباشر للفضاء الأدبي العالمي، كما لا يمكن نفي تمسكها بخصوصيتها التقليدية وبنوع من الاحترافية. لذلك فان النقاد والمنظرين مجبرون على تدارك بعض من القضايا والمسائل خاصة تلك المتعلقة بكيفية ادائها لوظيفتها الاجتماعية والسياسية في الحياة. وهذا بالنظر دائما إلى البناء الداخلي لها، وكيف يتم التلاعب بذلك البناء. ألا تشير الرواية العربية إلى أن الروائيين مختلفون في تحديد مواقعهم من رواياتهم؟ إنهم نظريا يعترفـــون باستقلاليـــة نصوصهم، ويبتعدون عن التدخل فيها، ويبقون خارجها يحركون خيوطها بواسطـة الـــراوي. ولكنهم- كما تدل نصوصهم الروائية- فريقان: فريق يجسد ما آمن به نظريا فيستخدم الراوي المشارك المنحاز الممثل، وفريق لا يطبق ما آمن به مستعملا الراوي الحيادي.[1]

إنه لا يمكن طرح هذا الوعي في الرواية دون التطرق إلى اللغة الروائية التي حققت منذ مرحلة التأسيس الأولى انزياحا... بدرجات متفاوتة، محاولة، بطبيعتها التعددية استعاب اللهجات العامية والمفردات والصيغ الأجنبية... مع احتفاظها للفصحى المرجع المركزي الذي يتيح لها أن تكون اللغة الخاصة لمختلف أشكال التعبير الفئوي والطبقي والقومي.[2] فكيف جسدت الرواية الجزائرية الرائدة لتلك الأشكال من التعبير والفئات وحتى الطبقات؟ بل كيف كان حال اللغة في محاولتها تلك؟

---

[1] ينظر سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. ص:17.

[2] أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والاشتغال. ص:140.

2- عبد الحميد بن هدوقة ملامح التأسيس لتجربة روائية رائدة.

واضح من التحليل السابق أن الرواية سواء كانت أجنبية اللسان أو عربية اللغة أنتجت وفق ظروف اجتماعية أو معرفية آو ذاتية، وان هذا الوضع ليس بالشاكلة نفسها بالنسبة لمجموع روائيي العالم هذا. وبالرغم من ذلك كله، فالمجتمع اليوم يعيش زمن الرواية وغيرها رغم التحولات المأزقية التي رافقت ولا تزال صعودها الكمي والكيفي والذين أنتجتهما مقاييس التقسيم والتمييز النقديين المحليين والعالميين كعامل أساسي.

وأمام هذه الخريطة المتنوعة؛ المكونة من روايات تستوحي التاريخ وصراعات المجتمع، وأخرى تستمد مادتها الخام من السيرة الذاتية وتنويعاتها، وثالثة تسائل الوجود وتتفاعل مع عوالم المدونات، نصل إلى القول بأن الانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس آخر. خاصة عندما نزع الكتاب العرب إلى تجسيد ذلك وتحديدا في منتصف الستينات أين حطمت القواعد وشكلت صيغ جديدة ما أدى في نهاية ذلك إلى تسميتها بمسميات عديدة تحمل أحيانا جيل الستينات والسبعينات والرواية الحديثة... التي هدمت العلاقات فضلا عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر الساردة. وإذا أردنا الرجوع قليلا إلى الأدب الجزائري في بداياته الأولى بعد الاستقلال، نجد معظمه قد حاول أن يكون في مستوى التغييرات الجذرية والانجازات الديمقراطية على المستويات الاقتصادية والسياسية ... صاحب ذلك أيضا ظهور مهام جديدة تتمثل في القضاء على النظام الرأسمالي(الاستعماري) عن طريق الثورة وقيام النظام الاشتراكي محله، في الوقت الذي بدأت الرأسمالية تفقد أهميتها التقدمية وأصبحت تعيق التطور الاجتماعي، إلا أن الأمر تطلب عشرات السنوات من صراع الشعبية والفئات الثورية الأخرى التي اعتمدت عليها الثورة للتحرير وإعادة بناء الوطن.[1] الذي خرج من حرب الدمار المفروضة عليه من طرف البرجوازية الفرنسية الاحتكارية.

[1] ينظر واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص ص:89-90.

والحال هذه، كان لا بد من إعادة بناء تواكب مستجدات الاستقلال المليئة بالتناقضات التي يرى فيها الكتاب والمؤرخون أنها البداية من الصفر في مجال التعليم والمنشات المصاحبة لذلك كله، ناهيك عن المشاكل اليومية التي كان يعيشها الفرد الجزائري وبخاصة الطبقة الفقيرة العاملة التي عانت الأمرين إبان وبعد الثورة. يقول **محمد مصايف** عن ذلك: وما نقوله هنا بخصوص الثورة وظروفها لا نستطيع قوله فيما يتعلق بعهد الاستقلال والظروف السياسية والاجتماعية، فلقد كان هذا العهد عهد استقرار وهدوء وتأمل، ومن ثم عهد رجوع إلى النفس والى الماضي الثوري القريب يدرسه الكتاب ويستخلصون منه الدروس والعبر، وهو ما سمح لأدبائنا بمواصلة الكتابة في القصة القصيرة والمسرحية حسب الظروف الجديدة، وبتجربة كتابة الرواية في نجاح غير قليل منذ المحاولات الأولى.[1]التي بلغت انشطارا زمنيا بلغ عقدا من الزمن، ولتعود من جديد مع **محمد عرعار وبن هدوقة والطاهر وطار** وغيرهم. فما الأسباب المؤدية إلى ذلك الخمود والركود؟

خلال فترة زمنية ليست بالهينة مثلت مفاصل التاريخ الجزائري الحديث والحار بالأحداث السياسية والفكرية والأدبية، كان الفن القصصي(الذي ورث رصيدا ثوريا) يسير نحو تحقيق قفزة نوعية وكمية عكس البدايات الأولى له. نقول ذلك استنادا إلى الاستثناءات التي قدمها الرعيل الأول الذي مثلت كتاباته تجارب مهمة، كالتي قدمها **محمد المنيع** في صوت الغرام 1967 **ومحمد عرعار ورضا حوحو** وغيرهم كثيرون ممن أغفلهم الزمن لسبب أو آخر يقول **واسيني:** كان الأمر جد طبيعي أن تغيب الرواية من الاستقلال حتى سنة 1967 حيث ظهرت رواية صوت الغرام **لمحمد المنيع** ولم تضف الشيء الكثير سواء على مستوى فكري أو فني، ولكنها ومع ذلك مزقت ذلك "الصمت" المضروب حول الرواية العربية في الجزائر، لكنها للظروف نفسها، والتي أتينا على ذكرها بإيجاز غابت الرواية عن الساحة الأدبية من جديد حتى سنة 1970 حيث ظهرت بكثافة... بل كانت الوجه الآخر، الفني طبعا، لهـذه

[1] محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والانزياح. ط1، 1983. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص:08.

التحولات، وهذا ما يجعلنا نقول أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية – بعد الاستقلال– كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنتجته التحولات الثورية بكل تناقضاتها.[1]

بالرغم مما قيل وما سيقال من آراء للباحثين، فان هذه الأعمال الرائدة تكتسب حيويتها وثباتها من المواضيع التي عالجتها والكيفية الفنية التي اعتمدت في تلك المعالجة الموسومة بالاختلاف الذي تولد في الأساس من اختلاف المبدعين أنفسهم، وواقع الصراع الاجتماعي وتأثيره على المستوى الفني ثانيا. الأمر الذي كان جليا مع بداية السبعينات من هذا القرن، وعلى مستوى ذلك الصراع الخفي تارة والمفضوح تارة أخرى.

ان مرحلة التحولات الوطنية الديمقراطية مشحونة بالتناقضات على الصعيدين الإجتماعي السيكولوجي والإديولوجي أيضا. فمن جهة تنشر في هذه الفترة مشاعر التشاؤم القنوط وخيبة الأمل التي تمتلك الفئات البرجوازية الصغيرة التي كانت تتوقع حدوث تحسن جذري وسريع في أوضاعها... كما أنها تشعر بالحيرة والارتباك... ومن جهة أخرى فإن التناقضات الاجتماعية المستعصية في البلدان المتحررة استدعت ضرورة إدخال تعديلات جوهرية مناسبة على نظريات الديمقراطية الوطنية[2]ليس سرا إذا أن نقر أن فترة السبعينات حتى الثمانينات، هي فترة الرواية الجزائرية العربية اللسان بامتياز. نظرا لما شهدته من انجازات أهلتها لان تكون خير ممثل للفن السردي والتحول الجذري آنذاك. ما يؤدي بنا إلى أن تكون الحاجة ملحة إلى اختيار نموذج لرواية يجسد كل هذه الخصوصيات والمتغيرات الحاصلة على مستوى المرجع/ الواقع وكذلك على مستوى النص السردي. لا لشيء إلا من أجل إثبات مسألة الإبداع الروائي الجزائري التأسيسي في هذا المضمار، ووضعه في محك الإبداع العربي والعالمي، ومن ذلك تكوين زاوية نظر خاصة نجيب من خلالهاعن التساؤلات المتكررة في ثنايا هذه الدراسة.

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص:88.

[2] المرجع نفسه، ص ص97-98.

وانطلاقا من ذلك، فإن من يتابع التجربة الروائية الجزائرية بالدرس والتحليل. سيدرك أنه أمام تجربة روائية حديثة وفريدة من نوعها ووفق ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي معانقة فضاءات أوسع للإبداع الرمز؛ إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية والنشأة المتعثرة التي لازمتها إذا ما قورنت بنظيرتها المشرقية وحتى المغربية، فإنها بحق استطاعت بحق أن تنجب ثلة من الروائيين المجددين بين الفينة والأخرى في مسار الرواية الجزائرية بشكل خاص والعربية بشكل عام. كان ذلك فعليا بعد تجربة سنة 1970 التي راهنت على إنتاج أنماط روائية جديدة فعلا، متحررة من أسر التقليد والاجترار والنموذج الجاهز. فكانت بذلك الجنس الذي يؤسس قوانينه الذاتية ومنطقه الخاص؛ خاصة فيما تعلق بالنص وعلاقته بالمرجع الواقعي والذاكرة الأدبية، فتمكنت هذه التجربة الروائية من تحقيق هويتها الخاصة على مستوى الأنساق التخييلية والحوافز الفكرية وان تغير مفهوم الواقعية ليصبح فعلا منتجا لموقف ورؤية مغايرة كالتي حدثت مع **عبد الحميد بن هدوقة** ومن جايله في استدراك ذلك النقص الكمي والقيمي واللغوي.

إن اللافت للانتباه هو أن عدد الانتاجات الروائية التي أرخت قواعد هذا الفن قد تضاعف، كما تعددت الأشكال الروائية وقوانين اشتغالها، مما دفع بالمبدعين إلى أن يضعوا تقاليد أدبية تتوخى تغيير أفق انتظار القارئ وتفعل من دينامية النص مع بداية الفترة السالفة الذكر.

مع بداية السبعينيات مباشرة شهدت الرواية الجزائرية تطورا وتنوعا لم يعرف له مثيلا من قبل، و لم يكن ليحدث هذا النتاج الأدبي بمعزل عن التغيرات الجذرية التي ظهرت خلال هذه العشرية وما آلت إليه من ثورات في شتى الأصعدة، ولعل **بن هدوقة** وما أنتجه في هذا المضمار لخير دليل على ذلك كله، يقول **واسيني الأعرج:** إن ابن هدوقة يشكل لحظة أدبية متميزة لأنها غيرت في نظام الأشياء ولم تكن حالة طارئة. الأمر يتعلق هاهنا بالدرجة الأولى بالتاريخ إذ لا يستطيع أحد أن يقفز على **ابن هدوقة** وهو يؤرخ للرواية الجزائرية، أما القيمة فشيء آخر، تحدده بنية النصوص ومدى إسهامها في تطوير الجنس الأدبي الجديد،

وتحدده أيضا الاشتغالات النقدية وقدرتها على التجدد وعلى إدراك الحركة الباطنية للنصوص التي تضمن استمرارها وتاريخيتها.[1] فكيف تم ذلك على مستوى بعض من مدوناته؟ وما هي الخصائص التي وسمتها إذا؟

3- الجازية والدراويش أسئلة الكتابة /أسئلة التأسيس.

إن التحولات الثقافية الحاصلة في المنظومة العربية، مكنت التجربة الروائية الجديدة من تحديد بداياتها الأساسية بدءا من عصر النهضة، أو ما يسمى المثاقفة الحاصلة بين الشرق والغرب. حتى وان اختلفت درجاتها من قطر عربي إلى آخر ومن بلد إلى آخر في القطر الواحد، فالتجربة الاستعمارية المشتركة والمتفاوتة المدى التي مرت بها بلدان المغرب العربي في تاريخها الحديث والمعاصر أثرت في مختلف بنياتها، وبالأساس الثقافية منها. فطبعت ظاهرة المثاقفة مع الغرب ثقافة شعوب هذه المنطقة وأضفت على مختلف تشكلات فعلها الإبداعي سمة مميزة[2] في تخييلها وبناء خطاباتها.

ومثلما أرخت زينب ومثيلاتها لتقاليد الرواية العربية والمصرية في حقبة تاريخية جد حساسة من عمر المجتمع العربي، محققة بذلك قفزة نوعية في نمط السرد الروائي والإبداعي عموما؛ وذلك عبر ارتيادها آفاقا جديدة لم تكن معروفة في الثقافة العربية ولا حتى موائمة لبيئتها المحلية، وبذلك عبرت ضمنيا عن حاجة جذرية لمرحلة تاريخية وفنية مغايرة تنأى عن استنساخ واجترار الأنساق نحو مميزات جمالية وفكرية حداثية. تقف الجازية والدراويش وغيرها علامة دامغة في تاريخ السرد الروائي الجزائري الحديث وفي تاريخ تلك الجماليات والمميزات. عن ذلك يستشهد **بوشوشة** قائلا: تتمثل قيمة تجربة **عبد الحميد بن هدوقة** الروائية في المشهد السردي الجزائري الحديث والمعاصر في طابعها التأسيسي، ذلك أن تحديد زمن نشأة الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، يقترن بظهور نص "ريح الجنوب" عام

---

[1] واسيني الأعرج. الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة. ص:19.

[2] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1، 1999. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ص:07.

1971 والذي يعده النقاد أول رواية فنية جزائرية، مقارنة ببعض النماذج البدئية التي كانت تتحسس الطريق إلى الرواية.[1]

في خضم هذه التحولات الثقافية والصراعات الفكرية والجمالية، كان إذا نتاج **عبد الحميد بن هدوقة** وغيره يستدرك نقصا كميا وقيميا ولغويا مهولا في جسد الرواية الجزائرية؛ فبدءا بريح الجنوب1971 وأثرها الأدبي العميق في تكوين قارئ جزائري وبشكل فني لامس التغيرات الجذرية في حياة البلاد زمن الاستقلال، ومرورا بنهاية الامس1975 واستثمارها لتلك الجهود الرامية لبناء مجتمع مدني يحافظ على مقوماته وبخاصة الريفية منها. تباعا في بان الصبح1980 ومحاولة تعريتها لواقع المدينة وما كانت تشهده من نقاشات أفضت في نهاية المطاف إلى ميلاد الميثاق الوطني المحدد لتطور البلاد. وصولا إلى الجازية والدراويش1983 الذي يعتبر حسب النقاد العمل الفني غير العادي، الذي يجمع بين سمات الرواية السياسية المعاصرة والأسطورة الشعبية القديمة، بل السرد الواقعي والقصيدة النثرية الرمزية بين الواقع والأسطورة والوعي بخصائص الجنس الروائي الدال. وانتهاء بروايته الأخيرة غدا يوم جديد1992.[2]

في ضوء كل تلك المعطيات أمكننا القول أن الرواية الجزائرية مع مطلع السبعينات والثمانينات شهدت موجة تحديثية لأساليب السرد(القص) وموضوعاته، يعزوها في ذلك التراث الحافل بالبطولات والأمجاد. والانبهار من جانب آخر بالإبداع الغربي؛ يصرح **عبد الحميد بن هدوقة** ذاته وفي آخر حوار أجراه معه **واسيني الأعرج** في باريس سنة 1996 شهورا قبل وفاته يقول هذا الأخير: ... أكد لي أنه لم يقرأ لا **عبد المجيد الشافعي** ولا **نور الدين بوجدرة ولا محمد المنيع** لعدم توفر هذه النصوص ولظروف الحرب القاسية التي أجبرته على التنقل الدائم بين فرنسا للعمل في مصانع البلاستيك وتونس، وإن كان قد سمع

---

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، 2005. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ص:21.

[2] ينظر عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص:89.

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 الرواية الكلاسيكية والقصة القصيرة، الروسية على وجه الخصوص: **ليون تولستوي... غوغول** وغيرهم كثيرون.[1]

من بين أثار الروائي الراحل انتقينا رواية الجازية والدراويش لإماطة اللثام عن خطابها السردي وغايته، وكونها نصا تأسيسيا تضفي بنا الدراسة ومبدؤها إلى مقاربة النص مقاربة كلية لا من حيث البناء ولا من حيث المعنى، ولا حتى اللغة والأسلوب وباقـــــي المكونات السردية. لا لسبب إلا من أجل الكشف عن بعض السمات والمميزات التي صبغته؛ خاصة وأن عبد **الحميد بن هدوقة** في روايته هذه يعرض مشاغل المجتمع الريفي الجزائري وهو يعيش التحول والتبدل المدني عبر أسلوب سردي/ قصصي يستمد نسغه من ارتحاله الدائم في الزمان والمكان، وعبر أفانين من القص تتراوح بين المنطوق من الكلام والمكتوب من الحروف، مما يجعل الصيرورة صفة متمكنة منه... فتكون ديمومته في تجدده من خلال انفتاحه على أكثر من نوع أدبي وتلاقحه مع كل منها، وتجسيده تبعا لذلك نصا قابلا لأكثر من صورة تأويل ومشرقا على تخوم لا تحد من التوقع والاحتمال.[2]

أول ما يعترض سبيل القارئ في الجازية والدراويش عنوانها المكون من كلمتين دالتين تحملان مدلولين؛ فالجازية من حيث هي دال يحيل على مدلول مفعم بالحيوية والحياة والتاريخ والتضحيات والبطولات، بل يحيل على الوجود في ظل التغير والتبدل المستمر. الجازية إرث ثقافي وشعبي يعبر عن أمة بكاملها، هي إذا وبعبارة أدق الجزائر وهو ما يؤكده صاحب الرواية قائلا: ترمز الجازية إلى الجزائر، أردت أن أذهب بأسطورة الجازية إلى بعد فني وسياسي من خلال الجازية الروائية. أردت أن أعطيها قاعدة مادية وجدت بالفعل. وهي

---

[1] واسيني الأعرج. الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة. ص:17.

[2] بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي. ط1، 2003. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ص:18.

الجازية الشخصية السياسية رمز الجزائر القاصرة(...) أردت أن أكذب كلام قارئة الكف، وأقول: ليس صحيحا الشعب ليس قاصرا...[1]

في حين يحيل مدلول الدراويش إلى كل ما تفرضه المفردة الأم من محاولات الوقوف في وجه النيل منها ومن مقوماتها الفكرية والحضارية المادية والمعنوية، ومن جهة أخرى تلك العلاقة الوطيدة بينهما في السيرة الهلالية، وسعي هؤلاء إلى الحفاظ عليها ولو على حساب النفس. إذا كيف أمدتنا هذه المدونة بكل هذا خاصة وأن عالم الرواية يحيل على واقع المجتمع الجزائري في العصر الراهن كما يحيل وينبئ على واقع حياة الهلاليين في عصر سالف؟

إذا فالكشف عن الأنظمة السردية المتحكمة في المنطق السردي للجازية والدراويش يوجب علينا البحث في العلاقة التي تربط المكونات الداخلية لها، وبذلك تتبع البنية السردية وما تتسم به من تداخل وتمازج وتفاعل يضفي إلى جمالية محددة تتخذ في نهاية المطاف اللغة عنصرا فعالا في أبعاد تلك العناصر الزمانية والمكانية والشخصانية. فتعبر بذلك عن رؤية فنية متميزة ومرتبطة عضويا بالواقع الذي تصدر عنه وفيه، وتدعو إليه وتدافع عنه في الآن ذاته. أليست الأشكال والصور الثقافية في مجتمع من المجتمعات هي صياغة لحقائق الوجود الاجتماعي في مرحلة من مراحل تطور هذا المجتمع مثلما يقول الناقد **بوشوشة؟**[2]

3-1 الزمن في خطاب الجازية والدراويش.

لا شك أن للزمن الحكائي منطقا خاصا به، يضفي في غالب الأحيان منطق السارد وغاياته. وما محاولة الدرس النقدي في هذا المضمار إلا خير دليل على تلك الغاية وذلك المنطق. في المدونة التي تتربع أحداثها على مساحة ورقية مؤلفة من مئتان واثنين وعشرون صفحة من الحجم المتوسط. ترسم بين خطوطها جوا مفعما بشبكة علاقات متداخلة أيما تداخل، ليصل الأمر إلى حد التناقض بعض الأحيان؛ فمن حيث الزمن باعتباره أول ما

---

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:21.

[2] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:306.

يصادف المتلقي وعنصر البدء من طرف الراوي في حد ذاته – نجده قد حدد فعلا طبيعة الرواية الدائرية والتناوبية في نفس الوقت؛ وذلك بتقسيمه إلى زمنين: الزمن الأول زمن القرية وهي تعيش حالة الاستقرار الفكري والطبقي والأحداثي بعد تجربة عسيرة مكنتها من بناء حاضرها هذا. وزمن ثان مثل له الراوي/ الكاتب وبصفة مباشرة أو حتى غير مباشرة بتلك المحاولات وعلى لسان بعض الشخصيات الرامية إلى الخروج بالقرية وسكانها من هذا الماضي القديم إلى مستقبل جديد وقرية جديدة تحيا على وقع التغير والتبدل– يقول الكاتب في افتتاحية الرواية:

قبل ميلاد الزمن كان الجبل

وكانت العين

وكان الصفصاف

ومع ميلاد الزمن

ولدت الجازية

والدراويش و"السبعة" والرعاة والشامبيط. وهكذا بدأت القصة...[1]

إن تحديدنا لهذا العنصر في المقام الأول له مبرراته وغاياته المنهجية؛ من ذلك أنه ومع البداية يمثل نزعة تجريبية باحثة عن الأشكال التعبيرية الجديدة في الممارسة الروائية التي تضع قطيعة(غير كلية) مع نظيرتها التقليدية الموسومة بخطية السرد وعموديته. وهي في حقيقة الأمر علامة مفارقة تأسست وفقها الرواية الجزائرية الحديثة على حد رأي **بن جمعة بوشوشة** حينما قال:... ويبقى التجريب في أعمال **عبد الحميد بن هدوقة** الروائية تأسيسيا، إذ بدأ حييا في نصوص "ريح الجنوب" و "نهاية الأمس" و "بان الصبح" قبل أن يتخلى عن

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ط1، 1983. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص:05.

إهاب التقليد ليضرب في مسالك المغامرة الروائية في روايتيه الأخيرتين: "الجازية والدراويش" و"غدا يوم جديد" توقا إلى المغامرة السردية.[1]

بالإضافة إلى تلك المفارقة، فإن علاقته بكل من المكان والشخصية المحددين في الاقتباس السابق؛ فالجبل وعين المضيق وأشجار الصفصاف العالية والدراويش السبعة والشامبيط علامات على تداخل ذلك الزمن إما في ماضيه القريب أو البعيد أو في حاضره أو حتى في مستقبله ووفق تقنيات سردية معينة نبعت عند الكاتب اثر معايشته لتلك التحولات. فلا غرابة أن يمثل الزمن محور هذه الرواية وسندها الأساس، ولا غرابة أن نقر من البداية بتداخل هذه الأزمنة.

هكذا إذا يصبح الزمن بالنسبة للرواية والراوي ذا أهمية بالغة لحركة الشخوص وأحداثهم وأمكنتهم. كما تصبح ولادة الرواية بالنسبة للزمن أكثر أهمية من ذي قبل، إنها توظف تلك الآليات وبمرونة فنية قائمة على الاسترجاع الذي يمثل بحسب النقاد أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية وأكثر تقنياتها السردية حضورا وتجليا. ففي الجازية والدراويش احتلت هذه التقنية مساحة جد معتبرة من عملية السرد، إن لم نقل بأنها غطت أحداث الرواية؛ يسترجع الراوي الدال ضمنيا على الكاتب منذ البداية حين يقول:

المستقبل هنا هو النظر إلى الوراء...

أحاول أن لا أفكر. اقتلع الذكريات من رأسي...

تقوم الذكريات في نفسي. تضع أمامي القرية والصفصاف. العين والفتيات. جامع السبعة والدراويش. الطالب صاحب الحلم الأحمر والجازية ! آه. من الجازية !

أرى أمي التي تتكلم بلا صوت أمام أبي. أرى مناجل الفلاحين والدراويش. أرى الشامبيط آتيا إلى الدشرة مع المتطوعين...[2] استرجاع حاول من خلاله الراوي والذي تتكشف صورته فيما

---

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:26.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:08-10.

بعد عبر شخصية الطيب السجين، أن يضع القارئ ومنذ الوهلة الأولى وسط الخطوط العريضة والمساحة الزمكانية التي ستجري عبرها الأحداث وتتأزم وفقها وجهات النظر.

تحضر القرية إذا بؤرة تشد إليها زمنا سرديا لا يتعدى بضعة أيام في الوقت الراهن، وسنين وأعوام عند العودة إلى التاريخ والماضي، وساعات معدودة في المستقبل. وبذلك فقد شكلت هذه القرية مكانا استعاريا لجميع القرى والمداشر الجزائرية مثلما شكل الاسترجاع لدى شخصيات الكاتب عاملا في تحديد بعض معاني الرواية وسندا يقف إلى جانب الكاتب وآرائه التي تدور حول حوادث قصة تمر بزمنين؛ يبدأ الزمن الأول بدخول الكاتب/ الطيب السجن وبتهمة لا أساس لها من الصحة يسترجع بعض تفاصيلها يقول:

تنكشف سحب الماضي في نفسي، اختنق، انظر حوالي فلا أرى سوى الشاعر الممتد في سريره القذر.

أبحث في ذكريات الماضي البعيد، تختلط الصور في ذهني... أرى "زردة" ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وآساف العشيقين اللذين كتب عليهما المسخ، ثم القداسة. وتبدو لي نايلة في صورة الجازية، وآساف في صورة الأحمر. وتختلط الأصوات والصور في ذهني، فأرى هاجرا خلفت صاحبة الراية... وأرى الشامبيط في لباس "شريف" أمريكي... تنطوي المسافات والفضاءات والذكريات، وأسمع صوتا بغيضا يعلن:

– " محكمة" !

" ... أنت متهم بقتل... هل عندك ما تقول" ؟[1]

لم يجد الطيب من إجابة مقنعة لهذه التهمة التي راح ضحيتها الطالب الأحمر، موفد الجهات العليا من الدولة وهي تحاول انجاز مشروع السد بالقرية. والعدول بأهل الدشرة وأفكارهم البدائية نحو قرية جديدة تعج بالحياة والحيوية، يترأس أفكارها ويسعى لانجازها منذ البداية الشامبيط باعتباره شخصية ترمز إلى ذلك المسعى الذي يرمي إلى طمس معالم

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:121.

الجازية. يعرض علينا الطيب بعض تلك التفاصيل المتعلقة بالأحمر والشامبيط وبعد أن ضاقت به جدران السجن يتحدث:

في سويداء الظلام أرى القرية من جديد. أرى الشامبيط يتقدم مجموعة من الطلبة المتطوعين...

قال السكان، جاؤوا لقضاء عطلتهم في جبلنا !

قال الشامبيط، ارسلتهم الحكومة !

قال الطلبة، جئنا لمساعدة السكان !

لكل طرف فكرة وراء رأسه !... الشامبيط إذن، سعى بكل الوسائل لإغراء السكان بقبول الانتقال إلى القرية الجديدة.[1]

يضيف قائلا: عندما وصل الطلبة لم يكن حاصرا بساحة الجامع. كان علي أن أشارك في " الاجتماع الطارئ" الذي عقدته الجماعة للنظر في إقامة الطلبة بالقرية. كانوا سبعة؟ ستة فتيان وفتاة. أقول فتيان تجوزا... الأحمر كان في سن الثلاثين تقريبا... الأحمر اختار أن يدخل إلى عقول الناس من عيونهم بدل الآذان؟ العين لا تتسع طفرة واحدة لدخول فكرة جديدة. تحدث للناس عن عيون تسيل إلى أعلى؟[2]

تمضي بنا أحداث الرواية لتكشف عن المزيد من الاسترجاعات، فإذا كانت النماذج السالفة الذكر استحوذ فيها السارد/ الطيب على عملية الحكي والقص باعتباره سارد عالم وبطل الرواية بامتياز. فانه بالمقابل منح لشخصيات روائية وعلى اختلاف موقعها مساحة لإعادة التخييل وكشف الستار وإماطة اللثام عن مجريات الرواية.

في واقع الأمر فإن هذه الحرية في الاسترجاع وعلى لسان شخصيات الخطاب الروائي لا يعدو أن يكون سندا لآراء ومواقف متباينة تساهم جميعا في تقوية موقف الكاتب حول مشروع

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:55-56.

[2] المصدر نفسه، ص ص:20-60.

القرية الاشتراكية؛ وفي ذلك يمكن الإشارة إلى موقف الأم وهي تحاور ابنتها وعايد وتستعيد تاريخ القرية الاجتماعي والثقافي وبخاصة الفلكلوري منه. تتكلم قائلة:

– أمي ! أمي ! تعالي دقيقة !

أجابتها أنها لا تستطيع، لان العجين في القصعة... ألحت عليها أن تأتي.

– ماذا تريدين مني؟ ألا تريا يدي في العجين؟

– أبو الجازية ألم تقتله ألف بندقية؟

– نعم، قيل بألف بندقية؟ كانت فرائص الأعداء تضطرب لذكره. رحمه الله !

تكلم عايد معبرا عن عدم استساغته مثل هذا التعبير، مؤكدا مرة أخرى أنها أسطورة من الأساطير لا أكثر: لماذا يقتل بألف بندقية؟ هل بندقية واحدة لا تكفي لقتله؟

– طوقته فرقة عسكرية كاملة. لم يكونوا يظنون انه وحده لشدة مقاومته؟ أطلقوا عليه النار من كل جهة... كانوا ألف عسكري؟[1] ثم تستطرد الكلام بعد أن سألها عن الكيفية التي دفن بها في حناجر الطيور فترد:

– ذلك أيضا صحيح. أنت لا تعرف أسلوب الناس هنا في الكلام... عندما قتل، حرم الأعداء دفنه على الناس، فأكلته الطيور؟ لم يرق للناس أن يقولوا عن أعظم رجل أنه أكلته الطيور؟ ... قالوا دفن في حناجر الطيور.[2]

إن أهم ما يستدعي الانتباه إليه في هذه المقتبسات وغيرها، هو محاولة **عبد الحميد بن هدوقة** التأصيل للتراث العربي برمته؛ المادي منه والمعنوي. ووفق لغة رمزيـــــة إيحائية تنتقل بالرواية من الأسلوب البلاغي إلى التقنيات الحديثة. فالماء والموت والأرض والتراب والمزمار والأرقام والخرافات... كلها رموز في الرواية توحي إلى ذلك الجو الثقافي المفعم

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:153-154.

[2] المصدر نفسه، ص ص:154-155.

والذي كان يحيى ويعيش فيه الكاتب ويسعى إلى إثبات كيانه الاجتماعي والثقافي عبره. وعليه فإن الاسترجاع الزمني هذا لا يحدث فقط في الأحداث وفي حالة الشخصيات وعلاقتها بالأمكنة، إنه استرجاع يشمل السير والعادات والتقاليد، الجماعي والفردي، المسموع والمكتوب منه. إنها مؤثثات الوطن ومكوناته بحسب رأي **إدريس الكريوي** عندما يقول: ... ومظاهر الرمز في الرواية عديدة أبرزها ما سميناه بمؤثثات الوطن ومكوناته... هذه المؤثثات أو المكونات رغم جزئيتها وصغرها بل وتناهيها في الصغر أحيانا، تبقى عنصرا من عناصر الوطن المقدس والعظيم. ومن هذه العناصر: الماء، القرية، الناس، الدار، التراب، شال الأم، الأم، الجد...[1] وفي هذا ما يتماشى وكلام البطل حول والده وهو يعيد الزمن بقوله: أبي قال ذات يوم ونحن نتحدث عن القرية الجديدة: " لو أكون في السماء لكفاني أن أغمض عيني لأجد نفسي هنا، في الجبل ! أنت وأمثالك لا يفهمون شيئا لحياتنا... للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشجرة. هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور؟"[2]

على هذا الأساس جاء استدعاء التراث الإنساني العربي كسيرة بني هلال التي جسدت تعبير شعب بكامله عن مشاعره الجماعية كآلية من آليات الكتابة الجزائرية الحديثة في الزمن الثاني الموازي للزمن الأول، وإذا كان هذا الأخير مارس من خلاله الكاتب العودة إلى الماضي وبذلك تم الاسترجاع على المستوى الخارجي. فإنه في الزمن الثاني حاول تقديم استرجاعات داخلية خاصة بحياة الشخصيات وذواتهم وبصورة فنية تعكس ذلك التباين في الأفكار والمنطلقات الفلسفية المشكلة لمرجعية الرواية المغربية ككل. والتي يرى فيها **بوشوشة** أنها رهينة استقصاء العناصر التي هيأت الكاتب وساعدته على خلق كون روائي، كما أنـــه ميثاق تداولي تؤسسه جملة من المراجع أهمها؛ المرجع الجمالي والمتصل بعالم الرواية وما تمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها من الخلفيات وعلى الحوادث

[1] إدريس الكريوي. بلاغة السرد في الرواية العربية. ط1، 2014. دار الأمان، الرباط، المغرب، ص:280.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:15.

والأماكن الفعلية للحدث. ومرجع وظيفي يتعلق بعقليات وذهنيات وأنماط سلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل والمحتمل.[1]

يستهل الروائي الزمن الثاني ببرنامج سردي آخر، بطله هذه المرة شاب يدعى عايد. يصفه منذ الوهلة الأولى فيقول: من بين هؤلاء عايد، شاب مثقف ذو عزم، عاش بالمهجر منذ الطفولة، أبوه صديق حميم للأخضر بن الجبايلي أبي الطيب السجين...

نما عايد وترعرع، وترعرع في نفسه حب هذه القرية الجبلية التي تحيا فيها الجازية، والتي حدثه أبوه عنها أحاديث عذبة رقراقة سما بها الحنين والشوق إلى مستوى الأساطير.[2]وهكذا وجد عايد نفسه يسترجع تلك الأساطير والأحداث التي مرت بها قرية الطيب وعلى لسانه. علته في كل هذا الإمساك ببعض التفاصيل حول أسطورة الجازية ؟ وما السبيل إليها؟ ولماذا طغت أخبارها بهذا والشكل والقدر؟ يقول عنه الراوي: تذكر عايد ما حدثه به والده عن الطفولة القاسية التي عاشها. قال له أحب شيئا مجهولا وهو صغير، فانتهى به حبه إلى الغربة، باحثا عن ذلك المجهول...

وقال عايد في نفسه عن أبيه: راح يبحث عن شيء تركه هنا !

في خضم الحوار الذي دار بين الأخضر بن الجبايلي وزوجته هادية حول تاريخ القرية وما تمثله في نظره، يسترجع عايد تلك الحادثة التي كادت أن تؤدي بحياته بينما هو يأخذ أنفاسه عند إحدى التلال يروي السارد ذلك فيقول: لم يدر عايد كيف وردت على ذهنه بحدة صورة أكباش الراعي مندفعة في المضيق، وكادت تلقي به في الهاوية لو لم يكن هناك عرف بارز تمسك به؟... وفي الحين فسر ذلك الورود للصورة بكمين العروق والهاوية... وأعاد يقول:

– صحيح، حيث لا عروق، الهاوية ![3]

---

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:71.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:27.

[3] المصدر نفسه، ص:27.

ثم يضيف مرة أخرى بعضا من تفاصيل تلك الحادثة: استرحت هناك فالتحق بي، فدخنا سقاير معا، سألت عنك فاخبروني أنك موجود بالدشرة. وأن لك ابنا قرأ في المدينة هو الآن في السجن. سألته، لماذا فلم يجبني سوى بكلمات مبهمة لا تفيد شيئا. تركته وشأنه... [1]

شكل الإسترجاع في هذه الرواية أهم تقنية زمنية، انتهك من خلالها المؤلف خطية الزمن وتراتبيته الكرونولوجية/ الموضوعية في الواقع إلى التخييلية السردية في داخل المتن الحكائي. إلى درجة أن أصبح منظومة فنية مهيمنة على إيقاع الزمن، وبخاصة الماضي منه. ولعل أهم ما اتسم به هذا الاسترجاع هو ذلك الاستئثار من طرف الراوي/ الطيب بوصفه ساردا عالما يستجلي حتى دواخل شخصياته وهي تمارس هذه الآلية. يدل على ذلك المقتبس الوارد: رأى فيما يرى النائم، أن القرية أقامت زردة ضخمة، دعت إليها جميع السكان، ذكورا وإناثا... هو في بيته وإذا بالفتاة الطالبة تملأ الباب بأردافها البارزة من سروال " الجين"؟ تتقدم إليه. تحتضنه وتبكي، تبكي... ، يشعر أنه صار كله حنانا في ذلك الحلم، يقودها إلى الفراش... يفيق من حلمه مذعورا صارخا...[2]

ينهض الاسترجاع أيضا في هذه المدونة(وعلى لسان باقي الشخصيات) برسم صورة فنية حقيقية حول حياة الأفراد وبيئتهم الاجتماعية والثقافية إلى درجة أن أصبح الزمن حقيقيا من خلال نسيج اللغة والعالم الذي تحاكيه تلك اللغة. وفي هذا يقول **نبيل سليمان:** فلنبدأ من حيث لا يتوقع أن نبدأ الحديث عن الحداثة في الرواية في الجزائر. من **عبد الحميد بن هدوقة** الذي أسرع يجرب قطيعة أو تلوين الاهاب التقليدي... إذ جرب في روايته الجازية والدراويش استثمار الأسطورة والمخيلة الشعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطية البناء الروائي التقليدي.[3]الذي سيطرت عليه روح الخرافة واللامعقول ردحا طويلا.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش، ص:40.

[2] المصدر نفسه، ص:52.

[3] نبيل سليمان. جماليات وشواغل روائية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص ص:56-57.

كما يبدو أن الاسترجاع الزمني، لا يحدث في هذا المستوى المشار إليه آنفا استجابة لنقص في تغطية الحدث؛ كما يفعل بعض الروائيين. إنه يأتي عند **عبد الحميد بن هدوقة** تحت إرغامات سياقية ترتبط بالمنظور السردي، وبالرغبة في إثراء التخييل. وفي مستوى آخر، يخضع ترتيب الأحداث لارغامات التجربة الزمنية المعيشة.وهذا من أجل إيصال المغزى العام من عملية التخييل هذه. فلا ريب في أن مثل هذه المفارقات بتكرارها وتنوعها؛ ما بين استرجاع خارجي متسع، وآخر داخلي قصير المدة. وما بين استرجاع مباشر وغير مباشر. مابين استرجاع مرتبط بالحكاية الرئيسية وآخر غير متصل بها. تسعى لإعطاء القارئ استمرارا لعملية السرد وفي مختلف الاتجاهات، مما يضفي على الحكاية التنوع والتلوين ويبدد شبح الإحساس بالرتابة.[1]

– تواصل خارطة الرواية الفنية اللعب بالزمن، فبعد أن عرفت القصة مع هذا الجيل تقنيات حديثة من حيث توظيفها له، إلى درجة أن أصبح القاص الجزائري غير رهين بلوحة قصصية محدودة الإطار زمانا ومكانا، يصب فيها الحدث والبؤرة[2]، ولا حتى رهين تقنية معينة من الزمن. وإذا كان الحنين إلى الماضي وحب القرية هما اللذان أعطا للاسترجاع مساحة طاغية عند **بن هدوقة**، فإن للإستباق حظه من الجازية و الدراويش. وبشكل أعم، إذا كان البناء السردي التقليدي يتجنب الاستباق الزمني لتفادي التشويش على التطور الزمني الكرونولوجي لحبكة موحدة، فإن النص السردي الحالي يوظفه في ظل تعدد المحكيات – البرامج السردية المساعدة– وتشظي المقطع الزمني الأفقي، كعنصر بنائي لفضاءات دلالية وجمالية قائمة على استباق الحدث واستشرافه.[3] ولنا أن نأخذ في ذلك ما تم ترويجه في أذهان القرية حول مشروع السد في المستقبل، ومصير القرية ومال سكانها في حالة رفض ذلك. يقول الطيب بن الجبايلي: الشركة أيضا تود أن ينتقل السكان في أسرع وقت ممكن ولو

---

[1] إبراهيم خليل. بنية النص السردي دراسة. ط1، 2010. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:108.

[2] عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد. ص:89.

[3] عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ط1، 2014. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:96.

تبني لهم، مؤقتا، بيوتا من قزدير؟ ليتسنى لها الشروع في بناء السد... اختارت هي أيضا طريق الإقناع والإغراء والدعاية... قالت إذا بني السد فلن تضيع بعد ذلك مياه الجبال، سيعم الخصب، وتحيا عيون السهل، وتصبح الأراضي كلها سقوية؟[1]

تحمست من جهتها جميلة لهذا المشروع فباشرت بدورها قائلة للطيب والأخضر بن الجبايلي: أنا أعاونك في البناء، أعد الأكل، اسقي الماء أقوم بكل الأعمال التي لا يقوم بها الرجال... حاولت جميلة أن تواصل حديثها، نهاها، ليس للبنت أن تتكلم أمام الرجال.[2]

هي مواقف تمحورت حول إيراد حدث آت أو حتى الإشارة إليه، بغض النظر عـــن تحققه أو عدم تحققه، تم بناء السد أو لا. وانطلاقا من هذا الحدث تفرع النص على عدة أحداث استباقية وعبر كلا الزمنين. اتجه من خلالهما السرد إلى الصعود إلـــى الأمام عـن طريق أقوال وسلوكات بعض الشخصيات؛ ففي جانب الأقوال مثلا ما جاء على لسان عايد في عزمه على مصارحة الأخضر بن الجبايلي حول حقيقة مجيئه إلى القرية يتحدث عنه الطيب قائلا: في موضوع الجازية فكر أن يقول لابن الجبايلي، أنه أساسا جاء من أجلها، ثم لما علم بما جرى، وبخطبتها للطيب، عدل عن مشروعه الأول، وهو الآن يرغب في الزواج بحجيلة... إن قبلت هي وقبلوا ! إن زواجا مثل ذلك سيحقق له أملا صغيرا من بين الآمال العريضة التي حفزه على بنائها حديث أبيه في أرض الغربة... لكن زواجه بحجيلة سيدخل أجزاء كبيرة من أحلامه وأحلام أبيه الماضية، في بناء مستقبله الصغير؟ سيجعله على كل حال يحيا حياة سعيدة ![3]

أما في جانب الأفعال والسلوكات ما جاء على لسان الراوي وهو يصف لنا بعض طقوس الزردة في القرية، وما تمثله هذه الأجواء من عاداة وتقاليد تستشف الزمن وتستشرف الحدث يقول: دوت البنادير وعلى صوت الزرنة وصيحات الدراويش، في الحان تمهيدية... ثم جيء

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:56-57.

[2] المصدر نفسه، ص:52.

[3] نفسه، ص:106.

بصحيفة الدم إلى أحد الدراويش "يقرأها"... يقرأ المستقبل المنتظر في دم الثور المجمد؟ وضع الصحيفة في كفه ودار بها في الساحة كما يدور المهرجون بالأسواق. يقف لحظة، يتأمل الصحيفة ثم يستأنف دورانه فعل ذلك سبع مرات في ساحة الجامع. على عدد الأيام والأولياء وصاح: ريح الشمال قتلت أولادنا بلا قتال؟ يا ساكن قرية الصفصاف لا تخاف؟ سبعة يغباو وسبعة ينباو؟...[1]

بهذا تعد هذه التقنية هي الأخرى فسحة زمنية تكتسب عبرها الشخصية حرية الكشف عن أحلامها وتصوراتها ونواياها تجاه الزمن القادم؛ فإذا كان عايد يصبو من خلال رؤيته إلى الزواج بالجازية في المقام الأول وحجيلة في المقام الثاني. وإذا كان الطيب يصبو بدوره إلى الخروج بالقرية من الماضي إلى المستقبل عن طريق المشروع الجديد. فإن المقتبس الأتي يكشف مرة أخرى عن تداخل النوايا والأفكار والآمال والتطلعات بين شخصيات الرواية في ارتيادهم أفاق المستقبل، وذلك عندما يستشرف عايد قدوم الجازية إلى الزردة المقامة في البلدة والتي ستحدد مصيره ومصيرها معا:

ونظرا لأهمية هذه الزردة في مصير الجازية بنت الشهيد، كثرت حولها التعاليق والتكهنات. البعض راهن على أن الجازية لن تحضرها، لأنها تقررت من وراء رأسها وهي عادة ترفض ذلك النوع من الهالات... البعض الأخر عكس ذلك، قال، إن الجازية فتاة مغامرة، سوف يدفعها الفضول وحب المغامرة إلى المجيء للحضرة...أما عقلاء الدشرة ففضلوا انتظار الأحداث لإبداء ارائهم، من يدري أن الجازية ستأتي آو لا تأتي إلى الحضرة بصفة يقينية.[2]

إن هذه الإشارة الزمنية الاستباقية تلمح في نهاية المطاف الى القلق الذي سيطر على السارد طيلة مجريات الرواية، خشية على مستقبل الجزائر والقرية معا. مما جعله يحذو إلى استثمار الآلية إما داخليا أو خارجيا، وهذا كالذي حدث مع الاسترجاع في سبيل تطور الحكاية

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:85.

[2] المصدر نفسه، ص ص:200-201.

وتلاعبها بالمفارقات الزمنية. لكن هل هذه المعالجة الفنية وقفت عند هذا الحد من الآليات أم أن الأمر يتطلب حركات زمنية أخرى مصاحبة للتي تم معالجتها؟

رأينا فيما سبق من الأمثلة كيف لا ينطبق الزمن مع أحداثه الواقعية، وعبر آليات تدافع الدارسون عليها. وانطلاقا من مدونة الجازية والدراويش هذه تم الوقوف(ولو جزئيا) عند تلك المفارقات وبين زمن يخضع لمنطق البيئة ومنطق القانون الطبيعي وعالم الأحداث الواقعية، وزمن حاول صياغة تلك البيئة والقانون والأحداث جماليا وفنيا عبر التقديم والتأخير. وبين البينين يتواتر الزمن وفق تقنيات أخرى يقول عنها **جيرار جنيت (Gérard Genette):** هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي نسميها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربع، هي الطرفان اللذان ذكرتهما... وهما الحذف والوقفة الوصفية، ووسيط انهما: المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي سبق وأن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا؛ وما يسميه النقد المكتوب باللغة الانجليزية Summary وهو مصطلح نترجمه بالحكاية المجملة أو بالمجمل.[1]

وبذلك ينبغي ضمن هذا المستوى التحليلي الثاني ملامسة جوانب أخرى فـــي الزمنية السردية ضمن محوري المدة والتواتر المعروفين عند **جنيت**؛ فالخلاصة أو التلخيص كحركة أو تقنية سردية تسرع قراءة المادة الحكائية، ويسعى فيها الروائي إلى تلخيص مرحلة طويلة من الحياة احتلت حيزا مهما في رواية **بن هدوقة** باعتباره يشتغل على زمن واقعي يمتد لعشرات السنين، يحاول في كل مرة استعادته من خلال تلك الأنشطة اليومية والحوادث الاستثنائية لحياة السكان داخل القرية وعبر لحظات زمنية قصيرة المدة يقول في ذلك الراوي: تقوم الذكريات في نفسي. تضع أمامي القرية والصفصاف، الطيب والفتيات، جامع السبعة والدراويش. الطالب صاحب الحلم الأحمر والجازية ! ...

---

[1] جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم. ط3، 2003. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص ص:108-109.

أرى أمي التي تتكلم بلا صوت أمام أبي وأرى مناجل الفلاحين والدراويش. أرى الشامبيط آتيا إلى الدشرة مع المتطوعين...[1]فقد تم اختزال تلك الحلقات الزمنية الاربعة بين هذه الاحداث بدءا بالقرية وتاريخها المرير وصولا إلى أشجار الصفصاف التي عمرت هي الأخرى طويلا حتى تصل إلى ذلك الارتفاع الشاهق، ومرورا بالطيب وحياة الفتيات والدراويش والفلاحين ومسجد السبعة الذي يمثل تاريخا ثقافيا تحتفل به القرية... كل ذلك جاء وفق تقنية الخلاصة أو التلخيص التي ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر... أي بمثابة النسيج الرابط للسرد الروائي الذي كانت تتشكل فيه، صحبة تقنية المشهد.[2]

صارت للحياة في القرية إذا حدود مختزلة، جسدتها مقاطع سردية موزعة عبر زمنين متساويين في الحكي. حاول من خلالهما الكاتب وعلى لسان الراوي الطيب تقديم صورة متكاملة الأبعاد وفي وقت زمني قصير يختزل بين طياته حياة البطل والشخصيات المصاحبة والمكان والزمان يقول: تقع الدشرة في القسم الصخري من الجبل، الجامع بني في الجهة الشمالية من موقعها، يشرف على منحدر يبلغ عدة كلمترات... يقال عن الجامع أنهمدفون به سبعة أولياء. لهم من يخلفهم أبد الدهر... امتزجت الأساطير بالأحداث...الماضي الطويل أحدث ثقوبا في ذاكرة الدشرة...[3]

كما صارت لحياة الأفراد والشخصيات صورة مقتضبة وفنية تختزل هي الأخرى وراءها عدة معاني، يقول الراوي وهو يقدم للقارئ عايد باعتباره شخصية محورية جرت عبرها العديد من الأحداث: وصلت أخبار الجازية إلى المهجر. أخبار مزوقة مفضضة ناصعة البراق؟ هام بها كل من أحس في عروقه بصة من قوة.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:09-10.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ط2، 2009. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ص:145.

[3] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:57-58.

من بين هؤلاء عايد. شاب مثقف ذو عزم، عاش بالمهجر منذ الطفولة. أبوه صديق حميم للأخضر بن الجبايلي أبي الطيب السجين...[1]

إن ما يشكل المفارقة في هذه التقنية وعلى مستوى هذه الرواية أو غيرها، هو أن الكتاب يلجؤون إليها بصورة مباشرة أو غير مباشرة في بداية رواياتهم. إنها حسبهم تقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها... شريطة أن تستجيب لمقتضيات السرد وآفاق المتن الحكائي.[2]وفي هذا المقتبس يبرز لنا كيف يعمد الراوي إلى تلخيص سيرة السائح والد عايد يقول:... السائح ذلك الشاب الحيي الذي لم يكن يرفع بصره أبدا عندما يتحدث معها. عرفته وشجر الجبال لم يشرب بعد ماء شبابها. كان يحبها وكانت تحس بذلك. لكنها كانت بالنسبة إليه، أولا وقبل كل شيء، زوجة صديقه الحميم. وكان بالنسبة إليها، قبل كل شيء، صديق زوجها الوفي. كان حبهما متبادلا دون تصريح أو رجاء تحقق، كان بمثابة رباط مقدس يجمع بين عواطف مكبوتة في الأعماق أكثر من شيء آخر.مرت كل هذه الخواطر بذهنها في لحظة عابرة... كان السائح يتحاشى مع كل الناس ذكر نسبه. إذا سئل عن ذلك، أجاب: "ما الفائدة أن تعرف من أي قرية أنا؟ كل القرى متشابهة...[3]

تتوالى أحداث الرواية ومقاطعها الدالة على اشتغال الزمن على وتيرة الخلاصة والتلخيص، ومن نماذجه الواضحة ما تم تقديمه على مستوى الزمن السابع والثامن المكونين لنهاية الرواية وبذلك نهاية الأزمنة وحل العقدة؛ إما على لسان البطل الطيب/ الراوي أو حتى على لسان صافية صديقة الأحمر صاحب الحلم الأحمر وما تسبب فيه من أحداث درامية في القرية وفي الرواية. يروي الراوي خلاصة كل ذلك فيقول: الآن أخذت الأشياء تتضح في رأسي، السكان بحدسهم الجبلي رفضوا الرحيل ورفضوا السد. رفضوا التغيير الذي يأتيهم من

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:27.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:146.

[3] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:47–48.

حفدة الشامبيط و " الدوائر" القدامى؟ رفضوا التغيير الذي ينزل من السماء...الأحمر لم تذهب حياته سدى... قال أنا فكرة، والفكرة لا تموت ! لقد أصاب سوف يبقى حيا لدى كل من عرفه أو سمع أفكاره !"[1]ليضيف بعد ذلك مشهد إقامة الزردة وتلخيصه إياها فيقول مرة أخرى: اشرأبت الأعناق تتنسم أخبار الزردة. يقينا لن تكون هذه الزردة مثل سائر الزردات... العجل والاكباش الستة التي تبرع بها الشامبيط لتذبح بهذه المناسبة، لم تطلق للرعي... إن هذه الزردة سوف تكون حاسمة في حياة الدشرة ... أخرجت الاكباش والعجل من السقيفة، صففت واحدا بعد الآخر... لم تمض دقائق حتى تم الذبح والسلخ والتقطيع... وجيء بطرف من كروش الاكباش إلى الدراويش لأنها سنة كما جرت العادة[2]

تضعنا هذه الفقرات وغيرها إزاء نماذج لخلاصة استذكارية لأحداث أخذت في الواقع زمنا لا يستهان به؛ فأحداث دخول الطيب إلى السجن وعودة عايد من الغربة وقدوم الأحمر ورفاقه وكذا الطقوس الدينية المقامة في ساحة الجامع. وغيرها من الأحداث الثانوية العابرة كالنقاشات الحادة بين شخصيات الرواية. كلها جسدت علاقة خطاب رواية كاتبنا هذا بحركة الخلاصة والتلخيص، والاستثمار الفعال لهما.

وإذا كانت بعض هذه الخلاصات نجحت فعلا في تقديم عرض للأحداث والأقوال، فان زمنها وموضوعها مستمد في أغلب الأحيان من أحداث الماضي وإن ارتكز بعض الشيء على أحداث الحاضر ومستجداته. وهذا تبعا لما ذهب إليه **حسن بحراوي** هو الآخر عندما يقول: ومن الواضح إننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ولن يجوز، افتراضا، أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة... إن الخلاصة تكشف لنا بكامل الوضوح عن طبيعة العلاقة الجذرية التي تقيمها مع الزمن داخل القصة بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:189.

[2] المصدر نفسه، ص ص:199-205.

التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقل إشارة وأسرع إشعار.[1]

– بالعودة مرة أخرى إلى حركة الزمن فيما يعرف بتعطيل السرد أو الوقفة، فإن مستوى الأحداث في خطاب الرواية محل الدراسة عرف عدة انقطاعات زمنية حاول دائما من خلالها الراوي تحديد الزمن وجعله يدور حول ذاته بعد أن اخذ له شكلا ووتيرة سريعين في كل من الخلاصة والحذف المصاحبين لهذه التقنية. لذا يتحدد الزمن في الجازية والدراويش بوصفه بنية زئبقية تمتد وتنحصر وتستقر في الآن ذاته.وسعيا منا إلى معالجة كل ذلك، وبخاصة هذه الحركة المعارضة للتسريع وعبر تقنيتي المشاهد المعروضة والوقفات الوصفية أو التأملية نؤكد مرة أخرى أن الإيقاع الزمني وفق هذه الوتيرة يحاول ملء الفجوة الواقعة بين تلك الحذوفات والاسترجاعات. وعليه تغدو الوقفة بدورها بنية زمنية مهيمنة على الخطاب الروائي الحداثي والتجريبي منه، مثلما تعتبر البنية الزمنية للعمل السردي حياة النص وديمومة تأثيره في مختلف الأوقات والأذواق والانتماءات؛ ففي المشهد(Scene) أو المشهد السردي باعتباره تقنية يقوم بها الراوي في اختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا يتناوب فيه زمن الخطاب والقصة عرفيا[2]مما يخلق حالة من التوازن بينهما عن طريق الحوار.[3]

في هذا الصدد يمكننا الحديث عن مجموعة من الأمثلة التي ينهض بها المشهد في الجازية والدراويش، سواء تعلق الأمر بافتتاحية الرواية أو متنها أو حتى مجريات أحداثها، أين نجـــد

---

[1] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص ص:145–149.

[2] جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم. ص:108.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:166.

أن قيمة المشهد الافتتاحية والتي تتأتى من إشارة الراوي إلى دخول شخصية إلـــى وسط أو مكان جديد وتأتي مباشرة من تلك التقديمات المشهدية التي نجدها في بداية الفصول.[1] كما هو الشأن في هذه المشهد الذي يجري فيه الحديث بين الطيب والسجين:

أدار السجان مفتاحا غليظا في القفل، دفع الباب أمامي وقال متهكما:"حظك سعيد، معك في هذه الحجرة شاعر. نقل إلى المستشفى للفحص، ثم يعود"

أدخل.[2]

إن خصوصية هذا المشهد الافتتاحي تكمن في كونه سيؤطر فيما بعد جميع مجريات الأحداث وعن طريق فسح المجال للسرد في إعطاء تفاصيل وجزئيات الرواية وحتى باقي المشاهد الحوارية؛ من ذلك ما دار بين عايد وراعي السبعة أثناء نزوله ضيفا على القرية:

– لا تخف أنت بعيد عن طريقها !

أنت من دشرة السبعة؟ أومأ الراعي برأسه مثبتا.

أأنت جلاب؟

– جلاب ماذا؟

– أليس هكذا يقولون؟ أردت أن أعرف هل تتاجر بهذه الاكباش؟

– آ... وكيف ظننت أني جلاب؟

– لأن القطيع كله ذكور !

– أنت الوحيد من أناس المدينة الذي لاحظ أن القطيع كله ذكور !...[3]

ليضيف صاحب الافتتاحية فيما بعد ما دار بين هذا الأخير والأخضر بن الجبايلي فيقول:

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:167.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:07.

[3] المصدر نفسه، ص ص:30–33.

– جئتنا من المهجر أظن؟

– نعم.

– مرحبا بك، وأهلا وسهلا. هل تعرف أحدا في هذه الدشرة ؟

– نعم. الأخضر بن الجبايلي.

– من تكون؟

– أنا عايد وأبي يدعى السائح بو المحاين.

– يا ألف أهلا وسهلا !

– من فضلك هل تعرف أبي؟

– لا أعرفه فقط، إننا أكثر من أخوين ! كيف حاله ! انقطعت عني أخباره منذ كم من سنة...[1]

تتوالى المشاهد السردية المضمنة في هذا المتن، دالة على ذلك التنوع والثراء الموضوعاتي لدى شخصيات الرواية وعلى اختلاف مستوياتها ومواقعها السردية، تارة بين حجيلة وعايد وأحيانا بين الطيب والشاعر ومرات بين الأب وابنه وأحايين بين الطيب والأحمر وصفية. وأمثلة أخرى غير ذلك جسدت فعلا تقنية السرد المشهد الذي ساهم في تكسير رتابة الزمن و الحكي معا. مثلما ساهم في الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للكائنات الورقية ومقابلتها بالواقع، يقول الطيب في ذلك: فتح باب المراح ليدخل، قابلته حجيلة التي كانت واقفة على عتبة باب الحجرة الداخلية؟ ظهرت له كقطعة من جمال سماوي اهديت لهذه الدار...

– على سلامتك يا عايد؟

– أين ابوك؟ إنني أراك وحدك هنا؟

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:42-43.

– أمي أرسلت في طلبها العجوز عائشة، أما أبي فلا ادري أين هو؟ أتشرب قهوة؟

بكل سرور، من أجلها عدت إلى البيت هذا الوقت.

بنفس التغنج مع عتاب طفيف قالت له: – إذن لم تعد من أجلي؟ عدت من أجل القهوة فقط؟

– لم أعد من أجل القهوة فقط... وإلا كنت قد شربتها بمقهى الدشرة؟...[1]

سألت صافية الأحمر:

– الم تخف أن يقتلك أهل الدشرة؟

– وماذا فعلت؟

– دخلت وسط نسائهم وجذبت الجازية لترقص معك؟

– أبو الجازية شهيد.

– كل السكان أباء لها. ثم إن رقصك معها كان مثيرا؟

– لماذا؟

– لا استطيع أن اعبر لك بالكلمات... هو شيء يتجاوز الرقص والمناجل؟

– يتجاوزهما في ماذا؟ في النموذج أو في الإشعاع؟

– فيهما معا.[2]

من جهة أخرى يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو في نهاية الرواية كلها لكي يتوج السرد ويوقف مجراه، فتكون له حينذاك قيمة اختتامية. وهذا النوع من المشاهد الختامية غالبا ما يكون تسجيلا للمواقف النهائية للشخصيات أو إعلانا عن حصول اتفاق، أو افتراق ما بين أطراف القصة.[3] وفي تمثيلنا لهذه الوظيفة الاختتامية يكفي العودة إلى الزمن الثامن

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:108–112.

[2] المصدر نفسه، ص ص:124–125.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:168.

وما احتواه من مادة دالة على ذلك؛ بدءا بما دار بين راعي السبعة وأهل القرية حول وفاة الشامبيط، وكذا الحوار الدائر بين الأب والزوجة حول حضور الزردة. ووصولا إلى الأخضر بن الجبايلي وهو يحاور عايد قائلا:

كان عايد مستندا على حجر ملتصق بالجامع حائرا، لا يدري من أين يشد الخيط لبناء أجزاء هذه القصة الغريبة التي تجري أمامه !

رآه الأخضر بن الجبايلي، فاتجه إليه وأخذه من يده وعادا إلى البيت.

بالمراح نادى الأخضر بن الجبايلي

– يا أهل الدار ! تعجب عايد ! لماذا ينادي هكذا؟ لا شك أن هناك أمرا ما؟

خرجت حجيلة ورائها العجوز عائشة، بعدهما هادية. تكلمت عائشة تخاطب الأخضر:

– ماذا تريد يا سيد الرجال؟

– والجازية أين هي؟

– هذا ابن أعز رجل في الدنيا إلي. انه ابن السايح المنفي...

– يا الجازية ! أبو عايد من أصدقاء أبيك المخلصين عايد جاء راغبا فيك...

– وأنت ماذا تقول؟

– الجازية حلم، والأحلام لا تتحقق لكل الناس؟ وأنا يا عم، عاهدت أبي أن أعود. وقد عدت. وعاهدت أبي أن لا ازرع بذوري في الريح، ولكن بحجيلة... فهل تقبلني ياعم...[1]

إن اعتمادنا على إيراد هذه القرائن الإحصائية للمشاهد السردية في الجازية والدراويش منذ البداية وحتى النهاية له غايته ومبرراته، وهي إبراز الثقل الذي تمثله هذه التقنية(الحركة) الزمنية في بناء خطاب نص جزائري حديث وفتي حاول أن يستشف طريقه من خلال تجربة

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:218-221.

تعكس – رغم هيمنة الثقافة التقليدية على صاحبها– نزعة تجريبية باحثة عن الأشكال التعبيرية الجديدة في الممارسة الروائية. يعبر عنها الكاتب ذاته في قوله: ككاتب أحاول أن أوظف كل ما أعرف: السينما، التمثيل، الإذاعة، الأدب في الرواية، ويكون هذا التوظيف حاملا لعدة مضامين ومستويات.[1] وهذا ما يمثله الجدول التالي:

الصفحة	المشهد السردي	موضوع المشهد
21	الأحمر/ الدرويش	محاولة إقناع الأحمر الشاب المثقف الدرويش الشخصية الأمية بضرورة إنشاء السد وانتقال السكان إلى القرية الجديدة
38-31	عايد/ راعي السبعة	رصد أولى لحظات عودة عايد بصفته مهاجرا إلى القرية وحواره مع الراعي حول الجازية وأخبار صديق والده الأخضر بن الجبايلي
54-42	عايد/الأخضر وهادية	الترحيب بعايد واستقباله ضيفا في البيت، و إبراز ما تقتضيه تقاليد الضيافة في القرية بالرغم من وجود بعض الصعوبات.
69-62	الطيب/الأحمر وصافية	تجاذب أطراف الحديث عن القرية وعن أسطورة الجازية وتقاليدها وأعرافها الواسعة الانتشار.
117-108	حجيلة/ عايد	تجاذب أطراف الحديث وسط جو رومنسي مفعم بالحيوية.
125-124	الأحمر/صافية	تجاذب أطراف الحديث حول أحداث الزردة.
197-192	الطيب/ الشاعر	مناقشة أسباب دخولهما إلى السجن ونظرتهما للحياة داخله وخارجه.
216-208	أهل الدشرة/الراعي الأخضر/ عايد	استجلاء حقيقة الجازية والشامبيط، بالإضافة إلى مصير القرية الجديدة.

جدول رقم 1 يبين نسبة المشهد السردي في راوية الجازية والدراويش.

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:21.

شكلت الوقفة الوصفية بالتقاطع مع المشهد السردي مفارقة فنية اشتغلت على حساب الزمن ووفق وتيرة متباينة في مسار الرواية. وعلى هذا الأساس ظهرت مجموعة من المقاربات التي تتعامل مع الوصف كعنصر بنيوي يساهم في تشييد النص وإعطائه أبعاده الدلالية، انطلاقا من كونه تقنية زمانية يصعب أن تخلو منها رواية ما. وحسب **جنيت** فإنه إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد ســردا خالصا.[1]

إن الاهتمام بهذا المكون النصي في الحقيقة لا يعود إلى كونه عرف انتشارا واسعا داخل النص السردي، بل لأنه نمط نصي عرف، حسب تعبير **فيليب هامون (Philipe Hamond)** الواقع ويخلخل تمركز البنى المنطقية للملفوظات السردية، كما يحدث اختلالات نصية عميقة ويخلخل مقروئية المحكي.[2] فيغدو بذلك وحدة نوعية Unité spécifiqueتتجسد تبعا لثلاث حالات تثري عنها ثلاث طرائق أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد يبنى الوصف سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه.[3] فكيف تم ذلك يا ترى ؟

– في استجلائنا لحالات الوصف القائمة عن طريق النظر؛ أين يكون الشيء الموصوف غالبا متاحا لنظر الواصف ودون وجود لمعيقات تذكر. مما يسهل إمكانية التعرف والتمييز والغوص حتى في أدق التفاصيل. تطالعنا الرواية عبر أحداثها عن ذلك الوصف في حق القرية وهي ترد عين عايد يقول: إن كل شيء هنا ما زال يحيى في طفولته الأولى... الصفصاف شامخ الرأس إلى السماء وهو على الهاوية؟ العين تجري رقراقة وهي تسيل على أرض صلد جلمد؟ الطريق بين الدشرة والعين ليست طويلة، لكن أشواك العليق والعوسج

---

[1] حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط3، 2000. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:78.

[2] عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ص:143.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص ص:178–180.

تكتنفها من الجانبين، في حين تستعمل استعمالا أساسيا في حياة السكان. معها يمرون إذا يسقون. منها تتفرع المسالك المؤدية إلى الحقول والبساتين والسهل...[1]وراح ينظر إلى تلك السهول الممتدة أسفله، حيث الخصب يمرئ الحياة لا يمررها. وتلك القرى المنتشرة هنا وهناك، منها القرية التي ترك بها سيارته. كما لاحظ في سفح ربوة من ربى السهل آليات وجرارات وحركة دائبة...[2]وبهذا يقع القارئ على جمال وبهاء القرية بالرغم من ذلك التباعد الحاصل بين المرسل والمتلقي؛ إنه مشهد بانورامي بعكس بصدق الحالة النفسية للذات الواصفة وهي تصف مرة أخرى أدق التفاصيل في حياة القرية وسكانها وعاداتها وتقاليدها الراسخة. يقول الطيب في إحدى تلك المحطات الخاصة بالوقفة الوصفية: جيء بالثور الابقع، لم يكن مهتما بما ينتظره، يمشي على مهل، هادئا، شامخ الأنف والقرنين؟ ينظر أحيانا إلى الصبية المصطفين على حاشية الطريق ضاحكين مستبشرين؟ ينظر إلى القرويين الجشعين المتفائلين. لقد ازدرته الأعين وهو يمشي على أرجله... إنه ثور من ثيران الجنة... جلل الثور الابقع بجل مزوق منمق مرونق على شكل و بألوان راية السبعة؟ حنئت قوائمه فصار فعلا ثور جنة؟...[3] ويضيف: أجلست النساء في جهة والرجال في الجهة المقابلة. أجلس الطلبة المتطوعون ومعهم صافية في صدر الساحة مع الشامبيط وأعيان القرية والدراويش والإمام.

في البداية كانت الحفلة عادية، رقص والحان فلكلورية، وصيحات من الدراويش، حينا بعد اخر شارك في الرقص مع الدراويش بعض القرويين والطلبة... لكن عندما شرع في تحمية المناجل اخذ الجو يتكهرب، ووجوه الدراويش تكفهر؟

تحمى المناجل حتى تصير بيضاء...[4]

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:40.

[2] المصدر نفسه، ص:37.

[3] نفسه. ص:84.

[4] نفسه، ص ص:85-86.

يقدم لنا الراوي بالموازاة مع هذه الأمثلة وصفا من نوع أخر، يحاول من خلاله هذه المرة أن يلج إلى عالم شخصياته النفسية الاجتماعية الطبائعية السلوكية وحتى الفكرية منها، وهذا ما قدمه في إيراد بعض ملامح السجين عقب أول لقاء يجمعه بالطيب. يصفه قائلا: كان الشاعر ينظر إلي والى جدران الحجرة، ثم استلقى على السرير القذر. أخذ سيقارة من علبة بجيبه الصدري. فركها بأصابعه قليلا ثم أشعلها... استرقت النظر إليه فوجدته رائق الملامح، نحيفا، يبدو عليه الإرهاق، ربما من جراء المرض الذي نقل بسببه إلى المستشفى...الملفت للنظر في حركات يديه البهلوانية الجميلة، وأصابعه البيضاء الطويلة... لا شك أن الأمل لم ينقطع من نفسه حتى اللحظة...[1]

– فيما يخص حالات الوصف القائمة على الغياب الكلي أو الجزئي للشيء الموصوف، فإنها هي الأخرى حظيت بالتنوع والثراء، حتى وان صاحب ذلك الفعل بعض من الإضافات والتحويرات الخارجة عن الواقع، المتحققة في الشيء الموصوف أو غير المتحققة؛ وفي هذا الصدد نركز الحديث حول موضوع السد والقرية الجديدة باعتبارها مجسدين في هذه الآلية وبالرغم من عدم رؤيتهما لا من طرف الراوي ولا من طرف القائمين على المشروع. من ذلك المثالين الآتيين:

الشركة أيضا تود أن ينتقل السكان في أسرع وقت ممكن... قالت إذا بني السد فلن تضيع بعد مياه الجبال، سيعمر الخصب، وتحيا عيون السهل، وتصبح الأراضي كلها سقوية؟[2]... ينفجر كل شيء المساكن، الحيوانات، السكان، العين، الصفصاف، الجامع الجبل... كل شيء؟ وتعلوا نار حمراء تحمر منها الآفاق المحيطة بنا، ويرى لهيبها من آلاف الأميال؟

حتى يعلم الناس في كل مكان أنه وقع هنا انفجار ضخم لم تعرفه الدنيا؟ ما أجمل أن تـــرى العين ذلك.[3]

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:119–120.

[2] المصدر نفسه، ص ص:56–57.

[3] نفسه، ص ص:135–136.

ما يثير الانتباه في جميع هذه الحالات الوصفية وبالرغم من تنوع نماذجها وأمثلتها المستقاة، أنها كثيرا ما تؤدي انزياحات يتداخل فيها السردي بالوصفي والوصفي بالسردي، فهما يتناوبان إلى مستوى، تلتبس صيغة الوضعية التلفظية، من حيث كونها وضعية للسرد أم للوصف. يبدو أن هاجس الوصف يرغم البنية الفعلية على احتلال مواقع الربط، لكنه ربط يستهدف تشكيل الحدث... لذلك فهما يتبلوران معا[1] على نحو ما يجسده النمط الثالث من الوقفة الوصفية في عملها على هذه التقنية؛ أين نجد من موضوع الجازية التي ترمز إلى القرية. وكذا حدث الزردة وأجوائها مستويين يشتغل عليها الخطاب المحلل. ولتدعيم ذلك سنقدم بعض الأمثلة التوضيحية؛ يقول الكاتب وهو يصف/ يسرد القرية: عين جارية. أشجار من كل نوع. صفصاف يتحدى الهاوية؟ الدشرة وجناتها تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف؟ مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة. الحياة هنا لم يفقدها بتولتها محرك ولا آلة، ما تزال على حقيقتها الأولى، السكان يستغلونها استغلال إشفاق وحب، يحيون معها فصولها المتعاقبة... مع أن القرية كافحت، صمدت، وقفت في وجه الظلم، بيتا بيتا، فردا فردا، لكن بدون حقد... إن طفولة الدشرة تكاد تذكر كل ساكن بطفولته.[2] ويستطرد في وصف القرية في الصفحات التالية فيضيف: تقع الدشرة في القسم الصخري من الجبل. الجامع بني في الجهة الشمالية من موقعها. يشرف على منحدر يبلغ عدة كلمترات. له صحن بسبعة أقواس، هي كل ما يرى من السفح، حيث تستوي الأرض وتنبسط سهولها. يقال عن الجامع انه مدفون به سبعة أولياء، لهم من يخلفهم ابد الدهر؟ كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة...[3]

نشطت الحياة في الدشرة منذ وصول المتطوعين... شاعت الأوصاف والنكت. فتيات القرية وصفن الشبان بأوصاف قروية عذبة الصور. قالت واحدة تصف الأحمر: "شعره كالذرة"

---

[1] عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ص ص:148-149.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:57.

[3] المصدر نفسه، ص ص:39-40.

قالت الأخرى: "عيناه فريكيتان" قالت ثالثة: "بوجهه نمش كالقمر" قالت رابعة: "طويل كالصفصاف"...[1]

توازيا مع هذا الوصف يشتغل الراوي مرة أخرى وبصورة فنية لهذه الحركة الزمنية، خاصة فيما تعلق بالجازية القرية، الجازية الزوجة، الأسطورة، الحياة القديمة... الجازية الأحداث الروائية؛ لذا لا إشكال أن نرى أن ثقافة الوقفة الوصفية قد تجسدت عبر هذه الأخيرة وإن لم تتح فرصة المشاهدة بالعين؟ وفي ذلك أيضا نستدعي الأمثلة التالية:

كم هي جميلة، الجازية !

هي الجمال تجلى في أبدع مكوناته !

... إن جمالها مخيف ! إذا ابتسمت يهتز الوجدان إليها. إذا تكلمت تنفتح النفس كلية لاحتضان كل ذبذبات صوتها... تنهدت الجازية... نظرت إلى وجهها فإذا هو قد اتخذ شكلا لا يصدقه العقل: صار جليدا بلوريا ترى من خلاله كل الجزئيات والدقائق الداخلية.[2]

– جاءت ملثمة، لكن نورها لم يحجبه لثام ! حسنها تيار متموج، يهز القلوب؟ فاض جمالها على الساحة كما يفيض الفجر على الأفق ! الناس مندهشون، التفتوا جميعا إلى المكان الذي جلست فيه !

علت صيحات الدراويش، رهيبة، تطلب المناجل. اللحظة جد عظيمة، وجد خطيرة ! الجازية أتت للحضرة... انطلق رعد مع صيحات الدراويش رددت صداه الجبال...[3]

– خرجت الجازية كالنور يرسل فجأة على مكان مظلم ! كذلك قيل لعايد... لم يستطع تثبيت نظره فيها. حسنها اقوي من قوة بصره. تظم أنفاسه !... رفعت الجازية رأسها في كبرياء.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:79.

[2] المصدر نفسه، ص ص:76-77.

[3] نفسه، ص:87.

شعر عايد أنها كهالة من نور تملأ الدنيا... رأى وجهها شفافا بشكل بديع، حتى لترى من ورائه جدران البيت؟ كما لو أنه من بلور.[1]

على النحو السابق وكخلاصة مبدئية يتضح لنا من خلال التطبيق والتحليل على رواية الجازية والدراويش، توفرها على الزمن والمفارقات الزمنية التي تخل بخطية الزمن التقليدي المتسلسل، ما يجعل القارئ يشارك في تلك الحركية من أجل فك وحل طلاسم هذا المتن؛ وذلك من خلال ما تقدمه تلك التقنيات/ الحركات من دلائل وقرائن إما أفقية كالاستذكار والاستشراف. وإما عمودية كالمشهد والوقفة. مما يحذوا بنا إلى القول والإقرار بأن الزمن في الرواية يفقد احتماليته وواقعيته ويتحول، من جراء ذلك إلى محض مدلولات نصية تتوالى تباعا في الخطاب. ويكون ذات طبيعة لفظية بحيث يمكن التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشارات الزمنية المبثوثة في النص[2]الذي يحمل بين طياته باقي الإشارات المكونة للنسيج الحكائي. فما الذي يمكننا القول عن هذه المكونات الأخرى والتي تدخل جسد النص الروائي فتجعل منه مكونا دالا؟

3-2 الجازية والدراويش ومعمارية المكان.

بداية وكما سبق الإشارة إليه في العنصر السابق، نشير هنا أيضا إلى أن دلالات المكان لم تكن موضوع اهتمام في النظريات النقدية القديمة، ولم تكن العلاقة بالمكان معيارا معتمدا في تقويم النصوص الأدبية وتمييزها، ومرد ذلك الغياب في مجمله يرجع إلى البنية الثقافية والتاريخية التي تتحكم في مفهوم الأدب مع باقي مكونات العالم.[3]والتي غدت في العصر الحديث عكس ذلك تماما؛ فلم يعد المكان يشكل الوعاء الروائي فحسب، بل يؤدي دوره في

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:219-220.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص:195.

[3] ينظر يمنى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. ط1، 1998. دار الآداب، بيروت، ص:109.

العمل كأي ركن آخر من أركان الرواية، ويخطئ من يفترض أنه تكوين جامد أو محايد.[1] أليس للإنسان في المكان حضوره، وللزمان في المكان حضوره؟... وإذا تأملنا المكان الروائي، وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه الحوادث. ولا نبالغ إذا قلنا أن المكان يعد في مقدمة العناصر، والأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي، سواء كان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية.[2]

لأجل ذلك كان لزاما على النص الروائي العربي استثمار ذلك الزخم النظري والمفاهيمي حول هذا المكون، ومن ثم توظيفه في إنتاج دلالات تتماشى وطبيعة الفكر الذي جعل منه عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة؛ يؤثر ويتأثر باستمرار في البنية السردية.

تأسيسا على هذا يمكننا النظر – وبحسب **حسن بحراوي**– إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الإحداث. فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى للرواية. لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، كما أن تغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحـــول حاسمة في الحبكة وبالتالي فـــــي ترتيب الســـرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه.[3] فكيف تم استثمار كل ذلك في نصنا هذا؟

في إعادة قراءة ما ترتبت عليه مئتان واثني وعشرين صفحة، بغية استجلاء المكان واختياراته المتنوعة وكذا صيغه الإنشائية التي جعلت منه بعدا أسطوريا يخرج عن المألوف والمتعارف عليه في الواقع بعض الأحيان. سنختار تلك التقاطبات الثنائية التي تحدث جراء إتصال العلاقات والشخصيات بأماكن الأحداث وأزمنتها؛ مما يجعل المكان– هو الآخر– يأخذ تقاطبات ثنائية تجمع بين أماكن الإقامة الإختيارية والجبرية، العامة والخاصة المفتوحة

---

[1] صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:13.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص السردي دراسة. ص:131.

[3] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:32.

والمغلقة وما يتفرع منها. خاصة وأن أحداث الرواية توزعت على مساحة جغرافية كبيـــرة شيئا ما.

سنبدأ في هذا المقام بأماكن الإقامة الاختيارية العامة والمغلقة في الآن ذاته؛ والتي هي صنيع اللغة والتخييل الروائي ومستلزماته. ما يعني أن أدبية المكان وشعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير على المشاعر والتصورات المكانية والتصورات والأحداث الجارية فيه دون إهمال لطرف من هذه الأطراف يقول **حسن بحراوي** مؤكدا: يدعونا **باشلار** في(شعرية المكان) إلى ضرورة الإلمام بجميع أجزائه والدلالات المرتبطة به، إذا نحن أردنا أن ندرسه في شموليته وتعقيده، وذلك بدون شك لأن الاقتصار على جانب واحد، مهما بلغ من الفاعلية والخصوبة، يظل حائلا دون رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب إنبنائه.[1]

والواضح بالنسبة لبناء المكان في الجازية والدراويش، أنه يبدو من الوهلة الأولى موزعا بين أنماط ثلاثة؛ البيت، السجن، الجامع باعتبارها أماكن مركزية يتم الانتقال بينها، غير أن البيت استأثر كل الاستئثار بعملية الحضور؛ بدليل احتوائه على حركات الشخصيات الرئيسية منها والثانوية ومحور سير الأحداث من البداية حتى النهاية يقول عنه الطيب لأول مرة ودون إيراد لأدق التفاصيل:

انطلق الرجلان إلى بيت ابن الجبايلي التي تقع في آخر الدشرة، على طريق العين... تـــرك ابن الجبايلي عايدا في حجرة الضياف التي لها باب خارجي وآخر داخلي ودخل إلى الحجرة العائلية يخبر زوجته.[2] وبهذا ترتسم لدى الكاتب ومنه المتلقي صورة عامة عن بيوت الدشرة وتشابهها الكبير من حيث الهندسة المعمارية والأدوار التي تؤديها تلك المعمارية، كما تنبئ

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص:43.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:45-46.

عن بساطة الحياة الريفية وعفويتها إذا ما قورنت بالحياة المدنية التي كان يمارس فيها الطيب والأحمر حياتهم الدراسية.

استطاع الكاتب فيما بعد أن يجلي بعضا من مميزات هذه الأديرة عبر عملية الوصف الذي يكشف أدق التفاصيل للقارئ، يقول مرة ثانية: عرضت عليهم أن تقيم الطالبة في دارنا...عائلتنا قليلة الأفراد. تتركب من أبي وأمي وأختي وأنا... قررت في نفسي أن أتقاسم حجرتي مع الطالب، وتتقاسم أختي حجرتها مع الطالبة.

وجدنا أبي جالسا على الدكة الحجرية الخارجية... رحب بالطالبين، وقام وفتح الباب المؤدي للمراح. الباب الذي لا يلجه إلا القريب...[1]

هكذا فإن هذه الرؤية التجزيئية للطيب لم تكتف بإيراد التفاصيل العينية والمتاحة للنظر فقط، بقدر ما حاولت كذلك أن تعطي قيما ومعان للحياة داخل ذلك البيت الذي يشهد فيما بعد تطورا حدثيا محوريا، على اعتبار أن الرؤية التجزيئية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية لفضاء البيت ستقوم عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدرا يفيض من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، ذلك لأن بيت الإنسان امتداد له.[2]كما أن تشكيله فنيا لا يخضع لإرادة الراوي أو الكاتب الفردية فحسب، وإنما تحكمه، بل توجهه رؤية جماعية تشكلت نتيجة للتثقيف المتشابه لأفرادها مع فارق ضئيل في ذلك التشكيل الذي يدعمه النص الروائي عبر صفحته الثانية والستين والمتضمنة بعضا من تلك الآداب. يقول الطيب: صافية تبادلت مع أمي وأختي القبل، على عادة النساء. بينما صافح الأحمر أختي وقبل رأس أمي ! لم يكن له أن يفعل ذلك. لكنه فعل ! استحسنا في أنفسنا جميعا فعله إنه وضع نفسه

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:60-61.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص:43.

منذ اللحظة الأولى بيننا... تناولنا القهوة في المراح. أثناء ذلك قرر أبي كيف تكون إقامة الطالبين بيننا.

... يقتسم معك الأحمر حجرتك.

وأنت ... تتقاسم معك صافية حجرتك.

وخاطب أمي: أعدي لنا العشاء. كل الطلبة يتعشون هنا.[1]

إننا حين ننظر إلى هذا المكان المغلق الاختياري العام كما قدمه النص، فإن كثيرا من المسائل الغامضة تتضح؛ منها أن بيت الأخضر بن الجبايلي يرمز إلى طبيعة البيئة الاجتماعية التي كان يحيا فيها الكاتب بعد الاستقلال. والتي هي وليدة الظروف القاسية والموروثة من المستعمر الفرنسي.

كما يعكس لنا محاولات الإصلاح الأولى التي شهدتها الدولة الجزائرية فيما يعرف بالقرى الاشتراكية أو الديمقراطية الاشتراكية. زيادة عن تلك العلاقة الحميمة بين الأرض والفلاح والميثاق الذي يربطهما: أبي في الحقيقة جزء من الدشرة ومن الجبل، هو والسكان حياتهم مؤسسة على ماض سحيق. فكل تغيير جذري يستلزم تلغيم الماضي.[2] يقول الطيب.

وهكذا بعد أن حللنا الطرف الأول الذي اقتصرت نماذجه على بعض الأمثلة الخاصة ببيت الاخضر بن الجبايلي، المتميز بجغرافيته الخاصة وهندسته المخصوصة. راسما بذلك قدرا كبيرا من الإنزياحات الدلالية المساعدة على فنية الخطاب الروائي وواقعيته التي لا ترسم اختلافا واضحا بين المكان الطبيعي والمكان الروائي اللفظي والتخييلي. يأتي الدور هذه المرة على تحليل مدلول فضاء السجن باعتباره يمثل ثنائية يشتغل عليها النص الروائي الحديث ضمن ما يعرف أماكن الإقامة الإجبارية الخاصة والمغلقة أولا. وبوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار، ما يشكل مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:62.

[2] المصدر نفسه، ص:17.

تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة، إقامة جبرية، غير اختيارية، وفي شروط عقابية جد صارمة.[1]مثل التي تخبرنا بها الرواية في هذا المقتبس: أدار السجان مفتاحا غليظا في القفل، دفع الباب أمامي وقال متهكما: "حظك سعيد. معك في هذه الحجرة شاعر، نقل إلى المستشفى للفحص، ثم يعود"يغلق الباب من ورائه بعنف كما فتحه. ينصرف بخطى متزنة غليظة الوقع.

بالحجرة سريران قذران.... أصبحت سجينا. لي رقم. أقيم بحجرة لها رقم...رقمي سبعة. رقم الحجرة أيضا سبعة ![2]

مثلما عكس البناء الدلالي للمكان السابق رموز ومنظومات ذهنية وفكرية، تنهض غرفة الطيب هذه وكما يعرضها لنا النص عبر لسانه على طائفة من المعاني والمحمولات، التي يشكل تداخلها في نهاية المطاف بنية مكانية رمزية تظهر بوضوح متزايد كلما تقدمنا في الرواية؛ من ذلك رمزيته إلى القهر والموت كون الحياة فيه جد قاسية. حركته بداخله جد محدودة وضيقة النطاق. الساعات فيه تمضي برتابة مقلقة ومملة. يقول الطيب في هذا: قصتي تحكى بكلمة. لكن أنا أحكيها بآلاف الكلمات لو استطعت. أعطيها ألوانا من فوق قزحية. أرويها لهذه الجدران، كما روى لها من سبقوني بقصصهم. أحكيها كهذه الألفات المتتالية التي بدأت من الجانب الأيمن للباب وانتهت قبل أن تصل إلى الجانب الآخر. سألت السجان عنها، رد باقتضاب وحدة، كان مقصا وضع على شفتيه، تخرج الكلمات مقصوصة حادة بلا شفقة:

" مات قبل أن يصل إلى الباب" ! أيامه لم تصل به إلى الباب ![3]

---

[1] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:55.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:07.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

ان التعليق على بنية الفضاء الروائي قد ينهض بوظيفة أساسية حتى يغطي على القصور الذي يلحق الوصف الطوبوغرافي ويفسح المجال لعمل المخيلة الذهنية التي ستسعى إلى تعويض النقص... عن طريق التأمل وإبداء الملاحظات حول هذا العالم الغريب: عالم السجن عالم آخر تتقلب فيه القيم وتتغير أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة... إن السجن بهذا المعنى يكف عن كونه مكانا ذا أبعاد ومقاسات عبر انغلاقه ومحدوديته ويتحول إلى فضاء مخصوص ينهض على أنقاض العالم الخارجي المألوف[1]لبطل الرواية في الزمن الأول وهو يقول: أنا لا أعد أيامي هنا. بدل ذلك، أرحل الدشرة بحجارتها، بسكانها ورجالها، بزوابعها وشعاعها، بدراويشها وسبعتها، بالأحمر صاحب الحلم الأحمر الذي زرع فيها الأحلام والزلازل. ثم أفجر كل ذلك بألفات صاحبي العمودية، وبألفات – ديناميت أجعلها لحمة لسداه.

بذلك فقط تتضح الرؤية في عيني، وأفهم كل ما جرى حتى وصلت إلى هنا بكل تلك السهولة...[2]

– يتسع السجن في هذه الرواية مرة أخرى ليحمل دلالات ورموز إضافية؛ من ذلك ما يفتحه هذه المرة من آفاق جديدة للاتصال والتعارف الايجابي. وبذلك فإن دلالة السجن في هذا السياق تتغير وتتبدل تبعا للحوار والتجارب المتبادلة فيه، والمؤدية إلى تغيير القناعات والإديولوجيات. نقرأ ذلك المعنى جليا وعلى لسان الشاعر وهو يناقش الطيب حول أفكاره ويعدل منها يقول:

إلى أين تذهب؟ ما أنت فيه هو سجن صغير في سجن كبير ! المساحة التي هنا أو خارج السجن متساوية. لا تتوهم أن هنا السجن وفي مكان آخر الحرية. كلنا سجناء، إنها البذرة الأولى التي وضعت في آدم...

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص ص:60–61.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:19.

