الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي





نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر
دراسة سوسيو أدبية في نماذج روائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في اللغة والآداب

تخصص: نقد مغاربي

إعداد الطالبة:

حمريط فاطمة الزهراء

إشراف الأستاذ الدكتور:

د. فؤاد بن أحمد نورين

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د محمد زوقاي	أستاذ التعليم العالي	المدية	رئيسا
د. فؤاد بن أحمد نورين	أستاذ محاضر أ	المدية	مشرفا ومقررا
د. فاطمة الزهراء عقال	أستاذ محاضر أ	المدية	ممتحنا
د. زكريا يوسف الرحماني	أستاذ محاضر أ	المدية	ممتحنا
أ.د محمد بلعزوقي	أستاذ التعليم العالي	البليدة 2	ممتحنا
د. محمد مكاكي	أستاذ محاضر أ	خميس مليانة	ممتحنا

السنة الجامعية:

1445هـ-1446هـ/2023م-2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح فقيدة قلبي –أمي-

فاطمة الزهراء

شكر وعرفــان

أول من يشكر ويحمد أناء الليل وأطراف النهار، هو العلي القهار، الأول والآخر والظاهر والباطن، الذي أغرقنا بنعمه التي لا تحصى، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، وأنار دروبنا فله جزيل الحمد والثناء العظيم، هو الذي أنعم علينا إذ أرسل فينا عبده ورسوله "محمد بن عبد الله" عليه أزكى الصلوات وأطهر التسليم، أرسله بقرآنه المبين، فعلمنا ما لم نعلم و حثنا على طلب العلم أينما وجد.

لله الحمد كله والشكر كله أن وفقنا وألهمنا الصبر على المشاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع .

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر وأصدق الثناء إلى الأستاذين الفاضلين الأستاذ: "فؤاد بن أحمد نورين" والأستاذ "مولاي متقدم"، فأنا لا أنسى كرمهم علي، ورعايتهم لي في إنجاز هذا البحث، والذي أحاطوه برعايتهم ونصائحهم، فكانا يمهدان لي السبل ويذللان ما كنت أراه صعبا فيجعلانه بمعارفهم وعلمهم سهلا فأغنى بذلك البحث، وفضلهما دين علي ما حييت، فشكرا من أعماق قلبي.

وما دمت أعجز عن تقديم أخلص عبارات الامتنان والاعتراف بفضلهما، فما أجل أن أستعين في هذا المقام بكلمات الشاعر " أبو المهلبي" إذ يقول:

لو كنت أعرف فوق الشكر منزلة

أوفى من الشكر عند الله في الثمن

أخلصتها لك من قلبي مهذبة

حذوا على مثل ما أوليت من حسن

شكرا ...

للذين يتركون بنا أشياء سعيدة تجعلنا نبتسم حين تبدو الحياة كئيبة.

وألف شكر ...

لمن هم دوما بجانبنا بدون سبب وبدون شروط وبدون مصالح .

حمريط فاطمة الزهراء

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات: .....الصفحة

مقدمة: .....أ–و

مدخل منهجي للدراسة: 8–21

مدخل عام للدراسة: 23–46

الفصل الأول

النقد الاجتماعي ... تاريخ وإرهاصات

توطئة: 48

المبحث الأول: المنهج الاجتماعي المصطلح والمفهوم.....48–54

المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي في المنظومتين الغربية والعربية 55–78

المبحث الثالث: الفكر الاجتماعي في ظل الحضارة اليونانية 79–84

خلاصة: 84

الفصل الثاني

سوسيولوجيا الأدب ... التطلعات والرؤى

توطئة: 86

المبحث الأول: جدلية العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع.....86–101

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى للسوسيولوجيا في الغرب 102–111

المبحث الثالث: سوسيولوجيا الفن والثقافة 112–126

خلاصة: 126–127

الفصل الثالث

الرواية المغاربية من إشكالية التأسيس لفرادة النوعية

توطئة: 129

المبحث الأول: النص الروائي المغاربي من منظور السرد 129-142

المبحث الثاني: من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص الروائي 143-165

المبحث الثالث: سوسيولوجيا النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي.....166-179

خلاصة: 179

الفصل الرابع

المحكي الروائي ومساءلة الواقع الاجتماعي في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي

توطئة: 181

المبحث الأول: إسقاط المنهج الاجتماعي على الرواية الجلاوجية 181-226

المبحث الثاني: الرواية ومسألة السرد 227-242

المبحث الثالث: الرؤية في الرواية والتجربة الاجتماعية 243-255

خلاصة: 255

الفصل الخامس:

المحكي الروائي المغربي الواقعي بوصفه إنجاد للذاكرة

توطئة: 257

المبحث الأول: دفنا الماضي بين الواقعية ووصف مظاهر الواقع.....257-313

المبحث الثاني: تمثلات الحفر السردي في الرواية التاريخية.....314-348

المبحث الثالث: تشريح الواقع الاجتماعي في الرواية ومجابهة الغرب.....364-349

خلاصة: 365

نتائج الدراسة: 369-367

خاتمة: 373-371

قائمة المصادر والمراجع.....390-375

الملاحق

ملحق عز الدين جلاوجي 396-392

ملحق عبد الكريم غلاب.....402-397

ملخص.....405-403

فهرس الجداول والأشكال

فهرس الأشكال:

رقم الشكل	الموضوع	الصفحة
1	– يوضح طريق الرموز السردية للغة الروائية الواصفة للأحداث.	**132**
2	– يوضح المكان الحقيقي الذي يمثله الوعي بين الفرد والجماعة وفق تصور "باختين".	152
3	– يوضح الرواية المونولوجية لا تسمح بالصِّراع الإيديولوجي ولا تعطي حرية للغير بإظهار أفكارهم.	155
4	– يوضح الرواية الحوارية تسمح لكل الشخصيات والإيديولوجيات بالظهور بحرية تامة دون أن تحتاج إلى توجيهات الكاتب.	157
5	– يوضح تحليل إيقاع الزمن في رواية "الفراشات والغيلان" وترتيب الأحداث فيها.	195
6	– يوضح الحضور الكوسوفي الذي توفر في رواية "الفراشات والغيلان" المتمثلة في (الأنا+الأصدقاء+بعض الآخرين).	242
7	– يوضح فعل الاستشراف وتعالق الأحداث وفق المحكي الروائي.	362

فهرس الجداول:

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
1	- يوضح الجدول الشخصيات في رواية "الفراشات والغيلان" ومعرفة مصيرها حسب أهمية المحكي.	226
2	- يوضح الجدول التحديد لمفاصل شخصية البطل "محمد" ضمن السياق الاجتماعي.	241
3	- يوضح الجدول التوزيع لفصول الرواية وكذا توزيع الشخصيات الروائية غير الرئيسية.	265
4	- يوضح الجدول جملة الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية للشخصيات في رواية "دفنا الماضي".	308-307
5	- يوضح ويجسد الجدول الصورة العامة للمستوى السردي لرواية "دفنا الماضي".	315

مقدمة

يعد النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع، وتطور أشكاله الفنية كما شهدا تطورا وتقدما كبيرين تمثلا في انتشار مناهج نقدية جديدة، ويعود هذا التقدم إلى طبيعة النص الأدبي، من أبرز هذه المناهج المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والنفسي كما يعتبر المنهج الاجتماعي الأكثر تداولا وانتشارا في النقد العربي الحديث، وقد أفرزته الثقافات العربية الحديثة وخاصة الفلسفتين الوجودية والوضعية.

وينطلق هذا المنهج من مبدأ الواقع الاجتماعي، وهو المرجع الأساس لدراسة النصوص الأدبية – وإن صحَّ التعبير هذا المنهج (المنهج الاجتماعي) من قناعاته راسخة بأنَّ الأدب تعبير عن المجتمع وأنَّه لا يوجد أدب من دون مجتمع ينبثق منه؛ أي أنَّه منهج يسعى دائمًا إلى إقامة علاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع باعتباره المنهج الذي يستهدف النص ذاته أي الحيز الذي يتدخل فيه ويظهره بلمسة وطابع اجتماعي ما، وأنَّ الأديب ابن مجتمعه يتأثر بما يتأثر به أفراد المجتمع من مؤثرات سلبية واقتصادية وفكرية وينعكس على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد وعقائد ومبادئ وأفكار، ولا يتوقف عند حدود تصوير الواقع كما هو بل يقوم بدراسة الظواهر الاجتماعية في البيئة التي ينتمي إليها الأديب وطريقته الاجتماعية والظروف السياسية والاقتصادية والفكرية، الأمر الذي ساهم بشكل كبير وجدي في تكريس الذوق الأدبي لتزيين الأفكار ذات الاتجاه الوضعي الاجتماعي، إذ أن هناك نسق ساعده بالدرجة الأولى على تجاوز حاجز الكومونات الفوضوية وصعود سلم رؤية الواقع الاجتماعي وفتح صالون العالم الاجتماعي عن طريق الأدب الذي يستحق اهتماما خاصا، ما جعله يقبع اليوم أشكال الدراسة الاجتماعية والأندية الفنية.

وإنَّ المتتبع لحركة النقد الأدبي اليوم ولمسار النقد الروائي الاجتماعي خاصة في المغرب العربي يتضح له زخم هائل وكم نوعي وتراكم لبعض الدراسات والممارسات

النقدية الاجتماعية في مجال الرواية، وطالما كانت الرواية الجزائرية موضوعا خصبا ومحط اهتمام للنقد العربي على مدار المحطات الزمنية، حيث أنَّه من غير المعقول أن نعثر على دراسة نقدية إلاَّ ونجدها تصحب هذه الدراسة مدونة جزائرية، وهذا إن دل فإنَّما يدل على استمرارية الاهتمام بالرواية الجزائرية من قبل النقاد والحفر في البعد الإمبريقي والتخييلي.

وبأفق جدلي نجد أن الحديث عن نقد الرواية الجزائرية من منظور الواقع الاجتماعي يثير الغوص في إشكالية واقع الممارسات النقدية في الجزائر، ومن هنا يتبادر إلى أذهاننا هذا السؤال: هل ثمة نقد روائي يواكب الحركة الاجتماعية؟ هنا حيث بدأت الاتجاهات النقدية الجديدة لنقد الرواية من منظور الواقع الاجتماعي، وحملت معها بذور الصراع مع اعتقال وخنق النقد بهويته وتعرفه على المقومات التراثية الحداثية، وبالتالي توسع ميدان فعاليته بين الكتاب والنقاد وامتد إلى الدوائر الأكاديمية، وبالتالي فإنَّ غياب نقد مؤسساتي في غياب ميدان التخصص هو ما يظهر في التباين بين الممارسات النقدية في الجزائر، الذي أدى إلى تباين في المستوى المعرفي عند عتبة التحليل لمستويات الممارسات النقدية الاجتماعية في المغرب العربي ذات البعد السوسيولوجي، فتح الباب على مصراعيه للغوص في سيرورة وديمومة المشهد الروائي والإبداعي الفني الجمالي في شتى تنوعاته الفكرية والجمالية.

كما يعتبر النقد الاجتماعي من بين أشهر المناهج النقدية ذات الحضور الواسع في الحركة النقدية العربية الحديثة، وقد هيأت لظهوره عوامل وأسباب عدة داخلية وخارجية أهمها: انتشار الوعي السياسي والاجتماعي في أوساط المثقفين، وقد تجاوز النقد الاجتماعي بفعل هذه العوامل ومؤثرات النقد الانطباعي واللغوي البلاغي التقليدي الذي استمر عليه النقد العربي عهدا طويلا، لأنَّ هذا اللون في نظر رجال

النقد الاجتماعي نقد قاصر عن إدراك دلالة العمل الأدبي إدراكا صحيحا وتحديد وظيفته الحقيقية والكشف عن مختلف عناصر بنائه والظروف والمؤثرات التي انبثق عنها، فالعمل الأدبي من منظور النقد الاجتماعي نسيج متداخل معقد يحمل دلالات سياسية واجتماعية وفكرية، وهو لم يأت هكذا إنَّما هو نتاج اجتماعي ووليد ظروف ومؤثرات عدة لا يمكن إدراك حقيقته ودلالته الفكرية والفنية إلاَّ بالكشف عن تلك الملابسات والظروف.

وقد قاد هذا الاتجاه ووسع مجاله وخريطته أكثر بعض أعلامه الذين التفوا حوله أمثال: عمر فاخوري، ومحمود أمين العالم، وحسين مروة ... حيث أصبح شبه مدرسة، له أتباعه ومعالمه ومنطلقاته وقواعده الخاصة به في مقاربة الأعمال الإبداعية حيث لم يعد العمل الأدبي عند هؤلاء الأعلام عملا فنيا محضا أو مجرد شكل فني بحت أو عملا فقيرا يخلو من الدلالة الاجتماعية، بل أصبح في اعتقاد هؤلاء عملا فنيا جادا هادفا يخدم المجتمع وأداة للكفاح والإصلاح السياسي والاجتماعي للسير بالمجتمع العربي نحو الرقي والتقدم.

ويربط النقاد الاجتماعيون بين التغير الاجتماعي وتجدد بناء الأشكال الأدبية وهم يوعزون التغير الأدبي إلى ما يطرأ من تغير اجتماعي واقتصادي وثقافي، ويبررون ذلك بأنَّ حركات التجديد في الأدب شأنها شأن كل حركة اجتماعية أو فكرية هي عبارة عن محصلة مجموعة عوامل أو تراكمات تؤدي إلى حتمية التغير حيث تتخلخل بنية الأشكال الأدبية القديمة وتأخذ في التكوين أشكال وأبنية جديدة وهذه الحركة لا تتم بجهود فريدة مهما كانت عبقرية فلا فضل فيها لجهد أحادي، إنَّما كل الفضل للجهد الجماعي وليس هناك ما يسمى برائد الشعر الحر أو رائد القصة في الأدب العربي، فالتجديد عملية حتمية عفوية جماعية ولا يمكن الإشارة بالإصبع إلى أول من دشن هذا الشكل الأدبي أو ذاك.

والحقيقة أنَّ دراسة الأدب دراسة اجتماعية تحقق مزايا كثيرة منها وضع اليد على منظومة القيم الاجتماعية الحسنة والفاسدة ومعرفة الهم الذي يحمله الأديب والهواجس التي تسكن عقله، ومعرفة أسباب منع نشر بعض الأعمال ومصادرتها أو مراقبتها.

إنَّ دعوات النقاد الاجتماعيين إلى أدب يخدم المجتمع، إنَّما كانت تحت ضغط ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية لم يخل منها مجتمع عربي، فذلك هو الذي كان وراء سعيهم لإيجاد نقد منهجي اجتماعي، بديل مؤسس على رؤى ومفاهيم أخرى جديدة في فهم الأدب لاكتشاف قيمه الجمالية ودلالته الاجتماعية، وقد تحملوا في ذلك مسؤولية شق الطريق لإدخال مفاهيم الواقعية والواقعية الجديدة في الأدب والنقد رغبة في تقريب الأدب والفن من المجتمع وجعله في خدمته.

إنَّ مقولة النقد الاجتماعي يحفل بالمضمون، دون الشكل ليست صحيحة دائما فإنَّ اهتمام هؤلاء النقاد بالشكل لا يقل عن المضمون، يبدو ذلك من دعواتهم العديدة إلى ضرورة توفر العنصر الفني، لأنَّه لباس العمل الإبداعي وأساس نجاحه.

وإيمانا منا بخصوبة وفعالية المنهج الاجتماعي، في ضوء الدراسات الأدبية ارتأينا استعماله وتطبيقه تطبيقا وتنظيرا حرصا منا على فهم الواقعة الأدبية باعتبار أنَّ الأدب منغرس على الدوام في الاجتماعي، ولهذا فقد اخترنا مدونتين الأولى جزائرية: "**الفراشات والغيلان**" للمبدع "**عز الدين جلاوجي**" بوصفها جنسا أدبيا منجزا ومكتملا ومعترفا به، والثانية مغربية: "**دفنا الماضي**" للمبدع "**عبد الكريم غلاب**"، بغرض تطبيق المنهج الاجتماعي عليهما ومعرفة جوانبهما وفقا للمجال التخصصي السوسيولوجي مع الالتزام والتقيد بالجدية في ميدان إعداد البحوث وصناعة المعرفة، فجاء عنوان بحثنا على النحو التالي:

"نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر دراسة سوسيو أدبية في نماذج روائية"

وتأسيسًا على هذه المعطيات ومن أجل تناول أطراف الموضوع في إطار دراسة أكاديمية، نحاول في هذا المجال استقصاء ثوابت المنهج الاجتماعي وفق آليات إبستمولوجية لتحقيق قفزة نوعية في مجال السرد الروائي المغاربي، ومحاولة معرفة تلك العلاقة التي تجمع الرواية بالواقع على أساس أنَّها تحمل على عاتقها تسجيل تفاصيل الواقع ورصد ونقد أوضاعه السياسية والاجتماعية على حد سواء، والتي يمكن التطرق إليها عبر طرح الإشكالية التالية:

إذا كان الواقع الاجتماعي في الرواية المغاربية، منطلق من مبدأ إعادة تشكيل بناء روائي واقعي يستوعب كل تلك التغيرات التي أدت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في استحضار الكتابة الواقعية، لذلك ما هي أهم التأثيثات السردية الواقعية التي اشتغلت عليها الرواية المغاربية في بعدها الواقعي الحداثي للنص؟

وقد شكلت التجربة الاجتماعية امتيازًا للمشروع النقدي، على المستوى الجمالي والمعرفي بحيث إننا اليوم نتكلم عن واحد من أبرز من شكلوا الرواية العربية فاستحق بجدارة لقب " سلطان الرواية العربية" ألا وهو عز الدين جلاوجي.

أماَّ خاتمة البحث فهي الفضاء المخصص لعصارة البحث، وهي عصارة نسبية لا نهائية وبإمكانها أن تصاغ على شكل أسئلة، من جديد لتكون انطلاقة لدراسات أخرى مردفين ذلك بقائمة المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وبالله التوفيق.

مدخل منهجي

للدراسة

إنَّ ما نقصده بسوسيولوجية الرواية هو المنهج النقدي الذي يدرس الفن الروائي من وجهة نظر اجتماعية، إذ تنطلق كل سوسيولوجيا تهتم بالأدب بشكل عام بالرواية خاصة، من الفكرة القائلة بأن الأدب ظاهرة فكرية اجتماعية، لذلك يمكن أن يخضع هو نفسه لتطبيق المفاهيم والنظريات الاجتماعية.

وفي الوقت الذي كانت فيه النظريات الاجتماعية قد حققت انقلابا حاسما في فهم الظاهرة كان يُنْظَرُ إلى المجتمعات قبل ذلك أنها تكون متماسكة ومتجانسة، وكان تفسير حركة التاريخ ينحصر في استعراض التحولات العامة التي تجري في المجتمع، غير أن النظرة الجدلية للتاريخ اعتبرت التناقضات الحاصلة في بنية المجتمع هي المسؤولة أساسا عن التحولات التي تجري في الواقع الاجتماعي.

وفي هذا الصدد نجد "**بيخانوف**" يؤكد الفكرة القائلة بأنه ينبغي على كل ناقد أن يبحث في العمل الأدبي على المدلول الاجتماعي.

وبهذا فإن المعادل "السوسيولوجي هو ما يهم أساسا صاحب المنهج الاجتماعي في الأدب، ذلك لأن هذا المعادل هو الذي يفسر ارتباط الأدب بالقضايا الاجتماعية"[1].

1/- الممارسة الاجتماعية خطوة حاسمة في بناء سوسيولوجية الرواية:

تمثل الممارسات الاجتماعية موضوعا أساسيا في الأعمال السوسيولوجية وتحليل مظاهر الثقافة في المجتمع.

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيو- بنائي للرواية، رواية المعلم علي، منشورات الجامعة، فبراير، 1984، ص:08.

والمقصود بالممارسة الاجتماعية هو "أن مجال الدراسة في العلوم الاجتماعية لا هو خبرة الفاعل الفرد، أي شكل من أشكال الكل المجتمعي بل هو الممارسات الاجتماعية المنتظمة عبر الزمان والمكان"[1].

أ: **الفعل والممارسة:** "يعتبر الفعل الاجتماعي مركز نظرية تشكيل البنية، باعتباره سابق من حيث الوجود على البناء والنظم الاجتماعية، ويعرفه "**غيدنز**" بأنه: تسلسل التداخلات السببية الفعلية أو المتطورة من جانب كيانات – فاعلين – موجودة في سياق عملية مستمرة من الوقائع المعاشة ويرتبط ارتباطا مباشرا بفكرة الممارسة والنظام الاجتماعي من هذه الزاوية لا يعاد إنتاجه رغما عن الأفراد بل فقط عن طريق القادر على صنع الاختلاف".[2]

وبارتكازنا على الممارسة الاجتماعية باعتبارها تحلل الواقع الاجتماعي وتساعد على ترسيخ الانتماء الاجتماعي، ومنه تلعب الممارسة الاجتماعية دورا هاما على صعيد البُنى الاجتماعية.

ب: السرد المغاربي المعاصر: زخر السرد المغاربي بفنون سردية عديدة، ويأتي في مقدمتها القصة والرواية، وقد تشكلت عبر مراحل متأثرة بعوامل وظروف أكسبتها خصوصية في آداب المغرب العربي.

إنَّ الإبداع السردي المغاربي والنظريات السردية المغاربية ما كان لها أن تتطور لولا المجهودات التي بذلت في البلدان المغاربية، في توفير المادة التراثية، وتيسير

---

[1] دناقة أحمد، الممارسة الاجتماعية وكيفية تشكل الفعل والبناء مقارنة بين بورديو وغيدنز، قراءة تحليلية نقدية، الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، ديسمبر، 2017، ص:208.

[2] دناقة أحمد، الممارسة الاجتماعية وكيفية تشكل الفعل والبناء مقارنة بين بورديو وغيدنز، (المرجع السابق)، ص:211.

الحصول عليها ودراستها، ويبدو لنا ذلك بجلاء في استثمار التراث المغربي في الإبداع السردي متعدد الوسائط، كما أن أغلب الدراسات التي اهتمت بالسرد المغاربي نجدها اهتمت بصورة أساسية بالتراث بالسرد الشعبي، في المقام الأول، إلى جانب السرد المنتمي إلى ثقافات المجتمعات، لذلك ما إن بدأ الحديث في "مجالنا العربي عن نهاية البنيوية أو ما بعدها حتى عادت القراءات السردية، من جديد إلى الإيديولوجيا متخذة عناوين مثل النقد الثقافي أو ما بعد الاستعمار، ليفرغ بذلك التحليل السردي للتراث العربي من الأسئلة والقضايا التي كانت قد أثيرت خلال الحقبة البنيوية، وتصبح بذلك القراءات السردية نظيرة لغيرها من القراءات العربية المتصلة بالأدب أو الفن أو الفكر عموما"[1].

وعليه يمكن القول بأن السرد المغاربي تطور بفعل الخطاب السردي، الذي توسع وشمل جلّ الأجناس الأدبية، ليتمتع بشعرية فنية قادرة على استنباط المسوغات الجمالية والفنية لهذا الخطاب.

ج: السوسيو أدبية: إن هذا الاتجاه الجديد (أي سوسيولوجيا النص)، "يجعل النص الأدبي، ومنه النص الروائي موطنا خصبا لتصارع الأصوات الإيديولوجية، ولكنه يميل إلى نفي أن يكون النص كله (باعتباره من إبداع شخص واحد) عملا مرتبطا بتوجيه إيديولوجي ما"[2].

هذا الاتجاه النقدي – يقدم لنا خدمة يسيرة من أجل فهم أكثر عمقا لطبيعة النص الروائي والأدبي خاصة. لذلك يمكن القول أن الأخذ باتجاه سوسيولوجيا النص "دون

---

[1] سعيد يقطين، السرد العربي أنواع وأنماط، منشورات الاختلاف، الرباط، ط2، 1443هـ/2022م، ص:38.

[2] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيو– بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، (المرجع السابق)، ص:18.

مراعاة وضع النص ككل – لا كمجموعة من الأصوات الإديولوجية فحسب – في سياقه الفكري العام، أي ربطه بإحدى رؤى العالم موجودة في الواقع، أقول؛ إنَّ القيام بهذا الأمر دون مراعاة ذلك كله سيقودنا مجددا إلى الدراسة السكونية للنص الروائي"[1].

وهكذا تأتي صيغة " التحليل السوسيو أدبي"، كتركيب فعلي وطبيعي لإظهار الاستفادة المتوازنة من المناهج السوسيولوجية، كما تستفيد الدراسة التي نعتزم القيام بها لكل من الروايتين "**الفراشات والغيلان**" **لعز الدين جلاوجي** و "**دفنا الماضي**" **لعبد الكريم غلاب**، من المنطلقات النظرية لسوسيولوجيا النص بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستيعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها المعطيات السوسيولوجية في النص الروائي على وجه الخصوص.

2/– لماذا التحليل السوسيو أدبي بالذات:

إن هذه الصيغة المنهجية المقترحة لدراسة الروايتين الجزائرية والمغاربية، تأخذ مشروعيتها بسبب بعض الاحتياطات أهمها اثنان:

الاحتياط الأول: متعلق قدر الإمكان بمصطلح "سوسيولوجيا النص"، ما دام المفهوم الغالب لتحديد مدلول هذه السوسيولوجيا يميل إلى"الانطلاق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته ولكن دائما من منظور سوسيو لساني"[2].

---

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيو– بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، (المرجع السابق)، ص:19.

[2] صالحة عباسة، سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في النقد والمناهج، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، قسم الأدب واللغة العربية، 1433هـ/2012م، ص:41.

الاحتياط الثاني: التحليل السيوسيولوجي يستعرض مظاهر الحياة الاجتماعية، وهو "ما يسميه بعض النقاد المغاربة الذين تنبهوا لهذه الخاصية **ب:**"**الطابع الأثنوغرافي**"

ويعتمد الكاتب فيه على وصف التقاليد والعادات الاجتماعية"[1]يمكن القول أنه مرتبط بالمقاصد المنهجية ذات الأساس السوسيولوجي.

وإيمانا منا بخصوبة وفعالية المنهج الاجتماعي في ضوء الدراسات الأدبية، ارتأينا استعماله وتطبيقه تطبيقا وتنظيرا حرصا منا على فهم الواقعة الأدبية، باعتبار أن الأدب منغرس على الدوام في الاجتماعي، ولهذا فقد اخترنا مدونتين الأولى جزائرية:

"**الفراشات والغيلان**" للمبدع "**عز الدين جلاوجي**" بوصفها جنسا أدبيا منجزا ومكتملا ومعترفا به، والثانية مغربية: "**دفنا الماضي**" للمبدع "**عبد الكريم غلاب**"، بغرض تطبيق المنهج الاجتماعي عليهما استكناه جوانبهما وفقا للمجال التخصصي السوسيولوجي مع الالتزام والتقيد بالجدية في ميدان إعداد البحوث وصناعة المعرفة، فجاء عنوان بحثنا على النحو التالي:

"**نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر دراسة سوسيو أدبية في نماذج روائية**"

ولعل السبب الذاتي الذي أحالنا للغوص في أعماق هذا البحث هو الكشف عن أهمية وصرامة المنهج الاجتماعي، في الدراسات النقدية سواء عند العرب أو الغرب وماله من أثر بالغ على النقد وما دار حوله من خلاف الذي يعمنا على الربط بين العمل الأدبي والمجتمع، بالإضافة إلى تسليط الضوء على الرواية الجزائرية، باعتبارها جنس يقبل التجديد وإبراز الجهود في تعضيد المنهج الاجتماعي في النقد،

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، (المرجع السابق)، ص:36.

وأيضا لتعميق معرفتنا والإلمام والإحاطة بالمنهج الاجتماعي كرؤية نقدية منبثقة من الدوائر الأكاديمية.

أما بخصوص السبب الموضوعي كثرة البحوث التي اعتمدت على المنهج النفسي واتجاهاته، وإذا ما قارنا بين هذه البحوث التي قامت على المنهج الاجتماعي وفروعه المختلفة وجدناها أكثر كمًا وتنوعًا، مما جعل أهل البحث يتساءلون عن سبب هذه القلة في البحوث التي تعالج الجانب الاجتماعي في النص الأدبي، وهذا راجع إلى ندرة الدراسات النقدية الجزائرية في ميدان "**النقد الاجتماعي**"، إن لم نجزم بانعدامها وهيمنة مختلف المناهج النقدية الأخرى، على راهن الدراسات والمنجزات النقدية وبالتالي يمكن القول أنه مازال منهج يستحق الدراسة والبحث.

وتأسيسا على هذه المعطيات ومن أجل تناول أطراف الموضوع في إطار دراسة أكاديمية، نحاول في هذا المجال استقصاء ثوابت المنهج الاجتماعي وفق آليات ابستمولوجية، لتحقيق قفزة نوعية في مجال السرد الروائي المغاربي ومحاولة معرفة تلك العلاقة التي تجمع الرواية بالواقع على أساس أنها تحمل على عاتقها تسجيل

تفاصيل الواقع ورصد ونقد أوضاعه السياسية والاجتماعية على حد سواء، والتي يمكن التطرق إليها عبر طرح جملة من الأسئلة منها:

- إلى أي مدى يمكن اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية تاريخية؟
- ما هي إسهامات المنهج الاجتماعي في تطور وتقدم النقد؟
- ما مدى تمثل نقاد المغرب العربي لموضوع البحث الاجتماعي في استكناه النص الروائي؟
- ما هي المكانة التي احتلها المنهج في الدراسات الأدبية ذات المنحى السوسيولوجي؟

- ما مدى وعي القارئ بأهمية المنهج الاجتماعي؟
- ما مدى تجسيد الواقع الاجتماعي في الكتابة السردية الجزائرية؟
- وكيف أثر هذا الواقع الاجتماعي في رقي وتنوع الإبداع الروائي الجزائري؟

وكان الهدف من وراء انجاز هذا البحث هو رغبتنا في انجاز دراسة حول هذا التوجه النقدي الذي اهتم به كثير من النقاد الغربيين وكذا في العالم العربي، لاسيما النقاد المغاربة، وسعيا منا لتدارك بعض المطبات التي شملتها الدراسات الروائية من الوجهة الاجتماعية.

واشتغالا منا على محاولة مناقشة هذه الإشكالات وغيرها، جاء الشكل الهندسي لخطتنا البحثية يتماشى مع الأسئلة المطروحة في الإشكالية، وهذا سعيا منا للإجابة على الانشغالات التي كانت دافعا إلى البحث، لذلك تم تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، جاءت على النحو التالي:

- **الفصل الأول: النقد الاجتماعي ... تاريخ وإرهاصات.**
  - **توطئة**
  - **المبحث الأول:** المنهج الاجتماعي المصطلح والمفهوم.
  - **المبحث الثاني:** المنهج الاجتماعي في المنظومتين الغربية والعربية.
  - **المبحث الثالث:**الفكر الاجتماعي في ظل الحضارة اليونانية.
  - **خلاصة**
- **الفصل الثاني: سوسيولوجيا الأدب ... التطلعات والرؤى.**
  - **توطئة**
  - **المبحث الأول:** جدلية العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع.
  - **المبحث الثاني:**الإرهاصات الأولى للسوسيولوجيا في الغرب.

- **المبحث الثالث:**سوسيولوجيا الفن والثقافــة.
- **خلاصة**

- **الفصل الثالث: الرواية المغاربية من إشكالية التأسيس لفرادة النوعية.**

- **توطئة**
- **المبحث الأول:** النص الروائي المغاربي من منظور السرد.
- **المبحث الثاني:** من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص الروائي.
- **المبحث الثالث:** سوسيولوجيا النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي.
- **خلاصة**

- **الفصل الرابع: المحكي الروائي ومساءلة الواقع الاجتماعي في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي**

- **توطئة**
- **المبحث الأول:** إسقاطات المنهج الاجتماعي على الرواية الجلاوجية.
- **المبحث الثاني:** الرواية ومسألة السرد.
- **المبحث الثالث:** الرؤية في الرواية والتجربة الاجتماعية.
- **خلاصة**

- **الفصل الخامس: المحكي الروائي المغربي بوصفه إنجاد للذاكرة**

- **توطئة**
- **المبحث الأول:** دفنا الماضي بين الواقعية ووصف مظاهر الواقع.
- **المبحث الثاني:** تمثلات الحفر السردي في الرواية التاريخية.
- **المبحث الثالث:** تشريح الواقع الاجتماعي في الرواية ومجابهة الغرب.
- **خلاصة**

- **خاتمة**

أما الملاحق خصصناها للتعريف ب: "**عز الدين جلاوجي**" و"**عبد الكريم غلاب**"، الواردة أسماءهم ضمن هذه الدراسة.

ولم يكن هناك اكتفاء منهج واحد أثناء الدراسة، وذلك لتشعب الموضوع، فالنصوص المدروسة لا تسير وفق خطى ثابتة ولابد أن تأبى الانصياع لقانون يحكمها، وهذا ما يجعلها تنفلت عن كل معيار لذلك كان اللجوء إلى مجموعة من المناهج أمرا لا مفر منه.

اعتمدت هذه الراسة على المنهج الاجتماعي باعتباره من أكثر المناهج مرونة للكشف عن الموضوعات الاجتماعية وعلاقتها بالسرد الروائي.

وحرصا منا في مقاربتنا النقدية حاولنا الاستفادة من دراسات السابقين في مجال نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر، ورغم وجود بعض الدراسات النقدية في الجامعات الجزائرية التي سبق لها التطرق لهذا الموضوع نذكر منها:

أ: الدراسة الأولى: التحديث والتجريب في الرواية المغاربية المعاصرة (عبد الله العروي، مرزاق بقطاش، شكري المبخوت)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه **LMD**، و الإشكالية التي طرحت في هذا البحث تتمثل فيما يلي:

إذا كان التجريب مصطلحا غير مستقر عند النقاد، وآلية فضفاضة حمّالة أوجه عند الروائيين، فما هي آليات التجريب في نصوص الرواية المغاربية التي تنزع أكثر إلى التجريب؟

والفرضيات التي طرحت في هذه الدراسة تمثلت كالتالي:

- ما التجريب وما علاقته بالتحديث وبالحداثة الروائية؟
- كيف تجلت آليات التجريب في الرواية المغاربية؟

- هل أثر التجريب على الرواية المغاربية، وأكسبها طابع الخصوصية؟ أم أنها وليدة الرواية الغربية ولم تتحرر من التبعية المشرقية؟

وارتأت هذه الدراسة أن يكون المنهج المعتمد عليه هو المنهج البنيوي التكويني بوصفه منهجا عمليا يتطلب بحوثا اختيارية.

وكانت نتائج هذه الدراسة متمثلة في النقاط التالية:

1: لاشك أن المحكيات السردية الثلاثة هي روايات سير ذاتية، خضعت لتجريب السير ذاتي، وأن المحكيات الثلاثة تجمعهم خاصية التذويت في علاقة الذات بالمجتمع، الذي ينتمي إليه المثقف العربي في الرواية المغاربية.

2: تشترك الشخصيات الرئيسية في المحكيات الثلاثة بخضوعها للذاكرة المأزومة وعيشها على الذكريات. وبالتالي فإن الشخصية الرئيسية لكل رواية، بنت مستقبلها وحاضرها على أسس الذاكرة المعطوبة.

3: مظاهر التجريب تظهر عبر عدة محاور تبرز من خلالها أن المحكيات الثلاثة اتجهت صوب تجربة الكتابة ذاتها، فتنخرط الكتابة في مساءلة نفسها، ويزدوج الخطاب النقدي مع السردي مما يدل على الوعي النقدي والمنهجي للروائي.

ب: الدراسة الثانية: سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر أطروحة مكملة لنيل درجة الماجيستير في النقد والمناهج، والإشكالية التي طرحت في هذا البحث كانت حول سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، هذا الموضوع الذي استدعى اهتمام العديد من الدارسين، كما يحظى باهتمام عدة حقول معرفية في العلوم الإنسانية ويفيد من الدراسات السوسيولوجيا والنقد الأدبي والفلسفة، كما حاول البحث طرح إشكالية إبراز فاعلية مقاربة النصوص الأدبية من منظور سوسيولوجيا النص الأدبي باعتبارها منحته إمكانية الربط بين

السياق الذي كان متهما بالحتمية، وبين البنية (البنية الداخلية للنص) التي كانت متهمة بالانغلاق والعزلة.

وكان المنهج المعتمد في هذه الدراسة سوسيولوجي نظرا لطبيعة البحث الذي فرض ذلك.

نتائج هذه الدراسة نرصدها فيما يلي:

1: لم تظهر سوسيولوجيا النص الأدبي كتيار قائم بذاته إلاَّ مع الناقد بييرزيما، ويعد كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" المجال الذي طرح فيه أهم تصوراته النقدية عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية والقيم الفكرية والإيديولوجية التي تحملها.

2: التلقي العربي لسوسيولوجيا النص يختلف من ناقد لآخر، فكل يتلقاه حسب تصوره وتكوينه، كما نجد اختلاف في استعمال الآليات والإجراءات النقدية، ونلاحظ أن كثيرا من النقاد المغاربة قد حصروا اهتمامهم بالدراسة السوسيولوجية.

ج: الدراسة الثالثة: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، وهنا جاءت صياغة الإشكالية في هذه الدراسة على النحو التالي: ما مدى تمثل نقاد المغرب العربي لموضوع البحث الاجتماعي وأدواته العلمية في استنطاقهم لمستويات الخطاب الروائي؟

وهل تمكن نقاد المغرب العربي في نقدهم الاجتماعي للخطاب الروائي من بلورة رؤية لها خصوصية التجربة العربية التي تقوم على أساس الحوار والانفتاح على الانجازات الغربية، أم أن دراساتهم لم تتعدَّ حدود الأثر والتقليد؟

واستثمرت هذه الدراسة المنهج الاجتماعي في قراءتها للنصوص الروائية، ليتم بعد ذلك تحديد النماذج النقدية الملائمة لمنطلقات هذه الدراسة.

ومن أبرز النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة تمثلت في:

1: المقاربة السوسيولوجية هي مقاربة تجمع بين السياق والنسق وبين الشكل والمضمون، ولكن صعوبتها تكمن في خصائصها فهي تنفتح على مناهج ومعارف متعددة، وهذا ما يشكل عائقا أمام الناقد الذي يتخذها خيارا منهجيا.

2:النقد الروائي في المغرب العربي يفتقر إلى دراسات في نقد النقد تعمل على دراسة المنجز النقدي وتقويمه، وهذا ما جعل النقد الروائي في مرحلة الواقعية

الاشتراكية يوظف لغايات سياسية وإيديولوجية بعيدة كل البعد عن الأدب والفكر والموضوعية العلمية.

3:إن الطموح المنهجي الذي كان ملازما لمفاهيم نقاد البنيوية التكوينية في المغرب العربي، في مقدماتهم وبدايات فصولهم، سرعان ما تعارض مع واقعنا الثقافي والأدبي هذا ما تجلى لنا بوضوح في فصولهم التطبيقية التي اتخذت نصوصا روائية تختلف في طبعتها ولغتها عن نظيرتها الغربية.

كانت هذه عينة لمختلف الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا بالإضافة إلى دراسات أخرى ذكرناها في قائمة المصادر والمراجع.

ولأن حلاوة العمل البحثي تكمن في الصعوبات والعراقيل التي اعترضتنا في إطار دراسة بحثنا هذا، تولدت عنه صعوبات تمثلت في قلة بعض المراجع التي تحلل أعمال الكاتب المغربي "**عبد الكريم غلاب**" خاصة لما يتعلق الأمر بروايته الفنية "**دفنا الماضي**"، وأيضا من الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث طبيعة النصوص

لعينة الدراسة، إذ تبدو النصوص أحيانا متشابهة وهذا ما يجعل الآليات التي تطبق على نص من النصوص توصل إلى نتائج مماثلة مع نصوص أخرى من المدونة وهذا ما يهدد الدراسة بالسقوط والإجحاف في حقها. كما اعتمدنا على المراجع المترجمة بالدرجة الأولى.

ومن المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إعداد هذا البحث نخص بالذكر ما يلي:

- سوسيولوجيا الأدب ل: بول أرون وألان فيالا، ترجمة محمد علي مقلد.
- التحليل الاجتماعي للأدب ل: السيد ياسين.
- نظرية الرواية ل: عبد المالك مرتاض.
- دفنا الماضي ل: عبد الكريم غلاب.
- الفراشات والغيلان ل: عز الدين جلاوجي.
- مقدمة في النقد الأدبي ل: علي جواد الطاهر.
- نظرية الأدب ل: تيري ايغلتون.
- الخطاب الروائي ل: نبيل راغب.
- النقد الروائي والإيدولوجيا. من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ل: حميد لحميداني.
- بحوث في الرواية الجديدة ل: ميشال بوتور.

إلى غير ذلك من المصادر والمراجع التي نوردها في نهاية البحث.

وقد كان الحضور الفعلي للمشرف "**فؤاد بن أحمد نورين**" أثناء جميع مراحل البحث العامل الذي هوَّن المصاعب إذ كان خير موجه وسند، ولم يكن البحث في صورته النهائية، إلا ثمرة لنصائحه وإرشاداته، كما أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان

الوفير إلى أستاذي الجليل "**مولاي متقدم**" الذي توجني بثقته العلمية الفائقة، وأخجلني بأخلاقه الشامخة، ولازمني بنصائحه وتوجيهاته الثاقبة، فكان الدين حملا ثقيلا، والامتنان أمرا عظيما، لأكون في مستوى هذا التشريف إن صحَّ التعبير، فجزاهم الله خيرا و داموا لنا سندا وقدوة.

كما أتقدم بخالص شكري وعميق امتناني إلى أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرموا بقراءة هذا العمل، وتفضلوا بإبداء الملاحظات وإسداء التوجيهات لتقويمه.

وفي الختام نسأل الله من فضله العظيم أن نكون قد وفقنا في إتمام هذا البحث.

والله ولي التوفيق

مدخل عام

الرواية المغاربية بين النشأة والتطور.

أولاً – الرواية في الوطن العربي.

ثانيًا – الرواية المغاربية (النشأة والتطور).

أولاً – الرواية في الوطن العربي:

تُعدُّ الرواية من أهم الأنواع الأدبية التي حظيت بشعبية كبيرة، من طرف القراء والنُّقاد في الوطن العربي، وهي من أبرز التيمات التي توحي بنضج التجربة الإبداعية العربية، ومدى انغماس الشخصية القومية والواقعية بالمجتمع، إذ تشكل العمق الجوهري لواقعهم، فهي قطعة فنية تستند بالأساس على شهادات وملامح الشخصية العربية، وكذا استبطان الذات وحواراتها، فالرواية فن أدبي ملتحم بالواقع ومعبر عنه بتشكيل أدبي وفاعل جمالي.

ولقد تعددت مفاهيم الرواية وتنوعت تعريفاتها من باحث لآخر، إذ يقول ميشال بوتور: "إن الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقية..."[1]

وتحتل الرواية المغاربية أرقى فنون الأدب المغاربي– مكانة فريدة – وبارزة ليس في تاريخ الأدب المغاربي فحسب، بل في كل تراث الأدب العربي فمازالت الرواية المغاربية حتى يومنا هذا تثير شعور الكثيرين، بالإضافة إلى دورها الكبير في تعليم الأجيال الناشئة من الروائيين العرب.

وعليه تأتي الرواية: "بحثا سيكولوجيا يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الأبدية، تلك التي لا ينتهي فيها الكلام، ولا تنتهي الإنسانية إلى رأي حاسم يحل لغزها"[2]، أي أنَّها جنس أدبي حظيت بأهمية النقاد والباحثين، من أجل بلوغ خصوصياتها الفنية والجمالية، لتشكيل بنيتها العامة.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1986، ص:5.

[2] جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص:10.

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا[1]

لكن جل تعريفات الباحثين تصب في قالب واحد وهو أنَّ الرواية: "بنية لغوية دالَّة أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالمًا موحدًا خاصًا، تتنوع وتتعدَّد وتختلف في داخله اللُّغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"[2].

أمَّا من ناحية التركيب الفني، يعرفها "**منصور قيسومة**" أنَّ الرواية: "هي أهم شكل ضمن أشكال القص الحديث أو هي الشكل الذي به، ومن خلاله تطوَّرت أساليب القص تطورًا حديثًا باستيعابها الحياة الحديثة. وبمواكبتها لمتغيرات العصر في المجال الاجتماعي السياسي والاقتصادي والفكري"[3].

"ولو أخذنا الرواية على سبيل المثال نجدها خزينا من الحياة الحية المتجددة، فلو نظر النقد إليها من مستويات مختلفة لاستخرج منها العديد من الثروات الفكرية"[4]

وهذا إن دلَّ فإنَّما يدل على أنَّ الرواية في العالم العربي، هي نواة السردية العربية الحديثة تحتوي على شعرية التشخيص والتجسيد، تقوم على المعنى الظاهري والمعنى

---

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحوث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص:11.

[2] حسين المناصرة، ثقافة المنهج.الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، ط1، 1999، ص:24.

[3] منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2013، ص:7.

[4] ياسين النصير، الرواية والمكان 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص:13.

الخفي من غير تصادم أو تعارض فهي: "النوع الأدبي السائد في عصر المفارقات"[1].

وبالقدر الذي تبدوا فيه الرواية معروفة، إلا أنَّ تعريفها ليس بالأمر الهين نظرًا لحداثتها وتطورها المستمر، وهنا تكمن الصعوبة إلى ذلك أشار عبد المالك مرتاض قائلا: "والحق أنَّنا بدون خجل ولا تردَّد نبادر إلى الرد عن السؤال، بعدم القدم على الإجابة والسؤال الذي يعنيه مرتاض هو: ما هي الرواية؟[2]

وبذلك فإن الرواية تحمل نوعًا من الرسمية من حيث أنَّها تحمل روح الاستمرارية، فكل عمل روائي آني يتجاوب مع الأعمال الروائية السابقة بصفتها ثابتة في الذهنية العربية، ولم تعد الرواية "شيئا منذورًا للديمومة، ولوصل الماضي بالمستقبل بل غدت حدثًا من أحداث الراهن، مثل أحداث أخرى، غدت حركة بلا غد"[3]

لذلك ارتبطت وتقيدت الرواية بالديكور الواقعي، كما أنَّها لم تنفلت من عباءة الصرامة الكرونولوجية حتى أنَّها استطاعت: "أن تعدَّد أشكالها وأن تكون حاضرة في كل مكان من حياتنا اليومية، سواء أكانت هذه المرونة نتيجة لمكانتها الدائمة أم أحد أسبابها أنَّها تأتي للقاء القارئ[4].

---

[1] جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص:50.

[2] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية1، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص:8.

[3] ميلان كونديرا، فن الرواية، تر:خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص:27.

[4] رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، تر:نهادالتكرلي، مر:فؤادالتكرلي. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص:8/7.

إنَّ روح الرواية هي روح التعقيد، كل رواية تقول للقارئ: "إنَّ الأشياء أكثر تعقيدًا ممَّا تظن، إنَّها الحقيقة الأبدية للرواية"[1]

وبهذا فإنَّ القارئ يمثّل مركزية الرواية العربية، عبر مراحل تطوّرها بما يقتضيه المتن الحكائي، وما يقدّمه الفكر الروائي من دلالات تعمق قصور القضايا الفكرية المطروحة، وعليه فصورة القارئ في الرواية انحصرت في تقديم رأيًا في الصراعات بعناية فنية، إعجابه بمشهد درامي ظهر صداه جليًا على المستوى الأدبي، مفترشًا رداء الواقع، وأيضًا اعتناقه قضية تيمة الوطن بكل الجزئيات والتفاصيل، ليعالج إشكالية التمفصل بين النظام السياسي والسياق الاجتماعي.

فالقارئ لا ينبغي له امتلاك المعرف فقط، للتعرف على أمشاج الخطاب الروائي، بل عليه أن يمتلك القدرة على تفكيك العمل الروائي، لاستبصار مطباته على المستوى الواقعي، بخلفياته اللغوية.

وعليه هل الرواية هي مجرد حدث من الأحداث اليومية، تعالج قضايا واقعية في العالم الذي لم يعد عالمها؟ أم أنَّها سوى ثرثرة لا نهاية لمحبي الحريشة؟

فلابد من الوقوف عند أهم الإرهاصات الأولى، التي مهدَّت لنشأة هذا الفن وكيف كان تطوّره؟ وما هي المراحل التي مرَّ بها؟

لا شك أنَّ الرواية هي مجال أرحب لدراسة النقدية، فهي الأقدر على التعبير عن مشاكل وهموم ومستجدات الواقع الاجتماعي، وكذا الثقافي وفي ظلّ هذا اليقين فإنَّ تطوّر"الرواية العربية المعاصرة هو نتاج عملية طويلة الأمد، فقد كانت عبارة عن رحلة مغامرات غربية وعربية، ذات أبعاد زمانية ومكانية بطيئة الخطى أحيانا،

[1] ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: د.بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1999، ص:25.

وسريعة أحيانا أخرى، إذ يرى جابر عصفور أنَّ الرواية العربية تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث أخذت تتوافر الشروط التاريخية والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية والثقافية، لفعل التوالد مقترنة بميراث من القيم الإيجابية، التي أنتجتها تطوّرات القرن الثامن عشر"[1].

وكان نشوء الرواية مواكبًا لعصر النهضة في الأدب العربي، إذ اشتد الحدام بين النقاد العرب والمستشرقين حول الإرهاصات الأولى، للرواية ونشأتها وريادتها فهناك من: "ينكر على الموروث السردي القديم، إمكانية أن يكون أصلا من أصولها وآخر يراها حضنًا ترعرعت بذورها في أوساطها، وغيره يؤكد أنَّه الأب الشرعي لها، وثمة أراء تراها مزيجًا من مناهل عربية وغربية، وهناك أخيرًا الرأي الشائع الذي يرى أنَّ الرواية مستجلبة من الأدب الغربي، وأنَّها دخيلة على الأدب العربي"[2].

وإذا كان بعض الدارسون يرون أنَّ الرواية، هي وسيلة ترتقي بالخيال البشري وتمنع انزلاقه في مهاوي الركود، فإنَّ ذلك يؤكد القول بأنَّ الرواية: "فن راسخ الأركان"[3].

وقد استدل من قال بأنَّ للعرب تُرَاثًا قصصيًا بما يلي:

1/: ما وصل إلينا من إبداعات قصصية.

---

[1] منال عطوي، شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD في الأدب العربي،تخصص: أدب مغاربي حديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 1441هـ/2020م، ص:8.

[2] عبد الله إبراهيم، السرديةالعربية الحديثة. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص:5.

[3] جيسيماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بيروت، ط1، 2016، ص:67.

2/: ما صرح به الغربيون من أنَّهم أخذوا من تلك القصص العربية القديمة.

3/: اتفاق كثير من النقاد على أنَّ ما وصل إلينا يحمل جذورا قصصية عربية. وردَّ أصحاب نظرية القصَّة العربية على من خالفهم، هو أنَّ القصة العربية موجودة. وإنكارها نابع من إخضاع الإبداع العربي لمقاييس أجنبية حديثة"[1].

والمتتبع لحالة الرواية العربية يجدها، أنَّها تاريخيّة فنيّة ذات إسقاطات معبرة عن الحاضر، وهذا إن دل فإنَّما يدّل على تأصيل الفن الروائي عند العرب إثباتا للذات وكي يحظى فننا الروائي العربي خاصة بالقبول، ولا شك أنَّ "الإرك الكلاسيكي للسرد القصصي العربي، يتألف من أنماط مختلفة تشمل النوادر والصور القلمية الموجزة، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي وقصص الهروب العجيبة، والأنماط المتشابهة"[2].

وما تؤكد اتصال الرواية بالتراث وأنَّها ذات جذور عربية، ما ورد في كتب ابن المقفع والجاحظ ومقامات الحريري التي كلُّها تدُّل وتثبت أنَّ الرواية لها صِّلة بالتراث.

وبأفق جدلي يوجد باحثون آخرون، ينكرون أنَّ للرواية توجه عربي ويعتبرونها أنَّها فن مختزل، ومستورد من الغرب بدليل: "أنَّ العرب برعوا في الشعر ولم يكن لهم نصيب في الفنون النثرية، ويعتمد أصحاب هذا الرأي على ضعف النتاج الأدبي، المعتمد على التراث فكل ما وصل من قصص التراث، لا قيمة فنية مؤثرة له"[3].

---

[1] حسين علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص:30.

[2] روجنآلن، الرواية العربية، تر:حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص:32.

[3] حسين علي المخلف، التراث والسرد، (المرجع السابق)، ص:34.

ومن هنا فقد كان لتلاقح مركزية الغرب بمركزية العرب، أهمية كبيرة في انتشار هذا الفن الروائي الذي لا يتوقف، عند حدود ألقوا المنقول بل تتعداه إلى البعد الحواري المراد استحداثه على مستوى فني جمالي.

وعمومًا يمكن القول أنَّ النتاج الروائي كان يتماشى، مع الفهم العام للأدب والذي كان يعتبر دور الأدب فيه، دينيًا أخلاقيًا وتاريخيًا.

بيد أنَّه علاوة على اتصال الغرب بالعرب، لانتشار الفن الروائي ظهر بعض المهتمين بالرواية، ووصفوها أنَّها ذات طابع مغاير جمعت المؤلف الممتع بين الجانب التاريخي والشخصي الذاتي.

ولابدَّ من الإشارة إلى نقطتين نحبسهما على قدر من الأهمية، حيث نهضت نشأة الرواية عليهما وهما: الصحافة والترجمة، باعتبارهما مجالات متحكمة في طابعها التسجيلي والتحليلي، "وإذا تساءلنا عن الوسائل التي قد تم عبرها الاتصال بين وطننا العربي، والحضارة الأوروبية وجدنا أنَّ الرواية كانت من بين الوسائل المهمَّة، التي تصدَّت لمهمَّة نقل الثقافة الأوروبية وتعريف العرب عليها، وليس عجيبًا أن يكون رفاعة الطهطاوي الذي ترجم رواية "وقائع تليماك"، وهي أول رواية مترجمة فتحت أعين العرب– وبخاصة المصريين – إلى فن جديد وفد إليهم من أوروبا"[1].

ولهذا السبب فنحن مدينون لرفاعة الطهطاوي، فيما يتعلق بنشأة الرواية ونخص بالذكر الترجمة "وقائع تليماك"، التي أسلفنا القول عنها بأنَّها مظهر من مظاهر النشاط الجوهري الروائي المصري.

[1] شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص:6/5.

كما لا يمكن إغفال الدور الهائل الذي لعبته الصحافة، في سبيل بث روح ذهنية الوعي الثقافي في الوطن العربي "كما ساهم الطهطاوي مساهمة هامَّة كذلك في حركة بروز الصحافة، فقد عين محررًا لصحيفة "الوقائع المصرية"، التي أنشأها محمد علي عام 1823م"[1].

وقد بلغ هذا الدور ذروته حينما بدأت الأحاسيس الوطنية، تعبر عن نفسها بل هذه النقطة بالذات أدَّت إلى التأسيس التأثيري، للعديد من الصحف والتي لم تكن أصلا في استضافة الشاهد القومي، بل أضحت تستحضر سُلطة روحية للأعمال القصصية، وبهذا فإنَّ "العديد من تلك الصُحف كرست لنشر الآداب المسلية، وقد وفرت جريدة الأهرام التي تأسست في الإسكندرية عام 1785م منبرًا لنشر السردية"[2].

وبهذا تكون الصُحف سعت ودأبت في نشر الرواية، على شكل حلقات متوالية مرابطة دومًا بواقعية نالت حضوةخاصة عند القارئ.كما تجدر الإشارة إلى أنَّ الصحافة في بعض البلدان العربية، ما تزال إلى غاية يومنا هذا تقوم بهذا الدور.

هكذا بدأت الرواية العربية، تشق طريقها متخذَّة عدَّة مسارات فظهرت رواية "زينب" لحسين هيكل عام 1914م، والتي يكاد يتفق دارسو الأدب على أنَّها الرواية الفنية التأسيسية، في الأدب العربي لتخلصها من الأسلوب المقامي، وعُدَّت أول رواية واقعية الصميم.

[1] روجر آلن، الرواية العربية، (المرجع السابق)، ص:44.

[2] روجر آلن، الرواية العربية، ص:45.

" وقد انتهى التطور بالواقعية في الرواية العربية إلى تيارين هما: "تيار الواقعية النقدية وتيار الواقعية الاشتراكية، بعد أن تجاوزت الواقعية الأولى خطاها التي جعلتها أقرب إلى الطبيعية منها إلى أي اتجاه آخر"[1].

ولأنَّ البناء الروائي يتأسس على طائفة من الحوادث الإنسانية، توصف بكونِها واقعية وعلى حشد أهمّ التفاصيل المقتطفة من الحياة المعيشة، "ويُشكِّل الفن الروائي مكانة معتبرة في حياتنا الواقعية والفنيّة والجمالية على حد سواء"[2].

لذلك فإنَّ الأسباب الحقيقية وراء تشكّل الرواية، أدّتّ إلى ظهور تضارب بين من يرى أنَّها تحمل أصولاً عربية، ومنهم من صرح أنَّها ذات جذور أوروبية، لذلك نجد "الباحثون و النقاد في بزوغ الفن الروائي في العالم، فمنهم من يُعدُّه فنًا عربيًا أصيلاًحصل من ألف ليلة وليلة، ثم ظهر في صورة المقامات المشجعة إلى أن دخل إلى الإطار المعاصر للرواية، ومنهم من يجعل للرواية مطلعها في إيطاليا، على يد "بوكيشو" الذي جمع القصص المائة المعروفة ب: الديكاميرون"[3].

" وإذا كانت الرواية الأوروبية قد انتهكت شكل الرواية العربية، بتنويعاتها الواقعية والوجودية، وصيغتها الكلاسيكية أيضًا عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية، أو

[1] عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1411هـ/1990، ص:53.

[2] بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة. من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2017م، ص:17.

[3] أحلام لواج، نشأة الرواية العربية وخصوصياتها الفنية في كتاب عبد الله إبراهيم، مجلة الآداب و اللغات، المجلد 6، العدد:12، 2020، ص:253/252.

إلغاء الحركة في الزمان أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة، في النص الروائي فإنَّ الرواية العربية الجديدة حملت الرغبة، ذاتها لانتهاك شكل قارٍ ثابت"[1].

ومن أهم أعلام الرواية العربية نجد: الطيب صالح باوية، غادة السمان، حنا مينه، عبد الرحمن منيف ، جبرا إبراهيم جبرا، غسان الكنفاني ... الخ

ولأنَّ الرواية جنس يقبل التجديد، فقد سعى الروائيون العرب إلى تجاوز الأشكال القديمة، والمضامين المستهلكة التي عكف عليها الزمن. فالرواية تظل ميزة تُدرك استقلالية موضع الكاتب، انطلاقا من تصور وجودي لفعل الكتابة. ولإزاحة الغموض عن هذا الفن وتطويره والوصول به، إلى مصاف المحافل العالمية.

وفي النهاية وكحوصلة لما سلف ذكره، يمكن رسم المسار الذي مرَّت به الرواية العربية إلى ثلاث مراحل هي: الرواية التقليدية، الرواية الحديثة، الرواية الجديدة.

1: الرواية التقليدية: إنَّ نعت الروايات بالتقليدية، يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثلة في التعليم والوعظ والإرشاد. ويقتضي الإنصاف من المرء أن يؤكِّد أن ممثلي الروايات التقليدية في الوطن لعربي، كثيرون وأنَّها هيمنت على حقل الرواية، عقودًا زمنية متعددة"[2].

كما أنَّ إسهامات الرواية التقليدية لا يمكن أن يُستهان بها فقد أسهمت في:

أولا:اللغة:

[1]فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ/2009م، ص:11.

[2]شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص:8.

أي أسهمت في تخليص اللُّغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية "عادية"، ولكنَّها قادرة على الوصف والتجديد والتحليل والتصوير.

ثانيا: خلق قاعدة من القرَّاء، أي تأسيس جمهور من قرَّاء الروايات يدرك أنَّ الروايات تلبي له حاجات ضرورية. والقرَّاء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائيَّة والأدبيَّة عامَّة[1].

لذلك يمكن إجمال الصِّفات النوعية للرواية التقليدية في ما يلي:

*تبدوا الرواية هنا وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لا تصويرًا لتجربة متكاملة، فالأفكار بارزة وهناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية[2].

أي أنَّ الرواية التقليدية، هي مجرد رؤية تقليدية للفن، أي أنَّ هذه بحدِّ ذاتها تعتبر إنتاج للوعي في الوطن العربي.

2: الرواية الحديثة: الرواية الحديثة هي: "تعبير عن وعي فنِّي متطوِّر، وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقديَّة جديدة، تتصل بوظيفة الرواية، وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي فهي بنية أدبية متميزة تتخلق نتيجة التفاعلات الذاتية(طبيعة العناصر الروائية وتفاعلاتها)، والتفاعلات الموضوعية (علاقاتها بالواقع والتراث المحلي والعالمي، وعلاقتها بجمهور القراء)[3].

[1] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، (المرجع السابق)، ص:9.
[2] المرجع نفسه، ص:9.
[3] المرجع نفسه، ص:10.

فالرواية الحديثة تستحق هذه التسمية، فقد رسمت لنفسها خطًا إبداعيًا وتفرَّدت بنصوص روائية جديرة بالقراءة والاهتمام، حققت من خلالها التألق والتميز. كما شكَّلت طفرة نوعية في بنائها وأسلوبها وتقنياتها، وطبيعة التفاعل بين عناصرها ومُحيطها.

"كما تهدف الرواية الحديثة إلى التأثير في القارئ، عن طريق تقديم الحقائق النوعية الفنيَّة بصورة مقنعة ويحدث في الغالب التركيز والسعي إلى تجسيد مبدأ مهم من جماليات التلقي يتمثل في الإيهام بالواقعية أي الإيهام بواقعية عالمها الفنِّي".[1]

وباختصار فإنَّ الرواية الحديثة، هي إستراتيجية من التفاعلات الموضوعية والذاتية التي أُستثمرت في قالب الأصالة تجمع الأحداث والشخصية والزمان والفضاء.

3: الرواية الجديدة: فمن المعروف أنَّ الرواية الجديدة، التي ظهرت في هذه المرحلة تعبيرًا فنًيا عن الخطاب الروائي الواقعي، وتماشيًا مع تجدّد التجربة الذاتية، وهذا ما يبرزه السوسيولوجي "جاك لينهارد" في أنَّ الرواية الجديدة تعني: "ذلك الذي ينظر إلى الماضي لكي يغلقه، وإلى المستقبل لكي يفتحه وفي ملتقى الطرق نفسه مُمزقًا بين إيديولوجية ميتة ... وأخرى في طريق التشكيل"[2].

و"لاشك في أنَّ ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي، وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أُسس ومرتكزات، أدبية وثقافية وسياسية وحضارية محلية."[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص:12.

[2] قسيمة مصطفي، الرواية الجزائرية وأفق التجدد الروائي، مجلة العلامة، العدد6، جوان 2018، ص:33.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، (المرجع السابق)، ص:17.

فالرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية، التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه و تهز وعيه الجمالي، و ذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه ... فالرواية الجديدة بنية فنية دالَّة على الاحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف. وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.[1]

فالرواية الجديدة هي فن حديث في موضوعه وبنائه ووظيفته، ولها كيانُها المتميز في التعبير عن القيم الجمالية والاجتماعية المستجدة في واقعنا الراهن والمعيشي.

ولقد برهن الكتاب من خلال مقارنة نشأة الرواية العربية، بنشأة الرواية الغربية على خصوصية الرواية العربية، فوجدوا بدايات القصص العربي لا تختلف كثيرا عن بدايات الرواية الغربية، ولكنَّها تمتلك خصوصية المضمون وطريقة نقله.[2]

لذلك يرى أصحاب هذا الرأي، أن الرواية العربية ذات جذور عربية جاءت متأثرة بالمعطيات التراثية الجمة للرواية الغربية، لكن البارز هما ونحن بصدد الاقتراب، من المغزى والمعنى العميق لأصول الرواية.

ووضع الرواية العربية الجديدة مرتبة تبلغ الجمال السامي، في المضمون لأنَّها جسدت الرؤية الاجتماعية المطروحة عبر تجارب الواقع، "وليست الرواية العربية الجديدة متجانسة على الصَّعيد الشكلي على الأقل؛ إنَّها تظم طيفًا كاملاً من الطموحات الشكلية، و التجديد في البناء الذي يُطال طريقة تقديم الشخصيات، وعلاقة الزمان بالمكان، وأشكال الرُواة وزوايا النظر المعروضة في الرواية، وتدخلات الكاتب وشروحاته الضمنية التي تبغي كسر وهم مطابقة الرواية للواقع."[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص:16.

[2] حسين علي المخلف، التراث والسرد، (المرجع السابق)، ص:36.

[3] فخري صالح، في الرواية العربية، (المرجع السابق)، ص:16/15.

إنَّ تناول قضية نشأة الرواية العربية وبدايات نسج خيوطها، وإخراجها في قالب الجاهز المكتمل، في صيغتها النهائية، وهذا ما جعلها تتوج بالتواصل والتقدم، وما إن أسعفتها البيئة الجديدة حتى رفرفت بجناحيها في سماء التطور مشكّلة قوة جمالية تتجلى في توضيح صنعة العمل الروائي.

ثانيا: الرواية المغاربية (النشأة والتطور): رغم التأخر الذي عرفه النص الروائي المغاربي، مقابل نظيره المشرقي إلاَّ أنَّه استطاع أن يصل نقطة التطور، واحتلت الرواية المغاربية مكانة متميزة في الأدب المغاربي المعاصر.

حيث وسعت دائرة مخاطبيها وأصبحت تنافس الشعر، وأحيانًا تتقدم عليه في بعض الأقطار المغاربية "وكانت رواية الشعر الضرورة اللاَّزمة لكل شاعر. كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير"[1].

وبذلك أفرز نتاج روائي بنكهة مغاربية له خصوصيته التي تجعله يتميز عن غيره والحديث عن الرواية المغاربية، كحمولة ثقافية فعلية، تتكفل برصد النماذج والشواهد تجعلنا في حتمية الإفصاح عن تخلف هذا الجنس بالبيئة المغاربية، بغض النظر عن المشرق.

ولما " كانت الرواية – نوعًا أدبيًا – وفد إلى بلدان المغرب العربي، من الغرب الأوروبي بالأساس فقد مثلت منجزات النقد الغربي، على اختلاف مدارسه ومناهجه المرجعية منها الأساسية التي اعتمدها، نقاد المغرب العربي في مقاربتهم النظرية والإجرائية للنصوص الروائية المغاربية خاصة والعربية عامة. وهو ما أكسب نقد الرواية في المغرب العربي، سمات حداثته باعتباره يُجسد مجال انفتاح مشهدنا

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، (المرجع السابق)، ص:7.

الثقافي المغاربي ... فكانت المقالة مجال ممارسة النُّقاد نقدًا ناشئًا لرواية مغاربية ناشئة على مدى السبعينات"[1].

وبهذا فإنَّ الرواية المغاربية إن صحَّ التعبير: "رواية مغاربية منافسة، على الصَّعيد العربي قائمة على القاعدة الفنية والذوق الجمالي والنضج الرؤيوي، الرواية المغاربية لم تدرك صورتها الناضجة من حيث الكم والكيف إلاَّ مع مطلع السبعينات، واكتملت الصورة ونضجت الفكرة وطيعت الأقلام وأثمرت الرؤية هذه الرؤية الخلاقة التي توفر للنَّص الروائي روائيته وأدبيته الخاصَّة.[2]

إنَّ خصوصية غزارة الإنتاج الروائي المغاربي، تتفرد عن غيرها بمعنى أنَّه يوجد قاسم مشترك، وإنْ صحَّ التعبير قواسيم بين أقطار المغرب العربي حيث ساهمت في تشكيل الشبكة الروائية وهذه القواسم هي:

1/: ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى، قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد.

2/: غنى الموروث الثقافي العالم، واستمرار تأثيراته وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية .

3/: قوة حضور التراث الشعبي.

4/: عمق التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، مجلة فتوحات، العدد الأول، جانفي 2015، ص:12.

[2] علي صوشة سهيلة، الرواية المغاربية بين جدلية التحديث و رهانات الهوية،(كتابة الأنا بالمنظور التجريبي)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10، العدد5، 2021، ص:855.

5/: تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة.[1]

وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيًا في أقطار المغرب العربي، فإنَّ تطورها كان سريعًا إذ أنَّ فترة السبعينات من القرن العشرين، كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية، التي تحطمت معها مقولة الشرق "بضاعتنا رُدَّتْ إلينا"، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعًا ونقدًا من جهة وإبداعًا وتلقيًا من جهة أخرى.[2]

وعلى الرغم من أنَّ الأدب المغربي شمل كل من "الجزائر، المغرب، تونس، ليبيا، موريطانيا)، وفيما يلي تفصيل لأهم الملامح الروائية:

1) الجزائر: تميزت الرواية الجزائرية عن غيرها من الروايات العربية، باعتبارها تستند إلى مرتكزات سياسية وأدبية وحضارية مثل تفتت الإيديولوجيات، واستفحال أزمة الواقع داعية لإنصات للقضايا المرتبطة بالأقليات العرقية والثقافية التي رفعت صوتها مدافعة عن هويتها.

وعلى صعيد موازٍ نجد أنَّ الأدب المغاربي، بطبعه يحوي الأدب الجزائري نظرًا للفروقات المشتركة بينهم إلا أنَّ هذه الفروقات لا تلغي ابتداع التكامل والتداخل شكلاً ومضمونًا في مختلف الأجناس الأدبية.

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغربية. تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ/2000م، ص:21/20.

[2] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، (المرجع السابق)، ص:16/15.

وبما أنَّ الرواية الجزائرية "تقر بالتعدد والمغايرة منتقدة كثيرًا من المفاهيم الميتافيزيقية التي تقوم على النزعة المركزية، داعية إلى الإنصات إلى المهمش والمسكوت عنه"[1] فالرواية الجزائرية اتخذت من اللُّغة العربية أداة للتعبير عن ثقافة هذا المجتمع.

وما يميز الأدب الجزائري عمومًا أنَّه كان أشدَّ التصاقا بالأرض، وقد "تجلَّت هذه الحقيقة في النثر الجزائري بعامة والرواية بخاصة، ذلك أنَّ ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي، الذي وجد فيه الكتاب على اختلاف ميولهم وثقافاتهم مجالاً للتعبير عن واقع البلاد، بما فيه من تناقضات وعزلة و حرمان".[2] و"تشير بعض الدراسات إلى أنَّ أول بذرة قصصية كتبت في الأدب الجزائري، تدخل في إطار جنس الرواية هي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" ل: محمد مصطفى ابن إبراهيم الذي يدعى الأمير سنة 1849م".[3]

والانطلاقة الصحيحة للعمل الروائي الجزائري بدأت من رواية "ريح الجنوب، هي أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة كتبت باللُّغة العربية إذ أنَّ المحاولات التي سبقتها (غادة أمام القرى لأحمد رضا حوحو والطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي، والحريق لنور الدين بوجدرة)، على الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر، فإنَّها لا تعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن".[4]

---

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب. قراءة سوسيو ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص:63.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص:56.

[3] أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، العدد20، جوان 2014م، ص57.

[4] مصطفى قاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، 2000، ص:7.

ورواية "ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة عام 1970، نجد أنَّ موضوعها يدور حول عدم "احترام الجانب الأخلاقي، وهو بهذا الوصف أراد أن يعكس الصورة التي شاهدها كما هي دون تزييف، وهي من سمات الواقعية الاشتراكية".[1]

ولقد سعى الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" إلى تصوير الواقع الاجتماعي بتناقضاتها المختلفة، حيث كانت روايته مرآة عاكسة لما يجري في الحياة الاجتماعية، أي أنَّه قام بتصوير الواقع تصويرًا فوتوغرافيًا.

والمتتبع للأدب الجزائري الحديث يُلاحظ: "أنَّه أدب ثوري عايش الثورة بكل أبعادها ومفاهيمها، الثورة المسلَّحة ضد الاستعمار الفرنسي، والثورة ضد الاستقلال والثورة في مرحلة البناء والتحول الاجتماعي، وهذا يعني أنَّه لم يكن أدبًا مُحايدًا أمام واقعه بل عمل على تغيير الواقع من خلال التزامه بقضاياه".[2]

وبهذا لم تستطع الرواية الجزائرية الانقلاب على هذا الواقع، بل بقيت الثورة التحريرية تدق ناقوس الإنتاج الروائي، و هذا ما يجعلنا نقول: "إنَّ الحدث الروائي – وليست الحادثة – في الجزائر ذات أصول واقعيةو لا نقصد هنا التصوير الفوتوكوبي، وإنَّما العمل الإبداعي المجسد بالتكوين الذي يوازي التصوير بنوعيه الحسي والفوتوغرافي في معايشته لمجريات الواقع".[3]

من خلال التطرق إلى الرواية الجزائرية نخلص إلى أنَّها وليدة الأفكار الاجتماعية الوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جُل التحولات الطارئة على المجتمع الجزائري في

---

[1] الجمعي بن حركات، الصراع الإيديولوجي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة علوم اللُّغة العربية و آدابها، الوادي، ص:47.

[2] أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص:86.

[3] نفس المرجع، ص:86.

مراحله المختلفة، وهذا ما جعل الأديب الجزائري يحاكي يترقب واقع المجتمع بحيث كان لزامًا عليه، أن يتناول الراهن الوطني بكل جوانبه، ولهذا تدفقت حزبية الواقع الفني الجزائري كثورة كتابية تعبيرية، حملت أثرًا إيديولوجيًا على الكتابة الروائية الجزائرية.

2) المغرب: إنَّ الإنتاج الروائي المغربي يُشكِّل اللَّبنة الأساسية، في الثقافة المغربية عمومًا والمغاربية خصوصًا، وتؤكد مختلف الدراسات الحديثة، أنَّ صيرورة الرواية المغربية تشهد تأخراً، وفي هذا الإطار نجد القول الذي يؤكد على أنَّه "لا يتعدى التاريخ الأدبي للرواية المغربية سبعين سنة، فقد دخلت العالم الأدبي للمغرب بفعل تأثيرات النهضة الأدبية والفكرية التي عرفها المشرق بفعل التحولات الاجتماعية والنفسية التي عرفها المغرب والإنسان المغربي يُعيد الاستقلال، والتي كان لها أثر على تغيير أشكال التعبير"[1].

إنَّ ظهور الرواية بالمغرب كان متأخراً بالمقارنة مع المشرق "وهي العزلة التي عاشها المغرب قبل الاستقلال، وما فرضته ظروف المغرب الداخلية، وما استحدثه الاستعمار من إقامة الحواجز بين الإفادة من الأدب العربي في المشرق ومن التأثر بالآداب الأوروبية"[2].

---

[1] منال عطوي، شعرية الخطاب السردي في الرواية المغربية، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه L M D في الأدب الحديث، ص: 22.

[2] عبد الحميد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، ط1، القاهرة، ص: 142.

أمَّا عبد الحميد عقار فيؤرخ للرواية من خلال"دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب 1966 وهي أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر بالمغرب"[1]

بالرغم من أصالة وحداثة الرواية المغربية، إلاَّ أنَّها فرضت نفسها، واستعادت حيويتها ومشروعيتها، في مدة زمنية قصيرة المدى، واستطاعت أن تنهض كمشروع أدبي بوصفها مادة حكائية ونصية، وفق الرؤية الفكرية لصاحبها، وسياقه السوسيو ثقافي.

3) تونس: لقد تعددت وجهات النظر لدى النقاد والباحثين، بخصوص ظهور المحكي التونسي وأنَّ أول رواية تونسية، ظهرت في "منتصف الخمسينات من القرن الماضي"[2].

وهناك من يرى أنَّ مرحلة التأسيس للفن الروائي التونسي "يمكن أن يمتد إلى أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، بما في ذلك نصوص "محمد قبادو" التي وظف فيها أسلوب المقاومة ... لكن الأثر الأعمق في المدونة السردية، وتشكل ملامح الوعي الفني بدأ مع "جماعة تحت السور"، وتحديدًا مع نصوص "علي الدوعاجي" التي تميزت بخصائصها الفنية، وعمق مقاربتها للواقع الاجتماعي وصدق تمثلها للشخصية التونسية"[3].

أمَّا عبد الحميد عقار فيعتبر رواية "زمن الضحايا1956 لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة. وهي ذات نزعة تاريخية تسجيلية

---

[1]عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، (المرجع السابق)، ص: 24.

[2]محمود طرشونة، وعي الراهن واستشراف الآتي في الرواية التونسية، مجلة تبين، العدد 8/6، ربيع 2014، ص:92.

[3]محمد الجابلي، تطور الكتابة السردية في الرواية التونسية، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية العربية، 1ديسمبر 2003م، ص: 59. **https//archive.alsharekh.org**

وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيين"[1].

"أمَّا خلال فترة الستينات فتوفر الأدب التونسي، على فن سردي اتسم بالاختلاف عن مصادر الرواية العربية، ونزع أصحابه نحو الرجوع بالحكي إلى الأصول العربية أي بنية الخبر، وفضاء المروي الشفوي، وبعض طرائق محكيات الأدبيات"[2].

ويمكن تقسيم المراحل التي مرت بها التونسية إلى ثلاثة مراحل وهي:

- مرحلة ما قبل الاستقلال (1947-55) ونعرفها بمرحلة المخضرمة الأدبية.
- مرحلة ما بعد الاستقلال (1956-64) ونعرفها بمرحلة التوجه الاجتماعي.
- مرحلة التوجه الاشتراكي (1964-69) ونعرفها بمرحلة النقد الاجتماعي والبحث الشكلي.[3]

ومن خلال هذه الفترات التي مرت بها الرواية التونسية، ظهرت مجموعة من الاتجاهات التاريخية والاجتماعية والوطنية، وهي كالتالي:

أ/-**الاهتمام التاريخي:** "هذا النمط من الرواية تعليمي في أهدافه لا يخلو من تشويق في عرضه للأحداث من خلال شخصيات، لها حضور تاريخي أو هي مسندة إلى أحداث تاريخية. ولعل أفضل ما يمثل هذا الاتجاه، في نطاق الرواية التونسية رواية "برق الليل" للبشير خريف، فهذه الرواية كما يقدمها مؤلفها هي: "قصة شعبية تاريخية بطلها الليل الذي عاش أحداثا تاريخية خطيرة في القرن العاشر الهجري ..."

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، (المصدر السابق)، ص: 22.
[2] منال عطوي، شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMفي الأدب العربي، ص: 29.
[3] مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1993، تونس، ص: 66.

أقحم هذا المؤلف أحداثا تاريخية للتشويق"[1].

ب/- الاهتمام الوطني: ينهض هذا الاتجاه على "مفهوم الصراع من أجل التحرر يأتي محمد العروسي المطوي رائدا لهذا الصنف، من خلال "حليمة" و "التوت المر"ونجد في نفس السياق رواية عبد الرحمن عمار"حب وثورة". يطغى على هذا الصنف من الرواية التونسية الجانب التسجيلي مع التركيز على عرض الأحداث من وجهة نظر أحادية الاتجاه"[2].

ج/- الإهتماهالاجتماعي: "تتراوح الرواية الاجتماعية من خلال ما كتب أثناء هذه المرحلة بين التسجيلية وهي الغالبة والنقدية المبطنة، وهي قليلة ولكن الغالب عليها هو الوصف التحليلي، وإن كان يقصر في الكثير منه، عن تحليل النفسيات والبنى الاجتماعية، مما لا يساعد كثيرا على تنمية الحدث الروائي.

أمَّا النماذج النقدية للرواية الاجتماعية، فهي أكثر تحليلا للمواقف وأكثر توفقا في اختيار الأصناف الاجتماعية التي تتعرض لها, ولعل رواية "الدقلة في عراجينها" من أفضل ما يمثل هذا الصنف"[3].

4) ليبيا موريتانيا: ما يزال الخطاب الروائي بليبيا، بصدد البحث عن موقع خاص متميز له ضمن الخطاب السردي المغاربي، ومنذ سنة 1961م "صدرت أول رواية بعنوان "اعترافات إنسان" لمحمد فريد السيالة إلى منتصف الثمانينات، صدرت عدة

[1] مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، (المرجع نفسه)، ص: 71.
[2] المرجع نفسه، ص: 71.
[3] المرجع نفسه، ص: 72.

نصوص نشرها مؤلفوها باعتبارها روايات غير أنَّها تتصف في الغالب عدا نزعة التقليد الطاغية عليها"[1].

ومن ثم توالت ظهور روايات أخرى، في ليبيا مهدت الانطلاقة الحقيقية مع بداية السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، ويتمثل ذلك في: "قصة أقوى من الحرب" 1962، و"حصار الكوف" 1964 لمحمد علي عمر، "غروب بلا شروق" 1968 لسعد عمر الغفير سالم"[2].

وفضلا عن كل هذا تواصل الرواية الليبية وضع بصمتها في المجال الثقافي من خلال روايات "إبراهيم الكوني خماسية "الخسوف" (1989)، و"التبر" (1990)، و"المجوس" (1991)، ومن خلال ثلاثية إبراهيم الفقيه (1991)"[3].

أمَّا بخصوص الرواية الموريتانية، تكاد تخلو الدراسات التي تؤرخ لظهور إرهاصاتها، وهذا إن دل فإنَّما يدل على قلَّة كُتاب الرواية في موريتانيا ومن "أبرز نصوصها "الأسماء المتغيرة" (1981)، و"القبر المجهول أو الأصول" (1984) لأحمد ولد عبد القادر، و"مدينة الرياح" (1996) لموسى ولد أبْنُو. الرواية الأولى تؤرخ لانتفاضة موريتانيا ضد الاستعمار ولصراعاتها الفكرية والإيديولوجية بعد الاستقلال"[4].

إنَّ قوة المحكي الروائي العربي وسحره يتأتيان من كون الروائي يمتلك مهارات عالية على حصر عوالمه وتكثيفه، وبهذا أثبتت الرواية "قدرة فائقة على أن تُولد وتَلد في كل مكان من عالمنا العربي"[5].

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، (المصدر السابق)، ص:22.
[2] المرجع نفسه، ص: 18.
[3] المرجع نفسه، ص: 22.
[4] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، (المصدر السابق)، ص: 25.
[5] أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان / الأردن، ط1، 2003،ص: 9.

وخلاصة القول أنَّ الإنتاج الأدبي المغاربي، هو نتاج فنِّي جمالي خالص، ذو خلفيات ثقافية متعددة، وبهذا استطاعت الرواية المغاربية، أن تخلق فضاءاً متميزاً خاصًا بها على الصعيدين، العربي والعالمي على حدٍ سواء، حيث تمكن روادها من تحقيق جوانب جمالية، خاصة من جانب الشكل الروائي، والتي يتمخض عنها تجربة روائية واقعية، وهذا كله ظهر على أيدي روائيين، أثبتوا قدرتهم الكتابية في مجال المحكي الروائي العربي، وبرعوا في تسجيل الفن السردي أمثال الكاتب الجزائري "عز الدين جلاوجي".

الفصل الأول

النقد الاجتماعي ... تاريخ وإرهاصات

أولاً– المنهج الاجتماعي المصطلح والمفهوم.

ثانياً– المنهج الاجتماعي في المنظومتين الغربية والعربية.

ثالثًا– الفكر الاجتماعي في ظل الحضارة اليونانية.

توطئة:

سنرصد من خلال هذا المنطلق أهم مفاهيم المنهج الاجتماعي التي تُمَكِّن المتلقي النقدي من استقراء جماليات حدود فضاء المنهج الاجتماعي، وتَبَصُر خلفيات تشكله ضمن المنظومتين الغربية والعربية حتى يتمكن من فهمها وتأويلها عن قناعة مفادها صراطها المستقيم مع تيار المناهج الأخرى. لا يخفى بعد هذه الإلماحة التمهيدية أنَّ النقد الاجتماعي، هو مداهمة النَّص بسلطة الخطاب التاريخي ومواءمة فضاء النَّص لاشتراطه.

أولاً : المنهج الاجتماعي المصطلح والمفهوم:

1.1/ المنهج لغة واصطلاحا: سوف نعمد هنا إلى ضرورة رسم تعريف لغوي واصطلاحي خاص بمصطلح المنهج، كي ندرك ابستمولوجية المنهج النقدي وفهم ممكن واقع الممارسة النقدية.

أ/– **لغة:**جاء في لسان العرب لابن منظور الإفريقي (ت 711هـ)، أنَّ المنهج من "نهج : طريق نهج: بيِّن واضح ... وأنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجًا واضحًا بينًا ... والمِنهاج الواضح ... ونهجتُ الطريق: سلكته"[1].

بمعنى أنهج الطريق أي وضح واستبان وصار نهجا واضحا بينا، والنهج هو الطريق القويم، والمنهج في أبسط تعريفاته وأشملها أنَّه طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة.

ويحمل لفظ المنهج في القرآن الكريم فقد ورد في التنزيل الحكيم بلفظ المَنهاج؛ قال تعالى في محكم التنزيل: "**لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا**" المائدة/48، قال أبي

---

[1]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، دط، بيروت، 1955/1956، ص:383، (مادة نهج).

حاتم حدثنا أبو سعيد الأشج حدثنا أبو خالد الأحمر عن يوسف بن أبي إسحاق عن أبيه عن التميمي عن ابن عباس: " **لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا**" قال: سبيلا. وحدثنا أبو سعيد، حدثنا وديع، عن سفيان، عن أبي إسحاق، عن التميمي،

عن ابن عباس: "**ومنهاجا**" قال: وسنة، وكذا روي العوفي، عن ابن عباس: "**شرعة ومنهاجا**": سبيلا وسنة. وكذا روي عن مجاهد، وعكرمة، والحسن البصري، وقتادة، والضحاك، والسدي، وأبي إسحاق السيعي، أنَّهم قالوا في قوله: "**شرعة ومنهاجا**" أي: سبيلا وسنة. وعن ابن عباس ومجاهد أيضًا وعطاء الخراساني عكسه "**شرعة ومنهاجا**" أي: سنة وسبيلا، والأول أنسب"[1].

ب/- اصطلاحا: لا تكاد تخلو دراسة ظاهرة ما من توظيف المنهج، والمقصود بالمنهج اصطلاحا "تلك الإجراءات والطرق الدقيقة المتبناة من أجل الوصول إلى نتيجة"[2].

فمهما كانت صفة الباحث بغض النظر عن كمالية بحثه العلمي، إلا أنَّه يستوجب عليه الاستنجاد والاستعانة ب: منهج ما حتى تندرج دراسته البحثية في قالب البحث الأكاديمي وتتوج بالقبول شكلاً ومضمونًا، أو يتم استبعادها وعدم قبولها من ناحية الشكل. ومع ذلك فإنَّ النزعة المطلقة للحديث عن المنهج في ميدان النقد الأدبي تقتضي بالضرورة الإشارة إلى مفهومين اثنين: " إحداهما عام والآخر خاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، أما الخاص فهو

---

[1]أبو الفضل جمال الدين الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، (المصدر السابق)، ص: 383.

[2]موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية تدريبات علمية، تر: بوزيدراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2004، ص:36.

الذي يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها"[1].

