وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵢⵏⵜⵣⵓⵔⵉⵙ ⵏ ⵜⵙⵡⵉⵔⵜ ⴷ ⵜⵣⵣⵓⵔⵉ ⵜⵜⴰⵡⵙⵏⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵓⵔⴰⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI–OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUE

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

رقم التسلسل:.....

مذكرة لنيل شهادة الماستر

الفرع: دراسات أدبيّة

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

مظَاهر الالْتزامِ ومعَالِم التَّخطي في رِوّايَة "خُطوةٌ فِي الجَّسَدِ" لِحُسِين عَلاَّم

إعداد الطالب:

عليوات عبد النور

إشراف:

د/ حميطوش كريمة

أعضاء لُجنة المناقشة:

–د– مكلي شامة أستاذة محاضرة صنف أ جامعة تيزي وزّو .....رئّيسة ومقرّرة

–د– حميطوش كريمة أستاذة محاضرة صنف ب جامعة مولود معمري تيزي وزّو.....مُشرفة

–د– نعمان عزيز أستاذ محاضر صنف أ جامعة مولود معمري تيزي وزّو.....ممتحنا

السّنة الدّراسيّة :2020/2019

إهـــداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى:

أسرتي العزيزة التي تحمّلت معي مشقّة البحث وأوزار عزلتي..

والديّ الكريمين اللذين تحمّلا عناء تعليمي وتربيتي..

إخوتنا وأخواتنا وأسرهم، كل باسمه.

صلة الأرحام.

أصدقائنا.

وطننا الحبيب –الجزائر–

كلّ من علّمنا حرفا..

كل الذين علمونا كيف تورق الكلمة الطيبة – إذا بذرت من قلب نبيل نقي في قلب يشبهه– غصن الأمل وإرادة الحياة.

من لا نرتقي لقدرهم ومكانتهم في العطاء الفيّاض والمجد والرفعة...

من ينحتون في أعماق مشاعرنا ذكرى لا تمحى.

و كل من أسهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة حتى *ولو بكلمة* طيبة أو ابتسامة عطرة.

شكر و تقدير

الحمد لله الذي وفقنا لهذا وما كنا لنصل إليه لو لا فضل الله علينا. و لأن الاعتراف بالجميل فضيلة. قال الله تعالى:

﴿فتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ النمل 19.

الشكر لله ربُّ المعين الذي وفقنا لإتمام هذا العمل. وقال رسول الله– صلى الله عليه وسلم: ﴿من لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾ حديث شريف. ويقول:﴿من صنع إليكم معروفا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئوه به، فادعوا له حتى تروا أنكم قد كافأتموه﴾.

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات تتبعثر حروفها وعبثا يحاول تجميعها في سطور، سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات، وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطو خطوتنا الأولى في غمار الحياة.

كل الشكر الجزيل والعرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب عملنا والى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا.

إلى الأسّاتذة الكرام في كليَّة الأدب، ونتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتورة حميطوش كريمة النّي تفضلت بالإشراف على هذا البحث فجزاها الله عنا كل خير ولها منا كل التقدير والاحترام.

نشكر كل من وقف معنا، ولو بكلمة، طول المسيرة الدراسية في الأطوار الثلاثة (ابتدائي، المتوسط والثانوي) إلى آخر مشوار لنا.

نشكر كل الذين كانوا على استعداد دائم لتقديم المساعدة.

شكرا للجميع.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26)
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) ﴾

صَدَقَ اللهُ العَظِيم

مقـــــدّمـــة

ما من نصٍّ روائي (سردي) وإلا تحيط به مقتضيات الواقع في منزعه التاريخي، وكذلك الجدل الذي يثيره في قدرته على التعبير عن هذا الواقع، بما يقتضي فهم النص بوصفه مرآة تعكس تفاعلات الواقع إلى حد ما، وصياغة رؤية في سياق اجتماعي تاريخي، تتحدد بموجبها وظيفة السرد الروائي، وتتجلى تساؤلات الأديب المنتجة للمعرفة الانسانية. ويكون سؤال الرواية وتشكيل النص السردي الأداة التي يعالج بها ويفهم المحتوى السردي على أسس نقدية التعدّد فيها المناهج البحثية ودلالات اللغة، خاصة أن اللّغة في سياقها المتغّير (المفردات والاشتقاقات) ذات أثر طاغٍ على تشكيل النص الروائي.

كما أن النص الروائي يتدخل بغية مضاربة بين ما هو واقعي مرتبط بعقلانية المنطق الذي بموجبه تتخذ الأشياء معناها العام وبين محاولات السرد الساعية لتفعيل هذا الواقع وفق منحى آخر؛ ومن هنا ينشأ الصراع الذي يكون السرد أحد مكوناته، فإذا اتخذ الصراع بعداً تنتجه العلاقات المتباينة بين الواقع في نطاقه المحسوس، وعالم الرواية في آفاقه المتجاوزة، يكون الصراع لحظة تتصاعد كقوة هائلة تؤثر في الواقع بما تضيفه من طاقة خلّاقة، وتمدّد من حيز السرد (فضاء السرد).

يبرز الصراع في الرواية عادة على أكثر من مستوى وبالتالي تختلف مداخل التعبير والإيحاء به، حيث تشترك فيه اللغة والحوار والمكان، وغيرها من مكونات النص الروائي. فالعالم الواقعي يتحرك في النص (الخطاب السردي) المندرج ضمن صراع الوجود محققًا هويته، في مقابل هويات أخرى مفترضة روائيا.

لا تحيد الرّواية الجزائرية عن مسعى تمثيل الواقع و الالتزام بتفاصيله و إبراز معالمه، وهو ما نعاينه في عديد النصوص الروائية المعاصرة.

ولعل رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام، أحد النماذج التي عمد فيها كاتبها "حسين علام" إلى تصوير القضايا الراهنة المتعددة و عرضها في قالب ملتزم، شديد الصّلة بالواقع وتحولات السّاعة.

ولقد استهوتنا هذه الرواية، لما لها من علاقة بمتغيرات المجتمع والواقع، ولارتباطها بالألفية الثالثة وافرازاتها على الفرد الجزائري خاصة والإنساني عامةً، ودعتنا هذه السّمة إلى اختيار موضوع الالتزام المهيمن على الرواية و البحث في مظاهره و حدوده.

لعلّ ما شكل سؤال بحثنا الأساسي، قيمة الالتزام وأساليب تمظهرها في رواية "خطوة في الجسد"؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية المركزية أسئلة أخرى، نصوغها على النحو الآتي:

- ما مفهوم و ما علاقته بالأدب عامة و الرواية خاصة؟
- كيف تجلى الالتزام في رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام؟
- ما معالم التجاوز و التخطي التي تحدّد الرواية و تميّزها؟

و للإجابة على أسئلة الاشكالية قسمنا بحثنا إلى فصلين: أما الفصل الأول الموسوم بـ" جدل الرواية والواقع" فيتفرع إلى مبحثين، يتحدث الأول عن الأدب وصلته بالواقع، ويدرس الثاني الرواية الجزائرية الملتزمة، أما الفصل الثاني المعنون "بين الالتزام والتخطي في رواية "خطوة في الجسد" فينقسم بدوره إلى مبحثين، يتناول الأول "تجليات الالتزام ومكانته"، ويعالج الثاني "أساليب التخطي وحدوده".

وقد واجهتنا كغيرنا من الباحثين عدة صعوبات كان أبرزها: كثرة المعلومات، فلم نستطع أن نجملها كلها لاتساع علم البنيوية التكوينية، فضلا عن تشعب مجال الدراسة، وارتباطها بفترة المعاصرة بكل تعقيدتنها الفكرية.

و في الأخير نرجو أن نكون قد كنا في المستوى وأوصلنا بحثنا بكل وضوح للمتطلعين على هذا الموضوع.

الفصل الأول: جدل الرواية والواقع

المبحث الأول: الأدب وصلته بالواقع

يكون لزاما قبل دراسة أي مصطلح من المصطلحات الأدبية أن يبدأ بالتعريف به وبتبيين معانيه قبل التعمق في دراسته، وسنحاول في هذا المبحث التطرّق إلى الأدب كمصطلح بالاستعانة بمختلف الدراسات المتخصصة، وسنحاول أيضا أن نبين العلاقة الوطيدة التي تربط الأدب بالواقع الاجتماعي، والتي يصفها بعض النقاد بالمعقدة.

1. معنى كلمة الأدب

يُشير عزالدين إسماعيل إلى مجموعة من الإشكاليات في معرض تحديده معنى هذه الكلمة، فهل نقصد بالأدب ما نقرأ مكتوبا من شعر مثلا؟ أي الحروف المنقوشة بالحبر على الورق، وقد رفض الدارس هذا المقترح لأن الشعر مستقل تماما عن هذه الحروف المكتوبة، ويقول إنّ الكتابة في الواقع ليست إلا نوعا من التسجيل لهذا الشعر تضمن وجوده في مكان ما، ولذلك يمكن أن يوجد شعر غير مكتوب حين يتمثل في الذاكرة، وبذلك لا يمكن أن نعتبر الكتابة المتمثلة في الحبر أدبا[1].

و رفض عز الدين إسماعيل أن يكون الأدب هو ما ينطق به من شعر« لأن قراءتنا لهذا الشعر ستتأثر بصوتنا من حيث معدنه وبمقدرتنا على إخراج الحروف إخراجا سليما».[2] فالأدب ليس تلك الكلمات التي تتلفظ بها ولا تلك الحروف التي تنقشها على الورق.

1.1. فن الكلمة

وقال عز الدين إسماعيل في « فن الكلمة» أنها " عبارة لا تكفي للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة سواء المكتوبة والمنطوقة بها، فإذا لم يتمثل الأدب فيما هو مكتوب أو منطوق به ففيم يتمثل"[3]، اي أن الأدب يكون إما مكتوب أو منطوق.

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه" دراسة ونقد"، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

و بذلك لا ينظر "عز الدين إسماعيل" إلى العمل الأدبي "ليس شيئا خارج العقلية التي نزاولها في القراءة أو في الاستماع إلى قصيدة مثلا"[1] والمقصود هنا أن القارىء طرف رئيسي في العمل الأدبي، إذ العمل الأدبي لا تكون له أهمية إلا بعد أن يقع بين يدي القارئ وإلا فهو عبارة عن نقوش على أوراق، والناقد في هذه الجزئية يربط العمل الأدبي بالنشاط النفسي الذي يبدله القارئ حين، ولكن هذا الحل النفسي بدوره غير كاف يقول. لأن القراءة قد تختلف عند الشخص الواحد في كل مرة، ومن شخص لأخر حسب ثقافة وشخصية كل قارئ، والجو الحضاري العام في فترة من الزمن.

و أشار الكاتب " أن كل مزاولة لقصيدة مثلا تترك شيئا أو تضيف شيئا فرديا" فيمكن للقارئ الواحد أن يكتشف تفاصيل جديدة لم يعاينها خلال قراءته السابقة

و يرى في نفس السياق أن " نشاط القارئ العقلي هو القصيدة ذاتها أو العلم الأدبي ذاته، يؤدي إلى نتيجة غير معقولة هي أن القصيدة لا توجد ما لم يمارسها إنسان، وإنما تخلق من جديد في كل ممارسة فلن تكون هناك إذن «كوميديا إلهية» واحدة بل كوميديات إلهية بعدد ما يوجد، وما وجد، وما سيوجد من قراء، وبذلك تنتهي إلى الشك والفوضى التامة، وتصل إلى العبارة الرديئة القائلة: لا مشاحة في الذوق"[2]، ذلك أن الإنسان بفضل ممارسته للقصيدة أو العمل الأدبي يكسبه مهارات متعددة، ولا يترك أي مجال للشك والحيرة .

2. المزاولة النفسية والمتعة والمنفعة في العمل الأدبي

1.2. المزاولة النفسية للعمل الأدبي

تنظر الدراسة النفسية إلى العمل الأدبي أنه يحدث خللا في العملية العقلية، "فكلمة أدب إذن لا تعني ما هو مكتوب أو منطوق به ولا ممارسة ما هو مكتوب ومنطوق به"[3]،

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، م س، ص10-11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

فالأدب إما يكون يكتب أو ينطق و ليس العكس. كما رأينا في التعريفات السابقة " ويمكن البدأ في محاولة تعريف الأدب إذا نحن نظرنا إلى اعتبارين: فالأدب يتكون من تلك الكتب وحدها التي لها أولا وقبل كل شيء أهمية إنسانية علمة"[1]. فالاعتبار الأول متمثل في تأكيد الأهمية الإنسانية للأدب اللبناني، ومن جهة أخرى « ينظر فيه إلى عنصر في هذه الأعمال، والمتعة التي تعدتها الصورة على أنها جوهرية»[2]، فالقصيدة الأدبية مهما كانت مختلفة أو متميزة عن نص آخر خاص بالفلك مثلا. أو الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو حتى التاريخ ومن خصائص هذه النصوص أنها تسعى إلى نقل المعرفة، أما الهدف الأسمى الذي تسعى إليه القطعة الأدبية هو «التحدث عن رضا الغني، وذلك بالطريقة التي تقدم بها موضوعها».[3] ففي النصوص الأخرى نجد الكاتب لا يهتم بالأسلوب الذي يقدم به المنظومة، على العكس تماما في القطعة الأدبية التي تعتبر فيها الجمالية إحدى أولويات الأديب التي يسعى لتحقيقها.

2.2. المتعة والمنفعة في العمل الأدبي

نتطرق ها هنا إلى عنصر جديد في العمل الأدبي أثار جدلا عند النقاد وهو عنصر"المتعة الفنية" التي يحدثها الأدب، " وطبيعي أن هذا العنصر الجديد ليس جزءا من طبيعة تكوين الأدب، بل هو أثر له"[4]، أي هو ما يتركه العمل الأدبي في نفسية القارئ بعد فعل القراءة، "فالمتعة قد تحدث لشخص يتلقى عملا أدبيا ولا تحدث أشياء ليس لها بالأدب صلة".[5] وما يزيد الأمر تعقيدا أن الأدب بذاته يحمل على عاتقه البحث في قضية المتعة، حيث "نجد أن فلسفة الجمال فيما يتعلق بالفن والأدب كانت في أغلب الأحيان تترك الأدب

[1] عز الدين إسماعيل، م س، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

ذاته لتبحث في آثاره"[1]، فالأولى بهذه الفلسفة أن تتجرد لدراسة الأدب مستقلا ولا تتجاوز ذلك إلى دراسة الآثار التي تترك في نفس القارئ.

فطريق البحث عن مكان الفن في الأدب طويل، " ويمكن تلخيص هذه الفلسفة ببساطة في مقولتين قال بهما "هوراس" هما: المتعة والمنفعة، ويوضح عز الدين إسماعيل المنحيين اللذين نحاهما فلاسفة الفن، «فمن أديب ينتهي إلى أن الفن متعة، إلى مفكر يخلص إلى أن الفن منفعة"[2]، أي إن الفن عند الأدباء متعة، أما عند المفكرين فهو عمل يؤدي إلى منفعة.

الرأي الثالث وهو الذي يرى بإمكانية الجمع بين المتعة والمنفعة، "وهي المحاولة التي قام بها عصر النهضة في أوروبا، حيث ترى أنه لا يمكن أن يقوم فن يوصف بوصف واحد من الوصفين، فالعمل الأدبي يقوم بالمهمتين، ويحدث العملين معا وبنجاح"[3]، فهذا الرأي يعمل على عملين مهمين و ذلك بجمعهما كلاهما المتعة والمنفعة.

المتعة والمنفعة اللتان نتحدث عنهما في الأدب مصدرهما تلك الأشياء التي نجدها في العمل الأدبي، والتي لها أهمية إنسانية، " فمقدار ما يكون لهذه الأشياء من أهمية يكون متاعها ونفعها لنا"[4].

المنفعة والمتعة في الأدب إذن متعلقتان بما يقدمه النص الأدبي من قضايا لها أهمية إنسانية، أما المتعة فهي على قدر أهمية هذه القضايا، ويوضح ذلك" هدسن" في قوله:" إن الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة"[5]، بمعنى أنّ الأدب يحاكي الواقع عن طريق اللغة.

3. العلاقة بين الأدب والمجتمع

هذه العلاقة إنما هي علاقة أخذ وعطاء بين الأدب والمجتمع، فاللغة التي يكتب بها الأديب إنما هي ملكة اكتسبها داخل حلقة المجتمع، ففي ميدان اللغة نستطيع " أنّ ندرس

[1] عز الدين إسماعيل، م س، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص 13.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

طرق التعبير عن فرد من الأفراد أو جماعة من الجماعات أو عصر من العصور، فنجد الفرد يتأثر بالحساسية اللغوية لجماعته وعصره وهو بمقدار ما يعكس هذه الحساسية يساعد على توطيد الصور الأسلوبية"[1]، ويرجع ذلك لإحتكاك الفرد مع الوسط الذي يعيش فيه، ومنه يكتسب لغته وصفته وأفعاله، مما يؤثر بشكل مباشر على الصورة الأسلوبية. وهذا ما يؤكد أنّ للأديب حلقة تربطه مع أفراد مجتمعه، و كذلك " ولتكن حساسية الشخص كذلك تقوم بدور فعال، فهو ذاته يستطيع في هذه الحال أن يأثر في جماعته التي تؤثر بدورها في مجالات واسعة، فنحن لا نستطيع أن ننكر أنه وجد أسلوب رومانتيكي مثلا، له خصائص أسلوبية فردية، ولكنه بذلك قد خلق حساسية لغوية جديدة وعامة"[2]، أي الأديب له أسلوب خاص به يستطيع به أنّ يؤثر بما حوله، وبذلك يستطيع خلق أمور جديدة و متميزة لغوية. معنى هذا، أنّ هناك تبادلا في التأثير بين الأديب ومجتمعه في استخدام اللغة فالأديب عندما يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا الأخير. والأدب تصوير لهذا الفهم وتقل له، الأديب ابن مجتمعه يؤثر و يتأثر به، إذن الأدب تجسيد لهذا الفهم.

ومن هناك يمكن تأكيد تلك الفكرة القديمة للأدب التي ترى أن " الأدب مرآة عاكسة لما في المجتمع من مظاهر، وتنقل هذه المظاهر نقلا صادقا، بذلك نكون قد سلمنا بحقيقة دون برهان حسب" ويلك" و" دوارن" [3]. أي الأدب هو المجتمع بحد ذاته لأننا منه ننقل الحقيقة مباشرة بحسب كلا من "ويلك" و "دوارن". وفي قوله أيضا:" أنّ الأدب مرآة تنقل الحياة أو تعبر عنها قول أكثر غموضا: لأن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة»[4]، أي الكاتب يحاكي حياته عن طريق تجاربه المتنوعة، ولا يمكنه نقل الواقع نقلا موضوعيا صادقا، والأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه، والتأثير إنما يظهر تلك الفكرة أو ذلك الموقف الذي يتخذه الكاتب من مجتمعه" إنه يعيش في مجتمعه

[1] عز الدين إسماعيل، م س، ص 13.

[2] المرجع نفسه. ص 24.

[3] المرجع نفسه. ص 25.

[4] المرجع نفسه. ص ن.

لكنه لا ينتج أدبه إلا في الحال التي تنقل فيها ذاته عن هذا المجتمع متخذا موقفا فكريا خاصا به"[1]، وهنا يجب أن يكون الكاتب ناقلا موضوعيا متميز به.

بالإضافة إلى الموقف الفكري، هناك عوامل تؤثر في الإنتاج الأدبي مصدرها المجتمع تطرق إليها عز الدين إسماعيل، وقد عدّدها فيمايلي:

العمل الأول: كون الأديب يكتب لمجتمع، فهو بذلك يريد أن يؤثر في أفراده، وأن يكتسب رضاهم، ووسيلته إلى هذا التأثير أن يحدثهم فيما يعنيهم، وذكر مثال عن ذلك الفرق الكبير بين الأدب العظيم والأدب التجاري، فالأدب العظيم يستطيع التأثير في المجتمع، وأن يكتسب رضاه دون أن يخضع لهذا المجتمع، وعلى العكس تماما بالنسبة للأدب التجاري، فهو يسعى من البداية لإرضاء الجماهير ويخضع لها. ومن بين الأمثلة على الأعمال التجارية، وهي كثيرة في الوقت الراهن، تلك التي تتخذ من«الجنس» موضوعا أساسيا في العمل الأدبي و كأنّها موضة العصر.

4. عناصر العمل الأدبي وواقعية العمل الأدبي

1.4. عناصر العمل الأدبي:

يحدد "عز الدين إسماعيل" مجموعة من العناصر المكونة للعمل الأدبي ويقسمها إلى قسمين[2]:

القسم الأول: هو العناصر التي تقدمها الحياة ذاتها، وهي التي تمثل المادة الأولية لأي عمل أدبي.

القسم الثاني: هو العناصر التي يضيفها المؤلف في عملية نقله هذه المادة الأولية التي تظهر في الفن الأدبي.

وقد قسم هذه العناصر كالتالي:

[1] عز الدين إسماعيل، م س، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

" **أولا:** هناك العنصر العقلي، ويتمثل في الفكرة التي يأتي بها الكاتب ليبني منها موضوعه، والتي يعبر عنها في عمله الفني.

ثانيا: هناك العنصر العاطفي، وهو الشعور الذي يثيره الموضوع في نفسه، والذي يؤدي بدوره أن يثيره فينا.

ثالثا: هناك عنصر" الخيال"، (ويشمل النوع الخفيف الذي نسميه الوهم Faney).

وهذه العناصر تجتمع لتقدم للأدب المادة والحياة".[1] وها هنا يكمن سر المتعة، ويضيف الكاتب العنصر الرابع، الذي يجمع بين هذه العناصر الثلاثة ويضعها في قالب وفق نظام معين، وهو ما يصطلح عليه بالأسلوب. أي إن الأدب يتكون من عناصر بعضها بمثابة: المادة، الحياة، الفكر، الخيال والعاطفة، وبعضها متعلق بطريقة البناء(بناء النص)، أيّ الأسلوب.

إن الكتابة شكل من الأشكال الإبداعية عند الإنسان، فهي نتاج عن خليط متجانس، متراكم لمختلف التجارب التي يمر بها الإنسان في حياته، والتي أسهمت بشكل مباشر في تكوين الوعي عند الإنسان والمبدع بصفة خاصة. و الكلام عن الرواية باعتبارها من أشكال الإبداع الأدبي إنما هو كلام عن" قيمة فنية ناتجة عن خلفية اجتماعية".[2] يكون فيها المُبدع ناجحا في أعماله نتيجة خلفيته الاجتماعية، لأنّ " تطور الأشكال الأدبية والرواية هنا بصورة خاصة ليس أكثر من انعكاس للتطور الاجتماعي نفسه".[3] "ولوكاتش" (Lukács) في هذه الجزئية يتكلم عن التطور الحاصل في الأعمال الأدبية والرواية بشكل خاص، وعلاقته بالتطورات التي تحصل داخل المجتمعات، وكيف أسهم خلل في تغيير"البنية" داخل الرواية. أما" "غولدمان" (Goldman) فيرى بأن الرواية تكون مستمدة بشكل مباشر من بنية المجتمع.