– أقول لك إذا أشياء أدركتها هنا في السجن... أشياء بسيطة لكن الناس لا يفهمونها بسهولة ! مثلا، المشي. لو مشيت أمام جميع الناس إلى الوراء لضحكوا عليك ! أنا شخصيا جربت ذلك، مشيت إلى الوراء لأعرف رد فعلهم ضحكوا. بل وسموني بالمجنون ! لكن إذا كان تفكيرك وعقلك وحكمك على الأشياء ورائيا، ماضويا، لا يضحكون... لـم أنبس بكلمـة.أفكاره شوشت أفكاري. يشبه في حديثه أحيانا الأحمر.[1]

وهكذا يشتمل السجن في الرواية معان مضادة ينتقل معها كعامل مساعد على لقاء النزلاء وإقامة الاتصال بينهم عن طريق تبادل الأفكار والتجارب؛ فالطيب طالب عاد إلى القرية ليصطدم بواقعها المر. بينما الشاعر مناضل في النقابة يكبره سنا وبذلك تجربة في الحياة. وبين الأخير والأول يحدث تلاقح للأفكار على نحو يضفي إلى إقناع طرف على حساب الآخر. ألم يقتنع الطيب بذلك في نهاية المطاف؟ لذا يرى حسن بحراوي باعتباره أحد المشتغلين في هذا الحقل، وبخاصة في دراسته لبنية الشكل الروائي، أن فضاء السجن يحمل عدة معاني تتسع وتضيق بحسب المبدع ورؤيته الفنية للعناصر الإبداعية؛ فمثلما يكون السجن مسرحا للقاء والتعارف بين النزلاء أو ميدانا لتلقي المعرفة والوعي فإنه يصلح أيضا في أن يكون مصدر راحة وطمأنينة بالنسبة للبعض الآخر منهم.[2]وعن هذا الشعور يعبر الطيب بعد تلقيه خبر زيارة صافية له، وما كان يحسه أثناء وبعد المقابلة التي كشفت الحقائق والتفاصيل وبذلك إزالة الضباب الذي كان يكتنف مخيلته ويؤرق ضميره يقول:

– امرأة جاءت لزيارتك، هيا معي !

لم أرفع رأسي ولم أنظر إليه، ظننت أنه يخاطب صاحبي... نظرت إليه فوجدته ينتظرني أن أتبعه... سألته لأتأكد.

– جاءت لزيارتي أنا؟

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:131–133.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:64.

– اسمها صافية.

صافية ! خفق قلبي خفقان طير خائف. صافية التي تحسن حرق عواطفها بالسقاير... هذا الاسم العذب الذي يعيد إلى النفس الثقة بالمستقبل ! لم تنسني ! قمت مضطربا من السرور والمفاجأة... ياللسعادة...[1]

– ما أعذب صافية ! أعادت لي كل ما يحبب في الحياة... ما أحلاها واصفاها !أود أن أنام حتى تنتهي هذه السنون !... ترى هل تعود لزيارتي عما قريب... لكن لا ادع الأحلام السوداء تعود إلى رأسي مرة أخرى !

صافية ستعود؟...[2]

يعكس نظام بناء السجن في هذه الأمثلة، دلالته المستوحاة من حضور المكان موازاة مع الزمان. حضورا قويا في النص الجزائري؛ ويتجلى هذا الحضور صنو سابقه في أبعاد ثلاثة تواشجت فيما بينها. بدءا بأبعاد **الموت والقهر** فأبعاد **الاتصال والتعارف** وأخيرا بعد **الحرية النفسية** قبل **البدنية**. تجمع بين هذه الأبعاد الرئيسية أخرى ثانوية عادة ما تتوزع بين مدلول بعض الأشياء المادية كباب السجن ومفتاحه الغليظ ونافذته. وكذا الأشياء المعنوية كالصفات الجسمية والخلقية لحارسه. وهي في حقيقة الأمر رموز وإشارات مكملة وقارة في عملية التجريب الروائي اليوم، والذي تحددت سماته في الجازية والدراويش عبر مكانين رئيسيين هما البيت والسجن وما تم داخلهما من أحداث وأزمنة وشخوص.وبهذا فإن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، تخضع في تشكلاتها أيضا الى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق... وكل هذه

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:183-184.

[2] المصدر نفسه، ص ص:189-198.

الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.[1]

– نبتعد عن عالم الأمكنة الاختيارية/ الجبرية المغلقة. ونتجه إلى تحليل مستوى آخر من تجلي تقنية المكان الروائي، ألا وهو أماكن الانتقال العمومية والخاصة؛ فالاختلاف الطوبوغرافي في الواقع يصاحبه دوما اختلاف تخييلي لا من حيث الهندسة ولا من حيث الدوافع النفسية والاجتماعية التي تحملها تلك الأمكنة. فأولى هذه الفضاءات التي تتصدى المتلقي، والمشكلة للعمود الفقري للخطاب: القرية بكل ما تقربه من خصائص ومميزات تسمو بها عن باقي الأمكنة؛ إنها مكان انتقال ومرور نموذجي لحركة الشخصيات في ذهابها وغدوها، سكوتها وحيويتها. فما هـــي الصور والمفاهيم المرتبطة بها إذا؟ وأي قيـــم ودلالات أنتجتها؟

يفتتح الكاتب حديثه عن هذا الفضاء العام والمفتوح، باعتماده تقنية الكل ثم الجزء والانتقال من العام للوصول إلى الخاص إذ يقول: في الواقع، المسافة التي تفصل بين نهاية الطريق المعبدة والدشرة، رغم قصرها، أبعد من أي مسافة بين نقطة وأخرى في الدنيا؟ إنها تشبه أن تكون مسافة بين زمانين، لا بين مكانين؟ فهي بمثابة صعود مزدوج، إلى الجبل والى الماضي.[2] ثم ما يلبث أن يبدأ في إيراد التفاصيل قائلا:

تقوم الذكريات في نفسي، تضع أمامي القرية والصفصاف. العين والفتيات. جامع السبعة والدراويش...

الصفصاف هو أول جزء من الدشرة أراه وأنا قادم إليها، وهو آخر جزء من الصورة تبقى في عيني وأنا مسافر منها.

---

[1] حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص:74.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:56.

الجامع أيضا يرى من السهول البعيدة، قبل أن يلتوي الطريق...[1]

إن قرية الطيب الراوي فضاء رحب يكشف لنا عن ذلك الطابع المعماري المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضارية التي تعيشها المدينة. إنها تحوي أماكن ثانوية كالصفصاف وعين المضيق يروي عنهما الطيب على التوالي فيقول في الأولى: عين جارية. أشجار من كل نوع. صفصاف يتحدى الهاوية !... خرجنا نتجول كما اقترح أبي قال الأحمر ونحن نقترب من الصفصاف:"هذه الدشرة تمثلها ثلاثة عقام: الجامع والجبل والصفصاف !

ردت عليه صافية وهي تتأمل علو الصفصاف المفرط:" على العكس أنا أعجبتني هذه الدشرة، وأعجبني فيها، بالخصوص هؤلاء الثلاثة ! إنها تمثل العلو الذي يرنو إليه كل حالم"[2]كما يقول في الثاني: أثناء صعوده المرهق شعر بالحاجة إلى الراحة، وهو يرى مكانا ضليلا. بالقرب من جدول رقراق. جلس يشرب ويدخن سيقارة ثم يستأنف عروجه !

كان أحد الرعاة يترصده من حين، ولما رآه جلس قرب "عين المضيق" وهو اسم المكان الذي استراح فيه عايد، ساق قطيعه متجها نحوه... الطريـــق ضيق ملتو يصعب معـــه الهبـــوطوالصعود على من لم يتعوده. بدا لعايد أن الهبوط أصعب من الصعود، يكفي عثرة لدى أحد المنعرجات ليجد المرء نفسه في الهاوية، تعجب عايد من مرونة حيوانات تلك الناحية، نعاج، الحمير، فيل، بغل، كلها تسلكه بصورة عادية، لا تعثر ولا تحيد...[3]

في تأملنا لهذه الأمثلة والكيفية التي تم من خلالها عرض أجزاء هذه الأمكنة، عن طريق الوصف اللفظي المصاحب للوصف الطوبوغرافي أمكننا استجلاء قيم دلالية متنوعة؛ فالصفصاف مثلا يرمز إلى الشموخ والقوة التي يفتخر بها سكان هذه القرية. كما يرمز إلى مجدهم التليد. في حين ترمز العين إلى الخصب والحياة والنماء فيها. وهما شرطان ضروريان كثيرا ما تعلق بهما الأخضر بن الجبايلي وباقي شخصيات هذا العمل في سعيهم

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:09-13.

[2] المصدر نفسه، ص ص:39-63.

[3] نفسه، ص ص:30-104.

الدؤوب للحفاظ على قريتهم التي عرفت الكثير من مساعي التغيير: لم يقنع هذا التطوع أحدا من سكان الدشرة، رأوا فيه سرابا من سرابات سكان المدن الكثيرة عن الأرياف؟ بل تمثلوه "كقمر المقنع" لا يلبث أن يختفي. ولو ريئ من مسافة شهر؟ كما كان يقول المؤمنون القدامى... إنه سحر لا يقف أمام كرامة السبعة وصرامة الجبل.[1]

ما يضفي على هذا المكان صبغته الجمالية والخصوصية، هو ذلك التراكم الهائل للأحداث؛ وهذا عبر الزمنين الأول والثاني أين كان مسرحا لطفولة الطيب وذكرياته الحميمة. مثلما كان مسرحا مارس فيه كل من عايد وحجيلة والأحمر وصافية وغيرهم أدوارهم السردية. وبالرغم من بساطة المكان هذا، فالرواية عبره استطاعت أن تضعنا أمام واقع اقتصادي واجتماعي وثقافي متردد وشرس في الآن. فهي بذلك الطرح تنتج منهجا واقعيا نقديا لأهم المشاكل التي عانت منها جزائر ما بعد الاستقلال... فالرواية بهذا المعنى تطرح قضية الثورة الزراعية والقرى الاشتراكية بامتياز.[2]إن الجازية والدراويش عمل فني شعبي حقيقي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. وهو يتضمن مشاهد ساطعة ورائعة، تنقل روح القرية الجزائرية نفسها بتقاليدها وطقوسها... وتبرز الطبيعة الموحشة كخلفية للأحداث العاصفة. كأنـــــها شخصية قائمة بذاتها في العمل الفني.[3]

أعلنت الرواية كمقابل لهذا المكان الانتقالي العام والذي احتل حيزا سرديا يشبه الحيز الجغرافي الواقعي الذي انطلقت منه، عن مكان انتقالي خاص. هو الآخر رسمه الفضاء الدلالي والتخييلي للكاتب. إنه كما الآخر؛ ساهم في صناعة الأحداث وانطلاقها، وعبره سارت وظهرت واختفت شخصيات عدة. إنه المسجد أو بالأحرى ساحته وهي تجسد إرثا

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:83.

[2] ينظر واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص ص:252-253.

[3] ينظر عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ص:90.

تاريخيا وثقافيا وأسطوريا لا مثيل له: تابع عايد طريقه الضيق الملتوي حتى وصل جامع "السبعة" حيث ملتقى السكان وكان تجمعهم بعد عودتهم من أعمالهم.[1]

– ... الجامع في الجهة الشمالية من موقعها... يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء، لهم من يخلفهم أبد الدهر؟ كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة؟ يعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم: "سبعة يغباو، سبعة ينباو"... وقع بين السكان، غبيهم وعاقلهم، شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدراويش. لم يكن ذلك يغير من شيء في حيواتهم الخاصة، بل اكسبهم لدى سكان المداشر الأخرى مهابة... وجعلهم أهل غيب؟ ومن ذا لا يخشى الغيب؟[2]

إن صورة الجامع في الرواية وان تعددت مؤشراتها، جعلت منه مكونا رئيسيا من مكونات المكان الروائي في هذه العمل، فكلما تأزم الوضع بالجازية أو الأخضر أو عايد والطيب إلا وكان الحل عبره. وبذلك فإن صورة المسجد وهي توظف هكذا تعتبر صورة خاصة تتصل اتصالا مباشرا بهذا المكان الخاص، والذي يحمل دائما دلالات ذات طابع ايجابي وهذا مقارنة بصورة المقهى في الرواية المغربية عموما، والمجسدة هي الأخرى لفضاء الانتقال الخاص. ومما يؤكد ذلك أن فضاء المقهى سيكون مسرحا للعديد من الممارساتالمنحرفة، سواء كانت دعارة أو قمارا أو تجارة مخدرات أو حتى مجرد عطالة فكـرية مزمنة.[3]

– تبدأ أحداث الرواية في هذا الحيز الخاص من قرار أهل الدشرة استضافة الطلبة في ساحة الجامع، احتفاء بهم وعملا بما تقتضيه تقاليد القرية وسكانها. يحدث ذلك بالرغم من غموض المساعي الرامية لقدومهم في البداية، وبالرغم من غموض مساعي الشامبيط عبر توعده للسكان إن اساؤوا لهم. قررت الدشرة أن تقيم لهؤلاء الضيوف ضيافة، وضيافة مدنيين في قرية جبلية مشهورة بالأولياء ما عساها أن تكون إن لم تكن زردة !

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:57–58.

[2] المصدر نفسه، ص ص:59–60.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:91.

أبي حر يرفض كل ما ليس جبليا... عندما وصل الطلبة لم يكن حاضرا في ساحة الجامع. كان علي أن أشارك في الاجتماع الطارئ الذي عقدته الجماعة.[1]وبذلك يبدأ هذا الفضاء الخاص الدخول إلى محك الأحداث وأفعال وأقوال الشخصيات، راسما بذلك علاقته الأساسية التي تقوم في الرواية بين المؤلف وهو يروي والشخصية وهي تفعل في العالم، والتي ترفض أن تكون مجرد مكان فارغ ومحدود الوظيفة . تخبرنا الرواية في هذا وعلى لسان الراوي: أجلست النساء من جهة والرجال من الجهة المقابلة. أجلس الطلبة المتطوعون ومعهم صافية في صدر الساحة مع الشامبيط وأعيان القرية والدراويش والإمام.

في البداية كانت الحفلة عادية، رقص والحان فلكلورية، وصيحات من الدراويش، حينا بعد آخر، شارك في الرقص مع الدراويش بعض القرويين والطلبة... لكن عندما شرع في تحمية المناجل أخذ الجو يتكهرب ووجوه الدراويش تكفهر.[2]الطبيعة أيضا رأت أن تشارك بإعطاء الجو بعدا دراميا رهيبا؟ انطلق رعد مع صيحات الدراويش رددت صداه الجبال؟ الليلة ينتقم الأولياء من الطلبة، أو تنتقم الجازية من الرعاة والدراويش، أو يحدث أمر له ما بعده، أو تحل الساعة؟... الجو تجاوز الواقع إلى اللاواقع. كل شيء تظافر على جعله كذلك، الرعود، البروق، الزرنة، البنادير، الدراويش والمناجل، الليل، رقص الطالب، حضور الجازية المفاجئ... لحظات توتر أحس الناس فيها أن الساعة فعلا توشك أن تحل.[3]

بهذه الأحداث ودلالتها، يكتسي الجامع وساحته هالة من القداسة فـــي نفوس القرويين وغير القرويين، راسما بهذا جوا شعبيا أسطوريا تحيا على وقعه الذاكرة الجمعية للمجتمع الجزائري. وما يشدنا في هذا المكان هو تطايره لحياة البطل الحقيق(عايد) والمجازي(الجازية) في صورة أصبح من الصعب علينا اختزال أي طرف منها. فالمكان توحد في الشخصية وهذه الأخيرة توحدت معه. يقول **إبراهيم خليل:** فللمكان قدرة على التأثير في تصوير

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:59-60.

[2] المصدر نفسه، ص ص:85-86.

[3] نفسه، ص ص:87-88.

الأشخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المتن الحكائي للرواية. فالتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم ومستمر في الرواية، مثلما هو دائم ومستمر في الحياة. فتكوين المكان، وما يعروه من تغير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية.[1]فالمكان عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم. والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلى أثر ذلك في سلوكها أيضا.[2] وهذا هو الذي يحضر مع الوصف وهو يرد مع السرد في إيراد ساحة الجامع وهي تشهد ذلك الحدث العظيم للمرة الثانية، إنه إيراد لسلوك الشخصيات وحركاتها يقول الطيب: اشرأبت الأعناق لتتنسم أخبار الزردة. يقينا لن تكون هذه المرة زردة كسائر الزردات؟ الوقت الذي تقرر لإقامتها هو بعد ظهر يوم الخميس، في النهار الواضح؟ الزردات العادية تقام في الليل، لكن الشامبيط هو الذي حدد الوقت... العجل والاكباش الستة التي تبرع بها الشامبيط لتذبح بهذه المناسبة لم تطلق للرعي...[3]تقاطر الأطفال والشبان والعجائز والشيوخ والنساء على الساحة أفواجا، بحيث ما إن حلت الساعة الحادية عشر حتى كانت كل الجهات المحيطة بالساحة مكتظة بالناس، من كل الأعمار. الفتيات تزين بما يمكن من أدوات الزينة والتجميل القروية، ولبسن ملابس الأعياد والأفراح. وشفاههن تبدو قرمزية من حكها بقشرة الجـوز الــذي يستخدمنه سواكا. عيونهن تظهر بهالات زرقــاء من الكحل الذي اكتحلن به. السرور طافحا على الوجوه؟[4]

كل هذه المنطلقات في رصد المكان الانتقالي الخاص تؤكد ضرورة حضوره في الرواية الجزائرية، واعتباره من طرف المبدعين والنقاد ذا أهمية بالغة؛ فعبره تكتسي الرواية طابعا

---

[1] إبراهيم خليل. بنية النص السردي دراسة. ص:131.

[2] محمد عزام. شعرية الخطاب السردي. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:70.

[3] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:199.

[4] المصدر نفسه، ص:202.

فنيا يضعها في خانة التجارب الرائدة والمكتملة إلى جانب نظيرتها العربية. والفارق في هذا التوظيف أن هذا المكان اكتسب دلالات وأبعاد رمزية تؤول بحسب السياق الذي وردت فيه. ففي روايتنا هذه عكس فعلا الموروث الشعبي لقرية السبعة بعاداته الاجتماعية والاقتصادية والدينية. إنها تجربة تعكس نزعة تجريبية كما سبق وتم ذكره.

3-3 خطاب الرواية(الجازية والدراويش) ومكون الشخصية.

نواصل عبر رواية الجازية الدراويش اكتناه طابعها الفني والخصوصي، عبر المزيد من التحليلات والتحديدات المنهجية القائمة في عمومها حول رهان التجديد ومنه التجريب باعتبارهما معيارين أساسيين يمكن الحكم من خلالهما بفنية العمل الإبداعي اليوم من عدمه. وإذا كان الزمن الروائي موازاة مع المكان الروائي اكتسيا طابعا فنيا وجماليا لا تخلوا منه التجارب الإبداعية قديمها وحديثها شعرها ونثرها غثها وسمينها. فإن الحكم على استقلالية هاذين المكونين عن مكون الشخصية أمر لم يعد متداولا اليوم؛ فقد أصبح من نافلة القول أن يتضمن كل مقام حكائي شخصية واحدة على الأقل. فالقصة لكي تروى، تكون بحاجة إلى شخصية موضوعة في زمان ومكان خاصين بها. والإشارة إلى الشخصية نصادفها في معظم الأوقات منذ السطور الأولى في الرواية وأحيانا منذ الجملة الأولى.[1]ووفقا لهذا الإقرار وغيره، ومنذ بداية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عنيت الرواية بعامة، بمكانة كبيرة بالشخصية، لا سيما بملامحها الخارجية، وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقاتها بالآخرين، وجعلها كالإنسان في عالم الحياة والواقع... واهتمت – كذلك– بفرادة الشخصية حد الوصول بها إلى النمطية والعمومية والتي تجعل منها نموذجا شبه كوني.[2] إنها قبل كل شيء مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، وهي

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:223.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص السردي دراسة. ص ص:173–174.

أيضا رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعا... إنها مركب إنساني اجتماعي.[1]

أمام هذه الفسيفساء في رسم حدود الشخصية الروائية وتقديمها تارة بأدق التفاصيل وحينا بحجب لتلك التفاصيل الخارجية والباطنية. بل عادة ما يتم ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر وحتى وإن كانت ثابتة أو متغيرة، محورية رئيسية أو ثانوية فرعية عابرة، فاعلة من حيث الوظيفة أو عكس ذلك. سنبحث عن كل هـذه الجوانب وان كان تركيزنا بعض الشيء حــول اقتراح **فيليب هامون** في هذا المجال والقاضي باعتماد المقياس الكمي في مقابل النوعي؛ فهما يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق،مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التمفصلات التقليدية يقول **حسن بحراوي** الذي يضيف: ... فاستعمالنا للمقياس الكمي في دراسة شخصية الرواية المغربية مثلا يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي يكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما.[2]

تنفتح الرواية وفي زمنها الأول وعبر الصفحات الأولى بنسيج علائقي جد متشابك، تحضر من خلاله جميع الأصناف السالفة وبامتياز؛ نحصي شخصية الطيب الراوي العليم المجسد للمقياس الكمي والنوعي معا؛ إنها حاولت من خلال عملية الاستذكار والناتج عن حالة العزلة استرجاع الماضي لتغيير الحاضر وبناء المستقبل. اتخذت لها مكانا مركزيا في البناء الفني للخطاب هذا. تتكشف بعض ملامحها بصفة مباشرة وعن طريق ذات السارد /الطيب حين يقول: أصبحت سجينا، لي رقم، أقيم بحجرة لها رقم... رقمي سبعة، رقم الحجرة

---

[1] صلاح صالح. سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص ص:99-100.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص:224.

أيضا سبعة !... أقيم في حجرة مع شاعر !... يناديني صوت من أعماقي:" لا بد ان تقاوم"... تتراكم الذكريات، تتراكم المشاهد...[1]

رويدا رويدا تبدأ أولى ملامح هذه الشخصية الرئيسية وبكل المستويات النفسية والاجتماعية والثقافية منها بالانكشاف للقارئ راسمة بذلك أبعاد ومعان تجلت عبر عمليتي الوصف والسرد المتناوبتين في إمدادنا بالوضع الاستثنائي الذي تعيشه شخصية البطل/ الراوي/ الطيب يقول: بعد الأخذ والرد، لاحظت أن الجميع تقريبا متهيبون من الفتاة الطالبة، منذ أن رأوها تدخن وتضحك وتلبس سروالا أزرق، أبرز كل ما تخفيه القرويات؟... عرضت عليهم أن تقيم الطالبة في دارنا، فأسرهم ذلك، اقترح طالب نفسه وهو الأحمر، أن يذهب معي أيضا.[2]وبذلك يأخذ الطيب مكانة اجتماعية ضمن سكان القرية وهم يتخذون قرارات حاسمة مـــن شانها أن تساعد على فهم حياة الدشرة وطبيعة الحياة فيها ومنه بعض العادات والتقاليد في استقبال القادمين إليها. كما من شانها أيضا المساهمة في تأجيج الوضع وتأزيمه عند مقتل الطالب الأحمر على يده.

ما يشد انتباهنا ونحن نقوم بتحليل هذه الشخصية النمطية والمحورية في الزمن الأول هذا، هو تكفلها بتقديم نفسها بنفسها، وعلى مرات متقطعة يعمل الاستذكار عمله فيها؛ وبالتالي فقد حققت الرواية المقياس النوعي في تعاملها مع الشخصية والمعلومات المضمنة عنها استنادا إلى رأي **فيليب هامون** الذي يرى فيه أن مصدر المعلومات تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها[3] فداخل السجن وخارجه وباعتباره من الأمكنة المساعدة على رسم ملامح الشخصيات، يلتقط لنا الطيب بعضا مما كان يحدث له يقول: كان الشاعر ينظر إلي

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:07-12.

[2] المصدر نفسه، ص:60.

[3] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص:224.

وإلى جدران الحجرة. ثم استلقى على السرير القذر. أخذ سيقارة من علبة بجيبه الصدري. فركها قليلا بأصابعه ثم أشعلها. لم يعرض علي سيقارة، ولا نبس بكلمة. كأنه فعل ذلك ليكذب السجان؟

أنا أيضا لم أكلمه. لم أشعر بالحاجة إلى الكلام، والفضول الوحيد الذي كان يدور بذهني، هو لماذا سجن؟ إذا كان حقيقة شاعر فمن غير المعقول أن يسجن.[1]

حاولت أن أعرف مقدار المدة التي يستغرقها نقش رقم واحد بطول القلم، ومقدار الألم الذي يتركه في الأصابع؟ تمنيت ما في ذلك شك. لكنني أحببت أن أعرف كم استغرق من وقت... عندما بدأت في نقش الرقم لم أفكر في الألم فكرت في المدة ! بينما المدة ليست شيئا بالنسبة للألم !... لم يبق من أظفار اليد اليمنى إلا ما التصق باللحم...[2]

في الزمن الثاني تتجلى بعض الملامح الأخرى حول شخصية الطيب ولكن هذه المرة على لسان شخصيات أخرى وبفارق بسيط، يمكن هذه المرة فـــي أن الطيب يلعب دورا ثانويا بالمقارنة مع شخصيات هذا الزمن. تمدنا أحداث الرواية وبالتدرج عن تلك الملامح المادية والمعنوية من خلال الحوار الدائر بين عائد وراعي السبعة عندما يتبادلان أطراف الحديث:

– للسبعة، من تكون أنت؟ هل لك صديق في الدشرة؟

– نعم، لي فيها صديق لأبي.

– من هو؟

– اسمه الأخضر بن الجبايلي، هل تعرفه؟

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:119-120.

[2] المصدر نفسه، ص ص:181-182.

– الأخضر بن الجبايلي ! ومن ذا لا يعرفه !... منذ أن سجن ابنه لم يفارق الدشرة... جاء من المدينة جماعة من الناس زعموا أنهم جاؤوا لمساعدة السكان... يريد اختطاف الجازية... حفيدة الأخضر بن الجبايلي... لذلك قتله الطيب، وهو الآن في السجن.[1]

كما يضيف الرواي على لسان حجيلة: فيما حكت حجيلة ذات يوم للمهاجر أن أخاها لم يقتل أحدا، وأنه لم يكن يرغب في الزواج من الجازية، وأنه لم يتقابل معها أفهمته أنه لم يخلق لها ولم تخلق له... وأن سقوط الطالب قرب عين المضيق قد يكون مجرد عثرة...[2]

– في تتبعنا مرة أخرى لمسار الشخصيات ومواصلة رصد طبائعها وأمزجتها، تستوقفنا شخصية الشاعر بما تمثله من نموذج قار وثابت إذا ما قيس بالشخصية السالفة والقابلة للتحول والانتقال في الأفكار والأحاسيس من طور لآخر. ونحن نستقصي جوانبها تلك إما بلسانها، وإما بلسان الطيب.

إن الذي نستشفه أيضا في أثناء هذه القراءة والتحليل، هو ذلك التدرج من حين لآخر ومن صفحة لأخرى في ذكرها على الرغم من عدم مركزيتها؛ يستهل الراوي زمنه الثالث بعد أن مهد له بالزمن الأول فيقول: الشاعر لم يعد... حالته الصحية سيئة، ترى لماذا سجن... انتبه من غفوتي على صوت السجان يقول:

– غدا يعود الشاعر، سيرحمك من التفكير ! انه يتحدث كثيرا.[3]غير أن الذي يحدث هـــو العكس تماما بعد تلك العودة إذ يضيف الراوي قائلا: ... كان فعل ذلك ليكذب السجان !... استرقت النظر إليه فوجدته رائق الملامح، نحيفا. يبدو عليه الإرهاق... منذ أن عاد من المستشفى لم يكلمني بكلمة. لم ينظر إلي حتى النظر.[4]

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:33-34.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 96-97.

[3] نفسه، ص ص:07-94.

[4] نفسه، ص ص:119-129.

تبدأ شخصية الشاعر بالبوح عن نفسها من الصفحة مائة وثلاثون عقب ما دار –دائما– بينها والطيب من تحليل للحياة والأفكار التي أدت بهما إلى الاعتقال، وبذلك إمدادنا بصورة عن الواقع الثقافي الذي كانت تحياة الجزائر آنذاك وما كان يعانيه المثقف من جراء تلك السياسات القامعة، خاصة وان تلك المرحلة شهدت بوادر تحول سياسي وثقافي واجتماعي يمدنا الشاعر ببعض تفاصيله فيقول:

– أنا شاعر شعارات !

– أنا عنصر من عناصر التقرير الأدبي الذي تعده النقابة...نقابة الشعراء...

– بسببها أنا هنا الآن، يمنعني لساني من الصمت والكلام ممنوع... لأن النقابة ترى أن ضميري جزء من الضمير المسير؟[1] ويعقب شارحا أسباب سجنه فيقول:

كان صحافي يقوم بتحقيق عن النقابة. سألني لماذا تجتمع دائما، حياتها تمضي في الاجتماعات؟ أجبته لأن الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الأفكار؟ لما علموا بذلك اتهموني بأني أعرض بغبائهم أمام الصحافة، وأنهم كأفراد لا يستطيعون خلق فكرة واحدة صالحة. هم يجتمعون في الواقع مع من ليسوا من النقابة ليتعلموا منهم.[2]

ان هذا الشكل الأخير والذي تقدم فيه الشخصية ذاتها يطرح امامنا عدة قضايا، تتعلق أغلبها بطبيعة الإنسان الباحثة عن الحرية الفكرية والجسدية في ظل تأزم الأوضاع والعلاقات وضياع الحقوق من أصحابها. وانتشار الشعارات الحماسية الرامية إلى تغيير الأوضاع نحو الأفضل. يضيف الشاعر وهو يكشف حقيقة هذا الوضع السائد زمن بناء الدولة الجزائرية :

– إلى أين تذهب؟ ما أنت فيه هــو سجن صغير فــي سجن كبير ! المساحة التـــي هنا أوخارج السجن متساوية. لا تتوهم أن هنا السجن وفي مكان آخر الحرية. لكنا سجناء، إنها البذرة الأولى التي وضعت في ادم... أنت أنا السجان النقابة... الجميع انشؤوا دفعة واحدة !

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:130.

[2] المصدر نفسه، ص:196.

– لذلك لا فرق بين ما هنا وما وراء الجدران، بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، بين المسرح والبرلمان... فهمت؟ [1]

يطرح هذا الشكل الأخير الذي تقدم فيه الشخصية نفسها وفي هذا المكان قضايا عدة، ترتبط أغلبها بمعرفة الذات للأوضاع والأزمات، ومن ثم نقل تلك المعرفة للآخر الغائبة عنه. وهو ما استقيناه من هذه الرواية التي تواصل إمدادنا بحوار شيق نرصده كالأتي:

– لست أدري، أنا لست شاعرا، إنما رجال النقابة يسخرون مني أسموني شاعرا لأن كلامي لا يترتب عنه أي شيء. لست صاحب قرار!

– إذا كنت متذمرا من النقابة لماذا لا تغادرها وترتاح؟

– أود لو أستطيع، أضع بيني وبينها الدنيا كلها ! لكن للأسف، لا أستطيع مغادرتها، إنها كالدوامة من لم يدر في مجالها تغرقه... لا أستطيع، إنها ككرة متعددة الوجوه، فكل وجه منها يعكس الظلام.

– الظلام لا ينعكس؟

– أنا لا أفكر في ضبط كلماتي، أحببت أن أقول هي صورة واحدة مظلمة في كل الوجوه، فإذا بدت أحيانا أنها تعكس أضواء فهي أضواء زائفة ![2]

جسد الشاعر في هذه الرواية شخصية مساعدة وصديقة للبطل، من ملامحها ودلالاتها المستقاة أنها مثقفة، تعمل في إحدى النقابات التي أكسبتها تجربة خاصة. لذا فهي لا تتواني في إمداد البطل بتلك الخبرات والتجارب عبر آليتي المونولوجات الداخلية والخارجية والوقفات الوصفية والسردية التي تساعد القارئ في الولوج إلى المعنى العميق لبنية خطاب الجازية والدراويش، الذي انطلق من كون موضوع القرية وما تحتويه من نماذج بشرية هو الأجدر بحمل دلالات فنية عميقة.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:131-132.

[2] المصدر نفسه، ص ص:193-194.

بالإضافة إلى ذلك، تعد هذه الشخصية حالة ثابتة في المسار السردي منذ ظهورها وحتى اختفائها، تأقلمت مع وضعها داخل السجن رغم ظروفه الصعبة، ساعده في ذاك إيمانها الراسخ بأفكارها ومنطلقاتها المستمدة في أغلب الأحيان من تلك التجارب الواعية والتي يقول فيها:

– هل قرأت "حمار الذهب" لابوليوس؟

– لا، لا أعرفه.

– ابوليوس أو آبلي كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سماها" حمار الذهب" هكذا تماما رجال النقابة؟ يتخذون أشكالا مختلفة لأشكالهم كالحرابي، ثم يعودون آليا إلى طبائعهم الأولى، عندما يتفرد كل واحد منهم بنفسه؟ إنهم أشخاص يملأ الليل رؤوسهم.[1]

إذا كانت وتيرة الزمن الأول تسير نحو استدراج القارئ لاكتشاف نموذجين أساسين للشخصية الروائية، جسدتا فن القصص ودلالاته المتنوعة، عبر أحداث موزعة في رقعة جغرافية محدودة. ساعدها في ذلك العديد من الشخصيات الثانوية والواردة عبر تلك الاسترجاعات للبطل الطيب. محققة بذلك أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة الرواية وعالمها والتي صنفها النقاد في مستويين اثنين؛ مستوى فني جمالي، أين يدخل رسم الشخصية في خانة ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية. ومستوى فكري معرفي يتعلق عادة بالخبرات والمعارف المكتسبة لهذه الشخصية واعتمادها نافذة للإطلالة الفكرية للبنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي.[2] فإن وتيرة الزمن الثاني ترتفع وتعلو نوعا ما عن سابقتها؛ وذلك بالنظر إلى شبكة العلاقات التي يأهل بها هذا الجزء من الرواية، وبالنظر كذلك إلى علاقة الاتصال والتفاعل بين مدلولي الزمنين المكملين لبعضهما البعض.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:195.

[2] صلاح صالح. سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ص ص:102-103.

وبذلك ينهض الطابع المتميز للجازية والدراويش إلى إبلاغنا بنماذج مرجعية تحيل عادة إلى معان ثابتة وجاهزة، كتلك التي يتميز بهما الأب والأم على سبيل المثال. فمن هما هاتان الشخصيتان؟

تحتل شخصية الأب موقعا مهما في الرواية المغربية وذلك باعتبارها مكونا أساسيا في البنية العاملية وأكثر من ذلك بفضل حضورها الكثيف في الأحداث والمقاطع الحكائية.[1] إلى درجة أن تقاطعت هذه الشخصية مع الراوي والطيب والأحمر وأصدقاؤه... الدشرة وأهلها والجازية وتاريخها. وعليه سبغت بألوان شتى، منها الظاهرية كما منها الباطنية نرصد بعضا منها في الآتي:

– يبدأ الراوي المحيل على الطيب بالحديث عن هذه الشخصية المرجعية انطلاقا من الصفحات الأولى للرواية، راسما بذلك حالة الخوف والكآبة التي تمر بها الشخصية منجراء حالة القرية والتهديد الذي يعيشه في أصالتها وعراقتها. يقول في ذلك: أبي قال ذات يوم ونحن نتحدث عن القرية الجديدة: لو أكون في السماء لكفاني أن أغمض عيني لأجــدنفسيهنا، في الجبل؟ أنت وأمثالك لا تفهمون شيئا لحياتنا... للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشجرة. هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور؟... القرية الجديدة يفكر فيها أناس يسكنون في أدوار لا ارتباط بها بالأرض ![2] ويضيف في ذات السياق ومؤنبا ابنه بسبب مساندته للمشروع: ... أنت لم تعد جبليا، إني أراك تذبل شيئا فشيئا. ما ينتظرك إن بقيت على هذا الحال، هو السقوط. أعرف علائم السقوط في الثمار. الرجل، المدرسة التي كنت أظن أنها تقويك أضعفتك، صرت كثير التردد. ينبغي أن أجد لك رأيا؟[3]

فيما بعد يقوم التخييل السردي بالكشف عن التاريخ الأسري للفرد الجزائري بوصفه خلفية توجه سلوك الأخضر الأب، عن طريق تلك الأبعاد والقيم الغريزية والطبائعية المضمنة في

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:280.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:15.

[3] المصدر نفسه، ص:22.

تضاعيف النص؛ والمتجلية تحديدا في ذلك الاستقبال الحار لعايد: ...قومي يا ابنة الناس، لقد جاءنا ضيف من أعز الضيوف. أعدي لنا عشاء طيبا، لا تستعملي الكسكسي الجاهز، افتلي للعشاء كسكسا جديدا من قمحنا. وأنت يا حجيلة، هيا قومي أعينيني لنذبح الخروف.[1]كما المتجلية في بعض السير والعادات التي يضيف عنها الراوي حين يقول : أبي حر... أبي اعتبر الطالبين قريبين لي... تناولنا القهوة في المراح. أثناء ذلك قرر أبي كيف تكون إقامة الطالبين بيننا، دون أن يسأله أحد ذلك، يتصور نفسه مسؤولا عن كل شيء... صافية لم تتعش معنا، قال لها أبي. أنت يا بنيتي مكانك مع النساء. ما دمت بيننا دعينا نرتب أمورك حسب ما يرضيك ويرضينا. سترافقك حجيلة في تنقلاتك في الدشرة، تتصلين بالقرويات، تساعديهن، ترشديهن، تتعرفين على حياتهم عن كثب. المرأة لا تستحي من المرأة. تستطيعين أن تصلي إلى ما تشائين معهن. أما إذا بقيت مع الطلبة فستكونين أمثولة. كل القرويات يحتمين منكن ولا يكشفن لك عن حقيقتهن...[2]

تحلت شخصية الأب أيضا بصفات جسمية ونفسية وعادات يومية، حاولنا اكتشافـــها من خلال ذلك الوصف الدقيق للطيب لحظة عودة والده إلى البيت إذ يقول فيه: نحن كذلك وبابي يدخل، مطرقا رأسه، كان يبدو عليه في تلك اللحظات أنه يحمل كل هموم الدنيا ! لقد بدا لي انه تقدم في السن إلى الشيخوخة بعشرين سنة طفرة واحدة. بدأناه بالتحية فرد بصوت مختنق. ثم علق بندقيته وجلس على الدكة الحجرية... إننا في السماء ! الدشرة مقبلة على ليل طويل... لم يبق شيء من الدشرة... حتى التراب جرفه السيل جهود سنوات ذهبت بها ساعة غضب ![3] كما يضيف أيضا: وجد هناك مجموعة من السكان، محلقين حول "الفلجة"- لعبة قروية نسبه لعبة الضامة- وبالقرب منهم شخص اسند ظهره إلى الحائط كان بصدد خياطة برنس- حيا الجميع، وصافحهم واحدا واحدا. ثم جلس بالقرب من الرجل الذي

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:43-46.

[2] المصدر نفسه، ص ص:60-71.

[3] نفسه، ص ص:141-142.

كان بصدد خياطة البرنس. كان لابسا نظارة بلا ذراعين، مثبتة على أنفه. يمسك كبة من حرير، استل منها خيطا وأدخله في الإبرة ...[1]

طبقا لمنظور الطيب/ الراوي وهو يشكل ملامح الشخصية المرجعية، أمكننا القول أن الكاتب أحكم حلقة أساسية في تعامل الفن السردي معها. وتقديمها بفضل المعلومات الغزيرة التي يعرضها عن مظهرها الخارجي وإطارها الاجتماعي، وتدخله المباشر مرة وفسحه المجال لها مرة أخرى في أن تقول وتفعل ما تود قوله وفعله. إنها نمط أمدنا عن طبيعة الحالة النفسية التي يحياها الكاتب والتي هي قلقة وحائرة وثائرة ومتأنية في قرارها بالرغم من ذلك. تقف كمقابل ومعادل ومكمل في نفس الوقت لشخصية الأم؛ الشخصية المرجعية الثانية المتميزة بكونها طيبة ومخلصة متحملة لمشاق الحياة. ظلت طوال عملية السرد ثابتة وهادئة حتى في قرارة نفسها.

رغم قلة ظهورها إلا أنها توزعت عبر الزمنين الأول والثاني يقول عنها الطيب:

أرى أمي التي تتكلم بلا صوت أمام أبي... أبي قال ذات يوم... هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور؟

- أجابت أمي لا أبدا... الشجرة لا تهرب من عروقها ! أعادت الفكرة.

حاولت حجيلة أن تواصل حديثها، نهاها ليس للبنت أن تتكلم أمام الرجال.

أكدت أمي نهيه لها بكلمة ملتصقة دوما بلسانها: عيب.[2]

عبر مسيرة الرواية وشيئا فشيئا تبدأ سمات الأم هي الأخرى بالظهور عبر أحداث تعلقت أغلبها في تأطير الحياة العائلية والأشغال اليومية المتعلقة بها، لتخرج بعض الأحيان إلى الاستئثار بعملية السرد خاصة أثناء حديثها عن الجوانب التاريخية لحياة الجازية ووالدها لكل من عايد وحجيلة.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش، ص:42.

[2] المصدر نفسه، ص ص:10-16.

– أول ما تظهر به هادية عبر المسار السردي، هو ذلك الحضور الحواري الدائر بين عائلة الأخضر لحظة استقبال أحد أعز الأصدقاء، حضور مكن القارئ من معايشة الحدث وكأنه يعرض أمامه وعلى خشبة مسرح. وبذلك أعطى الكاتب لروايته مساحة تنفتح فيها العادات والتقاليد التي تجمع كل العائلات الجزائرية وبخاصة الريفية. نحدد ذلك في زمن الرواية الثاني وعبر مساحة الصفحة السادسة والأربعين وما بعدها: قومي يا ابنة الناس، لقد جاءنا ضيف من أعز الضيوف... أعينيي لنذبح الخروف... وتساءلت زوجته متعجبة: من هو هذا الضيف الذي تتحدث عنه؟ خروف العيد للعيد، لا للضياف...

– هل سيتعشى وحده أو تستدعي معه بعض الناس؟... أنا أعد لكما القهوة أولا ثم أقوم للعشاء.

قالت الزوجة وقد رأت زوجها قد انتهى من ذبح الخروف وتقطيعه: ادع ابن صديقك لنحمد له سلامة المجيء، واشربا القهوة في بيت الضياف، لنتمكن نحن من إعداد العشاء...قبلت رأسه وقبلها على خدها، وتبادلا التحايا والسؤال...[1]

تختفي الأم سرديا وعبر مساحة أوراق تعدت الثمانين صفحة لتظهر مرة أخرى شخصية هادية القروية رفقة شخصيات الرواية، لتبدو بذلك نسيجا عضويا واجتماعيا من طراز فريد. لا يتغير ولا يتبدل دلالاته واضحة المعاني تعبر في معظمها عن موقف الكاتب الرافض لكل ما هو جديد ومستورد من الحياة المدنية التي تعرف عليها أيام كان طالبا يقــول عنها وعلى لسان الأم:

قال: سألت الطالبة صاحبة السروال والسيقارة: هل لك أب؟

– نعم. ماذا يعمل؟ معلم، ما شاء الله ! هل لك أم؟ نعم. ماذا تعمل؟ حلاقة.

– قال: اندهشت عندما قالت لي أن أمها تعمل حلاقة– كررت السؤال: حلاقة للرجال؟

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:46–48.

قال: ابتسمت وقالت لا للنساء. النساء يحلقن رؤوسهن في المدينة ! نعم. أمك تلبس السروال مثلك؟ أحيانا. تدخن مثلك؟ لا أمي لا تدخن.[1]

إذا كان هذا هو نمط الحياة المدنية الذي كانت تعيشه الجزائر، فإنه في المقابل يوجد نمط آخر مغاير تماما لهذا الواقع. إنه نمط الحياة الريفية والمرأة التي لا تزال على عهدها مع الأرض والخرافات والأساطير وعلاقتها بأفراد عائلتها والتي ما تزال إلى اليوم مجسدة في أغلب المناطق، تتحدث هادية عن بعض تلك الأساطير فتقول لعايد:... لشدة مقاومته أطلقوا عليه النار من كل جهة... كانوا ألف عسكري؟

– قد يصح ذلك لكن، كيف دفن في حناجر الطيور؟ أليس ذلك تهويلا في الكلام من السكان؟

– ذاك ايضا صحيح، انت لا تعرف اسلوب الناس هنا في الكلام... عندما قتل، حرم الأعداء دفنه على الناس، فأكلته الطيور...

– إنه كلام عجيب؟ عجيب وجميل في نفس الوقت ! قالت له هادية بابتسام :

– أنت يا ولدي من المدينة، لديك ما يشغلك فيها... أما نحن هنا فشغلنا هو نسيج الزرابي ونسيج الكلمات؟[2]

قدم لنا الكاتب في هذا الحوار شخصية الأم هادية بعيدا عن الوصف والسرد؛ نظرا لان للحوار في مثل هذا الأثر في رسم الشخوص، وتحديد الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية. وهو إلى ذلك، ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة، وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي، والكشف عن طبائعها النفسية. بالقدر الذي يسهم فيه المونولوج الداخلي في هذه المسألة.[3]المتجلية عبر نبرتها الصوتية وحركاتها الجسدية ودلالاتها اللفظية. حملت على

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:79–80.

[2] المصدر نفسه، ص ص:153–155.

[3] ينظر إبراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة. ص:192.

مستوى التسمية إيماءات بالهدوء والثبات وعدم التسرع في أخذ القرارات، كما حملت على مستوى التفكير صفة الشخصية الاستذكارية التي تعيد إنشاء الذاكرة الجماعية والفردية.

وعلى هذا الأساس تحتل شخصية الأم بالموازاة مع الأب صدارة عند **عبد الحميد بن هدوقة** في توظيفه للشخصية المرجعية مقارنة بكتاب آخزين اتخذوا من شخصية الجد والأولياء سبيلا لهم. وفي حقيقة الأمر فهما نموذجان يشكلان بالكاد عمر الرواية بالمغرب وهي تتعامل مع النماذج البشرية؛ إما على مستوى التصنيف أو الوظيفة أو الزمن أو جهة القراءة أو حتى التخييل الذاتي. يقول **إبراهيم خليل** في دراسته للمكون هذا: وبما أن الشخصية في الرواية تختلف عن الشخص Person الذي يوجد في العادة خارج النصوص، فقد دأب الدارسون، ونقاد الرواية، سواء منهم من اعتنى بنظرية الرواية أو من اعتنى بعلم السرد، على تصنيف الشخصيات، تصنيفا يتواءم مع الخصائص الفنية والسمات الذاتية، والوظائف التي تناط بكل شخصية من الشخصيات. فالشخصية في الرواية تخييلية، لسانية... ثابتة أو متغيرة، محورية رئيسية أو غير محورية...[1]

في سبيل مواصلة تحليلنا لأنماط تقديم الشخصية في الرواية الجزائرية التأسيسية، تستوقفنا بقوة شخصيتا الأحمر وعايد، إنهما يشكلان مفارقة سردية جد فنية في الكشف على نمط الشخصية النامية المتغيرة عبر شبكة الأحداث والعلاقات. وبالتالي فإن وظيفة مبدأ التحول هذا، هو ترجمة التغيرات الحاصلة في البنية الحكائية إلى تغيرات في البنية العاملية للشخصيات، ومن هنا شمولية مبدأ التحول وقدرته على الامتداد أفقيا وعموديا والتحكم في بنية الأحداث وبنية الشخصيات بل وفي جميع مكونات البنية الروائية.[2]

وبالنظر إلى الجازية والدراويش فإن كلا النموذجين يبدءان بالظهور رويدا رويدا إما على مستوى الوصف الخارجـــي أو على مستوى المكونات الداخلية لهما. استأثر الأحمر بالزمـــن الاستذكاري للطيب/ بينما استأثر عايد بالزمن السردي والتخييلي للراوي. يقول الطيب عن

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:194-195.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص ص:245-246.

الأحمر: ... ثم جاءت أنباء ابن الشمبيط الذي يقرأ في آخر الدنيا في أمريكيا... ثم جاء الطالب صاحب الحلم الأحمر... الطالب صاحب الحلم الأحمر قال ذات يوم، متحدثا عن السكان:"إن رؤوسهم جد صغيرة، لو وضعت فيها أفكار كبيرة انفجرت" ... الأحمر اختار أن يدخل إلى عقول الناس من عيونهم بدل الآذان؟ العين لا تتسع طفرة واحدة لدخول فكرة جديدة. تحدث للناس عن عيون تسيل إلى أعلى؟... الناس ينتظرون مشاريع خضراء وهو جاءهم بمشاريع حمراء؟ قال لهم لا تغتروا بالخضرة إن مثلت الربيع فلن تمثل النضج بحال؟[1]

في حين يقول الراوي عن عايد: وصلت أخبار الجازية إلى المهجر، هام بها كل من أحس في عروقه بقية من قوة.

من بين هؤلاء عايد. شاب مثقف ذو عزم، عاش بالمهجر منذ الطفولة. أبوه صديق حميم للأخضر بن الجبايلي أبي الطيب السجين... نما عايد وترعرع، وترعرع في نفسه حب هذه القرية الجبلية التي تحيا فيها الجازية... وهكذا وجد عايد نفسه يتأهب للرجوع في وقت لم يحدده من قبل... جاء إلى الوطن بسيارة فخمة، استكبرها فيه الناس... قالوا معرضين به، إن سيارته بها أربعة أبواق ![2]

بين التقديم الأول والثاني يقف القارئ أمام مظهرين من مظاهر تقديم الشخصية، أحدهما يهتم بالمظهر الداخلي كالذي نستشفه من قراءة الطيب لأفكار الأحمر ومشاريعه. والآخر مظهر خارجي حصل من ذلك الاتصال بشخصية عايد ووصفها من طرف الراوي. وسرعان ما يتداخل هاذين التقديمين بشكل يضفي إلى اكتمال البناء الفني لمكون الشخصيتين، خاصة عندما يمدنا النص مرة أخرى وبصفة تناوبية عن الصفات الخارجية للأحمر من مثل:... نحن نعيش اللحظات الأولى من تعارفنا... فإن أطواره تبدو غريبة،عيناه لا تستقران على مكان، أفكاره تنتقل من فكرة إلى أخرى، كأنه يبحث عن شيء جديد لم يسبقه إليه

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:14-21.

[2] المصدر نفسه، ص ص:27-29.

أحد... قالت واحدة تصف الأحمر: شعره كالذرة؟ قالت الأخرى: عيناه فريكيتان...[1]وعن الصفات الداخلية مثل: ... وكأن حركة الصعود أنسته في التدخين وأعادت إلى ذهنه فكرة مفاتحة ابن الجبايلي في موضوع الجازية، وربما أيضا الكشف له عن ما تراوده نفسه بشأن مقتل الطالب... في موضوع الجازية فكر أن يقول لابن الجبايلي، أنه أساسا جاء من أجلها، ثم لما علم بما جرى، وبخطبتها للطيب، عدل من مشروعه الأول، وهو الآن يرغب في الزواج بحجيلة...[2]

تبدأ شخصية الأحمر باحتلال مكانها من خلال حضورها ذاتنا مؤرقة لذات الراوي في تفكيره، ولحياة القرية في تصرفاته، ولعايد في سعيه للزواج بالجازية. يتمثل ذلك الحضور بإمعان في طقوس الزردة التي خرجت أجواؤها من الواقع إلى اللاواقع، واسطرتها عبر تداخل حركات الرقص ولعق المناجل وحالات تجلي الدراويش الصوفية وبكائهم، وأصوات الزرنة والبنادير، وأصداء قصف الرعود، ووميض البروق، وانهمار المطر. فكلها عوامل ساعدت في رسم ملامح الشخصيات الخارجية والداخلية وبذلك اسطره المكان والشخوص والأحداث على حد سواء.[3] يقول الراوي دالا على ذلك: ازداد وطيس الحضرة التهابا وتكهربا، برق البرق حتى أضاء كل شيء، وأضاء الجازية بشكل غريب... لكن لم يأبه أحد بالبرق في تلك اللحظات. كانت العيون موجهة نحو الأحمر؟

لكن الأحمر كان رأى تجمع ضوء البرق على الجازية، فاتجه نحوها، يشق صفوف النساء ومد يده إليها... جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش... يشتد العزف، يشتد قصف الرعد، تشتد صيحات الدراويش. المناجل تضوء والبرق يضوء؟... وينهمر المطر...[4]

بهذه الأمثلة وغيرها تنمو شخصية الأحمر لتحتل لها مكانا رئيسيا يشبه مكانة البطل

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:64-79.

[2] المصدر نفسه، ص ص:105-106.

[3] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص ص:23-24.

[4] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:91-92.

في الزمن الأول، على الرغم من عدم تحقق البرنامج السردي له. اعتمد الكاتب في تقديمه للقارئ على الطريقة غير المباشرة أين أمدنا بمعلومات ضمنية وصريحة وبالشكل الذي يقرره هو؛ وهي في الحقيقة سيطرة مبررة كونها نتيجة حتمية لاستذكاراته داخل السجن. فهل حدث ذلك أيضا مع عايد؟

إن شخصية عايد في هذه الرواية لم تأت كسابقتها لا من حيث الكثافة السيكولوجية، باعتباره هو الأخر وفي بداية برنامجه السردي كان يسعى وراء التعرف ومن ثم الزواج بالجازية. ولا من حيث الكثافة الدلالية والتي عادة ما تزودنا بأوصاف وأفعال له.

كثيرا ما تم التعرف على جملة هذه الخصائص عن طريق فسح المجال لها للتعبير عن نفسها بنفسها، وان تخللت حالات تعكس ذلك. وسبيله في هذا الإمداد بالمعلومات شبكة علاقات واسعة مع الشخصيات الروائية كالراعي والأخضر وابنته ودراويش القرية...

إن سمة هذه الحوارات على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، كونها تمدنا بفيض من المعاني حول هذه الشخصية النامية؛ منها أنها هادئة، ذكية، مرنة، تحاول الوصول إلى الهدف بشتى الوسائل. تختلف عن الأخرى في كونها لا يهدا لها بال، كثيرة الانفعال، تحاول الوصول إلى مبتغاها عن طريق سبيل واحد هو تنقلها المستمر وتفكيرها العميق في تجسيد المشروع من عدمه. يقول الراوي في عايد: كان أحد الرعاة يترصده منذ حين، ولما رآه جلس قرب عين المضيق ساق قطيعه متجها نحوه. لم يدر عايد كيف وجد نفسه ماسكا بعرق شجرة بارز من بين الصخور... ضحك الراعي وهو يراه في هلعه ذاك، وقال له:

– لا تخف، إنك بعيد عن طريقها !

تأمله عايد بغضب... استعاد أنفاسه، وفكر أن غضبه ليس في محله. فليس هناك فرق كبير بين عقل الراعي وعقول أكباشه؟[1]

[1] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:30-31.

وعلى إثر ما جرى تمضي الأحداث كاشفة لنا المهاجر وهو يسعى إلى تحقيق حلمه، ويتحول من مجرد ضيف إلى ساكن من سكان الدشرة؛ يشاطرهم حياتهم عاداتهم وتقاليدهم شعورهم وإحساسهم حول القرية ومصيرها. فمن شأن هذه المشاركة أن تؤدي في نهاية المطاف إلى كون الرواية كجنس أدبي متميز، يمتلك القدرة الخاصة على جعل شخصياته مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش وذلك لدرجة أننا نشعر إزاءهم بالتصديق:[1] ... حير عايد مقتل الطالب؟ إن صقوطه في الهاوية من مكان قرب عين المضيق أعاد إلى ذاكرته صورة قطيع الاكباش الذي فاجأه يوم أن كان قادما إلى الدشرة... تخيل عايد انه قد وقع تحقيق... بينما ما وقع هو أن السكان ضنوا أن الطيب هو القاتل... شعر عايد منذ أن سمع قصة الجازية والطالب صاحب الحلم الأحمر، إن الدشرة في كل دقيقة تبتعد عن نفسه... لا أصدق منذ وجودي بهذه الدشرة وأنا أحيا في الأساطير والخرافات. كأني في عالم آخر؟[2]

وعليه فإن ما يجسد هذا النموذج في طابعه الداخلي والخارجي، إنما هو تلك الحالات الشعورية والانتقالات الجسدية التي حاول الكاتب أن يرسمها للقارئ عبر إيراده لحدثين هامين وبارزين في مسار الشخصية النامية عايد خصوصا والرواية عموما. وبذلك إصباغ الشخصية بصفات تعكس الواقع الذي استقى منه الكاتب أفكاره. فحدث اللقاء بين حجيلة وعايد، ومشاركة هذا الأخير السكان طقوس الزردة يكشفان ذلك جليا يقول الكاتب عن الحدث الأخير: يقوم عايد في خجل، يتقدم إلى الباحة متعثرا، تشرئب أعناق النساءلرؤيته. إنه جميل ! وجهه كالحليب بياضا وطراوة ! هكذا تعلق بعض النساء... الدرويش يراقصه، لكن رجلي عايد لا تستجيبان لرقص الدرويش...[3]

---

[1] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ص ص:153-300.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص ص:97-98.

[3] المصدر نفسه، ص:207.

هي بعض ملامح الشخصية وهي تلج عالم رواية الجازية والدراويش المفعم بالتطورات والأحداث التي تعكس لها تنوعا وتطورا توزع بين المرجعي والتاريخي، الرئيسي والثانوي، العاملي والمعارض وما إلى ذلك... إنه توظيف جعل من العالم التخييلي عالما متلاحما يحيل مباشرة إلى مرجعه الاجتماعي والثقافي الذي تجلى لدى الكاتب كبعد فني خاص لا من حيث التسمية ولا من حيث الدلالات والمعاني الحاملة لها هذه التسمية، والتي تبقى رهينة القارئ وتأويلاته.

تغدو الرواية انطلاقا من التحليل السابق- الذي حاولنا من خلاله جس نبضها الزمني والفضائي والشخصياتي- خطابا متجاوزا للغة المتداولة، تحكمه دوافع تقنية وجمالية تجهل منه بنية رمزية تتميز بالنمو المتشابك والمعقد، يرمي إلى معالجة قضية الفرد والأرض ومسألة الاشتراكية في المجتمع الجزائري فترة ما بعد الاستقلال.

إن امتلاك تلك الأحداث الخاصة بعالم الرواية، وتداخلها فيما بينها إلى درجة أن القارئ يعيش مع الأحداث، يضفي في نهاية المطاف إلى قدرة الكاتب في استثمار شخصيات منفردة في سلوكها وتفكيرها ولغتها، وبذلك لغة الرواية ككل. فما الذي يمكن تلمسه حول اشتغال اللغة السردية/الخطاب في الجازية والدراويش وخاصة في مستوى الصياغة المعجمية والتركيبية؟

في بداية الأمر نشير إلى أن اهتمامنا بهذا المستوى من لغة الرواية(خطابها) يندرج -دائما- ضمن المقاربة الرامية إلى رصد الأشكال السردية الرائدة التجريبية إذا ما قورنت بنظيرتها التقليدية. فالتجريب في هذا النص وغيره يتكئ في الأساس على اللغة؛ إذ يدخل الكاتب عبر سارده مغامرة اللغة في انعراجاتها والتواءاتها، إلى درجة أن النص أحيانا يتحول إلى سبر في أغوار مفردة من مفرداته... ولم تعد بذلك الرواية تشخص واقعا اجتماعيا موصوفا بل أصبح همها تشخيص اللغة بدرجة أساسية.[1]

[1] محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة دراسة. ص:250.

– في مستوى المظهر الأول من اشتغال لغة الرواية ومنه خطابها نقف عند ذلك التكثيف والإيجاز الدلالي الناتج عن ذلك التماهي بين لغة الكاتب ودواخل شخصياته، ما يكسبها رقتها وشفافيتها. وهذا ما يسميه **كوهن (Jean Cohen)** العدوى الأسلوبية؛ فمعجم السارد وإيقاع السرد يتلونان بنوعية التعبير الذي تبلوره الشخصية. فبقدر ما تتوغل الشخصية في التماهي مع حالتها النفسية، بقدر ما تشحن اللغـــة السردية بحميمية معجمها.[1] وهذا ما نجده مع لغة العديـــد من شخصيات الروايــة وبخاصة اللغة الاجتماعية التي تتحاور بها، كالذي نقرأه على لسان الأخضر بن الجبايلي في قوله: قومي يا ابنة الناس، لقد جاءنا ضيف من أعز الضيوف. أعدي لنا عشاء طيبا. لا تستعملي الكسكسي الجاهز **أفتلي** للعشاء كسكسيا جديدا من قمحنا...[2]

ويضيف مرة أخرى على لسان حجيلة وهي تحاور عايد فتقول: عادت **بطاس** ماء وهي تقول ضاحكة:

– بارد يزيل الهم؟ من عين الصفصاف، حيث التقينا لأول مرة؟... تناول منها **طاس** الماء شاكرا. تجرع منه جرعات...[3]

كما تضيف الأم بدورها:

– أمي؟ أمي؟ تعالي دقيقة؟

– أجابتها أنها لا تستطيع، لأن العجين في القصعة...[4]

على هذا النحو أوردنا بعض الأمثلة والمظاهر الدالة على المعجم اللغوي للرواية المكون لخطابها، والذي حاول من خلاله الكاتب رسم صورة حقيقية لحياة أبطاله ولغة تخاطبهم التي تدخل في خانة الموروث الشعبي. فألفاظ من مثل **افتلي، طاس، القصعة** وبالرغم من

---

[1] عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ص:88.

[2] عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ص:46.

[3] المصدر نفسه، ص:116.

[4] نفسه، ص:153.

شعبيتها فإنها لا تحتاج إلى معاجم لشرحها، شأنها في ذلك شأن باقي لغة الرواية التي هي في عمومها لغة مباشرة تقريرية غير مستعصية الفهم على القارئ.

وعند العودة إلى المستوى التركيبي فإنه هو الآخر حمل أمثلة ونماذج تدل في العموم على أساليب بسيطة تجمعها جمل خبرية وإنشائية كما الجمل الفعلية والاسمية ناهيك عن بعض التقديمات والتأخيرات بين الفينة والأخرى.

ومنه نستنتج أن البحث عن أو في المستوى اللغوي والتركيبي في نص الجازية والدراويش دليل على أن اللغة السردية/الخطاب وهي تخوض التجريب بدأت في الانفتاح على حقول المعارف الأخرى، تستلهم تارة وتجدد تارة أخرى. حتى أصبحت عملية الصياغة الروائية تناصية مــع اللغات الجماعية والخطابات الشفاهية والمكتوبة والموجودة فعلا في الواقع. أليس لكل فترة لغتها المتشكلة من ألوان الفنون والقيم والتصورات السائدة في تلك اللحظة الزمنية؟ ومهما تكن طبيعة هذه السياقات بعيدة من حيث النوع والجنس عن العملية الإبداعية؟ إنه ما تم اشتثماره عند كاتبنا .

3- الخطاب الروائي وعلاقته بالواقع والتاريخ.

إذا كان نزوع بعض الروائيين الغربيين إلى النمط الساخر في الحكي أمر أخذ له مكانا قارا وثابتا في تاريخ الرواية الحديث، أين أصبح السرد هدرا. ودون أن يقدم للفكر بشكل حر، ولا أن يهتم بالسرد في حد ذاته أو الجمع بين حوادثه. وإلى درجة أن أصبح المبدع لا على أنه روائي بل باعتباره صائدا للخوارق. وبذلك لم تعد هذه الأشكال – الروايات الهزلية- تقدم سردا، بل حوادث وصورا واستحضارات تتصرف بها النزوة وحدها. ويمكن أن نتذكر في هذا الصدد رواية(تريستام ستندي) **لستيرن** والتي ظهرت قبل قرنين حيث تحمل الرواية كذلك صفحات بيض وفصولا مؤلفة من سطر واحد، وصورا مرسومة ولعبا بالإشارات الطبيعية غير المألوفة. وهكذا فإن الحاجة إلى تحطيم المنطق المزيف للسرد عن طريق ما هو

مخالف للمألوف ليست ظاهرة خاصة بعصر.[1]بدليل أنه وفي فترة ما وعندما تغوص الرواية في أعماق التاريخ، وعندما تحرص حرصا شديدا على أن تلتبس به، يسترجع النص أسئلة الواقعي والمتخيل، الروائي والتاريخي، المؤتلف والمختلف؛ خصوصا إذا كانت الرواية تنازلت عن شرط الهزلي واللعبي، وجعلت سياقها مفعما بروح التاريخ سياقيا.[2]

إن سنة التطور الطبيعي وقانون الفعل ورد الفعل هذا، جعل هذا الجنس يسعى أن يكون للمرة الأولى جنسا يستعير الأشكال من الواقع، وبذلك اكتشاف طريقة جديدة في الإحساس والتخيل مغايرة لتلك الساخرة، وإنتاج نماذج للحياة(الواقع/التاريخ) جماليا عن طريق المعاني. وما تحتها من دلالات حول مصير الإنسان ومعاناته عبر الأزمنة. كتب **سارتر** عام 1938 قال: إن معظم تيار المؤلفين المعاصرين، أمثال **بروست وجويس ودوس باسوس، وفولكنر وجيد و ف وولف** قد حاولوا، كل على طريقته أن يغيروا.[3]

لقد حدث الانتقال تدريجيا إذا ومن قوالب تستوحي الجانب الهزلي إلـى قوالب تحاول ملامسة الواقع بكل تموجاته وخاصة التاريخية منها. وطبيعي أن تكون تلك الطفرة في هذا المسار وبهذه العلاقة التي تربط النص الأدبي بخارجه أمر ضروري تلح عليه طبيعة العصر والتقدم العلمي في شتى المجالات، خاصة اللسانية منها. مع فارق في الأمر مفاده عدم إحداث قطيعة نهائية مع السياقات السابقة وان كانت هزلية.

إن الحديث عما هو خارجي يتيح فرصة أكبر وأعمق لدراسة أبعاد الرواية في علاقتها بالتاريخ، كما أن الحديث عن العلاقة التي تقيمها الأولى مع هذا الأخير تقودنا إلى البحث عن عناصر الاشتراك بينهما؛ فالتاريخ يرتبط بالإنسان ارتباطا وثيقا، إلا أن هذا الارتباط يختلف من حيث تعبير هذا الأخير عنه، إنه بذلك يتحمل العبء الأكبر في التعامل مع

---

[1] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:05.

[2] عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ط1، 2010. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ص: 235.

[3] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:189.

المادة التي بين يديه وكيفية تقديمها في صورة فنية تختلف عما يعرف بالتأريخ. حتى أضحت على اثر ذلك علاقة الرواية بالتاريخ والعكس علاقة وطيدة، فتزامن صعود الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر مع صعود علم التاريخ ليتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله.[1]فالرواية تبعا لذلك محفز من محفزات التاريخ ينبعث منها انبعاث الأسئلة التي تبحث عن كشف العلاقة الكائنة والممكنة تارة، وكيفية ذلك الإمكان تارة أخرى. فكيف يحدث التوافق بين الرواية والتاريخ؟ وما هي القوانين التي تحكم علاقات الاتصال والانفصال بينهما؟ كيف للروائي أن يتعامل مع شخصيات تاريخية مكتملة البناء في حين أن شخصيات العمل الإبداعي كائنات ورقية؟ وإن حصل لماذا يستعير فصولا من التاريخ دون أخرى؟... لماذا تعيد الرواية كتابة التاريخ اليوم؟ وهل تعثر على كل ذلك في الرواية الجزائرية الآن؟

3-1 الرواية والتاريخ حفر في الخلفيات المعرفية.

كثيرا ما يرادف التاريخ في أذهان الكثيرين لفظ حقيقة في مقابل الرواية، أو الخيال، أو التخريف. ويستتبع هذا الاعتبار إقرارا بوضعيتين خطابيتين متمايزتين... والواقع أن الذي بين الرواية والتاريخ من ترابط وتواشج هو أكبر من مجرد تماس وقائعي؛ بل ثمة ما يشي بأن النسغ السردي للكتابتين يطوي هوية واحدة، قبل أن يمتاز الصنفان عن بعضهما البعض، ومع التمايز تبقى انويه ماض مشترك مترسبة في جينيالوجيا الخطابين.[2]فمنذ أن استخدم **هيرودوت(Hérodote)** كلمة التاريخ إبان القرن الخامس قبل الميلاد أسقط إلى حد ما الاهتمام بمجموع الأساطير الإلهية، واهتم في المقابل باستقصاء الوقائع التي تخص الإنسان، نظرا لارتباط هذا الأخير وبشكل مباشر بتلك الوقائع الطبيعة أو المستحدثة من طرفه. فالتاريخ إذا هو مجموع الأحداث التي تترك حضورا قويا قادرا على البقاء ولما له من تأثير على مسار الإنسان، وقد تفرعت عنه حديثا من حيث المفهوم والممارسة عدة

---

[1] ينظر فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ. ط1، 2004. المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ص:05.

[2] عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ص: 09.

مصطلحات أهمها تلك التي تتناول دراسة الأحداث والوقائع انطلاقا من نظرة خاصة للمؤرخ ومبدأ يتبناه. يقول **عبد الله العروي** في ذلك: التاريخانية التي تتمثل في فلسفة المؤرخ إذ يؤرخ.[1]

إننا نعتقد أن الأمر أكبر من عناية مؤرخ، ولعل الجدل الحاصل فيما بعد بخصوص عملية التأريخ قد طغت إلى السطح بقوة. خاصة فيما تعلق بموضوعية المؤرخ في مقابل ذاتيته وهو يسرد تلك الحوادث التاريخية. فالمؤرخ بهذا المعنى أقرب ما يكون إلى روائي ملتزم بنوع خاص من الحكي، يستمد حكايته مما يحتمل وقوعه حقيقة، في مقابل روائي يستمد حكايته مما يحتمل وقوعه مجردا. وبهذا يكتفي المؤرخ بصياغة حكاياته، مستمدا شخوصها وزمانها وفضاءها من مصادر ووثائق تسجيلية... حيث الانتقاء والإخبار موكلان لإرادة المؤرخ فيما يثبته أو ينفيه.[2] إنه بذلك يتحمل العبء الأكبر في التعامل مع المادة التي بين لديه؛ ما بين ارغامات الماضي وإرهاصات الحاضر.

في مقابل مصطلح التاريخ وما تفرع عنه، سنتجاوز سؤال البدايات في الرواية كونه سبق التطرق إليه، كما أنه يمتلك أكثر من إجابة مرتبطة بتوجهات نظر خاصة؛ ترى فيما ترى أن لها خصوصية لا تميزها عن باقي بنات جنسها فحسب بل عن الألوان الأدبية الأخرى، إنها تنطلق نحو متلق واع بمجرياتها العامة(أو يفترض ذلك) مدركا لحيثياتها التاريخية. ولن تكون سلطة الأحداث وجماليات الكتابة آسرة للمتلقي كما في بعض الأنواع الأخرى.[3]إنها تماثل التاريخ في ذلك الاعتبار عندما تتوجه بدورها إلى أحداث الماضي وهي تفتش فيها عن أنويه الفعل الزمني وعن سيرورات أخرى.[4]أليست الرواية التاريخية إذا خطاب أدبي يشتغل على خطاب تاريخي ثابت سابق عليه، يحاول إعادة إنتاجه روائيا وضمن معطيات تشترك

---

[1] عبد الله العروي. ثقافتنا في ضوء التاريخ. ط2، 1988. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:20.

[2] المرجع نفسه، ص ص:27-28.

[3] نضال الشمالي. السرد العربي أوراق مختارة. ط1، 2011. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ص:184.

[4] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ. ص:34.

والخطاب التاريخي عموما؟ ووفق فنيات يغلب عليها طابع التخييل الذي هو أوفر فلسفة من التاريخ؟

إن السرد التخييلي بحسب **أرسطو**، يعنى بما يحدث، وليس بما حدث. فلا تكتفي معه القوانين العامة التي سعت جل المقاربات النقدية – خاصة النظرية الاجتماعية– إلى اعتبار النص الروائي ابن بيئة اجتماعية معينة، فليس أمامه إذا إلا استعاب واقع اجتماعي معين والتعبير عن ملابساته ورصد متغيراته وتفسير متناقضاته التاريخية خصوصا.

انطلاقا من هذه الاعتبارات وهذه التصورات بشأن استعاب النص الروائي للتاريخ أو حتى الاقتراب منه وقراءته فيما يعرف بالسرد عموما والسرد الروائي والتاريخي خصوصا، سنقدم قراءة لبعض تلك الآراء النقدية والنظرية لعدد من الباحثين الذين لم يتقيدوا بفكرة المحدودية المنهجية القائلة أن لكل نوع خطابي طريقة واحدة في التحليل لا تلائم غيره. وإذا ما تمكنا من ذلك انطلقنا في البحث عن خاصية خطابنا الأدبي محل الدراسة.

3- 2 الأدب/الرواية/الواقع.

تحاول الرواية اليوم كجنس أدبي أن تقدم أو تبرز امتلاكا معرفيا وجماليا للراهن الذي تصدر عنه زمانا ومكانا، وامتلاك الراهن يعني تقديم الحركة الاجتماعية روائيا. فالرواية مجتمع مصغر أو مقطع من مجتمع.[1] وفق مستويات مختلفة لم تبلغ إلى حد الساعة التناظر التام والنقل الحرفي لذلك الواقع وتلك المتغيرات الاجتماعية المرتبطة بالتاريخ؛ وما ذلك أيضا إلا لكون الرواية بناء خاص وواقع خاص مركب من مرجعه الأصلي ينضاف إليه الجانب الفني التخييلي.

إن الواقع المرجعي الذي تحاكيه الرواية بأسلوبها النثري أو حتى تنقل عنه، جعل القارئ وقبله الناقد يحاولان البحث عن تلك العلاقة، ومن ثم التأسيس لجملة من النظريات والقواعد

---

[1] صلاح الدين بوجاه. في الواقعية والروائية الشيء بين الجوهر والعرض. ط1، 1993. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص:15.

التي من شأنها أن تساهم في فك العلاقة بين الأدب والواقع منذ عصور ما قبل الميلاد، فقامت نظرية المحاكاة عند **أفلاطون** الذي نظر لتلك العلاقة على أسس مثالية. وبعده تلميذه **أرسطو** الذي يرى بأن تلك المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية. ليصل الحد مع الفيلسوف الألماني **كانط (Kant)** المؤمن بخصوصية العمل الفني وبنيته الذاتية. فكان الحكم الجمالي عنده صادر عن الذوق، وبالتالي يتميز التقييم الجمالي الاستيطيقي للأعمال الفنية بعدم استناده إلى المفاهيم. بل إلى لذة خاصة تنتج عن تأمل شكل الموضوع الجمالي. بمعنى أن الحكم الجمالي يكون ذاتيا وحتى دون إمكانية إقامة البرهان على صحة تقييمنا أو عدمها. كما أن الحكم الجمالي ينطلق من غائية الأعمال الفنية.[1]وبذلك تحرير الخيال من كل المعيقات التي تحد من انطلاقه لا سيما وأن فعل التخييل لديه فعل حر يعتمد في الأساس على المقارنة والتشكيل والتركيب والتمييز وغيرها من العمليات الراجعة إلى ذاتية المبدع، والتي كانت غائبة منذ البدايات الأولى وحتى القرن التاسع عشر، أين تجلى ذلك التخييل بقوة في كتابات العديـد من الروائيين أمثال **بلزاك** الـذي صور عادات عصره وآداب السلوك السائدة فيه. فأصبح الفن بهذه النظرة واحدا من أشكال الوعي الاجتماعي.

– في سياق فلسفي آخر، حاول **بول ريكور** أن يشتغل على الخطاب والدلالة بغية الكشف عن تجليات خطابية متنوعة. فبحث عن النسق العام والخاص الناظمين للبنيات الكلية المشتركة وبذلك إبراز سمات خاصة لكل خطاب. ففي كتابه Tenps et Récit كشف عن التنويعين الكبيرين لجنس السرد والمتمثلان في الرواية والتاريخ. وفي هذا السياق غدا العمل الفني عند الفيلسوف الفرنسي **سارتر** تجديدا شاملا للعالم وبذلك الوجود الذي تسعى الكتابة إلى الكشف عنه عن طريق الاتصال والتكامل بين المظاهر الخطابية المتنوعة خاصة التاريخية منها.

[1] ينظر رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:22.

لا ريب إذا في أن أهمية الواقع ومكانته ضمن العملية النقدية والإبداعية- كان ولا يزال يمثل حجر الأساس في جل الدراسات وبخاصة الحديثة منها والتي تحرص على التمييز بين داخل النص وخارجه- جعل حجم التماهي بين الخطابين على مستوى كبير، إلى درجة أن الرواية انحازت إلى التاريخ واختارته مادة للشراكة الفنية وهي في هذا الاختيار لا تضع قطيعة بين الواقع والتاريخ. فقد يحدث أن يكون الواقع ملتبسا ومعقدا في أحايين كثيرة وتفسيره أو حتى فهمه لا يكون إلا عن طريق التاريخ. يقول عبد **السلام أقلمون:** إذا كانت روايات بعينها سميت أحيانا كثيرة بالشعرية، تغلب المكون الاسطاطيقي وترفعه إلى مستوى مهيمن نصي، حيث تحتفل بنسقها البنائي وتبرز ذاتها الفنية أكثر من ارتباطها بالموضوع، فإن الرواية عند ارتباطها بالتاريخ، تكون اختارت أن تبئر المعاني والدلالات من خلال توسيط الشرط الفني.[1] فيصبح النص السردي من أكثر النصوص استحضارا للمعالم التاريخية وللمظاهر الاجتماعية وما تحمله من أنساق فكرية وأديولوجية. ما يخلق له إمكانية تصوير الواقع الممكن والكائن ضمن السيرورة التاريخية للمجتمع.

3- 3 بين تحولات الواقع/التاريخ وتحولات الرواية.

من خلال الطرح السالف تبين أن العلاقة بين الرواية والواقع عضوية، لا تحتاج في كثير من الأحيان إلى إبانة وبراهين دامغة. كما أن الفصل بين عنصري هذه المعادلة من شأنه الإيحاء وكأنهما حقلان منفصلان؛ فالواقع حصيلة الوجود الإنساني في أطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية وحتى السياسية فيما يعرف اليوم بمصطلح الاجتماعي.

كما أن الرواية شأنها شأن جميع الأجناس التعبيرية، لا تغدو كونها نمطا ثقافيا يشكل وحدة رئيسية من وحدات المخيال الاجتماعي، وكذلك عنصر من عناصر الواقع. وبهذا المعنى يعد الاجتماعي(الواقع) محفورا في الرواية بمقدار ما تكون هذه الأخيرة محفورة فيه، ما حدا بالناقد الفرنسي **رولان بارت** إلى اعتبار الكتابة الإبداعية عموما، وظيفة لكونها تربط بين

[1] عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ص: 05.

الإبداع والمجتمع، إذ إنها اللغة الأدبية المتحولة من خلال وجهتها المجتمعية، إنها الشكل المتأثر بالبيئة الإنسانية، وهي، على هذا النحو، مرتبطة بالأزمات الكبرى للتاريخ. كما يبقى القص عموما شكلا ممتدا على الرواية والتاريخ معا.[1]وبمعنى أدق فإن توظيف التاريخ وسيلة مثلى لفهم الواقع أو نقده، وأن طبيعة الاحتواء المتبادل طبيعة نسقية لا مجال لإنكارها خاصة في العصر الحديث.

إذا فالعلاقة هذه تستدعي جملة من الأسئلة والإشكاليات المتعلقة بتلك التحولات التاريخية التي شهدتها الرواية عموما والعربية خصوصا ووسط مناخ عام ميزته هو الآخر حركية تاريخية مستمرة وبغض النظر عن المسببات التي كانت وراء ذلك التغير والتحول الذي طال جل الميادين؛ أليس من شأن هذه الفاعلية تأسيس بنى جديدة يتألف منها الخطاب الروائي عن طريق الاستيعاب والتحوير؟ هل مكونات العالم التاريخي بما فيها من لغة وخطاب وحدث وشخصيات... تفترض وجود جانب صناعي(تخييلي) آخر؟ هل يختلف فعل الحكي التاريخي بسمات مميزة عن الحكي التخييلي؟ ...

لم يكن التاريخ في شكل انكتابه وطبيعة سرده خالصا للوقائع والحوادث، بل كان يكتنف بين الفينة والأخرى عن هوية ثانية توازي طبيعته الوقائعية. وإذا كانت هذه الهوية في التاريخ لا تفصح عن نفسها إلا على كره واستحياء، فإنها من ناحية ثانية ستدل على حاجة الحكاية إلى أن تستقل هي الأخرى بنفسها وأن تطلب وضعا اعتباريا يظهرها خالصة من التاريخ. وهذه الهوية الحكائية ستستقل بنفسها في الرواية والحكاية والسرد القصصي بشكل عام، وستشق طريقا تطور فيه شكلها ومضمونها... في شكل نصوص ذات انجاز متفرد.[2]تحمل على عاتقها أشكال التبادل بين وقائع التاريخ ووقائع الرواية المشكلين في نهاية المطاف العالم أو الحياة. إنه صار بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية تشيد كيان سردي دال فنيا، كما بإمكان التاريخ ان يستعيد ما يحتاجه من مواد روائية. فعديدة تلك

[1] ينظر رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:73.

[2] عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ص: 101.

المؤلفات التاريخية العربية التي تعج بحكايات الخيال والأساطير والوقائع التاريخية والأعلام المشهورين. ومعنى هذا أن طبيعة الاحتواء المتبادل لا مجال لإنكارها حتى وان كان هذا التاريخ ذاتيا.

في ضوء هذا الفهم لتحولات الطرفين، ننفي عن الرواية العربية طابعها التصويري الانعكاسي للواقع لتغدو بحق الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه، وهي طريقة لم تتحد عبر الاحتفال العربي بالجنس الوافد فحسب. وإنما بوعي كتاب حداثيين ضمنوا ذاك الجنس الروائي الحديث وعيا تاريخيا حديثا.[1]يوازي تلك التحديات الصعبة التي كانت تحياها الشعوب آنذاك. وصفها **بلزاك (Balzac)** قائلا في ذات السياق بأنها خطة واسعة جدا تجمع التاريخ ونقد المجتمع وتحليل أشراره ومناقشة مذاهبه. كما وصفها **ميلان كونديرا (Milan Kundera)** الروائي التشيكي قائلا: إن وعينا بالتاريخ مكون أساسي لعملية استمتاعنا بالفن... إنه لا معنى للفن بحد ذاته فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ المجتمع... نستعيد التاريخ وعناصر التاريخ إلى وعي الرواية، ووعي كتابها؛ فالرواية جزء من التاريخ، وهي تعمل على التاريخ بعناصره الصغيرة: تاريخ الوعي الفردي والسيكولوجي الدقيق... تاريخ الفئات والمجموعات الصغيرة في المجتمعات؛ كما أنها تعمل على عناصره الكبيرة: تاريخ الشعوب والأعراق، والثورات والتحـــولات الكبرى.[2]

في تاريخنا العربي هناك إشكالات عدة فيما يخص التعامل مع هذا المكون الموجود سلفا ومع الموضوعية التي يتسم بها إذا ما قيس بعملية الكتابة في حد ذاتها من جانب. وبالنظر إلى المحطات التاريخية التي ألمت بالمنطقة العربية واستعمارها جانبا آخر. بالإضافة إلى كل ذلك فإن هذا التوظيف للتاريخ عادة ما ينحو منحيين، أحدهما واقعي والآخر خرافي؛ ففي الأول يتم توظيفه كما هو سواء كان تاريخا قريبا أو بعيدا. أما في الآخر فقد وظفت فيه الحكايات الشعبية المتوارثة وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة وثلة من الأساطير والخرافات

---

[1] ينظر روجر آلن. الرواية العربية ترجمة حصة إبراهيم المنيف. ص ص:85-86.

[2] ينظر فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ص ص:12-13.

التي تشكل جزءا مهما من وعي المجتمع. يقول **عبد الله العروي** في ذلك: نعتقد بداهة أن اختيار الماضي تفرع إما في شكل خرافة وإما في شكل قول مثبت بوثيقة. الواقع أن قسما ضئيلا جدا من معلوماتنا حول الماضي خاضع إلى التوثيق، أما القسم الأكبر فهو دائما وباستمرار مفرغ في تصور عام وعامي يمثل جانبا من ثقافتنا الوطنية.[1]

في مقابل تلك الإشكاليات السالفة وكذا سؤال البدايات حوا ما إن كان التاريخ هو المصدر والعكس. نقر بان الرواية بدأت مسارها بالاتكاء على التاريخ والعكس. وأن إلغاء أحد الطرفين من بنية كل منهما أمر غير مقبول، بدليل حاجة كل منهما إلى التعبير، إلا أن الحرية التي لازمت المبدعين في التعبير عن التاريخ وإشباعه اجتماعيا أكثر منها تلك التي يمثلها المؤرخ؛ فقد سلط ولا يزال الروائي ضوءه على مكونات الشخوص وافترض حديثا لأحاسيسها ودواخلها واجتهد في فهم الدوافع وراء اختياراتها، فجمع بذلك بين الكائن والممكن ليتسع بذلك نطاق التوليد للأحداث. وطبيعي بهذا المعنى أن الرواية استطاعت أن تمثل نوعا من التاريخ الشمولي؛ إذ بانشغالها بتسجيل الوقائع والأحداث دأبت على أن تجعل من موضوعها سجلا للحياة نفسها: سواء ما يتعلق بالحياة الداخلية للإنسان وتمثلاته الفكرية وعلاقاته الاجتماعية، أو ما يتعلق بالعلامات الخارجية ووظائفها الدالة. والانتقال بين العالمين، وتصوير الحالتين تكفله طبيعة الكتابة الروائية وهي تستمد قوتها مـــن حرية المبدع وعدم تقيده بالوقائع المحدودة.[2] على نحو ما لاحظه **فورستر (Forster)** من كون الأديب عندما يتناول حدثا أو شخصية يجد الحرية الكاملة في الانطلاق وراء خفايا الحدث ودوافعه. أو وراء التجربة الخصوصية للشخصية، بينما يقف المؤرخ جامدا إزاء هذا، ذلك أنه ملتزم برواية الحدث كما هو... أو بطريقة أخرى فإن مجال الخيال مفتوح أمام الكاتب بينما هو مغلق أمام المؤرخ... ومن هنا فإذا كانت أدوات الأديب من حيث دراسته الواعية للشخصية

---

[1] عبد الله العروي. مفهوم التاريخ. ط1، 1992. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:23.

[2] عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ص ص: 114-115.

والحدث والشخصية التي يؤرخ لها متكاملة، جاء عمله أقرب إلى الصدق منه إلى عمل المؤرخ.[1]

ومع ذلك فقد كانت الرواية وهي تستلهم التاريخ واعية بالحدود اللامتناهية لذلك الاستحضار، بل عملت على الاستفادة مما يتيحه لها بناؤها وتركيبها في مجارة التاريخ والخضوع لقانونه أو حتى السقوط في تكرار أحداثه واستنساخ وقائعه. وأن الفترة العصيبة التي عاشها المجتمع العربي مقارنة بالعالم المتقدم، جعلت التحولات التاريخية ومنها الروائية تسير في خط متواز. فصار بإمكان الرواية والتاريخ معا الإمساك بالواقع المظلم والمرير وتسريحه أفقيا وعموديا في خطابين متآزرين هو ما يمكن أن نصطلح عليه **الرواية التاريخية** التي بدأت تأخذ شكلها الذي نعيش تطوراته اليوم. كان ذلك في القرن الثامن عشر خاصة في انجلترا وفرنسا، يذكر **جيلار دي لاباتاي** سنة 1744 أن الناس أصبحوا بحاجة إلى كتابة أدبية فيها ما يشبه أحاديثهم العادية، والعلاقات الطبيعية التي يعيشونها، أو يمكن أن يعيشوه، إنهم كما يقول، باتوا يرغبون في رؤية انعكاسات حقيقية للعالم الذي يحيون فيه، وكذلك لحقيقة تاريخ المجتمع ولحسنات العصر وسيئاته.[2]

أمكننا أن نقف الآن عند التغير الأساسي الذي ضرب الرواية العربية مؤخرا وهي تجرب عنصر التاريخ الذي بدا في مرحلة من المراحل ضئيلا في بعض الكتابات الروائيـــة وما أن لبث حتى صار سمة طاغية لدى الأقطار العربية؛ نرصد في ذلك الكتابات الروائية **لصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وجرجي زيدان ويوسف القعيد وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وغالب هلسا وعبد الرحمن منيف** وأمثالهم كثر. إنها أعمال سردية ضربتها عاصفة 67 فتوجتها على الصعيد التقني وكذلك من حيث رؤيتها ومكونها الرمزي إلى تصوير ما حدث من تحولات في الحياة العربية؛ **فعبد الرحمن منيف** على سبيل المثال ارتبطت كتابته بالتأريخ للقمع والبحث عن شكل سردي يعيد كتابة تاريخ الجزيرة العربية والعراق وشرق المتوسط

---

[1] حلمي بدير. دراسات في الرواية والقصة. ط1، 1985. دار المعارف، القاهرة، مصر، ص ص: 59-60.

[2] وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الأدبي. ط1، 1991. دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ص ص:81-95.

عموما عبر التمثل الروائي وبخاصة في مدن الملح التي أعادت التنقيب في سير الأفراد الجموع الأمكنة الزائلة بفعل فاعل أو التي تغيرت معالمها.

ومن تجربة **منيف** وأقرانه يمكن القول أنه يوجد نمطان من الإنتاج الروائي العربي يتجاوران، وأن كلا من هاذين النمطين له مقروئيته الخاصة، ففي الوقت الذي يكتب **نجيب محفوظ** "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار" و" الحب تحت المطر" متجاوزا معماره الكلاسيكي يكتب **حنا مينا** رواياته الكلاسيكية البناء. وفي الوقت الذي يكتب **صنع الله إبراهيم**" اللجنة" و"بيروت...بيروت" و"ذات" يكتب **إلياس خوري** "الجبل الصغير" و"غاندي الصغير" ويكتب **ادوارد الخراط** "رامة والتنين" و"الزمن الآخر" ويكتب **جمال الغيطاني** "الزيني بركات" و" الخطط" و"التجليات" و" متون الأهرام" ...[1]وكأن مسار الكتابة الروائية التاريخية لدى الجيلين يسير بحركة عكسية فتجربة **منيف** وغيره على النقيض من تجربة **محفوظ** وأتباعه؛ تجربة تبدأ من الحاضر عائدة إلى الماضي. في حين تنطلق الأخرى من التاريخ الماضي إلى الحاضر. و حقيقة الأمر أنه سيان بالنسبة للكتابتين كونهما يتعاملان مع مادة واقعية تعمل على تجميع التفاصيل وتعيد التدقيق فيها من أجل رسم صورة واضحة المعالم.

