الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة باتنـــة-1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

رواية الواقعية اللغوية

الرواية الجزائرية أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الشعرية العربية

إعداد الطالبة:

- بوطارن كريمة

إشـــــراف:

- أ.د/ علي خذري

لجنة المناقشة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة	الجـامـعـــة	الصـفـة
أ.د/ جمـال سعادنـة	أستـاذ التعليم العالي	جامعـــة باتنـــة 1	رئيســـا
أ.د/ علـي خـذري	أستـاذ التعليم العالي	جامعـــة باتنـــة 1	مشرفا ومقررا
د/رقيـــة لحبـــاري	أستـاذ محاضر -أ-	جامعـــة باتنـــة 1	عضوا مناقشا
أ.د/ فيـصل الأحمـــر	أستـاذ التعليم العالي	جامعـــة جيجـــل	عضوا مناقشا
أ.د/ أحـمـد مـداس	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة بسكـــرة	عضوا مناقشا
د/سميـرة قـــروي	أستـاذ محاضر -أ-	جامعـــة خنشلـــة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1438/1439هـ

2017/2018م

بسم الله الرّحمن

الرّحيم

مـــقدمـــــة:

تعد الرواية فن القرن العشرين وما بعده دون منازع، فرضت هيمنتها على باقي الأنواع الأدبية الأخرى وتجاوزتها لتفتح مجالها لعالم القراءة الواسع، وبالموازاة هي تتنوع يوما بعد يوم تجددا وانحرافا وأفاقا مستقبلية مفتوحة تنفر من السائد والمألوف وتخترق الجديـــــد المستشرف، لا ترضى بحدود ولا بقوالب جاهزة، عصية على الثبات والإستقرار، وهذا ما جعلها قادرة على تجاوز العصور والأشكـــال والأنماط فتتجدد بتجدد الذائقة الفنية والقيم الجمالية من عصر لآخر، فأكسبها صفة الهجونةواللانقاء، مما جعـــل الكثير من الدارسيـــن يتنبؤون بكونها ستصبح ملحمة المستقبل.

مرّت الرواية من حالة التهميش والسخرية إلى حالة الإعتراف بها ويعتبر القرن السادس عشر ميلادي العصر الذي عرفت فيه الرواية فنية وجمالية مع(دون كيشوت وبانتا غرويل) هاتان الروايتان اللتان إتخذتا مدونتين لمفهوم الرواية بمعناها الحديث، ثم القرن التاسع عشر الذي يعتبر القرن الذهبي لفن الرواية لما عرفته من مذاهب أدبية وروائيين كبار أمثال:بلزاك، فلوبير، زولا هوجو وغيرهم ومعهـــم بدأ الإهتمام باللغة و الخروج عن القاعدة الكلاسيكية القديمة التي ترى أن التفكير السليم يحتاج اللغة السليمة النبيلة المثالية، وعوضت بضرورة إدخال اللغات المختلفة والأصوات المختلفة للشخصيات المختلفة فدخلت لغة الخضار والبائع والفلاح،، وصورت قدر الإمكان ما يدور في الواقع ضمن مفهوم (الإنعكاس) فكانت الروايات في هذا القرن مرآة عاكسة للواقع، و كان جوهر العمل الروائي هو الصراع الطبقي.

ثم جاءت مع بدايات القرن العشرين دعوات تنادي بضرورة الإبتعاد عن الواقع مع السريالية وغيرها من المدارس التي سئمت من الثابت والنمط والمثال وراحت

الرواية استجابة لهذه الدعوات تتجاوز مقوماتها الموروثة عن القرن التاسع عشر ودخلت مرحلة الشك والثورة على كل الحدود والثوابت . فكان مصطلح الشك مسايرا لها إنطلاقا من الفلسفات التي أعلنت العصيان في وجه الفلسفات السابقة (الماهية تسبق الوجود) لتحل محلها فلسفات جديدة تبحث في الهامش والغائب واللا مفكر فيه وهجرت النظام ودخلت مرحلة اللا نظام والتشتت والتفكيك ... وظهرت مصطلحات : التهجين، اللانقاء، التعدد والإختلاف.

ومع تزايد الإهتمام باللّغة إنطلاقا من أعمال (دي سوسير) ثم السميائيات والأسلوبية وغيرها توسّع مجال الإشتغال على اللغة وتنوع أدوارها فهجرت مقولة لكل دال مدلول واحد وعوّضت بمقولة تعدد المداليل وتحول المدلول إلى دال جديد، وفُتح مجال تعدد القراءات والإيحاءات والدلالات فأصبحت اللغة هي المعوّل عليه في الرواية، أما الشخصيات والأحداث والعقدة والزمان والمكان تراجعت إلى الخلف فاسحة المجال للغة وجمالياتها لتفعل فعلتها في القارئ، هذه اللغة التي خلقت أسطوريتها عن طريق الاشتغال المكثف على المجاز، فبعد أن كان التركيز على المضمون وواقعيته أصبح التركيز على البناء وكيفية تناوله للمضمون، أي أعيد الجمع بين البناء و المضمون وتجاوزت مقولة الزمن المتسلسل والصوت الواحد واللغة الواحدة، فتكسر الزمن وتعددت الروئ و الأصوات واللغات، وإبتعدت المسافة بين النص و الواقع وفسح المجال للتخييل والتشكيل والبناء .

مع كل هذا الاهتمام باللغة صار القارئ لايخرج بكم من الأحداث والعقد والشخصيات، ولم يعد مصير البطل مهما بل مصير اللغة هو أساس الجمالية والشعرية، وما تحمله من وعي وفكر وثقافة ورؤيا ...وهذا ما تجسده رواية الواقعية اللغوية التي جعلت شخصيتها الأساسية هي **اللغة .**

هذا النوع الروائي الجديد يرهق بالقدر الذي يمتع، يثير في نفس القارئ التساؤلات المختلفة حول الوجود ،الهوية، الذات ...وراح يتناص مع غيره من النصوص والأنواع الأدبية يحتويها ويتجاوزها في آن واحد .

مع انتشار التجريب الروائي الطامح للجديد المغاير والباحث عن الأفضل دوما تشكلت رواية الواقعية اللغوية بالجزائر، فكانت لها تجربة رائدة مع هذا الهاجس اللغوي وتنوعه ،فاتخذت من اللغة العمود الأساس لها لتصور ما آل إليه المجتمع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين، وما إكتنفه من اضطرابات وتناقضات فكانت اللغة الشعرية مربط الفرس والمعول عليه في نقل وعيهم وفكرهم وايديولوجياتهم فكانت سمة جيل كامل من الروائيين من أمثال واسيني الأعرج إلى الحبيب السائح إلى أحمد عبد الكريم وغيرهم .

لهذا جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على هذا النوع الجديد من الرواية الجزائرية –رواية الواقعية اللغوية – التي تقل الدراسات النقدية حولها، وهذا كان السبب الأساسي وراء إختيار الموضوع .

الإشكالية التي يحاول البحث دراستها هي ماهية الرواية الواقعية اللغوية أسباب ظهورها ومكامن روائيتها والإضافات التي أضافتها لكيان الرواية عموما على مستوى الشكل والمضمون مركزين على رواية الواقعية اللغوية في الجزائر.

لهذا، كان المنهج المناسب لهذه الدراسة هو المنهج الوصفي في مقاربة مفهوم رواية الواقعية اللغوية وتحديد خصائصها الروائية ،مشيرين لأهم ما يميزها عن سابقتها الواقعية والطبيعية وغيرها من روايات القرن التاسع عشر .

كما اعتمدنا على المنهج الأسلوبي وإجراءاته التي تساعد على الإمساك بالسمات التي تخلع على العمل الأدبي فرادته وتميزه واختلافه من عمل روائي لآخر، بالإضافة إلى المنهج الموضوعاتي الباحث عن الهواجس النفسية التي تسكن الروائي والمعبرة عنها من خلال اللغة وتشكلاتها.

ومنه جاءت خطة البحث على النحو التالي :

المدخل: بعنوان"**التيارات الفكرية الممهدة لظهور رواية الواقعية اللغوية"**

وفيه تناولت الحديث عن أهم التيارات الفكرية التي مهدت لظهور رواية الواقعية اللغوية والتي تعلقت بالحركات الطلائعية كالسريالية ثم ما بعد الحداثة، حيث بدأت النظرة تتغير نحو الواقع فلم يعد الاهتمام بالواقع مثيرا للجمالية بل فسح المجال للخيال والابتعاد عن الواقع .

أمــا الفصل الأول :بعنوان**"في مقاربة الرواية :بين الرواية التقليدية و الرواية الواقعية اللغوية"**

حاولت فيه الانطلاق من المعجم العربي وهو يقارب مادة (روى) ثم المعجم ودوائر المعارف الفرنسية مع كلمة (رواية) ثم المعنى الاصطلاحي للرواية في نظر النقاد والدارسين.

ثم تعرضت للتنظير الروائي لرواية القرن التاسع عشر محددة أهم عناصر روائيتها .

ثم التنظير الروائي لرواية القرن العشرين الجديدة المغايرة محددة أهم عناصر روائيتها الجديدة .

وختمت الفصل بآخر عنصر وهو رواية الواقعية اللغوية كمشروع حداثي وفيه تكلمت عن ماهيتها وعناصر روائيتها .

أمـا **الفصل الثاني** :بعنوان**"مشروع رواية الواقعية اللغوية في الجزائر "**

إنطلقت فيه من التجريب الروائي الذي يعد سبب ظهور هذه الرواية في الجزائر وكيف تغيّر الإهتمام من واقع الحدث إلى واقع اللغة، ثم تناولت أهم الإشكاليات المتعلقة بهذه الرواية في الجزائر :إشكالية التجنيس الروائي ،ثم إشكالية اللغة وفي كل عنصر من هذه العناصر كنا نعود لنماذج من روايات الواقعية اللغوية الجزائرية.

ثم **الفصل الثالث** : وهو فصل تطبيقي بعنوان**"تجارب جزائرية من رواية الواقعية اللغوية"** .

واخترت فيه ثلاث روايات جزائرية :

الرواية الأولى:(تماسخت) للحبيب السائح، بحثت فيها عن شعرية السرد الأسطوري، ودرست فيها عنصرين :

أ- البعد الأسطوري .

ب- أسطورية اللغة .

الروايــةالثانية :رواية أحمد عبد الكريم (عتبات المتاهة) ودرست فيها إستعادة التراث السردي الصوفي، وتناولتها من خلال :

أ- حضور التراث الصوفي .

ب- خصائص السرد الصوفي .

ت- النفس الصوفي للغة .

الرواية الثالثة :رواية فيصل الأحمر(حالة حب) ودرست فيها الكتابة كتجربة جمالية وفلسفية، وتناولتها من خلال عنصرين :

أ - الكتابة كتجربة جمالية .

ب - الكتابة كتجربة لغوية فلسفية .

وختمت البــحث **بخاتمــة** لأهم النتائج المتوصل إليها .

لعل من أهم العوائق التي واجهتني خلال البحث هي قلة المراجع التي تتحدث عن الموضوع (رواية الواقعية) فلم أجد عنوانا بهذا الشكل إلا في كتاب ل"صلاح الدين بوجاه" (**مقالة في الروائية**) في آخر عنصر من الكتاب .

ومقالة واحدة ل"فيصل الأحمر" في مجلة النص والنّاص لجامعة جيجل بعنوان (**في مقاربة رواية الواقعية اللغوية**) .

هذا الأمر ما جعلني أبحث في الكثير من الكتب والدراسات لتحصيل ما يتعلق بالموضوع ولعل أهمها :

- في نظرية الرواية لـ:عبد المالك مرتاض .
- مقالة في الروائية لـ : صلاح الدين بوجاه .
- مدخل إلى نظريات الرواية لـ : بيير شارتييه.
- بلاغة الخطاب وعلم النص لـ:صلاح فضل .
- الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها لـ:محمد داوود .
- دليل تمهيدي لما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة لـ:مادان ساروب–ترجمة خميسي بوغرارة .

وغيرها كثير مما له صلة بالبحث .

في الختام أتقدم بشكري الجزيل للأستاذ المشرف (**أ.د علي خذري**)الذي كان دعما حقيقيا لي خلال البحث، وإلى كل من ساعدني لإكمال هذه الدراسة لكل هؤلاء الشكر الجزيل ...

والحمد لله **رب** العالمين .

المدخـل:

التيارات الفكرية الممهدة لظهور رواية الواقعية اللغوية

الرواية هذا الكائن الحيوي الحياة و التجدّد و التشكّل اللامستقر لا يعرف ركنا ثابتا يستقر عنده و لا سمة محدّدة يكتسي بها فلا يغادرها مهما غادر الأزمنة المختلفة، بل هو كائن يرفض الاستقرار و الرتابة و النمطية و يبحث عن سبل ارقى تضمن حياته و امتداده و انتشاره ، فمن ظهورها الأول إلى اليوم نجد الرواية مستعصية على الثبات حربائية الشكل و المضمون ، فكلّما سار بها الزمن سرت فيها تغيرات على مستوى الأسلوب و القيم الجمالية التي تتغير بتغير العصور على حد قول الشكلانيين الروس ، فمن رواية القرن السادس عشر إلى رواية الحداثة ثم ما بعد الحداثة ، و كلّما اشتد التطور العلمي كلما اشتدت القطيعة قطيعة الفكر لكل ما هو تقليدي ، بالي و سخيف... متجاوزا الذهنيات التقليدية و المتعلقة بمختلف مظاهر الحياة الفكرية و المادية، و كذلك حال الفن و الأدب عموما و الرواية على وجه الخصوص تغيرت و عرفت مع التطورات العلمية مسارات مختلفة ، فمسارها مع الحداثة غير مسارها في العصور التي قبلها ، فتجاوزت العتيق المتحجر المغلق و دخلت باب التجديد و لما ظنت نفسها تنورت بأنوار الحداثة استفاقت على فجيعة جديدة هي حدة العقل و حدوده و هي الكائن الحيوي الحياة الرافض للسكون و الانغلاق فدخلت تجريبا جديدا كفله لها حالة ما بعد الحداثة بكل ابعادها لتجد نفسها ترتسم معالم جنس جديد يجمع كل الأجناس الأخرى الأدبي منها و غير الأدبي و قد غيّرت أركانها بتقديم ركن جديد قديم هو **اللغة** فلقبت برواية اللغة أو رواية الواقعية اللغوية.

و لوضع اليد على مكامن الشعرية لهذا الجديد الروائي التجريبي لا بد من الإشارة إلى الإرهاصات الأولى التي كانت تدعو إلى القطيعة ضد النماذج البالية و تستشرف نوعا جديدا أكثر جمالية ...

و اخترنا استخدام مصطلح **رواية الواقعية اللغوية** اقتداء بالناقدين : **صلاح الدين بوجاه** و **فيصل الأحمر** للدلالة على هذا النوع الروائي التجريبي ...

تعود البوادر الأولى لهذه الرواية –رواية الواقعية اللغوية – إلى لعصر الحديث ، العصر الذي سئم و ضاق ذرعا بطقوس عصر الظلام التي أظلمت على القارة الأوربية لفترة لا تقل على عشرة قرون من الكهنوت و الإقطاع المسلطين على الانسان الذي لم يستطع فك قيدهما ، قيد حجّر فكره و حدّد رؤيته بالاتباع دون الإبداع ، إلى أن جاء عصر النهضة مع انتشار الصناعة خلال القرن الثامن عشر التي أعلنت عن خروج أوربا من العصور الوسطى المظلمة و الدخول الى عصر النهضة المنير.

فكانت الحداثة التي أعلنت عن نفسها نسقا من الانقطاعات التاريخية عن المراحل السابقة من الوعي ذي الطابع الشمولي الكنيسي الاقطاعي..، فبعد أن جاء **مارتنلوثر** أولا ليصلح الدّين في أوربا عام 1517م ، توالت بعده أبعاد هذا التحرر و الإصلاح الديني في القرون اللاحقة – 17و18 - مع ديكارت و فلاسفة عصر التنوير.

هذه الفلسفة التنويرية التي حملت على عاتقها مهمة تنوير العصر و تبديد ظلام العصور الوسطى بهدف «تطوير العلم الموضوعي و الأخلاق و القوانين و الفن المستقل »[1]عن الوصاية الكنائسية و الاقطاعية ، لتخلع أوربا بذلك ظلامها عن فكرها و أصبحت تظهر وعيا يدل على أن هذه المرحلة مرحلة مغايرة ، فكرٌ متحررٌ لا يعرفُ التوقف و عقلٌ متشككٌ في كلّ البديهيات و المعطيات الفكرية التي درجت عليها .

هذا الوقوف في وجه الكنيسة و هذه الفلسفة التنويرية و ما حملته على عاتقها من مبادئ جديدة أتاحت للجميع «الدخول في العالم الحديث أي في العالم المنتج و الحر و السعيد»[2]بالاعتماد على المنهج العلمي التجريبي في النظر إلى الكون و الوجود و الحياة نظرة تُغاير السائد المتعارف و المتوارث و تُحرر الانسان

[1] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة، تر خميسي بوغرارة ،منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، مطبعة البعث، قسنطينة د.ط.،2003،ص170.
[2] تورين ألان : نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث ، المجلس الاعلى للثقافة ، الدار البيضاء ، د.ط.،1997 ص247.

من الأوهام و الخرافات التي عملت على تكبيل الفكر و الإبداع... فكان الانسان هو أساس الحداثة و جوهرها و أصبح عصر الحداثة عصرا « يحيا بدلالة المستقبل و ينفتح على الجديد الآتي و بالتالي لم يعد يستمد قيمته و معياريته من عصور ماضية ، بل يستمد معياريته من ذاته»[3]فهو اللّحظة الواعية الباحثة عن التحول و التجديد في كل المجالات الحياتية اجتماعية كانت أو فكرية...

فكانت الحداثة خروجا من دائرة السيطرة إلى أفق الحرية ، حرية الفرد و التفكيرو الابداع و الخروج من الأوهام و الخرافات البالية إلى مجال العلم و إعمال العقل تبتدع الجديد و ترفض التقليد ، تقوم على العقل و مركزيته و ترفض النقل و اللاعقل ، ترفض الانغلاق و الحدود و الجمود ، و تطمح إلى التفاعل الواسع أو كما اصطلح عليه بالخروج من ظلام العصور الوسطى إلى نور الحداثة .

والفن و منه الأدب باعتباره شق المجتمع و سليله عرف هو الآخر التجديد و الابداع فوجدنا الكثير من الإشارات و الدعوات إلى ضرورة الابتكار و التجديد و عدم الركون إلى الفن البرجوازي فقط ، هذا الأخير الذي حمل تناقضا في وظيفة الفن فهو من جهة يبين الحقائق المنسية (و بذلك يحتج على واقع لم يبق فيه لهذه الحقائق أي قيمة)و من جهة اخرى فإنّ مثل هذه الحقائق منفصلة عن الواقع ...، فالفن البرجوازي حين يسقط صورة لحياة أفضل يكون قد احتج على الأحوال السيئة السائدة و لكن بتجسيده لهذه الصورة في الخيال - الرواية التي هي تمثيل فقط - يشُلُّ القوى التي تعمل على التغيير ، يبين**"ماركوز"** أنّ الثقافة البرجوازية تنفي القيم الانسانية من السعادة و العدل و الحقيقة و التضامن ...إلى عالم الخيال و بالتالي تلغي إمكانية تحقيقها في الواقع المعيش ، و لهذا وجد **"ماركوز"**أنّ الفن البرجوازي يوفرُ شروط الاستقرار للأوضاع الاجتماعية ذاتها التي يعارضها[4].

[3] سبيلا محمد : الحداثة و ما بعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1،2000،ص12.
[4] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص166،167.

هذا الفن البرجوازي الذي أصبح يشبع الحاجات الإنسانية فقط في الخيال أما في الواقع فلا وجود لها و توفيره لشروط الاستقرار للأوضاع الاجتماعية ذاتها التي يعارضها لأنه كان أدب رعاية على حد تعبير **"تومبكينز "**فهو يخضع للقيم الفنية الواجب المحافظة عليها و التي تقررها البرجوازية الثرية المهتمة بالأدب ، و التي لا تريد من المبدع أن يكشف الصورة الحقيقية للمجتمع [5]و ما يتخبط فيه من تناقضات بين الشعارات و الحياة الحقيقية المعاشة مما جعل روايات القرن التاسع عشر مركزة على الشخصية الإشكالية « على يد كل من بلزاكو ستاندال و فلوبير بفرنسا و دوستوفسكي بروسيا القيصرية ... و يحرص هؤلاء الروائيون كل الحرص على منح الشخصية اسما و لقبا و أسرة بسبب أنّ هذه العناصر ضرورية و لا غنى عنها في المجتمع البرجوازي لأنها ببساطة تكمن في تحديد مكانة الفرد في هذا المجتمع الذي لا يعترف إلّا بقانون ملكية الثروة و بالتالي الانتماء الطبقي و التفرد »[6] .

حيث طالبت الرواية الحديثة للقرن التاسع عشر البطل أن يقبل النظام الاجتماعي للحياة كما هو ، هذا الواقع الذي ازداد افتقارا إلى المعنى و إلى الروح لأنه ازداد آلية و اكتفاء بذاته ، و فقد كل دلالة من وجهة نظر الغايات الرفيعة للفرد و مع ذلك فإنّ ضرورة امتثاله لأوامر المجتمع و عيشه فيه و لأجله قد ازدادت إلحاحا [7].

هذا ما جعل **"آلانتورين"** يرى أنّ الحداثة لا يجب أن تكون مجرد كفر بالقديم البالي أو تحطيم العقبات التي تقف في وجه العقل و أسئلته فقط بل يجب أيضا أن تكون«نتيجة للحوار بين العقل و الذات بدون العقل تنغلق الذات في هوس

[5] لطفي غسان : القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين و النقاد الجدد في فرنسا ، مجلة النص و الناص ، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ،الجزائر ، العدد الثامن ، مارس 2008م،ص54.

[6] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها مقاربة سوسيونقدية، ابن النديم للنشر و التوزيع، الجزائر ط1، 2013 ،ص85.

[7] هاوزر آرنولد : الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ط1،2005،ص264.

هويتها و بدون الذات يصير العقل أداة للقوة »[8] فلابد إذا من الالتقاء بين قطبي الانسان و لا يجب تغليب أحدهما على الآخر هذه الدعوة إلى ضرورة العودة إلى الروح و الذات و عدم الانغلاق على العقل فقط هو ما كان سببا وراء ظهور حركة الطلائعية بقيادة السرياليين الذين فتحوا الباب واسعا أمام الخيال و لغة الحُلُم و اللاشعور.

الطلائعية هي المصطلح الأدبي الذي يشير إلى الأشخاص أو الأعمال التجريبية و المتجددة و خاصة ما تعلق بالفن و الأدب ، فهي تمثل الخروج عن حدود المعيار الاجتماعي أو الوضع الراهن ، كما كانت تنتقد الفن ، و تثور ضد وضعية الفن في المجتمع البرجوازي كما يحددها مبدأ الاستقلالية ، هذه المعارضة و الرفض لمبدأ الاستقلالية يهدف الى اعادة ادماج الفن في الممارسة الحياتية و تكشف أنّ استقلالية الفن عن المجتمع تدل على عدم تأثير الفن على المجتمع [9].

فالسرياليون و الدادائيون كانوا يرفضون المجتمع البرجوازي الرأسمالي الذي يقوم على فكرة الوسيلة /الغاية لأنها تقلص مجال الفرد كثيرا ، و كان الطلائعيون يؤمنون بالتشتت و التشذر في اللغة و الذات البشرية و الزمن و هذا ما عبّرت عنه الطلائعية التاريخية التي كانت تريد حل الوحدة و تفكيكها [10] أي حل الوحدة العضوية و تفكيكها ، لأنّ المجتمع بات متفككا مشتتا.

و ليفهم" بن جامين وولتر"أعمال الطلائعية اللاعضوية استعمل مفهوم المجاز و مفهوم المجاز هو وصف لمستعمل الاستعارة، و هو «يأخذ عنصرا من الظرف الكلي للحياة و يعزله و ينزع عنه وظيفته – الاستعارة في الأساس شذرة أو شظية عكس الرمز العضوي- ثم يأخذ في وصل تلك الشذرات المعزولة بعضها ببعضو يحصل بذلك على الدلالة ، غير أنّ ذلك المعنى مفترض لأنه لا

[8] تورين ألان : نقد الحداثة ، ص25.
[9] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة،ص169.
[10] م. نفسه ،ص176.

ينبع من الظرف الأصلي للشذرات»[11]هذه العناصر المكونة للاستعارة تتّفق مع ما يسمى بالتركيبو هو مبدأ أساسي عند الطلائعية و هذا المصطلح" التركيب"يحيل على« فكرة تشتت الواقع حيث يزعزع مظهر الشمولية و يجذب الانتباه إلى أنّ الشمولية مشكلة من شذرات الواقع»[12] .

و قد انتقد الناقد الفرنسي"**جانبولان**"أعمال السرياليين و الرومانتيكيين و الرمزيين الذين يريدون استبعاد القواعد التقليدية المألوفة - الكليشيهات الجاهزة - من اللغة تماما و يصفهم بالإرهابيين ، و يرى أن أعمال "**جويس**" في "**يوسيليز** "1922م قد انطلق من تجربة لا عقلية و رؤية و صورة ميتافيزيقية أو أسطورية [13]و ذلك لأنهم قاموا بقتل العقل و كانت طريقتهم في الكتابة مغايرة تماما لما هو معروف عند معاصريهم ، و كان هؤلاء السرياليون يؤمنون بظهور معرفة جديدة و «فن جديد من اللاشعور و اللامعقول و من الأحلام و مناطق الذهن التي لا يمكن التحكم فيها »[14]تخلصا و هروبا من أي رقابة عقلية أو أخلاقية أو جمالية كالتي كان يفرضها البرجوازيون على الفن دليلا منهم على سخف الواقع و الحياة ، ذلك السخف الذي يدهشنا و يصدمنا بدرجة كبيرة كلّما «كانت عناصر الكلّ العجيب أكثر واقعية فماكنة الحياكة و المظلة على منضدة التشريح أو جثة الحمار على البيانو، أو جسم المرأة العارية التي يفتح و كأنه صنوان للملابس، أي باختصار كلّ الضروب التي تجمع بها في وقت واحد عناصر متنافرة لا تجتمع سويا في وقت واحد أبدا ليست إلا تعبيرا عن رغبة في بعث الوحدة و الترابط بطريقة تنطوي على قدر كبير من المفارقة بطبيعة الحال في هذا العالم المفتت الذي نعيش فيه»[15]محدثين القطيعة ، لأننا في القرن العشرين الذي عرف تغيرات تخالف ما كان في القرن السابق، و يَعتبر "**أدورنو**" أن الفن الطلائعي هو تعبير عن الاستلاب في المجتمع الرأسمالي ،

---

[11]المرجع السابق : ن ص.
[12] م . نفسه ، ن ص.
[13] هاوزرآرنولد : الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ج2،ص514.
[14] المرجع السابق : ص 516.
[15] م. نفسه ، ص519.

كما يرى أنه لا يكشف التناقضات السائدة في المجتمع المعاصر بل على العكس يشجع من خلال شكله الوهم المتمثل في أنّ العالم كلٌ متكامل ، فالفن الطلائعي يمثّل معارضة جذرية ترفض كلّ المحاولات الواهمة للتوفيق بين الفن و الواقع [16] أي يعارض أعمال الواقعيين الكبار أمثال بلزاك و زولا ...الذين كانوا يحاولون التوفيق بين الواقع و الفن من خلال مذهبهم الواقعي .

فرواية "**جويس**""**يوسيليز**"تصور المعنى الصحيح للحضارة الحديثة كما تعكس في نسيج الدوافع « التي تؤلف مضمون يوم في حياة مدينة كبرى ، هذا اليوم هو المحور الرئيسي للرواية ، فالهروب من عقدة الرواية قد أعقبه هروب من البطل ، و بدلا من أن يصف **جويس** فيضا من الأحداث يصف فيضا من الأفكار و الارتباطات، و بدلاً من بطل فرد يصف تيارا للوعي و حديثا منفردا باطنا لا ينقطع و لا ينتهي ، ففي كل الأحوال ينصب الاهتمام على اتصال الحركة بلا انقطاع ، و على المتصل اللامتجانس و على الصورة الكلية لعالم مفكك»[17]فتغيّر مسار الرواية الحديثة عن القديمة ، بتراجع الأحداث و البطل و الشخصيات عن مكانها الرئيس و عوضت بعناصر أخرى كالأفكار و الارتباطات و تيار الوعي ، أي الصورة المفككة للعالم.

كما نظر"**بروست**"نظرة جديدة للزمن عند "**برجسون**"حيث عمّقه و انحرف به حيث أكد على« تزامن محتويات الوعي و كمون الماضي في الحاضر و اقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا، و سيولة التجربة الداخلية إلى حد لا يعود معه ذات شكل محدد و التدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذي يحمل معه النفسو نسبية الزمان و المكان أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الذهن و تحديدها»[18]

و مع هذا التصور الجديد للزمن عند "**بروست**" تتلاقى كل خيوط النسيج التي تؤلف الفن الحديث تقريبا و هي « التخلي عن عقدة الرواية و استبعاد البطل و

[16] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص177.
[17] هاوزر آرنولد : الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ص520.
[18] المرجع السابق : ص520،521.

تـرك علـم الـنفس جانبـا و الطريقـة الآليـة فـي الكتابـة و الأهـم مـن ذلـك طريقـة المونتـاج و مـزج الأشكال الزمنيـة و المكانيـة فـي الفيلم»[19]و العنصـر الأساسـي لهذا الفهم الجديد للزمن هو التزامن الذي يتمثل في« صبغ العنصر الزماني بالطابع المكاني»[20]أي استعمال ما هو خارق للعادة و ذلك لإحداث صدمة تتمكن من القارئ لأن «مفاجأة المتلقي و صدمه ...في الحركات الطلائعية – هو - المبدأ المهيمن في التأثير الفني »[21]، و هذا ما جعلها تجمع بين عناصر مختلفة المجالات و المعالم لتكون نصا لا عضويا مفككا مختلفا يصدم القارئ من خلال كسر رتابة الترتيب العادي التعاقبي التاريخي للتقنياتو الأساليب وفي الوقت نفسه يترجم الاستلاب الرأسمالي و ما يعانيه المجتمع من تشتت و سخف...

بهذا تكون أعمال**"جويس** و **بروست"** قد أحدثت قطيعة جديدة مع ما هو سائد من ربط و تبعية بين الفرد و الواقع الذي درجت روايات القرن التاسع عشر على تحسّسه و التأكيد عليه حيث « نفيا عنها أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدمة في صورة فن أو تكون مجرد حقيقة متحولة في صورة شعرية »[22]بل أخذت الرواية طريقة جديدة في كتابتها تجاوزت كل العناصر التي كانت تثبت واقعيتها و ارتباطها بالواقع فتخلت عن واقعية البطل و كسرت رتابة الزمن و أدخلت كلمة الحلم و اللاشعور أي بدأت الرواية تعرف التجديد و التحول على يد الطلائعيين...

هذه الأفكار الطلائعية امتدت لتشكل قاعدة خلفية لمرحلة فكرية لاحقة لها هي مرحلة ما بعد الحداثة التي عرفت اشتغالا مكثفا على المقولات الطلائعية كالتزامنو اللاشعور و الحُلُم.

ظهر هذا المصطلح بعد الحرب العالمية الثانية ، أين اكتشف الانسان مدى سخف الروايات الكبرى التي نادت بها الحداثة طويلا من حرية الفرد و حرية التعبير

[19] م.نفسه ، ص 520.
[20]م.نفسه ، ن.ص.
[21] ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص168.
[22] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د.ط.،1998، ص 61.

و المساواةو الفكر و السعادة سعادة البشر و التنوير العلمي و غيرها من الشعارات التي تحولت أوهاما على يد أصحابها أو كما يعبر عن ذلك بقولهم سارت الحداثة ضد نفسها .

تغير المجتمع الغربي بصفة جذرية و اتخذ تسميات جديدة تحاول توصيفه بما يميزه كمجتمع الإعلام الآلي ، مجتمع الاستعراض و الفرجة مجتمع ما بعد صناعيو أكثر التسميات استعمالا هي مجتمع ما بعد حداثي و ممن اتخذ هذه التسمية **"فرنسواليوطار"**[23]الذي وصف الحداثة بالنقص و الخروج عن التيار الذي انطلقت منه من خلال كتابه الوضع ما بعد الحداثي1979م معلنا سقوط الروايات الكبرى نظريات و ايديولوجيات شاعت في العصر الحديث كالماركسية و الوجودية ... لأنها عجزت عن تفسير العالم تفسيرا صحيحا ، فلا مكان للحتمية و المثالية التي سعى إليها منظرو الأنساق الفكرية الكبرى[24].

يرفض **"ليوطار"** و ما بعد الحداثيين ادعاء الماركسية القائل بالقدرة «على تقديم شروح مقنعة لكل مظاهر التجربة الاجتماعية – حيث- لا وجود لخطاب نظري واحد يمكن أن يقدم تأويلا لكل أشكال العلاقات الاجتماعية أو لكل نماذج الممارسة السياسية»[25]، و كانت مظاهرات فرنسا 1968م خير دليل على عمق الفجوة بين الخطابات الماركسية و ما يعكسه الواقع من انعدام الانسانية ...هذا التناقض بين النظرية و التطبيق الحداثيين هو ما زرع السأم من تعالي و فوقية الحقائق اليقينية للحداثة و جعل ما بعد الحداثة سقوطا مدويا في قاع الحياة اليومية من دُرى التعالي الفكري و الفني و السياسي ، فهي على حد تعبير **"بيتربروكر"**تهجر ما تعارفت عليه المتاحف و المعارض الفنية و المكتبات و في جعبتها شيء من النصوصو الصور لترتمي في أحضان التقنية و التكنولوجيا و ما تتيحه من امكانات نحو ثراء الأطر الثقافية الخارجية و التوجهات المتقلبة

[23] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص154.
[24] وطفة علي : مقاربات في مفهومي الحداثة و ما بعد الحداثة ، ص26، www.aljabriabed.net، 8 ديسمبر 2016م.
[25] المرجع السابق ، ص175،176.

فهي –ما بعد الحداثة - تصور ثقافة تتسم بالضحالة و الرتابة تجمع بين الثقافة الفرعية و الجديدة ، باختصار تمثل كل صفات المجتمع من علو و دنو ، تنوع و ضحالة ، و ما إلى ذلك من صفات تميز بها التلفزيون في عصر يتعامل مع هذا الجهاز بتقديس معين[26].

هذا المجتمع الجديد في تفكيره ووسائل عيشه و أنساقه الفكرية التي تدعو للحوار مع مختلف الثقافات مهما كان نوعها و جنسها و أصولها إنما يعبر عن احترام جديد « آخرية الآخرين»[27]من دين و ثقافة و مقومات عكس الماركسيين و ما أكنوه من عدم احترام للفرد و خصوصياته ...بهذا تكون ما بعد الحداثة رافضة للعقلانية الصارمة و النظام الذي يراه **"رولان بارت"** عدوا للإنسان أما الذات الموحدة و المركزية فهي حكايات خرافية على حد تعبير **"تيريايغلتون"**[28].

فالذات ما بعد الحداثية ذات حرة استهلاكية عبثية تؤمن بالقديم و الفلكلور و لا تقصيه من مجالها ، تؤمن بالتعدد و الاختلاف و اللامركز ، بالهامش و المحلي و الأقليات ممّا فتح الباب أمام« تبادل ثقافي و حوار معقد مع الثقافات الأخرى»[29]

يرى**"ليوطار"**أنه من الأفضل أن نجسد مظاهر الحياة المعاصرة لا ذاتيتها تشتتها ، استهلاكيتها ، بدل الحنين و البكاء على مجتمع متكامل ماضي و يجب أن نتحول من نقد الحاضر إلى تأكيد اللذة ، التمتع بالحياة و عدم الركون إلى السياسة فقط و البحث عن المثالية و الاقتصار على نقد الوضع الحالي فلا يبقى لنا وقت للتمتع بالحياة ، و هو بهذا – ليوطار- يحاول توجيه النظر إلى كل ما استثنته الحداثة و المقولات الكبرى على حد تعبير مادان ساروب[30] من إلغاء

---

[26] بروكر بيتر : الحداثة و ما بعد الحداثة ، ترجمة عبد الوهاب علوب ،مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، الامارات العربية المتحدة ، ط1، 1995،ص5.

[27] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص149.

[28] ايغلتون تيري : أوهام ما بعد الحداثة ، ترجمة ثائر ديب ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ، ط1،2000م، ص236.

[29] بروكر بيتر: الحداثة و ما بعد الحداثة ، ص14.

[30] ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص142.

للذات و وقوعها تحت سيطرة العقل ضف إلى ذلك اهتمام الماركسيين بالمثالية انطلاقا من مقارنتها بالماضي و عدم تجسيد مظاهر الحياة المعاصرة .

ويرى**"ليوطار"** أن الفن ما بعد الحداثي «مشتت و محرر ، و يمثل كل من التشتيتو التشويش محاولة لتسليط الضوء على عمليات اللاشعور، و هكذا يستدعي الفن حتما زعزعت الأعراف»[31]المتوارثة عن العصور السابقة كربط الماركسية للفكر و الفن بحركة الواقع الاقتصادي تطورا و تراجعا.

تسليط الضوء على عمليات اللاشعور يذكرنا بما دعت إليه الطلائعية الحداثية التي كانت ترى بأن اللاشعور و الغوص في أعماقه هو الحل مع مجتمع متشتت مضطرب فالسرياليون مثلا لم يكونوا على استعداد لقبول الفن في ذاته إلا من حيث هو« أداة للمعرفة اللاعقلية ، فإنهم كانوا ينتظرون أن يأتيه الخلاص من الغوص في اللاشعور و فيما قبل المعقول..»[32]لأنهم وجدوا أن التزام العقل و سلطته قد قتلت الأدب و الفن و الروح .

بالاضافة إلى مبدأ التزامن الذي يعتبر هو الآخر من المبادىء الأساسية لما بعد الحداثة و أشرنا سابقا ألى الطلائعيةو تعاملها مع التزامن...فيكون العمل الأدبي بعد الحداثي عملية الصاق لعناصر غير منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام ، فتبدو الرواية مثلا مجرد عملية الصاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة ، و أول عمل روائي يمثل هذا التيار هو رواية **"عصفورانفيالمسبح"** للكاتب الايرلندي**"فلاناوبريان"** التي جمعت بين الوسترن و الملحمة القرنوسطية و الحكاية العجيبة[33] ، و لعلّ هذا الجمع بين مختلف الأجناس ما هو إلا ترجمة لمجتمع لا يؤمن بالثبات و الاكتمال ، بل مجتمع قرر التحرّر من كلّ هذه الثوابت لأنّه فردي تتعدد فيه العناصر الاجتماعية و المحلية و لا تتقرر أحكامه سلفا و من معايير سابقة بل يرى عملية الإبداع تتولد و

---

[31]م .نفسه ، ص141.

[32] هاوزر آرنولد: الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ص516.

[33] نعمان عزيز : جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص سيمرغ لمحمد ديب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، د.ط.،2012، ص22.

تتوالد في قلب عمليات الصراع و الجدل و التعارض و المواجهة و النقد بين مختلف التيارات و الاتجاهات التي تغادر الانغلاق إلى التفتح و التفاعل فالتكامل [34] فهو لا يهدف إلى القطيعة مع الماضي و إنما يهدف إلى تطوير الأنظمة القائمة و محاولة تجديدها ، و أساسه في ذلك على حد تعبير **"جاكديريدا"** «إحساس بالشك الوجودي ، بل في التأكيد على اتجاه جذري في اللاحسم يتجاوز كفاح الحداثة المغتربة في سبيل التوحيد و الاستقلالية»[35].

من مظاهر هذا الشك الوجودي و التأكيد على اللاحسم تدعو ما بعد الحداثة إلى انفتاح النص الأدبي و إنكاره للحد و الحدود ، فهو نص قابل للتأويل المستمر ممّا يؤدي إلى لا نهائية النص و لا محدودية المعنى ، هذا الكلام يشير إلى أن مقولة **"سوسير"** حول الدال و المدلول و أن لكل دال مدلول متعلق به يشكلان معا وحدة موجبة ، هذا الكلام يدل على ثبات الدلالة التي ولّى عهدها ، و أصبح المدلول متسع الحدود منفتحا بانفتاح القراءة ، و هذا ما تسعى إليه الكتابة ما بعد الحداثية من «توسيع نطاق المدلول و بالتالي النطاق الإنساني »[36].

من النقاد الذين اتجهوا هذا الاتجاه من الكتابة **"رولانبارت"** و **"جولياكرستيفا"**

تقول **كريستيفا** :«إن الكتابة ما بعد الحداثية توسّع حدود المدلول ، لذا فإن الكتابة بعد الحداثية تتقدم بدون مبررات دينية أو سياسية تحميها و تدعم الكتابات الأولى »[37]في هذا الكلام إشارة إلى الايديولوجيات الحداثية و الفن التقديسي الذي أشرنا اليه سابقا ، فالكتابة ما بعد الحداثية ترفض الوصاية و التوجيه من قوى عُليا ، و تريد جعل النص مفتوحا على كلّ القراءات و التأويلات بحسب المفاتيح اللانهائية التي ينطلق منها القاريء.

كانت ل**"دريدا"** نظرة حول المدلول حيث أتاح للقارىء ملاحقة المعنى فلا شيء ثابت داخل النص ، بل هو كلّمتحرك مضطرب ، فهو يدعو القارىء إلى « غزو

[34] وطفة علي : مقاربات في مفهومي الحداثة و ما بعد الحداثة ، ص22.
[35] بروكر بيتر : الحداثة و ما بعد الحداثة ،ص 34.
[36] م. نفسه ، ص 312،313.
[37] المرجع السابق ، ص 310.

النص من داخله و إعادة تشكيله »[38]بهدم كل ما هو ثابت فيه و لا مكان للمركزو اللامركز و الأصلي و الفرعي ، كما ليس هناك شيء اسمه المعنى المطلق ، فهي قراءة تنطلق من ذاتها إلى الأمام و لا تعترف بالمسلمات و الفرضيات السابقة فالقراءة التفكيكية تدعو للتعامل الحر مع النصوص الأدبية فيصبح « المدلول أثرا لا ينفك من السفر و التّرحال عبر سطوح الدّال دون بلوغ جوهره أو ادراك حقيقته، لأن حقيقته هي تبدل الدوال باستبدالها و تعويضها »[39]باستمرار و وفق أفق مغاير لما قد يتوقعه القارىء ليشكل سلسلة من الدوال و المدلولات الزئبقية الحركة...فالقراءة التفكيكية تقوم على الهدم ثم البناء أي التفكيك ثم التركيب ، و المدلول وفق هذه التقنية مترحل لا يعرف استقرارا فيأتي القارئ محاولا الامساك به لكن دون جدوى ، لأن النص ما بعد الحداثي يقوم على الإيهام بعدم اليقين الذي يعمل على « التشكيك في قدرة الكلام أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقيا بذاته أو بعلاقته مع الواقعي أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد و تعدد المرايا و الرواة »[40]أي ليس هناك معنى مطلقا و تاما بل المعنى اللامحدود و المدلول الزئبقي المنزلق باستمرار يعود إلى المتلقين الذين يغدون أحرارا في فتح العملية الدلالية للنص و إغلاقها بالمفتاح الذي يرونه مناسبا دون أي اعتبار للمدلول فينالون ما يشاؤون من لذة النص ، و هم يتابعون تقلبات الدال منسابا منزلقا ومراوغا قبضة المدلول ، و لهم الحرية في ربط النص بأنساق من المعنى مع تجاهل مقصد المؤلف [41]، و هذا هو وجه الاختلاف بين مقولة موت المؤلف الحداثية و ما بعد الحداثية حيث يكمن الفرق في حرية القارئ فعندما كان **"بارت"** بنيويا أشار إلى موت المؤلف و لكنه لم يشر إلى حرية القارئ في التعامل مع النص و الاستمتاع

[38] سعيد سمير : مشكلات الحداثة في النقد العربي المعاصر ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1، 2002م ص188.

[39] الزين محمد شوقي : تأويلات و تفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، 2002، ص235.

[40] العيد يمنى : فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ط1، 1998م، ص157.

[41] سلدن رامان : النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، د.ط.،1998،ص121.

به ، أما عندما تحول ما بعد بنيوي أكّد على حرية القارئ لأنّ المؤلف يتحول إلى « مجرد ساحة – مفترق طرق- تلتقي و تعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار و الأصداء و الاقتباسات و الإشارات على نحو يغدو معه القارىء حرا تماما في أن يدخل النص من أي اتجاه يشاء»[42].

من القضايا الهامة و الأساسية في الأدب ما بعد الحداثي صعوبة تحديد جنس العمل الأدبي ، حيث يقوم العمل الأدبي على عدم الانسجام و التشتت و الخلط بين عدة نصوص داخل العمل الأدبي الواحد – و هذا ما أشرنا إليه سابقا – لهذا ترفض**"جوليا كرستيفا"**كلمة أدبي عند حديثها عن النص الإبداعي لأنه رفض لحصر الخطاب في اشتقاق جمالي لتتخذ النصوص بلورات تدلالية في التاريخ ، فليس بمقدورنا الحديث عن الأدب بصفة عامة بل نتحدث عن النص محاولين تغطية مظاهر محددة انطلاقا من هذا المفهوم ، و لا ترتبط تلك المظاهر بانتاجات تدعى أدبية فحسب ، إنما ترتبط كذلك بإنتاجات تاريخية سياسية ، دينية ...و من مجالات مختلفة كالسيرة و الخبر ، لهذا اقترح**"جيرار جينيت"** مصطلحا معبرا عن إندماج الأجناس الأدبية المختلفة و هو مصطلح النصية الجامعة التي تعتبر قراءة تُحدث علاقة وساطة بين مجموع النصوص المحيطة بالعمل الأدبي الواحد ، نصوص سابقة ونص لاحق في العمل الأدبي الواحد و ذلك رفضا لأي انتماء ...[43] مما يفسح المجال واسعا أمام تعدد القراءات و التأويلات بدل سيادة الفهم الواحد الذي ساد سابقا...و ذلك لعدد النصوص الكثيرة المختلفة التي تلاقت داخل نص واحد متعدد المرايا و المداخل و ما على القارئ إلا اختيار المفتاح المناسب لولوج هذا العالم المركب المشتت المضطرب سعيا وراء المدلول...

كل هذه الملامح نجدها تتجلى في الأعمال الروائية ما بعد الحداثية من تركيز على الهامش و الأقلية و اللامركز و اللانقاء و اختلاط الأجناس و تنوّع الثقافات في العمل الواحد ، الاضطراب ، التشتت ، التفكيك ...كل هذا عبّرت

[42] م . نفسه ، ص 121.

[43] نعمان عزيز : جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص سيمرغ لمحمد ديب ، ص30.

عنه الرواية مابعد الحداثية... الجديدة التجريبية ...و غيرها من التسميات التي اتخذتها هذه الرواية التي أدارت ظهرها للمقولات الكبرى القديمة و لكلّ مقومات الرواية التقليدية و جعلت لنفسها خصائص مميزة لها أين أصبحت اللغة هي« التي تتكلّم لا المؤلف ، و هي – اللغة - الفكرة الرئيس التي تعيد للقارىء المكانة التي يستحقها »[44]فالذات البشرية «ليس لها وعي موحد ، بل تتشكل بواسطة البنية اللغوية »[45]هذه اللغة التي حملت أبعادا جديدة و جسّدت قطيعة جديدة ضد اللغة الإفهامية العادية ورسمت لنفسها معالم عميقة متغيرة بتغير الانسان و العصر و الفكر و كل ما جَدّ على ساحة الوعي البشري...هذه الرواية التي حملت لواء القطيعة منذ "**جويس** و **وولف** و **بروست**"و استمرت ما بعد حداثية في النصف الثاني من القرن العشرين في كسر السّائد و البحث عن الغائب المجهول الذي يُغري القارئ لذةً و بحثاً... فلم يعد يثير اهتمامها الطبقة الاجتماعية للبطل و لا اسمه و لا مهنته ، و لا بخطية الزمن و تتابعه و لا اللغة المباشرة و قصديتها و لا مثاليتها و وحدتها ، فهي روايات ابتعدت عن كل هذه القيم التي سادت في القرن التاسع عشر مع نظرية الانعكاس اللوكاتشية التي ترى أن الأدب هو تصوير للواقع و صراع الطبقات فيه

الرواية الجزائرية و بعد أحداث أكتوبر 1988م وجدت نفسها أمام ضرورة ترك المقولات القديمة الموروثة التي سيطرت عليها خلال الثورة التحريرية و بُعَيد الاستقلال و الدخول إلى ساحة التجريب الروائي معلنة مغامرة كتابية جديدة كانت فيها اللغة سيدة و رئيسة على يد جيل كامل من الروائيين أمثال واسيني الأعرج و الحبيب السائح الذين أعادوا مساءلة الواقع و الراهن و

[44] جوف فانسان : رولان بارت و الأدب ، ترجمة محمد سويرتي ، افريقيا الشرق ، ط1،1994م، ص88.
[45] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص8.

التاريخ لإعادة ترتيب أثاث المستقبل معتمدين في ذلك على الامكانات الهائلة للغة الشعرية فكانت رواياتهم روايات لغوية – واقعية لغوية - اتخذت من اللغة واقعا جديدا يمارسون من خلاله وعيهم و ايديولوجياتهم الرافضة للقديم الراكد و الناقدة للمسلمات الموروثة .

لهذا ، اتخذت مدونة روائية جزائرية للدراسة تراوحت بين جيلين : جيل مخضرم مثله الحبيب السائح و واسيني الأعرج و عبد الله حمادي ، و جيل جديد فكرا و نشأة مثله فيصل الأحمر و أحمد عبد الكريم و عز الدين جلاوجي ... و غيرهم .

تم اختيارها لأنها روايات عرفت التعامل مع اللغة و ابراز شعريتها و تعدد أبعادها ، فكانت روايات لغوية اتخذت من التجريب وسيلة لغايات جمالية متعددة...

سنحاول في باقي البحث الالمام بجوانب الموضوع باختلاف ثناياه.

الفصل الأول : في مقاربة الرواية

بين الرواية التقليدية و الرواية الواقعية اللغوية

- الرواية لغـــــــــة و اصطلاحا.
- التنظير الروائي التقليدي.
- التنظير الروائي الجديد.
- رواية الواقعية اللغوية كمشروع حداثي.

في مقاربة الرواية :

الـــــرواية لـــــغة:

تعامل المعجـــم العربـي مـع مـادة (روى) تعـاملاً متشـابها و متقاربـا بـين معظـم المعاجم العربية (**لسان العرب** لابن منظور،**العين** للفراهيدي ، **المحيط** للفيروز بادي...) و غيرها ، و التي أجمعت على أن "الرواية" تعود إلى الجذر اللغوي (رَوَى) ذي الدلالات التـي لا تكـاد تخـرج عـن : حمـل المـاء ، و السـقاية / نقـل الأخبار و القصص و الحديث / إمعان الفكرو التروي / المنظر الحسن / القوةو الصلابة .

و هذا تفصيل الأمر :

ـ يقول صاحب لسان العرب : « رَوِيَ من الماء ...و تَرَوّىو ارْتَوى ...و الريّانُ ضدّ العطشان و رجلٌريّان و امرأةٌ ريّا من قوم رِوَاءٍ... و روَى النبتُ و تَرَوَّى تنعّم»[46]، أيارتوى ماءً لكثرته فأشبعه، فهذه إحالة على الماء و شربه .

ـ و يقول أيضا «رَوَى الحديثَ و الشّعرَ يرويه روايةً و تروّاهُ ...و قد روَّاني إيّاه ، و رجلٌ راوٍ و راويَة كذلك إذا كثُرَت روايته ...قال الجوهري : رَوَيْتُ الحديث و الشعر روايةً فأنا راوٍ في الماء و الشّعر من قوم رواةٍ ، و روّيْتُه الشعر تَروية أي حملتُهُ على روايته»[47] و هذه إحالة على نقل الحديث و الشعر.

و يقول أيضا «الريُّ؛ المنظرُ الحسن...قال الفارسيُ : و هو حسنٌ لمكان النَعمة، و أنه خلاف أثر الجَهد و العَطش و الذُبول ، و في التنزيل العزيز: {أحسن أثاثا وريًّا } قال الفراء : أهل المدينة يقرؤونها ريًّا بغير همز . قال وهو وجهٌ جيّدُ من رأيتُ... »[48]

حسن المنظر و الرؤية الواضحة هو ما أشار إليه هذا القول .

---

[46] ابن منظور محمد أبو الفضل : لسان العرب، دار لسان العرب ، لبنان ، مادة (روى).
[47] المعجم نفسه : المادة نفسها .
[48] المعجم نفسه : المادة نفسها .

و يقول كذلك :«روى الحبل ريًا فارتوى : فتلهُ ، و قيل : أنعم فتلهُ »[49]أي أتقن فتله حتى عاد قويا .

ـ يقول صاحب العين : « تروَّت مفاصلُ الدَّابة إذا اعتدلتو غلُظت ...و ارتوى الحبلُ إذا كَثُر قُواه و غلظ في شدّة فتل ...»[50]

فالاعتدال و الشدّة من علامات القوة و الصلابة .

ـ و يقول صاحب المحيط«و روَّيتُ في الأمر : نظرتُ و فكرتُو الاسم : الرويَّة، و يوم التروية لأنهم كانوا يرتووون فيه من الماء لِمَا بَعدُ أو لأنّ ابراهيم -عليه السلام - كان يتروى و يتفكرُ في رؤياه فيه و في التاسع عرَّف و في العاشر استعمل »[51]

و هذه إحالة على التفكّر و التدبّر و طول النظر .

و لم يقتصر المعجم العربي و هو يتعامل مع هذه المادة اللغوية ـ**روى**ـ على الفعل و معناه فقط، بل جسّد أيضا و بكثير من الدقة معاني اسم الفاعل (الراوية) و التي تعددت معانيها هي الأخرى و استعمالاتها .

فالراوية ؛ هو البعير و البغل أو الحمار الذي يستقى عليه الماء ... و الرجل المستقي أيضا راوية ..المزادة التي يحملُ فيها الماء راوية ، ...الرجل الكثير الرواية للأخبار و الأحاديث ...راوية ، فإن توحَد اللفظ (راوية) فإن استعمالاتها متعددة.

من خلال المعنى المعجمي لمادة روى نخلص إلى النتائج التالية:

لو ركزنا قليلا في هذه المعاني جميعا، ما تعلق بالرواية و الراوية معا لوجدنا أنَّ هناك جذراً معنويا مشتركا بينها جميعا وهو **"الإشباع "** إشباع تقوم عليه الروايةُ

[49] المعجم السابق و نفس المادة.
[50] الفراهيديالخليل بن أحمد : كتاب العين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، الجزء الثاني ، دار الكتب العلمية بيروت ، د.ط، د.س ،مادة (روى)ص165،164.
[51]الفيروزبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، دار الغد الجديد ، مصر ، ط1،2014ص657.

و يحققه الراويةُ ، فكلاهما يدل على إشباع الناس ماءً ، و اشباع الناس أخباراً و قصصاًو أحاديثاً ، و إشباع الأمر ترويا و تفكراً ، و إشباع العين و النفس منظراً حسناً...

و لو ركزنا على راوية القصص و الأخبار و الأحاديث...إذا تحققت فيه المادة الإخبارية مع حسن الفتل و اعتداله و قوته لكان مشبعا لحاجات غيره (المتلقي /السامع/المروي له)اشباعا مادياو معنويا محققا الإمتاع و المؤانسة بما تحرزه من جمالية فنية لديه.

و بهذا يكون المعنى المعجمي قد أشار إلى ثلاثة أطراف :

الحامل (الراوية)المادة المحمولة(المروية)المتلقى (المرويله)

↓

(الرواية :ماء ، أخبار ، أشعار)

و من المؤكد أن هذا المخطط بأطرافه الثلاثة سيكون مرتكزا أساسيا و نحن ندرس الرواية في باقي الفصول...

بعد تطرقنا للمقاربة المعجمية للرواية في المعجم العربي سنتناول الآن نظرة المعجم الفرنسي لكلمة رواية .

ما جاءت به دوائر المعارف و المعاجم الفرنسية هو تقديم تعاريف عمومية فضفاضة تختلف من معجم لآخر، فقاموس "**فورتيير**"يراها « كتبا عجائبية تتضمن قصص الحب و الفروسية » و «هي مغامرات الحب و الحرب العجائبية »حسب تعريف **معجم الأكاديمية الفرنسية** أو هي « حكايات تخييلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس » حسب تعريف " **جوكور والأنسكلوبيديا** " أما "**لاروس**" فيجعلها مؤلفا يقوم على الخيالو يتشكل من محكي مكتوب نثرًا ذي طول معين تكمن أهميته في سرد المغامراتو عرض الأخلاق أو الطبائع و تحليل العواطفو الأهواء، أما المعجم" **روبير**" فيراها مؤلفا يقوم على الخيال المكتوب نثرًا طويل نسبيا ، يعرض و يجسد في وسط معين شخصيات يقدمها باعتبارها واقعية و يعرفنا بنفسيتها و مصيرها و مغامراتها [52] .

ندرك مما تقدم أن الرواية في معناها المعجمي الفرنسيزئبقية إلى حد كبير، و لم تعرف اتفاقا بين المعاجم المختلفة و لكن بالمقابل هناك نقاط نستطيع القول أنه تم شبه الاتفاق حولها و هي :**قصة (مغامرة)نثرية ، خيال ،شخصيات** ، مع العلم أن هناك تعاريف أشارت للشخصيات بمصطلحها و هناك من أشار إليها عن طريق تركيزه على العواطف و الانفعالات، حيث نجد في " **لاروس**" ، "**روبير**" تأثير المدرسة الواقعية ظاهراً فيها، حيث ركّزت على المبادئ التي جاءت بها المدرسة الواقعية من بحث في الانطباعات و العادات و النفسيات (العمق) و هذا بعد أن كانت التعاريف الأولى "**فورتيير** و **معجم الأكاديمية الفرنسية**"تركّز على الخوارق و العجائبو الأساطير و الفروسية ، و لهذا فإنّالإحاطة بالرواية أمر غاية في الصعوبة ، فهي « لا تعرف قواعد ثابتة و قاطعة و أصولها غائمة و مثار

[52] **شارتييه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية ، تر عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2001،ص109.**

جدلو موضوعها قد تطور مع الزمن و لا حدود لتعدد و تغير طريقتها و نبرتها [53]»

هذا الأمر هو ما جعل الكاتب"**بيير شارتييه**"في كتابه **-مدخل إلى نظريات الرواية –** يفتتح مدخله بعنوان يحمل دلالة محددة هي " أن الرواية نوع أدبي غير قابل للتحديد"، و يضع علامة الاستفهام "؟" دليلاً آخر على الشك و عدم اليقين في كون هذا النوع الأدبي هل له فعلا تحديد بقوله " **نوعأدبيغيرقابلللتحديد ؟"** ، و هذا فعلا ما وجدناه و نحن نتعامل مع مصطلح الرواية و تؤكده **"مارت روبير"** التي ترى أن «كلّ أدب متطور يرى نفسه على النحو ذاته و قد حدّدت له الحقوق و الواجبات المنقولة بدقة عن حقوق الواقع التجريبي و واجباته و التي لا تنفك عن تذكير الفن بمسؤوليته- الالتزام- لكنّ عدم انتظام الرواية و الفوضى الملازمة لطبيعتها و لا أخلاقيتها في نظر التقليد و في نظر المحيط الاجتماعي الواقعي على حدّ سواء تجعلها أكثر تعرضا من الأنواع الكلاسيكية إلى هذه الوصاية الأخلاقية التي بدونها كان المتخيل سيبدو دائما على درجة من الغلوُ في الحرية، و الخروج على القانون تجعله شديد الخطر»[54] و هي تشير في هذا الكلام إلى تدخّل المجالات الأخرى (الفلسفة، الأخلاق السياسة، الدين) في الرواية و محاولة التحكم بها، و ترى **"مارت روبير"** أنّ هذا أمرا عاديا لكلّ الفنون و خاصة الرواية باعتبارها غير ثابتة و غير منتظمةوغير مكتملة، و كل كاتب و كل ناقد يدلي دلوه فيها حسب وجهة نظره و ايديولوجيته و مقومات عصره ...