---

[1] عز الدين إسماعيل، م س، ص13.

[2] رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، مذكرة دكتوراه، المشرف رايس رشيد، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014-2015 ص11.

[3] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية. تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 198.

بناءً على هذا الكلام تصبح " الكتابة شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي"[1]، حيث يربط أصحاب النظرة السوسيولوجية للأدب« بنية العمل الأدبي بالبنية الذهنية للمجموعة البشرية التي يعيش المؤلف بين ظهرانيها"[2]، أي إن بنية أي عمل أدبي إنما هي بنية ذهنية للمجتمع. أسهمت في تشكل الوعي عند المبدع، «وعليه فالسيرورة الأدبية وثيقة الصلة بالمنظور الإيديولوجي"[3]، ويرتبط هذا بشكل من أشكال الأدبية، "غير أنه إذا كان بمقدور الروائي أن يبدع صياغته، فإنه ليس بمقدوره إبداء رأيه العام، أو إبداع نسق من العلاقات من غير أن يكون مرجعه في ذلك هو مجتمعه لو طبقته الاجتماعية"[4]. وهكذا يتكامل الفن والوعي في العمل الروائي بين الذات والموضوع الخارجي، بين(البنية) الشكلية الظاهرة والبنية الموضوعية العميقة، بين اللحظة الإبداعية واللحظة التاريخية والاجتماعية.

يقسم "لوكاتش" العمل الروائي إلى طرفين أسهما في تشكيل ذات المبدع، ويظهر أن على مستوى البنية(الشكلية) الظاهرة والموضوع الخارجي، المتمثل في البنية العميقة، حيث يتكامل الفن والوعي في العمل الأدبي، "وهذه الرؤية، تلفت انتباهنا إلى أهمية الوعي(conscience) كمعيار (norme) في "التجريب الروائي". إذ لا حاجة لنا في التجديد كفاية في ذاته، إنما يتحدد التجريب بمدى استجابة الكاتب"إيديولوجيا الجماعة"".[5] ، علما بأن باختين(mikhail baktin) يؤكد على أن الإنسان" فردا اجتماعيا ملموس، وخطابه لغة اجتماعية لا لهجة فردية دائما ومنتج إيديولوجي وأقواله عينة إيديولوجية"[6]، بمعنى أن الفرد ابن بيئته يعيش وفق جماعة من الأفراد مما يمكنه من التواصل معهم بطريقة سهلة.

---

[1] رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، ص 11.

[2] رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، ص244.

[3] عز الدين إسماعيل، م س، ص11.

[4] رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، ص309.

[5] المرجع نفسه، ص12.

[6] ميخائيل باختين، للمتكلم في الرواية. تر: محمد برادة، مجلة فصول، مجلد ج5، عدد3، 1985، ص 104.

2.4. واقعية الرواية الجزائرية:

تجدر القول بأن " كتابة الرواية لا يمكن أن تنفصل عن وعي الكاتب وخياله، وهي بذلك تصب في المعادلة التي تشدد على حضور المرجعي الاجتماعي في النص الأدبي حضورا متميزًا بقيمته"[1]، والمرجع الاجتماعي إنما هو متعلق بالواقع والرواية الجزائرية التي نحن بصدد الحديث عنها، قد ولدت في سياق تاريخي مليء بالأحداث المتأزمة، سواء إذا تكلمنا عن فترة الاحتلال الفرنسي أو فترة الاستقلال وصولا إلى فترة العشرية الدامية، الأمر الذي يجعلنا نقول إن « الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال، منه يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة، وصياغة المواقف الفكرية إزائها».[2] من خلال هذه العلاقة التي حددها النقاد والتي تربط الأدب بالواقع، يمكن أن نقول إن العلاقة الجدلية بين الرواية والواقع من خلال الكتابة، وطريقة فهمها وانسجامها مع كل مرحلة.

ومن " مراحل التحول التي عاشها المجتمع الجزائري وكيفية معالجتها لمختلف السياقات التي بلورت سيرورة تشكل هذا المجتمع والمتتبع المراحل التي كتبت فيها الروايات الجزائرية يلاحظ ذلك الاختلاف الذي تتميز به مختلف تلك الروايات نظرا لتباين تلك المراحل ... مما يتيح للقارئ الوقوف على ارتحال جماليات الكتابة الروائية، باعتبار العلاقة المتبادلة بين الرواية كإبداع، والمجتمع كمنظومة فاعلة ذات بنيات متنوعة"[3]، و رواية "خطوة في الجسد" التي نحن بصدد دراستها تجسد بشكل واضح العلاقة بين الرواية والواقع، حيث استطاع الكاتب من خلالها تجسيد التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري خلال العشرية

---

[1] رشيد قربيع: الرواية الجديدة بين الأدب الفرنسي والمغاربي" نظرة مقارنة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري- قسنطينة، عدد21 جوان 2004، ص68.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، المطبعة المغاربية، تونس، 2005، ص 8.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص 14.

السوداء، فيركن في الكثير من الأحيان إلى تصوير مشاهد من الواقع المعاش حين يتطرق إلى وصف المجتمع التلمساني وكيف كان يتعامل مع الجماعات المسلحة.

المبحث الثاني: الرواية الجزائرية الملتزمة

الرواية من الفنون الأدبية النثرية التي أثارت الكثير من النقاش، وهي عبارة عن قصة مطولة تصور المجتمع وتحكي الواقع بأسلوب شيق، وقد ظهرت عند الغرب في القرن الحادي عشر، فكانوا يطلقون لفظ رواية على النصوص المكتوبة بلغة الرومانس، ثم انتقلت بعد ذلك إلينا عن طريق الترجمة والصحافة، فالرواية تعبير عن إحساس المثقفين بحاجات بيئتهم حيث يعيشون ورغبتهم لإصلاح هذه البيئة"[1].

1. تعريف الروايـة:

الرواية جنس أديب خيالي حديث، يعتمد السرد والنثر، وتجتمع فيه مجموعة عناصر متداخلة أهمها السّرد والأحداث والشخصيات والزمان والمكان.

1.1. الروايـة لغـة:

مادة روى في اللغة لها معان عدة تدور معظم استعمالاتهما حول الشرب والارتواء من الظمأ، والتنعم، وتستعمل بمعان أخرى، منها على سبيل المثال روى عليه: كذب عليه، وروى الحديث والشعر أي نقله وحمله.

وفي معاجم اللغة فرق بين (روي رويا) بمعنى الارتواء من الظمأ و(رواية) بمعنى حمل ونقل ومن روى ريا.

وفي قولنا: "رويت للقوم: وأروي لهم وتسمى الدابة التي يحمل عليها الماء الرواية، وسمي اليوم الثامن من ذي الحجة يوم التروية لأن القوم كانوا يرتوون من الماء لما بعده من أيام الحج في منى وعرفات– وعلى ذلك فالمعنى المقصود هنا– روى رواية: أي حمل ونقل."[2]

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. ط6، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، مصر، 2017، ص 141.

[2] مقاييس اللغة، ابن فارس. ج2، دار الفكر، 1979، ص 453.

1. 2. الروايـة في الاصطـلاح:

تعد الرواية من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية كبيرة، وحضور واسع لدى القراء، والتي يسهل على أي منهم التعرف عليها من بين العديد من الأشكال الأدبية الأخرى، باعتبارها نوع أدبي هام جدا. وتعد مظهر من مظاهر التعبير عن روح الإنسان بغية تجسيد ذاتها، كان آخرها فن الرواية، حيث وجد فيها الكثير من النقاد والدارسين صعوبة في تحديد مفهوم دقيق وشامل لها، وذلك لتعدد اتجاهاتها وتطورها المستمر باختلاف العصور، ومنهم "مارط روابر" التي تؤكد" أن الرواية لم تحظ بتعريف دقيق وهي إلى حد غير قابلة للتعريف".[1] بمعنى أن مفهوم الرواية ليس له مفهوم محدد و دقيق بل هو متعدد التعريفات.

إلا أنّ البعض قد اجتهد في تعريفها، حيث عرفتها الأكادمية الفرنسية بأنها" قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثري صاحبها اهتمامها بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع"[2]. أي أنّ الرواية هي قصة مكتوبة يسردها الكاتب و يحكي فيها عن كل ما يجول فيه خاطره.

وردت كلمة الرواية في المعجم المفصل في الأدب " بأنها سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، كما هي القصة الطويلة نثرا، والتي بدأ الكتابة بها منذ القرن السادس عشر في إنكلترا، أما الرواية الحديثة فيرجع تاريخها إلى القرن الثامن عشر، مع بواكير ظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من ربْقة التبعِيات الشخصية"[3]، فالرواية سرد طويل يكون بفعل الكتابة مرّ بمرحلتين في القرن السادس عشر وفي القرن الثامن عشر، و تطورها تطور كبير.

والروايات من أشهر أنواع الأدب النثري، وتقدم قصصا شائقة تساعد القارئ في معظمها على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية أو الفلسفية، كما يحث بعضها على

[1] الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط2، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص47.

[2] مصطفى الصادق جويني، في الأدب العالمي: القصة، الرواية، السيرة. ط2، ج3، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002، ص 13.

[3] محمد التوجني، المعجم المفصل في الأدب، ط2، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص491.

الإصلاح ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة، وتكشف جوهر المألوف. ومن الروايات ما يكون هدفها مجرد الإمتاع والتسلية.

2. الروايـة المصطلـح و النشأة

يشتمل مصطلح القص في اللغة العربية على معاني "التوصيل والسرد/الحكي، وتتبع الأثر، أما نظرياً فيشتمل على معاني السرد والتخييل وما يناقض الحقيقة، لكنها ليست كحقائق المنطق والعلوم الطبيعية، ويرتبط مصطلح "الرواية" (Roman) في اللغة العربية بنقل الخبر والتوصيل والحكي والاستظهار والري، أي الإمداد بالماء"[1]، اي الرواية مرتبطة بعملية الحكي، القص، التخيل، استظهار الحقائق وغيرها .

ولعل بهذا يعلي من قدر حاجة الإنسان إلى المعرفة وفضوله الذي لا ينقطع، أما المصطلح الانجليزي فيشتمل على المغني الجدة والحداثة، ونظرية الفرنسي ونيسي (Wincy) "الذي يشير إلى الإبداع الخيالي النثري، ويقوم على رسم الشخصيات ثم تحليل نفسيتها وأهوائها وقص مصيرها ووصف مغامراتها" [2]، أي الإبداع ناتج من الفرد وذلك بطرق مختلفة.

القص أعم وأشمل من الرواية، مع الأخذ في الاعتبار أن الحكي لم يعد الهدف الأسمى للرواية في أحداث صورها، وكذا ملاحظة ذيوع المصطلح الفرنسي(récit) مقابلا للسرد في اللغة العربية.

1.2. عناصر بناء الروايـة:

1.1.2. الشخصيـات: تعتبر الشّخصيّة المحرّك الأساسي لأيّ عمل أدبي فنّي، والّذي يتمحور حوله الخطاب الأدبي. إلى جانب المكان والزّمان اللّذان هما عماد بناء السّيرة الذّاتيّة، باعتبارها " عملا تكوينيّا وبنائيّا مهما في بنية الرّواية، فهي تمثّل حلقة الوصل

[1] ينظر: عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التارخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا". أطروحة الدكتوراه، المشرف الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص 16- 17.

[2] المرجع نفسه.ص 18.

الأساسيّة بين عناصرها كافة، ويتجدّد وجودها من خلال علاقاتها بما يحيط بها، بقدر الّذي يؤثّر فيها هذا المحيط تأثر فيه، وتجدّد ملامحه"[1]؛ بمعنى؛ أنّ هناك علاقة تربط بباقي العناصر ارتباطا عضويّا وتكوينيّا وبنائيّا، وتكامليّا مهما في الرّواية ذاتها، والّتي تأثر وتتأثّر بالمحيط، ولا يمكننا تصوّر أحداث بمعزل عن الشّخصيّات، وبما أنّنا نتحدّث عن الشّخصيّة لابدّ لنا أن نتطرّق إلى مفهومها من النّاحية اللّغويّة والاصطلاحيّة الذّي أخذته عبر العصور.

أنماط الشخصية الروائية:

الرواية تحتوي على مكونات للقيام بدور الحكي، والشخصية "بوصفها مكونا حكائيا سرديا فلابد لأنماط تسعى في إبرازها في عملية الحكي، فقد صنف النقاد والباحثون أنماطا للشخصية الروائية، فنجد شخصية رئيسية وشخصية ثانوية"[2]، أي أنّ الرواية عبارة عن حكاية سردية تظهر عن طريق الحكي، والشخصية نوعان رئيسية و ثانوية.

البطل: وهو الشخصية المحورية في العمل الأدبي، وشخصية دائما ما تكون مرنة قادرة على التغير.

الشخصيات المساعدة (الثانوية): إذا كانت الرواية تركز على بطل أو بطلين (قوى الشر والخير) فهناك شخصيات أخرى متعددة تكمل بناء الرواية وتسمى بالشخصيات المساعدة أو الثانوية، فقد لا يكون لها دور رئيسي لكنه أساسي وبدونه لن تكتمل الأحداث.

2.1.2. الحبكة: وهو سري أحداث القصة ناحية الحل، ويوجد نمطان من أحداث الحبكة.

1- **الحبكة النمطية:** وفيها تسري الأحداث بالشكل المتعارف عليها من البداية الطبيعية

[1] حسن سالم هندي اسماعيل، الرّواية التّاريخيّة في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السّرديّة، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2014، ص90.

[2] منال عواد مفلح العرقان، البنية السردية أعمال هاشم غرايبة الروائية. رسالة ماجستير، المشرف خليل الشيخ ، جامعة آل البيت، الأردن،2011، ص 13.

للأحداث ثم التسلسل الطبيعي في حدوث الأزمة ثم تصاعدها ومحاولة حلها.

2- **الحبكة المركبة:** تبدأ الأحداث فيها بالنهاية ثم يتم استعراض الأحداث التي أدت إليها، أي يبدأ الكاتب بالعقدة ثم يحاول حلها.

3.1.2. الموضوع: هو الوعظ أو القيمة التي يتأسس عليها مضمون الرواية بأكمله، كما يمكن وصف الموضوع بأنه الرسالة، أو الدرس الذي يحاول الكاتب أن يلقنه للقارئ، ويكشف الستار عن هذه القيم من خلال العقبات التي تواجهها شخصيات الرواية، ومساعيها لتخطيها من أجل إحراز الهدف، ويعتبر الموضوع أساس القصة والغرض منها، وبدون هدف تصبح القصة تافهة.

4.1.2. الزمان و المكان:

يوجد زمنان للرواية، الأول هو الزمن العام الذي تدور فيه أحداث الرواية كحقبة زمنية محددة، مثل قرن أو سنة من السنين، والثاني هو الزمن الخاص أو يطلق عليه زمن الرواية، هو الذي يقدم فترة زمنية محددة تدور فيها الرواية، كيوم محدد من أيام الشهر، وما إلى ذلك. مكان الرواية هو "الإطار الّذي تدور فيه الأحداث وتتحرّك فيه الشّخصيّات، فكلّ حدث لابدّ له من مكان خاص يقع فيه، وقيمته مهمّة في بناء العمل ببعضه البعض، وهو العنصر الفاعل المكوّن الجوهري للرّواية"[1]، بمعنى أنّ المكان هو الإطار العام للرّواية مع الشّخصيّات والزّمن، وهو المحرّك الهام للأحداث.

لا تختلف نشأة الرواية العربية كثيرا عن نشأة الرواية الأوروبية، فهي ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر، وبروز الطبقة الوسطى لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين:

[1] هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال ابراهيم ناصر الدّين، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، 2009، ص277

" الأول هو المسرودات العربية التراثية، من مقامات، وتراجم، وكتب رحلات، وسير شعبية والثاني هو ما نتج عن تفاعل العرب مع أوروبا"[1]. أي أن الرواية العربية نشأت من تظافر التراث السردي العربي بالرواية الأوروبية الحديثة

الرواية العربية هي "ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن في إطار البحث عن هوية لها داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضيه وآفاق مستقبلية، بالقدر الذي تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي حضارة الآخر الأجنبي"[2]. أي أن الرواية العربية ولدت في مجتمع عربي يبحث عن ذاته، بين الماضي و المستقبل، وتكون لها مرجعية إيديولوجية ثقافية لتحدد ملامح ذات المجتمع التي تعاني بعد أن اغتربت و ضاعت من بين الأيادي، فالرواية عامل غير محدود من المتخيل، ارتبط ظهورها بتعدد أنماط الحكي، وهي بهذا من أهم الأنواع الأدبية صدارة في الدراسة وانتشارا في العصر الحديث، فضلا عن أنها من أهم الأنماط القصصية، إذ تشتمل نوعا من الإبداع الأدبي الذي يفرض نفسه على القارئ والناقد على السواء.

3. نشـــأة الروايــة الجزائريــة الحديثــة المكتوبــة باللغــة العربيــة:

إذا كان النقاد في المشرق العربي يتفقون على أن الرواية العربية نشأت في ظل عوامل وظروف تدخل في إطار ما يسمى بالنهضة العربية، وبالتالي فإنها نتيجة لها وإنها لا تخلو من تأثير الآداب الغربية بعد إطلاع الأدباء العرب عليها عن طريق الترجمة أو البعثات العلمية فإنه " من التعسف القول أن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة"[3]، هذا التأثير هو

[1] وردة كبابي، الرواية العربية الجزائرية في تسعينات القرن العشرين– دراسة سوسيوبنائية– ، مذكرة دكتوراه، المشرف يوسف لطرش، جامعة باتنة1، باتنة، 2017–2018، ص 6.

[2] ينظر: عبد الرزاق بن دحمان، المرجع السابق، ص 19– 21.

[3] بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد العلي عرعار الروائية، مذكرة ماجستير، المشرف محمد العيد تاورته، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص 10.

ذاته الذي نشاهده في الرواية الجزائرية الحديثة التي لم تكن خارج بعض الظروف، و بالرغم من اختلافهاعن الرواية العربية إلا أننا لانشك في حداثتها بإعتبارها ادب عريق.

لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبث في الفضاء فلابد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التربة تعين وجود نضج ووعي في نشأة الرواية التي لابد لها من مرجعيات، فضلا عن الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري، وبطبيعة الحال فإن" استعراض التاريخ النضالي– فترة ما قبل الاستقلال وفترة الاستقلال واستعادة الحرية– للشعب الجزائري أدى إلى تراكم الأحداث وتشابكها فكان السبب في إنشاء الرواية الجزائرية"[1]، فظروف نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة إذن عن هذه النشأة في الوطن العربي كله، مشرقه ومغربه، سواء في نشأتها الأولى المترددة في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوربية بأشكال مختلفة وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا"[2]، فمن الطبيعي إذن أن تنشأ القصة الطويلة أولا ثم بعد ذلك الرواية وتكاد تجمع كل الدراسات.

4. مسار تحولات الرواية الجزائرية

عرفت الجزائر عقب الاحتلال نشاطا سياسيا، بدأ مع "حمدان خوجة" الذي حاول ما يمكن أن يعد أول حزب وطني عرف بـ "لجنة المغاربة[3]، وذلك نتيجة تنامي الشعور الوطني والعربي على العموم، فبعد الاحتكاك بالحركات التحريرية التي نشرت أصدائها في الأوساط الجزائرية ومشاركة الكثير من الجزائريين في الحرب العالمية الأولى بعد إجبارهم من طرف المستعمر الفرنسي على القتال فيها تحت الراية الفرنسية، وبعد هجرة بعض العمال الجزائريين

[1] ينظر: مفقودة صالح، (أبحات في اللغة والأدب الجزائري). مجلة المخبر، نشأة الرواية العربية في الجزائر، ص 13.

[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا و أنواعا و قضايا و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص195.

[3] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية(1900– 1930م)، دط، دار الآداب، بيروت، 1969، ص 35.

في رحلة البحث عن الشغل في الأراضي الفرنسية وبعد نفي البعض منهم إلى أماكن مختلفة من العالم، اطلع هؤلاء على حياة الفرنسيين بالخصوص وعلى تمجيدهم للحرية وتقديسهم لها، ووعيهم بمبادئ تقرير المصير وأفكار التحرر، وانخراط بعضهم في أحزاب يساريه شيوعية حمت في طياتها بذور الثورة، تنامى الإحساس بالذات وبالهوية خاصة بعد الفترة الممتدة مابين سنة 1954 إلى سنة 1962 التي عرفت تغيرا جذريا ليس في التاريخ النضالي للجزائر فحسب، ولكنها أيضا تعد أخصب فترة في المجال الأدبي على الإطلاق، فهي التي شهدت تطور فن القصة والرواية، وأصبح في مقدور الجزائر وهي" تواجه الاستعمار أن تصب في قوالب سياسية ونفسية واجتماعية المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي، من حيث الصورة الكاملة فقد دخلت موضوعات جديدة على الأدب الجزائري، أو لنقل على الأقل أن تناوله لها جديدا وخارجا عن المألوف"[1]، فالأدب الجزائري نشأ في ظروف صعبة نتيجة التاريخ المرير التي مرت بها الجزائر إبان الإستعمار.

1.4. الرواية الجزائرية في فترة السبعينيات:

خرجت الجزائر من فترة حرجة هي مرحلة الاستعمار الفرنسي، حيث حاولوا بشتى السبل والطرق طمس الشخصية الوطنية، من خلال سياسة الإدماج التي عمد إليها حتى يخرج جيلا تابعا متبعا لفرنسا، حتى اللغة لم تسلم إذ أرادت محاربة اللغة العربية، وذلك بمنع تدريسها في المدارس الحكومية واستبدالها بالفرنسية، كما منعت تعليمها في المساجد والكتاتيب، وهذا ما أدى إلى طبع الكثير من المؤلفات التي كتبها أصحابها باللغة الفرنسية من اللذين حرموا تعلم اللغة العربية والذين حاولوا التعبير عن أسفهم وامتعاظهم لتعلم اللغة العربية لغة الأم من أمثال "كاتب ياسين" و"آسيا جبار" وغيرهم كثير، إلا أن الظروف السياسية تحكمت وأبطأت ظهور رواية حقيقية لبلد المليون شهيد حتى السبعينات من القرن المنصرم حيث " يظهر مدى طول الفترة الزمنية بين رواية"غادة أم القرى" لأحمد رضا

[1] واسيني الأعرج: الأصول التاريخية الواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري. ط1، دار الكتاب الحديث، 1986، ص65.

