الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الجزائرية

المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف– ميلة.

محاضرات في

مقياس: السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

من المحاضرة رقم (01) إلى المحاضرة رقم (09)

السنة الثالثة: التخصص أدب عربي

إعداد البروفيسور : رضا عامر

السنة الجامعية: 2022/2021م

*- مدخـل:

تعود النشأة الفعلية للرواية العربية إلى حالة التأثّر المباشر بالرواية الغربية بعد منتصف ق.(19م)،ولا يعني هذا الأمر بأنّ التراث العربي لم يعرف شكلاً روائيًا خاصًا به قط ،بل كان تراثنا العربي حافلاً بإرهاصات نثرية قصصية متعددة الأوجه،والمنطلقات، تمثلت في حكايات السمار والسير والملاحم الشعبية، بداية من السيرة الهلالية/ وسيرة عنترة بن شداد/سيرة الأميرة ذات الهمّة...إلخ، وقصص الشطار والكدية والطفيليين التي ذاع صيتها في العصر العباسي نتيجة التواصل مع مختلف حضارات العجم،والقصص العجائبية الغرائبية،والقصص الفلسفية نحوَ:قصة **حي بن يقضان** لـ"**ابن طفيل**" ذات الطابع الوجودي التأملي،وقصص ألف ليلة وليلة مجهولة المؤلّف، والتي كان لها تأثير مباشر على العديد من المبدعين الذين نهجو طريقة« النسج على منوال عناوين قديمة في النثر العربي في بداية الأمر »[1] نحوَ كتابة ألف ليلية وليلة الذي ظهر تأثيره المباشر في عناوين القصص الآتية نحو:(**ليالي سطيح لحافظ إبراهيم/ وليالي الروح الحائر لـ لطفي جمعة**)، بالإضافة إلى فنّ المقامات العربية كـ .(**مقامات بديع الهمذاني/مقامات أبي القاسم الحريري/مقامات السيوطي**)،والتي كان لها تأثير مباشر على فنّ القص والرواية في الأدب العربي، إذ تركت بصمات واضحة في إبداع "أحمد المويلحي "**حديث عيسى بن هشام**" وفي مؤلفات غيره من المحدثين الذين اتخذوا من أسلوب المقامة شكلاً فنيًا لهم أثناء بدايات التأليف، بالإضافة إلى ذلك كانت ظاهرة السجع من بين الأساليب التراثية التي لجأ إليها بعض المبدعين، خاصة الكاتب اللبناني" **فارس الشدياق**"صاحب أول رواية عربية بعنوان: "**الساق على الساق فيما هو الفارياق**"،ورواية "**تلخيص الإبريز في تلخيص باريز**" لـ الكاتب المصري "**رفاعة رافع الطهطاوي**"،والذي تعزى له أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية بعد ترجمته لرواية "**فينيلون**" مغامرات تليماك (1867م) وقد سمّاها"**مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**"،ولعلّ رواية سليم البستاني "**الهيام في جنان الشام**" (1870م) تعدّ أول رواية عربية قلبًا وقالبًا.

ولقد ظلت الرواية العربية قبل الحرب العالمية الأولى في حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية وأقرب ماتكون إلى التعريب والاقتباس حتى ظهور رواية زينب (1914م) لمحمد حسين هيكل،التي يكاد يتفق النقاد على أنها بداية الرواية العربية الناضجة فنيًا، حيث اقترب المؤلف فيها من البنية الفنية للرواية الغربية التي كانت في أوج ازدهارها آنذاك،وقد عالجت رواية زينب واقع الريف المصري، وهو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك،وعقب الحرب العالمية الأولى ومع بداية الثلاثينيات من القرن العشرين بدأت الرواية العربية تتخذ سمتًا أكثر فنية وأعمق أصالة، وكان ذلك على يد مجموعة من الكتاب ممن تأثروا بالثقافة الغربية أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم وعيسى عبيد والمازني ومحمود تيمور وغيرهم، فقد نقلت روايات الأربعينيات والخمسينيات الإبداع الروائي في الأدب العربي نقلة جديدة، ومن أبرز كتاب هذه الفترة عبد الحميد جودة السحار ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس إلاّ أنّ الروائي المصري نجيب محفوظ يُعَدّ سيِّد هذا الميدان غير مدافع. فرواياته خان الخليلي وزقاق المدق، و الثلاثية (**مابين القصرين/السكرية/ قصر الشوق**) تمثل رؤية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية عوالم أرحب وأوسع، وفي الستينيات من القرن العشرين بدأ نجيب محفوظ يبدع عالَمًا روائيًا جديدًا مستخدمًا تقنيات أكثر إبداعًا وأكثر تعقيدًا، وتقف رواياته اللص والكلاب؛ السمان والخريف؛ الطريق؛ الشحاذ؛ ثرثرة فوق النيل معلمًا بارزًا في مسيرة الرواية الجديدة.

ذلك أنّ المضامين الاجتماعية التي عُني بها من قبل امتزجت بها في هذه المرحلة مضامين فكرية وإنسانية ونفسية احتاجت إلى شكل روائيّ أكثر فنية من مرحلته السابقة، وقد أجبرت هزيمة عام 1967م الروائي العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية، الذي كان سائدًا قبل الهزيمة، فظهرت من ثَمَّ أنماطٌ روائية جديدة، فيها ثورة على الأساليب التقليدية التي تجاوزها الزمن بظهور عوامل الحداثة،من حبكة فنية، والبطل والسرد التاريخي...إلخ وكانت للكاتب المصري "نجيب محفوظ" حينها إضافة لاتنكر في هذه المرحلة،حيث ظهر بعده جيل آخر من الروائيين العرب،سُمّي بالحداثيين، خرجوا على إطار الرواية التقليدية وتقنياتها، ومن بين هؤلاء الكتاب نجد:" **حنا مينا وحيدر حيدر** من سوريا **وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم**،**وإدوارد خرّاط** ،**ونجيب الكيلاني** من مصر،**وإدوار الخراط وإميل حبيبي وغسّان كنفاني** من فلسطين **وعبد الحميد بن هدوقة**،**والطاهر وطّار**،**وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي** من الجزائر،**وحنان الشيخ** من لبنان **والطيب صالح** من السودان **وعبد الرحمن منيف** من السعودية،**وأيمن العتوم** من الأردن...**إلخ**"، وغيرهم من الروائيين المجددين في هذا الفنّ،إذ ظهرت رؤية روائية تحمل اتجاهات معاصرة، وأكثر حداثة ،ومن أهمّ سماتها أنّ الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة،وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الأسطوري الخيالي والصوفي، والواقعي والتاريخي السياسي، فتنوعت بذلك الرواية العربية شكلاً ومضمونًا،حتى وصلت إلى دُنيا النص المفتوح الذي يفضي إلى قراءات متعددة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي بل يبقى المتلقي في حالة بحث مستمر عن هويته داخل المتن الروائي.

1 . المحور الأوّل: مفهوم ونشأة الرواية العربية المعاصرة.

لقد نشأت الرواية العربية المعاصرة في جوّ مشحون بقوالب التجديد الذي عرفه النثر العربي الحديث بداية من فنّ القصة العربية بكلّ أشكالها،وصورها المكونة للذات العربية وتحولاتها عبر التاريخ الإنساني،لذلك كان النص النثري يسير نحوَ التنظير التدريجي وصولاً إلى تأسيس فنّ الرواية العربية التي ظهرت ملامحها مع بدايات القرن العشرين بنماذج متنوعة كانت بدايتها مع الرواية الاجتماعية التي كان رائدها"**محمد حسين هيكل**" برواية **زينب**،ثم الرواية التاريخية من خلال روايات **جوروجي زيدان**،والتي منها رواية **حديث السابع عشر من رمضان**،ورواية فرح أنطوان بعنوان **أورشليم الجديدة**،والرواية العاطفية من خلال روايات **إحسان عبد القدوس**...إلخ، و"مالبثت الرواية أن تطورت أكثر على يد محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرهما في ذلك الوقت"[1]،وقد تمكنت الرواية العربية المعاصرة فيما بعد من تخطي جميع عتبات التجنيس الفني خاصة بعد هزيمة حزيران يونيو سنة1967م فكان الأمر بالنسبة للرواية العربية المعاصرة أكثر من تحدي من أجل إثبات الذات فنيًا،فكان أثر صدمة الهزيمة النكراء للأمة العربية له وقعه الكبير على العديد من المبدعين العرب الذين بدأت بوادر الشك تتبادر في سردهم نحو كلّ المقدسات والمسلمات العربية في ظلّ سياسية عقيمة جعلت الأمة العربية تعيش في وهم العظمة،والأمجاد الزائفة ،فكانت تلك الهزيمة لها أثرها الكبير في دحر تلك الترهات التي صدقتها المجتمعات العربية"لأنّ هزيمة حزيران1967فجّرت الوجود العربي وزعزعت اليقين الذي كان سائدًا خلال عقود سابقة ولذلك فإنّ السنة الأخيرة(1967) تعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية"[2]

فهذا الأمر جعل من الإبداع السردي العربي ينتقل إلى صورة أكثر عمقًا وموضوعية بعد أن تأثرت الرواية العربية المعاصرة حينها بموجة الواقعية السحرية التي كانت بداياتها مع كتاب أمريكا اللاتنية نحو:(خوان رولغو المكسيكي وخوليو

كورتازار الأرجنتيني و أليخو كاربنتير الكوبي وأستورياس الغواتيمالي وخوسيه ماريا البيروفي، وغارسيا ماركيز الكولومبي)،خاصة بعد غياب شخصية البطل التاريخي من أعمال السرد العربي هذا الأمر خلق أزمة ثقة سردية بين الروائي والمتلقي للعمل الأدبي فكان لابدّ على الروائي العربي الإنتقال إلى صناعة سرد أكثر" تحليلاً وعمقًا لحركة الواقع بكل تناقضاته وتعقيداته الحياتية والبشرية،كل ذلك بلغة شاعرية، وفانتازيا رائعة،يمتزج فيها الخيال بالواقع"[3] ، فكانت الرواية العربية تخوض العديد من الأنواع بداية من تيار الوعي والرواية الطليعية والتجريب السردي الذي شكل في نهاية المطاف نقطة التحول في السرد العربي المعاصر بعد أن" ظهرت الدعوة إلى القومية العربية في العالم العربي"[4]، جميع تلك الرؤى دفعت بالروائي العربي إلى بذل المزيد من الحيطة والحذر في بعث الأمة العربية من مرقدها التاريخي الذي جعلها تفقد هويتها ومرجعياتها التاريخية التراثية التي كانت ميزة لصيقة بها تميّزها عن الآخر(الغربي).

