الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي

سعيدة

كلية الأدب و اللغات و الفنون

قسم: العلوم اللغة العربية و أدبها

تخصص: نقد و مناهج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص إدارة المحلية

عنوان مذكرة:

نقد الرواية العربية المعاصرة و رهانات التجديد (نماذج الدالة)

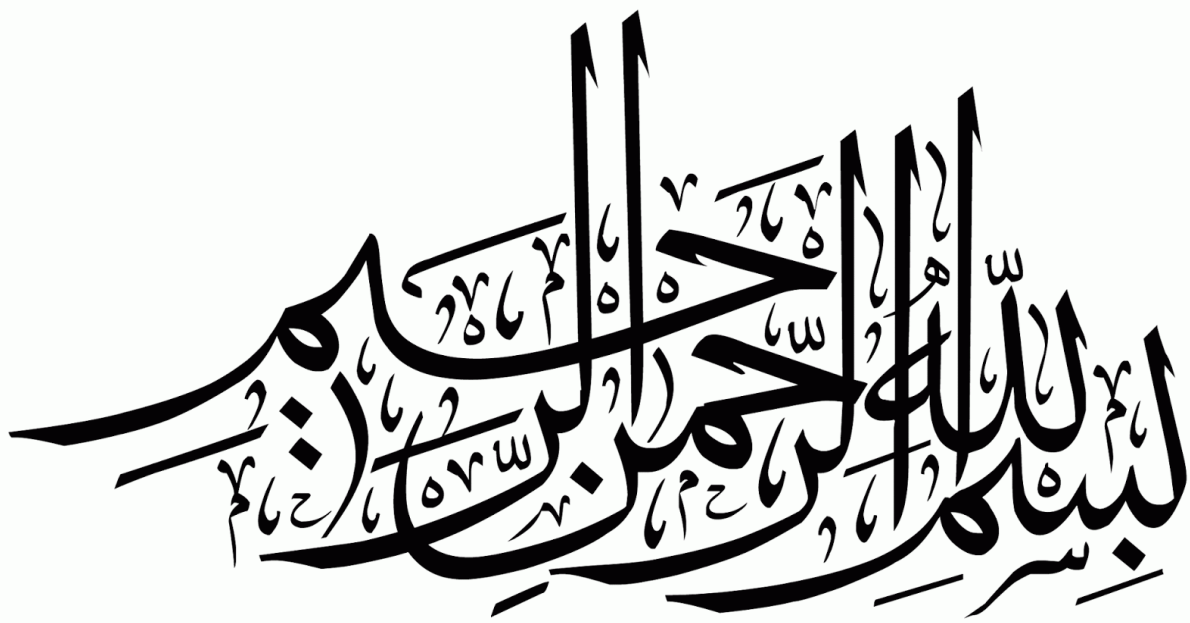
من إعداد الطالبة:

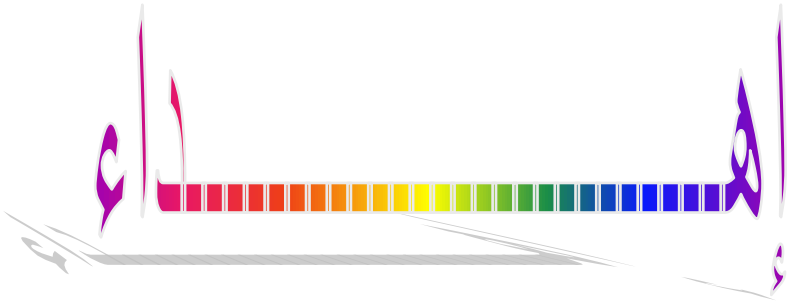
❖ بن منزولة أحمد

تحت إشراف الأستاذ

* د. دين العربي

السنة الجامعية : 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم



أهدي ثمرة جهدي إلى اللذان دفعا النفس والنفيس، وسهرا معي بدعوات الخير، إلى اللذان علماني مكارم الأخلاق، ولم يدخرا جهدا لنجاحي والوصول إلى هدفي " أبي وأمي العزيزين"

إلى رمز حياتي. إلى الذي كان بين الناس رجلا وبين الرجال مثلا، إلى أروع أب في الدنيا

" أبي العزيز "

إلى نبع الحنان، بر الأمان، سبب وجودي، إلى أمل حياتي، سر ابتسامتي، منيرة دربي ومشوار

حياتي، إلى من رسمت طريق نجاحي " أمي الحنون "

إلى الذين شاركوني حنان الأمومة وعطف الأبوة، وهم سندا وشرفا لي في الحياة: "إخوتي، :حبيب، عبد القادر، نور الدين، علي، بن يحيى، خالد، ميمون ووأخواتي حليمة ، وكلتوم

وإلى أولادهم.

وإلى كل العائلة الكريمة

إلى كل أصدقائي، والزملاء و الزميلات:خليفة ؛رشيد ؛حمزة؛ سليمان؛ بوبكر و عبد الرؤوف,

وإلى صديقي و اخي دلال حسين وعائلته الكريمة

وإلى كل أساتذة الجامعة .خاصة أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها .

وإلى كل من ساهم في إعداد هذه المذكرة.

تشكر وعرفان

الحمد والشكر لله عز وجل، الذي هدانا ويسر لنا طريق القيام بهذه المذكرة.

والتي ندعوه ان تكون في ميزان حسناتنا وأن تكون صدقة جارية

لنا ولكل من ساهم وساعدنا في إنجازها كما أنه لابد

من توجيه كلمة شكر وتقدير لأساتذتنا الكرام وأصحاب الفضل علينا.

وإلى جميع من ساعدنا وأفادنا بالمعلومات

والتوجيهات والنصائح والإرشادات القيمة

المقدمة

المقدمة:

تطورت الرواية العربية كثيرا خلال القرن العشرين واستمرت مجمل أشكال السرد العربي القديم كما استفادت من مختلف تجارب الرواية الغربية وتقنياتها.كما أنها عانقت قضيا المجتمع في تحولاته وسيرورته وعبرت عن زوايا كثيرة. واقتحمت العديد من المناطق التي لم يتم التعبير عنها في أنواع أو أجناس أخرى أوفي فترات سابقة. الرواية تشكيل للحياة ويعتمد هذا التشكيل على حدث الناس فى خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذى تدور فيه هذه الأحداث وتصل فى النهاية إلى نتيجة اجتماعيّة وسياسية وفلسفية.حاجة الإنسان إلى رواية الأحداث التي تقع له ودفع الآخرين إلى مشاركتها وانتقال تجاربه وأحاسيسه بالآخرين تعد من الحاجات الفطرية للإنسان وهو ينتقل هذه الحاجة إلى عالم الخارج بطرق مختلفة، وكان أكملها رواية الأحداث عن طريق اللغة.

رواية الأحداث في بداية الأمر ظهرت بالأشكال القصصية المحددة فى الأحداث والشمول والتصوير وفي الموضوعات الخياليّة والوهميّة ثم برزت بشكل القصة الطويلة بصفة غير المحددة فى الشمول.

تطور النقد الأدبي العربي كثيرا خلال ما يعرف بالمرحلة البنيوية. وكان حظ النقد الروائي مهما في هذه الفترة بالقياس الى النقد الشعري مثلا. لكن الدراسات التي كانت في هذا المجال والكتب ونحن في اول القرن الحادي والعشرين ما تزال ترتد بنا الى ما أنجز في بداية الثمانينات.

من خلال ما سبق يمكن طرح بعض التساؤلات:

ما المقصود بالنقد الروائي؟ وما هي رهانات التجديد في الرواية العربية؟.

أما سبب اختياري للموضوع هو الفضول لمعرفة أهم النقاد الذين تناولوا الرواية العربية في كتاباتهم وأعمالهم.و ميولي بالدرجة الكبيرة إلى الرواية.

ولا يمكن لأي بحث مهما بلغت درجته العلمية أن يكون بمنأى عن صعوبات تعترض طريقة في انجاز بحث وعلى هذا أساس واجهتني عدت مصاعب في بداية هذا البحث وأولها في اختيار عنوان الموضوع صحيح أن اهتمامي كان موجه نحو الرواية العربية المعاصرة لكن لم استقر عند روائي معين. وهناك صعوبات أخرى تقف دائما كحجرة عاثرة في طريق الباحث والتي يعرفها الجميع وهي صعوبة الحصول على المراجع التي تفيد هذا البحث.

أما المنهج المعتمد في هذا البحث هو المنهج التاريخي بالإضافة إلى المنهج التحليلي.

و انطلاقاً من هذا فقد قسمت بحثي إلى مدخل و فصلين بإضافة إلى مقدمة و خاتمة، أما المدخل فكان تعريفاً للنقد، أما الفصل الأول فقد خصصته للجانب النظري حيث تحدثنا فيه عن الرواية العربية و تطورها، و الفصل الثاني خصص للجانب التطبيقي وهذا وفيه تناولت فيه الرواية العربية المعاصرة و رهانات التجديد فيها، بحث قدمت نماذج لنقد بعض الروايات.

المدخل

المدخل

النقد : هذه الماهية المستحيلة:

لا شك أن النقد نشاط موجود في حياة الإنسان منذ القدم، لأن النقد طبيعة في الإنسان فهو ينتقد حتي تصرفات غيره و حركاتهم و أقوالهم و حتى مظاهرهم ، و بالنسبة للأدب نعتقد بأنه ما إن نطق الشاعر الأول بأول قصيدة حتى وجد أول ناقد عقب عليها بعد تذوقه لها، فقام بالحكم عليها بالإيجاب أو بالسلب، أو أنه قام بشرحها أو تعليلها ، أو قدم رأيا يتعلق باختيار الكاتب لموضوعه ، هذه هي بداية النقد عند كل الأمم، بداية ساذجة تتوقف على إبداء الرأي ، فالأمة اليونانية مثلا كانت قد عرفت الشعر منذ عصور ساحقة، وقد ذكر النقاد آنذاك محاسن ذلك الشعر سواء من ناحية اللفظ أو المعنى ، وهذا ما خلق التنافس بين الشعراء . وبعد تدوين الإلياذة ، والأوديسا اشتد النقد لتوفر هذين النصين في مدونات ، كما أسهم الشعر التمثيلي في توسيع مجال النقد كون الجمهور أصبح بمثابة الناقد الذي يصدر أحكامه عما شاهده.

ونفس الشيء يقال عن نشأة النقد الأدبي عند العرب، فقد كان في الجاهلية عبارة عن أحكام ساذجة كون الشعر كان إحساسا أكثر منه عقلا، فالشاعر تستثيره الأحداث من حوله فيسعى إلى التعبير عنها بعاطفته وشعوره، والناقد في نقده يصغي إلى ما تمليه عليه عواطفه ومشاعره، فلما جاء القرن الأول تطور الشعر وتعددت المذاهب السياسية، فقوى النقد الأدبي لكنه ظل يعتمد على التوق والسليقة، وقد تغير الحال في القرن الثاني مع أبي نواس الذي ثار على الأدب القديم وبايعه بشار وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد وغيرهم ممن تزعموا طبقة المحدثين، وبالتالي فقد أخذ النقاد يقارنون بين مذهبين من الشعر قديم وحديث، وفي القرن الثالث اشتهر نقاد كامل بود، وأبا سعيد السكري من اللغويين، وابن المعتز من الأدباء، وابن قتيبة من العلماء، و قدامة بن جعفر صاحب كتاب نقد الشعر من الذين تأثروا بالفلسفة كثيرا ، والمطلع على كتب هؤلاء النقدية يلاحظ أن النقد تطور كثيرا في هذه المرحلة، إذ حللوا الظواهر الأدبية ووازنوا بين الشعراء، وكل تلك المراحل تؤكد أن النقد

كان مقتصرا على الحكم على مكانة الشاعر، والموازنة بين المذاهب بناءا على مقياس الذوق الفردي والاجتماع[1] انطلاقا مما سبق نتساءل ما هو النقد الأدبي؟

كلمة نقد في لغتنا العربية - كلمة تجري بكثرة على أقلام الكتاب - وتعود في الأصل الاشتقاقى إلى "نقد نقدا"، وتفيدنا المعاجم اللغوية بأن "كلمة نقد مأخوذة في الأصل من نقد الصيرافي الدراهم والدنانير وانتقدها، أي ميزها صحيحها من زائفها وجيدها من رديئها"[2]، وهذا المعنى هو نفسه الذي استعمله (قدامة بن جعفر) في تعريفه للنقد عندما قال: "لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه"[3]، وعلى ذلك فسر العلماء قول أبي الدرداء إنه قال: "إن نقدت الناس نقدوك ، وإن تركتهم تركوك"، معناه إن عبتهم واغتبتهم أعابوك واغتابوك، فالنقد هنا معناه العيب والتجريح وذكر المساوئ ، حتى في أزهى العصور النقدية في التراث النقدي العربي القديم "[4].

والمتفق عليه أن النقد، قد تطور أيام العباسيين مع بداية تعريب النقد الإغريقي و بتطور الأدب أيضا في تلك المرحلة خصوصا الشعر الذي تعددت مذاهبه ، وقد عرف في عهدهم المعني الاصطلاحي فقيل إنه "تحليل القطع الأدبية وتقدير ما لها من قيمة فنية"[5] ، و التعاريف السابقة تدل على أن الغرض الأول من النقد الأدبي، إنما هو تقدير الأثر الأدبي ببيان قيمته في ذاته ثم قياس درجته بالنسبة لغيره، ومثال ذلك ترتيب الأدباء ترتيبا متدرجا والموازنة بين أعمالهم، أما في اللغات الأوربية | فكلمة Critique مشتقة من الفعل اللاتيني krinem بمعنى يفصل أو يميز[6] ، وهذا يعطينا تصورا أوليا عن معنى كلمة نقد، وهو تميز

1عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي ، دار النهضة العربية بيروت ، دل ، دس، ص.(55)

2 ابن منطو: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشادلي، دار المعارف، القاهرة ، ط ، دم، ص (4517)

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

4 أحمد رحمالي: النقد التطبيقي والجمالي وللعوي في القرن 4ه، رسالة ماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد الآداب واللغة العربية ، جامعة قسنطينة 1987 م، ص (2).

5 شوقي ضيف : النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5، دس ، ص (9) .

6سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته ، دار الأفق الغربية، القاهرة ط1، 2001، ص (14)

شيء عن نظائره، وقد استخدمه المفكرون الأوربيون بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، ونحن نسجل التقارب في مفاهيم النقد الواردة في المعاجم العربية والأوربية، ففي معجم LAROUSSEنجد Critique بمعنى في الحكم على الأعمال الأدبية[1]، وهذا المفهوم نجده أيضا في الدراسات التي تقدم بها عديد الباحثين والنقاد الغرب منهم تين وبرونتير هذا الأخير الذي يقول في مقال شهير له "إن غاية النقد هي الحكم على الأعمال الأدبية وتصنيفها وشرحها"[2] ، والشرح يقصد به تحديد العلاقة بين الأثر والتاريخ العام للأدب والبيئة التي ظهر فيها والمبدع الذي أنتج النص، أي النظر إلى الأثر بوصفه نتاجا لتأثير البيئة على المبدع، وقد أكد غولدمان أن "النقد الأدبي هو الدراسة العلمية للنص التي تعتمد على فهمه ثم تفسيره في علاقته بالبنيات العامة للمجتمع[3]، ومعروف أن لوسيان غولدمان هو رائد البنيوية التكوينية التي جاءت لتعيد الحياة إلى مختلف البنيات النصية التي قتلتها البنيوية تحت سلطة العقلانية.

يحاول النقد باستمرار فهم النظام الذي يسير العمل الأدبي، معتمدا على اللسانيات في فضح المستور، والذي يأبى النص أن يعطيه للقارئ ، فالنص يبقى متمتعا مراوغا و تأبى اللغة أن تسلم نفسها إلى القارئ الذي يحاول بدوره التسلح بمعاول النقد ليحل ألغاز النص لأنها لغة إيحائية تختلف عن لغة التواصل اليومي ، ولعل من أبرز خصائص النقد الأدبي في القرن العشرين بحثه عن لغة علمية جديدة لدراسة الآثار الأدبية ليصل في نهاية الأمر إلى تحقيق نظرية نقدية علمية، وقد تعددت الاتجاهات لتحقيق ذلك الطموح الذي اتضح أنه مستحيل التحقيق كما أشرنا سابقا لأن النقد ليس علما و حين يحاول النقاد جعله كذلك فهم لا يضيفون للنقد بقدر ما يأخذون من النصوص من جمالية و ذلك ما جعل النقاد يتنقلون بين

1 Larousse , Dictionnaire de la langue française , Jean Dubois, Paris, P (468).

2 كاراوي و نيللو : النقد الأدبي، ترجمة كيني سالم، مراجعة موج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1973، ص(67).

3 Lucien Goldman, Pout une sociologie du roman, edition Gallimard, Paris, 1964, P(55)

المناهج و يزاوجون بينهما مثلما حدث عندما فشلت الشكلانية فدفع ذلك الفشل النقاد إلى عقد قران الشكلانية بالمنهج الاجتماعي لتولد البنيويةالتكوينية.

إن النقد الأدبي عندما يبحث في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها وتقويمها وتوجيهها يعتمد على مبادئ دراسة المادة الأدبية وعلى دراسة طبيعة الأدب وقوانين تطوره ودوره الاجتماعي، وهذه القضايا أقرب إلى علم نظرية الأدب، وكذلك الأمر عندما يبحث النقد الأدبي في عملية التطور الأدبية ويحدد مكانة الظواهر الأدبية، ويتناول بعض الأعمال الأدبية المحددة أو بعض الكتاب أو بعض الأجناس الأدبية أو يقارن بين ذلك، أو يبحث في القومي والوطني والإنساني، عندما يبحث النقدالأدبي في كل ذلك فهو يمت باعه إلى علم تاريخ الأدب [1]،

فالنقد الأدبي المختص جزء من علم الأدب يتداخل مع أجزاء هذا العلم ليكون ما اصطلح عليه تاريخيا بالنقد الأدبي الذي لا يعتمد فقط على نظرية الأدب و يتوقف عند نظرياتها ، أو علم تاريخ الأدب ، بل يتعدى ذلك إلى المعارف الإنسانية كلها[2]، و قد أثبت النقد الحديث والمعاصر أنه فعلا يقوم على كل المعارف الإنسانية "كعلمالاجتماع و علم النفس و التاريخ و علوم اللغة و يتداخل بشكل واضح مع الفلسفة.

1 عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، مورا ، 1986، نقلا عن : كارلماركس : حول الهند والجزائر ، ترجمه شريف الدسوقي ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط1 ، ص. (104)

2 عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، ص (63) . د رولان بارت: لذة النص، ص(67).

تكلم الناقد رولان بارت عن مهمة الناقد التي لا تكمن في رؤية الحقيقة، وإما أن يكون ذاته هو الحقيقة وهذه الحقيقة "ليست حقيقة موضوعية ولا حقيقة ذاتية، وإنما حقيقة لعبية"[1]، هذا اللعب هو إنتاج وعمل وليس تسلية إنه يجعل جسدنا يعمل" لتلبية دعوة النص" [2] ، وهذه القراءة اللعبية هي قراءة لذة أولا وأخيرا لأن لذة القراءة هي وحدها التي تثبت الجمالية و قيمة النص الجميل أيضا.

وقد عرّف الناقد (عبد الملك مرتاض) النقد بأنه جزء من النظرية العامة للمعرفة" [3]، و هذا الرأي بالرغم من قول البعض بأن فيه مغالاة إلا أنه رأي صائب فالنقد قد توسع مفهومه مع مناهج ما بعد الحداثة خصوصا ، النقد الثقافي و النقد المعرفي أو العرفاني .

- بأي منهج نواجه النص ؟

تعتبر قضية المنهج من القضايا الشائكة التي ماتزال تحظى باهتمام النقاد والباحثين، و أول تساؤل يطرح نفسه بأي منهج نقتحم النص؟ أي المناهج أنسب؟ وهل نقول عن تلك المعاول الإجرائية أما مناهج أو نظريات أو ماذا ؟ وهل تلك المناهج الغربية المستوردة تصلح لتطبيق على نصوصنا العربية، ونحن نعلم أنها مناهج متحيزة للأنساق الحضارية التي نشأت و تطورت من خلالها،

وبالتالي فتلك المناهج تحمل مضامين ثقافية تجعلها متلائمة مع بيئتها الحضارية الغربية و لا تصلح البيئات أخرى لها خصوصية مختلفة تماما .

يرى الدكتور سعد عبد الرحمان البازغى أن الناقد الذي يحمل ثقافة عربية إسلامية، مضطر إن هو أراد تطبيق أي منهج من تلك المناهج على أدب أنتجته الثقافة العربية الإسلامية إلى سلوك أحدلسببين:

1 رولان بارت: لذة النص ،ص (67).

2 رولان بارت: لذة النص، ص(67).

3 د. عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد ، ص (63) .

1- أن يطبق تلك المناهج كما هي، وبالتالي يتبقى سواء أراد أم لم يرد المضامين والتوجهات الفكرية التي شكلت تلك المناهج، ومثل ذلك التطبيق سيؤدي في الأغلب إلى إساءة فهم المادة الأدبية موضوع التحليل النقدي.

2- أو أن يحدث تغييرا جوهريا في المنهج الغربي الذي يطبقه إلى حد يجعل من الصعب القول بأن المنهج المطبق هو المنهج الأصلي ذاته [1].

إن تجربة استيراد الحداثة النقدية هي تجربة فاشلة، لأن الناقد المتلهف للنهل من مناهج الحداثة أصبحت غايته إيجاد مبررات لاستخدام تلك المناهج، و نسي أن دوره دراسة النصوص بطريقة تكشف الأنظمة التي تسير وفقها، و الناقد الذي يضع نصب عينيه توظيف المنهج سيصل في النهاية إلى تحقيق النشاز فيهرب القارئ من نصه النقدي و قد يهرب أيضا من النص الإبداعي.

وما يقال على النقد الأدبي العربي محملا يقال على النقد الروائي، فالناقد العربي إذا أراد متابعة هذا النوع الأدبي الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي عليه أن يلتفت أساسا إلى النقد الأوربي، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية[2]،والخطأ الذي يقع فيه الناقد دائما هو تعامله مع المناهج النقدية الروائية الغربية وكأنها مجرد خطوات تطبق آليا مرغمة النص على البوح و خالية من أي خلفيات فلسفية ، و هذا قد أفقدها القدرة على تحليل النصوص وجعلها قيودا تتحكم في الدلالة، وتوجهها لما يتناسب والنتائج المرجوة من تطبيق منهج معين وأكثر من ذلك أصبحت النصوص النقدية تعاني لأنها تصل في النهاية إلى العدم عندمايهجرها المتلقي و يرفضها النصلأنها لا تنسجم معه بل يعتبرها المبدع نشازا يلحق بنصه .

1 سعد عبد الرحمان البازغى: ما وراء النهج مميزات النقد الأدبي الغربي - سلسلة المنهجية الإسلامية، إشكالية النحر، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد الحرير عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط3، 1998، ص(161)

2 عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، المجلد السابع و العشرون ، العدد الأول، 1998، الكويت

(ص، ص) (12-11)

نقد النقد:

يطلق كثير من النقاد مصطلح "النقد الجديد" على أساس أنه جنس أدبي أو فن من الفنون، لكن عبد الملك مرتاض يقول: "نعد نحن نقد النص جزء من كتابة تاريخ النقد، أو جزء من النظرية العامة للمعرفة [1]، إذن فالنقد الأدبي عملية تنظيرية للإبداع بحيث يكون النقد الأدبي التطبيقي عملية يتجسد فيها تطبيق النظير، فالنوعان كلاهما ضروري بالنسبة إلى الآخر، وهنا نتوقف لتوضيح مميزات النقد النظري ومميزات النقد التطبيقي لأن النقد الأدبي قسمين نظري وتطبيقي.