حوحو"، وصدور أولى الروايات الرائدة الجادة في مستهل السبعينات بقلم "عبد الحميد بن هدوقة "الذي أصدر أولى رواياته "ريح الجنوب" 1971"[1]، أي ظهور وجود كتابات لكن بسبب الظروف السائدة ابطأت ظهور الروايات و هذا راجع للمدة الزمنية بين رواية و رواية أخرى.

استقلت الجزائر واسترجعت سيادتها وتغير الواقع، وصبت اهتماماتها حول استرجاع السيادة الوطنية، وكان من أهم الأولويات، عامل اللغة العربية حيث مكنت السنوات العشر وهي السنوات الأولى من الاستقلال الروائيين الجزائريين من الانفتاح الحر على اللغة والبحث في أصول الرواية للتعبير عن الواقع بكل تفاصيله ، سواء أكان ذلك من خلال العودة إلى الحديث عن زمن الثورة والحرب أو البحث عن حياة معيشية جديدة، فظهر جيل الشباب الذين واكبوا الثورة، اهتموا بالرواية المكتوبة باللغة العربية لا سيما ممن سمحت لهم الفرصة بالاحتكاك بالدول العربية والاستفادة من أدبها وأدبائها، خاصة من خلال تلك الرحلات والبعثات العلمية نحو المشرق، والتي استفاد منها العديد من طلبة الجزائر، حاولوا الإفادة بها ومنها فتمخض عن ذلك أدب جديد مغاير أكثر نضجا وتمرسا وثقة، وهذا ما نجمت عنه رواية السبعينات التي تميزت بالظهور الفعلي للرواية الجزائرية وفيها قدم بعض الروائيين من أمثال ابن هدوقة وهو الرائد فيها إلى تقديم واقع حقيقي لصورة الريف إبان الاستقلال ورغم قربها من الاتجاه الرومانسي فإنها تعد رواية سياسية تصور بعض ما حدث بعد انتهاء حرب التحرير، والمؤلف يعكس بعض ما يجول في خاطر شخصيات الرواية"[2]، بعد الثورة حاول جيل الشباب تعلم اللغة العربية و البحث في كل الاتجاهات للاستفادة من كل شيء،و انتاج ادب جديد يتسم بالنضوج و الثقة، وهذا ما وضح من خلال هذه الفترة ، وابن هدوقة كان هو الرائد.

[1] عفاف عبد المعطي، حاضر الرواية في المغرب العربي. ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 2003، ص93.

[2] عفاف عبد المعطي، حاضر الرواية في المغرب العربي، ص 93.

كما ظهرت أعمالا لا تقل أهمية عن سابقتها كرواية " مالا تذره الرياح" لـ محمد عرعار واللاز لـ الطاهر وطار وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، إذ أن العقد الذي تلى الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعلهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته سواء كان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية.

وقد تميزت معظم هذه الروايات بمحتواها السياسي الثوري الناجم عن معاناة شعب عن واقع عن تفاصيل معيشة ومشاهبة فمجمل هؤلاء الأدباء تزودوا برصيد نضالي هام اتسمت به معظم أعمالهم، وعلى هذا ظهرت الرواية في هذه الفترة لمعالجة مرحلة الثورة التحريرية، أو الآثار النفسية الاجتماعية المترتبة عنها هذا التردد إلى تلك الفترة يفسره "سعيد علوش" بقوله:" إن ما يدفع الروائي إلى البحث داخل الماضي لهو تعرفه فيه على نفسه إنه يقوم فرز ما يمكن أن يفهم، وما يمكن أن ينسى للحصول على تمثيل الوضوح داخل الحاضر... وهدفه التاريخي بهذا هو إعطاء هوية للذي يحيا بواسطته، هروبا من النسيان الذي رسمه الآخر المستعمر على جسده"[1]، هم جزائريون يتمتعون بروح وطنية عالية أدباء تعلموا أبجديات العربية في بداية حياتهم في الزوايا والكتاتيب وتعلموا معها أن حب الوطن من الإيمان، ثم أن ما اكتسبوه من تجربة في الحياة كان له الأثر البالغ في كتابتهم الأدبية إذ كان منهم من سمحت له الفرصة بالانتماء إلى بعض الأحزاب السياسية وهذا الجانب طبع الرواية من جهة أخرى فرواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقه واكبت أحداث ومواقف هامة من التاريخ السياسي، وهي فترة الإصلاح الزراعي أو ما أطلق عليه "بالثورة الزراعية "، و كان هذا التوجه نابع من إيديولوجية اشتراكية، كانت الجزائر حينها تنحو وتميل ميل الاتحاد السوفياتي سابقا المصدر للاشتراكية فصبغت بعض الروايات بهذه الصبغة بطابع

[1] سعيد علوش، الرواية والإيدولوجيا في المغرب العربي. دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983، ص 27.

التحرر من القيود خاصة على مستوى الأسرة في حديثه عن جنوح المرأة نحو التحرر وهذا ما تمثلته بطلة الرواية، فهذا الرصيد الذي يمتلكه هؤلاء الرواد الأوائل لجيل السبعينات وظفوه فيها فحملت نسقا وطابعا مميزا وجدناه في "ريح الجنوب" كما في رواية "نهاية الأمس" لذات الكاتب، أما "الطاهر وطار" فقد جاءت أعماله تؤرخ لكل التغيرات والتطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية الاستقلال، وقد كان "لإغراءات الإيديولوجية والفنية التي تميزت بها مدرسته الواقعية الاشتراكية دور في جعل أعمال "وطار" تتسم بنوع من التلقائية والرؤية الشمولية، كما جعلته قادرا على إدراك تلك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله والحياة بكل صراعاتها"[1]، التطورات و التغيرات التي طرأت بعد الصراع منها تحرر المرأة، الثورة الزراعية، الاشتراكية وغيرها.

لقد عولت الرواية الجزائرية على الحرب التحريرية مادة لها فسارت على هذا الاتجاه أعمال روائية لاحقة مثل: نار ونور لـ عبد المالك مرتاض عام 1975م، (طيور في الظهيرة) لـ مرزاق بقطاش عام 1976م، (الشمس تشرق على الجميع) لإسماعيل غموقات (1977م)[2]، مما لا شك في أن هؤلاء الأدباء قد حملوا على عاتقهم الربط بين النضال الثقافي من جهة، والنضال السياسي من جهة أخرى هذا الذي بلور تيارات ثقافيا وإبداعيا، وفنيا وأدبيا في جزائر السبعينات ولا زال هذا الجيل وُبدع وينتج ويصنع الحدث الثقافي الوطني العربي وحتى العالمي وإن اختلفت الظروف والأحداث والشخصيات.

وعلى العموم فإن الرواية المكتوبة باللغة العربية في فترة السبعينات أسست بحق للفن الروائي الجزائري وكانت وريثته الاتجاه الذي ساد في الرواية المكتوبة بالفرنسية من التزام سياسي إلا أن الرواية العربية كانت تبتعد عن الفنية كلما اقتربت من الإيديولوجيا في بواكير الكتابة باستثناء الروايات الأولى (صوت الغرام) و(الطالب المنكوب) كما أنها أميل إلى

[1] إدريس بوذيبة، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار. ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص44-45.

[2] محمد مصادف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بيروت، الجزائر، 1983م، ص 53.

التسجيلية، فالباحث لا يقف في مرحلة السبعينات على رواية عربية تمتاز برمزية (نجمة) لـ (كاتب ياسين) 1956م والبناء الفني الطلاق لـ (رشيد بوجدرة) عام 1969"[1]،بمعنى البدايات الأولى للرواية لم تكن فنية بل كانت رمزية أو تسجيلية.

2.4. الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات:

جاءت الرواية الجزائرية في سنوات ثمانينات نتيجة لتحولات حدثت في المجتمع سواء كانت سياسية أو اجتماعية وظهر في هذه الفترة جيل جديد مجدد واكب الحداثة واستفاد من التطور الحاصل على مستوى النص الأدبي العربي أو الجزائري خاصة من خلال تعاطيه للغة العربية الفصحى حيث تقلص حجم من يكتب باللغة الفرنسية، و زاد عدد من يكتب باللغة العربية، فالعربية والعقيدة كانت أهم ما يعبر به العربي في الجزائر عن هويته، خاصة وأن أغلب الأدباء الذين عايشوا الثورة وشاركوا في عملية التحرير واصلوا الكتابة في ظل مشاكل وظروف ما بعد الثورة لذلك فقد حاول البعض تسجيل ملحمة الجزائر دون زيف أو تلفيق ذلك من خلال الوقوف عند كل حقبة من حقب التاريخ الجزائري. التي حاولوا التأريخ لها بروايات مختلفة لذلك يقول إدريس بوذيبة" مثلا عن الكاتب المخضرم (الطاهر وطار): " أراد الطاهر وطار أن يكتب روائيا ملحمة الجزائر"[2]، أي كتابة رواية صارخة تكتسح العالم تحت تسمية الملحمة.

كما راح ذات الكاتب يكتب عن الثورة :" من الداخل واتخذها التيمة الأساسية لعالمه الروائي فكان من الأوائل الذين نقدوا الثورة التحريرية سواء في صراعاتها و خلافاتها في مرحلة الاستقلال وبناء الجزائر الديمقراطية "[3] وهذا ما مثلته أشهر روايات الروائي (اللاز)[4]

---

[1] محمد البصير، الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة(1970 – 1982)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، 1986، ص 33– 34.

[2] إدريس بوذيبة، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار، ص 44.

[3] بوجمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية" أسئلة الكتابة والصورة للضرورة". ط1، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، 1998، ص 11.

[4] الطاهر وطار، اللاز، موفم للنشر، الجزائر،2007، ص1.

وهي الرواية التي أعادت إلى السطح حقبة تاريخية غامضة إلى حد بعيد من تاريخ الجزائر، فاتخذت الرواية من قرية صغيرة مجهولة الاسم مكانا ومن منتصف الحرب التحريرية زمنا لها. وكذا "رواية الزلزال وكذلك عرس بغل "[1] وظهرت مجموعة أخرى من الكتاب والأدباء الذين أثروا الساحة الأدبية في فترة الثمانينات ومنهم:

• واسيني الأعرج في رواياته:

وقع الأحذية الخشنة عام1981م.

رواية نوار اللوز عام1982م ويطلق عليها أيضا تغريبة صالح بن عامر الزوفري.

أوجاع رجل غامر صوب البحر عام1983م.

ما تبقى من سيرة لخضر حمروش1983م,

• الحبيب السايح:

زمن التمرد في عام1985م.

• الجيلالي خلاص:

رائحة الكلب في عام1985م.

حمائم الشفق سنة1988م.

• مرزاق بقطاش:

البزاق سنة1982م.

عزوز الكابران سنة1989م.

• رشيد بوجدرة:

التفكك سنة1982م.

الموت سنة1984م.

[1] الطاهر وطار، عرس بغل ، الرواية، روايات الهلال، القاهرة، العدد: 471، آذار – مارس– 1988.

ليليات إمرأة أرق سنة1985م.

معركة الزقاق سنة1986م.

• الطاهر وطار:

اللاز(الجزء الثاني) تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي عام1980م.

الحوات والقصر سنة1986م.

تجربة في العشق سنة1988م.

• عبد الحميد بن هدوقة:

الجازية والدراويش سنة1983م.

• رابح خيدوسي:

الضحية سنة1984م.

• محمد زتيلي:

الألواح تحترق عام1982م.

الانفجار عام1984م.

هموم الزمن القلا في عام1985م.

بيت الحمراء سنة1986م.

زمن العشق و الأخطار عام1988م.

خيرة و الحيال عام1988 م لمحمد مفلاح[1].

و قد كانت مجمل هذه الرويات تحتفي بثورة التحرير وتمجدها بل وتعظمها عاكسة مدى تضخم الثورة في نفوس الأدباء التي لا طالما تغنوا بها ثم إعطاء صورة أخرى عن مناظر تأزم أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة وتكريس إيديولوجيتها المهنية.

[1] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، المطبعة المغاربية للطباعة النشر تونس، 2005، ص 9.

و كان لكتابات كل من "أمين الزاوي"و"الحبيب السايح" و"محمد عرعار" وكذا كتابات "محمد ديب" "كاتب ياسين" أكثر الروايات شهرة في الوطن العربي كما عرفت في وسط الثمانينات أكثر بفضل "الطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة "و"أحلام مستغانمي" الذين نشروا أعمالهم في دور نشر عربية مشهورة ومعروفة وترجمت أعمالهم إلى العديد من اللغات.

3.4. الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات:

لقد ركن الكثير من الأدباء إلى الصمت والغياب التام عن الساحة الأدبية الجزائرية في هذه الفترة نظرا للظروف الصعبة التي عاشها طيلة العشرية التسعينية أمام عنجهية وجبروت الإرهاب الغاشم، حيث اغتالت يد الغدر الكثير من المثقفين وهددت الأكثر منهم وسارع أكثر فأكثر إلى مغادرة البلاد وهجرتها نهائيا ودونما رجعة إلى بلاد الغرب أما القلة القليلة فقد بقيت صامتة جامدة من هول ما حصل لم تستطع حتى تجميع ذاتها بعد كل هذه الأحداث المهولة.

و حاولت بعض الأقلام الروائية التأسيس لنص روائي مستحدث يبحث لنفسه عن التميز والتمايز الإبداعي خاصة وأنها مرتبطة عضويا بمرحلة تاريخية متصلة وملتصقة بواقع اجتماعي واقتصادي وسياسي صعب وفي خضم هذا الوضع وجدت الرواية الجزائرية نفسها بين نارين، نار السلطة المتسلطة و جحيم الإرهاب الهمجي الذي لا يفرق بين الحلال والحرام، فحاولت معالجة موضوع الأزمة وآثارها، كذلك كانت عشرية تحول نحو اقتصاد السوق وتم تسريح الكثير من العمال وتحويلهم على البطالة، كما تم على صعيد آخر إلغاء الانتخابات التشريعية لسنة 1992م وفي هذا الصدد ظهرت رواية المعارضة كبديل لرواية السلطة خاصة بعد أحداث 1988/10/10م وفي هذا ظهرت بعض الروايات ومنها:

-"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار وقد جاءت هذه الرواية في مرحلة التأسيس للعنف:" فالحديث عن التجربة بشكل أكثر تعقيدا في الراهن الجزائري يقتضي العودة إلى "التجربة الدموية التي يعاد بناء تفاصيلها التاريخ الماضي في وقفة صريحة مع الذاكرة من

أجل استنطاق التاريخ ومساءلته للوقوف على أولى خيوط الأزمة الجزائرية بل أن تتشابك ويصبح من الصعب العثور على عقدتها خاصة وأن البعد التاريخي وإن كان ليس كافيا فإنهم في فهم أية ظاهرة مهما بدت تعقيداتها". وهذا ما امتثلت له رواية الشمعة والدهاليز التي حاولت التأريخ لمأزق السلطة زمن تفكك الإيديولوجيا الاشتراكية والماركسية وصعود الإيديولوجيا الدينية السلفية حيث يبدو والتباين واضحا في مصادر المشروعية السياسية فهناك التيار العلماني الماركسي الذي يرى أن مشروعية السلطة تعود إلى العقل والعلم بينما ينظر التيار الديني إلى مصدر المشروعية على أساس أنه مطلب إلهي لا بد أن يتحقق. فالرواية "تعالج مشكل عويص وهو صراع عمار بن ياسر"[1] الذي يمثل جيلا كاملا من الشباب لحامل لأفكار جديدة واحدة وإيديولوجيات مختلفة هذا الشاب الذي يقف في وجه والده الذي يمثل جبل الثورة إذا الصراع هنا بين جيلين:

- فهناك رواية سيدة المقام لـ واسيني الأعرج.
- رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي.
- رواية الورم لـ محمد ساري.
- رواية المراسيم و الجنائز بشير مفتي.
- رواية تاء الخجل لفضيلة الفارق.

و لعل الملاحظ يرى بأن جل هذه الروايات أو أن الرواية الجزائرية عموما في هذه الفترة نشأت متصلة بالواقع السياسي المضطرب.[2]

لقد عاشت الجزائر حالة من الفوضى والاضطراب وانقسم المجتمع إلى مجموعة من الرؤى والتوجهات السياسية خاصة بعد أحداث أكتوبر 1988م، الشهيرة وهي فترة سيطر عنها وفيها الإسلاموفيس على الانتخابات التشريعية هذا ما أثر على الأدب عموما والرواية بصفة خاصة فعاشت حالة من الغموض وراحت تعكس مشاهد العنف والتقتيل التي شهدها المجتمع

[1] برهان غليون، العرب تحولات العالم. ط2، سقوط جدار برلين إلى سقوط المغرب، 2005، ص 112.

[2] الطاهر وطار، الشمعة الدهاليز(رواية). مرفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 81.

وعايشها المثقف فمظاهر التخلف والجهل، التطرف والسلطة ... أسهمت في إشعال الوضع وتأجيجه وهذا ما مثلته رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" التي تؤرخ بكل التفاصيل لمرحلة العنف الذي شكلت فيه الثورة الإسلاموية بؤرة الحدث وفيه رصد لما آل إليه الواقع الجزائري فيصف مدينة الجزائر وتحس بأنك فعلا داخل أسوارها هذا الانزياح لنفسيه القارئ يجعله يعايش الوقائع فيصف لنا مشاهد تلهبة مجازر إرهابية ساخنة استطرد في رسم تفاصيلها وهي تعكس في مرارتها قوة الهجمات الشرسة التي تتعرض لها الجزائر وعمق المعاناة التي تكبدتها جراء عنف الجماعات الإسلاموية المسلحة

لقد حاول أدباء هذه الفترة الكشف عن مواطن السقوط والانحطاط من خلال رؤية واقعية ملتزمة تحاول أن تعكس صورة أمينة لهذا الواقع مؤمنة بأن" دور الكلمة في الأدب مثل دور المطلقة في الحرب كلتاها وسيلة تحرير من المظالم و تطهير من الآثام ..."[1]، أي أن الواقع في هذه الفترة صعب، و الأدباء حاولوا بكل السبل الإلتزام .

وعموما فإن العنف هو مدار مجمل الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة ومن الطبيعي في الحقيقة أن يسود موضع العنف باعتبار أنها التجربة الجوهرية العامة التي مرّ بها المجتمع، خصوصا أن الرواية من بين كل الأنواع الأدبية الأخرى وهي الأكثر التصاقا بالواقع والأكثر قدرة على التعبير عنه، وهكذا كانت رواية التسعينيات من الناحية "التيمية" تحمل طابع التماثل والتشابه وهي الرواية التي نجد رواية العشرية التي سبقتها وهذا أن رواية التسعينات نجدها كرواية العشرية التي سبقتها وهذا أن رواية التسعينيات شأنها شأن المراحل السابقة تتميز بتمركزها حول هموم الجماعة.

4.4. الرواية الجزائرية بداية الألفية الثالثة

بعد الألفينيات دخلت الرواية الجزائرية مرحلة جديدة من التجريب، بمعنى أن الروائيين أرادوا إحداث التغيير، وخرق البناء التقليدي للخطاب الروائي، والانفتاح على آفاق جديدة

[1] طه وادي، الرواية السياسية. الشركة العالمية المضربة، ط1، لونجمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 223.

للكتابة الروائية، بعيدا عن التقنين الصارم، بوصفها (الرواية) متحولة بشكل دائم، تأبى الثبات وتسوغ أسئلة جديدة، وترفض الأشكال الجاهزة والسائدة، وتسعى إلى المغامرة والمغايرة الدائمة شكلا ومضمونا، فمرت بمساءلة التراث وأخرى باستنطاق التاريخ من منظور شمولي حيث إن "النمط التجريبي في الممارسة الروائية لا يثير أسئلة مجردة تعلن القطيعة مع الواقع بقدر ما يعيد النظر في تصور الواقع ويمنح قضايا المجتمع بعدا شموليا يجعلها تعبر عن قضايا إنسانية وحضارية تبقى على صلتها بالواقع"[1]. حيث سعى الروائي الجزائري عموما إلى طرح أسئلته الخاصة بصورة فنية، مستجيبا لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. ولم يقتصر التجريب على كتاب الجيل الجديد بل انخرط في نطاقه حتى كتاب الرواية التقليدية، بهدف إنتاج رواية أكثر إدراكا للتحولات الاجتماعية وعوائقها، ونذكر منهم الطاهر وطار، واسيني الأعرج، عز الدين جلاوجي وغيره.

في نهاية هذا المبحث يمكن القول أنه قد كان لهذا العمل الإبداعي أثر كبير في تقييم حركية الإبداع الجزائري التي أمست تساير اليوم حركية الإبداع العالمية سواء تعلق الأمر بالتيميات واللغة والتصوير وبإمكاننا إجمال أهم ما توصلنا إليه في نهاية هذا المبحث إلى: جعل الروائي الجزائرية الرواية مرآة عاكسة للأوضاع التي عاشها المجتمع الجزائري مازجا فيها بين الواقع والخيال.

على الرغم من التقهقر الذي عرفته الرواية الجزائرية إلا أنها استطاعت أن تثبت وجودها في الرواية العربية وحتى العالمية وعلى رأسها روايات" واسيني الأعرج" التي ترجمت إلى عدة لغات. الرواية هي نوع أدبي نثري، وشكل تعبيري يصف حياة وواقع المجتمع المعيشي.

الراوية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي رسالة للشعب الجزائري رغم اللفظ الذي تلقته من التاريخ، بإضافة إلى أنها طرح مساند للثورة.

[1] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999، ص6.

الظهور المتأخر للإنتاج الروائي الإبداعي وصمت كتاب الجزائريين راجع إلى الأوضاع السياسية والثقافية التي كانت سائدة في الجزائر.

أما بالنسبة إلى مسار النقد في الجزائر فقد تأخر مثلما تأخرت مناهجه وهذا بالنظر إلى الظروف الكثيرة والمتنوعة التي أسهمت هي الأخرى في تأخر الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية ولذلك فقد حاول كثيرون النهوض بها ومحاولة مواكبة الركب واللحاق بالمجهود الغربي وحتى العالمي، لذا فكان لزاما علينا أن نزيد من وتيرة العمل ونكثف من الدراسات والبحوث وكذا أن نخرج تلك الأعمال التي هي حبيسة أدراج المكتبات الجامعية أو الشخصية لنصل بها إلى مواكبة الأعمال الجادة في هذا المجال فنحن لا تنقصنا المثابرة والبحث وإنما نحن بحاجة اليوم إلى الريادة فهي التي تفجر طاقات وإبداعات عانت ولا تزال من التهميش، فمن الضروري تحرير الكاتب والناقد المبدع لتبني رؤية جديدة خاصة تمكنه من إرساء قواعد أساسية واضحة من أجل مشروع مدرسة نقدية جزائرية واضحة المعالم، فقد "حان الأوان لنفض الغبار واعتماد مناهج حديثة ومعاصرة متكاملة في النقد للدراسات الأدبية الجزائرية الآخذة في التطور وأن نضعها في المكان المحدد والمناسب لها مسايرة ومواكبة للحركة النقدية العربية المعاصرة وأن نبحث لنا عن التميز والتمايز الذي يجعلنا في الريادة، فالعصر الحديث لا يترك مجالا للتأخر أو التراجع فهو لا يبقى على حداثته"[1]، أي الرواية بحثت عن طرق لمواكبة العصر و ذلك باعتمادها على مناهج حديثة من أجل دراسات متنوعة.