1.1 مفهوم الرواية:

حظيت الرواية العربية المعاصرة بعدّة تعريفات نقدية تعبّر في النهاية عن توجهات نقدية معاصرة ساهمت في كشف العديد من التصورات والترميزات النقدية المتعددة التي باتت تؤسس لفلسفة نقدية أدبية في عالم نقدي متعدد الرؤى والتيارات الفكرية المساهمة في النقد الأدبي بشكل خاص،فكانت جلّ تعريفات الرواية العربية المعاصرة هي منطلقات نقدية لمفاهيم متعددة يشير كل واحد منها لتوجه نقدي ما،ومن تلك التعاريف منها ماهولغوي،ومنها ماهو اصطلاحي هي كالآتي:

أ- مفهوم الرواية لغة:

في الحقيقة مرت الرواية المعاصرة بعدة مفاهيم لغوية لمعاجم عربية تراثية أو لمعاجم نقدية معاصرة متخصصة ، ففي معجم لسان العرب لابن منظور نجده يعرفها من خلال مادة روى فيقول فيها:" روى الحديثَ والشّعرَ يَرْويهِ روايَةً وتَرَوَاهُ، وفي حديث عائشة، رضي الله عنها، أنّها قالت: ترَوّوْا شعرَ حُجَيَةَ بنُ المضَرِّبِ،فإنّهُ يعَينُ على البرِّ،وقد روَّاني إيّاهُ، ورجلٌ رَاوٍ،وقال الفرزدقُ: **أمَا كان في معدَانَ والفيلِ شاغِلٌ****** **لِعَنْبَسَةَ الرَّاوي علَى القَصَـــائِدَا؟**

وروايةٌ كذلك، إذَا كثُرت رِوَايتهُ،والهاء للمبالغةِ في صفة بالروايةِ،ويقال روَّى فلانُ فلانًا شعرًا إذا رَواهُ له حتى حفظه للرواية عنهُ،وتقول أنشدْ القصيدة ياهذَا ولاتقلْ اروِهَا إلاَّ أن تأمرَهُ بروايَتِهَا[5] إذن كلمة (**رواية**) تدل صراحة على الاستظهار للشيء والأمر،ومع ذلك تبقى كلمة رواية تعني السرد للخبر وإظهاره للعلن صراحةوقد سار ت على الأمر نفسه المعاجم المعاصرة كمعجم رشيد رضا ومنجد اللّغة والأعلام في شرح لكلمة وراية.

ب- مفهوم الرواية اصطلاحًا:

لقد تباينت تعاريف مصطلح رواية في النقد العربي المعاصر من ناقد لآخر،وهذا حسب المرجعيات النقدية لكل ناقد معاصر إذ نجد (**رشاد الشامي حسّان**) يعرّفها على أنّها " الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة،المركبة

المتغايرة الخواص لعصرنا"[6] كما يعرفها الناقد(**طه وادي**) بأنّها" تجربة أدبية يعبّر عنها بأسلوب النثر سردًا وحوارًا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد(أو شخصيات)،يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان"[7]،وقد عرفها الناقد والفيلسوف(**جورج لوكاتش**) بأنّها"النوع الأدبي الذي يستطيع أكثر من غيره الإرتباط بالحياة البرجوازية"[8]،أمّا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لـ **سعيد علوش**،والذي يرى أنّ مصطلح الرواية هي عبارة عن" نمط سردي يرسم بحثًا إشكاليًا بقيم حقيقة في عالم متقهقر في تنظيم لوكاتش وكولدمان"[9]،وقد تمكنت الرواية العربية في النهاية من رصد سوسيولوجية المجتمع العربي تدريجيًا ودراسة نفسية المتلقي لهذا الإبداع دون فوبيا،فظهرت العديد من الأعمال الروائية المعاصرة التي نقلت صور المجتمعات العربية وتصوير حالاته الاجتماعية،وصراعه الطبقي بين النموذج البرجوازي وصراعه مع النموذج البوريتاري الكادح.

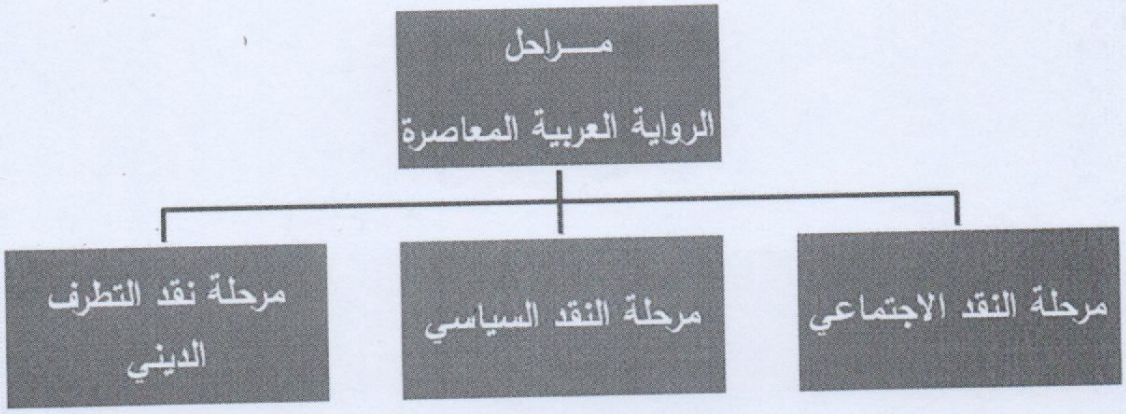
وقد صورت الرواية العربية العديد من تلك المظاهر الفكرية،والصراعات الإيديولوجية بشكل خاص المنثورة داخل شخوص الأعمال السردية العربية بداية من هزيمة حزيران يونيو1967م،وتأثير النقد الغربي في توجيه الإبداع الروائي العربي، ونقده خاصة نقد الرواية سوسيولوجيًا عند ميخائيل باختين و بيير زيما و جوليا كريستيفا،و نقد الرواية تاريخيًا كما عند لوسيان غولدمان، وجورج لوكاتش وغيرهم من اتجاهات نقد الرواية،وقد جعلت تلكم النظريات الرواية العربية تسير في خطى الرواية الغربية من حيث المنهج والخطى في التأليف والنقد،وهذا الأمر عزل الرواية العربية عن واقعها التاريخي الذي كانت تحيا فيه ومع ذلك بقيت الرواية العربية وفيةً لها" فمهما حاولت بعض النظريات والآراء أن تبعد النتاجات الأدبية والفنية بشكل عام عن الحياة الإجتماعية وتحاول حصرها في إطارها الفني الضيّق"[10]،ومع ذلك كله بقيت الرواية العربية وفية للثقافة العربية وهويتها التاريخية التي جعلت من الرواية العربية محطة هامة لنقل التراث العربي، وتقديمه للمتلقي في صور مغايرة.

2. 1 نشأة الرواية وتطورها:

لقد نشأت الرواية العربية المعاصرة في ظروف تاريخية وفنية صعبة للغاية خاصة مع تزامن الإنكسارات التي مرّت بها الأمّة العربية قاطبةً مشرقها ومغربها،فكان السرد العربي يوثّق جميع الأحداث التي كانت تصور تجربة الإبداع العربي،والتيارت الفكرية التي كانت تتجاذبه بين الفينة والأخرى،ناهيك عن الاستعمار الذي أحكم قبضته على جميع دور النشر والطباعة والتأليف،والتي كانت كلها خاضعة له بشتى الطرق،فرغم أنواع الحصار التي ضُربت على الرواية العربية،ومع ذلك فقد تمكنت من تجسيد جميع المشاهد الإجتماعية والتاريخية وتدوينها إبداعًا،وقد مرت الرواية العربية بعدة تجارب مكنتها من ولوج عالم السرد تدريجيًا دون تردد بعدما وجدت الترحيب النقدي الذي أعطاها جلّ اهتمامه "فمهما كان التعبير الفني رائعًا،ومهما بدت الرؤية متماسكة وكانت تجريداتها محكمة فليس في ذلك غنى، ولابديل عن ملموسية الحاضر"[11]، لذلك كان الروائي العربي حين يكتب نصه نجد سمة الواقع توشّح لغة النص من بدايته إلى نهايته لذلك كانت الرواية منذ نشأتها التاريخية قد خاضت مراحل فنية وجمالية حتى وصلت إلى ماعليه الآن.