نستنتج أن خط الاشتباك والتباعد الحاصل بين الرواية والتاريخ وإقامة جدار فاصل بينهما أمر غير ممكن، نظرا لأن قطاعا(جزءا) من الكتابة الروائية يشتغل على المادة التاريخية؛ وإذا رجعنا إلى محاولات أولية تجرب كتابة نص روائي عربي، سنكتشف أنها فعلت ذلك بين يدي التاريخ ومنه أخذت موضوعها وفـــي مضماره ترعرعت قبل أن تشق منوالـــها الخاص، لتقدم نصوصا روائية تستطيع استيعاب التاريخ بنقدية فائقة.

– ينبغي التنبيه هنا إلى أن معنى العلاقة التي تقيمها الرواية مع التاريخ تبتعد كثيرا عما عرف عند رواد هذا النوع الغربيين؛ كون هذه الطريقة والعلاقة جديدة تعتمد على المساءلة الفنية للتاريخ لا على روايته فحسب. كما أنها نصوص لم تتخذ التاريخ كهامش أو كإطار

[1] فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ص:76.

عام، بل أعادت كتابة التاريخ وفق منظور تكشف عنه النظريات السردية الحديثة، كالذي وقع مع النقد الواقعي ذو الاتجاه الاجتماعي في محاولته تقنين الحقيقي في الرواية عموما، والرواية التاريخية خصوصا. ولم يكن غريبا أن يبذل أتباع هذا النقد الوقت والجهد في تعديل النظرة إلى التاريخ خارج الرواية وداخلها... وكأن الروائيين أصبحوا راغبين في قراءة ما لم يقله التاريخ أكثر من رغبتهم في إعادة إنتاج ما سطرته كتب التاريخ.[1]في اعتمادها على كثافة الحضور التاريخي.

إن هذه العلاقة والتفاعل بين الأخبار والمنطوقات المكونة للنص الروائي وأخبار تاريخية أخرى، تقودنا إلى الحديث عن التناص وأن النص ليس وحدة قائمة بذاتها، بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له. ففي كتابها نص الرواية Le texte du romon تصف **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** النص الروائي على أنه دائرة مفتوحة تقطعه خطابات أو عدة محاور قادمة من مصادر أخرى... لتواصل معه التقاطع مع نصوص تالية.[2]الأمر إذا يتعلق بالخطاب في النص وخطابات محيطة وملازمة أكثر منه علاقة بين جمل معينة تقتبس أو تعارض جملا أخرى في نص آخر.

إن خاصية الرواية هذه جعلت منها نصا تسجيليا وبخاصة للتاريخ الحقيقي ومزجه بمادة متخيلة تحكي فنيا هذا التاريخ عبر التركيب والتأويل منذ القديم إلى يومنا هذا، فكتب **حنا مينا** "المصابيح الزرق" و"الشراع والعاصفة" كتعبير عن زمن الصراع مع الغرب الاستعماري، كما كتب **نجيب محفوظ** في ثلاثيته عـن زمن التحولات الاجتماعيـــة. ناهيك عـن المأساة الفلسطينية والإنسان العربي في "العائد إلى حيفا" يقول **محمود أمين العالم:** للرواية زمنية مزدوجة: هي الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هي تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، فضلا عن زمنية ثالثة وهي زمنية

---

[1] سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. ص:60.

[2] وليد الخشاب. دراسات في تعدي النص. ط1، 1994. الهيئة العامة لشؤون المطابع، مصر، ص:10.

قراءتها. ما يعني انخراط الرواية كمتخيل خاص في التاريخ الموضوعي، انطلاقا من بنائها الزمني الخاص القائم ضمن البناء العام للرواية.[1]

وهكذا نجد أنفسنا في علاقات متشابكة وبين حركيات متعددة أزمنة الخطاب وفضاءاته، فنحن من جهة أولى نكتشف علاقة زمنية الخطاب بزمن التخيل. ومن جهة أخرى نكتشف العلاقة بين الزمنين وأزمنة إنتاج وتلقي النص، أي السياقات المنتجة والقارئة لهذه النصوص الإبداعية خاصة التاريخية منها.

3- 4 الرواية التاريخية.

رأينا فيما سبق آراء وتوجهات شتى ترى أن التاريخ بمعناه العام هو كتابة أحداث الماضي، ويكون أيضا البحث عن المعلومات التي تتيح لنا فهم أفضل لحاضرنا أو هويتنا الخاصة أو العامة. وربما نضيف القول فنقول بأنه تحد للنسيان الذي يمحو لحظات الماضي المضيئة. إنه جزء من الواقع الذي نحياه، من عالمنا المتغير. وبهذا يقترب النص التاريخي مع النص الأدبي الذي يحمل على عاتقه نفس الهموم تقريبا، وبقدر هذا الاقتراب بقدر ما تكون الأسئلة لا تنتهي حولهما، وحول ما يكتنفانه من علاقات متشابكة فيما يعرف في عرف النقاد بالرواية التاريخية. فكيف رسمت حدود هذا النوع من الكتابات التي تتميز بالتاريخ حينا وتلتحم بالفن حينا آخر؟ كيف يوظف الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ هل توفر أحداث تاريخية في الرواية كاف للقول بأنها رواية تاريخية؟ وإذا كان كذلك كيف يمكن الموازنة بينهما؟

إذا كان بعض النقاد –لضرورة منهجية– قد ميزوا في بداية الأمر بين خطابين سرديين كبيرين هما التاريخ باعتباره سابقا عن الرواية، فإنهم عادوا في مرحلة تالية إلى تبيان نقاط الالتقاء. لا لسبب إلا لكون الرواية تنسب إلى التاريخ والأشياء التي تجمع بين الأدب

[1] محمود أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. ط1، 1994. دار المستقبل العربي، القاهرة، ص:13.

والتاريخ أكثر من تلك التي تفرق. والأمر يزداد التحاما والتصاقا أكثر عندما يتعلق بهما خاصة وأن التاريخ سرد نفعي يكشف القوانين المتحكمة بسيرورة الماضي وما جرى فيه من وقائع، والرواية تهتم بالكشف عن الحقائق الجمالية التي تكمن في تلك السيرورة من خلال التخيل وتحليل الأشخاص ووصف الأماكن والمشاهد العاطفية والغرامية التي كانت وراء تلك الأحداث؛ أي أن التاريخ يسعى إلى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان، في حين أن الرواية تسعى إلى تقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية والخيالية لما كان وينبغي أن يكون.[1]إنها من حيث بنيتها الفنية والتأسيسية تقوم بالتاريخ مرجعا أساسا على الرغم من كونه خطاب نفعي يسعى إلى كشف القوانين والأسباب المتحكمة في تتابع الأحداث والوقائع. في حين فإن الأدب والرواية خطاب جمالي يعنى بالوظيفة الإنشائية على حساب المرجعية أحيانا.

– يرى بعض النقاد والمهتمين بالرواية التاريخية بأنها مع الرومانسية نشأت بقواعدها الفنية الخاصة بها، وفتح الباب الواسع لها على يد **وولتر سكوت (Walter Scott)** الانجليزي فهو الذي اعتمد فيها أساسا هو التاريخ، ساعده في ذلك ثقافته وموهبته الواسعتين، بالإضافة إلى وطنيته الاسكتلندية وميله إلى الآثار القديمة. وبمرور الزمن أصبحت الفترة ما بين 1822– 1835 فترة توهج الرواية التاريخية في أوروبا، إذ كانت في نضارة ازدهارها، وكانت رواية(الخطيبان) للكاتب الايطالي **مانزوكي** قمة إبداع هذه الفترة، فهي لوحة عريضة ودقيقة للحياة في مقاطعة لمبارديا الايطالية تحت الحكم الاسباني لها عام 1630. عقدتها بسيطة، وتقدم العادات السائدة تفصيلا وبدقة...[2]

ومع مرور الزمن أصبحت الرواية محفزا من محفزات التاريخ، ينبعث منها هذا الأخير معلنا تواصل أمتن وحرية أوسع في توثيق العلاقة بين الحاضر والماضي ولما لا المستقبل. إنها في صورة من صورها تلبية للحاضر تنطلق منه نحو الماضي لترتد إلى المستقبل بالدلالات

---

[1] إبراهيم خليل. ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:115.

[2] الطاهر أحمد مكي. الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه. ط1، 1987. دار المعارف، القاهرة، مصر، ص:557.

والتصورات والاكتشافات، عن طريق الانفلات من أحادية الزمن و الفضاء والشخصية الذين كانوا يميزون أجناسا أدبية أخرى.فكيف يتم استحضار ذلك؟

تتعد طرق استحضار المعلومة التاريخية في الخطاب الأدبي عامة والروائي خاصة. وكون هذا الأخير يشتغل بدوره على خطاب سابق هو الخطاب التاريخي وذلك وفق عدة أنماط، أفضي في نهاية المطاف إلى اجتماع المصداقيتين؛ الوثائقية والفنية وهذا من خلال:

1- سرد مجموعة من الأخبار التاريخية المتتابعة في بداية العمل الروائي أو المشهد بقلم الكاتب: شاعت مثل هذه البدايات لدى الرعيل الأول من كتاب الرواية التاريخية، وهدفهم في ذلك هو التمهيد لمجريات تاريخية تشتغل عليها الرواية فيما بعد. من سمات هذا الاستهلال هو أنه يكتب بلغة مباشرة- إخبارية. يمكن أن نصطلح عليه سردا تاريخيا تقليديا همه الأول إيصال الفكرة كما هي وبأقصر السبل المتاحة. لذا علينا القول بأن هذا النوع من السرد التاريخي يقدم المعلومة دون تدخل في تحليلها أو إيضاحها، وبهذا يغدو الكاتب رهين المادة التاريخية التي يقول فيها **جورج لوكاتش:** بأنها فخ للكاتب العصري.[1]فقدرته الروائية ستكون محل صراع بين أنانيته وبين الصدق التاريخي، حتى أن الأمر يتعداه على حساب الجانب الفني. وهذا ما يسوغ للمرجعية التاريخية أن تتفوق بشكل واضح على نظيرتها الفنية وأن يصير الأمر ينحو نحو غايات تعليمية بحتة. نجد هذا النمط عند **جورجي زيدان وعلي الجارم** وغيرهما من كتاب المرحلة الأولى في هذه الرواية.

2- مزج السردي بالتاريخي: وهي طريقة متقدمة في دمج معالم خطابين متضامين في صورة واحدة، مما يساعد الكاتب على التعبير والتحليل وربما التأويل، ويكون ذلك بطريقة فنية متوازنة إلى درجة أن القارئ يقف في بعض الأحيان حائرا في الفصل بين هاذين الخطابين. ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان قارئا لذلك التاريخ المضمن في القص. في هذه الطريقة يظهر التوازن بين المرجعية التاريخية والفنية.

---

[1] جورج لوكاتش. الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد كاظم. ط1، 1978. دار الطليعة، بيروت، لبنان، ص:139.

3- عرض المعلومة التاريخية من خلال انعكاسها على تصرفات الناس وسلوكاتهم وظهورها في حواراتهم: وتعد هذه الطريقة من أكثر الطرق انسيابية في عرض المعلومة، حيث الشخصيات هي من تتأثر وتحكم وتعاني وتقترح دون تدخل سارد يوقف الحديث عند موضع يسرد تاريخا. إن هذه الطريقة تمتلك القدرة على تفعيل هاذين الخطابين جنبا إلى جنب فتتحقق الموازنة بينهما.[1] غير أن مثل هذا التداخل في عرض المعلومة من شأنه أن يترك أثره في القراء، ويكون ذلك من خلال سلوكهم وحواراتهم أو حتى لغتهم. من الروايات التي شاعت فيها هذه الوسيلة ثلاثية غرناطة **لرضوى عاشور**.

4- في هذه الطريقة يروى الحدث التاريخي عدة مرات؛ وفي كل مرة يروى فيها تستحوذ عليه شخصية أو مجموعة من الشخصيات، وتقوم هذه الأخيرة بالمعالجة وفق طريقتها الخاصة، مما يفسح المجال إلى تعدد زوايا النظر للخبر الواحد. فيؤدي ذلك في نهاية المطاف إلى تبلور الحدث التاريخي واتضاح معالمه أكثر. فضلا علـــى أن هذا اللـــون من تقديم التاريخي في ثوب السردي يخفف من وحدة المسؤولية التاريخية المناطة بالراوي/الكاتب. لنا أن نأخذ مثالا في ذلك للكاتب **عبد الرحمن منيف** في روايته أرض السواد.

5- أن تدار الإحداث بطريقة تصاعدية: ومن شأن هذه التقنية أن تجعل المتلقي يبني الأحداث والمسببات، حتى يتسنى له الخروج بخاتمة تاريخية تختم الموقف وتكشف النهاية. وفي مثل هذه الحالة يبلغ الصدق الفني في امتزاجه بالصدق التاريخي مرحلة متقدمة مثلما حدث في ثلاثية غرناطة؛ أين تصاعدت وتيرة الأحداث نحو نتيجة واحدة وأكيدة(الرحيل القصري).

6- أن تكون المعلومة التاريخية عالة على السياق الروائي: أي أن حضورها لا يسهم كثيرا في بناء الرواية بل هو تبرع من المؤلف/ الراوي في غير محله لاستكمال هدف قصد

[1] محمد عبيد الله. السرد العربي أوراق مختارة. ص:189.

إليه المؤلف؛ كان يكون هدفه تعليميا مثلا وان عواطفه قد سبقت مخططه في الكتابة، فوقع أسيرا في شرك التاريخ فتغلب الخطاب التاريخي على الخطاب الروائي، ومثل هذا نجده متفشيا لدى كتاب المرحلة الأولى؛ ونذكر في هذا الصدد **جرجي زيدان** الذي مارس هذه الطريقة غير مرة خلال سرده لرواية(الحجاج بن يوسف)[1]وهنا أيضا لا يتحقق التوازن المنشود بين التاريخي والروائي وينهمك المؤلف وراء عرض المعلومة التاريخية التي يرى فيها أنها تعلي من شأن العمل الفني بقدر ما تنمو على حسابه.

وعموما فإن السردية التاريخية نمط من الكتابة، يتنازعه هاجسان؛ أولهما القصة المعالجة أي المادة التاريخية وثانيهما الأداء الفني. ولعل تغليب أحدهما على الآخر هو تغليب للعمل على نفسه. وأن غاية النص الأدبي بهذه الأحداث التاريخية هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية المؤدية لتلك الأحداث. يقول **ادوارد الخراط:** فالحداثي في الرواية العربية هو وضع شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يضفي عليها، أو يستخرج منها بمجرد وضعها في هذا السياق، وفي هذه البيئة بالذات، دلالات لم تكن طاغية على السطح ومن هنا تتأتى "عصرنة التاريخ" أو بعث التراث بعثا جديدا يتجاوز الممارسة الشائعة التي تكون البنية الروائية فيها تعلق فوق مشجب التاريخ، فيكون التاريخ بذلك حاضرا بكل أحداثه وشخوصه وأبعاده الزمانية والمكانية، مما يفقد الشرط التاريخي تحققه الفني اللازم.[2]

كثيرة هي مسوغات الاندفاع إلى المعلومة التاريخية ومن يقوم بتأديتها بالنسبة للرواة(الكتاب) ففي نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين كان جهد الروائيين منصبا على إعادة بث التاريخ في أذهان الناس، وعن طريق استمالته نحو الرواية. كان من نتائج هذا الاندفاع نحو التاريخ والماضي واستغلاله مادة حكائية لنص سردي، ظهور توجه مستقل في الكتابة هو ما يعرف بالرواية التاريخية وما صاحبها من تطور في التعامل مع

---

[1] ينظر محمد عبيد الله. السرد العربي أوراق مختارة. ص:196.

[2] ساندي سالم أبو سيف. الرواية العربية وإشكالية التصنيف. ط1، 2008. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص: 117.

المعلومة والشخصية وباقي المكونات. وبذلك برز الاهتمام بين الروائيين في كيفية تقديمها عبر أكثر من طريقة.

إن التاريخ يظل له الحضور الغامر في النص الروائي، لان الأعمال الفنية عموما متورطة في سياقاتها، متشبثة بعصرها.[1] ما يضعنا أمام كثرة وافرة من مرجعيات النظر والاستقبال والتقييم لتلك المعطيات فيما يعرف اليوم في الساحة النقدية وعرف المنظرين بالذاتية والموضوعية في مثل هذه الكتابات وغيرها. وأيا كان الأمر، فعن التاريخ تعددت التعريفات في استقلالية هذا الميدان عن ميادين العلوم الإنسانية الأخرى، غير أنه يرتبط بالإنسان ارتباطا وثيقا فيستخدمه للتدليل على الأحداث والوقائع في حدوثها الطبيعي أو التاريخ المعلوم كما نعته **عبد الله العروي**؛ أين يمثل إدراك الإنسان لهذه المجريات ويحاول تلمس الوقائع والمجريات التي حدثت فعلا.

بينما الرواية تشتغل على مساحات الخيال محاولة الإيهام بالواقع وذلك التاريخ المتشكل منه، سبيلها في ذلك مدلولاتها المرتبطة بفكر المتخيل. ما أدى أيضا إلى صعوبة التوصل إلى تعريف شامل لها بحسب الناقد **واين بوث** عندما يرى أن بعض المحاولات التي تحاول وضع تعريف أو توصيف لها قد تجد نفسها مجبرة على اللجوء إلى ما يشابه الحوار الذي نجده في الفن القصصي عموما. يؤيد ذلك الروائي **فورستر** فيقول: الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد... إنها بكل وضوح تلك المنطقة الأكثر رطوبة ونداوة في الأدب، حيث ترويها آلاف الجداول.[2]

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها ذلك النوع من الأدب الذي يتناول أساسا عملية التغير والتبدل الذي يشهده التاريخ نفسه، وبذلك فجذورها تمتد في تلك الأرض التي تتصل اتصالا مباشرا بالواقع. وأيا كان الأمر بالنسبة للواقع والتاريخ من جهة والرواية من جهة ثانية، فإن

---

[1] أحمد فرشوخ. تأويل النص الروائي السرد الثقافة والنسق. ط1، 2006. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:68.

[2] روجر آلن. الرواية العربية ترجمة حصة إبراهيم المنيف. ص:18.

العلاقة بين تحولات الواقع /الرواية/التاريخ تضفي إلى نتيجة أن تلك العلاقة ما هي إلا الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه. وهي طريقة لم تتحدد عبر الاحتفال بالجنس الغربي الوافد فحسب، وإنما بوعي تام من الكتاب العرب حول ضرورة التحام الطرفين جنبا إلى جنب واستثمار جميع مكوناتهم فيما يعرف بالرواية التاريخية.

وبالعودة إلى هذه الأخيرة، فإنها لا تعدو كونها مصطلحا لا تنتفي معه بالضرورة تاريخية كل رواية حتى تلك التي يدور زمنها في الزمن الراهن(الحاضر) فالرواية كواحدة من التمثلات التي ينتجها الإنسان تعطي قبل كل شيء معنى لتجربة تاريخية فردية أو جماعية. وأن الأساس في هذا المصطلح هو الحضور القومي للتاريخ وان تعدد شكله وجاء في اللغة أو الأعراف والتقاليد أو البطولات والثورات أو السير والشخصيات والأزمنة والأمكنة.

أيا كان الأمر فإنه ثمة اتفاق عام على الأسس العامة التي يبنى وفقها جنس الرواية وما تفرع عنه من ألوان في الكتابة السردية، ولعل ما يعيشه العالم اليوم في هذا الجانب لخير دليل سواء في هذا القطر أو ذاك، لدى هذه المجموعة الرائدة أو عند غيرهاالمتأخرة. أليست تشترك جميعها فيما يعرف بالواقع والتاريخ الخاصين ! فكيف تميزت إذا تلك التجارب في الإبداع الروائي الجزائري؟

الفصل الثانـي

مرحلة النضج والتحول الروائي

1- الرواية العربية بين النسق الديمقراطي والإديولوجي

2- صيغ السرد في الخطاب الروائي وتفاعلها

3- تعدد الأصوات الروائية

4- الخطاب الروائي وسجلات الكلام

في استعراضنا أعمال بعض أهم من ساهموا في تطوير الرواية في الجزائر ومنه الوطن العربي، وبالرغم من أن ذلك لم يشمل جل الأعمال – إلا في الإشارات العابرة لذلك– وفي اختيارنا لنموذج الرواية الجزائرية تحديدا عوامل تاريخية جغرافية وكذا ثقافية وفنية تختلف كثيرا عن تلك التي شهدتها المنطقة العربية برمتها؛ فإذا كان مسار تطور الرواية يمضي على نحو متشابه عند الأشقاء العرب من ترجمة وتعريب إلى تقليد واقتباس وصولا إلى التأليف والإبداع، فإن الأمر يختلف في الوطن الجزائر، وفي تاريخ تطور هذا الفن تحديدا. كونه خطى خطوات متسارعة نوعا ما؛ لا من حيث الكم ولا الكيف ولا حتى المراحل التي شهدتها الأقطار الأخرى. إن لم يتعداه الأمر إلى القراءات والدراسات النقدية المقدمة في هذا المجال.

وبنوع من الدقة فقد دخلت الرواية الجزائرية زمن التحول منذ عقدين أو إكثر، بفعل الخصوصية التي ميزت حياتها السردية المرتبطة بحالات التحول والتغير التي عرفتها السياقات الإجتماعية والسياسية والتاريخية على وجه التحديد، والتي أصبحت تغذي الرواية بامكانات معرفية وفنية وتخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعي والرؤى.

إنه تطور وتغير تعلق بالأساس حول نظرة المجتمع الجزائري إلى ذاته ومواقفه في ظل الوجود العربي والغربي على حد سواء، وفي ظل انتشار الحريات والديمقراطيات زمنا بعد الإستقلال وزمن التشييد والبناء. ضمن هذا الاطار سنبحث من خلال هذا الفصل عن بعض إن لم نقل جل ملامح التطور والتغير(خاصة الفنية) التي مست الرواية بصفة عامة، وكذا تلك التغيرات الدراماتيكية داخل المجتمع الذي احتفى بتلك الرواية وهي تخاطبه. أليست الرواية عند **فيليب سولرز Philip Sollers** هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه؟ وجنسا أدبيا قابلا للتكيف مع المجتمع، وبذلك تعطي تصورا لجميع العلاقات فيه؟

هكذا إذا فإن الدراسة الأدبية التي نحن بصددها الآن ستتحدد بأساسيات منهجية(نظرية/ تطبيقية) متصاحبة تتميز عادة في أبعادها التحليلية والمعرفية؛ أي أن معالجتنا لهذا

الموضوع وفي هذا الجزء خصوصا يفرض علينا اختيار محاور محددة ومتكاملة تهتم بالمعالجة النصية الدقيقة لمبادئ التركيب السردي واشتغال أبنيته الخطابية في نموذج يمثل المرحلة الى حد بعيد، إن لم يجرنا الحديث إلى القول بامتياز. ولكن أنا لنا ذلك؟

إن إدراك أهمية هذه المساءلة وهذا التصور في الطرح لا يتم إلا عن طريق الإعتماء على نصوص مرجعية في تاريخ الخطاب الروائي الجزائري، ومساءلة الأنساق الثقافية والإجتماعية والسياسية المصاحبة لها، والتي يرى فيها النقاد أنها منحته تميزا تمثل في تلك العلاقة بين المرجع والنص وهو يستمد منه أسئلة متنه الحكائي وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب تلك الإشكاليات وصياغة المواقف الفكرية والإديولوجية تجاهه. فما علاقة تلك الأبنية الفكرية على أرض الواقع وكيفية تمثلها ضمن نظيرتها السردية في الخطاب بدءا بسجلات الكلام إلى الصيغ وصولا إلى التعدد اللغوي؟ هل الأنساق الإديولوجية الموجودة في ثنايا الخطاب الروائي تعكس فعلا البنية التركيبية الإجتماعية باعتبارها مرجعية دلالية لفترة زمنية محددة من تاريخ هذا الفن؟ كيف تمكن المبدع من تحقيق ذلك التلاؤم الفني للأساليب والصيغ واللغات، علما أن حضورها في الواقع ينم عن الإختلاف والتباعد أحيانا؟ هل بإمكاننا أن نطلق على رواية النضج والتحول هذه ما يمكن تسميته رواية الإديولوجيا كما اعتمدها لحميداني؟ وإن حصل ذلك فأي إديولوجيا نقصد؛ سياسية أم ثقافية أم دينية؟ وكختام لجملة تلك التساؤلات، هل توقفت الرواية الجزائرية عند هذه المرحلة أم أنها حاولت الاستمرار في البحث عن أفق الجديد والتجديد؟ والأكثر من ذلك ما الذي جيئ به في هذا الجديد وإلى أين اتجهت به؟ وهل يمكن القول أن الرواية الجزائرية في هذه المرحلة تمكنت من إنجاز مبتغاها مقارنة بالأجناس الأخرى؟

1- الرواية العربية بين النسق الديمقراطي والإديولوجي.

إذا هي أسئلة ضرورية ومهمة لمعرفة اتجاه السهم في تطور الرواية العربية كما يقال، خصوصا وأن هذا الجنس تعمق حضوره وأصبح الحديث يدور من حوله منذ سنوات فيما يعرف "بزمن الرواية" وقدرة هذا النوع الأدبي الحديث في اللغة العربية واللغات الأخرى أن يحتل وبسلاسة مكان الكثير من الأجناس التعبيرية العريقة الوجود.

تحدث المنظر الروسي **ميخائيل باختين** عن كون الرواية النوع الأدبي الوحيد الذي يواصل التطور... وأنها النوع الوحيد الذي لم يصل طور الإكتمال بعد.[1] في ادواتها وأشكالها وطرق مقاربتها للوجود والعالم وكيفيات بنائها للشخصيات والمواقف وتطوير أساليب السرد والحكي، وطرق استخدامها للضمائر وأشكال عرضها لوجهات النظر. إذا ما قورن كل ذلك بالبيئة العربية في احتضانها لهذا الجنس. فقد بدأت رحلة روائية أخرى... زامنت مرحلة تشييد الاستقلالات في عدد من البلدان العربية والمراهنة على تجسيد التطلعات التحررية وبناء الدولة الوطنية... وقد أثرت هذه التفاعلات على مسار الإبداع الروائي الذي أصبح مرتبطا بالقضايا الإجتماعية والإديولوجية والسياسية (الأعمال الأولى **لنجيب محفوظ- حنا مينا- عبد الرحمن الشرقاوي- حليم بركات)** حيث تحكمت فيه شروط معرفية تستمد مقوماتها ومقولاتها من أنساق فكرية وإديولوجية متصارعة آنذاك (كالماركسية والوجودية والواقعية)[2] وبخاصة بعد هزيمة 67.

الواقع أن مثل هذه الصورة تحتاج منا نوعا من الجلاء، حيث تتضح بعضا من الأمور التي يمكننا من خلالها قراءة وفهم ولما لا نقد المشهد الروائي العربي انطلاقا من نظيره الجزائري؛ والذين شهدا منطقا من قبل في تلك القراءة يعير الاعتبار الشخصي والقطري المكانة الأولى

---

[1] فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ص:204.

[2] حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ط1، 2010. المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، ص:08.

والمهمة في العملية برمتها. فما الذي يعنيه مفهوم الإديولوجيا؟ وماذا نعني بمصطلح النسق والديمقراطية؟ وما الذي أدى بالخطاب الروائي تحديدا إلى الإرتباط بهما؟

1-1 الإديولوجيا.

ننطلق من النقطة المحورية التي تم مناقشتها ضمن عنصر الخطاب الروائي وعلاقته بالواقع والتاريخ، من كون الأدب يصور الحياة الإنسانية بعامة وفي مختلف المراحل التاريخية؛ وخاصة الحياة الإجتماعية المتميزة بتطور النشاط الفكري والمعرفي للفئات الإجتماعية المتصارعة المصالح. والتي أدت في نهاية المطاف إلى ظهور اتجاهات فكرية وآراء نقدية تقرر في مجملها الصلة وتنادي باجتماعية الأدب. وأن النص الأدبي ظاهرة اجتماعية قبل كل شيئ وذلك في انتاجه أنساقا إديولوجية أو أنساقا شارحة للظاهرة الأدبية كما يعتبرها **عبد العزيز حمودة.**[1]

من جملة تلك المصطلحات والمفاهيم كلمة الإديولوجيا التي يقر الباحثون على سواء وهم يتعرضون لها بالدراسة والتحليل على التشعب والتنوع تارة والتداخل والتماهي جانبا آخر. يقول **لحميداني:** إن مفهوم الإديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، ولذلك فالكتابة عنه تعد مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية العلمية إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع التي يتحدث انطلاقا منها عن المفاهيم المختلفة للإديولوجيا. هذه الصعوبة التي نتحدث عنها الآن متصلة بمشكلة معالجة الإديولوجيا في الحقل الإجتماعي والفلسفي، غير أن المشكل نفسه يزداد تعقيدا عندما يتعلق الأمر بانتقال الإديولوجيا إلى ميدان الأدب.[2] وبخاصة النص السردي الذي يعد من أكثر النصوص الأدبية الروائية استحضارا للمعالم التاريخية وللمظاهر الإجتماعية وللأنساق الفكرية التي تقدم للقارئ وفق رسالة فكرية تعتمد في الأساس التشكيل السردي الذي من شأنه ضمان المقروئية عند المتلقي.

---

[1] ينظر عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك. ط1، 1978. المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص:185.

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:10.

استخدم مصطلح الإديولوجيا لأول مرة من طرف المفكر **ديستوت دوتراسي** Destut Detracy في كتابه مشروع عناصر الإديولوجيا سنة1801. حيث جذر الكلمة لاتيني الأصل ينقسم إلى قسمين: Ideo وتعني الفكر، وLogie تعني علم، أي علم الأفكار. وقد كان اهتمام **دوتراسي** ينصب على ايجاد مبحث يهتم بدراسة الأفكار أو الوعي الذي يحمله الانسان دراسة علمية مقننة.[1]راميا إلى تخليص هذا المصطلح من كل أنواع الخيال والميتافيزيقيا الذين ميزا الكتابات الأدبية الأولى، ليرمي به إلى المهتمين بالأبحاث السوسيومعرفية ومن ثم باقي المجالات.

وغير بعيد عن هذا التوجه، يرى المفهوم الفلسفي للمفردة كونها نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية... ما يشير إلى كونها منظومة أو نسق فكري عام مشكل من أنساق جزئية يحملها الوعي الإنساني ويعبر عنها في المحيط الإجتماعي. وبعبارة أخرى فهي نظرة كونية تبنى وفق جميع التصورات التي تسعى إلى الشمولية والكونية في منظومتها هي نفسها... وهي حالة تتميز بها الفلسفات الكبرى التي تتأمل في مجموع الإديولوجيات[2] بما في ذلك الإديولوجيا نفسها التي يجب أن يقدم صاحبها نقدا ذاتيا موازيا لذلك النقد المقدم للإديولوجيات الأخرى. لا لشيئ إلا من أجل الإرتقاء إلى مستوى النظرة الكونية أو رؤية العالم كما سيتأتى فيما بعد.

إن المفهوم الإبتستيمولوجي الذي وضعه **كارل مانهايم Karl Mannheim** يبدو أكثر استجابة لما نريد التعبير عنه هنا، وهو مفهوم كلي للإديولوجيات يرى فيه **عبد الله العروي**- وفي معرض حديثه عن الأدلوجة/ نظرة كونية- أنه يستجيب لجميع التطلعات انطلاقا من القواعد الأربعة التالية:

---

[1] جورج غورفيتش. المعاني المتعددة للإديولوجيا في الماركسية ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. ط1، 1999. دار توبقال، المغرب، ص:40.

[2] ينظر حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:18.

– يهدف إلى تفهم الإنجازات الذهنية من مدارس فلسفية، ومذاهب دينية وأخلاقية وأعمال أدبية وفنية.

– تجنب الحكم انطلاقا من مطلق يجسد في دين أو فلسفة...

– التعليل الأحادي، لا يرفض دراسة الظروف الطبيعية والإقتصادية، ولكنه يعتبرها واحدة من بين ظروف أخرى متعددة مثل التربية والتقاليد...

– يرفض التفسيرات النفسانية.[1]وهي قواعد كما يراها **العروي** بأنها تفرض وجودها في ذهن صاحبها كي يبقى محايدا من الذاتية في نظرته الإديولوجية إلى العمومية في تلك النظرة وبخاصة في المنهج الإجتماعي.

على غرار التصورات والمفاهيم الماركسية والإجتماعية والتاريخية العلمية السابقة وبالرغم من محدودية عرضنا لها مقارنة بالمساحة الواسعة التي تناولتها، نجد هناك تصورا آخر يتمثل في الإديولوجي والروائي وكيفية تمثل الأول في الثاني والعكس، فالإديولوجيات تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية. لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية، كما أنها حين تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها ألى جانب بعض.[2]فإديولوجية الكاتب/المبدع تضم وتعزل في نفس الوقت كل ما تراه مناسبا لتصورها. وهي في عملية التضمين والعزل هذه مجبرة على الأخذ من الحقل الإجتماعي والإديولوجي المتعدد الذي يخدم المادة التخييلية وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية مما يجعلها تتدرج في علاقة مزدوجة وبخاصة على مستوى الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والمكانية.

إن الحديث عن هذه العلاقة الثنائية في صورتها المعلنة أو المضمرة، يقودنا الى البحث في المستوى المعرفي(التاريخي) والذي يتمثل في تلك الأعمال النقدية في نظرية الرواية.

---

[1] ينظر عبد الله العروي. مفهوم الإديولوجيا. ط3، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:72.

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:26.

بالإضافة غلى المستوى المتعلق بالجانب التطبيقي الذي نسعى إلى تقديمه من خلال نموذج روائي إرتاينا فيه الملامح الدالة على الإشكالية. ولنبدأ من تلك الإشارة التي تبناها **حميد لحميداني** في معرض حديثه عن الأبحاث التي قدمها **بيير ماشيري**، فهذا الأخير يرى في مؤلفه من أجل نظرية للإنتاج الأدبي أن مفهوم المرآة وكذلك الإنعكاس والتعبير الوارد عند **لينين** في دراسته لأعمال **تولستوي**، خالية نوعا ما من أي تأطير نظري؛ باعتبار أن المرآة عند **لينين** جزئية لأنها تقوم باختيار ماتعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع، ومع أنه يمكن التعرف من خلال أعمال **تولستوي** على كثير من معطيات الواقع.[1] وبذلك ينبغي على الناقد أن لا يبحث في مطابقة صورة الواقع الحقيقية بصورة الواقع النفسية بل يجب البحث في الشكل الذي تم به رسم تلك الصورة، وأنه لا ينبغي التنقل بين النص والواقع بل يجب تحليل النص كون هذه العملية مكملة عنده لمفهوم المرآة، التي تكتنف آنذاك الإرث الفكري لمختلف الطبقات المجتمعية عند **تولستوي**.

إذا فمستوى النص بحسب رأي **ماشيري** يتكون من معظم الإديولوجيات التي تضمها أعمال **تولستوي** كعينة، والتي نعثر فيها على الإديولوجية البرجوازية والبروليتارية وكذا الإديولوجية الذاتية لصاحب النص والتي هي بطبيعة الأمر تختلف كل الإختلاف عن السابقتين.

في معرض تعميقه أكثر للجانب النظري لإديولوجية الرواية، يقدم **ماشيري** فيما بعد فكرة التمييز بين مصادر إنتاج النص الروائي، وبخاصة الجانب الجمالي الذي يرى فيه أن الإديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل إلى النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية، وفيما يخص وضعية الكاتب الواقعية فهي التي تكون المسؤولة عن تحديد الذات المتكلمة في النص.[2] إنه بالموازاة مع البنية الذاتية للنص مع باقي ذوات المتكلمين يمكننا أن نحقق الطابع الإديولوجي للنتاج الأدبي عامة والروائي خاصة، وتحديدا فيما يخص موقف المتكلم من الموضوع المثار.

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص ص:25-26.

[2] المرجع نفسه، ص:28.

وكخلاصة لذلك يصل دائما **بيير ماشيري** إلى استنتاج يحاول من خلاله ايضاح الكيفية التي يبنى بها النتاج الأدبي بواسطة المكونات الإديولوجية يقول: نظرا لأن الإديولوجيا منكفئة على ذاتها ومنسجمة مع نفسها فهي غير قادرة وحدها على تشكيل نسق في النتاج الإبداعي.[1] لكن هل بقي هذا التصور عند الحد هذا أم أنه تعمق أكثر في فهم جدلية العلاقة؟

إن الآراء السالفة المركزة حول ضرورة حضور النسق في النص الروائي من خلال التناقضات الإديولوجية ستؤدي بنا إلى الحديث أيضا عن بعض الآراء التي تسير في الإتجاه

بالرغم من الإختلاف الحاصل في المصطلحات والمفاهيم، فبالنظر إلى تاريخ الرواية الذي شهد تطورا مع تطور تاريخ المجتمعات الأوروبية خاصة؛ نقول ذلك استنادا الى ما ذهب إليه **جورج لوكاتش** عندما قال أن الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع الأوروبي... ولم تبدأ في الظهور إلا بعد أن صارت الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي. المجسد لقيمه وبطولاته وآماله وتصوراته وقناعاته الإديولوجية. وعليه ففي سياق المنهج السوسيولوجي دائما نميز بين توجهين أساسيين يعملان مع بعضها البعض في التنظير للرواية وعلاقته بالمجتمع والقيم الفكرية والثقافية التي يحملها.

إن أول هاذين الإتجاهين هو ما يعرف بسوسيولوجيا الرواية أو النقد السوسيولوجي للرواية، ليأتي الآخر تحت شعار سوسيولوجيا النص الروائي أو السوسيونصية؛ على اعتبار الأول يحمل على عاتقه البحث عن النظم والقيم الإديولوجية التي تتبناها الرواية ومدى تكاملها مع الحالة الواقعية الإجتماعية فتصبح بذلك الرواية وثيقة إديولوجية تبحث أيضا عن المؤثرات الإجتماعية والمادية والسياسية ودورها في توجيه بنية النص. في حين يحمل التوجه الثاني على عاتقه البحث في بنيات النص الروائي دون الرجوع أو الإعتماد على القيم الفكرية والبنيات التكوينية المصاحبة له.

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:30.

– يرى باختين في نظرته السوسيونصية أن الأساس الذي تقوم عليه الرواية هو حواريتها، حيث يكون هناك حوار بين أنماط للوعي متعارضة... فوعي الذات عند البطل– وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية– لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية وإديولوجيته إلا بجانب إديولوجية أخرى.[1] وهذا بالإعتماد على عنصر اللغة وعلاقتها المثبتة مع الإديولوجيا. فالصلة الوثيقة بين اللغة والإديولوجيا، جذبت الأدب فورا إلى المجال الإجتماعي والاقتصادي وهو موطن الإديولوجيا.[2]

إن ارتباط اللغة بالإديولوجيا وتعبيرها على الوعي الإجتماعي يضفي عليها رمزية وهالة من القدسية تجعلها تستدعي هي الأخرى تحليلا يكشف أغوارها وهي تعبر عن الوعي الإديولوجي المتنوع في النص والواقع، فبعد أن درست في مراحل سابقة دراسة لسانية صرفة، جاء دورها هذه المرة لكي تكون محل دراسة للمكونات والأبعاد الفكرية المجتمعية التي تحتويها الرواية كنظام من الدلائل اللغوية التي يضمنها الروائي الذي لا يتكلم لغة واحدة.

وعلى هذا الأساس فإن الإديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا يساعد الكاتب في صياغه عالمه الخاص وبقية العوالم الأخرى. كما أن العلاقة بين النص الروائي والإديولوجيات كما نظر إليها **باختين** تكمن في ذلك التضمين لأسلوبية الرواية، انطلاقا من كون الراوي(المؤلف) يعمل على التأليف بين مختلف اللغات والأساليب وصياغتها بنائيا في تركيب حدثي يلتزم حدود البناء الفني للرواية، مراعيا الصيغ الأسلوبية للمتكلمين حتى يضمن للخطاب الروائي تعدده اللغوي والأسلوبي.[3] وبالتالي فإن البحث في هوية النص الروائي

---

[1] ينظر حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:32.

[2] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور. ط1، 1998. دار قباء للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر، ص:38.

[3] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ص:110.

يتطلب عدم تجاهل العناصر التشكيلية اللغوية والإجتماعية كونهما يدلان على مصداقية الأفكار المؤدية إلى الإديولوجيا في النص والمجتمع على حد سواء.

في معرض حديثه عن هذه الخصوصية الباختينية، يقر **حميد لحميداني** مرة اخرى بأن **باختين** لا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية الإديولوجية، إذ تعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته وملتحمة بالمظهر اللساني فيه. فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الإديولوجية أو الثقافية باعتبارها موجودة في النص؛ فعندما نحلل رواية مثلا فإننا في الوقت نفسه نتعامل مع الواقع الإجتماعي والثقافي والإديولوجي مباشرة.

إن الحوارية هي الاداة الفعالة في كل تحليل بنائي وداخلي للرواية. وفكرة الحوارية في نظر **لحميداني** لها أهمية بالغة في جانب واحد فقط: هو التحليل الداخلي للعمل الإبداعي السردي بشكل عام. وسواء كانت هذه الحوارية في تعدد الأصوات أو تعدد اللغات -Polyphonie Plurilinguisme .وعليه فإن إقامة الإديولوجي في القول اللغوي عند باختين لا يعني شيئا آخر غير جهل الرواية بمثابة "شاشة حية" لتجسيد الصراع الاجتماعي والثقافي والإديولوجي، وهذا الأمر– على رغم الاحتياطات التي أقامها **باختين**– لا يعفيه من فكرة الإنعكاس التي انتقدها بشدة في مدخل كتابه الماركسية وفلسفة اللغة. ليصل إلى القول بأن الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق كل ذلك موقف من هذا الواقع. وهذا الموقف لا يمكن أن يتخذ إلا لإعادة انتاج هذا الصراع الواقعي والإديولوجي في النص، وأن إعادة انتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية. إن ما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والإديولوجي.[1]

إن الشيء الأساسي بعد كل هذا، هو أن الناقد الروسي **ميخائيل باختين** يركز في حديثه حول شيئ واحد يتعلق بالإديولوجيا كمادة لبناء عالم الرواية، نظرا لأن البنية الروائية لا تؤسس عن طريق الصور البلاغية والكلمات. فبالاضافة إلى ذلك لا بد من حضور الوحدات

[1] ينظر حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص ص:51–52.

الدلالية أو ما يصطلح عليه في الدراسات الأخرى بالوظائف أو الحوافز الحاملة لتلك الإديولوجيات والتصورات ومنه الاراء وحتى يتعداه الأمر إلى ما يصطلح عليه التناص والبنية الداخلية ورؤية العالم فماذا عن تلك التوجهات التي سبقته في التأسيس للعلاقة؟

نبقى دائما في مجال توسيع بعض المفاهيم والمقولات النظرية حول ذلك التطور الحاصل في علاقة الرواية بالإديولوجيا والواقع فيما يعرف بالنقد السوسيولوجي. فإذا كان النقد الجدلي في صورته الأولى قد حاول اكتشاف أهمية الجانب الجمالي في صياغة المضمون الروائي الفكري أو الإديولوجي، ومحاولة ربطه بالجوانب السياسية تحديدا. فإن الخطوة الثانية بعد **بليخانوف** كانت أكثر استثمارا لعلاقة الفن بالمجتمع؛ فبالرغم من أن اهتمام الباحث المجري **جورج لوكاتش** كان سياسيا هو الآخر إلا أنه أولى فن الرواية عناية خاصة. ويمكن القول، أن جل الجهود التي بذلت في نطاق المنهج البنيوي التكويني السابق لآراء **باختين**، كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى الأعمال الروائية، مما يعطي الانطباع بأن نظرية الرواية قد بدأت مع هذا المنهج بالذات، تأخذ طريقها نحو التشكل. وليس من قبيل الصدفة أن يكتب **لوكاتش** نفسه كتابا يحمل عنوان نظرية الرواية 1920[1]

– إن الحلقة الأساسية في هذه النظرية اللوكاتشية هو إعتبارها لا تفصل بين مضمون العمل الروائي وشكله الخاص الذي استوحى منه؛ فالتناقضات الإجتماعية في مجتمع معين هي التي تحدد شكل ومضمون الرواية. ألم تكن الرواية في وقت من الأوقات هي النوع الأدبي النموذجي للبرجوازية؟ وكأن طبيعة النص الروائي هنا تخضع مباشرة للمحيط الإجتماعي الذي يزوده باشكال متعددة من الوعي والتفكير الإديولوجي. خاصة وأن هؤلاء الأفراد مرتبطون بأنظمة اقتصادية واجتماعية.

وعليه فإن هذا التوجه النقدي ليس الغرض منه تتبع أو تطوير الماركسية بقدر ما هو محاولة لتوسيع آفاق النقد الجدلي بعيدا عن الانعكاس المرأوي للمجتمع، وتبيان أن العملية

[1] ينظر حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:61.

الإبداعية التي يقوم بانتاجها مؤلف ما، مرهونة بظروف سوسيوتاريخية وسوسيواقتصادية، وهي ظروف وسم بها المجتمع في تطوره عبر الزمن.

غير بعيد عن هذا التوجه تقف آراء **لوسيان غولدمان** في سبيل تحقيق قراءة نقدية فعالة في علاقة النصوص الأدبية وخاصة الروائية بالمحيط الإجتماعي المصاحب لها. وبذلك محاولة رصد كل ما هو إديولوجي ونسقي في الرواية بناء على الآراء السالفة **لجورج لوكاتش**. فقد أعطى لسوسيولوجيا الرواية مظهرا جديدا شديد المرونة ينطلق من جملة المفاهيم التي حددها في هذا السياق من مثل رؤية العالم والفهم والتفسير وكذا البنية الدالة. كل هذا انطلاقا من كون العملية الإبداعية بالنسبة له ليست بالعملية السهلة والتلقائية، بل هي أعمق من ذلك بكثير. اليست الرؤية الجماعية للعالم والذي تعيشه المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد(الخيال الذاتي) ويعيدها بدوره الى المجموعة.[1]

ان المؤلف هنا يسعى إلى إبراز رؤية كونية تشترك فيها جميع أشكال الوعي ودون تغليب لفكر على آخر، فمن شأن ذلك التغليب أن يكون مميتا للعمل الأدبي بحسب **غولدمان** الذي يقر دائما أن دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة، إنه يعبر عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عن افكارها. وبامكاننا اكتشافها عبر طرائق منهجية لتحليل النص الروائي ومن منظور بنيويتكويني يتضمن كل من الفهم والتفسير؛ باعتبار ان الاول يقتضي البحث عن البنية الداخلية من خلال الكشف عن مكوناتها الاسلوبية والتركيبية وبعيدا عن المكونات الخارجية. في حين يحيل المسار الثاني والمبني على الاول الى تفسير البنية النصية المملوءة بالشحنات الفكرية والاجتماعية وحاولة ربطها بالنسق الاديولوجي الخاص بها في فئة اجتماعية معينة من فئات المجتمع ككل. يقول **لحميداني**: ان تحليل الرواية ينبغي ان يتجه في المقام الاول الى بنية العمل الداخلية، وهذا ما يسميه غولدمان المرحلة الاولى من التحليل، ويطلق عليها: مرحلة الفهم La

[1] جمال شحيد. البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان. ط1، 1982. دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ص:38.

compréns‌ion ومن المعروف ان **غولدمان** لا يقف عند هذا الحد، ولكنه يقول أيضا بضرورة الانتقال الى المرحلة التالية، وهي المرحلة التي تؤكد انتماء منهجه الى سوسيولوجيا الأدب، ويطلق عليها مرحلة التفسير L'explication ويتم فيها الربط بين البنية الدالة وبين احدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع.[1]فالفكرة التي نريد تبسيطها من خلال هذه الاراء هي التاكيد على ارتباط الادب والفن عموما بالواقع الخارجي من جهة وبالوعي الممكن لهذه الجماعة المجسدة في العمل الابداعي من جهة ثانية. وعلى العموم فإن **غولدمان** شأنه شأن سابقيه كونه ظل وفيا للمبادئ الجدلية، واغلب تحليلاته كانت تراعي وساطة الوعي الممكن بين الابداع الروائي والواقع من خلال التركيز على البناء الداخلي للاعمال الادبية. ما حدى **برولان بارت** وبالرغم من ميوله النقدية المعارضة الى القول بان منهج **غولدمان** من اكثر المناهج مرونة واكثرها مهارة.

لقد تم تدعيم توجه سوسيولوجيا النص الروائي او السوسيونصية بمشروع نقدي لا يقل اهمية عن سابقيه، كان ذلك من خلال اعمال وابحاث الناقد التشكسلوفاكي **بيير فاليري زيما**. اين يعد كتابه من أجل سوسيولوجيا النص الادبي القاعدة في هذا المضمار، وذلك من خلال اثرائه العلاقة الكائنة بين النصوص الادبية الروائية والقيم الفكرية والاديولوجية التي تحملهاوتعبر عنها. انه يلح في البداية على التمييز بين الادب، والاديولوجيات، اذ يعتقد انه ليس من الممكن وضع قضية المعنى الاجتماعي في الادب، في الاطار النظري نفسه الذي يضع فيه السوسيولوجيون التنظيمات السياسية والمؤسسات الثقافية والاديولوجيات باعتبارها قرينة الارتباط مع المصالح الاجتماعية... واذا كان(علم الاجتماع) باستطاعته الكشف بسهولة عن دلالة مقالات او خطابات اديولوجية منشورة في احدى الجرائد، فان الامر بالنسبة للنصوص الادبية يضعنا امام اشكالية حقيقة. وخاصة اذا تم التعامل معها بنظرة احادية الدلالة.[2] فاذا كانت نظرة **لوكاتش** وهي تبحث عن هوية النص الروائي تعتمد في

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص:68.

[2] المرجع نفسه، ص:84.

الاساس على مقابلة الاديولوجيات المحملة في النص ومقارنتها مباشرة باديولوجيات مناظرة لها في المجتمع، فان هوية النص الروائي الاديولوجية عند زيما لا يمكن دراستها الا من خلال دراسة البنية الداخلية للنص انطلافا من ذلك التحليل السوسيولساني والتناصي باعتبار ان المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها ان تقدم في النص الادبي على شكل قضايا لسانية. وبهذا فهو يتخطى جميع الاراء التي بالحياد المطلق للنص في بنيته العامة، اي بحياد كاتبه او الفاعل الذي يكون من ورائه كالنجاعة الاجتماعية مثلا.

ان العملية التي يقوم بها **زيما** في هذا الاطار تبقى دائما في نطاق محاولة التقريب بين التساؤل الذي وضعه الشكلانيون وهم بصدد البحث في البنية الداخلية للنص عبر السؤال التالي: كيف؟ وبين التساؤل الذي تضعه الماركسية بحثا عن العوامل الفاعلة المسببة لحدوث النص عبر التساؤل التالي: لماذا؟[1]وعليه فهو يجمع بين هاتين المقولتين؛ مقولة الكيف الشكلانية ومقولة اللمانية الماركسية، باعتبار ان نظام اللغة مجال تتصارع فيه المصالح الاقتصادية والاجتماعية والفكرية للمجتمع من جهة والتاليف اللغوي الاسلوبي للمؤلف من جهة اخرى. وكانه تداخل بين المرجع والدال والمدلول انطلاقا من كون النصوص الروائية كيانات لغوية واجتماعية ودلالية تبرز في نهاية المطاف ما يعرف بالصراع الاديولوجي. اليس الابداع الفني باعتباره نشاطا اجتماعيا، ومن ثم انتاجا اديولوجيا... هو سيرورة جمالية... تمنح البعد القيمي للنص وحضور العالم فيه؟[2]

ان تعرضنا لاهم التصورات التي اثارت الجدل حول هذا النوع من النقد وقضاياه، وعلى الرغم من الاختصار في اثارة خطوطه ومصطلحاته، غايته في الاساس التمكن من امتلاك مشروعية نقدية تساعدنا فيما بعد في تحليل النص الروائي الجزائري الشمعة والدهاليز للكاتب الطاهر وذلك بالبحث في البنية الداخلية للمضمون السردي ومحاولة ربط ذلك بالواقع الذي

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ص ص:88-89.

[2] محمد ساري. في معرفة النص الروائي تحديدات نظرية وتطبيقات. ط1، 2009. منشورات دار أسامة، الجزائر، ص ص:197-198.

صدرت وعبرت عنه، وهذا من خلال اثارة مسالة العناصر الاسلوبية ممثلة في سجلات الكلام وصيغ الحكي. والعناصر اللغوية ممثلة في ذلك التعدد الصوتي/ الاديولوجي.

وكاجراء منهجي اخر متصل بالموضوع، سنحاول رصد حالة الرواية الجزائرية بسياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي المصاحب لها. عل ذلك يساعد في تكوين نظرة حول تعدد المرجعيات التي استقى منها الاديب ورصد ابرز تمظهراتها .

1-2 الرواية الجزائرية/العربية بين الوعي القومي والحرية الابداعية.

شاهدنا سابقا كيف ان للنص السردي حدودا تجمعه وتجعله لا يعيش في معزل عن الحدود الاخرى وان اختلفت النسب ووجهات النظر ايضا. وفي هذا الاطار العام يمكن ان نشير الى ان كل مؤسسة ثقافية او ادبية او فنية، تتكون وتتطور، ضمن نسق، يخضع هو نفسه، لقواعد الانتظام الذاتي ولمبادئ التطور.

ولا شك ان مؤسسة الرواية العربية كانت مستجيبة، خلال فترة تكونها التي امتدت منذ نهاية القرن التاسع عشر الى بدايات القرن العشرين، لدينامية داخلية، وفي علاقة مع النص الثقافي العام. ولدينامية خارجية تتمثل في المثاقفة؛ وعن طريق التفاعل بين هاتين الديناميتين برزت المعالم الاولى للانتاج الروائي العربي.[1] ووسم بخصائص وسمات متعددة كان الابرز منها وعلى الاطلاق انفتاحه على الواقع ومحاول تناوله لكل حيثياته؛ فمن جهة مثلا كان لحضور تيمة الجنس بتلويناته المتعددة واهدافه المتباينة دور هام في التشكيك في الخطاب الديني التقليدي. بل محاولة التحسيس باشكال الحرية الممكنة التحقيق لدى مختلف طبقات المجتمع. ومن جانب اخر يعكس ذلك تحولا في العلاقات الاجتماعية والوعي الاجتماعي في انزياحه عن النموذج السلوكي الاحادي الذي ساد فترة من الزمن[2]

---

[1] أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والإشتغال. ص:24.

[2] المرجع نفسه، ص:126.

ومن جهة مقابلة ذلك التعدد والتنوع على مستوى اللغة والاصوات، فبفضلهما حققت قفزة نوعية عن اللغة المركزية انذاك؛ لغة السلطة والسياسة وحتى الدين. واتجهت صوب استثمار لغة العامة والحوار البسيط، الاساليب الشعرية والقص الشعبي. والاكثر من ذلك كله هو استلاؤها على جميع اشكال الكتابة الاخرى كالرسائل والحوارت والنصوص الدينية والصحافية... فتحولت بذلك الى حقل ثري بالتجارب، يحوي السرد والوصف والحوار والايحاء والرمز الميثي واللغة الموسيقية الجميلة التي كانت في القديم خاصة بالشعر.[1]الى الاشتغال اكثر على اشكال المنثور السياسي والخبر الصحفي، الوثيقة التاريخية والبحث الاكاديمي والشريط السينمائي والنص المسرحي.[2]

ان ميزة هذه التجارب الابداعية في هذه المرحلة من مراحل تطور الرواية العربية، هو تمردها على الثابت والمستقر من القيم والتقاليد الجمالية والابداعية، الى درجة ان اصبح للصوت النسوي حضورا بارزا بعد ان كان شبه مهمش من قبل. فقد حاول هذا الصوت التعبير وبكل جراة عن المستجدات المتسارعة ومناوئة المقدس من تلك القيم البطريريكية الخانقة وعلى المستوين الكمي والكيفي. يقول **صبري حافظ** في دلالته على ذلك التحول في الكتابة: والتعددية هي احدى الاجوبة التي تطرحها الكتابة الجديدة على الواقع المتازم، الذي خلدت فيه الكتابة السردية نفسها ازاء متغيرات الواقع الصادمة، خاصة وان هذه التعددية ستتيح للمهمشين الذين عانوا من قبل الاهمال، وضعا كذلك الوضع الذي يستاثر به من هم في الصدارة ومركز الاهتمام.[3]

هكذا بدات الرواية في هذه المرحلة ترتاد افاق الذات والتاريخ والواقع جملة واحدة، وترسم مجالا ابداعيا مختلفا، بل ربح الابداع الروائي رهانات كثيرة. كان الابرز منها والاهم هو تخليص اللغة من قداستها وتحويلها الى اداة دنيوية ترتبط باليومي والاتي والمتغير الذي

---

[1] محمد ساري. في معرفة النص الروائي تحديدات نظرية وتطبيقات. ص:03.

[2] ينظر حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:11.

[3] صبري حافظ. الرواية العربية في نهاية القرن. ط1، 2003. منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ص:51.

يناقض الثبات والاحادية التي يقول عنها **محمد كامل الخطيب:** بعد عقد الثلاثينات، ومرحلة دخول الرواية العربية الى السلسلة الثقافية. تبدا مرحلة جديدة كليا، مرحلة صارت الرواية فيها جزءا اساسيا ومكونا من السلسلة الثقافية العربية الجديدة؛ فقد استطاع هذا الجنس الادبي الجديد انتاج عوالم روائية وروائيين مخضرمين، ولم يعد الامر مقتصرا على هذه المحاولة الرائدة(التجريبة) او تلك. وفي هذا البلد العربي او ذاك، بلاصبح الجنس الروائي جنسا ادبيا مقروءا ومتداولا في مختلف الاقطار العربية.[1]

وبهذا الاساس اكتسبت الرواية العربية هويتها من المعاني التي شيدتها على اختلاف انماط التعبير واشكال السرد واساليبه، مثلما اكتسبت ذلك ايضا من معانقتها الحقول المعرفية الاخرى في نموها وتداخلها. وكان الرواية العربية اليوم وبفعل احتكاكها بتلك العوالم صقلت اهم مكون لها(اللغة) بما يتلاءم والمستجدات الميدانية الموجودة على ارض الواقع. وبعيدا عن احادية الصورة الذهنية الاديولوجية السائدة من قبلن من لغة المركز الى تعدد المراكز الذي اضفى بدوره هو الاخر الى ان اللغة لم تعد مجرد تراكيب ومعان معجمية بل غدت وسيطا حاملا للعلامات المنتجة للقول/ المعنى. لغة الرواية غدت عصية على فقه اللغة الذي تمكن مهمته بحسب رولان بارت في تثبيت المعنى الحرفي للملفوظ.[2]

– موازاة مع هذه الهوية اللغوية التي راهنت الرواية على تجسيدها، صاحب ذلك رهان لا يقل اهمية عن سابقه. خاصة وان هذا الافق اللغوي الجديد صاحبه افق آخر يرتبط هذه المرة بالحرية وفي مختلف تجلياتها الفكرية والسياسية والاجتماعية وحتى الادبية منها؛ فبعد هزيمة 67 وتراجع قوى التقدم، واستفحال القمع والحكم الفردي وانتشار الطائفية[3]ظهرت الى الوجود تجارب روائية حملت على عاتقها تلك الحرية. وبذلك بناء صرح ابداع يلتزم بقضايا الفرد وهو يواجه تلك المعضلات وبغض النظر عن الاليات والاساليب الموظفة في سبيل ذلك.

---

[1] محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية. ص:168.

[2] رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:78.

[3] حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:11.

وفي عموم النص الروائي هذا، وفي تطرقه الى المسالة السالفة الذكر. نجده قد ترك اثرا واسعا في الاوساط الثقافية بمختلف تشكلاتها: قراء نقادا وباحثين دارسين. يمكن ان نمثل لذلك بالكتابات الروائية وحتى القصصية **لصنع الله براهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وغسان كنفاني ونجيب محفوظ وواسني الاعرج** وغيرهم.

لقد تغيرت الكتابة السردية العربية بتاثير هزيمة 67 واصبحت الكتابة الستينية وما تلاها من سبعينية وثمانينية وتسعينية، اكثر اقترابا من الهواجس الفردية للبشر، وابعد ما امكنها ذلك، عن التقليدية وتصوير الكاميرا الخارجية للاحداث والشخوص. والاهم من ذلك انها اصبحت اقل يقينية والصق بضمير المتكلم... يصح هذا التوصيف على القصة والرواية؛ على روايات **حيدر حيدر** وزمنه الموحش، وعلى متشائل **اميل حبيبي**... ونجمة اغسطس **لصنع الله االبراهيم**... كما يصح اطلاقه على يحدث في مصر الان **ليوسف القعيد**... والجبل الصغير **لالياس خوري**...[1]

اذا كانت الكتابات السابقة قد تطورت انطلاقا من الانهيار الذي اصاب الجبهة السياسية العربية؛ فانه بالمقابل ومع ضراوة الصراع واحتدامه وبروز مراكز قوة جديدة من طرف القوى الديمقراطية والوطنية في الجزائر. وتحقيق مكتسبات جماهيرية على ارض الواقع، ظهر سيل من الروايات كنار ونور وماء ودموع والخنازير **لعبد الملك مرتاض**، اللاز والزلزال الحوات والقصر...**للطاهر وطار**. قبل الزلزال **لعلاوة بوجادي**. وطيور في الظهيرة **لمرزاق بقطاش**. ريح الجنوب، نهاية الامس، بان الصبح **لعبد الحميد بن هدوقة**. ما لا تذروه الرياح **لعبد العالي عرعار**. الاجساد المحمومة **لاسماعيل غموقات**. جغرافية الاجساد المحروقة ووقائع من اوجاع رجل غامر صوب البحر **للاعرج واسيني**... وغيرها من الروايات... التي تثبت

[1] فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ص ص:188-189.

في معضمها انها كانت النتاج الفني الطبيعي لهذه المرحلة التاريخية، المرحلة اليمقراطية الوطنية بكل تناقضاتها الموضوعية.[1]

موازاة مع هذا تجدر الاشارة الى ان الرواية العربية برمتها، وخاصة الرومانسية والواقعية منها رصدت بالدرجة الاولى جميع الهموم الذاتية والجمعية، محاولة بذلك تقديم صورة للصراع الاديولوجي بمختلف تمظهراته. والناشئ عن تلك التوترات الاجتماعية الآنفة ووفق تقنية تختلف وتتداخل في الحين ذاته مع المرحلة السابقة من نشاة هذا الفن الروائي الذي يقول عنه **واسيني الأعرج:** فلا عجب اذا ان الرومانسية تجد تفسيرها الموضوعي كتيار جديد، يبدا ينمو في الادب الجزائري، في الواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه هذا البلد انذاك وبنسب متفاوتة من جمالية الابداع الفني لتلك الاعمال وطرق المعالجة؛ اذا اعتبرنا ان تلك المرحلة كانت تحتم على المبدع الارتباط بالوعي القومي اكثر منه بالموضوع في عملية التعبير.[2]

كما تجدر الاشارة الى انه لا يمكن طرح مثل هذه المسائل الخاصة بالحرية والوعي القومي في الرواية العربية دون التطرق الى اللغة الروائية التي حققت هي الاخرى ومنذ مرحلة التاسيس الاولى انزياحا- بالنسبة للغة المقامة والمقالة وغيرها- وبدرجات متفاوتة. محاولة بطبيعتها التعددية استعاب اللهجات العامية وحتى المفردات والصيغ الاجنبية وتوظيفها اما في الحوارات او حتى في السرد ذاته، مع الاحتفاظ بالفصحى في المقام الاول واحتضانها بذلك مختلف اشكال التعبير الفئوي والطبقي والقومي الذي يقول عنه **عبد المجيد الحسيب** بانه اذا كان للغة السياسة حضورا طاغيا في النص فان اللغة القومية قد استاثرت بالجانب الأهم من هذا الحضور... ومن المعروف تاريخيا ان الانظمة العربية التي كانت تخوض

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ص ص:110-111.

[2] المرجع نفسه، ص:221.

هذه المعركة هي انظمة تقدمية كانت تتبنى القومية كاديولوجية وتهدف قصد تحرير الارض وتحقيق التنمية والتقدم، وقد استطاع النص ان يشخص هذه اللغة.[1]

عموم القول يرى **احمد اليبوري** في كتابه في الرواية العربية التكون والاشتغال، وبغض النظر عن اشكال السرد التي وظفت. فان النص الروائي العربي قد تطرق لمسالة الحرية ومنه الوعي القومي عبر ثلاثة محاور نبرزها كالاتي:

1- الحرية والتحرر.

تميزت كتابات سيرذانية روائية في الادب العربي الحديث بوصف تجربة الاعتقال واثارها على الفرد والجماعة، واتخذت اطارا لتلك التجربة مكانين متميزين في حياة الانسان العربي: المكان الاول يتمثل في القبر(الجنازة والخلاء...) والمكان الثاني ليس سوى السجن،علما ان المنطق السلطوي يعتبر السجن قبرا للاحياء، في عالم تتقدم فيه الحرية.[2]وكتحديد ادق لجغرافية هذه الكتابات كما يرى صاحبنا، فان الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل **لإميل حبيب**. وكذا رواية الهؤلاء **لمجيد فوبيا**. وأيضا القلعة الخامسة **لفاضل القراوي**. وحقول الرماد لا تحد **لإبراهيم الفقيه**. وسبعة أبواب لعبد **الكريم غلاب** وغيرها، ما هي في حقيقة الأمر الإ نماذج عبرت بصدق وتقنية حول جدلية العلاقة بين الحرية والتحرر ومظاهر الإنكسار والإعتقال.

هذا النمط واللون من الكتابة يمثل تيارا روائيا متميزا صاحب هو الآخر سيرورة تطور الفن الروائي العربي عموما.

---

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة. ط1، 2014. عالم الكتب الحديث، الأردن، ص ص:154-155.

[2] أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والإشتغال. ص:129.

2- المرأة والحرية.

تحولت الكتابة الادبية في نهاية القرن التاسع عشر تحت تاثير متغيرات اجتماعية كثيرة، كان ابرزها ظهور المراة واحتلالها مركز الصدارة في الاحداث الروائية، وذلك لعدة اسباب اهمها ان التحرر لا يتحقق بمعزل عن الوعي بان الادب، والفن بعامة، لا يساعد الانسان على تحمل هذا الواقع فحسب، بل يزيده تصميما على جعله اكثر انسانية واكثر جدارة بالجنس البشري.[1]وتفسيرا لهذه الظاهرة وهذه العناية يقر **اليبوري** بان ذلك يعود الى عاملين رئيسيين: الاول يرتبط بدور المراة الجديد في المجتمع، والثاني باعتبار تحريرها جزءا من تحرير المجتمع. كل ذلك في اطار التحولات العامة.[2]

يمكن ان نحصي في هذا الصدد الاعمال الاولى الرائدة التي كتبها **محمد حسين هيكل،** وترجمات **المنفلوطي** بول وفارجيني وتحت ظلال الزيزفون، **الطاهر لاتين** في حواء بلا ادم وسيدة المقام **للأعرج واسيني** واكتشاف الشهوة **لفضيلة الفاروق...** وبذلك ظلت المراة والكتابة النسوية تناضل من اجل تحقيق ذاتها على مساحة الكتابة تارة والمجتمع تارة اخرى، ومتجاوزة في الوقت انه السائد والنموذجي من الانماط؛ اما على المستوى الجسدي او السلطوي او حتى الديني.

3- الحرية والشكل الروائي.

في هذا المستوى من تطرق الرواية للحرية، يمكن الاشارة الى تلك العلاقة بين الحرية واشكال الرواية من حيث طابعها اللغوي التعددي وبذلك تعدد الاصوات والخطابات والاديولوجيات اولا. ويليها في المقام الثاني ما له علاقة بالتيمات المؤسسة لذلك النص الروائي كالحرية السياسية والفكرية والدينية... فمن شان كل هذا ان ينعكس على الانماط السردية وعلى الرؤى للعالم التي تؤطر هذا النوع من الكتابة الروائية والذي يقدم مفهوما للالم

---

[1] نضال الصالح. المغامرة الثانية دراسات في الرواية العربية. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص ص:05-06.

[2] أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والإشتغال. ص:131.

والامل يتجاوز التناقضات الناتجة عن المكابدات والهزائم المتجددة.[1]وبتقنية فريدة من نوعها تفسح المجال لخرق ميثاق الجنس الاحادي. فيغدو نصا تمتزج فيه وبنسب متفاوتة اجناس أخرى كالموسيقى والرقص...

إن تشظي هذا الشكل الروائي يرجع إلى إهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي، والتزام منظور احادي، بالاضافة الى عوامل معرفية جديدة زحزحت مفهوم الواقع، وفي طليعتها اثبات التحليل النفساني لتعددية الذات والانا، وتعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات من الحوار الداخلي/المونولوغ والكلام المعلن... ما جعل السرد الحديث يحقق الشفافية وبخاصة الداخلية اكثر من بقية طرائق التعبير الفني الاخرى.[2]

شانه شان بقية الحالتين السابقتين؛ شهد هذا المستوى روايات لافتة وبحق، فعثرنا على نصوص رائدة تعود الى الستينات مثل تلك الرائحة **لصنع الله ابراهيم**(1966)والضحك **لغالب هلسا**(1971) تمارين الورد **لهناء عطية**(2003) سيدة المقام ضمير الغائب **لواسيني الأعرج**(2001)

على ضوء الجدلية العامة المتحكمة في سيرورة كل مجتمع، وهي سيرورة تعكس ايضا الصراع الابدي بين المؤسسة والفرد بين الموروث والمستجد، بين قيم ماضوية واخرى تسعى الى استيعاب المتغيرات ومحاولة تطبيق كل ذلك على الفن عموما والادب خصوصا.[3]فان الخطاب الروائي العربي في تاطيره للحياة العامة للمجتمع وحتى الخاصة منها واذا ما قورن بباقي الخطابات نجده، سعى الى تاطير واستيعاب وتمثل جميع الجوانب والمستجدات السالفة وعبر كل المراحل. وابرز ذلك شكلا ومضمونا جعل النقاد يقولون عنه اليوم بانه مد جسور وطيدة مع نظيره الغربي في الابعاد الكونية كالخير والحب والكرم والشجاعة... وسرعان ما اتجه الى ملامسة تلك الكونية وكل ذلك بنوع من الاحترافية والمحلية العربية الفردية

---

(1) أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والإشتغال. ص:125.

(2) محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:51.

(3) المرجع نفسه، ص:77.

والمجتمعية.وبين هذا وذاك: المحلي والعالمي، الفردي والجماعي. ولد خطاب روائي جديد ومجدد في الان ذاته يحمل اسئلة من قبيل:

اليس التجدد الروائي يجب ان يلتمس اولا في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية وطموحات الذات الى التحرر من الارغامات والنواميس؟ اليست القطيعة الكاشفة لهذا التجدد تتجللا اساسا في اللغة والشكل ونوعية التخييل وبقية مكونات النص التي يعتمدها الروائي ليبتعد عن المنوال السائد يتساءل **برادة** ؟[1]

تساؤلنا ايضا يروم الى قراءة بعض النصوص الروائية وعبر مكوناتها الداخلية الاساسية، والحاملة لجملة القضايا المعالجة آنفا. اليس فسح المجال للتعدد اللغوي والاسلوبي الصيغي توجه ينطوي على دلالات كثيرة؟ لعل ابرزها ذلك التنوع المرجعي الاديولوجي الذي تعيش فيه الذات المتكلمة او الساردة في فترة من فترات نمو الرواية الجزائرية؟ اليس تعدد الخطابات هذا يفرض على المبدع تناغما وانسجاما كما يفرض على القارئ تحليلا وفهما؟ هل صحيح ان هذه المرحلة من تاريخ المدونة الروائية الجزائرية يمكن ان نطبق عليها قول **ينمى العيد** ان الكتابة طرف في علاقة طرفها الاخر الذي هوالتحولات الاجتماعية؟

2- صيغ السرد في الخطاب الروائي وتفاعلها.

يؤدي السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة الاهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخييلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها... وبخاصة الاحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضاءات. لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لان المادة الحكائية ذان طبيعة خطابية فرضتها انظمة التخييل السردي... فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية... ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة الى خطاب تعددي متشابك... تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية وتعدد في اساليب السرد وتعدد في الصيغ وتعدد

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:79.

في مواقف الشخصيات ورؤاها.[1] نقول ذلك انطلاقا من ما وصلت اليه الدراسات الحديثة في كشفها عن هذه السمة البارزة وهذه العلاقة الجدلية في عمر الرواية والرواية العربية بمرجعياتها المختلفة اختلاف البنية الدلالية ومستوياتها، وكذا الى التحول الجذري لمنظور الروائيين تجاه عالمهم الفني الحديث.

بين جدلية حديها الواقع والسرد او التخييل، وبين سياقات وسلالات ثقافية متنوعة وذات تسعى جاهدة لصياغتها، اصبحت الرواية الى جانب وظائفها تلك، اداة بحث مستمر ودائم يسعى الى استكشاف العالم والتاريخ والانسان معا. وعليه فان الاثر الفني، سواء كان مقامة ام قصة ام رواية قديمة او جديدة، يعتبر فعلا سرديا يتميز بجملة من الخصائص، تخضع لمواصفات التحليل الوظيفي، سواء تعلق الامر بمكونات ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، او تعلق بطبيعة مكونات البنية السردية، او بالتحقيق الكلي او الجزئي لمسارها، او عناصر بنيتها التبليغية او عناصر بنيتها العاملية... والعلاقات التي تنشأ بينها.[2]

لعل احد اكثر الموضوعات اثارة للجدل في ميدان الدراسات السردية وحتى بين الدارسين والمختصين انفسهم، هو الكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، واساليب السرد ثم الرؤى والمنظورات التي من خلالها تنبثق كل عناصر البناء الفني الذي يتعدد بتعدد مستويات التاويل. ما جعلنا نرغب في هذا الجزء من الدراسة ان نقف على جانب من جوانب آليات اشتغال الخطاب الروائي، وبخاصة ما له صلة بالممارسة التي يلجأ اليها الروائي وهو يصوغ رؤيته لعالمه وتاريخه وتطلعاته ورغباته صوغا رمزيا يعتمد السرد الذي له القدرة على التورط الجريئ في أشد القضايا اثارة وحساسية على حد تعبير **عبد الله ابراهيم***

---

[1] ينظر عبد الله إبراهيم. الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية. مجلة علامات، قطر، ص: 03.

[2] بعيطيش يحيى. خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة. مجلة كلية الآداب واللغات، عدد 2011/08. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص:03.

* يرجى العودة إلى عبد الله إبراهيم. السرد والتخييل السردي في الرواية العربية المعاصرة بحث في تقنيات السرد ووظائفه. مجلة علامات، العدد 16.

فكيف واكب الروائي ومنه الرواية في مرحل النضج هذه تلك الآليات التي يشتغل بها النص؟ هل استطاعت الاشكال والابنية الفنية الاحاطة من خلال هذه الآليات بالمستجدات الفكرية والاديولوجية؟ ما هي الصيغ القارة والثابتة والطاغية في ابداعات هذه الفترة؟ وهل استئثار بعضها على الآخر يعد شرخا في فنية البناء هذا؟ لماذا اختفت هذه الآلية في المرحلة السابقة وعادت لتعود بقوة؟ بهذه الآليات التي نقرا وفقها خطاب المرحلة، هل نحن أمام سرد موضوعي أم ذاتي ؟

2-1 السرد وآليات اشتغاله بين الماضي والحاضر.

ظهر السرد منذ القديم وتطور بتطور الحياة اليومية للانسان وكذلك لما كان يشهده هذا الاخير من سعي وراء المعرفة. الشيئ الذي جعله يحظى بمكانة مرموقة في ثقافات الشعوب المختلفة، لا لشيئ الا للدور البارز الذي اداه ولا يزال يؤديه في ايامنا هذه. فكم هي كثيرة سرديات العالم، انها، تنوع خارق لانواع، هي الاخرى موزعة بين مواد مختلفة، كما لو كانت كل طريقة يعهد اليها الباحث بالسرديات صحيحة وجيدة... السرد حاضر في الاسطورة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة...[1] ولعل الاصل في هذه السرود ان يستاثر بالسرد راو عليم بكل شيئ، يعرف ما وقع وما سيقع، يعرف بالشخوص وعن دواخلهم اكثر من انفسهم هم؛ كما في سرد الملاحم الكبرى والاساطير القديمة. وكان القارئ هنا- وباطمئنان تام- يرافق السارد وهو يسرد الحكاية من البداية حتى النهاية.

غير أن هذا الإطمئنان سرعان ما تلاشى مع مرور الزمن وتطور المسرودات وآليات اشتغالها، وخرج القارئ بذلك من سلسلة الحكي المبرمج بواسطة السارد العالم. وتحول منطق السرد ودخلت اصوات عديدة عالم النص تستاثر بدورها بطرق الكلام لتضمن للنص حالته السردية. بل الاكثر من هذا فقد انفلت الزمن باعتباره عنصرا اساس من سلطة الحكي الافقي. وبذلك عمل هذا التحول في بنية السرد على تشييد اسئلة من وحي الممارسة السردية

[1] رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد. ص:89.

التي باتت تعرف تحولات في منطقها، فظهرت اسئلة من مثل: من يكتب؟ من يسرد؟ من يتكلم؟ من يرى؟ من يؤلف؟ من يستثمر الفعل الروائي؟[1]

ان الحديث عن السرد في الرواية باعتبارها احدث الاجناس مقارنة بما تم ذكره، هو حديث عن الراوي وعن وجهات النظر او ما يسمى بالرؤى في الحكاية ككل، بل ان النقاد في تناولهم لهذا الموضوع/ السرد في الرواية يقرون بان القيمة الاساسية للعمل الروائي تكمن في الرؤى، وبذلك تكمن في السرد في حد ذاته الذي سنقر بشانه مايلي:

1- السرد في جوهره غير مستاثر بمجال دون اخر ونخص بالذكر هنا المجال الادبي تدقيقا؛ فبالإضافة الى ذلك ينتمي السرد الى مختلف الاشكال التواصلية الشفهية والمكتوبة. وعلىهذا فالسرد ليس ثابتا لا في وضعية اشتغاله ولا طريقة اشتغاله ايضا. انه يختلف فيما بين المتكلمين انفسهم منه الى مجال الاعلام او الادب او التحاور اليومي... وكمثال على ذلك ما يطرا على حكاية الرواي الشعبي مثلا في اصلها الشفهي وهي تنقل الى الجانب الكتابي، بل حتى ذلك الراوي الذي يسرد حكايته الشهبية شفاهيا ومع جمهوره قد يغير وينوع من طريقة سرده تلك وسيتغير بذلك المتلفي ايضا.

2- بالإضافة إلى هذا التحول والتبدل في حالة السرد المرتبطة بطرفي الرسالة، هناك تحولات اخرى ساهمت في تغيير السرد قديمه وحديثه، ألا وهي التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. بل حتى ازمة الفرد في تغيره وتبدله مع هذه المستجدات؛ ووفق علاقة جدلية عملت الرواية على سرد هذه التبدلات والتحولات. من هنا يمكن اعتبار الجنس الروائي وباعتباره جنسا سرديا حالة سردية تعيش التغير والتبدل باستمرار، بفعل استثمارها لمختلف تطورات الحالة السردية في الاشكال التواصلية المختلفة.[2]

---

[1] زهور كرام. السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ص:17.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص:19.

3- ان هذا الاختلاف الحاصل بين خطية السرد القديم وبين نصوص حديثة تبنى وفق نظام تكسير تلك الخطية والنمطية، لن يؤدي بنا الى وضع القطيعة بين ما هو قديم وحديث في الكتابة عموما. فعديدة هي النماذج الكلاسيكية التي ثبتت بانزياح ما في تجارب روائية حديثة، وبذلك جعل النص اكثر انفتاحا.

4- عامل اخر ادى بالسرد الى عدم ثبوته، من ذلك ما يعرفه النص الروائي في جنسه ولا يزال في مواقع الساردين والذوات المتكلمة، فحاليا نرى نصوصا كثيرة تبدا بسير ذاتية في افتتاحها السردي، وفي اعلان المؤلف عن رغبة توثيق سيرته، ثم يحدث التحول السردي باتجاه الحالة الروائية. وبذلك تطرح هذه النماذج التي تاتي في علاقة جديدة مع المؤلف باعتباره ذاتا سردية، تدخل مجال النص بقوة الحضور السردي، سؤالا اساسيا، يتعلق الامر بالوضعية الاجناسية لهذه النصوص، مع ما يترتب عن هذا السؤال من اسئلة تجدد النقاش حول من ينسج الفعل السردي في مجال النص الروائي.[1]

وعليه فان ما يحدث في تركيبة السرد عموما وبين بعض الاجناس الادبية تحديدا هو تلك المحاولة لاستيعاب كل التحولات والعلائق الاجتماعية. والاكثر من ذلك هو محاولة تغيير النظام الداخلي للفعل السردي بما يتلاءم والذات الساردة ورؤيتها للاشياء تارة(زاوية الرؤية) وكذا الموضوع المعالج من الجهة الاخرى. لتحل اللغة المسرودة مكانها هي الاخرى ضمن التشظي والتحول والتنوع الذي مس رحم الفعل السردي داخل الجنس الروائي.

انعكس هذا الوضع التركيبي السردي على تقنيات التبليغ، حيث هيمنت عناصر التكثيف التعبيري، والتلخيص المركز... كما ان اللغة حضرت موضوعا للتشخيص الروائي، وليس فقط وسيطا سرديا يحكي القصة. انها لغة مركبة متشعبة بتنويعات لغوية تنتمي الى سياقات مختلفة(اجتماعية، دينية، تراثية، تاريخية...) وبهذا الشكل اللغوي تم تجاوز السارد بضمير

[1] ينظر زهور كرام. السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم. ص ص:20-21.

الغائب، عبر ملفوظات السياقات الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد وتوجهها وتتجاوزها وتقلص سلتطها في تدبير شان القصة.[1]

لا شك ان هذه التحولات السردية تفتح امام القارئ والناقد افقا من نوع اخر، تمثل في محاولة تتبع بعض المفاهيم والدلالات الناتجة عنها. من بينها مفهوم السرد او لنقل فعل الحكي والتحولات التي تطرا عليه هو الآخر. فما دلالة المصطلح معجميا ونظريا ونقديا؟

2- 2 في مفهوم السرد.

اذا كان الشعر في مرحلة من المراحل فنا قوليا احتل مركز الصدارة ولفترة زمنية امتدت حتى الكلاسيكية، فالرواية هي الاخرى فنا قوليا بزغ نورها مع بزوغ العصر الحديث المتميز بالسعي الدؤوب في البحث عن المعنى والقيمة المتغيرين بتغير هذا العالم، نقول هذا بالمقارنة مع قيم ومعاني العصور القديمة الثابتة في اشكالها ومعانيها.

وطبيعي جدا ان يصاحب ظهور هذا الفن الجديد، ظهور مفاهيم جديدة تساعد على الفهم والدراسة قدر الامكان والمستطاع، فظهر مع الحداثة ما سمي بعلم الرواية وتلاه علم السرد الذين كان لهما التاثير الواضح ادبيا ونقديا. وكان من أبرز مظاهر ذاك التاثير ما ارتبط بفعل الحكي وتحديدا مفهوم السرد الذي تاكد ميلاده بميلاد الرواية وتطور بتطور القصة القصيرة ليغدو عنصرا جماليا في الشعر وبخاصة قصيدة النثر. وحتى نضع ايدينا حول مدلول المصطلح نقول:

- في لسان العرب يشير ابن منظور للمفهوم اللغوي لمعنى السرد، وذلك في مادة "سرد" ان السرد هو: تقدمة شيئ الى اخر، تاتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه.[2]وبذلك فالسرد محكوم بامور ثلاثة متداخلة؛ من ذلك الاتساق والتتابع والسياق واثر كل ذلك في بنية النصوص بصيغتيها الشعرية والنثرية.

---

[1] زهور كرام. السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم. ص:26.

[2] ابن منظور. لسان العرب مادة سرد الجزء السادس.

ان للسرد اذا مفهوما يتعلق بهذا الاصل اللغوي الذي يعني في عمومه التتابع في الحديث حتى صار يقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، اذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا اذا كان جيد السياق له.

– من الناحية الاصطلاحية/النظرية ارتبط المفهوم عند نشأته بالتحليل البنيوي للسرد والذي كان يهدف الى الكشف عن الانساق الكامنة في كل انواع الحكي، كما ارتبط في بدايته الاولى بالنظرية الادبية، ويرجع الفضل الى رولان بارت وكلود بريمون وغريماس في تخليصه من النظرية الادبية وادراجه ضمن نظرية سيميوطيقية تضم نصوصا حكائية بالمعنى الاوسع للكلمة مثل السينما والمسرح وفنون الرقص... والتصوير والروايات والقصص القصيرة والسير الشعبية...[1]

وما ان حلت الثمانيات والتسعينات من القرن الماضي حتى حدث رد فعل تجاه النزعة العلمية والتصنيفية الصارمة للسرديات البنيوية. فانفتح النقد على تيارات ومدارس نقدية جديدة كالنقد السوسيو– تاريخي والنقد النصي والتشريحي. وراينا من النقاد من يعنى عناية خاصة باساليب السرد، وتوزع ممارسوا النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية وتيار يهتم بالسرديات.[2] وتعداه الامر الى النقد الاديولوجي والتحليل النفسي ونقد التلقي.[3]ومنذ ذلك الحين اتسع نطاق ومفهوم السرديات اين اصبح موضوعا للعديد من الاختصاصات التي تخرج عن نطاق الدراسات الادبية كالتاريخ والدين والصحافة والسياسية.

ان تناول مفهوم السرد من وجهة نظر نقدية تختلف عن تناوله لغويا؛ فالمنظور اللغوي يقوم بالوصف من الخارج. في حين يصف المنظور النقدي من الداخل، وبالتالي فالسرد وفقا

---

[1] السيد إمام. مدخل إلى نظرية الحكي(السرد). ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص ص:35–36.

[2] ينظر إبراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة. ص:10.

[3] السيد إمام. مدخل إلى نظرية الحكي(السرد). ص:37.

لهذا الاخير: هو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان، وهي مكونات انتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة.[1]

لكن اذا كان السرد ومن خلال هذه النقطة هو المادة المحكية وبمكوناتها الزمكانية والحدثية، فما علاقة ذلك بالسارد من جهة؟ وما علاقة هذا الاخير بالمؤلف من جهة اخرى؟ اليست هذه العلاقات اشكالية اخرى تتضاف الى نظيرتها المتعلقة بنظرية الرواية عموما والسرد خصوصا؟

من اجل ان نتوضح اهمية هذه الاشكالات والعلاقات في نفس الوقت، نؤكد على قضية اساسية لازمت هذه الدراسات السالفة؛ وهو ان التحليل الوظائفي عند **بروب** او السميوطيقي عند **غريماس ورولان بارت وكلود بريمون** قد اتخذ من المضمون موضوعا للحكي، وربط السردية بدراسة المحتوى الحكائي او الوظائف والافعال. وهو مسار يختلف عن اولئك المشتغلين بسرديات الخطاب؛ **جنيت بالي بيرس** حينما وجهوا اهتمامهم نحو مستوى التعبير/الدال اين تتصل السردية عندهم بالادبية فبحثوا في مكونات هذه الادبية من زمن وصيغ ورؤى واصوات. وعلتهم جميعا في ذلك كله ان الرواية تنهض على ركيزتين هما: الروائية المتمثلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان. ومن طريقة قص ونسج تلك العناصر، وتقدينها بصورة فنية وعلى الكيوة الاولى يطلق متن الرواية وعلى الثانية اسلوب السرد. والبناء الفني للرواية الا كيفية بناء تلك العناصر والعلاقات المتداخلة فيما بيتها بواسطة السرد واساليبه ووسائله المختلفة.[2]

مهما يكن من امر حول الاختلاف هذا، فان الانتقال من مستوى الاحداث(القصة) الى مستوى الحكي(الخطاب) يستلزم استراتيجيات معينة. انه يتطلب وجهة نظر واختيارا للشخصيات كما يتطلب ايضا ازمنة وامكنة. ما ادى بالمنظرين وفي قضية الانتقال هذه الى

---

[1] عبد العزيز موافي. الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص:313.

[2] عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ص:115.

تحديد عدة مستويات وآليات؛ بدءا بالزمن فالصيغة السردية فالمظاهر او الجهات(LES ESPECTS) او الرؤى(المنظور) واقروا ان التكامل الناتج عن كل من الصيغة والرؤية السردية خاصة الا دليلا واضحا على ذلك. انهما يسمحان بضبط خصائص الخطاب من جهة وكذلك العلاقة بين النص والقارئ في استنتاجه للمعنى من الجهة المقابلة. انهم يقرون ايضا بان العلاقة بين هاذين المكونين تقود الى تشكيل الانطباع النهائي لدى المتلقين في الكشف عن العلاقات المختلفة باختلاف الشخصيات في خطاباتها داخل الرواية وخاصة اذا تعلق الامر بالعلاقة الاديولوجية.

2- 3 الصيغة.

راينا في النقطة الاخيرة ان السرد مرتبط بالحكي وان مفهومه وببساطة هو الطريقة الفنية التي يتم بها الحكي او الكيفية التي تروى بها القصة، مما يستدعي بالضرورة ادوات ووسائل يختارها الاديب.

تتعدد هذه الادوات والاساليب، وياتي في مقدمتها اللغة فطرق واساليب الصياغة ناهيك عن مكونات اخرى. استدعت في نهاية المطاف ما يعرف بالسرديات Narratology التي تعرف على انها الدراسة المنهجية للحكي Narrativé والتي عرفها **تودوروف** وصك مصطلحها في نحو الديكاميرون 1969 بعلم الحكي La Science Du Récit[1]فما الذي تمخض عليه هذا العلم؟

تلقى الكتابات السردية اهتماما كبيرا من النقاد المعاصرين، ويرجع هذا الاهتمام الى كثير من المعطيات الموضوعية، كما تخضع لحاجة الكتاب المبدعين انفسهم. وقد صاحب هذا الاهتمام الاكتشافات الهامة في مجالات علمية وابتداع مناهج وطرائق مختلفة في التفكير ساعدت على تغيير اذواق المتلقين. ويعود ذلك خاصة الى الدراسات الشكلانية والبنوية واللسانية التي قللت من اهمية الذي يقال واهتمت اكثر بالكيفية التي يقال بها، فالمحتوى

[1] السيد إمام. مدخل إلى نظرية الحكي(السرد). ص:35.

