الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي -مغنية-
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

سند بيداغوجي موجه للسنة الثالثة

ليسانس LMD تخصص أدب

المقياس: النص السردي المغاربي

د/ خديجة عبد الرحيم

السنة الجامعية: 1444ه- 1445ه/ 2023م- 2024م

Scanné avec CamScanner

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعيّ مغنيّة
معهد الآداب واللّغات
المجلس العلميّ

الرّقم: 59/م.ع.م.آ.ل/2024 مغنيّة في: 2024/10/27.

مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلميّ العادي لمعهد الآداب واللّغات
المنعقد يوم 13 فبراير 2024.
خاصّ بالمُصادَقة على قرار تحكيم السّند البيداغوجي للدّكتورة عبد الرّحيم خديجة.

صادق المجلس العلميّ، بإجماع أعضائه الحاضرين، على اعتماد السّند البيداغوجيّ، بعد تحكيمه، الّذي أنجزته الأستاذة عبد الرّحيم خديجة، الموسوم: "النّصّ السّردي المغاربيّ"، الموجّه لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس، تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر.

رئيس المجلس العلمي

أ.د بوشيبة عبد القادر
رئيس المجلس العلمي للمعهد

سُلّم هذا المستخرج للمعني بناء على طلبه، لاستعماله في حدود ما يسمح به القانون.

الجمهوريـــــة الجزائريـــــــــة الدّيمقراطيـــــــة الشّعبيـــــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي –مغنية-
معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

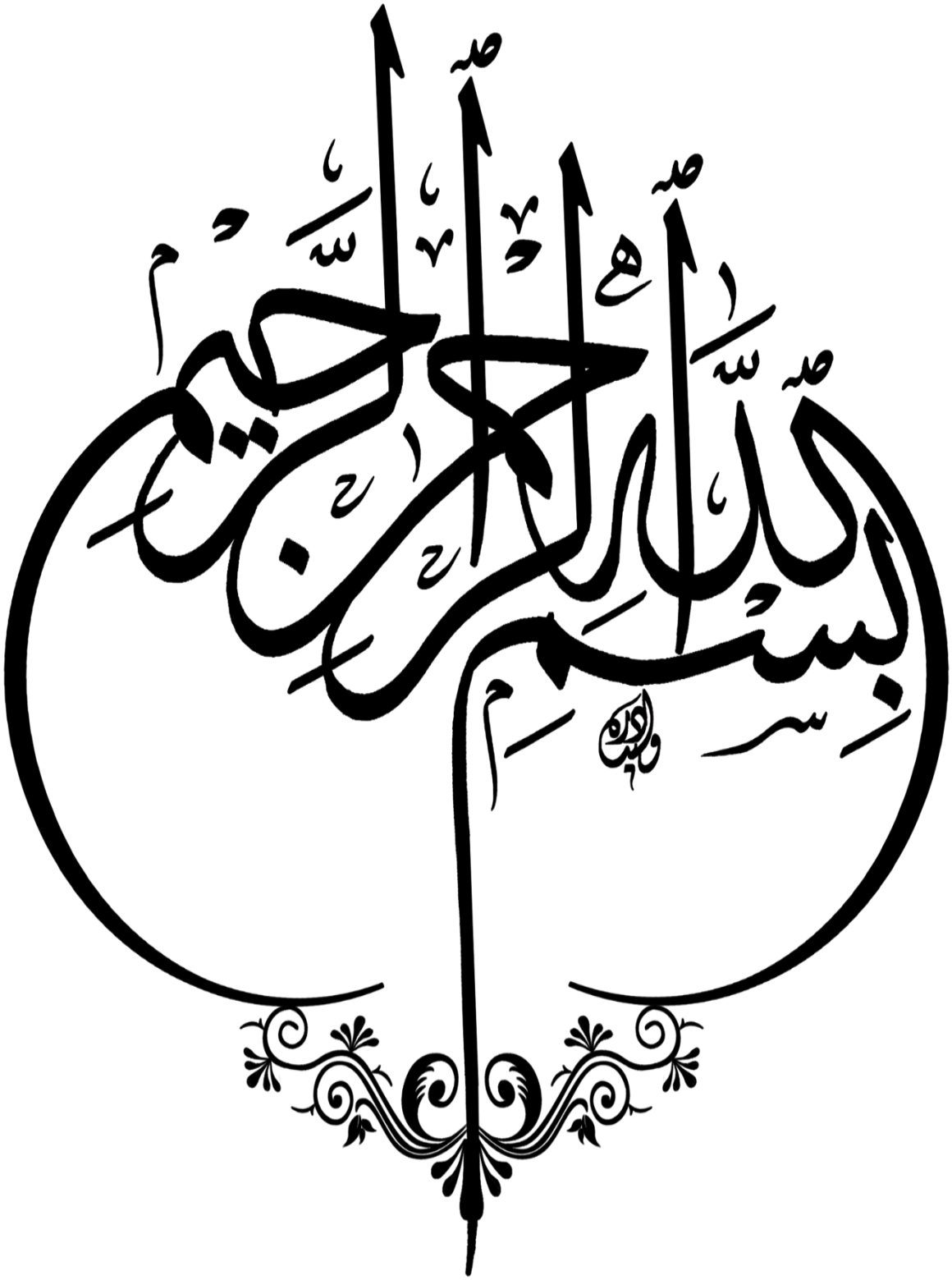
سند بيداغوجي موجه للسنة الثالثة

ليسانس LMD تخصص أدب

المقياس: النص السردي المغاربي

د/ خديجة عبد الرحيم

السنة الجامعية: 1444ه- 1445ه/ 2023م- 2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله الذي هدانا لدينه وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، والحمد لله الذي أكمل بالإسلام رسالاته السماوية، فجعله المنبع الصافي، والمنهل العذب والمورد الخالد. ولا يضمأ من ارتوى من معينه، فهو نبض فيّاض، يفيض بالرحمة والغفران، ولمن امتلأ قلبه بالعلم والإيمان، وصلّ اللهمّ على أشرف الأنبياء، محمد بن عبد الله، أفضل معلّم للبشرية، وخير منقذ للإنسانية، به أشرقت الظلمات، وعمّ الخير والبركات، تعلّم الناس من رسالته أصول دينهم، ومن تعليمه شادوا بيان الحضارة والعمران، ... وبعد:

فالتدريس رسالة سامية، والبحث العلمي ينبوع هذه الرسالة، وما هذا السند البيداغوجي إلاّ قطرة من هذا البحث، هي محاضرات موجّهة للسنة الثالثة ليسانس LMD في مقياس النص السردي المغاربي، وهو مقياس يدرس في السداسي الثاني كتكملة لمقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة.

وقد حاولت فيه –قدر المستطاع- أن أستوفي جميع المحاضرات وعددها أربعة عشر محاضرة.

وإنّ الهدف من هذه المحاضرات هو السعي الجاد إلى إيجاد معرفة علمية بالنص الروائي المغاربي، إضافة إلى ذلك فإن هذا البحث هو محاولة للتقرّب من معرفة الخصوصيات الفنيّة والجمالية للرواية المغاربية، سواء في جوانبها الشكلية والمضمونية، أو على مستوى آليات القراءة والتلقي.

ويمكن إجمال مفردات المحاضرات كالآتي:

1. مدخل إلى دراسة الفنون السردية المغاربية
2. أثر التحولات السياسية والاجتماعية في الرواية المغاربية
3. قضايا الرواية المغاربية (السياسية والاجتماعية)
4. قضايا الرواية المغاربية
5. الرواية الكولونيالية
6. تقنيات الرواية المغاربية (الجزء الأول)
7. تقنيات الرواية المغاربية (الجزء الثاني)

8. التجريب في الرواية المغاربية
9. رواية التسعينات في المغرب العربي
10. نسق الكتابة الروائية الجديدة في المغرب العربي
11. خصوصية الكتابة الروائية الجديدة في المغرب العربي
12. الكتابة النسائية في المغرب العربي
13. السّمات المشتركة للرواية المغاربية
14. واقع وآفاق الرواية المغاربية

وقد اعتمدت في هذا السند البيداغوجي على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوّعة.

وفي الأخير ... إنّي لا أدّعي أنّ هذا السند قد بلغ الغاية المنشودة، ولكنّني بذلت ما بوسعي من الجهد والاجتهاد، فإن وُفِّيْتُ فهذه غاية ما أرجوه، ولله الحمد على ما هداني وإن شاب عملي قصورا ونقصانا فتلك من طبيعة البشر ولله وحده الفضل والكمال.

الدكتورة خديجة عبد الرحيم

أستاذة بالمركز الجامعي مغنية

يوم 7 شوال 1445هـ الموافق لـ16 أبريل 2024م

المحاضرة الأولى:
مدخل إلى دراسة الفنون السردية المغاربية

توطئة:

كان لأثر الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية التوجيه الأكبر في تشكيل الفنون السّردية المغاربيّة، وشمل هذا التشكيل كل من الجانب الفني والجمالي والدّلالي، الأمر الذي جعلها تتميّز بعدّة خصائص في مسارها الأدبي كباقي الفنون الإبداعية الأدبية الأخرى.

1. مفهوم السّرد:

«السّرد بنية لغوية تتعلّق بحدث حقيقي أو خيالي، أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد، أو اثنان، أو عدد من الرّواة لواحد، أو اثنين، أو عدد من المروي لهم»[1].

بهذا التعريف يعدّ علماء السرديات التاريخ شكلا من أشكال السرد، يختص برواية الأحداث الحقيقية لتسجيلها، وتوثيقها بدقّة وأمانة، بينما تتميّز الرواية بسرد الأحداث الخيالية، أو تمزج بين الحقيقة والخيال، لتنتج سردا إبداعيا لا يكتفي بالرّصد والتوثيق الواقعي، ويتقاسم التاريخ وكثير من السّرد الواقعي تقاليد لغويّة وسرديّة معيّنة، فالسّارد لا يتحدث بصوته الخاصّ أبدا وإنّما يسجّل الأحداث لا غير، معطيا القرّاء الانطباع بعدم وجود حكم شخصي، أو شخص يمكن تعيينه، قد شكلا القصّة التي سُردت[2].

وقد شكّل التّفاعل بين التاريخ والسّرد الإبداعي خيطا بارزا في نسج الرواية العربية منذ بدايتها الأولى حتى اللّحظة الرّاهنة في واقعنا الرّوائي والتاريخي المعاصر.

هذه المسيرة العلمية والعالميّة، ومن خلال المواصفات التي اتّسمت بها في حدود الفترة الزمنية التي تعاقبت عليها، استطاع النقاد والمختصون في هذا المجال أن يطلقوا عليها عدّة مسمّيات، والتي كانت في الأصل ترجمة لما وصلت إليه الرواية في الغرب، عند "بروست" و"جويس"، و"مالكيز" فأطلقوا عليها الرواية التقليدية أو الكلاسيكية، والرواية الحديثة أو المعاصرة، ثم الرواية الجديدة أو اللاّ-رواية- أو

[1] - برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ط 1، القاهرة، دار ميريت، سنة 2003م، ص 122.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 95.

الرواية التجريبية أو الشيئية إلى غير ذلك من المسميات التي تتضمّن مواصفات فنّية وشكلية، تخص مظاهر التجديد.

ويشير الكاتب الجزائري بلحيا الطّاهر للفترة التي سبقت الحداثة، ويسميها بالرواية الكلاسيكية، إذ جاء في قوله: «ثمّ إنّ الملامح العامّة لهذه الكتابات الجديدة تتجلّى بشكل واضح في رسوّها على مجموعة من المفاهيم الفنية الرافضة للقيم الكلاسيكية فنّيا وجماليّا»[1].

أمّا محمد برادة فيقول عن الرّواية الكلاسيكية: «رواية تصدر عن استراتيجية المحاكاة المستهدفة للقبض على الواقع. وتحقيق تخييل يبحث على التّماهي»[2].

فهي أعمال تحاول أن تقترب من الواقع وتنقل أحاسيسه ومشاعره لأنها تعبّر عن قضايا الإنسان وهمومه وطموحه.

ويجدر بنا الوقوف على الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي بين السّرديات (Narratologie) والسّردية (Narrativité)، فهي من المصطلحات التي تشترك لفظا، لكنّها تختلف دلالة بحسب الإطار النّظري الذي تُوظّف في نطاقه.

السّرديات أو علم السّرد تهتم بدراسة الأجناس السّردية، بينما يرتبط مفهوم السّردية في التّداول الشائع بإحالته على جملة من الخصائص التي تجعل من خطاب ما خطابا سرديّا، فهي الأدوات العلمية التي يستعملها الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السّردي، حيث يرى "عبد الله إبراهيم" بأنّ «السردية هي تحليل المكونات الحكي وآلياته، ينبغي أن ينظر إليها على أنّها مدخل مرن، نحتذي به لدراسة النصوص السّردية، ممّا يساعدنا في وصف النّصوص على مستوى الأسلوب وتحليلها على مستوى الأبنية، وتأويلها على مستوى الدّلالة، والمحاضن الثقافية التي تنبثق منها النصوص، ومقوماته: الراوي، والمروي (النظام الحكائي)، والمروي له»[3].

[1] - بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي.

[2] - محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد.

[3] - ينظر: شعيب حليفي، النص وهوية المعنى –الكتاب السنوي لأعمال مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع 2، س 2018، ص 250.

لكونها تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب) كما تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى، إضافة إلى الجانب الأسلوبي.

السّردية «هي ضرب معيّن من القراءة وطريقة خاصّة في وصف المادّة وتنظيمها أي إعادة كتابتها انطلاقا من فرضية مؤداها أن المعنى ليس معطى قبليا إنّما يستخلص من فنون التآلف والاختلاف والتقابل القائمة بين الوحدات لتركيبية العامليّة والتحوّلات المتتابعة في المحور السّياقي»[1]. إنّها تلك العملية التي تسعى إلى الكشف عن بنية النص الداخلية، وصولا إلى الدلالة الخارجية، ممّا يمكّن المتلقي من الوصول إلى المعنى الحقيقي للنصّ السّردي.

وقد عرفت السردية في عمومها باتجاهين: «أوّلهما، السّردية الدّلالية التي تُعنى بمضمون الأفعال السّردية دونما اهتمام بالسّرد الذي يكوّنها، ويمثل هذا الاتجاه بروب، وغريماس، وكلود بريمون، وثانيهما السّردية اللّسانية التي تُعنى بالمظاهر اللّغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، وعلاقات تربط الراوي بالمرويّ، ويمثّله كل من بارث وتودوروف وجينيت»[2]. ولهذا، وحتى نعطي النصّ حقه ويستوفي جوانبه جميعها، فإنّه لابدّ من الأخذ بالاتجاهين معا.

2. تجليات الفنون السّردية في المغرب العربي:

استطاعت الفنون السّردية، بداية بالقصة، أن تثيب وجودها في السّاحة الثقافية وأن تتصدّر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفّر عليه من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الواقع استخدامها آليات وتقنيات متنوّعة وجديدة وموضوعات مواكبة للعصر، إضافة إلى إسهامها في إنتاج المعرفة وبثّ الأفكار الإيديولوجية السّياسية والفكريّة والاجتماعية.

وقد عبّر من خلالها الكتاب عن رؤيتهم للواقع المغاربي، وتتميّز هذه الفنون السّردية بعمق المواضيع والرموز الثقافية والاجتماعية، كما تحمل رسائل وتعبيرات تتعلق بالمواضيع المسكوت عنها والجريئة وتعدّ الرواية المغاربية أحد أهمّ أشكال الأدب الحديث، واستطاعت أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية وأن تتصدّر

[1] - محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، "نظرية غريماس"، عالم الكتاب، تونس، (د ط)، سنة 2006، ص 68.

[2] - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، سنة 2000، ص 10.

قائمة الأجناس الأدبية، بفضل ما تتوفر عليه من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الأحداث، وميل متواصل إلى التجريب والتجديد في الموضوعات.

خصائص الفنون السّردية المغاربية:

تتميّز الفنون السردية المغاربية بعدّة خصائص منها:

- تعدّد الثقافات واللغات: فهي تعكس مزيجا من الثقافات الغربية والعربية، وتتأثر بلغات أخرى مثل الفرنسية والانجليزية والاسبانية وهذا مردّه الاستعمار.
- التنوّع الفنّي والموضوعي، حيث تتضمّن مواضيع وقضايا مختلفة تتنوّع في الأساليب الفنية المستخدمة.
- الانفتاح والتجريب: أصبحت هذه الفنون تعبّر عن حرّية التفكير والتعبير، وتتجرّد من القيود الاستعمارية، والرسمية والتقاليد التعسفية، ما يؤدي إلى تجريب أساليب وتقنيات فنية جديدة.
- الترجمة والانفتاح: حيث تتميّز بالقدرة على الانتقال بين الثقافات المختلفة والتأثر بالآداب العالمية، وذلك بفضل ترجمة العديد من الفنون السردية الأجنبية.
- الإنجاز للواقعية والوعي الاجتماعي.

تناولت الفنون السّردية المغاربية قضايا اجتماعية وسياسية مركّزة على الحرية، والاستقلال، والهوية، والعدالة الاجتماعية.

المحاضرة الثانية:

أثر التحولات السياسية والاجتماعية في الرواية المغاربية

1. بداية الرواية المغاربية:

يعرّف "يوسف حطّيني"* الرواية بقوله: «حكاية يسردها مؤلّف، من خلال مواقف وشخصيات ووقائع تجري في أزمنة وأمكنة محدّدة، عبر نصّ سردي طويل، وهي شكل أدبي لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى وارتبط ظهورها بظهور الطبقة البرجوازية، وصعود قيمة الفرد ... أمّا أوّل رواية عربية فقد ظهرت في مصر عام 1894 وهي رواية زينب لمحمد حسين هيكل»[1].

والرّيادة في نشأة الرواية من منظور "الحطّيني" غربية بامتياز، وقد قدّم د. حميد حمداوي جملة من المقترحات بغية تعريب الفن الروائي المغاربي، وحمله على النهوض بمقتضيات الأصالة والإفادة ممّا عدّه تقنيات عربية أصيلة كوظيف التراث توظيفا إيجابيا، والإفادة من الأشكال الحكائية العربية الموروثة ومن التخييل العجائبي والصّوفي، واستغلال الأنماط الدّرامية الشعبية.

والواقع أنّ تلك المقترحات تسعى إلى النهوض بفن روائي عربي، غير أن الأهم من كل ذلك هو التعبير عن خصوصية الثقافة المغاربية، إنّ المهم في هذا المجال هو تحوّل الفنّ السردي المغاربي إلى فنّ يخدم تطلّعات المواطن العربي ويعبّر عن مشيئته ويفيد من قدرات اللغة العربية وإمكانياتها السّردية الواسعة سواء أكانت نابعة من التراث أم من الواقع.

يرى الدكتور "حسن المودّن" أنّ الرواية الجزائرية قد ظهرت متأخّرة مقارنة بنظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية، بقوله: «إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة لا يتجاوز عدد الروايات المكتوبة باللغة العربية في الجزائر المائة وخمسين رواية إلا قليلا، وهي بذلك تأتي في المرتبة الثالثة مغاربيا بعد المغرب ما يقارب 600 رواية وتونس 3000 رواية»[2].

وهذا التأخير في الكتابات الروائية الجزائرية يمكن ردّه إلى سياسات الاستدمار الفرنسي في الجزائر وطمس الهوية العربية والإسلامية.

---

* فلسطيني ولد في دمشق (سورية) عام 1963م محاضر في جامعة الإمارات العربية المتحدة، شاعر وباحث وقاص.

[1] - ينظر: يوسف حطيني، مصطلحات السرد في النقد الأدبي، دليل القارئ، ص 110.

[2] - حسن المودّن، الرواية والتحليل النصّي، قراءات من منظور

ولعلّ أوّل نص روائي مغاربي ظهر في المغرب الأقصى للأديب عبد المجيد بن جلول عام 1957 بعنوان "في الطفولة". وأوّل نصّ روائي ليبي كتبه "محمّد فريد سيالة" عام 1961م عنوانها (اعترافات إنسان).

وأوّل نصّ روائي يستجيب لشروط هذا الجنس الروائي في تونس كتبه الأديب محمد العروسي المطوي عام 1956م بعنوان (ومن الضحايا).

ويعتبر نصّ "ريح الجنوب" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدّوقة" باكورة الإبداع العربي الروائي في الجزائر وظهر عام 1971م[1].

2. التحوّل السياسي وأثره على الرواية المغاربية:

يتجه الجانب السياسي بشكل واضح إلى معالجة القضايا السياسية بشتّى أنواعها، محلية وطبية، وقوميّة وحتى عالميّة ضمن توجّهات مختلفة وواعية.