وهنا أدت الرواية العربية دورًا بارزًا في تأصيلها لمختلف الأحداث التاريخية التي مرّت بها الأمة العربية في مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية سنة(1945م) والنكبة الفلسطينية سنة(1948م)،والعدوان الثلاثي على مصر سنة(1967م)،ثم حرب أكتوبر(1973م)على مصر،واتفاقية كامب ديفيد سنة(1978م)، وإخراج مصر من دائرة الصراع الإسرائيلي العربي حول فلسطين المحتلة كل تلك الأحداث العربية جعلت الرواية العربية تسعى جاهدة لتوثيقها في قالب سردي يحفظها من التلف والنسيان، ليخلق من خلالها" الكاتب عالمه الروائي من الكلمات متجاوزا واقعية العالم الخارجي من خلال علاقات لغوية خاصة بين هذه الكلمات تُبلور التجربة و الأفكار والمشاعر"[12]، التي تجسد في النهاية علاقة الأديب بجميع أحداث مجتمعه ناهيك عن صورة الأحداث السياسية التي صقلت شخصيات مختلف الروايات العربية خاصة مسألة موت الراحل جمال عبد الناصر،ومقتل الرئيس الجزائري الراحل(**هواري بومدين**)،والأزمة السياسية التي مرت بها المنطقة العربية خاصة في المشرق العربي بداية من احتدام الحرب العراقية الإيرانية،وتهاوي أسعار النفط والعدوان على دولة العراق من طرق الولايات المتحدة الأمريكية والتحالف الدولي المشترك والأزمة السسياسية التي عصفت بالجزائر مع بداية التسعينيات من القرن الماضي ومقتل حوالي(**200 ألف**) شهيد ضحايا المأساة الوطنية، لتنتهي المنطقة العربية مع بداية الألفية الجديدة بنكبة الربيع العربي،وماخلفة من صراعات وفوضى على السلطة في البلاد العربية كتونس وليبيا ومصر وسوريا والعراق واليمن ....، وغيرها من الدول التي سقطت في مستنقع التغيير الزائف كل ذلك أثر على الرواية العربية التي وجد فيها الروائي العربي مادة هامة للسرد العربي من خلال تلك الأحداث التي بدت بارزة على جميع شخصيات الروايات العربية.

كل تلك المواضيع الشائكة طرقتها الرواية العربية،وضمنتها السرد العربي دون فوبيا من السلطة الحاكمة أو نقد من المتلقي للعمل الذي وجد فيه حقائق صورت جميع مشاهد الواقع التاريخي للمنطقة العربية،وماساد فيها من فساد سياسي ودمار ونهب وسلب من طرف أنظمة عربية فاسدة في الحكم والتسيير،فكانت الواقعية السياسية بمثابة صرخة ثانية للإبداع الروائي بعد النقد الاجتماعي الذي صور واقع المجتمهات العربية من عادات وتقاليد وسلوكات فكرية وثقافية للفرد العادي والمثقف من خلال شخصيات واقعية سواء كانت حقيقية أم خيالية من إبداع الروائي للعمل ولغة تواصلية جريئة تتخطى حدود الأمكنة والأزمنة لتصبح لغة السرد حاملة رسالة مشفّرة بكل تلك المعاني السامية لذلك" لا تقتصر وظيفة اللغة عل التوصيل وإنّما تتجلى وظيفتها الجمالية النص بقدرتها التصويرية و التشكيلية في النص،وبما أنّ المكان عنصر أساسي من مكونات النص الروائي ،لذلك تعمل اللغة بقدرتها التصويرية و التشكيلية على تكوينه الخيالي حتى لو كان مكانا واقعيا، إذ يتجاوز الكاتب البعد الجغرافي للمكان ليبني مكانية تعبر عن معنى أعمق من صورته الواقعية الملموسة ،فاللفظة لا تصور المكان الواقعي وإنما تشير إليه ،وتوحي به لتخلق صورة جديدة عن واقعية وجوده"[13] ورغم أنّ الرواية العربية المعاصرة قد مرت بمراحل تاريخية متطورة جدًا بداية من مرحلة النقد الاجتماعي والنقد السياسي، ونهاية بمرحلة نقد التطرف الديني الذي أصبح سمة المجتمعات العربية خاصة مع أحداث الربيع العربي التي تمرّ بها بعض البلدان العربية بوجه خاص،والشكل الآتي يوضح ذلك:



1- المحور الثاني: اتجاهات وخصائص الرواية العربية المعاصرة:

لقد تعددت اتجاهات الرواية العربيةالمعاصرة،وتنوعت تياراتها ،ونظرياتها التي خاضت في جنس الرواية العربية المعاصرة تأصيلاً وتنظيرًا، حيث أصبحت "الرواية أداة مهمة للفهم فالتجارب الفكرية التي تثيرها و التضمينات الأخلاقية التي تحويها تشكل سبيلا واضحا لفهم الذات وفق رؤية استعادية"[14]، فكانت الرواية الطليعية ثم رواية تيار الوعي وأخيرًا التجريب الروائي الذي صال وجال فيه السرد العربي بعد أن قدم المبدعون فيه خلاصة تجاربهم الأدبية وتحويلها إلى نصوص سردية تتنوع فيها اللّغة والشخصيات وتتنوع فيها الأمكنة والأزمنة بشكل فني جمالي،وهذه الاتجاهات التي مرت بها الرواية العربية المعاصرة نسوقها كالآتي من خلال عرض مختلف التجارب السردية العربية التي صاحبت هذا التطور السردي.

3. 1 اتجاهات الرواية العربية المعاصرة:

لقد اتجهت الرواية العربية المعاصر عدة اتجاهات نقدية معاصرة ساهمت في تطوير الرواية العربية المعاصرة،وإبراز تحدياتها المعرفية التي يريد النقد العربي الإشارة إليها،ومنه اتجهت الرواية العربية ثلاث اتجاهات هي: **الرواية الطليعية/ رواية تيار الوعي / الرواية التجريبية**،وجلّ هذه التيارات هي كالآتي:

أ-اتجاه الـرّواية الطليعية:

لقد بدأ هذا الاتجاه في الرواية العربية بعد السبعينات هو الاتجاه الطبيعي أو الرواية الطليعية، وهي تعني استخدم تقنيات فنية جديدة تتجاوز الأساليب و الجماليات السائدة و المعروفة، لكن بهدوء و بطء و تمهّل،وقد تميزت الرواية الطليعية باستخدام تقنيات السينما، والتقطيع إلي صور، ولوحات مستقلة تعطي مجتمعة انطباعًا وإحساسًا واحدًا كما تميزت باستخدام المونولوج الداخلي، و الفلاش بك في تصوير ماضي الأبطال، كما أن من ميزاته الأخري أسلوبها الشعري، والنسبية أو النظر إلي الحادثة الواحدة من زوايا مختلفة وعديدة،ومن الروائين العرب الذين تجلّت هذه

العناصر في نتاجهم، جمال الغيطاني من خلال عمل (**الزيني بركات/ وسرادقات**)، صنع الله إبراهيم، إميل حبيبي جبرا إبراهيم جبرا،الطاهر وطّار، من خلال عمله (**عرس بغل**) عبدالرحمن منيف، إلياس خوري[15]،وغيرهم من الروائيين العرب الذين قدموا أعمالاً روائية تتسم بالتنوع والإستشراف للسرد العالمي،حيث يتحول العمل الروائي"إلى رؤية كاشفة"[16]

وعليه قدم الروائي العربي تجربته الجديدة بصورة أكثر إشراقًا في عالم السرد،حيث انتقلت الرواية من العملية المشهدية السردية لمختلف الأزمنة والأمكنة التي باتت تشكل تفاعلاً مع النص السردي المقدم للمتلقي"وهكذا تتحول العلاقة الصورية بين الأحاسيس الإنسانية وإيحاءات الفضاء المتحول،إلى صيغة تمثيلية بليغة في رصد وجيب التقاطب بين الأصوات والأفكار والأجساد النصية،وبيان انجدال التفاصيل الذهنية والسلوكية والإنفعالية بالإطار المكاني الحاضن، في السياق الذي يجعل آلية التقاطب الكياني(الكلي) والتماثل التفصيلي(الجزئي)مكونا حماليًا فعّالاً في تكثيف المغزى الإنساني للرواية"[17] ، هذه التغيرات الجذرية في عالم الرواية العربية المعاصرة جعلتها محطّ اهتمام الحركة النقدية العربية التي بدأت تتجسد في أعمال العديد من الروائيين العرب خاصة بعد سقوط الأقنعة وتلاشي القيم الانسانية في عالم ممزق بات القوي فيه يأكل الضعيف،لذلك خاصت الرواية العربية أسئلة الحداثة وتجلياتها على الوطن العربي لكي تعرف المتلقي بما يحدث من أحداث تاريخية وأخرى سياسية بات تشكل راهن الأمّة العربية.

ب–اتجاه رواية تيار الوعـي:

كان هذا الاتجاه بمثابة ثورة عارمة علي الرواية التقليدية، و قد بدأ في الأدب الغربي في نهاية القرن التاسع عشر وامتدت إلي النصف الأول علي يد كل من ما رسل بروست في روايتها (**البحث عن الزمن الضائع**)، والروائي جيمس جويس في عملة الروائي بعنوان: (**أوليس**)،وبهذا التيار ظهرت بلبلة في عالم الرواية، إذ قبل ذلك كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث، و تفاعل البطل مع هذه الأحداث، لكن بظهور هذا التيار تغير الأسلوب، و أصبح اكتشاف العقل والباطن الخفي ضرورة ملحة لأنه المحرك الأساسي للفكر و السلوك،و مقومات هذا الاتجاه نجدها تتلخص فيما يلي:

*– المونولوج الداخلي المباشر، و فيه يغيب المؤلف، و يتم الحديث فيه بضمير المفرد و الغائب.

*– المونولوج الداخلي غير المباشر، وفيه يحضر المؤلف عبر الوصف و التعليق و يقوم الحكي فيه بضمير المتكلم.

*– وصف الوعي الذهي للشخصيات.

*– مناجاة النفس.

*– التداعي الحرّ من طريق الخيال و الحواس.