يتميز النقد التطبيقي بأنه "يبحث في ماهية الأدب ووظيفته ووسيلته، وهذا التقسيم يرمي إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب، كما تشكل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينبني عليها النقد"[2]، أما النقد التطبيقي فيري محمد غنيمي هلال: "أن الناقد حين ينتقل من النظريات العامة إلى مجال التطبيق كان عليه إذا توافرت له الخبرة والدراية الفنية أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للنتاج الأدبي الذي يريد نقده، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها وعن الأهداف التي قصد من وراء تصويره في حدود عصره، أو فيما رمي إليه من معان إنسانية عامة، وعن مدى نجاحه في جلائها، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأسسه الفنية[3] ، وهذا الرأي يبين لنا أن غنيمي هلال يعرف هذا الاتجاه باعتبار المراحل التي يمكن أن تمر بها العملية النقدية.

أما نقد النقد الأدبي فهو المظهر الثالث في المعرفة النقدية الجديدة، وقد سبق للناقد مرتاض أن أشار إلى أن النقد الأدبي على ثلاثة مظاهر:

. المظهر الأول: وهو النقد Critique

. المظهر الثاني: وهو نقد النقد Méta Critique

1 عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص (63).

2 ألفة كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1989، ص (7).

3 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، فضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2001، ص(19).

. المظهر الثالث: وهو نقد نقد النقد Meta méta critique[1]

يرجع مرتاض معنى سابقة Meta الإغريقية إلى التعاقب، والتغيير، والمشاركة، في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية معنى "ما وراء" أو "ما يجاوز" أو "ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء أو علم من العلوم، على أن مصطلح نقد النقد في اللغة العربية قد يفهم منه أنه يعني النقد الثاني الذي يسعى إلى نقد النقد الأول ويكتب عنه بنية الغمز والتهجين، وبدافع النعي والتنقيص[2].

وإذا قارنا نجد أن هذا غير وارد عند الغرب أين يستعملون السابقة الإغريقية بمعنى الاحتواء والجدير بالذكر أن النقد الثاني الذي يكتب عن النقد الأول ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة أو كشف العيوب، ولكن من أجل "إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية وتوضيح الخلفيات التي يستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي وأيضا مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبي المحلي والعالمي معا، وإلى أي حد يكون قابلا للاندماج في النظرية النقدية العامة [3]، وفي الحقيقة إننا نجد معظم الأعمال النقدية العربية التي تدعي أنها دراسات في نقد النقد بعيدة عن البحث في أصول المنهج النقدي المتبع في الدراسة أو التدقيق في خطواته ، وتهجم على العمل النقدي بشراسة وبأحكام مسبقة قصد هر ركائزه وإسقاط صرحه، بالادعاء عليه بمآخذ لا تثبتها الدراسة لذلك تبقى أقوال الباحث في هذه الحالة بحد ادعاءات ، و في جانب آخر نجد عديد الدراسات هي من صميم نقد النقد لكنها لا تشير إلى ذلك صراحة ، و ما يثير اشمئزاز القارئ أحيانا أنه يصادف عناوين زنانة فيقتنيها ليجد المضمون لا يرتبط بالعنوان تماما وبعيد كل البعد عن نقد النقد، إذ يسعى الكاتب لاختيار عنوان جذاب و هو في الحقيقة أكبر من البحث المقدم .

1 عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد ، ص (67).

2 المرجع نفسه ، (ص، ص) (222، 223).

3 عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص (227).

ويفترض أن يكون نقد النقد مدركا لحياة النقد الأدبي، ففحص تحولات النقد هو في ذاته عملية نقد، كما يجب عليه أن ينطلق من فرضيات تسمح بالإحاطة بفعل النقد الأدبي في حركته وشتى علاقاته: علاقة المفاهيم النقدية بالمفاهيم والممارسة المعرفية الأخرى، صلة النقد الأدبي بموضوعه، وصورة هذا الموضوع داخل النقد الأدبي، وعلاقة النقد الأدبي بالنظريات الأدبية، النقد الأدبي في الزمان، وهي فرضيات يصعب حصرها[1]، وأمام أي ناقد تراث ضخم من نظريات النقد في عصور مختلفة، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها والمقارنة بينها و تحديد تأثيرها في النظريات الحداثية .

إن نقد النقد هو نقد موضوعه النقد الأدبي يقوم باختباره ودراسته و التعليق عليه و البحث في أصوله ، وهو إلى حد الآن يبحث في النقد النظري و التطبيقي على حد سواء ، و هو مشروع يصعب تعريفه وتحديد وظائفه، وحين نتساءل عن سبب وجوده نحيب بأن حاجة النقاد إلى معرفة النظام الذي يسير وفقه النقد و تصحيحه إن هو حاد عن الوظيفة التي وجد لأجلها ، هو السبب الذي أدى إلى تواجد نقد النقد لكن هنا نشير أن الناقد لكي يكون أهلا ليصوب نقود الآخرين عليه أن يكون متمكنا من المحال الذي سيتناوله بالدراسة .

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

الفصل الأول

الفصل الأول: رواية العربية المعاصرة و خصوصيات

المبحث الأول: الرواية العربية المعاصرة

إن الرواية هي الفن الأدبي الذي لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي ، ولا أكثر من قرن ونصف في العالم العربي والرواية هي الجنس الأدبي القادر على الهضم والتمثل والإفادة من فنون أخرى وقد وصفه نجيب محفوظ بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال ، وما بين غنى الحقيقة وجمح الخيال[1].

لم تحقق الرواية باعتبارها جنسا أدبيا استقلالها تميزها بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي إلا في العصر الحديث ، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي ، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية ، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية ، و صور الدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر فالسمة البارزة للرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر فالسمة البارزة للرواية الفنية انكبابها على الواقع ، وعليه فالرواية تبدأ في أوروبا منذ القرن الثامن حملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر ، والحديث من خصائص الإنسان ن وهناك من يعتبر رواية دونكيشوت لسرفانتس أول رواية فنية في أوروبا كونها تعتمد على المغامرة والفردية ، وإذن فالرواية وليدة البرجوازية وهي البديل عن الملحمة ولذلك اعتبر هيجل الرواية ملحمة العصر الحديث[2].

1- ينظر: محمد هادي مرادي وآخرون : لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها مجلة : دراسات الأدب المعاصر ، السنة الرابعة ، شتاء 1391 – العدد16 – ص 102.

2- مفقودة الصالح :المرأة في الرواية الجزائرية – دار الشروق للطباعة والنشر – ط2 – 2009- ص 08.

أولا: متغيرات تعريف الرواية

1- عند العرب:

أ- لغة:

إن الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال ، أو نقله من حال إلى حال أخرى ، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على **المزادة** الرواية ن لأن الناس كانوا من مائها ، ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان يظل ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء ، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقى الماء هو أيضا الرواية [1]

جاء في لسان العرب :" وماء رَوِي و رِوىً وراءٌ كثير مُرو قال:

تَبَشَرِي بالرِفة والماء الرْوى وَ فَرَجٍ مِنكِ قريب قد أتى

وماء رواه: أي عذب ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه.

و روى الحديث والشعر يرويه رواية وَ تَرَوَّاه ، وفي حديث عائشة =رضي الله عنها) أنها قالت: " تَرَوّوا شِعر حُجْية بن المُضَرِّب فَإنه بعين على البِر" وروَّيته الشعر ترويه أي حَمَلْتِه على روايته"[2].

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا : رواية ؛ وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الإرتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد ، والارتواء المادي الذي هو اللعب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمع الصدى ، وقد لاحظ العربي الأول العلاقة

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية :" بحث في تقنيات السرد" –د ط- 1998 – ص: 22.
2- ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكروم : لسان العرب – دار صادر ، بيروت - ، - د ط – د ت – المجلد الرابع عشر – مادة (روي)

بين الماء والشعر ، لأن صحراء كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر واضح أن أصل معنى "الرواية" في العربية القديمة غنما هو **الاستظهار**[1]

ب- اصطلاحا:

لعل تقديم مفهوم دقيق نهائي للرواية صعب ، وقد يكون مستحيلا إذا لم يكن حل الدارسين والنقاد الغرب والعرب من تحديدها وباستعراض لبعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين ن سيتحلى هذا الأمر.

يرى الباحث عبد المالك مرتاض أنه من العسير إعطاء تعريف جميع المانع للرواية، إذ أنها تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى؛ فهي تشترك مع الملحمة حين تسرد أحداثاً تسعى جاهدة إلى تمثيل الحقيقة، و تستميز عنها بكون الملحة شعراً و أخرى نثراً[2]، ثم إن الرواية لا تتناول الأشياء الخارقة للعادة عكس الملحة التي تتغذى منها في بنائها العام، حيث تقوم بتصوير البطولات و الأعمال العظيمة الخارقة، مهملة بالمقابل عامة الناس و الأفراد البسطاء في المجتمع، الذين تهتم لهم الرواية دون الإحجام عن معالجة الشق الأول في بعض أطوارها الاستثنائية. أما من حيث الزمان و المكان فهما يتسمان بالعظمة و السمو بالنسبة للملحة(لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية)، كما أنها طويلة الحجم، لكن الرواية تحاول معاكسة حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود، مما يجعلها تتسم بالحركة و السرعة. و لا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى لغة عادية الفجة المبتذلة، فاستعانت بجملة من الصور الشعرية الشفافة ساعية إلى تقمص لغة الشعر باعتبارها تجسد الجمال الفني الرفيع و الخيال الراقي البديع، ما يجعلها مشتركة مع الشعر في هذه الخصصية و تشترك مع المسرحية في بعض عناصرها: الشخصية، الزمان، الحيز، اللغة و الحدث؛ فلا مسرحية و لا رواية إلا بشيء من ذلك.

1- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية – ص 32.
2- مع استثناء بعض الكتابات الروائية التي كتبت شعراً، مثل الشهداء للكاتب الفرنسي شاتوبريون.

إذن تنفرد الرواية بذاتها لأنها ليست فعلاً أياً من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة، ما يجعلها جنسا فذاً في سوح الأدب[1].

ويقول الدكتور مرتاض مشيراً إلى صعوبة تعريف الرواية:"والحق بأننا بدون خجل و تردد، نبادر إلى الإجابة عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة"[2]. وهو يقدم لها وصفاً بدلاً من تعريفها إذ يقول:" الرواية هذه العجائبية؛ هذا العالم السحري الجميل؛ بلغتها، و شخصياتها و أزمانها و أحيازها و أحداثها، و ما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، و بديع الجمال"[3].

يطلق النقاد و مؤرخو الأدب – كما أشار صاحب المعجم الأدبي – الرواية على القصة الطويلة فتتساوى في نظرهم اللفظتان من حيث المدلول ، غير أنه يلاحظ عادة لفظ الرواية بمعناها العصري حديثة العهد ، وهي سرد نثري أو شعري في اللغة الرومانية العامة ن ليس في اللاتينية الفصحى[4].

و يعرفها فتحي إبراهيم بأنها سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال والمشاهد وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية ، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية "[5]

1– ينظر، المرجع السابق، ص 12.
2– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائية، ص23.
3– عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية ، ص07.
4- ينظر: عبد النور جبور : المعجم الدبي – دار الملايين – ط1 – 1979 – ص 481.
5- ينظر: فتحي ابراهيم : معجم المصطلحات الأدبية – المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – الجمهورية التونسية – ط1 – 1988 – ص : 176.

إما **مجدي وهبة** فيعد الرواية سردا نثريا خياليا طويلا عادة تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية ، وهذه العناصر هي الحديث ، التحليل النفسي ، تصوير المجتمع ، تصوير العالم الخارجي ، الأفكار ، العنصر البشري[1]

و يرى الدكتور إبراهيم سعدي أن الرواية هي اقرب فن أدبي غلى الحياة ، ويتجلى ذلك على الصعيد اللغوي ، فعلى الرغم من تعدد مستويات اللغة عند الروائيين واختلافها من كاتب إلى بخر فهي اقرب غلى لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بلغة الشعر[2].

أما أحمد راكز فيقدم المقاربة التعريفية التالية : " الرواية جنس سردي نثري فني حكاية خيالية تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة ، وتستمد فنيتها من كونها : شكلا ، خطابا ، ويقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جمالية ، إنها مؤلف تخييلي نثري له طول معين ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية ، يجعلها تعيش في وسط ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها بمصيرها ، وبمغامراتها[3]

و الرواية هي كتابة كلية شاملة موضوعية أو ذاتية ، تستعير معمارها من بنية المجتمع وتفسح مكانها لتتعايش فيه الأنواع والأساليب ، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة[4].

1- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – ص : 183.
2- ينظر: ابراهيم سعدي : دراسات ومقالات في الرواية – منشورات السهل – د ط- 2009 – ص 86.
3- ينظر: أحمد راكز : الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة – دار الحوار والنشر والتوزيع – ط1 – 1995 – ص: 13.
4- ينظر: عبد الله العروي : الايديولولجية العربية المعاصرة – ترجمة عيتاني محمد – دار الحقيقة ، بيروت – ص: 275.

ويطرح أحمد سيد محمد سؤالاً يحاول من خلاله تحديد مفهوم الرواية : " أ هي الأحداث التي نطلع عليها و تنقل إلينا ؟ أم هي سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أم لم تقع ؟ فإذا قلنا : بأنها الأحداث التي ترويها فقط ففي هذه الحالة يمكن القول بأن جذورها قديمة قدم الحكايات لدى كل الأمم والشعوب ، وإذا قلنا بأنها عملية إيداع ني بعيد عن الأحداث الفعلية في صورتها المادية أو التاريخية فغنها تصبح حرفة وصناعة فنية تخضع في بنائها للتأثر والاستفادة من الآداب الأخرى وهذا المفهوم الجديد وحديث نسبيا في فن الرواية العالمية ، فإطلاق الرواية على ما قبل ذلك تجاوز في المصطلحات أو إطلاق مجازي[1].

ربط حميد لحمداني بين الرواية و الإيديولوجيا فعرفها على أنها " نسق من العلاقات ، والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات ، ومادتها الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع وهي تدخل غلى الرواية في وضعين مختلفين : إما أن تكون كل إيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها و قوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية و تمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية في الحالة الأولى: تكون الرواية ذات طابع ديالوجي وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر دبالوجي "[2] وقد تبنى لحمداني آراء **ميخائيل باختين** يما اسماه بالجوارية

" Le dialogisme " التي تتبنى تعدد الأصوات ووجهات النظر وتقاطع الخطابات.

1- أحمد سيد محمد : النقد الروائي و الايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) – المركز الثقافي العربي – ط1 – 1990 – 42-43.

2- ينظر: آسيا قرينك تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة (دراسة بنيوية تطبيقية) – دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع – 2015 – ص :20.

وذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم[1] وبهذا المفهوم تصبح الرواية **"قصة طويلة"** وهو المفهوم الذي اعتمده بعض النقاد عندما تنالوا الرواية فقد عنون محمد الصادق عفيفي الفصل الأول من كتابه " الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي بالقصة الطويلة واستهله بقوله :" تعتبر الرواية (القصة الطويلة) من أحدث الجناس الأدبية في عالم الكلمة المقروءة"[2] فمحمد صادق عقيقي مثله مثل عزالدين إسماعيل يطابق بين مفهوم الرواية ومفهوم القصة ن ويحصران الفرق بينهما في الحجم ليس غير، كما أطلق احمد رضا حوحو على أول روايته "غادة أم القرى" مصطلح "قصة" وتجدر الإشارة إلى أن الأدباء العرب كانوا إلى الثلاثينات من القرن الماضي يستعملون مصطلح "رواية " لجنس المسرحية ومثال هذا عبد العزيز البشرى الذي وصف مسرحيتي أحمد شوقي (كليوباترا أو عنترة) بالروائيين[3].

وقد أشار عبد الملك مرتاض إلى أن الأدباء الجزائريين كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح "رواية ونلاحظ بهذا كيف أن اللغة النقدية العربية ظلت أمدا طويلا حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة إلا أن نهال مهيدات تقدم مفهوما مخالفا لما سبق إذ تقول: " الرواية هي الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها الأنثوي من تسلط الثقافة الذكورية "[4] وهي هنا تربط حضور المرأة بفعل الكتابة الذي تجعل منه ميثاقا كفيلا بحمايتها .

1- ينظر: محمد الصادق عقيقي: الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي (1900-1965) – دار الفكر – ط1 – 1971 – نقلا عن المرجع نفسه.
2- ينظر: اسيا قرين : تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة – ص : 21.
3- ينظر المرجع نفسه ص 21-22 وعبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية – ص: 23.
4- نهال مهيدات : الآخر في الرواية النسوسة العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة – عالم الكتب الحديث وجدارة للكتاب العالمي – ط1 2008- ص: 01.

و يركز محمود أمين العالم تعريفه للرواية على العناصر الأساسية المكونة للعمل الروائي والمتمثلة فيما يلي:

- سمات الشخصية و العوامل التي تواجهها
- الطابع التسجيلي كوصف الأشياء والعادات والتقاليد.
- الطابع التحليلي.
- الأسلوب.
- المكان.
- التصميم الذي تخضع له الرواية[1]

و مهما قيل في الرواية فإننا سنجد أن مفهومها يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي غليها رواية مادة تاريخية أو رومانسية أو واقعية أو فلسفية أو رمزية[2].

2- عند الغرب:

أ- الدلالة الأصلية لكلمة (Roman):

يقابل مصطلح **(Roman)** الفرنسي في اللغة العربية بكلمة **رواية** – كما هو معروف- إلا أن كلمة **(Roman)** قديمة جدا ، وأطلقت في القرن الحادي عشر على النصوص المكتوبة بلغة الرومان وهي اللغة الدارجة يقرؤها على الناس رجل مثقف لأن الكتابة لم تكن ميسرة في ذلك الوقت فاستخدمت الكلمة في الحدث اي القراءة ثم أطلقت على المادة التي تُتلى و تُحكى وهو التاريخ الذي كان جاريا في ذلك الزمان ولكن هذا التاريخ سرعان ما تبدل وأصبح فرديا وأخذ المؤلف يخترع من خياله الذي يمكن أن يحتوي على حقائق مادية عالمية وظل الخيال مقترنا بالرواية حتى أخذت تتجه إلى

1- ينظر: محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – 1970 – ص 68-73.

2- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – ط 2 – 2015- ص : 28.

الواقع ثم ظهرت الرواية الحديثة والمذهب الرومانسي مأخوذ من هذا المعنى الخيالي الذي ظل مرتبطا زمنا طويلا بكلمة **(Roman)** لتصل هذه الأخيرة (اقصد الرواية) إلى ما هي عليه الآن من تعدد في الأشكال والأنواع حتى أضحى من الصعب الإلهام النهائي مفهوم واحد لهذا اللون المتجدد من الأدب[1]

وورد معنى الرواية في المعاجم الفرنسية و دوائر المعارف على أنها " كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية" وأنها حكايات تخيلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في الحياة الناس [2]

ب- المفهوم الاصطلاحي:

إنه من الصعب إمكانية حصر جميع الدراسات الغربية المكتوبة عن الرواية لسببين، الأول: لكثرة هذه الدراسات وتنوعها والثاني : لأنها مكتوبة بألسن مختلفة : كاللسان الفرنسي واللسان الانجليزي واللسان الاسباني واللسان الروسي وغير ذلك وهي دراسات متنوعة في اتجاهها ومشاربها منها من يبحث في تاريخه الرواية واصل نشأتها ، ومنها من اهتمت بضبط نظرية الرواية ومقوماتها الجمالية ، ومنها من اتجهت إلى تقصي خصائص الأنواع الأدبية كالرواية البوليسية **le roman policier** الرواية التراسلية **le roman épistolaire** ، الرواية النهر **le roman fleuve و الرواية** الجديدة **le nouveau roman وغيرها[3].**

1- ينظر: احمد سيد محمد : الرواية الانسانية وتأثيرها عندالروائيين العرب : ص 157-158.
2- عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) – دار مجدلاوي للنشر والتوزيعع – عمان – الاردن – ط1 – 2006 – ص 62.
3- ينظر: حاتم السالمي : (في ادبية المكان في رواية حدث ابوهريرة قال....لمحمود المسعدي) – دورية الخطاب – جامعة مولود معمري – تيزي وزو – دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع – العدد الخامس – جوان – 2009 – ص 25-24.

في كتابة الرواية العربية يناقش **روجر آلن** متغيرات تعريف الرواية ن حيث يرى أن النقاد يفتقرون غلى تقاليد نقدية ثابتة ، لذلك فإنهم لم يتمكنوا من وضع حد نهائي للرواية ، ويضرب على ذلك مثلا ، يبين فيه أن النقاد يقولون " إن الرواية بدأت **بسيرفانتس Cervantes أو بديفو** أو فيلدينغ **Fielding أو ريتشاردسون Richardson أو جين اوستن jane Austen أو ربما هوميروسس Homer ؟ وأنها قتلت على يد جويس joyce أو proust** أو بظهور الرمزية أو بسبب فقدان الاحترام للحقائق الصعبة – أو ربما الانغماس المبالغ فيه بهذه الحقائق ؟ بل إن الرواية ما تزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذاك وهكذا " [1]

و يدل هذا على كثرة تعاريف الدارسين والنقاد للرواية ، فأضحت مفهوما مائعا غير محدد ، فهذا ميخائيل باختين يرى أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعده ، بسبب تطورها الدائم ، وعدم صفائها اللغوي ، إذ أنها تستفيد من اللغات المتواجدة في المجتمع[2]، فيحاول تقديم تعاريف تثير انتباه القارئ الواعي ، وقد قال أن المحاورات الديمقراطية هي روايات العصر القديمة ، وأكد شليحل ذلك حين قال: " الروايات هي المحاورات السقراطية"[3] ورأى باختين أن الرواية عملية إبداعية منفتحة ، و أن طبيعتها المورفولوجية أَهَلتها لتَعَدُد أسلوبي لغوي صوتي يميزها عن الشعر ويقرها نوعا ما من التشخيص المسرحي ، ويخلق منها عالما مركبا عديد المكونات[4]إذ يقول : " هي التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات و الأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا" ، مؤكدا بذلك على صفتين أساسيتين مميزتين لنسيج الخطاب الروائي ، و هما: تعدد الملفوظات والتناص وهذا الموقف النظري الباختيني يسعى إلى استعادة مكونات روائية متناثرة في

1- آلان روجر: الرورواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية- ترجمة ك حصة ابرااهيم المنيف – المجلس الأعلى للثقافة – د ط – 1997 – ص 17

2- مفقودة صالح : المرأة في الرواية الجزائرية – ص :39.

3- بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الروايات – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي – دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء – المغرب – ط1 -2001 – ص: 241.

4- ينظر: أحمد راكز : الرواية بين النظية والتطبيق : ص 20.

نصوص قديمة إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، وقد حاول أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية خاصة طقوس الكرنفال le carnaval[1] التي أحيا من خلالها وعي الفكر المعاصر بحقيقة الثقافة الجماهيرية في احتفالاتها الكرنفالية أن تسخر من السلطة و رجالها ، ومن الأفكار السائدة وتويهها ، ومن كل ما هو رسمي و مبجل ، سواء كان دينيا أو دنيويا[2].

ومن خصائص الكرنفالية **la carnavalique** نبعت الرواية ذات الأصوات **le roman polyphonique** و **الحوارية le dialogisme** و**التعددية la pluralite** و تهاوي الطبقات التي أضفت خصوصية وميزة على المفهوم الباختيني للرواية ، ولعل الرواية هي خير ما يجسد فضاء الكرنفال في الأدب[3]

إن الرواية – حسب باختين – لا تخضع لأي قانون فيقول : " إنها المرونة ذاتها ، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ، ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك ، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع[4].

