الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة 1

كلّية الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربية

محاضرات في السرد الجزائري المعاصر

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر السداسي الأول

تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد وتقديم : الدكتورة نعيمة بولكعيبات

الموسم الجامعي 2021/ 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

مفردات المقياس:

1. مدخل إلى السرديات : المفهوم وأدوات التحليل السردي.

2. خصائص القصة الجزائرية المعاصرة من المقال القصصي إلى القصة القصة جدا.

3. تأريخ نشأة القصة الجزائرية وأنواعها.

4. خصائص القصة والقصة القصيرة جدا في الجزائر.

5. الواقعية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

6. الإديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

7. استثمار تيار الوعي والعنف في رواية العشرية السوداء.

8. خصائص تيارالوعي في السرود الجزائرية.

9. التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

10. توظيفٌ التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة.

11. توظيف التراث الديني والشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة.

12. الرواية الشعرية الجزائرية المعاصرة.

13. الرواية الاستشرافية في الجزائر.

14 . الرواية الاستعجالية وأشكال السرد المعاصر عند الكتاب الشباب-1-.

مقدمة :

علم السرد أو السرديات هذا العلم الذي كان بمثابة الثورة النقدية في الدراسات السردية ونظرية الأدب، انطلق مع أبحاث الشكلانية الروسية، وتطور مع الفكر البنيوي، وكان همّه هو البحث عن البنيات الداخلية المكونة للنص السردي والخصائص المميزة له والبنيات الثابتة والمتحولة فيه.

وهذه المحاضرات هي المادة المقترحة على طلبة السنة الثانية ماستر تخصص الأدب الحديث والمعاصر وهي بمثابة المفاتيح التي تضعهم على خارطة الدراسات السردية بشقيها النظري والتطبيقي، بطريقة توصيفية مبسطة تسمح لهم بتلقي علم السرد بسلاسة ووضوح، ولهذا كان الغرض هو تقديم هذه المادة في شكل تعليمي يسهل عملية التلقي دون الغوص في القضايا السردية مابعد حداثية، ثم ربطها بالسرد الجزائري الحديث والمعاصر.

ولا يخفى على أحد من المتخصصين في هذا المضمار أن التعريف بالسرد الجزائري ليس بالأمر السهل، فقد استطاع هذا الأخير أن يؤسس كيانه الخاص، ويضع لنفسه المميزات التي تخصه، سواء أتعلق الأمر بالرواية الجزائرية المعاصرة التي صنعت لنفسها حيزا هاما في السرديات العربية، أو ما تعلق بالقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، ولهذا كان من الضروري تقديم السرد الجزائري بكل مميزاته والوقوف على أهم التطورات التي شهدها والخصائص التي تميز بها.

تتناول هذه المحاضرات السرد الجزائري بنوع من التفصيل، فكانت البداية مع علم السرد أو السرديات والتعريف بها وتاريخها وآليات التحليل السردي.

لننتقل بعدها إلى بداية ظهور السرد في الجزائر، حيث تناولنا القصة الجزائرية من منظور تاريخي وتحليلي، ثم الانتقال إلى الرواية الجزائرية والوقوف عند أهم مساراتها وتحولاتها؛ فمن الواقعية إلى الإيديولوجية مرورا بمرحلة تيار الوعي وما تحمله من أهداف عرفت الرواية الجزائرية وقفات متعددة أثرت على تطورها ومسارها.

ولم تستطع الرواية الجزائرية أن تتخلف عن توصيف راهنها فأنتجت كتابة خاصة عبرت عن راهن الجزائر وما تمر به من أزمات، عُرفت في الدراسات النقدية بكتابة المحنة أو الرواية الاستعجالية التي حاولت أن تشكّل ظاهرة خاصة في الكتابة الروائية الجزائرية.

وبعد استقرار الأوضاع السياسية وعودة الأمن إلى البلد والمجتمع استطاع الروائي الجزائري أن يجد لنفسه أساليب جديدة في الكتابة السردية، فبرزت الرواية الشعرية، والرواية الاستشرافية، والرواية السير ذاتية، والرواية الصوفية، واستخدم التراث والتاريخ.

وتبعا للمفردات المقترحة فقد قسمت المحاضرات إلى فصلين بارزين؛ الأول جعلته للقصة القصيرة في الجزائر، وأما الفصل الثاني فكان للرواية، وذيلتها بخاتمة تبرز خائص السرد الجزائري بكل أنواعه.

ولعلّ أكثر ما يؤرق الطالب في هذه المرحلة الدراسية هي كثرت الكتب الغربية والعبية التي تتناول السرديات بالدراسة والبحث، وهذا ما يجعله في حيص بيص، فكيف يختار أحسن الكتب وأمهاتها التي تتناول موضوع السرد بالبحث والدراسة؟. وكيف يستطيع الطالب في هذه المرحلة أن يميز بين أهم الاختلافات والفروقات بين مدارس السرد؟.

ومن أجل هذا، سعت هذه المحاضرات إلى العودة إلى أهم الكتب التي تطرقت إلى علم السرد وإبراز توسع هذا المجال النقدي وثرائه وتعدد مفاهيمه واختلافها.

الفصل الأول :

القصة القصيرة الجزائرية التاريخ والنشأة

1. المحاضرة الأولى: مدخل إلى السرديات : المفهوم وأدوات التحليل السردي.
2. المحاضرة الثانية :خصائص القصة الجزائرية المعاصرة من المقال القصصي إلى القصة القصة جدا.
3. المحاضرة الثالثة : تأريخ نشأة القصة الجزائرية وأنواعها.
4. المحاضرة الرابعة :خصائص القصة والقصة القصيرة جدا في الجزائر.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى السرديات : المفهوم وأدوات التحليل السردي

توطئة:

ظهر الحكي منذ ظهور الإنسان، فقد كان في بداياته شفويا يقدم في أشكال مختلفة من أساطير وحكايات شعبية وقصص وروايات، فلكلّ إنسان طريقته الخاصة في الحكي وسرد الأخبار، وعرف بدوره التسجيل كتابة مع انتشار الحكي وتطور الحياة الانسانية. ولقد تمّ الاهتمام به منذ ظهور الفنون بطرق مختلفة ومتباينة، ومع تراكم الحكايات واتساعها بدأ الاهتمام بوضع قوانين تضبطها وتنظمها وتجعلها تخضع لنظرية وقواعد تقوم بتصنيفها. وعرف التاريخ البشري التصنيف الأول للخطابات مع أرسطو حيث فصل بين المأساة والملهاة، وبين الشعر الملحمي القائم على السرد والشعر المسرحي القائم على الحوار، وبذلك وجه الفكر الإنساني النقدي إلى ضرورة البحث عن الخصائص المميزة لكل جنس أدبي، وكانت المرحلة الفاصلة في تاريخ الدراسات النقدية المتعلقة في البحث عن الخصائص الفنية للنص الأدبي مع الدراسات الشكلانية الروسية التي جاءت بالأبحاث السردية والاهتمام بالسرد "La narration"، وتعريفه على أنه طريقة الحكي. والسؤال الذي واجه دارس السرد هو كيفية تصنيف هذه الخطابات؟ وطريقة ضبطها؟.

I. مسار تأريخي لعلم السرد

انطلق الاهتمام الفعلي بدراسة الخطابات الأدبية مع الشكلانية الروسية والبحث عن شعرية النصوص والقوانين العامة التي تنظمها وبهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدراسات السردية، فقد كانت البداية الأولى مع الشعرية والتي تبحث عن القوانين المكوّنة للنص الأدبي، واستخراج «خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[1].

([1])_ تيزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 1990ص23.

فالشعرية هي البحث عن الخصائص التي «تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1]. ومن أجل ذلك كان لابدّ من «اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله»[2].

لقد أراد رومان جاكبسون (Roman Jakobson) تأسيس نظرية للأدب تقننه وتحدّه وتضع له القواعد التي تميز الخطابات الأدبية عن غيرها معتمدا على اللسانيات الحديثة، وعرف الشعرية بأنها «الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرسائل اللّفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[3].

ورغم أنّ جاكبسون اهتم بالدراسات الشعرية إلاّ أنّه لم يخصّه بهذه الوظيفة، فهي تمسّ كل الخطابات الأدبية؛ الشعرية والنثرية على السواء، وتهتم «بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة»[4]. فهي العلم الذي يهتم بالأدب، إنها «الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية "ما الأدب؟"»[5].

ومن هذا السؤال تتفرع أسئلة أخرى تحدد نوع الأدب وجنسه، وطريقة تصنيفه، من مثل:«ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ما هي المظاهر الخاصة لآثار الأدب؟»[6].

لقد كانت الدراسات الشعرية هي الأرضية التي تأسست عليها جلّ الدراسات الأدبية، الشعرية والنثرية، فقد عملت على الاهتمام بالخطابات الأدبية وتأسيس علم للأدب موضوعه الأساسي هو الأدب ويهتم بـ«دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objets

---

([1])_المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

([2])_ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

([3])_ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1988، ص 78.

([4])_المرجع نفسه، ص35.

([5])_ شلوميت ريمون كنعان، التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1995، ص10.

([6])_المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى»[1]. وهو ما سهل الوصول إلى الآليات التي تميز النص الأدبي عن غيره واستنباط القوانين المشتركة التي تجمع بين الخطابات الأدبية وتحكم عملية الابداع.

فالشعرية إذن تبحث في جوانية النصوص الأدبية بعيدا عن أي مرجع خارجي والاهتمام بـ«جمالية مواد البناء... من هنا الاهتمام بـ"طرائق" من كل الأنواع. وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم»[2].

واهتمت ببناء النصوص الأدبية وباللّغة خاصة والقوانين الداخلية التي تنظم عملية البناء الداخلي لهذه النصوص، وهذا المبدأ هو ما اعتمده أول من اهتم بالنصوص السردية في الدرس الحديث حيث قام "فلادمير بروب"(Vladimir Propp)(1928-1968)، بجمع ودراسة الحكايات الشعبية الروسية واستنباط القوانين الداخلية التي تتحكم في العملية السردية، وتحليل بنية القصة والوصول إلى الوظائف التي تشترك فيها، حيث حصرها في 31 وظيفة في جميع القصص ليضعنا مع البدايات الأولى لعلم السرد، ونجد أنفسنا أمام علاقة خفية تجمع بين علم السرد والشعرية فكلّ منهما يبحث في الخصائص التي تميز النصوص الأدبية، فعلم السرد يبحث عن الخصائص التي تجعل من النص نصا سرديا تهيمن عليه الوظيفة الجمالية. وكانت المهاد الأساسي لسيميائية غريماس، ودراسات بريمون، وتيزفتان تودوروف(Tisvetan Todorov) الذي صاغ مصطلح علم السرد أو السردّية (Narratologie) لأول مرة سنة 1969 في كتابه (قواعد الديكاميرون)، وعرفه على أنه العلم الذي يدرس السرد أو علم القصة.

([1])_ تيزفتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، بيروت، لبنان، ، ط:01، 1982، ص35.

([2])_ تيزفتان تودوروف، نقد النقد(رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط:02، 1986 ، ص75.

II. مفهوم السردية(علم السرد)

علم السرد هي النظرية التي تهتم بالسرد وتدرس«الطبيعة والشكل والطريقة التي يؤدي بها السرد وظيفته(بغض النظر عن الوسيط التمثيلي)، وتحاول أن تصف خصائص "الكفاءة السردية"Narrative Compétence، ولاسيما الخصائص المشتركة لجميع أنواع الحكي»[1]. فالمهمة الأساسية التي تهتم بها السردية هي استنباط الخصائص المميزة للنص السردي، والوصول إلى القوانين الداخلية التي تتحكم في هذه العملية.

وتركز على شكل ووظيفة السرد وتبحث عن خصائص بنيته، وهذا ينطبق على كل أنواع السرد من قصص وحكايات مكتوبة أو شفوية، فهي الدراسة العلمية للسرد بوصفه جنسا أدبيا ضمن بقية الأجناس السردية الأخرى، ولهذا فهو فرع من نظرية الأدب والدراسات الأدبية له علاقة بالشعرية، ونظرية الأجناس الأدبية فعلم السرد يؤسس على نظرية الأجناس الأدبية حيث يعمل على توصيف عملية السرد الخاصة بالقصة، وبالرواية، وباقي الأجناس السردية الأخرى.

والسرديات هي«فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي»[2]، والمقصود بذلك أن نظرية السرد تهتم بمكونات المحكي، فـ«لكل محكي موضوع: إنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل (إلى المتلقي) فعل سردي هو السرد. الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي»[3].

ويذهب "تيري ايجلتون" أن علم السرد نشأ مع البنيوية والدراسات اللغوية الحديثة وتطور على يد كل من: غريماس، تيزفيتان تودوروف، وتطور مع المدرسة الفرنسية من أمثال:

([1])_ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط:01، 2003، ص133.

([2])_ جون ايرمان، كريستيان أنجلي، السرديات ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط 01، 1989، ص 97.

([3])_ المرجع السابق، ص97.

جيرار جينيت، كلود بريموند، ورولان بارث [1]. ورغم انطلاقته مع الشكلانية إلاّ أنّ مدرسة باريس استطاعت أن تطوره وتعمق اهتماماته، مع البنيوية وما بعد البنيوية.

فالسرديات إذن، هي «نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي، أو لعرض وصف بنائي»[2]، ويكون ذلك «بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها»[3].

وكما هو ملاحظ فإن هذا العلم يؤسس على فعل السرد، الذي يجعلنا نحدد النص السردي عن اللاّسردي، ولهذا وجب التساؤل: ماهو السرد؟.

لقد تعدد مفاهيم السرد وتشعبت وكلّها ارتبطت بفعل القص أو الحكي، وهذا المفهوم الشمولي يجمع ما هو أدبي تخيلي، وغير الأدبي، مثل القص التاريخي الواقعي والبعيد عن الخيال.

فالسرد عموما هو عملية لغوية تقوم بسرد قصة من طرف راوٍ ينتج خطابا، ومرويٍ له يستقبله، وشخصيات فاعلة في زمان ومكان، كما استطاعت الدراسات السردية أن تزعزع بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، فشرط العلمية –هذا- لا يعترف بأدب (رفيع) وآخر (وضيع)، وإنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي، والشرط الأساسي هو توفر عنصر الحكي والنظام الداخلي الذي يقوم عليه.

III. مفهوم السرد

مصطلح السرد ليس من المصطلحات الوافدة إلينا فقد وجد في تراثنا اللغوي القديم، فقد ورد في لسان العرب مادة سرد لغة هي" تَقدمهُ شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا"[4]، والسرد" المتتابع"[5].

([1])_ تيري انجليتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص180.

([2])_ يان مانفريد، علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، ، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، بغداد، العراق، ط:01، 2011، ص51.

([3])_المرجع نفسه، ص51.

([4])_ ابن منظور، لسان العرب، مادة، سرد، مجلد 03، دار صادر ، بيروت، ص 211.

([5])_ المرجع نفسه.

وورد عند الزمخشري المفهوم ذاته، فالسرد يعني التتابع والانسجام والتناسق، و" تسرد الدُّرُّ: تتابع في النظام.. وتسرّد دمعه كما يتسرد اللؤلؤ. وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء"[1].

وفي المعنى الاصطلاحي نجد تعددا في المفاهيم ولكنها تجتمع جلّها حول طريقة الحكي، وبرز على الساحة النقدية مصطلحين: السرد والسردية. فالسرد هو «تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي(...) وهي تعني بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟»[2]. فهو بذلك العلم الموضوعي الذي يبحث في طريقة السرد وخصائصه ويمكننا من معرفة الخطابات السردية عن غيرها.

ويمكن أن نختصر مفهوم السرد في العلاقة الضرورية بين الراوي والقصة والمروي له، والقصة «لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون»[3]، فهو يرتبط بعرض أحداث قصمة معينة في قالب لغوي يستطيع إقناع المروي له.

وانطلاقا مما سبق، فتحديد مصطلح السرد لابد من أن يحدد انطلاقا من المفهوم المركزي الذي يقوم عليه الحكي، والذي يستلزم وجود مادة الحكي وطريقة الحكي. ، بمعنى ضرورة وجود أحداث متغيرة وهذه الأحداث التي تسرد نستطيع توصيلها بطرق متعددة ومختلفة، ومهمة نظرية السرد هو البحث في هذه الخصائص والوصول إلى النظام الذي يتحكم في أنماط الحكي وتحديد خصائصه المميزة، والمهيمنة على السرد.

([1])_أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 449.

([2])_ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط: 01، 2008، ص 280.

([3])_ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:03، 2000، ص46.

فالسرد (La narration) كما قدمته الشكلانية الروسية « طريقة الراوي الذي لا مزاعم له، والذي يحاول أن يُعرفنا على حكاية معينة دون أن يستعمل سوى كلمات بسيطة»[1]، وفي هذا التعريف اقتران السرد بطريقة سرد الأحداث واللغة المستخدمة والتي يجب أن تكون عبر كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يراعي فيه الراوي نظام تتابع الأحداث.

السرد من المصطلحات الواسعة والشمولية، فهو متعدد ومختلف فيمكن أن يكون الكلام الملفوظ سردا حسب "رولان بارث" ويمكن أن يكون «شفويا، أم مكتوبا، عبر الصورة، ثابتا أو متحركا، عبر الإيماءة وعبر مزيج منظّم من كل هذه المواد، السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة... والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة»[2]. وفي هذا التعريف تأكيد على شموليته وتعدده، فلا وجود لسرد واحد بل أشكال متعددة منه.

وأما "تودوروف" فقد تحدث في كتابع "الشعرية عن خصائص السرد، وعلاقته بالخطاب حيث قابل بين السرد والخطاب، فكل نص تخيلي، و«تحول هذا الخطاب إلى تخيل يمكن أن يتم بفضل مجموعة من الأخبار التي يتضمنها الخطاب.. »[3]، وتتم بوجود راوٍ، وقارئ يستقبل القصة، والمهم في هذه العملية هي الصيغة التي تنتقل فيها القصة من الراوي إلى المروي له، ولهذا ركز على دراسة المظهر اللفظي، والمظهر التركيبي، ونظام التتابع الزمني والمنطقي.

([1])_ مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط: 01، 1982، ص 109.

([2])_ رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط:01، 1988، ص 89.

([3])_ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 1990، ص 45.

والسرد عند جيرار جينت : « حدث، .. ، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد في حد ذاته»[1]. وفي توصيف تميز به "جينت" وصف هذا المفهوم بالمعنى الثالث ويقصد به الفعل السردي حيث «لا منطوق، بل لا مضمون سرديا أحيانا دون فعل سردي»[2].

والخاصية المميزة للسرد ارتباطه بالفعل التخيلي، وفرق بين المظاهر الثلاثة للواقع السردي، يقول:« أقترح دونما إلحاح على الأسباب البديهية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي(حتى وإن تكشف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردي، المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيق أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل» [3].

ومن المفاهيم المقدمة للسرد وتحتاج الوقوف عندها ما قدمه "برنار فاليط"، يقول: «يكتسي الحقل الدلالي للفظ récit (محكي) مفاهيم كثيرة. فهو تارة يعني جنساً أدبيا قريبا من الرواية أو الأقصوصة... ويدل تارة أخرى على خطاب شخصية تحكي قصتها الخاصةأو قصة شخصية أخرى... وقد يعني أخيرا ما تحكيه الرواية من أحداث. وفي هذه الحالة، ينبغي التمييز بين المحكي بحصر المعنى والأحداث المحكية، أي، بين سرد قصةوالقصة المسرودة»[4].

وهو هنا يميز بين ثلاثة استعمالات للمحكي، مايخص جنس الرواية وخطاب الشخصيات وأخيرا ما يميز بين زمن القصة وزمن السرد، لأن السرد بالنسبة إليه«لا

([1])_ جيرار جينت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:02، 1997، ، ص 37.

([2])_ المرجع نفسه، ص 38.

([3])_ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

([4])_ برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطاع، مصر، ط:01، 1999، ص 37.

يستثني التفاصيل الوصفية ولا حضور شخصيات شاهدة تنوب عن السارد المجرد. كما أنه يطرح مسألة العلاقات بين المتخيل(الشخصية المختلفة) والواقع(المدينة الموصوفة)، بين زمن الكتابة(وحتى زمن القراءة) وزمن الحبكة»[1]. وكأن برنار يجعل من مفهوم السرد أشمل وأعم من مفهوم الحكي.

ويعرفه والاس بقوله: «إن السرد جميعه بالمعنى الأعمّ, خطاب [..] موجه إلى جمهور أو قارئ»[2]. وهو أيضا« هو الكلمات المكتوبة التي يدعوها جينيت، أيضا "خطابا سرديا"، ويتضمن السرد العلاقات بين المتكلم/الكاتب(صوت السرد)، والجمهور/ القارئ»[3].

ولخص "والاس" أهم قانون يتحكم في السر بأنه تقديم محتوى قصة نستطيع فهمها وذلك لارتباطها بالقوانين الحياتية، يقول: «لكي نفهم ما يحث في قصة ما علينا أن نربط الأحداث، وأن نفعل ذلك مفترضين وجود قوانين عامة تقيم بواسطة مقارنتها بما نعرف عن العالم»[4].

III. مكونات السرد:

يتشكل السرد من عناصر أساسية تؤسس بنيته وتقوم بتنظيمه وتساعد على تحقيق مبدأ الجمالية التي تميزه عن بقية النصوص السردية

المكونات الأساسية في السرد هي:

السارد (الراوي) – المسرود(المروي) – المسرود له(المروي له).

❖ السارد:

السارد أو الراوي وهو المسؤول عن أداء العملية السردية ويقوم بروي الحكاية سواء

([1])_المرجع السابق، ص 38.

([2])_ مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط:01، 1998، ص 140.

([3])_ المرجع نفسه، ص 141.

([4])_ المرجع نفسه، ص 249.

أكانت حكاية حقيقية أم متخيلة، وقد يتجسد في صوت ظاهر، أو ضمير، وقد «يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكوّن، بوصفه منتجا للمروي، بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكونّه السرد، وموقفه منه، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية»[1].