قد نجازف بالتبسيط ونقول " أنَّ المناهج العلمية لا تخلق استعدادات جديدة لدى الباحث، لكنَّها تنمي ما لديه من استعدادات موجودة بالفعل، وتلك الاستعدادات الفطرية تنميها المناهج وتزيدها تألقًا من التردي في الأخطاء، ويجعل العطاء العلمي يتفاوت بين الناس. إذ أنَّ الاختلاف بينهم في مستوى الذكاء لا يرجع إلى التفاوت في الملكات الطبيعية، بقدر ما يرجع إلى اختلاف المناهج التي يتبعونها فإذا كانت عملية أثمرت عطاء علميًا طيبًا، وإن كانت غير ذلك لم تتمخض عن عطاء علمي مفيد"[2].

وهو التحليل الذي يؤكد بضرورة اقتناء الباحث النقدي منهج لدراسة الظاهرة الأدبية، مقارنة مع الدراسة التي لا تتكئ على المنهج، "ويبدو أنَّ أرسطو هو أول من استعمل كلمة منهج وأسَّسه على دعامتين الأولى منطقية، تبدأ بالمسلمات ثم تنتقل إلى طبقات الاستنتاج المنطقي الصارم لتنتهي بالنتائج، والثانية دعامة إجرائية تبدأ بالمشاهدة الدقيقة، ثم تنتقل إلى استنباط التعميمات في سلم تتصاعد درجاته حتى تصل إلى المبادئ الأولية، ويعني هذا التصور الأرسطي أنَّ الباحث يكتشف بالاستقراء ثم يُؤسس معرفته في شكل استنتاج"[3].

---

[1]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص:11/10.

[2]مصطفى علي كريم الرديني، شلتاغ عبود، منهج البحث الأدبي واللغوي، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2010، ص:156.

[3]أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، (... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها، دار النهضة العربية، ص:23.

وبناء على ذلك نقترح تعريفًا مقننًا للمنهج: " ... هو مجموع العمليات العقلية، والخطوات العلمية التي يُنفذها الباحث بهدف الكشف عن الحقيقة، أو البرهنة عليها بطريقة واضحة وبديهية، تجعل المتلقي يستوعب الخطاب من دون أن يضطر إلى تبنيه"[1].

" أمَّا المنهج بمعناه الضيق فالمفروض في الدراسات التي يقوم بها علم الاجتماع أنَّها لابُد أن تقوم على أساس دراسة مجموعة من الأشخاص تعيش في مجتمع معين ضمن حدود مكانية معينة، وفي مرحلة زمنية معينة"[2]

لابُد لنا أن نعني بالقول أساس دراسة الباحث لعينته البحثية، تقتضي افتراض منهج يدرس الوحدات دراسة شاملة ومعمقة التي تتطلبها طبيعة الدراسة، ولعل أنَّ الباحث في الدراسة قد يلجأ إلى أكثر من منهج واحد، لأنَّ طبيعة الدراسة تقتضي ذلك وهو غالبًا ما يحدث في دراسات علم الاجتماع. هذا علاوة أنَّ عملية اختيار وتصنيف المنهج في حدِّ ذاته ضمان مُؤكد لنجاح جغرافيا الدراسة، هذا إن تم اختياره بالطريقة الأكاديمية المطلوبة لا بالطريقة العشوائية العادية.

2.1/- النقد لغة واصطلاحا:

أ/ **لغة:** " كلمة نقد critism الدقيق الحكم Jugement، وهو مفهوم نلحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدِّها عمومًا، فالناقد الأدبي إذن يعتبر مبدئيًا كخبير

---

[1] المرجع نفسه، ص:24.

[2] عبد الحميد لطفي، علم الاجتماع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص:306/305.

يستعمل قدرة خاصة ومرآته خاصة في قطعة من الفن الأدبي، هي عمل المؤلف ما بفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكما"[1].

ب/ اصطلاحا: "ذلك أنَّ النقد في حاق معناه وخالصه ليس إلَّا تمييز الآثار الأدبية وتقديرها، وبيان ما بداخلها من قوة أو ضعف، ومن جمال أو قبح ومن امتياز أو تحلف، وتعرف العوامل المختلفة التي تعمل فيها، والدوافع التي تدفع بها وتوجهها هذه الوجهة أو غيرها، وتصبغها وذلك بواسطة ما نملك من ملكات، وما يغلب علينا من خصائص نفسية وصفات عقلية"[2].

3.1/ المنهج الاجتماعي: إذا كان علم اجتماع الأدبي يدرس حيثيات النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يدخلون في عالم الأدب، فإنَّ النقد الاجتماعي يفسر ويحلل ويترجم نوعيًا كيف أنَّ الكتابة تدمج بعد الطبيعة الاجتماعية.

"فالمنهج الاجتماعي تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، بل ويعلى من قيمة كاتب ما لأنَّ عمله شف جيّدا عن عروق المجتمع"[3].

" والمنهج الاجتماعي في النقد الأدبي أو علم الاجتماع الأدبي لم يتبلور بصفة نهائية، إلاَّ في منتصف القرن العشرين وتعود أصوله البعيدة إلى أكثر من الأعمال

النقدية، في مختلف المراحل التاريخية ويعيد الباحثون بداياته إلى "مدام دي ستايل" (1766–1817)، والتي أصدرت سنة 1800م كتابها عن "الأدب من حيث علاقاته الاجتماعية"، الذي حاولت فيه متأثرة بالأدب الألماني، ومعتمدة على أفكار

[1]محمد طه الجابري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، العصر الجاهلي والقرن الإسلامي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص:05.

[2]أحمد أمين، النقد الأدبي، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص:151.

[3]أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، 1412هـ/1991م، ص:118.

عصرها الاجتماعية، أن تبين الدين والعادات والقوانين في الأدب، وتأثير الأدب في الواقع الاجتماعي"[1].

فإنَّ النقد التاريخي والعلمي قد أوليا العناصر الاجتماعية أهمية في دراستهما، إنَّ النقد الاجتماعي أدرج هذه العناصر في بنية منهج يمتلك رؤية شاملة، وقد وصف "لانسون" ما قام به "تين" بقوله: "إنَّ تحليل العبقرية الشعرية لا يجمعه بتحليل الشعر سوى الاسم فحسب"[2].

إنَّ المنهج الاجتماعي من مناهج نقد التذوق الأدبي للنقد الاجتماعي "يسعى في تحقيق مبدأ التواصل مع المنظومة الحياتية التكاملية، كما يسعى إلى إبراز مكامن الخلل والأخطاء في حياة المجتمعات الإنسانية، بالإضافةإلى إبراز جوانب الإيجاب في حضور الفعل الإنساني وفي جنبات الحياة"[3].

وبالتالي فإنَّ أولى علامات هذا المنهج أنَّه يبين الصِّلة بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه.

هناك من يرى أنَّ المنهج الاجتماعي ولد في أحضان المنهج التاريخي، ولذا قيل:

"أنَّ هذا المنهج جزء من المنهج التاريخي، أمَّا الذين فرقوا بين المنهجين فقالوا: إذا كان الدرس الأدبي يتناول النصوص القديمة، كان تاريخياً، أمَّا أذا تناول النصوص

[1] عبد المجيد زراقط، النقد الأدبي مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، العتبة العباسية المقدسة المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، 1440هـ/2019م، ص:120/119.

[2] عبد المجيد زراقيط، النقد الأدبي مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، (المرجع السابق)، ص:120.

[3] قصي الحسين، السوسيولوجيا والأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1426هـ، ص:44/45.

الحديثة، فإنَّه اجتماعي ... كما بين "جورج لوكاتش" في كتابه المشهور "دراسات في الواقعية"[1].

لكن المنطلق الأولي لهذا المنهج السياقي يؤكد حقيقة الظاهرة الاجتماعية، بوصفها ظاهرة وظيفية، إلاَّ أنَّ الرؤية الفلسفية المتلاحقة مع وظيفة الأدبي وفق هذا المنهج أنَّ الماركسية كانت السباقة لتبني هذا المنهج الثوري، واعتبره عاملا اجتماعيا من العوامل المؤثرة في الأدب، باعتبار أنَّ المجتمع هو وحده الذي يعمل على تحديد إيديولوجيا المؤسسات والممارسات المتعددة.

ونظرًا للعلاقة الجدلية بين الأدب والمجتمع، إلاَّ أنَّ الأدب تصنعه الأحوال الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والأديب يؤثر في مجتمعه تطويرًا وإصلاحًا باعتبار هذا المنهج لسان المجتمع والمعبر عن الحياة.

[1]أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، (المرجع السابق)، ص:34.

ثانيًا– النقد الاجتماعي في المنظومتين الغربية والعربية:

1/– فاتحة الرحلة وبداية المتعة في سبيل علم جمال منفتح:

" لم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع مثور، إلَّا أنَّ الانطلاقة الفعلية للقراءة الاجتماعية للأدب قد ظهرت مطلع القرن الماضي برؤية سوسيولوجية عمادها الفلسفة المادية الجدلية، والتي أسّسها كارل ماركس[1] و إنجلز[2]، ثم طورها بعد ذلك لينين[3]".

ترسخت فكرة النقد الاجتماعي مع الناقد السوفييتي "بلينسكي"[4] عند عودته إلى التشديد على الرؤية الاجتماعية والتاريخية إلى الإبداع الفني من زاوية الجدل الطبقي، ويرى هذا الناقد أنَّ الشاعر القومي العظيم هو الذي بوسعه أن يتحدث بلغة الإقطاعي والنبيل الفلاح معًا، فإنَّ كان العمل الفني الذي أخذ موضوعه من حياة الطبقات الراقية لا يخدم الأدب القومي، لأنَّه لا يمثِّل بصدق روح الواقع الاجتماعي، إذ راح يسهب ويقول: " أنَّ شخصية الشاعر لم تظهر في الكثير من أعماله بجلاء،

---

[1] كارل ماركس karl Marx(1818–1895)، فيلسوف ألماني، سياسي، وصحفي ومنظر اجتماعي، قام بتأليف العديد من المؤلفات، إلاَّ أن نظريته المتعلقة بالرأسمالية وتعارضها مع مبدأ أجور العمال هو ما أكسبه شهرة عالمية، لذلك يعتبر مؤسس الفلسفة الماركسية، ويعتبر مع صديقه فريديريك أنجلز المنظرين الرسميين الأساسين للفكر الشيوعي.

[2] فريديريك أنجلز Friedrich Engels(1820–1895)، فيلسوف ألماني وصديق حميم لكارل ماركس، ولد بألمانيا لعائلة من أصل يهودي، ساعد كارل ماركس ماديا وفكريا، ساهم في كتابه البيان الشيوعي عام 1844.

[3] فلاديمير أليتش المعروف ب لينين عاش عام (1870–1924)، ثوري روسي كان قائد الحزب البلشفي والثورة البلشفية، كما أسس المذهب اللينيني السياسي، لينين رفع شعار "الأرض والخبز والسلام".

[4] فيساريون جريج وريفيتشبلي نسكي(1811–1848)، ناقد أدبي وانتقد في مقال له وعارض الرواية الرومانسية ودعا الى الواقعية.

تجد حياته وروحه وحبه، وهنا تنعكس مشاعره ومفاهيمه، ومثله أنَّ تقيم عمل كهذا يعني تقييم الشاعر نفسه بالنسبة إلينا نحن الروس أهمية تاريخية واجتماعية كبيرة"[1].

وقد سُميَّ هذا النوع من النقد بتسميات مختلفة ومتعددة منها: (المنهج الإيديولوجي، المنهج الواقعي، المنهج الماركسي، المنهج الذاتي، المنهج المادي، النقد الجماهيري)، متمخضا عنه جملة من المصطلحات منها: الواقع والواقعية، رؤية العالم وغيرها من المصطلحات نظرًا لخصوبته على الساحة الأدبية النقدية الجمالية.

" فالمنهج الاجتماعي يبحث عن مقام الكسر المشترك: الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية، والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني، والعمل نفسه ينعكس في ضمير القراء الاجتماعي، وسيكون ممثلا لنوعه ... ومقام الكسر المشترك يجعل المنهج يمتص عادة ما هو جلي في الأدب"[2].

استنادا إلى هذا السياق ذاته وارتباطا بالحالة الاجتماعية وممارستها، فإنَّ الكاتب يجب أن يقتصر نشاطه الكتابي على هموم مجتمعه فقط بعيدا عن المتعة الذاتية والتي يمكن أن تكرس الفردانية لديه.

2/- أسس الاتجاه الاجتماعي في الدراسات الأدبية: هناك مقولة تتردد كثيرا حول طبيعة الإنسان فقد قيل أنَّه اجتماعي بطبعه، وقيل أنَّ الإنسان وليد بيئته وانعكاس لتفاعلاتها الاجتماعية والسياسية، ولا تزال إشكالية العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة مثار اختلاف ونقاش حاد بين الباحثين، لذلك سنرصد هنا مجهودات "مدام دوستال"

---

[1] غورغوري فيتشبلي نسكي، الممارسة النقدية، تر: فؤاد مرعي وملك عصفور، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1982،ص:60.

[2] أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1412هـ/1991م، ص:120.

مرورا ب "تين" وتفعيل ثلاثيته المشهورة في محاولة إخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم في العلوم الأخرى، وسنحط الرحال عند الفلسفة الماركسية وانطلاقا من هذا الوضع المثبت تجريبيا تتسلسل منطقيا مجموعة من الأفكار سنعمل على إبرازها. وإن النظر في العمل الأدبي على أنَّه يعكس الواقع الاجتماعي أو الحياة الاجتماعية بكل ما تحمله، من تناقضات وأمال وآلام وطموحات ورغبات تعود إلى العصور القديمة جدا، ويمكننا القول أنَّها ترجع إلى حكماء اليونان الذين عبروا عن هذه العلاقة في خطاباتهم الفلسفية والأدبية، "لكن إذا أردنا الرجوع إلى الوراء بدا لنا أنَّ الفيلسوف اليوناني "أفلاطون"[1] أول ناقد اهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معيارا لاستحسان الشعر، فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنَّهم يفسدون الأخلاق، وأمَّا الذين ينظمون الأشعار لإشعال نار الحماسة في نفوس المحاربين فلهم كل التقدير"[2].

" هكذا نجد جذور علم اجتماع الأدب في نظرية المحاكاة التي طرحها وطورها أرسطو، فهي تلمح إلى التفاعل والترابط بين الأدب والمجتمع بتعبير المحاكاة ورؤيته إلى الفن على أنَّه محاكاة للمحاكاة، استنادا إلى فلسفاته المثالية التي ترى أنَّ الوعي أسبق في الوجود من المادَّة، لذلك يرى الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس

[1]أفلاطون(427 ق.م – 347 ق. م)، وهو أرستوكليس بن أرستون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، مؤسس الأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، وضع الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.

[2]إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2005، ص:66.

وهذا الأخير ما هو إلاَّ صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول، إذن العالم الطبيعي محاكاة للعالم المثالي"[1].

وعلى هذا الصَّعيد فإنَّ ما يؤكد أنَّ النظرة الاجتماعية للأدب ليست وليدة القرن الماضي أو القرن الحالي، وإنَّما تعود إلى أزمنة قديمة فقد كان الفلاسفة والنقاد على وعي سوسيولوجي بضرورة البعد الاجتماعي للأدب، غير أنَّهم لم يتمكنوا من ترميم نظرية نقدية كاملة متكاملة قائمة على مبدئية أسس منهجية وأصول معرفية إلاَّ في القرن 19 للميلاد على أيدي نخبة من النقاد والباحثين:

2.1/ مجهودات مدام دوستال (1766-1817): يتفق معظم الباحثين على أنَّ الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده، بدأت منهجيا منذ أن أصدرت الكاتبة الروائية الفرنسية "**مدام دوستال**"[2] كتابها المعنون ب: " الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" الصادر عام 1800م، تحدثت فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعي وأثرهما في الإبداع والذوق الفني، في نظرها لا يمكن أن يفهم تاريخ أدب ما ويدرس إلاَّ ارتباطا بالحالة الاجتماعية والأخلاقية لدى الشعب الذي أنتجه، وبالتالي" فإنَّ الأدب في نظر هذه المثقفة

[1] شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار نشر للتوزيع، الجزائر، ط1، 1984، ص:14.

[2] مدام دوستال أو آن لويز جيرمن دي ستايل هولشتاين(1766-1817)، كانت سيدة أدب ومنظرة سياسية من أصل جينيفاني، كانت صوت الاعتدال في الثورة الفرنسية، كانت حاضرة في مجلس طبقات الأمة لسنة 1789، وكانت قد اكتشفت قبل غيرها الطابع الاستبدادي لنابليون ومخططاته.

الاستثنائية التي أحيت صالونًا سياسيًا وفلسفيًا ناشطًا جدا، هو في الوقت ذاته وسيلة معرفة وأداة لتطوير العقليات"[1].

لقد كانت حصة "مدام دوستال" غنية بالاقتراحات حيث أكدَّت هذه الناقدة بأنَّنا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي فمها مطلقا وتذوقه تذوقا صحيحًا بمعزل عن الظروف الاجتماعية التي أدت إلى ظهوره.

" وإذا كان فيكو قد اهتم بعنصر الزمان من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية، فإنَّ "دوستال" قد تقدمت خطوة إلى الأمام في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، حيث ترى أنَّ كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، كما اهتمت بالبحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير هذا الأخير فيها"[2].

لا يتبدى من أول نظرة:"هناك إنسان داخلي خفي في الإنسان الخارجي، وليس دور الثاني إلا إظهار الأول"، هذا الإنسان الخفي هو ما يحاول المؤرخ إعادة بناءه.[3]

وما يندرج ضمن سياسة "مدام دوستال" العقلانية أنَّها نادت بضرورة وجود أدب بوجود مجتمع أي : **القراءة التعاقبية"Diachronique"** "حيث رأت أنَّ الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور الحريات، فهي تتماشى وتطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية، والأدب دوما نقد ودعوة إلى شيء ما في آن معا"[4].

---

[1] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مرا: حسين الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2013، ص:24.

[2] شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، (المرجع السابق)، ص126.

[3] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب،(المرجع السابق)،ص24.

[4] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مرا: المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص142.

ومن هنا تشير إلى تثمين قمة الحرية التي كان الإنسان بحاجة لها، والتي بفضلها تحررت العقول عليها، كما يعود الفضل إلى عظيم ما قام به الإنسان نبض الإحساس الآلي بمصيره المنقوص .

القراءة المكانية: "ترى "دوستال" أنَّ التغيير والتقدم يندرجان أيضًا في المكان،: فهنالك مواطن مختلفة للأدب وللفكر، فالحريَّة الجديدة فرنسية، غير أنَّ هنالك حرية أوروبية منذ زمن بعيد: أنّها هناك حيث أفلت رجال ومجتمعات من سلطوية الإمبراطورية الرومانية التي استمرت في النموذج الفرنسي للأنظمة الملكية، والأدب هو أيضًا ما يحدث في مكان آخر: كالدراما الإنجليزية والرواية الألمانية، والجامعات الألمانية والمسرح الشكسبيري. إنَّها نهاية النموذج الفرنسي وبداية علم إناسة أدبي**anthropologie**"[1].

التضادبين"الأدب الضروري وأدب الأمر الواقع": "إنَّ ولادة علم يدرس أسباب الظاهرة الأدبية وتأثيرها تبدو نتيجة منطقية لهذا التنظير التاريخي الاجتماعي : ففرنسا الجديدة تحتاج أدبًا وطنيًا اجتماعيا يتغنى بالقيم الجماعية الجديدة التي تلتقي مع رغبات الأفراد، غير أنَّ "مدام دوستال" سرعان ما كشفت عن أمر واقع جديد: سيطرة المصالح الجديدة والأنانية الجديدة في عهد القنصلية النابليونية، وصعود النزعة الفردية والطموح الفردي"[2]، وأثبتت "مدام دوستال" " أنَّ النقد الاجتماعي الحقيقي لا يمكنه التحول إلى شرطي للأدب، ("لمن تكتبون؟") وإنَّما إلى نظرية في خصوصية الكتابة يسوغها التحليل التاريخي والاجتماعي لعناصرها، لأهدافها، لدوافعها، ولنتائجها"[3].

---

[1] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:144.

إذن تلخصت مجهودات "مدام دوستال"في رؤيتها للأدب على أنَّه يتغير بتغير المجتمعات ويتطور بتطورها ويتبدل بتبدلها، وانطلاقا من هذه الألفة الاجتماعية صار لزامًا على النقد أن يحول سؤاله من:"كيف يكتب الأدباء" إلى "عن ماذا يكتبون"

فأرادت من كل هذا توضيح فكرة هامة ومهمة، مفادها توجيه النقد إلى مضمار حديث يعنى بالموضوعات يتم تناولها وتشخيصها من طرف الإبداع والتي تربعت

على عرش الكتب النقدية القديمة. وتبقى وجهة نظر"مدامدوستال" نظرة نسبية عملية لكل منجز أدبي وتجعل منه مؤسسة اجتماعية، كما أنَّها تبقى فعَّالة ومأثرة ضد أي تخطيط سياسي اختزالي يسعى لإغلاق باب الثورات وحصر الأدب بمهمة.

"إنَّ فضل "مدام دوستال" الأكبر، في مجموع ما كتبته من نقد، هو أنَّها اقترحت تجديدًا في الميول الأدبية العامة، وفي جميع الأنواع معتمدة على مبادئ جديدة أعطت لإصلاحاتها أساسًا فلسفيًا متينًا. أمَّا خُطا العديدين ممن سبقوها في القرن الثامن عشر، فهو أنَّهم نزعوا من ذواتهم النفس الجديدة التي كان عليها أن تخلق أدبًا جديدًا ومبادئ جمالية عميقة جدًا وعامة جدًّا، لينظموا الإصلاحات التي كان اهتماماتهم موجهة إليها وحدها، فهي تستلم دائما الآداب الإنجليزية والآداب الألماني، وما اكتشفت فيه من روائع، وكان الأدب الذي توخته لفرنسا لم يوجد بعد وإنَّما وجد في قسم كبير منه بفضل توجيهاتها"[1].

[1] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد انطونيوس، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان، ط2016، ص190-191.

وبالرغم من هذه المجهودات القيمة التي قدمتها "مدام دوستال" في تاريخ إستراتيجية المنهج الاجتماعي للأدب، إلاَّ أنَّه قد خطا خطوة أخرى إلى الأمام مع الفيلسوف والناقد "هيبوليت تين"[1].

2.2/-هيبوليت تين والاتجاه الاجتماعي (1828-1893):

"حيث أصدر كتابا طموحا عن: "**تاريخ الأدب الإنجليزي**" **Histoire de la littérature anglaise**(1885)، يمكن اعتبارها بمثابة امتداد لمشروع"دوستال"حيث راح يبحث عن بالحدس عن"الملكة الأساسية" لدى كل كاتب، لكنه مال إلى ربط هذه الملكة بالعوامل الثلاثة الكبرى العرق والمحيط واللحظة"[2]، استند" تين" في نظريته الواردة إلى اعتبار أنَّ الأدب حصيلة عوامل ثلاثة،استفاد في تحديدها من الدراسات التي سبقته، وبالأخص دراسات فيكو ودوستال، فقد أضاف إلى عامل الزمن الذي نادى به فيكو والعامل الجغرافي الذي نهضت به مدام دوستال، عاملا ثالثا هو الجنس أو العرق، ليشكل بذلك ثالوثهالمعروف : "الوسط، الزمن، الجنس".

"تحدث"إميل زولا"_1840-1902)، وهو أحد تلاميذ "تين" عن الخصائص المميزة للنقد الجديد الذي شيده أستاذه فقال:

---

[1] إيبوليت أدولف تين Hippolyte Adolphe Taine(1828-1893)،كان ناقدا ومؤرخا فرنسيا، وكان من لرواد الوضعية الاجتماعية، واحد أوائل ممارسي النقد التاريخاني، وسيظل تين يذكر خصوصا لمقاربته ذات الثلاث شعب لدراسة مضمون عمل فني بنماء على ما يسميه العرق، المحيط واللحظة.

[2] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)،ص: 25.

"أعتقد أنَّه شكل المنهج الوحيد الممكن للنقد الأدبي، لقد أُدخل فيه طابع الدقة الذي يتميز به العلم إلى جانب كل ما تتمتع به الشخصية الحية للفنان من حرية"[1].

1/:الوسط أو البيئة le Milieu: "الذي ليس جغرافيا فحسب، بل إنَّه مركب كذلك من "ظروف اجتماعية "بقابليتها على التغير التاريخي"[2]، وبالتالي هي الإطار الطبيعي والاجتماعي الذي يتحرك فيه الأديب ، وعليه العمل الأدبي بلا شك سيتأثر بالعوامل الخارجية المكتسبة.

2/:الزمن أو العصر: "التي تتيح التقاط الوقائع في تراتبها الزمني الدقيق"[3]، "في حين أن العصر يركز على جوانب الاستقرار والتغير في الحضارة"[4]، "وأما اللحظة فهي لا تدخل الحدث الدقيق فحسب بل التغير من حيث إدراكه في نقطته الأقوى"[5].

إذن فالكاتب ونصه إنتاج مزدوج لا معجزة مجانية .

3/:العرق:هو الأكثر عمقا: "إنَّها الحالات الفطرية والموروثة التي ينقلها المرء معه إلى الضوء والتي تتغير مع الشعوب"[6].

---

[1] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر .مناهج ونظريات ومواقف، أنفو–يرانت12شارع القادسية.الليدو .فاس،ط3، 2014، ص47.

[2] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص24.

[3] بول أرون وألان فيالا،سوسيولجيا الأدب،(المرجع السابق)،ص24.

[4] محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مقدمة نظرية، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج4، القاهرة،1ديسمبر1983م، ص61.

[5] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (المرجع السابق)،ص147.

[6] بول أرون وألان فيالا،سوسيولوجيا الأدب ،(المرجع السابق), ص24.

لا ريب أنَّ العرق والبيئة يتعلقان بما يمكن تسميته آنيًا "المدى الطويل"، نستطيع أن نقول أنَّه يعود الفضل إلى"تين"، في التأكيد الجازم على الدور الضروري للأدب في معرفة التاريخ بل جعله شرط أساسي في الدخول إلى دهاليز التاريخ الشامل.

"ولا حاجة للتركيز على أية سوسيولوجيا، لا يمكن أن يتم لها استخلاص نتائج وتأكيد مبادئ وقوانين سوسيولوجية، إن لم تنطلق من وقائع معينة، وتستند إلى إحصاءات دقيقة، وخصوصًا بنظر إنسان العصر، والمكان، الزمان، من جهة ثانية، مقولتان لا غنى عنهما للتعرف إلى أي كائن أو أية ظاهرة"[1].

قد لا نتجاوز حدود الحقيقة إذ التقينا في هذا القول ومذهب "تين" فسوسيولوجيا الأدب ليست أرقاما وإحصاءات فحسب، تتناول الطبعة الاجتماعية التي ينشأ فيها المؤلفون أو ميولهم لفكرية وعدد النسخ التي يطبع منها كتاب وطريقة تمويل طبع الكتاب أو الربح الذي يحققه لمؤلفه وناشره، بل إنَّها تتناول جذريا بمقوماته العرقية، والظروف الزمانية والمكانية للبيئة التي نشا فيها وترعرع، والبيئة العائلية، والوسط الاجتماعي"[2].

وأخيرًا لا ننسى أن "تين" يحط من مقام انطباعية الصالونات والمثالية المهيمنة على حد سواء.وهذا ما جعل نظريته تنتقد من ناحيتين، أولاً من حيث النظرة السكونية للتاريخ الأدبي ، وثانيًا من حيث وضع الكلاسيكية، مثالا تقاس عليه الفنون الأخربكما أنَّه همَّش الجانب الخاص الفردي للمبدع، وعلى الرغم مما قدمه الفيلسوف"تين" إلاَّ أنَّ هذه كل هذه الآراء والانتقادات التي تترجم الصِّلة والعلاقة بين

[1] جميل حمداوي، سوسيولوجيا الأدب والنقد، الخليج العربي،152، شارع الحسن الثاني، تطوان، ط1، 2019م،ص15.

[2] روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص:08.

جمالية الظاهرة الأدبية والمجتمع إلاَّ أنَّها لم تتمكن من استيعاب، علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع، إلاَّ أنَّ الميدان الحقيقي والمسار الذي، ساعد في تطور دراسة الأدب من الزاوية الاجتماعية كان تزامنا مع ظهور، رف الفلسفة الماركسية التي ركزت على الجانبالاقتصادي في توجيه الفن والأدب.

3.1/:الفلسفة الماركسية والاتجاه الاجتماعي:

الماركسية* نظرية في الاقتصاد وضعها "كارل ماركس"(1818–1883)بمشاركة فريديريك إنجلز(1820–1895)[1] وقد اشتهرت بالشيوعية، كما أسماها البعض بالتفسير المادي التاريخي.

"ومن المعروف أنَّ المدرسة الماركسية استطاعت القضاء على المدرسة الشكلية في روسيا عام 1930، والتي يعود أصلها إلى عام 1915–1916وبلغت أوجها1920، وفضلا عن ممارسة النقد قرضت مذهب"الواقعيةالاجتماعية"، ويتطلب من الكاتب عندما ينسخ الواقع بصدق أن يظهر البناء الاجتماعي، وأن يشير إجمالاً إلى قوة الحزب الشيوعي ولهذا يصر النقد الماركسي على تقوم الشخصيات كأبطال أخلاقيين"[2]. وعليه فإنَّ الماركسية فلسفة اجتماعية حملت على عاتقها خلفية التفسير الاجتماعي والاقتصادي لمختلف التحولات التي عرفتها مختلف المجتمعات في مقاربة لاستنباط القوانين التي تسيطر في هذه التحولات.

*الماركسية: هي ممارسة ونظرية اجتماعية مبنية على أعمال كارل ماكس، شاركه رفيقه فريديريك إنجلز في وضع اللبنات والأسس الأولى للنظرية الشيوعية، سميت بالماركسية نسبة إلى مؤسسها الأول كارل ماكسس.

[1] فريديريك انجلز Friedrich E Engels ،فيلسوف وعالم اقتصاد سياسي ،ألماني ، شارك في تأسيس النظرية الماركسية مع صاحبه ورفيق كفاحه كارل ماركس.

[2]إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص: 121/120.

"إنَّ النظرة الماركسية إلى التاريخ أعادت صياغة فكرة الكلية، ولذلك فهي وفرت انطلاقة جديدة للأفكار المنحدرة من مونتيسكو . لقد ميَّز ماركس في الحقيقة الإنسان بما هو فرد ملموس من لحم ودم، عن الإنسان كمادة للتاريخ أي ككائن نوعي: "ليس الجوهر البشري تجريدا ملازما للكائن الفرد. الجوهر،في حقيقته، هو مجمل العلاقات الاجتماعية"[1].

بحيث تتمحور فكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادي للمجتمع، يعني أنَّ التاريخ يتحدد بتطور القوى المنتجة أي (البنى التحتية الاقتصادية) "التي تحدد طبيعة الإيديولوجيا والمؤسسات (كالأدب) التي تشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع، وبما أنَّ الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية، إذن لابد من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية، فأي تغير في قوى الإنتاج المادية، لابد من أن يحدث تغيرًا في العلاقات والنظم الفكرية"[2].

فإذا كان "تين" قد نظر إلى التاريخ نظرة سكونية، فإنَّ الماركسية عكسها تمامًا إذ نظرت له نظرة حركية نشطة وفعَّالة، فكانت تعمل أساسًا على تفسير عجلة التاريخويقودني ما تقدم بأنَّ "قضية "موت الذات" أولوية طاغية عند الماركسية البنيوية، بدعوة أنَّ شعورنا بأنَّنا صانعوا أفعالنا، هو من بعض الوجوه شعور خاطئ أو شعور "إيديولوجي": وتعمل من خلالها وإنَّ أفعالنا تعمل على إعادة إنتاج البنى وإدامتها، أو أحيانا على تحويلها عن طريق الثورة، فالبشر –بناء على هذا الرأي– يضحون دمى للبنية الاجتماعية، وهذه البنية بدورها تصبح نوعًا، من الآلة ذات الحركة الدائمة، وما أريد قوله هو أنَّ هذه النظرية تقف عاجزة تماما، حينما تتناول

[1] بول أرون وألان فيالا،سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)،ص31–32.

[2] سعيدة تومي، سوسيولوجيا الأدب (النشأة والتطور)،مجلة معارف، مجلة علمية محكمة، قسم الآداب واللغات، جامعة برج بوعريريج،السنة الثامنة، ديسمبر2014، العدد16، ص235.

الفعل الاجتماعي وتصنف الخيوط التي تحرك الدمى، رغم فائدتها في تحليل البنى الاجتماعية"[1].

وبعد أن وضحنا المحور الأساس للفلسفة الماركسية، والمتمثل في البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، نسلط الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة وذلك من خلال شرح المصطلحين التي قامت عليهما:

1.1/:قاعدة الصراع الطبقي:

ترى أنَّ التحولات الحاصلة عبر التاريخ كان محركها الصِّراع الطبقي، بمعنى أنَّها قد لاحظت واستنتجت من خلال دراستها لتاريخ المجتمعات، أنَّها قائمة على صراع طبقي نتيجة المصالح الاقتصادية والاجتماعية، فكل مجتمع فيه طبقات يؤدي إلى قيام ثورات تسعى للقضاء على النظام الطبقي.

"إنَّ هذا الصراع يتجاذب فيه طرفان مستغل و مستغل، الأول يحاول دائما المحافظة على مصالحه وامتيازاته، والثاني يسعى لكي ينتزع جزءا من حقوقه فيحتدم الصِّراع بينهما، وعندما يتعادل ميزان القوة يحل نظام اجتماعيواقتصادي، جديد يتنازل فيه المستغل عن بعض امتيازاته للمستغل، ولكنَّه يحمل في طياته تناقضات النظام السابق مما يؤدي إلى نشوب الصِّراع ثانية وقيام نظام جدي، وهكذا وانطلاقا من هذه المعطيات تفسر الماركسية حركة التاريخ، فحركة التاريخ لا تسير في خط مستقيم بل في خط منكسر، وما يبطئ هذه الحركة هو الصِّراع الاجتماعي، وهناك طبقة أولى تسعى لإبطاء حركة التاريخ للحفاظ على مصالحها، وهناك طبقة ثانية تسعى لإسراع حركة التاريخ، والقضاء على النظام الطبقي، وبظهور نظام جديد

[1]أيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرمس،تر:محمد حسين غلوم، مرا:محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت، يناير1978، ص200.

نعتقد أنَّنا قضينا على الصِّراع، إلاَّ أنَّه تغيير جزئي يدفع إلى نشوب الصِّراع ثانية، وبالتالي دراسة هذه التحولات التي تصاحب فترة ما تدفع لحركية التاريخ التي تسعى لها الماركسية"[1].

2.1/:قاعدة المادية الجدلية:

"ويخلص من ذلك إلى ضرورة التغلب، على ذلك القصور في البحث وتخطي الظروف التاريخية التي نتج عنها ذلك القصور، حيث كان يجري فحص الأجزاء قبل إمكانية فحص العمليات، فقد كان مهمة البحث يتم عن ماهية أي موضوع قبل ملاحظة ما يجري له من عمليات، ولهذا كانت مهمة فلسفة التاريخ هي إحلال العلاقات المتداخلة التي يصوغها عقل الفيلسوف، محل العلاقات الواقعية ولذلك أصبح من الضروري القضاء على تلك العلاقات المفتعلة التي صاغها الذهن.

وذلك عن طريق الكشف عن العلاقات الحقيقية، أي الكشف عن قوانين حركة الظواهر الاجتماعية، ولهذا يحدد إنجلر مهمة النظرية المادية (نظرية ماركس) في مجال المجتمع الإنساني فيما يلي:

"هذه النظرية تضع حدًّا للفلسفة في ميدان التاريخ، مثلما وضعت النظرية الجدلية في الطبيعة نهاية للفلسفة الطبيعية كلها، وجعلتها غير ذات ضرورة ومستحيلة، لم يعد الأمر عبارة عن اختراع علاقات متداخلة من أدمغتنا، بل أصبحت المسألة عبارة عن كشف هذه العلاقة من الحقائق ، أمَّا الفلسفة التي أبعدت من نطاق الطبيعة والتاريخ فلم يتبقى أمامها سوى الفكر الخالص:نظرية قوانين عملية الفكر ذاتها، أي المنطق والديالكتيك .

[1] سعيدة تومي، سوسيولوجيا الأدب (النشأة و التطور)، مجلة معارف، (المرجع السابق)، ص235-236.

إنَّ أوجه القصور في مناهج البحث على ذلك النحو، قد أوجدت مدخلا جديدا في معالجة القضايا الاجتماعية. فقد ساهم هذا المدخل في حسم قضايا أساسية بالنسبية للنظرية الاجتماعية بما يترتب على ذلك من مبادئ منهجية وتلك القضايا هي:

1-إنَّ الواقع الاجتماعي، أو بالأحرى، الوجود الاجتماعي هو أساس الوعي الاجتماعي.

2-تأكيد فكرة النسبية الاجتماعية والطابع التاريخي للظواهر الاجتماعية"[1].

"وتقوم هذه النظرية التي اشتهرت بالشيوعية (كما أسماء أخرى منها التفسير المادي للتاريخ) على القناعة الأساسية التالية، وهي أنَّ الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية.

وأنَّ "مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق معها أشكال محدَّدة من الوعي الاجتماعي. ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما"[2].

إنَّ المادية الجدلية تنهض على أساس أنَّ الأفراد، في المجتمعات تربطهم علاقات إنتاجية، وهذه العلاقات هي التي تشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي العمود الأساس الذي تقوم علية بنية سياسية عُليا تتوافق معها أشكال محدودة من الوعي الاجتماعي، كما أنَّ البناء الاقتصادي تحكمه دعامة العلاقات الإنتاجية .

---

[1] أحمد القيصر،منهجية علم الاجتماع، بين الماركسية والوظيفية و البنيوية، ط2، ص25.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص323-324.

"ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب، ولا على الرجوع لطبائع الأشياء وحدها، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات، واستعمالها في الجمل، إذ الكلمات في الجمل رموز للمعاني، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين ما يحاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيون مثلاً، وبين من يسلكون الطريق السوي في تنظيم الأفكار، وكثيرا ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية كغيرهم يستخدمون اللُّغة والإقناع، ولكنَّهم لا يتقيدون كغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية ، واللُّغة في جانبها العلمي تتضمن عملاً هادفًا لغاية. وهذه الغاية يحدِّدها الفكر وتشف عنها اللُّغة، ولهذا كان علينا أن ننظر للعمل الأدبي كُلاً ومجموعًا لا على حسب جزء"[1].

ومن ثم فإنَّ الأدب من منظور النظرية الماركسية خاضع للتغيير، إذا قامت الثورة وأطاحت بالبُنى الجوهرية الأساسية للمجتمع ليتحول، إلى أدب جديد يتغير على طبقة اجتماعية جديدة، وفي ضوء هذه النظرة قد أعاد الماركسيون النظر في أمرين إثنين هما: طبيعة الأدب وغايته.

وانطلاقا من الفكر الماركسي وبناء على، هذا فقد أضافت الماركسية عاملاً رابعًا جديدًا له تأثير على الأدب، ألاَ وهو وسائل الإنتاج، وهذا ما يفسر تطوّر المجتمعات من جيل للآخر، وهكذا نلاحظ أنَّه كلَّما كانت القوى المنتجة في تغيير مستمر ستظل المجتمعات أيضًا في تطور وتغير ملحوظين.

"ولقد قدَّمت النظرية الماركسية في مجال الأدب ثلاثة مفهومات رئيسية: مفهوم الواقعية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، وإذا كان مفهوم الواقعية قد رافق مفهوم الانعكاس الاجتماعي المعدل إلى التعبير الصادق عن الواقع، فإنَّ مفهوم الواقعية

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،دط، أكتوبر 1997م،ص42.

النقدية قد تجاوز محض التعبير، وأمَّا مفهوم الواقعية الاشتراكية فهو المفهوم الذي تجاوزت فيه النظرية الماركسية رؤيتها السابقة بعد أن وجدت نقد الواقع وحده، لا يكون كافيًا ما لم يرافقه وعي فكري واضح متكامل لدى الأديب، لما ينبغي أن يكون عليه الواقع البديل أو المنشود"[1].

3.1/ نظريةالانعكاس:

لقد أولى "ماركس" فكرة الانعكاس مكانة خاصة: فالأدب في نظره يعكس أولاً المراحل الكبرى من التاريخ، وهو يقتبس من "هيجل" فكرة علاقة ما بين الأشكال الفنية والبنى الاجتماعية، ويقيم استنادا إلى ذلك المؤلفات الأدبية تبعا لإمكاناتها على قول الحقيقة المعاكس لأفكار الكاتب"[2].

وبالتالي فإنَّ مفهوم الانعكاس، قد أخذ تحديده العلمي من خلال النظرية الماركسي ولاسيّما بعد الدراسة التي أقامها "لينين حول "تولستوي" في مقالته: " تولستوي مرآة الثورة الروسية" أين وظف كلمة انعكاس، فتولستوي في نظر لينين: يترجم يعكس يعري ويعبر عن الواقع الاجتماعي للمرحلة التي تمتد ما بين 1861الى 1905"[3].

ومجمل القول أنَّ الإقبال على سوسيولوجيا الأدب، ليس غرضه المجازفة بعلم الاجتماع وتبرير فرضياته، لكنَّه يبحث أفضل من سِواه في لب الظاهرة الأدبية وقياس العمل الأدبي باستقطابه زوايا ثلاثة مكرسة، المؤلف، الناشر، القارئ، في آن

---

[1]صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة – أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، ص:104/103.

[2]بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص:32.

[3]محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ديسمبر2002، ص:107.

واحد وتبيين مشوار الخطاب الأدبي، عبر هذه الزوايا وعكس الملامح النموذجية للواقع ووصف إضاءات تأثيراته البراغماتية.

ثانيا – النقد الاجتماعي في المنظومة العربية:

إذن كانت هذه أهم توجهاتالمنهج الاجتماعي، في بيئته الغربية وقد سلّطت الضوء عليها لرصد النقاد العرب للمنهج الاجتماعي ومدى توفيقهم في تطبيقه على الإبداع الأدبي العربي.

2.1/ المنهج الاجتماعي عند العرب: أمَّا في النقد العربي فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين، تاريخا لبدايات الممارسات النقدية التاريخية على يد نقاد تتلمذوا – بشكل أو بأخر على رموز المدرسة الفرنسية، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880–1945)، الذي يمكن عدَّهُ أول متخرج عربي في مدرسة "لانسون" الفرنسية، فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس، بالإضافة إلى أنَّ طه حسين (1890–1965)، وزكي مبارك (1893–1952)، وأحمد أمين (1886–1954)، على أنَّ محمد مندور (1907–1965)، يمكن عده الجسر التاريخي المباشر بين النقدين العربي والفرنسي[1].

ومن رموز هذا المنهج: شوقي ضيف وسهير القلماوي وشكري فيصل في سوريا ومجمد صالح الجابري في تونس، وعباس الجزائري في المغرب، أمَّا في الجزائر

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م، ص:18/19.

فيمكن أن نذكر: بلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله ومحمد ناصر وعبد المالك مرتاض (في مرحلة أولى من تجربته النقدية)[1].

2.2/ جهود النقاد العرب في تطبيق النقد الاجتماعي:

أ- **محمد النويهي:** " وهو من الدارسين الأوائل الذين أسهموا في تطبيق النقد الاجتماعي، في كتابه "الاتجاهات الشعرية في السودان" الذي يقول عنه: "وكتابي يقوم بأكمله على تعليلات يقبلها المفكر الماركسي، ولعلَّ هذا هو السبب في أنَّه لقي القبول في الإتحاد السوفييتي، وصارت دراسته مقررة في جامعاته، ومعاهده العلمية لكنِّي لا أؤمن كما يؤمن الماركسيون الغلاة، بأنَّ التفسير المادي هو وحده الصحيح وكل ما عداه باطل، لأنِّي لا أجده يكفي في تفسير كل ظاهرة، والجواب على كل مسألة في الكون والحياة والمجتمع والسلوك الفردي"[2].

"والناقد فعلاً لا يعتمد منهجًا واحدًا، في دراسته كل النصوص الأدبية، لأنَّنا أحيانًا نجده يفسر الشعر الجاهلي تفسيرا ماديا، ثم يعتمد على معارف علم النفس في الحكم على شخصية بشار بن برد وشعره، ومنه فقد راعى خصوصية كل نص أدبي عربي وراح يخير له الإجراء المنهجي المناسب[3].

ب- محمد مندور: تأثر مندور بمختلف التيارات النقدية الأدبية التي عاصرها مثل: الانطباعية والواقعية والماركسية، وقد طبق الواقعية الاشتراكية في نقد الشعر والمسرح والقصَّة، لكن واقعيته كانت متميزة من الناحية الإيديولوجية، لأنَّ "المحاكاة عند

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، (المرجع نفسه)، ص:20.

[2] محمد النويهي، شخصية بشار، دار الفكر، ط2، القاهرة، 1980، ص:216.

[3] حياة زروال، المنهج الاجتماعيوالسوسيونصية في ميزان النقد العربي، مجلة منتدى الأستاذ، العدد18، جوان 2016، ص:329.

مندور لا تحتمل وضعًا واحدًا من أوضاع الواقع، فهي قد تكون تصوير الواقع الراهن، أو الواقع الممكن أو الواقع الواجب أن يكون"[1].

نجد محمد مندور قد أُعجب كل الإعجاب بطروحات "لويس عوض" حيث طرح كيفية فهم لويس لذلك الصِّراع في الملاحم اليونانية، وما تعانيه الشخصيات في التراجيديا أي ذاك الصِّراع بين الفرد والمجتمع حينا وبين طبقة اجتماعية تارة أخرى.

ج – الطاهر لبيب: قام الطاهرلبيب بدراسة وتبني الغزل العذري في العصر الأموي من منظور سوسيولوجي، وضح فيه علاقة الشعر العذري ببنية المجتمع والوقع مؤكدًا في ذلك على مفهوم التماثل الرابط بينهما، وليس مفهوم الانعكاس كما كان سائدًا من قبل"[2].

يقول الطاهر لبيب: " أن يكون مُماثلاً كل المماثلة، في بنيته لتجربة زمرة اجتماعية بعينها، أو على الأقل مرتبطا بها بطريقة ذات دلالة، ولم يعد ثمة أي تناقض بين وجود علاقة وثيقة للإبداع الأدبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي، وبين أقوى الخيالات المبدعة"[3].

ومعنى هذا أخيرًا أن العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، لا تهتم بمضمون قطعي للواقع البشري، بل تهتم وتركز على البنيات الذهنية، فحسب والقصد بالبنيات هو ذاك الوعي الجوهري الواعي لزمرة اجتماعية تابعة لفئة اجتماعية معينة بالإضافة إلى العالم التخييلي الذي يصقل فيه الكاتب إبداعه.

---

[1] المرجع نفسه، ص:329.

[2] المرجع نفسه، ص:330.

[3] الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري أنموذجا، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، يونيو 1987، ص:35.

وبهذا نجد أنَّ النصوص الشعرية، لابد من وضعها في القالب الاجتماعي الذي تمخضت منه أي المحيط السوسيو ثقافي للزمرة التي أنتجته، وبهذا يكون الناقد قد حرَّر إشكالية البحث السوسيولوجي من تقييده بفكرة الانعكاس.

د – يمنى العيد: (حكمت صباغ الخطيب): كانت أغلب تطبيقاتها في المنهج الاجتماعي البنيوي في مجال السرديات، وتتجلى رؤيتها المنهجية أكثر في كتابها "في معرفة النص" الذي جاء في قسمين هما: الأول تنظيري تحدثت فيه عن منهجيها النقديين الأثيرين: الواقعية والبنيوية التكوينية، والقسم الثاني تطبيقي أسمته: النقد والتجريب دراسات نصية"[1].

حيث درست الناقدة الدلالات الاجتماعية لحركية الأدب، كما هضمت الفلسفة الماركسية قائلة: " لا أعتقد أنَّ الفلسفة الماركسية التي حولت النظر إلى الواقع الاجتماعي في تاريخيته المادية، ابتغت أو عنت إسقاط الفارق بين الظاهرات لتساوي بينها في وحدة أساسها المادي، الذي ليس له ... وهذا يعني أنَّ فهم الواقعية التي هي واقعية الأدب من حيث هو ظاهرة اجتماعية"[2].

كما نددت الناقدة يمنى بضرورة تحليل النصوص، وإنتاج بنياته الاجتماعية، بغية تحصيل المعرفة وكشف الدلالات، وتوضيح نور المنطق من حيث سيرورة البنية الاجتماعية بغرض إكساب العمل النقدي، لغة صحيحة لغة لا يمكن فصلها عن الحيز النصي في مجال النقد.

---

[1] حياة زروال، المنهج الاجتماعيوالسوسيونصية في ميزان النقد العربي، (المرجع السابق)، ص:332.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، كانون الأول 1983، ص:43.

ومن بين النقاد الأوائل الذين اجتهدوا في توضيح الخلفية للنظرية بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية بين البنيات الفوقية والسفلية نجد:

أ/ سعيد يقطين: قام هذا الناقد بمحاولات طبق فيها المنهج السوسيو نصي على الخطاب الروائي، وكذا في بعض النصوص الشعرية المعاصرة، وهو يرى أن طبيعة الأدب الإبداعية والتواصلية تجعله شديد الصلة بالمؤسسة، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، أنَّه يتطور داخلها وبموازاتها ومن خلالها يتغير، كما أنَّ تاريخ الأشكال الأدبية ليس في رأيه غير تاريخ انتقال المؤسسات المختلفة، وتبدل وظائفها في علاقتها بالأدب"[1].

ويرى سعيد يقطين: "أنَّ البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة أحلى في كون النص يقوم على أساس القصة ... وبالتالي فإنَّ نص الرواية يظل تجسيدا للأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة"[2].

فهو يولي اهتماما كبيرًا للبنية الاجتماعية، داخل النص الروائي القائمة على أساس القصَّة ليست من خلالها على البنية الاجتماعية أو الذهنية اللُّغوية، ومن ثم يجد أنَّ التفاعل النَّصي الروائي، يكمن في حمل المعنى المراد والإيحاء به، من خلال سبر أغوار الأبعاد السوسيونصية.

ب/ محمد بنيس: من النقاد المغاربة اعتمد على توجيهين في المنهج هما: المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي الجدلي، " بحيث راح يتساءل فيه عن حدود الاجتماعيفي

---

[1] حياة زروال، المنهج الاجتماعي والسوسيونصية في ميزان النقد العربي، (المرجع السابق)، ص:334.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:140.

هذا الشعر من منظور زيما، كما ينتقد أراء أتباع علم الاجتماع التجريبي مثل إسكاربيت لأنَّه أولى اهتمامه الأكبر لإنتاجية النَّص"[1].

وقد توصل بنيس في دراسته للشعر المغاربي المعاصر، إلى أنَّه شعر قاصر لا يرقى إلى استقراء الواقع، بيد أنَّه لم يوضح ذاك التناظر الواقع بين النَّص الشعري والوضع الاجتماعي الواقعي.

ج/ حميد لحميداني: غلب لحميداني اهتمامه بالمدونات الروائية ومضمونها، "حيث حاول الملائمة بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، وسوسيولوجيا النَّص بهدف الكشف عن الميكانيزمات الداخلية للنَّص الروائي، لذلك نجده يتبنى المنهج السوسيوبنائي في دراسته للرواية"[2].

وبعد التحليل نجد أنَّ "حميد لحميداني" يستهدف وضع النَّص ضمن طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يحتويها العمل الإبداعي، وهي بداية نضج الوعي للواقع الاجتماعي فهو من أغلب النُّقاد العرب الذين أجادوا شرح فن الرواية، ومقاربتها من وجهة نظر المعطيات الاجتماعية السردية ذات المنبت الواقعي.

---

[1] حياة زروال، المنهج الاجتماعي والسوسيونصيبة في ميزان النقد العربي، (المرجع السابق)، ص:336.

[2] المرجع نفسه، ص:337.

كانت هذه إشارة لمختلف النُّقاد ورواد المنهج الاجتماعي، في المنظومة العربية بحيث ثمة إحساس خفي لدى نقاد هذا المنهج بضرورة، الحفر في خباياه غير لغته السوسيونصية* شريطة أن يتأسس على وعي المساءلة، مساءلة المجتمع عبر إحداث صدمات وهزات فكرية، وكذلك إحداث صعقات كهربائية بلغة كاشفة، تحمل خطابا مستترًا هامسًا أو صارخًا، يوضح قداسية ارتباط النَّص الأدبي بالواقع الاجتماعي كما ساهم هؤلاء في تأسيس فهم علمي دقيق، في المنظومة الأدبية الاجتماعية.

*السوسيو نصية: المنهج الذي يدرس المجتمع في النصوص الأدبية، أو يقرأ المجتمع داخل النص وبتعبير ثانٍ هو: معرفة الطريقة التي يتفاعل بها النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة.بمعنى أنَّ هذه اللفظة هي العلم بطابعه الاجتماعي، الذي يهتم بدراسة الاختلاف الذي يطرأ على البنية الاجتماعية، وتطورها في الدراسات النقدية.

ثالثًا: الفكر الاجتماعي في ظل الحضارة اليونانية:

3.1/السوفسطائيون: "إنَّ الدور الذي لعبه السفسطائيين على الصعيد الفكري والاجتماعي مهد الطريق، لقيام تيار فكري جديد مهمته البحث، عن كل ما هو ثابت وراسخ في البناء المعرفي والأخلاقي، في مقابل النسبية المتغير التي قدموها، فكانت النتيجة الحتمية هو ظهور سقراط في الفكر اليوناني، وإن يلعب دور بارز في الفكر، وبهذا يكون قد شطر الفلسفة اليونانية ما قبله ومات بعده"[1].

الإنسان هو كائن اجتماعي بطبعه، لا يستطيع العيش بمفرده بعيدا عن ما يؤنسه، فهو ليس كائن أحادي، بل هو مجبر على التعايش والعيش مع أفراد المجتمع, وقد تحدثت الفلسفة اليونانية عن نظرية المحاكاة التي ترى أنَّ هناك علاقة جدلية بين المبدع والواقع.

والنقد الاجتماعي يركز على الجانب الوصفي الآني، للظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمجتمع بعيدا عن الجانب التطوري اللتعاقبي، الذي يركز عليه النقد التاريخي.

والربط بين الأدب والمجتمع أمر بديهي أشارت إليه، نظريات نقدية كثيرة بدءا من نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى بوادر النقد الاجتماعي مع جهود الناقدة مدام دي ستايل.

"غير أنَّ توجهات الفكر الفلسفي اليوناني ما لبثت أن شهدت تغيرا، إن لم نقل انعطافا ذلك أنَّنا إذا تحول إلى (أثينا) قرب نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، سنجد أنَّ الأثينيين يشرعون في الاهتمام بالإنسان ونشاطاته ويتخذون منها موضوعا للبحث والدراسة، لذلك كان من الطبيعي أن يتحول اليونانيون والأثينيون على وجه

[1] وردة عيدان بدر، حامد حمزة حمد الدليمي، الفكر الاجتماعي في فلسفة سقراط، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد 2، العدد45، 2022، ص:977.

الخصوص من معالجة لغز الطبيعة – العالم (لأن مفكريهم بدأو بأعظم شيء أولا) إلى لغز عالم أصغر– هو: عالم الإنسان، والمجتمع ، والدولة وعلاقتها بالفرد"[1].

"تجسد السوفسطائية البدايات المبكرة للفكر الاجتماعي المنهجي في المجتمع الإفريقي ذلك أنَّهم كانوا بحق رواد الفكر الاجتماعي الجدلي في صورته البدائية فقد اتجهوا اتجاها حسيا وواقعيا نقديا في معالجة الموضوعات الاجتماعية"[2].

3.2– أفلاطون(429–247 ق.م): يمثل أفلاطون في الفكر الاجتماعي منحى واتجاه مثالي طوبائي، وهو نفس الاتجاه الذي بدأ به سقراط وبلغ ذروته على يد أفلاطون، وقد انقسمت معالجة أفلاطون للمدينة الفاضلة إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

1: يتضمن الدعائم التي تقوم عليها المدينة الفاضلة وعناصرها الاجتماعية.

2: في التربية الاجتماعية التي يجب أن تسود المدينة.

3: يعالج الحكومة التي تشرف على المدينة وتعمل على تحقيق النظام الاجتماعي الأمثل"[3].

1): دعائم المدينة الفاضلة وبناؤها الطبقي: "قام أفلاطون بتوضيح طبيعة الاجتماع الإنساني من حيث النشأة والعناصر المكونة ، وبين أوجه الفساد فيها كمدخل يقيم على أنقاضه النظم المثلى، التي تصورها فالمدينة وحدة مكونة من أجزاء شأنها في ذلك شأن الجسم الإنساني الذي يتكون من أعضاء لكل منها وظيفته الخاصة وتختلف أعضاء الجسم من حيث وظائفها وأدائها، ولكنها ترتبط ببعضها ارتباطا عضويا وثيقا ولما كان الفكر الاجتماعي يرى في المدينة الوحدة الأساسية للحياة

[1] نبيل عبد الحميد عبد الجبار، تأريخ الفكر الاجتماعي، دار دجلة، 2009م، ص:31/30.
[2] عبد الهادي محمد والي، تاريخ التفكير الاجتماعي، ص:91.
[3] المرجع نفسه، ص: 94/93.

السياسية فهي على ذلك– من وجهة نظر أفلاطون – وحدة جمعية تقوم على تناسق الرغبات والاتجاهات الفردية"[1].

ومن هنا فإنَّ أفلاطون يخطط سلطات المدينة الفاضلة من الناحية التنظيمية والإدارية والوظيفية، ويحدد الاختصاصات فيها على النحو التالي:

1/ حراس الدستور: وهؤلاء يتولون المحافظة على الدستور ويحولون دون تغييره.

2/ مجلس الشيوخ: ويتولى حكم المدينة بالاتفاق مع حرس الدستور.

3/ الكهنة ورجال الدين: وهم يرعون المعابد، ويتولون الطقوس الدينية.

4/ حكيم التربية: وهو الذي يهيمن على شؤون التربية الاجتماعية والأخلاقية.

5/ رجال القضاء والمحاكم: وهم يتولون الحكم وفقا لقوانين العقل وقوانين العقل لا تختلف ولا تتعارض مع القوانين الإلهية، التي ترمي إلى تحقيق العدالة والفضيلة الأخلاقية.

6/ قواة الجيش.

7/ رجال الشرطة.

8/ التجار.

9/ العمال الزراعيين.

10/ عمال الصناعة"[2].

[1] المرجع نفسه، ص: 94.
[2] المرجع نفسه، ص: 97/96.

2): التربية الاجتماعية في المدينة الفاضلة: وتبدأ عملية التربية عند أفلاطون بالتمييز بين الأحداث (من النوعين) الذين يتمتعون بقوة بدنية وجسمانية، وتكون لديهم استعدادات للقتال، ويتم تعهدهم بالتربية البدنية ... وكذلك تعرض أفلاطون للمسألة السكانية وذهب 'إلى ضرورة المحافظة على الحد الأمثل للسكان، إلى جانب بعض الإجراءات التي تضمن الاحتفاظ بمستوى الصحة النفسية. والعقلية والجسمية، ومن هنا فلم يرى جريمة في إعدام الطفل المشوه، أو ناقص التركيب وكذلك لا جريمة في إعدام المنحرفين خلقيا والمعتوهين، وعديمي النفع، وفاسدي الأخلاق والمرضى بمرض عضال ممن لا يرجى شفاؤهم وقد كانت هذه من أهم النقاط التي عرضت أفلاطون لانتقادات مريرة[1].

3): حكومة الفلاسفة: " كان أفلاطون يهدف من نظامه في التربية إلى تكوين طبقة ممتازة، هي في نظره خلاصة المجتمع، تناط بها مسؤوليات الحكم في الدولة الفاضلة لأنَّهم يدركون المعاني الكلية للعدل – والجمال – وغير ذلك كما يسعون بصدق إلى تحقيق المضامين الواقعية لهذه المعاني في مجتمعاتهم ... وقد تصور أفلاطون أن المدن سوف تظل مسرحا للشرور والرذائل إلى أن يجيء الوقت الذي يتقلد فيه الفلاسفة أمورها ، وليس من الضروري أن ينفرد بالحكم واحد بعينه، لكن أفلاطون كان أسبق منهم لفهم العلاقة بين توازن سلطات الدولة واعتدالها، وبين التوازن في النفس الإنسانية، فالحكم في رأي أفلاطون لابد أن تكون وسطا بين الطغيان المطلق والديمقراطية المطلقة"[2].

كانت الآراء المتتالية التي اتخذها أفلاطون رد فعل للمجتمع الذي كان يعيش فيه وما يشوبه من خلخلة الفكر، ورغم كثير من الجوانب الإيجابية التي جاءت بها فلسفة

[1] المرجع نفسه، ص: 102.
[2] المرجع نفسه، ص:103/102.

أفلاطون خاصة في مسائل تحديد الحقوق والواجبات، والعدل والمساواة، وخاصة المحافظة على الدين، إلاَّ أنَّه قد خانه الصواب في تقرير إجراءات غير إنسانية وهذا ما جعله عرضة للنقد اللاذع، والحملات المتواصلة من القذف.

3.3– أرسطو (384– 322 ق.م): إذا الفكر الاجتماعي الأفلاطوني يتسم ويتميز بالمثالية المفرطة، فإنَّ الفكر الاجتماعي الأرسطي يحوي عدد من المبادئ الاجتماعية التي تعتبر من المسلمات، مثل أنَّ الإنسان حيوان اجتماعي والمقصود بهذا أنَّ الإنسان كائن اجتماعي لا يمكنه العيش بمعزل عن المجتمع .

وقد اتبع أرسطو المنهج التاريخي التحليلي، حيث يرى أنَّ الرجوع إلى أصغر عناصر المجموع هي التي تساعد على تتبع تطوره وملاحظته جيدا، أي أنَّه قد درس الدول من حيث هي في الوجود الطبيعي، ولم يفكر في دولة صناعية مثلما فعل أفلاطون حينما قدم صورة مثالية، يصعب تقبلها في العالم الواقعي، ومن أهم الجوانب التي عالجها أرسطو مايلي:

المجتمع السياسي ومقوماته، الأسرة، دراسة لقواعد التربية، المجتمع الفاضل"[1].

وقد انتهج سقراط منهجا في البحث والفلسفة، أما فيما يتعلق بموقف سقراط من القانون والسياسة فكان ذلك واضحا، فهو لم يكن مؤسس علم السياسة بل إنَّ المبدأ الذي قام عليه منطقه ظل قرونا عديدة قاعدة وحكما من أحكام العقل الإنساني، لأنَّ موضوعه العلم فكان عنصره ثابت باقي، بعد أن يتجرد من كل الأشياء الجزئية العرضية، ليصل إلى التصور الكلي لكل جوانب الحياة الإنسانيةوالاجتماعية"[2].

[1]المرجع نفسه، ص: 107/106.
[2]وردة عيدان بدر- حامد حمزة حمد الدليمي، الفكر الاجتماعي في فلسفة سقراط، (المرجع السابق)، ص: 982.

وفي النهاية يمكن القول أنَّه ما من شك في أنَّ الفكر الاجتماعي اليوناني رغم احتضانه على الكثير من الزوايا، خاصة عند أفلاطون وأرسطو إلاَّ أنَّ كل منهما يمثلان منعطفا وتطورا كبيرين في تاريخ الفكر الإنساني.

خلاصة:

تشير التجربة الطويلة للمنهج الاجتماعي، في النقد العربي والغربي بتطوراته الكثيرة وتلويناته المختلفة إلى أنَّ آفاقه في تحليل النصوص الأدبية، ما يزال كما رأينا أسير ممارستين، الأولى هي النزوع التوفيقي لأمشاج من النقد الاجتماعي مع منهجيات واتجاهات أخرى، والثانية في التطبيق التعليمي غالبًا لمنهج، أو آخر على النَّص والوقوع تالبًا في لغة التعميم في أحايين كثيرة.

وجِماعُ القول هنا أنَّ المنهج الاجتماعي، قد استطاع بجرأة منقطعة النظير أن يدرس الظواهر الاجتماعية في البيئة التي ينتمي إليها الأديب، وطريقته الاجتماعية وما عاش فيه من أوضاع اجتماعية وظروف سياسية واقتصادية وفكرية، فالمنهج الاجتماعي يسعى دائمًا إلى تحليل الظواهر الاجتماعية وربط الأدب بالمجتمع.

كما يشترك في تحقيق مبدأ التواصل، مع المنظومة الحياتية التكاملية فيبقى دائما هو التعبير الأسمى عن المجتمع والحافظ الأمين، لتحركاته وترصداته لذلك جاء من أجل إبانة العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي.

الفصل الثاني

سوسيولوجيا الأدب ... التطلعات والرؤى.

أولاً– جدلية العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع.

ثانيًا– الإرهاصات الأولى للسوسيولوجيا في الغرب.

ثالثًا– سوسيولوجيا الفن والثقافــة.

توطئة:

إنَّ الاهتمام بالدراسات الأدبية، تعدُّ السبب الرئيسي في ترقية الحقول المعرفية لدى الإنسان، مما دفع بكثير من الناس إلى التسابق والتدافع، لنيل قصب السبق والريادة في هذا لمجال، الذي يُسهم بحق في بناء الحضارات الإنسانية.

وما الحياة الأدبية إلاَّ جزء من الحياة الاجتماعية، التي يحياها الناس ولا غرابة في أنَّها أصابها من التأثر والتفاعل ما أصاب الحياة الأخرى، لذا ينبغي أن نكشف عن مدى هذا التأثر، وعن طبيعة التفاعل بين الأدب والمجتمع، وما أديا إليه من نتائج.

ويستهدف هذا الفصل الدراسات النقدية، التي وردت في مجال العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع.

***مصطلحات ومفاهيم:**

1): مفهوم الأدب: "كل ما قيل – أو يقال في الفن – يقال في الأدب، من حيث الماهية أو الغائية أو أي شيء أخر مع ملاحظة خلاصتها أنَّ الأدب أحد مظاهر الفن المتعددة و أنَّه وسيلة في الخلق (أو التعبير أو المحاكاة)، هي اللغة انه فن في صورة لغوية جميلة.

وذكر في محاولة تعريفه أنَّه تعبير عن تجربة، وإذا كان مدلول "التجربة" يذهب أول ما يذهب إلى التجربة الذاتية المباشرة أي ما عاناه الأديب نفسه، و ما وقع له من خير أو شر فيما وجد أو فقد ... فإنَّ مدلول التجربة الحقيقي – في عالم الأدب – أوسع من ذلك كثيرا يدخل فيه تجارب الآخرين، من أقارب و جيران و مجتمع مباشرو من بعيدين يسمع عنهم و يصل إليه خبرهم، من بعيدين في المكان،

ويزداد قرب هؤلاء يوما بعد يوم مع النقد العلمي، والاستكشافات الحديثة وبعيدين في الزمان أو ممن يحفظ التاريخ، خبرهم ويدخر جزءا مهما من تجربتهم وتتقدم البحوث التاريخيّة كثيرًا في زمننا الحالي ... بل إنَّ الخيال ليمتد فيصطاد الأديب ما لم يقع له فعلا ولم يكن بين يديه التجارب العديدة والمتنوعة، والأديب يثري نفسه بأوسع ما يمكن منها، ثم يتبناها ويحسن صوغها وتقديمها جميلة مؤثرة هزازة لا تكاد ترى فيها السبب المباشر"[1].

وقد تساءل الإنسان نفسه عن هذا الذي يجعل الإنسان أديبا منشئا؟ أو أمر شخصي خاص؟ أيملك الأديب قريحة التصرف في إدارة العمل و تنقحه؟ وبهذا نجده شق طريقه للإجابة والتفسير في حدود ما استطاع إليه سبيلاً.

وكما وجد من قال بالفن للفن وبالفن للحياة، وجد من قال بالأدب للأدب والأدب للحياة، وسار القول الثاني يعكس صورة المجتمع، ويعمل على تغيير المجتمعات نحو الأحسن، يقول الأول: لا غاية للأدب إلَّا الأدب، وقد يوجد – هنا – من يقف عند الإعراب أو الارتياح لدى الإعراب، أو الهرب من الضيق بالإعراب ... ويوجد من يصارحك بأنَّه يفكر بالآخرين حيث ينتج الأدب يريد أن ينال إعجابهم أو يؤثر فيهم وأن يجتذبهم ... ويسير بهم نحو الأحسن بطريق جميل.

إنَّك لا تجد أدبًا – كما لا تجد فنا – لا يكون من غايته التوصيل **Communication** والطرف الأول في التوصيل هو الأديب الذي يصوغ التجربة والطرف الثاني هو السامع أو القارئ أو المشاهد"[2].

---

[1] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:29.

[2] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:30/29.

ومن هذه الأسطر فإنَّ الأديب يعمل على توصيل رسالة سامية خيرة، يؤديها عن طريق تفرده بموهبته اللُّغوية، أي قابلية الأديب في حدود ما تيسر له من استعمال اللُّغة، لإخراج التجربة في قالب جمالي فنِّي.

وثمة تعريف أولي للأدب يستند إلى خصوصيتين متميزتين، "وبصورة عامة يمكن القول إنَّ الفن "محاكاة" وهي تختلف باختلاف المواد المستعملة. أمَّا عن الأدب، فهو محاكاة بوساطة اللغة كما أنَّ الرسم محاكاة بوساطة الصورة، وإذا خصصنا، فيمكننا أن نقوا إنَّه ليس أي محاكاة كانت، وذلك لأنَّنا لا نقلد بالضرورة الواقع، ولكن نقلد أيضًا كائنات وأفعالاً ليس لها جهود، ولهذا فإنَّ الأدب تخييل: وهذا هو تعريفه البنيوي الأول"[1].

فالأدب في البدء و الختام يظل لغة إبداعية تتوسل، بتقنيات وآليات للتعبير عن فكرة ما بمعنى أن سؤال الغائية يظل حاضرًا، في جميع مستويات هذه اللُّغة، سواء من طريق الانفتاح على ما هو ذاتي صرف، أو ما هو مجتمعي عام، فما من أدب إلاَّ وترقد خلفه مجموعة من الخلفيات والغايات المحركة، لفعالياته وتكويناته المفترضة.

و"النظرة الاجتماعية ترى أنَّ المُتعة والتعليم، والأخلاق جزءا من العمل الفنَّي وتربط الإنتاج الفني بالمجتمع، والفن اجتماعي في جوهره وروحه وفي غايته نتائجه ... و الفنان يجب أن يسعى ليكون مثالا للجمال في نفسه، يتواءم مع أوضاع المجتمع ويكون مانحا للبيئة بعض ما أعطته من حياة"[2].

---

[1] تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدب الثقافي بجدة، ط1، 1990م ص: 39.

[2] رجاء عيد، فلسفة الإلتزامفي النقد الأدبي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1988، ص:76.

2): مفهوم علم الإجماع:حاول كثير من العلماء أن يعرفوا هذا العلم، كل بطريقته الخاصة ولا بأس من أن نستعرض عددًا، من هذه التعاريف على سبيل الإلمام بوجهات النظر المختلفة، وعلى سبيل التعرف على عدد من العلماء الذين ساهموا بنصيب كبير في نشأة هذا العلم وتطوّره، وتتميز أغلب هذه التعاريف بقصرها وسطحيتها مما أفقدها الكثير من أهميتها العلمية، ولكنَّها مع ذلك تعبر عن وجهات نظر معينة كما نلمس منها مرحلة من مراحل تطور علم الاجتماع ومن هؤلاء العلماء الذين اشتهروا بتعاريفهم:

1- **هنري جيدنجز:** وقد عرف علم الاجتماع بأنَّه "المدرسة العلمية للمجتمع".

2- **لستروارد:** وقد عرفه بأنَّه "علم المجتمع".

3- **إدوارد روس:** وقد عرفه بأنَّه "علم الظواهر الاجتماعية".

4- سمول: وقد عرفه بأنَّه "علم العملية الاجتماعية".

5-**روبرت ماكيفر:** ويرى أنَّ علم الاجتماع هو "العلم الذي يدور حول العلاقات الاجتماعية".

6- **فيرشيلد:** وقد عرفه بأنَّه "دراسة الإنسان وبيئته الإنسانية في علاقتهما بعضهما ببعض".

7- **ويليام أوجبرن:** حين نجده في تقديمه لعلم الاجتماع يرى "أنَّه العلم الذي يهتم بدراسة الحياة الاجتماعية للإنسان، وعلاقاتهما بعوامل أربعة هي: الحضارة والبيئة والطبيعة والوراثة والجماعة،وهذا التعريف و إن كان أكثر عمقًا وشمولاً من التعاريف

الأولى، إلاَّ أنَّهُ لا يعتبر بالنسبة لعلم الاجتماع تعريفًا جامعًا مانعًا، لأنَّه يمكن أن يمتد إلى غيره من العلوم الاجتماعية"[1].

والملاحظ هنا أنَّ كل التعاريف التي شملت علم الاجتماع، لم تشر إلى ناحيته النظرية التي تعتبر أهم ما يميز هدف علم الاجتماع، عن العلوم الاجتماعية الأخربوالتي تمثل في دراسة الظاهرة الاجتماعية، وكشف وإستكناه مكنوناتها وماهيتها وتتضححجوانب التأثير و التأثر بها.

ظهر علم الاجتماع الجديد منذ عدة سنوات، ولكونه قد نشأ من إسهامات "رايت ميلز" أساسًا فقط ارتبط من خلاله بمعتقدات، وحركات اليسار الجديد في نهاية حقبة الخمسينات، وبداية حقبة الستينات غير أنَّه مثلما نما اليسار بسرعة كبيرة واستبدل بحركات اجتماعية مازالت أكثر جِدَّة، فقد حدث ذلك بالنسبة لعلم الاجتماع أيضًا فقبل أن يتمكن من تأسيس نفسه، بشكل ملائم كأسلوب متميز في التفكير الاجتماعي ومن ثَمَّ ففي أقل من عشر سنوات أصبح لدينا علم الاجتماع النقدي**CritticalSociology**[2].

لعل علم الاجتماع أن يكون ألفى سبيله إلى الأدب، عن طريق الجمهور الذي هو جوهر من الطبقات الاجتماعيةالتي تشكل حقلاً من حقول وظائفه ... لكن أن

يمتد الأمر بعلم الاجتماع إلى أن يتطاول على جمالية النص الأدبي، وعلى خيالية المنتوج الفنِّي فلن يعني ذلك خوضه، فيما لا نعتقد أنَّه قادر على الخوض فيه إذ ليس الأدب مجرد فكرة مطروحة داخل النص، ولكنَّه أكثر من ذلك كثيرًا ولقد كان

[1] عبد الحميد لطفي، علم الاجتماع، (المرجع السابق)، ص:31/30.

[2] بوتومور، علم الاجتماع والنقد الاجتماعي، تر:محمد الجوهري والسيد حسني وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1981، ص:49.

شيخ الأدباء العرب "أبو عثمان الجاحظ" معلقا على ما ينبغي أن يكون عليه الشعر أنَّالأفكار"والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتحيز اللَّفظ وسهولة المخرج"[1].

لكن إصرار علماء الاجتماع على الخوض في كل شيء في الحياة، أفضى إلى كَلَفِهم بالظاهرة الأدبية تحت وطأة النزعة التاريخية الاجتماعية، التي كانت تعتقد بتأثير المجتمع في الكتابة الأدبية"[2].

"إذن فعلم الاجتماع يقوم بدراسة الظواهر الاجتماعية، شأنه شأن العلوم الاجتماعية الخاصة"[3].

أولاً–جدلية العلاقة بين الأدب و علمالاجتماع:

1): علاقة الأدب بالمجتمع: من "المهم دراسة الأدب عبر التحليل السوسيولوجي الذي يتيح لنا تتبع شروط إنتاج هذا الأدب، وإعادة إنتاجه في الأنساق المجتمعية فالأدب و الأديب تحديدًا لا يكون بمعزل عن الفعاليات والظواهر والحركيات التي تعمل في رحاب المجتمع، بل يوجد في كثير من الأحيان على خط التماس معها فليس هناك من أدب منفصل عن شروط المجتمع الذي يتأسس فيه.

"إنَّ ما هو سوسيولوجي حاضر بقوة في الكتابة الأدبية، باعتبار أنَّ الأديب فرد في

جماعته يتوجه إليها بالخطاب الثقافي، الذي يحمل قيمًّا وقناعات ورؤى المجتمع فالاجتماعي حاضر بقوة في أي فعل كتابة، إنَّ سوسيولوجيا الأدب تساعد على تحليل العلاقات القائمة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي يولد فيه هذا العمل ويمنح

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النقد، (المرجع السابق)، ص:113.

[2] نفس المرجع، ص:115.

[3] عبد الحميد لطفي، علم الاجتماع، (المرجع السابق)، ص:27.

منه أيضًا، فثمة أهمية للنظر إلى الأعمال الأدبية وعلاقاتها بالشروط التاريخية والاجتماعية، فكل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، فالأديب لا يمكن أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص أدبي ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع ومتخيل، وبالرغم من كل المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإنَّ المجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان فلا أدب بدون مجتمع ولا مجتمع بدون أدب، فلكل مجتمع أدبه الخاص ولكل أدب مجتمعه الذي ينكشف من خلال نصوصه ورواياته الشفاهية"[1].

إنَّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة لأنَّ الأدب لا يمكن أن ينفصل عن سياقه الاجتماعي، ولا يتولد فن عموما ولا أدبًا خصوصًا إلاَّ في الجماعة فكل نص أدبي ليس، سوى تجربة اجتماعية عبر واقع ومتخير، والمجتمع حتمًا يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، لذلك نصل إلى حتمية أنَّه لا أدب بدون مجتمع ولا مجتمع بدون أدب هما وجهان لعملة واحدة.

وبناء على هذه الرؤية التي تسند الإنسان صناعة عالمه الاجتماعي، نرى أنَّ العمل الأدبي لا يمكن فهمه وتفسيره ونقده من دون مجاله الاجتماعي.

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قد فكرة المحاكاة الأفلاطونية، وفكرة

الواقعي الأرسطية ولكنَّها دخلت ما قبل في القرن 20أفاقًا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين بالأدب، ودراسته لم يرضهم ما قيل في هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي، والذين لم تقنعهم في نفس الوقت كوكبة من

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية، (المرجع السابق)، ص:36/35/32.

علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية، بصورة بدا معها أنَّ هناك نقطة التقاء هامَّة بين الناقد الخلاق بمنهجه وبصيرته وحساسيته الأدبية ودارس التاريخ الأدبي بمعرفته الوضعية وأساليبه التصنيفية، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته الميدانية، وهي نقطة التقاء تنطوي على محاولة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية المعقدة بكل أبعادها الذاتية والمجتمعية، وبتفاعلها الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلياته ونشاطاته ومؤسساته"[1].

وأحذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الخصبة المتشابكة بين الأدب والواقع الاجتماعي– الذي يصدر عنه ويتوجه إليه، ويتفاعل معه ويمارس دوره فيه –تطرح من الكثير من القضايا الفكرية والجمالية"[2].

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد، أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الحتمية، وبين العناصر العميقة وعلى غرار هذه العلاقة المعقدة والشائكة بين الأدب والواقع الاجتماعي، نلمح فكرة اعتبار الأدب انعكاسا للواقع أو بمثابة المرآة العاكسة لصورة الواقع وطبيعته.

2): الأدب وليد المجتمع: العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة بالفعل وبالقوة فالأدب لا يكون أدبًا إلاَّ في ظل شروط اجتماعية محددة، فالأديب المنتج للعمل

الأدبي فالأدب مشروط من حيث إنتاجه وتداوله بوجود المجتمع، وإلاَّ ما أمكن عدُّه أدبًا إمَّا على مستوى آليات الاشتغال ومولداته، فإنَّ الاجتماعي يؤدي دورًا بالغًا في

---

[1] صبري حافظ، الأدب والمجتمع، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد1، العدد الثاني، بيروت، لبنان، ربيع الأول 1401هـ/1981م، ص:65.

[2] المرجع نفسه، ص:65.

إنتاج الأدب، وبلورة الرؤى والمسارات المؤطرة له فإذا كان أنصار التحليل النفسي يذهبون إلى الربط الصارم بين العملية الإبداعية الأدبية،وبين العناصر السيكولوجية فإنَّ الدرس السوسيولوجي يُلِّحُ على التداخل والتشابك، بين عدد من العناصر النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية في صناعة الأدب، وهي عناصر يمكن إجمالها في سؤال المجتمع، فعملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي لا تنفصل بالمرة عن العملية الاجتماعية العامة"[1].

فالأدب ليس نتاجًا خالصًا لما هو نفسي، كما يُلِّح على ذلك أنصار التحليل النفسي الذين يذهبون إلى حدِّ الربط بين بعض الأمراض النفسية والنزوع نحو الكتابة، بل هو محصلة نهائية لتداخل عوامل مجتمعية يحضر فيها النفسي والجمعي والتاريخي بمعنى أنَّ الأدب ملازم للأدب في شروط الإنتاج وتفاصيله أيضًا[2].

فالأدب لا يمكن أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، والمجتمع يُلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، فلِّكل مجتمع أدبه ولكل أدب مجتمعه الخاص الذي ينكشف خلف عتمات نصوصه.

3): الأدب كمؤسسة اجتماعية: هذا المنهج الجديد في تناول الظاهرة الأدبية هو ما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه وكما يوحي اسم ذلك المنهج الجديد، فإنَّه يدين لعلم الاجتماع قد رد دينه للنقد الأدبي فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكيب والتعقيد، يلبي الكثير من الحاجات الأساسية اللاَّزمة لحياة المجتمع واستمراره.

---

[1]أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، (المرجع السابق)، ص:18.

[2]المرجع نفسه، ص:19.

لقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في أي مجتمع إنساني إلى إضاءة، الكثير من الجوانب المهمة في العمليتين الإبداعية والنقدية على سواء، فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى، ومن هنا كان من الطبيعي أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التي تهب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة تجعلهم قادرين على التأثر في كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى.

غير أنَّ الأدب كبناء مؤسسي يجب أن يأخذ في اعتبار المنتج الفني كوجود مستقل ملموس أو كتجربة جمالية وكذلك كحلقة جوهرية في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية"[1].

ومن خلال الجزم بأنَّ الأدب كمؤسسة اجتماعية لا يجب أن يقوم على وظيفة واحدة وإنَّما بمجموعة متعددة من الوظائف، التي يشبع خلالها كثيرًا من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية، ويخلق من خلالها مجموعة من القيم المساعدة على الإسهام في إحداث تغيير اجتماعيبامتياز.

وعمومًا وبعد كل هذه الآراء نستخلص أنَّ الأدب اجتماعي بالدرجة الأول.
"وخلاصة ما نريد أن نركز عليه أنَّ دراسة الأدب لا يمكن أن يكون كاملة من غير الإستيعانة بالعلوم الإنسانية الأخرى، وأهمُّها علم الاجتماع وعلم النفس"[2].

4): الأديب و المجتمع: "من القضايا التي يثيرها النقاد كثيرا قضية الأدب والحياة الاجتماعية، فهل يحسن بالأديب أن يوجه أدبه نحو الوفاء بقيم مجتمعه التي تدفع به

[1] صبري حافظ، الأدب والمجتمع، (المرجع السابق)، ص:74/73/72.
[2] السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص:189.

إلى الأمام أو أن يوجهه نحو القيم الذاتية والفنية وما ينطوي فيها من إتقان التصوير وروعة التعبير؟

والذي لاشك فيه أنَّ الأديب لا يكتب أدبه بنفسه، وإنَّما يكتبه لمجتمعه وكل ما يقال عن فرديته المطلقة غير صحيح، فإنَّه بمجرد أن يمسك بالقلم يفكر فيمن سيقرءونه ويحاول جاهدًا أن يتطابق معهم، ويعي مجتمعهم وعيًا كاملاً بكل قضاياه وأحداثه ومشاكله لسبب بسيط وهو أنَّه اجتماعي بطبعه، ومن ثم كانت مطالبته أن يكون اجتماعيا في أدبه مطالبة طبيعية، أمَّا أن يتخلى عن مجتمعه فإنَّ ذلك يعد شذوذًا وانحرافاوانسياقا نحو ضرب من الانعزال، من شأنه أن يفت في عضد المجتمع"[1].

كما يؤكد إيجلتون الفعل التأثيري أو الوظيفة التأثيرية للأديب بقوله: "فالأدب جانب مهم من البنية الفوقية، ولكنَّه ليس مجرد انعكاس سلبي للأساس الاقتصادي وقد

تنكر النظرية المادية للتاريخ أنَّ الفن بذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ، ولكنَّها تلح على أنَّه يمكن أن يكون فعالاً في هذا التغيير"[2].

ويردد بعض دعاة القيم الذاتية أنَّ الأديب ينبغي أن لا يعيش في سطح مجتمعه وأحداثه وما تبلغه الحواس الظاهرة، فحياته في أمَّته ليست حياة الإنسانية إنَّما هي حياة خاصة، وعليه أن يتغلغل إلى الصميم من نفسه ومن الوجود وأسراره.

"وفي رأينا أنَّ الأديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذًا إلى أعماقها الإنسانية إلاَّ إذا ناضل مع مجموع أمَّته الذي ينبثق من مجموع الإنسانية الكُلِّي وبذلك يصبح أدبه تصورًا اجتماعيا من ناحية وتصورًا إنسانيًا من ناحية ثانية، أمَّا إذا استغرق في نفسه

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط9، ص:191.

[2] عبد الله العرفج، علم اجتماع الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، 1441هـ، ص:47.

وخيالاته ومشاعره الفردية فإنَّه يصبح منفصلاً عن أمَّته، وبالتالي يصبح أكثر تعرضًا للانفصال عن المجموع الإنساني"[1].

والحق يجب على الأديب أن يتخلص، من كل شيء فردي وأن يحقق قرابة التواصل بينه وبين مجتمعه، بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتهم بكل ما يحصل فيها من أمل وألم وسعادة ومشقة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنَّ الأديب أو الفنان ليس مجرد كتلة سلبية، ينقل ويرصد ما تحدثه الأيام، فالفنان قد يعارض ويحتج مثله غيره، لكنَّه لا يملك خاتم سليمان أو عصا سحرية لإزالة كل مايرفضه وهنا مربط الفرس، وبالتالي فإنَّ عملية الكتابة الأدبية التي يعرضها المبدع للتجربة الواقعية الحَيَّة هي عبارة عن التحام بالنسيج الاجتماعي، وذلك فإنَّ عالم الاجتماع مطالب بفهم آليات العملية الأدبية.

والأديب بذلك هو الرسول الذي يتلقى –بعبقريته– من الحياة جمالها وفلسفتها فيبلغها الناس في قصَّته أو مقالته أو قصيدته"[2].

وبهذا فإنَّ الأديب هو وسيلة للتعبير عن تمثلات الواقع، ورؤية الحياة بشكل أدبي معبر وعميق نابع من الباطن يضج بالوعي اليومي أفكارًا و أراءًا.

5): الهوية الاجتماعية: إنَّ المجتمع يولي اهتماما وانتباها كبيرين للاختلافات العرقية تحت ما يعرف ب:

"فكل مجتمع لديه – بشكل أو بآخر – نظام هويات واضح المعالم، بحيث يسعى المجتمع غالبًا إلى ضمان أفراده لا يتطابقون مع هويتهم الاجتماعية، ومن ثم فإنَّ المجتمع يضرب من خلاله بجذوره العميقة في أفراده، نحن لا نستطيع أن نبني

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، (المرجع السابق) ، ص:192.
[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النشر و الطبع، ط10، 1994، ص:77.

