

النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية

د. زروقي عبد القادر

جامعة ابن خلدون، تيارت

الجزائر



جامعة الأندلس
للعلوم والتقنية

Alandalus University For Science & Technology

(AUST)

النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية

مقدمة :

يهدف البحث إلى الوقوف على المنجز النقدي الجزائري المعاصر المتابع لجنس الرواية، وهل كان لهذا النقد حضور متميز عن النقودات الأخرى سواء الشرقية أو الغربية؟ أم أن هذا النقد لم يكد يجتر ما طرقه غيره وما توصل إليه سواه، خاصة في حقل الرواية باعتبار أن هذا الجنس الأدبي لا يزال بكاراً من حيث تقنياته وآلياته التي لا يكاد يستقر لها حال. ومع ذلك لأبد من الإقرار أنه مهما كانت الجدة ملازمة لملامح الرواية الجزائرية الجديدة، فإنها دون شك، قد تأثرت بالتيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية التي وفدت إلينا من الغرب.

وعليه سنجد أنفسنا أما م مجموعة من المحاور التي تكشف لنا عن مدى صدق ما ذهبنا إليه. ومن المحاور التي سيقف البحث إزاءها ما يلي:

- (١) مدى استجابة النص الروائي الجزائري الجديد لحركية النقد الأدبي، وإلى أي حد كان مطوعاً في استيعابه للمقولات النقدية المعاصرة .
- (٢) المناهج والمذاهب النقدية: التي هي غريبة في الأساس وكيف تناولها نقادنا، وهل صبغت بالصبغة الجزائرية العربية أم أنها بقيت محافظة على منبتها، في إطار تصديرها إلينا في صورة باهتة نتيجة محاولة إعادة إنباتها في غير تربتها الأولى .
- (٣) المصطلح السري وما يرتبط به من عوالم مفاهيمية ذات المنشأ المتعدد فنياً وفلسفياً وفكرياً...، وهل تم استيراده كآلة جاهزة غير قابلة للتحوير؟ أم أن نقادنا عمدوا إليه وتعاملوا معه كمادة قابلة لإعادة الصياغة وفق هذه التحولات الفكرية والفلسفية والفنية التي فرضها الواقع الجديد، وذلك ما أدى به إلى الخضوع لنوع جديد من التطوير .

عالم السرد بين أسر التقليد وأفق التجريب :

من المسلم به، ارتباط جنس الرواية العربية الجديدة في مجملها، بما في ذلك الجزائرية، بالرواية الغربية التي كان لها سبق النضج الفني وغدت المرجع والنموذج الذي تستمد منه الكتابة السردية العربية وسائلها النظرية وأدواتها المنهجية وآلياتها الاجرائية، حتى إن كانت لها عواملها وعواملها الخاصة بها.

إن السرد الجزائري، كما هو المجتمع الجزائري، شهد من التطور السريع ما جعله يقفز قفزات نوعية جعلته يتجاوز وبشكل ملفت طور النشأة والتأسيس ليتبوأ مكانة متقدمة مرحلة النضج والاكتمال، نظراً لما وظفه من تقنيات الرواية الجديدة التي أهلتها إلى ولوج حقل التجريب، وهو بهذا يفرض حداثة وجديد يته بفضل تمرده على طقوس التقاليد الجامدة وأصول الكتابة الكلاسيكية التقليدية.

لذا كان هذا التطور يعكس حقيقة بنية الرواية التي لا تقر بالثبات ولا تعترف بالاستقرار، فهي بنية دائمة التحول نظراً لتوآزمها البنية الاجتماعية التي من أهم خصائصها التحول والتطور انطلاقاً من نمط حياة الفرد في المجتمع ووصولاً إلى طريقة تفكيره وتصوره ومن ثم إبداعه، وهو ما يجعل بنية الرواية، باعتبارها نمطاً إبداعياً، غير حقيقية بالمطلق، فهي في "الغالب متغيرة باستمرار تبعاً لعوامل عديدة تتحكم بالإنسان ومجتمعه، وبالتالي بموقف الفنان أو مواقفه إزاء الحياة"⁽¹⁾. والحقيقة هنا مفادها الانطباع واحتكار النموذج القارّ الثابت.

وانطلاقاً من هذه الخلفية الاجتماعية والفكرية يمكن القول بأنّ الرواية الجزائرية قد حققت القفزة التطويرية وضمنت مكانها في إطار ما يسمى بـ"الرواية الجديدة" أو "الرواية المعاصرة" أو "الرواية التجريبية"، وإن كنا هنا لا نهتم ولا نلقي بالألماً لما يمكن أن يطرح أماننا من اختلافات حول المفاهيم التي تطرحها هذه المصطلحات؛ لأنّ ما نحن بصدد لا يتسع لذلك، ونذهب إلى الموازنة بين هذه المصطلحات واعتبارها مصطلحاً واحداً، متغافلين عن الاختلاف على حد تعبير عبد الملك مرتاض "وذلك أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام"⁽²⁾، كما لا ينفك مصطلح التجريب أن يصب في إطار الجديدة أو المعاصرة، حيث يستعمله مخلوف عامر بالمفهوم ذاته⁽³⁾.

وبدافع التشجيع في صهر المصطلحات الثلاثة في مصطلح واحد ضمن المفهوم الذي يعكس تجاوز هذا النمط من الكتابة كل الأنماط السردية التي كانت سائدة أو ما كان يوصف بالتقليدية أو الكلاسيكية على الأقل، "نحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح (...): لتمييز فعلاً بين شكلين مختلفين للرواية اختلافاً بعيداً، أو اختلافاً ما، ولكنه ثابت بلا ريب"^(٤). رواية كلاسيكية وأخرى جديدة معاصرة تكاد تتجاوز في بنيتها الفنية بعضاً مما اعتمدته الأولى كقاعدة أساسية لبناء هيكلها العام.

فالعبرة إذاً ليست بتعدد المصطلحات ولا بتنوع الأسماء ولكن بتوحد المفهوم واستقرار المعنى؛ إذ عجزت الرواية التقليدية عن الإضافة في بنيتها والتوسيع من احتوائاتها نظراً لما كان يمليه هذا الواقع من تغيير وتحول يحيط به من كل جانب، ولما كانت "الرواية التقليدية بتأكيداتها على الحبكة والبطل أو الشخصية المركزية والزمن التاريخي المنطقي، لم تعد قادرة على تحمل أعباء الحياة العصرية، وهي لا بد أن تفسح المجال أمام أشكال أخرى"^(٥)؛ كان من اللازم أن يتخلى هذا النمط من الكتابة عن مكانته ويفقد مشروعيتها في التعبير عن هذا الواقع المتجدد، بل الموغل في التجدد. وعليه انفتح الباب أمام الأدباء المبدعين، والنقاد الموكّل إليهم تلمين الحياة الأدبية ليتشوقوا، "بل ليتحرقوا رغبة لتغيير القيم التي سادت"^(٦)، ونقصد هنا قيم الكتابة الروائية وسنن بناء النص السردية المعاصر، وإن طفا ذلك فيما بعد وشمل متصورات القيم الاجتماعية والخلقية والسياسية للمجتمع، وغدت هذه القيم محل نقاش وجدل بلغ أحياناً حدّ الإنكار لما هو سائد.

وهكذا جاءت الرواية الجديدة استجابة لهذا التغيير الحاصل في البنية الاجتماعية أساساً، لتمارس من خلاله إمكانية زحزحة كل البنى السردية التقليدية، وينشأ بذلك مسار جديد للكتابة الروائية بميزة التحول، التي تغدو "تكوينا لا ينتهي وتجريباً لا يفتأ يجرب، وتجريباً لا يتوانى أن يجدد، فلا يكاد يتوفر على هيئة حتى يبحث عن سواها"^(٧).

وهنا يمكننا القول أن الرواية الجديدة هي التمرد على المؤلف والثورة على المستقر، إلى حدّ شمول هذا التمرد حدود الجنس الأدبي، إذ تداخلت فيها الأجناس الأدبية المختلفة وغدّت بذلك حقلاً للتجريب الأدبي.