و قبل باختين عرف الرواية جورج لوكاتش ، حيث قال إنها الجنس الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي[5].

1- ينظر: ميخائيل باختين : الخطاب الروائي- ترجمة محمد برادة – دار الفكر للدراسات – القاهرة – ط1- 1987- ص: 15.
2- ميحان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي – ص: 2015.
3- ينظر: المرجع نفسه – ص: 2016.
4- آلان روجر: الرواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية ص 19.
5- أحمد راكز : الرواية بين النظية والتطبيق : ص:18

رأى لوكاتش أن التأليف الروائي انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مَدعُوة لتكون وحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل[1]

وعمد فيليب لوجون على امتداد كتاب الميثاق إلى اعتبار مصطلح "رواية" مرادفا للتخييل في مقابل اللاتخييل والمرجعية والواقعية [2]

من نخلص إلى نتيجة مفادها – بعد سوق جملة من المفاهيم و التعاريف التي خص بها النقاد الغرب والعرب فن الرواية – إلى أن الرواية بناء سردي لغوي وهي عالم تخييلي أولا وقبل كل شيء تسرد أحداثا لا يمكن للقارئ التأكد من كذبها أو صدقها أو إسنادها إلى مرجع واقعي محدد ، ولعل هذا ما أشار إليه محمد زهير في مستهل دراسته " من المتخيل الروائي في ضحكة زرقاء" ، إذ يقول : "أشهر في البداية إلى أن كل الأعمال الروائية هي أعمال تخييلية بمعنى عام ، وأنا أقصد هنا تحديدا الأعمال السردية الإبداعية المؤطرة ضمن جنس أدبي معين ، هو جنس الرواية ...."[3]

ثانيا: بداية الرواية

بدأت الرواية في ظروف اجتماعية وتاريخية حتمت ظهورها ، فالطبقة الوسطى برزت وعلى يديها تهاوت صروح الإقطاع ، فكان لابد من أدب يخدم هذه المرحلة الجديدة ، ولأن الطبقة الوسطى تعلي من شأن الفرد (البطل) فقد كانت الرواية – التي تقوم على مفهوم البطل – النوع الأدبي الملائم لهذا الوضع الاجتماعي والتاريخي الجديد ، ولقد كان تطور الرواية في القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين مطابقا لتطور البورجوازية [47] وقد ربط هيجل بين ظهور الرواية وتطور المجتمع البورجوازي وذلك في إطار بحثه عن

1- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
2- فيليب لوجون : السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي) – ترجمة وتقديم: عمر حلي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط1- 1994 – ص : 11.
3- محمد زهير: من المتخيل الروائي في "ضحكة زرقاء" – دراسة موجودة في : التخييل و العالم في روايات محمد عزالدين النازي- في نقد التجربة الروائية – جماعة من النقاد و الباحثين – ص : 142.
www.mohamedazeddinetazi.com
4 7 - ينظر ابراهيم الخليل : في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات) – الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف – ط1- 1431-ه/2010 – ص: 58

الخصائص النوعية للشكل الروائي وعلاقتها بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البورجوازي الحديث[1].

و الرواية نوع أدبي غربي كباقي الأنواع وهي متطورة عن الملحمة ولذلك تردد عبارات كثيرة تؤكد صلة الرواية بالملحمة مع وجود بعض الفوارق بينهما فالرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية ، وهي تعالج الكثير من المواضيع التي تغذي الصراع بين الأفراد والجماعات ، إلى البطولة والشهامة و الخيانة وغيرها ولكن الفرق بين الملحمة والرواية يكمن في أن معظم الملاحم والمآسي كانت تدور حول الملوك والأمراء في حين أن أبطال الرواية يكونون أناسا عاديين[2]، ولهذا يمكن القول أن الرواية قد ظهرت كردة فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوروبا التي كانت تنزع عن الإنسان مقوماته وقدراته لتنسبها إلى غيبيات وبطل أسطوري وهمي خرافي.

وقد ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نُظُم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكانياتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية و الثقافية وإدراجها في السياقات النصية ن ومن حيث إمكانياتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية ، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية دون أن تتخلى – في الوقت نفسه – عن وظيفتها التمثيلية وبهذه الميزة تكون الرواية قد تخطت أزمة الأنواع القديمة ، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تخيل عليها ، وتكون أمينة في التعبير عن قيمتها الثقافية ، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها ، وقد يفسر هذا جانبا من الحيوية والتجدد اللذين بهما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم

1- أسماء أحمد معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا – دراسة تطبيقية) – عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن – ط1 – 1432ه/2011 ص : 30.
2- ينظر: آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص: 23.

النصية ، وذلك على سبيل التمثيل السردي ، الأمر الذي جعلها نوعا متجددا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها[1].

ثالثا: ظهور الرواية العربية المعاصرة

إن الرواية ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصور و وجهة نظر حول الذات والعالم المحيط من حولهما ، فهي إذن تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما ، وقد يكون ذلك المرجع جدا فاصلا أو مرحلة وبشكل هذا المرجع الإطار الزمني المحدد والإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلف الرواية دونه بكل أبعاده الشعورية واللاشعورية ، الفردية والجماعية ، الفكرية والسياسية والفلكلورية فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي[2].

و الشكل الروائي العربي الحديث – اليوم – هو الفن الذي يحدد النقاد عمره بأزيد من مائة عام[3]، ولم تظهر الرواية العربية بمفهومها الحديث إلا في أوائل هذا القرن في مصر حيث اتخذت مع شيء من النعمبم ، اتجاهات ثلاثة:

3- **اتجاه رومانتيكي عاطفي:** تمثله أول رواية مصرية وهي **"زينب" لمحمد حسين هيكل** سنة 1913 ، ورواية **"لابراهيم الكاتب " عبدالقادر المازني** سنة 1931 .

4- **اتجاه تاريخي:** ظهر في الروايات التاريخية **لعلي الجارم وعلي باكثير ومحمد فريد أبو حديد** التي **ثاثرت** كلها بالقصص التاريخية **لجرجي زيدان.**

5- **اتجاه واقعي:** وهو الغالب في الرواية العربية إلا الآن ، و يتمثل في **"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم سنة 1937 ، و "سارة" لعباس محمود العقاد سنة 1938 ، و "شجرة البؤس" لطه حسين 1944 ، و "سلوى في مهب**

1- ينظر عبدالله ابراهيم: السردية العربية الحديثة – ص: 50.
2- ينظر: أسماء أحمد معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا – دراسة تطبيقية) – عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن – ط1 – 1432ه/2011 ص : 36/35.

3- - ينظر: آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص: 24.

الريح " 1944 لمحمود تيمور ، وفي ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة " بين القصرين 1956 ، وقصر الشوق والسكرية سنة 1957[1].

وقد تشكلت الرواية العربية نتيجة احتكاك المجتمع العربي بالثقافة الغربية والتأثر بفن الرواية الغربية وتتميز الرواية العربية عن الرواية في المجتمعات والثقافات الأخرى نتيجة لتميز واقع المجتمع العربي وقد ازداد تاثر الرواية العربية بالرواية الغربية مترجمة وغير مترجمة في فترة ما بين الحربين وفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ثم سادت في بلاد الشام الرواية بالتراث الشعبي وبالرواية الخيالية الغربية في أواخر القرن العشرين[2].

و تعني المعاصرة **زمنيا** ما تم إنتاجه فإن مفهومها يقترن بمفهوم الأصالة ، وهي تنطوي على ثلاثة عناصر: عنصر زماني أي الارتباط بالحاضر في مقابل التعلق بالماضي ، وعنصر يتعلق بالمضمون ؛ يرى فيه وقوع تغيرات نوعية كبيرة تفصل الحاضر عن الماضي ، وعنصر إقليمي يفترض أن الحاضر أفضل من الماضي ، أو أن الارتباط به أكثر مشروعية وجدوى باعتباره منطويا على قدر من التقدم الذي ولدته حركة الاكتشاف المستمر والتجربة التاريخية المتراكمة[3].

و الرواية العربية المعاصرة هي التي تنتمي زمنيا إلى نهايات القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر ، أما فكريا فهي الروايات التي يدرك أصحابها أن الصالة لا تعني القوقعة والانزواء مثلما تعني المعاصرة التفتح والتغريب بل إن هوية لا تكون بعيدة عن روح العصر[4].

1- مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مكتبة لبنان ، بيروت – 1984 – ط2- ص: 184.
2- ينظر: أسماء أحمد معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية – ص: 36.
3- أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا – ط1- 2010 – ص: 26.
4- ينظر: أسماء أحمد معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية – ص: 16.

رابعا: بنية الشكل الروائي

أ- مفهوم البنية:

تعني **البنية** في دلالتها اللغوية الهيئة التي يبنى عليها الشيء ، مثل المشية والركبة ويقال: بُنية وبُنى و بِنية و بِنى ، مثل جِزية و رِشوة[1]

و تحيل كلمة **بنية** إلى المنهج البنيوي ، الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية ، أي كموضوع مستقل ، أما ثاني خطوة هي تحليل البنية وكشف مختلف عناصرها وفي هذا السياق تقول يمنى العيد إننا إذا قلنا بنية النص فإننا نقصد مادته اللغوية ، وعالمه المتخيل الذي يتحقق بمجموع الأمور : النمط ، الزمن ، الرؤية من حيث هو عامل الانسجام ، وعالم الرواية الواحدة ، عالم القول واللغة والصيغة الأدبية[2]

ب- البنية السردية:

حظيت دراسة البنية السردية خلال القرن العشرين باهتمام الباحثين والنقاد ، نذكر من اعلامهم الأولين **غريماس Greimas و تودورف Todorov و بارث Barthes و جنيت Gentte و بريموند Bremond** ، و غيرهم ممن عملوا على تطوير النظرية النقدية حول بنية السرد وحول الموضوعات التي تخصها ، مستفيدين من تطور النقدية عموما ، ومن المنهجين البنيوي واللساني خصوصا[3].

1- ابن منظور\ك لسان العرب- المجلد الرابع عشر – مادة (ب ن ي).
2- ينظر : يمنى العيد : في معرفة النص – منشورات دار الأفاق الجديدة – بيروت – ط 1 – 1983 – ص 87/36/35.
3- سحر شيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – مجلة دراسات في اللغة العربية وأدائها – فصيلة محكمة – العدد الرابع عشر – صيف 2013 – ص 112.

انتهجت الطريقة السردية في تحليلها للخطابات السردية ن وفي الكشف عن نظمها الداخلية و القواعد التي تحكمها منهجين:

1- **منهج السردية الدلالية:** يعني بالمضامين السردية ، ويهتم بالعلاقات الغيابية معتمدا على المنطق الذي يحكم الأفعال متجاوزا الوسيلة الحاملة لها ، موجها اهتمامه إلى المضامين السردية وغلى البنية العميقة في السرد ، ويمثل هذا التيار : "بروب" ، "غريماس" و "بريمون"

2- **منهج السردية اللسانية:** يبحث في تمظهر العلاقات بين عناصر البناء الروائي (عناصر المبنى: الحدث/ الشخصيات/ الزمن/المكان) أي أنه يهتم بدراسة المظهر التركيبي للسرد الذي يتجسد في الخطاب معتمدا على تحليل مظاهره اللغوية وما تنطوي عليه من علاقات تربط عناصر المبنى الحكائي فيما بينها وعلاقاتها بمكونات الخطاب وأطراف القناة السردية ، ومن اهمها علاقة الراوي بالروائي ، وتاثيرها في عملية السرد[1].

فالمنهج الأول يربط السرد بالدلالة ويكشف عن الوظائف التي تؤديها عناصر بنية النص ، أما المنهج الثاني فيهتم بتحليل النظام البنائي للحكي ، بعيدا عن مستوياته الدلالية أو الوظيفة[2].

وتتكون الرواية من مجموعة من العناصر السردية الضرورية لفهم أبعادها الفنية والجمالية ، وهي تمثل لبنات تشكيلها وبنائها ، وفق قانون تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المؤسسة لبنيتها الكلية فنيا ذا معمار خاص ، ينم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي وطرائق اشتغاله في العمل الروائي ؛ "فالرواية أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في

1- المرجع والصفحة السابقين.
2- ينظر: آسيا قرين : تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة – ص: 29

ابتكار الكيفيات التي تتعدد بها وعبرها وسائط نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاما إلى كونه فنا [1]

و يعد المنهج اللساني في طليعة المناهج النقدية التي اعتمدت على تحليل ميكانيزمات المحكي و مكوناته ، أي تحليل البنى الداخلية في السرد لمعرفة آليات اشتغالها بمعزل عن أي مناهج خارجية ، وأخذت دراسة البنية السردية تركز على العلاقات الداخلية التي تنظم بنيات السرد ، و تنوعت في اتجاهات عدة تبدو متكاملة غير متناقصة ، تسعى لمعرفة كيفية إنتاج الواقع في صيغة شكل فني (النص الروائي) الذي يوصل رسالة من طرف أول إلى طرف ثان أنشئت الرسالة من أجله[2]، وهذه الاتجاهات هي :

أ- اتجاه يرى أن البنية السردية هي الحبكة ، معتمدين على نظام بناء الأحداث في الرواية.

ب-اعتمد بعض الدارسين على تتبع النظام الزمني ومتغيراته في المبنى الحكائي وعلى تحديد دور الراوي في مثل هذل التتبع الزمني ، وهي من أهم دراسات الشكلانيين الروس التي استندت إلى تعريف **"توماتشفسكي Tomahevski"**[3] للمتن الروائي والمبنى الروائي وإلى نظرية **"لوبوك"** في كتابه صنعة الرواية ، التي تحيل وعي الراوي على المبنى الحكائي ، و تكشف عن العلاقة المطلوبة بين الراوي والروائي.

ت-الاتجاه الثالث يوسع مفهوم البنية السردية ، ليشمل الرواية والمسرح والسينما وليشمل أشكال التعبير التي تعد متماثلة في متونها ، على اعتبار أن الخطاب السردي أسلوب تقني موظف في السرد لنقل عناصر المتن إلى القارئ.

1- ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، دمشق : منشورات اتحاد كتاب العرب ، (د ط) ، 2001 ، ص 174.

2- ينظر: سحر شبيب : البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – ص: 113.

3المتن الحكائي(FABLE) : هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية لحكاية ، أما المبنى الحكائي (sujet) : فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي فإنه أي المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع والمبنى الحكائي هو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني (ينظر: حميذ لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – ط1 – 1991 - : 21)

ث-الاتجاه الرابع يقتصر على معالجة عناصر السرد متفردة (الراوي يوصفه شخصية روائية والزمن الذي لا يمكن أن يتطابق مع زمن المتن أو مع الحقيقة) ، وكذلك طرح قضية المروي له بوصفه الذي يعيد تفسير النص و تحليله[1]

إن البحث المنهجي في بنية العمل السردي بغرض الكشف عن العناصر المكونة لهذه البنية اقتضى التمييز نظريا بين العمل السردي من حيث هو حكاية و بينه من حيث هو قول ، فهو حكاية بمعنى انه يثير واقعة أي حدثا وقع وأحداثا وقعت ن و بالتالي يفترض أشخاصا يفعلون الأحداث ويختلطون بصورهم المرورية مع الحياة الواقعية .....فلا وجود للحكاية إلا في قول ، ولا قول سرديا روائيا بدون حكاية[2]

ت-مكونات السرد:

السرد هو الكيفية التي تروى بها سلسلة من الأحداث في حكاية ما من قبل هيئة نصية تسمى السارد[3] ، حيث ينقلها من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[4].

و تتشكل البنية السردية من تضافر ثلاثة مكونات:

1- الراوي: الذي لديه ما يكفي من المعطيات عن المروي بكل ما يحتويه من عناصر:

الحدث والشخصيات والزمان والمكان ، والقادر على استيعابها والإلمام بأسلوب حضورها وكيفية تمظهرها في الخطاب السردي الذي يختاره لبناء هذه العناصر.

2- المروي:الذي يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف ثم يتوسل السارد الأسلوب الأمثل لعرضه بوصفه رسالة لغوية.

3- المروي له: الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلف/ السارد منذ اللحظة الأولى التي وجهته لاختيار المتن ، لأن السارد ينطلق استجابة للمسرود له (المتلقي=

1- ينظر: سحر شبيب : البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – ص: 113.
2- ينظر: يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي – دار القارابي – ط3 – 2010 – ص: 42/41.
3- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ – ص: 24.
4- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص : 38.

المروي له)[1] ، علما أن العلاقة بين المتلقي والراوي هي علاقة متنية ؛ " فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة ، لأن القارئ ينقاد نحو الثقة في رواية الراوي "[2]

ث- عناصر الرواية:

تقوم البنية على مكونات مختلفة ، أبرزها الشخصيات ، الزمن والمكان.

1- بنية شخصية:

يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها ، فهي لدى الواقعيين التقليديين مثلا شخصية حقيقة (شخص من لحم ودم) ، لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني ثنائية السرد والحكاية ، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى نقاد الرواية الحديثة[3]، مثل رولان بارث الذي يرى أن الشخصيات في الأساس **" كائنات ورقية"** ، وأن المؤلف (المادي) لا يمكن أن يختلط مع رواية في أي شيء من الأشياء[4] و ذلك لأنها شخصية تمتزج – في وصفها – بالخيال الفني للكاتب و بمخزونه الثقافي ن الذي يسمح له أن يضيف و يحذف و يبالغ و يضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط ، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب [5].

1- ينظر: سحر شيب : البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – ص : 114.
2- حميد الحمداني: بنية النص السردي – ص: 45.
3- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص: 34.
4- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص – ترجمة : منذر عياشي – مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر – ط1 -1993 – ص 73/72 .
5- ينظر : آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص: 35/34.

الشخصية هي العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها ، ومن خلالها تتكامل مختلف العناصر الروائية الأخرى كالحدث و الزمان والمكان [1].

يفرق **ميشل زرافا (M.Zeerafa)** بين الشخص **(Personne)** و الشخصية **(Personnage)** أما الأول فهو الذي يمتلك حدودا ندركها بحواسنا ، ويترسخ شكله المجسد في إدراكنا في الواقع ، أما الشخصية فهي نظر عن الإنسان يحملها الكاتب مدلولات معينة واضعا غياها في مرحلة زمنية تستوعب كيفية تطورها[2]

و الشخصية الروائية تجسيد جمالي وفني على مستوى اللغة والتعبير ن لهذه الصورة قواعد وضوابط جمالية تتمثل في الطاقة البلاغية و اللغوية والسياق النصي والنوعي والذهني ، وبالتالي فإن الصورة الروائية جامعة لكل العناصر الفنية التي تجعل من الرواية رواية ن فالشخصية حلقة الوصل بين الزمان ومكان الرواية ، والتخلي عنها معناه محو الرواية رغم تجسيدها وحضورها من خلال لغة الكاتب ، و في هذا الشأن يقول **ديكرو و تودوروف** إن قضية الشخصية في الرواية هي قضية لسانية ولا توجد خارج الكلمات ، فهي كائن ورقي ، إلا أن للشخصية الروائية أبعادا أخرى ، فهي انعكاس لشخصية الروائي كما تعكس شرائح المجتمع بجميع جمالياته و عيوبه وأمراضه[3].

و بما أن الشخصية في الرواية تختلف عن الشخص الذي يوجد في العادة خارج النصوص ، فقد دأب الدارسون ونقاد الرواية على تصنيف الشخصيات تصنيفا يتواءم مع الخصائص الفنية والسمات الذاتية ، والوظائف التي تناط بكل شخصية من الشخصيات ، فالشخصية في الرواية شخصية تخييلية ، لسانية ، فهي من مادة اللغة لا

1- ينظر: عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ – دار الحداثية ، بيروت- ط1 -1986 – ص 07.
2- ينظر: سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – ص 106.
3- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ – ص 90

من الواقع[1] ، إلا أنها وهي تبني عالمها الفني تحدد أسسه تبعا للمقتضيات الفنية للمتخيل السردي والقارئ ليس باستطاعته فهم رؤيا العالم إلا تبعا لملاحظته لتطورات وعي الشخصية في تجسيدها لتلك الرؤية ، فتكون الشخصية هي الرابطة بين رؤيا العالم من الداخل وخارجيات النص (المتلقي)[2].

و للشخصية صوت تتحدث به ، وتستعمله في بث الرسائل الشفوية للشخصيات الأخرى ، وقد تتمتع الشخصية بصفات البطولة أو لا تتمتع ، ومع ذلك قد تنهض بدور رئيس ، وبما أن للشخصية في السرد الروائي مثل هذا الحضور ، فقد اكتسبت الكثير من البعاد ، على وفق الدور الذي ينتظر منها أن تقوم به ، أو على وفق القناع الذي تتوارى خلفه أو ترتديه ، وهي تمثل أدوارها في مسرح الحوادث ، فهي يجوز أن توصف بأنها شخصية نفسية أو اجتماعية أو رمزية[3].

- **أبعاد الشخصية:**
- عندما يرسم الروائيون شخصيات قصصهم و حكاياتهم فإنهم يقدمون لنا بأبعادها الثلاثة:

أ- **البعد الخارجي:** و يشمل المظهر العام والسلوك الظاهري ، لأجل توضيح ملامح الشخصية وتقريبها من القارئ ن كتقديم أسماء الشخصيات وصفاتهم وأشكالهم وغير ذلك.

ب- **البعد الداخلي:** و يشمل الأحوال الفكرية والنفسية و السلوك الناتج عنها.

ت- **البعد الاجتماعي:** و يشمل ظروف الشخصية الاجتماعية، من خلال علاقاتها بغيرها والصراع الحاصل بين الشخصيات بوجه عام[1].

1- ينظر: ابراهيم خليل : بنية النص الروائي (دراسة) – ص : 195/194.
2- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات و آليات القراءة) – عالم الكتب الحديث ، اربد – لبنان – ط 1 – 1431 ه/2010 – ص: 494.
3- ينظر: ابراهيم خليل : بنية النص الروائي (دراسة) – ص : 196/195.
[1]- ينظر: غطاشة داود ، راضي حسين: قضايا العربي قديمها وحديثها – مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع ، عمان – ط2 – 1991 – ص 127.

علاقة الراوي بشخصيات الرواية:

علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى في الرواية ، تحددها علاقة الروائي بالراوي الذي يمنحه في كثير من الروايات بعض سلطته ، فيسمح له بالتدخل السافر في سلوك الشخصيات وفي اختراق أفكارها وكشف أسرارها ، كما يسمح له بالتدخل في سيرورة أحداث الرواية و التعليق عليها وتجسد الروايات الكلاسيكية هذا النوع من العلاقة بين شخصية الراوي والشخصيات الأخرى في الرواية وقد تنبه الروائيون إلى الشرك الخطير واستطاعت الروايات الحديثة في معظمها تحرير الراوي و علاقاته من سيطرة المؤلفين[2].

فالكاتب (السارد الأصل) ، لأنه مؤلف الحكاية ، هو شخص في الواقع يجب أن يبقى خارج العالم التخييلي في الرواية ، وعليه حين يختار شخصية الراوي المفوضة بالسرد أن يعتقها ويبتعد عنها محملا إياها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية[3].

وقد ميز الشكلاني الروسي (**توماتشفكي**) بين نمطين من السرد: **"سرد موضوعي Objectif " و سرد ذاتي Subjectif "** ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) ، متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[1]

يترك السرد الموضوعي للقارئ حرية تفسير ما يحكى له و يؤوله ونموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية ، حيث يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في تفسير الأحداث ، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها ، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال ، أما السرد الذاتي فلا يقدم الأحداث غلا من زاوية نظر الراوي ، فهو يخبر بها و يعطيها

---

[2]- سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية – ص :110

[3]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[1]- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس – ترك – ابراهيم الخطيب – الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة البحاث العربية ، بيروت – الطبعة الأولى – 1982 – ص 180.