علاقاتنا الاجتماعية كما يروق لنا، ونستغني عن الهويات الاجتماعية، بل إنَّ هذه الهويات الاجتماعية يمكن أن تستولي علينا وتصبح سجونا لنا.

ومن الجائز أن تنشأ الهويات الاجتماعية بطريقة غير مقصودة، أو شبه مقصودة ثم تمضي ليتمخض عنها نتائج عميقة غير متوقعة، وعلى الرغم من أنَّ المجتمع يصنف ويعرف هويات أعضائه بأساليب، معيَّنة ويتوقع منهم أن تكون تصرفاتهم بناءًا على هذه الأساليب، إلاَّ أنَّهم قد يتخذون، مسلكا مختلفا لأنفسهم و وجهة نظر مغايرة.

فلو قلنا إنَّ وظيفة المدرسة هي دور اجتماعي للمدرسة الأولى، لكنَّها هوية اجتماعية للمدرسة الثانية بمعنى آخر، الهوية الاجتماعية للمدرسة الأولى ظاهرية غير متعمقة في حين أنَّالهوية الاجتماعية للمدرسة الثانية تمثل معنى و مدلولاً شخصيا أعمق.

وقد تظل الهوية الاجتماعية على حالتها من الناحية الرسمية، لكنَّها تمر بتغير جذري في محتواها وسماتها"[1].

إنَّ مسألة الهويات مسألة ثابتة، ومحفورة بقوة في نفوس أفراده، ومهيمنة في المجتمع بل في كثير من المجتمعات .

6): الإنسان والبيئة: إنَّ كل فرد يعيش على الأقل في عالمين، أحدهما هو عالم نفسه وفيه يقابل مشكلاته الشخصية، ويتكيف مع المواقف التي تبرز في وجوده هو تبعا للضرورات العاجلة، والثاني هو عالم المجتمع حوله الذي به يتأثر في كل

[1]بيكو باريك، سياسة جديدة للهوية. المبادئ السياسية لعالم يتسم بالاعتماد المتبادل، تر:حسن محمد فتحي، مرا:محمود ماجد عبد الخالق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص:40/43/44/45.

منعطف ومن طبيعة الإنسان أنَّه مخلوق مهيأ للحياة في جماعة، وهو في الوقت نفسه متكيف مع الجماعة و المقصود بذلك أنَّه كفرد يملك الطموح للاتصال بنظائره والتقائهم، وهو في الوقت نفسه عضو في جماعة كانت موجودة قبله، جماعة تشكله وتراقبه سواء أراد أم لم يرد ...

ونادرًا ما يوجد بين الناس من يستطيع مواصلة الحياة السوية من دون دخول في ال (نحن)، أي في الجماعة ثم إنَّ المناخ الطبيعي ومعطياته، وكذلك المعايير والقيم ونماذج السلوك وسائر عناصر الحضارة الخاصة بالجماعة، تتلقف الفرد منذ وروده إلى الحياة وتعمل على طبعه بطابعها ...

إنَّ ارتباط الأدب بالبيئة يغدو أشدَّ وضوحًا، إذا كان الإنتاج الأدبي معدًّا للاتصال بالجمهور، أو إذا أريد له أن يخدم غرضًا ذاتيًا أو موضوعيًا (دينيًا أو سياسيًا).

ويبدوا أنَّ "الغرضية" كانت من الحوافز الأولى للإنتاج الفنَّي، وكان جمهورها أفراد الجماعة بكاملها.

ويذهب غوشيف إلى أنَّ جميع آثار المبدعين، المادي منها والروحي، من تماثيل ومساكن وأغان وطقوس ... ويرى غاتشيف أنَّه مع ظهور المجتمع الطبقي ، يبدأ الوجود الحقيقي للفن و الشعر ...[1].

ويرى تاولس أنَّ الخطوة الأولى في تعليل الإبداع الفنِّي، سواء أكان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك هي الكشف، عما شهده الشاعر من نقص في بيئته

[1]أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، (المرجع السابق)، ص:55.

وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه، و يقرر أنَّ الإبداع نشاط اجتماعي من بعض نواحيه[1].

فضلاً عما سبق فإنَّ النظرة الاجتماعية، إلى الأدب لابد من أن تلحظ الإيديولوجيا السائدة في المجتمع، والإيديولوجيا نسق من التصورات، أي من الأفكار (المنطقية أو الخيالية)، والأحكام (الجدلية الواضحة) التي تستخدم لشرح وضع الجماعة وتسويغه وتعليله ... وهي ترتبط غالبًا بالقيم، إنَّها تستوعبها على مدى واسع ولذا يكون توجيهها المحدد لفعل الجماعة التاريخي ...[2]

حتى وإن كانت مسألة أنَّ الأدب، يزدهر بازدهار المجتمع وينحط بانحطاطه مقولة في كل الأحوال تحاول رسم الحدود بين أنماط الخطاب الاجتماعي المتاح والممنوع ومن ثم فإنَّ النصوص الإبداعية، جاءت تكرس قيَّمًا تتلاقح مع قيم الجماعة وتمضي بين أنماط الخطاب الجمالي.

كما أنَّ العلاقة بين الأديب والجمهور والبيئة، علاقة جدلية مستمرة وإذا كان للجمهور أن يمارس ضغطًا على الكاتب، أو توجيها له فليس هذا الضغط عادة بالعملية القسرية المفروضة من الخارج، إنَّها غالبًا عملية طبيعية، وقد تأتي عفوية وخالية من أي ضغط ذاك أنَّ الأديب والجمهور ينتميان إلى ثقافة واحدة وظروف بيئية واحدة ويعانيان من المشكلات نفسها ... فلو عرضنا لبعض نماذج الأدب التي تنتمي إلى عصور مختلفة، ليتبين لنا أنَّ منها ما يرتبط لا بإرادة الأديب فقط وإنَّما

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، مصر، ط4، 1960، ص:119.

[2] أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، (المرجع السابق)، ص:56.

أيضًا بالبيئة والاهتمامات التي تهيمن على الجمهور، بشكل يمكن معه معرفة الإطار البيئي للمقطوعة بمجرد قراءتها[1].

تتبع الرؤية الواضحة هنا أنَّ علاقة الإنسان ببيئته جدلية مستمرة، وبالتالي فإنَّ كل من البيئة والإنسان ينتميان إلى ثقافة واحدة، ترصد رؤية واضحة لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي، وكذا فنونه الإبداعية المرتبطة ارتباطا وثيقًا بطبيعة الواقع الاجتماعي.

وهكذا نجد أنفسنا أمام بحث يثير الانتباه في دنيا المقاربة السوسيولوجية *للإنتاجيات الأدبية، والتحليل الاجتماعي لآثارها بيد أنَّ هذه المقاربة، هي التي تسهل كثيرا في فهم العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي.

[1] نفس المرجع السابق، ص:57.

* المقاربة السوسيولوجية: وهي ما يعرف من وجهة نظر المؤلفين بالمقاربة أو المثال النموذجي، تستخدم في شرح دراسة ما بشقيها النظري والتطبيقي، لإعطاء بنية تفسيرية تأويلية تساعد أكثر على فهم الدراسة وتشريحها.

ثانيًا: الإرهاصات الأولى للسوسيولوجيا في الغرب:

أ- أوغست كونت وتأسيس علم الاجتماع:

يعتبر علم الاجتماع من بين العلوم الإنسانية، التي ظهرت بها المجتمعات الغربية "كإطار معرفي يؤشر لمرحلة تاريخية، فصلت وكانت قطيعة مع وضع تاريخي الذي سميّ بالنظام القديم، حيث أوكلت إليه مهمَّة أساسية "**لأوغست كونت**" وهي إعادة تنظيم تلم المجتمعات وفق طرح سمي بالمرحلة الوضعية، أخذ روحه العلمية من روح العلوم الطبيعية التي حققت تطورًا وانتصارًا، على الفكر القديم بتقديمها تفسيرات علمية للظواهر، كانت وفق تصور تحت سلطة الكنيسة معتمدًا الفكر العقلي والمنهج التجريبي، لقد كانت وعود علم الاجتماع من قبل مؤسسيه وفق هذا المنحى على أنَّه سيصبح الدين الجديد للإنسانية،

لكن شغف التأسيس وطموح التأسيس سرعان ما يخفت بريقه مع الأزمات التي ستعرفها المجتمعات الغربية، بدأ بالأزمة الثورية التي عرفتها في القرن الثامن عشر، وكذا الأزمات الاجتماعية التي بدأت تلوح في الأفق طالبة من علم الاجتماع أن يجد حلاً لها، هذا ما جعل التساؤلات الإبستيمولوجية الذي هو بدوره دخل في أزمة بعد مرحلة التأسيس"[1].

دخل علم الاجتماع مع "**كونت**" منعطفا نوعيا، شكل نقلة في تاريخ الفكر الاجتماعي عامة، "وبداية لتأسيس علم جديد يعنى بالظواهر الاجتماعية، فقد ظل الفكر الاجتماعي قبله مفتقدا لوعي جاد بأهمية دراسة ظواهر من هذا النوع، فإذا ما

[1] يوسف حنطابلي، سعيد سبعون، أزمة علم الاجتماع في الغرب وتجلياتها، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد34، جوان 2018، ص:425.

غضضنا الطرف عن إسهامات ابن خلدون في التأسيس لما سمي "علم العمران البشري والاجتماع الإنساني"، فإنَّنا لا نعثر إلاَّ على أفكار اجتماعية ذات منحى فلسفي تأملي فحسب.

صحيح أنَّ تاريخ الفكر الاجتماعي لا يعدم من الإسهامات ما يكشف عن الاهتمام بالقضايا الاجتماعية، والدليل على ذلك ما خلفه مونتيسكيو إلى جانب ما خلفه فلاسفة الأنوار، لكن مع كل هذا لم تصل تلك المحاولات إلى تأسيس علم جديد على غرار ما عمل من أجله "**كونت**"[1].

والواقع أنَّ انفتاح مجال الدراسة في علم الاجتماع واستعداده لقبول ميادين جديدة للدراسة، إنَما يتمخض من اهتمام علماء الاجتماع بأنساق الفعل الاجتماعي.

هل يمكن إسناد علم الاجتماع "**لأوغست كونت**" على أنَّ هذا العلم ولد على يده كاملا مكتملا؟ ألا يتضمن المشروع الكونتي إرهاصات مما تراكم من أفكار اجتماعية ظهرت، هنا وهناك، من قبل مفكرين سبقوه؟

هذه الأسئلة مهمة بالنسبة لتتبع حركية نشأة السوسيولوجيا وتطورها كعلم مستقل بذاته، وهذا لا يعني أنَّنا نتوقف عندها بشكل مباشر، بقدر ما سنعالجها في سياق الوقوف عند إسهامات "كونت" وما تضمنه مشروعه الفكري في هذا الصدد.

ب- أوغست كونت: من الفيزياء الطبيعية إلى الفيزياء الاجتماعية:

نشأت فلسفة "**أوغست كونت**" الوضعية وتطورت في سياق سادت فيه أزمة اجتماعية وأخلاقية أعقبت الثورة الفرنسية، لقد وقعت قطيعة في النظام بشكل كلي،

[1] ذ.شفيق، وحدة أسس علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية- القنيطرة، مسلك علم الاجتماع، جامعة ابن الطفيل، 2021/2020م، ص:1.

ولم ينشأ على ضوء ذلك بديل يحل محله. وعرفت فرنسا بالموازاة مع ذلك نموا صناعيا برزت معه ظواهر جديدة أثارت مشاكل وزادت من تعقد الوضع واتساع نطاق الفوضى.

ولدت فلسفة "**كونت**" من هذه الحاجة إلى "**إعادة التنظيم**"، التي شعر بها الرجل في عصره بشدة، ومن التقدم المطمئن في مجال العلوم، ولقد برز تأثره بكتابات كوندور سييه، خاصة كتابه الشهير "**خطاطة لصورة تاريخية لتقدم الفكر البشري**" كما تأمل كثيرا كتابات مونتيسكو وخاصة كتابه "**روح القوانين**"واطلع على "**نظرية السلطة**" **لبونالد**"[1].

وكان "**كونت**" يدرك تماما أنَّه يؤسس علمًا جديدًا، ويسعى نحو هدف محدد يتعلق بتشييد السوسيولوجيا والتي دعيت ب"**الفيزياء الاجتماعية**".

1/ قانون الحالات الثلاث:

"تفسر بنية الدروس السبب وراء ذكر قانون الحالات الثلاث (والذي هو غالبا الشيء الوحيد المعروف عن كونت)، مرتين فصحيح العبارة ينتمي القانون إلى السوسيولوجيا الديناميكية**dynamicsociology**أو نظرية التقدم الاجتماعي **theory of social progress**، ولهذا السبب فإنَّه بمثابة مقدمة لدروس التاريخ الطويلة، وإن كان يعمل أيضًا كمقدمة للعمل ككل، إلى حد أنَّ مؤلفه يعتبر هذا القانون الطريقة الأفضل لشرح ماهية الفلسفة الوضعية"[2].

---

[1] ذ.شفيق، وحدة أسس علم الاجتماع، (المرجع السابق)، ص:4.

[2] أوغست كونت، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: خالد أبو هريرة، حكمة HEKMA، 19/6/2022، ص:18/17.

"بالنسبة"**لكونت**"، فإنَّ العلم هو "**معرفة تقريبية**"**connaissance approchée:** حيث يقترب أكثر فأكثر من الحقيقة، دون الوصول إليها، لا مكان للحقيقة المطلقة كما لا توجد معايير أعلى لإرساء الإيمان. ويعتبر "كونت" هنا قريبا جدا من بيرس **peirce** في ورقته الشهيرة المنشورة في العام 1877"[1].

2/ تصنيف العلوم وفلسفة العلوم:

"صمد قانون التصنيف العلوم، وهو الركيزة الثانية للفلسفة الوضعية، أمام اختبار الزمن بصورة أفضل بكثير من قانون الحالات الثلاثة، ينسق الدروس التي تفحص كل من العلوم الأساسية الستة – الرياضيات، الفلك، الفيزياء، الكيمياء، البيولوجيا والسوسيولوجيا– بدورها، بحيث يوفر طريقة لإيفاء تنوع العلوم حقه من دون إغفال وحدتها، كذلك، يجعل هذا التصنيف من "**كونت**" مؤسسا لفلسفة العلوم بالمعنى الحديث. فمن أفلاطون إلى "**كونت**"، احتل التفكير في العلوم دومًا مكانًا مركزيًا في الفلسفة، ولكن كان لابد من تطوير العلوم بشكل كافٍ حتى يكشف تنوعها عن نفسه... وتستند فلسفة "**كونت**" للعلوم إلى اختلاف تنظيمي بين المنهج والمذهب"[2].

"إنَّ فلسفة العلوم بهذا المعنى هي البديل الوضعي، للفلسفة الميتافيزيقية. إنَّها والفيزياء الاجتماعية (السوسيولوجيا) التي أنشأها "**أوغست كونت**" الوجهان المتكاملان للفلسفة الوضعية التي نادى بها هو نفسه ... وبالتالي فإنَّ الفلسفة يجب أن تقتصر على إنشاء تركيبات من هذه القوانين ... لا غير"[3].

---

[1] أوغست كونت، موسوعة ستانفورد للفلسفة، (المرجع السابق)، ص:19.

[2] أوغست كونت، موسوعة ستانفورد للفلسفة، (المرجع السايق)، ص:21/20.

[3] محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط1، 1976، ص:26.

3/ السوسيولوجيا ووضعها المزدوج:

إنَّ فكرة "**كونت**"عن السوسيولوجيا كانت مختلفة تماما عن الفكرة المعاصرة، فلصيانة الوضعية في حقلهم المعرفي، سارع السوسيولوجيون آلة التخلي عن وظيفتها التنسيقية والمعروفة أيضًا باسم الوظيفة الموسوعية أو التَهَنْدُسِيّة**Architectonic** التي تميز الفلسفة"[1].

وبهذا لا يمكن للمرء أن يصبح سوسيولوجيا دون أو يمتلك تعليمًا متينًا لا اقتصاد فيه ولا الرياضيات الاجتماعية، بل يضع جل تركيزه على البيولوجيا.

ولقد أرجع "**كونت**"تأخر العلوم التي تعنى بدراسة المجتمع، وعدم بلوغها المرحلة الوضعية، إلى هيمنة التفكير الميتافيزيقي عليها، من هنا سنفهم سعيه لإخراج هذه العلوم من بوتقة هذا التفكير الذي أعاق تطورها لزمن طويل، ودفعه قدما نحو تأسيس علم وضعي يشكل بالنسبة للمجتمع ما تشكله الفيزياء بالنسبة للطبيعة"[2].

"أمَّا من الناحية الاجتماعية، فإنَّ "**أوغست كونت**" يبرهن على معقولية الحالة اللاهوتية كما يلي: إنَّه كان لابد من وجود مجموعة من المعتقدات المشتركة بين الناس حتى يتأتى قيام جماعات بشرية منظمة، ولقد قدم الفكر اللاهوتي هذه المعتقدات المشتركة الضرورية لتوحيد الجماعات. كما عمل على إفراز طبقة كهنوتية انصرفت إلى البحث النظري، مما كانت نتيجته نشأة العلم والفلسفة"[3].

لقد كان "**أوغست كونت**" واثقا تماما في العلم وفي قدرته على حل المشاكل خصوصا الاجتماعية منها، كيف لا وهو الذي جعل المرحلة الوضعية أرقى مراحل

---

[1]أوغست كونت، موسوعة ستانفورد للفلسفة (المرجع السابق)، ص:25.

[2]ذ.شفيق، وحدة أسس علم الاجتماع، (المرجع السابق)، ص:6/5.

[3]محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، (المرجع السابق)، ص:280.

تطور الفكر البشري، فالفكرة الحقيقية من هذه الناحية أن "**أوغست كونت**"دوغماني مثل نيوتن.

ج): الفيزياء الاجتماعية:

"لحظة راح ديكارت رينيه (1650/1590)، ثم إسحاق نيوتن 1727/1642 يمنهجان قوانين الفيزياء، رام مونتسكو 1755/1689 بالتوازي نوعا من الفيزياء الاجتماعية، كان يعاني مثل مونتانيه 1533/ 1592 تنوع الحقائق الإنسانية وعرف كم يعاني البشر ليعيشوا بسلام معا وجهد ليستنبط "قوانين" لإدارة المجتمع أكثر مما عمل لتأسيس يوطوبيا أو للتفكير في وجود مجرد.

فالقوانين تعمل من غير أن يكون البشر على وعي بها: إنَّهم يتحركون بقوى تتخطاهم وتجعل منهم كائنات اجتماعية موزعة على مجموعات متماثلة في أمم وخصائص من كل الأنماط"[1].

ومن هنا فلم يكن غريبا أن نجد "**كونت**" بعلم اجتماعه– ضمن الحقيقة الاجتماعية– موضوعا قوامه أشياء قوامه هذه القشرة التي يبست، وهذه الأنظمة الاجتماعية التي جمدت ... أمَّا الجوانب الدينامية من الحقيقة الاجتماعية فقد كان عليه أن يرفضها بحسبانها غير علمية.

كان ذلك هو مستوى التفكير الاجتماعي أيام "**كونت**"، وحسب رأي "كوفيلي هوجورفيتش" فإنَّ التطور الهام في مجال ذلك الفكر حدث بمساهمة "ماركس" وكانت نقطة البدء عند "ماركس" هي البحث عن العلاقة الأولية الجوهرية التي تميز الظواهر الاجتماعية، والمجتمع الإنساني أي تلك العلاقة التي تلتقي فيها كل الظواهر المتباينة في الحياة، فالمجتمع وكل ما يتعلق بتاريخه هو نتاج جمع غفير

[1] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص:22.

من الأفراد وتصرفات الأفراد متباينة إلى أقصى حد، ومن هنا اعتبر "ماركس" أنَّ العمل الإنتاجي هو العلاقة الأولية بين الطبيعة والإنسان، وهذه السمة النوعية التي رأى أنَّها تميز الحياة الاجتماعية، هي التي تجعله يرفض فكرة تغيير الحياة الاجتماعية سواء باستخدام "الفيزياء الاجتماعية" أو "الفيسيولوجيا الاجتماعية" ومن هنا رأى أنَّ تفسير الظواهر الاجتماعية، وتطور المجتمع يجب البحث عنه في الأساس المادي الإنتاجي للحياة الاجتماعية.

فأثناء تغيير الإنسان لأدوات وأسلوب الإنتاج، يغير كلا من علاقته بالطبيعة وعلاقاته المتبادلة في الإنتاج "فإنَّ الذين يقيمون علاقات اجتماعية في تطابق مع إنتاجهم المادي، إنَّما ينتجون أيضًا المبادئ والأفكار في تطابق وثيق مع علاقاتهم الاجتماعية"[1].

وكل تلك الافتراضات تم اختزالها في المقولة الشهيرة: "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، وإنَّما على العكس من ذلك فإنَّ وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد إنتاجهم"[2].

وفي كتابه خطاب تمهيدي في روح الشرائع، استحضر "مونتيسكو" الأدب كوسيلة مفضلة لوصف الإنسان ككائن اجتماعي، لقد قصد بكلمة" أدب" بالمعنى الواسع "الكتابات الفلسفية والمؤلفات التخييلية، ولكل ما يتعلق بممارسة الفكر في الكتابات باستثناء العلوم الفيزيائية"، عمل على فهم العلاقة المتبادلة "التأثير بين هذا الأدب والدين والعادات والقوانين (الشرائع)، أي الصيغ القانونية و السياسية.

---

[1] أحمد القيصر، منهجية علم الاجتماع بين الماركسية و الوظيفية و البنيوية، ط2ص:23/22.

[2] المرجع نفسه، ص:23.

إنَّ عناصر تاريخية إذن هي تحدد رواج الأشكال الأدبية (الخطابة، التخيل، المجاز)[1].

الحقيقة الدقيقة أنَّ دراسته للأسباب التي كانت يمكن أن تؤثر في العقول والطبائع

هي تعتبر كمدخل لكتاب "روح الشرائع"، وهي تلح في باب خاص على ضرورة التأثير على إيقونة الاجتماعي على الطبائع.

أمَّا بالنسبة "**لكونت**" فالموقف قريب الشبه إلى ذلك، فقد كان يسمى العلم الجديد الفيزياء الاجتماعية في دروسه الأولى عن الفلسفة الوضعية ثم اختار اسم علم الاجتماع للعلم الجديد في المجلد الرابع _1739)، لأنَّ "كيتليه" اغتصب الاسم

القديم – حسب تعبير "**كونت**"– ليضعه عنوانا لكتاب له في الإحصاء هو مقال "في الفيزياء الاجتماعية"، وقد كتب "**كونت**" يقول: "وأعني بالفيزياء الاجتماعية ذلك العلم الذي يتخذ من الظواهر الاجتماعية موضوعا لدراسته، باعتبار أنَّ هذه الظواهر من نفس روح الظواهر الفلكية والطبيعية والكيمياوية والفيسيولوجية من حيث كونها موضعا للقوانين الطبيعية الثابتة"[2].

وعلى الرغم من أنَّ "**كونت**" يؤكد أنَّ الطبيعة الاجتماعية، شيء أخر يختلف تماما عن كونه مجرد ملحق للفيسيولوجيا، مما يشير إلى الطابع الذي لا يمكن اختزاله للواقع الاجتماعي، فإنَّ فكرة النوع لديه فكرة بيولوجية. وحسب كلمات "كانط" فإنَّ "الظواهر باعتبارها ظواهر إنسانية، يجب بلا شك أن تدرج بين الظواهر

---

[1] بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص:22.

[2] أحمد القيصر، منهجية علم الاجتماع، (المرجع السابق)، ص:19.

الفيسيولوجية ... إنَّ الفيزياء الاجتماعية لابد أن تجد نقطة انطلاقها في فيسيولوجيا الأفراد"[1].

وإنَّ تناول أفكار"**كونت**" بشيء من التفصيل سوف يبين فعلا، أنَّه يفتقر إلى النسبية الاجتماعية، وأنَّ نوعية الظاهرة الاجتماعية لديه هي نوعية بيولوجية شأنه شأن "سان سيمون".

فالفيسيولوجية الاجتماعية عند "سان سيمون": " كانت مرادفة لعلم الاجتماع بوصفها دراسة المجتمع خلال عمله"[2].

وكما "**ديكارت**"وضع قواعد أربعة لهداية العقل، وهي قواعد معروفة مبنية على فكرة البداهة والحدس، وضع نيوتن أربع قواعد يجب إتباعها في البحث في الفلسفة وهو يقصد الفلسفة الطبيعية أي الفيزياء وهذه القواعد هي:

1- "يجب أن لا نقبل من الأسباب إلَّا تلك التي تبدو ضرورية لتفسير الطبيعة فالطبيعة لا تتصرف عبثا، وسيكون مما لا فائدة فيه الأخذ بعدد كبير من الأسباب عند تفسير ما يمكن تفسيره بأقل عدد منها.
2- إنَّ النتائج التي هي من نفس النوع يجب أن تعزى دوما، وكلَّما كان ذلك ممكناً، لنفس السبب، وهكذا فتنفس الإنسان وتنفس الحيوان، وسقوط الحجر في أوروبا وسقوطه في أمريكا، وضوء النار هنا على الأرض والضوء المنبعث من الشمس، وانعكاس الضوء على الأرض وانعكاسه على الكواكب كل ذلك يجب أن يعزى، بالتتابع، إلى نفس الأسباب.

---

[1] المرجع نفسه، ص:19.

[2] المرجع نفسه، ص:18.

3-إنَّ الكيفيات التي تتصف بها الأشياء، والتي لا تقبل الزيادة ولا النقصان والتي نلاحظها في جميع الأجسام التي يمكننا التجريب عليها، يجب أن ينظر إليها بوصفها كيفيات تعم جميع الأجسام على الجملة.

4- في الفلسفة التجريبية، أي الفيزياء، يجب النظر إلى القضايا المستخلصة من الظواهر، على الرغم من الفرضيات المضادة، قضايا صحيحة تماما، أو قريبة من الصِّحة، إلى أن تؤكدها بعض الظواهر الأخرى تأكيداً تاماً، أو تكشف عن كونها موضوع استثناءات"[1].

هكذا يمكن القول إجمالا أنَّ فيزياء نيوتن هي كفيزياء ديكارت، فقط تمتاز عنها بنزعتها الوضعية ذات بطانة ميتافيزيقية لاهوتية، ذلك لأنَّ فيزياء نيوتن هي من تفرض نفسها علينا، أمَّا فيزياء ديكارت تفرض علينا ما توصل إليه نيوتن. وديكارت انطلق من وجود الله ليثبت حقيقة وجود العالم، أمَّا نيوتن فقد جاء بالعكس انطلق من حقيقة إثبات العالم ليصل إلى الله.

[1] محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، (المرجع السابق)، ص:272.

في هذا الصدد نتكلم عن الثقافة من خلال مقاربات علمية سوسيولوجية، أو أنثروبولوجية وكذلك البحث في أصولها و مفاهيمها.

"لازالت مسألة الثقافة تعرف جدلاً واسعًا، فهي من المسائل الراهنة ليس على مستوى الفكري فحسب، بل وحتى على المستوى السياسي وهي وإن عدت في صلب تفكير العلوم الاجتماعية، فإنَّها لا تقتصر على هذه العلوم فقط، ولذلك تحظى اليوم بقبول واسع على الرغم من أنَّها لا تسلم أحيانا من بعض الالتباسات. ليس بالمستطاع أن نعرض كل الوجهات التي استخدمت من مفهوم الثقافة لا سيما في العلوم الإنسانية والاجتماعية"[1].

لذلك سنركز على أهم القضايا التي تناولت هذه المسألة.

ثالثاً–السوسيولوجيا و الثقافة:

1): مفهوم الثقافة:

لتجنب الالتباس علينا توضيح ما نعنيه ب: "الثقافة" منذالبداية:

الثقافة هي كلمة لها معان عديدة جدا بحيث أن معنى آخر لن يسبب لها ضررا، وإنَّ فكرة الثقافة هي فكرة غريبة حتى بالنسبة للمواطن المطلع، والأسباب في ذلك جديرة بالملاحظة لأنها توحي ببعض المصاعب المتأصلة في مفهوم الثقافة بحد ذاته.

[1] أحمد عاشوري، الثقافة، مقاربات ومفاهيم، ص:1.

فالثقافة منذ البداية كانت مجال اختصاص عالم الإنسان الذي عادة ما يكتسب خبرة مباشرة، لقوتها المتغلغلة من الميدان خلال فترة التدريب العملي التي تلي الفترة المحددة للتدريب الصفي[1].

فالثقافة تتألف من أنماط فكرية، وقيم ومعتقدات شائعة بين مجموعة من الأفراد، "فالثقافة عنا جزء لا يتجزأ من الحياة الكلية لمجموعة معينة من الأفراد"[2].

وعلى الرغم من أنَّ كلمة ثقافة كلمة معقدة، لأنَّها كمفهوم لا تنطبق إلاَّ على ما هو إنساني، فنحن نعيش في عالم نكاد لا نعرفه، لما فيه من تنوعات ثقافية لم تسلم منها الهوية الذاتية، باختصار الثقافة هي نتاج النشاط الإنساني وليست فعلا من أفعال الطبيعة.

ويقول "فيبر" أنَّ:"الثقافة عكس الحضارة إذ تقوم على تقدم الحياة الروحية أو تطور الحياة العائلية والروحية والفلسفية"[3].

ولذلك وإذا ما أردنا أن نفهم المعنى الراهن لمفهوم الثقافة واستعماله في العلوم الاجتماعية، فإنَّه من الضروري أن نعيد تركيب صيرورته الاجتماعية وتسلسل نسبه و"أنَّ ابتداع مفهوم الثقافة كاشف، بحد ذاته لمظهر أساسي في الثقافة التي أمكن ابتداعه فيها والتي نسميها، مؤقتًا وباعتبار افتقارنا إلى كلمة أكثر توفيقًا الثقافة

---

[1] ادوارد تي هول، اللغة الصامتة، تر: لميس فؤاد اليحي، مرا و تقديم: محمود الزواوي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1،2007م، ص:27/28.

[2] ديفيد انغليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، مرا: فايز الصباغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، مارس، 2013م، ص:17.

[3] محمد محمد طاهر ال بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1403هـ/1983م، ص:504.

الغربية. على العكس من ذلك، إنَّه لذو دلالة ألا يكون لكلمة "ثقافة" مرادف في أغلب اللغات الشفاهية من المجتمعات التي يدرسها علماء الإثنولوجيا[1].

فالثقافة هي الأخرى حتى وإن أحرزت نجاحا كبيرا إلاَّ أنَّها تستحضر التقدم الفردي والتقدم الجمالي على حد سواء.

ويرى "إليوت" أنَّ: "الثقافة هي ما تجعل الحياة جديرة بأن يحياهاالإنسان، والثقافة عنده هي الأسلوب الشامل للحياة، كما يشير ويفيد أظن الثقافة التي تشغل وعينا بالكامل ليست هي كل الثقافة"[2].

وليست في نيتنا أن نغرق بحثنا في تعريفات الثقافة، والتي لا يمكن حصرها بالتعريف الأكثر تداولا، والتي يمكن حصرها في اتجاهين: اتجاه ينظر للثقافة على أنَّها القيم والمعتقدان والمعايير العقلية، والرموز والإيديولوجيات واتجاه آخر يراها تتمثل في النمط الكلي لحياة أمة ما.

وفي مواجهة التطور الثقافي يتعين علينا أن نتذكر كل حقيقة تتسم بالمعقولية والواقعية، وهي أنَّ: "الثقافة ليست فقط ما نعيش به، أنَّها أيضا وإلى حد كبير، ما نحيا به من أجله"[3].

وإنَّ دراسة الثقافة مهما كان تعريفها، تبرز بذاتها حقيقة تفردها، فالثقافات بهذا التصور تتنوع بتنوع الأمم، وسائر التجمعات الأخرى بين الناس التي تفكر بطريقة

---

[1]دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، منتدى مكتبة الإسكندرية، مركز دراسات الوحدة المربية، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2007م، ص:16/15.

[2]تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص:10.

[3]المرجع نفسه، ص:168.

مختلفة وتستخدم رموزا متباينة إلى حد ما، أو التي تعبر ممارساتهم وصنائعهم المعتادة عن شيء ما خاص بهم، كما يمكن إنقاذ دراسة الثقافة من أيدي الدارسين للانثوجرافيا (علم الأجناس)، والذين ينظرون للثقافة على أنَّها أداة لإضعاف نظريات العلم الاجتماعي[1].

2): مفهوم المثقف:

المثقف من يحمل مضمون ثقافة ما، وهو القادر على إفراغ مخزون تلك الثقافة والمعرفة لينتفع بها مجتمعه.

واختلفت الآراء في تعريفات المثقف من لغة الى أخرى:

حيث يرى "هشام شرابي" إلى الاعتقاد أن المثقف هو الشخص الملتزم والواعي اجتماعيا، بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع والوقوف على مشاكله وخصائصه.

أمَّا "برهان غليون" فيقول: "أنَّ المثقف هو من ينتمي إلى طبقة اجتماعية فاعلة في المجتمع، بحيث تتميز بتفكيرها العالي والناقد".

ويرسم "فيصل الدراج" صورة وردية للمثقف الذي لا يساوم ولا يقبل أنصاف الحلول عندما تتعلق القضية المتداولة والمطروحة للبحث، أو النقاش بالحرية والكرامة الوطنية.

[1] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة ، تر: علي سيد الصاوي، مرا: الفاروق زكي يونس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/ 1997، ص:34.

أما "الهادي العلوي" فيرى: "بأن دور المثقف العربي مهم وضروري في ظل سيطرة السلطة التسلطية / السلطوي على الفضاء السياسي والاجتماعي والثقافي في البلدان العربي.[1]

والمثقف ليس ذلك الذي أهلته خبرته العلمية وكفاءته السياسية لاعتلاء المناصب العليا والحلم بالمشاركة في صنع القرارات المصيرية للشعب، ولا هو ذلك القائد المفوه الذي يلهب مشاعر الشعب لأغراض الهيمنة والنفوذ على خلاف من ذلك يختصر سعيد ماهية المثقف في كونه "الشخص الملتزم والواعي اجتماعيا بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع والوقوف على مشاكله وخصائصه وملامحه وما يتبع ذلك من دور اجتماعي فاعل من المفروض أن يقوم بتصحيح مسارات مجتمعية خاطئة"[2].

وبمعنى أكثر دقة فإنَّ المثقف هو ضمير المجتمع هو حامل مشعل النور بغرض الوصول إلى قمة النظام السياسي والاجتماعي لكن بأسلوب عقلاني وأكثر إنسانية.

وبعد كل هذا فإنَّ صفة المثقف ستضمحل وتتلاشى خاصة عند أولئك الذين ينتحلون لأنفسهم صفة المثقف، أم من ينسبون هذه الصفة للناس بمجرد وجود شهادة علمية، أو تميز أدبي أو شهرة فنية، وقد تنطبق هذه الصفة على كثير ممن يبدون بسطاء في حياتهم اليومية الواقعية، وهم داخليا يحملون بساطتهم في صورة المثقف الحقيقي.

---

[1] ادوارد سعيد، خيانة المثقفين. النصوص الأخيرة تر: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1432هـ/2011م، ص:37/36.

[2] محمد كعبش، مفهوم المثقف وأدواره عند ادوارد سعيد، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد الثاني، العدد السابع، جوان 2018، ص:31.

3): السوسيولوجيا والنظر إلى الثقافة:

أنتجت أعمال سوسيولوجية في ألمانيا منذ بداية القرن العشرين، بتأثير من علم النفس الاجتماعي مؤلفات عديدة مهمة حول المسائل الثقافية، عكس ما كان يحصل في الجامعة الفرنسية في ذلك الوقت تمفصلت بعض تلك الأبحاث على التراث الماركسي.[1]

فالمجتمع إذن يشكل السلوك النمطي لأفعال الأفراد أمَّا "الهياكل الاجتماعية"، فهي الأنماط المتكررة التي يظل المجتمع ينتجها ما ظل الأفراد يتصرفون ويتفاعلون

بالطريقة ذاتها، وبالعكس فإن الهياكل الاجتماعية تتغير بسبب التغيرات التي تطرأ على أشكال السلوكيات والتفاعلات في المجتمع.[2]

إنَّ سيكولوجية الفرد في المحيط الثقافي والاجتماعي تمثل أحداث التواصل، فلا توجد ثقافة أنتجت خارج نطاق المجتمع، تبعا لذلك تصح بالضرورة أنَّ فكرة الثقافة تبقى منتج الإنسان، منتج يسقط عليه ذاته ويتعرف فيه عليها، وبالتالي فإنَّ هذا الكائن الثقافي الوحيد تزيده الثقافة جمالية إنسانية.

وعليه لا وجود لما نسميه ب: "سوسيولوجيا الثقافة"، إلاَّ أنَّه يوجد الكثير من الأشكال المختلفة للسوسيولوجيا، فإنَّ طرح فروع السوسيولوجيا المختلفة للموضوعات الثقافية عادة ما تتناسب مع توجهاتها النظرية والعملية، وهكذا فإنَّ كل فرع من فروع السوسيولوجيا يحلل ويدرس الثقافة داخل إطار منهجه واهتماماته.

فلابد من دعم السوسيولوجيا ببعض المراجع المبنية على التجربة، فالباحث الذي ينظر حول الحياة الاجتماعية من غير أن يدعم نظريته بأدلة هو فيلسوف اجتماعي

---

[1] بول أرون و ألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص:46.

[2] ديفيد إنغليز. جون هيوسن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، (المرجع السابق)، ص:19.

أكثر منه متخصص بالسوسيولوجيا. بيد أنَّه من الممكن أن يكون المرء متخصصا بسوسيولوجيا النظرية.

"فالفكرة الرئيسية هنا هي وصف منهج معين بأنَّه منهج سوسيولوجي بطبيعته أو أنَّه دراسة سوسيولوجية لمسائل ثقافية"[1]أي السعي لفهم العلاقة بين العوامل الاجتماعية و العوامل الثقافية.

يمكن القول هنا أنَّ منهج سوسيولوجيا الثقافة هو المنهج الذي يشير إلى العوامل الاجتماعية والعوامل الثقافية، ويكون هذا التفاعل الثقافي الاجتماعي قد قدم للسوسيولوجيا بعدا دلاليا إضافيا بما طرحه من إحالات ثقافية اجتماعية، ومن ثم فإنَّ السوسيولوجيا هي العلم الذي يبحث في الأبعاد الاجتماعية، من زاوية الحياة الإنسانية من مجال التوصيف السطحي، إلى مجال التوصيف العميق المكثف مثبتا بهذا توظيف العلاقة بين الثقافة من ناحية و المجتمع من ناحية أخرى.

ومن ثم على الأقل الدراسات في السوسيولوجيا الثقافة: "تفتح المجال على السلوك طرق مختلفة جدا، ويقوم على دراسة حالات وتحقيقات عينية، وتعدل في نظرة الجمهور الذي تتوجه الأعمال الثقافية إليه"[2].

ثانيا – التفكير في الفن سوسيولوجيا:

تحيط سوسيولوجيا الفن بالعديد من الموضوعات والمسائل المتباينة بدءا من التحليلات المحدودة النطاق وصولا إلى التحليلات الكبرى واسعة النطاق، فإنَّ الفكرة الرئيسية التي أسهم بها علم الاجتماع في فهم الأمور الفنية هي مفهوم أنَّنا يجب ألاَّ ننظر إلى لفظة "فن" نظرة سطحية، لكن أغلب أشكال سوسيولوجيا الفن تختلف مع

[1]المرجع نفسه، ص:21/20.

[2]بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، (المرجع السابق)، ص:48.

مثل هذه الفكرة البديهية حول ماهية الفن، وهناك فكرة مركزية في أغلب أشكال سوسيولوجيا الفن ألاَ وهي أن صفة "الفن" لا تكون محايدة أبدا.

لكن الطرق التي يحاول بها علماء الجمال تفهم الطبيعة "البحتة" ل "الفن" لا يمكن أن تتحقق إلا بتجاهل مقاصد وأهداف سبل انغماس هذه القطع الفنية في السياق الاجتماعي والسياسي[1].

ومن هنا ومن خلال التطرق لما يعرف بسوسيولوجيا الفن نجدها "تعاني من حداثة سنها، وتعدد مفاهيمها التي تعكس تعدد تعريفات وممارسات السوسيولوجيا في آن معًا"[2].

فعلى صعيد الربط بين مختلف أشكال الممارسة الثقافية نجد أن الفن سحر موضوعاتي يثير تنوع وغزارة الخطابات السوسيولوجية باعتبارها إحدى الركائز الهامة لخلودها في العلوم الاجتماعية لخطر الانقراض والتدمير المنتظم، كما أنَّه فيه مؤشر متداع وهش ألاَ وهو التكييف الاجتماعي للفن.

ولقد عمدت سوسيولوجيا الفن إلى تفكيك مفهومي الفن والفنان برمته، الذي انتهى إلى نهاية ترضيه شريطة أن تكون ذات مقصدية أخلاقية تعليمية بالأساس، وهنا إن صح التعبير – لم يعد بالإمكان –اعتبار الفن و الفنان شيئان متنافرين عن حقل الظروف التي صنعتهما.

---

[1] ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجا الفن طرق للرؤية، تر:ليلى الموسوي، مرا: محمد الجوهري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 2007م، ص:5/6/7.

[2] ناتالي اينيك، سوسيولوجيا الفن، تر: حسين جواد قبسيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، يونيو 2011م، ص:21.

لكن عند ظهور كل من "الفن والأدب نجدهما يتوجهان بنوع من الإبداع الحقيقي، إذ ليس من باب المصادفة أنَّ معالم ثقافة ما قبل التاريخ"[1].

إنَّ الفن ظاهرة اجتماعية إلاَّ أنَّ الأصالة الفنية عند الاجتماعيين هي أن يعمل الفنان على التصور الفني للمجتمع، وبالرغم من أنَّ منظرو علم الاجتماع لم يولوا الفن اهتماما بالغا وقسطا وافرا من التحليل والتفسير، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني أنَّهم لم يتطرقوا إلى دراسته.

2): الفن والفنان: "الفنان بوصفه ساحرا وكاهنا"

يرجع "كارل يونغ" أنَّ الفن: "إبداع صادر عن اللاشعور وليس شعور الفرد بل، لا شعور الجماعة والأمة منذ الأزمة السحيقة.

ولن يغرينا قوله: الفن لا يقوم في أنَّه مشحون بتفردات شخصية، بل هو يثب ويعلو على ما هو شخصي و يتكلم من القلب والعقل و يتوجه إلى قلب البشر.

ولن تخدعنا جمله البراقة ... يقول ... "إنَّ ريشة الكاتب الأصيل كعصا الساحرة أرميدا تنبت في يباب الفقر ربيعا مزهرا"[2].

والفن هو انعكاس للواقع الاجتماعي، بحيث يكون الفن آليا وبغض النظر عن الأهواء و الميولات إلاَّ أنَّ الفنان، بوصفه قد أتاح مقاربة العمل الفني ومع هذا لا يعتبر عاملا في تغيير المجتمع ، ومن ثم فإنَّ الفنان هو الفرد المبدع الذي جرى

---

[1] غيور غيغاتشيف، الوعي والفن، تر:نوفلنيوف، مرا: سعد مصلوح، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1990، ص:11.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الإغراب. فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص:65.

بطابعه الاختياري في تخصيص الأعمال الأدبية الفنية في المسالك الاجتماعية وبالتالي فإنَّ الفنان يرسم صورا في روح الأشياء التي يطرحها.

"فالفنان في عمله إنَّما هو في الحقيقة خاضع لسلسلة من القوانين المتعددة كقانون تداعي الخواطر، الذي ينادي بعلم النفس وقانون تقسيم العمل الذي قال به "دوركهايم"، فهو يتأثر بالبيئة وبالوسيط الاجتماعي وبالعادات والعرف وجميع المظاهر الاجتماعية الأخرى، نتيجة لترويض النفس والقدرة المنظمة على استعادة تجاربه الماضية ليستطيع التمييز بين التجارب، وأن يقوم بتمحيصها فهو يجمع بين القدرة على أن يتذكر الأحداث أو التجارب الماضي، وفي الوقت نفسه لا يجعل هذه التجارب تفقده إيصاله المباشر بمجتمعه، ثم عليه بعد ذلك أن يعيد الربط بين إحساسه بفرديته والعالم المحيط به في نطاق الإطار الاجتماعي، نتيجة تكريسه للظروف التي تحيط بالحياة، وكما يرى "سبندر" أن الشعر جهد وإتقان وعمل، والشاعر الجاد يستغل أفكاره في تجويدها وصقلها والدأب عليها حتى تصبح هذا الفن الشعري الناضج"[1].

ولعله من المقبول القول بضرورة أنَّ الفنان لا يخضع لمشاعر القلق والتشرذم بل هو من يضمد جراح الإنسانية بماضيها وحاضرها. وهذا لا يعني أنَّه محصلة المعاناة المجتمعية بل تفاعل بشكل ملتهب مع قومه، أي أنَّه اكتوى بها في اللحظة نفسها.

"فالفنان رجل يقدر على التمييز الدقيق بين تجاربه، وعلى تقويمها وتمحيصها دائما كما أنَّه تعود على أن يعيش حياته بطريقة مباشرة، فهو لا ينظر إلى الحياة من خلال أعين الناس ولا يدع استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب، تميت في نفسه

[1] رجاء عيد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:21.

إحساسه المباشر، هذا الرغم من احتفاظه بتجاربه الماضية، وعلى فهم أراء سواه وتعود هذا إلى حد كبير وليد التكريس وترويض النفس"[1].

ونتيجة لهذا الاحتكاك بين الفنان والحياة وإحساسه الجوهري، وإدراكه الدقيق بفاعلية الكلمة بالمجتمع، ومدى خطورتها على الجانب النفسي، لذلك فهو ملزم بالتنقيح الإيجابي للكلام، وكأنَّه يبرم تعاقد ضميري بينه وبين المجتمع، فالفنان مرآه عاكسة لمجتمعه ويكون فنانا ناجحا، حقا إذ تدارك قضايا أمته بوجدانه الإنساني.

فأفلاطون يرى أنَّ الفنان لا يرى الفواصل بين الحق والباطل، لذلك فلا محل لبقائه في المجتمع والأفضل الاكتفاء بالعلم والخلق ولاداعي للشعر، وهو يفرض على الفن أن يتبع السياسة وأن يخضع للدولة وقوانينها"[2].

وبالرغم من حرص هؤلاء النقاد على وجود متعة في الفن، فإنَّهم لم يغفلوا الجانب الاجتماعي له.

"إنَّ الفنان يتلقى ما يسمى بالوحي أو الإلهام فإنَّه يكون بعيدا عن الحديث في علاقة فنه بمجتمعه، وخدمته لغايات وأغراض هذا المجتمع فحين ننظر إلى فكرة الإلهام التي نادى بها سقراط وكذلك أفلاطون، فإنَّ ذلك من أجل التساؤل عما إذا كان الفن يتنزل إلهاما، يتنزل من عل فلا معنى حينئذ للالتزام ومطالبة الفنانين بمنهج فني معين"[3].

ويبقى الفنان يحمل موهبة فطرية يخدم الإبداع الفني عن طريق الإلهام ويعاهده بصداقة أزلية في حدود الذاكرة وفي إطار الإبداع الفني والمعنوي والمعرفي.

---

[1] نفس المرجع، ص:22.

[2] نفس المرجع، ص:14.

[3] نفس المرجع، ص:16.

يقول أرسطو: "كل الفنون مهتمة بما سيأتي أي بكيفية إمكانية شيء يكون قادرا على أن يوجد أولا ، والذي أصَّلة في الطابع وليس في الشيء المصنوع"[1].

إذن الفن جزء من دائرة المعنى بالوجود وكيف يشرق في سلسلة الوجود، أي كيف يظهر شيء ويكون قادرا على تصوير الأعمال العظيمة, أي إثبات وجوده والذي هو أصله الصانع وليس المصنوع.

ويذهب علماء الاجتماع إلى أنَّه من غير الملائم تعميم فكرة "فنان"، بمعنى فرد منشغل بالأنشطة الإبداعية لإنتاج قطعة فنية على كل المجتمعات، ولأنَّ العمل الإبداعي يتطلب فنانا عبقريا، فلم تبدأ فكرة الفنان العنيد المتقلب المزاج إلاَّ في أواخر القرن18، فالصورة النمطية للفنان هي نتيجة لفهم الذات عنه[2].

وبهذا فإنَّ الفن إبداع الفنانين المتميزين، ذوي الروح الفنية الراقية رفيعي الموهبة. متفردين بالإنتاج الفني الإبداعي ، وبهذا فإنَّ الفنان شخص لا نقول أنَّه مقدس ولا أنَّه معصوم من الخطأ والزلل، بل هو شخص عظيم يختلف عن بقية القطيع باعتباره منتج فني أول ونتاجه الفن والمساحة التي شغلها هي التعبير الفني الفردي الفريد، بوعي مزاجه وقدرة شخصيته.

وقد حظي الفنان "بمكانة الشخصية الدينية كفرد يجب أن يبجل بسبب ما أوتي من رؤية في الأمور الروحية الميتافيزيقية"[3].

إنَّ المعرفة العليا الفنية للفنان تتأتى من ألاف الأحاسيس الداخلية، والتي تتشكل حزمتها المتقاربة من الملكة المركزية الفنية الإبداعية، وبصرف النظر عن هذا هناك

---

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الاغتراب، فلسفة الجمال، (المرجع السابق)، ص:27.
[2] ديفيد إنغليزو جون هغسون، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، (المرجع السابق)، ص:13.
[3] نفس المرجع السابق، ص:14.

من وضع الفنان في صورة دينية مبجلة، لا يجب ولا يحق طمسها باعتباره نموذج محافظ ومطهر ومجابه الروحانية الفنية المتحجرة إلى روحانية فنية متحركة.

3): الفن و المجتمع:

جميع الكتب والدراسات المختصة بالفن، تؤكد تأثير المجتمع على الفن وبالتالي لا نستطيع أن نغفل دور الفن على أفراد هذا المجتمع من خلال مظاهره المتعددة من فن تشكيلي، شعر، أدب، موسيقى، مسرح ... الخ.

"تتضمن الدراسة السوسيولوجية للفن في الأساس فحص العلاقات بين الفن من جهة و المجتمع من جهة أخرى، ويمكن القول أنَّ النظر في النظر في الفن ضمن سياقه الاجتماعي يضرب بجذوره عميقة في دراسات الفن"[1].

ومع هذا فإنَّ الفن ظاهرة اجتماعية، والعمل الفني والفنان والفن لا يخلو من بصمة مجتمعه من تأثير الفن كذلك، والفنان على مجتمعه فالعملية تبادلية.

ولا يتعلق الأمر هنا باختزال الإغراء الذي يمارسه الفنان في التعبير عن استفهام معين، غير أنَّ غايات الفن هو تعميق الثقافة الفنية من خلال ممارسة وظيفته في مجتمعه، فالفن والعمل الفني حاجة ملحة لتفسيره بمعانيه الفلسفية والفنية وربطها بالمعطيات الثقافية السائدة في المجتمع.

لكن لما نأتي للحديث عن الدور الاجتماعي للفن، نجد هناك بعض الآراء تتناقض حول "الدور الاجتماعي للفن فهناك، من يرى أن الفن يستمد أهدافه من تحقيق اجتماعية الفن باعتباره نتاج أفراد، ينتمون لذاك المجتمع، أي تحقيق وظيفة في المجتمع المنتمي إليه، ليس التعبير فقط من وجهة النظر الاجتماعية في الفن وإنَّما

[1] ديفيد إنغليز و جون هغسون، سوسيولوجيا الفن, طرق للرؤية، (المرجع السابق)، ص:17.

التأثير في تلك النظرة مما يؤدي، إلى الارتقاء بالذوق العام في المجتمع والبحث عبر الفن في وظائف جديدة لاجتماعية الفن، وآخرون يرون أنَّ الفن والعمل الفني ليس إلاَّ ناحية ترفيهية في مجتمعاتنا"[1].

فالفن يعتبر فنًا عندما يؤكده المجتمع، فالفن أصلاً من خلال المضمون الاجتماعي يوسع من أجل الفنان ذاته.

في حين يرى آخرون أنَّ العلاقة تتعدى ذلك، إلى عملية صراع تنفرج عنه أبعاد جديدة للعمل الفني: "أنَّ العلاقة الحقة بين الفن والحياة الاجتماعية، لا ترى في طبيعتها الاجتماعية فحسب، والتي هي تصوير العادات والسلوك وطرق الحياة والأذواق والأحداث التاريخية للعصر، بل الأكثر أهمية هو معركة الأفكار التي تنشأ من التغيرات في نمط الإنتاج وعلاقات المجتمع بطبقاته"[2].

ويؤكد رياض عوض: "أنَّ التعبير في الفن عن السيكولوجيا الاجتماعية يدحض المبالغة في دور التعبير الذاتي للفنان في الفن"[3].

إنَّ الفنان من خلال إبداعه الفني ينطلق من ذاتيته، بيد أنَّ هذه الذاتية تجعله منغمسا في مرق المجتمع.

---

[1] صبا قيس الياسري، الفن و دوره في الاجتماعي و التربوي وإمكانية التفعيل في المجتمعات العربية، العدد 21، 2011م، ص:74.

[2] المرجع نسه، ص:75.

[3] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1415هـ/1994م، ص:99.

فالعلاقة بين الفن وحركية المجتمع* هي علاقة كبنية بطوب المعرفة الكلية مستمدة مجالاتها من تأثيرات التماهي والتفاعل بين هذه المجالات، ليس هذا المجال هنا لجرد تيارات الفنان المتعددة، فإنَّه مع ذلك يمدنا بإضاءات غنية لإنتاج النص الأدبي والروائي، فإذا كان الأدب يقرؤنا فإنَّ الفنان يمثل القدر الذي نقرؤه به، ومن ثم فإنَّ المجتمعات إلى حاجة ماسة والتركيز على الإنسان باعتباره كائن حرٌّ يفهم على نمط السببية والسيرية يمثل مفهوم العبقرية والمبدع باعتباره نموذج "قبلي" للكتابة.

خلاصة:

نظرًا إلى العلاقة الوطيدة بين الأدب والمجتمع، كان لابد من الكلام المفصل على تلك العلاقة في الفصل الثاني، بعنوان: "سوسيويوجيا الأدب ... التطلعات والرؤى" وفيه تحدثنا عن الظاهرة الاجتماعية والإنسان، والبيئة والفيزياء الاجتماعية فضلاً عن تحليل الفن والثقافة من المنظور الاجتماعي ، ولا ريب في أنَّ العلاقة بين الأدب والمجتمع متينة، فإذا ما انتقلنا من ميادين الفكر الفلسفي، والديني والنفسي، إلى ميادين الأدب والفن رأينا تأثيرات الجو الاجتماعي في مختلف ظروفه في كثير من الاتجاهات الأدبية وهذا يعني لا فن في حياة منعزلة، ولا أدب خصوصا إلاَّ في جماعة وهذه القناعة مهدت للإيمان بأنَّ فهم الأدب في عمقه ومراميه، لا يمكن أن يحدث إلاَّ داخل الإطار الجماعي الذي ينطلق منه الأدب، وهذا هو موضوع علم الاجتماع الأدبي.

---

*المجتمع: هو نسيج اجتماعي من صنع الإنسان، ويتكون من مجموعة من النظم والقوانين التي تحدد المعايير الاجتماعية التي تترتب على أفراد هذا المجتمع، ويتأثر الفرد بالمجتمع كما يتأثر المجتمع بالفرد http://mawdoo3.com

والمجتمع هو العمود الفقري للفرد، ينغمس فيه يشارك أرائه وأحزانه وهمومه، آماله وآلامه.

وعلى الرغم من وجود تلك الاعتراضات وغيرها، يبقى علم الاجتماع الأدبي واتجاهاته ومناهجه محط أنظار الباحثين والدارسين، ولا سيما في الدراسات الأكاديمية الجادة والفكرية القيمة.

الفصل الثالث

الرواية المغاربية من إشكالية التأسيس لفرادة النوعية.

أولاً– النص الروائي المغاربي من منظور السرد.

ثانيًا–من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص الروائي.

ثالثًا– سوسيولوجيا النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي.

توطئة:

في عرضنا للآراء والتصورات، التي مهدنا بها الفصلين الأول والثاني حول المنهج الاجتماعي والعلاقة المتينة بين المجتمع والأدب، جاء الفصل الثالث متصلاً بتميز الخطاب الروائي المغاربي، عبر مزاوجة السرد محققًا بذلك خروجًا وخرقًا لاشتغال الصيغ في الخطاب الروائي، على الرغم من الاتصال الذي لا انفصام له بين الأدب والسوسيولوجيا، فقد كان لسوسيولوجيا النص الروائي، وعلاقته بالواقع الاجتماعي نصيب في هذا البحث، إذ القاسم المشترك هنا هو رصد تيمة النص الأدبي وتفسيرها تفسيراً اجتماعياً.

أولاً: النص الروائي المغاربي من منظور السرد:

غدت الرواية المغاربية على وجه العموم ضربا من الوسائل الإنشغالية التي تبنى عليها الكتابة على طول الفعل السردي، والرواية المغاربية أسهمت في بناء نص أكدَّ انتماءه للعصر، غير أنَّه بوسائل البناء التقليدي مستثمرة، أطروحات ما بعد الحداثة التي تساوق في متن الرواية*، مع لغة تشم منها رائحة تتقصد سياقها حين تتجاوز الحديث عن فضاء الأحداث تتيح للمتلقي الحديث عن نفسها، وكأنَّها كيان مستقل يقدم في المتن قصصًا مجمولة بنواتها تحكي قص القص، وبالتالي فإنَّ الوقوف على المنتوج المغاربي، ومعرفة الكاتب المغاربي في إنتاج نص إبداعي يجاري كل التحولات الراهنة، والمنجز المغاربي مهم جدا في العملية الإبداعية، فهو جزء لا يتجزأ من المنظومة السردية، وهي مسألة التداخلات الأنواعي الذي وسم متنها بتشكيل سردي يتداخل مع مختلف القصص. بيد أنَّ قدرة الرواية المغاربية على

*الرواية: هي جنس أدبي فني تسرد لنا أحداث واقعية أو من نسج الخيال، والرواية تعتمد على السرد بالدرجة الأولى بما فيه من وصف وحوار، وصراع وتشابك بين الشخصيات.

استيعاب الأنواع الأخرى ساهمت، في اشتغال المبدع المغاربي على تقويم نصه وتأسيسه على واقعية اجتماعية.

1.1/ حول الرواية المغاربية:

رغم التأخر الذي عرفه – النص السردي المغاربي –مقارنة بنظيره المشرقي إلاَّ أنَّه استطاع في مدة زمنية أن يصل إلى نقطة من التطور دحضت مقولة المشرق "بضاعتنا ردت إلينا" كما أشرنا إليها آنفًا، ففي مجال السرديات هناك طابع تسجيلي وتصميم فعلي إبداعيا، فالرواية المغاربية هي سرد قصصي نثري[1].

فالرواية المغاربية كممارسة فعلية ملموسة الشواهد المؤطرة تحضرنا في سطح الإقرار بتقدم هذا الجنس في الحيز المغاربي.

إنَّ حضور السرد في الرواية المغاربية، لا يعني مسخها وإلغاء شكلها المفارق للأشكال الأخرى، إنَّما يعني انفتاح نصها وتماسك بنياتها، في ظل تداخل قد يكون من الصعب على القارئ الاعتباري الكشف عنه، وتحليل مستوياته بسبب هيمنة فضاءات الروايات الأخرى، وارتكاز بنيتها على موجة السرد المعروفة، غير أنَّ الضرورة أدت إلى تفجير طرائق تشكلها في التراث السردي لدى الشعوب.

"فالسرد / الرواية سياقا توثيقا لقاعدة ثقافية، ومنظومة سياسية واجتماعية واقتصادية تعرت في مجملها، ووضعت في تجربة روائية مغاربية، بلورت الوعي وحدود الفهم، كل هذا أوجد مخيلة مغاربية تشكلت أوشاجها من مجموعة الحيثيات من بينها:

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، (المرجع السابق)، ص:9.

*ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد.

*غنى الموروث الثقافي العربي واستمرار تأثيره في الذاكرة والوجدان والتربة.

*قوة حضور التراث الشعبي وعمق التفاعل، والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي، وكذا تأثير المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة"[1]

وبالتالي فإنَّ الفكر والممارسة الوجودية، فكرة مثالية يتبناها الكاتب، من أجل التداخل الأنواعي الذي يسهم، في تشكيل متن روائي يتجاوز، أطر التشكيل الأنواعي الواحد إلى أنواعية جديدة لا تلغي الحدود، وإنَّما تستجيب الحدود فيها إلى رغبة الروائي في تشكيل عالم جديد موار بالتنوع المعرفي، والأسلوبي الخاص في البناء السردي المعاصر.

"ثم إنَّ الحديث عن الرواية المغاربية لن يكون حديثًا، متماسكًا ومتناسقًا إذا لم يستند إلى فرضية جوهرية قوامها أنَّ تاريخ الرواية، يظل في حاجة إلى تعميق أكثر على مستوى ربط هذه الرواية، وتظل راهنية نشأة الرواية المغاربية مرهونة بالمثاقفة مع الغرب من داخل سيرورة الأثر السردي العربي"[2].

[1] علي صوشة سهيلة، الرواية المغاربية بين جدلية التحديث و رهانات الهوية، (المرجع السابق)، ص:854.

[2] بوشوشة بن جمعة، نمذجة الرواية المغاربية، مدخل تنظيري تصنيفي، مجلة المسار، العدد 18، 1 أكتوبر 1993، ص:29.

إنَّ علائق هذه الرواية المغاربية، يتأرجح بين أفق الكتابة النثرية عامة والسردية خاصة، بدءا من تشخيص شعرية النص الروائي وإنتهاءً إلى أشكال البنى السردية بفضل تفكيك أقنعة السرد.

فالرواية المغاربية مزجت بين الحضور النثري والتشكيلي، كما ساهمت في تكثيف المعنى الروائي من خلال المنظومة التصويرية السردية، أمَّا العمل السردي الروائي فهو النص الذي تتأرجح فيه الأحداث سواء كانت حقيقة أو من نسج الخيال عن طريق الرموز السردية للغة الروائية الواصفة لها، وفق الشكل التالي:

بداية ⟸⟹وسط ⟸⟹ نهاية

الشكل رقم01

2.1: مفهوم الفعل السردي و مكوناته:

2.2.1: مفهومه:

إنَّ للسرد تعاريف مختلفة تنطلق من الأصل اللغوي، حيث ساهم بحضوره في تكثيف المعنى الروائي من خلال المنظومة التصويرية الروائية، عن طريق الرموز السردية للغة الروائية الواصفة لها.

فالسرد لغة "سرد الشيء– سردا: ثقبه. و – الجلد: خرزه. و–الدرع: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما. وفي التنزيل العزيز: :أن اعمل سابغات وقدر في السرد", والشيء: تابعه ووالاه، يقال: سرد الصوم. ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق"[1].

[1]إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، المجلد1، 2004م، 426.

والسرد اصطلاحا "يعتبر الركيزة الأساسية للرواية، ولا يعني هذا الإنقاص من أهمية المكونات الأخرى "بل أنَّ هذه العناصر الروائية المحكومة في كثير من الأحيان إن لم يكن في أغلبها من حيث القيمة بعملية سردها، والكيفية التي تتم بها عملية السرد" ومعناه هو تلك الطريقة التي تسرد بها أو تحكي بها القصة"[1].

والسرد هو "مجموعة الأحداث المرورية من الحكاية، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة يسرد روايتها بالذات"[2]

2.2.2: مكوناته:

والسرد في العمل الروائي يقوم بتحريكه السارد أو الراوي، ويوجهه للمسرود له أو المحكي له أو المقصوص عليه، باعتباره هو الذي يحرك دواليب القص، وهو أيضا السامع القارئ الذي توجه إليه القصة، وبالتالي فإنَّ للسرد مكوناته الأساسية من حيث بنيته القصصية التي تتمثل في الحدث، الفضاء الزمكاني، والشخصيات واللغة والحوار.

أمَّا من حيث مكوناته التواصلية فيمكن حصرها فيما يلي:

1/السارد:

هو "مانح السرد، فهو الذي يرسله الى الطرف الآخر"[3]

---

[1] الأستاذة باني، السرد (ألف ليلة وليلة)، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية، ص:3.

[2] دودية عبد القادر، قراءة في مصطلح السرد(السرد، السرديات، السردية)، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد2، العدد7، جوان 2019، ص:268.

[3] نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، العدد الثامن، 2012، ص:98.

فهو "الفاعل في كل عملية البناء التي فحصناها، وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة على ذلك الفاعل، فالسارد هو الذي يجسد المبدأ الذي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، هو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره "للنفسية"، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد"[1].

فالسارد هو بطل مثالي يحاكي الواقع، شعاره الأصلية والوحدة المتناغمة بين الذات والموضوع.

2/المسرود له:

هو القارئ/المتلقي أو المرسل له و"يقترح **Lintvelt** في كتابه هذا نمذجة خاصة للخطاب السردي تتوخى، من جهة، بناء نموذج نظري مركب يركز على "السرد" الروائي (وضمنه السارد والمسرود له) في علاقة مع "المحكي" و"القصة" (ومن ثم مع الشخصيات)، ومن جهة ثانية تقديم منهج عملي لمقاربة النص الروائي.

ولا شك أنَّ النقد له يحتوي على مقتضيات محايثة للنص (السارد، الشخصية، المسرود له ...) وأخرى مجاورة له (المؤلف، الشخص، القارئ ...)، بين إيديولوجية الرواية وإيديولوجية الروائي"[2].

---

[1]تزفيطان تودوروف، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص:56.

[2]مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشوراتإتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1991م، ص:85.

وبما أنَّ العمل الأدبي خطاب يتطلب حضور كل من سارد يروي القص، يقابله قارئ نموذجي إمَّا يكون له بالمرصاد ويقدح عمله، أو يكون في صفه ويمدح عمله ويهتدي به، وهذا الأخير من كونه مسرودا وموكولا إلى العمل الروائي له سننه الخاصة به.

3/المسرود:

"وهو مضمون النص القصصي أو الروائي، ووفق مفهوم السرد ومكوناته، وبنيته العامة في العمل السردي، يمكن أن إضفاء الصيغة الحكائية على نص من النصوص عملة مشروطة أساسا بتوفره، على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة"[1].

3.1 : الرواية المغاربية من مرحلة التأسيس إلى غواية التجريب:

إنَّ فضاء المغرب العربي فضاء شاسع جغرافيا، تكثر فيه الأحداث الجيوسياسية، ولفت الانتباه إلى وحدة الفضاء المغاربي من أجل التكاتف "ولعلَّ أهم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية راهنا هو هذا التغيير في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقي على السواء، و عليه أصبح الخطاب القصصي والروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، تجسيد شبه مهيمن في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر"[2].

واستطاع المبدع المغاربي منذ بداية السبعينات الخوض في معترك قضايا عصره بأسلوب تحديثي في اختيار الآليات التي عملت على تطويع نظرية التجريب، ولعل

---

[1]زوبيدةبوغراص، إنفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عز الدين جلاوجي)، من أعمال الملتقي الدولي عبد الحميد بن هدوقة، ط15، نوفمبر 2016، ص:288.

[2]عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، (المرجع السابق)، ص:5.

البداية كانت مع رواية"حدث أبو هريرة"، قال محمود المسعدي "تعد انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية العربية على حد سواء، من خلال استثمار عناصر التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة"[1].

ونعتقد أنَّ هذا المأزق النقدي العربي يظهر جليا في الدراسات المتعلقة بالتجريب الروائي، ذلك أنَّ مفهوم التجريب يبقى بدون تعريف واضح، فهو يعطي الانطباع بأنَّه الوسيلة إلى إنتاج بُنى روائية وسردية جديدة.

وأنَّه استراتيجية تمنح النص تحولا لا نهائيا، ولكن الجديد والتحول يبقى غامضا بدوره دون معنى، بحكم أنَّ النص الروائي كان مفتوحا على كل التحولات منذ البدء وفق ما تقتضي طبيعته.

وينبغي أن نسجل هذا السؤال في المنطقة الجغرافية، التي نشتغل عليها: هل تتوقف وظيفة التجريب عند حدود تحقيق نجاح عمل أدبي على حساب آخر، أو تحقيق نجاح الأعمال كلها؟

ولا شك أنَّ هذا السؤال يستحضر ذلك النقاش الدامي حول الرواية التجريبية التي ترافع لصالح الصيغة الفنية، ولا يفوتنا بأنَّ هذا السؤال طبع كثيرا من النقاشات على مستوى عالمي لأنَّ سؤال الأدب في الأخير إنساني في كنهه.

[1]علي صوشة سهيلة، الرواية المغاربية بين جدلية التحديث ورهانات الهوية، (المرجع السابق)، ص:857.

وبما أنَّ الخطاب المغاربي شد خصوصيته، عن باقي الخطابات العربية، فكانت الرواية المغاربية هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على تجسيد تلك الخصوصية وفيما يلي موجز لأهم ملامح تجارب الكتابة في الرواية المغاربية:[1]

أ/-التجريب في الإبداع الروائي:

"التجريب قرين الإبداع، لأنَّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته"[2]

"فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص والفضاء بل يمتد إلى التقاليدالتي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفهالمخيال الجماعي ... وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنَّه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي والديني والعجائبي، ويشبع شهوة القص في المجتمعات"[3].

إنَّ القارئ للرواية التجريبية يغوص دائما، من أجل الوصول إلى الحقيقة فإنَّه يقوم بدور الملاحظ والمجرب معا، يسجل الأحداث كما لاحظها ويحدد منطلقاتها ويمهد أرضية جمالية استثنائية متطلعا إلى المسار العام لجوهر الرواية التجريبية وما تحمله من توقع.

---

[1] سوهة رومي، التحديث والتجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل شهادة الدكتوراهLMD، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أوحاج، الويزة، 2021/10/3م، ص:38.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، دادي النيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005م، ص:3.

[3] المرجع نفسه، ص:3.

وضمن هذا الإطار يعد الطالب أول من يعاني من ذلك التذبذب و الضبابية في التجربة الروائية، فالسؤال الذي يطرح نفسه: "فهل يصح أن يكون التجريب في مجمله مجرد مطبق لرؤية ما؟ أم أنَّ التجربة في ذاتها هي التي تمكنت من الإقناع لتحقق بنفسها صفة التجربة؟

قبل الولوج إلى المفهوم التجريبي للرواية، يستوجب علينا التنويه أنَّ الرواية العربية بصفة عامة هي تجريبية بالأساس لا تتأتى من العدم، بل هي خطوة في الإنتاج الأدبي تقتضي المساءلة و محاولة التحقيق بعد النظر فيها، كما تجدر الإشارة إلى أنَّنا لن نغوص في مفهوم التجريب ولكن التعريج عليه ضرورة تقتضيها توضيح الرواية التجريبية.

ب/-التجريب المفهوم العام:

يعرف اصطلاح "التجريب" انتشار واسعا في الأوساط الثقافية، فلا يخلو منه حوار أدبي، ولا نقاش حول "الرواية" بصفة خاصة، ولكن سعة الانتشار لم تمكن للمصطلح من الاستقرار على تعريف واضح، يجتمع عليه النقاد والأدباء معا، فهو تارة يبدو إحالة إلى اشتغال سردي أو شعري غير مسبوق، وتارة يميل إلى تمييز شكلي لا تبدو معالمه في الغالب، وقد تكون له إحالات أخرى كثيرة كأن يستغل استغلالا واضحا في السجلات الصحفية أو يتخذ ذريعة لتجاوز رأي نقدي.

وظهر اصطلاح التجريب في الأدب أول مرة، مع ما يعرف "الرواية التجريبية" كما أسس لها "**ايميل زولا**" **Emile Zola**، ولقد كان دافعه الرئيسي في التأسيس لتطبيق المنهج التجريبي على ما أسماه "الرواية التجريبية" **le Roman**

Experimental، أن تطور الطبيعة يفرض على كل حال تمظهرات الذكاء الإنساني أن تسير على هدي العلوم"[1].

وغير خافٍ أنَّ التجريب هو مشروع لا يكتمل في أي نص، إذا لم يكن هناك اشتغال واضح على اللغة، ولعله من الخطأ الفادح أن يعتقد البعض أنَّ التجريب يتنافى في جوهره مع التأصيل، وفي هذه الحالة يعتبر التجريب مشروع له أسسه ولا تكون صحيحة إلاَّ إذا كانت نابعة من قناعة الفنان وصادرة عن مخزونه الثقافي.

4.1: الرواية المغاربية والتجريب:

أ/-الذاكرة الأدبية المفقودة:

هذه الذاكرة الأدبية الممتدة عبر عقود من الزمن، هي ما تجاوزه الروائيون ذو "الحساسية الجديدة"، الذين خاضوا غِمار التجريب في زمن الانهيار والسقوط فراحوا يجادلون السائد ويمتدون عليه، باحثين عن نموذج جديد يختلف وفق آليات عملوا جاهدين لامتلاكها، هم جيل الستينات و من أتى بعدهم.

أين ذلك من الرواية العربية في المغرب العربي؟ وهل شكلت بدورها ذاكرتها الأدبية حتى تثور عليها وتعلن رفضها لتقاليدها؟ أم أنَّ التجريب معناه كما يفهم من رأي الدكتور "**البارودي**"الانقطاع عن التراث السردي ومجاهرة الرواية الغربية في ثورتها ضد الرواية الكلاسيكية؟ وهل حداثة الرواية المغاربية لا تقوم إلاَّ إذا قلَّدت النموذج الروائي الحداثي الغربي في ثورته ضد النموذج البلزاكي الكلاسيكي؟[2]

---

[1]محمد كاديك، مأزق الحركة النقدية الأدبية العربية. إشكالية التجريب الروائي نموذجا، مجموعة أعمال الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية، (المرجع السابق)، ص:398/399.

[2]سامية حامدي، التجريب السردي. مقاربات في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه علوم، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 1439هـ، ص:40/41.

فالتجريب في المغرب العربي اتخذ منحيين الأول راهن فيه كتابة الرواية على التراث السردي، لتحقيق الخوصصة وتأصيل الرواية المغاربية، والبعض راهن على المنجز الروائي العالمي، وعلى النصوص الروائية الحداثية التي تزخر بها.

والحقيقة أنَّ "**ادوارد الخراط**"، الذي يرى: "أنَّ المعيار في النهاية ليس بالكم ولكن بالكيف، فاعل عملا فنيا، واحدا له من الأثر والقيمة ما يفوق أربعين عملا آخر"[1]

وفي تسيير ركب الرواية المغاربية نجد أحمد اليبوري وهو يتحدث عن الرواية المغربية قائلاً: "عرفت العلاقات الثقافية بين المغرب والمشرق ازدهارا نسبيا عبر الصحافة المصرية التي كانت تصل إلى المغرب، حاملة أصداء الفكر والأدب والسياسة"[2]

فالرواية المغاربية التي قد بدأت تشق طريقها دون أن تحقق تراكمًا في الإطار الكلاسيكي، إذ أنَّ الروائيين المغاربة الشباب، يقفزون بها إلى مرحلة التجريبب والحداثة دون أن تكون مهيأة لذلك التحول.

ب-/التجريب السردي:

إنَّ التجريب نوع من اللعب الذي يمارسه المبدع الروائي، وضرب من المشاكسة في حدود اللائحة الصارمة، التي يأتي الفن الروائي أن تقف حائلا دونه ودون ارتياد المقاربات والأفاق المغرية البعيدة.

---

[1] إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م، ص:28.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 1433هـ/2012م، ص:72.

وهذا يعني أنَّ التجريب السردي ذو طبيعة خاصة، فالرواية التجريبية مهيأة للعرض حتى وإن كان النص التجريبي عبارة عن مدونة أدبية، هذا السرد الذي يتسم من حيث خصوصيته بمكونات تجعل القارئ، يتخيل نصا دراميا تتدافع فيه الأحداث وهذا يدل على اختلاف طبيعته، فالرواية جنس زئبقي أرست دعائمها صوب جمالية الانفتاح الروائي، فالرواية "هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين والنوع الوحيد الذي يكتمل بعد"[1].

فإذا ما ذهبنا إلى التجريب السردي، نكون قد ألفينا الحوار قد تقلص ليترك مكانة للسرد، باعتبار أنَّ الرواية رصد للواقع و الحياة وهذا ما يجعلها مساءلة دائما "ولابد أن يقتضي ذلك بالطبع تحولا عميقا في شكل الرواية"[2]

فضلا أنَّ الكتابات السردية تعتمد في مضمونها على ما هو درامي، أي سرد ما هو درامي كما هو الحال بالنسبة لعملية التجريب على مستوى النص، من باب الانفتاح على الأجناس الأدبية، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس حاضرا.

ونلاحظ أنَّ النص الروائي يعتمد في نمطيته على تقنية الحوار، إلى تطعيمه بالسرد بحيث يجعله في أبهى حلة تمتع القارئ الذي أخرجه إلى متعة القراءة، دون يتغمده إمكانية إخراجه على الركح السردي.

---

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: جمال شحيد، معهد الانتماء العربي، بيروت، ط1، 1982م، ص:19.

[2] ميلان كونديا، فن الرواية، تر: بدر الدين عردوكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص:69.

في حين أنَّ التمعن في هذا الاستهلال التجريبي السردي*، يتبين أنَّ الرواية جنس أدبي تكون من صميم وظيفة الفنان المبدع، ونصه الذي يفصح عن المُراد، ويتفرد بإنتاج المعنى ومن هنا، يتأسس الفعل القرائي والموضوع الجمالي.

*الاستهلال التجريبي السردي: ويتمثل في الألفاظ والعبارات التي ترسخت في المطلع الاستهلالي في القصص والحكايات، وهي في حقيقة الأمر تحمل تعابير الموروث العربي، كأن نقول "كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان".

ثانياً: من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص الروائي

إذا كانت المقاربات الأولى قد اهتمت بظروف إنتاج النص الأدبي، وملابساته اعتمادا على السياقات الخارجية، فإنَّ المقاربات الجديدة قد حاولت دراسته من الداخل بعيدا عن الخارج الذي كثيرا ما وقع معتمديه، في شرك الأحكام المسبقة التي تجعل الاهتمام موجها إلى ما ليس له علاقة مباشرة بالنص الأدبي ذاته.

في خضم كل هذا جاءت سوسيولوجيا* النص الأدبي سعيا منها لتدارك بعض المطبات التي شملتها دراسة النص من الوجهة الاجتماعية، وتنطلق من أنَّ البيانات اللغوية تحمل صورة البيانات الاجتماعية، إذ الصراع داخل المجتمع يمكن أن يتحول إلى صراع ضمن البناء اللغوي، ولم تنطلق سوسيولوجيا النص الأدبي من فراغ، بل اعتمدت على الطروحات السوسيولوجية السابقة بداية بالنظرة الماركسية، التي ترى في النص الأدبي انعكاس للواقع الاجتماعي، ثم ما دخل على هذه النظرة من تعديل مع جورج لوكاتش، وبعده لوسيان غولدمان، ثم باختين وصولا إلى بيار زيما، الذي بلور أفكار سابقيه فيما اصطلح عليه ب: "سوسيولوجيا النص الأدبي"، التي تنطلق من البنية المجتمعية التي أنتجته لكن من منظور سوسيو لساني.

2.1: الإيديولــوجيا:

2.1.1: مفهوم الإيديولـوجيا:

يعد مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة من حيث التحديد، وتعود هذه الصعوبة إلى ارتباط مفهوم الإيديولجيا بمجالات مختلفة (الدين، الفلسفة، الأخلاق، السياسية ...)، يزداد صعوبة تحديدا هذا المفهوم حين يتعلق الأمر بالأدب هل هو

*سوسيولـوجيا: هي كلمة مشتقة من كلمتين، الكلمة الأولى "سوسيو" تعني المجتمع، أما الكلمة الثانية "لوجيا" تعني دراسة ، فسوسيولوجيا تعني دراسة الظواهر الاجتماعية.

كباقي المجالات الأخرى، أم له خصوصيته التي يجب مراعاتها ونجد مصطلح الإيديولوجيا قد عرف انتشارا واسعا، لدى المفكرين والفلاسفة والدارسين في مختلف الأبحاث السوسيولوجية، ليتم تداوله في مجال السياسة والحكم بحيث نجد "**عبد الله العروي**"، في كتابه "**مفهوم الايديولوجيا**" قائلا: "إنَّ كلمة إيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا في أصلها الفرنسي علم الأفكار، لكنَّها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضموها معنى آخر ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية"[1].

و"إنَّ مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، فالكتابة عنه تعد مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية العلمية، إذ لم يستطيع الباحث تحديد المواقع التي يتحدث انطلاقا منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولـوجيا"[2].

ويمكننا أن نعتبر التقليدية التي وردت في كتاب "مفهوم الإيديولوجيا"، منطلقا لبناء معرفة نسبية المفاهيم المتباينة لهذا المصطلح، على أنَّنا سنستعين بباقي ما جاء في الكتب وفي دراسات أخرى غيره من أجل بلورة صورة تقريبية لهذه الإشكالية.

ويقسم الكتاب الإيديولوجيا إلى أربعة أنماط:

نمط سياسي (الإيديولوجيا كقناع).

نمط اجتماعي (الإيديولوجيا كرؤية كونية).

نمط معرفي (الإديولوجيا كعلم للظواهر).

---

[1] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012م، ص:9.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا. من سوسيولوجياالرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص:13.

نمط مشترك بين الأنماط الأخرى.[1]

وبالتالي فإنَّ للإيديولوجيا دور هام و مهم في حركية المجتمع، وباعتبارها طبقة فلابد أن تكون ملونة بالنزعة الذاتية لهذه الطبقة، وبواسطة الإيديولوجيا يعي الأفراد انتمائهم إلى جماعة تختلف عن الآخرين.

ويمكن أن تعني بالإيديولوجيا: "الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه"[2].

وبالتالي فالإيديولوجيا ليست مجرد ترسخ، القناعات المتأصلة التي يتضمنها البشر وإنَّما ذاك الشعور والوعي والإدراك الذي يرتبط، بنوع من العلاقات للحفاظ على اللحمة الاجتماعية.

ونجد الناقد والمفكر الألماني "**ياكوبباريون**"، الإيديولوجيا في كتابه:"**ماالإيديولوجيا؟**"، وهو علم تتبع الأفكار المركبة إلى أصولها البسيطة وجذورها الأولى التي ترجع بدورها إلى الأحاسيس أو المدركات الحسية المباشرة"[3].

ويقدم "باختين"،تعريفا للإيديولوجيا : "مجموع الانعكاسات و الانكسارات داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي والطبيعي، الذي يعبر عنه ويثبته بواسطة الكلمة والرسم والخط أو بشكل سيميائي آخر"[4].

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي الإيديولوجيا، (المرجع السابق)، ص:14.

[2] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995م، ص:33.

[3] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، 2003م، ص:81.

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص:22.

2.2:علاقة الإيديولوجية بالأدب:

"ارتبطت الإيديولوجية بالأدب منذ بداياته المبكرة، دون أن يكون الأديب على وعي متبلور أو إدراك كتعمد بهدف توظيفها في مضمونها الفكري، اقتصر طموحه على تقديم وجهن نظر قد تكون مباشرة أو متضمنة في السرد أو الوصف أو الحوار أو المنظور الفكري بصفة عامة"[1].

وهذا يعني أنَّ الأديب عندما يفيض حبر قلمه في كتابه فإنَّه يكون مع أو ضد الفكرة التي يكتبها بهدف الدفاع عن إيديولوجيا الفئة و الشريحة التي ينتسب إليها.

ومن خلال هذا نحاول قدر الإمكان الكشف عن تجليات الإيديولوجيا في المتون الأدبية، فالأديب أو المبدع له علاقة حميمية مع الإيديولوجيا كونه أنتج فوق بنية إيديولوجية وفق فترة معينة، وإذا كانت الإيديولوجيا لا تظهر مباشرة إلاَّ أنَّ المبدع هو من يساهم في ظهورها وفق بنية جمالية فنية، ومن هنا يمكن القول أنَّ كل الأعمال الأدبية مهما باغت فنيتها و جماليتها إلاَّ أنَّها تخدم أهدافها الإيديولوجية بصورة واضحة أو خفية، فإنَّ اللغة ذاتها تتأثر بدورها بالنص الأدبي الذي يهبها حياة جديدة، وفي هذا يقول الدكتور "**عثمان بدري**": "إنَّنا نعتقد أنَّ اللغة كائن حي حيوي ينمو ويتطور ويأخذ أنساقه المثلى بالاستعمال الحيوي لها"[2].

3.1: الإيديولوجيا في الرواية:

تعتبر الإيديولوجيا مادة أولية في تكوين النصوص الروائية، ولا يمكن بناء النص إلاَّ من خلال هذه المادة الأولية، لكن هذه الإيديولوجيا تبقى بنفس القوة التي تتمتع

---

[1]نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، (المرجع السابق)، ص:80.

[2]علي القاسمي، الأسس اللسانية للمنهج السوسيولوجي في تحليل النصوص، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد15، أفريل 2001م، ص:389.

بها في الواقع، لأنَّها تحاصر بعضها البعض داخل النص والمتلقي يأخذ ما يناسب أفكاره. ويتبرأ من الباقي.

و"يقدم لنا "**ماشيري**" أفكار جديدة فيما يخص النظرية الإيديولوجيا للرواية، أهمها التمييز بين مصادر إنتاج النص الروائي، أما فيما يخص الجانب الجمالي يفهم من أرائه أنَّ الإيديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل النص الروائي كمكونات للمحتوى، أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية"[1].

ولاتهدف دراسة علاقة الإيديولوجيا بالرواية إلى إثبات التأثير الإيديولوجي المباشر فحسب، وإنَّما كذلك تسعى إلى البحث في جماليات وفنيات الكتابة الروائية.

وعند هذه النقطة يمكن أن نفتح الباب بمصراعيه لا عن الإيديولوجيا في الرواية بل عن الرواية كإيديولوجيا، إذ يمكن القول: "أنَّ الرواية كإيديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلاَّ بعد استيعاب طبيعة الصراع و تحليلها بين الإيديولوجيات داخلها ونتيجة هذا الصراع، لأنَّ الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد"[2].

وبأفق جدلي فإنَّ الإيديولوجيات داخل الرواية لا تلعب دورا تشخيصيا ذا طبيعة جمالية من أجل إنتاج تصور شمولي، وإنَّما تصور الكاتب المبدع.

إنَّ الإيديولوجية الموجودة داخل الرواية يجب أن تكون موجهة لإقناع واقتناع المتلقي، لأنَّها تمثل رؤية العالم بالمقابل رؤى أخرى.

4.1: الإيديولوجيا رؤية العالم:

يقدم "غولدمان" مقابلة بين الإيديولوجيا و رؤية العالم، فالإيديولوجيا في نظره هي

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، (المرجع السابق)/ ص:35.

[2] المرجع نفسه، ص:35.

مجموعة التطلعات والأفكار التي يشترك فيها أفراد المجتمع.