إنها العوالم المختلفة والمتداخلة التي تعتاش عليها الرواية الجديدة، فهي تتجاوز تصوير الواقع في بساطتها، من خلال رسم معالنه المحدودة أو ضبط تصوراته المعقولة إلى عوالم غير محدودة أو على الأقل كامنة في المتصور الذهني والبعد التخيلي الذي يتمثله الروائي، مثلما رأينا ذلك في "التفكك" لرشيد بوجدره حينما قدم لنا صورة جديدة عن الواقع من خلال مناوآته للمقدس، أو إعادة بناءً للمتصور التاريخي كما فعل وسيني الأعرج في رواية "كتاب الأمير"، أو حتى استحضار الصوفي على حد تصور محمد العالي عرعار في رواية "البحث عن الوجه الآخر"؛ بل غدا الأمر إلى استلهاام المتصور الأسطوري واستدعائه كما فعل عبد الملك مرتاض في رواية "صوت الكهف". هكذا لجأت الرواية الجزائرية الجديدة - على إثر مثيلاتها في العالم - إلى التجريب لكل أنواع السرد موظفة في ذلك كل تقنيات الكتابة التي توصل إليها الإنسان في القرن الحادي والعشرين .

مما حدا بمثل هذه النماذج الروائية إلى إثارة جملة من التساؤلات المشروعة في الخطاب النقدي المعاصر، والتي بفضلها وانطلاقاً منها قد نتمكن من رصد الحركة التطورية لكل من الإبداع الأدبي والنقد المنهجي المؤسس، على السواء.

وإذا سلمنا بأنّ مسار الرواية الجديد يتمركز حول كسر السائد وطرق مجالات، لم يكن الروائي الكلاسيكي يجرؤ على الخوض فيها؛ بل ولا الاقتراب من طرفها، ك(تجربة الجسد، وعنف السلطة وتمرد المرأة وعنف الإرهاب وتهميش المثقف)، إنّ الرواية الجديدة أضحّت في ضوء ما تقدم "في الجزائر تلعب الدور البارز في رصد تجربة الذات الجزائرية وفي تتبع مسيرتها"⁽⁸⁾، وحياتها المتسمة بالخوف والقلق، والريبة والشك، والتشاؤم واليأس، فهي مجالات مختلفة مطروقة، على خلاف نظيرتها، تتميز بالتنوع والتعدد والثراء الذي يجعل من الرواية في حد ذاتها أنموذجاً قابلاً للتعديل والتغيير والتحول على حسب كلّ ما يطرق من تلك العوالم المتعددة.

وفي ظل هذا التعدد الإبداعي سنلاحظ حتماً تعدداً قرائياً يقوم على تحليلات مختلفة ومناحي تأويلية شتى، هي قراءات متباينة لا قراءة واحدة ذات صوت منفرد. وإذا كنا نقرّ بأنّ سبب هذا التعدد في القراءات مرجعه إلى العوالم المتعددة التي يلجها الروائي وما ينجرّ عنها من بنايات نصية مختلفة عن بعضها، فإنّ ثمة تعدداً آخر متعلقاً بتعدد المناهج النقدية واختلاف النظريات التي يتكئ عليها القارئ قصد الوصول إلى ما يريد الوصول إليه، هكذا يقول النص، ذاته، أقوالاً متعددة وينحو بنفسه إلى مناخ شتى، فيقرأ قراءات مختلفة قد تكون متباينة في أحيان كثيرة، ومع ذلك نقول "إن الأدب والنقد أخوان شقيقان ملتصقان عند القلب لا يستطيع واحد منهما العيش بدون الآخر"^(٩).

لذا سنقف عند حدود النموذج النقدي الذي ابتعد عن شرح وتفسير تلك المدونات النقدية، ونحن لا نقلل مما ذهب إليه هذا النقد، وإنما وجهتنا في ما نذهب إليه في هذا البحث هي الوقوف على ما أضافه النقد الجزائري المعاصر في ظلّ المقاربات النقدية للرواية الجزائرية الجديدة، ونحن بذلك لا نحاكم هذه المقاربات ولا نقصي بعضها لنبرز البعض الآخر؛ لأننا كما قلنا إن تعدد المناهج يفضي بنا إلى تعدد القراءات، وهنا يغيب المركز الثابت للنص كما يقول عبد العزيز حمودة إذ "لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وأنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أخرى، وأن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزاً في قراءة ثانية"^(١٠).

فما هي الأوجه النقدية والمناحي القرائية التي يمكن مساءلتها في هذا البحث للوقوف على ما زعمنا الوصول إليه. انطلاقاً من رصد بعض المناهج النقدية الحداثيّة ومدى انخراط النقد الروائي الجزائري فيها؟

النقد السيميائي واستجلاء المضمّر :

إذا كانت البنيوية اعتمدت البناء اللغوي لتحديد معالم النص الأدبي، فلم تتعداه إلى مستوى آخر وانكبّت على تحديد البنى الفنية والأسلوبية انطلاقاً من داخل النص في بعده اللغوي الصرف بما يتضمنه من علاقات لغوية داخلية، فإن السيميائية زحزحت

هذا المنحى قليلاً حينما عمدت إلى فك شفرات النص انطلاقاً من البعد الدلالي العميق الذي يسفر عما خفي في النص من علامات ورموز ما كان للبنوي أن يصل إليها، وهو الذي اكتفى بالوقوف عند تلك العلاقات الداخلية التي تربط أواصر العمل الأدبي.

لذا فقد عمد النقد السيميائي إلى الاستجداء بمعطيات عدة تتجاوز البناء الداخلي للنص وإن كانت لا تتخلى عنه، فمما يركز عليه هذا النقد - زيادة على الغوص إلى تلك الدلالات المخبوءة والعمل على اكتشافها - مستويات ثلاثة: المستوى الحسي وهو ما يقابل العلامة، والمستوى الشعري ويتمثل في ربط النص بواقعه، والمستوى الثالث وهو المحايد ويتعلق بإقحام الوحدات الخارجية، وقد وظف النقد الروائي الجزائري تلك المعطيات لسبر أغوار العديد من النصوص الروائية انطلاقاً من تحليل بعض مكونات الخطاب كالشخصية والحدث والزمن والمكان والحوار واللغة. ولنقف هنا مع المكون الأول وهو الشخصية فلا نتعداه.

الشخصية الروائية بين اختيار المبدع وقراءة الناقد:

لطالما تساءل القارئ العادي حول قضايا مختلفة وضرورة استدعائها في هذا العمل السردي أو ذلك سواء سلبي أو إيجاباً، ومن ذلك الشخصية وما يعلق بها من اسم وسم ولون ولباس...، فهي لا تختار اعتباطاً وإنما يتم اللجوء إليها قصداً نظراً لما تقدمه من إحياءات. وهذا ما مخلوف عامر وهو يحلل اسم "سالمة" وما يحيط به من دلالات في رواية "التفكك" لرشيد بوجدره فيكشف لنا عن مجموعة من المعاني التي قد تكون غائبة عن المبدع نفسه فما بالك بالقارئ العادي، فسالمة في الرواية فتاة تشتغل بالمكتبة الوطنية كمحافظ للخزانة العامة، لكنها عند مخلف عامر غير ذلك، فهي "الجزائر بكل ما تحمله من تناقضات (...)" وفي الوقت نفسه نموذج المرأة الجزائرية العربية بكل ما تعانيه من مشاكل وما تعيشه من تمزقات داخلية بين تقاليد الماضي وقيم الحاضر والمستقبل"⁽¹¹⁾، كما تعني "سالمة التي يدل اسمها على البراءة والصفاء والسلامة من الأمراض تتوفر على رصيد من الثقافة التاريخية التي تسمح لها بنقد وتقييم أعمال الحزب الشيوعي الجزائري من خلال "الطاهر الغمري"⁽¹²⁾.

في حين يرى وليد بوعديلة أن سالمة إنما توحى إلى "مستوى" التفكك" للدلالات التي تحيل على التمرد والمصادمة...، التمرد على المرجعية البالية، والمصادمة للرؤى القاصرة التي تخنق المرأة...، ومن هنا كانت الحركة التمردية الأنثوية للمرأة، التي هي "سالمة" في رواية "التفكك" فامتزجت ذات المرأة مع ذات النص^(١٣).