ويبدو أنّ التمحورات السياسية حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية، وتتمظهر بجلاء ووضوح في فنّ الرواية، التي «تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصّراع الطبقي والسّياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرّهان السّياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السّياسي»[2].

وقد تتضح أبعاد التحوّل السياسي من خلال ما اكتسبته دول المغرب العربي من ويلات الاستعمار والظروف القاسية، فكان لهذا الاستدمار تأثير كبير على الحياة بمختلف ميادينها، وعلى الحياة الأدبية بصفة خاصة، وهذه الظروف والجوانب السّياسية كان لها دور رئيسي في ظهور الرواية المغاربية واكتمال معالمها.

«وانطلاقا من هذا الواقع المرير تشكل الأدب الرافض للاستعمار الفاضح والسياسة التعسّفية ضدّ شعب أعزل يدافع عن أرضه وعرضه»[3]. فالثورة ظلت هي المرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين.

---

[1] - بوشوشة بن جمعة، النصّ الروائي المغاربي بين المدّ الإبداعي والانحسار النقدي، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، 1994م، ص 135.

[2] - جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، مارس 2007، ص 105.

[3] - سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2000، ص 27.

«إنّ الحركة الأدبية في المغرب العربي لم تبق مكتوفة الأيدي فقد واكبت الحركات الوطنية والثورية وبدأت تبحث عن شكل جديد للتعبير، فالفترة الممتدة بين 1945م و1954م ليست تحولا جذريا في التاريخ للنضالي فحسب، ولكنها كذلك أخصب فترة في المجال الأدبي، حيث شهدت اكتمال فن الرواية»[1].

من جهة أخرى سادت في هذه المرحلة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية فقد سجذلت حضورا قويّا، ففي الجزائر استفاد الكتاب الجزائريون (المفرنسون) من الواقع الثقافي الاستعماري واستطاعوا تسخيره لصالح شعبهم وأمّتهم وقضيّتهم الأمر الذي أدّى إلى «تطوّر الرواية ذات التعبير الفرنسي التي أسّسها جماعة من المثقفين الجزائريين خرّيجي المدرسة الفرنسية، أمثال: محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، مالك حدّاد، رشيد بوجدرة»[2].

وآخرون حاولوا التعبير عن القضية الوطنية باللغة الفرنسية، وهي تعدّ تجربة فريدة ومتميّزة مرّت بمراحل ساعدت على بلورة هذا الأدب، «فقد ظهر هذا النوع من الكتابة ردّا على بعض الرّوائيين الفرنسيين الذين حاولوا تزييف حقيقة الوضع في الجزائر، لذلك حاول الأدباء نقل الصورة الحقيقية للواقع الجزائري بلغة يفهمها هذا الآخر والعالم ككلّ»[3].

وقد كان هدف الرواية المغاربية تصوير سياسة القمع والقهر والدمار الذي مارسته الدول الاستعمارية على شعوب المغرب العربي.

عندما نرجع إلى الرواية المغاربية وكيف شاركت في الثورة نجدها نتاجا حيّا لواقع معيّن يتفاعل بعمق مع هموم وطموحات الشعب المستضعف.

وبهذا نجد للتحوّلات السياسية أثرها البارز في تطوّر الرواية المغاربية والتي كانت لها أبعاد إنسانية وأولوية خاصّة للمسألة الوطنية، فعبّرت بصدق عن آلام الشعب وأحلامه.

---

[1] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيغود يوسف، الجزائر، 1986، ص 65.

[2] - المرجع نفسه، ص 66- 67.

[3] - الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، جامعة الوادي، الجزائر، منشورات الوادي، مطبعة منصور، العدد 32، 2010.

3. التحوّلات الاجتماعية وأثرها على الرواية المغاربية:

الأدب هو صورة للمجتمع، والرواية نصّ سردي ينبثق من رؤي خاصّة وأفكار عميقة، ومواقف فلسفية تتشكّل ضمن رؤية فنّية وموضوعية ذات امتدادات مختلفة ومتنوّعة، ومن البديهي أنّ ارتباط نص ما بالواقع الاجتماعي وبالقضايا المصيرية التي يواجهها يتحتّم على الرّاوي محاولة ربط الأثر الأدبي بهذا الواقع دون تجاوز القيمة الأدبية له. إذ لابدّ أن يتمتّع الروائي بقدرة إبداعية تساهم في خلق تفاعل حي بين الموقف الفكري إزاء مجتمعه والبناء الدرامي للنصّ الذي يعبّر عن فهم الأديب لدور الأدب ووظيفته.

وقد حولت الرواية المغاربية مسايرة الواقع على امتداد التغيّرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيّر، فالرّواية تبدو وكأنّها «مؤسسة أدبية ثابتة الكيان، فهي المبنى الأدبي الذي يعبّر بشيء من الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجرّه معه، ويحتويه في داخله»[1].

والملاحظ أنّ الرواية المغاربية قد صبغت بصبغة ثورية خاصّة الثورة ضد الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السبعينات، وبعدها دخلت مرحلة جديدة.

لذلك تميزت الرواية في هذه الفترة بجرأة الطّرح ومحاولة الخوض في تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، إلى جانب البناء الفني المتشابك في صوره ولغته وأسلوبه.

وخير مثال على ذلك نطرحه في الرواية الجزائرية وأثر التحولات التي طرأت على المجتمع في فترات زمنية كانت فترة التسعينات خير شاهد على ذلك، فقد تحوّلت الرواية من واقع اشتراكي إلى فترة تميّزت بالجرأة باستلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التّاريخي الصّعب الذي مرّوا به، فموضوع العنق المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار معظم الأعمال الروائية في تلك الفترة. فيلتقي الطّاهر وطّار في "الشمعة والدّهاليز" مع واسيني لعرج في "سيّدة المقام"، في البحث عن جذور الأزمة «فقد صوّر "واسيني

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 48.

لعرج" معاناة مريم التي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصّامدة، ويرجع سبب هذه المعاناة للتيار المعادي لكلّ مظاهر التقدّم والتحضّر: "إنّ الإرهاب في سيّدة المقام ليس حديثا عابرا، ولا مجرّد خبر يقرأ أو يصنع بل إنّه أحد مكوّنات المدينة الرّوائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا كعنصر بناء، ولكنّه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنّما يعطيها أيضا بعدها التاريخي والإيديولوجي والسّياسي من غير ما يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصيّة فنّية»[1].

وبذلك انعطفت الرواية الجزائرية منعطفا جديدا كسّرت من خلاله نمطية المألوف وسطحية الطّرح وسذاجة الرؤية، محاولة الدخول في عوالم جديدة تعكس رؤى أصحابها.

فاصطبغ الخطاب الرّوائي بأبعاد إيديولوجية أضفت عليها أبعادا جمالية وفنّية تخدمه في بنائه، ولابدّ للرّوائي أن يسيطر على مقاليد مملكته الروائية بحيث لا ينزاح كل الانزياح لخدمة فكرته وقضاياه الاجتماعية متناسيا اللّغة والهيكل الفنّي الذي يسمو بالعمل الأدبي إلى درجة الجمالية الأدبية.

[1] - مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد 1، سبتمبر 1999م، ص 304.

المحاضرة الثالثة:

قضايا الرواية المغاربية (السياسية والاجتماعية)

1. القضايا السّياسية في الرواية المغاربية:

احتلت السياسة مساحة هامّة وواسعة في الرواية العربية ويرجع سبب هذا الاهتمام كون السياسة لا تنفصل عن المجتمع، بل هي المحرّك الأساسي للمجتمع. وبذلك فقد احتلت السياسة مساحة هامّة في الرواية المغاربية سواء كسؤال مركزي أو كإشارات تتوزّع في متونها الحكائية ويرجع سبب اهتمام الكاتب بالسّياسة كون وضعه الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السّياسي، «باعتبار أنّ السياسة هي التي تفرز نوع أشكال الأنظمة الأخرى، الاجتماعية، الثقافية، والاقتصادية، والمتحكّمة فيها آليا رغم أنّ السّياسة في حقيقة الأمر ليست هي السّلطة، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها»[1].

ومن ضمن القضايا التي عالجتها الرواية المغاربية وعلى رأسها الرواية الجزائرية، ضمن محور السّياسة، كان موضوع الثورة، فكانت الثورة بمثابة المخاض الذي حققت الجزائر استقلالها.

وما نخلص إليه يكمن في أن الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية والوطنية، إذ واكبت الرواية المغاربية جلّ التحوّلات السياسية الطارئة على المجتمع، بداية من الاستعمار وما خلّفه، وبطولاتها ثم السّبعينات وما تميّزت به من ميزات مرورا بعقد الثمانينات، وصولا إلى عقد التسعينات الذي كان حافلا بمختلف التطوّرات والأحداث.

حتى المرأة كان لها دور فعّال في تقصّي القضايا السّياسية، وهنا نضرب مثالا مع الرّوائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" التي استطاعت أن تثبت وجودها –كغيرها من الروائيات- وترقى إلى أعلى المراتب، وهذا بفضل تشكلات الوعي، بالإضافة إلى هذا نجد الروائية المغاربية قد أثارت مواضيع جديرة بالقراءة، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على كفاءة المرأة وخبرتها بتاريخها وإلمامها بأحداث وطنها، وهو ما صرّحت به الرّوائية أحلام مستغانمي في كثير من لقاءاتها قائلة:

«أنا كاتبة قومية، مسكونة بالسّياسة، وُلِدتُ بأجواء سياسية وبالتّالي أعرف كيف أُمَرِّر هذه الأفكار السّياسية للقارئ دون أن يلقى بالكتاب ... عليك أن تنصب له فخًا عاطفيا ... ولهذا تبدأ كتبي دائما بصفحات قوية، وقبلة، وموعد جميل ثمّ يجد

[1] - عمر أركان، مدخل لدراسة النصّ، السّلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة 2011، ص 120.

القارئ نفسه أمام مأساة، هناك أفكار خطيرة لا يُمكن أن تُمرّر إلاّ في الرّواية، هي آخر حقبة لتبرير الأفكار الخطيرة»[1].

[1] - حوار أجرته قناة BBCARABIC أثناء المعرض الدولي للكتاب (bbcArabic.com).

المحاضرة الرابعة:
قضايا الرواية المغاربية

1. القضايا التاريخية في الرواية المغاربية:

لقد مرّت دول المغرب العربي بظروف استعمارية قاسية، فكان لهذا الاستعمار تأثير كبير على الحياة بمختلف ميادينها، وعلى الحياة الأدبية بصفة خاصّة، وهذه الظروف كان لها دور رئيسي في تبلور الرّواية واكتمال معالمها نظرا لمعالجتها مجموعة من القضايا التاريخية- والتي تمحورت في ثلاث مراحل لعبت دورا مهما في تحديد اتجاه الرواية هي:

- الأولى: ثورة الفلاحين التي تزامنت مع ثورة أخرى مشابهة هي ثورة العمّال في باريس، وهذا التزامن قد أسهم في تشكيل الفكر الاشتراكي.
- الثانية: تصاعد النهضة الوطنية والاصلاحية في العالم الإسلامي بقيادة جمال الدين الأفغاني (1838- 1897) ومحمد عبده (1849- 1905)، ورشيد رضا (1860- 1930) وصولا إلى المغرب العربي بخمس وسائل هي:

✍ جامعة الزيتونة بتونس «التي كانت تشكّل همزة وصل بين المشرق العربي ومغربه بفعل اتصال شيوخنا بجامع الأزهر بمصر»[1].

✍ زيارة محمد عبده للجزائر مرّتين الأولى عام 1883م، والثانية 1903م.

✍ قيام الأزهر الشريف في عام 1913 واتصال ابن باديس بشيوخه في القاهرة بعد الحرب العالمية الأولى[2].

إضافة إلى دور الصحافة في نشر الأفكار ... وهذه العوامل مجتمعة قد أسهمت في نشر عدد من الحركات الثقافية في المغرب العربي، منها المدارس ومنها الصّحافة، ففي الجزائر مثلا، لعبت الحركة الإصلاحية دورا هاما في ترويج اللّغة العربية مقابل اللّغة الفرنسية في البلاد ولم يكن دور الحركة الإصلاحية مقتصرا على مسألة اللغة والهوية والإسلام، بل تعدى هذه الأمور إلى الإصلاح الاجتماعي، لذلك ظهرت فئة من الكتاب تناولت موضوعات الإصلاح الاجتماعي.

[1] - الراسي جورج، الإسلام الجزائري من الأمير عبد القادر إلى أمراء الجماعات، دار الجديد للنشر، بيروت، 1997، ص 176.

[2] - الراسي جورج، الإسلام الجزائري من الأمير عبد القادر إلى أمراء الجماعات، ص 173.

- الثالثة: الوعي الثقافي والفكري والتحرّي بعد الحرب العالمية الثانية. فهي نقطة تحوّل في الأدب بعد أن كان تقليديا أصبح يحاكي القضايا الراهنة ويحمل همّ التحرّر والبحث عن شكل جديد.

أمّا بعد الاستقلال فقد ظهرت الرواية المغاربية أقوى من ذي قبل، رغم الصّعوبات التي أنتجها الدّمار بعد الثورة، وكان من القضايا التي عالجتها الرواية معظمها ترتبط بالمكاسب الثورية الهامّة، منها الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، فدخلت هذه الدول مرحلة تاريخية شملتها التغيّرات القاعدية، وكان المطلوب تحقيق قفزة نوعية في المستوى الثقافي والأدبي، «ويتوزّع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين يستنطق الأول الماضي ويُسائل الثاني الحاضر وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية»[1].

2. القضايا الاجتماعية في الرواية المغاربية:

حاولت الرواية المغاربية مسايرة الواقع على امتداد التغيّرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيّير فالرواية تبدو وكأنّها «مؤسسة أدبية ثابتة الكيان فهي الجنس الأدبي الذي يُعبّر بشيء من الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجرّه معه ويحتويه في داخله»[2].

والملاحظ أنّ الرواية المغاربية صيغت بصيغة ثورية خاصّة الثورة ضدّ الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السبعينات، وبعدها دخلت مرحلة جديدة فيها ثورة وانهزام وانكسار.

لذلك تميّزت الرواية في هذه الفترة بجرأة الطّرح ومحاولة الخوض في تضاريس الواقع بكلّ تفاصيله وتعقيداته إلى جانب البناء الفنّي المتشابك في صورخ ولغته وأسلوبه بحيث استطاع الروائيون استلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصّعب الذي مرّوا به. فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار معظم الأعمال الروائية في فترة التسعينات، فيلتقي الطّاهر وطّار في "الشمعة والدهاليز" مع

[1] - نضال الشمال، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2006، ص 125.
[2] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 48.

واسيني لعرج في "سيّدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة، إذ صوّر واسيني معاناة "مريم" التي ترمز إلى المرأة المغاربية الصّامدة، ويُرجّح سبب هذه المعاناة للتيار المعادي لكلّ مظاهر التقدّم والتحضّر: «إنّ الإرهاب في سيّدة المقام ليس حديثا عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يصنع بل إنّه أحد مكوّنات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها، فهو لا يكتفي بتسجيل حضورها، ولكنه يعطيها أيضا بعدها التاريخي والايديولوجي والسّياسي من غير أن يفرّط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنّية»[1].

وبذلك فقد انعطفت الرواية المغاربية منعطفا جديدا كسرت من خلاله نمطيّة المألوف وسطحيّة الطرح وسذاجة الرؤية محاولة الدّخول في عوالم جديدة تعكس رؤى أصحابها، فاصطبغ الخطاب الروائي بأبعاد إيديولوجية أضفت عليها أبعادا جمالية وفنّية تخدمه في بنائه، ولابدّ للروائي أن يسيطر على مقاليد مملكته الروائية بحيث لا ينزاح كل الانزياح لخدمة فكرته وقضاياه الاجتماعية متناسيا اللغة والهيكل الفنّي الذي يسمو بالعمل الأدبي إلى درجة الجمالية الأدبية.

وهذا ما فعله الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" في روايته "مملكة الفراشة"، حيث حاول أن يقيم مصالحة بين الواقع والفنّ متمسكا برأسماله الفنّي وتطلّعاته الجمالية، فسار على نفس الخطى في تبني فكرة التعبير عن مرحلة الحرب الأهلية وما بعدها وما جرّته على الوطن والمواطنين، من دمار واحتكار بين هيمنة إرادة الرصاص وغياب حلقة التواصل بين قاتل ومقتول بجمعهما وطن واحد.

حاول "واسيني الأعرج" في روايته هذه أن يؤسس لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية التي شهدتها الجزائر شأنه في ذلك شأن الروائيين المغاربة الذين عبّروا بأقلامهم عن قضايا مجتمعهم.

كانت التجربة الروائية للكتاب المغاربة تتلاءم مع تأزّمات الواقع، فقد هؤلاء الكتاب في أوطانهم مضطهدين، محرومين من أبسط الحقوق، وبالتالي فكانت المواضيع والقضايا التي تعالجها الرواية المغاربية تتمثّل في: الإقطاعية،

[1] - مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، ع 1، سبتمبر 1999، ص 304.

والطبقية، والفقر، والتهميش (تهميش المثقف) وكذا الفقر والجوع الذي أخضع الكثيرين إلى الغربية ومفارقة الديار، فكان هذا موضوع آخر عولج في الرواية، ..

وأمثلة ذلك نجد روايات "مولود معمري" (1917- 1989م)، جزائري له عدّة أعمال نابعة من قضايا اجتماعية حية عاشها وعايشها، فرواية "الأفيون والعاصا" سنة 1955م صوّر فيها قصة قريته أثناء المقاومة صوّر فيها وحشية الاستعمار وسياسته.

والرّوائي "مالك حدّاد" والتزامه بقضية شعبه ومأساة وطنه وممّا كتب "الشفاء في خطر" (1971م)، "التلميذ والدّرس" (1973م)، "رصيف الزهور"، كلها دارت أحداثها حول الثورة الجزائرية، وحبّ الوطن والتّعبير عن معاناة الشعب الجزائري خاصّة والمغاربي بصفة عامّة.

وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ «أي مسألة اجتماعية لا يمكنها أن تعالج إلاّ من منظورات تاريخية أوّلا، وبارتباطها بالمسائل الأخرى ثانيا، وبالتجربة التاريخية الملموسة ثالثا»[1].

فقد اعتمدت الرواية المغاربية المعاصرة على الواقع لتعالج قضايا اجتماعية وسياسية للحاضر الذي يُعدّ نتيجة الأحداث الماضية، فقد حاول الأديب أن يستفيد من التراث الغنّي بالأحداث والمعبّر عن الجذور والأصول وأن يكشف عن أمور أسدل عنها السّتار.

وبالتالي كانت الرواية المتنفس الكبير الذي يعالج فيه الروائي الأوضاع الاجتماعية التي عاشها الشعب المغاربي وانعكاسها على الحياة المعيشية.

[1] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 189.

المحاضرة الخامسة:

الرواية الكولونيالية [الأنا- الآخر- الهوية]

توطئة:

من أهم الموضوعات التي شغلت عالم الفكر، ومثلت محور ومداد اهتمام أكثر من الدّارسين والباحثين، موضوع الأنا والآخر.

فقد أخذ هذا الموضوع مساحة كبيرة في ميدان البحث العلمي بصفة عامّة والبحث الأدبي بصفة خاصّة.

وتعتبر ثنائية الآنا والآخر ترجمة لحدود فاصلة بين ذاتين متغايرتين، وتأخذ هذه الثنائية أشكالا عدّة نوجزها بدورها في ثنائيات:

(الذات/ الغير)، (الشرق/ الغرب)، (الشمال/ الجنوب)، (التواصل/ الصّراع)، (التفاهم/ الاختلاف)، (المسلم/ المسيحي)، (متحضرا/ متخلفا)، ... هذه الثنائيات وغيرها تُظهر العلاقة بين الأنا والآخر، ونجدها منبثقة في ثنايا الثقافة الإنسانية، لاعتبارات دينيّة، تاريخية وجغرافية، إذ يُعدّ الأنا رمزا للوطنية المسحوقة والمقاومة في مقابل الآخر الذي هو رمز التعدّي والهيمنة العسكرية، السياسية الثقافية والاقتصادية.

ورغم هذا لا يمكن الحكم على طرف دون ملازمة الآخر، غير أنّ هذا التلازم مرتبط بالمفهوم لكون كل واحد منهما يستدعي تلقائيا حضور الآخر، ذلك أنّ صورة الأنا أو الذات لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر والعكس صحيح.