[53] **المرجع السابق : ص 10.**
[54] **م . نفسه ، ص 12،11.**

الـرواية اصطـــلاحا :

لطالما اعتبرت الرواية جنساً أدبيا مهمشا في القرون الماضيةولكنها « ابن غير شرعي[55]طموح، هكذا هي ، إذا استعرنا عبارة **مارت روبير** مانحين إياها مدلولاً مغايراً شيئاً ما ابن لقيط إذن، عصاميُ عملـيُ غير أنه منذ ولادته غير المؤكدة كان موسوماً بالعلامة النظرية المناقضة لأبوة أرسطو»[56]**"أرسطو"** الذي وضع ثلاثة أنواع أدبية نبيلة هي (الملحمة، التراجيديا الكوميديا) نبيلة و سامية بوزنها العروضي و موضوعهاو أسلوبها ، هذه الثلاثية (ملحمة ، تراجيديا ، كوميديا) التي تحولت فيما بعد إلى الملحميالدرامي ، الغنائي .

و دارسو الشعرية الفرنسيون الكلاسيكيون ميزوا ثلاثة ضروب من الأعمال الأدبية :

النوع الأول الجدير بالمحاكاة و هو النوع النبيل (كما حدّده أرسطو).

أما النوع الثاني فهي الأنواع الأخرى التي يستشهد بها بقليل أو كثير من التسامح المتعجرف كالأنشودة الغنائية التي يراها **"بوالو"** خليقة بالتقدير كونها قديمة لدى **"بندراوس"، " هوراتيوس" [57]...**

أما النوع الثالث و الأخير فلم يتم تصنيفه أصلاً لأنّه غير قابل للتصنيف و يتضمن الأنواع المنبوذة التي تقصيها فنون الشعر تلك التي لا تثير سوى الاستهزاء، و في مقدمة هذه الأنواع المنبوذة نجد:الرواية التي يتكلم عنها "

---

[55]تبني مارت روبير نظريتها انطلاقا من أعمال فرويد *الرواية الأسرية* حيث تتكون الرواية الأصل في زمن الطفولة ، و في الزمن الذي انقضى عاش الطفل حلما معذبا يتوزع على مرحلتين متتاليتين لا تفصل بينهما حدود قاطعة : الرواية الأولى رواية الابن اللقيط ، رواية الابن الذي لم يتجاوز الثالثة من عمره و لا يميز بين الذكر و الأنثى (الأب و الأم متجانسان)و الرواية الثانية رواية الابن غير الشرعي (بين الثالثة و الخامسة من عمره)يدرك الفرق بين الانثى و المذكر، مارت روبير تتكىء على أعمال فرويد و ترد الرواية إلى الروايتين الأصليتين فرواية الابن اللقيط تضم أعمال سرفانتس و روايات الفروسية ، كما أعمال كافكا أي كل عمل روائي يكتبه روائي ملتف حول ذاته ، و رواية الابن غير الشرعي تضم أعمال دوستويفسكي (أنظر : فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية، ص93-117.)

[56] شارتييه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية ،ص27.

[57]بندراوس : شاعر يوناني عاش في القرن 5 قبل الميلاد.

هوراتيوس: شاعر غنائي و ناقد أدبي لاتيني من روما القديمة عاش بين 65 إلى 8 قبل الميلاد.

بوالو" باحتقار فهي ليست جديرة بأي اعتبار ، فهي ليست نوعاً أدبيا لأنّها ليست فناً من فنون الشعر على حد تعبيره[58]

أما " **هيجل**" أستاذ " **لوكاتش**" فهو أول من نظّر للرواية كجنس أدبي مستقل عن أشباهه و أسلافه ، و يرى أنً « الرواية ملحمة برجوازية ...فيطرح في وقت واحد المسألة الجمالية و التاريخية، فهو يعتبر الرواية كشكل فني بديل للملحمة في إطار التطور البرجوازي ذلك أنّ الرواية تنطوي من جهة على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة و للملحمة و تتأثر من جهة ثانية بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة»[59]

هذه الرؤية تقوم على عنصرين :

العنصر الأول : هو الجانب الجمالي الفني للرواية و التي تعتبر بديلاً عن الملحمةفهما يملكان نفس الخصائص الجمالية الفنية .

و العنصر الثاني هو المضمون أو الفكرة ، فالرواية تحمل الأفكار و المضامين البرجوازية المخالفة تمام المخالفة للعصر الذي شاعت فيه الملاحم و بالتالي الإشارة لصفة التطور التي باتت صفة لصيقة بالرواية و لكن على مستوى المضمون فقط، هذه النظرة تضعنا أمام موقف شبه متفق عليه من قبل النقاد و الدارسين و هو علاقة الرواية بالملحمة ، هذه الفكرة التي و جدناها عند أكثر من واحد من الدارسين، و في ثناياها نجد إلحاحاً على علاقة الرواية بالتاريخ.

---

[58] شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص17.

[59] لوكاتشجورجي:الرواية، تعريب مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر.د.ط،د.س. ص 3.

هذه القضايا و غيرها سنتناولها بالدراسة في التنظير الروائي التقليدي و الجديد فيما بعد.

انطلاقاً من المقولة التي ترى أنّ الرواية ملحمة برجوازية نستشف مفهوماً آخر يتعلق بالرواية هو مدى قبولها و تقاطعها أو نفيها للأنواع الأدبية الأخرى - و هذا أيضا سنعود إليه في **الفصل الثاني**- فكل الدارسين أيضا اتّفقوا على أنّ الرواية عرفت رحلة طويلة في نشأتهاو تطورها و الاعتراف بها أخيراً كجنس أدبي له قيمته الجمالية و الشعرية .

فهي و رغم عدم ذكر" **أرسطو** " لها في كتابه "**فن الشعر**"إلاّ أنّ هذا لا ينفي وجود جذور لها عبر التاريخ فهناك من يرجعها لفترة الإغريق فهي- الرواية- حاضرة بمعنى من المعاني في النظريات القديمة التي ما كان لنا إلاّ أن نتجاهلها – حسب بيير شارتييه - لأنّها كانت «مجموعاً غير قابل للحصر من المفاهيم و الخطاطات و القواعد التي عنهاو ضدّها ستطرح يوماً بصورة عسيرةو جدالية و كاسحة قضية الرواية »[60] و هذا ما تحقّق في العصر الحديث أين فرضت الرواية نفسها نوعاً فوق كلّ الأنواع مسائلة نفسها و تُعيد النظر في ذاتها مع " **فلوبير** ، **بروست** " و يذهب " **بيير شارتييه** " إلى أن عدم ذكر "**أرسطو**" للرواية يعود لكونها لم تظهر في عصره و لا قبله ، فلم يكن هناك وجود للمحكيات المكتوبة نثراً لهذا لم يذكرها "**أرسطو**" فقد عاش قبل عصر الروايات الإغريقية [61].

و يوضح " **ايخنباوم**" كيف تطورت الرواية من القرن الثالث عشر إلى العصر الحديث حيث « تطورت القصة القصيرة الإيطالية في القرنين الثالث عشر و الرابع عشر مباشرة انطلاقاً من الخرافة و الأحدوثة و لم تفقد صلتها بأشكال الحكي البدائية ، إنها - دون أن تقلد عن قصد الخطاب الشفوي- مالت إلى طريقة الراوي الذي لا مزاعم له، و الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة دون أن يستعمل سوى كلمات بسيطة، هذه القصة لم تكن تتضمن لا وصفاً مسهباً

[60] **شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 26.**
[61] **م. نفسه ، ص17.**

للطبيعة، ولا أوصاف منفصلة للشخصيات و لا استطرادات غنائية أو فلسفية، إننا لا نجد فيها حواراً أو على الأقل لا نجد حواراً على الشكل الذي عوّدتنا عليه القصة القصيرة أو الرواية المعاصرتان، في رواية المغامرات القديمة كانت الصلة فيما بين المراحل التي تجعل المتن الحكائي"fable"بعضها يتبع البعض كانت تتم بمساعدة بطل حاضر دائماً.»[62] أي كانت رواية المغامرات القديمة تعتمد على الظاهر البسيط دون الولوج إلى العمق و الفكر و لا تبحث عن اختلاف الأصوات و الرؤى و التوجهات ، بل كانت مقتصرة على بساطة الحكاية و رَاوِيهَا ، فلقد « تطوّرت هذه الرواية انطلاقاً من مجموعة قصص قصيرة مثل : **"الديكاميرون"** [63]نظراً لأنّ الأهمية تعطى لتأطير السرد و لأنساق التحفيز "Motivation"، و هنا ، فإن مبدأ الحكي الشفوي لم يكن تحطم بعد، كما أنّ الصّلة بالخرافة و الأحدوثة لم تكن قُطعت بصفة نهائية و منذ منتصف القرن الثامن عشرو خصوصاً في القرن التاسع عشر أخذت الرواية تكتسي طابعا آخر فلقد طَّوّرت الثقافة الكتابية الأشكال الأدبية للدراساتو المقالات و حكايات الأسفارو الذكريات ..إلخ، فالشكل التراسُلي يسمح بوصف مفصل للحياة الذهنية، و المشهد الملاحظو الشخصيات إلخ (مثلما لدى **ريشاردسون)** و يعطي الشّكل الأدبي للملاحظات "Notes" و الذكريات الحرية لوصف مفصل أكثر للأخلاق و الطبيعةو العادات.. إلخ، لقد حصل في بداية القرن التاسع عشر انتشار كبير لدراسات الأخلاق و الرواية المتسلسلة اللتين أخذتا فيما بعد شكل الدراسات المسماة فيزيولوجية و هي دراسات حُرمت من كل خاصية تهذيبية، و تركّزت في وصف الحياة الحضارية بتنوع طبقاتها و فئاتها و لهجاتها ...إلخ ،إنّ رواية القرن التاسع عشر لدى كل من **"ديكنز** و **تولتسوي** و **دوستويفسكي"** قد اشتقت من هذه الدراسات الوصفية و السيكولوجية ، كما أنّ مصادر هذه الرواية كانت هي الدراسات الانجليزية من نمط (الحياة في لندن) ،" life in

[62]تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسةالأبحاث العربية ، لبنان ، ط1 ، 1982، ص 108.

[63] الديكاميرون:هي مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان و الفتيات بعضهم لبعض،منهم سبعة نساء و ثلاثة رجال في عشرة أيام، ففي كل يوم اذن عشرة قصص(انظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،ص472)

London"(ب.إيغان p.egan)و الكتابات الوصفية الفرنسية عن باريس (الشيطان في باريس) " الفرنسيون كما رسموا أنفسهم"..إلخو "الدراسات الفيزيولوجية" الروسيةو مع ذلك فهناك رواية تنتمي إلى النمط القديم من رواية المغامرات و هي إمّا أنّها تكتسي شكلاً تاريخياً **"و.سكوت"** أو تستعمل أشكال الخطاب الإلقائي (oratoire) أو تكون نوعاً من الحكي الغنائي أو الشعري **"ف. هيجو"**و هنا تتم المحافظة على الصلة بالكلام الذي يقترب مع ذلك من الخطابة "déclamation "و ليس من الحكي أمّا الروايات من النمط الوصفي و السيكولوجي ذات الطابع الكتابي المحض فتفقد حتى هذه الصلة المخففة »[64] بالكلام الشفهي.

أوردنا هذا القول رغم طوله لأنّه ينقل مراحل تطور الرواية من المرويات القديمة (الأحدوثة...) إلى الرواية الحديثة المعاصرة حيث نجد الشكلانيين الروس و من بينهم **"ايخنباوم"** يحاول و ضع اليد على التحول الذي مسّ الرواية ابتداءً من الأحدوثة و الخرافة و ما ارتبط بهما من مشافهة، أين كان الراوي الذي يقّدم القصة عبر أشكال الحكي البدائية البسيطة مع غياب الحوار الفعّال- بالطريقة الحديثة - أمّا الرابط بين الأحداث فهو البطل الحاضر دائمًا ، كما يرى **" ايخنباوم"** أنّ القصص القصيرة مثل(**الديكامرون**) هيالتي كانت اللبنة الأولى في تشكل رواية المغامرات لأن قصص" **الديكامرون"** تقوم على تأطير السردو التحفيز و هنا إثبات على أنّ المشافهة (الحكي الشفوي) لم تُترك بعد بل ما زالت قائمة ، ثم انتقل إلى رواية القرن الثامن عشرو التاسع عشر و التي عرفت تميزًا باحتكاكها بالعلوم و الاكتشافات (علم النفس، الفلسفة، الطبيعة و الأخلاق) و راحت تصف الحياة بكل جوانبها و لهجاتها و نفسياتها ...و في هذا تأثر واضح بالعلوم و ما حققته في مختلف الميادين، و رغم هذا التطور إلاّ أنّ هناك رواية من النمط القديم من رواية المغامرات لها طابع تاريخي مع **"سكوت"**أو طابع من الحكي الغنائي أو الشّعري **" هيجو"** و هي بهذا تكون قد اقتربت من الخطابة أكثر من الحكي لأنّها تُدخل بعض الاهتمام بالمشافهةو لهجة الجسد لتفقد

[64] **تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ص 109، 110 .**

صفة الشفوية تماماً في الروايات من النمط الوصفي و السيكولوجي ذات الطابع الكتابي فقط.

و هذا الكلام عند "**ايخنباوم**" يوافق ما ذهب إليه كل من "**مارت روبير** و **فرويد** "في كلامهما عن رواية الابن اللقيط و الابن غيرالشرعي ، حيث رواية الابن اللقيط لا تفرق بين بين الام و الأب من حيث الجنس كذلك كانت الرواية في القرنين 13 و14 و قبل القرن 18 عندما كانت لا تفرق بين شكل الرواية و شكل الملحمة ، فالرواية مازالت تقلد الشكل الشفوي الذي تمتاز به الملاحم أما بعد القرن الثامن عشر فقد عُرف الفرق بين الملحمة و الرواية حيث دخلت الرواية عالم الكتابة و الوصف و الفيزيولوجيات و الفلسفة و اللهجات فأصبحت الرواية تختلف عن الملحمة مثل أعمال دوستويفسكي فهي روايات الابن غير الشرعي الذي صار يفرق بين الأم و الأب بين النوع و النوع الآخر...

و قد تنبّه "**فيصل الأحمر**" إلى أنّتطور الرواية عند " **ايخنباوم**" «يوحي بتحول كبير يُمهد لانتقال الفن السردي من الملحمة و من الأداء الشفوي ...فالراوي كان ساذجاً يكشف عن نفسه و يسجل حضوره فيُعطّل كثيراً من طاقات الإيحاء و امكانيات التأثير، ثم تطوّرت حاله فأصبح ذكياً يُجيد التخفي خلف موضوعية ما يمحو آثار نشاطهبحيث يعجز دون التماسها القارئ المتتبّع، إنَّه راوٍ ذو استراتيجية تحتية معقدة تؤدي دورها بخفوت كبير»[65]في روايات القرن التاسع عشر أين تحوّلت من البعد الملحميو الأداء الشَّفوي إلى البعد البرجوازي و ما صحبهُ من تغيرات ثم ثورات جعلت الرواية تتأثر بالعلوم والسياسة و القضايا الجديدة للإنسان الجديد (ق19) و أصبح الرّاوي بارعاً في التخفي أكثر ذكاءً و فاعلية ، و كلام " **ايخنباوم**" يُحيلنا إلى كلام " **فيليب دوفور**" من« أنّ الرواية تبني معرفة استجابةً إلى حَاجَة»[66] ففي القرون الأولى كانت الرواية استجابة لحاجة الآلهة و العقائد القديمة ... ثم استجابة لحاجة الكنيسة و رجال

[65] الأحمر فيصل : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة قسنطينة، 2010،2011، ص39.

[66] دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي، تر: هدى مقتص ،مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ط1 ، 2011. ص 14.

الاقطـاع ...ثـم فـي القـرن التاسـع عشـر اسـتجابتالرواية للقلـق النـاجم عـن الاضـطرابات و الثـورات السياسـية والاجتماعيـة و الاقتصـادية المختلفـة التـي عاشـتها أوربـا و فرنسـا علـى وجـه التحديـد ، فأصـبحت تركـز علـى الجوانـب النفسيةو الذهنية لهذه الفترة ، و هذا دليل على تطور الرواية و تحوّلها و عدم ثباتها.

لن نتوسع أكثر في قول " **ايخنباوم**" لأننا سنعود إليه لاحقاً في العنصر الموالي.

و فـي الأخيـر سنستأنسبتعريف "**عبـد المالكمرتـاض**"للروايـة و الـذي حـاول فيـه الجمع بين أهم الخصـائص التـي تُحقق روائيـة الروايـة انطلاقاً ممّـا وصلت إليـه الرواية في القرن التاسع عشر الذي يعتبر العصر الذهبي للرواية لأنّ فيه تنوعت الأساليب و المذاهب الأدبية يقول **مرتـاض** « الروايـة هـي جنس أدبـي راق ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل ، تتلاحم فيما بينها و تتظافر لتشكل لدى نهاية المطـاف شكلاً أدبيـا جميلاً...اللغـة هـي مادتـه الأولـى كمـادة كلّ جنس أدبـي فـي حقيقة الأمر، و الخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو و تربو ... و التقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها علـى نحو معين، لكن اللغة و الخيـال لا يكفيـان و همـا عامّـان فـي كل الكتابـات الأدبيـة من أجل هذا نلقى الرواية من حيث هـي ذات طبيعـة سردية قبل كل شـيء تنشد عنصـراً آخـر هـو عنصـر السـرد ، أي الهيئـة التـي تشـكل بهـا الحكايـة المركزيـة المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائـي، و لهـذا السـرد أشـكال كثيـرة تقليدية : كالحكاية عن الماضي و هي الشكل السردي لرائعـة ألف ليلـة و ليلـة و كليلـة و دمنـة و المقامـات بوجـه عـام، وجديـدة : كاصـطناع ضـمير المخاطـب وضـمير المـتكلم –الرؤيـة مـع- أو اسـتخدام أشـكال أخـرى كالمناجـاة الذاتيـة و الحوار الخلفي و الاستقدام و الاستئخار...»[67]

حـاول"**مرتـاض**" أن يلخـص لنـا ملامـح الروايـة بـدأ بالعـام (لغـة و خيـال)إلـى الخـاص(السرد) أو هيئـة تقديم الحكايـة الأساسيةو الحكايـات الفرعيـة أي المبنـى

[67] **مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 37.**

الحكائي و ما يصاحبه من أشكال السردو الرؤية و الزمن و الحوار...و غيرها من التقنيات السردية التي تحكم الرواية و تحدد روائيتها...

انطلاقا من المقاربة المعجمية و الاصطلاحية للرواية وجدنا أن هذه الأخيرة لها كيانها المميز لها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرىفهي تحقق اشباعا فنيا و فكريا للمتلقي يتم من خلال التقنيات السردية التي تعتمد عليها و التي تتنوع من عصر لآخر بتنوع القيم الفنية السائدة في كل عصر ... فبعد التهميش أصبحت نوعا معترفا به ، و بعد أن كانت مقلدة للخطاب الشفوي الملحمي أصبحت نوعا كتابيا مغايرا متعددة الأصوات و الرؤى و اللغة ...

التنظير الروائي التقليدي:

و نحن نحاول مقاربة الروايةوالإمساك بمكامن شعريتها و روائيتها -على حدّ تعبير **"صلاحالدينبوجاه"** في كتابه **"مقالة في الروائية"**- وجدنا أنّ هذه المقاربة الروائية تتعلق مستويين:

المستوى الأول: يتعلق بالتنظير الروائي الذي ربط الرواية بالأجناس السردية الأخرى و على رأسها (الملحمة، القصةو الأسطورة)و لكنّنا نضم هذه الأخيرة للملحمة، باعتبار الأساطير و الخرافات هي المعين المغدق للملحمةو كافل غرائبيتها ، و في هذا المستوى سنعتمدعلى بعض المنظرين و نحيل على نظرياتهم الروائية و من بين هؤلاء المنظرين سندرس" **جورج لوكاتش"**و **"مخائيل باختين"** و **"بوريس ايخنباوم"** .

أما **المستوى الثاني**: فيتعلق بمقومات الرواية في النصف الأول من القرن العشرين و التي تعتبر عند الدارسين على اتجاهين : الاتجاهالأول يرى أن رواية النصف الأول من القرن العشرين هي امتداد لرواية القرن التاسع عشر و لا تخالفها كثيرا ، بل أكثر من ذلك تُعتبر الرواية التي حافظت على مقومات الرواية للقرن التاسع عشر هي الرواية الروائية (الشعرية) و هي التي قلّدت البنية البلزاكيةو الفلوبيرية، أما الاتجاه الثاني فيرى أنّ هذا التقليد أصبح مثيراً للسأم و لاروائية فيه فجاءت نداءات لتغيير طريقة الكتابةو ضرورة مخالفة **(بلزاك** و **فلوبير)** و من ذلك ما نادى به" **فرنسواموریاك** " في عشرينات القرن العشرين و خروج **"هويسمان"** عن " **إميلزولا"** و الطبيعية ، لكنّ هذه النداءات و الدعوات للخروج عن النمط الكلاسيكي (**بلزاك ، فلوبير، زولا..)** لم تر النور فعلاً أي كمذهب محدد إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين و هذا ما سندرسه في العنصر الموالي (التنظير الروائي الجديد) .

و لو ركّزنا قليلاً سنجد أنّ للأمرين اتصالا ببعضهما البعض (المستويين) فالمنظرون الذين ربطوا الرواية بالملحمة ماهي إلا دعوة خفية أو علنية إلى ضرورة التقليد، تقليد الآداب القديمة التي تعتبر جنساً راقيا حسب **"أرسطو"** و

بالتالي الاتصال بالقديم مازال قائماً ، وهذا ما نجده خاصة عند" **لوكاتش**" الذي تُجسد الروايةُ عندهُ حُلُمًا بالعودة إلى زمن الملحمة الجميل، لهذا سنجده لاحقًا يمتدح "**بلزاك**" - و يلقبه " **بالواقعي الكبير**" - و من تَبع خطاه وذلك لواقعيته الكبيرة و تصويره الشديد الدقة للواقع وغوصه إلى جوهر المجتمع البرجوازي وما فيه من تناقضات (هذا المدح لبلزاك هو إشارة واضحة لضرورة السّيَر على منواله)، أما دعوات التجديد فهي التي تترجمت فيما بعد في هجونة النص الروائي وتعدد مستوياته و لغاتهو انفتاحه على الأدبي وغير الأدبي مع الخروج شبه التام عن المقومات المتوارثة التقليدية البلزاكية والفلوبيرية للقرن التاسع عشر و ما قبله و بالتالي بدأ الانفصال، و من ذلك ما نجده في الرواية الجديدة الفرنسية مثلاً و ما جاء بعدها مثلَ المدونة التي اخترناها للدراسة و التي عرفت خروجا غريباوجديداً كلّالجدة عن رواية القرن التاسع عشر حين اتخذت من اللغة العمود الفقري لروائيتها و ناسج معالمها الجديدة ...

على العموم سنصل إلى كلّهذا من خلال هذا الفصل .

الرواية / الملحمة :

من أهم المنظرين الروائيين الذين ربطوا الرواية بالملحمة نجد" **لوكاتش**" حيث ومنذ كتاباته الأولى عام 1914/1915م و هو يشير إلى مصطلح الملحمة كأفقفي مقاربته للرواية و التنظير لها، و اتخذ سبيلاً جديداً في هذه المقاربة حيث لا يُعرف الملحمة إلاّ بالتعرف على الرواية إذًا عملية عكسية، كما لوكان يُعرف الملحمة التي تمثل جمالاً و كمالاً عنده -عن طريق السلب- عن طريق الرواية هذا الجنس الأدبي غير الأصلي وليد مجتمع فَقَدَ الأصلي فيه أيضا ، وكأنّه يرتد من العصر الحديث المضطرب إلى عصر الملحمة السعيد، و انطلاقًا من هذا الكلام يمكننا الوصول إلى سبب الارتداد إلى زمن الملحمة لأنّ المجتمع الحديث "الرأسمالي" لم يوفِ بعهوده التي انطلق منها من حرية ومساواة فإذا به سيطرة و استبداد ...هذا الاضطراب كان وراء احتياج " **لوكاتش**" لزمن سعيد هادئ أصلي يلجأ إليه هربًا من العصر الحديث، فصفاء الملحمة اشتقها من رواية تحدث عن الانقسام، و يشتق زمن الاغريق السعيد من زمن الرأسمالية الملتهب بالحروب، ومع هذا الاشتقاق المزدوج (الزمن/ الجنس الأدبي)تكون " الملحمة" كلية عضوية منسجمة تتعامل مع فرد لافردية له في مقابل " رواية " تعبر عن فرد إشكالي هجره الله بعد أن هجر القيم الأصلية[68] ، فالله كان يرعى الإنسان و يكفل اطمئنانه و عودته سالمًا إلى منزله (الآلهة الاغريقية) أمّا الآن فالمجتمع صالح لأن ينعت ب"**الاثمالكامل**"[69] لما فيه من تناقضات و صراعات و حروب ، فازدادت المسافة بين الإنسان و الآخر و بين جوهر الإنسان و خارجه ،فالرواية هي «ملحمة زمن لم تعد فيه الكُلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مُشْكلة، مع ذلك ، فإنّ هذا الزمن لم يكُف عن رؤية الكلية هدفًا»[70] يسعى إليه.

---

[68]دراج فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1،1999ص12،13.

[69]الإثم الكامل : هو مصطلح استعاره " لوكاتش" من الفيلسوف الألماني "فيخته " الذي وضع أطوارًا للتاريخ وكان (الإثم الكامل) هي التسمية التي أطلقها على الطور الثالث (1804-1805) والذي يصاحب صعود الرأسمالية . (أنظر : فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 10)

[70]لوكاتش جورجي : الرواية ، ص52.

فإذا كانت « الملحمة كُلية عضوية معيشة و متحققة في الواقع قبل أن تستأنف تحققها في شكل تعبيري هو صدى شفاف لها، فإنّ الرواية الصادرة عن واقع معمور بالحرمان و النشاز تتوسل الشكل الفني بحثا عن كلية مفقودة ، و ما مصير كلّ منهما إلاّ آية على عالمين متغايرين يزخر أحدهما بنور إلهي و يضطرب ثانيهما في ضوء شحيح، و في عالم النور يعانق الإنسان المعنى و يعود إلى بيته سالما على خلاف عالم مظلم يختلسُ من الإنسان طريقه قبل أن يذهب إليه، و هذا الاختلاف يُقيم فرقًا بين تيه **أوليس**كما رسمه **"هوميروس"**وتيه**"دون كيخوت"** كما جاء على قلم سرفانتيس»[71]فالمعنى متحقق في كل مكان و لا داعي للبحث عنه في زمن الملاحم، فمهما كانت العوائق و الصعاب أمام البطل- أوليس مثلا- فإنّ هناك رحمة إلهيةو طبيعية (من الطبيعة) تُعيد هذا البطل سالمًا إلى بيته، أما البطل الروائي فهو معذب و هو يبحث عن المعنى الذي كلّما ظنَّ أنَّه وصل إليه يجدُ نفسه أمام طريق جديد إلى معنى زئبقي يصعب الإمساك به .

هذا الاختلاف في المعنى بين الجنسين الأدبيين (الرواية و الملحمة) يحيل إلى قضية أخرى و أساسية هي لغة الجنسين ، فإن " الملحمة" التي تحقق معناها في الواقع قبل تشكلها تعبيريا تجد في الشعر لغة لها، لأنّ لغة الشعر (النظم) « لغة الروح المتحققة في العالم الأليف»[72]الملحمي التي لا تطرح الأسئلة لأنها لا تبحث عن المعنى ل أن المعنى حولها موجود ، أمّا الرواية الحديثة فلغتها النثر " النثر"الذي يُسائل الحياة الحديثة و هو يبحث في رحلته المضنية عن المعنىففي اللغة الروائية –النثر- «تتكشف وسائل التعبير و العناصر الشكلية المختلفة التي يتجلى فيها الشكل الروائي كما لو كانت الرواية تساوي النثر الذي يكتبها و كانت ولادة النثر توافق ولادة الجنس الروائي ، و منظور **"لوكاتش"** في هذا ليس بعيدًا عن" فلوبير" الشاب الذي حلُم بكتابة خالصة و لا عن " **هيجل"** الذي ربط بين الرواية و العالم النثري دون أن يرى في النثر شكلاً فنيًا جديداًو معنى النثر في هذا السياق هو تأكيد عجز النظم عن صياغة أسئلة الحياة الحديثة ...لغة عالم

[71] دراج فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص15.
[72] م . نفسه ،ص23.

مهجور تبحث الروح فيه عن ذاتها، و لا يخطئ " **رانيروشلتس**" حين يقول : النثر الفني أداة التعبير الأدبية في البحث عن المعنى »[73] و الذي هو هاجس الرواية الحديثة ، التي لم تدخر جُهدًا لأجل ذلك، فانفتحت الرواية الحديثة على العلوم و المعارف المختلفةو مستويات البشر ما جعل الرواية تأخذ بلغات مختلفة تتراوح بين النبيل و الوضيع و الخاص و العام، فهذه اللغة " النثر" تلملم أجزاءها ساعية وراء المعنى المتجدد .

في الإشارة السابقة إلى " **الدونكيخوت" لسرفانيس** وهي رواية الفروسية وكيف أنّ البطل (الفارس) يعيش الخطر والتهديد ولكن رغم ذلك يحتفظ ببعض اليقين، اليقين الذي يعتبر أساسيا في الملاحم، الذي يرشده إلى المثال الذي يبحث عنه ، ثم جاءت الرواية الحديثة التي ضيعت اليقين و فقدت المثال الذي تبحث عنه يرى" **لوكاتش**" أن رواية الفروسية تعتبر مرحلة انتقالية[74] من الملاحم (اليقين) إلى الرواية الحديثة (ضياع اليقين) و هذا دليل على أنّ رواية الفروسية لا تشمل خصيصات روائية الرواية كاملة كما يراها " **لوكاتش**" و إلاّ لجعلها –رواية الفروسية- انطلاقة حقيقية للجنس الروائي، و هنا وجه الاختلاف بينه و بين"**باختين**" الذي لطالما اعتبر رواية " **الدونكيخوت**" كنموذج للرواية الحديثة .

على العموم سنعود إلى هذه النقطة لاحقًا مع "**باختين**" .

ضياع اليقين الذي صار سمة العصر الحديث (الرأسمالي، البرجوازي) سببه تناقضات الرأسمالية، و كيف انقلبت مبادئها الأولى و ما تولّد عن هذا الوضع من ثنائية "الرغبة و الحرمان" حسب " **لوكاتش**" رغبة محاصرة مقيدة- الرغبة الحب...-وسببها الحرمان الذي جعله " **لوكاتش**" موضوعا أساسيا للرواية التي –وحدها – تعرف كيف تنقل هذه الرغبة و تعبّر عنها، و بالتالي يأخذ « الشكل الفني في عالم مسكون بالحرمان دلالة مزدوجة فهو من ناحية :الموقع الذي يعين علاقات الرغبة والحرمان وهو من ناحية ثانية: الفضاء الذي يحقق الامتلاء

[73] **المرجع السابق: ص 23.**
[74] **م . نفسه ، ص 15.16.**

على مستوى الذهنو الروح»[75] الحرمان الذي يقف في وجه الرغبة و الحب الذي تعبّر عنه الرواية كشكل فني و بالمقابل هذا الشكل الفني سيكون ملاذ الروح و الذهن اللذين يحققان الامتلاء و الاشباع من الرغبة التي منعت عنهما في الواقع المعيش، فالإنسان يُحقق اكتماله في عالم الفن الروائي المحاور للواقع و المعارض له في آن واحد ، و هذا ما وجدناه سابقا في المدخل مع **"ماركوز"** و نظرته للفن البرجوازي .

" لوكاتش" وهو ينطلق من الرواية و يرتد إلى الملحمة قارن بين الزمنين الحديث و الاغريقي و بين البطلين "الروائي و الملحمي" و بين المبادئ "غير الأصلية و الأصلية" ...لكنّه لم يُصرح صراحة بأنّ " الرواية ملحمة" إلاّ بعد الحرب العالمية الأولى و انتقاله إلى الماركسية، وفي عام 1934 أصدر دراسة حول الرواية بعنوان " تقرير حول الرواية" ليأخذ عنواناً جديداً بعد مرور عام من اصداره هو : " **الروايةكملحمةبرجوازية** " تحددت المعالم الآن أكثر و عُيّن الحيز الذي تنطلق منه الرواية و ترتبط به هو " الملحمة" و"البرجوازية" فالرواية هي امتداد للملحمة في زمن آخر جديد « ملحمة برجوازية تهدف كالجنس الأدبي الذي جاءت منه إلى تمثيل العالم في كليته بعد أن هدم المجتمع البرجوازي الكلية الممتدة و فصل بين الإنسان و المجتمع»[76]فبدأ (**لوكاتش)** بالتقريب بين وجهات النظر الماركسية (**ماركس،انجلس)** و بين نظرة أستاذه **"هيجل"**.

يرى**"لوكاتش"**أن الأزمنة المختلفة السابقة للرأسمالية (العصر الحديث) قد عرفت شيئا قريبا من الرواية، لكن« السّمات النموذجية للرواية ظهرت فقط بعد أن أصبحت شكل تعبير المجتمع البرجوازي»[77] وهناك تصريح مباشر بارتباط ميلاد الرواية (الروائية حسب لوكاتش) بالمجتمع البرجوازي، شكله الفني التعبيري فهو سمتها النموذجية، والمجتمع البرجوازي وما شاع فيه من صراع للطبقات (طبقة حاكمة ،أخرى محكومة / سيدة ، مهمشة) سيجعل زمن الرواية

---

[75] **دراج فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية،ص 22.**
[76] **م. نفسه ، ص27.**
[77] م. نفسه ، ص28.

زمنًا للصراعات الطبقية التي ترتفع فيها طبقة على حساب طبقة أخرى، ومنه ستكون الرواية «حيزًا نوعيًا يعكس الصراع الطبقي في نزوعاته المختلفة»[78] ما نأخذه من هذا الكلام هو ظهور لفظة **(يعكس)** التي تحيل على النظرية الروائية عند **"لوكاتش"** التي تقوم على" **مبدأ الانعكاس** " فهذا هو الأمر الجديد الذي أتى به **"لوكاتش"** في تنظيره لرواية القرن التاسع عشر، هذا المبدأ الذي يرى الأدب انعكاسًا لتمثيل الحياة و مايدور في المجتمع، وهذا ما عبر عنه **"لوكاتش"** بمفهوم الكلية الذي تعتبر قاعدة أساسية للرواية ، فالرواية « كجنس ملحمي كبير و تصوير سردي للكلية الاجتماعية ، فإنّها- الرواية - تتعارض جذريا مع الملحمة القديمة»[79].

هذا التصوير السردي للكلية الاجتماعية هو ما جسّده الروائيون الواقعيون الكبار الذين تجاوزوا الظاهر الواقعي و حاولوا النفاذ إلى جوهر المجتمع البرجوازي (الصراع) محاولين فهم الحقبة التي يعيشونهاوالإمساك بتناقضاتها ، فالواقعية عند **"لوكاتش"**«تسعى ...إلى تناول شمولي للإنسان يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية دون أن يتجاهل البعد الداخلي - الذاتي، فالنوع و المعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج (TYPE) و هو مركب من نوع معين يربط العام و الخاص ربطًا عضوياً سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع فالواقعية لا تبحث عن المتوسط من الناس و الموضوعات على نحو تجزيئي وإنّما عن الحياة مكتملة في النموذج عمّا هو أساسي و مشترك وبالغ الاكتمال»[80]وخير من جسّد ذلك هم الواقعيون الكبار **"بلزاك"** «فالواقعيون الكبار -في تفسيره -لا يتيحون الفرصة لذواتهم لكي تسيطر عليهم، بمعنى أنهم يغلبون الموضوعي على الذاتي متجاوزين بذلك أنفسهم، فبلزاك مثلاً تتغلب لديه رؤية عميقة و شمولية للعالم ...يدرك من خلالها تغيرات المجتمع الرأسمالي و حتمية المسيرة التقدمية نحو نصر الطبقة المسحوقة- من وجهة النظر الماركسية طبعا - وتتغلب هذه الرؤية

---

[78] المرجع السابق: ص28 .

[79] م. نفسه ، ص29.

[80] الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3،2002،ص325.

لديه على تحيزاته الشخصية الأقرب إلى السلطة السياسية و الدينية المحافظة و الاختلاف هنا ليس بين العالم الموضوعي و ذات الكاتب كما هو الحال لدى الكتاب الأقل شأناً، من- الحداثيين طبعا-[81] و إنما هو بين مستويين من رؤية العالم لدى الكاتب نفسه، مستوى عميق و آخر سطحي»[82] السطحي ليس مربط الفرس بل المستوى العميق أي جوهر المجتمع البرجوازي و النظر إليه نظرةشاملة تعي الحقبة التاريخية و البنية الاجتماعية فيها و التي لا تركز على الفرد فقط وهذا ما دأب عليه الحداثيون حسب **"لوكاتش"**، بهذا تكون الرواية لديه تعبيراً نموذجيا عن المجتمع البرجوازي أي صراع الطبقة البرجوازية مع غيرها من الطبقات « الأمر الذي يحدد الرواية فضاءً كتابيًا للصراع الطبقي و استشراف الآفاق التي يذهب إليها»[83] من الاشتراكية أو حلم الاشتراكية التي كانت ستنتصر للطبقة العاملة الكادحة و تمنيها بحياة أفضل وهذه النقطة تعتبر نقطة النهاية عند **"لوكاتش"** حيث أنّ الرواية عنده تمتد من الحاضر إلى المستقبل المحدد ، فالتقدّم سيستمر إلى لحظة قادمة «فترة لاحقة طالماأنّ سعير الرأسمالية يفضي-لامحالة- إلى الزمن اشتراكي »[84]تنتصر فيه الكفة للبروليتاريا (الطبقة العاملة) التي ساوى (**لوكاتش)** بينها و بين الوعي الحقيقي و بالمقابل ساوى بين البرجوازية و الوعي الزائف في كتابه (التاريخ و الوعي الطبقي) عام 1923، فهو دائما يحرص على إظهار العلاقة المتينة التي تربط الرواية بالمعرفة الطبقية التي جعلها تتحدد في " الفعل الروائي" لأنّتصوير الفعل هو الوحيد الذي يستطيع أن يُعبّر في الإطار المحسوس عن جوهر الإنسان لأنّ جوهر الإنسان هو المحور الأساسي لكتابات **"لوكاتش"**، هذا الفعل لن يكون "روائيا" إلاّ إذا نفذ إلى الأسس الاجتماعية

---

[81]الحداثيون : يرى"لوكاتش" أنّ أعمال " بروست و جويس، وكافكا" هي أعمال منحطة لأنّها تمحورت حول الذات و اندفاقات الشعور، أي تفصل الإنسان ككائن بيولوجي عن متغيرات التاريخ و الحياة الاجتماعية و الأخلاقية، وهذا الفصل يعتبر تجزيئاً للإنسان بقدر ما هو انعكاس للرأسمالية التي تفصل داخل الإنسان عن خارجه، فتحدث تشويها يرفضه الواقعيون الكبار من أمثال : بلزاك، و تولستوي، (أنظر الرويلي و البازعي :دليل الناقد الأدبي، ص325)

[82]الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص 326.

[83] دراج فيصل :نظرية الرواية والرواية العربية، ص30 .

[84]م. نفسه ، ص27.

التـي تعطـي الصـفات الفرديـة طابعًـا اجتماعيـا أي فعـلا (نموذجيـا = النمـوذج = type) يشتق العام من الخاص و الإمكانية الفردية من الإمكانيات الاجتماعية.[85]

مما تقدّم نجد أنّ **"لوكاتش"** سار سيرًا متراوحًا بين مسارين : المسار الأول هو الاقتداء بما جاء به أستاذه **"هيجل"** اقتداء شبه تامأين كانت الملحمة[86] الحلم الجميل الذي لا بدَّ من عودته في شكل الرواية التي لا يفتأ يقارنها و يعارضها بالملحمة مبادئًا و زمنًا و صفاء و كليةً...كانت تعتبر الملحمة لديه الجمال الكامل لزمن الاغريق الجميل الكامل هرباً من زمن و مجتمع حديثين مغايرين للسابق الاغريقي وكانت الرواية و**"لوكاتش"**حتى يهربا من هذا الجحيم الحديث الذي لا يتقن سوى لغة الحربو السيطرة و الاستبداد قد ذهبا إلى زمن الإغريق و فنّه الملحمي ملاذاً للروح ...

أما المسار الثاني فحاول الجمع بين مبادئ الماركسية الرافضة للبرجوازية والرأسمالية و ما تعانيه من تناقضات كبيرة جوهرية وبين آراء أستاذه **"هيجل"** الذي لم يستطع الفكاك تمامًا من نظرياته و آرائه الروائية، فربط الرواية بصراع محدد هو صراع الطبقات الاجتماعية، و بزمن محدد(هو الزمن البرجوازي) و الذي حافظ على أمر التطور و التقدم التاريخي إلى زمن لاحق لكنّه محدد و مُنتهٍ هو" زمن الاشتراكية" التي لا محالة لها من الظهور.

كانت نظرية الانعكاس هي الفكرة المسيطرة على تنظيره الروائي، فالأدب ومنه "الرواية " مرآة ينعكس عليها ما يدور في المجتمع في بُعده الجوهري العميق قبل السطحي الزائف .

---

[85]المرجع السابق ،ص32.

[86]يرى عبد المالك مرتاض أنً ربط " هيجل " و" لوكاتش" الرواية بالملحمة وخاصة الرواية التاريخية لم يعد ممكنًا في عصرنا لسببين : الأول : أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائمًا إلاّ أنّه تراث أدبي إنساني كان بالأمس يقوم على تلميع البطل العظيم الخارق الخرافي و كذلك الرواية التاريخية، أما في عصرنا فصورة البطل اهتزت وبات شخصًا عاديًا وبدل الاهتمام بالخوارق صارت تهتم وتعوّل على اللغة و اللعب بها والتصرف في نسجها وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها (التاريخ تغير وتغيرت معه أشكال الفن والتعبير)، (انظر عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 26)

لا يمكن تناول التنظير الروائي للقرن العشرين دون المرور بالمنظر الثاني **"باختين"** الذي ردّ كثيراً و ناقض أكثر آراء **"لوكاتش"** الروائية و حاول الجمع بين أكثر من نظرة أو تنظير روائي سابق له حول الرواية ليخرج بمادته و أدواته التي جعلها سبيلاً تنظيريا للرواية .

فإذا كان **"لوكاتش"** قد ربط الرواية بالحلم الإغريقي (الملحمة) ولم يستطع الفكاك من هذه الرغبة الهيجلية و ربطها بالزمن الحاضر(البرجوازي) فهي تصعد بصعودها و تتراجع بتراجعها لأنها متعلقة بها –فهي سبب ولادتها - كما رأينا ذلك سابقًا« متهيئة لدخول طور جديد تكون فيه رواية أخرىلطبقة أخرى ، فما حركة الرواية إلاّ أثر لصراع طبقات متناقضة تخلق في صراعها التاريخ و تضيف إليه تاريخًا مجزوءً هو الرواية »[87] فإنّ **"باختين"**[88]قد خرج من هذه السيطرة الملحمية الكبيرة التي فرضها **"لوكاتش"** و قبله **"هيجل"** على الرواية إلى أثر صراع من نوع مغاير و مخالف للصراع الذي ركّزً عليه **"لوكاتش"** وجعله أساس روائية الرواية لديه - صراع الطبقات في المجتمع البرجوازي- إلى صراع اللغات القومية في وجه اللغة اللاتينية النبيلة المسيطرة، وهو يتكلم عن الروايات الأوروبية فالرواية عنده « أثر لنَقْد لغات القومية الحديثة للغة اللاتينية المسيطرة بقدر ماهي مرآة لتفاعل هذه اللغات الحديثة و تفاعل الثقافات الملازمة لها وتكون الرواية في الحالين محصلة لوعي يشمل اللغة والثقافة، والنظر إلى العالم لا لشيء إلاّ لأنَّ التعدد في ذاته صورة عن التحرر و دربٌ إليه»[89] ما نأخذه بداية من هذا القول هو الاعتراف بنقد اللغات القومية الحديثة و خروجها عن سيطرة اللغة الواحدة ، أمّا كلامه عن التعدد و الوعي فهو ما سنتناوله فيما سيأتي من البحث .

- تقوم النظرية الروائية عند **"باختين"** على نظرية اللغة الحوارية، أين تأخذ الرواية « صفات الحوار وتكون تجسيدًا له، أي كتابة ديمقراطية...تتعامل مع

---

[87] دراج فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص35.

[88]باختين:يرى أنّ الأدب الروماني (ثلاثي اللغة، يوناني، روماني، أوسكي) أما الأدب اللاتيني فتولدت الأجناس اللاتينية القومية الخالصة من أحادية اللغة فقد ذوت هذه الأجناس ولم تكتمل كأجناس أدبية (انظر : باختين :الكلمة في الرواية ، ص 257.)

[89]م. نفسه ، ص 76

الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه و لا ينتظر خوارق قادمة ولأنها على ماهي عليه يكون المبدأ الحواري قوامًا لها»[90]حوار أساسه التبادل والتأثير، حرية ديمقراطية تفتحها الرواية كشكل تعبيري بين المتحاورين في تبادل الايديولوجيات الذي يثبت من خلالها التفاعل الكلامي وجوده و وجود المتحاورين، ووجود اللغة و الوعي... هذه الحوارية (**المبدأالحواري**) استقاها **"باختين"** وهو يتحدث عن الكلمة و تقسيمها بين الكلمة الحية والكلمة الميتة، هذه الأخيرة التي كانت أداة الفكر التقليدي الذي يعتمد على الكلمة القاموسية المجردة المرتبطة بسياقها فقط و بتعبيريتها الواحدة و لا تعترف بغيرها ، وبين الكلمة الحية المشخصة - التي يهتم بها **"باختين"**- و التي يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين قبولاً ورفضا وتقاطعا ، فوجودها- الكلمة الحية- لا يتحقق إلاّ بتحقق تفاعلها و صراعها مع كلمات الآخرين، وهذا ما يحقق لها الكينونة الحية بين التأثر والتأثير، تعيش في الحياة اليومية (وليس في القاموس) تُؤمن الحوار و التفاعل بين البشر وأثناء هذا التفاعل و التحاور تعكس تصور المتكلمين للعالم وتصورهم للكلمة التي يتوجهون بها إلى هذا العالم، هذا ما جعل **"باختين"** يعترف بأنّ الكلمة الحية المشخصة هي الظاهرة الايديولوجية بامتياز[91].

فالكلمة الحية هي ابنة مجتمعها وأفراده و ما يضطرب فيه من تحول و تجدد وتنوع و ايديولوجيات ولا تستطيع أن تخرج من حيز التفاعل الكافل لحياتها واستمرارها بين المتفاعلين بها .

و يسقط "باختين" هذا الكلام حول (نظرية الكلمة) على اللغة ويقسم انطلاقًا من ذلك اللغة إلى **"لغةميتة "** و التي تمّ« تثبيتها في إطار سكوني لا حياة فيه»[92] لا تجدد لا تغير ولا تبدل بل استقرار و ثبات، وربما هذا فيه احالة على أولئك الذين التزموا التقليد الأعمى للأعمال القديمة والحفاظ على اللغة القديمة التي أصبحت

[90]المرجع السابق :ص 70.
[91]م. نفسه ، ص 66.
[92]م. نفسه ، ص67.

تحتاج قاموسا لشرحهالبعدها عن التحولات و التجددات التي استجدت على الساحة الفكرية والأدبية .

وأكيد هناك مقابل لها هو " **اللغةالحية** " مثل "**الكلمةالحية**" تعيش وتتجدد مثلها فهما «تتقاسمان التغير و التبدل و الوجود الحي المتعدد الدلالات ...تعيش وتتطور –اللغة- تاريخيا داخل التواصل الكلامي المشخص لا في النسق اللغوي المجرد لأشكال اللغة، ولا في النفسية الفردية للمتكلمين»[93]أي تعيش اللغة و تثبت وجودها من خلال الاستعمال في الحوار و التبادل الكلامي - أي الممارسة- خارج القاموس وجموده وخارج المونولوج –الحوار الداخلي- الذي لم يَكتمل وجوده إلاّ بعد خروجه من النفس-خطاب الداخل الذي لم يُؤمن بعدُ بالخروج- ليُشكل قوة فاعلة مؤثرة في الخارج الاجتماعي ،أي الخروج من دائرة الذات وولوج العالم الاجتماعي (من خلال الحوار) المتنوع، فيعمل بالتالي على دفع عجلة الارتقاء ، فالتعبير- الوجود المادي للوعي- « ما إن نظفر...بوجوده المادي حتى يمارس أثرًا راجعًا على النشاط العقلي أنّه يبدأ -عندها- ببناء الحياة الداخليّة وبإعطائها تعبيرًا أكثر تحديدا وأكثر ثباتا»[94]حسب **باختين**، وهذا يشير إلى القضية التي تبناها "**باختين**" وهي أنّ«التعبير هو الذي ينظم النشاط العقلي يصوغه و يحدد اتجاهه »[95] وليس العكس وهو ما كان شائعًا بأن العقل هو الذي يحدد التعبير و ينظمه، فما إن يخرج التعبير إلى الخارج من خلال التبادل الكلامي بين المتحاورين حتى يبدأ النشاط العقلي بتنظيم الحياة الداخلية للإنسان و تحديد هدفها واتجاهها

المبدأ الحواري ومالهمن أهمية في إعطاء اللغة والكلمات حياتها لم يقتصر على الحوار في معناه الشائع و المتعارف عليه لدى الدارسين- أي تبادل الكلام المسموع بين المتحاورين - الذين يواجهون بعضهم بعضًا بل أخذ عند "**باختين**" معنى أوسع أي « مشاركة الإنسان الخلاقة التي تضيف جهدًا كيفيًا إلى جهد كيفي

[93]دراج فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية ، 67.
[94]م . نفسه ، ص 69.
[95]م . نفسه ، ص 68.

معطى أكثر اتساعًا ...أي كل تبادل كلامي مهما كان نمطه »[96] وبهذا يكون الحوار تبادلاً كلاميا لكن لا يشترط تقابل المتحاورين وجها لوجه، ولا يشترط آداب محددة، بل تعداه إلى غيره من الأنماط كالضحك الشعبي في الأعياد الشعبية أين يكون الضحك نمطا من أنماط الحوار الواسعة بين طبقات مختلفة الفكر و التوجه والجنس و اللغة و المستوى وبهذا تتعد اللغات و الأصوات و تتنوع لأنّ هذا الضحك الشعبي« يُفصح عن مجموع بشري يطلق عفويته **المعتقلة** في ضحك طليق»[97] استخدام كلمة(**الاعتقال)** ليست عفوية بل إشارة إلى الأزمنة و الآداب المسايرة لها و التي عُرفت بالصوت الواحد (صوت الإله، صوت الاقطاعي) التي تقمع الحرية و التعبير، فكان ملاذ هؤلاء المعتقلين للإفصاح عن أصواتهم هو الضحك الشعبي بكل عفويته وتعدديته وتنوع أفراده الذين يصرخون عاليا بأنَّهم سئموا الثابت و الواحد والصارم ، فهو- الضحك الشعبي – كسر للسائد الساكن، هو « حركة تنقد السكون و تحررٌ ينقضُ الامتثال وفعل جماعيٌ يستنكر المفرد »[98] هذا المفرد الذي نصّب نفسه ملكًا يفرق بين مراتب البشر، فهو انتصار على الخوف من أهوال الآخرة والأشياء المقدسة –أي ما مثّله الأدب الاغريقي في ملامحه وسيطرة الرؤية الالهية وقمع رؤية البشر العاديين - وانتصارٌ أيضا على الخوف الذي توحي به كل سلطة وكل ما يقمع ويحدُ من الحركة[99]، وهذا ما جسّده بامتياز العصر الحديث وحروبه التي لم تنته وقمعه الذي عرف أشكالاً مختلفة مروعة ...

سنركز على هذا الضحك الشعبي في نقطتين :

الأولى : هو أنّ هذا الضحك الشعبي يُحدث المفارقة بين **"باختين"** و**"لوكاتش"** ففي الوقت الذي ربط **" لوكاتش"** الرواية بالبرجوازية (**طبقة** مسيطرة وصراعها مع باقي الطبقات) يترك **"باختين"** الحرية للرواية في التعبير عن كل **الطبقات** وفي كل الأزمنة و بتعدد المستويات والأصوات ودون مراتب .

---

[96] المرجع السابق :ص69.
[97] م. نفسه ، ص .77
[98] م. نفسه ، ص 77.
[99] م. نفسه ، ص 78.

الثانيــة :هــي أنّ هــذا الضــحك الشــعبي الــذي يتجســد فــي الأعيــاد الشــعبية والكرنفالات[100] أشار إليه" **باختين**" ليشير إلى أنّ أصل الرواية لا يعود للأدب النبيل الرسمي المعترف به عند "**أرسطو**" فقط مثل "الملاحم" بل لها جذور في الأدب الشعبي المهمش المتمثل في ما هو مضحك فعلاً، من المشاهد الساخرة وحوارات **سقراط** وغيرها مما كان يُؤخذ كمقابل مغاير للأدب النبيل - الذي لا ضحك فيه لأنّه يمتاز بالجدية -(الملحمة، التراجيديا)[101]، فيذهب "**باختين**" في دراسته إلى روايات من العهد الاغريقي (اليوناني) و اللاتيني مثل : أعمال كسينوفون ومينيبوس وأبوليوس[102]...ويرى أعمالهم مثالاً لتعددية الأصوات والتغاير الخطابي[103] التي طالما نادى بها وهو يدرس الرواية التي يجعل أساسها تعددية الأصوات التي يحققها المبدأ الحواري .

لن نخوض في كلام الأصل الروائي كثيراً بل أشرنا فقط إلى وجه الفرق بين "**لوكاتش**" و "**باختين**" و إلى القضايا ذات الصلة بالموضوع (الرواية/الملحمة) .

فإن كان "**لوكاتش**" قد صرّح مباشرة وبكل وضوح بأن (الرواية ملحمة برجوازية)فإن "**باختين**" له رأي مغاير في هذه القضية، وسنأخذ هنا تحليل" **تودورف**" الذي يرى وهو يدرس "**باختين**" أن وجهة نظره لهذه القضية عرفت تغيراً عند"**باختين**" بين سنواته الأولى وسنواته الأخيرة، حيث كان يربط الروائي بالملحمي باعتبار أحدهما فرعًا للآخر بقوله :

"الشكل الملحمي الكبير...بما فيه الرواية.

الرواية (والملحمة الكبرى على العموم)"

---

[100] الكرنفالات :تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة (الصوم الكبير) عند النصارى أو أي لحظة إحتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة اجتماعية مفرطة الفوضى، والكرنفال القروسطي كان تجسيدًا للثقافة الجماهيرية التي تتسم بالانحلال الجماعي و الانفلات الطبقي، والتحرر المطلق من القيود الاجتماعية و الدينية وأهم سماته؛ الضحك، السخرية، الابتهاج وهذا هو وجه الاشتراك فقط مع كرنفالات اليوم المنظمة، والمحددة الأهداف (أنظر الرويلي و البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص214، 215)

[101]باختين ميخائيل : شعرية دويستفيسكي، تر : جميل التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ط1 ، 1986، ص 156.155 .

[102] كسينوفون : (430، 355 ق.م) كاتب و فيلسوف ورجل دولة يوناني/ مينيبوس : شاعر وفيلسوف يوناني، وكاتب هجائيات ساخرة / ابوليوس: كاتب روماني ، صاحب قصة الحمار الذهبي.

[103] شارتيه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 239.

لكن بعد عشرين سنة قلب" **باختين**" وجهة نظره تلك ،فالملحمى صار جانبا من الجوانب الأساسية للرواية حيث جعلها أحد الجذور الثلاثة الأساسية للرواية(الملحمي، البلاغي، الكرنفالي)[104] من هذا الكلام نستنتج أنّ الملحمة والرواية لهما علاقة فيما بينهما ولكن ليس لدرجة التساوي التي منحها " **لوكاتش**" لهما كما نستنتج أنّ الجذر(الكرنفالي) إثبات بأن الرواية تجمع بين النبيل والمهمش بين المعترف بهو الذي يبحث عن الاعتراف؛ أي بين الأدب البليغ الجاد وبين الأدب المهمش المضحك ... وهذا ما أكّدناه سابقا...

فالرواية «ليست مجرد نوع من بين أنواع أخرى ، إنّه النوع الوحيد في صيرورة بين أنواع ناجزة منذ أمد بعيد وجزئيا ميتة سلفا»[105] فالأنواع الناجزة اكتملت أركانها وحدّدت مكامن شعريتها (الملاحم، التراجيديا..) أما الرواية فمازالت في حالة تحول ونشوء مستمرين، مما يجعل مكامن روائيتها في طور التشكل أيضا و التحول...

فإن كان"**لوكاتش**"قد ربط روائية الرواية بمدى نقلها لصراع الطبقات في المجتمع البرجوازي وأشار إلى ذلك بنظرية (الانعكاس) فإنّ"**باختين**"قد ربط روائية الرواية بالمتكلم وكلمته، حيث قال :« موضوع الجنس الروائي الأساسي –المميز- الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته »[106]

الإنسان المتكلم إحالة على أنه إنساني، بسيط، لا خوارق لديه لا آلهة و لا أنصاف آلهة بل الإنسان بكل ما يحمله من ضعف وقوة ، و الذي يمتد من النبيل إلى المتشرد .