اذلا يمكن للقارئ العادي غير المسلح بالآليات السيميائية إدراك مثل هذه الدلالات المرتبطة بالشخصية الروائية، كما أن ذلك قد يتأتى بفضل تفاعل هذه الشخصية مع بقية الشخصيات الروائية الأخرى، أو عبر العلامات المنشورة هنا وهناك، إلى الفضاء النصي. وهو ما عبر عنه بوجدره:

- "أرجال هؤلاء؟ أرجال أنتم؟"^(١٤).
- "ولا تقبل ليعني سالمة] عنجهية الرجال ولا سيطرتهم ولا غيرتهم... وهم يحسبون أنفسهم أسيادا وأشرافا"^(١٥).

- "جميلة، بل أكثر إنها آية في الجمال، بشرتها زنبقية، وعيناها خضراوان، رائحتها العنبرية ولكن فضيلتها الأساسية هي قوة طاقتها التمردية"^(١٦).

ولعل ذلك ما دفع بمخلوف عامر للتساؤل "لماذا يسود التفكك وتبقى سالمة طائشة على الرغم مما يوحي به اسمها من تهاؤل؟"^(١٧). غير أن كثيراً من العلامات تشكل طبيعة هذا الاسم الذي تفرد بميزة التمرد على جميع السلطات "بداية من السلطة التاريخية إلى السلطة الدينية... تمرد على السلطة الرجولية"^(١٨).

ولعلنا لا نبتعد كثيراً عن هذا التوظيف العلاماتي في استكناه دلالات الاسم في تحليل الناقد بشير بويجرة وتفكيكه لاسم "طارق" في "معركة الزقاق" لرشيد بوجدره كذلك، فهو يقتنص المسكوت عنه حين يسند اسم "طارق" إلى مرجعيته التاريخية أولاً، لما له من حمولات تراثية تحيلنا إلى شخصية "طارق بن زياد" وجعلها رمزاً للتمرد وعدم الخضوع، فيقول: "ذلك التسمي الذي لم يكن مجتثاً من جذوره وحيثياته، بل فضل النص السردى أن يلم حوله مجموعة من المكملات لبنية الشخصية ضمن البنية السردية"^(١٩). لذلك كانت عملية البحث عن هوية لهذا الاسم مرافقة لعملية "نبش عن الكثير من القضايا ذات الصلة بواقع الحال المتردي داخل المنظومة الاجتماعية، ذلك التردى المفوف بالعنف وممارسة كل أنواع الشرور"^(٢٠)، و يربط

بويجرة الشخصية بواقعها المتردي، ونفسياتها المأزومة والمصدومة، ليضيف إلى ذلك دلالة أخرى، حين لا يكتف بالدلالة التاريخية لهذا الاسم لأنه يعتقد من خلال تصوير معركة الزقاق التاريخية وكيف فتح العرب المسلمون الأندلس، أن "طارق" الشخصية الروائية لم يأخذ من "طارق" الشخصية التاريخية غير الاسم؛ لأن الأب هو صاحب القرار وهو من اختار له هذا الاسم لما يربطه بالماضي من حين تمجيدي تقديسي^(٢١).

لذا قد تكشف المقاربة السيميائية لبنية الشخصية من خلال الأسماء بفضل المتخفي فيها الذي يفصح ما توارى من دلالات ومعاني. "مما يبرر جمالياً وسيميائياً لكومة من المفوضات، لغوية كانت أو أشكالياً أو ألواناً التي أرى أن اسم "طارق" يلها"^(٢٢)، فهذه الشخصية تمثل في الرواية خلفية العمل الفني الذي يربط الماضي بالحاضر، والأمازيغ بالعرب، وذلك حين أضحى اسمها رمزاً مشعاً بالمعاني والدلالات المتعددة. ليكون في الأخير اسم "طارق" قد تجاوز "حدود التسمية والتشخيص ليسهم في إثراء وتوسيع"^(٢٣) فضاء الدلالة.

هكذا يستلهم سيميائياً الناقد ملامح الشخصية الروائية من الاسم ومعناه ودلالته ليصل إلى ملامحها الشكلية الخارجية وبنيتها النفسية الداخلية، وتحديد مستواها الفكري والاجتماعي، ومن ذلك ما وصل إليه بشير بويجرة في تحليله لرواية "فتاوى زمن الموت" لسعدي إبراهيم حيث يرى أنّ هذا المتن الروائي زكّى بفضل "هذه الإستراتيجية مجموعة من الأسماء الأعلام التي تساقق شعار المتن وتتسجم معه مثل "زربوط"، "حسين الميكانيكي"، "عمار بائع الخردة"، "عنتر"، "ياسين الحزين" إلى آخر مثل هذه الأسماء..."^(٢٤)، وكأن هذه العملية تدخل في عمق العمل الإبداعي، وفي صلب الخلق الفني، وأن هناك، علاقة سببية ترابطية بين الاسم والشخصية.

كما أنّ لسن الشخصية تفسيراً يوافق مفهوم الرواية العام ويدور في فلكها، ولا يخرج عن إطارها الشامل الذي رسمه الروائي، إذ "إن تحديد السن لأي شخصية، أم عدم تحديدها أيضاً يجب أن يحتمل دلالة سيميائية خاصة"^(٢٥)، يتناول الدكتور بشير بويجرة في كتابه "بنية الشخصية في الرواية الجزائرية" سن الأربعين لإحدى الشخصيات الروائية فيصرح قائلاً: "أما حين جعله يناهز الأربعين، فقد يكون قصده من وراء ذلك إعداد هذه الشخصية إعداداً فكرياً، حتى يتماشى وطرح قضاياها مع

الواقع الريفي الذي يعطي قيمة كبيرة للعمر، فيعتبر الإنسان الكبير في السن كبيراً في التجربة ويُؤخذ برأيه^(٢٦)، فسن الأربعين إحياء للنضج الفكري والنفسي. هكذا يفصح ويبين مثل هذا التحليل عما يمكن استخراجه "من أسرار، من دون أن يفقد النص الحي مقومات الشهوة التي تضمّر إشارات الدعوة إلى البحث والاستكشاف"^(٢٧). لذلك حين يتناول "الشريف حبيبة" سن شخصية "عمار" في رواية "الشمعة والدهاليز" لـ"الطاهر وطار"، من خلال هذا المقطع "في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر"^(٢٨)، متصوراً شخصية "عمار" بقوله:

- "في الثلاثين: الشباب والحركة والنشاط.
- مهندس: الثقافة والوعي.
- عمار: الاعتدال في تناصّها مع التاريخ"^(٢٩).

ليكون بذلك التصور العام حول إسناد الأسماء أو الأعمار وحتى الصفات للشخصيات الروائية الذي ينبغي أن يخضع عموماً للدراسة الفنية والدلالية المحكمة القائمة على مبدأ توافق العلاقات المكوّنة للمتن الروائي وفق قواعد عامة تنتج معنى أو دلالة ما في هذا النص، إذ لا يمكن الكشف عن كثير من الدلالات والرموز إلا بتفكيك العلاقات وإعادة بنائها ومن ثمّ تأوّلها.

النقد الجزائري والمقاربة النفسية ورؤى التحول :

تسليماً بأن النقد الأدبي المعاصر انفك مما علق به في سابق عهده من أحادية التأول انطلاقاً من أحادية المرجع، نظراً لما عمد إليه من استثمار لمختلف المعارف الإنسانية وعلومها ك: التاريخ، الفلسفة، علم الاجتماع، العلوم التجريبية؛ وغيرها من العلوم، وهو مما أدّى بهذا النقد إلى انفتاحه على المناهج والمذاهب والتيارات الفكرية المتعددة. ولما كان علم النفس كغيره من العلوم التي أفاد منها النقد الأدبي فقد وظف هذا الأخير معطيات علم النفس وتحليلاته، من أجل الكشف عن أعماق الشخصيات الروائية، وإظهار مخبوءاتها النفسية والقفز إلى تحليل أفكارها ورصد سلوكاتها التي تنتج عن معطيات التحليل النفسي.

