الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
القطب الجامعي تاسوست "جيجل"

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الخطاب المأساوي في الرواية الجزائرية المعاصرة
رواية (وطن من زجاج) لـ"ياسمينة صالح" أنموذجا.

مذكرة مكملة لنيل شهادة "الماستر" في اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة: حبيبة بن عزيزة إشراف الأستاذ: محمد بولحية

لجنة المناقشة:

الأستاذ: محمد بولحية	مشرفا
الأستاذ: فاتح بوالزيت	رئيسا
الأستاذ: السعيد بولعسل	ممتحنا

السنة الجامعية
1438-1439هـ
2017-2018م

دعـــــــاء

يا ربي إذا أعطيتني نجاحاً فلا تأخذ تواضعي، وإذا

أعطيتني تواضعاً فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي، ولا تجعلني

أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا باليأس إذا أخفقت. بل ذكرني

دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم يسر لنا ما فيه خير الأمة وصلاحها وبناء صرحها الحصين..

وخدمة اللغة والدين وانتهاج سبيلك المتين..

فمنك القوة ومنا السعي إلى حين..

عليك توكلنا وإليك المآب اليقين..

آمين..

شكر وعرفـان

قال تعالى: (فاذكروني أذكركم واشكروا لي ولا تكفرون)

[البقرة/152]

في فاتحة الكلام نشكر المولى عز وجل أن وفقنا لانجاز هذا العمل، فالشكر لك يا رب الأرباب.. ومسبب الأسباب.. ومسير السحاب.. ورازق العباد بغير حساب..

ثم نتقدم بالشكر إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.. إلى كل من وجهنا بنصائحه وأثرانا بمعلوماته..

إلى الأساتذة الكرام وعلى رأسهم الأستاذ المحترم "محمد بولحية" جزاه الله خيرا، ونسأل المولى عز وجل أن يأجرهم على كل دقيقة أو ثانية بذلوها في سبيل توجيهنا، وأن يجعلها في ميزان حسناتهم.

ملخص المذكرة:

الخطاب المأساوي في رواية (وطن من زجاج) لـ "ياسمينة صالح" محاولة سردية لنقل جدلية المأساة من الواقعي إلى الفني، استطاعت الروائية من خلالها أن تطرح مختلف القضايا والهموم التي أرقت المواطن الجزائري عبر محطات زمنية مختلفة، عانى فيها الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار والصراع الداخلي الأخوي، لتصل بنا إلى نتيجة فحواها أن من كان بيته من زجاج عليه ألا يرمي الآخرين بالحجارة، أو أن البيت الزجاجي يكون سهل الانكسار والخضوع.

Résumé de La Mémoire:

Le discours tragique du Raman (Un Pays de Verre) de l'auteur "Yasmina Salah" est une tentative narrative pour transférer la dialectique de la tragédie du réaliste a l'artistique, a travers ce Raman l'auteur à était capable de poser différents problèmes et préoccupations qu'ont inquiété le citoyen Algérien a travers des différents stations de temps, et pendant lequel le peuple Algérien à souffert de colonialisme et de conflit fraternel interne, pour nous rejoindre a un résultat que quiconque avait une maison de verre ne devait pas jeter de pierre les autres, ou bien la maison de verre est facile a cassé et à plier.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب المأساوي، الرواية الجزائرية المعاصرة، البنية السردية، الفضاء، الزمان، الإيديولوجيا، الاستعمار، العشرية السوداء، الإرهاب.

Les mots clés:

Le Discours Tragique, Le Raman Algérien Contemporain, La Structure narrative, L'espace, Le Temps, Idéologie, Le colonialisme, Décimal noir, Terrorisme.

مقدمة

مقدمة:

رغم تأخّر ظهور الرّواية العربية في الجزائر بالمقارنة مع نظيراتها في الأقطار العربية إلى غاية الرّبع الأخير من القرن العشرين، إلاّ أنّها استطاعت منذ نشأتها أن تثبت وجودها في السّاحة الأدبيّة العربيّة، بفضل أقلام بعض الأدباء الذين ذاع صيتهم في ظرف وجيز، من خلال جرأتهم في طرح مختلف القضايا والهموم التي تؤرّق المواطن العربيّ، ومن خلال طريقة بناء هذا المتخيّل المستمدّة من إنجازات الثقافة الغربية.

لكنّها في بدايات ظهورها انحصرت في جانب الرجال فقط، ولم تكن هناك أصوات روائيّة نسائيّة إلاّ بعد مضيّ عشرية كاملة، أين بدأت تبرز إلى الوجود الفنيّ بعض الأسماء مثل: " أحلام مستغانمي" و" فضيلة فاروق"، وزاد اتّساع هذه الدائرة أكثر في فترة التّسعينيات وما بعدها حيث برزت أسماء أخرى مثل: "زهرة ديك" و"ياسمينة صالح".

استطاعت هذه الأسماء أن تقتحم هذا الجنس الأدبيّ الذي كان في فترة ما حكراً على الرّجال، نظراً لطبيعته القائمة على اختراق الثالوث المحرّم، في مجتمع محافظ يرزَحُ تحت قيود العادات والتّقاليد التّي كانت تمنع المرأة من ممارسة حقّها في التّعليم فضلاً عن التّعبير عن نفسها من خلال الإبداع.

من هذا المنطلق قفزت إلى ذهني فكرة تناول الإبداع الروائيّ النسائيّ في الجزائر، فاخترت واحدة من أبناء هذا الوطن اللواتي اقتحمن هذا الفنّ بجرأة كبيرة، وفي وقت كانت فيه الجزائر تحت رحمة سياط الإرهاب البشع، الذي فتح في البلاد جرحاً بقي ينزف دماءً وخراباً وفساداً وظلماً طيلة عشريّة كاملة، هذه المبدعة هي: "ياسمينة صالح".