[1] إبراهيم روماني، أسئلة الكتابة النقدية. المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي.

الفصل الثاني: بين الإلتزام والتخطي في رواية" خطوةٌ في الجسّدِ" للرّوائِي حسين علاّم

"حسين علام" روائي وباحث أكاديمي وقاص جزائري، مقيم بتلمسان حي بوجليدة، من مواليد 15 يناير 1968م، بابن باديس، سيدي بلعباس، متحصل على شهادة البكالوريا سنة 1987م، وشهادة ليسانس تخصص أدب عربي بجامعة تلمسان سنة 1992م. ليصبح أستاذ تعليم ثانوي" مادة اللغة العربية" من سنة 1993م حتى 2002م، ثم كان أستاذا مساعدا في جامعة سيدي بلعباس، قسم اللغة العربية، سنة 1998م. متحصل على شهادة ماجستير في الأدب العربي من ربي تخصص أدب مغاربي مكتوب جامعة وهران مارس2002م"، وشهادة دكتوراه في الأدب اللغة الفرنسية جامعة مستغانم سنة 2013م، يعمل الآن أستاذا محاضرا، يدرس الآداب الأجنبية، بجامعة مستغانم منذ 2013م، تحصل على جائزة مالك حداد للرواية سنة 2005م، برواية" خطوة في الجسد" الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر

لمحة عامة عن رواية "خطوة في الجسد":

الرواية من منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ببيروت، تتحدث عن فترة حرجة في التسعينات وما بعدها، تتحدث عن مرحلة صعبة بين السلطة الاستبدادية والإسلاميين مما خلق حركة إرهابية في الوسط. خصت الرواية مدينة تلمسان بالضبط مع الأوضاع المزرية المأساوية في الجزائر ككل في فترة التسعينات من الناحية الأمنية على وجه الخصوص.

فازت سنة 2005م بجائزة مالك حداد للرواية العربية في طبعتها الثالثة بحضور صاحبة المبادرة الروائية أحلام مستغانمي

المبحث الأول: تجليات الالتزام وأشكاله

1, مفهوم الالتزام في الأدب

أ-لغة

الالتزام " لفظة من الألفاظ العربية القديمة قدم اللغة، وهو ظاهرة من أكثر الظواهر الملازمة للأدب والنقد، وقد وردت هذه المادة المكونة من(ل. ز. م) في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى:« وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه»، وفي قوله أيضا:« إذ جعل الذين كفروا في قومهم الحمية حمية الجاهلية فأنزل الله سكينته على رسله وعلى المؤمنين وألزمناهم كلمة التقوى وكانوا أحق بها وأهلها وكان الله بكل شيء عليما"[1].

وقد ذكرت كلمة الالتزام في مختلف معاجم اللغة العربية، قد جاء في لسان العرب بأن« لزم: اللزوم: معروف والفعل لزم يلزم، والفاعل لازم، والمفعول به ملزوم، لزم الشيء ويلزمه لزما ولزوما، ولازمه ملازمة، وألزمه إياه فالتزمه، يلزم الشيء فلا يفارقه، والالتزام الاعتناق».

ذكر "الفيروز الأبادي" في القاموس المحيط معنى" لزم: لزم لزما ولزوما ولزاما ولزمه ولزاما بضمها ولازمه ملازمة ولزاما التزمه وألزمه إياه، والملازم المعانق التزمه اعتنقه"[2].

اكتسحت ظاهرة الالتزام" أغلب المجالات النقدية الحديثة، حتى أننا لا نرى دراسة حادة تخلو من هذا التيار العارم، وفكرة الالتزام بمعناها الحالي لم تظهر في النقد الأدبي القديم في شكل نظرية مبلورة إذ أن ظهورها أو نموها لم يكتمل إلا في عصرنا الحاضر نتيجة التطور الفكري والأدبي والفني"[3]، بمعنى أن الإلتزام ظهر و تطور و اكتسح في أغلب المجالات النقدية. وقد كانت ظاهرة الالتزام ملازمة للأدب منذ القديم، فقد عرف "سعيد علوش" الأدب في المصطلحات الأدبية المعاصرة أنه" اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن

[1] ابن منظور، لسان العرب. تح: عامر أحمد حيدر، ج12، دار الكتب العلمية، 1992، ص541 ص542.

[2] فيروز أبادي، قاموس المحيط. تح: محمد العرق السيوسي، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص 1158.

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931/ 1973م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص9.

الإنسان لا مجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[1]. أي إن الأديب في كتاباته يهدف إلى بلورة فكرة تخص مجتمعه أو تخص الإنسان بصفة عامة، وهذا هو الدور الأساسي للأديب حسب الناقد "سعيد علوش".

وكما نجد أيضا عند "محمد تيمور" أن الالتزام قائم على" مراعاة فردية من فنان مع الاهتمام أيضا بالمجتمع، فهو يحمل للفن وظيفة اجتماعية فيه معالجة للقضايا والمشكلات في المجتمع"[2]، وهو بذلك يجعل عمله الفني أداة يستشف بها خبايا مجتمعه.

أما "إبراهيم خليل" فيرى بأن الالتزام معناه " أن الكاتب يعبر في أدبه شعرا أو نثرا عن تطلعات الأكثرية الاجتماعية، ويكون ناطقا بلسانها ويدافع عن حقوقها في وجه المستعمر، فإن لم يكن ففي وجه الطغاة والمستبدين، وإن لم يكونوا ففي وجه المستغلين الجشعين الذين يستأثرون بثروات الشعوب، لهذا اصطبغ الأدب الملتزم نتيجة ذلك بالغصب والثورة والحث عل المقاومة والاستشهاد في سبيل التحرر الوطني من الاستعمار بأشكاله المتعددة"[3]. وهذا ما تتميز به المجتمعات الاستقراطية.

ونستطيع أن نقول أن ظاهرة الإلتزام بدأت في الظهور في الغرب عند الأدباء الذين عاشوا الاستقراطية، وحاولوا الدفاع عن شعوبهم، والوقوف في صف المجتمعات المقهورة، ويوضح ذلك "هوراس" عندما يقول:" وطبيعة الأدب أنه يهدف إما إلى الفائدة أو إلى المتعة أو إلى جمع المتعة والفائدة معا"[4]، أي الإلتزام ظهر في الغرب ويرجع ذلك إلى الوضع الصعب الذي عاشوا فيه.

يعرف "أحمد أبو حاقة" "الالتزام" يعني حرية الاختيار وهو" يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبه ليس ملتزما من مكان التزامه صادرا عن قسر أو مجازا أو مبالاة أو

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص145.

[2] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص362.

[3] إبراهيم الخليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث. ط1 ، دار المسيرة، عمان، 2003، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص11.

نفاق اجتماعي"[1]. بل الالتزام تحمل للمسؤولية التي توضح على(الكاتب) عاتق الكاتب اتجاه مجتمعه أو اتجاه الإنسانية عاطفة إذا كانت القضية التي يتطرق إليها قضية إنسانية " وللالتزام الفكري هدف هو الكشف عن الواقع الراهن والسعي إلى تغييره، أو قل: هو السعي إلى تغيير ما ليس سليما فيه، لأن المفكر الملتزم يعاين ما ليس حقا ولا عدلا ولا خيرا"[2]، والإلتزام هي قضية تخص الإنسان، فالإنسان يتميز بالفكر، و الذي يكشف الواقع من خلال سعيه للعدل و الحق.

2. الالتزام النشأة والتطور

نعم إن فكرة الالتزام قديمة قدم الفن الأدبي إلا أنها أو بمعناها الحالي لم تظهر في النقد الأدبي القديم في شكل نظرية مبلورة، إذ أن ظهورها أو نموها لم يكتمل إلا في عصرنا الحاضر نتيجة التطور الفكري والأدبي والفني"[3]، ويرصد مراحل تبلور هذا المصطلح يتعين نتتبع إرهاصاته في البيئتين المختلفتين العربية والغربية.

1.2. الالتزام عند العرب:

الالتزام هو "مصطلح حديث لمدلول قديم" أو طبعا لم تكن فلسفة الالتزام معروفة عند العرب القدامى، ولكن الدارس للشعر الجاهلي القديم يجد هذه الظاهرة ملازمة له في جميع العصور، ولمعرفة بوادر ظهورها ونضجها في الأدب العربي:

أ- في العصر الجاهلي:

من المعروف أن القبائل العربية كانت تقيم احتفالا كلما ظهر عندها شاعر جديد وأبان عن نبوغه، لأن للكلمة دور كبير في الدفاع عن القبيلة والذود عنها، وهنا تبرز ظاهرة الالتزام عند الشاعر الجاهلي، فالمثالية الجاهلية يمكن اعتبارها نواة إيديولوجية في ثلاث

[1] أحمد أو حاقة، الالتزام في الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت، 1975، ص 14.

[2] المرجع السابق. ص ن.

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931/ 1973م. ص 9.

أمور هي: الولاء للقبيلة والفروسية والمروءة. ومن هذه المثل ينطلق الشاعر الجاهلي الملتزم"[1]، ففي العصر الجاهلي انطبقت عليه هذه الظاهرة كثيرا.

أما الولاء للقبيلة فهو من الأساسيات التي لا تفارق الشاعر الجاهلي، فالقبيلة عنده هي كل شيء، باعتباره الموطن الذي ينتمي إليه الفرد، وهي النسب في وجودهم، وهذا هو الالتزام الوجودي الذي يتحدث عنه سارتر، ويرى "أحمد أبو حاقة" أن "الالتزام الجاهلي شبيه بالالتزام الحزبي الذي انطلقت منه إيديولوجية الأحزاب الكلية، كما انطلقت منه الواقعية الاشتراكية"[2]. فالشاعر جزء من قبيلته التي تعتبر الكل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ومن هنا كان لزاما على الشاعر أن يسخر شعره خدمة لقبيلته.

و"المثل" الثاني الذي ذكره "أبو حاقة" فهو "المروءة" وهي تشمل جميع الصفات الكريمة من الشجاعة، والكرم، والحلم... والتي كانت تتصف بها شخصية الرجل المثالي أو أنموذج الإنسان الكامل في الجاهلية"[3]. والالتزام هنا إنما يظهر في محاولة الشاعر التغني بهذه الصفات سواء اتصف بها أو القبيلة التي ينتمي إليها ولم تكن هذه المثالية وقفا على قبيلة دون سواها، وإنما كانت قواهم مشتركة بين القبائل جميعها، وكانت عامل من عوامل التوحيد والتقريب .

والمظهر الثالث من مظاهر النواة الإيديولوجية عند الشاعر الجاهلي المتعلق بالمروءة هو مظهر واضح جلي في شعر شعراء الجاهلية، حيث كان الشعراء يتغنون ببطولاتهم وقوتهم، ونوضح ذلك في سرد مثال "عنترة" الذي تحرر من قيود دينه وصار رجلا مثاليا يفتدى به، وهذا كله بسبب شجاعته ، ونجد الالتزام عنده واضحا في شعره يتغنى بفروسيته.

[1] أحمد أبو حاقة، المرجع السابق. ص 62.

[2] ينظر: المرجع نقسه، ص 63.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

ب- الالتزام في العصر الإسلامي:

بعدما تكلمنا عن الأمور الثلاثة التي كانت تشكل النواة الإيديولوجية عند الشاعر الجاهلي، نجد أن هذه النواة لم تعد أساسية، وذلك للتغير الجذري الذي حدث في المجتمع الجاهلي بعد مجيء الإسلام، فقد بعث هذا الأخير من جديد، وتحول الولاء عند الشاعر إلى ولاء كلي للإسلام يدافع عن مبادئه ويذود عن أحواضه بالكلمة، "فظهرت بوادر التزام الشاعر الجاهلي عندما أدرك النبي- صلى الله عليه وسلم- أهمية الشعر وخطورته فأوعز إلى عدد من الشعراء أن يردوا على هجاء المشركين الذين أرادوا الحط من مكانة الدين الإسلامي"[1]. فينظم الشاعر مدافعا فيها عن عقيدته ورافعا لسان الإسلام، كما نجد ذلك جليا واضحا في قصيدة "كعب بن مالك"، " ابن زهير"، وكذلك في قصائد "حسان بن ثابت".

ج- في العصر الأموي:

إن أبرز ما عرف عن هذا العصر أنه عصر الانقسامات والصراعات الطائفية، وقد لعب الشاعر دور في ذلك العصر، لما كان للكلمة من أهمية، بحيث أصبح الشعر من أقوى الأسلحة التي تستخدمها الأحزاب في صراعها، ومن بين الشعراء في ذلك العصر " نجد "الأخطل" ومكانته ودوره في التزامه سياسة الحزب الأموي عن وعي وقصد ومعرفة، لأهمية الكلمة وقدرتها على التأثير"[2]. ونجد "الكميت" ملتزما للقضية الاستحقاق النسل الهاشمي للخلافة، وأنشأ قصائد عدة في هذا الباب. وما يميز الالتزام في هذا العصر أنه كان التزاما سياسيا بامتياز، حيث يلتزم الشاعر بقضايا الطائفة التي ينتمي إليها.

د- في العصر العباسي:

كانت بوادر الالتزام في العصر العباسي تسير في اتجاهات ثلاثة: سياسيا ودينيا واجتماعيا، أما الاتجاه السياسي فقد بدأ مشاركة في الصراع العنصري بين العرب والعجم، فكان بعض الشعر يلتزم بالموقف العربي، فيدافع عنه ويدعوا إليه، كما نجد "عند "الأصمعي"

[1] أحمد طالب، م س، ص 10.

[2] ينظر: أحمد أبو حاقة، المرجع السابق، ص 72.

و"محمد ابن يزيد المهلي"، وبعضهم يلتزم موقف العجم فيذهب إلى تأييد الشعوبية ويروح لأدائها، ويزري بالعرب وبذواتهم وبغيرهم تقصيرهم في ميدان الحضارات كما هو الحال في شعر ل"بشار"، و"أبو نواس""[1]. وقد جعل "أبو حاقة" "المتنبي" أنموذجا للشعر العربي الملتزم التزاما قوميا في عصر بني العباس، فوجد أن هذا "الالتزام القومي لم يقتصر على الجوانب السياسية، وإنما انتظم شخصية الأمة العربية بمكانها ووجودها وحضارتها وأخلاقها ومعتقداتها الدينية ومثلها العليا"[2]، فالإلتزام يكون من جميع النواحي.

2.2. الالتزام بين الأدب والفنون الأخرى:

نذكر في هذا الجزء نظرية "سارتر" وطريقة نظرته إلى ذلك الفرق الجوهري بين "عمل أساسه الألوان أو الأصوات وعمل آخر مبادئه الخطاب"[3]، والفرق بين الأدب والموسيقى، أو الفرق بين الأدب والرسم، ليس فرقا في الشكل فقط، وإنما هو فرق في الأدوات التي يستعملها كل فن، " فليست الأنعام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول، إذ لا يجابها شيء آخر عنها"[4]، إنما يجامل التعبير بها عن معنى ضئيل يلازمها.

ويعطي "سارتر" مثال على ذلك في قوله:"من ذا الذي يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه؟ ومحاولة القول المذاق المر في التفاح الأخضر يعتبر إطنابا، إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى"[5]، وهذا كله منطق بنظرة الفنان حيال الألوان أو الأصوات ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في ذاتها، وفي أعلى درجات وجودها، ويتمثل في صفات اللون أو الشكل، ويطيل فيها التأمل مبهورا بجمالها، نستبعد القول أن الفنان يعد الألوان والأصوات لغة من اللغات.

---

[1] : أحمد أبو حاقة، م س، ص82..

[2] ينظر، المرجع نفسه. ص 83.

[3] ينظر: جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيسي هلال، دار نهضة، مصر، ص 16.

[4] المرجع نفسه، ص 10.

[5] ينظر: المرجع ص ن.

أما عن القارئ لهذه الأشكال والرموز فيمكنه أن يعدها رموزا لمعان أخرى حسب "سارتر". فمثلا الأزهار البيضاء يمكن النظر إليها أنها رمزا للوفاء، فبذلك نخترق ذلك اللون إلى معنى آخرا معنى وضعه العرق، ويوضع "سارتر" هذه حيالها لما هو في الواقع، على عكس الكاتب الذي يتحدث أو يصف كوخا وهو يرمز به إلى الظلم الاجتماعي والفقر والحرمان.

و كذلك بالنسبة للألحان« سم هذه الألحان إذا شئت مرحة أو حزينة، ولكنها ستبقى فوق وما دون أن تستطيع أن تقوله عنها» لأن ما تحمله العاطفة لا يمكن أن تظهره هذه الألحان، لأن تلك العواطف التي ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع حين ظهرت في صورة ألحان اعتراها تغير في جوهرها وتبدى في قيمتها، فصحة الألم تدل على الألم الذي أثارها، ولكن لحن الألم هو الألم نفسية وشيء آخر غير الألم"[1]، وبذلك يوضح "سارتر" أن الألحان لم تعد رمزا يحال بها على الألم، ولكنها صارت شيئا من الأشياء في حد ذاتها.

أما في الكلام عن الشعر كنوع أدبي وعلاقته بالالتزام، فقد سجل "سارتر" مفارقة حين صنف الشعر مع الرسم والنحت والموسيقيخدم الكلمات ولا يستخدمها "فالشعراء يترفعون عن اللغة عن أن تكون نفعية، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة"[2]، والإعلام عن الالتزام إنما هو كلام عن الحقيقة، والشاعر يميل إلى التنميق والعناية بالشكل أكثر من ميله إلى الحقيقة والتنقيب عنها ويكون بذلك خادما للغة لا مستخدما لها.

مع أن "سارتر" يصنف الشعر مع الرسم والموسيقى في طريقة ترجمتها للعواطف الإنسانية والمعاني، إلا أنه يعترف بأنه يمكن للقطعة الشعرية أن تكون مترجمة لأحاسيس الشاعر، إلا أن هذه لن تكون دلالتها واضحة كما يتضح في نص نثري، فالمعاني التي يمكن أن تتجلى وتتضح للقارئ في نص نثري أكثر منها في نص شعري، "فالناثر يجلو عواطفه حيث يعرضها، أما الشاعر فإنه– بعد أن يصب عواطفه في شعره– ينقطع عند

[1] جان بول سارتر، م س، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

معرفتها، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها وألبستها أنواعا معيارية"[1]، وهذا ما نلحظه جليا في الشعر، حيث يستعمل الشاعر ما يسمى "التكثيف" (بتعدد المعاني للكلمة الواحدة) فعوض أن تكون الكلمة مجلية للمعنى وخادمة للدلالة تصير أشياء غامضة المعاني.

و خلاصة القول " أن النثر في الإسلام يمارس الكلام، فمادته بطبيعتها ذات دلالة، أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، أي أن الكلمات دورها بارز المعاني وعلى العكس تماما بالنسبة لدور الكلمات في الشعر والألوان والأصوات بالنسبة للرسم والموسيقى، ولهذا يرفض "سارتر" أن يكون الشعر ملتزما وكذلك بالنسبة للرسم والموسيقى".[2] وتبقى هذه النظرة الأولية "لسارتر" لأنه فيم بعد تراجع عنها وأثبت الالتزام للشعر أيضا.

3.2. الالتزام في الواقعية الاشتراكية:

ترى الواقعية الاشتراكية أن الفن بصفة عامة نتاج وعمل أدبي بصفة خاصة ناتج عن التطور التاريخي للمجتمع، وأن الاقتصاد هو المحرك الأساسي للمجتمع، وقد اعتبر "ماركس" أن كل حياة اجتماعية هي في الحقيقة ذات بنيتين: بنية دنيا infrestrucure تتمثل في الإنتاج المادي، وبنية عليا suprastructure تتمثل في الإنتاج الفكري" أما البنية الدنيا فهي النواة الأساسية في المجتمع، أما البنية العليا فإنها تستمد وجودها من وجود البنية الدنيا، كما يبين ذلك "ماركس" في قوله:" ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس من ذلك، أن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[3]، ومن هنا تعتبر الواقعية الاشتراكية العمل الأدبي هو ما يتشكل عند الطبقة العليا(المثقفة) إنما هو نتاج وجود الطبقة الكادحة فهي أساس وجود المجتمع أساسا. "والعمل الفني يسعى إلى كشف العلاقات الاجتماعية وتنوير الناس في مجتمعات أخذ يسيطر عليها الظلام ومعاناتهم على إدراك

---

[1] جان بول سارتر، م س، ص18.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

[3] نقلا عن: k. mary et f. engls. Surla titterature et larte ditiens paris scxales.

الواقع الاجتماعي من أجل تغييره"[1]، إن العمل الأدبي في الواقعية الاشتراكية يؤدي وظيفة نفعية تعود على الطبقة التي ساهمت في ميلاده "ومن هنا كان الالتزام الاشتراكي في الأدب، وكان اعتبار الأديب مسؤولا اجتماعيا، واعتبار الأدب ذا وظيفة نفعية به يربي المواطنين على الوعي والتحرر والتطور والثورة والنضال في سبيل المبادئ الإنسانية"[2]، هذا التعريف للفن والأدب، والأديب للفكر الاشتراكي يتحمل مسؤولية التغير والسعي من أجل توعية الطبقة الكادحة.

تعتبر" الواقعية عنصر أساسي في الالتزام الاشتراكي لأن هذا الالتزام ينطلق من الواقع أو ما يصطلح عليه عند الاشتراكيين بالمادية التاريخية، وهي التصوير الفني لحركة المجتمع تاريخيا، ولأن الالتزام الاشتراكي يؤمن بالعلم والعقل والعمل والموضوعية، ولا يعتد بالغيبيات والأمور المتعلقة بالميتافيزيقا، ولأنه يعالج الواقع التاريخي والواقع الاجتماعي من أجل التغيير والتطوير والقضاء على آفات المجتمع"[3]، أي الواقعية عنصر مهم في الاشتراكية فهي تجمع بين التاريخ و الميتافيزيقية، العقل، الموضوعية... وغيرها.

ولقد ميز النقاد بين" الواقعية الاشتراكية" وبين ما يسمى" الواقعية الانتقادية" التي عرفت عند الأدب الغربي، والفرق بينهما أن الواقعة النقدية ظهرت في مجتمع لا يؤمن بالاشتراكية، ولكنها في الوقت نفسه لها موقف تنتقد فيه الواقع الاجتماعي، وهذا الموقف يعتبر التزاما ولكنه يختلف عن التزام الواقعية الاشتراكية التي تعتبر العمل الفني بأسره ناتج عن صراع الطبقات"[4]، فلفت النظر أيضا إلى الجدل الذي حدث بين الواقعتين الاشتراكيتين حول قضية طبيعة الموقف الذي يلتزمه الكاتب في تصوير المجتمع، فالبعض منهم يشترط الموضوعية الكاملة أي نقل الواقع كما هو بدون تحريف ويعني كذلك خلو العمل الأدبي من الذاتية.