"أمَّا غايته من وراء ما يسميه تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى تحديد البنية الدالة **Sutructure Significative** التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص **logos**، وهكذا يصبح عمق النص الذي هو البنية الدالة هو الشيء الأساسي المقصود بكل تحليل لما يسميه "غولدمان" البنية الداخلية للعمل الإبداعي الروائي"[1].

أمَّا "باختين" فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإيديولوجية، إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته.

يقول "باختين": "كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي فهو في الوقت نفسه بمثابة دليل"[2].

نخلص إلى أنَّ الإيديولوجيا ذات علاقة حميمة مع الأدب، وهي دائما حاضرة في الأعمال الأدبية الجمالية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، عن قصد أو عن غير قصد، بحيث يكتب المبدع دفاعا وحماية عن إيديولوجيا الطبقة التي ينتمي إليها ويكتب أيضا ضد الإيديولوجيا الضد، فهو يقدم رؤية العالم من خلال استدراكه النّص الأدبي، فالمبدعون الفنانون في مجال الإبداع الأدبي هم وحدهم يقدمون من خلالها (اللغة) رؤيا العالم.

2.2: سوسيـولوجيا النص الروائي:

رغم جهود "**بيرزيما**"المبذولة في ميدان سوسيولوجيا النص، إلاَّ أنَّه أظهر قدرة هائلة على تركيب طروحات كثيرة وعلى بلورة أفكار تبدو متناقضة من أجل تأسيس

[1] المرجع نفسه، ص:48.

[2] المرجع نفسه، ص:49.

لما سماه "سوسيولوجيا النص الأدبي"، حيث اتخذ من السوسيولوجيا رافدا لقراءة النصوص فكان همه الوحيد إظهار تلك الإخفاقات التابعة للمناهج وتبعا لهذا يمكن اعتباره مؤسس لسوسيولوجيا النص الروائي، وإنَّما مبرر له أي "يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي لهذا الاتجاه بحكم تقدم أعماله وسبقها في الزمن"[1]

ويربط "**بيرزيما**" مفاهيم "لوكاتش" بفلسفة "هيجل" القائمة على مفهوم الكلية وبالتالي فإنَّ الواقع لا يمكن فهمه، ومن ثم فالحقيقة تكمن في الكلية ولكن الكلية ليست إلاَّ الجوهر الذي يتحقق في السيرورة، و"تلك الفلسفة التي تفهم الكائن ككل بإمكانها وحدها أن تفهم بشكل ملموس الجوهر المختفى وراء الظواهر"[2].

وبذلك إنطلق "لوكاتش" من جمالية "هيجل" متغلغلا في الخارج، واتخذ شكلا مختزلا قابلا للفهم في المفهوم الماركسي.

إذا كان "لوكاتش" قد حاول بلورة قواعد جمالية كونية انطلاقا من أعمال يعينها "بلزاك سكوت"، فإنَّه لم يقوم على مسايرة تحولات الكتابة، وبقي "جبيس" نماذج تمثل في رأيه الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية، علما أنَّ مفهوم الواقع الذي صنف على هديه "لوكاتش" ملتبس وغامض وإشكالي، فما هو واقعي عنده قد يكون غير ذلك عند غيره، إذ كلما اختلفت معايير المفهوم صنفت الأعمال وفقها، وتباينت درجة واقعيتها طبقا لتلك المعايير[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص:71.

[2] بيرزيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، تر:عايدة لطفي، مرا: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991م، ص:46.

[3] منصوري مصطفى، سوسيولوجيا النص الروائي في النص العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، العدد السادس، جامعة بلعباس، ص:106.

ومن ثم فإنَّ المقولة حسب رأي "لوكاتش": "فإنَّ الشكل الفني القادر على بناء الخاص في النمطي هو وحده الذي يجوز أن يسمى واقعيا"[1].

ويوضح "لوكاتش" باعتباره أنَّها غير ذات قيمة، عند من ينظر إلى مستوى واقعية جمالية الفن في التزامها على بناء المهام خارج سطح النمط.

أمَّا سوسيولوجيا النص الروائي، فإنَّها تسد الثغرات التي خلفتها سوسيولوجيا الرواية وتتدارك هذا النقص، وذلك من خلال آليات وتقنيات تمكنها، من دراسة النص من الداخل أي المستوى التركيبي والكشف عن التماثل، الموجود بين البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السائدة في فترة تاريخية معينة، وبين البنية اللغوية الموجودة في النص المدروس.

ولتقريب الصورة أكثر لتبدوا واضحة فإنَّ طروحات "غولدمان" لا تختلف عن طروحات "لوكاتش" في رأي "بيارزيما" فكلاهما اتكأ على فلسفة هيجل القائمة على فنمولوجيا الروح Phénoménologie de l'esprit التي تقوم على الكلية وعليه فإنَّ غولدمان لا يعطينا تقنية واضحة ومحددة المعنى والمبنى تمكننا من التطبيق المباشر على النص الروائي، وإنَّما يكون اشتغالنا على المتن وفق تكهن الناقد الأدبي، ما يعني أنَّه هو الأمر الناهي في تحليله على ذوقه وانطباعه.

"إنَّ منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص، ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته ولكن دائما من منظور سيوسيو لساني"[2].

---

[1] بيارزيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، (المرجع السابق)، ص:49.

[2] عمر عيلان، الإيديوبوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية رواية عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م، ص:69.

1/جهود باختين في بناء سوسيولوجيا النص الروائي:

"يعد "باختين" أقرب سوسيولوجي للأدب إلى بناء سوسيولوجيا النص الروائي بالشكل الذي أوضحه "بيرزيما" فيما بعد، على أن فهم الأطروحات التي وضعها "باختين" لدراسة النص الروائي، تقتضي معرفة الحمولة المنهجية التي تزخر بها مؤلفاته، فقد اعتبر "ميشال أكتوريه"أنَّ الإطلاع على هذه الحمولة ضروري لفهم أرائه النقدية حول الرواية خاصة"[1].

إنَّ "باختين" أقرب الباحثين السوسيولوجيين الذين تناولوا النَّص بالشكل الذي وضحه "زيما" من بعده لفهم أكثر لطروحاته حول سوسيولوجيا النص الروائي، لابد من الإطلاع على ما خلفه من مكتسبات معرفية في طيات مؤلفاته.

ويرى "باختين"أنَّ الأساسي بين سوسيولوجيا النص الروائي والبنيوية التكوينية قائم على "خلو الجانب النظري لهذه الأخيرة من مدخل لساني يسهل مهمة التعامل مع النصوص الروائية باعتبارها مجموعة أنساق من الدلائل، أي مجموعة أنساق إيديولوجية"[2].

أمَّا وجه الاختلاف بين "باختين والبنيوية المعاصرة، فيتمثل في عدم فصله الرواية باعتبارها إيديولوجيا، عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية، فهو في الجانب على الخصوص يقترب من سوسيولوجيا الرواية ذات الاتجاه الجدلي"[3].

---

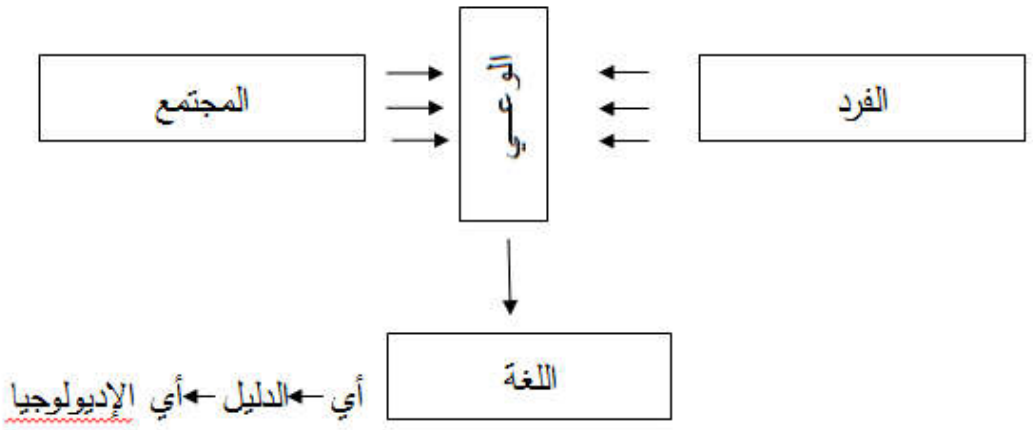
[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، (المرجع السابق)، ص:73.

[2] المرجع نفسه، ص:77.

[3] المرجع نفسه، ص:77.

إذا كانت البنيوية المعاصرة تدرس الاتجاه اللغوي، للنص انطلاقا من مبدأ المحايدة فإنَّ "باختين" لا يستبعد في تحليله للنصوص الجانب، الاجتماعي والاقتصادي المكون للنص، حيث أكد العلاقة القائمة والقوية بين اللغة والإيديولوجيا فالطبيعة الاجتماعية للإنسان تجعل من اللغة تشتغل وفق دلالات مشبعة بتصورات الفئات الاجتماعية التي تعبر عنها، ومن هذا المنطلق فإنَّ الكلمة لها أهميتها فهي تجر كل تطور مجتمعي وتعلق عليه "إنَّني داخل الكلمة أشكل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف فإنَّني أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة"[1].

ويمكن توضيح المكان الحقيقي الذي يمثله الوعي بين الفرد والجماعة، وفق تصور "باختين" من خلال الخطاطة التالية:



الشكل رقم 02[2]

1.1/مفهوم الرواية عند باختين:

استند "**باختين**" في دراسة الرواية إلى مجموعة من الإجراءات المنهجية، كما اعتبر أنَّ الرواية خطاب حواري يقول: "إنَّ العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص

[1] المرجع نفسه، ص:78.

[2] المرجع نفسه، ص:78.

إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتجاوز متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها"[1]

ومن هنا فإنَّ الرواية ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين، ويبني "باختين" أرائه حول الرواية على أساس تحليل العلاقة القائمة بين اللغة والواقع والاقتصادي، كما يرفض كل الرفض مبدأ اللاسببيةباعتبار أنَّ العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية ليست سببية.

يرى "باختين" أنَّ النقطة الأساسية والعامل الذي يحرك دواليب الرواية هو المتكلم وكلامه، أي صنيعته فالمتكلم ركيزة أساسية في الحقل المجتمعاتي، وخطابه لغة اجتماعية وليست أحادية فردية، كما أنَّ هذا المتكلم يقدم وجهة نظر خاصة تحتوي العالم، ومن ثم فإنَّ الشخصية المحورية في الرواية هي التي تعمل على كشف وإسدال الستار عن وضعها الإيديولوجي يقول "باختين" : "حقا إنَّ كلماتنا لا ينبغي أن تذيب تماما أصالة كلمات الآخرين، ولابد لسرد منجز بكلماتنا، أن يتوفر على طابع مختلط، وأن يستنسخ في المواضع الضرورية، أسلوب النص المنقول وعباراته"[2].

بمعنى أنَّ كلامنا يجب أن تتوافر فيه كلام الآخرين كما يجب أن تتوفر فيه الدقة والتحيز، ويوضح "باختين" أنَّ الرواية تسمح بدخول أي جنس أدبي إلى كيانها سواء أكان أدبيا أو خارج نطاق الأدب، باعتبار أنَّ كل هذه الأجناس التي دخلت على الرواية تنقل إليها لغتها الخاصة، لذلك تعتبر كل رواية من وجهة نظر الوعي اللساني هجينة، والمقصود بالتهجين هنا هو التشخيص الأدبي للغة.

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:318.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، (المرجع السابق)، ص:108.

2.1/أقسام الرواية عند باختين:

يقسم باختين الرواية إلى صنفين:

أ):منولوجية (أحادية الصوت).

ب): ديالوجة (متعددة الأصوات).

أ/الرواية المونولوجية المناجاتية:Monologique:

إنَّ الرواية المونولوجية ذات صوت أحادي، وهو صوت الكاتب الذي يوجه جميع الأصوات الأخرى التي تحتويها الرواية، ولقد تبين أنَّ الرواية الحوارية والرواية المنولوجية هما نمطان من الشكل الروائي، وأنَّ معالجة مشاكلها الأسلوبية تقتضي معرفة الأسس التي تعمل على التمييز بينهما، فالرواية المونولوجية ذات منظور أحادي يسعى من خلالها الكاتب إلى إقناع المتلقي بأهمية رؤيته على حساب الأفكار الأخرى.

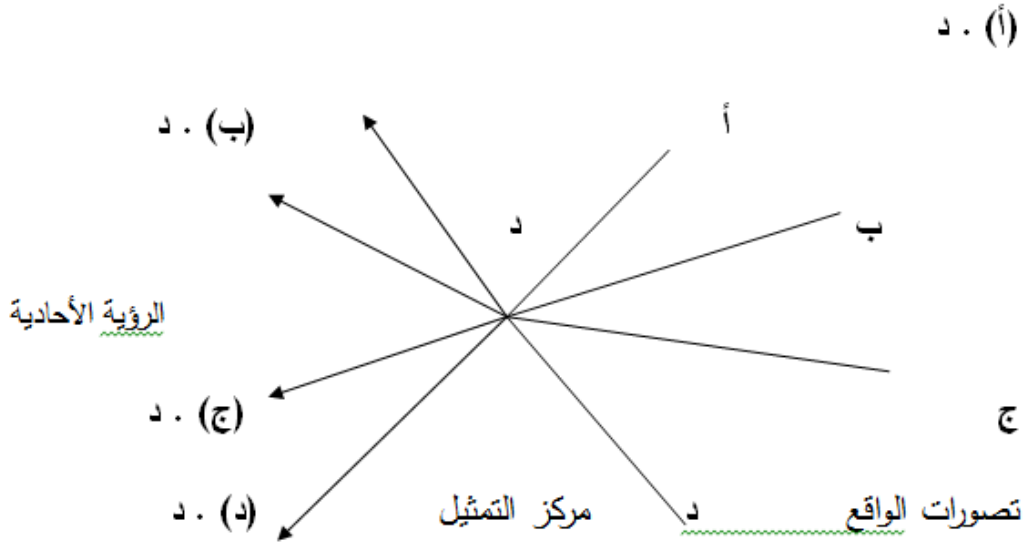
"لذلك تعتبر الدراسة الحالية شديدة الارتباط بدراسة الجانب الأسلوبي للرواية رغم أنَّها تكتفي بالتركيز على ضوء مفهومي الرؤية الشمولية، والرؤية الأحادية للواقع"[1]

فالرواية المونولوجية لا تسمح بالصراع الإيديولوجي ولا تعطي حرية للغير بإظهار أفكارهم، وبذلك يسعى المبدع الفنان إلى طرح مشروعه، ونفى الرؤى والتصورات الأخرى، أي "يميل المبدع إلى نفي الرؤى والتصورات الأخرى ليترك المجال لعرض مشروعه الخاص"[2].

---

[1] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات، سال النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989م، 37.

[2] المرجع نفسه، ص:38.



الشكل رقم03

"وتعمل الرؤية الأحادية على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المؤلف وهو هنا مثلا (د) وغالبا ما يكون حضور التصورات المتغايرة في العمل الروائي مصحوبا بانتقاد مباشر لها، وهو ما يؤدي إلى خلق الرواية المونولوجية المباشرة"[1].

و" تتحدد الرؤية المونولوجية للرواية عند "باختين" انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية، فهي دائما علاقة تحكم وسيطرة من الكاتب اتجاه الشخصية"[2]، هذه الرؤية تعمل على نفي باقي الرؤى، وانتقادها نقدا مباشرا، بحيث تكون السلطة الكاملة والمطلقة لأسلوب الكاتب، فيسيطر ويهيمن على العالم الروائي، وهذا يؤدي إلى خلق الرواية المونولوجية.

[1] المرجع نفسه، ص:40.

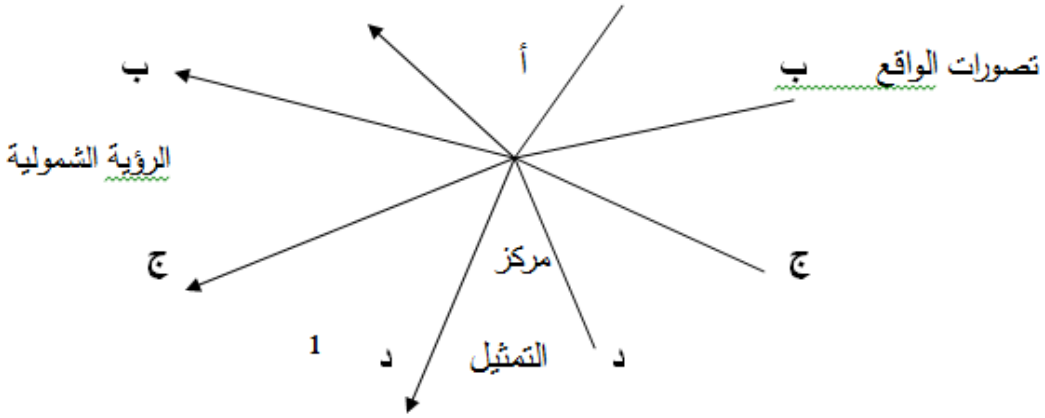
[2] المرجع نفسه، ص:41.

ب/الرواية الديالوجية الحوارية:

إنَّ الرواية في نضر "باختين" خطاب متعدد الأصوات ذات صيغة حوارية، وإنَّ اعتماد "باختين"لمفهوم الحوارية جعله يشق دربه, والواقع أنَّ حوارية "باختين" هي جملة من الأفكار والرؤى التي عبر عنها في العديد من مؤلفاته المتنوعة الاختصاصات، وهو ما أضفى عليها بُعدا معرفيا شموليا يحتوي الفلسفي والثقافي والأدبي والنقدي واللساني والأنثروبولوجي، وبشكل عام فإنَّ "باختين" استعمل مفهوم الحوارية لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات على اعتبار أنَّها تنتمي إلى عالم الخطابات لا عالم اللسان، وتتعلق بالعبر لسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين والخطاب في مفهوم بعيد مسألة خطاب الآخر ويتجسد في الخطاب اللسانية بكل أشكالها ولهذا يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات، ولأن الحوار بالنسبة لباختين هو مبدأ أعم وأشمل يتخلل الوجود الإنساني كله، وهو أيضا عنصر أساسي لفهم المعنى اللغوي وعامل جوهري في نشوء الوعي الإنساني[1].

فكاتب الرواية الديالوجية مطالب بالحياد التام، وتبقى حرية الحكم في الأخير إلى القارئ دون أي ضغط، فالرواية الحوارية تسمح لكل الشخصيات و الإيديولوجيات بالظهور بحرية تامة دون أن تحتاج إلى توجيهات الكاتب، وهذا ما يوضحه الشكل الآتي:

[1] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 13، سبتمبر، 2012م، ص:81.



الشكل رقم 04[1]

3.1/تجليات حوارية باختين:

لقد قامت نظرية الرواية لدى باختين على أساس نظرية اللغة الحوارية، على اعتبار أنَّ الرواية شكل مجسد لهذه اللغة، فقد قال "باختين" في هذا الشأن: "إنَّ كل رواية إلى حد ما هي نظام حواري من تمثيلات "اللغات" الأساليب، الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة في الرواية"[2]

وفي خضم التأسيس لنظرية الرواية في ضوء المبدأ الحواري، راح "**باختين**" يحدد العديد من المصطلحات النقدية التي عملت على توسيع أفقها بشكل خاص لشرح مفصل للبعد الحواري في الخطاب الروائي:

أ/البوليفونية: (تعددية الأصوات) Le Polyphonie:

حينما أخذ "**باختين**" على عاتقه تشييد نظرية في الرواية، وفي الطابع التفاعلي

---

[1] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، (المرجع السابق)، ص:39.

[2] تزفيطانتودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط2، 1996م، ص:131.

للإبداع والتواصل الإنساني بشكل عام فإنَّه ركز النظر في الرواية على أساس أنَّ هذا الجنس الأدبي هو: "التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا"[1].

وإنَّ اهتمام "**باختين**" بالخطاب الروائيفي التاريخ الأوروبي جعله يقف على مقارنة الشعريين التقليدين لهذا الفن، والتي وجدها محصورة في الزاوية الإيديولوجية فقط، ويظهر ذلك في قوله: "ظلت الرواية ردحًا طويلاً من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط ... مقابل هذه النظرة الإيديولوجية المجردة بدأ لاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي، بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية و القصة"[2].

وبناء على ما تقدم فإنَّ مفهوم البوليفونية لدى "باختين"، يتحدد في ارتباطه بخصوصية الخطاب الروائي الذي يشغل الناص.

ب/التهجين "Liybridation":

ما هو التهجين؟ هو المزج بين لغتين إجتماعيتين داخل ملفوظ "**Enoncé**" واحد، إنَّه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي، أو بهما معا"[3].

ولأن "باختين" اهتم اهتماما خاصا بموضوع الأجناس الأدبية وفكرة تطورها وسيرورتها اللامتناهية عبر العصور، فإنَّ طبيعة الجنس الأدبي كما يرى "باختين"

---

[1] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين، (المرجع السابق)، ص:88.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاج، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988م، ص:7.

[3] حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، (المرجع السابق)، ص:81.

يعكس النزوع الأكثر نباتا للتطور الأدبي، فهو على الدوام يحتفظ بالعناصر الأساسية والخالدة للآثار الأدبية، لكنه أيضا يخضع لخصوصية التجدد عبر الأزمنة اللاحقة ... فالنوع الأدبي حسب "باختين" يعيش في الحاضر لكنه دوما يتذكر ماضيه وأصوله، إنَّه يمثل الذاكرة الفنية من خلال صيرورة التطور الأدبي.

وتبقى مقولة التهجن أقرب من حيث المفهوم إلى مقولة التناص التي قدمتها "جوليا كريستيفا" في أواخر الستينات من القرن الماضي، وذلك من حيث مبدأ الإلتقاء والتقاطع الذي يحدث بين الخطابات واللغات والتراكيب، المتنوعة لتلتقي في نص جديد لاحق زمنيا، ومن دون شك فإنَّ هذه المقولات و المفاهيم قد طورت في مناهج تحليل الخطاب الروائي و.وثقت الصلة بين اللسانيات والتحليل السوسيولوجي[1].

2/ جهود بيارزيما في سوسيولوجيا النص:

لم تظهر سوسيولوجيا النص الأدبي كتيار واضح المعالم إلاَّ مع الناقد التشيكوسلوفاكي الأصل "بيرزيما" فقد ألف كتاب تحت عنوان: "سوسيولوجيا النص الأدبي"، فقد خصصه للكلام عن سوسيولوجيا النص الأدبي بشكل عام، محاولا في الوقت نفسه إقامة وجهة نظر جديدة في الدراسة السوسيولوجية للرواية.

وسوسيولوجيا النص في نظر "بيرزيما": "فإنَّ سوسيولوجيا النص كما تكونت تتجه إلى عملية التناص التي تربط بين شروط الإنتاج والنص ... إنَّها تسعى إلى فهم النص الأدبي والنصوص الشارحة لدى القراء كبنى خطابية تدخل في حوار مجسدة موافق و مصالح جماعات معينة"[2].

ومن ثم فقد أكد على السؤال الذي ينبغي أن تطرحه سوسيولوجيا النص الأدبي

---

[1] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين، (المرجع السابق)، ص:91/90.

[2] بيرزيما، النقد الإجتماعي، (المرجع السابق)، ص:329.

ليس ماذا يقول الأدب؟ بل كيف يقول النص الأدبي على المستوى السردي التركيبي؟ كما انتقد منهج "غولدمان" القائل بالبنية الدالة الذي يختزل الأعمال الأدبية في معان أحادية، بينما النص الأدبي يحمل "بنيات دلالية متعددة بتعدد القراءات، ولا تكف هذه البنى عن التناقض و التنافس، وطبعا هذه البنى ما هي إلاَّ اللغات الاجتماعية المتصارعة داخل النص، والتي يمكن أن تحددها دلاليا وتركيبيا"[1].

"يستدعي "زيما" توجهات تحليلية كثيرة أسهمت في اقتراح سبل الإمساك بالدلالة في النص، وإذا كانت إحالته كثيرة على السوسيولوجيا الأدبية للألماني "تيودوأدورنو" الذي يعتبر الأدب مقاوما للأديولوجيا، ومن ثم فقرات النص، يجب أن تمتص الجوانب الإيمائية فيه، كما أنَّه لا يتردد في استحضار إنجازات السيميائيات وعلم الدلالة ممثلة بالأخص ب.ج. كريستيفا و أج، غريماس فيما لا يجد قيمة كبرى – في إطار ما يشتغل حوله – لسرديات "جيرار جينات" التي ركزت على ضبط قوانين الحكي دون مراعاة الأبعاد الإيديولوجية لتلك التقنيات و لا طبيعة العلاقة بين الحكي والخطاب"[2].

لا يكتفي "زيما" بنموذج غريماس (التحليل العاملي)، لكن يقرؤونه انطلاقا من مستوى سوسيولوجي يغوص في تجريديته، وذلك عبر البحث في مرحلة ثانية من القيمة الإيديولوجية للعوامل، وذلك من أجل تحقيق نزوعه الذي يهدف الى تأسيس علم علامة اجتماعي أو سيميوطيقا سوسيولوجية.

---

[1] رشيد وديجي، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيارزيما مفاهيم وآليات تحليل الرواية، مجلة العلامة، المغرب، العدد الخامس، ديسمبر، 2017م، ص:168.

[2] منصوري مصطفى، سوسيولوجيا النص الروائي في النص العربي المعاصر، (المرجع السابق)، ص:107.

1.2/مفاهيم زيما في مقاربة الرواية وتفكيك بنيتها:

أ): الوضعية السوسيو لسانية:

هي من أهم المفاهيم التي طرحها "زيما" في سوسيولوجيا النص الأدبي، من أجل مقاربة لغوية اجتماعية للنص الروائي، ولذلك نجده يقول: "ما دامت المصالح الاجتماعية تظهر على مستوى لساني، يجب تقديم النص الأدبي الذي نريد إدماجه في سياقه الاجتماعي أولا في الإطار التاريخي للوضعية السوسيو لسانية"[1].

يقترح زيما تقديم عالم اجتماعي لإنشاء علاقة، بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي كمجموعة لغات جمالية تتشكل ضمن أشكال مختلفة، داخل القالب السردي للنص كما يرى أن بؤرة و مركز التبادل بين كل ما هو أدبي وكل ما هو اجتماعي هي اللغة.

ب): التناص كمقولة اجتماعية:

لقد كان "باختين" من النقاد الأوائل، الذين وضعوا الأسس الأولى لمفهوم التناص ووجهوه نحو تجاوز مفهوم الاستقلالية الشكلاني، وقد توصل إلى وضع الأسس الأولى لهذا المفهوم، انطلاقا من تعريفه للملفوظ كحدث لا يمكن أن نفهمه بمعزل عن طبيعته الاجتماعية، وأنَّه يقتضي على الأقل وجود، متكلم ومستمع يساهمان في إنتاجه وعموما يمكن الوقوف عند شكلين من أشكال التناص عند "باختين":

*تناص لغوي.

*وتناص يتحقق على مستوى تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية.[2]

---

[1]رشيد وديجي، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيارزيما، (المرجع السابق)، ص:170.
[2]المرجع نفسه، ص:172.

كما أنَّ "زيما" يحتذي حذو الشكلانيون من خلال مفاهيم لسانية وسوسيولوجيا النص كما أنَّه عاد إلى مفهوم التناص الذي بلورته "جوليا كريستيفا" استنادا إلى مفهوم الحوارية Dialogisme الباختيني، ويسمى "زيما" التناص الذي يأخذ به، تناصا خارجيا مقابل التناص الداخلي الذي أخذت به كريستيفا، كما أخذ باختين[1].

وبالتالي يصعب فهم التطور الأدبي دون استخراج، واستقراء البنيات الاجتماعيةلذلك نجد "زيما" يركز على المظهر والقيمة اللسانية واللفظية للأدب بإعتباره همزة وصل بين النص والمجتمع.

وإنَّ ما يقوم به "زيما" يصب في اتجاه التقريب بين سؤال "كيف" الذي قام بطرحه الشكلانيون في إطار البحث في لب البنية الداخلية للنص، وسؤال "لماذا؟" الذي طرحته الماركسية في إطار التنقيب عن العوامل المساعدة في تكوين وتنشئة النص.

3:سوسيولوجيا النص الروائي في النقد العربي:

3.1/ قراءة لمسار سوسيولوجيا النص في النقد العربي:

يقسم حميد لحميداني "النقد الاجتماعي في العالم العربي إلى ثلاثة أنماط تبعا للمنطلقات النظرية التي يحددها كل نمط في مقدمة دراسته، يسمى النمط الأول طابع سياسي وإيديولوجي، ويطمح إلى جعل الروايات توافق الرؤية التي يتباها، أمَّا النمط الثاني وهو طابع اجتماعي يتخذ شكلا موضوعيا يطمح إلى التخلص من المنطق الإيديولوجي المباشر، فإنَّ بقي محتفظا بأصوله المادية، فيما يتبنى النمط الثالث مفهوم الرؤية باعتبارها وسيطا بين الروائي والعالم المادي، أمَّا نمط سوسيولوجيا

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، (المرجع السابق)، ص:88.

النص فلا يجد له إلاَّ ملامح عفوية ليست لها علاقة مباشرة بالرصيد النظري لرواد هذا المنهج"[1].

نجد أنَّ النقد العربي في رصده للبنيات الاجتماعية، قد أنتج القلة القليلة من المحاولات الجافة المستحضرة لإنجازات "سوسيولوجيا النص" بعد حميد لحميداني حيث يعد ملهم التحوير والتعديل الذي ميزه مع تجربته في الرواية العربية.

يقيم "سعيد يقطين" في انفتاح النص الروائي جسورا متبينة مع سوسيولوجيا النص الروائي تتجاوز في الوقت نفسه الدراسات السوسيولوجية المضمونية، كما يرى "يقطين" انطلاقا من تصور "زيما" أنَّ كل النصوص على الرغم من اختلافها إلاَّ أنَّها ذات منحى اجتماعي باعتبارها أنَّ الأديب، لا يكتب خدمة للاجتماعي والسياسي وإنَّما يكتب بواسطة لغة مجتمعه الذي يظهر كسجل لسانيأ أمَّا بخصوص اهتمامات سوسيولوجيا النص الأدبي فيحصرها يقطين في:

1/الربط بين النص والبنية النصية الكبرى والبنية السوسيو نصية، التي أنتج في إطارها زمنيا لمعاينة إنتاجيته أو عدمها.

2/الربط بين النص والمجتمع كما يتجلى ذلك في تفاعل النص مع البنية النصية الكبرى والسوسيو نصية من خلال النص ذاته، على اعتبار كون العلاقة بين هذه البنيات هي علاقات تفاعل وجدل: علاقات هدم أو بناء علاقات صراع أو تعايش.

3/أنَّ النص والبنية النصية الكبرى والصغرى، والبنيات الاجتماعية ليست منغلقة على ذاتها.

[1] منصوري مصطفى، (المرجع السابق)، ص:109.

4/كل هذه التفاعلات بين البنياتفي مختلف تجلياتها لا تتم إلاَّ من خلال تفاعل الذات من خلال فعل مزدوج: الكتابة والقراءة، سواء كانت هذه الذات ذات الكاتب أو ذات القارئ[1].

وفي الإطار نفسه يندرج كتاب "عمر العيلان" الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية في رواية عبد الحميد بن هدوقة، وبخاصة في فصل الرواية والإيديولوجيا حين "عقد مبحثا سماه الرواية، والإيديولوجيا من منظور سوسيولوجيا النص"[2].

وغير بعيد عن هذا فإنَّ "سعيد بنكراد" تقوم دراسته على علاقات وثيقة بين السيميائية السردية وسوسيولوجيا النص الروائي، والواقع هنا أنَّ إشكالية العلاقة بين السوسيولوجيا والسيميائية، "حيث تتموقع ضمن هذا التوجه سوسيولوجيا الأدب منهجيا على تخوم سوسيولوجيا جدلية ومادية ذات صلة ما بالنظرية النقدية"[3].

"وفيما يسمى **Semoicritique** الذي تبرز فيهاتجاهات علم النفس، علم الاجتماع علم العلامات، مما سمح بالحديث عن السوسيولوجيا والسوسيولوجيا المجتمعين، إذا كان تحليل البنيات السردية قد فتح أمام السوسيولوجيا، أفاقا جديدة

[1] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، (المرجع السابق)، ص:139.

[2] مصطفى منصوري، سوسيولوجيا النص الروائي في النص العربي المعاصر، (المرجع السابق)، ص:111.

[3] الطاهر روابنية، سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة والأدب، العدد15، الجزائر، 2001م، ص:9.

فإنَّ السوسيولوجيا أبعدت الاتجاهاتالتسبيقية عن ميكانيكيتها وتلك بعض غايات "زيما" "[1].

في ظل تتبع مختلف القراءات لمسار سوسيولوجيا النص في النقد العربي، تجدر بنا الإشارة إلى أنَّ هذا الاتجاه يمتلك أكثر من تسمية فعند "سعيد يقطين" "السوسيو سرديات" وعند "عمر العيلان" "سوسيو بنائية" ويمكن أيضا أن تتخذ تسمية "السوسيو نقدية"، وبهذا يمكن اعتبار الأعمال الفنية علامات أو مادة للبحث، تعيش وتتطور في حضن الحياة الاجتماعية.

[1] مصطفى منصوري، سوسيولوجيا النص الروائي العربي المعاصر، (المرجع السابق)، ص:115.

ثالثاً – سوسيولوجيا النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي:

لقد كان البحث عن طبيعة النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي، من أبرز المحاور التي لاقت اهتمام الناقد العربي، مبينا في رؤيته هذه مفهوم الانعكاسية اللينينية* ومنطلقا من الرؤية الماركسية للوجود، التي تقوم وتنهض على قوام المادتين التاريخية والجدلية في ربط الإنتاج والأدبي بالأساس المادي للواقع الاجتماعي.

1.1/- علاقة النص الروائي بالواقع الاجتماعي: إنّ انفتاح واقعية الإنسان في تحديد تلاقح العلاقة بين النص الروائي والواقع الاجتماعي، في المشهد النقدي لا يخفى بعد هذه الإلماحة التمهيدية، وهو أنَّ العمل الفني مزيج بين عالم الإنسان وعالم الواقع وعلى أساس هذه الحقيقة التي تسود الممارسة النقدية، فإنَّ التقييم العام الذي نقرؤه عند الكثير من الكتاب والنقاد والدارسين حول مسألة علاقة النص الروائي بالواقع الاجتماعي، وهو أنَّ انفتاح الرواية بالموضوع الإنساني لا بد عليه من حل المشكلات الاجتماعية، وليس من وراء هذا التشهير والتقريع وكشف الأسرار وإيذاء نفر من الناس إلاَّ الميل إلى تعقيد حاضنة العملية التي تنطلق من قراءة النصوص الأدبية، وضع اليد على مواطن الداء وإستكناه رأس حرية التأمل الروائي الواقعي.

كما اهتم"**محمد مندور**" بالمبدع ودوره في العملية الإبداعية حين اعتبر العمل الروائي عملية اجتثاث بالأساس، وليس مجرد استنساخ لما هو موجود في الواقع يقول: "لا يريد أن يسلب الأدب أو الفنان وحريته وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا

* الانعكاسية اللينينية: هي جزء من الفلسفة الماركسية–اللينينية التي وجدت في الاتحاد السوفياتي الذي كان لا دينيا ومعاديا لرجال الدين.

فهم وضعه الحقيقي في المجتمع وأدرك مسؤوليته الكاملة ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان"[1]

وذلك من خلال العبرة في المضمون الذي يصيب الفنان في الواقع، أي الفنان لا يعتمد على وجهة نظره فقط والإيحاء من خلال الصورة الفنية التي اختارها لموضوعه، بل يفتقر أيضا إلى الموضوعية وقد يكون أحيانا أسير الدقة والشمول والمتابعة الاجتماعية.

وعلى هذا الأساس فإنَّ وظيفة الإبداع إلاَّ الإبداع – وإن صح التعبير – هو رحلة عبر المكان والزمان، تصنعها الكلمات التبشيرية من أجل تشييد عالم شبيه بالواقع

إذا فإنَّ الكتابة الروائية هي دائما كتابة متجذرة فيما وراء اللغة. تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم باعتبار أنَّ الخِطاب الروائي هو – دائما – نص إيديولوجي يجنب الرواية أن تغدوا لعبة لفظية مجردة[2].

ولذلك فإنَّ جوهر الكتابة الأدبية تكمن في أدبيتها في كونها خرقا مستمر للسائد والمكرر والجاهز، ومن ثم تأتي وظائفيتها من كونها تمارس حريتها الكاملة في إبداع هذا الخرق "دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا أي تمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة، وإنَّما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة، إنَّ دور الشعر في شعريته ذاتها في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا كان لابد من الكلام على انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد فإنَّه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق"[3].

---

[1] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي، 1963م، ص:139.

[2] إبراهيم علي، المجال الأدبي والمجال الإيديولوجي ضمن النص الأدبي مقاربات متعددة، منشورات Crasc، وهران، 2004م، ص:20.

[3] أدونيس، سياسة الشعر، مكتبة بغداد، دار الآداب، ط1، 1985م، ص:20.

ويرى "**طه وادي**"بأنَّ الرواية تبدي جماليتها وسماتها الفنية الجيدة في موهبة صاحبها في إبراز محاور وزوايا الخلاف في الرؤية يقول: " ومن المعروف أنَّ الرواية لا تتقيد بشكل بنائي محدد صارم، وهي – أي الرواية – إذ تضحي ببعض تقاليد الشكل، فإنَّ ذلك هو الثمن الذي تدفعه من أجل الإيهام بالواقعية والإيحاء بأنَّها تصور الحياة اليومية بتفاصيلها المألوفة ...

وهذا ما يوضحه "برنارد رسو"حين يرى أنَّ الفن هو المرأة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام غير مرئية وتحويلها إلى صور مرئية، فأنت تستخدم المرأة لترى وجهك، وتستخدم الأعمال الأدبية لرؤية روحك، وهذا يعني أنَّ الرواية في الأساس نوع من مرآة الحلم، التي يحاول فيها الروائي أن يعكس نفسه الجوهرية"[1].

أثارت الرواية معركة في الأدب أو الجنس الأدبي البورجوازي، واستغرقت جهدا وطاقات نقدية وحبرا مديدا على ورق كثير ممن غاصوا في أغوارها، بحيث صارت واقعا جديدا حسمت الكثير في ساحة النص، باعتبار الكلام تجسيد اللغة في الحياة والمجتمع.

أ/–ماهية الخطاب الروائي:

إنَّ العمل الروائي هو تركيب فني معقد وليس مجرد نقل بسيط للواقع، بل هو عملية اختيار لجزئياته وفي هذا السياق ذاته، يؤكد "**لويس عوض**" : "أنَّ الناقد الواقعي الإنساني، ينطلق من قاعدة متينة لا تحصر الأدب في معالجة قضايا طبقية، أو اجتماعية معينة وإنَّما هي تشمل الحياة كلها، طالب بدراسة الأدب

[1] طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ص:213.

والاشتراكية في ضوء التجربة الإنسانية الكبرى، كما دعا للحديث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة"[1].

فهو بهد هذا يدعوا إلى دعوة قومية إنسانية معا، مؤمنا بأنَّ الأدب له وظيفة اجتماعية، وفي ذات الحديث نجد "**محمد مندور**" حينما يجعل من الرواية صياغة بشرية، أو أنَّها نقد للحياة، فهو كان يقصد أنَّها "صياغة فنية لتجربة بشرية، أو أنَّه نقد للحياة"[2].

ويبقى الأدب هو الوسيلة والغاية للتعبير عن خلجات الذات الفردية الواقعية التي ترمي إلى إظهار ما في الحياة من قبح وجمال.

وهذا ما نراه واضحا عند "**طه الوادي**"، حيث طالب بعدم وضع حدود للرواية يقول: "ألاَّ نضع حدا للرواية، لأنَّها كشكل ثقافي يمكن أن تشمل كل موضوع يهتم به، بدءا من الفلك وانتهاء بالتحليل النفسي"[3] و بهذا فإنَّ الرواية لا شكل لها لأنَّ الحياة هي التي تصورها.

ب/-وظيفة الخطاب الروائي:

يتفق معظم نقاد الواقعية الإنسانية على ضرورة ربط الفن بالحياة، وعلى أنَّ الأدب هو تجربة إنسانية، فالأدب بوصفه ظاهرة حضارية وفنية معا يصقل المواهب ويبصر الإنسان بقضايا أمته، ونلمس هنا أن الالتزام بالقضايا الاجتماعية ينبغي أن لا يحول بين الأديب وتجاربه الخاصة: "في هذه المرحلة الفنية وما تلاها من مراحل

---

[1] لويس عوض، الاشتراكية والأدب، تقديم: مالك صقور، اختيار: حسين جمعة، إتحاد الكتاب العرب، ص:8.

[2] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص"183.

[3] طه الوادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م، ص:16.

أنَّه لم يعتقد أنَّ التزام الشاعر ينبغي أن يحول بالضرورة بينه وبين التجارب العاطفية التي قد تبدوا في ظاهرها"[1].

ولأنَّ "الالتزام بقضية اجتماعية معينة قد يؤدي أحيانا إلى قتل موهبة الأديب الفنية"[2].

ولقد حاول الناقد الواقعي الإنساني، أن يربط دوما بين الفلسفة الجمالية للرواية ووظيفتها، وذلك لأن القيمة الجمالية الكبرى تكمن من خلال الدلالة الفنية "وهذا لا يجعل الرواية حزمة من الأوراق الجافة، وإنَّما شريحة من الواقع المعاش بصراعاته وجدله وتناغمه"[3].

ولعل ما يستخلصه الدارس من تحديد"**طه وادي**" لوظيفة الخطاب الروائي، أنَّ المضامين هي التي تتحكم في صياغة الجوانب الفنية والجمالية في العمل الروائي.

ج/- الشخصية الروائية:

لقد اهتم النقد الواقعي الإنساني بتحديد وتصنيف لمعالم الشخصية الروائية، ودراسة طبيعة العلاقة التي تربطها بمؤلفها يقول "**عبد المحسن طه بدر**": "نحن لا ننكر على الكاتب أن يعبر عن أرائه من خلال شخصياته، ولكنَّنا لا نريد أن يفرض أراءعليها فرضا، وإنَّما يعبر عن هذه الآراء موقفا طبيعيا متلائما مع التطور الطبيعي للشخصيات"[4].

---

[1] عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر/ 2001م، ص:37.

[2] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م، ص:79.

[3] طه وادي، الرواية السياسي، (المرجع السابق)، ص:178.

[4] عبد المحسن بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، ط2، (مزيدة)، 1981م، ص:24.

ولعل القراءة الواعية للشخصية في النص الروائي، نقد الإحساس العميق للواقع ينطلق من تأملات فكرية مثالية مفروضة على الواقع، ولأنَّ الراوي مُطالب بإضفاء البعد الإنساني في تجسيد الشخصية الروائية، وفي تسلسل الأحداث وهي بهذا المنظور يجب أن تكون الشخصيات معدة سلفا أو مقحمة في العمل الروائي عنوة.

2.1/من سوسيولوجيا النص الروائي إلى إيديولولوجيا النص الروائي:

ضمن هذا الإطار تبدو أهمية حركة إنتاج الكتابة، في أن يكون لها وقع و موقع فوقعها يكمن في فنية تحديد العلاقة، وهو أمرا ضروريا لعملية ممارسة فعل الكتابة أمَّا موقعها هو حقل الصراع، ذو طابع إيديولوجي بحيث تتحد كقوة ضمنية في عملية الإنتاج الأدبي، "وإذا كان بالضرورة للكتابة بعدها الإيديولوجي، فإنَّ مهمتها (وظيفتها) داخل حقل مجال الكتابة، لاينحصر في تحديد هذا البعد الإيديولوجي وإنَما تكمن شروط وظائفيتها أيضا – وبسبب من أهمية هذا الطابع السياسي – في أن تنتج معرفة علمية ومن ثم تصبح مهمة الكتابة ليس في تسييس _أدلجة) النص الأدبي وتحويله إلى مجرد مقاربات سياسية (أو إيديولوجيا)، بل في تحويل المقاولات وتحويله إلى مجرد مقاربات سياسية (أو إيديولوجيا)، بل في تحويل المقاولات السياسية إلى أفكار وصور أدبية"[1].

3.1/النص الروائي علم جمال منفتح في الكتابة الأدبية:

لا أحد ينكر بطبيعة الحال أنَّ الحقول المعرفية متشابهة ومتشابكة، لكن المطلوب أن تتجانس وتتلاقح وتتلاحم، لا أن يطغى حقل عن حقل لذلك كان من الضروري معرفة حدود الحقل الأدبي بشمولية دقيقة، وللتفسير أكثر نجد أن هذه التشابكات قد

[1] سليمان بلحسين، من إيديولوجيا الروائي إلى إيديولوجيا النص الروائي، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، المجلد 4، العدد14، جوان 2016م، ص:90/89.

تؤدي إلى قاع جمالية النص الروائي وحدوده الفنية، التي من غيرها لا يمكن أن نسميه نصا أدبيا إلاَّ من خلالها.

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تحقق مشروعيتها، "أي النص الأدبي يمارس ويبنى كمجال رمزي مستقل عن الإبداع، ويدفع بالقراءة إلى آفاق الصمت بتغييب المعيش في أقمطة التضليل والشعائر الجاهزة، وهو بهذا يكرس ثقافة الواحدية، واحدية الفكر، واحدية القراءة، واحدية الكتابة إلى واحدية الامتثال، التي تستكين إلى أحكام ثابتة وثمة فإنَّ (ثقافة الاختلاف) هي شرط ضروري وأساسي (لكتابة الاختلاف)[1].

ومن خلال هذا المسعى الفني والأدبي فإنَّ إيديولوجيا الروائي، تكون واضحة لا تقبل القسمة في المنجز الروائي تحوله إلى حقيقة مكتسبة اجتماعية، ومن خلال هذه النقطة الحيوية الغنية بالمعرفة الوثيقة بالأدب، فإنَّ العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما نقوله أو نشعر به، وإنَّما العمل الأدبي يتحدد قبل كل شيء بصفته لغة تعبر عن ذاتية معينة.

2.2/الاتجاه السوسيو نصي في النقد العربي:

2.2.1/ السوسيو نصية في الدراسات النقدية العربية:

لقد عرف النقد السوسيولوجي في بداية السبعينات تحولاً هامًا في مساره وفي مفاهيمه النظرية، وأدواته الإجرائية وهذا نتيجة لانفتاحه على مرجعيات جديدة خلصت النقد الروائي من هيمنة المقاربة الأحادية التي اختزلت النص الروائي في مضمونه الاجتماعي.

[1] المرجع نفسه، ص:90.

ومن هنا جاءت المقاربة السوسيو نصية لتعيد الاعتبار للنص الروائي، ولمستوياته اللغوية، وتجمع بين التحليل النصي والرؤية السوسيو نصية معا، فهي تسعى للكشف عن كيفية تفاعل النص الروائي مع القضايا الاجتماعية والتاريخية، من خلال تحليل بنياته اللغوية والدلالة السردية، وهذا يعني أنَّها تهتم بالنص الروائي ولكن دون أن تعزله عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، ويتضح هذا في أعمال مجموعة من النقاد الذين تبنوا المقاربة السوسيو نصية في نقدهم للنصوص الروائية، "كيمنى العيد" و"سعيد يقطين" و "محمود أمين العالم" و "حميد لحميداني" و "أمينة رشيد" وغيرهم.

أمَّا إذا نظرنا إلى أثر "ميخائيل باختين"* بصفة خاصة – في كتابات نقادنا – فلا بد من التوقف عند دراسات "يمنى العيد" التي تعد أكثر استثمارا لمقولاته، حيث ساهمت منذ بداية الثمانينات إلى مطلع الألفية الثالثة، للإنتاج في مجال النقد الروائي بكتابات عديدة مثل: "في معرفة النص والراوي. الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، والكتابة تحول في التحول وفن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، والرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، مستثمرة من خلال مجموعة من المفاهيم التي ارتبطت بمرجعيات نقدية تطورت من داخل سوسيولوجيا الأدب مثل: البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص أو باتجاهات نقدية أخرى، حاولت الكشف عن أدبية النصوص

*ميخائيل باختين (1895–1975) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). أسس حلقة باختين النقدية عام 1921، وعمل في سلك التعليم.

مثل الشعرية والسرديات أو عنيت بإبراز، دور القارئ في التفاعل مع النصوص والمساهمة في توليد دلالاتها مثل نظرية التلقي[1].

إنَّ الناقد بسعيه إلى تجاوز المقاربات الأحادية، التي تهتم أهمية كبرى بالمضمون السوسيولوجي، وتقاطب المقاربات التي تعزل المتن النصي عن سياقه الاجتماعي لتجعله محصورًا مبتورًا فقط في المتخيل الشكلي.

واستنادا لهذه الرؤية نعتقد التأكيد، على أهمية اللّغة في التعبير عن الحقائق المجتمع فاللّغة فضاء غير محايد، تتصارع عبره وفيه مصالح اجتماعية متعددة، والنصوص الروائية بوصفها كيانات لغوية تشهد بالضرورة ملامح الاختلاف والتباين الفكري والعقائد. والمنهج السوسيولوجي للنص الذي اعتمده "أمين العالم" في إطار الدراسة اللفظية للغة الواقع وأشكالها حضورها في البنية الروائية، يستفيد من المحددات المنهجية التي تعامل النص الأدبي من منظور سوسيو لساني[2].

أ/ – ماهية النص الروائي في المنظور السوسيو نصي العربي:

يشرع الناقد السوسيو نصي في تعريفه للنص الروائي من الأفق الجدلي الذي يشد عضد الخطاب بحمولاته الفكرية يقول "أمين العالم": "على أنَّ الحديث عن الداخل

[1]أنيسة أحمد الحاج، الاتجاهالاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،، نقد حديث ومعاصر، 2016/2015م، ص:75/74.

[2]عمر العيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 1431هـ/2010م، ص:202.

المطلق حديث ميتافيزيقي، فدراسة الداخل نفسه هي دراسة بالخارج، وإذ لم تكن من الخارج"[1].

"وعلى هذا الأساس يُصِّر "بيرزيما" على الانطلاق من الإنجاز الهام الذي حققه النقد الأدبي، في نصف القرن الماضي أو أكثر "ألاَ وهو أهمية النص غير أنَّه يقدم مفهومًا مختلفا للنص، لا باعتباره بنية لغوية مغلقة، ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، وإنَّما ككيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى"[2]. وبما أنَّ الخطاب الروائي هو كائن اجتماعي ملموس مشحون بإيديولوجيات متعددة، فإنَّ النص الأدبي هو نبض الحياة ينتظم ويستقيم بالكلام بوتيرة فكرية و إيديولوجية.

ب/- مفهوم النقد و وظيفته في المنظور السوسيو نصي العربي:

إنَّ القراءة السوسيو نصية في النقد العربي، حتى وإن ارتكزت على التركيب المنهجي فهي قراءة بعيدة كل البعد عن الانطباعية، ولم تقارب توجهات التحليل والوصف فالناقد السوسيو نصي، على الرغم من رواج المرجعيات المتعددة، في ممارسة النقدية إلاَّ أنَّه أسهم في تبلور إبدال نقدي الذي ظهر على أنقاض النقد، وبهذا فإنَّ الناقد السوسيو نصي ظل مهيمنا ردحا من الزمن في الساحة النقدية، وذلك من أجل الإفادة والانفتاح على العلاقة بين لغة الرواية ولغة التداول اليومي.

ومن خلال قراءتنا والتسليط الكامن لنقد "محمود أمين العالم" أنَّه لا يقف عند تحديد البنية الداخلية، بل صرح بأنَّ الرؤية التي كان يعتمد عليها في النقد الأدبي يقول:

---

[1] محمود أمين العالم. ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة، دار المستقبل العربي، القاهرة/ مصر، ط1، 1985م، ص:12.

[2] بيارزيما، النقد الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:08.

"والنقد الأبي لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الأدبي تحديدًا شكليًا وصفيا، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية إلى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية في السياق الأدبي، أي "السياق التاريخي والذاتي وسياق التاريخ الأدبي عامة"، وأيضا في السياق التاريخي الاجتماعي لبروز هذا العمل الأدبي"[1].

وتبقى مسألة العلاقة التاريخية بين النص والقارئ عند "يمنى العيد"، قائمة على الذوق والقيمة، وأيضًا تبقى مسألة شائكة تقول: " كلَّما زادت كشفا عن تعقدها زادتنا قناعة بضرورة أن يصير النقد علما يفيد من البحث ومن النشاط الفكري، ومن إنجازاته في كل الميادين التي تعنيه في عمله على النص"[2].

ولكي نفهم المناخ العام الذي أفرز هذا الوعي، لابد والتطرق إلى مفهوم التنظير الذي يصير "تواقًا إلى التجاوز، ولا يقف عند حدود المغايرة فقط، وكلَّما تحقق التنظير بصفته فعلا، جعلنا بذاته في مكان آخر يفصل بينه وبين خطاب الأدب وخطاب النقد نفسه"[3].

ولأنَّ التنظير يعبر عن الخروج عن المألوف لما قيل ولما صنع، إلاَّ أنه يبقى خطابًا تنظيرياً، وليس خطاب مقارنة أو انتقاد علمًا، ويقينًا منا بأنَّ كل المناهج التي تستعين بالتاريخ تعتمد على التنظير، لكن دون أن تصبح هذه المناهج تنظير نخص بالذكر المقاربات الأدبية والنقدية التي تساهم في المعرفة الأدبية ومنحها النسقية والمعقولية.

---

[1] محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض، (المرجع السابق)، ص:18.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، كانون الأول 1983م، ص:20.

[3] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1990م، ص:43.

وللتأكيد على صفة القراءة في النقد في معناه الكُلي، نجدها تلح على أهمية النص كموضوع للنقد، والنقد أساسًا هو قراءة للنصوص في راهنيتها، والقراءة يكتنفها القارئ باعتبارها نشاط ذهني.

وباسم هذا التصور للقراءة الأدبية كصيرورة، تماهي للناقد مع وعي فريد من نوعه في كل مرَّة، وكاشفًا دومًا عن قطعة من لانهائية، بحيث تصبح القراءة إنتاجية نشطة " تكون القراءة نشطة ومُنتجة، حين تكون بمقدور القارئ أن يفهم النَّص ويفسره فيناقشه أو يحاوره يقبل ما يقوله النص أو يرفضه، يعرف كيف يصغي إليه فيسأله ويقرأ أسئلته فيرى إلى احتمال الأجوبة"[1].

وعمومًا يضل الناقد السوسيو نصي ملتزمًا ولديه قناعة تامة، في دراسة موضوع النقد وبعبارة أخرى إنَّه اعتراف بالعمل، بوصفه علاقة إختلافية وجدالية، تسمح بترسيخ علاقة نقدية أصلية بواسطتها يصير العمل ذاتًا وموضوعًا للوعي والناقد عنصر فاعل في المجتمع، يسعى دومًا إلى قراءة إنتاجية، وإذا جاز القول تتجاوز المتن النصي بغرض تمخض الملكة المركزية الحقيقية، التي تدل على فئة دلالية قد تكون حاضرة على امتداد النَّص، ومن هذا العمق الجوهري والانكباب المباشر على النص يتجلى الاعتراف، بأنَّ النقد قد يتحول إلى قراءة والقراءة إلى نقد.

2.2.2/تلقي المفاهيم السوسيو نصية في النقد الروائي العربي:

إنَّ قراءة النَّص الأدبي في ضوء مفاهيم علم الاجتماع، فيما يمكن تسميته "المنهج السوسيو نصي" تهدف إلى تحقيق التوافق بين الاتجاهاتالشكلانية من جهة والسوسيولوجية من جهة أخرى، والسعي من أجل إيجاد مفاهيم دقيقة وموضوعية

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص:13.

تفسر العلاقة التي تربط بين النص بالأبعاد الاجتماعية، ومن هذا المنطلق يجب فهم الواقع وفق معايير فلسفية كعينة، حيث عرفت المفاهيم السوسيو نصية في النصوص الروائية حضورًا اكتسح مستوى التماسك بينهما انطلاقا من وجهة نظر توفيقية بين ما هو فردي وما هو اجتماعي.

وتعد دراسة "يمنى العيد" الراوي الموقع والشكل من أهم الأعمال التي تناولت معضلة الرواية، وكيفية تنصباب النقد السوسيولوجي، باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية التي اهتمت بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، وهذا ما تفصح عنه في قولها: "لئن كان عملي قد ركز على مسألة الموقع للراوي، وحاول في حدود قدرته إظهار دلالية الشكل، بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول فإنَّه حاول أيضًا قراءة الإيديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بمن يروي وبمن يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي، على إقامة تركيب لغوي فني"[1].

"إنَّ هذا التداخل بين الجانب الإيديولوجي والعنصر الجمالي، قد أفاض الحديث عنه "ميخائيل باختين"، من خلال اعتبار الشكل دالاً جماليًا، إذ أنَّ الشكل الأدبي يعبر عن موقفه من العالم بكيفية تختلف عن تعبير الخطابات الأخرى، ومن ثم فهو يستطيع أن يقول ما تعجز قوله الخطابات السياسية من خلال بناه الفنية"[2].

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع، الشكل، (المرجع السابق)، ص:10.

[2] نجية سعدات، النقد الروائي والمرجع الغربي، مجلة علامات في النقد، العدد54، م14، شوال 1425هـ، 1ديسمبر 2004م، ص:218.

فالمفاهيم السوسيو نصية في النقد الروائي* هي عتبات تفصيلية للعمل الروائي، تشير إلى معاني ومحاولة ربط ذلك بالسياقات الاجتماعية، التي تحيط بالعمل الروائي نجده أكثر إفادة في قراءة النص، وذلك للتعبير عن طبيعة المجتمع وجوانب تركيبيته في قالب الحياتية المستثارة في النص الروائي.

خلاصة:

كانت هذه إلماحة عن سوسيولوجيا النص بالواقع الاجتماعي، إذ أنّها قادرة على إضاءة مناطق الظل والعتمة في النصوص الأدبية والروائية، بالإضافة إلى تبصر مستوياتها الجمالية وبناه اللغوية، فمع زيما إستوى عود سوسيولوجيا النص واستقام حيث جعل من شد فحوة المضامين الاجتماعية رهن العبور إلى التيمة اللغوية والنصية.

*النقد الروائي: وهي معالجة فنية النص الروائي، الذي تنتجه المخيلة الإبداعية، معالجة موضعية من خلال إسقاط الإجراء النقدي.

الفصل الرابع

المحكي الروائي ومساءلة الواقع الاجتماعي في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي

أولاً–إسقاطات المنهج الاجتماعي على الرواية الجلاوجية.

ثانيًا–الرواية ومسألة السرد.

ثالثًا–الرؤية في الرواية والتجربة الاجتماعية.

توطئة:

في هذا الفصل نحاول إبراز اللحظة التوثيقية والوصفية في رواية "**الفراشات والغيلان***" لعزالدين جلاوجي، للعثور على مفاتيح الشفرات الواقعة في هذا المنجز السردي، تلك الشفرات المتداخلة بين المتخيل والواقع، فهي أساسًا مرتبطة باللحظة التاريخية واللحظة الإنسانية، فهذا المنجز هو واقع في ساحة الواقع المتخيل.

أحطنا بالجو العام للرواية، ثم قمنا بتحليلها وفق المنهج الاجتماعي، مركزين على الواقع الاجتماعي متكئين على مقاربات سردية، أضاءت لنا معالم البحث، دون أن ندّعي إدراك اليقين.

أولاً: إسقاط المنهج الاجتماعي على الرواية الجلاوجية:

1/ – توصيف الرواية: رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي إضافة أخرى للمنجز السردي الجزائري، الذي أرخ لأحداث تدور حول الحرب والدمار والظلم والاضطهاد، التي ارتكبتهم الجنود الصرب، في حق أهل كوسوفا وخاصة في حق الأطفال الأبرياء، فقد كتبها سيدها وصدرت في طبعتها الرابعة سنة 2015م تحتوي على 81 صفحة، وهي حزينة مرثية بكل ما تحمله الكلمة من معنى مفتوحة على مشاهد درامية و أحداث جهنمية حركها الطفل، كما يشير إليه الراوي باعتباره محور الرواية ونجده السارد والمحلل والمناقش رغم صغر سنه، هو اللّسان المعبر في الرواية يوحي إلى نهاية غير محمودة، ناهيك عن المصير المجهول وملامح كثيرة من الواقع الأليم في كوسوفا، زد إلى ذلك نهاية بطل وتهاوي وطن برمته، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدل على، معاناة الأطفال الذين شردتهم همجية الصرب والحرب

*الفراشات والغيلان: ثنائية متضادة تحمل من التشابك النفسي ما يجعلها بسيطة ومعقدة في الوقت نفسه.

والظلم وحرمتهم من اللعب والمرح، والتحليق كالفراشات في سماء الشمس المهربة من عيون النخيل، هذه الرواية تتشكل من أبنية لغوية قائمة على قوة الرؤية ومدى إقناعها وعبر مختلف أجزاء الرواية، تخيم رائحة الموت التي تزكم الأنوف.

تدور أحداث الرواية حول النزاعات اللامتناهية حول الأرض/الدين، باعتبار أنَّ هذه الرواية ذات محتوى اجتماعي ديني فأجواء الإبادة والتقتيل قائمة بالإضافة إلى الأجواء المأساوية من تشرد وضياع، تتحرك أحداث هذه الرواية بمطاردة الطفل المدعو "محمد" الذي كان يحمل بين ذراعيه لعبته العزيزة عليه ويجري بكل قوته: "أجري ... أتعثر ... أسيج لعبتي الصغيرةبذراعي النحيلتين ... أضمها إلى صدري"[1].

وماهي إلاَّ لحظات حتى هجم الصرب عليهم، وحطموا الباب ودخلوا البيت تنبعث من وجوههم مؤشرات الموت المحتوم، ويتجه مسار السرد نحو الانحدار في تحول يكاد يكون معلومًا، تبعًا لاتجاه الأحداث وتعالقها حيث وضعها السارد على حافة اللاجميل، التوقع المحفوف بالحزن ألا وهي، التهام الغيلان بمخالبها الواحد تلو الآخر قتلوا الأب والأم والجدة والعمة، التي لم يشفقوا عليها بالرغم من إعاقتها ولم تقتصر همجيتهم فقط على أسرة محمد، بل تعداه إلى كل أهل القرية بحيث قتلوهم وشردوهم. ثمة قسوة وألم منتهاه يفجره الإحساس بالقنوط بالضعف والعجز اتجاه الصرب، وكان على رأسهم شيخ كبير فقط أعطى لهم الأوامر بالتوجه نحو الجبال لكي لا يراهم العدو،

[1] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2015م، ص:09.

وبعدها التقى بصديق عمره عثمان يقول: "عند واد صغير أحسست من بعيد حركة غير عادية ... حركة شخص خلف الأشجار ... أو لعله صوت حيوان مفترس أو أليف لست أدري ... خففت من سرعتي خوفا ورحت أرقب الجهة بدقة ... فاجأني صوت من خلف الأعشاب الملتفة كأنَّما هو صوت مكروب وجد فجأة من ينقذه من خطبه الجسيم

محمد ... محمد ... نجوت من الذبح؟

عرفته من صوته إنَّه عثمان تربي وصديقي في المدرسة"[1].

لكن الشيء الذي يجذب في هذا الفعل السردي وتجلياته السوسيو روائية، هم رغم صغر سنهم إلاَّ أنهم كانت لديهم قلوب الرجال وتفكير الكبار، وهذا يدل على براعة الراوي في تشكيل معمارًا روائيًا، يفرضه السياق والتجربة الاجتماعية، وهكذا تتسارع الأحداث وتلاحقها خلق إحالة رمزية، لها خلفية اجتماعية نفسية، مزجت بين الحسرة والألم والأسى على فراق الوطن، وأي فراق، فراق نحو المجهول هو انسلاخ قصري عن الوطن، لقد تملكتهم مشاعر الحزن والتحدي، لقد عان هؤلاء من التشرد والخوف لكن الشيخ أقبل عليهم وطمأنهم بأنَّ بعض الإخوة من الألبان تكفلوا بكل الشيوخ والعجزة، فأعاد ذلك الأمل في قلوبهم ونفوسهم.

ثانيًا :هندسة العنوان: فجائية العتبات:

عنوان الرواية الذي يتضمنه المتن هو تركيب دلالي، يحمل أكثر من تأويل غير أنَّ الكاتب الراوي يشد من أرز هذا العنوان"الفراشات والغيلان"في إحالة أولية، على وجود صوت وحشي همجي محوري في الرواية، وهو يلقي هذه الإشارة "الغيلان" وإنَّما

[1]المصدر نفسه، ص:19.

ليضع القارئ أمام مجموعة من التصورات، والتأويلات التي تجعله يتيه في محك التقصي الروائي نظير التخطيط العتباتي الذي وظفه الراوي، فقد اعتمد الراوي على تقنية "هندسة العنوان" لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، و يمكن القول أنَّ العنونة بهذا المفهوم تحيل إلى نوع من بناء الروابط بين طرفي الحامل والمحمول.

"إنَّ فلسفة المرسل في بناء العنوان متشابكًا ومفتوحًا، في الوقت نفسه يعد انفتاحا انزياحيا على مالا نهاية التأويل يشيئ للقارئ، بضرورة تتبع تفاصيل المتن ليصل إلى تحقيق التقاطي حتى ولو كان العنوان طاردًا، صادما للمتلقي حين يدرك أنَّ المتن كتيمة مختلف عما تحيل إليه العناوين الداخلية بالخصوص، متن ضاج جنسياً، ضاج إيديولوجيا"[1].

وبما أنَّ أهم ما في النص هو عنوانه باعتباره، العتبة النصية الأولى والتي ينبغي أن تكون مكثفة وموحية تختصر بين جوانبها المتن الروائي كله، فقد وفق "جلاوجي" إلى حد بعيد في هندسة العنوان الذي يلفه، الغموض مما يزيد من نهم القارئ وفضوله لقراءة الرواية.

ومن ثم فإنَّ أساس الكتابة الروائية عند "جلاوجي" هي الخرق والتجاوز وقلب الأوضاع بطريقة عجيبة، مما زاد جمال الرواية وكثف تجريبيتها هو نزعتها الإنسانية وبناؤها بناء ضديا، أي قيامها على الثنائيات الضدية بداية من العنوان:
الفراشات/الغيلان، الخير/الشر، الجمال/القبح، الحياة/الموت.

1/ – مدلولات العنوان:

[1] البشير ضيف الله، الراهن والتحولات، مقاربات في الرواية العربية، دار كتارا للنشر، ط1، 2018م، ص:132.

يتألف عنوان الرواية "الفراشات والغيلان، من كلمتين معرفتين ترتبطان بواو العطف يحمل في طياته إحالات ودلالات رمزية، فلفظة "الفراش" تعني: "جنس حشرات من الفصيلة الفراشية، ورتبة حرشفيات الأجنحة ومنه المثل: "أطيش من فراشة"[1].

وهذا وإن دلَّ فإنَّما يدل على براعة الكاتب في اختيار العنوان، وقدرته على رسم خطًا إبداعيًا لينقل رمزا للدلالة، على عالم الأطفال البريء المليء بالحب، ولعل السبب الأول لاختيار لفظة "الفراشات" للعنوان لم يكن عبثيًا بل كان وراءه الفراشات الحائمة على النور والتوهج، ومن خلال العنوان الذي يحاكينا بلغة رمزية منتج لدلالات تجذب المتلقي وتأسره، تكسر تلك القشرة السميكة التي تغشي عيونه، وقد قدَّم الفراشات على الغيلان لأنَّ الشر مهما طغى فإنَّه سيزول يوما ويبقى الخير خالدًا لخصها في ثنائية "دمعة وابتسامة".

مثلما يقول الراوي: "وننطلق كالعصافير ... كالفراشات ... نعدو ... نتسابق ... نقفز ... تتعالى ضحكاتنا و أحلامنا و أمالنا"[2].

وقوله: "وضعت لعبتي عند جذع شجرة البرتقال، واندفعت أعدو خلف فراشة ظهرت للتو تراقص الأزهار"[3].

---

[1] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، المجلد1، 2004م، ص:682.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:46.

[3] المصدر نفسه، ص:74.

أمَّا لفظة "الغول" فهي تعني: "كل ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري فأهلكه، وتزعم العرب أنَّه نوع من الشياطين تظهر للناس في الفلاه، فتتلون لهم في صورة شيء وتغولهم، أي تظلهم وتهلكهم"[1].

غير أنَّها تنطبق على جنود الصرب، تحمل معنى التخويف قوتهم تفوق قوة البشر كقدرتها الالتهام، امتلاكها المخالب، أكل لحوم البشر، تشكلها في صورة مرعبة، وغرابة أشكالها مثلما يقول الراوي: "أسكت إنَّها الغيلان ... الغيلان ستلتهمنا جميعا..."[2]

وقوله أيضًا: "التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب ..."[3]

وقوله أيضًا: "لقد هد الغيلان العش الدافئ ... هدوا أسرتي اغتالتها سهام الغدر اللعينة"[4].

وأيضًا: "الغيلان وحدها تستطيع أن تحقق ما تريد ... تدخل إلى أي مكان تريد ... وتتحدى كل مخلوق ... وتتشكل في كل الصور و الأشكال"[5].

وقوله: "إنَّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير... طوال عراض يحملون قطعًا حديدية تلمع ... يلبسون أحذية ثقيلة ... مخالب أياديهم طويلة حادة ... مناخيرهم مدببة ... أذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير"[6].

---

[1] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (المصدر السابق)، ص:667.
[2] عز الدين جلاوجي، (الفراشات والغيلان)، المصدر السابق، ص:11.
[3] المصدلر نفسه، ص:12.
[4] المصدر نفسه، ص:16.
[5] المصدر نفسه، ص:20.
[6] المصدر نفسه، ص:12.

وقوله أيضًا: "هؤلاء الوحوش يأكلون لحوم البشر إذن؟ هؤلاء هم الغيلان الذين كانت جدتي تحدثني عنهم دائمًا"[1].

وعليه فإنَّ العنوان ينقلنا من فرضية، الانتماء إلى السرود العجائبية ليحيلنا إلى بعد مضموني آخر وهذا ما يوحي لنا بحضور، هاجس خاص ألاَ وهو هاجس طمس الهوية والسيطرة.

وما ركزت عليه الرواية هي عرض التفاصيل، الصغيرة في حياة الناس وجعلها مادة يبني عليها الكاتب عالمه الروائي، فيغدو "عزالدين جلاوجي" مثل المصور الحاذق الذي يلتقط الصور والمشاهد مركزا على الجزئيات، والتفاصيل الصغيرة التي قد لا يلقي لها الإنسان العادي بالاً، وهذا ما ظهر في مجريات الأحداث التي عملت على تفكيك شفرة العلاقات وخلخلة نواة المركزيات، أي أنَّها سلطت الضوء على الاستعمار وعلى العنف المسكوت عنه.

والبوح هنا بوح الكاتب، وعلى هذا النحو يبني "جلاوجي" روايته ويصوغها في شكلها اللغوي بذاتها الإنسانية بحمولتها الفكرية، وخصوصياتها الثقافية وهويتها المميزة وهكذا نجد الكاتب تعمد أن تكون، هذه الرواية قائمة على قرائن تؤكد حضور الفاعل من خلال قيمتين اثنتين، الأولى الذات الإنسانية والترهيب والتشديد، مثلما يقول الراوي: "كانوا بشرًا مثلنا تمامًا ... إنَّهم الصِّرب يا محمد ... الصِّرب الذين يكرهوننا ... الصِّرب الذين عملو قرونًا على مسخنا وتدجيننا فلَّما عجزوا هاهم ينكلون بنا ... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا ثم تشريدنا ..."[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص:20.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

أمَّا الثانية تمثلت في القوة التي تدعوا إلى أفكار مغايرة في الدين والجنس، مثلما يقول الروائي: "إنَّهم أعداؤنا ... بل أعداء البشرية قاطبية كل مصائب الإنسانية جاءت منهم ... إنَّهم وحوش بلا قلب ولا رحمة ... التاريخ يحدثنا عن ذلك ... والتاريخ يعيد نفسه ... والتاريخ أصدق القائلين ... والله ..."[1]

يعرض الكاتب أمامنا الأحداث مستخدما تقنية التاريخ، بشكل دقيق يجعلنا نندهش لدقة براعته وملاحظاته، فقد كان ينطلق من رؤية خاصة، وما يكرس هذه الرؤية الخاصة هي الاهتمام بما هو معروف في التاريخ الرسمي، تجمع بين الحقيقة والأسطرة نسج في فضاءات عجيبة وسط كائنات غريبة، والرواية واحدة من الروايات الجزائرية التي غاصت في أعماق الإبداع، تغري القارئ بالدخول إلى عوالمها السردية.

ينطلق "جلاوجي" من التاريخ والوقائع التاريخية، إلا أنَّه سرعان ما يحلق في عوالم التخييل لأنَّ الرواية عمل تخييلي بالأساس، وهذا ما أشار إليه في أكثر من مناسبة وما حققته أعماله السردية السابقة.

هذه الرواية تتصارع فيها القوى غير الطبيعية، واللامعقولة مع الواقع الإنساني الاجتماعي وتدعوا القارئ إلى بذل جهد كبير، لفهم انزياحاتها وفك رموزها بلغة

تدعوا إلى تجاوز المألوف والواقع، والتمييز بينه وبين الخارق العجيب فكانت لغة سلسة تثير التوتر والتشويق لدى القارئ، مما يعني قدرة الكاتب على استحضار الجانب الجمالي الفني، الذي يتميز برؤية الفنية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:23.

يقول: "هل يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه الدرجة، من الوحشية فيقتل أخاه بمجرد أنَّه يختلف معه في لغة أو دين أو جنس ... وما كان يلقنه لنا معلمنا في المدرسة من الفضائل الإنسانية التي يجب أن تتميز بها ... ألم يكن يقول لنا أن الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه؟ ألم يقل لما أنَّ الاختلاف رحمة؟ فكيف صار في لحظة نقمة وهلاكًا و دمارًا"[1].

وقوله كذلك: "... إنَّهم يطمسون أثار جرائمهم يخفون معالم توحشهم حين يتدرأون على القيم ... ويغتالون المبادئ ... هكذا يفعلون حين ينهض وحش الأنانية في نفوسهم، ويقتل صوت ضمائرهم"[2].

ولذلك فإنَّ ما حدث في هذه الرواية ما هو إلاَّ استمرار لحركية الطفل محمد من أهل كوسوفا، الذي لم يستسلم أبدا للمحتل، باعتبار شعبها قدم التضحيات تلو التضحيات منذ دخول المحتل الغاشم(جنود الصرب) هذه الأرض الطاهرة، ولكنَّه مر بفترات صمت هي أشبه بالصمت الذي يسبق العاصفة بعد أن تكالبت عليها العدو.

2/- العتبة التمهيدية:

تتضمن الصفحة السابعة من الرواية مقطعًا افتتاحيا (نصًا مُوازيًا)، عبارة عن أبيات شعرية اختار الراوي أن يصدر به علمه، وهذا الاختيار المتعمد لا يخلو من دلالة فهي البوابة التي سيعبر منها القارئ للغوص في أعماق الرواية، هي كلمات نابعة من الإشراف الإبداعي أعطاها حقها دون إجحاف ولا تقصير، خاطب الشمس باعتبارها رمز للأمل والنور رغبة منه كخطاب فني لرؤية الحرية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:21.

[2] المصدر نفسه، ص:29.

وكان لبداية الرواية اهتمام واضح بالعتبة التمهيدية، فالمتلقي ما إن يسمع هذه العبارات حتى يتهيؤ للتفاعل معها جسدًا وروحًا قائلا: "

في أرضنا المكابرة ...

أرض الرجال السمر ...

أرض الكرام ...

فانتظرينا يا شمسنا ...

نحررك من قيد الأفول ...

من غرب الزنادقة الطغام ... [1]

من خلال هذه الأبيات حمل صوته المسموع بعيدًا، إلى أبعد مما يرغبه خياله وكأنَّه يقول سادتي القراء المستمعين صبرًا، يا أرض الكرام يا أرض الرجال، سوف تشرق شمس الحرية مهربة من عيون النخيل الباسقات، سوف نطهر أحشاء أرضنا الطاهرة من المستعمر المغتصب، سوف ندفن المخاوف الكامنة، سوف نتشبث بالأحجار وجذور الشجر، وكأنَّه يقول إنَّ العجلة من الشيطان، لا تنهشوا من الأحداث التي ستقرؤون تفاصيلها حتى وإن كانت قسوتها ترجف ذوي القلوب الهشة، وكأنَّه يقول أيضًا سادتي أعطوني أذانكم، وأنا بدوري أعطيكم صوتي، والمقصود الكلي لتلك الأبيات الذات الإنسانية بكل تجلياتها.

3/- العتبة الإشهارية:

[1] المصدر نفسه، ص:08/07.

ويسميها البعض أيضًا بالعنوان الإشهاري، "والمقصود بالعتبة الإشهارية ليس المنتوج التجاري والإشهاري، بل المؤشر هنا يدل على مكان إصدار هذا العمل الفني والمطبعة التي سهرت على طبع الكتاب ونشره وتوزيعه، وعنوان المطبعة، وكتب المؤسسة وشعارها وكل هذا يندرج ضمن حيثيات النشر وسوسيولوجية التشويق"[1].

إنَّ رواية "الفراشات والغيلان" تتسم بالثراء الإشهاري، حيث تحفل صفحة واحدة بهذه المؤشرات (صفحة الغلاف والصفحة رقم 02)، وقد صدر هذا المنجز السردي عندار المنتهى للطباعة والنشر، وهي مؤسسة ذاع صيتها بوجود المؤشر المكاني "الجزائر"[2]، يتضح البعد الوطني الذي يمتد، لينشر عباءته على الكون العربي بشكل شامل وهذه الرواية ليس مجرد نقل للأحداث، على لسان الراوي بطريقة اعتباطية بل هي بمثابة جسد حي، حيث أبدع وبرع هذا المهندس الروائي، في هندستها المعمارية الفنية الجمالية الروائية، بحيث رفع صوته عاليًا صداحًا إلى كل المناطق قاطبة.

وقد تميز عمله هذا بالحكمة والنباهة في إفراز التجربة الإبداعية، التي يتداخل فيها بما هو كونه إنساني اجتماعي، وللتفصيل أكثر فإنَّ رواية "الفراشات والغيلان" لكاتبها "عزالدين جلاوجي" – مع سبق الإصرار والترصد – هي رواية اتسمت بإضفاء صفة الفنية لخدمة مضمون النص، مما أدى إلى تعميق الدلالة لخلق ديمومة إحساس ترتقي جماليا وفق انفعالات، وتصورات البعد الهندسي، كما اتسمت فيها حركية الأحداث بالجانب الجمالي، واستنطاق حدود الوعي الإنساني التي تضفي عددًا لامتناهي من المعاني.

---

[1] إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، ALNAYA للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2014م، ص:26.

[2] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:02.

ثالثًا : كرونوطوبية الرواية:

1.3/- رؤية الواقع الاجتماعي من خلال الزمن في الرواية:

"يحدد الزمن طبيعة الرواية مثلما يُحدِّد، شكلها الفني إلى حد بعيد ذلك لأنَّ السرد مرتبط ارتباطا وثيقًا بطرائق الكاتب، في معالجته وتوظيفه ... والرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن ... وقد يُحدِّد الكاتب، بداية الزمن في روايته بذكر حدث معروف ... وتكفي أي إشارة يذكرها الكاتب، لتوضيح للقارئ ما إذا كان الزمن في الرواية تاريخيًا أم غير تاريخي"[1].

"لذلك فلابد من تقرير أن لا سرد بدون زمن، فمن المعتذر أن نحصل على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا، أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن"[2].

إنَّ جمالات الفضاء الروائي في رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي يمكن اعتبارها إيقونة مفصلية، مهمة في العمل الروائي، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن لأنَّه يشمل الشخوص داخل الفضاء الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنه فهو همزة وصل بين متواليات الرواية وتمفصلاتها.

بنيت هذه الرواية على التشويق، لاتسامها بالحركية والاستمرارية، والجدية في العمل الروائي فهي تمتاز بالجمالية ومواكبة التغيرات الاجتماعية، والزمان بنية أساسية في العمل الروائي باعتبار أنَّ كل خطاب روائي، لا يخلوا من هذه البنية

---

[1] بشير ضيف الله، الراهن والتحولات، (المرجع السابق)، ص:61.

[2] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء. الزمن. الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص:107.

المحورية في العملية السردية ونعني بالزمن: "هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة"[1].

"ولم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات ويظاهر اللغة، ولكنَّه اغتدى أعظم من ذلك شأنا"[2].

ويمثل العمل الروائي "الفراشات والغيلان" مدة زمنية عاشتها الذات الإنسانية (أهل كوسوفا)، تحت وطأة ووحشية جنود الصرب، فامتزجت هذه الذات الإنسانية الوطنية بالزمن بكل أشكاله.

فخضوع الزمن للحالة النفسية لذات الروائي، واضحة جلية ندركها من خلال زمان هذا النص الروائي، والمستلهمة من نسج خياله استطاع الراوي استرجاع وقائع وأحداث فارطة لبناء عالم مسرود، وزرع الحياة فيه من جديد في شكل دوراني دون توقف.

فالنَّص الروائي لا يمكنه أن يقوم إلاَّ عندما، ترتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له والتي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق على عكس التصور التقليدي الذي كان يرى أنَّ: "الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية، ففي الرواية الجديدة يمكن القول أنَّ الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنَّه لا يجري لأنَّ الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار"[3].

---

[1] حفيدي أحمد، بنية الزمان والمكان في رواية فوضى الأشياء لرشيد بوجدرة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير، جامعة وهران، معهد اللغة العربية وآدابها، 2010/2009م، ص:15.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد(المرجع السابق)، ص:193.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص:68.

وقد عنيت الدراسات الأدبية الحديثة بالزمن كثيرًا، من حيث أنَّه أحد أهم المكونات في العمل الأدبي، وما لهذا العنصر من علاقات بباقي عناصر هذا العمل من مكان وشخصيات وأحداث ولغة: "إنَّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[1].

كما أنَّ كل حدث داخل النص الأدبي مرتبط بزمن معين، كما أنَّ جعل الناص الزمن في نصه فضاء لتوثيق هذه الأحداث وعرضها، بالصورة التي تجذب المتلقي/القارئ وباستعمال طرق وتقنيات متعددة.

وقد حاول الأدباء استثمار القيمة الزمنية في المجال الأدبي، من حيث أن للزمن أهمية للحكي وفي الوجود، مادام فهم الوجود يتطلب فهم النفس.

وكثيرًا ما يستثمر المبدع/الكاتب هذه الماهية حتى جعل بعضهم الزمن هو المحور الرئيسي الذي يرتكز عليه النَّص، وذلك لأنَّ رهان الناص مبني على جذب انتباه المتلقي وأنَّ هذا الرهان يتكئ على معطيات نفسية، وجدانية اجتماعية، وأنَّ للزمن القدرة على تحقيق الدهشة والانبهار، من خلال تزاوجه وتشابكه بكل عناصر الحكي فقد نعثر على الزمان متضمن، في كل أجزاء الرواية وجماليتها، من العنوان إلى آخر نقطة في الرواية متأرجحة.

كما ينصهر الزمن في المكان ويذوب فيه، فكثيرًا من الأمكنة تحيل إلى أزمنة كثيرة منها ما يتعلق بالماضي فيسترد، أو بالحاضر فيعاش، أو بالمستقبل فيستشرف.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص:63.

أ/ – بنية الزمن الروائي: أثبتت الدراسات البنيوية*بأنَّه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في النَّص الروائي، مع الترتيب المألوف التقليدي لأحداثها حسب تسلسلها الزمني، أو كما يفترض أنَّها جرت بالفعل حتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، لأنَّ الواقعة التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، فطبيعة الكتابة تفرض ذلك الترتيب الزمني مادام "الروائي لا يستطيع أبدًا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد"[1].

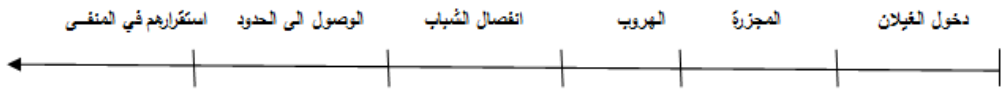
ولهذا وددنا قراءة جمالية هذا النص الروائي "الفراشات والغيلان"، من خلال زمن الرواية، تلك الزمنية التي تتمخض للرؤية الروائية وزمن السرد الذي يسرد فيه الروائي أحداث القصة (زمن الخطاب)، وزمن القراءة الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل الجمالي الفني السردي، وذلك نظرًا من التسلسل النظامي للزمن وعلاقتها بالأحداث النمطية انطلاقا من دلالة بنية الزمان، في هذا العمل الروائي إلى غاية نهاية الأحداث ولهذا يبقى الزمان هو البنية الأساسية للسرد، فلا يمكن للأحداث أن تقع في إطار زماني واضح.

ب/ – دلالة بنية الزمن الاجتماعي: يرتبط العمل الواقعي بالزمن بل يُحاول الراوي تجسيد وتصوير واقع الشخصيات الاجتماعي، كظاهرة اجتماعية تكاد تكون كل أنشطة الأفراد منحصرة فيه، وللكشف عن شعرية الرواية نقوم بتحليل إيقاع الزمن ما يعني ترتيب الأحداث، التي سنجسدها في هذا المخطط:

---

*البنيوية: منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، (المرجع السابق)، ص:73.



الشكل رقم05

دخول الغيلان – المجزرة – هروب الناجين من المجزرة والتحاقهم بالناجين من القرية الأخرى –انفصال الشباب للقتال – وصول اللاجئين إلى الحدود –استقرارهم في المنفى – حصولهم على الحرية.

وكل هذه الوحدات لها دور في تدريب الأحداث، وتسلسلها ومراكمتها زمنيا فهذا المسار يشكل لنا حاضر السرد حيث تتخلله، أحداث تعود إلى الماضي والتي سماها "**جينيت**" باللواحق أو تسير في المستقبل، والتماسها بالسوابق، فالأول هي كل تذكر الحدث سابق عن النقطة التي بلغها السرد في حين السوابق هي كل عملية سردية تقتضي حكاية، أو تذكير مسبق لحدث لاحق[1].

وبالعودة إلى الرواية نجد أنها ثرية وحافلة بمثل هذه المفارقات الزمنية فيقول: "وحلق بي الخيال أسترجع طفولتي المغتالة ... قريتي التي أجهضوا حلمها البرئ ..."[2]

فالسارد في هذا المقطع يقوم باسترجاع، واستعادة الأحداث التي تعود إلى ما قبل بداية الحكاية فالطفل هنا قد حرم من اللعب، وقد قتلوا في نفسيته روح الطفولة التي يتمتع بها باقي الأطفال.

[1] عرفي فتيحة، عوالي صافية، تجليات السرد في رواية الفراشات والغيلان لعزالدين، مذكرة لنيل درجة الماسترفي قسم اللغة والأدب العربي، بجاية، 2014/2013م، ص:29.

[2] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:70.

وقوله أيضًا: "مسحت العرق المتصبب على جبيني ... استرجعت أنفاسي وتذكرت ما غاب عن بالي طول هذه المدة ... تذكرت أختي الصغيرة ... أماتت هي أيضًا"[1].