الأنا والآخر في الرواية المغاربية:

إنّ الآخر من المواضيع التي برزت في بعض الأعمال الرّوائية والقصصية المغاربية، إذ يعتبر الاتصال المبكّر بالغرب دافعا وجّه الكثير من الروائيين إلى تناول هذه المواضيع، وقد أدّى اتصال الروائيين المغاربة بالغرب في مطلع القرن العشرين إلى الوعي بالهوية العربية وكان ذلك عبر السّرد والحكي.

إنّ الرّوائيين المغاربة الذين سمحت لهم الفرصة للذهاب إلى الغرب للدراسة أو العمل انبهروا بالحياة المادية والاجتماعية، إلاّ أنّهم على الرغم من ذلك الانبهار ظلّوا محافظين على عاداتهم وأفكارهم وأثروا في نهاية المطاف، العودة إلى وطن الأنا.

ومن هذا نجد أنّ الرواية المغاربية تعاملت مع الآخر الغربي، باعتباره، كولونياليا، معتديا، ومهدّدا لذلك وجب التصدّي له، والحذر من إغراءاته المختلفة، «إنّ الرواية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور، بالرغم من وجود تراث سردي لهذه الشعوب. وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطوّرها كان سريعا، إذ أنّ فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكّل التجربة الروائية المغاربية التي حطّمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا رُدّت إلينا" بل صرنا أمام تطوّر فعلي في مجال السّرديات إبداعا ونقدا من جهة وتلقينا من جهة أخرى»[1].

إذ نجد الكثير من روايات الصّراع المغاربية تستخدم ثنائية الأنا والآخر في وصفها للعلاقة بين الشرق والغرب أو بين الأنا العربية والآخر الغربي كعماد للرواية والحديث عن أي موضوع في السّرد المغاربي مرتبط ارتباطا مباشرا بمختلف السياقات السياسية والتاريخية التي مرّ بها المغرب العربي بما فيه الجزائر، وفي هذا المقام تبرز بوضوح إشكالية "الهوية" في المجتمع الجزائري، حيث عملت هذه القوات الاستعمارية الغازية على بث العنصرية، وعلى محو الأنا وإلغاء وجوده عن طريق طمس معالمه، ومحو خصوصيته واحتقاره، كونها استعملت مختلف الوسائل العسكرية والثقافية والسّياسية، من أجل إذابة الذات الوطنية في الذات الأجنبية، والمعروف أنّ اهتمام الروائيين المغاربة بالآخر الغربي تجلّى في «قوّة التيار الغربي في التغلغل في الجسد العربي المثقل بالهزائم والجراح»[2]. إذا سعت بكل قواها إلى إغفال عقل الإنسان العربي من هويته وشخصيته.

ومن تمّة برزت فكرة الكولونيالية التي أذلت الأنا وأذاقتها مختلف أنواع القهر والإهانة.

وخير نموذج على ذلك نجده في بعض الأعمال الجزائرية وعلى رأسها أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" في مجموعته القصصية "الكاتب وقصص أخرى". وهي عبارة عن عشر قصص منها: قصّة "الرجل والمزرعة" التي تجسّد

[1] - صالح مفقود، أبحاث في الرواية الغربية، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، ج 1، (د ت)، ص 15-16.

[2] - عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط 1، 2001، ص 327.

الكولونيالية تحيل على وضعية عمّال بوصفهم عاملا جماعيا Actant collectif يشتغلون في مزرعة يملكها معمّر أجنبي يُدْعى "ليوناردو"، وتملك هذه الشخصية البارزة في النص سلطة مطلقة نلمس تجلياتها على فضاء المزرعة أولا والعامل الجماعي ثانيا، كما يتضح لنا ذلك من خلال الملفوظات السّردية الآتية:

- كان العمال يرونه من خلال المزرعة، ويرونها من خلال قبّعته العريضة.
- يخشونه في حضوره وغيابه.
- ينتظرون رجوعه عندما يسافر.
- ويقظته عندما ينام.
- وصَحْوِه عندما يُسكر.

باختصار كان يحيا وهم ينتظرون.

وتجيء الثورة.

ومعها يتغيّر سلوك "ليوناردو" تجاه العمّال، فيجمعهم ويلقي عليهم خطابا، يعلن فيه أنّه مستعدّ لوضع أمر المزرعة بين يد من يستطيع تسييرها، ويُحيرّهم بين (الفلاقة) و(الفلاحة) لأن المزرعة في نظره لا ترضى أن يعيش فيها الفلاق والفلاح.

فكّ الأب رموز الخطاب، فقرّر أن يغادر المزرعة خفيّة دون إخبار أحد، ولكنّه لم يكن يعلم أنّ الابن كان قد أفشى خبر الخروج، فيقع كلّ أفراد العائلة في الفخ الذي نصبه لهم "ليوناردو"، حاول الأب استعطاف "ليوناردو" ولكن هذا الأخير لم يأبه بتضرّعه، وأثناء قيادة "ليوناردو" لأفراد العائلة ومرورهم بالدّار خطرت بذهن الطفل فكرة اغتياله ... سلّ الخنجر من غمده وغرسه في صدره، لم يُبْد "ليوناردو" أيّة محاولة للدّفاع عن نفسه بل استحال إلى جثة ملقاة على الأرض، والزّفرات المتقطّعة تخرج بصعوبة من حلقه، اعتقد الطفل أنّ أباه سيرى في فعله هذا خلاصا لعمّال المزرعة من سيطرة وقبضة "ليوناردو" فيثني عليه، ولكنّه شعر ببرودة قاسية تدبّ في جسمه، خاصّة عندما رأى الاب ينحني على "ليوناردو" مساعدا ومحاولا تضميد جرحه.

وقف الطفل حائرا مبهوتا، هل ينجو بنفسه كما أشارت عليه أمّه؟ أم يساعد أباه؟

ولكن يساعده على ماذا؟ على الموت أم الحياة؟

وفي خضم هذه الأسئلة قرّر الطفل الذهاب في طريق غير الذي سلكه أبوه[1] ... تعكس هذه القصة –كنموذج من النماذج السردية- الأنا والآخر والهوية. هذا الصراع الذي يحكمه النظام الكولونيالي وعلاقة الفرد بأرضه ودينه وهويته وهي علاقة الإنسان بذاته واتصاله بترابه.

[1] - ينظر: عبد الحميد بن هدوقة، الكاتب وقصص أخرى، منشورات الأندلس، ط 3، 1992.

المحاضرة السادسة:

تقنيات الرواية المغاربية (الجزء 1)

قد نجد الرواية تحتل المقام الأول في الدراسات النقدية، نظرا للعناية التي أولاها الدارسون لهذا الجنس الأدبي، وفي مجال التنظير لهذا الجنس نجد كتبا وبحوثا أكاديمية تتحدث عن الرواية ومجالاتها وتفرّق بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، وقد فصلت هذه البحوث في خصائص وتقنيات الرواية، كالشخصية، والفضاء والحدث، والخطاب السردي والتنظيم الزمني ...

1. الشخصيات:

من المعلوم أن الحدث وحده لا يكفي في تأليف رواية ما، بل لابدّ من وجود الشخصية التي تدور القصة معها أو حولها، «فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث»[1]، وهي «لا تنمو إلّا من وحدات المعنى، إنما تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها»[2].

يتضح ممّا سبق أهمية الشخصيات في العمل الروائي، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي الذي يعتبر ثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها أو تظافرها وتوادّيها.

2. علاقة السّارد بشخصياته:

إنّ العمل السّردي كتابة يكتبها شخص اصطلح على تسميته بـ(المؤلف) وهذا المؤلف تتغيّر الشخصية بداخله، وبدون انقطاع على مستوى النسيج السّردي، وبذلك تكون علاقة على أساس الرّؤية من الخلف، ويتكوّن السّرد من الأحداث والوقائع التي يرويها الراوي وهي ثلاثة طرائق للسّرد:

- سارد (أكبر) من شخصياته
- سارد (أصغر) من شخصياته
- سارد (يساوي) من شخصياته[3]

---

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1995، ص 189.

[2] - المرجع نفسه، ص 190.

[3] - ينظر: عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار المغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 30- 31.

3. بناء الحدث:

إنّ الحدث هو الذي يخلق الشخصية، والشخصية هي التي تطوّر الحدث، فمثلا إنّ أحداث رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، بدأت من محطة القطار وانتهت بسجن قدور ورجل المحطة وقد تفرّع عن هذا الحدث الرئيسي أحداث جزئية أخرى.

4. الزمن:

يتميّز الزمن الروائي بمجموعة من الخصائص داخل الروايات المختلفة، فقد يلخّص لكاتب فترة زمنية طويلة في صفحات روائية قليلة، وقد تكون الفترة الملخصة قصيرة لا تتجاوز بعض الأشهر والسنوات يكتبها الكاتب في صفحات طويلة.

5. الفضاء:

إنّ حضور المكان في الرواية حتمية لا مناصّ منها، فقد يختار الكاتب مكانا واحدا للرواية، وقد تتعدّد الأمكنة في نص روائي واحد. إنّ الفضاء هو نظام دال، وهو يشكّل في الرواية العنصر البنائي الأساسي في توليد الرواية[1].

1) التنظيم الزمني:

تتطلب دراسة هذا المحور، معرفة الفروق التي حدّدها السّرديون بين القصة/ المتن الحكائي (التتابع المنطقي للأحداث) وبين الخطاب السّردي/ المبنى الحكائي (عملية إنتاج القصة من طرف السّارد) فزمن القصّة يخضع للترتيب المنطقي للأحداث، وزمن السّرد يخرق هذا الترتيب، لأنّ السّارد لا يمكنه أن يصوّر جملة من الأحداث جرت في زمن واحد، ولكنه يلجأ إلى ترتيبها بطريقة يفرضها البناء السردي، والإمكانات المتاحة للتلاعب بالزمن السردي لا حدود لها، (الحلم- التذكّر- أحلام اليقظة ...) ومقاربة التنظيم الزمني، تفرض على القارئ جرد وقائع المقاطع السّردية كما وردت على مستوى الخطاب السّردي، ضمن محور يسمّيه **زمن السرد**، وضمن محور ثان يسميه **زمن القصّة** ترتب هذه الوقائع كما يفترض أنها جرت في الواقع، ليتمكن الدّارس من تحديد الكيفية التي وافق بها

[1] - المرجع نفسه، ص 33.

السّارد بين **التمفصلات السردية الكبرى** (السنوات- الفصول- الأسابيع- الأيام والشهور) في زمن السّرد وزمن القصّة. والطريقة التي خرق بها السّارد الترتيب الزمني في **التمفصلات الزمنية الصغرى** زمنية الوقائع (مثلا نجد في القصة: تزوّج ... أنجب ...) وفي الخطاب السّردي (أنجب ... تزوّج ...).

ويمكن في هذا الخرق لزمنية الوقائع أن يذهب نحو الماضي، قريبا أو بعيدا عن اللحظة الحاضرة في زمن السّرد، ويسمّى هذا الذهاب في اتجاه الماضي **استرجاعا**.

2) الاسترجاع:

يكون إمّا داخليا، يعود إلى وقائع داخل القصّة، وتمّ النقر عليها في الخطاب السّردي لأسباب تقنيّة، ويأتي الاسترجاع **لاحقا (التذكر)**، استرجاع خارجي يحيل إلى أحداث لا تنتمي للقصّة. أو تتناول مضمونا مختلفا عن مضمون القصة الأولى، ويتمّ إمّا بسرد وقائع جرت في زمن خارج زمن القصّة، أو ب|إضافة جوانب من ماضي شخصية جديدة تمّ إدخالها في القصّة المسرودة.

كما يمكنه أن يذهب نحو المستقبل بعيدا أو قريبا عن اللحظة الحاضرة في زمن السّرد فيسمّى **استباقا**، والاستباق كذلك يكون داخليا يحيل على وقائع قبل أوانها في زمن القصّة، كأن تكون بداية الخطاب السّردي من نهاية القصّة **وقد يتخلل الاستباق تنبؤ بما ستؤول إليه الشخصية.**

أو يكون استباقا خارجيا يشير إلى وقائع ستحدث في الزمن المستقبل للحظة الحاضرة في زمن القصة، ولكنها تنتمي إلى حدث غير متضمّن في القصة ويتيح محورا زمن القصة والخطاب للدارس إمكانية تحديد درجة التواتر أو تكرار حدوث نفس الاسترجاع، أو نفس الاستباق الذي يظهر في الخطاب داخل نص واحد، ومن مظاهره:

- أن يُروَى مرّة واحدة، حدثا وقع مرّة واحدة. (ذهبت أمي إلى العمل) ويسمى بالخطاب الانفرادي.
- أن يروى مرّات متعدّدة ما وقع مرّة واحدة. (أمس ذهبت إلى العمل ... أمس ذهبت إلى العمل ... أمس ذهبت إلى العمل)

وقد يروى بنفس الأسلوب كما في المثال أو يروى بأساليب مختلفة ويسمّى الخطاب التكراري.

- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات متعدّدة (كنت طوال السنة أذهب إلى العمل)، ويسمّى بالخطاب التكراري المتشابه.

3) التتابع الزمني:

يرى تودوروف أن زمن الخطاب خطّي، وزمن القصة متعدّد الأبصار، ففي زمن القصة مجموعة من الأحداث تأتي متزامنة، ولكن في الخطاب تأتي متعاقبة متخذة أشكالا متعدّدة بحسب علاقة زمن القصة بزمن السّرد، تتجلّى من خلال التقنيات التالية:

أ. **التسلسل**: ينتهي حدث ليبدأ آخر

ب.**التناوب:** يقف حدث في نقطة معينة ليبدأ حدث آخر ثم يلتقيان في نفس النقطة

ج. **التضمين:** قصة داخل قصة.

4) الإيقاع الزمني:

يمكن قراءة الإيقاع الزمني من خلال قياس الفارق الزمني بين القصّة والسّرد واستخلاص المفارقات السّردية، التي تتجلّى في مختلف أشكال التفاوت بين المدّة الزّمنية التي استغرقتها الأحداث في القصّة، وبين المساحة التي شغلتها في فضاء الخطاب، ويمكن للقارئ أن يقبض على هذه المفارقات بضبط التمفصلات الكبرى (السنة- الشهر- الأسبوع- اليوم- اللّحظة الدّقيقة ...) ليعرف المدّة التي استغرقتها الوقائع في القصة ويسميها جيرار جنيت (**المدى**) مثلا: أحداث شهر لم يتناول منه السارد إلاّ 6 أيام.

ويقترح جيرار جنيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات السردية التالية:

* **الخلاصة**: ويعتمدها السّارد لاختزال أحداث وقعت في زمن معيّن في صفحات أو أسطر |أو كلمات ... نحو قول السارد: طوال مكوثنا في ذلك

المكن لم نقترب من ذلك البيت ... أو اختزال شخصية مدّة ثلاثة عشر سنة من عمرها في بضعة أسطر. (**رواية أوراق**)

ومع هذه التقنية يكون زمن القصة أطول من زمن الخطاب.

* **الاستراحة:** تكون بواسطة الوصف الذي يكفّف اللحظة الزمنية ويعطّل الحركة ... وهنا يطول زمن الخطاب السردي على زمن القصّة.
* **القطع:** تجاوز بعض الأحداث والمراحل دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي السارد بقول (مرّت سنة، ... انقضى زمن ...) ويكون القطع مصرّحا به أو يدركه القارئ بمقارنة الأحداث، وهنا يكون زمن القصة أطول من زمن الخطاب.
* **المشهد:** المقطع الحواري، ويكون بشكل عام هو اللحظة التي يتساوى فيها زمن السرد بالقصة.

المحاضرة السابعة:
تقنيات الرواية المغاربية [الجزء الثاني]

تقويم القوى الفاعلة:

1. القوى الفاعلة:

مقاربة الشخصية من أهمّ مكوّنات القراءات السّردية، وأسّست على اللسانيات، وأخذت مفاهيمها لتحديد الشخصية وتعريفها منها ومقولة الشخصية ليست مقولة بسيكولوجية تحيل على كائن حيّ يمكن التأكّد من وجوده، كما أنّها ليست بالضرورة مُؤنسنة، تعني إنسان، «إنّها علامة فارغة بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدّد، إنّها كائنات من ورق على حدّ تعبير "رولان بارث"».

وهذه العلامة تحيل على ثلاثة أنواع من الشخصيات:

أ- شخصيات مرجعية: يحيل على عالم سبقت معرفته، ويمكن التعرّف عليه:
- ✍ شخصيات تاريخية (هارون الرشيد، الأمير عبد القادر ...)
- ✍ شخصيات أسطورية (أوديب، السندباد ...)
- ✍ شخصيات قيمية (الحبّ، الحرّية).
- ✍ شخصيات اجتماعية (الأم، الأب، الأستاذ، الطالب ...)
- ✍ مؤسسات: (حزب، مدرسة ...)
- ✍ فضاءات (مغنية، الجزائر، الصحراء ...)
- ✍ وقائع (...)، أشياء (...)، وحيوانات (...)

ب- شخصيات إشارية: هو العالم الذي يخلقه المؤلف.

ج-شخصيات استذكارية: تتلخص وظيفته بربط العمل السردي، ويسمى ذاكرة النص: (الأحلام- الاسترجاع- الاستشراف- استحضار الأسلاف).

2. الوظائف (Fonctions) والعوامل (Actants):

يعرّف بروب بلاديمير الوظيفة بأنّها، عمل شخصية ما، وهو عمل محدّد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة، والوظائف هي الأجزاء الأساسية في القصّة. (إنّ المهمّ في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به، أمّا من فعل هذا أو ذاك، وكيف فعله فلا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع.

وقد استفاد غريماص من دراسات بروب الميثولوجية، واعتمد على النموذج التالي:

هذا النموذج يمثل البنية العميقة في كل حكي.

وخلاصة هذا النموذج، هو أنّ الشخصية هي مجرّد دور يؤدي في الحكي، بغض النظر عمّن يؤدّيه، ومفهوم الشخصية عند غريماص يمكن التمييز فيه بين مستويين:

أ) مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ب) مستوى ممثلي: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور في الحكي فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوات عاملية.

3. وضعية السّارد/ أو زاوية الرؤية:

الرؤية السردية هي أحد مكوّنات الخطاب إلى جانب الصيغة والصورة والزمن.

ومن هنا لا يمكن الحديث عن الرؤية بمعزل عن صوت الراوي وصيغته:

أ) زاوية الرؤية: أو وجهة النظر، أو الجهة أو التئبير. المدلول واحد والدال مختلف، وهي الجهة التي يتكلم منها السارد وهي ثلاثة أنواع:

* رؤية من فوق: الراوي يعرف أكثر مما تعرف الشخصية، وتكون الرؤية من فوق إمّا:

☜رؤية ذاتية: حين يفرض الراوي ذاته على القارئ يفسر يعلل ويحلّل.
☜رؤية محايدة أو موضوعية: حين لا يتدخّل الرّاوي ليفسّر الأحداث وإنّما ليصفها وصفا موضوعيا.

* رؤية مع: رؤية الراوي تعادل رؤية الشخصية الحكائية.
* رؤية من الخارج: معرفة الراوي أقل مما تعرفه الشخصية.

ب) الصيغة: هي نوع الخطاب الذي يستعمله السّارد[1]، ويكون الخطاب إمّا مسرودا أو معروضا.

* صيغة الخطاب المسرود: الخطاب المسرود يقوم على نقل الأحداث والأفعال لا الأقوال، وتتمظهر صيغة الخطاب المسرود في نوعية من الخطاب:

☜خطاب مسرود موضوعي: يرسله المتكلم عن أشياء لا ترتبط به شخصيا إلى مرويّ له مفترض أو إلى شخصية في القصة.
☜خطاب مسرود ذاتي: هو الخطاب الذي يتحدّث فيه المتكلم عن ذاتها وإليها، عن أشياء تمّت في الزمن الماضي.

* صيغة الخطاب المعروض: والخطاب المعروض يقوم على نقل الأقوال ويتجلى الخطاب المعروض في ثلاث صيغ:

☜صيغة الخطاب المعروض المباشر Style direct: تتجلى في الأشكال الحوارية التي تكون بين الشخصيات من غير تدخل من السّارد نحو (أنا حزين).
☜صيغة الخطاب المعروض غير المباشر Style indirect: تتجلى في تدخل الراوي لتكييف أقوال الشخصيات ويطلق عليه أيضا (القول المسرود) نحو: (قال: إنه حزين): أو سرد الأقوال مقابل سرد الأحداث.
☜صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وتتجلى في محاورة المتكلم لذاته، عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

* الصوت: مقولة الصّوت ترتبط بالعلاقة بين الراوي/ السارد والمسرود لهم، أو من يتكلّم؟ ومع من؟

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

المحاضرة الثامنة:
التجريب في الرواية المغاربية

1. مفهوم التجريب:

أ. لغة:

وردت لفظة تجريب في اللّغة مشتقة من الفعل جرب، قال ابن فارس: «الجيم والراء والباء أصلان أحدهما الشيء البسيط يعلوه كالنيات من جنسه، والآخر شيئا يحول شيئا»[1]. وجاء في لسان العرب لابن منظور قوله: «جرّب، يجرّب، تجريبا، الشيء حاوله واختبره مرّة أخرى»[2].