*– المونتاج السينمائي عن طريق تعدد الصور و تواليها.

وقد تأثّر العديد من الروائيين العرب في فترة الستينات والسبعينات بهذا التيار الذي أدي إلي توظيفه للعديد من التعبيرات الرمزية لهذا التيار في أعماله السردية؛ ندكر منهم الروائي المصري نجيب محفوظ في روايته (**الشحاذ**)،

والروائي السوري حيدر حيدر في روايته (**الزمن الموحش**)، والروائي هاني الراهب في روايته (**ألف ليلة و ليلتان**)، والروائية غادة السمان،وغيرهم من الروائيين العرب الذين نحو في سردهم تيار الوعي وتحليل نفسية الشخصيات من خلال زاوية الرؤية الداخلية والخارجية لكل شخصية داخل النص السردي،والذي ساعد علي انتشار هذه التوجه الروائي هي الروايات المترجمة المكتوبة بهذا الأسلوب ثم ترجمة مفاهيم علم النفس، وتبني آراء سيغموند فرويد وكارل يونغ وأدلر،وغيرهم من زعماء مدرسة التحليل النفسي [18].

جـ-اتجاه الرواية التجريبية:

بعد نكسة حزيران يونيو(**1967**م)الذي شنته دول التحالف مع أسرائيل على مصر وسوريا والأردن،بدأ الروائي العربي يقف من مجتمعه وحكامه موقف المكلوم،والمجروح الذي فقد هيبته وكرامته أمام دول العالم الأمبريالي،فقد كانت براثين الهزيمة تخيم على المجتمع العربي، وهذا ماجعل من الرواية العربية تسجل تلك الأحداث وتدونها في شكل أعمال سردية توثيقية لماحدث حينها، ومدى الضرر الذي أصاب أمتنا العربية من مشرقها إلى مغربها وهذا ماجعل الروائي يلجأ إلى التجريب الروائي وتوظيفه تلك المشاهد التاريخية،وأثرها على الفرد والمجتمع، ومع ذلك لقد تعدد أشكال التجديد في الرواية العربية المعاصرة وذلك من خلال شكلين مهمين هما:

***- الشكل الأوّل: توظيف التراث في الرواية المعاصرة**

سواء كان توظيف التراث الغربي(**الإليوتي**)أوالتراث العربي الأصيل(أدب الرحلة /المقامة/الرسالة/ تراث البيئة المحلية ...إلخ.

***- الشكل الثاني: توظيف الفنون الأدبية وخلخلة التجنيس السردي**

و كانت عملية التجديد كالآتي:

3-1. الشكل الأوّل :توظيف التراث في الرواية المعاصرة

لابدّ لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن الأشكال القصصية التراثية في الفترة التي سبقت دخول الرواية إلى الثقافة العربية، وكيف تم التعامل مع هذه الأشكال والأنواع، ولإجراء مقارنة بين توظيف التراث في بدايات الرواية العربية وتوظيف الظاهرة نفسها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت محاولات جادة لتأسيس الرواية العربية على قيم التراث العربي هذا ماجعل من الثقافة العربية تتجه إلى الاستعانة من جديد بالتراث المادي، ومحاولة فهمه من جديد في ظلّ الهزائم التي صاحبت التاريخ العربي والخروج من مرحلة الاحتقان الذي أصاب الأمة العربية بعد هزيمة (**67**) وأثر ذلك على نفسية العربي الذي يبحث عن الحرية والتعبير عن الذات والدفاع عن الوطن والدين، لذلك كان لزاما على الأديب أن يجد مخرجا من هذا المأزق بالعودة إلى كتب التراث ومحاولة إسقاط شخصياته على الوضع الراهن من أجل الخروج الفني من هذا المأزق ،وفعلاً كان ذلك من خلال النوذجين السرديين اللآتيين:

أ- توظيف التراث الغربي(النموذج الإليوتي):

يعدّ حضور إليوت في الرّواية العربية الحديثة تزامنا مع ترجمة الرواية الوجودية "**الأنجلوسكسونية**" ومع موجة الحداثة الشّعرية التي كان وراءها "**إليوت**"، والتي اكتسحت البلاد العربية، فاستجابت الرواية العربية لأوضاع، ونكبات الوطن العربي خاصة بعد نكبة فلسطين عام 1948م، فظهرت الترجمات الكاملة والجادة في بدايات الخمسينات والستينات من القرن العشرين أي أثناء فترة مشروع "**الألف كتاب**" ومشروع الترجمة التي تكلفت به منشورات فرانكلين للترجمة، أو مكتبة الأنجلو مصرية عن الرواية الأنجلو أمريكية.

أثناء ذلك أدرك زمرة من الأدباء أمثال "**زكرياء إبراهيم/ عبد الرحمان بدوي/نقولا زيادة/إدوارد الخرّاط/جبرا إبراهيم جبرا/رشاد رشدي/أنيس زكي حسن وغيرهم.**" قيمة الوجودية الجديدة "**الأنجلوسكسونية**" فراحوا يتوجهون لها أو يتأثرون بها من خلال الحضور الإليوتي في مكنون الرواية العربية، وهذا ما تورده المداخلة من خلال محطات تاريخية ثلاث هي:

***-أولاً- محطة جيل التأسيس:**

امتزجت الرواية الجديدة بالشعر والمسرح، وذلك من خلال تجربة الروائي "**محمود المسعدي**"والذي يرى أن « الأسطورة واللّغة العربيّة هما سرّ العبقرية»[19]،حيث يلتقي الحس الذهني ويزداد تعميق المعاني الإنسانية المتسربلة في خفايا النّفس رمزيًا، وعمومًا نجد "**المسعدي**" يتفق مع تجربة إليوت في "**الأرض الخراب**" التي هي معادل موضوعي لرواية "**السدّ**" ذات المنهج الأسطوري من خلال توظيفها جملة من الأساطير الهندية المتعددة والكونفوشيوسية، واليونانية، والبوذية والتراث الشرقي القديم توظيفا فنيا دراميا يعالج وضعية الإنسان المعاصر،والتي يعيشها في كل يوم من (**صراعات/حروب/آلام/ هزائم**)،إضافة إلى ذلك نزعتهما التأملية الرمزية في صياغة الوجود الإنساني.

كما يلتقي الروائي "**محمود المسعدي**" مع "**توماس إليوت**" في أنّ هناك جفافا وعطشا ووسيلة الإنقاذ والخلاص هي "الماء" الذي يجمعه في السّد الذي يقام في الوادي يفيض على الأرض العطش فيخصبها،حيث « يلتقي معه في خلق المخلص الإنسان -غيلان- أو يسوع الجديد، أو أدونيس، ويلتقيان أيضا في خلق المرأة المخلص، ديدون، كليوباترة، ميمونة، مبارة»[20].

***- ثانيًا- محطة الجيل الجديد:**

يمثل هذا اللّون زمرة من الأدباء منهم (عبد الرحمان الربيعي " في راوية الوشم /فؤاد التكراري في راوية "الربع البعيد"/حيد حيدر في راوية الزمن الموحش)،هذه الأخيرة التي يعيد فيها الروائي - السوري- حيدر حيدر- " تشكيل قصيدة الأرض الخراب روائيا، إذْ يبدأ إليوت بمقطع "**دفن الموتى**"، تتصدر الرواية قصيدة تشاؤمية بعنوان "مراسم دفن" وتختم بملاحق شعرية،ذات مسحة جنائزية احتفالية،تشبه نهاية الأرض الخراب بقطع"ما قاله الرعد"، تتحدث في نهاية الرواية نجد الحديث عن هزيمة جوان 1967" [21].

تقترب هذه الرواية من القصيدة الشعرية لتطرح هموم، وانشغالات وفناء الإنسان العربي في بوتقة هاجس الموت بأسلوب ينشد زمن الحروب، والزوال الأبدي في شخصيات تعاني من الآهات مختفية تارة ،وبارزة تارة أخرى في زمن السقوط للمدن والقيم عصر الانحطاط المفاجئ كما حدث لملوك الطوائف في بلاد الأندلس، فالنكسة العربية كانت كبيرة بقدر ما كانت الهزائم الفكرية.

وغيرها من الروايات التي تأثرت من قريب أو بعيد بتجليات المنهج الإليوتي في كتابات المبدعين ومحاولاتهم بعث هزائمهم الفكرية في صراع الواقع مع الشخصيات التي تبعث في المتون السردية كما لا ننسى التجارب الصوفية والتجارب الوجودية والأسطورية التي كانت تمثل لحضور "**إليوت**"(*) في رسم معالم واتجاهات الرواية كتجربة إدوار خراط الصوفية في رواية "**رامة والتيتن**" وتجربة الطيب صالح الأسطورية في رواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" وتجربة عبد الرحمان ضيف الوجودية في رواية "**الأشجار وإغتيال مرزوق**" تمثل بصدق باكورة الأعمال السردية التي احتفى بها المتلقي العربي،ولعلّ توظيف الروائي العربي نماذج من الروائية الغربية تدلّ على احتفاء المبدع العربي صراحة بتلك النماذج لمافيها من إبداعية سردية جرئية لم يعرفها الأدب العربي،ولما فيهامن استشراف إبداعي عميق للمستقبل الفكري للإنسانية،وتعدّ التجربة العربية في مجال توظيف السرد الغربي ووقائعه التاريخية تجليًا حداثيًا لما فيه من أساليب التأثير والتأثر بتلك الأداب وأنواعها الإبداعية التي صال وجال فيها السرد العربي بجرأة فريدة من نوعها مكنته من اكتشاف الآخر، ومحاولة فهم تجربته السردية،ومحاكاتها ومعرفة كنهها الفكري الذي يريد الأديب الغربي تقديمها لبني البشر بكل شفافية دون خلفيات سياسية أو دينية أو مذهبية تذكر.