وقوله أيضًا: "تذكرت حضن والدي الدافئ، ولحظات المرح والسرور التي كنا نقضيها معًا في الحقل أو في البيت ..."[2].

وكل هذه الإسترجاعات تدل تدل،على مدى شوق واشتياق الطفل محمد إلى وطنه الحبيب الذي أجبر على الخروج منه، ومغادرته تاركًا وراءه ذكريات، مضيئة تدب بداخله أدركها ليل القنوط.

إنَّ استرجاع الماضي كان له دوافع، وأسباب تتعلق باللحظة و الحاضر، وقد وظف جلاوجي هذه التقنية الارتدادية بإفراط في روايته، بغرض جعله زمنًا معيشًا وعندما نتصفح روايته "الفراشات والغيلان" نجد أنَّ تقنية الاسترجاع قد رسمت المتن الروائي بنسبة جيَّدة، لأنَّ المقام مقام حكي وسرد وذاكرة، وهكذا رسم لنا "جلاوجي" لوحة فنية إسترجاعية، أعطت تأويلات دلالية داخل، العمل الإبداعي نقلت صورة اختزلت المعطيات الاجتماعية، فتعانقت لغة القلم مع لغة الريشة إن صح التعبير.

أمَّا فيما يخص النوع الثاني الاستباق، فنذكر قول السارد: "يقترب نباح الجنود وقهقهاتهم ... وقع أقدامهم يزلزل تحتها الأرض ... يكاد يدك البيت فوق رؤوسنا أصرخ ..."[3] فالسارد هنا يذكر أحداثًا ستقع مستقبلاً، فهو على دراية بأنَّ العدو سيصل إليهم وسيحدث تغيرًا في الأرض والعباد.

---

[1] المصدر نفسه، ص:15.

[2] المصدر نفسه، ص:77.

[3] المصدر نفسه، ص:10.

وفي مقطع آخر يقول: "جئت لأخبرك أنَّك مدعو لحضور اجتماع هذا المساء ..."[1]

وقوله أيضًا: "سنعود ... سنعود ... يجب أن نعود غدا أو بعد غد ..."[2]

حين نقرأ "الفراشات والغيلان" نعثر على استباقات لكنها نادرة جدًّا، لأنَّها كانت رواية إسترجاعية بامتياز، لخصت شذرات من الحلم الاستباقي، ومن ثم الاستباق أو الاستشراف تقنية مرتبطة بالتعامل، مع عنصر الزمن على أساس استباقي/تطلعي من باب استشراف الزمن الآتي، ويتجسد في الرواية من حيث إمكانية استباق الأحداث السردية في المتن الروائي بحيث يتسنى، للقارئ التعرف على واقع الرواية ونذكر أيضًا قول "جلاوجي": "لاشك أنَّ الناس قد بدأوا يتجمعون هناك ... الآن وقت صلاة الظهر ... سأصيح فيهم جميعا فإذا انتبهوا أخبرتهم ... لا بل سأخبر الشيخ الإمام، وهو بدوره سيخبر الجميع"[3].

وفي مقاطع تنبأ الراوي بمجيء "الغيلان" إلى القرية، فقد اعتبرهم أعداء البشرية وهو سبب الدمار والاضطهاد، ويظهر ذلك في قوله: "لقد تنبأت بهذا منذ سنوات طويلة فلم تصدقوني ... إنَّهم أعداؤنا ... بل أعداء البشرية قاطبة ... كل مصائب الإنسانية جاءت منهم، إنَّهم وحوش بلا قلب ولا رحمة"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص:64.

[2] المصدر نفسه، ص:58.

[3] المصدر نفسه، ص:17.

[4] المصدر نفسه، ص:23.

كما ورد الاستباق أيضًا في قوله: "أدركت أنَّه الرحيل، وقد أزفت ساعة الهجرة ... من هنا تبدأ ... وإلى أين تنتهي ... ؟؟ الله أعلم ... كل الذي نعلم أنَّها مغامرة صعبة سنخوض خلالها عباب بحر مارد جبار"[1].

كما عرجنا على البنية الزمنية للرواية، والتي يغلب عليها الطابع الإسترجاعيالاستذكاري على الطابع الإستباقيالإستشرافي، باختصار أنَّ رواية "الفراشات والغيلان" رواية اعتمدت على الأمس كمادة لها.

فالبارز من هذه الأمثلة أنَّ السارد في محاولة، لأن يسبق الزمن كونه يتعدى حاضر الرواية، ليقوم بتصوير حدث مستقبلي وظيفته الإعلان أو التنبؤ بالأشياء التي ستقع مستقبلاً.

2.3/ – رؤية الواقع الاجتماعي من خلال المكان في الرواية:

1/– دلالات الأمكنة / جغرافيا النص: يشكل المكان عنصرًا شكليًا من عناصر العمل الفني إذ أصبح تفاعل العناصر المكانية، وتضادها يشكلان بُعدًا جماليًا من أبعاد النص.

ينشأ المكان في الرواية من خلال وجهات نظر متعددة، لأنَّه يعاش على عدَّة مستويات من طرف الراوي بوصفه مشخصًا وتخيليًا أساسًا، ومن خلال اللُّغة التي يستعملها فكل لغة لها صفات خاصة، لتحديد المكان (القرية. المدرسة. المستشفى) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان.

[1] المصدر نفسه، ص:36.

فالمكان "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ... والمكان ليس حقيقة مجردة وإنَّما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز"[1].

ويقدم "جلاوجي" أمكنة كثيرة جدا في الرواية، و"جلاوجي" في تصويره للمكان يعمد إلى نقل التفاصيل الصغيرة، وكأنَّه مصور يمتلك عدسة كاميرا تجعله يقترب من الأشياء البسيطة والجزئيات الصغيرة التي يجمعها ثم ينسقها مكونًا منها صورا نابضة بالدلالات، ومن ثم فإنَّ المكان هو الحيز الجغرافي، الذي تجري فيه الأحداث بل إنَّه يغدوا كيانًا اجتماعيا تتخلله الخبرة الإنسانية، ليلخص تجارب الفردو المجتمع وبذلك يحتل المكان البطولة في الرواية، ويشارك مع الشخصيات في صنع أحداث الرواية وتعالق خيوطها.

وقد تقوم دراسة المكان في الرواية "على تشكيل عالم من المحسوسات، قد تتطابق عالم الواقع وقد تخالفه"[2].

ويمثل المكان مكونًا محوريًا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية، بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج نطاق المكان.

والأكيد أنَّ المكان في الفضاء السردي، ليس ذلك الجماد أو الكامن الذي لا يتحرك بوصفه مكونًا ماديًا صامتًا، وإنَّما يختلف الأمر تمامًا، انطلاقا من قدرة السارد بصفة على تحريكه وهو يؤكده "**يوري لوتمان**" بقوله: "هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الوظائف والحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ... تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة ... ويجب أن نضيف إلى

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، للطفل ، للشباب، للأسرة، جمعية الرعاية المتكاملة، مكتبة الأسرة، 2004م، ص:106.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، (المرجع السابق)، ص:107.

هذا التعريف ملاحظة مهمة. وهي أنَّنا إذا نظرنا إلى مجموعة الأشياء المعطاة على أنَّها مكان يجب أن تجرد منه الأشياء، من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان"[1]

"يلعب المكان دورًا وظيفيًا هامًا في تكوين حياة الإنسان، وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأطير طبائعه، وبالتالي تحديد تصرفاته وتوجهاته وإدراكه للأشياء وهذا لكونه أشدَّ التصاقا بحياة الإنسان، وأكثر تغلغلا في كيانه، وذلك لأنَّ المكان يدرك إدراكًا حسيًا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده: هذا الجسد (المكان)، أو لنقل بعبارة أخرى (ممكن) القوى النفسية والعقلية والعاطفية، والحيوية للكائن الحي ليتعداه بعدها إلى الحيز الذي يحتويه، ثم إلى البيت ثم غيره من الأمكنة"[2].

وفي رواية "الفراشات والغيلان" نجد الراوي "جلاوجي" تفنن في عمله الإبداعي وفي طريقة معالجته للمكان، وفي عملية رسمه للأمكنة وفق العلاقات المتشابكة في صميم النص لتنشأ هذه العملية ضمن سلسلة، من الثنائيات التي تبرز التعارض والتناقض بين القوى المؤثرة في صيرورة العمل الأدبي.

أ/- **دلالات الأماكن المغلقة:** تحفل الرواية بالكثير من الأماكن المغلقة، وتنوعها واختلافها فتضفي على النص دلالات وجمالية أيضا.

1-البيت: في الرواية كان البيت صغير الحجم، عبارة عن حجرة صغيرة فهي توحي وتعبر عن الطبقة الاجتماعية، التي تنتمي إليها هذه العائلة، فهي تعاني الفقر والعوز رغم بساطة المنزل، فالبيت هو الركن الذي يدمج أفكار، وأحلام وذكريات الإنسانية

[1] البشسر ضيف الله، الراهن والتحولات، (المرجع السابق)، ص:63.

[2] محبوبة محمودي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص:92.

فيحمل الكثير من الديناميكيات التي تتداخل، وتتعارض في حياة الإنسان ليخلق الاستمرارية وبدونه يصبح كائنًا مشتتًا، يفقد كنهه ووجوده، هذا الفضاء المغلق هو الذي يوفر الأمان والدفء العائلي، وهنا كانت الانطلاقة لأحداث الرواية يقول محمد: "سألج الباب بسرعة ثم أغلقه ولن يمسكوا بي ... أمفتوح هو أم مغلق؟ أفي البيت أهلي أم غادروا؟ وإلى أين؟ هل يمكن أن تكون الكلاب قد افترستهم قبلي؟"[1]

يحدد "جلاوجي" أنَّ للبيت وظيفته الأساسية، ذات الطابع الاجتماعي بعيدا عن أية قراءة نفسية لها كمكان، ومن ثم فإنَّ البيت مصدر ذكريات أليمة، وأحداث ومشاهد دامية حيث أنَّ جنود الصرب هجموا، على منزل محمد وقتلوا أهله جميعًا، إلاَّ أنَّه نجا هو وأخته الصغيرة، مجزرة مأساوية لن ينساها محمد طوال عمره يقول: "ومن تحت إبط والدتي كنت أراقب الأحداث كلها ... كل ما يدور في الحجرة ما زالت العيون تدور في محاجرها خوفا، ومزال الهلع فرسًا جموحا فوق وجوه الجميع"[2].

وتتعدد وظائف البيت منها الاجتماعية، لتكوين نسيج اجتماعي إقامتي، ففي الرواية نجده ذا طابع أسري عائلي، كما أنَّه طابع فرداني بوصفه، مرتعا للأحلام والذكريات وراحة للنفس وسكينة لها.

وبالتالي فالبيت من الأماكن التي ركز عليها الراوي في نصه، والذي احتفى به كثيرا ذكرًا ووصفًا ولم يكد الوصف، يخرج عن طابعه الهندسي، وفيه تظهر قدرة الروائي "جلاوجي" الكبيرة على التصوير الدقيق للبيت، وما يحمله من دلالات.

2- المسجد: "إنَّ المسجد يحظى بمكانة مرموقة، عبر العصور الإسلامية، لذلك نجد الكتاب يوظفون المساجد في إطار أحداث رواياتهم، وجعلوه بنية تساهم في

---

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:12.

تشكيل خطاباتهم الروائية، فالمسجد فضاء يساهم في بناء الرواية، ويشكل الى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب الروائي، ينفتح على الناس كمكان للعبادة يجتمعون فيه لأداء الفريضة"[1].

وهذا ما نجده في الرواية: "وارتفع أذان العشاء فقطع حيرتهم، وقام الشيخ من مكانه وهو يقول: بعد صلاة العشاء نجتمع في المسجد، لابد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا من حيرتنا هذه ويفوت الفرصة على أعدائنا"[2].

فالمسجد هو مقصد كل مسلم هو أحق الأماكن بأن يصان ولا يهان، مكان بني ليجمع شمل التعبد ويضم نشر التهجد، هو المتنفس الروحي هو مسكن من مساكن

الأبرار ومجلس من مجالس الأخيار يرتقي به المؤمن من العالم الدنيوي إلى عالم الآخرة وقد أعطى "عز الدين جلاوجي" المسجد، دور أساسي في البناء الروائي وبهذا فإنَّ المسجد تيمة ضاربة في النفس الإنسانية المسلمة.

هو المكان الديني الطاهر الذي يجتمع فيه أهالي كوسوفا لأداء صلواتهم، ويتجلى هذا من خلال: "ورنوت ببصري إلى منارة المسجد لاشك أنَّ الناس، قد بدأوا يجتمعون هناك ... الآن وقت صلاة الظهر ... لا بل سأخبر الشيخ الإمام وهو بدوره سيخبر الجميع"[3].

ففي المساجد يتم الوعظ والنصح وفيه يناجي المؤمن ربه، لقد كان المسجد في الرواية مخرجهم الوحيد للرد على همجية الصرب وجبروتهم.

---

[1] سمية فالق، التجربة الجمالية ودلالات المكان في رواية الفراشات والغيلان للروائي الجزائري عزالدين جلاوجي، مجلة آفاق للعلوم، العدد الثاني عشر، المجلد5، جوان2018م، ص:94.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:31.

[3] المصدر نفسه، ص:17.

3- الكوخ: وهو كوخ العجوز شهيدة الذي وظفه الراوي "عز الدين جلاوجي"، ضمن أمكنة الرواية، وهو بمثابة الاستكشاف الجديد من قبل الكوسوفيين، ولذلك كانت العجوز التي تسكنه بمثابة المفاجأة، بحيث أراد الشيخ الإمام أن يطلع عليها الطفلين محمد وعثمان يقول محمد: "في طريق عودتنا عرجنا على كوخ مصنوع من الخشب وأخبرنا الشيخ أنَّ به مفاجأة يجب أن يطلعنا عليها.

حلَّقت خيالاتنا دون أن نتمكن من معرفة حقيقة هذه المفاجأة حينما وصلنا الكوخ وجدنا عجوزا طاعنة تجلس أمامه فوق حصير صغير ترتجف عصاها بين يديها ... مال الشيخ وقبل رأسها ... ثم راح يداعبها ويخفف من مأساتها[1].

إنَّ الكوخ يدل على الحياة المزرية والبائسة، التي لا تتوفر فيها أدنى متطلبات الحياة هذه محاولة من الراوي لشد وجذب انتباه القارئ، كي يفكر في الذين هاجروا من ديارهم وهذه غواية إنسانية أي بُعدًا إنسانيًا.

4- المستشفى: هو المكان الذي يتوافد إليه الناس، بغرض التداوي من الأسقام هو المكان الذي يدخلون إليه مرضى ينخر المرض أجسادهم نخرًا، يدخل إليه من كان به علَّة أو ألم وهو مكان يعج بالحركة والانتقال.

ففي النص الروائي نجد المستشفى، شكَّل جمالية إيحائية دلالية، وموقع المشفى على أطراف المدينة بعيد كل البعد عن كل ضجيج، لأنَّه مكان لتقديم الإسعافات الأولية ومكان للراحة، فيه يشعر المرء بالأمل في النجاة والشفاء، ويتجلى الدور الذي يلعبه المستشفى بين ثنايا الرواية أنَّه، متنفس لتضميد جراح المكروبين، وبحسب سردية الراوي قابلة أيضًا لمعالجة الجروح النفسية فآثار الحرب غير قابلة لتلاشي،

[1] المصدر نفسه، ص:63.

باقية، لا تندمل وقد بدأ فضاء المستشفى بالظهور، عند ذكر محمد ما خلفه الصِّرب من جرحى ومرض يقول: "وكان المشفى خلية نحل أصابها العطب ...

عشرات ... بل مئات من الجرحى والمرضى ... امتلأت بهم الأسرة فاضطروا إلى النوم على أفرشة فوق الأرض مباشرة[1].

ويقول أيضًا: "في كل حجرة تشاهد جداريات مأساوية، تنغرز في القلب النابض سكينا صدئة ... أشخاص فقدوا أرجلهم ... آخرون فقدوا أيديهم ... مرضى أنهكهم السقم ... ومص كل رحيق من وجوههم ... وآخرون كانوا معرضا للتشويه بعضهم قص الصِّرب أنوفهم أو أذانهم أو حتى شفاهم أو ألسنتهم ... وحشية ما تخيلتها في حياتي أبدًا"[2].

وهكذا يكون الراوي أعطى للمشفى حقه ضمن المتن الروائي، فهو مكان اجتمعت فيه القيم الاجتماعية والوظائف الإنسانية، فالمستشفى يبقى شاهدًا على مأساة أهل كوسوفا، وما تعرضوا له من اضطهاد ووحشية.

5- المدرسة: هو مكان للتعليم والتعلم، فالمدرسة منبر علم ومعرفة، تتمثل إيحائية المدرسة لما علموا الصَّرب على تجهيل السكان والأطفال، فعملية طمس الهوية والمسخ تبدأ من هذا المكان ليصبح غير صالح، والمُلاحظ أنَّ محمد كان متعلقًا جدًا بمدرسته لدرجة أنَّه عندما فرَّ هاربًا، من الغيلان لم يحمل معه سوى محفظته، التي لم يتخلى عليها بالرغم من هول الأحداث، وهذا وإنَّ دلَّ فإنَّما يدل على حبه

[1] المصدر نفسه، ص:66.

[2] المصدر نفسه، ص:67.

وتعلقه بمدرسته والعلم حيق يقول: " لقد لفت انتباهي محفظتي ملقاة على الأرض ترددت قليلا ثم حملتها بيدي الأخرى"[1].

وأيضًا: " وتذكرت محفظتي الصغيرة، لقد أنقذتها من المجزرة هي وحدها دون كل ما أملك أنقذتها ... حين كنت في قريتنا كان همي الأكبر أن أدرس ... وكانت أمي دائما تلح علي قائلة:

- يجب أن تكون طبيبا لتعالجنا"[2].

وفي خضم التهجير والمأساة، وتشظي الأوضاع الاجتماعية المزرية، إلاَّ أنَّ محمد وعثمان كان لهما بصيص أمل في العودة للدراسة والمدرسة، فيقول: " ماذا بشأن الدراسة ؟ ألم تعدك خالتك بأنَّها ستدخلنا المدرسة فور عبورنا الحدود ؟

أجل وعدتنا بذلك ... لكني سمعت الشيخ يخبرها أنَّ البعثة القطرية قد أقامت مدرسة كاملة التجهيزات مع التكفل التام بالطلبة علاجًا، وغذاءًا ولباسًا وتعليمًا.

ولقد سجلت مريم نفسها فيها لتكون معلمة، ولعلَّ زوجها سيلتحق بها بمجرد أن يخرج من المستشفى صحيحا معافى.

وبقدر ما كان هذا الخبر مفرحا سعيدا بالنسبة لمحمد بقدر ما كان محرجا ... أين الأتراب الذين عرفناهم، وصادقناهم سنوات طويلة ... ؟ وأين المعلمون الذين تعودنا عليهم، وتعودوا علينا خاصة معلمي المفضل"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:16.

[2] المصدر نفسه، ص:56.

[3] المصدر نفسه، ص:71.

وبهذا تكون المدرسة المكان المفضل لمحمد وعثمان، ويبقى نور ونار الأمل متعلقان بالعودة لها.

6- المخيم: تظم الرواية في قسمها السادس، مغامرة ومرحلة جديدة، فبعد أن كان أهل كوسوفا يقطنون ويسكنون في منازلهم العادية، التي تتوفر على كل المستلزمات الضرورية للعيش، إلاَّ أنَّ هذا المخيم نقيض منزلهم، وما هو إلاَّ بيوت بلاستيكية – وإن صَحَّ القول – أكياس بلاستيكية، لا تقي حر الصيف، ولا برد الشتاء، كما أنَّها لا تتوافر على ضروريات العيش المريح، كما أنَّها لا تبعث الطمأنينة في القلب، لكن الظروف جعلت محمد يسكنه مرغما، فهو عليه أن يتقبل الأمر الواقع، ويستسلم له ويتكيف معه يقول: " قمت ملبيا أنا وعثمان وفي نفسي سؤال محير: أين نتجول ؟

بين هذه الجثث المتاهلكة هنا وهناك ؟؟

بين هذه الخيم المهترئة ؟

بين هذه المناظر البائسة الحزينة ؟

ما بال هذا الشيخ يريد رغم كل شيء أن يتعامى عن الحزن ... عن البؤس ... عن المأساة ؟؟"[1]

وبهذا يكون "جلاوجي" صوَّر هذا المخيم بهذه الكلمات، التي تدمع العين وتدمي القلب عبر فيها عن الحالة المزرية، والمعاناة اليومية في حياة الكوسوفي، يضيف قائلا: "حدد لنا المستقبلون مكانًا معينًا تجمعنا فيه كلنا، وبدأنا نحط رحالنا ... نصب زوج خالتي بسرعة خيمة من البلاستيك، والأغطية ثم غادر لمساعدة الآخرين ..."[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص:62/61.

[2] المصدر نفسه، ص:59.

وقوله أيضًا: " وضعت خالتي بعض الأفرشة قصد التمدد عليها، أمَّا زينب ومريم شرعتا في تحضير العشاء"[1].

صوَّر "جلاوجي" المخيم بكل تمفصلاته، وبما يحمله من دلالات ضاربة في عمق المحمول الاجتماعي، وهذا يدل على قدرته الهائلة التي مارسها لينقلنا إلى ساحة الرواية في سياقها الفني، والحقيقة أنَّ الجانب الفني، لم يكن هاجسا أمام "جلاوجي" بقدر ما كان يعمل على تجسبد الظاهرة، التي خلقت توالدًا ونسقًا متواردًا أعطى الرواية بُعدًا اجتماعيا متناميًا خاليًا من الرؤى الأحادية.

ب/- دلالات الأماكن المفتوحة: هي عكس الأماكن المغلقة، وظفها "جلاوجي" بشكل فني تدور فيها أحداث الرواية في ضوء تنامي، الأحداث أو تراجعها وفق مقتضيات النسق الدلالي، كما أنَّ هذا التوظيف أي توظيف الأمكنة، كان ذكيا من مطبة الوقوع في التحليل الذاتي، وهو ما يعطي للعمل الأدبي، صبغة خاصة في إطار معين.

1-**القرية:** القرية بدورها تمثل الوطن العزيز، الذي يسكن قلوب سكان القرية هو الفضاء الذي تقع فيه أهم الأماكن، وتتحرك فيها الشخصيات " تعتبر القرية امتدادا للمدينة فتتميز بكونها تشكل تجمعا سكانيًا، وتكون عين الرقابة الاستعمارية فيه أكثر تحكما وهيمنة، باعتبارها مكان محدود، كما أنَّ القرية تعدُّ من أبرز الأماكن التي يفقد فيها المواطن الكوسوفي ميزات الحياة الإنسانية، ويتحول فيها إلى عبد وتتجلى فيها شخصية الصربي المتوحش.

[1] المصدر نفسه، ص:60.

كما أنَّ اللافت للانتباه هو ذلك الكم الهائل، من توظيف القرية كسمة، مكانية كادت تكون نقطة تبئير لبقية الأمكنة"[1].

إنَّ محمدا كان شديد التعلق بأرضه ووطنه وقريته، بحيث لا يتحمل العيش بعيدا عن قريته وبين صفات الرواية، نجده يتوق شوقا لها، كشوق الرضيع لأمِّه وشوق المغترب لبلاده، فهو كانت تجمعه ذكريات جميلة، بقريته فدب الحنين لها، يقول محمد عن قريته: " وها هي ملامح القرية تظهر من بعيد عروستنا تنام في حضن الجبل تجللها الأشجار الخضراء الوارفة من كل جهة ..."[2]

يبدي محمد تعلقه الشديد وحبه الكبير لقريته، والرغبة في مدلول العودة بعد الغياب.

ويقول أيضًا: " وأحسست بيد كبيرة تمسكني بحنو كبير، من ذراعي اليمنى وتجرني إليها قائلة:

- لاتحزن إنَّك عائد إليها يوما"[3]

ويقول أيضًا: " ونظرت خلفي حيث القرية، بدأت تغيب بناياتها بين الأشجار العالية ... قزعات بيضاء كانت تحوم في صفحة السماء، ومازال الدخان يلف القرية وقد اشتد سوادًا وكثافة ومنارة الجامع وحدها، مازالت تقف شامخة وسط المأساة"[4].

---

[1] سمية فالق، التجربة الجمالية ودلالات المكان في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق)، ص:96.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:40.

[3] المصدر نفسه، ص: 40.

[4] المصدر نفسه، ص:22.

والقرية في الرواية هي تلك الأم التي تفتح ذراعيها للذي غادرها، وهي والدته التي لا تمل من انتظاره، نعم إنَّها القرية وانطلاقا من توظيفها في المتن السردي، لها محمول حكائي محاطة بهالة من الجمال إلى حد الخرافة، هي مهبط الحب الأول في نظر محمد وغير بعيد عن هذا نجد سكان القرية، مجتمعين متماسكين أملين أن تسترجع الحرية وتشرق شمس العيش بسلام يقول: " صبرا آل كوسوفا فان موعدكم النصر"[1] فليس لهم سوى طريق النصر، والرفض للذل والاحتقاروالاضطهاد.

2-المدينة: في الرواية فضاء المدينة لا يشغل مساحة كبيرة فيها، إذ أن "جلاوجي" لم يعرها أهمية كما اهتم بالقرية، فمدينة كوكس هي المدينة، التي استقر فيها سكان القرية وبضواحيها، حيث نحدها ممتلئة بالناس، منها يقضون حاجاتهم ويستطلعون الأخبار "ومدينة كوكس مثلا وظفها مرة واحدة، وهي قصدية أرادها المبدع "عز الدين جلاوجي" لأنَّ المدينة أصلا تنشأ من مجموع القُرى، إذ لولا هذه الأخيرة لما كانت المدن وهي مسلمة قروية اجتماعية، وأخلاقية ودينية وسياسية، فمجمل التفاعلات تحصل بدءًا بالقرية لتنتهي عند المدينة، فأهل القرى هم أكثر عرضة للماسي ثم يوَّظف "جلاوجي" المدينة تلك الرقعة الجامعة، لكل شيء والعامرة بكل شيء فهي رمز التحظر والتعليم فهي رمز التنوع والتعايش السلمي"[2].

تقول مريم: " قريتنا في الشمال على منبسط من سهل خصب ... فيها نشأت ودرست تعليمي الأول ... رحلت بعدها إلى المدينة حيث أكملت دراستي ... هناك

---

[1] المصدر نفسه، ص:46.

[2] سمية فالق، التجربة الجمالية ودلالات المكان في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق)، ص:97.

تعرفت على شاب أغرم بي حد الجنون وبادلته الشعور نفسه ... وما كادت سنوات الدراسة تنتهي حتى لحق بي ومعه أبوه، فخطباني من والدي المزارعين"[1].

أمَّا مدينة كوكس وكما عرجنا سابقًا، فقد وظفت مرة واحدة، وهي محاولة قصدية من طرف الراوي: " حشود من الناس ... آلاف على اختلافهم يتربصون عند بوابة مدينة كوكس"[2].

3-الغابة: الغابة هي جزء من الطبيعة، فهي منظر الجمال والإبداع هي متنفس الراحة النفسية وظفها "جلاوجي" ليشكل، فضاء مفتوح، بحيث اعتبرها مكان للكمائن والمكائد مكان التقتيل والترهيب يقول محمد: " وخطر في بالي خاطر مفزع ألاَ يمكن أن يكون في هذه الغابات أعداؤنا ؟؟ وسرت في جسدي قشعريرة وأنا أتخيلهم يباغتوننا ... ويعلمون فينا أسلحتهم ... مخالبهم ... أنيابهم[3].

وبهذا صارت الغابة مصدر خوف ورعب بالنسبة لمحمد، والغابة أيضًا كانت ملجأ الثوار عبر التاريخ، هي المكان الآمن ومستقرهم وهي تمثل، الجسر والحصن المنيع للشعوب المظلومة والمضطهدة، وهذا يدل على تنوع الكوسوفيين من حيث تركيبتهم الاجتماعية.

4-الجبال: " إنَّ وجود الجبال المكسوة بالغابات، الكثيفة هو فضاء مفتوح آخر، هو مؤشر على مدى صلابة المواقف والتشبث بالقضية، فصخور الجبال لا تدك بسهولة

[1] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:51.
[2] المصدر نفسه، ص:59.
[3] المصدر نفسه، ص:42.

وكذا الشأن بالنسبة للقضية الكوسوفية العادلة، فللجبال صلابتها، كما أنَّ للجبال أسرارها أيضًا وهذه الأسرار هي التي جعلت البطل محمد يحاول عبثا معرفتها"[1]

يقول أيضًا: " نظرت إلى الجبال ... تأملتها ... حاولت أن أتنبأ بأسرارها ... لاشيء فيها سوى حزن عميق ... عميق"[2].

كما وظف الراوي سفح الجبل، عندما عسكرت القافلة لقضاء الليل، هذا السفح هو السند الذي يستند عليه كل منهمك .

يقول محمد: " توقفت القافلة تفرق الناس فملئوا سفح الجبل المعشوشب الندي ... تهالكت العجائز والشيوخ والأطفال، يطلبون شيئا من الراحة لقد أنهكهم السفر"[3]

ثم يوظف "جلاوجي" سفح الجبل توظيفًا صريحًا ترميزًا منه، وصور ذلك من خلال ما رددته مريم، وهي في حالة ذعر وفرار من الصرب، إثر اقتحامهم حفل الخطوبة مباشرة فتقول: " أمام عيني سقط أبي و أمي ... وسقط أبوه وفوقهم عشرات النساء والرجال ... دفعنا الفزع إلى القفز على سور الحديقة ... كان الجبل قريبا منا تسلقنا سفحه كأنَّنا فرسين ... أحسسنا بوقع أقدام تلاحقنا ... اشتدت سرعتنا ... لابد أن نفر بحلمنا"[4].

وكان الراوي قد جمع بين الجبل والثلج والغابة، ليشكل فضاء متكاملا مفتوحا يقول محمد: " جبال اكتست حلة خضراء من الأشجار الملتفة السامقة ... وكللت رؤوسها عمائم بيضاء من الثلج ... كانت تظهر كالشيوخ يجلسون في وقار ... ماذا تخفي

---

[1] فالق سمية، التجربة الجمالية ودلالات المكان، (المرجع السابق)، ص:97.

[2] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:42.

[3] المصدر نفسه، ص:44.

[4] المصدر نفسه، ص:52.

هذه القمم العالية خلفها ؟؟ أي سر دفين في أعماق هذه الغابات القاهرة ؟ لعل رجال جيش التحرير يتخذون من هذه الأماكن مأمنا وملجأ"[1].

نلاحظ أنَّ الجبال كانت المأمن والمخبأ للكوسوفيين، ومن هذه الجبال تضاعفت قوتهم، إلاَّ أنَّ "جلاوجي" هنا فتح باب الجمالية، التي تجمع بين أناقة المبنى ورشاقة المعنى.

5-فم الأفعى: لقد حاول "جلاوجي" توظيف الحيز المكاني، الأكثر إثارة في النفس والمتمثل في فم الأفعى. وهذا الأخير فيه من الدلالة، ما لا يحتاج إلى تفسير أو تحليل فحياة الأكواخ البلاستيكية في أرض الغربة، ووسط حياة مليئة بالعوز الذي لا نظير له في كل شيء، حيث تفشى المرض وانتشر الجهل، بالإضافة إلى النقص الفادح لأدنى متطلبات الحياة كالخبز والماء والدواء"[2].

يقول محمد: " طلبت منا خالتي أن نأتي بالماء من الحنفية المشتركة، التي أقيمت خصيصا وسط المخيمات ... حملنا دلاء مختلفة لا تصلح، حتى لحمل الماء للحيوانات وانطلقنا ... كنت أنا وعثمان وزوج خالتي، الذي أصرت عائشة على مرافقته ... حين وصلنا وجدنا طابورًا متعرجًا يبلغ مئات الأمتار ...

متى سيحين دورنا لنحصل على قطرات الماء ؟؟

هذا وجه آخر من المأساة وبقائي، هنا سيكون دون شك متعبًا جدًا"[3]

6-الربوة: لقد وظف "جلاوجي" مكان آخر في المشهد الروائي غير معلن، لكنَّه مشهود فأخذت الرواية منحى والذي تمثل، في صعود الشيخ مع البطل محمد

---

[1] المصدر نفسه، ص:42.

[2] سمية فالق، (المرجع السابق)، صك98.

[3] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:65.

وصديق عمره عثمان إلى الربوة، فهذه الربوة كانت بمثابة المهرب من هذا الواقع الغير مرغوب به، وكانت تطل على جهة الغرب حيث الوطن الأم، فكانوا كلَّما تذكروا الوطن والقرية صعدوا إلى هذه الربوة محاولة منهم، على استرجاع ذكرياتهم يقول محمد: " صعدنا ربوة صغيرة بعيدة قليلاً عن الجمع، كأنَّما كان الشيخ يعرفها من قبل ... وقف فوقها ... وجه وجهه نحو الغرب ... وغرق في تأمل عميق طويل ولم نكن نحن نملك إلاَّ أن نسكت تقديرًا لصمته.

عصر الشيخ عينيه ماسحا دموعه التي انحدرت فوق لحيته ... وتسلل إلى نفسي سؤال حائر، ما الذي جعل الشيخ ينهار بعد أن كان حصنا يتصدى لكل الأعاصير؟"[1]

وواصل محمد مصورا المشهد الدرامي بقوله: " طوى الشيخ ركبتيه ومد ذراعيه على كتفينا أنا وعثمان، ومد سبابته اليمنى نحو الغرب خلف الحدود وقال:

محمد ... عثمان ... أنظرا هناك ... رأيتما تلك القمم الشامخة التي تكسوها الثلوج؟؟

وترامت أعيننا إلى حيث أشار دون أن نفهم قصده ... سكت مليًا ثم واصل.

–ذلك وطننا الذي مازلنا وسنبقى نحمله في قلوبنا أبدا ... نحن لم نهاجر لنبقى هنا ... بل هاجرنا لنعود ... ولن تزيدنا الخطوب والأهوال إلاَّ صلابة وقوة ... والمصائب تزلزل الرجال لتشحذهم"[2].

يصل بنا الكلام إلى القول أنَّ "جلاوجي" استغل الأماكن المفتوحة والمغلقة، وكان لها النصيب الأوفر في المشهد الدرامي، على الصعيد الفني الجمالي، وقد حققت

---

[1] المصدر نفسه، ص:62.

[2] المصدر نفسه، ص:63/62.

تواجدها وتجاوزت النمطيات الضيقة، غير أنَّ المتفق عليه هو أنَّ هذه الأماكن استطاعت تشكيل صورة حقيقية صادرة عن الرواية، أحدثت هزات ارتدادية لأنَّها مثلت مرجعية متتالية، فكان طبيعيا حسب رأيي أن يحدث هذا العمل ضجة، لأنَّ "جلاوجي" لطالما تغنى بالمثالية والالتزام والقدرة على تطويع اللغة، ومن ثم "جلاوجي" في تناوله لهذه الرواية كان من زاوية اجتماعية على أنَّها إفرازات غير محدودة الجانب لواقع قد يكون مشهودًا دائمًا، فهي كم من التراكمات الاجتماعية ولذلك يعتبر إصدار الرواية في حد ذاتها حدثا، ينبئ بتحولات اجتماعية كشفت النقاب يوما بعد يوم عن تفاصيل وحقيقة ثابتة، واقعة اقتضتها الوحشية والهمجية لتنتصر في الأخير قوة الخير على قوة الشر، وتردد أغنية الوطن.

هذا العمل يستحق أن يقرأ ... وهذا روائي ننتظر منه الكثير ... يقدم عز الدين جلاوجي على إضافة مغامرة تاريخية كبرى ... تزيح الستار العميق الذي يختفي خلفه عالم الاضطهاد والوحشية والاحتقار للذات الإنسانية.

3.3/- الشخصيات الروائية من الإشكالية إلى النمطية:

أ/- كاريزما الشخصيات في الرواية: تعد الشخصية عنصر أساسي في الرواية، بل أنَّ بعض النقاد يذهب إلى أنَّ الرواية في عرفهم (فن الشخصية)، وذلك لا غرابة فيه إذ تعد الشخصية مدار الحدث سواء في الرواية أو الواقع، فلها دور أساسي لأنَّها وحدها من تنتج الأحداث، إذ تمثل عنصرًا محوريًا في كل سرد، إذ لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات. فالشخصية تعتبر الركن الفاعل في صنع الحدث وتحريكه باعتبارها ذات بناء واقعي مركب، يعكس حال المجتمع.

1/ محمد: هو "الشخصية الرئيسية التي اعتمد عليها الروائي، في تحرير عمله الفني وفي نسج خيوط روايته، هذه الشخصية تمشي بمحاذاة تطور الحدث السردي باعتبار أنَّ محمد هو ناقل الحدث"[1].

يمتهن دور السارد للأحداث، فهو طفل في مقتبل العمر وريعان صباه، مزال يحتفظ بألعابه الصغيرة، وجوائزه المدرسية: " أضم لعبتي إلى صدري ... أغرسها تجاويف القلب النابض"[2].

ما زال يحضن أمه عند الشعور بالخوف: " تضمني إلى صدرها كالبرق ... "[3] محمد طفل مسالم محب للحياة، صامد شجاع يتحمل المصائب والصعاب من سماته التسامح، طفل يؤمن بالمبادئ الإسلامية وأنَّ الإنسان أخو الإنسان يقول: " ألم يكن يقول لنا أنَّ الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه ؟ ألم يقل لنا أنَّ الاختلاف رحمة ؟"[4]

إنَّ اختيار الطفل محمد ليكون الصوت، الناطق باسم الطفولة الذي ينادي بالتحرر، إذا فإنَّ توظيف الروائي هذا يعد بعدا فنيا واستثمره، لصالح الشخصية البنائية في الرواية و "جلاوجي" جعل البطل شخصية عادية، ومن هذا التوظيف العادي وانطلاقا من التركيب الشخصياتي نجد أنَّ "جلاوجي" في هندسة روايته، ورؤاها استعان بشخصية تتمتع بالعقل ليس لإتمام الحبكة، بل لَغَمَ الرواية بمصائر قدرية الاستثناء كان هو قاعدتها، كما صور لنا حالة الطفولة ومعاناتها من اليتم من جهة أخرى:

---

[1] منال عطوي، شخصية الطفل في رواية الفراشات والغيلان، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص:108.

[2] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:09.

[3] المصدر نفسه، ص:10.

[4] المصدر نفسه، ص:21.

"لقد هد الغيلان العش الدافئ ... هدوا أسرتي ... اغتالتها سهام الغدر اللعينة ... إلى أين سجلنا ؟ من يضمنا إلى حضنه ؟ من يرضعنا حنانا كنا نرضعه هنا"[1]

وبهذا يكون "جلاوجي" قد وضع الطفل محمد، أمام ما هو مرئي في ترابط ليخلق لنا صورة حية ناطقة لواقعها، الذي كله مأساة ومعاناة، وبالتالي فإنَّ تركيز الراوي على هذه الشخصية لم يكن اعتباطيا، إنَّما جاء كمقصدية من قبل الراوي، وهذا وإن دلَّ فإنَّما يدل على وجود خلفية دينية للراوي، فهو متأثر بالرسول صلى الله عليه وسلم.

2/ عثمان: اسم أحد الصحابة وهو عثمان بن عفان رضي الله عنه، الذي تميز بالعلم والعفة والخلق العظيم، وحب المقاومة ورفض الظلم، وفي الرواية نجد عثمان طفل صغير بريء في نفس سن محمد وهما صديقان مقربان يعيشان في نفس القرية وتجمعهما مدرسة واحدة، و تجمعهم روح الصداقة، يشتركان في نفس الفجيعة، كما أنَّ عثمان هو الوحيد الذي نجا من بين أفراد أسرته من الحرب، كما أنَّ عثمان شديد الصبر والتحمل، مدرك لما يحدث من وحشية من طرف الجنود الصرب، من صفاته الرحمة والمساعدة: "و مدَّ عثمان يده وهو يحس أنني بدأت أتعب فأخذ عني أختي التي سرقها النوم من الواقع حولها ... "[2].

كلامه موزون ومعبر وحساس ويعرف متى يتحدث ومتى يسكت رغم صغر سنه: " هكذا نطقها عثمان مبتورة ... مختصرة ... مضغوطة ... "[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص:16.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] المصدر نفسه، ص:23.

يملأ قلبه الحزن والحيرة والشقاء والألم، إثر قتل أفراد أسرته وأخته الصغيرة، كان ذا أخلاق وأدب وتربية، قوي الشخصية يحمل في قلبه هموم الوطن حلمه الانتصار أو الاستشهاد في سبيل الله.

وما نقف عليه أنَّ هذه الشخصية مركبة نفسية، أرادها الكاتب فاعلاً إجرائيًا لإدارة أحداث الرواية، بشكل جزئي، الذي أحدث نوعًا من الحبكة السردية في المتن، والتي يقف عليها المتلقي كلَّما أوغل وتعثر في النَّص.

3/ عائشة: هي اسم مؤنث واسم عائشة يدل على الحياة، ففي الرواية كانت عائشة هي أخت محمد الصغرى، طفلة بريئة ذات العام الواحد، تلقت ضربة على رأسها بخنجر أطرحها أرضًا، ولكن رغم ألمها ووجعها إلا أنَّها صبرت وتخطت أوجاعها وألمها، حيث أنَّها اتسمت بروح الأخلاق، وطيبة القلب والحب والأمل وهدوء شخصيتها، وكانت عيونها بريئة امتلأت حزنًا وألمًا ودموعًا وشجاعةً.

وكانت أيضًا شخصيات رئيسية إلاَّ أنَّ الراوي، تفادى وتجنب ذكر الأسماء من بينها الخالة وزوج الخالة والشيخ، الذي يمثل إمام وكبير وشيخ القرية ومصلحها، لذلك نذكرها:

1/ الخالة: هي خالة محمد وعائشة وأم زينب وسليمان، كانت بمثابة الصدر الحنون الثاني لمحمد وأخته، بعد أمهم المتوفية وكانت القلب الرحب والسند لهما في كل شيء يقول محمد: "وخالتي شبيهة أمي في كل شيء ... قدها ... امتلاء جسدها ... إشراقة وجهها ... احمراروجنتيها ... غزارة شعرها الأشقر الطويل الذي تعودت عليه ... وعاطفتها الجياشة "[1]

[1] المصدر نفسه، ص:32.

كما رفضت الخالة مغادرة الوطن رفضًا قاطعًا، إلاَّ أنَّها بعد ذلك استسلمت أمام الأمر الواقع وبعد تقديم الشروحات والتحليلات، من طرف زوجها يقول محمد: "وانفجرت خالتي منتحبة لم تتفوه بكلمة واحدة، تمامًا كن بكاءها كان رسالة واضحة ... كانت رسالة رفض مغادرة الأرض التي امتزجت تربتها المعطاء بدمها وعرقها ... بذكرياتها وأمالها ... بالآمها وأحلامها.

وداهمها زوجها بسيل من الشروحات والتحليلات الكثيرة المعقدة التي لم يهضمها عقلي الصغير"[1]

2/ زوج الخالة: كانت أيضًا بمثابة الأب الثاني لمحمد وعائشة، فقد أواهُم وعمل على مساعدتهم وتقديم يد العون لهم وحمايتهم من الحرب، وفر لهم كل ما يحتاجونه من ملبس ومأكل ومشرب رغم الوضع الهش هنا، يقول محمد: "عجلنا بإخراج الأمتعة ... وضعناها في عربة يجرها حصانان ... هي كل ما يملك زوج خالتي المزارع البسيط"[2].

3/ الشيخ: ويعتبر إمام القرية، حيث يستند إليه الناس لحل مشاكلهم، وكان بمثابة الخطيب لهم، يتصف بالرصانة والحكمة والعقلانية والأدب والعلم والوقار، كبير السن: " في الستين من عمره يجلس بالقرب مني قوي البنية مشرق الوجه، يلبس عباءة بيضاء غزا الشيب معظم شعر لحيته فزاد وسامة ملامحه وسامة وزاده هيبة ووقارًا"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:35/34.

[2] المصدر نفسه، ص:39.

[3] المصدر نفسه، ص:25.

ب/- الشخصيات الثانوية: وهي أسماء شخصيات كان لها دور ثاني في صنع الأحداث ونذكر منها:

1/ فاطمة: في الرواية مثلت فاطمة دور عمة محمد، عمرها، كان عمرها لا يتجاوز 25 سنة، كانت عمياء وبكماء، جميلة وحسنة الوجه والمنظر تسر الناظرين إليها تظهر عليها البساطة والحياء، تميزت بالصبر رغم إعاقتها، رهيفة الحس يقول محمد: "عمتي فاطمة وعن شمالها ابنتها المعوقة، أقصد عمتي ذات الخامسة والعشرون ربيعا، وقد اصفر وجهها فذهبت حمرته تمامًا ... وذهبت اشراقته الفاتنة ... لقد غطته سحب داكنة سوداء"[1].

ومن شدة جمالها الأخاذ كانت إذا انقطعت الكهرباء ليلا، تقول الأم عمتكم سوف تنير المكان فهي شمس تبدد العتمة، يقول محمد: " لا تخافوا إذا انقطعت الكهرباء ... عمتكم شمس تبدد كل ظلام مهما اشتدت حلكته.

لكن عمتي للأسف الشديد كانت عمياء بكماء ... وما أشدَّ الجمال في عينيها وما أشدَّه في فمها ...

كانت عيناها بحريتين هادئتين صافيتين ...

وكان فمها زهرة أقحوان ...

الله ما أعظمك وما أقدرك "[2]

[1] المصدر نفسه، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:12.

لقد ماتت العمة إثر رصاصات جنود الصَّرب ورشاشاتهم بقول محمد: " قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدم من ثقبة في جبهتها..."[1]

2/ زينب: في الرواية مثلت دور بنت خالة محمد، كانت حنونة، ومحبة ودودة ومطيعة أيضًا، تحب المساعدة كانت تدور في رأسها عدة أسئلة حول مصيرهم، ومن سيدافع عنهم، كانت تتميز بالغضب وأيضًا كانت ثائرة بسبب ما يحدث لهم.

يغلب طابع الحزن والمعاناة، لكن رغم هذا كله إلاَّ أنها كانت تحمل قلبا مفعما بالأمل والتفاؤل في تحقيق الانتصار.

3/ سليمان: لعب سليمان في الرواية دور ابن خالة محمد: " فتى قارب الثلاثين يميل إلى الطول والنحافة، فيه كثير من صفات أمه ... لونها ... خضرة عينيها ... جمال ملامحها ... بريق شعرها ... جمالها الفياض البالغ حد العنق أحيانًا .

هو فتى متعلم متفوق في تعلمه، زار كثير من بقاع الأرض وخبر الشعوب والأمم... درس بالسعودية مدينة الرسول ومسجده ونحن نحب مثل هو المتعلمين ونقدرهم ... وزار أمريكا وإنجلترا واليابان لقد كان دوما قدوة الشباب ومضرب أمثالهم"[2].

فسليمان يتصف بالقوة والشجاعة ورباطة الجأش، وكان يتمتع بروح المقاومة والنضال، وكان تتبع منه روح المقاومة: " كان يدعوا الجميع للثورة والمقاومة، فأمَّا النصر وإمَّا الاستشهاد ... لا بديل عنهما ..."[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص:15.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

[3] المصدر نفسه، ص: 30.

4/ مريم: " كانت مريم كالتفاحة الحمراء الطازجة ... وجه مستدير أشرب حمرة رائعة كالشمس عند المشرق تكتنز فتنة وعذوبة، رغم التعب والإعياء والحزن والسعال الذي بدأ يراودها منذ ليلة أمس"[1].

كانت تشعر بالفرحة والسرور والضحك، ذلك لأنَّها تزوجت بالإنسان الذي تحبه ولكن الفرحة لم تطل لأنَّ الجنود قاموا بقتل زوجها، وأدخلوه المستشفى وهجموا عليه بلا شفقة ولا رحمة، وعلى الرغم من ذلك وما حدث لمريم إلاَّ أنَّها تمالكت نفسها وصبرت وتحلت بالشجاعة والقوة، وطلب من الله العون ودعت من المولى عز وجل أن يعود زوجها سالما معافى، تقول مريم: " كانت فرحتي لا توصف ... لا تحد ... وأنا وهو نحلم بناء عشنا قشة ... كان العرس كبيرًا اجتمع إليه والأصدقاء، ومن كل مكان ... بل وكل سكان القرية ... لأول مرة أرى تجمعنا من ذلك النوع وذلك الجحيم في قريتنا .

كنت ألبس ثيابي البيضاء ... أتهادى أمامه نورسة تحيطنا عيون المعجبين والمحبين خاصة عيني أمي اللتين كانت الفرحة، ترقص مستحمة في بؤبؤيهما يحاصرون القرية مخربين مدمرين مقتحمين، الأماكن مصوبين رشاشاتهم المدوية حقدًا على هؤلاء الأبرياء تقول مريم: " أقدامهم تقترب ... نباحهم يقترب ... طلقات رصاصهم تقترب ... وأنا وحدي أتعثر في فستاني الأبيض .

أقوم وأسقط ... وصلتني صيحة مدوية من حبيبي ... لقد قتلوه ... "[2]

لكن عنصر المفاجأة يبقى مسيطرًا، على الأحداث فتتداخل وتتكثف لتوصلنا إلى أنَّ خطيب مريم حي يرزق يرقد في المستشفى يقول محمد: " اتجهنا حينها إلى الغرفة

---

[1] المصدر نفسه، ص:54.

[2] المصدر نفسه، ص:53.

التي يرقد بها خطيب مريم وجدناها عند سريره، تشد يده إلى صدرها تعطرها بدموعها ... كان هو هادئا يتحدث بصوت خافت ... يبدوا بخير رغم الإعياء الشديد الذي كان يظهر على محياه ..."[1]

إنَّ شخصية مريم هي شخصية تصب في شكل احتفاء، بصناعة الحدث وتفعيله في كل الاتجاهات، حتى جاءت بنهاية مفرحة والذي يعتبر حدثا، بحد ذاته مفتوحا على كثير من تصيد اهتمام المتلقي.

5/ حكمت: في الرواية حكمت صديق والد محمد، وكانوا ينادونه بالعم حكمت يقول محمد: " عمي حكمت صديق أبي الحميم وحارس مدرستنا الذي ظل يرعانا، وظل يحبني لأنَّني كنت المتفوقة في دراستي ..."[2]

كان بحثهم على الهجرة باعتبارها الحل الوحيد لأنَّ جنود الصِّرب طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد، تقول مريم: " رجعت إلى نفسي ... سألته في غباء وهو يكفكف دموعي بيديه الحانيتين ...

- ماذا فعلوا في أهل القرية يا عمي حكمت ؟؟
- أنظري لقد هدوا منارة الجامع ... وبقد قتلوا كل من وجدوه يا بنيتي ... وهم الآن يحتلون القرية ... يدفنون الموتى في مقابر جماعية ... سيحرقون المعالم ... يهدمون المنازل ... لا أمل في العودة ... لابد أن نفر ... الهجرة هي الحل الوحيد"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:75.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

[3] المصدر نفسه، ص:54,

كان حكمت ذا قلب طيب وحنون، كان يتمتع بالكرم والجود، ذا أخلاق عالية تقول مريم: " ابتلعت ريقي بصعوبة وارتميت في صدره أنتحب كالأطفال فضمني كأني قلبه يخشى أن يضيع منه.

ولمن هذا الصدر الدافئ الحنون ... ؟؟ "[1]

6/ شهيدة: كانت شهيدة في الرواية عجوز طاعنة في السن، يغلب عليها الألم والضياع والمعاناة وقسوة الحياة، وعلى الرغم من هذا كله فكانت تملك قلب يملأه الأمل بلقاء أفراد أسرتها التي ضيعتهم يقول محمد: " علمنا من الحديث المتبادل أن اسمها شهيدة، وأنَّها ضيعت أهلها فجاءت مع الآخرين، وحين عبرت الحدود أصرت على أن تبقى هنا قريبا من نقطة العبور، تراقب الخارجين وكلَّها أمل في أن تلقى أفراد أسرتها"[2].

وفي هذه الحالة يعد الكاتب موفقا للغاية، في رسم الشخصيات، فهو عمل ممتع ومؤلم في الوقت نفسه فهو يستظهر انكسارات الشخصيات، في الرواية ويبوح بجروحها الثخينة الثاوية خلف ظلال الاضطهاد وقشور الظلم والخوف، شخصيات كشفت المستور وأزاحت النقاب عن الذوات المستغورة هكذا يفعلها "جلاوجي" دائما أنَّ متاهة الحكي داخل العمل الروائي. والتي تنقلت أحيانًا من التعبيري لتصلنا بالمباشر التقريري.

إلاَّ أنَّ هناك شخصيات ثانوية لم يذكر الراوي اسمها، ومنها الأم والأب والجدة، فقد كانوا أسرة محمد وأخته الصغيرة عائشة، كانوا محور الدفء والحنان العائلي كانوا

---

[1] المصدر نفسه، ص:54.

[2] المصدر نفسه، ص:63.

يمثلون الراحة والاستقرار العائلي، لكنَّها للأسف ما تداعت وطأة وحشية وهمجية جنود الصرب.

7/ شخصية الصرب: عمد النص إلى إدراج ألقاب، دون ذكر أسماء مباشرة كمتداولة أو معروفة في المجتمع الجزائري: " الصِّرب الذين يكرهوننا ... الصِّرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا، فلَّما عجزوا هاهم ينكلون بنا ... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا ثم تشريدنا ... "[1] ولاقتضاء فعل التلميح ذلك وعدم التصريح بالمعطيات والحقائق، كأن يمرر مأساة شعب من خلال عيون الطفل. لتقريب الحدث إلى القارئ، والتأثير فيه وتعميق صورة بشاعة الوضع في مخيليته، مثلما نجد في هذا المقطع: " جدتي وقد تهشم رأسها ... والدي وقد غطى الدم صدره ... قريبًا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدم من ثقبة في جبهتها ... أمي وقد تكومت في بركة كبيرة حمراء"[2]

فالدم والثقب والبركة الحمراء كلمات كلَّها توحي إلى المعنى البائس لظلم الزمن حينها والتعرض للقهر.

إنَّ شخصية الصَّرب رمز للمستعمر الغاشم، للإرهاب الظالم، الذي يغتصب الأرض ويفجر الأخضر واليابس الذي يحتل الأوطان، يلهب النيران من كل حدب وصوب يزرع الخوف في نفوس الناس إنَّه رمز للجرائم المرتكبة في حق البشرية جمعاء: " إنهم أعداؤنا ... بل أعداء البشرية قاطبة كل مصائب الإنسانية جاءت منهم ...إنهم ... والتاريخ أصدق القائلين ... والله ... "[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص:21.

[2] المصدر نفسه، ص:15.

[3] المصدر نفسه، ص:23.

ولعل استحضار لفظة التاريخ هنا تحليل إلى الماضي السحيق، والذي يبقى ثابتًا لا يتغير يعطي انطباع الفهم لدى القارئ، والتي تصله صورة قائمة عن الصَّرب لأنَّ الشاهد الأكبر هو التاريخ والذاكرة الماضوية التي تبقى خالدة في زاوية عقله.

ج/ – مصير الشخصيات: مع وحدة الموضوع وتعالق الأحداث، وتسرب الوهج خارج أنفاق الشخصيات ومسالكها، نرصد في هذا الصدد الشخصيات ومصيرها بحيث تطلعنا الرواية على ألام تفاصيل، اضطهاد الذات الإنسانية التي تختزلها من خلال شخوص متعددة، تشخص عراكها المرير مع المثبطات وقسوة، وظلم جنود الصرب لأهالي كوسوفا، وغرضنا هو الكشف عن هذه الشخوص، ومعرفة مصيرها حسب أهمية المحكي وتبعًا للإمكانيات التي نجدها من خلال التبئير السردي:

الشخصيات	مصيرها (نهايتها)
الأم	كان مصيرها الموت على يد جنود الصَّرب، يقول محمد: "ركل أمي ... جذبها لم تتحرك من مكانها كأنما شدت إليه بمسامير ... شحذ رشاشة وأفرغ نارًا كاوية في ظهر أمي حتى تقيأت فوقنا"[1]
الأب	أيضًا كان مصيره الموت، على يد الصَّرب، "تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي وانفجر الدم من جسده يرسم على وجه الأرضية خطوطًا حمراء ... "[2]
الجدة	كان مصيرها أن "اجتمعوا عليها كالطيور الجارحة وعاجلوا جدتي بضربة قوية على خدها الأيمن فأسقطوها أرضا دون حراك"[3]
العمة البكماء و العمياء	كان مصيرها القتل، "وهاهيعمتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض وقد سال نجيعها المتألق"[4]

الجدول رقم 01

[1] المصدر نفسه، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص:13.

[3] المصدر نفسه، ص:13.

[4] المصدر نفسه، ص:28.

ثانياً: الرواية ومسألة السرد:

1/- سمات السرد والسارد في رواية "الفراشات والغيلان":

1.1/ سمات السرد في الرواية: إذا ما اعتبرنا رواية "الفراشات والغيلان" نمطًا حكائيًا خاضعًا لإستراتيجيات السرد الفاعلة، بكل أشكالها في تشكيل أحداث النص

من منطلق أساسي أنَّ الفاعل الأول في تشكلها وتبئير هوامشها هو السارد/الروائي ولهذا قد تمظهرت البنية السردية في رواية الفراشات والغيلان من خلال نسق زمني هو السرد الاستذكاري، والذي يعمل على إحالة القارئ على أحداث سابقة عن مسار الحكي الذي توقف عنده أثناء القراءة، كما أنَّه يساهم في تغيير الدلالة لبعض الأحداث اللاحقة عندما يجعل المتلقي يكون تصورا عن ماضي الأحداث، وبالتالي تأويلاً للاحق هذه الأحداث نفسها[1].

فالمتن الحكائي يفتح النص على محمولاته السوسيو- قرائية، أولاً باعتبار أن السارد هو من يوظف تقنيات سردية لتحقيق ذات النَّص ووجوده، فلا نعجب من السارد إذا استعمل مرتكزاته السردية من خلال إستراتيجيات السرد الممكنة والموظفة من قبل السارد نفسه.

هذا ونجد مظاهر السرد الاستذكاري، تتجلى بكثرة في النَّص الروائي محل الدراسة حيث نجد الشخصية المحورية محمد يسترجع ما حدث معه في السابق، كونه عاش أحداث القصة بتفاصيلها من بداية سردها إلى نقطة النهاية، ومن بين هذه

[1] لويزة بوشريط، ليلى قاسحي، إستراتيجية السرد المشارك وأفق الرؤية المصاحبة في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق) ، ص:545.

الإسترجاعات نذكر: " تذكرت الأيام الخوالي حيث كنت أجيء مع والدتي لنحضر هذا الاحتفال، ونأكل من ثمار هذه الشجرة المباركة كما تسميها خالتي"[1]

وأيضًا: " وتذكرت الجوائز ... كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنوات الدراسية أحتفظ بها في خزانة الكتب في قسم سميته الجوائز ... ما أتعسني! نسيت كل ذلك ... صوري ... جوائزي ... كتبي ... نسيتها في البيت ... "[2]

وأيضًا: " وسرت قشعريرة الخوف في جسدي كلَّه فانكمشت تحت الغطاء وسحبته ليتجاوز رأسي ...

لم تغادر الصورة الفظيعة ذاكرتي كانت تظهر بوضوح أمام مخيلتي حاولت جهدي أن أبعدها، وضعت كفي الصغيرتين فوق عيني لكنه دون جدوى ... كان القلب يقظا ... وعيناه مفتوحتين.

ها هي أمي في بركة دمها الأحمر القاني ...

وها هي جدتي مهشمة الرأس ...

وها والدي متهالكا بالقرب من عمتي الأصغر ...

وها هي عمتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض وقد سال نجيعها المتألق ...

وها هم الجنود ينبحون في أذني بقوة كأنهم كلاب مسعورة "[3]

ليظهر أنَّه مقطع سردي احتفت به الحروف، بحرقة وترك الحكاية تتحدث عبر أحداثها وشخصها محمد، وفضاءاتها ذات البعد المرجعي وهي مرجعيات لها موقع

---

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:36.

[3] المصدر نفسه، ص:28.

في بروفايل السارد، ولها حضور في وجدانه الخاص. إنَّه سرد استذكاري* لخص أبشع جرم تم ارتكابه من طرف جنود الصِّرب في حق البراءة محمد، ويتضح الاشتغال السردي للسارد بوصفه زمانية ما يفقد من كانوا له السند والعون في هذه الحياة، وهذا يدل على السارد حول الفعل ليكون هناك وقع نوستاليجي، عميق في ذات المتلقي وهذا ما يجعل المتلقي ينتابه فضول ويولد شعور لمتابعة ومعرفة المصير المجهول الذي ينتظر محمد، فيتسع النَّص لاحتواء الرسالة التي أراد السارد إيصالها للمتلقي وبسيولة غير معتادة، وحسب مرهق وطلاقة استثنائية يطل علينا الروائي "عزالدين جلاوجي" مخاتلاً مراوغًا لا يبتعد، عن السياقات السردية يصور لنا قساوة الحياة بالنسبة لمحمد الذي راح يحاول بصمت إيجاد وضع يمكنه من مواصلة الدرب ليواصل الطفل البطل حكاياته قائلا: " هنا رؤوس بلا أجساد ... هناك أجساد دون رؤوس ... هناك أجسام عارية وأخرى مكسوة –وانكمشت على نفسي فزعًا وأنا أذكر والدتي تضمنا إليها في حضنها الدافئ ... وأحسست بالدفء يغمر كامل جسمي ... وفجأة اندفعت واقفًا صارخًا، وصوت الرصاص يلعلع فوق ظهر أمي فيحفر فيه خنادق حقد ... تتدفق براكين دم يفيض فوق جسدي ساخنا دافئا كالحلم.

ولمعت على شاشة ذاكرتي صورة الطفلة الأرنبة أخت عثمان ... عسكري ثخين بدين ... أصابعه مخالب ... أذناه طويلتان ... أسنانه تلمع خارجة بين شفتيه ... أنفه خرطوم ممتد كجذع شجرة مجتثة يابسة ... كسن فأس ... والمسكينة ذات العام الواحد مقطوعة الرأس محمولة في يده اليمنى من ساقها الأيسر والدم ينزف من

*سرد استذكري: أن يعمد الراوي بقطع السرد الحاضر، ليستدعي الماضي ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءاً من نسيجه.

رقبتها ... هي أرنب ... لا بل طفلة ... لا بل أرنب ... واختلطت الصور أمام عيني تستفز عواطفي ... أرنب مسلوخة ... وطفلة عارية مقطوعة الرأس"[1].

إنَّه سرد استذكاري بالدرجة الأولى، يظهر مدى الجرم الشنيع الذي تعرضت له الأسر الجزائرية، سرد وجسد غطرسة العدو وسيادته في التقتيل والتعذيب، السارد شاهد على مدى التعنت والتجبر والطغيان والتمتع بأوصاف اللانسانية بصلة"[2].

ومن خلال هذا نجد أنَّ السارد من خلال سرد الأحداث، تمدد على المنطلق الواقعي إذ أنَّ كثيرا من الأحداث تتوالد عن طريق إطلاق، الشخصيات العنان كي تنسج السرد.

وعلى مستوى الرؤية السردية نجد أنَّ السارد اعتمد على طريقة السرد الذاتي في سرد الأحداث ولم يعتمد على السردالتناوبي، بالرغم من كثرة الشخوص في الرواية حول منصة السرد، فهو لم يتنازل لهم عن صهوة الحكي فقد تكلم بضمير المتكلم كاشفا بنوع من الألم ولاضطهاد في آن واحد.

ونجد السارد يقول: " تسمرت عيناي على المشهد المريع ... يا للفظاعة!يا للهول الفاجعة!! يا للجريمة النكراء!! ماذا فعلت عمتي المسكينة حتى يفعلوا بها هذا!

كانت عارية تمامًا ... مددت على ظهرها والدم القاني، ينزف بطيئا بين نهديها وسحت سرتها ... ويتسلل مضمخا وجه بساط الحشيش الأخضر"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:38.

[2] لويزة بوشريط، ليلى قاسحي، إستراتيجية السارد المشارك وأفق الرؤية المصاحبة في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق)، ص:546.

[3] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:17.

يدل هذا المقطع على بؤس السارد البطل ومأساته التي عاشها، إنَّه سرد يستلهم أغلب سيولته الحكائية من تفاصيل الواقع الذي يعيشه، هو سرد ردنا إلى سنين الدم والموت سنين مرة كالحنظل تجرعها أبناء الوطن، من طرف أيادي حاولت تجريدهم من الإنماء والهوية.صحيح أنَّ هذه الرواية تتضمن سمات السير – الذاتي – بشكل كبير، بل هناك من يعتبرها السيرة الذاتية لجلاوجي، لكن حتى السيرة نفسها تتخلل بمواد متخيلة كثيرة.

إنَّ اختيارجلاوجي لهذه الرواية لم يكن عبثًا، بل هو عمل مفكر فيه، فقد وجد فيها الحركة الواقعية الاجتماعيةباعتبار أنَّ الواقع مرجعا لأنَّه يرى فيه المادة التي تختزل القصد والمغزى.

كما لا يخفى أنَّجلاوجي من الرعيل الحديث، الذي أسس انعطافة كبرى على مستوى النَّص الروائي الجزائري، فقد ارتقى بالنَّص صوب مادة الواقع الاجتماعي بشكل فنِّي جمالي، حاول السارد إرساء صوته السردي عبر أشكال تعبيرية عديدة تسعى إلى بوح الذات الإنسانية، ومايلهج الواقع الاجتماعي به من اضطهاد وظلم ونشر الرعب يقول محمد: " رعب يستولي على الجميع ... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا ... عيونهم تدور في محاجرها تكاد تنفجر ... ينبعث منها بريق منكسر ... متخاذل ... حائر"[1].

كما أنَّ بداية سرد الأحداث وبداية الحياة الشخصية، لمحمد باعتباره الناجي الوحيد من أهالي كوسوفا مع أخته الصغيرة، ما هو سوى بداية الرواية نفسها فالرواية تساوي وتعادل حياة شخص كان ينوي الخير لبلده ووطنه اعتبار أنَّ محمد بالرغم من صغر سنه، إلاَّ أنَّه حمل على كاهله أثقال، وصبر وكافح وتحمل ما لم يتحمله

[1]المصدر نفسه، ص:10.

بعض الرجال أيضًا، وغير بعيد على هذا، نجد أنَّ سردية جلاوجي تنعم بالسلاسة والتلقائية وحسن التصوير، كما ساعدته خبرته على نسج الأحداث السردية بخيوط من ذهب يجعلك تعيش اللحظة تلو اللحظة والحدث تلو الحدث، كما لو أنَّك تحضره وتشاهده بعينيك وهذا كلَّه عائد إلى انهمار الحكي وتفجير الكتابة السردية.

وانطلاقا من هذا فإنَّ المقول السردي في رواية "الفراشات والغيلان" في غالبيته ينبني على التداعي والتذكر والاسترجاع، واستنطاق المشاعر والأحاسيس الداخلية لمحمد. لقد ترك "جلاوجي" قمة المحكي الإنساني – تحفة إنسانية عميقة.

فاشتغلت هذه الرواية على الموت المجاني، والذاكرة المستباحة وعبثية وجود الإنسان من طرف جنود الصِّرب، فالسارد هنا اشتغل كذلك على سرد الأحداث التاريخية لكنَّه ليس بمؤرخ، ولقد لجأ السارد إلى تقنية الانتقاء السردي في اختياره للأحداث ليرسم بها صورة متداخلة تتساوى مع الاعتراف ذاك، المبعث من حرائق الذاكرة يقول محمد:

" أعدوا ... ألهث ... تنقطع أنفاسي ... يجف ريقي ... أمد ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة ... شبر واحد يفصلني عن الباب تفزعني قهقهاتهم ... صرخاتهم ... وقع أقدامهم الغليظة"[1].

صور السارد هنا الموت بين القبضة الفولاذية والمطرقة الحديدية، فالسارد البطل يحفر في الذاكرة ليس من أجل الاكتشاف، بل من أجل الكشف، فالسارد عز الدين جلاوجي يعمل على تسليط الضوء على تأريخ القمع والاضطهاد والظلم الذي توضأ به أهالي كوسوفا من قبل جنود الصِّرب، وبذلك تتداخل الرؤى للسارد فالقتلة مختلفون والمقتول واحد.

---

[1] المصدر نفسه، ص:10.

وبين هذا وذاك يسقط البطل السارد في تجربة الجلجلة، ويبدأ بالتساؤل في داخله وهو الذي نجا منهم ومن همجية الصِّرب، يقول محمد: " ولم أكن أدري ما الذي وقع؟ ماذا فعلت حتى يعدوا خلفي هؤلاء؟ ماذا فعلت أسرتي؟ لماذا يهاجمون منزلنا؟ لماذا تخاف أسرتي وتستسلم بهذا الشكل؟ وبهذه الطريقة؟ "[1]

وبهذه الاحترافية في تصوير الأحداث، قام جلاوجي في عرض التفاصيل بدقة وإظهارها على حقيقتها المخيفة، متضمنة مفارقة عميقة وذكية.

إنَّها رواية بطلها الحقيقي الموت، الذي تجول من الغلاف إلى سموات السرد وجدوى الخبث من طرف جنود الصِّرب وحياكة المؤامرات وإيذاء الإنسان للإنسان، إنَّها رواية حياة لطفل براءة خرج من الموت.

2.1/ طبيعة السارد من حيث المشاركة ومقدار رؤيته في رواية "الفراشات والغيلان":

أ/ طبيعة السارد من حيث الموقع والمشاركة: منذ البداية نقول بأنَّنا لا نستطيع فهم النص السردي مالم ندرس الترابط، بين الكتابة السردية والظروف الاجتماعية مع العمل على قراءته والتوقف عند نوع الضمير المستعمل في السرد، فمن خلالها يتسرب الوقوف على حقيقة السارد.

وهذا ما جعلنا نتساءل عن طبيعة الضمير الغائب في "الفراشات والغيلان"، وهل كان وجود مبالغ فيه في توظيف الضمائر كاف لتحديد العلاقة الحميمية بين السارد ومسروده ؟

[1] المصدر نفسه، ص:11.

من خلال تشريح النص الروائي "الفراشات والغيلان" يجد المتلقي نفسه أمام السارد الذي تعمد إعلان حضوره وفرض وجوده، حيث أنَّه سارد مشارك في الأحداث السردية، وهذا ما يؤكد ذلك كون الرواية تبدأ بفاتحة الواقع في محضر الرواية وهي:

"أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر ... "[1]

إذن ثمة فجوة في الرؤية بين الرائي والمرئي، لنجدها تتكئ على ضمير متكلم منفرد الذي يأخذ ويكتسح نسبة عالية من الحضور على مستوى أنفاق السرد، لذا عمل الراوئي بقصدية دقيقة محسوبة في توظيف الضمائر، إذا ما كانت مقارنة مع الضمائر الأخرى فهو إمَّا كان منفصلا أو متصلا بالهمزة، والتاء أو متبوعا بالأسماء والحروف في شكل "ياء" وتقوم رؤيتنا لمعرفة ذلك تفصيلا:

1/- حالة الضمير المنفصل:

" أنا وخالتي ومريم وزينب وعثمان "[2]

" وأنا أذكر والدتي تضمنااليها في حضنها الدافئ"[3]

" زوج خالتي قد تبعني حيث أنا "[4]

" فاستسلمت أنا عثمان وعائشة للنوم عميق"[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص:9.

[2] المصدر نفسه، ص:47.

[3] المصدر نفسه، ص:38.

[4] المصدر نفسه، ص:40.

[5] المصدر نفسه، ص:60.

" ودعانا عثمان إلى فسحة "[1]

" أنا وعثمان وزوج خالتي "[2]

وقوله: " فأنا متوسط القامة "[3]

" وأنا أصرخ باكيا في هستيرية "[4]

" واندفعت أنا وعثمان باتجاههم "[5]

" وأنا أتذكر أخت عائشة أرنبا تقلى في التنور "[6]

" سأذهب أنا وعائشة وعثمان "[7]

: أمَّا أنا فقد هزتني الدهشة ... "[8]

" امتطيت أنا صهوة الأرجوحة "[9]

" وكنت أنا أسند رأسي على جنبها الأيمن "[10]

---

[1] المصدر نفسه، ص:61.
[2] المصدر نفسه، ص:65.
[3] المصدر نفسه، ص:65.
[4] المصدر نفسه، ص:66.
[5] المصدر نفسه، ص:71.
[6] المصدر نفسه، ص:72.
[7] المصدر نفسه، ص:76.
[8] المصدر نفسه، ص:80.
[9] المصدر نفسه، ص:81.
[10] المصدر نفسه، ص:25.

" وانكفأت أنا على أنفاسي"[1]

" واغتسلت أنا وعثمان أولاً ... ثم عائشة ثانيًا "[2]

" لزمت أنا الصمت أيضا "[3]

" لم يبق لها في الوجود صدر جنون تلجأ إليه وتحتمي به إلاَّ أنا "[4]

2/- حالة همزة وتاء المتكلم:

" لم أستطع أن أنهض / أصغيت السمع جيد "[5]

" خرجت "[6]

" ارتعدت فرئسي ... اصطكت ركبتاي / مسحت العرق المتصبب على جبيني / استرجعت أنفاسي / تذكرت / رجعت القهقرى"[7]

" مددت إليها يدين مذعورتين / مسحت وجهها / لاحظت صدرها يعلو ويهبط قليلا / وضعت يدي خارجا / تجاوزت حدي في الشقاوة / لم أكن أدرك / لن أنساك / وفررت / واندفعت عند الباب ... اجتزت العتبة .../ جثوت على ركبتي ... مددت يدي ... حملت أشلاء لعبتي / حاولت جمعها من هنا وهناك لم أستطع "[8]

---

[1] المصدر نفسه، ص:26.

[2] المصدر نفسه، ص:26.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:18.

[5] المصدر نفسه، ص:14.

[6] المصدر نفسه، ص:15.

[7] المصدر نفسه، ص:15.

[8] المصدر نفسه، ص:16.

" وأسرعت نحوها ... نزعت معطفي وغطيتها ... غطيت جزءمنها ... ثم جمعت بعض ثيابها / انتبهت إلى نفسي / خطفت أختي عائشة من الأرض وضعتها فوق ظهري / حاولت إسكاتها لم أفلح / ودعت عمتي / ورنوت ببصري / سأصيح فيهم جميعا / بل سأخبر الشيخ الإمام / وبدرت مني التفاتة إلى الأرض / أخطو فوق الجثث الأموات / وضعت أختي جانبًا / وجلست حيث أنا / ... لم أكن أطيق نطقا ... لم أكن أجرؤ على أن أخطوا خطوة واحدة / ورحت أتجول بعيني "[1]

3/- حالة الياء: تبكي ركبتاي دما ... يحاصرني نباح الجنود ... يغتال الهواء من حولي ... / تكاد أشداقهم تلتهمني / أضم لعبتي إلى صدري / تنقطع أنفاسي / شبر واحد يفصلني / تصطك ركبتاي ... أشد لعبتي إلى صدري / تسقط لعبتي / لعبتي أمي ورميت بنفسي / تدلت يداي وجذعي كله ... لكن أمي بقيت تمسك وسطي بقوة"[2]

" ولاشك بقي في نفسي إلاَّ لعبتي / تصرخ في ... تناديني ... تستغيث بي ... / والدتي ... لم تكن تريدني أن أبكي / لم أكن أدري ما الذي وقع ؟ / ماذا فعلت أسرتي / لماذا تخاف أسرتي "[3]

" ضغطت أمي على فمي / ثم صرفت بالي "[4]

" جدتي وقد تهشم رأسها "[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص:18/17.

[2] المصدر نفسه، ص:10.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:12.

[5] المصدر نفسه، ص:15.

" لفت انتباهي محفظتي / شدتني أمي إليها / سامحيني / ستعيشين دوما في قلبي الصغير ... في قلبي الذي سيكبر "[1]

" تسمرت عيناي "[2]

" تملكني الرعب / دق قلبي / اقتربت مني عائشة / أتجول بعيني "[3]

إلى جانب هذا نجد استعمال ضمير الجمع، بكثرة في كلتا الحالتين، سواء منفصل أو متصل ونمثل هذا من خلال ما ورد داخل النص مثل قوله: " فأكلنا واستسلمنا لنوم عميق ... يجب أن نستريح ... لقد تعبنا ... لقد سرقت منا الفاجعة كل جهد "[4]

" وهل نحن أول من مات من أجل هذه الأرض ... ؟

ولن نكون آخر من يموت طبعا "[5]

" ولن نكون أقل شأنا من أجدادنا ولن نترك العار لأبنائنا وأحفادنا ... لابد أن نقاوم وما سنخسر بعد خسران الأرض ... / وماذا نساوي نحن دون الأرض / نجتمع في المسجد لابد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا، من حيرتنا هذه ويفوت الفرصة على أعدائنا / ونحن الأطفال ... يضاجع عثمان وعائشة نوما عميقا ... ونسامر نحن صمتا رهيبا مفزعا "[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص:16.

[2] المصدر نفسه، ص:17.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

[4] المصدر نفسه، ص:27/26.

[5] المصدر نفسه، ص:30.

[6] المصدر نفسه، ص:31.

" تذكرت بكورنا كل صباح نسابق الطير إلى الطبيعة ... تذكرت بقرتنا الحلوب تذكرت شلة الأصدقاء حين نتجمع، عند الساحة العامة وننطلق كالعصافير ... كالفراشات ... نعدو ... نسابق ... تتعالى ضحكاتنا وأحلامنا وآمالنا، تذكرت المعلم داخل القسم وهو يحرضنا على التنافس ... "[1]

من خلال استعمال ضمير المتكلم "أنا" والضمير الجمعي "نحن" يحكي السارد قصته الخاصة به، كونه هو المحرك لدواليب عملية القص الروائي، وباعتباره عنصر فعال في إثراء الحدث، إضافة إلى ياء المتكلم التي سبق الإشارة إليها من خلال الأمثلة وهي الياء التي قال عنها عبد المالك مرتاض: " إنَّ اصطناع ياء الانتماء، أو ياء الاختيار، أو ياء الذات (والتي يطلق عليها علماء النحو العرب "ياء المتكلم" وما هي في الحقيقة بياء المتكلم، لكنَّها ياء تأتي من الخارج فتقع على معنى المتكلم ... فياء المتكلم مثل التي تكون في كتابي ... بيد أن هذه أيضًا ليست ياء المتكلم: بل هي ياء إحتياز وامتلاك ... وكذلك يطلق عليها في لبعض النحو الغربي تتيح للساردالحديث من الداخل، وتجعله يتعدى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له Narrataire/ Narratee"[2]

لنجد أنَّ "عزالدين جلاوجي" قد وضع الطفل محمد أمام ما هو مرئي باعتباره الشخصية المركزية في المتن الحكائي، وكان تصريحه ظاهرًا جليًا من خلال توظيفه ضمير المتكلم "أنا"، وهذا وإن دلَّ فإنَّما يدل على أهمية الشخصية ودورها في بناء الحدث الروائي، والدفع به إلى الأمام لتشكيل خطاب سردي مميز، وعليه فإنَّ نجاح أي عمل روائي مرهون بقدرة الكاتب، على رسم شخصياته بدقة ويجعلها مصدرا للتشويق والإمتاع مما يؤدي إلى تفاعل القارئ معها.

---

[1] المصدر نفسه، ص:35.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، (المرجع السابق)، ص:147.

ب/ طبيعة الرؤية السردية في رواية الفراشات والغيلان: تتحدد الرؤيةفي النَّص السردي من خلال الموقع الذي يحتله السارد في النَّص، وعليه فإنَّ نوع الرؤية لهذه الرواية تتحدد انطلاقا من استعمال ضمير السرد، بحيث تبرز "الأنا الفردية" في هذا البناء الروائي في محاولة متواضعة للخروج على مألوف الرواية في السرد. لكن السرد بدا رغم ذلك مسيطرا في تقديم الأحداث والمكان والحالة، لكن هذه الرواية استطاعت تحقيق قدر كبير من التقدم، عبر تقييمها لهذا البطل محمد، وبهذه جاءت الرؤية السردية في هذه الرواية محكمة الانسجام، متبصرة في الواقع الأمر الذي استدعى تحقق إشكالية وعي العالم والذات، ووعي النحن والآخر من الوطن إلى ركام المنفى، ولقد كان لرواية "الفراشات والغيلان" مداها وصداها النفسي والاجتماعي الخاص في تلك الرؤية، التي حملت ولعلها بذلك استحقت هذه الرواية أن تكون من بين المساهمات الأولى لتصنع الحدث وتجدد رواية لقاء الأنا بالآخر (محمد / موطنه).

وفي ثنايا الرواية ثمة إيماءات آنية الى ما تختلج به النفس، حيث أصبح محمد وحيد لدرجة البكاء – إن صحَّ التعبير – خائف لدرجة الرعب، انتهت أحلامه والرؤى المذهبة، أصبح عالمه حافًا صلبًا قبيحًا لكن لا حيلة له، فمحور الرواية سابقا هو محمد والرواية تبدأ بهذه الجملة الجامدة على سطر بأكمله: "أنا" يقول:

" أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر ... "[1]

أ/ النحن: الأنا / محمد: سوف نبين في هذا الصدد التفاصيل الروائية المتصلة ضمن سياقها الاجتماعي، على أن نكتفي حاليا بهذا التحديد لمفاصل شخصية البطل:

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:9.

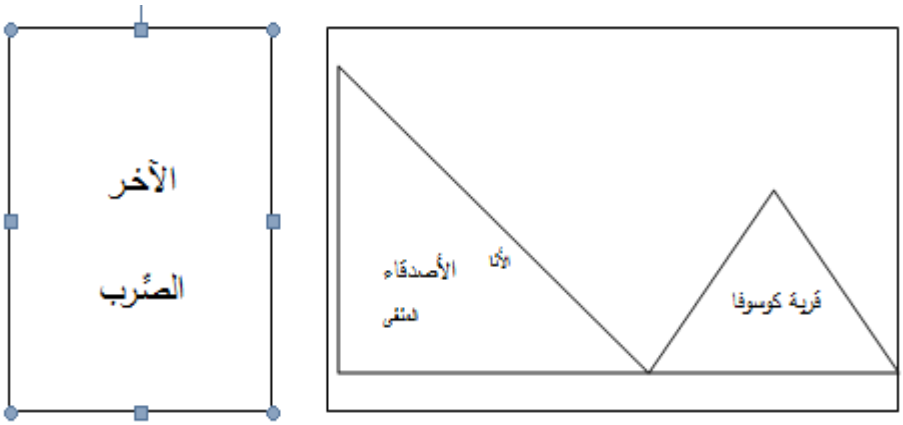
الطموح الثقافي
الطفولة البائسة/ الأزمة الاجتماعية/ الإحباط النفسي/ حالة تأثر وخوف/ الانهزام/ أولوية الوطن

الجدول رقم 02

هذه الطريقة في تحديد تلك المفاصل، توضح تعددية عامل السلب في شخصية محمد وانفتاح مداه، فيما يبدوا عامل الإيجاب، طرف وحيد محور المدى، إنَّ الثقافة في شخصية البطل هي معادل الحياة (الاستمرار / الاستقلال)، وهي تظهر عبر ممارستين: أولاهما دنيا ومحدودة هي الاستقلال والعودة للوطن، والأخرى عليا ومحدودة أيضًا في علاقته مع الآخر يقول محمد: " سنعود ... سنعود ... يجب أن نعود غدًا أو بعد غد ... براعم الأمل سيكبرون ويكبر معهم حب الوطن والتعلق به... "[1]

ب/ النحن / الأصدقاء: تتمثل "النحن" في هذه الرواية عبر التواجد الطاغي للأنا الفردية من جهة، ومن جهة ثانية عبر تواجد الأصدقاء (عثمان)، وتلك الكتلة البشرية المحيطة بالأنا والأصدقاء والتي سندعوها بالآخرين (بيت الخالة)، وأخيرًا ذلك الحضور الكوسوفي الذي توفر في الرواية، وأشطار "النحن" تلك تتواجد متكاملة (الأنا + الأصدقاء + بعض الآخرين)، ومتواجدة أيضًا: الأنا >< الآخرون في المنفى وهي جميعًا تتواجد إزاء الآخر الصِّرب ويتمثل بهذا الشكل:

[1] المصدر نفسه، ص:58.



الشكل رقم 06

إنَّ الآخر في هذه الرواية لا يظهر إلاَّ لأمر يتصل به، ونسبة هذا الاتصال تكون لهم فرصة الظهور، وبالتالي فإنَّ المهمة الروائية لحضورهم، تتلخص في توكيد حالة البطل أمَّا بخصوص أهمية الرؤية، فإنَّنا نجد أنَّ جودة الرواية تقوم لاشك عن قوة الرؤية التي تقدمها وإقناعها على النحو، الذي يناسب تجربتها وطريقة كتابتها ومقولتها وفلسفة كاتبها، وقدرتها وسعتها وحساسيتها في تمثيل كل ذلك سرديا[1].

وبالنظر إلى ما تقدم لا يسعنا إلاَّ القول، أنَّ رواية "الفراشات والغيلان" هي رواية تسجيلية تنقل مآسي شعب عان من مغبات الترهيب الكوسوفي، حيث تفنن الكاتب في سرد أوجاعه ضمن سرد شارح لوعي محمد الذاتي "تماهي السارد بمسروده".

الراوي يحكي يومياته في شكل مسرود شخصي، بشكل تعاقبي يحترم الصعود في الزمن والحركة في المكان، أي وظيفة الحكي كانت تسرد الأحداث في المقام الكوسوفي بضمير المتكلم، رواية تعكس براعة مؤلفها من خلال قوة المكتوب – قمة المحكي الإنساني – تحفة إنسانية عميقة، التي خلقت إحساسًا قويا بالتعاطف، كما عكست الوضع الاجتماعي والسياسي سرديًا.

[1] لويزة بوشريط، إستراتيجية السارد المشارك وأفق الرؤية المصاحبة في رواية الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:552.

ثالثًا: الرؤية في الرواية والتجربةالاجتماعية:

فبعد "الفراشات والغيلان" التي حاولت أن تغوص في أعماق الشخصية الكوسوفية لتفجر ألامها ومنغصاتها، وأحلامها المتعددة في شكل بوح سردي مؤلم وكاشف تأتي تجربة محمد الاجتماعية لترقى بهذا الشخص، من مستوى ذاتي يسائل التجربة الحياتية الاجتماعية المرة التي يعايشها في غمرة النداءات، الصادحة المكتومة داخله، بمنحها الحرية والمساواة. تجربة تسلط الضوء على جراح محمد من منظور ذكوري كاشف وعميق وتتقصى خيوط التجربة الاجتماعية في علاقتها بعوائق الداخل والخارج وعليه يؤسس "جلاوجي" مغامرة سردية، وروائية بهمة عالية وبشطارة وصنعة جريئة، نظرًا لما تأسست عليه تجربة الكتابة، من صراحة هادفة ومنطق سردي تشريحي داهش.