تأويلا معينا يفرضه على القارئ ، و يدعوه إلى الاعتقاد به و نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية[2].

2- بنية الزمن:

توجد عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص) : زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها ، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها وأزمنة داخلية /تخييلية (داخل النص) : الفترة التاريخية التي يجري فيها أحداث الرواية ، مدة الرواية ، ترتيب الأحداث ، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث ، تزامن الأحداث ، تتابع الفصول وغير ذلك[3].

يعدُ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها ، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها ، وهم يرون أن عرض الأحداث في العمل الأدبي أن يقوم بطريقتين : فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتاتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص ، و غما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي[1] ميز الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ، و بالمقابل فهم يميزون بين نوعية من الزمن في العمل السردي ؛ هما : زمن المتن الحكائي ، و زمن الحكي ، فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ، أما زمن الحكي ، فهو الوقت الضروري لقراءة العمل ، و بالتالي يصبح الزمن الأخير متعلقا بالقارئ[2] ، و يسمى كذلك زمن الملفوظ أو المكتوب ، و لنأخذ مثالا على ذلك ، الزمن الذي استغرقته

---

[2]- ينظر حميد الحمداني : بنية النص السردي – ص : 47.

[3]- ينظر: سيرة قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ى- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – 1984 - ، ص:37.

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (القضاء- الزمن الشخصية) – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب – ط2- 2009- ص: 107

[2]- ينظر: الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي – تر: ابراهيم الخطيب – مؤسسة الابحاث العربية- لبنان – ط1- 1998 – ص: 18.

الحوادث في رواية **الحرب و السلام لتولستوي** يقارب المائة عام ، ولا يعقل أن يقضي القارئ منه عام ليقرأ تلك الحوادث ، أو أن يجلس تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة ، يلجأ كل من الكاتب و القارئ على السواء لاختزال الوقت و التلاعب بالزمن ن و حذف غير الضروري لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن[3].

و يقسم جيراز جينيت الزمن إلى ثلاثة أقسام:

- **النظام/الترتيب**
- **المدة**
- **التواتر**[4]

أ- الترتيب الزمني: (L'ordre temporel): يحدد الزمن طبيعة الرواية ، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حد بعيد ، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته و توظيفه لعامل الزمن ، و تلك الطرائق هي التي تميز مدرسة أدبية عن أخرى ، و كاتبا عن كاتب[1].

و يقصد بالنظام الزمني أو الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[2].

---

[3]- ينظر: ابراهيم الخليل : بنية النص الروائي(دراسة) – الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف – لبنان – ط1- 1431 – 2010 – ص: 101/100.

[4]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص: 32.

[1]- ينظر: ابراهيم خليل : بنية النص الروائي (دراسة) – ص :97

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) – تر: محمد معتصم وآخرون- المجلس الأعلى للثقافة – ط2- 1997 – ص : 47.

ويأتي السرد في الرواية متضمنا الرجعات والتوقعات ، وذلك بشرط أن يبقى محافظا على هوية الخبر الأساسي **(Récit premier)** ، و يضاف الكلام إلى صورة الخبر الأساسية ، ليؤلفا معا الخبر في القصة ولكن بشكل يجعل الخبر أكثر تعقيدا ، وهذا التعقيد سيقودنا إلى دراسة الرجعات و التوقعات بمعنى آخر إن خط السرد سيقطع و يلتوي و يرجع إلى الامام أو يمط إلى الخلف ، وهذا الاختلاف في ترتيب الأحداث يؤدي إلى تشكيل ما يعرف بالمفارقات السردية.[3]

و يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة ، فإننا نقول إن التلاعب الراوي يولد مفارقات سردية **(Anachronies narratives)**

إن الإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها ن ذلك أن الراوي قد يبتدئ في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة و لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة ، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب [1]

- **الاسترجاع (Analepse):** وهو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي ، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن[2] ، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان

[3]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ – ص 39

[1]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص : 74.

2- ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة – تر: صباح الجهيم – منشورات وزارة الثقافة والارشادذ القومي – مشق – 1977 – د ط – ص : 250.

حدوثها الطبيعي في زمن القصة ، و بالتالي تكون المفارقة هنا استرجاعا لأحداث ماضية **(Rétrospection)** [3]

- **الاستباق (prolepse):** هو حكي الحديث قبل وقوعه ن فهو توقع واستشراف و انتظار لما سيقع ؛ وشكل من أشكال الانتظار أي " تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي ، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق" [4]

تعد التطلعات (**Anticipations)** و الاستشرافات الزمنية عصب السرد ألاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفتيه في النسق الزمني للرواية ككل ، ويمكن أن نميز بين نوعين من التطلعات ؛ **التطلعات المؤكدة: (Anticipatins certaines)** أي تلك التي ستتحقق فغلا في مستقبل الشخصيات **و التطلعات غير المؤكدة** (**Anticipations incertaies)** مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه.

ب- المدة أو الاستغراق الزمني[1] (La durée)

و القصد " قياس السرعة فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات ، وبين عدة ايام قد تذكر في بضعة أسطر ؛ الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى حركات السرد أو تقنيات الأربع ، وهي : التخلص فيما يسمى بتسريع حركات السرد و المشهد والوصف فيما يسمى بإبطاء حركة السرد"[2].

3- حميد لحمداني: بنية النص السردي – ص : 74.
4- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص : 119.
1- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي – ص: 75.
2- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص : 119

ت- التواتر:(La fréquence)

و يرتبط بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد ، وهو ثلاثة أنواع:

- **النص المفرد:** حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه.
- **النص المكرر:** حيث نستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه
- **الخطاب المؤلف:** حيث نستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة[3]

3- بنية المكان:(L'espace)

إن المكان الروائي ، مثل المكونات الأخرى للسرد ، لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظي **(espace verbal)** بامتياز و يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع ، إنه فضاء لا يوجد سوى

3- المرجع نفسه – ص : 103/102.

من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ، ولذلك هو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه و يحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه[1]

يفضل الكثير من النقاد استعمال مصطلح **"الفضاء"** بدل **" المكان"** ، مثل حميد لحمداني الذي يرى الأول أوسع و اشمل من الثاني ، إذ إن الفضاء هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أن تلك التي تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية [2].

أهمية المكان الروائي:

إذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة ، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان ن وإن المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي[3].

يعد المكان في مقدمة العناصر و الأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة أم رواية ، وله قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحوادث ن مثلما للشخصيات اثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية فالتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم و مستمر في الرواية مثلما هو دائم و مستمر في الحياة[1] ، فالمكان يتخذ دلالته التاريخية و السياسية والاجتماعية و قيمته

1- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي- ص 27.
2- سيزا قاسم : بناء الرواية 1984 – ص: 103.
3- ينظر: حميد لحمداني : بنية النص السردي – ص : 64.
1- ابراهيم خليل : بنية النص الروائي – ص : 131.

الكبرى من خلال علاقته بالشخصية ، و بالتالي فهو قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها[2].

و للمكان دور فعال في النص الروائي ، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها احداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية كما أنه له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث ، إذ يربط بخطية الأحداث السردية بحيث يمكن القول إنه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد ، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ، و يقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشيد خطابه ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان[3]

ولعل تشخيص المكان في الرواية من شأنه أن يجعل أحداثها محتملة الوقوع بالنسبة إلى القارئ ، بمعنى أنه يوهم بواقعيتها ، أي أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح[4].

إن الروائي بحاجة دائمة إلى التاطير المكاني ، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات مهيمنا ، بحيث نراه يتصدر الحكي ، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية ، و ارتياد أماكن مجهولة توهم القارئ بأنه قادر على أن يسكنها أو أن يستقر فيها إذا شاء فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم ن والتفسير والقراءة النقدية [1].

2- ينظر : محمد الباردي : الرواية الحديثة – دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية – سوريا – ط1 – 1993 – ص 232.

3- آسيا قرين: تقنيات السرد في الرواية نجيب محفوظ – ص: 74.
4- ينظر: حميد لحمداني : بنية النص السردي – ص : 65
1- ينظر: ابراهيم خليل : بنية النص الروائي– ص :131 و حميد لحمداني: بنية النص السردي – ص 65.

و نظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف الزمنية يمكن أن يجيء المكان عنصرا تابعا للزمن الروائي على أن ذلك لا يقلل من أهميته في شيء خاصة إذا ما توطدت العلاقة بينه و بين عنصر الزمن إلى الحد الذي يستحيل فيه تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمن ، كما يستحيل تناول الزمن في دراسة تنصب على عمل سردي ، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان ، في أي مظهر من مظاهره وهو ما يطلق عليه باختين **(الزمكان الروائي chronotop)** الذي يعني العلاقة المتبادلة بين الزمن والمكان[2].

- **أنواع المكان:**

ثمة تصنيفات كثيرة للمكان الروائي ، و من بين هذه التقسيمات افتراض ثلاثة أنواع من الأمكنة وهي:

1- **المكان المجازي:** وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي ، بل هو أقرب غلى الافتراض وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث ، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون

2- **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي يظهر في الزاوية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية ، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

3- **مكان العيش:** المكان الأليف ن وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو ، هو مكان عاش الروائي فيه ، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه.

و تبقى الرواية اكثر الأنواع الأدبية التي لم يستطيع النقاد إخضاعها و تقنينها باعتبارها نوعا يظل في حالة تشكل ، إلا أن مكوناتها الجوهرية تتحول و تتشكل حسب معطيات الرؤى الفكرية و الاجتماعية والاقتصادية و السياسية ، فهي من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته ، و ما يطرأ من تغيير في سلوك

2- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – ص : 33/32

الناس وتفكيرهم [1] و الروائي يسعى دوما إلى إبهام قارئه بما يقدمه من عوالم متخيلة ، مستعينا في ذلك بعناصر واقعية لأجل توضيح معالم روايته من خلال بنية محكمة التركيب مستقلة بأجزائها و مكوناتها ، ومنها يبدأ الاستمتاع باللعبة الروائية.

رابعاً: الرواية العربية الجديدة

لعل التقاطع في التسمية لا يلحق تسمية"الرواية العربية الجديدة" بنظيرتها الأوروبية، و لكنه يقيم تشابكاً على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل و التعبير بصورة جديدة عن العالم، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها"الرواية الواقعية" عن العالم، و إذا كانت الرواية الأوروبية قد انتهكت شكل الرواية الغربية، بتنويعاتها الواقعية و الوجودية و صيغتها الكلاسيكية أيضاً، عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية أو إلغاء الحركة في الزمان أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص روائي، فإن الرواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثل، في أوج تشابكه و تعقده، في عمل نجيب محفوظ، و بصورة خاصة في ثلاثيته. و لقد تحققت هذه الرغبة الكامنة في عمل نجيب محفوظ نفسه، في كتابات جيل منتصف الستينيات، الذي استطاع تمثل التجارب الروائية في العالم و كتابة نصوص روائية، واضحاً منذ البداية أنها تنتهك الصيغة المحفوظية في الكتابة الروائية.[2]

إن نجيب محفوظ نفسه قد عمل تجاوز الشكل المحفوظي نفسه، و ذلك في أعمال روائية تالية له صدرت في الستينيات أيضا، وقد عمل على تجاوز البنية السردية الواقعية التي أصبحت سمة ملازمة لأ‘ماله السابقة،**ولعل ثرثرة فوق النيل و ميرامار** هما محاولتان للخروج من أسر الشكر الخطي للسرد. وقدرة نجيب محفوظ على تجاوز عمارته الكلاسيكية تجعل تناول عمله إشكاليا، و الجيل الجديد من كتاب الرواية العربية يجد نفسه متناسباً لنص

1- ينظر: مها حسن القصراوي : نظرية الأنواع الأدبية نظرية الرواية نموذجا – هادي نهر: تكامل العلوم اللغوية وتداخل الأنواع الأدبية – مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر – 24/22 تموز 2008 – جامعة اليرموك ، إربد – الأردن – ص : 741.

2– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 12/11.

محفوظ لا بالأسبقية فقط، أو بمغايرة النصوص الروائية الجديدة لشكل روايات محفوظ و رؤيتها للعالم، بل بالانتماء إلى الأفق نفسه من قلق وصف العالم و محاولة البحث عن معنى لحركته[1].

ولعل السبب الذي دفع إدوار الخراط إلى القول بأن الحساسية الجديدة تعني أولاً و أساساً تلك النقلة في تطور الأدب المصري[2].

تثير الكتابة الروائية العربية الجديدة مشكلة النوع الأدبي بصورة مستمرة، التي أصبحت هاجساً ملازماً للإبداع الروائي خلال ربع القرن الأخير، إذ يتضح من متابعة ما صدر من روايات عربية بعد 1967م أنَّ هاجس إنجاز كتابة تختفي فيها الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية يلازم الروائيين العرب في الوقت الراهن. و نأخذ مثالاً على ذلك نص إدوارد الخراط**"رمة التنين"** الذي تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الأنواع بحيث تمارس الكتابة حريتها في القول و التعبير دون بالتصنيفات المحددة للنوع"[3].

لقد اهتمت الرواية التقليدية بتحليل السرد و الوصف القائم على الحبكة المتماسكة، و الاهتمام بالشخصية و التركيز على إيهام القارئ بتاريخه هذه الشخصية، إلاَّ أنَّ هذه السمات قد اندثرت مع ظهور روايات الحساسية الجديدة التي أصبحت تهتم اليوم بنفي الإيهام، الذي يعني عطب الذاكرة و الالتباس و التصدع و عدم اليقين، إذ يشعرنا الراوي بأنه يعرف ثم ما يلبث أن يعلن أنه لا يعرف، و يطلق على هذا النفي بـ:"الإيهام اليقين"، ويعمل هذا على

1– ينظر : المرجع و الصفحة السابقين.
2- ينظر : إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص20.
3– مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص57.

التشكيك في قدرة الكلام، أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته، أو علاقته مع الواقعي، أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد.

كما أن هدم العلاقات و كسر التماسك و استبداله بمنطق التفكيك و التشتيت، فضلاً عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر، و انتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم من أهم سمات الرواية الجديدة[1].

خامساً: التجريب في الرواية العربية المعاصرة:

ترتبط كلمة **"تجريب" L'expérimentation** أصلا بالعلوم الطبيعية، ويعيد النقاد فضل إدخالها في الأدب إلى **إميل زولا**، فهو الذي جمع سنة 1880م عدة نصوص نظرية و طبق أول طريقة في التجريب، و استخدم الكلمة-المفتاح- التي سبق **كلود برنارد(Claude Bernard)** أن استخدامها، و لكنها مطبقة هذه المرة على ظواهر ليست طبيعية بل فنية، و ذلك في كتابة:**"الرواية التجريبية"**[2].

انبهر **إميل زولا** بالتوثيق المعرفي و طبق معطيات المعرفة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلها الرواية[1]، إذ أنه آمن بانتصارات العقل و ضرورة اعتماد المناهج العلمية الصارمة التي أعطت ثمارها في شتى المجالات المعرفية، وخاصة مناهج الملاحظة و التحليل و التجريب و التوثيق و المقارنة، وهو يعد بذلك رائد الواقعية الطبيعية في الغرب، و إليه يعود الفضل في بلورة مفهومها و حقيقتها من خلال كتاباته التنظيرية العديدة

1– ينظر: فاطمة بدر حسين: تحولات في السرد في روايات ما بعد الحادثة، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، 2007، ص91.

2– ينظر: شاهر أحمد نصر، الرواية التجريبية و الخطاب القصصي النسوي (أدب نجلا على نموذجا)- الحوار المتمدن، العدد1167 بتاريخ 2015/04/14، الموقع: show.art.asp/debat/www.ahewar.org؟aid=35401

1 -ينظر: فيصل دراج، الرواية و تأويل التاريخ(نظرية الرواية و الرواية العربية)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص17.

التي نشرها على امتداد سنوات طويلة، بداية من سنة 1866م [2] ، وقد هاجم الرومانسيين و انتقد إيغالهم في البلاغة اللفظية و الخيال تقديس الفرد و أسطرة "الخلق الأدبي"، و العزوف عن مادية الواقع، غافلاً عن هدم فكرة الموهبة و الإلهام و الإبداعية التي كانت من أبرز سمات المدرسة الرومانسية[3].

لقد أراد **زولا** أن يضع مفهومه خصوصاً اتجاه الرومانسيين. إنه يرى فيهم فنانين يتبعون بغير تفكير تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي تحتفظ بالنماذج، والتجريدات المعممة للطريقة الكلاسيكية، و يكتفون بإلباسها زياً آخر. إن المثالية الرومانسية هي تماماً عكس الواقعية العلمية التي يقترحها **زولا**، و إنَّ الرومانسيين هم"علماء بيان" انقضت دولتهم، فضلاً عن الرومانسية تجد نفسها في طريق مسدود. و الدليل على ذلك تنكر**"سانت بيف"** نفسه للرواية الرومانسية، و لعل أحد أسباب هذا الفشل أنَّ المفاهيم الرومانسية لم تطبق على المجتمع الحديث، و على ذوقه العلمي العام، فالقرن التاسع عشر هو عصر العلم قبل كل

2– ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص249.

3– ينظر: الطيب بودربالة و جاب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 07، فيفري2015، ص08.

شيء، و لا غرو في أن يخلق الكاتب عملاً أوفر غنى بالمعارف من أعمال الذين سبقوه، و أكثر صوابية، و أشد قرباً من الواقعية[1].

رأى **زولا** أنه مدين بصفة خاصة لعلم الوارثة، علم الأحياء، علم البيئة و الطب التجربي، و عدَّ كتاب **كلود برنارد" مدخل إلى الطب التجريبي"** بمثابة إنجيل تيار الواقعية الطبيعية نظراً لما أودع صاحبه في ثناياه من نظريات علمية ثورية[2]. وهذا ما صرّح به **فليب فان تيغم** قائلاً: "لقد أثبت كلود برنارد أن الطريقة العالمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية، و يجب كذلك- حسب زولا- أن تطبق هذه الطريقة على الحياة العاطفية و الفكرية...فإن الطريقة التجريبية تقوم بتحريك الأشخاص في تاريخ خاص لتدل على أن تتابع الأحداث يكون كما تفرضه حتمية الظواهر الطبيعية المعروضة للدرس. إن الرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها الروائي على الإنسان مستعيناً بالملاحظة، و إن الرواية الحديثة هي عمل اجتماعي كما هي عمل علمي"[3].

لقد فتح **زولا** عهداً جديداً للواقعية تقوم على ثنائية **الملاحظة/التجربة** محل ثنائية **الإلهام/الخيال**، كما غلّب الحتمية الاجتماعية على شطحات الفرد الموغلة في المثالية و الطوباوية، و آمن بالعلم لقهر الطبيعة و تنمية قدرات الإنسان و تفتيق الموهبة و بعث إنسانية جديدة واعدة. وقد استطاع تجسيد هذا التراكم المعرفي في روائعه التي سمت به إلى ذروة العالمية، مثل رواية **"الفلاحون"** و رواية **" جيرمينال Germinal"** التي تعد بحق ملحمة البروليتاليا في القرن التاسع عشر[1]،كما أنه قام في خصم هذه الوقائع العلمية و الفكرية بتأليف للسلسلة الروائية المعروفة تحت اسم عائلة كبرى وهي:**"الروقون ماكار Les Rougon– Macquart"**، التي حققت قفزة نوعية في نقل العمل الأدبي على يد

1 ينظر: فليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 250-251.
2– ينظر: الطيب بودربالة و جاب الله سعيد، الواقعية في الأدب، ص 08.
3– فليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 251-252-253.
1– ينظر: الطيب بودربالة و وجاب الله السعيد ، الواقعية في الأدب، ص 09.

الروائي- العالم، إلى مجال للظواهر و إلى مخبر يتم تطبيق هذه الأفكار بجدية مبالغ فيها من قبل هذا الكاتب الذي **يجرب فرضياته** لكي **"يرى و ينظر"** كما كان كلود برنار[2].

أما **التجريب** في الأدب شعره و نثره شيء معروف، وهو أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إسار السائد، مما يجعله يمثل شكلاً أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية[3]، وهو يقتضي- في نظر بوشوشة بن جمعة- استكانه الوجود الحضاري و الرجوع إلى التراث، و لكن بتصور إبداعي جديد[4].

فالتجريب أحد مظاهر الحداثة من خلال البحث عن أساليب بنائية جديدة، يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع أشكال جديدة، أو التوليف بين أشكال قديمة و أخرى مستحدثة؛ وهو ما يعرف بالتناص. قد يعمد الروائي إلى استخدام **المحاكاة الساخرة (La parodie)** على نحو الذي نجده في نبوءة فرعون لميسلون هادي[1].

و المحاكاة الساخرة لغة تدمج اللغات و الملفوظات المستدعاة من مصادر متعددة، ومن حقول معرفية مختلفة، فتشغل ككرنفالية معجمية، تستضمر الفصيح و العامي، و

2– ينظر: محمد داود، الرواية الجديدة بنيتها و تحولاتها، ص 17.
3– ينظر، بوشوشة بن جمعة، و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس،ط1، 2003 ،ص 10.
4– ينظر، المرجع السابق، ص 30.
1– ميسلون هادي روائية وقاصة عراقية، تتميز كتاباتها برومانسية عالية و تركيز شديدة على البيت العراقي بكل تفاصيله و عاداته و حكاياته، من مؤلفاتها، مجموعة قصصية"لا تنظر إلى الساعة" سنة 1997، رواية" العيون السود" سنة 2001 و رواية "نبوءة فرعون" سنة 2008.
ينظر، إبراهيم خليل، بنية النص الرائي (دراسة) منشورات الاختف و الدار العربية للعلوم (بيروت) ط1، 2010-1431، ص 289-290.

السامي و الوضيع، و تتصيد اليومي في أدنى مستوياته[2]، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أنَّ يعتقد القارئ أنَّ المتحدث هو فعلاً شخص موجود في الواقع و ستحيل أن يكون من تأليف كاتب[3]، فهي لغة تمتح من المعجم الشفوي، و تستحضر المتعدد في الأصوات و الأساليب و أنماط الوعي و الإديولوجيات[4]، كما تعتمد إلى اقتناص الشائه في العلاقات الإنسانية، و تعمل على تعزيته و كشف مناورته و ألاعيبه. كما تفصح في النص عن الأصوات المرذولة التي تضج تحت قشرة وعي الفئات الاجتماعية الواسعة، و التي سعى الصوت المهيمن من أجل كبتها، و إرغامها على ترك الركح، و الانسحاب إلى خلفية المسرح[5].

من يمعن النظر في الرواية العربية المعاصرة يتجلى له قدرتها على التجريب و الاستيعاب و التراسل مع الأنواع الأخرى، وقد يكون عدم اكتمالها متأتيا من كونها تجسيداً للواقع الإنساني و تشخيصاً و تعبيراً؛ تعكس هموم الإنسان و آلامه، و لذا سيظل التحول السردي الروائي بين مطرقة الرؤيا و سنديانة التشكيل التشكيل، فاختلاف الرؤيا و المضامين تنصهر في تشكيلات جديدة في بناء الرواية، و هذا ما يجعل مكونات بناء النص الروائي في حال تحول، لأن الإنسان في علاقته الزمانية و المكانية بالكون و الحياة تخضع

2– جلول قاسيمي: الكتابة و النص الغائب(سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق) إفريقيا الشرق، د ط، 2015، ص 74.

3– منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، العدد3، سبتمبر 2014، ص 91.

4– حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989، ص43.

5– جلول قاسيمي، الكتابة و النص الغائب، ص74.

لتغيرات و تحولات تستوعب التناقضات التي يعيشها الإنسان في عالمه الداخلي و الخارجي[1].