إلى هنا تبقى مبرّرات اختيار الموضوع ذاتيّة، إلى أن عكفت على قراءة روايتها (وطن من زجاج)، تلك الرواية التي غرقْت معها في تفاصيل مأساة هذا الوطن، فوجدت نفسي مندفعة بشوق كبير إلى سَبْرِ أغوارها، وكشف جدليّة الفنيّ والواقعيّ في عالمها المتخيّل، وقرّرت تحليل تقنيات بنائها وطريقة تشكّلها، وانعكاس ظروف الواقع المأساويّ المرير عبر ثنايا صفحاتها، فاخترت لهذه الدراسة عنوان:

"الخطاب المأساوي في الرواية الجزائرية المعاصرة

رواية (وطن من زجاج) لـ "ياسمينة صالح" أنموذجا"

هذه الدراسة انطلقت فيها من طرح إشكالية تتمثّل في كيفية تمثُّل الأحداث المأساويّة للعشريّة الجزائريّة السوداء في الرواية، وكيف يُؤسرُ الواقعيّ داخل العمل الفنيّ ؟.

للإجابة على هذه الأسئلة وغيرها قسّمت هذا البحث إلى جانبين (نظري وتطبيقي) يضمّ كلّ منهما فصلين، الفصل الأول موسوم بـ **"مفهوم الخطاب وأنواعه"**، تناولت فيه:

- مفهوم الخطاب عند العرب وعند الغرب.
- أنواع الخطاب.
- إشكالية النصّ والخطاب.

أمّا الفصل الثاني **"نشأة الرواية الجزائرية وتطوّرها"** فينصرف إلى دراسة نشأة وتطوّر الرواية الجزائرية بصفة عامّة، فتطرّقت إلى:

- الرواية المكتوبة بالفرنسية إرهاص للرواية الجزائرية.
- الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.
- الرواية الجزائرية النسوية.

في حين عُنون الفصل الثالث الذي يمثل بداية الجانب التّطبيقي بـ **" تمظهر الخطاب المأساوي في رواية (وطن من زجاج)"**، والذي تطرقنا فيه إلى العناصر التالية:

- ملخص الرواية.
- مأساوية العنوان.
- الصراع الإيديولوجي للمأساة في الرواية.
- صور المأساة في الرواية.

ويقوم الفصل الرابع والأخير الموسوم بـ **"الدلالة المأساوية لبنية الخطاب في الرواية"** على دراسة البنية السردية للمتن الروائي، إذ تناولنا فيه:

- دلالة فضاء وزمن الخطاب في الرواية.
- دلالة شخصيات الخطاب في الرواية.

- دلالة لغة الخطاب في الرواية.

كي نخلص أخيراً إلى جمع ما يمكن أن نتوصّل إليه من خلاصات ونتائج، ومحصّلة المنهج النقديّ المستعمل في الدراسة.

إنّ طبيعة البحث الأكاديميّ تحتِّم على الطالب الباحث اختيار منهج يقتدي بهداه لاكتشاف معاني النصّ، لهذا اتّبعت في هذه الدراسة "المنهج البنيويّ التّكوينيّ" الذي سمح لي بالغوص في الجانب الدّلاليّ للعناصر الفنيّة المشكِّلة للرواية، بالإضافة إلى الجانب الجماليّ.

غير أنّ تطبيق منهج واحد على الدراسة يصبح عملاً تعسّفياً يحُدُّ من تميّز مبدع عن آخر، لذلك استعنت في دراستي بمناهج أخرى كالمنهج التاريخي والوصفي ومنهج القراءة والتأويل.

وحريّ بنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّنا لسنا أولَ من تناول الخطاب المأساويّ في الرواية الجزائرية وخاصة الرواية التي تناولت الأزمة، إذ توالت الدراسات والبحوث في هذا المجال، ونذكر أهمها وهي عبارة عن دراسة ممثلة في رسالة دكتوراه بعنوان: « بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية "طاهر وطار-الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي" لـ "محمد الأمين بحري"».

ومن الجهة التوثيقية للدراسة فقد اعتمدت على مجموعة من المراجع سواء العربية، المترجمة أم الأجنبية منها، ومن بين أهمِّها وأعمقها فائدة نذكر في المراجع العربية إضافة إلى الدراسة السابقة الذكر:

- (الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) لـ "إبراهيم عباس".
- (الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي) لـ "سعيدة بن بوزة".
- (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) لـ "حميد لحميداني".
- (تحولات الخطاب الروائي الجزائري) لـ "حفناوي بعلي".
- (سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية) لـ "بن جمعة بوشوشة".

ونذكر من أهمّ المراجع المترجمة المعتمدة:

- (التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة) لـ " رولان بارت".
- (النص والخطاب والإجراء) لـ "روبرت دي بوجراند".

- (نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى) لـ " بول ريكو".

إنّ كلّ بحث أكاديمي لابد وأن تواجهه عراقيل وصعوبات، لهذا فإنّ من بين الصعوبات التي واجهتني في بحثي، أنّي لم أعثر – وهذا في حدود اجتهادي- على دراسات تتناول أعمال الروائية بالتحليل خاصّة روايتها (وطن من زجاج)، ما عدا بعض المقالات عبر شبكة الأنترنت، فرغم أسلوبها الفنيّ الراقيّ إلاّ أنّها لم تلق الاهتمام الكافي من الدراسات، وإن كان هذا من بين الصعوبات إلاّ أنّه سبب آخر لاختياري هذه الرواية، فكما هو معلوم أنّ أغلب الدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية خاصة النّسوية منها، كانت حكراً على الرّعيل الأول من الروائيين الجزائريين.

أمّا بالنسبة للجانب النّظري، فإنّ المراجع كانت متوفّرة بكثرة، غير أنّ الزّخم المعرفيّ الكبير يعسّر على الطالب انتقاء المراجع، ويأخذ منه جهداً نظراً لضيق الوقت.

ويجدر بالباحث في مقامات العلم أن يتوجّه بالشكر والعرفان إلى كلّ من سدّد خطاه، وكان له نوراً في طريق العلم وهداه، وبيّن له سبيل الرّشد والصواب، وأعانه لتخطّي الصعاب، شاداً من أزره ومخففاً من وزره، فالشكر موصول إلى كلّ من أنار دربنا بكلمة أو فكرة أو حتى بتلميح بسيط، سائلين المولى عزّ وجلّ أن يوفقنا ويسدّد خطانا جميعاً إلى سبيل الرشاد، وبلوغ العلم المراد.

الفصل الأول:

مفهوم الخطاب وأنواعه.

أولا: مفهوم الخطاب.

ثانيا: أنواع الخطاب.

ثالثا: إشكالية النص والخطاب.

الفصل الأول: مفهوم الخطاب وأنواعه.