❖ المسرود:

والمسرود أو المروي فهو كل ما ينتج عن الراوي ويرتبط بشخوص، ويؤطر بزمان ومكان، وهو أساس السرد« وقد جرى تفريق بين مستويين في المروي، أولهما " متوالية الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف"، وقد اصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ" المبنى". وثانيهما " الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث " وقد اطلحوا عليه بـ " المتن". إن المبنى يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياقها التاريخي، واتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين القصة وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات، محكومة بزمان ومكان، وبين "الخطاب" الذي هو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول " إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير»[2].

❖ المسرود له:

كل سارد مسرود له لتتم عملية السرد، فهو الذي يستقبل محتوى السرد من راوٍ يرسله، وقد يكون معلوما أو مجهولا، وكل« السرود شفاهية كانت أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وفيما إذا كانت تخبر عن حكاية، أم تورد متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، حسب، إنما مرويا له أيضا، والمروي

([1])_ عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1992، ص ص 11-12.

([2])_ المرجع نفسه، ص 12.

له شخص يوجه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية، كالحكاية والملحمة والرواية، يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له»[1].

IV. النظريات السردية

علم السرد من العلوم التي اتخذت من الحكايات المسرودة شفوية أو مكتوبة مادة لها فاتحد العلم مع الأدب، وهذه الخصوصية أفرزت تعدد النظريات والمناهج التي تعالج السرد، وما يدل على ذلك اختلاف المصطلحات والمرتكزات الأساسية في عملية التحليل السردي، ورغم أن البداية الأولى للتحليل السردي ارتبطت باللسانيات (دي سوسير)، والشكلانية الروسية إلاّ أنها توزعت بين مدارس مختلفة مع تطور هذا العلم واختلاف النظريات الأدبية ، « ولعل أكثر التقسيمات شيوعا هو ذلك الذي ينظر إلى منظومة البحوث السردية الحديثة من خلال أطرها الثلاثة " المكان" و"الزمان" و" الأيديولوجيا" والذي ينتهي إلى أن هناك عدة "نظريات" لها أسسها الفلسفية، هي النظيرة الشكلانية في روسيا في الفترة من سنة 1914 حتى سنة 1930، والنظريات البنيوية في فرنسا منذ أواخر الخمسينيات حتى أواخر الستينيات، والنظرية الماركسية بعد الثورة والتي توافقت مع الشكلانية ثم مع البنيوية، ثم نظريات مابعد البنيوية في فرنسا وإنجلترا وأمريكا بعد سنة 1968»[2].

وإذا أردنا تقسيم الدراسات السردية وفق النظريات فنجد أن الاختلاف قائم على اهتمامات كل مدرسة ونسقها في الاهتمام بالنصوص الأدبية السردية أو الشعرية، فانقسمت إلى ثلاثة شعب؛ مستوى اهتم بالنص السردي من منظور خطابي خاصة مع ميخائيل باختين والدراسات الشكلية، ومستوى ثانٍ ركز على المستوى التركيبي كما جاء عند بروب ومن ابتع منهجه مثل جريماس، وأما الاتجاه الثالث والأخير فركز على المستوى الدلالي خاصة عند الدراسات السيميولوجية التي كان رائدها رولان بارث.

---

(1)_ نقلا عن: عبد الله ابراهيم، المرجع السابق، ص 13.

(2) – عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، 2004، ص 84.

المحاضرة الثانية: خصائص القصة الجزائرية المعاصرة من المقال القصصي إلى القصة القصيرة جدا

توطئة:

رغم تأخر ظهورها في الأدب الجزائري إلا أن القصة كانت لها دورا كبيرا في التعبير عن المجتمع والتغيرات التي شهدها، فهذا الجنس الأدبي المتأخر نسبيا في الظهور والانطلاق سرعان ما انتعش وصنع تاريخه وخصوصيته.

القصة كجنس أدبي عالمي انطلق شفاهة ثم عن طريق الكتابة، وهي نظام سردي يخضع لآليات السرد ونظامه ومكوناته من حكاية، وحدث، وشخوص، وراوي ومروي له وفعل سرد، وزمان ومكان، قد تنطلق من الواقع وتتحد مع الخال لتشكل عالمها التخيلي. فهي كما عرفها "روبرت شولز" في شكل العام بأنها «وصف مواقف وقص أحداث لا تقدم لنا، بل يخلقها الخطاب كلها، متطلبا منا أن نتخيل ونتجاوب عاطفيا مع أحداث لا نستطيع الدخول إليها أشخاصا، برغم أننا قد نربط بينها وبين تجاربنا الشخصية»[1]. ورغم ما يحمله هذا التعريف من شمولية وتعميم فهو يحيلنا إلى العلاقة الخفية التي تربط القصة التخيلية بالواقع، والتجربة الإنسانية. ثم يقدم تعريفا آخر ليركز على شكله البنائي والجمالي فهي«مجموعة امكانات لغوية تركزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة»[2]. إنها كما وصفها متتاليات لغوية في قالب جمالي استطاع أن يجمع بين الجمالية والتخيلية والواقعية.

ويذهب "والبول(walpole)" أن «القصة لكي تكون قصة يجب أن تكون سجلا لأمور تقع مملوءة بالأحداث، وبحركات متتابعة، وبتدرج غير متوقع، يقود إلى الذروة خلال عملية تشويق»[3]. وقال عنها "إدرجار آلن بو" «إن القصة القصيرة عمل روائي نثري يستدعي

---

[1]- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1994، ص 63.

[2]- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 1984، ص129.

[3]- سيد حامد النساج، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 13 .

لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين.. »[1]. ولعل هذا التعريف هو الأصعب في تحديد ماهية القصة والذي يبرز صعوبة تشكلها وعمق دلالاتها.

وفي محاولة لوضع تعريف شامل للقصة، يقدم "إمبرت" ملخص دراسته ويعرفها بقوله: «القصة القصيرة عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع. فالحدث، الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعها التدريجي من اجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية»[2]. فالقصة القصيرة هي سرد تخيلي وهذا ما يميزها بالدرجة الأولى، ورغم وجود صفة الواقعية فيها إلاّ أن القاص يعيد ترتيب أحداثها بلغة تخيلية، وتتكون من حبكة، ونهاية، ويشكل بناءها بلغة جمالية.

وإذا أردنا معرفة مفهومها من الزاوية الشكلية فقد عرفها تودوروف بأنها «عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة إذن مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها(...) والقصة تجريد إذ انها تدرك وتحكى دائما من طرف أحد ما، وهي لا توجد في ذاتها»[3]. كما ميز مستويين في القصة؛ المستوى الأول هو منطق الأفعال والثاني الشخصيات.

والحكاية أو القصة عند جيرار جينيت هي ما ارتبط بـ« المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث»[4].

والتعريف أكثر تخصصا وتدقيقا من جانب وظيفة القص هو ما قدمه جيرار جينت الذي انطلق من تقسيم "بنفنيست" بين القصة(السرد) والخطاب، حيث حددها بالصفة

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها..

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:01، 2000، ص52.

[3]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط: 01، 1992، ص 42 .

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص37.

الخطية المكتوبة وجعل منها «عرض لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة»[1]. فهو بذلك يحدد أهمية فعل السرد(القصة) وشروط اشتغاله وكينونته فيهتم بالخطاب الذي يروي الحدث ويهتم بدراسته من أوجهه الثلاثة: الزمن، الصيغة، وعلاقة الخطاب بالسرد.

أولا : القصة القصيرة في الجزائر: النشأة والتاريخ

قبل الحديث عن تاريخ القصة القصيرة في الجزائر لزام علينا الحديث عن أزمة الأدب في الجزائر والذي ارتبط بأزمة اللغة، فقد فرض على هذا الشعب أن يعبر عن ذاته ومجتمعه بلغة غير لغته وبطريقة قسرية وليست اختيارية، فالمثقف والمبدع الجزائري وجد نفسه يفكر بلغة الآخر الذي احتله واجبره على تعلمها والحديث بها، فكان على المبدع الجزائري أن يقاوم هذا المحتل بلغته التي عمل على تحميلها بثقافته وهموم مجتمعه، فكان الهدف من الكتابة هي الغاية الأسمى، فالقلم هو السلاح الآخر الذي وقف في وجه المحتل، وقد عبّر عن ذلك "محمد ديب" بقوله:« إن كل قوى الخلق والابداع لكتابنا وفنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل ن الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة... ولأسباب عديدة، فإنني ككاتب كان همي الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت المجموع منذ أول قصة كتبتها»[2]. فالقصة الجزائرية انطلقت من أجل الحرية ورغم تخلفها عن السياق الأدبي العربي إلاّ أنها استطاعت أن تلتحق بالقصة العربية وتصنع لنفسها التميز والخصوصية عبر مراحل تاريخية مختلفة مرت بها.

القصة كغيرها من أشكال القص هي عملية بناء وتركيب تخيلي ولغوي ، وهي أيضا تقديم عناصر منظمة ومرتبة وأيضا منسجمة في تكوينها الفني فهي فن سردي وحكائي، يخبرنا بقصة.

---

[1] - جيرار جينت، حدود السرد، ضمن طرائق تحليل السرد، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، ص 71.

[2] - سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1967، ص85.

وبدأ هذا اللون الأدبي في بداياته بشكل ضعيف وكان أكثر ارتباطا بالحكاية والمقامة والمقالة القصصية من قصة، وكانت البداية الحقيقية مع "أحمد رضا حوحو" مع " غادة أم القرى"، وكانت هناك محاولات كثيرة قبل هذه القصة إلاّ أنها كانت عبارة عن محاولات ذاتية. وعرفت القصة الجزائرية بعدة مراحل كانت أولها مرحلة الاهتمام بالقضايا الاصلاحية والوقوف ضد محاولات طمس الهوية الوطنية، فركزت مواضيعها على المساواة والحرية، والعلم والعدل. وارتبطت بالمقالة والمقامة والحكاية، ولعل أهم قصة ناضجة محكمة الحدث والشخصيات واللغة والأسلوب هي قصة " عبد الرحمن الديسي" في قصة المناظرة بين العلم والجهل التي نشرت سنة 1908[1]، ليتأخر ميلاد القصة الجزائرية إلى سنة (1925) على يد "محمد السعيد الزاهري" الذي نشر قصته "فرانسو والرشيد" في جريدة الجزائر وعالجت قضية المساواة بين الجزائريين والفرنسيين، وبعدها كانت محاولات خجولة تحاول النهوض بهذا الفن على يد أحمد بن عاشور، وأحمد رضا حوحو[2].

ويمكن أن نقسم المرحلة الثانية بمرحلة الكتابة الواعية واستخدمت القصة لنشر الوعي ضد الاحتلال والوقوف في وجه محاولات طمس الوهية الوطنية، وساهم في ذلك انتشار الجرائد والمجلات، فكتب "محمد عابد الجلالي" سبع محاولات نشرت في مجلة الشهاب، كما برزت مجلة المنتقد للشيخ ابن باديس، ومجلة الشهاب، ومجلة البصائر، ومجلة الشعلة، وسهرت هذه المجلات على نشر الثقافة، والاهتمام بالنهضة الاجتماعية والأدبية.

والمرحلة الثالثة هي مرحلة النضج حيث عرفت القصة الجزائرية بعد الاستقلال انتعاشا وأبرز الأدباء في هذه المرحلة "أحمد رضا حوحو"، وعثمان سعدي، أحمد منور، وابن هدوقة، ومصطفى الفاسي.

---

[1] -ينظر:عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:03، 2017، ص164.

[2] -ينظر: عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 07.

ثانيا : تطور القصة الجزائرية من المقال القصصي إلى القصة القصيرة

1) المقال االقصصي

لقد انطلقت القصة القصيرة في الجزائر من المقال القصصي الذي تطور هو الآخر عن المقال الاصلاحي، والعلاقة التي جمعت المقال الأدبي بالمقال الإصلاحي قوية فهو الذي ساعد على تطوره، بل يربط "ركيبي" بين المقال الأدبي والقصصي والإصلاحي فـ«ارتباط الحياة الأدبية بالحركة الاصلاحية هو الذي جعل المقال القصصي يسير في خطها. فلم يكن الدافع إلى كتابته دافعا فنيا أدبيا بقدر ما كان الدافع خدمة الفكرة والدعوة الاصلاحية أو التبشير على حد اصطلاح محمد السعيد الزاهري»[1]. وكان له دورا كبيرا في تطور الحياة الأدبية حيث ساهم في ظهور المقال القصصي والصورة القصصية التي أدّت إلى ظهور القصة. ومن الملاحظ أن المقال القصصي ساير الراهن الاجتماعي للجزائر في تلك المرحلة فاهتم بقضايا الوطن، ونشر الوعي، وحماية الهوية الوطنية والقومية. ومن بين كتاب المقال القصصي في تلك الفترة كما ورد عند الركيبي في كتابه القصة الجزائرية القصيرة : محمد السعيد الزاهري في مقاله القصصي "الاسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير"، وأيضا مقاله: السنة عند النساء الجزائريات"، ومحمد بن العابد الجلالي في مقالته القصصية" بعد الملاقات".

وركز المقال القصصي في هذه المرحلة الأولي على أسلوب الوعظ والتعليم «إذ كان يقوم أساسا بدور تعليمي، تعليم الدين واللغة، وشجب الأفكار الخاطئة عن الدين. ولقد حقق هذا عن طريق الأسلوب الفني الذي لم يكن يقصد إليه قصدا وإنما كان يتوسل به فقط لهدف التعليم»[2].

وشهد المقال القصصي تطورا على يد مجموعة من الأدباء من أمثال" أحمد رضا حوحو" في" مع الأديب الكبير" و" مع أديبنا الكبير"، ومع " أديب الخلود" و" حمار الحكيم"،

---

[1]- عبد الله خليفة ركيبي ، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، لبنان، دط، دت، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 74.

وقد ناقش القضايا السياسية والاجتماعية للوطن، وتعليم المرأة والاهتمام بقضايا الفن والأدب، وهو بذلك بؤكد اهتمام كتاب المقال القصصي بالأدب وتطوره ةذوالسعي وراء كتابة قصة جزائرية تتوفر على كل الخصائص التي تميزها، دون الابتعاد عن قضايا الوطن، والمجتمع« فالمقال القصصي إذن شكل أدبي أولي لبداية القصة القصيرة»[1]، وساعدها أيضا على التبلور " الصورة القصصية" .

2) الصورة القصصية

الصورة القصصية هي «رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة. فالغرض منها إعطاء صورة لتنطبع في ذهن القارئ، كما انطبعت في ذهن الكاتب»[2]. عرفت هي الأخرى تغيرات في مسارها التطوري حيث بدأت محتشمة متأثرتا بالمقال القصصي في المضمون وطريقة البناء ثم تطورت في شكلها ومضمونها ومن أهم روادها: محمد علي الميزابي (الشهيد سنة 1948)، أحمد رضا حوحو(نماذج بشرية)، أحمد بن عاشور (من حديث الحجاج في الدكاكين1950، حجاج في المقهى 1952)، الأخضر السائحي(عندما يحين الوقت 1960)، اسماعيل محمد العربي (صورة 1947)، الباهي فضلاء(نجوى1959)، زهور ونيسي(من الملوم، الأمنية، جناية أب، نتيجة مؤلمة 1955).

وذهب "ركيبي" في أن الصورة القصصية تميزت بخصائص تميزها عن المقال القصصي، فعناصر القصة فيها غير مكتملة و« تهتم بعنصر القص وبالحدث كما هو لا بتطوره، وبالشخصية بذاتها لا برسمها، وتحديدها تحديدا يوضح قسماتها، فالشخصية فيها نموذجية ثابتة غير متطورة ولا متفاعلة مع الحدث مما يفقدها عنصر الصراع أو الحركة الدافعة»[3]. كما افتقدت عنصر التكثيف والتركيز في تقديم صورها ولغتها، فرغم

---

[1]- المرجع السابق، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 89.

[3]- المرجع نفسه، ص 90.

قصر حجمها إلاّ أنها تتميز بـ «الاستطراد والحديث عن التفصيلات واللحظات التي لا قيمة لها ولا مجال لها في صلب القصة. والسرد فيها يميل إلى الوعظية أكثر مما يميل إلى الإيحاء، فكاتب الصورة القصصية يكاد يصرح بأن هذا هو الواقع فتأملوه»[1]. فلا يمكن أن ننتقد كتاب المقال القصصي أو الصورة القصصية وندرسهما بمعايير كتابة القصة المعاصرة، فالأدب الجزائري في تلك الظروف التي لا تساعد على الكتابة والابداع والنشر كان يقاوم على كل الجبهات، ومن الطبيعي أن نجد تشابها بين خصائص المقال القصصي والصورة القصصية، فهي امتداد لها رغم بعض الاختلافات البسيطة.

وذكر بأن أول صورة قصصية هي "عائشة"، التي تحكي قصة زواج جزائري بفرنسية، والتي سافرت إلى باريس وأعلنت اسلامها، وطلبت من الكاتب أن يختار لها اسما فاختار لها اسم عائشة بما له من دلالات دينية وما يمثل للمرأة من قيم وأخلاق تقتدي بها كل امرأة مسلمة. وقد لاحظ "ركيبي" أن أسلوب هذه الصورة القصصية بعيدة كل البعد عن التلميح بل كانت واضحة ومباشرة تشبه كتابة المقال القصصي[2].

والمرحلة الثانية من الصورة القصصية، فقد عرفت تطورا خاصة من ناحية المضمون حيث ركزت على قضايا المجتمع المختلفة وسجلت الصراع ضد المحتل بطريحة موحية وغير مباشرة، ومنها صورة "القاتلة" التي «تعالج موضوع الاستعمار في ايحاء ورمزية واضحة ... تسخر من القضاء الفرنسي الذي لا يتحرى فيتهم الجزائريين لمجرد الشبهة»[3].

ويمكن تلخيص خصائص الصورة القصصية في الجزائر كما قدمها " ركيبي" في كتابه القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر:

- ✓ الصورة القصصية في الجزائر تزامن ظهورها مع المقال القصصي، وتميزت قبل الحرب العالمية الثانية بعدم الوضوح والتحديد فكانت تشبه المقال أكثر من القصة،

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 118.

وتطورت بعد الحرب واقتربت من خصائص القصة الفنية.

- ✓ تميز أسلوبها بالبساطة لاعتماده على سرد الواقع والاستطراد فيه .

وأخيرا، فقد ساعد كل من المقال القصصي والصورة القصصية على نشأة القصة القصيرة في الجزائر، فكانا بمثابة الأرضية التي هيأت الطريق لها، ومكنت الأدباء من تأدية دورهم في الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية من دين، ولغة، وقيم، ومواجهة الاحتلال ومعالجة القضايا السياسية التي تهم الفرد والمجتمع.

المحاضرة الثالثة :أنواع القصة الجزائرية

توطئة:

يختلف القص من حيث الطول والقصر، وارتبط حجمه بتحديد جنسه، ومميزاته، والتسمية التي تطلق عليه، فالقصة الطويلة التي تتميز بتعدد الأحداث وتشابكها وتعدد الشخصيات، والأمكنة تسمى رواية. وأما النوع الثاني من القصة هي القصة القصيرة التي تتميز بوحدة الحدث وكثافة اللغة، فكان اختلاف الرواية عن القصة القصيرة يرتبط بالحجم. والنوع الثالث هي القصة القصيرة جدا التي كانت كآخر تجريب تخضع له القصة، وتميزت بخصائص ومميزات حدّدتها وميزتها عن غيرها.

I. القصة الطويلة(الرواية)

1) مفهوم الرواية

الرواية هي عبارة عن قصة طويلة تختلف عن القصة القصيرة في مسألة الطول، وهي كما عرفها المعجم الأدبي «فن شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة. فهي أولا نوع من السرد، مختلفة عادة، أو متخيلة، أو مؤلفة من عناصر واقعية ووهمية. وهي أيضا تصوير للأخلاق والعادات، يتصدّى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، وينزل شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، .. ، فهي إذا وثيقة بشرية مُستقاة من الخيال، والملاحظة، والتأمل، وممثلة لواقع حقيقي أو متخيل»[1].

وعرفها "سعيد علوش" بأنها«نمط سردي يرسم بحثا إشكاليا، يقيم حقيقية لعالم متقهقر، في تنظيم لوكاتش وغولدمان. والرواية هي الطابع المشابه، عند كريستيفا، في عملها عن(نص الرواية)- حيث أن وحدة العالم، ليست حدثا، بل هدفا يقتحمه عنصر دينامي... وتعرف (الرواية المعاصرة)، بالنسبة لـ(الرواية الكلاسيكية)كـ(رواية غياب

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 02، 1984، ص 128.

الفاعل)»[1].

ويعترف "لطيف زيتوني" بصعوبة تقديم تعريف شامل لمفهوم الرواية، وهي في صورتها العامة«نص نثري تخيّلي سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة. يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها، ونجاحها أو إخفاقها في السعي»[2].

ونجد هذا القلق في تقديم مهوم الرواية في الدراسات الغربية أيضا، فهذا "روجر آلن" يعرفها بأنها «نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال»[3]، فهي متغيرة وغير ثابتة وبتعبير "ميخائيل باختين" لا تخضع لقانون بسبب مرونتها وتجددها الدائم، يقول:« إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه إنما يمدّ جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع»[4].

ولعل صعوبة تقديم تعريف محدد للرواية يرجع إلى اتساع هذا الجنس الأدبي وشموليته، من حيث مضمونه الفكري وطريقة بنائه. وعبر عن ذلك "واين بوث" في كتابه "بلاغة الفن القصصي" إذ يصف هذه الصعوبة بقوله:«ولأسباب أتمنى أن أوضحها أكثر وأكثر كلما طال بنا السير في الكتاب فإن الفن القصصي معرض لأسوأ المؤثرات بخصوص تغيير ما يجب التأكد عليه في العمل القصصي. وعندما وجد نقاد الفن القصصي أنفسهم بدون مساعدة في إيجاد تراث نقدي، وعندما أصبحوا في مواجهة خليط من الأشياء التي

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:01، 1985، ص 103.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 01، 2002، ص 99.

[3]- روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية نقدية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:01، 1997، ص 07.

[4]- المرجع السابق، ص 19.