يتكرر من كاتب الى آخر، ومن مرحلة الى اخرى. لكن الذي يمنه الجدة والبقاء هو الكيفية التي تتم بها صياغته.[1]

واذا كان الزمن بكونه احدى تلك الكيفيات، قد حظي بعناية منظري الرواية، واستوى في هذا جيمس وفورستر وبيرسي لوبوك، فان اوجه الحكاية الاخرى لم تكن في منأى عن ذلك الاهتمام؛ ومن ذلك الصيغة السردية التي تتصل بالمباشرة او عدم المباشرة في نقل الخبر السردي. فهي في مداها الدلالي جل ما تنطوي عليه الرواية، او الحكاية، من تنظيم، وتاثر ذلك بما هو معروف باسم وجهة النظر او(المنظور) الذي يتاثر بالمسافة التي تفصل بين السارد وما يسرده.[2]

تشكل الصيغة اذا احدى الاصناف القارة في بناء صرح اي خطاب روائي، وهي بتنويعيها العرض والسرد لا يمكن ان يخلو منها اي عمل سردي. كما انهما لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع او تداخل تبعا لموقع الراوي وحقيقة الرؤية السردية.[3]وبالتالي فالبحث عن الصيغة هو البحث عن الطريقة التي يعرض بها السارد حكيه، وتتجلى في السرد الذي يتم من خلاله تاطير السارد للاحداث والشخصيات وافكارها من خلال تدخلاته فيها ووصفه لبعضها. في حين يتجلى العرض من خلال الحوار حول ما حدث في الرواية. فالروائي يعمد الى المزج بين هاذين النوعين الذان يعدان الوسيلة الاساسية للتحكم في المعلومات الروائية مع التركيز على المسافة، التي يبدو ان اول من استعملها وتناولها هو افلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية عندما اقام تعارضا بين صيغتين هما Diegesis اي السرد الخالص وMimesis اي

---

[1] محمد معتصم. النص السردي العربي الصيغ والمقومات. ط1، 2004. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص:05.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة. ص:62.

[3] عمر عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص:103.

المحاكاة.[1]فالمسافة في الصيغة الاولى ابعد من نظيرتها الثانية والتي نشهد فيها توسطا من قبل الشاعر فيما تقوله الشخصيات. وكانه في هذا يعبر عن الراوي الذي يسرد الاحداث مباشرة بنفسه، واخر يقدمها عن طريق الشخصيات؛ اي الحكاية الخالصة ويكون فيها الشاعر هو نفسه المتكلم ولا يشير الى ان المتكلم شخص اخر. اما التقليد او المحاكاة فالشاعر ليس هو المتكلم. ولذا فالحكاية الخالصة ابعد مسافة من التقليد لانها تقول اقل منه.[2]

ظهرت هذه التفرقة التي نادى بها افلاطون في نظرية الرواية مرة اخرى في نهاية القرن التاسع عشر و اوائل القرن العشرين في الولايات المتحدة وانجلترا على يدي **هنري جيمس** واتباعه، وبعد ان طواها الاهمال في مصطلحين جديدين تماما هما الاظهار Showing والاخبار(او الحكي) Telling اللذان سرعان ما انتشرا انتشارا سريعا حتى صارا الاساس المعياري فيها.[3]

ميز جيرار **جنيت** بدوره بين مظهرين للسرد هما حكاية الاحداث وحكاية الاقوال[4]ومن منطلق التقسيم هذا فان حكاية الافعال هي ايهام بالمحاكاة عن طريق اللفظ، اين يضطلع السارد بانجاز هذه المهمة. اما حكاية الاقوال فتفترض محاكاة الاقوال الصادرة عن الفاعل مباشرة في النص الروائي. كما ان الاختلاف في النصين/ نص الاقوال ونص الافعال يتجلى عادة في التكثيف الدلالي الذي يحتويه النص المحول، مما يدعونا الى التفرقة بين القص الذي اساسه حكاية الاحداث التي تقوم بها الشخصيات وبين القص الذي اساسه حكاية الكلمات والالفاظ التي تنطق بها هذه الشخصيات.

في خضم حكاية الاقوال يصنف جيرار جنيت ثلاث حالات وهي بالشكل التالي:

---

[1] جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. ص:178.

[2] المرجع نفسه، ص:180.

[3] السيد إبراهيم. نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. ط1، 1998. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص:134.

[4] جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. ص:180.

1- الخطاب المسرودDiscours Narrativisé.

في هذه الحالة غالبا ما يتعلق الامر بافكار الشخصية لا اقوالها وهي ترد على لسان السارد، لذا عدت المسافة كبيرة جدا هنا. كما ان السارد هنا يفسح له المجال لتحليل كلام الشخصية، يساعده في ذلك درجة المباشرة التي هي مفتوحة وبعيدة جدا. وللتدليل على ذلك كله يورد لنا جيرار جنيت مثالا من رواية "بحثا عن الزمن الضائع" وعلى لسان بطلها مارسيل عندما يخاطب امه قائلا: اخبر امي بعزمي على الزواج من البرتين[1]انها تعتبر ابعد الحالات مسافة بين الشخصية والسارد في تقديم الافكار لا الاقوال.

2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشرD- Tranformé ou style indirecte

في هذا الشان يعمل السارد على نقل اقوال الشخصيات بطريقة غير مباشرة، اي التعبير عنها باسلوبه الخاص ويدعمها بذلك في خطابه، مما يطبع خطابه بتلوينات متعددة. وبالتالي فان هذا الشكل اكثر محاكاتية من الخطاب السابق ولا يعنى بالامانة الحرفية للاقوال المصرح بها، بل يصل الامر بالسارد الى الاكتفاء بتسجيل مضمون عملية الكلام دون ان يحتفظ باي عنصر من عناصرها. وكاننا نشهد في هذا النمط من الخطاب حضورا طاغيا للغة السارد في مقابل طمس لمعالم لغة الشخصية واقوالها: قلت لامي انه لم يكن لي بد من الزواج من البرتين.[2]

3- الخطاب المنقول D- rapporté

ويتميز بان السارد يفسح المجال لاقوال الشخصية للظهور في مسرح الاحداث بكامل الخصائص الاسلوبية والدلالية؛ أي بعبارة ادق اعطاء الكلمة حرفيا لشخصية ما. ويرى جنيت ان الصيغة الاخيرة قد ميزت الرواية الحديثة، ودفعت هذا النوع من المحاكاة الى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردي او السارد، ليتحول الى مجرد ناقل للاقوال.[3]

---

[1] ينظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. ص:184.

[2] المرجع نفسه، ص:186.

[3] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص ص:143-144.

اذا كان التحريف –ان صح التعبير– المضموني والشكلي لخطاب الشخصية من طرف السارد عند **جنيت** يكون على اوجه ثلاثة تختلف نوعا ما عن بعضها البعض، فان الطرح التصنيفي الذي ورد عند **ميخائيل باختين** لا يقف عند تحليل الخطاب اللغوي الصرف. انه يسعى الى تشكيل تصور مرتبط بالمرجعية الاديولوجية للخطاب في النص، وبذلك فان تنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي تنقله يتجلى عبر جملة من الاشكال والصيغ الخطابية اسماها متغيرات وقسمها وفق خطاطات هي: الخطاب المباشر، الخطابغير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر.[1]

1– خطاطة الخطاب المباشر.

يتمثل ذلك في طريقتين لنقل الاقوال، الاول خطاب مباشر جاهز عن طريق تمهيد من السارد وغالبا ما يكون هذا النوع دعامة تضاف الى خطاب السارد والراوي حول فكرة من الافكار او حدث من الاحداث المقحمة في الرواية. فهو يلجا اليه في نهاية المطاف من اجل الاستشهاد. اما الاخر فهو الخطاب المباشر المفرغ من جوهره، بحيث لا تكون له الاهمية من طرف السارد بل ويكون ايراده مرة واحدة على الاكثر. كما ان دلالته وطابعه اللغوي يتكون ادنى مستوى من الاول الذي تعطى له القيمة الجمالية واللغوية وبذلك الدلالية من طرف السارد/الراوي.

2– خطاطة الخطاب غير المباشر.

في هذا النوع نعثر على ثلاث متغيرات تجسد الخطاب وهي: المتغيرة الموضوعية التحليلية وتفسح المجال للراوي لكي يقوم بعملية التعليق على الكلام الذي ينقله؛ من خلال التقديم والتقويم والوصف والتعليق، باعتبارها اليات هي الاخرى تدخل في بناء العمل الفني. فتتماهى بذلك اسلوبية خطاب الراوي والمروي عنه ولا توجد الحدود التنقيطية

[1] ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ص:167–182.

الفاصلةكالاقواس او نقتطي القول على عكس الخطاب المباشر.[1]ويقابلها في ذلك ما يعرف بالمتغيرة اللفظية التحليلة، اين لا يقدم الراوي باي شيئ(تعليق) للكلام المنقول. ليلي هاذين الشكلين ما يعرف بالمتغيرة الانطباعية والتي تظهر بوضوح في نقل الخطاب الداخلي للشخصية(المونولوغ) وتتميز هذه المتغيرة بالحرية المعطاة للراوي في التصرف في نقل الكلام النفسي للمتكلم وتصنيفه.[2]

خطاطة الخطاب غير المباشر الحر.

اين يعمد الكاتب الى المزاوجة بين خطابه وخطاب الشخصية، وهي بذلك متغيرة تقابل الخطاب المحول بالاسلوب غير المباشر عند **جنيت.**

2-4 الصيغة والمنظور.

ان المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة او في صورة موضوعية تقريرية وانما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي نرى من خلاله. ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم.[3]لكنه سرعان ما دخل حقل الرواية فاصبح صورة اخرى – بعد المسافة- للامداد بالمعلومات، وكذا تقنية روائية لاقت الكثير من الدراسات والابحاث حد تضارب الاراء حولها، فاعتبر الصيغة الثانية من صيغ تنظيم الخير السردي، وذلك لارتباطه بالراوي وعلاقته بعمله السردي. ونتيجة لذاك عرف المكون عدة تسميات من بينها: وجهة النظر- الرؤية- البؤرة- حصر المجال- المنظور- التبئير. ولعل مفهوم وجهة النظر هو الاكثر ذيوعا وبالاخص في الكتابات الانجلوامريكية.[4]

---

[1] ينظر عمر عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص:105.

[2] ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. ص ص:187-188.

[3] سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة. ط1، 2004. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:180.

[4] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:284.

ان وجهة النظر بذلك تتعلق بكيفية رؤية الراوي لعالم روايته وشخصياته وكيفية تبليغ تلك الاحداث للمتلقي. انها تختص بصيغة التلفظ خاصة اذا تعلق الامر بالاسئلة التالية من يرى؟ ومن اية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع ام من منظور تباعد عنه؟ كل ذلك انطلاقا من ان كل روائي يتساءل عن نسبة الذاتية المسموح بها في التعبير عن شخصيته الخاصة، وعن طفو علامات ذاته المتلفظة(تدخلات المؤلف) على سطح الملفوظ.[1]فالراوي لا يقتصر على رواية الحدث في صورة محايدة، انه يظهر في صورة المحلل الذي يشرح الاسباب والعلل التي تنتاب الشخصية. اليس الراوي هوالصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية الى المتلقي وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا داخل النص؟ وبهذا فالراوي والرؤية كل متكامل لا يمكن فصل احدهما على الاخر، متداخلان ومترابطان وكلاهما ينهض على الاخر، فلا رؤية دون راو ولا راو دون رؤية.[2]

في حقيقة الامر اهتم بهذه العلاقة نقاد كثيرون تحليلا وتفسيرا وتطبيقا، منهم الامريكيان **فريدمان وسيمون شاتمان**. والفرنسيون **جان بويون وتودوروف وجنيت**، والالمانيان **ستنزيل وكايزر** والروسيان **باختين وفولوزينوف**.[3]وغيرهم كثيرون*

وعلى الرغم من كل هذا يمكن تحديد مستويين اساسين في تلك العلاقة، تتفرع عنهما مستويات اخرى تكمن فيما يلي:

1- يكاد يجمع معظم النقاد على ان هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الانجلو امريكي مع الراوي **هنري جيمس**، وعمقه اتباعه بعد ذلك خاصة **بيرسي لوبوك** في كتابه صنعة الرواية؛ فقد انطلق **هنري جيمس** من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر الى عالمه من عل،

---

(1) ينظر برنار فاليط. النص الروائي تقنيات ومناهج ترجمة رشيد بن جدو. ط1، 1999. منشورات ناتان، باريس، ص:102.

(2) ينظر عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ص:117.

(3) سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة. ص ص:182-183.

*نورمان فريدمان في دراسته (وجهة النظر: تطور المفهوم) روبرت شولز وروبرت تيلوغ (صيغة السرد) بروكس ووارن (فهم الرواية) واين بوث (المسافة ووجهة النظر)

معيبا عليه لعبه دور محرك الدمى، داعيا الى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا الى قوله وسرده، بمعنى ان على القصة ان تحكي ذاتها لا ان يحكيها المؤلف.[1]وكان العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية هنا ترجح الكفة الى الراوي في احاطته بالواقع والحقائق التي يتكون منها عالم الرواية بل عالم الشخصيات في حد ذاته. انه يعلم اكثر من الشخصية المقحمة في العمل الروائي. وبالتالي فان الراوي الذي ينظر الى عالمه من عل،هو راو مطلق المعرفة وذلك ما شهده القص التقليدي الكلاسيكي القائم على مفهوم الراوي العالم بكل شيئ Omniescient Narrateur وبخاصة في اعمال **بلزاك** الواقعية. وعليه يمكن تسمية هذه الرؤية/ المنظور من الوراء القص غير المركز اين نجد فيه تركيز الراوي يكون في درجة الصفر.

2- اخذ **هنري جيمس** على هذا القص انه ادى الى التفكك وعدم التناسق، فالانتقال المفاجئ من مكان الى مكان او من زمن الى اخر وحتى من شخصية الى نظيرتها دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية. ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية او تنعكس عليها... فالاحداث والشخصيات والزمان والمكان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات. وهذه هي التقنية التي اسماها **جون بويون** "الرؤية مع".[2] فالراوي هنا ينشئ منظور الشخصية ويرى معها، بل لا يقدم اي معلومات الا بعد ان تقدمها الشخصية ذاتها. يسميه جينات التبئير الداخلي او المحكي ذو التبئير الداخلي.

3- اما المنظور الثالث الذي سماه **جون بويون** الرؤية من الخارج فالراوي لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع ان تخبره به حواسه اي ما يمكن ان يرى ويسمع فلا سبيل الى معرفة

---

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. ص:285.

[2] سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة. ص:186.

ما يجول بنفوس الشخصيات فتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية.[1] وبامكاننا ان نقر في هذا المستوى ان الراوي يعرف اقل مما تعرفه الشخصية التي نتابع حياتها وسلوكها خارجيا مع السارد ودون التمكن من ولوج عالمها الداخلي وما يجول بذهنها من افكار. يقابل هذا النوع عند جيرار مصطلح التبئير الخارجي ويتجسد في اعمال ارنست همنغواي الروائية.

ان التطورات الحديثة في مجال السرديات اثبتت توسع المفهوم واحتضانه لاختصاصات عديدة، وقد صاحب توسع مفهوم الحكي والخطاب بالموازاة مع ذلك توسعا دلاليا واصطلاحيا في مفهوم آلياته وكيفية اشتغالها بل وتجلياتها التقنية على جسد النصوص. صرنا اليوم بحق نشهد تعدد المفاهيم التي تقرا الخطاب السردي وآلياته، والتي تعددت درجة امتلائها من ناقد الى اخر خاصة في حقل ما يعرف بالبنيوية التي تحدد مجالها عبر الزمن والصيغة ووجهة النظر.

ان الصيغة بتنويعيها العرض والسرد لا يمكن ان يخلو منها أي عمل سردي، كما ان التنويعين الاسلوبيين لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي. وبذلك فالبحث عن الصيغة هو البحث في الطريقة التي يعرض بها السارد حكيه، وكان مقولة الصيغة تتحد من خلال العلاقة القائمة بين القصة والسرد وبالتحديد من الشكلين الاساسيين اللذان يتحكمان في تنظيم الخبر وهما على التوالي المسافة والمنظور.

فالمسافة ترتبط بدرجة الامانة في نقل الاقوال والافكار الصادرة عن الشخصيات من جهة، وكذلك حكي الاحداث من جهة ثانية. وبين هاذين الحدين تقع عدة صيغ بسيطة تتعاون هي الاخرى من حيث مباشرتها او عدم مباشرتها... اما مصطلح المنظور فانه يقابل في النقد الاجتماعي نظيره الرؤية ويقابل في النقد البنيوي الغربي التصور ويرمي في نهاية المطاف الى رؤية الراوي لعالم روايته وشخصياته وازمنته وامكنته وكيفية تبليغه. ويكون ذلك اما عن

[1] سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة. ص ص:186-187.

طريق الراوي العليم الذي لا تغيب عنه مكنونات شخصياته، الى الراوي المحايد الذي يتساوي وكائناته الورقية، وانتهاء بالراوي الشاهد.

2-5 الصيغة السردية والبحث العربي.

ينطلق استحضار الصيغة السردية في النقد العربي بوصفها آلية لمقاربة النصوص، وكذلك ضمن البحث المستمر للنقاد العرب عن اجراءات كفيلة لتحليل تلك النصوص. كما ان استدعائها يساير موجة اقتفاء المنجز الغربي في تعاملهم مع الصيغة باعتبارها عنصرا يدخل في بنية النص وبقوة.

يجمع المهتمون بتحليل الخطاب السردي على ترجمة مصطلح Mode بالصيغة، غير ان ذلك لم يمنع من ظهور العديد من المصطلحات؛ ففي دلالتها الاصطلاحية يرى **عبد الحميد احمد يوسف** ان ماهيتها مرتبطة باربعة أمور تتمثل فيما يلي:

- هيئتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها.
- كون هذه الهيئة مثالا يحتذى به.
- كونها منصرفة ودالة على اصل اشتقاقي صيغت منه.
- كونها دالة على معنى وظيفي تفيده الصيغة او القالب الصرفي.[1]

يسعى **سعيد يقطين** احد المشتغلين العرب في هذا المضمار، الى ايجاد صيغ صغرى ضمن التصنيفات الكبرى حين يقول: في تحديد للصيغة اجدني انطلق من تحديد تودوروف اياها، حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواستطها يقدم لنا الراوي القصة.[2]ويقدم بذلك رؤيته للقضية اين لا يميز في الخطاب الروائي بين حكي الاقوال والاحداث؛ بل يبحث في علاقات الخطابات ايا كان مرسلها شخصية كانت او راو، وفي نوعيتها. وهو ما يعرف عنده بتبادل الادوار الحكائية وتكمن في:

---

[1] عبد الحميد أحمد يوسف. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. ط1، 2002. المكتبة العصرية، لبنان، ص:19.

[2] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. ص:194.

1- صيغة الخطاب المسرود: وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقول وهو يتحدث الى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا(شخصية) او الى المروي له فيالخطاب الروائي بكامله.[1]

2- صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الان عن ذاته واليها عن اشياء تمت في الماضي، اي ان هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه.[2]وهذا النوع يدخل ضمن خانة الاسترجاعات التي تقوم بها الشخصية او الراوي فلا عجب ان ترتبط بالزمن ايما ارتباط.

3- صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة الى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل للراوي.

4- صيغة المنقول المباشر: وفيه نكون امام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الاصل، كما انه ينقله كما هو الى متلق مباشر او غير مباشر.

5- صيغة المنقول غير المباشر: يقف عكس سابقه كونه تطرا عليه تغييرات في محتوى وكمية الكلام المنقول وذلك عبر ادراجه في كلامه.

وعليه فان تعدد الصيغ طابع مشترك بين الخطابات المتناولة العربية والغربية، كما ان الهدف من هذه التقنية ليس تقديم القصة تاريخيا او خياليا او واقعيا؛ ولكن بالاضافة الى ذلك هو كيف تقدم القصة عند كل كاتب؟ او بالاحرى ما صيغة كل قصة؟

اذن يمكن القول ان اهمية الصيغة تكمن في انها مكون مركزي تميزت به وستظل الرواية عن غيرها من الاجناس. كما ان اقتفاء اثرها يساعد لا محال في الكشف عن الخفايا الدلالية الكامنة وراء النصوص وكتابها وخصوصا اذا تعلق الامر بالكشف عن الجانب الاديولوجي فيها. فهل صاحب تعدد الاساليب هذا في الرواية الجزائرية تنوعا وتعددا في الرؤى ووجهات

---

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. ص:197.

[2]المرجع نفسه، ص:197.

النظر، ام ان الامر لا يعدو كونه اسلوب الغلبة؟ وكيف استثمر الكاتب ذلك التعدد كمطية لافكاره وارائه؟

3- الشمعة والدهاليز وصيغ السرد.

شاهدنا في التحليل السابق استعراضا لجملة من القضايا الشكلية والفنية لبعض من اهم الاعمال الابداعية المساهمة في تطور مسار الرواية الجزائرية، وتوصلنا فيما توصلنا اليه انها وعبر نموذجها الرائد هذا لم تعد رهينة التوثيق التقليدي وبخاصة التاريخي منه. بل اصبحت اضافة الى ذلك وسيلة بحث واستكشاف للانسان وعالمه وتفكيره وهذا عبر وظائفها التخييلية والتمثيلية والايحائية الدلالية.

كما لاحظنا في التاسيس السابق كيف ساهمت الاعمال السردية الاولى وعلى اختلاف قيمتها الفنية الجمالية في تكريس اسس هذا الفن في المحيط العربي، وعبره عرفت مدونتنا انتعاشة مهمة وسط خارطة الابداع العالمي ومقاييسه المضبوطة.

ووفق التساؤلات السابقة وحتى اللاحقة والتي سيتم التركيز عليها ودراستها تحليلا واستنطاقا، سيتم في هذا المحور وفي المستويات الثلاثة النظر الى التركيب السردي وقواعده العامة التي من خلالها سنعمق الحديث اكثر حول القوانين والاسس المساعدة في وضع خصائص ومميزات خطاب سردي مرحلي تميز منذ السبعينات من القرن العشرين، بظهور نمط من الكتابة السردية، انتجته مناخات الفتنة الجزائرية، يوسم بحسب رأي النقاد برواية المحنة.

لا بد من الاشارة ان الرواية في هذه المرحلة رسمت مسارا ابداعيا مختلفا حقا، لا من حيث الرؤية ولا من حيث التقنيات ولا المواضيع، ولا حتى ازمنة وامكنة الفعل الروائي؛ فقد اصبحت الرواية تبدا من المدينة وتنتهي فيها، كما لو كانت هي الرواية في حد ذاتها ولا تستقيم الا عبرها. وهذا بالمقارنة مع المرحلة السابقة اين حلت القرية بؤرة لها. وبهذا يمكن تحديد اولى ملامح التغير الروائي وخصائصه عن طريق اثارة تساؤلات عدة بخصوص هذا

المنحى وما حمله من قضايا وهموم واشكالات. فالى أي حد وصل بهم ذلك التركيب السردي الجديد وبنصوصهم الابداعية؟

طرحت الرواية اذا منذ ظهورها كجنس ادبي اشكلات وتساؤلات كثيرة، وبخاصة في القرن العشرين حينما اتجه النقد والنقاد الى صلة هذه الاخيرة بمحتويات العبارة المكونة لعملية السرد، واعتبروها ظاهرة فنية يعود اليها الفضل في الاحتكام على جودة وقيمة الاعمال الابداعية؛ من ذلك ما اعتبره **بيرسي لوبوك** في كتابه صنعة الرواية ان مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر. والتي اعتبرها **تيزفيتان تودوروف** بدوره في المرتبة الاولى في العمل الادبي، فصرح قائلا:... ففي الادب لا نواجه احداثا او امورا في شكلها الخام. وانما نواجه احداثا معروضة بطريقة ما وتتحدد جميع مظاهر أي شيئ بالرؤية التي تقدم لنا عنه.[1]

ضمن هذا الاطار دائما سعت الرواية الجزائرية بعدما شعدت ولادتها الفعلية، الى مواكبة ما يستجد في الساحة النقدية والادبية على حد سواء، خاصة عندما سيطرت الكتابة الاديولوجية على المشهد الروائي لفترة من الزمن وتشابكت مع كل من الديني والسياسي. ما اضفى الى انظمة سردية من نوع حاص تتحدد جدتها عادة حول الهويات الثقافية والانتماءات السياسية والمنطلقات الاديولوجية والدينية المكونة في عمومها لثنائية الانا والآخر. فكتب بذلك **واسيني الاعرج** سيدة المقام، وقدم **الطاهر وطار** في ذلك باعا طويلا بداه باللاز فالعشق والموت في الزمن الحراشي الى الشمعة والدهاليز ووصولا الى الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي ثم بعده يرفع يديه بالدهاء، في حين اصدر **ابراهيم سعدي** فتاوى زمن الموت، وغيره من النصوص.

بين التنازع النقدي ونظيره الابداعي نتجه نحو تحليل الحركات السردية وفي مستوى العلاقة التي تربط مكونات المحكي، فيما يعرف بالصيغة السردية والطريقة التي عبرها يتم استقبال

[1] شجاع مسلم العاني. قراءات في الأدب والنقد. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:200

الراوي للحكاية ومن ثم ابلاغها للمتلقي، انها علاقة تتطلب تقنية خاصة لا في صيغة العرض، ولا في صيغة السرد. وهما صيغتين متكاملتين تقابلهما في الخطاب علاقة ثنائية هي كلام الراوي وكلام الشخصية؛ فعندما نكون بصدد الكلام الصادر عن الشخصية فنحن هنا امام ما يعرف بالخطاب المباشر الذي نشعر ازاءه بافعال حقيقية والى درجة ان وسم هذا الخطاب/ الصيغة/ الاسلوب بالاستقلالية والتفرد والحرية.

اما في الحالة الثانية فاننا امام الخطاب غير المباشر، اين تختلف وضعية المتلقي فيصبح مجرد مستقبل لذلك المنقول من الكلام. واجمالا لذلك فان صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي بدورها تولد تنوعا اسلوبيا وفنيا نبحثه الان في خطاب الشمعة والدهاليز* للروائي الطاهر وطار.

3- 1 الصيغ الكبرى.

بعد دخول الرواية الى السلسلة الثقافية العربية، واعتلائها مرحلة جديدة كليا؛ مرحلة صارت فيها جزءا اساسيا ومكونا قارا بين باقي الاجناس الادبية. وذلك بفضل انتاج عوالم روائية وروائيين محترفين تخطوا المحاولات الرائدة والتجريبية وفي هذه البلد او ذاك.[1]عادت مرة اخرى خلال العقدين الاخيرين لتشهد تحولات واضحة في اساليب السرد، باعتبارها مظهرا من مظاهر التحول البنيوي الذي نستثمره من خلال انجازات **جيرار جنيت** في مستوى الصيغة السردية واساليبها الثلاثة المتمثلة في:

---

*رواية الشمعة والدهاليز للكاتب والقاص والروائي الطاهر وطار ينقسم خطابها الى ثلاثة مقاطع سردية، تقع بين الطول والقصر المناهز لمائة صفحة للمقطع الاول والمعنون: دهليز الدهاليز. ثم الخمسون صفحة المشكلة للمقطع الثاني الذي جاء تحت عنوان: الشمعة. وباقي الصفحات المقدرة بحوالي ستون لاخر مقطع عنوانه: طبيب.

تعالج فيما تعالج ذلك التشابك الديني والسياسي والثقافي الذي عرفته الجزائر سنوات التسعينات، ووفق منطلقات اديولوجية وفكرية حاول الكاتب استثمارها على لسان شخصياته الروائية المستوحاة من الواقع كما يقول، وبخاصة التاريخي والنضالي منه. يحمل كل ذلك لغة رمزية تسافر بالقارئ الى عديد الثقافات والاساطير المشكلة في نهاية المطاف لثقافة الكاتب.

[1] ينظر حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:09.

3-2-1 الأسلوب المباشر:في هذا النوع من الاساليب يتم نقل الخطاب دون اي تغيير او تعديل، عادة ما يحكى بشكل واضح ضمن البناء الفني للرواية متعددة الاصوات؛ ففيهاتكون المشاهد والمواقف والاراء متشعبة، ما يدفع بالراوي الى عرضها او مسرحتها.

وفي استعراضنا للاسلوب هذا وبعض تجلياته الدلالية: الاجتماعية والفكرية والاديولوجية يظهر جليا تنازعه بين ثلاثة اقطاب رئيسية موزعة بين المنطلق الديني ونظيره السياسي، في مقابل المنطلق الثقافي. وهي منطلقات شهدتها المدينة الجزائرية التي يحيا فيها الكاتب كما تحيا فيها شخصياته المساهمة في تجسيد هذا الاسلوب والنظرة والموقف. انطلاقا من التقديم الذي قدمه الكاتب ذاته في بداية الرواية حين قال:

قبل ان ادع القارئ يلج الدهاليز... أود أن أبدي بعض الملاحظات، أرى ضرورتها... استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لاصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرواية... وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية، تجري قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفا اخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على اسباب الازمة وليس على وقائعها وان كنت وظفت بعظها.[1]

وعلى هذا النحو فإننا نقف في هذا العمل على تعدد في المرجعيات الثقافية وبخاصة الاديولوجية منها، الواسمة لاحداث وخطابات الشخصيات وهي تتفاعل فيما بينها. مضفية في نهاية المطاف الى تجسيد الاسلوب المباشر كتقنية يتجلى عبرها التنوع في الطرائق السردية التي تحاول نقل الواقعي الى التخييلي وتحديدا اثناء وقوفنا عند خطاب عمار بن ياسر وجماعته الاسلامية المشكلة للمنطلق الديني؛ منطلق يرى فيما يرى ان العدل والمساواة وضمان حقوق الافراد والجماعات لن يكون الا بقيام الدولة الاسلامية. يقول الكاتب عن ذلك: وقد صرح احدهم عند مدخل مسجد بهذا، فاجابه على الفور مثنيا على رايه بانه لهذا السبب، ولغرض تجاوز محنة الظلموت، ينبغي قيام الدولة الاسلامية. الاسلام هو الشمعة

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ط1، 2004. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ص ص:07-08.

الوحيدة القادرة على انارة كل الدهاليز والسراديب... اذا قامت دولته، هنا، فستقوم، في كامل المنطقة، وسيكتشف الناس في مختلف انحاء العالم، ان الطمانينة وسط الدهاليز والسراديب، كما تقول، هي الاستنارة بنور الله.[1]

– تبدا فيما بعد مقاطع الحكي وصيغه السردية بالخوض في تفاصيل هذا المنطلق ولغته واحداثه عبر ايراد هذه الجماعة الاسلامية وهي تحاور شخصية الشاعر الذي قرر النزول الى المدينة وتتبع مصدر الاصوات وسط دهليز الظلام، دهليز الاسئلة المحيرة لتفكيره. يقول عنه الكاتب: اقترب من مدخل الحراش، عندما تجلت الهتافات الممزوجة بالزغاريد وصيحات منبهات السيارات. وقد كاد يترنم معها عندما توقفت سيارة الى جانبه، وراح جماعة من الملتحين داخلها يركزون النظر فيه...

– لماذا لم ترد عن السلام عليكم...

– وانتم من تكونون؟

– إخوة في الله.

– كلنا إخوة، انما هذه العقارب بين ايديكم، لا يحملها عادة إلا الزبانية.

– إطمئن، لم يعد منذ اليوم، هناك زبانية.

– ماذا يجري؟...

– لقد قامت... الدولة الاسلامية – الجمهورية الاسلامية – الخلافة الاسلامية – الحكم الاسلامي.[2]ليضيف الراوي بعد ان ارتسمت حالة من الهدوء بيم الطرفين فيقول:

– من تكون؟

– أنا شاعر.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص ص:25–26.

– فقط.

– ومنكم.

– جبهتك خالية من اثار السجود.

– ربما لان وزني خفيف جدا.

– وزنك أم إيمانك.[1]

يفصل الكاتب على لسان الراوي فيما ياتي، بهذا النزوع الديني والاديولوجي والصوتي ومن خلال هذه الحادثة الاولية التي جمعت الشاعر والجماعة دون سابق انذار وادت به الى الخروج بنظرة وخلاصة لهذا الاتجاه ومن يسير في فلكه. يقول عنها: هذه هي الخلاصة التي خرجت بها منذ بدء ظهورهم، وبصفة او باخرى كان قادة الحركة الوطنية، يعلمون ان الشعب الجزائري، ليس له سلاح ثقافي سوى دينه، به استعان الامير عبد القادر، وبه استعانت الثورة التحريرية، وبه قاوم الفلاحون الفقراء خلف دوناتيوس الرومان.

قرر الشاعر في نفسه، وانسحب، يردد في خجل وتحفظ: لا اله الا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله.[2]

وسط تلك الأسئلة المؤرقة والتصرفات الهمجية حد الضيق الكبير، يبرز صوت عمار بن ياسر قائد الجماعة ومؤسسها. عبر ادوار سردية تنم عن حنكته ودهائه، كيف لا وهو ابن الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، يبغض الجهل والتطرف. يحاول كل مرة ايضاح اسباب قيام الدولة الاسلامية في هذا الطرف وغيره. يتكلم فيقول: انت رجل محترم، ويقدر ان يصادف المرء مثلك، واذا لم تخيب ظنوني فيك، فانك واحد ممن تحتاج اليهم دولتنا الفتية، نحن في حاجة الى علماء مؤمنين، ويبدو انك عالم،

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:26–27.

[2] المصدر نفسه، ص:24.

وهذه الشجاعة لا تصدر الا عن رجل قوي الايمان، قوي الثقة بالله، بالنفس.[1]ويضيف في موضع اخر: تعال معي الى مكتب الحركة، نشرب قهوة، ونتفق على كيفية تعاملنا. لن اسلم فيك ايها الشاعر الحكيم، على الاقلن ليس قبل ان تنظم قصيدا في الدولة الاسلامية...

– اذن اتيك الى المكتب على الساعة التاسعة.

لا يا رجل، من هنا الى التاسعة كالف سنة مما يعدون، يمكن ان تقع فيه احداث خارقة، الان ننزل، نشرب قهوة في المقهى المجاور، سيكون فاتحا بحول الله، والا نعد قهوتنا بانفسنا في المكتبن وبعدها يا سيدي الكريمن نخوض فيما نود ان نخوض فيه.[2]

هكذا اذا يكشف لنا دهليز الدهاليز عن بعض الاساليب المباشرة المجسدة للمنطق والبعد الاديولوجي الديني لاصحابه. وكان الرواية عبر مقطعها هذا حاولت ارساء نوع من الواقعية والشفافية في التعامل مع هذا الخطاب ومحمولاته الدلالية التي تم تمييزها عبرالاعتماد على لغة الحوار وبعض فنيات التعبير، كالفصل بين المتكلمين عند بداية الكلام. محمولات يحاول الكاتب من خلال احداث الرواية المتتالية والمتشابكة كشف المستور منها؛ وبخاصة الاسباب الحقيقة المؤدية الى هذا الواقع المتازم وعلى لسان شخصيات اخرى مثلت هذه المرة المنطق السياسي الذي كانت تحياه الجزائر و يحياه هو. كل ذلك داخل خطاب مباشر رمزي اسطوري متميز انتظم حول وقائع الثورة والاستقلال والسلطة والرغبة في التغيير الاجتماعي وما نتج عنه من معضلات. نرصد بعضا من تلك الظروف اليومية المتعلقة بمسيرته الدراسية التي كان يحياها ايام الثورة والتي يقول فيها:

قررت، من تلقاء نفسي، ان التحق بالثانوية الفرنسية الاسلامية بقناعة داخلية بضرورة الاطلال على دهليز مظلم، يسلط عليه الفرنسيون الظلمة... قررت القرية والدواران تجمع لي المبلغ اللزم لشراء الجهاز العجيب، كان واضحا ان تشكيلته اعدت في القرن التاسع عشر،

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:27–28.

[2] المصدر نفسه، ص ص:95–96.

لاولاد الأمراء والاقطاعيين... حملنا الجهاز على حمار حتى القرية، ومنها ركبنا حافلة ازواو، الذي اغتالته فيما بعد السلطات، لتظل حافلته تروح وتجيئ من ولاى قسنطينة في امان، ذلك ان باقي الحافلات تعرضت لكمائن نصبها المجاهدون، فاما ان يحرقوهان واما ان يفرضوا غرامة مالية على صاحبها.[1]

عن باقي الشخصيات باعتبارها جسدت الاسلوب وساهمت في بناء معالم الرواية الحوارية، يمكن الوقوف عند كل من الحوذي وقيم المدرسة ومديرها ووالد ووالدة الكاتب والعديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية الحاملة للمدلول السياسي في وقوفه ضد الاستعمار. حاول الراوي عبر هؤلاء جميعا ومن خلال عملية الاستذكار رصد جميع الرؤى والتصورات التي كانت تؤسس منطلقاتهم الفكرية ايام الثورة، فاسحا المجال للقارئ حتى يعيد تكوين تلك الفسيفساء الواقعية للوضع انذاك؛ فالحوذي باعتباره حلقة وصل بين والد الكاتب وعمه مختار وما كان يحدث داخل اسوار مدينة قسنطينة عبر ما يعرف بشخصية بابا ادم قريب غاندي صوت من الاصوات التي وظفها الكاتب كدلالة عن عدالة الثورة الجزائرية. يسترسل في سرد بعض مجريات الاحداث:

كانت العربة تشق المدينة متوجهة نحو اسفل، يتباهى حوذيها بانه حصل على زبائن فيهذا الظرف الصعب، وذلك باصدار امر الى حصانه يستحثه على الاسراع، بينما هو ينوي، كما يتضح، عكس ذلك تمام.

– كبف الحال عندكم؟

– كالعادة المعارك والتمشيط. وعندكم؟

– البارحة الحملاوي نفذ الاعدام في آغا بالمقهى الكبير؟... حاصرت وحدات من الجيش السويقة، من اولها الى اخرها، وراحت تنقب عنه، لا اقول لك بيتا فبيتا، بل في كل ركن من

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:49-51.

اركان كل بيت، حتى دار الفساد قلبتها غرفة غرفة وسريرا سريرا، وسط احتجاج البنات وشتائمهن.[1]

ان شخصية الحوذي وبالرغم من محدودية ادوارها، تغدو على جانب من الاهمية البالغة؛ فهي مكنت شخصية غاندي الرامز الى الكاتب من الغوص اكثر في تفاصيل العلاقة التي تربط هذا الغريب بقريبه وبالرغم من فارق السن الذي كان يبدو واضحا عبر طرح العديد من الاسئلة التي يرمي من خلالها الى فك طلاسم المسالة. يقول في احد تلك الاستفسارات العلنية لمدير المدرسة التي استقبلته: في الحافلة، صادفت مدير المدرسة، فسلم علي بحرارة بالغة، والدى سروره الكبير، بان يراني التحق بالتعليم الثانوي.

تجرات ورحت اساله: اذا سمح لي سيدي المدير المحترم وجهت اليه سؤالا.

– تفضل.

– لربما احرجتكم يا سيدي المدير.

– ابدا لا. يزعجني ان تتمم موضوعك. وتظل تتخابث. لقد عودتكم الصراحة.

– وهذا ما شجعني على التفكير في مثل هذا السؤال.

– هاته.

– كيف سمحت لكم انفسكم بالسماح لفقير مثلي ان يدخل مدرستكم البالغة النظافة؟[2]

– ألست فرنسيا؟ تجرات مرة اخرى، فاقدمت على احراجه كما بدا لي.

– بلى، ولكني فرنسي يحب فرنسا. ان ديغول يفكر بالطريقة نفسها التي افكر بها انا،ويرى ما اراه، بل ان هذا التفكير لهو تفكيره، وعليكم معشر المسلمين ان تثقوا في هذا الرجل، وان تعينوه كي تخرجوا من هذا المازق.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:57.

[2] المصدر نفسه، ص ص:51–52.

– رفعت حاجبي استفزازا، فرفع كتفيه قائلا:

– هكذا كل حرب تنتهي الى سياسة.[1]

مثل كل من قيم المدرسة ووالد غاندي والعارم وغيرهم بالموازاة مع الامثلة السابقة، نماذج جد واضحة حول علاقة البناء الفني للشمعة والدهاليز بالتنوع الصيغي في شكله المباشر، انها شخصيات امدت البطل ببعض من الخيوط الرفيعة واحيانا بحقائق واسرار حول التحول الاجتماعي الطارئ الذي استفاق على اثره الكاتب بعد الاستقلال وقبله، راسمة بهذا تعددا للرواة والاصوات التي تضمن في نهاية المطاف تعددا في وجهات النظر.[2]

كما لا شك ان الكاتب عبر هذه الانساق السردية، عمد الى رصد الواقع الجزائري والوقوف عند اعنف الاشكاليات التي تجلت بعد الاستقلال وافرز اسئلتها النظام السياسي المتبع في ذلك الوقت[3] ما ولد انفتاحا اجتماعيا واديولوجيا حادا لدى شخصيات الرواية المستوحاة من الواقع المعاش، بالاستناد الى كون الشخصية الروائية بتصرفاتها ومواقفها وتوجهاتها الفكرية تستطيع اثبات رؤيتها الاديولوجية مثلما فعلت شخصية الشاعر باقوالها وافعالها التي تنم في غالب الاحيان عن المنطلق الثقافي في قراءته ومعالجته للازمة. يقول الشاعر عن عالمه الاجتماعي الثقافي الفكري:

انا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم هذا الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، اتحول الى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والاغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الاخرين، على تفاهتهم... اكون احد اضرحة بني اجدار بتاهرت.[4]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:52–53.

[2] حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص:49.

[3] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:61.

[4] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:12.

بهذه الصفات يعلن الشاعر عن كونه البوابة الوحيدة التي يمكن من خلالها الولوج والمرور الى دهاليز الحياة المعقدة نتيجة تضارب المصالح بين التيار الديني وغريمه السياسي. ما جعل سرده لبعض الاحداث والمحطات ياخذ كثافة هائلة في ثنايا النص، تجلت عبر عدة وظائف توزعت بين المستكشف المتقصي لنوايا شخصية عمار بن ياسر وجماعته المسلمة، كما جسدت الحلقة الواصلة بين البرنامج السردية وهذا عند ايراده والخيرزران في مساحة الصفحات السادسة والسابعة بعد المائة حين يحاورها قائلا:

– هل انت جزائرية؟

– من الاب والام.

– يخيل الي اني اعرفك، الا تعتقدين اننا التقينا قبل اليوم؟

– ربما الدنيا واسعة وعريضة، ويخلق من الشبه اربعين.

– هل كان طريقك من هنا، انني دائما استقل هذا الخط، ولم ارك.

– اقول لك الصح، لا، اول مرة اسلك هذا الخط، ثم انني استعمل عادة القطار في اتجاه الحراش، حيث اسكن في المنطقة واشتغل فيها.

– ابتسمت، وسالته، اذن ركبت صدفة !

– لا، ليس صدفة، بل عنوة، لقد تبعتك اذ خيل الي اني اعرفك، او ربما اكون قد وجدتك...[1] ليخرج بنظرة عن هذا اللقاء فيقول ايضا: ايمكن ان تدب الحياة في ضريح مثلي؟ قلت شعرا كثيرا، وتحدثت عنه، الحب، تحدثت عنه على لسان الاخرين، كما عاشوه، كما استطابوهن كما اكتوا بناره، كما كذبوا في شانه... ماهو؟ من الناحية الفسيولوجية؟

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:106-107.

أهو رائحة خاصة يفرزها كائن لكائن، توقظ فيه خلايا معينة، تستجيب لنداء معين، كما هو الشان لدى الثدييات الاخرى...[1]

إن القارئ لحوادث الرواية يرى مدى بروز عدد لا بأس به من الاساليب المباشرة اذا ما قيست بالرواية الاولى. أضفت هذه الاساليب نوعا من المصداقية عند نقلها من طرف الراوي، وعبرها دخلت الرواية عالم آليات الانفتاح الحواري بثالوثه الديني والسياسي والثقافي. لذا فان الاسلوب المباشر من خلال هذه الامثلة وحتى التي لم نوردها يعني حديث الشخصية لنفسها أو غيرها، مع التشديد هنا على ضرورة احتلال هذا اللون من الصيغة مكانا هاما.

3-1-2 الأسلوب غير المباشر: رأينا في الأسلوب المباشر كيف حاولت الشمعة والدهاليز ببنائها الاسلوبي وتنوعها الصوتي ان تبرز امتلاكا معرفيا وجماليا للراهن الذي تصدر عنه زمانا ومكانا؛ وان امتلاك الراهن هذا يعني تقديم الحركة الاجتماعية روائيا، باعتبار ان الرواية في حد ذاتها مجتمع مصغر او مقطع من مجتمع.[2]الكاتب نفسه والشخصيات ذاتها، وما يعتريه من تلوينات وتنويعات في امزجة وطبائع وافكار هذا الكل.

وعبر هذا المستوى الثاني من التنويعات الصيغية المشكلة في نهاية المطاف لقوانين نصية وخصائص فنية مميزة، سنواصل تحليلنا لملفوظ خطاب رواية الطاهر وطار. معيرين في الوقت انه، ان هذا النوع من الاسلوب يفسح المجال للراوي ومنه الكاتب في ان ينقل لنا الخطاب من فم الشخصية او حتى من ذاته هو للاستدلال به وربما لعرض خطوطه وافكاره.

وبناء على ذلك فان السرد والرؤية القصصية في هذه الرواية ومقارنة برواية الجازية والدراويش قد تغيرا وانسجما مع الموضوعات والمضامين الحديثة، ومع الشكل الروائي الجديد الذي ينصب الاهتمام فيه على الفرد لا المجتمع وهو يتعامل مع الاحداث المحيطة به.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:135.

[2] ينظر صالح مفقودة. المرأة في الرواية الجزائرية. ط2، 2009. منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص:32.

ان الرواية تنطوي على عدد كبير من الاحداث المتحركة عبر ازمنة ثلاثة، حاول الكاتب امدادنا بامثلة عن الاسلوب غير المباشر فنقرا على لسان الراوي/الكاتب قوله:

... غير ان الشاب اغناه عن تلكم الاسئلة، فراح يتحدث بطلاقة وعفوية، عن نفسه، كانما يعرفه منذ دهر طويل.

في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر، وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر. يتمنى لو تتوطد العلاقة بينهما، ويستعينان ببعضهما البعض، وهؤلاء الذين معه، هم من المكلفين بحراسته.[1]قوى احدهم، لعله السائق، من صوت المذياع، فتساءل عمار بن ياسر، عن مصدر تلاوة القران هذه، ذلك انه يعرف كل التسجيلات التي معهم، وهذه التلاوة جديدة، فاجابه السائقالاذاعة سيخطب الشيخ عما قليل.[2] ليعرض بشكل ادق اقوال وافعال هذه الجماعة اثرالجدال الذي دار بينه وبينهم حول اسباب وظروف قيام الدولة الاسلامية في هذا الظرف فيتكلم الكاتب على لسان الشاعر قائلا: لاحظ الشاعر ان كلمة الدولة عوضت العبارتين السابقتين، الجمهورية والخلافة، وان ذلك كان متعمدا، فرغم ان منزلة هذا الامير عمار بن ياسر، فانه تفادى الخلاف مع هذا الشاب، الذي لا يعلم الا الله من يكون. الحركة ليست تنظيما موحدا، وانما هي عدة فصائل، وربما هؤلاء الشبان من الفصيل المتطرف المسلح. هذه احدى اشكالات الحركة الداخلية. قال في سره.[3]

في مقابل هذه الاحداث الواقعية التي تم نقلها، شكلت الثورة نقطة تحول اساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث اصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها او بتشكيلها، وحتى وان شكلت توجهات تنتقد منطقها

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:29.

[2] المصدر نفسه، ص:32.

[3] نفسه، ص:95.

ونتائجها، وتطعن في انجازات بعض القائمين بها.[1] ذلك ما امدنا به الكاتب وباستطراد خاصة ما تعلق بتلك الاسترجاعات للاحداث والمحطات المتعلقة بالثورة والمسار النضالي لشخصيات روايته التي توزعت برامجهم السردية عبر محاور ثلاثة تكمن في الاتي:

1- محور الثورة اين حفل هذا الاخير بظهور عدة نماذج للاسلوب غير المباشر، وعلى لسان كل من الضابط الفرنسي بول ودوريته العسكرية: قررت ان تخوض من الاول المغامرة، لم تمتعض، ولم تبد اية ممانعة، بل نهضت من مكانها، نشفت يدها، ومدتها له تصافحه.

فاتمة...فاتمة كان ذلك كل ما يعرف من العربية، فراحت، ترد عليه باللغة الوحيدة التي تعرفها، دون ان تدرك معناها.

صافا. صافا.

امسك يدها فتركها تستقر في راحته، تنبعث منها الحرارة والرعشة.[2]

ويضيف:

استبطأ بقية افراد الدورية ضابطهم، فراحوا اول الامر يتبادلون النظرات التي تحمل معان شتى، بعضها يقول: هل تطلب منه الامر كل هذا الوقت؟ بعضها يعني، لقد استطاب المقام. بعضها يفصح عن التخوف... الشعبة تبدو اعمق مما كانوا يتصورون، انها واد جاف، ينحدر من الجبل الذي تنحدر منه، اين اخذته اللعينة؟

اسرعوا الى سيارة الجيب والى الراديو، وانطلق صوت احدهم، يتصل ببقية القافلة التي خلفوها في القرية على بعد عشرين كلومترا، وبقيادتها بالذات.

حضرات، لقد اختطف الملازم الاول بول، ولا نستطيع ملاحقة من اختطفه.[3]

---

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:52.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:35.

[3] المصدر نفسه، ص ص:36-37.

في وصفه للحالة الشعورية التي كانت تعتري بول خلال هذه الاحداث المؤدية الى اعتقاله يضيف القول: في الاول ظن انها ستطلب منه نقودا، او انها سترحل معه هاجرة، الى غير رجعة، دوارها واهلها، ثم عندما احس بالرعشة في ثدييها، وبرودة الدمعتين، احس بالشفقة نحوها. لست وحشا مع ذلك، انا عسكري فرنسي، في جيش يحارب ليل نهار، لكنني مع ذلك، ولد باريس وولد السربون، رمتني واياها الاقدار في هذا الدهليز المظلم، فهناك بقايا ضمير، صقلتها قرون من رقيق الشعر.

حيث كانت تعبث بشعري، لم تكن لا عربية ولا مسلمة، ولا اجنبية... كانت فقط اصابع رقيقة لمخلوق حنون. في هذه الغابة، في هذه القطعة من الكرة الارضية...[1]

تم ايضا تجسيد هذا النمط الاسلوبي على لسان الحوذي وبابا ادم قريب الشاعر في هاذين المقتبسين: نوشك ان نصل.

قال فرحت اتطلع من ظجاج الحافلة الامامي المغبر الى المدينة التي تروي عشرات وعشرات من الحكايات والاساطير عنها...

– اليهوديات جميلات في هذه المدينة قال قريبي كانما يوصيني بهن خيرا، فاحمر وجهي، وقلت له، انني لا اراها مع انه يقول اننا وصلنا. فقال، انها تختفي وراء سفح الجبل هذا، هذه المدينة، بفضل اوليائها الصالحين... محجوبة... لكنك لا تراها الا حين تدخلها.[2]

تاكدت من ان بابا ادم يعرف الحوذي، بل انه هو احد الخيوط التي ياكثر من ذلك، فهمتان صرتبط بها في المدينة. لة ما تربط الرجل بقريتنا، وبدوارنا بالذات، وانه سكن بدوره وادي الرومان، فقد سال من نقصد هناك، واستفسر تلميحا عن قصدنا، وخاصة وهو يستغرب امر الحقيبة الجديدة الثقيلة التي تربض عند ركبتي.[3]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:41.

[2] المصدر نفسه، ص ص:55–56.

[3] نفسه، ص:58.

هي اذا شبكة علاقات جد معقدة للثورة، اختزل الكاتب احداثها وخطاباتها بالانطلاق من هذه التقنية التي مكنته من القفز نوعا ما على المدة الحقيقية لهذه المجريات. وبذلك اضافة شيئ جديد للاسلوب السردي الجزائري في ارتداده الى الماضي الثوري واعادة القريب منه خاصة. وهو بذلك شانه شان اقرانه يبتدع فنا روائيا يحقق ذاته، ويؤصل لكيانه. كونهم يمثلون طليعة الطبقة المثقفة، ويعبرون فضلا عن ذلك عن انتماءاتهم الفكرية، ومواقفهم السياسية ومذاهبهم الاديولوجية.[1]

2- محور الحب والذي يمكن تحديد صورته في هذه الرواية عبر خطابات الشاعر والخيزران ووالدة هذه الاخيرة، ومن ذلك الدلالات التي ترد الى القارئ من هذه الملفوظات في اسلوبها غير المباشر. وهذا عندما يصرح الشاعر باسم الخيزران وتتولى هي السرد باسمه واسم امها احيانا؛ من تلك الدلالات التي تحدد صورة ذلك نعثر دائما على الحالات الشعورية للشاعر وهو يدخل دهليزا اخر غير السابقة بحسب تعبيره يقول في ذلك: لم يحب قبلها امراة، هكذا يقول، لكنه لا يدري ما اذا كان احب ذات مرة ام لا.

لا يعرف الحالة، ولم يسبق له ان اعارها اهتماما. وفي الحق، لا يذكر انه كان لديه وقت كاف لمثل هذه الفسحات الروحية.

منذ صباه، كان عبارة عن مهر ملجم تربطه المصلحة العامة.[2]

تبدا بعد ذلك الدلالات والاحداث المصاحبة في التوالي بصورة اعمق، كاشفة بذلك حقائق واسرار حول الحياة الخاصة للشخصيتين، بدورها هي تقول واصفة عائلتها ومميزاتها النفسية والجسمانية التي مهد لها الراوي فتقول: العيب كل العيب في هذا العنق، فرغم انه جيد جدا، بطوله وانصبابه على الكتفين، الا انه يلتصق بالذقن بواسطة جيب فضفاض، يتدلي كمايتدلي قريحة الديك الرومي. ربما كان السبب الاول الذي الجا الخيزرانات الخمس

---

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:134.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:134.

الاخريات ال الحجاب بتخطيط صارم من الحارسة الامينة الموجهة للمصائر، امنا الحبيبة، انه جزء من الشرف الموعود، تقول.[1]كما يضيف بعده ساعد على الزواج السهل لدنيازاد من طبيب، والزواج الطيب لرجاء من مهندس، وان شاء الله، تتم شاهيناز دراستها في معهد الرسم ويكون مكتوبها مديرا او سفيرا او وزيرا، ولم لا؟ فنفسيتها عالية جدا جدا، تعود الى شبه سلالة الاتراك التي تنحدر منها من حيث جدة جدتي، يليها باليمن والسعادة، العالية، عندما تنتهي من ليسانس الاداب، ثم شريفة التي تستعد لليسانس العلوم السياسية، والتي لا تؤمن اطلاقا بدور الحجاب في الزواج.

اخرج لربي عريان يكسيك، تقول لامي، ولنا جميعا.[2]

يواصل الكاتب الانتقال عبر هذا الاسلوب وعلى لسان الخيزران في سردها لبعض الحوادث الثانوية التي كثيرا ما شكلت مقاطع سردية مكملة لتلك الرئيسية؛ ففي سبيل الحصول على عمل يضمن لها الكرامة داخل اسرتها وخارجها. وبالرغم من صعوبة ذلك تنقل لنا الخيزران تلك المشاهد الحوارية الدائرة بينها وبين من يصنعون القرار في المؤسسات. تقول على لسانهم:... قصدت دار الصحافة وجدت كثيرا من الصحفيين بالعربية هناك، يعرفونني ويرحبون بي، شهيتهم تنفتح عندما يكونون على المائدة معي، بها يجتمع الكثير منهم، ورغبتهم في سرد ماسيهم تجد لها منفذا.

احدهم يتالم لان زوجته اكتشفت علاقته مع صحفية مبتدئة، كان يعلمها المهمة فغادرت المنزل مصطحبة ولدين.

احدهم يقول، انه اختلف مع صديقة له في حقيقة العلاقة، هي لا تضع نصب عينيها سوى الزواج، بينما هو يسعى الى اقامة علاقة خالية من اغراض الدنيا التافهة... الاخر يقضي

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:33.

[2] المصدر نفسه، ص:120.

الوقت كله، بين دخول المطعم وطلب الاكل والانتهاء منه، في الحديث عن شقته التي حصل عليها بعد جهاد طويل...[1]

3- محور السيرة الذاتية للشاعر في ايحائه للكاتب خاصة وان اغلب الروائيين العرب حرصوا على اعادة انتاج حياتهم وتجاربهم واقحام مواقفهم الهكرية في متونهمن، وذلك منذ "الايام" وهو النص التاسيسي الاول لجنس السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث... ويذلك يمكن القول ان المكون الذاتي مارس حضورا فاعلا في المادة الروائية، وان ذلك المكون ظل يزداد حضورا وبروزا مع التطور التارخي والفني للرواية العربية.[2]لذا فالشمعة الدهاليز تمحور هذا المكون حول الشاعر يوسف سبتي المحيل على المؤلف وهو يعيش اغترابه الفكري والاجتماعي والذاتي في جزائر الثمانينات والتسعينات. ومن بين تلك الدلائل المحفورة في الذاكرة مسيرته الدراسية التي وردت على لسان والديه. يقول على لسان الطاوس: كان مجيئي الى الدنيا سهلا.

تقول امي، نمت فاستيقظت بك، دون تعب ولا معاناة مخاض، تدرجت، كما يتدرج كل الاطفال الجزائريين؛ الكتاب، ثم المدرس، ثم الثانوية، ثم الجامعة...[3]

عندما صعد جميع الرجال القادرين على حمل السلاح، او الذين يمكن ان يلقى القبض عليهم، وبقيت رجل القرية ولد الحادية عشر، عرضت على امي الانقطاع عن المدرسة، فرفضت رفضا قاطعا. ابوك وعمك مختار، يلحان على ان تواصل القراءة. الاستقلال آت، وعليك ان تعد نفسك لتكون اول قائد في عرشنا.[4]

بين وحشة المكان، وغرابة الزمان، بين النصائح الضائعة لامه: الزواج بالاضافة الى انه فرض وواجب، لا شك انك قرات هذا، ولكن ماذا يعلمكم الفرنسيين، سوى الخروج عن طاعة

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:130-131.

[2] حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص ص:35-37.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:85.

[4] المصدر نفسه، ص:48.

الوالدين، هو، الزواج حماية ووقاية. الزوجة تعينك في الحمام، تعينك في المطبخ، تعينك في الفراش، تمنحك اولادا وبناتا، تجدهم في اول واخر ايامك.

من لم يوقد شمعة الزواج يا ولدي، ظل دهليزه مظلما والعياذ بالله، اليوم الذي يمر لا يعود، كالقرش الذي يغادر جيبك، يستحيل ان يعود، وانت تشارف الاربعين، بعد سنوات قلائل،تجدك وحدك، كل القوافل خلفتك.[1]

اما على لسان والده فيورد لنا ما دار بينهما حول صعوبة الحياة والعيش وسط مناخ غريب، عارضا بذلك نظرة والده وفلسفته في التعامل مع مثل هذه الحالات : قلت لابي، انك تقحمني في عالم غريب عنا تماما، فقال بحماسة قوية، نعم، عالم جد غريب، ولا يمكنك، ان تستمر فيه، الا اذا شمرت لمهمتك، واغمظت عينيك عن كل ما حولك. ما دام المدير قبلك على ما انت عليه، وما دام المدرسون لا يرفضونك من القسم، فلا يهمك الباقي. تقتات كاملالنهار بدورو تمرا، وفي الليل، اذا اعطتك الولية ابنه خالة ابي رحمه الله عشاء، اكلته، والا فلا.[2]

– في طريق العودة، اشبعني بالحديث عن بطولاته في المعارك التي خاضها، وعن مشاريعه، وقال انني اكبر الاولاد الذين جاؤوا في الاستقلال، وانه ينتظر ان يستعين بي في اعماله الكثيرة ومشاريعه العديدة، يقسم البلاد الى ثلاث مناطق، يعين كلا من اخوتي على منطقة، ويجعلني منسقا عامل عليهم، اعينه في ضبط الامور وفي خلق مشاريع جديدة. لقد عانينا ايام الكفاح المسلح التعب الشاق، ولم نعد نقوى على تحمل اتعاب جديدة.[3]

تلكم هي اذا بعض الامثلة التي حاولنا من خلالها الكشف عن بعض مميزات الخطاب الروائي الجزائري في مستوى الصيغة السردية، وفي اسلوبها غير المباشر الذي يعتمد عليه الكاتب لزيادة وتقريب وايضاح وتعرية الصورة – خاصة الذاتية– لبعض الشخصيات وحتى

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:147.

[2] المصدر نفسه، ص ص:47.

[3] نفسه، ص:86.

الاحداث، عادة ما يقوم باداء ادواه بنفسه هو او الاستعانة ببعض من صخصياته. سمة الاسلوب انه يضفي نوعا من التحويرات والايضافات احيانا، وبذلك تحميل الاشخاص اكثر من طاقتهم اللغوية والفكرية والحوارية وعبرهم يتخذ الراوي/ الكاتب اقنعة متعددة. فلا غرابة ان تكون الرواية اليوم عبر هذه التقنية اكثر الانواع قدرة على التشظي في اشكالها واساليبها وموضوعاتها ودلالاتها. وانطلاقا من ذلك فان التعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة الى خطاب تعددي متشابك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له، وان ذلك التعدد ياخذ مظاهر كثيرة؛ تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية وتعدد في اساليب السرد وتعدد في الصيغ وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها يؤكد **عبد الله ابراهيم** في موضع سابق.

3-1-3 الأسلوب غير المباشر الحر.

يعد هذا الاسلوب هو الاخر نمطا يتم الاعتماد عليه في بناء العمل الفني الحديث، غالبا ما يلجا اليه المبدع في محاولته الخروج من احداث الرواية الواقعية؛ وذلك من خلال اشتماله على الوصف او التعليق على اشياء حدثت في الماضي لشخصية ما. في العادة ما يكون هذا الشخص يتحدث الى ذاته واليها، وفي تاملنا للرواية محل الدراسة نلاحظ مدى حضور الاسلوب كمقابل للاساليب الماضية وعبر ادوار سردية توزعت في شخصية الشاعر وهو يستحضر بعض المحطات المهمة في تجربته هذه.

في كشفنا عن تلك الحالات من الاسلوب يمكن ان نقدم جملة من الامثلة المنطوية تحت لواء القسمين الاوليين من الرواية؛ انهما الاكثر دلالة ووضوحا وذلك كما يلي:

1- في مقطع دهليز الدهاليز أمن كاتب الرواية وعبر الشخصية المحورية(الشاعر) ووفق استراتيجية الاسترجاع والتذكر حضور الصيغة التي امدتنا بجملة من الحقائق المخالفة كليا للمرحلة السابقة من ولادة الرواية الجزائرية، وبخاصة بعد احداث اكتوبر 88 حين تغير المتخيل السردي نحو قول الحقيقة في عنفها وجبروتها، فقرانا مطارحات في الاديولوجيا

والسياسة على لسان الساردين والشخصيات، وعكست مساراتهم الصورية، المال الذي الت اليه وهو الموت.[1] الذي ارق الشاعر انطلاقا من غفوته وسط الظلام الحالك وعلى وقع اصوات واهازيج منظمة تخلق في النفس القوة والخوف في الان ذاته. يتحدث الى نفسه عن ذلك فيقول: ظل الشاعر، يقرر في نفسه، بصيغ مختلفة، وهو ينزل الدرج في الظلمة، ويتخطى اطارات عجلات السيارة التي تركها قريبه الوصي عليه، عنده، لتتشف قبل ان يستعملها، ولم يجد ضرورة لازالتها... كانت الاصوات تتعالى، اتية من بعيد، وقدر انها تنتشر في اماكن كثيرة...

المسالة فيها فرح، او فيها موت اذن، لكن ليس هنالك اصوات رشاشات ومدافع، وما شابهها. فرح عظيم ما في ذلك ريب، قال في نفسه، وراح يحاول ان يستحضر عبارات اللحن كما كانت ترد لاول مرة. لا اله الا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله.[2]

ينحو الكاتب وهو يحاول استجلاء اسباب هذا الوضع المتازم الى تعرية وتحليل معمق لقطبي المعادلة. خاصة الجماعات الاسلامية التي كانت السبب في الازمة حسب تعبيره، فيقدم في ذلك السياق وصفا دقيقا على لسان الشاعر لعمار بن ياسر وهذا قبل ان يدخل معه في نقاش يمكنه من تحليل المسالة اكثر: كانت ملامح الشاب، تتميز، تحت النور شيئا فشيئا، لونه يميل الى السمرة، عيناه يوداوان مشعتان، انفه بين القصر والطول، يميل قليلا الى الفلطحة، بينما خنابتاه ممتلئتان بشكل بارز، مما يدل على بقايا من خلاسية بعيدة، يعزز ذلك بعض الاكتناز الذي يطلع الشفتين. قامته طويلة، منكباه عريضان.

لاحظ الشاعر كل ذلك، واحس بان هذا الوجه ليس غريبا عنه، وتساءل اين راه قبل اليوم.[3]

---

[1] ينظر آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:77.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:19.

[3] المصدر نفسه، ص:29.

ويتابع قائلا: يده ما تزال على كتف الشاعر، ضغط قليلا يدعوه الى السيارة، فامتثل، مغتبطا اشد الاغتباط في داخله، قائلا لنفسه، انه سيرضي فضوله، وسيتحقق مباشرة من جميع فرضياته الكثيرة، ثم ان هذا الشاب لطيف، وعلى جانب كبير من الثقافة والرصانة، انه جاد، ولقد لبى رغبة قوية لدي، في التعرف على عنصر من هذا النوع في الحركة كنت افترض وجوده دائما، انما الباقي هو ما مدى تاثيرهم، وفعاليتهم، ذلك ان الوجوه التي ابرزوها لا تقنع سوى العوام.[1]

هي مواقف جلية من الكاتب جسدت هذا النوع من الاسلوب في رواية الشمعة والدهاليز، جاءت كلها على لسان الشاعر. راسمة بذلك واقعيا حيا لاحداث المدينة ومجرياتها وكيفية قراءة كل ذلك انطلاقا مما كان يدور في ذهن الشخصية المحورية/ الشاعر من افكار وقناعات وحوارات داخلية اضفت به الى نتيجة حتمية مفادها ان هذه الحركة ليست تنظيما موحدا وانما هي عدة فصائل ادخلته الى اللاستقرار الداخلي الذي نقراه في المقتبس التالي: وقف امام باب الحديقة، والهتافات تملا اذنيه... وكان مهموما، مغموما، متعبا، روحهوراسهاثقل من ان تحملهما ركبتاه، يعذبه السؤال المحير، الذي تجدد مثيرا مستفزا . هل يمكن ان تكون بينه وبين هؤلاء الناس صلة؟ هل ينبغي ان تكون بينه وبين هؤلاء الناس صلة؟ انفتحت الاف الدهاليز في راسه.[2]

والى جانب هذه النماذج يعمد النص بحمولاته الدلالية الى استثمار بعض المراحل المفصلية من حياة الشاعر الخاصة، فهي الاخرى تساهم في بناء الانساق الدالة وتنويع مصادر المعرفة الروائية وعناصر الاحالة على الذات من خلال اسلوبها غير المباشر الحر.[3] وذلك كله بغية انتاج القارئ دلالة رمزية لقطب المعادلة الآخر باعتبار ان موضوع الازمة وروايات التسعينات يعبران بمختلف اشكالهما وبدرجات متفاوتة عن هذه الوضعية

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:31.

[2] المصدر نفسه، ص:64.

[3] ينظر حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:92.

وعن هذه الثنائية القطبية بين السلطة الحاكمة والجماعات الاسلامية.[1]يقول في احد تلك النماذج الراسمة لمسيرته الدراسية الاستثنائية: قررت، من تلقاء نفسي، ان التحق بالثانوية الفرنسية الاسلامية بقناعة داخلية بضرورة الاطلال على دهليز مظلم... يحاول شيوخنا وعجائزنا، دون جدوى، في كل مرة ايقاد شمعة ما، للاستنارة بها... من لا يثور فضوله لمعرفة ما يسيطر على عقول اجداده طوال خمسة عشر قرنا، ابله. قررت في نفسي.[2]

وعن والده وامثاله ومساهمتهم في الوضع المتازم يتحدث الى قرارة نفسه قائلا: ربما اقول في نفسي، يحاولون تجاوز اخطاء ما ارتكبوها. ويهيا لي ان خطاهم الازلي هو خطا ادم؛ الاكل من الشجرة التي حرمالله.

بدل ان يحافظوا على شرفهم وشرف الشهداء، ويقنعوا بما ينالهم، وما نالهم بعد كثير، ذلكانهم لم يستشهدوا، ولحقوا بالاستقلال، وكل حياتهم بعد الحرب فائدة، كما يقول ابي...

بدل ذلك شمروا على سواعدهم وقالوا نحن لها... نصبوا انفسهم كل شيئ، الفقراء الاغنياء اليمينيين اليساريين المؤمنين الملحدين الحكام المحكومين الثوار المتواطئين مع اذناب الاستعمار. فقدت الثقة فيهم جميعا، كيف لا والمثل الحي الذي يتراءى لي كــل مرة هو ابي.[3]

إجمالا لهذا التحليل فإن الأسلوب غير المباشر الحر هو آلية تمكن الكاتب من الولوج إلى عالم الشخصية الداخلي بالرغم من صعوبة ذلك، وصعوبة المحافظة على الخطاب في نصه الأصلي اذا تمكن له ذلك. حضوره كان نسبيا إذا ما قورن بالأسلوبين السابقين وذلك تماشيا ووضعية الحبكة السردية التي تتعلق بالموضوع المثار في المقام الأول والواقع المعاش ثانيا ومسرحة الأحداث والأقوال عبر الخطاب السردي ثالثا.

---

[1] ينظر آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:79.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:49.

[3] المصدر نفسه، ص:89.

3-2 الصيغ الصغرى.

في تحليلنا لصيغة الخطاب الروائي في مستوى الصيغ الكبرى، رأينا تميز هذه الاخيرة وخصوصيتها؛ نتيجة انتظام تلك الصيغ ووفق نمط من العلاقات المترابطة فيما بينها من اجل ابلاغ المحكي، ووفق حضور متفاوت بعض الاحيان بين تلك الصيغ الكبرى. سنواصل عبر هذا المستوى الثاني مقاربة البعد الجمالي في الممارسة الروائية الجزائرية كون هذه الصيغ الصغرى بسيطة ومركبة تنطوي تحت نظيرتها الكبرى فيما يعرف بكل من السرد والعرض ودورهما الاساسي في اقامة تيبولوجيا للرواية وخطاباتها.[1] لذا سنعمد الى الحديث بالتحليل عن ما يعرف بصيغة المسرود الذاتي فالمعروض الذاتي وصولا الى صيغة المعروض المباشر وغير المباشر.

3-2-1 صيغ المسرود الذاتي.

في الإحاطة بهذا النوع المتجلي في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن ذاته واليها وعن اشياء تمت في الماضي مع ضرورة وجود مسافة بين فعل الكلام والخطاب المتلفظ به، تقابلنا اقوال الشاعر الشخصية المحورية التي تدور عبرها احداث الرواية ومن خلالها يتم انتاج الدلالة من طرف القارئ، على الرغم من قلة الامثلة الدالة على هذه الصيغة اذا ما مثلت بنظيراتها الصغرى. ومن تلك النماذج الموجودة والواصفة لحالة الشاعر النفسية وهو يدخل دوامة الاحداث ومجرياتها نقرا عبر مساحة الصفحة الثانية عشر وكدلالة على حالة المثقف الجزائري انذاك وهو يحاول فهم التيار الديني قول الراوي فيه: انا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، اتحول الى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والاغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب...

[1] ينظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير. ص:196.

اكون احد اضرحة بني اجدار بتاهرت: عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن بعض بدهليز طوله بضعة امتار.[1]

وعن حالته النفسية والمال الذي آل اليه عقب تعلقه بالخيزران نورد مايلي:

ما الذي اوصلني انا شخصيا، الى هذه المواصل؟ هل الذنب. لا، عبارة الذنب، في غير موقعها الان، الاصح السبب.

نعم.

هل كانت هي السبب؟... يمكن ان تدب الحياة في ضريح مثلي؟ قلت شعرا كثيرا، وتحدثت عنه، الحب، ... كباحث اجتماعي ساقترح على الهيئات الطبية الخاصة، وعلى المنظمات الدولية الصحية والاجتماعية، على مؤتمر الاسكان بصفة خاصة، البحث عن كيفية نزع جينات الغريزة الجنسية لدى الانسان... هذا كلام جديد توحيه الحالة التي انا عليها، وهو اشبه بخواطر غريبة يوجهها تاثير مخدر ما.[2] ليواصل القول في الحالة: وجد نفسه يسترق النظر الى عينيها، يقرا فيهما ذاكم النداء الاسترحامي الذي ياتي من بعيد، وبصوت جد خافت، اهي مريضة تشتكي وجعا ما؟ اهي تعاني مشاكل ما؟ قد تكون مضطهدة في منزلها، وقد تكون في حاجة الى حنان الابوين؟ ربما تستغيث من وحدة ما ! العكس، ربما ترجو ان تترك وشانها في امن وسلام، ربما ملت المطاردات... اخت لخمس اخوات، لم اسالها، ما اذا كانت اخواتها متزوجات ام لا. يصعب في هذا الزمن ان تتزوج خمس بنات مـــن بيت واحد.[3]

على هذا الاساس فان صيغة المسرود الذاتي صبغت بطابع استفهامي في معظمها، عاكسة بذلك حقيقة الحالة الشعورية لصاحبها بالرغم من محدودية الاحداث. جاءت خطابات

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:19.

[3] نفسه، ص:113.

هذه الصيغة واضحة الايحالات والدلالات بناء على ما سيتم تقديمه من صيغ صغرى اخرى. استطاع بها الروائي الطاهر وطار الولوج الى داخل الشخصية واماطة اللثام عن مكنوناتها قدر الامكان، بالاستناد الى الارتداد الى الماضي والمونولوغ الداخلي الكاشف عن اعماق الشخصية الروائية.

3-2-2 صيغ المعروض الذاتي.

هو خطاب يتحدث فيه الراوي او أحد شخصياته عن اشياء تتم في الحاضر، انها تقف كنظير لسابقتها في امدادنا بالمعلومات والاحداث والافعال. غير ان الفارق يمكن في الزمن؛ فاذا كنا في المسرود الذاتي امام متكلم يحاور ذاته عن اشياء تمت في الماضي، فاننا نجده يتحدث الى ذاته عن فعل يعيشه وقت انجاز الكلام.[1]ومن حيث الجانب التطبيقي لهذا الكلام نقف مرة اخرى عند فارق آخر يكمن في اتساع الرواية محل الدراسة لنماذج عديدة تمثل الصيغة أحسن تمثيل؛ توزعت بين شخصية الطفل الرامز الى الشاعر والكاتب، وشخصيتي العارم وبول وغيرهم في تمثيليهم للتاريخ الثوري والنضالي الذي يقر فيه مخلوف عامر وهو يدرس الرواية والتحولات في الجزائر على ان قارئ الادب الجزائري يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها هاجسا اساسيا يحرك عملية الكتابة او هي تتحرك فيه.[2] فنقرا في المقطعين الاوليين المشكلين للعمل الفني باعتبارهما شهدا تطورا حدثيا وزمنيا هائلا تمثل في رصد الكاتب للطفل وهو يصف داخل قرارة نفسه مشهد ابنه خالته العارم رفقة الضابط الفرنسي وفي اللحظة ذاتها من زمن حدوث الفعل يقول: كان الطفل يرقب المنظر من بعيد، وكان يشعر بالاغتياظ ياكل قلبه، ويتساءل عما يجب ان يفعل.

هل من المعقول ان تستسلم العارم بهذه السهولة؟ هل من المعقول ان يهدر شرف مختار، وشرف الدوار، وشرفه هو كبير الدورا، بعد تن رحل الرجال؟[3]

---

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير. ص:197.

[2] ينظر مخلوف عامر. الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. ص:14.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:35.

ليضيف الراوي على لسان العارم بطلة المشهد فيقول:

– تعمد بول باقتراح من العارم، ان ينزلا الى الاسفل منزلقين، دفعته الى ذلك باحدى يديها وسبقته، فاعطى الحرية لقدميه تقودانه نحوها وهو يقهقه جذلا

ارتمى عليها يحتضنها، فبادلته قبلة عجلى، ثم اشارت الى الشجرة وقادته... ظلت ترقبه، وتتساءل من اين جاءتها هذه الجراة، هل يسمح لها مختار، عندما يعلم، ان اول من قبلهاكان روميا، عسكريا فرنسيا، جاء يبحث عنه وعن زملائه ليقتلهم.[1]

وفي موضع اخر يتعلق هذه المرة بالحوار الدائر بين قريبه والحوذي يورد:... فكرت ان اساله اذا كان يعرفه، ثم بدا لي ان مثل هذا السؤال قد يثير سخريته، فالرجل، رغم انه لم يصافحه وهو يركب وبامره بايصالنا الى وادي الرومان، يتحدث معه كما لو انه معرفة قديمة، بل هو، اكثر من ذلك، يتحدث معه في قضايا لا يتحدث فيها المرء عادة الا مع الثقة. لا يمكن ان يدخل بابانا ادم هذه المدينة والنياشين على صدره، الا اذا كان مطمئنا على نفسه.

قلت، وانا ازداد اعجابا لحكمة قريبي وحنكته، وقررت ان استفيد منه، الى اقصى حدود الاستفادة.[2]

كما كان التساؤل مشروعا وواضحا عند الطفل والعارم حول ما يحدث، كان الامر كذلك لبول الفرنسي وهو يدرك مصيره الاخير من تلك الاحداث التي اودت به اسيرا جسديا وداخليا، يعرض لنا الراوي تلك الحالة على لسانه فيقول: داخل قرارة نفسه: حين كانت تعبث بشعري ... وفي خضم هذا التناهك بين بيني البشر، تمددت، وداعبت اصابع عذراء، لا

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:38.

[2] المصدر نفسه، ص:57.

تعرف لغتي ولا اعرف لغتها، شعر راسي، وقبلتني، من حقها ان تقتلني، ان تاسرني، ان تفعل بي ما تشاء بعد ذلك... لتفعل بي البدوية الجميلة ما تشاء.[1]

حملت التفاصيل التي كان يحياها الشاعر في سبيل معرفة اسباب قيام الدولة الاسلامية والواقع وتطوراته نماذج دالة على السياق ذاته من التنوع الصيغي الاسلوبي، اذ نقف في الشريط المسرحي ذاك على ما يلي من الامثلة:

– يقول سائق الحافلة معلقا على الشاعر وهو يجول تائها بين ازقة العاصمة بعد ان رحلت الخيزران : خذ بنت العمومة ولو كانت بايرة، وخذ الطريق المعلومة ولو كانت دايرة. قال القابض، وهو يلمح الى السبب الذي جعل هذا الغريب يتواجد في هذه المنطقة، وهو تلك البنت التي طالما تبعها شبان وكهول من مختلف الانواع والاجناس والطبقات والاعمار، لكنها صدتهم جميعا مرة باللين ومرة بالتي هي اغلظ.

لقد مل عاشقوها ومفتونوها الانتظار وصعود الحافلة ونزولها واستجداد ماهو اكثر من تبادل الكلام، فتنازلوا واستسلموا لليأس، كما سيفعل هذا المعتوه الابله. قال في نفسه، وطلب ثمن التذكرة، وامره بالتقدم الى الامام ليفسح المجال الى غيره من الركاب.[2]

3-2-3 صيغ المعروض المباشر وغير المباشر.

في هذا الحد من رسم الصيغ الصغرى نقف عند نوعين متلازمين في الخطاب الروائي الحديث والمعاصر، وخاصة اثناء قيام الشخصيات بالحوار فيما بينهما. ففي الحالة التي يكون فيها المتكلم يتكلم مباشرة الى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي نكون ازاء خطاب يسميه جنيت Immédiat[3] لنكون في الحالة الثانية عكس ذلك/ اين نشهد تدخل الراوي قبل او اثناء او بعد الحوار.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:41.

[2] المصدر نفسه، ص ص:112-113.

[3] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير. ص:197.

ما نلمسه عن امثلة هذا النوع ان لغته جاءت راقية وملا ئمة لاغراضها ودلالاتها الموظفة في الشمعة والدهاليز. لذا سنسلط الضوء اولا عن حالات المعروض المباشر، ومنها تلك التي كانت تدور بين الام وابنتها زهيرة اذ يقولان:

– لم تقصي علي ما فعل الله بك اليوم يا بنت يا زهيرة. هاهو التقرير المفصل يا حضرات، خرجت الساعة التاسعة من هنا.

الحافلة الاولى ملاى، الثانية ملاى، الثالثة كذلك...

التاكسيهات سعرها لا يساعد كما تعلمين.

حامت حولي مرسيدس، ثم ب م، ثم رونو اربعة...

فقط.

– لا، لقد التقيت بهارون الرشيد.

– هارون الرشيد دفعة واحدة؟

– هارون الرشيد، راش، نحيف هزيل، راسه اكبر من صدره، وانفه اكبر من فمه، يرتدي ثياب المتسولين، ويحمل محفظة مثقلة بالكتب، استاذ يقول الشعر، وغير متزوج، وفيالاربعين من عمره ولطيف لطيف جدا.[1]

وفي معرض اخر يتعلق بعلاقة الشاعر والخيزران يقولان ايضا:

– هارون الرشيد يا يمة مصر على عدم الزواج، قال لي ذلك صراحة براحة، يخشى ان يمنعه الزواج والبيت والتبعات من المطالعة.

– وماذا يريد عندك اذن عارون الرشيد المسود هذا؟

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:129–133.

– لا شيئ، فقط يريد ان يتاكد مما اذا لم اكن مومياء مصرية هربت من احد اضرحة الفراعنة.

– فقط.

– شوفي يا يمة عندما تكونين معه يطلمسك تماما تماما، مرة يتحدث عن العرب، مرة عن البربر، مرة افلاطون، مرة دقيانوس، مرة عن الجن، مرة عن العقل...

– اريد ان اراه هارون الرشيد هذا.

– ستقولين انه جدكم بولزمان الشايلله به، واني لاتساءل من حين لاخر اذا لم يكن هو بعينه جدي بولزمان.[1]

تزداد احداث الرواية كشفا عن نمط الصيغة هذه وبامثلة تختلف عما قدمناه سابقا، كون دلالاتها تتصل اتصالا مباشرا بالتراث الشعبي الذي يعد سمة طاغية في كتابات الطاهر وطار. ومن ذلك الحديث الدائر دائما بين الام وابنتها حول الاساطير والخرافات التي كانت تشكل بالنسبة للام منطلقا لتفسير بعض الاشكالات، كما تشكل بالنسبة للبنت منطلقا للتساؤلات. تحاور زهيرة والدتها في ذلك فتقول:

– وهل يمكن يا امي ان يتجلى سيدي بولزمان الشايلله به، في شكل امراة؟

– كيف ذلك؟

– هارون الرشيد يقول، انه التقى بي قدام جامع الحراش، وانني طلبت منه ان يصلي العصر هناك.

– وانت ما الذي ادى بك الى الحراش، يا زهيرة بنتي؟

– انسيت يا امي اني قضيت ثلاثة ايام في البيت مريضة؟

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:165-166.

– لا لم انس، انما لم تقولي ما اذا كان هارون الرشيد هذا في كامل قواه العقلية. كمت اتابع مع جدك، ابي رحمه الله، وهو الذي جعلني اهتم بالسياسة وبتاريخ سلالة سيدي بولزمان...

– يا يمة لقد اعدت شخصيا الحكاية ملايين المرات. الا تحفظين مما علمك جدك غير حكاية هذا الاهبل؟ [1]

بالإنتقال إلى تعداد الأمثلة الدالة على الجانب الديني، يعرض علينا الراوي مسارا سرديا بطلاه كل من الشاعر وعمار بن ياسر، في تحاورهما حول اثار العصر وضرورة قيام الدولة الاسلامية كحل للخروج من تلك الازمة والاثار الت تسببت بها السلطة الحاكمة عقب الاستقلال. يستعرضان ذلك فيقولان:

– عرفتك، انني لجد مسرور بملاقاتك، انت رجل متزن.

– وانت؟ هل انت شاعر وكفى؟

– لقد اكثرنا من الحديث عن انفسنا، وكان المفروض ان ينحصر كله فيها. الدولة الاسلامية.

– وماذا تفعل في الحياو غير الشعر؟

– اراك مصمما !

– اكثر من تصميمك، على التمنع من الحديث عن نفسك.

– ليكن اذن، شاعر باللغة الفرنسية، ومهندس ادرس علم الاجتماع واحب كل ما يمتن لغتي العربية اما ما عدا ذلك فلا اهمية له.

– الحركة في حاجة الى امثالك.

– اتتحدث جادا؟ فبعض الحركات، ينبغي ان تستغني عن العقل، في مرحلة من مراحلها.[2]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:164-165.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

– هذا ما يعجبني فيك، الجمع بين الشعر والحكمة، هيا معي.

– إلى أين؟

– نواصل الطريق، لقد ضايقوك عن غير ما قصد، انهم شبان متحمسون، استثارهم النصر المبين، فتجرؤوا على ازالة الحواجز معك، اعلم انك لا تنتظر احدا، ثم انني في حاجة اليك، لنتصادق ايها الشاعر الفيلسوف.

– الا يكفي أننا إخوة، في الله، وفي الدين وفي العقيدة؟

– بلى، ولكن. ليطمئن قلبي...[1]

اما فيما يخص التاريخ الثوري يمكن الاستشهاد بالحوار بين الطفل والعارم على اثر اسر الضابط والوصف الدقيق لذلك المشهد الرامي الى وضع صورة عن المراة الجزائرية المثالية في وقوفها جنبا الى جنب مع الرجل في مكافحته للمستعمر وذلك عبر مساحة الصفحة الاربعون. ناهيك عن بعض النماذج الدالة على تحاور الشاعر والخيزران دون تدخل من الراوي، وهو ما تضمنته ايضا مساحة الصفحة المائة والثلاثة والخمسون من الرواية.

وعلى هذا الاساس تكون رواية الشمعة والدهاليز قد قدمت للقارئ نماذج متنوعة حول نمط هذه الصيغة الصغرى في اسلوبها المباشر، اين نقف عند متلق مباشر يختلف باختلاف الادوار الروائية والمضامين السردية لشخصيات الرواية المتميزة بالتنوع والتفرد.

في المستوى الثاني من هذا المعروض والمتعلق بتدخل الراوي في الخطابات المتحاورة، ندرك مرة اخرى مدى اتساع الرواية واستجابتها لهذا النمط ايضا. نستهل اولاها بحديث السكان فيما بينهم حول سلوك الشاعر باعتباره تصرفا غريبا يطرح عليهم اسئلة عديدة استدعت تدخلا وتعقيبا للراوي يتوسط الحوار كما في المثال التالي:

– وهل في امكانه ان يخلط او ان يقسم؟

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:31.

تساءل احدهم، فاثار زوبعة من الضحك الشامت، لقد فهموا جميعا ان المقصود من التساؤل، هو هل ان الشاعر متمكن جنسيا من معاشرة النساء، وهذا السؤال، طرح اكثر من مرة خاصة من طرف البنات والنساء، بشكل تقرير في الحقيقة...

قال الرجال: الرجل يحترم نفسه، ويحترم جيرانه. وقالت النساء، الرجل امره امر، وشانه شان. ولربما ساعد على هذا الاستنتاج، ما فاهت به اخته للحارة من انها بلغته رغبة امه الملحة في الزواج، فقال لها محتارا ان الزواج يلهيه عن قراءة الكتب.[1]

يتلو ذلك حديث الشاعر مع جماعة عمار بن ياسر اثر اول لقاء بينهم، والذي نجم عنه ذات الاستنتاج السابق من سكاي الحي حول طبيعة الشاعر المسالمة فيقول الرواي معقبا في بداية الحوار:

فكر وراح يتاملهم، بينما كانوا هم يتفحصونه بدقة، مطمئنين، الى انه لا يوحي بالخطر، رغم ان لحيته القصيرة المدببة، تستفز، اكثر مما توحي بالاطمئنان.

– لماذا لم ترد عن السلام عليكم. ابتسم ابتسامة جد صغيرة وسالهم:

– وانتم من تكونون؟

– اخوة في الله.

– كلنا اخوة، انما هذه العقارب بين ايديكم، لا يحملها عادة الا الزبانية.

– اطمئن، لم بعد منذ اليوم، هنالك زبانية.

– ماذا يجري؟

– لقد قامت... ارتسمت ابتسامة عريضة على شفتيه، فانعكس اثرها على وجوه الشبان الملتحين، وعرضوا مساعدته باصطحابه معهم في السيارة، فابتسم مرة اخرى.[2]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:18.

[2] المصدر نفسه، ص:26.

تخلل حديث الطفل رفقة العارم وعمه مختار النماذج الدالة على عدم المباشرة في عرض الحوار داخل ثنايا النص، ذلك في اشارة حية على القضايا الاجتماعية والطروحات السياسية التي عرفتها الجزائر قبل وبعد نيل الحرية، ما يفسر الطابع الواقعي الذي التصقت به الرواية الجزائرية في تلك المرحلة. وكذلك الامر نفسه في صناعة المتخيل الثوري الذي اقترن بحداثة الفن الروائي المكتوب بالعربية.[1]

يتحدث مختار مع ابن اخيه في السياق ذاته فيتحاوران:

– عمي مختار اصارحك. قال، وهما في طريق استقبال العارم واسيرها، بعد ان وجده كعادته بسرعة خارقة، حيث انه يعرف جميع المسالك، التي تؤدي الى مقر الوحدة الذي يتغير عدة مرات في النهار.

– بم اريد ان تصارحني، يا واحد الشيطان.

– أحبها.

– من؟

– واري دان اتزوج منها.

– من المحظوظة هذه؟

– العارم.

– انتظر حتى نستقل، ونتزوجها معا، ساعطيك نصيبك منها. قال مختار مقهقها، ثم تناوله والقاه على ظهره.[2]

– قدامي عند مختار يا ولد الزانية.

رفعت راسها مع الشعبة، فقلبلها ابن خالتها يرقب ما يجري خلف صخرة.

---

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:57.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:44.

– اسبقني، واخبر عمك مختار بما يجري.

– اعطيه لي ساوصله. قال واستظهر خنجرا في نصف طوله.