تمهيد:

أصبح مفهوم الخطاب في الآونة الأخيرة ذائعاً وشائعاً، إلاّ أنّه تفرّع و صارت له تعاريفٌ عديدة، اقترنت بمفاهيم مختلفة ومتجددة، حتى غدت الإحاطة به و تحديده أمراً شاقاً، وقد حظي مصطلح الخطاب بالعناية والاهتمام في كلّ من الثقافتين العربية والغربية، من قبل النّقاد والدارسين الذين تناولوه بالتعريف والتحليل،كلّ من خلال مرجعيته الفكرية وإطاره المعرفيّ الخاص، ولهذا ظلّ الخطاب مفهوماً يقبل التأويل في مختلف الحقول المعرفيّة، دون وضع إطار معرفيّ محدّد له، فما مفهوم الخطاب؟ وما هي مختلف الدلالات التي حملها هذا المصطلح؟.

وبما أنّ الخطاب مرتبط بالمجالات المعرفية التي يستخدم فيها، فقد ظهرت أنواع متعددة من الخطابات، وحتى في الحقل الواحد ينقسم الخطاب بدوره إلى خطابات فرعية أخرى، غير أنّنا قد اقتصرنا في دراستنا هذه —لا على سبيل الحصر– على ستة أنواع للخطاب، رأينا بأنّها الأعمّ والأشمل.

إنّ تقصّي مفهوم الخطاب والبحث في أنواعه، يضع الباحث أمام إشكال شغل الكثير من النّقاد والدارسين، إذ كثيراً ما نرى خلطاً بين مصطلحيّ "الخطاب" و"النصّ"، ففي حين ذهب بعضهم إلى القول بأنهما وجهان للعملة نفسها، فقد رأى آخرون أنّ الخطاب يختلف تماماً عن النصّ، وفي هذا الفصل نعمد إلى مناقشة وتحليل هذا الإشكال، راجين أن نتمكّن من الوقوف عند أبرز مميزات كلّ مصطلح، ومنه وضع صور التشابه والاختلاف بينهما.

أولا: مفهوم الخطاب.

إنّ كل دراسيّ الأدب ونقاده يجدون صعوبة في تحديد بعض المصطلحات والإحاطة بكل جوانبها، لاسيما في ظلّ اختلاف المفاهيم والإجراءات التي تحيط بالعملية النقدية بشكل عام، فضلا عن تعدّد الترجمات وتباين استخدام مفردات اللغة ومدلولاتها من مكان لآخر، وحتى من زمان لآخر.

ومن بين المصطلحات التي لفتت اهتمام وانتباه الكثير من النقاد والدراسيين العرب والغرب على حد سواء مصطلح "الخطاب"، الذي انتشر استعماله في الدراسات العربية والغربية منذ القدم، ثم ازداد اتساعه ليشمل الدراسات النقدية مع منتصف القرن 20، وخاصّة بعد صدور دراسة (تحليل الخطاب) لـ: "زيللج هاريس" (Z. Harris) سنة 1952.

وسنحاول هنا أن نحدّد مفاهيم هذا المصطلح (الخطاب) عند العرب أولاً، ثم نعرج على مفهومه عند الغرب، ومحاولة إيجاد صلة مشتركة في تحديد ماهيته بينهما.

1- مفهوم الخطاب عند العرب.

أ/ المعنى اللغوي:

إذا ما حاولنا تأصيل مفهوم مصطلح الخطاب فإنّنا نعود إلى ما أنتجه تراثنا من معاجم لغوية، وقبل هذا علينا أن نشير إلى أنّ لفظة الخطاب قد وردت في عدّة مواضع من النصّ القرآني الكريم (قدرت بحوالي 12 مرة)، مثل قوله تعالى: ﴿**وعِبَادُ الرَّحمَنِ الذِينَ يمشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْناً وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاَماً**﴾[1]، كذا قوله عزّ وجلّ في موضع آخر: ﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ**﴾[2]، ﴿ **إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وعَزَّني في الخِطَابِ**﴾[3].

لقد جاءت لفظة الخطاب في الآيات السابقة بمدلولات متفاوتة، غير أنها تصبّ في موضوع واحد وإن اختلفت مستوياته، فقد دلّت على مفهوم الكلام أو الحجة، وقوله تعالى:﴿ **وعَزَّني في الخِطَابِ**﴾ أي: «غلبني في القول، فلم يزل بي حتى أدركها أوكاد»[4].

أمّا بالنسبة للمعاجم اللغوية، فقد جاء في لسان العرب: « "الخطب" الشأن أو الأمر، صغر أو عظم;وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، ومنه قولهم: جلّ الخطب: أي عظم الأمر والشأن (...) يقال: خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي

---

[1] سورة الفرقان، الآية 63.
[2] سورة ص، الآية 20.
[3] السورة نفسها، الآية 23.
[4] السعدي عبد الرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تق،عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، محمد بن صالح العثيمين، تح، عبد الرحمن بن مُعلاّ اللويحق، دار ابن حزم، الجزائر، ط1، 1424هـ، 2003م، ص678.

أجابه والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام (...) وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام: الخطبة، وذهب "أبو إسحاق" إلى أنّ الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجّع، ونحوه، مثل الرسالة التي لها أول وآخر (...) قال بعض المفسرين في قوله تعالى: ﴿**فَصْلُ الخِطَابِ**﴾: هو أن يحكم بالبينة أواليمن، وقيل معناه: أن يفصل بين الحقّ والباطل ويميِّز بين الحكم وضده»[1]، ويقول" الزمخشري":«... الخطاب وهو المواجهة بالكلام (...) وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خِطب»[2].

ب/ المعنى الاصطلاحي:

الخطاب كما يظهر في الكثير من الدراسات عبارة عن «...عملية اتصال تتم في إطارين: الإطار اللغوي; فقد يكون متوالية من الجمل المكتوبة أو المنطوقة ينتجها مرسل واحد أو عدّة متخاطبين كما يحدث في الحوار أو غيره، وإطار غير لغوي يشمل العادات والأعراف والتقاليد والأخلاق (...) والخطاب باعتباره حدثا كلاميا يتألف من عدة عناصر هي: المرسِل والمستقبل أو الجمهور والرسالة أو الموضوع والهدف، ويؤثر هذا الهدف تأثيراً جليًّا في إستراتجية المرسِل فيملي عليه اختيارات معينة من بين البدائل التي ويتيحها له النظام اللغوي، قد يؤثر في صورة الحديث وطريقة بنائه (...) ويربط بعض علماء اللغة هدف الخطاب بالأثر الذي تحدثه وسيلة الاتصال بين المرسِل والمتلقي...»[3].