فقد صوَّر عفويات الواقع الاجتماعي المر لأهالي كوسوفا صورها بأجواء تنضح بالألم والضيم، بالإضافة إلى كونها تتميز، بانسيابية السرد* وترقرقه بشكل عفوي تحس من خلاله بتدفق التجربة الاجتماعية، مثل شلال هادر، فهي تزخر أيضًا بقدرة هائلة على التشريح الواقعي الاجتماعي، لتفاصيل الاضطهاد والظلم التي يعج بها المجتمع الكوسوفي، ونظرًا لما تحبل به التجربة الاجتماعية الروائية من لبوسات شعورية تمتد من الذات لتطل، إلى عوالم قريبة من كل قارئ، ليتخيل إليه أنَّه متورط في علائقها الدلالية بشكل أو بآخر.

ومن هنا فهي رؤية ذاتية واقعية مشرحة على الشخصية الكوسوفية، وبهذا الاعتبار فهذه الرواية هي أطروحة اجتماعية تعالج، واقعًا اجتماعيًا معالجة أدبية التي لن يكون ضحيته إلاَّ الإنسان نفسه.

---

*انسيابية السرد: وهو الكشف عن مستويات المعاني المتراكبة، في الرواية المشتبكة بإشكاليات الواقع الاجتماعي،وتدفقاته اللاهثة في المتن الروائي.

1/- سردية النفي في الرواية: المكان ركن مهم من أركان الرواية وما فيها من حوادث وشخوص تجري وتتحرك، في فضاء هو الإطار الجامع لكل العناصر، لذا توجه النقد الحديث لدراسته باعتباره دالاً يساعد على الوصول إلى مدلول أعمق للرواية[1].

إنَّه مرآة عاكسة تعكس تفاعل الشخصيات فيما بينها، وتحدد مدى الترابط والتوافق الاجتماعيوالثقافي بين فرد وآخر، كونها المكان بالانتماء والهوية، إذ ينظر إليه على أنَّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بُعدًا جماليًا من أبعاد النص الأدبي[2].

ومن أجل تجسيد هذه الرؤية حاولنا، أن نتتبع خطاطة التجربة الاجتماعية تراعي ميثولوجيا الأحداث، مع مراعاة الرؤى والأبعاد مع انتقالات (البطل / السارد)، في علاقته بالمكان قبل النفي وبعده (مرحلة ما قبل الخروج)، وصولا إلى مرحلة العودة بهدف الكشف عن الأبعاد ذات المنظور الاجتماعي على مستوى الذات المستلبة.

أ/ وصف المكان: تعد قرية كوسوفا من منظور البطل / السارد مكانا أليفًا أو تيمة مركزية ترمز بالدرجة الأولى إلى الانتماءالاجتماعي، فقد صوره الراوي صورة فوتوغرافية تشخص حالة الأمن والاستقرار لدى أفرادها، ولما كان البيت حلبة التربية وتتغلغل داخله المحبة والألفة، وبغض النظر عما إذا كان المكان منعزلاً أو مجتمعا

[1] عالية أنور الصفدي، شعرية الأمكنة في روايات يحي يخلف، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، رسالة قدمت استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، 2006م، ص:1.

[2] عبد العزيز نصراوي، تمثلات المنفى في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، المدونة، المجلد9، العدد1، ماي 2022، ص:875/874.

ففيه تتجلى الأحلام والذكرى، مثلما يقول الراوي: " كان منزلنا على سفح الجبل بالضبط منعزلاً عن منازل القرية ... "[1].

وقوله: " وأنا أحلم مع لعبتي عند المنحدر إلى أن خطفتني والدتي عند عتبة الباب"[2].

ثمة رسالة جوهرية يصوغها محكي الرواية هنا، هي حقيقة توجع الذات، حيث أنَّ المكان بالنسبة للسارد / البطل ليس فقط محيط من الحجارة، بل بالعكس تماما صوره وجسده أشبه بالجمال، إلاَّ أنَّ مخالب جنود الصِّرب، عصفت بقوى الاضطهاد هي صرخة تلفظها الرواية الجلاوجية معلنة أنَّ لا لاحتقارواضطهاد الإنسان لأخيه الإنسان.

ب/ عنف المكان: إنَّ الاحتفاء بالمكان الأليف يتحول تدريجيًا إلى فضاء مغاير مناقض، فيتحول إلى مواطن التأزم ويصير موحشا بسبب قسوة الإنسان مكونا تيمة مضادة أوجدتها ثقافة متسلطة تمارس هيمنتها المبنية على التهميش والإقصاء بمعية عنف غير مشروع، لإلحاق "الإيذاء باليد أو اللسان أو الفعل أو بالكلمة ما في الحقل التضادي مع الآخر"[3].

وبمعنى أوضح سلوك إيذائي يهدم قيمة الأنا بمعوله، وهو ما يعطل شعور البطل/السارد، بحيث يكون قاسي جدًا على المتلقي لأنَّه يضعه في صميم جسامة الموت التي أمست في طرفة عين، بحيث يصبح السارد هنا معبرًا لورطة الانتقال لمعرفة قيمة الذات، بحيث صوَّر البطل السارد الموت، ذاك الموت الذي يعادل انكسار الذات وخواءها من محتواها الإنساني. ومن جهة ثانية ينغمس قدريا في كل

---

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] عبد العزيز نصراوي، تمثيلات المنفى في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق)، ص:876/875.

الذوات المفقودة، فتصبح رأس جدته بمثابة ذاكرة وصدر والده حماية وذراع عمته سندًا وظهر أمه قداسة، مثلما يقول الراوي: " عمتي تتكئ جثتها على الحائط، وقد فغرت فاها وتسايل الدم من ثقبة في جبهتها ... "[1]

وقوله: " و مد أحدهم يده إلى رجل جدتي العجوز (...) فحملها كما يحمل النسر فريسته دار بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشم وتتطاير منه بعض الأجزاء ويتراذذ منها مخها ودمها هنا وهناك "[2]

وقوله أيضًا: " ركل أمي ... جذبها لم تتحرك من مكانها كأنَّما شدَّت إليه بمسامير ... شحذ رشاشه وأفرغ نارًا كاوية في ظهر أمي حتى تقيأت فوقنا"[3].

ومن خارج البيت: " يجبر المنفى المرء على التفكير فيه ويالها من تجربة فظيعة، إنَّه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي: فلا يمكن البتة التغلب على ما يولده من شجن أساسي"[4].

تبدو الفجيعة حاضرة في رواية الفراشات والغيلان، إذ تمثل الحضور الأبرز في الخطاب السردي الذي يلقي بالذات، في جحيم حارق مروع وموحش بالسواد مملوء بالخيبة، يبكي خراب مرحلة وضياع جيل وسقوط أمة.

إنَّ الرؤية للمنفى في الرواية تمثل رؤية، إشكالية منغلقة مأزومة عبثية مطلقة، خانقة مضغوطة على مستوى الحكي تأسى ما فات، وتتأسف لما هو آتٍ، رافضة

---

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:15.

[2] المصدر نفسه، ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:14.

[4] إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى1، تر: ثائر ديب، دار الأدب، بيروت، ط1، 2004م، ص:117.

للواقع في صورته الظلامية كمعطى وكنتيجة، وكممارسة يومية للموت تتلاشى فيه الموجودات وتغيم عليه الرؤى فتغرق في اللاجدوى فتظهر أتون السواد.

ومن هنا يسقط عالم البراءة وبين المقدس والمدنس تنهار الضمائر والقيم مثلما يقول الراوي: " أمام عتبة باب المسجد الذي مازال يحترق كانت تتمدد جثة الإمام في عباءته البيضاء، وقد أحرقوا لحيته الحمراء وسلخوا جزء من جلد رأسه"[1]

وقوله أيضا: " الأموات ... عشرات هنا وهناك ... مقطوعو الرؤوس ... مقصوصو الأيدي ... مثقوبو الصدور والبطون ... أطفال فوق نساء ... ونساء فوق عجائز جثث تهالك بعضها فوق بعض"[2].

وقوله أيضًا: " ورحت أتجول بعيني بين الجثث ... مناظر مريعة ... مشاهد مرعبة ... كانت النيران تلتهم معظم المنازل والأشجار، وكان الأثاث مكوما بالقرب مني يحترق بأناة"[3].

وقوله: " والمسكينة ذات العام الواحد مقطوعة الرأس محمولة في يده اليمنى من ساقها الأيسر"[4].

إنَّ الموت في رواية "الفراشات والغيلان" عصبها وأساسها بوصفه المبتدأ والمنتهى لجنود الصِّرب، هي رواية صورت الواقع من خلال المتواليات الحكائية التي تختزن الكثير من الخيبات والكبوات في قوالب كابوسية في ظل الشعور بالمراقبة والمطاردة والحصار والخراب، والدمار والسقوط.

---

[1] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:18.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

[4] المصدر نفسه، ص:38.

وتعبر الرواية وحدها عن مدى وعي الذات، وحسها بهول الفاجعة، بحيث تصور صدمة الذات أمام هول الواقع المر الصلب المظلم المحيط بها، في رؤية فجائعية ومن ثم فهو إنتاج الواقع في صور الخيبات عما وصلته المأساة.

إذ نجد أن البطل / السارد يفصح منذ مفتتح الرواية، عن دوره كمتلق لرسائل الموت الذي لم يتغير أبدا يقول: " ما ذنب هؤلاء؟ ماذا فعلوا؟ كم هؤلاء الذين قتلوهم؟ لماذا لم يدافعوا عن أنفسهم؟ متى وقع كل هذا البلاء؟"[1]

ج/ الخروج من المكان: إنَّ المكان بالنسبة للبطل / السارد " القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه، ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وأماله، وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من من ماضيه ليورثه إلى المستقبل ... أي المكان من خلال منظور التاريخ"[2]

لذلك تتفجر من أعماقه قيم الوجود: الأشياء ومسمياتها، وخرائط الأمكنة ومعالمها ويزداد الصِّراع في داخله: بين الدول وحمولاتها بازدياد التيه المفضي إلى تعدد المفاهيم، إنَّه شتات الفكر قبل الشتات في الأرض، أو بالأحرى: إنَّها مسلمة القوة التي تؤول إلى الخروج عن الوطن والديار، والهروب من كل ما يسبب الهلاك بحثًا عن خلاص واتزان نفسي، وهو ما يستدعي النفي مما "يعني تجريده من السمات المميزة، أو ربما السمات الإنسانية فيتحول إلى شيء ما، ينبغي أن يلقى بعيدا"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:18.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد / وزارة الثقافة والإعلام، 1986م، ص:17.

[3] عبد العزيز نصراوي، تمثلات المنفى في رواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي، (المرجع السابق)، ص:878.

الأمر الذي يجعل إمكانية الخروج عن جغرافية المكان، والتوجه إلى حياة المنافي وحالة التشرد المزاوجة بين المجهول والخوف، ومن هنا ليس المنفى بقعة غريبة فحسب وإنَّما هو مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء، يخرب المنفى قدرة الانتماء

ويحول دون ظهور تلك الفكرة البراقة التي تجذب الإنسان، ولطالما وقع تعارض، بل انفصام بين المنفى والمكان الذي رحل / أو ارتحل إليه"[1].

إنَّ فكرة الانتقال من عالم إلى عالم آخر، تطرح جدلاً معرفيًا ومن ثم فإنَّ العبور إلى عالم المنافي لا تقتصر على المكان فحسب، بل يتعداه مثلما يقول الراوي: " لابد من الخروج ليكون الشعب بمنأى عن التقتيل والتنكيل"[2].

وقوله أيضًا: " أدركت أنَّه الرحيل وقد أزفت ساعة الهجرة ... من هنا تبدأ ... وإلى أين تنتهي ... ؟؟ "[3].

وقوله أيضًا: " في هذه اللحظة ستبدأ الرحلة ... الهجرة ... الهروب ... التيهان ... سيرسم التاريخ مأساة بشرية أخرى ... "[4].

وقوله أيضًا: " وأعطى الشيخ إشارة الانطلاق، فهرع الجميع في صف كبير تاركين قريتهم وأرضهم وديارهم ميممين شطر المجهول ... شطر التشرد والضياع"[5].

د/ العبور إلى اللامكان: لا شك أنَّ طمس الإنسان، من هويته الأصلية يلحق به أثار سلبية من كل الجوانب الجسدية والفكرية والروحية، لذلك فقد عكس الراوي فعل

---

[1] عبد الله إبراهيم، الكتابة والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012م، ص:7.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:34.

[3] المصدر نفسه، ص:36.

[4] المصدر نفسه، ص:39.

[5] المصدر نفسه، ص:40.

لذة الرواية وفق تصور مقلوب، ووظفه بطريقة فنيَّة جعلته فضاء الرواية يسع أكثر ويصبح فيه المنفى مكانًا مقصودًا لذاته، وخلق للسارد مكانًا هامشيًا، لا محدودًا يمارس فيه تركيب الأحداث وتفعيلها، لذلك كان السارد رافضًا رفض تام أن ينسلخ من هويته المركزية إلى هوية المنفى (الهامش)، باعتبار أنَّ وقفته على الحدود بين "الوطن واللاوطن" بين المطرقة والسندان الأول بين استرجاع ماض مضى تلاشى معه كلمة الوطن، غير أنَّ معالمه محفورة، وعالقة بالذاكرة مثلما يقول الراوي: " وحين نعبر الحدود هل سنجد بيوتا كبيوتنا التي ألفناها ... فتجمعنا من قر هذا الجو المتقلب وأمطاره التي روت أجسادنا ورؤوسنا كما روت الأرض ؟؟ "[1]

وقوله أيضًا: " وحين نعبر الحدود هل نجد مدارس نجد إلى طاولاتها ومعلمين نتلقى منهم العلم والمعرفة ؟؟ "[2].

وحين نعبر الحدود هل نجد دفء الحب، يحضن قلوبنا الصغيرة كما تحتضن لأعشاش فراخها ؟؟ "[3].

أمَّا المفترق الثاني: فهو استباق زمني يشير، إلى الانتقال بالذات من سياق زمني ما إلى سياق زمني يختلف عما تصبو، إليه تلك الذات للخروج منه[4].

لذلك تكررت سمفونية السؤال في ذاته للدلالة على استشراق مستقبل مجهول، كما يقول الراوي: " وحين نعبر الحدود، هل سنجد ؟؟ "[5].

---

[1]المصدر نفسه، ص:56.

[2]المصدر نفسه، ص:56.

[3]المصدر نفسه، ص:56.

[4]عبد العزيز نصراوي، تمثلات المنفى في رواية الفراشات والغيلان، (المرجع السابق)، ص:880.

[5]عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:56.

وكذلك قوله: " وحين نعبر الحدود هل نجد ؟؟ "[1]

وبذاك يتكاثر شعور الاغتراب (بعد العبور) بفعل الانتقال(المكان) إلى (اللامكان)

وبالرغم من هذا العبور لا يمثل سوى تجربة قاسية، أو طوق نجاة اصطنعه الراهن وبما أنَّ أهم ما في السرد الحكائي، كله تمثل في ثالوث الإستيلاب: الجوع والموت والجهل، فعندما يصبح (الملجأ) رديفا لكلمة وطن و (الخيمة) رديفة البيت الأصلي هنا يتفاقم شعور الاغتراب أكثر وأكثر يحمل أو تتلاشى معه الألفة والحميمية والاحتواء والدفء، ويصبح – في ظل وجود آخر مستعمر ومتربص – باعثًا لمعاني الاغتراب والحصار والطرد، وغيرها من صفات وقيم واعتبارات وظروف هي "المعكوس القيمي" لمفهوم البيت / الوطن"[2].

ومثلما يقول الراوي: " وجدنا أنفسنا بعدها في العراء ... حشود من الناس ... آلاف على اختلافهم يتربصون عند بوابة مدينة كوكس"[3].

وقوله أيضًا: " وأنا أشاهد بأم عيني مظاهر البؤس تفترسنا ... ها نحن ننام في العراء مشردين عرضة للجوع والموت والجهل"[4].

هـ/ العودة إلى المكان: إذا كان الابتعاد عن الوطن، هو بتر للإنسان نفسيًا ومكانيًا ولا يشعر به إلا المنفي بذاته، باعتباره تاركًا لوطنه غصبًا عنه ومحتمي برداء الأوطان الأخرى " وإذا كان المنفى هو ذلك الشخص، الذي أجبر على مغادرة وطنه أو على الخروج منه خوفا من الاضطهاد، لأسباب العرق أو الدين أو الجنسية أو

---

[1] المصدر نفسه، ص:56.

[2] محمد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد عام 1967، ص:113.

[3] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:59.

[4] المصدر نفسه، ص:64.

نتيجة لآرائه السياسية، فإنَّ أمل العودة لن يفارقه في منفاه الذي يعتبره وضعا مؤقتا لا يدوم"[1].

ولهذا " يشعر المنفيون بتلك الحاجة الملحة لإعادة تشكيل حيواتهم المحطمة، وذلك عادة عن طريق اختيارهم أن ينظروا إلى أنفسهم على أنَّهم جزء من إيديولوجيا ظافرة أو شعب متجدد"[2].

كان يحوم حولهم سؤال في الحضور: أين الوطن؟ وربما تكون عبارة "إدوارد سعيد" خير معبر عن هذا السؤال: " إنَّ الهوية – من نحن، من أين جئنا، ما نحن – شيء صعب المنال في المنفى ... نحن الآخر، المعارض، صدع في هندسة إعادة الاستيطان"[3].

وكما يقول الراوي: " نحن في المنفى أسرة واحدة، تجمعنا الآلام والآمال ... ويجمعنا الشوق للوطن"[4].

وقوله أيضًا: " أنتم هم المستقبل أيُّها الصغار ... وإن لم نعد نحن الكبار فالدور دوركم، والأمانة سنلقيها على كواهلكم"[5].

ومن أجل تحقيق العودة، وإثبات الانتماء، نجد أنَّ البطل السارد يتضاعف لديه الوعي (الحضور / الغياب)، لأنَّ روحه معلقة بالوطن (الأم)، ويلغي مكانة (المنفى) ومن خلال تردد فواصل الصمت الملفوظة بين شحنة المقاومة واسترداد الهوية

---

[1] محمد الشحات، سرديات المنفى، (المرجع السابق)، ص:66.

[2] ادوارد سعيد، تأملات حول المنفى، (المرجع السابق)، ص:122.

[3] بيل أشكروفت، بال أهلواليا، ادوارد سعيد، مفارقة الهوية، تر: سهيل نجم، مرا: حيدر سعيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2002/2000م، ص:12.

[4] عزالدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، (المصدر السابق)، ص:67.

[5] المصدر نفسه، ص:63.

المسلوبة، ويبقى مسار العودة إلى الوطن والقرية جليا مثلما يقول الراوي: " ماذا نساوي دون أرضنا ؟؟

ماذا نساوي دون حضننا الدافئ ؟؟ "[1]

وقوله أيضًا: " سنعود ... سنعود ... يجب أن نعود غدا أو بعد غد ... إن كنت لا تثقين بنا نحن الكبار فهاهم (وأشار إلي)براعم الأمل ... سيكبرون ويكبر معهم حب الوطن والتعلق به ... سنبذر ذلك في قلوبهم ... في عروقهم ... في كل قطرة دم منهم ... في كل ذرة من ذرات أجسامهم ... "[2].

وهكذا تتطلع عين البطل / السارد الأخبار والتفاصيل المتعلقة، بهذه الواقعة من زوايا متعددة، تسلط الأضواء كاشفة على العلاقات الإنسانية، ذات الأشراك الأخطبوطية فأحالت حياته (السارد) جحيما وأغرقته في الخيبات، وأفسدت علاقته بموطنه وامتصت دماء عائلته قبل أن ترميه جيفة في المنفى، لتجسد امتداد لبسوس* أخرى تفتق عنها تاريخ أهالي كوسوفا.

وإجمالا يمكن القول أنَّ تركيبة السرد في الرواية مرنة البناء، فهي تسير وفق خط أفقي كرونولوجي الصبيب، بل إنَّ خط السرد لا يتوقف ليفسح المجال لتدخل الوصف، أو التذكر والاسترجاع أو البوح السيري، وأنَّ السرد الروائي هنا بقدر ما يحكي ألام الشخوص (أهالي كوسوفا)، ومعاناتهم الداخلية من خلال قضيتي اغتصاب الوطن واضطهاد الإنسانية، يفسح المجال لذات الرواية بأنَّ تطرق عوالم

---

[1] المصدر نفسه، ص:58.

[2] المصدر نفسه، ص:58.

* بسوس، نسبة إلى حرب البسوس بين قبيلة تغلب بن وائل ضد بني شيبان، بعد أن قتل جساس بن مرة الشيباني البكري لكليب بن ربيعة التغلبي ثأرا لخالته البسوس بنت منقذ، ويذكر المكثرون من رواة العرب أنَّ هذه الحرب استمرت أربعين عاما https://ar.m.wikipedia.org

وموضوعات خاصة في المنظور الاجتماعي، ومع ذلك فالرواية بما تطفح به من روعة السرد وما تحفل به من تعدد وثراء، وتكاد لا تخلو أي فقرة من فقراتها من التشويق. فالسارد هنا لابد أن يكون مطعمًا بتدفق المجاز، محفوفا بحبائل الغِواية مملوء بمتاهات الحكي الدسم.

تعكس هذه الرواية تورط الذات في متاهة الحياة، وانكشاف عريها وتلمسها لمسالك المنفى بعد انحدارها من الوطن، إنَّها صرخة السارد المدوية، عبر الفضاء النصي وانتكاس كينونته التي لا تنفصل عن الوجود الإنساني بصفة عامة.

خلاصة:

بعد التحليل، وهو يستهدف وضع رواية "**الفراشات والغيلان**" ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، كما أنَّ الحديث عن كل إيديولوجية يستدعي الكلام عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها، ولا ندّعي هنا أيضًا القدرة على إعطاء تحليل خاص للواقع الاجتماعي، ولكنَّنا اعتمدنا في هذا الجانب على ما أنجزه المهتمون بعلم الاجتماع والتاريخ، ممن درسوا الواقع الاجتماعي. ولا شك أنَّ تقديم صورة للواقع الاجتماعي الجزائري لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل إديولوجي معين، غير أنَّنا نعتقد بشكل راسخ أنَّه ليس بإمكان أي دراسة نقدية أن تكون خالية، ومحتواها فارغ من أي موقف إيديولوجي حتى ولو كان لها مظهر جمالي خالص.

إذا كانت محاولة "**عزالدين جلاوجي**" في رواية "**الفراشات والغيلان**" ترمي إلى المزاوجة بين الواقع والتخييل، فإنَّها مع ذلك ظلت خاضعة، في إطارها العام للواقع الاجتماعي الذي يهتم بدراسة الثقافات والحياة الاجتماعية، كما أنَّ هذه الرواية تسير

في ضوء مناهج نقدية مع الاستعانة بالمنهج التاريخي، وهذا ما يؤكد أنَّ عملية امتلاك منهج واحد كانت بعيدة المنال.

صفوة القول، إنَّ رواية "**الفراشات والغيلان**" التحام للواقعي بالمتخيل والبسيط بالمعقد وهي فوق كل هذا عمل ممتع وعميق ومؤلم في نفس الآن، فهو يستضمر انكسارات الشخصية الكوسوفية ويبوح بجروحها، الثخينة الثاوية خلف الظلال والقشو.

الفصل الخامس

المحكي الروائي المغربي بوصفه إنجاد للذاكرة

أولاً– دفنا الماضي بين الواقعية ووصف مظاهر الواقع.

ثانيًا– تمثلات الحفر السردي في الرواية التاريخية.

ثالثًا– تشريح الواقع الاجتماعي في الرواية ومجابهة الغرب.

توطئة:

سنحلل هذه الرواية تحليلاً واقعيًا، تحت عنوان لاحق كالآتي: "روح التاريخ ومسألة الواقعية"، وسنكون ملزمين بتقديم الأدلة انطلاقا من رواية "دفنا الماضي" التي قدّمت لنا صُوراً بانورامية، للواقع الاجتماعي المغربي، لمدينة فاس في تاريخ ما ولا يُمكن تحقيق هذا الأمر، إلاَّ إذا تحدثنا عن بنية الرواية، وهو ما يُشكِل الترابط المنطقي في الحكي المُتعلق بفهم الرواية.

أولاً–دفنا الماضي بين الواقعية ووصف مظاهر الواقع:

أ–/ **توصيف الرواية: (ملخص):** يعد عبد الكريم غلاب من الأسماء البارزة في الساحة العربية المغربية، نظرًا لسعة فكره الغزير، في مجال النشر والتأليف.

إنَّ رواية "دفنا الماضي*" هي من بين الروايات التأسيسية للرواية المغربية، كما تعدُّ هذه الرواية مساهمة جادة، على مستوى الخطاب الروائي، على الصعيد المحلي أو على الصعيد العربي، ولعلَّ هذه الرواية فيما انطوت عليه من جانب موضوعي وفكري جعلها تكتسب أهمية وخصوصية متميزة، فقد تصدَّت للذود فقد جاءت هذه الرواية حافلة بالحوارات الفكرية السياسية، التي تسعى إلى القضاء على الفكر المتزمت ومجابهة لكل أنواع القمع، والحط من قيمة الشعوب المتخلفة، وما يُسجَّل للرواية أيضًا أنَّها رواية ملتزمة، لم تعش مع أبطالها محايدة، ترسم الصور من بعيد لهدف فنِّي أو بلاغي.

*دفنا الماضي: رواية رائدة لمرحلة ما بعد الاستعمار، أول رواية مغربية مكتوبة باللغة العربية. تتابع القصة جيلين من عائلة التهامي التي تميز أفرادها جوانب مميزة من المجتمع المغربي. وتعكس حياتهم التغيرات الاجتماعية العميقة التي تحدث خلال هذه الفترة.

ولم تصور الأحداث تصوير السائح الذي يعيش سياحته بلا قلب، كما يفعل بعض الذين يصورون ملامح مجتمع الماضي، بعقلية فولكلورية دور الكاتب فيها أن يخرج الفولكلور لا أن يكون له هدف ثوري، من وراء الفولكلور.

ومن ثم فإنَّ "عبد الكريم غلاب" أعطى عملاً مقبولاً معقولاً، فهي تجربة ذاتية عاشها الكاتب خلال فترة الاستعمار، وصاغها بأسلوب يتجاوز بجودته ما قدمه الروائيون الآخرون، وبذلك فإنَّ "عبد الكريم غلاب" قلمه لم يخنه، في إعطاء عمل متماسك لا يشكو من هنات في اللُّغة والتراكيب.

دفنا الماضي، رسم "عبد الكريم غلاب" أحداث روايته هذه في إطار تاريخي بالضبط في حقبة الاستعمار وأضاف ،إلى هذا الإطار تأريخه لظروف من منظور سياسي معين، فكانت الرواية بذلك نشرًا لإيديولوجية الحزب، الذي ينتمي إليه المؤلف.

في كلِّ هذا القتام تبرز هذه الرواية سجال مختلف، سجال حزبي تكشف الوجه الآخر للحروب وتقف على التماس كثير من الملابسات، لما مثَّلت الرواية المغربية مجدًا قوميًا أو وطنيًا مهيبًا.

ب-/ دلالات العنونة:

1/- هندسة العنوان: "يُعد العنوان* من أهم عناصر النَّص الموازي وملحقاته الداخلية نظرًا لكونه مدخلاً أساسيًا، في قراءة الإبداع الأدبي والتخيلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة ومن المعلوم كذلك أنَّ العنوان هو عتبة النَّص وبدايته وإشارته الأولى وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النَّص، وتسميه وتميزه عن غيره، وهو

*العنوان: وهو العتبة التي تجذب المتلقي، وهو مفتاح لفك شفرات الأحداث وتواترها السردي، ونسقها البانورامي.

كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنَّص الرئيس إلى جانب الحواشي، والهوامش والمقدمات، والمقتبسات، والأدلة الإيقونة"[1].

اعتنت رواية "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، بالتركيب العام للرواية وأشكال كتاباتها بحيث أبرزت جانبًا مُنظمًا أساسيًا، من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية وطرق تحققها بالإضافة إلى أنَّها اكتسبت أهمية كبرى، بمعزل عن طبيعة الخصوصية النَّصية، وأيضًا بمعزل عن تصورات المؤلف نفسه، للكتابة الروائية حيث تعتني رواية "دفنا الماضي" بإبراز بنية دلالية، منفتحة على مواضيع كتابية مغربية تشكل بؤرة الحكي وأساسه.

إنَّ "دفنا الماضي" عنوان يحيل على احتمالات دلالية، تفتح للقارئ أفق الانتظار إمَّا لطرح تساءل أو لإعادة قراءة العنوان، وفهم منطق الرواية، مدام العنوان في حدِّ ذاته لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي"[2].

غير أنَّ "دفنا الماضي" يكشف سرَّ الملفوظ الروائي، باعتبار أنَّ الماضي لا يدفن ولا يقبر الماضي يُأرشف في ذاكرة ومخيلة الإنسان، الماضي إطلاقا لا ينتسي، الماضي يعقد هدنة مع الذاكرة فقط.

"دفنا الماضي" رواية ليست كباقي الروايات، وكأنَّها مذكرات مسرودة بتقنية حذقة مفصلة دقيقة وكأنَّ الكاتب ينتظر، حصول شيء جميل بعد الماضي الدفين الذي ستأتي به الأيام يوما.

---

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020م، ص:29.

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص:17

والكاتب لا يطمح للعودة لأي شيء من الماضي، ولا ينتابه الفضول لرؤيته ولو بالصدفة فمن خلال العنوان، يستطيع القارئ بدون بذل عناء شديد، أن يدرك أنَّ العنوان هذا يقدِّم صورة جمالية، في تجربة اجتماعية تاريخية، تبرز قضايا جوهرية بارزة في التجربة الاجتماعية المغربية، ويتجلى العنوان من تلك الجذور البعيدة على أنحاء يبدوا فيها الحاضر مفعمًا بالماضي والماضي غازيًا للحاضر.

كما تكشف العنونة عند الروائي "عبد الكريم غلاب" عن مهارات فائقة في تطبيق استراتيجية روائية محكمة وواعية، لتطويع السلطة الاجتماعية ورسم طوباوية* جديدة.

والعنوان في مغامراته الدلالية، يشتغل على الجدلية لتعميق الدلالة، وتخصيب الرمزية يقوم على إنزياحات ومفارقات لا عهد للقارئ بها، وعلى تحرير طاقات إيحائية مفتوحة على المطلق الدلالي.

2/- دلالة العنوان: "تؤدي الألوان دورًا أساسيًا في التواصل بين الأفراد، ويبدو أنَّ دلالة الألوان لصيقة بالثقافة والحضارة، فلا توجد ثوابت عالمية في هذا المجال إذ غالبًا ما تتحدد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية، والمرجعيات الحضارية والسياقات التاريخية"[1].

وما يهمنا هنا هو حقيقة الألوان المختارة، في الغلاف في علاقتها بالمنظومة الثقافية المغربية وإستراتيجية الكتابة الروائية.

---

*طوباوية، طوبائية: يدعوا إلى الاشتراكية التي تحلم بمجتمع خالٍ من الصِّراع وتسعى إلى تحقيق مُثُلٍ عُليا بعيدة عم الواقع.

[1]فطيمة الزهرة بايزيد، التشكل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص:146.

نلقي الآن نظرة على الألوان الواردة، في واجهة الرواية ودلالاتها الموحية، نلاحظ بداية أنَّ "عبد الكريم غلاب" قد اختار لواجهة روايته "دفنا الماضي" اللون الأصفر الممزوج باللَّون البني الغامق، وهذا الأخير الذي يتكاثف من الأسفل إلى الأعلى ليتضاءل تدريجيًا.

فهذا اللون له وقع خاص في النفس، لذلك يوضع في المقام الأول للإشارة إلى أنَّ الاستقرار والسلام مندمجين مع بعض، وكما يشير إلى التراب والأرض والطبيعة بالإضافة إلى أنَّه يشير، إلى الوحدة والحزن والمشاعر السيئة، وقد يحدث أن يحيل اللون البني على مزاج معين، مثل أولئك الذين يعانون الإحباط والتوتر.

وعندما اختار "غلاب" الواجهة باللون البني، فإنَّها تسعى إلى رسم معالم يوحي بالتوق إلى الارتواء والهدوء بعيدًا عن الحروب، فإنَّ الحرب لا تجلب إلاَّ الخراب والدمار إنَّه نزوع إنسان، مأزوم إلى هدوء نفسي وأمان، وانسجامواستكفاء أو حاجة فيسيولوجية وفرصة للسعادة، بعيدًا عن مخلفات الحرب.

كما يشير اللون البني هنا إلى حالة شخصيات الرواية*، التي تتطلع إلى التحرر من الأزمات والكوابيس الفرنسية، وفي هذه الحالة فإنَّ هذا اللون يلقي إشارات دامغة على السِّمات النفسية للشخصيات، وعلاقتها ببعضها ومن ثمَّ، فإنَّ اختيار اللون البني يشع بالدفء و بالأمل في المكان.

ثم يأتي عنوان الرواية يتوسط الغلاف، باللون البرتقالي والأسود، بحيث كتبت كلمة دفنا باللون البرتقالي والماضي باللون الأسود، وهذا بغرض جذب انتباه المتلقي

*شخصيات الرواية: هم من تدور حولهم أحداث القص الروائي، وقد يكونوا شخصيات رئيسية أو ثانوية حسب تراتبية التفاصيل السردية.

ليضيف لبنة جديدة إلى معمارية الدلالة، وتوجه الفعل القرائي نحو أفق جديد: "كما يشير رولان بارث أنَّ اللون في حد ذاته لغة ناطقة"[1].

إنَّ وجود بوابة مصنوعة من الخشب، بها قبضة دائرية من حديد متين، والبوابة كانت مفتوحة تقابلها سلالم، يشع منها اللون الأبيض على صفحة الغلاف، فهذا يصنع الخطاب الروائي في قالب عالمي، كلَّه صراع ومواجهات وتحولات وقد اختار الروائي المنظور الرجالي لرسم، معالم جغرافية المتن الروائي، ولكي تكتمل الصورة وتتناغم الألوان مع بعضها البعض، لجأ الروائي إلى اللون الأبيض باعتباره رمز للسلام والصفاء.

كما أنَّ خط عنوان الرواية "دفنا الماضي"، مكتوب بخط مخالف تمامًا عن الخط الذي استعمل في كتابة اسم المؤلف.

وفي المرتبة الأخيرة يمكن القول أنَّ العنوان صورة مصغرة عن الرواية، وقد حضر العنوان "دفنا الماضي" في الرواية في شكل إيقونةباعتبارها رمزًا للذكورة والفحولة، ومن ثم فإنَّ العنوان يختزن الطاقات الدلالية اللانهائية.

وفي خاتمة الرواية قدَّم حوصلة عن الماضي الأليم، وكيفية التحلي بالشجاعة والتشبث بالحاضر والمستقبل، هذه الرواية انبعاث لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب، لكنَّها ظلمتها حينما حاولت دفن الماضي.

إنَّ طول هذه الرواية وتعدد فصولها (435 صفحات، 47 فصلاً) وأبطالها يوقفنا على خليط يصعب أن نخرج منه بوضوح في الرؤية، إذا لم نصطنع وسيلة عملية

[1]الأستاذة خاوة نادية، الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعادها الظاهراتية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، المركز الجامعي سوق أهراس، الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، 2004م، ص:348.

ومنهجية للكشف عن المحاور الرئيسية، وإظهار الأساسي منها، ولننطلق أولاً في عملية فرز بسيطة تبين لنا، درجة اهتمام الكاتب بأبطاله كل منهم على حدة، ومن التوزيع التالي لفصول الرواية، يتضح لنا أنَّ هناك عدد من الشخصيات البارزة ولكنَّها تتدرج في الأهمية، بقدر الحجم المكاني الذي تشعله الرواية، ولن نولي أهمية كبيرة في هذا التوزيع للشخصيات الروائية، غير الرئيسية كزوجتي "الحاج محمد التهامي" أو "قدور" وزوجته اللذين يشتغلان في حقل "الحاج محمد التهامي" إذ تعتبر جميع الفصول التي تتحدث، عن هؤلاء تابعة لهذه الشخصية الرئيسية.[1]

بما في ذلك الفصول التي تمَّ فيها، وصف القصر الذي كان يسكنه أو الحي، أو وصف حفلة " كناوة " التي جرت في هذا الحي، كما أنَّنا سنضم الفصول التي تحدَّث فيها الكاتب عن "عائشة" أخت البطل الرئيسي "عبد الرحمن"، لأنَّ الكاتب أراد أن يظهر من خلال عرضه، لقصة زواج "عائشة" مدى تورية "عبد الرحمن" واحتجاجه على التقاليد العتيقة، في الزواج ويكون التوزيع النهائي كالتالي:

	الأبطال الرئيسيون				
	الحاج محمد التهامي	عبد الرحمـــــــن	عبد الغنـــــــي	محمـــــود	عبد العزيـــز
	1				
	2				
	3				
	4				
	5				
	6				
	7				

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:135/136.

	8	9	9			
		10				
	11					
	12					
	13					
		14				
		15				
		16				
		17				
		18	[1]18			

	الأبطال الرئيسيون				
	الحاج محمد التهامي	عبد الرحمـــــــــن	عبد القـــــــــي	محمـــــــــــود	عبد العزيـــــز
				19	
			20		
			21		
			22		
			23		
			24		
			25		
			26		
			27		
			28		

[1]حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:136.

		29			
		30			
		31			
		32			
	33				
		34			
		35			
		[1]36			

37					
	38		38		
			39		39
			40		
41					42
			42		43
			43		
44					
	45				
			46		
			[2]47		

جدول رقم03

[1]المرجع نفسه، ص: 137.

[2]المرجع نفسه، ص:137

وإذا حاولنا ترتيب الأبطال، حسب أهميتهم نجد الترتيب التنازلي التالي:

- عبد الرحمن :27 فصلا
- الحاج محمد التهامي :16 فصلا
- عبد الغني :05فصول
- محمود :04فصول
- عبد العزيز :03فصول[1]

ومن خلال إبراز الفصول وتوزيعها، تبيَّن أنَّ شخصية عبد الرحمن اكتسحت أعلى القائمة وهذا يعني أنَّ عبد الرحمن، يحتل أكبر حضور في الامتداد الروائي، وهذا لا يعني أنَّ شخصية عبد الرحمن، شخصية لها دلالة محورية في المتن الروائي.

فنجد الزمرة الأولى تظم كل من:

- الاستعمار
- محمود
- الحاج محمد التهامي
- عبد الغني

} الزمرة الأولى

أمَّا في الجانب الآخر، فنجد شخصيتي عبد الرحمن وعبد العزيز، حيث تجمعهم علاقة حميمية تجعلهما في زمرة واحدة، وهي الزمرة الثانية:

- عبد الرحمن
- عبد العزيز

} الزمرة الثانية

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:138.

وهكذا نحصل على تقاطب ثنائي متكون، من زمريتين تدخلان في صراع محتدم يمثل بؤرة الحركة الروائية.

2/- كرونوطوبيا* الرواية:

أ- رؤية الواقع الاجتماعي من خلال المكان في الرواية:

- **شعرية المكان:**

يقدِّم "غلاب" أمكنة كثيرة في الرواية، باعتبار أنَّ للمكان أهمية في العمل الأدبي عمومًا والروائي خصوصا، تكمن وتتخلص في علاقاته بالعناصر السردية: من شخصيات وزمان وأحداث مختلفة، وما يتخللها من عواطف وأحاسيس والمكان بالنسبة "للنصير ياسين" هو: "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي، على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"[1].

ويقول أيضًا: "المكان هو "الجغرافية الخلاقة" في العمل الفنِّي"[2].

أولاً: الأماكن المغلقة:

تتعدَّد الأمكنة في رواية "عبد الكريم غلاب"، غير أنَّ أكثر هذه الأمكنة ورودًا ودلالة هي البيت، السجن، المدرسة، المحكمة، النادي، المسجد، المسيد، وتبدوا هذه الأمكنة في روايته ظاهرة جلية في الرواية.

---

*الكرونوتوب أو الزمكان: هو العلاقة الإستلزامية بين الزمان والمكان فهما يمثلان حياتنا اليومية الإحداثية الأساسية التي تحدِّد الأشياء الفيزيقية، ولا يمكن تصور زمان بلا مكان.

[1]ياسين النصير، الرواية والمكان 2،(المرجع السابق) ، ص:16.

[2]ياسين النصير، الرواية والمكان 2، (المرجع السابق)، ص:18.

1): البيت: هو مكان مغلق للعيش والسكن، ويقضي فيه الإنسان فترة حياته فهو مأوى اختياري وضرورة اجتماعية، يمنح الألفة والأمان، والبيت "مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أهام التوازن"[1].

البيت في الرواية توارثته عائلة التهامي، حيث قدَّمه السارد شكلاً ومضمونًا يقول: "توارثت عائلة التهامي في حي المخفية، منزلاً ذا باب متسع ضخم، تحالف عليه القدم والبلى في إهمال وقلّة عناية، وتتبئ جدرانه العالية المتواكلة بالعناية الفائقة التي بذلت في تشييده وبالإهمال المتناهي، الذي تعاقب عليه منذ آخر عهده بيد البنائين والمزخرفين"[2].

يقول أيضًا: "قصرًا من القصور التي عرفتها فاس، يوم كانت بلد الثراء والنعمة واليسر ... وهي مع ذلك ذات غرف وساحات، ونافورات ومرافق ... وهذا المنزل قد تعاقبت على سكناه أجيال، فكان في بعض تاريخه، كخلية نحل يعج بالعائلات بالآباء والأعمام والأولاد والأحفاد، يعيشون في مجتمع واحد، وكأنَّهم يكونون دولة صغيرة داخل حي المخفية"[3].

وراح السارد يصف لنا المظهر الخارجي، وصفًا معمقًا يقول: "والمظهر الخارجي للمنزل لا يكاد يعطي الصورة الحقيقية من داخله، إنَّ يد البلى والقدم لم تستطع أن تنال كثيرًا من هذه الأبهاء الفسيحة، والغرف المتسعة التي عني بتزيينها بكل ما تستطيع أيدي الفنانين المهرة، من فسيفساء ونقوش وزخرفة"[4].

---

[1] غاستونباشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ/1984م، ص:45.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط6، 2011م، ص:06.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:06.

[4] المصدر نفسه، ص:07.

"وكان بالمنزل إلى جانب الزوجة، خمس من الخادمات الرسميات، عدا البنات الخادمات غير الرسميات اللائي، لم يكن العُرْف يسمح بأن يُلَقَبْنَ بالخادمات"[1].

فالبيت كشف عن مفارقة كبيرة جدا، في بنية المجتمع المغربي، الذي خلق تفاوتًا طبقيًا واضحًا، ففي الوقت الذي نرى فيه البيوت الفقيرة، في فاس نرى إلى جانبها قصرًا ضخمًا ينسب إلى عائلة "الحاج محمد التهامي"، وقد ستخدم الراوي كلمة (منزل) أيضًا لتدل على البيت، ووصف عبد الكريم غلاب للمنزل كان يحمل دلالة للكشف عن الوضع الاقتصاديوالاجتماعي لصاحب البيت، مشيرًا أيضًا إلى خصوصية البيئة المغربية الفاسية، في الهيكلة العمرانية للمنزل.

2): السجن: دخله عبد الرحمن ثلاث مرات،حيث أنَّ المادة التي قضاها في السجن تفوق السنتين وفكر عبد الرحمن يردد: "المحكمة ... القاضي ... وكيل النيابة ... المحامي ... السجن لمدة سنتين ..."[2].

ومن ثم فإنَّ السجن وضعه "عبد الكريم غلاب"، باعتباره الوسط الذي وضع فيه عبد الرحمن ما بين الاتهام والمحاكمة، فالسجن في هذه الرواية يعد من الأماكن الرئيسية سواء من خلال الوصف أم على لسان عبد الرحمن كمكان في الذاكرة، كما أنَّ التهمة التي يدخل من أجلها عبد الرحمن السجن، هي نفسها التهمة التي يحاكم بها الراوي في الرواية السابقة"[3].

يقول: "وانطلق صوت الباشا يهدر:

---

[1] المصدر نفسه، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص:236.

[3] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:146.

لا تستحيون يا قليلي الحياء، توقدون نار الفتنة وتعصون المخزن، وتخرجون للشارع كحمقى تثيرون الشغب ... أنتم ... ؟[1]

ومن هنا فإنَّ حضور السجن، في رواية "عبد الكريم غلاب" هو حضور مؤلم وصاخب نوعًا ما، فالسجن هو مكان مغلق يوضع فيه الشخص، وحيدا منعزلا عن العالم الخارجي بسبب تمرده، عن النظام الاجتماعي أو السياسي أو الأخلاقي.

3): المدرسة: هي مدرسة أبناء الأعيان حيث "التحق عبد الرحمن وهي مكان لطلب العلم لضمان المستقبل، حيث أصبحت المدرسة الشغل الشاغر، في عقل عبد الرحمن تشغل عاطفته ومشاعره، وزادت شغفه للمدرسة عندما كان، يحثه صديقه عبد القادر الرحموني عن الجو المدرسي حيث يقول له:

"أطلب إلى والدك أن يدخلك المدرسة ..."[2]

يقول عبد الرحمن: "المدرسة ... المدرسة ... لا ضرب فيها ... لا عصا ... لا دراسة في الصيف ... هذه جنة ... ليست مدرسة ..."[3]

وسميت هذه المدرسة بالأعيان، نسبة إلى أبناء الأعيان، لأنَّ "ملابسهم جميعًا توحي بالترف والعناية وهو وسطهم شيء ما ينقصه"[4].

ومن ثم فإنَّهم كانوا شديدين الحرص، على ذهاب أولادهم "إلى المدرسة حيث يدرسون هذه اللغة الدخيلة التي أصبحت، دراستها ضرورة وقتية"[5].

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:232.

[2] المصدر نفسه، ص:126.

[3] المصدر نفسه، ص:127.

[4] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:168.

[5] المصدر نفسه، ص:167.

4): المسجد: هو مكان طاهر مقدس، نما فيه الحاج محمد التهامي فكريا ودينيا، يقع في حي المخفية في مدينة فاس المغربية، سمي بمسجد القرويين كان يقصده القرويين كل ظهر لقراءة "اللطيف" مع القارئين، "ومسجد القرويين يتوسط أحياءها بحيث يصعب على من يمر بقلب المدينة ألا يجد نفسه في أحد أبوابه"[1].

وفيه يصلي المصليين بقلوب خاشعة لله، نطلب منه العزيمة والصبر، ومزيدًا من الإيمان.

ويقول: "وفي المسجد كانت تلاقي الإرادات، في عنفها وقوتها ووعيدها بالمأساة"[2].

5): المسيد: هم مكان لتعلم "القراءة والكتابة، ويحفظون بعض السور من القرآن"[3] بها فقيه يدعى "الفقيه الجبلي" كان يعاقب، كل من يدرسون عنده في حالة لم يحفظو بعض السور القرآنية حيث كان أكثر صرامة، وأشدَّ قسوة عليهم يقول: " كان عبد الرحمن يجتاز محنة الصيف محنة الكتاب، ومحنة الفقيه في الأيام القائضة الطويلة"[4].

وعبد الرحمن صار تهيم فكرة في دماغه، ألا وهي أنَّه لا هدف ولا متجه حتى إذا اقتربت من الكتاب، فزاد في إظلامه أنَّه لم يعد يطيق (الكتاب)، ولا النظر في وجه الفقيه ولم يعد يستطيع أن يحفظ "لوحة ولا يستطيع أن يستظهر سورة من سور القرآن"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص:157.

[2] المصدر نفسه، ص:216.

[3] المصدر نفسه، ص:07.

[4] المصدر نفسه، ص:125.

[5] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:128.

إلاَّ أنَّه في صباح من شهر سبتمبر استيقظ عبد الرحمن على صوت والده قائلا: "عبد الرحمن، انتظر ... لا تذهب إلى المسيدوانتظرني ... "[1]

حيث كان قاصدًا دكة الفقيه هو عبد الرحمن، ليتم عقابه بسبب إلحاحه على الذهاب إلى المدرسة: " رفعت رجل عبد الرحمن لينزل عليهما، قضيب الفقيه بخمسين ضربة ... عقاب صارم ولكنَّه لم يثن من عزم عبد الرحمن، من دخوله مدرسة أنباء الأعيان"[2].

6): النادي: مكان توقف فيه الحاج محمد التهامي، للاستعفاء قليلا من جولته الصباحية التي قضاها في الضيعة رفقة الفلاحين وقدور وفاطنة، حيث يجتمع مع عائلته في ظل كرمة ضخمة مع فاطنة ورحمة، وبعض من زوجات الفلاحين، كانوا يشربون اللبن الحامض: " ولم يحاول الحاج محمد أن يكون أكثر رقة، وإنَّما توقف قليلا عند "النادي" تحت الكرمة المورقة المطمعة، فاندفعت البدويات نساء وفتيات في خجل يكاد يبلغ حدَّ الخوف، يُقَبِّلْن رجل السيد أو يلمسن السرج، بأطراف أصابعهن المذعورة ثم يرفعنها إلى فمهن على استحياء متبركات"[3].

7): المحكمة: تعتبر المحكمة قاعدة الهرم القضائي، لأنَّها وجهة أولية قضائية تعرض فيها المنازعات، كما أنَّها يتم فيه التقاضي بين المختصمين، ففي الرواية نجد أنَّ عبد الرحمن دخل السجن 3 مرات، وقضى سنتين في السجن، إلاَّ أنَّ عبد الرحمن قد نفي في السجن بسبب وطنيته، وتمَّ سجنه ومحاكمته يقول السارد: " وقف عبد الرحمن لأول مرة في حياته، يشهد محاكمة في محكمة، فقد امتلأت الشاحنات بالوطنيين، يحرسهم الجنود السود وهم يشهرون أسلحتهم، في وجوه المعتقلين وتنزل

---

[1] المصدر نفسه، ص:129.

[2] المصدر نفسه، ص:130.

[3] المصدر نفسه، ص:106/105.

الفرقة من الشاحنة فلا تكاد تغيبها بوابة المحكمة الكبيرة، حتى تعود بعد بضع دقائق وفي عنق كل معتقل منه حكم عليه بالسجن لمدى سنتين"[1].

وكان عبد الرحمن على دراية بالنظام الداخلي لسير المحكمة، فكان يعلم أن تتكون من قاضي ومتهم ومحامي، ووكيل النيابة ومرافعات، يقول السارد: " فكر وهو يساق إلى المحاكمة بعد ليلة ليلاء قضاها، في محتشد أرضه وطاء وسماؤه غطاء، وتطلع – يحدوه فضول المعرفة – إلى أن يرى القاضي بجلاله وبهائه، ومنطقة الحكيم ويشهد المرافعة ويستمع إلى وكيل النيابة، ولو مثل أمامهم هو كمتهم"[2].

إلاَّ أنَّ عبد الرحمن كان يخشى من القاضي، أن يفرج عنه احتقارا لسنه وإكراما لوالده وارتاح ضمير عبد الرحمن، لما طبق عليه القانون حاله حال زملائه يقول السارد: " ولفظتهم بوابة المحكمة إلى الشاحنة، وفكر عبد الرحمن يردد: المحكمة ... القاضي ... وكيل النيابة ... المحامي ... السجن لمدى سنتين ... "[3]

ثانيا: الأماكـن المفتوحة:

1): مدينة فاس: هي مدينة عريقة ومعروفة في المغرب، وكانت الأحياء في مدينة فاس ذات طابع بورجوازي حيث كانت العائلات هناك اكتسبت حظا من الثراء وحظا من الجاه التقليدي يقول: " كانت مدينة فاس قد انتعشت فيها الآمال بعد أن عاد معظم أبنائها من المنافي والسجون، وكانت الحياة فيها تسير سيرها الوئيد"[4].

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:227.
[2] المصدر نفسه، ص:228.
[3] المصدر نفسه، ص:236.
[4] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:250.

ويقول: " كانت تلقى أهلها وكذلك كانت تشدُّ شبابها، وكذلك كان يشعر الغرباء عنها حينما يفدون إليها فتحمل إليهم الغبطة من خلال الوجوه المستبشرة، والعيون الضاحكة والكلمات التي تطفح بالآمال والثقة في المستقبل"[1].

إنَّ المدينة هي نموذج للمكان المفتوح، فهي ليست مظهرًا من مظاهر الحياة والاستقرار بل هي واقعًا اجتماعيا، فهي ظاهرة مكانية اجتماعية، ففي الرواية وظف "عبد الكريم غلاب" المدينة كونها، أضحت ترمز للتحضر وراح يسرد أنماط الحياة الحضارية المغربية التي يحياها أهل المدينة عامة، وعائلة التهامي خاصة.

وفي الرواية تظهر المدينة كمكان، احتفى به السارد حتى حملت عنوانًا دالاً حدَّد لنا فضاء النَّص الروائي، فكانت هذه المدينة هي التي ضمت في جنباتها حي المخفية بسكانها يقول السارد: " وسكان فاس لا يختزنون الأفكار وإنَّما يتحدثون بذات نفوسهم إلى كل من لقونه، والحديث عندهم عمل فيكفي أن تقابل صديقًا لك أو رفيقًا أو زميلاً أو جارًا قديمًا، ليجتذب الحديث أحدكما للآخر"[2].

وتبقى رؤية الكاتب للمدينة تعبر عن الطفرة الاقتصادية التي أوجدت تفوتا طبقيا ملموسا بين السكان وبين عائلة "الحاج محمد التهامي"

2): حي المخفية: هو حي عتيق يوجد في مدينة فاس، حيث تملك عائلة محمد التهامي منزلاً في هذا الحي " وقد توارثت عائلة التهامي في حي المخفية منزلا"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:251.

[2] المصدر نفسه، ص:429/428.

[3] المصدر نفسه، ص:06.

وكان حي المخفية مكان يجتمع فيه عبد الرحمن وأصدقائه "التي تتفرغ عندها الدروب الضيقة الطويلة، تهب عليها تيارات الهوائية، لتنعش جوها وتشعر المجتمعين فيها بالحياة بلا زفير"[1].

كانوا يتبادلون أطراف الحديث حول الدراسة، وأحيانًا يتحول الحديث أو الحوار إلى حديث هزلي كوميدي بحضور محمد بوراسين، وكان هذا تتوفر فيه شروط الحياة الاجتماعية يقول السارد: " وكانت تطمئن إلى مرافق الحي، فالمسجد والحمام والفرن وتجار الحي من بائعي المواد الغذائية، كل ذلك يربط هذه الأسرة بحيها ويجعل من الحي مجتمعا له مكانه واحترامه وقداسته في قلوب ساكنيه"[2].

" وكان حي المخفية من أكثر الأحياء المنعمة حركة في فصل الربيع، فمعظم سكانه يتصلون بالأرض ويملكون خارج المدينة حقولاً شاسعة أو ضيعًا صغيرة أو كبيرة ومن ثم كان حي يحفل في ربيع كل سنة، بحركة دائبة من تنقلات سكان البادية، كما يحفل في فصل الصيف والشتاء بحركة البغال والحمير، تحمل إنتاج الحقول من قمح أو شعير أو زيتون"[3].

3): ضيعة أولاد جامع: جاءت في الرواية على أنَّها أرض تابعة لعائلة "الحاج محمد التهامي" بها سنابل مخضرة ونعاج وخراف وأبقار، وحاء على لسان السارد أنَّها غير بعيدة عن المدينة " كان بها فلاحين يخدموا الأرض، كخماسين للحاج التهامي وكان قدور هو المشرف عن هذه الصيغة خاصة، الجانب الأكبر من العمل الفلاحيبينما زوجه فاطنة كانت تشرف على إدارة جانب من الضيعة، يقول السارد: " كان الحاج محمد التهامي يمتلك ضيعة واسعة في أولاد جامع، ورث معظم أرضها واشترى كثيرا

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:126.

[2] المصدر نفسه، ص:06/05.

[3] المصدر نفسه، ص:99.

من الهكتارات من سكان الناحية،كانوا يستدينون منه فيدينهم حتى إذا استغرق الدين الأرض فاوضهم في التنازل عنها، لقاء ديونه فتنازلوا مكرهين لا راضين ولكنهم ظلوا يسكنون الضيعة، ويحرثونها لصالح الحاج محمد كخماسين، كان هو يرضى عن عملهم الذي واصلوه كما لو كانت الأرض ظلت في ملكهم وكانوا هم راضين عن معاملته التي كانت تتسم بشيء، من الأريحية كما لو كان ما يزال جارًا لهم"[1].

4): سوق النخاسة: هو سوق يباع فيه الكثير من الخادمات، السوداوات والعازبات والبيضاوات لا تذكرن من حادث الاختطاف إلاَّ ظلالاً شاحبة، لم تترك في حياتهن أثرًا عن عهد الحرية ... وهن لا يذكرن إلاَّ عائلة واحدة هي العائلة الجديدة التي ترعرعن في ظلالها أو العائلات الكثيرة التي تداولتهن، وهنَّ لا يتذكرن اسمهن القديم فالاسم الجديد قد عفا على الاسم القديم، حتى في زاوية المنسية من ذاكرتهن"[2].

مثلما حدث مع "ياسمين" حيث تمَّ اختطافها وبيعها، في سوق النخاسة للحاج محمد التهامي بثمن لا بأس به يقول السارد: " أمَّا الفارس ... الفارس الذي ما تزال تذمر ابتسامته العذبة منعكسة على صفحة النبع الهادئ، فقد افتقدته منذ أن أسلمها إلى يد ابن كيران وهو يوصيه خيرًا، ويحثه على الرعاية وعلى الحرص في الثمن ... "[3].

قصة بيع "ياسمين" تحمل دلالات إيحائية، تتطابق إلى حدٍّ بعيد مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام، بحيث نجد تشابه في المكان ألاَ وهو السوق، ونجد أيضًا اختلاف واضح هو أنَّ ياسمين بقيت خادمة في القصر لاغير، أمَّا سيدنا يوسف عليه السلام عاش حياة السعادة والهناء، إلاَّ أن أصبح وزيرًا ومسؤولاً عن خزائن الأرض في مصر.

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:100/99.

[2] المصدر نفسه، ص:19.

[3] المصدر نفسه، ص:24.

قدَّمنا هذا المثال باعتباره لوحة ليكتمل المشهد، الذي يؤكد اجتماع المتناقضات "الشقاء / الهناء" في مكان واحد وهو السـوق .

5): دار ابن الكيران: هي الدار التي عاشت فيها ياسمين، بعد الاختطاف مع النخاس وقبل أن تباع للحاج محمد التهامي، وتذكر ياسمين أنَّ دار ابن الكيران " أنَّها دار حقيرة مظلمة ذات باب خشبي أشبه ما تكون بباب حمام عتيق، أو بستان مهجور في ضاحية بعيدة من ضواحي المدينة، تقفل بقفل خشبي لا يستعمل إلاَّ من الداخل، وفي الباب العتيق كوة صغيرة تدخل اليد منها لتحرك المفتاح في القفل العتيق، وخلف الباب سرداب طويل مظلم ينتهي بفسحة صغيرة، يكشف عنها نور باهت، وفي الركن المقابل للباب من هذه الفسحة، توجد دكة خشبية تعلوها لبد قديمة بالية، تجلس فوقها كومة من لحم وشحم، متلفعة بجلابيب كانت في يوم ما بيضاء وسوداء، لا يميزها غير وجه محتقن تحيط بهالته خرق قديمة يراد منها أن تبعث الدفء في الوجه الأحمر المليء المحتقن إنَّه النخاس ابن كيران"[1]، وهكذا بدت دار ابن الكيران على لسان السارد.

وفي دار ابن الكيران وجد الحاج محمد التهامي ياسمين يقول: " ولا تردد في أن يختص نفسه بها منذ رآها، ولم يفت النخاس الماهر ما في الفتاة من إغراء، فغالى في الثمن ولم يستطع الحاج محمد ولا مساومته أن تنال من تشبثه، فاشتراها حالاً دون أن يستشير أو يجرب"[2].

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:25.

[2] المصدر نفسه، ص:33.

من هنا نلاحظ أنَّ دار ابن الكيران،هي مكان مفتوح شهد نشوء حوادث الاختطاف مما ترك انطباعات قوية وعميقة في ذاكرة شخصية ياسمين، فكلَّما مرت بظروف مشابهة تذكرت ما كان لها، فيه من ذكريات وماض.

3/- تيبولوجيا الشخصية الروائية:

أ- أو عندما تكتب الرواية داخل الرواية:

لإجراء مقاربة تيبولوجية لتفسير حراك الشخصيات في رواية دفنا الماضي، لابد أن لا نخرج عن شخصية البطل بالأساس حيث قدمت هذه الرواية شخوصا تسير وفق دينامية خاصة اهتمت أولا بموضعة القارئ من خلال ترديد سمات وأوصاف هذه الشخوص في المتن الحكائي ولهذا تعتبر الشخصية من أبرز المكونات الرئيسية السردية التي يقوم بها العمل السردي، فهي كالعمود الفقري فلا يمكن أن نتصور أي عمل أدبي خالي من الشخصيات "وينفرد موضوع "الشخصية الحكائية" بأهمية خاصة في البحث السردي عن البنى السردية في القصة والرواية والمسرحية والحكاية، ويكتسب هذه الأهمية من كونه أحد مكونات العمل الحكائي وأهمها، فهي العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال التي تترابط وتتكامل في الحكي"[1].

وعليه فان الشخصيات لازمة أساسية في المتن السردي فمن خلالها يمكن معرفة أحداث ومجريات المتن المحكي.

1): **الالتزام والشخصيات الروائية:** جعلت الرؤية الالتزامية التي قارب من خلالها "عبد الكريم غلاب" الخطاب الروائي من الشخصيات، أقرب إلى الملحمة وبعيدة عن الشخصيات الروائية الحقيقية والواقعية، لذلك فجلُّ الشخصيات التي أدرجها الكاتب لا

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص:178.

تكشف عن جانبها المظلم، ولا تقدم ذاتها بل يتكلف السارد بتقديمها كمنتوج نهائي على سبيل المثال، نجد السارد يركز على الجانب الإنساني، وعلى المظهر في تقديم الفارس الذي يختطف الفتيات من الجنوب الشرقي، ويحولهن إلى سلعة تباع في سوق النخاسة في مراكش أو فاس أو غيرها من المدن الغربية"[1].

يقول: " لتجد رجلاً فارغ القامة، قوي البنية، مفعمًا بالشباب والحيوية، أحمر الوجه أشقر اللحية، أزرق العينين، يعتصب بعمامة بيضاء يتدلى طرف منها، في شكل لثام... "[2].

وجاء في مقطع آخر عن الفارس: " إنَّها لا تكاد تذكر مل ما مرَّ بها إلاَّ الرعاية التي كانت تلقاها من الفارس، فقد كانت لا تستقيم في فكرها الصغير مع هول المأساة التي تمثلت لها بالاختطاف المروع، كان مؤدبًا مجاملاً يحاول أن ينسيها الآلام المرة التي كابدتها من ابتعادها عن والديها، وعن شياهها الصغيرة، وكان يحاول أن يطرد عنها الخوف وما قد كانت تتوقعه من غضب والدها، مما يسفر هروبًا أو اختفاءًا وكان يحرص على أن لا يدعها منفردة مع رجل مهما كان مركزه، وهذا الشيء أدركته بعد أن وعت تفسيره وبعد أن احتوتها دار النخاسة ابن كيران، حينما استرقتالسمع إلى حديث زميلات لها عن العازبات والثيبات، وثمن كل منهما في سوق النخاسة"[3].

إنَّ الشخصيات في هذه الرواية عبارة عن صور فوتوغرافية مزوقة، فالروائي عبد الكريم غلاب لا يقدم ألبومًا من الصور، لكن يحاول أن يبث إيديولوجية لها اتصال

---

[1] فهيم شوف العين محمد، الرواية الملتزمة: رواية دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب نموذجا، ص:05.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:21.

[3] المصدر نفسه، ص:24.

بالعلاقات الإنسانية ومحيطه الاجتماعي والطبيعي أيضًا، إنَّه إنتاج فردي اجتماعيبامتياز لذلك فهي شخصيات خلقها لتعزز وجهات نظره، وهذه الشخصيات كالتالي:

أولاً: الشخصيات الرئيسية:

1: الحاج محمد التهامي: قدمه السارد كشخصية ملحمية، لا يأتي الباطل من بين يديه شخصية متدينة حسب أهمية المحكي، التي تتيحها جهات التبئير السردي، اغتصب خادمته "ياسمين" وأنجب ولد منها "محمود" يقول السارد: " الحاج محمد عميد عائلة التهامي، وهو رجل ربعة أبيض الوجه ذو لحية مستديرة"[1] و كان " الحاج محمد يعنى بملابسه عناية الرجل الحريص"[2]، و " يزين الحاج محمد رأسه بعمامة معصوبة على طربوش أحمر، ويقوم بعملية التعصيب في مهارة وحذق الحلاق نفسه"[3].

فقد عمد السارد إلى تسويغ فعلته من منطلق ديني، ولو في القرن العشرين يوضح السارد: " أمَّا الحاج محمد فقد كان ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى، كان متدينا ورعا وكان يعرض كل مشاكله على الدين كما يفهمه وعرض مشكلة "ياسمين" وهو يفكر فيها فكان الجواب:

إنَّ ما ملكت اليمين هو مما أحلَّ الله، وقد ملكت يميني ياسمين، فهي للحظوة والمتعة وليست للخدمة والشقاء فحسب"[4].

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:07.

[2] المصدر نفسه، ص:08.

[3] المصدر نفسه، ص:09.

[4] المصدر نفسه، ص:36.

وكان الحاج محمد إذا خرج يخرج متأنق: " ولا يكاد الحاج محمد يخرج من قصره أو منزله حتى يستوفي شروط الوقار والاحترام، في الملبس والمظهر وفي طريقة اليسر "[1].

وكان الحاج محمد تجمعه علاقة طيبة مع أبناء حيه يقول السارد: " وكانت الجولة تبدأ في الضحى حيث يخرج الحاج محمد من قصره، أن يتأكد من أنَّ الحي قد استأنف نشاطه اليومي، فعمته الحركة الجديدة عند ذلك يخرج الحاج محمد فيمر في توأدة وهدوئه المعهود الذي يدفع إلى الاحترام، ويبعث على الاطمئنان والبشر بهؤلاء جميعا وهو يلقي تحية الصباح مشفوعة بابتسامته التقليدية، التي تعبر عن طيبة قلب وسلامة نفس، وهي ابتسامة لم تفقد جدتها على كثرة ما تكررت، فقد كان أهل الحي يشعرون بما تحمله من معاني الاحترام و الود، الذي يربط بينهم وبين الحاج محمد ولذلك كانوا يهشون لاستقباله وتحيته، مبتسمين خافضي رؤوسهم إجلالاً واحتراما"[2].

وبهذا نجد بعض المقاطع السردية التي تعترف، بجلاء هذه الشخصية الملحمية يقول السارد: " تنبعث الحياة الهادئة ناعمة في أوصاله، كما تنبعث اليقظة في أوصال الرجل وهو يتمطى في فراشه ويتسلل من نومه، كان من ملذات حياته أن يطوف بحي المخفية وكأنَّه وصي يتفقد أملاك القصرين وكان يستبشر ... الخ"[3].

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:12.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

ويقول أيضًا: " بكل ذلك أصبح الحاج محمد شخصًا، في الحي لا غنى لسكان الحي وتجارة عنه كلهم يشعر بأبوته ورعايته وحسن مجاملته، وكلهم يحن إليه كلما غاب عن الحي لمرض أو سفر"[1].

يتبين من خلال هذه المقتطفات السردية، ومن خلال المتن الروائي، أنَّ شخصية الحاج محمد شخصية ملحمية تملك من مقومات الكمال الذي لا يحتاج إلى تقويم أو زيادة، لأنَّ تقويم الكمال سيؤدي إلى إفساده وتشويهه، ولكن ما يجعل هذه الشخصية الملحمية تختلف عن الشخصيات الحكائية الشعبية، أو الملحمية هو أنَّها تعيش في الزمان و ما يبرر ذلك هو الشيخوخة والمرض والموت، التي أنهت حياة الحاج محمد التهامي في نهاية الرواية"[2].

هي شخصية رسمها السارد في قالب متدين، سمته العفة والطهارة ضمن شكل بنية هذا النَّص الروائي، وبتأملنا جّيدا لجفوى المتن الروائي وجدناه تيمة التدين ولذلك فإنَّ شخصية الحاج محمد التهامي هي شخصية محورية، أو العامل – الذات على اعتبار أنَّه محور التلاقي بين كل معطيات النَّص.

2: مسعود: وصفه السارد بالشاب الأسود، ووصفه وصفا دقيقا قائلا: " فهذا مسعود الشاب الأسود مفتول العضلات، قوي البنية طويل القامة، بارز الوجنتين مشقوق الخدين، لامع الأسنان، محمر العينين، يقف في وسط الجوق عالي الرأس شامخ الأنف، يقع بصنجته قرع الواثق من أن صوتها يعلو أصوات الصنجات الأخرى.

---

[1] المصدر نفسه، ص:15.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:فهيم شوف العين محمد، الرواية الملتزمة، (المرجع السابق)، ص:07.

مسعود هذا لله في نظر كل أخت شخصيتان: شخصية الجني، فهو ليس إلاَّ صورة لملك شاب قوي مفتول العضلات، قادر على الغزو وتملك النفوس بقوة وحزم وشخصية النموذج البشري، فهو بوسامته ورجولته مطمح المحرومات، وملتقى أنظار الشابات منهمن والعانسات"[1].

" من خلال وصف السارد يتبين بأنَّ هذه الشخصية، لا تختلف عن الشخصية الملحمية الكاملة، وقد تحاور الكاتب من خلالها مع النص القرآني باعتماده على نموذج يوسف ابن يعقوب الذي دخل على نسوة القصر، اللاتي قطعن أيديهن في سورة يوسف، لكن في مخيال الكاتب لا يمكن للشخص الأسود، أن يصل إلى مستوى الملائكة، لذلك أنزله إلى مرتبة جني، أي إنسان خارق للعادة في قومه، وسامته لذلك لم يستطع الكاتب أن يتجاوز الصور النمطية السائدة، في المجتمع حول الإنسان الأسود المرتبط في مخيال الشعبي العربي بالعبودية والجن"[2].

مسعود شخصية تثير إعجاب الشابات والعوانس على حد سواء، فالهدف من هذه الشخصية تبدوا حقيقية نوعًا ما بقدر ما يمكن للكاتب جعلها كذلك، ولم يبالغ الكاتب سوى رعية "مسعود" بإرضاء الحضور.

3: خدوج: زوج الحاج محمد وهي امرأة محافظة تابعة لسلطة الزوج، أم لأربعة أولاد "عبد اللطيف، عبد الرحمن، عبد الغني، عائشة"، تحب وتقدر زوجها يقول السارد:

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:60.

[2] فهيم شوف العين محمد، الرواية الملتزمة، (المرجع السابق)، ص:08.

" وكانت تحبه ذلك النوع من الحب، الذي تمليه المصلحة ويفرضه الواجب، وكانت تقدره ذلك النوع من التقدير الذي توحي به السلطة والاقتدار، ولم تكن مطلقًا تشعر نحوه بالبغض أو الاحتقار، حتى علمت أنَّه إتخذ من أمتها ضرة لها"[1].

لكن كانت عصبية خاصة عندما يتعلق الأمر بعلاقتها بالخادمات أو محمود: " وكانت خدوج ثائرة الأعصاب مهتاجة فصرخت في وجهه:

ابتعدعني ... لست أمك، لا تناديني: " أمي بعد الآن ...

أمك هي تلك ... هي الأخرى ... ياسمين"[2].

هي نموذج المرأة المغربية المحافظة، على العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية والدينية لذلك لم تستطع أن تثور في وجه زوجها، عندما اغتصب الخادمة "ياسمين" خوفًا من المجتمع يقول السارد: " فاجأها عبد الغني هو يبكي فحاولت، أن تخفي بكائها بابتسامة مصطنعة باهتة، ولكنَّها لم تستطع أن تخفي دموعها، ولا أن تمحو عن وجهها تقاطيع الألم والحزن، وردت على استفساره بلهجة فيها شيء من التوسل رجاء أن يدعها لهمومها و أحزانها ... فانصرف محزونًا وليس في ذهنه عن أسباب شقاء أمه إلاَّ خصام جديد من هذه الخصومات، التي تثور أحيانا بين الزوجة وزوجها ولا تلبث العلاقات أن تعود إلى سيرتها بعد أن يهدأ الغضب وتسكن ثورة النفوس"[3].

خدوج شخصية أساسية في المتن الروائي، تظهر نواحيها السلبية اتجاه ياسمين وولد زوجها محمود، فخدوج نموذج حقيقي للمرأة المغربية، التي تنسب نفسها إلى

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:52/51.

[2] المصدر نفسه، ص:72.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:51/50.

الثقافة المغربية خدوج نمط من الشخوص، التي تحمل منظورًا للمرأة المغربية في علاقات مع عدد من الشخصيات الأخرى، طيلة المسار السردي فاضحًا بذلك تناقضاتها وسلوكياتها لكنَّها تعتبر حجر الزاوية، في بناء النص الروائي.

4: عبد الغني: نسخة طبق الأصل لشخصية الحاج محمد التهامي، هذا واضح من خلال كلام السارد: " وضحك عبد الرحمن ضحكة فيها كثير من السخرية وكثير من التحدي، ولم يستطع عبد الغني أن يتحمل تجاسر أخيه الصغير، فقد كان يعتبر نفسه أكبر إخوته وأكثرهم رشدًا، وكان يعتقد أنَّه نائب والده في القيام بكل مسؤولياته"[1].

ويقول أيضًا: " وكان عبد الغني يستمد شخصيته، الآمرة من والده، فقد انفتحت منافذ عقله وتفكيره منذ أدرك، على الحاج محمد التهامي فبهرته منذ حداثته طلعته المهيبة، و وقاره الرائع وسطوته التي لا حدود لها، وكان يتطلع إلى وجه بطل تمتزج معالم البطولة والشهامة والرجولة"[2].

وترى أم عبد الغني في حديث داخلي مع نفسها، أنَّ ابنها يشبه أباه فتقول:

" هو شاب يافع ومع ذلك لا يكاد يختلف عن والده في الزي والهندام والحركة والاهتمامات وحديثه ينطبع يوما بعد يوم بطابع الحاج محمد، نفس الموضوعات ونفس الأسلوب في المناقشة وإلقاء الأوامر، ونفس الفضول في كل ما يتصل بالتصرفات الخاصة وبالمنزل والطعام والخادمات، وحتى صوته بدأ يشبه صوت الحاج محمد كأنَّما قدت حبالهما الصوتية من عصب واحد"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:82.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:83/82.

[3] المصدر نفسه، ص:85.

فعبد الغني هو أحد أبناء الحاج محمد التهامي، ليس إلاَّ إمدادا لأبيه، وهناك أكثر من إشارة في الرواية تؤكد هذه الفكرة.

في حوار بين عبد الرحمن وعبد الغني يقول هذا الأخير:

" قلت لك أنا مثل والدك"[1]

كما أن عبد الغني تزوج بطريقة تقليدية، إذ تكفل أبوه بتزويجه وكان آخر من علم بأنَّه تزوج"[2].

يقول السارد: " ستذهبين بعد غد أنت وأخت وللافاطمة لزيارة منزل الحاج عبد اللطيف وخطبة العروس، وهل ستراها؟

وانكشف الغم عن خدوج فهي سترى العروس، وستعرف شكل الفتاة التي ستناديها: يا للا"[3].

وازدادت غبطتها، فإنَّ زواج عبد الغني سيصبح حقيقة واقعة، وستصبح "حماة" متأهبة لتكون جدة"[4].

ويشبه عبد الغني أباه أيضًا في السلوك الديني، يحضر دروس الوعظ في ضريح المولى إدريس ويعتز بإيمانه يقول السارد: " والدي لم يحدثني عن هذا قط وهو يقودني إلى المسجد وإلى حلقات دروس الوعظ في القرويين ومولاي إدريس"[5].

---

[1]المصدر نفسه، ص:84.

[2]حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:138.

[3]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:186.

[4]المصدر نفسه، ص:186.

[5]المصدر نفسه، ص:87.

يشتغل عبد الغني مثل أبيه، كما أنَّ أباه هو الذي أمده برأس المال والتشجيع يقول: " وكان الحاج محمد يعد مستقبل أبنائه، وهو قد أعدَّ مستقبل عبد الغني الذي كان – بحكم أنَّه أكبرهم سنا – أقرب إلى التفكير في مستقبله، ولم يكن مستقبله في غير دكان ثياب يضمن فيه الاستمرار للمهنة التي توراثتها عائلة التهامي أبًا عن جد"[1].

يقول: " وكان عبد الغني قد انتمى إلى عالم التجارة، فانتحى دكانًا صغيرًا من دكاكين سوق القيصرية أقرَّه فيه الحاج محمد ومنحه رأس مال صغير لم يطمع في أن يأتي بربح بمقدار ما طمع في أن يكون وسيلة للتدريب والتفقه في شؤون التجارة.

انتقال عبد الغني من الكتاب إلى التجارة، زاد بإقناعه بشخصيته الفذَّة وقدرته على أن يحتل في المنزل، المكان الذي بعد أبيه.

ويقول أيضًا: " عبد الغني شخصية المال والتجارة والنموذج المصغر للحاج محمد"[2]

تعرض محمد لكسر أفق التوقع من طرف والدته، لأنَّها تناصر عبد الرحمن بدلاً منه باعتباره يفكر بعقل الحاج محمد وبنطق لسانه، ويهيم عقله الباطن فيما يهيم فيه والده يقول: " زاد عناد عبد الغني في إثارة خدوج فأردفت:

شاب صغير وملابسه ومشيته، وأسلوب كلامه يجعل منه رجلاً في سن والده ... وانطلقتضحكات مكتومة من عبد الرحمن وعبد اللطيف، وكلَّه نظرة شرزاء من خدوج رفعت أيديهما بحدق إلى فهمها ليئدا الضحك في مهده.

واتجهت خدوج إلى عبد الغني تكمل حديثهما:

---

[1] المصدر نفسه، ص:88.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:140.

" ... انتفض قلَّد أقرانك ... لاحظ الشباب مثلك ... لا أقبل أن أسمع منك مرة أخرى أنت وهي، قل: أمي، وأفتخر بها"[1].

إنَّ عبد الغني كان يتعاطف مع كبار الخونة (البغدادي)، ويسخر من عبد الرحمن وجماعته من الوطنيين يقول السارد: " ونادى عبد الغني وقلما كان يسير إليه بشيء: لا تتخلف بعد اليوم عن قراءة اللطيف مع الناس في القرويين ...

ويقول أيضًا: " اللهم يا لطيف، نسألك اللطف فيما جرت به المقادر، ولا تفرق بيننا وبين إخواننا البرابر ... "[2].

حتى ألَّح عبد الرحمن وهو يتحدث : " الأمَّة قيمتها في وحدتها ... نحن الأمة المغربية لا نكون أمة إذا فرقنا الفرنسيون عربا وبربرا ... الوطن لنا ما دمنا أمة واحدة ... وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان، بعضها يدين بالإسلام وبعضها يدين بدين الغزاة، بعضها يتحدث بالعربية وبعضها يتحدث بلغة الغزاة، التفريق في الدين واللغة والقانون هو وسيلة الغزاة لسحق صمود الأمة ..."[3].

وهذه الإشارات تأتي موزعة مرتبة على طول امتداد النص الروائي، والتي تجعل من شخصية عبد الغني نسخة طبق الأصل عن شخصية الحاج محمد التهامي، ولذلك يمكن جمعهما ضمن قلب اجتماعي واحد.

5: ياسمين: " ياسمين هذه أمة من إماء الحاج محمد، اشتراها بطلب من زوجته خدوج فقد اشتكت إليه كثرة أشغال المنزل"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص:87.

[2] المصدر السابق، ص:153.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:154.

[4] المصدر نفسه، ص:33.

ياسمين " فتاة سمراء ذات جمال وفتوة وشباب، اختطفت من ناحية دكالة، بلاد الغنى والخصب ولم تظل استشارته طويلاً، ولا تردد في أن يختص نفسه بها منذ رآها، ولم يفت النخاس الماهر ما في الفتاة من إغراء فغالى في الثمن، ولم يستطع الحاج محمد ولا مساومته أن تنال من تشبثه،فاشتراها حالاً دون أن يستشير أو يجرب"[1].

شخصية جميلة وجذابة لفتت انتباه الحاج محمد، من الوهلة الأولى لما تملكه من حسن وجمال غير أنَّها خادمة مغتصبة في كل شيء، اغتصبها الفارس عندما اختطفها من قريتها الصغيرة من الجنوب، واغتصبها مرة أخرى عندما حولها إلى سلعة تباع وتشترى في سوق النخاسة يقول السارد: " وأكبت على العين في اطمئنان وسرعان ما استرد انتباههاإليه هذا السؤال: ماذا تفعلين يا بنيتي في هذه العين؟

- أشرب يا عم !
- وهل العين باردة حلوة نظيفة؟
- إنَّها باردة جدًا ... هل تريد أن تشرب؟
- نعم أريد أن أشرب ... ولكن قولي لي من أين أنت؟ ألا تخشين وجودك وحيدة في هذا المكان المنعزل؟
- لست أخشى أحدًا، إنَّني قريبة من المرعى وشياهي الصغيرة تنتظرني سأعود إليها حالا.
- ألا تفضلين أن تذهبي معي لترى بلادي البعيدة؟ إنَّها جميلة ممتعة.
- لا ... إنَّ أمي وأبي ينتظرني مع عودة الرعاة في المساء ولست أحب أن أتأخر عن شياهي"[2].

---

[1]المصدر نفسه، ص:33.

[2]عبد الكريم غلاب، دفنا، (المصدر السابق)، ص:22.

[2]المصدر نفسه، ص:23.

- لكن سرعان ما خطفها الفارس يقول: " ولكنَّها لم تكد تسلمه الجرة حتى رفعاها يدان قويتان بعنف وحطت بها في مقدمة السرج، ولم أكد تدرك ما حولها حتى كانت الفرس تطوي الأرض بالفارس، وفريسته لا تكاد تحفل بالربى والوهاد ... وجدت نفسها بين عضلتين قويتين، لا تستطيع الإفلات من كماشتهما ... حاولت أن تستغيث فضاعت صرخاتها في الفضاء اللامتناهي"[1]
- كان الفارس دائمًا يحاول أن ينسيها الآلام المُرة التي اجتاحتها وكان أيضًا يحاول أن يطرد الخوف بالإضافة إلى أنَّه كان مؤدبًا مجاملاً لها.

خاصة في دار ابن كيران النخاس، اغتصبها السيد الملحمي الحاج محمد التهامي بحجة ما "ملكت يمينك"، ومع ذلك لم تكن ياسمين سعيدة بمركزها في منزل الحاج محمد فهي رسمية ولذلك فهي لا تعيش حياة الزوجات ولا تعيش حياة الإماء، وإنَّما تعيش حياة المحظيات لا تتزين كما تتزين الزوجات"[2].

ياسمين أنجبت طفل من الحاج محمد التهامي اسمه "محمود" يقول: " لم تكن سعيدة ولم يكن ذلك أتيا من وضعها الاجتماعي أو من حقوق تطلعت إليها، فحرمت منها وإنَّما مصدر ذلك أنَّها أم محمود.

" كانت تستطيع أن تتحمل الميز باعتبارها زوجة، وليست زوجة في نفس الوقت ولكنَّها لم تستطع أن تتحمل الميز بالنسبة لأبنها، فهو ابن للحاج محمد ولا يسمح

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:71.

الوضع الاجتماعي لوالده أن ينزله في المرتبة الثانية من أولاده، رغم أنَّ أمهم ليست واحدة ورغم الميز الطبيعي في اللون لون محمود يميل قليلاً إلى السمرة"[1].

واغتصبها الكاتب مرة ثالثة عندما أعدم ابنها الوحيد في خاتمة الرواية، لذلك فشخصية ياسمين ما هي إلاَّ نموذج للخادمات اللاواتي عانوا بشكل عام، والعبيد بشكل خاص في المجتمعات العربية عمومًا والمجتمع المغربي خصوصًا.

6: عائشة: شخصية جسدها الكاتب لتكون نموذجا، للمرأة المغربية المحرومة من كل الحقوق حتى من حق التعليم وحق الاختيار، مقيدة بالأعراف المغربية، يقول السارد: " كانت عائشة من أسعد الفتيات أيام زفاف عبد الغني، فحفلات الزفاف بالنسبة إليها عيد كان يملأ خيالها بالأماني، فقد حرمت متعة الحفلات منذ نضجت وتجاوزت أيام طفولتها البريئة ... وكانت عائشة سعيدة مزهوة بعرس أخيها، فلأول مرة تشهد حفلة عرس وهي واعية متفتحة الذهن، تلبس جميل الثياب وتتحرر من قيود التزمت ورقابة الأم وخوف الأب وصرامة الأخ"[2].

لم تكن عائشة تلفت أنظار الحاضرين لجمالها فقط، وإنَّما أيضًا لمركز والدها الحاج محمد التهامي المالي والاجتماعي.

إلاَّ أنَّ ياسمين كانت تحذر عائشة من الرجال، وهذا جاء من خلال ما حدث لها لما كانت في مثل سنها وراحت تلخص الرجال في قالب الفضيحة، يقول السارد:

" الرجال يا عائشة، يهدمون أخلاق البنات إذ رأيت رجلاً فاعر في أن وراءه الفضيحة"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص:72.

[2] المصدر نفسه، ص:204/203.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:207.

وراحت تسرد حكايتها في هذه الأسطر: " كانت هناك فتاة صغيرة جميلة في مثل سنك في مثل جمالك ... وغرر بها الرجل ضحك عليها ... ثم ... أنكرتها عائلتها و تنكر لها الوعي الذي غرر بها، وأصبحت دون عائلة ولا عائل"[1].

وما قامت به ياسمين ما هو إلاَّ خوفا على عائشة، لكي لا يتكرر ما جرى معها إلاَّ أنَّ عائشة أخذت صورة عن الرجال سيئة نوعًا ما، يقول السارد: " وعائشة في الرعب القاتل ... صورة الرجل عندما هي ما قدمته ياسمين في كلماتها المنذرة الموعدة ... وها هي ذي اليوم تسمع النساء والخادمات يتمنين لها زوجًا... عريساً... رجلاً ... "[2].

إلاَّ أنَّ كلمات ياسمين مزالت تتردد في أذني عائشة، بخصوص الرجال : "ابتعدي عن ملتقى نظراته، فهو لا ينظر إليك إلاَّ لشهوة في نفسه ... الرجال يأكلون الثمرة ويلفظون النواة ... إياك أن تكوني مرة نواة ملفوظة ... "[3].

7: محمود: هو ابن الحاج محمد التهامي، ولا يسمح الوضع الاجتماعي لوالده أن ينزله المرتبة الثانية من أولاده، بالرغم أنَّه لن تجمعهم أو واحدة زد إلى ذلك الميز الطبيعي في اللون، فمحمود يميل قليلاً إلى الاسمرار.

كان محمود في بداية طفولته يتلقى الاهتمام والرعاية والحنان، يقول السارد: "محمود في بداية عهده بالحياة، كأي ابن من أبناء الحاج محمد يلقى العطف والرحمة والود حتى من سيدة المنزل خدوج، كان يسرها أن تراه يناغي ثم يحبو، ثم

---

[1] المصدر نفسه، ص:207.

[2] المصدر نفسه، ص:208.

[3] المصدر نفسه، ص:206.

يسير متعثرًا في مشياه وكانت تبتهج أيما ابتهاج حينما، تسمعه ينطق الكلمات للمرة الأولى محرفة تحريفًا محببًا"[1].

لكن عندما كبر محمود وأصبح طفلاً يافعًا، أصبح يثير غضب خدوج وتضيق به ذرعا، وكانت تفرح وتسر كلَّما انتقم منه والده.