تسمى روايات، لم يكن أمامهم إلا اختراع نظام من نوع معين ولو على حساب اتهامهم بالعقائدية... »[1]، مما أدى بالنقاد إلى وضع معايير ثابتة تقوم عليها الرواية في محاولة لتحديد مفهومها وجنسها. فالبحث عن الثوابت في العمل الأدبي هو العامل الأساسي على تحديده، فـ«إذا قدر لشخص ما أن يكتب أو يقرأ العمل القصصي، فإنه لمن الأهمية بمكان، أن يكون قادرا على التعرف على هذه الثوابت عندما يجدها. وإذ لم تكن موجودة، فيجب عليه أن يشير إلى غيابها»[2].

لقد عبّر"بوث" عن اتساع هذا الجنس الأدبي ومرونته بالخليط المتشكل من عدة أشياء وأن السبيل الوحيد الذي يحدده هو معرفة ثوابته والمشترك فيه.

ولعلّ تعريف "أ. م. فورستر" في كتابه "أركان القصة"من أغرب ما قدم في مفهوم الرواية، إذ يقول فيه:«وأقصى ما نستطيع قوله إن الرواية تحدها سلسلتان من الجبال تتدرجان في ارتفاع:الشعر من ناحية، والتاريخ من الناحية المواجهة. أما من الناحية الثالثة فيحدها بحر»[3]. وأكد صعوبة تقديم هذا الجنس الأدبي في قوله:«كيف إذن نعالج الرواية، ذلك الموضوع المتشعب الدروب أو تلك القصص الخيالية النثرية ذات الامتداد المعين الذي يفوق كل الحدود؟.. »[4].

ولعل السبب الرئيسي في عدم تقديم مفهوم نهائي وثابت للرواية يرجع لتغير هذا الجنس وتجدده الدائم وعدم ثباته، فالرواية متعددة ومختلفة ومتغيرة المواضيع والمضامين وحتى الشكل، لها القدرة على الاستيعاب وصهر الأجناس الأدبية المختلفة داخلها واحتوائها. فنجد الرواية الاجتماعية والواقعية والنفسية والتاريخية ... إلخ.

---

[1]-واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط:01، 1994، ص 41.

[2]-المرجع نفسه، ص 34.

[3]-أ. م. فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر، القاهرة، مصر، ط:01، 1960، ص10.

[4]-المرجع نفسه، ص 31.

2) نشأة الرواية الجزائرية

رغم أن هناك دراسات تذهب إلى وجود محاولات تمهيدية للكتابة الروائية الجزائرية تفتقد لمبادئها الأولوية(حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لـ محمد بن إبراهيم سنة 1849، إلاّ أن رواية" غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو هي الرواية التأسيسية لهذا الجنس في الأدب الجزائري الحديث والتي صدرت حسب " عبدالملك مرتاض" بتاريخ 1947، فهي أول عمل روائي في الأدب الجزائري الحديث المكتوب بالعربية، وتبعتها نصوص أخرى مثل: الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي سنة 1951، والحريق لنور الدين بوجدرة سنة 1957، وصوت الغرام لمحمد منيع سنة 1967، ولكن الرواية الحقيقية بكل معنى خصائص الرواية انطلقت فعليا مع " ريح الجنوب" للروائي " عبد الحميد بن هدوقة" سنة 1971.

وانطلقت الرواية في محاولة لها للتطور والانطلاق الفني فكانت رواية " اللاّز"" لـ" الطاهر وطار1973. وفي سبعينيات وثمانينيات القرن الماي عرفت الرواية الجزائرية تغيرات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون، وهي بداية المرحلة الفنية الواعية لها ودلك من خلال أعمال: الطاهر وطار(اللاز، الزلزال، الحوات والقصر ، عرس البغل، العشق والموت في الزمن الحراشي، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، ومرزاق بقطاش(طيور في الظهيرة، البزاة، عزوز الكابران)، عبد الملك مرتاض (نار ونور، دماء ودموع، الخنازير، صوت الكهف)، عبد العالي محمد عرعار(مالا تدروه الرياح، الطموح)، واسيني الاعرج(جغرافيا الأجساد المحروقة سنة 1979، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر سنة 1980، وقع الأحدية الخشنة سنة 1981، ما تبقى من سيرة حمروش سنة 1982، نوار اللوز 1983، مصرع أحلام مريم الوديعة 1984)، ونجمة الساحل لعبد العزيز بوشفيرات، عبد الحميد بن هدوقة(نهاية الأمس سنة 1975، بان الصبح 1980، الجازية والدراويش 1983)، والحبيب السائح(زمن النمرود 1985)، ومحمد ساري(على جبال الظهيرة سنة 1983)، وأمين الزاوي(صهيل الجسد 1985).

ولم تتخلف الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية عن مسار الرواية المكتوبة بالعربية فنجد من روادها الشاعر والروائي مالك حداد الدي صدر له(رواية الانطباع الأخير سنة 1958، ورواية سأهديك غزالة سنة 1959، ورواية التلميد والدرس سنة 1960، ورواية ليس في رصيف الأزهار من يجيب سنة 1961)، ومحمد ديب (الدار الكبيرة1952، والحريق1954، والنول1957، إله وسط الوحشية 1970، سيد القنص 1973، هابيل 1977)، ومحمد مولسهول المعروف باسم ياسمينة خضراء(حورية 1984، بنت الجسر 1985، من الناحية الخرى للمدينة 1988.. إلخ)، وفاطمة الزهراء إيمالاين المعروفة باسم آسيا جبار(رواية العطش 1957، القلقون سنة 1958، ورواية أطفال العالم الجديد سنة 1962، رواية القبرات السادجة 1967، ورواية نساء الجزائر في مخدعهن سنة 1980).

استطاعت الرواية الجزائرية أن تعايش راهنها، فبعد الأحداث العصيبة والدامية التي عرفتها الجزائر في التسعينات أثر ذلك على مسارها، فتحولت تحولا شكلا وموضوعا؛فبرزت مواضيع تتناول الأزمة السياسية، محاولة وصفها والتعايش معها. فكان الروائي يحاول أن يعبر عن صوت الضمير الغائب الذي أدخل البلد في سنوات الدم والجمر ، فنتج عنه ما يعرف برواية الأزمة أو رواية العشرية السوداء. فكتب الطاهر وطار(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، الولي الطاهر يرفع يده بالدّعاء)، وكتب وسيني الأعرج(سيدة المقام، نوار اللوز، ضمير الغائب..)، وإبراهيم سعدي(بوح الرّجل القادم من الظّلام، فتاوي زمن الموت)، و(الورم) لمحمد ساري، و(المراسيم والجنائز) لبشير مفتي، و(رائحة الكلب، وحمام الشّفق، وعواصف جزيرة الطّيور، وبحر بلا نوارس..) لجيلالي خلاص، وكتب بن هدوقة(غدا يوم جديد).. وغيرها، فقد عملت هذه الروايات التي كتبت في هذه المرحلة الزمنية على تعرية الواقع وحجم العنف المعاش والثورة على القواعد الراسخة ورفض القيم البالية.

وعلى مستوى الشكل حاول الروائي الجزائري أن يجدد في طريقة سرده بما يناسب

راهن الرواية، فبرزت الرواية الاستعجالية، والرواية الاستشرافية، التي سعى فيها كتّابها أن يعيشوا واقعهم ويعبروا عن وعيهم الذاتي، والاجتماعي، وسنتطرق إلى خصائصها في المحاضرات التالية.

II. القصة القصيرة

تختلف القصة القصيرة عن المقال القصصي، والأقصوصة، والرواية، في البناء الشكلي ويجمعها السرد الحكائي ورغم أننا نجد بعض الدراسات تميزها عن غيرها في الحجم وعدد الصفحات فقط إلاّ أن القصة القصيرة لها مميزاتها الخاصة التي سمحت لها بأن تظّل وفيةً لحدودها وخصائصها. ويمكن أن نقدم تعريف الدكتور الطاهر أحمد مكّي للقصة القصيرة بقوله: «يمكن أن نقول إذن أن القصة: حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة وحدث محدد حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا، وإنما توجز في لحظة واحدة، حدثا ذا معنى كبير»[1]. وقد تكون الميزة الحقيقة في القصة مرتبطة بحقيقة ارتباطها بالواقع ووصفها له، وتعبر عن التجربة الإنسانية بلغة جمالية عالية الكثافة تحمل عمق رؤية كاتبها وإبداعيته.

1) نشأة القصة القصيرة:

تعود بدايات ظهور القصة إلى الرومانسية «فمنذ بدأ "جوجول" يكتب بدأت الحكاية تتحول إلى قصة قصيرة. أعلن" جوجول" الثورة على الاتجاه الرومانسي السائد في اللغة والموضوع في عصره، واتجه إلى الأرض، إلى الفلاح، إلى العادي، وحدد الموضوع شكل القصة واللغة التي تكتب القصة، واتسعت الفجوة بين القصة القصيرة والحكاية. الحكاية تحكي في لغة مزوقة منمقة حكاية الأمير وست الحسن والجمال، والقصة تحكى في لغة بسيطة دارجة قصة الفلاح، قصة الإنسان العادي الذي يكدح طول النهار، الحكاية تسوى الهوائل

[1] - الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، مصر، ط: 08، 1999، ص 98.

وترسم البطولات الخرافية، والقصة تحكي لحظة واقعية من لحظات حياة الإنسان العادي، لحظة تكتمل في القصة وتكتسب معنى القصة»[1].

وظهرت في القرن التاسع عشر ومن أشهر روادها: "إدجار ألان بو"(1809-1849) الأمريكي، و"نيقولاي جوجول"(1809 – 1852) الروسي، و"جي دي موباسان الفرنسي(1850-1893)، وأنطون تشيخوف(1860-1904) الروسي أيضا.

وفي العالم العربي عرف تاريخ الأدب وجود القص في نثره عبر الأخبار والمقامات والأساطير، وإذا نظرنا إلى القصة في شكلها التقني المعروف والمتفق عليه في العالم الغربي، فقد تأخر ظهورها إلى سنة (1917) حيث نشر "محمد تيمور" أول قصة (في القطار) والتي عدّت القصة الأولى في الوطن العربي التي تمتلك الخصائص الأساسية لهذا الجنس، و تطور هذا الفن على يد مجموعة من الأدباء منهم: محمود تيمور، توفيق الحكيم، حسن محمود، يحي حقي، حسين هيكل وتطور مع يوسف إدريس والطيب صالح.

2) بناء القصة القصيرة :

لقد عبر "روبرت مكي" عن أهمية البناء القصصي برطبه بمفهوم القصة بقوله:«القصة المحكية بشكل جميل عبارة عن وحدة سيمفونية متكاملة من حيث البناء والمضمون والشخصية والجنس الأدبي والفكرة، منصهرين معها بشكل مترابط، ويجب على الكاتب، كي يوجد تناغما بينها، أن يدرس عناصر القصة كما لو كانت آلات في فرقة موسيقية أولا بشكل منفرد، ثم بشكل جماعي متناغم»[2]، فالتجانس والتناغم بين عناصر القصة هي أساس بنيتها وأدبيتها، فليس كل سرد هو قصة فنية بل يجب أن يتأسس وفق بناء خاص، ويمكن أن نلخص عناصر القصة الأساسية إلى: الحدث، الشخصية، اللغة.

([1])_ لطيفة الزيات، مقومات القصة القصيرة ، مجلة الرسالة، عدد 1091، 10ديسمبر 1964، القاهرة ، ص 19.

[2] -روبرت مكي، القصة(المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما)، ترجمة: حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط: 01، 2006، ص 45.

1.2.الحدث:

الحدث أو الموضوع (ACTION) هو الفعل الذي تتناولها القصة في زمان ومكان معين ويرتبط بالشخصيات، أو باختصار هو الفعل الذي تقوم به الشخصية داخل القصة، وما يميز القصة القصيرة أنها تهتم بحدث واحد فهي تثار من طرف فرد واحد، فلا يمكن أن تتعقد الأحداث في القصة القصيرة، وتكمن براعة المبدع في تركيزه على حدث واحد والعمل على تكثيفه بشكل متكامل ومتجانس، فالقصة القصيرة «تصور حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل»[1]. فالحدث هو أساس القصة يخضع للترتيب الزمني وتطوره مرتبط به، وأيضا بالشخصيات التي تقوم بهذه الأحداث.

2.2.الشخصية:

تمثل الشخصية ركن من أركان القصة القصيرة الأساسية فهي «صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي»[2]، والشخصيات السردية عموما هي تلك الشخصيات التي تقوم بالفعل وتجسد الأحداث، وبمفهوم أكثر وضوح فالشخصية السردية هي شخصية ورقية أو كما عرفها تودوروف «هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق»[3].

«On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un «c être de papier »»

وهذا التعريف الذي أساسه المحتوى اللساني يتوافق مع مبادئ البنيوية والذي يهتم بالوظيفة والتي تربط بالفعل الذي تقوم به الشخصية.

---

[1]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط:02، 1964، ص 30.

[2]- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط:01، 2002، ص 210.

[3]- Ducrot et Tzvetan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p 286

3.2.اللغة:

مثلما للشعر لغته فللقصة القصيرة أيضا لغتها الخاصة التي تميزها عن باقي الأجناس السردية الأخرى، فسلامة اللغة وكثافتها وانسجامها مع الأحداث هي من أساسيات اللغة القصصية، كما أن تحقيق الدراما والتشويق يوجب وجود اللغة الموحية والدالّة، وعبر "رشاد رشدي" عن أهمية اللغة في الكتابة القصصية بقوله:« من غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى واحد، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة كما يجعل كثير من كتاب القصة عندنا أشخاص قصصهم تفكر وتتكلم باللغة الفصحى. وليست المسألة مسالة عامية أو فصحى كما يفهمها الناس أو كما يتناظرون حولها في النوادي والندوات. ولكن المسألة عندما تتعلق بكتابة القصة مسألة خطرة للغاية. وقد آن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة، وهي أنهم ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى لهؤلاء الكتاب، فإنه من البديهي أن أي قصة تحاكي حدثا وأن أي حدث يحاكي الواقع، واقع الحياة التي يمثلها هذا الحدث، ولا أعتقد أن أحدا من كتاب القصة عندنا أو في العالم أجمع ينكر أنه واقعي، فإن كيان الكاتب القصصي إنما يقوم على هذه الواقعية، أي على محاكاته للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع. ولذلك فالكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي السبب في كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا، وبالتالي انعدمت الواقعية. والعجيب أن هذه الظاهرة ينفرد بها كتاب القصة عندنا دون كتاب القصة في أي مكان آخر في العالم، ولعل السر في هذه الظاهرة الغريبة هي أن كتابنا لم يتخلصوا بعد من المفهوم القديم لأدب الذي يقوم على الصياغة اللفظية، وهو يختلف تماما عن المفهوم الذي قامت عليه القصة في الآداب الغربية، وهي

القصة التي يحاول كتابنا تقليدها»[1]. ورغم أن هذا القول يحاول أن يجد حلا للغة القصصية المناسبة أي أنه يبالغ في مسألة الفصحى والعامية وعلاقتها بواقعية القصة، فليس استخدام اللغة العامية هو العامل الأساسي في تحقيق واقعية القصة وارتباطها بواقعها، بالإضافة إلى ذلك فواقعية القصة لا تحدد شاعريتها. فالقاص المقتدر هو الذي يوجد لغته الخاصة التي تعبر عن رؤيته في قالب متميز.

3) القصة القصيرة الجزائرية

انطلقت القصة القصيرة في الجزائر مع بداية الثورة التي ألهبت النفوس الثائرة ضد الاحتلال والحلم بنيل الحرية، فكانت تساير واقعها الاجتماعي والسياسي فالاستعمار دمّر مقومات المجتمع، فعمل على تجهيل الشعب، وإجباره على تعلم لغة غير لغته ومنعه من الكتابة بلغته والتعبير عن هويته، وهذا أثر على الأدب المكتوب في مرحلة قبل الاستقلال وبعد الاستقلال.

فمرحلة الثورة التحريرية سمحت للأدباء بإنتاج أدب تحرري تميز بالتعبير عن وعي الجماعة وتطلعاته، ومعالجة القضايا الاجتماعية والدينية في الخمسينيات. وتطورت بشكل واضح بعد الاستقلال ومن أهم روادها: أبو العيد دودو، أبو القاسم سعد الله، أحمد رضا حوحو، الجنيدي خليفة ، السعدي حكار، الطاهر وطار، عبد الحميد هدوقة، عثمان سعدي، محمد ديب.

[1] - رشاد رشدي ، المرجع السابق، ص ص 119-120.

III. القصة القصيرة جدا

1) نشأة القصة القصيرة جدا

القصة القصيرة جدا تجربة أدبية غربية وافدة إلى الأدب العربي، تعرف عليها القارئ العربي عندما ترجم فتحي العشري رواية " انفعالات" لـ " ناتالي ساروت" عام 1971 بمصطلح القصة القصيرة جدا رغم ما وجه إليه من انتقادات حول جنس هذا العمل.

وإذا أردنا معرفة الظهور الأول لمصطلح القصة القصيرة جدا فكان مع "إرنست همينغواي" سنة 1925 حين ألف قصة تتكون من ثماني كلمات" للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قط" وأطلق عليها مصطلح الق. ق. ج. ومن الأدباء الذين جنست كتاباتهم في خانة هذا النوع الجديد نجد كل من كافكا وآلان غرييه وفرجينيا وولف، وأو . هنري، ومجموعة من أدباء أميركا اللاتينية من أمثال أوجستو مونتيروسو، ولويس بورخيس... إلخ. وانتقل هذا الجنس القصصي إلى الوطن العربي في بداياته الأولى في سبعينيات القرن الماضي، وعرف انتعاشه في التسعينيات، ولكن تطور بشكل كبير في القرن الحادي والعشرين، حيث أصبح ظاهرة أدبية تستحق الاهتمام بها والتنظير لها، فنجد على سبيل التمثيل لا الحصر : محمد المخزنجي من مصر، ووليد الرجيب من الكويت، ومحمود شقير من فلسطين، ومن المغرب عبد الرحيم مودن، ومحمد جبران، وجمال الدين الخضيري، ومن الجزائر رابح خيدوس، .. إلخ.

القصة القصيرة جدا هي جنس أدبي يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء والمقصدية، فضلا عن الحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، وفي أغرب تعريف لها قدمت بأنها «سرد مكشوف الأسنان ممدود المخالب، رشيق، نامي العضلات، بدون زوائد، ينقض في المقطع الأول، وإن لم تنشب مخالبه في القارئ ببداية المقطع الثاني فلا بد أن القصة بدأت بمقطع مبكر جدا. ليس هناك هامش للخطأ، لكل كلمة ضرورتها، وإلا فإنه يجب التخلص منها، ربما يقاوم قارئ مشغول قصة طويلة ويعود إلى ميزانيته و أوراق عمله، لكن في نص لا يزيد

عن ستمائة كلمة لا تحتاج القصة القصيرة جدا لوقت أكثر من خطوات إلى براد الماء، يمر النص بالمحك ولا يبقى غير ما هو ضروري. فبدون عائق الطول، سيتابع القارئ أي قصة حتى المقطع الأخير»[1]. وهذا التعريف يوضح صعوبة القصة القصيرة جدا وغموض خصائصها.

وعرفها أيضا أحمد جاسم الحسين وهو من أهم المهتمين بها وبدراستها بقوله:«القصة القصيرة جدا نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصه فقط، بل يتحّول ليصير نصاً معرفياً دافعياً لمزيد من القراءة والبحث، فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحثّ المتلقي على البحث والقراءة»[2]، وفي هذا التعريف تجاوز لمفهوم القصر والكثافة اللغوية ليرتبط بالثقافة التي تنتج هذه القصص.

وهو أيضا ما دهب إليه جاسم خلف ألياس الذي عرفها بقوله:«القصة القصيرة جدا هي التسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ(جدا) وجودا شرعيا لا يفرضه من الخارج عليه بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخر، بتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ فرضته التغيرات الشمولية وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية»[3]. والملاحظ من كثرة التعاريف المقدمة للقصة ق ج، أنها لا تزال محل مساءلة وبحث عن الخصائص التي تميزها رغم إجماع النقد على بعض الخصائص العامة. وربما يعود الإشكال الأساسي لهذا الجنس لصعوبته وخصوصيته وقد عبر عن ذلك حسن المناصرة بقوله:« إنها ليست مجالا لمغامرة المبتدئين وتجاربهم الضحلة... إنها الكتابة العليا إلى حد ما في المجال السردي، بمعنى ان كتابتها قد

---

[1] -كاثي كاتشلريز، ماهي القصيرة القصيرة جدا؟، ترجمة: علي المجنوني، مجلة المجاز، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، المملكة العربية السعودية، عدد 01، ماي 2010، ص 24.

[2] -أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سورية، دط، 2010، ص21.

[3] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، دت، 2010، ص 84.

تبدو أصعب من الرواية التي تتسع لعالم من اللغات والأصوات والأحداث، .. ، وأصعب من القصة القصيرة التي قد تقبل التطويل والاستطراد والحوارات. أما القصة القصيرة جدا فهي خلاصة لتجربة سردية، لابدّ وأن يسبقها، على وجه العموم، باع طويل في كتابة كل من الرواية والقصة القصيرة أو إحداهما على الأقل، بحيث تغدو هذه الكتابة ذات آلية جمالية، مركزها المغامرة والتجريب وفق رؤى إبداعية متمكنة وأصيلة في فن السرد، لا رؤى مبتدئة ومستسهلة لهذه الكتابة الإبداعية أو غيرها»[1].

2) القصة القصيرة جدا في الجزائر

وتكاد تجمع جل الدراسات على أن بدايات القصة القصيرة جدا في الجزائر كانت مع "محمد الصالح حرز الله"في مجموعاته: "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة" و" النهار يرتسم في الجرح" و"التحديق من خارج الرقعة"، وأيضا القاص "عبد الحميد عمران كما نجد المجموعة القصصية (بزات، لحى وشلالات حمراء) لجمال الدين طالب.

ومن الذين ساهموا في هذا الجنس الأدبي بالجزائر:خالد ساحلي (لوحات واشية)، سعيد موفقي(كمثل ظله)، حسناء بروش، محمد رابحي، لامية بلخضر، عبد الكريم ينينة (قليل من الماء لكي لا أمشي حافيا)، وعلاوة كوسة (المقعد الحجري)، وعبد القادر صيد، وحفيظة طعام، وعبد القادر برغوث، وافية بن مسعود.