وبالتالي فالخطاب في جوهره قائم على الأثر الذي يحدثه المرسِل في المرسَل إليه، وهو أثر يكون مقصوداً من طرف المرسِل، إذ «... يتوجب على المخاطِب لكي يقنع المخاطَب بزيادة قدره، أن يقنعه أولاً بزيادة قدر خطابه وما ينطوي عليه من معان وأفكار، على معنى أنّه يجب عليه أن يمكِّن لمعانيه في قلوب مخاطبيه حتى يتمكن هو نفسه من تلك القلوب، أي يفرض محبّته ومكانته على الناس»[4].

كما ارتبط الخطاب بمعناه الشائع بلجوء المتكلّم إلى أسلوب الإقناع بالحجج القاطعة والبراهين الساطعة متكئاً على ملكته اللغوية، وهادفاً إلى الوصول لتحقيق مقصد معين وبهذا «... يضع الخطاب في اعتباره الواقع والسياق وحالة المخاطَب، فيحاول أن يجد برهانه الأخير عبر حركة تردد بين اتجاهين، قوته البلاغية من ناحية والظرف الإنساني الذي يشكِّله المثلث من ناحية أخرى »[5].

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص360، مادة (خطب).
[2] الزمخشري جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح وتق، نعيم شوقي المعتري، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1998م، ص203، مادة (خطب).
[3] خلود العموش، الخطاب القرآني، دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م، ص23.
[4] عبد الواسع الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1425هـ، 2005م، ص73.
[5] فادي إسماعيل، الخطاب العربي المعاصر، قراءة نقدية في مفاهيم النهضة والتقدم والحداثة، دب، ط3، 1992م، ص13.

والمتتبع لمفهوم الخطاب عند العرب –خاصة في القديم– يلاحظ أنّه اقتصر على الكلام الذي يلقى على المستمعين، فقد أشار "الجاحظ" (255هـ) في (البيان والتبيين) إلى مفهوم الخطاب والعلاقة بين طرفين (المخاطِب والمخاطَب)، وما يتولد من علاقات بين اللفظ ومعناه، وبيَّن أنّ غاية الخطاب هي التأثير في الطرف الآخر من خلال الألفاظ ومصلحاتها عن طريق اللغة المشتركة والمفهومة بين طرفي الخطاب، «فالمفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل»[1].

وقد أورد "الجاحظ" كلاما لـ "بشر بين المعتمر"* بيّن فيه شروط قائل الخطاب، إذ «ينبغي للمتكلِّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكلِّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلِّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسِّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسِّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2]، فالخطيب عليه أن يتكلم بألفاظ المتكلمين لأنها تكون إليهم أقرب وأفهم.

الملاحظ أنّ مفهوم الخطاب قد حظي بالعناية منذ القديم، غير أنّ الاهتمام به زاد وبشكل واضح في العصر الحديث، فمن بين النقاد العرب الذين حددوا مفهوم الخطاب، وتعرّضوا له بالدراسة نجد: "سعيد علوش"، "محمد عابد الجابري"، "عبد العزيز البخاري"، "سامية أحمد أسعد"، "عبد الله إبراهيم"، و"عبد العليم محمد".

ف "سعيد علوش" في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، عرّف الخطاب بأنّه: « مجموع التعابير الخاصة التي تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي»[3]، أي أنّ الخطاب تتحكم فيه الظروف والأوضاع والوظائف الاجتماعية التي تكتسب مشروعية إيديولوجية في المجتمع، فالخطاب بالتالي لا يمكنه التخلّص من الإيديولوجيا.

أمّا "محمد عابد الجابري"، فهو يرى بأنّ الخطاب: «مجموعة من النصوص لها جانبان: ما يقدمه المرسِل وهو (الخطاب)، وما يصل المتلقي وهو (التأويل)»[4]، فالخطاب عند "الجابري" يعادل النصّ، يلقيه المرسِل ويؤوله المتلقي حسب وجهة نظره.

---

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح، عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1418هـ، 1998م، ص11.

*هو بشر بن المعتمر صاحب (البشرية)، انتهت إليه رئاسة المعتزلة في بغداد، وانفرد عن أصحابه في بعض المسائل، كان نخاسا في الرقيق، توفي سنة 210هـ، (ينظر: البيان والتبيين، ص41).

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ص138، 139.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص83.

[4] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط5، 1994م، ص35.

وقد أشار "عبد العزيز البخاري" إلى أنّ الخطاب يضمّ اللّفظ والمحتوى (المعنى)، وهو يشير بذلك إلى وجهيّ المصطلح، أي شكله الخارجيّ وهو المفهوم، وشكله الداخلي وهو المدلول[1].

في حين يرى "السيد يسين" أن مفهوم الخطاب: «يعني في عمومه أسلوب التناول أو صياغة وعرض الأفكار والقضايا والمشكلات»[2]، فالخطاب أسلوبٌ لعرض أفكارٍ خاصة بالمرسِل أو بمجتمعه عموماً، وتناول القضايا والمشكلات المعيشة، ومفهوم الخطاب عند "السيد يسين" نظر إليه من خلال وظيفته الاجتماعية.

وهذا المفهوم للخطاب المتمثل في كون الخطاب متتالية من الجمل، هو ما ذهبت إليه "سامية أحمد أسعد"، فقد عرفته بأنه: «مجموعة من جمل منظّمة، وأنّ هذا التنظيم يجعله يبدو وكأنَّه رسالة (Message)»[3]، فإضافة إلى كون الخطاب مجموعة من الجمل اشترطت فيه التنظيم الذي يجعل الخطاب يحمل رسالة موجهة إلى فئة ما.

كما عرّفه "سيار الجميل" بأنّه «مقول القول، يطلقه صاحبه بلغته القومية وضمن الأفق الفكرية التي يتعامل معها»[4]، فالخطاب تراعى فيه المفهومية، مفهومية المعنى ومفهومية اللغة التي نطق بها، إضافة إلى مراعاة المقامات الفكرية للمتلقين، فلكل مقام مقال.