ب- توظيف التراث العربي الأصيل (الرحلة/المقامة/الرسالة/ تراث البيئة المحلية):

لقد استطاع السرد العربي توظيف تراثه العربي،والإرتكاز عليه أثناءعملية التدوين الذي أدرجت فيه أنوع تراثية متعددة وشّحت نصوصه السردية بهالة من الطقوس الفكرية والمعرفية المقدسة التي جعلت من النص الإبداعي تتجذر فيه مرجعيات وتعالقات لغوية متعددة احتفى بها النص السردي العربي نحو:**الرحلة/ الرسالة/المقامة/توظيف تراث البيئة** المحلية،لذلك كانت عملية "قراءة الرواية،فضلاً عن انطوائها على متعة كبيرة، فإنّها اكتشاف مستمر وتلصص دائم على جوانب من حياتنا الشخصية نخشى التحدث بها إلى غيرنا،وهي بذلك تجعلنا أكثر قدرة على مجابهة المشاكل والمحن التي تحدق بنا"[22]،ومافي هذه الأنوع من تجليات تأصلت في نصوص الرواية العربية قاطبية وجلّ تلك الأشكال التي وظفها السّرد العربي هي كالآتي:

***-أولاً- توظيف الرحلة:**

لقد تخطى (**أدب الرحلات**) بكل أشكاله وأنواعه حدود الثقافة العربية بحثًا عن العالمية لما يحمله من بذور التجربة الإنسانية كمحفز حقيقي لحوار الثقافات/الحضارات تاريخيًا،ومنه لعبت الرحلة دورًا حاسمًا في تحقيق التقارب الفكري والمعرفي بين مختلف الثقافات الإنسانية وقد قدم أدب الرحلات للمجتمع المعرفي في الثقافة العربية مادة خام بحاجة إلى وعي نقدي أكثر جرأة،ومنهجًا أكثر شمولية لتقديم قراءة تستحق من المتلقي متابعتها،والتعاطي مع منهجها دون خلل منهجي،فكان المنهج النقدي الثقافي من خلال لغة النسق الثقافي للنص عبر سيروروته التاريخية ،ومع ذلك تبقى مسألة المنهج تؤرّق الناقد/المتلقي أثناء قراءة النص،وخاصة في أدب الرحلات الأمر الذي دفع بالنقد الثقافي للبقاء عاجزًا أمام العديد من النصوص الرحلية، وتحديد منهجية القراءة والتحليل لأنساقها النصية لعدم دراية سابقة بالمنهج وآليات القراءة.

لقد وجد الروائي العربي المعاصر في أدب الرحلات مادة علمية ضخمة مكنتة من توظيفها فنيًا في سرده وخاصة"أنّ تراثنا ملىء بالكتب الوصفية ،ولعلّ كتب الرحلات والسير من أكثر المصادر التي حفظت بنمط التداخل بين الذاتي والآخر"[23]،ومع ذلك نجد الناقد "**حسين نصار**" يرى أنّ الرواية رغم أنّها جنس أدبي له قوانينه التي تميزه عن الرحلة

كالحبكة، والشخصيات المتطورة والمتنامية بتنامي الأحداث فأنّه يتأكد له أنّ الرحلة الواقعية بعيدة كل البعد عن فنّ الرواية لافتقارها إلى ما يميز الرواية من غيرها من الفنون الأخرى فتوافر التراث على أدب الرحلة الذي يشترك والرواية في بعض الخصائص شكل حافزاً للروائيين في تأصيل فنّ الرواية العربية، إلى توظيف هذا النوع النثري، ومحاورته والبناء عليه، ولابدّ من الإشادة بأنّ نص الرحلة قاد" إلى تحقيق التفاعل والتخصيب"[24]، والذي على أساسه تتحقق الغاية من السرد،،والمتتبع للرواية العربية المعاصرة يجد حظور الرحلة في الرواية العربية بات يشكل طرحًا تنظريًا هامًا،إذْ يذكرنا عنوان رواية "**رحلة ابن فطوطة**" للروائي نجيب محفوظ برحلة ابن بطوطةالموسومة بـ(**تحفة النظار في غرائب الأمصار**) ولعلّ السبب الذي يكمن وراء اختيار نجيب محفوظ لرحلة ابن بطوطة، ليقيم علاقة تناصية معها، ويبني عليها تفاعلاً نصانيًا، ويحمل التشابه بين رحلة ابن بطوطة و رحلة ابن فطوطة دلالتين، هما: قراءة الكاتب لها/ تعمده الكتابة على ضوئها، كما نجد التداخل الكبير بين رواية(ليون الإفريقي) لأمين معلوف مع كتاب(وصف إفريقيا) للحسن بن الوزان فالرواية تأخذ شكل السيرة الذاتية للحسن بن الوزان وشكل الرحلة هو العنصر المركزي في مجرى الحكي،وهو الذي أفضى بالشخصية المركز ية **الحسن بن الوزّان** كي تصبح شخصية روائية جديدة لها أبعادها وإيحاءاتها المعاصرة ذات الحضور المتميز الذي يلغي كونها نسخًا أو إعادة إنتاج لشخصية تاريخية معروفة،ولايمكن أن تعد(ليون الإفريقي) رواية تاريخية،وإن اكتسبت هذا الشكل التاريخي"[25].

***-ثانيًا- كتابة الرواية على شكل رسالة:**

نجد هذا الشكل الفني الجديد في رواية "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، والتي كتبها الروائي **إميل حبيبي** الذي"انفتح وبخاصة في المتشائل على أساليب السرد التراثية كالمقامة وفنّ الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال،مما شكل عنده حقل التعبير الجمالي في استخدام الأشكال والأنواع التراثية وتوظيفها بذكاء شديد"[26]

وقد كانت الرواية كلها على شكل رسالة، بعث بها بطل الرواية إلى رجل مجهول يخاطبه فيها بالمحترم، الأمر الذي أدى إلى تشرب الرواية للخصائص الفنية للرسالة من خلال أنّ الرسالة تبدأ غالبًا بالبسملة، أو الصلاة على النبي، أو بالدعاء للمرسل إليه، وقد تبدأ بالدخول في الموضوع مباشرة، أمّا رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فتختار الطريقة الثانية، أي الدخول في الموضوع مباشرة: "كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل، قال: أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية"،وعليه فإنّ"التداخل بين السرد والوثيقة وتكسير السرد لصالح الانفتاح على الوصف،والانفتاح الشامل على الأجناس"[27] يعدّ بمثابة منفذًا آخر للرواية العربية المعاصرة نحوَ التأصيل الفني التاريخي لهاعبر قنوات فنية أخرى.

***- ثالثًا- توظيف فنّ المقامة :**

يرجع ظهور فنّ المقامة، بوصفها نوعًا سرديًا قصصيًا إلى القرن الرابع الهجري، ويرى عبد الله إبراهيم أنّ" الهزة الخفيفة التي تعرضت لها بنية الخبر التقليدي في القرن الرابع الهجري، المؤلفة من الإسناد والمتن، مهدت لظهور فنّ المقامة، إذ إنّ تحطيم بنية الخبر من خلال التخلي عن الدقة في الإسناد، جعل الخبر لا يحيل على واقعة تاريخية قدر عنايته بالإحالة على واقعة فنية متخيلة، يعني ما تقدم أن المقامة تطورت عن فن الخبر التقليدي، عبر تحطيم البنية التي يقوم عليها الخبر، والمؤلفة

من إسناد ومتن حقيقيين، واستبدال إسناد ومتن متخيلين بهما ولم يتم الانتباه إلى أهمية المقامة إلا بعد الاطلاع على إمكاناتها السردية الكثيرة، والتفات الروائيين إلى التراث السردي القصصي، والإفادة منه في التأسيس للرواية العربية المعاصرة، فظهرت بعض الروايات التي أفادت من فن المقامة، كرواية "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**" للروائي الفلسطيني أميل حبيبي"،وهي رواية غنية بأفكارها وأحداثها وشخصياتها وتوازياتها وتفرعاتها وأساليبها وتقنياتها(...) فالوقائع الغريبة تتكون من مئة وأربعين صفحة من القطع المتوسط وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام ،يسمي الكاتب كل قسم بـ"كتاب" وكل قسم أو كتاب له عنوان: فالكتاب الأول عنوانه"يعاد" والكتاب الثاني عنوانه" باقية"،والكتاب الثالث عنوانه"يعاد الثانية"وكل كتاب أو قسم يضمّ عددًا من المشاهد،وكل مشهد له رقم وعنوان،والكتاب الأول يضم عشرين مشهدًا والثاني ثلاثة عشر مشهدًا،والثالث عشرة مشاهد(...) اقد اتسعار الكاتب عناصر متعددة مختلفة المنابع فتارة يستخدم عنصرًا من فنّ المقامة ومرة من فنّ السيرة،وحينًا من الرواية التاريخية التقليدية،ومرات من فنّ الملحمة"[28].

أمّا في رواية "**المقامة الرملية**" للروائي (**الأردني هاشم غرايبة**) نجده يستعين في روايته بفنّ الرحلة ،إذ تتضمن هذه الرواية رحلتين لبطل الرواية: (**الخميس بن الأحوص**)إذ تبدأ الرحلة الأولى من الرواية بنداء غامض،وهو رحلة البحث عن(**أمّه الثريا**) ،أمّا الرحلة الثانية فهي رحلة الأخذ بالثائر من (**عباس الرواج**) قاتل **أبيه** ،وسارق **أمّه**،إذْ ترافقه شخصيات حميمية يحضر طيفها وقت منتصف الرحلة تساعده على إكمال رحلته، وترشده فيها كأن يكون صوتا شبيه بصوت **شامخ الرملي** الذي يقول له :"امضي يابني ،أن كنت سيدا فاتجه يسارا ،وأن كنت تابعا فاتجه يمينا، ثم اختفى كل أثر،ولم تبق حولي إلاّ العتمة"[29]،والأمر نفسه في"**مدونة الإعترافات والأسرار**" للروائي التونسي **صلاح الدين بوجاه**،والتي يحضر فيها أدب الرحلة بشكل فني جمالي،وغيرها من الروايات العربية التي جعلت من أدب المقامة مرجعية تاريخية تراثية في سرد الرواية العربية المعاصرة، وتمثيل أحداثها،وإسقاطها على الواقع الحالي.