[1]- حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا(رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، الأردن، دت، 2015، ص 30-31.

المحاضرة الرابعة :خصائص القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا

تكتمل القصة القصيرة باكتمال عناصرها وتجانسهم في البناء السردي من: شخصيات، وحدث، والحوار والزمان والمكان. والخصائص الفنية للقصة الجزائرية لا تختلف عن غيرها، وقد بينها عبد الله ركيبي وهي:

1) الخصائص الفنية للقصة القصيرة الجزائرية

- ✓ **الوحدة:** من أهم عناصر القصة القصيرة ضرورة توفر عنصر الوحدة، التي تعبر عن طريقة التفكير وبناء القصة. ويقصد بذلك وحدة الفعل والزمن والمكان.
- ✓ **التكثيف:** يقوم التكثيف على التركيز في القصة القصيرة لأنها تقوم على مبدأ الايجاز والتقليل من الزوائد والابتعاد عن الحشو، فكل كلمة فيها تختار بعناية و تؤدي وظيفة خاصة ، فالتكثيف ضروري في القصة القصيرة بحكم مراعاة الحجم، فالتركيز في أحداثها ولغتها من ضروریاتها.
- ✓ **الدراما:** وتتمثل في خلق الصراع الداخلي للقصة وتشابك الأحداث حتى تصل الدروة،

2) خصائص القصة القصيرة جدا

القصر هو الميزة الأساسية التي تفرق القصة القصيرة جدا عن الأنواع السردية الأخرى كالقصة القصيرة أو القصة. ومن أجل تعويض هذا الاقتصاد اللغوي تلجأ القصة القصيرة جدا إلى أساليب متنوعة تساعد على توصيل المعنى وإتمامه، مثل التكثيف والتركيز، والمجاز، والمفارقة، والبداية والقفلة.

- ✓ **التكثيف والمجاز:**

التكثيف من كثّف ويعني التجميع والكثرة وسعة الطاقة، وهو نوع من التفاعل بين مجموعات كثيرة لتشكل شيئا واحدا، والتكثيف في الأدب هو«إذابة مختلف العناصر

والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف»[1]، فالتكثيف بهذا المعنى يتجاوز الاقتصاد اللغوي بل يدخل في المكونات الجوهرية للقصة القصيرة جدا، وشبهه "أحمد جاسم الحسين بأداة رص البناء فهو« الطين الذي يمسك مداميك البناء مثلما كان قبل ذلك العنصر الأبرز في تشكيلكل مدماك، وكان قبل ذلك العنصر الأهم في بناء كل قطعة من ذلك البناء في لحظة تشكلها»[2]. إذا فالتكثيف هو الوسيلة التي تعوض قلة الكلمات وتمام المعنى إذا ما استعمل بأسلوب صحيح يحقق الانسجام الداخلي للقصة القصيرة جدا.

✓ **المفارقة:**

ويقصد بالمفارقة تضاد المعنى الظاهري مع المقصود الباطني وهذا التعارض هدفه هو البحث عن المعنى داخل النص، والمفارقة في القصة القصيرة جدا والمفارقة لا تخضع لقوانين تحددها فقد تجعل من اللامعقول معقولا ومن الكوميديا تراجيديا ومن التراجيديا كوميديا بطريقة ساخرة.

✓ القفلة:

من ضروريات القصة القصيرة جدا أن يحسن المبدع طريقة بداية القصة وطريقة نهايتها أو ما يعرف بالقفلة،

وهذا يؤكد أن القفلة لا تخضع للتعسف من طرف القاص وإنما تعكس مقدرته الفنية والجمالية واللّغوية.

[1] _ أحمد جاسم الحسين، المرجع السابق، ص. 52 .

[2] _ المرجع نفسه، ص. 53 .

الفصل الثاني:

السرد الروائي الجزائري وتحولاته

1. الواقعية في الرواية الجزائرية المعاصرة.
2. الإديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة.
3. استثمار تيار الوعي والعنف في رواية العشرية السوداء.
4. خصائص تيارالوعي في السرود الجزائرية.
5. التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.
6. توظيفُ التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة.
7. توظيف التراث الديني والشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة.
8. الرواية الشعرية الجزائرية المعاصرة.
9. الرواية الاستشرافية في الجزائر.
10. الرواية الاستعجالية وأشكال السرد المعاصر عند الكتاب الشباب-1-

المحاضرة الخامسة: الواقعية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

توطئة:

كانت الواقعية ردت فعل على انتشار الرومانسية المفرطة التي ابعدت الأديب عن واقعه وجعلته يعيش منعزلا عن مجتمعه، ومع انتشار الحركات التحررية في الوطن العربي وصراع الإيديولوجيات، عرفت الواقعية الأدبية قبولا في وسط الأدباء وتماشيا مع السياسات المهيمنة على الدول العربية.

I. التاصيل للواقعية الأدبية

1) مفهوم الواقعية

الواقعية " Le real" من المصطلحات الزئبقية والفضفاضة والمتسعة المعنى، فهي حركة فلسفة تعني « كل الأشياء، أو مجموعة ما هو موجود، من حيث إنه يفرض وجوده باعتباره معطى ويُقتضي الاعتراف به أولا في غيريته أو مطابقته لذاته، في المقاومة التي يعارض بها التأثيرات والرؤية الإنسانية . ويتعارض الواقع في الآن نفسه مع الظاهر والوهم والإمكانية غير المتحققة أو غير القابلة للتحقيق، كما يتعارض مع الرغبة والطوبى ... هذه الواقعية، هي مادية بصفة مباشرة ، وفي معان متعددة ، وذلك أولا باعتبار القيمة التي يتم الاعتراف بها والظروف المادية وإنتاج الحياة المادية ، ونمط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية للإنتاج . إلا أن هذه المادية غير مكتملة بذاتها إنها مثبتة بصفة لا انفصام فيها إلى مادية أو مذهب طبيعي، بيولوجي وما قبل بيولوجي (ظروف تجديد إنتاج النوع، التي تدرك في علاقتها بمختلف الأوساط الطبيعية»[1].

والمدرسة الواقعية برزت إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر ؛إلا أن معالمها بدأت بالتكون والظهور منذ عام 1826 ، أي إبان الفترة الرومانسية، ولم يكن اصطلاح الواقعية قد ظهر بعدُ ... وحين ذاع هذا الاصطلاح كان يقصد منه المذهب الذي يستقي عناصره من

[1] -جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، المعجم الماركسي النقدي، ترجمة جماعية، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 1355.

الطبيعة مباشرة»[1].

تنقسم الواقعية إلى الواقعية النقدية، والواقعية الطبيعية، والواقعية الاشتراكية وكل قسم منها ينطلق من رؤية فكرية تميزه عن الآخر. فالواقعية النقدية تنطلق من الواقع وضرورة وصفه وانتقاده وتعريته، والهدف من ذلك تسليط الضوء على الواقع المأساوي الذي يعيشه الإنسان فكان اهتمام الأدباء الذين ينتمون إليها هو التنقيب على السلبيات والبحث عن الذريعة لصب غضبهم على من يخالفهم الرأي وخاصة « الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم الرومانتيكيون من قبل ؛ وذلك لأن هذه الطبقة كانت مهضومة الحقوق .. ومضطهدة من طبقة الإقطاعيين والنبلاء . ولكن هذه الطبقة التي ساعد أدب الرومانتيكين على صعودها ... لم تلبث أن أصبحت متنكرة .. لمبادئ العدل والمساواة.. »[2].

وأما الواقعية الطبيعية فتختلف عن سابقتها رغم اشتراكهما في النظرة التشاؤمية، فهي تنطلق من «محاكاة أسلوب العلوم التجريبية والبحاث العضوية والفسيولوجية ، .. ، وتصدر الطبيعية عن فلسفة في الحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير ، وأن سبب شره وشقائه يعود إلى الغرائز الطبيعية الدنيئة وإلى العيوب والعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم، واكتسبوها من بيئتهم »[3].

وإذا انتقلنا إلى الواقعية الاشتراكية فهي الأكثر انتشارا وشيوعا لارتباطها بالفكر الماركسي وامتدادها سياسيا وفكريا وحتى فنيا، وهو الفكر الذي انطلق مع ماركس وانجلز ووجد استحسانا في الاتحاد السوفياتي والذي يطلب حرية الطبقة العاملة وتحقيق المساواة بين طبقات المجتمع.

2) الواقعية الأدبية

قبل التأصيل الماركسي للواقعية الأدبية فقد كانت هناك بدايات مهمة لها ندكر على

---

[1] -ينظر عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 1999، ص 135 .

[2] -ينظر ، الرشيد بوشعير ، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط: 01، 1996، ص ص . 39 – 41.

[3] -ينظر ، الرشيد بوشعير ، المرجع السابق ، ص 70.

سبيل التمثيل لا الحصر اعمال "مادام دي ستايل" في كتابها الرائد " الأدب في علاقته بالنظم الاجتماعية"(1800)، وأفكار ومبادئ "هيبوليت تين" التي ربطها بالأصول الاجتماعية(العرق، البيئة، الزمن). فهذه الأعمال المبكرة ساعدت على ظهور المذهب الواقعي. تقول "مادام دي ستايل":« إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكري بين الأمم، وقد يرجع إلى البيئة كذلك شيء من هذا الاختلاف، ولكن التربية العامة للطبقات الأولى في المجتمع هي دائما وليدة النظم السياسية القائمة، والحكومة مركز مصالح الناس، والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح»[1]، فهذه المقولة تحمل في طياتها مبادئ الواقعية.

تنطلق الواقعية الأدبية من مبادئ الواقعية الاشتراكية التي أكد أصحابها على لسان "جوركي" (Maxime Gorki) بقوله:«وفي الأدب لا يمكن للواقعية الاشتراكية أن تظهر إلا كانعكاس لوقائع من الابداع الاشتراكي توفرها الخبرة العملية. أيمكن لمثل هذه الواقعية أن تظهر في الأدب السوفيتي؟ غنها لا يمكن أن تظهر فحسب، بل يجب أن تظهر، لأن لدينا بالفعل وقائع الإبداع الثوري الاشتراكي»[2]. فهي بذلك «ذاك الجهد، ذلك الميل المقصود من الفن لتقريب الواقع»[3]، من رؤية ماركسية اشتراكية.

وقام رواد هذا الفكر بوضع أهداف ومبادئ الفن الواقعي الاشتراكي وقال عنه "لينين" صاحب فكرة "تحزب الفن" والأدب بقوله:« سيكون أدبا حرا، يثري الكلمة الأخيرة في الفكر الثوري للبشرية بخبرة البروليتاريا الاشتراكية وعملها الحي، محققا دائما بين خبرة الماضي(الاشتراكية العلمية واكتمال تطور الاشتراكية من أشكالها البدائية الطوبوية) وخبرة الحاضر (النضال الحالي لرفاقنا العمال)» [4].

الواقعية الأدبية هي تطبيق لمبادئ الواقعية الاشتراكية ودعوة صريحة لاتباع الأدباء

---

[1] –محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005، ص 34.

[2] . مكسيم جوركي، عن الواقعية الاشتراكية، ضمن كتاب مشترك الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة: محمد مستجير مصطفى، دار الطباعة الحديثة، مصر، ط:01، 1976، ص 40-41.

[3] . عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983، ص. 42.

[4] . الكسندر إيفاتشنكو، أهم تطور في الفن المعاصر، ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية، ص 214.

للفكر الاشتراكي وخدمة الطبقة العمالية ومبادئه، والتي تنصب في تطبيق إيديولوجيتها القائمة على الاهتمام بالمضمون العميق الذي يخدم طبقة البروليتاريا، ويكون ذلك بمبدأ التحزب في الفن وهو«مبدأ أساسي من مبادئ الفن الواقعي الاشتراكي، إنه مبدأ شديد الثراء في مضمونه وهو تصوير الواقع في تطوره الثوري، الذي يستهدف تربية الشعب بروح المثل العليا الاشتراكية، والربط المنسجم بين الاخلاقيات والجماليات والسياسة، وفضلا عن ذلك فإن مفهوم التحزب يتفق كل الاتفاق مع متطلبات الموضوعية التاريخية»[1]. وباختصار فالواقعية الاشتراكية هي تطبيق مبادئ الاشتراكية الماركسية في الفن والأدب ومن هنا ظهر ما يعرف بعلم الجمال الماركسي الذي حاول تأسيس جماليات الفكر الاشتراكي الماركسي.

II. الرواية الواقعية

انطلقت الواقعية الأدبية في أوروبا وانتشرت في فرنسا خاصة على يد مجموعة من الأدباء من أمثال "بلزاك"، و"فلوتير"، و"زولا" ، و"ستندال"، حيث برز هذا المفهوم في أعمالهم الروائية. وكان "بلزاك" أب الواقعية كما لقبه "ماركس" رغم أن بلزاك نفسه كان يرفض أن توصف أعماله بالواقعية، رغم فكره الواقعي يقول:« إن المجتمع الفرنسي سيكون من المؤرخ، أما أنا فلست إلا مجرد سكرتير له»[2]. ومن اهم أعماله: الكوميديا الإنسانية.

كما طبق "فلوبير" الواقعية في كتاباته ووصلت ذروتها في قصة " مدام بوفاري" (1857)، حيث جعلت من الواقعية قضية العصر في فرنسا. واستطاع " ماركس وانجلز" أن يحققا نجاح هذا المصطلح بإدماجه بأفكارهما الاشتراكية، وانتشرت بشكل كبير في الاتحاد السوفياتي، فبرز رواد الكتابة الواقعية من أمثال: تولستوي، جوجول، دستيوفسكي، تورجينيف، تشيخوف، حيث كانت أعمالهم تقوم على مبدأ الالتزام وعكس صورة المجتمع وقضاياه في الرواية، وأصبح «ابسن وتولستوي هما الوريثان الحقيقيان للواقعية

[1]. المرجع السابق، ص 221.

[2]. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط: 02، 1980، ص16.

العظيمة»[1]، فكانا لهما الفضل في تطور الواقعية وانتشارها كتيار أدبي.

وانتشر هذا المفهوم في الوطن العربي حيث برزت الواقعية في كثير من الأعمال الرواية العربية، فنجد على سبيل التمثيل لا الحصر، رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس(1955)، ورواية " أنا أحيا" ليلى بعلبكي(1958)، وروايات نجيب محفوظ (رواية القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية، الشحاذ، أولاد حارتنا، ..)، ورواية "سبعة أبواب" لعبد الكريم غلاب(1965)، ورواية " في البطولة" لعبد المجيد بنجلون. ، .. إلخ.

وانتشرت الواقعية في الرواية العربية انتشارا واسعا ساعد على ذلك هزيمة 1967، التي أدخلت العالم العربي في مرحلة الوعي المغاير، حيث انتشر الوعي التحرري، وشحذ الهمم، فظهرت نصوص روائية عملت تفعيل الخطاب النهضوي ، والبحث عن الحرية الاجتماعية، ونمثل بأعمال صنع الله إبراهيم، إدوارد الخراط، غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا ، غادة السمان، إلياس خوري، سهيل إدريس.. إلخ.

III. الرواية الواقعية في الجزائر

انطلقت الرواية الجزائرية من عمق أزمة الشعب، فظروف الاحتلال ومعاناة المجتمع جعلت من الروائيين يصبون اهتمامهم بوصف هذا الواقع ومحاولة تقديمه للعالم، فقد "محمد ديب" ثلاثيته الخالدة التي عبر فيها عن الواقع الجزائري وآلام شعبه. فالروائي الجزائري شعر بالالتزام اتجاه قضيته الوطنية قبل الاستقلال وحتى بعد الاستقلال، وندكر منهم: كاتب ياسين، مالك حداد، مولود معمري.. وغيرهم. وقد كان لهم الأثر البليغ في انتشار الواقعية في الأدب الجزائري، وعبر عن ذلك وسيني الأعرج بقوله: «إن هذا التراث الجزائري، الواقعي، وهذا الزخم الثوري، هو الذي بنى عليه معظم كتاب ما بعد الاستقلال إنجازاتهم الرائعة وفي ظل التحولات الديمقراطية. هذا الموروث هو الذي كان دائما يبقى في الأدب الجزائري بشكل عام من التساقط في الشكلانية والسوداوية التي لا مبرر لها في مجتمع

[1]. صلاح فضل، المرجع السابق، ص46-47.

يفتح ذراعيه للمستقبل» [1]. لقد ساهمت الظروف السياسية الجزائرية في ازدهار التيار الواقعي، هذا المجتمع الذي ظل لسنوات تحت وطأ الاحتلال كان همه كيف يعيش الحرية والعدالة، وطريقة التعبير عنها والدعوة إلى تبني التيار الاشتراكي الواقعي أمرا ضروريا، والالتزام بقضايا المجتمع من واجب الطبقة المثقفة والأدباء على وجه خاص، وتمثل روايات جيلالي خلاص، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج في مساره الأول خير مثال على التزام الكاتب اتجاه قضياه أو ما يعرف بالأدب الحزبي أو تحزيب الأدب بمفهوم" لينين"، خاصة في مرحلة حكم الرئيس الراحل " هواري بومدين" وسياسة الحزب الواحد.

وذهب "محمد مصايف" إلى أن رواية "ريح الجنوب" هي أول رواية واقعية جزائرية، يقول: « في خطوطها العامة، وفي أساليبها وفنياتها، وفي مواقفها العقائدية التي لم تكن من القوة والوضوح بحيث تدخل هذه الرواية في الاتجاه الواقعي الاشتراكي»[2]. فهي أول رواية جزائرية تتناول الريف كموضوع للنقاش والتحليل، وأيضا رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش التي عالجت أطفال جيل الثورة.

[1]. واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص367.

[2]_ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، 1983، ص 208.

المحاضرة السادسة : الإديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

توطئة:

يرتبط الأدب بالإيديولوجيا ارتباطه بعالمه فلا وجود لأدب خلٍ من إيديولوجية توجهه، سواء كانت هذه الأفكار ضمنية يخفيها الكاتب عن متلقيه، أو صريحة مباشرة يعلن من خلالها عن أفكاره وانتماءاته.

الخطاب الأدبي ليس بنيات لغوية فقط بل هو «مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها إلى الصراعات الاجتماعية»[1]، فلا يمكن عزل العمل الأدبي عن حمولاته الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية.

والإيديولوجيا من المفاهيم الواسعة الدلالة رغم وضوحها، ومن توضيح علاقتها بعالم الأدب والرواية خاصة وجب الوقوف عند هذا المصطلح والبحث في تاريخه.

I. مفهوم الإيديولوجيا

الإيديولوجيا (Idéologie)، وبالإنجليزية(Ideology) ، بمفهومها اللغوي هي كلمة مركبة تتشكل من مقطعين الأول(Ideo) «بمعنى ما هو متعلق بالفكر»[2]، والثانية (logy)«لوجوس بمعنى علم»[3].

فالإيديولوجيا هي ذلك العلم الذي يدرس الأفكار ، والذي يهتم بـ «نسق المعتقدات والأفكار الذي يحمي مصالح الصفوة»[4]. وهي أيضا« نسق من الأفكار والمعتقدات(حقيقي أو قيمي) يسعى لشرح الظواهر الاجتماعية المعقدة بطرح أفكار تبسط وتوجه التطلعات التي تواجه الأفراد والجماعات في حياتهم الاجتماعية والسياسية. ويشير المصطلح الذي يتركز في

---

(1) _ بيير زيما، النص والمجتمع- آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:01، 2013، ص 186.

(2) . أحمد عطية الله، القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط:03، 1968، ص 161.

(3) . المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(4) . مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط:01، 1999، ص265.

تحقيق الرضا الاجتماعي طبقا للمفاهيم الخلقية»[1].

يعود فضل استخدام هذا المصطلح للمفكر الفرنسي "دستوت دي تراسي Destutt de tracy"«كعلم شارح أو ما بعد علمmeta-science أي كعلم للعلم. وقد ذهبت إلى أنها قادرة على تفسير من أين جاءت العلوم الأخرى وعلى تقديم تسلسل أنساب علمي للفكر»[2]. الذي ورد في كتابه" مشروع مبادئ الأيديولوجية (Projet d'éléments d'idéologie). فارتبط المصطلح بالعلم الذي يبحث في نسق الأفكار.

وتطور مفهوم الإيديولوجيا ليحمل دلالات كثيرة ترتبط بتوجهات كل من تعبر عنه، فنجدها «منظومة من الأفكار المرتبطة اجتماعيا بمجموعة اقتصادية أو سياسية أو عرقية أو غيرها، منظومة تعبر بدون تبادل عن المصالح الواعية بهذا القدر أو ذاك لهذه المجموعة، على شكل نزعة مضادة للتاريخ ومقاومة للتغيير ومفككة للكليات. إنها تشكل إذن التبلور النظري لشكل من أشكال الوعي الخاطئ»[3].

ونجدها تحمل أيضا معنى الوعي المزيف الذي تحاول فئة اجتماعية إثباته والبرهنة عليه، لتعرف بأنها « وهم مضلّل بالرغم من أنها تشير ضمنيا إلى الحقيقة»[4]. ويحمل طابع الزيف لأنه وعي غير حقيق لفئة اجتماعية تزعم أنها تملك الحقيقة، وكل فرد في المجتمع ينطلق من إيديولوجية يؤمن بها ويتصرف «بطريقة كذا وكذا ويتخذ كذا وكذا من المواقف العملية و.. يشارك في بعض الممارسات المنتظمة بعينها والتي تعتبر من الأدوات الإيديولوجية(مثل الكنيسة) والتي (تعتمد) عليها الأفكار التي يختارها بوعيه الكامل وبمحض إرادته كتابع»[5].

---

[1]. مصلح الصالح، المرجع السابق، ص265.

[2]_ديفيد هوكس، الإيديولوجية، ترجمة : إبراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، 2000، ص46.

[3]_محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، ط:02، 2006، ص19.

[4]_مالوري ناي، الدين الأسس، تر: هند عبد الستار، مر: جبور سمعان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط:01، 2009، ص103.

[5]_مالوري ناي، المرجع نفسه، ص106.