أمّا "عبد الله إبراهيم"، فقد نظر إلى الخطاب على كونه مجموع لوحدات لغوية منطوقة كانت أم مكتوبة، تحكمها قواعد منظّمة، وقد قال في ذلك: «الخطاب مظهر نحوي مركّب من وحدات لغوية، ملفوظة أو مكتوبة، تخضع في تشكيله وفي تكوينه الداخلي لقواعد قابلة للتنميط والتعيين مما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه سرديًّا كان أم شعريًّا»[5].

كما نجد أنّ "عبد العليم محمد" قد نظر إلى الخطاب من منظور اجتماعي، ورأى بأنّ كلّ خطاب يحمل منظومة فكرية منها تنبني مقولاته، فقال في ذلك: «الخطاب نظامٌ فكريٌّ يتضمن منظومةً من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي»[6].

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية، د ع، السنة18، 1993م، ص59.
[2] السيد يسين، بحثنا عن هوية جديدة للعلوم الاجتماعية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، 1986م، ص397.
[3] سامية أحمد، التحليل البنيوي للسرد، مجلة أقلام، بغداد، العراق، العدد3، 1978م، ص4.
[4] سيار الجميل، الخطاب التاريخي العربي، مجلة المستقبل العربي، بيروت، لبنان، العدد148، 1991م، ص23.
[5] عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي، ص59.
[6] عبد العليم محمد، ملاحظات نقدية حول دراسة الخطاب السياسي، مجلة المنار، باريس، فرنسا، العدد7، السنة الأولى، 1985م، ص18.
[6]ص18.

إذ يمكن القول بأنّ الخطاب يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسقٍ كليٍّ متغيرٍ، وعلى نحو يمكن معه أن تتألّف الجمل في نظام بعينه لتشكّل نصاً مفرداً، أو تؤلِّف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع.

وما نخلص إليه حول مفهوم مصطلح الخطاب عند النقاد العرب قديمهم وحديثهم، أنّهم لخصوا الخطاب في تلك الرسالة الكلامية التي ينتجها المخاطِب/ المتكلم بنية التأثير وإيصال المعنى المراد إلى المتلقي، الذي هو الآخر يكون عليما بلغة الرسالة، وهذا شرط أساسيٌّ حتى تحدث عملية التواصل.

2- مفهوم الخطاب عند الغرب.

أ/ المعنى اللغوي:

إن كان مصطلح الخطاب قد عُني بالدراسة والتحليل في الثقافة العربية قديماً وحديثاً، فالأمر نفسه حصل مع الثقافة الغربية، إذ عُرف مصطلح الخطاب والخطابة مند زمن "أفلاطون" و"أرسطو" اللذين وضعا شروطاً للخطاب وفنّ الخطابة، ثمّ إنّ هذا المصطلح تطور مفهومه واتّسع مجاله ليشمل مجالات مختلفة، وقبل التعرّض لأهمّ المفاهيم المصطلحية لمصطلح الخطاب وجب علينا العودة إلى المعاجم اللغوية الغربية.

ففي معجم (Larousse) وردت عدة تعاريف لمصطلح "الخطاب" (Discours) نذكر منها:

- الخطاب حديث: وهو اسم مذكر معناه شرح كلام فيما يخص موضوع معين، يُنطق بالعامية: حوار.
- تحرير (تشكيل) متين (بناء) مكتوب أو شفهي من اللغة، يعتبر كنظام مجرد.
- إعلان أكبر من الجمل يعتبر على حسب تسلسله: حديث مباشر أو غير مباشر.
- قطعة من محادثة بمعنى فئة تحترم شروط تحرير محادثة.
- فنُّ الحديث والكتابة الصحيحة.
- مجموع المظاهر الفعلية الشفهية أو المكتوبة التي تعبّر عن إيديولوجيا أو حالة أو حالة فكرية في حقبة ما[1].

فالخطاب حسب هذا المعجم هو كلُّ تشكيل مكتوبا كان أم منطوقا (شفهي) يعبر عن إيديولوجيا أوحالة فكرية سائدة في حقبة زمنية معينة، يشترط في هذا التشكيل انتظام وحداته البنائية، إضافة إلى تسلسلها المنطقي الذي يجعل منه في الأخير كلاما له معنى ومقصد يفهمه المتلقي.

أما في قاموس (Le Littré) فقد وردت التعريفات التالية:

- الخطاب حديث يتعلق بمحادثة، مساءلة...
- القيام بحديث والتمسك بحديث.
- يطلق على كلّ نوع من المركبات (الجمل) التي تعتبر بالنسبة لطريقة الحديث.
- أمّا في فنِّ الكلام فهو: تسلسل الكلمات أو الجمل حتى تعبِّر عن أفكارنا، وهي تقدر بعشر قطع من الحديث، أو عشر أنواع من الكلمات.
- ما يقال بالعامية: معالجة موضوع بطريقة وطول معين.
- التركيب الذي نقوم به في فن ترتيب فن الكلام.

[1] Le Petit Larousse I llustré, Imprimé par Canale ă Turin , Italie, 2009, p326.

- الخطاب هو الطريقة الراقية، حكاية، قصة، رواية.
- الخطاب: إذا قمنا بحديث وفيّ[1].

والمعاني التي أوردها هذا المعجم لا تختلف عن سابقه، فكلّها تحيل إلى أنّ الخطاب تسلسل وتتابع للكلمات والجمل لتكوّن كلاماً يعبر عن أفكارنا غير أن هذا المعجم قد جعل كلاً من الحكاية والقصة والرواية خطاباً، كونها تمثل تسلسلاً لعبارات تحمل اتجاهاً إيديولوجيًّا وفكريًّا معيّناً.

ب/ المعنى الاصطلاحي:

تطوّر مفهوم "الخطاب" بشكل واسع في حقل الدراسات اللغوية الغربية، وخرج عن مفهومه المعجميّ، ولقد شكَّل الدرس اللسانيُّ الحاضنَ الأولَ لمصطلح الخطاب في صورته الأساسية، إذ تزامن ظهور هذا المصطلح مع ظهور كتاب "فرديناند دي سوسير" (Ferdenand de Saussure): (محاضرات في اللسانيات العامة)، إذ تناول أهمّ المرتكزات الأساسية للسانيات: كنظامية اللغة، الدال والمدلول, واللغة والكلام. وقد تركت محاولات "سوسير" في التمييز بين اللسان/اللغة والكلام أثراً بالغاً سواء أكانت على صعيد الدراسات اللغوية –التي أدت إلى ظهور علم جديد لدراسة اللغة– أم على صعيد الدراسات الأدبية، من خلال مواصلة البحث عن هذه الأدبية كموضوع وسعيها إلى إقامة علم جديد.