***– رابعًا– توظيف تراث البيئة المحلية:**

يستطيع الباحث أن يكتشف أن تأصيل الرواية العربية اتخذ مسارين: أولهما سعى إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وثانيهما توجه إلى توظيف التراث السردي، والجدير بالذكر هنا أنّ توظيف البيئة المحلية سبق زمنيًا توظيف التراث السردي، فبكّر الأول في الظهور،وتأخر الثاني إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين،وعليه اتجهت الرواية العربية بعد الفترة الرومانسية إلى تصوير الواقع"فكانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلدونه ويسيرون في طريقه"[30]، فظهرت بوادر الرواية الواقعية حينها على أيدي أعلام بارزين من أمثال الروائي المصري نجيب محفوظ في روايتيه "**القاهرة الجديدة**" و"**خان الخليلي**"، والروائي السوري **حنا مينه** في روايته "**المصابيح الزرق**"، وجمال الغيطاني في روايته "**الزيني بركات/خطط الغيطاني وقائع حارة الزعفراني**"إذ نجد الروائي قد"انفتح على لغة التراث وروحه وعناصره مشكّلاً منه قناعًا للتعبير عن الحاضر"[31]، فرواية الزيني بركات هي" فضاء تتجلى فيه صورة المعمار الإسلامي،ونص يتفاعل مع نصوص العصر المملوكي"[32]من خلال شخصية (**ابن إياس**)عالم ومؤرّخ من مماليك مصر،وصاحب كتاب (**بدائع الزهور في وقائع الدهور**) الذي يمثل موسوعة ضخمة في تاريخ مصر الإسلامية أمّا في الرواية الجزائرية المعاصرة فنجدها هي الأخرى استثمرت في توظيفها لتراث البيئة المحلية الجزائرية الشعبية بشكل كبير

وملفت للنظر، بعد أن أصبح يشكل تيمة مركزية مميزة وسمت الخطاب السردي بسمات مختلفة.

وقد أغنى المشهد الروائي الجزائري في هذا المجال، ثلة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث قلبا وقالبا، كالمبدع **واسيني الأعرج** في نصه السردي "**نوار اللّوز**" تغريبة صالح بن عامر الزوفري" الذي اختار لبنائها"معمارية السيرة الهلالية مركزا على شخصية (تغريبة بني هلال) بحيث يجعلها منطلقا موازيا لروايته يقتات على موضوعاتها في تشكيل صراع نفسي يسهم في إبراز الشخصيات المعاصرة "[33]،ثم الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** الذي توسل بألوان تراثية في نصه (**الجازية والدراويش**)، ورواية (**اللاّز /عرس بغل**)"للطاهروطار،التي وظّفت فيهما العديد من الأمثال الشعبية الجزائرية الذي عكس التراث المحلي لبعض المناطق الريفية الجزائرية لتبرز لنا مدى احتفالية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث باعتباره تيمة مركزية قد تضاهي أحيانا أطروحة الثورة وملابساتها والتي تعد من أكثر التيمات حضورا في الخطاب الروائي الجزائري،وقد اتسمت جميع هذه الروايات باستحضار التراث المادي وشخصياته ومحاولة إسقاطها على الوضع الراهن من أجل الخلاص من الهموم والمشاكل التي يتخبط فيها الفرد والمجتمع وكل أديب عبّر عن ذلك بطريقته وتجربته الخاصة.

-*- الشّكل الثاني : توظيف الفنون وخلخلة الجنس السردي

ونقصد به أن يقوم الروائي العربي المعاصر بتوظيف مختلف الفنون الإنسانية نحوَ:(**فنّ الشعر الموسيقى الرسم/السينما**) مع فنّ الرواية ،إذ نجد العديد من التصنيفات والتي من أهمها تصنيف "**آلان**"[34] الذي يراعي حواس الإنسان، على أساس أنّ الفنّ أداة لذة، وانسجام يتهيأ له الجسم، وتنقسم الفنون على ضوء هذا التصنيف إلى فنون **حركية** وفنون **صوتية**، وأخرى **تشكيلية**؛ فالفنون الحركية تقوم على الإيماء مثل فني التمثيل الصامت والرقص، وهي فنون جماعية، أمّا **الصوتية** فهي تعتمد على الإلقاء والتنغيم، مثل فنون الموسيقى والشعر والخطابة، في حين تقوم **التشكيلية** على نشاط كل من اليد والبصر ومنها العمارة والنحت والتصوير والرّسم،وهذا يظهر بشكل كبير عند الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** في الثلاثية " **ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير**" التي تبرز قيمة الفنون وتداخلها فنيا مع الكتابة الروائية من خلال توظيف الفنون الآتية للذكر:

أ- توظيف فنّ الشّعر:إنّ الحديث عن صلة الشعر بفن الأدب عموما، يعني من وجهة نظر خاصة الحديث عن الصلة التي تجمع الشعر، بالسّرد، وبالخصوص الصلة التي تجمع القصيدة بالرّواية، وتتجسد الصلة بين القصيدة والرواية، فيما يسمى بـ: **شعرية الرواية وسردية القصيدة**، فمما لا يخفى علينا أنّ "الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي، دال يصوغ عالما خاصا، تتنوع وتتعدد، وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحاديث والأشخاص، والعلاقات، والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم، ووحدته، بل يؤسسها" [35]،وقد كان هذا التنوع الأسلوبي في الرواية بداية هامة لاستقبال نمط جديد من الكتابة النثرية (**شعرية الرواية**) التي تعتمد إلى حد كبير على الاقتباس الشعري المباشر، والتضمين، **فالمباشر** كان بتوظيف مقاطع شعرية، داخل النص الروائي، أمّا **الاستعمال التضميني** فكان عبر استحياء اللّغة الشعرية، ومجاورتها ومزاوجتها باللغة السردية فصار الوصول "إلى المعنى الذي أخذ يتوارى في أفق غائم، يتطلب اقتحام الغريب والمجازات"[36] المستوحاة من الشعر وهكذا "اتسعت نقطة التماس بين الشعر والنثر، حين أخذت هذه الشعرية الجديدة تدفع بالناثر (...) إلى

استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، واللجوء إلى القافية التي أدخلت إيقاعا للقراءة (...) وهو إيقاع تمليه الرغبة في محو الحدود بين الشعر، والنثر"[37].

لقد وظفت الروائية الجزائرية المعاصرة **أحلام مستغانمي** في رواية ذاكرة الجسد أشعارًا لشخصيتها الروائية "**زياد الخليل**" وأشعارا متفرقة منها سطران شعريان **للسياب** و بيت **لقيس بن الملوح** ،ونجدها في فوضى الحواس قد و ظفت شعر **هنري ميشو** و النشيد الوطني الجزائري و بيتا للشافعي وآخر لمحمود درويش الذي و ظفت له أسطرا شعرية في رواية عابر سرير.

ب- توظيف فنّ الرسم: في الحقيقة نجد أنّ كل من الأديب والرسام" يقدمان الأحاسيس والأفكار في صور أي أنها يفكران في صور وقد كانت هذه الفكرة سائدة منذ القديم، فـ" **سيموندس**" الإغريقي الذي عاش قبل أرسطو قال: « الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت"[38] أي أن الرسم" ضرب من اللغة لأنه يصل الفنان الذي يبدع صورة بالرجل الذي يتناولها التأويل"[39] كما يعد الشعر نوعا من التشكيل ذلك أن الشاعر يرسم في مخيلته الفكرة التي يريد أن يعالجها في شعره، كما أنَّ" الرسم هو الذي مد لغة اللفظ بالكتابة[40]لأنّ الكتابة رسم للحروف.

إذن يشترك الرسم والأدب في **تقديم العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان** لكن الشاعر مثلا عليه أن يقدمها تقديما محسوسا عن طريق التخييل وهو" طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة تعتمد على أن ترسم فيها صورا ذهنية ذات خصائص حسية، وما يصنعه الشاعر في هذه الحالة لا يختلف كثيرا عما يصنعه الرسام، وإن توسَّل أحدهما بالظل والألوان وتوسَّل الآخر بالكلمة فكلاهما يرمي إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم أو كلاهما يقدم مادته إلى الذهن صورًا"[41].

ومن جهة أخرى فإنّ طريقة الكاتب – في تشكيل مادته- تشبه طريقة الرسام "على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر من التناسب والتأليف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدث من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته"[42]،فيكون الانطلاق من الفكرة،وبعدها يبحث الكاتب أو الرسام عن وسائل التعبير التي هي أحق من غيرها في إظهار ما يتصور عقله[43]، وتستمر العملية الإبداعية عندهما على أن يأخذ التناسب، والتأليف بين عناصر المادة نطاقا واسعا من الاهتمام.