وانتشر مفهوم الايديولوجيا وأخد توجها مغايرا مع الفكر الماركسي حيث قام بقلب «كارل ماركس (وفريدريك أنجلز) هذا الاستعمال النابليوني على رأسه (تماما كما قلبا فلسفة هيغل، التي كانت تولي الأولوية لواقع الأفكار على الحياة والواقع المادي على رأسها) في أواسط القرن التاسع عشر. وقد عادا إلى مشروع الإيديولوجيين، وقدما نظرية عن أصل الأفكار وتطورها، لكنهما وضعا أجوبتهما على أساس التاريخ والحياة الإجتماعية»[1].

وأطلقا ماركس وانجلز هذا المصطلح لأول مرة في كتابهما المشترك "الإيديولوجية الألمانية"والذي عبر عن فكرهما حيث قدما فيه عرضهما للمادية التاريخية ودراسة«الإنسان الفعلي، الإنسان الحي، الإنسان في التاريخ، وإنهما يؤكدان بلا كلل على فعالية الإنسان العملية، الثورية، التي سوف تغير الإنسان نفسه من جراء تغيير الشروط الاجتماعية التي يحيا فيها، إن وجود البشر الاجتماعي هو الذي يقرر وعيهم الاجتماعي. ولذا فإن الواجب بدعوانا لأن نبدأ بدراسة الواقع الاجتماعي الحسي، دراسة العلاقات التجريبية، لأن هذه العلاقات التي تفسر تصوراتنا وأفكارنا، وليس العكس كما يحب أولئك الإيديولوجيون الذين تصبح الفكرة المجردة عندهم القوة المحركة للتاريخ.. بحيث يرتد التاريخ إلى تاريخ الفلسفة، أو إلى مجرد عملية تطور الوعي»[2]. وبهذا فالإيديولوجيا الماركسية تقوم على ركيزتي أساسيتين؛ الأولى تتمثل في ربط الإيديولوجية بالسلطة، والثانية «تصف منظومة المعتقدات اللاشعورية التي تنتمي إلى أي طبقة أو جماعة اجتماعية»[3].

فالإيديولوجيا بالمفهوم الماركسي تُشكِّل جزءاً من بنية المجتمع، صنّفها ماركس ضمن البنية الفوقية التي تتشّكل من دين، وثقافة، وفلسفة، وأخلاق، وسياسة، ولا تختلف أهميتها عن أهمية الاقتصاد الذي يؤسس البنية التحتية للمجتمع« فالمجتمعات البشرية

---

[1]. طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط: 01، 2010، ص 134.

[2]. كارل ماركس وفرديريك انجلز، الإيديولوجية الألمانية، ترجمة: فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة، سورية، ط:01، 1976، ص11.

[3]. طوني بينيت وآخرون ، المرجع السابق، ص134.

تفرز الإيديولوجية كما لو كانت هي العنصر والمناخ الضرورين لحياتها التاريخية»[1].

وظيفتها الأساسية هو انتصار طبقة البروليتاريا ونشر وعيها، الذي عده ماركس الوعي الحقيقي، وكل معتقد آخر فهو وعي زائف تعبر عنه طبقة اجتماعية تعيش في أوهام بعيدة عن الحقيقة، فوعي البروليتاريا وإيديولوجيتهم هي الرؤية الصاعدة.

وشهد مصطلح الإيديولوجيا نقلة نوعية مع المفكر "أنطونيو غرامشي" الذي عرفها بأنها «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن، والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[2].

يتطلق غرامشي من مبادئ ماركس وتصنيف للإيديولوجيا الذي ربط الوعي الفردي والجماعي بالتحولات الاقتصادية وعلاقتها بالأشكال الإيديولوجية من سياسة، وقانون، وفن، ودين، كما ربط بين السلطة والإيديولوجية وقدم ما يعرف بـ " أطروحة الإيديولوجية السائدة" التي «تقول بأن الطبقة السائدة اقتصاديا ستحاول فرض طريقتها الخاصة في رؤية العالم على المجتمع بأسره. وهكذا يصير مجال الإيديولوجية ميدانا للصراع الطبقي»[3].

غرامشي في كراساته يدرس الإيديولوجيا وآليات تطبيقها في المجتمعات، ويذهب بأن السلطة أو السياسة الحاكمة لها ممارسات متعددة لتهيمن على مصالحها وإبقاء سلطتها، وميز بين «الإيديولوجية العضوية تاريخيا، أي تلك التي تكون ضرورية لهيكل معين والإيديولوجيات التي تكون تحكمية عقلانية أو إرادية»[4].

ويقصد بذلك، أن علاقة الاقتصاد بالبنية الفكرية ليست انعكاسية بحتة، ولا تعكس وعي الطبقة الاجتماعية ولا تعبر عنها حقيقة، يقول: «والحق أن معنى الإيديولوجية في

---

[1]- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، المرجع السابق، ص 09.

[2]- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص19.

[3]- ديفيد هوكس، المرجع السابق، ص 94.

[4]- المرجع نفسه، ص 95.

الفلسفة الماركسية يتضمن حكما قيميا سلبيا، ويستبعد أن تكون الاحساسات، أي الفسيولوجيا، عند مؤسسيها، هي أصل الأفكار، والإيديولوجية ذاتها ينبغي أن تحلل تحليلا تاريخيا يستند إلى فلسفة الممارسة»[1].

لهذا فقد خالف ماركس في فكرة تأثر البنية الفكرية من سياسة ودين، وفلسفة، وأدب، وإيديولوجيا بالبنية المادية الاقتصادية، يقول: «ويبدو لي أن عنصر الخطأ المحتمل في تقدير أهمية الإيديولوجيات، يرجع إلى(وهذا ليس مصادفة على الإطلاق)، أن تعبير إيديولوجية يطلق على البنية الفوقية اللازمة لبنية محددة كما يطلق على هلوسات البعض وأوهامهم. لقد أصبح المعنى القبيح للكلمة هو المعنى الشائع، وترتب على ذلك تغير وتشوه التحليل النظري لمفهوم الإيديولوجية»[2]، ولخص غرامشي أخطاء هذا الاتجاه الذي ربط المادة بالأفكار في ثلاثة نقاط هي[3]:

- ✓ لقد حدد غرامشي مفهوم الإيديولوجيا باعتبارها شيئا مختلفا عن البنية، وأن البنية هي التي تغير الإيديولوجية وليس العكس.
- ✓ يؤكد غرامشي أن الاعتقاد بأن حلا سياسيا معينا يمكن أن يكون إيديولوجيا لا يمكنه تغيير البنية، رغم اعتقاد أصحابه بقدرتهم على التغيير، ومن يعتقد بذلك فهو عقيم وغبي.
- ✓ الاعتقاد والزعم بأن الإيديولوجيا عموما هي مجرد ظاهرة لا فائدة لها ولا معنى لها.

لقد انطلق غرامشي من مبادئ ماركس ليؤكد سلبيتها وينزع من الإيديولوجيا فكرة الوعي المزيف والخاطئ وتغييره بالوعي الحقيقي ورؤية العالم، ويجعلها ذات أهمية في

---

[1]- أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، مصر، دت، دط، ص 388.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها / بتصرف.

«تنظيم جماهير البشر، وتخلق الأرضية اللازمة لحركة الناس ونضالهم والوعي بموقفهم»[1].

واستمرت الدراسات تدرس في هذا المصطلح وتشرحه، فنجد من الذين اهتموا به وانشغلوا به" ألتوسير"و "بول ريكور" .

فركز "بول ريكور" على مفهوم اليوتوبيا والعلاقة التي تربطهما ببعضها، وعدّ «الأيديولوجي ليس أبداً موقف الشخص المتكلم، إنه دائما موقف شخص آخر، دائما أيديولوجيتهم. والأيديولوجيا عندما توصف بطريقة فضفاضة جداً تكون خطأ ارتكبه الآخر. لذلك فإن الناس لا يقولون أبداً إنهم دعاة أيديولوجية ما، المصطلح موجه دائما ضد الآخر»[2]. ولايزال هذا المصطلح من المصطلحات الفكرية الفضفاضة التي تُحمّل بدلالات كثيرة ومتعددة ولها دور كبير للتأثير على المجتمعات، ورفض الآخر المغاير وتشويه معتقداته أو قبوله والتعايش معه، وربطها بشكل كبير بالجانب السياسي والديني.

II. الأدب و الإيديولوجيا

لا يمكن عزل الأدب عن الإيديولوجيا فهما متلاصقان تلاصق الكلمة ومعناها، فاللغة «ليست بريئة على الإطلاق»[3]، هي حمولة إيديولوجية وثقافية واجتماعية، فهي «الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية الأمثل»[4].

وظهر هذا المصطلح في الأدب مع المذهب الواقعي فـ«الخطاب الروائي ليس تشكيلا لإيديولوجيا، بل هو إيديولوجية نابعة من تشكيل»[5]. والكتابة الحقيقية لا يمكن أن تكون فارغة من الحمولات الثقافية والتاريخية والاجتماعية، و«غير قادرة أبدا على التعبير عن شخصي، مخلفة في غياهب المجهول تاريخي وحريتي. إنها تكشف عن ماضي وعن اختياري

---

[1]- أنطونيو جرامشي، المرجع السابق، ص388 .

[2]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 49.

[3]- رولان بارث، الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط:01، 2002، ص 24.

[4]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص23.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وتمنحني تاريخا وتشهر موقفي، وتدفعني إلى الالتزام دون أن اضطر إلى إعلانه بالقول»[1].

والكلمة ليست بريئة وأيضا الأدب، فكل كلمة «تصحب كلّ فعل إيديولوجي وتُعلّق عليه»[2]. وتحمل دلالات إيديولوجية لا يمكن فصلها عنها.

فالرواية هي المعبر الأمثل عن هذه الإيديولوجيا، فهي تعبير عن رؤية كونية للكاتب وللمجتمع وكل « نص تخيلي يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي - نقدي أو غير نقدي- بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى، أو غيرها من النصوص المنطوقة، أو المكتوبة، كما أن النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية من أجل التشكيك في مصالح الآخرين»[3].

III. الرواية الجزائرية والإيديولوجيا

انطلقت الرواية الجزائرية في بداياتها من الواقع بكل أحداثه السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، فعبرت عن واقعها الذي بدا أقرب إلى إيديولوجية السلطة الحاكمة، وانقسمت إلى رواية تابعة لأفكار السلطة، وأخرى معارضة، ففي سبعينات القرن الماضي كانت الرواية حاملة للفكر الإيديولوجي السلطوي، تتكلم بلسان الحزب الحاكم وتعبر عن أفكاره، ويمكن أن نمثل لها بأعمال: الطاهر وطار (اللاز، الزلزال)، ورواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية(الشمس تشرق على الجميع) لإسماعيل غموقات الذي تناول فيها قضية الثورة الزراعية وما تحدثه من ثورة اقتصادية ستنتج بدورها ثورة اجتماعية.

وكانت رواية (ريح الجنوب) الرواية التأسيسية التي انطلقت معها الرواية الجزائرية تتعرف على خصائص الكتابة الروائية، وأيضا رواية واقعية تعبر عن «ايديولوجية النظام

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص 36-37.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

[3]-Pierre V. Zima, pour une sociologie du texte Littéraire, (Union Générale d'Edition , Pari , 1978) ; p. 16-17.

في معالجة موضوع الأرض، من وجهة نظر اشتراكية بطريقة جزائرية تحاول الظهور بمظهر الاستقلالية عن شيوعية سافرة»[1].

لتحاول الرواية الجزائرية التعبير عن رؤية أصحابها بطرق مختلفة فبرزت (الحوات والقصر، عرس بغل)لطاهر وطار، وروايات مرزاق بقطاش(طير في الظهيرة، البزاة، عزوز الكابران)، وعبد الملك مرتاض (نار ونور، دماء ودموع، الخنازير)، عبد العالي محمد عرعار(مالا تذروه الرياح، الطموح)، واسيني الاعرج(جغرافيا الأجساد المحروقة سنة 1979، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر سنة 1980، وقع الأحدية الخشنة سنة 1981، ما تبقى من سيرة حمروش سنة 1982، نوار اللوز 1983، مصرع أحلام مريم الوديعة 1984)، ونجمة الساحل لعبد العزيز بوشفيرات، وعبد الحميد بن هدوقة(نهاية الأمس سنة 1975، بان الصبح 1980، الجازية والدراويش1983)، ومحمد ساري(على جبال الظهيرة سنة 1983)، وأمين الزاوي(صهيل الجسد 1985). وهذه الروايات تقوم على نسق توثيقي للواقع، عمل الروائيون على تصوير الإيديولوجيا وتحويرها بما هو موجود في واقعهم وعصرهم في نصوص متخيلة، غلب عليها الطابع الواقعي والاهتمام بالمضمون، والوقوف على الصراعات الداخلية لمجتمع حديث العهد بالحرية الاجتماعية والأدبية، فلم تستطع إخفاء إيديولوجيتها رغم صبغته بالطابع التخيلي.

وحاولت الرواية الجزائرية معايشة الراهن السياسي والاجتماعي ومعايشته، فبرزت بروايات الحبيب السائح (زمن النمرود1985، زهوة)، و(تيميمون) لرشيد بوجدرة، وروايات (العشق والموت في الزمن الحراشي) لطاهر وطار، وهذه الروايات استطاعت أن تقرأ المستقبل وتكّون رؤية للعالم، ولما سيحدث في المجتمع من تغيرات تزلزل بنيته الاجتماعية والسياسية، وحتى الأدبية. فغايتها هو طرح السؤال الذي يقوم باستنطاق الهدوء الاجتماعي، والسياسي الذي سيؤدي إلى الانفجار داخل المجتمع، فكتب الطاهر وطار

[1]. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 205.

(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، الولي الطاهر يرفع يده بالدّعاء)، وكتب وسيني الأعرج (سيدة المقام، نوار اللوز، ضمير الغائب..)، وإبراهيم سعدي(بوح الرّجل القادم من الظّلام، فتاوي زمن الموت)، و(الورم) لمحمد ساري، و(المراسيم والجنائز) لبشير مفتي، و(رائحة الكلب، وحمام الشّفق، وعواصف جزيرة الطّيور، وبحر بلا نوارس..) لجيلالي خلاص، وكتب ابن هدوقة (غدا يوم جديد).. وغيرها، فقد عملت على تعرية الواقع ووصف حجم العنف المعيش، والثورة على القواعد الراسخة ورفض القيم البالية.

فالرواية الإيديولوجية هي تعبير عن الرؤية الاشتراكية التي تركز على إظهار الوعي الاجتماعي ، وتحليل القضايا الاجتماعية، مما ساعد على ظهور تيار الوعي في الرواية، وهيمنة البطل النموذجي الذي يسعى إلى نشر القيم والمثل، وتحرر الإنسانية من سيطرت الإنسان على الإنسان في إطار العمل الجماعي والابتعاد عن الفردية السلبية التي تؤسس على حب الذات. ومن الروايات الجزائرية الأولى التي توجهت نحو الإيديولوجيا رواية اللاز هي «رواية تؤرخ لظهور الرواية الإيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث. ولا ينكر أهداف جرأة المؤلف فيها كانت كبيرة جدا، لا سيما وأنها عالجت فترة حساسة جدا من تاريخنا الحديث»[1].

والأمر ذاته مع رواية الزلزال الذي أخذ يرحب بفكرة الثورة الزراعية وتأييد قانونها، والوقوف في وجه كل معارض لها، فهي رواية صراع فكري انتهت بانتصار إيديولوجية السلطة الداعية لتحقيق مشروع الثورة الزراعية ونشر العدالة الاجتماعية«والواقع أن هذه الرواية يمكن فهمها من زاويتين: زاوية الثورة التي تبدو نظرة المؤلف فيها نظرة قاتمة، وبخاصة فيما يتعلق بنهايتها، وبالآثار التي ترتبت عليها بالنسبة إلى الجماعة والفرد معا، وزاوية الإيديولوجية الشيوعية التي يتحلى فيها بقسط معتدل من التفاؤل والنظرة الإيجابية إلى المستقبل»[2]. فهذه الرواية كان لها فضل السبق في توجهها الإيديولوجي، رغم

[1] _ محمد مصايف، المرجع السابق، ص 53.

[2] _ المرجع نفسه، ص 54.

أن الروائي حاول إخفاء إيديولوجيته في طريقة توظيف البطل المضاد لمشروع الثورة الزراعية، وفي كل أحداث الرواية يحاول إثبات فشلها وظلمها لملاك الأراضي وأغنياء البلد، وفي حقيقة الأمر هو إثبات لضرورتها وفائدتها لتحقيق العدالة الاجتماعية. فشخصية "بوالارواح" تنتمي إلى الطبقة البرجوازية الإقطاعية التي رفضت مشروع الثورة الزراعية وتحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية في توزيع خيرات البلاد، يقول: :«خدعونا.خدعونا. بدؤوا بالاشتراكية، حروفا، ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة، تعني-لا محالة- شيئا، ثم ها هم وفجأة..»[1]. وأثبت الطاهر وطار إيديولوجيته المؤيدة للسلطة ولمشروعها بأن جعل من البطل "بوالارواح" نموذجا لكل معارض لمشاريع السلطة، والذي سيواجه الفشل والخذلان، فقد « لقد سيطر فكر مأساوي على شخصية "بوالارواح" بعد فشله في تحقيق مشروعه والوقوف في وجه التطور الذي سيحدثه مشروع الثورة الزراعية، وعبر عن ذلك بحالة فقدان التوازن التي يعيشها فوق جسر المدينة المعلق بين السماء والأرض، بين الماضي والمستقبل، حتى أصبحت كل فئات المجتمع تطارده»[2]. يقول الروائي: «كان جسر الهواء يمتلئ من جانبيه. البعض أطفال. البعض كبار. بعضهم في لباس مدني، وبعضهم في لباس عسكري. الشيخ بن باديس معهم. عيسى بوالارواح معهم. الطاهر بوالارواح معهم. إنهم يتقدمون، إنهم يتقدمون»[3].

استطاعت الرواية الجزائرية أن تسجل الايدولوجيا السائدة في مختلف فتراتها التاريخية «فنجدهم استشعروا الأحداث التي سيقع فيها المجتمع، وستعصف بأوطانهم، من خلال تحليلهم لمعطيات الراهن. وقدموا هذه الرؤية للمتلقي في قوالب فنية جمالية بعيدة عن النمطية»[4].

---

[1]- الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر، الجزائر،2007، ص07.

[2]- نعيمة بولكعيبات، تسريد الأيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة، السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثاني (الخطاب السردي ورهانات العصر)، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 2022، ص374.

[3]- المرجع نفسه، ص 183.

[4]- نعيمة بولكعيبات، المرجع السابق، ص386.

المحاضرة السابعة: استثمار تيار الوعي والعنف في رواية العشرية السوداء.

توطئة:

استطاعت الرواية أن تجعل لنفسها نسقا تطوريا خاصا جعلها تتجاوز القوانين التي حددت لها كجنس أدبي قائم بذاته، فبعد الرواية الكلاسيكية، والرواية الواقعية ظهر نوع روائي آخر مختلف تميز بالجانب السيكولوجي، وعرفت برواية تيار الوعي، فما هي رواية تيار الوعي؟ ومت ظهرت؟ وما هي أهم مميزاتها؟

I. رواية تيار الوعي:

ظهر مصطلح تيار الوعي عند علماء النفس ووضعه "وليم جيمس"[1]«ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن»[2]. وانتقل إلى مجال السرد وأصبح يعبر عن توجه في الرواية« يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص»[3].

وفي مقدمة كتاب " تيار الوعي في الرواية" يقدم " محمود الربيعي" بأن هذا التيار جاء « ليمثل الثورة الحقيقية في تاريخ التطور الروائي. وهذا الاتجاه في صورته الناضجة هو بالطبع من نتاج القرن العشرين. ومن الواضح أن "روبرت همفري"، ... ، فهو لا يتناول بالتحليل المستقصي سوى النماذج المعروفة في هذا الاتجاه، والتي تنتمي إلى هذا القرن، ولا يكاد يعطي أهمية تذكر للأصول التاريخية لهذا الاتجاه»[4].

يقوم هذا التيار على مفهوم أساسي وهو الوعي، وقد عرفه "روبرت همفري" بأنه يدل «على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني

---

[1] _ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، مصر، ط:01، 2015، ص 22.

[2] _ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

[3] _روبرت همفري، المرجع السابق، ص 22.

[4] _ محمود الربيعي، مقدمة تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 10.

والاتصال بالآخرين، وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبا»[1].

والسؤال كيف يتضح هذا الوعي في الرواية؟ وبماذا تتميز رواية تيار الوعي؟

رواية تيار الوعي هي الرواية التي تركز على المضمون بحيث يصبح دلالة على البنية العميقة للوعي «لذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يقال عنها إنها تستخدم تكنيك "تيار الوعي" بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، أي أن الوعي المصور يخدمنا باعتباره "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات»[2].

ورغم أن هذا التعريف لا يبرز خصائص رواية تيار الوعي وما يفرقها عن الروايات التي تعبر عن رؤية ذاتية او كونية للعالم إلاّ أنّ التركيز على المضمون هو أساس هذا التيار، وبين "هنري جيمس"[3] خصائصها، حيث أن هذه الأخيرة لا تنطبق على الروايات التي تنشغل بوصف سيكولوجية الشخصيات، أو التعبير عن الذات، والذكريات، بل تقوم على فكرة الوعي الحقيقي والكلي بالأشياء وشبه الوعي « بأنه يشبه كتلة ثلج، كل كتلة ثلج، وليس الجزء السطحي منها فحسب، والذي هو صغير نسبيا. وقصص تيار الوعي بناء على هذا التشبيه، يهتم أساسا بما يرقد تحت هذا السطح. بمثل هذا المفهوم للوعي يمكن أن نعرف قصص تيار الوعي أنه نوع من القصص يركز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[4].

وفي محاولات متعددة للوصول إلى مفهوم الوعي بشكل دقيق وواضح يواصل" هنري جيمس" تقديم مفاهيمه حيث يقول: «إن التجربة لا تحد أبداً، ولا تكمل أبداً"»، فمنطقة «الشعور على اعتبار أنها منطقة التجربة، وإذن فالوعي هو وعي الإنسان بالتجربة

---

[1] _ روبرت همفري ، المرجع السابق، ص 23.