كل ذلك يأتي في إطار الاهتمام بالنص الأدبي بالدرجة الأولى؛ أي أن القارئ ينطلق من مقاطع مختلفة من النص الروائي للوصول للرموز الدفينة والشفرات المغمزة المتمثلة أساساً في العُقد أو مركبات نفسية، التي قد تجعل من بعض "الأعمال القصصية والروائية من الأعمال الأكثر اقتراباً من ميدان علم التحليل النفسي"^(٣٠)، لكنّ القراءة النفسية بالقدر الذي تكشف عن العوالم القصصية فإنها تكشف عن الصانعين الحقيقيين لهذه العوالم وهم المبدعون، بحيث ترسم المقاربة النفسية "فكر وعبقرية المؤلفين، وترسم صوراً لجوانب حياتهم النفسية منها خاصة، مع التركيز على الجوانب الأكثر خصوصية والأكثر ديمومة فيهم انطلاقاً من عملية تشرحية لإنتاجهم الأدبي"^(٣١).

فقد يعترف المبدع نفسه بهذا التداخل بين الشخصية الورقية وشخصيته الحقيقية، كما فعل "محمد العالي عرعار" مع شخصية "بطله" في روايته "البحث عن الوجه الآخر" حين اعترف بأنه أحد تلك الشخصيات الورقية، فقال: "إذن فحقيقة الأمر، هو أنا نفسي أمثل وليس هناك أحد معي"^(٣٢)، وهو المذهب نفسه في النقد الغربي الذي رأى أن الشخصية الورقية هي المعادل الفني للشخصية المبدعة، فالروائي يبني "شخصه شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، مستندا على عناصر مأخوذة من حياته، وأن أبطاله ما هم إلا ألقنة يروي من ورائها قصته، ويحلم من خلالها بنفسه"^(٣٣).

بهذا قد يتبادر إلى الذهن أن النقد الأدبي في ظل المقاربة النفسية يميل إلى مجال التحليل النفسي ولا يحتفظ بشيء من النقد، وعندئذ يصبح الناقد محللاً نفسياً وفي غاية التجرد من صفة النقد^(٣٤)، غير أنه إذا سعى هذا الناقد إلى فهم النص الأدبي وكشف طبيعته وخصوصياته فيكون النقد وقتئذ منطلقاً من النص، ليصل إلى المضمر والمخبوء من المعاني والدلالات التي لم يقلها صراحة، حتى وإن انطلق من البعد النفس للمبدع.

المفاهيم السردية في النقد الجزائري المعاصر بين الاستيعاب والتوظيف :

بعدما انغلقت السرديات العربية التقليدية على نفسها في قضايا شكلية (السارد، الشخصية، الصيغة، الزمان، المكان...)، أخذت الرواية المعاصرة بأسباب التجديد

حيث شيدت عالماً جديداً ينبئ عن هيئتها " في طورها الجديد الذي انتقل من عالم البشر إلى عالم الأشياء" ^(٣٥)، وسعت حثيثة إلى إعادة صياغة المفاهيم السابقة، فكان النص الروائي الجديد "ثائراً على كل القواعد، ومنتكراً لكل الأصول، ورافضاً كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية" ^(٣٦)، لذا سنسلط الضوء على بعض من هذه المفاهيم التي تبلورت في الخطاب السردي وفق التطورات الفكرية المعاصرة، ليكون هذا البحث محاولة نقدية تصب في إطار نقد النقد، فهو يعتمد استراتيجية الخطاب الواصف للخطاب النقدي الروائي المعاصر، خاصة الجزائري منه، الذي ارتبط تحديداً بالرواية الجديدة، والذي بفضلها تمكنت التجارب الروائية الجزائرية الجديدة من فتح المجال واسعاً أمام مختلف المقاربات النقدية التي سعت إلى إثراء منظومة القوانين والآليات الجوهرية التي ينبنى عليها النص السردي.

١. الشخصية من التبجيل إلى التفاعل:

الشخصية في العمل السردي مركز الأحداث، ومن ثم فإن "الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي" ^(٣٧). لذا فإن لها موقعاً متميزاً في الكتابة الروائية، ومع ذلك لم يكن الموقع بالقوة ذاتها في الرواية المعاصرة كما اعتدنا عليه في الرواية الكلاسيكية.

امتلكت الشخصية في الرواية التقليدية قوة الشمولية والعالمية، حيث نجد "الشخصية الروائية تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود" ^(٣٨)؛ بينما تعهدت الرواية الجديدة بإنتاج أشكال جديدة لهذا العنصر الفني، فلم يعد ممكناً دراسة الشخصية في نفسها (على أنها شخص أو فرد) ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي؛ حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار ^(٣٩)، وهكذا بدأت الشخصية تفقد الكثير من ألقها وحضورها المتميز داخل الكيان الروائي.

صحيح! لقد تباينت آراء النقاد الجزائريين وتعددت رؤاهم في شأن الشخصية، خاصة حول مسألة التمييز، بينهم ككائن ورقي وبين الشخص كإنسان واقعي، والعلاقة التي تربط بينهما، وإن كان الوضع استقر في كثير من الأحيان على الاعتقاد الجازم بأنه لا فرق بينهما، مثل "بشير بويجرة" الذي يصرح أنه يميل إلى فكرة عدم التفريق بينهما، حيث يبرر ادعاءه هذا بحجته التي "تكمن في أن الشخصية الورقية بعد أن تبلغ شأوا كبيرا من النضج الفني، وعندما تتساوى كينونتها مع ذلك النضج، غالبا ما تصبح ملازمة ومصادقة لنا، ثم مؤثرة فينا، سواء كان تأثيرا شعوريا أو غير شعوري، مثلها مثل أي شخصية صادفناها في حياتنا، فأعطيناها صداقتنا أو أفرغنا عليها جام غضبنا"^(٤٠).

لكن قد يكمن أساس التفريق بينهما، على سبيل المثال، في ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض من التركيز على اختلاف "الشخص عن الشخصية لأنه الإنسان لا صورته التي يمثلها في الأعمال السردية..."^(٤١). فهو يوظف مصطلح "شخصية" ويجمعه على "شخصيات" وعلى هذا النهج تسير معظم الدراسات النقدية الحديثة، "فلم تعد تلك الشخصية التي نعرفها بماضيها وحاضرها ومستقبلها، إنها مفهوم وليس كائنا حياً"^(٤٢). لقد أضحت الشخصية حصيلة تعالقات متشابكة في النص ومعطيات كثيرة، نقلت مفهومها من ربطها بالشخص إلى ربطها إما بدورها أو بوظيفتها أو بمعطى لغوي أو سردي، وهذا ما تسعى إلى بلورته الكتابات الروائية الجديدة، والنقدية على حد سواء.

فأصبحت الشخصية في النقد الروائي المعاصر خاضعة للتحويل العام الذي تسير فيه أحداث الرواية، ومن ثم فهي مفهوم تخيلي لسانی فارغ، يرتبط بالمفاهيم المحايثة للنص، ويملاً بمختلف "الحالات والتحويلات السردية، وهي من ثم تشكل محايث لسيرورة النص، وكل قراءة لا تدخل في اعتبارها هذا المفهوم الشمولي المتكامل ستكون قد قصرت في حقاها، واختزلها في بعض حالاتها دون تحولاتها، أو العكس، مما يعد تشويها لصورة الحقيقة"^(٤٣)، فالشخصية الروائية كلمات مشكلة لبناء لسانی وكفى. وقد يرجع سبب التغييب للشخصية في الرواية الجديدة إلى "أن الإنسان قد فقد إنسانيته في ظل غياب علاقات التضامن مع الآخرين..."^(٤٤)، وكذا "التحويلات

الاقتصادية التي عرفتها المجتمعات الأوربية منذ نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين^(٤٥).