وتُحيل أيضًا إلى أن هذا الإنسان له حق الكلام و التعبير، وله أسلوبه في الكلام الذي يعرّفُهُ و يضع مسافة بينه وبين غيره ، لأنّ الحوار لا وجود له ولا قيمة له بين الوجوه المتناظرة فالمسافة شرط أساسي لقيام الحوار بين الشخصيات الروائية

---

[104] **المرجع السابق ، ص 246 .**

[105] **م. نفسه ، ص 241.**

[106] **باختين ميخائيل : الكلمة في الرواية ، تر : يوسف حلاج ،وزارة الثقافة، دمشق.1988، ص 21**

ويكون هدف الحوار هو محاولة تقليص هذه المسافة بين المتحاورين، فأساس الحوار أن تعطي كل شخصية للآخر ما ليس عنده، وبالمقابل تأخذ الشخصية ماهي بحاجة إليه في سيرورة مفتوحة قوامها التوازي و التقاطع إلى درجة أن الشخصيات تمارس تأثيرًا على خالقها (المؤلف) الذي فارقه اليقين هو أيضا فهو يخلق الراوي والشخصيات التي تمشي معهُ ثم يحاورا المؤلف بعد ذلك ويؤثرا على قوله كي يخلقوا معًا خطابًا موحّدًا متعدد العناصر و الأصوات[107]

تعددية الأصوات و العناصر هو كسر لليقين الذي ورثناه عن الملاحم و الآداب ذات الصوت الواحد و اللغة الواحدة، أما الرواية فلا تؤمن بهذه الواحدية وتفتح عن طريق الحوار في معناه الواسع المجال لحوار اللغات والثقافات و اللهجات و وجهات النظر لتنتج لنا عملاً نسميه رواية لا تقبع تحت مظلة السيطرة و التسلط، بل تُؤمن بالانفتاح و التنوع و التعددو اللايقين ،**فباختين** لا يرصد الرواية في زمن تتابعي تكمل كل لحظة فيه لحظة قبلها، بل يتأمل هذا التاريخ في مقولات متعددة لها أزمنة مختلفة يخترقها الحوار جميعًا وهذه المقولات هي :

- تفاعل اللغات وانفتاح الثقافات على بعضها .

- الضحك الشعبي (تعبير عن الحوار و الانفتاح).
- تعدد المعارف في زمن تاريخي لا مراتب فيه[108] .

هذه المقولات الثلاث مختلفة الأزمنة، ترسخ المبادئ الأساسية للرواية؛ وهي التعدد التنوع، اللايقين، اللامراتب، الانفتاح، التفاعل...وكلها يلخصها المبدأ **"الحواري"** عند **"باختين"**...

فالعمل الأدبي و الروائي بشكل خاص « إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها كما أنّ كلّ تغير نحوي أو دلالي فيما تعبر عنه سواء في

[107] فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، ص 71.

[108] م. نفسه ، ص 76.

الحياة اليومية أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدِّث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه المتحدِّث من ردود فعل و ما تَأثَّر به من مقولات سابقة ، وفي هذا اختلاف واضح عمّا تؤكده توجهات نقدية أخرى كالتقويض – التفكيك[109] - مثلاً الذي يؤكد على أنّ الدلالة والتشكيل اللغوي عمومًا ناتجان عن عوامل (لغوية وغيرها) لا قدرة للإنسان عليها فعند **"باختين"** تلعب الارادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية دورها الحاسم في انتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على حدً سواء»[110]

وخير من جسّد هذه الحوارية عند**"باختين"**هو **"ديستويفيسكي"** الذي لا يفرض صوته على أصوات الشخصيات، بل على العكس تمتاز كتاباته « بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عناختلافها بعيدًا عن هيمنته كروائي، وهو ما يجعل رواياته حوارية »[111] بامتياز على عكس أعمال **"تولستوي"** [112]

"**جوليا كرستيفا "**وهي تدرس **"باختين"** و- مبدأه الحواري – استعملت مصطلحًا آخر للتعبير عن الحوارية هو مصطلح **"التناص"**أو" **النصوصية** " أو" **العبرالنصية"** وهذا في مقالها عام 1966 بفرنسا تحت عنوان" **الكلمة، الحوارو الرواية"** حيث «يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وإعادة تشكيل لنص آخر، ومفهوم العبر نصية يأتي بديلاً للعبر ذاتية – ليس صوتا واحدا لذات واحدة -...لتقرأ اللغة الشعرية من ثم قراءة مزدوجة على الأقل »[113]

هذا المقال جاء في فترة حاسمة من النقد الغربي المعاصر، وهو فترة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية أي الانتقال من يقينية البنيوية و دقتها العلميتين إلى

---

[109] يمكن التوسع في هذه النقطة بالعودة الى(الرويلي ميجان و البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي ، ص107،109).

[110]الرويلي ميجان و البازعي سعد :دليل الناقد الأدبي ، ص 318 .

[111]م. نفسه ، ص 319.

[112]أعمال **"تولستوي "** يهيمن عليها صوته على صوت الشخصيات، ويخضعها لرؤيته مما يجعل روايته مونولوجية أحادية الصوت؛ لكنّ "باختين" اعترف أيضا بأن المونولوجية لها ثنائية الصوت : صوت المؤلف و صوت الشخصيات على الأقل، وبالتالي فالحوارية موجودة أيضا لكنها محدودة (أنظر :دليل الناقد الأدبي ، **ص318**) .

[113] الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص 319.

حرية ما بعد البنيوية و ما يرتبط بها من سخرية وانزلاق دلالي و تداخلات نصية ورأت **"كرستيفا"** أنّ ما يمنح البنيوية بُعدًا حيويًا هو مفهوم الكلمة الأدبية عند **"باختين"** التي يعتبرها تقاطع سطوح نصية بدلاً من أن تكون نقطة (معنى ثابتا) أي بوصفها حوارًا بين عدّة كتابات[114]

إذاً، مفهوم**"باختين"** للكلمة الأدبية ومنها الروائية واعتبارها فضاءً تتحاور فيه النصوص و الكتابات لا ترضى بالمعنى الواحد الثابت، بل تنفتح على المتعدد و المتنوع، هذا المفهوم كبداية إعلان على ذهاب **" البنيوية"** بحنينها إلى يقينية العلم وأدواته، وإشارة إلى مذهب أدبي جديد هو **"مابعدالبنيوية"** و ما صحبه من دعوات للتحرر من القيود وهجر السائد و فتح الباب للاممكن و البعيد ...وغيرها من مبادئ "ما بعد البنيوية " التي صاحبت ما بعد الحداثة [115](كما أشرنا إلى ذلك في المدخل).

مما تقدم نخلص إلى أنّ **"باختين"** وهو يُنظّر للرواية وجد أن الحوار في معناه الضيق و الواسع هو الذي يكفل روائية الرواية، حوار بين مختلف اللغات و اللهجات و الأصوات و وجهات النظر والكتابات و النصوص ...وهذه الحوارية لمسها في الحياة اليومية البسيطة من أعياد شعبية و كرنفالات وضحك متحرر من كل قيد ،هذه المظاهر الهامشية وجد أنّها تفضح وتكشف المركز و الثابت و تثور عليه وقد تُنحّيه جانبا ، لهذا لطالما اعتبرروايات **"سرفاتس"**و**"رابليه"** نماذجا للرواية الحديثة[116]كما حفظت الحوارية استمرار صيرورة الرواية وعدم اكتمالها وهذا وجه الفرق الأساسي بين الأنواع الأدبية الأخرى التي استسلمت لأركانها الثابتة وبين جنس الروايةالعصي على الثبات و الاكتمال...

---

[114]م. نفسه ، ص 319

[115]ما بعد الحداثة =ما بعد البنيوية ، لكن الأولى متعلقة بالمجالات الفلسفية و الفكرية وغيرها و الثانية متعلقة بالأدب .

[116]يرى باختين أنّ القرن السادس عشر هو الانطلاقة الحقيقية للرواية بمعناها المتعارف عليه تقنيا بين النقاد و المؤرخين مع روايتي دون كيشوت لسرفانتس و بانتاغرويل ل رابلي(انظر : فيصل الأحمر : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ،ص37.)ويقول أيضا روايات رابلي هي التجسيد الحقيقي لسيرورة تهاوي الفواصل التراتبية التي سادت العصور الوسطى كما هي تجسيد لفلسفة تاريخية جديدة تؤكد أنّ العالم لا يزال أبدا في طور التكوين (انظر : الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص216.)

إذا كان **"لوكاتش"** وأستاذه **"هيجل"** قد جعلا الرواية ملحمة برجوازية وجعل **"باختين"** الملحمة جذرًا من الجذور التي تكوّن الرواية بالإضافة إلى الجذر البلاغي والجذر الكرنفالي ، لكنّ الرواية عنده ليست ملحمة بل جنس أدبي يأخذ من كل الأنواع الأدبية النبيلة والمهمشة في عملية حوارية .

فإنّ**"ايخنباوم"** وهو أحد الشكلانيين الروس ربط الرواية بالقصة وهو الشكل الثاني من أشكال مقاربة الرواية في النصف الأول من القرن العشرين (أي البحث عن العلاقة بين القصة و الرواية) وهذا ما سندرسه عند **"ايخنباوم"**.

الرواية و القصة :

إذا كان **"لوكاتش"** قد استخرج خصائص الملحمة من الرواية فإنّ" **ايخنباوم"** يستخرج الخصائص الروائية في مقارنتها بالقصة القصيرة، ومن خلال هذه المقارنة نحاول الامساك بالخصائص المميزة للرواية، يقول " **بوريسايخنباوم"** :«الرواية شكل تلفيقي - ولا يهم إلاّ قليلاً كونها تطورت انطلاقًا من مجموعة قصص قصيرة أو أنّها تعقّدت بإدراجها كتابات تصفُ العادات - أمّا القصة القصيرة فهي شكل أساسي وبدئي (وهو ما لا يعني بدائي) الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار ، أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة ، إنّ الفرق - كما هو واضح- فرق مبدئي حدّده طول الأثر الأدبي وهناك كتابٌ مختلفون وآدابٌ مختلفة تُعنى إمّا بالرواية أو بالقصة القصيرة »[117]

هذا الكلام يقوم على المقابلة بين المركب و البسيط، بين الشكل غير الصافي و الشكل الصافي الخالص، فالرواية تمتزج فيها القصص القصيرة ومختلف الكتابات ، أمّا القصة القصيرة فهي بدئية أساسية قاعدية ،والرواية ذات أصل مركب من تاريخ وحكايات أسفار ومغامرات و ذكريات...أما القصة القصيرة فجاءت من الأحدوثة والخرافة هذه – القصة القصيرة- التي تُشكل القاعدة الأولية للرواية والفرق المبدئي بينهما - القصة القصيرة والرواية- هو الطول، فالقصة القصيرة

[117] تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي ص112.

يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ أُلقي من طائرة ليضرب بحدّة وبكل قواه الهدف المنشود، ويوحي مصطلح (short story) بوجود حكاية عليها أن تلبّي شرطين : الأبعاد المختصرة والتشديد على الخلاصة، فهذان الشرطان يخلقان شكلاً مختلفاً تمام الاختلاف في أهدافه و أنساقه عن الرواية[118]التي لن يكون على عاتقها تحقيق أهداف محددة بدقة وباختصار شديد، بل لها أهدافها و أنساقها الأكثر اتّساعًا وتحررًا، و هي تقوم على العكس تمامًا ابطاءُ و ارجاءٌ يوافقان طبيعتها الروائية« إبطاء الحدث ومزج ووصل العناصر المتعارضة وقابلية تطوير وربط المراحل فيما بينها وخلق مراكز اهتمام متباينة وسَوق حبكات متوازية ... إلخ ، إنّ هذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة اضعاف و خفوت وليس لحظة تقوية ذلك أنّ نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان ما قبل النهاية، إنّ الرواية تتميز بوجود خاتمة (epilogue)وهي خلاصة زائفة أو بيان حصيلة يفتح أفقا أو يحكي للقارئ مآل الشخصيات الرئيسية»[119]وهذا هو وجه الفرق الثاني بين القصة القصيرة و الرواية، إذا كانت القصة القصيرة تقوم على الاختصار، والتشديد على الخلاصة لأنها تبغي هدفًا محددًا بأقصر الطرق والسبل، فإنّ الرواية تعمل على الحبكة ونسجها بوسائل متعددة وبمراكز اهتمام مختلفة ومتباينةوهذا ما يحققه تعدد الشخصيات ووجهات نظرها ، وبالتالي الحبكة و البناء هو مكمن الشعرية وليس المحطة النهائية التي تصل إليها، ولهذا –ربما- يعود سبب بهتان الخواتم الروائية بصفة عامة حتى أنّها تُذهب –في كثير من الأحيان – جمال ولذّة الحبكة الروائية على طول الكتاب ...، ولهذا « فإنّ من الطبيعي أنْ تكون الخاتمة غير المنتظرة ظاهرة جد شاذة في الرواية، فإذا وُجدت فإنّها تشهد على تأثير القصة القصيرة...تميلُ القصة القصيرة على وجه التحديد إلى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق إلى أوَجّه»[120] ويجب التوقف عند هذه القمة التأثيرية للقصة القصيرة أمّا الرواية فمركز قمتها التأثيرية تكون أثناء الحبكة أين تتأزم لتبدأ بالانفراج و الانحدار بعدها ، و ضرب لنا **"ايخنباوم"** مثالاً جميلاً

---

[118] **م. نفسه ، ص112.**
[119] **م. نفسه ،ص112.**
[120] **المرجع السابق :ص 112، 113 .**

يحمل دلالتين : الأولى **تقنية**وهي تحديد الفرق بين القصة القصيرة و الرواية ، و الثانية **جمالية**و هي جعلهما معًا فُسحة تستريح معها النفس لمتعةٍ تحققها قراءتهما، فقال :« فلنقارن **الرواية** بنزهة طويلة خلال أمكنة مختلفة تفترض رجوعًا هادئًا، **والقصةالقصيرة** بصعود تل هدفهُ أن يتيح لنا مشهد ما يتكشف من ذلك الارتفاع»[121]فكلاهما يحقق متعة جمالية، لكنّ الطول والتوسع والتأزم ثم الانحدار هي سمات الرواية، والقصة تحقق جماليتها بالتأزم الختامي و الاختصار الشديد، الاطالة في الرواية يراها شرطًا يفرضه المنطق الشكل الروائي وإلاّ كانت « الرواية أشبه بقصة قصيرة ذائبة تتضمن شخصيات ومداخل لا جدوى منها البتة »[122] فالطول ليس عنصرًا ثانويا في الرواية بل أساسيا فيها لأنّه يكفل ويُحقق **"جدوى"** الرواية هذه الفائدة –إن صح القول- لن تتحقّق بلملمة عدد من الشخصيات والمراحل دون إعطائها الوقت الكافي للصراع والحوار و البناء التي من دون هذا الوقت الكافي (الذي يترجمه الطول) ستكون بلا فائدة ، هذا الطول الذي يجعل الرواية « مسألة ذات قواعد متباينة، تقوم بإيجاد حل لها عن طريق نظام من المعادلات ذات أطراف مجهولة متعددة ، نظرًا لأنّالأبنية الوسطية هي أهم من الجواب النهائي »[123] الذي تركز عليه القصة القصيرة التي شبّهها **"ايخنباوم"** بالمعادلات ذات المجهول الواحد /خط واحد/ حل واحد، أما الرواية فالأطراف المجهولة متعددة /خطوط متقاطعة/ حلول متعددة/ اتجاهات متنوعة...

ممّا تقدّم نجد أنّ **"ايخنباوم"** وهو يدرس الرواية ويقارنها بالقصة القصيرة وقد أوصلنا معهُ إلى النتائج التالية :

الرواية شكل تلفيقي يضم مختلف الأنواع، وسياستها هي الاعتماد على تقنيات الإبطاء و الإرجاء ومزج العناصر المتباينة وخلق أنساق عديدة ومستويات مختلفة أثناء رحلة البناء و التشكيل الطويلة دون إلزام الخاتمة بالتأثير و التأزم لأنهما متحققان في وسط البناء، أمّا الخاتمة الروائية فهي باهتة تمثل خمود ثورة الأحداث

[121]م.نفسه ، ص 113.
[122]م. نفسه ، ص 113.
[123]تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي ، ص 114

وتأزمها، فالرواية -عنده- هي معادلات لمجاهيل مختلفة نحاول من خلالها الوصول إلى حل لها...

وجدنا أنّهذا التنظير عند هؤلاء المنظرين لم يخرج عن الربط بين الرواية وأنواع أدبية أخرى كالملحمة ،القصة ، ...مشابهة أو مقارنة ، لكنّ التنظير الروائي لم يتوقف عند هذا الحد بل سار خطوات كبيرة إلى الأمام مُزيحًا مصطلحات مثل : التشابه أو الارتباط بفترة أو طبقة محددة، وراح يُؤسس لروائية الرواية ضمن ظروف جديدة ورؤى أكثر جدّة، وربما تكون رؤية (**باختين**) انطلاقة أولية لهذا التنظير الجديد لما وضعه من (الحوارية الواسعة)[124]و هذا ما سندرسه في النصف الثاني من القرن العشرين مع " التنظير الروائي الجديد".

التنظير الروائي الجديد :

إنّ الرواية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هي الرواية الواقعية التي حافظت على المقومات الأساسية :الأحداث ، الشخصيات الزمان المكان، العقدة ... مع وصف الشخصيات والديكور والعادات ...حيث يعتبر القرن التاسع عشر هو العصر الذهبي للرواية فجاءت روايات" **بلزاكوزولا، وفلوبيروهوجو وستندال...**" واعتبرت "**الكوميدياالبشرية**" [125]لبلزاك مثالاً على روائية الرواية في ق19 - وهذا ما ذهب إليه "**لوكاتش**" كما رأينا ذلك سابقا - وجاء روائيو القرن العشرين محافظين على النظرة ذاتها واعتبروا أنّ "**بلزاك**" و" **فلوبير**" ...مثلاً أعلى روائيًا لا بُد من الاقتداء بهما و المشي على خطاهما، فاستمرت الكتابة الروائية الفلوبيرية و البلزاكية خلال النصف الأول من القرن العشرين...ثم جاءت نداءات تندد بالتزام هذه الطريقة التقليدية وتدعو إلى ضرورة

[124] تجدر الاشارة هنا إلى أنّ آراء باختين وتنظيراته الروائية كانت في النصف الأول من القرن العشرين لكنَ انتشارها وشيوعها كان مع التفات (تودوروف و كرستيفا) لأعماله وإعادة احيائها في ستينات القرن العشرين .

[125] الكوميديا البشرية :هي حوالي مئة عمل بين الرواية و القصة القصيرة و الطويلةللكاتب اونوري دي بلزاك تعالج نماذج بشرية مختلفة من الواقع الذي يعيشه الكاتب .

التجديد في الرواية ...مع **"عصرالشك"** الذي نادت به " **ناتاليساروت**"وهي تُعبر عن ضرورة إعادة النظر-و النظر بشك- إلى المسلمات التي ورثناها عن القرن التاسع عشر ، لأنّ المجتمعات تغيرت وتغيرت معها نظرة الإنسان للأمور (فالثابت و المكتمل لاوجود لهما؛ بل الوجود شيءنسبي و في حالة تطور) لكنّ هذه الدعوات للتجديد كان لها بوادر في نهاية القرن التاسع عشر مع **"هويسمان"** عام 1887 وما وجّههُ لأتباع " **ايميلزولا**" و**"زولا"** نفسه حين أعلن أنّه « قد فات أوان الأبحاث الموضوعية الواسعة ومنافسة الأحوال المدنية ...وطالبوا بفسح المجال لمثل " أسمى" متأثرة بأسرار السلوكات البشرية ولأفكار فلسفية أكثر طموحًا »[126] ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدبل تجاوز الأمر إلى عدم اعتبار الرواية نوعًا أدبيًا بسبب رداءة الانتاج الروائي بين 1890-1920 ، و ما غذّى هذا الرأي هو أنّ الوصفات العتيقة لرواية القرن التاسع عشر : الوصف، الحوار، التحليل لم يتم استبدالها وظلّت تحتل الصدارة، حيث فيما وراء الاختلافات في المضمون أو التعارضات الايديولوجية ظلّ الشكل المكرس لرواية القرن التاسع عشر يهيمن دون أي منازع تِبعا لمتغيرات الرواية : الرواية النفسية، رواية التسلية ...كان يبدو أنّالنوع يمتلك صفة الخلود و الإنهاك معًا في آن واحد[127].

عرف النصف الأول من القرن العشرين تعايشًا بين مبادئ الواقعية ونقد الواقعية وبين استمرار الرواية كما ورثت عن ق 19 وبين أزمة الرواية، كلّ هذه الأفكار كانت تتعايش في سنوات الشك و الانتقال تلك « فقد دخل الأدب بأجمعه منذ نهاية القرن التاسع عشر في مرحلة نقدية بالأساس لم تفلت منها الرواية، هذه الطريقة الأدبية التي تهيمن كميًا على سائر الأنواع ، كانت **"نتالي ساروت"** على حق إنّ القرن العشرين بالنسبة للرواية هو عصر الشك الخصب والملتبس»[128]

يعود الشك الأكبر للحركة" **السريالية** " منذ 1924 و التي منذ انطلاقتها نطقت بمطاعن كبرى ضد الرواية (ضد الرواية الواقعية، والطبيعية) يقول " **بريتون**"

---

[126] **شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 170.**
[127] **المرجع السابق :ص 170.**
[128] **م. نفسه ، ص 171.**

السريالي «من الأفضل أن يكون المرء ضحية لخياله...وليست الخشية من الجنون هي التي ستجبرنا على تنكيس راية الخيال»[129] وهذا لينـاقض ما تعارفت عليهالواقعية البلزاكية ومن اتبع خطاها لِيُفسح المجال للخيال و الابتعاد قليلاً عن الواقع.

ومن الذين انتقدوا الرواية" **بولفاليري**" منذ 1913 إلى 1944(وفاته) و هو يرى أنّ الرواية نوع ساذج مزيف و متحايل «من السهل الاستحواذ على جمهور بواسطة مشهد أو خطاب يتوجه مباشرة إلى ضعفنا و يعذب ويفرح قلوبنا ويجعلنا نعيش حياة مُموّهةً لاعبًا على القوى الساذجة للحياة، لكن هذا الفن - الذي يقال عنه أنّه انساني - هو أكذوبة، وفيما يخصني لا شيء يخمد حماسي مثل : التعرف على إرادة مخادعتي وأن أبصر الآلة البسيطة لتلك المخادعة »[130]المكشوفة الوسائل الإجرائية التي باتت لا تحملُ أيّ جديد ولا تقنيات جديدة تحافظ على سلب اهتمام القارئ و اغوائه على المتابعة [متابعة القراءة] وهذا ما حذّر منه **"بريتون"** الذي وجد في " **الوصف"** عند هذه الروايات مُتردٍ هابط يجعل « المؤلف يضيع وقته أي أنّه يُضيع على الخصوص وقت القارئ حين يجعله يعاني لحظة لا تليق بالأدب ، لحظة أدبية من الهبوط والضعف»[131] يؤدي إلى تكلس عقل القارئ ، وعدم إلهامه بالكثافة السحرية بل كثافة من الكسل و التعب و التكرار المميت للأدبية...

هذه الشكوك المختلفة تشك في كل المسلمات والعقائد التي كان يُعتقد أنّها ثابتة غير متحولة (المفاهيم العتيقة[132]) كالشخصية و نمطيتها و الواقعية و ثباتها، وكأنّ الرواية قد اكتملت نهائيا في ق19 و لم تعد تقبل بمستزيد أو تحول، ومع " **الشك"** أصبح «التحالفُ المريحُ بين المؤلف والقارئ المعقود منذ عهد **بلزاك** حول الشخصية المنمطة و حبكة مبنية بناءً جيدًا واستخدام الضمير الثالث قد صار- كما

---

[129]م. نفسه ، ص 171.
[130]م. نفسه ، ص 178 .
[131] شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 174-176.
[132]استعرنا مصطلح (المفاهيم العتيقة) من محمد داود في كتابه " الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها (الشخصية ، القصة، الواقع، الالتزام) و التي تعود إلى ق 19، ص 85-10 .

يقال- متجاوزًا يسود الحذر بين المتعاقدين– المؤلف و القارئ- و يمس على الخصوص الشخصية التقليدية، صار من المستحيل التمسك بالأعراف الواقعية للقرن الماضي ، لم يعد العقد كما تؤكد **"ساروت"**تلقائيا، لقد دخلنا في عصر الشك[133]»[134].

هذه الشكوك أصبحت ظاهرة أدبية ترسم معالم أدب جديد مُغاير كلّ المغايرة لأدب القرن التاسع عشر، لأنّ القرن العشرين وخاصة نصفه الثاني عرف تغيرات فكرية كبيرة : الثورة المعلوماتية ، توسّع الاتصال ووسائله ، البحوث العلمية المتطورة التي باتت تأخذ من بعضها بعضا وتنفتح على بعضها بعضا ...

الحوار الثقافي بعد الحرب العالمية الثانية ، اصطدام الإنسان بحقيقة أنّ لا شيء يقيني ... تغيُر الرُؤى ووجهات النظر ...باختصار تغير معالم العالم الجديد ... ومع هذا الوضع الجديد تغيرت النظرة إلى النص الروائي وأصبح التعامل معهُ في إطار ثقافي واسع يضم الأدبي و غير الأدبي نلخصه بعبارة **"جيرالد جراف"** وهو يُعبر عن النظرة الجديدة التي ترى (الواقعية) وكل إحالة على واقع خارج اللغة تقليصًا للحرية وفقدانًا للحركة، بينما تمثل الحداثة وخليفتها ما بعد الحداثة التحرر والسيولة ، و شبّه**"جيرالدجراف"**هذا الموقف بالصراع بين الخير(الانفتاح الخيالي) وبين الشر (الانغلاق المحاكاتي) وهذه النظرة سببها الاضطرابات السياسية عام 1968 والثورة الطلابية التي دعت لليسار الذي اتجهت أنظارُهُ في السبعينات من القرن العشرين إلى الطليعة الحداثية الأروبية كنموذج للتشويش الثقافي واكتشفوا انطلاقًا من أعمال الشكلانيين الروس وتقاليد مدرسة **فرانكفورت** الماركسية وأعمال **رولانبارت** الأخيرة (وخاصة كتابه s1970/z) اكتشفوا أنّ التجربة اليومية واللغة هما في الحقيقة روتين يتشكل من العادات الأتوماتيكية والإذعان الايديولوجي يجب الاستفاقة منهما بواسطة تقنية (**الصدم**) التي يستعملها

[133]من أهم دوافع هذا الشك ما جاء به فرويد و انشتاين مع النظرية النسبية (أنظر : شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ص177.)
[134]م. نفسه ، ص 169.

الفنان، ولابد للأعمال الأدبية أنْ تقاوم طرق الفهم العادية بتحريف اللغة والبنية السردية بصفة جذرية كنصوص ثورية (وعدم الرضوخ للأعمال الأدبية التي تُحاكي الحياة بطريقة متماسكة و شخصيات مقنعة يتعاطف القارئ معها ، هذه أعمال رجعية لا بد من هجرها) وأطلق عليها "**رولانبارت**" اسم " النصوص **القارئة**" (readerly) مُغلقة و مُحددة يبتلعها القارئ في خمول وطاعة، أما النوع الثاني من النصوص (النصوص الثورية) فهي كأعمال **جيمسجويس** (سهرة مأتم فينجن) ، " أعمال **كتابية**"()writerly تتحدى القارئو تُجبره على المشاركة الفعّالة في خلق معانيها المتعددة .[135]

ومع هذه النظرة الجديدة تغيرت النظرية الأدبية للرواية « من تبيان وحدتها الموضوعية إلى الكشف عن لا تجانسيتها و تعدديتها »[136] حيث تتنافس اللغات و اللهجات و الأصوات المتعددةوالثقافات وغيرها ، أمّا الوحدة الموضوعية و العضوية و الثابتوالمتوازن...وغيرها من المقولات فقد باتت مهجورة مستبعدة من النظرية الأدبية لهذه الفترة، أي « الانتقال من " البعد العمودي" بين الرواية والواقع إلى" العلاقات الجانبية" بين العناصر الشكلية للرواية نفسها »[137]فالتكلف اللغوي و محاكاة الواقع أصبحت مقولات رديئة تنم عن فترة القرن التاسع عشر وما صحبه من انغلاق، أما العالم الروائي اليوم (في النصف الثاني من القرن العشرين) منفتح على شرائح بشرية كثيرة ومعارف مختلفة، فمنطق الصفاء و النقاء (ق 19) ذهبت أمام التعدد و اللاتجانس .

هذه الفكرة على العموم تعود إلى " **باختين**" كما رأينا ذلك سابقًا و نبّأ بها ضمن منظوره الحواري ، ومن ثمّ« نجد في الآونة الأخيرة تداخل الأشكال الأدبية مع بعضها البعض من ناحية ومع الأشكال غير الأدبية من ناحية ثانية، وذلك نتيجة تغير الرؤى الفكرية التي يحملها منتج النص ، لأنّ الفكرة التي تدور في وعي المبدع تفرز الشكل الخاص بها، عندما يطرأ تغيير على هذه الفكرة ينتج عنها

[135]بودليك كريس : النقد والنظرية الأدبية منذ 1990، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة ،الجزائر ، 2004 ، ص 187 - 195 .
[136]المرجع السابق ،ص 227.
[137]م. نفسه ، ص 228.

تغيير في الشكل النصّي و من ثمّ تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية أخرى»[138] ، وهذه نتيجة حتمية للحالة الجديدة للعالم الجديد الذي أصبح في صيرورة مستمرة تبحث عن الجديد وتبني أفقها على أنقاض القديم لتدخل مرحلة جديدة وفكرة جديدة ، وهذا ما استلزم طريقة جديدة في الكتابة لها حرية الاختيار و الانفتاح و التنوع، ومعهُ دخلت الرواية توجُهًا جديدًا يرى في الاهتمام بالمواقع المعروفة السابقة (الشخصيات الأحداث، العقدة ...) مع مطابقة الأحداث للواقع ومحاولة إدراك ما يحدث فيه (المجتمع) مع القدرة « على تقديم شروح مقنعة لكل مظاهر التجربة الاجتماعية »[139]مواقع باهتة لا تُحدث أثرًا جماليًا لأنها مكشوفة مبتذلة ...لا تُحدث المتعة التي ينتظرها القارئ (الذي أصبح عليمًا بكل شيء يتعلق بها)فتحوّل موقع الجمال إلى "طريقة العرض، البناء" أيْ كيفية بناء القصة و التي قال عنها **"رولانبارت"** بأنّ العلم البنيوي لا يمكنه أن يكون علمًا بالمحتوى - المضمون المتن القصصي ...- و إنّما علم بظروف (شروط)المحتوى أي بناؤهُ وتشكيله[140] هنا مكمن الشعرية والجمالية لأنّ ما يهم- حسبه دائما- «تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام وليس هذا المعنى أو ذاك ».[141]

وكل هذا يتعلق بالمنظور الجديد للكتابة (المعول عليه بامتياز) التي يراها **"رولانبارت"**تتعلق بالكاتب المبدع الذي يمضي في التلاعب باللغة ، ويهجر الادعاء القديم الذي يرى اللغة وسيطا طبيعيًا شفافا يستطيع القارئ من خلالها إدراك "حقيقة" أو " واقع"صلب ومتّحد، (ما دعت إليه البرجوازية سابقا) وأنّ الدال قرينا ثابتا لمدلول لا يفارقه ، هذه الأفكار الرجعية هي ما جعلت الكتاب الطليعيين يُتيحون المجال للغة اللاوعي كي تبرز إلى السطح، ويحرّرون الدوال لكي تولد المعنى الذي تشاء حين تشاء ، و تدمر رقابة المدلول و إلحاحه القمعي على معنى واحد التي تحمل في طياتها –هذه الحالة- دعوة إلى أنّ الكاتب هو

---

[138]مبروك مراد عبد الرحمان : جيبولتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، مصر ط1، 2002، ص 9.
[139] ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص 176.
[140] الرويلي ميجان و البازعي سعد :دليل الناقد الأدبي، ص 186.
[141] سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 119.

صاحب الجلالة[142]ومصدر المعنى ، وبالتالي ظهرت دعوة إلى (**موتالمؤلف**) الذي دعا إليها **"رولانبارت"** مؤكّدًا استقلال النص الأدبي عن صاحبه، وإن كان هذا الأمر له جذور عند النقاد الجدد الذين كانوا يؤمنون بأنّ وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف بل في بنية النص ، إلاّ أنّهم أشاروا إلى وجود صلات خفية بين النص وصاحبه ، لأنّه تمثيل بسنن لغوية معقدة تناظر حدوس المؤلف عن العالم[143]، أمّا **"بارت"** فينفي نفيًا مطلقًا لأي علاقة بين النص و مؤلفه، فهو (**المؤلف**)« عار تماما من كلّ مكانة ميتافيزيقية ويتحول إلى مجرد ساحة(مفترق طرق) تلتقي وتعيد الالتقاءفيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات و الإشاراتعلى نحو يغدو معهُ القارئ حُرًا تمامًا في أنْ يدخل النص من أي اتجاه شاء»[144]، هذا هو وجه الفرق و الاختلاف بين (موت المؤلف) عند **"بارت"** عندما بنيويًا وبينها عندما أصبح ما بعد بنيوي هو التركيز على حرية القارئ في فتح النص والاستمتاع به ، هذا القارئ وفعل القراءة هما وجه الاختلاف حيث أُوكلت للقارئ مهمة بناء المعنى انطلاقًا من المفتاح (**العتبة**) التي يراها مناسبة لفتح هذا الكيان الذي بات شريكًا أساسيًا في صناعته ، وله أن يتلذذ بالنص وهو يتابعُ تقلبات الدال في حركته الانسانية الانزلاقية متجاوزًا المدلول، ومُقبلا على دوال أخرى عصية على الثبات والركون في حالة تجاهل للمؤلف و مقصده الذي بات لا يثير لديه أي انفعال أو تأثير.

هذا التوجه الذي دعا إليه **"بارت"** ومن سار مساره يعود إلى ما بعد الحربيين العالميين أين استفاق الدارسون على قضية هامة تتعلق بالنصوص التي باتت لا تقوم على الدال مقابل المدلول الواحد الثابت، بسبب ما ظهر في النص المعاصر من مزج بين الأدبي وغير الأدبي ، وأصبحت كلمة النص الأدبي تشير«إلى كائن مبهم غير موحّد المعالم »[145]وصار من العجز بمكان الفصل بين ما هو أدبي وما

---

[142]استعرنا هذا المصطلح من " فيصل الأحمر " و إن اختلف الاستعمال، فهو يشير به للقارئ المعاصر أما نحن فأشرنا به إلى الفترة السابقة التي كانت ترى الكاتب أب النصالأدبي و لم بعد للقاىء.

[143]م. نفسه ، ص 120،121.

[144] الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص 121.

[145]ساري محمد : في معرفة النص الروائي ، تحديدات نظرية و تطبيقات، دار أسامة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، ط1 ،د.س ، ص 18

هو غير أدبي داخل النص الأدبي ، وهذا ما جعل **"مارتروبير"** تطرح تساؤلاً جوهريًا حول الرواية «هل تُشكل الرواية جنسا أدبيا منسجما ؟ هل يمكن افتراض وجود نظرية للرواية ترتكز على مجموعة قوانين ضرورية كافية وثابتة نسبيًا تسمح بتصنيف عقلاني للرواية ؟ وتجيب بأنّه افتراض من الصعب تحقيقه في الواقع التاريخي للرواية ، منذ ظهور النصوص الروائية الأولى **" سرفاننتيس، رابلي "** قام النقادُ بمحاولات تصنيفية متعددة ولكنّها لا تتفق كلها حول تحديد مفهوم الجنس الذي يعني إمكانية وجود قوانين ثابتة نسبيًا ومتواترة بانتظام في كل نصوص الجنس الروائي »[146] وبالتالي تكشّفت هشاشة الحاجز الفاصل بين ما هو أدبي و ماهو غير أدبي وخاصة مع ظهور السيمياء وكشفها«انساقًا دلالية وراء الخطاب»[147] جعل الدلالات ليست متعلقة بالجانب اللساني فحسب، بل ذهب يبحث في مجالات غير لسانية وتجبر النص « على رفض خرافة الابداع الخالص »[148]فالسيمياء عند **"بارت"** جاءت بالجديد مخالفة لما جاء به **"سوسير"** فهو يتعلق بتفريق **" بارت"** بين المعنى الحقيقي المباشر وبين الايحاء (ظلال الدلالة) أي الفرق بين الدلالة المجازية و الدلالة العينية الحقيقية فالدلالة **العينية الحقيقية** هي: «العلامة على مستوى النظام الأول- أي؛ علاقة الدال بالمدلول فيشكل لنا علامة لغوية بتحديد "سوسير" مشحونة بالدلالة- أمّا الايحاء أو **الظلالالدلالي** فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول إلى دوال محضة في المستوى الثان فتشير إلى مداليل ينجم عنها -حين تتوحد دوالها بمداليلها- دلالات جديدة وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب و الابداع الجمالي »[149] أي إذا كانت الدلالة عند **"سوسير"** تنتج من علاقة الدال بالمدلول فينتج لنا (العلامة اللغوية حسب سوسير) فإنّ الدلالة من المستوى الثاني عند" **بارت"** الأسطورة تتولد من خلال العلاقة الاتحادية بين الشكل (دال+ مدلول عند **سوسير**) و المفهوم (هو المدلول الجديد) أي أنّ النظام الأول (دال+ مدلول) يصبح دالاً في النظام الثاني

---

[146] **المرجع السابق : ص27.**

[147] **الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص 187.**

[148] **م. نفسه ،35.**

[149] ساري محمد : في معرفة النص الروائي ، ص 184.

يتحد مع مدلول جديد (مفهوم) ليشكّلا معًا الدلالة الجديدة (**الدلالةعندبارت**) مع العلم أنّ **"بارت"** يرى أنّ الدال لوحده لا شحنة دلالية له حتى يتحد مع المدلول ليشكلا الدلالة (حسب **سوسير**، علامة لغوية) التي تتحول عند **"بارت"** إلى دال لا شحنة دلالية له إلى أن يتحد مع مدلوله الجديد ليشكلا معًا دلالة جديدة وهذا ما نجدهُ في الأدب والابداع الجمالي (النظام الثاني) أمّا الأول فلا جمالية فيه ...

بسبب جفاف الدراسات البنيوية للنص الروائي ظهر اتجاه تنظيري جديد لملء الفراغ وإعادة الحياة لهذه الدراسات البنيوية الجافة وهو " المنهج **السوسيونقدي"**[150] الذي اهتم بدراسة الرواية دراسة بنيوية لكنَّها- ورغم انطلاقها من النص كل النص، سوى النص - إلا أنّها تتجاوز ذلك بخطة منهجية تتمثل في ادراج النص المدروس ضمن بنية أشمل يساعدهُ على الانتقال من النص إلى الواقع الاجتماعي الذي أنتج النص وهذا المنهج جاء به **"غولدمان"**[151] ليجمع بين الجوانب الشكلية والجمالية وبين المحتوى الاجتماعي، وهذا هو وجه الفرق بين دراسته ودراسة **"رولانبارت"** لنفس الروايات (روايات **آلانروبغريي**) فإذا كان **"بارت"** أصرّ على عدم الخروج خارج النص وتعامل مع هذا الأخير باعتباره بناءً لغويًا يبدع واقعًا مستقلاً لا ينبغي البحث عنه إلاّ داخل النص - وبالتالي لا يهمه المحتوى بل شروط المحتوى تركيبه" بناؤه " - فإنّ **"غولدمان"** ومع بنيويته التوليدية (التكوينية) أضاف عنصرًا جديدًا هو البعد الاجتماعي حيث يدرج النص كبينية دلالية ضمن بنية أشمل هو المحيط الاجتماعي انطلاقًا من استقراء مضمون الروايات الذي ساعدهُ على ايجاد دلالات موضوعية تبرر سبب استخدام ظاهرة التشيؤ[152] عند (**آلانروبغريي**)[153]وكان منطلق **"غولدمان"**وراء هذا التوجه هو اعتباره « الشكل الروائي هو من بين الأشكال الأدبية الأكثر ارتباطًا

[150] المنهج السوسيو- نقدي ترجمة لمصطلح "sociocritique"

[151] **غولدمان :عالم اجتماع روماني،(1913-1973)درس أعمال لوكاتش و أسس انطلاقا منهما نظريته في علم اجتماع الرواية .**

[152]**التشيوء : هو الوصف المفرط للاشياء ، منعزلة عن الانسان و معاناته أي دون ربط هذا الوصف بمستوى الانسان او حالته بل وصف للاشياء في ذاتها...**

[153]**ساري محمد : في معرفة النص الروائي ، ص 108 ،122، 123.**

وبشكل مباشر مع البنى الاقتصادية في معناها الضيق أي التبادل والانتاج من أجل السوق»[154]

لهذا يرى "**غولدمان** " بأن الرواية الجديدة[155] (ساروت، غرييي،...) ما هي إلاّ نتيجة لبنية المجتمع الرأسمالي المصنَّع حيث عملت الرواية الجديدة على كسر الوحدة الثنائية (الشخصية، الأشياء[156]) أين حدثَ الاختفاء النسبي أو الجذري للشخصية الروائية وتدعم انفصال الأشياء لتستقل بذاتها منفصلة عن الأفراد[157] على عكس الوصف في الروايات الكلاسيكية التي كانت توجد فيها الأشياء ولكن توصف في علاقتها الوظيفية بالأفراد ف (**زولا**) كان يتخذ من وصف المحيط المادي لشخصياته ليظهر مدى بؤسها أو نعيمها ، ومع (**بلزاك**) فإن الوظيفة الوصفية أخذت طبيعة تفسيرية ورمزية ...فالصور الجسدية وأوصاف اللباس ...تتوخى عنده وعند الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن[158]

ومن أهم التقنيات الروائية الجديدة (في الرواية الجديدة هي الوصف المفرط للأشياء) ويرى "**غولدمان**" أنّ ذلك يعود إلى روح العصر الغني بالأشياء - لافتات اشهارية آلات الكترونية ...وهو في هذا يوافق(**غرييي**) حين سئل عن سبب الوصف المفرط للأشياء في رواياته - ويرى "**غولدمان**" أنّ العلاقة الطبيعية بين الانسان و الأشياء تعود للوظيفة الأصلية لكل منهما لكن مع (التصنع) اختلت الموازين، فبعد أن كانت قيمة" **القميص**" مثلاً في الاستعمال صارت له قيمة مزيفة (السعر) ، وتحول الانسان أيضًا من مبدع مبتكر إلى آلات بدون هوية وظيفتها الوحيدة هي القدرة على الشراء فتحول الانسان إلى قيمة تبادلية مثل

---

[154] م. نفسه ، ص 113- 114.

[155]الرواية الجديدة : ظهرت في خمسينات القرن العشرين و استمرت حوالي ثلاثين سنة، تمثل مدرسة حداثية في الكتابة الروائية؛ حيث ظهرت كتجربة جديدة في محاولة بناء سرد ما (قصة) اعتمادًا على الوصف بشكل يكون==مطلقا، أوصاف محوّرة من صفحة إلى أخرى وذلك بطريقة دقيقة، كما لوكان ارتقاءً مذهلاً للوظيفة الوصفية (انظر ساري محمد :في معرفة النص الروائي،ص105-108).

[156](الشخصية – الأشياء) : اختفت الشخصية في الرواية الجديدة (صارت بلا ملامح بلا اسم بلا هوية) و الأشياء انفصلت عن الإنسان حيث تمثل عالمًا خارجيا منفصلاً و مستقلاً بذاته حيث تم استبدال الشخصية بعالم الأشياء الجامدة، ويرى " غولدمان" أنّه على الدارس أن يسلط الضوء على الواقع الإنساني المعبَّر عنه في بنية عالم الأشياء الجامدة، انظر : ساري محمد : في معرفة النص الروائي ، ص114.)

[157]ساري محمد : في معرفة النص الروائي، ص 114.

[158]م. نفسه ، ص 107.

الأشياء، فاختفت القيم الأصلية (صدق، ايمان، أخلاق...) من الوعي الفردي في القطاع الاقتصادي وحلّت محلها قيمة (السّعر) لهذا ابتكر الروائيون الجدد طرق كتابة شبيهة بالبنى الاقتصادية فأصبحت الأشياء هي الشخصية في الرواية تمامًا مثل قيمة الإنسان التي تحولت إلى قيمة مُشَيّئة في الواقع الاجتماعي[159].

ولو بقي **"غولدمان"** في دائرة النص فقط سيكون كمن يدور في حلقة مفرغة لهذا تجاوز النص إلى الواقع الاجتماعي ممّا جعله يوضّح الأسباب المعلنة و المضمرة لظاهرة التشيؤ انطلاقًا من استقراء المضمون وهذا هو الفرق بينه وبين **"بارت"** وبذلك يكون **"غولدمان "** قد جمَع بين الجوانب الجمالية الشكلية و المضمون، أي على الروائي أن يقرّب بين العمل الروائي وبين البنية الاجتماعية، وهذه النظرة لا تبتعد عن النظرة التي تبنّاها **"كلوددوشي "** الذي اشتهر في السبعينات من القرن العشرين بمصطلح - السوسيو نقدية – التي تتناول الأدب من منظور النقد الاجتماعي، وأرجع **"دوشي"** هذا المصطلح إلى محورين: المحور الأول : من سوسيولوجيا الابداع الثقافي الذي استحدثه "غولدمان" تحت اسم البنيوية التوليدية وهي فلسفة رؤية العالم بمستوييها الاثنين في تحليل العمل الثقافي: الفهم والشرح[160].

والمحور الثاني: من سوسيولوجيا القراءة والانتاج الأدبي (عند **أسكاربيت)**[161] وبالتالي فالنقد الاجتماعي قراءة محايثة للنص الأدبي، هذا الأخير الذي له قوانينه الخاصة التي تحكم بناءهُ ، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في اطارها ويبدع ويتلقى حسب **" بيارزيما"**[162] حيث تتولد دلالات النص انطلاقًا من دواله وهذه العملية التوليدية لا تتحقق إذا جردنا العلامات الأدبية من دلالاتها الاجتماعية ، لهذا لجأ **"غولدمان"** وغيره من السيوسيو نقديين إلى الاحالة على البعد الاجتماعي (أي علم اجتماع النص) الذي

---

[159] م. نفسه ، ص 119-121

[160] الفهم و الشرح :الفهم: عملية ذهنية تصف العلاقات الجوهرية المكونة لبنية داخلية للعمل المدروس ، بينما التفسير: فهو يتعلق بجملة البنى الاجتماعية و الفكرية التي لاوجود للموضوع دونها أي يدرج العمل المدروس في بنية أكثر شمولا: فكرية ، سياسية ، اجتماعية.

[161] ساري محمد : في معرفة النص الروائي ، ص 181-182.

[162] بيير زيما : النقد الاجتماعي ، تر:عبده لطفي، دار الفكر للدراسات ، القاهرة،د.ط.، 1991، ص 8.

يهـتم بالبنيـات النصـية بهـدف معرفـة الكيفيـة التـي تتجسّـد بواسـطتها القضـايا الاجتماعيـة والمصـالح الجماعيـة فـي المسـتويات الدلاليـة والتركيبيـة والسـردية للنص[163].

وبالتالي جاء النقد الاجتماعي (السوسيو نقدي) ليُردّ الأعمال الروائية الى الهاجس الاجتماعي ومساءلته ، وكردٍ على انغلاق السرديات البنيوية من **"بروب"** إلى**"غريماس".** لكنّانفتاح النص الروائي – المعاصر- على الروائي وعلى ما هو غير روائي وصعوبة الفصل بينهما جعل الدارسين يقعون في هاجس التخوف والحرج وهم يحاولون الاحاطة بالأعمال الروائية والوصول إلى خصيصات ثابتة تجمعها وهو ما يعبر عنه **"ريفاتير"** وهو يحاول حصر مادته الروائية قائلاً بأنّه لا مهرب من أحد التقسيمين :

- التقسيم ذو التوجه السميولوجي المعتمد على أكثر العناصر التمييزية خارجيةً و ظهورًا - أنماط الكتابة، شكل الفقرات، تقاليد تنظيم السواد على البياض تصميم غلاف النص ...

- و التقسيم ذو التوجه البنيوي الذي يعتمد التحليل العاملي على طريقة **"غريماس"و"كلودبريمون"**...إلخ ، ثم يعترف بأنّ التقسيم الأول السيميولوجي يبقى دون امكانية العمل النقدي لأنها طريق تقود إلى سطح لا مجال فيه للتمكن من العمل الأدبي ومنه الظاهرة الأدبية ، في حين يقودنا التحليل الثاني إلى طريق مغلقة ظهرت حدودها ونمطيتها بسرعة على قلّة هوامش المناورة منذ **فلاديميربروب** حتى **جوليانغريماس،** والحرج نفسه يترجمه (**جانكلودكوكي**) بالإعلان عن حقيقة مرة إلى درجة كبيرة وهي أنّ الثقافة البنيوية قد محت آثار الطرق السابقة دون أن تضطلع بمهام إضاءة النص الأدبي أو تقديم الجديد حوله،

[163] **المرجع السابق :ص 12.**

بل باتت مجرد اختبار للطريقة ولصاحب الطريقة أمّا اختبار العمل الفني فهو غائب تمامًا[164].

هذا الشعور أدى إلى اعتبار ما يكون منشورًا تحت العنوان الفرعي (الجنسي) "روايةً" رواية من طرف العديد من النقاد، ويؤدي أحيانًا إلى تجريد كبير لجعل الرواية متقاطعة مع القصة، والقصة القصيرة و الحكايات الخرافية... هذه هي الحال التي آلت إليها الأمورفأصبحنا نطلق (رواية) على كلّ الأعمال التي تقارب شكل أو مضمون أو مطامح الرواية ، وبالمقابل تجعلنا أحرارًا إزاء كل تقسيم تعسفي مما تعوده النقد الكلاسيكي، هذه الحال جعلت "**فيصلالأحمر**"الذي نحذو حذوه وهو يقارب روائية الرواية يعتبر أنّ روائية الرواية تحتكم إلى الذوق ...- هذا الذوق- مزود بزاد معرفي وخلفيات نظرية يجعله واثقًا من قدرته على الغربلة والتمحيص[165].

قد وجدنا ونحن نقارب روائية الرواية خلال القرن العشرين أننا لم نعثر على تعريف ثابت محدد نقنع به و ننطلق منه، بل وجدنا أشباه تعاريف " تتلاقى في بعض النقاط لتختلف في أكثر النقاط (الأخرى)، وخاصة مع الانفتاح الروائي على ما هو غير روائي أيضا، وكيف طُوّع هذا الأخير ليكون ملازمًا للأول (الروائي) ومكملاً له لصنع هذا الجنس الذي نسميه رواية، مع كل الشك و الحيرة التي أشار إليها الدارسون من " **ساروت** " إلى " **ريفاتير**" إلى " **بارت** "[166] الذي أعلن في نهاية حياته أنّ الكتابة الروائية تحتاج إلى ايديولوجيا معينة وهذا دليل على أنّ النص في حاجة إلى سياق عام - وليس النص فقط كما كان يدعو دائما - يمدُهُ بشرعية الوجود وأسبابه، وهذا ما يجعلنا نقول أنّ الرواية هي جنس مفتقد للقواعد لأنّه لا يستقر عند عصر محدد أو فترة زمنية معينة، بل حالة صيرورة

---

[164] الأحمر فيصل :حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص 52.
[165]المرجع السابق : ص 52.
[166] شيخة محمد الأمين :عتبات الولوج الى أساليب النص الشعري الحديث، مجلةالنص و الناص ، مجلة علمية محكمة قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ، الجزائر ، العدد الثامن ، ص75.

دائمة غير مكتملة شأنها شأن الحياة ذاتها متطورة مستمرة تغير جلدها كلّما أحسّت أنّها لم تعد محطّ اهتمام من حولها أو شعرت بقصور اتجاه لذة القراء لها...

بالرغم من أنّ لها «وجوهًا لا تحصى، وأشكالاً لا تعدُ ، فإنها مع ذلك تتجسد تحت شكل كتاب ، وإنّ من أسسها التي لا تبديل لها ولا تغيير أنّها ظاهرة لسرد حكاية متخيلة قابلة للتحول وقادرة على الاختلاف و التغير إلى غير حد مفضية إلى تسلسل المجموعات أو إلى تتابع البنى الفنية، أي إلى مجموعات تكون عناصرها مرتبطة بعضها ببعض بحيث تشكل – آخر المطاف – عملاً أدبيا كليا منسجما »[167] نُسميه رواية.

إذا كانت رواية القرن التاسع عشر(البلزاكية / الفلوبيرية ...) قد عرفت تجددًا (هي الأخرى) حينما تغيرت ملامحها عن ملامح الرواية الكلاسيكية التي قبلها (ق16-18) وذلك بعد الثورة الفرنسية (1789) حين أُسقطت اللغة من برجها العاجي مثلما سقط الملك من عرشه بفعل الثورة و التمرد عليه[168] و راحت تدخل لغة العاميين و سوق الخضار والباعة في خطابها إلى درجة جعلت الكثير من النقاد الكلاسيكيين يتأسفون لما وصلت إليه اللغة الفرنسية من انحطاط – حسب نظرتهم – إلاّ أن الروائيين المجددين –**هوجو، فلوبير**- ..فلم يكن ذلك رأيهم بل وجدوا أنّ تغير اللغة هو حالة طبيعية لتغير المجتمعات و الرؤى، فاللغة الفرنسية غير مجمدة و لن تتجمّد أبدًا[169] لكنّه تجديد يبقى محدودًا مقارنة مع التجديد الذي جاء بعده على يد الروائيين الجدد بعد الحرب العالمية الثانية (في النصف الثاني من القرن العشرين) أمثال (**بيتور، غريي، ساروت** ..) الذين عرفوا طريقة جديدة في الكتابة التي باتت عندهم هي بؤرة الجمال و الفنية الروائية ، فإنّ المدونة التي اخترناها للدراسة قد خطت خطوات واسعة نحو التجديدو التغيير لم يسبق إليها في القرون والسنوات السابقة، إنّها مدونة زادت على الرواية الجديدة الفرنسية جدّه وجمالاً، إنّها أعمالٌ روائية لم يُنَظّر لها في كتب النقد بعد وهذا ما

[167] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص33.
[168]دوفورفيليب : فكر اللغة الروائي، ص 9 / ص(الغلاف الخارجي).
[169]م. نفسه ،ص 16-20.

يجعلنا نصفها – بالحداثية – نصوص حداثية بامتياز عاشت الراهن المعاصر بكل جوانبه، وتناقضاته و حاولت بكل جدية شعرية – جمالية –أن تبرهن على وجودها كنصوص محايثة لهذا الراهن ومختلفة عن الطرائق القديمة في المعالجة ، فهي نصوص روائية لا تشترك مع تعاريف الرواية التي سادت قبلها إلاّ في الجزء اليسير فقط، أمّا الجزء الأكثر منها فهو مخالف مغاير حداثيٌ وهذا ما سيحاول الفصل الثاني و الثالث من الدراسة الالمام به (بعض الالمام لأنه موضوع حديث التناول صعب الإمساك به و التقنين له) لكن لا بدّ من المحاولة في المقاربة علّنا نصل الى بعض النتائج التي تهم النص و النّاص معًا.

ولتكون الدراسة أكثر وضوحًا لابُدّ من الاشارة ولو بإيجاز إلى الأوجه الجديدة التي جاءت بها الرواية الجديدة الفرنسية ومن حذا حذوها والتي خالفت بها سابقتها التقليدية الواقعية (رواية القرن التاسع عشر)، وكعلامة على الجديد وُسِمت (المقومات الروائية للقرن التاسع عشر) بصفة العتيق، فهذا **"محمدداود"** وهو يدرس الرواية الجديدة الفرنسية استعمل عبارة " **المفاهيمالعتيقة** " ليشير بها إلى وجه الفرق بين نوعي الرواية (الجديدة والتقليدية) وهذه إحالة واضحة على أنّ مفاهيم الرواية تغيرت بين الأمس واليوم (النصف الثاني من القرن العشرين) ، أما " **بييرشارتييه** " فيستخدم مصطلح **"الوصفات العتيقة"** وكلّها تدل على المعنى ذاته.

حددّ " **محمدداود** " المفاهيم العتيقة في أربعة عناصر " الشخصية، القصة الواقع و الالتزام " هذه المفاهيم التي عرفت تعاملاً جديدًا- قد ينفي وقد يغير التعامل القديم معها- في الرواية الجديدة .

فالرواية الجديدة « تقوم على رفض الشخصية الإشكالية التي عرفها الحقل الروائي التقليدي على يد كل من **"بلزاكوستاندال وفلوبير"** بفرنسا و " **دوستويفسكي** " بروسيا القيصرية رفضًا قاطعًا ويحرص هؤلاء الروائيون كلّ الحرص على منح الشخصية إسمًا ولقبًا وأسرة بسبب أنّ هذه العناصر ضرورية و لا غنى عنها في المجتمع البرجوازي لأنّها ببساطة تكمن في تحديد مكانة الفرد

في هذا المجتمع الذي لا يعترف إلاّ بقانون ملكية الثروة وبالتالي الانتماء الطبقي والتفرد »[170].

لم ينتبه مقلدو الرواية البلزاكية -من بقي محافظًا على المفاهيم العتيقة في القرن 20 - للتغيرات التي حصلت للشخصية في الرواية الحديثة على يد (**سارتر**، في رواية " **الغثيان**" و "**كامي**" في رواية " **الغريب** " و " **كافكا** " في روايتي " **القلعة** و **المحاكمة**) أين عمد " **كافكا** " إلى الاشارة للشخصية بالحرف (**ك**) أما "**كامي**" و " **سارتر**" فلم يعيرا رسم ملامح الشخصيات وطبائعهم اهتمامًا كبيرًا حيث باتت الآن حقبة الشخص المرقّم ، إذ لم يعد مصيرُ العالم ملكية خاصة لفرد بعينه أو طبقة بعينها وهذا ما نتج عن الثورة و التمرد،و كأنّ الرواية البلزاكية ترى روائيتها في اكساب الشخصية وجهاً و حيزًا لأنّها كانت تمثل فيها الشخصية وسيلة وغاية في نفس الوقت[171].

أمًا اليوم فعالمنَا أصبح أقلّ ثقة بنفسه وبعلومه ويقينياته التي طالما اعتبرت كاملة ثابتة، كما أصبح أكثر تواضُعًا لأنّه هجر فكرة (القوة العظمى للشخص) ومع ذلك صار أكثر طمُوحًا وكلّ هذا ترجمة لعصر الشك وفقدان الثقة بالعالم. والروائيون الجدد يؤكدون على عدم قدرتهم على تجاوز الشخصية إلاّ أنّهم لا يخضعونها وعواطفها وطبائعها للتحليل النفسي و الاجتماعي ليحدد بوضوح جانبا واحدًا منها كالغيرة أو البخل ومن خلال ذلك يتم الحكم عليها سواءً بالتعاطف معها أو النفور منها بل بالعكس فالشخصية الواحدة قد تمتلك هذه الصفات جميعًا في آن واحد من غيرة وبخلوخجل في ذات الوقت ، وهذا ما أشارت إليه "**ساروت**" بأنّ لكل شخصية أعماق نفسية متعددة ولا نهائية .[172]

و ما هذا إلاّ هجر لفكرة المطلق السائد للرواية البرجوازية للقرن التاسع عشر الذي يدّعي ثبات الطبيعة الانسانية وخلودها ، انهارت هذه المفاهيم بتغيّر طبيعة

---

[170] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها مقاربة سوسيونقدية، ابن النديم للنشر و التوزيع، الجزائر ط1، 2013 ، ص 85 .

[171] المرجع السابق : ص 86 .

[172] م. نفسه ، ص 87 .