كما جاء في لسان العروس للزبيدي قوله: «جرب الرجل تجربة اختبر، كما يقول رجل مجرّب قد بلى ما عنده، ويقال إنّ المجرّب هو الذي عرف الأمور وجرّبها ويقال دراهم مجرّبة أي موزونة عن كراع»[3].

ب. اصطلاحا:

قد يستحيل وضع مفهوم جامع ومانع لمصطلح التجريب باعتباره مصطلحا فضفاضا ومانعا، برغم ارتباطه بالمسرح الحديث، إلا أنّ تجلياته تظهر على الشعر والسرد بشكل واضح، فالتجريب يتضمن التجديد ويتجاوز المعهود والمألوف، أو هو إحلال قيم جديدة مبتكرة تحل بديلا لقيم معهودة في بناء فنّي متميّز، ولعلّنا نجد في اختلاف المنظرين لمفهوم التجريب مدى فضفضة هذا المفهوم[4].

ولعلنا نلمس من خلال هذا القول أن مفهوم التجريب يرتبط بالمجال الادبي المنوط به بل ويتلوّن بلونه.

وقد حدّد مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب نورد منها:

- التمرّد على القواعد الثابتة
- مرتبط بحرّية التعبير والديمقراطية والمجتمع.
- يمزج بين الماضي والحاضر

---

[1] - أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تح عبد السلام محمد هارون، ج 1، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط 1، سنة 1949م، مادة (ج. ر. ب).

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990، مادة (جرب).

[3] - مرتضى الحسن الزبيدي، تاج العروس، دار الهدية، الكويت، ج 1، ط 1، 1993، مادة جرب، ص 154.

[4] - شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم الإيمان، ط 1، 2011م، ص 13.

- مرتبط بتقنية العرض
- تجاوز الرّكود
- التجريب ثورة
- تجاوز للمألوف وبحث عن تقنيات جديدة[1].

ج. التجريب في الأدب:

يعتبر شارل داروين (1809- 1883) أوّل من استخدم المصطلح للدلالة على «التحرر من النظريات القديمة»، وكلمة تجريب عند الغرب «مأخوذة في الأساس من العلوم –علوم الطبيعة- وحينما يريد المرء أن يعبّر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرّب»، واستخدمه كلورد برنارد بالمعنى ذاته في الطب[2].

والخلاصة أنّ مفهوم التجريب ارتبط علميا بالمفهوم القائم على التجربة، أي صدور المعرفة عن طريق التجربة.

ويعتبر الفن همزة وصل بين العلوم التجريبية والأدب، وهو ما يقرّه الناقدان ماري إلياس، وحنان قصّاب، في سياق حديثهما عن العلاقة بين التجريب والمسرح، حيث أقرتا بأنه ظهر في الفنون أوّلا وعلى الأخصّ الرسم والنحت[3].

أمّا في مجال الأدب فيجمع النقاد على أنّ إيميل زولا (1840- 1906) هو أوّل من أدخل المصطلح في المجال الأدبي من خلال رواية "الرواية التجريبية"، مؤكّدا أنّ الأسلوب التجريبي في الفن لا يبتعد عنه في الإبداع العلمي، وتميّز زولا باشتغاله بالمختلف والغريب، وجدّد في الشكل الروائي حيث استمد من مجالات متعدّدة مادّته الروائية، ولم يقتصر على التفاعل مع الواقع فقط.

والخلاصة أن التجريب ارتبط في نشأته بالثورات الفنية المتعاقبة التي شهدتها مدارس الفن التشكيلي، ومن ثم ولج باب المسرح وبعده الأدب بوجه عام[4].

---

[1] - شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص 14.

[2] - ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1977، ص 109.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص 36- 37.

[4] - ينظر: هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر (النظرية والتطبيق)، مجلة فصول، ع 1، 1995، ص 36.

2. التجريب عند الحداثيين:

يندرج مفهوم التجريب في إطار المفاهيم النقدية الحديثة، ويصنّف من الإبداعات ذات التوجّهات الفنّية الجديدة لما يعتمده من تقنيات حداثية، ولكن التجريب ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى من الحياة والفن، وهو ينطلق من حاجة ماسّة إلى التجديد، ورغبة في التخطّي والاستمرار، وهو يستدعي نضجا في الفكر، ووضوحا في الرؤية، وتطوّرا في الأدوات الإجرائية، وهو يختلف من شخص إلى آخر في فهمه وكيفية تطبيقه، لذلك اقترن مع جملة من المفاهيم شكّلت ثنائيات، ساهمت في تقريب مفهومه العام[1].

وتندرج بعض هذه المفاهيم كالآتي:

أ. التجريب والتجاوز:

يقترن التجريب بالتجاوز عند سعيد يقطين انطلاقا من مخالفة المعقول: «إنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي كثر الحديث عنها في أوساط السبعينيات في مناقشات قصص النازي والمدني، والندوات التي كانت تقام على هامش المعارض التشكيلية، أو العروض المسرحية والتجريب مخالفة المألوف والعادي وتجاوزه، إنّه البحث الشّاق لبلوغ النموذج البديل المتجاوز، فمنطلق العملية الإبداعية هو البحث المستمر وممارسة فعل التجريب»[2].

ب.التجريب والإبداع:

إذا كان الإبداع في اللغة الخلق والإنشاء، فهو في المفهوم الاصطلاحي «القدرة على رؤية علاقات جديدة بين حقائق العلم الموروثة وتصوّرها، والقدرة على عبور حاضر العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنساني كافة»[3]، ويرتبط التجريب بالإبداع في كون الأول يفضي بالثاني على عوالم إبداعية غير

[1] - ينظر: سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة.

[2] - ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، سنة 1985، ص 288- 289.

[3] - يحي الرخاوي، جدلية الجنون والإبداع، مجلة فصول، ع 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1985، ص 35.

مسبوقة، كما يمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل، فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها[1].

والخلاصة أنّ محدّدات التجريب تقترب جدّا من شروط عمل الإبداع، لكنها تنفرد بخصوصية اعتمادها على تقنيات تضاهي التجريب في مجال العلوم، كالحدس والاكتشاف وصياغة الأسئلة، ومع ذلك يظل كل منهما قرينا للآخر خصوصا في مجال ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير.

ج. التجريب والحداثة:

لقد تبلور مفهوم الحداثة في الغرب والتي عرّفها بودلير، الذي يعتبر الأب الروحي للحداثة، حيث يقول: «ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب، والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي الثابت. ويقول أيضا مالارمييه، الذي امتاز شعره بالغموض، والذي يعتبر من أهم شعر الحداثة: إذا كانت الحداثة تفكيرا في اللاّمفكر فيه فإنّها شعريا بحث عمّا لم يحدث»[2].

ويرى الفيلسوف بول روبير الذي يحمل لنا كل الدلالات والمعاني الخاصّة بالحداثة، وهو يقصد بالحداثة التجديد ويربطها بالتجريب والإبداع فيقول: «الحداثة هي عودة الربيع والطبيعة بحلة جديدة هذه السيمفونية الكبيرة يسميها الشعراء القدماء بالحداثة. ويقصد بذلك أن الحداثة ليست كيانا ثقافيا أو تاريخيا بل نتاج تراكم تاريخي يبني فيه الإنسان نفسه من جديد وبصورة دائمة وذلك بتصحيح أخطائه وتسخير العقل في سبيل إعادة بعث وجود الواعي».

أمّا رولان بارث فيرى أن الحداثة «انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان إلى السيطرة عليه»[3].

أمّا في الأدب العربي فنجد يوسف الخال الذي عرّف الحداثة على أنها إبداع وخروج عمّا سلف، وهي لا ترتبط بزمن فما هو حديث اليوم يصبح في يوم ما قديما، فالحداثة عنده قديم يتجدّد مع الحياة، أمّا يوسف الخال: «الحداثة هي نتاج

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

[2] - أنظر: إبراهيم حجّاج، المناهج النقدية، الحداثية وما بعد الحداثية.

[3] - أنظر: بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية للكتاب، 2005م، ص 15.

عقلية حديثة تبدّلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تغيير جديد»[1].

أمّا عبد الله الغدامي فيربط الحداثة بالتجريب، ويذهب إلى أنّ: «من علامات تحضر الأمة أن يكون لها أدب يتجدّد روحه مع تجدّد نسمات الصباح، كما أنّ النسمة التي تهب اليوم ليست النسمة التي هبت بالأمس، وذلك كي نثبت أن عقول الأمة مازالت معطاة ...

إنّ الحداثة تسعى إلى صقل الموروث لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزمان بعد أن نزيح كل ما هو وقتي»[2].

ولعبد الله الجابري رأيه في الحداثة، فكان موقفه عقلانيا، علمانيا وأكد على ضرورة الارتقاء بالتراث إلى مستوى الانتظام النقدي في الثقافة العربية، فالحداثة عنده هي تحريك التغير من الداخل للتمكن من الوصول إلى حداثة في المنهج وحداثة في الرؤية «نحن لا نمارس النقد من أجل النقد بل من أجل التحرّر ممّا هو ميّت ومتخشّب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي»[3].

وبهذا فقد ارتبط مصطلح الحداثة بمفهوم التجريب، كون الحداثة مصطلح غربي وفد على العرب، وفي معناها اللّغوي تناقض القدم، وتدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم، والبحث عن الجديد، فهي تشكل ثورة على الماضي والحاضر على حدّ سواء، وكما أنها تجاري الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم والفنون والآداب والفلسفة، فكل الأفكار التي يفرضها الحاضر يجب تعويضها بما يتماشى ويواكب العصر، وبذلك فهي تفتح الباب واسعا أمام التجريب ليمارس سلطته على القديم بالخرق والانتهاك والتجاوز وعنف الخروج.

د. التجريب والشذوذ:

يقترن التجريب الروائي عند الناقد "بوشوشة بن جمعية" بالشذوذ عن القاعدة باعتباره عملية افتراق لكل سائد وثابت من آليات الكتابة، والشذوذ عن

[1] - يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1978، ص 15.
[2] - عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص: مقاربات لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، ص 10.
[3] - محمد الجابري، نقد العقل العربي (تكوين العقل العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، (د ط)، بيروت- لبنان، ص 97.

القراءة النمطية، واختراق العمليات والقواعد المعيارية في كتابة النصوص، وتمتد رقعة الشذوذ إلى كال ما يتعلق بالشكل الروائي وحدوده، وتدمير الأبنية السردية لغة وشخصيات وحدثا إلى آخره، وتجديد موضوعات المتن الروائي، ومضامينه الفكرية، وهو بذلك لا يُخرج الفعل التجريبي عن مدارات البحث والمغامرة والتجاوز والثورة ضد التقليد، بل يضيف إليه الحرية في الطرح وإثارة ما لا يثار فق منظور حداثي بغية الوصول إلى آفاق إبداعية ذات أبعاد جمالية[1].

هـ. التجريب والتغريب:

ظهر التجريب في عديد الدراسات النقدية العربية المعاصرة مقترنا بالتغريب، باعتباره تقنية تقوم على تقديم صورة للواقع بطريقة مغايرة لما هو مألوف «فقد استعمل سلوفسكي هذا التعبير كمبدأ جمالي ينطبق على الفن والأدب ويهدف إلى تعديل استقبال المتلقي من خلال إبراز الصنعة وتحقيق تفرّد معيّن للمادة الأوّلية، بحيث يتمّ التعرّف عليها مباشرة بشكل عفوي وإنّما من خلال إدراك واع»[2].

«ويتحقق التغريب من خلال حمل المألوف يبدو غريبا فينفي عن القارئ التمثّل بما هو مألوف ويبعده عن المتعة السلبية ويدفعه إلى موقف واع ممّا يراه هو»[3].

3. التجريب في الفكر الإسلامي:

إنّ الرغبة في التجريب عمل إبداعي يختلج في ضمائر الكثير من الكتاب والمبدعين، والبحث عن الأساليب الفنية الجديدة يصبح مشروعا مادامت كل مرحلة تعزّز رؤيتها الفكرية والفنّية، وألوانها الأدبية، وموضوعاتها، واهتماماتها[4]، فالتجريب بمعنى عام له استراتيجية فنّية تسعى على تقويض النمط

[1] - ينظر: بوشوشة بن جمعية، السّرد وارتجالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط 1، 2003م، ص 365.

[2] - ينظر: عبد السلام الشاذلي، حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب المعاصر، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط 1، 1995، ص 60.

[3] - المرجع نفسه، ص 61.

[4] - سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، مجلد 36، ع 5، 2014، ص 315.

والنموذج وتطمح أن تجعل الإبداع مفتوحا يتوسل دائما البحث عن شكل جديد ورؤية متجددة، واقترن في الفكر الإسلامي أيضا بثنائيات غاية في الأهمية.

أ. التجريب والأصالة:

الأصالة تعني الانتماء إلى ثقافة الأمة والتحرّر من عقدة النقص والتبعية، وهي ليست تعصبا، وانغلاقا على الذات، بل هي المعاصرة بمفهومها العلمي.

«والمعاصرة لا تعني التخلي عن القديم بشكل نهائي، بل العمل على أفضل ما في القديم وتطويره وتحديثه، فالنقطة الأساسية للانطلاق نحو المعاصرة هي الأصالة، وأي انطلاق من فكر وثقافة الآخر دون الارتكاز على فكر الأمة وثقافتها الأصلية يؤدي إلى الانزلاق نحو التغريب والتبعية»[1].

ويرى "أنور الجندي" أن دعاة الحداثة ينظرون «إلى أن الإسلام بحاجة إلى المعاصرة والتطوّر ويزعمون أن يعلي من شأن الأصالة أو السلفية أو المحافظة على التراث القديم، وهم واهمون بدليل أن جوهر الإسلام نفسه كان قادرا على العطاء في مختلف العصور والبيئات، ومقوّماته المرنة تقبل التطوّر الفكري والحضاري، وبدليل أنّ الإسلام فتح الباب أمام العلم حين دعا إلى البرهان والنظر في السماوات والأرض، ودعا إلى السعي والعمران»[2].

«فالإسلام يقدم المعاصرة ويقد التطوّر ويقدر حركة التاريخ، ويقدر المتغيّرات ويقدّر الانفتاح، ولكنه يضع لكل هذه المعايير ضوابط وقوانين من شأنها أن تحفظ له جوهره، وتحول دون تمزّق كيانه القائم على التكامل بين المادة والروح»[3].

ب. التجريب والفطرة:

إن الإسلام في معرض حديثه عن الفطرة يضع جملة من القواعد الراسخة لدفع النمو والتطوّر في حياة الإنسان، ويضع على رأسها عدم مجافاة الفطرة النقية

---

[1] - محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، قسم الكتب، 2017م، ص 17.

[2] - ينظر: أنور الجندي، المعاصرة في إطار الأصالة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1407هـ/ 1987م، ص 22.

[3] - المرجع السابق، ص 22- 23.

التي فطر الله الإنسان عليها، وتحمّل الرغبات والشهوات والتي لا يمكن أن تحدّدها جميع ما أودع الله في هذه الفطرة من قوى وكوابح تردّه إلى منهاج الله القويم، ومن هذه القوى التي أودعها الله في الانسان قوة التفكير، والتأمل والتدبّر، وهي التي تمنحه القدرة على التطوّر، والنماء، وجعلها قرينة لقوى أخرى فطرية كالعاطفة والشعور اللتان توفران الرغبة والحافز على الإقبال والإدبار وتحقيق الرغبة في التجديد والتطوّر ليحقق الإنسان غاية وجوده على الأرض من سنن الاستخلاف والتعمير، وصورا من صور العبادة والطاعة الصادقة لله ربّ العالمين، وأعظم قوة أودعها الله في فطرة الإنسان هي التوحيد لتكون أهم طاقة تحمل في حياته وتقرّر مصيره، فإذا اضطرب الإيمان أو اختلّ زاغ الإنسان إلى الانحراف والشرك والكفر[1].

لذلك كلما راعى التجريب في الإبداع والفن، فطرة الإنسان، كان أقرب إلى الموضوعية، والمنهجية والمقاربة السليمة.

ج. التجريب والالتزام:

مفهوم الالتزام في البساط اللغوي يراد به الاعتناق والمداومة للشيء، وهو في النقد الأدبي «أن يلتزم الأديب في أعماله الأدبية عقيدة من العقائد، أو مبدأ من المبادئ أو فلسفة من الفلسفات ينطلق منها حاملا لواءها»[2].

فالالتزام يقوم بالأساس على الموقف الذي يتخذه المفكّر او الأديب أو الفنان، ويقتضي منه ذلك صراحة، ووضوحا، واستعدادا، وإخلاصا ذلك أنّ الأدب الملتزم أدب هادف يعالج من خلاله الفنان مشاكل الأمة، ويصحّح مسارها بعيدا عن الغموض والإبهام، وهذا الموقف يفرض عليه الإيمان بشيء إزاء قضايا وطنه الصغير، والعالم الذي لا يمكن أن ينعزل عنه[3].

لقد ارتبط الالتزام عند الغرب بفلسفات وإيديولوجيات تقوم الواحدة على أنقاض الأخرى، فمن الواقعية إلى الاشتراكية، إلى الوجودية، انكشفت عوراتها جميعا إذ عجزت عن التعبير عن قضايا الناس وهمومهم وانتقل لفظ الالتزام إلى

[1] - ينظر: عدنان علي النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، السعودية، ط 1، 1994، ص 128.

[2] - نجيب الكيلاني، الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة بيروت، 1987م، ص 40.

[3] - المرجع السابق، ص 39- 40.

النقد الإسلامي، وكان على هذا المصطلح الوافد أن يكون على قدر المضمون الذي ينطوي عليه نظريا وتطبيقيا في مجالات النقد الواسعة، وكان على النقاد استخدامه في أجواء فلسفية وحضارية مختلفة، فوجدوه في دائرة الأدب الإسلامي تكسبه صفة الإسلامية ومن ثمة تجعله مكتفيا بذاته[1].

أما عن الأدب الإسلامي فيرى الدكتور عماد الدين خليل «لا يحق للأدب الإسلامي أن ينطوي على مضمونه الفكري بما أنّه ينبثق من العقيدة الأوسع فضاءا والأغنى خبرات، لذلك نجد أن المضمون الفكري للأدب الإسلامي يتعامل مع الواقع ولا ينفصل عن قضاياه، وهمومه، وأنه ينطلق من فضاءات واسعة»[2].

بينما يذهب محمد قطب في نظرته للالتزام من خلال الفن فيقول: «والفن الأصيل ليس مأذونا أن يصوّر هذا الواقع الصّغير المنحرف على أنّه الأمر الواقع فحسب، وإنّما يصوّره على حقيقته على أنّه ضلال وانحراف، والأشياء كما قلنا من قبل لا تستمد كيانها من مجرّد وجودها، وإنّما تستمده من وجودها الصحيح، وإلاّ فهي خطأ ولو بقيت ألف عام»[3].

وعن التجريب والالتزام يضيف محمد قطب: «وحينئذ يعبر الفن برسائله التعبيرية الجمالية الخاصة عن حقيقة العقيدة في ذلك الإطار الواسع فإنه لا يعمل على رفع البشرية، وإطلاقا من أسرها، والانحسار في النطاق المحدود فحسب، بل إنّه من الوجهة الفنّية البحتة يكون فنّا كونيّا واسعا لأنّه يعبّر عن حقيقة الوجود»[4].

4. التجريب في النقد العربي المعاصر:

إنّ الحديث عن التجريب في النقد العربي المعاصر يحيلنا إلى البحث في المشروع الحداثي، وذلك، ربما، يكمن في كون الحداثة «مصطلحا نقديا استعرناه في جملة ما، استعرناه من مصطلحات ومفاهيم نقدية حديثة من الغرب، كمقابل

[1] - ينظر: سيد عبد الرزاق، مصطلح الالتزام في النقد الإسلامي المعاصر، مجلة المعرفة، ع 58، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ص 49.

[2] -

[3] - محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 6، 1403هـ/ 1983م، ص 118.

[4] - المرجع السابق، ص 118.