فكان في ظل هذه التحولات القيمة والجمالية في الكتابة الروائية أن "فقدت الشخصية الروائية ألقها وحضورها المتميز والمهيمن داخل الرواية وأصبحت لا تثير سوى النشوة بالقدم..."^(٤٦)، فصار همُّ كُتَّاب هذه الرواية متعلقاً بالخروج عن المؤلف، وطمس ملامح الشخصية، وحرمانها من كل شيء، حتى الاسم لم يعد يجدي نفعاً.

٢ - الحدث من الكرونولوجية إلى الارتداد:

الحدث هو الآخر قد شكّل تحولا داخل الخطاب الروائي ولم يكن مستثنى من هذا التحول الذي مس مختلف جوانب العناصر السردية ومكونات البناء الروائي الأخرى، وإن كان الحدث أهم هذه المكونات. فهو محور الظاهرة السردية، وعضو أن كان الحدث، بتطوره، هو الذي يُظهر التعاقب الزمني والتحول المكاني لتتبلور الحبكة التي هي ناتج تشابك الأحداث، غدا الحدث في الرواية الجديدة من إنتاج القارئ نفسه؛ لأنها لا تقدم له الجاهز أو المستهلك؛ بل تدفعه القراءة إلى ملء ما سكت عنه النص^(٤٧) وسدّ تلك الفراغات، فالرواية الجديدة من صنع القارئ المتلقي، وهو الذي يتجشم صعوبة إعادة ترتيب الأحداث المفككة في بنائها والفاقد لترباطها؛ لأنّ من مواصفات النص الأدبي المعاصر إجبار القارئ على الانخراط والتورط بالمشاركة في عملية الكتابة في صيغتها النهائية المنتهية عنده على الأقل، وهنا يكون هذا القارئ غير ذلك المتفرج القديم الذي كانت تأتيه المعلومة دون أدنى عنت منه، وعندئذ يكون هذا القارئ للنص الروائي الجديد نافضاً عنه تلك الوظيفة الاستهلاكية المجردة، ومضطرباً بوظيفة إبداعية لطالما بقيت حكراً على المبدع في الرواية التقليدية، هكذا غدا القارئ يتفاعل مع النص الروائي الجديد، يعيد بناءه وترتيب أحداثه، بعد اكتشاف ذلك الخيط الرفيع الذي يجمعها. فالقراءة في الرواية لم تعد مجرد تلق سلبي أو إسقاط انطباعي آلي، "ولم يعد منوطاً بالنقد أن يقدم شهادة

ميلاد للمبدع، يتتبع تاريخ ميلاده، ويقفو مراحل حياته، ويكشف عن ميوله الشخصية، كما لم يعد تسجيلاً لوقائع مرّ بها الأديب أو المبدع^(٤٨).

ومع ذلك قد يكون الحدث واقعياً يصور الواقع تصويراً فوتوغرافياً مستقياً مادته من عادات وتقاليد المجتمع كما قد يكون الحدث مشاكلاً للواقع، وقد يجنح إلى الخيال ويبتعد عن مسابرة الواقع، إذ "يبتعد عن التسجيل الحرّيف للأحداث"^(٤٩). وهذا ما نجده في النصوص الروائية الجديدة، التي أرادت أن تجعل من أحداثها أحداثاً يصعب القبض عليها وإدراكها، كما قلنا قبل قليل؛ لأنها أوغلت في الخيال عكس الحدث في الرواية التقليدية الكلاسيكية، التي يكون فيها الحدث عبارة عن جملة من الأفعال والوقائع المأخوذة من بحر التجارب اليومية، والملامسة للواقع المعيش والخاضعة للتطور النسبي والتسلسل المنطقي، مما يدفع بالقاص إلى التدرج بحديثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية بشكل اطرادي "بحيث يسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها"^(٥٠).

تتبع عمار زعموش ظاهرة غموض الحدث في رواية "ذاكرة الجسد" إذ وجدها تنطلق من هذا المبدأ الذي يجعل شخصياتها تعاني أكثر مما تبني رؤية مستقبلية، فالواقع لا يحمل لها سوى الألم والمستقبل يبدو غائماً معتما (...). ويصير مضمون الرواية تعبيراً عن أزمة فكرية أكثر منها اجتماعية"^(٥١).

كما تجلّى الصراع مع الواقع في رواية "حمام الشفق" لـ"جيلالي خلاص" الذي رسم لنا عالماً خاصاً به، ناتجاً عن رؤيته وأفكاره وموقفه من هذا العالم الغامض والواقع المرير "حين تمّ المزج بين صفتي الحياة والموت في طرفي التشبيه، يبذر في روح الصورة مبدأ التناقض وتبدو السلحفاة في درجة تتوسط الحياة والموت أو هي الموت ومقاومة الموت، إنها المعاناة المأساوية (...). إن المدينة مغزوة، مستلبة عاهرة (...). هو الذي جعلها أشبه بسلحفاة (...)"^(٥٢).

وهو الأسلوب ذاته خطه عبد الملك مرتاض لنفسه في رواية "صوت الكهف" حيث صور حالات القهر والاعتصاب المتسلط على أهالي الريف الجزائري من قبل الاستعمار الفرنسي، وقد اتكأ فيه على الأسلوب الأسطوري، فكان غاية في الإبداع على لسان

الفتى الذي كان يسابق "الذئب فيسبقه، شيء أسطوري لا أكاد أصدق لو استطعت مشاهدة تلك المباراة (...). من كل الجهات كانت أصواتهم تتعالى، والفلاحون يشجعونه على ملاحقته، قصة رائعة يا بابا أحب الرياضة، الطبيعة ... معاداة الذئب بين الفجاج، أي شيء أروع من هذا يا بابا؟"^(٥٣).

إذاً لم يعد الحدث بمعناه الكلاسيكي مركزاً للسرد وبؤرة له ورهانه الأول، إذ أخذ "النص المعاصر يهتم بالأحداث البسيطة حتى اليومي الإجرائي مهما يكن تافها؛ لأنه جزء من حياة الإنسان"^(٥٤). وقد شغلت هذه التقنية الجديدة - في الكتابة الروائية - بمفهومها الجديد الذي يعتمد على التداخل واللامركزية للأحداث، مسلكاً جديداً وإستراتيجية معتمدة في صياغة متون الروايات الجزائرية الجديدة، مثل روايات "الطاهر وطار" و"واسيني الأعرج" و"رشيد بوجدره"، بحيث تتناثر فيها مكونات المتن في الزمان، وما على القارئ/الناقد إلا أن يعيد بناء ما فكّكه الروائي.

٣ - التداخل الزمني وحميمة الإنسان :

يفرض النقد عموماً الفصل بين الزمن والمكان لدواعي إجرائية، غير أن هذا الفصل لا يعدو إلا أن يكون شكلياً نظراً للتلازم الشديد والوثيق الحاصل بينهما، ولما كان الزمن قياس انتظام الحكي وحدوث الرواية وجريان التاريخ، فلم يكن من الممكن حدوث العمل الروائي خارج هذا البعد؛ لذا عمد النقاد إلى الإيغال "من شأن الزمان، وقدموه على المكان لقيمتها البنيوية العالية، فقد رأوا بأن الزمن هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه"^(٥٥). فكان الزمن مجسداً في الرواية التقليدية للمسار التعاقبي بكل تمفصلاته في تراتبية خطية ذات بعد تأريخي حكائي ممزوج ببعض العجائبية.

وكما هو الحال في هذه الثورة الفنية التي أتت على كل ما هو كلاسيكي "سارت الرواية الحديثة في تعاملها مع الزمان تعامللاً فلسفياً وصوفياً، وبذلك يتحول الزمان فيها من البساطة إلى جزء من فلسفة الذات الحياتية، وبهذا التوجه الجديد يمكن القول دون مبالغة: إن هذا الزمن الوجداني الداخلي الخاص بالإنسان، قد أصبح موضوعاً أساسياً من موضوعات الأدب في الرواية الحديثة بصفة خاصة"^(٥٦).

فالرواية قد عمّقت مفهوم الزمان في علاقته بالإنسان وارتباطه بالوجود متجاوزة الزمان التعاقبي. وهكذا أولّته الدراسات المعاصرة عناية بالغة أكثر مما كانت عليه في الرواية الكلاسيكية. فزمن الرواية المعاصرة هو غير ذلك الزمن المتعاقب الكرونولوجي الذي أفضاه في الرواية التقليدية؛ بل هو زمن يتماهى ويُصنع الآن، لخلق عالمها الروائي المتميز الذي تصنعه القراءة.