الانسان الجديد ونظرته للأمور وبهذا لا يمكن للروائي – الجديد – أن يعرف شيئًا مُؤكدًا و ثابتًا عن أبطاله أو شخصياته سلفًا ، لا يمكن تحديد ملامح وجوههم وهيئاتهم ولون عيونهم لأنّهم ببساطة أصبحوا بدون وجه وبدون ملامح ، وعِوضًا عن الأسماء الواضحة وضعت حروف (مثل **كافكا** واستعماله الكاف) أو ضمائر لا تعني شيئًا أو استعمال أسماء متعددة لشخص واحد[173] و العكس صحيحوبهذا أصبحت الشخصية تخضع لعملية تصفية لأنّها فقدت مبررات وجودها مثلها مثل الإنسان الحالي الذي يعاني سيطرة الآلة و التكنولوجيا[174]، التي أسقطت بُردة القداسة التقليدية التي كانت ترتديها طيلة القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، ويجسد **"عبدمالك مرتاض"** هذه القضية بالإشارة إلى إحدى تقنيات السرد (الرؤية) حيث يرى أنّ الروائيين التقليديين لا يعرفون من تقنيات السرد إلاّ **الرؤية من الخلف** حيث كان السُرّادُ يتقمصون شخصياتهم و أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كلّ شيء فالسارد أو الراوي نجده دائمًا متفوقًا على الشخصيات- لهذا شاع وصف الشخصيات وحالاتها النفسية ...في الرواية التقليديةللقرن التاسع عشر- أما الرواية الجديدة فعوّضت هذه الرؤية برؤية جديدة **(الرؤية من الخارج أو الرؤية مع – المصاحبة-)** و التي تُمثل أحدث تقنيات السرد المعاصر حيث يكون الراوي(السارد) و الشخصية متقاربان في المعرفة و الدراية وزالت مقولة الراوي العليم بكل شيء.[175]

المفهوم العتيق الثاني الذي عرف معالجة مغايرة هو مفهوم (**القصة**) ؛ ونقصد بها الأحداث والعقدة و ما مسّها من تغير جذري مع الرواية الجديدة التي رفضت تسلسلالأحداث و ترابطها وامتدادها عبر الصفحات وكأنها فعلاً أحداث« أخذت شكلها النهائي الكامل في الماضي وفق خطة وضعها المؤلف لنفسه بشكل مسبق وهي بهذا قد تكون جزءً متجمدًا في الزمان و المكان »[176]فاحترام التاريخ و البقاء تحت سيطرته من حفاظ على التسلسل المنطقي للأحداث قد رُفض مع

[173] .فولكنر في روايته (الصخب و العنف) استعمل اسم واحدًا لشخصين في الرواية

[174] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 88.

[175] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 50.

[176] المرجع السابق :ص 89.

الرواية الجديدة التي «ترفض مفهوم الزمن أو على الأقل ترفض سُلطانه محاولة التملص منه بالعبث به والنيل منه والتشكيك في أمره بتقديمه حيث يجب أنْ يؤخر وبتأخيره حيث يجب أن يقدّم وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد »[177] هذا الخرقُ للتسلسل الزمني المحفوظ في الرواية التقليدية للقرن التاسع عشر كان يُعتبر ميزة للتدهور والتراجع في أسلوب الروائي وليس علامة جودة كما يعتبر الآن، ويناهض (**ساروت** و **آلان روب غريي**) هذه النظرة التي تُمجد الارتياح لمنطق التاريخ وتُهمل الكتابة فالكتابة لم تكن سوى وسيلة أو طريقة، أما علّة وجود الرواية وعمقها هو ما تتضمنه في داخلها (أي القصة وتماسكها و واقعيتها)، أمّا الروائيون الجدد –**ساروتوغريي**- ...فَهُم ينفرون من هذه النظرة ويولون اهتمامًا كبيرًا للكتابة ، وعلى العموم فإنّ أوّل من أشار إلى ضرورة رفض القصة وأساسيتها في العمل الروائي هو **"فلوبير"** الذي طمح إلى كتابة كتاب حول لا شيء، كتاب بدون ارتباطات خارجية يتماسك ذاتيا بالقوة الداخلية لأسلوبه، ويكون ذلك مثل الأرض المعلقة في الهواء بدون أية ركيزة ، كتاب لا يوجد فيه أي موضوع أو على الأقل يصبح الموضوع على وجه التقريب غير مرئي[178]، وهذا ما دأبت على توسيعه وترسيخه الرواية الجديدة التي ترى أنّ القصة لا تُمتع القارئ بل تُتعبه لأنّه (القارئ) لا يرصد واقعًا موازيا للواقع الحقيقي الخارجيبل «هو بحث دائم عن واقع في سبيله إلى الحدوث والتحقق و الانجاز يشارك في تلمُسه و خلقه الروائي و إلى جانبه أيضا نجد القارئ وبنفس المستوى يقوم بهذا العمل التركيبي لفصول القصة »[179] وهنا ظهر الطرف الثاني –القارئ- الذي تغيرت ملامحه هو الآخر و تبعًا لذلك تغيرت وظيفته ، فبعد أن كان مطمئنًا لما يقدّمه له الروائي التقليدي الذي خلق بينه وبين قارئه البسيط نوعًا من الاتفاق و التضامن شاعرًا بالمتعة و الترفيه أصبح الآن مشاركًا فعّالاً في تركيب القصة شاعرًا بالتعب و القلق المسيطرين على العالم الروائي الذي يحاول الروائي ملامستهُ.

---

[177]مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 32 .
[178]محمد داود : الرواية الجديدةبنياتها و تحولاتها ،ص 91 .
[179]م. نفسه ، ص91.

فاختلف توظيف القصة في الرواية الجديدة عن التقليدية « وفي هذا الصدد يحدد –**لوكاتش**– الرواية التقليدية على مستوى الحكاية بالجملة التالية : "بدأ الطريقفانتهى السفر بعد ذلك ..." ، بينما يحدد " **غولدمان** " القصة في الرواية الجديدة بالجملة التالية : "ودون أن يبدأ الطريق أبدًا، انتهى السّفر الآن"»[180]، فهي لم تتخل نهائيًا عن القصة ولكنّها وظفتها توظيفًا جديدًا ، وبدل الاهتمام بالشخصية ونفسياتها وطباعها تحوّل مركز الاهتمام إلى « البحث في الكتابة باعتبارها ابداع في حدّ ذاته يتم بشكل واضح من خلال مادة روائية لا اسم لها »[181] حيث عوّضت ترتيب الأحداث ويقينيتها و واقعيتها المفرطة بلا ترتيب وشك وجدل أصبحت معه العبارة الواحدة قد تحتوي على التأكيد و النفي في آن واحد، لأنّها رواية لا تكف القصة فيها عن تدمير نفسها ...وهمها الوحيد هو تخليص النص الروائي من الزمانية و التاريخ و بالمقابل تركز اهتمامها على العمل الفني في ذاته ويخضعونه لمقاييس فنية تمتاز بالنقاء والصفاء و الوضوح من دون اللجوء إلى القص من خلال اعتمادهم على فنيات الوصف المبالغ فيه.[182]

و قد أشرنا سابقا مع "**غولدمان**" وكيف فسّر " **آلانروبغريي**" هذا الوصف المبالغ فيه للأشياء المحيطة بالإنسان و برّر ذلك بأنّ الحياة اليوم تحتاج الكثير من الأشياء و الآلات المتعددة، وهذا بالإضافة إلى ظاهرة التشيُؤ وتحوّل الإنسان كالأشياء الجامدة .

المفهوم الثالث العتيق هو" الواقع " :

إنّ الواقع في تغير مستمر ودائم، ومسألة معاينته بشكل مختلف من لحظة لأخرى هي كذلك مستمرة بل ومنطقية بالضرورة ولن يستطيع الإبداع (الأدب) مسايرة الحياة و حركيتها و حيويتها (الواقع) ما لم يجدد وسائله ومفاهيمه، وأساليبه الفنية و الأدبية، ومن هذا المنطلق – يقول محمد داود – راحت الرواية الجديدة تكتشف

---

[180] **المرجع السابق :ص 93.**
[181] **م. نفسه ، ص 93.**
[182] **م. نفسه ، ص 93-94.**

الواقع بطريقة جديدة تناهض الواقعية التي عرفتها رواية القرن التاسع عشر « التي أصبحت قوالب جاهزة تقوم على تزييف الحقيقة بعدم مسايرتها للتحولات التي حدثت في الحياة المادية و الثقافية والسياسية بفرنسا منذ مائة عاماإذ أنّها تتميز بعدم استيعابها للمعارف التي جَدّت في مختلف الحقول التي عرفت انقلابًا لا مثيل له فيما سبق ، كما مَسّت هذه التحولات العلاقات الذاتية التي تربط البشر فيما بينهم إذ عرفت هذه العلاقات التحول ذاته و الانقلاب ذاته »[183] إذًن لابُدّ للواقعية أن تتغير وأن تتغير معها وسائل التعبير عنها لأنّ إنسان اليوم اختلف عنانسان الأمس عقلاً وفكرًا وحياة ، وحدّد الروائيون الجدد الهدف من الكتابة بأنّها ليست التعبير عن الواقع وترجمته بل تبحث عن ذاتها لأنّ هدف الكتابة الروائية ليس«ابلاغ الناس شأنها شأن الأنباء و الشهادة أو التقرير العلمي، فهي على خلاف ذلك تؤسس الواقع، فلا تعرف أبدًا عمّا تبحث وتجهل ما يجب أن تقول لأنّها اختراع للعالم و للإنسان، اختراع مستمر و أبدي في مراجعته النقدية لكل المفاهيم»[184] و الشك فيها ، فالروائيون الجدد يُعيدون تشكيل الواقع في كتاباتهم من جديد ، وبالتالي ستكون لكلّ روائي نظرته ورؤيته الخاصة عن العالم الخارجي المحيط به، تصور نسبية العالم و الشك في كلثوابته و قوانينه.

المفهوم العتيق الرابع هو الالتزام ، أي مدى ارتباط الأدب بالقضايا الكبرى "سياسية، اقتصادية ..." و الابتعاد عن كونه مجرد تسلية القارئ إلى ضرورة العمل على تغيير الواقع و المجتمع، هذا " **الالتزام** " ظهر مع **"لينين"**[185] في الربع الأول من القرن العشرين الذي كان يرى أنّ الأدب يجب عليه أن يكون جزءً لا يتجزأ من العمل المنظّم للحزب و الموحّد له (أي العمل على الالتزام بقضايا الشعب و الطبقة العاملة) ومع هذه النزعة الإلتزاميةأصبحت الرواية لتعليم الجماهير لكي تقف موقفًا واضحًا من الواقع ، وهذا ما دفع الكُتّاب إلى التزام القصة بكامل مواصفاتها التقليدية ، وذلك لإعطاء العمل الأدبي بُعدًا

---

[183] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها ، ص 96 .

[184] م. نفسه ، ص 98.

[185] فلاديمير لينين :(1870-1924) ، ثوري روسي ماركسي ، أسس المذهب اللينيني السياسي الذي شعاره: الأرض و الخبز و السلام .

أخلاقيا و فلسفياو بالتالي ايديولوجية من خلال التركيز على إبراز الأحداث وأعمال الشخصيات حتى و إن اختلف أسلوب التعامل مع هذه العناصر الفنية شيئًا ما في الرواية الوجودية أو الاشتراكية عنه في الرواية التقليدية (ق 19) و سُميت هذه الرواية برواية الأطروحة أو(الفكرة) تدعو إلى منهج فلسفي أو سياسي أو منظومة أخلاقية[186].

أمّا الرواية الجديدة فهي ترفض الالتزام بهذا المعنى السابق لأنّ الروائيين الجدد يعتبرون الأدب عاجزًا على مواجهة الحياة ومُقاومة مآسيها ولهذا تحوّلت نحو التزام جديد هو " **التزام الكتابة** " لأنّ هذه الأخيرة هي « الاحتجاج ذاته في الأدب، وأمام المحاولات العديدة لإخضاع الأدب للتزييف تكون الكتابة هي السلطة النقدية التي لا نشك في أنّها قد تغفل قبل كل شيء تلك المحاولات [187] على حدّ تعبير " **جونريكاردو**" ، وأما "**آلانروبغريي** " فعبّر عن ذلك بقوله « لِنُعْط لمسألة الالتزام الدّلالة التي تخصنا أي الوعي الكامل بالمسائل الحالية للغة الخاصة بالكاتب والاقتناع الشديد بأهميتها ، والإرادة القوية لإيجاد حلول تخصُها ومن الداخل بدلاً من أن تكون تلك الدلالة ذات طبيعة سياسية ، وهذه هي الفرصة الوحيدة التي يبقى من خلالها الكاتب فنانًا مُخلصًا قد يؤدي خدمة ما بشكل مبهم وبعيدًا أيضا ، أو قد يخدم بلا شك الثورة بحد ذاتها »[188] فالكتابة أولاً وقبل كل شيء، ومعهم أصبح الشكل هو الذي يحدد المضمون وليس العكس ، لأنّ ما يدهش القارئ عند انتهائه من فعل القراءة هو « ذلك الشكل الذي يتظاهر البعض باحتقاره، والذي لا يمكن للقارئ التعبير عن دلالته بصفة دقيقة دائما، لكن هذا الشكل هو الذي يكون العالم الخاص بالكتاب، إذ يكفي أن يتم تغيير ترتيب الكلمات أو زمن تصريف الأفعال أو الضمائر[189] حتى يفقد الكتاب دلالته ولا يبقى من أسلوب صاحبه أيّ شيء، ممّا يجعل الكتابة وحدها هي التي تتحمل

---

[186] **داود محمد : الرواية الجديدة ، ص 101، 102.**

[187] **م. نفسه ، ص 103.**

[188] **م. نفسه، ص 105،106 .**

[189] **عبد المالك مرتاض يرى رؤية مغايرة حول الضمائر ، يرى أن استبدال (هو، أنا) بالضمير المخاطب(أنت)ربما له بعد جمالي سردي شكلي لكن ليس له بعد دلالي ، وهو هنا يخالف ميشال بيتور في ذهابه الى انّ(انت) أقدر الضمائر على تمثل العالم و الوعي ...(انظر عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية ص167.)**

المسؤولية »[190]أما الأحداث وما يدور في الواقع فيأتي تلقائيًا بعد أن يبدأ الروائي في التعامل مع كتابته فيجد نفسه في خضم المجتمع والتاريخ ، وإنّ فصل المضمون عن الشكل ليعد جريمة في تهديم خصوصية هذا الجنس الأدبي ، لأنّ الرواية هي «تشكيل لمضمون ما ولا يمكنها أن تُعبّر عن دلالة الشيء أو الفعل إلا ضمن تركيب أو صياغة ما»[191]، فلا يجوز التركيز على أحد الطرفين دون الآخر(المضمون/ الشكل) لأنّ الرواية التي سادت في الربع الأول من القرن العشرين (1890-1920) وُصفت بالرداءة لأنها روايات حافظت « على الوصفات العتيقة لرواية القرن التاسع عشر : الوصف، الحوار، التحليل ولم يتم استبدالها وظلت تحتل الصدارة بحيث أنَّهُ فيما وراء الاختلافات في المضمون أو التعارضات الايديولوجية ظلّ الشكل المكرّسلرواية القرن التاسع عشر يهيمن دون أي منازع »[192] ، فإن تغيّر المضمون بين رواية نفسية وأخرى للتسلية وتاريخية ...فإنّ الشكل بقي ثابتا محافظا على شكل الرواية الواقعية، ولم يتجدد إلاّ مع الرواية الجديدة التي أعطت للشكل الفني دلالات جديدة وكثيرة تتعب القارئ وتمتعه في آن ، لأنّ الرواية الجديدة ترسمُ نفسها بنفسها ولا تحتاج قوالب جاهزة تنصبُ فيها فهي «مغامرة للكتابة لا كتابة للمغامرة»[193]و بالتالي على القارئ أن يبحث عن الكيفية التي تمتْ بواسطتها صياغة هذه الدلالات .

و بهذا تكون الرواية الجديدة قدثارتعلى كل القواعد، وتنكّرت لكلّ الأصول ورفضت كلّ القيم و الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت تُوصفُ بالتقليدية فلا الشخصية شخصية ولا الحدث حدث ولا الحيز حيز...ولا اللغة لغة ولا أي شيء ممّا كان متعارفًا عليه في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولاً في تمثل الروائيين الجدد.[194]

---

[190] م. نفسه ، ص 107.
[191] المرجع السابق :ص107.
[192] شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 170.
[193] داود محمد : الرواية الجديدة ، ص108.
[194] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 48.

من خلال ما تقدم نصل إلى نتيجة مفادها أنّ التنظير الروائي بين الرواية التقليدية و الرواية الجديدة قد عرف تغيرا كبيرا ، ف **"لوكاتش"** ربط الرواية بالملحمة و بالصراع الطبقي في المجتمع البرجوازي مُعلنا أنّ روائية الرواية تكمن في الانعكاس أي مدى انعكاس الواقع في الرواية و مدى الغوص إلى جوهر المجتمع و ليس مجرد النقل السطحي للظواهر .

أما **"باختين"** فقد ربط روائية الرواية بالحوارية و تعدد الأصوات و لم يربط الرواية بالمجتمع البرجوازي بل ربطها بالكرنفالية و الضحك الشعبي و الأعياد الشعبية و ما فيها من تحاور الثقافات و اللغات و الأصوات و وجهات النظر...وجعل الملحمة أحد الجذور المكونة للرواية إضافة للجذر الكرنفالي ، فالرواية عنده تأخذ من الأنواع النبيلة و الأنواع المهمشة على السواء في عملية حوارية...

أما **"ايخنباوم"** فقارن الرواية بالقصة ، فالرواية عنده هي شكل تلفيقي يضم مختلف الأنواع الأدبية ، والفرق بينهما هو الفرق بين المركب و البسيط ، بين الشكل غير الصافي و الشكل الصافي ...و يختلفان في البناء ، فالرواية تعتمد الارجاء و الابطاء و هي معادلات ذات مجاهيل مختلفة أمّا القصة فهي معادلة ذات مجهول واحد...

أما التنظير الروائي للرواية الجديدة فجاء بملامح مغايرة للرواية التقليدية حيث هجرت مقولات الشخصية و الأحداث والفضاء وواقعيتهم جميعا و عُوّضت باللاواقع و أصبحت لا تهتم بكتابة المغامرة بل بمغامرة الكتابة ، هذه الأخيرة التي أصبحت تُثير شهية القارىء للبحث عن الكيفية التي تمت بواسطتها صياغة الدلالات ...فثارت على كلّ القواعد و الأصول و الثوابت التقليدية...

رواية الـــواقعية اللغوية كمشروع حداثي :

يقول " **ياوس** " في مقال كتبه في نهاية الستينات المعنون ب " التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" تناول فيه المنطلق الحقيقي لتاريخ المناهج الأدبية و النقدية و وصَل إلى أنّ حقيقة الأدب تتمثل في التطور الذي « تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة »[195] وليس تراكمًا تدريجيا للحقائق والشواهد التي يقررها كلّ جيل من الأجيال المتعاقبة ، لأنّ« النموذج الذي وجّههُ البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن يُنبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسّمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم »[196].

أوردت هذا الكلام للإشارة إلى قضية هامة تتعلق بالمنهج النقدي بالقدر نفسه الذي تتعلق فيه بالأدب؛ فالأدب أيضا يحتاج إلى فترات انقطاع وقطيعة حتى يحدث الفارق والتجدد والانزياح ، وهذا ما وجدناهُ مع نوع جديد من الروايات اتخذت قفزة نوعية في الأسلوب والمضمون (الشكل/ المضمون) خرجت به عن حناجر الكتب النقدية لأنها لا تجيد لها لسانًا [197]، هي نصوص حداثية فيها الكثير من الخصائص الفنية التي لم تحط بها كتب النقد وإلاّ لما كانت حداثية،وهو ما سنتناولهُ بالدراسة تحت تسمية " **روايةالواقعيةاللغوية** " التي شكّلت وجهًا من أوجه التجريب الروائي المغاير لما سبقهُ متخذة اللغة منطلقها وعمودها الفقري الذي به تتأزم وتُمتع وبه تُقلق القارئ والمتلقي وتتركهُ يحاول مرارًا الإمساك بجماليتها وتحديد عتبة ولوج عالمها ، واختيار العنصر الموجّه للدلالة فيها يُمثل تحديًا للقارئ واختبارًا لاستراتيجيته المتبعة في التحليل للوصول به إلى دلالات النص اللا نهائية، وهذا ما أشار إليه **"بارت"** عندما أصبح ما بعد بنيوي من تعدد المفاتيح في يد القارئ لأنّ النصّ« مفتوح يتّجه إلى القارئ في عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعه بين البنية والقراءة وإنّما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة ، لأنّ ممارسة القراءة اسهام في التأليف

[195]فضلصلاح : مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط2 ، 2013 ، ص 117
[196]م. نفسه ، ص 117.
[197] الأحمر فيصل : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص51.

...فالنص يمارس التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب مبيت مثلاللغة لكنَّهُ ليس متمركزا ولا مُغلقا، إنَّهُ لا نهائي ، لا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة ...وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنَّما يتبدّد ازاءها »[198]، هذا ما وصل إليه **"بارت"** في مقاله (من العمل إلى النص) الذي تناول مفهوم النص عام 1971، وبالتالي فالنص بات متحرّرًا تتقاطع فيه أعمال أدبية كثيرة وغير أدبية ويتجاوز الأجناس المتعارف عليها ويناقضها...

هذه هي **" رواية الواقعية اللغوية "** كما يسميها **"صلاح الدين بوجاه"** رواية أحدثت قطعية في البناء والجنس و اللغة والمضمون ، هذه الرواية تكون الكتابة ممارسةفيها رمزية تتعاطى الجماعي (اللغة) من قبل وجدان فردي (الأسلوب) حيث تُعبر اللغة عن راهن المجتمع رؤية وممارسة وفكرًا ويعبّرُ الأسلوب عن طموح هذا المجتمع ممثلاً في أفراد استثنائيين يحلمون ويعبدون الطرق ، فهذا التأمل **" البارتي"** في ثنائية (اللغة والأسلوب) وما ينتج عنه من تأمل في نشأة كلّ حساسية جديدة وكل ميل أدبي كتابي جديد، كل ذلك يدور في أعطاف المجتمع، فالصراع بين الطبقات هو صراع بين أجناس، و التجديد السياسي أو الثورة الصناعية هي تجديد للقوالب ، والتحول من جيل إلى جيل هو الانتصار لمذهب ازاء مذهب وهكذا.[199]

فالأسلوب إذًا هو الميل الفردي الأدبي عن النمط والمثال الشائعين، هو بؤرة التجديد و التفرد... يعبّرعن موقف صاحبه من كلّ التحولات الاجتماعية المعاصرة له أي «كيف لهذه الأدوات اليومية أنْ تتحول بفعل التنظيم اللغوي الشعري والوسائل التقنية إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية و وظائف جمالية وفعالية تمثيلية جديدًة »[200]لأنّ« القيمة الكيفية للبيانات الجمالية التي تؤديها الأعمال الكبرى تسيرُ في خط عكسي لدرجة انتشارها وشيوعها، أيْ أنَّه كلّما ألفنا حيلة فنية أو وسيلة جمالية وتعوّدنا عليها وأصبح تلقيها ميسورًا مفهومًا

---

198 فضلصلاح : مناهج النقد المعاصر ، ص129.

199الأحمر فيصل : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 44

200 فضلصلاح : شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد ، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية ، ط2،1995، ص 177

لدينا كلّما نقصت فعاليتها الجمالية وتقلصت قيمتها الفنية ، بينما توقظ المسالك الجديدة في تنبيه الوعي بالحياة و الشعور باللغة خاصة إذا تجسّدت في أدوات فنية مستحدثة توقظُ لدينا بالمفاجأة المدهشة والتحدي الواضح في فك مغاليقها قدرتنا على الاستقبال وكفاءتنا في الفهم ممّا تُتيحُه من لـذّة اكتشاف الجديد ومحاولة فضَه »[201] وهذه مهمة القارئ والناقد اللذين يتعاملان مع النصوص الجديدة... فإنْ انطلقنا من الرواية ستكون الرواية العُظمى هي التي تمثل « كشوفًا جمالية تخطو بالجنس الأدبي إلى مجالات مبتكرة هي وحدها التي تمثل فترات ازدهاره و توهُجه »[202] .

و رواية الواقعية اللغوية والمدونات التي اخترناها للدراسة لا تكتفي بكسر المألوف من جانب المضمون فقط ، بل الشكل أيضا وخاصة في تعاملها مع " اللغة " و " الكتابة " وكيف غيّرت طريقة البناء، وتغيّرت معها طريقة القراءة و التأويل حين حدّدت وسائلها وكيفياتها بمنطق شعري جمالي جديد.

تجدر الاشارة هنا إلى أنّ مصطلح " **الواقعيةاللغوية** "[203] ورد في كتاب " **فيليبدوفور**" (فكر اللغة الروائي) الذي حاول الالمام بكل جوانب اللغة في رواية القرن التاسع عشر " بلزاك، هوجر، فلوبير، زولا، ستاندال..." وكيف تغيّرت اللغة عند هؤلاء الروائيين مقارنةبلغة القرون السابقة لها، وكيف تنازلت اللغة الفرنسية عن مكانتها العاجية مثلما تنازل الملك عن عرشه بعد الثورة الفرنسية (1789) ، وكيف دخلت لغة الفلاح و الخضار... إلى لغة الرواية مشيرًا إلى الحوار، ولهجة الجسد وتعدد اللغات وغيرها من النقاط ذات الصلة بفكر اللغة الروائي.

---

[201] **المرجع السابق : ص 178، 179.**
[202] **م. نفسه ، ص 179.**
[203] **دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي .**

و من ذلك ما قام به " **بلزاك** " في **الكوميديا الانسانية**[204]التي حاول الجمع فيها بين مختلف اللغات ، فأسلوبه هو أسلوب انتقائي يتخذ شكل برج بابل خليطٌ من الكلام الميت والكلام الفارغ والكلام النشيط، يجمع بين هذه الخطابات المختلفة ويوحّدُها في الكتابة على شكل لغة بانورامية ذات نظرة شاملة للأمور، وهذه العملية ليست لأجل الجمع بين هذه اللغات والخطابات فقط ، بل ليبيّن بشكل واضح نسبية اللغات لأنّها تسمعُنا تنافر الأصوات - أصوات المجتمع – والوحدة المفقودة، فما من وحدة ممكنة في النبرة بعد اليوم كما كانت شائعة في العصر الكلاسيكي، فبلزاك يرفض مقولة اكتمال اللغات واقفالها فهذه اللغة المركبة تطرح تساؤلات حول التصورات والمفاهيم وتُشدّد على عدم اكتمالها كما تشير هذه اللغة المركبة إلى الغيرية أي الاعتراف بالآخر وخطابه [205] وبهذا تسقط مقولة " **كوندياك**" التي ترى أنّ " الكلام السليم يعني التفكير السليم ".[206]

و بهذا يكون مصطلح " **الواقعيةاللغوية** " عند " **فيليبدوفور** " تعبيرًا عن الروايات التي يكون تنوع اللغات موضوعًا لها ، وهذا استنادًا إلى قول "**غوستافلانسون**"الذي اعتبر أنّ رواية " **فرانسيون** " لـ : "**شارلسوريل**" أنها " أولى رواياتنا الواقعية " وهذا على اعتبار أنّ هذه الرواية قد جمعت كلام العامة بكلام النخبة، وكلام الفلاحين و النبلاء و البرجوازين ... وعبّر " **شارلسوريل** " عن ذلك بقوله « أعرف تمامًا أنّه يمكن أنْ نجد في كتابي اللغة الفرنسية بكليتها وأنّي لم أنس الكلمات التي يستخدمها العامة، وهذا أمرٌ لا نراه في كل مكان، لأنّنا لا نستطيع في الكتب الجدية أن نستمتع بحرية في هذا العمل علمًا أنّ الأشياء المنحطة أكثر متعة في أغلب الأحيان من الأشياء النبيلة »[207] فالرواية الواقعية عندهما " **سوريل**"، و "**غوستافلانسون**"؛ هي الرواية التي تنقل كلام الشخصيات المختلفة بتنوعها وتباينها و طبقاتها مما يحقّق المتعةوالحرية لدى القارئ والسّامع

---

[204]الكوميديا الانسانية : الكوميديا البشرية هو العنوان الجامع لأعمال أونوري دي بلزاك، وهي تحوي ما يناهز المائة عمل بين روايات وقصص طويلة وأخرى قصيرة نسبيا، موضوعها كلها نماذج بشرية من الواقع الحديث الذي عايشه الكاتب، فكان شاهدا عليه.

[205]دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي، ص 234، 235.

[206] م. نفسه ،ص 136.

[207].م. نفسه ، ص 167-168

التي تقل وتتضاءل في الأعمال الجدية الكلاسيكية النبيلة التي تتبنى لغة واحدة بعيدة عن الواقع وتقلباته وتلغي من اهتماماتها تعدد الأصوات و اللغات فكانت لغة الأدب – في العصر الكلاسيكي- تمُرّ بغربال الاستعمال السليم ولا مجال للمناورة في كتابة الكلام، حيث كلّما اقترب كلام الشخصيات من لغة الكاتب كانت الرواية قد اقتربت من الطابع النبيل والاستعمال السليم و تتجاهل كلام الفلاحين و الخدم[208]، فالرواية الكلاسيكية وبسبب اهتمامها بالاستعمال السليم يكون الدال فيها مقتصرًا على وظيفة واحدة هي تسليم المدلول الذي لا يختلف حوله اثنان بل يوافق الاستعمال الشائع للمجتمع الراقي النبيل الذي يتبنى (وحدة اللغة)، ومع رواية فقه اللغة للقرن التاسع عشر – كما يسميها دوفور- نجد أنّ وحدة اللغة[209]قد هُجرت وأصبحنا أمام نص متقطع النبرات تبعًا لمختلف الطباع و الانفعالات، وصار الرجل ذو الأصل النبيل قادرًا على التفوُه ببعض الشتائم تحت تأثير الغضب بدل النطق بكلمات متعالية[210]، وهذا ما ترجمته رواية " **ديدرودونيس** " **"ابنالأخ** " حيث جمعت بين لغتين متناقضتين تمامًا، حيث نجد لغة النبلاء وبجوارها لغة سوق الخضار تتجمعان وتلتقيان في لغة ابن الأخ، حيث تمتزج هذه الأساليب مع بعضها فتارة يستخدم صوت الحكمة وتارة صوت فقدان العقل حسبما يريد الحوار مصورًا تعدّد الأصوات في اللغة[211]، فذلك العقد الذي كان بين الكاتب و القارئ في الرواية الكلاسيكية بدأ يتكسّر ويتحلل بمنح كلّ شخصية صوتها المعبّر عنها و الذي لا يُنتظر منه الموافقة والسير وفق النمط السائد، بل ننتظر منه تعدّدًا وتنوعًا ، وهذه النظرة لها جذور تعود إلى القرن

---

[208] ومن ذلك رواية أميرة كليف " La princesse de cleves التي تجاهلت تمامًا كلام الفلاحين و الخدم وغيرهم بل كانت لها لغة جديرة بالاحترام، رغم كونها رواية للتسلية حيث اقتربت لغتها من الاستعمال السليم ومن ذلك : حين استعلم (دونومور)،(de nemours) التائه في الغابة عن طريقه للعودة : قالت الرواية " حين استعلم عن الطريق الذي يجب أن يتبعه للعودة علم أنّه كان قريبًا من كولومبير" فلم تذكر الرواية كلام الفلاح أو حارس الغابة الذي ساعده على العودة بل تجاهلته. (انظر: دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي ص 169)

[209]"وحدة اللغة : لا تعني تشابها بل تختلف باختلاف النبرة ، حيث دعا"بوالو"إلى تنويعات في النبرة تتفق مع مشاعر الشخصيات، فالغضب متعجرف ويريد كلمات متعالية والحزن نشرحه بألفاظ أقل تكبُرًا ، وهذا الرأي مصدرُه " هوراشيوس " الذي شدّد على الناحية الاجتماعية والجغرافية للشخصيات فيحذر من أن يتكلم عجوز مثل شاب ...وربط (بوالو) الانفعالات بالأجناس، فالغضب في حوار ما حتى لوكان روائيًا يستلزم لغة المأساة، ويرى – دوفور فيليب – أنّ رغم هذا الاختلاف في الانفعالات إلاّ أن الرواية الكلاسيكية تبقى خاضعة للغة النبيلة والاستعمال السليم(انظر: دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي ص170-17).

[210] دوفور دوفور : فكر اللغة الروائي ، ص 173.

[211]م. نفسه ، ص 174.

"**18**" مع **الروايةالتراسلية** هذا الجنس الروائي الذي أثار الحساسية « ازاء تنوع اللغات حينما جعل الكتابة قريبة من الكلام و ألغى صوت الكاتب و – دعانا – إلى سماع صوت كل واحد في خصوصياته،... لم تعد الأصوات تقيّم تبعًا للغة مرجعية بل صارت تُدوي لنفسها في اختلافها ».[212]

ورث روائيو القرن التاسع عشر هذا الهم الواقعي – الواقعية اللغوية – وسيكون الكاتب متعدد اللغات في لغته ومتعدد الأصوات في حواراته، وليس على الشخصية الكلام على طريقة الراوي بل على اللغة أن تحمل انتماءً تاريخيا واجتماعيا وايديولوجيا – أما التجانس اللغوي الذي كان محبوبًا في الماضي فقد صار مؤشرًا على الضعف ، وهذا جسّد مبدأ في الشعرية الواقعية للرواية، وكما يقول " **فلوبير** " على كل شخصية أن تحمل لغتها، ويعتبر " **والترسكوت**" من الذين أدخلوا كل اللغات إلى الرواية[213] وهذا سبب تميّزه.

من بين القضايا التي عمل على ارسائها روائيو القرن التاسع عشر هو " **الشفهية** " وكيف تمّ الاهتمام بها تدريجيًا مع " بلزاك و فلوبير، وزولا ..." التي باتت من مبادئ الشعرية المعاصرة (ق 20/19) التي تشدد دائما على ابتكار أسلوب ملون بالشفهية لكنّ هذا النوع من الواقعية ما هو إلاّ عودة إلى التقليد الكلاسيكي"**موليير**" الذي كان ينقل طريقة الكلام العرجاء لأهداف هزلية ، مثل : اللكنة " الراء المردّدة" واللهجة العامية " الشعبية " وغيرها ...لكن " **فلوبير** " يُحذر الروائيين من الأسلوب الملون بالشفهية وظهوره بشكل صارخ في الأعمال الروائية، وهذا ما فعله " **زولا** " في **الحانة المريبة**، أين صارت اللغة تشير إلى ذاتها فحدَّر من السقوط في ارستقراطية المواضيع وتكلّف الكلمات، كما كان أيام المأساة الكلاسيكية، وقال بأنّنا سنجد أنّ التعابير السوقية ذات أثر أسلوبي جيد مثلما كانوا في السابق يحملون الأسلوب بكلمات مختارة، انقلبت البلاغة ولكنّها لا تزال بلاغة [214] حسب " **فلوبير**" الذي لجأ للأسلوب غير المباشر للتهرب من

---

[212] **المرجع السابق : ص 174.**
[213] **م. نفسه ، ص 178-175.**
[214] **م. نفسه ، ص 180 – 185.**

ركاكة العامية ، وما نجده في رواية " **بوفاريوبيكوشيه** " من لهجة فلاحية عند فكتور وفيكتورين وهما يتعلمان قواعد النحو ، فهو شيء ظرفي فقط وليس طابعًا عامًا على الرواية، لأنَّ مبدأ "**فلوبير**" هو ليس تشريح هذه اللغات و اللهجات العامية الشعبية، بل أن يقبض على ذهنية، فليست العاهات اللغوية هي التي تهمه بل هو تعبير عن واقع عند فئة ومجتمع بأكمله[215].

ف"**فيليبدوفور**" في هذا الكتاب " **فكراللغة الروائي** " يحاول مقاربة اللغة والطريقة التي تمثلت بها في روايات القرن التاسع عشر وكيف تأثرت بثورة (**1789**) في فرنسا مما جعلهُ يطلق " رواية **فقهاللغة** " كمصطلح على روايات القرن التاسع عشر الذي فقدت فيه اللغة بديهيتها، فهذه الرواية تمثل المواجهة التي قامت بين اللغات الاجتماعية والتي تحاول القبض على التاريخ ورسم خطوط الواقع، فهي تعمل على جعل هذه اللغات ترنُ كما لو أنَّها مصانع للحقيقة وتطرح التساؤلات حول ادّعاءاتها في قول الحق حينما تضعها ببساطة جنبا إلى جنب، ويكون الروائيُ ملتزمًا أيضا في معركة اللغات هذه وأسلوبه مشارك فيها. أجبرت الرواية بوصفها مساحة ديمقراطية كلّ الخطابات على التحاور، فرواية فقه اللغة هي رواية شك لأنّها تشك في الكلمات ودلالاتها، أين فقدت الكلمات وجهها المألوف ومصداقيتها وتختلف من شخص لآخر،فالكتابة تناضل ضد البديهيات وضدّ كلمات التعرّف وتُشير الرواية إلى الهامش الهش الذي يفصل قناعات اللامفكربه حيث تتهجّن الحقيقة لتصبح ايديولوجيا، " فزولا" مثلا في روايته " الحانة المريبة " قدّم اللغات الاجتماعية المختلفة وركّز على لاوعي اللغات السياسي[216]، وكل هذا يدل على « فرادة الفكرة المعاشة التي ترى عدم القدرة على فصل الأنا والتاريخ عن هذه الكلمات المعبرة عنها بهذه الجودة أو تلك »[217]، فاللغة هي «التاريخ السائر ، والكاتب فَهم الآن أنَه لا يمكنه أن يُعبّر عن نفسه بلغة "**راسين**" ولن يكون بوسعه أنْ يرث حالة من اللغة و لا أصولاً

---

[215] دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي، ص .188.
[216] م. نفسه ،ص 33 - 40
[217] م. نفسه ، ص 33 .

للجمال، لقد سُحبت أدائه من بين يديه وعليه أن يستولي مجدّدًا على كلماته ... وحين ينتقل التاريخ تكون الرغبة في التكرار عارية من المعنى »[218] هذا الهم اللغوي وما باتت اللغة تعيشه استمرّ إلى القرن العشرين ولكن بصورة أكثر عمقًا و تفرُّدًا، لأنّ تعدد اللغات الاجتماعية واللهجات التي سادت القرن التاسع عشر كانت تمثل حلقة من بين حلقات أخرى قارة و ثابتة تُشكل مع بعضها الوجود الروائي من شخصيات، وعقدة، وفضاء بل أكثر من ذلك كان الموضوع والقدرة على محاكاة الواقع ومدى تمثله في الروايات هو الهدف الأسمى للروايات التي لقبت بالواقعية والذهنية (رواية الوعي) أما اللغة فكانت لا تزال ذات دور محتشم لا تتعدى وظيفة التوصيل و التعبير عن هذه المواضيع.

و مع تيار الحداثة الداعي باستمرار الى الجديد و ترك المألوف وتجاوزه خُلخلت هذه الحلقات وتغيّرت معها الأهمية (أهمية كل حلقة) فزُحزحت مكانة الشخصيات و الأحداث و الفضاء إلى الخلف وتُرك مكان الريادة والسيادة للغة أين « يتكاثرُ دور اللغة فيها ويعظُم إلى درجة أنّها تصبح هي العمود الفقري للرواية، فاللغة تتجاوز الايحاء وتتجاوز الوظيفة المرجعية المباشرة »[219] وتأخذ لنفسها أدوارًا مختلفة وعميقة تتجاوز بها روايات القرن التاسع عشر التي تراوحت بين الروايات الذهنية والروايات الواقعية ، فانطلاقًا من النشاط اللغوي الذي أسّس له " **دي سوسير**" وعمله على العلامة اللغوية وعلاقة الدال بالمدلول ثم الاتجاه السميولوجي الذي ذهب أبعد من ذلك مع "**بارت**" الذي درس العلامة بصفة عامة أو علم العلامات، وما فتحهُ هذا العلم من تعداد للدلالات ، ثم اشراك القارئ في العملية الابداعية كل هذا كان يخدم الكتابة وانفتاحها على العوالم المختلفة، فجاءت رواية **الواقعية اللغوية** وتحت تأثير التيارات الحداثية لتكسر أفق التوقعات وتشكك في كلّ المسلّمات و تُرهق القارئ و تُتعبه بلذة لا يحسها إلاّ إذا أتقن عملية الدخول إلى النص من المفتاح و العتبة المناسبة لولوج عوالمه المكشوفة وغير المكشوفة - النص **الظاهر/** نص **المولد** -فاحتوت هذه الرواية

[218] **المرجع السابق : ص 20 – 21**

[219] **الأحمر فيصل : في مقاربة الواقعية اللغوية ، مجلةالنص و الناص ، جامعة جيجل العدد8 "2008" ص288.**

الجديدة بالرؤية الجديدة للغة على خصائص الروايات الذهنية و الروايات الواقعية و تجاوزتهما معًا « نحو عمق استقراء لغة وفكر وبالتالي ثقافة بأكملها »[220] وذلك عبر النشاط اللغوي الذي نصّب نفسهُ مالكًا جديدًا لشعرية الرواية فإذا كان " **شكلوفيسكي** " وهو أحد الشكلانيين الروس قد جعل الرواية هي التي تقوم على حافز – غالبًا – ما يكون بشكل دائري يسمح للحدث ولكل عناصر الرواية بالذهاب والمجيء مرارً للإلمام بجوانب حياة ما أو تجربة معينة[221] فإنّ رواية الواقعية اللغوية قد اتخذت حافزًا آخر هو " **اللغةوتشكلاتها** " حيث تعددت أدوارها و تنوّعت وبها تتقدم الرواية للأمام والخلف في حركة زئبقية تمتد من النص إلى القارئ في حركة ترتد في كل الاتجاهات لخلق الأثر الجميلوالمرهق لصاحب الجلالة الجديد[222] (القارئ) ، فهذا النمط من الروايات « يتخذ اللغة ذريعة وموتيفًا، الحدث و الزمان والمكان مجرّد محطات شاحبة والشخصيات أيضًا... و المعوّلُ عليه هو سبر الكاتب لأعماق لغة الرواية، تتحرك الرواية لحركة اللغة فتتنامى وتتأزم بها و لها، ...ولا واقَع يرجع إليه إلاّ واقع الحدث اللغوي »[223] بكلّ ذبذباته وهواتفه وطموحه المشبع بالتراث والعصرنة، الهوية و الثقافة، كيان كاملٌ يريدُ الافصاح عن نفسه، فبدأ يتشكل في صيغ وجمل ونصوص حداثية ترفض الثابت وتطمح إلى التفنن « في خلق عوالم رمزية تتحرك في اطارها وتتفلسف في تشكيل تحديات من أنواع شتى يتقدّم النص معها طورًا بعد طور»[224] ولا يتأتى لها ذلك إلاّ من باب الاشتغال اللغوي، هذا الأخير الذي يُبرهن على طاقات هائلة كامنة فيه استطاعت أن تُزيح باقي عناصر الرواية التقليدية إلى الخلف ليحتل مكان السيادة عليها وربّما هذا الاشتغال على الأداء اللغوي و ما يصاحبهُ من تفنن من لدن الروائيين الحداثيين وهم يتعاملون مع تيماتهم يعودُ إلى الشكلانيين الروس وبالتحديد " **فلاديميربروب** " وهو يدرس

---

[220] بوجاهصلاح الدين : النخاس، دار سيراس للنشر، تونس، 1995، ص 133.
[221]تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ص 123 – 124.
[222]استعرت هذا المصطلح للمرة الثانية من الناقد (فيصل الأحمر)
[223]الأحمر فيصل : في مقاربة الواقعية اللغوية،مجلة النص والناص ، ص 288 .
[224] الأحمر فيصل : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص 222 .

الحكايات الخرافية (مورفولوجيا الخرافة)[225] الذي جعل مركز اهتمامه منصبًا على وظيفتين أساسيتين يراهما الأساس المميز للحكاية وهما : الوظيفة **المحفَّزة** والوظيفة **العكسية** وخاصة الوظيفة **العكسية** لما تحققه من ابطاء في السرد عن طريق «الاتجاه في حركات جانبية تضفي على الحوادث بعض التعقيد أو التركيب »[226] عن طريق الوصف المتعدد الذي« يكشف فيه الأدب عن نفسه»[227] عندما يفتح المجال للّغة لخلق عوالم جمالية تنأى عن الواقع القريب وتسبح في فضاءات المجاز والأسطورة و الرمز ...

رواية الواقعية اللغوية هي الرواية التي اتخذت من الهاجس اللغوي واقعًا تنطلق منه وتسبح فيه ، وتتشكل ضمنه في حوارية جميلة بين مختلف الأساليب والكلمات التي تتفاعل فيما بينها ومع بعضها البعض مُشكلة لنا هذا النص الروائي فهي رواية لا ترتكز على الموضوعات فقط مثلما فعلت الروايات التقليدية في القرن التاسع عشر وقبله بل جعلت مركز اهتمامها مكون قديم حديث هو **اللغة**«ولا يجوز وصفها –لغة الرواية – في مستوى واحد، إنَّها نظام مستويات متقاطعة ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد ولكن يوجد في الوقت نفسه مركز لغوي »[228] تدور حولهُ وفيه ، وهذا يعود إلى كون « المعاني متاحة قد نفقت سُوقها فتبرّجت تقع لدى قدمي أوّل مراود ، بيد أنّ كمياء الكلمة تلبث دومًا وقفا على مُريدي حلقات الذّكر الكلمي المنصبين عبر دلاء اللغة عشقا فناءً في مصب حضارة لاتزال إمكانات فتوحها تُورق مؤذنة بخلود اخصاب »[229] اخصاب الكلمة يتطور ويتجدد عبر كل زمن وتاريخ مما يعني أنّ اللغة تكتسب معاني جديدة ثرية ثراءً منقطع النظير لما تزخر به من تراكمات مختلفة المشارب

---

[225] حدد (فلادمير بروب) وهو يدرس الحكاية الخرافية الوظائف في 31 وظيفة، وهذه الوظائف يختلف عددها من حكاية لأخرى، فقد يصل عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر، هذه الوظائف يراها (بروب) هي المميزة للخطاب السردي، والحكاية الخرافية على وجه التحديد، فلا يجب البحث على مستوى الشخصيات بل على مستوى الوظائف أي وظائف هذه الشخصيات (أنظر : بن كراد سعيد ، مدخل إلى السميائية السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط2، 2003، ص 11، 12)

[226] محمود خليل ابراهيم : النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة ، الأردن،د.ط. 2002، ص91.

[227] بوثويلو خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد ابو احمد ، مكتبة غريب،د.ط.د.س. ص 282

[228] فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، الكويت ،د.ط.، 1992 ، ص 272 .

[229] بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية، ص 129 .

والألوان و العصور ، فكل « علامة لغوية تثير حيزًا خاصًا بها يحملُ هالة من المعاني الحافة و الفويرقات الصغرى والكبرى »[230] التي ضمنتها لها كل تلك الحضارات المتعاقبة والثقافات المترددة عليها ...

ونحن إذ نركز على **الهاجساللغوي** وأساسيته لا يعني أننا نريدُ الكلمات المتوهجة فقط التي إنْ تأخذ « دور البطولة من بقية العناصر – السردية – واستقلت بشعريتها عن شبكة العلاقات السردية أخذ العمل الروائي يميلُ إلى اتجاه الغنائية ويصبح شعريا بالمعنى المحدود للكلمة »[231] كما يذهب إلى ذلك " **صلاح فضل** "، بل نريد الكلمة التي تتظافرُ مع عناصر السرد الأخرىوإن أُزيحت إلى الخلف فلا غنى لها عنها لتصور « واقعًا لغويًا محضا هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق هذه التي تسكننا ألمًا جميلاً ونسغًا حلالاً يروي كرمة غدنا غوصًا في تربة ماضينا »[232] مشبعة بالهاجس ، بالماضي و الحاضر والمستقبل ، بين الذاكرة والحلم دون أن تمتنع عن « تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي قديمه وحديثه إثارة لقضايا عدّة قد شغلت وتشغل هواجس أمة بأكملها ...– كما تصور – واقعًا روائيًا داخليا صرفًا»[233]، فرواية الواقعية اللغوية اختارت واقعًا جديدًا هو الواقع اللغوي، أما الواقع الخارجي (المرجع) فهو موجود فيهما بقدر ما تُعدُ « الواقعية الفعلية هجرًا لا رجوع فيه لكلّ ضروب المثالية و ولوجًا لحقبة من حقب المادية الواعية في تعاملها مع المادة"**اللغوية**"من حيث هي حضور يحيلُ على ذاته أساسًا»[234] فرواية الواقعية اللغوية هي الرواية التي تلعب على حبل أساسي و ورقة رابحة هي اللغة وشعريتها المشبعة بعبق الماضي وأفق المستقبل وما يدور في الحاضر، حيث يتكاثف النشاط اللغوي إلى درجة تختفي معه ملامح هذا الحاضر فهي التي فتحت المجال أمام الروائيين المحبين للتجريب للخروج من العباءات الكلاسيكية الُجامدة نحو « امكان بناء ما اندكّ و رتق ما

---

[230] المرجع السابق : 132.
[231]صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 270- 271.
[232]صلاح الدين بوجاه : مقالة في الروائية ، ص 131
[233]م. نفسه ، ص 131.
[234]م. نفسه ، ص 131.

ترهّل»[235] لأنّ الرواية هي فن التجريب على حد قول " **بوجاه"** هذا التجريب « يُسهُم في بلورة أشكال جديدة تُغني الرواية وتضيف إليها الكثير...فكل نص روائي جديد يستند إلى رؤية جديدة يبلور ملامحها ويتوق من خلالها إلى التكّمن من بلورة عالم جديد يجمع بين الفني والدلالي ... فالتجديد ليس مرغوبا فيه في ذاته إنّما هو باب من أبواب الاضافة التي يبحث عنها الكاتب و القارئ معًا »[236] بتظافر جهودهما معًا لإعادة خلق النص الروائي خلقا جديدًا وهذا لا يتأتى مع رواية الواقعية اللغوية بدون التشبع بالهاجس اللغوي ماض وحاضرًا ومستقبلاً...فما عادت اللغة أداةً بل صارت روحًا وذاكرة وحُلمًا إذْ بها وفيها يكون النص ، اللغةُ واقعُهُ ...

[235] **م. نفسه ، ص 130.**

[236] **عمار عويني : الكاتب التونسي صلاح الدين بوجاه : التجريب فتح لعالم روائي جديد ، أنظر www.alquds.co.uk. 2017/11/20.**

الفصل الثاني:

مشروع رواية الواقعية اللغوية في الجـــزائـر

1- من واقع الحدث الى واقع اللغة.

2-اشكاليات التجنيس: أ- بين الشعر و الرواية.

ب- بين الرواية و باقي الأجناس.

3-التجربة الجزائرية و الإشكاليات اللغوية.

رواية الواقعية اللغويةأو كما يسميها **"بوجاه"** أيضا " الرواية اللغوية " ونحن نفضل التسمية الأولى لأننا نريدُ أن نشير إلى تغير مفهومين شائعين وهما "الواقع، واللغة ".

الواقع الذي لا يعني الانعكاس كما وجدناهُ عند " **لوكاتش** " والواقعين الكبار (بلزاك، زولا ..) بل واقع جديد هو الواقع اللغوي .

واللغة هذا المفهوم الثاني أيضَا تغيرت دلالته، فبعد أن كانت أداةً و وسيلةً للتوصيل أصبحت غاية و واقعًا .

ونستبعد تسمية (الرواية اللغوية) تجنبًا للتشابه والاختلاط بين كون اللغة واقعًا وبين كون اللغة المقصودة هي اللغة المتوهجة الغنائية والتي إذا أخذت دور البطولة من عناصر السرد الأخرى كانت رواية **غنائية** بالمعنى المحدود للكلمة على حدَ تعبير **"صلاحفضل"**و هذا ما رأيناه سابقًا، فاللغة التي ترُومُها رواية الواقعية اللغوية هي اللغة الهاجس المحمّل بالماضي وعبقه والمنفتح على المستقبل وآفاقه ، هي اللغة التي بها و معها يتأزم النص وينفرج ، هي اللغة التي تصوغُ السّرد وتدفعه للأمام وللوراء ، هي اللغة التي نخرج بها بعد قراءتنا للرواية تملأ صدورنا نشوةً وعقولنا تساؤلاً، فندرك أنّ **اللغة** هي التي كانت تتكلم وتتشكل مع تنامي النص ، وتُشكّل ما سيبقى في ذهن القارئ من نصوص... فرواية الواقعية اللغوية «عمل**باللغة** قبل كلّ شيء »[237]

وجدنا سابقًا أنّ هذه الرواية لها أصول تعود إلى بدايات القرن العشرين مع انتشار دراسات " **ديسوسير**" للغة وتفريقه وتمييزه بين اللسان واللغة ، حيث يعدُ اللسانُ « بمنزلة النبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين اللغويين في مجتمع من المجتمعات أو لدى أمة تجمعها من ضمن ما يجمعُها لغة واحدة كالأمة العربية ثم إنّ كلّ واحد من الذين يمتحون من تلك العين المشتركة يتصّرف في الماء

[237] **مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 109.**

الممتُوح أو المسقي، فمنهم من يُبردهُ ليشربهُ، ومنهم من يتخذُهُ لغسل الملابس ...أي أنّ كلّ امرئ يحاول أن يكيّف ذلك الماء على طريقته الخاصة، ذلك الماءُ الذي كان في الأصل مشتركًا بين جميع النَّاس وينبُع من عين واحدة ، يظلُ ماءً في أصله ولكنّه يستحيل إلى حالات خاصة بفضل الطرائق التي أدخلت عليه قبل الارتفاق به في الحياة اليومية أو اتخاذه شرابًا مريئًا »[238] فكأننا ازاء تقابل بين الأصل والفرع / المشترك و الفردي / العام والخاص/ القاعدة ،المثال والذوق الأسلوب (أي الاستعمال الفردي لهذا المعطى الجماعي) وما يمتاز به من فردية وحداثة وانزياح وانحراف ...

فجاءت الأسلوبية التي أولت كلّ اهتمامها للأسلوب (العلامة الفارقة) وهي تنطلق في دراسة النص الأدبي في ذاته وليس سياقهُ وحياة صاحبه وسيرته بل العمل الأدبي في ذاته فظهر **علم الأسلوب الذي يدرس الشكل اللغوي**و**علم الأسلوب الأدبي**[239]**الذي يدرس المحتوى** ، وكلا العلمين الأسلوبيين يستعيران مفاهيمهما من علم اللغة الحديث[240] وهذا انعكاسًا لإدراك الباحثين بأنّ اللغة « هي مادة الأديب ... أنّ كلّ عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة تمامًا كما أنّ التمثال المنحوت يوصف بأنّه كتلة من المرمر شُطفت بعض جوانبها»[241]

ولا أريد الخوض هنا في القضية النقدية المتعلقة بعلاقة اللغة بالأدب وعلاقة اللغة بالمجالات الأخرى التي تستعملها كذلك، بل أوردتُ هذا القول للإشارة إلى أنّ مع الأسلوبيين في الدراسات الحديثة أُولي الاهتمام للجانب اللغوي وتفرُده و الذي كان مغيّبا سابقًا، ويرى " **فريمان** " وهو أحد الأسلوبيين بأنّه إذا كانت السمة المميزة للغة الأدبية في نظر " **موكاروفسكي** " هي الطليعية أو الريادة التي تقابلها صفة التكرار الآلي ، فإنّ هذا الأخير –**فريمان**– يصرّح بأنّ وظيفة هذه اللغة تتحقق

---

[238] المرجع السابق : ص 94

[239] علم الأسلوب الأدبي = نظرية الأدب =النقد الجديد = علم السميوتيك الأدبي (أنظر:راضي عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد الأدبي ، ص 479)

[240]راضي عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد العربي ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة مكتبة الخانجي مصر ، د.ط. ، 1980 ، ص 479

[241] وارين أوستن ، ويليك رونيه : نظرية الأدب ، ص 223 .

عن طريق الحد الأقصى من هذه الطليعية أو الريادة، إذا كانت آلية التكرار من شأنها أن تشيع النظام فإنّ**الطليعة** تعني انتهاك هذا النظام وتحقق طليعية اللغة الشعرية حدًا أقصى من القوة إلى حدٍ تزيح معهُ مهمة التوصيل التي هي مهمة اللغة العادية إلى الوراء بحُكم كون التعبير مُرادًا أو مستخدمًا لذاته وليس من أجل مهمة التوصيل[242]، وبهذا خرجت اللغة عن كونها مجرد أداة لتصبح حاملة لدلالات جديدة لا متناهية ... لا تقتصر على كون هذه الطليعة أو الريادة « زينة لغوية، بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة ببنية لغتها المجازية »[243] التي جعلت الأسطورية منطلقها هو مجازية اللغة، وليس منطلقها غرائبية الوقائع كما كنا نرى ذلك عند اليونانو ميثولوجياتهم .

و **روايةالواقعيةاللغوية** لن تخرج عن هذا الإطار اللغوي الطليعي الذي يعتبر خروجًا عن الثوابت والتقاليد الروائية الموروثة ، لكنّ هذا الكلام ليس معناه أن تكون كُلّ الرواية طليعية رائدة، بل يحذّر **"شابمان"** من المبالغة في استخدام العناصر المنحرفة وكذلك فعل **" موكاروفسكي "** وإن كان الأول يعود بالسبب إلى مراعاة قدرة المتلقين على تفهُم الأدب فإنّ الثاني يرجع السبب إلى ضرورة وجود عناصر متداولة نقيس عليها العناصر الجديدة .[244]

لعلّ هذا ما يشير إليه **" بولفاليري "** وهو يتكلم عن الشعر الخالص حيث يُقرُ حقيقة تتعلق بوجود الشعر الخالص الذي لن يتحقق دون الارتباط بانحراف الكلمات (أي الخاصية الشعرية) فيقول « لا يوجد الشّعر إلاّ إذا أظهرت الكلمات انحرافًا ما عن الطريقة المباشرة غير الحسّاسة في التعبير عن الفكر وعندما تُمثل هذه الانحرافات عالمًا من العلاقات يختلف عن هذا العالم العملي عندئذ يستطيع الشاعرُ أن يُمسك بشذرات من هذا العالم الفطري المجسّد النبيل ينميها ويحوّلُها إلى شعر بقدر ما تنتج من أثر فني، والإنسان الذي يريدُ أن يكتب شعرًا خالصًا عليه أن يُركز أعماله على هذه اللحظات الشعرية الفائقة، فمشكلة

[242] راضي عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد العربي، ص 485
[243] بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية ، ص 24
[244] المرجع السابق : ص 486.