وعندما نفكر في زمن تحول الرواية العربية نجد إرهاصات ابتداء من أليس بطرس البستاني الكاتبة الأولى، مروراً بزينب فواز العاملية التي سبقت قاسم أمين في الدعوة إلى تحرير المرأة. ثم دعا محمد لطفي جمعة في مقدمة روايته"في وادي الهموم" سنة 1905 إلى الرواية الواقعية في مقابل الرواية الرومانتيكية أو الخيالية، و مناط التمييز عنده هو تجول المؤلف في الطرق و الأزفة و دخول المجتمعات و مراقبة حركات الناس ليكتب قصته التي تدرس الأخلاق و الطباع و العادات، و كذلك عيسى عبيد في روايته "ثريا" سنة 1922، و مقدمتها في الدفاع عن الحقائق المعاصرة الجديدة، و كذلك محمود تيمور في "رجب أفندي" سنة 1928، و طاهر لاشين في "حواء بلا آدم"؛ فالتجريب كان منصباً على تصوير الشخصية المسقلة للبيئة و الارتباط بالواقع، ورفض تيمات و أشكال السرد التقليدية و البناء من جديد على أساس منهج الوقائع و الحقائق[2].

إلا أن الرواية قد مارست التجريب على أصوله، حيث أوجد التجريب الرواية الواقعية، فعبرت الرواية من رواية الذات إلى رواية العالم، إلاَّ أن ذلك أغرق بعضها في التسجيل، فلجأ الكتاب إلى العودة إلى ذات مرة أخرى، فعبرت الرواية مرة أخرى من رواية العالم الذات[1].

1– ينظر، مها القصراوي، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل (رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجاً) جامعة العين للعلوم و التكنولوجيا، دولة الإمارات العربية المتحدة، مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني، يونيو2010، ص1018.

2– ينظر، إبراهيم فتحي، آفاق التجريب منذ بدايته و ازدهار الرواية العربية، مقال نشر على الموقع الإلكتروني:www.masress.com، بتاريخ 2010/12/21.

1– ينظر العباس عبدوش و رواية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي(الذاكرة المشومة لعبد الكبير الخطيبيو حصان نيتشه لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين) دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، العدد الرابع، جانفي 2009، ص 221.

اتخذ التجريب الروائي في منطقة المغرب العربي منحين اثنين؛ أولهما راهن على التراث السردي لتحقيق خصوصية و تأصيل للرواية، و ثانيهما قد راهن على المنجز الروائي العالمي و على النصوص الروائية الحداثية التي يزخر بها، و أيضا على مستوى وعي كتابها باللغة عبر الاشتغال المكثف على اللغة بمستوياتها التعبيرية و الدلالية بتحويلها إلى فضاء للإبداع، و ذلك من أجل اختراق السائد السردي و البحث عن أفق حداثي. وفي هذا السياق اطلع الروائيون على نماذج عديدة و نصوص متنوعة و متباينة خصوصاً تلك التي تنتمي للآداب الفرنسية و الإنجليزية و الاسبانية[2].

ولقد خلص الملتقى القومي الأول للرواية العربية سنة 1980 بمدينة فاس إلى نتيجة مفادها أن تحولات الرواية العربية من السيرة إلى واقعية يعد سمة من سمات التجريب، وهو ليس وليد الفراغ، بقدر ما هو تحول و سيرورة في الإشكالات. ولقد شاع مصطلح الواقعية في منتصف الستينات و نهاية السبعينيات في ظل الفكر الاشتراكي، فعمد الكاتب المغربي إلى خلق الرواية و إلى المشاركة السياسية كعنصر فعال لمناصرة التقدم، فشاعت بعض المفاهيم، إلا أن هذا التجريب سيغيب عندما يتحول الروائي إلى نضال إيديولوجي، فتغيب عنه مركزية العلمية الإبداعية، بوظيفتها الجمالية.

ففي ظل الواقعية كان التجريب فاعلية، كما أنه في ظل الواقعية غاب التجريب و تحول الإبداع إلى نسخ مكررة....إلا أنَّ بعض النقاد رأوا أنَّ التجريب في الرواية المغربية لم يصبح ظاهرة إلا في بداية الثمانيات، من بينهم سعيد يقطين، الذي رأى أنَّ التجريب عند التازي و المديني و غيرهما يشكل جهود فردية، ثم تحول إلى ظاهرة و ممارسة في الرواية العربية.

2– عمري بن هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 12.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: رواية العربية ورهانات التجديد

المبحث الأول : بحث في الماهية و النشأة

ينقسم الأدب نقديا إلى ثلاثة أجناس أدبية : الشعر الغنائي ، و الأدب الملحمي القصصي السردي الحكائي ، و الأدب الدرامي التمثيلي الفرجي ، و كل جنس يضم أنواعا أدبية مختلفة و قد فضلت استعمال مصطلح " الجنس" للدلالة على الأصل بينما استعملت مصطلح " النوع " للدلالة على الفرع ، حسب ما وجد في لسان العرب لابن منظور ، و رغم أن ما يهمنا في دراستنا هو الرواية و هي نوع من أنواع الجنس الأدبي الملحمي السردي ، إلا أنني سأشير إلى أنواع الأجناس الأدبية الثلاثة ، فبالنسبة لأنواع الجنس الأدبي الأول " الشعر الغنائي " نجد القصيدة العمودية ، و القصيدة الحرة ، و قصيدة النثر ، أما أنواع الجنس الأدبي الثاني " الأدب الملحمي القصصي " فهي الحكاية ، الملحمة ، الرواية ، القصة ، الأقصوصة و البوئيم ، و يضم الجنس الأدبي الثالث " الأدب الدرامي المسرحي ": المأساة ، الملهاة ، الدراما ، المليودراما ، أما غير هذه الأنواع من مقامة ، و فن الترسل ، و غيرهما فهي أشكال نثرية تقليدية قديمة ليست بأنواع و لا بأجناس أدبية من منظور النقد الأدبي الحديث ، و قد تعمدت إدراج هذه الملاحظة لأن بعض النقاد حين يكتبون حول الأنواع الأدبية ، يضعون الرواية و الأقصوصة و القصة و المقامة و المقالة جبنا إلى جنب ، و كأنها تندرج ضمن جنس أدبي واحد .

لقد ظهر النقد العلمي مع الناقد " برنتيير Bruntiere " الذي تعصب للعلم تعصبا شديدا باعتناقه نظرية داروين في التطور ، فهو يعد الأنواع الأدبية أنواعا حية حقيقية تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال ثم تضمحل حتى تموت ، أو تتحول كي تحيا ثانية [1]، و بالتالي فالأنواع الأدبية ليست ثابتة إنما تخضع للتغيّر و التطور و التحول و قد تم استخراج أنواع الجنس الأدبي السردي على يد المنظر الألماني "غوته" وفق الأنواع التالية : الحكاية ، الملحمة ، الرواية ، القصة و الأقصوصة ، و بالتالي فالرواية هي عمل أدبي سردي فني تنتمي من

1 ظاهرة علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1979 ، ص 413:.

حيث الجنس إلى الجنس الأدب الملحمي القصصي مكملة للحكاية و الملحمة و القصة ، لكن هذه الأنواع بما فيها الرواية ليست مستقرة بل قابلة للتبدل حسب متطلبات العصر كما يمكن أن تتضاعف أنواع كل جنس أدبي لأن الإبداع لا يتوقف مادام الإنسان يحيا على سطح الأرض .

وإذا عدنا إلى مصطلح " الرواية " لنعرف تاريخ استخدامه في اللغة العربية للدلالة على لون أدبي معين ، و ساءلنا المعاجم اللغوية فإننا نجدها كلمة مستحدثة ، و أنها لم تكن مستخدمة في اللغة العربية القديمة بتلك الدلالة المستحدثة ، فالتروي في الأمر و الإرواء بسقيا الماء ، و نقل الأخبار و الأحاديث من المعاني التي دارت حولها الكلمة " الرواية " ، و ربما استنتج من ذلك أحد الباحثين أنه لم يكن من قبيل الصدفة أن نجد لفظ " حديث " العربي بدلالته المزدوجة : ما يقص و يحكي ، و ما هو جديد ، و قد انتقل إلى مختلف اللغات الأوروبية و صار بالاسبانيةNova و بالبروفانسية (و هي اللغة الفرنسية القديمة) Novela و بالايطاليةNouvle[1]، فمصطلح الرواية في اللغة العربية قديما يعني نقل الخبر و التوصيل و الحكي و الاستظهار و الإمداد بالماء ، و قد ظل هذا مرتبط عند العرب و لفترة طويلة برواية الشعر و رواية الأحاديث النبوية الشريفة و مازال كثيرون يخلطون بينه و بين مصطلح " القصة " ، لكن الرواية تتسم بالطول و بالإكثار من التفاصيل فيها و باشتمالها على الحوار و السرد و الوصف و توظيف أنواع أدبية أخرى داخلها كالشعر و القصة لأن الرواية وجدت لتعبر عن تعقد قضايا العصر الحديث مقارنة بعصور سابقة و لذلك فالمضمون الجديد يتطلب أسلوبا جديدا يميّز الرواية عن القصة .

و قد أقر النقاد و الباحثون الغرب و العرب بصعوبة إيجاد تعريف أو توصيف للرواية فاختلفوا في تقديم التعاريف ، و قد فضل بعضهم تقديم تعاريف موجزة ، و البعض الآخر وصل به الأمر إلى حدّ السخرية ، فيعرفها ميشال بوتور بأنها " شكل خاص من أشكال

1 ينظر : أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب ، محمد ديب ، نجيب محفوظ ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 1989 ، (ص ، ص) (17 ، 18) .

القصة " [1]، أما إبرامزMJ Ibrams فيقول : " يطلق تعبير الرواية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينها في الحقيقة إلا كونها نثرية مطولة ، و هي عمل أدبي ذو طول معين" [8]، فيه خط من نوع معين " ، و هذا التعريف الأخير وصل إلى حد السخرية ، و التي لم تنتج عن إدراك تام بالمعنى .

و يقول عنها برناردشو في سياق حديثه عن الفنّ : " الفن هو المرآة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام المرئية و تحويلها إلى صورة مرئية ، فأنت تستخدم المرآة لترى وجهك ، و تستخدم الأعمال الأدبية لرؤية روحك ، و هذا يعني أن الرواية في الأساس نوع من مرآة الحلم التي يحاول فيها الروائي أن يعكس نفسه الجوهرية " [2]، لكن لا تسطيع أن تقول بأن الرواية هي الواقع ، فما تصفه لنا الرواية هو جزء خادع من الحقيقة ، يلعب فيه الخيال الدور الأهم ليجعل الرواية أكثر إغراء للقارئ .

و يصّر بعض الباحثين على وجود علاقة بين الرواية و الملحمة ، فيرون بأنها تأخذ موضوعها من التراجيديا فيما يتعلق بصراع الفرد مع قوى أكبر منه ، و من الملحمة تأخذ موضوعها مثل صدام الفرد مع المجتمع ، و الخيانة و الحسد و الشجاعة و ما إلى ذلك ، و من الدراما تأخذ الحرص على تصوير العواطف ، و قد عرف هيجل الرواية بأنها " ملحمة حديثة بورجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية و نشر العلاقات الاجتماعية "[3] ، و هذا الرأي نجده أيضا عند جورج لوكاتش فهو يرى أن : " الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي و قال بأنها : " جنس أدبي يتوسط بين المعارف المختلفة التي تحتضن علم الأخلاق و علم الجمال و الميتافيزيقا ، و هي شكل

1 ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1971 ، ص (5) .

8روجر آلن : الرواية العربية ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة ، دب ، د ط ، 1997 ، ص (18) .

2 كولن ولسن : فن الرواية ، ترجمة محمد درويش ، دار المأمون ، بغداد ، د ط ، 1986 ، ص (18) .

3 عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د ط ، 2005 ، ص (34) .

ملحمي معاصر يتوسط بين ما ذهب و ما هو قائم و متجدد ، و هي منظور يواجه القيم الزائفة بالقيم الأصلية التي عرفها زمن النعمة الذيكان[1].

إن الانسان الحديث لا يعترف بقيم و مبادئ مجتمع الملحمة ، و هو يخلق ملحمة حديثة من مبادئها التحرر و التنوع ، و التغير ، و هذا التحرر يخلق بطلا روائيا قويا يسعى لتحقيق طموحه و افتكاك الأشياء التي يريدها ، عكس بطل الملحمة الذي عود على أن تأتيه النعمة بدون جهد ، و يكون راض و سعيد بما حصل عليه ، لأن الإنسان الذي أحدث انقلابا على الأفكار الساذجة التي كانت سائدة زمن الملحمة و أتى بزمن الحداثة لا يمكن أن يظل وفيا لفكر ثار من أجل تغييره و بالتالي فالرواية هي نوع أدبي يسعى دائما إلى إحداث التغيير و هي بدورها معرضة للتغيّر و التبدّل المستمر ، و نستطيع أن نقول بأنها جنسا ملحميا يصور الأقدار البشرية و كيفية تصدي الإنسان للعقبات التي يجدها في حياته ، و كذا المحيط الاجتماعي الذي يفتعل له تلك المعوقات ، و هي تتفق مع الملحمة كونهما يصوران الحياة تصويرا كليا فيما تصور القصة القصيرة جزءا من الحياة .

أما قولدمانGoldmman فقد تطلع إلى تأسيس منهجية نظرية " تشرح العمل الأدبي في علاقاته الداخلية و تدرج بينيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولا و اتساعا ، تفصح البنية الأولى عن أدبية العمل كما تتجلى في مستوى خاص به له شكله و أدوات تعبيره ، و تحيل البنية الثانية على الحياة الاجتماعية التي تضع في العمل مقولات فكرية محددة و تفرض عليه شكلا معنيا ، و على الرغم من أن غولدمان قد تكلم عن تأسيس " علم اجتماع الرواية " ، لكنه اتّكأ فقط على مقولات لوكاتش التي تضمنت : الفرد الإشكالي ، التشيّؤ ، الوعي الممكن [2].

يقول باختين عن الرواية بأن : " موضوعها المميز الذي يخلق أصالتها الأسلوبية هو الإنسان المتكلم و كلمته " ، إنه يجعل من الإنسان المتكلم مرجعا على أصالة أسلوبها و هذا

1 جورج لوكاتش : الرواية ، ترجمة مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د س ، دط، ص (7).
2 فيصل درّاج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2002 ، ص (22).

المرجع لا تقوم الرواية إلاّ به ، و قد مدح هذا النوع السردي في دراسة كتبها عام 1941 عنوانها " الملحمة و الرواية و وضعه فوق الأنواع الأخرى ، و جاء في تلك الدراسة التعريفات التالية : " الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في سيرورة و غير منجزة أيضا " ، " الرواية هي وحدها بين الأجناس الكبرى الأكثر شبابا بين الكتابة و الكتاب " ، " الرواية ليست جنسا بين أجناس أخرى ، فهي فريدة في تطورها بين أجناس أخرى تشكلت منذ زمن بعيد و اقترب بعضها من الموت " ، " لا ترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى ، و تقاتل من أجل تفوقها في الأدب ، حيث تربح و تتفكك الأجناس الأخرى "، " تحاكي الرواية ساخرة الأجناس الأخرى و تندد بأشكالها و بلغتها التقليدية " ، " الرواية جنس دينامي و مدهش في نقده الذاتي المستمر " " الرواية جنس في صيرورة يسير في طليعة التطور الأدبي كله في الأزمنة الحديثة " [1].

إنّ باختين مبهور بهذا النوع الأدبي ، و يثني عليها لأسباب عديدة أهمها :

- أنها نوع سردي لا يكتمل و يتميز بصفتي التطور و التحول أي الصيرورة ، و هي تتغلب على أجناس أخرى أصابها الركود كما انها تعطي إمكانية النقد الذاتي مما يجعلها مرنة مثل قانون الحياة الذي لا يعترف بالقوانين الأخرى .

- إنه يرى أن الرواية تنوع كلامي و أحيانا لغوي و اجتماعي منظم فنيا و تباين أصوات فردية ، و انتهى في بحثه الأسلوبي إلى أن موضوع الرواية ليس هو الإنسان في حد ذاته، بل اللغة باقترانها بصورة الإنسان المتكلم .

- إن الخاصية الاستثنائية للرواية هي أن الإنسان فيها جوهريا إنسان متكلم ، فهي تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الأيديولوجية المتميزة ، يحملون لغتهم الخاصة ، فموضوع النوع الروائي الأساسي " المتميز " الذي يخلق أصالة هذا النوع الأسلوبية هو الإنسان المتكلم و كلمته.

- و يشير باختين إلى أنّ :

1 فيصل درّاج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص (72) ، نقلا عن :
M.bakhtine : Esthétique et théorie du roman ,gallinard , 1978 , p (305) .

أولا : الإنسان المتكلم و كلمته في الرواية هما موضوع تصوير كلمي فني ، إن كلمته لا تنقل فقط بل هي تحديدا تصور فنيا بكلمة أخرى هي كلمة المؤلف التي تتطلب وسائل كلام و تصوير كلمي شكلية خاصة جدا .

ثانيا : الإنسان المتكلم في الرواية هو جوهريا إنسان اجتماعي ، مشخص محدد تاريخيا و كلمته لغة اجتماعية ، ومن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما ، إلى انتشار اجتماعي ما و لهذا السبب يمكن لكلمة البطل أن تكون عامل تفكيك للغة و إقحام للتنوع الكلامي فيها .

ثالثا : الإنسان هو صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر و كلمته هي دائما قول إيديولوجي ، و اللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية ، و الكلمة التي تحمل قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية ، و لهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعبا حرّا بالكلمات لا موضوع له [1].

زد على ذلك أن الرواية بفضل التصوير المشبع حواريا للكلمة الممتلئة إيديولوجيا " و الكلمة في معظم الأحوال هنا كلمة حيوية و فعالة " هي أقل الأجناس الكلمية الأخرى كلها مواتية للجمالية Esthetisme ، و اللعب الشكلاني الحر بالكلمات ، لأن الذي يصور في الرواية هو الإنسان المتكلم صاحب إيديولوجيا الجمالية الذي يقول كلمته التي تتعرض بدورها للاختبار في الرواية[2].

يقول باختين Bakhtine في دراسته عن ديستويفسكي : " في الواقع ليس الأبطال الأساسين عند ديستويفسكي ، و حتى في تصور الفنان ذاته ، مواضيع خطابات المؤلف

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

2 المرجع نفسه ، ص (108) .

فقط ، بل إنهم ذوات خطابهم المستقل ، و الدال عليهم بشكل مباشر " [1]، أي أن البطل هو صاحب كلمة تعبر عن فكره الخاص و أيديولوجيته الخاصة.

إنّ وجود البطل الروائي كشخص مستقل ، له وجوده الذاتي الخاص به ، هو الذي يجعل الروائي ينسج خطابه من كلماته و كلمات الشخصيات الروائية التي تحيط به ، و هذا الوضع الذي يقدم فيه الكاتب كلام الشخصية ككلام غريب عنه، هو الذي استنتجت منه كريستفيا " التناص" ، حيث أنّ الكتابة حوار مع الذات و تواصل مع نصّ آخر سابق له "[2] .

و قد تنبأ سانت بوفSainte Beuve أن الرواية ستسيطر على كل العالم ، و ستطغى على باقي الأنواع الأدبية ، فقال إنها :" حقل فسيح من الكتابات التي تتخذ لها سيارة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية ، بل على كل الكيفيات ، إنها ملحمة المستقبل ، و ربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن ... " ، و كأن سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت على عهدنا هذا ، و قبل عهدنا هذا أيضا الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم [3] .

و إذا أردنا الحديث عن نشأة الرواية فإننا نقول باختلاف النقاد و الباحثين و المؤرخين حول أول رواية إنسانية ، فيقولون بأن الرواية بدأت بسيرفانتس Cervantes ، أو ديفو Defoe أو فيلدنغ Fielding ، أو ريتشاردسون Richardson ، أو جين أوستين Jan austen، أو ربما بهوميروس Homer .

إن مشكلة تعريف الرواية تجعل إعطاء أي تاريخ لها أمر صعبا لأنه لا يمكننا أن نتأكد تماما من الأعمال التي تكون جزءا من تاريخها ، فالأعمال القصصية المطلوبة في

1 Mikhail Bakhtine : La poétique de Dostoievski, traduit du russe par Isabllekolitcheff , présentation de juliakristeva , edition du seuil , paris , 1970 , p (33) .

2 Julia kristeva : Recherches pour une sémanalyse (extraits) edition du seuil , paris , 1969 , p (149) .

3 عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص (17)

النثر معروفة منذ فجر الأدب لقد عرفها المصريون القدماء مع أن الأعمال الباقية لا تتعدى كونها أقصوصة ، و مثال ذلك " رواية إيناروبن بسامتيك " ، هذه الرواية المؤسسة على استقراء تاريخي واقع ، تتصارع الأهواء و الرغبات و تتدافع المصالح و المنافع حيث يصطدم الحب و الحقد ، و الخيانة و الوفاء ، و الأنانية و التضحية ، و القوة و الضعف و يتلاقى ممثلو حضارات و رموز ثقافات في فترة من أهم فترات تاريخ المنطقة ، في هذه الرواية يمتزج دم شعبين شقيقين منذ فجر التاريخ دفاعا على الأرض و دفعا على الأرض و دفعا للمحتل ، و تلتقي زعامتان انبثقا من الأرض الحمراء " ليبيا " و الأرض السمراء " مصر" لتحققا وحدة النضال انطلاقا من وحدة الأصل و المصير ، و تحكي الرواية حكاية البطل " إينارو" و هو ملك ليبي فرعوني الأصل في بطولته و زواجه المخدوع من ابنة بطل عسكري فرعوني ، إذ يزوجه فتاة ليست ابنته في فترة الحكم الفرعوني قبل 450 الميلادية ، تقدم لنا الرواية التاريخ الحقيقي لما حدث و الذي قال عنه ديدروس الصقلي صاحب " المكتبة التاريخية " :" إنه سيبدو لمن يقرؤه شيئا لم يسمع به من قبل ، و غريب كل الغرابة " [1].

أما أول رواية إنسانية فهي رواية " الحمار الذهبي " للوكيوس أبوليوس ، كتبت حوالي عام 150م و تعرف في المصادر القديمة باسم " Metamotrphoses " التحول أو التحولات أو المسخ ، و عرفت أيضا باسم " الجحش الذهبي " Assinus Aureus و ذلك لأن أبوليوس اتبع في كتابتها أسلوب القصاصين الذي ينتحي أحدهم جانبا من السوق ، و يصبح ليجمع المستمعين " اعطني قطعة من النحاس و سأقص عليك حكاية ذهبية " فكلمة الذهبي أو الذهبية إذن كانت وصفا للقصة فصارت وصفا لجحش أبوليوس ، و في الأصل اللاتيني تميزت هذه الرواية بثلاث أشياء : لغتها و أحداثها و أفكارها ، إذ نقلت إلى أغلب اللغات الحية من أهمها : الإنجليزية على يد adlington كان حرصه بالغا على نقل هذا الأسلوب ، فكانت أثرا معقدا شديد التعقيد ، فلما جاء الشاعر المعروف "

1 علي فهمي خشيم إينارو ، مركز الحضارة العربية ، دب ، ط2 ، 1998 ، صفحة الغلاف .

روبروتغريزR.Graves " و ترجمها من جديد استطاع بشاعريته و إدراكه لروح المؤلف و النص أن يكسبها طلاوة مدهشة نالت استحسان القراء [1] .

أما الأحداث فقد حكى " أبوليوس " كل ما رآه و سمعه في هذه الرواية التي كان لها أثر في عيون الأدب العالمي و تأثيرها في أسماء لامعة في هذا المجال ، فهي بقدمها و سبقها و انتشارها في أوروبا كانت مصدر إلهام لا ينكر في " دون كيشوت" للاسبانيسرفانتس، و "حكاية كانتبري" للانكليزيشوسر و " دي كاميرون" للإيطالي بوكاشيو ، و هذه الإشارة تكفي لإدراك أهميتها .