مصطلح Modernity الذي يشير إلى نزوع جذري لتجديد بنية النص الفنّي والأدبي تجديدا شاملا على مستوى الرؤيا والتقنية»[1].

ومنه فإنّ الدراسات النقدية والبحوث في التجريب تتعدّد باعتبارها عملية تقدمية واعية بالواقع بهدف التغيير نحو الأفضل واللهفة إلى اللحاق بالحداثة.

ولقد عاش الأدب العربي الحديث فترة طويلة منغلقا على نفسه لا يتداول إلاّ في نطاق لدول العربية فقط، وعانى إهمالا عالمي معتمدا على مستوى القراءة والاطلاع، وعلى مستوى التقدير والاحتفاء، انطلق هذا الإهمال من سببين رئيسيين هما:

1) تقصير العرب في ترجمة آدابهم إلى اللغات المختلفة وتكاسلهم في تعريف شعوب العالم، العناصر الإبداعية والإنسانية في الأدب العربي.
2) دونية النظرة الغربية إلى الأدب العربي، وهو موقف مبني على نظرة استعمارية براجماتية ترتب الأدب والثقافة في علاقة مطردة مع الوضع السّياسي والاقتصادي المتدني للدول العربية.

تجلى ذلك في فوز أديب عربي واحد (نجيب محفوظ عام 1988) بجائزة نوبل للآداب على امتداد عمرها الذي زاد عن قرن من الزمان (1901- 2009م).

ويرى الدكتور "سعيد يقطين" أنّ تطوّر طرائق التأليف والتجريب في الرواية العربية يحتاج من الروائيين العرب أن ينتقلوا إلى المرحلة الرقمية والتفاعلية في الإبداع الروائي، ويحسنوا التعامل مع معطياتها الإبداعية والتكنولوجية، لأنّ الانتقال إلى الإبداع التفاعلي –في رأيه- يحقق للروائيين العرب رهانين متضافرين، «أمّا أوّلهما، فيكمن في مراعاة شروط الوسائط (الجماهيرية والمتعدّدة والمتفاعلة) التي ينتج الروائي في نطاقها، مع إمكانية إقامة الجسور مع مختلف الفنون التي توظف وسائط غير اللغة، ويتطلب هذا من الروائي أن تتسع دائرة ثقافته السردية، وعندما ينتج رواياته عليه أن يضع رهن تصوّره واقع هذه الوسائط وتفاعل القارئ معها، أما ثاني هاذين الرهانين فيتجلّى في الارتقاء بكتابته، على مستوى الصنعة الروائية وتقنياتها، ونقل النصّ المطبوع إلى

[1] - أنظر: فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص 169.

مستلزمات النصّ الرقمي أو المترابط، ويتطلب هذا أيضا ثقافة جديدة تتصل بالنصّ المترابط وقضاياه.

يبدو لي أنّ تحقيق هذين الرهانين –على المستوى الذاتي- هما الكفيلان بإخراج الرواية العربية من وضع الانغلاق الذي يمكن أن تنتهي إليه من الزمن، ويستدعي هذا من الروائي تجديد ثقافته السردية وتقنياته، بما يتلاءم مع العصر ووسائطه المختلفة»[1].

ولعل التفتح على المناهج النقدية الحديثة له علاقة مع التجريب، ونذكر من هذه المناهج: اللسانيات والتاريخ والأنثروبولوجيا، وغيرها من المناهج الإنسانية، والتي يعتمد صاحبها على شبكة من المناهج تخضع لطبيعة الموضوع المراد دراسته، فهذا الأخير هو «المحدّد للمنهج الملائم بإتباع المنهجية التّداخلية المتعدّدة الاختصاصات، والتي تقوم على ثلاث عمليات: الاختزال، الزحزة، التجاوز»[2].

5. التجريب والتقنيات الحداثية:

قامت الحداثة على أسس ومقوّمات أو ركائز أبرزها:

أ- العقلانية Rationalité:

عرفت الحداثة بهذا المبدأ عموما وإليه نُسبت، فالبحث في الحداثة يستوجب الخوض في غمار العقلانية، والعكس صحيح، فالعقلانية هي المفتاح الأول للحداثة وروح الإنسان الحديث بعد سيادة العتب والفوضى، وترك العالم للصدفة، والهوى والخرافة، كما كان الحال في العصور الوسطى، فها هو الإنسان الحديث يتأمل، وينظر، وينقد، ويبسط سلطته، ويحدّد لنفسه ذاتا عاقلة ولهذا تعتبر العلاقة الحميمية بين الحداثة والعقلانية أمرا بديهيا، فالإنسان العاقل هو الوحيد الذي يبرز وجودا لأشياء ويحلّلها[3].

فالحداثة هي إعطاء أهمية للعقل.

---

[1] - سعيد يقطين ومحمد القاضي، رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية، منشورات النادي الأدبي بالرياض، ط 1، 2011م، ص 60.

[2] - محمد أركون، أي فكر عربي نريد؟ ضمن كتاب الحداثة والحداثة العربية، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2005، ص 14.

[3] - رشيدة التريكي، فتحي تريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1982، ص 69.

ب- الذاتية La subjectivité:

الحداثة في معناها القريب والمباشر هي إعطاء الأولوية للذات، التي استعادت فكر الإنسان وحقّه وملكه ومسؤولياته.

ولعلّ تشكل المفهوم الفلسفي للإنسان كذات في الفكر الغربي الحديث بكل ما فيه من نزعات عقلية ومن هوى، وبكلّ ما تسعى إليه من نفع واستحواذ، إذا أصبح العقل مجيرا على الانحياز إلى الذات ليستمدّ منها اليقين. وليرفع عنها بذلك كل قيد من دين وأخلاق.

ج-التحرّر La liberté:

أوّل من حقق مبدأ التحرّر هم فلاسفة الحداثة وروادها، ابتداء من "ديكارت" حينما ربط الفكرة بالإرادة ومع "ليبينز" الذي عمّم مبدأ الإرادة هذه وجعل كل كائن مريد، ومع "كانط" الذي جعل من الإنسان الكائن الحر بامتياز[1]. كانت هذه الأفكار الأخيرة بمثابة اللبنات الأولى لنشأة المشروع الحداثي الغربي، والتي كانت الحرية صلب نواته.

من هذه المبادئ انطلقت الحداثة وتأسست في الفكر العربي، وهي ترتكز على جانبين محوريين اثنين: الاوّل يتعلق بجانب "الأنا" بثقافتنا المحلية وهو ذلك التراث الهائل الذي يبين ماضينا وحاضرنا، ويخطّط لمستقبلنا، أمّا الثاني فهو مرتبط بـ"الآخر" الذي يقوم على ضرورة إيجاد طريقة للتفاعل معه في إطار ثنائية الأنا والآخر.

وليست اللحظة الراهنة هي اللحظة الأولى التي تحقق فيها الالتقاء بالآخر، إذ كانت لحظة الالتقاء الأولى في العصر العباسي، غير أنّ الأمر كان مختلفا على الوقت الراهن، حيث كانت الثقافة العربية الإسلامية في موقف المهيمن الذي تتاح له عملية الاصطفاء والاختيار وما ينسجم مع هويتها.

إنّ التفاعل مع حداثة الغرب في إطار السياق التاريخي الموضوعي، لا يعني بالضرورة التنازل عن المقوّمات الذاتية، وإنّما يكمن في استغلال المقومات

[1] - أنظر: محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيقل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 25.

الإيجابية واللّحظات المشوقة في ثقافتنا لصهرها في حركة الحداثة المعاصرة، وبإمكاننا تدعيمها بالتراث عربيا كان أو غربيّا، كما أنّه ليس عيبا أن ننقد الخطاب الحداثي العربي بمناهج الحداثة الغربية، وأساليبها بل في ذلك كسب ثمين لخطاب الحداثة العربية[1].

كما يدعو محمد عابد الجابري إلى الانطلاق في حداثتنا من الانتظام النقدي في الثقافة نفسها بهدف التغيير من الداخل، ويؤكد أنّ القبول بالحداثة لا يعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما يعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى ما نسميه بالمعاصرة، كما يدعو إلى حداثة ننخرط بها ومن خلالها في الحداثة المعاصرة بوصفنا فاعلين وليس منفعلين[2].

إنّ الحداثة الغربية تشكلت لعدد من المسبّبات وغيّرت الكثير من الأفكار وأعلنت الثورة في جميع المجالات، وهذا ما أنتجته كذلك الحداثة العربية نوعا ما أكثر من عصر النهضة، والتي عرفت تحوّلات نقلتها من مرجعياتها الفكرية والنقدية الداعية إلى انتصار العقل والعلم.

وختام القول لابدّ من الاستفادة من تجارب الآخرين ولكن بعيدا عن التقليد المحض لهم، عن طريق التحلي بروح الإبداع والالتزام بقيمنا الخاصة وعن طريق خلق تفاعل إيجابي بين الأنا والآخر.

- **التجريب في الرواية المغاربية:**

ظهر مصطلح التجريب في المشهد الأدبي لأوّل مرّة مع ما يعرف بالرواية التجريبية التي أثنى لها الروائي الفرنسي "إيميل زولا"، ولقد كان هاجسه الأساسي آنذاك يتبلور حول تأسيس المنهج التجريبي، حيث يقول زولا في هذا الإطار: «تطوّر الطبيعة يفرض على كل تمظهرات الذكاء الإنساني أن تسير على هدى هذه العلوم، إذن يمكننا الجزم هنا بكون التجريب في الرواية العربية يعتمد على ما يعرف بالرواية الجديدة التي استحوذت على تلك الوظيفة الجوهرية للرواية بما في ذلك التمثيل والتأويل بلغة الخيال».

[1] - الحبيب الجنحاني، نقد خطاب الحداثة في الوطن العربي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلاديلفيا، 2001، ص 92.

[2] - أنظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991، ص 15.

ولقد ظلّ أفق التجريب أساسيا في تطوّر الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللّغة وبنية المكان والزمان، أو زوايا الرؤية وتقنيات معالجتها، كما شكل التجريب عنصرا جوهريا في تجارب كبار الروائيين المغاربة، وما ازدهار وتعدّدية المشهد الروائي الآن إلاّ دليل على حيوية أفق التجريب.

فمع تطوّر الفكر النقدي واتساع رقعة الوعي الثقافي برزت فئة من الأدباء المغاربة سعوا إلى تطوير تصوّرهم السّردي انطلاقا من التراث فحاولوا الالتفات إليه بنظرة مغايرة جديدة تتكيّف مع المعاصرة ومن أبرز هؤلاء نجد "سعيد يقطين" «إنّ قراءة التراث بأدوات جديدة وبأسئلة جديدة وبوعي جديد ولغايات جديدة»[1].

ويدعو عديد الباحثين إلى العودة إلى تراثنا السردي المهمّش والمنسي والنظر إليه بالوعي ومنظور جديد لتغيير رؤيتنا للماضي بغية تطوير النصّ العربي «نعود إلى السّرد العربي باعتباره موضوعا لأنّنا صدرناه فلم ندرسه بما يكفي، ولم نصنعه في نطاق الإنتاج العربي الذي اهتممنا به وركّزنا عليه، وبهذه العودة تتغيّر طرائق تفكيرنا في الموضوع لأنّ ترهين هذا الموضوع بشكل جديد يستدعي كيفيات جديدة في البحث وفي التفكير، إذ لا يعقل أن نتعامل معه بالتصوّرات العتيقة نفسها التي ساهمت في تغييبه، وعدم الالتفات إليه في فترات خلت»[2].

ومن أبرز النقاد المغاربة الذين اشتغلوا على السّرديات بمنظور جديد نجد: عبد المالك مرتاض، عبد الله إبراهيم، سعيد يقطين، حميد لحميداني، عبد الفتاح كيليطو، بختي بن عودة ...

- التجريب عند عبد المالك مرتاض: فقد عالج التجريب من خلال كتابة: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، يقول فيه: «الرواية هذا العالم السّحري الجميل بلغتها، وشخصياتها وأزمانها، وأحداثها ... وما يعتري كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال، وما شأنها، وما تقنياتها وما

[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997، ص 18.
[2] - المرجع السابق، ص 65.

مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنيناها؟ وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟ ...»[1].

- عبد الله إبراهيم: أصدر الناقد عبد الله إبراهيم مجموعة من المؤلفات تتضمن أفكاره وتصوّراته حول السرديات وبعد "موسوعة السرد العربي" أهم مصدر في هذا المجال لتأصيل السرديات العربية وكذلك كتابه "السردية العربية الحديثة".
- التجريب عند عبد الفتاح كيليطو: له كتاب الأدب والغرابة، دراسات بنيوية، وبين من خلاله ضرورة التجريب، ونجد في فصل "قواعد السّرد" ضمّنه رؤيته السّردية بوصفه لعبة جادّة لها قواعدها، استنادا إلى الدراسات الحديثة يقول: «كانت هناك محاولات عديدة فبراز قواعد السّرد، من أفلاطون إلى هنري، مرورا بالحريري وابن الخشاب وديدرو ... فالتناول العلمي لقواعد السّرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن أصدر فلادمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية ... لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبيّن لهم أنّ النموذج المقترح يمكن أن يغطّي أنواعا أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار البحث هو السرد بصفة عامّة»[2].
- التجريب عند حميد الحميداني: يدعو الكاتب إلى ضرورة الإشارة إلى الجهود النقدية وأنّ الخط التطويري الذي اشتركت فيه البنائية والجهود السابقة ساعدته في تقديم نظرة بنائية واضحة، وكذلك من خلال الحديث عن مكونات الحاكي «ففي نطاق الحديث عن هذه المكوّنات برز المجهود الجبار الذي قام به النقاد في الكشف عن أسرار النظام الداخلي للأعمال الإبداعية السردية وهكذا تحدّثنا عن السّرد، وزاوية الرؤية (التبئير) وعن المفهوم الحديث للشخصية مع التركيز على النموذج العاملي، وانتقلنا لدراسة الفضاء الحكائي بمختلف تجلياته بما في ذلك فضاء النصّ وتشكيل الغلاف وميّزنا في الزمن الحكائي بين زمن القصّة وزمن الخطاب (زمن السّرد) كما قدّمنا تعريف البنائية للوصف ووظائفه المختلفة»[3].

---

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، سنة 2004، ص 7.

[2] - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسة بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، سنة 2006، ص 36- 37.

[3] - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص 6.

- التجريب عند سعيد يقطين: لم تكن الرؤية السّردية عند سعيد يقطين ضربات من فراغ معرفي متقطّع الأواصر الرباطية مع ما يؤطّرها من خلفيات فكرية ونظرية تؤسسها، حيث ارتكز على خلفيات معرفية صلبة وقاعدة أساسية عميقة، وقد أخذ الباحث سعيد يقطين على عاتقه مهمّة بناء سرديات عربية، ساعيا إلى تطوير تصوّره النقدي من خلال متابعة الإبداعات العربية والمصنفات النقدية قديمها وحديثها وقراءة المنجزات والنظريات الغربية وذلك لمعالجة النصّ الأدبي العربي، وقد تنوّعت مشارب سعيد يقطين للتأسيس لنظرية سردية عربية بين الرافد التراثي المرتكز على اشتغالات القدامى وطروحاتهم، وبين الوافد الغربي المتجسّد عبر نظريات السّرد الجديدة. فهو يرى أنّ «تجديد علاقتنا بالمرجعية العربية أو الغربية يجب أن يتأسس على قاعدة الحوار العميق أي التفاعل الإيجابي الذي ينشد التأصيل والإبداع، بدون أيّة عقدة ثقافية أو حضارية، وهذا ما نسعى إليه، ونأمل أن ينجح في تحقيقه ونحن نستفيد ونتفاعل مع العطاءات العربية أو الغربية في معالجتنا لمختلف القضايا التي ننشغل بها»[1].

يشير سعيد يقطين لعدد من الرّوائيين الذين تفاعلوا مع التراث العربي والذين قدّموا معرفة جديدة للتراث، ونجحوا في التواصل الإيجابي من خلال استفادته من تجاربهم في التعامل مع التراث ومنهم الغيطاني، إيميل جيبي، واسيني الأعرج، أمين معلوف، أمين الزاوي، رجاء عالم ...

الخلفية الغربية للتجريب في الرواية المغاربية:

عرفت الساحة النقدية المغاربية حركية كبيرة في مجال السرد الذي يعدّ من المواضيع التي أكّدت حضورها في الساحة الأدبية المعاصرة، فتحدّد السرد بفضل الجهود المبذولة خاصة مع الاتجاه البيوطيقي والمدرسة الفرنسية والمشكّلة في أعمال "تزيفيتان تودوروف"، "جيرار جنيت"، "كلود بريمون"، و"ألبر داس" الذين مثّلوا البنيوية في السّتينات التي أثبتت فعاليتها في مقاربتها للخطابات السردية وخاصّة أنّها مبنية على معارف مختلفة وخلفيات متعدّدة، كما اشتغل

[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997، ص 15.

العديد من العرب على السّرد فكانت دراساتهم تشتغل من خلال تلقي النظريات والمناهج الغربية.

إنّ التجريب الروائي المغاربي لم يأت كطفرة ظهرت في موقف فردي معزول بل هو شكل جديد تشكل في سياق عالمي، والذي ينتج الشكل المعرفي للمجتمع الإنساني المعاصر، والتجريب الروائي هو نوع من الممارسة الإبداعية التي تتوهّج في مناخ ثقافي معاصر يحدّد سماتها ويستدعي منه ماهيتها.

وخلاصة القول فالتجريب هو انعكاس فنّي لحدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان.

المحاضرة التاسعة:
روايات التسعينات في المغرب العربي

تمهيد:

كانت التجربة الروائية للكتاب المغاربة في هذه الفترة نتيجة التحولات التي حدثت في المجتمع المغاربي، حيث مثل جيل الثمانينات والتسعينات تجديدا في هذا النمط الأدبي. وسنخص بالذكر الرواية الجزائرية، لأن فترة التسعينات في الجزائر كانت فترة حسّاسة، مملوءة بالأحداث التاريخية والانقلابات السياسية.

فبعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري، والتي مسّت كل طبقات المجتمع، أخذت الرواية منعرجا آخر، عالج موضوع الأزمة وأثارها، فاتخذت رواية هذه الفترة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها.

إن الارهاب ليس حدثا بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفضاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذا استغرق مدّة غير قصيرة. لكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرّقهم الليالي. وهذا لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله بل أن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن ينتقل منه[1].

ومن الأمثلة البارزة في هذه الفترة الصعبة نجد: واسيني الأعرج، يسمينة خضرة، أمين الزاوي، أحلام مستغانمي، رشيد بوجدرة ... وغيرهم كثير.

وقد نجد في نموذج "سيدة المقام" لواسيني الأعرج خير مثال على تصوير تلك الفترة المأساوية، التي سميت بـ: "العشرية السوداء".

لقد تناولت الرواية عدّة محاور كبرى أهمها المضمون التاريخي الإنساني والمضمون السياسي والإيديولوجي وحتى التراث الشعبي والمضمون الإنساني، والمتأمل في أحداث رواية الشمعة والدهاليز يحسّ أن النص فيه امتداد إنساني روحي، خارج الزمن الحاضر، فهو رحلة كبرى في متاهة سفر يجمع الميثولوجي والجذور الملتحفة بطيّات التاريخ ووقائع الآني.

[1] ـ مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص 304.

لقد اتسمت هذه الرواية وكغيرها من الروايات بالتجريب والخروج عن المألوف، ومن مظاهر هذا التجريب ظهور النص الروائي في مناخ اجتماعي قلق وتراكم الأزمات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

الرواية الجزائرية بين الواقع والفن:

سارت الرواية الجزائرية النظام الاشتراكي في عقد السبعينات، وبعدها دخلت مرحلة جديدة فيها ثورة وانهزام وانحسار، إذا انطلق الكتاب من الواقع الذي عاشوه وعايشوه في زمن من الأزمة والذي اصطلاح عليه أدب الأزمة.

لذلك تميزت الرواية في هذه الفترة بجرأة الطرح ومحاولة الخوض في تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته إلى جانب البناء الفني المتشابك في صوره ولغته وأسلوبه بحيث استطاع الروائيون استلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصّعب الذي مرّوا به، فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار معظم الأعمال الروائية في فترة التسعينات فيلتقي الطّاهر وطار في "الشمعة والدّهاليز" مع واسيني الأعرج مع "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة.

وقد صور واسيني معاناة مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصّامدة. ويرجع سبب هذه المعاناة للتيار المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر: «إن الإرهاب في سيدة المقام ليس حديثا عابرا. ولا مجرد خبر يقرأ أو يصنع بل إنه أحد مكونات المدينة الروائية. فهو عنصر حاضر فيها، ولو كان كعنصر هدم لا كعنصر بناء. ولكنه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي من غير أن يفرّط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنّية»[1].