٤ - الفضاء المكاني وتجانسه في الرواية :

المكان أحد عناصر السردية؛ به تتحدد معالم سيرورة الأحداث ومجرياتها، فضلاً على ما ضمّنه الروائي فيه من بعد جمالي تتحرك في فضاءه شخوص الرواية وتتشابك أحداثها، لذلك "أمسى مجالاً للتنافس والتفنن بين الكتاب الساردين، فإذا هو يخضع للواحدية طوراً، وللتعددية طوراً وللواقعية طوراً آخر"^(٥٧)، فاللمح التخيلي فيه هو ما يثري العملية الإبداعية بتبويب هذا العنصر في أشكال وصور ذهنية تثبت كيان الإنسان وتؤطر سلوكياته وتحاصر مواقفه وأمزجته، التي تأخذ ميزات وسمات المكان المحيط بها، ذلك أن المكان "أشدّ التصاقاً بحياتهم ليقصد البشرًا، وأكثر تغلغلاً في كيانهم، وأعمق تجادلاً مع ذواتهم"^(٥٨).

وقد تعدّد مفهوم المكان وتسميته في الخطاب النقدي الروائي المعاصر فنُعت بالفضاء والمحل والحيز وال فراغ والبيئة الأدبية والمجال، والموقع...، ويرى الباحث "شريبط أحمد" أن مصطلح الفضاء "لم يظهر، في حقول الدراسات الأدبية إلا حديثاً وذلك بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى الاهتمام والتركيز على عناصر أخرى"^(٥٩). تقتصر على الجوانب الموضوعاتية من النص السردية، مما جعل من هذا المصطلح فاقداً للعناية اللائقة به، ولم يستعمل كثيراً من قبل الدارسين، وغدا مصطلح البيئة الركن الأساسي "في القصة، فهو الحيز الطبيعي الذي يقع فيه الحدث، وتتحرك الشخصيات في مجاله ولذلك فإن صفاته تختلف من نوع لآخر من حيث الاتساع والضييق، وذلك بحسب طاقة كل جنس وقدراته الفنية...وأهم خصائص هذا الركن (بيئة القصة القصيرة)، أن تكون البيئة مركزة قدر الإمكان، وأن يتجنب القاص تنوعها قدر استطاعته"^(٦٠).

كما وظف مصطلح الحيز من طرف عبد الملك مرتاض مع اعترافه بأن هذا المصطلح "لا يبرح غير قار، ولا مجمع عليه في الاستعمال العربي المعاصر. كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عن التحييز الذي هو إنتاج لنوع من الحيز أو كيفية ما للتعامل مع الحيز"^(٦١).

أما "عبد الحميد بورايو"، فبالرغم من أنه يستعمل مصطلح "المكان" بكثرة، إلا أنه يوظف أيضاً مصطلح "الحيز المكاني"، عندما يكون في معرض التمييز بين مصطلحين: "الحيز النصي"، الذي يقصد به الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها، وفيما يتعلق بعنوانها وعناوين فصولها، ومضامين فاتحتها...، ومصطلح "الحيز المكاني"، الذي يقصد به الحيز الذي يشمل الأماكن، سواء منها المتخيل أو الفعلي الواقعي الذي له مرجعية واقعية^(٦٢).

على الرغم من هذا التشتت الاصطلاحي الذي قد يولد في أذهاننا تضارباً في المفاهيم وعدم استقرار لها، إلا أن الاتفاق حول أهمية المكان وما يمكن أن يقدمه من فنية للعمل الروائي هو محل قبول واتفاق؛ لأنه يحقق جمالية السرد الإيهامية من خلال رسم تفاصيل المكان الذي تعيش فيه شخوص الرواية وتتحرك فيه، وهذا ما يجعل إمكانية التداخل بين العالم الروائي والعالم الواقعي حقيقة ثابتة.

٥ - الحوار/ متعة البصرهن لعبة الضمير:

هو الصيغة التعبيرية التي يستند عليها الروائيون في صوغ نصوصهم الروائية. وإذا كان "الحوار/ الديالوج" يشغل حيزاً أقل مما يشغله السرد والوصف، إذ إن "الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت، وللوصف علاقة حميمية بالسرد؛ حيث يظاها على النمو والتطور"^(٦٣)، ومع ذلك لا يمكن إغفال هذا المكون الفني في بناء العمل الروائي، إن لم نقل أن هناك من الروايات ما هيمن الحوار على بنائها. فهو يمكّننا من معرفة الشخصيات والكشف عن أفكارها وتكوّنها السيكلوجي أو النفسي، كما أنه يدفع بالحدث الروائي إلى التقدم، من خلال إظهاره لمختلف وجهات نظر الشخصيات إلى الأحداث.

قد وظف مبدعو الرواية الجزائرية الجديدة الحوار كتقنية مساعدة لبقية العناصر الأخرى المشكّلة لمجموع النص الروائي، وقد شطروه إلى شطرين وهما:

- الحوار الخارجي (الديالوج).
- الحوار الداخلي (المونولوج).

ويقصد بالأول حوار الشخصيات بعضها مع بعضها الآخر، وهو الأقدم والأكثر انتشاراً في الرواية العربية^(٦٤). والجدير بالذكر أن الحوار الخارجي يكثر في الرواية ذات الأصوات المتعدّدة، والتي تعبر عن صراع الأفكار والإيديولوجيات، في حين لا نكاد نتلمس هذا النوع من الحوار في الروايات ذات الوقائع السيكلوجية أو الأحداث النفسية.

وعلى غرار ما قلناه في عنصر الحدث وما أحدثه من اغتراب في هوية الرواية الجديدة، فقد تركت طبيعة الشخصيات في رواية "سيده المقام"، مثلاً، نظراً لما تميزت به، هذه الشخصيات، من الاضطراب النفسي والفكري، والقلق الوجودي آثارها على الحوار الذي امتاز بقصر الجمل وتلاحقها، مما يدل على تمسك الشخصيات في آرائها ومواقفها، وغياب الديمقراطية عن الوسط الاجتماعي داخل الرواية وخارجها. ومن ذلك المقطع التالي:

- الدفتر العائلي؟!
- من أمنتم! لستم شرطة!
- حراس الإيمان (النوايا) يا حمار
- هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله أن ...
- هذا كلام (...)^(٦٥)، طلع الورقة وإلا نطلع لك (...)^(٦٦)

أما النوع الثاني وهو الحوار الداخلي (المونولوج) : فتتضوي تحته مسميات متعدّدة ومختلفة منها: المناجاة، والتداعي الحرّ، وحديث النفس...و يعرف "ناصر الحاني" المناجاة بأنها: "خلود الذات وتجاوبها مع الأفكار والخلجات المتتابعة الداخلية التي تسترسل"^(٦٧). ويعرّفها "عبد المالك مرتاض" بأنها: "حديث النفس واعتراف الذات

للذات، لغة حميمية تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح^(٦٨).

٦ - لغة الرواية الجديدة والانتصار للشعر :

إنّ فن القول يستمد خاصيته الإبداعية وفنيته الشعرية ومسحته الشاعرية من اللغة دون سواها مما قد تعتمد عليه الفنون الأخرى "فالأدب من ضمن اللغة نفسها، هو ذلك [المجال] الذي يسمح للغة أن تتغلب على نفسها"^(٦٩)، لذا فهي ما يمنح للنص الأدبي وجوده وسر بقاءه، باعتبارها "لغة متميزة تنصب على كل ما هو خاص ومميز"^(٧٠). من هنا كان الإبداع تحريفاً للغة وتغييراً لها، وخلخلة لثباتها وصرامة قوانينها. وأصبحت النظرة الوظيفية التقليدية للغة في عداد الأفكار البالية والتقنيات السردية المدرسة، واثراً ذلك عرفت اللغة عميق التحولات والتغيرات مع انتشار الرواية الجديدة.