أما الأفكار فهي مبثوثة في الرواية ، أفكار في الفلسفة ، و ما وراء الطبيعة ، و الفن و العلم و الاجتماع و الدين ، و في اغلب مجالات الحياة [2].

تعتبر رواية " الحمار الذهبي " أول رواية إنسانية ظهرت في العالم ، ووصلت إلينا مكتملة ، بينما نشير إلى وجود رواية أخرى سابقة لرواية أبوليوس هي رواية غايوس بيترونيوسأربيترGauisPetroniusArbiter (ت66 ب م) ، و هي رواية ستيريكونSatyricon الساحرة التي وصلتنا ناقصة، واشتهر منها الجزء المعروف باسم "مأدبة تريمالحيو" CenaTrimalchio، إن صح أنها كانت الأولى فعلا[3] .

ورواية أبوليوسشكّلت نوعا أدبيا جديدا ضم مجموعة من القصص يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلم، وهناك العديد من الروايات الحديثة والمعاصرة التي كتبت بالطريقة نفسها، وحملت نفس الصفات في فترات تاريخية مختلفة.

وقد ترجم أبوالعيد دودو -رحمه الله - رواية "الحمار الذهبي "ليقدم خدمة أخرى للأدب الجزائري الذي قدم له الكثير و ليفتح الأذهان إلى حقيقة هامة هي أن الإنسان

1 لوكيوس أبوليوس: تحولات الجحش الذهبي ، ترجمة علي فهمي خشيم ، مركز الحضارة العربية ، دب ، ط3 ، 1999 ، ص (6) .
2 المرجع نفسه : ص (7) .
3 واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 1997، ص(6).

الجزائري لا يمكن حصر إبداعه في بعدين لغويين العربية أو الفرنسية، بل يمكن أن تتعدد لغات إبداعه والأهم هو أن يبدع.

أثرت الرواية على العالم متجاوزة الحدود الجغرافية إلى الكاتب الإنكليزي هنري فلدنغHenrry Fielding صاحب قصة "حكاية توم جونس المعثور عليه"، وكاتب النهضة الإيطالية بوكاشيو صاحب قصتةLe Decameron التي كتبها بين 1348-1353 مباشرة بعد داء الطاعون الذي أتى على ثلثي سكان فلورنسا، وبالنظر إلى موضوع هذه القصة ولغتها وبنائها فهي من أشهر الأعمال الأدبية في نهاية العصور الوسطى، كما أثر أبوليوس ببعد روايته الأسطوري في النحاة الإيطالي صاحب تمثال "قبلة حب" أنطونيو كانوفا Antonio Canova الذي يجسد الفاتنة بسيشي محبوبة إيزوس إله الحب، بسيشي التي تحظى بالخلود بفضل رضى زوس كبير الآلهة الأولمب عنها، وقد مهد هذا العمل ذو الصبغة الأسطورية لكثير من الخيال في القصص العالمي قبل أن يتوج بمرحلة جديدة في الفن الروائي الحديث يمثلها كافكا بالتحول La metamorphose قصته المشهورة، حيث يشير إلى ما يلحق الإنسان من مسخ في العالم البورجوازي الذي قام على الاستغلال والتجاهل واللامعقول، فغربه ليس عن إنسانيته فحسب بل عن آدميته أيضا، وقد دفعت "التحول إلى التفكير الجاد في أدب الخيال الذي أضحى يمثل مرحلة هامة في الأدب المعاصر[1].

لقد أصبحت الرواية في منتصف القرن العشرين أوسع أزياء التعبير الأولية انتشارا، فبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية واشباعا سهلا للمخيلة، أو العاطفة أضحت تعبر اليوم عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقي والتصوف والشعر في جانب منه كما أن الرواية لسعة توزيعها

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

تمثل من الناحية الاجتماعية أداة الاتصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت[1].

ولم تبرز الرواية العالمية هكذا صدفة ومن العدم عندما ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر في أوروبا، وإنما كانت تستجيب لتقلبات جذرية طرأت على المجتمع الغربي آنذاك، وأدت به إلى وضع الثورة الصناعية. فكانت الروايات الأولى تعبيرا عن الواقع الجديد المعقد والمتشعب، لقد اخترقت تلك الروايات التاريخ وأصبحت تعبر عنه وصارت اللغة الروائية المحور الذي يتبلور داخله تاريخ الفرد وتاريخ أوروبا وتاريخ البشرية جمعاء، لأن الجنس الروائي بشكل عام يحاول أن يقدم امتلاكا جماليا ومعرفيا الراهن الذي تصدر الرواية أثناءه زمنا ومكانا وللواقع العام الذي يحاول الروائي اكتناه جوهره وتقدم رؤيته عنه وله، فقد تستطيع رواية واحدة تقديم مثل هذا الامتلاك المعرفي الجمالي، أو الوصول إليه كما في الحرب والسلم لتولستوي، والإخوة كرامازوفلدوستويفسكى وثلاثية نجيب محفوظ فكل عمل من هذه الأعمال يقدم وجهة نظره في راهن مجتمعه، وفي الواقع الإنساني العام[2].

فالرواية تكاد تكون أكثر الأنواع الأدبية حساسية تجاه الواقع وتجاه المجتمع، فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث تشابه نسيج المجتمع، والمشاكل المطروحة في الرواية والتي تعاني منها الشخصيات هي نفسها المشاكل التي يعاني منها الفرد في المجتمع، هذا هو الفهم الذي انطلق به الروائيين الفرنسيين "لقد كان بلزاك يمثل التيار الرأسمالي الليبيرالي، أما زولا فكان يمثل الطبقة العاملة التي تمخضت عن الثورة

1 ر.م ألبيرس : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، دط، 1982، ص(5).
2 محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص(15).

العلمية والصناعية التي عرفتها فرنسا، وكذلك شأن فلوبير الذي كتب عن الثورة، كلهم انطلقوا من بنيات اقتصادية وسياسية، لكن فلوبير فيما بعد فهم أنه ليس من مهمة الرواية أن تكون نسخة طبق الأصل أو تمثيلية عن الواقع ، بل هو بالعكس وعيا والتزاما وارتكازا صريحا على الإشكالية اللغوية "[1].

ابتداء من نهاية القرن عشر ارتقت الراوية إلى مكانة جعلت منها النوع الأدبي الأول ومنذ البداية التقيا الاتجاهان الأساسيان في الرواية ، الخيالية و الواقعية ، وفي الحقيقة فإن الرواية قد عرفت كاستمرارية للنثر البطولي ، فالجمهور المثقف المتعلق بالبطولات الحربية و بالمغامرات التاريخية و الخارقة ، المصبوغة بمثالية رعوية أو عاطفية ، قد استقبل هذا النوع الأدبي بحرارة ، إذ نجد أن أدبا واسعا قد تشكل في أوربا في هذه الفترة ، وفي بداية القرن الثامن عشر ظهر شكل جمالي جديد حول الأدب شعرا ونثرا ، يحكي عن عالم مثالي ، تاريخ شخصيات من الخيال في قالب اجتماعي وتاريخي محدد فالرواية إذا وجدت جمهورا واسعا تبني هذا العمل الجديد كنوع تعبيري راشد يمزج بين الخيال و التاريخ و المجتمع .[2]

إن الراوية في المعنى الذي نسمعه اليوم نوع أدبي عصري ، له ارتباطات مع العادات التي خرج منها ، ولدت مع رواية " دون كيشوت " للإسباني سرفانتس Miguel de Cervantes عام 1615م ، وحسب آخرين فقد ولدت الرواية مع روينسونكروزويل " دانيال ديفو " Daniel Defoe ، عام 1719م ،ودون كيشوت هي أول رواية حداثية إذا كنا نعد الحداثة هي حركة الأدب المستمرة التي تدور حول نفسها ، تحاور و تسائل ،

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

2 L'encyclopédie du monde d'aujourdhui ,Ghinness TFI , Italie , 1991 p 668

وتجعل الشكوك و الحقيقة من صميم خطابها و الموضوع نفسه لحكاياتها ، كما أن " روبنسون كروزو " تستطيع أن تطالب بأسبقيتها إلى الحداثة ، إنها حداثية خاصة لأنها تعكس بكثير من الوضوح ميولات الطبقة البورجوازية و التجارية [1] .

يرى ميلان كونديرا Millan Kundera أن مؤسس العصور الحديثة ليس فقط ديكارت ولكنه كذلك سر فانتس ، هذا الذي تجاهله المؤرخون في حكمهم على العصور الحديثة ، فإن كانت الفلسفة و العلوم قد أهملوا وجود الإنسان ، فإنه يظهر بصراحة من خلال سرفانتس تشكل فن أوربي كبير أدى إلى اكتشاف هذا الإنسان المنسي ، فكل المواضيع الوجودية التي حللها هايدجر في كتابه " الوجود و الزمن " والتي حكم بتجاهلها من طرف كل الفلاسفة الأوربيين الذين سبقوه ، كل تلك المواضيع اكتشفت وتوضحت في أربعة قرون من الرواية ، فالرواية كشفت بطريقتها الخاصة و بواقعتيها الخاصة المظاهر المختلفة للوجود : مع معاصري سرفانتس يتساءل الروائي : ماهي المغامرة ؟ وصامويل ريتشاردسون بدأ يفحص ماذا يحدث في الداخل ، فكشف الحياة الخفية للعواطف ، وبلزاك يكتشف تجذر الإنسان في التاريخ ، ومع فلوبير نكتشف ماذا يحدث في الأرض ، مع تولستوي يميل إلى تداخل اللامعقول مع القررات و السلوكات الإنسانية ، مع مارسالبروست يستكشف الوقت : الزمن المستعصي على القبض ، مع توماس مان يستجوب دور الأساطير الأتية مع الزمن [1].

إن العمل الروائي لزولا مثلا قد وجد موضوعاته من عادات القرن التاسع عشر الذي تتداول فيه نماذج روائية معينة ، وقد استلهم موضوعاته من ملاحظة البنية الاقتصادية و الاجتماعية و الإيديولوجية المعاصرة.[2]

لقد ظهرت الرواية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية التي خلفت الدمار ، وأمام تلك المحنة القاسية التي مر بها الإنسان فكر طائفة من الكتاب في شكل جديد للكتابة " فقد أصبح العالم

1 Marthe Robert : Roman des origines et origines des roman , Edition bernard grasset , paris, 1972 , p(12).

1 Millan kundera :l'art du roman , edtiongalimard , France ,1986, pp.(19-18)

2 Henri Mitterand : le discours du roman ,puf écriture ; paris 1 edition ;1980 p. (181)

عندهم تلك الحقيقة القاتمة و الصعبة الاستيعاب باللغة "[3] ، من هؤلاء آلان روب قرييي Alain Robbe Grillé ، وناتالي ساروت Nathalie Sarraute ، وكلود سيمون Claude Simon، وميشال بيتور Michel Butor ، كما أن ميلاد الرواية الجديدة قد اقتران بحرب التحرير الجزائرية حيث " يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي ريمون جان "[4].

إن تلك العوامل الرهيبة أثرت في نشوء الراوية الجديد التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم ، و الكفر بالزمان ، و التنكر للتاريخ والاستسلام إلى العبث و التشاؤم ، وبالتالي فإن الرواية الفرنسية و بعدها الرواية الأوربية بصفة عامة قد " انتهكت شكل الرواية الغربية بتنويعاتها الواقعية و الوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا عبر إلغاء حضور الشخصية الرواية أو إلغاء الحركة في الزمان أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي"[5].

إذن تتميز الرواية الجديد عن الرواية الكلاسيكية بكونها تثور على كل القواعد وترفض كل القيم و الجماليات التي كانت سائدة ، استجابة للعصر و الحركات التحديث السائدة في العالم و المتماشية مع القلق و التوتر الذي يعاني منه الإنسان المعاصر ، وهوما حاولت فعله الرواية العربية أيضا ،فهي تشترك مع مثيلتها الغربية في الرغبة في انتهاك الشكل و التعبير بصورة جديدة عن العالم ، أي بصورة مختلفة عن الطريقة التي عبرت بها الرواية الواقعية عن الفرد و المجتمع العالم .

المبحث الثاني : لمحة عن الرواية الجزائرية .

إن الحديث عن الرواية الجزائرية ، يقتضي الحديث عن الرواية المكتوبة باللغة العربية و الفرنسية ويقتضي الحديث أيضا عن رواية كتب في الجزائر بلغة ثالثة وهي اللغة الأمازيغية ، هذه الرواية هي " الحمار الذهبي " أو " التحولات " التي يأبى التاريخ الغربي

3 joelle gardes tamine-Marie claudeHudert : Dictionnaire de critique littéraire ,armand colin, paris, 2004 p(140)

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

5 المرجع نفسه ، ص (80) .

الموجه إيديولوجيا الاعتراف بتأصيلها للفن الروائي ، لأن ذلك يدين جزاء من تاريخ أوربا الاستعماري الذي برر بتحضير إفريقيا [1].

صورت الرواية الحياة الاجتماعية النوميدية في فترة الحكم الروماني للجزائر ، وهي الرواية التي فتحت لنفسها مجال خلودها ، إنها فجر الرواية الجزائرية و العالمية لكنها لم تترجم إلى العربية إلا في القرنين العشرين و الواحد و العشرين .

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

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

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

أولا – الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية :

يعد نص " غادة أم القرى " ل " رضا حوحو " الصادرة سنة 1947 فاتحة التاريخ لجنس الرواية في الجزائر ، رغم أن البعض يعود بهذا التاريخ قرنا كاملا إلى الوراء ، وتحديدا لسنة 1847 م ، مع صدور نص " حكاية العشاق في الحب و الاشتياق " لمؤلفها الجزائري " محمد بن إبراهيم " التي يعتبرها بعض النقاد الجزائريين أول نص روائي جزائري و

1 محمد الصديق باغورة : مقالات في الأدب الجزائري ، القديم و الحديث ، ص (86).

عربي [1]،وحتى رواية " غادة أم القرى " فيرى بعض النقاد أنها لم ترقى لتكون عاملا روائيا متكاملا رغم أنه يمتلك بعض عناصر الرواية ، فواسيني الأعرج يرى أنها كانت ستتحقق فيها خصائص الرواية الفنية ، لو ترك الكاتب الحرية لعناصرها كي تتدفق وتنساب بطلاقة لتحقق نموها السردي المطلوب الذي ظل ملجوما ومشدودا بالحذر [2].

وكيفما كان الأمر فالرواية علامة مضيئة في مسيرة السرد الجزائري ، تدور أحداث الرواية في الحجاز ، لكن أحمد رضا حوحو كان يتحدث ضمنيا عن حالة المرأة الجزائرية، لقد أهداها كلمات مفعمة بالحنين عسى تعبر تلك الكلمات من غبنها وبؤسها إلى تلك المخلوقة البائسة ، المهملة في هذا الوجود ، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى.[3]

يعتقد الزاوي لمين بأن معرفة رضا حوحو باللغة الفرنسية هو الذي فتح له مجال تجريب الرواية في وقت مبكر جدا ، إذ تأثر حوحو بفيكتور هيجو وروايته "البؤساء " Les Misérable وتكونت في ظل علاقته بالرواية الفرنسية تجربته الأدبية و الروائية ، وقد كتب " غادة أم القرى في منتصف الثلاثينيات ، ولم تنشر إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وبالتدقيق في سنة 1947 في تونس " [1].

بعدها صدرت رواية الطالب المنكوب " لعبد المجيد الشافعي ظهرت بتونس " قبل اندلاع ثورة نوفمبر و بالضبط عام 1951 ، تحكي قصة طالب جزائري درس بتونس وأحب فتاة جزائرية وبعد معاناة طويلة و تحمل لمشاق الحب ، توج نضالها بالزواج وبعدها بالحياة السعيدة ،وهذه الرواية أيضا سجل لها النقاد تعثرها و السبب يعود إلى ضعف الأداة الفنية ،

1 محمد بشير بوجرة : الرواية الجزائرية بين التأسيس و التأصيل ، مقاربة ابستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب و الاشتياق ، مجلة دراسات جزائرية ، جامعة وهران ، ع1 ، جوان 1997 ، ص (140).
2 واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص (140).
3 المرجع نفسه ، ص (140) .
1 لمين الزاوي : صورة المثقف في الرواية المغاربية ، المفهوم و الممارسة ، دار النشر راجعي ، الجزائر ، د ط ، 2009 ،ص(88).

إضافة إلى أن تعليم الشافعي كان تقليديا لا يؤهله لأن يبدع أدبا حداثيا ، وصدرت له رواية " الخريف " لنور الدين بوجدرة عام 1957 م ، بطلها شاب شجاع اسمه (علاوة) قرر الالتحاق بالثورة انتقاما لوالديه الذين سقطا تحت رصاص العدو ، ففرط في حبه وترك ابنة عمه وغادر إلى صفوف المجاهدين لكنها التحقت به ، وكتب الله لهما أن يدفنا في قبر واحد بعدما ماتت وهي تعاني من مرض القلب ، واستشهد هو بعد ما هجم على فرقة جنود الفرنسيين ، ومن شدة تأثر الكاتب بالواقع الجزائري المعاش تحت وطأة الاستعمار نجده قد تحمس كثيرا لتصوير و نقل مظاهر البؤس ، وبالتالي لم يلتزم بما كان عليه اتجاه الأسلوب الفني ، ورغم ذلك فكل النقاد سجلوا للكاتب نصاعته اللغوية لأنه متمكن من اللغتين العربية والفرنسية[2] .

إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تونسية المنبت و المحيط و النشر و القراء وذلك نظرا للتواجد المكثف للمثقفين الجزائريين بالعربية في تونس ، فقد جاءوا هذا البلد بحثا عن " الحرف العربي " الذي ظل مهددا في الجزائر ، فالرواية الجزائرية بالعربية قد ظهرت من داخل التقاليد الأدبية التونسية التي كانت هي الأخرى متأثرة بتقاليد الكتابة المشرقية ، و بالتالي فالرواية الجزائرية التأسيسية بالعربية مشرقية النزوع و الأسلوب [1].

بعد رواية الحريق تأتي " صوت الغرام" لمحمد المنيع عام 1967 م ، وموضوعها يدور حول " الحب " الذي نشأ بين قرويين من عائلتين محافظتين ، لكن الحب الذي يولد في مناخ الريف الجزائري أكيد سيحتم على العاشقين العذاب لأنهما ملتزمين بالصمت أمام عادات صارمة ، وفي النهاية يصل حبهما إلى النور و يتزوجان أخيرا ، وقد حققت هذه الرواية قفزة متقدمة على الأعمال التي سبقتها إذ حاول كاتبها ونجح في تقديم شكل روائي مقبول إلى حد ما ، تجاوز ما جاء في أعمال رضا حوحو و عبد كاتبها ونجح في تقديم

2 ينظر ، إدريس بودبية : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، د ط ، دس،(ص،ص)(36-27)

1 لمين الزاوي : صورة المثقف في الرواية المغاربية ، ص (89) .

شكل روائي مقبول إلى حد ما ، تجاوز ما جاء في أعمال رضا حوحو وعبد المجيد الشافعي ، ولكنه مقابل ذلك يقف دون إنجازات وطار وبن هدوقة[2].

أما الرواية العربية الجزائرية بشكلها الفني فلم تظهر إلا في السبعينيات ، وكانت أول رواية فنية عرفها الأدب الجزائري هي (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة ، وقد كتب في عام 1970م،ومن خلال سبر بيبلوغرافي تبين لي أن عدد الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بلغ خمسا وأربعين رواية .

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

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

2 إدريس بودية : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ، ص (33).
1 أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دب،دط، 1996 ، (ص،ص)(85-86)
2 واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص(90) .

والشيء نفسه قام به (مرزاق بقطاش) في روايته الأولى " طيور في الظهيرة " ثم تأتي رواية شريف شناتلية "حب أم شرف " ، ثم عملي مرتاض عبد الملك " نار ونور " و "دماء ودموع" ، هذه الأخيرة التي حاولت أن تكون في مستوى الثورة أو على الأقل تساير منجزاتها ، فالمواضيع الطويلة العريضة التي تناولها الدكتور مرتاض سمحت له أن يخلق طبائع بشرية ، ولكنها طبائع نمطية ، فظهرت على المساحة الروائية و كأنها فوق الواقع البشري ، وحسب واسيني فهي نفس الغلطة التي وقع فيها ابن هدوقة في روايته " نهاية الأمس " التي اعتبراها هذه الأخير تراجعا عن مواقع سبق للأديب أن احتلها بشرف في رائعته " ريح الجنوب "[3].

لقد ذهبت الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية في مرحلة الاستعمار إلى محاولة تأصيل الوعي وإشاعته بين أبناء الشعب ، لفضح وتعرية ما كان يقوم به الاستعمار قصد استئصال جذر الانتماء الحضاري للأمة بر متها ، إلا أنها سرعان ما استعادت وظيفتها الاجتماعية ، وكذا الفكرية والفنية مباشرة بعد الاستقلال ، عندما نهضت مرة أخرى بمحاولة تأصيل الوعي وإشاعته بين أبناء جيل الاستقلال داعية إلى مواكبة الركب الحضاري العام ، فجاءت جل النصوص الروائية في هذه المرحلة دعوة إلى التغيير و تمثيلا له بحثا عن أقصر السبل إلى التطور ، بمناهضة و مقاومة كل أوجه التأخر و أسباب التخلف ، وكانت مضامينها أشد نفورا من أية هيمنة تقليدية أو أي شكل من الأشكال التي تمارس القمع و ترشح حب التسلط لتصل إلى المواجهة الحقيقة و الصارمة لكل أوجه القمع هذه الأيام التي لم يسلم منها أيا كان من آثار العنف الذاتي ، الذي خلفته جماعات الإرهاب و التعصب[1].

اتجهت الرواية الجزائرية عامة في فترة السبعينات إلى الاتجاه الواقعي بقسميه الانتقادي و الاشتراكي ، ويبرز الطاهر وطار أكثر من غيره في هذا الصنف الأخير في حين يتميز

3 المرجع نفسه ، ص (86).
1 إبراهيم عبّاس : البحث في مكانة الرواية الجزائرية ، كتاب الملتقى الثالث للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة، الجزائر ،2000،ص(214).

المرحوم بن هدوقة بالواقعية النقدية ، وهذا التيار الواقعي ليس وليد الصدفة ، وليس مجرد تقليد بقدر ما كان ضرورة حتمية لمعالجة قضايا المجتمع [2].

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

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

وفي عام 1974م ،ظهر نص واحد للأديب الطاهر وطار "الزلزال"، ليتبع سنة 1975 بتصنيف لكل من (عبد الحميد بن هدوقة): نهاية الأمس و(عبد الملك مرتاض) "نار ونور"، وهو العدد الذي ظهر في سنة 1976 لكل من (مرزاق بقطاش) "طيور في الظهيرة"، "حورية" لعبد العزيز عبد المجيد أما في سنة 1977 لم نقرأ إلا نصا واحدا وهو للصادق حاجي محمد بعنوان "على الدرب"، لتتلو الأعمال بشكل مكثف نسبيا سنة 1978، أربعة أعمال لكل من (إسماعيل غموقات) الشمس تشرف على الجميع"، "الطموح" لـ (

2 صالح مفقودة : الواقعية في الرواية الجزائرية ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد1، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر،أفريل 2001،ص(18).

محمد عبد العالي عرعار)، وهي الرواية الثانية بالنسبة لهذا الأدب وكذلك "عرس بغل" العمل الثالث للأديب الطاهر وطار، و "حب وشرف" للشريف شناتلية[1].