وبذلك فقد انعطفت الرّواية الجزائرية منعطفا جديدا كسّرت من خلاله نمطية المألوف وسطحية الطرح وسذاجة الرؤية محاولة الدخول في عوالم جديدة تعكس رؤى أصحابها، فاصطبغ الخطاب الروائي بأبعاد إيديولوجية أضفت عليها أبعادا جمالية وفنّية تخدمه في بنائه، ولابد للروائي أن يسيطر على مقاليد مملكته

[1] ـ مخلوف عامر، أثر الارهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص 304.

الرّوائية، بحيث لا ينزاح كل الانزياح لخدمه فكرته وقضاياه الاجتماعية متناسيا اللغة والهيكل الفنّي الذي يسمو بالعمل الأدبي إلى درجة الجمالية الأدبية.

وهذا ما فعله واسيني الأعرج في رواية "ملكة الفراشة"، حيث حاول أن يقيم مصالحة بين الواقع والفن متمسكا برأسماله الفني وتطلعاته الجمالية، فسار على نفس الخطى في تبني فكرة التعبير عن مرحلة الحرب الأهلية وما بعدها وما جرته على الوطن والمواطنين من دمار واحتكار بين هيمنة إرادة الرصاص وغياب حلقات التواصل بين قاتل ومقتول يجمعهما وطن واحد.

حاول واسيني الأعرج في روايته هذه أن يؤسّس لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية التي شهدتها الجزائر، فهي رواية سرد أحداث صامتة بلا ملامح. إذ لا تنطفئ النيران المشتعلة ولكنها تتخفّى تحت الرماد في انتظار انفجارها المشهود، فالكلّ يخاف من الكلّ، والكلّ يحلم بأن ينتقم من الكلّ، والكلّ يتربص بالكلّ، يقول واسيني لعرج: «إن الحروب الأهلية بقدرتها التدميرية لا تغدو مشكلة بحد ذاتها فقط، ولكن أيضا بما تخلّفه من أحقاد وشكوك تدفع الناس حتى بعد انتهائها بسنوات إلى العزلة»[1].

وهذا حقيقة ما فعلته "ياما" الشخصية السّاردة في الرّواية والتي صنعت عالما خاصا بها، من خلال مواقع التواصل الاجتماعي (الفايسبوك) والاندماج في مختبرات الأدوية بعد مقتل والدها، بينما اختارت أختها المنفى نحو مدن الشمال ونسيان أرضها برغبتها. أما والدتها فانغمست في عالم الأدب والروايات الفرنسية بعيدا عن العالم الخارجي، وغرق "ريان" في المخدرات، فهل اختارت هذه العائلة النهايات التراجيدية والمآسي بإرادتها؟ أم هي العزلة التي فرضتها الحرب الأهلية التي شعلت نيرانا لم تنطفئ بل اختفت تحت الرّماد، فأكبر وهم نعيشه بعد انتهاء أيّ حرب هو اعتقادنا بأنها فعلاً قد انتهت. فالحرب ثلاثة أنواع كما ذكر واسيني الأعرج: حرب معلنة ومميتة تحرق وتبيد على مرأى الجميع. نهايتها خراب كلّي وأبطال وطنيون وقبور على مرمى البصر.

[1] - حوار مع واسيني الأعرج في الجزيرة نت www.aljazeera.com

«وحرب أهلية تحرق الأخضر واليابس يكيد فيها الأخ لأخيه ولا يرتاح إلا إذا سرق منه بيته وحياته وحبّه وأسكن في قلبه حقدا لا يمحى، سيوقظه قتلة قادمون يشيدون به خرابهم البشري. وحرب أخيرة هي الحرب الصامتة التي لا أحد يستطيع توصيفها لأنها من غير ضجيج ولا ملامح وعمياء كلما لامسناها غرقنا في بياض هو بين العدم والكفن، فالحروب أيا كان نوعها ليست فقط من يحرق حاضرنا، ولكنها أيضا من يستمر فينا من رماد حتى بعد خمود حرائق الموت في ظل ظلمة عربية تتسع بسرعة الدهشة والخوف»[1].

حاول الروائي واسيني الأعرج خلق عالم سردي تتداخل فيه مجموعة من التقنيات الإبداعية معتمد على الوصف والحوار والمولوج الداخلي، الشخصية السّاردة "ياما" والتي حلّت في أحيان كثيرة محل الراوي، إذ أخذت مبادرة الحكي والكلام مفصحة عن موقفها وأسئلتها وشكوكها، هذا ما يعكس الوعي الأدبي والفني العميق للرّوائي، إذ يهدف إلى نقد الواقع ومواكبة التحولات الطارئة على المجتمع الجزائري من جهة ومحافظة ومنفردا في نسج خيوط السّرد موظفا تقنيات تضمن للنصّ جماليته، وفنيته ورمزيته.

فالرواية كما يقول ميخائيل باختين من النوع الأدبي الذي مازال قيد التشكيل. فإنها تعكس الشكل الأساسي بعمق وبدقة سرعة تطور الواقع نفسه، وما هو واقع الشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصّيرورة بأن يتتبع العناصر المتنافرة والمتباعدة المشكلة للواقع الرّاهن. وأن يستطيع التعبير عن الواقع الخفي في نظرة تتجاوز ما هو كان إلى ما يجب أن يكون بتقديم رؤية استشرافية مستقبلية لهذا الواقع، وهذا ما أراده واسيني الأعرج حين أكد ضرورة تجاوز الإنسان حالة العزلة كي يشعر بنفسه ينقدها من احتمالات الضياع مجتمع لا يبذل جهدا في إنقاذه.

ويتجلى هذا بوضوح في الأمل الذي يبثه في نهاية روايته عندما تختار "ياما" مقاومة السقوط في الهاوية والخروج من هاوية اليأس والكآبة من العالم الافتراضي إلى الحياة الحقيقية «لأوّل مرة أحسّ بنفسي خارج كل قيد، وأني أصبحت امرأة من مطر وكلمات وحرائق»[2] بعدما كان الحاسوب الوسيلة الوحيدة

[1] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشات، دار الآداب، بيروت، 2014، ص 06.
[2] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشات، ص 416.

لرؤية الحياة، فمملكة الفراشة تعتبر رواية البحث عن الذات في عالم تملؤه الحروب بأنواعها المختلفة تحيي حياة كل عربي متمرّد ضدّ واقعه المرير، هي رواية الثلاثي بين طيّات الروح والجسد.

تقف الرواية على مأساة العنف والدّمار، وتعاين الخوف من الموت المحتمل إلا أن ما جعلها رواية ذات قامة فنية متميزة ليس نقد الواقع والأوضاع، بل نجاح الكاتب في رسم عالم سردي متشابك في حيثياته مبني على جدلية الواقع والكتابة الفنية المشفوعة باعتناق المشاعر والأفكار في لحظات التحرّر من الذات.

المحاضرة العاشرة:
نسق الكتابة الرواية الجديدة في المغرب العربي

إن الحركة النقدية المغاربية ما فتئت أن تبحث عن نفسها وتجدّد من ذلك في مناهجها وأدواتها وإجراءاتها ومصطلحاتها النظرية الثواعب بذلك الراهن الثقافي والحضاري، ذلك لأن النقد الأدبي يتأثر حتما بفعل التحوّلات الثقافية والحضارية التي تسود البيئة والمجتمع. وإذا كان الأدب المغاربي باعتباره تمظهرا ثقافيا وشكلاً من الأشكال التعبيرية فإنه يتفاعل هو الآخر بشكل جدّي مع الظاهرة النقدية بحيث يؤثر فيها ويتأثر بها سلبا وإيجابا وهكذا تداخلت المؤثرات (الأدبية والنقدية). فالنشاط النقدي يكون تاليا لميلاد النص الإبداعي، بما هو صيرورة معرفية خاضعة للتطور والتغيير تبعا لمستجدّات العصر، فقد قابل هذا القلق الذي ملأ كتابات الأدباء المغاربية خطاب نقدي آخر اسمه البنيوية، حاول البحث في هذا الأدب الإنساني، داعيا إلى الاهتمام بالنص والخروج من هذا التيه ومسايرة التطوّر الحضاري والفكري –التحوّل- بعدما ظلت الدراسات النقدية إلى زمن غير بعيد تحوم حول النّص ولا تطول أبعاده.

إن الدّراسات النسقية انطلقت من معاينة الظاهرة الأدبية وتتبعها سواء عن طريق التحليل أو الإحصاء للوصول إلى البنية العميقة التي تبنّاها النصّ لبناء نفسه وتكوين شعريته.

ومن المقولات التي أعلنها أعلام المنهج النسقي "وفاة المؤلف"، ردّا على من يقول بأن النص هو امرأة صاحبه من ناحية وعلى من يرى أن النص سيرة لصاحبه من جهة أخرى. «إذ لا تكمن غاية الأدب في تشخيص الواقع فقط، بحيث يمثل فنّا مغلقاً على نهايته الخاصة ويسري شعورا عاطفيا في القارئ الذي يكتفي بالاستهلاك. بل الأدب هو وسيلة لتغيير الواقع والوعي البشري، فهو استجابة للصّراع الطبقي الموجود في المجتمع»[1].

ولقد اعتقد البعض تفسير الصّيغ السّردية التي يتكون منها السرد وخاصة منها الضمائر. والحال أن السّرد قد يأتي بضمير المتكلم (أنا)، والمخاطب (أنت) والغائب (هو)، ولا يخرج عن ذلك إلا أنّ استقرار هذه الضمائر في الحقيقة لا يحيل على المؤلف بأن حال من الأحوال، وإذا كان يحيل إلى المؤلف فإن القصة تستحيل إلى سيرة ذاتية، وبذلك تكون تأريخا في حين أن القصة عمل خيالي.

[1] - محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، عام 1984، ص 30.

ويشير "عبد المالك مرتاض" قصة "موت المؤلف" و"القارئ المفترض" فيستعرض آراء أصحابها كما جاءت ثم يردّ عليها. يعني هذا في فن السّرد أن السّارد لم يكن قطّ المؤلف.

فيلاحظ عبد المالك مرتاض ما يلي:

1- أننا لا نميّز السّارد عن المؤلّف لأنهما في الحقيقة كائنان لا يلتقيان
2- المؤلّف مؤلف، والسّارد سارد. المؤلّف اختصاصه الكتابة والتأليف.
3- السّارد يكون للمسرودات الشفوية، أمّا في المكتوبات فإنّه يندرج اندماجا كليا مع المؤلف.
4- السّارد لا ينبغي أن يكون مؤلفاً أبدا.

من الدراسات النقدية النسقية التي تناولت الجانب النظري والتطبيقي، دراسة "عبد الحميد بورايو" في كتابه «"منطق السرد". دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، خصّص في القسم الأول لمدخل منهجي يبيّن فيه ضرورة تبنّي منهجا علميا في دراسة النصوص الأدبية، لأنه يختلف عن النصوص الأخرى وطبيعية تختلف عنها، وهو ما يتوجب "تساؤلاً خاصا" والنصّ الأدبي ما هو سوى مظهر لبنية كامنة على الدّارس أن يكشف عنها لأنها تمثل النموذج الباقي الذي ينبثق عنه الأثر الأدبي»[1].

ويشير في هذا الصدد إلى نظرة الناقد إلى الأثر الأدبي. ويأخذ من مقولة ابن خلدون حول الأسلوب مجالاً لتفسير الممارسة الأدبية والتعامل معها. ويعرض أزمة تدريس النصوص والطرائق المتّبعة في ذلك إلى أن يصل إلى الدراسات الحديثة التي ترى في النص كيانا متحققا بذاته، ودراسة هذا النصّ تتطلّب مجموعة من المهارات العلمية والفنية، بالاستعانة بالعلوم الأخرى.

لهذه الدراسات وأخرى بدأ النقد النسقي في المغرب العربي، والجزائر خاصة يميل إلى الدقة والعلمية، في مواجهة النص، بالارتكاز على جملة من القواعد المضبوطة في تحليل النصوص وطبيعتها، بالإضافة الى اعتماد الباحثين النص دون سواه في التحليل واستغلال جملة من المعارف في ذلك. كما أن

[1] - ينظر: عبد الحميد بورايو، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة.

أصحاب هذا الاتجاه بتبنّيهم مختلف الوسائل التي تمكّن القارئ من فتح مغاليق النص، يفسحون المجال للقراءة المتعددة والمتجددة من في أن واحد.

وفي مجال النظرة الجديدة للنقد والبحث فيه يدخل كتاب "البحث عن النقد الأدبي الجديد" لمحمد ساري، قدّم فيه مجموعة من الدراسات لروايات جزائرية تبنّى فيها رؤية البيوية التكوينية، وذلك بتقديم لمحة تاريخية عن تطور البنيوية التكوينية من "لوكاتش" إلى "غولدمان" وبيّن آراءهما، والأسس التي ينبني عليها الفكر التكويني وأهمها[1]:

- كل تفكير في العلوم الإنسانية ينبثق من الدّاخل.
- علم الاجتماع الجدلي التكويني يعتبر النشاطات الإنسانية مهما كان نوعها، كإجابات للفاعل الفردي والجماعي.

يعتمد علم النفس الاجتماعي التكويني على خمس نقاط:

1- العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، تبحث عن العناصر المقولاتية التي تنظم المجموعة الاجتماعية والعالم الخيالي للكاتب المبدع.
2- تعتبر البنى الذهنية ظواهر اجتماعية لا فردية.
3- علاقة الإبداع بالمجتمع جدلية وتكون دلالية ووظيفية.
4- تكامل الأعمال الفنّية.
5- البنى الذهنية تعكس الواقع التجريبي إلى عالم خيالي في صوره، الشعورية واللاشعورية.

وتقوم دراسة العمل الأدبي على الفهم والشرح:

أ. **الفهم:** عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدّلالي الصّادر عن العمل الإبداعي المدروس فقط ولا تتعدّاه، ويتمّ استخراج النموذج البنيوي الدّال باعتماد النقاط التالية:
1) تحديد علاقة النص بالنموذج
2) انتقاء النماذج الدّالة
3) الحرص على محتوى ما يصرّح به النصّ دون حذف أو إضافة.

[1] - ينظر: محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص 41- 42.

ب.**الشرح:** وهو وضع الفهم في علاقة مع واقع خارجي عنه، معبّرا عن ذات جماعية لا فردية.

يدرس "محمد ساري" في الجزء التطبيقي للدراسة مجموعة من القصص متوخيا فيها العناصر التي أوردها في الجزء النظري الذي تبنّى فيه رؤية "غولدمان" واتبع في دراسته الخطوات التالية[1]:

1- تقديم الأحداث ومقارنتها بالواقع الجمعي.
2- دراسة الشخصيات، بتقديمها مع المواصفات التي تحملها ودورها منفردة أو جماعية، أو في تقابلها مع غيرها من الشخصيات التي تقوم بدور العمل الفني.
3- تحليل الأحداث ومقارنتها بالواقع الجمعي.
4- دراسة المضمون.
5- دراسة الشكل في جوانبه الفنّية.

تضمّنت الدراسة الإشارة إلى الهفوات تارة وإسداء النصيحة تارة أخرى. خاصة وأنّه يقرّ بأنّ خصوصية الأدب هو رسم المواقف الفردية التي لها جذور في أحداث تقع، أو محتملة الوقوع والتي يصرفها "غولدمان" عن الفلسفة.

وإذا كان "محمد ساري" يركز على دراسة الشكل والمضمون معا للعمل الفني والرّوائي على وجه الخصوص، فإنّ "بشير بوبجرة" تناول جانبا واحدا منها بدراسته (الشخصية في الرواية الجزائرية 1970- 1983م)[2].

صنّف الشخصيات إلى مجموعتين: إحداهما منتمية والأخرى غير منتمية من الشخصيات المنتمية: (البرجوازية الإقطاعية- الثورية- الإيديولوجية)، ومن الشخصيات اللامنتهية (الرمزية- الهامشية- المستلبة والأجنبية). التصنيف قائم على فرز الشخصيات في مجموعة من الروايات الجزائرية، كما أنّها محدّدة في شخصيات معيّنة بذاتها، ويقصد "بوبجرة" بالشخصية هاهنا (Personne) غير أنّ الدراسات الحديثة تفرق بين الشخص (Personne) والشخصية

[1] - المرجع السابق، ص 52.

[2] - ينظر: بشير بوبجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970- 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).

(Personnage) والتي قد لا تكون كذلك، وإنّما قد لا تكون إنسانا. كما أنّها قد تكون شيئا معنويا أو ميتافيزيقيا و"مصطلح شخصية" (Personnage) تم استبدالها تدريجيا بمفهومين معرّفين بدقّة في السيميائية بالعامل أو الممثل (Actant et acteur)، كما أنّ تحليله للشخصية كان بناء على البنية السطحية للحوار أو ما جاء على لسان السّارد، وهو يسعى إلى ربط الشخصية بالواقع أكثر منه إلى ربط الشخصية بالمحيط الذي تعيش فيه داخل النصّ الروائي.

وقد كانت للدراسة الميدانية أثرها الكبير في دراسات "عبد الحميد بورايو" إذ تعد وسيلة من الوسائل التي استغلها في جمع المادّة والوقوف على خصائص مجتمع القصّ، جغرافيا واجتماعيا وتاريخيا، وكان للظروف التي يؤدّي فيها القصّ الشعبي دور في تكوين بنيتها، بتدخل من الرّواة عبر المراحل التي مرّت بها القصّة الشعبية، وأصبحت تؤدّي وظيفة التربية حينا والثورة على الواقع الاجتماعي والسّياسي أحيانا أخرى «إذ أنّ وجوده (القصص الشعبي) مرتبط بم يؤد به من وظائف في البناء الاجتماعي للمجتمع الشعبي فهو جزء من البناء الثقافي يعكس الوجود الاجتماعي».

يؤدي القصص الشعبي وظائف عديدة:

1- يعكس القيم المعنوية للطبقة السّائدة.
2- يتضمّن النزوع إلى التغيير والقضاء على السلطة السائدة المستبدّة.
3- يبث في نفوس المستمعين الحب والعدل والحق.
4- يؤدي وظيفة تعليمية تثقيفية لجميع أفراد المجتمع.
5- يربي الوجدان الجمعي.
6- يدعم المعتقدات الاجتماعية والدينية.

وقد تكون هذه الوظائف مجتمعة في قصة بعينها أو قد تحمل القصة جانبا واحد منها، كما وُظّفت القصة الشعبية لمقاومة الاستعمار وبث روح المقاومة.

يخلص "عبد الحميد بورايو" إلى أنّ القصص الشعبية في بنيتها لها علاقة بالبناء الاجتماعي الذي يمثل المحيط الذي تولّدت عنه البنية الأدبية المجسّدة في النصّ باعتباره خطابا لغويا. ويعكس بناء اجتماعيا متماسكا.

اعتمد "عبد الحميد بورايو" في دراسة الحكاية الشعبية على ما توصّل إليه الباحثون في هذا المجال فكانت وظائف "بروب" ومتتاليا "دانس" وآراء "ستراوس" و"غريماس"، وغيرهم من الأعمال التي استعان بها في تحليل القصص.

ويظهر ذلك جليا في طريقة التحليل أو الوسائل المستعملة في ذلك أو الآليات التي مكّنته من الوقوف على بعض ما توصّل إليه كدراسته لنظام القرابة في قصة "ابن المحقورة" حيث يقول: «وقد توصل "ليفي شتراوس" في بحثه لهذه العلاقات إلى قانون يقول بأن علاقة الأخوال بأبناء الأخت تتناسب مع علاقة الإخوة بالأخت، كما تتناسب مع علاقة الأب بالأبناء مع الزوج بالزوجة»[1].

ثم يقيم معادلات يتوصّل من خلالها إلى تلك العلاقة التي تربط الأبناء بالإخوة والأخت بالأخوال والزوج بالزوجة. وهي جميعها أفكار جاء بها "شتراوس" وما يلاحظ على الدّراسة النظرية هذه اعتمادها المفاهيم الغربية في دراسة الرواية غير أنّ "عبد المالك مرتاض" يأخذ موقفا من بعض المصطلحات، فيأخذ بمصطلح الشخصية لشيوعه، اما في تحديد نوع الشخصية، المسطّحة أو المكثفة فإنّه يميل إلى مصطلح "ميشال زيرنها" (Personnage grands et Personnage plats) لتوافقه مع ما جاء في رسالة التربيع والتدوير "للجاحظ".