الشعر هي هذه، إذا استطاع الكاتب بعمله المنظوم أو المنثور أن يعطي انطباعا بنظام كامل من العلاقات المتبادلة بين أفكاره وصوره من ناحية وأدواته التعبيرية من ناحية أخرى فقد نجح في أدائه »[245] لكنّ هذا لا يعني أن يكون كُلُ النص شعريا منحرفًا، بل يذهب " **فاليري** " إلى أنْ يُؤكد ما ذهب إليه **"موكاروفسكي/وشابمان"** بأنّ النص يتراوح بين العناصر غير الشعرية ويستحيل أن يكون شعريا خالصًا كُلّيةً وإنَّما مؤلف من شذرات من الشعر الخالص متضمنة في جوهر الخطاب[246]، ولعلّ كلمة (**شذرات**) تدل على التوزع والتفرق والانتشار عبر الخطاب وليس الخطابُ كُلُهُ ،ولكنَّهُ- أي **فاليري** - يؤكد على قضية هامة أخرى (بالإضافة إلى الانحراف) تتعلق بالشعر الخالص وهي عملية التركيب وهو ما أشار إليه في قوله : "نظام كامل من العلاقات المتبادلة بين أفكاره وصوره من ناحية وأدواته التعبيرية من ناحية أخرى " يُسلمُنا هذا الكلام إلى دارس آخر هو " **ميشالبيتور** " الذي يرى « أنّ الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها »[247]الذي يتراوح بين المقاطع الشعرية والمقاطع غير الشعرية والارتباط بينهما، فروائية الرواية من هذا المنطلق لا يتحقق بالواحد فقط (المقاطع الشعرية) بل بالمجموع (شعرية + غير شعرية) فإذا فصلت عن هذا المجموع صارت بلا قيمة فنية - وهذا يرجعنا إلى نظرية النظم[248] الجرجانية - وترتبط كذلك بالأسلوب « أي بالضبط ما يسمح بالتعرف على الكاتب وتمييزه عن غيره ... والأسلوب لا يقوم بالطريقة التي تختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجُمل والمقاطع والفصول وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية يمكن وجود أسلوب ؟ أي شكل

---

[245] فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 262

[246] م. نفسه ، ص 263.

[247] م. نفسه ، ص 270.

[248] أشار الجرجاني إلى قضية النظم في كتابه (دلائل الاعجاز) حيث أقرّ حقيقة مفادُها أنّ بلاغة الكلام ليست في المفردات بل تعود إلى خصائص نسجها وإلى العلاقات التي يقيمها النسيجُ بينها "تعليق الكلم بعضه ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض "، (أنظر : الجرجاني عبد القاهر : دلائل الاعجاز، مقدمة الكتاب، الصفحة الأولى، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر الجزائر، د.ط 1991).

خارجي وتفكير في الشكل وبالتالي ايقاع »[249] ايقاع ترتيب الكلمات والجمل والمقاطع والفصول السردية مبتعدة عن اللغة المباشرة التوصيلية.

رواية الواقعية اللغوية هي رواية وليدة التجريب الروائي الذي آمن به جيلٌ واسعٌ من الروائيين العرب عمومًا والمغاربة خصوصًا ومنهم الجزائريون على وجه أخص والذي فتح لهم الباب واسعًا لتنويع الأداءات اللغوية وتعدّدها من روائي إلى آخر ومن عمل فني إلى آخر، وقد وجدنا سابقًا **"صلاح الدينبوجاه"** يُقر صراحةً بأنّ الرواية هي فن التجريب بما لها من قدرة على تغيير اهابها كلّما شعرت بأنّهُ بات يحتاجُ للتجديد وإعادة التشكيل، فمَعَ التجريب الروائي تحدثُ القفزات النوعية الروائية والتي أشرنا إليها في الفصول السابقة .

و للإشارة فإنّ مصطلح التجريب يعودُ أوّل الأمر إلى **" ايميلزولا "** مع روايته التجريبية والتي كان يُريدُ الوصول إلى علمية الأدب أي « أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يُضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»[250] وبالتالي حاول إسقاط مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي على الأدب ومنه سيكون الفن كالتجربة العلمية ينطلق من فرضيات وتحتاج تجميع ملاحظات والوصول إلى حقائق قبل أن يصاغ كلُ هذا في نص روائي، فالتجريب عنده« يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيدبين الفن والطبيعة»[251] و في هذا انعكاس للمذهب الطبيعي الذي ينتمي إليه ، لكنّ التجريب الذي يرُومُهُ الجيل الجديد من الروائيين ليس إحداث تقارب بين العلم ونظرياته وبين الأدب وإنّما يرتبط « بالبحث عن أشكال جديدة تكسرُ المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة »[252] للوصول إلى معارف بأشكال مغايرة ، ولعلّ هذا ما

---

[249] فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 270.

[250] محمد برادة : الرواية العربية و رهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط. 2012 ، ص 49.

[251] بلبل فرحان : المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيا ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر ، ط 1 ، 1998، ص أ .

[252] المرجع السابق : ص 49.

صاحب القفزات النوعية الروائية عبر العصور المختلفة فوجدناه مع **الدون كيخوت" لسرفانتيس"**في القرن السادس عشر، ثم مع **"بروست** و **جويس"**في مطلع القرن العشرين ، ثم الرواية الجديدة الفرنسية في منتصف القرن العشرين ففي كل مرحلة من هذه المراحل وبعد شيوع نمط ما من الروايات لفترة طويلة تتجه الأنظار والدراسات نحو هذا القالب الجاهز السائد وتُعيدُ النظر فيه للخروج منه إلى نمط جديد.

هذا الخروج عن السائد والثابت والبحث عن المختلف والمنفتح توفَّرُه وتُوجدُهُ مجموعة تغيرات على مستوى الفكر والثقافة والمجتمع ...فرواية الواقعية اللغوية بالجزائر كانت لها شروط مهّدت لظهورها ويمكن حصرها في سببين :

الأول يتعلق بالتيار الحداثي الذي بسط سُلطانهُ على الروائيين ، وسعيهم من خلال التجريب إلى ترك المألوف واعتناق المغامرة والمجهول؛ أي حب المغامرة الروائية...

أما السبب الثاني : فهو الأحداث التي عرفتها الجزائر ابّان العقود الأخيرة **"الثمانينات والتسعينات"** وخاصة تلك المتعلقة بالتعددية الحزبية وما صحبه من تغيير في المعتقدات السياسية والتي فتحت الجزائر سياسيًا على الاتجاهات الأربع حُرية سياسية صاحبتها حرية تعبيرية وتفكيرية ، ولكن بدل أن تُوصلها إلى الديمقراطية وجدت الجزائر نفسها ومعها الشعبُ الجزائري عمومًا والمثقفون على وجه الخصوص أمام مرحلة خطيرة هي العشرية السوداء وما صاحبتها من استفاقة صادمة على الواقع الدّامي والحرب الأهلية التي لا تُعرفُ أطرافها بوضوح، كلُ ما ساد في المجتمع هو شك واضطرابٌ وصدمة، حربٌ واعادة تصحيح لكل الملفات الدينية والتاريخية والثقافية ...وبات الكلُ يشك ويصحح لكن ليس بالفكر والعقل بل بالدّم والقتل ...وهذا ما يعيدُنا إلى مقولة الشك عند **"ساروت "**والتي كانت قد أطلقتها في فرنسا في نصف القرن العشرين فهي صائبة في ذلك لكن مع اختلاف الظروف والمكان ، وكأنّ الروائي الجزائري مع

التجريب الروائي أراد«اسقاط الأقنعة المجتمعية»[253]على حد تعبير **"ليوطار "** فغيّر الروائي الجزائري السبيل والوجهة الكلاسيكيين وفضّل التحرر من قيودها«و النزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الايديولوجي المهيمن وإسماع أصوات الذات المقموعة والانغماس في قضايا الواقع والتباساته ، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية ، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها »[254] فحاولوا من خلاله تصحيح الذهنيات المترسبة في أذهانهم الروائية وتغييرها بما يخدم منظورهم الجديد، فتعدّد الرّواة، وتكسّرت خطية الزمن السردي وصارت الروايات تقسم إلى عناصر وأقسام منفصلة قد لا يكون هناك رابطٌ واضح بينها، والعمل على التخييل الذاتي ومقاربة الواقع بطريقة مغايرة فلم يعُد حاضرًا إلاّ من حيثُ هو غائب وتعددت معها وجهاتُ النظر والأصوات، كل هذا يترجم لنا «خطابًا ثقافيا جديدًا، يُعيدُ أو يُريدُ أن يُعيدَ قراءة تاريخ الثورة بمنظورات نقدية جديدة بعيدًا عن دوغمائية الخطاب الايديولوجي ، ويقولُ مأساة العنف والدّمار، يقولُ الخوف القمع الحرمان ،القهر، الجنون والموت في محيط متعفن فاسد مخنوق ...وبهذا كما بغيره لم تعد الكتابة هي أن تردّدَ الرواية خطاب الثورة الذي أمسى مسكوكًا مُتخشّبًا، بل أن تمنح الفرصة للفرد المعزول المُهدّد لأنْ يقول ذاكرته وتاريخَهُ، ومجتمعَه ذاتيتَه وغيريتَه، فكرَه المضطرب ونفستهُ المأزومة، تيههُ وجُنونه، انتحارهُ وموتهُ».[255]

إذًا أيام الخيانة الكبرى (الإرهاب) جعلت الروائيين الجزائريين مُلزمين بالتجريب الروائي فهو سبيلهم الوحيد للتعبير عن رفضهم لما يدورُ حولهم، هو سبيلهم الوحيد لخَلْق عالمَ آخر يُريدونهُ ويطمحون إليه عن طريق الكتابة، فأصبح التجريب علامة لغوية تدل على فساد الرّاهن وبالتالي ضرورة تغييره ومعهُ تغيرت طريقة الكتابة ، وهذا استجابة لعدة تيارات أهمها تيار الوعي الذي يقر أعرافًا جمالية تنهض على سُنن «كتابة روائية جديدة أهم سماتها البنائية التداعي

[253] ساروب مادان : دليل تمهيدي ، ص141.
[254] المودن حسن : جدل الجسد والكتابة في رواية أشجار القيامة للروائي الجزائري : مفتي بشير مجلة الخطاب ، جامعة تيزي وزو، العدد 4 ، ص 60.
[255] م. نفسه ، ص 60، 61.

وتوظيف لغة اللاوعي والحلم واعتماد تجليات الرؤيا، ورسم معالم واقع غير قائم على الأبعاد الفيزيائية التقليدية للزمان والمكان وإنَّما هو قائمٌ على التداخل والتركيبية والسديمية وغيرها»[256]

ومن تجليات هذا التيار على صعيد المتن الروائي الجزائري«تداخل النثر بالشعر من خلال احتفاء المتن السردي بالأسلوب الشاعري وضياع الشخصيات الروائية عبر الاقصاء شبه التام لمُكوّن الشخصية وفق المسار المعلوم الذي تضبطُه بداية ونهاية ، وتداخل العلاقات والمصائر واستبداله بشخصيات ضائعة الملامح ، إضافة إلى احتفاء السرد بالذات الكاتبة وهيمنة السرد بضمير المتكلم »[257] ، وغيرها من السّمات البنائية الجديدة التي هَجَرت مقولة المضمون التي سيطرت كثيرًا على الروايات الكلاسيكية ...والتي كانت تُولي الاهتمام للمضامين ومدى ارتباطها بالواقع ، لهذا أوّل ما حدث وجدّ في رواية الواقعية اللغوية هو التحول من واقع الحدث إلى واقع اللغة ، وهذا ما سندرسُه في العنصر الموالي .

1ـ من واقع الحدث إلى واقع اللغة :

واقع الحدث :

إنّ المعوّل عليه بامتياز في رواية الواقعية اللغوية هو اللغة (أي واقعها اللغة) وعند هذا يُطرح التساؤل التالي : أين أصبح موقع الحدث؟ هذا العنصر الأساسي في الروايات الكلاسيكية إلى جانب المقومات الأخرى والتي تتمثل في «**الشخصية و الحكاية والواقعية والالتزام**»[258]فنحن لا نتكلم عن الشخصيات إلاّ في علاقتها بالأحداث (من فعل ؟ ماذا فعل ؟)ولا نتكلم عن الزمان والمكان إلاّ في علاقتهما بالأحداث والشخصيات أيضا (أين وقع؟ ومتى وقع ؟) ولا نتكلم عن الواقع إلاّ في علاقته بالأحداث والشخصيات ومدى ارتباطهما وانعكاسهما فيه (هل القصة حقيقة ؟ ماذا يمثل البطل بالنسبة للمجتمع ؟) وهكذا، أيْ كُنا نخرجُ بعد قراءة رواية من روايات القرن التاسع عشر محمّلين بزاد معرفي أساسُهُ الأحداث

[256] بنو هاشم عمري : التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان الرباط، د.ط، د.س. ، ص 15

[257] م. نفسه ، ص 15.

[258] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 82.

ومدى ارتباطها بالواقع ، ولعلّ هذا ما جعل علماء السرد في دراساتهم الأولى يركّزون على الأحداث والشخصيات والعلاقة بينهما بدرجة كبيرة، بل أكثر من ذلك ركزوا على الحدث والوظيفة أولاً وقبل كل شيء، فهذا **"فلادميربروب"** وهو يدرس **"الحكاية الخرافية"** في بداية القرن العشرين محاولاً الوصول إلى العناصر المشتركة المُشكّلة للمتن الحكائي الذي اختاره (الحكاية الخرافية) فأطلق مصطلح **"الوظائف"** أي وظائف الشخصيات كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات و كيفما كانت الطريقة التي تمت بها هذه الوظائف والوظيفة عنده هي « فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل سير الحبكة »[259]هذا الفعل هو الحدث الذي تقوم به الشخصية وكان **"بروب"** قد أهمل الشخصيات واكتفى «بتعيينها من خلال اسميعبر عن الفعل»[260]وحدّد هذه الوظائف في حوالي واحد وثلاثين وظيفة، وقد ترد كل الوظائف في الحكاية الواحدة وقد يقلّ عددها، كما ذهب إلى إمكانية جمع الوظائف ضمن مجموعات على أساس وجود تشابه بين هذه الوظائف لتشكيل ما يُسمّيه بدائرة الفعل وعدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية ولا يتجاوز عددها "سبع دوائر"، تُحدّد كلّ دائرة فعلاً تقوم به شخصية معينة ويقدّمها **"بروب"** على الشكل التالي :

1- دائرة فعل المعتدي، 2- دائرة فعل الواهب، 3- دائرة فعل المساعد

4- دائرة فعل الأميرة (أو الشخصية موضوع القيمة)، 5-دائرةفعل الموكل

6- دائرة فعل البطل، 7-دائرة فعلالبطل المزيف [261] .

هذا التحليل البروبي للحكاية الخرافية وما فيه من تركيز على الوظائف خير دليل على أنّ الحدث والفعل في الرواية (الحكاية) كانت تأخذ اهتمام الدارسين السرديين .

[259] بن كراد سعيد : مدخل السميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط، 2003، الجزائر، ص 11
[260] م. نفسه، ص 12
[261] محمد داود : الرواية الجديدة ، ص 13، 14

وبعد **"بروب"** ومشروعه السردي جاء **"غريماس"** ليواصل عمل **"بروب"** ودرس عملية انتاج المعنى انطلاقًا من مجموعة من الأحداث المرتبطة فيما بينها وحدّد "غريماس"ستة عوامل هي (الذات/الموضوع)، (المرسل/المرسل إليه)(المساعد/المعيق)[262] والعوامل هي «تجريدات تنطبق على الأدوار النموذجية التي يقوم كل عامل من العوامل الستة في النموذج العاملي ، بحيث يقوم كل عامل بوظيفة أو دور محدد في الحكاية العجيبة التي استلهمها " **غريماس"** من وظائف **"بروب"** وضبطها بشكل مؤسّس معرفيا وبنائيًا ينطلق من فكرة عامة مُؤداها أنّ الفاعل (فاعل الحالة أو فاعل الانجاز) أو البطل (الحقيقي/غير الحقيقي) بتعبير **"بروب"** يسعى أو يقوم بأعمال من أجل تحقيقموضوع ذي قيمة»[263]إذاً العامل له دور يقوم به لأجل تحصيل موضوع ذي قيمة ما يختلف من حكاية لأخرى، وما هذا البحث والدراسة إلاّ تركيز على **الحدث** (الفعل) وعلاقته بالدور الذي يقوم به من خلال الحكاية .

وكلا الدارسَيْن **"بروب وغريماس "**انطلق من المتن الحكائي أي من«مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها»[264]، أمّا السرديات **"الشعرية السردية"** فقد أولت الاهتمام للمبنى الحكائي أي الطريقة أو الصيغة التي عُرضت بها نفس تلك الأحداث في العمل السردي أي مراعاة« نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيينها لنا»[265]، ومن الدارسين لهذا الجانب **"تودوروف و جيرار جينيت "** حيث قسّم **"تودوروف"** السّرد إلى قسمين : القصة والخطاب ، تتمثل القصة في المتن أي الأحداث في تسلسلها وترابطها وشخصياتها في فعلها وتفاعلها سواء قدّمت هذه القصة مكتوبة أو شفوية ، أمّا الخطاب«فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة ، ولدراسة

---

[262] المرجع السابق :ص 48-50 .

[263]بعيطيش يحيى : خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة العدد 8 ، جانفي 2011، ص 17 5WWW.UNIV-BISKRA.DZنوفمبر2017.

[264]تودوروف تزفيطان : نظرية المنهج الشكلي، ص 18

[265]م. نفسه ، ص 18.

الخطاب نركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب: زمن الحكي،وجهاتهوصيغته» .[266]

أمّا " **جيرار جينيت** " فيعرف الخطاب السردي بأنّه الخطاب الذي يقوم على العلاقة بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد ، وبين القصة والسرد، أي الاهتمام بالسّرد لكن من خلال علاقته بالحكاية[267] حيث الحكاية هي الترتيب الفعلي للأحداث في النص والقصة هي التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث فعليا[268].

فكل من "**تودوروف**و**جيرارجينيت**" قد اهتم بالخطاب أي طريقة تقديم الأحداث في النص السردي، و لم يهتم مباشرة بالأحداث ذاتها ، وبهذا يكون الاهتمام بالأحداث بدأ يتراجع وتؤخذ منه الأهمية قليلاً قليلاً ، فبعد أنْ كانت الأحداث (الوظائف العوامل) هي مُحدّد سردية النصوص السردية أصبحت الآن طريقة تقديم الأحداث هي المهمة وبالتالي بدأ الفعل يتراجع عن مكان السيادة .

ضفْ إلى ذلك تعريفات المنظرين للرواية فهي لا تخرج عن كونها«تسردُ أحداثًا تسعى لأن تمثلالحقيقة وتعكس مواقف الانسان»[269] وهي "**ملحمة**" عند "**هيجل** و**لوكاتش**"، والملحمة هي الأحداث الخارقة ومنه فالرواية هي أحداث قبل كل شيء - لن نتوسّع في هذه النقطة لأنّنا تناولناها سابقا- أي أهمية المكانة التي كانت تُعطى للأحداث التي تحتل دائما مكان أوّل عنصر من عناصر السرد المعروفة و ما هذا إلاّ دليل واضح على أنّ الأحداث هي واقع النص الروائي، هي التي تتأزم وتتشابك لتنفرج أو تؤجل انفراجها، هي حجر الزاوية في الأعمال الروائية وبدونها لن تقوم للرواية قائمة .

---

[266] يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط 3، 1997، ص 30

[267] مبروك مراد عبد الرحمان: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز أنموذجًا تطبيقيًا، د.ط، د.س ص 23

[268] ايغلتون تيري : نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، د.س ص 183

[269] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص12.

ومن علامات تركيزهم على الحدث تصنيفهم له وتقسيمهُ إلى نوعين هما : الحدث الحقيقي الواقعي و الحدث الخيالي العجيب، فترى الدارسين يتداولون هذه التصنيفات في تعاريفهم للرواية (رواية القرن التاسع عشر وما قبله) فهي (أي الرواية) (حكايات خيالية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس) أو هي (كتب عجائبية)[270] وغيرها كثير.

هذه المقاربات لم تأت من العدم بل ترجمتها الأعمال الروائية التي عرفها الانسان على مرّ العصور ولو ركّزنا على روايات القرن 19 لوجدناها تقول نفس الكلام وما المذهب الواقعي والطبيعي إلاّ ترجمة لذلك ، ترجمة لقناعاتهم التي ترى أنّ واقعية الأحداث أكثر جلبا لاهتمام القارئ وتأثيرًا فيه، ولتكون أحداثهم واقعية راحُوا يتبعون مختلف السبل لتحقيق ذلك ، فهذا **"ايميل زولا"** مكث أوقاتًا طوال في المناجم ليكتب لنا رواية **(جيرمنال)**، وبقي ساعات طويلة على قارعة الطريق ليكتب لنا رواية **"أحشاء باريس"** وهي نزعة يشترك فيها مع **"بلزاك"و"هوجو"**[271] وما هذا إلاّ اثباتٌ آخر على أهمية الحدث الواقعي في روايات القرن التاسع عشر بالنسبة لأصحابها وقرائها على حد سواء، والأحداث تترجمها القصة التي أخذت«شكل تسلسل أحداثها وتمتد عبر الصفحات وكأنها أحداثً أخذت شكلها النّهائي الكامل في الماضي وفق خطة وضعها المؤلف لنفسه بشكل مسبق وهي بهذا قد تكون جزءً متجمّدًا في الزمان والمكان»[272] وأهمية هذا العنصر السردي وطريقته ترجمتها نظرة النقد التي كانت سائدة آنذاك والتي تركز على«انسجام القصة وعلى تعاقب أحداثها، على توازنها وعلى التوقعات والمفاجآت التي تبهر بها القارئ، ثم إنّ أية ثغرة في القصة أو توجيه غير دقيق في حلقة من حلقاتها أو انقطاع في الاهتمام أو أي تبعثر فيها يعتبر من أكبر سيئات الكتاب بحكم أنّ الحيوية والاتساق هما من أكبر فضائله»[273].

---

[270] هذه التعاريف وغيرها موجودة في الفصل الأول.
[271] الأحمر فيصل : حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص43.
[272] داود محمد : الرواية الجديدة نيباتها وتحولاتها ، ص 89.
[273] المرجع السابق : 89.

وهذا ما جعل **"ميشال بيتور"** يستغرب هذا الأمر والاهتمام المبالغ بخلق العقدة وتسلسل الأحداث، وكون الحديث عن الرواية«لا يتم إلاّ من خلال توحيد العناصر الخيالية للعمل الأدبي في قصة واحدة، في عالم واحد يوازي ويُكمل ويوضَح العالم الواقعي ، ندخل هذا العالم في بداية القراءة ولا نخرجُ منه إلاّ عند النهاية، وقد نجازف بالعودة إليه في جزء لاحق من الرواية كما نجد ذلك عند بلزاك و زولا و فولكنر»[274] وبالتالي روائيو القرن التاسع عشر لم يغادروا التقسيم الأرسطي لعناصر الملحمة و التراجيديا والتي تكون فيها القصة والشخصيات والأسلوب والفكرة هي الأركان الأساسية وخاصة القصة (الأحداث) التي تمثل الروح والأصل.[275]

لو عُدنا للرواية الجزائرية لفترة الثورة وما بعدها مباشرة أي الستينات والسبعينات وجدناها متأثرة بالمذاهب الغربية الروائية و خاصة المذهب الواقعي الذي من خلاله كانت تصور حياة الجزائري مع المستعمر الفرنسي إبّان الاحتلال ثم التزمت قضايا الجزائر والجزائري في السنوات الأولى من الاستقلال وما شاع من مدٍ ايديولوجي اشتراكي وثورة زراعية وغيرها من المواضيع التي كتب فيها الروائيون الجزائريون وحاولوا مقاربتها في أعمالهم الروائية ، ولن نعود بالدراسة إلى البدايات الأولى للرواية الجزائرية لأنها ليست من مجال بحثنا ولكن سنركز على الرواية الجزائرية بعد أن عرفت كيف تثبتُ ذاتها الروائية وبشكل روائي معترف به، وذلك عندما«أطلق من أسره - أي الشكل الروائي- لينافس الشعر، بل وليتجاوزهُ بخطاب أكثر مصداقية وواقعية ... إنّ الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأنْ جعلتها تتجه إلى الواقع تستمد منه مضامينها وموضوعاتها ، فتحوّل محور الارتكاز من التقاليد والحب والمرأة إلى الإنسان والنضال والروح الجماعية ، وقد مثّل هذه المرحلة أدباء أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار..»[276] وغيرهم ولعلّ مقدمة رواية **"اللاز"** وما

---

[274] م. نفسه ، ص 90.

[275] م. نفسه ، ص 90.

[276] بن سالم عبد القادر : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د.ط. ،2001 ، ص 17

تحويه من اعتراف صريح من الروائي **"الطاهروطار"** خير دليل على ذلك حين قال«**سأقتطع من عمري سنوات أخرى ساعة فساعة لأصنعرسْما جميلا لبلادي الثائرة بلاد التسيير الذاتي والثورة الزراعية وتأميم جميعالثروات الطبيعية...**»[277] وهذا الكلام يشير مباشرة إلى الواقعية الاشتراكية التي كان ينضوي تحت لوائها، وإذا كان تصريح **"وطار"** يتعلق بالمرحلة اللاحقة للاستقلال ، فإنّ النظرة نفسها وجدناها عند روائيين كبار عاشوا أيام الاحتلال والثورة وعبّروا بالمنطق نفسه (الواقعي) فجاءت رواياتهم تُعرف بالهوية الجزائرية والواقع الجزائري المستعمر معتمدة اللغة الفرنسية ومن ذلك كتابات **"مولود فرعون ومولود معمري ومحمد ديب"** وغيرهم، هذا الأخير الذي أعلن بأنّ الكتاب أمثاله يعيشون«المأساةالمشتركة، إنّنا ممثلون في هذه التراجيديا ... وبتحديد أكثر يبدو لنا أنّ هناك عقدًا قد أُبرم بيننا وبين شعبنا»[278]تصريح بالوثاق المعلن بين الكاتب وقضايا شعبه والتزامه بها، وهذه هي مبادئ الواقعية التي استمرت من أيام الثورة إلى الاستقلال، فجاء المضمون طاغيا على البناء الروائي ، هذا المضمون الثوري والاشتراكي كان في المقام الأول فاعتمد الشكل الروائي على«سرد خطي والتزام منظور أحادي وطموح إلى القبض على الواقع في تجلياته التفصيلية ومنطقه المرئي»[279]والسارد (الراوي) الذي كان يُوهمُ باليقين أي«يزعم أنَّهُ يرى مجرى العالم في حقيقته وينقله في تفاصيله»[280] أي **"الانعكاس"** كما صوّرهُ **"لوكاتش"** الذي يكون أمينًا مع الواقع في نقله تصويرًا وتشريحًا، وحفظ ملامح الشخصيات ووظيفتها، وحدود المكان والزمان والأحداث أي محاولة الامساك بالواقع الجزائري في مختلف تجلياته، لهذا جاءت الروايات الجزائرية بعد الاستقلال (السبعينات) تمشي في أحد شقي الواقعية **"فالطاهر وطار"** مثلا كان يمثل **"الواقعية الاشتراكية "** والثورة الزراعية صورته، فصوّر الفلاّح وآمالهُ وطموحهُ وما ينتظره المجتمع الجزائري، أمّا **"عبد الحميد بن**

---

[277] وطار الطاهر : اللاز، موفم للنشر ، الجزائر ، د.ط.، 2007 ،صفحة المقدمة.
[278] باميا أديب عايدة : تطور الأدب القصصي الجزائري ، ص 138.
[279]برادةمحمد : الرواية العربية ورهان التجديد، ص 52
[280]م. نفسه ، ص 53.

هدوقة" فجاء ممثلاً للشق الثاني للواقعية وهو **"الواقعية النقدية"** ، حيث يصوّر العادات والتقاليد الشائعة في المجتمع الجزائري ويدرس موضوع المرأة والهوية وينتقد النظرة الخاطئة الموجهة لها ويحاول تصحيحها[281] من خلال روايته **ريحالجنوب** ، ومن صور **"الانعكاس"** التي جسّدها **"الطاهروطار"** في روايته **اللاز** تعابيره التي توحي بواقعية الأشخاص والأحداث خاصة أحداث الثورة الجزائرية ، فيقول «**كان الربيعي مثل كل سكان القرية يبغض اللاز ويتمنى من صميم قلبه أن تلحقه المصيبة القاضية...يرتكب جريمة لن يخرج بعدها من السجن أو يقضى عليه من طرف العسكر أو من طرف الثورة...هذا اللقيط الذي لا تتذكر حتى أمُهُ من هو أبوه...برز إلى الحياة يحملُ كل الشرور ...كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر... »**[282]وتصويره لتعذيب **اللاز** بعد أن انضم إلى الثورة و الثوار«**وما إنْ أنيرت الأضواء حتى جرّدُوهُ من الثياب وأوثقُوهُ بأسلاك نحاسية وقذفوا به فوق منضدة خشبية ثُبتت على سطحها مسامير حادة وانهمكوا يجلدونه...هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها تلتها مباشرة العملية الثانية ...الغطس في الماء مع الكهرباء، وإن لم أعترف أثناءها جاءت العملية الشاقة ...اقتلاع الأظافر... »**[283]،«**ومنذ الغد بدأ العمل مع حمو...-أي قدور- شراء الأدوية والأحذية والمواد الغذائية وإرسالها إلى حيث لا يدري ... وكم دُهل حين رأى حمو الفقير البئيس يخرج الملايين من جيبه بينما عائلته تتضور جوعًا ولباسه ممزق رث كالعادة، بل وعملُهُ الشاق لم يتغيّر، وشعر بعطف واحترام لهذا الصديق العجيب ...وفهم أكثر من قبل أنّالثورة ، أنّ هذا العمل الذي يقوم به "حمو" و"زيدان" وكل الفقراء وحتى هو أخيرًا عملٌ جادُ عظيمٌ**

---

[281] **ابراهيم عبد النور: الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية، قراءة في نماذج نقدية لروايات جزائرية، جامعة بشار، الجزائر (الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية الخامس عشر) www.benhedouga.com يوم : 23/11/ 2017 .**

[282] **وطار الطاهر : اللاز ، ص 10.9 .**

[283] **م. نفسه ، ص 64.**

لا بُدّ أنْ يغير الأوضاع فعلاً كما يقول حمو، أكثر من ذلك شعر باحتقار المال الذي كان يظن أنه سرُ الحياة».[284]

هذه الواقعية الظاهرة للشخصيات والأحداث لا نجدها في روايات **اللاز**1972 فقط بل كذلك في روايات :**الزلزال** 1974 / **عرسبغل** 1978/**العشقوالموتفي الزمن الحرّاشي**1980، وكذلك روايات **"بنهدوقة"ريح الجنوب**1971 /**الجازيةوالدراويش، نهايةالأمس** 1978 ...

يقول**"بن هدوقة"**و هو ينتقد تقاليد المجتمع الجزائري في **ريح الجنوب** :

«كأنّ المرأة مخلوق شاذ ، يجب ألاّ يعامل معاملة الأسوياء ...الخروج عيب الضحك عيب...، الحديث أمام الرجال عيب ... التجمل عيب ، عدم القيام بكرة عدم الصلاة ، عدم اتقان أعمال بدائية منزلية عيب ... عيب ، كلّ شيء هنا عيب قيمة المرأة ليس فيما تُحسن أو تعمل ، ألسنة الناس فيها حسب ما اتفق هي ميزانها...»[285]

و يقول في مكان آخر على لسان نفيسة دائما و التي تمثل الفتاة المثقفة المتعلمة التي سئمت حياة المرأة البدوية «**إنّ الدنيا تبدلت يا خالة ، تبدلت . إنّ جهل الرجال هو الذي أطلق ألسنتهم بالسوء فينا ، و جهل المرأة هو الذي جعلها تحيا بين عبودية الآباء و الأزواج...**

إنّ أمي تمنعني من الخروج هنا، في هذه القرية الخالية ، بينما في الجزائر حيثفي كل خطوة رجلأخرج دون ان ينكر علي أحد ذلك ، فلماذا الخروج هنا عيب و هناك لا ؟ أهنا مسلمون و هناك ملحدون ؟ أم المرأة تتبدل حقيقتها من مكان الى مكان ؟ ...»[286].

هذه الروايات التي«استطاعت برحابة صدرها وشساعة مساحتها أن تحوي جميع تناقضات فترة الاستقلال و ما بعدها و ما أفرزته من مفاهيم غيّرت وأربكت ما

---

[284]المرجع السابق : ص 42.43
[285] بن هدوقة عبد الحميد : ريح الجنوب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط5، 1989 ، ص17.
[286]م.نفسه ، ص 17، 18 .

كان سائدًا وقارًا في جميع المجالات الحياتية، فكان مفهوم الثورة الزراعية الاشتراكية و الطبقة العمالية وغيرها من الأفكار والمفاهيم المستحدثة على مجتمع خرج مثقلاً من حرب أبادته وأنهكت كاهلهُ»[287] وكلّ هذا عن طريق المذهب الواقعي باتجاهيه لرسم تحولات الواقع الجزائري مع التركيز على الهوية واللغة والدين أي ثوابت الجزائر .

هذا الحرص على واقعية الأحداث في رواية السبعينيات الجزائرية وامتد الى الثمانينات اصطدم بحوادث أكتوبر 1988م التي أحدثت المفارقة والمنعرج الحاسم في بناء المجتمع الجزائري وما صحبه من صدمة فُوجى بها الكلّ (**شعبا وسلطة ومثقفين....**) فدخل باب التساؤل وإعادة النظر، فتغيّرت معه الأعمال الروائية التي اتخذت صفة التجريب والتجديد- كما أشرنا الى ذلك سابقا – وبدأ البحثُ عن مرتكزات جديدة في الكتابة الروائية ومعها تحوّل الاهتمام من مرتكز الحدث الى مرتكز اللغة .

واقـــع اللـــــغة :

مع المد الحداثي الذي لا يرضى بمكان واحد يستقر عنده طويلا ، بل يسعى إلى التجديد والتجريب علّه يكتشف أماكن جديدة وهواجس جديدة وبناءات جديدة تسمح بالانزياح والاختلاف ، ولأنّ الرواية الجزائرية لم تكن في معزل عن الرواية العالمية وما يدور حولها من دراسات ونظريات فإنّها – أي الرواية الجزائرية – هي الأخرى أرادت كسر السائد والبحث عن الجديد الرائد...

و لكن قبل الحديث عن واقع اللغة في الرواية الجزائرية سنتناول الحديث عن هذا الواقع الجديد الذي فرض نفسه على الرواية المعاصرة .

ونحن نتناول تعريفات ومقاربات الرواية المعاصرة نجد أنّ التعريف قد غيّر نبرته ووسيلته، فبعد أنْ كان ينطلق من المتن والحدث والشخصيات ومدى وأقعيتها وأهميتها أصبح يُولي الاهتمام للغة فنجدهم يُعرّفون الرواية اليوم

---

[287] **ابراهيمعبد النـور : الممارسـة النقديـة فـي الروايـة الجزائريـة بـين الذاتيـة والموضـوعية، قـراءة فـي نماذج نقدية لروايات جزائرية .**

بأنها«عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي ولاشيء يوجد خارج اللغة»[288] لأنّ الرواية لا تعكس واقعا حقيقيا ولا تاريخا حقيقيا ،وليس للأدب رسالة تفيد في الحياة لأنّ العالم الآن تخييلي ورقي وبينه وبين الواقع الحقيقي مسافة جمالية لابد منها حسب **"مرتاض"** ، ويدعو **"مرتاض"** دائما الروائي إلى « أن يترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الابداعي ... فلا واقعية ولا تاريخ ولاهميحزنون ... وإنْ هي إلا أساطير النقاد الآخرين »[289] وما تحمله كلمة أساطير هو القدم والخرافة، لأنّ التزام الواقع وانعكاسيته باتَ مذهبا أكل عليه الدهر وشرب بعده ماء جديدا متجددا بالمحرك الجديد **(حرية اللغة)** التي تحرك العمل الابداعي وتعمل بنفسها وفي نفسها، ويضيف **" مرتاض"** في مكان آخر وفي نفس المد اللغوي قوله«اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازات الفنية التي كانت تتمتّع بها طول القرن التاسع عشر وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا، إذ لم يبق للرواية شيء غير جمال لغتها وأناقة نسجها»[290] وعبارة (لم يبق للرواية) لا توحي بخسران الرواية لعنصر الشخصية وما امتازت به في الرواية التقليدية خسرانا لا يمكن تعويضه، وإنّما توحي بأنّ الشخصية والأحداث تراجعت مكانتها للوراء وتركتها للغة، كما توحي بأنّ الروائي عليه أن يجدّد فكره اللغوي في خلق الإبداع والجمال الذي يقحم القارئ في العملية الابداعية بما تفتحه أمامه من مفارقات وفراغات عليه ملؤها .

وفي هذا السياق يُعبّر **"عبد الله الغذامي"**- وهو يدرس رواية **ذاكرةالجسد** لأحلام مستغانمي - عن اللغة في هذه الرواية المعاصرة بأنّها«هي التي تتكلم لا المؤلف ، وهي الفكرة الرئيس التي تُعيد للقارئ المكانة التي يستحقها»[291]لأنّ اللغة هي التي تجذب القارئ وتُحيّره، هي التي تتكلّم وتُشكل وتؤزِّم ممّا يجعل نهائية الدّلالة أمرا مستحيلا- ذهب مع السرد الكلاسيكي- أما اليوم، فالرواية سرد مفتوح

---

[288] **مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 106**

[289] **م.نفسه ، ص 106.**

[290] **م.نفسه ، ص 100، 101.**

[291] **الغذامي عبد الله : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2006، ص189.**

الدلالات مختلف التأويلات...تُميّزهُ«كثرة الايحاء وتقلص التصريح»[292]وتتمثّل سمتُه الشعرية الجمالية في تلاحم اللغة وتفاعل الأصوات المتعددة وانزياحها عن المعنى السطحي المباشر فكأنها –اللغة-«معذبة مُؤذاةٌ ...كأنّما يُرادُ لها أنْ تُمزق من جلدها اللغوي الطبيعي فتستحيل إلى كائن غريب ممزّق الإهاب مضطرب البناء ولكن كل ذلك يُلاصُ بوعي فني كامل»[293] إنزياح عن الشكل والبناء التقليديين وخروج عن الخيال كتعبير بالصور (المعنى القديم للبلاغة) و تترك المعنى الأسطوري القديم الذي ينتجعن المبالغة في وصف أحداث الواقع، و تنسج أسطوريتها الجديدة وانزياحها الجديد عن طريق خلق«جو الأسطورة ببنية لغتها المجازية»[294] التي تتعامل ليس مع المبالغة في معطيات الواقع بل المبالغة في معطيات اللغة والخروج بها عن نمطيتها وتكراريتها ومباشرة معناها ، فما عاد الإيهام باليقين و واقعية الأحداث الذي عرفناه مع الروايات التقليدية ذا بال، بل أصبحنا في عدم الايهام باليقين الذي يعمل على« التشكيك في قدرة الكلام أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقيا بذاته أو بعلاقته مع الواقعي أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابلٌ للتعدد وتعدد المرايا والرواة»[295]تعدد المرايا والرواة وما تُحيلُ عليه من تعدّد الأصوات الساردة في النص الواحد ، وتعدد وجهات النظر و المعارف وكل ما من شأنه أن يحقق الخروج عن الخطية السردية الكلاسيكية وأُحادية النظرة (الرؤية) واليقين، بل صار النص الروائي اليوم يطمح إلى إحداث المفارقة والدّهشة والمتعة والاغراق في الهوامش والتفاصيل وطرح تقنيات جديدة تفتح النص أكثر أمام القراء من خلال كسر القواعد الموروثة واللعب اللغوي والكتابي ، وبث فكرة أساسية أنّ هذا النص الروائي زئبقي الدّلالة مفتوح النهايات يقول بصوت واضح للقارئ : أنت تتعامل مع كيان جديد فيه الغياب أكثرمن الحضور، فاستعد لتحصيل متعتك التي باتت متعبة مرهقة أكثر فأكثر، لأنّ التطابق بين اللغة والواقع هُجر ويبقى«

---

[292]المسدي عبد السلام : الأسلوبية و الاسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3،د.س.، ص95.

[293]مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 48

[294]بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية، ص 24

[295] العيد يمنى : فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب .بيروت،ط1 1998، ص 158

المدلول دائما مؤقتا»[296] على رأي **"جاكلاكان"** فهو(المدلول) قابل للتغير والتَّحوّل وعدم الاستقرار لأنّ كلّ كلمة تحتاج لما بعدها لتحديد حدودها، أي كلّ دال ينزلق إلى دال آخر على طول السلسلة الدلالية، والمدلول قد يتحول إلى دال ليبحث عن مدلول جديد وهكذا على رأي **"لاكان"** ليس هناك دلالة ثابتة ومغلقة.

هذا الكلام سُقناه لُنبيّن مدى الاختلاف في تعريف الرواية بين مرحلتها الأولى التقليدية الواقعية الاتجاه والمذهب (ايهام باليقين) وبين مرحلتها اليوم من اعتماد على الهاجس اللغوي وتعدّد الأصوات والرؤيات (عدم الايهام باليقين).

ولو عُدنا لدراسة الدارسين للروايات الجديدة ذات الهاجس اللغوي –**روايات الواقعية اللغوية**– لوجدنا عناوين بحوثهم كلّها تركز على اللغة ومدى قدرتها على تشكيل النص وكيف ينمو النص بنمو اللغة الشعرية وبها يتأزم وبها قد يقرّر الانفراج وقد يؤجله ، وكيف باتت اللغة هي الشخصية / الموضوع / الجمالية وهي الهاجس ، فتراوحت عناوين دراساتهم بين : تهجين اللغة، تذويت الكتابة سحر الكتابة ، مستويات اللغة، اللغة العجائبية، اللغة الشعرية ...والعناوين والمباحث في هذا المجال لا تكاد تحصر، وكلّها يدل على أنّ اللغة باتت السيدة الآمرة الناهية الناسجة، المُشكّلة، المتبلورة والمبلورة لكل بنيات النص الروائي هذا الأخير الذي أصبح«تشكيلاً لغويًا قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات اللغة ...»[297]وعلى الروائي أن يكون واعيًا باللغة وجوهرها ومكنوناتها وله مقدرة عالية في الأداء اللغوي والتشكيل الفني، لأنّها ما عادت لغة التواصل والتبليغ المباشر السطحي بل تحوّلت إلى لغة تكشف خبايا الذات الانسانية وتحقّق تجربة جمالية بين القارئ والمؤلف«فهي أداة التذوق الجمالي للقارئ إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كلّه»[298] و« تُجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تتفرع عن

---

[296] ساروب مادان : دليل تمهيدي، ص 19
[297]مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 111
[298] عودةناظم : نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 26

التهجين والتوليد والنحت»[299]فهي لغة مفارقة للغة القرن التاسع عشر التي كانت وسيلة لنقل فكرة، هوى، ايديولوجيا، أمّا اليوم على حد تعبير **"رولانبارت"**«لا تكف اللغة عن مرافقة الخطاب مزوّدة إيّاه بمرآة بنيتها الخاصة ، ألا يصنع الأدب - وبصورة غريبة اليوم - لغة من شروط اللغة نفسها»[300] ومن ذلك أيضا أيضا ما قاله **"عبد الله الغدامي"** عن رواية **ذاكرة الجسد** بأنها«صياغة لخطاب العشقُ من وجهة نظر المعشوقة ومن هنا فإنّ الأحداث لا تكون محور النص بقدر ما تتقدّم اللغة ذاتها لتكون هي مركز الخطابوتتصدر الحبكة»[301] هذه اللغة التي أصبحت أساس الحبكة وليس الأحداث، أين أصبح الرجل هو الموضوع في هذه الرواية **"ذاكرةالجسد"** أمّا المرأة فتحكيه وتحكي كل ما يتعلق به بكل امكانية في الوصف والتشكيل التي امتلكتها " **أحلام مستغانمي** " التي قلبت الصورة القديمة أين كانت المرأة هي الموضوع والرجل هو المتكلم، و بهذا نقلت الحبكة من الأحداث إلى اللغة .

ولو عُدنا لروايات الواقعية اللغوية الجزائرية لوجدناها تؤمن باللغة وامكاناتها اللامحدودة، فلغة هذه الروايات تستجيب«لبعد اللانهاية ...الذي هو تعارض و انقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق»[302] هذه المسافة الجمالية التي تخلقها اللغة بين الواقع في أبسط وأقرب معنى وبين الواقع التخييلي غير المتحقق والمرجو هو المكان الذي يتحرك فيه القارئ محاولاً استنطاق هذه اللغة الشعرية بتجلياتها المختلفة، وفراغاتها التي تخلقها باستمرار وهي تنزاح انزياحًا متجدّدًا بتجدّد التشكيل اللغوي خالقة أسطورية مجازية وتعددية دلالية وآفاق رحبة يحاول القارئ الامساك ببعضها ...

---

[299] برادة محمد : الرواية العربية ورهان التجديد، ص 56

[300] بارت رولان و آخرون : شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتابة ، دمشق ،د.ط. ، 2010، ص 15.

[301] الغذامي عبد الله : المرأة واللغة، ص 183

[302] سعيد خالدة : حركية الابداع –دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة، بيروت، لبنان،د.ط.، 1979، ص 13.

و من ذلك رواية **"العشق المقدنس"**[303] للروائي **"عزالدين جلاوجي"** لا تبتعد عن هذا الكلام في تعاملها مع اللغة الشعرية ، وأوّل ما يصادفنا هو العنوان **"العشق المقدنس"** وما يُتيحه لنا من ولوج إلى«عالم النص والتموقع في ردهاتهودهاليزه»[304]ولكن قبل هذا الغوص في النص، سندرس العنوان الذي يشكل أوّل انزياح لغوي، والمفارقة كامنة في لفظ (مقدنس) هذا (المقدس)الذي اخترقه (الدّنس) فجاءت اللفظة جامعة بين واقع مدنّس وأفق مقدس يطمح العشق صوبًا إليه، هذا الصراع الذي يعيشه العشق الحاصل بين (السارد و هبة) يصطدم بواقع مُؤذي يُدنس الحب والعشق، هذا حملُه لنا العنوان المشكل من كلمتين (العشق المقدنس) فهذا الصراع الحادث في النص عبّرت عنه كلمات العنوان ولغته المنزاحة عن النمط الشائع من خلال تركيبها تركيبًا مزجيًا بين "الدنس والقداسة"

ولو واصلنا فعل القراءة ودخلنا دهاليز النص الروائي لوجدنا هذه الشعرية اللغوية مسيطرة على أرجائه تنقلُك من مشهد لآخر وتأسرُك دومًا بجمالية لغتها

«بتنا نمسد وجه الليل الكالح ، نخضب لحيته الدامسة ، نخوض لججه الزنجية نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب ، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق نزعج سبات العصافير،ندغدغ أخمص الشمس ، نمسح عن خد البراعم الوحشية الصقيع .

هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب ، تغشانا بالبلاهة ، تسخر منا ، تحصد من أحداقنا حزم الضوء ، تزرعها بساتين للملح الأجاج»[305]

ومن ذلك أيضا ما يصوّر الحالة التي وصل إليها (السّارد و هبة) حين انفصلا تمام الانفصال عن الواقع المدنس إلى عالم النقاء والصفاء الروحي الصوفي مع الطائر العجيب الذي كانا يبحثان عنه طوال رحلتهما المكانية الزمانية فقال :

---

[303] جلاوجي عز الدين : العشق المقنس ، دار الروائع للنشر و التوزيع ، سطيف ، الجزائر ، ط1،2014.
[304]حسين حسين خالد : في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين، دمشق ، سوريا ، ط1،2007 ، ص 6.
[305] جلاوجي عز الدين : العشق المقدنس ، ص7.

«... تلمست في جيبها قِنينة العطر التي أهداها لنا العميد ، أفرغت منها على جسدينا عبق المكان بروائح الجنة ،أخرجت اليراع المنمق ...سويته بين شفتي و نفخت فيه ، اندفع يصدح بأنغامه العذبة حتى غشي المكان فرح توهج نوره بكل ألوان القوزح ، فجأةً تعالى فوق رأسينا تغريدٌ عجيب رفعنا أعيننا معًا كان طائرًا من جنة أخضر مع بياض خفيف يشُوبُهُ، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى على ذؤابته عن يمين ويمتد ذنبه منفتحًا في كبرياء...بعزف سمفونية للأمل ، أسرعت أحتضن هبة ...و في كل المكان عطر و أنغام و لوحات لنور بهيج ، وروح و ريحان و فرح سماوي».[306]

فهذه اللغة المشبعة بالصوفية وجلالها تقول للواقفين على عتبات العشق فحاولوا تدنيسهُ: سيبقى العشق مقدّسًا تسمو إليه الأرواح الطاهرة ...وهذا ما أراده النص الروائي كثيف الايحاء والدّلالة والرمز الذي أطلق عنانهُ العنوان (العشق المقدنس).

والأمر نفسه نجده عند **"نبيل دادوة"** في روايته **"شطحات شيخ المقام"**[307] والذي اتّخذ من لانهائية اللغة سبيلاً لنسج روايته، فتلاعب وانزاح وانحرف باللغة عن الاستعمالات الشائعة والسابقة ، وبَنَى لنفسه كيانًا لغوياً يقول المسكوت عنه والطّابو واللامفكر فيه من قضايا مختلفة ومن ذلك قوله :**«لماذا نخاف من الكون ألسنا كلّ الكون ؟ ...متى تنطلقين معي لنبرهن للعالم أنّ الكون يعيشنا ولا نعيشُهُ ؟ متى يعي الفراغ أنّنا علم بعالم مملوء بالقلوب الكبيرة التي يصعب اختصارُها إلى فنجان قهوة أو عمر أو ولد يرثُ اللحظات»**[308]فعلامات الاستفهام الكثيرة التي تتخلل هذا المقطع ماهي إلاّ علامة تدل على التساؤل والتعجب من هذا الراهن الذي بات مُقلقًا غريبًا ، وفيه تساؤلٌ حول حقيقة وجود الانسان وعلاقته بمن حوله فغيّر المنظور والاتجاه في علاقتنا بالكون...

---

[306] **م. نفسه ، ص 164، 165.**
[307] **دادوة نبيل : شطحات شيخ المقام، يحيا للكتاب، الجزائر، 2004.**
[308] **المرجع السابق : ص 44.**

«آه يا لخضر ، لماذا تخطىء القبلةأليس الله أينما ولّيت وجهك ؟ ...أم لم يعد لك وجه؟آه يا لخضر ما كان عليك أن تكون... القحط صار زمنا و الطفل الذي كان يلعب مع التي أبرحته ضربا صار يعلم أن ما يحسّ به ليس كل شيء ... ثم مضيت تبحث عن القبلة و تصنع محطات الراحة و تعيد حساب خيبات الأمل المعطرة عند كل حديقة راعيت فيها شعور لون من الألوان الحمقاء...»[309]

وكل هذا تحقّق عن طريق الانزياح الذي يكسر الخطية الدلالية المعروفة بخرقها باستمرار، والشيء الوحيد المستمر هو اللغة المنزاحة يقول **"الحبيب السائح"**في روايته **"تماسخت"«كان الانفجارُ انشطارًا من الجحيم فتجمّعت الأشلاء إربًا إربًا ، وانتشرت الفرائسُ ممزّقة ، وترصّعت بالنثار بقايا الواجهات التي نسفتها الشظايا، فندب شجرُ التوت للدلب حزنهُ وانجزر البحرُ عن أرصفة الميناء...»**[310].

لغة هذا المقطع لا تعرف الاستقرار بل جاءت متشظية بتشظي الكلمات التي لم تجتمع مع ما يوافقها بل اجتمعت مع ما لا تجتمع معهُ ،وهذا التشظي في الاستعمال يُعبّر عن التشظّي الروحي والديني والسياسي ... الذي أصبحت تعيشه جزائر الإرهاب، الذي كان تفجيره مرعبا قد انفصل عن الواقع بمسافة تخييلية بعيدة .

يبدوأن «مخالفة قانون اللغة »[311]و كسرها هو أساس الانزياح الذي شهده معظم الروائيين الجزائريين في رواياتهم الواقعية اللغوية ، و من ذلك **"عبد الله حمادي "**في روايته**"تفنست "**إذ يقول :

«إنّها "سيرتا " المعلقة بين الأمل و اليأس بأشطان من برق ، و نوبة من رمل المايا رثة الأسمال ، معروقة الوجدان ، كالشجاع أثخن جراحا ، و الحسناء لبست أسمالا فهي معلقة منفصلة رغم الصخر و الوادي و سنوات الغزو و

---

[309] **م. نفسه ، ص29،30.**

[310] **السائح الحبيب : تماسخت، دم النسيان ، فيسيرا للنشر ، د.ط، 2012، ص : الغلاف الخارجي.**

[311] **كوهين جون : بناء لغة الشعر و اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 ، 1999، ص36.**

أعوام المجاعات ... لقد كانت مدينة الجسور و البخور على موعد دائم مع الوافدين يعركونها بشراستهم ، و تأسرهم بغواية فاتناتها المطلات من شرفات البيوت المعلقة إلى جوار أعشاش اليمام و الغربان ...

الفاتنات القسنطينيات يكتمن سر الفراديس المنهمرة في قلوبهن ، و تُرهقهن مسحة من صخر المدينة و صوانها المادي المستعصي على الشتاءات الثلجية و الصوائف النارية ، يكتمن الحب الفاجع و الشراسة البرية ... »[312]

انطلاقًا ممّا تقدّم ذكرُه تكون **روايات الواقعية اللغوية** الجزائرية قد اتخذت مركزًا جديدًا لها هو اللغة، فباتت واقعًا لها تنطلق منه وتتشكّل فيه فأزاحت الأحداث والشخصيات والفضاء إلى الوراء ونصّبت نفسها ملكًا جديدًا عليها جميعًا تشكلها بما يخدمها، وعلى القارئ أن يصبح أكثر فعالية في تشكيل دلالات النص، فالقراءة الآن باتت«بين النص والقارئ كعملية انتاجية و بمعنى آخر ، تُضيّعُ القراءة مكانتها كاستهلاك خامل لمنتوج لتصبحأداءً»[313]، أداءٌ قرائي يتعلق بمدى التجاوب والتفاعل بين النص الروائي والقارئ الذي يحاول الإمساك بالمدلول المترحل غير المستقر من خلال ملء الفراغات التي تتركها اللغة الروائية التي لا تسير وفق الطريق الواحد المباشر ، بل« لفٌ ودوران متواصلان في الطريق إلىالحقيقة»[314] هذه الحقيقة التي لا يريد الروائي بلوغها بقدر ما يُريد تحريض التساؤل لدى القارئ حولها ...

رواية الواقعية اللغوية ومع الاستعمال الجديد للغة فتحت بابًا جديدًا هو حوارية الأجناس داخلها لأنّها لغة حُرة في تشكيلها فتشكّلت من كل الأنواع والأجناس الأدبية وغير الأدبية وهذا ما سندرسه في العنصر الموالي.

[312] حمادي عبد الله : تفنست ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2، 2013 ، ص17، 18.
[313] ساروب مادان : دليل تمهيدي، ص 8.
[314] المرجع السابق : ص 8

2ـ إشكاليات التجنيس :

أصبحت الأجناس الأدبية لا تعرف النقاء والواحدية، بل التعدد والتنوع ... وكنقطة للبدء سننطلق ممّا يُكتب على أغلفة هذه الروايات المدروسة وغيرها فنجد العبارات التالية الدالة على الجنس الذي تنتمي إليه :

رواية ؟[315] / رواية سيرية[316] / رواية[317] (بخط رقيق جدا أسفل الغلاف)، وقلّما تجد الجنس (رواية) بخط واضح عريض .

وما هذه العبارات إلاّ علامات سميائية تدل على الشك وعدم اليقين في الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الأعمال الروائية ، هذا من جهة ومن جهة أخرى تعتبر أول خطوة لكسر أفق القارئ وتوقعاته لتؤسّس أفقا جديدًا لا يراعي ولا يحترم العناصر الأساسية المسيطرة على هذا الجنس الأدبي، بل ينتهكها ويخترقها فيخيب أفق انتظار القارئ ، وكأنّ الكتاب الروائيين أرادوا الانزياح عن التوقعات الشائعة واختراقها نحو آفاق جديدة[318]، وهذه أوّل العلامات التي توحي لنا بأنّ تجنيس **"رواية الواقعية اللغوية"** ليس من السهولة بمكان ، بل يخضع للشك والاضطراب...وهذه السمة لا تتعلق برواية الواقعية اللغوية فحسب بل تتعلق بكل الروايات المعاصرة التي تركت مبدأ النقاء الأرسطي وخير دليل على ذلك (علامة الاستفهام) التي ألحقها **"بييرشارتييه"** بالعنوان المتعلق بإمكانية تحديد الرواية فقال :« نوع أدبي غير قابلللتحديد ؟»[319]

ولتكون دراستنا لهذا العنصر جدية سنحاول الانطلاق من تعريف الجنس الأدبي عمومًا والروائي تحديدًا، ثم نرى العلاقة بين الشعر والرواية ، ثم بين الرواية وباقي الأجناس الأخرى.

---

[315] رواية شطحات شيخ المقام لـ : نبيل دادوة
[316] رواية سيرة المنتهى لـــ : واسيني الأعرج
[317] رواية العشق المقدس لـــ : عز الدين جلاوجي
[318] حمداوي جميل : نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية إفريقيا الشرق، المغرب.2015. ص 86-88
[319] شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 9

لاحظنا في الفصول السابقة ونحن نقارب روائية الرواية محاولين تحديد تعريف لها وجدنا أنّ معظم التعاريف الروائية لا تخلو من الإشارة إلى صعوبة تحديد مفهومها ، والسبب الأساسي وراء ذلك في كلّ تلك التعاريف وغيرها ممّا هو موجود في متون الكتب النقدية والدراسية المختلفة هو عدم إمكانية وضع حدود صارمة للرواية، وذلك يعود إلى امكانية احتوائها لكل أنواع الخطابات إلى درجة أنها لم تعد مقتصرة على الخطابات والنصوص الأدبية فحسب بلباتت«فسيفساء»[320] من أجناس مختلفة "الأدبية وغير الأدبية" وهذا ما جعل **"جوليا كرستيفا"** تبتعد عن مصطلح (أدبي) عند حديثها عن النص الابداعي لأنّ هذا الأخير بات مَحفلاً لنصوص مختلفة أدبية وغير أدبية كالسياسية والدينوالتاريخ**...** كما أشرنا إلى ذلك سابقًا...

والجنس الأدبي في عموم معناه هو ما تعارف عليه الوسط الأدبي من الدارسين والنقاد والكتاب والقراء ، وكأنه«قاعدة معيارية في تعرف النصوص والخطابات والأشكال والتمييز بينها تجنيسا وتنويعًا وتنميطا، ويتحدد الجنس الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى»[321] وهذه القواسم المشتركة (الثابتة و الهامة) هي التي تجعلنا نصنف عملاً أدبيا ما في خانة تليق بهذه الثوابت الموجودة فيه ، أما العناصر الثانوية فهي تختلف من عمل لآخر في نفس الجنس الأدبي، ولا يتغير الجنس الأدبي إلاّ بتغير العناصر المشتركة والثابتة، فيخرج من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر وإذا كانت« القرون الأدبية قبل القرن العشرين تُؤمن بنظرية الأجناس الأدبية تمثلاً وانضباطًا وفصلاً، فإنّه بعد منتصف القرن العشرين أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة و مختلطة حيث يصعب الحديث عن جنسأدبي معين»[322]ومن المؤكد أنّ هذا هو السبب وراء عدم تصريح الكتاب مباشرة بجنس العمل الأدبي الذي

[320]محمد مفتاح : المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 29.
[321] حمداوي جميل : نظرية الأجناس الأدبية، ص 21
[322]م. نفسه ، ص 22 .