وبالكثافة نفسها تقريبا سنة 1979 طالعتنا ثلاثة أعمال لكل من واسيني الأعرج (عمل أول)، علاوة بوجادي(عمل أول)، إسماعيل غموقات (العمل الثاني)، لتتسع الدائرة في العقد الثامن ففي سنة 1980 ظهرت خمسة أعمال منها الرواية الثالثة للطاهر وطار وكذلك (عبد الحميد بن هدوقة)، وواسيني الأعرج بينما يبرز في هذه السنة أدباء جدد أمثال جروة علاوة وهبي بعمله الأول (باب الريح)، بكير بوراس "الليل ينتحر"، والأستاذ الأديب إبراهيم سعدي "الموفوضون" و (عبد العزيز بو شفيرات) "نجمة الساحل" أما عبد العالي عرعار فقد ظهرت له الرواية الثانية "البحث عند الوجه الآخر"، وفي سنة 1982 التقينا بالعمل الثالث لواسيني الأعرج وهي الجزء الثاني من "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" لتتبع بأزيد من تسعة أعمال لأدباء جدد وآخرون يواصلون جهدهم وتعتبر هذه السنة من أكبر السنوات إبداعا.[1]

وإضافة إلى واسيني الأعرج الذي أنتج هذه السنة عملين، نجد رشيد بوجدرة الذي انتقل من الكتابة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية في هذه السنة، ليدع روايته الأولى "التفكك"، و"مرزاق بقطاش" يقدم عمله الثاني "البزاة" يضاف إلى هذه الأعمال التي تعد بمثابة استمرارية جادة، أعمال جديدة لأدباء لم يسبق لم أن كتبوا في هذا المجال أمثال: محمد زتيلي، محمد مصايف، إدريس بودية أحمد الخطيب [2].

تلي هذه السنة، سنة 1983 حيث نجد صدور أربعة أعمال وهي،" نوار اللوز" لواسيني الأعرج،" الجازية والدراويش "لعبد الحميد بن هدوقة،" صهيل الجسد "أمين الزاوي، وهي

1 أحمد عباس: البحث في مكانة الرواية الجزائرية ، كتاب الملتقى الوطني الثالث للرواية " عبد الحميد بن هدوقة" مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ط 1 ، 1999 ، ص (220) .

1 المرجع نفسه ، (ص،ص) (222،221)

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

باكورة أعماله في مجال الفن الروائي على أن للأديب أعمالا قصصية كثيرة. وتعود الدفقة قوية للعمل الإبداعي سنة 1984م، إذ صدر هذه السنة ثمانية أعمال روائية لواسيني الأعرج ومحمد مفلاح الذي أنتج عملين روائيين هما"الانفجار "و" هموم الزمن الفلاقي"، ورشيد بوجدرة،" المرث"، وإسماعيل غموقات (التهور) محمد الأخضر عبد القادر السائحي (كان الجرح... كان يا ما كان)، والبهي فضلاء" العليق "ورابح خدوسي" الضحية"، كما صدر سنة 1985 ثمانية أعمال روائية أيضا، وتوالى التدفق الإبداعي سنة 1986، ثم توقف سنة 1987 إذ لم نجد أي إصدارات. وقد تواصل الإبداع الروائي بعد سنة 1987، إلى أن نصل إلى سنة 1993 التي تجد فيها أعمالا متميزة، إذ كان لعبد الحميد بن هدوقة عمله الخامس (غدا يوم جديد)، وكانت المفاجأة بدخول الشاعرة والأدبية أحلام مستغانمي الميدان الروائي بـ (ذاكرة الجسد)، وانطلاقا من هذه السنة بدأت تشتد الأزمة وأصبح الأدباء والمفكرون هدفا منشودا للإرهاب، فأصيب الجميع بالذعر، ففضل بعضهم الصمت، وفضل الآخر مغادرة أرض الوطن، والبعض الآخر هجر الكتابة، وبقي القليل ممن فضل المهاجمة وألف الصمود، فتوقفت بذلكآلة الإبداع فأصبحنا لا نقرأ إلا عملا واحدا في السنة أو السنتين [1].

إننا نجد أن الرواية في العشرية الحمراء أصبحت تعبر عن الواقع الأمني المتمثل في ظاهرة الإرهاب وما نتج عنه من آثار هزت المجتمع لسنوات، كما أنها ظلت تمارس دورها الذي عرفت به وهو نقد السلطة، بالإضافة إلى نقد التيار الإسلامي، وحسب الكتاب فإن السلطة بفسادها كانت السبب الأول في حدوث ذلك الخلل الذي هدد الأمن العام للجزائر، ونلاحظ في تلك الفترة أن معظم الشخصيات المحورية في مختلف الروايات التي ظهرت هي شخصية المثقف ذلك أنه كان أولالمستهدفين، وكان يتوقع الموت في أي لحظة وفي كل مكان، وتحولت الكتابة بالنسبة اليه وسيلة دفاع عن النفس من أجل الاستمرار، "فعبد الله الهامل" في الانزلاق لحميد عبد القادر

1 المرجع نفسه ، (ص-ص) (225-224).

صحافي وقارئ للتاريخ، و "ب" في المراسيم والجنائز لبشير مفتي هو صحافي وروائي، والشخصية المحورية في سيدة المقام لواسيني الأعرج راقصة بالي والراوي أستاذ جامعي. وفي "عواصف جزيرة الطيور" لجيلالي خلاص نجد الراوي الذي يمثل الشخصية المحورية هو صحفي يحقق في اغتيال الكاتب "منصور" والمؤرخ "قادر" و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار تروي حياة "شاعر" و "باحث" يغتال في ظروف غامضة ومرعبة المثقف إذن هو (البطل) في النص الروائي الجزائري الراهن[2].

ثانيا- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

يرجع المؤرخ والباحث " جان ديجو" Jean dejeux أول نص ادبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية إلى سنة 1891، وهو عبارة عن قصة بعنوان " انتقام الشيخ"، مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، كتبها " محمد بم رحال"، إلا أن الباحث بعدها يذكر أن عملية المسح الشامل التي قام بها للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر، في الفترة مابين 1880م و 1920م، بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزيلة [1]، ويذكر ديجو اسم (أحمد بوري) الذي نشر سنة 1912م في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون ومسيحيون" ويعلق على الرواية بأنها كتبت بماء الورد، كناية على القفز المتعمد للمؤلف على تناقضات الواقع، حيث يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين في غاية الانسجام والوئام[2].

لقد استطاع الاستعمار الفرنسي نتيجة للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الجزائر، ولتمركز آلياته الاقتصادية وأجهزته الايديولوجية والتعليمية والاعلامية ان يسحب من

2 ابراهيم عباس : البحث في مكانة الرواية الجزائرية ، (ص-ص) (237-236).

1 أحمد منور : روايات الجزائريين باللغة الفرنسية ، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ولاية بورج بوعريريج،ط1، 2004 ،ص (97) نقلا عن

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

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

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

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

والحقيقة هناك عوامل وأسباب عديدة اخرت ظهور فن الرواية إلى غاية بداية القرن العشرين أبرزها سياسة العدوان التي أنتجها الاستعمار طوال احتلاله للجزائر الشيء الذي جعل العلاقة بين المحتلين وأهل البلد علاقة حرب وتوتر، منعت أي احتكاك بين الطرفين.

وقد ظهرت أصوات روائية حاولت محاكاة الآخر أدبيا وترديد أطروحاته الاندماجية سياسيا لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتاب من الأهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين الأنتلجنسيا (الأهلية) وبين مثلتيها (المستعمرة)، فالعمال الروائية التي كتبها كل من (رونيه بوتيه RenéPottier)، و

1 أمين الزاوي : صورة المثقف في الرواية المغاربية ، (ص،ص) (90-91) .
2 أحمد منور:روايات الجزائريين باللغة الفرنسية ، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ص (89).

(سليمان بن إبراهيم) مع اتيان دينيه Etiennedinet أبرز المرحلة الديداكتية الروائية التي احتل فيها الروائي الاهلي موقع التلميذ[3].

وعلى هذا النحو ظهرت في عشرية 1920-1930 خمسة أعمال أدبية أشرنا من ٌبل إلى بعضها، وهي مجموعة سالم القبي الشعرية، والسيرة الذاتية للقايد بن شريف، ونضيف إليهما رواية "زهراء" "امرأة المنجمي" لشكري خوجة التي صدرت سنة 1928م، والعلج "أسير بربروسا" للكاتب نفسه التي صدرت سنة 1929م[1]، وواضح أن هذا العدد القليل من الأعمال الأدبية لا يشكل عامل فخر إذ قيس بطول فترة الاحتلال خصوصا أن فرنسا قد حضرت إعلاميا حدث احتفالها بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وشجعت على مثل تلك الأعمال الإبداعية لتظهر أمام الرأي العام العالمي وكأنها فعلا قد حملت رسالة حضارية إلى هذا البلد المتخلف، وقد نجحت تلك الرسالة بدليل تلك الأعمال التي يظهر فيها الجزائري على أنه قد تعلم لغة سيده.

وقد شكل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب 1952م، منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي المكتوب بالفرنسية على مستوى المضمون، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم القومية عن العدالة والمساواة في ظل الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين "الأهالي" والمعمرين،عن طريق الدعوة إلى الاندماج، لتنزل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة

3 أمين الزاوي : صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص(91).
1 أحمد منور:روايات الجزائريين باللغة الفرنسية ، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ص (107).

الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدث عن النضال السياسي الجزائري[2]، أما طريقة الكاتب في عرض تلك الصور فتدفع بالقارئ أن يحب هذا الشعب وأن يشعر بمأساته، وبنظرة ثاقبة تتغلغل في أعماق نفوس أولئك البسطاء لتحكي قصة ولادة الوعي الطبقي والشعور بمأساة الحياة[3]، وقد تأكد هذا التوجه في أعمال الكاتب اللاحقة "الحريق"1994م ومهنة الحياكة 1957م فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف، ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع و الاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كلما حاولوا أن يحتجوا على وضعهم المزري، وصورت الثانية حياة الحرفيين في المدن التي لم تكن تختلف عن حياة الفلاحين، وظهرت في الفترة نفسها أعمال روائية أخرى لكتاب آخرين تسير في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، نذكر منها على الخصوص رواية "نوم العدل" 1955م لمولود معمري، و"نجمة" 1956 لكاتب ياسين "من يذكر البحر" 1962 لديب، و"التلميذ والدرس" 1960م و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب" 1961م لمالك حداد، و"أطفالالعالم الجديد" 1962م لآسيا جبلر، و"الأفيون والعصا"1965م لمولود معمري و " أصابع النهار الخمسة" 1967 م لحسين بوزاهر و" أسلاك الحياة الشائكة" 1969م لصالح فلاح[1].

إن نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكنها أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزة داخل المثقف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ماحصل، إذ تركت الثورة الجزائرية ظلا كبيرا على الرواية الجزائرية خاصة والرواية المغاربية بشكل عام، وقد حبست الرواية نفسها في " الحرب التحريرية الكبرى" إلى غاية صدور رواية "التطليق" 1969م لرشيد

2 المرجع نفسه ، ص (108) .
3 سعاد محمد خضر : الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات المكتبة العصرية صيداء ، بيروت ، 1967 ، ص (151).
1 أحمد منور:روايات الجزائريين باللغة الفرنسية ، كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية " عبد الحميد بن هدوقة " ص (109).

بوجدرة، وبصدورها تعلن الرواية الجزائرية عن جيل جديد ومرحلة جديدة من معاناة الكتابة، ويجيئ صدور "النهر المحوب" 1982، و "طمبيزا" 1984 لرشيد ميموني، و"اختراع الصحراء" 1986 للطاهر جعوط، و"موسم الحجارة"1986 لعبد القادر حقي[2].

والملاحظ على الروايات التي ظهرت بعد سقوط نظام الرئيس بن بلة، وقيام النظام البومديني أنها كانت تغلب عليها النزعة السياسية الانتقادية، فأعمال محمد ديب التي ظهرت في الفترة مابين ورواية مراد بوربون "المؤذن" 1968، و"التطليق" 1969، و"ضربة شمس"1970م لرشيد بوجدرة و "موت صالح باي"1980م لنبيل فارس، فكل هذه الأعمال يجمعها قاسم مشترك واحد يتمثل في النقد الشديد اللهجة للأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر، وفي مطلع التسعينات، ومع صعود المد الإسلامي، ودخوله بقوة معترك السياسة في هذه الفترة، أخذت تظهر أعمال روائية تنتقد هذا المد نقدا لاذعا[1]، ثم مع العشرية الحمراء برزت أعمال روائية تسجل لهذه المرحلة السوداء في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، وأبرز الروائيين الذين ظهروا محمد بولمسهول الذي عرف باسم "ياسمينة خضة" الذي وصل بإبداعاته إلى العالمية.

المبحث الثالث: النقد الأدبي الجزائري للرواية الجزائرية.

أولا: لمحة عن النقد الروائي الجزائري

هناك عدة مقالات ومؤلفات متقدمة جدا لنقاد مختلفين تطرقوا إلى الروايات الجزائرية الأولى، منهم "عثمان حشلاف" الذي قدم دراسة لرواية "المرفوضون" للروائي إبراهيم سعدي في جريدة المجاهد الأسبوعي، كما قدم الدكتور حنفي بن عيسى دراسة مهمة عن الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالفرنسية في مجلة الثقافة، أما عن المؤلفات فنجد كتاب تطور النثر الجزائري الحديث لعبد الله الركيبي أشار في إلى قضايا أدبية مهمة:

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

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

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

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

ثالثا: فسر توجه الكتاب إلى كتابة القصة القصيرة بأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد.

رابعا: صرح في نقده للرواية الجزائرية أن هدفه هو إثارة القضايا لا تفصيل القول فيها، ولذا اعتمد على دراسة رواية واحدة هي "ريح الجنوب" التي لخص أحداثها، متوقفا عند رسم شخصياتها، والمواضيع التي طرحتها، وهنا لم يحلل الرواية تحليلا اجتماعيا، ولم يعطها أبعادها الفكرية والنفسية والإيديولوجية [1]. وسنفصل لاحقا فيما جاء في الكتاب. ونجد أيضا كتاب دراسات في النقد والأدب لمحمد مصايف درس فيه رواية "ريح الجنوب"، واعتمد في ذلك على تقديمها وعرضها ثم ركز على ما سماه افتجاه العقائدي الذي سلكه الكاتب في هذا العمل، كما وتوقف عند لغة الكاتب وأسلوبه.

وللنقاد أيضا كتاب "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" لمحمد مصايف : تناول الناقد فيه تسع روايات منها "اللاز و الزلزال" للطاهر وطار وأدرجهما تحت عنوان الرواية الايديولوجية، و"نهاية الأمس" لابن هدوقة، و"الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات، و "نار ونور" لمرتاض وأدرجهما تحت عنوان "الرواية الهادفة" و"ريح الجنوب" لابن هدوقة و"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش وأدرجهما تحت عنوان "الرواية السلفية" و أخيرا " مالا تذروه الرياح" لعرعار والتي أدرجها تحت عنوان "الرواية الشخصية"[2].

1 ينظر، عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة الماجستير ، (ص،ص) (186-185).
2 المرجع نفسه ، ص (186) .

- ثانيا: نماذج للنقد الادبي الجزائري للرواية الجزائرية :

تطور النثر الجزائري الحديث لعبد الله الركيبي، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983م .

أصدر عبد الله الركيبي –رحمه الله- عام 1983 كتابا بعنوان "التطور النثري الجزائري الحديث" الذي يعد حسب ماذكر في مقدمته، أول كتاب نقدي في الجزائر يؤرخ للتاريخ الأدبي الجزائري، وقد علل اشتغاله على النثر بعدم وجود أعمال نقدية تناولته بالدراسة وهو الذي يشكل شقا من الأدب الجزائري يوازي الشعر، وأرجع سبب عدم اهتمام الدراسين به إلى العقلية المترسخة في الأدب العربي منذ القديم، والتي ترى الشعر وحده فنا عريقا بينما تهمل النثر الذي كان في بعض أشكاله الأكثر تعبيرا عن احساس الكاتب، والأكثر نقدا للواقع الاجتماعي في الجزائر[3].

والنثر الحديث الذي يقصده الكاتب هو الجديد، أي أن الحادثة تعني الجدة في الموضوعات والأساليب، أو هي الجدة في الشكل والمضمون، ذلك لأنه يرى أن أسلوب النثر قبل سنة 1830م كان أسلوبا تقليديا ضعيفا يكثر فيه السجع وبعد ذلك تحرر من السجع المتكلف، ومال الأسلوب إلى السهولة، وحسب عبد الله الركيبي فإن الرواية حديثة في الأدب الجزائري، ظهرت نتيجة تفتح الجزائر على النهضة العربية الحديثة، وهذا الرأي لانشاطره إياه، لأن البحث أثبت أن أول رواية إنسانية هي رواية (الحمار الذهبي) وكتبت على أرض الجزائر.

خصص الباحث بابين في كتابه، الأول بعنوان: أشكال نثرية تقليدية، ضم الخطب والرسائل وأدب الرحلات، والمقامات والمناظرات، والقصة الشعبية، أما الباب الثاني فكان بعنوان: أشكال نثرية جديدة ضمنه: المقال الأدبي، القصة القصيرة، الرواية العربية، المسرحية، النقد الأدبي، ولا ندري علىأي أساس أقام هذا التصنيف؟ ! وكيف جعل المقال الأدبي جنب القصة القصيرة، وكيف اجتمعت الرواية بالمسرحية، بالنقد الدبي؟ !

3 عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، د ط ، 2009 ، المقدمة .

فالنقد الأدبي هو منهج عقلي يشتغل على الأدب بتطبيق مناهج مختلفة للوصول إلى فهم النظام الذي يسير العمل الأدبي والنقد في حد ذاته يختلف من بيئة إلى أخرى تبعا للفلسفات التي ينهض عليها، وهو يقسم الأدب إلى ثلاثة اجناس: الجنس الغنائي الذي يضم القصيدة بأنواعها، والجنس الأدبي الدرامي الذي يضم المسرحية بأنواعها، والجنس القصصي السردي الذي يضم القصة، الحكاية، القصة القصيرة، الرواية وبالتالي فغن التصنيف الوارد في كتابه لم يبقى على تقسيم النقد الدبي الحديث للأنواع الأدبية بل كان يتحدث عن تلك الأشكال حديثا عاما مدعما كلامه بأمثلة وتحليلات من الدب الجزائري.

يرجع الركيبي عدم انتشار الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ بدايتها إلى سيطرة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، فالقارئ الجزائري تعود قراءة الروايات مترجمة إلى العربية، وبالتالي فقد تعود على الأسماء التي تكتب باللغة الأجنبية بينما يجهل كل السماء التي بدأت تكتب الرواية العربية. وقد ساهم دارسوا الأدب في جعل مايكتب بالعربية مجهولا، فكانوا في كل البلاد العربية حين يدرسون الأدب الجزائري لا يدرسون غلا ما كتب باللغة الفرنسية، فضلا عن الباحثين في البيئات الاوروبية شرقا وغربا الذين اعتبروا ان الكتاب الفرنسيين الذين ولدوا فوق التراب الجزائري من الكتاب الجزائريين، وقد اكد ذلك الإعلام الفرنسي وحاول ترويجه لأهداف سياسية، وكأن الاستعمار الفرنسي لم يكن شرا على البلاد، بل كانت مهمته حضارية بالدرجة الأولى ودليل ذلك أنه خلف كتابا بارزين[1].

و الغريب في الدراسة التي قدمها الأستاذ الركيبي أنه أهمل الرواية التأسيسية الأولى إهمالا واضحا وكان عليه بما ان دراسته جاءت متقدمة جدا أن يركز نلى ما توفر من روايات قليلة مكتوبة بالعربية فكل ماقاله عن "غادة أو القرى" انها "تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية"[2]، وقال عن "الطالب المنكوب" بأنها "تتحدث عن طالب جزائري عاش في تونس في اواخر الأربعينيات، أحب فتاة تونسيةوسيطر على حبها حتى غنه كان يغمى عليه

1 عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، ص (236) .
2 المرجع نفسه ، ص (237) .

من شدة الحب، وموضوعها ساذج مثل طريقة التعبير فيها"[3] ، وهذه الجمل غير كافية لتفي الرواية التأسيسية حقها، بالإضافة إلى هذا فقد أهمل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" و"صوت الغرام" ل"محمد المنيع" وغيرها من الروايات التأسيسية، كما أنه أبدى تقبله لما توصل إليه البحث آنذاك، وكأن الجزائر لم تنجب إلا قلمين كتبا "غادة أم القرى" و"الطالب المنكوب"، ومباشرة يقفز إلى رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي كتبت قبل قصة "مالا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، ولكنها طبعت بعدها، وأشار إلى روايتي "الزلزال" ثم"اللاز" للطاهر وطار. وخص رواية بن هدوقة باهتمامه لأنها حسب قوله " تبدوا اسبق من غيرها زمنيا، وفي عبارته هذه نوع من التردد الذي لا نجده مع باقي النقاد الذين يؤرخون لها بأنها أول رواية جزائرية عربية مكتملة فنيا، وليس في ذلك أدنى شك.

قدم الكاتب قراءة للرواية حسب رؤيته، فقال أنها "تثير قضايا كثيرة بالأرض والمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي ومحاولته للتفوق على نفسه، ولكنه يساق إلى نهاية لا يريدها لأن الظروف أقوى منه[1] .

قصة "ريح الجنوب" بالنسبة للكاتب تحكي مأساة فتاة جزائرية ريفية مثقفة كافحت من أجل أن تكون حرة، فوجدت نفسها سجينة في بيت أهلها، وفشلت في النهاية في بلوغ مساعيها التي لم تكن محددة بوضوح فب الرواية، والحقيقة أن هذه قصة الاشتراكية التي فشلت وكانت نهايتها مثل نهاية نفيسة التي لدغها الثعبان ومنعها من مواصلة تقدمها نحو عالم الحرية .

الأب: اسمه" ابن القاضي" من الملاك المعروفين بولائهم في الماضي للحكام الفرنسيين، قرر تزويج ابنته لرئيس البلدية بعد أن بدأ الحديث يدور حول الإصلاح الزراعي و "الثورة الزراعية"، إذن فهو يرى شخصية الأب شخصية انتهازية تحاول استغلال الابنة من أجل مصالح شخصية، إذ يرى دائما ان الأبناء هم الحل، فهو حسب

3 المرجع نفسه ، ص(237) .
1 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الكاتب اناني وشخصية سلبية، لانهال اتقوم بخدمة اهداف سامية ونبيلة، بل كل مايفعله هو خدمة مصالحه الخاصة[2] ، غير أننا نستطيع تأويل شخصيته تأولا آخرا وربما هذه الشخصية السلبية ستتحول إلى إيجابية، فغبن القاضي يدافع عن الأرض لأنه يحبها، والرض بالنسبة للفلاح هي كل حياته يعتني بها أكثر مما يعتني بنفسه، وربما هو لا يأمن عليها ولا يثق في غيره ليقوم بخدمتها، كما انه يدافع عن ملكه الذي يقتات به رفقة عائلته التي فقد فردا منها اثناء حرب التحرير، فقد ابنته "زوليخة" التي كانت ستتزوج من رئيس البلدية الحالي، الذي كان مجاهدا آنذاك لقد فقدها بسبب الثورة وربما ترك هذا في نفسه أثرا، وولد لديه أفكارا جديدة من بينها انه يحق له التمتع بجزء من خير هذه البلاد التي استشهدت ابنته بسبب خطأ ارتكبه بعض المجاهدين الذين خططوا لتفجير العدو،ففجروا أهاليهم في اقطار، فكل مايفعله ابن القاضي هو من أجل ابنته "نفيسة" أيضا، ولم يذكر الركيبي أن اهم صفة بارزة في هذه الشخصية هي أنه رجل امي جاهل غير مثقف، وكل خبرته في الحياة سخرها فقط للتحايل للحفاظ على ملكه.