كما يشترك الروائي مع الرسام، في طريقة التأثير الحسي على نفوس المتلقين، فيقع موضوع الإبداع في" أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال"[44]، وذلك لبراعة كل منهما لدرجة أن يعجب المتلقون بالقبيح، ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل وهذا ذهب إليه أنصار المدرسة التكعيبية والوحشية، والتجريدية فمواضيعهم مجرَّدة لكنها تحظى بإعجاب كبير من قبل الجمهور، وذات الشأن بالنسبة للشعر مثلا، فموجة الشعر الحديث - شعر التفعيلة- على مايكتنفُها من غموض لاقت إقبال الكثير من هواة الغموض الفني

فقد وظفت الكاتبة **أحلام مستغانمي** مجموعة من اللوحات الفنية توظيفا ذهنيا ؛منها (**لوحة حنين**) التي تحمل صورة قنطرة الحبال بقسنطينة ،و **صورة اعتذار** التي تحمل بورتريه لامرأة فرنسية شقراء،إضافة إلى عدد من اللوحات التي تحمل صورا لجسور قسنطينة، كما نجد التصوير الفوتوغرافي حاضرا في رواية عابر سرير ممثلا في **صورة الطفل البائس وجثة**

الكلب و صورة المرأة النائحة ،مع لوحات زيتية منها **لوحة ضحايا 17أكتوبر بنهر السين** وعددًا من اللوحات التي تمثل في أغلبها جسورا و أبوابا عتيقة موارية.

جـ- توظيف فنّ الموسيقى: لم تنشأ الموسيقى كفن قائم بذاته، بل نشأت كفن تابع ومصاحب للغناء والرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية، وقد سعى الإنسان طيلة مراحل عديدة إلى إبراز وتخصيص هذا النوع من الفنون بعد أن فطن إلى عمق تأثيره النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فأوجد طريقة علمية لتدوين الموسيقى كعلم، وفنّ مستقل بذاته.

فقد كان اليونانيون القدماء يطلقون على كل آلهة كلمة "موس Moss بعد أن اشتقوها من كلمة "**موستيه Mossthé**" فأخذوها، وزادوا عليها ألفا، فصارت "موسا" ومعناها "الملهمة" (...) وأضافوا إليها "يقى" للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق بها فصارت "موسيقى" وهي لفظ يوناني صحيح"[45]، وقد انفرد فن الغناء بداية باستعمال كلمة موسيقى وكانت أقدم الفنون اليونانية فقد فسحت الحضارة اليونانية المجال للموسيقى"بطريقة أوسع من غيرها إذ جعلتها العنصر الأساسي لمهرجاناتها الدينية، والرسمية والشعبية (...) ويكفي أنه وقع تمثيلها بمختلف الآلات الموسيقية في القطع النقدية لمختلف العصور اليونانية وقد كانت هذه القطع النقدية خير معين للتعرف على أنواع موسيقى تلك العصور"[46].

لقد أصبحت الموسيقى مع مرور الوقت فنًا خالصًا قائمًا بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يتفرّد بها عن سائر الفنون، وقد تأثر بها العديد من العلماء، والمفكرين إذ تورد (**أميرة مطر**) في كتابها فلسفة الجمال بعضا من أرائهم ومنهم " فيثاغورث الذي يرى أن الكون في مجمله عدد ونغم، وأن النظام الذي يشاهد في الكون وفي دورات لسماء، يشبه النظم الذي يشاهد في الموسيقى فضلا عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها، وهاهو أفلاطون في محاورة "الجمهورية" يبين أهمية التعلم الموسيقى ودوره في تربية النشء حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة، واستبعاد أخرى مما يكون لها تأثير أخلاقي ونفسي ضار"[47]،إذن الأدب، والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان كما بيّن ذلك "**أحمد الشايب**" في العناصر التي يتألفان منها " فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورًا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها"[48].

ذلك أنّ الأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها– شعرًا أو نثرًا- والموسيقي يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا، فالإنسان "تغنى أول الأمر بأصوات مبهمة لا تفصح عن معان (...) وبعد ذلك حلت الكلمات محل هذه الأصوات فاختلط بذلك الفنان مع فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن، فالأدب يضع الأنشودة ذات الأفكار والعواطف ويسلمها إلى الغناء الذي يخضعها لألحان تلائم معانيها وأغراضها، فيسمع الناس من ذلك فنين، فيطربون بالأنغام الغنائية ويعجبون بالنصوص الأدبية"[49]،ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة **تبادل بين الأدب والموسيقى**، ذلك حين" يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى (...) ويعمد الموسيقار إلى ألحان هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو"[50].

وإذا وضعت قطعة أدبية (**قصيدة**) محلّ دراسة فحتما ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى "**عبد العزيز عتيق**" أنّ "كلا منهما يتنوع أنواعاً متماثلة"[51]،فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب، ففي الشعر مثلا تختلف "التفاعيل طويلاً وقصرا، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل"[52]،وكما أنّ الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقة، فإنّ في الشعر ما يتناسب مع الغلظة والرقة، والشدة، واللين، فمن الشعر ما يناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه والرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر، وعلو الصوت شعر الحماسة [53]،والحال مثله في الرواية، والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف فيها أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها.

ومن مواطن التداخل بين الأدب، والموسيقى، الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلاً، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها "فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[54]،وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال، وهذا تماما ما يفعله فن الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى،أمّا عن مصدر الصوت، فالموسيقى تختلف فيها "النغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات التي توقع عليها، وهذا يقابله في الشعر القافية، فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى"[55].

ومن المعروف أنّ الصوت الموسيقي يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات "فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة، وهذه تشبه علامات الترقيم في الأدب، كالفاصلة والفاصلة المنقوطة، والنقطة، فعند الاستماع إلى الموسيقى، يتوقع السامع وقفة ما، أو تأثيرًا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة، عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا"[56] تماما مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

فإذا ما خلا نص أدبي من علامات الترقيم، فإنّ القارئ لا يتبيّن أول الكلام من آخره أو من أين تبدأ الجملة، وأين تنتهي، ولا موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل الطويلة... فلا يبقى من النص سوى معانٍ مشوشة، تفقد متعة القراءة، والشيء نفسه يحدث إذا خلت القطعة الموسيقية من مستويات البداية، والنهاية في الحركة الموسيقية، لأنّ السامع بحاجة إلى نوع من الإشباع من خلال نقاط الوصول التي تعطي انطباعا بالنهاية أوحتى إشباع جزئي، كما لو كانت محطات وصول وسطى أو مؤقتة.

وثمّة نقطة هامّة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها" **محمد عبد السلام كفافي**" في كتابه (**في الأدب المقارن**) وقد تحدث عن التأثر المتبادل بين الشعراء، والموسيقيين في **التعبير عن الموضوع ذاته**، فقد تناول مثلا الموسيقار " فيردى (ت 1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين"[57]،وتأخذ الموسيقى شكل القصائد اللحنية وقد كتب منها الكثير من الموسيقين أمثال "**فرانز ليست Liszt**" (**ت 1886**) و"**شتراوس Chatraous**" (**1949**)،"فما الذي دعا هؤلاء الموسيقين لوصف ألحانهم بأنها قصائد لحنية إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الموسيقى والشعر"[58].

ويشر "**محمد عبد السلام كفافي**" إلى أنّ "ليست Liszt قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي، والأخرى عن فاوست لشاعر الألماني جيته"[59]، كما أنّ الموسيقار تشايكوفسكي قد لحن مسرحية روميو وجوليت،وقد تأثر الشعر أيضا بالموسيقى فقد "ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي وذلك يجعله شعرا يعني بالشكل، ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية (...) التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت"[60]،أمّا الروائية **أحلام مستغانمي** فقد زينت رواية (**ذاكرة الجسد**) باستضافة مجموعة من المقاطع الغنائية الجزائرية من نوع المالوف القسنطيني للفرقاني،كما أشارت للموسيقى الغربية، وموسيقى تيودوراكيس التي أخذتها من رواية (**زوربا**) لنيكوس كازانتزاكي ،هذه الموسيقى التي وظفتها مرة أخرى في رواية عابر سرير مع مقاطع موسيقية أخرى للفرقاني.

عمومًا لقد احتف الرواية العربية المعاصرة بالكثير من النماذج السردية التي تداخلت فيها الرواية العربية المعاصرة مع مختلف الفنون العربية المعاصرة كنوع من كسر أفق توقع المتلقي العربي لتلك الفنون من جهة، وتلقي السرد العربي من جهة ثانية بثوب جديد لم يعرفه من قبل وهذا على سبيل التجريب العربي الحداثي.

3-2. خصوصيات التجديد ومميزاته في الرواية المعاصرة:

عمومًا لقد اختلفت الرواية العربية المعاصرة على العديد من مواطن ومميزات التجديد التي تتحرك سريعًا وآليًا على مستويات الرواية العربية المعاصرة بشكل ملفت للانتباه، وهذه الخصوصيات والمميزات جعلت من الرواية العربية المعاصرة تخطو خطوات جبّارة لتصل إلى هذا التفاعل الفني والتطور اللّغوي ،وعليه فالرواية المعاصرة نجدها ترفض حملة من العناصر والتي منها: 1/ **وهم الواقعية** 2/ **الشخصية البطلة** 3/ **التتبع الكرونولوجي**4/ **الوحدة المكانية**5/ **النهاية المغلقة**.

أ- خصوصيات التجديد في الرواية:

1/ انغلاق الكتابة على ذاتها وغيابها عن المرجعية.

2/ تدخل ضمن سياق أيديولوجي يريد أن يأخذ موقفا اتجاه الإبداع الفني وأشكاله وقوانينه.

3/ إدخال الشك وخلخلة الثقة بين المبع والمتلقي .

4/ السعي إلى تسليح القارئ بمنطق استقلالي وبنزعة الإبحار وراء اللامعهود واللامعقول .