واللسان بوصف "سوسير" هو نظام سابق على الاستعمال الفعلي للغة، وهو نظام يسري على سائر أفراد الجماعة اللغوية لذلك يمثل الجانب الاجتماعي منها، بخلاف الكلام الذي يمثّل الجانب الفرديّ منها، فالكلام هو ما يُنطق أو يكتب فعليًّا يتحدد بالخيارات الفردية وحدها دون الاجتماعية[2], وبالتالي فـ "سوسير" قد عرّف اللغة بكونها ظاهرة جماعية والكلام ظاهرة فردية.

أمّا "هاريس" (Harris) فقد سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصوّر والأدوات التي يحلل بها الجملة، إذ انطلق في تحليله للخطاب من مسألتين: أولهما مسألة لسانية محضة، وهي توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة، أمّا المسألة الثانية فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وباعتباره قضية خارج لسانية فلم يعد يهتّم بها "هاريس"، لبقائه ضمن حدود المجال اللساني، فعرّف الخطاب بأنّه ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض[3].

[1] Emile Littré, Le Littré, Version abrégée par Amédée Beaujean, Imprimé par La Tipografica Var ese, Italie, Edition 1, 2000, p485.

[2] ينظر: نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر، رشا عبد القادر، مجلة الكرمل، العدد 64، 2000م، ص153.

[3] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1993م، ص17.

كما أكدّ "تودوروف"(Todorov) أنّ للأثر الأدبيّ –عموما- مظهرين في آن واحد هما: القصة والخطاب، أمّا القصة فهي الأحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقاتها بالشخصية في فعلها وتفاعلها، والقصة يمكن أن تقدّم مكتوبة أو شفوية، وأمّا الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يلقي هذا الحكي، وفي إطار العلاقة الخاصة بينهما الأحداث المحكية ليست هي ما يهمّ، ولكنّ الذي يهمّ التحليل الأدبي في الحكي –حسبه- هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)[1].

ويقدّم "تودوروف" بعد تمييزه بين طرفي الأثر الأدبي (القصة والخطاب)، تصوراً متكاملاً لدراسة الحكيّ، سواء في التميز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما، أم في خصائص كلّ واحد منهما، ثمّ يقدم لنا بعد ذلك مكونات كلّ من المظهرين مركزاً بشكل رئيس على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبيّ بحثاً وتقصيًّا، إذ يقول أنّ الحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة، والشخصيات وعلاقاتها ببعضها من جهة ثانية، أمّا الحكيّ كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغته[2].

غير أنّ "تودوروف" يعود في كتابه (البويطيقا)* سنة 1966م، مستفيداً من عديد الإنجازات خاصة التطور الذي أضافه "جيرار جينيت" على تحليل الخطاب الروائي من خلال كتابه (خطاب الحكاية) سنة 1972م، وقد طرح "تودوروف" تصوراً متكاملاً حول تحليل الخطاب الأدبي، إذ يبدأ أوّلاً بتسجيل كون النصّ الأدبيّ يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية وهي: الدلاليّ، التركيبيّ، والفعليّ، مؤكداً على أنّ الجانب الأخير (اللفظي) هو البؤري بالنسبة للبويطيقا التي يشتغل فيها[3].

أمّا "ميشال فوكو" (Michel Foucault) فقد أخد الخطاب عنده مساحة أوسع من كونه ممارسة اجتماعية فيراه شاملا للسلطة، أو كما أطلق عليه تسمية (العنف)، فالخطاب/السلطة تربطهما علاقة قوة وهي بدورها ترتبط بقوة أخرى، فهو مجموعة قوانين وأنظمة تتمتع ببعض السلطات، وهي قادرة على توجيهه الوجهة التي تريدها تلك المؤسسات المنتجة له، فكان الخطاب (السلطة) هو الأداة التي تمارس هذه السلطة بها ذاتها وهو غايتها[4].

وإذ كان "هاريس" يؤكد على وجود الخطاب رهيناً بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإنّ الفرنسي"إميل بنفنست" (Emile Benveniste) قدم تعريفه للخطاب من منظور مختلف يستفيد من

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص19.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص30.
* البويطيقا تعني الشعرية.
[3] ينظر: سعيد يقطين، تحليل لبخطاب الروائي، ص35.
[4] ينظر: ميشال فوكو، الخطاب، تر، أحمد السلطاني، عبد السلام بن عبد العالي، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، 1990م، ص11.

الدعائم اللسانية غير أنّه تجاوزها، فهو يرى أنّ الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ وهي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجالٍ آخرٍ حيث اللسان أداة للتواصل نعبّر عنه بواسطة الخطاب[1]، و"بنفنست" بهذا يذهب إلى تعريف الخطاب على أنّه: «كلّ تلفظّ يفترض متكلّماً ومستمعاً، تكون للطرف الأول نيّة التأثير في الطرف الثّاني بشكل من الأشكال»[2].

أما "رومان ياكبسون" (Roman Jackobson) فقد أعطى أهمية كبيرة للوظائف اللغوية (كما فعل سوسير)، وقال بأنّ هذه الوظائف تقوم بتحقيق التواصل، فالوظيفة الانفعالية للخطاب مثلا تجعل الألفاظ متمايزة على المستوى الصوتيّ والتركيبيّ والنحويّ والمعجميّ، واشترط لكي يصل الخطاب إلينا ويقوم بوظيفة الإبلاغ أن يتم التّمايز عبر التّنوع في الأداءات التعبيريّة للألفاظ بدءاً من أصغر وحدة صوتية (الفونيم) صعوداً إلى الوحدات الأخرى من الكلمة ثم الجملة وما يتشكّل من ثمّ من خطاب، وبغير هذا الاندماج ينعدم التواصل بين أطراف التخاطب[3].