---

[1] أحمد أبو حاقة، م س، ص 30.

[2] المصدر السابق. ص 32.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 33.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

والنظرة الثانية هي التي ترى أن الموضوعية لا يمكن أن تتحقق كاملة إلا بصورة تقريبية " وأن الالتزام بوجهة نظر محددة سواء أكان مقصودا أو غير مقصود يعني التحيز، ولكن الكاتب القدير أن يلتزم وجهة نظر معينة يشرف منها على قطاع كبير من الواقع في أثناء تحوله وتطوره"[1]، الإلتزام له وجهة نظر محددة سواءا كان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ولقد بنى "سارتر" رأيه في الالتزام على أسس من فلسفته الوجودية، ومن أبرز هذه الأسس:

1-إن الإنسان هو مصدر الوجود، فهو الذي يكشف الأشياء وغير الإنسانية ويعطيها معانيها، أو قل هو الوسيلة التي تتبدى بها الأشياء"[2]، الإنسان هو اساس الحياة البشرية.

2-لا قيمة لشيء في الوجود غير الذات الإنسانية الموجودة، فهي التي يتحقق بها كل وجود، وهي التي تمنح الأشياء قيمتها.

3-ليس الفكر مجرد للمادة كما يقول الماركسيون وإن كان شديد التأثر بها وإنما هو مستقل عنها يتمتع بحرية تامة، وهذه الحرية تتجاوز الفكر لتهدف إلى تغيير الموقف عن طريق الوعي وإدراك القيم.

4-إن الحرية الحقيقية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل، فهي تؤلف مع هذا العمل وحدة، وتتمثل في القدرة على التزامه في الزمن الحاضر لبناء المستقبل

5-إن الإنسان لا يوجد كما توجد الشجرة والحصاة، بل هو الذي يصنع وجوده حرا مختارا، وهو مسؤول عن هذا الاختيار، وعلى هذا الرغم من كونه حرا فإنه ليس حر ألا يختار، فهو يلتزم عليه المراهنة. هو حر من أجل أن يختار مصيره، فالتزامه كلي وحريته كلية.[3]

---

[1] جان بول سارتر، م س، ص 33.

[2] جان بول سارتز، المرجع السابق. ص: 40، نقلا عن كتاب أحمد أبو حاقة، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 39.

6- للإنسان موقف يتحدد عن طريق وعي القيم. ومدار هذا الوعي حرية الفرد، لكن" الفرد ليس منسلخا عن العالم الذي يعيش فيه، بل هو يشكل مع مجتمعه وحدة لا تتجزأ، فوعيه الفردي- مشتركا فيه مع وعي الآخرين- هو الذي يكسب الموقف الإنساني كل ما له من قيمة"[1]، الانسان له حرية العيش في جماعة وفي مجتمع بفضل وعيه.

و الخلاصة أن الوجودية السارترية شأنها شأن الواقعية الاشتراكية " تتمسك بالالتزام في الأدب، وتعتبر أن الأديب مسؤول في كل ما يكتب، وأن الأدب رسالة هي رسالة الكشف والتغيير وتحقيق التحولات الاجتماعية والحضارية، كلا من المذهبين أن القول فعل، وأن الأدب غايته تفجير طاقات الحياة، وتحرير الإنسان، كما يلتقيان أيضا في اعتبار الحرية شرطا أساسيا من شروط الالتزام"[2]،الأدب يكون بالوجود و يكون بالواقعية الإشتراكية، لذا الإلتزام له شروط أساسية منها الحرية.

4.2. الالتزام في الوجودية:

إن المفكر بصفة عامة مرتبط بعالمه، بحبث" لا يمكن الانفصال عنه، لأنه ليس مجرد متفرج على ما يجري فوق مسرح الحياة، إذ يعد مساهما في تمثيل دوره في مأساة الكون المخلوق فيه".[3] وهذا الدور الذي يشغله المفكر في عالمه الظاهر دور أساسي ولا يجب أن يكون ثانوي، كما يشرح الكاتب الوجودي" جان بول سارتر" الذي دعا جهرا إلى مبدأ الالتزام الذي تبلور عنده بشكل عام. فقد كلف كل إنسان بمسؤوليته إزاء الإنسانية، انطلاقا من وظيفته،" إذ ضرب لنا مثلا بالإسكافي الذي يجب أن تقتصر مسؤوليته على صنع أحذية جيدة، وهي بالنسبة للطبيب مراعاة الأوضاع الصحية في حي من الأحياء التي لا تتوفر

[1] جان بول سارتر، م س، ص39.

[2] ينظر، أحمد أبو حاقة، المرجع السابق. ص46.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

فيها شروط الصحة، ومراقبة الأساليب المتبعة في المصانع التي لا تحترم الجانب الصحي".[1]

أما دور الكاتب ومهمته هي أكبر من هاته المسؤوليات وتتمثل في تشخيص الأمراض الاجتماعية من فقر وإجرام ورشوة وظلم... و السعي لإيجاد الحلول المناسبة لها، أو على الأقل وصفها والتعريف بها" لأننا لا يمكن أن نعرف عن اضطهاد الزنوج شيئا ما دام ليس هناك من يصرح من هذا النوع من الظلم الإنساني"[2]، بمعنى إن لم يكتب الكاتب و يعرف عن تلك الظروف لما عرفنا عن ذلك الظلم.

ومن مزايا الواقعية الاشتراكية أيضا يقول" أبو حاقة":" أنها تعالج الواقع في الحاضر، وتتجاوزه نحو التطلع إلى المستقبل، فهي لا تكتفي بالنظر إلى اللحظة التاريخية في ماضيها أو حاضرها"[3]، ومحاولة إيجاد حلول لمشاكل المجتمع مستقبلا، ومحاولة رسم طريق أفضل يسلكه المجتمع ليتطور إلى الأحسن.

3. مظاهر الالتزام في الرواية

لعل الرواية بقدرتها على الموضوعية " تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادت في نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضايا التي تتصارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها، وتستطيع المساهمة الجادة في تغمس دور الفن في كشف النقاب على العلل والدواء"[4]، أي الرواية دعامة من دعائم الفن

وهذا ما نجده واضحا جليا في الرواية التي نحن بصدد دراستها، فنجد الرواية مزيج من المواضيع التي حاول فيها الروائي" حسين علام" الجنوح فيها إلى الواقع، فنجده بدء الرواية بذكر قصة ليوسف ولد المهدي وباية البجاوية، الحكاية التي كانت حديث العام والخاص في مدينة تلمسان " يا جامعة حكاية يوسف ولد المهدي الخراز مع باية البحرواية كلها كذب في

[1] ينظر، أحمد أبو حاقة، المرجع السابق. ص16.

[2] أحمد أبو حاقة، م س، ص 17.

[3] أحمد أبو حاقة، المرجع السابق. ص 34.

[4] رجاء عيد، المرجع السابق، ص 34.

كذب، أنا أقول لكم أنها خريفات العجائز"[1]، وقد صور الروائي الطريقة البشعة التي وجدت فيها باية مقتولة ومفصولة الرأس عن الجسد، ما كان السبب في خوف الناس من التطرق لقصة باية والمهدي، حتى الكلام عليها في المجالس، لأنه الكلام عنها من أكبر الكبائر، والمتكلم في هذه القصة كالسائر في حتفه، فقد شهدت مدينة تلمسان رعبا كبيرا صوره الروائي بمختلف الصور" ربما اطلع للحيل... أصبح الطلوع سهل هذه الأيام... الكل يستطيع أن يطلع رآهم يرحبوا بهم... يستغلوا الفرصة لأنه عندما يجدوك للدار ويقلبوها سافيها على عافيها... ويخربوا لك في أختك وأمك... وأنت ترى، يدفعونك للجبل..."[2]، هذه الصورة هي من بين الصور الكثيرة التي صورتها الرواية عن الإرهاب التي شهدته الجزائر فيما يسمى بالعشرية السوداء، إذ حاول الروائي أن ينزل إلى الواقع المر الذي عاشه الشعب الجزائري عموما والتلمساني خصوصا.

في هذا الزمن، "صار الخوف هو الطريقة الوحيدة للحياة، وازدهر الكذب، لقد انطبع على الوجوه وتحول إلى دمعة شاهدها على الحياة في كل مكان...، لقد أصبح في الماء خوف، وفي الأرصفة خوف، وحتى في الشعر والحجر"[3]،

ومن بين مظاهر الالتزام في الرواية: سرد السيرة الذاتية، إذ نجد الروائي يسرد الحالة العائلية التي كان يوسف ولد المهدي الخراز مع ذلك الأب المسن الذي يمارس هوايته: التسلط على أمه وأبنائه، وهو مثال غلية الأب الجزائري، واستطاع بذلك أن يفتح نافذة عن الحياة التي يعيشها المجتمع، والذي يطغى عليه التسلط الأبوي" لن يناديني...يعلم أني مستيقظ ولن يناديني يحي أخي ليرافقه إلى الجامع، أعلم أنه كان يمارس حقه في التسلط

[1] حسين علام، خطوة في الجسد، ط1، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2006، ص9.

[2] حسين علام، خطوة في الجسد، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص12.

على زوجته كل الشرائع تقول ذلك"[1]، ذلك الجفاف العاطفي الذي حاول الكاتب أن يبينه من خلال سرد قصة يوسف مع ولده المهدي.

أما النوع الآخر الذي يمثل الالتزام داخل الرواية على الطابوهات، وتعلق هذا الموضوع بشخصية الجيلالي الرونكو الذي كان يعمل كياسا بالحمام، " كان الرونكو يعرف عن الناس أشياء مذهلة... مثلا جميع اللواطيين من الشباب والشيوخ... عندما كان الجيلالي يكيس أحدهم دون مقابل، يعني أن هناك مقابلا في الحرف المظلمة..."[2]،

1,3. الإرهاب في رواية حسين علام:

شهدت الجزائر أيام العشرية الدامية تحولات كبيرة على مستوى الحياة الاجتماعية، سواء كان ذلك على المستوى الفكري أو الاجتماعي الاقتصادي، إذ نجد أن جميع الأعمال الأدبية التي تثبت عن تلك الفترة تصور لنا تلك الصور البشعة من القتل المروع للرجال والنساء وحتى الأطفال ونجد كذلك ذلك النوع من الاحتكار الفكري الذي كان سواء من طرف الجماعات المسلحة أو من طرف الكتلة السياسية الاستئصالية التي كانت تحكم بالحديد والنار، فنجد الإنسان الجزائري بين المنطقة والسندان، إما مع سلطة حاكمة مستعدة، أو مع جماعة إرهابية مسلحة، أو الصمت، ولا مجال لخيار رابع إلا الموت، وهذا ما سعى" حسين علام" أن يجسده في روايته بشكل أساسي، حيث استهل روايته بتصوير مدينة تلمسان بطريقة عنيفة حين صور مشهد« رأس إمرأة مفصول عن جسدها"[3]، وراح يصف المدينة باللون الأحمر لكثرة الدماء التي تراق فيها يقول يوسف ولد المهدي أن مه كانت: تعرف أن هذه المدينة باردة وتقول عنها: أنها الهالكة... المهلكة. تلمسان اليوم صارت سوسة للخوف الذي تعرش في القلب، الخوف الذي يجعل من شخصيات الرواية مضطربة خائفة، ويتجسد هذا الاضطراب بشكل أساسي في شخصية الذي كان يتأرجع بين الشكر والنشر والصمت إذا

[1] حسين علام، خطوة في الجسد، ص 35.

[2] حسين علام، خطوة في الجسد، ص23 ص24.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

كان الكلام يعني الموت قال بشعر حانسة " في هذا الزمن، صار الخوف هو الطريقة الوحيدة للحياة، وازدهر الكذب، لقد انطبع على الوجوه وتحول إلى دمعة شاهدها على الحياة في كل مكان"[1]، الخوف والسكوت صار المهرب لمن لا يختار الموت أو الصعود إلى الجبل مع الجماعة المسلحة وإلى" فالقاعدة هي أن تنتمي أو تسكت"[2]، أما إن كنت تتعاطف مع من يموت أو تدمع عينك حزنا عليه فإنه سيأتي الدور عليك "عندما تتخلل للموت تجد تحت باب بيتك رسالة تهديد مباشر لك بالقتل ومعها دعوة لكي تحضر نفسك في المرة القادمة... ثم بعد ذلك تجد عند عتبتك ذات صباح من صباحات الله الكثيرة كفنا وقرورة من العطر الرخيس..."[3]. هذه حالة كل من تسول له نفسه الكلام مع رجال الشرطة أو حتى التعاطف مع من يموت، تحد نفسك وحيدا تواجه مصير الموت« يشرع الأصدقاء في تخبك والجيران في الابتعاد عنك"[4]. تعزل عن المجتمع إلى مصيرك لن تجد جوابا عن هذا التواطؤ ضدك، تصور الرواية حالة الرغب التي تدب في عمل شخص يعزل للموت يواجهها لوحده لا يعرف ما سبب موته " تفتش في لحيك قطعة فقطعة عن خطاياك هذه التي جعلت الكل يؤمن بموتك فلا تعرف...تترك لوحدك تصارع أفكارك اليائسة، لن تجد من يقف إلى جانبك " حتى تجد لوحدك المبرر الكافي لقبول مرتك، هذا الذي قرره الناس مكانك... ستتضح وحدك لموتك... وهنا في هذا الأوان سيتسرعون بالفرع على باب بيتك لتخر فلا نجد أحد... وتضفي الليالي والأيام على الجال"[5].

ولقد استطاع "حسين علام" تتبع نمو هذا الفكر المتطرف في تلمسان وهو صورة مصغرة عن نموه في الجزائر ككل من خلال شخصية يوسف ولد المهدي وأخوه يحي من خلال تلك الحوارات التي كانت تدور بينهما في المسائل الدينية فيحي يمثل الشخصية

حسين علام، خطوة في الجسد، ، ص 12.

[2] حسين علام، خطوة في الجسد، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

[5] المصدر نفسه، ص ن.

الملتزمة والتي تسعى على فرض عقليتها على الجميع، إذ كان إجبار أخيه يوسف " كنت لا تفهم أو لا تريد أن تفهم رأسك غليظ وكنت قد انغلقت على نفسك في قناعاتك أو في قناعات أصدقائك الجدد علموك بآرائهم أن تقصي الناس الذي يختلفون عنك"[1].

بعدما كان يحيى عاشقا للنساء كان مزهوا بحياته كان شغوفا بالقراءة وترتيل الأشعار وانتهى به الأمر إلى العزلة والانقلاب على كل ما كان يحبه أصبح يكره الكتب التي تخرج عن إطار الدين، لا يؤمن بالآراء المختلفة، لا يتكلم كثيرا.

أما يوسف فيمثل الشخصية المثقفة الذي يحاول فهم الوجود وفهم النفس من خلال القراءة والبحث لا يؤمن بالفكر المتعصب.ظ.ز إذا أردت أن تصلي صل ولاتصال عني زانا نسيج وحدي. أريد أن أصل إلى معرفة الأشياء وحدي. بطريقتي الخاصة.

بين الروائي ذلك الانقلاب المفاجئ الذي يطرأ على الشخصية المتعصبة بعدما كان يحي صاحب حمر ولهو ونشأة يتحول في طرف وجيز إلى رجل ملتزم متعصب لا يعترف بالخلاف، فالتعصب والفهم الخاطئ للدين من بين الأمور الأساسية التي تأدي بالأشخاص إلى سلوط طريق الإرهاب، وقد استطاع" حسين علام" الغوص في أغمار الشخصية الإرهابية، والكشف عن مختلف التناقضات التي تعيشها، والتي أدت بها إلى الإرهاب ما ادخل الجزائر في عشرية دامية لا يرحم فيها السيخ ولا الرضيع.

- ولقد تجلت مظاهر الالتزام في رواية" خطوة في الجسد" وتنوعت في عدة مواضع نذكر منها:

1.1.3. الإرهاب والتطرف

إن الكشف عن جذور الإرهاب والتطرف الفكري والبحث عن أسبابه هو موضوع من أشد الموضوعات خطورة وأثرا وأجدرها بالدرس المتأني ذي النفس الطويل؛ ذلك لأن البشر اليوم يواجهون مشكلات الحضارة وتحديات العصر، حيث إن الإرهاب والتطرف لم

[1] حسين علام، خطوة في الجسد، ص 15.

يأتي اعتباطا ولم ينشأ جرافا بل له أسبابه ودواعيه، ومعرفة السبب غاية في الأهمية ذلك لأن التشخيص الصحيح هو بداية العلاج الناجح، فلا عالج إلا بعد تشخيص، ولا تشخيص إلا ببيان السبب أو الأسباب، فما إذن هذه الأسباب والبواعث التي أدت إلى وجود هذا الفكر الضال وانتشاره ؟ هل قد يكون لمرجع هذا الفكر أسبابا فكرية أو نفسية أو سياسية أو اجتماعية أو يكون الباعث عليه دوافع اقتصادية وتربوية؟.

و بالنظرة الشاملة المتوازنة نستطيع أن نجزم بأن الأسباب الدافعة للإرهاب والتطرف الفكري متشابكة ومتداخلة، ولهذا لا ينبغي أن نقف عند سبب واحد، فالظاهرة التي أمامنا ظاهرة مركبة معقدة وأسبابها كثيرة ومتداخلة.

ولابد من الحاجة إلى الوقاية من الإرهاب والتطرف الفكري باستمرار، حيث أصبحت الوقاية تشكل إحدى الأهداف الرئيسة للمؤسسات الرسمية وغير الرسمية في الوقت الحاضر.

ويعد "التطرف الفكري من الظواهر الخطرة التي تهدد أمن الفرد والمجتمع بعمومه، والواقع أن تطرف بعض الشباب في آرائهم و أفكارهم واتجاهاتهم نحو بعض القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية ظاهرة تحتل موقعها في كل المجتمعات منذ أقدم العصور، ولكنها أخذت بعدا جديدا في المجتمعات الحديثة عندما أنتج التطرف ظواهر كالعنف والإرهاب والعدوان على الأبرياء والممتلكات، وفوضى الأمن في المجتمع"[1].

أ- مفهوم الإرهاب

يعد مفهوم الإرهاب "فعل ويجب إن لا يخلط بالأشكال الأخرى من العنف، لكي ليصبح المصطلح غامضا. الإرهاب يمكن إن يكون محليا أو دوليا أو حكوميا أو سياسيا. ومع تباين الواصفات للفعل يبقى الجوهر واحد. يرجع الإرهاب إلى التهديد باستخدام العنف أو استخدامه مع نية التخويف ما يكون مدفوعا مستهدف محدد من الجمهور العريض، بينما غالبية أفعال العنف تسهدف كيانا واحدا لإيذائه أو تدميره. الإرهاب فريد في المستهدف

[1] حمزة المعايطة ومخلد الزعبي، الإرهاب والتطرف الفكري، المفهوم، الدافع، سبل المواجهة، المجلة العربية للنشر العلمي، العدد الثالث والعشرون، 2020، WWW. Ajsp. Net، ص1 ص2.

الفعلي انه يهاجم الخدمات كممر للتأثير في جمهور عريض وواسع وأحيانا متنوع. الإرهاب فعل قصدي أو تهديد بفعل عنف لإحداث خوف أو تخويف لدى الضحية أو الجمهور للفعل أو التهديد.

و يعد الإرهاب الفضائي أحد أنواع الجرائم الفضائية. وهذه منطقة مسكونة بلصوص الحاسب والقراصنة، والغشاشون. والإرهاب عملية تشمل سلوكيات أو تهديدات ردود فعل انفعالية وتأثيرات اجتماعية للفعل أو التهديد الناجم عن ذلك. والإرهاب التخيلي يشمل جميع المكونات السالفة الذكر في بيئة تقنية متغيرة والتي تؤثر على فرص الإرهاب ومصادره، هذه التغيرات تؤثر على تكتيكات الإرهاب وأسلحته وأهدافه ومن التكتيكات الإرهابية ما يعرف بالإرهاب التخيلي.

و يرى "وايت" (White) أن الإرهاب الفضائي قوة فاعلة مضاعفة، إن الإرهابيين يستخدمون ثلاثة أساليب لزيادة قوتهم وهي:

1- الإعلام ويتم الانتقاء للمعلومات لزيادة الهالة للجماعة الإرهابية.

1- التعميم العالمي للشبكات.

2-التقنية لزيادة القوة الضاربة للأسلحة.

فالحاسب يمكن أن يستخدم لزيادة قوة المنظمات الإرهابية مثل" أي أسلوب إرهابي، والإنترنت نوع من أنواع الإعلام فمن خلال المواقع على الإنترنت يمكن نشر المعلومات وترويجها والدعاية للقضايا السياسية التي تشكل دوافع الإرهاب. كما يمكن استخدام غرف الدردشة والنقاش في التواصل وتنفيذ الخطط الإرهابية"[1]، فالإرهاب هو أحد أخطر الجرائم في العالم كله. و تجلى الإرهاب في الرواية في:

ب - مفهوم التطرف

[1] حمزة المعايطة ومخلد الزعبي، الإرهاب والتطرف الفكري، المفهوم، الدافع، سبل المواجهة، ص4 ص5.

يعد مفهوم التطرف على "وزن تفَّ عل- بتشديد العين- من طرف يطرفَ طرفا بالتحريك، وهو الأخذ بأحد الطرفين والميل لهما: إما الطرف الأدنى أو الأقصى، ومنه أطلقوه على الناحية وطائفة الشيء"[1]

والتطرف حسب الاصطلاح كما يراه البعض بأنه مجاوزة حد الاعتدال. فيما يراه آخرون تفكير مغلق لا يقبل لا الرأي الآخر ويرفض التسامح مع المعتقدات والآراء المخالفة له والعدل يعني الوسطية، لذا ينبغي على الفرد أن يكون كذلك في علمه وعمله وفي فكره ومعتقده وفي سلوكه. وإذا كان الأمر كذلك فالفضيلة هي" الوسط والرذيلة هي تجاوزها إلى طرفي اليمين أو الشمال أو بالإفراط أو التفريط. ينبني على ذلك أن ما يقابل كل فضيلة في حالة تجاوزها رذيلتان"[2]. إن الاعتدال في الوسط، وبالعدل تُرد الأطراف إلى الوسط. أي أن العدالة هي الضابط بين الإفراط والتفريط من جهة وبين الوسط من جهة أخرى سواء كان الوسط حقيقياً أو ما هو أقرب إلى الحقيقي. هذه الحقيقة لا تقتصر على جانب من جوانب الإنسان فكما أن لها دور في الأخلاق لها نفس الدور في الأفعال والأحكام والسياسة والمعاملات وفي علاقات الأفراد سواء مع الخالق أو مع المخلوق. الحقيقة الثانية أن كمال الفرد لا يكون في تطرفه ذات اليمين أو ذات الشمال إنما في اتخاذ الوسطية لأن العدل والفضيلة لا يكون إلا في الوسط.