– لا اركض واخبر عمك نختار. كانت في كل مرة، بسبعمل عبارة اخبر، كما لو انها مسرورة بنجاحها من نتائج اللعبة التي خاضتها باستهانة كبرى، لقد قامرت، دون ان تكون واثقة من النتائج.[1]

تواصل الرواية بسياقات اخرى ابراز تحاور الذوات بينهم، ولكن باختلاف يكمن في ان التعليق هذه المرة يصدر عن شخص اخر غير الرواي؛ فتارة ياتي على لسان الخيزران فالطفل فالام وغيرهم. وبذلك تعتبر الشمعة والدهاليز تبعا لذلك نموذجا فنيا يزخر بالتنوع الصيغي والتيمي الرامي الى بحث المتغيرات الاجتماعية برمتها. يتحدث الشاعر رفقة والده عن تلك المتغيرات والوضع:

– اسمع يابني، اعرف فيما تفكر بالضبط، لقد واجهتني اكثر من اللازم بتحديك هذا، وانني لاعلم ما في تجاويف راسك، انت وامثالك، تقولون، اننا سلمنا في المبادئ واغتنينا.

يفحمني حديثه هذا البسيط والعفوي، فاتخلص منه بسؤال لا يتمكن عادة من الاجابة عليه.

– الى اين انتم ذاهبون؟ هل انت راض عن الوضع الذي نحن عليه؟

– بالطبع لا.

– اننا نتجه نحو الغربلة التامة، فلا نحن تركيا، ولا نحن السنغال، ولا نحن تونس ولا المغرب ولا حتى الهند.

– من هذه الناحية اقول معك حق، لكن ليس بهذا الاسلوب.

– لكن يا ابي، هل قبلتم، يوم كنتم تخططون للجهاد وتتدافعون الى الموت؟ افحمه، فيكتفي ان يدعوا الله لي بالهداية، فاقول صدقا امين، رب العالمين...[2]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:39–40.

[2] المصدر نفسه، ص ص:93–94.

تعلق الخيزران عن الشاعر وتصرفاته وهما معا فتقول:

... أضف شيئا آخر.

– ترينني كل ليلة على الساعة العاشرة.

– لا أراك إنما أحسب أنك ترقبني، بانك معي، تضغط على روحي لحظات ثم تنصرف.

– سترينني، كل ليلة على الساعة العاشرة، وبامكانك ان تقولي لي ما تريدين، فسيصلني، كما بامكانك ان تتلقي مني خطابات، كلاما، اشياء اخرى.

– من انت؟ قطعنا ساحة اودان، في اتجاه البريد المركزي، ونزلنا الى شارع العقيد عميروش. حينها استوقفني وسالني، هل لي مقصد خاص؟

– لا، قلت.

– لنتمش على البحر اذن، كلما كانت هناك فسحة، توجب ان لا نفرط فيها. استدرنا، قطعنا سكوار صوفيا، هبت نسائم محملة برائحة البحر... انطلقت عيوننا في الفضاءات الرحبة، ممتطية زرقة البحر، واجنحة النوارس، والامواج المتكسرة على بعضها.[1]

تأتي رواية الشمعة والدهاليز للكاتب الجزائري الطاهر وطار بنية نصية ومنه فنية ، نظرا لما شملته من عناصر أسلوبية ميزت طبيعتها السردية ومن ذلك التيماتية. طارحة بهذا الشكل رؤية الكاتب الخاصة لمقومات الكتابة الروائية وطرائقها؛ وهذا عبر الانتقال من مرحلة الوصف الى اليات السرد والعرض والنظرية السردية عموما. فلا غراية ان نعثر على الاساليب السردية المختلفة وهي تتحاور وتتداخل فيما بينها مشكلة تركيبا سرديا توزع بين الواقعي والتخييلي والروائي والتاريخي والمعرفي والفني.

إذن فإن دراستنا للصيغة السردية أحالتنا إلى فهم بنية النص السردي ودلالاته الفكرية، على الرغم من غلبة بعضها على الآخر وتدخل الراوي في قسم آخر. لكن ماذا بعد هذا الإحصاء

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:156.

النسبي والتحليل الاجرائي للصيغة السردية؟ وبعبارة ادق ما هي الوظائف الحكائية لهذه الصيغ السردية في نص الشمعة الدهاليز والنصوص الروائية عموما؟

اذا كان العمل المنوط بنا في المرحلة السابقة يقوم على اساس تحليل التركيب السردي القائم على التقطيع المشهدي للحكاية في مستوى الخطاب. وهو تحليل اضفى بنا الى اعتبار ذلك الخطاب وفي عمومه يقوم على تكامل بين الصيغ الكبرى ونظيرتها الصغرى، ما يؤدي يه الى التماسك والانسجام النصي والتخييلي والواقعي، فاننا هاهنا نسعى الى فهم الصورة العامة لهذا التصنيف النوعي للوحدات السردية وصيغها السردية وكذا وظائفها الحكائية القائمة على كل من الصلة والصفة وربما حتى الاندماج، اذا جاز لنا اعتبار الوحدات السردية ترتبط من زاوية طابعها التركيبي بحضور صيغ ثابتة.[1]على هذا النحو يمكن تعيين هذه الوظائف انطلاقا من العناوين المتخللة، باعتبارها خاصية مميزة وغير موجهة لعموم الجمهور وانما للقارئ الفعلي للنص.[2]

– بالعودة الى الرواية يمكن الوقوف على **وظيفة الصلة** عبر استعادة افعال ومواقف وخطابات هذه الشخصية او تلك ضمن المشهد السردي الاول فالثاني فالثالث. وهكذا تحقق وظيفة الصلة ارتباط التقطيعات المشهدية فيما بينها عبر صيغتي الاسلوب غير المباشر والمعروض غير المباشر؛ اين يكتفي الراوي او احد شخصياته بعملية السرد والتعليق على اقوال الشخصيات وهي ترد الى القارئ وتحديدا ضمن مساحة المشهد السردي الاول عندما كان بطل الرواية ممثلا في الشاعر يبحث عن الوعي بالوجود واعادة تشكيل الواقع انطلاقا من شبكة علاقات مختلطة. اذن فان وظيفة هذه الصيغ الصغرى والكبرى هي الربط والجمع بين الراوي وشخصيات الرواية من جهة، وبين هذه الاخيرة والقارئ من الجهة المقابلة.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردي. ط1، 2002. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص:177.

[2] المرجع نفسه، ص:200.

– عندما ننتقل الى **وظيفة الإندماج** في الصيغ السردية المنتقاة سابقا والمشكلة في عمومها للوحدات السردية الثلاث، بامكاننا ابراز كل من الاسلوب المباشر كصيغة كبرى والمعروض المباشر كصيغة صغرى واعتبارهما نموذجين دالين على هذه الاحالة الوظيفية؛ بدليل ان الراوي في الرواية فسح المجال لاقوال وافعال الشخصيات بالظهور على مسرح الاحداث كما استقبلها هو وسيستقبلها القارئ من بعده. واهبا بهذا حرية التعبير والتفكير لافراد التمثيل السردي الذي يعبر في حقيقة الامر عن حقبة زمنية عاشها المجتمع خلال الثمانينات والتسعينات، وبخاصة عندما ينطلق الراوي في ذلك بلسان ووعي الشاعر وغيره. اذن تعد وظيفة الاندماج اداة للراوي في تقريب الشخصيات بالمروي له، وجعل كل المعلومات تقدم من طرفها بسهولة ودون الوقوع في التحويرات والتغييرات، وتحديدا تلك المتعلقة بالجانب النفسي والقلق الداخلي للشخصية الروائية.

– بين وظيفة الصلة المساهمة في بحث المسار الصيغي والحكائي لرواية الشمعة والدهاليز، ووظيفة الاندماج المساهمة في انسجام التعدد الصوتي فيها. تقع وظيفة اخرى تدعى **بالصفة**، والتي تقترن باعلان اساس اضافي مقترن بتقطيعات سردية متحولة عن المنظور العام للوحدات السردية الكبرى.[1]

تناشد هذه الوظيفة صيغتي الاسلوب غير المباشر الحر وكل من المسرود والمعروضالذاتي بوصفهما يشتملان على الوصف والتعليق وعن بعض الاحداث والحالات الداخلية.

تكشف لنا الابعاد مجتمعة بعض الامكانات التي تمنح الكتابة الروائية اجراءات تندمج عبرها الوحدات السردية اولا وصيغها الحكائية ثانيا والتطورات التي تطرا على البناء الفني لكليهما ثالثا.

[1] عبد الفتاح الحجمري. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردي. ص:204.

4- تعدد الأصوات الروائية.

من الزاوية هذه نجد ان الرواية العربية، خلال ما ينيف عن مئة سنة، قد اضطلعت بدور كبير في تهجين اللغة تهجينا مخصبا وطد علائقها بالنثرية الطامحة الى ملاحقة التحولات المتسارعة على ايقاع التحديث وتحولات المشهد العمراني، والتصنيفات الطبقية، والاصطفافات الاديولوجية. وفي هذا الاتجاه يغدو فهمنا للغة الروائية وفكرها عنصرا جوهريا في محاولة تقييم النصوص[1]الروائية الحديثة منها والمصاحبة لفترة النضج المتسم بالتعدد الصوتي، الرامي في نهاية المطاف الى اضفاء طابع جمالي ودلالي غالبا ما يصعب الوصول اليه، وتحديدا اذا تعلق الامر بالمكون الاديولوجي للصوت الروائي.

صحيح ان تعدد الاصوات سمة بارزة لدى الاجيال الروائية وبمستويات متباينة، لكن اللافت للانتباه هو ان ذلك الطابع التعددي اتخذ مسارا بارزا ووظيفة مغايرة بعض الشيئ. ما يقتضي منا تحليلها واظهار مستوياتها مستوياتها التي تؤدي بنا فيما بعد الى وضع تعيين خصائص موضوعية فنية فكرية اسلوبية معا.

نتناول في هذا العنصر من البحث –ودائما– تقنيات السرد في الرواية الجزائرية الناضجة المرحلة، وفي اطار تعدد الاصوات واقنعة الراوي وعلى مستوى اللغة اولا ومستوى الفكر الاديولوجي بعده؛ علما ان هذا الاخير اصبح فعلا سمة بارزة وطاغية نوعا ما في فترة اشبه ما نقول عنها انها شهدت تطورات خطيرة المجالات: كالسياسة والاقتصاد والثقافة حتى. فما مميزات الصوت/الفرد/ الشخصية داخل نصوص المرحلة الروائية؟ ماذا نعني بالتعدد اللغوي في حد ذاته؟ هل صاحب ذلك التعدد اللغوي/ الصوتي فعلا تلك التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي مست المجتمع الجزائري الساعي الى النمو والتطور ومسايرة المستجدات كباقي المجتمعات؟ هل تم ذلك التحول في توظيف الصوت اللغوي بمحض الارادة ام مازال تحريك الكاتب/الراوي العليم من الخارج هو الموجه؟ وكيف استطاعت الرواية

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:54.

بهذا التوظيف للشريط اللغوي الصوتي تمهيد الطريق للمرحلة التالية من تطور الرواية الجزائرية؟

4-1 في التعدد اللغوي.

يساهم استخدام تفاصيل المكان والزمان وحوارية الاصوات في اي رواية اليوم، في توفير مختبر للرواية العربية في فترة مبكرة من ازدهار الشكل،... والى حلول بخصوص اللغة وسهولة السرد ومحاولة تقديم الرؤى المتصارعة في الرواية دون ان تظهر يد الكاتب التي تحرك الشخصيات من خلف- وهذا ما شاهدناه في مدونة الشمعة والدهاليز- ما يوفر تعريفا اكثر دقة للنوع ويبين عن تطور الكتابة الروائية العربية في فترة مبكرة من نشوئها.[1]انها دون غيرها من الانواع الادبية في اتساعها لانماط متعددة من اللغات، لا لسبب الا كون السرد فيها يختلط بخطابات شتى.

لاحظنا من قبل كيف يتداخل هذا الاخير مع ما يعرف بالخطاب التاريخي، كما نجد هذه الظاهرة في تداخل النصوص والحكايات على اختلافها. نتيجة لذلك يقف القارئ ازاء هذه اللغة السردية يدهشه ما فيها من تراكيب واساليب وتعبيرات قديمة نوعا ما، وكانما الكاتب نفسه من الماضي او من تلك النصوص والحكايات والخطابات والاساليب.

وعليه تتكون الرواية ولغتها على وفق الموضوع، او الشخصية التي تدور حولها او الشخوص بكلمة اعم واكثر شمولا، وعلى وفق الاهتمامات التي يشتغل بها المؤلف نفسه او نظرا لشغفه بلون معين من الوان الفن والتعبير. ففي الرواية الواحدة يمكننا ان نعثر على هذه الالوان متجاورة بانسجام واتساق في غير تضارب ولا تنافر.[2]وكان الروائي/ الكاتب يحاول صياغة لغته السردية اما من واقع شخصيته او مهنة تلك الشخصية او من واقعه ومهنته هو

---

[1] فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ص:46.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة. ص:251.

في حد ذاته، وبخاصة عندما يتجسد ذلك في لغة واسلوب بطله. اليست الرواية عالم عاكس للقيم والعلائق القائمة في مجتمع الكاتب كما يرى **محمد برادة؟**

في حقيقة الامر لا تسمح هذه التقنية بتعدد الاصوات فقط، وانما تسمح ايضا في اطار انفتاحها بتعدد اساليب لغوية ومناخات ثقافية ومجالات اجتماعية عدة، شرط ان يجري استعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد يصبو القارئ الى اكتشافه وبعد ان سعى الكاتب الى تجسيده. انه مشدود الى تغيرات السلوكات والفضاءات والازمنة، يتخذ من اللغة الركن الاساس لتلمس هذه التغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والاديولوجية يذهب ايضا **محمد برادة** في الراي.[1]

اذا كانت وظيفة الراوي في هذه التقنية تتجسد في رسم بنية الرواية بعلائقها المتعددة والمختلفة الفضاءات والازمنة، والتي تنفتح على مستويات الوعي لدى كل طبقة او حتى فئة او فرد بحد ذاته. وان اتخاذه لتعدد الاصوات والاقنعة هذا هو من اجل تسليط الضوء حول بؤرة ساخنة يعيشها المجتمع او احد ابطاله الرمزيين. فان ما مس المجتمع الجزائري من فراغ بين السلطة وفئات الشعب انتج عدة نماذج روائية غاية في التعبير عن تلك الجدلية والعلاقة؛ فتراءت اللاز **للطاهر وطار**، صهيل الجسد **لأمين الزاوي**، التفكك **لرشيد بوجدرة...** روايات تكشف في عمقها عن ذلك الجانب المغيب بين السلطة والافراد، والتناقضات الناجمة عن الظروف تلك.

صارت الرواية الجزائرية تعرف تغيرات وتحولات كبيرة في الرؤية والخطاب، توازي تغيرات الكتاب الذاتية في التعبير عن الوضع الراهن والازمة المتشعبة ضمن ما يعرف برواية المحنة التي تتخذ من الازمة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنها الحكائي ومنه تتوالد تيمات جديدة تتعلق كلها بالعنف والموت. فكيف تم ذلك على مستوى البناء الفني والمضموني؟

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:54.

ان التجربة الجزائرية والتي ولدت اثناء الازمة، حاولت محاورة الواقع من خلال قراءات ومواقف فكرية واديولوجية متنوعة، توزعت بين المباشرة في اساليب التعبير وبذلك محدودية الطرح، وبين نظرة حاولت فهم الحاضر انطلاقا من الماضي مع توسع في افق الطرح. وبين هذا وذاك برزت نصوص روائية اوغلت في التعامل مع الذات وباقي الذوات. فظهر بحق التعدد اللغوي والصوتي بمعناه الحقيقي. حتى انه ارتبط ارتباطا وثيقا بالمرجعية الاديولوجية التي وسمت هذه الكتابات.

بهذا اكتسبت الرواية العربية عموما هويتها في هذه المرحلة من تلك المعاني المستقاة منتعدد انماط التعبير واشكال السرد واساليبه اولا، وغنى المواضيع ثانيا، وتحولات الواقع والرواية في علاقتهما العضوية التي لا تحتاج الى ادلة وبراهين ثالثا[1]دون ان ننسى تنوع الحقول المعرفية الاخرى والوافدة على ثقافتها عموما. وصار ما يميزها ليس حضور تنوع المفوظات هذا، وانما كيفية حضور هذا التنوع وعلاقة ذلك باشكال حضور المؤلف في الرواية. وهي اشكال تختلف حقيقة عن الشكل التقليدي سواء الكتابي منه او الشفهي. يعبر **ميخائيل باختين** عنه بصورة اللغة؛ فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة الانسان بحد ذاته. بل صورة اللغة... ان المشكلة المركزية للاسلوبية الروائية يمكن صياغتها على انها مشكلة التصوير الفني للغة. مشكلة صورة اللغة.[2]

إن الرواية العربية /الجزائرية اليوم لا تزال في بحث مستمر ودائم عن طرق جديدة لصقل لغتها، وذلك بالاحتكاك الدائم والمستمر بتلك العوالم الواقعية وحتى الخيالية منها. وما ذلك الا من اجل تجسيد قوي ومتين للمعاني والافكار والصور المختلفة. بعيدا عن الصورة الذهنية الاحادية التي نسعى الى ابراز تعددها في هذه الدراسة وخاصة فيما ياتي من فصول. تقول **رضا رفيف صيداوي** مشتشهدة على هذا: ان الرواية العربية المتحولة، التي بنت حداثتها

---

[1] ينظر رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:72.

[2] سيد اسماعيل ضيف الله. آليات السرد بين الشفاهية والكتابية دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص:91.

بالانتقال من لغة احادية المركز الى لغة متعددة المراكز، افضت الى تنوع في استخدام الصوت السردي بشكل لم يعد يبرر الوجود الدائم للراوي الحاضر دائما... ولعل في هذه الملاحظات ما يفيد في القول بان هذا الاتجاه الذي منح الرواية العربية حداثتها يشكل الان البنية التحتية لعدد من الروايات العربية المولدة لصور تزعزع العوالم الوهمية.[1]

4-2 في التعدد الصوتي.

في العنصر السابق توصلنا الى انه ليس ثمة ما يمنع من القول ان كل نص روائي لا بد ان يتاسس – ولو بنسبة قليلة- مع مرجعيته الواقعية وبخاصة اللغوية منها. كما ان كل نص روائي يتشكل خطابه في علاقة متداخلة مع خطابات اخرى، وبذلك العلاقة بين كيفية نقل خطابات الغير والانا الروائية. فهل ذلك التعدد اللغوي يفرض على الكاتب تعددا صوتيا ام ان الامر لا يعدو كذلك؟ ونحن نقرا روايات تلك المرحلة نقف على تعدد صوتي يعكس الواقع فعلا، ام نحن ننتقل من صوت الى ثان وثالث دون فوارق فـــي مستوى اللغة والخطاب ؟

يذهب **ميخائيل باختين** الى ان دوستوويفسكي هو خالق الرواية متعددة الاصوات، لانه اوجد صنفا جديدا بصورة جوهرية. ولهذا السبب بالذات فان اعماله الابداعية لا يمكن حشرها داخل اطر محددة من اي نوع... من تلك القوالب الادبية التي وجدت عبر التاريخ.[2]فتعدد الاصوات هذا اذا، والذي مهد له دوستوويفسكي مغاير تماما للمنحى القديم الذي كان يرى في تمثيل الفلسفة المثالية لمثل هذه التقنية ووفق نماذج واجناس ادبية محددة. كانت تسيطر عليها وحدة الوجود ووحدة الوعي، واحيانا اخرى ترد تحت مسميات عديدة من مثل الانا المطلقة فالروح المطلقة ووصولا الى الوعي المطلق، وبذلك يتم ابعاد واغفال اشكال الوعي الاخرى، وان العلاقة بينهما علاقة فوق بتحت مركز بهامش، فيكون القارئ كنتيجة لذلك

---

[1] ينظر رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص ص:79-80.

[2] حسن عليان. تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية. مجلة جامعة دمشق، عدد 2، 2008. ص:170.

موجه من قبل لا سبيل له الى الحقيقة غير التاثر بالصوت الواحد وبعبارة الاديولوجيا الوحيدة في تلك الاجناس التاسيسية.

شيئا فشيئا بدا التطور الفني في رواية الاصوات يظهر، وبدات استقلالية الانا الغيرية تبتعد عن سلطة الكاتب، حدث ذلك بصورة ادق عندما تطورت المجتمعات الاوروبية والعربية منها من الاقطاع والطبقية والارستقراطية الى نشاة البرجوازية والانفتاح على التعددية الصوتية التي غيبت من قبل بسبب القمع والدكتاتورية.

يبدو اذا ان التطور الفني في رواية الاصوات كان من خلال استقلال الانا الغيرية عن سلطة الكاتب، خاصة اذا كان الكاتب يسعى الى التاكيد على حرية التعبير عن البنى الفكرية والاديولوجية وابداء وجهات النظر. متخذا من اللاتجانس والحوار والمونولوغ وسيلة لذلك، فمن شان هذه الاخيرة الكشف على مستوى الشخصيات الفني والثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والنفسي... فاللاتجانس بين الشخصيات يشكل مسارا مهما وحيويا لرواية تعدد الاصوات... اما الحوار والمونولوغ: فانهما يكشفان بوظائفهما المتعددة وخصائصهما الفنية عن كونهما اداة فنية لابراز الحقائق، وتوليدها، وتقديمها في اطار وجهات النظر المتعددة... كما انهما ليسا حيلة او اداة استثنائية، انهما اساس جوهري في رواية الاصوات.[1] مشتشهدا بعديد الروايات كاوراق والقرية واليتيم **لعبد الله العروي**، وشباب تحت الثلج **لمحمد عبد الرحمن**، نوار اللوز **لواسيني الأعرج**، والدراويش يعودون الى المنفى **لإبراهيم درغوثي**، وتجربة في العشق واللاز **للطاهر وطار** وغيرها من الاعمال الروائية.

بهذا التعدد اللغوي والصوتي استطاعت الرواية العربية خلال سنوات وجيزة ان تتخطى الكثير من الثغرات الشكلية والتعبيرية، وتتجاوز مراحل التكوين الاولى التي ظلت تسم انجاز عدد من الروائيين العرب. كان ذلك من خلال التطوير في الادوات والوصول الى ادق التفاصيل حتى النفسية منها. غير ان السؤال الذي يبقى يطرح نفسه هو، هل استطاع

[1] ينظر حسن عليان. تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية. ص ص:177-179.

الروائي والرواية الجزائرية فعلا الوصول الى ذلك الامر؟ ام ان الامر بقي على حاله يمتد الى المرحلة الاولى في تصوير الشخصيات وعوالمهم وبنوع من الاحترافية والفنية تذكر؟

5- مسار الحكاية في الشمعة والدهاليز وتنوع الصوت الروائي.

بات من الواضح لدى عديد الدارسين وجمهور القراء والمبدعين مدى اهمية الخطاب الروائي في الثقافة العربية، وفي استجابته لمقتضيات الحالة الاجتماعية الظرفية والمحلية. وذلك بفضل تلك الاليات التحليلية المتاحة من الدراسات والنظريات النقدية الرامية الى فهم تلك الرموز وتركيباتها وشحناتها الدلالية التيماتية. انه ماتم الوقوف عليه في صيغ الخطاب السردي عند **الطاهر وطار**؛ والتي تميزت بالتنوع الدال على التحام/ عدم التحام منظور الراوي بوجهات نظر كائناته الورقية. بناء على هذا سنبحث عبر عنصر تعدد الاصوات الروائية، كيف تم تحول تلك الصيغ والاساليب الى اصوات متمايزة فكريا ولغويا واديولوجيا. ومن ثم الاقرار بوجود خطاب روائي حديث ومختلف، عني بتمثيل عوالم متعددة تعيش مازق وجودي.

الشمعة والدهاليز دليل حي على ذلك التعدد الصوتي واللغوي منذ الاسطر الاولى، واضعة بذلك تحاورا في وجهات النظر وبقوة. يعيش ابطالها وسط حيز مكاني وزماني يتسع ويضيق دفعة واحدة؛ انه المدينة الجزائرية العاصمة. اولى اصواته الروائية الراوي الثاني بعد الكاتب يصف من البداية حالته النفسية قائلا: استيقظ الشاعر مرعوبا، على اصوات تمزق سكون الليل المجروح بالانوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع الى لاخر. تساءل بصوت عال، رغم وثوقه من انه لا يوجد سؤال لاي شخص اخر غيره... لم تكن الاصوات لمدافع، لا ولا حتى لدبابات ومجنزرات كما جرت العادة... انه هدير بشري قوي... اصاخ السمع لحظات ثم نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع، والقى النظر على الجيران الذين يحتلون الجزاين السفليين الايمن والايسر، بالنسبة اليه وهو داخل او خارج... لم يرد على تحية، ولم يقل لاحدهم في يوم من الايام السلام عليكم، او صباح الخير، او

مساء الخير، لقد اعتبرهم من اول يوم، ممن ينبغي ان يشملهم العقاب بالتدهلز التام وتجاهلهم.[1]

تبدا حادثة النهوض بالكشف عن الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري سنوات التسعينات، ويعيشها الصوت الروائي الممثل في الشخصية/الصوت المثقفة بالموازاة مع ذلك؛ هذا العصر، قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، ورغم ما يعتقده من انه منار، بشتى انواع المعرفة، فانه مظلم، مظلم، مظلم، وغامض.

غامض مخيف.

ذلك ان القضايا كلها فيه، تحضر في الان الواحد، وبشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تطلسم كلما ازداد الحاحنا على تاملها، لانها لم تعد كما كانت هذه السنوات، قضايا عامة كلية.[2]

اثرت وتاثرت هذه الظروف فيما بينها، مضفية في النهاية الى عنوان الشمعة والدهاليز الحامل لبنيات سردية اشتغلت فيها ثلاث انساق اديولوجية وفكرية تمخضت عنها الاصوات الروائية؛ اولها يمثله المنطلق السياسي الذي تعيش على وقعه احداث وشخصيات الرواية. يقدمه الكاتب الراوي كونه الصوت السردي الرئيسي والمؤطر لعملية الحكي والقص في صورة عامة واولية فيقول:... قيادتها، كانت من النخبة التي تثقفت في مدارس ومعاهد وجامعات الاستعمار، ورغم ما انجزته في طريق القطيعة مع الاستعمار، فانها لم تعر المسالة اللغوية ما تتطلبه من اهتمام، وكما لو انها تعتبر الشعب الجزائري كله مجسدا فيها، وما دامت هي لا تعرف لغة اخرى غير الفرنسية، ولا تشعر بالنقص، لانها لا تقصر في حق معاداة الاستعمار، فلا خوف على هذا الشعب، لا خوف عليها.[3]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:11-17.

[2] المصدر نفسه، ص ص:12-13.

[3] نفسه، ص:21.

الطرف الاخر، اولئك الذيم دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الغربية، واغلقوا على انفسهم يحتمون بالظلمة، رافضسن ان تتقد اية شمعة حولهم، قرروا فيما بينهم وبين انفسهم، ان هذا البلد انقسم والى الابد، الى قسمين: الماضي والمستقبل، الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو يتخلص من جلده. المستقبل هو اغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، الشمعة تقود الى العصر.[1]

بهذا يحمل الراوي على عاتقه تعرية الواقع وممارسات من يصنعون الواقع من السياسيين ومن يعيشون تحته، خاصة وان الفئة الحاكمة انتهازية ولادتها غير طبيعية ولا تمت بصلة الى قانون التطور الطبيعي للافراد والاشياء. لذا ما فتئ الراوي التوقف عن اضاءة وضعياتها المختلفة وهي تتطلع الى اعتلاء اعلى المناصب واتخاذ اغلظ القرارات، يبرز ذلك فيقول: سكنوا دون تعب ولا ارهاق، اغتنوا في اسرع وقت، امتلكوا ارفه الاثاث وافخر السيارات، تولوا اعلى المناصب دون كفاءة او شهادات. سافروا وجابوا اقاصي البلدان، حجوا واعتمروا قبل الموعد، واكتسوا شرفا دينيا اضافوه الى شرف المساهمة في الثورة التحريرية، بحق او بغير حق، وزعت عليهم الاراضي وبنيت فيها قرى سكنية فخمة... لا ينظرون الى جنباتهم، والى الشعوب التي يماثلونها في التخلف او يفوقونها، انما فقط وفقط ينظرون الى فرنسا وهي مثلهم الاعلى، وكل هذا الكون ليس فيه سوى فرنسا، والجانب الايجابي فقط من فرنسا.[2]

عن خطاباتهم ولغتهم يضيف القول: قدموا من خلال قناة الحزب الواحد، خطاب كل الاحزاب، تحدثوا باسم الاشتراكية، تحدثوا باسم الراسمالية، تحدثوا باسم الاسلام والايمان، تحدثوا باسم اللائكية والالحاد، حاولوا ان يجعلوا من بلدنا الامن قاعة كبرى في مستشفى، جمعوا فيها كل المرضى، وراحوا يحقنون كل مريض بالدواء الذي يلائم مرضه، هكذا هيئ لهم، لكن المرضى تبينوا انهم مصابون بمرض واحد، هو هذا الخطاب الكاذب، هذا النفاق

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز ، ص ص:46-47.

[2] المصدر نفسه، ص:114.

الذي فقد كل مذاق وطعم له... يتقمصون في الان الواحد الفقير والغني، المؤمن والملحد، المعرب والمفرنس، الشيوعي والراسمالي.[1]

ضمن صوت الراوي هذا، باعتباره شاهدا على تلك الفترة واختلالاتها، يظهر صوت اسماعيل ياديولوجيته البراغماتية واستراتجيته الفكرية، محتلا مكانة بارزة بين شخصيات الرواية واصواتها. في سعيه الدؤوب للمحافظة على مصالحه الشخصية السلطوية، يطرح مشروعه الفكري الرامي الى رفض كل تغيير يمس مصلحته ومصلحة من يشكلون زمرته من المسؤولين الذين يحاولون السيطرة على على الجزائر بالجهوية والنفوذ واستغلال السلطة والمحسوبية[2]حصل نتيجتها في كل مدينة كبيرة على محل انشا فيه تجارة وضع فيها شريكا او اجيرا، هنا مقهى، هناك خمارة، او كشك لبيع التبغ والجرائد، بين هذه المدينة وتلك، رخصة لنقل المسافرين مع حافلة، معمل في هذه الناحية لصناعة البلاط او الطوب الاسمنتي، واخر في الناحية الاخرى للنسيج او الحلوى.[3]

يخاطب اسماعيل ابنه خطابا مباشرا وبلغة واضحة معللا اديولوجيته النفعية فيقول في ذلك: دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس... هذا الاستقلال بين ايدينا، ها كل شيئ صار لنا، فلنواجه المستقبل غاضين النظر عما قد كان.

نعم

وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الان، يحمي امن البلاد والعباد، وليكن فاتل الارواح، في الماضي، امام مسجد الان، لقد خرج الفرنسيون وباقي الاوروبيين واليهود، وكل ما كان بين ايديهم عاد لنا، كل ما كانوا يمتلكونه ينبغي ان نمتلكه نحن، السكنات ومحلات التجارة وحتى الصناعات الصغيرة والكبيرة، ومختلف الوظائف في الادارات.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:79-80.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:73.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:85.

علينا جميعا ان نتواطا فنغض الطرف عما نعرفه بعضنا عن بعضفي الماضي القريب والبعيد. ليكن هذا الجيل كله جيل تواطؤ، جيلا يلاحقه الاحساس بالذنب والاثم حتى اخر حياته[1]

يكون الكاتب بهذا قد استند بصوت الراوي واسماعيل والد الشاعر في رسم وجهات النظر الخاصة بهذه الفئة وتعدديتها الصوتية، وذلك بالاستناد الى الماضي ايا كان زمنه والحاضر ايا كانت صوره. راسما بذلك تحولا في القيم والمبادئ والافكار والقناعات الناتجة عن تلك التحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينات، وما نتج عنها من اعادة النظر في تطبيقات الاديولوجية الشعبية من اوهام السياسة الاشتراكية، وماتبعه من اهتزاز للقيم، ومن افات اجتماعية واخلاقية مان نتيجتها ذاك الشرخ الذي حدث في اكتوبر 1988.[2]

... قال الاشتراكيون، كفى، اما ان نتمركس واما ان نترسمل. قال الراسماليون كفى، اما ان تحررونا، واما ان تقضوا علينا نهائيا. قال الاسلاميون، اما مساجد، واما خمارات.

قال اللائكيون، كيف تعلمون ابناءنا اصول الدين في النهار، وتقدمون لهم في الليل الافلام الغربية الخليعة الفاجرة.

قال المدافعون عن العربية، اما عربية واما فرنسية.

قال المتفرنسون، اما جزائر فرنسية، اما لا جزائر اصلا، نفقرها، نجوعها، نفككها نسلمها للاجئين[3]

توفرت الرواية على مزيج من الاصوات ولغاتها المختلفة والمتخفية وهي تشكل لغة الروائي الرامية الى افادتنا بحقيقة هذه السلطة والوضع الذي يرى فيهما انه تم اقتسام التركة

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:81-82.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:87.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:81.

دون كتابة فريضة، بتواطؤ غريب، استولى المتفرنسون، من شارك في الثورة منهم ومن لم يشارك، على المناصب الادارية، كل حسب محسوبيته، وليس حسب كفاءته.

استولى المعربون على التعليم، خاصة على مراحله الابتدائية، وعلى بعض مناصب في المجال الاعلامي... وكذا على بعض المناصب الادارية في مكاتب حزب جبهة التحرير... وعلى بعض المسؤوليات ذات الطابع الجماهيري.

ذووا الماضي البسيط، اولئك الذين لم يخونوا، او لم تتكشف خيانتهم لاحد، وظلت يرا بينهم وبين من تعاملوا معه وبين ربهم، ولم يسلموا في العمل الثوري... فانهم استولوا على المتاجر الكبرى، والواجهات العصرية في المدن والقرى.[1]

تتظافر شخصيات هذا الاتجاه فيما بينها، مبلورة في نهاية المطاف اتجاهها الاديولوجي القائم على البراغماتية المتجلية في افعالها وخطاباتها. تم تقديمها من طرف الراوي بوصفه قناعا للمؤلف وواقعه في لغة مباشرة في عمومها، تعري وتكشف وتصدمبعمق كل من يتلقاها. لذا يمكن ان نعتبر الرواية في هذه المرحلة وبهذا الشكل شاهدا اشد

اتصالا بالعالم/الواقع والتاريخ وما يحتويانه من مرجعيات متباينة اضفت بالروائي اليوم وموقعه السردي الى الانفتاح على اصوات الشخصيات الاخـــرى وان كانت مغيبة لسبب ما.[2] وافضت بالرواية الى الخروج من دائرة الانا الى رواية الاصوات المتعددة، ومن الزمن الممتد، والخط الطولي... وضمير الغائب الى رواية التفكك والتكسير والتشظية وتيار الوعي، والى الخيط الثقافي الذي تقام على قاعدته بنية النص الروائي.[3]

– ننتقل من هذا المستوى من التعدد الصوتي – وان جاءت امثلته قليلة على لسان الرواي– لنقف عند قطب الثنائية الاخر الذي تتنازعه الرواية؛ فالاول يسعى الى ابقاء الوضع كما

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:82–83.

[2] يمنى العيد. الراوي الموقع الشكل بحث في السرد الروائي. ص:11.

[3] حسن عليان. تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية. ص:06.

هو. والثاني يسعى الى التغيير؛ انه ما يعرف بالطرح الاديولوجي الديني الذي ارتبط به المتن الروائي الجزائري، مولدا خطابا محققا لجدلية ترتبط من حيث اساليبها برفض المطلق والجاهز، هذا المطلق الذي يحقق حكما سائدا في الوجود تسوده علائق القهر والحرمان والوصاية الابدية... وبهذا فان قدرة الخطاب الروائي الجديد، على محاورة نظم خطابية اخرى، يحقق له تاهيلا نوعيا في توظيف امكانات تعبيرية، تكون منضبطة مع واقعية هذا الخطاب. وتحديد سماته الخاصة المتجلية ضمن الاصوات الفردية في الخطاب الروائي الواحد.[1]

تبدا انعكاسات هذا الخطاب الاديولوجي بالظهور والسير عكس التيار السابق، بنفس الوتيرة التي قدم بها الكاتب الخطاب السابق في عموميته اذ يقول: لا احد درى كيف قامت، ولكن هاهي قائمة. لقد اصيب جسد هذه السلطة الغاشمة، منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة، انما حرارة الروح كما يقال، والتشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة، جعلعروقا هنا وهنالك تابى الاستسلام لقضاء الرب سبحانه.

لم يعودوا يعرفون ما يفعلون، انفرط العقد، فلن يقووا ولن يقوموا على جمع حباته واعادةتركيبه، لقد فقدوا كل المبررات.[2] بهذا المقتبس تبدا الازمة في الظهور الى الافق وتبدا مواقف الاديولوجيا التغييرية بالتجلي، يطالعنا الشاعر بصوت الجماعة الاسلامية في انتقادها للانظمة الثورية والسياسية المتسببة في تردي الاوضاع حسبهم فيقول في لقائه الاول بهم: نهض وشق النافذة المطلة على الشارع... الاصوات تتعالى، غامضة مبهمة الكلمات، لكنها واضحة اللحن.

نعم

---

[1] ينظر فتحي بوخالفة. شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة. ص:113.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:79.

اللحن يعرفه جيدا، كما يعرف الشعب الجزائري كله، فقد ظل طيلة هذه السنوات، ينبعث من كل ساحات الجزائر، من الاف الحناجر، اصحابها في حالة ودر صوفي متناه... يتساءل، اية نار حامية، غلت فوقها، عواطف هؤلاء الشباب، وهل في هذا العصر، المتميز بالفردانية والانعزالية، والنفعية، يمكن العثور على حشد مضبوط على موجة واحدة.[1]

اقترب من مدخل الحراش، عندما تجلت الهتافات الممزوجة بالزغاريد وصيحات منبهات السيارات، وقد كان يترنم معها، عندما توقفت سيارة الى جانبه، وراح جماعة من الملتحين داخلها يركزون النظر فيه... كان الملتحون مسلحين، وكانت فوهات الرشاشات الاوتوماتيكية موجهة الى صدره وراسه.

شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق، التي لم يكن يتمنى ابدا، ان تكون بين ايدي امثال هؤلاء الشبان الذين ترتسم على جباههم زبيبات قال فيها تعالى: سيماهم في وجوههم من اثر السجود.[2]

ان صوت الجماعة الاسلامية وباختلاف مرجعياتها الثقافية يشكل بالموازاة مع الشاعر محمولات دلالية تتعلق بالجانب الديني وتجليه الداخلي والخارجي، اللغوي والخطابي على المنتمين للحركة، والذين يصفهم الشاعر بقوله: نعلن عن انفسنا بلباس يخصنا وحدنا، ذكورا واناثا، يلتحي رجالنا، يغطون رؤوسهم، ويخرجون الى الشارع متحدين جميعا، معلنين اننا، هنا، لا نخشى في الله لومة لائم، متاهبين لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب... لسنا فرنسيين قطعا، لسنا راسماليين قطعا، لسنا مدنيين، هذاواضح، كذلك لسنا ريفيين، هذا واضح ايضا، لقد اسلمنا منذ ثلاثين سنة عن بداوتنا، ولم نتحضر بعد.[3]

كانت جامعة قسنطينة وكرا للشيوعيين، وكل الملحدين الكافرين، فجاء زحفنا، مستغلين تذبذب الدولة التي تقترب الى الشعب بالتظاهر بخدمة الاسلام، فاحضرت الامام الغزالي

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:12-13.

[2] المصدر نفسه، ص:25.

[3] نفسه، ص:79.

يفتي في المساجد وفي التلفزة والاذاعة والقاعات العمومية، ولضرب الشيوعيين، كلما قويت شوكتهم، من طرف الحزب الحاكم، فجئنا بطريقة ابي... الموعظة الحسنة من ناحية، وقبضة الحديد من ناحية اخرى. كلما وهنوا قوينا، كلما تاخروا خطوة تقدمنا خطوتين.[1]

تتوالد احداث الرواية كما تتوالد الامثلة الدالة على الاديولوجيا الدينية وتجلياتها، من ذلك هذه المرة ما اورده الشاعر على لسان احد اعضائها وهو يقدم تصروه حول قيام الدولة هذا، تصور يعكس الحالة النفسية للجماعة التي لا تحمل هما اسلاميا او قضية اسلامية، بل انها تعيش الاستلاب والاغتراب الروحي[2] يقول في حوار له لذلك الفتيل المشكل للجماعة وسلوكاتهم، وبعد ان وجد نفسه في خضم الاحداث والمعركة دونما سابق انذار يتحدث:

جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الافق. تمتم: بالشارع الموازي لساحة الدعوة. انزلوني هنا.

لكن احتاجك.

ساتصل بك في اقرب فرصة.

أخشى ان تتاخر، الامر يتعلق بالجمهورية الإسلامية.

الخلافة الإسلامية قال الشاب الذي كان يسوق السيارة بحماس...

وهل هناك فرق بين الجمهورية وبين الخلافة؟ اليس المهم ان الدولة اسلامية؟[3]

يعلل التساؤل بالقول: الجمهورية كلمة مستوردة من الفرنسيين.

– لقد استعملها افلاطون قبل ظهور الاسلام وظهور الفرنسيين كذلك، اضلف الشاعر، فقال الشاب بنوع من التضايق.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:12-13.

[2] محمد الصالح خرفي. في عوالم النص دراسات نقدية. ط1، 2014. دار الأمير خالد، الجزائر، ص:102.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:95.

لم نضح كل هذه التضحيات من اجل مجرد جمهورية. لا ميثاق، لا دستور، قال الله قال الرسول وانهمك يورد ايات محرفة مكسورة، مكثرا من عبارة انشاء الله، ومن الصلاة والسلام على الرسول.[1]

يحاول الحوار الموظف سابقا، ابراز منطوق الكلام الخاص بشخصيات الجماعة الاسلامية، كاشفا بذلك الخلفية الثقافية التي تجمعهم والمشكلة في النهاية لرؤية اديولوجية واسلوبية تميز مشروعهم المغير والمتناقض، يصف الشاعر اندفاعهم ولا مبالاتهم وصفا دقيقا: كانوا في ساحة اول ماي التي اطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، الافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الاحجام، مثلما هم متساووا السن والقامات، واللحى المتدلية، لا يدري المرء ان كانت اصطناعية ام طبيعية، يتشبثون بمواقعهم امام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع.

كالموج، يتقدمون يتقدمون، ثم يعودون بالسرعة نفسها الى الوراء، بينما اصواتهم تتعالى في نبرة واحدة، لا اله الا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله.[2]

هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب واطلقوا اللحى واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم.

هؤلاء الذين زار معظمهم اوروبا، بل ان الكثير منهم يحلمون بان يظل يروح ويجئ الى اوروبا يبيع ويشتري، ولربما يرتكب الاثام، هكذا ودون مقدمات، دون اي تنظير او مقدمات يولي ظهره مرة واحدة الى الرجل الاوروبي، فيتنكر لمظهره تمام التنكر، كما لو انهم خرجواجمعين من هذه المدينة، ومن هذا العصر، واستخلفوا مكانهم قوما اخرين.[3]

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:95.

[2] المصدر نفسه، ص:20.

[3] نفسه، ص:21.

يواصل النص الروائي تحقيق الابعاد الدلالية الحاملة للاديولوجيا الدينية، عبر تنويعه للاصوات الروائية الحالمة الى واقع مثالي كالذي يراه عمار بن ياسر في احتلاله محور العملية السردية المعارضة للسلطة والمؤمنة بالتغيير. يقدمه الكاتب في مرحلتين؛ ضمن الاولى الصفات الخارجية وعنها يقول: كانت ملامح الشاب تتميز، تحت النور شيئا فشيئا، لونه يميل الى السمرة... قامته طويلة منكباه عريضان... في بقايا الخلاسية هذه ما يوحي باصالته كجزائري، فيه شيئ من كل شيئ.[1]وسعيا منه وراء اعطائها مزيدا من الوضوح والواقعية، واكسابها الحد الاقصى من الوصف الضروري لمقروئيتها[2]يصل عبر المرحلة الاخرى الى التعمق في هوية القائد واثرها فيضيف: قرر التحقق من جميع فرضياته، وارضاء فضوله مع هذا الشاب الذي هو في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر، هو جد مسرور بملاقاته للشاعر، ويتمنى لو تتوطد العلاقة بينهما، ويستعينان ببعضهما بعض، وهؤلاء الذين معه. هم من المكلفين بحراسته.[3]

بهذا النحو من التصريح المباشر والضمني للصفات، يلتقط القارئ دلالات الافكار والمرجعيات المكونة في عمومها للاديولوجيا الدينية، المبنية على العناصر الاديولوجية المتصارعة في النصوص الروائية كما الواقع الحقيقي والتي تظهر في خطاب ولغة الشخصية عمار بن ياسر في حنكته ودهائه امام مستجدات الاحداث. يقول للشاعر وجماعته في ذات الشان وبعد ان احتدم النقاش والجدال حول ضرورة قيام دولتهم:

– ماذا تقول لنا؟

– اقول لكم ولغيركم، ان هذا الحلم ينبغي ان لا يتحطم، على الاقل، بهذا الشكل الغبي.

– وهل ترانا نحطمه ايها الشاعر غريب الامر.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:29.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن– الشخصية. ص:227.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:29.

– ان البنادق تحدث في النفس العزة، والعزة تتلف الحكمة، وتخلف الحمق...

– انت رجل محترم، ويندر ان يصادف المرء مثلك، واذا لم تخيب ظنوني فيك، فانك واحد ممن تحتاج اليهم دولتنا الفتية، نحن في حاجة الى علماء مؤمنين، ويبدو انك عالم، وهذه الشجاعة لا تصدر الا عن رجل قوي الايمان قوي الثقة بالله بالنفس.[1]

اذا كان التحليل السابق اقتصر على تلمس مظاهر التنازع الاديولوجي بين فئتين تشكلان في نهاية المطاف كيان المجتمع الجزائري فترة التسعينات، من خلال استجلاء الكاتب وباقي الاصوات المدرجة حتى الان للافكار والتصورات والسلوكات والخطابات، في مباشرتها او عدم مباشرتها. فان الذي يمكن الخروج به هو تلك العلاقة في عملية التحول بين قطبي الثنائية والتي تحتمل مبدا التاثير والتاثر في اكثر من مستوى، في البلد هذه او ذاك، وفي الازمة والتاريخ السياسي عينه.

كما أن العودة الى الماضي قريبه وبعيده في تبرير الخلفية الاديولوجية كثيرا ما يقترن عند الطرفين وبالحدة ذاتها؛ فنجد منظور الاصوات المكونة لاديولوجيا السلطة تستحضر تاريخ الثورة. في حين يستحضر منظور اصوات الاتجاه الديني التاريخ الاسلامي العريق والتاريخ الشعبي.

يمكننا القول بأن المحتوى الواقعي والإديولوجي الذي أشرنا اليه لم ينضو تحت شكل واحد متواتر ومكرس في جهة معينة، وانما استطاعت النصوص المرحلية ان تؤسس فضاءات مغايرة جلبت اليها القارئ[2]الذي يبحث عن تطلعاته والصوت السردي المدرج.

من بين تلك التطلعات والاديولوجيات، التوجه الثقافي كقطب ثالث من اقطاب تكوين دلالات رواية الشمعة والدهاليز وهي تسعى الى تقديم الجمالي في ارتباطه بالمعرفي. انها بحسب النقاد تقدم **تشابكا صوتيا** يسعى من خلاله الى الافصاح عن جملة من المواقف

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:27–28.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:86.

والمنظورات، بصورة تنم عن تعدد الرواة كخاصية فنية محايدة، يصبح الراوي فيها(الكاتب) شاهدا بلا موقع، ينتقل خلف الشخصيات والاحداث خلافا لما سبق، ما يؤدي بالعمل الروائي الى الانفتاح على الحكاية.[1]

نؤسس لهذا النمط بفكر الكاتب وشاعره الواقعي والتخييلي، المحيل على وعي المثقف بما هو كائن وما هو ممكن في تقويض العلاقة بين الاتجاه الديني ونظيره السياسي وكشف الحقيقة ما امكن. وذلك عبر سيرورة سردية زمكانية محددة الاليات، تستجلي الماضي والحاضر والمستقبل بوصفهم حالات شعورية يمر بها الشاعر المثقف. وعبى هذا تكشف لنا الرواية وباقي الروايات ان الشاعر يقوم بدور الشخصية المحورية المهيمنة على حضور سائر الشخوص الاخرى وعلى حركة الاحداث. مما يجعل الرواية تستلهم بعض مكونات السيرة الذاتية، باعتبار تميز الشاعر بفردية تشعر بذاتها وتعبر عن شواغل الاخر وتطلعاته.[2]التي يقول في احداها: رغم اني كنت ابدو، جسديا، من اصغر التلاميذ، في الصف، الا انني في السن، وفي التجربة، كنت اكبرهم... تمكنت في وقت قصير من فرض وجودي، رغم كل شيئ.

نعم كل شيئ، بدا بطريقة حلق شعر راسي الذي كنت اقرعه، بالموسى في رحبة الجمال، كل ثلاثة اشهر، حتى لا اضطر لاضاعة الوقت في مشطه، عدة مرات في اليوم، والى قصه باستمرار. وذلك ما اكسبني من يومها، لقب غاندي، الى عدم ارتدائي للمئزر الاسود الذي احتفظ به في محفظتي الكبيرة، الا في القسم، الامر الذي يضطرني الى الالتجاء الى المكتبة، منكبا على المطالعة، كلما كان هنالك فراغ.[3]

ينضاف الى هذه الدلالة والمكون الذاتي الذي مارس حضورا فعالا في المادة الروائية، وظل يزداد حضورا وبروزا مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية، مؤديا في نهاية المطاف

---

[1] ينظر صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ص:129.

[2] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:438.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:58-59.

الى تبلور انساق روائية تمتح من المتخيل ومن الذاكرة عبر اقحام عناصر ذاتية وانواعا من التجارب[1]مكونا اخر من مكونات صورة الشاعر الاجتماعية المتجلية في علاقته بالمراة ومحمولاتها الثقافية التي يبرزها في القول ووفق حالات متعددة:

لا ليس صدفة، بل عنوة، لقد تبعتك، اذ خيل لي اني اعرفك، او ربما اكون وجدتك. لا ادري، ربما رايتك في بطاقة تذكارية ارسلها لي احدهم من مصر، او لربما رايتك في لوحة زيتية بمكان ما، اعذريني، فاني لا ادري ما اقول، ولا ما لا اريد، واصارحك بان هذه اول خطيئة ارتكبها... كي الخص لك الحالة هاك ما يلي: انا استاذ بالجامعة، وشاعر، وبسبب انشغالي بالمطالعة لم انزوج، ولن افعل ذلك على ما يبدو. اقول لك الحق، لا احتقر المراة كثيرا كثيرا، في الرابعة والاربعين من عمري، ويظهر ان القطار قد فاتني.[2]

يورد الراوي امثلة اخرى فيقول: اطلت، في مخيلته، بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين، في طرفي وجهها... ما أ ن راها، حتى قال هي.

لأول مرة يقول ذلك، يتسنى له أن يقول ذلك، يجبر على أن يقول ذلك، سحر بها لا يدري من اين، او لماذا.

حين يستغرق في تفاصيل وجهها، لا تبدو خارقة الجمال، بل على العكس من ذلك، تبدو احيانا، عادية تماما، لكن حين ياخذها جملة، فانها تبدو في منتهى الروعة منفردة في شكلها، الصورة لا مثيل ولا نظير لها اطلاقا...[3]

اطلت في مخيلته، بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين، في طرفي وجهها، عينين تبدوان كانهما لموميياء فرعونية. لنفرتيتي، او لكليوباطرة، او كانهما لغزالة، لهما مضاد حاد، لهما تودد سخي، انفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه

---

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة.اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:438.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:107-108.

[3] المصدر نفسه، ص:102.

صغيران يروحات يهتزان كلما تنفست، خنابتاه ممتلئتان بعض الشيئ فوق فم صغير رقيق الشفتين، يحلو لها دائما ان تصبغه باحمر شفاه وردي باهت خافت، ذقتها الدقيق، تزينه فلجة رقيقة تكبر وتصغر حسب حالتها الصحية، يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد اسيوية افريقية.[1]

عندما اكون امشي في الطريق، تتمددين امامي ظلا ممدا ينتقل مع بصري في كل اتجاه.عيناك تتسعان فتحتوياننني، واروح اسبح فيهما، بسمتك تكسرني، وتفصلني عن كل ما حولي، فانهمك في الذوبان فيها. ارفع راسي فاراك شجرة، واراك جدار منزل، واراك عمود هاتف او نور، تلمسني نسمة قد تكونين انت.[2]

تجلى وجهها في المراة دون مساحيق، ازرق، على عكس باقي بشرتها التي تضرب الى بياض مؤكد... ينسدل جسدها في تناغم تام، الراس بشعره وبالوجه الذي يحمله، متناسب الحجم مع الكتفين العريضين، فوق صدر يشكل مثلثا منتصبا على خصر رفيع طوي، هلى حوض ممتلئ في غير سمنة، على فخذين ما شاء الله طولا وسلاسة واستقامة، على ساقين كانهما مهرة اصيلة يغطي هذه البضاضة غير المتسيبة زغب خفيف يضفي بعدا جماليا على اللوحة الرائعة.[3]

ساهمت المراة على سبيل المثال بصفاتها الجسمانية والخلقية والفكرية داخل الرواية في تكوين افق خطاب الشخصية المثقفة، وباليات متنوعة تراوحت بين الوصف والسرد والمناجاة. مثلما ساهمت المدينة وباقي العوامل الاجتماعية الاخرى في نفس الهدف الرامي الى نمذجة صورة المثقف في الرواية الجزائرية ونظرته للازمة عبر تلك العناصر السياسية والدينية والاجتماعية المتزاحمة في مخيلة بطل الرواية .

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:102.

[2] المصدر نفسه، ص:169.

[3] نفسه، ص:120.

يفرض المضمون السابق شكلا اجتماعيا للشخصية المثقفة وهي تقتحم عالم الرواية، بعد ان اخذ الشكل السيرذاتي نصيبه هو الاخر من الحضور الفعال والدال في النصوص الروائية. وبذلك ديمقراطية التعبير ومحمولاته الاديولوجية التي يحاول المتخيل الاشتغال عليها بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيوثقافية تحديدا[1]لذا فانه وبالاضافة الى ما تم ايراده حول شخصية المثقف في علاقتها بالغير(الاب وهو يمثل السلطة، عمار بن ياسر يمثل الاتجاه الديني، زهيرة في تمثيلها الاتجاه الاجتماعي) يمكن الحكم بان نص الشمعة والدهاليز استطاع تجسيد الاديولوجيا الثقافية من البداية حتى النهاية، وعبر هذه الاديولوجيا طرحت الازمة وعقدها الاجتماعية والسياسية والدينية. وكما تساءلنا في نهاية دراستنا للصيغة السردية، نتساءل هنا ايضا عما استفادت به الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا وهي توظف الاصوات الروائية اديولوجيا؟هل فعلا تمكنت هذه الاخيرة من فرض اديولوجيتها؟ ام ان عائق الراوي العليم لا يزال يخيم بظلاله على فن القص؟

ان اهم ما يمكن تسجيله في هذا الصدد، وعلى حد تعبير الكثير من النقاد والدارسين. انه ليس من وصفة نهائية للنص الابداعي، رواية كان او سواها. فالابداع الفني يتميز بالتجديد الدائم، وبابتكار اساليب جديدة وطرق تعبير غير مسبوقة[2]في سرد احداث الرواية، او الحدث الرئيسي فيها وبالسنة عدد من الشخصيات التي يروي كل منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص[3]الاجتماعي والاقتصادي والفكري السائد. ما يؤكد اولوية، والخبرات والتجارب الفردية، اي علاقة الرواية العضوية بالواقع، وبتعبير اكثر اتساع: علاقة الرواية بحياة الانسان وتجاربه وخبراته، في واقع معين زمانا ومكانا.[4]هذه الاليات استطاع فن الرواية تحقيق قفزة نوعية على الصعيدين التقني والفلسفي، خاصة عند الارتباط بالجانب الاديولوجي وتعانق الانا بالاخر. فظهرت كتابات تركز على قراءة الواقع قراءة اديولوجية –

---

[1] ينظر آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:51.

[2] ينظر جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي دراسة. ص:316.

[3] صلاح صالح. سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ص:68.

[4] جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي دراسة. ص:18.

سياسية، ومرتبطة به ارتباطا وثيقا،كانت اقل صوره شكلية.[1] واكبرها نصوصا ابداعية ارخت لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، فتم الانتقال من الادلجة السياسية الفاضحة... الى اديولوجيا الكتابة التي تاسست بفعل التغيرات والتطورات في البنية السياسية والفكرية والثقافية والاقتصادية الجزائرية [2]

يمكن ان نسجل ايضا وبالبناء على التحليل السابق ومفاهيمه الاصطلاحية (الرواية/الواقع/الاديولوجيا) ظهور ما يعرف بالتماهي الحكائي الشكلي والمضموني، كون التقنية هذه اساسية في تحديد تطور الخطاب الروائي العربي المعاصر، وذلك نتيجة لما ينجم عنه(المفهوم) من تغيرات وتحولات، سواء على مستوى اللغة وطريقة السرد وزاوية النظر،او على مستوى الكتابة. وباعتباره يظهر عادة في المراحل الانتقالية حيث تتضارب المفاهيم وتنهار قيم لتحل محلها قيم جديدة مخالفة ومغايرة للجيل السابق.[3]

ان حقيقة الكتابة والكاتب بهذا التماهي هي عدم تقديم وعكس الواقع كما هو، ولا الافكار والاديولوجيات كما هي موجودة فعلا، وانما تقديم كل ذلك بحس فني تحكمه الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون المرجع والدلالة. فالنص ثمرة المخيلة، يولد بحالة تنازع مع الواقع الذي ليس نسخة عنه، والصراع المستمر لتعرية جوهر هذا الواقع وقبضه[4]

– فيما يخص نص الشمعة والدهاليز وما صاحبها من ابداعات تتماشى والمرحلة، وباختلاف اديولوجياتها، فان ما يميزها من خصائص وسمات تكمن في :

1– هيمنة الحالة éta على الفعل faire اين ركز الروائيون على اوضاع الذوات باعتبارهم ذوات حالة[5]تتجلى فيها جميع الجوانب وبخاصة النفسية الشعورية والفكرية الاستفهامية.

---

[1] ينظر مشري بن خليفة. سلطة النص. ط1، 2000. منشورات الإختلاف، الجزائر، ص: 109.

[2] محمد الصالح خرفي. في عوالم النص دراسات نقدية. ص:93.

[3] ينظر محمد معتصم. النص السردي العربي الصيغ والمقومات. ص:55.

[4] ينظر مشري بن خليفة. سلطة النص. ص:111.

[5] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:84.

يعكس تلك الجوانب شخصيات الرواية المحورية والثانوية؛ كالشاعر وعمار بن ياسر والراوي الكاتب الثاني... تمكن السرد من كشف خباياها ونواياها عبر ما يعرف بتقنية التذكر والاستحضار وغيرها من اليات الوصف والسرد والحوار. وبالننظر الى الرواية المدروسة فالامثلة لا تعد ولا تحصى سواء تعلق الامر بامثلة المنظور الديني او السياسي او الثقافي.

بالموازاة مع هذه النماذج لا يمكن الاقرار بعدم وجود حالات وامثلة للفعل داخل نفس الرواية، وان العمل غلب عليه طابع الحالة. كثيرة هي النماذج الدالة على الفعل والمتجلية في البرامج السردية المتعلقة بالعارم والحوذي والطفل وجماعة عمار بن ياسر والخيزران...وعليه فان هيمنة الحالة هذه وباعتبارها تندرج ضمن التماهي الحكائي الرامي الى عكس الحلات النفسية والشعورية لدى بعض الاشخاص. والتي كانت قد ابرزتها الكتابات الوجودية القلقة،توفرت عند الطاهر وطار بشكل قصدي.*

2- اذا كان الروائي الطاهر وطار وغيره حاولوا تجسيد مرحلة من تاريخ المجتمع الجزائري في تحولها الاجتماعي والسياسي خاصة، وعبر طرق موضوع الازمة. واذا كانت بعض الدراسات ترى في ذلك التجديد وتلك القراءة الاديولوجية للاعمال بانها تسجيلية ومباشرة، فانه من الناحية الفنية يمكن اعتبارها ممارسة لغوية رمزية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية اجتماعية حضارية ذهنية[1]تتفاعل نصيا تحت ما يعرف بمفهوم التناص.[2]

ياتي التدليل على القول السابق انطلاقا من كون المتخيل الجزائري، مارس حضور بعض النصوص الشفاهية منها والمكتوبة ضمن النص العام. فاصبح بذلك منفتحا على جميع

---

*يعد التماهي الحكائي القصدي أكثر من التماهي الحكائي السياقي، كون المؤلف يعي جيدا اهمية تداخل الحكاية التي يرويها بخطابات اخرى مندرجة في سياق الحكاية الاصلية او متصاحبة معها. ما يجعل سمة التماهي القصدي حافزا مركزيا في سير الرواية ونموها، ويكون ذلك عن طريق استحضار

[1] ينظر آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص:85.

[2] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي النص والسياق. ط3، 2006. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:92.

السياقات الاخرى؛ فنعثر تارة على النص الديني مجسدا في النص الام القران الكريم. و الموروث الشعبي من امثال وحكم واساطير. كما نعثر على النصوص الادبية والعلمية. كل ذلك جعل من النص السردي الجزائري يتميز بخصائص فنية محلية وعالمية، فنقرا على لسان الشخصيات جميعها قول احداها بخصوص النص الديني واستحضار الشخصيات الدينية، ومن ذلك تصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء احداث الرواية في ضوء احداث القصة الدينية[1] قول احدهم: الانسانية في ظلمها الاخير، والظلم ايها الاخ الكريم، هي الليالي الثلاث الاخيرة من القمر، وشمعتها الوحيدة، في انتظار اهلال الهلال من جديد، هي الاسلام، اذا قامت دولته، هنا، فستقوم في كامل المنطقة... الاستنارة بنور الله، نور السموات والارض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كانها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيئ.[2]

وفي الصفحة السابعة والتسعون نقرأ أيضا: قال تعالى بعد اعوذ بالله من الشيطان الرجيم باسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على اشرف المرسلين، اذا جاء نصر الله والفتح ورايت الناس يدخلون في دين الله افواجا فسبح بحمد ربك واستغفره انه كان توابا، صدقالله المظيم.... انفروا خفافا وثقالا وجاهدوا باموالكم وانفسكم في سبيل الله ذلكم خير لكم ان كنتم تعلمون. صدق الله العظيم.[3]

يرى **محمد رياض وتار** في دراسته هذه، ان توظيف التراث الديني في الرواية العربية المعاصرة له دافعان؛ كونه وفي قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين ان تاصيل الرواية العربية يقتضي العودة الى الموروث السردي الديني والافادة منه في تاسيس رواية عربية خالصة.

---

[1] محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:142.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:97.

بالاضافة الى ان التراث الديني –بمعناه الواسع– يشكل جزءا كبيرا من ثقافة ابناء المجتمع العربي، وبذلك فان اي معالجة للتراث الديني هي معالجة واسقاط للواقع العربي وقضاياه.[1]وهو ذات الامر الذي نعثر عليه في دراستنا للرواية ومطابقتها بهذه الدوافع. يلمح الكاتب لذلك علنا عند قوله: يكفي الشعب الجزائري، الاحتماء بالاسلام، وقد ظل خطباء الحركة الوطنية يتقربون الى الشعب بالخطاب الديني، حنى انهم سموا المناضلين من اجل الاستقلال الوطني مجاهدين، وعنونوا جريدة الثورة بالمجاهد، نعم وغيروا العنوان من المقاومة الى المجاهد. كل ذلك انتسابا الى هذا الشعب، الى ماضيه... وبصفة او باخرى كان قادة الحركة الوطنية، يعلمون، ان الشعب الجزائري، ليس له سلاح ثقافي سوى دينه.[2]

اذا كان حضور النص الديني وفق قوانين متعددة تتوزع عادة بين اليات الاستبدال والقلب والسياق والاقتباس الحرفي، فان حضور نص الامثال والسير الشعبية في النص السردي العربي امر –هو الاخر– لا يستهان به. وعبر اليات وفنيات تعتمد المباشرة في اغلبها. يعلق الجيران على الشاعر وتصرفاته الغريبة في الحي بقولهم: ... تبيب لا جار ولا حبيب.[3]

تقول الام وابنتها في معرض حديثما ايضا: الرجال تقول امي عندما تكون غاضبة لا فرق بينهم وبين الضباع، الا انها عندما تكون مسرورة تقول انهم اسود العرين، لكنها في الحالات العادية تقول انهم كالخيول ينبغي ان يحسن ركوبها... الزين يغيض، يقول الناس.[4]

يتجسد حضور الامثال الشعبية وباقوالها الدارجة حضورا لا يمكن انكاره ونفيه من مسيرة تطور خطاب الرواية، من بين الامثلة وغنى محمولاتها وعمق تصويرها البلاغي الدلالي ما

---

[1] ينظر محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة. ص:142.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:23–24.

[3] المصدر نفسه، ص:17.

[4] نفسه، ص:40.

اورده سائق الحافلة ردا على حالة الشاعر وغيره، وهم يتتبعون الفتاة. وما تورده الام ردا على تصرفات ابنتها... ما يجعل النص حافلا بعديد المتلقين.

نجد الحضور الاسطوري يتقاسم الحضور الواقعي في بناء متخيل الشمعة والدهاليز، ما يجعله حكاية رمزية مؤثرة تتيح للمتلقي ادراك العلاقات الثابتة وغير الثابتة في اثناء القراءة[1] ومن نص لاخر ومن مبدع لاخر، انطلاقا من تلك النبوءات والاحلام وتوقعات الاولياء وارشادات الرجال الصالحين ذوي الكرامات.[2] وكدلائل توضيحية على ذلك الحضور الخارق للازمنة والامكنة والانتقال من الملموس الى المجرد ومن المعقول الى العجائبي والخرافي، نتحدث عن حكاية الولي الصالح سيدي بولزمان باعتباره وحده نسيجا حكائيا وضمنيا انتجته مخيلة الجماعة: انه جدك سيدي بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلالي وصلى بالاولياء والصالحين. لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، ولا اذا ما كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا اثر جيل، الحديث نفسه، وينتظرون تجليه من حين لاخر.ومع أنه لا يتجلى في الظهور، الا انه لا يظهر الا لمن احبهم الله من ذريته، او لا يظهر الا على حافة الزمان.يظهر مرة شابا يافعا، ومرة كهلا، ومرة شيخا هرما. اننا يا ابنتي على حافة الزمان[3]

يتم في عقب الامثلة المقدمة حضور النص الخرافي ودلالاته المتنوعة، بذكر بعض السمات الخارقة وهلامية/ ضبابية التاريخ المتعلق بمثل هذه الشخصيات الخرافية ميلادا ونشاة. بالاضافة الى تلك المعجزات والخوارق الهادفة الى كشف المعتقدات والهموم الاجتماعية الراسخة عند المجتمع بكل اطيافه.

---

[1] ينظر سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. ص:222.

[2] عبد الله إبراهيم. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. ط1، 1992. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص:146.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:122.

نجد ايضا بالاضافة الى تعدد الصيغ والاساليب والرؤى والمواقف، تعددا في الملفوظات واللغات. وذلك عبر المزاوجة بين العامية والفصحى في امثلة شعبية تحيل على تلك التقنية التعبيرية الدالة على الوضع من جهة، كما تحيل على الطابع التحولي الذي رسم لغة الخطاب الروائي المغاربي في بحثه عن المسالك الممكنة لتجدده، وحتى يصبح مرنا في استعاب اسئلة الراهن المتناسلة. لذا فلا مانع ان تسجل العامية حضورا مميزا ودالا في خطاب الرواية المغاربية، وان تفاوتت تجربيته من كاتب الى اخر، ومن قطر الى اخر، وتتعدد سجلاته وهي تنجز داخل الخطاب الروائي بشكل متصل حينا ومنقطع بين ثنايا اللغة الفصحى احيانا اخرى.[1]

اذا كان حضور المستويين السابقين في النص الروائي(النصوص المكتوبة والشفهية) فعالا في انتاج المعنى العام وبمستويات متباينة ودوافع تختلف من ذات لاخرى، فانه وبالنظر الى ما تحتويه هذه النصوص من تفاعلات اخرى تمثل المنطلق الثقافي. يمكن اعتبار الشمعة والدهاليز نصا رافدا لباقي الابداعات والنصوص؛ انطلاقا من بطله الذي قدمه الكاتب في صورة متكاملة ونموذجية في التفكير والتعبير والتحليل والراي... وكان شخصية الشاعر تتجلى فيها النصوص الادبية وغير الادبية. الم نقرا على لسانه التاريخ الاسلامي وبعضا من النظريات والمقولات الحديثة والنصوص الادبية الرائدة؟

3- نشاهد ايضا مع هذه الخصائص الفنية، بروز شكل روائي جديد، يعتمد على التقنيات الحديثة كالبياض والحذف واعتماد بعض الاشارات الدالة. يقول **الطاهر وطار**: على خلاف باقي رواياتي، في هذا العمل، لم استطع الالتزام حتى بجزء من المخطط الذي وضعته له، وجدتني اخضع لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون... ولربما اضطررت في الاخير، اتاحد

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص ص:601-602.

من مساحة هذا الدهليز او ذاك، تخفيفا على بعض القراء، فوضعاتها في شكل لوحات،مفصولة بنجمات، اشعر احيانا انها مقحمة.[1]

انه يريد اقحام القارئ في العملية الابداعية منذ الاول، فيحاول ملء الفراغات والبياضات عبر التحليل والاستنطاق والتاويل. فلا غرابة اذا ان يكون المحمول الاديولوجي وتشعب القضايا لروايات هذه الفترة هو الدافع الاكبر للروائيين وراء توظيف هذه التقنيات المساهمة في شعرية النصوص، وكذا تكوين قارئ من نوع خاص. وفي هذا يمكن ملاحظة مساحة الصفحة المائة وثمانية وثمانين وما تحمله من تلك الفنيات. وكذا المثال التالي:

من حقك يا ابي، وانت تزهو بتخرجك من كلية الصيدلة، ان ترى ما ترى وان لا ترى ما ترى... ولقد رفض الاهالي، رفضت يا ابي نصيحتك بالتحرر لانني كما علمت ارفض ان تكون هناك جزائر فرنسية لا دائمة ولا مؤقتة.

.....وهناك افتراء في العملية كلها.....[2]

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:07-08.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز ، ص:85.

6- الخطاب الروائي وسجلات الكلام.

في هذا العنصر سنثير علاقة سجلات الكلام بالتعدد الصوتي المضفي الى التعدد الصيغي انطلاقا من المسلمة القائلة ان العمل الادبي مصنوع من كلمات.[1]وهو مبدا راسخ لدى جل النقاد والدارسين وحتى المتلقين بمختلف مستوياتهم، وهذا في سعيهم الدؤوب والمستمر الى التعرف على قيمة اللغة في الادب عموما وبعض الاجناس الادبية تحديدا.

ان الرواية لا تختلف عن اي ملفوظ لساني اخر يتكون من كلمات وجمل، تنتسب الى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. باعتبار ان كل منشئ- من حيث هو انسان- يختلف عن اقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية وامزجة وطبائع، سوية كانت او غير ذلك. وبديهي ان يختلف الاسلوب- الذي هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها- من فرد لاخر، وان يتبع هذا التمايز الشخصي تفرد في الاسلوب.[2]هذه الانفرادية في الاسلوب تؤول بنا الى الاقرار بعلاقات تاثير وتاثر بين الافراد، وما يطرا على تلك العلاقة من زيادة ونقصان في عملية التاثير تلك.

من جانب اخر فان الكلام مفهوم يقترب منه بعض معاني لفظة اسلوب[3] سواء كان هذا الكلام عاديا او فنيا وهو يقتحم عالم الرواية ونبحث عنه ونحلله. انطلاقا من كون كل شحنة تعبيرية في النص ترتكز على ثلاث عناصر وهي المرسل والمرسل اليه والرسالة، او ما نصطلح عليه المخاطب والمخاطب والخطاب. انها عناصر مرتبطة ببعضها البعض؛ ولا يمكن تصور وجود احد هذا العناصر الثلاثة خارجة عن بعضها البعض في العملية التواصلية او الخطابية العادية او الفنية.

---

[1] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص:38.

[2] فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي. ط2، 2004. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص:13.

[3] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص:38.

يهمنا في هذه العلاقة والحلقة الوطيدة الوسائل الكلامية/ اللسانية التي تتوفر عند كل فرد في النص الروائي بداية من الكاتب الى الشخصية الرئيسية فالثانوية، وانطلاقا من تلك الوسائل التي عادة ما تكون اللغة ومعجمها وبعض الاشارات والايماءات، للوصول الى فهم خصائص الكلام(الخطاب) عند المتكلمين في الرواية قبل وبعد الاقحام. أي بين وضع اللغة وهي في طياتها المعجمية والفكرية ووضعها وهي تخرج الى الاستخدام، وذلك من خلال الكشف عن بعض المقولات التي يخلق حضورها أو غيابها سجلا من سجلات الكلام عند الكاتب أو أحد شخصياته المقحمة في العمل الأدبي إذا اعتبرنا أن السجل يعني تنوع الكلام بحسب الإستعمال.[1] فما العلاقة الموجودة اليوم بين الخطاب الروائي وسجلات الكلام؟ وفي نص الشمعة والدهاليز؟

يمكن التمييز وبالانطلاق من القول السابق بين المعاني الثلاثة المشكلة للخطاب في حقله ونوعه وفحواه؛ ففي حقل الخطاب سنقوم برصد وبحث العلاقة بين الموضوع المثار والنص عموما. اما في نوع الخطاب فالتركيز يكون على العلاقة بين كل من اللغة المنطوقة ونظيرتها المكتوبة. في حين تشكل العلاقة بين المرسل والمتلقي فحوى الخطاب وهو ماتمثله المقولات التالية:

1- توجد مقولة أولى بديهية جدا تسمح لنا بتمييز سجل ما، هي طبيعته التي نسميها في الإستعمال اليومي بـ" الملموسة" أو " المجردة ".[2] ففي طرفي الإتصال(الخطاب) يوجد الفاعل من خلال الجمل التي تصدر من كائن مفرد مادي منفصل، ربما يكون البطل او احد الشخصيات الرئيسية كما الثانوية. في مقابل ذلك يوجد المتلقي بخواطره المتعددة، وبين هذين الطرفين ثمة ما لا نهاية من التأويلات بحسب الموضوع المثار والخطاب الموظف.فالرواية الواقعية مثلا تختص بعرض التفاصيل المادية ونقل الحقائق كما هي،أما

---

[1] هانريش بليث. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري. ط1، 1999. إفريقيا الشرق- المغرب، ص:62.

[2] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص:38.

الرواية الرومانسية فتميل إلى عكس ذلك من خلال التحليقات والخواطر. وعليه فالأمر بالنسبة لهذه المقولة يتعلق بالكلام الذي يرسله المتكلم سواء كان شيئاملموسا أو مجردا، يعبر عن صاحبه أو لا، صدر عن قصد أم غير قصد، يحتاج من المتلقي والقارئ الى امعان في التفكير او لا يحتاج، كالذي يحدث عادة مع الجانب الاديولوجي الذي المحنا اليه سابقا، المعلن او المضمر.

2- توجد مقولة ثانية معروفة أيضا – وإن كانت أشد إشكالا- تتحدد بمعنى حضور الأوجه البلاغية، فثمة علاقات حضورية وعلاقات غيابية يجب تمييزها عن المجاز.هذه هي درجة تصويرية الخطاب بحسب **تودوروف.**[1] أين تكمن تصويرية الخطاب ياترى؟ وما المقصود بالصورة في حد ذاتها؟ وهل يتعلق ذلك بالمقولة الاولى أم لا؟

إذا كانت نظريات عديدة بحثت في الصور وحضورها، محاولة إيجاد قاسم مشترك بينها. فإن طبيعة الإجراء العملي لهؤلاء النقاد تستدعي منهم إقصاء بعض الصور من أجل تفسير الصور الأخرى بما ان الصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئا آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نجيد تسميته ووصفه. فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي التكرار، وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضا صورة هي النقيضة . وإذا أشارت كلمة ما إلى كمية تقل عما تشير إليه كلمة أخرى أو تفوقه، أمكننا الحديث أيضا عن صورة هي التدرج.[2] من هنا فالعلاقة التي تحكم بين الكلمات إما تكرارا أو نقيضا أو تدرجا تحكم الخطاب ايضا.

ولتحقيق تلك العلاقة الثلاثية يعمد المتلقي إلى الرجوع إلى أشياء ماضية مخزنة في ذهنه ويضعها في مقابل تلك الكلمات. كما يعمد إليها المتلقي من أجل توضيح العلاقات اللفظية وخاصة في النصوص القديمة. ولذلك مثلت نظرية الصور بابا أساسيا من أبواب البلاغة القديمة. وبذلك فان هذه المقولة تتصل مع سابقتها في الجانب المجرد.

---

[1] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص:38.

[2] المرجع نفسه، ص:39.

3- توجد مقولة أخرى تسمح بتعيين مختلف السجلات في صلب اللغة. وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة، خطابا أحادي القيمة، أما الخطاب الذي يقوم بهذا الإستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم.[1]وفي هذا الصدد يرى **سعيد يقطين** ان النصوص الروائية المعاصرة وهي تتعامل مع التراث العربي تتجلى عبر شكلين رئيسيين: ؛ فالشكل الأول هو الإنطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه... من ذلك التداخل بين لغة المبدع باللغة المستلهمة كأسلوب المقامات والرسالة...[2]

أما الشكل الثاني هو الإنطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد(الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.[3]

إضافة إلى النوعين السابقين من أشكال التفاعل مع التراث، برز إلى ميدان الرواية العربية المعاصرة نمط جديد يتبنى أشكالا قولية شفوية؛ تدور أغلب مواضيعها على السير الحكائية الشعبية الضاربة في القدم وهي تحاذي(الحكايات) بذلك الأسطورة. هذه الأشكال المبدعة يمكن أن نسميها نصوصا عالمة لأن تداوليتها مقصورة على نماذج خاصة من القراء.[4]

4- والسمة الأخيرة التي نثبتها هنا لتمييز تنوع السجلات اللفظية هي ما يمكن أن نسميه متبعين في ذلك **بنفينيست** ذاتية اللغة ونجعلها في مقابل موضوعيتها.[5] فكل كلام يحمل

---

[1] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص:40.

[2] سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث السردي. ط1، 2006. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص:07.

[3] المرجع نفسه، ص:08.

[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ص:47.

[5] تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص:43.

في ذاته آثار متكلمه ويطبعه بطابعه الخاص الذي يختلف عن باقي المتكلمين؛ من هنا فذاتية المتكلمين تتجلى من خلال كلامهم؛ وعلينا أن نميز بين سلسلتين كبيرتين:

أولى هذه السلسلتين هي الإحالة إلى هوية المتحادثين والى زمان ومكان التلفظ. ثانيهما هي ما يتعلق بسلوك المتحدثين إزاء الخطاب أو الموضوع المثار؛ وعليه فلا بد أن يكون المخاطب واعيا بما يقول. في صلب هذا السجل الذاتي يمكن أن نميز بين عدة أصناف من الخطاب أشهرها الخطاب الإنفعالي أو التعبيري.

وعليه يمكن إجمالا القول أن سجلات الكلام متنوعة ومتداخلة، تتظافر جميعها في بنية الأعمال الأدبية على مستوييها؛ مستوى الشكل اللغوي للعمل وكذلك على مستوى دلالته العامة. والعمل الأدبي في ضوء هذا التصور يتوزع بين سجلات كلامية مختلفة بدء كما قلت بالمقولة الأولى التي تتعلق بطبيعة السجل اللساني الملموسة أو المجردة التي تحيل عليها الجمل النصية والمتميزة بتحديد زمان ومكان التلفظ. وكذلك المقولة الثانية، التي تتعلق بالجانب البلاغي والتي يسميها تودوروف درجة تصويرية الخطاب من خلال حضور الصورة في الصياغة. فالمقولة الثالثة المتعلقة بالإحالة على خطاب سابق؛ ومنه الخطاب الذي لا يستحضر أساليب سابقة ويسميه أحادي القيمة وعكسه متعدد القيم. وآخرها متعلق بذاتية اللغة في مقابل موضوعيتها.

6-1 الخطاب الروائي داخل الشمعة والدهاليز وسجلات الكلام.

يبدو ونحن نتقدم في مجريات البحث ان الرواية في مجمل مفاهيمها وتشكلاتها ودلالاتها، تنويع على الاجناس السابقة الشفهية والمكتوبة. جنس مختلط يجمع بين محكي السارد وحوار الشخصيات ولغاتها المناسبة لوضعها الاجتماعي ومزاجها النفسي وقبل ذلك لمنطقها الفكري.

كما يبدو ايضا ان التحليل السابق لتعدد صيغ الخطاب وتكاملها افضى الى كشف حقيقة التعدد الصوتي في الرواية، وتحديدا في علاقته بالمنطلقات الفكرية التي تزامنت وفترة ميلاد

الازمة اما على مستوى الابداع؛ فاصبح الكاتب يبحث عن سبل الافصاح والتعبير وابداء الموقف وفق آليات شتى. واما على مستوى الواقع؛ الذي يمد هذا الكاتب وهذا النص بشواهد دالة نرمي هذه المرة الى كشف سماتها الاسلوبية والخطابية اكثر من ذي قبل. ويتعلق الامر تحديدا باللغة كونها تساهم دون انقطاع في تكوين المضمون الفني للكتابات السردية، كما انها تتعدد وتختلف تبعا لتعدد المقامات والمرجعيات. اللغة في كيانها الملموس والحي وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة.[1]

كيف قدم وتمكن الطاهر وطار من تكوين لغة ابطال روايته معجميا وتركيبا ودلاليا؟ خاصة وان صرح الرواية/ بناؤها مراهن للصراعات والمتناقضات الواقعية يقول زيما[2]

عندما نبحث في المستوى التركيبي للرواية ككل، والشخصيات بنوع من الخصوص. بامكاننا الامساك بسجلات كلامية متنوعة ومختلفة معا؛ متنوعة بتنوع السياقات ومختلفة باختلاف الملفوظات والدلالات؛ فلكل تعبير مؤلفه الذي نحسه داخل التعبير نفسه وبوصفه خالقه... ما يجعل مجموعة من الظواهر الكلامية الفنية تجلب انتباه كل من الباحثين وعلماء اللغة... وبحثهم لطبيعتها واهميتها.[3]

يرى **تودوروف** ان في تنوع القضايا والوقائع مدعاة للشك في وجود نظام ما بين العلاقات الملفوظة في النص الادبي؛ وهي علاقات بين عناصر مشتركة الحضور(حضورية) وعلاقات بين عناصر غائبة(غيابية) وتختلف هذه العلاقات ان في طبيعتها او في وظيفتها... فالعلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز؛ فهذا الدال يدل على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز الى فكرة ما وذاك الفصل يصور

---

[1] ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص:256.

[2] بيير زيما. النقد الإجتماعي نحو علم إجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي. ط1991،1. دار الفكر للدراسات القاهرة، مصر، ص:171.

[3] ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي. ص ص:269-289.

تقنية ما. اما العلاقات الحضورية عي علاقات تشكيل وبناء، الاحداث تتلوا بعضها بعضا وتكون الشخصيات فيما بينها نقائض وتدرجات وتتالف الكلمات في علاقة دالة.[1]

لتوضيح تلك العلاقة الدالة اكثر سنعتمد تعدد الاصوات السابق كدلالة عن علاقات الحضور بدءا من استيقاظ الشاعر ووصولا الى محاكمته. وتنوع الصيغ كاشارة عن علاقات الغياب، وبهما معا نصل الى تنوع السجلات وفق المقولات الاربعة.

1- يبدا التنوع الكلامي من الراوي السارد المؤطر لجل الرواية وبوظائفه العديدة*نعثر بين كلامه على علاقات الغياب ممثلة في حضور الاشياء الملموسة كدلالة على نظيرتها المجردة، ونعثر على الذاتية والموضوعية في ثنايا خطابه. ففي الصفحة الحادية عشر نقرا قوله:... قطع الطريق غير المعبد، والذي لا امل ابدا في ان يعبد ذات يوم، لا لشيئ سوى لانه لا يستعمل الا من طرف حفنة من السكان، انزوت في ضيعة سابقة لمعمر فرنسي، وحولتها الى حي قروي صغير.

عندما استدار شمالا، وقابلته يمينا اسيجة المعهد، ويسارا الحي السكني للطلبة، ثم الساحة الصغيرة المقابلة للحي والتي تناور فيها حافلات النقل كي تستقبل الطريق الذي اتت منه،والذي يحاذي سجن الحراش المشهور...[2]

كل ما هنالك، بقايا جدران تشكل عمارات، متصاقبة او متقابلة، تشكل في مجموعها مدينة تشكل في ذاتها مقبرة هجرها سكانها من الفرنسيين واليهود والاسبان والمالطيين، وتفرق ما بقي فيها من جزائريين، لهم بصفة او اخرى مهما كان مستواهم الاجتماعي والثقافي، تقاليد

---

[1] تزفيطان تودوروف. الشعرية ترجمة شكري المبخوت. ص ص:30-31.

* للراوي في مطلق الاحوال وظائف عدة يمكن حصرها في الوظيفة السردية فهو يروي حكاية، فالوظيفة التنظيمية فهو يرتب الاحداث وفقا لتسلسل معين، فالوظيفة التاثيرية فهو يتوجه الى قارئ، فالوظيفة الاديولوجية ووصولا الى وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي. لمعلوات اكثر يرجى مراجعة إبراهيم خليل بنية النص الروائي نقلا عن نصيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:19-23.

وطقوس مدينية، على الاحياء العصرية موزعين في الفيلات، هنا وهنالك، ايستانفوا من جديد حياة جديدة، التقاليد فيها والثقافة فردية، لا تمت الى المجتمع بصلة من الصلات.[1]

ان حضور هذه الاوجه البلاغية في تصوير واقع المدينة بتفاصيله الدقيقة، هو في حقيقة الامر دليل على غياب اوجه بلاغية اخرى ترمي اليها الرواية والراوي؛ منها الحالة المزرية التي اصبحت تعيشها مدينة الجزائر بشوارعها وابنيتها بعد عقد من الاستقلال، والتي ستصبح فيما بعد حافزا لظهور بوادر التغيير والثورة على الوضع السائد. مثلما تعكس كذلك امال ورغبة الكاتب في شخص الشاعر، رؤية المدينة عكس تلك الحقائق التي انعكست حتى على الفرد في ذلك الزمن. ... وهاهم الاعراب يدخلون المدن، متنكرين بلؤم وخبث، في تعرية الراس وارتداء البوطويل وربطة العنق، وحلق الشوارب واللحى مخفين حقيقتهم، فراح كل شيئ يتريف ويتريف، بينما الجانب الجانب الاخر السيد او مساعد السيد يتغرب ويتغرب، يتفرنس ويتفرنس...[2]

في حديث الراوي عن بطل الرواية او غيره من الشخوص شيئ مما قيل سابقا، فبدل التعبير بصورة مباشرة عن حياتهم الاجتماعية والنفسية والاقتصادية، قام باستحضار اشياء ملموسة كدلالة عن نظيرتها المجردة والتي تحمل معناها من سياقها التواصلي يقول ايضا: كان نحيفا، طويل الوجه، بارز الوجنتين، غائر العينين، قاسي الملامح جاف النظرة، يرتدي جاكيطة بنية بلا بطانة، وبروال جين، يتسع لاثنين مثله.[3]

... استلقى في السرير، بسروال الجين الخشن الذي يتسع عدة اجسام من مثل جسمه. بالجوربين الخرقين الذين يستوجبان عمليات عديدة اقلها الغسل والرتق، بالجاكيطة ذات اللون

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:19-23.

[2] المصدر نفسه، ص ص:21-23.

[3] نفسه، ص:25.

البني الفاتح، عديمة البطانة، بالقميص الصيني الازرق عديم الرقبة، بحافظة النقود التي فيجيبه. بكل الهموم المختلفة التي حملها، بكل صبر وجلد وعناد.[1]

يمكن القول ان حضور هذه المقولة في شقها المتعلق بالاشياء الملموسة والمجردة قد جسد نوعا من الخصوصية الاسلوبية في اللغة السردية/الخطاب لرواية الشمعة والدهاليز كونها لغة واقعية، كما ان هذه الامثلة ما هي الا عينة من عينات عديدة تشكل مجتمعة سجلات كلامية انتسبت في دلالتها الملموسة الى كل من عمار بن ياسر وجماعته والام وابنتها زكل ابطال التاريخ الثوري الذي عاد بنا الكاتب اليه، وترك دلالته الرمزية للقارئ الذي يقول عنه في افتتاحية الرواية: اذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن ان اصرح به، فهو هذا الذي سيكتشفه القارئ الكريم.[2]

2- ما دام النص يحاول استعاب بنيات خطابية اخرى كما سبق توضيحه في نقطة سابقة، فام ذلك يؤدي بنا الى الحكم على ان سجلات الكلام في هذه الرواية تتميز بكونها متعددة القيم التراثية والدينية والتاريخية والفكرية والثقافية الادبية تحديدا. ذلك ما يتماشلى والمقولة الثالثة المجسدة دائما على لسان المتحاورين في الرواية ومرجعها.

3- بين طبيعة العلامة الملموسة والمجردة، وبين تداخلها وتفاعلها مع علامات وخطابات اخرى، وانطلاقا من موقع الراوي الذي المحنا اليه. بامكاننا الانتقال الى ذاتية المتكلم وموضوعيته، ونقول ان الكاتب جسد الموضوعية من خلال حديثه عن شخصياته ووصفها وتحليل فكرها. وتقديمه لهم زمانا ومكانا عبر لغته المباشرة . بل وتحليله الموضوعي للاحداث وخاصة الثورية منها.

في حين جسد الذاتية عبر نظرته لكل ذلك، والا فلا حاجة لرؤية العالم وفهمه وتفسيره من طرف المبدع. وكامثلة نورد ما يلي:

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:146.

[2] المصدر نفسه، ص:08.