ب- مميزات التجديد الروائي:

1/ تعدد الضمائر وتنوعها والتلاعب بها على مستوى النص الواحد من خلال ضمير الأنا بالدرجة الأولى وتوظيف الآخر كصيغة حاضرة من خلال ضمير المخاطب(أنت)، وذلك لتتعدي الصفة الفردانية والدخول في التعددية اللغوية كما هو الحال عند الروائية أحلام مستغانمي في الثلاثية(ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير، والروائي الطاهر وطار).

2/ اختلاف هوية السارد في النص الروائي،واختلاف بؤرة سرده من راو مشارك في الأحداث إلى راو محايد ناقد للأحداث وواصف لها،ومن راوٍ موجود في كل مكان وزمان إلى راو جزئي لا يتحرك إلاّ وراء الشخصية الأساس في النص السردي،ومن راو عارف بكل ما يجري إلى راو لا تتعدى معرفته معرفة القارئ الشخصية كما الحال عند الروائي **بشير مفتي** في أرخبيل الذباب ،وإبراهيم سعدي من خلال روايته الرجل القادم من الظلام،والروائي ياسمينة خضرا في روايته بم تحلم الذئاب،وغيرها من الأعمال الروائية.

3/ التلاعب بالأزمنة والانتقال المفاجئ من زمن حاضر إلى زمن ماضي ثم زمن المستقبل وذلك بتبني تقنية تكسير خطية السرد، وتكاد تكون هذه التقنية ظاهرة مميزة لكافة الروائيين الشباب ، وبذلك تكون خاصية تفردت بها الكتابة الروائية الجزائرية .

4/ تعدد الشخصيات واختلافها واختفاء صورة البطل في الرواية المعاصرة فأصبح البطل متعدد والبطل الوهمي والبطل المفاجيء كما في رواية الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية) لـ واسيني الأعرج .

5/ الميل إلى الواقع المأساوي والنهاية المفتوحة، كما هو الشأن عند إبراهيم سعدي في روايته النحر.

6/ السيكولوجية الواقعية كما هو الوضع عند إبراهيم سعدي في رواية النحر ، وكذلك عند رشيد بوجدرة في روايته تيميمون، الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز، وأحلام مستغانمي في روايتها فوضى الحواس.

7/ النزعة الصوفية الطاغية على كتابات الرواية المعاصرة لفترة التسعينيات مثلما هو الحال عند الأزهر عطية في روايته خط الاستواء، ووطار في روايته الولي الطهر يعود إلى مقامه الزكي، ودور هذه النزعة الصوفية الموظفة في هذه الكتابات الروائية أنها ترتكز على ذاكرة استرجاعية، وعلى جوانب تأويلية يتجاذبان النص بناء على ترابط الأفكار وكلاهما يحمل فضاءات تساؤلية حول إمكانية إيجاد منطقة عبور ونقطة مجاز تنفلت منه الدلالات المستترة.

8/ كما نسجل ظاهرة جديدة بدأت تطفو هي ظاهرة التحطيم اللساني للبنيات اللسانية وذلك بتوظيف اللّهجة المحلية والعامية الفصيحة، إلى جانب اللغات الأجنبية من فرنسية وإسبانية بل الوصول إلى أدنى مستويات التعبير الشفاهي الشعبي بالاقتراب من لغة السوقة والعامة من الناس ، و مرد ذلك ليس كما تراءى للبعض لأن الكاتب في أصله كان يمتهن الصحافة مثل حميدة العياشي أو بشير مفتي، إذ من باب المقاربة الأدبية فالروائي الكولومبي(**غارسيا ماركيز**) كان أيضا صحافيا ومع ذلك حقق نقلة نوعية في الكتابة الروائية العالمية ، بل إنّ ركاكة الأسلوب الطافية أحيانا عند تمحيصها ندرك أنها كانت بفعل واع من الكاتب بقصد تعرية الواقع في أجلى صور تدنيه وانحطاطه، لأنّ الروائي وصل إلى حد الذهول للواقع المتأزم؛ فخانته ملكته اللغوية وشحت قريحته أمام هذا الوطأ الشديد فليس هناك من سبيل أجدى وأنفع للتعبير عن هذا الواقع المتأزم إلا هذه الطريقة اللغوية التعبيرية.

*- خاتمة:

وختامًا لما نقول نشير صراحة إلى أنّ التجديد الذي وصلت إليه الرواية العربية المعاصرة لم يكن ليكون لولا جهود الروائيين،والنقاد العرب الذين كانوا في بحث دائم عن التفاعل والتجديد في الآليات واللّغة السردية المعاصرة التي تكتب بها الرواية وصولا إلى التبليغ الفني والجمالي الذي يعكس رؤية الحياة بما فيها من تراث وسلوكيات، ومختلف لغات التواصل بشكل عام، ومع ذلك مازالت الرواية العربية تواصل عملية التجديد الفكري والفلسفي تدريجيًا عبر مختلف النظريات والرؤى الفنية والنقدية خاصة من خلال النص السردي التفاعلي الذي بات يمثل مظهرًا آخر من مظاهر التجديد الفكري على مستوى المضمون والشكل ،وذلك عبر مختلف الوسائط الرقمية التي باتت تصنع نوعًا حداثيًا من أنواع الرواية العربية المعاصرة،وتعطيه بذلك نفسًا جديدًا لتواصل من خلاله صور التلقي النثري على مستوى التأليف أو التلقي.

الهوامش والإحـــالات:

[1] مصطفى عبد الغنى: الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط1، 1194، ص23.

[2] عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2001،ص44، .45

[3] بدر عبد المالك محمد: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية،(الرواية نموذجًا)،دار الكنوز الأدبية، بيروت،لبنان، ط1، 1994، ص122.

[4] صالح الحضيري: شخصية السلطان الصالح نجم الدين أيوب في الرواية العربية، منشورات مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللّغة العربية وآدابها،ج19، ع42، سنة1428هـ ، ص406.

[5] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب(طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصّلة) ،مادة روى ،مج0 ،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1، 2008، ص1786.

[6] حسان رشاد الشامي:المراة في الرواية الفلسطينية(1945-1985)،منشورات اتحاد الكتاب،دمشق ،سوريا،ط1، 1998،ص.15

[7] طه وادي: الرواية السياسية،دار النشر للجامعا المصرية،، القاهرة،مصر،ط1، 1994، ص54.

[8] سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة،مصر،ط1، 1992،ص 14.

[9] سعيد علوش: مهجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1985، ص102.

[10] يوسف الأطرش:المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2004،ص55.

[11] نبيل سليمان: الرواية العربية (رسوم وقراءات)، مركز الحضارة العربية، القاهرة،مصر،ط1، 1999، ص3.

[12] مها حسن القصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة و الصورة ،مؤتمر ثقافة الصورة في الأدب والنقد: مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر،منشورات جامعة فيلا دلفيا،الأردن،ط1، 2008 ،ص266.

[13] مها حسن القصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة و الصورة ،مؤتمر ثقافة الصورة،ص266 ،267.

[14] المرجع نفسه،ص.156

[15] حميد أكبري:الرواية العربية الحديثة(جذورها- تطوراتها-اتجاهاتها)،الموقع، نقد-أدبي/54901-الرواية-العربية-الحديثة. www.odabasham.net

[16] شرف الدين ماجدولين:الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1، 2010، ص30.

[17] المرجع نفسه،ص.29

[18] حميد أكبري:الرواية العربية الحديثة(جذورها- تطوراتها-اتجاهاتها)،الموقع، نقد-أدبي/54901-الرواية-العربية-الحديثة. www.odabasham.net

[19] حفناوي بعلي، تجليات ت.س إليوت في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة التواصل ، ع8، جوان 2001، ص، 270.

[20] المرجع نفسه،ص،271.

[21] المرجع نفسه،ص،275

[*] إليوت:توماس ستيرنزإليوت(1988-ت1965م) أديبأمريكي من رواد حركة الحداثة،نال جائزة نوبل في الأدب سنة (1948م).

[22] إبراهيم الحمد: الفنّ الروائي عند صبحي فحماوي،دتر جليس الزمانتن للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2014 ،ص14

[23] حسين المناصرة: ثقافات نقد الرواية العربية،دار المقدسية،حلب، سوريا،ط1، 1999،ص.89

[24] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنّس،آليات الكتابة، خطاب المتخيل) ،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،ط1، 2006، ص150.

[25] حسين المناصرة: ثقافات نقد الرواية العربية،ص89.

[26] المرجع نفسه، ص33.

[27] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[28] شكري عزيز ماضي: الرواية العربية في فلسطين والأدرن في القرن العشرين مع بيلبو جرافيا،وزارة الثاقفة ،عمان،الأردن،ط1، 2014،ص63، .64

[29] هاشم غرايبة: المقامة الرملية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لينان،ط1، 1998،ص.36

[30] مصطفى عبد الغنى: الاتجاه القومي في الرواية،ص23، 24.

[31] حسين المناصرة: ثقافات نقد الرواية العربية،ص33.

[32] المرجع نفسه،ص.90

[33] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي 2000، ص : 167

[34] آلان (1868-1951) فيلسوف، واستطيقي فرنسي، من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة "تقسيم الفنون الجميلة"، وعشرون درساً في الفنون الجميلة، وتمهيدات لعلم الجمال، تميز بفكر فلسفي، له مؤلف فلسفي "عناصر الفلسفة". (راوية عبد المنعمعبـــاس: الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،ط1، 2005، ص240).

[35] محمود أمين العالم:الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، سوريا، ط1، 1986، ص07.

[36] علي جعفرالعلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص150.

[37] المرجع السابق، ص150.

[38] http://www.alvatan .com .sa/dailg/ culture/culture 070 htm. 2004/06/ 29

[39] لويس هورتيك:الفنّ والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د. ت، ص95.

[40] المرجع نفسه،ص95.