نجد تفسير ذلك في قوله تعالى ": وكذلك جعلناكم أمَّة وسطا"(البقرة: 143). ويذهب فريق من المفسرين إلى أن الوسطية التي تعنيها الآية الكريمة هي أن تتخذ الأمة الإسلامية سبيلا وسطاً بين الوثنيين الذين يذهبون إلى تقوية الجانب المادي في الإنسان وهو الجسم ولا ينشدون إلا الحياة الدنيا دونما التفات إلى الآخرة. والتطرف هو التشدد في الأمر في غير محله، فهو بمعنى الغلو والذي ينهى عنه الشرع الإسلامي.

[1] جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، ص 120.

[2] ناصر إبراهيم، التربية الخالقية، ط2، دار وائل للنشر، عمان، 2004، ص60.

التطرف يعرف بأنه: ظاهرة عامة تصيب كل المجتمعات الشرقية والغربية المتقدمة منها والنامية،كما أنها تعد من أخطر المشكلات الاجتماعية ويعود ذلك حالة الجمود العقائدي أو الانغلاق الفكري لدى المتطرفين فهو أسلوب مغلق للتفكير يتسم بعدم القدرة على تقبل أية معتقدات أو آراء تختلف عن معتقدات أو آراء الشخص أو الجماعة أو التسامح معها، ويشير" أن التطرف الذي يشابه مفهوم(Dogmatism)الذي بعني (تأكيد الرأي وكأنه حقيقة التزمت)"[1] حيث أنه يركز على الأمور التالية:

1-إدانة كل اختلاف عن المعتقد الذي تعتقده الجماعات المتطرفة.

2-الاستعداد لمواجهة الاختلاف في الرأي أو حتى بالتفسير بالعنف.

3-فرض المعتقد على الآخرين بالقوة.

ويبعد هذا الرأي في هذه الحالة عن الاعتدال بل يصل إلى المغالاة في التشبث بهذا الرأي والإصرار عليه أو على الأفكار والمعتقدات حتى لو كانت خاطئة نتيجة عدم فهم أو وعي حقيقي بالمضمون الروحي والاجتماعي لتلك المعتقدات، وطالما أن هذا الفكر المتطرف لم يأخذ أو يخرج كنمط فكري إلى حيز الفعل أو السلوك العنيف فال يقع تحت طائلة المسؤولية القانونية.

و قد أدى حداثة مفهوم التطرف الفكري وتداخله مع موضوعات أخرى، إلى عدم تحديد تعريف شامل للتطرف الفكري، ومما لا شك فيه أن مفهوم التطرف الفكري يحتاج في الوقت الراهن إلى محاولة لإيجاد تعريف واضح ومحدد، لالتصاقه بمفهوم الأمن الفكري وعلاقته مع الجريمة.

ج – مظاهر الإرهاب والتطرف في الرواية:

لقد تجلت مظاهر التطرف والإرهاب في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:

[1] Roger white. Problems For Dogmatism. Springer publication. International Encyclopedia of Education, 3rd Edition (2006). P 48.

"أفكار أولائك البلهاء الذين استولوا على الجامع. لا أحد يفرض علي فهمي لنفسي وللعالم ... ولم تكن لتفهم لأن هناك أمورا صميمة لا يمكن أن يفهمها غيرنا خاصة في التجربة الدينية. لم أكن أريد أن يتدخل أي كائن مهما كان في تجربتي الخاصة مع الحياة."[1] وأيضا "حتى ولو كان أبي. خاصة أبي. كانت هذه أفكاري قناعاتي التي أربيها بالتجربة الفردية الخاصة عبر المعرفة وعبر القراءات. ولم أكن أحتاج إلى من يملي علي تجاربي. لا أحد يملي لي ما أقرأ. وفيما أفكر فيه. أفكر كما أريد وكانت هذه رغبتي في تكوين حياتي الداخلية التي لن يشكلها أي بهلول على كيفه مكاني"[2].

2.3. السلطة الأبوية

إن النشأة الأولى لظاهرة النظام الأبوي ترتبط بالأسرة باعتبارها أصغر وحدة اجتماعية، ينشأ الفرد بداخلها، خاصة في المرحلة الأولى ويتلقى التنشئة الاجتماعية اللازمة للتكيف مع المجتمع (الوسط الخارجي).

أ- مفهوم السلطة

إن السلطة حسب "ماكس فيبر" هي " القدرة على إلزام (الغير) بفعل ما لم يكن ليفعله من تلقاء نفسه و تأخذ السلطة شكلين أساسين:

- الشكل الترابطي: و يكون على شكل تعليمات و برامج.
- تراتبي: و يكون على شكل أوامر"[3].

فالسلطة هي سياق مقصود يؤثر بفاعلين على الأقل و هي بالتالي علاقة اجتماعية عامة تماما هدف إلى تنظيم التمع و مختلف الجماعات التي تسودها من أجل ضمان أحسن تسيير، إستمرارية. فالسلطة هي القوة التي يمارسها الفرد والتي تحظى بالشرعية أي الطاعة والتنفيذ، وبالأبوية نعني حق الأب في اتخاذ القرار انفرادياً دون مشاركة الأم وبقية أفراد

[1] حسين علام، م س، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3] ريمون بودون وفرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ط 1 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص372.

الأسرة، القرار الذي يمس ظروف ومعطيات ومشكلات الأسرة حيث أن القرار يرمي إلى توجيه وظائف الأسرة نحو الأهداف العليا التي تصبو لها. ومن دون السلطة لا يمكن للأسرة أن تسيّر أو تدير شؤونها على وفق لمصالحها وأغراضها فهي قائمة على التسلط و الهيمنة الممارسة خاصة على المرأة.

يرى "هشام شرابي": "أن النظام الأبوي يتميز بسلطة أبوية تبدأ أول ما تبدأ في العائلة بسلطة الأب البيولوجي ثم تمتد إلى السلطة في البيئة الاجتماعية والمتجسدة في علاقات المجتمع وحضارته"[1]، ويتميز النظام الأبوي بلغة خاصة هي لغة جماعية تنفي الفرد والوعي الذاتي وتستبدلها بالوعي الجماعي وبالتالي فهي انعكاس السلطة الأبوية والوعي البطريكي، وتظهر هذه اللغة إلى جانب لغة الحياة التي يتكلمها العامة،

ب – مظاهر السلطة الأبوية في الرواية:

تجلت السلطة الأبوية في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:".. وبعد أن يفرغو من كل شيء سيلتهم الأب ابنه ويتلذذ بلحمه النيئ الدامي المرتجف الذي لا يزال حيا ودافئا برائحته الدسمة.."[2]، و كذلك في قول آخر:" كنت أقول ذلك لنفسي واحتفظ لها به لأن هؤلاء الآباء لن يستطيعوا فه شيء مما يجري ولأن الأمهات أرهف من أن يسمعن هذا الكلام"[3].

وفي نفس المنحى قال الروائي:" قالت باية:

_ هذه الحكاية قديمة.. حكاية الأب وابنه مكرورة.. معروفة وبديهية أحيانا.. منذ أمازيغ" بني يفرن" مرورا" بكسيلة" إلى" أبي حمو موسى الزياني".. إلى ثورتنا المباركة..

_ هي إذن في الجينات الوراثية. فمنذ أن خلقت هذه البلادوكان هؤلاء العباد والأب يلتهم ابنه بكل الأسماء وكل القوانين والشرائع.. مرة باسم الدين ومرة باسم التاريخ والشرعية الثورية.. وحتى باسم الأسبقية في الوجود.. عندما أوجد قبلك من حقي أن ألغيك.. لقد سبقتك

[1] هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، ط1 ، ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص11 ص20.

[2] حسين علام، م س، ص36.

[3] االمصدر نفسه، ص ن.

وما عليك سوى أن تطيع وتسكت.. من حقي أن آكلك نيئا.. وإن تململت أو رفضت لحقتك اللعنة.. لحقتك دعوة الشر..»[1]، وتجلت أيضا في:" ارتفع الدخان وملأ أعيننا بدموع الخوف من عقاب أبي ومن البكاء على الأفراخ التي تفحمت ... ولم أبك لأن الطيور الصغيرة احترقت بل لأن أبانا قيدنا بالسلك الحديدي الذي تلف فيه بالات التبن"[2].

وكذلك " أخذ أبي عودا غليظا من شجرة العنب التي تغطي الحوش وتتدلى منها العناقيد القوية البهيجة وضربنا بقسوة حتى تقصف العود وغدت جلودنا موشومة منتفخة البقع، يسيل منها ذلك الماء الأبيض الصافي المحرق... لم أكن أي كائن مهما كان في تجربتي الخاصة مع الحياة. حتى ولو كان أبي. خاصة أبي"[3]، وفي قول آخر:"أنت الذي كان يعشق النساء كأبيك"[4]، أيضا " كيف ضبطك أبي وكنت تحسبه قد غادر الجامع"[5]. وهنا تظهر لنا السلطة الأبوية التي جالت كل الرواية.

المبحث الثاني: أساليب التخطي وحدوده

1. مفهوم التخطي

تعريف و معنى التخطي في معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي:

1. التخطي: (مصطلحات)

من خطا يخطو ، إذا مشى ، وتخطي الشيء: تجاوزه ، ومنه: كراهة تخطي صفوف المصلين. (فقهية)

2. تَخَطَّى: (فعل)

تخطَّى يتخطَّى ، تَخَطَّ ، تخطّيًا ، فهو متخطٍّ ، والمفعول متخطًّى

تَخَطَّى الحُدُودَ : تَجَاوَزَهَا، تَعَدَّاهَا تَخَطَّى الحُفَرَ

[1] حسين علام، م س، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 57 ص56.

[3] المصدر نفسه، ص 57.

[4] المصدر نفسه، ص 59.

[5] المصدر نفسه، ص 61.

تَخَطَّى أَقْرَانَهُ فِي الدِّرَاسَةِ : تَجَاوَزَهُمْ، تَقَدَّمَ عَلَيْهِمْ

تَخَطَّى الصِّعَابَ وَالعَرَاقِيلَ : تَغَلَّبَ عَلَيْهَا

تَخَطَّى إِلَيْهِ بِالْمَكْرُوهِ: تَجَاوَزَهُ

تخطَّى البائعُ الرَّجلَ: تجاهل دورَه وأعطى من بَعْده

تخطَّته الأحداثُ: صار قديمًا،

تخطَّى الصُّعوبات/ تخطَّى المتاعبَ: تغلَّب عليها، اجتازها،

تخطَّى رقابَ النَّاس: جاوزهم وتعدّاهم،

3. خَطوة: (اسم)

الجمع : خَطَوات و خَطْوات

اسم مرَّة من خطا

مسافة ما بين الرِّجلين خطا إلى الأمام خَطْوة كبيرة،

طرق تزيينه ووساوسه

خَطْوة إلى الأمام: تقدُّم محسوب،

خَطْوة عزيزة: كلمة ترحيب بالضَّيف لدى حضوره بعد انقطاع،

خَطْوة فخَطْوة/ خَطْوةً خَطْوةً/ خَطْوةً بخَطْوة: بصورة تدريجيّة، بصورة مرتّبة ومتتابعة

خَطْوة الإِوَزَّة: مِشية عَسْكريَّة بخطوة واحدة، حيث ترتفع فيها الرجل وتكون مستقيمة متصلِّبة

مَسَافةُ الخَطْوَةِ : سِتَّةُ أَقْدَامٍ، أيْ مَسَافَةٌ مَا بَيْنَ القَدَمَيْنِ عِنْدَ الخَطْوِ

4. أَخْطَأَ: (فعل)

أخطأَ / أخطأَ عن / أخطأَ في يُخطئ ، إخطاءً ، فهو مخطِئ ، والمفعول مُخطَأ

أخطأَ الهدفَ ونحوَه/ أخطأ عن الهدف ونحوه :تجاوزه ولم يصبه

أَخْطَأَ الرَّجُلُ : غَلِطَ، حَادَ عَنِ الصَّوابِ، أَذْنَبَ عَمْداً أَو سَهْواً

أَخْطَأَ الوَلَدَ: أَوْقَعَهُ فِي الخَطَإِ

يُخْطِئ فِي الحِسَابِ : يَقَعُ فِي الخَطَإِ

أخطأه الحظُّ/ التوفيقُ: لم يحالفه، مَا أَخْطَأَكَ لَمْ يَكُنْ لِيُصِيبَكَ، وَمَا أَصَابَكَ لَمْ يَكُنْ لِيُخْطِئَكَ(حديث)

أَخْطَأَ نَوْءُكَ : مثل يضرب لمن طلب حاجةً فلم يقدر عليها

يُخْطِئُ طَرِيقَهُ فِي كُلِّ مَسَاءٍ : يَعْدِل وَيَمِيلُ عَنْهُ ضَالاًّ، لا يَهْتَدِي إِلَيْهَا

يُخْطِئُونَ فِي أَعْمَالِهِمْ : يَحِيدُونَ عَنِ الصَّوَابِ لَقَدْ أَخْطَأْتَ فِي اسْتِنْتَاجَاتِكَ

أخطأ التَّقديرَ/ أخطأ في التَّقدير: خطِئ، غلِط وضَلَّ، حاد عن الصَّواب أخطأ في حقِّ جاره، أَخْطَأَ فَأْلُهُ :خَابَ ظَنُّهُ وَأَمَلُهُ، لَمْ يُحَقِّقْ مُرَادَهُ

5. خَطْو: (اسم)

خَطْو : مصدر خَطا

6. خَطو: (اسم)

مصدر خطا

7. أَخْطاء: (اسم)

أَخْطاء : جمع خِطء

8. أخطاء: (اسم)

أخطاء : جمع خَطَأُ

9. خُطوة: (اسم)

الجمع : خُطًى و خُطُوات

15. يَخْطُو خُطُوَاتٍ هَامَّةً:

يُحْرِزُ عَلَى تَقَدُّمٍ هَامٍّ. تَخْطُو الأُمَّةُ اليَوْمَ فِي سَبِيلِ اسْتِقْلاَلِهَا وَرُقِيِّهَ...

المزيد

أخطأ التَّقديرَ:

خطِئ، غلِط وضَلَّ، حاد عن الصَّواب أخطأ في حقِّ جاره.

17. تَخَطَّى الحُدُودَ:

تَجَاوَزَهَا، تَعَدَّاهَا تَخَطَّى الحُفَرَ.

19. خَطْوةً بخَطْوة:

بصورة تدريجيّة، بصورة مرتّبة ومتتابعة.

20. خَطْوةً خَطْوةً:

بصورة تدريجيّة، بصورة مرتّبة ومتتابعة.

22. خَطْوة فخَطْوة:

بصورة تدريجيّة، بصورة مرتّبة ومتتابعة.

23. خُطْوَتَانِ إِلَى الأَمَامِ وَخُطْوَةٌ إِلَى الْوَرَاءِ:

السَّيْرُ الْمَحْسُوبُ ضِمْنَ خُطَّةِ عَمَلٍ سِيَّاسِيٍّ.

كلمات ذات صلة:

تَخَطَّى تخَطّي خَطْو خَطا خَطوة خُطًى خِطاء خاطٍ خاطي متخطٍّ متخطّى متخطّي.

2.1. معنى التخطي في اللغات الأخرى:

English Français Español Português Türkçe فارسی Indonesia Deutsch

اردو русский

تعريف و معنى التخطي في قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصرة، الرائد ،لسان العرب، القاموس المحيط. قاموس عربي عربي:

1. خُطْوة (المعجم اللغة العربية المعاصرة)

خُطْوة :-

جمع خُطُوات وخُطْوات وخُطًى: مسافة ما بين الرِّجلين :-جاء يسرع الخُطا، - تمهّل في خُط...

2. أخطأَ (المعجم اللغة العربية المعاصرة)

أخطأَ / أخطأَ عن / أخطأَ في يُخطئ ، إخطاءً ، فهو مخطِئ ، والمفعول مُخطَأ :-

• أخطأ الهدفَ...

3. تخطَّى (المعجم اللغة العربية المعاصرة)

تخطَّى يتخطَّى ، تَخَطَّ ، تخطّيًا ، فهو متخطٍّ ، والمفعول متخطَّى :-

• تخطَّى الموظَّفُ زم...

4. خَطْوة (المعجم اللغة العربية المعاصرة)

خَطْوة.

جمع خَطَوات وخَطْوات:

1 - اسم مرَّة من خطا: مسافة ما بين الرِّجلين :-خطا إلى الأمام ...

5. خُطْوَةٌ (المعجم الغني)

جمع: خُطًى، خُطُوَاتٌ. [خ ط و].

أَنْجَزَ خُطْوَةً مُهِمَّةً، عَمَلاً مُهِمّاً.

6. تَخَطَّى (المعجم الغني)

[خ ط و]. (فعل: خماسي لازم متعد بحرف). تَخَطَّيْتُ، أَتَخَطَّى، تَخَطَّ، مصدر تَخَطٍّ.

10. خَطوة (المعجم الرائد)

خطوة - ج، خطاء وخطوات

1-1- المرة من خطا. 2- مسافة ما بين القدمين عند المشي. 3- في المساحة: ست أقدام.

أمثلة سياقية: التخطي، جمل ورد بها التخطي:

قال الله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ وَمَن يَتَّبِعْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ فَإِنَّهُ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ مَا زَكَا مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ أَبَدًا وَلَكِنَّ اللَّهَ يُزَكِّي مَن يَشَاء وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ (سورة النور:21)

فَجَعَلَ يَخْطُو الْخُطْوَةَ (عامة)

وَطَبِيعِيٌّ أَيْضًا أَنْ يَكُونَ لِمِثْلِ هَذَا الْعَالِمِ دَوْرُهُ الدَّافِعُ وَالْمُحَرِّكُ فِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ الْمُجْتَمَعِ (عامة)

وَفِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ الْبَشَرِيَّةِ (عامة)

وَكَأَنَّ الْإِنْسَانَ قَدْ عُرِفَ بِالْعَمَلِ وَارْتَبَطَ بِهِ ارْتِبَاطًا وَثِيقًا يُرَافِقُهُ فِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ حَيَاتِهِ (عامة)

إنا كلينا واجدٌ متجلد يخطو إلى الغايات خطو مقيد

(الشاعر إبراهيم عبد القادر المازني)

قدم تخطو، وقلبي مشبه موجة تخطو إلى شاطئها

(الشاعر إبراهيم ناجي)

3.1. نصوص عربية وردت فيها كلمة التخطي:

قال الله تعالى:(يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ وَمَن يَتَّبِعْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ فَإِنَّهُ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ مَا زَكَا مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ أَبَدًا وَلَكِنَّ اللَّهَ يُزَكِّي مَن يَشَاء وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ) (سورة النور/21)

فَجَعَلَ يَخْطُو الْخُطْوَةَ (عامة)

وَطَبِيعِيٌّ أَيْضًا أَنْ يَكُونَ لِمِثْلِ هَذَا الْعَالِمِ دَوْرُهُ الدَّافِعُ وَالْمُحَرِّكُ فِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ الْمُجْتَمَعِ (عامة)

وَفِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ الْبَشَرِيَّةِ (عامة)

وَكَأَنَّ الْإِنْسَانَ قَدْ عُرِفَ بِالْعَمَلِ وَارْتَبَطَ بِهِ ارْتِبَاطًا وَثِيقًا يُرَافِقُهُ فِي كُلِّ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ حَيَاتِهِ (عامة)

إنا كلينا واجدٌ متجلد يخطو إلى الغايات خطو مقيد

(الشاعر إبراهيم عبد القادر المازني)

قدم تخطو، وقلبي مشبه موجة تخطو إلى شاطئها

(الشاعر إبراهيم ناجي)

يسرقون الخطى على ضوء نجم يسرق الخطو في قصي المدار

(الشاعر بدر شاكر السياب)

ولا تتْبَعوا الشيطانَ في خُطُواتِه، فكم فيكمُ من تابع الخُطواتِ

(الشاعر أبوالعلاء المعري)

بعُدتْ خُطوةُ النَّوى بغزالٍ يقْصرُ الدَّلُّ خطوهُ حين يخطُو

(الشاعر: ابن الرومي)

وأقرَبُ النّاسِ في الْخُطى خفراً خطوتُها مِنْ نَسَا إلى الصّينِ

(الشاعر أبو نواس)

وَقَصرْنَ خَطوِي عن مُرَاهَنةِ الصِّبَا فخطوت للذات خطو مقيد

(الشاعر الشريف الرضي)

خَطَوْتَ فِيهَا غَيرَ مُستَكبِرٍ خطو السها في خلع الفجر

(الشاعر الشريف الرضي)

وكنت جواداً سابقاً ثم لم تزل تؤخر حتى جئت تخطو مع الخاطي

(الشاعر بشار بن برد)

وخطوتُ عنهُ خطوةً وتريةَ منه إليه بأمرِه المتعالي

(الشاعر محي الدين بن عربي)

تخطت الينا الغورَ فالعرضَ فالحمى وما ذاك ممشاها ولا خطواتها

(الشاعر مهيار الديلمي)

خطوتها مستقدماً أمامها لمَّا رأيتَ خطوها إلى ورا

(الشاعر مهيار الديلمي)

أمولاي لي قصدٌ تخطى لك الورى كما يتخطى الليلَ من يطلب الفجرا

(الشاعر ابن نباتة المصري)

رواقك ذا لا بل وليجةُ خادرِ بل الليثُ يخطو دونه خطوَ قاصرِ

(الشاعر حيدر بن سليمان الحلي)

مَا مِنْ عَبْدٍ يَخْرُجُ مِنْ بَيْتِهِ إِلَى غُدُوٍّ أَوْ رَوَاحٍ إِلَى الْمَسْجِدِ ، إِلَّا كَانَتْ خُطَاهُ خَطْوَةً كَفَّارَةً ، وَخَطْوَةً دَرَجَةً (حديث)

مَنْ رَاحَ إِلَى مَسْجِدِ الْجَمَاعَةِ ، فَخَطْوَةٌ تَمْحُو سَيِّئَةً ، وَخَطْوَةٌ تُكْتَبُ لَهُ حَسَنَةٌ ، ذَاهِبًا وَرَاجِعًا (حديث)

أَنَّ تَقَوُّمً بِتَصْحِيحٍ أَيُّ أَخْطَاءِ كِتابِيَّةٍ أَوْ حِسابِيَّةُ وَارِدَةٌ فِي الْأَحْكَامِ الصَّادِرَةِ أَوْ أَيُّ أَخْطَاءِ وَارِدَةٍ فِي تِلْكَ الْأَحْكَامُ نَتِيجَةً لأية هَفْوَةً أَوْ سَهْوٌ غَيْرَ مَقْصُودِينً (أمم متحدة)[1].