[2] _ المرجع نفسه ، ص 22.

[3] _ ينظر: المرجع نفسه، ص 25- 26.

[4] _ المرجع نفسه، ص 27.

الإنسانية، وهذا كاف بالنسبة للروائي، وهذا لا يستثني شيئا على نحو كلي، فهو يشمل الأحاسيس، والذكريات، والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيلات، وتلك الظواهر التي ليست فلسفية ولكن لا يمكن تفاديها باطراد، وهي التي نسميها الحدس، والرؤية، والبصيرة»[1].

غير أن الغموض في تحديد خصائص هذا التيار مازال مستمرا ونجد ذلك واضحا من خلال الاختلاف بين رواد نظريات السرد، بين أن تكون تعبيرا عن الوعي الذاتي (المونولوج الداخلي)، أو كل ما له علاقة بالحياة النفسية من تذكر، وشعور، .. وغيره. فاختلف رواية تيار الوعي عن الرواية الكلاسيكية وجاءت لتبحث« عن الواقعية في الوعي الذاتي الخاص للنفوس المفردة، العاجزة، عن توصيل جمّاع تجربتها للآخرين ولقد قيل إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية، وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي»[2]. وبهذا تصبح رواية تيار الوعي رد فعل علن الرواية الكلاسيكية الداعية إلى إبراز صوت الجماعة وتغيب الفرد، والبحث عن الوعي الكل بدل الوعي الذاتي، فرواية تيار الوعي هي تعبير عن رؤية فلسفية مضادة للفكر الواقعي المثالي الذي الرواية في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، إنها تغير على مستوى المضمون والذي يستدعي تغيرات كبيرة على مستوى الأسلوب والخصائص.

II. تكنيك ومميزات رواية تيار الوعي

ننطلق في تقديم تكنيك رواية تيار الوعي من روبر همفري، الذي حددها في: المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، الوصف، المناجاة، بالإضافة إلى غلبة «العقل الباطن على العقل الواعي» والتركيز على التحليل النفسي حتى «تصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هي والحدث والمواقف، وإلى تصوير الجنس بيولوجيا وسيكولوجيا. وبذا أصبحت مادة القصة ذهنية لا حسية، وكلماتها حافلة

[1] _ المرجع السابق، ص 33.

[2] _ ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس العلى للثقافة، مصر، ط:01، 2002، ص 50.

بالدلالات والرموز وغدا ارتكازها قائما على تداعي المعاني وفيضان الفكر وجريانه وسيولته، دون مراعاة لقيود الترابط الفعلي وتنظيماته»[1].

والملاحظ تركيز هذا التيار على الجانب النفسي قد يضعنا في خلط بين رواية تيار الوعي والرواية السيكولوجية التي تركز على «الدرس النفسي، مكون هام في لا وعي اللغة ومكبوتها»[2]، وأما رواية تيار الوعي تتجاوز اللغة ودلالاتها النفسي فهي تبحث في الدلالات اللغوية (مستوى الكلام)، وغير لغوية (مستوى ما قبل الكلام)، فـ «وظيفة الفن كما يقول "أرنست فيشر" : فتح الأبواب المغلقة، لا ولوج الأبواب المفتوحة، أي البحث عن المستغلق في أعماقنا ومكنوناتنا»[3]. لهذا فرواية تيار الوعي «يشتمل حركة وتماوج النفس بين الوعي واللاوعي، والعقلي والسلوكي»[4].

III. تيار الوعي في الرواية الجزائرية

لم تتخلف الرواية الجزائرية عن مسايرة تطورات الرواية العربية، وحاول الروائي الجزائري أن ينطلق من واقعه فنجد أعمال" محمد ديب"، وأعمال الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة الذي عدّه " روجر آلن " «أحد الأصوات الرئيسية في عالم القصة العربية، حيث استطاع، من خلال استخدامه لطبقات الوعي المتعددة وأسلوبه المختلف باللغة العربية،...، استطاع أن يحلل بصراح وبرؤية بارعة فنيا المجتمعات العربية وهي تمر بمرحلة التغيير والتحول»[5]. لقد انتشر تيار الوعي في الرواية الجزائرية خاصة في مرحلة التسعينيات والعشرينيات، فبعد الأزمة السياسية التي وقعت فيها الجزائر كان على الأدباء أن يعايشوا راهنهم، فكانت كتاباتهم تبحث في وعي الأحداث وحتى لاوعيها التي أدخلت البلاد كلها في سنوات من النار والقتل.

---

[1] _ سعيد علوش، المرجع السابق، ص 104.

[2] _ مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية، مجلة البيان الكويتية، عدد 367، فبراير 2001، ص 71.

[3] _ المرجع نفسه،ص 71.

[4] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] _ روجر آلن، المرجع السابق، ص 149.

IV. العنف في رواية العشرية السوداء

لقد كانت العشرية السوداء مرحلة فاصلة في تاريخ الجزائر على كل المستويات؛ السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية وحتى الأدبية، حيث برز جيل من الأدباء حاولوا مسايرة الراهن وتحليله والبحث عن المسكوت عنه الذي ساعد علة معايشة هذه الوقائع الدامية، والتي أدخلت البلد في سنوات الجمر والدم.

وفي مجال السرد برزت روايات حاولت توصيف واقعها وإبراز وعي المثقف والأديب الجزائري من هذه الأحداث السياسية التي لم تبق على أحد، فحتى الفرد الذي لم يهتم بالسياسة يوما لحقت به آثارها، فهي« رواية تتخذ من المأساة الجزائرية بؤرة سردها. فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي، وفي ضوئها تتشكّل مختلف عناصر سردها، واستنادا إليها تتحدّد رؤى كتابها ومواقفهم من الذات في علائقها بالآخر والعالم»[1]، فبرزت مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية يمكن أن نمثل لها بروايات الحبيب السائح (زمن النمرود1985، زهوة)، ورواية (تيميمون) لرشيد بوجدرة، وروايات (العشق والموت في الزمن الحراشي) لطاهر وطار.

وهذه الروايات استطاعت أن تقرأ المستقبل وتكّون رؤية للذات والمجتمع و تقرأ التغيرات التي زلزلت بنيته الاجتماعية والسياسية، وحتى الأدبية. فكتب الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، الولي الطاهر يرفع يده بالدّعاء)، وكتب وسيني الأعرج (سيدة المقام، نوار اللوز، ضمير الغائب..)، وإبراهيم سعدي(بوح الرّجل القادم من الظّلام، فتاوي زمن الموت)، و(الورم) لمحمد ساري، و(المراسيم والجنائز) لبشير مفتي، و(رائحة الكلب، وحمام الشّفق، وعواصف جزيرة الطّيور، وبحر بلا نوارس..) لجيلالي خلاص، وكتب ابن هدوقة (غدا يوم جديد).. وغيرها، فقد عملت على تعرية الواقع ووصف حجم العنف المعيش، والثورة على القواعد الراسخة ورفض القيم البالية.

---

[1] _ بن جمعه بوشوشه، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط:01، 2005،ص 145.

وركزت هذه الروايات على ثنائيات (الموت/ الحياة)، (الوطن/ المنفى)، (الأمن/ الفتنة) وركز الروائي على ابراز هذه الثنائيات ليبرز حجم المأساة التي تعرض إليها الوطن« عبر اشتغال الكاتب على عدد من تقنيات السرد؛ كالحلم، والتداعي، والمناجاة، والترسّل، غير أنّ تقنيتي التذكر والتوالد تبقيان الأساس بحكم هيمنتهما على بنية الخطاب السردي»[1].

فقد استطاعت المحنة التي مرّت بها الجزائر أن تكون ملهم الروائي الجزائري عبر تركيزها على تقنيات المناجاة والتداعي والتركيز على الجانب السيكولوجي للشخصيات الروائية والتي عبرت عن «الجرح النازف للذاكرة الفردية والجماعية، ومن ثمّ لذاكرة هذه الرواية. ثم إنّ هذه الذاكرة التي تتأسس عليها الرواية، تتعالق فيها سيرة الذات في محنتها، ومسيرة الوطن في محنته إلى حدّ التماهي»[2].

وبهذا برزت خصائص تيار الوعي في الرواية الجزائرية في فترة المحنة مُعبرتا عن ألم وطن، ومحنة شعب عايش الفتنة، ووقع في شباكها.

[1] _ بن جمعه بوشوشه، المرجع السابق، ص 146.

[2] _ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

المحاضرة الثامنة: خصائص تيار الوعي في السرود الجزائرية.

توطئة:

لم تكن الرواية الجزائرية بعيدة عن تطور الرواية العربية والعالمية، فقد عرفت هي الأخرى تجددا في بنيتها وآلياتها وتقنياتها، وظهر تيار الوعي في الرواية الجزائرية، وسنحاول إبرازها والوقوف عليها.

I. خصائص تيار الوعي في الرواية الجزائرية

رواية تيار الوعي تتميز بخصوصية اهتمامها بالمضمون المتعلق أساسا بالذهن واللاّشعور وهذا ما جعلها خاصة ومختلفة عن الرواية الكلاسيكية، فهي رواية تهتم بالذات الفردية وليست الرؤية الجماعية، والروائي يهتم بإظهار كل ما يتعلق بالشخصيات واحوالها النفسية حت من قبل الكلام ، ومن أهم خصائص رواية تيار الوعي الجزائرية نذكر:

1) التداعي الحر

مصطلح التداعي الحر(free association) هو مصطلحات مدرسة التحليل النفسي التي جاء بها فرويد وكان« يطلب من مرضاه ان يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء نفسها دون قيد أو شرط، وطلب منهم أن يفوهوا بكل ما يخطر ببالهم أثناء ذلك من أفكار وذكريات ومشاعر دون إخفاء أي شيء عنه مهما كان تافها أو معيبا أو مؤلما»[1]. وأدرك رواد رواية تيار الوعي أهمية هذه التقنية في توصيل وعي الشخصيات «وهناك ثلاثة عوامل تنظم التداعي، وهي، أولا، الذاكرة التي هي أساسه، وثانيا، الحواس التي تقوده، وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيته»[2]. فالروائي يستخدمها من أجل جعل الشخصية تسترسل في تقديم شعورها وإدراك وعيها الماضي بحضور الذاكرة، بطريقة خيالية تستوجب حضور وعيه

---

[1] _سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تقديم: محمد عثمان ناجي، ترجمة: سامي محمود علي، هيئة الكتاب، مصر، دط، 2000، ص14.

[2] _روبرت همفري، المرجع السابق، ص85.

الداخلي، وبهذا يصور للمتلقي وعي الشخصيات وشعورها الداخلي عن طريق المونولوج الداخلي، والتداعي الحر الذي يساعد على معرفة الوعي الخارجي لها. ونجد ذلك بشكل واضح في رواية "الشمعة والدهاليز" لطاهر وطار الذي يستدعي هذه التقنية لإبراز وعي شخصية الأستاذ(البطل) ومشاعره لكل هذه الأحداث.

2) مناجاة النفس

تقنية "مناجاة النفس" من تقنيات رواية تيار الوعي وهي تقنية «تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا»[1]، وهذه التقنية تسمح بقديم «مزيجا ناجحا من تيار الوعي الداخلي، ومن الفعل الخارجي، بعبارة أخرى يصور فيها كلا جانبي الشخصية الداخلي والخارجي»[2].

لقد استطاع رواد رواية تيار الوعي من يصور نفسية الشخصية من كل الزوايا، الداخلية والخارجية، قبل الكلام، وأثناء فعل الكلام وبهذا سجلت شعور ووعيها بطريقة متواصلة وانسيابية، وهذه الخاصية لا تكاد تغيب في الرواية الحديثة، ومنها الرواية الجزائرية التي تلجأ إليها في توصيف قسوة المشاهد وعنف ما يحدث من وقائع القتل، فالروائي يستخدم تقنية المناجاة الداخلية من أجل تسجيل وعي الشخصيات بهذه الأحداث.

3) المونولوج الداخلي

المونولوج الداخلي هو تقنية سردية نجدها في كثير من الروايات ولهذا قد نستغرب لماذا هي من خصائص رواية تيار الوعي، لذلك سنقف عند مفهوم هذا التكنيك السردي من رؤية رواد تيار الوعي، ونجد تعريفا له قدمه "إدوارد دوجاردي" وهو كما ورد في كتاب

[1] _ روبرت همفري، المرجع السابق، ص 74.

[2] _ المرجع نفسه، ص 77.

"روبرت همفري "أول من استخدم هذه لأول مرة ، يقول: «إنه(كلام) شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة غلى الحياة الداخلية لهذا الشخص (دون تدخل المؤلف) وذلك من خلال الشروح والتعليقات... وهو يختلف عن المونولوج التقليدي في أنه في محتواه تعبير عن الفكرة (الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي). أما في قالبه فهو يقدم في تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوي. وعلى هذا النحو فهو يقترب بالضرورة من (مفهومنا اليوم للشعر)»[1]. فهده التقنية تستخدم الضمير(أنا) لتبرز مشاعر وأفكار الشخصية وما أضافه رواد هذا التيار هو استخدماهم لهذه التقنية «ببراعة متزايدة وعلى نطاق يتزايد اتساعا، وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يُسرد(في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي) ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتخذف عبارات تقليدية»[2].

وإذا عدنا إلى "لطيف زيتوني" فدم هذه التقنية بان وضح بان المتكلم بصيغة(الأنا) ليس الراوي وإنما هي الشخصية ذاتها وتقدم للمتلقي أفكارها بطريقة متواصلة وهو أساس رواية تيار الوعي التي تعتمد على الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر[3].

والمونولوج الداخلي ينقسم إلى قسمين؛ مونولوج مباشر وهو «ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا»[4]، أي يقدم بطريقة مباشرة ويستخدم ضمير المتكلم(أنا).

والنوع الثاني هو المونولوج الداخلي غير المباشر هو الذي يستخدم ضمير الغائب فهو« ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ

---

[1] _ روبرت همفري ، المرجع السابق، ص 59.

[2] _ ديفيد لودج، المرجع السابق، ص 51.

[3] _ ينظر: لطيف زيتوني، المرجع السابق، ص 66.

[4] _ روبرت همفري، المرجع السابق، ص 60.

ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف»[1]، وهذا يعزز فكرة حضور المؤلف عند المتلقي.

وإذا عدنا إلى الرواية الجزائرية فنجد بروز هذه التقنية بكثرة وسأمثل بـ الطاهر وطار(الشمعة والدهاليز)، وواسيني العرج(سيدة المقام)، ورشيد بوجدرة (التفكك ، تيميمون).

[1] _ المرجع السابق، ص 66.

المحاضرة التاسعة : التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

توطئة:

الرواية هي الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد كما ذهب ميخائي باختين، مما يجعلها في بحث دائم على التجديد والتطور، فظهر مصطلح التجريب الذي عمل على خلق طرق جديدة للكتابة الروائية.

I. مفهوم التجريب

التجريب لغة هو استحداث فكرة أو أسلوب والتجديد فيه، والتجريب في الأدب أو التجريبية بمصطلح" أدونيس" هو«المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا»[1]، ويشترط في التجريب الإبداعي أن يكون على وعي بهذه الخطوة التجديدية ويهدف إلى تحقيق تغيير واع وفعال في الكتابة الأدبية.

فالتجريب هو«حركة وعي الجماعة بما تؤسسه الذات المبدعة بانخراطها في حركة فن تغيير النص بوصفه خطابا متعددا ينهض على مقومات جمالية متنامية وفن تغيير العالم بما هو تمثّل لحركة التاريخ واستشراف لأفقها خارج التنميط الأيديولوجي السهل»[2].

فهو إذا «عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا»[3].

وليس التجريب بمعنى التجاوز الذي يقطع أي صلة مع التراث أو القديم وإنما هو

---

[1] _أدونيس، زمن الشعر ، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان، ط:01، 2005، ص. 148 .

[2] _ زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2009/ 2010، ص. 17 .

[3] _أدونيس، المرجع السابق، ص. 148 .

محاولة تجاوز الأساليب الجاهزة التي أصبحت لا تعبر عن وعي وطموحات المبدع أو المتلقي، فهو إذا محاولة لاستيعاب الواقع وإيجاد الوسائل الفنية التي تعبر عن طموح الكاتب، والمتلقي. ومفهوم التجريب من المصطلحات التي أنتجتها الحداثة الأدبية وما بعدها، ولكل مرحلة عرف التجريب الأدبي أساليبه الخاصة ومميزاته.

II. أشكال التجريب الروائي الجزائري

انطلق التجريب في الرواية الجزائرية بشكل ذاتي وفردي وليس كظاهرة أدبية استلزمتها الذائقة القرائية، والتجريب لروائي هو «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في انماط التعبير الفني»[1]، قد يكون على مستوى الشكل أو المضمون من أجل كسر الرتابة الأدبية وخلق أساليب جديدة تعبر عن تطلعات الأديب وانشغالاته، والتجريب الروائي الجزائري يسعى إلى «تأسيس وتأصيل أسلوب جديد يمارسه الروائي من أجل الوصول إلى حقيقة عن طريق معارضة الواقع»[2]. والتجريب الفعال هو «محاولة تقديم موضوعات وطرق معالجة جديدة»[3].

فالروائي يمتلكه هاجس التغير والتجديد، فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لم يكتمل ولا يزال في طور التكوين كما ذكر باختين[4]، ومهمة التجديد مستمرة كلما دعت الذائقة القرائية والتغيرات الاجتماعية إليها، والتجريب في الرواية الجزائرية مست الشكل والمضمون.

1) التجريب على مستوى الشكل

استطاع الروائي أن يؤسس نوعا مغايرا من الكتابة على مستوى الشكل حيث جعل من الرواية قصيدة شعرية مطولة وذلك بإدخاله اللغة الشعرية كميزة في الكتابة الروائية

---

[1] _صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

[2] _ سليمان البكري، التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دت، دط، ص 102.

[3] _ المرجع نفسه، ص 103.

[4] _ ينظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط:01، 1982، ، ص 19.

فظهرت الرواية الشعري/شعرية الرواية، فأصبحت الرواية تكتب وكأنها قصيدة مطولة، والنوع الثاني من التجريب الشكلي هو اهتمام الروائيون بلغة الرواية وميلها الكبير نحو الأدبية فنتجت ما يعرف بشعرية الرواية: شعرية الرواية والرواية الشعرية.

2) التجريب على المستوى المضمون

وإذا انتقلنا إلى التجريب على مستوى المضمون فبرزت :الرواية السير ذاتية، والرواية التاريخية، والرواية الصوفية، والرواية البوليسية.

الرواية السير ذاتية فهي « جميع النصوص التخييلية التي قد يجد قارئها أسبابا تدفعه انطلاقا من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها، إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصية، والمؤلف، في حين فضل المؤلف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل عن تأكيده»[1]. وهي ليست بمفهوم السيرة الذاتية «إذ لا يتوافر فيها التطابق بين الراوي والشخصية والمؤلف تطابقا تاما صريحا كما هو الحال في السيرة الذاتية، ... ، منغرسة في التخييل يستثمر مؤلفوها المسافة السردية الفاصلة بين الراوي والشخصية والمؤلف لخلق عالم روائي واسع الآفاق متشابك الأبعاد ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التاريخي المرجعي»[2].

والرواية التاريخية هي «سرد قصصي، يرتكز على وقائع تاريخية، تنسج حولها كتابات تحديث ذات بعد إيهامي معرفي»[3]، فتتجه نحو التاريخ من أجل إعادة قراءته والتذكير به.

وأما الرواية الصوفية فهي الرواية التي تنهل من الكرامة الصوفية، ومن قصصها وشخصياتها.

والرواية البوليسية وهي «رواية تدور أحداثها حول جريمة قتل غامضة يتكفل مفوض

[1] _ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 218.
[2] _ المرجع نفسه، ص 219.
[3] _ سعيد علوش، الرجع السابق، ص 103.

الشرطة أو المحقق الخاص بفك ألغازها إلى أن يتوج عمله باكتشاف المجرم الحقيقي»[1].

وإذا كانت هذه النقاط الأساسية والمشتركة التي اعتمدت عليها الرواية في التجديد، إلاّ أن أساليب التجريب تبقى متجددة ومتغيرة، ويمكن أن تكون خاصة بكل روائي. إن عملية التجريب عامة سواء في السرد أو الشعر تنطلق من مهمة خرق المألوف والمتعارف عليه من تقنيات في الكتابة الأدبية، والمبدع المقتدر والحقيقي هو الذي يسعى دائما للتفرد والتميز وخلق أساليب جديدة في الكتابة، ولهذا فهذه التقنيات تبقى مفتوحة ومتغيرة بتطور الأدب وإمكانيات الأدباء ومقدرتهم الأدبية.

[1] _ محمد القاضي وآخرون، المرجع السابق، ص 208.

المحاضرة العاشرة: توظيفٌ التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة.

توطئة:

لقد كان توظيف التاريخ في الرواية من اهم وسائل التجريب التي استخدمها الكتاب لتطوير الرواية، وارتباط الرواية بالتاريخ يسمح لها بأن تتخذ صفة المنطقية والقبول القرائي، فلا وجود لعمل أدبي من نسج خيالي توهمي دون مرجعيات تحكمه وتؤسسه. فالتاريخ هو المرجع الأساسي الذي يصنع أرضية الأعمال الروائية وهويتها، فالرواية هي تاريخ متخيل.

I. الرواية والتاريخ

ارتبطت الرواية بالتاريخ ارتباطا وثيقا فهي المرجعية الأساسية التي انطلقت منه، فالرواية كما عرفها لوكاتش «هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي»[1]، وعرفها قبله الفيلسوف هيجل بأنها« عبارة عن ملحمة بورجوازية»[2]، وفسرها لوكاتش بأنها «شكلا فنيا بديلا للملحمة في اطار التطور البرجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة، من جهة . وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية»[3]. فالرواية التاريخية ليست وثيقة تاريخية وليست «إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي»[4]. ووصف لوكاتش الرواية التاريخية بأنها« رواية تثير

---

[1]. جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة: نزيه الشوفي، 1988، ص 15.

[2]. المرجع نفسه، ص 19.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 46.

الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات»[1]. فالرواية التاريخية هي نتاج تطور الملحمة القديمة وعلاقتها بحركة التاريخ.