وهذا ما ذهب إليه "جون ميشال آدم" (J. M. Adam)، حيث أكدّ أنّ الخطاب كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل، عكس النصّ الذي هو كلام من غير ما تركيز على هذه الوظيفة التواصليّة، وبهذا كان الخطاب حالة مقصودة تهدف لإقامة علاقة مع القارئ[4].

كما يمثّل الخطاب عند" فوكو" عبارات وأقوال ذات مساحات لغوية تحكمها قواعد تخضع لاحتمالات إستراتجية، فهو –عنده– شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه، وكلّ لحظة معيّنة من التاريخ يكون لها خطابها الخاصّ، ويعني بها هنا مجموعة من القواعد والأعراف والنُّظم التي تحكم أسلوب الحديث عن أمر ما [5].

مما سبق يمكن القول بأنّ الفهم الغربيّ للخطاب لا يقتصر على اتحاد الملفوظ والصّور البصرية، بل تتدخل عوامل مضافة تتعلق بدلالات غير ملفوظة، وإذا كان الخطاب يشير في المستوى اللغويّ إلى كلّ كلام تجاوز الجملة

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص19.
[3] ينظر: عبد الحميد عبد الواحد، نظرية التواصل عند رومان ياكبسون، مجلة الأقلام، بغداد، العدد5، 1998م، ص37، 38.
[4] ينظر: توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد2، 2003م، ص183.
[5] ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط3، د ت، ص20.

الواحدة سواء أكان مكتوباً أم ملفوظاً، فإنّ الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلولات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة[1].

وخلاصة القول إنّ هناك تبايناً في فهم الخطاب بين الثقافتين العربية والغربية وهذا راجع إلى اختلافهم في التوظيف، وإذا كانت هناك نقاط تشابه وتلاق فهي في تحديدهم للخطاب بكونه القول ونيّة التأثير في المتلقي بواسطة رسالة، أمّا نقاط الاختلاف فهي كثيرة، فإذا كان النقد العربيّ قد حصر مصطلح الخطاب بالملفوظ المكتوب والشَّفاهي مع مراعاة الظروف المحيطة والعوامل النفسية في توجيهه الوجهة الصحيحة كما ذكر ذلك "الجاحظ"، فإنّ المفهوم الغربيّ له اتسع أكثر من خلال فهم الخطاب بأنّه كينونة لفظيّة وبصريّة ميدانها الصورة البصريّة المرافقة له، وكذلك فيما يتعلق بالتركيب النحويّ، كما ارتبط الخطاب بالمفهوم التراثي العربي بعملية التأثير والتأثّر من خلال فهمه على أنّه يرتبط بالخطابة، ذلك الفنّ الأدبيّ الذي عُرف به التراث العربيّ وانحصر أيضاً في نطاق الدراسات اللغوية والبلاغية وعلم الشريعة والتفسير، ولم يدخل حقل النقد الأدبيّ إلاّ مؤخراً.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000م، ص89.

ثانيا: أنواع الخطاب.

تمهيد:

بما أنّ مفاتيح العلوم مصطلحاتها، فإنّنا نجد مصطلح "الخطاب" قد ورد بدلالات مختلفة حسب طبيعة الألفاظ المستعملة فيه، فنجد الخطاب الدينيّ، الخطاب السياسيّ، الخطاب الأدبيّ...إلخ مع مراعاة السياق، ولنا أن نفهم أنّ دلالة السياق « تطلق على الكلام الذي خرج مخرجاً واحداً، واشتمل على غرض واحد هو المقصود الأصليّ للمتكلّم، وانتظمت أجزاؤه في نسق واحد، مع ملاحظة أنّ الغرض من الكلام أو المعاني المقصودة بالذات هي العنصر الأساسيّ في مفهوم السّياق»[1]، أو كما يوصف عند البعض بأنّه يمثّل «... امتداداً خطّياً منظَّماً للكلام، ومنظِّماً له»[2].

ولقد تعدّدت الآراء والأقوال حول أنواع ومستويات الخطاب، فأخذ كلّ ناقد أو باحث يقسّم الخطاب إلى أنواع محدّدة، لهذا نجد أنّ أنواع الخطاب مختلفة ومتعدّدة، منها المتداخلة ومنها المتكاملة، وما يكون عند ناقد فرعاً يكون عند آخر أصلاً، فالناقد المغربيّ " حميد لحميداني" مثلاً عند حديثه عن قراءة النصوص التي تمثّل خطابات، قسّم الخطابات إلى نوعين: خطابات عقلانيّة يوميّة وخطابات أدبيّة، إذ أشار إلى أنّه ينبغي علينا أن نميز «بين نصوص الخطاب العقلانيّ واليوميّ وبين النّصوص الأدبيّة التي هي موضوعنا الأساسيّ، فهذه النصوص بالذّات هي التي يكون تأويلها وقراءتها مسؤولين عن حدوث المفارقة في تاريخ قراءة النصوص، أمّا الخطاب اليوميّ والخطاب العلميّ والخطاب الإقناعيّ والتّحميسيّ، فكلّ ذلك يلبّي في الغالب الحاجات الضروريّة للتّواصل الاجتماعيّ في نطاق الحياة اليوميّة »[3].

وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على ستة أنواع للخطاب وهي: الخطاب الدينيّ، والذي هو الآخر قسّمناه إلى ثلاثة أنواع: (خطاب قرآني، خطاب الأنبياء والمرسلين، خطاب الأئمّة والدّعاة)، وخطاب نفعي إيصالي وينقسم إلى: (خطاب سياسيّ، خطاب صحفيّ وخطاب إشهاري)، وخطاب إيديولوجيّ، وخطاب نقديّ، وخطاب أدبيّ بشقيه: الشعريّ والروائيّ، وأخيراً الخطاب المأساويّ.

[1] ردة الله الطلحي، دلالة السياق، منشورات جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1424هـ، 2003م، ص 51.
[2] وليد منير، النص القرآني من الجملة إلى العالم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، مصر، ط 1، 1997م، ص 25.
[3] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو-برانت، المغرب، ط3، 2014م، ص 178.