2. مظاهر التخطي في الرواية

لقد تجلت مظاهر التخطي في راوي" خطوة في الجسد" وتنوعت في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:

1.2. العجائبي

تعتمد رواية (الطريق إلى عدن) للأديب عمر محمد الطالب على استثمار معطيات متعددة متجهة في ذلك اتجاهين، يسعى احدهما لإبراز الآخر وإكماله، وهما: التأصيل والتجديد، وتعد العجائبية إحدى أهم التقانات التي حاول الكاتب الإفادة منها وتطويعها في رسم حدود جديدة للتقانات الحديثة للرواية العراقية.

وشكلت " هذه الظاهرة– التي تعني القطيعة مع العالم والتقاليد المألوفة والخرق المستمر للمنطق والقوانين والنواميس الطبيعية– معلما بارزا في رواية (الطريق إلى عدن) لا يمكن تجاهله، فهذه الرواية ذات الوجوه المتعددة... تطرح الكثير من المقولات عبر فضائها الحكائي، مما جعلها تمثل نقطة تحول في التاريخ الأدبي للكاتب وكذلك على مستوى مسار تطور الرواية العراقية المعاصرة"[2]، وتعتبر هذه الظاهرة معلما ظاهرا و بارزا في الرواية،

[1] موقع العربية، المعاني الجامع. التخطي. في: 2020/11/13م، على الساعة 18:45، https://www.almaany.com

[2] فيصل غازي النعيمي، كلية التربية/ اللغة العربية. في 2020/11/14م، على الساعة: 35: 19، http://www .dr-omaraltaleb .com /naeimi /index .htm.

حيث تعد فاصلة مهمة في التحول لدى الكاتب في التاريخ الأدبي، و بمعنى عام في مسار الرواية المعاصرة.

1.1.2. مفهوم العجائبي و تجلّياته في الأعمال الروائية:

تأرجح مفهوم العجائبية " بين مصطلحات مختلفة، من أهمها: الفنتاستيك، الفنتازيا، الأدب الاستيهامي، الغرائبي، السّحري، وعلى الرّغم من الفروقات الواضحة بين هذه المصطلحات إلا أنها تشترك كلها في كونها تدل على الخارق واللامألوف والعجيب"[1]، بمعنى أن مفهوم العجائبية لها عدة مصطلحات و فروقات واضحة.

كما أن العجائبية ترتبط بمفاهيم أخرى، كونها لا تقتصر على الأدب فحسب، بل تتعداه إلى بقية المعارف الإنسانية الأخرى، ولها " مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللاّمألوف"[2]، أي العجائبية لها مسارات متنوعة التي تؤثر وتخلق الأشياء.

وردت في لسان العرب مادة (ع.ج.ب)، ف" العُجْب والعَجَب، إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العجَب، أعجاب، والتعجيب: الأمر يتعجّب منه، والعجب هو النّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[3].

وفي القواميس التاريخية للغة الفرنسية ورد أنّ أصل كلمة العجائبية (antastiqueF) "يعود إلى المفردة اللاتينية (Phantasticus) المأخوذة بدورها عن الإغريقية (Fantastikos) التّي تخص المخيلة، وتعني في القرن السّادس عشر كلّ ما هو شارد الذّهن، وأخرق وخارق ثم خيالي"[4]، و العجائبية موجودة منذ القدم وهذا راجع للتاريخ الذي شهد ذلك، وتعني المخيلة.

---

[1] ينظر: نفس المرجع السابق.

[2] شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات و بناء التّأويل، ط1، دار الثّقافة، المغرب، 2005، ص 189.

[3] ينظر: أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مج، ط1،، دار بيروت، لبنان، د.ت، ص 38.

[4] voir : Emmanuele Baumgarther et Philip Ménard, Diction étymoloique et histoir De la langue francaise, Libarite générale Francaise, 1966 , P317.

وفي قاموس لغة القرن السّابع عشر تعني العجائبية " كلّ ما يقع خارج الواقع، وكلّ ما هو مستبعد وشاذ وخارق"[1]، أي العجائبية هي الخروج عن المألوف.

وقد أشار "جميل حمداوي" إلى عدم وجود مقابل في المعاجم العربية لمصطلح Fantastic /Fantastique المعروف في النّقد الغربي، لذلك " فضّل استعمال مصطلح "العجائبي" لقربه منه واشتراك المصطلحين في دلالات عدّة، كالرّوعة والعظمة والعجب والاندهاش والخيال الوهمي والخارق غير الواقعي. كما ميّز بين مصطلحين قريبين منه، وهما: حكاية الخوارق والحكاية الغريبة، لما لهما من خصوصيات دلالية وبنيوية و تداولية"[2]، ومن جهة أخرى يستند الأدب العجائبي إلى " تداخل الواقع و الخيال، وتجاوز السببية وتوظيف الامتساخ والتحويل و التشويه و لعبة المرئي واللاّمرئي، وحيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسيّة وعالم التصور والوهم والتخييل، ممّا يوقعه بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة، لا يخضع لمنطق العقل والطبيعة و قوانينها[3]، و ذلك أن مصطلح العجائبية نتج عن تداخل بين الواقع و الخيال، حيث وقع القارئ بينهما، أي بين العقل و التخيل مما صعب عليه الفهم و التكهن لما لهما من خصوصيات دلالية وبنيوية و تداولية.

وقريب من هذا، التّعريف، نجد التّعريف الذي أورده "تودوروف" عندما عرّف الأدب العجائبي، أو ما يسمى بالفانتاستيك، قائلا بأنه " التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، ويجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظّاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسبّبات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن

---

[1] Gaston Cayron, Dictionnaire de francais classique, la langue de XIII's, klincksieck, paris, p355

[2] ينظر: جميل حمداوي، الرّواية العربية الفانطاستيكية، العدد1740، الحوار المنمدن، 2006، في2020/02/27، على السعة: 35: 19،

http://www. Arabicnadwah. Com/ articles/ fantasia hamadaoui.htm

[3] ينظر: المرجع نفسه، ن ص.

التردد بين هذه المسبّبات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي"[1]، و للعجائبية لها تأثيرات من خلال المسببات الكبيرة، مما جعل المتلقي يتردد بعد إعتياده على الواقع و العقل و المنطق.

ضبط "تودوروف" الشروط الأساسية التي تحدّد شعرية النّص العجائبي، وتتمثل في "إرباك التّشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السّارد بمتلقي النّص عندما يجبر النص متلقيه على اعتبار عالم الشّخوص عالم أشخاص أحياء. وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي إنّ المتلقي يشكك في صحة الخبر عن العالم، ولكنّه في الوقت نفسه يظلّ غير قادر على تفسيره"[2]، بمعنى أن المتلقي هو الذي يؤكد على صحة أن النص واقعي أو خارق للواقع، وفي نفس الوقت لا يستطيع تفسير كل شيء.

و "روجيه كايوا" (Roger Caillois) فيعرّف العجائبي بأنّه " اقتحام الممنوع الذي لا يمكن أن يحدث، ولكنّه رغم ذلك يحدث في نقطة وفي لحظة دقيقة، وفي عالم متجدّد بامتياز، حيث يعدّ وليد استقرار فظّ لما فوق الواقع في عالم مادي"[3]، فالعجائبية هي نقطة من عالم مادي متجمد.

أمّا "أبتر" (Apter) فيفضّل مصطلح "الفنتازيا"، حيث يرى أنه "ثمة شك بخصوص العالم الذي ينتمي إليه أدب "الفنتازيا"، هل هو هذا العالم، أم هو عالم مختلف عن ذلك تماما"[4]، أي وجود شك بوجود هذا الادب في هذا العالم,

وبهذا يمكن القول إنّ العجائبي يشكّل قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه وبروزا مفاجئا لما هو معروف في الحياة اليومية التي لا تتغير.

---

[1] ينظر: نجاة تميم، الأدب العجائبي" أهو واقع أم خيال؟" الحوار المتمدن، العدد 2992، في 9، 12، 2020، على الساعة 21:30،

http: //ahewar. Org/debat/ show. art. asp?aid= 213613

[2] ينظر: محمّد الباردي، التّشخيص في الرّواية العربية، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد38، 1995، ص 273.

[3] voir: Denis Labbé et Gibert millet , Le fantastique، lipse édition، 2000، P6.

[4] ينظر: ت.ي. أبتر، أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع) ترجمة: صبّار سعدون السّعدون، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1989، ص13.

وإذا تأملنا في أغلب التعاريف الواردة في هذا الشأن، سنلاحظ أنّ أغلبها مستقاة من تعريف "تودوروف" سواء في سياق التنظير أو التّطبيق. فالعجائبي في نظر "تودوروف" يتجلى " في حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[1]، ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عديدة من بينها:

1-ارتباطه بالماضي و الغيبي و الكرامات و المعجزات.

2-يعمل على تبئير الإنسان و المكان و الزّمان.

3-اتّخاذه الأحلام و الرؤى سبيلا للبناء الفني.

4-اعتماده على خلق المفارقة السّخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق المسخ التحول والتّضخيم.

وتعدّ الرّواية العجائبية واحدة من هذه المتخيّلات السردية التي ارتبطت بالشروط السّابقة، ونقصد بالرواية العجائبية تلك الرواية التي يبتعد فيها التّشخيص عمّا هو حقيقي وتضعف صلتها بالواقع لتصبح هي مرجع ذاتها وفق" ما يسمى بالتشخيص الذاتي"[2] وفق قوانين فوق طبيعيّة، الرواية العجائبية تبتعد مل البعد عن التشخيص لذا هي ارجعت لمرجع ذاتي خارق.

يزخر كلّ من الأدبين الغربي والعربي بالروايات ذات الطابع العجائبي، بداية من النصوص اليونانية إلى الروايات الغربية الحديثة، " وهناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة 1970 م، لأنّ الفانطاستيك جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجّد العقل والمنطق والعلم والطبيعة"[3]، وبعد ذلك تطور الأدب العجائبي في إنجلترا ثم في ألمانيا، وظهر في فرنسا الكثير منه، وفي روسيا.

أمّا في الأدب العربي، فنجد أولى بدايات السّرد العجائبي تتجلى في القصة القرآنية، كنوم فتية "أهل الكهف" لمدة ثلاث مائة وتسع سنين واستقاظهم من رقدتهم تلك الطويلة،

[1] ينظر: شعيب حليفي، م س، ص 190.

[2] انظر: Jouvet,Vincent: L'effet personnage dans le roman. P U F .Paris .1992 .P60.

[3] جميل حمداوي، جميل حمداوي، الرّواية العربية الفانطاستيكية، في 2020"12/27، على الساعة: 50: 19،.

وتسرّب الحوت المطبوخ إلى البحر في قصة "موسى مع العبد الصّالح"، وغير ذلك من القصص القرآنية التي تحمل طابعا عجائبيا. ثمّ قصص ألف ليلة وليلة وما تحمله من حكايات عجيبة خارقة للنظام البشري، وكليلة ودمنة والسير الشعبية، كسيرة فارس اليمن سيف بن ذي يزن، وسيرة الزير سالم وعنترة بن شداد، وغير ذلك.

ومع ظهور الرواية العربية الجديدة، حاولت هذه الأخيرة التّجريب لكسر النّمط السّردي وتأصيل الرواية العربية وربطها بالتراث العربي القديم، قصد ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع و السّمو بالخيال. ولعل العوامل السياسة والواقع التاريخي ساهمت في ظهور الرواية العجائبية وإثرائها، فحاولت التعبير عن ظواهره بطرق مختلفة ومتنوعة، استندت إلى المفارقة والسخرية والتحول والمسخ وغير ذلك.

ورواية "الغيث" التي نحن بصدد دراستها واحدة من الروايات العربية التي " تسعى إلى التجريب والتحديث من أجل تأصيل الرواية العجائبية. ويعدّ الرّوائي الجزائري "محمّد ساري" واحد من الروائيين الجزائريين الذين استحضروا الجانب العجائبي في كتاباتهم الروائية رغبة منه في التّجريب والتنويع، كخطاب فني لرؤية العالم والجمع بين الواقعي والعجيب لجعل المتلّقي في حيرة من أمره و في تردّد دائم)"[1].

نستنتج أن العجائبية مصطلح نقدي أخذت اهتمام كبير من طرف النقاد والدارسين سواء كانوا عرب أم غرب خاصة في الرواية، وأن هذا المصطلح لم يحمل مدلولا واحدا بل تعددت تعاريفه خاصة على الساحة الأدبية العربية نظرا لأنه وافد لنا من الغرب، والعجائبية فهي صراع بين عالمين واقعي وطبيعي معقول وعالم خيالي اللامعقول، وكذلك لهاعدة وظائف نستطيع من خلالها تبليغ عدة رسائل، وأيضا تقنية من التقنيات الكتابية التجريبية الجديدة.

2.1.2. مظاهر العجائبي في الرواية:

[1] النقد الأدبي، مقالات، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال 15 وآخرون، جامعة المسيلة وتيزي وزو، البعد-العجائبي-في-رواية-الغيث-لمحمد-ساري، في 2020/12/17، على الساعة 30: 19، http://www.benhedouga.com/content/

وتجلت مظاهر العجائبي في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:" تجده في جميع الحمامات صورة واحدة تتكرر، لا تنقطع سلالته ولا تتبدل"[1]. وفي موضع آخر يقول:" الشباب والشيوخ أصحاب الحرفة يحرفهم ويتجنبهم هذه السنوات الأخيرة، لكنهم لا يزالون يطاردونه على الرغم من كبر سنه. صار يتعب هذه الأيام. هدته الرطوبة وجعلت حركته ثقيلة. وهو يشتكي من المفاصل دوما لم يعد شابا كما كان. لم يعد فحلا. الأيام والحمام قضيا عليهّ.

عندما كان الجيلالي يكيس أحدهم دون مقابل فذلك يعني أن هناك مقابلا في الغرف المظلمة التي يلفها البخار ولا تظهر فيها ملامح أجساد المستحمين جيدا أين تزدهر الظلمة والوساوس"[2]، ويقول أيضا:" كروشهم ولبسوا القمصان والسراويل القصيرة وراحت تند منهم روائح غريبة"[3]. وأيضا:" يفتح أزرار قميص إمرأة.. بالسكينة واللهفة ذاتهما وضعها على فخذيه.. ثم أخذ أول ورقة وجدها"[4].

وفي موضع آخر يقول:

" إني أتكوم هنا، في فراشي منذ الساعات الأولى للفجر. أتغطى" بالبوراج" الصوفيث الأبيض.. رائحة خيط النسيج الجديدة لا تزال فيه، والصوف لا يزال براقا، فأمي ندفته وبعثت به إلى النساج قبل أن تموت. كانت تجتهد منذ صغرنا في أن تصنع لكل واحد منا أغطيته الشتائية الخاصة. فهي تعرف أن هذه المدينة باردة. وتقول عنها: إنها الهالكة.. المهلكة"[5].

" لابد أن الثلج في الخارج ينت بلا صوت في الهزيح الأخير من الليل.

الثلج يتساقط مثل ما في فينا من الرماد... بعد قليل سأسمع آذان الفجر من الجامع القريب وعلي أن أبقى في مكاني لأن أبي سيقوم إلى كانونه حيث ترك البارحة دلو الماء الحديدي حتى يجده دافئا عند الصباح كعادته، ... لن يناديني.. أعرف.. يعلم أني مستيقظ. ولن

---

[1] حسين علام، م س، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص31.

[5] المرجع نفسه، ص 31.

ينادي يحيى أخي ليرافقه إلى الجامع، لأنه يعلم أنه لم يتم إلا منذ قليل... أسمع الآن قرقرة "القبيبة" بين يديه وأسمع همهمته وأدعيته... لقد تحول هذا الرجل إلى لقلق.. صار طائرا صموتا وخفض رأسه وازداد بياضا مع العمر هذا البلارج العجوز»[1].

2.2. استدعاء التاريخ

تعتبر تقنية "استدعاء التاريخ وقضايا الإرهاب بما فيه من شخصيات ووقائع من التقنيات المهمة في الرواية الجزائرية، وهي تعود لأسباب مختلفة يتداخل فيها الثقافي والسياسي والفني، وتحضر في مختلف الأجناس الأدبية والأنواع الفنية"[2]، وهذه التقنية تعد مهمة في التاريخ خاصة في تاريخ الجزائر و بالاحرى في الرواية الجزائرية، وبذلك خلق تمازج وتداخل فيها السياسي و التاريخي و الثقافي، وقد "حضرت في نصوص كثيرة في لحظة الاقتراب من القضايا المجتمعية التي تظهر مع التغيرات والتحولات السياسية التي مرّ بها المجتمع، ولقد قرأنا هذا الأمر في روايات واسيني الأعرج، بشير مفتي، أحلام مستغامي، رشيد بوجدرة، عز الدين ميهوبي، عز الدين جلاوجي، ..."[3]، بمعنى أن التاريخ كان حاضرا في الرواية الجزائرية وهذا ما لاحظناه عند الأدباء و الرواة.

1.2.2. التوازن السردي والتاريخي (استدعاء التاريخ)

في هذه المرحلة تطورت آليات السرد الروائي، وعاد الروائيون إلى التراث والتاريخ لإسقاط قضايا واقعهم المعاصر على الأحداث والشخصيات التاريخية القديمة، وصار الفضاء المكاني والزماني التراثي صالحا للتعامل مع القضايا والمشكلات المعاصرة عن طريق الرمز، والإيحاء، والإسقاط، والاستدعاء "[4]. ومحاولة الروائيون في هذه الفترة تشكيل معادل

---

[1] حسين علام، م س، ص33.

[2] الأدب الجزائري وتجلي الاستعمار والإرهاب، موقع الحوار، في: 10، 10، 2020، على الساعة: 00: 19، https://www.elhiwardz.com/contributions/119966/

[3] الأدب الجزائري وتجلي الاستعمار والإرهاب.

[4] التفاعل بين السرد والتاريخ في الرواية العربية: مجلة الكترونية، في 2020/10/10، على الساعة 00: 16، https://bilaaswar.com

موضوعي لأزمات واقعهم وهزائمه بالهروب الإجباري إلى التاريخ، واختيار فتراته المأزومة والمهزومة، كرواية " السائرون نياما " لسعد مكاوي، ورواية " الزيني بركات " لجمال الغيطاني

2.2.2. مظاهر استدعاء التاريخ في الرواية:

تجلت مظاهر استدعاء التاريخ في مواضع عدة من الرواية نذكر منها:" لا زلت أحمل معي الهجرات السحيقة نحو الموت. إنها تسكن دمي.. ولا زلت أفتح الأبواب التي كان عليها أن تبقى موصدة حتى لا تنطلق منها الأشباح.. عليك أن لا تنسى قلت لنفسي أنك منذ التقيتها وأنت تحاول بعث الكائن الميت فيك من قبري لكي يتخلص من فكرة أنه كائن جزائري مليء بالعثرات والهزائم. عليك أن تجتهد في نسيان أبيك عندما تكون معها.."[1]، وقال أبضا:" سأحاول أن أرتاد تلك الحدائق المنسية التي تهب من شذا عرفها وحده.. مع أن الحدائق تضيع فجأة. وأشرع ككل مرة في رثاء المورسكيين الأوائل. أجدادي الذين كان قطاع الطرق يتعرضون لهم عندما هاجروا من بلادهم.. أتذكر هؤلاء الحيارى الذين شردوا وأبيدوا عند سواحل الإخوة وقد اختلطت دماؤهم بمياه البحر..مالح أيتها الأحبة والدم مالح والوطن راح .. ضاع .. ولا أحد عند السواحل سوى النبال والرماح"[2].

كنت أتذكر أيضا القراصنة الأسبان الذين يبقرون بطونهم ويستخرجون أحشائهم بحثا عن الزمرد والياقوت الذي يظنون أنهم ابتلعوه.. أتذكرهم وهم منهمكون من هذا وذاك.. يبحثون عن صورة الوطن فيس بعض المدن. لكن الإخوة كانوا يتلقونهم بالرماح في الصدور ليفتشوا في دمهم عن الثروة وكانت أيديهم تمتد إلى الصدور الأندلسية الناهضة، الوارفة البضة لتجتث النهد من أصله والنحر من فرعه فيشر الدم عندما تنتزع القلادة والنهد والجيد معا"[3].

وفي موضع آخر يقول:

---

[1] حسين علام، م س، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

"هاهم في الشعاب هائمون.. جثثهم في الريح مرمية، لا يزال ملح البحر في عرفها ولا تزال عيونهم زرق من النظر إلى السماء البعيدة.. يحملون شمس غرناطة في الأصص... جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالأندلس... لم يكن وصلك إلا حلما..."[1]

وفي نفس السياق " كنت أقول لنفسي دوما إنه كان علي أن أتخلص من هذا كله وأنساه. وعلي أن أخضل صدري بعبق نسرينها الذي. قلت: عليك أن تنسى صليل السيوف يا دينك. وأن تصم أذنيك عن هزيم المجانيق فوق أسوار المدينة المحاصرة...[2].

وفي كلام آخر للروائي يقول:

"قال يوسف:

ما أعلمه حقا هو باية كانت طوال تلك الأيام الباردة تتآلف مع الثلج الذب بدا لها عجيبا.. لقد كان بالنسبة لها اكتشافا طفوليا مذهلا. كانت تقول إنها ابنة السواحل شاهدته صحيح من بعيد على قمم جبال باية لكنها لم تكن تتصور... لم تكن تفكر أنه يأتي اليوم الذي تمد يديها لتعابثه وتتلقاه ...كان وجهها طريا مدهش التقاسيم... وقد تكللت الصوفية السوداء بالبياض. صار تاجها الثلج. وصرت مأخوذا بها"[3].

3.3.2. الوصف

يعد الوصف أحد المكونات الأساسية في البناء الروائي، نظرا "لكونه يحيل بصورة واضحة على طرائق اشتغال اللغة في الرواية، ويؤشر في نفس الوقت على الأفق الفني الذي تعبر عنه"[4]. وبالنظر إلى النصوص الحساسية الروائية" القديمة"، نلاحظ أن "الوصف يهدف في معظم الأحوال إلى تشييد إطارات ديكورية للأحداث، وإلى رسم الملامح الفيزيقية والنفسية للأبطال والشخصيات الروائية. وهو ما أضفى على المكونات الوصفية المبثوثة في ثنايا

---

[1] حسين علام، م س، ص.44

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

[4] ألان روب غريية" نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم، سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية دار المعارف، مصر، د ت، ص 130

السرد صبغة ثانوية حيث" يمكن إسقاطها من دون أن تتضرر الصياغة الإجمالية للعمل الروائي"[1]. من هنا أدى الفصل بين المكون الوصفي والمكون السردي إلى فصل مواز بين الشكل والمحتوى، ومن ثم إلى إضفاء سمة الأداتية الزخرفية التي تحصر قيمة الوصف في الرواية في مجرد تمثيل للأشياء ورسم ملامح الشخصيات ورصد التفاصيل والجزئيات بطريقة إبهامية تشعر المتلقي أنه يعيش عالم التجربة لا عالم التخييل.