ظهرت الرواية التاريخية «في مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771-1832) الذي وفّق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيّلة، وأحلّها في إطار واقعيّ، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسّلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها»[2]. فالروائي ينطلق من التاريخ ويحاول ربط شخصياته بالوقائع التاريخية فيمتزج التاريخي والمتخيل وهذا ما «يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتّب عليه من النتائج. ومن ثمّ فإنّ الرواية التاريخية تغدو أكثر صحّة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إنّ الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير»[3]. فهي واقعية ومتخيلة، وبهذا فالروائي ليس مؤرخا ولا يجب أن يقوم بمهمة توثيق التاريخ، والرواية التاريخية ليست إعادة كتابة التاريخ، وليست وثيقة تاريخية، «فالتاريخ يرفد الرواية بالمادة الحكائية التي يشكلها المبنى»[4]، فالتاريخ « يمتلك صلاحيات أعظم لأنه السرد الأكبر وما الرواية إلا تابعة متمردة عليه، من هنا تبرز خصوصية هذه التسمية (الرواية التاريخية Novel Historical) التي عوملت بتسليم تام من قبل النقاد»[5].

II. توظيف التاريخ في الرواية

اهتم الروائيون الجزائريون بتوظيف التاريخ في أعمالهم الروائية فمزجت بين سلطة التاريخ والمتخيل لتعيد قراءة الواقع والتاريخ، ويتحول الماضي بأبعاده ووقائعه وحوادثه

---

[1]. المرجع السابق، ص 89.

[2]. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط: 01، 2008، ص ص 24- 25.

[3]. المرجع نفسه، ص 25.

[4]. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:01، 2006، ص 109.

[5]. المرجع نفسه، ص 109.

إلى حاضر مدرك في لحظة الكتابة، فـ « السرد التاريخي، كسرد، لا يبدد المعتقدات المزيفة حول الماضي، والحياة البشرية، وطبيعة المجتمع... وما إلى ذلك، بل إن ما يفعله هو اختبار قدرة تخييلات ثقافة ما على منح الأحداث الواقعية تلك المعاني التي يظهرها الأدب للوعي من خلال تشكيل نماذج متكررة من الأحداث الخيالية. ولأن السرد التاريخي يمنح سلسلة من الأحداث الواقعية تلك المعاني الموجودة فقط في الأسطورة والأدب، فإن ذلك يبرر لنا النظر إليها كنتاج للقصص المجازية. ولذلك، بدلا من النظر إلى كل سرد تاريخي على أنه ذو طبيعة أسطورية أو إيديولوجية، ينبغي أن نعتبره مجازيا، بمعنى أنه يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر»[1].

فنجد من اختار توظيف الوقائع التاريخية مثل ما فعل الطاهر وطار، أو توظيف الشخصيات التاريخية البارزة ونأخذ على سبيل التمثيل رواية الأمير لواسيني الأعرج الذي وظف شخصية الأمير عبد القادر وحاول كتابة تاريخ مغاير، ورواية سوناتا لأشباح القدس الذي وضح فيها النص التاريخي بسلطته وأحداثه.

❖ توظيف النص التاريخي:

والمقصود بذلك توظيف النصوص التاريخية كمرجعيات تخيلية ينطلق منها الروائي ليؤسس عمله، وهنا تبرز براعة الروائي، فالأديب ليس مؤرخا ولا ينبغي له أن يكون ومهمته الرئيسية تكمن في ايجاد الطريقة التي يقدم فيها هذه النصوص التاريخية في زمنها التخيلي فيخرجها من صيغتها التاريخية وليصبغ عليها ميزة الأدب التخيلية دون أن يغير مجرى التاريخ أو يشوهه، وسنذكر بعض الأعمال الروائية التي اعتمد فيها أصحابها على النصوص التاريخية: رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لطاهر وطار.

---

[1]. هايدن وايت، محتوى الشكل (الخطاب السردي والتمثيل التاريخي)، ترجمة: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط: 01، 2017، ص 120.

❖ **توظيف الشخصيات التاريخية:**

كثيرة هي الأعمال الأدبية التي اتكأت على الشخصيات التاريخية وأثثت أعمالها بها، وعملية استدعاء الشخصيات التاريخية هي عملية توجيه للقارئ وللدلالة غير مباشرة، يقوم المبدع بتوظيف شخصيات ورموز تاريخية من أجل توجيه عملية القراءة، فهي عبارة عن أقنعة تاريخية يستخدمها يتستر من ورائها، وخير دليل على ما تحدثه هذه التقنية رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد واسيني الأعرج، التي أحدثت فجوة قرائية وجدالات كبيرة في الوسط النقدي والقرائي.

❖ **توظيف أحداث تاريخية:**

ويقصد بها توظيف أحداث ووقائع تاريخية ، فيعمل الروائي على إعادة تسجيل تلك الأحداث وفق رؤيته، وما يناسب عمله الروائي، وهذه التقنية هي الأكثر شيوعا في الأدب العربي عموما، وأيضا الجزائري، ووظفها كثير من الروائيين نذكر منهم: واسيني الأعرج في روايته رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، و عزالدين جلاوجي في رواية العشق المقدنس.

❖ **توظيف فلسفة التاريخ في الرواية الجزائرية :**

المقصود بفلسفة التاريخ هنا هو أن الكاتب لا يوظف تاريخا دقيقا ولا شخصية محددة، ولا حتى واقعة تاريخية بعينها، وإنما يستلهم من التاريخ العام والكلي ما يحقق رؤيته الأدبية، فيوظف الرؤية الشمولية للتاريخ، وهذه التقنية تحتاج دراسة عميقة لفلسفة التاريخ، ورؤية كونية للعالم، ونجد من الروائيين الجزائريين الذين اشتهروا بهذه التقنية: الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، فهما يركزان على الرؤية الشمولية للتاريخ. ويمكن أيضا أن نمثل برواية حضرة الجنرال لكمال قرور.

في روايته " حضرة الجنرال" لكمال قرور استلهم فلسفة التاريخ كتقنية روائية

يستخدم فيها التاريخ برؤية مغايرة ونجد أنه انطلق في تنفيد مشروعه من العنوان الذي تناص مع الروائي غارسيا ماركيز، وقصة أشهر تغريبة التي سجلها التاريخ العربي، حيث وظف شخصيات التغريبة الهلالية والتغريبة التي يعيشها كل إنسان تحت ظلم الديكتاتوريات.

لقد كان الروائي كمال قرور ذكيا في تحليل شخصية الدكتاتوري " الجنرال ذياب الزغبي" والذي صنع عدوا خياليا ليرهب مجتمعه وأسماه" بعو" المأخوذ من الذاكرة الشعبية ، يقول: « أخوف الشعب في كل خطبي ، بمناسبة وبغير مناسبة بخطر الغول القادم: "بعو"* "بعو" يتربص بدولتنا. "بعو" لا يحب لنا الخير. "بعو" يتآمر على الوحدة الوطنية." بعو" عدونا التاريخي الشرير. حتى ارتبط اسم " بعو" بشخصي وبامبراطهوريتي ، فأصبحوا يطلقون علي اسم " الجنرال بعو" وعلى امبراطهوريتي " امبراطهورية بعو"»[1]. وقد نجح الروائي في توصيل فكرته باستخدام لغة موحية توصيفية حيث «قام بنحت كلمة" امبراطهورية" جمع فيها بين " الامبراطورية" و"الجمهورية"، فهذه الدولة التي تعتنق الديمقراطية وتتخذ شعار الجمهورية هي في حقيقتها امبراطورية يحكمها ملك لا يعترف بالآخر، وينظر إلى جميع من يقطنها بأنه رهم الأعلى»[2]، وصرح بقوله: «أنا رب "الامبراطهورية" وربكم. أنا الممثل الشرعي الوحيد والأوحد لربّ السماوات»[3].

لقد استطاع الروائي الجزائري أن يستثمر التاريخ وأحداثه وشخصياته في تطوير المشهد الروائي الجزائري.

*-" بعو" هو تسمية لكائن خرافي تستخدمه الأمهات لتخويف أبنائهن.

(1)-كمال قرور، رواية حضرة الجنرال- التخريبة الرسمية للزعيم المفدّى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز، منشورات الوطن اليوم، 2015، ص 10.

(2)-نعيمة بولكعيبات، المرجع نفسه، ص382.

(3)-المرجع نفسه، ص 33.

المحاضرة الحادية عشر: توظيف التراث الديني والشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة.

I. مفهوم التراث

تجمع جل المعاجم العربية على أن مصطلح التراث مأخوذ من مادة "ورث" ويقال: « من ورث الشيء يرثه ورثا ووراثة وإراثة، وقال ابن الأعرابي :«الوِرثُ والوَرث والإرث، والوِراث، والإرَاث، والتُراث، واحد . الجوهري : الميراث، أصله موِراث ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها ، والتراث، أصل التاء فيه واو . ابن سيده :والورث، والإرث، والتراث، والميراث: ما وُرثَ ؛ وقيل : الوِرث، والميراث، في المال ، والإرث، في الحسب »[1].

وفي القاموس المحيط ورد «معنى ورث أباه، منه بكسر الرّاء، يرثه، ..، ورثاً ووراثةً وإرثاً، بكسر الكّل، وأورثه أبوه، وورّثه: جعلهُ من ورثته، والوارثُ: الباقي بعد فناءِ الخلق. وفيي الدعاء:" أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارثَ منّي" أي: أبقهِ معي حتّى أموت»[2].

فالتراث هو كل ما نرثه عن أسلافنا من قيم إنسانية وحضارية وثقافية وأدبية، فهو « جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والانساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويُوثّق علائقه بالأجيال الغابرة الت عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[3].

ومع الفكر الحداثي الداعي إلى القطيعة مع التراث اهتم الفلاسفة والمفكرين به، فعرفه " محمد عابد الجابري" بأنه « الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب، والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف»[4].

وهو عند" حسن حنفي"« مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث يسمح بهذا التعدد، لأن الواقع هو الأساس

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، مجلد 02، مادة " ورث"، دار صادر، بيروت، دط، دت ، ص200.

[2] _ الفيروز بادي، القاموس المحيط، مادة "ورث"، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط: 08، 2005، ص 177.

[3] _ جبور عبد النور، المرجع السابق، ص 63.

[4] _ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ... ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط: 01، 1991، ص 45.

الذي تكونت عليه»[1]. فالتراث يتجاوز المفهوم الشكلي ليأخذ معالم عميقة فهو أساس الإنسانية وهو ممتد ولا يرتبط بفترة زمنية، فهو « هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات»[2].

فالتراث لا يرتبط بالماضي وإنما هو مرتبط بـ «الاتصال الزمني بين الأجيال ، ومعنى التلازم العضوي الذي لا مفر منه »[3]، فهو «قيمة حية في وجدان العصر يمكن أن يؤثر فيه، ويكون باعثا على السلوك ، ... ، فالتراث جزءا من مكونات الواقع وليس دفاعا عن موروث قديم »[4].

II. توظيف التراث في الرواية

إن استلهام التراث من التقنيات السردية التي ساهمت في تطور الرواية عموما الغربية والعربية، واستلهام التراث في الأدب شعره وسرده يكون على طريقتين؛ فالأولى نجد التوظيف الاعتباطي ودون حاجة إليه أي أنه لا يوظف من أجل غاية يؤديها، أو إضافة للعمل الأدبي.

والطريقة الثانية يكون التوظيف بقصد ويلجأ الأديب إلى التراث من أجل هدف ومعنى يحاول الوصول إليه، فالروائي يستلهم التراث بوعي وإدراك منه ويبحث عن غاية من وراء ذلك ، فالرواية التي تستدعي التراث منفتحة «على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيرا تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية

---

[1] _ حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم . ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 04، 1992، ص 13.

[2] _ المرجع نفسه ، ص 13 .

[3] _ عفت الشرقاوي ، التراث التاريخي عند العرب ، مجلة فصول ، المجلد 01 ، العدد 01 ، أكتوبر 1980 ، ص 140.

[4] _ حسن حنفي ، المرجع نفسه ، ص19 .

والآنية إلى الاندماج في الكلي وفي المطلق»[1]. فاستخدام التراث في الرواية جعل منها أكثر واقعية وشمولية.

III. التراث الديني في الرواية الجزائرية

مصطلح التراث الديني من المصطلحات التي انتشرت في الدراسات السردية المعاصرة ويقصد بها كل ما توارثناه من جانب ديني، ولكن علينا أن نقف عند هذا المفهوم، فالدين ليس مما ينتجه الإنسان ويورثه غيره جيلا بعد جيل، ولهذا فالتراث الديني يجب أن نقف عنده ونعرف أين يبدأ وأين ينتهي.

استخدم الروائيون الأحداث الدينية بشخصياتها ورموزها في أعمالهم بطريق مختلفة ومتباينة وكانت بمثابة المرجعيات التي تؤسس أعمالهم، ومن أشهر من استلهم الدين برموزه وشخصياته، والتناص مع القران الكريم والسنة النبوية نجد الطاهر وطار فـ«كان لاستخدام لغة القرآن وآياته دور في التوظيف السردي والوصفي، وذلك لأنه لم يرد دائما كنص قرآني، بل اندمج مع السرد الروائي، هذا بالإضافة إلى الحديث الشريف، وأدب التصوف، والتوشيحات المسيحية» [2]، الذي لا تكاد تخلو أعماله منها، ونذكر من هذه الأعمال رواية الحوات والقصر التي تعد من أهم الروايات الجزائرية التي تنطلق من رؤية صوفية.

IV. توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية

استخدم التراث الشعبي في الرواية الجزائرية بشكل بارز خاصة مع الرواية المعاصرة، فقد كانت محاولات الأدباء في توصيف الواقع وتناول القضايا الاجتماعية من أن ينطلقوا من واقعهم ومجتمعهم فكتبوا على الريف والقرية، واستخدموا الأدوات التقليدية، والعادات الجزائرية الأصيلة، ويمكن أن أمثل برواية " نار ونور" لعبد المالك مرتاض.

---

[1] _ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط: 01، 1997، ص 17.

[2] _ حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط:01، 2010، ص43.

كما وظفت أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد التراث الشعبي بلباسه وعاداته وتقاليده لمنطقة الشرق الجزائري، فقد عملت على إبراز عادات قسنطينة بطرقة اللباس والأفراح وحتى اللغة التي تتميز بها هذه المنطقة. وهذه الآلية لم تضعف الرواية بل استطاعت الكاتبة أن تحور هذه اللغة الشعبية والتقاليد في قالب جمالي وجعل منها« ذات طابع شعبي دون إسفاف في استخدام التراكيب العامية، فكانت الرواية قريبة من طبيعة الإنسان الشعبي وعفويته» [1].

[1] _ حسن علي المخلف، المرجع السابق، ص 44.

المحاضرة الثانية عشر: الرواية الشعرية الجزائرية المعاصرة.

توطئة:

لقد أبدع الروائي في توظيف التجريب والخروج بروايات جديدة غيرت المفهوم التقليدي للرواية، فكان وأن مزج بين لغة الشعر والرواية وظهرت الرواية الشعرية التي استعانت بلغة الشعر لتخلق عالما روائيا شاعريا.

I. مفهوم الشعرية

الشعرية هي البحث في الخصائص المكونة للنص الأدبي، إنها البحث عن فرادته ومميزاته، إنها« الدراسة النسقية للأدب كأدب، إنها تعالج قضية " ما الأدب؟" والقضايا الممكنة المطورة منها، ك : ما الفن في اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ماهي المظاهر لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن النصوص الأدبية؟»[1]. وهذا التعريف الذي قدمه "هروشوفسكي" يجمع ما تبحث عنه النظريات الأدبية والبحث عن الخصائص المميزة لكل جنس أدبي. فالشعرية الشعرية ، كما حددها كما أبو ديب، «جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله»[2]، فهي لا ترتبط بالشعر فقط ولهذا اهتمت نظرية الأدب بشعرية النثر مثلما اهتمت بشعرية الشعر.

II. الرواية شعرية

نقد بالرواية الشعرية تلك العمل النثري الذي يشبه القصيدة المطولة وتبتعد عن القوانين التي حددت جنس الرواية المتعارف عليها. فالرواية جنس لم يكتمل بعد وهذا ما يجعلها في ورشة التجريب المتواصل بحثا عن نموذج جمالي يخالف المألوف ويحقق أقصى

---

[1]. شلوميت ريمون كنعان، المرجع السابق، ص10.

[2]. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط:01، 1987، ص 28.

ملامح الجمالية التي يسعى إليها كل أديب. وما يميز الرواية الشعرية عن غيرها أنها تجاوزت الرواية الواقعية في لغتها ومضمونها، والرواية الرومانسية في طبيعتها، لهذا«اتخذت الرواية الشعرية منحى مخالفا للرواية الواقعية، فإذا كان أساس الرواية الواقعية يستمد صلابته من أسس الفلسفة الوضعية، فإن الرواية الشعرية توسلت بكل ما أهملته هذه الفلسفة»[1].

وأقصر تعريف لها هو أن «الرواية قصيدة القصائد، نسيج كامل من القصائد»[2]. وهذا ما يستدعي الوقوف مرارا عند خصائص الرواية وما يميزها عن جنس الشعر، فالرواية هي «مزيج من الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي Natural دون لمسة براعة وصنعة شعرية، بل إنها تتكون من أنواع من الشعر الفني ممتزج معا»[3].

وربما يرجع الارتباط الخفي بين الرواية والشعر في أن «الرواية إذن، في أسمى أشكالا، يمكن أن تكون طريقة لحل الصعوبات وتجاوزها، وأنها أهل لاقتبال إرث الشعر القديم برمته»[4]. فهي نتاج تطور الملحمة وبذلك تكون امتدادا للشعر. ونأخذ على سبيل التمثيل ما عبر عنه "ميشال بوتور" بقوله :«عندما كنت طالبا، نظمت كغيري من الطلاب، قصائد كثيرة، ولم يكن ذلك تسلية وتمرينا فحسب، بل كنت أخاطر بمستقبلي. إلاّ أني من اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى انقطعت عن نظم الشعر لأني أردت أن أحتفظ للكتاب الذي كنت أضعه بكل طاقتي الشعرية»[5]. وفي هذا تأكيد على الارتباط القوي بين الشعر والرواية، ويواصل "بوتور" بأنه عندما كان يقرأ لأكبر الروائيين « على مختلف أنواعهم، قد شعرت بأن في أعمالهم الأدبية طاقة شعرية مدهشة»[6]. فالرواية الشعرية هي رواية تقارب

---

[1]. محمد آيت مهوب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 125، ماي 2001، ص 51.

[2]. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:02، 1996، ص 164.

[3]. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، الصفحة ذاتها.

[4]. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط:03، 1986، ص 16.

[5]. المرجع نفسه، ص 16.

[6]. المرجع نفسه، ص 16.

الشعر في لغته وتناغمه وخصائصه، أو هي قصيدة مطولة، متعددة الأحداث، ومتشابكة في حبكتها لم يستوعبها الشعر بقصر حجمه، فاستقبلتها الرواية بطولها وحافظت على خصائصها الشعرية.

III. الرواية الشعرية الجزائرية

إن سعي الأدباء الدائم في التجريب والوصول إلى تقنيات جديدة في الكتابة فتحت لهم مجال مزج الأجناس الأدبية على بعضها، ومع الفكر مابعد حداثي الداعي لرفض فكرة التجنيس وتقنين الفنون في أجناس مختلفة انفتحت الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى، فكتبت الرواية بلغة الشعر وبرت الرواية الشعرية التي أصبحت الرواية وكأنها قصيدة مطولة كتبت بطريقة نثرية، ونجد على سبيل المثال روايات أحلام مستغانمي التي كتبت ثلاثيتها وكأنها قصيدة مطولة، فقد كانت ثلاثيتها بمثابة الروايات الفاصلة بين الشعر والرواية، استطاعت من خلالها لغتها الشعرية أن تحدد لنفسها مسارا روائيا خاصا بينت فيه بان الرواية كنجس أدبي مفتوح يستطيع أن يستوعب بقية الأجناس الأخرى وخاصة الشعر. فنجدها تتميز في لغتها الواصفة مثلما تتميز بتجسيد ذاكرة الوطن، تقول:« بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف ..وتغير الوطن»[1].

استطاعت أحلام مستغانمي أن تمزج بين لغة الشعر ولغة السرد لتنتج روايات شعرية لتأكد ضرورة التقاء الجناس الأدبية وتداخلها، فالرواية كما تحتاج إلى تقنيات السرد، فهي أيضا في حاجة إلى لغة واصفة متعالية، ميتالغة لتعبر عن روعة المشاهد وجماليات المكان، وارتباط المكان بمن يسكنه، تقول: « أنت مدينة.. ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحدك ستعرفين هذا..» [2].

لقد ربط البطل خالد بين المكان" الجسر" والمدينة" قسنطينة وبين البطلة التي أحبها

[1]. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:15، 2000، ص 24.
[2]. المرجع نفسه، ص 164.

في وصف ولغة شاعرية، من خلالها أكدت أحلام مستغانمي عن العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان، فنحن لا نسكن المدن بل هي من تسكننا، تقول: «ربما لم تكوني أنت، ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة؛ من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها، من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها، من أنوثتها وإغرائها السري ودوراها.

قاطعتني مبتسمة:

أنت تحلم.. كيف يمكن لك أن تجد قرابة بيني وبين هذا الجسر؟»[1].

ومما تقدم، فالرواية الجزائرية جعلت من اللغة الشعرية خاصية جديدة عبرت من خلالها عن المقدرة الأدبية التي تمتلكها، وقدرتها على تجاوز النمطية، والكلاسيكية، والوصول إلى العالمية

[1]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 167.

المحاضرة الثالثة عشر: الرواية الاستشرافية في الجزائر.

توطئة:

الروائي العبقري بمصطلح "لوسيان غولدمان" هو الذي يستطيع أن يصل إلى رؤية العالم، والمقصود بذلك الوصول إلى فهم البنيات الداخلية للمجتمع ويستطيع ‘دراك حقيقة الوعي القائم والتنبؤ بالوعي الممكن والمحتمل حدوثه، هذه الأخيرة هي المشكلة للبنية الدلالية للعمل الروائي، وبذلك كان هم الروائيون الوصول إلى استشراف المستقبل وتحقيق رؤية العالم.