يكتبونهُ، وما هذا إلا استجابة لدعوات الطلائعية التي تطمح إلى تحطيم المعايير العروضية والأنواع الشعرية المعروفة وتجاهل التماثل وتعويضه بعدم التماثل حيث استبدلت التعاقب التاريخي للتقنيات والأساليب وعوّضته بالتزامن بين ما هو مختلف جذريًا عن بعضه البعض، وبذلك تخلق الدهشة وصدم المتلقي لإحداث التأثير الفني[323]، وهُجر مبدأ النقاء الذي كانت ترعاه الآداب الكلاسيكية من فصل بين الأجناس الأدبية - حسب تقسيم أرسطو : **الملحمة، التراجيديا و الكوميديا** وهذه فنون نبيلة وسامية - وعُوّض بمبدأ اللانقاء الذي ظهر مع سبعينات القرن العشرين أين«انبثقت مجموعة من المذاهب والتيارات الفكرية والأدبية ثائرة على نظرية الأجناس الأدبية تفكيكا وتقويضًا وتشتيتا مع مجموعة من الأسماء الغربية مثل جاك ديريدا، رولان بارت، موريس بلانشو، جوليا كرستيفا، ومعهم أصبح الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع ويرمي إلى تحطيم الحدود»[324] وهذه التيارات الفكرية منضوية تحت **"ما بعد الحداثة "** فتفاعلت نصوص مختلفة الدلالة والأشكال والمضامين في العمل الأدبي الواحد وهو ما أطلق عليه **"جيرار جينت"** (جامع النص) والذي يدل على« مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»[325].

وقد اقترح **"جيرار جينيت" (جامع النص)** لأنّه يشكّك في التقسيم الأرسطي الذي شغل العالم الأدبي منذ القدم فقال : «لقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظامًا موحّدًا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي ، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية : الغنائي والملحمي والدرامي، ولقد سعيت إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدتُ رسم تكونها

[323]ساروب مادان : دليل تمهيدي، ص 168.
[324] حمداوي جميل : نظرية الأجناس الأدبية ، ص 28.
[325]م. نفسه ، ص 29.

التدريجي وميّزت بما أمكنني من الدقة الأنماط المتعلقة بجامع النص التي تتداخل فيها ولا يعدو مسعايَ أن يكون محاولة لفتح الطريق ولو بصيغة تهكمية أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية»[326] ،وبالتالي ما عاد التقسيم الثلاثي الأرسطي كافيا، بل هو عاجز عن تصنيف وتقييم كل الأشكال الأدبية التي أرغمت على الدخول تحت هذه الثلاثية في العصور الماضية، بل يرى**"جينيت"** أنه لابُدّ من دراسة جامع النص الذي يعتبر الجنس الأدبي مظهرًا من مظاهره وبالتالي ما عادت مقولة الفصل الصارم بين الغنائي والملحمي والدرامي قائمة لأنها قد تتداخل فيما بينها.

أمّا **"رولان بارت"** فقد أعلن إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص، هذين المصطلحين وما فيهما من عدم الإشارة إلى جنس أدبي محدد وبالتالي وجود أكثر من جنس أدبي داخل النص الواحد ، وما هذا إلاّ ترجمة للحوارية **الباختينية** التي أصرّت على أنّ العمل الأدبي والروائي بشكل خاص هو«إطارٌتتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة»[327] والتي أخذت فيما بعد تسمية **"التناص"** عند **"كرستيفا"** و **"تودورف و رولان بارت"** وغيرهم ، و في هذا الصدد يقول **"رولانبارت"**«إنّ النص لا ينحصر في الأدب الجيد إنَّه لا يدخُل ضمن تراتب الأدب النبيل عند أرسطو ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس ، ما يحددُه على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»[328].

و الرواية كجنس أدبي انتقل من الدونية والتهكم في العصور اليونانية والرومانية القديمة إلى قمة الإبداع في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الذي يعتبر القرن الذهبي للرواية، واستمرت في اثبات وجودها إلى يومنا هذا، وهذا التغير في المكانة ما هو إلاّ نتيجة تغير القيم الفنية من عصر لآخر ، ولأنّها كما يرى

---

[326] جينيت جيرار : مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن ايوب ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب ط1، 1985 ، صفحة المقدمة

[327] الرويلي ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي، ص 318

[328] بارت رولان : درس السميولوجيا ، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ط1،1986، ص 61.

"أحمداليابوري"«أثناء تكوّنها وتطوّرها تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة ، وكأنّها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج ايديولوجي واستيطقي ، غير أنّ ما يميزها بصفة عامة هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة وذلك ما جعلها بتعبير السميائية الدينامية مجالاً للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الانفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد والمنفتح باستمرار على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة»[329]فهو النوع القادر على استعاب مختلف الأجناس والخطابات (الفصحى والعامية/ الأدبية/غير الأدبية/القديم والحاضر واللاممكن/السياسي/ التاريخي **...**) وعبّر **"بييرشارتييه"** على هذه الظاهرة وسمًاها (الطبيعة الامبريالية الاستعمارية للرواية) فالرواية لا تعرف الحدود بين الأجناس و لا تعترف بها ، فهي«تستعمر وتضم كلّ المناطق المجاورة دونخجل، إنّها تستعيد تيمات وطرائقالكوميدياوالتاريخ والهجائيات والقصيدة الغنائية والقصيدة التعليمية و التفكير الفلسفي إلخ ...ولا شيء يمنعها حسب **"مارت روبير"** من أن تستخدم الوصف والسرد القصصي والدراما والمحاولة والشرح والحوار الذاتي والخطبة لأهدافها الخاصة... لأنّالرواية...تستحوذ على قطاعات من التجربة الانسانية تزداد اتّساعًا والتي تتباهى الرواية غالبًا بأنّ لديها معارف مُعمقة عنها»[330]وهذا ما جعل **"بييرشارتيه"** يذهب إلى أنّ هذه الصفة الإلحاقيةوالضمية المستمرة للرواية تجعلها لا ترضى بلفظ (نوع) من الأنواع بل«تنحو اليوم نحو التماهي بأكثر منالأدب ذاته»[331].

و **"رواية الواقعية اللغوية"** وليدة التجريب لم تتخلّف عن هذه الصفة الأجناسية الجديدة (خلخلة التصنيفات القديمة كما سماها **بارت**) أي خَلخلت الجنس الأدبي وحطّمت معاييره النوعية وحدوده المفروضة، وراحت تضم وتستعير وتمتح من كل الخطابات المختلفة دون أن تراعي مسألة قربها منها من حيث الجنس الأدبيبل

[329] اليابوري أحمد : دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993، ص 20
[330] شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 13.
[331] م. نفسه ، ص 14.

هناك السرد والشعر والخرافة والسيرة ... و الدين ، وهذا ما وجدناه في الروايات المدروسة وغيرها مما يشاركها طريقة الكتابة و الرؤية مثل أعمال (واسيني الأعرج سيرة المشتهى)، (عزالدين جلاوجي : العشق المقدس)، (نبيل دادوة :شطحات شيخ المقام)، (الحبيب السائح : تماسخت)...والقائمة تطول فتعدّدت الأقلام التي اتخذت من رواية الواقعية اللغوية نوعًا يضم مختلف الأنواع التي تتماهى وتتشكّل لتشكّل نصًا روائيا مغايرًا مُستغلة الأمثال والأساطير والخرافات وهذا ما سننظر فيه من خلال العنصرين الآتيين : الرواية / الشعر ثم الرواية /باقي الأجناس الأخرى .

أ- الـــــــــشـــــــــعـر و الرواية :

ونحن نتناول تعريف رواية الواقعية اللغوية –سابقا- أشرنا إلى اللغة الهاجس - التشكيل و إعادة التشكيل - وكيف تنمو هذه الرواية وتتأزم وتنفرج باللغة وفي اللغة ، ومن بين ما أشرنا إليه مرارًا هو اللغة الشعرية .

اللغة الشعرية ليست حكرًا على الشعر فحسب بل هي قاسم مشترك بين الشعر والرواية وترى **(ناتاليساروت)** بأنها لم تعد تستطيع وضع حدود فاصلة و واضحة بين النثر الروائي والشعر[332]، إذ تتداخل اللغتان معًا في جسد الرواية. حين تقترب الرواية من لغة الشعر لتؤسّس شاعريتها المتميزة الجمالية على حد قول **"مرتاض"** لأنّ رواية الواقعية اللغوية لا تؤمن بأحادية المدلول بل ترفض العلامة اللغوية التي تقوم على أنّ لكل دال مدلول واحد ، بل تؤمن بالإيحاءات والتأويلات اللانهائية وهي بهذا تبتعد عن اللغة النثرية البسيطة الإبلاغية واحدة الاتجاه و «تسعى - الرواية - إلى أن تتماشى مع الشعر الذي شعار لغتهالخط المنحنى»[333] الأخطبوطي المتعدد الايحاءات والرمزيات ، وهذا ما جعل **"جونكوهين"** يقرن لغة الشعر بالانزياح الذي يظهر«مخالفة لقانون اللغة، انزياح لساني وهو الشيء الذي كانت البلاغة القديمة تُسميه الصورة الشعرية وهو الشيء الذي يمنح الشعرية موضوعهاالحقيقي»[334]لكن هذا الاقتران بين الانزياح (العدول) ولغة الشعر بات معطى قديمًا ، لأنّ رواية الواقعية اللغوية تقوم على إلغاء هذه النظرية القديمة وتُعوّضها بنظرية جديدة هي إنزياح هذه الشعرية من لغة الشعر إلى لغة الرواية ، فاللغة وايحاءاتها وشعريتها لم تعد حكرًا على جنس القصيدة فحسب، بل للرواية أيضاً أين« تخترق قانون اللغة العادية لتقوم علىالتجربة الباطنة»[335]فكتاب الرواية الواقعية اللغوية يستخدمون لغة مفارقة منزاحة ، موحية ، ممّا جعل الوظيفة الشعرية تطغى على نصوصهم ، ومعهم أصبحت الكلمة«إشارة حُرّة تم تحريرُها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها

---

[332] مرتاض عبد المالك: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط،1983 ص 33.

[333] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 12

[334] كوهين جون : بناء لغة الشعر، اللغة العليا ، ص36.

[335] م. نفسه ، ص 204 .

فتصبح قيمة النص حينذاك فيما تُحدُثُه إشارتُهُ من أثر في نفس المتلقي»[336] فاللغة عند هؤلاء الروائيين لغة قادرة على الدخول إلى أغوار اللاشعور والمراحل الموغلة في الذاكرة، والعواطف المختبئة تحت جلباب الشعور، فلغتهم تصدر عن وعي وعن لاوعي منهم أو ما يسميه لاكان**«آخر اللغة»**[337] وهذا لا يكون إلاّ قريبا من لغة الشعر الموحية، وبالتالي فالنّفسُ الشعري ما بات حكرًا على جنس دون آخر؛ بل استأثرت به رواية الواقعية اللغوية في تشكيل وعيها ولعلّ هذا من أكثر المناطق تعددية واختلافًا ولانهائية للدلالات في هذه الرواية عند القارئ .

فهذه الروايات عرفت كيف تصنع أسلوبًا خاصًا بها« وارف الظلال التخييلية كثيف الطاقات الايحائية ، شأنهُ أن يفجّر ينابيع القول الشعري في أعماق الذات الشاعرة وأن يثير احساس المتلقي ويطوّح بخياله في عوالم مثالية حالمة ، وكأنّ مفهوم الشاعر هنا يتجاوز دلالة (الكاتب الذي يمارس كتابه الشعر) إلى دلالات أوسع يتيحها القاموس الفرنسي كـــ الشخص الحساس تجاه كل ما هو جميل أو مؤثر أو الشخص المثالي الحالم»[338] أي أنّ الشعرية أو اللغة الشعرية هي «توتر الدلالة وتفجير (اغتصاب) النظام العادي للغة والحياد بالكلمات عمّا وضعت له أصلاً»[339]وهذا ما يتفق فيه **"وغليسي"** مع **"أودنيس"** الذي يرى الشعرية ليست في الوزن بل مقياس الشعرية«كامن في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة»[340]و هذا ما نقصده من (الرواية/الشعر) أي ليس حضور وزن الشعر وألفاظ الشعر وإنَّما نقصد المقدرة التعبيرية لدى الروائيين في تفجير الكلمات بالدلالات وانزياحها عن المباشر إلى اللامباشر ، ودغدغة دواخل النفس ومحاولة ملامسة لاشعورها لتكون الكتابة عندهم فاتحة لآليات التفكير والقراءة وتعدّدها...

---

[336] الغدامي عبد الله : قراءة سميولوجية لقصيدة : إرداء الحياة، الفكر، العدد الرابع، ص 34.

[337] ساروب مادان : دليل تمهيدي، ص141.

[338]وغليسي يوسف : الشعريات و السرديات ، قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم ، جامعة منتوري منشورات مخبر السرد العربي ، قسنطينة ، الجزائر ، ص 23.

[339]م. نفسه ، ص 97.

[340]أدونيس أحمد سعيد : سياسة الشعر : دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ط2 1996، ص 25.

يقول واسيني الأعرج «**من وراء ستائر المطر الناعم ، تراءت ألوان و أنوار لا حصر لها . و بدت شجرة الخلد العالية التي نهضت أمامي فجأة تحتل وسط الحديقة الواسعة تنعكس عليها شتى الأنوار و الألوان و الطيور و الفراشات .كل شيء كان بمذاق المطر الأخير.**

مكثت لحظات طويلة فاغرا فمي في عظمة الشجرة التي تضرب جذورها عميقا في التربة و نهاياتها الشاهقة بلا حدود .

تأملتها... ثم مشيت نحوها ، لا شيء يدفعني إلا قلبي...»[341]

لم يقتصر حضور الشعر في الرواية على اللغة الشعرية المحمّلة بالايحاءات الكثيرة الظلال فقط ، بل نجد أنّ روائيينا قد استعملوا الشعر كثيرا في رواياتهم و اللافت للإنتباه أنّ هذه المقاطع الشعرية تعود للروائي نفسه ، ومن ذلك ما نجده في رواية"**حالة حب**"إذ يقول الروائي على لسان شخصيته **رانيا**

« انفصال الشعر عن السرد ظلم للاثنين ... لهذا أحب عودة القص إلى الشعر أو العكس...»[342] ثم قرأت قصيدته

«ليس من عادة الهدهد السرُّ

هكذا هو ..... يحلو له مدُّ خيط الحكايا

يموت زناتي كل الحكايا...

و ... لا ... لا تموت و شاياثه

عن زمان ، تولى بساعاتنا

و على حائط الهدهد .....يستمرُّ

[341] **الأعرجواسيني : سيرة المنتهى ، ص262.**
[342] **الأحمر فيصل : حالة حب ، ص141.**

***

ليس من عادة البحر ردّ الصدى

التردد – في عرفه – بعض زرع السُّدى

غير أنه حين تموت النجوم التي

تترصد أقدارنا خوف سيف الردى

ينشىء البحر يشدو ... بلحن حزين...

لعل تمهل فينا الليالي الخطى.»[343]

وغيرها من النماذج الشعرية التي تخللت معظم روايات الواقعية اللغوية [344] التي كنا بصددها وهي علامة تدل علىأنّ الشعرية خاصية تعبيرية تتعلق بالرواية كما بالشعر وليست حكرًا على جنس دون آخر، كما تؤكد ما ذهب إليه كل من **"أدونيس"** و **"وغليسي"**قبل قليل .

[343] المرجع السابق ، ص142-145.

[344] يمكن العودة إلى الروايات التالية : العشق المقدنس ، ص 143./ عتبات المتاهة ، ص،30،31،59،60.

ب - الـــروايـــة و الأجـــنـــاس الأخـــرى :

لطالما أعلنت رواية الواقعية اللغوية مقدرتها الكبيرة على الاحتواء والتجاوز، احتواء الأجناس الأدبية وتجاوزها نحو نفسها (أي نحو روائيتها هي) فهي تستعير آليات مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية دون أن تكون هي بل تبقى محافظة على روائيتها وكأنّها تُعيد تشكيل هذه الأجناس والخطابات المختلفة وفق آلياتها و وسائلها فتنتجها انتاجاً جديدًا يخالف كثيرا هذه الخطابات والأجناس في صورتها الأصلية وهذا دائما لغاية في نفس الرواية.

السيرة الذاتية :

من بين الأجناس الأدبية التي تمتح منها رواية الواقعية اللغوية نجد : **السيرةالذاتية** هذا الخطاب الذي بات علامة ثبتة لازمة لهذا النوع من الروايات، فلا تتوانى الرواية في استرجاع جانبا في ذكريات الروائي وتتداخل مع الرواية تداخلاً لا يمكن الفصل بينهما فصلاً واضحًا (أي الفصل بين الرواية وبين السيرة الذاتية) .

السيرة الذاتية التي حددت منذ زمن بعيد« ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسيا هذه المرة ، من مصبّه إلى منبعه بحرص كرونولوجي يكاد يكون وثيقاً لوقائع المرجع / العالم الخارجي قبل أن تحيد منذ وقت قريب عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباسًا مُضلاً للنوعين معًا وللقارئ والناقد على السواء »[345] ولهذا نجد على غلاف الروايات مكتوب بعبارات مختلفة : سيرة ذاتية روائية/ رواية سير ذاتية/ رواية أوتوبيوغرافية ، وأحيانًا تخييل ذاتي[346] ، حيث يقع التخييل الذاتي موقعًا وسطًا بين الرواية والسيرة الذاتية، فلا يحيد لأحدهما«فمن الأول

[345] شطاح عبد الله : نرجسية بلا ضفاف :التـــخييـــل الذاتـــي في أدب واسيني الأعـــرج، كـــنوز الحكمة ط1 2012 ، الجزائر ، ص 6 .
[346] م. نفسه ، ن ص .

يستمد مشروعية التخييل لكلّ ما يُتيحهُ التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصًا، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع ، إذ تتأسس الذات محوريًا لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى تبصر العالم وتستعيد الأحداث السابقة ، تُحلّلها وتعلق عليها وتستنكهها وتُعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة»[347]

لأنّ السارد هو المؤلف وليس راويًا تخييليا يقوم بوظيفة السرد نيابة عنه، بل (أناه) هي الموضوع والأداة ، هي الفاعل والمفعول به .

يرى **"دوبروفسكي"** الفرنسي أنّ السيرة الذاتية تتعلق بالناس المشهورين والمهمين في العالم فقط أما التخييل الذاتي« تخييل أحداث و وقائع شديدة الواقعية فهو ايداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة بعيدًا عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكيةللرواية»[348] وهذا هو وجه المفارقة الأكبر أي ايداع لغة المغامرة الشخصية الحياتية بين يدي مغامرة اللغة التي تصبح هي مركز الثقل و ليست المغامرة الحكائية فتصبح امكانات اللغة ومقدرتها التعبيرية و الإنزياحية هي الفاعل والمفعول به فتكون« الكتابة ذريعة لنفسها وليس لشيء وراءها تُحاول أن تتخفى كالزجاج المعشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عمّا وراء الزجاج من حياة واقعية وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتهاالأخرىالشعرية كما لو أنّ البحث عن الذات المفقودة كفيلٌ بتبرير كل الانتهاكات»[349]...

و من ذلك ما نراه في الرواية السيرية ل **"واسينيالأعرج"سيرة المنتهى** التي استخدمت ضمير المتكلم **"أنا"** التي تُرافق كون السارد هو الشخصية المركزية للرواية ، و الذي يصاحب «رغبة السارد في كشف عمّا في طيات نفسه للمتلقي

[347] **المرجع السابق : ص 7.**
[348] **م. نفسه ، 9.**
[349] **م. نفسه ، 9.**

»[350] فيقول :«**تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم ، أنحني الآن لظلك العالي الذي لبسته طوال حياتي ، و تخفيت فيه كلما أصابتني قسوة اليأس ، و مسّ الخوف و البرد ظهري ، أقبّل آثار خطواتك القلقة التي تركتها على الساحل المنسي ، و على صخور جبل النار ، و سلكتها بعدك ، أحيانا بشكل أعمى و في أحيان أخرى بثقة القلب . أنا أيضا يا جدي النبيل تعلمت من دمك و جروحك و من خطواتي المرتعشة...**»[351].

و كذلك نرى حضور السيرة في رواية "**الحبيب السائح**"**تماسخت** والتي يسترجع فيها الكثير ممّا مرّ معه في طفولته على شكل مناجاة و استذكارات فكانت الرؤية المسيطرة عليها هي **الرؤية مع**"المصاحبة "[352] ، فكل ما يمر في هذه المقاطع سيكون عبر عين السارد / الأنا .

[350] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 161.
[351] الأعرج واسيني : سيرة المنتهى ، ص11.
[352] تودوروف تزفيطان : مقولات السرد الأدبي ، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا ، طرائق تحليل السرد الأدبي د.ط،د.س.، ص58،59.

الأســـــــاطـــيـــر و الـــــخرافـــات :

يرى " **عبد المالك مرتاض** " أنّ للرواية إمكانية الاغتراف من الحكاية والأسطورة لأنّها « لا تلقى أي غضاضة في أن تُغني نصّها السّردي بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا»[353]وهذا الاغتراف وإعادة التشكيل لهذه المأثورات الشعبية من أساطير وخرافات وحكايات تجعل الرواية – رواية الواقعية اللغوية – تتداخل بين الواقعي والخيالي بين الممكن واللاممكن وهذا التداخل مع هذه الأجناس هو ما يخلق البعد العجائبي للرواية الذي يستفزّ القارئ ويتركه بعيدًا عن القراءة السطحية الساذجة ويُحيلُه إلى قراءة عميقة تبحث في النصوص المشتركة بينه وبين النص في هذا الموروث الانساني العالمي أو المحلّي ليُعيد ملء الفراغات التي تتركها معلقة عبر نسيج لغوي عرف كيف يوظف هذا الموروث الشعبي توظيفًا خالقا لدلالات كثيرة ، الخفي منها أكثر من الظاهر فيها لأنّ الموروث الشعبي« لهُ خصوصيته دون ريب ومن منبع الخصوصية يعانق المطلق في بعض جوانبه»[354] لِما يفتحه من دلالات لا نهائية في علاقته بالقارئ الذي يجد نفسه منفتحًا على هوامش ثقافية أو تاريخية من خلال هذا الموروثً الشعبي الطافح بالهوية وعبقها...

من بين الأساطير التي استحضرها الحبيب السائح في روايته أسطورة الولي سيدي محمد بن صواق إذ يقول : «**أغفته هزهزة القطار لحظة فرأى أنه طارد شحرورا بلا جدوى ، و قبض على فراشة بلون مرج أرضهم فتعثر فأفلتت و حطت إلى جانب نحلة راعية على نوار شجرة القندول . كان الربيع . و كانت أمه لمّا عاد بصداع في رأسه دهنت له جبهته بتراب الولي سيدي محمد بن صواق فأحس نفسه تذرى في تلك التربة و تحول قرنفلا عصّبت بحبات منه على جبهتها كلّما داهمتها الهموم** »[355].

---

[353] **مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 11.**
[354] **حشلاف عثمان : التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.س ،ص 207.**
[355] **السائح الحبيب : تماسخت ، ص42،43.**

و الجميل في الأمر أنه أدمج الأسطورة في صلب سرد حالته الشعورية التي تبحث عن مفر آمن من الفوضى حوله .

و الأمر نفسه نجده عند أحمد عبد الكريم في عتبات المتاهة ، حيث عمد إلى استحضار أساطير الأولياء و كرماتهم التي تخالف قانون الواقع و شرائعه فاستحضر أسطورة الحجاج الذين أسّسوا الهامل فقال :

«هنا يقال أن أربعة من الحجاج كانوا في طريق عودتهم من الحجاز إلى موطنهم بجبال عمور ، حطوا رحالهم للاستراحة و المبيت ، و يرى أنهم وضعوا عصيهم فإذا هي في الصباح أشجار توت وارفة و نبع بارد ، فكان ذلك إشارة ربانية لهم بتعمير المكان.»[356].

هذه الإحالات الأسطورية تتخلّل روايات الواقعية اللغوية فتزيد من ثراء لغتها و تعدّد ايحاءاتها و هذا ما سنشير اليه في الفصل الأخير.

[356] **عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، د.ط. ، 2007، ص32.**

المـــــــســـــــرح :

من بين الفنون التي استلهمت منها الرواية بعض ملامحها لخدمتها نجد (المسرح) وذلك من خلال لجوء الروائيين إلى تقسيم رواياتهم إلى مقاطع وفصول وأرقام[357] حيث تشكل هذه الفصول والمشاهد جسم الرواية، ولكلّ مقطع أسباب وجوده اللغوية، وغالبًا ما يكون الربط بين هذه المقاطع أو المشاهد والفصول صعبًا جدًا لأنّ بعضها قد يكون« نافرًا ناشزًا عن البعض الآخر، ويبقى عمل الذاكرة على لملمة الشتات هو المبرر المنطقي للجوار الحسن بين هذه المشاهد»[358]لكن ما تحتاجه الرواية ليس المبرر المنطقي بل «مبرر جمالي وهذاالأخيريكمن في اللغة»[359]التي تُحيل القارئ على عالم جمالي فني ...فروايةتفنست تتكون من 15 مشهدًا ، و رواية **حالة حب** من 70 مقطعا ، و**سيرة المنتهى** تتكون من ستة فصول في كلّ فصل عدد من المشاهد ...

و لعلّ من أهم ملامح المسرح التي نجدها في روايات الواقعية اللغوية هو إصرار الروائي أحيانا على تجسيد **لهجة الجسد**[360]التي تنقل لنا كثيرا مما لا يُفصح عنه فيُلحّ على وصفها بدقة و كأنّ الموقف يقع أمامنا على ركح المسرح ، و من ذلك ما يقوله **"واسيني الأعرج"**في روايته **سيرة المنتهى «قلت في خاطري و أنا ألمس فوضاك الجميلة ، هذا الطفل لا يتربى أبدا . عزيز يكفيك من الفوضى ما نيش عارف سروالك من سروالي ، نظم روحك شوية . و عندما ألتفتُ نحوك أجدك بجديتك الصارمة تُقاوم أبتسامة ملعونة ترتسم في عينيك الصافيتين...»**[361].

و كذلك وصف الأماكن أحيانا وصفا دقيقا يجعلك تتخيل الصورة التي تنسج أمامك و من ذلك قوله :

---

[357]السّالمي حاتم : تفاعل الأجناس الأدبية في رواية دار الباشا لحسين نصر : مجلة الخطاب جامعة تيزي وزو العدد 4 ، جانفي ، 2009 ، ص 37

[358] الأحمر فيصل : في مقاربة رواية الواقعية اللغوية ، ص226.

[359] م. نفسه ، ص296.

[360] المصطلح مأخوذ من كتاب دوفور فيليب : فكر اللغة الروائي ، ص69.

[361] الأعرج واسيني : سيرة المنتهى ، ص122.

«كانت الأنوار تنعكس على البيت محدثة تدرجات مذهلة من الألوان الغارقة في شلالات النور . كان اللون الغالب على البيت هو الأخضر المائل ظلالازرقاء دافئة ، كلّما انعكس النور الحاد عليها تغير اللون الأصلي أو الغالب و مال نحو البنفسجي الهارب ...

فجأة توقفت و نسيت ذات الشعر الأحمر . رأيت في عمق البيت الأخضر كتابة مائية متحركة بألوان لا تستقر على واحد .تتدرج باستمرار من اللالون نحو الأخضر ، فالأحمر ، فالأصفر ، ثم تتشكل بمجمع الألوان .كل شيء كان يظلله بياض كثيف ، معم للأبصار...»[362]...

و لا تتوقف رواية الواقعية اللغوية عند هذا الحد، بل نجدها تمتح من النص القرآني والخطاب الصوفي والأغاني الشعبية ....والتي تدخل في«تهجين جسمها النصّي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانًا ، و بارودية نقدية في الغالب هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ و يحد من نقاء الشكل الروائي ومعياريته، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرض حوارًا جديدًا بصدد مسألة التجنّس و ما يرتبط بها من وعي الكاتب وادراكه لقضايا التركيب الأدبي، ومقولاته الجمالية، مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميز، فعل تحقيق الجدل الخلّاق بين مبررات تقويض أشكال سردية تقليدية و بين الرغبة المُلحة في توليد أشكال روائية مُحوّلة و مُعدّلة بانتظام بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية و بين حاضره غير المكتمل و الموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية و التيمية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات طبيعية كانت أم اصطناعية ، وعبر مؤاربات هذا الجدل ندرك بوضوح خطاب هذا المؤلف عن إبداعه وعن صورة الكاتب والتأليف الأدبيينلديه، وندرك أيضا

[362] المرجع السابق : ص110،111.

عمليات التداخل النصي في حوارها الذي يتجاذبه التناقس والتناقض»[363]وبهذا يتحول النص تحوّلاً تامًا عن النظرة التقليدية التي تراه انعكاسًا لمعطى قبلي هو (الواقع) إلى نظرة جديدة يكون فيها النص الروائي بكل الأجناس والأنواع المنخرطة فيه إلى دال ، أما الدلالات المختلفة فتأتي مع القراءة، هذا التشكيل اللغوي اللانقي يُلهم القارئ بقراءات بعدد المرّات .

وسنستعير من **"دوبروفسكي"** مقولته حول السيرة الذاتية واندماجها اندماجًا مطلقا مع الرواية لنُسقطه على كلّ أنواع الخطابات والنصوص التي تُعيد الروايةُ تشكيلها ضمن لغتها فنقول :رواية الواقعية اللغوية هي الرواية التي تُودع لغة المغامرة والشعر والمسرح والتاريخ ...بين يدي مغامرة اللغة التي تعيد تشكيلها وفق الامكانات التعبيرية للرواية بصورها وايحاءاتها اللانهائية لتتجاوزهم جميعًا نحو بناء ذاتها ...هذا البناء الذي يلتقي بإشكالية أخرى هي إشكالية المستويات اللغوية، وهذا ما سنراهُ بعد قليل.

[363]عقار عبد الحميد : الرواية المغاربية ، تحولات اللغة و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ط1 ، 2000،ص9.

3- الاشـــــكاليات اللغـــــــوية :

سنحاول في هذا العنصر تناول قضية أساسية تعترض فن الرواية بصفة عامة والرواية الجزائرية على وجه الخصوص، هذه القضية هي التي جعلت الرواية الجزائرية تتخلّفُ عن نظيرتها العربية بحوالي نصف قرن من الزمن وهي إشكالية اللغة الروائية بين الفصحى والعامية من جهة، وبين العربية وغير العربية (الفرنسية خاصة) من جهة أخرى وسننطلق من هذه الأخيرة.

بسبب سياسة الاستعمار الفرنسي في الجزائر و العامل دائمًا نحو هدم الهوية الجزائرية العربية وطمسها وتعويضها باللغة الفرنسية باعتبار الجزائر فرنسية في اعتقادهم نشأت أولى الإشكالات اللغوية في الرواية الجزائرية التي لم تعرف يقينًا أيّ اللغتين تستعمل في الكتابة (العربية أم الفرنسية) وبما أنّ الروائيين الجزائريين أيام الاحتلال استعملوا اللغة الفرنسية (لغة الآخر) لتوجيه رسالة له تتمثل في اثبات هويتهم والتزام قضايا شعبهم محاولين كسب مزيد من التأثير و الدعم للقضية الجزائرية وكشف سياسة فرنسا في الجزائر ، وفي هذا يقول "**مولود فرعون**"«لقد كان "كامو" و "روبليس" وغيرهم أوّل من فتح لنا أفقا أدبيا كان مغلقًا وذلك بمواهبهم الأدبية ، وأنتم الكتاب الأروبيين كنتم أوّل من قال لنا : هكذا نحن، فأجبناكم عندئذ ، وهكذا نحن من جهتنا ...وبهذه الطريقة بدأ الحوارُ بيننا وبينكم»[364] حوار الهوية والتعريف بها ونقل المعاناة الجزائرية ، وفي هذا يقول "**محمد ديب**"«نحن نعيش المأساةالمشركة، إنّنا ممثلون في هذه التراجيديا...وبتحديد أكثر يبدو لنا أنّ هناك عقدًا قد أبرم بيننا وبين شعبنا».[365]

لن نخوض الحديث طويلاً حول هذه الروايات المكتوبة بالفرنسية لأنّها ليست من مجال بحثنا ، وإنّما نشير إلى قضية أساسية تخدمنا وهي أنّ هذا الاستعمال للغة الفرنسية عند هؤلاء الروائيين جاء كردّ فعل ضد هذا الآخر الفرنسي الذي لا يعترف بالآخر (لا يؤمن بمبدأ الغيرية) على حدّ تعبير "**روبير جولين** " الذي يعتبر الحضارة الغربية التي تسعى للقضاء على غيرها من الحضارات

[364] **بامية عايدة أديب : تطور الأدب القصصي الجزائري، ص58.**
[365] **عقار عبد الحميد : الرواية المغاربية ، ص 138.**

يمكن«نعتها بكونها لا حضارة(decivilisation) إنّ الغرب عالم وحيد يدعو إلى الإنسان الوحيد والأمة الوحيدة ، وكل ما يتعلق بالإنسانية بمعنى الجمع والكثرة يعتبر محظورًا»[366]فكان لزامًا على الجزائري أن يثبت هويته و وجوده لهذا الآخر الفرنسي فاستعمل اللغة الفرنسية ، بالإضافة إلى الظروف الأخرى التي فرضت عليه هذه اللغة – معمرين ، مدارس ، حكومة فرنسية - لكنّ القضية التي تهمنا في البحث هي حضور اللغة الفرنسية في الروايات الجزائرية المعاصرة، هذه الأخيرة التي تعرف اللغة العربية جيدًا ومتمكنة من أسبابها و واعية بها، فلماذا تستعمل أحيانًا اللغة الفرنسية وغير الفرنسية كالإسبانية والانجليزية ...والاجابة الأكيدة هو ايمان هؤلاء الروائيين بمبدأ الغيرية واحترام الآخر والاعتراف به هذا من جهة ومن جهة ثانية اعترافًا بالاختلاف« و الوعي بضرورة تعدد اللغات القومية بكشف تعقد الواقع وتشابك عناصره»[367]المختلفة باختلاف الخطابات والثقافات والرؤى أي أصبح النص الروائي المعاصر هجينا، والتهجين حسب **"باختين"** هو المزج بين لغتين أو أكثر داخل الملفوظ الواحد، هذه اللغات المختلفة تعكس وعيا مختلفًا باختلاف الزمن والثقافة والايديولوجيا، وهذا التهجين يجب أن يكون قصديا من طرف الروائي أمّا« التهجين الذي يقع عادة بين اللغات في كلام الناس فهو تهجين غير إرادي لأنَّهُ يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايشفي حقل اجتماعي واحد، وهذا النوع ... ليس له بُعد فني جمالي لأنّ اللغات لا تتحاور بطريقةابداعيةجمالية إلاّ داخل الفن الروائي الذي يكون التهجين فيه اراديًا ...ومن شأن التهجين القصدي إذا وُظّف بشكل جيّد في الفن الروائي أن يضمن لهذا الأخير تعدّدا لغويًا ينأى به عن مثالب اللغة الواحدة الوحيدة»[368]هذه الأخيرة التي لطالما سيطرت على الروايات التقليدية التي كانت تعتد باللغة النبيلة السليمة فقط و لا تعترف بغيرها .

---

[366] بتقة سليم : الكتابة الايديولوجية عند محمد ديب، رواية الحريق نموذجًا، النص والناص ، العدد8، 2008، ص 267.

[367]الحسيب عبد المجيد : حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، لكلية الآداب مكناس، المغرب، ص 35.

[368]المرجع السابق : ص 36،38

ومن بين المناطق التي يظهر فيها التهجين اللغوي هو الحوار، الحوار بين الشخصيات أين تتعدد اللغات لتُبرهن عن تعدد الرؤى والتناقضاتفيما بينها.

لو عدنالرواية الواقعية اللغوية لوجدنا هذه القضية مطروحة بشدة حيث تتعدد الألسن و تتداخل العربية مع الفرنسية والاسبانية والانجليزية والأمازيغية والعامية ...كلّها في جسد الرواية الواحدة فتتعدد بذلك مستويات اللغة وتتداخل منسجمة في النص الروائي لدرجة غدت صفة تطبع أسلوب هذه الروايات التي أظهرت مقدرة كبيرة من« بين الفنون والأنواع على استيعاب جميع النصوص والخطابات والألوان ...لتخلق منها جزءً من دلالتها»[369] على حدّ تعبير**"باختين"**.

إذا حاولنا الانطلاق من النصوص المختارة للتحليل لوجدنا اللغة الفرنسية والإسبانية مثلا حاضرة بشكلين : شكل مكتوب باللغة الأصلية (حروف فرنسية أو حروف إسبانية) وشكل آخر مكتوب بحروف عربية (الكلمة أجنبية والحروف عربية) وهذا ما نجده عند**"واسيني الأعرج "**في روايته **سيرة المنتهى**في الافتتاحية التي افتتح بها روايته السيرية موجّها خطابًا إلى (ميترا) هذه التي تسكنه وقلبه وحُلُمهُ دون أن يكون لها وجود خارج ذلك :

« A Mitra,même si tu n existes que dans mes livres ,mes rêves et ,surtout, dans mon cœur...»[370]

وكذلك في الصفحات التي يصف فيها قول النحّات الفرنسي **"رودان"**وهو يتعجب من منحوتة **فينوس** أو تعبيرًا عن بعض الأمثال الفرنسية ، هذا بالإضافة إلى

[369] **محمد الأمين الطلبة محمد سالم : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط1، 2008، ص 27 .**
[370] **الأعرج واسيني : سيرة المنتهى ،ص5 .**

الإسبانية التي يستعملها بحروف عربية مثلا عنوان أول فصل من الرواية والكلام الذي وجهه إلى جدِّه الروخو.[371]

والأمر نفسه نجده عند **"فيصل الأحمر"** لكن بصورة مختلفة ، ففي **حالة حب**نجد استعمالاً للغة الإسبانية (حرفًا ونطقًا) لأنّ الكاتب"الشخصية "يحبها هكذا اعترف خلال الرواية، أمّا الفرنسية فجاءت قليلة في بعض الكلمات فقط[372].

وهذا الحضور الإسباني - والذي نجده عند **تفنست** أيضا- خلال الروايات هو محاورة جميلة للتاريخ الإسباني المارّ بالجزائر في ماضيها، هو استحضار لغائب مازالت ذكرياته وتداعياته لم تندثر ولن تندثر من لغتنا، هذا ما مثّل طرفًا لغويًا أساسيًا في كتاباتهم الروائية ممّا حقّق مبدأ اللانقاء والتهجين اللغوي ومن ذلك: « **ألست نادمًا على ما قلته وفعلته مع سمية ؟ أنت نفسُك قلت :**

- **mi sento muy mal**
- **muy muy mal**[373]
- **الحاضر خدّاع لأنَّه بسرعة كبيرة وقبل أن يرتد طرف المكاتيب إليه نجدُهُ قد تحوّل إلى ماض»**[374]

و كذلك**« حبيبي ومولاي الجليل سيدي علي برمضان إلكوخو دي ألميريا المُسمى الروخو»**[375]

كذلك**«إنها صبية منحدرة من سلالة جدَّتها "لاباسيوناريا" " la pasionaria"**

آخر القلاع الحمراء التي استعصت على المنصور بن أبي عامر أيام الحرب الأهلية»[376]

[371] **الأعرج واسيني : سيرة المنتهى : 119، 131، 309، 295، 428/ص11،13.**
[372] **الأحمرفيصل : حالة حب ، ص 94، 132، 133،193،216، ../97، 113.**
[373] **ترجمة المقطع الى العربية : - أشعر بالسوء الشديد /- سيئة جدا جدا.**
[374] **الأحمر فيصل : حالة حب ، ص132 .**
[375] **الأعرجواسيني : سيرة المنتهى، ص 11.**

المقطعين الثاني والثالث فيهما استحضار للتاريخ في الجزائر وبلاد الأندلس عبر استخدام لغة ذلك الماضي في علاقته بالإسبان .

هذا الاستعمال للّغات الأجنبية يُسلّمنا للقضية الثانية المتعلقةباللغة العامية وخاصة في استعمال بعض الكلمات الفرنسية بالحروف العربية دليلاً على شيوعها في الكلام الشفوي بين عامة الناس .

قضية اللغة العامية أخذت اتجاهين في الدراسات النقدية : فهناك من يُؤيد ظهورها واستعمالها في الرواية، وهناك من يرفض ذلك ويدعو إلى لغة وسطى بسيطة يفهمها الناس جميعًا، ولنا رأي في هذه القضية في نهاية الدراسة.

يأخذ **"عبد المالك مرتاض"** هذه القضية (مستويات اللغة الفصحى والعامية) بالدراسة في كتابيه **(الكتابة من موقع العدم)** و **(في نظريةالرواية)** ويحاول الإلمام بها بالعودة إلى النقد العربي القديم مع **"الجاحظ"**و**"بشر بن المعتمر"** ليصل إلى الكتاب المُحدثين**"احسان عبد القدوس"**و**"يوسف السباعي"** وايغالهما في العامية المصرية خلال الحوار حتى ليصعب فهمها على غير المصري ، ليصل إلى أنّ النقد العربي الحديث جعل اللغة تتراوح بين لغة شعرية في السرد وبين لغة عامية بسيطة في الحوار ، وبعد كل ذلك يصل **"مرتاض"** إلى نتيجة مفادها أنّ تبني« لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر ،ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعّرًا وتفيهُا ...غير أنّ عدم عُلوها لا يعني اسفافها وفسادها وهُزالها و ركاكتها... وذلك على أساس أنّ أي عمل ابداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء»[377] و في هذا اشارة إلى رفض العامية الركيكة الساقطة كما يرفض دعوة **"بارت"**وغيره من الغربيين إلى إستعمال العامية في الحوار بحجة الاستجابة لمتطلبات الفن ودواعي الواقع التاريخي ، و أنّ الكاتب لو اصطنع لغة فصحى يُجريها بين فلاحين بادين أو عمّال محرومين لكان ذلك فاحشة ومنكرًا لأنّ هذه اللغة الفصحى تنأى عن واقع

---

[376] **حمادي عبد الله: تفنست، ص** 23

[377] **مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 109.**

هؤلاء الذين لا يعرفون الفصحى أصلاً، **فمرتاض** يرفض استعمال اللغة العامية في الحوار لأنّ الروائي سيتحول إلى مُعلم للعامة ومهذب للفلاحين ، وتصبح الكتابة الأدبية فعلاً تاريخيا وواقعيًا ، ومادامت الأحداث نفسها التي يتناولها الأدب الروائي ليست واقعية بالمفهوم التاريخي الصارم فكيف يدعو هؤلاء إلى واقعية اللغة في الكتابة[378]، وبهذا يكون **"مرتاض"** داعيًا إلى لغة بسيطة (فصحى مبسطة) و يرفض العامية، وهو الموقف نفسه عند **"نزارقباني"** الذي دعا إلى لغة ثالثة وسطى[379] عربية قريبة من الجميع، رغم اختلاف اللهجات والعاميات ...

وبالمقابل هناك من يشجع على استخدام العامية في الروايات لتحقيق« صدق وحيوية و واقعية»[380] كما يرى **"فان دان هومل"** اضافة لجمالية اللغة الفصحى (الرسمية) عن طريق الخطاب الشفوي المتحرر من شأن هذه الأخيرة اثراء النص والإضافة لجمالياته اللغوية[381] وهذا مرتبط بمهارة الروائي اللغوية الواعية باللغة العربية الفصحى والعامية ، ففي مواقف كثيرة تكون للعامية عميق الأثر خير من اللغة الفصحى لأنّ الرواية قبل كل شيء وبعد كل شيء هي (فن) والفن يشير فيما يشيرُ إليه إلى الحرية ... وبالتالي نرى أنّ العامية لا يجب أن توضع لتقريب الرواية لعامة الناس فمن لم يفهم جُلها المكتوب بالفصحى المكثفة لا داعي لفهم قليلها المكتوب بالعامية ، وإنَّما توضع العامية حينما يستدعيها السياق والانفعال والحالة التي تجد نفسها تستحضر كلامًا شعبيًا عاميًا أقدر وأعمق على تصويرها يحمل«إصرارًا على هدم المسافة بين لغة الكلام واللغة الفصحى»[382] فتأتيان معًا مكملتان لبعضهما البعض دون اضطراب أو نشاز ...

و الرواية الواقعية اللغوية توظف هذا الاستعمال خير توظيف ، لأنّ هاجسها اللغوي يستعمل الفصحى المكثفة الايحائية الجميلة الرامزة كما قد يلجأ أحيانًا إلى العامية لغاية في نفس الرواية، تريدُ من خلال العامية أن تُحيل على ميزات لغوية

---

[378] مرتاضعبد المالك : الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، الجزائر، ص 75 - 78

[379] قباني نزار : الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1 1993، ج8، ص422، 423.

[380] نجم محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان،د.ط، د.س، ص 121.

[381] الحسيب عبد المجيد : حوارية الفن الروائي، ص 59.

[382] برادة محمد : الرواية العربية ورهان التجديد، ص 59.

خاصة ترتبط بالعامية أكثر من ارتباطها بالفصحى ، لأنّ الواقعية اللغوية لا تضع في حسبانها مستوى القارئ فتُرضيه (كما كان سابقًا مع الواقعية) بقدر ما تضع في حسبانها مستوى اللغة و ما تحتاجه لتشكل عوالمها التي ترهق القارئ وتمتعه في آن واحد، وبالتالي لا ترضيه بالنزول إليه بل بإرضاء فضوله الروائي.

فالرواية وهي تسترجع الماضي مثلاً بحنينها إليه، حنين يقف في وجه كل تعديل أو تصحيح أو تبسيط للغة الأولى ، فهو حنين معبق بالماضي ولغة الماضي فينقله الروائي كما هو لغة وحنينًا حتى لا يخدش هذا الشعور الذي ينتابُه وهو يسترجع شيئًا منه **...«ظللت تؤمن طوال حياتك أن أمّك تشبه والدك ، كانت مثله تماما بل هو تماما . تأخذ الإطار الأوحد في البيت و تبدأ في تفحصه لتنتهي إلى جملتك الوحيدة التي سمعتها من كبار القرية** :

- **شفتوا !سبحان الله، قطرتان من نور !.**

و أستفزك :

- **وين راك تشوف الشبه؟**

تضحك. لا تعرف شيئا آخر إلا الضحك . عندما تزعل و يمتلىء قلبك بالرماد تضحك أو تصمت لترد كل جحيم الغليان الغليان إليك وحدك.

- **أنتم ما تعرفوا والو.**

....

- **قلتُ في خاطري وأنا ألمسُ فوضاك الجميلة ، هذا الطفل لا يتربّى أبدًا عزيز يكفيك من الفوضى، ما نيش عارف سروالك من سروالي ، نظّم روحك شويّة »...**[383]

من هذا المقطع الروائي الذي تراوح بين الفصحى الشعرية والعامية الشعرية أيضًا لجأ الروائي إلى العامية ليس عجزًا عن استخدام الفصحى- والرواية كلّها شاهدة على المقدرة اللغوية الكبيرة للروائي - بل استسلام جميل لهذا الحنين

[383] الأعرج واسيني: سيرة المنتهى ، ص 121،122.

الجميل لكلّ تللك الكلمات العامية وما تحمله ، فوجد نفسه يكتبها بالعامية ويؤجل الفصحى التي لن تعرف نقل ذلك العبق الماضي، الذي لا يريد تضيعه باستخدام جمل فصحى وهو الذي فوجئ بموت أخيه (عزيز) .

الشوق نفسه دفع **"عبد اللهحمادي"**في روايته **تفنست** إلى استخدام العامية -عامية البَّراح في السوق - تحت عيني **أخموت** الصغير ذاك الانبهار القديم والشوق والترقب والفرح والغرابة وجد أنَّ اللغة العامية كما نطقت ذات يوم يجب أن تبقى بكل جوانبها« **يا سادة، يا كرام، قال الراوي : الي ما زناش علاش يكذب يقطع عرض الصبايا، واللّي ما قراش علاش يكتب ويفسَّد الصمغ والدواية** » ...((**ما احلاها و ما بنها ...يا سادة يا مادة، يبشرني ويبشركم بالخير والعبادة، قام البكوش يغني قالو الأطرش صحّيت»**[384] والنماذج كثيرة...

ومن هذا نعتقد أنّ استعمال العامية في هذه الروايات ما هو إلاّ استخدام لحاجة الرواية ذاتها ،هذه التي تنسج خطابها اللغوي فتعرف متى تستعمل الفصحى و متى تستعمل المجاز ومتى تستعمل العامية المعبقة بالماضي والشوق . خصائص تدغدغ مخيلة القارئ لها نفحاتها الخاصة، وليس استعمالها من باب تقريب الرواية من عامة الناس لأنّ لها شعرية تتماهى بشعرية الفصحى الكثيفة الايحاء، لأنّهما معا ترسمان كيانًا لغويًا متعدد المستويات يأسر القارئ دون أن يحس نشازًا وانقطاعًا ،يحقق متابعة القارئ لفعل القراءة مُستسلما لسحرهما وجاذبيتهما وهذا هو عمل اللغة .

لكنْ لا بد من الاشارة إلى أنّ استعمال العامية ليس شرطًا دائم الحضور، بل قد نجد الرواية تعتمد الفصحى وشعريتها دون العامية ومن ذلك ما نجده في رواية **العشقالمقدنسل"عزالدين جلاوجي"** الذي لم ينفك عن استخدام الفصحى و انزياحاتها باستمرار مُحدثا أسطورية لغوية أساسها المجاز وكثافته ، ولا يستعمل بالمقابل العامية بتاتا مفضلاً اللغة العليا -على حد تعبير جون كوهين - التي تنزاح وتنحرف باستمرار على طول الرواية ولم يرض عنها بديلاً ، ولهذا ما

[384] **حمادي عبد الله : تفنست ، ص 116 - 166**

نستنتجه هو أنّ الهاجس اللغوي فعلًا هاجس يحاول تمثّل نفسه بالطريقة والصيغة التي تحاول اشباعه فقد تنطلق من سحر البلاغة والمجاز وإستثمارهما للفصحى، وقد يطعم الفصحى بعامية لها سحرها هي الأخرى ولها نشوتُها التي تتسرّب خلال الفصحى فتزيدها شعرية ...

يقول "**عزالدين جلاوجي**"وهذا مثال ويمكن ايراد كلّ الرواية في هذا المقام لأنها ذات نفس شعري جميل آسر«**غير أنّ أحلام اليقظة قد حلّقت بي على أجنحتها إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضرُهُ، فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة أكمامُه الصمت وعبيره الذّكر ونضر قلبي وأنا أنظره كانت هالة النور حوله تتصل بالسّماء ، رنوت إلى كل الذي حولي أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يجمع إلاّ في سويداء القلب...**»[385]

و لا أريد الكلام هنا عن النفس الصوفي الذي يرمي بهالته على هذه الفقرة لأنّ ما أردتُ ايضاحهُ هنا هو جمالية اللغة الشعرية في هذه الرواية التي تعمل على الخرق واعادة الخلق اللغوي.

وتبقى قضية مستويات اللغة واشكاليات اللغة في الرواية الجزائرية قديمًا وحديثًا مشكلة يصعبُ حلُها نهائيا، لأنّها شيء يخرج عن سيطرة الروائي والقارئ و الرواية ، هي شيء مغروس في ذهن الكاتب والقارئ على حدّ سواء وكلّ طرف متوجس من الآخر في لغته ، ولتذليل هذا التوجس والتخوف المشترك لا بُدّ من اعتماد اللغة الفصحى الشعرية في الكتابة و إن احتاجت هذه الأخيرة إلى جمالية العامية، فالأحسن ألاّ يُغلق بابها ، بل تطرقه لتنهل منها ما تحتاجه ، ولهذا نجد أنّ الأصح ليس القول بأنّ استعمال العامية هو ليس تقريب الرواية من القارئ البسيط و ربط النص بالواقع ، بل الأصح هو التساؤل هل هذه اللغة العامية لها شعريتها التي تزيد الفصحى جماليةً أم كانت مجرد حجر عثرة في طريق الفصحى فمنعتها عن أسر القارئوإثارة تساؤلاته ؟ هنا مكمن القضية وأساسُها ..

[385] جلاوجي عز الدين : العشق المقدنس، ص 28

الفصـــــــل الثـالـــث:

تجارب جزائرية في رواية الواقعية اللغوية

1 - شعرية السرد الأسطوري في رواية" تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح:

أ-البعد الأسطوري.

ب- أسطورية اللغة .

2 - استعادة التراث السردي الصوفي في رواية "عتبات المتاهة" لأحمد عبد الكريم:

أ- حضور التراث الصوفي.

ب-خصائص السرد الصوفي.

ت-النفس الصوفي للغة.

3 - الكتابة كتجربة جمالية و فلسفية في رواية "حالة حب" لفيصل الأحمر:

أ-الكتابة كتجربة جمالية.

ب-الكتابة كتجربة لغوية فلسفية.

بعد أن حدّدنا روائية الرواية في الفصل الأول وأهم الاتجاهات التنظيرية لها خلال القرن العشرين، ثم درسنا تشكل رواية الواقعية اللغوية كمشروع حداثي و كيف تجلّى هذا المشروع الحداثي عند الروائيين الجزائريين مع خصوصياتهم اللغوية التي تُميزهم عن غيرهم (إشكاليات اللغة) من فصحى وعامية ولهجات للعامية تختلف من ناحية إلى أخرى ، بالإضافة إلى الموروث الفرنسي (اللغة الفرنسية) التي صارت مكونا أساسيًا في اللغة (الفصحى/العامية) وبعد كل هذا كان لابُدّ وأن يُدعّم الجزء النظري بجزء تطبيقي وسمناهُ بـــــ **"تجارب جزائرية في رواية الواقعية اللغوية "** لنضع اليد أكثر على التجليات والتعاملات اللغوية عند هؤلاء الروائيين الجزائريين الذين تعدّدت أساليبهم وهم يتعاملون مع الهاجس اللغوي، فمنهم من راح ينزاح انزياحًا كثيفاً ومنهم من متح من الموروث الشعبي والأسطوري ومنهم من فهم التراث الصوفي فتجلّت لغتهو ايحاءاته في روايته ...

تماســـــــخت دم النســـــــيان

الحبيب السائح

شعرية السرد الأسطوري

« رؤيا...

وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ، فطلبت الى مرافقي أن يجهز عليه ، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي ... التفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير»

تماسخت الصفحة الاولى

"تماسخت دم النسيان" هي الرواية التي سندرسها من الجانب السردي الأسطوري ، و في هذا التحليل سنحاول العمل على نقطتين:

الأولى : البعد الأسطوري (الأسطورة في معناها العام) .

الثانية: أسطورية اللغة (العمل على خلق البعد الأسطوري انطلاقا من الاشتغال على اللغة).

رواية **تماسخت** هي رواية تعدّدت فيها المستويات اللغوية (العامية و الفصحى ،العربية و غير العربية) و الأنواع الأدبية كالقصص و التاريخ(سقوط الأندلس ، القرامطة...) و الثقافة الشعبية (شعر ، أغاني شعبية جزائرية و تونسية)

مع تعدّد الرواة : الراوي العليم المستخدم للضمير الغائب **(هو)**و الراوي البطل**"كريم"**المستخدم للضمير (أنا، نحن ، أنت)

كما تعدّدت فيها الأزمنة (ماضي ،حاضر ، مستقبل) فتراوحت بين الاسترجاع و الاستشراف و القصة الحاضرة **"الإرهاب"**.

و مع هذا تنوعت الخطابات بتنوع صيغة السرد : المسرود ، المعروض و المنقول كل هذا شكّل جسد الرواية المتشظي زمنها و مكانها و أحداثها...

هي نص متشظي يصعب على القارىء العادي الإمساك بخيوطها بدقة ، فهي تذهب و تجيء بحرية كبيرة عرف الروائي طريقها ، فجاءت على الصورة التي خرجت عليها...

هي رواية من 25 مقطعا مرقما من 1 الى 25 ، محصورة بين بؤرتين متوترتين هما : الرؤيا (الافتتاحية) و اليقظة (الختامية).

و بين الرؤيا و اليقظة دارت أحداث هذه الرواية و صِيغت لغتها ...

القصة الأساسية لهذه الرواية هي الأزمة ، الأزمة الإرهابية المفجعة التي مرت على الجزائر خلال التسعينات من القرن الماضي ، هذا إن ركّزنا على التيمة أين خرج **كريم** هاربا بروحه و عنقه إلى الغرب **"المغرب الاقصى"** أولا ثم إلى الشرق **"تونس"** ثانيا ، ثم العودة إلى الجزائر بعد اعترافه بضرورة مواجهة مصيره المحتوم .

«إلى الجزائر ؟

لا بدّ من الرحيل يوما»[386]

فاختار تماسخت موطنا له علّه يكون آمنا فيها.

أول عتبة للنص الروائي هي العنوان **"تماسخت ، دم النسيان"** ، هذا العنوان الذي « يتضمن العمل الأدبي بأكمله ، على أنه لا يحكي النص بل على العكس يظهر و يعلن نية النص ، و لهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية و أشكال الكتابة ، و عوالمها الممكنة »[387]و التي يبدأ القارىء بالتنبؤ بما سيجري في النص من خلالها .

من بين اعلانات العنوان التي يمكن الانطلاق منها هي : الإحالة على المكان**"تماسخت"**[388] و **"دم"** تحيل على العنف و الإرهاب و الحرب الأهلية الجزائرية .

و **"النسيانُ"** يحيل على الإنسان و على الذاكرة (نسيانها و استحضارها...)

و منه يكون العنوان دالا على أنّ هذا النص الروائي سيتراوح بين : الأمكنة / الأزمنة /الذاكرة /الحضور /الغياب/الوجود/... هذا الأخير الذي شكّل هاجسا أساسيا في الرواية **"سؤالالوجود"** وجود وجَد نفسَه مصفوعا بأحلامه التي

---

[386] السائح الحبيب: تماسخت ، ص268.

[387]الجحمري عبد القادر: عتبات النص ، البنية و الدلالة ، منشورات الرابطة ، المغرب ،ط1،1996،ص17،18.

[388]تماسخت اسم قصر بني في أدرار ، اختلفت الروايات حول تأسيسه بين من يرى البربر هم مؤسسوه و هذا هو الشائع و بين من يرى اليهود هم من بناه عام 660م،و تعني كلمة تماسخت التمهل و التاني باللهجة احدى اللهجات الامازيغية بشمال افريقيا. (.أنظر : https//ar.wikipedia.orgالزناتية)

رسمها الجزائري للإستقلال ، مستنكرا ما آل إليه الحاضر من قلب للموازين و الأعراف ، أحلام رسمها الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية و طمح إليها ليحققها بعد الاستقلال ، و رسم معالم وجود جديد خلال السبعينات لينهار كلّ ذلك مع أكتوبر 1988م ، التي كانت بداية سيلان الدم الجزائري و امتد حوالي عشر سنوات عجاف ، حُوربت خلالها الحرية و الأعراف و الكلمة و الوجود ...فأعاد الجزائري طرح سؤاله : هل ما رسمناها كان وهما ؟ هل آمال الثورة التحريرية و الثورة الزراعية باتت كذبة تاريخية ؟.