ويمكننا في هذا السياق الاستشهاد بقول أحد رواد الحساسية الروائية " القديمة" تؤكد " أن الولع بالزخرف اللغوي في مجال وصف التفاصيل والجزيئيات يقود إلى الإبهام إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرا لإبهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيال، إذ إنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة، مثل التفاصيل به، وكلما دقت، أسرع القارئ إلى تصديقها[2]. بمعنى أن الروايةفي القديم تقوم بالوصف بشدة ولعهم بها. غير أن ما ينبغي التنبيه إليه هنا، هو أن وسمنا للموكن الوصفي في الحساسية الروائية" القديمة" ب" الأداتية الزخرفية" لا ينطوي على أي حكم قيمة تنقيصي أو متعالي ينظر إلى إنتاجات الحساسية المذكورة بمنظار ما هو متحقق اليوم. ولذا فإن إحالتنا إلى كتاب" ألان روب غريبة" هي من قبيل الاستئناس، ليس إلا.

ويمكننا القول إن " السمة"الأداتية" التي ميزت الوصف في الحساسية الروائية" القديمة" إجراء فني أملته ظروف تاريخية واشتراطات ثقافية وإبستيمية كانت تعتبر الأدب في خدمة الإنسان، وليس حقلا تعبيريا يتوخى الأدب لذاته»[3].بالوصف يمكن التعبيرعن كل شيء وبصياغات مختلفة.

---

[1] المرجع نفسه ألان روب غريبة" نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم، ص ن.

[2] نجيب محفوظ، ذكرته سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 111.

[3] الوصف في الرواية، منتديات جواهر ستار التعليمية، في 10، 12، 2020، على الساعة: 30: 18، https://berber.ahlamontada.com/t12063-topic

4.2.2. مظاهر الوصف في الرواية:

وتجلت مظاهر الوصف باية في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:

" باية دافئة ودفؤها يتسرب إلي. كانت حيادية وأنا جنبها. لا اعلم لماذا كانت غائبة في تلك اللحظات. امرأة بكامل بهائها بكل دسامة جسدها وحرارته، ووفرته، تغيب؟... في جسدها. عاجز عن التسرب إليه عبرها. من أين كان علي أن أدخل من أين كان يجب على أن أقتحم قلعاتها؟ منها؟ أم من حكايتها؟ من يديها؟ أم من ركبتيها القويتين المكينتين كعمودين من الرخام؟"[1]. وفي كلام آخر يصفها بقول:" كانت باية بكنزة الصوف التي تصل إلى رقبتها في تناغم مع بياض بشرتها. وكان الصدر بوفرة عطاياه ينضغط بلدانه وانبعاج متربعا على عرش ذراعيها. لا خواتيم في اليدين والأظافر مقصوصة بعناية. التسريحة بسيطة عادية. ووجهها شفاف، وخال من أي ماكياج. لا تضع في أذنيها سوى قرطين بسيطين من الفضة. عيناها غائبتان الآن"[2]. يصف لنا شخصية باية صفات داخلية و خارجية.

5.2.2. الهروب من الواقع

لطالما ظننا أن الهرب هو السبيل للتخفيف من الضغوط والمشاكل العاطفية والأسرية والمادية ونسيان ذكريات مؤلمة أو الهروب من الفشل الذي يلاحقنا نتيجة غياب الملامح والخطوط العريضة لمسارات حياتنا.

لقد اعتدنا الهروب من الواقع المؤلم، فلكل منا أسلوبه الخاص في التعامل مع حياته الشخصية؛ فمن أساليب الهروب: (النوم فتراتٍ طويلةً، التأجيل المستمر في القرارات الهامة، التدخين، تعاطي المخدرات، العزلة، تغيير من حولك، مواقع التواصل الاجتماعي، الكذب، الخيال،... إلخ).

برعنا في اختلاق أساليب جديدة ونطور منها؛ لتخلق لنا حياة، جدرانها من راحة البال والسعادة، فهو الشريك الوحيد بين كل الأساليب لخلق عالم خيالي.

---

[1] حسين علام، م س، ص 226.

[2] المرجع نفسه، ص 38- 39.

1.5.2.2. مظاهر الهروب من الواقع في الرواية:

وتجلت مظاهر الهروب من الواقع في عدة مواضع من الرواية نذكر منها:

" قالت باية فيما بعد إن الاعتذار كان شأنا من شؤونها. لما كانت غريبة عن المدينة فإنها حاولت أن تعيش في الظلال، حتى لا يلتفت إليها أحد"[1]. وفي قول آخر:" في الحقيقة .. كنت أتساءل فيما مضى أما اليوم فلم أعد أجرأ لأني أصبحت أخشى الأجوبة..

أعود من وسط المدينة مرهفا من الجلوس في مقهى باب وهران، جنب الجسر مباشرة أين أشهد مرور قاطرات الوقود في المساء وأقضي بعض الوقت مع بتعمر الذي كان يستعجلني في العودة إلى البيت قبل المغيب.. قبل أن ينهمر الليل.

لم أكن أعبر كلامه أي اهتمام لأنه كان عليه هو أيضا أن يعود إلى بودغن قبل الظلمة فمن الممكن أن يلتقي بتلك الوجوه"[2].

6.2. العودة إلى الذكريات

«يبدو إن الحنين إلى الماضي أصبح ظاهرة ملفته للأنظار، فليس غريباً ولا عيباً أن يمتلك الكثير منا طاقات ومخزوناً هائلاً من الحنين إلى الماضي فهي ميزة يمتاز بها الإنسان عن باقي الكائنات، تكمن خطورة "النوستالجيا" في التحول من الحالة السوية للإنسان إلى حالة مرَضية ومعطلة لكل الطاقات والإمكانات التي يمتلكونها، قد تتحول من نعمة إلى نقمة في محاولة يائسة لتحويل حضورنا في هذا العالم وعلى الأصعدة كافة إلى ما يشبه الكائن الذي يرفض الخروج من شرنقته خوفاً من مواجهة العالم، نفخر بماضينا ونحترمه نعم، فهذا ليس كل شيء، لابد أن ندرك ونعي ما كنا عليه في الماضي مسألة تبدو في غاية الأهمية، والأهم إدراك ما نحن عليه الآن وما نطمح له في المستقبل.

[1] حسين علام، م س، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص100.

2.6.1. النوستالجيا

(باليونانية القديمة νόστος «الشوق» y ἄλγος «ألم») هو مصطلح يستخدم لوصف الحنين إلي الماضي، أصل الكلمة يرجع إلي اللغة اليونانية إذ تشير إلي الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة لبيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد، تم وصفها علي أنها حالة مرضية أو شكل من أشكال الاكتئاب في بدايات الحقبة الحديثة ثم أصبحت بعد ذلك موضوعا ذا أهمية بالغة في فترة الرومانتيكية، في الغالب النوستالجيا هي حب شديد للعصور الماضية بشخصياتها وأحداثها»[1]. هي وصف لما مضى أيضا حنين للماضي القريب أو البعيد، هي حب وولع شديد للماضي بحيث أنها أثرت في حيات الفرد.

2.6.2. مظاهر العودة إلى الذكريات في الرواية:

وتجلت مظاهر العودة إلى الذكريات وتنوعت في مواضع عدة من الرواية نذكر منها:

"أنت الذي كان يشاكس ويعارك من أجلهن. كنت تلبس الجاكتات الضيقة الخصر والأحذية عالية الكعب. وسراويل الجينز والفلور... أنت الذي كان مزهوا ما فيه من الذكاء والشباب والفطنة والجرأة والمغامرة تنتهي إلى هذه العزلة. كنت تقرأ الشعر وتحفظه. أنت من علمني كيف أقرأ هؤلاء بالعربية وبالفرنسية.. اللغة التي كنت تدرسها"[2]. وكذلك قال:" أنت الذي علمتني بعض الأشياء الرائعة"[3].

وهذا ما أكده الكاتب بالعودة بالذكريات إلى الماضي:" في طفولتك ضبطك أبي مرة وسط الحوش. بعدما خرجنا من المدرسة وقت القيلولة مع" بنت عيدة" في ذلك اليوم الحار كنت معها تحت ظل الرمانة تقبلها وتبحث بيديك الصغيرتين... حدثني عن ذلك مرارا وأنت تضحك. لما كنا لا نزال صديقين... وكيف ضبطك أبي وكنت تحسبه قد غادر إلى

---

[1] النوستالجيا، مروة الأسدي، في 10، 14، 2020، على الساعة: 43: 19،
https://www.google.com/amp/s/amp.annabaa.org/arabic/variety/16998

[2] حسين علام، م س، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

الجامع.. بت عند خالتي الزهرة ليلتين. وأذكر أنه عندما كان الجامع مفتوحا ...أبي لشقاوتك"[1].

وفي سياق آخر يقول:" أنت الذي كبرت في فناء جامعة. وتوضأت أول ما صليت من ماء بئره. وتسلقت طفلا رخام أعمدة ضريحة. وتشيئت بها ضاحكا تريد الوصول... وكنا نسمع قرقرة اصطكاك البكرة الحديدية البارد... كان ذلك خوفا لذيذ التوقع يجعل الصدور تملأ بالزفير السريع. ثم نشرب الماء البارد وتندلق بطوننا منه وتقلقل. فنتنعش ضاحكين."[2]

وكذلك قال:" كنا نمشي أنا وأنت حفاة على الرخام الأبيض البارد ونتهجى الحروف الأولى من رخامات شواهد القبور. اللاصقة بالحيطان...حروف نحب أن نفك غموضها من على واجهة الباب الجوفي للمسجد، بتعاشيقه الجبسية وحاشية قنطرته العظيمة على شكل حدوة الفرس، تلك الوشاة بالزخارف الفسيفسائية تعريشات وزهور بألوان أربعة بنية وبيضاء وخضراء وصفراء، تحيط بها حاشية أخرى بيضاء مكتوب عليها بخطوط عبد الحق أيده الله ونصره عام تسعة وثلاثين وسبعمائة نفعهم به"[3].

هكذا كنا نظل فاغرين أفواههنا، رؤوسنا معلقة إلى السماء منكفئة إلى الخلف، ناظرين عن الحروف العجيبة. كنا ندوغ عندما ننظر إلى المأذنة المربعة المسحورة غلى فوق في نهايتها جامور بتفافيحه الثلاث المكتنزة. ثم نصعد إلى فوق الجامع بمصراعيها العظيمين المكسوين بالنحاس المخرم بأشكال دقيقة وفي وسطه الحلقة الغريبة الضخمة التي تشد القلادة... وقبة الباب الجوفي العلق تشبه من الداخل تجمعا لأعشاش السنونو... لأنها كانت محفورة في الجبس بدقة. كنت يا يحيى قد تهيجت حروفك الأولى هناك معي»[4]. ومن هنا نقول أن الكاتب وظف عدة تقنيات مما ساهم في نسج روايته من أحداث و شخصيات.

---

[1] حسين علام، م س، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص62.

[4] المرجع نفسه، ص63,

الخَّـــاتِمـــةُ

بإمكان الرواية أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع، والمسرية قادت في نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة المحتدمة للقضايا في المجتمع واتخاذ موقف منها، وتستطيع و الإسهام الجاد في كشف النقاب عن العلل وإقتراح الحلول. ومنها:

– العلاقة التي نشأت بين الأدب و الواقع و الصراع الذي كان سببا في بروز واقعية الرواية الجزائرية.

– تطور الرواية الرواية الجزائرية عبر العصور و المسارات التي وقعت عليها الروايات

– وهذا ما نجده واضحا جليا في الرواية التي درسناها في مذكرتنا هذه، فهي مزيج من المواضيع التي حاول فيها الروائي" حسين علام" الجنوح إلى الواقع، فقد بدأ الرواية بذكر قصة ليوسف ولد المهدي وباية البجاوية، الحكاية التي كانت حديث العام والخاص في مدينة تلمسان.

– تصوير الروائي الطريقة البشعة التي وجدت فيها باية مقتولة ومفصولة الرأس عن الجسد، ما كان سببا في خوف الناس من التطرق إلى قصة باية والمهدي، حتى الكلام عليها في المجالس، لأنه الكلام عنها من أكبر الكبائر، والمتكلم في هذه القصة كالسائر في حتفه، فقد شهدت مدينة تلمسان رعبا كبيرا صوره الروائي بمختلف الصور. وهذه الصورة هي من بين الصور الكثيرة التي صورتها الرواية عن الإرهاب التي شهدته الجزائر فيما يسمى بالعشرية السوداء، إذ حاول الروائي أن ينزل إلى الواقع المر الذي عاشه الشعب الجزائري عموما والتلمساني خصوصا.

– من بين مظاهر الالتزام في الرواية: سرد السيرة الذاتية، إذ نجد الروائي يسرد الحالة العائلية له، و إستعماله الضمائر الدالة على ذلك، و الشخصيات و الزمان و المكان. أما النوع الآخر الذي يكمن داخل الرواية على الطابوهات، وتعلق هذا الموضوع بشخصية الجيلالي الرونكو.

– مفهوم التخطي و أساليبه و توظيفه في الرواية.

– يتحدد العجائبي بكونه شكلا سرديا أو خاصية خطابية بارزة، و مادة للحكي و طريقة في بناؤ النص الروائي العربي المعاصر.

– توظيف كل من الوصف و الهروب من الواقع و العودة إلى الذكريات في الرواية.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

الرواية

حسين علام، خطوة في الجسد، ط1، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،2006.

المعاجم و القواميس

1-ابن فارس، مقاييس اللغة. ج2، دار الفكر، 1979م.

2-ابن منظور، لسان العرب. تح: عامر أحمد حيدر، ج12، دار الكتب العلمية، 1992م.

3-أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مج، دار بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

4-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1405هـ.

5-فيروز الأبادي، قاموس المحيط. تح: محمد العرق السيوسي، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م.

6-محمد التوجني، المعجم المفصل في الأدب، ط2، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1999م.

المراجع باللغة العربية:

7-أبتر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبّار سعدون السّعدون، دار المأمون، بغداد، 1989م.

8-إبراهيم الخليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، دار المسيرة عمان، 2003م.

9-أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية(1900- 1930م)، دط، دار الآداب، بيروت، 1969م.

10- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت، 1975م.

11- أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931/ 1973م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

12- إدريس بوذيبة، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار. ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000م.

13- ألان روب غريبة" نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم، سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية دار المعارف، مصر، دت.

14- برهان غليون، العرب تحولات العالم. ط2، سقوط جدار برلين إلى سقوط المغرب، 2005م.

15- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999م.

16- بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية" أسئلة الكتابة والصورة للضرورة". ط1، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس،1998.

17- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، المطبعة المغاربية، تونس، 2005م

18- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية.ط1، المطبعة المغاربية للطباعة النشر تونس،2005م.

19- جان بول سارتر، ما الأدب . تر: محمد غنيسي هلال، دار نهضة، مصر.

20- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية. تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

21- رجاء عبد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988م.

22- سعيد علوش، الرواية والإيدولوجيا في المغرب العربي. دار الكلمة للنشر، بيروت،1983م.

23- شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات و بناء التّأويل، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

24- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي. ط2، دار الجنوب للنشر تونس، 2004م.

25- الطاهر وطار اللاز، رواية. الشركة الوطنية للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 1981م

26- الطاهر وطار، الشمعة الدهاليز(رواية). مرفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004م.

27- الطاهر وطار، عرس بغل، الرواية، روايات الهلال، القاهرة، العدد: 471، آذار – مارس- 1988م.

28- طه وادي، الرواية السياسية. ط1، الشركة العالمية المضربة، لونجمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

29- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. ط6، دار المعارف، السلسلة: مكتبة الدراسات الأدبية، 1، 1، 2017م.

30- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه" دراسة ونقد". دار الفكر العربي، 2013م.

31- عفاف عبد المعطي، حاضر الرواية في المغرب العرب. ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس،2003م.

32- محمد مصادف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بيروت، الجزائر، 1983م.

33- مصطفى الصادق جويني، في الأدب العالمي: القصة، الرواية، السيرة. ط2، ج3، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002م.

34- نجيب محفوظ، ذكرته سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ.

35- واسيني الأعرج، الأصول التاريخية الواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري. ط1، دار الكتاب الحديث، 1986م.

المراجع باللغة الفرنسية:

36- K. mary et F. engls. Surla litératture et l'arte ditiens paris scxales.

37- J. p. savtre sitrstiers llt. E. d. jalimrd paris 1907.

38- Emmanuele Baumgarther et philip Ménard, Diction étymologique de la langue française, 1966. Voir : histoire et liberté générale.

39- Gaston Cayron, Dictionnaire de francais classique, la langue de Xlll's, klincksieck, paris.

40- Denis Labbé et Gibert millet, Le fantastique، Ellipse édition, 2000.

المجالات و المقالات

41- إبراهيم روماني، أسئلة الكتابة النقدية. المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي.

42- حمزة المعايطة ومخلد الزعبي، الإرهاب والتطرف الفكري: المفهوم، الدافع، سبل المواجهة. ,AJSP، العدد الثالث والعشرون، 2 أيلول 2020م،
www.Ajsp.net/ISSN:2663-5798

43- رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدب الفرنسي والمغاربي" نظرة مقارنة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة: منتوري- قسنطينة، عدد21، 7، 2004م.

44- مفقودة صالح، (أبحات في اللغة والأدب الجزائري). مجلة المخبر، نشأة الرواية العربية في الجزائر.

45- ميخائيل باختين، للمتكلم في الرواية. تر: محمد برادة، مجلة فصول، مجلد ج5، عدد3، 1985م.

46- محمّد الباردي، التّشخيص في الرّواية العربية، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد38، 1995م.

المذكرات

47- بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد العلي عرعار الروائية. جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010م.

48- رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، مذكرة دكتوراه، المشرف رايس رشيد، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014-2015 ص11.

49- عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التارخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا". أطروحة الدكتوراه، باتنة، 2013م.

50- محمد البصير، الموقف الثوري(1970 – 1982) . رسالة ماجستير، الجزائر، 1986م.

51- منال عواد مفلح العرقان، البنية السردية أعمال هاشم غرايبة الروائية. رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2011م.

مواقع الإنترنت

52- آداب بوك، في 12، 12، 2020، على الساعة: 30: 18،

53- الرّاوي في الرّواية العجائبية، في 13، 12، 2020م، على الساعة: 30: 15، Http: // diae. Net / 59431

54- الأدب الجزائري وتجلي الاستعمار والإرهاب، موقع الحوار، في: 10، 10، 2020، على الساعة: 00: 19، https://www.elhiwardz.com/contributions/119966/

55- التفاعل بين السرد والتاريخ في الرواية العربية: مجلة الكترونية، في 10، 10، 2020، على الساعة: 00: 16، https://bilaaswar.com.

56- جميل حمداوي، الرّواية العربية الفانطاستيكية، في 27، 12، 2020، على السعة: 35: 19،

http://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia_hamadaoui

57- جريدة أخبارك، في 10، 13، 2020، على الساعة: 38: 19، https://nir-osra.org

58- العربية، المعاني الجامع. التخطي. في: 13، 11، 2020م، على الساعة 28: 17، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

59- الرئيسية، ثقافة الأعمال، صراع الرواية والواقع، في: 28، 11، 2020م، على الساعة: 15:38 https://thakafamag.com/?p=16514

60- نجاة تميم، الأدب العجائبي: أهو واقع أم خيال؟ الحوار المتمدن، العدد: 2992، المحور: الأدب و الفن، في: 9، 12، 2020، على السعة: 30: 21،

http://ahewar.org/debat/show.art.asp?aid= 213613

61- فيصل غازي النعيمي، كلية التربية/ اللغة العربية. في 14، 11، 2020م، على الساعة: 35: 19،

http://www .dr-omaraltaleb .com /naeimi /index .html

62- النقد الأدبي، مقالات، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال 15 وآخرون، جامعة المسيلة وتيزي وزو، البعد-العجائبي-في-رواية-الغيث-لمحمد-ساري، في 17: 12، 2020، على الساعة: 30: 19،

http://www.benhedouga.com/content/

63- النوستالجيا، مروة الأسدي، في 10، 14، 2020، على الساعة: 43: 19، https://www.google.com/amp/s/amp.annabaa.org/arabic/variety/16998

64- الوصف في الرواية، منتديات جواهر ستار التعليمية، في 10، 12، 2020، على الساعة: 30: 18، https://berber.ahlamontada.com/t12063-topic

65- www.alhayat.com/daharchives

الفهرس

إهداء

شكر وعرفان وتقدير

آية كريمة

مقدمة..... أ – ب

الفصل الأول

الفصل الأول: جدل الرواية والواقع..... ص 1 إلى 28

المبحث الأول: الأدب وصلته بالواقع..... ص 1 إلى 10

المطلب الأول: معنى كلمة الأدب.....,..... ص 1 إلى 2

المطلب الثاني: المزاولة النفسية والمتعة والمنفعة في العمل الأدبي..... ص 2 إلى 4

المطلب الثالث: العلاقة بين الأدب والمجتمع..... ص 4 إلى 6

المطلب الرابع: عناصر العمل الأدبي وواقعية العمل الأدبي..... ص6 إلى 10

المبحث الثاني: الرواية الجزائرية الملتزمة..... ص 10 إلى 28

المطلب الأول: تعريف الرواية..... ص 10 إلى 12

المطلب الثاني: الرواية المصطلح و النشأة..... ص 12 إلى 15

المطلب الثالث: نشأة الرواية الجزائرية الحديثة..... ص 15إلى 16

المطلب الرابع: مسار تحولات الرواية الجزائرية..... ص 16 إلى 28

الفصل الثاني..... ص 29

لمحة عامة عن رواية "خطوة في الجسد"..... ص 30

الفصل الثاني: بين الالتزام والتخطي في رواية" خطوة في الجسد" .....ص 30

الروائي حسين علام..... ص 30

المبحث الأول: تجليات الالتزام وأشكاله..... ص 31 إلى 33

المطلب الأول: مفهوم الالتزام في الأدب..... ص 31 إلى 33

المطلب الثاني: الالتزام النشأة والتطور..... ص 33 إلى 42

المطلب الثاني: مظاهر الالتزام في الرواية.....ص 42 إلى 53

المبحث الثاني: أساليب التخطي وحدوده..... ص 50

المطلب الأول: مفهوم التخطي..... ص 53 إلى 60

المطلب الثاني: مظاهر التخطي في الرواية..... ص 60 إلى 75

خاتمة..... ص 76 إلى 77

قائمة المصادر والمراجع .....ص 78 إلى 84

فهرس المحتويات..... ص 85 إلى 86