كانوا ينادون محمود بالأكحل "ولد الخادم: يقول السارد: " إنَّ لونه ليس أسود ولو أنَّه يختلف قليلاً عن إخوته ومع ذلك، فلا يكاد أحد من أخوته يناديه إلاَّ بالأكحل، حتى لم تعد هذه الكلمة تثير في نفسه الاشمئزاز"[2].

وأخبرت ياسمين محمود أنَّه ابنها، وليس ابن خدوج يقول : " أنت يا بني لست ابن لخدوج.

للاخدوج ... للاخدوج؟ تقتصدين أمي ... ؟

أي نعم ... لست ابنا لها، وإنَّما أنت ابني و أنا أمك ... "[3].

وبالتالي فشخصية محمود شخصية هجينة، منبوذة في المجتمع الفاسي، لذلك قام الكاتب بقتله في آخر الزاوية عقابًا على هجنته، لأنَّ الكاتب تعمد أن يقلده وظيفة القاضي في حقبة الاستعمار الفرنسي، كأنَّ لسان حال الكاتب يقول لا مكان للمهجنين في العائلة الفاسية"[4].

ومن هنا نستنتج أنَّ شخصية محمود، من بين الشخصيات الأساسية المركزية التي عمد عبد الكريم غلاب في توظيفها داخل المتن الروائي، لتحريك دواليب القص ومن

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:72.

[2] المصدر نفسه، ص:74.

[3] المصدر نفسه، ص:76.

[4] فهيم شوف العين محمد، الرواية المغربية الملتزمة، (المرجع السابق)، ص:10.

ثم فإنَّ محمود هو أحد أبناء الحاج محمد التهامي، من الدرجة الثانية، لأنَّه كان إبن خادمة فقط فمحمود موظف بسيط تحول، في إطار النظام الفرنسي إلى قاضي يحاكم الوطنيين ولذلك فهو متواطئ مع المستعمر، بشكل مباشر وعمليًا هو في وصف واحد مع أبيه وأخيه عبد الغني، فجميعهم يقفون إلى جانب المستعمر، وإن كانوا يتفاوتون في درجة مساندته.[1]

يقول السارد: " أنتم جميعا ما تزالون في الميدان ولوأُسرتم ... الروج الذي بثثتموه يسري الآن في المدن والقرى ... في السهول والوديان والجبال"[2].

ومن هؤلاء الأبطال تتكون لدينا الزمرة الأولى من التركيب الشخصياتي على أنَّ هذه الزمرة تظم المستعمر بطبيعة الحال:

الزمرة الأولـــى:
- الاستعمار
- محمود
- الحاج محمد التهامي
- عبد الغني

8: عبد الرحمن: بطل الرواية وهو شخصية ملحمية، تعيش خارج الزمان كان يحلم بالدخول للمدرسة حيث كان يملأ كل أوقاته بالحديث، عنها كلما تحدث إلى أمه وإخوته، يقول السارد: " المدرسة ... المدرسة ... لا ضرب فيها ... لا عصا ... لا دراسة في الصيف ... هذه جنة ... ليست مدرسة ... "[3].

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:139.
[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:388.
[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:127.

وعبد الرحمن لم يعد يطيق الكتاب، ولا حتى النظر في وجه الفقيه، " ولم يعد يستطيع أن يحفظ لوحه ولا أن يستظهر سورة من سور القرآن"[1]

كما أنَّ هذه الشخصية بالرغم من أنَّها، مرت ببعض الاختبارات إلاَّ أنَّها لم تغير شيئا من جوهرها لأنَّها محددة ومعرفة مسبقا بشكل ملحمي، لذلك لم تتأثر لا بالسجن ولا بسلطة الأب ولا تحكم الأخ الأكبر، ولا حتى المستعمر لأنَّ عبد الكريم غلاب نجح في رسم هذه الشخصية بشكل دقيق وأكثر تفصيل، ويوضح هذا المقطع من الرواية الصفة الملحمية لهذه الشخصية: " عاد عبد الرحمن إلى مدرسته وواجه المشاكل التي إعترضته مع إدارة المدرسة، بعد أن تلطخ ملفه بالسجن، حتى تمكن من العودة إلى قسمه دون أن يستشير الحاج محمد، كان يتصرف في استقلال كامل عن والده"[2].

وكان يواجه عائشة قائلاً: " إياك أن تتزوجي من رجل لا تعرفينه، ولا توافقي على الزواج منه يكفي أنَّك سلبت أهم ما يقوم شخصية الإنسان: الاختيار ... سأكون في عضدك لو تمردت ولكني لن أكون في عونك لو استسلمت"[3].

" وكان عبد الرحمن في المدرسة تلميذًا فضوليًا، فلم يكن كمعظم زملائه – يتعلم الفرنسية ويحفظ دروس العربية فحسب، ولكن كان إلى جانب ذلك يفتح منافذ فضوله على أشياء أخرى أغلب الظن أنَّها كانت تثير فضول التلاميذ الآخرين، ولكن فضوله كان يختلف عن فضولهماختلافا بينًا"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص:128.

[2] المصدر نفسه، ص:247.

[3] المصدر نفسه، ص:247.

[4] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:131.

كان دائم الشجار مع أخوه عبد الغني، باعتباره ولي أمره في حالة غياب الأب (الحاج محمد التهامي)، وكان الشجار يحتد عند ذكر المدرسة فهي في وجهة نظر عبد الغني كفر يقول: " لقد غزرت بك المدرسة ولو كنت لما تركتك تدخل مدرسة الكفريقول عبد الغني: " سترى ... سترى إذا كنت ستبقى في هذه المدرسة ... ؟ "[1]

إلاَّ أنَّ التهديد كانت بمثابة تمرد لروح عبد الرحمن فقال: " سأبقى في المدرسة وستكون معي فيها عائشة ومحمود وعبد اللطيف،وسنترك لك المجال وحدك في دكانك تقيس الثوب "بالبقالة" ... "[2].

" ونطق عبد الغني من مجلسه ذاك وقد أرهقه الصمت المطبق:

- ألا يكفيك يومك لتملأ ليلك بهذه الكفريات ... ؟ "[3].

سجن عبد الرحمن سنتان يقول السارد: " سنتان قضاهما عبد الرحمن في السجن لم يرى فيهما غير قسوة الحياة وعنفها، ولكن فكره كان ينطلق من خلال المحنة و القسوة والعنف في موجتين متعاكساين ... كان ييأس وتظلم الدنيا أمام ناظريه فالطريق طويل شاق عنيف"[4].

كما يتحدث عبد الرحمن إلى محمود: لا تكن ضعيفة الشخصية، أنت في المدرسة مثل زملائك جميعا وأنت في المنزل مثل إخوتك جميعًا، مثلنا ولو لم تكن خدوج أمك ياسمين مثل خدوج ... أبواهما من نوع واحد، من جنس واحد لا تدع خرافة السيدة والخادم تقهر نفسك، أنت رجل ابن سيدة، ولو كانت في عرف والدي وأمي خادمة

---

[1] المصدر نفسه، ص:143.

[2] المصدر نفسه، ص:143.

[3] المصدر نفسه، ص:142.

[4] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:243/242.

اشتريت من سوق النخاسة ... ارفع رأسك يا أخي فالوقت ليس وقت السادة والعبيد ..."[1]

وبهذا نرى أنَّ شخصية عبد الرحمن، اختارها عبد الكريم غلاب الشخصية البطلة التي تتصدر الرواية وتجلس على عرشها وهي الشخصية الفنية " التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتعالشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي"[2].

جعل عبد الكريم غلاب شخصية عبد الرحمن،شخصية قوية ذات فاعلية منحها الحرية التامة بوصفها محورًا أساسيًا، تقوم عليه عملية السرد في أي نتاج أدبي بحيث جسده لنا داخل المتن الروائي، وهو يصارع ويكابد انتصاراته و إخفاقه في وسط المحيط الاجتماعي الذي رمى به الكاتب فيه.

ثانيا: الشخصيات الثانوية: إنَّ الشخصيات الثانوية، لها أهمية لا تنكر في العمل الروائي ونلحظها أيضًا تساعد على خلق الصراع وإثارة الحيوية، لذلك يقول "باسم عبد الحميد حمودي" : "أنَّ الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته ... ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة، أو مفروضة على مسرح الحدث ... إنَّ الشخصية الثانوية شخصية بطلة أيضًا بمشوارها"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:248.

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947/1985م، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص:32.

[3] باسم عبد الحميد حمودي، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، العدد 6، 1 يونيو 1988م، ص:03.

و قد أوضح الخطاب الروائي عند "عبد الكريم غلاب"، صفات الشخصيات الثانوية الروائية:

1: قدور: زوج فاطنة كان يعمل في ضيعة واسعة في "أولاد جامع" وضعها الحاج محمد التهامي بين أيدي قدور وزوجته فاطنة، لكي يسكنوا فيها ويحرثونها لصالحه كخماسين يقول: " كان هو يرضى عن عملهم الذي واصلوه، كما لو كانت الأرض ظلت في ملكهم وكانوا هم راضين عن معاملته، التي كانت تتسم بشيء من الأريحية كما لو كان ما يزال جارًا لهم"[1].

وكان قدور يحمل على عاتقه الجانب الأكبر، من العمل الفلاحي وكان يحب زوجته ويحب الاطمئنان عليها خصوصًا بعد عودته، مع قطعان النعاج والخراف والأبقار من المرعى يقول: " قدور يحرص على أن يكون في المراح ساعة رواح الماشية رغم أنَّه كان يطمئن إلى فاطنة ويقدر كفاءتها لاستقبال الأبقار، والشياه وإعداد حظائرها والاهتمام بحلب ما يحلب منها"[2].

2: فاطنة: زوجة قدور، " لكنَّها لم تكن زوج المشرف على الضيعة فحسب، وإنَّما كانت تشرف على إدارة جانب من الضيعة، تتحمل مسؤولياتها فيه كانت فاطنة تشرف على تربية الأغنام والأبقار والبغال والدواجن، وكانت تعنى بها في الرعاية والمرعى والاستنتاجوالحلب، ولذلك كانت مناسبة للحاج محمد أن يسأل الفلاحة فاطنة عما يملك من الماشية والدواجن على غرار ما كان يسأل زوجها عما يملك من الأرض ونتاج الأرض"[3].

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:100.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:113.

[3] المصدر نفسه، ص:106.

وكانت فاطنة " امرأة نافعة قادرة على أن تخدم أرضه ونتاجه، وهي مع ذلك زوجة رجل و أم لأولاد"[1].

فاطمة شخصية بدوية قروية وظفها الراوي، بغرض تحريك طريقة قص الخط النسوي الفاعل في الضيعة، كما لها دور كبير في إدارة شؤون ضيعة أولاد جامع.

3: فاتح: ضارب الطبل الكبير بدأ نحو الفكاهة، رغم أنَّ بشرته القاتمة السواد لا تكاد تبين عن تجاعيد وجهه، ولكنَّه ما يزال يحمل طبله في اعتداد، ويقرعه في قوة وتنسجم نفسه مع ضربات الطبل في حيوية، فتهتز رأسه اهتزاز المشوار المعتز بنشوته إنَّه يقرع طبله قرعات يحسب من ورائها، أنَّه يرضي ملوك الجان جميعًا فإنَّ للطبل في أنفسهم سحرًا، لا تثيره قرعات الصنجات على تعددها، وإنفراد الطبل بينهما".[2]

وفاتح هذا له مكان مرموق في نفوس الأخوات جميعًا، إنَّه منذ الضربة الأولى يصبح ملتقى أنظار الأخوات يثير في نفوسهن التقدير، فهو رجل محظوظ له مع الملوك صلَّة وثيقة لا ترقى إليها صلات أعضاء الجوق الآخرين، ويثير في نفوسهن الإعجاب فإنَّه – رغم ما يبدوا من سيرة الحثيث نحو الكهولة – ما تزال في ضرباته قوة تنبئ عن فتوة وفحولة"[3].

هي شخصية تحظى بمكانة كبيرة لدى الملوك، لقد قام الخطاب الروائي برصد ملامح شخصية فاتح بشكل مباشر، حيث أبان لنا الأبعاد الكامنة خلق التكوين

---

[1] المصدر نفسه، ص:107.

[2] المصدر نفسه، ص:61/60.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:61.

الوظيفي لهذه الشخصية، بالإضافة إلى بيان مكانتها ودورها، وذلك من خلال المعلومات التي جاءت من خلال تقنية السرد في تقديم شخصيات الرواية.

4: العم مبارك: هو شيخ كبير في السن واضح عليه الضعف، لكن مع ذلك مزال يرفع صوته بغرض الإنشاد يقول: " العم مبارك يخطو لشيخوخته خطوات وئيدة ويضرب بصنجته ضربات يبدو فيها الوهن والضعف، ويحاول أن يرفع عقيرته بالإنشاد ولكن صوته الواهن، لا يكاد يسمع إلى جانب أصوات شباب الفرقة ولا يكاد يبين لأنَّ شفتيه لا تنطبقان على سن أو جدع سن، ومع ذلك فالعم مبارك لا يكاد يخلو من مقدرات ومعجبات، إنَّهن يرين فيه صورة الشيخ (ملوك الأرض)، وقد أفنى حياته في خدمة الأرواح فهو مبارك حقيقة تلتمس فيه البركة ويرجى الخير في وجهه البشر"[1].

5: سعدية: ابنة الحاج عبد اللطيف التازي، زوجة عبد الغني حيث تمت خطبتها في مسجد مولاي إدريس يقول السارد: " وأعلن عن إتمام الخطبة بين عبد الغني ابن الحاج محمد التهامي والسعدية بنت الحاج عبد اللطيف التازي، في مسجد مولاي إدريس حيث حضر أصدقاء العائلتين، وكثير من المدعوين والشرفاء و الفقهاء ليقرؤوا الفاتحة كعنوان على ارتباط مقدس تم بين عائلتين كريمتين"[2].

حيث كان منشغل عن شكلها وهيئتها: " السعدية؟ وما شكلها؟ وما لونها؟ ما سنها؟ لعلها مثل أمي خدوج ... ؟ لو كانت مثل أمي خدوج لكانت نعم الزوجة شكلاً وخلقًا"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص:61.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:197.

[3] المصدر نفسه، ص:198.

وراح السارد يعرب عن إعجابه بالمستوى الحضاري للسعدية، وهكذا صور مظهرها السعيد: " السعدية زوجة عبد الغني فتاة في مثل سنها، تكبرها قليلا لكنَّها لا تبتعد عنها كثيرًا غرة صغيرة جميلة، ولها عريس زوج، رجل ... وهي تعيش في المنزل وكأنَّ رجلاً لم يغرر بها ولم يضحك عليها، ولم يهدم أخلاقها ... إنَّها سعيدة فيما يبدوا تصبح وإمارات السعادة،/ تطفر من عينيها العسلتين الجميلتين، وتضحى وقد توردت وجنتاها السمرواتان بالأحمر الزاهي، واكتحلت عيناها السوداوتان بالأسود القاتم، أتراها كانت هكذا قبل أن تكتشف وتقترن برجل ... "[1].

ويقول: " واستبدت "السعدية" بعبد الغني فأصبح لا يكاد يبرح مخدعها حينما يعود من دكانه".[2]

6: محمد بوراسين: شخصية كوميدية هزلية إلى حد كبير، يمكن القول أنَّها موجودة فعلا في الواقع الاجتماعي، وهزله يتراوح من السخرية اللطيفة إلى الهجاء الفظ وظَّفه عبد الكريم غلاب تلقائيًا لخفة ظله، ولما يحمله من لمسات هزلية، " محمد بوراسين كان يشعر بالنقص مروع من ضخامة رأسه واستطالته، ولكن هذا النقص

لم يكن يرتد إلى نفسه بالخيبة أو الخوف من المجامع، أو الانطواء على النفس بل كان يعوض النقص فيجعل منه مجال إعجاب وإثارة، ورأس محمد كان هو ميدان التجربة للحاسة القوية التي امتاز بها، فقد كان يوم يبتدع قصصًا وحكايات عن رأسه الكبيرة الضخمة، هي قصص تثير الضحك"[3].

[1] المصدر نفسه، ص:209.

[2] المصدر نفسه، ص:211.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:91.

حيث كان يفتخر بامتلاكه رأس كبيرة، فكان يعتبرها مفخرة لا منقصة وظفها عبد الكريم غلاب لتحريك الحبكة والخروج قليلاً عن نطاق الصرامة والجدِّ، حيث حقق داخل القراء بوصفه الشخصية الهزلية.

" ورأس محمد كان مفتاح حديثه عن الآخرين، فلا يكاد ينتهي من قصص بوروساين حتى يتناول المارين والمارات من سكان الحي الغرباء، عنه بالوصف والتحليل والسخرية ويخلص منهم لتناول سكان الحي من أولئك الوجهاء الذين كانوا يظفرون باحترام الحي بأجمعه"[1].

كان عبد الحي يتحدث لنفسه عن بوروساين: " إنَّه طفل شرير بدون شك يتحدث عن فقيه الكتاب، عن إمام المسجد، عن والدي كما يتحدث عن بائع الحلوى الذي استغفله فوق قنطرة الرصيف.

إنَّه ولد ساخر، يسخر من نفسه و رأسه الضخمة، فلا ضير إذا انطلق لسانه يهذي لينتقد هذا أو ذاك"[2].

7: فرانسوا: يتبين من خلال وصف السارد انبهار الكاتب بالشخصية الفرنسية التي يمثلها فرانسوا يقول: " كان فرانسوا يلبس ملابس مقدودة على جسمه وينتعل حذاء مربوطًا بقدميه ويستغني عن "القب" الطربوش والعمامة كان فرانسوا يبدوا متحررًا فهو يتحرك بإرادته ويقفز بشبابه"[3].

وكان فرانسوا يشعر بأنَّه يؤدي رسالة الفكر والحياة، فكان حريصًا على أن يؤدي رسالته على أكمل وجه حيث كان يشعر بالمسؤولية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:91.

[2] المصدر السابق، ص:92.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:132.

وكان نموذج قدم لعبد الرحمان هو والأستاذ اليازغي، حيث توارت الأسئلة في الحاج: " أنا ... ؟ هل سأكون فرانسوا أم سأكون اليازغـي ؟[1]

8: اليازغـي: كان يشعر هو الآخر يشعر بثقل المسؤولية لأنَّه لا يتجاوب مع الصغار، وكان اليازغي " أحيانًا بعمامته وجلبابه وبرنوسه ونظارته يملي درسه في ساحة الحي بكل وقاره وحركاته وانفعالاته وتصنعه"[2]، شخصية تمثل العالِم الوقور والمثل الكامل في البلاد.

9: سعيد: أحد أعضاء الفرقة في نظامها الموسيقي البديع من أصحاب الصنجات ضاربوا الطبول: " سعيد وهو يرقص لم يكن سعيد الفنان – أو الكناوي– و إنَّما هو سعيد الشاب الجذاب وقد تملكه جني شاب جذاب، لا تخشى ضراوته بمقدار ما ترجى شفاعته"[3].

إلاَّ أنَّ هناك كان بعض التفاوت بين سعيد وفاتح " حاول سعيد الليلة أن تعلوا ضربات طبله الصغير على ضربات فاتح، ولكن هيهات ... فاتح ... هو فاتح ... والحق أنَّ فاتح قد بدا عليه الإعياء ... وسعيد أصغر منه سنًا إنَّ عينيه توحيان بالعزم والقوة.

– سترين رقصة سعيد، لقد أدهش الحاضرات في ليلة الحاجة عائشة"[4]

10: النخاس إبن كيران: هو " رجل تجاوز الستين، قصير القامة ممتلئ البدن أبيض اللحية ذا صوت جهوري، رنان يملأ سامعيه رهبة وخوفا، كلَّما رفع عقيرته

---

[1]المصدر نفسه، ص:137.

[2]المصدر نفسه، ص:134.

[3]المصدر نفسه، ص:63.

[4]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:62.

ويزيد رهبة سامعيه من الذين أوقعهم القدر في قبضته، حينما يحتد فيحتقن دمه وتنتفخ أوداجه وتبرز عيناه ويشتد احمرار وجهه، ويزيد فيتطاير رشاش البصاق من فمه المتغضن العاطل من الأسنان.

وقد كان سريع الغضب والانفعال، كثير الصياح ولكنَّه سرعان ما يعود فيبتسم وتنطلق أسارير وجهه، وأغلب ما يكون ذلك، حينما يرى زبونًا جديدًا أو ضيفة جديدة من ضيفاته العديدات، ويغلب على الظن أنَّ سرعة الغضب والانفعال كانت من مستلزمات النخاسة فإنَّه ليود أن يعلم الرقيق الطاعة، والامتثال والشعور بالذلة وسيلة إلى ذلك هي أن يرفع عقيرته بالصياح والتهديد، كلَّما همَّت إحدى نزيلات دار ابن كيران بعمل لا يرضي النخاس الكبير"[1].

كما نجد أنَّ الكاتب قد تميز بإبداع حقيقي، في تحريك كم هائل من الشخوص والأحداث داخل أداة قص رائعة، فقد ظلَّ متشبث بخيوط الأحداث، والشخوص حتى بلغ قمة التأزم والحل في آن واحد.

11: شخصية المستعمر: شخصية مغتصبة لأرض المغرب جعلها عبد الكريم غلاب في الرواية أكثر عنفًا بطبعها شخصية مستعمرة فرنسية، كان هدفها الإذلال والإهانة يقول: " إنَّ الفرنسيون يحاولون غرغام البربر على النصرانية ... وهو يحاولون تطبيق قانون جديد على المناطق البربرية، لا يستمد من القانون الإسلامي ... وهم يطوقون المناطق البربرية حتى لا تتصل بالمناطق العربية ... الإسلام في خطر ... "[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص:26/25.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:151.

كما حاولت الشخصية المستعمرة الفرنسية، طمس هوية المغرب وإرغامهم على الالتزام بدين النصرانية، كما حاولت تجريدهم من لغتهم الأم، والتحدث بالفرنسية كلغة رسمية يقول: " الفرنسيون يخطون الخطوة الثانية في تمزيق وحدة المغرب ... إذا نفذوا خطتهم فستصبح منطقة من المغرب تدين بالنصرانية وتتحدث الفرنسية المغرب مهدد في دينه ولغته ووحدته ... "[1].

حاول عبد الكريم غلاب إبراز نموذج الشخصية الاستعمارية، حيث أنَّه لم يكتفي فقط بالاحتلال العسكري للأرض والاستغلال اللإنساني للمجتمع المغربي، بل حاولت فرنسا احتلال العقل وتهديم البنى للمجتمع المغربي، وكان هدف الاستيطان الفرنسي* هو تكريس الواقع الفكري والثقافي السائد عبر محو مقومات الشخصيات المغربية وإذابتها في المجتمع الفرنسي المستوطن، وسلخها نهائيًا عن انتمائها العربي المغربي.

بقي أن نقول أنَّ الخطاب الروائي في رواية "دفنا الماضي" قد أظهر حضورًا فاعلاً لشخصية عبد الرحمن، ويظهر جليًا من خلال دخوله السجن وعدَّ استسلامه واستكانته لواقع الاحتلال المرّ، ويظهر كذلك من خلال مشاركته في الأعمال الوطنية فقد قدَّم لنا الكاتب شخصية عبد الرحمن، بشكل راقٍ حيث نقف أمام رسام يرسم لنا لوحة فنية متداخلة الألوان أعطت جمالاً وحسنًا، بحيث أنَّ القارئ ما إن يمسك الرواية ليقرأها فلا يكاد يفلتها إلاَّ وقد أنهى قراءتها.

وعمومًا فإنَّ كل هذه الشخصيات الثانوية، تبقى شخصيات صريحة ضمنية نتج عنها فعل التسريد فجاءت شخصياته مقنعة، حيث قدَّم نماذج لمعظم شرائح المجتمع

---

[1] المصدر نفسه، ص:152.

* الاستيطان الفرنسي: وهو احتلال وغزو أرض خارج حدود دولتهم، ونسبها لهم تحت شعار ليكن الاحتلال فرنسيا.

المغربي تقريبًا ومن هنا، فإنَّ رواية " دفنا الماضي" تستحق أن نعطيها قدرًا أكبر من الاهتمام.

ب – طريقة تقديم الشخصيات: عبد الكريم غلاب يركز كثيرًا في هذه الرواية على الوصف الخارجي، كما يركز على التفاصيل الدقيقة، من حياة الناس في جوانبها الاجتماعية والدينية والأخلاقية، ولذلك فإنَّ "دفنا الماضي" رواية التفاصيل بامتياز ويبدو أنَّ عبد الكريم غلاب يتمتع بذاكرة قوية جدًا، مكنته من استحضار كل هذه التفاصيل المتعلقة بحياة الشخصيات داخل المتن الحكائي، سواء كانت في الأرياف أو المدن المغربية قبيل الاحتلال الفرنسي، إلاَّ أنَّ قارئها للوهلة الأولى يشعر بكثير من الإطناب غير أنَّه إطناب أساسي، وضروري نوعًا ما لما يبثه في نفوس المتلقين من تشويق وجاذبية للتعرف على التفاصيل الرواية.

وبالتالي " فالشخصية، وإن كانت روح النَّص ودليل الحياة فيه، إلاَّ أنَّها بقيت ولزمن طويل من أكثر مكونات السرد غموضًا، وغموضها هذا نابع – بحسب تودوروف– من سبب رئيس هو قلة اهتمام الكتاب والنقاد بها، وهذا كان رد فعل طبيعيًا على الخضوع الكلي للشخصية، الذي ميَّز معظم الأعمال الروائية والنقدية، التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر"[1].

وعبد الكريم غلاب يركز كثيرًا في هذه الرواية، على الوصف الخارجي كما يركز على التفاصيل الدقيقة من حياة الناس، في جوانبها الاجتماعية والدينية والأخلاقية وأنَّ أهمَّ ما يميز هذه الرواية، أنَّها ترتكز على عرض تفاصيل الشخصيات، بحيث تبدوا صورها واضحة وشاخصة للعيان، حيث يتحول الوصف الدقيق للشخصيات

[1]عبد القادر رحيم، طرائق تقديم الشخصية في روايات إبراهيم سعدي، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، المجلد 03، العدد 01، جانفي 2022م، ص:133.

المختارة لإعجاب شديد، غير أنَّ ما يلفت الانتباه في هذه الرواية، هو الأسماء المنتقاة بعناية فائقة بغرض الانسجام المناسب بين الاسم والشخصية.

ومن ثُمَّ فإنَّ "عبد الكريم غلاب" اعتمد في تقديم الشخصيات، وعرضها على المقياس الكمي فيتمثل من خلال المعلومات المقدمة، بطريقة مباشرة عن الشخصية كما هو الحال بالنسبة لشخصية "محمد التهامي" و المقياس النوعي أي مصدر المعلومات المعطاة حول الشخصية، مثل ياسمين والتي جاء وصفها على لسان إحدى الشخصيات المختارة في الرواية، وهي الشخصية الملحمية "الحاج محمد التهامي"**فغريماس**– مثلا – يرى بأنَّ الشخصية هي نقطة تقاطع بين مستويين، سردي وخطابي فالبنى أو البرامج السردية، تصل الأدوار العملية بعضها ببعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات"[1].

ويمكن أن نوضح جملة الأبعاد الجسمية والاجتماعية، والنفسية التي تعبر عن هذا النمط من الشخصيات في الجدول التالي:

الشخصية	دورها	الأبعاد الجسمية	الأبعاد الاجتماعية	الأبعاد النفسية
الحاج محمد التهامي	**عميد عائلة التهامي**	**ملابس تقليدية**	**1:محترم من طرف المجتمع.** **2:رجل علم ودين.** **3:له السلطة العليا في الحي.** **4:له الحنكة والخبرة في ميدان عمله.**	**1:رجل ربعة أبيض الوجه ذو لحية مستديرة.** **2:عنيف– قاسي.[2]** **3:مغتصب ياسمين.** **4:يتميز بالنظر الحاد.**

[1]عبد القادر رحيم، طرائق تقديم الشخصية في روايات إبراهيم سعدي، (المرجع السابق)، ص:134.

[2]بتصرف، عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)

عبد الرحمن	**بطل الرواية ابن الحاج محمد التهامي**	**ملابس عادية**	**1:لم يتأثر بالسجن ولا بسلطة الأب والأخ ولا حتى المستعمر. 2:محب لأخوته 3:لم يكن يحتمل الكتاب ولا حتى صوت الفقيه. 4:صارع من أجل التحاقه بالمدرسة. 5:كان دائم الشجار مع عبد الغني باعتباره ولي أمره بعد والده.**	**1:ذكي. 2:متفطن. 3:وطني بالدرجة الأولى. 4:قوي الشخصية. 5:حقود على الاحتلال الفرنسي.**
خدوج	**تابعة لسلطة الزوج**	**ملابس تقليدية مغربية**	**1:امرأة محافظة على العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية.**	**1:تتميز بالقسوة اتجاه ياسمين ومحمود. 2:تتميز أيضًا بيقظتها وتحديها.**
عبد الغني	**تاجـــــر**	**ملابس تقليدية وهو نسخة مصغرة عن والده**	**1:تزوج من سعدية. 2:أمده أبوه برأس مال ليضن مستقبله. 3:يحظر دروس الوعظ وحلقات القرآن. 4:كان حريص على الدروس الدينية.**	**1:كان يتعاطف مع كبار الخونة. 2:كثير السخرية من عبد الرحمن.**
ياسمين	**زوجة لا رسمية ولا شرعية للحاج التهامي**	**زوجة لا رسمية ولا شرعية للحاج التهامي**	**1:خادمة، مغتصبة من طرف الحاج التهامي. 2:جميلة جذابة. 3:أُختطفت من أهلها من قبل الفارس. 4:ضرة خدوج.**	**1:لم تكن سعيدة. 2:تميزت بالخوف وتنفيذ أوامر الحاج [*]محمد. 3:حرمت من حقوقها [*]الاجتماعية.**
عائشة	**ابنة الحاج**	**ملابس مغربية محافظة**	**1:حرمت من كل الحقوق.**	**1:تميزت بالخوف من الأب والأم**

[*]بتصرف. عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)

			2:مقيدة بالأعراف المغربية.	**وصرامة الأخ.** **2:منفتحة الذهن.**
محمود	**إبن ياسمين والحاج التهامي**	**ملابس عادية**	**1:الوضع الاجتماعي لوالده لا ليستطيع أن يصرح بأنَّه ابنه.** **2:لونه يميل إلى السمرة.**	**1:يثير غضب خدوج.** **2:ينادونه بالأكحل والخادم.** **3:محب لعبد الرحمن.**

جدول رقم 04

وبالنظر إلى كيفية ظهور هذه الشخصيات، نجد أنَّها تتحدَّد بحسب أهميتها في النَّص فشخصية "عبد الرحمن" هي أكثر أهمية، نتيجة ظهوره المتكرر وفعله المتكرر لكن سمة التكرار لا تعني دائمًا تميّز الشخصية وتدُّل على أهميتها.

وبهذا " يمكن النظر إلى الشخصية باعتبارها، مفهومًا سيميولوجيًا في مقاربة أولى بصفتها مورفيمًا مزدوج التكوين: إنَّها مورفيم ثابت، ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية) وعلى هذا الأساس ستحدَّد الشخصية من خلال، شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) هي ما يشدّها، على مستوى الدال والمدلول تزامنيًا أو تعاقبيًا إلى مجموعة من الشخصيات سواء، على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيات الرواية نفسها، العمل الأدبي نفسه)، أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيات النوع نفسه)[1].

ج- رؤية الواقع الاجتماعي من خلال الزمن في الرواية:

[1]فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص:38.

إنَّ البحث في الترتيب الزمني للنَّص السردي بوجه عام، والروائي على الخصوص يتطلب منا النظر، وهذا حسب أغلب الدراسات، في ترتيب الأحداث في الخطاب السردي الذي ندرسه ومقارنته بتنظيم الأحداث نفسها في المادة الحكائية.

إنَّ أول ملاحظة يمكن تسجيلها عن هذه الرواية، أنَّها مبنية على تعقيد زمني كبير إذ تتداخل الفترات الوطنية فيما بينها، وتتشابك لدرجة تجعلنا نقول أنَّ المسافة التي تفصل بين التقسيمات الزمنية ملغاة تمامًا، بل حتى التقسيم الطبيعي للزمن إلى ماض لا حاضر ولا مستقبل، فكل صفحات الرواية هي ماضٍ، بمختلف درجات ماضوية والتفسير الذي نراه في هذا النطاق، هو أنَّها رواية يسردها عارف بكل شيء ومُطَّلع على كل جزئيات الحكاية من البداية إلى النهاية.

وغالبًا ما نجد في النصوص السردية الروائية، استعمال المفارقات الزمنية كتقنية تسمح للعمل الفنِّي بالبروز، ومن بين هذه التقنيات نذكر الاسترجاع والاستباق وسنتطرق إلى هذين الخاصيتين في الرواية.

1/ الاسترجاع:

أ/الاسترجاع الخارجي: ويعني استدعاء أحداث ماضية، يقوم بها السارد أثناء السرد وتوجد أمثلة كبيرة في الرواية، تجسد عملية الاسترجاع الخارجي في الزمن الروائي ففي البداية استرجاع ياسمين لحظة خطفها، على يد ابن الكيران: "إنَّها لتذكر ذلك اليوم الذي أسلمها فيه الفارس إلى يد ابن كيران"[1].

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:26.

أمَّا محمود وهو يسترجع بعض الأحداث، وكأنَّما أدرك نصرًا غير منتظر: "كنت موجودًا في ضمير الآباء والأجداد، كلُّهم كانوا ينظرون إلى عالم الكبار الذين يقفون على قوائمهم بإجلال وإكبار كما ينظرون إلى السادة"[1].

وأيضًا: "وتذكر القصة التي روتها ياسمين، منذ بعيد – للأطفال وهم يسمرون معها حول المدفأة في ليلة قاسية البرد، قصة الرجل الذي اختطفها من الجنوب"[2]

فهو بذلك يتذكر ما قالته له ياسمين بأسلوب حقيقي، ربما حاولت منح سلبية لهذا الفعل، عندما أقرَّت بأنَّه فعل غير لائق.

ب/الاسترجاع الداخلي: ويعني استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، تتضمن أمثلة كثيرة ليحقق الكاتب بذلك هذا الاسترجاع، ومن بينها قول السارد: "وكانت فاس تشعر بشيء من الذل بعد عزة، وتتكمش على نفسها كما لو كان المرض قد أرهف شعورها فجعلها تتعفف عن أن تضع نفسها في موضع يشعر الناس فيه نحوها باشمئزاز"[3]وقوله أيضًا: "كانت الأحداث تروي له كما ترى الأساطير: شاب في الخامسة عشر استوقف شُرطيًا ولم يحس الناس إلاَّ بالشرطي ... امرأة هاجمت سرية من الجيش واكتشف ذلك أنَّه رجل في ثياب امرأة"[4].

"وكان عبد الرحمن حينما يرغب في أن يفتح آفاقه على الأوضاع السياسية ... يرسل أذنيه تلتقط كل نأمة أو همسة أو بسمة أو ضحكة أو صيحة أو حديث"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص:339.

[2] المصدر نفسه، ص:298.

[3] المصدر نفسه، ص:299.

[4] المصدر نفسه، ص:365.

[5] المصدر نفسه، ص:428.

جاءت الرواية لاحقة بالمقارنة مع لحظة بداية السرد، فالرواية استرجاع للماضي بمختلف درجاته، إنَّ مدى هذه اللاحقة الكبرى تعود إلى استعراض حياة كل هؤلاء في فترة الاستعمار، ويشمل كل صفحات الرواية، واتساعه أعطى للسارد إمكانية تركيب وتعقيد البنية الزمنية، ومن جهة ثانية اشتباك وامتزاج السوابق باللواحق والاستباقات الخارجية، خاصة مع اعتماد السارد للسرد المتقطع أو الاسترجاع الجزئي.

2/- دلالة الزمن الاجتماعي: إنَّ الكاتب حين يحاول رسم واقعيًا اجتماعيا، لا ينجح في رسمه إلاَّ إذا كان يمتلك الوعي الأدبي الملائم، وحين نتحدث عن هذا الزمن لابد من التنويه أنَّه الزمن "الذي يمثل نتاج كل تلك التناقضات التي تولدت عن زمن الثورة، زمن الاستعمار وزمن التناحر الإيديولوجي"[1].

إنَّ دلالة الزمن الاجتماعي في هذا العمل الروائي، صوَّر فيه الكاتب واقع المجتمعات المغربية في مرحلة الاستعمار، ودخولها مرحلة البناء والتشييد، بمعنى لا يعنى خلو الرواية إطلاقًا من الزمن التاريخي، وإنَّما دلالة الزمن الاجتماعي تبدو أكثر وضوحاً وتأخذ مساحة في سياق النص، وبذلك تصبح "الممارسة فعلاً تاريخياً بالحاضر كما يرتبط بالماضي، بعد أن يكون الحاضر قد أعاد، ترهين الماضي من وجهة نظر التحولات الاجتماعية الضرورية، التي يفرضها الحاضر"[2].

ولعلَّ ما يميِّز هذا العمل الروائي، هو ربط البنية الروائية بتاريخها الاجتماعي "فدفنا الماضي" يمكن اعتبارها مشروع نحو التحرر، وإيماناً بأحقية هذا الماضي

---

[1] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار كوكب العلوم، ط1، 2041، الجزائر، ص: 324.

[2] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ، (المرجع نفسه)، ص:318.

وقدرته على السير بالمجتمع إلى بر الأمان، كان لابد من ثورة تنقذ المجتمع المغربي من هيمنة الآخر الذي كان يطمح للسيطرة، على المجتمع المغربي خصوصًا والعربي عموماً .

"إنَّها الثورة.

الثورة لها حدود، وقد قطعت عملية وادي زم كل خيط أمل في التفاهم مع هؤلاء.

أكانت هناك إمكانية تفاهم؟

إمكانيات عديدة.

والآن ... ؟

حطمت "وادي زم" القنطرة.

أكبر عدو للوطنية قد استسلم"[1]

فالمبدع وهو يسعى – وعن وعي تام – بزمن الماضي الذي كان لابد من تقديمه بكل نقائضه ومنتقى من حيث أحقية اختيار التوقيت، الذي يعانق الواقع الاجتماعي المغربي في طرح قضايا المجتمع، دون غيرها وهكذا استمدت الرواية مصداقيتها الفنيَّة من الواقع الاجتماعي* المغربي.

[1]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص: 426/425.

*الواقع الاجتماعي: هو الذي ينشأ عن فكرة أو تصور مسبق، فالواقع الاجتماعي هو في الحقيقة ما نتصور غريزيا فهو الواقع حين يكون ذلك صورة الواقع ذهنيا **ar.m.wikipedia.org**

ثانياً: تمثلات الحفر السردي في الرواية التاريخية:

1/- بنية الخطاب ... إستراتيجيات السرد وفعل السارد:

إنَّ رواية "دفنا الماضي" هي أطروحة عن الاحتلال الفرنسي، في الأراضي المغربية الأليفة في الإبداع المغاربي المعاصر، إنَّها تستلهم حالة مجتمع مغربي يعيش مخاض زحزحات وتغيرات سلبية، وفضلاً عن "دفنا الماضي" هناك كلمات مفاتيح تتكرر في الرواية، وتنهض فيها بمثابة استعارات ترمز إلى جوهر السقوط والتدهور: السجن، المستعمر، الحصار، المحنة، العنف، الوحشية يقول: " ولكن محمود كان يعرف ... كان يعرف أنَّ الوطنيين دخلوا السجن وأنَّ عبد الرحمن لم يكن أقل من هؤلاء الوطنيين، فقد كان يحدثه عن شيء اسمه الاستعمار وكان يحدثه عن شيء اسمه الوطنية، وكان يوحي له بهذا الصِّراع الهائل الذي أخذ يشتد بين الاستعمار والوطنية ... ولكن أترى الصِّراع يبلغ في شدته المحنة؟ أترى قد اتسعت آفاقها حتى بلغت عبد الرحمن"[1].

ويقول أيضًا: " ومرت الأيام القاسية بطيئة مشحونة بالانفعال والعنف"[2].

إنَّ الرواية وهي تستلهم واقعيا، يؤشر النَّص على بعض معطياته، تنجز ذلك بالبعد عن الواقع الاجتماعي المغربي، حيث نجد السارد اعتزل تأثيراته المباشرة وفتح مجال السرد أمام القريحة، وأمام الشعور الداخلي للشخصيات، وأمام استيهاماتها ورؤاها وذكرياتها، فهي بذلك تتقلص من السببية إلى الموضوعية لكن بحس مأساوي ضمني عميق.

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:222.
[2] المصدر نفسه، ص:225.

وأمام هذا المتن الروائي بمصيره المفجع قد انطلقت رصاصة السرد، تشق ظلمة المتلقي بحيث امتلأ شارع الخطاب المأساوي*، بصفارات الحدث المغربي، كما وظف السارد تقنية الخطاب المنقول، بحيث جعلنا نعيش مع الأحداث ونتابع لحظة وقوع الأفعال مع الشخصيات مما ولد عندنا الانطباع، بأنَّنا إزاء أفعال المشاهدة، هذا على الرغم من معرفته بما حدث وما سيحدث إلاَّ أنَّه لم يعمد إلى تلخيصها ونقلها بأسلوبه الخاص، فنتابعها وندركها بمنظوره هو، ولا نرى ما يراه بل ندرك الحدث بمنظور داخلي مع الشخصيات يتشكل بين أقوالها وأفعالها، وإذا علمنا أيضًا أنَّ عملية الحكي في الرواية، بنيت على أساس سارد معروف بضمير الغائب "هو"، وهو على مسافة قريبة بينه وبين أحداث العالم المحكي، فظل السارد حاضر بقوة في ذهن القارئ، فهو قريب من الأحداث التي يسردها ومشارك فيها، أي متضمن حكائي ومن هنا نرصد الجدول الذي يوضح ويجسد الصورة العامة للرواية:

المستوى السردي **NiveauNarrative** العلاقة **Relation**	– خارج حكائي – **Extra diégétique**	– داخل حكائي– **Intra diégétique**
السارد غريب عن الرواية –– متباين حكائي–	السارد بضمير الغائب "هو"	//
السارد مشارك في أحداث الرواية، فهو شخصية فيها – متضمن حكائي –	//	شخصية عبد الرحمن

جدول رقم 05

*الخطاب المأساوي: هو الذي يحكي أحداثً تاريخ بلاد ما في ظروف متأزمة، للتعبير عن أزمات الواقع الاجتماعي وخير دليل على الخطاب المأساوي، فترة "العشرية السوداء" أو سنين الجمر حيث نجد معظم الكتاب الجزائريين، يقبلون لكتابة التاريخ المأساوي.

فالروايات غالبا " تكتب الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أنَّ اختيار إحدى هاتين الصيغتين هم من الأهمية بمكان، وأنَّ ما يقال إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم، خاصة إن وضعنا كقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا"[1].

فلو تعمقنا أكثر في القراءة لوجدنا أنَّ البنية، أو الخطاطة السردية في هذا المتن الروائي قائم على تعقيد كبير يميزها عن غيرها، لدرجة تجعل القارئ في حالة مضطربة، يعيد ما يقرأه دائما ويشك في ما يصل إليه، من معلومات واستنتاجات ولهذا سنعمل على تفكيك بنية الرواية، إلى جزئياتها ليتسنى لنا فيما بعد الوصول إلى صورة دقيقة شاملة للبنية السردية في رواية "دفنا الماضي" ونعرف كيف تناسقت المقولة الخطابية وتكاملت لتعطينا بناءً سرديًا محكمًا دقيقًا.

مع بداية الرواية ومن الفصل الأول يتبين لنا، من للوهلة الأولى أنَّ السارد هو الذي يحكي وأنَّ فعل السارد يصلنا بفعل ضمير المتكلم "أنا"، فنبقى نتابع الحركة السردية في كل اتجاهاتها بصوت سارد معلن عنه، وبالتالي فهو سارد من الدرجة الأولى (متضمن حكائي)، من حيث المستوى السردي، يسرد لنا قصة فتاة في العاشرة من عمرها من عائلة فقيرة من قرى الجنوب، حيث خرجت ذات صباح مع خرفانها ترعى فالتقت بفارس اقتحم العين حتى كادت حوافر فرسه أن تخوض ماءها، حيث دار بينهم هذا الحوار قائلا:

ماذا تفعلين يا بنيتي في هذه العين؟

أشرب يا عم!

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986م، ص:63.

وهل العين باردة حلوة نظيفة؟

إنَّها باردة جدًّا ... هل تريد أن تشرب؟

نعم أريد أن أشرب ... ولكن قولي من أين أنت؟ ألا تخشين وجودك وحيدة في هذا المكان المنعزل؟

لست أخشى أحدًا، إنَّني قريبة من المرعى وشياهي الصغيرة تنتظرني، سأعود إليها حالاً.

ألا تفضلين أن تذهبي معي ليرى بلادي البعيدة؟ إنَّها جميلة ممتعة.

لا ... إنَّ أمي وأبي ينتظراني مع عودة الرعاة في المساء، ولست أحب أن أتأخر عن شياهي.

املئي جرتي هذه من نبعك البارد فإنَّي عطشان"[1].

فالسارد هنا يمسك في هذا المشهد السردي المحبوك والمؤثر في شخصية جوهرة التي هي ياسمين قبل اختطافها، وبيعها للحاج محمد التهامي، نجح الفارس في استدراج جوهرة وخطفها يقول: " ترنحت بين يدي الفارس فوجدت جسمها بين عضلتين قويتين لا تستطيع الإفلات من كماشتهما"[2].

يستعرض السارد وبصيغة الحوار (الخطاب المباشر)، يوحي لنا أننا نتابع المشهد مع الشخصيات وعلى لسانها، ولولا تدخلاته المستمرة، التي تعلن حضوره الدائم في المونولوج الداخلي في العملية السردية، لقلنا إنَّ الحدث يقع حاليا آنيًا في الحاضر ويتزامن مع لحظة السرد، لكن بذكاء السارد وتنظيمه المتواصل نصل إلى نتيجة

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:23/22.
[2] المصدر نفسه، ص:23.

تتوزع بترتيب منطقي بين المبنى والمعنى، إلى أنَّ خطاب الشخصيات جاء مؤطرًا ضمن خطاب السارد ولا يكاد ينسلخ الخطاب الحواري عن صيغة السرد.

وعلى الرغم من محاولة السارد مخادعة المسرود له (وهو متلقي الرواية)، فالرواية لا تتكلم إلاَّ بأمر ساردها بين المفردات و التراكيب، ويذكر ما ورد في الخطاب ويشخص بعمق مدى ما تعانيه الشخصية من اضطراب وتشويش بأدق تفاصيلها وأبعادها وأثارها.

ثم يأتي صوت السارد مرة أخرى ويعمل على، تغيير مجرى الأحداث وتطويرها وينتقل إلى نقطة زمنية أخرى من الحكاية وحيز مكاني آخر، وهي لحظة استذكار ياسمين "لدار ابن كيران"، حيث تم بيعها في سوق النخاسة، وبقيت متذكرة ذاك اليوم الذي سلمها الفارس إلى يد ابن الكيران، يقول: " دفعها دفعا رفيقا وهو ينادي إحدى نزيلات المنزل العجيب ويوصيها بها والعناية بملابسها وشعرها خاصة، جذبتها "سعادة" من يدها وأدخلتها إحدى غرف المنزل، وهي تسألها عن اسمها ولقبها وسيدها السابق، وبأنَّ على الفتاة أنَّها لم تفهم السيد السابق فلم تجب عن السؤال، ولكن "سعادة" أمطرتها أسئلة لم تفهم معناها.

لماذا أخرجك؟

لماذا يبيعك؟

كلمات تسمعها لأول مرة فترتد إلى ذهنها لتزداد حيرة وارتباكا"[1].

وكما هو واضح فالسارد وقريبا من سجل ذاكرة الرواية يظهر دائمًا بين أقوال الشخصيات بتعليقاته وتدخلاته التفسيرية التحليلية، باعتبار أنَّ الشخصية هنا لا

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:27.

تتكلم إلاَّ على لسان السارد، وهذا انطلاقا من منبعه المباشر وهو الاستبطان الذاتي، وهذا الاستبطان يغلب عليه طابع الخطاب والذي يعمل على إعادة بنائها واسترجاعها في كلماته وعباراته، وبهذا فان أقوال الشخصيات في المتن الروائي ليست مستقلة بشكل كلي عن خطاب السارد، ولاشك أنَّ "عبد الكريم غلاب" هو صاحب أسلوب خاص في الكتابة الروائية المغربية حيث اتخذ مسار السرد عنده نهجًا لا يتكرر.

2/- المنظور وعلاقته بموضوع السرد:

وفي خطوة أخرى، نرى أنَّه بمجرد تغيير موضوع السرد يتغير معه المنظور السردي* وبصوت السارد المتضمن في الحكي المعلن عنه في محاولة متواضعة بدا السرد رغم ذلك مسيطرًا في تقديم الحدث والحالة، حيث يسرد لنا السارد قصة ياسمين وهي محكمة الانسجام مع نطاق القصة الرئيسية.

وبمنظوره نعرف هذه الشخصية في ووضعها الحالي داخل العالم الروائي، ثم يعود إلى ماضيها البعيد ونتابع تحركات "ياسمين" وندرك أفعالها وسلوكاتها الداخلية والخارجية بعين السارد العارف بكل صغيرة وكبيرة، ويظهر لنا ذلك من خلال المقطع السردي: "وياسمين هذه أمة من إماء الحاج محمد اشتراها بطلب "خدوج" فقد اشتكت إليه كثرة أشغال المنزل وعجز فاطمة ... وانحنت ياسمين لتقبل يد السيدة بعد أن نضت عن وجهها لثامها، فتناولتها يدها في ترفع، ثم رفعت رأسها متطلعة مقطبة، واستقرت عيناها على وجه ياسمين لحظات غير قصار ثم قالت في استعلاء:

ولماذا باعتك سيدتك؟

*المنظور السردي: هو وجهة النظر التي يتم من خلالها سرد القصة للمتلقي، وتتم كتابة معظم الروايات إما بضمير المتكلم أو الغائب، ومنظور الراوي في القصة يمكن أن يشير إلى رؤيته للعالم.

مكتوب الله يا سيدتي، لم أستطع لها فراقا، ولا للأطفال الذين أحبوني كما يحبون أمهم، ولم تستطع عني صبرًا، ولكن الشيطان "الله يلعنه".

كلكم تقولون هكذا، وأنا لا أحب أن يغويك الشيطان الذي أغراك بسيدتك. أحب منك الأمانة والنزاهة والعقل والعمل"[1].

وكذلك نستعين بالمقطع السردي الآخر: " دخلت ياسمين المطبخ فاحتلت عالمها الجديد وبدأت عنها بنشاط وحزم، ومنذ ذلك الحين وهي تسير طريقها المعبد كخادمة مطيعة عاملة"[2].

هنا لا نسمع إلاَّ صوت السارد بصيغة المتكلم، والقارئ لا يدرك من حياة ياسمين إلاَّ ما يراه المنظور الخارجي للسارد.

بعدها وبصيغة المونولوج الداخلي، وباستعمال الخطاب المنقول المباشر الداخلي الذي دار بين الحاج محمد التهامي ونفسه والذي نقله السارد بعمق داخلي، حيث بات شديد التفكير بياسمين، لكن دون أن تلحظ زوجه خدوج التي كانت تقدره وتثق به وتثني عليه إلاَّ أن الحاج محمد التهامي كان ينظر، إلى الأمر من زاوية الدين وعرض مشكلة "ياسمين" على نفسه وهو شديد التفكير بها فكان الجواب: " إنَّ ما ملكت اليمين هو مما أحل الله، وقد ملكت يميني ياسمين، فهي للحظوة والمتعة وليست للخدمة والشقاء فحسب، إنَّ التسري كان مما لم يأنف منه "السلف الصالح"، وهو مما لم يتورع عنه الآباء والأجداد، ومن التزمت والزيادة في الدين أن أحرم نفسي مما أحل الله"[3]

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:34.
[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:35.
[3] المصدر نفسه، ص:36.

من هنا ندرك مشاعر "الحاج محمد التهامي" من خلال الرؤية الداخلية، وتفكيره الداخلي فالسارد هنا والذي هو من الدرجة الأولى عرف كيف يختفي وراء الشخصية ولو مؤقتا، إلاَّ أنَّه استطاع أن يجعلنا نسمع صوتها ونكتشف دواخلها، يقول السارد: " يكفي ... يكفي ... اذهبي إلى حال سبيلك.

إنَّ الحياة لم تعد طبيعية، وإنَّه ليفضل أن يستجيب لداعي الغريزة وداعي الدين بدلا من أن يظل في هذا الحرمان الذي نهى الله عنه.

وزوجتك ... ؟

سؤال كان يتردد في ضميره ولكنَّه كان يجد الجواب العاجل:

إنَّها الزوجة المحترمة، وأم الأولاد، وصاحبة المكانة في قلبي وفي منزلي، وإنَّها لحرية أن ترضى بالتسري إذا لم يكن يرضيها،أن ترى زوجة أخرى بجانبها تنازعها المكانة وتقاسمها قلبي ومالي، وتشاطرها سيادة البيت وزعامة العائلة"[1].

وفي قصة متضمنة أخرى يأخذ السارد، الكلمة من الدرجة الثانية ويتولى حكي ما حدث مع ياسمين والحاج محمد التهامي عند غياب خدوج، وذهابها لحفل زواج أختها زينب والسارد هنا متضمن حكائي لكونه ممثلا، ومشاركا في الحكي وعن طريق المونولوج الداخلي نعرف الحكاية وعلاقة ياسمين بسيدها، ففي الصفحة الأربعين (40) يعود صوت السارد لمواصلة عملية السرد، فيصور لنا مشهد سردي بمنظوره الخارجي ووصفه لحالة الحاج التهامي في غياب خدوج، حيث حاول الاستفراد بها: " حاول أن يرد نفسه عن صبابتها.

فلأترك الأمر إلى مناسبة غير هذه.

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:37.

ولكن غياب خدوج فرصة مواتية، ومتى تعود مثل هذه الفرصة؟

إنَّ الماكرة تريد أن تفلت وقد أدركت القصد، فهل يليق أن أتركها تنتصر؟

لا ... ستعرف الطريق إلى العصيان، فلأبحث عنها إذن ولأرغمها على الطاعة.

إنَّه الليل، وأين أجدها ما خرجت أبحث في الغرف والزوايا.

لا ... لا إنَّها ستأتي بدون شك فلأنتظر "[1]

وبصيغة الخطاب المسرود يتابع سارد الحكي في هذه القصة المضمنة، وتأخذ الأحداث مجرى أخر وهذا باغتصاب ياسمين من طرف الحاج محمد التهامي في عقر داره ... " فدفعتها دفعا إلى أن تلبي نداء سيدها. وانساقت وهي تجر رجليها إلى غرفة سيدها كما يساق الكبش إلى المجزرة ... ولم يمر غير قليل حتى انبعثت من غرفة السيد صرخة أخرى مدوية رددتها أجنحة القصر الساكن في هدوئه وصمته، وكانت هذه المرة صرخة ياسمين ... "[2].

في هذا المقطع السردي رصد لنا السارد، وبالمنظور الداخلي كيف عوملت الخادمة المسكينة بكل قسوة وحشية وانتهاك سيدها، وتعرضه لشرفها فهذه جريمة في حق ياسمين.

وبصيغة الخطاب المباشر يتعايش القارئ، ويتفاعل مع شخصيات ما يتطور معها من أحداث، ونعرف هذا مع صيغة الحوار إذ نجد السارد يتدخل بين الفينة والأخرى عن طريق عبارات توضيحية تحليلية، لذا فإنَّ الصيغة الموظفة هنا خالصة تماما من طرف الكاتب.

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:40.

[2] المصدر نفسه، ص:44.

فالصوت السارد هنا يعيد بناء وتشكيل الماضي لياسمين كيفما يشاء، وينتقل بين اللحظات الزمنية تجعل القارئ يحس بنوع من القلق، فنجده يركز على شخصية ياسمين في لحظة زمنية سابقة وهي لحظة افتراقها عن سوق النخاسة في دار ابن كيران: " إنَّ الماضي جميعه انبعث من جديد أمان ناظريها: سوق النخاسة في دار ابن كيران، تردِّد الرجال كل صباح للبحث ...

وقفتها أمام كل راغب للفحص والكشف كما تفحص العجماوات ... انتقالها من بيت إلى بيت للتجربة والاختبار ...

صوت النخاس وهو يعلن: ماهرة مطيعة وفوق ذلك فهي جميلة بكر ...

ورنت الكلمة التي تداعت إلى ذاكرتها في ضميرها رنينا مزعجا، وعاد التساؤل إليها مستنكرًا:

بكر ... ؟

آه ... إنَّها لم تعد من اللائي يغالي الرجال في ثمنهن. إنَّ سيدها ... وقد يكون أبا لنتاجها.كلمة جديدة تردد في ذاكرتها وكأنَّها دليل إثبات لجريمة منكرة.

آه نتاج ... لا، لا ... "[1].

وبقفزة نوعية ينقلنا السارد ليخبرنا علم خدوج بأمر الحاج محمد التهامي وياسمين، وما جرى في فترة غيابها عن القصر فقالت ياسمين بنبرة حزينة: " لست إلاَّ خادمة مطيعة وقد قاومت ما استطعت ولكنَّي لم أملك إلاَّ أن أطيع"[2].

[1]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:48.
[2]المصدر نفسه، ص:49.

وهنا نخلص إلى نتيجة أولية وهي صوت السرد الذي تشكلت على أثره العملية السردية في الرواية هو متضمن ومتباين حكائي، وندرك أنَّ موضوع السرد يتغير بتغير الرؤية الداخلية والخارجية في المتن الحكائي، وهذا يوصلنا إلى القول إلى أظن أحادية الصوت السردي في الرواية لا يعني أحادية الرؤية في المتن الحكائي وأنَّ بناء السرد بصيغة ضمير الغائب "هو" لا يمنع من المنظور الخارجي والداخلي الذاتي للأحداث.

3/- العرض والصوت السردي:

بما أن الرواية المغربية يتحكم فيها صوت واحد، فلابد أن يكون للنص صوت السارد باعتباره هو من يروي الأحداث وأيضا وسيط سردي، الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي، " فان الصوت يشير إلى علاقة فاعل الفعل بالحدث الذي يعبر عنه الفعل، وفي السرد فان السؤال الصوتي الأساسي هو: من يتكلم؟ من يسرد هذا؟ بالاعتبار الحالي، يفهم الصوت على انه خاصية صوتية أو نغمة برزت من خلال النص"[1].

وفي هذا الصدد نطرح سؤال مهم: من هو صوت سارد النص؟ أو بعبارة أخرى من المتحدث في المتن الحكائي؟

للإجابة على هذا السؤال لابد من تعريف الراوي/السارد، باعتباره هو: " هو المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي، وهو أيضا الوسيط الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي أو المسرود له، وهو الذي يرتب العرض وهو من يقرر ما الذي يجب أن يقال، وكيف يجب أن يقال، وما الذي يجب أن يترك, وفي حالة الضرورة

[1] يان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 1431هـ/2011م، ص:69.

فان السارد سوف يدافع عن القابلية لقول القصة "Tellability"، كما يعلق أيضا على دروسها و أغراضها ورسائلها"[1].

وبصوت سارد من الدرجة الأولى والمتباين حكائي الغائب عن الأحداث ينقلنا إلى فترة زمنية سابقة، وفي المشهد نجد استماع عبد الرحمن إلى تجربة عبد القادر

الرحموني، الذي نقله والده من الكتاب إلى المدرسة: " وانطلقت صيحات الأطفال المجتمعين حول عبد القادر:

المدرسة؟

أي نعم، المدرسة ...

وماذا تعني هذه المدرسة؟

فقيها مثل فقيه الكتاب؟

ألواح التلاميذ أكبر من ألواحنا؟

الفقيه يضرب بالعود أم بالسوط؟

تلاميذها أطفال أم شباب؟

تجلسون على حصير مثلنا؟"[2]

وكانت تتردد من عبد القادر وهو يروي قصص المدرسة، كلمات جديدة: الأستاذ القسم، الصبورة، الدفتر، ويرطن بكلمات فرنسية تثير الإعجاب والاندهاش، وهتف عبد الرحمن بعبد القادر:

---

[1] يان ما نفريد، علم السرد، (المرجع السابق)، ص:70.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:94.

الأستاذ يعني الفقيه ...

لا!! لا، هل نحن في الكتاب؟

وماذا يعني الأستاذ؟

الأستاذ شاب نصراني، حليق الذقن، عاري الرأس ... وهل الأستاذ النصراني يعلمكم القران والسور؟

وضاق عطن عبد القادر أن يتحمل هذه الأسئلة، وصاح – مستعليا – في عبد الرحمن:

أنت لا تفهم ... إذا كنت أن تعرف. فأطلب من والدك أن ينقلك للمدرسة"[1]

نلاحظ إذن البث المباشر للسارد في الخطاب بنقله أقوال الشخصيات، فيجعل القارئ لا يميل إطلاقا وما يشدُّ الانتباه هنا هو طريقة تناسق أقاويل الشخصيات وخطاب السارد الغير معزول عن الخطاب العام، وفي الوقت نفسه وبرؤية داخلية نكتشف شغف وحب عبد الرحمن لدخول المدرسة، بالإضافة إلى خوفه من والده خاصة أخوه عبد الغني، لتأخذ الأحداث مسارها حيث نلمس حب عبد الرحمن للمدرسة، بالرغم أنَّه لم يعرفها قط هي عالم مجهول بالنسبة له، عالم يود ولوجه، ويتبين لنا إحساسه وشعوره اتجاه المدرسة.

وفي هذا المقطع السردي نشهد مونولوج داخلي لخوف عبد الرحمن من والده بخصوص المدرسة: " وانفصل عبد الرحمن بتفكيره عن الجماعة:

أطلب من والدي أن ينقلني إلى المدرسة ... ؟؟

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص: 95

لو سمع ذلك الفقيه الجبلي لـ ... لحطم رأسي أو دق عنقي.

ولو سمع والدي؟؟وأخطر من ذلك لو سمع عبد الغني ... ولكن المدرسة؟ المدرسة التي يصفها عبد القادر شيء رائع.الأستاذ النصراني؟ لا ... لا ... لن أقرأ على نصراني ... ماذا سيعلمني النصراني؟ مستحيل أن يقبل والدي تغيير الفقيه الجبلي بنصراني؟وعاد عبد الرحمن بفكره إلى المجموعة المتحلقة حول عبد القادر، فاصطدم بسؤال ينبعث من طفل بدا عليه الاهتمام:

ألا يوجد فقيه القران في المدرسة؟

وأجاب عبد القادر في شيء من نفاذ الصبر:

يجيء الفقيه بعد انتهاء دروس الأستاذ، وفي الصباح المبكر، ولكنا لا نقرأ إلاَّ لوقت قصير ثم ينصرف.والضرب؟ و "الفلاقة*"؟

لا ضرب ولا فلاقة، ولكنا نخاف من النصراني؟"[1]

من خلال هذا المشهد الحكائي نصل، إلى أن السارد يسرد بطريقة دقيقة منظمة مفصلة عليم بأحداثها، بحيث أنَّ تدخلاته تأتي غالبا لدفع مسار الأحداث وتغير مجراها، وغالبا نشهد تسريع السرد في القصة، فالخطاب الذي ينقل على عاتق السارد يأتي في إطار من الأفكار والتصورات، بغرض تحليل المتن الحكائي في أي وسيط يمكن إدراك وعي السرد فيه.

*الفلاقة: هي عبارة عن عقوبة يقوم بها إمام المسجد للطالب الذي لا يحفظ لوحته، والمتمثلة في استلقاء الطالب على ظهره ورفع رجليه ويتم ضربه بغصن زيتون، حتى تحمرَّ راحة رجليه وتتورمان من الألم، إلاَّ أنَّها إهانة لطالب العلم والحافظ لكتاب الله تعالى.

[1]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص: 95.

ويظهر صوت السارد مدويا من الدرجة الأولى، العالم بأحداث ومجريات الحكاية يفسح المجال للمتلقي بأنَّ يعيش اللحظة، وغير بعيد عن هذا نجد عبد الرحمن فكرة المدرسة مازالت مسيطرة على عقله وعاطفته ومشاعره، حيث بدأت شهور الصيف

تنصرم وبدأ حديث عبد الرحمن وصديقه عبد القادر، في ساحة المخفية عن المدرسة فقط، وعن استعداده لشراء بعض الأدوات المدرسية، التي يحتاجها لكي يتأهب ويستعد ويعقد العزم لدخوله للمدرسة، هنا صمم وقرر عبد الرحمن أخيرًا أن يخبر والده برغبته بالالتحاق بالمدرسة وكرهه للكتاب والفقيه يقول: " وزاد في إظلامه أنَّه لم يعد يطيق (الكتاب)، ولا النظر في وجه الفقيه ولم يعد يستطيع أن يحفظ "لوحه" ولا أن يستظهر سورة من سور القران"[1].

وبرؤية داخلية يكشف لنا السارد قلقه النفسي، من عبد الرحمن والتحاقه بالمدرسة بحيث يصور لنا هذا المشهد: " عبد الرحمن، انتظر ... لا تذهب إلى "المسيد*" وانتظرني ... "[2].

من خلال هذا المشهد يرتسم في أذهاننا مشهد الحوار بينهم بكل جزئياته، ونعيش الحدث بمنظوره أي "السارد" بحيث تكون الرؤية أشمل.

وعلى الرغم من الصرامة والقسوة اللذان تعرض لهما عبد الرحمن، إلاَّ أنَّه لم يتخلى عن حلمه للولوج إلى عالم المدرسية، ولإضفاء المصداقية في السرد وإعطاء انطباعية توثيق العلاقة بين العملية السردية والقارئ، ويعود صوت السارد بضمير الغائب الخارج المتباين الحكائي لاستكمال السرد وعرض تفاصيله في لحظة دخول

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:128.

* المسيد: هو المدرسة، وكانت تطلق على الكتاب لتعليم القرآن، والذي هو غالبا جزء من المدرسة.

[2] المصدر نفسه، ص:129.

عبد الرحمن المدرسة بعد تعذيب الفقيه الجبلي، بأمر من والده الحاج محمد التهامي: " وسار عبد الرحمن قاصدا دكة الفقيه، وانحنى على اليد المعروفة التي مدها إليه الفقيه الجبلي في سخاء، وقبلها في خضوع، ولم يكن يدري وهو يقبلها أن حديث – بالإشارة – دار بين والده وبين الفقيه، ولم يعرف سر الحديث الذي دار بين الرجلين إلاَّ حينما أمسك الفقيه بتلابيبه، وتلتفت نحو الباب ليجد والده وقد أدار ظهره يغادر الكتاب في صمت.

ورفعت رجل عبد الرحمن لينزل عليهما قضيب الفقيه بخمسين ضربة، كانت هي إشارة الحاج محمد إلى الفقيه في حديثه الإشاري.

عقاب صارم ولكنَّه لم يثن من عزم عبد الرحمن، عن أن يكافح حتى أصبح من تلاميذ مدرسة "أبناء الأعيان"[1].

وكون السارد متحكم في المادة الحكائية، بشكل كلي نجده عالم بدقائق الأمور التي حدثت مع عبد الرحمن في المدرسة، لذلك كيف وصل إلى هذا الكم من المعلومات باعتباره سارد خارج متباين حكائي، ولم يكن شاهدا على هذه الأحداث وهذا ما نجده يغلب على المتن الروائي المسرود بصيغة ضمير الغائب "هو": " يقال لنا ما حدث وما جرى، ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته، ولا كيف يمكننا أن نتعرف إلى ذلك في الواقع، في حال وقوع حوادث من هذا النوع"[2].

يواصل السارد عملية السرد التسلسلي بحيث يخضع القارئ للغوص في هذا التلوين الحكائي، بحسب نظام التراتب الذي أدرجه السارد، كما لا يمكن إغفال أهمية الرسالة

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:130.
[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (المرجع السابق)، ص:68.

الخطابية التي تختزن سجلات تصويرية إبداعية مميزة، تفرض على القارئ إتباع أسلوب وطريقة السارد باعتباره العالم الأول بأحداث القص.

ويظهر صوت السارد الخارج المتباين حكائي، وباستعمال الخطاب المسرود يكشف لنا عن إعجاب عبد الرحمن بكل من الأستاذين فرانسوا واليازغي، فكان يتحدث في نفسه أي نموذج سيكون حين يكبر يقول: " أنا ... ؟ هل سأكون فرانسوا أم سأكون اليازغي؟

نموذجان قدما لعبد الرحمن في مبدأ الطريق، وفي كل يوم من أيام المدرسة وفي كل درس من دروسها يطلب إليه أن يختار النموذج، ليسير مترسما خطاب حتى لا يظل الطريق.

أحد النموذجين كانت حيلة تنفد مع أطفال صغار فيستغيث بالنموذج الثاني ليحميه من مكرهم ...

أحد النموذجين كانت أداة عمله الطباشير والقلم والورقة والكتاب.

ورسب السؤال مرة أخرى في الأعماق ليترك، عبد الرحمن أمام امتحان ... أمام حيرة ... أمام التيه ... "[1]

بعدها يعود السارد مرة أخرى لاستكمال السرد، عن عبد الرحمن الذي دخل المدرسة ويعرفنا بمنظور أخيه عبد الغني وردة فعله، من دخول المدرسة وتعليقاته الساحرة وهنا يظهر المقطع الحكائي بخطاب مسرود بلسان صوت السارد: " ونطق عبد الغني من مجلسه ذاك وقد أرهقه الصمت المطبق:

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:138/137.

ألا يكفيك يومك لتملأ ليلك بهذه الكفريات ... ؟"[1]

ومن خلال السرد نجد أنَّ السخرية عبد الرحمن من حنق عبد الغني فأجاب في تحد ظاهر: " لقد غررت بك المدرسة ولو كنت والدك لما تركتك تدخل مدرسة الكفر.

وانطلقت ضحكة مدوية من عبد الرحمن لم يحاول، كتمان دويها بقدر ما حاول أن ترن في أذن عبد الغني وفي قلبي ، وانطلق يقول:

أنت لا تعرف لا كفرًا ولا إيمانًا، ويسوءك أن أكون في مدرسة بمقدار ما يرضيك أن تكون في دكان، ومن مصلحتك أن تترك الحديث عن المدرسة التي لا يعرفها ولم تدخل بابها ...

وأكفهر وجه عبد الغني فان مما يسوءه أن يشعر عبد الرحمن – وهو أصغر منه سنا– بمكانة لا يشعر بها هو، لكنَّه لم يستطع أن يناهض منطقة فعبر عن غيظه مهددا:

سترى ... سترى إذا كنت ستبقى في هذه المدرسة ... ؟

وكان التهديد بمثابة إيقاظ لروح التمرد في عبد الرحمن فطفق يقول:

سأبقى في المدرسة، وستكون معي فيها عائشة ومحمود وعبد اللطيف، وسنترك لك المجال في دكانك تقيس الثوب "بالقالة" "[2]

[1] المصدر نفسه، ص:142.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:143.

"وأحس عبد الغني بالهزيمة فتطلع إلى عبد الرحمن، في غيظ وقد انكب على كتابه يقرأ ويحفظ ونهض في عنف يغادر الغرفة وهو يفرقع من جديد المصطكة بين أسنانه"[1].

ويتغير موضوع السرد وتتحول وجهة نظر السارد، من داخلية إلى خارجية وهذا بوصفه الأوضاع خارج منزل الحاج محمد التهامي، ففي الفصل السابع عشر من الرواية خصصه السارد ليثير بشكل قصصي، أخاذ ما يحدث في المدينة وما قصة البربر وتنصير البربر يقول:

" عمي الحاج ... عمي الحاج ... ألا تدري الخبر... ؟

ولمنه مع ذلك رفع عينيه المثقلتين في وجه الدلال، وكأنَّه يسأله:

ما الخبر ... ؟

إنهم يقرؤون اللطيف في القرويين.

اللطيف؟

نعم اللطيف ... لاشك أنَّ هناك أمرًا مروعًا ... ؟

ولم يقنع عمي محمد الدلال، ومع ذلك خفض رأسه احتراما لكلمة الحاج محمد و تمتم:

الله يلطف بنا، لم يبقى في الدنيا خير ... ؟"[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص:146.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:149.

وينبغي أن نشير أنَّ مجال الرؤية السردية، هنا لا يقتصر على أحداث قراءة اللطيف في مسجد القرويين فحسب، وإنَّما تجاوز السارد ذلك ليشمل محاولة الفرنسيين تنصير لبربر يقول: " واقتحم عليه الخبر قصره مرة أخرى، فقد عاد عبد الرحمن من مدرسته الثانوية وهو يحمل حقيقة ما تبعثه القرويين، في شكل قراءة اللطيف لترده جنبات المدينة في شكل هيجان نفسي عميق:

إنَّ الفرنسيين يحاولون إرغام البربر على النصرانية ... وهو يحاولون تطبيق قانون جديد على المناطق البربرية لا يستمد من القانون الإسلامي ... وهو يطوقون المناطق البربرية حتى لا تتصل بالمناطق العربية ... الإسلام في خطر ..."[1]

ويقول أيضًا: " الفرنسيون يخطون الخطوة الثانية في تمزيق وحدة المغرب ... إذا نفذوا خطتهم فستصبح منطقة من المغرب تدين بالنصرانية، وتتحدث الفرنسية المغرب مهدد في دينه ولغته و وحدته ...

ولم تكن الكلمات التي يتحدث بها عبد الرحمن أثارها الكاملة في نفس الحاج، محمد ولكن لكلمة "الإسلام في خطر" حملت الحاج محمد إلى عالم غريب، وأرهقت نفسه المدينة تحت ثقل شعور من الخوف على مصير الإسلام"[2].

وتبين هنا أنَّ صيغة الحكي التزمت، صيغة الخطاب المسرود الغير المباشر على لسان السارد فقط، ولم يوظف أقوال الشخصيات، وهذا وإن دلَّ فإنَّما يدل على تقنية الاختصار و الإسراع في السرد، خاصة أنَّها أحداث تساهم في تغيير مجرى القصة الرئيسية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:151.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:152.

ويبقى المنظور السردي هنا خارجيا، لا يتضمن الأوصاف الجسدية الظاهرية ويعود السارد لاستكمال السرد الذي جاء به، ونعرف من خلاله ما هو هذا اللطيف، ولماذا يقرأ؟

يقول: " مرت أيام لم يبل الألف فيها جدة ما توحي به، قراءة اللطيف في القرويين من شحنات دينية نفسية عميقة، ولكن هذه الشحنات تجددت حينما أضيفت إلى نداء اللطيف جملة مؤثرة أخرى:

"اللهم يا لطيف، نسألك اللطف فيما جرت به المقادر، ولا تفرق بيننا وبين إخواننا البرابر ..."[1].

وباستعمال الخطاب المسرود المنقول يكشف لنا عن ما ألح عليه عبد الرحمن في وحدة الوطن، في حدتها وتماسكها: " الأمة قيمتها في وحدتها ... نحن الأمة المغربية لا نكون أمة إذا فرقنا الفرنسيون عربًا وبربرًا ... الوطن لنا ما دمنا أمة واحدة، وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان، بعضها يدين

الإسلام وبعضها يدين بدين الغزاة، بعضها يتحدث بالعربية وبعضها يتحدث بلغة الغزاة التفريق في الدين واللغة والقانون، هو وسيلة الغزاة لسحق صمود هذه الأمة..."[2]

حيث راح يسرد لنا الأحداث إلى أنَّتعثر باللطيف، حيث شرحه على لسان عبد الرحمن:

---

[1] المصدر نفسه، ص:153.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:154.

اللطيف شعار يجمع الكلمة حول الفكرة، والفكرة أن نقاوم العدوان والمعتدين، ونقاوم الانهزام بين أمثالك ... "[1].

ومن خلال هذا الطريق السردي نجد السارد، فسح المجال أمام اللَّغة الروائية لتأخذ بعدا صوفيا تأمليًا تراثيًا معبرًا عن دلالات المجتمع المغربي، غير أنَّ توظيف السرد التراثي (اللطيف) في المتن الحكائي من قبل المؤلف،كان بغرض تفجير قالب القص السردي وتماسكه النِّصي إلاَّ أنَّ أهمية توظيف السرد التراثي، من قبل المؤلف فرض حضوره الأدبي على أساس الوعي باللُّغة التراثية المغربية.

غير أنَّ السارد في الفصل العشرين غير مجرى السرد، ليعود مرة أخرى لشخصية الحاج محمد التهامي كسارد من الدرجة الثانية داخل حكائي، بحيث نجده يحكي لزوجته خدوج عن حفل الزفاف في عائلة الحلو، وكان واعيًا بكل التفاصيل حيث يقول: " وبدا على الحاج محمد الارتياح وهو يقص على خدوج أنَ العروس نزلت من الدور الأعلى إلى الدور الأسفل في منزل الحلو، لأنَّها بنت عم العريس تربت معه في منزل واحد، فلم يجد والد العريس صعوبة في اختيار عروس لوالده"[2].

يظهر صوت السارد الخارج المتباين الحكائي من جديد في هذا الفصل ليذكرنا بالحوار الذي دار بين الزوج محمد التهامي وزوجته خدوج بخصوص تزويج عبد الغني وإعراضه بحجة أنَّ ابنه لا يزال صغير، وغير قادر على المسؤولية وما زال يتكل على والده، يقول السارد:

ونحن ... متى سنفرح بعبد الغني ... ؟

نظر الحاج محمد إلى خدوج وهو يصطنع الهدوء والتوأدة وأجاب:

---

[1] المصدر نفسه، ص:161.

[2] المصدر نفسه، ص:178.

عبد الغني ما يزال صغيرا.

صغيرا ... ؟

ليس صغيرا وقد بلغ العشرين ... أتراك تزوجت بعد العشرين؟"[1]

هكذا وبعد صغتي السرد والعرض فيما بينها، مما خلق تلاحم سردي، نتيجة تنوع وتغير مجرى السرد، أعطى الأحداث حركية يتجاوب معها القارئ، وبعد كل محاولات خدوج بإقناع الحاج محمد التهامي بزواج عبد الغني" اقتنع أخيرًا أنَّ الوقت قد حان ليزوج عبد الغني، ولكنَّ المهم أن يجد الصهر الذي يتفق مع المركز الاجتماعي والمالي لعائلة التهامي.

فكر طويلا، واستعرض أسماء العائلات التي يعرفها: برادة، الحلو، ابن كيران، الصقلي، ولكنَّه دائما يقف عند المركز المالي لهذه العائلات ويفكر:

حينما يتزوج ابن عائلة غنية يجب أن تكون الزوجة أغنى ... "[2].

وبعد تفكير مطول من قبل الحاج محمد في اختيار عائلة العروس بحسب المقام المالي والاجتماعي يقول: " اخترت لعبد الغني بنت الحاج عبد اللطيف التازي.

ظهرت علامات الدهشة على خدوج، فقد استعرضت– طول مدة الانتظار– عدة أسر وعائلات، ولكن طموحها لم يرتفع قط لأنَّ تفكر في عائلة التازي بغناها وثروتها وسمعتها الواسعة العريضة"[3].

[1]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:180.
[2]المصدر نفسه، ص:182.
[3]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:184.

فنتابع تحركات السارد من خلال المنظور السردي، كما يطلعنا على الحوار الطريف الذي دار بين الضيفات وربات المنزل أساسه تجاهل العارف، يقول: " وتفتح زينب، أخت خدوج الحديث فتقدم أختها إلى الباتول، سيدة المنزل:

خدوج كانت تتمنى هذا اليوم السعيد لزيارتكم.

فتجيب الباتول في اغتباط:

مرحبا ... يوم سعيد ... كم كنا نتوق لزيارتكم ...

وتضيف خدوج:

أمنيتنا أن نسعد بالقرب منكم، فنصبح إن شاء الله عائلة واحدة"[1]

ويسترسل السارد في مدح شخصية عبد الغني، وبمنظوره ندرك أنَّها شخصية تتسم بالعقل والهدوء، وسعيه في طريق الله وتضيف زينب "سيدي عبد الغني يمتاز بالعقل والهدوء، لم أفضله أمام بنتك الله يسخر فيها.

لتكمل زينب: " في القيصرية ... دكانه أشهر دكان ... "[2].

وبصيغة الوصف نرى أيضًا، وبمنظور السارد صورة التقطتها كاميرا السارد لزوجة عبد الغني، غير أنَّها لم تحظى بإعجاب خدوج، وكأنَّها أصيبت بكسر أفق التوقع وبوصف دقيق من قبل السارد في شكل زوجة عبد الغني، وذكر السارد لكل هذه التفاصيل كان بغرض تكامل تشكل الصورة الشخصية لزوجته ويتحسسها القارئ في ذهنه.

---

[1] المصدر نفسه، ص:187.

[2] المصدر نفسه، ص:188.

يقول: " خرجت خدوج من منزل الحاج عبد اللطيف وشيء ما يكبس على صدرها

إنَّ غبطتها تكاد تتحول إلى حزن عميق، فقد كانت المفاجأة غير سارة تمامًا. كانت تتوقع وجها مستديرا أبيض كبياض الثلج، وفما صغيرا كالخاتم وعينين سوداوين وحاجبين مقترنين، وجسما مليئا مكتملا، ولكنَّها فوجئت بوجه دقيق أسمر وفم متسع وشفتين مليئتين في شبه غلظ، وعينين تشوبهما زرقة لا تفصح، وحاجبين دقيقين كأنما رسما بقلم مسنون، وخصلتين من شعر ندتا من منديل لم يحتملهما كشفتا عن شعر يشوبه تجعيد، وجسم دقيق كشفت عن دقته يدان دقيقتان غير مليئتين"[1].

وبحسب السارد كان القصر يعج بالفرح والشوق، بل تغتمره فرحة عظيمة " لكن شخص واحد كان يعتصر قلبه بالحزن، وكان مضطرًا أن يخفي هذا الحزن في مظاهر البهجة هو خدوج"[2].

وتم العرس على لسان السارد، وقد وظف تقنية الدقة في سرد الأحداث ليعطي نسيجا سرديا كاملا.

وفي الفصل الخامس والعشرين من الرواية نلحظ السارد وهو على مسافة دائمة من العالم المحكي، وبذلك نصبح أمام أحداث يدور موضوعها، حول دخول عبد الرحمن السجن وبمنظوره نرى صورة الحاج محمد التهامي، وبرؤية داخلية ذاتية نصل إلى رؤية الحاج محمد التهامي الذي يدحض وجود هذا الواقع عينه، لأنَّه واقع الجيفة، إنَّه الحالة التي تسبق الفضيحة، يقول السارد: " ابني في السجن ... ؟ لا ... لا ... مستحيل ... ابني ... عبد الرحمن في السجن؟ ومصيبتاه ...؟ وأذلاه ... ؟

رفع رأسه إلى السماء في تضرع:

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:189.

[2] المصدر نفسه، ص:191.

يا رب ... كتبت في جبيني هذه المصيبة ... رزقتني ذرية غير صالحة ... دعائي لك بالليل والنهار أن ترزقني الذرية الصالحة، أستغفر الله يا رب ... راض بقدرك مستسلم لبلواك ... ابني في السجن ... ؟

ابني في السجن ... ؟ ماذا يقول الناس عنب يعد اليوم؟"[1]

إنَّ مفهوم السجن لدى الحاج محمد التهامي، هو نوع من الانحطاط القياسي، الذي لا يليق بالعائلة كعائلته، فالطابع المعين للإنسان المتمدن، هو تجنب المشاكل بكل أنواعها سواء على الصعيد الأخلاقي أو على الصعيد الاجتماعي.

فوصول خبر دخول عبد الرحمن السجن،كان بمثابة أكذوبة مهذبة أو سوى افتراء حقير في حق عبد الرحمن، لتشويه سمعة العائلة يقول: " كان خبر اعتقال عبد الرحمن أسرع من خبر المظاهرة نفسها فقد انطلق صوت كالسهم يهمس في أذن الحاج محمد: عبد الرحمن في السجن"[2].

ويقول أيضًا: " ليتني مت قبل هذا ... أين أدفن وجهي حتى لا يراه الناس؟ أين أختبئ من العيون الشامتة ... من الوجوه المتألقة ... من النظرات الفضولية ... من الأصابع التي تشير إلي ... من الهمهمات التي سترد حولي ... من رجال المخزن الذين لوث عبد الرحمن اسمي عندهم ... من الأصدقاء والأعداء؟"[3]

نلحظ هنا بنية متزايدة للرفض من قبل الحاج محمد، وعدم استيعابه لدخول ابنه السجن وراح يخوض حربًا ضروسًا مع عقله الباطن ومحتواه، ويمكن اختصار فكرة

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر نفسه)، ص:219.

[2] المصدر نفسه، ص:218.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:220.

الرواية هنا: أنَّها رواية تاريخية اجتماعية، محشوة بمعالجة مسائل رمزية اجتماعية، ومن ثم فإنَّ مذهب الكاتب هنا هو ضرب من الخلط، بين الانتحال التاريخي والانتحال الاجتماعي الممزوج بالذوق الفنِّي، وهذا وإن دلَّ فإنَّما يدل على عبقريته الواقعية التاريخية، بحيث قدم لنا الدليل على أرفع درجات النزاهة في الكتابة الروائية المغربية."

" لم تبقى المأساة في هزيمة الإنسان خلال معك مفتوحة ضد المصير و في خيانة الحظ ... ففي المأساة الحقيقية، يسقط الإنسان لأنَّه يجز عن السيطرة على العلاقات الاجتماعية الموجودة، وفي المأساة الانحطاطية يسقط لأنَّه لا يتوصل إلى السيطرة على نفسه، فالتطلع إلى التعاسة يأتي ليحل محل الرغبة في السعادة "الشائخة"، كما أنَّ الأشخاص يعملون وفقا لقاعدة "شوبنهور" القائلة: " الحياة، يجب أن نتألم فيها"[1]

يخلص السارد حديثه بما آلت إليه الأحداث في تطويرها، وهذا بانفصال عالم عبد الرحمن عن عالم الحاج محمد، حيث كان كلاهما يتجرعان المحنة ويشقيان بها كلاهما كان منفيا في سجن سحيق الغور.

كان عبد الرحمن لأول مرَّة في حياته يشهد، محاكمة في محكمة بصفته معتقل فالحدث الواحد نتابعه مسرودا بطريقة مبسطة ونراه برؤى مختلفة، فمن رؤية داخلية ذاتية مع صوت المتكلم إلى رؤية خارجية، مع منظور السارد الخارج المتباين حكائي يقول: " سأعترف ... سأعلن للقاضي أنَّ الدخيل لاحق له في أن يحكمنا ... إنَّ المعتقلين يجب أن يعودوا من حيث أتوا ... "[2]

---

[1] جورج طومسون، فلاديمير دنيبروف دراسات ماركسية في الشعر والرواية، تر: ميشال سليمان، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، يناير/كانون الثاني 1974م، ص:203.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:228.

ليواصل السارد بعدها عن حالة عبد الرحمن في المحكمة برؤية داخلية، حيث يكشف السارد بلسان عبد الرحمن عن ما كان في خاطره ما يجول في ذهنه، وما يقوله في نفسه: " أحاط الحرس بالمهتمين إحاطة السوار بالمعصم، وامتدت الأيدي الخشنة إلى كل متهم تقتاده من خلف، وقد طوقت عنقه بطرف جلبابه، ولفظتهم بوابة المحكمة إلى الشاحنة، وفكر عبد الرحمن يردد: المحكمة ... القاضي ... وكيل النيابة ... المحامي ... السجن لمدى سنتين ... "[1].