ومع تطور الدراسات السردية أدرك النقد بأن الرواية استطاعت أن تمتلك بعدا استشرافيا تمثل مجموعة من الأعمال الروائية العالمية، نذكر منها: "بحثا عن الزمن الضائع" التي قال عنها جينت:« تستعمل الاستباق استعمالا ربما لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية»[1]. ومن أجل البحث في هذا المصطلح لابد من العودة إلى المعاجم لمعرفة المفهوم اللغوي لهذه الكلمة.

I. مفهوم الاستشراف

الاستشراف في لسان العرب «الاستشراف : أن تضع يدك على حاجبك وتنظر، وأصله من الشرف العلو كأنه ينظر إليه من موضع مُرتفع فيكون أكثر لإدراكه»[2]، وجاءت كلمة أشرفت يمعنى العلو أيضا فـ «أشرفت الشيء علوته، وأشرفت عليه: اطّلعت عليه من فوق،...، وقال الليث: استشرفتُ الشيء إذا رفعتَ رأسك أو بصرك تنظر إليه»[3]. فهو من العلو والرفعة.

---

[1]. جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 77.

[2]. ابن منظور، المرجع السابق، مادة "شرف"، ج09، 172.

[3]. لسان العرب، المرجع السابق، ص 172.

وهي الدلالة ذاتها في القاموس المحيط، ف استشرف من شرف وهي الرفعة والعلو و«استشرفه حقه: ظلمه، والشيء: رفع بصره إليه...واستشرف: انتصب»[1]. فالمعنى اللغوي لكلمة استشرف مأخوذة من العلو، أو طلب التعرف والاستجلاء.

II. الأدب الاستشرافي

ظهر مصطلح الأدب الاستشرافي مع توسع الدراسات السردية ولعب الروائي على الزمن، ومصطلح الاستشراف يقصد به الاستباق أو تقديم الراوي لمعلومات تتجاوز الزمن الحاضر، فهو يدل « على حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما»[2].

والسرد الاستشرافي يرمز «للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها»[3]، فالروائي يقوم بعملية تنوع على مستوى الزمن، فيقوم الراوي بتزويد القارئ بمعلومات تتجاوز الحاضر ليقدم معلومات عن المستقبل.

وتتم عملية السرد الاستشرافي باستخدام « ضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل»[4].

و«تعتبر التطلعات anticipations والاستشرافات الزمنية prolepses temporelles عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل»[5].

I. الرواية الاستشرافية الجزائرية

كما ذكرنا سابقا، الرواية عمل فني لم يكتمل بمفهوم باختين ولهذا فكل مكوناتها غير مكتملة هي الأخرى ومنها الزمن؛ فزمن الرواية مفتوح ومتواصل، وينفتح على المستقبل يقول باختين:« الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على

---

(1). القاموس المحيط، ص824.

(2). جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 51.

(3). حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1990، ص 132.

(4). جيرار جينت، خطاب الحكاية، 76.

(5). حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 132.

المستقبل في أية لحظة»[1].

هذه الخاصية التي يعتمدها الروائي ليكسب روايته البعد الاستشرافي الذي يستخدم «الاستذكارات بمختلف أنواعها منها إلى استعمال الاستشرافات التي تسعى إلى استباق الأحداث والقفز على حاضر النص»[2]. فالرواية الجزائرية شهدت حضورا للبعد الاستشرافي من خلال توظيف الاستباق في الزمن، والقيام بالقفز على الزمن، وتحريفه وهي «تدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وحفزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية»[3].

إن عملية استشراف الزمن هي من التقنيات التي يستخدمها الروائي بشكل ذاتي، «وهو يستعمل هذا النمط من الاستشرافات، يبقى حراً إلى حد ما في الوفاء، أو عدم الوفاء، لما هيئ له الشيء الذي يؤدي، في الحالة الأخيرة، إلى ما يسميه جنيت بالتمهيدات الخادعة Fausses Annonces وهي تلك الاستشرافات التي يلجأ إليها الكاتب كلما أراد تضليل القارئ أو رغب في تمويه خطته السردية»[4] . وسنمثل برواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" وسيني الأعرج التي قام فيها الروائي بعملية القفز على الزمن للوصول إلى البعد الاستشرافي في الرواية.

---

[1]. المرجع نفسه، ص 109.

[2]. المرجع نفسه ، ص 133.

[3]. المرجع نفسه ، ص136.

[4].

المحاضرة الرابعة عشر : الرواية الاستعجالية وأشكال السرد المعاصر عند الكتاب الشباب

توطئة:

استطاع الكاتب الجزائري أن يفتح مجال التجريب الروائي على نطاق واسع، فمن توظيف التاريخ، والتراث، حاول أن يجرب على مستوى آخر وهي طريقة الكتابة واستغلال الوضع الاجتماعي والسياسي في الكتابة، فبرز على الساحة الأدبية نوع آخر من الرواية عرفت بالروية الاستعجالية، ما المقصود منها؟ وبماذا تتميز هذه الكتابة؟.

I. الأدب الاستعجالي

الأدب الاستعجالي"Littérature del'urgence"، أو أدب المحنة، أو أدب العشرية السوداء، أو كتابة المحنة مسميات متعددة دالّة على مرحلة تاريخية وسياسية مرّت بها الجزائر، وأدخلتها في دائرة الصراع الساسي الدموي، وشباك الفتنة والقتل بين أبناء المجتمع الواحد. هذه الأحداث وجهت الأدباء لنوع مختلف من الكتابة حاولوا فيها توصيف الوقائع بكل بشاعتها وظلمها، فأنتجت هذه المرحلة أدبها الخاص وعشنا صراعا سرديا متخيلا ينطلق من الواقع الذي ماثل في كثير من الأحوال الخيال في بشاعته وقسوته.

وإذا عدنا إلى القواميس فنجد أن « الاستعجال والإعجال والتعجل واحد: بمعنى الاستحثاث وطلب العجلة. وأعجله وعجله تعجيلا إذا استحثه، وقد عجل وعجلا وعجل وتعجل. واستعجل الرجل: حثه وأمره أن يعجل في الأمر... وقوله تعالى "وما أعجلك عن قومك" أي كيف سبقتهم.. واستعجلته: طلبت عجلته، قال القطامي:

فاستعجلونا، وكانوا من صحابَتِنا، كما تعجل فراط لوراد

وعاجله بذنبه إذا أخذه به ولم يُمهِله»[1].

فكلمة استعجالي تدل على السرعة والعجلة وعدم التريث، والأدب الاستعجالي إذن هو

[1]. ابن منظور، لسان العرب، ص 425.

أدب السرعة والعجلة، فكأنما قصد به الأدب الذي كتب على عجلة ولم يخضع للوقت لينضج على مهل، والسؤال المشروع الذي يطرح بعد مرور فترة زمنية على ظهور المصطلح، لماذا الأدب الاستعجالي؟ وأين يكمن استعجاله؟ في شكله أو مضمونه؟.

II. الرواية الاستعجالية الجزائرية

الرواية هي أولا وأخيرا « ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية يعني أنها إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي أن وسيلة التعبير هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب ولكنها غاية أيضا، وهذا يقودنا غلى الجزء الثاني من التعريف هو أن الرواية ممارسة رمزية، أي أنها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية»[1]. فالرواية إذ هي عمل تخيلي لكنه ينطلق من الواقع، يؤسس مرجعياته الأولى من عالمه الحقيقي، والروائي كتب روايته الاستعجالية من واقعه. وهذا ا يجعلنا نقف عند حدود استعجاله، ونتساءل: هل يصح اطلاق تسمية الرواية الاستعجالية على هذا الأدب التوصيفي الذي نقل لنا محنة البلد والشعب؟.

كانت مرحلة التسعينات مرحلة دموية بكل ما تحمله من معنى، إنها مرحلة المعاناة على كل الأصعدة: الأمنية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والثقافية أيضا. وكل هذه التحولات أثرت بلا محالة على الأدب والرواية، فالانفجار اللامعقول الذي وقع في البلد فجأة ودون مقدمات وعلى جميع الزوايا أحدث انفجارا أيضا على مستوى الكتابة الروائية، وقطيعة مع كل المرجعيات وقوانين الكتابة المعتادة، فأصبحت الكتابة الروائية عند هذا الجيل« كتابة تطهيرية، بمعنى أرسطو، وكتابة هاربة من استبداد مكين، وتتكشف أيضا نصا يحدّث عن صعوبات تعيين الحقيقة»[2]. فكانت مرحلة رواية المحنة بمثابة ثورة في الكتابة الروائية الجزائرية بل استطاعت أن تستفيد من هذه المحنة وتنقلها في قالب جمالي

[1]. حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:01، 2002، ص 191.

[2]. فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 2002، ص 157.

مثلت فترة زمنية من تاريخ الجزائر، فانتقلت كتابة المحنة إلى ظاهرة جمالية.

عند العودة إلى أهم الأعمال الروائية التي تناولت الأزمة كموضوع رئيسي نجدها صدرت في قلب الأزمن؛ فعلى سبيل التمثيل نجد: رواية ذاكرة الماء(1997)، رواية سيدة المقام(1996)وسيني الأعرج، والشمعة والدهاليز(1995) الطاهر وطار، رواية بما تحلم الذئاب(2002) وأيضا خرفان المولى(2001) ياسمينة خضراء، فتاوي زمن الموت، صمت الفراغ ابراهيم سعدي ، و(الورم) (2002) لمحمد ساري، و(المراسيم والجنائز) (1998) لبشير مفتي، التفكك (1982)، تيميمون (1994) رشيد بوجدرة، تتحدث عن واقع الجزائر والأحداث الدامية بطرق مختلفة ومتباينة تعبر كل واحدن منهم على توجهات مؤلفها ورؤيته لأسباب هذه الأحداث، فكانت بمثابة الروايات الظرفية[1] التي صدمت لقسوة هذا الظرف وأرادت التعبير عنه دون أن تنسى أو تغفل عن أية حادثة، ومن هذا المنطلق كان أدبا استعجاليا لعجلته في الكتابة عن المحنة والتعبير عنها برؤية لم تتوضح لهم وهم في قلب الأزمة.

ومن هذا المنطلق كان لابد العودة إلى تأثير الأدب في الثورات وتأثره هو الآخر، وهذا لا يعني أننا نعدّ ما وقع في الجزائر هي ثورة اجتماعية، وإنما هي ثورة سياسية بين طوائف تعارضت إيديولوجياتها وتوجهاتها ووقع المجتمع بأسره ضحية لها.

الأدب بكل أجناسه هو فعل مقاومة وتاريخ الثورات تؤكد أن لكل فعل مقاومة مسلح يتبعه فعل مقاومة ثقافي وأدبي، وهذه الثورات والمقاومات هي من «تنقد المجتمع والثقافة، لكن بواسطة جراحة مؤلمة للغاية، فجميع القوى الفاعلة مركزة في السياسة أثناء الصراع الثوري»[2]. وهذه العملية الجراحية التي تحدثها المقاومات والثورات لا تظهر فجأة وبسرعة وإنما تكون نتيجة لما كان من أحداث، وعليه فالعلاقة بين الأدب والأحداث الدامية لا تظهر فجأة وبسرعة ولا تغير طبيعة الأدب وتحوله. والرواية الاستعجالية الجزائرية هي ظاهرة

[1]. استخدمت هذا المصطلح من مخلوف عامر في دراسته الرواية والتحولات في الجزائر، ص 64.

[2]. ليون تروتسكوي، الأدب والثورة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1975، ص 05.

ظهرت بتوفر عواملها وتنتهي بانتهائه، وأحسن مصطلح يمكن أن نطلقه عليها هو أدب المحنة أو محنة الأدب حاول فيها الكتاب التعبير عن منحنة المثقف، والإنسان الذي وجد نفسه يقتل ويعذب بأبشع الطرق والصور دون أن يكون له ذنب أو حتى أن يدرك ماهية الأسباب التي أدخلت البلاد والعباد في هكذا أزمة.

خاتمة:

ومما تقدم ذكره، فمقياس السرد الجزائري المعاصر الموجهة لطلبة السنة ثانية ماستر هي مادة جادة وفعالة للتعريف بالسرد الجزائري، ومحاولة لغرس آليات التحليل السردي عند الطلبة، وفي نهاية هذه المحاضرات أبان البحث عن جملة من النتائج نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- ✓ مرّ السرد الجزائري بمراحل متنوعة، ورغم ظهوره المتأخر نسبيا عن بقية الأقطار العربية إلاّ أنّه استطاع أن يلحق بهذا الركب، بل ويتجاوزه في كثير من الأعمال والروائية منها خاصة.
- ✓ ارتبط ظهور القصة الجزائرية بالوضع السياسي والاجتماعي، فقد نشأت من متأثرة بالحركات الاصلاحية، فكانت نتاج تطور المقال الاصلاحي والقصصي.
- ✓ يعود فضل بداية القصة الجزائرية إلى الأديب أحمد رضا حوحو الذي كان له الدور الفعال في تطور الدب الجزائري، كتابة وترجمة.
- ✓ انطلقت الرواية الجزائري الحقيقية والتأسيسية مع رواية ريح الجنوب لـ بن هدوقة
- ✓ مرّت الرواية الجزائرية بعدة مراحل مركزية في مسارها، والملاحظ تأثرها بالوضع السياسي والاجتماعي.
- ✓ كانت مرحلة الواقعية الاشتراكية هي المرحلة المهيمنة على الرواية بعد الاستقلال وفي سبعينات القرن الماضي وكانت تلبية لمتطلبات سياسية الحزب الواحد، ومتأثرة بالفكر الاشتراكي الماركسي برؤية جزائرية.
- ✓ عرفت الرواية محاولات تجريبية عديدة، فكان هم الروائي أن يصل إلى آليات تجريبية يقدم فيها نموذجا روائيا يعبر عن رؤية الكاتب، وتطلعات القارئ فيقالب جمالي فني، فشهدت الرواية تغيرات على مستوى الشكل والمضمون.
- ✓ مسّ التجريب الشكلي للرواية الجزائرية فنتج عنها تمازجا في الأجناس فبرزت الرواية

الشعرية، ومزج الرواية بالسينما، والرسم.

- ✓ استغل الروائي تراثه وتاريخه في الكتابة فاستخدم الأحداث التاريخية ووظفها بطرق مختلفة برهنت على قدرته في استدعاء التاريخ، والحفاظ على هويته وشخصيته من خلال استخدام التراث.
- ✓ وعلى مستوى المضمون استطاع الروائي الجزائري أن يقدم نماذج روائية تجريبية تعبر عن التغيرات الفكرية والاجتماعية التي يعيشها، فظهرت رواية تيار الوعي، والرواية الاستعجالية أو كتابة المحنة، والرواية الاستشرافية.

وفي الختام يبقى هذا البحث المتواضع عملا فيه كثير من الجهد حاول تقديم مادة للطلبة بعيدة عن كل تعقيدات الدرس السردي، ويروم الكشف عن أبسط الطرق والآليات التي تمكن الطالب من معرفة إرثه الأدبي السردي، وحسب هذا العمل أن يكون بداية لأعمال نقدية أخرى تبحث في الأدب الجزائري شعره، وسرده وحتى نقده بحول الله.

والحمد لله في البدء والمنتهى على كثير نعمه وتوفيقه ومنّه.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربية:

1. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:15، 2000.
2. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سورية، دط، 2010.
3. أحمد عطية الله، القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط:03، 1968.
4. أدونيس، زمن الشعر ، زمن الشعر ، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان، ط:01، 2005.
5. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، دت، 2010.
6. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 02، 1984
7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1990.
8. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم . ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 04 ، 1992.
9. حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط:01، 2010.
10. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا(رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، الردن، دت، 2015.
11. حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،

ط:01، 2002.

12. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:03، 2000.

13. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط:02 .

14. الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط: 01، 1996.

15. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1967.

16. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:01، 1985.

17. سليمان البكري، التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دت، دط.

18. سيد حامد النساج، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

19. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط: 02، 1980.

20. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، مصر، ط: 08، 1999.

21. الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر، الجزائر،2007.

22. عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، 2004.

23. عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، سورية،

1999.

24. عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1992.

25. عبد الله خليفة ركيبي ، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، لبنان، دط، دت.

26. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

27. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983.

28. عفت الشرقاوي ، التراث التاريخي عند العرب ، مجلة فصول ، المجلد 01 ، العدد 01 ، أكتوبر 1980 ، ص 140 .

29. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط: 01، 1997.

30. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

31. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:03، 2017.

32. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط:01، 2002.

33. الفيروز بادي، القاموس المحيط، مادة "ورث"، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط: 08، 2005،

34. فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 2002.

35. أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت.

36. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط:01، 1987

37. كمال قرور، رواية حضرة الجنرال- التخريبة الرسمية للزعيم المفدّى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز، منشورات الوطن اليوم، 2015.

38. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 01، 2002.

39. لطيفة الزيات، مقومات القصة القصيرة ، مجلة الرسالة، عدد 1091، 10ديسمبر 1964، القاهرة.

40. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط: 01، 2008.

41. محمد آيت ميهوب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 125، ماي 2001

42. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005.

43. محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، ط:02، 2006.

44. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ... ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط: 01، 1991.

45. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، 1983.

46. مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط:01، 1999.

47. ابن منظور، لسان العرب، مادة عجل، ج 11، دار صادر، بيروت، دط، دت.

48. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:01، 2006.

49. نعيمة بولكعيبات، تسريد الأيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة، السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثاني (الخطاب السردي ورهانات العصر)، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 2022.

50. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

51. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط: 01، 2008.

الكتب المترجمة:

52. إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:01، 2000.

53. أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، مصر، دت، دط.

54. برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطاع، مصر، ط:01، 1999.

55. بيير زيما، النص والمجتمع- آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:01، 2013.

56. تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 1990.

57. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:02، 1996.

58. تزفيطان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط: 01، 1992.

59. تيري انجليتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1995.

60. تيزفتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، بيروت، لبنان، ، ط:01، 1982.

61. تيزفتان تودوروف، نقد النقد(رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط:02، 1986 .

62. جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة: نزيه الشوفي، 1988.

63. جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، المعجم الماركسي النقدي، ترجمة جماعية، دار الفارابي، بيروت، 2003.

64. جيرار جينت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء.

65. جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:02، 1997.

66. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط:01، 2003.

67. ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس العلى للثقافة، مصر، ط:01، 2002.

68. ديفيد هوكس، الإيديولوجية، ترجمة : إبراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، 2000.

69. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 1984،

70. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1994.

71. روبرت مكي، القصة(المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما)، ترجمة: حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط: 01، 2006.

72. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، مصر، ط:01، 2015.

73. روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية نقدية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:01، 1997.

74. رولان بارث، الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط:01، 2002.

75. رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط:01، 1988.

76. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1988.

77. سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تقديم: محمد عثمان ناجي، ترجمة: سامي محمود علي، هيئة الكتاب، مصر، دط، 2000

78. شلوميت ريمون كنعان، التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1995.

79. طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة: سعيد الغامني، المنظمة العربية للترجمة، ط: 01، 2010.

80. كاثي كاتشلريز، ماهي القصيرة القصيرة جدا؟، ترجمة: علي المجنوني، مجلة المجاز، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، المملكة العربية السعودية، عدد 01، ماي 2010.

81. كارل ماركس وفرديريك انجلز، الإيديولوجية الألمانية، ترجمة: فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة، سورية، ط:01، 1976.

82. ليون تروتسكوي، الأدب والثورة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1975.

83. م. فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر، القاهرة، مصر، ط:01، 1960، .

84. مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط:01، 1998

85. مالوري ناي، الدين الأسس، تر: هند عبد الستار، مر: جبور سمعان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط:01، 2009.

86. مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط: 01، 1982.

87. مكسيم جوركي وآخرون، مشترك الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة: محمد مستجير مصطفى، دار الطباعة الحديثة، مصر، ط:01، 1976.

88. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1986.

89. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط:01، 1982، .

90. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط:03، 1986.

91. هايدن وايت، محتوى الشكل (الخطاب السردي والتمثيل التاريخي)، ترجمة: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط: 01، 2017.

92. واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط:01، 1994.

93. يان مانفريد، علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، ، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، بغداد، العراق، ط:01، 2011.

الكتب بالفرنسية

94. Ducrot et Tzvetan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

95. Pierre V. Zima, pour une sociologie du texte Littéraire ,(Union Générale d'Edition , Pari .

الرسائل الجامعية:

96. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2009/ 2010.

المجلات :

97. مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية، مجلة البيان الكويتية، عدد 367، فبراير 2001.

فهرس الموضوعات

مفردات المقياس	3
مقدمة	4
الفصل الأول : **القصة القصيرة الجزائرية التاريخ والنشأة**	
المحاضرة الأولى: مدخل إلى السرديات : المفهوم وأدوات التحليل السردي	7
المحاضرة الثانية: خصائص القصة الجزائرية المعاصرة من المقال القصصي إلى القصة القصيرة جدا	18
المحاضرة الثالثة :أنواع القصة الجزائرية	26
المحاضرة الرابعة :خصائص القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا	39
الفصل الثاني: **الرواية الجزائرية وتحولاتها**	
المحاضرة الخامسة: الواقعية في الرواية الجزائرية المعاصرة	42
المحاضرة السادسة : الإديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة	48
المحاضرة السابعة: استثمار تيار الوعي والعنف في رواية العشرية السوداء	58

المحاضرة الثامنة: خصائص تيار الوعي في السرود الجزائرية	64
المحاضرة التاسعة : التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة	68
المحاضرة العاشرة: توظيفٌ التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة	72
المحاضرة الحادية عشر: توظيف التراث الديني والشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة	77
المحاضرة الثانية عشر: الرواية الشعرية الجزائرية المعاصرة	81
المحاضرة الثالثة عشر: الرواية الاستشرافية في الجزائر	85
المحاضرة الرابعة عشر : الرواية الاستعجالية وأشكال السرد المعاصر عند الكتاب الشباب	88
خاتمة	92
قائمة المصادر والمراجع	94
فهرس الموضوعات	103