وقف امام باب الحديقة والهتافات تملا اذنيه... وكان مهموما، مغموما، متعبا... توقف قليلا ليلتقط نفسه، ثم انتزع السلك واعاد وضعه بعد ان دخل... صعد الدرج، تطاول يدير المفتاح في القفل الاعلى، نزلن وادخل المفتاح في القفل الاوسط، ثم انحنى وعالج السفلى.

تعود ان يلقي نظرة تفقدية، حالما يدخل، على جميع المحتويات الصالحة وغير الصالحة.الاحذية القديمة هنا، قطع غيار السيارة الجديدة والمستعملة ايضا هنا... صعد الدرجات الرخامية المغبرة... الطاولة في المدخل العريض، بما عليها من كتب واقلام وادوات مطبخ. هاهنا، مع كرسيها الحديدي... سرعان ما ادلهمت الظلمة، فلم يبال، هناك في الثلاجة بقية من لوبيا، مطبوخة من يومين او ثلاثة، يسخنها، ويضيف اليها قليلا من زيت الزيتون...[1]

– ابوه اسماعيل ذكره الله بالخير، احد قادة الثورة المسلحة، خاض معارك عديدة، وقام ببطولات مشهورة، وبلغ رتبة عسكرية عاليةن واكب الحركة الوطنية منذ صباه، وتفرغ لها، يعمل مع الشهيد مصطفى بن بولعيد، رحمه الله، على بث الروح الوطنية وتنظيم خلايا المناضلين، وجمع الاسلحة، تعرفه قمم وروابي وشعاب الاوراس، كما يعرفهان ويعرف اشجارها... برز اسمه بعد الاستقلال، ثم انطفا بسرعة خارقة، رغم ضجة قامت حول اسمه اثر الحرب المغربية الجزائرية.[2]

4– عند الانتقال الى بطل الرواية نعثر عنده على سجلات كلام تظم المقولات الاربعة؛ نجد مثلا اشتغاله على خطابات سابقة عند حديثه مع شخصيات الرواية ومبرزا قدرته العلمية والتحليلية للقضايا والمسائل، وهذا بالاعتماد على عدة مصادر كالثقافات الواردة والمحلية. يقول في أحد الامثلة:... ليقول ماركس، اولا ان ما يجري هو احد مظاهر افلاس البرجوازية في ان تنجز التحول الطبقي، اما الى الاشتراكية، اما الى الراسمالية، ثم سيضيف، انه حينما وجد شباب وعمال، فهناك تطلع الى التغيير، وعلى العالم ان يتنبا طبقا للمعطيات العامة

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:64–66.

[2] المصدر نفسه، ص ص:80–81.

باتجاه هذا التغيير، وعلى المناضل ان يجعل نصب عينيه، اكتشاف امكانية جعل هذا التغيير، لصالح طبقته.

هب ان لينين، فلاديمير لينين، صاحب خطوة الى الامام خطوتان الى الوراء، هبه هنالكفي الساحة، يتامل، يرى ويبصر ما يجري، اتعتقد انه سيقف مكتوف الايدي، او انه سيكتفي بالتحسر على الخطا الاديولوجي الذي وقعت فيه الجماهير، ويملا الصفحات بعبارات الظلامية والرجعية والاصولية والعبودية، ويكتفي بالادانة وبالمحاكمات اللفظية؟[1]

نعثر ايضا على اشتغاله على التراث الاسلامي وبشكل ملفت للنظر في قوله: لقد استطاع شخص واحد، هو الامام احمد بن حنبل ان يجابه تحد عدة خلفاء، والناس جبلت على الخضوع الظاهر والتحدي المستتر. ثم ان اكبر دهليز تواجهه الفلسفات والاديولوجيات، هو الطبيعة البشرية... لقد كان المغرب الاوسط باستمرار، يحقق المستعصيات، الخوارج لم يستطيعوا اقامة دولة لهم الا هنا، فكانت الدولة الرستمية، والشيعة لم ينجزوا حلمهم، الا عندنا، فكانت الدولة الفاطمية.[2]

يضاف الى حضور هذه الارتدادات الاسلوبية، حضور لغة رمزية نلمسها في خطاب الشاعر عند حديثه عن المجتمع وتناقضاته، ياتي ذلك منذ بداية عملية السرد في اشارة الى كون هذه المتناقضات التي يعيشها المجتمع في تلك الاونة هي التي ادت الى تطور الاحداث التي يصفها قائلا: لما لا، ونحن نمتص، كما لو اننا قش هشيم وسط زوبعة متواصلة.[3]لذا فاللغة هذه ورمزيتها كونت لدى القارئ صورة عن موضوعية الشخصية وموضوعيتها داخل الرواية التي تعالج واقعا اجتماعيا مختلط الشخصيات والقيم والاساليب.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص ص:140-141.

[2] المصدر نفسه، ص ص:28-30.

[3] نفسه، ص:14.

في معالجة اثار الازمة تلك والواقع على الشاعر نرصد دائما بعض الخطابات الذاتية له، كونه يمتلك تخييله الخاص به والذي يحاول من خلاله ايصال أفكاره بعيدا الراوي، خاصة إذا كانت هذه الأفكار متعلقة بحياته الخاصة ومكنوناته النفسية التي يبرزها في قوله:

مدرستنا ليس فيها فقير غيري، كلهم ابناء موظفين في الإدارة الفرنسية، بمختلف فروعها، من السكك الحديدية الى البريد الى الشرطة، ومن تجار القرية، وكبار فلاحيها.

قلت لابي انك تقحمني في عالم غريب عنا تماما، فقال بحماسة قوية، نعم عالم جد غريب، ولا يمكنك ان تستمر فيه، الا اذا شمرت إلى مهمتك، واغمضت عينك عن كل ما حولك.[1] اني اتساءل عما اذا كان عطف لعض الفرنسيين يكفي لمحو الضغينة التي نمت طوال قرن وربع القرن تقريبا؟ هل ياتي يوم ننسى فيه الجرائم الوحشية التي ارتكبوا، عساكر ومدنيين؟ يكون شهداؤنا وموتانا مجرد جسر عبرناه من حالة إلى حالة أخرى؟ كم وضعية استعمار إلى وضعية استقلال؟[2]

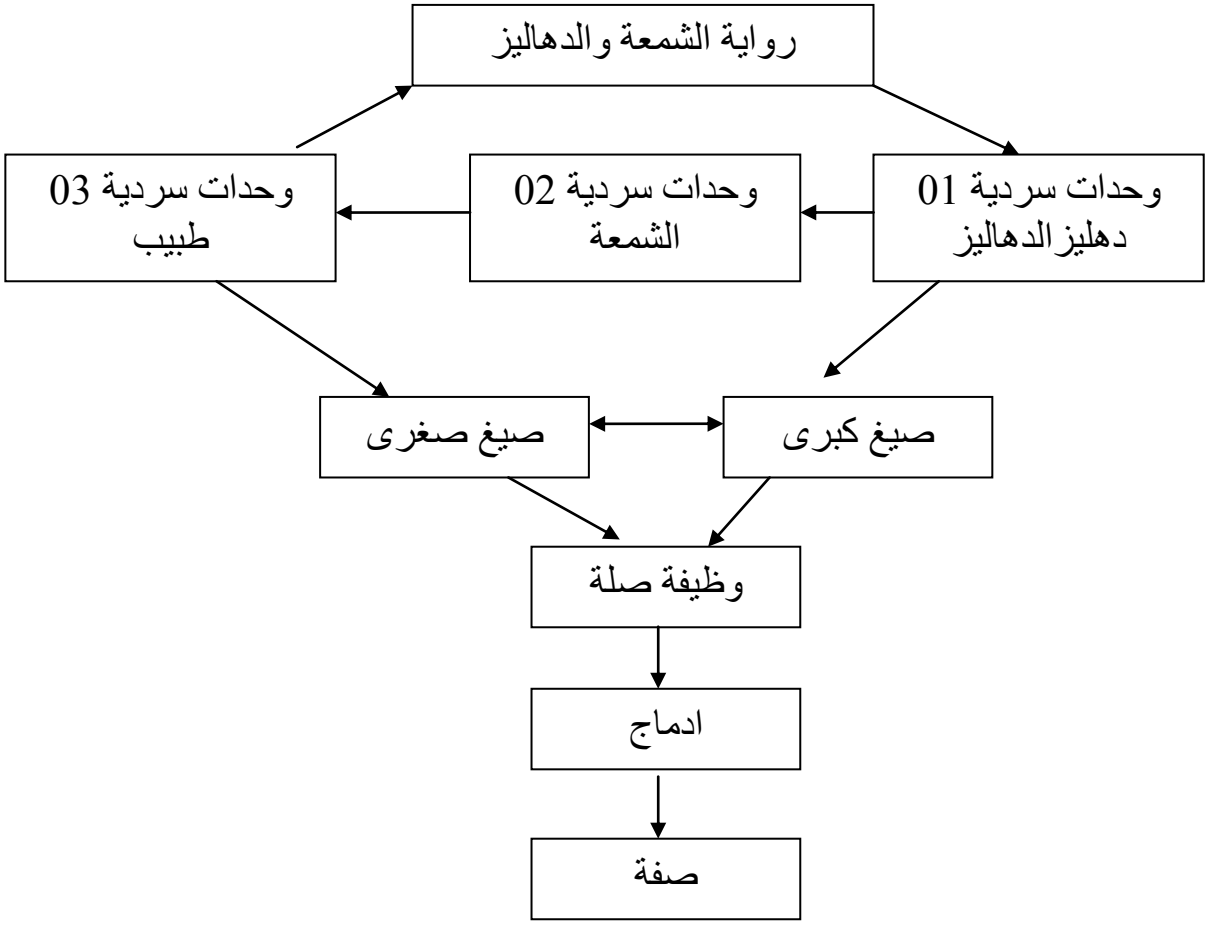
لإبراز هذه الذاتية أكثر نعمد إلى كشف سجلات الكلام الموضوعية التي يحاكي بها الشاعر دائما سيرته الذاتية كطفل شاهد على الأحداث الثورية وتاريخ القرية. وبهذا يستعين الشاعر بالموضوعية ليعبر عن الذاتية وبكل واقعية يقول فيها: في مدرسة القرية كانوا يتساءلون عما الزمني لمتابعة الدروس، وأنا في تلكم الحالة المزرية: حذائي مرقع من كل جهة، ومع ذاك، لا يمانع من إفساح المجال للمياه لتقتحمه، من حيث شاءت. سروالي بدوره، صمد عدة سنوات، ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط، وأصابع أمي. قميصاي الأسود والأزرق، تشبث لونهما بالبقاء سنوات، ثم تساوى في لون واحد، لا هو بالأزرق ولا هو بالأسود، ولا هو بلون آخر. أما سترتي، فقد كانت أفضل حالا من جميع ما لدي، اذ كان لها وجهان، وجه من

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:47.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

القماش السميك، الذي يمنع مرور الماء، ووجه من جلد خرفان، صوفها بنية، أتحايل على الطقس، فاقلب السترة كذا مرة في اليوم، غير مبال لي بالنظرات الفضولية.[1]

في مقابلة باقي الشخصيات بهذه السجلات، نمتلك أيضا تنوعا في اللغة والخطاب ينم في النهاية على الأوجه البلاغية والتخييلية للرواية والراوي. كما فعله عمار بن ياسر في كلامه مع الشاعر، وفعلته موضوعية الام مع ابنتها... وكان البحث في سجلات الكلام ومنه اللغة هو في حقيقة الأمر بحث في أنماط الكلمة وأغراضها، وكيفية توظيف ذلكوفق آليات متعددة. خاصة وان فترة ميلاد هذه الرواية تستدعي من الكتاب الإضمار في كشف بعض الحقائق، وخاصة الاديولوجية منها. كما أن التعلاعب الفني بصرخ الرواية يفرض ذلك فرضا إجباريا، وهو ما يبينه المخطط التالي:



شكل رقم 01 يمثل بنية العمل السردي

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:31.

الفصل الثالث

الرواية الجزائرية الجديدة

1- الرواية الجديدة المصطلح والنشأة

2- الرواية العربية/الجزائرية الجديدة والحوارية

3- جمالية البناء الفني والموضوعاتي

بعد مرور اكثر من مئة سنة على بدايات الرواية العربية الحديثة، وبعد تراكم لافت واحتفاء ملحوظ بهذا الجنس التعبيري[1]محليا وقطريا وعالميا. سنواصل سعينا الدؤوب من اجل وضع معالم مفصلية في تاريخ نشاة الرواية الجزائرية، لان من شان هذه المعالم اكمال رسم الصورة التي بداناها حول اتجاهات هذه الرواية التيمائية والاستراتيجية الفنية الابداعية، او ما يمكن ان نصطلح عليه الجانب الشعري. وبين هذه التطلعات وغيرها يمكن من خلال هذا الفصل ان نسلط الضوء حول التجريب باعتباره الوسيلة الملائمة لذلك واكثر المظاهر تطورا وحضورا منذ الانطلاق.

لا شك ان الرواية العربية لم تظهر بهوية فنية متكاملة، وعديدة هي الاسباب وراء ذلك؛ فالتحولات التاريخية الكبرى التي عاصرت كل فترة تركت بصماتها. كما ان تحول الانظمة الاقتصادية والفكرية في الفترة الواحدة كان له الاثر الفعال والبليغ. اليست الرومانسية رد فعل على الكلاسيكية. اليس تهافت كل من المذهبين لصالح الواقعية امر مسلم به؟

لا شك ايضا وفي المقابل، ان الهوية الفنية للرواية تشكلت من هذه التحولات والانواع معا. فقد اجهدت الرواية ذاتها من اجل فهم هذه الاشكال جميعا، كما تبذل ولا تزال الى اليوم جهدها من اجل ظم الخبرات والمعارف التاريخية للبشر، فكلما تقدم عمر البشرية صارت مهمة الروائي اكثر تعقيدا، وصارت مهمة الناقد اكثر تعقيدا ايضا. فالرواية اليوم تريد ادخال العالم في خرم ابرة، لتصبح ايقونة ثقافية ![2]

قبل مطلع السبعينات وبداية الثمانينات والتجربة الروائية في بلدان المغرب العربي لا تتجاوز تلك المحاولات الفردية المتاثرة والمغرقة في الذاتية والارتداد الى الماضي القريب والبعيد ومحاولة احيائه وفق نظرة تقليدية تفتقد كل الافتقاد– وان صح وجاز لنا الحكم– الى الاسس الفنية الحالية. من هذا الوضع سعت الرواية في المغرب العربي شان نظيرتها المشرقية إلى طرح إشكالية تأصيلها ومن بعد اثبات وجودها، فقد كانت منذ انبعاثها وعبر

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:31.

[2] ينظر مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ط1، 2010. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ص:18.

مختلف مراحل سيرورتها دائبة البحث عما يحقق نوعيتها ويكسبها خصوصيتها؛ فتغير تارة وتتماهى تارات أخرى حتى اصبحت الرواية المعاصرة وقبلها الحديثة تقدم تجربة تتميز بالحداثة والجدة في الكتابة في حد ذاتها وهذا الذي نشهده وآلت اليه الرواية الجزائرية الساعة. هل بامكاننا ادراج التجربة في خانة الرواية الجديدة؟ ما هي الاخيرة في حد ذاتها؟ اذا كان التجريب علامة دامغة للحكم على حداثة جيل على آخر، وكتابة على أخرى. فما هي خصائصه وسماته في هذه المرحلة؟ هل حدثت فعلا قطيعة بين مراحل تكون السرد الروائي الجزائري ام أن الأامر على العكس من ذلك؟ ما هي السبل التي لجأ اليها المبدع الجزائري في معالجته للواقع، اهي جديدة ام انها سبل متعارف عليها في مراحل سابقة ولكن بتقنية وذكاء فنيين؟ هل فسح المجال لصوت الشخصية في الظهور على مسرح الاحداث وعلى حساب الراوي العليم ام لا؟ وهل التعدد الصوتي المضفي الى النزوع الاديولوجي في المرحلة السابقة فسح المجال لتعدد حواري جديد أم لا؟

تلكم هي بعض الاسئلة المتناسلة التي نروم الى الكشف عنها، في الفصل هذا والذي يصبوا الى تجسيد الصفات النوعية لتجارب روائية حملت بين طياتها مواقف ومشكلات واسئلة وتساؤلات متعددة، صبغت بها فترة ازدهار الرواية الجزائرية الرامية الى سؤال عام، جوهري، مؤطر: هل الرواية الجديدة في الجزائر مجرد دعوة لشكل جديد او انها مجرد دعوة لمحتوى جديد؟ او الاثنين معا؟

1- الرواية الجديدة المصطلح والنشاة.

تدخل الرواية العربية زمن التحول البنيوي والمفهومي وحتى الموضوعاتي منذ ما يناهز العقدين من الزمن، وما ذلك الا بغنى عالمها السردي المتغير والمتجدد باستمرار اولا، والمتاثر بالسياقات المصاحبة ثانيا. فتتغذى بذلك بامكانيات معرفية وفنية وتخصب نظامها باشكال جديدة من الوعي والرؤى، فلسياق الحضاري ضلعا هاما في نشاة تلك الظاهرة وفي

تسارع نسقها[1]المرتبط بالوعي النقدي في بحثه عن مظاهر التبدل، وافق انتظار القارئ وعلاقته بالمؤلف. كل هذا يدخل في نظام السرد باعتباره نظاما تتمركز حوله السرديات اليوم.

إنعكس هذا الوضع العلائقي فيما بعد على مفاهيم عديدة، تشتغل لإنجاز الحالة السردية للجنس الروائي. من بينها مفهوم الرواية الجديدة ومنطقه وإجرائه النظري والتطبيقي، لذا فهو مفهوم يحتاج الى الكشف عما يضمره من اسئلة وقضايا متداخلة. انه لا يمكننا الحديث عن قديم وجديد في الرواية الا في حدود معرفة طبيعة الفن الروائي كنوع مفتوح تتبع مزاياه وعيوبه من كونه مقترحا ديمقراطيا وانسانيا، وهذه الطبيعة تجعله دائما بعيدا عن الكمال، بعيدا عن الموت في الوقت نفسه، حيث لا يعني الاكتمال الا الفناء. وبناء على هذا التجدد الذي يتميز به الفن الروائي... لا يمكن ان نقف عند لحظة معينة لنقول هنا تنتهي الرواية القديمة وتبدا الجديدة، فتاريخ الرواية وتاريخ الكاتب الروائي الواحد هو محاولات دائمة من التجاوز [2]

ان المراحل التي مرت بها الرواية العربية غير منفصلة وغير مستقلة عن بعضها البعض، شانها في ذلك شان نظيرتها الغربية التي اكملت رحلتها الطويلة من الكلاسيكية الى الرومانسية وصولا الى الواقعية والحداثة في اوائل القرن العشرين، وسط زخم حضاري وفكري لا نظير له، اذا ما قورن بالزخم الحضاري والفكري العربي. ففي حين كانت الرواية العربية تسائل نفسها وتراجعها بعد العام 1967 وتحاول الخروج من المازق الحضاري الذي عاشته انذاك، فتحولت عن الواقعية باسئلتها الثابتة وتقنياتها التقليدية لتختار ما يتناسب والانعطاف الحاد في رؤيتها فيما عرف اصطلاحا بـ:الرواية الجديدة التي اجتازتها نظيرتها الغربية

---

[1] فوزي الزمرلي. شعرية الرواية العربية بحث في اشكال تاصيل الرواية العربية ودلالاتها. ط1، 2002. مركز النشر الجامعي، تونس، ص:23.

[2] نضال الشمالي. السرد العربي أوراق مختارة. ص:212.

واسست لها في بدايات القرن العشرين وقبله بكثير.[1] كيف كان مناخ ولادة الرواية الجديدة الغربية والعربية؟ هل هو ذاته في مستوى المعنى الاصطلاحي والمفهومي والاجرائي؟

1-1 الرواية الجديدة عند الغرب.

وجد الفرد الغربي في الرواية كل شيئ يطمح اليه من القديم الى الحديث؛ وجد فيها تاريخه الملموس والاسطوري، كما وجد فيها نزوعه الديني والنفسي، بل وجد اكثر من ذلك مصيره الجماعي والفكري... حاكت رواية الحرب والسلام **لتولستوي**[*]تاريخ روسيا المرير. ارخت رواية مزيفوا النقود **لاندري جيد**[**]الاثر الفني للكتاب الساخرين في محاكاتهم الجانب السيكولوجي للفرد. دونت المسخ **لفرانز كافكا**[***]كتابة التشاؤم واللامبالاة من العالم المحيط. فلا غرابة ان اصبحت الرواية، في منتصف القرن العشرين، اوسع ازياء التعبير الاولية انتشارا، وبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية، واشياعا سهلا للمخيلة او العاطفة، اضحت تعبر اليوم عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الاخلاقي والتصوف والشعر في جانب منه. كما ان الرواية ونظرا لسعة توزيعها، تمثل، من الناحية الاجتماعية، اداة الاتصال الادبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها اشد التفاوت.[2]

---

[1] ساندي سالم ابو سيف. الرواية العربية واشكالية التصنيف. ص:55.

[*] تولستوي: كاتب ومفكر وفنان روسي، كتب القصة والمسرحية والرواية والمقال، وضع نصب عينيه في هذا كله مبدا التجديد في الشكل والمضمون. وعليه جاءت اعماله غنية وعميقة التصوير الفني من خلال نفوذه الى سر العلاقات الاجتماعية فجاءت واقعية بحق. يقول عنه الكاتب مكسيم غوركي: من لا يعرف تولستوي لا يمكن ان يعد نفسه مثقفا.

[**] اندريه جيد: كاتب ساخر له العديد من المؤلفات اشهرها مزيفوا النقود التي تصور المجتمع الانجليزي من خلال قصة مراهقين، عالم جمال، مدرس موسيقا، امراتان وبنتان، رجل دين. يدور كل ذلك من خلال بنيات ادبية تكشف البرجوازية وفي صورة ساخرة متبوعة بالموسيقى.

[***] فرانز كافكا: اديب الماني ولد في براغ، عانى في طفولته من قسوة ابيه واستبداده، له العديد من الاعمال منها القضية1925 القفر1926 امريكيا1927 اطبق النقاد على ادبه الادب الاسود حتى ان كتبه كانت تصادر وتحرق في برلين، بينما تطبع وتترجم في باريس ولندن وامريكا.

[2] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:05.

إن الأدب الغربي في فترة العشرينيات تخطى تدريجيا تلك الاشكال الثابتة والتقليدية المسيطرة على الفكر، نحو شكل ادبي يجمع كل شيئ، بدءا بالمغامرات فالخيال فالواقع فالحوادث... وبعبارة اخرى فليس هناك وجود لحقيقة واحدة هي حقيقة القصة المحكمة البنيات... بل هناك لعب غير محدد، او منظار سحري في مجال الرؤية. ان **الان روب غرييه وميشال بوتور، وكلود سيمون**... يستعملون، مع ذلك، الطرائق نفسها التي يستعملها الوهمي الذهني، والفارق الوحيد بينهما انهم يطبقون هذا المنهج الفني وهذا الخيال مع مادة الوجود البشري المشتركة بدلا من ان يتخذوا الخارق او الكوني او الغريب موضوعا لهم.[1]

ان هذا التطور في الفعل الروائي والاشكال من الاخبار الى التفسير والايحاء حصل نتيجة حاجات معينة لدى الانسان، فرضها تطوه العقلي والاجتماعي بصورة عامة. كان ذلك في القرن الثامن عشر، وبالتحديد في انجلترا وفرنسا حيث بدات التجارب الاولى لكتابة الرواية ذات الابعاد الواقعية. ففي انجلترا ظهر أول روائيين اثرا حقا في من اتى بعدهما: **ريتشاردسون** Richardson **وفيلدينغ** Fielding[2]وبذلك فإن الرواية الجديدة حسبهم تستعمل كل الوسائل الفنية والفكرية الشكلية والمضمونية من اجل النهوض بمستوى ارقى من المستوى الذي كانت عليه من قبل؛ فالتصوير الاجتماعي لطبقة دون الاخرى، والغوص في الجانب السيكولوجي للبطل او احد شخصياته، كما ان الهروب الى الوهم الذهني والخرافي، والتفاهة والنزوة المعروفين من قبل في كتابات المغامرة وسيطرة الراوي العليم. كل ذلك استفادت منه الرواية الجديدة بشكل مباشر او غير مباشر. لقد بات الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والطبقية والفكرية وحتى الدينية يرغبون في رؤية انعكاسات حقيقية للعالم الذي يعيشونه، وبذلك حقيقة العصر والزمن الذي يحيونه خيره وشره جميله وقبيحه؛ يقول **البيرس** في كتابه تاريخ الرواية الحديثة مستشهدا: وفي الواقع فان"الرواية الجديدة" تستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذي كانت تمثله

---

[1] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص ص: 437-438.

[2] وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الادبي. ص:81.

القصة الواقعية وفن الراوي. انها تسعى(لتحطيم) الضجة الرئيسية المستمرة، والرؤية الأكاديمية للتصوير الإجتماعي والسيكولوجي. إنها لتعتمد فن التواقت كما نجد ذلك في رواية ممر ميلانو حيث يصف ميشال بوتور المتاثر بجويس ودوس باسوس، خلال يوم واحد، الحياة الاجتماعية في بناية باريسية، مازجا المغامرات بعضا ببعض... فلم تعد الراوية الحركة المتتابعة لشعور واحد(شعور الراوي او البطل) بل روح القبيلة او الجماعة على حد تعبير علماء الإجتماع.[1]

في الواقع ونحن نؤرخ للراوية الجديدة عند الغرب، لا يمكن اغفال وذكر ارهاصات الثورة الصناعية والتحولات الاقتصادية الكبرى التي حدثت في العصر الحديث، والنتائج التي آلت اليها هذه الحركة وبخاصة العلاقة الموجودة بين المتلقي وفن الرواية؛ علاقة عرفت الكثير من القصور بسبب عجز هذه الاخيرة عن التغيير وتحقيق الامال والتطلعات التي وجدت لها مكانا فيما بعد عند كتاب هذا الجنس في صورته الجديدة. انه الجمهور الذي بدا يعيش ارهاصات الثورة الصناعية في اوروبا، وبدا يحيا تخلخل كثير من المفاهيم الاجتماعية والقيم الاخلاقية والجمالية القديمة. انه ذلك الجمهور الذي بدات جذوره الممتدة في عمق الوجود الانساني ترتعش بالحياة مع بدايات انهيار نظم سياسية معينة وملكيات سيطرت لقرون عديدة على قدراته وتوجهاته، انه الجمهور الذي عانى القهر والتسلط، والذي دفه ثمن معاناته جهلا وتحقيرا. انه الطبقة الدنيا من المجتمع والتي بدات تستعد للتنفس ولاستعاب فكرة تقول بقدرة هؤلاء الناس على عيش حياتهم وهم يصنعونها وهم الذين يصنعون قيمها ومفاهيمها.[2]

ان كتاب الرواية الجديدة في البداية وهم خلفاء ما فوق الانطباعيين الانجليز، واقرباء المتخيل الذهني في الحكاية العلمية المحولة الى لغز، او جماليون اعادوا اكتشاف العاب الباروك، بتحطيمهم لترتيب اللوحة التقليدي والبصري... ليس لهم من هدف مشترك الا

[1] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:82.

[2] وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الادبي. ص:82.

انيحملونا على الاحساس بوجود انفكاك بين الرؤية والحقيقة، بين العقل والجمالي[1] بالتركيز على اخلاقية الرواية؛ فكلما عبرت الرواية عن علاقات حقيقة حية، فهذا عمل اخلاقي ايا كان مضمون العلاقات. وبذلك اظهرت الرواية في فترتها هذه كل المؤشرات الدالة على انها واقعية وان اهتمامها اخلاقي اجتماعي مرتبط بالحياة.

سارت الرواية الجديدة مدة من الزمن على هذه الوتيرة الاخلاقية الواقعية، وفي هذا دليل على ان الرواية والروائيين كانوا يعمدون الى اخلاقية الفعل الروائي اكثر من اعتنائهم بقضية العملية الابداعية. بل ان الرواية الجديدة في حد ذاتها وكمؤسسة قائمة بذاتها، استوعبت دروس كبار الروائيين في هذا المجال؛ **دوستوويفسكي وتوماس مان** وكذا **جيمس جويس وبروست مارسيل وكافكا** وغيرهم.كانت الرواية اذا هي كتاب الحياة وجوهر التجربة .

في مقابل ذلك فان الرواية الفرنسية الجديدة، كما اشار **رولان بارت** تلعب اللغة فيها دورها المعجمي متقدمة على عناصر معينة في النص، وعلى وجهات نظر معينة او اهداف معينة من الوصف، اذا ما قورنت بنظيرتها الامريكية؛ من فرنسا حيث بدا الحديث عن رواية جديدة منذ 1953 تقريبا. ومن الولايات المتحدة الامريكية حيث تمت بوضوح، في نهاية الخمسينيات، حالة من الافتتان بالتخيل، تكثفت وازدادت في الستينات، وساهم في ذلك ايضا بعض التطورات في المانيا وايطاليا، ولكن اعتبرت الرواية الانجليزية اجمالا، اقليمية ومعزولة تماما عن هذه الاتجاهات الجديدة التي لم تمسها بقليل او كثير.[2]

ان المهم في هذه التطورات الروائية المتفاوتة الدرجات ومن بلد الى اخر، هو ان الرواية الجديدة تسير في اتجاه الاهتمام بالعلاقة الموجودة بين النص/ الرواية والمتلقي/ القارئ من خلال المادة الاخلاقية التي يسعى الاديب الى ايصالها. وكانها تسعى الى تحرير الخلق الروائي الذي يزعم منذ خمسين عاما على الاقل، انه يفلت من الواقعية البرجوازية في بعض

---

[1] ينظر ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:444.

[2] ينظر مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ص ص:16-17.

من اشكاله.[1]فهل بقي الامر كذلك بالنسبة للرواية الجديدة او حدثت تطورات في الشكل والموضوع؟

في الواقع ومن الناحية التاريخية، ظهرت امارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الاولى، في اوربا والولايات المتحدة الامريكية على ايدي كثير من الروائيين... وكان لا مناص، امام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الانسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة؛ فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية؛ ذلك في متصف القرن العشرين.[2] ولعل اهم ما تميز به هذه الكتابة الجديدة، انها تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الاصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية؛ فالشحصية لا شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا اي شيئ مما كان متعارفا في الرواية التقليدية مقبولا في تمثل الروائيين الجدد.[3] وكان البحث في هذه التقنيات الجديدة يتطلب بحثا اخر يتعلق بموضوعات جديدة وعلاقات اكثر جدة بين هذه العناصر والموضوعات وفي اقطار مختلفة وطبقات لم تكن معروفة من ذي قبل. وبالفعل نجد ان ظهور الرواية في العالم الحديث ومنذ عصرالنهضة الاوروبية قد اقترن بالانتقال من تصوير هذه البطولة التقليدية، بطولة الملوكالاشراف والفرسان الى طبقة اخفض هي الطبقة المتوسطة، فاخذ كتاب الرواية يلتمسون مادة بطولتهم في صور الامتياز التي يجدونها في الممتازين من ابناء الطبقة المتوسطة واحيانا ابناء الطبقات الفقيرة.[4]

اعتبرت الرواية اذا انطلاقا من هذا التغيير ملحمة البرجوازية بامتياز، كونها وببساطة تعكس تلك التطورات المتسارعة في المجتمع، في الفكر، في الاقتصاد والسياسة، وحتى في

---

[1] ينظر ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص ص:447-448.

[2] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ص:47.

[3] المرجع نفسه، ص:48.

[4] الان روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، مصر، ص:08.

الزمان والمكان والشخصية في حد ذاتها. كتب **هنري جيمس** في كتابه مستقبل الرواية قائلا ان الرواية وصلت الى وعي ذاتها متاخرة، ولكنها بذلت كل ما في جهدها منذ ذلك الحين لتعويض الفرص الضائعة[1]فبدا التساؤل يفرض نفسه حول شكل الرواية وماهيتها وكذا مضمونها وسط عالم يسير محو التطور العلمي والتكنولوجي، حتى فقد النص الثابت التقليدي مكانته تدريجيا. وفتح المجال للقارئ والكاتب والناقد معا للخوض في مجال الرواية؛ ففي النقد كانت الرواية قد تخلصت من المفهوم السائد والقائل بانها شكل ادبي حقير ومدع. وبدات تكتسي اهتماما كبيرا، فانتشرت الكتابات حول نظرية وتاريخ الرواية والسرد الروائي... بدا نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة ان الرواية تتكون اساسا من الحبكة والشخصية والوقت، وادركوا انها تتكون ايضا من البناء والتركيب، والقالب والشكل، وراو انها ليست نقدا واحتجاجا على الحياة فقط، بل تصنع الحياة، انها خيال لغوي مشابه لكل الخيالات او الاخيلة الاخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع.[2]

ان نزعة التجديد هذه موجودة منذ الازل وبخاصة في الفن الذي لا يعرف استقرارا، غير ان الفارق في هذا الفن(الادب) انه كان متفاوت المستوى والحدة في القارة الاوروبية مهد الرواية الجديدة، مقارنة بالشعر ارقى الفنون واسبقها وجودا، وان الذي حصل للشعر حدث هو الآخر للرواية فيما بعد او في قسم منها. يقول **البيريس** عن ذلك: لقد حدث للرواية، اول الامر، في قسم منها، بعد عام 1980 ما حدث في الوقت نفسه للشعر، الا ان ما حدث للشعر كان شيئا مهيبا، فالشعر الذي عولج في العالم الكلاسيكي على انه فن تزييني مخصص بكل يسر لتجميل الحقيقة او لترهيفها ولكن على سطحها الخارجي، ثم اجتاحته في الفترة الرومنطيقية كل اشكال الغنائية ولكنه لم يكن يقبل حتى ذلك الحين الا المجالات العامة(الحب، الطبيعة، السياسة، المشاعر الفنية...) ومن البديهي ان الرواية قد تعرضت في جزء منها على الاقل، للصدمة نفسها وبدءا من الفترة نفسها... الى الميل الى ذكر ما لا

---

[1] مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص:11.

يستطيع أي انسان ان يراه او يتخيله بنفسه، بدلا من الحديث عما يعرفه كلالناس او ما يمكن ان يعرفوه... كانت تلك فترة من فترات الوعي الاوروبي.[1]

هكذا اذا نكون قد بحثنا على الاقل جانبا من جوانب تطور الرواية، وهي تقفز على التقاليد الموروثة الى بنية متماسكة الى حد بعيد، فقد كورت شخصياتها اكثر من ذي قبل،واسهبت في تفصيل شؤون الحياة اليومية، وحصرت الفعل في زمن لا يتجاوز احيانا الاربع والعشرين ساعة. كل هذه المميزات التقنية المتعددة للرواية والموصوفة اعلاه تسهم في تعزيز هدف يتقاسمه الروائيون وغيرهم، وهو انتاج معان تشكل معيارا صادقا لتجارب الافراد العملية. كما ينطوي هذا الهدف على كثير من المفارقات الاخرى... ولعل اكثرها اهمية، تعديل الاسلوب النثري.[2]

وبذلك فان الرواية الجديدة كالشعر الذي جاء بعد المدرسة البودليرية، يعنى باكتشاف الواقع الشعري قبل ان تشوهه الرؤية التي تواضع الناس فيما بينهم على النظر بها الى الاشياء. انها ترفض هذا العالم المعاد بناؤه، عالم الوصاف والراوي، في سبيل عالموحشي لم يشرح فيه كل شيئ...ومع هذا فمدرسة الرواية الجديدة هذه... بلوت مختلف الاتجاهات المبدعة.[3] وهي تحاول ان تقطع بالكتابة السردية اشواطا طويلة في مجال التطوير والتحديث. اما على مستوى الجهود النقدية المواكبة او على مستوى الانتاج وكمه الهائل. واما على مستوى التقنيات والاليات التي اصبح وفقها النص السردي بمثابة نموذجفني ينتمي لعصر القرية الكونية الصغيرة... ما يعني انفتاح وعي السارد على ما هو ابعد من حدود جغرافيته... وابعد من مجرد امتداد بصره.[4]

---

[1] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص ص:450-451.

[2] ينظر ايان واط. نشوء الرواية ترجمة ثائر ديب. ص:28.

[3] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص ص:444-448.

[4] مصطفى الضبع. اسئلة السرد الجديد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص: 06.

اذا كانت هذه هي الرواية الجديدة بكل ما تحمله من صفات، فهل يمكن القول بانها ظهرت في وقت متزامن عند الغرب؟ وهل تعني نفس المفهوم والمدلول لدى ابناء الجيل الواحد في البلد الواحد؟

1- 2 الرواية الفرنسية الجديدة.

كانت الرواية في اوروبا جنسا ادبيا مغمورا ومهمشا وخطابا سرديا منحطا لا قيمة له، يقبل عليه الشباب من اجل الاستمتاع والترفيه، بعيدا عن حياة الجد والصرامة التي كانت تفرضها الاسر الاوروبية على اولادها، ناهيك عن موقف الكنيسة المعروف من كل ما هو مدنس ومبهم. وكون الرواية اول الامر ارتبطت باللهو والمجون والغرام والتسلية والفكاهة من جانب اخر واذا ما قورنت باشكال التعبير السامية الاخرى من مثل الشعر والملحمة والدراما من جانب ثالث. كان ذلك ابان القرن الثامن عشر وما قبله.

مع الزمن بدات بوادر التغيير تلوح في الافق؛ فقد نمت قيم على حساب اخرى كالحرية والعدالة والحب على حساب الظلم والاستبداد، والعلم والمعرفة وحب الاستكشاف على حساب الحقائق الموغلة في الخيال. بل الاكثر من ذلك، فقد اصبح للذات الانسانية مكانا بين نظيراتها في المجتمع. وبذلك تم التحول الفعلي بعد ان خرجت فرنسا مستنزفة من معارك نهاية القرن، وشهدت مع هنري الرابع جهودا اقتصادية واجتماعية لاخراج البلاد من الازمة ومحاولة اصلاحها واثرائها... ولم يتم ذلك في يسر وسلاسة... اصبحت فرنسا الحلم المطلق يملي على اوروبا كلها اعرافها وبلاطها ومجتمعها الراقي بما في ذلك ادق التفاصيل ونمط الثياب ومعايير الذوق الجمالي.[1]

صاحب ذلك التحول الفعلي، تحول على مستوى الابداع وبخاصة النثري منه؛ واصبحت بذلك الرواية الشكل الادبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع، واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق، وتخييل فني يوهم بالواقع، مع كوكبة من الروائيين الكبار،

[1] امينة رشيد. قصة الادب الفرنسي. ط1، 1996. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص ص:57-58.

كبلزاك وزولا وفلوبير...[1] وبخاصة بعد الهزة العميقة للمجتمع الفرنسي والتي احدثتها الثورة المحلية اولا والعالمية ثانيا؛ فقد تحالفت تدريجيا برجوازية المدن للقضاء على الارستقراطية، ووصل الصراع بين الاقطاعيين والملوك الى قمته... مما انتهى الى تشكيل الحركة الجانسينية وغيرها.*

تماشيا مع كل ذلك مجد الثوار في فرنسا صعود ادب جديد يحما امالهم وتطلعاتهم وحقوقهم وواجباتهم وكذا مواضيعهم الخاصة، فكتب **بلزاك**** كوميديا الانسان مصورا بذلك فئات المجتمع تصويرا طبيعيا. كما حاول **اميل زولا***** في الارض وعبر الرواية التجريبية تعيين عينات بشرية تقع تحت الاختبار، شانه في ذلك شان علماء الفيزياء وهذا من اجل تحديد الحياة المعاصرة وخصائصها الدقيقة. كما عالج **ستاندال******طموحات الشباب ودواخلهم النفسية في رائعته الاحمر والاسود...

ان الفارق الاساسي في هذا الابداع كله انه كان مصاحبا للتيارات الفكرية والثقافية انذاك، بدءا بالكلاسيكية والرومانسية الى الواقعية والرمزية وما تفرع عنهما. بل ان المبدعين حاولوا مواكبة كل تحول يحدث في المجتمع والفكر وترجمة ذلك في كتاباتهم ومن ذلك الى القراء؛ يقول **ديمتريف:** كان الرمانسيون اولاد الثورة الفرنسية وورثتها المقربين، اولاد وورثة ذلك المنعطف التاريخي الاجتماعي الاكثر عمقا، والذي كسر القناعة الراسخة تماما بثبات ومتانة

---

[1] جميل حمداوي. مستجدات النقد الروائي. ط1، 2011. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:11.

* الجانسينية: تيار يهتم بالتحليل النفسي الماساوي وبخاصة بعد هزيمة الطبقة الارستقراطية، وصعود الحكم المطلق. من كتابها مدام دي لا فاييت في روايتها اميرة كليف.

** بلزاك: 1855/1799 من اشهر الروائيين الفرنسيين، ولد بها. رواياته من النوع الواقعي الواصف للمجتمع، من روائعه الاوهام المفقودة.

*** اميل زولا: 1903/1840 اخر عنقود الروائيين الفرنسيين الكبار، ذو مقروئية كبيرة في فرنسا وخارجها. اول روائي يدخل في وصفه للطبقات عكس سابقيه. من اعماله حر ميتال(عامل مناجم) الخمارة(عمال وحرفي باريس) الارض(للفلاحين)

**** ستندال او هنري بيل: 1842/1783 من اهم روائي القرن التاسع عشر، كان يقضي وقته في القراءة والحلم. بتكوينه الجيد كانت جميع الوظائف متاحة له، غير انه لم يفلح في اي منها. لا لسبب الا لصراحته في المجتمع. له العديد من الكتابات منها الحب.

كثير من المؤسسات الاجتماعية والسياسية والعلاقات التقليدية التي كانت قائمة في ذلك الحين... وكان لهم في تطوير الرواية، كجنس ادبي، دور متواضع شيئا، قياسا الى ما قدمه في هذا الميدان اقرب حلفائهم، بل واتباعهم في جانب جوهريما، في ان معا، وهم الواقعيون النقديون.[1] ويذكر **دي لاباتاي** هو الاخر في تعليله لهذا التحول في مفهوم الفعل الروائي فيقول: ان الناس احسوا بحاجة الى كتابة ادبية فيما يشبه احاديثهم العادية، والعلاقات الطبيعية التي يعيشونها، او ما يمكن ان يعيشوه، انهم كما يقول، باتوا يرغبون في رؤية انعكاسات حقيقة للعالم الذي يحيون فيه، وكذلك لحقيقة تاريخ المجتمع وبحسنات العصر وسيئاته.[2]

هكذا اذا تصبح قضية البحث في الرواية الجديدة بعامة مازقا تتجاذبه عدة قضايا؛ قضايا تاريخية زمنية، واخرى نقدية تتعلق بالشكل والمضمون، وقضايا اخرى نظرية تتعلق بالتاسيس لهذا الفن. وربما يتعدى الامر الى طبيعة العلاقة المتبادلة بين هذه المحددات كلها فيما يعرف بالمعرفة الانسانية وتعديها نطاق الكونية عبر التاثير والتاثر او روح العصر كما يصطلح ويقال عليه. اذن ما هي اهم تلك القضايا التي صاحبت نشوء الرواية الجديدة عند **ألآن روب غرييه** باعتباره مؤسسا لهذا النمط الابداعي وباعترافه هو حين يصرح قائلا: لقد كتبوا كثيرا عن الرواية الجديدة في السنوات الاخيرة. وللاسف فهناك بين النقد الذي ينهال عليها، وبين المديح ايضا في معظم الاوقات... من الاخطاء وسوء الفهم ما شكل في اذهان عامة الجمهور خرافة مهولة: لقد اصبحت الرواية الجديدة في نظر هذا الجمهور عكس ما نراه نحن تماما.[3]

---

[1] أ س ديمتريف. نظرية الرومنسية الغربية المانيا انجلترا فرنسا ايطاليا ترجمة نوفل نيوف. مجلة الاداب العالمية، ص:14.

[2] وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الادبي. ص ص:81-82.

[3] الان روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. ص:119.

يذهب **ألآن روب غرييه (Alain Robbe Grillet)** في محاولة رصده لأهم سمات ومميزات الرواية الجديدة في فرنسا ومقارنة ذلك فيما بعد بالبلدان الاخرى من منطلقين اساسيين؛ منطلق نية الكاتب وهو يكتب الرواية وبذلك ايضا نية الناقد وهو يقوم بقراءة ذلك العمل. ومنطلق العمل الادبي في حد ذاته والذي يصبح عنصرا لا يمكن الاستغناء عليه كونه المهم فيما بعد في ميلاد ما يعرف بميثاق الرواية الجديدة والذي من بين ما ينص عليه: ان الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل، وانها نبذت وطرحت الماضي جانبا، كما انها حاولت طرد الانسان منالعالم ولا تخاطب بذلك الا القارئ المتخصص الذي يحاول الكشف عن الذاتية واكتمالها بعيدا عن الموضوعية.[1]ولكن كيف ذلك؟ وهل الامر مقبول ام لا؟

ننطلق من المسلمة الأولى والتي توافق عليها العام والخاص من كون الرواية اهم الاجناس الادبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها، اما بطريقة مباشرة تمثلت في تلك الطرق التقليدية الرائدة المترامية الاطراف في سرود كل المجتمعات. واما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الاولي، وهو ما نشهده اليوم في الواقع المعاش. كما ان الرواية استطاعت ان تستوعب جميع الخطابات واللغات والاساليب والمنظورات والانواع والاجناس الادبية والفنية الصغرى والكبرى. الى ان صارت جنسا ادبيا منفتحا وغير مخلخل.[2]فكيف لنا ان نحدد قانونا خاصا بها ومن ذلك نظرية مكتملة بها او حتى مدرسة قائمة بذاتها ؟ وما الفائدة المرجوة من كتابة رواية مكتملة المعالم من طرف كتاب لا توجد فوارق بينهم ؟وعليه فان الحكم بان الرواية الجديدة قد اسست فعلا لرواية المستقبل وحددت القوانين المتحكمة فيها امر مبالغ فيه، ما دام الانسان والفكر ينموان باستمرار. وهو ما يقره مرة اخرى **غرييه** عند الحديث عن هذه النسبية في الوصول الى الاكتمال: ان العنصر المشترك بين كل الذين اشتركوا في تكوين اي حركة ادبية في تاريخ

---

[1] ينظر الآن روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. ص ص:119-120.

[2] ينظر جميل حمداوي. مستجدات النقد الروائي. ص:11.

الادب الفرنسي، هو الرغبة في الخروج عن التجمد والحاجة الى شيئا خر... ان الاشكال تعيش وتموت في كل ميادين الفن وفي كل الازمنة ويجب ان تتجدد هذه الاشكال باستمرار... وهكذا لقد اجتمعنا لنحارب ضد القوانين المسرفة التجسد، وليس لاعلان قواعد او نظريات او قوانين سواء لانفسنا او للاخرين.[1] نقارب من خلالها النصوص المشكلة لجنس الرواية؛ فهناك من ينطلق من المقاربة الفلسفية **كهيقل**، ويوجد من يقارب مقاربة تاريخية مثلما يفعل **جورج لوكاتش**، بينما يفضل البعض المقاربة السوسيولوجية **كلوسيان** السميائية والنفسية وغيرهم. وبناء على ذلك تختلف الاراء في نشاة الرواية الحديثة ومنها الجديدة.

لا بد من الإشارة إلى أن كل النقاد يجمعون أن الرواية الحديثة بدأت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين، في القرن الثامن عشر كانت تحبو، لكنها في القرن التاسع عشر انتصبت على قدميها وفرضت نفسها، واخذت اهمينها تتزايد مع مرور الزمن حتى امكن القول ان الرواية هي الجنس المسيطر على عقول القراء في هذه الايام، فقد ابتلعت بقية الانواع الادبية الاخرى او نحتها او تخطت عليها.[2]

في النقطة الاخيرة نؤكد ايضا ان التطور لا يتحقق بدرجة واحدة لدى الامم، فقد يحصل ان يحدث تطور مواز وقد لا. والاسباب في ذلك عديدة ابرزها ما يعرف بالعامل السياسي الذي كانت ترى فيه فرنسا مصدر قوتها وصدارتها بالنسبة للقارة الاوروبية والعالم اجمع. وباختصار فقد انتج العالم القديم الملحمة وانتج التصور الجديد الرواية، وفقا للحتمية التاريخية في الانتقال من اللاوعي الى الوعي، من الشعر الى النثر. اذا فالرواية الجديدة ليست نتيجة رغبة هذا الروائي او ذاك؛ ان **فيلدينغ** او **ديفو** او **ريتشاردسون** لم يخطر هذا الشكل على بالهم فاخترعوا الرواية الحديثة، بل ان هذه الرواية الحديثة، هذا الشكل الجديد

---

[1] ينظر الان روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. ص:120.

[2] ينظر حنا عبود. من تاريخ الرواية دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:10.

للملحمة، هي محطة من محطات الحتمية التاريخية... والامر نتيجة لعملية جدلية طويلة جدا.[1] تداخل فيها الماضي بالحاضر بالمستقبل والقديم بالجديد من خلال هذا الكائن الحي.

فيما يخص العلاقة الموجودة بين الانسان والرواية الجديدة من جهة وذاتيته وموضوعيته ثانيا يمكننا القول ان الرواية بدات سيرتها كجنس ادبي ندعوه عادة بالرومانسي يتالف فيتركيبه من احداث خارقة تحدث بعيدا عن حياة الانسان اليومية والواقعية، الهدف منها في الدرجة الاولى هو التسلية التي تنشا عادة من تتبع الحوادث التي تحصل في تسلسل زمني... واثارة التصور واشباع الرغبة في معرفة ما يحدث[2] الى ان تخلت على ذلك تدريجيا نحو الواقع وواقعيته، اين اصبحت الكتابة هي فعل الذات لغة والتاسيس لعالم الانا المتموضعة في سياق التاريخ. انها دوما دلالة على مرحلة متقدمة من الجهد البشري المتواصل عبر العصور والمعبرة عن حضارة هذا الامة اوتلك.[3]

– يرى الناقد الفرنسي **رولان بارت** ان الكتابة الابداعية خاصة الرواية تشكل وظيفة، لكونها تربط بين الابداع والمجتمع. اذ انها اللغة الادبية المتحولة من خلال وجهتها المجتمعية، انها الشكل المتاثر بالبيئة الانسانية، وهي، على هذا النحو مرتبطة بالازمات الكبرى للتاريخ [4] والروائي بذلك مجبر على ان يضمن نصه اشياء ذات طابع عادي/مادي بامكان القارئ ان يفهمها مباشرة. كما بامكانه ان ينحو عكس ذلك ووفقا لمخياته وذاتيته.

هناك إذا في **روب غرييه** ومدرسته المسماة الرواية الجديدة(ناتالي ساروت، روبير، مارغريت دورا...) ثورة، وهذه الثورة هي ثورة على مدرستين في ان واحد، هي اولا ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة التيار الواعي او اللاواعي في اعتبارها الذات مقياس الكون. وهي ثورة على المدرسة التقليدية التي تعتبر الانسان وحياة الانسان من احداث وازمنة وامكنة...

---

[1] حنا عبود. من تاريخ الرواية دراسة، ص:11.

[2] محمد شاهين. افاق الرواية البنية والمؤثرات دراسة. ط1، 2001. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:10.

[3] ينظر مشري بن خليفة. سلطة النص. ص:142.

[4] ينظر رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:11.

مقياس الكون. هذه الثورة تدعوا الى ان مادة الفن ليست في الذات وانما في الموضوع، اي ليست النفس الانسانية ولكن العالم الخارجي بكل ما فيه من اشياء مادية او ما يسميه روب غرييه الشيئ... ولما كان المقياس هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الانسان في الشيئ وانما انفعاله به.[1]

وبهذا رأينا كيف تغيرت ملامح الرواية عموما وآليات كتابتها خصوصا، تبعا لتغير آراء الكتاب أنفسهم حول طبيعة الفن وغايته؛ فتحولت بذلك وظيفة الرواية البلاغية من المحاكاتيةللطبيعة والكون الى الوظيفة الابلاغية القائمة على الطاقة الابلاغية للكاتب تارة ومتغيرات الواقع اخرى. والرواية الجديدة بوصفها شاهدا على ذلك تعبر بكل بساطة عن التعارض بين المواضعة الروائية والرواية الساخرة، اي الرواية الشعرية والرواية المخالفة للسنة الروائية. انها تسعى بحس سليم سهل جدا وعامي الى تحرير الخلق الروائي الذي يزعم منذ خمسين عاما على الاقل[2] وذلك من خلال استعدادها ان تسمح لفعل الخلق بابراز وعي الذات، وان يشتغل ذلك الفعل بحب، وباحساس باللعب، وباختراع من اجل الابداع ذاته.[3]

1-3 الرواية الجديدة بين ناتالي ساروت وألآن روب غرييه.

لاحظنا في التحليل السابق كيف تكونت الرواية الجديدة على أنقاض القديمة، والعوامل التي أسهمت في ميلادها وانتشارها. بهذا العنوان سنقف على المصطلح ومدلولاته الفنية والمضمونية لدى رواد هذا الفن في الغرب والوطن العربي ان امكن ذلك.

وكبداية وجدت الرواية الجديدة في اوروبا، ولدى مبدعين عظيمين. لكن على شكل مشوش[4] يعود سببه في الاساس الى تلك الحواجز الوطنية بين بلدان القارة الواحدة، والى تلك الاسباب التاريخية والسياسية التي كانت تتمركز حول المركز والهامش. لذا من الطبيعي ان تنشا

---

[1] ينظر الان روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. ص:11.

[2] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص ص:447-448.

[3] مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ص:188.

[4] ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:448.

اختلافات واختلالات تمس جوانب الحياة والفكر والمعتقد. ننطلق فيها من **ناتالي ساروت** في تفكيرها حول مسالة الرواية الجديدة ومن نقطة ان الادب عموما والرواية الجديدة خصوصا بحث مستمر من الاشكال الفنية القادرة على استعاب الحياة والتجارب الفردية والجماعية؛ تقول تعليقا على ذلك: ومع ذلك فان كلمة البحث هذه– وهي كلمة يستخدمها عادة الموسيقيون والرسامون(لكنهم مخطئون اكثر منا بكثير) – ما تزال تزعج غالبا كلما استخدمت بصدد الحديث عن الرواية. ان لها طابعا ادعائيا احتفاليا عنيدا لا يتلاءم والروائي... ساستخدم اذا هذه الكلمة المشبوهة، غبر المقبولة، كلمة "بحث" وانني اصدر في ذلك عن اقتناع تام: فعمل الروائي يقوم على البحث. وهذا البحث ينزع الى ان يكشف، والىان يعمل على ايجاد واقع مجهول[1]

ولكن هل لهذا الواقع الذي تتحدث عنه **ناتالي ساروت** وتربط به الرواية الجديدة لا يوجد في الكتابات القديمة والاجناس التعبيرية الاخرى؟ ان الاشكال الفنية القديمة والموغلة في القدم حاولت التعبير عن هذا الواقع الملموس لدى عامة الناس ولكن بصورة الية تعكس مباشرة حقيقة الاشياء. في حين يمثل الواقع بالنسبة للرواية الجديدة والروائي المجهول والمحجوب عن النظر، وهو الشيئ الوحيد الذي يتوجب رؤيته واول ما يجب ادراكه، وهو ما لا يقبل التعبير عنه باشكال معروفة مستهلكة. بل هو الذي يتطلب، لكي ينكشف، اسلوبا جديدا في التعبير... وكلما كان الواقع الذي يكشف عنه المبدع الادبي جديدا كلما غدا شكله شاذا وتوجب عليه ان يكون قويا لاختراق الستار السميك الذي يحول دون عاداتنا.[2]وبذلك فهي تدعو الى خلق واقع اخر غير غير الواقع العادي المتعارف عليه لدى القارئ والكاتب، واقع يختلف عن كل الثقافات والاساليب المعروفة. سبيله في ذلك هو البحث المستمر والمتوالي لهذا الواقع دفعة واحدة او على مستويات متقطعة.

---

[1] لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ترجمة بدر الدين عرودكي. ط1، 1993. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ص ص:175–176.

[2] المرجع نفسه، ص ص:176–177.

ان الكاتب بهذا، وفي الرواية الجديدة يبحث في الاليات والمكونات في ان واحد، يبحث في الفعالية الابداعية وهي تعبر عن الامزجة النفسية والاجتماعية والاقتصادية والاسلوبية للشخصية والبطل الروائي.

في مقابل هذه الاراء، تقف اخرى ولا تبتعد كثيرا عنها؛ كون الرواية الجديدة لدى اقطابها ممثلين في **روب غرييه** تنطلق من الواقع لتعود اليه. او بالاحرى تطور مفهوم الواقع في الكتابات الابداعية، وذلك من خلال الموضوعات العديدة المشكلة له. سياسية اجتماعية دينية اخلاقية فكرية... ولكن ما يهم في ذلك الواقع والموضوعات هو الموضوعية في نقلها والتعبير عنها. وبذلك لا يمكن فصل الموضوع عن الفن وفصل هذا الاخير عن الواقع. يقول **غرييه:** لن اقوم بتقديم عرض عام لافكاري عن الرواية، وانما ساكتفي اليوم بالتركيز على مسالة خاصة الى حد ما وهي المسالة التي كنت فيها اكثر تعرضا للهجوم حتى من قبل اصدقائي: اعني مسالة الموضوعية، الموضوع والموضوعية في الرواية المعاصرة.[1]فاذا كانت بعض الروايات وفي فترة زمنية محددة حاولت وصف هذه الاشياء وهذا الواقع وصفا لا ينم عن الحضور الانساني وبذلك الرؤية الموضوعية لها، ان لم نقل التركيز على الامور الشكلية للبناء الروائي اكثر منه الجانب الدلالي. فان مشكل الموضوع والموضوعية في فترة تالية اصبح امرا ملحا عى الفنعموما والرواية خصوصا وفيما يعرف بالادب الموضوعي.

بالرغم من كل هذا فان قيمة الرواية لا تقدر بموضوعها وموضوعيتها، بل بالاثنين معا، فمن دون هذا الموضوع ومن غبر هذا المضمون/الموضوعية لا يمكن ان تكون رواية. ونجاج العمل الادبي ومنه الروائي يمكن في ذلك اللعب الفني بفني المعادلة.

1-4 الرواية الجديدة والمنطلق العربي.

رافق فن الرواية الجديدة الاوروبية حضور قوي للتحولات التاريخية وبخاصة الحديثة منها، بدءا بالكلاسيكية وغيرها من اشكال المذاهب الادبية. كما رافق هذا الفن ظهور كل من

[1] لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجيا الرواية. ص:189.

الاتجاه الراسمالي ونظيره الاشتراكي وما آل اليه الاتجاهين من نصوص فنية تتجه تارة الى المركز واخرى الى الهامش. وبين هاذين المآلين وجدت الرواية الاوروبية الجديدة مرة اخرى نفسها وجها لوجه امام مؤثرات العولمة والتكنولوجيات الحديثة.

واذا كان مصطلح الرواية الجديدة عند الغرب يشير فيما يشير اليه الى جملة هذه القضايا السالفة، وربما بوجه ادق الى موقف الانسان من هذه التطورات وترجمة ذلك الى قضايا شكلية وفنية تمس صميم العمل الابداعي الموسوم تارة بالذاتية واحيانا بالموضوعية. ونتيجة لذلك نقر عموما بانه منذ الخمسينات والنص القصصي يشهد تحولات واضحة في بنيته وصلت الى ذروتها مع النص المعاصر، حيث تحول من فن الحكي الى فن يستوعب ادق تفاصيل حياتنا وخبراتنا الانسانية في صورة تقترب به من الفنون الاخرى.[1]

ان الكتابات السردية الحديثة اذا تقف اكثر ما تقف عند تلك الاشكاليات المتعلقة بطبيعتها ومرجعياتها المتعددة في آن واحد وفي مجتمع خاص مختلف كل الاختلاف عن المجتمع الاخر؛ المجتمع العربي. فهل ظهور الرواية الجديدة هذا هو ذاته عند الاخر باعتباره يؤسس بدوره الى مشروع ابداعي له اسسه الجمالية ومنطقه الخاص وعناصره الخارجية والداخلية؟

يوضع مفهوم الرواية العربية الجديدة عادة كمقابل اصطلاحي لمفهوم Nouveau Roman الذي شكل قفزة نوعية في مسار الخطاب الاوروبي. واذا كانت الرواية الجديدة الاوروبية قد انتهكت شكل الرواية الغربية؛ بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصبغتها الكلاسيكية ايضا، وعبر الغاء حضور الشخصية الروائية او الغاء الحركة في الزمان او جعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي. فان الرواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار وثابت.[2] وهذا بالاستناد الى ما يذهب اليه **ريمون جان** من كون صفة الجديدة التي توصف بها الرواية، او جزء منها على الاصح، في الوقت الراهن، ليست في الحقيقة لا افضل ولا

---

[1] رمضان بسطاوس محمد. اسئلة السرد الجديد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص: 199.

[2] ينظر حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص ص:15-16.

اسوأ من الوصف الآخر، والوصف الآخر هنا، هو التقليدية اي الرواية التقليدية.[1] فان الرواية العربية بدورها شهدت تغيرات وتطورات عديدة، منقلبة بذلك على نمط السرد التقليدي واطره الثابتة؛ الاسلوبية منها(احادية الصوت، استئثار الوصف في المكان والزمان...) والمضمونية(النزوع الاديولوجي للكاتب) والاجناسية ايضا. كان ذلك التطور نتيجة عملية طويلة الامد وعلى درجات متفاوتة.تقول **شهلا العجيلي** في معرض حديثها عن الرواية العربية: لا شك في ان الرواية العربية لم تظهر بهوية فنية مكتملة، اذ ولدت ومعها اثار لمكونات النثر الفني العربي، من مثل المقامة والسيرة، ذلك ان المرجعية الفكرية لكتابهالم تكن واضحة، ولم تكن نظرية الرواية حاضرة انذاك في فكر النقاد، كما لم يمتلك المبدعون انئذ الخبرة التاريخية في قراءة الرواية وكتابتها.[2]

وبذلك فالخطاب الروائي العربي الجديد يعني فيما يعني – هو الآخر– النصوص الروائية التي تؤشر اجمالا على تغير في الحساسية الادبية، وتراهن على نسج فضاء روائي لايستنسخ المتداول من الانساق التخييلية والامتدادات المرجعية. اي تلك النصوص التيخرجت عن مواضعات القص التقليدي... انها تعيد النظر في نسيجها وادواتها السردية والخطابية عبر منطق "الحداثة" كتصور وكمفهوم بدا بالتبلور بعد هزيمة 67.[3]

جرى اذا استعمال مصطلح الرواية العربية الجديدة للتفريق بين نمطين في الكتابة؛ تقليدي/قديم وحديث/جديد، وكذا للتفريق بين آليات كتابتهما. والقول بانفصالهما امر غير وارد ومنطقي؛ يقول **محمد برادة** في الرواية العربية والتجديد: لاجل ذلك فاننا نستعمل مصطلح الرواية الجديدة لتوصيف عناصر شكلية ودلالية موظفة بطريقة بارزة، من دون ان يعني ذلك بالضرورة ان هذه العناصر لم توجد من قبل، في نصوص روائية سابقة زمانيا. الا ان كيفية توظيفها وسياق انتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين، تبدو معهما "جديدة"

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ص:85.

[2] مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ص:17.

[3] ينظر حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:13.

بالقياس الى فترات ماضية من تاريخ الرواية.[1] ليؤكد ذلك بوضوح **حسن لشكر** في تحليله للرواية العربية الجديدة بالقول: لقد مس التجديد كل عناصر المعمار الروائي وسجلات الكلام وطبيعته ووظيفة الكتابة. فقد اصبح النص الروائي خبرة جمالية ونسقا فنيا وابداعيا ذا نكهة خاصة، ولكنه مع ذلك لم يضع قطيعة مع مرجعياته الواقعية وابعاده التاريخية. فهو يعمل على اعادة انتاج التاريخ والواقع وينميهما في قالب روائي منفرد وعبر شبكة من العلاقات الدلالية والبنائية، بحيث نجد انفسنا – في الغالب– امام مجتمع روائي لصيق بالواقع يعيد صياغته في بناء تخييلي خاص.[2]

وجد الروائيون العرب اذا في هذا المتنفس الجديد وفلسفته وتقنياته ما يساعدهم على اثراء انتاجهم وتخصيب عوالمهم الحكائية وبذلك صقل تجاربهم الابداعية الذاتية والموضوعية. بل وجدوا في قضايا المجتمع العربي وتعدد قضايا الفرد ما يمدهم باسئلة لا حصر لها حــولالعلاقة بالذات والتاريخ وعلاقته بالاخر الغربي وحضارته. قضايا الرواية العربية اذا هي بشكل او باخر قضايا المجتمع العربي في العصر الحديث، عندما انتبه العربي الى نفسه منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجد نفسه محاطا باسئلة لا حصر لها حول ذاته ووجوده في علاقتهما بالعالم المحيط.[3]

شكلت قضية اللغة بالموازاة مع ذلك هاجسا وراهنا لدى المبدع العربي الحديث كما المبدع المنتمي الى الرعيل الاول، لذا كان لزاما عليه ان يطوع هذه اللغة لكي تتماشى وزمن وروح العصر، انها تكتسي اهمية قصوى في تشكيل ملامح النص السردي واقرانه. زاد من ذلك الاهتمام اكثر فاكثر تلك الاكتشافات النقدية التي اضفت الى كون التعدد اللغوي يكتسي اهمية قصوى في تشكيل ملامح النص الروائي عن طريق تفتيت احادية الصوتية والدلالية وتحويله الى فضاء بشع بلغات متعددة ومتباينة ذات انتماءات اجتماعية وثقافية واديولوجية

---

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:47.

[2] حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:14.

[3] سعيد يقطين. قضايا الرواية العربية الحديثة الوجود والحدود. ط1، 2012. دار الامان، الرباط، المغرب، ص:09.

مختلفة... لم تعد الرواية جنسا احاديا قابلا للنمذجات الثابتة، بل اصبحت مفهوما ديناميا، مخرقا بالاصوات المتنافرة واللغات المتعددة المتصارعة، ومسرحا حيا لتناسل وتفاعل العلامات المختلفة.[1]

يرى **عبد المجيد الحسيب** ان اهمية المحاولات التاسيسية للسرد العربي الحديث تكمن في قدرته على تطويع اللغة وترويضها مع لغة الحياة التي تمور بالتنوع والتعدد والتجدد، وبذلك التاسيس لفن سردي جديد ومغاير للمالوف اللغوي. فلا عجب ان اخذت قضية اللغة حيزا كبيرا مقارنة بباقي القضايا في الرواية العربية الجديدة. وشكلت معركة قوية بين الرعيلين؛ خاصة ما تعلق منها بالهوية الوطنية والعربية التي تعيش في ظل تلك الثورة المعرفية في علوم الانسان والمجتمع وفلسفة الخطاب وتحليله.[2] ما ادى الى تلك المحاولات في تحديدها وتطويرها في الخطاب النثري المعاصر؛ اذ يقول احمد محمدالمعتوق ان صراع اللغة العربية لم يعد مقصورا في حاضرنا الراهن على التنازع الداخلي بينالفصحى منها والعامية الدارجة، كما كنا نتعهد من قبل، ليقتصر على التساؤل عن ما يمكن ان يكون وسطا بين الفرعين او المستويين المتنازعين، وانما اصبحت هذهاللغة في طل التحولات والتغيرات والاضطرابات الحضارية المعاصرة تواجه صراعا اكثر حدة وخطورة. ذلك هو صراعها مع اللغة او اللغات الاجنبية الدخيلة.[3]

في حقيقة هذه الدراسة التي تؤسس لخصائص اللغة السردية/الخطاب نقر بان رصد كل التمظهرات الحداثية في النص الروائي يبقى امرا صعبا، كون الاختلاف ايضا يكمن في المبدعين انفسهم قبل ان ينتقل الى نصوصهم ولا ننسى المدارس الادبية. كل ذلك يقودنا الى الاعتراف منذ البداية انه لا يمكن حصر وتحديد كل العناصر والبنيات التي تصوغ عملية

---

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:01.

[2] مجموعة مؤلفين. اللغة والهوية في الوطن العربي اشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ط1، 2013. المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ص:149.

[3] احمد محمد المعتوق. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. ص:15.

التجديد، فما يزال التجريب مستمرا، وما يزال البحث عن قيم كتابة جديدة قائما، ولكل كاتب تصور خاص حول الحداثة الروائية وحول الانجازات النصية. كما ان الاطار الزمني الذي يحتكم اليه المتن يمتد من منتصف الستينات –باعتبارها علامة خارقة وحاسمة في مدونة الرواية العربية– الى الآن. وهي مرحلة زمنية تبلغ اربعين سنة من العطاء الروائي وتغطي مساحة جغرافية واسعة. وبذلك لا يمكن تحديد كل التجارب والوان التجديد والتحديث الروائـي.[1]

وبالرغم من ذلك يمكن ان نخرج بالراي القائل ان هذه الاعمال التجريبية وعلى اختلاف قيمتها الجمالية والفنية، ساهمت في تكريس اسس الكتابة الجديدة في الوطن العربي، ساعدها في ذلك العديد من العوامل منها تطور الصحافة وانتشار دور النشر والممارسة الفعلية لما يعرف بالتجريب الذي يجمع بين طياته كل ماهو فني وجمالي واسلوبي ذاتي وكل ما هو موضوعي. وعليه فان الرواية العربية الجديدة تعيش فيما تعيشه محاولة لتكسير تلك التراتبية السردية والخروج من النمطية السردية فعلا لا قولا. ولكن عبر ماذا؟

1-4-1 الرواية العربية الجديدة والتجريب.

غدا مبحث الكتابة الادبية سؤالا نقديا ملحا يطرح اشكاليات عديدة تتعلق بالتنظير والفهم المتعلقين بالعمل الادبي. واستحالت الممارسة النقدية بذلك مساءلة لطرق كتابة العمل الادبي وتشكلات صيغه التعبيرية خاصة في الكتابة الروائية الاكثر انتشارا ورواجا اليوم والتي ارفد لها النقاد مصطلح ديوان العرب الحديث. ومن ثم فان الشكل الروائي العربي الجديد يتشكل بعبارة **ريكاردو** من كتابة المغامرة الى مغامرة الكتابة عبر ما يعرف بالتجريب.[2]الذي يشكل في السردية العربية المعاصرة توجها يكاد ان يكون مهيمنا في مجالي القصة القصيرة والرواية بعبارة **الطاهر روابنية**.

---

[1] حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:14.

[2] ينظرعبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ص:03.

إن التجريب برز بسرعة وآلية كبيرة على مستوى الكتابة القصصية من خلال العمل على تقويض مفهوم الشكل التقليدي الخطي، واعتماد الشذرات والتداعي الحر، وتقطيع الزمن، واستخدام تقنية تعدد الرواة والصيغ، ايذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد[1]وبذلك فقد طبع التجريب الرواية بخصائص لم تكن متوفرة او غائبة شيئا ما، كما طبع الروائيين بروح التجديد وعدم الرضوح لنموذج قار وثابت حتى ولو حديثا.

إن كلمة تجريب كلمة واسعة المعاني لا يمكن تلمسها في معنى واحد ووحيد، ولعل كل كاتب يفهمها وفق فهمه للتجريب نفسه، ومستوى التعامل معه. يقول **يوسف القعيد**: انا لست مغرما بما اكتبه، بالعكس انا مغرم بتجاوزه. ويضيف **عبد الرحمن مجيد الربيعي** في الاطار نفسه: انني لم انشد او ارتضي الوقوف عند انجاز معين اتوصل اليه، اذ ان كل انجاز يجب ان يتبعه بحث دؤوب عن اصالة اخرى... وهو جزء من مواصلة العملية الابداعية واشكالاتها.[2]

يحتاج مصطلح التجريب بعد هذه الحقائق والشهادات الى تحديد وتمييز، انه ينم عن قضايا شكلية وفنية. بل كثيرا ما اقترن بمجالات عديدة فاتسع استعماله بدلالات متعددة، وصياغات لغوية واصطلاحية مختلفة؛ ولعل **اميل زولا** هو اول من ربط كلمة "تجريب" بالرواية في كتابه المعروف الرواية التجريبية 1879. الا ان هذا الاستعمال الاول اقترن بمشروع **زولا** الرامي الى بلورة المذهب الطبيعي للوصول الى العلمية في الادب، على غرار ما انجزه علماء الطبيعة والطب.[3] فهو بهذا يرمي الى ادخال الادب مجال العلوم المنتشرة في زمنه ذاك، وبذاك قيامه هو الآخر على الفرضية والملاحظة وصولا الى الاستنتاج، وربط الصدق الادبي بالصدق العلمي.

---

[1] سعيد يقطين. قضايا الرواية العربية الحديثة الوجود والحدود. ص:63.

[2] حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:15.

[3] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:48.

شيئا فشيئا بدا مدلول الرواية التجريبية هذا ياخذ ابعادا اخرى، وذلك بعد دخول الادب مجال النظرية الادبية، وتوجهت الانظار اكثر نحو غائية اللغة والكتابة وعلاقتهما بالواقع والتاريخ. وقد استطاع الكاتب الامريكي **هنري جيمس جويس** انجاز الاعمال الاساسية الاولى المتجهة نحو البحث المتمايز عن عالم الوعي، والى التقديم لمنظور الرؤية باعتباره العنصر المحدد لبنية الرواية؛ ففي روايته الشقراء والاناء الذهبي امثلة على كيفية افتقار الحدث لحساب التصوير التفصيلي لردود الافعال الروحية. لقد كان زعماء هذه الثورة الادبية التي تواصلت حتى النهاية هم مارسيل **بروست وجيمس جويس وكافكا**.وبتعبير آخر ما دامت العلاقة بين اللفظ والشيئ لم تعد علاقة احالة تعادلية بينهما، فان التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادي، واصبح تاثيرا على غياب اكثر منه تعبيرا عن حضور كلي. وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الادب، هو ما شرع الابواب امام ثورة لا متناهية في مجال التعبير الادبي، وابتداع اشكال بوساطة التجريب، اي ان كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية او الشعرية.[1]

يكمن التجريب اذا في منطلقه الغربي وبالاستناد الى رواده وانتاجهم العالمي، في وجوب مسايرة ومواكبة المبدع لمستجدات العصر عبر الكتابة؛ وفي ذلك يجب التفريق بين التجريب الصادر عن وعي نظري بتلك المستجدات فيما يعرف في الرواية الجديدة بروح العصر وتيار الوعي. وبين تجريب قائم على محاكاة هذه التجارب عن طريق الحدس؛ فرواية التجريب ولا سيما القائمة على تيار الوعي لم تعد تعنى بالترتيب النمطي العقلي المتسق ببداية ووسط ونهاية، بل كسرت القوالب... ولا يعني هذا الغياب التام لها[2]انه وعي حداثي بالكتابة واقتحام لتخوم الكتابة، حيث لا حدود لها، بل انها كنص مفتوح ينفتح على كل الموضوعات والنصوص الاخرى الهامشي والشارد واللامفكر فيه.

---

[1] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:48.

[2] حسن عليان. الرواية والتجريب. مجلة جامعة دمشق، عدد 08، 2008. ص:83.

بفضل هذا المفهوم لمصطلح التجريب، لم تعد الرواية العربية تقبع داخل اقبية النمذجات الثابتة والمفاهيم القارة؛ اضحت الان مفهوما ديناميا على الرغم من ذلك الاختلاف الطفيف والحاصل حوله اجراء وتطبيقا؛ فهناك من يصطلح تسمية الادب التجريبي او الكتابة المضادة في تونس. الى الحساسية الجديدة في مصر والمغرب. وصولا الى الرواية الجديدة في الجزائر او المذهب التجريبي. **فادوارد الخراط** يلح في خضم تامله حول التجريب السردي، مفهوم الحساسية الجديدة في مقابل الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب، وهي صياغة اتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التقليد(الحساسية القديمة) داخل السياق الادبي العربي...[1]كما يلح بن **جمعة بوشوشة** القول بان راية التجريب، تستمد ابرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات، التي تضفي عليها مياسم الكتابة المغايرة للسائد السردي، والمتميزة عنه. بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الاضافة النوعية، والتي تتفاوت من كاتب الى اخر، الا انها تبقى دليلا معبرا على الكتابة المضادة.[2]

أيا كان الشأن المفاهيمي والإصطلاحي فإن التجريب منح الرواية العربية أفقا آخر في الفترة المعاصرة، سواء على المستوى الشكلي اين اصبح النص الروائي يمارس تقنيات عديدة كالبياض وتقسيم الرواية الى عناوين فرعية منفصلة وتداخل بعض الفنون... واما على مستوى المضمون كإدخال قصة داخل قصة او العمل على مبدا الثنائيات بالاضافة الى هلامية الزمن وما الى ذلك.

إن الرواية التجربية هي رواية الحرية اذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر... يمكن الآن ان نلاحظ المد التجريبي في الرواية العربية قد افرز اكثر من اتجاه واحد، الى درجة ان الابداع في فن الحكي تضحى موسوما بنزعة مستمرة الى التجاوز وهدم الحدود وامسى مؤمنا بحرية الخلق والاشياء.[3]ومؤمنا بان للشكل

---

[1] عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ص:04.

[2] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:20.

[3] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:50.

ايضا اهمية في تخصيص دلالة النص، وضبط لعبة الاضاءة والتعتيم، واستدراج القارئ الى الاقتراب من دلالات ومعان معينة تخايل الروائي ويريد الايحاء بها عبر سيرورة فنية ملائمة[1] كالتي حملتها النصوص الرائدة **لصنع الله ابراهيم** في تلك الرائحة، **وغالب هلسا** في الضحك، **والياس خوري** في الجبل الصغير، **وواسيني الاعرج** في مملكة الفراشة...

تبدو الرواية التجريبية اذا الشكل الابداعي الاكثر حضورا، والاكثر استحضارا للفنون والاشكال التعبيرية. وما ذلك الا بفضل التجريب الذي جعل هذا النوع اكثر رسوخا وغنى باليقينيات وطرق بناء الشخصية والاحداث والازمنة والاوصاف، بل الفنون الاخرى كالموسيقى والسينما والمسرح. كما تبدو هذه التجارب تتميز بالتنوع والتحول.

واذا ما قابلنا التجريب في هذا المستوى المعلن عنه، بالمستوى السابق عليه نشاة. امكننا القول انه عرف اختلافا؛ فهو ظهر في الثقافة الغربية كنتيجة حتمية لتطور روح العصر والفكر والسعي الدؤوب لمواكبة الانتاج الادبي لمراحله التاريخية. في حين كان ظهوره في الثقافة العربية مرتبطا بامرين اساسين: اولهما هزيمة حزيران 1967 وتغير التفكير العربي نحو الرهانات الحديثة وسبل مقاربتها، او ما يعرف بصيغة الكينونة والبحث عن اشكال جديدة كما اسثمره **محمد برادة**. وثانيهما ذلك الانقياد/بعض الاحيان لتلك التاثيرات التي افرزتها التجارب العالمية؛ اما ترجمة او تاثرا او محاكاة.

ولكن مهما يكن من أمر الاختلاف هذا، نقر بان التجريب وعي في بادئ الامر وتقنية فيما بعد بضرورة العدول والانزياح عن السائد السردي من خلال اللعب بالتقنيات السردية والبناء الفني لجسد العمل، الذي اخذ مسميات مختلفة تصب في قالب واحد من مثل الرواية الجديدة، السرد الجديد، الحساسية الجديدة، الادب التجريبي، الذاكرة الجديدة، الكتابة العابرة للانواع. اذن يمثل التجريب الابداع ثنائية يحكها التعالق الجدلي والتكامل، فالتجريب

[1] محمد الباردي. انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة دراسة. ص ص:245-246.

المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها، وذلك لما يتوفر عليه من سمات فذة وافاق غير محدودة، تعود في جوهرها الى طبيعته الباحثة باستمرار عن المغاير.[1]

اذا كان البحث اضفى الى ميلاد الرواية الجديدة، فهو ايضا ادى الى ميلاد التجريب ضمن هذه الرواية الجديدة. ليكون بذاك أحد افاق الحداثة الروائية، وأحد اسئلتها ورهانا من رهاناتها. وان كان من العسير اعتبار التجريب حداثة، بحكم انه يمثل تنويعا في مركبات النص السردي وبحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي.[2]وبخاصة تلك التجربة التي عاشتها الرواية المغربية كمقابل للمشرقية والغربية. وان نموذج الرواية الجزائرية مثلا كشف لنا عبر مدونته انخراط عدد من نصوصه في مذهب التجريب وان تفاوتت درجاته وشروطه وآلياته المستثمرة للتعبير عن الاشكاليات الناتجة والتي ما فتئت تشهدها الساحة والمجتمع الجزائري منذ الاستقلال الى الآن.[3]

كما ان اسئلة المتن السردي في هذه النصوص الجزائرية، كنصوص **واسيني الاعرج وبوجدرة والحبيب السائح وجيلالي خلاص والطاهر وطار**، مضافة الى نظيرتها المغربية المكتوبة على ايدي كل من **محمد عز الدين التازي واحمد المدين ومحمد برادة وبن سالم حميش**. ووصولا الى **احمد ولد عبد القادر وموسى ولد امينتو** من موريطانيا. **واحمد ابراهيم الفقيه وابراهيم الكوني** من ليبيا. **وصلاح الدين بوجاه وابراهيم الدرغوثي واحمدعلي اليوسفي** من تونس. تكاد تكون متشابهة لتشابه القضايا التي كانت تمر بها المنطقة، وان كانت تحمل اختلافا طفيفا خاصة في توظيف المعنى الاديولوجي او السوسيولوجي لمصطلح التجريب.

نقول ايضا ان التجريب يبقى سؤالا قارا ومشروعا يؤسس منطقه الخاص في البيئة العربية. واذا كان يعني في مفهومه التقليدي رد فعل تجاه النقد وارائه، وانه لا يعدو ان يكون

---

[1] بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص:19.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

[3] نفسه، ص: 20.

موضة زائلة على حد تعبير **محمد امنصور**. فانه في مرحلة من هذا الامام ارتبط ارتباطا وثيقا بالاديولوجيا خاصة السبعينات والثمانينات؛ لا لسبب الا لكون اي تعريف لاي موضوع لا بد ان لا يشذ عن هذه القاعدة الاديولوجية التي حكمت الاقطار العربية وهي تحاول ان تنتقل من مرحلة الاستعمار الى بناء دولة اجتماعية تخلق مقاييسها من ذلك التلاءم بين الظروف الجديدة والتعابير المتولدة عنها وبذلك بالتجريب لا يعدو ان يكون وسيلة.

ما ان دخل هذا المصطلح حقل الفن وجميع الاجناس، وبعد ان اخذ مشروعيته اكثر من المرحلة السابقة. حتى اصبح مصطلحا يتجاوز دلالته اللفظية الى تصورات فكرية تظم بين طياتها جميع الاطياف والاراء السابقة؛ يقول **محمد امنصور** في النتيجة تلك: يتاسس التجريب كمشروع له منطقه الخاص واسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية. ومن تلك الاسس رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدا الانفتاح الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية... ان قوة مصطلح التجريب تكمن –من جهة– في اقتحام الحقول الفنية له واكسابها اياه طابع الاشتراك البنيوي. و–من جهة اخرى– في كونه يظل متحركا(اي التعريف) ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها.[1]

1-4-2 اتجاهاتها.

لما كانت الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة، معنى ومبنى، فقد اطلقت عليها تسميات عديدة منها: رواية اللارواية Anti Novel والرواية التجريبية Experimental Novel ورواية الحساسية الجديدة... والرواية الشيئية والرواية الجديدة New Novel . ويبدو أن تعدد المصطلحات يؤكد ان الرواية الجديدة لا تندرج في افق محدد ووحيد.[2]نقول ذلك بالاستناد الى التجارب الروائية المتباينة المرجعيات التي يقول عنها **يوسف القعيد:** طبعا نحن لم

---

[1] محمد امنصور. استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة. ط1، 2006. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص:77.

[2] شكري عزيز الماضي. انماط الرواية العربية الجديدة. ط1، 2008. المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ص:14.

نجتمع ونضع خطة، ان يكتب **جمال الغيطاني** تراثا، وان امسك انا الهموم السياسية. لم نقم بخطة، لكن هذا اتى من تفردنا وذواتنا ومظرة كل منا الى الفن الروائي التي هي ايضا مختلفة بالضرورة عن نظرة الآخر... ليجاريه الحديث **عبد الرحمن منيف** قائلا: ليس لنا شيخ، وليس لنا طريقة، وهذه ميزة لنا نفتخر لها، ويجب ان نحرص عليها، فاعتبار ان الرواية، بمعناها السائد، خاصة الغربي، فن جديد، يجب ان نفسح المجال امامها، وان نفتح كل الطرق والامكانيات، لان في هذا المكان يمكن ان تتطور وتنمو، ويمكن ايضا ان تجد طريقها الخاص، رفعتها المتميزة، واضافاتها الحقيقية، وبالتالي تميزها الحقيقي في الرواية العالمية وان تكون اضافة هامة وجادة.[1]

ان الرواية العربية الجديدة اذا لا تعني اتجاها واحدا، بل انساقا تجريبية متباينة ومتعارضة تباين الذات مع نفسها وغيرها، مع محيطها المحلي والعالمي، مع ارثها الثقافي والمعرفي في مقابل اشكال رسمت قوانين السردية العالمية. وتسعى هذه الانساق الى عالم- ولو محكي- يزخر بتعقيدات تحقيق الرؤيا الفنية والقيم الجمالية عن طريق الانطلاق من بداهة الفعل الى منطق تعقيده الادبي والجمالي والانساني فيما يعرف بالتجريب.[2]الذي اضحى نزوعا فعليا في الرواية العربية الحديثة وفي فترتها المعاصرة تحديدا اين نلمس مايلي:

1- اتجاه حداثي يوغل في مدارات التجديد، ويراهن اساسا على الاستفادة من النسيج الروائي العالمي. وقد دفع بالتجربة خارج حدود التردد والمحافظة حيث عمل على اعادة بناء المتخيل الروائي بمفهوم حداثي وظيفي مغاير يفجر الطاقات الحكائية ويطرق دروبا روائية جديدة[3]كان قد تطلع عليها من خلال قراءة عيون تلك الابداعات. وفي هذا النوع يكون سرد الافكار بالاحداث او في الاحداث على حد تعبير النقاد.

---

[1] ينظر حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:172.

[2] ينظر وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الادبي. ص: 81.

[3] حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:18.

يحاول اصحاب هذا الاتجاه الاقتداء بالرواية الغربية، وبخاصة منذ ظهور المشروع الحداثي فيها، ولكن بنكهة محلية تعود الى التراث فتستقرئه. وبذلك برزت كتابة تؤالف بين الروح الاحيائية والرغبة في التحديث، بين السرد التراثي والسرد الحديث، ليظل التجاذب قائما بين متن وهامش او هوامش، بل قد يتحول الهامش، كما هو الشان في حدث ابو هريرة قال... الى بعض من المتن، وان حافظ هذا الاخير على الصفة المحورية. يقول **سعيد يقطين:** يمكن ان ندرج في هذا الاتجاه صنع الله ابراهيم، جبرا ابراهيم جبرا، غالب هلسا، محمد برادة، الطاهر وطار... فكلهم حاول استعارة الاشكال الغربية في الكتابة، مع الحفاظ قدر الامكان على النصوص التراثية لما لها من ثراء وعمق، فهي تمام هذه الثقافة وكليتها.[1]

نختم لهذا الاتجاه بقول **مصطفى الكيلاني** انه مهما اختلفت الرؤية في توظيف الحوار بين التراث والحداثة في النصوص، فقد اشتركا معا، كل من موقعه، في اداء عمل سردي اتفقت بعض القراءات على تنزيلها ضمن خانة الرواية... او على الاحالة على بداية السرد العربي الحديث.[2]

2- اتجاه يسكنه هاجس التجديد وتجاوز الاشكال السائدة عربية كانت ام اوروبية، وبناء على ذلك يطمح لصياغة نسق روائي جديد، او ما يعرف عند النقاد بتجربة الانكتاب السردي؛ وذلك بخوض مغامرة التجريب الروائي بدءا من ستينات القرن الماضي الـــى اليوم.[3]فلا هامش يطغى على النص ولا مركز ايضا. والعلاقة القائمة بينهما والمعروفة من قبل وفي النوع السابق تم تفكيكها مع الابقاء على طرفيها؛ مثل له **الياس خوري** في ابواب المدينة **ومؤنس الرزاز** في الاعترافات **وواسيني الاعرج** في مملكة الفراشة. استطاع هؤلاء

---

[1] محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ص:42.

[2] مصطفى الكيلاني. الرواية العربية والنقد. ط1، 2010. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ص:45.

[3] مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ص:35.

الكتاب ان يطوروا اساليب الكتابة من شخصيات متعددة الامزجة والطبائع، ومواضيع مستحدثة في البيئة العربية.

إن أهمية هذا التوجه تكمن في كونه أدى إلى ارباك المتن بالهامش والهامش بالمتن، والتوجه نحو ضرب جديد من المغامرة حد التضحية بالحكاية التي هي اساس العمل السردي قديمه وحديثه. لذا لم يطبع هذا الانتاج بالسكون، بل ظل يجرب ادوات وموضوعات ولغات تستجيب في كثير من الاحيان لدواعي التغيير.

3- إذا كان النهجين السالفين يقومان على صياغة عوالم حكائية جديدة، تجمع بين المتخيل والحقيقي، وتمثل كل ذلك على لسان ذوات ساردة غير ذات المؤلف. فان هذا المنحى السردي يقوم على اساس مغاير تماما؛ فقد توج هذا المنحى السردي باعتماد الحدود بين السارد والمؤلف وتوظيف البعد السيرذاتي في المتن الروائي الجديد، وفسح المجال اكثر لذات الكاتب بالظهور علنا في مسرح الاحداث انطلاقا من كون السيرة الذاتية تسرد عبر صوت واحد معلن الهوية، بينما تسرد الرواية عبر ثلاث اصوات هي كاتب النص، الروائي، والراوي العليم البطل المتحرك فوق مسرح الاحداث.[1]

تقبع تجارب عربية لا حصر لها ومنذ بداية دخول الرواية العربية ومن الحداثة وزمن التجريب، وبصورة معلنة ومضمرة هذا البعد السيرذاتي. بتصريح من الكتاب انفسهم او ابطالهم، اما في بدايات كتاباتهم او فيما تلاها من قراءات نقدية؛ فنص زينب **لهيكل** والحب في المنفى **لبهاء طاهر وجمال الغيطاني** في التجليات والاعرج واسيني في سيرة المنتهى دلائل واضحة وقوية على دخول الرواية العربية عالم التجريب السيرذاتي. يقول **بهاء طاهر**: الروائي موجود على نحو ما في كتاباته، انا لم اكتب على نفسي بنحو مباشر، لكنني لا الغى تواجدي او بالاحرى توزعي في بعض(ولا اقول كل) شخصيات رواياتي. ويضيف **صنع الله ابراهيم** في تلك الرائحة: ان تلك الرائحة تشهد قرائنها النصية واحالاتها الرمزية

[1] محمد عبيد الله. السرد العربي اوراق مختارة. ص:240.