سنتان قضاهما عبد الرحمن في السجن، لم يرى فيهما غير قسوة الحياة وعنفها ويفكر عبد الرحمن: " اندفعنا في تهور أهوج دون أن نفكر في العاقبة، مصير مؤلم كان ينتظرنا ... أية لوثة هته التي غمرت فكرنا الصغير فوصلت بنا المحنة ...

إلى النقمة ... إلى الموت، لو كنت أطعت عبد الله لكنت اليوم في مدرستي، بين لذاتي أنعم بالهدوء وأعيش كما يعيش تلاميذ مثلي، لم ينحدر بهم الطيش والغرور إلى السجن والمحنة والنقمة ... والموت لو كنت أطعت عبد الغني ... "[2]

فنحن أمام صورة "عبد الرحمن" أثناء الحكي، إذ نحن نسمعه ولا نراه إلاَّ بمنظور

السارد: " وطفر إلى ذهنه سؤال:

والمحنة ... ؟ والقسوة ... ؟ والموت ... ؟

وفجأة وجد فكره يجيب في غير تردد:

[1] المصدر نفسه، ص:236.

[2] المصدر نفسه، ص:243.

لكل شيء ثمن، وثمن ما نريد: المحنة، القسوة ... العذاب ... الموت ... السجن سنتين"[1].

هذه الرواية تقترب من عظمة الملحمة، حيث حافظ الكاتب على الأسس الجوهرية التاريخية التي تتميز بها هذه الرواية، وانطلاقا من هذا يقول لينين: " لقد كان التاريخ وعلى الأخص تاريخ الثورة منه، أكثر ثراء في مضمونه وأكثر تنوعًا وتعقيدًا وحيوية، وكذلك أكثر حيلة مما تتخيله أفضل الأحزاب الطلاءعية، التي هي أكثر وعيًا بالطبقة التقدمية"[2].

ومع بداية الفصل التاسع والعشرون نجد الكاتب، استهله بكلمة حرب، حيث كانت الحرب تراود عبد الرحمن ولكنَّه لا يجرؤ على التحدث بها، فقد كان عبد الصمد – وهو شاب ظريف يسلي الناس بمعارفه يقول: " ألا تدري ماذا سيحدث بعد أيام؟ ... ؟

هتلر سيدخل المغرب من تحت ... وسيخرج الفرنسيين من اليسار ...

ويقابل عبد الرحمن هذه المعلومات، بابتسامة رضية فيها كثير من الاستسلام وقليل من السخرية ويندفع عبد الصمد يحاول أن يقتلع، من نفس عبد الرحمن الشك الذي يطل من عينيه:

صدقني أيام الفرنسيين انتهت في بلادنا ... هتلر سيمسك بهم كما تمسك الدجاج في القفص ...

ويقول أيضًا: " هتلر قريب منا، ولن تمر أيام حتى نراه يخطب في النجارين ...

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:244.

[2] جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي. تركي محمود، 1988م، ص:87.

إنَّ هتلر سيدخل فاس من تحت ... "[1]

ويواصل السارد سرد الوقائع بحيث رسم صورة في مخيلتنا عبر تنقلات وتحركات الأحداث في عملية الحكي، ويمنحها السارد دورًا فاعلاً في توجيه مسار الأحداث فقد كان عبد الرحمن يعيش جو الحرب وقصصه، كانت ترتفع بفكره عن اللا محدود كانت تخرج به من زقاق المخفية، وساحته الضيقة إلى معارك الباسفيك وغارات ألاف الطائرات على سكان المدن، إلى تخريب القارات ونسف ملايين البشر ... ولم يكن ينتظر لفاس السلام في ظل الجوع، والبؤس والحرمان والمرض، ولكنَّه كان يتوقع الحرب بكل ما تحمله أنباؤها من ذعر وقتل وتشريد"[2].

في ظل تاريخية الرواية وتجسيدها للتماشي، مع الواقع بصدد البوح أمام الكم الهائل لمعانقة المعنى ليكون بوحًا جماليًا سرديًا، يمتزج فيه الواقعي بالتاريخي بلغة تحمل حرقة وحسرة صادقة، نقلتنا إلى المشهد الإبداعي العربي بفلسفته الفنية، وما إن اكتسبت الرواية صفة الواقعية وضعت في سياق اجتماعي، فأصبح الفعل السردي الروائي فعلاً اجتماعيا اكتسب أحقية الوجود الفعلي، المتفق عليه من كونه يسرج المجتمع تصويغ تواريخ حقيقية.

فضاء يراد له أن يستخدم لأغراض اجتماعية، وبالتالي فالتعامل مع هوية الرواية وتجسيدها الملموس يظهر القوة اللا محدودة للتعبير، عن الواقعية الاشتراكية التي

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:255.
[2] المصدر نفسه، ص:261/260.

تتيح لكل النماذج البشرية التعبير عن موقفها، ووعيها وحالتها من خلال واقعها الطبقي المعيش أي الوقوف على تمثيل فترة، سوسيو تاريخية وثقافية كأسئلة للواقع"[1]

قام "عبد الكريم غلاب" بمعالجة القضايا الاجتماعية، التي تمثل هموم الفرد المغربي في حقبة حاسمة من تاريخ البلاد، باعتبار أنَّ العملية الإبداعية تنبثق معها ذوقية واقعية تلامس المتعة الروحية لدى المثقف المغربي، وهذا ما يتجلى واضحًا في التجربة المغربية، " والملاحظ أنَّ السيرة الذاتية والقضايا الاجتماعية يحظيان بأهمية كبيرة في الرواية المغربية، هذه الرواية يحكمها هاجس مشترك يحفز خيال الكاتب ويستشير رغبتهم في الكتابة"[2].

4/- الرواية والخطاب: الموت والذاكرة والكتابة:

حسب المشاهد السردية عبر المسارات التصويرية للرواية، سواء كانت مجرد عارضة أو خطابا سرديا هي مناورة تقنية عبر أرجاء الذاكرة، وهذا ما يتجلى في البنية الخطية للخطاب الروائي، بالقفز الارتدادي "لعبد الكريم غلاب" بين الماضي السحيق والحاضر وهذا ما نجده في معظم الأحيان يستند إلى آلية التذكر في بناء هذه الملحمة التاريخية التي تعد تجميع، لشتات ذاكرته المثقلة تاريخيًا، تتعالى فيها الثنائيات على الغبن والعدل ،والحاكم والمحكوم، والأجنبي والوطني، وعليه " لن تكون صفحات الرواية الشاسعة إلاَّ إشارات متعاقبة إلى وليد سريع النماء"[3].

[1]علي صوشة سهيلة، الرواية المغاربية بين جدلية التحديث ورهانات الهوية، (المرجع السابق)، ص:856.

[2]عبد الحميد عقار، الرواية المغربية، (المرجع السابق)، ص:24.

[3]فيصل دراج، (المرجع السابق)، ص:241.

والمقصود هنا الرف الأنيق الذي اعتمده الكاتب، في رصد الثنائيات التاريخية من حيث الطرح والمتن، يقول السارد: " وانطلقت فاس تهدر بالنبأ المشؤوم في يوم هو يوم عيد، فيما يزعم حساب الشهور والأيام، وهو يوم مأتم عام فيما يؤكد الواقع"[1]

إنَّ الرواية أمامنا نص مفتوح على أفضية واقعية، حقيقية تعمل على إدانة الواقع والحقيقة أنَّ "عبد الكريم غلاب" استخدم اللغة كغواية، لينقلنا إلى ساحة الرواية بغرض الكشف عن عمق المحمول الاجتماعي المغربي، فالنَّص عمومًا: " نسيج من الدوال التي تكون العمل، لأنَّ النَّص هو التساوي مع اللغة ذاتها، وأنَّه من داخل يجب أن تقاوم اللُّغة ولن تحول ليس بواسطة الرسالة التي تحملها، والتي استعملتها كأداة ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح فيها"[2].

استخدم غلاب لغة تاريخية لأنَّ طبيعة الرواية، تتطلب لغة تاريخية تثير انتباه بصيرة المؤرخ يقول حسين خمري: " التاريخ من هذه الزاوية هو تجريد له من الأحداث وعزل عن السياق الاجتماعي الذي أوجده لأنَّ المؤرخ ليس بمقدوره البقاء في مستوى البنية، وذلك لأنَّ تاريخًا بلا أحداث بلا أسماء ولا وقائع، سيكون بالغ التجريد"[3].

ويقول أيضًا: " إنَّ الكتابة بكونها حقيقية غامضة، فإنَّها من جهة تنشأ من مواجهة الكاتب لمجتمعه، ومن جهة ثانية فإنَّ هذه الغاية الاجتماعية تحيل بطريقة تراجيدية إلى منابع أدواته الإبداعية"[4].

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:397.

[2] البشير ضيف الله، الراهن والتحولات، (المرجع السابق)، ص:67.

[3] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/2007م، ص:465.

[4] حسين خمري، نظرية النص، (المرجع السابق)، ص:302.

إنَّ دلالة الكتابة في هذه الرواية تعطي، صورة عن الثقافة التاريخية المغربية السائدة التي نشأ فيها الروائي، رغم الطابع التاريخي الذي عرف "عبد الكريم غلاب" فإنَّ الخلفية الواقعية الاجتماعية بارزة وبقوة في روايته.

كما وظف الكاتب ظاهرة الموت في نهاية الرواية، لكي لا يبقى هذا العمل مفتوح فقد كان تصرفًا ذكيًا للوقاية من الوقوع ، في مطبة القتامة والسواد في الخطاب السردي فالموت أمر قبلي سابق على أية ملاحظة، أو أنَّه تجربة لتغير مضمون كل مسار حقيقي للحياة، حيث أنَّ الموت ليس احتضار عرضيًا بدرجة أو بأخرى يدركه هذا الفرد أو ذاك وإنَّما هو جزء لا يتجزأ .

حاولنا تسليط الضوء على موت "الحاج محمد التهامي" في الرواية بكل المقومات الخطابية لما فيها من دلالات وقصود دفينة راسخة ومتجددة، في ذهن المؤلف يقول: " وتقدم عبد الرحمن نحو والده وأمسك بيديه الباردتين ليجس نبضه الواهن، وهتف به في همس:

أبي ... أبي ...

ولم يكن لهاتفه صدى إلاَّ في الأنفاس الواهنة، وشعر عبد الرحمن بأنَّ صدر والده يعلو في عنف وتخمد أنفاسه فجأة. ثم يتحول النفس الهادئ الوديع إلى شخير مزعج وأعاد الكرة يهتف بوالده:

أبي ... أبي ... "[1]

فحضور موضوع الموت في السرد الروائي، يؤكد تجرع السارد لفاجعة الموت في شكله الحقيقي، بل يضعه في متاهات الألم والمرارة، فخلق غياب الأب في نفس

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:433.

السارد شعورًا راسخا بالاغتراب والحرمان، ولعلى أقسى تجارب الموت تأثيرًا في نفسية عبد الرحمن وأشدها وطأة على نفسه، يشير السارد: " نفض عبد الرحمن يده من تراب الحاج محمد، وسار إلى القصر بين جماعة من أفراد العائلة وأصدقائها ...

سار وفي أذنه صوت يدوي:

- دفنا الماضي.
- سار ثم سار ... ومن خلال عينيه اللاهبتين المحمرتين انبعث خيال عبد العزيز وصوته يهمس في أذن عبد الرحمن:

- لا ... لم ندفن بعد الماضي ... ؟ "[1]

و" ترتبط دلالة الموت في علاقتها بالشخصيات، بتراجيدينا الواقع المعيشي وشروخات الذاكرة الموشومة بالأسى، لكنَّ شخصيات الرواية وفي مقدمتها شخصية البطل عبد الرحمن، تجعل من بعض القيم الإيجابية كالحب والصداقة والوفاء ... أساليب تواجه من خلالها مرارة الموت وسطوته"[2].

إنَّ الرواية كلَّها تحمل دلالة الموت الحقيقي، التي تستعرض مشاهد الاغتيال والاستعمار والسجن والتشوه النفسي، مع الحرص كل مرة على قدرة مبدعها على التوليف بين السير التاريخي والاجتماعي والديني، وفق شمولية تمثيل الواقع والجمالية الأدبية، وهذا ما يفسر اللجوء الإستراتيجي لسوداوية الواقع وبشاعته.

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المرجع السابق)، ص:435.

[2] هنية جوادي، الموت وتراجيديا التخييل الروائي في: الموت في وهران للحبيب السائح، مجلة بدايات، المجلد 2، العدد 4، جوان 2021م، ص:07.

ولأنَّ الموت هو مصير الروح الإنسانية التي تخضع لقانون "الكمال"، إلاَّ أنَّ الموت في الرواية خرج من رحم المأساة الوطنية، وبالفعل لأنَّ السارد هنا وطني بامتياز يتماهى مع معاناتها وكشف الماضي الأسود، على نحو خاص وأن ملخص "دفنا الماضي"ما هي إلاَّ محاكاة حميمية مليئة بالسعادة، وتحولت إلى شفرة سالبة للحميمية، ويُبَيِّن هذا أنَّ كتابة "غلاب" تتلاعب بطريقة، ذكية ومثيرة بذاكرة القارئ المشبعة بالنشاط التأويلي، وعليه فإنَّ هذا المتن الروائي،بالرغم من توثيقه من قبل "غلاب" إلاَّ أنَّه اعتمد فيها على الذاكرة، أكثر من اعتماده على الباصرة، حيث ترجم "عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة، التي تعبر عنها عادة في جمل ناقصة ذات طبيعية إنشائية وقفزات متتالية، وترميزات حلمية مكثفة بحثًا عن مشاهد بصرية وكوادر حقلية ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلي"[1].

[1]صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص:216.

ثالثاً: تشريح الواقع الاجتماعي في الرواية ومجابهة الغرب:

1/- روح التاريخ ومسألة الواقعية:

1.1/- دفنا الماضي: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة:

تُساءل "دفنا الماضي" فترة محددة، من تاريخ المغرب بزمانه ومكانه وحتى شخصياته هذه الرواية هي وثيقة تاريخية، وأعاد غلاب كتابتها بشكل آخر حيثي تأمل معنى التاريخ في مصير الإنسان، هو الذي حرك دواليب الجنس الروائي بالكتابة التاريخية والجدير بالذكر في روايته "دفنا الماضي"، هو تاريخ الماضي الذي تحرسه ذاكرة يقظة ترمد فيه مدافئ النسيان، "دفنا الماضي" ارتكنت إلى زمن الماضي الحزين يقول "منير صاغة سعد الله ونوس" في زمن من حياته تغشاه الظلمة: " على الأديب أن يستدرك قصور المؤرخ، يرى المؤرخ غالبا ما يريد غيره أن يرى بالأديب إن كان أديبا ما، ترجمه التاريخ في وقائع، تذهب إلى العقل والعين دون خصام"[1].

لقد ابتلينا بلاء سعيد بهذه الرواية بتقنياتها وفنياتها، فشكلت عالم سحري بديع الجمال بمقادير تاريخية، يقول عبد المالك مرتاض: " ولا تريد الرواية أن تتدنى إلى لغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة فتسعى على أيدي كبار كتابها"[2].

وعلى الرغم من هذا إلاَّ أنَّها رواية تكتنز على سجالات لغوية، فيها نفحات تاريخية ليتغذى بها نسق الواقعية، كما يقول عبد الحميد عقار: " إنَّ الفضاء المغاربي رغم

---

[1] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ. نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص:261/262.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، (المرجع السابق)، ص:12.

تجزئته الإدارية والسياسية دو وحدة إنسانية وثقافية ظاهرة، ولا يقوم على قوميات مختلفة تمزقها اللَّغة والتجارب التاريخية"[1].

لقد كان "غلاب" يمتلك حسا تاريخيًا، فقد كانت له إجابات كافية على الأسئلة التاريخية محققا بذلك شعور دفين، بحتمية ارتباط هذه الرواية بالتاريخ، إذ " يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي، ويُساءل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية"[2].

إنَّ الخطاب الروائي "دفنا الماضي": " ملزمة بأن تكشف عن المحتوى الاجتماعي للصراع وافتراضاته المسبقة التاريخية وظروفه"[3].

ولقد أمست هذه الرواية خطاب، لظاهرة ملحوظة في توظيف السرد التراثي، الذي يحمل طابع الكتابة التاريخية ذا منحى يتيح للرواية أفقا تدريجيا تاريخيا، باعتبارها سيرة ذاتية تستوعب في تأريخها للأنا الخاص والفردي ما يتصل بالتاريخ العام"[4].

ولذلك نجد "غلاب" يسرد مهزوما، "دفنا الماضي" المنفتحة على السيطرة والاستغلال والتوجه بالفتح والانتصار.

يبني "عبد الكريم غلاب" روايته من متواليات تاريخية، تذكر بموروث أدبي مغربي ساهم بحضور صوتا فرديا/جماعيا يختصر تاريخيا أدبيا وطنيا كونيا.

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغربية، (المرجع السابق)، ص:12.

[2] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، (المرجع السابق)، ص:09.

[3] غيور غلوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2021م، ص:19.

[4] عبد الحميد عقار، الرواية المغربية، (المرجع السابق)، ص:161.

2.1/- الوضوح النظري وإدانته في دفنا الماضي:

تنتمي رواية "دفنا الماضي" إلى فضاء متجانس، يجعل منها كتلة واحدة تهزم وتحتكر السلطة الاستدمارية، مستأثرة بالاستقلال المفترض " وهذا ما يعطي السجن روائيا مكانة الواسع، فهو مبتدأ القول والمدخل الأساسي إلى الواقع"[1].

"لذلك لم يكن عبد الرحمن تنقصه، تلك المعنوية العالية التي كان يتميز بها الراوي ولكنَّها رباطة الجأش، ذلك البلسم الذي يصر الكاتب على الحفاظ عليه طول الرواية"[2].

يقول السارد: " ليكن مصيري مزيدا من اللطمات، والكلام البذيء ... "[3].

ويقول أيضًا: " نحن في حاجة إلى التجربة، إلى مزيد من الإهانات ليقوي فينا روح التمرد ... "[4].

وأيضًا: " لكل شيء ثمن، وثمن ما نريد: المحنة، القسوة، ... العذاب ... الموت السجن سنتين"[5].

وأيضًا: " ومن ثم كان يجد الراحة والاطمئنان النفسي داخل السجن"[6].

فالسمة البارزة في الرواية إنكبابها على الواقع، وبناءها على دعائم ومؤشرات تاريخية واجتماعية، في المنظومة السردية للفن الروائي، خاصة باعتبار أنَّ "الطوباوية

---

[1] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، (المرجع السابق)، ص:223.

[2] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:147.

[3] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:238.

[4] المصدر نفسه ص:239.

[5] المصدر نفسه، ص:224.

[6] المصدر نفسه، ص:357.

الجمالية لا تتجنب فقط العمل الواقعي الملموس، بل تسعى أيضًا إلى دروب طوباوية بالمعنى الاجتماعي العام"[1].

هذه الرواية قد أنتجت بالضرورة نزعات في التطور الاجتماعي ذاته، واكتفى باستعراض الحرب والسير إلى الصِّراع، غير متناسي أشكال الصعوبات الداخلية والخارجية فالمؤلف هنا وضعنا أمام، طوباوية ذات خط مستقيم مكان الدوران الذي تقترضه دي الكتيكية تاريخ الرواية واجتماعيتها الموضوعية.

لهذا فنحن نتعامل مع رواية "دفنا الماضي" على أنَّها فن خالص، تقتصر على تحليل مسهب للجانب الشكلي، فلماذا كتب الروائي هذا العمل وبهذه الصورة بالذات؟ وهل كانت غايته أن يمتع القراء ويذكرهم بحياة خلت؟

2/- اللوحات التسجيلية في رواية "دفنا الماضي" كبديل للتحليل الاجتماعي:

حاولنا أن نفهم الرواية من الداخل عن طريق استكناه الواقع الاجتماعي- قدر الإمكان – ببعض معطيات المنهج الشكلي وسوسيولوجيا النص، و" تعود في هذه الرواية تلك اللوحات التسجيلية، لتقوم بنفس الدور الذي قامت به القصص السابقة فالكاتب هو من يطرق موضوعا متعلقًا بمرحلة ماضية، كان يبحث عن طريقة يخفف بها من حدة الحكاية التاريخية فيكسبها صبغة إنشائية، وكانت هذه الطريقة التي عثر عليها الكاتب هي الوصف التسجيلي والوصف "الأثنوغرافي"[2].

إنَّ أي تحليل لعمل أدبي ما كيفما كانت نوعيته وطبيعته، لا يمكن أن يفهم بشكل كامل إلاَّ إذاتم إدماجه في البنى الفكرية السائدة في المجتمع الذي ظهرت فيه.

---

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1405هـ/1985م، ص:12.

[2] حميد لحميداني، الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:153.

" إنَّ التحليل يفترض أن أي حديث عن الواقع، خصوصا إذا كان يشغل مساحة واسعة في الفضاء الروائي، ينبغي أن يكون شديد الارتباط بمكونات العالم الروائي وأن يكون هذا الارتباط أيضا **سببيا**، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه وإسقاطه من بنية الرواية"[1].

وقد تم التعامل مع هذا الإبداع الأدبي– في ضوء هذا التصور– الحاصل في بنية المجتمع باعتباره هو المسؤول أساسًا عن التحولات التي تجري في الواقع الاجتماعي وكانت سوسيولوجيا الرواية، كجزء من البنية الفكرية للمجتمع، وهنا تصبح العملية التحليلية متصلة اتصالا حميميًا، بتصور الراوي لواقعيته ورؤيته الشمولية الخاصة. "دفنا الماضي" وهي تعطي خطابها، تحاور تاريخًا وقع وآخر محتملا وثالثا لا يرى.كما لا ينبغي أن نصرف الذهن إلى الاعتقاد، أنَّ الرواية شكلا من أشكال الوعي فقط بل لا يكون لها ارتباط وثيق بأحد التصورات للتاريخ، وهذا لا يعني أنها ترتبط بالتاريخ ذاته، لكنَّها ترتبط بإحدى التصورات الموجودة عنه.

" إن رواية دفنا الماضي تشتمل ،على كثير من اللوحات التسجيلية والوصفية، منها مثلا الوصف المطول لحفلة كناوة (الفصل السابع)، أو وصف الربيع في مدينة "فاس" (الفصل 11)، أو الصيف في مدينة "فاس"، وخاصة قصة "عائشة" وزواجها"[2]

إنَّ الحديث عن هذه الاستقلالية التامة، للوصف الأنثوغرافي في رواية "دفنا الماضي" غير أنَّ قيمتها الفنية تبدوا متقهقرة خاصة، من جانب الشكل التقليدي للرواية العربية المغربية خاصة، وقد لاحظنا هذا التقهقر له علاقة سببية لبناء حكي متماسك وذي بنية عضوية بين الواقع التاريخي الاجتماعي، وبين المادة الجمالية في الكتابة الروائية. ولهذا فإنَّ المادة التي تعامل معها "غلاب" في روايته تحمل قيمة جمالية في المجتمع لذلك نراها تقتحم عالم الأدب، مقتصرة على التسلسل الزمني

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل "سوسيو – بنائي"للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة، فبراير – 1984م، ص:37.

[2] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:156/155.

والربط السببي لفئة اجتماعية ما، " ومن عجب الصدف أنَّ "غلاب" يدافع عن الشهادة في الأدب بأنَّها: (المثال الأسمى لارتباط الأدب بالحياة)، وإذا كان "غلاب" يربط بين الشهادة للماضي والحاضر، وبين الالتزام بالمستقبل فإنَّنا نرى في روايته الشهادة للماضي فحسب، فروايته تتكفئ على الماضي، وكانت روايته مسجلة للحظة السعادة الماضية"[1].

يقول السارد: " لم يبد على فاس قلق أو اضطراب، مثل هذا الذي تشهده الآن، ولم يعرف الناس قلقًا صامتا مثل هذا القلق، الذي تحس به القلوب عن وعي وتتحدث به العيون في صمت، ويبدو جليًا واضحًا في وجوه الناس وقد جللها الاصفرار ونال منها الفقر والجوع والمرض"[2].

ما انتهت إليه هذه الرواية لم تكن مرتبطة بإقناع كاف، لتجعلنا نؤمن بالفعل أنَّها تحمل روحًا انفتاحية نحو المستقبل، لأنَّ الرواية بدت لنا على امتدادها الكامل انكفاء كليا على الماضي فقط لاستظهار الدور الذي لعبته، الزمرة الصغيرة في تحقيق الاستقلال"[3].

إنَّ الواقعية التي تميزت بها "دفنا الماضي" كانت هي الفكرة المركزية فيها، وهذه الفكرة مرتبطة بمسألة ملحة وهي الحصول، على الاستقلال والقول بضرورة تماسك المجتمع وهذا ما انعكس على رؤية، غلاب للواقع الاجتماعي وحصر هذه الرؤية في حيز شديد الخصوصية.

2.1/-تعويض الصراع الطبقي بصراع الأجيال: "إنَّ الوسائل الخاصة التي تتميز بها واقعية "غلاب"، سهلت – لدى الكاتب – قيام تصور خاص للصِّراع الاجتماعي في رواية "دفنا الماضي"[4].

---

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:159.

[2] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:299.

[3] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:159.

[4] حميد لحميدلني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:159.

"فتقابل الأجيال في صِّراع متخيل، لا معنى له لأنَّ الذي يحدد المواقف لدى الناس ليس هو العمر ولكن الوضع المادي والمؤثرات الفكرية، ورغم أنَّ الرواية تجعل "عبد الغني" و "محمود" الشابين ينتميان إلى الجيل الماضي فهي مع ذلك لا تريد أن تتخلى عما تسميه الصَّراع بين الأجيال بل، إنَّها تخلق تلك الثنائية وتجعلها أساسية على الدوام في تحديد السيرورة الاجتماعية"[1].

إنَّ الرواية تقدم مزيدا من التأكيد على الصِّراع الطبقي، كما يصر الكاتب على هذا الصِّراع كأساس تقوم عليه حركية المجتمع، وتتأكد لنا هذا الطرح من خلال ما قدمه الراوي في مقدمة روايته نجده يقول: " هذه الرواية انبعاث لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب، هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحه على العالم الجديد ولكنَّها ككل فترات المخاض، كانت مجال صِّراع نفسي وفكري ومجتمعي واصطدم فيها جيلان كأقوى ما يكون الاصطدام، وانبثق من خلال القلق والصِّراع والكفاح روح جديد يعتبر مغرب اليوم، بكل محاسنه ومباذله مدينا له"[2].

ونعترف من خلال ما جاء في مقدمة روايته، أنَّ البنية الفكرية الدالة هي فكرة الوحدة في الفترة التاريخية للمغرب، لذلك نجد هنا صراع طبيعي بين مجموع المجتمع من جهة والدخيل من جهة ثانية.

"وقد رأينا أنَّ مسألة الشعب الموحد لعبت، دورا أساسيًا في دفع النضال نحو صراع ثنائي فقط وهو دون شك كان صراعًا، يكتسي أهميته بالنسبة لتلك الفترة عندما كانت المواجهة شديدة مع المستعمر، إلاَّ أنَّه لم يكن وحده الصِّراع المحدد للصيرورة الاجتماعية بل كانت هناك صراعات داخلية، ضمن المجتمع المغربي نفسه"[3].

---

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:160.

[2] المرجع نفسه، ص:160.

[3] المرجع نفسه، ص:160.

ونرى المبالغة في الكلام عن نفي الصِّراع الطبقي، وتعويمه في قالب صراع الأجيال يقول السارد: " واقع ... ولكنَّ الطبقية شيء جديد على هؤلاء، وأولئك يميزهم الغنى أو الفقر ولكنَّهم جميعا يتعاونون في الحياة، كأنَّما لا يميزهم غنى ولا فقر، حتى أخذ هؤلاء الدخلاء يصنفون الناس كما يصنفون البقر: جياد وغير جياد، أعيان وغير أعيان"[1].

تعكس "دفنا الماضي" رؤية الكاتب الخاصة في النظر إلى طبيعة الصِّراع الاجتماعي على أنَّه صراع جدلي بين الأجيال، ثم على أنَّه صراع بين "الأمة" والاستعمار ويمكننا هنا أن نسجل أنَّ الكاتب، ينفي وجود هذا الصِّراع الطبقي الذي يظهر في الرواية بسبب كثافتها وتواترها، بالرغم من أنَّنا لمسنا تلك الأسبقية المعرفية لدى الكاتب مما أعطى انطباعا واضحا عن فلسفة المجتمع، خاصة عندما يحدق الكاتب في الفصل المذكور، عن "قدور" المكلف بضيعة "الحاج محمد التهامي" وكان هذه الضيعة ملكا لأب "قدور" ولكن اضطروا إلى التخلي عليها وإعطائها للحاج محمد التهامي بسبب الديون، يقول: " الأرض، الأرض أبائي وأجدادي، وأرض أباء وأجداد محمد الطويل وعيسى ولد الحاج وعلي ولد الطاهرة، وهؤلاء أشار بيده في اتجاه البيت الذي يسكنه الحاج محمد، دخلاء ...

واحتدت أعصابه وهو يهتف:

- سرقوا أرضنا "بزواليغ" ظنها المغفلون منا مالا ولكنَّها مال حرام لأنَّ الريح كان يذريها كما يذريها كما يذري قشات التبن"[2].

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:295.

[2] المصدر نفسه، ص:120/119.

كما نجد أنَّ"قدور" كان مقتنع وعلى وعي تام وإصرار بالغ باسترداد الأرض من "الحاج محمد" : " ولكنِّي لن أستدين و سأستردها ... أستردها حتى لا أبقى عبدا أباع في سوق النخاسة"[1].

ونلاحظ هنا الفرق الموجود بين العبارة الأولى:

"سأستردها = أنا ⟵ الأرض .

والعلاقة هنا إيجابية، وبين العبارة الثانية:

ستعود لنا = الأرض ⟵ لنـا.

والعلاقة هنا سلبية"[2].

كما انطلقت فورة الثورة عند "قدور" وتفجر الغضب، الذي انطلق كالصاعقة ليرسم لطمة قوية، ونجد ذلك من خلال هذه الفقرة التالية:

"وانطلقت أسارير قدور ابتهاجا بعودة القافلة، وانطلق يعدو نحو الطريق الذي تسلكه القطعان، وقد نسي كل ما تحدث به إلى فاطمة"[3].

إنَّ أهمية الرواية تتمثل في قدرتها، على استيعاب الواقع الاجتماعي في شموليته لكن غلاب "يفضل أن يجعل الجوانب الأساسية في الصِّراع الاجتماعي مجرد واجهة للتزيين في الرواية"[4].

[1]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:120.
[2]حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:162.
[3]عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، (المصدر السابق)، ص:122.
[4]حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:162.

ولقد لاحظ "سيد حامد النساج" هذه المسألة عندما تطرق لرواية "دفنا الماضي" فوجد أنَّ "العلاقة التي تترتب على شكل الملكية، بين من يملكون الأرض، وبين من يعملون بسواعدهم في الأرض، يكاد هذا الخيط ينقطع، فلا نظفر له بأي شكل من أشكال الامتداد والتواصل، بل إنَّه يتوقف عند هذا الحد من الحوار، بين قدور وزوجته فاطمة وكان من الممكن أن يشكل بُعدًا من أبعاد الرواية، لو أنَّ الكاتب احتفظ به حتى نهاية الرواية، بدلاً من أن يجئ هكذا كخلفية أو ديكور للحظة ثم يختفي"[1].

" وقد رأينا الاحتجاج الذي تقدمه رواية "غلاب" هو مسبوق باحتجاج فعلي في الواقع ولم تفعل الرواية شيئًا سوى أنَّها سجلته كذكرى ، رغم أنَّ النظرة الشمولية لهذه الذكرى نفسها ظلت تفلت من بين يدي الكاتب، على الدوام لتتحجر في صراع الأجيال وصراع الأمَّة مع الدخيل، وهذا ما يفسر جيّدا بأنَّ النهاية الطبيعية لمثل هذه الرؤية هي تلك اللحظة السعيدة (الاستقلال)"[2].

إنَّما نستنتجه من هذا التحليل هو التركيز على صراع الأجيال، والاكتفاء بالصراع الرئيسي مع المستعمر، وهذا ما يجعل الرواية تفقد بعدها الحقيقي خاصة إذا تعلق الأمر بالسيرورة الاجتماعية، كما نجد الكاتب يترك الباب مفتوحا للسيرورة التاريخية في الرواية بشكل واضح ومباشر، كما ركز على الفعالية الاجتماعية والفردية وطاقتها الفكرية الجمالية الخلاقة. كما تمخضت عن هذه الرواية طفرة اجتماعية بشكل حثيث يفضي إلى الحوار، بإحدى الرؤى الفكرية الموجودة في الواقع الاجتماعي.

---

[1] سيد حامد النساج، رحلة عبد الكريم غلاب مع الرواية المغربية، الأقلام، العدد9، 1سبتمبر1976م، ص:119.

[2] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:163.

2.2/-توسيع مفهوم الأمة (المجتمع) والمفاضلة بين العناصر في النضال:

"رغم أنَّ النظرة الشمولية للواقع الاجتماعي، ظلت بعيدة المتناول في رواية "دفنا الماضي" تسجل رؤية هذه الرواية تقدمًا ملحوظًا نحو الشمولية ... فإنَّنا نجد أيضًا أنَّ عناصر الأمة خضعت لنوع من الترتيب، يحدِّد أهميّة كل عنصر في الصِّراع مع المستعمر ... إنَّ وقوع الكاتب في مثل هذا التصور التفاضلي تفسره مسألتان"[1].

أولاهما: اعتقاد الكاتب بأنَّ المسار الفكري، أكثر قيمة من المسار العملي،ولذلك نرى أنَّ النضال بالكلمة أشدُّ وقعا من النضال بالسلاح، ولقد انتهى "غلاب" إلى القول بأنَّ الحركة الوطنية – كما ظهرت بشكل علني في أواخر العشرينات – هي التي استطاعت أن تصوغ نظرية كاملة، وتصورًا يحدِّد الأهداف النضالية، أي أنَّها كانت بالدرجة الأولى صاحبة نظرية فكرية، حتى أنَّها أخرجت مفهوم النضال الوطني (من العموميات، والمبهمات، والغموض)"[2].

إنَّ الكاتب بالفعل قدم حوارا إيديولوجيا في روايته، وهو حوار يقترب من الذاكرة التاريخية، ويرى "علال الفاسي" أنَّ التفكير شموليًا هو أن نستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة، إنَّه أن ننظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصور إلاَّ كاملاً، وإلى النفع كخير لا يمكن تحقيقه إلاَّ شاملاً"[3]

وبهذا يمكن القول أن كل نص روائي يحتوي بنى فكرية، تمثل أفكار الكاتب وتقدم صورة كاملة عن أرائه الخاصة.

---

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:164.

[2] المرجع نفسه، ص:165.

[3] علال الفاسي، النقد الذاتي، منشورات دار الكاف للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 1952م، ص:15.

ثانيهما: " ويرجع سبب تبني الكاتب لهه الرؤية التفاضلية لقطاعات الأمة، إلى طبيعة الفترة التي كتب فيها "دفنا الماضي" فهي فترة قلق، وحيرة كانت تعانيهما تلك النخبة المثقفة التي كانت تنتمي إلى الحركة الوطنية، وقد وجدت نفسها تتخلى – رغما عن أنفها – حتى تلك الطموحات التي كانت تريد تحقيقها بعد عهد النضال"[1]

إنَّ البعد النظري والإيديولوجي في الرواية، مارس تأثيره على الواقع الاجتماعي المغربي خصوصًا قبيل مرحلة الاستقلال، ومن هنا جاءت المرتكزات الأساسية في المجال السياسي والاجتماعي كقضية مؤهلة، للتعبير عن الرغبة الجماعية في طابعها الشمولي بالحدَّة المطلوبة والأسلوب المعقد، الذي رتب استقلالا غدت بصماته محفورة حتى بعد الاستقلال.

ويرى "إدريس الناقوري": " أنَّ دفنا الماضي كانت بمثابة دفاع، عن فترة تاريخية لاشك أنَّ "غلاب" مقتنع بأنَّ البورجوازية عمل الكثير من الخروج منها، ولكن بالحلول والمواقف المسجلة في تاريخ وتراث تلك الطبقة، وجميعها أصبح اليوم محط تساؤل وتقييم"[2].

ورغم التركيز على البعد الاجتماعي في الرواية، فإنَّ رواية "دفنا الماضي" قربت الصورة من الواقع الاجتماعي المغربي برؤية تفاضلية، تبين الدور الذي قامت به كل فئة اجتماعية من أجل استطعام اللحظة السعيدة ونيل الاستقلال.

[1] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (المرجع السابق)، ص:165.
[2] المرجع نفسه، ص:166.

3/-نوستالجيا فاسية بطعم الذاكرة:

جاءت رواية "**دفنا الماضي**"لتعزز غزارة الإنتاج الإبداعي المغربي، وقد حاولت هذه الرواية في شكل رغبة جامحة، لتذكر واسترجاع الماضي التليد وتصوير اللحظات الظلامية قصد عتقها من السهو، وإخراجها من غيابات النسيان.

فهذه خاثرة وغنية أكثر مما يحتمل الواقع والتاريخ نفسيهما، لأنَّها تحكي تمثلات الذات للواقع والتاريخ في صيرورتها التاريخية الزمنية، زد على ذلك كانت الهوية المغربية في امتحان صعب أمام التكالب الاستعماري وغزو العدو (الآخر) للبلاد (الأنا).

"تصبح فاس، الفضاء المؤطر لفعل السرد داخل الرواية، مركز الرؤية وبؤرة

التصدع الكوني الداخلي للكتابة، وقد كانت هذه المدينة بحكم موقعها الثقافي والتاريخي مؤهلة دائما لتحتل هذا الموقع، في الكتابة الروائية المغربية لكونها معبر التاريخ والفكر لدى الإنسان المغربي ولبنة أساسية في مُشَكِّلاَت الذات الهوية والذاكرة، ليسفقط بالنسبة للكتاب والمبدعين فقط، بل للمغاربة قاطبة حيثما حلُّوا وارتحلوا"[1]

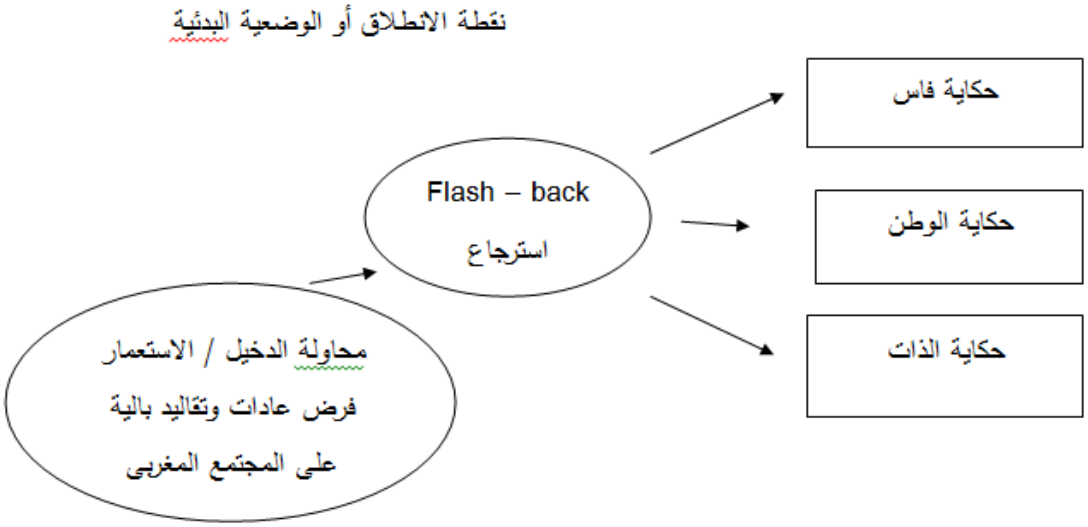
وفاس اليوم ليست هي فاس بالأمس، فصورتها الماضوية مازالت عالقة في مفكرة السارد بحلوها ومرها، كما تفجر هذه الرواية دلالات لصيرورة حكايات متعددة ومتوازية:

[1]إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، (المرجع السابق)، ص:177/176.

- مدينة فاس*، وهي المدينة الشعبية العتيقة استحضرها الكاتب في الرواية إبان فترة الاستعمار وهي من أصعب المراحل التاريخية التي مرت على مدينة فاس.
- حكاية عبد الرحمن الطفل المتشوق للدراسة بدل من الكُتَّاب، حيث شارك في القضايا المطروحة والمتعلقة بالبلاد.
- قصة الأسرة الفاسية المحافظة على التقاليد، وهي في موضع التحدي أمام غزو الآخر بكل قوته الفكرية والبشرية والمادية.
- إلاَّ أنَّ كل هذه الحكايات متداخلة وبعضها مُضَمَّن في بعض، كما أنَّها محبوكة بخيط جد رفيع مركزيته الاسترجاع والاستذكار"Flash – bach".
- الانفتاح على قضية الوطن، والتنصت على مسألة الاستعمار وكيفية مواجهته من طرف المدنيين.

وهذا المخطط يوضح فعل الاستشراف وتعالق الأحداث وفق المحكي الروائي:

*فاس: الفضاء المؤطر لفعل السرد داخل الرواية، مركز الرؤية وبؤرة التصدع الكوني الداخلي للكتابة، تمتلك موقع ثقافي وتاريخي يؤهلها دائما مكانة تاريخية في الكتابة الروائية المغربية.



الشكل رقم 07

ومن يتأمل هذا الزخم الثري من الأحداث، والوقائع والتفاصيل والأمكنة والملفوظات التي تغزو النَّص الروائي الماضوي، ما عليه إلاَّ أن يسلم بالقدرة العالية لذاكرة "**عبد الكريم غلاب**" الذي عاش أغلب عمره خارج المغرب. و"تشكل مادتها تربة خصبة لتجريب كل المناهج التي تمتلك قدرة كبرى، على تشريح النَّص وتفتيت بناه والتقاط رسالته وكيفية اشتغال الدلالة فيه"[1].

"فالماضي لا يعود إلاَّ في الذاكرة، وقد تغيره ونفتري عليه ونشوهه، ولكنَّه يظل عالقًا في الذاكرة"[2].

ولا يسعنا في نهاية هذه الدراسة، إلاَّ أنَّ نستحضر انطباع "عبد الله كنون" أثناء قراءته لرواية "دفنا الماضي"، حيث أحدثت فيه صدى قوي، وجددت فيه إحساسه للماضي فقال: " إنَّها نقلتني إلى الماضي الحافل بالأحداث، والمغامرات البطولية

[1] إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، (المرجع السابق)، ص:207.
[2] نجاة صادق الجشعمي، تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائي دراسة نقدية، ديوان العرب للنشر والتوزيع، ط1، 2022م، ص:29.

التي كان الفرد المغربي يخوضها، بإيمان صادق **كدنا نفقده اليوم**، وزجت بي في جو المجتمع المغربي الذي عرفته ونشأت فيه، والذي كون بروح المحافظة وهيمنة التقاليد **حدًا فاصلاً بين التطور الذّي سعينا إليه، والاندماج الذّي نتردى فيه الآن؟!**"[1]

ويبقى شيء من عبق الماضي عالقاً بنا رغم الزمن ... !! شيء تعجز يد النسيان أن تطاله، وللذاكرة كف تصفعنا كلَّما اقتربنا من النسيان.

جاء على لسان عبد "الكريم غلاب" في الغلاف الخارجي للرواية:**وأحسب أنَّي بهذه الرواية كنت في صميم المعركة التي خاضها جيل القنطرة، وذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه**، ويمكننا "ضرب مثال لهذه العلاقة بين السرد والخطاب من خلال علاقة التاريخ بالسيرة الشعبية"[2].

اشتغل عبد "الكريم غلاب" وفق نسق تاريخي خاص، حيث صوَّر أحداث الماضي ووقائعه التاريخية بصدق تام، وأطلق العنان للحدث التاريخي، مازجاً بين الواقعي والخيالي إنَّهما يتوحدان، في الصورة والمآل، وبهذا صار لرواية "دفنا الماضي" تاريخها الخاص شأنها، شأن كل الروايات الأدبية العربية.

خلاصة:

أما رواية "**دفنا الماضي**" ل "**عبد الكريم غلاب**" فقد تبنَّت المنهج التاريخي ويظهر ذلك من خلال العنوان، إذا لم يكن هناك شك في المجهود الذي بذله في التخلص من نطاق النقد التقليدي، وهذا الأمر الأخير فسح المجال بشكل مباشر، لسيطرة

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل "سوسيو بنائي" للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، (المرجع السابق)، ص:109.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1،2012م،ص: 154.

النظرة الاجتماعية المباشرة، بتصور ميكانيكي للعلاقة بين الشرائح الاجتماعية وطبيعة الانتماء الاجتماعي.

فالمنجز السردي "**دفنا الماضي**"، نلمس فيه وبشكل مثير حضور تيمة الموت بمعنييه الرمزي والفيزيقي، تأكيدًا للقيمة الفنية الجمالية للنَّص الإبداعي، والإبقاء على سلطته والإعلاء من شأنه، ف "**عبد الكريم غلاب**" منح لهذا المنجز تنظيم مرتب وتصميم بليغ، وانسجام قوي بين الرؤية والرؤيا، فأسس طلته الإبداعية الملفتة بنص روائي بنكهة ماضوية، انطلقت من مقومات الكتابة الروائية، الراهنة على الواقع الاجتماعي المغربي، وما غلفها من تفكير ماضي غابر، وما صاحبها من انتكاسات للبعد الإنساني في الحياة.

نتائج الدراسة

نرصد هنا نتائج دراسة هذا البحث التي توصلنا إليها، والتلميح والإشادة نوجزها فيما يلي:

- لقد شهد المنهج الاجتماعي تطورًا إجرائيًا في أصوله الغربية، وكان هذا النقد يساير حركة التغيير الأدبية والاجتماعية والفكرية، وهذا ما جعله أكثر المناهج النقدية انتشارا وسط النقاد والأدباء.
- يقوم المنهج الاجتماعي على مبدأ تفسير النص وفق مرجعيات إيديولوجية ذات صلة بعلم الاجتماع والفلسفة الماركسية، وما يركز عليه الناقد العربي هو إسقاط المنهج على النص العربي واستنطاق مكامن الاجتماعي فيه وإثبات أنَّ هذا الروائي هو أديب اجتماعي يهتم بالواقع الاجتماعي.
- رغم تطور المنهج الاجتماعي في مقولة السوسيونقد هو أكثر الصيغ لممارسة النقدية، إلا أنَّنا لا نكاد نعثر على دراسة علابية تركز على هذا المنهج، ولا يزال في بداياته في الدراسات العربية رغم ظهوره في السبعينات من القرن الماضي.
- عرف النقد الاجتماعي في العالم العربي انتشارا واضحا، تعدى حدود الاختيار المنهجي أو الممارسة الفردية لتصبح ظاهرة نقدية عمت النقد العربي عموما مست بمجمل الثقافة العربية.
- إنَّ لغة الرواية هي نسق متعدد من اللّغات، وتنوع اجتماعي لها ينحوا بها إلى صوب تشييد عالم التعدد اللُّغوي، مادام النَّص الروائي ليس معزولاً عن البنى الفكرية والمجتمعية التي أفرزته وحفرت على إنتاجه.
- اشتغلت الكتابة في رواية"الفراشات والغيلان"على نمط الترسل، حيث تشكل كل فصلا رسالة بيوميات معتوهة مفعمة بالتشظي والموت البطيء يخلق الإنسان في أبشع صوره. بحيث تؤرخ لانعطافة تاريخية اجتماعية حقيقية

ساهمت في تأثيث هيكل الجسد الإبداعي الاجتماعي بحلي تؤجج المشهد الواقعي.

- إنَّ التيمة والمتناول السردي في رواية "الفراشات والغيلان"تشخص إنحلال الإنسانية، وتحولها إلى همجية، عودة إلى زمن الغاب في أشدَّ حالاته ووحشية الرواية هي انتصار للمبادئ وللروح في شتى أشكال تحملها للأذى والإرهاب الصربي. وسيرة الفقدان التي تعرضت لها هذه الرواية ما هي إلاَّ مرجعًا أساسيًا لترسيخ المأساة، التي تعرضت لها الأنا في جحيم الصِّراع مع الآخر الظالم الذي يغطي فضائحه الداخلية بالسطو على الغير وامتلاك أرض غير أرضه.
- في رواية "دفنا الماضي" كان الراوي وهو يسرد يستعرض عضلات تداعياته واسترجاعاته، يبرز مقدرته على التذكر في اللحظات القوية للروح والجسد معًا ضد الإستعمار الهمجي، ولذلك جاء المتن الروائي ثري بتناصاته مع القرآن واللُّغة العامية أو المنطق الشفوي العامي، بالإضافة إلى النغمة الصوفية لاستمداد القوة والرحمة أمر يعكس الروح المكلومة إلى ملكوت خالقها.
- جاءت رواية "دفنا الماضي" لشرح أوضاع المجتمع المغربي، وجوارح الهوية التي تحيط بها كوابيس فرنسية، مما جعل هذه الرواية قارة ضخمة ترسخ القضايا الاجتماعية التي يجب وضعها تحت المجهر، حيث أنَّها تعج بالواقع التاريخي وتقدم السير الذاتي في لباس روائي تاريخي برؤية فنية عالية وتمثل فكري عميق، ولا يسعنا إلاَّ أن نشيد بقوة الحبكة التي تميزت بها هذه الرواية على مستوى الوصل بين القديم والجديد، وكذا على مستوى خلق وشائج ترتبط الماضي بالحاضر. إذ أنَّ السرد فيها جاء متلفعا فستان الفصول دون أن

يؤثر على مسار الحكي، إذ هي مجرد لعبة خطابية استعان بها السارد لتمويه المتلقي.

- قدَّم عبد الكريم غلاب رواية "دفنا الماضي" كرؤية إيديولوجية، يدعو من خلالها إلى التغيير من الواقع، وتأمل الذات المغربية، وترسيخ قيم الذات في المجتمع وعدم الانبطاح للآخر.
- تتقاطع رواية "الفراشات والغيلان" مع رواية "دفنا الماضي" من حيث تعرية واقع ظل يفرك أدمغة الناس بالحزن وانزياحهم للخلف، وانسيابه مع مزن التاريخ إلاَّ أنَّها فترة نقعت، في سجل الذاكرة بمداد من دم طاهر.
- وأخيرًا على القارئ/المتلقي وهو يقرأ الروايتين أن يشد كبده بحبال الصبر وأن يحبس أنفاسه الحارة حتى لا تتدحرج غدران الدموع على مآقيه.

ولعلَّ هذه الدراسة تكون منطلقاً، لتقديم دراسات أخرى في مجال النقد الاجتماعي بكل تطوراته والاستفادة من هذا المنهج بصورة أكثر وعيًا.

خاتمة

خاتمة:

راجعنا ومحصنا خلال فصول هذه الأطروحة، طرائق متعددة في دراسة المنهج الاجتماعي بدءا من التعريف به وصولاً إلى توجهات الفكر الاجتماعي في ظل الحضارة اليونانية، حيث طوره السوسيولوجيون وآخرون من أمثالهم حيث لاحظنا تنوعًا هائلاً على صعيد الاستنتاجات، التي توصلوا إليها من خلال تحليلهم للمنهج الاجتماعي في العالم الحديث، حيث قاربت هذه الدراسة بالشرح والتحليل: "نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر" وبالتحديد في روايتي "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي و"دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب بما حملته هذه الأخيرة من تقنيات سردية عديدة، أسهمت في رقي رواياته الفنية، وبالنظر إلى الوعي الأكاديمي النقدي للراوي، يمكن الحسم في كونه قد وفق في اللغة إذ كانت هناك قناعة ما تؤطر فعل الوفاء للخطاب الروائي.

- في سبيل أن نكمل السيناريو الاجتماعي، كان لابد الإشادة بالمفاعيل التي تحدثها بعض التغيرات الاجتماعية على الصعيد الواقعي، المراد من خلاله معرفة طبيعة النص الروائي الواقعي عامة، بكل ما طرأ عليه من تغيرات خلال سيرورته الفنية التاريخية بالإضافة إلى معرفة طبيعة النص الروائي المغربي الواقعي، وأهم القضايا الراهنة فيه، والرؤية المقدمة للواقع المغربي.
- استطاعت الرواية المغاربية أن تأسس لنفسها منطلقاً تحديثياً من خلال استجاباتها لمختلف التغيرات التي استسلم مبدعيها على الخوض في غمارها، ومحاولة مسايرة التحولات السياسية والاجتماعية، من خلال الكتابة بآلية جديدة تنسلخ من الطابوهات الجامدة، ويظهر الواقع الاجتماعي في النص المغاربي من خلال ما وقفنا عليه في طيات هذا البحث، إذ أنَّ فكرة البحث عن الذات والوجود في ظل التحولات الاجتماعية داخل الرواية المغاربية، أثرت بالسلب على الذات المبدعة

والمتلقي على حدٍ سواء بالإضافة إلى النظرة التشاؤمية السوداوية التي كانت حاضرة بقوة في الرواية المغاربية، إثر التأزم الذي عاشه المبدع المغاربي ليؤسس له نهاية حتمية الموت.

- الرواية المغاربية رواية فنية حديثة نظير الرواية المشرقية، إذ جعلت من الهوية المغاربية ميثاق مميز في العملية الإبداعية، واعتبارها جزء لا يتجزأ من جمالية الفن السردي، كما كان لابد للرواية المغاربية أن تحاكي الواقع الاجتماعي، ولعلَّ هنا تكمن قوة الخطاب الروائي المغاربي، من حيث أنَّ له القدرة والمقدرة على مسايرة واستشراف متغيرات الواقع الاجتماعي ليستطيع محاكاة التقلبات المجتمعية المغاربية.
- لقد استطاعت الرواية المغاربية أن تلم بكل التغيرات، التي نادت بها الثورة الحداثية في محاولة منها لتهميش الكتابة التقليدية، والتخلص من الفعل الكتابي التراثي وفتح الباب على مصراعيه للفعل الكتابي الحداثي، وهذا ما يجعل الرواية المغاربية تعمر طويلاً، في حقل المنظومة السردية للإبداع الفني من خلال تعدديتها التي اشتغل عليها، المبدع المغاربي على حسب منظوره الحداثي الرؤيوي.
- ويمكننا الوصول إلى أنَّ كُتاب الخطاب المغاربي، بمقدورهم تغيير مفهوم القارئ في النقد العربي المغاربي، الذي اقتصر دوره في التلقي، ليخلق قارئًا نموذجيًا باستطاعته المشاركة في بناء العمل الروائي، المنطلقة من الواقع الاجتماعي والمعبرة عنه، لهذا فمكون الزمن في الرواية المغاربية، شكَّل منعطفًا ونقطة محورية فيها، من خلال كسر حاجز التسلسل المنطقي للأحداث، وإعطاءها الحرية الكاملة في التمثيل من خلال مفارقة الاسترجاع والاستباق.
- ويبقى أن نشير إلى أنَّ الرواية المغاربية، في توظيفها لآليات المنهج الاجتماعي والتاريخي لتفكيك وتحليل، الخطاب الروائي لم يكن كافيًا ولا يكشف إلاَّ عن بعض

جوانب هذا البناء الفني، ولا يوصلنا إلى كل الأبعاد والدلالات التي تحملها في طياتها، ولهذا تظل الرواية المغاربية، فضاء مفتوح للبحث وخطابًا قابلاً لكل الدراسات والمناهج النقدية، ومهما قاله الباحث يبقى الخطاب الفني المغاربي، لُغزًا مُحيرًا ينبغي اكتشافه.

- وشأن كل موضوع بكر، فإنَّ هذا البحث نعترف هنا، ونحن في نهايته بأنَّه تشوبه ثغرات، وتخلله نقائص يحتم علينا المنطق والنزاهة أن نقر بها، لكن عزاءنا أنَّه بحث سجل بصمته، بين رفوف الدراسات النقدية، وأملنا وطيد في أن تكون هذه الرسالة مدعمة لأقلام دراسات أخرى، في مجال الدرس النقدي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

1/- المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكيل القيم ALNAYA للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2014م.
2. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، المجلد1، 2004م.
3. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار كوكب العلوم، الجزائر ط1، 2041م.
4. إبراهيم علي، المجال الأدبي والمجال الإيديولوجي ضمن النص الأدبي. مقاربات متعددة، منشورات Crasc، وهران، 2004م.
5. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2005م.
6. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد2، دار صادر، دط، بيروت، 1956/1955م.
7. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.
8. أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان / الأردن، ط1، 2003م.
9. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النشر والطبع، ط10، 1994م.
10. أحمد القيصر، منهجية علم الاجتماع، بين الماركسية والوظيفية والبنيوية، ط2.
11. أحمد أمين، النقد الأدبي، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م.
12. أحمد عاشوري، الثقافة مقاربات ومفاهيم (نسخة الكترونية).

13. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة. مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.
14. أودينيس، سياسة الشعر، مكتبة بغداد، دار الآداب، ط1، 1985م.
15. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، إبن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.
16. تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، النلكة العربية السعودية، ط1، 1990م.
17. جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
18. جميل حمداوي، سوسيولوجيا الأدب والنقد، الخليج العربي 152 شارع الحسن الثاني، تطوان، ط1، 2019م.
19. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع ولنشر الإلكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020م.
20. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
21. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء. الزمن. الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
22. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/2007م.
23. حسين علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010م.

24. حسين مناصرة، ثقافة المنهج. الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، ط1، 1999م.
25. حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات، سال النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989م.
26. حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985م.
27. حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، أنفو–يرانت 12 شارع القادسية، الليدو، فاس، ط3، 2014م.
28. حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا.من سوسيولوجيا الرواية إلى سيوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
29. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.
30. حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة، فبراير، 1984م.
31. رجاء عيد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1988م.
32. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جورجس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1415هـ/1994م.
33. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي. النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

34. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن. السرد. التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.
35. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 1433هـ/2012م.
36. السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مديولي، القاهرة.
37. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، للطفل، للشباب، للأسرة، جمعية الرعاية المتكاملة، مكتبة الأسرة، 2004م.
38. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1985م.
39. شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1989م.
40. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947/1985م، م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
41. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.
42. شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار نشر للتوزيع، الجزائر، ط1، 1984م.
43. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط9.

44. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.
45. صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ط1.
46. صبا قيس الياسري، الفن ودوره في الاجتماعي والتربوي وإمكانية التفعيل في المجتمعات العربية، العدد21، 2011م.
47. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003م.
48. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، دادي النيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005م.
49. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2002م.
50. طه الوادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة/ ط3، 1994م.
51. طه وادي، الرواية الساسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة.
52. عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1411هـ/1990م.
53. عبد الحميد عقار، الرواية المغربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ/2000م.
54. عبد الحميد لطفي، علم الاجتماع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

55. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص .البنية والدلالة، منشورات الرابطة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
56. عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م.
57. عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط6، 2011م.
58. عبد الله إبراهيم، السردية العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
59. عبد الله إبراهيم، الكتابة والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012م.
60. عبد الله العرفج، علم اجتماع الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، 1441هـ.
61. عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012م.
62. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحوث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998م.
63. عبد المجيد زراقيط، النقد الأدبي مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، 1440هـ/2019م.
64. عبد المجيد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، ط1، القاهرة.

65. عبد المحسن بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، ط2، (مزيدة)، 1981م.
66. عبد الهادي محمد والي، تاريخ الفكر الاجتماعي.
67. عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2015م.
68. علال الفاسي، النقد الذاتي، منشورات دار الكاف للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 1952م.
69. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، أيلول 1979م.
70. عمر العيلان، النقد العربي الجديد. مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، لبنان، ط1، 1431هـ/2010م.
71. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية، رواية عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م.
72. فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ/2009م.
73. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.
74. قصي الحسين، السوسيولوجيا والأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1426هـ.

75. لويس عوض، الاشتراكية والأدب، تقديم: مالك عصفور، اختيار: حسين جمعة، اتحاد الكتاب العرب.
76. مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الاغتراب، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
77. مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،تونس، 1993.
78. مجموعة من المؤلفين، طرائق السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1991م.
79. محبوبة محمودي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.
80. محمد الجابلي، تطور الكتابة السردية في الرواية التونسي، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية . https//archive.alsharekh.org
81. محمد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد عام 1967م.
82. محمد النويهي، شخصية بشار، دار الفكر، ط2، القاهرة، 1980م.
83. محمد طه الجابري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، العصر الجاهلي والقرن الإسلامي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1982م.
84. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، أكتوبر 1997م.
85. محمد محمد طاهر آل بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي، دار الزهراء للطباعة والنشر التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ/1983م.
86. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
87. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي، 1963م.

88. محمد ولد بو عليبة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ديسمبر، 2002م.
89. محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1985م.
90. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، مصر، ط4، 1960م.
91. مصطفى علي كريم الرديني، شلتاغ عمود، منهج البحث الأدبي واللغوي، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2010م.
92. مصطفى قاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، 2000م.
93. منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2013م.
94. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.
95. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
96. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، 2003م.
97. نبيل عبد الحميد عبد الجبار، تأريخ الفكر الاجتماعي، دار دجلة، 2009م.
98. نجاة صادق الجشعمي، تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائي دراسة نقدية، ديوان العرب للنشر والتوزيع، ط1، 2022م.

99. هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيولوجية ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015م.

100. ياسين النصير، الرواية والمكان2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

101. اليشير ضيف الله، الراهن والتحولات، مقاربات في الرواية العربية، دار كتارا للنشر، ط1، 2018م.

102. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، كانون الأول 1983م.

103. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م.

2/- المصادر والمراجع المترجمة:

104. إدوارد تي هول، اللغة الصامتة، تر: لميس فؤاد أليحي، مراجعة: وتقديم: محمود الزواوي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط2007م.

105. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى1، تر: ثائر ديب، دار الأدب، بيروت، ط1، 2004م.

106. إدوارد سعيد، خيانة المثقفين. النصوص الأخيرة، تر: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1432هـ/2011م.

107. أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، 1412هـ/1991م.

108. أيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرمس، تر: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، 1978م.

109. بوتومور، علم الاجتماع والنقد الاجتماعي، تر: محمد الجوهري والسيد حسني وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1981م.
110. بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: علي مقلد، مراجعة: حسين الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2013م.
111. بيرزيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991م.
112. بيكو باريك، سياسية جديدة للهوية، المبادئ السياسية لعالم يتسم بالاعتماد المتبادل، تر: حسن محمد فتحي، مراجعة: محمود ماجد عبد الخالق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013م.
113. بيل أشكروفت، بال أهلواليا، ادوارد سعيد، مفارقة الهوية، تر: سهيل نجم، مراجعة: حيدر سعيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2002/2000م.
114. تزفيطان تودوروف. ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط2، 1996م.
115. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
116. تيري ايجلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.
117. تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995م.

118. جورج طومسون، فلاديمير دينبروف، دراسات ماركسية في الشعر والرواية، تر: ميشال سليمان، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، يناير/كانون الثاني 1974م.
119. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1405هـ/1985م.
120. جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، تركي محمود، 1988م.
121. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بيروت، ط1، 2016م.
122. دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة منتدى مكتبة الإسكندرية، مركز دراسات الوحدة المربية، بيروت، لبنان، ط1، مارس، 2007م.
123. ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، تر: ليلى الموسوي، مراجعة: محمد الجوهري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 2007م.
124. ديفيد إنغليز. جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، مراجعة: فايز الصباغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، مارس2013م.
125. روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.
126. روجن آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

127. رولان تودوروف ورپال أوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م.
128. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري أنموذجا، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، يونيو 1987م.
129. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ/1984م.\
130. غورغوريفيتش بلنسكي، الممارسة النقدية، تر: فؤاد مرعي وملك عصفور، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
131. غيورغ لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2021م.
132. غيورغي غاتشيف، الوعي والفن، تر: نوفل ينوف، مراجعة: سعيد مصلوح عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1990م.
133. فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، عويدلت للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط2016م.
134. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
135. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.

136. مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، المجاس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 2997م.

137. موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات علمية، تر: بوزيد راوي وآخرون، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2004م.

138. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

139. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاج، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988م.

140. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: جمال شحيد معهد الانتماء العربي، بيروت، ط1، 1982م.

141. ميشال بوتر، بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

142. ميلان كوندرا، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017م.

143. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1999م.

144. ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر: حسين جواد قبسيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، يونيو 2011م.

3/- الرسائل الجامعية:

145. أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي (... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها، دار النهضة العربية.
146. أنيسة أحمد الحاج، الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2016/2015م.
147. حفيدي أحمد، بنية الزمان والمكان في رواية فوضى الأشياء لرشيد بوجدرة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2010/2009م.
148. سامة حامدي، التجريب السردي، مقاربات في الرواية المغاربة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة الحاج لخظر، باتنة1، 1439هـ.
149. سوهة رومي، التحديث والتجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD، جامعة أكلي محند أوحاج، الويزة، 2021/10/3م.
150. عرفي فتيحة. عوالي صافية، تجليات السرد في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، بجاية، 2014/2013م.
151. منال عطوي، شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 1441هـ/2020م.
152. صالحة عباسة، سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجيستير في النقد والمناهج، جامعة
153. العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1433هـ/2012م.

4/- المجلات:

154. الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، العدد6، ديسمبر2015م.

155. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10، العدد5، 2021م.

156. مجلة أفاق للعلوم، المجلد5، العدد12، جوان2018م.

157. مجلة الإبراهيمي للأدب والعلوم الإنسانية، (برج بوعريريج)، المجلد3، العدد1، جانفي2022م.

158. مجلة الآداب واللغات، المجلد6، العدد12، 2020م.

159. مجلة الأقلام، العدد9، 1سبتمبر1976م.

160. مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد13، سبتمبر2012م.

161. مجلة الرسالة، المجلد2، العدد7، جوان2018م.

162. مجلة العلامة، العدد6، جوان 2018م.

163. مجلة العلوم الإنسانية، (جامعة سيدي بلعباس)، العدد6.

164. مجلة اللغة والأدب، العدد15، أفريل2001م.

165. مجلة المخبر، العدد8، 2012م.

166. مجلة المسار، العدد18، 1أكتوبر1993م.

167. مجلة المعارف، (جامعة برج بوعريريج)، العدد16، ديسمبر 2014م.

168. مجلة الميدان، المجلد2، العدد7، جوان2019م.

169. مجلة النقد الأدب، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة،مجلد3،ديسمبر1983م.

170. مجلة بدايات، المجلد2، العدد4، جوان2021م.

171. مجلة تبين، العدد 8/6، 2014م.

172. مجلة جسور المعرفة، المجلد6، العدد2، جوان2020م.

173. مجلة علامات في النقد، المجلد14، العدد54، شوال1425هـ، 1ديسمبر2004م.

174. مجلة فتوحات، العدد الأول، جانفي 2015م.

175. مجلة فصل الخطاب، (جامعة تيارت)، المجلد4، العدد14، جوان2016م.

176. مجلة فصول، المجلد1، العدد2، ربيع الأول 1401هـ/1981م.

177. مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 4، المجلد2.

178. مجلة منتدى الأستاذ، العدد 18، جوان 2016م.

179. المدونة، العدد1، المجلد9، ماي2022م.

5/- الملتقيات:

180. الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، (المركز الجامعي سوق أهراس) الجزائر، 2004م.

181. الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية، الطبعة 15، نوفمبر2016م.

6/- الشبكة العنكبوتية:

182. ar.m.wikipedia.org

183. https://ar.m.wikipedia.org

184. http://mawdoo3.com

i. https//archive.alsharekh.org

الملاحق



عزالدين جلاوجي

أستاذ محاضر، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مهتم بالسرد والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا، إضافة إلى الكتابة في النقد والشعر وأدب الطفل قصة ومسرحا.

من مدينة عين ولمان سطيف، ولد عام 1962م، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة وهو على مقاعد الثانوي، ونشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنية والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994م بعنوان: " لمن تهتف الحناجر؟، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو رئيس ربطة أهل القلم الثقافية الوطنية التي أسسها مع ثلة من أكاديمي ومبدعي الجزائر منذ 2001/ ومؤسس وعضو المكتب الوطني لرابطة إبداع الثقافية الوطنية منذ 1991 حتى توقفها طواعية من العمل/ وعضو الأمانة الوطنية لإتحاد الكتاب الجزائر بين سنتي 2003 الى 2008. له حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني والعربي، أسس وأشرف وشارك في عشرات من الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه، نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنية وعربية، وأجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما.

قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا، منها أكثر من 30رسالة دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة، وفي بلدان عربية عديدة وأيضا في فرنسا، إسبانيا، إيران، تركيا، مصر منها: إستراتيجية التناص في رواية يرادق الحلم والفجيعة، البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء، النص المسرحي للأطفال في الجزائر

دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي، سيميائية النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا، بلاغة التقابل في روايات جلاوجي، بنية الخطاب السردي في رواية حوبة رحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، تأويل الخطاب الديني في رواية العشق المقدس، تجليات الشعرية في الرواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، جماليات تلقي الرواية الجزائرية رواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، حركية النموذج العاملي وإستراتيجيته في الخطاب الروائي رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي أنموذجا، خطاب الوعي التاريخي في رواية حوبة ورحلة المهدي المنتظر، سيكولوجيا الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا، سيميائية العنوان في روايات عزالدين جلاوجي، شعرية التناص في روايات عزالدين، شعرية التناص في روايات عز الدين جلاوجي، شعرية السرد في روايات عز الدين جلاوجي، صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي، مسرح الطفل في الجزائر مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا، الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي، الصورة الفنية في سرديات عزالدين جلاوجي، المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي، تجليات الشعرية في روايات عز الدين جلاوجي، معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية.

يعمل على أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللُّغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، حيث ظل الأديب يحلق في عوالم مختلفة ومتنوعة، كالنقد والقصة والمسرح والرواية والشعر وأدب الطفل، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير والحب والجمال.

1/- بيبلوغرافيا روايات وقصص عز الدين جلاوجي: له أكثر من أربعين كتابا في الفنون الأدبية المختلفة:

أ/ الرواية:

1: الفراشات والغيلان. 2: رأس المحنة.

3: الرماد الذي غسل الماء. 4: حوبة رحلة البحث عن المهدي المنتظر.

5: العشق المقدنس. 6: حائط المبكى.

7: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

ب/ القصة:

1: لمن تهتف الحناجر؟ 2: صهيل الحيرة.

3: رحلة البنات الى النار.

ج/ المسردية:

1: البحث عن الشمس. 2: الفجاج الشائكة.

3: النحلة وسلطان المدينة. 4: أحلام الغول الكبير.

5: هيستيريا الدم. 6: عنائية الحب والدم.

7: حب بين الصخور. 8: مملكة الغراب.

9: الأقنعة المثقوبة. 10: رحلة فداء.

11: ملح وفرات. 12: في قفص الاتهام.

13: مسرح اللحظة. 14: مسرديات قصيرة جدا.

د/ لا فتات شعرية: 1: مسدسي.

هـ/ مسرحيات الأطفال: 1: الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال.

2: غصن الزيتون 10 مسرحيات للأطفال.

3: الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال.

4: محتال طماع 10 مسرحيات للأطفال.

و/ قصص للأطفال: 1: عقد الجمان 3 قصص للأطفال.

2: السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال.

ز/ الدراسات النقدية: 1: النص المسرحي في الأدب الجزائري.

2: شطحات في عرس عازف الناي.

3: الأمثال الشعبية الجزائرية.

4: المسرحية الشعرية المغاربية.

5: تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية.

6: أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.

7: قبسات سردية قراءة في المشهد السردي.

8: قبسات مسرحية قراءة في المشهد المسرحي.

9: قبسات شعرية قراءة في المشهد الشعري.

10: النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية.

ح/ السيناريوهات: 1: الجثة الهاربة. 2: حميمين الفايق. 3: قطاف دانية.

درس في كتب خاصة منها: سلطان النص مجموعة من الباحثين، تجربة جزائرية بعيون مغربية دراسات في روايات عزالدين جلاوجي مجموعة من الباحثين المغاربة، سيميولوجيا النص السردي مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان الزبير ذويبي، مجلة الخطاب عدد خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عزالدين جلاوجي جامعة تيزي وزو 2012، من النص الى التناص، حوبة رحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي أنموذجا للباحثة ريمة جيدل، صورة الأرض في روايات عزالدين جلاوجي لجبالي مريم أنيسة، التواتر الروائي من نقدد الأنساق إلى فاعلية الإتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال إختيار الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل ... الخ.

وفي كتب مشتركة مع أدباء أخرين منها: علامات في الإبداع الجزائري ل. د عبد الحميد هيمة، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ل. د عبد القادر عبد سالم، السيمة والنص السردي ل. د حسين فيلالي، بين ضفتين ل. د محمد صالح خرفي، محنة الكتابة ل. د محمد ساري، الأدب الجزائري الجديد ل. د جعفر يايوي، متون وهوامش ل. د سليمة لوكام، المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر ل. د إبراهيم الحجري ... الخ.

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة منها: البحث عن الشمس، ملحمة أم الشهداء، سالم والشيطان، صابرة، غنائية أولاد عامر، قلعة الكرامة.



عبد الكريـــــــــــــــــــــــم غلاب

ولد الأستاذ عبد الكريم غلاب بفاس سنة 1919م، تلقى تعليمه الأول في المدارس الحرة في كلية القرويين ابتداء من سنة 1932م، سافر إلى القاهرة في أكتوبر سنة 1937م، التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة (فؤاد الأول) سنة 1940م، وتخرج منها سنة 1944م، (قسم اللغة العربية)، عضو مؤسس لجمعية الطلبة العرب في كلية الآداب(سنة 1942) التي كانت تضم مجموعة من الطلبة من سوريا والعراق ومصر وفلسطين والسودان والمغرب تحت رئاسة الدكتور عبد الوهاب عزام وكانت تعمل على بعث الوعي القومي العربي.

عضو جمعية "الأمناء" جمعية ثقافية كان يرأسها الأستاذ أمين الخولي وأصدرت مجلة الأمناء، بدأ نشاطه السياسي في القاهرة للتوعية بقضية المغرب واستقلاله في بداية الأربعينات حيث شارك مع زملائه المغاربة في تأسيس "رابطة الدفاع عن مراكش" سنة 1943م، قدمت الرابطة مذكرة إلى سفارات الحلفاء والحكومة المصرية تطالب فيها باستقلال المغرب في يناير 1944م، بتزامن مع الوثيقة التي قدمها حزب الاستقلال في المغرب دون اتفاق مسبق نظرا لانقطاع الاتصالات بين البلدين زمن الحرب، عمل أستاذا في المدارس الثانوية المصرية بعد تخرجه من كلية الآداب (1947/1945)، اختاره زملاؤه المغاربة والجزائريون والتونسيون أمينا عاما لمؤتمر المغرب العربي الذي عقد سنة 1947 وعنه نشأ مكتب المغرب العربي الذي قاد الكفاح في سبيل استقلال المغرب والجزائر وتونس.عمل "مكتب المغرب العربي" على

تحرير عبد الكريم الخطابي يوم 1يونيو1947وهو في طريقه من منفاه في جزيرة لارينيون إلى فرنسا عند وقوف الباخرة التي كانت تقله في بور سعيد. شارك في مؤتمر الثقافة العربية الأول الذي عقد تحت إشراف اللجنة الثقافية للجامعة العربية في بيت ميري(لبنان) في صيف 1948. عاد الى المغرب في ديسمبر 1948 فترأس تحرير مجلة(رسالة المغرب) الثقافة الأسبوعية ثم الشهرية ابتداء من سنة 1949 حتى توقيفها بقرار من الإقامة العامة الفرنسية في ديسمبر1952، وعمل في الوقت نفسه محررا في جريدة "العلم" اليومية حتى توقيفها بتاريخ ذاته، وساهم في إعادة صدورها تحديا لقرار الإقامة الفرنسية بتوقيفها في نوفمبر 1955 ترأس تحرير مجلة "البيئة الشهرية"، هو أحد الأعضاء البارزين في حزب الاستقلال، وقد عمل فيه منذ إنشاء "كتلة العمل الوطني" في يونيو 1933، كان من الأطر الأولى المؤسسة لوزارة الخارجية المغربية بعد استقلال المغرب تحت رئاسة الحاج أحمد بلافريج، عين وزيرا مفوضا مديرا للإدارة العربية والشرق الأوسط في شهر ماسو سنة 1956، استقال من منصبه في يناير 1959وعاد إلى العمل في جريدة "العلم" كرئيس التحرير، وفي سنة 1960أصبح مديرا لها حتى يوليو2004، تخلى عن عمله في "العلم" خلال فترة 1985/1981، أصبح خلالها وزيرا عضوا في الحكومة المغربية، أنتخب عضوا في البرلمان _مجلس النواب) خلال ولايتي 1984/1977 و1997/1933، حضر عددا من المؤتمرات الثقافية في العالم العربي والغربي، عمل في المؤسسات الآتية: عضو وقيادي في حزب الاستقلال وانتخب في اللجنة التنفيذية وجُدِّدَ انتخابه منذ المؤتمر الخامس سنة 1960، عضو مجلس الرئاسة لحزب الاستقلال عقي وفاة علال الفاسي زعيم الحزب سنة 1974، رئيس إتحاد الكتاب المغرب 1976/1968 وجدد انتخابه في ثلاثة مؤتمرات، ترأس مجلة "أفاق" الصادرة عن نائب رئيس إتحاد الأدباء العرب 1981/1968، الأمين العام للنقابة

الوطنية للصحافة المغربية عند إنشائها سنة 1961 وجدد انتخابه في كل المؤتمرات إلى سنة 1983، نائب الأمين العام لإتحاد الصحفيين العرب 1983/1965، عضو أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980، عضو في مؤسسة بيت الحكمة في تونس، عضو مراسل في مجمع اللغة العربية ببغداد، رئيس اللجنة الثقافية لمؤسسة علال الفاسي في المغرب، بدأ ينشر محاولاته في الكتابة عام 1936، حيث نشر أول مقال له في مجلة "الرسالة" القاهرية وواصل في مختلف الميادين الأدبية والثقافية منذ سنة 1947، ألف أكثر من 75كتابا في الرواية والقصة والأدب والسياسة والفقه الدستوري وتاريخ المغرب، فاز بجائزة المغرب للكتاب في الآداب ثلاث مرات عن رواياته: دفنا الماضي سنة 1968، المعلم علي سنة 1974، شروخ في المراسا سنة 1994، إختارت منظمة الثقافة العربية روايته "المعلم علي" من بين أفضل 105 رواية عربية نشرت عبر التاريخ، وقد تم تدريسها في مختلف المدارس الثانوية عبر البلاد العربية، ترجمت له عدة أعمال روائية للفرنسية والإسبانية والكتالانية والأردنية والإيطالية والإنجليزية، كتبت عن أعماله الأدبية والروائية أكثر من خمسين أطروحة جامعية للدراسات العليا والدكتوراه في مختلف الجامعات المغربية.

1/- ببلوغرافيا روايات وقصص عبد الكريم غلاب:

أ/ **في الرواية:** 1:سبعة أبواب = خمس طبعات.

2: المعلم علي = ثمان طبعات، (فاز بجائزة المغرب لسنة 1974).

3: دفنا الماضي = ست طبعات (فاز بجائزة المغرب لسنة 1968).

4: صباح ويزحف الليل = طبعتان. 5: وعاد الزورق إلى النبع = طبعتان.

6: شروخ المرايا = طبعتان فاز بجائزة المغرب لسنة 1994.

7: سفر التكوين = طبعتان. 8: ما بعد الخلية = طبعة واحدة.

9: لم ندفن الماضي = طبعوا واحدة. 10: رقية في باريس = طبعة واحدة.

11:الأرض من ذهب = طبعة واحدة. 12: المنفيون ... ينتصرون = طبعة واحدة.

ب/ في الرواية القصيرة: 1: أزمة البطل = طبعتان.

2: تحرير البطل = طبعة واحدة. 3: آدم يبحث عن حواء = طبعة واحدة.

4: المسؤولية = طبعة واحدة. 5: إنَّه الظلام = طبعة واحدة.

6: نشوز = طبعة واحدة.

ج/ في القصة: 1: مات قرير العين = مجموعة من تسع قصص = طبعتان.

2: الأرض حبيبتي = مجموعة من 12 قصة = طبعتان.

3: وأخرجها من الجنة = مجموعة من عشر قصص = طبعتان.

4: هذا الوجه أعرفه = مجموعة من 16 قصة = طبعتان.

5: يطو وأخواتها = مجموعة من 12 قصة = طبعة واحدة.

6: أكتب بالجسد = مجموعة من ثلاث قصص = طبعة واحدة.

7: طاقة متجددة = مجموعة من أربع قصص = طبعة واحدة.

8: أنانية متوحشة = مجموعة من ثلاث قصص = طبعة واحدة.

9: سعادة الباشا = مجموعة من ست قصص = طبعة واحدة.

10: شهرزاد في ليلتها الثانية بعد الألف = مجموعة من ست قصص = طبعة واحدة.

د/ دراسات أدبية وفكرية: 1: نبضات فكر = طبعة واحدة.

2: في الثقافة والأدب = طبعتان. 3: رسالة فكر = طبعة واحدة.

4: عالم شاعر الحمراء = طبعة واحدة. 5: مع الأدب والأدباء = طبعة واحدة.

6: ملامح من شخصية علال الفاسي = طبعة واحدة.

7: الثقافة والفكر في مواجهة التحدي = طبعة واحدة.

8: الفكر العربي بين الاستيلاب وتأكيد الذات = طبعة واحدة.

9: دفاع عن فن القول = طبعة واحدة. 10: الماهدون الخالدون = طبعتان.

11: أزمة مفاهيم وانحراف التفكير = طبعتان. 12: لا مفهوم للثقافة = طبعة واحدة

13: نحب الحياة = طبعة واحدة. 14: عبد الكريم في مذكرات سياسية وصحافية = طبعة واحدة. 14: الشيخوخة الظالمة = طبعة واحدة ، (سيرة ذاتية).

15: الشخصية، شخصية المغاربة نموذجا = طبعة واحدة.

هـ/ في الدراسات الإسلامية: 1: تاريخ الإسلام = أربع طبعات.

2: صراع المذهب والعقيدة في القرآن = أربع طبعات.

3: مجتمع المؤمنين من هدي القرآن = طبعتان.

4: في الثقافة الإسلامية والآداب القرآنية = طبعة واحدة.

5: الإسلام في مواجهة التحديات = طبعة واحدة.

6: الإسلام من أعماق القرآن = طبعة واحدة.

و/ في أدب الرحلات: 1: صحفي في أمريكا = طبعة واحدة.

2: من مكة إلى موسكو = طبعة واحدة.

ز/ الدراسات التاريخية: 1: تاريخ الحركة الوطنية (جزءان) =3 طبعات.

2: قصة المواجهة بين المغرب والغرب = طبعة واحدة.

3: قراءة جديدة في تاريخ المغرب العربي (3 أجزاء) = طبعة واحدة.

ح/ الجوائز:

1: جائزة المغرب للكتاب عن رواية "دفنا الماضي" سنة 1968.

2: جائزة المغرب للكتاب عن رواية "المعلم علي" سنة 1974.

3: جائزة المغرب للكتاب عن رواية "شروخ في المرايا" سنة 1994.

4: الجائزة التكريمية لأكاديمية المملكة المغربية.

توفي "عبد الكريم غلاب" يوم الاثنين 14 من شهر أغسطس سنة 2017 عن عمر يناهز 98 سنة بالجديدة في المغرب، ومن أهم مؤلفاته: جمال بلادي ...

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى تتبع الممارسة الاجتماعية ، التي حملتها الرواية المغاربية بعنوان: " نقد الممارسات الاجتماعية في السرد المغاربي المعاصر دراسة سوسيو أدبية في نماذج روائية" والتي تدخل ضمن دراسات، علم الاجتماع الأدبي والتي تسعى إلى تحليل النص الروائي، تحليلاً اجتماعياً وأستكناه خبياه الفجة.

إنَّ الرواية المغاربية جاءت لتعلن المنطمر، وتعري واقعًا كان يتخبط، بين جدران كراريس مدفونة وقلوب أبية، مساهمة في تفعيل إعادة كتابة التاريخ، وذلك بأرشفة أسطره بين ماضٍ مأزوم، وحاضر يؤدي للتيه.

فعلى الرغم من أنَّ هناك قدرًا، من كيمياء الرواية حاملة، نبضات الواقع الاجتماعي كاشفة عن الوجه الآخر، للعلاقات الإنسانية بين الذات والذات، وبين الذات والآخر.

إجمالاً يمكن القول أن الرواية المغاربية، قطعت أشواطًا من أجل التموقع وفرض الذات.

ويتوزع البحث على عدَّة محاور أساسية، جاءت بصدد تحريك، دواليب الإشكالية التي لابد من معالجتها، بالاعتماد على توليفة من المناهج، بغية الوصول إلى نتائج مرضية.

الكلمات المفتاحية: النقد، الممارسة الاجتماعية، السرد المغاربي المعاصر، السوسيو أدبي، الرواية.

Résume: Cette recherche cherche à retracer la pratique sociale véhiculée par roman maghrébin sous le titre: "Critique des pratiques sociales dans le récit maghrébin contemporain: une étude socio-littéraire dans les modèles romanesques", qui s'inscrit dans les étude de sociologie littéraire, qui cherche à

analyser socialement le texte du roman et découvrir ses grossiers secrets.

Le roman maghrébin est venu annoncer l'organisation, et exposer une réalité qui pataugeait entre les murs des cahiers ensevelis et des cœurs fiers, contribuant à l'activation de la réécriture de l'histoire, en archivant ses lignes entre un passe troublé et un présent qui conduit à oubli.

Bien qu'il existe des maitres la chimie du roman, celui-ci porte les impulsions de la réalité sociale, révélant l'envers des relations humaines entre soi et l'autre, et entre soi et l'autre. De manière générale.

On peut dire que le récit maghrébin s'est donné beaucoup de mal pour se positionner et l'imposer soi.

La recherche est divisée en plusieurs axes fondamentaux, visant à mettre en mouvement les rouages du problème qui doit être abordé, en s'appuyant sur une combinaison d'approches, afin d'atteindre des résultats satisfaisants.

Mots-clés: critique, pratique sociale, récit maghrébin contemporain, socio-littéraire, roman.

Sommary: This research seeks to trace the social practice carried by the Maghreb novel under the title: "Criticism of Social practices in Contemporary Maghreb Narrative. Asocio-literary study in novel models, which falls within the studies literary sociology, which seeks to analyze the novel text socially and explore its raw hidden secrets".

The Maghreb novel came to announce what buried, and to expose a reality that was floundering between the walls of buried books and proud hearts, contributing to the activivationof

the rewriting of history, by archiving its lines between a haunted past and a present that leads to wandering.

Although there is a certain amount of the chemistry of the novel that carries the pulses of social reality, revealing the other side of human relations between the self and the other, and between the self and the other.

In general, it can be said that the Maghreb narrative has gons to great lengths to position itself and impose it self.

The research is divided into several basic axes, aimed at setting the wheels oh the problem in motion which must be addressed, relying on a combination of approaches, in order to reach results satisfying.

Key words: criticism, Social practice, Contemporary Maghreb narrative, Asian literary, The novel.