الرواية و هي تحاول الإجابة على هذا السؤال و غيره من الأسئلة ذات الصلة تراوحت بين فعل التذكر (تذكر الماضي البعيد : الثورة التحريرية ، السبعينات و تذكر الماضي القريب ما تعلق بأحداث التسعينات الدامية)و بين التذكارات التي وضعها الروائي شاهدة على خيباته و خيبات جيله (تذكار الحماقة /تذكار الخطيئة /تذكار النسيان/ تذكارات أعوام الجامعة السبعينية / تذكارات للحماقة البشرية ...)[389]

إضافة إلى ذلك أكثر الروائي من مصطلحات الهباء (تذريني /جزيئا سابحا /النثار / تذرّى / أتذرّى / ...)[390]و كلّها صيغ تدل على التشظي و التشتت الذي يعيشه الكاتب و الشعب الجزائري إبان فترة الإرهاب ، فكل الرواية تتحكم فيها الذاكرة كما تتحكّم فيها الخيبات المتكررة خاصة لصاحب الكلمة الذي كان يكتب فقال :

«حين نكتب يجب أن نغرغر المدْية حتى العظم»[391] ممّا جعله طريدا **«الأخ كريم من الجزائر أحد المصابين بجنون الحرف ، مثلنا مطارد بسبب حلمه أن يكون حرا»**[392]

---

[389] السائح الحبيب : تماسخت ، ص7/19/50/191/269...
[390] م. نفسه ، ص7/31/75/121/221...
[391] م. نفسه ، ص131.
[392] م. نفسه ، ص199.

هذه الملامح العامة للرواية لكننا في هذه الدراسة سنركز على شعرية السرد الأسطوري من خلال النقطتين السابقتي الذكر:

أ-البـعد الأسطـــــوري:

الأسطورة هي « شيء سردي ، قصة في مقابل الحوار الدياليكتيكي ، الشرح كما أنها أيضا الحدسي و غير العقلي في مقابل ماهو فلسفة منهجية»[393]فهي المعين المغدق للملاحم القديمة التي تتعلّق بمغامرات خيالية و شخصيات غير واقعية ، حبكات متصورة ، و خطابها يقع في اللا واقع [394] الذي كثيرا ما ارتبط بالشعائر الدينية و الكهنوت فتعتقد بالآلهة و أنصاف الآلهة هؤلاء الذين تتصف أفعالهم بالخوارق و القدرة الهائلة ، و الذين لا يرضون بالضعف و الخسارة.[395] و الأساطير انشئت لتتحدّث « عن المنشإ و المصير ، الشروح التي يقدمها المجتمع لفتيانه عن السبب الذي يجعل العالم كما هو عليه ، و يجعلنا على ما نحن صوره التربوية على طبيعة الانسان و مصيره »[396].

و لعل هذا ما جعل الروائي يعود إليها في روايته محاولا ايجاد تبرير للحالة التي وصلت إليها الجزائر ، عاد إليها متخذا منها وسيلة و إطارا تدور فيه الإجابات و التبريرات...

لكن قبل الحديث عن استلهام الروائي للبعد الأسطوري الخارق في روايته نشير إلى أنّ عصرنا الحديث حسب"**وارين** و **ويليك**"له أساطيره أيضا لكنها« أساطير قاصرة ، أو ربما زائفة مثل أسطورة التقدم و المساواة أو الثقافة العالمية أو الحياة الصحية و الرفاهية الحديثة التي تدعو إليها الاعلانات ...»[397] هذه التي راح الروائي ينسج خيوطها في روايته ، أساطير كانت نتيجة تمزق المبادىء و الشعارات السبعينية التي آمن بها جيل الشباب الجزائري إبان فترة الراحل "هواري بومدين" فهي أساطير زائفة مغشوشة ، « ما سمي ثورة اجتماعية في

---

[393] ويليك رينيه ، وارين أوستن : نظرية الأدب ، ص198.
[394] فاليت برنار : الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ، د.ط، 2002، ص9.
[395] مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ،ص35.36.
[396] ويليك ، وارين : نظرية الأدب ، ص198.
[397] **م . نفسه ، ص199.**

الريف كان نزوة زعيم دعا إليها مثقفون حالمون و حملها طلبة السبعينات ، و كنا من بينهم سفرا من الوهم الجميل ، ليس أكثر و لا أكبر! فإنه ما أن قضى الزعيم نحبه حتى تحولت أعوام شبابنا المصروفة في الوهم فداحة للعمر الباقي مقابل جحود مرقوم على راية الرّدة»[398]

و من الأساطير الزائفة كذلك شعارات القومية ، الوحدة العربية ...

« رصاصة في القفا أو خنجر في الرقبة ، لا فرق!فلماذا لا أعود من حيث أتيت ؟العرب و القومية و الوطن العربي أحاديث ليل سكارى ، الجماهير خدعة هذا القرن و الثقافة العربية المعاصرة فريته ، و هذا الدين المسيس منبع المأساة يا صديقي...»[399]وهماً في وهم انتهى بمأساة دموية طويلة...

هذا من جهة و من جهة أخرى نرى حضور الأسطورة الدينية و التي تحيل عليها ألفاظ :**"الرؤيا ، الوحش"** الرؤيا التي جعلها الروائي افتتاحية روايته و التي تحيل على فعل التوقع و التنبؤ ، وكل ما يحيل على الاستشراف و الاستباق المشير للمستقبل.

و **"الرؤيا"**لغة هي ما تراه في المنام [400] و الفرق بين الرؤيا و الحلم أنّ الأولى تصدق و تتحقق [401]كما في رؤية يوسف عليه السلام ، أما الحلم فهي أضغاث من الشيطان لا تصْدق ، وهذا ما يجعلنا ندرك أنّ الافتتاحية رؤيا تحيل على امكانية تحققها خلال النص الآتي...

«رؤيا.

وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر فطلبت من مرافقي أن يجهز عليه ، فتردّد قليلا ثم أخرج مسدسه و إذا بالبغلينهض برأس رجل من معارفي ، يقول لي : "أنت كريم بمحمد ابن عميو

---

[398]السائح الحبيب : تماسخت ، ص23.24.
[399] م . نفسه ، ص252.
[400]الفيروزبادي مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، حرف الراء ، ص582.583.
[401] آل سعودسارة بنت عبد المحسن: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام ، دار المنارة للنشر و التوزيع ، السعودية ، ط1،1991، ص197

تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك ؟ أنا سأبيدكما يا طواغيت!"و أخرج مدفعا فهربنا فرمانا بقذيفةوقعت دون أن تتفجر ، و تدحرجت أمامن

ا فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنّا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا و بيده محشوشة يصوبها لنا، و لكنه سرعان ما ارتعش و قال : " أنا تعبت " و مد لي السلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة و تهاوى ، التفت إلى مرافقي فلم أجده ، فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير»[402].

وُظّفت الأسطورة في هذه الرؤيا ، فهذا البغل بالرأس الآدمي يذكّرنا كثيرا بالآلهة و أنصاف الآلهة ، نصف انسان و نصف حيوان ، نصف سمكة و نصفها الآخر امرأة جميلة ...و هكذا ممّا تزخر به الميثولوجيا القديمة.

أما **"الوحش"** الكلمة الثانية التي وردت مرارا خلال النص تشير للإرهاب و فعله الشنيع الذي يتهدد**"كريم"**ليلا و نهارا ، و بسببه غادر الجزائر إلى المغرب ثم تونس .

«يا وحش ، لن تقتلني ! ما نيش أرنب » ، « يوم الثلاثاء موعدا ليد الوحش تطال كتّابا و مدرسين و فنانين»[403]

هذا الوحش ما هو إلا صورة ذلك البغل بالرأس الآدمي الذي راود كريم في منامه فكان هاربا منه باستمرار...

لكن قولنا بأن هناك أسطورة دينية في (رؤيا ، وحش) فإننا نقصد من ذلك ارتباط هذه الثنائية بسفر الرؤيا في الكتاب المقدس **"الانجيل"**.

الوحش يحيلنا على العالم الشيطاني للحيوان ، الذي يصوّر بحدود الهولات أو الوحوش المفترسة و الشائع منها الذئب ، العدو التقليدي للغنم ، ثم النمر و النسر و التنين حسب **"نورث روب فراي"**، هذا الوحش الذي سُمي في سفر

---

[402] **السائح الحبيب : تماسخت ، ص الاولى**

[403] **م. نفسه ، ص66/17.على التوالي ويمكن العودة إلى الصفحات 25،50 36،،189،**

الرؤيابالوحش الذي كان و لم يكن و مع ذلك فهو كائن ، وهذا عند كلام فراي عن الخيال الشيطاني (ضد الخيال الكشفي) أي عالم الكابوس و كبش الفداء العبودية و الألم ، و إذا كان الخيال الكشفي وثيق الصلة بالجنة في الدين فإن الخيال الشيطاني وثيق الصلة بجهنم وجودية .[404]

في شرح سفر الرؤيا نجده يتكلم عن الوحشين :

الأول : وحش البحر فمثل البحر بقدر ما تشرب من مياهه تزداد عطشا ، و من يتبع هذا الوحش سيجد سهولة في الحصول على ملذات الدنيا ، و لكنّه لا يشعر بالشبع أو الإرتواء ، و لا سلام و لا راحة، سينهل من ملذات العالم لكن دون شبع حقيقي فيكون في حالة اضطراب مستمر كالبحر[405]، من ذلك ما فعله قتلة **عمر الصحفي** الذين أظهروا عنفا فوق العنف و وحشية فوق الوحشية و كأنهم وحوش تشبع غريزتها :

« فقد أخرجوا الجثة بلا كفن!– جثة عمر الصحفي صديق كريم – كان المشهد لفضاعته تفزع من وصفه الكلمات على اللسان ، الحزة من الأذن إلى الأذن

المحجر الأيمن بلا عين ، الأنف مجذوع ، يد بأصبعين ...

- **بعض الوحوش تقتل أحيانا لإشباع غريزتها!**
- **لا أجد وصفا لقتلة عمر...»**[406]

«لا تأخذكم رأفة بمن يحمل على رأسه قبعة أو خوذة ، قتلا فاقتلوه ، وولدا له لاتذروه ، حريمه سبي ، و بناته غنيمة ، فأما المسكن فهدما و الزرع فحرقا و المنشأة فتدميرا ، انّكم إنما بدم الطاغوت و أتباعه و متاعهم تتقرّبون من

---

[404]المرابطعبدالحكيم: النقد الاسطوري عند نورث روب فراي أنظر www.massareb.com:2017/11/20.
[405] فكري انطونيوس : شرح الكتاب المقدس ، العهد الجديد ، الرؤيا 13، تفسير سفر الرؤيا ، انظر: https//st-kakla . org 2017/11/20.
[406]السائح الحبيب : تماسخت ، ص72.

الله ، و به تتفيّحون لكم ظلا يوم القيامة ، و إياكم و الندم إياكم ! كلّ على نيته يوم النشر لمبعوث...»[407]

الوحش الثاني : هو وحش الأرض ، لأنّه طالع من الأرض ، و الأرض مجال عمل الشيطان حيث الوحش الأول باسط سلطانه و نفوذه ، و هذا الوحش الثاني سيكون عمله الدّعاية للوحش الأول ، فهو خارج من مملكته ، يحثُّ الناس على الايمان به فالأرض هنا هي مملكة الوحش الأول ، و إذا فهمنا أنّ الأرض تشير دائما لأرض اسرائيل فربما يكون هذا الوحش الثاني وحش الأرض زعيم ديني يهودي ، فالكتاب المقدس يطلق عليه صفة النبي الكذاب ، و هؤلاء الثلاثة : التنين "الشيطان" و وحش البحر و وحش الأرض يسميهم الثالوث النجس [408].

و إحالات (الرؤيا ، الوحش) في الرواية تقارب إحالات سفر الرؤيا و حديثها عن الوحش ، هذه الهيمنة الأسطورية الحيوانية تلقي بظلامها على كلّ مقاطع الرواية تجسد أسطورية الوحش على أرض الجزائر خلال التسعينيات ، وحوش يتلذّذون بتعذيب ضحاياهم و يتفننون في ذلك دون أنْ يصلوا إلى حالة الشبع بل و كأنهم يشربون ماء البحر فيزدادون عطشا لدماء الأبرياء ، أرض الجزائر التي سقطت بين أيدي الوحوش و عملهم الشيطاني فعاثوا في الأرض نجسا...

هذه الأسطورة الدينية هيمنت على الرواية بكل مقاطعها (الوحش ، الوحشية سفر الرعب و الدم)

يقول النص :«**الله أبدع خلقه في وحدته ، يجب أن تعرف أنّ عزلة البشر مهما تكن من التحصين فإنّه يخترقها رقيب يتسرب إلى الضمير و ينفذ إلى القلب يستقر في الوجدان ، و يلبد في اللاوعي ، تلك حقيقة الوحش الذي أزاح عن النفوس الهشة خشية خالقها و بثّ فيها من خوفه البهيمي...»**[409]

و قال أيضا :

---

[407] **المرجع السابق : ص39.**
[408] **فكري انطونيوس : شرح الكتاب المقدس .**
[409] **السائح الحبيب : تماسخت ، ص62.**

«نامت الرباط على غربتي

و استيقظت تونس على وحدتي

و إذ عدت نحو موتي فزعت وهران!

أمي لا تجد على من تتلو من الملإ ما تعسر من سفر الرعب.

في ذاكرتي صوت زرعني بين رقان و بين تماسخت نوحا لنشيج دم النسيان»[410]

«نحن نعيش الضلالة العظمى ، أ نحن ميؤوس منا ؟

يفتك بنا الجبن التاريخي عن مواجهة حقائقنا العارية المخجلة

ها نحن نؤثث مملكة أحلامنا الضائعة ببقايا الخراب ، هل كُتب علينا أن نكون تذكارات الحماقة البشرية؟».[411]

هذا المقطع الأخير فيه إجابة حول الوجود ، الوجود الذي تتحدث عنه الأساطيرو الخرافات القديمة الباحثة عن المنشإ و المصير ، تشرح للناس سبب جعل عالمهم على هذه الصورة...

إستحضر الروائي هذه الأساطير في محاولته مقاربة هذا الواقع الجزائري الغريب ، الأسطوري الملامح و القسمات ، الذي اصطدم به الشعب الجزائري بعد أكتوبر 1988 لعلّه يجد تفسيرا لذلك ...

[410] المرجع السابق :ص270.
[411] م. نفسه ، ص269.

ب – أسطـــورية اللـــغة :

إذا كان في العنصر السابق درسنا حضور الأسطورة و استغلالها من طرف الروائي لخلق أبعاد رمزية لعالمه الروائي ، فإنّنا هنا سندرس أسطورية مغايرة أسطورية ليس بحضور الأسطورة بمعناها الشائع بل بحضور أسطورية اللغة في انزياحها الشديد...

يقول **"موريس بلانشو"** أنّ التجربة الأدبية هي « من صميم اختيار التبعثر هي مقاربة ما ينفلت عن الوحدة ، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم و الاتفاق و القانون ... هي ما يستعصي إدراكه ، هي الشاذ...»[412] أي المختلف المفارق ، المغاير، المنزاح عن السائد و النمط ، هذا الشذوذ هو ما يضمن للنص الأدبي "عموما "و الروائي" خصوصا" تفرده و تميزه ، هذا الشذوذ يسميه**"بوجاه"** النشاز ، أي الأسلوب الفردي المخالف للجماعي المقنن و « إنّ في النشاز لمطلق المتعة و الالتذاذ »[413]بالنص الروائي و بكلّ خباياه و خاصة اللغة ، اللغة المنزاحة، الرائدة الشاذة هي مكمن الجمالية و الفنية و اللذة.

هذه اللغة اتخذت في رواية **"تماسخت"** منحى جديدا هي الأسطورية (اللغة الأسطورية) و التي خرجت بها عن الاستعمال العادي للغة و الاستعمال العادي للمجاز ، بل اللغة المجازية فيها « ليست زينة لغوية – فقط - بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة ببنية لغتها المجازية»[414] أي عن طريق المبالغة في الاستعمال المجازي اللغوي ، فهي أسطورية جديدة لا تتعلّق بالمبالغة في معطيات الواقع كما هو الشأن في الأسطورة القديمة [415] بل بالمبالغة في المجاز ، و هذا ما سنركز عليه في هذا العنصر من الدراسة.

"تماسخت دم النسيان" أمازيغية مع مجاز هي مكونات هذا العنوان الذي يحمل رافدين : عربي و أمازيغي ، حقيقي و مجازي ، هذه الكتلة المجازية توحي بأن

---

[412] بلانشو موريس : أسئلة الكتابة ، ترجمة نعيمة بنعبد العالي ، و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط4،2004،ص35.36.

[413] بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية ، ص72.

[414] **م. نفسه ، ص24.**

[415] الأحمرفيصل : في مقاربة رواية الواقعية اللغوية ، ص288.

ما سيأتي في الرواية يسير على هذا الخيط اللغوي الشديد الكثافة و المجازية "الأسطورية".

هذه الكثافة المجازية جعلت الروائي يحلق في عوالم مختلفة و ينفصل عن الواقع و عن الأرض "الراهن" يرتد سابحا في الأحلام و الذكريات ، جعل الطفولة موطن الدفء و الأمان ، و الحاضر ينكص على عقبيه مستحٍ ممّا آل إليه ، آفاقه مظلمة لا تبشر بخير ، معالمه غائمة ضاعت ملامحها...

أعاد خلق نفسه على يد وهران **«كإنسانها الأول شعرت دائما أني تشكّلت من زبد بحرها ، لم أجد في الجزائر مدينة مثل وهران تجعلني أحس أني جزء من كيانها ، و لكن هاهو قدري يذرّيني تذكارا لحماقة زمنها!»**[416]

فأعاد ربط وجوده بوهران ، تشكل من زبد بحرها فكان جزء لا يتجزء من كيانها لكنّ وهران الحاضر تغدر به فتذريه تذكارا و شاها على حماقة حاضرها الدامي وهران التي جاءها يوما فارًا من طائرات الاستعمار الفرنسي و نيرانها من "سعيدة" مع والدته ، هذه الأم العلامة" الرمز" التي تكرّر ذكرها كثيرا و باستمرار ، فهو **"كريم"** يستحضرها كلّما ضاقت به السبل و هدّده الموت فصارت الأم فسحة لراحته ، راحة لا شعوره الذي يستعيدها مباشرة و دون مقدمات ليجد **"كريم"** نفسه في غمار ذاكرته يسترجع معها الأمل و الدفء و الأمان ، تشكل وطنه الذي أصبح على شفا حفرة من الضياع.

يقول النص «**فإذ كان دخل في محطتها الحديدية ، ففغر عليه صمتها ، تراءت له أشياؤها سحقها الضياع ، كانت بمثل تلك الكآبة التي عبرت وجه أمه لمّا وقفت له في صحن حوشهم واجمة خائفة ، يفترس ملامحها قلق غائر فانسحب من أمامها كي لا ينهار ، متخيلا وجهها لتلك اللحظة التي فتق رأسه أحشاءها ثم صرخفغمرتها الفرحة المؤلمة فتلمّسته و شمته و رامته و حضنته وبآخر الإعياء كأغلى ما تكون عليه التحفة النادرة التي صاغتها من جسدها**

[416] السائح الحبيب : تماسخت ، ص7.

إربا إربا !فإنها مشت جنبه حتى الباب البراني منتظرة منه كلمة تبدد عنها غشاوة قلقها ، فكبّ على رأسها ،و قبّل خدّها ثم تراجع خطوة و تملّى وجهها فأغمضت ، فهزّته حمحمة دمع...»[417]

في هذا المقطع انتقل من صمت و كآبة المحطة البرية إلى صمت و كآبة أمه عندما قرر الرحيل ، فدخل مباشرة إلى استرجاع ولادته و كيف كانت ملامح أمه ثم عاد إلى صحن الدار و نقل لنا كيف ودع أمه قبل الخروج من المنزل إلى المحطة.

هذه صفحة واحدة(ص7) شهد فيها **"كريم"** و لادتين : ولادة مجازية أسطورية من صنع وهران و زبد بحرها ، وولادة حقيقية استرجعت عبر حبل الذاكرة و كلا الولادتين محطة أساسية في حياته .

يزداد التكثيف المجازي بمرور قراءتنا و تقدّمنا في الصفحات فتزداد نبرة المجاز الأسطوري مع ازدياد حالة "كريم" قلقا و اضطرابا و خوفا و حيرة ، فلا يجد غير الأم ملجأ فيقول :

«أغفته هزهزة القطار لحظة ، فرأى أنه طارد شحرورا بلا جدوى و قبض على فراشة بلون مرج أرضهم ، فتعثّر فأفلتت و حطّت إلى جانب نحلة راعية على نوار شجرة قندول ، كان الربيع و كانت أمه ، لمّا عاد بصداع في رأسه دهنت له جبهته بتراب الولي سيدي محمد بن صواق فأحسّ نفسه تذرى في تلك التربة و تحول قرنفلا عصبت بحبات منه على جبهتها كلّماداهمتها الهموم»[418]

ما زاد من أسطورية المجاز في هذه الفقرة هو الإنتقال السريع الحكيم بين مشهد و آخر ، انتقال رشيق زاد من جماليته و تركيبه ، فتنتقل بك القراءة من شيء لآخر ، و من حالة لأخرى و من شخص لآخر ، لتكتمل الصورة المجازية في الأخير و ما هذا إلا براعة لغوية و كتابية امتاز بها الروائي ، فانتقل من الفرح

[417] المرجع السابق :ص7
[418] م. نفسه ، ص43.

إلى الجري و الفراشة لينتهي إلى الهموم ... مع استعمال أفعال دون متممات كخاصية أسلوبية تساعد على الانتقال الرشيق « فتعثر ، فأفلتت و حطت ...فأحس نفسه تذرى في تلك التربة و تحول قرنفلا عصبت...» و كأن لا وعيه يريد في هذه الرؤيا أنْ يسترجع بلهفة المشتاق للأمان لكلّ اللحظات الجميلة فجاءت متسارعة ...

الأم و البيت الريفي علامة لا تخطئ بأن**"كريم"** شريد طريد مهدد فلا يلبث استحضارهما «**تذكّر أمه تقوم كل صباح ، هنالك في بيتهم الريفي على صيحات ديوكها و همهمات الحيوانات في الزريبة ، توقد النار لتحضير إفطار لذيذ من القهوة بحليب الماعز و خبز المدلوك بالزيت** ...»[419] و لعلّ صيغة **"هنالك"**مع لام البعد دليل على أن عهده بهذا المكان و البيت صار بعيدا يصعب تحقيق بيت آمن و دافىء مثله الآن في مثل هذه الظروف ، جاء هذا المشهد و **"كريم"** في محطة الرباط ينتظر صديقه الضاوي الذي تأخر على الموعد فأحس ريح الغربة تنفذ إلى قلبه ، فاستحضر الأمان و دفء البيت الريفي من خلال الاستذكار، على الرغم من أن البيت الريفي كان أيام الاستعمار الفرنسي لكن كان لديه منزلا و العدو معروف ، أمّا الآن فالحال تغيرت لا منزل و لا أمان رغم وجود منزله الذي غادره خوفا على حياته ، ضاع كل شيء في حرب أهلية بين الاشقاء.

من الحيل اللغوية التي اعتمد عليها الروائي ليزيد على كثافة المجاز أسطورية جديدة هو التداعي المتواصل للجمل التي تتعالق فيما بينها بطريقة تجعلك لا تستطيع التوقف عن القراءة حتى تكتمل الفقرة أو الصفحة أو أكثر من ذلك بنفس واحد عن طريق تعالق الضمائر و استدعائها لغائب غير منتظر...و مثال ذلك قوله :

«**ثم استوى إلى الوراء مترنما على هزهزة القطار "سعيدة بعيدة" متخيلا للمغنية العباسية وجها موردا بالحنين و عينين كزهر الحلحال ، و في سمعه صوتها النحاسي الموجوع بالجحود شاكية ناحبة زمانا خان امرأة عاشقة هدّ**

[419] **السائح الحبيب : تماسخت ، ص74.**

قلبها الغدرمنساحا في جوانية ميلودرامية نوّحتها عبر السنين آلة القصبة بكاء لقصة غرام في مدينة صغيرة من ريف الجنوب الوهراني لم تبدعها أغنية في أي مكان »[420]

و تزداد الشحنة الشعرية المجازية أكثر فأكثر ، و تتعالق الجمل بعضها ببعض مسلمة لغيرها غير المنتظر، تكسر أفق انتظار اللغة و القارىءمعا ، فمن الأغنية **سعيدة بعيدة** إلى المغنية ، من وجنتيها و عينيها كالزهر إلى صوتها في سمعه الموجوع إلى الشكوى من غدر الزمان للعاشقة إلى قلبها ما انساح فيه من ألم نوّحتها القصبة التي تبكي غراما في مدينة ريفية بالجنوب الوهراني ، كل هذا جعل الأغنية فريدة لم تسمع في مكان آخر.

هذا الانتقال البارع المكوّن لصورة شعرية واسعة الإيحاء هي سر أسطورية لغته

«**ثم استلقى على السرير المقعر ، استرجع صورة أمه رآها في المنام تبحث عنه في ليلة محاق ، كان قد ضل طريقه إلى آخر بيت سكنوه ووجد نفسه دخل بيتهم الأول فرأى برنوس أبيه اتخذ لون صوف أغنامهم التي نبتت لها أنياب كالكلاب لاختلاطها بالذئاب ، ففرّ ، فدخل بيتهم في المدينة الواقع في زاوية أحد الأحياء الفقيرة فقابلته تلك المرأة التي ذبحت زوجها و قدته أطرافا رمتها في بئر كان يشرب منها الجيران ، فدفع بابا فانبعثت له نفسا كرائحة أمه و أحسالجدران الطوبية تشممته ، نضح عرقا و دمدم في صدره خوف غاشم ، هطل مطر لم يبلغ الأرض...**»[421]

ليزيد من أسطورية اللغة نجده – كما في هذه الفقرة – قد اعتمد على صيغة **"الرؤيا"** لا تحتاج ضبطا صارما في مراحلها ، بل لها أن تدخل و تخرج الاحداث و اللغة من حيث شاءت، و لأنها رؤيا فإنّ تصديقها و تقبّلها من طرف القارىء

[420] المرجع السابق :ص45.
[421]السائح الحبيب : تماسخت ، ص115.116.

ممكننا[422] ، و في الوقت نفسه توطد التواصل و التفاعل بين النص الروائي و القارىء فتجذبه أكثر للقراءة و تستفزه أكثر على التأويل...

فهذه الرؤى و التخيلات سليلة الرؤيا الافتتاحية ، فكلّها تحيل على الاضطراب و الخوف و الوحوش (أغنامهم نبتت لها انياب) و التبعثر و الضياع ، و الحال هكذا فاللغة جاءت في هذه الرؤى مضطربة لا تحتكم لنظام صارم في صياغتها بل تتوتر و تتسارع و تنفرج دون سابق انذار.

بما أن الموضوع الأساسي لهذه الرواية هو (الأزمة الارهابية) فان اللغة هي الأخرى جاءت متأزمة لا تعرف عرفا ثابتا تستند إليه ، و كل ما أوردناه من الأمثلة السابقة دليل على ذلك، لكن هذه اللغة تنفجر أكثر مع الانفجار الذي هزّ **"كريم"** و ذهب بصديقته ...

«كان الانفجار انشطارا من الجحيم ، فتجمعت الاشلاء إربا إربا و انتشرت الفرائس الممزقة و ترصعت بالنثار بقايا الواجهات التي نسفتها الشظايا ، فندب شجر التوت للدلب حزنه . و انجزر البحر عن أرصفة الميناء . و تعجلت الشمس كانت مشرقة غروبها . و نظر النهار إلى زمنه ثم فر . فبحثت تلك الطفلة عن عين لها فلم تعثر على أصابعها .و تلمست جميلة بقية من نهدها في صدرها الممخور فتذكرت إذ التفتت إلى كريم على الشاطىء ثم أسلمت . فيما نسي سميرأن يحمل رأسه بين كتفيه . فنظرت عيناه إلى بقية جسمه تهوي ولم تعرف الحاجة خدوجة أنها نزلت من سفرتها قبل أن ترحل...»[423]

فكل الحيل اللغوية السابقة تحتويها هذه الفقرة ، ضف إلى ذلك قيام الراوي بمهمة التعبير على لسان الضحايا بعد الانفجار ليزيد مأساوية عليه ، فجاء الراوي عليما مستخدما الضمير الغائب في السرد ، فأظهر خبايا لم تحدث بها الشخصيات نفسها لكنه تنبأ بذلك و راح يتكلم مكانهم من هول الانفجار (بحثت الطفلة عن عين لها فلم تعثر على أصابعها ، نسي سمير أن يحمل رأسه على كتفيه ، و نظرت عيناه

[422] بلعلى آمنة : تحليل الخطاب الصوفي ، ص183.
[423] السائح الحبيب : تماسخت ، ص187.188.

إلى بقية جسده يهوي و لم تعرف الحاجة خدوجة أنها نزلت قبل موتها) ، كما كانت اللغة متشظية فتشظت عناصر الكون (النهار فر ، الشمس غابت قبل الأوان ، و البحر استغرق في الجزر فلا يريد العودة ...) تشظي اللغة ، تشظي الجسد ، تشظي الكون تشظي الجزائر أيام الإرهاب...

هذا التشظي جعل الروائي يبحث عن الانفصال عن الواقع المرير الذي يعيشه فراح يصوّر الحضرة عبر صفحات كثيرة فيها تنفصل الروح عن الجسد و عن المكان .

«راحا يرتفعان بدفع من حرارة التوقيع و النقر و الأصوات الحارة و لهيب الترجيع فحاما فوق الرؤوس ، فاشرأبت الأعناق و ذهلت الأبصار من برد الشعلة التي انشقت لهما فعبراها إلى سماء تراقصت أنجمها زهوا»[424]

أما عند سماعه ترتيل عبد الباسط عبد الصمد قال :

«أحسني أسبح في الملكوت حين أسمع ترتيل عبد الباسط عبد الصمد يرقى بضياعي إلى منتهى غيابي في الأحد عشر كوكبا و الشمس و القمر ، و أتذرى على شعاع من نور لم تمسسه نار...»[425]

هذين المقطعين الأخيرين فيهما من الصوفية و رحلاتها الروحية و الانفصال عن الواقع الكثير...ممّا يزيد من كثافة اللغة و من ثم رمزيتها ، فهي تدل على سأم الروائي من الارهاب و جزائر الدم و طموحه إلى عوالم أكثر نقاء و صفاء.

الحضرة و الرؤيا و الأسطورة و الحلم كلها تظافرت لتدعم « هذا الشكل المتداخل القائم على التفكك ، لكن مبدأ الانغلاق الذي يوحي بأن النص منكفىء على ذاته لا يعدو أن يكون وعاء فنيا توسل به الكاتب ضغط المطلق و اختزال

[424] م. نفسه ، ص57.
[425] م. نفسه ، ص121.

اللامحدود ، إنه القمقم الذي يكتنف المارد ...حيث يلبث محبوسا في انتظار كلمة السر»[426] التي هي في يد القارىء .

رواية **تماسخت دم النسيان** هي رواية لغوية (واقعية لغوية) اشتغلت على اللغة و بنائها و تكثيفها و أسطوريتها لتعيد سؤال الوجود و الكيان الذي ضاع مع ضياع الأحلام و تحولها أوهاما ، فجاءت الرواية بين بؤرتين متوترتين هما : الرؤيا و اليقظة التي تصر على استمرار الألم و الخوف و الاضطراب ، واقع أسطوري غريب في جرائمه ، فجاءت اللغة منزاحة أسطورية شكلت الخيط الململم لشتات الرواية و زمنها و صيغها و مستوياتها...

[426] **بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية ، ص20.**

"عـــتـبـــــات الـمـــــتاهـــة"

أحمد عبد الكريم

استـعـادة التـــراث الـســـردي الصـــوفـــي

« أيها التراب الأخضر ...

لست أملك غير أن أسميك بابل الله ، أنت التراب المعجون برميم الدراويش و العاشقين ...المجاذيب و السالكين ...

مباركة انت بين الأقاليم ، يا من نذرت دمها للمجامر و لظلال الله الخضراء أنت الخرافة و أول الطقس البدائي ، يا مشكاة معلقة بين السماء و الأرض بخيط رفيع من الفضة ...»

عتبات المتاهة ص 33.

التهجين و اللانقاء ...هي الخصائص التي امتازت بها رواية الواقعية اللغوية فراحت تأخذ وتستعير ما يخدُمها من الفضاءات والأجناس وتعيد صياغتها وفق رؤيتها ، فتصبح هذه النصوص الوافدة عليها فاقدة لصفتها الجنسية الأولى متماهية مع النص اللاحق تماهيا يثبتُ قدرة الرواية على المتح من غيرها دون أن يقف حاجز الجنس والنوع عثرةً أمامها، هذه المقدرة الفنية التي امتازت بها الرواية الواقعية اللغوية حققها لها مفهوم التناص «الذي يتعلق بالعلاقة التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها»[427]

هذا التناص الذي يُحيل على السياق المعرفي الذي يمتد إليه النص الأدبي تلميحًا أو تضمينا أي لنص الغائب (السابق)، هذه التقنية تساعدُ على «عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص وذلك على أساس مبدإ مُؤداهُ أنّ كل نص يتضمن وفرة من النصوص المغايرة فيتمثّلها ويحوّلها بقدر ما يتحول ويتحدّد بها على مستويات مختلفة»[428]

وهذا ما يجعل الرواية امتدادًالنصوص غائبة كثيرة مختلفة ومتعددة تتحاور فيما بينها ممّا يساعد على تجدد اللغة الروائية وانفتاح آفاقها ودفعها إلى بناء كيان روائي مغاير ومختلف يجدُ فيه القارئ لذة ومتعة جمالية .

عند العودة إلى رواية **"عتبات المتاهة"**[429] نجد التناص ظاهراً فيها، حيث تناصت هذه الرواية مع روافد فكرية وأدبية كثيرة ومنها : الأدب الصوفي، هذا الأخير الذي ألقى بظلاله على الرواية بدءً من العنوان و وصولاً إلى المتن الروائي .

التناص مع الرافد الصوفي في **"عتبات المتاهة "** أخذ ثلاث أشكال :

---

[427] جينيت جيرار : مدخل لجامع النص، ترجمة : عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1986، ص90

[428] خمريحسين : فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2002، ص101

[429] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر.

الأول : هو حضور التراث الصوفي في الرواية من خلال : الزاوية/الطريقة الهاملية/الحضرة و ما يُصاحبها من وجد وشطحات ...

الثاني : هو حضور النفس الصوفي في لغة الروائي .

الثالث :استعادته لطريقة السرد الصوفي .

وبهذا ستكون الدراسة متعلقة بهذه الأشكال الثلاثة.

رواية **"عتبات المتاهة"** هي رواية من حوالي 73 صفحة مقسمة إلى عشرة مشاهد ، يدور موضوع الرواية حول رحلة شاب من الهامل المشبع بالثقافة الدينية للطريقة الهاملية إلى البهجة (العاصمة الجزائرية) لمواصلة الدراسة (في قسم الأدب واللغة العربية) ، وتصور الرواية مدة لا تتجاوز العام من حياة هذه الشخصية في العاصمة، تتخللها قصص أخرى كعلاقته بكاهنة، ثم خضوعه لاستجواب الشرطة حول علاقته بـ "ادريس" المشبوه في أمره، ثم اطلاق سراحه...

هذا ظاهر النص، أمّا معناه البعيد فإنّ **"أحمد الاعسر"** وهو الشخصية الأساسية فقد جاء إلى العاصمة (البهجة) لأجل البحث عن الحب«**إنّ فتح علاقة من امرأة يعني أوّل ما يعني القابلية للحب، ثم إنّني لم أقطع كل هذه المسافات من أجل الصداقة وإذا كنت كذلك فلستُ ابن الصحراء ورمالها ونخيلها وحرها، قد تكون معرفة الرجال كنوزًا لكن معرفة امرأة واحدة هي الكنز الأعظم، وهي المفتاح الذي يمكنه أن يمنحك سرّ الأسرار سر المكان والزمان وما بينهما**»[430]

سرُ الأسرار هو المعرفة عند (الصوفية) المعرفة التي يطمح إليها كل مُريد وسالكو لا يبلغها إلاّ الأولياء وأصحاب الكرمات ، والتي لن تحقق دون الحب .

[430] **عبد الكريم أحمد :عتبات المتاهة : ص 19**

إذاً جاء (أحمد الأعسر) إلى البهجة طلبًا للحب (حب المرأة) الذي وقفت في وجهه كل الأعراف والتقاليد التي رُبّي عليها هناك في مسقط رأسه بالهامل (بوسعادة) أين «**كانت مشانق الأعراف، وكانت المرأة فاكهة حرامًا** »[431]فأراد أن يخرج عن هذه الأعراف و سلطتها وسوطها الذي طالما أشعره بالذنب وتأنيب الضميرفقال : «**فهل تأذن لي بعدها بالعقوق... سيد الجامع و القبارية**»[432]

مقام الحبّ هو المقام الباسط هيمنته على الرواية "حب المرأة"،سر الأسرار" المعرفة "يريد أن يحقق المعرفة بطريقته الخاصة، بخروجه عن طريقة آبائه وأجداده وأسلافه ، يريد أن يعيش منفردًا...

«**قد يكون عمري الزمني عشرين عامًا أو أكثر، لكنّ عمري النفسي يتجاوز ذلك بكثير، أحيانًا ينتابُني إحساس بأنني عشتُ أكثر مما ينبغي لذلك فأنا الآن أريدُ أن أعيش منفلتا، بلا ذاكرة وبماض رمادي محايد**»[433]

يريدُ ذاكرة وماضي محايدين لا يفرضان قيودًا ولا سوطًا ولا أعرافًا عليه، يريدُ الخروج من هذا الجلباب الذي ألبسه طيلة حياته الماضية ، يريد المعرفة من عنده وليست معرفة الآخرين، ممّا جعلهُ يجربُ عتبات المعرفة .

العنوان يجعلنا نعايش أول عتبة للرواية فهو الذي يتيح لنا الولوج لعالم الرواية والتموقع في طياته ودهاليزه محاولين استنكاه أسرار العملية الابداعية و ألغازها[434] التي تراوحت بين لفظي العنوان«**عتبات المتاهة**»

العتبة لغة هي :«**أسكُفَّةُ الباب أو العليا منهما ، والشدّةُ والأمرُ الكريهُ** »[435]إذًا هي أوّل ما نصادفه عند دخول المنزل ، وقد تُحيلُ على الشدة والعُسرة والكراهة على الشيء أي الاقدام على أمر قد يصيب بضُر.

---

[431]المرجع السابق : ص 20
[432]م. نفسه ، ص 34
[433]م. نفسه ، ص41
[434]حسين حسين خالد : في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2007م، ص6.
[435]الفيروز بادي : القاموس المحيط، حرف العين.ص1001.

و**المتاهة**من الفعل «**توه، تيه: التَّيهُ و التَّوهُ لغتان ، يقال تَاه يَتِيه تَيْهًا ، و تاه يتوه تَوْهًا، و التَّيه أعمّ من التَّوه...وأرضٌ مَتيهةٌ ومُتيهةٌ كأنّها مفعِلَةٌ، لا يُهتدى فيها**»[436] و«**تيه تَاهَ في أمره تحيّر ...**»[437]لأنَّه لم يعرف طريقه وسبيلهُ فصار يمشي مشيًا بلا هُدى ، ويأخذ الأمور أخذًا بلا مرشد ولا هاد له .

و لو جمعت الكلمتين معًا (**عتبات المتاهة**) لتوفرت لدينا أوّلُ مقاربة للعنوان وهي عتبات لا بُدّ أن يتجاوزها المرءُ في حياته ، لكنها عتبات قد تغلبُ عليها الشدة والصعوبة .

و"**المتاهة**" دليل على أنّهذه الحياة والسير فيها بلا هدى، سير في منعرجات وطرق ملتوية قد لا يحصُلُ الخروج النهائي منها ...

أولى عتبات (أحمد الأعسر) في الرواية هي "كاهنة" هذه الشخصية التي رقاها أوّل الأمر لتتحول إلى حبيبته فيما بعد، وجعل من علاقة الحب هذه طريقا للمعرفة خارج الحدود والقيود القديمة .

عتبته اللاحقة هي الذاكرة التي استرجعها وهو في "القبو المظلم" بعد احتجازه من قبل الشرطة، ومن خلالها استحضر أهم العتبات التي مرّ بها قبل القدوم إلى البهجة .

وباقي العتبات تمثلت في الرؤى التي كانت تراودُه بين الحين والآخر في منامه والتي كانت تحذره أو تبشرُهُ ...

ليُقهر أخيرًا أمام عتبة البحر«**أماَ أنت أيُها البحر ...أعترفُ أنك قهرتني، فلا أنا قادرٌ على عبورك و لا أنا قادر على العودة إلى صحرائي**»[438]فتحققت نبوءة "لوعيل" التي رآها في منامه«**من سرّحك حتى تسافر دون إذن ...سوف ترى**

---

[436]**الفراهيدي الخليل بن أحمد : معجم العين، باب التاء، ص 192،193.**
[437]**الزمخشري أبو القاسم جار الله : أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 100**
[438]**عبد الكريم أحمد :عتبات المتاهة ، ص72.**

وتندم يا بن عبد الله ... تحسبُ البحر سهلاً»[439] هذه بنوءة " لوعيل" أحد القائمين على خياطة إزار سيدي بوزيد أحد الأشراف في منطقة الهامل من سلالة فاطمة بنت النبي صلى الله عليه وسلم ورضي الله عنها.

أ - حـضور الـتـراث الـصوفـي في الروايـة :

التراث الصوفي حاضرٌ بقوة خلال الرواية، ومن ذلك المشهد الذي تذكّر فيه"أحمد الأعسر" الهامل (الواحة الزرقاء) وهو يتصفح مع كاهنة بطاقات بريدية بالأبيض و الأسود تعودُ إلى بداية القرن ، في المقطع المعنون بـ**"أجراسالأمكنة الأولى"** فراح يتغنى بجمال الهامل والزاوية و الأساطير التي صاحبت قصة بنائها معتمدًا على الذاكرة و ما حفظه من قصص تروى حول هذه المنطقة وما شهدهُ في حياته هناك من طقوس تتعلق بالزاوية الهاملية ...

«يقولُ القائل وأعني صاحب (تعطير الأكوان)

وقد تَوَاجَدَ مهتزًا وكثُر عليه الوارد، وكان كثير المشاهدة للنبي شهود حق ويقين وعيان ... بثَّ الأوراد، ونشر الطريقة بين الخلق بالتسليك والإرشاد وأمدّهم برزق الأرواح والأشباح بصنوف الأمداد، فكم رفع من خامل، وكم نفَّس كرب آمل ، وكم ربّى من مُريد فُوَافاهُ الفتحُ القريب ، من حضرة المجيب وكم أفاض على من قصدهُ من بحار أسراره...

حتى غدا كعبةً تُزار بين العباد ، أصبحت حضرتُهُ تقدّس سرّهُ كعبة المطاف ...»[440]

أما أجواء الحضرة فلم تكن غائبة عن النص :

«تندفع حلقة القلنسوات إلى الأمام، ثم إلى الخلف، تتلون الوجنات ينطبق الجفن على الجفن، يشتدُ إيقاع الذكر شيئًا فشيئاً...

---

[439] **المرجع السابق : ص36.**
[440] **م. نفسه ، ص35.**

الله الله الله

يثبُون وُقوفًا، كي يجترحُوا رقصة الجذب يدغدغهم ابن الفارض سلطان العاشقين مختبئًا في حنجرة المقدّم يهتزون كالمصروعين ...

هو ...هو ...هو

مأخوذين بالحال، تنحلُ عمائمهم ، يعمّدهم العرق تتهدل الرؤوس إلى الخلف تتسمّر الأعين على نقطة في الفراغ هي إشراق الجلال والجمال .

خمر الوجد تسكر الأرواح...هو...هو تصبح أكثر حدة وتلاقحا تتحول إلى لهاث يصدع المقدّم مرة أخرى بخمرية القطب سيدي محمد بن بلقاسم :

كسرُوا الأواني كشفوا الجناني أهل الله إخواني في عين قبضاتو»[441]

وما هذا إلاّ تصويرًا لحالات الوجد والشطح الصوفيين «وهما مصطلحان لفضاء تعبيري بالحركة والكلام عند لحظات الفناء التي يصل إليها الصوفي عند اكتمال التجربة الصوفية وتتجسّد في بعض المواصفات هي صفات الواجدين مثلما ذكر الطوسي كالوجل والأنين والصياح والحركة بعد السكون ...والوجد مكاشفات من الحق في شكل حركات أو كلمات مستغربة هي ما عُرف بالشطح»[442]

والشطح هو أولى علامات العارف ودخوله عالم المعرفة، ومن لم يبلغ مرحلة الشطح لا يصح أن يكون في عداد العارفين[443].

من بين علامات التراث الصوفي الحاضر في نص الرواية نجد كذلك الكرمات التي امتاز بها الأشراف والأولياء والصالحون من المتصوفة التي تعتبر هباتٌ من الله عزّ وجلّ لعبده الصالح، ومن تلك الكرمات : المشي على الماء، أو الطيران

[441] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص35.
[442] بلعلى آمنة : تحليل الخطاب الصوفي ، ص177.
[443] بدوي عبد الرحمن : شطحات الصوفية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط3، 1978 ، ص21.22.

في الهواء أو القدرة على البقاء دون أكل مدة طويلة أو غيرها[444]، ولم يتجاوز الروائي هذه الكرمات لأنها دليل صدق الزاوية ومريديها فقال:

«في زقاق الحُجاج، شهدتهم غير ما مرّة، كانوا يجيئون بهم من كلّ الفجاج العميقة والمداشر القصية موثقين مصابين بداء الكلب ، بينما يتربّع الحاج عباس على هيدورته أمام صينية الشاي يفصد أحد أصابعه بشفرة حلاقة ويروح يطعمهم من تمرات كان يغمسها في دمه مستيقنًا ومستيقنين بأنّ دم الأشراف يشفي من الكلب ...»[445]

أضف إلى ذلك كلامُهُ حول الديوان "ديوان سيدي بوزيد"، مقام الولي ... الضريح سيدي محمد بن بلقاسم ...وغيرها كثير من الطقوس الصوفية للطريقة الهاملية.

كلّ هذه الإحالات تدل على تشبع الروائي بالثقافة الصوفية الهاملية ، فاستثمرها لاثراء نصَه الروائي ، فجعل منطلقا من الحاضر مرتدًا إلى تراثه الديني والشعبي الماضي الذي مازال مستمرًا هناك في (بوسعادة) عبر تقنية التناص التي تجعل النص الحاضر يتحاور محاورة جميلة مع النصوص الغائبة .

[444] المرجع السابق ، ص187.
[445] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص33.

ب-خصائص السرد الصوفي :

تقوم الرواية على رحلتين ، الأولى رحلة مادية حقيقية تمتد بالبطل "أحمد الأعسر " من الهامل بوسعادة إلى البهجة العاصمة ، و الرحلة الثانية هي الرحلة المعنوية الروحية و التي قام بها البطل وهو بالقبو الأسود المظلم ، حيث عاد بذاكرته إلى مراحل عديدة مرّ بها خلال العشرين سنة التي تسبق رحلته المادية إلى العاصمة.

الرحلة في الصوفية هي رحلة معراجية أو إسرائية تحدث عنها ابن عربي و الطوسي و غيرهما من المتصوفة وفيها يتم الانتقال من مكان إلى آخر أو من سماء إلى أخرى بحثا عن المعرفة "رؤية الله عز و جل" هذه الرحلة هي إحدى الكرمات الإلهية للعابدين الأولياء الشرفاء ، وهي « الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي ، وهو معراج الأرواح لا معراج أشباح ، و إسراء أسرار لا أسوار ، رؤية جنان لا عيان ، و سلوك معرفة ذوق و تحقيق ، لا سلوك مسافة و طريق »[446] هكذا عبّرعنها ابن عربي و هو يكتب كتابه (الإسرا إلى مقام الأسرى) ، فهذه الرحلة لا تكون إلا لطالبي المعرفة ، و هي روحية لا جسدية لأنّ الرحلة الجسدية الوحيدة هي التي قام بها الرسول صلى الله عليه و سلم في الإسراء و المعراج ، و بهذه يمتاز النبي عن المتصوفة و يتفوق عليهم[447].

هذه الرحلة الصوفية استلهم الروائي بعض خصائصها السردية و هو يصوغ رحلاته في الرواية.

لو انطلقنا من الرحلة الأولى المادية لوجدنا أنّ الرواية كلّها تتأسس عليها ، هذه التي جعلها منطلق روايته في عبارة صوفية «**لا دليل لي في هذه المدينة المتاهة..**»[448] فالراوي يبحث عن دليل يرشده إلى هداه ، لكنه لم يجده بعد ، و لم يكن معه في رحلته ، فهو يمشي دون دليل ، هذا الدليل الذي طالما ارتبط

[446] ابن عربي محي الدين : كتاب الاسرا الى مقام الاسرى ، ضمن كتاب رسائل ابن عربي ، دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد ، ط1، د.س.، ص21.
[447] بلعلى آمنة : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص253 .
[448] عبد الكريم أحمد :عتبات المتاهة ، ص 13.

بالرحلات الصوفية ، فابن عربي كان له دليله فقال :« جاءني رسول التوفيق ليهديني سواء الطريق »[449]، لكنّ البطل تائه بلا دليل إلى أن جاءته كاهنة فقال : «**دخلت حياتي دون استئذان و فاجأت عمري دون سابق انذار ، و إلى الآن لا أعلم كيف اهتدت إليّ و تعرّفت على ملامح وجهي دون سابق رؤية لي ...فقد كانت غائبة عن الوعي حين رأيتها اول مرة...»**[450]هذهالتي كانت دليله و علامته في رحلته في البهجة خلال أشهر ، لكنّه ضيّع الدليل حين تركته وحيدا «**أهيم على وجهي دون علامة**»[451] و عند هذه الحالة وجد نفسه حائرا تائها أمام البحر يُعلن عجزه.

و كان البطل **أحمد الأعسر** خلال هذه الرحلة إلى البهجة قد خصّه الله بكرمات ككرمات المتصوفة العارفين ، فهو الذي رقّى كاهنة فتحوّلت حالها من الإغماء و المرض غلى الشفاء فوصفته بالمرابط «**أهلي يؤمنون بأنك سبب شفائي و بأنك راق مقتدر**»[452] و هو الذي لا يعرف كيف راح يتمتم كمن يتلو شيئا [453]

و هو الذي يرى في منامه ليلة الجمعة رؤيا ، و الرؤيا علامة العارفين «**لا يتطرق إليها الشك أو الغلط لأنها تأخذ قيمتها من علو مصدرها ، فهي متلقاة مباشرة من اللهعز و جل**»[454] فرأى في رؤياه (الوعيل) يحذره من البحر«**في منامي وقف عليّ الوعيل في أنصع ما يكون ، بدا لي بلحيته الفضية و ثيابه الببيضاء ، كان حاد النظرات و كان يقول بتوعد...**

من سرّحك حتى تسافر دون إذن سوف ترى و تندم يا ابن عبد الله ...تحسب البحر سهلا...»[455]

---

[449] **ابن عربي محي الدين : كتب الاسرا ، ص9**
[450] **عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص19.**
[451] **م. نفسه ، ص59.**
[452] **م. نفسه ، ص18.**
[453] **م. نفسه ، ص14.**
[454] **آل سعود سارة بنت عبد المحسن: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الاسلام ، ص197.**
[455] **المرجع السابق ، ص36.**

و كانت له كرامة عند وقوعه بين يدي الإرهاب و هو مع كاهنة في إحدى الحدائقأين يلتقي العشاق ، فبدل أنْ يعاقب جلدا أو قتلا – و هذا دأب الارهاب مع هذه الحالات – يكافأ بزواجه من كاهنة[456] فخرج سالما غانما من موقف كان لا يعالج بغير الدم ...

هذه البصمات الصوفية شكّلت رحلة **أحمد الأعسر** في البهجة بحثا عن الحب و المعرفة ، فجاء في صورة بطل خارق خرافي كالأسطورة كأبطال الصوفية[457] العارفين في رحلاتهم المعراجية و الإسرائية.

تخلّلت رحلته هذه رحلات روحية شبيهة برحلة المتصوفة المعراجية و من ذلك رحلته الإستذكارية و هو في القبو المظلم قيد التحقيق ، فجعل المقطع الروائي بعنوان**"تذكارات القبو الأسود"**

راح **أحمد الأعسر** في رحلة روحية يتصفح مراحل حياته من الولادة إلى قبل القدوم إلى البهجة ، مراحل متوالية مشبّعة بالحنين و الشوق طافحة لغتها بالصوفية و بالإيحاء و الرمز و الخيال ، و يجعل من الذاكرة سبب للامتلاء بحضور الأشياء و الزمان و المكان و الشخوص ، تستعيد الغَرف من البئر الأولى

«لم أكن لأخرج من ظلامي الأول ظلام الرحم إلا لأقع بين يدي أم الخير البقعة ذات الوجه العتيق المرقش بالبقع و الأوشام و هي التي كانت و العجوز الدحدوح تتقاسمان أمومة القرية و صرخات ميلادها الأولى...

مرّ عامان ، ثم وجدتهم ذات صباح يراودونني كي آكل من كسرة كان أحد الطلبة قد كتب عليها بالسماق ، لقد كانوا يريدونني أنْ أفسح ثدي أمي لرأس سيأتي بعدي...

...

---

[456] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص58.

[457] آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي ، ص208.209.

لم يكن ذلك اليوم كسائر الأيام ، كنت في أوج زينتي و بهائي (قندورة) مطرزة بخيوط الفضة ، و مِنْ على صدري يتدلى سخاب العنبر...

لحظة تعالت زغاريد النسوة و رُحْن ينشدن

طهّر يا الطهار...

...

هل كنت و أنا أمارس الصيد أنتقم من الدوري الذي خدعوني به أثناء ختاني

...

لم يزل موشوما بذاكرتي كيف كان ذلك العصفور يحط على أسوار الأحواش فتكلّمُه النسوة و العجائز زاعمات أنّ زقزقته بشارة عودة الأزواج و الابناء من المهجر البعيد.

...

في شتاءات سنوات العسرة كانت أيدينا تشتجر حول السخان الطيني...

...

هل سندخل الجنة يا جدة ؟

لا شك في ذلك يا وليدي ، فجدّك الرسول سيشفع فينا...

....»[458]

بعد فتح الحارس لباب القبو و تقديم الأكل لأحمد الأعسر و تبادل الشتائم و لكن دون صوت من أحمد ، تعود الذاكرة مرة أخرى إلى فسحتها في صورة مناجاة صوفية

«هل أنا أحمد الأعسر أو القوشي

[458] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص43.44.

ذلك الاسم الذي منحتنيه صولاتي مع فريق (القبلة) لأني كنت لاعب كرة بقدمي اليسرى...

....

أم أحمد الطرقي الذي باركه الغوث و الاولياء ؟ زوّج روحه إلى القطب الصمداني

....

....

حدثنا العارفون أنّ الولي الصالح الغوث الرباني و القطب الصمداني مذ تفيأ ظل شجرة العرعرذي ، و أدى صلاته بين يديها صارت شجرة مباركة

.....

....»[459]

وترتدالذاكرة إلى الوراء مسترجعة المقام و شجرة العرعر اليابسة التي تعلق عليها الخرق ، و يواصل تساؤله حول أصله و هويته ، هل هو الأعسر أم الطرقي أم أحمد الهاشمي...سؤال الهوية الذي ارتبط بالزاوية و الأعراف يستحضر شخصيات ذات كرمات : الباي و عيشة الغولة و عمر المقاحرة و كلهم كانت لهم كرمات و إشارات ربانية...

ليصل في الأخير إلى أنّه أحمد الأعسر «**أنا الأعسر ...من خرم ذاكرة باتساع البراري ، أخرج باتجاه القيلولة زماني الأثير باحثا عن النزق و الماء و الغواية ، أخمش الأرض بقدمين حافيتين ، أشعث أغبر نابض المخاط**...»[460]إنسان عادي التصرفات و الرغبات و المزاج ...

---

[459] المرجع السابق : ص46.47.48.
[460] م. نفسه ، ص50.

و جعل يعرج في طبقات ذاكرته فقال «**المجد في أعالي ذاكرتي العذراء حيث البياض المتغطرس ، حيث الأشياء الحميمة طازجة و حيث لم أزل أنا الأعسر صبيا غضا لا يكبر أو تعرف التجاعيد إلى وجهه سبيلا...**»[461]

ففي رحلته الروحية هذه يلتقي بأولياء مرّ بهم في حياته تشبه الشخصيات التي يلتقي بها المتصوف السالك في رحلته المعراجية كالخليل في رحلة الإسراء لابن عربي[462]

ليصل الراوي أحمد الأعسر إلى قمة الذاكرة الناصعة البياض أين يشهد مجده...

هذه الرحلة الاستذكارية كلّها جاءت ضمن صيغة السرد الذاتي حيث « نتتبع الحكي من خلال عين الراوي(أو طرف المستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر ، متى و كيف عرفه الراوي ، أو المستمع نفسه... لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي فهو يخبر بها و يعطيها تأويلا معيننا يفرضه على القارئ و يدعوه إلى الإعتقاد به»[463].

هذا السّرد الذاتي من خلال عين الراوي أحمد الأعسر جعلت الرؤية المهيمنة على الرحلة هي (الرؤية مع)[464] حيث يكون الراوي مصاحبا للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع أو تكون الشخصية نفسها تقوم برواية أحداث و هذا ما حدث مع **أحمد الأعسر** الذي استخدم ضمير المتكلم **"أنا"** الذي افتتح به رحلته الاستذكارية«**لم أكن لأخرج من ظلامي الأول**» لينقل لنا تفاصيل رحلته الروحية هذه الصيغة السردية و الرؤية هي من خصائص السرد الصوفي المتعلق بالرحلات المعراجية ، كما وجدت ذلك **"آمنة بلعلى"** و هي تدرس رحلة ابن عربي **"الإسرا"**حيث وجدت أنّ السرد يقوم به أولا راو خارجي يفتح المجال أمام السالك لسرد رحلته ثم يختفي ليبقى السرد على لسان السالك الذي ينقل لنا

---

[461] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص50.

[462] ابن عربي محي الدين : كتاب الإسرا ، ص33.

[463] لحميداني حميد : بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2000، ص 46.47.

[464] م. نفسه ، ص47.48.

كلّ تفاصيل الرحلة من خلال منظوره الذاتي الذي يفتح المجال لمنظور باقي الشخصيات التي يلتقي بها السالك في رحلته لتعبر عن صوتها السردي فنكون في هذه الحالة أمام الخطاب المنقول[465]

و هذا ما قام به الراوي **أحمد الأعسر** في رحلته الاستذكارية حيث أفسح المجال للشخصيات التي قفزت إلى ذاكرته في رحلته بأن تعبر عن منظورها و صوتها السردي ، و هنا نكون أمام الخطاب المنقول يعرض فيه أقوال الشخصيات(الطهار/ الجدة) أما (الباي / عيشة الغولة / عمر المقاحرة) أصحاب الكرمات و الصالحين فقد تم تقديمهم من خلال منظور الراوي البطل أحمد الأعسر فلم يفسح المجال لهم لنقل خطابهم بأصواتهم ...