ومن الدّراسات البنيوية الجزائرية التي تناولت الجانب النظري والتطبيقي دراسة "عبد الحميد بورايو" في كتابه "منطق السّرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة" خصص في القسم الأول لمدخل منهجي بين في بدايته ضرورة تبني منهجا علميا في دراسة النصوص الأدبية لأنّه يختلف عن النصوص الأخرى وطبيعته تختلف عنها وهو ما يتوجّب تناولا خاصا والنصّ الأدبي ما هو سوى مظهر لبنية كامنة على الدارس أن يكشف عنها لأنها تمثل النموذج البنائي ينبثق عنه الأثر الأدبي ويشير في هذا الصدد إلى نظرة الناقد إلى الأثر الأدبي ويأخذ من مقولة ابن خلدون حول الأسلوب مجالا لتفسير الممارسة الأدبية والتعامل معها، من حيث كونها صناعة وصورة ذهنية لتراكيب كلية منتظمة خاصة بالمؤلف وما تتطلّبه هذه العملية من جهد في بناء النص، ويعرض أزمة تدريس النصوص

[1] - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، عام 1986، ص 219.

والطرائق المتبعة في ذلك إلى أن يصل إلى الدراسات الحديثة التي ترى في النص كيانا متحققا بذاته[1].

ودراسة هذا النص تتطلب مجموعة من المهارات العلمية والفنية بالاستعانة بالعلوم الأخرى، ويحدّد مجال البحث السيميائي في النقاط التالية:

1) الاعتناء بمستويات الدّلالة وبالعلاقة فيما بين عناصر الدلالة والوحدات الدالة ومراتب القيم.
2) رصد طريقة تولد المعاني أو انبثاقها ونموّها من خلال الانتقال من أدنى المستويات إلى أعلاها في النصوص.
3) الاعتناء أساسا بالموضوع الذي ينصب عليه التحليل، وهو مادّة النصّ وعدم الاهتمام بظروف إنتاج المادّة وشخصية منتجها وبيئته، إلا في الحدود التي يسمح بها التحليل الداخلي للنصوص.

وبذلك تأخذ الدراسة السيميائية ثلاث سمات: بنيوية، وتوليدية، وموضوعية.

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عام 1998، ص 29.

المحاضرة الحادية عشر:
خصوصية الكتابة الروائية الجديدة في المغرب العربي

إنّ الرواية المغاربية تضع أ\قدامها على أبواب الحداثة في المستويين الجمالي والمعرفي، فهذه الرواية أصبحت تنزع من خلال بنيتها، ولغتها، وكثافتها إلى خلق مستويات مستخدمة كل الأساليب السردية المعاصرة واللوحات الفنية المتنوّعة للتعبير عن بيئتها وعصرها.

وقد لا نبالغ إذا قلنا أن الرواية المغاربية استطاعت على الرغم من العقبات العديدة التي اعترضت مسيرتها، أن تقفز إلى الأمام وتساير الجديد وأن تسير بخطى ثابتة وسريعة نحو النضج والعالمية. فقد أصبحت ترجمانا للتطوّر الفكري والزمني لوعي الإنسان بذاته واكتشافه إيّاها قد ساهم في بلورة واقع جديد مختلف كل الاختلاف عما مان عليه.

وقد فتحت الرواية المغاربية قرائح العقول البشرية على ذاتها، وعلى الآخر بما يساهم في تشكيل أنماط متعددة من التفكير والتوجّهات التي أسّست لعهد منفتح على العالم، وعلى كل الأجناس الأدبية والفنون الإنسانية. وامتازت هذه الرواية في مرحلتها المبكرة بعدد من السمات[1]:

1- الإمعان الوصفي للمشهدية.
2- الإحاطة بأطراف الحكاية وامتدادها داخل مجتمعها الخاص.
3- تعضيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقه دون امتزاج بتقنيات التعدّد الحواري ورؤاه الخصيبة.

كما يوظّف الكاتب المغاربي جزءا من أعماله لتصوير الواقع الذي مرّ بالكثير من الأحداث في القرن العشرين، الأمر الذي فعله الكاتب الجزائري، خاصّة بعد المحنة التي مرّت بها الجزائر، فقد أعطت للكتابة الروائية الجزائرية خصوصية «منحت الأزمة الجزائرية التي كان المثقف والمبدع والصّحفي مستهدفا جسديا، عن الاستمرار في الكتابة بل وجد في حقل المحنة الحقل الخصب الذي يجب أن تتحرك الرواية في واقعه، لإدراك عمقه الأننساني المعقد، ولكتابة ما يسميه "الكتابة الكبرى" التي تجلّل كاتبها في مواجهة الموت في كل لحظة، فجاءت نصوص: الأسود يليق بك، ذاكرة الجسد، نوار اللوز، سيدة المقام، حارسة

[1] - جعفر بابوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، د. ط، 2007، ص 238.

الظلال، مرايا الضرير، ... عاكسة جرح الجزائر، وهو من خلال هذه الأعمال يؤكّد التزامه بقضايا أمّته، حيث رصدها الروائي المغاربي رصدا حيّا يجمع بين الفصيح والتجريب وتفكيك المتعاليات الأيديولوجية، والفكرية والثقافية من خلال التأمّل العميق في المشروخات الكبيرة للذاكرة الوطنية والتاريخ الحديث التي تختبئ فيهما مسارات معاكسة لما يحدث في هذه الأمّة»[1].

ولا يمكن أن نغفل أنّ الرواية المغاربية عرفت كغيرها من الروايات الأخرى تطوّرا كبيرا وذلك في توظيف آليات ومناهج غربية حديثة، حيث تكشف مراجعة الدّراسات السّردية للأدب العربي القديم والحديث أمرا لافتا للنظر، له صلة مباشرة بالحراك الثقافي العام. فقد قوبلت السّردية بالتّرحاب والرّفض معا، ومرّ وقت طويل قبل أن تتخطّى بعض الصّعاب، وتراوغ سوء الفهم، وتنتزع شرعيتها في الأوساط الثقافية والأكاديمية، لوجدنا انشطارا في المواقف حولها، فمن جهة أولى، نقلت السّرديات النقد من مستوى الانطباعات الشخصية والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى مستوى تحليل الأبنية لمكوّنات الخطاب السّردي وبذلك تكون قدّمت قراءة مغايرة، إذا أحكمت موضوعا، وحدّدت أهدافها وتوغّلت في عمق النصوص.

ومن هذا المنطلق لابد من الإشارة إلى أهمّ المنظرين المغاربة للرواية والسّرد بصفة عامّة:

1) **عبد الملك مرتاض:** في كتابه "في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد"، يأتي هذا الكتاب في نهاية التسعينيات بعد أن أصبحت مقولات السّرديات شائعة بين الدارسين على المستوى النظري والتطبيقي، في المقدمة يعلن مرتاض ما حمله على تأليف هذا الكتاب هو ذلك الإبهام الذي ينتابه حينما يطرح أسئلة تتعلّق بماهية الرواية وعالمها وتقنياتها وجمالياتها، وآليات كتابتها وقراءتها، وهي الحيرة التي دفعته إلى سلوك مسلك خاص، فيقول: «الرواية هذا العالم السحري الجميل بلغتها، وشخصياتها وأزمانها، وأحداثها ... وما تحمله من خصيب الخيال، وبديع الجمال: وما شأنها وما تقنياتها،

[1] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، سنة 2016، ص 19.

وما مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنيناها؟ وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟ ...»[1].

ويقدّم لنا دافعا آخر جعله يؤلّف هذا الكتاب، حيث يقول: «ثمّ لمّا رأينا أنّ الكتابات العربية التي كتبت حول نظرية السّرد بعامة، ونظرية الرّواية بخاصّة تحتاج إلى إثراء، وبلورة، وخصوصا فيما يتمحّص للتقنيات الخالصة التي تكتب بها الرواية».

2) **عبد الله إبراهيم:** يرى عبد الله إبراهيم أن هناك تضارب في آراء حول أصول ونشأة السّردية العربية الحديثة الأمر الذي يؤكّده: «ليست ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت، مثلما حصل لموضوع أصول السردية العربية الحديثة، وفي مقدّمتها الرواية، ويعود ذلك إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلا عن الميل الواضح لاعتماد مبدأ المقايسة بينها وبين السرديات الغربية الحديثة»[2].

وقد أصدر الناقد "عبد الله إبراهيم" مجموعة من المؤلفات تتضمّن تصوّراته حول السّرديات العربية، ويعدّ "موسوعة السّرد العربي" أهمّ مصدر في هذا المجال لتأصيل السّرديات العربية منذ القديم إلى العصر الحديث وكذلك كتاب "السّردية العربية الحديثة"، الذي يعالج كيفية ظهور السّرديات وانهيارها حيث يقول: «في الغالب لم يَجْرِ بحث موسّع في عملية انكسار النسق التقليدي الذي يمثّله المرويات الموروثة وبداية انهيار الأبنية والسّردية وتحلّلها وامتصاص كثير من سماتها الفنّية والدّلالية من قبل النّصوص السّردية التي انفصلت تدريجيا عنها»[3].

3) **عبد الفتاح كيليطو:** نهج عبد الفتاح كيليطو في كتابه "الأدب والغرابة" فصلا بعنوان "قواعد السّرد" ضمّنه رؤيته للسّرد بوصفه لعبة جادّة لها قواعدها مؤكّدا أنّ القواعد التي قصدها لا تكتسب صفة الإلزام وإنّما رام من خلالها البحث في طبيعة العلاقة التي تربط القائم بالسرد بالقواعد من جهة،

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 7.

[2] - عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 2013، ص 05.

[3] - المرجع نفسه، ص 6.

والعلاقة التي تربط المتلقي للسّرد بنفس القواعد من جهة أخرى، وحسب رأيه فإنّ هذه القواعد قد تكون صريحة أو ضمنية لدى القائم بالسّرد أو المتلقي.

«كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السّرد من أفلاطون إلى هنري مرورا بالحريري وابن الخشّاب وديدرو ... فالتناول العلمي لقواعد السّرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن أصدر فلادمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية ... لكن الباحثين الذين جاؤوا بعده تبيّن لهم أنّ النموذج المقترح يمكن أن يغطي أنواعا أخرى، فأخذوا في تحريره وتصميمه بحيث صار البحث هو السرد بصفة عامّة»[1].

4) **حميد الحميداني:** "بنية النص السردي"، يدعو المؤلف في البداية إلى ضرورة الإشارة إلة جهود نقدية تمهيدا للمقاربة البنائية لممارسة تحليل الأعمال الأدبية وفقا لمعطيات علميّة، وكذلك محاولة اختيار المسيرة النقدية التي قطعتها التجربة العربية في هذا الميدان، ويرى أنّ النظرية البنائية هي نظرية موزّعة «لأنّها عبارة عن جهود متفرّقة تلتقي أساسا عند محاولة عملية الدّراسة النّصية للأدب».

ويقصد بالجهود النقدية المبذولة في هذا المجال تتمثل في جهود النقاد الأنجلوسكسونيين التي تُعرض تحت اسم "النقد الفنّي"، ولقد أشار إلى النقّاد الذين اهتموا بالسّرد من أمثال "بيرسي لبوك"، و"فورستر"، و"إدوير موير"، وكذلك جهود الشكلانيين الذين لهم الفضل في تطوّر النظرية البنائية السّردية حيث يبدؤون بدراسة البنيات الصغرى في الحكي وينتهون بدارسة البنيات الكبرى.

كما يرى "حميد الحميداني" أن الخط التطويري الذي اشتركت فيه البنائية والجهود السابقة ساعدته في تقديم نظريته.

وممّا سبق يمكن القول أنّ خصوصية الكتابة الروائية الجديدة في المغرب العربي عرفت حضورا لافتا ممّا أدّى إلى تنوّع الطروحات والرؤى الجديدة، وهذا ما شكّل إثراء للمدونة السّردية.

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، 2006، ص 36- 37.

المحاضرة الثانية عشر:
الكتابة النسائية في المغرب العربي

أثار مصطلح الأدب النسائي العديد من التساؤلات في الأوساط الثقافية نظرا لعدم الاستقرار على مفهوم واحد، إذ كثرت التسميات وتنوّعت فنجد من يطلق عليه اسم الأدب الأنثوي، أدب المرأة، والأدب النّسوي، ولعلّ هذا الاسم أكثر تداولا وشيوعا.

ولقد عرّفت ماري أنجلتون Mary Eaglton الأدب النسوي في كتابها "النظرية الأدبية النسوية" بأنه: «ذلك العمل غير المقيّد بالمفاهيم التقليديّة، والذي لا يلقي بمعايير الرجل، وهو بالضرورة يعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق»[1]، ففي هذا القول تشجيع للتمرّد على قيم المجتمع والتركيز على الجانب الذاتي للمرأة في الكتابة.

في حين ذهبت "إيلين مور Ellen Moers" إلى أنّ الأدب النسوي هو "الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالميّة التي عرفها القرن الماضي، وأدّت إلى ظهور أعمال أدبية جيّدة، اتخذت من حقوق المرأة ومطالبتها بالمساواة، مادّة أساسية للبحث، أي لا يعتبر أدبا نسويا إلا الأعمال الأدبية التي تتخذ من قضايا المرأة مادّة أساسية لها.

وأكثر ما تهتم به الكتابة النسوية الدّفاع عن حقوق المرأة، إذ يرى "عبد الله إبراهيم" أن الكتابة النسوية تقصد التعبير عن حال المرأة استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات وللعالم، ثم نقد الثقافة الأبوية السّائدة، وأخيرا اعتبار جسد المرأة مكوّنا جوهريا في الكتابة، وكأنّ "عبد الله إبراهيم" يضع معايير محدّدة للكتابة النّسوية أهمّها التمرّد على السلطة الأبوية.

الرواية النسائية المغاربية:

كان بروز الرواية النسائية المغاربية مع أسماء بارزة، نذكر من الجزائر: زهور ونيسي، يوميات مدرسة حرّة 1986، وهي تعتبر أوّل رواية نسائية باللغة العربية في الجزائر، كما تعتبر صاحبتها من أوائل الأصوات النسائية البارزة اللاّئي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية، ويفرضن وجودهنّ ويُعبّرن عن آرائهنّ وأفكارهن بكلّ شجاعة.

[1] - رزان إبراهيم، في النقد النسوي، غشكالات وملامح، الدستور، عمان، 2014، ص 5.

وتوالت بعد ذلك روايات صدرت لعدّة كاتبات جزائريات نذكر منها: ذاكرو الجسد 1993م لأحلام مستغانمي، ولونجة والغول 1993 لزهور ونيسي، رجل وثلاثة نساء 1997 لفاطمة العقون، مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق، و"بين فكي قطن 1999 لزهرة ديك.

أمّا في المغرب، فقد تمكنت المرأة المغربية من شق طريقها واجْتراح سبيلها فكان دور الكتابة النسائية التبصير بحضورها، باعتبار الكتابة مظهرا من مظاهر الحياة المتعدّدة، ويجعل المرأة من موضوع مُشار إليه إلى مجال مشارك، والمرأة في مجال الكتابة تكتب ذاتها وتتحول إلى علامة أنثوية جاذبة للمحاور الأخرى وعلى رأس هؤلاء نذكر "ربيعة ريحان" و"فاطمة بوزيان".

ولعلّ اختيار المرأة للرواية كمجال للبوح، لأنها أكثر انسجاما مع نفسية المرأة التي تعطيها المجال للاسترسال في الحكي وهذا ما عبّرت عنه الروائية المغاربية وهي تكشف سرّ تحوّلها من القصة إلى الرواية وبأنّ «القصة لم تعد تستوعب ألمها، وأنّه أصبح يلزمها دفاتر ودفاتر لتملأها بألمها»[1].

ذلك لأنّ الرواية أكثر الفنون الأدبية قدرة على سرد التفاصيل وتصوير الواقع.

وقد عرفت السرديات المغاربية اتساعا في مجال المعرفة، والبحث عن الهوية والجمال، الأمر الذي نلمسه في الروائية التونسية "خولة حمدي" في روايتها "في قلبي أنثى عبرية".

فقد جعلت خولة حمدي القارئ في روايتها هذه يتخطّى حدود الجغرافية وحدود الدين وحدود المألوف المتعارف عليه، لنعيش في جوّ يعكس لنا بقاء وجود الأنا الإنسانية في الزمن الراهن الذي اختلط فيه كل شيء واختلطت فيه المفاهيم وشاع فيه الهجوم على الأديان والأعراق والانتماءات ومحاربتها، لقد فتحت لنا هذه الرواية بوابة جميلة للولوج إلى الحقيقة، ووجود فضاءات متعدّدة حقيقية وجمالية تصل بنا أثناء رحلة القراءة إلى الإحسان بالجمال الإنساني من خلال معايشة كل هذه الفضاءات التي عاشها ولا يزال يعيشها عدد من الشخوص.

[1] - فيروز بوخالفة، لغة السّرد النسوي في لغة زهور ونيسي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص 29.

عكست رواية "في قلبي أنثى عبريّة" تجربة جمالية حيث تحوّلت إلى فضاء احتضان جمعت وزاوجت بين الاختلافات الفكرية والعقائدية والجغرافية في رواية واحدة. مسلمون من لبنان، مسيحيون من لبنان، كذلك، يهود من تونس ولبنان، مسلمون من تونس وفرنسا، ندى صونيا، ريما، أحمد، جورج، حسّان ... وتعدّدت الأماكن والأزمنة من حاضر وماض ومستقبل، من قرى إلى بلدان إلى قارات، وتنوّعات عاطفية، من حب وكراهية، وغضب وغربة، وانتماء، بين قوّة وضعف، بين حنين وقسوة، بين غيرة وتضحية، بين ألم وأمل، بين سلم وحرب وحرّية وسجن، بين صراعات الأديان وصراعات الأفكار الأنا والآخر بكل وجوهه حتى في البيت الواحد. وبين مزاوجة بين الواقع والخيال لترقى الرواية بنا إلى فضاءات أخرى، كل هذا الزخم من التنوّع جعل هذه الرّواية مليئة بالفضاءات الجمالية، التي تتيح للقارئ التجوال في رياض الرواية ومروجها، وعقله مع الواقع وجماليات متعدّدة.

وقد أدركت المرأة على أنّ الواقع الحضاري مسؤول عن صناعة الفروق بين الرجل والمرأة، بحيث تصبح المرأة دائما في مكانة التابع أو الهامشي، في حين يتصدّر الرجل المشهد الحضاري بوصفه الممثل الطبيعي للإنسانية، هذه التفرقة في رأي رائدات النقد النسوي شديدة القسوة لأنها تقهر نصف النوع البشري تحت مقولات عنصرية في أساسها، مثل التفوّق الطبيعي للرجل، والقدرات الطبيعية المتدنّية للمرأة في المقابل.

هذا التوجه صاحبه جهد نقدي وإبداعي يهدف إلى إبراز دور المرأة في صناعة الحضارة الإنسانية، وتأكيد أنها ليست أقل من الرجل، وأنّ ما يمكن أن تتسم به المرأة من ضعف وقلة خبرة هو نتيجة مباشرة للتفرقة الاجتماعية والثقافية الطويلة بين المرأة والرّجل.

ولعلّ امتلاك موهبة الإبداع لدى المرأة هو مت يمكنها من إنتاج نص سردي يظهر فيه لمسة المرأة، ولو رجعنا إلى الرواية المغربية نجد في نموذج الراحلة "آمنة اللوح" في روايتها "الملكة خناثة" تلك اللوحة الفنية الممزوجة بين التاريخ والجمال والإبداع، ففي الرواية حاولت الكاتبة إخراج الأحداث من مرجعيّتها وإدخالها الصيغة التخييلية، متخذة في ذلك التاريخ خلفية مساعدة لبناء الأحداث. وتم ذلك من خلال مساءلة للأحداث، وتشكيل وعي جديد.

فالمادّة التاريخية لا تؤدي الوظيفة ولا تنقل الأحداث بل تعيد إنتاج الأحداث وفق مخيلة جمعية جديدة تستجيب للتجديد وهو الأمر الذي انتهجته أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ربيعة ريحان، فاطمة بوزيان، وغيرهنّ من الرّوائيات المغاربة.

المحاضرة الثالثة عشر:
واقع وآفاق الرواية المغاربية

عاش الأدب العربي عامّة والمغاربي خاصّة فترة طويلة منغلقا على نفسه، لا يتداول إلاّ في نطاق الدولة العربية فقط، وعانى إهمالا عالميا متعمّدا على مستوى القراءة والاطّلاع، وعلى مستوى التقدير والاحتفاء. انطلق هذا الإهمال من سببين رئيسيين هما:

1. تقصير العرب في ترجمة أدبهم إلى اللغات المختلفة وتكاسلهم في تعريف شعوب العالم بالعناصر الإبداعية والإنسانية في الأدب العربي.
2. دونيّة النظرة الغربية إلى الأدب العربي، وهو موقف مبني على نظرة استعمارية براغماتية ترتب الأدب والثقافة في علاقة مطردة مع الوضع السّياسي والاقتصادي المتدنّي للدول العربية.