والمرجعية من التجربة الذاتية، روايتي مستمدة في اغلبها من الحالة النفسية والوقائع التي عشتها بعد خروجي من السجن مباشرة.[1]

ونحن نحاول ان نحيط بهذا الخط التجريبي في المتن العربي، لا يخفى ان الرواية في علاقتها بالسيرة تتمظهر عبر شكلين اثنين؛ شكل يتعلق بالزمن وتلك التذكرات، واخر يتعلق بالمكان وما يحويه من احداث مفصلية في تاريخ الكاتب او حت احد شخصياته. وبين هاذين المكونيين تنهض السيرة الروائية على اكمل وجه.[2]

1-5 خصائصها ومميزاتها.

رافق فن تطور الرواية منذ القديم تطورا مفاهيميا واصطلاحيا. موازاة مع هذا التطور كان لزاما لتطور اخر ان يظهر؛ يتعلق الامر بما تحمله الرواية الجديدة في طياتها من مميزات وخصائص صيغت بها وفي منشئها الغربي او في امتدادها العربي. من ذلك نذكر ما يلي من تلك الجماليات التي افرزها التجريب بمختلف مستوياته:

1- الرواية الجديدة غير عدوانية بشكل حاد مع جذورها التقليدية[3]فهي لن ولم تظهر بهوية مكتملة الا اذا ولدت معها اثار لمكونات النثر الفني والشعري القديمين؛ فبالاستناد الى النصوص الاساس في الثقافة الغربية ثم ميلاد الرواية بمعطياتها الحديثة. وعندنا نحن العرب ايضا لا احد بامكانه انكار تلك الانجازات في الانتاج الحالي.

اذا يمكن القول ان الهوية الفنية للرواية تشكلت من اجتماع هذه التحولات والانواع، لتصير نموذجا للكتابة عبر النوعية ومع الحفاظ على الحدود الصغرى لنوع الرواية. وهذا لا يعني مطلقا ان الهوية نتجت من مغامرة شكلية محضة، بل كانت مرجعيات التحول او التجاوزبين الاجناس الثلاثة في النص الروائي: الغنائي والملحمي والدرامي حاضرة وفاعلة في البنى

---

[1] ينظر حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص ص:40-46.

[2] نضال الصالح. المغامرة الثانية دراسات في الرواية العربية. ص:59.

[3] ينظر مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ص:183.

الثقافية – الاجتماعية التي ينطلق منها النص؛... اذ تاتيها الغنائية من الشعرية... وتاتي علاقة الرواية بالملحمي من خلال النزوع الملحمي في الرواية التاريخية... وتاتي الدرامية في الرواية من تعدد الاصوات او الرؤيات واختلافها الى حد التضاد، ثم صراعها وهكذا.[1]

2- الرواية الجديدة اول نوع روائي في تاريخ الرواية، يبحث عن جمهور خاص، وتحاول تاسيس جماعة ذات حساسية خاصة وبشكل معتمد.[2] كان لها هذا بعد الهزة العنيفة التي مست نظام الطبقات؛ لذا وسمت برواية البرجوازية كما وسمت برواية الانسان المثقف والواعي عندنا نحن في البيئة العربية. انها عمدت الى معالجة جلالقضايا.

3- ان الرواية الجديدة عموما، مع بعض الحالات القليلة السابقة عليها تسعى لتقديم فعل الكتابة بوضوح وثبات، كنوع من اللعب.وهي بذلك اصبحت الاكثر مقروئية وحضورا على قوائم دور النشر... اننا بالامكان التمييز بينها والتقليدية من خلال اسس استخدامها للخرافة واستعدادها لان تسمح لفعل الخلق بابراز وعي الذات، وان تستغل ذلك الفعل بحب وباحساس باللعب. وفي الاصل فهي اكتسبت هذه الطبيعة لعدة اسباب؛ من بينها طبيعتها السيالة واقترابها من الحياة وتعبيرها التفصيلي عما يحسه الناس من تعقيدات الحياة المعاصرة، والاكثر من هذا ميلها التام الى آلية التجريب. يقول **الان روب غرييه:** وكل ما يسطيع ان يلمح طبيعة التغيير الذي حدث. ففي الرواية الاصلية كانت الاشياء والحركات التي تستخدم كقوالب للعقدة مختفية تماما تاركة مكانها للمعاني... ولكن هاهنا فان معانيها واضحة، ولكنها(المعاني) الى معضلة فائضة بدلا من ان تستحوذ على اهتمامنا... ينبغي ان محاول بناء عالم اكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات.[3]

---

[1] مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ص ص:18-20.

[2] مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ص:187

[3] الان روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. ص ص:28-29.

2- الرواية العربية الجديدة والحوارية.

مما سبق امككنا القول ودون تحفظ ان الرواية الغربية بدات تفرض حضورها الفعلي والاجناسي والنظري بامتياز مع بداية القرن الثامن عشر الى يومنا هذا، وبخاصة بعد شيوع ما يعرف منها بالرواية الجديدة وامتداداتها غبر المحلية. ساعدها في ذلك بناؤها الفني المتميز بشمولية الحياة وعنفوانها، ومواكبة الكتاب لتلك الشمولية والعنفوان عن طريق البحث المستمر والدؤوب عما يسقل تجاربهم الابداعية بكل واقعية فنية.

وهكذا تحول السرد من حوادث تسلسل زمنيا الى مشاعر تنبثق دون اعداد مسبق من داخل النص البشرية، واصبحت الرواية همد فرجينيا وولف وجيمس جويس وغيرهم تتكون في غالبهم من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة... ولم تعد الرواية تيمات مالوفة عن الحب والملهاة والماساة والغنى بعد الفقر... بل اصبحت استكشافا لخبايا لم تطرق من قبل... وهذه هي اهم علامة في تطور الرواية[1]لا من حيث اسلوبها ولا من حيث العلاقة بين كاتبها ونصه وقارئه.

ان هذه المسيرة في تطور الرواية الجزائرية تركز على الترابط الوثيق بين جنس الرواية واللغة كمكون قار وثابت ورئيسي منذ القديم، انه لمن الطبيعي ان يحدث تطورا لغويا ما دام هناك تطورا مجتمعيا، وما دام هناك تطورا مفاهيميا. اليست اللغة العنصر الاساس في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني الى جانب العناصر الاخرى وتحديدا بعد الذي حل بها من جراء التجريب؟ كيف بامكاننا اذا مقاربة نصوص من الرواية الجزائرية الجديدة وانطلاقا من هذا المكون؟ هل نصل الى نتيجة مفادها انه حدث فعلا تطور في الخطاب الروائي الجزائري من تعدد الاصوات الى تعدد اللغات ودلالاتها؟

ان الملاحظ لتطور الرواية العربية المعاصرة يرى بانه نتاج مسار تاريخي طويل، تسارعت خطاه بدءا من عصر النهضة باعتباره الاسم الذي يطلق على حقبة التحرك والانبعاث

[1] محمد شاهين. افاق الرواية دراسة. ص:11.

الثقافي الفعلي في القرن التاسع عشر داخل حواضر ومدن الامة العربية. خاضهذا الجنس الفني صراعا كبيرا من اجل انتزاع الشرعية والاعتراف وكذا ازاحة هيمنة الشعر، ومقاومة الحساسية التقليدية الشديدة. فاستطاع هذا الفن الناشئ ومن بعد المكتمل ان يكرس نوعا من الحوارية بين مختلف الاجناس والفنون بدل منطق الهيمنة الذي كان الشعر يمارسه في حق مختلف الاجناس الاخرى.[1]

ان وجود الرواية العربية الجديدة محكوم اليوم بوعيها لتلك الحدود الفنية والاجتماعية، وعملها على تجاوز كل ذلك نحو نوعي سردي له مكانته الخاصة لدى كل مجتمع عربي شهد بناء الوحدة الديمقراطية قبل الاستعمار وبعده؛ فاذا كانت ميزة الاربعينيات هو الصراع مع المستعمر والرغبة في التحرر وبناء الوحدة والديمقراطية... غير ان الامور كانت تسير بشكل معاكس للطموحات والاحلام، اذ خرج الاستعمار وخلف وراءه حكاما ينوبون منابه في النهب والبطش وتحجيم الحريات وتكميمها... فضاعت احلام الوحدة والاستقلال وظهرت طبقات جديدة... وكان طبيعي ان تظهر الرواية بايقاع جديد قادر على التقاط التحولات والتعبير عنها واحتضان اسئلة جديدة تناى عن الاسئلة التي طرحتها المرحلة التاسيسية الموسومة بالصراع مع الاتجاهات الاحيائية الماضوية المتزمتة.[2]

ان اهم ميزة لهذه المرحلة التعبيرية، هو رصدها وتشخيصها الواقع العربي المتازم بكل تناقضاته وواقعيته؛ فرواية زينب على سبيل المثال ومن حيث هي دعوة الى جنس ادبي حديث، تشكل علاقة في جملة علاقات فكرية حداثية اخرى. انها مراة لنزوع فكري معين، اكثر منها علامة خارقة في جنس ادبي جديد، يعطيها وضعها دلالة مزدوجة، فتكون حيزا نوعيا يترجم افكارا حداثية، وتكون نصا ادبيا حداثيا بامتياز.[3]

---

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:01.

[2] المرجع نفسه، ص:27.

[3] ينظر فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ط1، 1999. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص ص:183-184.

من ميزات المرحلة ايضا تحقيق مكاسب مهمة على المستوى المحلي والعالمي، على الرغم من مقولة الالتزام والتقيد بالاصول والنصوص التنويرية(حديث عيسى بن هشام، حدث ابو هريرة قال، الف ليلة وليلة...) وما تحمله من سمات لغوية وفنية، انها غيرت من مفهوم الادب وآليات تلقيه، واكدت ضرورة استجابته للمجتمع؛ كون المبدع دائما يسعى الى تخصيص لغته الابداعية ضمن اللغة السائدة والموروثة وبصراع مستمر معها. كما ان الروائي المشدود الى تغيرات السلوكات والفضاءات والازمنة، يتخذ من اللغة الركن الاساس لتلمس هذه المتغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والاديولوجية.[1]

بهذا خاضت الرواية العربية مرة اخرى وفي سبيل تطورها، معركة ضد اللغة، ما ادى الى نصوصها بان تتميز بالكثافة اللغوية وتعدد في الاصوات والنغمات والايقاعات. ان الرواية ودون غيرها من الانواع الادبية تشع بذلك، وعليه فقد تحايث النص الجديد لغة لا يكون الا بها، ولا تكون على ما هي عليه الا اذا حايثها نبض النص، لتكون صورة عنه وتجسيدا له. لغة تقوض السائد وتمتهن القواميس وتستثمر امكانياتها المختبئة، متحولة الى لغة متعددة الاطياف ومتنوعة الاقمطة، يعلن كل قماط عن وجه لها لا يرقد في القماط الاخر.[2]

ان هذا العرض لتطور تقاليد الرواية العربية ربح رهانات جمالية وابداعية كثيرة، انطلاقا من تلك النصوص التنويرية وكتابات الرعيل الاول ووصولا الى الابداع المعاصر وخارطته المؤثثة. ساعد في ميلاد هذا الرهان وكسبه ظروف البلدان العربية. اننا نشير هنا ومباشرة الى اللغة كمكون وعنصر واداة ووسيلة؛ فقد تخلص الفن الروائي منقداستها وحولها الى اداة دنيوية ترتبط باليومي والاتي والمتغير الذي يناقض الثبات والاحادية. رهان ادى بالانتاج العربي الى بلوغ ما بلغه اليوم من الفنية والعالمية. يقول فيصل دراج: اذا كانت نظرية الرواية في شكلها الاوروبي، تذهب الى ماكس وفرويد ولوكاتش وهيدجر، فان نظرية الرواية

---

[1] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:54.

[2] ينظر فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ص:259.

العربية، وهي افتراض نسبي تكتفي بنصوص الروائيين لا اكثر. وهذه النصوص متنوعة بتنوع التجارب الروائية، والموزعة على تصورات متعددة، فهيكل يرى في الرواية كتابة حداثية وحيزا لنشر الافكار الحداثية، واميل حبيبي يزاوج بين الحكاية والسيرة الفردية الجماعية، وصنع الله ابراهيم يستقي التاريخي من اليومي، وادواردالخراط يناجي الروح ويتوق الى عالميوازي الواقع ولا يكتفي به...[1] ولهذا كان على هذا الجيل وما بعده العمل على تطويع اللغة وجعلها تعيش حياة زمنها وعصرها ووجودها، تعيش قلق الانسان الحديث وهي تشمل هذه الميادين السالفة بالرصد والتعبير. يعلق فوزي الزمرلي فيقول: وهكذا سلكت الرواية العربية مسلك الرواية الغربية، ثم تسارعت خطاها على ذلك الدرب، عندما دعم نجيب محفوظ مسيرتها، وقطع بها اهم الاشواط التي قطعتها الرواية الغربية.[2]

2-1 حوارية الرواية العربية الجديدة.

في ضوء الفهم السابق لعلاقة الرواية بالتحولات وخاصة اللغوية، تغدو الرواية الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه، وهي طريقة لم تتحد عبر الاحتفال العربي بالجنس الروائي الوافد فحسب، وانما بوعي كتاب حداثيين ضمنوا ذلك الجنس الروائي الحديث وعيا تاريخيا حديثا فاسهموا في تنوير الكتابة نفسها.[3]بخوض مغامرة التجريب. كانت اهم اضافة قدمتها المرحلة ولازالت تقدمها هو تفجير اللغة وتجديدها بشكل مدهش ومستمر. لتتعدد بذلك المرجعيات الثقافية والسلالية؛ يقول احد المهمومين باللغة والقضية: ولعل من اخص خصائص ادبنا مسالة اللغة، ازعم ان للغة دور يختلف قليلا عما للغة في الآداب الاخرى. للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة المطلق، اللغة تصور في كثير من الاحيان كانها هي نفسها المطلق أو هي تجل من تجليات المطلق... ولكنها بطبيعتها يجب ان تكون

---

[1] فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ص:317.

[2] فوزي الزمرلي. شعرية الرواية العربية بحث في اشكال تاصيل الرواية العربية ودلالاتها. ص:10.

[3] رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ص:76.

تجربة معاشة، خبرة انسانية، ايضا شيئا دائم الحداثة على عراقته.[1] ويضيف آخر: واذا ما شكلت اللغة العنصر الاساس في بناء الرواية وعالمها الفني مع باقي العناصر، فانها في المقابل تستمد قيمتها في الدرس النقدي بوصفها مادته الخام التي يقوم عليها التحليل المعاصر؛ فبارت مثلا يذهب الى ان اللغة تنطوي على الابداع الادبي تقريبا، هذا يعني ان الرواية هي بحث في اللغة. بمعنى اخر هي اساسا عمل حول لغة معينة، تجعل كل الشروط الاخرى مكملة لها. وبناء على هذا فالرواية تاسيس لغوي، ومشاكسة معرفية وجمالية تجاه اللغة في حد ذاتها.[2]

يرى **محمد صابر عبيد** في هذه الثنائية المحيطة باللغة(الكتابة والنقد) ما يشبه تلك العلاقة بين اللغة والفكر وفي اقصى تطوراتها، بل كثيرا ما تنهض الكتابة الفنية بنهوض العملية النقدية المصاحبة لها، ومن ذلك النهوض بالمكون هذا، خاصة اذا كانت العملية نظرية وتطبيقية في الان.[3] وهو ما ادى بتمتع الرواية بشكل مذهل؛ اذ استطاعت ان تنافس كل الاجناس الى حد اضحت مظهرا يلتبس مع مفهوم الادب... ومن خلال استثمار الحوار البسيط ولغة العامة يقول محمد ساري.

انطلاقا من هذه الاراء فاننا ملزمون بكشف علاقة النص الروائي باللغة، وما تلعبه الاخيرة من دور بارز في بنائه الحديث والمتميز بالتعددية ومن ذلك الحوارية بين هذه الاصوات، انطلاقا من الطريقة الجدلية التي قدمها **باختين** في تاكيده على الطبيعة المجتمعية للدليل اللساني(اللغة)، لذا لعبت اراؤه دورا كبيرا في تطور الدراسات النقدية والنظرية وداخل روسيا او خارجها، وشكل اكتشافه هذا حدثا ثقافيا مهما استقطب الكثير من الدارسين والنقاد.

---

[1] ينظر عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص ص:29-30.

[2] مشري بن خليفة. سلطة النص. ص:90.

[3] ينظر محمد صابر عبيد. تجلي الخطاب النقدي من النظرية الى الممارسة. ط1، 2013. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:96.

تشغل نظرية/نظريات الرواية حيزا كبيرا من كتابات الفلاسفة والنقاد والمنظرين ومحللي شعرية الخطاب، بالرغم من ان تاريخ النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيري متميز عما عداه من الاجناس، لا يرجع الى اكثر من القرن السابع عشر. ولا شك ان ما بوا نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية.[1]

ظهر باختين في سياق ثقافي وسياسي يتسم بالجمود والتحجر بسبب الحكم الستاليني الذي لم يكن يتسع الا للتيارات الدعائية والتبشيرية كالتيار الاديولوجي الذي كان مهيمنا على الساحة النقدية والثقافية... وفي مقابل هذا التيار كان هناك تيار شكلاني يبحث لنفسه غن فسحة للتعبير... وقد كان لزاما على باختين قبل شروعه في تشييد مشروعه النظري نقد نقض هذه التيارات مجتمعة والتاسيس لتصور جديد[2] ففيما يخص الاتجاه النفسي عند فرويد والقاضي بان اللغة عند الانسان غريزية لا تستهدف الا الاشباع والمتعة، وعليه يمكن ربط لا اجتماعية الانسان بلا اجتماعية غرائزه وبذلك فالانسان يعيش منعزلا. وهي فلسفة بيولوجية عضوية تتخلى عن عالم التاريخ والاجتماع وهو ما يدعوه باختين بانسان النظرية الفرويدية.

ان جوهر الانسان في نظر **باختين** تكمن في مجموع علاقاته الاجتماعية، ومن هنا نلاحظ المفارقة العميقة بين نظرة فرويد للانسان وهي نظرة تصر على انعزاله من المجتمع، ونظرة باختين العكسية. وفي كلتا الحالتين فهما يستخدمان اللغة حتى وان صدرت عن منطقة اللاوعي وادت وظيفتها المنعزلة. وبهذا فقد خصص **باختين** كتابا كاملا للرد على مختلف الاتجاهات النفسية، انه كتاب الفرويدية ونظرتها للغة. ان دلالة الكلمة تخرج عن حدود الجانب الفزيولوجي المعزول وتقترح تفاعل اعضاء عدة، فالانسان لا يصبح واعيا بذاته

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط2، 1987. دار الامان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ص:03.

[2] ينظر عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:41.

ومنتجا ثقافيا الا اذا كان منتميا الى مجتمع معين الى طبقة معينة.[1]وبذلك فان دلالة الخطاب وفهم هذه الدلالة من قبل الاخر او الاخرين... تتجاوز حدود الكائنات الفزيولوجية المنعزلة وتفرض مقدما التفاعل بين العديد من هذه الكائنات العضوية... ليس هناك كائن انساني خارج المجتمع، ومن ثم خارج الشروط الاجتماعية الاقتصادية الموضوعية... ان الشخصية الانسانية تصبح حقيقية وواقعية تاريخيا ومنتجة ثقافيا بقدر ما تكون جزء من الكل الاجتماعي.[2]

في تصديه لتلك الاراء النقدية الاديولوجية السابقة عليه، والرامية في نهايتها الى استخراج عنصر من العمل الادبي ومقابلته مباشرة بما يشبهه في الحياة الاجتماعية، وبذلك الكشف عن الاتجاه الاديولوجي. يقر ان الاديولوجيا سلسلة من الظواهر الاجتماعية النفسية الفكرية الطبقية... وان حذف أي من هذه السلسلة قد يفتقد مفهوم الظاهرة الاديولوجية. لا يمكن ان نتوقف عند حلقة دون ان نمر الى الاخرى، بل انه منغير المقبول ان ندرس العمل الادبي مباشرة كعنصر للوسط الاجتماعي.[3]

في بحثه عن جذور الرواية، كونهما تضم هذه الاديولوجيا، اللغة، الفردانية الفرويدية وحتى الاسلوبية التقليدية. حقق **باختين** انزياحا جذريا عما سواه من المنظرين لهذا الحقل؛ فاذا كان هيجل ولوكاتش وغولدمان وغيرهم قد انطلقوا في تشييدهم لنظرية الرواية من قاعدة فلسفية تاريخية، فقاعدته كان اساسها فلسفي لساني. يقول **باختين** في كتابة الكلمة في الرواية: ان الكلمة تعيش خارج ذاتها، في توجهها الحي الى الموضوع، فاذا اغفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين ايدينا الا جثة الكلمة عارية لا نستطيع ان نعرف منها شيئا لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. ان دراسة الكلمة في ذاتها مع اغفال

---

[1]عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:45.

[2] تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين. المبدا الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2، 1996. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص ص:68-70.

[3] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:41.

توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة اليه هذه المعاناة والمحكومة به... ليست صورة الكلمة الا صورة اللغة.[1]وهذا ما ينطبق تماما حول تفسخ اللغة اليونانية الام او اللاتينية الى لغات ولهجات شعبية في العصر الروماني... وفجر النهضة الاوروبية التي نشات فيها اللغات الاوروبية القومية الاولى.[2]

شكلت اذا اللغة عند **باختين** متكأ اساسيا في تشييد نظريته وتصوره، لغة تبتعد كل البعد عن البنية الثابتة والساكنة لتتجه نحو القصدية والاديولوجيا والوعي لدى شخوص الرواية. وبذلك فان التشكيلات اللغوية التي تصاغ فيها المضامين السردية للرواية المعاصرة، ليست سوى تمظهرات دلالية لانواع منشودة من الواقع. يسعى المبدعون كل حسب طاقاته الادائية الى ابداعها والتعبير عنها، وما الرواية وغيرها الا ظاهرة لغوية قبل اي اعتبار آخر. ولذا فان اي لغة ادبية ضمن نص سردي معاصر لا يمكن تحليلها سوى من خلال طابعها التعددي، اذ ان لغة الرواية هي نظام لغات تنير احداها الاخرى حواريا، ولا يجوزوصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا فان الاشكال اللغوية والاسلوبية المختلفة تعود الى نظم مختلفة في لغة الرواية.[3]

نلاحظ اذا ان نوع اللغة التي يركز عليها هذا المنظر، هي تلك اللغة/الملفوظ المشبعة بالقصدية ووعي الكاتب وطباعه الاجتماعية والاديولوجية. وانها ليست وليدة ذاتيته فقط بل نتيجة حضور ملفوظات اخرى تتجادل وتتعارض فيما بينها لتخرج في نهاية المطاف بوعي ما. يقول **فخري صالح:** ولما كان كل خطاب، عن قصد او عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع، كما يقيم ايضا، حوارات مع الخطابات التي ستاتي والتي ينبا بها ويحدس ردود فعلها.[4]كان ذلك بعد دراسته لنصوص

---

[1] فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ص ص:66-67.

[2] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:46.

[3] ينظر صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، 1992. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص:295.

[4] تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين. المبدا الحواري. ترجمة فخري صالح. ص:16.

كل من دوستوويفسكي ورابليه كونهما يحتويان على نصوص ضاربة في القدم من خلال تلك الاصناف الهزلية كالكرنفال وادب المادب.

هكذا اذا ينفذ النقد الباختيني الى عمق اللغة الروائية، فلا يتعامل معها بوصفها تركيبا نحويا او صرفيا يخضع لقوانين، او حتى بوصفها شكلا جماليا منمقا يتم التلاعب فيه بالالفاظ بعيدا عن اي عمق او دلالة. انه ينظر اليها بصفتها فضاء ورؤية للعالم ووعيا متعددا بتعدد تجارب الحياة. ما يعني ان الرواية ولدت مع البرجوازية، بل ولدت قبل ذلك بكثير؛ راميا بذلك الى الطقوس الشعبية كالكرنفال باعتباره ليس ظاهرة ادبية، انه شكل تمثيلي توفيقي، ذو طبيعة شعائرية... لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الاشكال الرمزية الملموسة، ابتداء من الافعال الجماعية الكبيرة وانتهاء الكرنفالية القائمة بذاتها. ان هذه اللغة تميزت بذاتها بصورة تفاضلية... عن موقف من العالم كرنفالي موجه... ان هذه اللغة تتعذر ترجمتها باي شكل من الاشكال ترجمة كاملة ومناسبة الى لغة كلامية، وخصوصا الى لغة المفاهيم المجردة، غير انها تنصاع لعملية نقد وترجمة معلومة الى لغة اخرى تربطها رابطة قربى من حيث الطبيعة الحسية الملموسة للغة الصور الفنية.[1]

لاحظ **باختين** وجود هذا العنصر الكرنفالي في بعض الاعمال الادبية وتابع تطوره وهو يدخل في ثنايا النص الروائي فيخلخل بنيته الزمانية والمكانية والشخصية؛ وهذا في اعمال الروائي الروسي **دوستوويفسكي** الذي مثل مفارقة في عالم السرد انذاك، انه تمكن من كشف طباع وتصرفات الناس بالرغم من صعوبة الكشف عنها في الحياة الاعتيادية. سبيله في ذلك الضحك والسخرية، فهو يرى فيها أهم وسيلة لفهم الواقع فهما فنيا. فكلما تم الغاء القوانين والمحظورات في الشعائر الدينية القديمة، تم ايضا الغاؤها من ثنايا العمل الفني. يقدم لنا **باختين** عن ذلك فضاء الروليت وهو فضاء كرنفالي اذ يتساوى فيه الناس من مختلف المراتب الاجتماعية والمقامات الحياتية، يتساوون وهم يجتمعون في جو المقامرة وهو جو

[1] ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي. ص:178.

التقلب الحاد والسريع للحظ، صعود خاطف وهبوط خاطف، اي اعتلاء للعرش واطاحة عنه، الرهان هنا يشبه بالازمة والانسان يحس نفسه وكانه على العتبة حيث اللحظة تعادل مئات الاعوام فينفصل الزمن عن التاريخي والروائي والبيوغرافي ليصبح زمنا كرنفاليا يجري وفق قوانينه الكرنفالية الخاصة ويتضمن كمية غير محدودة من التعاقبات والتحولات الجذرية.[1]

لقد استطاع **باختين** من خلال هذا التحليل الدوستوويفسكي ان يكرس شكلا جديدا في الرواية، وهو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي. شكل يقر بنسبية الاشياء وهدم اكتمالها مقارنة بالاشكال الكلاسيكية القديمة. ساعده في ذلك عصر النهضة وما حمله في طياته من كشوف، جغرافية وصناعية ورياضية فلكية. كما ساعده من جانب آخر طبيعة الرواية التمثيلي والتخييلي والتشخيصي، فيكون المبدع فيها مدفوعا الى تنويع الابطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، كما يحدث عادة في الرواية الواقعية وان كانت تصور شريحة اجتماعية واحدة فهي تحافظ دائما على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير واللغة ونوعية السلوك الفردي.[2] وهو ما دعى اليه الشكلانيون فيما بعد عند وقوفهم على ضرورة الصراع الذي يقوم عليه المحكي. يقول **توما شفسكي:** يمكن وصف تطور المتن الحكائي بانه أشبه بالمرور من وضعية الى أخرى لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح او بالصراع بين الشخصيات. ان التطور الجدلي للمتن الحكائي، هو نظير تطور الصيرورة الاجتماعية والتاريخية التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة نتيجة لصراع الطبقات في المرحلة السالفة وفي نفس الوقت ساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية.[3] وبذلك فكل عنصر لغوي/ملفوظ يؤثر في نظيره داخل الرواية، بل يحفزه على التفاعل معه وفق طريقة جمالية تتلاشى وفقها الفروق. وبذلك لا حدود بين

---

[1] ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي. ص:259.

[2] ينظر حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص:17.

[3] توماشفسكي. نظرية الاغراض في نظرية المنهج الشكلي ترجمة ابراهيم الخطيب. ط1، 1982. بيروت، لبنان، ص:185.

أسلوب الكاتب وأسلوب شخصياته أحيانا، بخاصة فيما يعرف بالحوار؛ اين يقف اسلوب الكاتب في مقابل تلك الاساليب، محاولا ايجاد مكان له في الرواية المعاصرة المتميزة بهذه الخاصية من التعددية، او ما يعرف **بالرواية الحوارية**. فما هي الرواية المونولوجية والرواية الحوارية البوليفونية؟ واين تكمن خصائصهما الشكلية والمضمونية؟

2-1-1 الرواية المونولوجية في مقابل البوليفونية.

تعتبر الرواية الفن الأكثر تعبيرا وتأثيرا عن تجليات الكتابة لدى الأفراد، وعليه فقد إستقلت بذاتها ضمن عدد كبير من الأجناس؛ نظرا لخصائصها. مما جعل النقاد اليوم يواجهون صعوبات كثيرة، سواء تعلق الأمر بتمييز أشكال الرواية المونولوجية وحدها أو تمييز الرواية المونولوجية عن الرواية الديالوجية.

ضمن السعي وراء هذا التمييز، شكلت اللغة بالنسبة **لباختين** منطلقا اساسا في تشييد نظريته وتصوره، غير ان اللغة التي اهتم بها ليست اللغة النسق ذات البنية الساكنة والثابتة ولكن اللغة الحوارية المحملة بالقصدية والوعي والاديولوجيا والتي تكشف لنا نحن مختلف اشكال الوعي وانماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وافعالهم. وقد ميز **باختين**، عن طريق اللغة بين شكلين في الفن الروائي: الشكل المتعدد اللغات(الديالوجي) والشكل الاحادي اللغة(المونولوجي)[1]وبذلك زاوية النظر التي يتخذها الكاتب في رصد شخصياته وكذا موقفه منها كما يقول الناقد الانجلو ساكسوني **بيرسي لوبوك** في محاولته تمييز وتحديد طبيعة الرواية، من خلال زاوية رؤية الراوي/الكاتب وذلك من خلال استخدام مصطلح الاسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم زاوية النظر.[2]

ان الموقف الذي يتخذه الكاتب يظهر فيما ان كانت تعددية الاساليب حقيقة ام لا، اي هل الرواية ديالوجية او مونولوجية؟ ففي حال استطاع الروائي امتلاك كل هذه الاساليب

---

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص ص:54-55.

[2] حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ص:32.

والاختلافات في الفكر، فذلك يؤدي به الى خلق حوارية الرواية. وعكس ذلك تماما وعندما يتبنى رؤيته الخاصة دون ادنى اهتمام باصوات الآخرين واحتفاظه لزاوية نظر واحدة؛ فيعرض تصورات الشخصيات داخل عمله الفني بالصورة التي ينظر هو من خلالها، فان ذلك يؤدي الى خلق مونولوجية الرواية. وبذلك فنحن امام نوعين من الرواية:رواية ذات رؤية نظر احادية، ورواية ذات زوايا نظر متعددة يقول **عبد المجيد الحسيب** عنهما: تتحدد الرؤسة المونولوجية للرواية، عند **باختين**، انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية فهي دائما علاقة تحكم وسيطرة، ويكون البطل داخل هذا الشكل منغلقا. كما ان الدلالات المحيطة به تكون محددة النوعية، انه يفكر وينحرك في الحدود التي يسطرها له الكاتب بالاضافة الى ان الرواية المونولوجية تعمل على ابراز اديولوجية واحدة مهيمنة... اما الرواية المتعددة اللغات فانها تعرض بشكل متكافئ لمختلف التصورات والاصوات والرؤيات، أي مختلف الاساليب بفعل الحياد الكامل الذي يلزمه السارد لحظة صياغته لمختلف الحيوات والمصائر... وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الاديولوجي.[1]

يمكن ان نستخلص ان الرواية المونولوجية هي التي تتكئ على تصور اديولوجي واحد، هو تصور الروائي العارف بكل شيئ، وبذلك يهيمن السرد على الحوار ولا يبرز تعدد وتنوع اللغة. في حين فان الرواية البوليفونية أصواتها متعددة وبالتالي لغاتها متعددة وكذلك سجلاتها الكلامية، وبامكان الروائي ان يختفي تحت شخصية من شخصياته. تاركا المجال للقارئ في اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية.

كما ان الكلام عن المونولوجية والحوارية في الرواية هو نفس الكلام الذي يقال في إطار مبحث زاوية الرؤية في الرواية، أي لذاتية الكاتب وموضوعيته؛ فالذاتية في مقابل هيمنة تامة للكاتب أو الراوي وبذلك رؤية أحادية. في حين نعثر على الموضوعية التي يترك فيها الكاتب الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها. فالرؤية الحوارية في الرواية لا

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:55.

تتحق إلا عندما يحصل وعي الذات عند الأبطال على درجة معينة من الإستقلال تكفي لإلغاء الوحدة المونولوجية التي ينزع إليها الكاتب عادة.[1]

في الواقع فان متلقي النوع الاول عادة ما يكون سلبي الى درجة قصوى؛ انه في تاويلهعكس ذلك تماما فان كل المتلقين الايجابيين يجدون ميولاتهم ونزعاتهم في النص الديالوجي. لذا فان الصراع بين هذين النزوعين [المتضادين] قد ربحه في النهاية الاندفاع [القوي] باتجاه التنوع والإختلاف. ولم يكن التنوع والإختلاف مادة كتاب **باختين** فحسب بل كان أيضا مصدرا دائما للإلهام. ولهذا تحول تفكير باختين حول الرواية إلى شكل من أشكال الانثروبولوجيا.[2]

بدورنا نحن تصعب المفاضلة بين نوع واحد، نظرا لطبيعة التداخل الحاصل بينهما في بعض الأحيان فإذا كانت أهمية الرواية الديالوجية تأتي من كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة. مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية إمتلاك الناس للحقيقة... في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم.[3] فان الجانب الجمالي والفني لهما يلعب دوره الفعال في غلبة نوع على آخر، فكثيرة هي الروايات المونولوجية العالية الحبكة تتصدر نظيراتها الحوارية والعكس.

ان الرواية في عمومها تسعى الى امتلاك العالم والهيمنة عليه، وهي رغبة موروثة من عوالم الحكي القديمة؛ اين كان السرد في المثولوجيات القديمة وسيلة الانسان الى امتلاك العالم وتسخير مكوناته لصالحه. وبالتالي يظل للرواية فضاؤها وقدرتها على التعبير والعبور عبر الازمنة من خلال اصوات ولغات الآخرين، كما أنها لا تكف أبدا عن منازعة الأجناس

---

[1] حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ص:43.

[2] تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين. المبدا الحواري. ترجمة فخري صالح. ص:27.

[3] حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ص:45.

المحاذية لها وبالخصوص خطابات الاخرين بكل مستوياتها. انها مستودع مفتوح يمتص خبرات العالم ويختزنها.[1]

2-1-2 الرواية البوليفونية والتعدد اللغوي.

ركزت الجهود الباختينية عملها على لغة الخطاب من خلال عملية التلفظ؛ والتي هي نتيجة للسياق الذي ينشا فيه من جهة، وتفاعل اللغة في حد ذاتها ثانيا. في ظروف اما تاريخية او سياسية او ثقافية او حتى نفسية. وبذلك فقد خالفت هذه النظرة النقدية نظيرتها اللسانية في تعاملها مع اللغة النحوي الصرف ولذاتها وفي ذاتها.

ركزت جهودهم ايضا على الرواية التي تسمح بتعددية الاصوات الاجتماعية وبذلك لغاتهم الاجتماعية، فتشكلت مفاهيم جديدة في مجال السرديات، كمفهوم الحوارية الذي يدل على انقسام في الذات المتكلمة مع مراجعها الاخرى. يقول **باختين** في اكثر من مكان: ان زمن تعايش اللغات القومية في دائرة مغلقة قد انتهى.[2]

في اطار الحديث عن هذه الحوارية والتنوع الاجتماعي للغات، يقر **باختين** بان نزوع واتجاه الكاتب لهذه التقنية يكون أحيانا قصديا La polyphonie Intentionnelle وذلك بالسعي لابداع نمط جديد من التفكير الفني القائم على ذلك الوعي من المؤلف لمسالة العملية البوليفونية، فتغدو مشاهد الاحداث متطابقة مع الشخصيات حد التطابق.

كما تكون أحيانا بنائية La polyphonie Structurelle فتركز اهتمامها باللغات المتاتية من التراتب الاجتماعي، فنعثر على لغة القاضي، التاجر، السياسي، المتعلم، الأمي... وبذلك اختلاف منابع هذه الكلمات وسجلاتها الكلامية.

---

[1] نبيل ايوب. النقد النصي وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات. ط1، 2011. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ص:232.

[2] فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ص:74.

ومهما يكن سبب النزوع هذا فلا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما... والمصطلح المستخدم للدلالة على هذه العلاقة هو الحوارية Dialogisme[1] الذي يعنى بدراسة اسلوب الرؤية وتحليل تلك اللغات الاجتماعية وفق مستويات ثلاثة يقول عنها **حميد لحميداني:** إن الحوارية في الرواية البوليفونية تتحق وفق ثلاثة انماط، هذه الأخيرة وهي تعمل داخل العمل الفني من أجل ابراز صورة اللغة؛ وبالتالي فما دامت الرواية تمتلك لغات عدة تظهر من خلال لغة الروائي(اسلوبه) هذا الاخير الذي يعد صورة لذلك التعدد اللغوي لدى الشخصيات. ولادل مثال على ذلك هو الفن الروائي المعاصر... وبهذا فالرواية لا تقول هذا الشيئ المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل[2]بشكل معقد الى درجة يصعب التمييز بينها.[3]وذلك من خلال:

1- التهجين (l'hybridation)

يعرف **باختين** التهجين على الشكل التالي: هو المزج بين لغتين إجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو باختلاف إجتماعي أو بهما معا.[4] داخل هذا الملفوظ المهجن يمكن أن نميز بين نوعين من التهجين يقول **باختين**؛ التهجين الإرادي والتهجين اللاإرادي. فعادة ما يعمد الروائي إلى النوع الأول وهو مدرك لكلا اللغتين خاصة وإن كانت من لغة الكلام اليومي العادي. ويعمد كذلك الى النوع الثاني اذا دخلت كلتا اللغتين في نطاق التأثير والتأثر وداخل ثقافة واحدة وبنية اجتماعية واحدة.

---

[1] تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين. المبدا الحواري. ترجمة فخري صالح. ص:121.

[2] حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ص:84.

[3] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:59.

[4] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ص:108.

ولرفع اللبس اكثر عن هاذين النوعين اللذين تتقاطع فيهما اللغات الاجتماعية انطلاقا من عملية المزج بين مختلف الاجناس التعبيرية شفهية كانت ام مكتوبة، يقر **باختين** ان هذه العلاقة غير متكافئة؛ فهناك عادة لغة اكثر من نظيرتها اي لغة مشخصة ولغة مشخصة.[1]فيلعب الطابع المزدوج بين اللغتين دوره البارز؛ كان تكون اللغة المؤثرة فردية والمتاثرة جماعية والعكس، كالذي نجده مع ابطال الرواية المعاصرة وتاثيرهم في لغة مجتمع بعينه من خلال زاوي الرؤية والاساليب المستخدمة في عملية الاقناع واللغة والمتكلم في حد ذاته. انه ما يحدث بالذات مع ابداع **دوستوويفسكي** خاصة الفقراء منه.

2- العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات أو الأسلبة (Stilisation)

بالانتقال إلى المستوى الثاني من حوارية الرواية الديالوجية، يضعنا **باختين** أمام إضاءة أخرى للغات داخل العمل الفني؛ غير أن هذه الإضاءة تختلف عن سابقتها المعروفة بالتهجين. فإذا كان هذا الأخير يستدعي حضور لغتين في لغة واحدة فإن العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات تكون فيها اللغة المشخصة حاضرة آنية في حين تكون اللغة المشخصة غير واردة أي متخفية تماما من الحقل اللساني. وبذلك فإن التهجين يطبع بطابع الحضور المباشر للغتين في حين الأسلبة تطبع بطابع الضمنية في اللغة المشخصة. انه الشكل الاكثر تميزا ووضوحا لهذه الاضاءة المتبادلة.[2]

ان اللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الاسلبة، انها تستخلص منها بعض العناصر وتترك بعضها الآخر في الظل، وعليه فان الانتقال من الحالة الاولى الى الثانية يصطلح عليه تنويعا. كما انه اذا كانت نوايا اللغة المشخصة تسعى الى تحطيم قواعد واسس اللغة المشخصة في الاسلبة فاننا هنا امام الاسلبة البارودية[3]

من جهته وللتمييز بين التهجين والاسلبة، يقترح **عبد المجيد الحسيب** الخطاطة التالية:

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ص:108.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص:110.

[3] ينظر حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ص ص:89-90.

التهجين: لغة مباشرة "أ" مع/من خلال لغة مباشرة "ب" في ملفوظ واحد.

الاسلبة: لغة مباشرة "أ" من خلال لغة ضمنية "ب" في ملفوظ واحد.[1]

وعليه فان دلالة كل من الاسلبة والتنويع والباروديا كبيرة في تاريخ الرواية، حتى وان غلب الشكل الاخير في الاستعمال.

3- الحوارات الخالصة.

اذا كان حضور الرواية في الفرعين السابقين امر ضروري حتى تتم حوارية الرواية، فاننا في هذا الفرع الثالث لا نرى له حضورا، كونها تعني حوار الشخصيات بينها داخل المحكي. انه ذات الشيئ عن المحاكاة المباشرة عند افلاطون. وبذلك فالحالة تشكيل لغوي من الفرعين السابقين؛ ويقصد بها حوار الشخصيات فيما بينها داخل المحكي، ومن خلال هذه الحوارات يتم اكتشاف المنحدرات الاجتماعية والاديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات في جسم النص، فتغدو اقوال الشخصيات طريقة اخرى لادخال التعدد اللغوي للرواية.[2]

تتسم هذه الحوارات بكونها تعيش استقلالا شبه تام عن لغة الكاتب، ما يفسح لها الحرية في القول والفعل والتعبير.

ان دخول هذه اللغات الى الرواية وعالمها ليس اشكالا بحد ذاته، بقدر ما هو اشكال يتعلق بآلية ادخال تلك اللغات المتحاورة واستحضارها بشكل فني يحيل بنا في النهاية الى القول بأن الحوارية في الرواية الديالوجية يتحقق وفق ثلاثة انماط. وانه لا توجد مميزات مطلقة بين هذه العناصر الثلاثة. وعليه فان الانماط المذكورة تخلق داخل الخطاب ترتيبا لغويا واسلوبيا ووفق اليات متعددة تتوزع احيانا بين الثنائية الصوتية (الكاتب/البطل) (البطل/السارد) واحيانا بين الاجناس المتخللة(لغة عربية مقابل لغة اجنبية) ليتعداه الامر الى التناص بين شخصيات الرواية (الباروديا) وفي هذا يقول **باختين:** ان الرواية لا تعطي مطلقا

---

[1] عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة. ص:60.

[2] المرجع نفسه، ص:60.

من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الادبية، بل انها تستلزم بالاضافة الى ذلك معرفة لغات التعدد اللساني. ان الرواية توسيع وتعميق للافق اللساني، انها تغطي وتشحذ ادراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية.[1]فيقف القارئ ازاء هذه اللغة السردية مندهشا لما فيها من تراكيب ومعان، تركيبات قديمة واجنبية كانما الكاتب نفسه ينتمي الى جميع ذلك، بل ويتحول بين الفينة والاخرى. يقول **إبراهيم خليل** في ذلك:... وعلى هذا يبدو الكاتب وقد صاغ لغته السردية من واقع شخصيته ومهنته او شخصية الراوي. فيتوافق كلام السارد للحوادث مع ما يكتبه الصحفي مثلا.[2]

هكذا اذا باتت الحوارية مترادفا لتعدد الاصوات، وتاليا، لتعدد وجهات النظر. ويستمد هذا التعدد من قوتين تتحكمان في ظاهرة الكلام التخاطبي الدينامي: قوة الجذب الى المركز، وقوة الدفع عنه، ما يجعل الاصوات في تنافر، أو في توافق، أو في اصطفافات، وكلها جائزة ومتساكنة في الكائن عينه.[3]

2-2- 2084 حكاية العربي الأخير ومكون الحوارية.

تتراءى جماليات وايماءات الكتابة الروائية الجديدة من منطق اي تحليل، عن طريق قراءة وفهم المضمون السردي المصاحب لها. والمتشكل عموما من مستويات عدة؛ لغوية تتمظهر في صور مختلفة باختلاف لغة افراد الرواية. وتركيبية متعلقة عادة بممارسة المبدع لفن الانتاج الادبي لهذا المستوى اللغوي. وظيفية دلالية وعلى حد تعبير **عبد الملك مرتاض** تتبع من كلا العاملين. فتشتغل بذلك البنية السردية الزمكانية وصيغ المتخيل واللغة والذاكرة الجمعية والفردية على تنوع النص.

---

[1] ينظر ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ص:113.

[2] ابراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة. ص:252.

[3] نبيل ايوب. النقد النصي وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات. ص:233.

وكأن التنوع الروائي الجديد اذا يتطلب تنوعا لغويا موازيا على أقل تقدير[1]تتحكم فيه الاشكال التي تدخل الرواية والدالة على تحرر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة، وبذلك باكتساب النظم اللغوية صفة النسبية وعدم الاستقرار لغويا والانتقال من نظام لغوي الى آخر. ومن مزج لغة الحقيقة بلغة الحياة اليومية، ومن قول ما يريده بلغة الآخر، وما يريده الآخر بلغته هو[2]فتغدو الرواية الكائن الادبي الاكثر التصاقا بالعناصر الاجتماعية، والمنتج الاجتماعي اللغوي الأمثل للتعبير عن المجتمع وتمثيله عبر بروز الكثير من الظواهر الاجتماعية واللغوية على سطح العمل الفني.[3]

واذا كان استثمارنا للتعدد الصوتي/ اللغوي في الرواية السابقة ومرحلتها، انطلق نحو الافق الاديولوجي للشخصية المتكلمة واسلوبيتها الخطابية وبذلك للفن في حد ذاته. فان الحال في هذه المرحلة الجديدة والمعاصرة بنشد افقه الخاص في توظيف تلك الآليات فيما يعرف بحوارية **الخطابات والرؤيات** المتمايزة فنيا ودلاليا وهي تعبر عن العالم: ماهيته وهويته؟ واللتان أضحتا سؤالا انطولوجيا يسم رواية ما بعد الحداثة، بعد ان كان سؤالا ابستمولوجيا يسم رواية الحداثة من قبل. فلا عجب ان تكشف هذه الاخيرة عن تغير الحقيقة بتغير وجهة النظر، وعن طريق اللجوء الى تعدد المنظور وتعدد الاصوات في الاحاطة بحقيقة الواقع. في حين تكشف رواية ما بعد الحداثة فضاء الممكنات: ممكناتها اولا، وممكنات العالم والانسان ثانيا.[4]

---

[1] ينظر سليمان حسين. الطريق الى النص مقالات في الرواية العربية. ط1، 1997. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، صص:103-104.

[2] ينظر ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق. ط1، 1988. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص:84.

[3] ينظر سليمان حسين. مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص:378.

[4] مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ص:207.

تتقدم رواية 2084 حكاية العربي الأخير* لواسيني الأعرج كواحدة من الروايات الجزائرية والعربية بشكل عام، فقد استطاع من خلالها الكاتب أن يرصد أهم التحولات التي عاشها ويعيشها وسيشهدها الفرد والمجتمع العربي/ الامة العربية/ الكيان العربي خلال قرنين من الزمن او يزيد. وذلك بالاستناد الى عدد من الشخصيات والاحداث والمسارات السردية الدالة في عمومها على التماسك والاتساق المكون لحوارية الرواية **الخطابي** وبمختلف تشكيلاته المشار اليها سابقا.

ان هذه الحوارية الخاصة والتي تعدت الاشكال المعروفة في الابداعات العديدة؛ اين كان الكاتب يلعب على تعدد في اللغات والحوارات المتقاربة زمانيا ومكانيا ودلاليا، ليصبح الامر مع هذه الرواية لعبا خاصا لجملة منطلقات تاريخية وادبية علمية، سياسية عسكرية، واخرى دينية لعالم اوسع من ذي قبل. تتنازع هذه الاقطاب الأربعة شخصيات دالة في مسمياتها لغتها أسلوبها افكارها وإديولوجيتها. لتشكل في نهاية المطاف الشخصيات المعادية الصديقة العلمية المرجعية الرئيسية الثانوية المساعدة المعارضة... وكاجراء تحليلي أولي سنقوم برصد تلك الخطابات ومنه حواريتها داخل النص هذا من بعد.

---

*يندرج الافق الروائي لنص/ رواية 2084 حكاية العربي الاخير في الافق الحداثي والما بعد حداثي للرواية العربية الجديدة، كونه يطرح موضوعا يشغل الساعة واللحظة؛ موضوع الوجود من اللاوجود. الهامش في مقابل مركز المركز. اللغة والتفكير في مقابل مايشبههما. وذلك عبر هيمنة فنية الكتابة الجديدة والياتها المنتشرة عبر ثماتية اقسام ولكل قسم عنوانه الخاص.
تتقاطع هذه الاقسام فيما بينها على مستوى الشخصيات والفضاءات والمحكيات، في حين تختلف على مستوى اهتمام كل قسم باحداث وازمنة معينة. سمة الاقسام الثمانية انها مكونة من متتاليات سردية مرقمة تضم بين طياتها اربع متتاليات سردية على التوالي، توزعت عبر مساحات ورقية قاربت في اغلبها خمسة وخمسون صفحة من الحجم العادي، لتتعداها بالزيادة والنقصان في بعض المقاطع.
اعتمد المؤلف في استراتيجيته السردية على لغة راقية رمزية ايحائية علمية تتكئ على التاريخ والعلوم والواقع باحداثه الحقيقية وتطلعاته المستقبلية؛ خاصة وان الموضوع/ الحرب والصراع يشغل الساحة السياسية والثقافسة والاقتصادية بين قطبي المعادلة العرب والغرب ومنذ القديم. لذا نقرا كعتبات نصية دالة على ذلك: رماد على حواف الغياب، من ليس معنا فهو ضدنا، العقرب الاسود يشتعل في الرمل، الخطا مهد الكارثة... لتضفي في تهاية المطاف وكما قال صاحب الرواية الى مال العرب داخل دوامة التحلل والتفكك التي قذفت بهم خارج التاريخ وحولتهم الى شعوب ضائعة بلا ارض ولا هوية. وعليه فان رواية 2084 حكاية العربي الاخير نتاج عومل عالمية اكثر منها محلية، وسياسية فلسفية اكثر منها اجتماعية، ومستقبلية اكثر منها راهنة وتاريخية.

2-2-1- الخطاب التاريخي.

اذا كانت الرواية تعرف بالتخييل كعنصر مهيمن على باقي العناصر، فان التاريخ بوقائعه المتسارعة يلعب دوره الآخر في تشكيل عالم هذه الاخيرة، خاصة عندما يجد الروائي ذاته داخل دوامة ذلك التاريخ. مما يؤدي الى ادماجه وجعله بعض الاحيان مكونا سرديا لا يتجزأ عن باقي المكونات، بل عنصرا خادما لباقي العناصر بامتياز. في هذا السياق عمل **واسيني الاعرج** وعبر مسيرة وحيوات شخصيات تاريخية الى استنطاق التاريخ الدال في نهاية المطاف على مصير شعب/شعوب باكملها، يعبر عنها وفي عمومها صوت السارد الراوي العليم المؤطر للحكاية وبمشاركة ومباركة من أصوات أخرى توزعت عادة بين البطل ليتل بروز وآدم غريب وكل من أمايا، إيفا، سميث...

تحمل هذه الشخصيات وخطاباتها التاريخية مبادئ وقضايا انسانية تعد محور العلاقات الرابطة بين افراد العالم ومصالحهم اليوم. وبعبارة اخرى بين عالم غربي يسعى الى امتلاك الصدارة وتبوأ المقدمة في شتى الاصعدة، ونظيره العربي الغارق بين الأزمات التي هو في غنى عنها. يقول الراوي في ذلك التاريخ المتعلق بليتل بروز: الكثير من الناس الطيبين في القلعة يصدقون ان ليتل بروز من سلالة بيغ براذر، لها نفس علامات الوجه الدائري، ونفس التصرفات، وردود الفعل نفسها، بل ان هناك من يبالغ ويقسم ان ليتل بروز هو الابن الطبيعي لبيغ بروذر. وينسجون حول ذلك، حكايات كثيرة من بينها هذه القصة.[1]كل من يقف امامه ولا يفهمه، يطحنه، كل من مروا على هذه القلعة اما ماتوا بسكتة قلبية، او اصيبوا بالجنون في نهابة اعمارهم، او انتهوا حزنا وكمدا. هو لا يشعر باي شيئ من هذا ابدا. عندما انتزع من كرسي الاعدام بسبب قتله امراة اهانت رجولته، وجيئ به الى الرمادي من سجن فلوريدا وتكساس قبلها، كان قلبه قد تحول الى قطعة حجر باردة. راى اناسا كثيرين

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ط1، 2015. موفم للنشر، الجزائر، ص:16.

يموتون امام عينيه... تعلم ما سماه العدمية ... في السجن تعلم كل شيئ، وفي الحروب تمرن على الاجساد الحية.[1]

كما يقول عن تاريخ آدم والشعوب العربية: منذ مائة سنة والذئب رماد يركض بلا تعب ولا نهاية، مخترقا هذه الجبال وهذه التلال كرياح شتوية. اصبح يقرأ عنف الاشياء من حركة الاوراق واهتزاز الشجر ورعشة القمر... حاد النظر ليلا نهارا ومرهف السمع في القرب والبعد... كل سلالته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه، لا هو مدينة ولا هو غابة ... لا ادري أنا العربي الأخير، كما يسموني هنا، the last arabic[2]

من حدة حاسة الشم لديه، أصبح آدم يعرف كل شيئ، بما في ذلك رائحة المواد القاتلة، مثل الاسلحة الكيماوية، وتحديد نوعيتها بدقة متناهية. هو متاكد من ان هذه الحاسة ليسن ادمية، فقد ورثها من جده الاول الذئب رماد كما كانت تقول له جدته في طفولته. رماد لا يكبر ولا يموت، قد يكون فينا ايضا. قبيلتنا التي جاءت منه، انظر الى عيون نساء القبيلة الم تلاحظ ان في بؤبؤها كلها شيئا من صفرة ذئب البراري، رماد، المخلوطة بلـــون الصنوبر الحلبي...[3]

انطلاقا من محوري هذه المعادلة يحاول الكاتب ان ينشئ تقابلا سرديا يبرز من خلاله تاريخ كل منهما؛ العلمي والادبي الديني العقائدي السياسي العسكري. لنقرا دائما على لسان الراوي تلك التفاصيل الدقيقة لحياة ليتل بروز و آدم عبر الجدال والمساءلة التي تحدث بين الآخر المتكلم والانا المستمعة داخل سجن اميروبا. وبالتالي فقد اعطت الرواية الفرصة للانا والآخر في اعادة سرد التاريخ وما يمثله في نظر كل فرد من افراد العمل الفني. يقول الراوي عن ليتيل بروز دائما: تعود ليتل بروز على ان ينام بنصف عين مثل الديك حتى لا تداهمه صورة الحادثة التي كادت تؤدي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما اغمض عينه بغبارها

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:34.

[2] المصدر نفسه، ص ص:89-90.

[3] نفسه، ص ص: 17-19.

ودمها وصراخها، فقد فيها والده العسكري... بينما اصيب هو بحروق من الدرجة الثانية في كامل جسده ووجهه وانتهى الامر ببتر يده اليسرى ورجله اليمنى بقي على اثرها في المانيا مدة زمنية حتى تم خلالها تاهيله وتعويض العديد من اجزائه باعضاء اصطناعية... طلب بعدها العودة الى مكانه. بصعوبة، حصل على الموافقة.[1]ويؤرخ لآدم كذلك:... كان في القرية، على حافة الجبل الذي اقامت فيه عائلته، كلما سمع صوتا خاصا يناديه باسمه، قفز في مكانه... ظل هذا الصوت برفقته زمنا طويلا حتى سفره للدراسة والنظام الداخلي، ثم حصوله على منحة دراسية للمتفوقين في الخارج، ظل يستيقظ فيه. انتابه حتى وهو يقف امام رئيس الجمهورية يوم استقباله للمتفوقين الممنوحين، الذي همس في اذنه سنوات قبل موته مسموما ومقعدا في مكتبه: ستستفيد من منحة دراسية علمية اجتهد وعد لنا لبناء شيئ في وطنك ولا تفعل مثل الآخرين... تمتم يومها كما كل الناجحين امام مسؤول كبير: اعدك يا سيدي.[2]

من هذا التاريخ الخاص بحياة بطلي الرواية، تتكشف مستويات تاريخية أخرى تبنى عن طريق اسقاط الحاضر على الماضي. فتتكشف بذلك معطيات كثيرة عن تاريخ البلدان العربية كما الغربية وما آلت اليه من تطور علمي وسباق نحو التسلح وامتلاك السلاح النووي الذي يؤهلها فيما بعد من تبوأ صدارة الركب. يسرد لنا الراوي حقيقة بعض تلك التحالفات والمالات فيقول: يقول بعض المختصين في عمليات التنقيب، ان موقع اميروبا استراتيجي ومهم، فهي تقع في منطقة وسطى تم من خلالها التحكم في حركة جزء مهم من النفط العالمي، او ما تبقى منه، لهذا كان احتلال مضيق هرمز بعد حرب بحرية وجوية، مسالة حيوية جدا، سمح للفيدراليات الاوروبية وازاريا وامريكيا بالتوحد ونشوء حلف اميروبا، بينما أصبح الحلف الثاني روشيناريا الذي انضمت له روسيا والصين وايران، حقيقة موضوعية. اوروبا كانت قد تمزقت ولملم اطرافها بقوة حلف اميروبا... اختارت اوروبا نظاما فدراليا

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:21-22.

[2] المصدر نفسه، ص ص:222-223.

وعممته بعد انهيار الاتحاد القديم... في اميريكا، الكثير من الولايات اصبحت لها حريات اكبر... بين القوميات الثلاثة المكونة لها: الاوروبية، الافريقية، واللاتينو.[1]

تسرد ايفا بدورها عن ذلك التاريخ المتعلق بالشعوب العربية ايضا: جزء منها تحالف مع ازاريا التي احتلت كل اباره النفطية وبتعاون معها ومتكئ على حمايتها. جزء اخر يجد في العودة الى النظام القبلي نعمة وهي عودة الى الاصول. وهناك دويلات صغيرة غامضة في علاقاتها مع نفسها، لكن الكثير منها يتوسع فيزيد فقرا. ينظم غزوات ضد بعضه البعض، وكلما كبرت دويلة، انفجرت في شكل متواتر اذا لم يصلها من الحاكم ما انتظرته.[2]لتضيف القول وبنوع من التفصيل: اللغة مثل الكائنات الحية، تموت او تتوحش بحياة او توحش الناطقين بها. هي تحمل الآن الخوف والجوع ورائحة الرمل المحروق. هؤلاء ليسوا سكان ارابيا كلها، هم سكان جنوبها الفقير، مقاطعة امانيا، التي كانت اصلا افقر مناطق ارابيا واكثرها عطشا. الكثير من مدنهم نشفت، تارزا مثلا لم يبق فيها قطرة ماء فغادروها، من مدينة الى خراب، لا يملكون شيئا على الرغم من بقايا حضارتهم الانسانسة التي منحت الكثير من الخير للبشرية وعلمتها التسيير وبناء السدود واحترام التعددية الثقافية والدينية. كان في التاريخ دائما شيئا يتكرر وعدالة طبيعية بحيث يصبح القوي ضعيفا ولا يمكنه ان يستمر لان شيئا من صلبه ياكله في صمت وخوف.[3]

تواصل احداث الرواية وعلى لسان شخصيات أخرى امداد القارئ بفيض من المعلومات التاريخية الواقعية والخيالية حول تاريخ الشعوب الارابية وبخاصة تلك الاماكن التي احتوت الاحداث وردود الافعال المحلية والعالمية وادت في نهاية المطاف الى ميلاد ما يعرف بالتنظيم. يصف لنا الراوي السد والقلعة بصفتهما معالم بارزة في الرواية وبهما كانت تحيا ارابيا وغيرها من البلدان المجاورة وعليهما حدث الانشقاق والانشطار يقول:

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:49-50.

[2] المصدر نفسه. ص:66.

[3] نفسه، ص ص: 75-76.

على مدار الخمس سنوات حجزا، لم يعرف الشيئ الكثير عن المكان، لكنه عرف ان الامطار الموسمية تقود نحو السد الكبير الذي بني على انقاض سد تاريخي مارابا الذي بناه السبئيون في القرن الثامن قبل الميلاد. وكان يروي قرابة المائة كلومتر مربع من الاراضي. بني بالحجارة المنحوتة التي لا تمرر المياه، والتصقت بالجبس واستخدمت فيه قضبان اسطوانية من النحاس والرصاص طول الواحدة قرابة العشرين مترا... جاء السد الجديد بعد قصف حلفاء ارابيا فدمروا حائطه القديم، وتغير تاريخه وعمارته، بناه الوافدون الجدد على القلعة واسسوا فيه حاجاتهم...[1]

– كانت القلعة في البداية، كما تقول بعض الروايات القديمة، مأهولة بناس ينتمون الى بقايا قبائل كمعانية، هربوا من حملات التقتيل التي مستهم، خرجوا من الحرب منهكين وخاسرين ومسالمين ايضا. ليسوا هم من بنى قلعة اميروبا... يجمع المؤرخون انهم استطاعوا ان يصدوا كل الهجمات التي حاولت الاستلاء على القلعة، ومنهم المؤرخ الفرنسي جيروم كلافييه، الذي اكد ذلك من خلال ابحاثه وحفرياته... بنيت فوق جبل صخري يقال انه في الاصل جبل بركاني حارق تبين ذلك من خلال الصخور السوداء التي بنيت بها القلعة لترتفع على مستوى سطح البحر باكثر من 1500م...[2]

– الجسد الارابي كله اصبح حطبا لحروب لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف. شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت والى الموت لا حياة من ورائها. في اقل من نصف قرن مات اكثر من مائة مليون عربي بالقتل الارهابي على مستوى واسع، او بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدنا بكاملها في مطاردة ارهابي واحد ليتضح في النهاية انه لم يكن هو المقصود. والباقي تقتله اليوم الصراعات القبلية والعرقية، والعطش

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:98.

[2] المصدر نفسه، ص ص:123-130.

الذي حل بالارض كلها... شيئ ما تدمر في هذا العالم الذي يموت في عزلة شبيهة بعزلة الذئب قبل موته.[1]

بدوره يضيف ادم عن ذلك المآل والتمزق الذي الم بالوطن العربي المنتمي اليه فيتحدث: اخشى بعد كل هذا الغياب ان لا نجد اوطانا تركناها ورائنا قائمة. الإتحاد الأوروبي تمزق الى فدراليات داخلية محكومة بالانانيات الوطنية والعرقية والعرقية اكثر منها الانسانية. المانيا تحولت الى كيان جرماني يشمل المانيا وكل البلدان المحيطة بها. جزء من ايطاليا تمدد نحو سويسرا. كندا انقسمت ديمقراطيا كما شاءت دائما. اوروبا الشمالية عادت الى عهد الفيلينغ. روسيا استعادت كل اراضي القياصرة ومنطقة الكريمي وجزء من اكرانيا وتسير منطقة البحر القزويني. وبين كل بلد وبلد حائط. وبين كل سياج وسياج، حائط غير مرئي. كل شيئ تفكك.[2]

– في ارابيا او ما تبقى منها... محيت المدن البابلية والرومانية وحتى الاسلامية، على مراى من الجميع الحر؟ نحن اليوم يقايا بشر بلا تاريخ ولا هوية، والاشد خطورة، بلا ذاكرة الا ذاكرة الطائفة القبلية والحارة التي لا تقاوم الزمن ابدا ورياحه.[3]

بهذه النماذج وسواها يتبين للقارئ فعلا القدرة الاستعابية للرواية المعاصرة وبلا حدود لما يعرف بالتاريخ والواقع، وذلك من خلال الانفتاح على مختلف القضايا والاشكال التعبيرية الخطابية الراهنة والدالة. مما يشكل بذلك افق كتابة جديدة للمبدعين في التعبير عن رؤيتهم للحاضر الذي يعيشونه والمتجلي في الحضارة العربية والغربية داخل نص الرواية، وما آلتا اليه من صراع وتفكك ناتج عن تضارب للمصالح واختلاف في النيات التي يقول عنها السارد على لسان ليتل بروز: نحاول ان نبني شيئا عادلا في هذه الرمال القاسية التي لا تنبت فيها الا الاحقاد والضغينة. انظري بشر ارابيا، يوم كان النفط يتدفق عند بيوتهم

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص: 271–272.

[2] المصدر نفسه، ص:274.

[3] نفسه، ص:274.

ويشترون ما يشاؤون من اوروبا كانوا يستعبدون كل الناس ويحتقرونهم، ماذا بقي لهم اليوم سوى التيه والموت البطيئ. ومع ذلك، تظل رحمتي بهم لاننا جميعا ننتمي الى العنصر البشري.[1]

ما يشكل المفارقة ايضا في هذا التاريخ وهو يتحاور مع عالم النص الروائي هذا، هو اشتثماره بصورة مباشرة ودون ادنى انزياحات لا لغوية ولا دلالية. ذلك ما نقراه مثلا عبر مساحة عدة صفحات بدءا بالصفحة الخمسة والاربعين بعد الثلاثمائة وما بعدها اذ يقول الراوي: هو تدمير منظم وليس صدفة ابدا... ابادة وراءها عقل يفكر ليس في الحاضر ولكن في القادم ايضا. د. ساري رضوان رضا، دكتور في الفيزياء النووية، كان يشتغل في مشروع سري في بلده، اغتيل في الجزائر العاصمة... في 16-03-2004 اغتيل الدكتور غائب الهيني ابرز علماء العراق والدكتور مجيد حسين علي عالم الفيزياء النووية والطرد الذري الذي هو اساس علم الذرة، والعالم مهند الدليمي من كلية جامعة التكنولوجيا والدكتور شاكر الخفاجي مدير عام الجهاز المركزي... ومسعود علي محمدي، اغتيل عام 2010 اثر انفجار من منزله في العاصمة طهران... نفس اليد اغتالت مصطفى حمدي روشن...[2]

2-2-2- الخطاب السياسي/العسكري.

يدخل هذا النمط التلفظي ساحة الرواية كخطاب مكمل لنظيره التاريخي ومحاور له ولغيره في الآن ذاته. بالرغم من كون السياسة احدى المحضورات التي تربك فعل الابداع على اختلاف تشكلاته وبحكم ما تشرعه من احكام وقوانين رسمية تضبط الحد بين ما يجوز وما لا يجوز من فنون التعبير... بل لعلها تشكل القضية المركز وتمثل مدارا يستقطب سائر اشكالات الرواية المغاربية. سواء تم ذلك بصورة مباشرة او بشكل غير مباشر. انه ما يوحي بكون الطابع السياسي يهيمن على موضوعات هذه الرواية وعوالمها الواقعية والمتخلية[3]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص: 65.

[2] المصدر نفسه، ص ص:345-348.

[3] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:626.

والمتجسدة في التيمات التي يحملها كل متلفظ والتي توزعت هي الاخرى بين سرد للحقائق التاريخية لكل من ليتل بروز واللاست ارابيك. ليتعلق الامر ايضا بالقلعة والاراضي المحيطة بها ضمن اطار ودائرة علاقة الغرب والعرب في امتلاك السلاح النووي الجديد او ما اصطلح عليه بقنبلة الجيب PBPu1 وPBPp2.

يؤطر كل ذلك المكان الذي تجري به أحداث الرواية، والذي هو حيز خاص يسير وفق النظام العسكري والسياسي، فكان ان برز هذا النمط من الخطابات كاستجابة فنية من الكتاب في رسم واقعية الامكنة والازمنة في الرواية الجديدة وابعادها. عن علاقة الغرب بالعرب ونظرة كل واحد للآخر يقول ليتل بروز في واحد من تلك الخطابات: هناك امم لا تصبح مفيدة الا عندما تتحول الى رماد، نحن نمحها فرصة الخروج من رمادها والدخول في تاريخ ظلت على حوافه، نستثمر في الحياة على الارض. شرطنا الاوحد ان نؤمن بشعارنا: الكل مع الواحد، والواحد سيد الكل.[1]

ان سمة هذه الخطابات السياسية العسكرية وهي تقتحم عالم الرواية، انها تكشف للقارئ الاسباب الكامنة وراء الوضع المتخيل والواقعي، وبالرغم من صدورها تارة من اعلى الى اسفل والعكس. من بين الامثلة المرصودة لذلك قول ليتل لمساعده في القلعة: انت تعرف جيدا، دكتور ملارمي، لو كان علي لالتجات الى الحلول الراديكالية، لكن الامر يتجاوزني. لاول مرة اشعر بالشلل امام شخص يفترض انه عدو، ويجب ان يقاوم بكل الوسائل. كنت انوي ان اخلصه من ذاكرة شقية، ليصبح منسجما مع حاضر يتغير بسرعة. مع انه العينة الارابية الاكثر ذكاء التي كبرت بين حيطان جامعاتنا، البقية اليوم في ارابيا، يتقاتلون على الماء والكلا وبقايا النخيل المحروق لسبب تافه، يسحبون السيوف والسكاكين على بعضهم البعض، ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم، ويمحون اثارهم... ادم المسكين لا يعرف ان عصرا انتهى وحل زمن اخر.[2] ليعقب هذا الاخير– هو الاخر– على

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:03.

[2] المصدر نفسه، ص:15.

حالة الشعوب العربية الارابية بعد ان اكلتها فعلا تلك الحروب فيخاطب ايفا المسؤولة عن رابطة الدفاع عن حقوق الاجناس الايلة عن الزوال بالقول: جيد ان توجد هذه الرابطة، سكان ارابيا لم يكن لهمحتى حظ تجميعهم وحمايتهم مثل الهنود الحمر. يتاكلون في عزلة الرمل، وياكل بعضهم بعضا، والمنتصر يموت عطشا وجوعا في ارض امتصت من كل شيئ ولم تعد تنجب الا الموت. لو تخرجين قليلا من القلعة انا متاكد من انك سترين افواج الهاربين في كل مكان، وفي كل الاتجاهات، يبحثون عن ماوى لهم، عن قليل من الماء، عن بعض الاكل. المحظوظون اليوم ياكلون اوراق الاشجار وجذور النباتات والحشائش اذا وجدوها، وكل ما تلتقطه عيونهم من زواحف.[1]

– عن هذه الرابطة نقرا ايضا على لسان ايفا لسيرجون وقائده ليتل بروز بعضا من المهام داخل القلعة وما تعلق بحرية ادم السجين قولها: العريضة واضحة ومطالبها دقيقة. حرية ادم والتعامل معه كغيست حقيقي حتى يتضح وضعه اكثر. حقه في ممارسة الرياضة في المكان الذي يشاؤه في القلعة، وان تمنح فرصة رؤية زوجته ولو عن طريق السكايب اذ نعرف ان المكان سري قليلا وبعيد ايضا. وان يسمح له بتربية حيوان يرافقه، كما طاب هو ذلك.[2]

– عاد ليتل مصمما على تغييرات كثيرة كانت كلها تدور في راسه، اقال نائبه الوفي، والمنضبط ابدا، الكولونيل سيرجون، وعوضه بالبريطاني بيرل غروسمن، ونائبه الثانيالفرنسي هردناند ليفي، لانه يريد ان يعطي للمكان حركية جديدة، ويزرع فيه قوة اخرى... استعاد ليتل بروز كل الاناشيد الحربية القديمة لتجنيد الناس اكثر لان الحرب ضد التنظيم هذه المرة ستكون نهائية، وستكون المبادرة النهائية لقلعة اميروبا وليس للتنظيم الذي اوصل الجميع في دائرة انتظار مميت... متاكد من انها حربه التي ستجعله اخيرا ماريشالا حقيقيا... هذا ما اسر به جنرال الاسطول ماكنور ستيفنس[3]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:52–53.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 36.

[3] نفسه، ص ص:239–240.

يعرض دائما في السياق ذاته، السارد ما وصل اليه العالم اليوم من جراء استعمال تلك الاسلحة المتطورة في سبيل مكافحة التنظيم الذي يتزعمه الكوربو. والذي اصبح حقيقة تعترض طريق ليتل بروز واتباعه/ حلفائه في تحقيق مشروعهم النووي الاستعماري: الارهاب ليس قدرا، تصنيع ايضا ولا ينشا من فراغ. اينما كان الظلم اصبح الارهاب اكثر الوسائل اختصارا. الارهاب مرض حقيقي ولكن كل واحد يمارسه على طريقته، بعضه يحارب وبعضه الاخر يصعب ان يحارب لانه لا يمتلك القوة فقط ولكنه يملك سلطان الابادة بطائراته وامكاناته، وهو ما يزيد التطرفات عمقا. القصف الذي بدا منذ المعركة الطويلة منذ بدا الارهاب كم مات فيه من ارهابي وكم مات من مواطن عادي لا يطلب الا العيش. انها الحرب العمياء.[1]

ما سمعه من ايفا اراحه كثيرا ومنحه الثقة في قلعة لا شيئ فيها الا التكرار المميت للحركات والنظام، والحياة ايضا، والرياح الرملية والياس وانتظار عدو غامض، كل الناس يسمونه التنظيم، ياتي ولا ياتي، شاخ العديدون، وتقاعد اخرون ولم يات، لم يروه ولم يسمعوه ولم يحدث الهجوم الكاسح على القلعة، باستثناء احداث متفرقة تنسب له بدون التاكد من الفاعل؟[2]ولكن كيف دخل ادم الى دوامة هذا الخطاب والصراع الذي اضفى به مقيما في القلعة؟

في طريقه الى القلعة ووضع هذه الاخيرة في ظل التازم المفروض من التنظيم المبهم، يصبح الخطاب السياسي العسكري اكثر انجلاء في الرواية التي اصبحت نصا لا يحكمهخطاب بعينه بل عدة خطابات متضاربة اغلب الاحيان، خاصة وان العلاقة مع الغرب مثلت ولاتزال احدى الاشكالات الاساسية التي شغلت حيزا مهما ضمن شواغل كتاب الرواية المغاربية في مختلف المراحل التي مرت بها هذه الرواية منذ التاسيس، ثم التحول

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:270.

[2] المصدر نفسه، ص: 85.

فالتجريب. وهو ما يعلل تعدد المنظورات التي طرحت في ضوئها هذه القضية[1]التي تقول عنها غريزلدا في افتتاحية المؤتمر الصحفي: انوب في هذا التقديم عن الجنرال كلارك اندرسون في القضايا الامنية الحساسة. فنحن نعيش وضعا استثنائيا اصبخت فيه قوة اجرامية تتحدى حضارتنا كما فعلت قيل سنوات طويلة مع البرجين التوامين ومنذ ذلك الوقت انفتحت شهية الاجرام، يحاولوا الاعتداء على المركز النووي في بنسلفانيا، وفجروا الكثير من قواعدنا في ارابيا، وكان يجب اعادة ترتيب الاشياء وفق خطة امنية جديدة، هجومية، لكن دفاعية ايضا. سمحت لنا قلعة اميروبا بان نكون في عمق الارهاب ومنعه من الوصول الينا.[2]وذلك بفضل جهود آدم التي يقول عنها الجنرال كلارك اندرسون بالموازاة مع خطاب غريزلدا: اود ان احيي فريق العمل الكبير، نحن نشتغل حاليا على البروتوتيب التجريبي في مكان سري، وسيكون جاهزا في زمن قريب جدا، وهذا شكله شبه النهائي وفق تصميمات التصنيع التي وصلتنا من مخبر الهندسة العسكرية. كما ترون اسم على مسمى. قنبلة صغيرة لا علاقة لها بقنبلتي هيروشيما وناغازاكي، ولا الجيل الذي جاء بعدها مثل القنبلة الهيدروجينية الفتاكة. هذا اصغر نموذج على وجه الكرة الارضية لهذا، فهو بقدر قوته وفاعليته لا يلوث الا مساحات قليلة جدا في الارض من هنا اهميته.[3]

المحصلة اصبح التحكم في القطر الاشعاعي للبوكيت بومب بروجكت PBP1 امرا ممكنا بل ونتحكم فيه بدقة، نوسعه ونضيقه كيفما نشاء في الحدود المعقولة طبعا، دون التاثير على القوة الانفجارية في الارض التي لن تعاني طويلا من اثار الاشعاع. صحيح ان كلمةنووي مخيفة بعدما حدث على هذه الارض التي هددت بالانفجار النهائي العديد من المرات بين تحالف اميروبا وتحالف ايروشينا والاخطاء النووية... اردت فقط ان احبرطم انه سيتم،

---

[1] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:625.

[2] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:312.

[3] المصدر نفسه، ص:313.

بالاتفاق مع الفريق العلمي، تحديد اليوم والوقت الصفر لتجربةPBPu1 وPBPp2 الاولىفي صحراء ارابيا واعطيناها اسم العقرب الاسود... اشكركم جميعا على جهودكم.[1]

ان هذا النمط من الخطاب والكتابة والرؤية انما ينم عما توصل اليه العلم الحديث ومنجزاته الباهرة المخيفة، ومحاولة الادب استقطاب كل ذلك فيما يعرف بادب الخيال العلمي السياسي الذي يكاد يكون نوعا مستقلا بذاته ويعبر عن تسيس كافة مظاهر الحياة التي يعمل فيها الخيال السياسي اليوم كموجة تحذير تجتاح العالم. ويلتصق بالجماهير التي يعطيها صورة عن الحياة السياسية في المستقبل.[2]وخاصة اذا تعلق الامر بنهاية شعوب وامم وحلول اخرى محلها. يقول ادم: نعم؟ الدكتاتوريات نفذت ما كان عليها تنفيذه ويوم صدقت ان لها دولة، وفي اول هزة اعيدت الى بدايتها الاولى. نحن في عالم شديد الغرابة. عندما قام العرب بثورتهم كبقية الشعوب قتلوا انفسهم اولا، ثم اكلوا رؤوس بلدانهم وبعدها خلفوا فراغا ظنوه هو الديمقراطية ويوم استيقضوا وجدوا انفسهم، مجموعات يقتلها العطش والصحاري والثعابين، كالعمران الذي شيد على الرمال. وفي ثانية واحدة انهار كل شيئ... ماذا بقي اليوم من عمران الاوهام القديمة؟ لا شيئ.[3]

احيانا اعود الى الوضع البشري واطماعه، وارى ان الذي حمى العالم من اية مغامرة قاسية هو ان العالم متساو في الرعب بمعنى العالم كله يعترف انه مجرم، ولكن كل بحسب درجة القوة التي يمتلكها. ما الذي جعل ازاريا تتمتع بكل هذه الحصانة ولم يطبق القانون الا على ارابيا؟ يومها كان عدد سكان الاولى 6 ملايين بينما سكان الثانية 300 مليون، نصفهم مات اليوم في الحروب والعزلة والخراب. هل هناك منطق؟ يكاد مخيينفجر، هذا ما يؤدي الى

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:314.

[2] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص ص:536-537.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:343.

الرغبة في التساوي النووي. داخل هذه الارض ملغم باللامنطق واللاعقل، واحيانا حتى باللاجدوى.[1]

ان انتماء الرواية الى ادب الخيال السياسي من جهة والخيال العلمي من جهة مقابلة، ومحاولة تنبؤها للصورة التي ستكون عليها الحياة في الارض علميا وسياسيا من خلال استثمار الخطاب السياسي العسكري، يبين فيما بعد شغف هذه الاخيرة ومؤلفيها بما يعرف بالقصة البوليسية وتقنياتها المثيرة للتشويق الناجم عن الغموض الذي يكتنف البدايات الاولى لهذه الاعمال السردية. لذا اعتبر النقاد هذا الفن(الرواية) صنفا جديدا من الكتابة الادبية الحديثة التي لم يعد بالامكان تجاهلها لا في الغرب ولا عند العرب. كونه يمكن ان يضطلع بعدة ادوار وينشر بعده قيم ويروم الى تحقيق عدة مقاصد[2]جاءت على لسان السارد في قوله: تظهر باريس تحت الثلج مدينة شهية ورومانسية جدا، تتماهى الصورة مع مطار رواسي شارل دوغول 2 ... يظهر الركاب وهم ينزلون من الطائرة. من بينهم تتضح هيئة ادم وهو يمتطي السلم الميكانيكي... يتوقف ادم قليلا عند معبر شرطة الحدود... يتغيب قليلا وسط الوجوه الكثيرة قبل ان يظهر من جديد وهو يقف مع الذين وصلوا معه... سيارة حمراء صغيرة تتوقف في مكان التوقف السريع والمؤقت. عرفها سيارة امايا... فجاة كان الزمن توقف. اصبح المشهد واسعا، طلقة اولى جافة. تفرق الناس في كل الاتجاهات. رجل يسقط على الرصيف. يرفع ادم راسه قليلا ويتراجع للدخول الى المطار. يهجم عليه ثلاثة رجال برتدون الاسود مثل الحرس الخاص. يغطونه كليا، ثم يدفعون به في عمق السيارة المحصنة. رشقات الرصاص تزداد كثافة...[3]

سيرجيو عسكري شاب، وحهه مدور، احمر الخدين، كانه صبي عمره يكاد يتجاوز سنة واحدة. كان انيقا بلباسه الابيض الذي ارتسمت عليه، على مستوى الصدر والكتفين، رتبته

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:344.

[2] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص ص:537-538.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:215-217.

العسكرية المعمول بها عادة عند جنود المارينز. ماذا يفعل شاب بهذه النعومة في مكانمثل هذا؟ تساءل ادم في اعماقه، حيث العساكر في هذا القفر المخيف يواجهون الزواحف والعقارب وسطوة الرمال وعواصفها واسرارها الخفية، وموجات الارهاب التي تتكون في غفلة من الجميع كما في البحر... سيرجيو لا يتحدث كثيرا... حالة الاستنفار المعلنة في القلعة، اظهرت بما لا يدعوا مجالا للشك ان الوضع لم يكن مريحا وان شيئا ما سيحدث، وان المعلومات المرصودة تؤكد ان التنظيم يعد عدته للهجوم الاخير لطرد عساكر القلعة من صحراء الربع الخالي.[1]

بذلك يتبين عبر اقسام الرواية ومن خلال تحليل نمط الخطاب السياسي العسكري فيها، كيف امتزج الخيال السياسي politique fiction بالفني، وعملا جنبا الى جنب في اعطاء مصداقية اخرى للكتابة الحداثية الملامسة لواقع آخر يختلف عن الذي كانت تثيره كتابات سابقة؛ فاذا كان المبدع فيما مضى يرى ضرورة رصد واقع عربي محلي او قطري. اصبح اليوم يعالج المسالة عالميا، بل وينسج خيوطها في امكنة وازمنة متباعدة كل التباعد. وكان كتاب هذه المرحلة اوغلوا فعلا في مدارات التجديد وراهنوا اساسا على الاستفادة من النسيج الروائي العالمي والدفع بالتجربة خارج الحدود والنطاق. فكان ان سلكت الى الكتابة الادبية اشكال المنشور السياسي والخبر الصحفي، الوثيقة التاريخية والبحث الاكاديمي، الشريط السنمائي والنص المسرحي... وكثيرا ما جرى المزج بينها جميعا في بناء متكامل[2]يعبر عنه روائيوا اليوم في نصوص الرواية الجديدة التي تتخذ من السياسة مظهرا مختلفا، يرصد الخراب الاجتماعي المنحدر من تطبيق سياسة تستبد بالقرار، وتحتقر المواطن، وتعزز الفوارق والتبعية في عصر العولمة الهوجاء.[3]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:309-310.

[2] حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:18.

[3] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص ص:64-65.

2-2-3- الخطاب الأدبي/العلمي.

تبدا الرواية في بعدها الخطابي الادبي العلمي ايضا، والموازاة مع الخطابات السالفة عبر العديد من الموضوعات والشخصيات الصريحة منها والضمنية. توزع هذا الخطاب عبر تضاريس النص من البداية والى النهاية، ادمج فيه **واسيني** قدر المستطاع التاريخ الحضاري العربي ونظيره الغربي من خلال اثارة جملة من القضايا المتعلقة باللغة والادب والعلوم وبخاصة الفزيائية النووية منها. وبذلك يشكل مشروع البروجيكت بومب مدار هذا الخطاب والرواية وكاستجابة للتحدي الواقع على البشرية وتقدمها العلمي والتكنولوجي الذي ينذر بقرب حصول حرب الكترونية قادرة على تدمير هذا العالم وانسانيته. يقول ادم عن تلك التجارب والمخاوف: لا ادري، اخشى ان لا ابدع احسن من ليتل بوي وفات مان اللتين جعلتا من البشرية لا شيئ في ظرف ثانية. اتساءل احيانا لو جن الروس ودمروا قنبلتهم الهيدروجينية القيصر ذات الطابقين لانصهار الهيدروجين، على من يفترضونه عدوا لهم. عندما استعيد صور البشرية ينتابني ذعر لا يمكن تصوره. المشكل حتى يخاف الناس يحتاجون ان يروا بام اعينهم. لولا قنبلة هيروشيما وناغازاكي هل كان هيروهيتو ينصاع بالقوة؟[1]

في امدادنا بهذا الخطاب العلمي الادبي وتنوعه الالف، يعمد الكاتب الى التقطيع الحدثي في السرد، وذلك من خلال المراوحة بين اكثر من حدث في المقطع الواحد وعبر اكثر من تقنية؛ فنجده تارة يتحدث عن لغات العالم كما في قول ليتل بروز: الهنود الحمر لم يكن لهم حظ ادم، يعرف الانجليزية التي كبر في احضانها، الفرنسية والاسبانية، الالمانية تعلم بسرعة الاورولنغوا التي اصبحت هي لغة الجميع. معرفته للانجليزية خففت عليه عناء تعلمها، فهي كما تعرف مكونة من اكثر من 80 بالمائة من الانجليزية الامريكية. عاش في امريكيا حياته كلها كما يقول التقرير الاضافي واشتغل في مخابرها، عندما سالته عن اصراره على الكتابة

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:83-84.

بلغته، قال وكانه كان ينتظر سؤالي: انا مستمتع لكتابة هذه البراكين برمادها، لم تعد اللغة مشكلة.[1]

– ... كل ما هو جديد كتبت بلغة اورولينغوا التي هي مزيج من اللغات الاوروبية التي بدات تموت، وان اجزاء كثيرة منها ماتت، تعتمد اللغة الانجليزية الامريكية كاساس، وبعض المفردات اللاتنية التي لم يستطع احد ان يقاوم سلطانها. حتى بعض الفدراليات الاوروبية التي اضهرت غيرة على ما تبقى من لغاتها القومية القديمة، سرعان ما انصاعت لاورولينغوا. حاولت جاهدة اصدار القوانين المقاومة وتنظيم القواميس المضادة. ولكن كل هذه الجهود كانت بلا جدوى. فتم في النهاية تبنيها كلغة رسمية على مضض في كل الفدراليات الاوروبية وكانت الفدرالية الجرمانية الاكثر اصرارا على هذا الرفض، لكن هي ايضا لم تقاوم طويلا هذا الوضع الصعب من العزلة.[2]

في حديثه عن ادابهم كمقابل لذلك تبرز الامثلة التالية التي بقول فيها السارد ايضا: بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد بيغ بروذر، تم توزيع عشرين مليون نسخة من رواية 1984 لجورج اورويل عبر العالم، ومست هذه البركة القلعة طبعا، ولو ان ميلاده الحقيقي قبل ذلك، في الاربعينات، عندما ابدعه وهو في عز ازمته مع حزب العمال البريطاني.

– وجدت نسخة من 1984 تحت باب غرفتي، يا حظ هذه الشخصية الافتراضية، كيف يحتفى بطاغية؟ طاغية حقيقي ومجرم، يفترض ان يخرج من الكتب ويحاكم امام كل ضحاياه الحقيقيين والافتراضيين.[3]وعن الادب الروسي فيقول: سرقت منا المخابر الشعر، احب جدا شاعركم بوشكين، حتى موته فيه هشاشة الشاعر... لو مات بوشكين بشكل عادي لما ترك

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:23.

[2] المصدر نفسه، ص ص:47–48.

[3] نفسه، ص ص:51–52.

الاثر العظيم في قلوب الناس، لم تكن المبارزة عادلة، وهذه قوتها. البارون يعرف ادارة السلاح بينما الشاعر لم يكن يمكلك اكثر من قلبه ليقول لنتاليا كم هو مرتبط بها.[1]

يرى **بن جمعة بوشوشة** في روايات سابقة كالطوفان الازرق لاحمد **عبد السلام البقاني** والتي تشابه رواية واسيني، بانها ثمرة معطيات المنجزات العلمية في وسائل الاتصال التي توظفها لتدرك بها ابعد مدى يصل اليه وعي الكاتب. مما اضفى عليها سمة الحداثة في الموضوع والحدث وسمات الشخصية، وهي الحداثة ذاتها التي وسمت الخطاب السردي باعتبار تعدد التقنيات الحديثة التي استخدمها الكاتب في تشكيله، ومما يدل علىاطلاعهعلى شروط جنس الرواية ومقوماته الجمالية[2]التي اصبحت حكايات علمية تستطيع ان تخلق مواقف نموذجية قائمة على المفارقات المذعنة لمشكلات التطور الخاصة.[3]

اعاد ليتل بروز تامل الصور واحدة، واحدة وكانه يريد ان يحفظها عن ظهر قلب. بدا يمررها بالتصوير البطيئ امام عينيه المفتوحتين عن اخرهما. تبدو واضحة الخطوط الانفصالية الصغيرة بين الصورة والصورة مما يدل على العمليات التركيبية والتقنية التي مرت عليها هذه الصور، لكنه استغرب كيف وصل الانسان الى ان يخلق اشباها بدقى متناهية، انطلاقا من صور ومعلومات اولية يتم تخزينها والعمل عليها.[4]

ايعقل ان العلم وصل الى هذا الحد من الدقة والجنون؟...