ولما كانت الرواية الجنس الأدبي الأكثر ارتباطاً بالواقع الذي يتطلب الوصف ورسم المعالم، وتنبُّع صورة الذات الإنسانية في تعقيداتها وتناقضاتها، كان التلازم بين الرواية واللغة فالأولى "هي فقط ما يُسرد بواسطة اللغة الفنية"^(٧١). التي لها مكانتها الخاصة والمميزة في العمل الروائي؛ لأن "النص الأدبي لا يُنتج إلا بواسطة اللغة التي يستعملها أداة للتعبير"^(٧٢). فاللغة على هذا الأساس، هي المادة الحقيقية لوجود الرواية، حيث هي "تشكيل لغوي قبل كل شيء والشخصيات والأحداث والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا، بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص *personne* تمثلهم شخصيات *personnages* ضمن أحداث بيضاء"^(٧٣).

إن الرواية كجنس أدبي مهما كانت تقنياتها وعناصرها تُؤسس للسرد، فإنها تبقى -دائماً - وجهاً من وجوه الوجود اللغوي، ذلك أن الرواية لا تظل "صنعة وعناصر تقنية تُكتسب، إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي"^(٧٤).

من هذا المنطلق، تركّز التجربة الروائية الجديدة في الجزائر على المتن السردية اعتماداً على اللغة كمتكئ تُحقق من خلاله إستراتيجية المنحى الجمالي، ويقود إلى

تأسيس أرضية لمحاورة النص النثري ومحاولة خلخلة بنياته التقليدية، بدءاً من التشكيل اللغوي إلى فضائه الجمالي الكلي.

ليكون التجريب الذي نلمسه عبر مستويات المتن القصصي، غير معني بالتمرد أو بالخروج عن قواعد الممارسة الإبداعية؛ بل إنه متمثل في دخول اللغة لعبة الاختراق ومعتك التجريب الذي لا حد له، فهو يحقق إمداد اللغة بحياة جديدة لا تلغي حركة الانتظام في بنيتها، وإنما في ما يمنح لهذه اللغة من تبدل في الدلالات يكسبها الحياة ويطورها، ولا تولد القيم إلا من ولادة الدلالات^(٧٥).

لذا يبدو أن النص الروائي الجديد، قد حقق نصيته وإنتاجيته على المستويين الكتابي والفكري بوساطة ما وقع الإجماع على تسميته بـ"انفتاح النص"، الذي يجعل النص منفثاً على التعدد الدلالي والتأويلي، وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، وهذا ما انتهى إليه الباحث عبد القادر بن سالم بعد دراسته للغة السرد في النص النثري الجزائري الجديد؛ فكانت النتيجة المحققة من انفتاح النص الروائي الجديد قد برزت بعد أن حطمت "البنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة والرؤية حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ، وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية النص، وابتعد به عن المفهوم النثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللغة الإبلاغية التي لا تقلق"^(٧٦) ولا تدفع بنا إلى متاهات القول.

من هنا يمكننا العودة إلى فكرة التمرد عن القيم الفنية وسنن الكتابة التي أشرنا إليها في مطلع هذا البحث، لنعتبر أن هذه المدونات الروائية الجديدة متمردة بالمفهوم الذي يوحى بتجاوز المؤلف ومخالفة أسلوب النثرية التقليدية، وتمكين النص الجديد من التأويل والانزياح بفضل ما شكّله روائيوه في رسمهم باللغة لـ "عالمهم القصصي الذي غدا يقترب من نثرية شعرية تتمظهر في سيمياء اللفظ ليتجلى المعنى خارج المدلول، الذي عانى منه النص الإبداعي طويلاً"^(٧٧)، ولنتأمل المقطع التالي:

"حسنائي

لم تكتمين ما تفضحه العينان ؟

إني أراه يا حبيبتي.. في بؤبؤيك.. أفراح وأحزان

أقرؤه بالبنط العريض.. يتحدى الناس..

يتحدى الأزمان

أنا يا حبيبتي.. وأنت يا حبيبتني.. واحد لا اثنان

حين أراك تسبح في دمي النجوم..

تورق في فؤادي الكروم..

تشرق البراءة.. وتبتسم يا حسنائي الرسوم"^(٧٨).

إن شاعرية هذا المقطع تظهر أن الروائي "عز الدين جلاوي" يتعامل مع اللغة تعاملًا وجدانيًا، فهو كالصوفي يغوص عميقًا ويبحث عن القبض على التناقض "بلغة هي كشف، وبحث، وتجاوز للمثال إنها لغة تتمظهر في بعدها الإيمائي، أو كما يعبر عن ذلك المسدي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة"^(٧٩). وذلك لأن البعد الإلماعي أو الإشاري أبلغ أثرًا وأقوى انزياحًا من كونه مجرد إبلاغ، فهو "يلون النص بالرؤى والأخيلة ويعطيه أصداء لا متناهية، فالنص الأدبي نص إشارة وليس نص عبارة"^(٨٠).

وهكذا غدت اللغة داخل الخطاب الروائي الجديد اختلافًا وتميزًا وتفردًا، بفضل ما يمنحه لها هذا من تمازج بين الواقعية النابعة من الواقع الذي يُفترض أن يكون فيه كل شيء حقيقي، وبين الإيهام الخيالي المستمد من شحن لغة الأدب بالطاقة الرمزية والتخيلية. فكان عندئذ هذا الخطاب، وحال اللغة فيه كذلك، متطلعًا إلى التجريب في فضائها حتى يتمكن صاحبها من كتابة الواقع دون نقله حرفيًا كما هو؛ وعندئذ تتداخل اللغتان "لغة النثر ولغة الشعر" في نص أدبي واحد، وما ذلك إلا لقدرة الرواية الجديدة على استيعاب كل تجريب فني، فهي وحدها تُسَعِفُ الروائي على البوح، والناقد أو المتلقي على التقول أو التأول.

هذا بعض ما امتازت به الرواية الجديدة لتتجاوز به نفسها في صورتها التقليدية، لكنها ودونما تحامل على هذه الأخيرة، فقد أبقَت (الرواية الجديدة) على خصوصية سرديتها التي تجعل منها جنسًا أدبيًا متعدد الأصوات، أو ذا طبيعيات حوارية.

ختاماً: يمكن القول: إن العُسر هو أهم ما يميز قراءة الرواية الجديدة؛ فهي أثرٌ مستغلق يأبى الكشف عن كل الإبدالات التي قد يحدثها الواقع الروائي، لذا فهي تستوجب توظيف الأدوات المعرفية والنقدية المتطورة التي تتزامن وهذا التنوع الإبداعي، حتى يتسنى لها صوغ التقنيات المنهجية التي ترصد القوانين الفنية التي توطر النص الروائي الجديد، وإن كان الملاحظ في هذا الحقل هو كثافة التنظير النقدي على الممارسة النقدية الفعلية التي تحاثل النص الروائي الجديد، وإن كنا لا نسيماً النقد الجزائري ذا الصيغة الممارسية بالانحصار وعدم إيفائه بالغرض، إلا أنها السمة الغالبة وللأسف التي تطبع كل النقد العربي بما فيه الجزائري، حيث أن "النظريات والتنظيرات السردية المتسعة والمتشعبة والمتعة والمتداولة في نطاقات واسعة، يقابلها انحسار في التطبيق، بل إن الدراسات السردية التطبيقية تتراجع كثيراً عما تعد به النظريات، سيما في الدراسات العربية"^(٨١).

وهذا ما يجعلنا نسلم بـ "الاعتقاد أن النظريات السردية ما تزال أكثر ألقاً من الدراسات التطبيقية وذلك لأسباب كثيرة ومتشابهة منها ما يتعلق بالنظريات، ومنها ما يتعلق بمصاعب التطبيق"^(٨٢)، كغموض النظريات النقدية وعدم استيعاب مفاهيمها التي ودونما شك تخضع لمنبتها الذي نشأت فيه وهو ودون شك كذلك يختلف اختلافا جذريا عما نحن فيه، أضف إلى ذلك اضطراب المصطلح النقدي، إما بتعدد اللامتناهي، أو بعدم تمثّلنا له نتيجة الترجمة الهشة والمضطربة التي لحقت به، نتيجة عدم تمثّلها لمفاهيمه في معظم الأحيان.