تجلّى ذلك في فوز أديب عربي واحد (نجيب محفوظ عام 1988م) بجائزة نوبل للآداب، على امتداد عمرها الذي زاد على قرن من الزمان (1901-2009م).

هذا التعامل المنظوي على إهمال جسيم واحتقار متعمّد للأدب العربي وأعلامه بدأ يتغيّر –بصورة ملحوظة- إلى التقدير والاحتفاء بفعل عوامل متعدّدة انبثقت من تداعيات العولمة، أهمّها:

1- انتشار مراكز ومؤسسات الترجمة المضادة في المغرب العربي، فقد ترجمت في الفترة الأخيرة روايات عربية كثيرة من قبل مترجمين ومستعربين غربيين إلى اللغات الأوروبية، ونشرت في دور نشر عالمية مرموقة كروايات جمال الفيطاني، وسعيد يقطين وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، وأمين الزاوي، وغيرهم من الروائيين والروائيات في بلاد المغرب.
2- إنشاء الجوائز التي تحتفي بالإبداع الروائي وتسهم في نشره على نطاق واسع، والترويج له إعلاميا ودعائيا، مثل جائزة البوكر للرواية العربية.
3- قيام بعض الأدباء المغاربة بكتابة إبداعاتهم باللغات الأوروبية، كالروائي الجزائري "الطاهر بن جلول"، والكاتبة الجزائرية "آسيا جبّار".

4- استغلال النشر الإلكتروني في تسويق الأعمال الأدبية العربية[1].

ويرى الدكتور "سعيد يقطين" أنّ تطوّر طرائق التأليف والتجريب في الرواية العربية يحتاج من الروائيين العرب أن ينتقلوا إلى المرحلة الرقمية والتفاعلية في الإبداع الروائي، ويحسنوا التعامل مع معطياته الإبداعية والتكنولوجية، لأن الانتقال إلى الأدب التفاعلي –في رأيه- يحقق للروائيين العرب رهانين متظافرين: «فأمّا أوّلهما، فيكمن في مراعاة شروط الوسائط (الجماهيرية والمتعددة والمتفاعلة) التي ينتج الروائي في نطاقها، مع إمكانية إقامة الجسور مع مختلف الفنون التي توظف وسائط غير اللغة، ويتطلّب هذا من الرّوائي أن تتسع دائرة ثقافته السّردية، وعندما ينتج رواياته عليه أن يضع رهن تصوّره واقع هذه الوسائط وتفاعل القارئ معها، أمّا ثاني هاذين الرهانين، فيتجلّى في الارتقاء بكتابته على مستوى الصنعة الروائية وتقنياتها، ونقل النصّ المطبوع إلى مستلزمات النصّ الرقمي أو المترابط، ويتطلب هذا أيضا ثقافة جديدة تتصل بالنصّ المترابط ومقتضياته».

ويضيف "سعيد يقطين" قائلا: «يبدو لي أنّ تحقيق هذين الرهانين، على المستوى الذاتي، هما الكفيلان بإخراج الرواية العربية من وضع الانغلاق الذي يمكن أن تنتهي إليه مع الزمن، ويستدعي هذا من الروائي تجديد ثقافته السّردية وتقنياته، بما يتلاءم مع العصر ووسائطه المختلفة»[2].

5- رواج نصوص الجوّال المحمول، وانتشارها، وهي تقنية اتصالية انبثقت من تداعيات العولمة الاتصالية والرقمية، ويستخدم عدد من دور النشر في الدول الغربية واليابان تقنية الرسائل النصية في الجوال في نشر نصوص روائية متنوعة، ويتمّ احتذاء تلك الفكرة في نشر الرّوايات العربية، وتكييفها لتلائم الوسائط التكنولوجية الحديثة، التي تتطوّر بسرعة مذهلة.

[1] - ينظر: أسامة محمد البحيري، مقارنات في السرد العربي، مؤسسة الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، ط 1، سنة 2012، ص 257.

[2] - سعيد يقطين، ومحمد القاضي، رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية، منشورات النادي الأدبي، الرياض، ط 1، 2011م، ص 60.

1. تمثلات الهوية في الرواية المغاربية:

إنّ الإحالة على الرواية المغاربية الجديدة تكتسي أهمية خاصّة في علاقة السّرد بالهوية من منظور الخيال الإبداعي وزمانية الوجود البشري انطلاقا من التماثل بين الخطاب التخييلي الافتراضي والخطاب التاريخي الواقعي، وهذا بإعادة تمثيل وقائع الماضي في حبكة سردية تستدعي المرجع وتستفزّه في الوقت نفسه بالتمرّد على سلطته، لتستعيد مسألة الهوية عبر أسئلة تتقيّد بتشخيص علاقة الأنا بالآخر، إنّ جدلية النقاش حول مبدأ الهوية لابدّ وأن يؤسّس على أبعاد الذّات والوعي المرتبطة بالدين والتاريخ واللّغة، وأنّ تحرير ذلك النقاش يتطلّب حتما بعدا ثالثا ألا وهو المتن السّردي.

إنّ البحث عن تمثلات الهوية في الرواية المغاربية، تختصره بنيتها السردية، ممثلة في تعدّد المرجعيات الثقافية باعتبارها عناصر راسخة شكّلتها ثوابت سرد، بوصفه وسيلة تشكيل المادّة الحكائية، يؤدّي وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية، فهو يركّب المواد التخييلية، وينظم العلاقة بين الرواية والمرجعيات الثقافية والوقائعية بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها.

مما يسمح بأن تنهل من كل جنس، ويعتمد النص الروائي على مرجعيات لغوية دينية وتاريخية.

1) **اللغة:** إنّ اللغة ظاهرة اجتماعية وهي رمز من رموز الهوية الوطنية ووسيلة للإبداع الفكري، مهمّتها الحفاظ على وحدة وتماسك المجتمع، فهي تتجاوز وظيفتها التواصلية لتعبّر عن مقوّم حضاري ندرك من خلاله العالم والذات مقابل الآخر. فالبحث في اللغة هو البحث في الإنسان، وانطلاقا من ثنائية اللغة والإنسان أسست الرواية المغاربية، رؤية متعالية متسامية عن التأويل العادي، تنفتح عن أكثر من مستوى خطابي رغبة في التكامل الوجودي بين عالمية الشرق (الأنا) الغرب (الآخر) بدل التباعد والتنافر.

2) **الدين:** استطاعت الرواية المغاربية أن تبقى نفسها ضمن دائرة الثقافة العربية، وتحافظ على أصالتها، وهذا بتوظيف النص الديني بمصادره القرآنية واستحضار الشخصيات الدينية، ولعلّ من وراء ذلك دافعان:

أ. أنّ التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي.

ب. التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي.

«فالإيمان بالله هو الذي يجعل للحياة قيمة ... وهو الذي جعلنا نتحمّل كل ما في الحياة من محن، ونتقبلها بكثير من الرضا والشجاعة وهو الذي يهيئ لنا كل ما هو ضرورة لحياة وادعة»[1].

3) **التاريخ:** من واقع وآفاق الرواية المغاربية أنّها استطاعت أن تحقق شبكة من التفاعلات النّصية عبّرت عنه مستويات ثلاثة، أوّلها زمنية الرواية، وثانيها فاعلية النصّ الروائي وثالثها مستويات التأويل، لتخلق هذه المستويات تفاعلا ديناميا يجعل من الرّواية فنّا يركن إلى الواقع والتخييل، تتساوق فيه المضامين والأسلوب لتعبّر عن رؤى تصادي الحقيقة وتنأى عنها لكونها بنية متخيّلة قائمة على اللّغة والرموز.

فالرواية بنية رمزية لغوية متخيّلة تقدّم رؤية للعالم وهذا باستحضار الماضي في الحاضر لخلق علاقة قربى وتقاطع بين التاريخ العلمي بوصفه علما يمتاز بموضوعية وعالم تخييلي أدبي، وما يؤكّد هذه العلاقة هو «اندراج أي نص أدبي ضمن سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويحضر ظهوره، فعناصره ما قبل النص الأدبية والاجتماعية والأيديولوجية تحدّد تراث ومادّة المؤلّف الذي سيتشكّل من انسجامها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس ...»[2].

إنّ الرواية المغاربية المعاصرة قد أولت اهتماما كبيرا للجانب التراثي التاريخي لما له من غنى وثراء على مضامينها هذا ما جعلها تبلغ شأوًا عاليا في مقاربة قضايا المجتمع، بتناولها للأشخاص والأحداث.

[1] - عبد العزيز البهواشي، دور التربية الإسلامية في تنمية الشخصية، ص 440.

[2] - إبراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة عماد للدراسات الجامعية، الأردن، 2001، ص 19.

2. الجرأة والطرح:

حاولت الرواية المغاربية مسايرة الواقع على امتداد التغيّرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، فالرواية تبدو وكأنّها «مؤسسة أدبيّة ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجرّه معه ويحتويه في داخله»[1].

والملاحظ أن الرواية المغاربيّة قد صيغت بصيغة ثورية خاصّة الثورة ضدّ الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السبعينات وبعدها دخلت مرحلة جديدة، فيها ثورة وانهزام وانكسار، إذ انطلق الكتاب من الواقع الذي عاشوه وعايشوه.

لذلك تميّزت الرواية في هذه الفترة بجرأة الطرح ومحاولة الخوض في تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته إلى جانب البناء الفني المتشابك في صوره ولغته وأسلوبه، بحث استطاع الروائيون استلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مرّوا به، فموضوع العنف، المعروف إعلاميا بالإرهاب في الجزائر وتونس كان مدار معظم الأعمال الروائية في فترة التسعينات، فيلتقي "الطاهر وطار" في "الشمعة والدّهاليز" مع "واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة، وقد صوّر واسيني معاناة مريم التي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصّامدة، وترجع سبب هذه المعاناة للتيار المعادي لكلّ مظاهر التقدّم والتحضّر.

وبهذا يصبح النصّ كائنا حيّا، عاكسا لواقع أو لفئة، أو صراع يتجسّد في عقل مؤلفه، ولذلك نجد كثيرا من النصوص خالدة بخلود القراءة، لما فيها من قيم جمالية.

هذه الجرأة في الطرح تعكس تجربة جمالية فهي لقاء بين الذات والموضوع خلال لحظة علوية، وليست تجريدا للمعنى وإنّما هي ضرب من الممارسة الوجدانية العقلية، ومشاركة إيجابية تتلقى فيها آثار حسّية وغير حسّية لأطراف معيّنة.

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 48.

وقد نلمس هذه الجرأة في الرواية التونسية ممثلة في رواية "في قلبي أنثى عبرية" لخولة حمدي، جمعت الرواية وزاوجت بين الاختلافات الفكرية والعقائدية والجغرافية في نص واحد.

وقد أحدثت هذه الرواية ضجّة كبيرة في وسائل التواصل الاجتماعي، وكان سبب هذه الضجة أنّها كانت جريئة في طرح الأحداث، فتحدّثت عن الحب وعن الدين وعن الحرب، عن الأنا والآخر، عن الغربة الفعلية والغربة النفسية، عن التعايش والتعصّب، وأوجدت الرّواية حيّزا من السلام يعيش فيه القرّاء، في زمن كثرت فيه الحروب بكلّ أشكالها فحقّقت هذه الرّواية وغيرها من الرّوايات المغاربية للقارئ انتصارا على واقعه الذي يعيش فيه.

المحاضرة الرابعة عشر:
السّمات المشتركة للرواية المغاربية

إنّ المتعارف عليه، أنّ انتقال الرواية من الغرب إلى المشرق العربي، كان بدافع التمازج الثقافي، أو ما يسمّى لدى بعض المفكّرين بلعبة المثاقفة، وهي اللعبة التي أتاحت للعالم العربي المعاصر اكتساب طريقة فنية جديدة للتعبير بأساليب تقنية جديدة، على الرغم من وجود مثيل لذلك النوع القصصي في التراث العربي القديم، مثل: حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامة ... إلاّ أنّ وجه المفارقة يتعلّق بالتقنيات الفنّية الجديدة في التواصل مع المتلقي.

فالمؤكّد أنّ الرواية في الوقت الحالي، صارت تتبوأ مكانة هامّة ضمن فنون التعبير الأخرى، على الرغم من حداثة تطوّرها، ولعلّ انتشار مقروئيتها إضافة إلى ملاءمتها لروح العصر، يعود كذلك إلى تفرّدها بصياغة مضامين موضوعاتية لم يعد بوسع الشعر صياغتها وفق النمط الجديد الذي جعلت تتخذه الرواية وتتفرّد به عبر مسارات تطوّرها الفنّي.

لقد عنيت هذه الدراسة بإحداث مقاربات علمية في التجربة الروائية المغاربية من خلال دراسة البنى والفاعليات النصية، وآليات القراءة.

والرواية المغاربية كغيرها من الرواية العربية والعالمية، استطاعت أن تفتح صفحاتها لاستيعاب مجمل القضايا بالواقعية الراهنة، وتجسيد الملابسات الاجتماعية بكافة حيثياتها، والتعبير عمّا يختلج في الذات الإنسانية من آمال وآلام وطموحات، بحيث صار الواقع المغاربي مجسّدا بمختلف حيثياته، وبشكل ينحو نحو الموضوعية في التحليل والمعالجة بكافة مشاهد الانتصار والسقوط عبر مختلف المراحل التاريخية التي مرّ بها الفرد المغاربي.

وإذا كانت الرواية المغاربية قد تخصّصت في معالجة مواضيع الراهن بحسب الحقب التاريخية التي مرّت بها المجتمعات المغاربية، بدأ بالحقبة الاستعمارية مرورا بمرحلة الاستعمار الوطني، وصولا إلى التغيّرات والاهتزازات التي صار يعرفها المغرب العربي.

تكون الرواية المغاربية قد حقّقت ما يسمّى بتجاوز مرحلة التجريب إلى الانطلاق في آفاق الاحترافية والعالمية، والخروج من الحلقة الضيقة في المعالجة إلى استحداث أساليب فنّية جديدة وراقية في تجسيد قضايا الراهن، فلم يعد هناك ما يسمّى بالرّواية التقليدية (الكلاسيكية) في المغرب العربي لوحدها، بل ظهر إلى

جانب ذلك الخطاب الروائي المغاربي الجديد بما صار يشمله من خصائص فنية على مستوى الطرح وتقنيات المعالجة وذلك ما يبرز ما يسمّى بالحداثة الروائية، إلى جانب ذلك لم تعد التعدّدية اللغوية المتمثلة في المزاوجة بين اللغتين العربية والفرنسية بعامل تغريبي ، جعل الرواية المغاربية تحيد عن مسارها الحضاري الأصيل، حيث بقيت قيم الموروث الحضاري قائمة، تجعل من الخطاب الروائي المغاربي يكتسب خصوصيات متفرّدة عن سائر الرّوايات المنتمية لأقطار متعدّدة على أنّ الرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية، بقيت محتفظة بالأسبقية في ولوج العالمية حيث يعود ذلك إلى عوامل تاريخية وثقافية حيث تميّزت النصوص المغاربية بتعدّدية الشكل واللّغة وتقنيات المعالجة، وتنوّع طبيعة المواضيع المطروحة، غير أنها تبقى مشتركة في معالجة الواقع المغاربي بشكل عام، وذلك تبعا للقواسم الحضارية، والتاريخية والثقافية والواقعية المتطابقة إلى حدّ ما.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

1. إبراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة عماد للدراسات الجامعية، الأردن، 2001.
2. إبراهيم حجّاج، المناهج النقدية، الحداثية وما بعد الحداثية.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990.
4. أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تح عبد السلام محمد هارون، ج 1، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط 1، سنة 1949م.
5. أسامة محمد البحيري، مقارنات في السرد العربي، مؤسسة الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، ط 1، سنة 2012.
6. أنور الجندي، المعاصرة في إطار الأصالة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1407هـ/ 1987م.
7. بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية للكتاب، 2005م.
8. برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ط 1، القاهرة، دار ميريت، سنة 2003م.
9. بشير بوبجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970- 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).
10. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي.
11. بوشوشة بن جمعية، السّرد وارتجالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط 1، 2003م.
12. جعفر بابوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، د. ط، 2007.
13. جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، مارس 2007.
14. الحبيب الجنحاني، نقد خطاب الحداثة في الوطن العربي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلاديلفيا، 2001.
15. حسن المودّن، الرواية والتحليل النصّي، قراءات من منظور

16. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991.
17. الراسي جورج، الإسلام الجزائري من الأمير عبد القادر إلى أمراء الجماعات، دار الجديد للنشر، بيروت، 1997.
18. رزان إبراهيم، في النقد النسوي، إشكالات وملامح، الدستور، عمان، 2014.
19. رشيدة التريكي، فتحي تريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1982.
20. سعيد يقطين ومحمد القاضي، رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية، منشورات النادي الأدبي بالرياض، ط 1، 2011م.
21. سعيد يقطين، القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، سنة 1985.
22. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997.
23. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.
24. سعيد يقطين، ومحمد القاضي، رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية، منشورات النادي الأدبي، الرياض، ط 1، 2011م.
25. سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2000.
26. شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم الإيمان، ط 1، 2011م.
27. صالح مفقود، أبحاث في الرواية الغربية، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، ج 1، (د ت).
28. عبد الحميد بن هدوقة، الكاتب وقصص أخرى، منشورات الأندلس، ط 3، 1992.
29. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، عام 1986.
30. عبد الحميد بورايو، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة.

31. عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط 1، 2001.
32. عبد السلام الشاذلي، حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب المعاصر، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط 1، 1995.
33. عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار المغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.
34. عبد العزيز البهواشي، دور التربية الإسلامية في تنمية الشخصية.
35. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسة بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، سنة 2006.
36. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 2013.
37. عبد الله إبراهيم، السردية العربية في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، سنة 2000.
38. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، سنة 2016.
39. عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص: مقاربات لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1.
40. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1995.
41. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عام 1998.
42. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، سنة 2004.
43. عدنان علي النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، السعودية، ط 1، 1994.
44. عمر أركان، مدخل لدراسة النصّ، السّلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة 2011.

45. فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
46. ماري إلياس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1977.
47. محمد أركون، أي فكر عربي نريد؟ ضمن كتاب الحداثة والحداثة العربية، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2005.
48. محمد الجابري، نقد العقل العربي (تكوين العقل العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، (د ط)، بيروت- لبنان.
49. محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيقل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.
50. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، "نظرية غريماس"، عالم الكتاب، تونس، (د ط)، سنة 2006.
51. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد.
52. محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، عام 1984.
53. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991.
54. محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، قسم الكتب، 2017م.
55. محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 6، 1403هـ/ 1983م.
56. مرتضى الحسن الزبيدي، تاج العروس، دار الهدية، الكويت، ج 1، ط 1، 1993.
57. نجيب الكيلاني، الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة بيروت، 1987م.
58. نضال الشمال، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2006.
59. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيغود يوسف، الجزائر، 1986.
60. واسيني الأعرج، مملكة الفراشات، دار الآداب، بيروت، 2014.

61. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1978.
62. يوسف حطيني، مصطلحات السرد في النقد الأدبي، دليل القارئ.

المجلات والدوريات:

1. بوشوشة بن جمعة، النصّ الروائي المغاربي بين المدّ الإبداعي والانحسار النقدي، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، 1994م.
2. حوار أجرته قناة BBCARABIC أثناء المعرض الدولي للكتاب (bbcArabic.com).
3. حوار مع واسيني الأعرج في الجزيرة نت www.aljazeera.com
4. سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، مجلد 36، ع 5، 2014.
5. سيد عبد الرزاق، مصطلح الالتزام في النقد الإسلامي المعاصر، مجلة المعرفة، ع 58، المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
6. شعيب حليفي، النص وهوية المعنى –الكتاب السنوي لأعمال مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع 2، سنة 2018.
7. الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، جامعة الوادي، الجزائر، منشورات الوادي، مطبعة منصور، العدد 32، 2010.7
8. مخلوف عامر، أثر الارهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر 1999.
9. هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر (النظرية والتطبيق)، مجلة فصول، ع 1، 1995.
10. يحي الرخاوي، جدلية الجنون والإبداع، مجلة فصول، ع 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1985.

الأطروحات والرسائل الجامعية:

1. فيروز بوخالفة، لغة السّرد النسوي في لغة زهور ونيسي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.