الشخصية الثانية هي شخصية "مالك" رئيس البلدية، عاش الثورة وناضل في صفوفها من أجل الحرية و أصبح مسؤولا في هذه القرية، والصلة بين مالك وابن القاضي قديمة، ولكن هذا لايعني أنهما يشتركان في الخصال، حسب الناقد، ولكننا نرى كلاهما دافع عن الأرض واحد عن ارضه التي يزرعها ويرى أنه من حقه امتلاكها، والآخر دافع عن وطنه الذي يعيش فيه وقد أصبح مسؤولا بعد الاستقلال، و الاختلاف في الشخصيتين يكمن في تشجيع واحدة للطبقية و الاستغلال ورفض الأخرى لهذان وهذا كما ذكر الركيبي يتوضح في قول رئيس البلدية لابن القاضي "كأن تود أن يبقى على الأرض إلى الأبد أسيد وعبيد"[1].

2 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
1 عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، ص (299) .

شخصية نفسية: يرى الناقد أنها "تبدوا قلقة حائرة، ثقافتها هي التي ساعدتها على الوعي بالحياة، وفتحت عينيها على عوالم من الحلام زادتها المراهقة حدة كما زادتها الوحدة عزوفا عن الواقع وابتعادا عنه، فهي تعيش في عزلة روحية رغم أنها بين أهلها وأقاربها، وفي قريتها التي نشأت فيها،و لكن القضاء المتمثل في أبيها خطط لها مصيرها و نهايتها المؤلمة"[1].

إنه يصفها بانها شخصية سلبية لا تفعل أي شيء من أجل تغيير حالتها غير الكلام، لكن الموقف الذي اتخذته في وجه أبيها يعتبر موقفا إيجابيا ينم عن وعي و تفكير لا يصدر إلا عن شخصية مثقفة و طموحة للتغيير، إنها تقول "... إن جهل الرجال هو الذي أطلق ألسنتهم بالسوء فينا، وإن جهل المرأة هو الذي يجعلها تختار بين عبودية الآباء و عبودية الأزواج"[2] ، و هذا القول ال يصدر إلا عن امرأة تنورت بالعلم و الثقافة و أدركت الفرق بين حالة الجهل و حالة العلم، فجهل المرأة يستغله الرجل للسيطرة عليها و إخضاعها لظلمه المؤذي، لكن سلبية " نفيسة " التي وصفها بها الناقد ناتجة عن عدم وجود مساند لها في القرية تتحد معه لمواجهة الأفكار الخاطئة السائدة في المجتمع القروي في العقود السابقة ، والروائي تعمد رسم الشخصية بهذه الملامح وبهذه الصفات السلبية لإيصال فكرة معينة للقارئ، حتى عندما فكرت البطلة في الهرب دون أن تحدد لماذا الهرب، فإنها فشلت ولسعها ثعبان لم تتوقع ظهوره، ونحن نتساءل: إلى ماذا يرمز الثعبان؟ وإلى ماذا يرمز رجوع نفيسة في النهاية خائبة مهزومة بعد وفاة أبيها؟ .

بالنسبة للشخصية العجوز رحمة: هي شخصية ثانوية كانت تصنع الفخار في القرية وترسم عليهن وكل منزل في القرية إلا وفيه إبداعاتها في هذا النوع من الحرف، وهذه الشخصية لم ترسم رسما دقيقا.

يرى محمد مصايف أن المحور الأساسي الذي تدور حوله الحادث هذه الرواية، ليس هو موضوع الثورة الزراعية كما أشار إلى ذلك الركيبي في كتابه، ولكنه النفسية المحافظة التي

[1] عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، ص (241) .
[2] المرجع نفسه ، ص (243).

حملها ابن القاضي من أول صفحة الرواية إلى آخر صفحة منها، وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في تسيير الأحداث إنما كان بين هذه النفسية وبين المجتمع الريفي، فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله رواية.

"ريح الجنوب" حسب مصايف هو الحالة النفسية وما ينجر عنها ، ويشير هنا أيضا إلى حالة "نفيسة" [1]

يرى مصطفى فاسي أن "بن هدوقة" جعل من ثورة نفيسة ثورة فردية، وهو يقصد بذلك قبل كل شيء الإخلاص للواقع، فلو كانت نفيسة تريد أن تثور في مدينة كبيرة، أو حتى في مدينة متوسطة، حيث يتوفر العنصر النسوي في شكل طالبات أو الموظفات أو العاملات، وحيث تتوفر التنظيمات النسوية، فإنها كانت بدون شك ستجد بجانبها نساء اخريات يشاطرنها أفكارها ويشعرن بشعورها، أما وقد وجدت في هذه القرية الصغيرة المنعزلة فإن عليها أن تتحمل قدرها ومسؤوليتها وحدها. وقد تعمد الكاتب أن يجعل شخصية نفيسة سلبية ثابتة مع أنها الشخصية الاساسية التي كانت من المفترض أن يحدث فيها كثير من التطور، فالتطور الذي حدث في هذه الشخصية لم يكن في الواقع سوى في حركتها الخارجية، اما في إحساسها وشعورها وفكرها فإن نفيسة في بداية الرواية هي نفسها في نهايتها[2].

وقد علق عمر عيلان على ماقام الركيبي بأن "المسار الذي اتبعه في مقاربة نص ريح الجنوب لايستند إلى خلفية نقدية منهجية محددة وجاء مفتقرا إلى مدونة وجهاز مفاهيمي نقدي صارم بدليل غياب الإحالات إلى المصادر أو المراجع المختصة، وهو الشيء الذي جعل البحث يعجز عن استثمار طاقات النص السردية الكامنة وتوليد الدلالات الكثيفة والمتراكبة التي يزخر بها فضاء الرواية[3].

2 اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

1 محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، بين الواقعية و الالتزام ، (ص-ص) (181-180) .
2 مصطفى فاسي : دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط1 ، دس، ص (56).
3 عمر عيلان: روايات بن هدوقة في الخطاب النقد الروائي الجزائري، كتاب الملتقى الدولي الثالث للرواية ،"عبد الحميد بن هدوقة"ص(131).

يتكون الكتاب من 654 صفحة، وهو عبارة عن رسالة قدمت بجامعة دمشق لنيل شهادة الماجيستير، وقد حصلت على درجة امتياز مع الثناء، شارك في مناقشتها الأساتذة الأفاضل: الدكتور الأشتر مشرفا، والدكتور ابراهيم الكيلاني عضوا والدكتور حسام الخطيب عضوا، وقد أرجع واسيني في مقدمة الكتاب سبب هذه الدراسة إلى أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لم تحظ بدراسة أكاديمية واحدة، ولا حتى غير أكاديمية، وهذا مادفع إلى الاعتقاد بأن الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي تمارس غيابا كبيرا على صعيد الساحة الأدبية، وهو طبعا أمر غير صحيح كما يؤكد واسيني ويضاف إلى هذا السبب الرغبة الملحة في إيصال أدب الجزائر أو الأدب المغربي بشكل عام إلى المشرق الذي مايزال إيميل إلى الاعتقاد بأن الرواية الجزائرية، هب فقط ما ترجم محمد ديب، أو كاتب ياسين أو مولود فرعون، وفي أحسن الحالات، يعرف الطاهر وطار لأن ظروفه سمحت له بالخروج من ذاكرة بلده الضيقة[1].

الكتاب مقسم إلى بابين، الباب الأول بعنوان: مقدمات تاريخية يحتوي على فصلين، الأول كان عن الرواية كنتاج للثورة الوطنية وارهاصاتها أما الثاني فعن الرواية الجزائرية في ظل التحولات الديموقراطية. الباب الثاني كان بعنوان: اتجاهات الرواية الجزائرية، وضم أربعة فصول، الأول: الاتجاه الاصلاحي، الثاني: الاتجاه الرومانتيكي والثالث: الاتجاه الواقعي النقدي، والرابع: الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

لقد استهل واسيني بحثه بالإقرار أن الإحاطة بكل الجوانب السياسية التي سادت قبل الاستقلال، و التي كان لها دور رئيسي في ظهور الرواية الجزائرية و اكتمال معالمها، أمر في غاية الصعوبة و بناءا على ذلك، كان من الضروري تقسيم هذه الفترات التاريخية و لو على مستوى شكلي، لأنها حلقات مترابطة في سلسلة واحدة و رئيسية، هي التاريخ.

1 واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،ط1 ، 1986 ، ص (07) .

الفترة الأولى: حددها بثورة الفلاحين سنة 1871م، التي كانت لها مساهمات عظمى في تشكل الفكر الاشتراكي في الجزائر، وتكريسه، من خلال الإسهامات التي قدمتها بشكل مباشر أو غي مباشر (كمونة باريس) بثرائها الثوري.

الفترة الثانية: حددها بأنها ذات صلة مباشرة بانتفاضة 1975 م الجماهيرية التي أيقظت الحس القومي لدى الشعب، ودفعته إلى الاقتناع من خلال الحياة اليومية، بأن الاستعمار مهما كان حضاريا؟؟ فسيضل استعمارا يستهدف تذليل الشعب وتركيعه، وتصادف هذه المرحلة ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية "غادة أم القرى" للكاتب (أحمد رضا حوحو) سنة 1947م، كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة [1]، وهنا قد وقع واسيني في خطأ في التأريخ للرواية الجزائرية، فأول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ليست "غادة أم القرى"، إنما "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لابن ابراهيم"، وقد تدارك واسيني هذا الخطأ فيما بعد، إذ نجده في مقدمة انطولوجيا الرواية الجزائرية يذكر أن رواية جزائرية مكتوبة بالعربية كانت لابن إبراهيم[2].

الفترة الثالثة: حددها واسيني بدخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدى بها في النهاية إلى تجميع كل قواها الممزقة، وهذه الفترة شهدت قفزة نوعية وكمية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في وقت لم تظهر فيه إلا روايتان باللغة العربية، الأولى "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي سنة 1951م، والثانية "الحريق" لنورالدين بوجدرة[1].

1 واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ، (ص-ص) ، (18-17) .
2 .واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص (4)
1 المرجع نفسه ، ص (18)

في الباب الثاني، قسم واسيني اتجاهات الرواية الجزائرية إلى أربعة اتجاهات.

1- الاتجاه الإصلاحي : ظهر الفكر الإصلاحي بالجزائر بشكل مكثف بعد الأربعينيات من القرن العشرين و قد اعتبر الكثير من المنظرين الإصلاح حركة "رجعية" بطبيعة تكونها، إذ أنها تقف دائما ضد الثورة و تحاول تغطية التناقضاتالاجتماعية، و سلاح الإصلاح، في مواجهة التناقضات الاجتماعية المعقدة، و على حسن نية أصحابه في الكثير من أطروحاتهم، اتضح أنه غير كافي أبدا ولا يمكنه أن يكون بديلا للثورة[2] و المثقفين الإصلاحيين هم الذين وقفوا على النقيض من المثقفين الإدماجيين، رفضوا الاستعمار، و نبذوا الحضارة الأوروبية جملة، و أغلبهم من الذين تلقوا تكوينا سلفيا، و ارتبطوا بالإيديولوجية الإصلاحية، و تأثروا بالنهضة الحديثة و رجال الإصلاح في المشرق(محمد عبده، جمال الدين الأفغاني...) و غيرها، و اتخذوا من الماضي درعا يحتمون بها، و أهم ممثل لهذه النخبة جمعية العلماء المسلمين. و قد مثل واسيني لهذا الاتجاه برواية"غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو.

2- الاتجاه الرومانتيكي: إن للانتفاضات الشعبية التي عرفتها الجزائر المستعمرة دورا في بلورة الوعي الرومانتيكي فكريا وجماليا، وقد كانت آخر هاته الانتفاضات في 08ماي 1945، التي أحدثت هرة عنيفة على كل المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والأدب الجزائري الحديث بصفة عامة الذي انطلق بعد هذه الانتفاضة التاريخية الكبرى خارجا من كلاسيكيته وتقليده للعملية الابداعية الكلاسيكية، وقد اتجه الدباء الجزائريين إلى الدب

2 المرجع نفسه ، ص (119) .

الفرنسي بتأثيراته الجديدة المعروفة آنذاك من من رومانتيكية وواقعية، وصاروا يغترفون منه بشكل كبير.

وقد ظهر موقف الوعي الرومانتيكي، من مختلف القضايا الاجتماعية وعلى رأسها المرأة، وفي حالة سقوط البطل أو الكاتبُد يعود إلى ذاته ويتقوقع عليها، هذه العودة التي تقطع ظاهريا الصلة مع الواقع، لتنقل التناقض، من تناقض بين الذات والمجتمع إلى تناقض في الذات ومعها، وقد تجسد هذا التناقض الذي أنتجته الاحباطات الاجتماعية في إبداعات إسماعيل غموقات، فإبداعاته وإن كانت ذات تطلع واقعي، لم ترق إلى أن تطرح مختلف المشاكل والتناقضات الاجتماعية بشكل واقعي بأدق معنى الكلمة، ولكنها اكتفت بلمس سطح الموضوع لأن منطق الرؤية الرومانتيكية يقود إلى العجز والسقوط[1]. وقد مثل واسيني لهذا الاتجاه بروايات: "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، "دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض، "حب أم شرف" لشريف شناتلية، "الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات، "الأجساد المحمومة" للكاتب نفسه.

3- **الاتجاه الواقعي النقدي:** حاول واسيني ضبط كافة الخصائص التي تميز الواقعية النقدية إذ رأى أنها تتعامل مع الواقع كميدان للبحث الإبداعي، و لا يوجد بينها و بين التعامل مع ظواهره المختلفة أي علاقة محرمة "طابو" سواء من ناحية الميزان الأخلاقي أو الاجتماعي، تبحث بأشكال مختلفة عن الجوهري في الظاهرة الاجتماعية، كما أنها ترفض المصادفة و الإغراق بالخيال الذي يجنح القارئ في عوالم بعيدة كل البعد عن الواقع الاجتماعي، جمالياتها الفعالة تتلخص كغيرها من الاتجاهات في مدى قدرتها على أن تقدم عرضا مطابقا للشخصية الإنسانية كاملة، معظم الكتابات الواقعية النقدية خضعت للتأثيرات الرومانتيكية[1] إلى حد كبير، سقوط الزخارف و التنميقات الرومانتيكية، و قد مثل لها واسيني بالحريق لنور الدين بوجدرة، و ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة و طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، و الطموح لعرعار عبد العالي، و قبلها الزلزال لبوجادي علاوة.

1 .واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص (232).
1 .واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، (ص-ص) (265-264) .

4- الاتجاه الواقعي الاشتراكي: مثل له واسيني بروايات(الزلزال، العشق و الموت في الزمن الحراشي، الزلزال، عرس بغل، الحوات و القصر) للطاهر وطار.

توصل واسيني في خاتمة بحثه التي قدمها كخلاصة إلى ملاحظات هامة:

- إن كافة الأشكال الروائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، تجد مبرراتها التاريخية في تاريخ الجزائر الثقافي، و السياسي ذاته.

- لاحظ أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لم تفرز إلا كتابا واحدا، واقعيا اشتراكي أو للمسألة مبررات كثيرة تقف على رأسها تجربة وطار الكتابية الواسعة جدا و الفنية، فإضافة إلى كونه من الكتاب الذين رصدوا المرحلة الوطنية الديمقراطية، فهو كذلك من الكتاب المخضرمين الذين عاشوا الثورة الوطنية، و قدموا عنها رواية "اللآز".

- الملاحظة الأخرى التي قدمها، هي الظهور الكمي للرواية الجزائرية في السبعينات، و ذلك لأنها تمتلك إمكانية التعبير عن المشاكل الاجتماعية لقدرتها الاستيعابية الكبيرة.

- هناك انحسار كبير للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، إذ كانت في مرحلة الخمسينات و الستينات قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل: محمد ديب، و فرعون، و مالك حداد، و غيرهم أما مرحلة السبعينات لم تنجب إلا تجربة واحدة من التجارب التي تمتلك خاصية التمييز (رشيد بوجدرة) و هذا يعني أن اللغة الوطنية بدأت تأخذ مكانها[2].

2 واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، (ص-ص) (601-599).

الخاتمة

خاتمة

إن الرواية أكثر صعوبة وتعقيدا من القصص لكن لها تأثير كبير في المجتمع من حيث تحدثها عن المواقف والتجارب البشرية في زمان ومكان معين وتعطينا عبرة ونصيحة معينة أو قصة أو درس نستفيد منه في المواضيع التاريخية والسياسية والنفسية والعاطفية و الاجتماعية.

تفوقت الرواية العربية كفن نثري على يد المبدعين العرب، فأصبحت تضاهي الرواية الغربية كفن روائي له سماته وخصوصيته وموضوعاته فها هو الروائي العملاق نجيب محفوظ يبحر بالرواية العربية إلى العالمية فينال عن روايته أولاد حارتنا جائزة نوبل العالمية.

لقد باتت الرواية العربية تشكل محتويات المشهد الروائي العربي فهي لسان حال الأمة العربية، ومستودع آمالها وآلامها وديوان جديد لها.

وإذا تأملنا حركة الرواية العربية نجدها في نشاطها تفتح دوما مجالات وميادين جديدة. تستلم تقنيات جديدة متجددة، فنجيب محفوظ الذي كتب رواياته الواقعية مثل (خان الخليلي) و (زقاق المدق) و(القاهرة الجديدة) و (بداية ونهاية) و (الثلاثية) راح يفتح آفاقا واعية على اتجاهات التحليل النفسي والعبث اللامعقول والرواية الجديدة فالرواية العربية قادرة على التطور والتغير والتأثير والتأثر.

ولكنها لم تستطع أن تخلق جمهوراً عريضا قارئا يستجيب لحركة الرواية ويؤثر فيها ذوقا واتجاها وتقويما.

وزبدة القول: إن الرواية من حيث هي محاكاة للواقع أو نتاج للخيال لا حدود لها من حيث التصنيف ولا من حيث المدى، المتسع لاحتمال المزج بين الفنون الأدبية، وسبب ذلك أن الرواية تتسع لفنون من القول كثيرة ففيها من الشعر شيء ومن القالة ومن الخبر الصحفي شيء، ومن الوصف ونشر الرحلات والمذكرات شيء أو فيها من النثر كل شيء

وفن مثل هذا الفن ذو طبيعة مركبة متنوعة يصعب أن يوضع له تصنيف ثابت مانع لأي تصنيف طارئ.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المراجع و المصادر:

أولاً بالعربية

1. عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي ، دار النهضة العربية بيروت ، دل ، دس.
2. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشادلي، دار المعارف، القاهرة.
3. قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية بيروت، دط، دس.
4. أحمد رحمالي: النقد التطبيقي والجمالي وللعوي في القرن 4ه، رسالة ماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد الآداب واللغة العربية ، جامعة قسنطينة 1987 م.
5. شوقي ضيف : النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5.
6. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته ، دار الأفق الغربية، القاهرة ط1.
7. عبد الله بن قرين : النقد الأدبي الحديث في الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، مورا ، 1986، نقلا عن : كارلماركس : حول الهند والجزائر ، ترجمه شريف الدسوقي ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط1.
8. د. عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد.
9. سعد عبد الرحمان البازغى: ما وراء النهج مميزات النقد الأدبي الغربي - سلسلة المنهجية الإسلامية، إشكالية النحر، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد الحرير عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط3، 1998.
10. عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، المجلد السابع و العشرون ، العدد الأول، 1998، الكويت.
11. ألفة كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1989.
12. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، فضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2001.
13. محمد الدغموني: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999.
14. محمد هادي مرادي وآخرون : لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها مجلة : دراسات الأدب المعاصر ، السنة الرابعة ، شتاء 1391 .
15. مفقودة الصالح :المرأة في الرواية الجزائرية – دار الشروق للطباعة والنشر – ط2 – 2009.

- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية :" بحث في تقنيات السرد" –د ط- 1998 .

16. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكروم : لسان العرب – دار صادر ، بيروت - ، - د ط – د ت – المجلد الرابع عشر – مادة (روي).
17. مع استثناء بعض الكتابات الروائية التي كتبت شعراً، مثل الشهداء للكاتب الفرنسي شاتوبريون.
18. عبد النور جبور : المعجم الدبي – دار الملايين – ط1 – 1979.
19. فتحي ابراهيم : معجم المصطلحات الأدبية – المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – الجمهورية التونسية – ط1 – 1988.
20. مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.
21. ابراهيم سعدي : دراسات ومقالات في الرواية – منشورات السهل – د ط- 2009 .
22. أحمد راكز : الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة – دار الحوار والنشر والتوزيع – ط1 – .1995
23. عبد الله العروي : الايديولولجية العربية المعاصرة – ترجمة عيتاني محمد – دار الحقيقة ، بيروت – ص: 275.
24. أحمد سيد محمد : النقد الروائي و الايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) – المركز الثقافي العربي – ط1 – 1990.

25. حاتم السالمي : (في ادبية المكان في رواية حدث ابوهريرة قال....لمحمود المسعدي) – دورية الخطاب – جامعة مولود معمري – تيزي وزو – دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع – العدد الخامس – جوان – 2009.
26. آلان روجر: الرورواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية- ترجمة ك حصة ابرااهيم المنيف – المجلس الأعلى للثقافة – د ط – 1997 – ص 17.
27. بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الروايات – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي – دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء – المغرب – ط1 -2001 .
28. ينظر: أحمد راكز : الرواية بين النظية والتطبيق : ص 20.
29. ميخائيل باختين : الخطاب الروائي- ترجمة محمد برادة – دار الفكر للدراسات – القاهرة – ط1- 1987.
30. ميحان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.
31. آلان روجر: الرورواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية.

ثانياً: بالفرنسية:

1. Lucien Goldman, Pout une sociologie du roman, edition Gallimard, Paris, 1964.
2. Larousse , Dictionnaire de la langue française , Jean Dubois, Paris,
3. M.bakhtine : Esthétique et théorie du roman ,gallinard , 1978.
4. Mikhail Bakhtine : La poétique de Dostoievski, traduit du russe par Isabllekolitcheff , présentation de juliakristeva , edition du seuil , paris , 1970.
5. Julia kristeva : Recherches pour une sémanalyse (extraits) edition du seuil , paris , 1969 .
6. L'encyclopédie du monde d'aujourdhui ,Ghinness TFI , Italie
7. Marthe Robert : Roman des origines et origines des roman , Edition bernard grasset , paris.
8. Millan kundera :l'art du roman , edtiongalimard , France ,
9. Henri Mitterand : le discours du roman ,puf écriture ; paris 1 edition ;1980.
10. joelle gardes tamine-Marie claudeHudert : Dictionnaire de critique littéraire ,armand colin, paris, 2004.
11. Jean déjeux '' situation de la littérature maghrebine de langue francais .

الفهـــــــــــــرس

إهـــداء .....

تشكر وعرفان .....

المقدمة:..... أ

المدخل..... 1

الفصل الأول: رواية العربية المعاصرة و خصوصيات..... 1

المبحث الأول: الرواية العربية المعاصرة..... 1

أولا: متغيرات تعريف الرواية 2

ثانيا: بداية الرواية 12

ثالثا: ظهور الرواية العربية المعاصرة 14

رابعا: بنية الشكل الروائي.....16

أهمية المكان الروائي: 29

رابعاً: الرواية العربية الجديدة 32

الفصل الثاني: رواية العربية ورهانات التجديد 43

المبحث الأول : بحث في الماهية و النشأة.....43

المبحث الثاني : لمحة عن الرواية الجزائرية 56

أولا – الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية :.....57

ثانيا- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية: 65

المبحث الثالث: النقد الأدبي الجزائري للرواية الجزائرية.....69

أولا: لمحة عن النقد الروائي الجزائري 69

- ثانيا: نماذج للنقد الادبي الجزائري للرواية الجزائرية : 71

2 اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 76

خاتمة.....84

قائمة المراجع و المصادر: .....