هههه هل هي الغباوة الكبيرة ام الذكاء المطلق للتكنولوجيا. على اي لو كنت مكان ادم المسكين لصدقت كل هذا الهراء، فهو من الدقة بحيث لا يترك مجالا للشك ابدا.[5]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص: 139.

[2] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص: 547.

[3] ينظر ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ص:431.

[4] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:253-254.

[5] المصدر نفسه، ص: 152.

... سمع الصوت كانه كان يخرج، ليس فقط من شقوق الحائط، ولكنه منه، من معصمه الذي وضعت به شريحة الهوية والمعلومات الخاصة منذ دخوله الى المخبر، وتمت مراقبتها وحشوها بمعلومات جديدة تحدد مكانه بسهولة اينما تحرك... كل شيئئ اصبح سهلا. اليوم امر عبر المطارات بلا توقف، اشق المعبر بيقين، امد يدي للحلقة المثبتة في البوابة، في ثانية واحدة تقرا كل شيئ. لا جواز ولا اوراق ولا فيزا. يسافر الانسان غير مثقل سوى بعصره القاسي وشجنه الداخلي.[1]

– يمكن الحديث عن تعويض الانسان بالالة، وقتها فقط يمكن تصور عقل بديل يراقب ويراقب. خلق الجيل الجديد المراقب للاحلام وربما تحويلها عن مساراتها، لدرجة انه يمكن التفكير في خلق شرطة الاحلام، لان هناك بعض العقول تستعصي على المراقبة. اجهزةمتطورة موجودة حاليا، تمنى ليتل بروز ان يحصل عليها في اخر نماذجها، فهي تخبر عن الاحلام، وتقيس درجات الانفعال وتفسرها بالاعتماد على المعلومات المثبتة في الشريحة في جيلها الذي انتجته شركة جاوبون لل up2 وup3 الامريكيتين التي تعالج كل النشاطات الذهنية، وحتى النظام الغذائي الذي يجب اتباعه، وترمم النقائص في الحريرات. الانسان يقضي ما معدله في السنة 243 يوما مستيقظا و112 يوما نائما وهي تتبع حركات الانسان في كامل يومه مما في ذلك حالات نومه.[2]

في مقابل هذه الحقائق العلمية، تقوم الرواية على علاقة آدم بالقلعة وسكانها والتي تكشف هذا الجانب السلبي للتقدم العلمي الذي اهدر جوهر الانسان واصبح يمثل خطرا جديا على جهوده ومصيره. ما ادى بالعمل الروائي الى أن يقوم على التأمل في واقع العالم المعاصر وما يسم علاقات الدول العظمى فيه من توتر وتازم ينذران بالخطر. بذلك فهي تنبني على التنبؤ بما يمكن ان يؤول اليه مصير هذا العالم ان لم توجد السبل الكفيلة لخلق واقع عالمي جديد تتغير فيه اساليب التعامل بين القوى الفاعلة فيه واختياراتها... ومن ثمة تهيمن قضية

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص: 139.

[2] المصدر نفسه، ص ص:245–246.

المصير البشري على عالم الرواية، بل ويمثل هاجس الكاتب وازمته الفكرية والروحية[1] المتجلية عبر مقاربته للتجارب النووية لقنبلتي ناغازاكي وهيروشيما وPBP2PBP1 واثارهما على مختلف الاصعدة تقول امايا عن القنبلتين الاوليتين: عندما اغمض عيني واحاول ان ارى حقيقة البشر، القنبلة الاولى اجد لها مبررا، امريكيا كانت مهزومة عسكريا، والرئيس ترومان في ازمة خانقة. والثانية؟ هل كانت قنبلة ناغازاكي ضروررية؟ لماذا كانت الاولى من اليورانيوم والثانية من البلوتونيوم؟... الكارثة انهم في تجربتهم الحية كانوا يريدون ان يعرفوا مفعول اليورانيوم والبلوتونيوم. يختلف التاثير وعنف الانفجار ايضا. الاخطر من هذا، بعد الانفجارين، بمدة قصيرة فتحوا مركز ABCC ... لم يكن هدفه انسانيا ولكنه كان في مهمة استخبارية في جوهرها لدراسة الحالات العيادية وانعكاسات الاشعاعات على الامد المتوسط والطويل...تابعوا نشوء حالات السرطان، بالخصوص سرطان الدم وعلاقة ذلك بالجانب الاشعاعي.[2] الذي ترى فيه سوزان كليبر وفريقها بانه مدمر لجميع اشكال الحياة عاجلا ام اجلا.

لم يتوقف الحديث عن الخطر الاشعاعي عند هذا الحد من الشخصية او تلك، وبذلك الحديث عن حضور الاوجه الخطابية العلمية والادبية، وانما يقع بين الفينة والاخرى تسريب لبعض المعطيات العلمية الدالة على خطورة الوضع وبتناوب في الادوار بين شخصيات الرواية الموالية لليتل بروز داخل القلعة ولحلف اميروبا خارجها، يتحدث سميث بدوره فيقول: نستطيع اليوم ان نقول اننا اصبحنا قريبين من هدفنا المطلوب. لم يبق الا مسافة الربع ميل الاخيرة. المشروع الكبير PBPu1 وPBPp2 اصبح على مسافة صغيرة من التحقق وسيعرف الجميع ان جهودنا في التحكم في الاشعاع النووي والطاقة الكبيرة الناتجة عن انشطار ذرة اليورانيوم 237 بعد تعرضها لسيل من النيترونات، وان الانصهار ايضا باندماج نويات بعض العناصر مثل الديتيريوم والترينيوم، اصبح اكثر من ممكن مخبريا، اصبح في

---

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص: 551.

[2] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:278.

ايدينا. يهمنا جدا تحديد مساحات الانشطار لانه بدون ذلك سيظل مشروعنا مليئا بالمخاطر ونحن نريد ان ننزل الخطر الى درجة الصفر.[1]التي كان يشتغل عليها ادم داخل القلعة كدلالة على سرية الابحاث والمكان وخطورة الموضوع اذ يقول عنه السارد: لم ير شيئا الا الحيطان العالية التي تغطي كل شيئ. انتابه وجه ويليام ديك بسماحته ودقة ملاحظاته. لملم اوراقه الاولى على نوع التفاعل وانشطار نواة اليورانيوم الى نواتين متوسطي الكتلة وانتاج كميات هائلة من الطاقة نتيجة التفاعل النووي، وكيفية السيطرة عليها. لقد اشتغل الليل كله في تظافر اليوراميوم 235 والبلوتونيوم 239 وتشغيل القدرة على التحكم في الانشطار الطاقويالذي يكون قويا وواسعا لحظة الانفجار، ثم ضم كل اوراقه الى ملفه الاساسي الذي كتب عليه اسمPBPu1 وPBPp2.[2]

ساعات مرت بلا توقف وكان ايفا زرعت في قلبه كيمياء كان في حاجة ماسة لها. في اللحظة التي وضع فيها القلم على كراسة الخربشة الاخيرة التي اخذت منه وقتا طويلا في حسابه درجة توظيف حسابات توقيت الانشطار وفاعليته، واحداث الانصهار الهدروجيني، وكيفية تحفيز عملية الاندماج بين نظائر عناصر كيميائية كعنصر الهيدروجين والنظيرين الدقيقين الترينيوم 30 وديتريوم 31 لانتاج الهيليوم 32 الثقيل.[3]

بهذا تقدم الرواية الجديدة في انكفائها على الخيال العلمي تحذيرا مما عسى ان يتسبب فيه التقدم العلمي والتكنولوجي النوويين، وهو ما صورته تلك الاحداث المتخللة وجسدته مواقف الشخصيات المتنوعة في نسيج درامي بداه الكاتب بالحديث عن الحضارة العربية ومالها، وحياة ادم العلمية وطموحاته المستقبلية وصولا الى الاثار الجانبية لمشروع البوجيكت بومب الذي يقول عنه السارد: اختيار هذا اليوم تحديدا لاجراء التجارب الميدانية، لم يكن عبثيا. فقد

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:101.

[2] المصدر نفسه، ص:193.

[3] نفسه، ص:87.

كان الجو معقولا الارصاد الجوية اجمعت كلها على تحسن الوضع الجوي، مع تصاعد طفيف لوتيرة الرياح وهو ما يناسب تجاربهم.

– هذه المرة سيكون الأمر مختلفا، بسيطا جدا، ولا يحتاج الى تحضيرات كثيرة، بالنسبة للسلاح النووي... يلمت للجميع البسة مضادة للاشعاع النووي... لمعرفة فاعلية الرياح على الغيمة النووية. فهي تستطيع ان تظهر حركة الغمامة الثقيلة ودرجة تحولها وميلانها باتجاه غير محسوب، اثناء التجربتين المحدودتينPBPu1 وPBPp2. يفترض ان لا يتجاوز حركة ميلانها وانزياحها على خطها حدا مفترضا معينا.[1]يسبب بحسب السارد نتيجة يرى فيها ادم: ... ان نسبة من الاشعاع النووي لا يمكن تفاديها ولا انزالها الى الدرجة الصفر، لكن النسبة الفائضة عن المساحة المحددة، غبر مضرة للانسان على الاقلالذي يمتلك القدرة على امتصاص حد معين من الجرعات الاشعاعية التي لا تخلق اعاقاتوتشوهات يصعب معالجتها، لكنها عندما تتجاوز حدا معينا، تؤثر مباشرة على مكونات الخلايا الحية. الانسان افضل بكثير من الحيوانات والكائنات الحية، هناك بعض من الحشرات تموت عندما تمتص ما مقدراه 20 غراي، واخرى لا تموت الا بـ 300 غراي.بعض الثدييات تموت ب 2غراي بينما بعض الفيروسات لا توت حتى ب 200 غراي.تركيبة الكائن غريبة جدا ومعقدة الى اقصى الحدود.[2]

ان رواية واسيني هذه وفي نهاية الخطاب هذا، يمكن اعتبارها نموذجا جديدا لرواية الخيال العلمي، انها توفرت على تقنيات خطابية عدة تظافرت جميعا لتجسيد موضوع لم ينغلق على العلم ومنجزاته فقط. بل تعدى الى السياسة وانظمتها العسكرية والتاريخ الادبي والديني... وبذلك الانفتاح على قضايا الفرد والحياة المعاصرين. ما ينم على التنوع والثراء الثقافيين للكاتب واستعابه لكل ذلك عن طريق الكتابة الروائية.

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص: 328–331.

[2] المصدر نفسه، ص ص:291–292.

2-2-4- الخطاب الديني/الاجتماعي.

اذا كان البعد العلمي وما اثير من قبله من ابعاد اخرى اساسي في بناء متن هذه الرواية والكتابة والمرحلة. بل يكاد يكون سمة طاغية اما فنيا واما دلاليا او معا. فان ذلك لا يحجب ابعاد اخرى تتوفر عليها رواية 2084 حكاية العربي الاخير وتثيرها ايضا بنفس المستويات الانفة. فكون الخطاب التاريخي استطاع ان يغوص في كثير من الخطابات الادبية، مساهما في طريقة انتظام عناصرها وبناء وحداتها. وبذلك فهم ابنيتها خاصة ما تعلق منها بتاريخها الثقافي. فان النزوع الى الخطاب السياسي العسكري لم يكن باقل من قليل من ذلك المبتغى، بالرغم من ان السياسة تعد احدى المحضورات التي تربك فعل الابداع على اختلاف تشكلاته.[1]التي تجلت فيما بعد ضمن ما يعرف بالبعد الديني/ الاجتماعي الذي يساير ميلاد الفنون التعبيرية قديمها وحديثها غثها وسمينها مركزها وهامشها.

ونحن نتعرض لهذا المكون، تتعد اشكال تناول المسألة الدينية في النص الروائي المغاربي... وتتعدد زوايا النظر اليها وطرائق ملامستها النقدية، خاصة في تلك المرحلة التي اصبح فيها الخطاب الديني موضوع مجادلة.[2]داخل المتن الروائي وعلى ارض الواقع. ما ادى الى عدم انحصار تجلياته في مسالة الاعتقاد بوحدانية الله. بل ليشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين وترسباتها في اللاوعي. واكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكاتهم، كما يتجلى ايضا من خلال الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له. ومن ثم كثيرا ما يغدو فهم الدين موضوع نزاع ومجادلة وصراع في النصوص الروائية التي تحرص على تجسيد العلائق والاختلافات في الرؤية الى العالم.[3]

في تاكيده للظاهرة هذه يعمد دائما **واسيني الاعرج** الى جعل فضاء القلعة مسرحا لعديد الحوارات الزاخرة بالامثلة الدالة على المسالة. اننا نقرا منذ البداية قول آدم – وما تحمله

---

[1] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص: 627.

[2] المرجع نفسه، ص:631.

[3] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص ص:60-61.

التسمية من دلالات دينية- عن الانسان العربي وجذوره الدينية التي تشكل له ولحلفائه الافتراضيين نقطة الاختلاف ومنطلق الصراع العقائدي الفكري: انا آدم، القليل منكم يعرفني او سمع بي، اختزلت كل شيئ في اسمي ومساري. تحملت رماد الجنة وحطام إمراة لم اعرفها الا قليلا، وغادرت المكان بخطى حثيثة، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي اراده منذ بدء الخليقة. لم اكن في حاجة لان اطرد، فقد طردت نفسي ورميتني من الاعالي وتركني اهوى كورقة جففها الزمن واثقلتها قطرات المطر. وحيد في فراغ كون لم يجد من يديره. لا سلطان لي سوى ان احلم بلا توقف لاستمر في العيش في قفر لست من خلقه... اشتهي ان اكون ظلا فقط لانتقم من نفسي ضد من يظن انه انشاني من سر التربة، ويعرفني جيدا.[1]

من هذه الزاوية العامة نلمس الحضور الديني بين شخصيات الرواية في محاولتهم فهم الانسان والمجتمع فهما شموليا يتخطى الوقوف عند المظاهر الخارجية والشروط المادية وغيرها من العادات والتقاليد. وذلك عبر ايراد السارد لبعض من المعطيات الصغيرة في حياة افراد الرواية. يقول عن ليتل بروز: النصف الآخر والاهم، هو ان ليتل بروز اضطر الى اجراء عملية جراحية شديدة التعقيد في حجره، وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلت، كما في المرات الماضية، فقد باءت بالفشل النهائي. ليتل بروز ليس رجلا ابله كما يبدو. شروطه التي سجلها قبل بدء العملية، نفذت كلها، لكنها قللت من نجاح العملية. فقد اشترط ان لا يكون العضو المزروع لشحص عربي او اسود كيفما كانت ديانته، وليست به اية علامة ختان على الطريقة الاسلامية تحديدا. الباقي، كله مسموح به.[2]

في حين يحاور الميجر توني آدم عن بعض الامور الدينية فيقول له:

بدا واضحا ان الميجر توني يريد ان يعرف اشياء كثيرة، او يريد ان يقول شيئا لم يجد له الفرصة المناسبة:

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:57.

[2] المصدر نفسه، ص ص:241-242.

– هل كان والدك مؤمنا؟

– كان مسلما بسيطا، ومات ميتا وبسيطا، حياته منحصرة بين جبل ووادي، واناس يسعدهمكل صباح بخبزه.

– وجدك الاول؟

– طبعا لا اعرفه لكن المرويات تقول انه كان نتاج عائلة اندلسية مسيحية– مسلمة، مسحت عبر التاريخ.

– جدي ايضا كان رجل دين مؤمن، من عائلة بروتيستانتية ابيدت عن اخرها في وقت الحروب الدينية، واضطر تحت عقدة الاغلبية القاتلة الى اعتناق كاثوليكية لم يكن مؤمنا بها.[1]

– وامايا؟

– بوذية. هي مرتاحة. لان دينها لا يؤمن لا بالفتوحات والامتدادات نحو الاراضي الاخرى لانه فردي لا اكثر. مؤمن بانتصار الخير فقط وحماية الانسان من الموت الحضاري الذي يفرض عليه.[2]

يرى **محمد برادة** في تحليله للموضوع في الرواية الجديدة، ان الدين غالبا ما يحضر ضمن خانة العناصر المتصلة بالكينونة التطلع الى كشف الحجاب عن المجهول والغامض والمستعصي على الفهم.[3] ويكون ذلك عبر دخول احدى شخصيات الرواية في حالات شعورية تنم في نهاية المطاف عن التساؤلات المفتوحة والباحثة عن الاجوبة المقنعة لا التاويلات الجامدة المنتهية الحد. يعبر عن هذا الوضع ادم: انا ايضا عائلتي اجبرها الملوك الكاثوليك في اسبانيا على التمسح. فتمسحت ظاهريا، لكنهم ظلوا على معتقدهم الديني،

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:299–300.

[2] المصدر نفسه، ص:300.

[3] محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص:61.

مخلصين حتى الموت. ولو ان الذرية اللاحقة سهلت على نفسها الخيارات باعتناق المسيحية في النهاية. بعض الاشياء نبدؤها خوفا، لكننا سرعان ما ننتهي فيها، لذا استاءت علاقتي بكل الاديان لانها كلها بنيت على الدم. اعطني دينا واحدا من الاديان السماوية لم يسلحوه، ولم يبن على الخوف والدم. البشر قساة.[1]

ما يميز نص الرواية ونحن نحلله، هو ان الكاتب يضع مع النص الديني وبخاصة الاسلامي منه انفتاحا مباشرا وغبر مباشر في الآن ذاته. يمنح عبره النص الاساسي دفعة جديدة وتوليدا دلاليا اعمق للموضوع؛ وعلى هذا تكون الصورة المباشرة للتفاعل النصي مهيمنة بسبب طابع الصدام او السجال المعبر عنه في النص الجديد الذي ياتي لخلخلة البنية النصية السابقة. وغالبا ما يكون هذا عندما تكون الحركة النصية الجديدة تستند في ممارستها النصية على تصور جديد وفهم مغاير لا ينبغي ان تكون عليه الكتابة.[2]

يستشهد السارد بلسان سميث عن ذلك فيقول: لا ادري من اين خرج الكوربو؟ كل ظالم مصيره الموت الحتمي. اصبح التنظيم معروفا بتوقيعاته على اجساد الضحايا بوضع علامة الصليب على صدر المقتول والكتابة تحتها: التنظيم، وآية قرانية: واعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين مـــن دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم.[3]

في حين تكون الصورة غير المباشرة حاضرة ضمنيا من خلال تلك الاشارات السريعة والعابرة لبعض من الاحداث وردود الافعال الناتجة عن الشخصيات فيما بينها؛ وانطلاقا من نص الرواية فاننا نمسك بامثلة تدل في عمومها على ذلك، وان كانت في الممارسات الطقوسية التي يرويها السارد في القول: كانت سهرة الغوسبيل ناجحة بكل المقاييس، حضرها الكثير من العسكريين وايضا الكثير من العاملات في القلعة، كان الجو مفتوحا وجميلا،

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:300.

[2] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي النص والسياق. ص:104.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:163.

اوقدت فيه الكثير من الشموع على روحه. كل من اصدقائه قالوا كلمة عنه... ثم بدا حفل الغوسبيل برباعي شاب... انشدوا اشياء قديمة... كانت سهرة هادئة ولكنها حزينة جدا، افترق بعدها الحاضرون بشيئ من الراحة الداخلية والسلام مع النفس.[1]

يروي ليتل بروز لنائبيه فيقول: انا اكره الجرذان، ولكنها في حالات كهذه، تبدو جميلة. كان على ادم الانتساب الى هذه المخلوقات الحية بدل الانتساب لذئب قاتل وشرس وهارباستمرار من مطارديه، او من الذين يريدون فروه. الم يكن من الممكن ان يفعلا ذلك فيالحجر بدل فعله في العراء؟ الجرذ، حتى الجرذ لم يفقد رغباته حتة وهو تحت المطر وبرد الخريف الليلي، على العكس من الانسان الذي يظمر كل رغباته ويخفيها باسم قياسات اخلاقية صنعها الاولون لانفسهم لتنظيم حياة بدائية، فقيدت اللاحقين وكانها حقائـــق مطلقة.[2]

بهذا يتخذ الدين بعدا متاصلا في النصوص الروائية قديمها وحديثها، وان اختلفت سبل تكلاته النصية بين الزجر والوعد والوعظ وغرائز الانسان وعواطفه، الى ما يعرف بالحضور الملتصق بهموم الوجود والكينونة. ولعل تناول النصوص الروائية المغاربية للمسالة الدينية بهذا الشكل من الانفتاح والاشكال من المساءلة يعكس حالة الحيرة والضياع التي تطبع الكتاب ومن جايلهم في عصر هيمنت عليه القيم المادية والنفعية وانحسرت القيم الروحية.[3]كما يعكس من الجهة الاخرى التداخل مع كل ماهو تاريخي وسياسي وعلمي ادبي، اليست الاديان والمقتطفات الماخوذة من القران الكريم او الكتاب المقدس او حتى الاشارات العابرة الى بعض القصص والوقائع والممارسات الدينية قرائن حية على ذلك التداخل والتحاور الذي نروم الكشف عنه فيما يلي من التحليل وضمن حوار الخطابات فيما بينها؟

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:415.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص ص:634-635.

– تحضر اساليب التهجين في النص الروائي عامة وبين الخطابات السالفة ثانيا، وضمن بناء كل خطاب على حدى ثالثا حضورا معتبرا. وذلك عندما تشتبك عدة ملفوظات وصيغ في لحمة الخطاب السردي وتجعله يراوح بين رؤيتين ووعيين يصعب احيانا تحديد وجهتهما الدلالية نظرا لانعدام الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظات المتشابكة. فيغدو بذلك الملفوظ المتولد بنية هجينة تضمن ثنائية اللغة والمنظور والصوت.[1]خاصة وان اقطاب الرواية متعددون؛ ليتل بروز او الجنرال دافيد دوغلاس حيون الامريكي، آدم العربي، ايفا كريستوفر السويدية، امايا اليابانية، سميث جوردن الانجليزي، سمير خان الامريكي الهندي، سيف ابن اراربيا الغربية، نسرين الباكستانية، فردناندو ليفي الفرنسي، لاورا الايطالية... يلتقي خطاب الشخصيات هذه في اكثر من موضع دال على قصدية التهجين من عدم قصديته(ارادي/غير ارادي) خاصة عندما يعمد الخطاب السياسي العسكري الى السيطرة على جميع الخطابات. يقول السارد عن تشخيص الخطاب الادبي العلمي وغيره لآدم وعلى لسان ليتل: انت تعرف موقفي جيدا، وحتى شعاري الذي اخذته من غيري لانه يعبر عن شيئ حقيقي، العربي لا يصبح جيدا الا بموته، كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ ولا اعرف ما يجني من وراء ذلك. هو يقتل نفسه بنفسه يحشرها في الموت... اخرج ليتل بروز ورقة قربها من جهاز سكانير القريب منه، فارتسمت بعض تفاصيل الرسالة، حتى تلك التي بدت ناعمة وغير مقروءة بسهولة.

لا طلب لي الا الاعتراف بوضعي كعالم امريكي قادم من اراربيا، مثل اللاتينوا والافارقة والاوروبيين الذيم يشكلون المجتمع الامريكي. لست سارقا او ارهابيا او قاتلا. اريد ان اعرف حالة زوجتي التي كانت معي عند مدخل المطار قبل ان يفصل بيننا حافلة الخطوط الفرنسية.[2]

[1] ينظر عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الحديثة واشكالية اللغة. ص:242.

[2] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:21.

يتضح من خلال هاذين الملفوظين ان هناك وعيين متناقضين، وعي مشخص يحاول ان يتحرر من الاديولوجية التقليدية؛ انه وعي ادم المتجلي في الشطر الثاني من المقتبس. ووعي مشخص مناقض له ورسمي يزكي تلك الاديولوجية القائمة على الهيمنة والسيطرة عبر كامل مساحة الرواية. يقول ايضا: عندما سال ليتل بروز الذي ملا وجهه الشاشة، لماذا الباب بهذا الشكل الغريب والمنحني، اجابه اليا وكانه كان مهيا للاجابة.

الم اقل لك لا تشغل بالك يا ادم؟ وضعك سيتغير قريبا. لا توجد اية مؤامرة ضدك انت المولع بنظرية المؤامرات. المسالة ابسط من ذلك كله، فقط ليظل جسمك رشيقان، ينحني ويقوم باستمرار، وكانه يؤدي صلواته في كل وقت، يخفف الارتوز وداء المفاصل ايضا، لهذا نحبذه في هذا المكان، حتى لا تحاكمنا عليه رابطة الدفاع عن حقوق الاجناس الايلةللزوال التي لا تعترف بما تقدمه مؤسستنا من مساعدة لضيوفها الذين يؤتى بهم الى هذا المكان.[1]

- هل تعرف اين انت الان يا آدم؟

- لا اعرف يا سيدي.

- ها تعرف من اتى بك الى هنا؟

- لا اعرف يا سيدي.

- هل انت آدم حقيقة؟

- في حدود ما اعرف، نعم يا سيدي.

- انا لست سيد احد. سيد نفسي فقط، عليك ان تناديني باسمي ليتل بروز او معلمي. او ماريشال.[2]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:22-25.

[2] المصدر نفسه، ص:94.

– لا يدري لماذا تذكر كلمات ليتل بروز يوم طلب منه سميث العودة الى العمل على مشروع فنبلة الجيب PBPu1 و PBPp2 الذي ظل يشغله حتى وهو في فراش الموت. اضطرابك لم يوصلك الى شيئ، في كل الاحوال هو موت عنادي لا يفضي الى شيئ، وعنادك يقتلك. امثالك يفترض ان يموتوا حتى قبل ان يصلوا الى هذا المكان، سياستنا: من اراد ان يموت نفتح له الطريق ونسهل من مهمته، حافظما عليك لاننا راينا انك تتعلم بسرعة. وانك شخصية كبيرة ومهمة في مشروعنا الانساسي الكبير.[1]

تتوالى الامثلة الدالة على هذا النمط من الحوارية والتي يؤدي فيها صوت ولغة ومنظور الشخصية المحورية ليتل بروز الدور الاساسي في تشخيص كل اللغات والاصوات والمنظورات الاخرى. وان كان هذا الحضور عن طريق الحوار او التواري او اللغة المسموعة في مقابل المكتوبة والعكس. يحاور ليتل بروز نائبيه الجديدين لوثر سيمون وولكر سام حول البرنامج الافتراضي الخاص بادم:

– ههه جنون حقيقي. برنامج سنحتاج له كثيرا لمقاومة التنظيم، التكنولوجيا في خدمةالخير، يجب ان يظهر هذا الشعار في كل مكان. برافو. القلعة كلها فخورة بكما: يمكنكما الان ان ترتاحا بعد هذا الجهد الكبير الذي اعفانا من جهد مجاني ومستحيل. اعتبر من اليومانكما وضعتما في حوزتنا سلاحا نوويا خطيرا، ضد التنظيم اكثر من البوكيت بومب التيشارفت على النهاية وبداية التجارب الميدانية، لتصبح حقيقة ماثلة امامنا...

قال ليتل بروز وهو غير فادر على كتم سعادته في زاويته المظلمة المضاءة، بين الشاشات التي راى من خلالها كل المقابلة الافتراضية بين ادم وامايا.[2]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:202.

[2] المصدر نفسه، ص:256.

كما يتحدث الى ادم ويحاوره في القول الذي جاء على لسان السارد: اكبر امنيات ادم هي ان يلمس تابوت سميث، ويودعه فقط بكلمتين من القلب ويشكره على كل ما فعله من اجله في هذا القفر الذي لم بشعر فيه باية راحة. سيطلب منهم ان يسمحوا له بالحضور...

– على كل لن نحرمك من متابعة المراسيم عن طريق الشاشات الكبيرة والصغيرة البينية. او من نافذة غرفتك فهي تطل على المدرج القديم وعلى الساحة العامة...

– صحيح اني مدني يا سيدي الماريشال، لكني في مخبر انتهى عسكريا في النهاية، اكثر من هذا سميث صديقي، ومدير المخبر ويليام ليس اقل عسكرية من الجميع، على الرغم من انه مدني.

– لا يمكن، الجنرال سميث اختار هوية عسكرية فلا يودعه الا من اختاروا نفس الهوية، ولبسوا نفس اللباس. هل رايته يوما بلا لباس عسكري؟ وهل راياك انت يوما بلباس عسكري؟[1] ليواصل:

– هو القانون العسكري يا عزيزي. انظر، على الرغم من الصعوبات الحياتية وقسوتها، لكني هنا بحكم الواجب العسكري بحيث اسهر على كل شيئ الذي عليه ان يتحرك كما الساعة... مع كل هذه الاحتياطات، لم نستطع منع الاعتداء. انت تعرف الكوربو جيدا ونحن ايضا، ونعرف انه درس معك، قبل ان يترك كل شيئ ويلتحق بجماعة بيشاور بعد ان طلقته زوجته وعادت لمخلرها وعملها في امريكيا.

هذه اللغة في فم ليتل بروز لا تعجبه ابدا. وجود سميث ابعده عنهم طويلا وعن السنتهم الفولاذية. لكن ليتل بروز لا يتغير ابدا. وكان يقفل كل الابواب في وجهه.[2]

– الامر ابسط من هذا كله يا سيدي، تمنيت فقط ان اودعه كما يودعه اصدقاؤه من العسكريين، واعضاء فرقة البحث، ونضع على تابوته جماعيا باقة ورد بيضاء تشبه قلبه.

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:397–398.

[2] المصدر نفسه، ص:398.

اعرف ان المسالة معقدة لهذا بعثت لكم من غرفتي، بملف كبير فيه كل الوثائق والصور التي تثبت درجة الصداقة بيني وبين سميث...

– وصلتني انت تعرف الاجابة جيدا، في هذه يعود القرار لي ولنائبي، وللجنة الامنية المساعدة التي اخذت على عاتقها تسيير الازمة. لا نحيد هن الطريق الذي خطع لنا الاخ الاكبر. الخطا مهد الكارثة.

شعر ادم ببرودة كلمات ليتل بروز القاسية جدا. باردة كما الموت الفجائي.[1]

استطاعت الرواية ان تجسد تعددية اللغة وتعددية الملفوظات، وهذا بوضعنا امام حالة الفرد العربي وصوته المكلوم الملجوم، سبيلها في ذلك تذويب السرد وتخصيص زوايا النظر القائمة على تقويض احادية اللغة والسعي وراء التعدد والانفتاح[2]وفي كثير من الامثلة الدالة على التجربة الخاصة للمتكلمين الذين يسعون الى تحقيق حياة حرة ونبيلة داخل دوامة القلعة وقوانينها؛ اذ نقرا دائما بين الشخصيتين قولها:

– انت مشكور على كل جهودك الكبيرة يا ادم، وضعنا بين يديك كل ما احتجته وتغاضينا عن بعض اخطائك بما فيها ليلة الحب بينك وبين ايفا. لكن الان الامور تغيرت... المهم، سننزع عنك كل الزوائد، مضيفك الطيب، سالم، ارسل الى مهام اخرى. وعليك ان تعتمد كليا على نفسك في كل شيئ... الظروف احيانا تجبرنا على ان نعيد النظر في كل التفاصيل.[3]

بالخروج من دائرة شخصيتي ليتل بروز وادم في تمثيلهما لنمط التهجين، نعثر داخل الرواية وبذلك الخطابات الاخرى على عديد المناسبات التلفظية التهجينية بين باقي الشخصيات والفواعل المتباينة فكريا ولغويا. تقول ايفا للنائب سيرجون في معرض الحديث عن ادم داخل القلعة: ... دخلن وفي ايديهن عريضة فيها المطالب البسيطة التي يمكن

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:399.

[2] ينظر عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الحديثة واشكالية اللغة. ص:243.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:378.

تطبيقها بدون اشكال. التي تحدثت اكثر من الجميع هي ايفا السويدية التي ظلت تشدد على جملة. تمنينا ان يكون ليتل بروز هنا...

– العريضة واضحة ومطالبها دقيقة. حرية ادم والتعامل معه كغيست حقيقي حتى يتضح وضعه اكثر.[1]

بهذا نكون قد وقفنا –ولو نسبيا– عند بعض الامثلة الدالة على الطابع المزدوج للغات المهجنة داخل رواية 2084 حكاية العربي الاخير. علما ان اللافت فيها هو كون اللغة المشخصة في عمومها كانت فردية ذاتية تتعلق بشخصية ليتل بروز. في حين كانت الاخرى المتاثرة جماعية وفردية في الان ذاته.

جاءت لغة الجميع محملة بطابع الخصائص الفنية والاسلوبية التعبيرية الدالة على لغة رفيعة ادبية مليئة بالمعاني، وكان الكاتب منح اللغة الفصحى الدور الاساسي في نقل الافكار والاحاسيس بعد ان كانت – في مراحل سابقة– اللغة العامية هي الحامل لتلك الانفعالات والاحاسيس وبامتياز. فهل سار الامر على نحوه في باقي تمظهرات الحوارية ام انه تم استحضار واستحداث الجديد؟

بالانتقال الى المستوى الثاني من حوارية الرواية الديالوجية وكما سبق الذكر، تتنازع الامثلة المنتقاة مواضيع عدة تشكل بؤرة التنويع الذي يسمى الباروديا. اننا نشهد من الوهلة الاولى اطيافا متعددة من اللغات ووجهات النظر ولغاتها ومنطلقاتها الفكرية الاديولوجية؛ خاصة وان اللغة في الرواية اليوم تحيل على العالم الخارجي وتؤشر على دلالة محتملة بينه وبين الكون الروائي الذي ينتجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنية معينة تتخذ عند الاجيال الجديدة طابعا بارزا ووظيفة مغايرة من خلال الالفاظ الاجنبية والتعبيرات المتصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية، وبعيدا عن لغة التراث والشعر والوصف.[2]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:35–36.

[2] ينظر محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ص ص:54–55.

من بين تلك المواضيع يطفو اشكال الهامش بالمركز، الاخر والانا، الفكر الغربي بنظيره العربي. من خلال خطابات ليتل بروز التاريخية والسياسية والدينية الموجهة الى ادم الباحث العربي وغيره من سكان ارابيا المتاكلة:

امطار الشتاء ما تزال تنقر الزجاج فقط لتوقظ فيه حياة لم تمت، وشهية ان يكون قريبا من امايا. ان يكتب لها ليستمر حيا ولا يستسلم لموت يتم تصنيعه له في الخفاء. ليتل بروز لم يخف دهشته وهو يحادثه:

عربي ويفكر؟

يحاول آدم ان ينسى كل شيئ حتى اكثر الكلمات قهرا وتسمما، ولا يستحضر الا صفاءها ونورها.[1]

غير هذه الخطابات البارودية الصادرة من اعلى الى اسفل، نجد ايضا في كلام كل من بيرل غروسمان وفرنالدو ليفي ذلك البعد الساخر من ادم واصوله العربية التي طالما استثمرت من الغرب بكل طمع وبشع وذلك في حديثهما للماريشال: نحن في عملية ترحيل، والخطا غير مقبول يا سيدي... المهم ان يتم كل شيئ خارج القلعة. ومن اسود ويمشي بشكل عكسي. عربي يعلمنا ما يجب فعله وما لا يجب فعله؟ سانتحر قبل ان ارى عربيا يمشي او يامرني. لو كنا في ظروف غير هذه، كنا بدل حمايته، بيعه للتنظيم، لايطلب الا ذلك، وقد طلب ذلك من خلال بعض مخبرينا ووسائطنا... نظرا الى بعضهما البعض وكتما الضحكة التي كبرت فيهما.[2]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:44-45.

[2] المصدر نفسه، ص ص:438-439.

– لا يا سيدي، انا ايفا، ايفا كريستوفر. مسؤولة وكالة ليدرافيك الخاصى بالاجناس الايلة للزوال. ومعي العالم الكبير، لا بد ان تكون قد سمعت به، البروفيسور ادم غريب، يريد ان يرى عن قرب قوة ليتل بروز في مساعدة الغير. هو هنا غيست.[1]

اما سميث فيقول بدوره: انت عالم كبير يا بروفيسور ادم. والكثير يحسدونك على ما توصلت اليه في ابحاثك، وليس عبثا ان ترشحك مؤسستنا ومؤسسات علمية اخرى عبر العالم، من التي تعرف جهودك الكبيرة، بجائزة نوبل...

طلبتك لغرض واحد يا آد. اذا اردت ان تواصل جهودك هنا، فالمخبر تحت تصرفك، فقد تم نقل كل ما تحتاج اليه في عملنا هذا المخبري لتطوير جهود قنبلة الجيب.[2]

هكذا تحضر في النص المحلل عدة تمظهرات نصية تحققت من خلالها اسلبة اللغات، مؤدية بذلك الحد الاقصى من الجمالية الممكنة في النص الروائي الجديد.[3]خاصة اذا كانت هذه الباروديا تستلهم اجناسا تعبيرية اخرى تضرب بجذورها في العمق التاريخي والارث الانساني الزاخر؛ ما ادى الى اكسابها خصوصية ادبية متميزة الى جانب نظيرتها الفنية. اذ نمسك حضور الاسطورة بكل تجلياتها، علاوة على الترامي اللامتناهي للكلمات العامية الدارجة المشكلة في نهاية المطاف شعرية للغة السردية في الرواية الجزائرية. وكدلالة على ذلك نسوق الامثلة التالية:

– هذا النوع الذي ياكل في الغلة ويسب في الملة يحتاج الى ان يعطش ويجوع ويختطف ويذاق الالام لكي لا يعود ابدا الى هذه الارض التي لم تخلق له. اعرف. وصلتني عريضتهن، وعلينا ان نحميهن ايضا في هذا القفر ونرافقهن. الكوربو لا ينتظر الا مثل هذه

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:68.

[2] المصدر نفسه، ص ص:144-145.

[3] ينظر ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ص ص:81-111.

الفرص ليبين سلطانه على صحراء الربع الخالي. ارتح قليلا، انت تعبت كثيرا، لاادري ماذا سافعل بدونك يا سيرجون.[1]

– طبعا الاسباب كثيرة، لكن لا تنسى انه جنرال، وان تاريخ ليس بسيطا، لكنه لا يستطيع ان يفعل ما يشاء، والا لقتل نصف سكان القلعة المختلفة من اصول لاتينو وهنود وعرب وغيرهم هههه. له مقولة في التنظيم، سمعت انها مقولة عربية، هو لا يعرف انها كذلك والا لكان الغاها: نفطر بيه قبل ما يتعشى بي.[2]

– عندما حطت المروحية في القلعة، كان مستسلما لقدر يتجاوزه. انزلوه بهدوء ولطف، ثم ادخل الى الحمام في الوقت الذي سمع فيه المروحية ترتفع في الاعالي من خلال محركاتهاالحادة... تذكر المثل الذي ظل والده يكرره كلنا تعلق الامر باقاصي الظلم: واش يدير الميت قدام غساله؟[3]

ان الغاية من ايراد امثلة الرواية هذه، هي ابراز امكانات المبدع الثقافية وقدرته علىالمزج بينها في نسيج بنائي جديد يستلهم المثل كبنية تحمل بين طياتها رموزا واقنعة تتمثل في الحكمة والاتعاض وعدم نكران الجميل والدهاء والمكر... وهي سمات طالما شهدناها لدى شخوص الرواية في محاولتها رصد الواقع الانساني الذي يمثل له جنس المثل ثمرة التلاقح الثقافي والتاريخي والحواري.

في مقابل هذه المشاهد التي انطوت على آلية الاسلبة البارودية في جنس المثل، ثمة نماذج اضافية في هذا النص وسواه تعتد بما يعرف بالعامية والاغاني الشعبية كمؤثثات هامة في بناء حوارية الرواية الجديدة وحتى التقليدية منها؛ خاصة وان كتاب الرواية في المغرب العربي اعتبروها شكل تعبيري قابل للتواصل والتداخل ومن ثم التفاعل. فبقدر ما تتخلص الفصحى من نقائها وتعاليها، تستطيع العامية ان تخضع الى نوع من التفصيح في مستوة

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير.ص:25.

[2] المصدر نفسه، ص:159.

[3] نفسه، ص:107.

التعامل معها. ما يفيد ان كتاب الرواية في هذا القطر قد توصلوا الى ان يتجاوزوا الاشتغال داخل لغة واحدة وان يخترقوا النموذج المقدس الذي تمثله الفصحى. فتتعدد بذلك المستويات اللغوية التي يعمدون الى تشخيصها ادبيا في لغة ذلك الخطاب الروائي.[1]

من بين تلك الشذرات المقحمة نقف عند قول السارد على لسان ادم في منفاه: تعود ادم على كل شيئا لا على ان يكون ليس هو ليستمر في العيش؟

تبدو هذه المسالة معقدة قليلا، ان تكون لست انت، عليك ان تموت نهائيا ويمحى خبر وجودك، وتعيش مجردا من كل شيئ الامن ذاكرة عليك ان تضعها في الفريغو وهذا امر مستحيل طبعا.[2]

لا شيئ يترك للصدفة، الصدفة ابنة الموت الغبي ومعبر الهلاك الاول. كررها الطفل ذو الاوداج المنتفخة، او بوحناك كما سماه لاحقا ادم، ثم غاب فجاة ليتل بروز في عمق باقي الشاشة التي تماهت مع الحائط، وحل الصمت من جديد وكان شيئا لم يكن ابدا.[3]

منذ زمن بعيد لم ير هذا المشهد، ينتابه شعور طفولي غريب لم يشعر به... الرغبة في الخروج ليلا والركض تحت المطر بلا توقف، والصراخ باعلى صوته كما يفعل في طفولته الاولى:

يالنوووووووو. صبي صبي

ماتصبيش علي

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزريبة

يالنوووووووو

---

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:602.

[2] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:94.

[3] المصدر نفسه، ص:113.

عووووووووو[1]

يغدو توظيف الامثال الشعبية والكلمات الدارجة وبعضا من اغاني الاحتفالات الشعبية الطفولية مكونا اساسيا في خطاب النص الروائي الجديد والمعاصر؛ اذ يتمثل ذلك التوظيف اما عن طريق الحوارات الذاتية او بين الشخصيات بعينها. فتكون في نهاية المطاف تناسقا وتناغما مع الواقع الخارجي ومستوى وعي الشخصيات الحقيقي. لذا فان هذا التوظيف للمثل يجذر الخطاب في بيئته المحلية وينجز نوعا من التطابق بين مستوى وعي الشخصيات واقوالها، فضلا عن الاحتفاء بتنويع اسلوبي وايقاعي في حواريته، خاصة اذا ما ادركنا حال الانفعال التي تسم الشخوص وهي تنجز هذا الشكل من الملفوظ، وهي حال ناجمة عن عمق ما يمتلكها من مشاعر احباط وخيبة امل في الراهن المعيش.[2]

هناك دائرة اخرى تحكم النص وتخترق فنيته الاسلوبية البارودية، انها الذاكرة الاسطورية بكل ما تحويه المفردة من معان متعددة – وان قل توظيفها– جاء ذلك على لسان الجدة حنا في اعتقادها الرامي الى كون سلالة ادم هي من الذئاب بدل القردة؛ فجاة وبدون سالق انذار، وصله نداء داخلي كان ياتي من بعيد، عواء الذئب رماد الذي لا يعرف ان سكن القفر وحل به يوم نزل هو فيه، ام انه ينام في داخله منذ ان جاء الى هذه الدنيا وافهمته جدته ان رماد هو جدهم الاول. يقف على راس السلالة، يموت الجميع ويظل هو حارسا شرسا.[3]

انت رماد ولا تشبه الا نفسك، لست الذئب الازرق الذي جاءت وراءه سلالة جنكيز خان. ولا ذئب الصينيين واليابانيين الذين يرون فيك حاميهم من سلطان الخوف ومن الحيوانات الاخرى. ولا الذئب الذي يدمر العالم ليعيد بناءه كما عند الاوربيين الشماليين. لن تكون الذئب فنرير الذي يقتل الكثير من الالهة ومنهم اوذين في غسق القوى بينما يلتهم ابناءه

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:86.

[2] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص ص:604-605.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:86.

الشمس والقمر... ولست حارس الاموات كما عند قبائل السيو. انت جدي، طريقي ومسلكي في الزمن الضيق.[1]

في موضوع اخر غير الهامش والمركز، تاتي فكرة الاسباب المؤدية لمثل هذا الوضع والعواقب على لسان السارد وادم، مبرزة الالية البارودية خاصة اثناء الحديث عن المرجعية التاريخية الحديثة لاحد شخصيات الرواية المحيلة على مرجعيتها الواقعية، فيدلالة فنية على ان كل الاصوات الاجتماعية والتاريخية خاصة والتي تسكن الغة باصواتها واشكالها كلها، تعطي هذه اللغة معان محددة مشخصة تنتظم في الرواية في نظام اسلوبي متماسك يعبر عن موقع المؤلف الاديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي.[2]نجد هذا عند ادم عندما ووصفه لحالة ليتل في كناية واستعارة عن حالة ابناء جلدته: انا لا افهم ابدا، هل يعقل؟ جنرال ميدان، يزن اكثر من قنطارين، بصدر خشن مثقل بميداليات الانتصارات حتى انحنى ظهره، لا يدري من اين حصل عليها في بلاد، لم تخض اي حرب منذ نصف قرن، الا حروبها ضد ارهاب تربى في احضان الفساد والنهب واللاعقاب. ضحك في اعماقه لكنه لزم الصمت والجدية وخاف من ليتل بروز الذي يبدو غائبا عن المكان حتى بصوته الفولاذي.[3]

في مستوى الحوارات الخالصة يرى **سيد اسماعيل ضيف الله** انه ثمة فارق بين الحوار Dialogue بوصفه تقنية في الرواية وبين الحوارية Dialogisme باعتبارها مبدءا حاكما –عند باختين– للعلاقات بين اللغات في الرواية. غير انه من المؤكد ان حوارات الشخوص ومونولوجاتها بوصفها تقنية في الرواية هي تقنية مسخرة لنفس الغرض الذي هو انشاء صورة اللغة.[4]

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:226–227.

[2] ينظر عبد المنعم زكريا القاضي. البنية السردية في الرواية. ص: 196.

[3] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:315.

[4] سيد اسماعيل ضيف الله. اليات السرد بين الشفاهية والكتابية. ص:104.

ان حوار الشخصيات فيما بينها يكشف عن المنحدرات الاجتماعية والاديولوجية لكل شخصية، كما يكشف عن ابعادها الزمانية والمكانية وانماط الوعي ووجهات النظر حول العالم والاشياء. عبر خلق تركيب لغوي اسلوبي يمزج بين العامية والفصحى في كثير من الاحيان.[1] ومظرا لوفرة الحوارات الخالصة في نص الرواية المدروسة ان لم نقل قيامها عليه، سنكتفي ببعض الامثلة الدالة جماليا(شعريا) ودلاليا.

– في الحوار الاول الذي يجمع قصة ليتل بروز بادم غريب، يطفو موضوع الرغبة في التملك والسيطرة على زمام الامور والقرارات على الرغم من غياب الطرف الاول وظهوره افتراضيا وعبر الوسائط التكنولوجية الحديثة. وسظهر كمقابل لذلك وعي يحاول اكتشاف ذلك الغموض عبر الغوص في الذاكرة الجماعية والفردية والنبش في جينالوجيا الواقع المعاش ومالاته خاصة فيما تعلق بالبحوث النووية. وبهذا ينشا عبر الخطابين وعيين متباينين تمثل لهما الحوارات التالية:

بدا النوم يغالبه. في اللحظة التي اغمض فيها عينيه او كاد، ارتسم على الشاشة وجه ليتل بروز وصوته المعدني القاسي والحاد الذي يورث برودة في الجسد ...

– نحن نعرفك الان يا ادم ولا يمكن ان نخطئ في حقك. اعرف ان بك شجنا كبيرا لزوجنك امايا، اليابانية الطيبة التي تكره التجارب النووية ولا هاجس في حياتها الا الاشعاعات ومحاربتها.

– اشكرك يا سيدي على تفهمك يبدو انك اصبحت تعرفني جيدا.

– الخطا في التقارير التي رافقتك التي لم تكن شارحة. حنى الشريحة اليدوية لم يكن بهاشيئ مهم...

– الهموم تنسينا احيانا عبور السنوات...

[1] ينظر عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الحديثة واشكالية اللغة. ص:165.

– تفكيرك اسود يا ادم، وهذا قد بؤذيك.

– لا يا سيدي انا داخل مبهم لا افهمه.[1]

– لماذا سموك ليتل بروز وانت حسب ما فهمت من عائلة بلير؟

– لاني عاشق للكبار الذين يدركون قبل غيرهم ان العالم لا يتغير الا بالكبار والقوة.

– لكن ما العلاقة مع بيغ بروذر؟ لماذا اخترته هو ولم تختر غيره؟

– هل اعرف الاسم الحقيقي لجورج اورويل؟

– للاسف لا.

– هو من عائلتي. اسمه الحقيقي ايريك ارثر بلير. ارايت كم ان العالم صغير؟[2]

– كنت تتحدث عن البشاعة، تخيل قليلا لو استمرت اليابان في عدزانها على امريكيا والعالم الحر، كيف سيكون العالم اليوم؟ وكم سيكون عدد الضحايا من ذلك الوقت الى الان؟ اليابانيون فهموا متاخرين، موت مدينتين انقذ البشرية من انهيار حقيقي للعالم...

– لا يا سيدي، تلك جريمة ضد الانسانية. ترومان لم يكن غبيا عندما اعطى اوامر التقتيل الجماعي، ولا الطيار الذي قيل عنه انه جن بعد العمليةن واتضح لاحقا انه يدرس تجربته للتلاميذ والمنتديات النووية، ويبرر الجريمة. عندما يبرر القتل يا سيدي، تصبح الضرورة طرفا فيه.[3]

ان اهم ما يميز هذا الحوار هو الطابع الدلالي العميق في رسم صورة العالم اليوم، وما يعيشه من تمزق في الهويات القومية النتاتجة عن الاختلالات السياسية والاقتصادية. على الرغم من عدم التكافؤ بين وجهتي النظر؛ فلغة وصوت الطرف الاول استغلالية ترى كل

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:58–59.

[2] المصدر نفسه، ص ص:59–60.

[3] نفسه، ص:112.

الاشياء بعين واحدة. في حين تسعى الاخرى الى تبرير ذلك. اننا وعبر الحوار هذا امام صوت احادي آمر واخر متافف من هذه الاحادية، ما يعني ان الخطاب المركزي للرواية يحاول رسم مفاصل الصراع العربي الغربي قديما وحديثا ووفق مستويات عدة.

عموما يمثل الحوار في الرواية وسيلة المبدع في عرض لوحاته السردية المختلفة، خاصة اذا كان راويا عليما برغبات وافكار ومشاعر شخصياته محايدا في الان ذاته كالذي يحدث مع ادم وايفا، ادم وسميث، امايا وادم، ادم وسالم... في حواراتهم السياسية الادبية الدينية والتاريخية.

جاءت هذه الحوارات من اجل تخصيب النص وتفعيل خطاباته وبذلك تحويل الرواية الى زخم من اللغات المهجنة والمؤسلبة والخالصة في رحم النص الاصلي وهو يفعل مبدا الحوارية ويعمقه في تاريخ ومسار تطور هذا الفن الذي لم يقف عند هذا الحد، بل عمل جاهدا على توظيف الادوات الروائية الجديدة المتخطية للتقطيع الزماني والمكاني المعروفين، الى صنع الحدث سينمائيا ودراميا وتقديمه للقارئ وفق نمط المشاهد المضاءة بالوصف والسرد. وعليه فان اشتغال الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي على اللغة بافق حداثي يقوم على اعادة النظر في ادواتها ووظائفها داخل النص الادبي، ومن ثم تجديد التعامل معها من خلال البحث فيها وبها... فيتشكل بهذا خطاب وكتابة يقومان على افق المحتمل من المعاني والبحث المستمر لاساليب التجريب خاصة اللغوية منها.[1]

تذهب جوليا كريستيفا الى ان الحوار ليس لغة فقط تنهض بها الذات، بل هو كتابة نقرا فيها الاخر. وهكذا فالحوارية الباختينية تحدد الكتابة على انها ذاتية وتواصلية في نفس الوقت[2]وبالاخص عندما نجد داخل هذا الحوار الرئيسي حوارات ثانوية في علاقة تماس او توازي او تعارض مع الحوارالام فتكشف المستويات الفكرية من جهة، والسياقات المصاحبة لها ثانيا. لتقوم بعد كل هذا باستقطاب القارئ الى عالم الرواية الذي تميز في عمومه بغياب

[1] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:600.

[2] جوليا كريستيفا. الكلمة والحوار والرواية ترجمة حسن المودن. مجلة الاداب العالمية. ص:77.

النبرة الاحادية المتصلطة. حملت هذه الحوارات حرية الافراد والمعتقدات وعلاقة الحكام بمحكوميهم وبعضا من السير الذاتية.

3- جمالية البناء الفني والموضوعاتي.

يعد جنس الرواية الفنية، فعل ابداع حديث العهد ضمن حقول الكتابة الادبية في بلدان المغرب العربي. رغم ما يتوفر عليه رصيد هذه الاقطار التراثي من غنى الادب الحكائي او الشفهي او الاخباري وتنوعه وتجذره، وذلك لما تعاقب على هذه المنطقة من امم وحضارات وشهدته ارجاؤها من وقائع واحداث، ساهمت مجتمعة في اثراء روافد مخيلتها واغناء مكونات متخيلها الثقافي والحضاري وتكوين مرجعيات حكائية لا تخلو من غنى وتنوع وتفرد.[1]وبذلك فان فنية هذا الجنس تعكس لا محال مظاهر التغير والتبدل الذي صاحب حصول بلدان هذه الرقعة الجغرافية على سيادتها، كما تعكس السياق الاجتماعي والثقافي والفكري الذي كان يعيشه الكاتب بفعل المحلية او المثاقفة وفي وقت وجيز؛ اذ لم تعرف انطلاقتها الفنية على مستوى التقنيات السردية الا في غضون الستينات في تونس والمغرب ومطلع السبعينات في ليبيا والجزائر وبداية الثمانينات في موريطانيا، وذلك اذا ما قيست هذه الرواية بزمن ظهور نظيرتها في المشرق العربي والغرب الاوروبي.[2]

نود القول مما سبق ان هذه الدينامية النظرية والاجرائية لم تكن لتحصل في جسد الرواية الا بفعل التقليد ومحاولة التاسيس الذي عرفه بعض رواد الجنس. ومن ثم مرحلة الانطلاق او النضج الفني ووصولا الى الكتابة النوعية، وعليه فقد ساهمت كل مرحلة في بناء نظيرتها وكانت حلقة مهمة في القراءة والتاسيس لسلسة التطور هذا. يقول **حسن لشكر** في المقام: مرت الرواية العربية بمجموعة من المراحل المتشابكة قبل ان تصل مرحلة التاصيل والتجريب وتصبح جنسل راسخا في حقل الثقافة العربية له بنياته المميزة ورهاناته التخييلية والواقعية... فما عاشته الرواية الاوروبية من تحولات على امتداد ثلاثة قرون، ستحياه الرواية العربية

---

[1] بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص:23.

[2] بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي. ص:20.

خلال قرن واحد تقريبا من عمرها؛ هذا الاختزال هو الذييبرر ما يطبع تطور الرواية العربية من تجاور في التجارب والاتجاهات، ومن سرعةانتقال الكتاب والمبدعين بين شكل واخر وبين اختيار جمالي واخر.[1]

لم تعد الرواية اذا رهينة متن جاهز بالتراث او الواقع او بهما معا، بل اصبحت وخاصة طور التجريب رهينة المستجدات الفكرية، رهينة الانسان العربي الحديث في تفكيره، تعامله، تخييله ونظرته للاشياء، في علاقته بالزمان والمكان وغير ذلك؛ فمحتويات المشهد الروائي العربي في المرحلة الزمنية المشار اليها، اي بدءا من العقود الاخيرة من القرن الماضي وحتى نهاية العقد الاول من القرن الحالي، تشكل مشهدا يغلب عليه التعدد والتباين والرفض العنيف للجماليات الروائية الراسبة، والتمرد الواضح على الوعي الجمالي المالوف، واثارة اشارات الاستفهام حول المفاهيم الادبية والانظمة الذوقية والجمالية المتداولة، وبذر الشك في منظومة القيم السائدة... والاحتجاج الحاد على كل المعاني المتعددة للسلطة بما فيها سلطة المعنى احيانا.[2]فاين يقع التميز اذا في نصوص اليوم والساعة؟

اذا كان هاجس التجريب السابق وسؤال الحداثة الفنية والمضمونية اضفيا بجنس النثر هذا، الى مرونة اقل ما يقال عنها انها تفاعلت مع الاجناس الاخرى(امثال، حكم، سير، مسرح) وخصبت بعضا منها(اللغة اليومية، اللغة الشعرية) واستفادت من انواع اخرى(الفنون السمعية والبصرية، سينما، رقص...) حتى اصبحت فنا قادرا على التعبير عن الوعي الفكري للعصر الذي ننتمي اليه بامتياز.

اننا نقرا اليوم من لدن القراء قدرة فائقة على الاحتواء والتبدل الفني والاسلوبي والموضوعاتي داخل الرواية وكاننا نعيش ذكل الوضع والفعل انطلاقا من طرق ثلاثة ممثلة في:

---

[1] حسن لشكر. انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ص:03.

[2] شكري عزيز الماضي. انماط الرواية العربية الجديدة. ص:09.

1- التوالي الحكائي اين نعثر داخل جسد الرواية المدروسة على عدد من الحكايات والقصص الخاصة بالافراد والجماعات والقوميات؛ ففي مجال الافراد نقرا قصة آدم غريب واصوله العربية الاسلامية. كما نقرا قصة ليتل بروز كشخصية مضادة لها منحيث التاريخ والمعتقد، ناهيك عن الشخصيات الاخرى الموزعة بين الفينة والاخرى. تم تجسيد كل ذلك انطلاقا من القصة الرئيسية المتمثلة في اختطاف ادم من احد المطاراتالدولية ورصد تلك المسيرة داخل القلعة وما تفرعت عنه من قصص اجتماعية ورومنسية... حتى نكاد نقرا عبر كل متتالية حكائية من الرواية قصة خاصة بها؛ قدم واسيني عبر المتتالية الاولى صورة عامة عن قصة ليتل وقلعته وما يحدث داخلها، ليصل في الثانية الى علاقة كل من ارابيا وامريكيا... فالسابعة في دلالتها على التناحر بين ارابيا واكاتيا.

2- التوالد الحكائي: حتى يتسنى لتلك التقنية السابقة يوظف الكاتب هذا التوالد الحكائي الناتج عن خطابات وعلاقات الافراد داخل الامكنة والازمنة؛ اذ لا تكاد ان تنتهي حكاية/قصة حتى تولد من رحمها اخرى؛ لنا ان ناخذ في ذلك علاقة ادم بشخصيات الرواية المعادية والمساندة، علاقة ليتل بمساعديه. انها علاقات تضاد وتصارع مستمر يضمن للرواية الديمومة والسيرورة الفنية والمضمونية.

3- التماهي الحكائي: بناء على المكوننين السابقين في جمالية الرواية، ينتج ما يعرف بالتماهي الحكائي وذلك من خلال تنوع الاحداث والقضايا ودون التركيز على واحدة بعينها. وكان هذا المكون يكشف في النهاية عن الثالوث المكون لاغلب الروايات الحديثة من دين وسياسة واخلاق.

اذن في وقوفنا عند اللغة السردية/ الخطاب داخل الرواية، نجد انفسنا امام لغة تحمل هواجس الذات سواء كانت كاتبة او قارئة؛ فمن شانها ان تكشف لنا عن حضور صوت المؤلف بين باقي الاصوات الاخرى انطلاقا من اهتمام لغة السرد في 2084 حكاية العربي الاخير بادق التفاصيل... واختيار المفردة المعبرة عن المعنى بلا تزيد او نقصان كما يقول

عبد المنعم زكريا القاضي. يفول الكاتب: من الاعلى، حيث ادم، اتبدو قلعة اميروبا بلونها الاجوري مثل قصر صحراوي متوغل في الرمال والخوف، اقرب الى البدائية منه الى الحضارة، كانها نزلت هكذا، منذ بدء الخليقة، على هذه الارض الفارغة التي تشبه صمت الربع الخالي، لولا واحة النخيل التي تظهر من بعيد كماسحة خضراء شاذة عن المنظر العام، يبدو شكلها من الاعالي مثل موشور؟ مقعر كما الكنائس القديمة التي كلما تراءت من المرتفعات، رسمت صليبا نائما على سطحها الاساسي...[1]

كما نحت لغة السرد منحة شاعريا ولا سيما حين يقترب السارد من وصف الحالة الشعورية لبعض ابطاله من مثل ايفا وآدم، والاخير وزوجته. يقول في ذلك: مازلت الى اللحظة ارى حيرتها وقلقلها، كنا في جامعة بنسلفانيا، في السنة الاولى التي تفضي الى التخصص. وسعداء ان كل واحد منا عندما ينتهي يعود الى ارضه، انا الى ارابيا بكل ماسيها واحلامها وفقرها، وهي الى اليابان، طوكيو. لم نكن نعرف ان مصائرنا كانت قد خطت نهائيا لحظة وضعت يدي على كتفها وتاملت عينها طويلا. كانت في الطب الاشعاعي... الشيئ الوحيد الذي لم اخطئ فيه طوال حياتي هو ابتسامتها، لم تكن تشبه الا نفسها، تخرج منها صادقة، فيها مقاسات غريبة ودقيقة واستطيع ا ناصفها بلا ادنى خطا... ضربتني بكتفها وهي تتمتم: مجنون. عرفت بومها ان بيني وبين امايا شبئا من الحياة الطفولية كان يرتسم بهدوء.[2]

شعر بنفسه انه كان يطير، يطير مثل النسر عاليا، عاليا حتى ينقر السماء براسه. كلما خطى خطوة الى الامام راها تقف باستقامة، كعود من نور، تنتظره في المحطة، على راسها مطاريتها. تمثال من شمع احمر. ينفذ عطرها من بعيد فيه، مزيج من البنفسج والليمون والتفاح الاخضر والنعناع... تغطيها خيوط المطر الناعمة... فجاة يسمع صوتها من ورائه،لكن خيوط المطر كانت تحجب كل شيئ عنه، كان ياتي مختلطا بنبرات الامطار،

---

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص:49.

[2] المصدر نفسه، ص ص:140-141.

سرعان ما اتضح اكثر. في الاخير عرفه بكل نبراته. صوتها الذي لا يغيب عنه، بنعومته الاسيوية، ومخارج حروفه الناعمة يناديه. حبيبي، نفسي انقطع، انتظرني[1]

كان المطر ما يزال يتساقط بقوة، محدثا موسيقى كانه كان في حلم هارب، سمع نغماتها للمرة الاولى، بدا له كل شيئك انه يولد من جديد في هذه الفراغات القلقة والقاحلة. تمتمت في اذنيه وعيناها مرتشقتان في وجهه المتعب.

- مرتاح حبيبي.

- مرتاح يا قلبي...[2]

بهذا تحقق اللغة السردية/الخطاب في رواية واسيني الاعرج الوظائف الثلاثة للغة الابداع، بدءا بالوظيفة التجريبية؛ عبر تمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معين. فالوظيفة التواصلية من خلال تحديد زاوية المتكلم ووضعه واحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيئ ما في علاقته مع مخاطبه. وانتهاء بالوظيفة النصية اي الاصول التي تتركب منها لغة الابداع.[3] ما ادى بنص 2084 حكاية العربي الاخير ان يكون منفتحا وعلامة على جميع المستويات الفنية الجمالية، الاسلوبية اللغوية، الدلالية والايحائية.

[1] واسيني الاعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ص ص:225-227.

[2] المصدر نفسه، ص ص:229-230.

[3] ينظر نضال الصالح. المغامرة الثانية دراسات في الرواية العربية. ص:110.

الخاتمة

تبرز أهمية البحث في الرواية الجزائرية وخصائص متونها السردية المختلفة الأزمنة والأمكنة، في تلك المحصلة شبه النهائية والمفتوحة– خاصة فيما تعلق بالشق التحليلي لبناء خطابها ولغتها المروية– لحالة الرواية العربية المتحولة بفعل العوالم الوهمية والواقعية، وبفعل الانتقال من لغة أحادية المركز إلى لغة متعددة المراكز، ومن البيئة المحلية إلى الكمية والكيفية العالمية.

في حقيقة الأمر انه ذات الأمر الذي وقفنا عليه في حالة الإبداع الروائي الجزائري الذي شهد نموا وتطورا متسارع الخطى، عملنا على تبيان أبرز محطاته في موضوع **خصائص اللغة السردية في الرواية الجزائرية.** فكان أن افضى إلى نتائج كان الأبرز منها يتمثل فيما يلي:

1– عن الأدب والرواية والنقد وكل ذلك بالنسبة إلى اللغة، كان ولا يزال وسيظل الأدب كوسيلة وحاجة للفرد المبدع للتعبير عن العصر بمختلف حقبه وعصوره التاريخية وخاصة تأثره وتأثيره بذلك الجو الفكري تحديدا. والذي أدى حديثا إلى ميلاد جنس الرواية كنمط تعبيري ناتج عن اتحاد مكونات الشكل والمضمون واللغة في الإحالة عن الحياة الحديثة والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية، الثقافية والسياسية فيها.

هذه الوظيفة المزدوجة لجنس الرواية دفعت إلى بروز ما يعرف بالقارئ والناقد والنقد كعملية موازية لتطور الرواية والأدب. إننا في نهاية هذا الثالوث أمام حقول متجاورة متمايزة متداخلة في الآن ذاته.

2– في قضية الرواية المكتوبة بالفرنسية وفي عنصر الهوية التي تعني ما تعنيه جملة الخصائص والمميزات المحددة لفرد أو أمة أو حتى جماعة– وهذا بالمقارنة مع أطراف أخرى تجمع بينهم علاقات شتى أعلاها التأثير والتأثر وأدناها المثاقفة– تأتي اللغة في تكوينها ومحتلة المراتب الأولى لتتجلى عبر الخطاب القومي أو الوطني في علاقته بالآخر الغربي خاصة.

على هذا الأساس يمكن القول أن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، هو روح وموقف ولغة، كما أنه كان عاملا في بلورة الهوية الوطنية في صراعها المستمر مع المستعمر. وأن استعمال اللغة الفرنسية كان لهدف بحد ذاته.

3- عند الانتقال إلى الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لاحظنا أن الرواية العربية عموما عاشت فعلا البواكير الأولى لنهضة هذا الفن ترجمة واقتباسا ومحاكاة فتأليفا. في حين وخلال فترة زمنية وجيزة حققت الرواية الجزائرية ذاتها السردية وتأكيدها الفني والموضوعاتي في ظل التحول الوطني الديمقراطي، مختلفة بذلك على نظيرتها المشرقية.

كان ذلك في نموذج الجازية والدراويش وما احتوى عليه بناؤها الفني من دلالة في الأمكنة والأزمنة والشخصيات ورؤاها، ومن مسايرة المبدع لأسس الكتابة الفنية الحداثية الدالة من جانب آخر. حتى أننا ألفينا لغة الرواية فيها خاضت غمار التجريب الأولي إن جاز لنا قول ذلك.

4- بخصوص الخطاب الروائي السالف وعلاقته بالواقع والتاريخ، كان هذا الأخير حاضرا ومجسدا في متون الرواية الجزائرية التأسيسية مثلما كان الواقع كذلك؛ قرأنا تاريخ الثورة وواقع التحول والتغير الديمقراطي المشكلين لمرجعية الرواية أولا. وللعلاقة التي تربط الرواية بالواقع ومنه التاريخ ثانيا فيما يعرف في عرف النقاد بالرواية التاريخية.

لا بد من الإقرار في كل هذا، أن التاريخ بمعناه العام هو كتابة الأحداث الماضية، والبحث عن المعلومات التي تساعدنا على فهم هذه الأحداث أو الحاضر أو لنقل الهوية. أما في معناه الخاص فهو كل ذلك مضافا إليه الجانب التخييلي. كما أن الواقع بمعناه العام، هو ذلك التاريخ والأحداث والحياة. في حين يتأتى معناه الخاص بالاعتماد على كل ذلك مضافا إليه-هو الآخر- الجانب الفني والتخييلي. نحن إذا بصدد إنشاء علاقة ثلاثية متكاملة أساسها الأول الواقع فالتاريخ فالأدب.(الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، تاريخ الثورة الجزائرية والأفراد والبطولات، الإبداع الروائي خاصة في الآليات)

5- شكلت هذه القضايا مجتمعة(التاريخ الواقع الإبداع) نسقا علميا ومعرفيا عاما في المرحلة التالية من عمر الرواية الجزائرية وتطورها، فكان أن ظهر الوعي الديمقراطي ومنه الايدولوجيا ومحاولة المبدع الجزائري استثمار كل ذلك في الشكل الروائي الجديد وبنائه الدرامي؛ تحديدا في تنويعه لصيغ الحكي وحضورها القار في صرح أي خطاب روائي، وعلى وجه التحديد إذا تعلق الأمر فيه باديولوجيتة أو شخصياته الروائية.

6- أدى استثمار التعدد الصيغي ومساهمته في اندماج الوحدات السردية إلى التعدد الصوتي الناتج عن التعدد اللغوي داخل الرواية، وعليه فان التعدد الصوتي هنا هو ذلك الحوار بين الأفكار والرؤى واللغات المشكلة في الأخير الاديولوجيا المؤثثة لنصوص المرحلة الثانية والتي يمكن حصرها في الاديولوجيا الدينية السياسية والثقافية الاقتصادية.

7- تنوعت الأصوات السردية وصيغها الخطابية في السجل الكلامي لكل منها، فكان أن حملت خطاباتها دلالات وإيحاءات لغوية مفتوحة للقارئ والناقد. وكأن إبداع المرحلة عبر لغته وخطابه أدرج تلك الأوجه البلاغية لغاية ما تتماشى وطبيعة الفترة المرصودة المتميزة بالنمو الديمقراطي والتحول الاقتصادي الاشتراكي وعلاقة كل ذلك بالمثقف والسلطة آنذاك.

8- كانت الرواية الجديدة الغربية كنتيجة ورد فعل للتطور العقلي والفكري والاجتماعي والاقتصادي وحتى الأجناسي للفرد الحديث، فلا عجب أن جاءت مشروعا يتجاذبه عدة قضايا شكلية مضمونية تاريخية أجناسية. إنها حالة ورد فعل على هذه الحالة.

في حين كانت الرواية العربية الجديدة نتيجة ورد فعل فني فقط وبامتياز، ناتج ونابع عما تم التقاطه من نظريات ومدارس فكرية وفلسفية غربية واستثمار ذلك في التجريب الروائي، وخاصة على مستوى اللغة. وبذلك منح التجريب الرواية العربية أفقا آخر على المستوى الشكلي والمضموني.

9- تمثل هذا الأفق الجديد في فتح الباب على مصراعيه للتجريب اللغوي داخل العمل الفني، فكانت بذلك الحوارية بمستوياتها الثلاثة من تهجين فأسلبة فحوارات خالصة دليلا

قاطعا على ذلك. فتعددت زوايا النظر داخل القص الحكائي وبرزت جميع الأطياف والآراء ومحمولاتها الاديولوجية، وحدثت بذلك ثورة نقدية كبيرة حملت على عاتقها فك شفرات النص اللغوية وإرجاعها إلى مدلولاتها الحقيقية.

10- من النتائج المتوصل إليها أيضا، أن جمالية الرواية الجزائرية لم تتوقف عند هذا الحد الفني. بل استحضرت آليات الكتابة الجديدة وجسدتها ضمن الأبنية الفنية لها؛ فكان أن وظف المبدعون للربط بين الموضوع العام والمواضيع الثانوية تقنيات كالتوالي الحكائي المتمثل في استحضار سير الأفراد والجماعات والأمثال والحكم وعاداتهم وتقاليدهم. كما وظفوا التوالد الحكائي الناجم عن تفرع قصة رئيسية إلى أخرى ثانوية. ليصلوا فيما بعد إلى التماهي الحكائي المستدرج للقارئ.

11- فيما يتعلق أيضا بالنتائج الخاصة باللغة السردية/الخطاب يمكن القول بما يلي:

- لغة الرواية الجزائرية شهدت منحى تطوريا من حيث المعجم والأسلوب عند الرواد الثلاثة، فإذا كانت في المرحلة الأولى سهلة المنال والفهم عند القارئ والناقد الذين وجدا فيها محمولات ودلالات بسيطة نوعا ما. عادت مع المرحلة الثانية تحمل شكلا يتطلب البحث والتنقيب في لعض المفردات والتراكيب الجملية التي تطورت في الرواية الجديدة لتصبح بحثا مستمرا عنها في المعاجم والمعاني وتتبع جينالوجيا الكلمات.

- لغة الرواية الجزائرية في المرحلة الأولى وربما حتى الثانية تقريرية مباشرة واقعية، مرتبطة بمرجعيتها المحلية المتمثلة في الريف والمدينة وما ينجم عنهما من معجم لغوي. في الحين كانت في المرحلة الثالثة أكثر من ذلك خاصة عندما ارتبطت بالرمزية وانتقلت إلى رصد عوالم الآخر والسفر في الفضاءات البعيدة المرتبطة بالخيال العلمي.

- تجلت اللغة السردية في المرحلة الأولى والثانية عبر شخصيات تتماشى ومستواها الثقافي اللغوي عندها، فكان أن صادفتنا لغة العامة كالباعة والتجار. لنعود ونقرأ اختلافا جذريا في توظيف الرواية الجديدة لهذه النماذج ولغاتها؛ العالم والمفكر، الفيلسوف والحكيم، الطبيب

والفزيائي والكميائي... ولنا أن نتصور خطاباتهم؟ وبذلك جسدت اللغة السردية حالة المبدع الجزائري.

تلكم هي بعض من النتائج التي أفضى لها البحث الذي نرجوا من خلاله المضي مستقبلا نحو المزيد من النقاش حول الرواية والسرد عموما، وبذلك الدفع بالإبداع الروائي الجزائري نحو التقدم والتجدد اكثر.

بيبليوغرافيا البحث

القرآن الكريم. رواية ورش

المصادر

2- الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ط1، 2004. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر.

3- عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش. ط1، 1983. المؤسسة الوطنية.للكتاب، الجزائر.

4- واسيني الأعرج. 2084 حكاية العربي الاخير. ط1، 2015. موفم للنشر، الجزائر.

المراجع المترجمة

5- أ س ديمتريف. نظرية الرومنسية الغربية المانيا انجلترا فرنسا ايطاليا ترجمة نوفل نيوف. مجلة الاداب العالمية.

6- ألآن روب غرييه. نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، مصر.

7- ايان واط. نشوء الرواية تر ثائر ديب. ط1، 1997. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

8- برنار فاليط. الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ترجمة عبد الحميد بورايو. ط1، 2002. دار الحكمة، الجزائر.

9- برنار فاليط. النص الروائي تقنيات ومناهج ترجمة رشيد بن جدو. ط1، 1999. منشورات ناتان، باريس.

10- بول ريكور. الهوية والسرد ترجمة حاتم الورفلي. ط1، 2009. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس.

11- بيير زيما. النقد الإجتماعي نحو علم إجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي. ط1991،1. دار الفكر للدراسات القاهرة، مصر.

12- تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

13- تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين. المبدا الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2، 1996. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

14- توماشفسكي. نظرية الاغراض في نظرية المنهج الشكلي ترجمة ابراهيم الخطيب. ط1، 1982. بيروت، لبنان.

15- جورج غورفيتش. المعاني المتعددة للإديولوجيا في الماركسية ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. ط1، 1999. دار توبقال، المغرب.

16- جورج لوكاتش. الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد كاظم. ط1، 1978. دار الطليعة، بيروت، لبنان.

17- جورج لوكاتش. نظرية الرواية وتطورها ترجمة نزيه الشوقي. ط1،1987. دمشق، سوريا.

18- جوليا كريستيفا. الكلمة والحوار والرواية ترجمة حسن المودن. مجلة الاداب العالمية.

19- جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم. ط3، 2003. منشورات الاختلاف، الجزائر.

20- دنيس كوش. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ترجمة منير السعيداني. ط1، 2007. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

21- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور. ط1، 1998. دار قباء للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر.

22- ر. م. البيريس. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. ط2، 1982. منشورات عويدات، بيروت، باريس.

23- روجر آلن. الرواية العربية ترجمة حصة إبراهيم المنيف. ط1، 1997.المجلس الأعلى للثقافة.

24- رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية ترجمة أنطوان أبو زيد. ط1، 1998. منشورات عويدات، بيروت، باريس، الدار البيضاء.

25- رينيه ويليك. الهجوم على الأدب ترجمة حنا عبود. ط1، 2000. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا.

26- س. و. داوسن. الدراما والدرامية ترجمة جعفر صادق الجليلي. ط1، 1989. منشورات عويدات، بيروت، باريس.

27- لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ترجمة بدر الدين عرودكي. ط1، 1993. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

28- مالكوم برادبري. الرواية اليوم ترجمة احمد عمر شاهين. ط1، 1996. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

29- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1986. دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، باريس.

30- ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

31- ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

32- ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق. ط1، 1988. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

33- هانريش بليث. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري. ط1، 1999. إفريقيا الشرق- المغرب.

المراجع

34- إبراهيم خليل. ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

35- إبراهيم خليل. بنية النص السردي دراسة. ط1، 2010. منشورات الاختلاف، الجزائر.

36- ابن منظور. لسان العرب.

37- أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ط5، 2007. دار الرائد للكتاب، الجزائر.

38- أحمد اليبوري. في الرواية العربية التكون والإشتغال. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

39- أحمد فرشوخ. تأويل النص الروائي السرد الثقافة والنسق. ط1، 2006. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

40- أحمد محمد المعتوق. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. ط1، 2005. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

41- أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه. ط1 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

42- أحمد هيكل. في الأدب واللغة. ط1، 1998. مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر.

43- إدريس الكريوي. بلاغة السرد في الرواية العربية. ط1، 2014. دار الأمان، الرباط، المغرب.

44- السيد إبراهيم. نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. ط1، 1998. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.

45- السيد إمام. مدخل إلى نظرية الحكي(السرد). ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

46- الطاهر أحمد مكي. الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه. ط1، 1987. دار المعارف، القاهرة، مصر.

47-آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ط2، 2011. الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

48- امينة رشيد. قصة الادب الفرنسي. ط1، 1996. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

49- بوشوشة بن جمعة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1، 1999. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس.

50- بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي. ط1، 2003. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس.

51- بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، 2005. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس.

52- جمال شحيد. البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان. ط1، 1982. دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت.

53- جميل حمداوي. مستجدات النقد الروائي. ط1، 2011. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

54- جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي دراسة. ط1، 2001. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

55- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن- الشخصية. ط2، 2009. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب.

56- حسن عليان. تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية. مجلة جامعة دمشق، عدد 2، 2008.

57- حسن لشكر. أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. ط1، 2010. المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب.

58- حسن محمد حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية. ط1، 1997. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

59- حلمي بدير. دراسات في الرواية والقصة. ط1، 1985. دار المعارف، القاهرة، مصر.

60- حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ط1، 1985. دار الثقافة، المغرب.

61- حميد لحميداني. اسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

62- حميد لحميداني. النقد الروائي والإديولوجيا. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

63- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط3، 2000. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب

64- حنا عبود. من تاريخ الرواية دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

65- خالد سليمان. في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية. ط5، 2004. النادي الأدبي الثقافي، جدة.

66- خالدة سعيد. حركية الإبداع. ط1، 1979. دار العودة، بيروت، لبنان.

67- رفيف رضا صيداوي. الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ط1، 2008. دار الفرابي، بيروت، لبنان.

68- رمزي منير وآخرون. اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ط1، 2013. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت.

69- رمضان بسطاوس محمد. اسئلة السرد الجديد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

70- زهور كرام. السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر.

71- ساندي سالم ابو سيف. الرواية العربية واشكالية التصنيف. ط1، 2008. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.

72- سعيد يقطين. قضايا الرواية العربية الحديثة الوجود والحدود. ط1، 2012. دار الامان، الرباط، المغرب.

73- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي النص والسياق. ط3، 2006. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

74- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث السردي. ط1، 2006. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

75- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

76- سليمان حسين. الطريق الى النص مقالات في الرواية العربية. ط1، 1997. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

77- سليمان حسين. مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

78- سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

79- سيد اسماعيل ضيف الله. آليات السرد بين الشفاهية والكتابية دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

80- سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة. ط1، 2004. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

81- شاكر مصطفى. القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية. ط1، 1957. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر.

82- شجاع مسلم العاني. قراءات في الأدب والنقد. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

83- شكري عزيز الماضي. انماط الرواية العربية الجديدة. ط1، 2008. المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت.

84- صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

85- صالح مفقودة. المرأة في الرواية الجزائرية. ط2، 2009. منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

86- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه.

87- صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط1، 1996. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

88- صبري حافظ. الرواية العربية في نهاية القرن. ط1، 2003. منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب.

89- صلاح الدين بوجاه. في الواقعية والروائية الشيء بين الجوهر والعرض. ط1، 1993. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

90- صلاح صالح. سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

91- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، 1992. سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

92- صمد كاظم وسمي. دراسات في النقد الأدبي. ط1، 2009. منتديات ليل الغربة، العراق.

93- عبد الحميد أحمد يوسف. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. ط1، 2002. المكتبة العصرية، لبنان.

94- عبد السلام أقلمون. الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان. ط1، 2010. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

95- عبد العلي الودغيري. اللغة والدين والهوية. ط1ن 2000. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

96- عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب.

97- عبد العزيز بوباكير. الأدب الجزائري في مرآة استشراقية. ط1، 2002. دار القصبة للنشر، الجزائر.

98- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك. ط1، 1978. المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

99- عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري. ط1، 1971. وزارة الثقافة، دمشق.

100- عبد العزيز ضويو. التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة. ط1، 2014. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

101- عبد العزيز موافي. الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

102- عبد الفتاح الحجمري. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردي. ط1، 2002. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب.

103-عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات. ط1، 2001. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

104- عبد القادر بن سالم. بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد. ط1، 2013. منشورات الاختلاف، الجزائر.

105- عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، بيروت.

106- عبد الله إبراهيم. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. ط1، 1992. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

107- عبد الله إبراهيم. السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة. ط2، 2000. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

108-عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

109- عبد الله العروي. ثقافتنا في ضوء التاريخ. ط2، 1988. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

110- عبد الله العروي. مفهوم التاريخ. ط1، 1992. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

111- عبد الله العروي. مفهوم الإديولوجيا. ط3، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

112- عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. ط1، 1983. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

113- عبد المجيد الحسيب. الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة. ط1، 2014. عالم الكتب الحديث، الأردن.

114-عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت.

115- عبد المنعم زكريا القاضي. البنية السردية في الرواية.

116- عز الدين المناصرة. المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي. ط2، 1996. دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

117- عمر عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

118- عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.

119- فاروق العمراني. تطور النظرية النقدية عند محمد مندور.ط1، 1988. المطبعة العربية، تونس.

120- فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي. ط2، 2004. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

121- فتحي بوخالفة. شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة. ط1، 2010. عالم الكتب الحديث، الأردن.

122- فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ط1، 2010. لوجو الهيئة، عمان.

123- فوزي الزمرلي. شعرية الرواية العربية بحث في اشكال تاصيل الرواية العربية ودلالاتها. ط1، 2002. مركز النشر الجامعي، تونس.

124- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ط1، 1999. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

125- فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ. ط1، 2004. المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب.

126- مجموعة مؤلفين. ندوة الرواية العربية والنقد. ط1، 2010. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان.

127- مجموعة مؤلفين. اللغة والهوية في الوطن العربي اشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية. ط1، 2013. المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر.

128- محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا.

129- محمد الصالح خرفي. في عوالم النص دراسات نقدية. ط1، 2014. دار الأمير خالد، الجزائر.

130- محمد امنصور. استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة. ط1، 2006. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب.

131-محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. ط1، 2011. دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

132- محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

133- محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1، 1994. دار الشروق، القاهرة.

134- محمد ساري. في معرفة النص الروائي تحديدات نظرية وتطبيقات. ط1، 2009. منشورات دار أسامة، الجزائر.

135- محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ط1، 2008. مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت- لبنان.

136- محمد شاهين. افاق الرواية البنية والمؤثرات دراسة. ط1، 2001. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

137- محمد صابر عبيد. تجلي الخطاب النقدي من النظرية الى الممارسة. ط1، 2013. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:96.

138- محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث. ط1، 1991. دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن.

139- محمد عبيد الله. السرد العربي أوراق مختارة. ط1، 2011. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.

140- محمد عزام. شعرية الخطاب السردي. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

141- محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية. ط1، 1990. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

142- محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والانزياح. ط1، 1983. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

143- محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط1، 1979. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

144- محمد معتصم. النص السردي العربي الصيغ والمقومات. ط1، 2004. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب.

145- محمود قاسم. الأدب العربي المكتوب بالفرنسية. ط1، 1996. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

146- محمود أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. ط1، 1994. دار المستقبل العربي، القاهرة.

147- مخلوف عامر. الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

148- مشري بن خليفة. سلطة النص. ط1، 2000. منشورات الإختلاف، الجزائر.

149- مصطفى الضبع. اسئلة السرد الجديد. ط1، 2008. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

150- مصطفى الكيلاني. الرواية العربية والنقد. ط1، 2010. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان.

151- مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت.

152- نبيل ايوب. النقد النصي وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات. ط1، 2011. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

153- نبيل سليمان. جماليات وشواغل روائية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

154- نبيل سليمان. أسرار التخييل الروائي. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

155- نضال الشمالي. السرد العربي أوراق مختارة. ط1، 2011. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن.

156- نضال الصالح. المغامرة الثانية دراسات في الرواية العربية. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

157- واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. ط1، 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

158- وجيه فانوس. دراسات في حركية الفكر الأدبي. ط1، 1991. دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان.

159- وليد الخشاب. دراسات في تعدي النص. ط1، 1994. الهيئة العامة لشؤون المطابع، مصر.

160- يمنى العيد. الراوي الموقع الشكل بحث في السرد الروائي. ط1ن 1986. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.

161- يمنى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. ط1، 1998. دار الآداب، بيروت.

162- يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب دراسة. ط1، 2004. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.

المجلات والملتقيات

163- بعيطيش يحيى. خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة. مجلة كلية الآداب واللغات، عدد 2011/08. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

164- عبد الله إبراهيم. الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية. مجلة علامات.

165- عبد الله إبراهيم. السرد والتخييل السردي في الرواية العربية المعاصرة بحث في تقنيات السرد ووظائفه. مجلة علامات، العدد 16.

166- نوال بن صالح. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية. مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري عدد 07-2011. جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

167- واسيني الأعرج. الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2008. وزارة الثقافة، الجزائر.

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ- و
مدخل	7-33
الفصل الأول: التأسيس الروائي في الرواية الجزائرية.	34-36
1- الرواية المكتوبة بالفرنسية	37-39
1-1- الهوية بين الإشكال والتنظير	39-40
1-1-1-في دلالة مفهوم الهوية	40-44
1-1-2-الهوية بين اللغة والخطاب	44-46
1-1-3-جدل الآنية والغيرية في الخطاب الروائي الجزائري	46-54
1-1-4-إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية	54-64
2- الرواية المكتوبة بالعربية	65-70
2-1- الرواية العربية وفعل الظهور	70-76
2-2- عبد الحميد بن هدوقة وملامح التأسيس لتجربة روائية رائدة	77-81
2-3- الجازية والدراويش أسئلة الكتابة/ أسئلة التأسيس	81-84
2-3-1- الزمن في خطاب الجازية والدراويش	84-111
2-3-2- الجازية والدراويش ومعمارية المكان	111-126
2-3-3- خطاب الرواية ومكون الشخصية	126-146
3- الخطاب الروائي وعلاقته بالواقع والتاريخ	146-148
3-1- الرواية والتاريخ حفر في الخلفيات المعرفية	148-150
3-2- الأدب/الرواية/الواقع	150-152
3-3- بين تحولات الواقع/التاريخ وتحولات الرواية	152-159
3-4- الرواية التاريخية	159-165
الفصل الثاني: مرحلة النضج والتحول الروائي.	166-168
1- الرواية العربية بين النسق الديمقراطي والاديولوجي	169-170
1-1- الاديولوجيا	170-181
1-2- الرواية الجزائرية/العربية بين الوعي القومي والحرية الإبداعية	181-189
2- صيغ السرد في الخطاب الروائي وتفاعلها	189-191

2-1- السرد وآليات اشتغاله بين الماضي والحاضر	191-194
2-1-1- في مفهوم السرد	194-197
2-1-2- الصيغة	197-202
2-1-3- الصيغة والمنظور	202-206
2-1-4- الصيغة السردية والبحث العربي	206-208
3- الشمعة والدهاليز وصيغ السرد	208-210
3-1- الصيغ الكبرى	210-230
3-2- الصيغ الصغرى	231-245
4- تعدد الأصوات الروائية	246-247
4-1- في التعدد اللغوي	247-250
4-2- في التعدد الصوتي	250-252
5- مسار الحكاية في الشمعة والدهاليز وتنوع الصوت الروائي	252-274
6- الخطاب الروائي وسجلات الكلام	275-279
6-1- الخطاب الروائي داخل الشمعة والدهاليز وسجلات الكلام	279-287
الفصل الثالث: الرواية الجزائرية الجديدة.	288-290
1- الرواية الجديدة المصطلح والنشأة	290-292
1-1- الرواية الجديدة عند الغرب	292-299
1-2- الرواية الفرنسية الجديدة	299-305
1-2-1 الرواية الجديدة بين ناتالي ساروت وألان روب غرييه	305-307
1-3- الرواية الجديدة والمنطلق العربي	307-312
1-3-1- الرواية العربية الجديدة والتجريب	312-318
1-3- اتجاهاتها	318-322
1-4- خصائصها ومميزاتها	322-323
2- الرواية العربية الجديدة والحوارية	324-327
2-1- حوارية الرواية العربية الجديدة	327-334
2-1-1- الرواية المونولوجية في مقابل البوليفونية	334-337

2-1-2- الرواية البوليفونية والتعدد اللغوي	341-337
2-2- 2084 حكاية العربي الاخير ومكون الحوارية	385-341
3- جمالية البناء الفني والموضوعاتي.	389-385
خاتمة	395-390
ببليوغرافيا البحث	412-396
فهرس الموضوعات	416-413