المصادر والمراجع :

- ١) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٨ ص١١٧.
- ٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٠، سنة: يناير ١٩٩٨، ص: ١١.
- ٣) ينظر، مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية العربية (بحث في الرواية المكتوبة العربية)، منشورات دار الأديب، ط١، صص ١٧، ٢٥.
- ٤) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: ٥٤.
- ٥) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص: ١١٨.
- ٦) زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط٢، سنة ١٩٨٣، ص: ٦٠.
- ٧) فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٩٩ ص: ٩٥.
- ٨) بشير بويجرة محمد، زمنية النص وفضاء التجربة، مقارنة السنتيمولوجية لمرجعية النص الروائي الجزائري الجديد، تجليات الحداثة، جامعة وهران، ٣٤، يونيو ١٩٩٤، ص: ١٧٠.
- ٩) بشير العيسوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، سنة ١٩٩٨، ص: ٩.
- ١٠) عبد العزيز حمودة، المايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٣٢، أبريل، سنة: ١٩٩٨، ص: ٣٦٧.
- ١١) مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسات نقدية في منظور الرواية المكتوبة بالعربية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة: ٢٠٠٠، ص: ٥١.
- ١٢) المرجع نفسه، ص: ٥٢.

- ١٣) وليد بوعديلة، شعرية المرأة في خطاب رشيد بوجدره، رواية التفكك أنموذجا، الملتقى الدولي "رشيد بوجدره وإنتاجية النص"، وهران ١٠/٠٩ أفريل ٢٠٠٥، منشورات crasc، ٢٠٠٦، ص: ٧٦.
- ١٤) رشيد بوجدره، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢، ص: ١١١.
- ١٥) رشيد بوجدره، المصدر نفسه، ص: ١٦٨.
- ١٦) رشيد بوجدره، المصدر نفسه، ص: ٧٧.
- ١٧) مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، ص: ٥٦.
- ١٨) وليد بوعديلة، شعرية المرأة في خطاب رشيد بوجدره، ص: ٧٧.
- ١٩) بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، دت، ص: ١٠٩.
- ٢٠) بشير بويجرة محمد، المرجع نفسه، ص: ١١٦.
- ٢١) ينظر، بشير بويجرة محمد، المرجع نفسه، ص: ١١٢.
- ٢٢) بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر، ص: ١٠٩.
- ٢٣) طاهر رواينية، قيم التجاوز وشعرية الانتهاك في الكتابة الروائية، مجلة سيميائيات، دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، العدد ٠١، خريف ٢٠٠٥، ص: ٨٧.
- ٢٤) بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر، ص: ١٢٤.
- ٢٥) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص: ١٣٥.
- ٢٦) بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط٢، ٢٠٠٦، ص: ٤١.
- ٢٧) مها خير بك ناصر، النقد العربي البنيوي، دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد ٢، ماي ٢٠٠٧، ص: ٢٠٥.
- ٢٨) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبئين الجاحظية، الجزائر، ٢٠٠٥، ص: ٢٦.

- ٢٩) الشريف حبيلة، ملامح التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الكلمة الإلكترونية، العدد ٢٩، ماي ٢٠٠٩، ص: ١٥٨.
- ٣٠) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٢٣.
- ٣١) أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٠، ص: ٢٣.
- ٣٢) عرعار محمد العالي، البحث عن الوجه الآخر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ١٩٨٢، ص: ٣٨.
- ٣٣) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص: ٦٤.
- ٣٤) ينظر، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الرباط، ط١، ١٩٩٩، ص: ١٩١/١٩٢.
- ٣٥) فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص: ٤٦.
- ٣٦) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: ٥٣.
- ٣٧) حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢٠٠٠، ص: ٣، ٥٠.
- ٣٨) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: ٧٣.
- ٣٩) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: ٧٧.
- ٤٠) بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠- ١٩٨٦)، دار الأديب، ٢٠٠٨، ص: ٣٧.
- ٤١) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب الروائي، ص: ١٢٦.
- ٤٢) محمد تحريشي، أدوات النص دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص: ٩.
- ٤٣) عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات في النقد، ج٥٤، م١، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ٣٦٧.

- ٤٤) داود محمد، الرواية الجديدة بفرنسا (١٩٥٠ - ١٩٧٠) مقارنة سوسيو نقدية، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الآداب الأجنبية، جامعة وهران، السنة الجامعية: ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤، ص: ١١٩.
- ٤٥) محمد داود، المرجع نفسه، ص: ١١٨.
- ٤٦) طاهر رواينية، قيمّ التجاوز وشعرية الانتهاك في الكتابة الروائية عند فرج الحوار، مجلة سيميائيات، ١٤، خريف ٢٠٠٥، ص: ٨٧.
- ٤٧) ينظر، بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج ١، ص: ٩٨.
- ٤٨) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة - التأسيس والإجراء التقدي - دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، ١٩٩٨ ص: ١١.
- ٤٩) نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، لونجمان : الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦، ص: ١٧٦.
- ٥٠) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، ١٩٨١، ص: ١١٧.
- ٥١) عمر زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد ١١٤، سنة: ١٩٩٧، ص: ٢١٢.
- ٥٢) مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص: ٧١.
- ٥٣) عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، دار الحدائق، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص: ١٥.
- ٥٤) سليمان حسين، مضمرة النص والخطاب في عالم جيرا إبراهيم جيرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص: ٣٤٨.
- ٥٥) آسيا البوعلي، أهمية الزمان في الفلسفة والأدب، مدخل نظري، مجلة نزوى، ٢٦٤، ٢٠٠١، ص: ٩٨.
- ٥٦) آسيا البوعلي، المرجع نفسه، ص: ٩٩.
- ٥٧) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص: ١١.

- ٥٨) قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر (جدل المكان والزمن)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص: ١٥.
- ٥٩) شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في رواية غداً يوم جديد، مجلة الثقافة، ع ١١٥، سنة ١٩٩٧، ص: ٣٧.
- ٦٠) شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٣٨.
- ٦١) عبد الملك مرتاض، (أ، ي) دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة ١٩٨٢م، ص: ١٠٠.
- ٦٢) ينظر، عبد الحميد بورايو، المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، الجزائر، مارس ١٣٩٢ هـ / - ١٩٨٧، ص: ٦٤.
- ٦٣) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السري، ص: ٢٦٤.
- ٦٤) ينظر، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، ص: ١٠٨.
- ٦٥) النقاط الموضوعية بين قوسين تحمل كلاماً بديهاً تم حذفه.
- ٦٦) واسيني الأعرج، "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط. ١، ١٩٩٦م، ص: ٣٨.
- ٦٧) ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨، ص: ٤٢.
- ٦٨) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: ١٣٨.
- ٦٩) تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ٢، سنة: ١٩٩٦، ص: ١٣٣.
- ٧٠) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. ١، سنة: ٢٠٠٩، ص: ٤٢.
- ٧١) صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. ١، سنة: ٢٠٠٣، ص: ٤٦.
- ٧٢) حسين خمري، نظرية النص - من بنية المعنى إلى سيميائية الدال - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. ١، سنة: ٢٠٠٧، ص: ٢٦٧.

- ٧٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد - دار الغرب، الجزائر؛ (د.ت)، ص: ١٦٨.
- ٧٤) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. ترجمة: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط١، سنة: ١٩٨٧، ص: ٢٢.
- ٧٥) ينظر، عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص: ٣٥.
- ٧٦) المرجع نفسه، ص: ٢٤.
- ٧٧) المرجع نفسه، ص: ٣٨.
- ٧٨) عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيرة، ص: ١٢٠.
- ٧٩) المرجع السابق، ص: ٥٦.
- ٨٠) محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص: ٤٠.
- ٨١) عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، سنة ١٩٩٩، ص: ٨.
- ٨٢) المرجع نفسه، ص: ١٨.