تجليات السرد الصوفي التي استعان بها الروائي لبناء عالمه الروائي تمثلت في الرحلات المادية أو الروحية التي جعلها قالبا تدور فيه الأحداث ، و من خلالها تكسرت خطية الزّمن الذي رجع للوراء و تقدّم للأمام عبر الاستذكار و الاستشراف ...و لم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل ألقى بظلاله على اللغة و هذا ما سنذرسه في العنصر الموالي .

[465] **بلعلى آمنة : تحليل الخطاب الصوفي ، ص250.**

ت - الـنفس الـصوفـــي لـلـغــة :

جاءت لغة الرواية مشبعة بالنفس الصوفي الطاهر الحامل لدلالات مغايرة للدلالات التي تعرفها اللغة عادةً ، فزادها (التصوف) رمزية على رمزيتها وشعرية فوق شعريتها لأنّها تحمل شُحنات دلالية مختلفة تبعث التساؤل في نفس القارئ و تُلح عليه بالبحث عن ايحاءاتها وايحالاتها ...و النظر في العلاقة بين الدال والمدلول وبين الدال والمداليل التي يُمكنه احالتنا عليها ، فالحب بات رديفًا للمعرفة، والحب بات بلا نفعية مقصودة، المقام لم يعد للأولياء فقط (الأقطاب الأشراف) بل قد يرفع الإنسان العادي إلى مقاماتهم ...

هذا النفس الصوفي الموحي يظهر أكثر فأكثر حين يكون الراوي (البطل) في حالة من الهيمان والتيهان أو التعلق أو التفرد والوحشة، فتأتي لغته حُبلى تصور حالته .

يقول في حبه لكاهنة التي رفعته من حال إلى حال ، من حال الغريب إلى حال القريب «**منذ التقيت كاهنة، صار للبهجة مذاقًا آخر وليومياتي طعم الفرح ... لأنّها الوحيدة التي غمرتني بفيض حنانها و ملأت عليّ هذا الخواء الفظيع وهذه الوحدة المريعة في وقت كنت أحوج ما أكون فيه إلى من يعينني على بدايات غربتي ...**

عندما غادرتُ بيتها كنت كمن يمشي على الماء، أتنفس بملء رئتي، أتطاول مثل مالك الدنيا، أو من تخطى امتحانًا صعبًا، والحقيقة أنني تمكنت من أن أتجاوز ركامًا من الوصايا وتركة ثقيلة من المواعظ و الطابوهات التي أورثتني الهباء وكُبّة من العُقد التي يحارُ المحللون فيها ، فقد كانت تسكنني عشيرة تتوعّدُني كلّما هممتُ باقتراف لذة ، أو اجتراح متعة ... ».[466]

[466] عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص19-22.

و ازداد حضور اللغة الصوفية بصوفيتها العميقة حين غادرته كاهنة دون وداع أخير :

«وجدتني فجأةً أعزلاً إلاّ من ظلالها السابغة تعصرُ ضلوعي عصرًا وترديني في مهاوي الوحدة .

ها أنا كأول عهدي بالبهجة فردٌ مفرد ... أوحدٌ متوحِّد ، هائم الخطوات غريب الوجه واليد واللسان، أهيمُ على وجهي دون علامة ... أيّ أرض ستسعني وأي فضاء سيتحمّلُ تنهدي وحرقتي ...

أينك الآن كاهنة ؟

أيتها الحاضرة في غيابها قريبًا من سواد العين وخفقة القلب وزّفة الهدب ...كذا ترحلين بلا ضجة أو وداع، ولم تتركي لي فرصة أن أشهر توبتي من حضورك»[467]

و تزداد نبرة الصوفية الحزينة الملتاعة العاشقة المريدة ، فيتحول النثر شعرًا هذا الشعر الذي صاغ فيه المتصوفة قصائد حبهم الإلهي .

«إسمك المشكاة منارتي و دليلي

كذا ترحلين مع الريح و القبرات

بعيدا عن القلب و هو على عتبات الأماني

يلمع زينته للزفاف الذي سوف يأتي

كأنّ الذي كان ما كان مني،

...

و لا كنت فاتحة و انتهاء

[467] المرجع السابق : ص59.

دمي شاهد و الأغاني مائلة بالذي أثقل الروح

في سورة الآه و الهيمان

...

أهانت عليك مواجد أججتها في الليالي؟

تهاوت على وقعك المتنائي ممالك عمري

كأني لم أذرف الروح بين يديك

...

سأشكوك للأولياء

و ارو فتوحات وجدي إلى شمعة ذائبة

بحق السماء التي بيننا

لم خنت عصافير عمري ؟وجردتها من يديك

و بيني و بينك ما يتعب البوح من سقر و احتراق...»[468]

و تستمر اللغة الصوفية تنسج حالة **"أحمدالاعسر"** بعد فراق كاهنة له ، فجعلته في حالة مناجاة صوفية تترجى الاولياء الصالحين و تشكو وجدها للشموع و تبوح بأسرارها للسماء...

فبسطت اللغة الصوفية هالتها على الرواية ، فنجد « المقام ، النسك ، الضريح الأولياء ، الغوث ، الوجد ، الرؤيا ، الفرد ، المفرد ، الابتداء ، التجلي ، الاشارة الاله...» فكانت هذه اللغة هي الحبل الواصل بين المقاطع الروائية و بين رحلة **"احمد الأعسر"** من الهامل إلى البهجة ...

[468] **عبد الكريم أحمد : عتبات المتاهة ، ص60.**

هذه أهم المحطات و الملامح الصوفية التي نسج على منوالها الراوي روايته و التي أظهرت فيها اللغة ذات الايحاء الصوفي إمكانية شعرية هائلة شكلت الرابط المستمر بين مقاطع الرواية ، تنقل القارىء من جو الحضرة إلى الشوق و الحب إلى الحنين إلى الشعر إلى الرؤيا إلى الكرمات إلى ...الجمالية... فرهان الشعرية الروائية الحاسم في هذه الرواية « يكون في اللغة ، في الكلمة و التركيب»[469] ، هذا الذي عاد إلى التراث الصوفي و الحلم و الرؤيا و الخوارق لتوسيع دلالات نصه ...عن طريق الاشتعال على اللغة و تكثيفها التي غرفت من المنهل الصوفي للتعبير عن حالة الشخصيات و ما يكتنفها من أفكار و رؤى تريد نقلها لنا ، فدخل التراث صوفي في علاقة حميمية مع الرواية لا تحس بغربته عليها بل أعادت الرواية صياغته وفق منظورها و طبيعتها...

[469] **سليمان نبيل : فتنة السرد و النقد ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط2 ، 2000، ص106.**

"حـــــــالة حـــــــب"

فيصل الأحمر

الكـتابـة كتـجربـــــة جـــمالـيـة وفلـسفيـة

« ...لابأس لا بأس ... افعلي ما تريدينهُ ... (لحظة) أقصد ... افعلي ما ترينهُ مناسبًا

- شـــــــكرًا ...

ظل يتأمل كلمة الشكر تلك ..." هل أسديتُ لها خدمة وأنا أوافق ؟ هل كان يمكن أن أرفض ؟ ... ليس من عادتي منعها عن بيت أبيها !... ما معنى "شكرًا هذه ؟ "

كان موقنًا أكثر ممّا سبق بأنهما لم يعودا يتحدثان اللغة نفسها »

حالة حب ص179

"حالة حب"[470]هي رواية للروائي **"فيـصل الأحمـر"**، تدور بين فضاءين أحدهما خيالي من صنع خيال الكاتب (الكاتب هنا هو شخصية في الرواية ، وليس فيصل

[470] **حالة حب : روايـة من 222 صفحـة، ومن 70 عنوانًا فرعيًا (مقاطع)، صدرت عام 2015 عن دار الألمعية في طبعتها الأولى .**

الأحمر) يرسُمه بالمعالم والألوان والأزمنة التي تروق خياله ، يستحضُرهُ متى شاء، وكيف شاء ، وأين شاء ...(الكاتب الإله) الذي يتحكم في مكتوبه دون تدخل من غيره .

وبين فضاء واقعي - والواقعي غير الحقيقي على حد تعبير صديقه غريب الأطوار- لكنّه مرسوم رسمًا يخالف رسم الواقعية والواقعيين الكبار كما وجدنا ذلك سابقا مع بلزاك و زولا ...واقع ورقي يحضر فيه الواقع الخارجي بالقدر الذي يغيب عنه ، فلا إشارة لاسم مكان محدد (المنطقة، الناحية، الولاية ...) ولا اهتمام بالمهنة ولا بالدين و لا بالجنسية إلاّ من خلال إشارات بسيطة جدًا لا تستطيع تشكيل فضاء معين(العاصمة، الخريف ، الربيع، منزل ، شاطئ البحر، 40 سنة، 33سنة، ...) بل علامات زمانية مكانية لا تشير للواقع الخارجي الظاهر بالقدر الذي تُنبّؤُبعالم خفي عميق من مهمة القارئ سبر أغواره وفكّ دهاليزه .

جاءت الرواية بين الصفحة الأولى بعنوان فرعي **"امرأة من ورق"** وبين العنوان الفرعي الأخير **"رسالة من سهام"** التي يمكن ترجمته إلى **"ورقة من امرأة "**أي من رؤيته للمرأة إلى رؤية المرأة له تدور الرواية .

أ - الكتـــــابة كـــتجـــربـــة جـــماليـــــة :

ونحن نتصفّح الرواية –**حالة حب**– نلمسُ وعيًا كبيرًا بالكتابة كتجربة فنية جمالية ،هذه الجمالية تجعلك واقعًا تحت مفعول سحرها وسيطرتها فلا تستطيع الفكاك وأنت تقرأها، لأنها كتابة تتحدى « الجاهز المقنن ...و- تضرب - في متاهات الإفك الخلاّق»[471] تحملُك طوعًا نحو آفاق خلاّقة لا قِبل لك بها من قبل...تجمع بين الجمال الأسلوبي والترتيب المخالف للترتيب العادي، وتقنية العنوان التي شكّلت أيقونة جمالية بامتياز تدل على التمكن من ناصية الكتابة وأنت تقرؤها تجد نفسك ضمن سياق لغوي آسر يمرّر الكاتب من خلاله ايديولوجيا من نوع خاص "ايديولوجيا الكتابة " التي يُشيرُ إليها من حين لآخر«علاقة اشكالية بالكتابة»[472]،«الساقطاتُ مادة جيدة للكتابة»[473] ولعلّ الإشارة الأوضح إلى هذه الاشكالية "الكتابة " وشروطتقنياتها هو كون الشخصية الأساسية للرواية هو **"الكاتب"** دون أن يُذكر اسمُهُ بل تُرك (علامة/الكاتب) و أُردف بصفات مثل " الإله ، الكاتب، المخترع" هذه التي تحيل القارئ دون شك لطرح عدة تأويلات تتعلق بهذه الشخصية .

ترى **"يمنى العيد"** أنّ الكتابة «كلّ كتابة تنهض على مستوى المتخيّل أنّ الكاتب حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخص هذا الواقع ... وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية تعادل معاني أو تشكل معاني لأنّها صور مرتسمة من موقع رؤية الكاتب لها، في إطار ليس هو إطار الواقع ذاته، وكذلك ضمن علاقات أخرى ليست هي تمامًا- حتى لو توخّى الكاتب ذلك - علاقات الواقع نفسها»[474]ومنهُ، فما يرتسم في ذهن الروائي هي صور مُنزاحة عن الواقع ، تفارقُهُ مختلفة عنه ، لهذا وجدنا الرواية **حالة حب** منزاحة عن الواقع رغم وجود بعض الإشارات التي تدل عليه ، وهذا

---

[471] **بوجاه صلاح الدين : مقالة في الروائية، ص 39**
[472] **الأحمر فيصل : حالة حب، ص 172 (عنوان فرعي)**
[473] **م. نفسه ، ص 115 (عنوان فرعي)**
[474] **العيد يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي ، بيروت لبنان، ط3، 2010م، ص 27.**

الانزياح والاختلاف عن الواقع يوفّرُه التخييل واللعب اللغوي الذي مارسهُ **"فيصل الأحمر"** في روايته من وجهة نظره لهذا الواقع والكتابة والمفارقة بينهما، هي نظرة تختلف باختلاف الكاتب وموقعه، واختلاف القارئ ونظرته« ...**مع الوقت أدرك بأنّ النظر معًا في الاتجاه نفسه ليس ضمانًا كافيا لرؤية الشيء نفسه، ولا لرؤيته بالشكل نفسه** »[475] أوردتُ هذا المقطع لأثبت أنّ الروائي كانت له رؤية خاصة في نظرته لهذا الواقع، وبهذا يغاير الخطاب الواقعي الذي سَاد خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين في أروبا وما ساد سبعينات القرن العشرين في الجزائر .

تغيّرت النظرة للواقع وللكتابة معًا

«**كثيرًا ما يكتب الكاتب في مقهى، وعندما يسألونهُ كيف يأتيك الوحي في مكان كهذا ؟ يجيب : جلبة المقهى غطاءٌ صاخبٌ مناسب لعزلي عن فجاجة العالم ... حينما أجلس إلى طاولة في مقهى أشعر تمامًا بأنني جنين مبدع في رحم مزدحم... وأصبح بقدرة قادر منعزلاً تمامًا عن العالم ثم تنطفئ تلك الضوضاء ويحل محلَّها صمتٌ عميق !**»[476]عبارة **"صمت عميق"** دليل على انفصال الكاتب عمّا حوله مشيرًا بذلك إلى المسافة التي يضعها الكاتب بينهُ وبين الواقع المزدحم المحيط به، فالجنين ورغم مكوثه في رحم أمه تسعة أشهر فإنَّه يخرج إلى العالم بصورة مغايرة مختلفة عن الرحم و عن الأم معًا ، وهذه إشارة واضحة إلى المسافة الجمالية[477] التي تطمح إليها الفنون الجمالية الإبداعية التي تفصل الإبداع عن كونه مجرد انعكاس للواقع ...

الكتابة **"حبل ســـ(ح)ـري"**[478]ساحرة للقارئ وسرية أو أسرار لا يتقنها إلاّ المبدعون الذين عرفوا طريق الكتابة وسرّ مهنتها، فالكتابة حبل يسحر المتلقين بما تملكُه من حبال الأسرار وبؤر الابداع، هكذا يراها الكاتب .

---

[475] **الأحمر فيصل :حالة حب، ص 173.**
[476] **م. نفسه ، ص 149**
[477] **فضلصلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص264**
[478] **المرجع السابق : ص65.**

أو هو حبل سُرِّيٌ لا ينقل إلى الجنين "المبدع " كلّ شيء بل ينقل ما يجب نقله و طرح ما يجب طرحه ، فالكتابة ليست نقلا لكل شيء كما اتفق بل هي اختيار و إعادة تركيب و تأليف .

هذا الحبل السحري السُرّي لا يكشف سرّهُ ببساطة ، بل يحتاج عُدّة فكرية و وسائل قرائية كثيرة تكشف مواقع جماليته .

من مواقع الابداع والتفرد والجمالية الكتابية التي تزخر بها الرواية –**حالة حب**- هي اشتغالها على تقنية التقطيع أي جعل الرواية على شكل مقاطع ذات عناوين فرعية ، عدد هذه المقاطع سبعون مقطعًا وجاءت عناوينها على الشكل التالي :

- **امرأة من ورق**
- **شُبه لهُ**
- **المرأة عنقها**
- **شبكة العنكبوت**
- **نحن بخير**
- **المعظلة**
- **كوني مجنونة**
- **كوني مجنونة 02**
- **رسالة سهام**[479]

تراوحت هذه العناوين بين الجمل الإسمية والفعلية ، والعناوين المشكلة من كلمة واحدة والجار والمجرور، ...وهكذا ، بمعنى جاءت العناوين على شكل كلّ أنواع الجمل وأشباه الجمل وقد يُلحق العنوان برقم أو علامة استفهام ، وقد يكون بالإسبانية ...

[479] الأحمر فيصل : حالة حب ، عـــناويـــن المـــقاطـــع .

الجميل في أمر هذه العناوين هو وجودها غالبًا في المقطع الذي قبلها، وفي أحيان قليلة جدًا نجد العنوان عبارةٌ في آخر المقطع نفسه ، بمعنى أنّ : عناوين هذه المقاطع موجودة كعبارة في المقطع الذي قبلها مثل«**الخيوط الكثيرة قد تحيط به كشبكة العنكبوت ...**»[480] هذه الجملة موجودة في المقطع (المرأة عنقها) وهو المقطع الثالث ، فيأخذ الكاتب من هذه الجملة عبارة (شبكة العنكبوت) ليجعلها عنوان المقطع الرابع وهكذا، هذه التقنية في صياغة العناوين الفرعية جعلت هذه الأخيرة مواقع تكهرب تهتزُّ لها كلُّ المقاطع فكلُّ الرواية والتي تذكّرنا بالخاصية الشعرية عند **"بول فاليري"** وهو يتكلم عن الشعر الخالص فوجد أنّ النواة الشعرية للعمل الإبداعي تكمن في الخاصية الشعرية وهي مواقع يهتز لها وبها النص، لأنّها كلمات أظهرت انحرافًا في التعبير عن الفكر ، ومن أراد أن يكتب شعرًا فعليه التركيزُ على هذه اللحظات الشعرية الفائقة[481] ، فانزلق الروائي بهذه التقنية من الشعر إلى الرواية محدثا المفارقة والتفرد في صياغة هذه المواقع وجعلها عناوين فرعية ترتبط بالسابقفانحرفت بذلك عن السائد في صياغة العنوان ، وكأنّ الكاتب أراد من صديقه الحميم (القارئ) أنْ يبحث عن سرّ وسحر هذا الرابط بين المقطعين اللاحق والسابق وهكذا...فتجيء القراءة عملية ارتدادية للوراء باستمرار لنستطيع لملمة شتات هذه المقاطع، فصارت العناوين بمثابة روابط بين المقاطعوعلى القارئ أن يعود بذاكرته ونظره إلى السابق علّهُ يرسُم بعض ملامح اللاحق الذي سيتحول بعد قليل إلى سابق ...

من المؤكد أنّ هذه العناوين الفرعية لم تُوضع عشواءً، بل اختيرت بعناية تقترن بحالات الحب التي مرّ بها الكاتب في حياته وخياله، حبُّه لـ (لارا، سهام، رانيا وأحلام...)وهذا ما سنحاول الوصول إليه بعد قليل في التجربة الفلسفية للرواية

---

[480] **المرجع السابق : ص 13**

[481] **فـــضـــل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 363،364 .**

وكأوّل إيحاء يصلنا من هذه التقنية في صياغة العناوين الفرعية هو إعلان الكاتب أنّ حالات الحب التي يمر بها (الكاتب الشخصية) هي حالات لها نقاط اشتراك واستمرار بينها رغم ما يبدو في الظاهر أنها متباعدة منفصلة ...

من أهم جماليات الكتابة في رواية **حالةحب** هو التعداد في الضمائر وعدم الاقتصار على ضمير واحد (**هو**)، بل نجد (**أنا، نحن، أنت، هو**) تنويع الضمائر والأصوات وبالتالي فسح المجال للشخصيات للكلام بضميرها وتتحاور فيما بينها وقد نجد الفقرة الواحدة تضم مختلف الضمائر بانسجام كبير و من ذلك :

«- ماذا قالوا عني أيضا ؟

- تحب الصمْت ... لا تبالي بالصكوك البنكية ... سهل المعاملة إلاّ حينما ...دعني أتذكر التعبير.

أطرقت لحظة تتذكر التعبير " كم هي رائعة ! ليست جميلة جدًا ولكنّها أرملة جدًا ... تتكلم بثقة وتخترق محدّثها بعيونها ...عكس زوجتي وعكس لارا جدًا جدًا ...كم هي رائعة "

- آه، نعم... سهل المعاملة إلاّ حينما يطأ أحدهم ذنبك .

ضحك بقوة ...

- من قال هذا عني ؟
- المرحوم زوجي ..
- رحمة الله عليه.

لم تكن حزينة ولم يكنموسيًا»[482]

[482] **الأحمر فيصل :حـــالة حـــب : ص 85.84 .**

هذا المقطع تراوح بين الضمير (أنا) ثم المخاطب (أنت) ثم جاء دور الراوي العليم الكلاسيكي ليصف أجواء الموقف (لم تكن حزينة ولم يكن مواسيا) بالضمير (**هو**) هذا التغير في الضمائر والأصوات علامة واضحة على هجر المقولة الكلاسيكية التي تقوم على (**الهو**) الغائب فقط ، والتي تقترن بالإيهام باليقين التي يرفضها الكاتب وعدم الركون إلى صوت واحد، بل تنوّعت الضمائر ومعها الأصوات ممّا يجعلها علامة جمالية لهذه الرواية التي تعكس حواريةالكاتب الذي ينقل لنا رؤيته للأشخاص والموضوعات من حوله ... وهذا ما تُحقّقه ضمائر المتكلم والمخاطب.

من جماليات الكتابة كذلك في هذه الرواية تقنية الأعمدة المتوازية التي تُشبه طريقة الأعمدة في الجرائد والمجلات، لكنّ الجميل في الأمر أنّ هذه التقنية تقترن بفضاءين مختلفين في الصوت والرؤية، تحت عنوان فرعي "**خطان متوازيان**"[483] خطان متوازيان هما (خط الكاتب/خط سهام) اختلاف الرؤية والصوت .

أما الخطان المتوازيان (سهام / لارا) فَفِيه تشابهٌ بينهما في هجر الكاتب لهما وتشابه في حزنهما جرّاء ذلك، لكن الاختلاف في طريقة الكتابة، فالكاتب موزع بين الواقع (سهام) والخيال (لارا)، فمسؤولية الكاتب تجاه الواقع والخيال بنفس الدرجة من الحيرة .

هذه الطريقة في الكتابة القائمة على شكل أعمدة متوازية يُحيل على التقابل بين الواقع والخيال / بين الوعي واللاوعي / بين رؤيتين مختلفتين : رؤية الكاتب / رؤية سهام أو رؤية سهام / رؤية لارا .

فهذه التقنية تُحيل على تعدّد الرؤى والبؤر والأصوات وهي حالة الفكر والأدب والحياة : التعدد والتنوع والتعارض...وهذا ما أحال عليه الشكل المتوازي، فلم

[483] **المرجع السابق : ص 91.44.**

يعد الشكل مجرد شيء سطحي خارجي، بل بات محمّلاً بالدّلالة التي تبقى مهمة القارئ.

وجدنا – سابقا- أنّ الهاجس اللغوي هو المُعولُ عليه بامتياز في رواية الواقعية اللغوية ، هذه اللغة التي تمتح من التراث الشعبي والأسطوري وتنزاح انزياحًا كثيفًا محملاً بالمجاز الجديد المتفرد ...وكل هذا خروج عن المألوف وكسر لقواعد النمطية والبحث عن الجديد في الكتابة .

الجميلُ في الأمر، أنّ رواية **حالة حب** لم تشتغل كثيرا على الكثافة المجازية، بل معظم الرواية كان بأسلوب بسيط لكن البساطة لها تكثيف من نوع آخر غير المجاز مكثفة بالوعي الفلسفي وهذا ما سندرسُه في العنصر الموالي .

ب - الـكتابة كتجربــة لغوية فـلسفية :

تضعُنا رواية (حالة حب) أمام حوار آخر جديد ليس الحوار فيه بين الشخصيات فقط بل حوار بين التيارات الفكرية التي مرّت بها المجتمعات الإنسانية وخاصة ما يتعلق بالحداثة وما بعدها، في جدلية بين الحداثة و ما تؤمن به وبين الحداثة و ماتطمح إليه ، تتخاطب هاتان الحالتان الفكريتان وتتجادلان على لسان شخصيات محركها الأساسي اللغة، فالنص الظاهر – ظاهر النص- قد لا يوحي بكل هذه الإحالات والأفكار، لكنّ النص المولّد يبتكر أمامنا الدلالات الخفية البعيدة لهذا النص الظاهر وهذه مهمة القارئ في تعامُله مع النص الروائي الذي أصبح لا يقنع بمدلول واحد بل للمدلول حركية مستمرة [484]

كثيرا ما تُصادفك عبارات و أنت تقرا الرواية من قبيل«**يبدأ بنسمة صيفية عليلة نسميها الحبُ... وينتهي بعواصف نسميها السّآمة واليومي والعادة**»«**السناريو نفسهُ : في البداية الكلمات كثيرة قوية عميقة...ثم تصبح الكلمات فاترة متكلفة ...ولا أحد يعلم أين/كيف/متى يحدث ذلك بالضبط**»،«**بشكل ما أرادَ أن يقف لحظةً عند المسافة الفارقة بين الرغبة في شيء بعيد ... وبين فتور هذه الرغبة ...كيفية زوال سحر البعيد المأمول ...متى؟ كيف ؟ لماذا ؟**»[485]

عباراتٌ تدل على حالة التغيّر والتبدُل من حالة الحب الهائل الساحر إلى حالة الفتور والتكلّف والصمت، وهذه حالُ التيارات الفكرية التي يمُرّ بها الإنسان هذا الأخير الذي اعتنق تيارًا فكريًا معينا كان يعتقد جمالهُ وابداعيتهُ ، ثمّ لم يلبث أنْ تحوّل هذا الاعتقاد إلى شك وسأم وملل، ليبحث عن حال أخرى وفكرة أخرى ...وهكذا .

وهذا ما ترجمتهُ لفظي العنوان (حالة / حب)

---

[484] **ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ، ص 8.**

[485] **الأحمر فيصل :حـــالة حـــب ، ص 173.138.34 على التوالي .**

فالحالة من الحال«**كِينَةُ الإنسان، و ما هو عليه**»[486]من صفةٍ أو أمرٍ يختص به أو حالة جسدية أو معنوية، والحالة هي«**الوقتُ الذي أنت عليه**»[487] وكلاهما يدل على صفة متعلقة بوقت معين، ممّا يدل على عدم استمرارها إلى وقت آخر لأنّها من الفعل **"حال"** أي تغير وانقلب وتبدل[488]، فالحالة صفة متغيرة تدل على ما يكتنف الإنسان من شعور أو صفة أو حالة تتغيّر بتغيّر السياقات والظروف، فهي غير لازمة ولا ثابتة .

والحبُّ **"**الودادُ**"**[489] أي الميل الطبيعي أو العاطفي الذي يجذب انسانًا لآخر أو شعور رقيق يشدُهُ إليه...ميلٌ روحي إلى قيم فنية أو جمالية[490] تتعلق بموضوع ما أو اتجاه أو فكرة ما أو كما يعرفُهُ الكاتب في روايته:

«**يؤجج حواسّنا فقط ... هو لا يفعل شيئًا سوى تأجيج مشاعرنا ...فجأة صرتُ أنتبهُ لكلّ شيء من حولي ...أنتظر كل ما هو جميل ...وأجد كل ما يأتيني جميلاً بشكل ما**»[491]لكنّ هذا الحب والتعلق غير ثابت ولا مستمر لأنَّه (حالة) ، وكما يقول صديقُه **السبتي** وهو يتكلم عن النساء اللواتي أحبّهن الكاتب«**كُلُهُنّ حالات خاصة**»[492]تعلّق بهنّ معتقدا في بداية الأمر أنَّهُ حُبٌ كاملٌ دائم لكنَّه سرعان ما اكتشف أنّ هذا الحبَّ قد تحوّل إلى الفتور...

فالعنوان **حالةحب** يحيلنا إلى أنّ الحب حالة –حالات- تتغير بتغير الظروف والشروط والمعطيات...فرغم الانبهار الأول والتعلق الشديد بالشيء، الإنسانأو الفكرة إلاّ ويصل بعد فترة إلى الفتور والصمت«**هكذا هو الحب : في البدء**

---

[486]الفيروز بادي مـــجد الـدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، ص 411 (حرف الحاء)
[487]م. نفسه ، ن ص.
[488] الزمخشريأبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد: أساس البلاغة، ص 224.
[489] الـــمصدر الـــسابـــق : ص 312
[490] انطوان نعمة و آخرون : المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، ط1، 2003م، بيروت، لبنان، ص 272
[491] الأحمر فيصل :حالة حب : ص70، 71
[492]م. نفسه ، ص131

كلمات كثيرة ... ثمّ كلمات رقيقة ...بعدها مرحلة الكلمات التي لا جدوى منها ...وفي النهاية كلماتٌ صامتة»[493]

حالة الحبِّ الأولى التي عاشها الكاتب (الشخصية) هي الحداثة (**سهام**) التي كانت«**تهجم عليه، بمداعبات تجمع كل المتناقضات ...الإضحاك، الثقافة، اللعب الكلامي الذكي، البُعدُ الشعبي الفظ الخشن ... تقرأ الكتب ، تسمع كلاسيكيات الموسيقى...تنوع الأطباق ...تخترق...تتأمَّل ... تتابع ...»**[494]أليست هذه هي الحداثة كما يراها "**جابرعصفور**" وغيره«الإبداعُ الذي هو نقيض الاتباع»[495]

الإبداع الذي تجسّد في صورة (سهام) التي تهجم، تجمع، تقرأ، تُنوع ، تخترق تتأمل، تتابع ... فكانت سهام حالة مُناقضة لطبيعة المرأة في حدّ ذاتها –هكذا يقول الكاتب – كل هذه الأفعال والصفات والمبادئ جعلت الكاتب يُحبها ويتعلق بها ويؤمن بها... لكن مع مرور الأيام «**صارلا يكرهها –سهام- رغم أنَّه لم يعُد يُحبُّ ما قد آلت إليه ، وهو الذي أحبّ كثيرًا ما كانت عليه»**[496]

ما " **آلت إليه**" الحداثة توحي بتغير مقوماتها ومقولاتها، فما عادت تحفل بالإبداع والحرية والجديد والاختراع بل وقعت تحت سيطرة صرامة العقل و آليته وما نتج عن ذلك من نظام ونمطية ومحاكاة فدخلت مرحلة الكلمات التي لا جدوى منها، لا تحدثُ شيئًا«**المتخلفة، النمطية ...المرأة التي لا تحلم ولا تطمح ولا تريدُ اختراق مكتوبها الغبي...التي لا تصطدم...رواية تُسيطر عليها الذكورة، نصوص مرضي عليها من قبل الرقابة والمجالس»**[497]، هي نصوص روائية حداثية فقدت معنى الحداثة الأول (الابداع) وعوّضتهُ بالاتباع(اتباع النمط السائد، النظام والقناعة به)، لكنّ هذه النمطية الساكنة تخلّلتها دعواتٌ صارخة ونوباتٌ شديدة للخروج عن هذه الحال وهذا ما وجدناه مع السرياليين وكل من ثار على النمط البلزاكي والزولي وانتقد طرائقهم الروائية وطعن في مقومات الرواية التي

---

[493] **المرجع السابق :ص 81**
[494] **م. نفسه ، ص 136، 137**
[495] **وطفة علي : مقاربات في مفهومي الحداثة و ما بعد الحداثة ، ص2.**
[496] **الأحمر فيصل :حالة حب : 135/34 على التوالي.**
[497] **م. نفسه ، ص115.**

سيطرت على القرن التاسع عشر والتي اعتبرت مجمِّدةً للذهن وتساعد في تصلُّبه ، فنادت السريالية بالخيال الواسعمصرّحة أنّه« من الأفضل أن يكون المرء ضحية لخياله»[498]الخيال الذي يفعل فعلته السحرية في القارئ«**كانت سهام تصابُ بنوبات انتعاش شديدة القوة تُظهر ما يُحبّه الكاتب تقول ما يحب سماعهُ، تخطف له من الكتب والأفلام الذكية مقولات وتعابير جميلة تسحرُهُ....تعلَّقٌ عليه بشكل مثير...»**[499] لكنها سرعان ما تعود لحالتها الفاترة الجامدة وهذا ما يكرهه الكاتب (البطل) وهو الباحث الدائم عن«**الصَّارخ الصاخب ، المشاغب ، المتحدي، الوقح، القذر، اللانمطي، الغريب، العجيب الشاذ ،الفاضح»**[500]

وهذا اللاتجانس واللانقاء / الهامشي والتهجين كلّها مقومات تنكرت لها الحداثة بل اعترفت بها **"ما بعد الحداثة"** فهي مقوماتٌ يقوم عليها الأدب ما بعد الحداثي وهي حالة الحب الثانية التي يعيشها الكاتب لكن قبل ذلك، نعود لحالة الحب الأولى (**الحداثة**) والتي تصورها ثلاث شخصيات هي (لارا، سهام، رانيا) رغم الاختلاف بينهن إلاّ أنّهنّ يمثلن الحداثة ورواية الحداثة بامتياز (**لارا**) خيال في خيال ينشؤها الكاتب (الإله) متى شاء وكيف يشاء وفي المكان الذي يشاء هذه الشخصية التي تقول«**حاذر أيُها المؤلف ، كلّ هذا خيال في خيال، تحتاج إلى شيء من الواقع لكي تتخيل "زين"...**

كانت من صنع خياله ...وكانَت تعلم أنَّه يحب اللهجةالخليجية ...»[501]«**لابأس... أنا اختراعك في نهاية الأمر ...لا أحد ينفي ذلك ... »**[502] (**لارا**) هذه الشخصية الخيالية التي اخترعها الكاتب متنصّلة من كلّ مهام المرأة الواقعية«**جميلة، هادئة ، طيِّعة...لا تتكلم إلاّ حينما يجب ... تأتي بها متى شئتوتقول لها اذهبي بالتوقف عن الكتابة، لا تغضب، لا تطهو ... لا رائحة لها ... تقول لك : أنت جميل ...أنا**

---

[498] **شارتيه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 171.**
[499] **الأحمر فيصل :حالة حب : ص 49.**
[500] **م. نفسه ، ص 116.**
[501] **م. نفسه ، ص 8.**
[502] **م. نفسه ، ص 12.**

أحبك»[503] هذه الكلمات و بهذا الاستعمال تُحيل على مرحلة أساسية من الفن الحداثي هو الفن البرجوازي الذي يمثل فضاءً يقع خارج الممارسة الحياتية، يميل هذا الفن إلى الانفصال والاتجاه نحو الفردية وبلغت هذه العملية ذروتها في النزعة الجمالية وهي حركة يصبح فيها الفن موضوعًا للفن[504]فيكون العمل الفني لذاته و ليس لمنفعة يحققها للواقع .

انقطع حبل (**لارا**) بانقطاع الكاتب عن الكتابة لأنّه بات يحتاج إلى«**قصة جديدة واقعية وفيها قضايا عميقة تمسّ الناس وانشغالاتهم»**[505]فكانت **"رانيا"** الجميلة المختلفة المنتقدة للمجتمع الشرقي لكنها كثيرًا ما قرنت الحب بكلامها عن المال «**تحاولين ربح أموال أكثر من ثروات قارون التي عندك !...عادت إليه صورة الحبيبة التي تلبس لباس المحاسب، وتحمل كشف الحسابات ،... حبيبي/المال ...رغم طول تمرّسه بالأمر إلاّ أنّه لم يكن يقوى على تجرّع هذه الثنائية الشاذة "حبيبي" و "أعطيك"، "يقدر" (أو لا يقدر) بثمن ...**

انفجر : كُفِي عن الحديث عن المال ! merde».[506]

لغة هذا المقطع رغم انعدام النفس الشعري فيها إلاّ أنها حُبلى بالدلالات ، فهي تصور ربط الماركسية للرواية بالمال و الطبقية ، و ما تعبير الكاتب في أعماله الابداعية إلاّ تعبيرعن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي[507]وهذا ما وجدناه سابقا في مقاربة الرواية .

كلّ حالات الحب هذه لم تستمر طويلاً بل عقبها فتُور وتوقفٌ عن الحب حيث وَضعَ رسالة **"سهام"**في جيبه الأيسر، وقطع مكالمته مع **"رانيا"**[508] وتوقف عن استحضار **"لارا"** كلّ هذا في سبيل حب جديد يعيشه الكاتب هو (**أحلام**) أوالأجبان

---

[503]**المرجع السابق :ص 196.**

[504] **ساروب مادان : دليل تمهيدي، ص165، 166.**

[505]**الأحمر فيصل : حالة حب ، ص 159.**

[506]**م. نفسه ، ص 182.151.**

[507]**حجازيسمير سعد : النقد الأدبي المعاصر ، قضاياه و اتجاهاته ، دار الآفاق العربية ، ط1، 2001، القاهرة ص 37.**

[508]**م. نفسه ، ص 222.219.**

الثلاثة كما يسميها (أحلام، مينة، نينة) التي تُحيل على الأفق المفتوح على التجدد، على دخول حب جديد بكل جوانبه المتعددة أي حالة **"ما بعد الحداثة"** .

«ليسْتُ مرتبطة ... وعائلتي تثق فِيَّ بالقدر الكافي ...لولا ذلك لما قبلوا بمجيئي إلى مكتبك في بيتك، وهذا الأمر أصلاً ليس مقبولاً ...حذرة جدًا في علاقاتها ...متشككة تمامًا في الانسان...ذكية، مُطلعة على كل ما يحدث في العالم...لها آراء...»[509]

«مينة ، مينة... مثل المينة ... لغم مليء بالورد يتفجّر في وجهي الحزين مينة ...ميناء السّحر و البهاء الذي يبحث عنه رُبّان قلبي منذ أربعين سنة مينة منًة من الله ، مينة ... منى التي تحُجُ إليها كل الحجيج الذين يريدون أن يُلاقوا الله فينظرون إليها ليروا كم أنَّهُ خالق بديعٌ يخلق أجمل الأشياء وأروعها»[510]

هذه التعددية في الاسم (أحلام، مينة، نينة) والوصف (الأجبان الثلاثة) تدل على علامات الاختلاف والتعدد وغير النمطي التي بات الكاتب يُحبها ...فهي الربيع المتحرك والخطاب الجديد المناقض للحداثة ...

ولعلّ أجمل وسيلة اتبعها الكاتب لإظهار الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة هو المقطع المعنون بـــ **(من عاداتها –سهام- من عاداته –الكاتب-)** وفي مقطع آخر عنوانه **(خطان متوازيان)** أين أحْدث من خلالهما مقارنة واضحة المعالم بينه وبين زوجته، فلكلٍّ منهما مقولاته التي يؤمن بها وتخالف مخالفة شديدة مقولات الآخر ، ولوعدنا لهذين المقطعين كان بإمكاننا تلخيصهما على النحو التالي :

[509]الأحمر فيصل :حالة حب ، ص 180.
[510]م. نفسه ، ص 168.

سهام الكاتب	
ثرثرة مع الأكلصمت مع الأكل	
تكره القراءة، والتعري	**يحب القراءة والتعري**
تنام/ظلام/صمت/غطاء على الوجه	**يسهر/ضوء خافت/صوت أو موسيقى/لاغطاء**
تفضل اللون الغامق	**يفضل اللون الفاتح**
تحب العائلة وزيارتها	**يفضل الاصدقاء**

ولو حاولنا إدراج هذين الحقلين تحت مصطلحات أكثر دقة سنقول :

سهام : السكون / الانغلاق / النظام / المثال والعادات .

الكاتب : الحركية / الانفتاح / اللانظام / السلوك الشخصي.

وهذه المقابلة تسُلّمنا مباشرة إلى الجدول الذي وضعه **"ايهابحسن"**[511]وهو يقابل الحداثة بـــ ما بعد الحداثة

الحداثة	**ما بعد الحداثة**
الشكل : متماسك/ مغلق	**الشكل المضاد : مفكك / مفتوح**
سكون	**استطراد**
مثال	**متغير**
النظام	**اللاّنظام والفوضى**
قاعدة ثابتة	**أسلوب شخصي**

وهذا يقودنا إلى إدراك أنّ الكاتب يمثل (**ما بعد حداثة**) وسهام تمثل (**حداثة**).

[511] **بروكر بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 30.**

كل هذه التيارات الفكرية الفلسفية حملتها لنا اللغة ، اللغة وحدها فلا عقدة ولا مكان ولا زمان (كلها باهتة) محطات خلفية لمركب "اللغة" التي تنقل الانسان من حالة حب إلى أخرى و من نظرية فلسفية إلى أخرى ...كلّ هذا كان عمل اللغة الواعية لدورها والتي استطاعت اختزال فلسفات عديدة مرّت بها الانسانية خلال عقود من الزمن ، و ما تقنية العناوين الفرعية المعتمدة على المقطع السابق أو اللاحق إلا صورة للفلسفة التي لا تقوم إلا على ما كان قائما سابقا إما تعديلا أو تطويرا له ، هناك علاقة استمرار ما بين حالات الحب / حالات الفلسفة .

و منه فرواية **حالةحب**هي تجربة لغوية جمالية فلسفية مغايرة ،جاء شكلها ولغتها محملين بالدلالات اللانهائية...

هذه الروايات الثلاث – تماسخت ، عتبات المتاهة ، حالة حب – تعاملت مع اللغة تعاملا مختلفا و جديدا ، خلقت أسطوريتها من خلال تغيير بناء ذاتها ، و تماهت مع الروافد المختلفة لتعيد صياغتها ، فحملت بذلك ما يفتح باب التساؤل و إعادة النظر ، هي روايات لا تُريد غلق بابها بل تفتحه لماهيات كثيرة من لدن القارىء ...

الخاتمـــــة:

فرضت رواية الواقعية اللغوية نفسها على الساحة الروائية المعاصرة فكانت ساحة كتابية واعية طامحة لكسر قوالب المألوف والسائد مُعيدةً النظر في كلّ الثوابت والأنماط و القوانين ، تنقل وعيا جديدا من خلال الاستعمال الجديد للغة ومن خلال البحث تمّ التوصل للنتائج التالية:

- من أهم الإحالات المعجمية العربية لمادة (روى) هو الإشباع ، إشباع المتلقي فنيا وجماليا .
- انتقال الرواية عبر مسيرتها من التهميش إلى الاعتراف بها كسيِّدة الأجناس الأدبية في عصرنا الحالي .
- تغيّر القيم الجمالية الروائية بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين وما بعده ،فبعد أنْ صاحب (الإنعكاس) روايات القرن التاسع عشر ظهرت الحوارية والتناص والابتعاد عن الواقع في روايات القرن العشرين وما بعده .
- الرواية الحداثية هجينة الجنس متعددة الأصوات والمستويات اللغوية على عكس روايات الواقعية والطبيعية رغم ما شاع فيها من استعمال اللهجات و لغات الفلاح و الخضار و الباعة...
- تجاوز سلطة الزمن فعاد مضطربا متكسرا مرتدا مستشرفا و لم يعد تتابعيا منطقيا .
- تولّدت **رواية الواقعية اللغوية**نتيجة الاهتمام المتزايد باللغة بعد أعمال " دي سوسير " و تفريقه بين اللسان و اللغة .
- أساس رواية الواقعية اللغوية هو اللغة ، أمّا الشخصيات والأحداث والزمان والمكان محطات شاحبة تراجعت للوراء تاركة مكان السيادة و الريادة للغة.

- هُجِرت مقولة المضمون على حساب الشكل ،بل البناء والمضمون متكاملان ، وبدل القول أنّ المضمون هو الأساس واللغة مجرد وسيلة نقل و توصيل أصبحت اللغة هي التي تشكل المضمون والواقع و تعيد خلقه .
- لغة الروايات الواقعية اللغويةمشبعة بالتراث و الأصالة ومنفتحة على الجديد والتساؤل لهذا نجد الروائيين الجزائريين يمتحون من التراث الشعبي و الصوفي والأساطير والفلسفة ... كل هذه الموارد تتعامل معها الرواية بخفة كتابية لغوية جميلة .
- رواية الواقعية اللغوية هي الوريث الموضوعي للرواية الذهنية والرواية الواقعية معا وتتجاوزهما نحو عمق إستقراء لغة وفكر وثقافة بأكملها .
- رواية الواقعية اللغوية تفتح المجال واسعا أمام تعدد القراءات والتأويلات لتعاملها الجديد مع الثنائية (دال / مدلول)أين تحرّر الدال في رحلة لا نهائية ...فكَسَرت بذلك مقولة العقد الواضح بين القارئ و الرواية و عوضت بمقولة جديدة هي الشك و عدم اليقين الذي بات يطبع هذه العقد ...
- بعد قراءة روايات الواقعية اللغوية نخرج بزاد لغوي جمالي مثير لتساؤلات حول الراهن ،المستقبل ،الماضي ولا نخرج منها بأحداث أو عقد أو نهاية سعيدة أو حزينة ... فالأساس فيها هو اللغة ،يمارس الروائيون من خلالها نوعا من الإيديولوجيا والتفكير .
- خلقت رواية الواقعية اللغوية أسطورية جديدة عن طريق المبالغة والتكثيف من إستعمال المجاز فكانت لغتها شعرية ساحرة ، هذه اللغة الشعرية هي حصيلة حرب جيل كامل من الروائيين أمثال واسني الأعرج إلى السائح إلى أحمد عبد الكريم والقائمة طويلة .
- أصبحت رواية الواقعية اللغوية وجود سابق لماهيات كثيرة تتعدد بتعدد القراءات ، لأنّها لاتدّعي محاكاة السابق (الواقع) بقدر ما تدّعي التأسيس للاحق (المفتوح) ...

قائمة المصادر والمراجع:

المصـــــــــادر:

1- ابنعربيمحيالدين: رسائل ابن عربي ، دائرة المعارف العثمانية حيدر اباد ، ط1،د.س.

2- **ابن منظور أبو الفضل محمد:** لسان العرب، دار لسان العرب ، لبنان مادة(روى) د.ط.، د.س.

3- **انطوان نعمة ، عصام مدور ، لويس عجيل ، متري الشماس :** المنجد الوسيط في العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط1 2003.

4- **الجرجاني عبد القاهر :** دلائل الإعجاز ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، موقع للنشر .الجزائر. د.ط. 1991

5- **الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر** :أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، الجزء الاول ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1998.

6- الفراهيدي الخليل بن أحمد : كتاب العين ، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي ، الجزء الثاني : باب الراء.

7- الفيروز باديمجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، دار الغد الجديد ، مصر.ط1، **2014**

المراجــع العربيـــة:

1- **أدونيس علي أحمد سعيد :** سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط2، 1996.

2- **آل سعود سارة بنت عبد المحسن:**نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الاسلام ، دار المنارة للنشر و التوزيع ، السعودية ، ط1، 1991.

3- **باميا عايدة أديب:** تطور الأدب القصصي الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د.ط.د.س.

4- **بدويعبد الرحمن**: شطحات الصوفية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ط3 1978.

5- **برادةمحمد**: الرواية العربية و رهان التجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط.، 2012.

6- **بلبل فرحان:**المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر ،ط1، 1998.

7- **بلعلىآمنة**: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، د.ط.، 2009.

8- **بن سالم عبد القادر :** مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،د.ط.،2001 .

9- **بن كراد سعيد :** مدخل إلى السميائية السردية ، منشورات الإختلاف الجزائر،ط2، 2003 .

10- **بنوهاشم عمري :** التجريب في الرواية المغاربية ، الرهان على منجزات الرواية العالمية ، دار الآمان، الرباط ،د.ط. ، د.س.

11- **بوجاه صلاح الدين :** النخاس ،دار سيراس للنشر ، تونس ، د.ط.، 1995.

12- **بوجاه صلاح الدين :** مقالة في الروائية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ،ط1، 1994.

13- **الجحمري عبد الفتاح**: عتبات النص ، البنية و الدلالة ، منشورات الرابطة المغرب ، ط1، 1996.

14- **حجازي سمير سعد :** النقد الأدبي المعاصر ، قضاياه و اتجاهاته ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2001.

15- **الحسيب عبد المجيد:** حوارية الفن الروائي ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب ، كلية الآداب ، مكناس، المغرب، د.ط. ، د.س.

16- حسين حسين خالد : في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا،ط1 2007 .

17- **حشلاف عثمان:** التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د.س.د.ط.

18- **حمداويجميل:** نظرية الأجناس الأدبية ، آليات التجنيس الأدبي ، في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية ، إفريقيا الشرق، المغرب،د.ط.2015.

19- **خمريحسين**: فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2002.

20- **داود محمد :** الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها ، مقاربة سويسيو نقدية إبن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2013 .

21- **دراج فيصل:** نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1999.

22- **راضي عبد الحكيم:** نظرية اللغة في النقد العربي ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مكتبة الخانجي ، مصر 1980.د.ط.

23- **الرويليميجان ، البازعي سعد :** دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من 70 تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط3 ، 2002 .

24- **الزين محمد شوقي :** تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1 2002.

25- **ساري محمد :** في معرفة النص الروائي ، تحديدات نظرية وتطبيقات دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط1 ،د.س.

26- **سبيلا محمد :** الحداثة وما بعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 2000.

27- **سعيدخالدة :**حركية الإبداع في دراسات الأدب الحديث ، دار العودة بيروت، لبنان،د.ط. 1979.

28- **سعيد سمير :** مشكلات الحداثة في النقد العربي المعاصر ، الدار الثقافية للنشر القاهرة،ط1، 2002 .

29- **سليمانبيل**: فتنة السرد و النقد ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط2 2000.

30- **شطاح عبد الله:** نرجسية بلا ضفاف ، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج ، كنوز الحكمة، الجزائر، ط1 ، 2012.

31- **عقار عبد الحميد:** الرواية المغاربية ، تحولات اللغة والخطاب ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1، 2000.

32- **عودة ناظم:** نقص الصورة ، تأويل بلاغة السرد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان ط3، 2003.

33- **العيديمنى**: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 2010 .

34- **العيديمنى :**فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت،ط1، 1998 م.

35- **الغذامي عبد الله:** المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاءط3 ، 2006.

36- **فضل صلاح**: بلاغة الخطاب و علم النص ، عالم المعرفة ، الكويت د.ط.، 1992.

37- **فضل صلاح :** شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية ، ط2 ،1995 .

38- **فضل صلاح:** مناهج النقد المعاصر ، إفريقيا للشرق ، المغرب ، ط2 2013

39- **قباني نزار :**الأعمال النثرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، ج8 بيروت ، لبنان ، د.ط.،د.س.

40- **لحميدانيحميد**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3، 2003.

41- **محمد الأمين الطلبة محمد سالم :** مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، مؤسسة الإنتشار ،بيروت،ط1، 2008.

42- **محمد مفتاح:**المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط1، 1999.

43- **محمودخليل إبراهيم:**النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة الأردن، د.ط.، 2002.

44- **مراد عبد الرحمان مبروك :** جيبوليتيكا النص الأدبي ، دار الوفاء ، مصر ط1، 2002.

45- **مراد عبد الرحمان مبروك :**آليات المنهج الشكلي، في نقد الرواية العربية المعاصرة ، التحفيز أنموذجا تطبيقا ،د.ط. ، د.س.

46- **مرتاض عبد المالك:** الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، د،ط،2003.

47- **مرتاض عبد المالك:** النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.د.ط.، 1983 .

48- **مرتاض عبد المالك:** في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، د.ط.، 1998 .

49- **المسدي عبد السلام:** الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب تونس ، ط3،د.س.

50- **نجممحمد يوسف**: فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان د.ط. د.س.
51- **هلالمحمدغنيمي** : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، د.ط.، 1997.
52- **وغليسي يوسف :** الشعريات والسرديات ، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، جامعة منتوري قسنطينة ، منشورات مخبر السرد العربي 2007.
53- **اليابوري أحمد :** دينامية النص الروائي ، منشورات إتحاد كتاب المغرب الرباط ، ط1، 1993.
54- **يقطين سعيد:** تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، و التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط3، 1997.

المراجع المترجمة:

1- **ايغلتون تيري** : أوهام ما بعد الحداثة ، ترجمة ثائر ديب ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ط1، 2000.
2- **ايغلتونتيري**: نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة سوريا ، د.ط.، د.س.
3- **باختينميخائيل**: شعرية دويستفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986.
4- **باختين ميخائيل** : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاج ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط.، 1988.
5- **بارت ، كايسر ، هامون ، بوث** : شعرية المسرود ، ترجمة عدنان محمود محمد ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتابة ، دمشق ، د.ط. 2010.

6- **بارت رولان** : درس السميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبدالعالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986.

7- **بروكر بيتر** : الحداثة و ما بعد الحداثة ، ترجمة عبد الوهاب علوب منشورات المجمع الثقافي ، ط1، 1995.

8- **بلانشو موريس** : أسئلة الكتابة ، ترجمة نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4، 2004.

9- **بوثويلوخوسي ماريا**: نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد مكتبة غريب ، د.ط.، د.س.

10- **بودليك كريس** : النقد و النظرية الأدبية منذ 1990، ترجمة خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، د.ط.، 2004.

11- **تودوروف تزفيطان :** نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان ، ط1 ، 1982.

12- **تورين آلان** : نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة الدار البيضاء ، د.ط.، 1997.

13- **جوف فانسان** : رولان بارت و الأدب ، ترجمة محمد سويرتي ، افريقيا الشرق ، ط1، 1994.

14- **جينت جيرار** : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985.

15- **دوفور فيليب** : فكر اللغة الروائي ، ترجمة هدى مقنص ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ط1 ، 2011.

16- **زيمابيير** : النقد الاجتماعي ، ترجمة عبده لطفي ، دار الفكر للدراسات القاهرة ، د.ط.، 1991.

17- **ساروبمادان** : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة ترجمة خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، د.ط.، 2003.

18- **سلدن رامان :** النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابرعصفور ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، د.ط.، 1998.

19- شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001**.**

20- **فاليت برنار**: الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر د.ط.، 2002.

21- **كونديرا ميلان** : فن الرواية ، ترجمة خالد بلقاسم ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2017.

22- **كوهينجون**: بناء لغة الشعر و اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة ،د.ط.، 1999.

23- **لوكاتش جورجي :** الرواية تعريب مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د.ط.،د.س.

24- **هاوزرأرنولد**: الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ج2 ، ترجمة فؤاد زكريا دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ط1، 2005.

25- **واربنأوستن ، ويليكرونيه** : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت د.ط. 1987.

الروايات:

1- **الأحمر فيصل**: حالة حب ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، ط1 2015.

2- **الأعرج واسيني**: سيرة المنتهى ،عشتها كما اشتهتني ، دار الآداب بيروت ط1 ، 2015.

3- **بن هدوقةعبد الحميد**: ريح الجنوب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ط5 ، 1989.

4- **جلاوجي عز الدين**: العشق المقدنس ، دار الروائع للنشر و التوزيع سطيف ، الجزائر ، ط1، 2014.

5- **حمادي عبد الله**: تفنست ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2 2013.

6- **دادوة نبيل**: شطحات شيخ المقام ، يحيا للكتاب ، الجزائر ، د.ط.، 2004.

7- **السائحالحبيب**: تماسخت ، دم النسيان ، فيسيرا للنشر ، الجزائر ، د.ط. 2012.

8- **عبد الكريمأحمد** : عتبات المتاهة ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ، د.ط. 2007.

9- **وطارالطاهر**: اللاز ، موفم للنشر ، الجزائر،د.ط. ، 2007.

الرسائــل و المجـــلات :

1- **الأحمر فيصل**: حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة قسنطينة ، 2010، 2011.

2- **الأحمر فيصل**: في مقاربة رواية الواقعية اللغوية ، مجلة النص و الناص مجلة علمية محكمة ، قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ، العدد الثامن مارس 2008.

3- **بتقة سليم**: الكتابة الايديولوجية عند محمد ديب ، رواية الحريق نموذجا مجلة النص و الناص ، العدد الثامن ، 2008.

4- **السالمي حاتم**: تفاعل الأجناس الأدبية في رواية دار الباشا لحسين نصر مجلة الخطاب ، العدد الرابع ، جانفي 2009.

5- **شيحة محمد الأمين**: عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث مجلة النص و الناص ، العدد الثامن ، 2008.

6- **الغذامي عبد الله**: قراءة سيميولوجية في قصيدة إرادة الحياة ، مجلة الفكر العدد الرابع ، شتاء 1986.

7- **لطفي غسان**: القراءة و التلقي بين النقاد الأكاديميين و النقاد الجدد في فرنسا مجلة النص و الناص ، العدد الثامن ، 2008.

8- **المودن حسن**: جدل الجسد و الكتابة في رواية اشجار القيامة للروائي الجزائري مفتي بشير ، مجلة الخطاب ، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات و البحوث العلمية في اللغة و الأدب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو ، العدد الرابع ، جانفي 2009.

المواقعالالكترونية:

1- **بعيطيشيحيى**: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة ، مجلة لكلية الآدابو اللغات ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد 8، جانفي 2011.. www.univ-biskra.dz/2017/11/5.

2- **عبد النور ابراهيم** : الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية و الموضوعية ، قراءة في نماذج نقدية لروايات جزائرية ، جامعة بشار

(الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية الخامس عشر).23/11/2017 www.benhedouga.com

3- **علي وطفة** : مقربات في مفهومي الحداثة و ما بعد الحداثة .2016/12/8www.aljabriabed.net

4- **عوينيعمار**: الكاتب التونسي صلاح الدين بوجاه : التجريب فتح لعالم روائي جديد20/11/2017..www.alquds.co.uk.

5- **القس فكري انطونيوس**: شرح الكتاب المقدس ، العهد الجديد ، الرؤيا 13 تفسير سفر الرؤيا ،20/11/2017. https□//st-kakla .org

6- **المرابطعبد الحكيم**: النقد الأسطوري عند نورث روب فراي .20/10/2017 .www.massareb.com

7- **مقال حول تماسخت** انظر https://ar.wikipedia.org 2017/11/21

الفـــــــــهرس :

المـــــــــــدخـــل: .....
التيارات الفكرية الممهدة لظهور رواية الواقعية اللغوية 1
الفـــــــصـــــــلالأول : في مقاربة الرواية.....
بين الرواية التقليدية و الرواية الواقعية اللغوية.....18
في مقاربة الرواية : 19
الـــرواية لـــغةً : 19
الـرواية اصطـــلاحا : 24
التنظير الروائي التقليدي : 32
التنظير الروائي الجديد : 53
رواية الـــواقعية اللغوية كمشروع حداثي :.....76
الـــفـصـــلالـــثـانـــي :.....
مـشروع رواية الـواقعيـة اللـــغويـــة في الـجـــــزائـــر 88
1ـ مـن واقـع الحدث إلـى واقـع اللـغـة : 96
2ـ إشكاليات التجنيس :.....114
3- الاشـــــكاليات اللغـــــــوية : 132
الفصـــــــــلالثـــالـــث:.....
تجارب جزائرية في رواية الواقعية اللغوية 141
تماســـــــــخت دم النســـــــيان : شعرية السرد الأسطوري 143
أـ البـعد الأسطـــــوري: 147
ب ـ أسطـــورية اللـــغة : 153
"عـــتـــبـــات الـــمـتاهـــة": إستعادة التراث السردي الصوفي 161
أ - حـضور الـتـراث الـصـوفـي في الروايـة :.....166
ب - خصائص السرد الصوفي :169
ت - الـنفس الـصوفـــي لـلـغـــة : 176
"حـــــــــالة حـــــــــب": الكتابة كتجربة جمالية و فلسفية 180
أ - الكتابة كـــتجـــربـــة جـماليـــة :.....182

ب- الـكتابة كتجربــة لغوية فلسفية : 189
الخاتمـــــة: 197
قائمةالمصادروالمراجع: 199
الفـــــــــهرس :..... 210