1- الخطاب الدينيّ:

يقصد بالخطاب الدينيّ أو الإسلاميّ -كما يسميه البعض- ذاك الكلام الذي تكون مصادره القرآن الكريم والسنّة النبوية الشريفة، أو أيّة مرجعية دينيّة أخرى، وتشمل مواضعه جوانب الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة والدينيّة وفق منظور إسلاميّ دينيّ شامل، فالخطاب الدينيّ هو السبيل والمنهاج الذّي ينظّم حياة المسلمين، والخطاب الدينيّ شامل وواسع، يمكن تقسيمه إلى ثلاثة مستويات: فأولى الخطابات الدينيّة يكون الخطاب القرآنيّ، ثم يليه خطاب الأنبياء والمرسلين، ثم في المستوى الثالث نجد خطاب الأئمّة والدّعاة.

أ/ الخطاب القرآنيّ (الإلهيّ):

الخطاب القرآنيّ هو ذاك الخطاب الموجود في القرآن الكريم بتنزيل من العزيز الحكيم، وهو خطاب له مدلولاته وإشاراته التي لا تنتهي، معصوم من التحريف والتبديل، كما أنّه لا يترجم حرفيًّا إلى لغات أخرى، وإنّما تتمّ ترجمة معانيه ومدلولاته وشرح آياته ومفرداته، والخطاب في القرآن الكريم على حسب الحاجة فتارة يكون موجهاً للرسول صلى الله عليه وسلم أو لأزواجه أو لعامة المسلمين وخاصّتهم، أو لكفّار قريش والمنافقين وغيرهم، والخطاب القرآنيّ أقدس وأعظم الخطابات على الإطلاق، ولا يمكن لأيّ خطاب ومهما كان أن يضاهيه من حيث البلاغة اللغويّة والإعجاز العلميّ، والإبداع في اللفظ والمعنى والتركيب، وكيف لا يكون هذا وهو كلام الخالق عزّ وجلّ!.

ب/ خطاب الأنبياء والمرسلين:

أوحى الله عزّ وجلّ إلى أنبيائه ورسله وأنزل عليهم دياناته، وأمرهم بنشر الدين بين مختلف الشعوب، فعُرفت سيرتهم صلوات الله عليهم بسنن قوليّة وفعليّة، أمّا القوليّة فكانت خطابات بلّغوا من خلالها رسالاتهم، فكان خطاب الأنبياء والمرسلين نوعاً خاصاً من الخطاب، فهو من جملة الوحيّ، إذ لا ينطقون عن الهوى ﴿ **إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى**﴾[1]، ولخطاب الأنبياء والمرسلين أيضا بلاغةً وبياناً وإعجازاً في لفظه ومعناه، وهو الأمر الذي جعل هذا الخطاب يختلف عن خطابات البشر الأخرى.

[1] سورة النجم، الآية 04.

ج/ خطاب الأئمة والدعاة:

خطاب الأئمّة والدعاة يطلق عليه أحياناً الخطاب الدينيّ، لأنّه يستمّد مادّته من الدين، ومن هذا المنطلق يصبح كلّ من خطاب الأنبياء وخطاب الأئمة والدعاة نوعاً واحداً، فحتى وإن كان لهذين الخطابين مرجعيّة دينيّة واحدة، إلاّ أنّ الخطاب الأول تابع للوحيّ الربّانيّ، أمّا الثاني فمن اجتهاد البشر، وبالتالي هذا الخطاب يحتمل الخطأ والصّواب، أضف إلى ذلك أنّه يلتزم بقواعد الخطاب البشريّ، ويقع تحت وطأة الظروف التّطوّرية، وغير شامل لجوانب الحياة، والأمر المميّز لهذا النوع من الخطاب أنّه يتأثّر بخبرات وإيديولوجية قائله.

2- الخطاب النّفعيّ الإيصاليّ:

هذا النوع من الخطاب يكون موجهاً من مرسِل إلى مستقبل عبر مُرسَل ما (رسالة)، الهدف منه إيصال أفكار معيّنة من قبل المرسِل إلى شريحة محدّدة من الناس، وعلى ذلك يأخذ الخطاب الإيصاليّ أكثر من صورة منها: الخطاب الإشهاريّ، الخطاب السياسيّ، الخطاب الإرشاديّ التّوعويّ، الخطاب النّهضويّ، الخطاب التّعبويّ (خطاب يهدف إلى تعبئة الرأي العام اتّجاه قضية ما)، الخطاب الإعلاميّ الصحفيّ، الخطاب النفسيّ...إلخ، ومن بين ما يميّز هذا أنّه تستخدم فيه أدوات غير لغويّة (غير منطوقة) كالدّعايات الإعلانيّة والمنشورات والبرامج التلفزيونيّة والإذاعيّة، وهو خطاب نفعيّ لأنّه عادة ما يعود بالمنفعة على المرسِل مادّياً أومعنوياً أو كليهما، وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على ثلاثة أنواع للخطاب النّفعيّ الإيصاليّ وهي: الخطاب السياسيّ، الخطاب الصحفيّ، الخطاب الإشهاريّ.

أ/ الخطاب السياسيّ:

يعتبر الخطاب السياسيّ خطاباً إقناعياً، يهدف إلى التعبير عن آراء الساسة واقتراحاتهم وأفكارهم ومواقفهم حول القضايا السياسيّة (الديموقراطيّة، السلطة، الدولة، الأحزاب...)، ويسعى هذا الخطاب إلى حمل المخاطَب على القبول والتّسليم بمصداقية الدعوى، عن طريق توظيف البراهين والحجج المنطقيّة والمقنعة، لهذا يغلب على الخطاب السياسيّ الأسلوب الخبريّ التّقريريّ، إضافة إلى توخّيه الموضوعية في الطرح، كما يتميّز الخطاب السياسيّ بانتماءاته الإيديولوجيّة، فلكلّ رجل سياسة إيديولوجية خاصّة ومذهب فكريّ متّبع، وبالتّالي فكلّ خطاب سياسيّ هو خطاب إيديولوجيّ، وليس كلّ خطاب إيديولوجيّ هو خطاب سياسيّ.

ب/ الخطاب الصحفيّ:

تعتبر الصحافة نشاطاً إعلامياً ارتبط تشكّله بتطوّر الطباعة التي أتاحت إمكانيّة نشر الأخبار والمعلومات، استجابة للتّحولات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي عرفتها المجتمعات الحضاريّة، واهتمّت الصحافة بالخبر ووّفرت إمكانيات بشريّة ومادّيّة هائلة لاستقائه وترويجه، هكذا شهدت الصحافة تطوّراً كمّياً ونوعياً عبر التنوّع الهائل للمجلات والصّحف الورقية والالكترونية.

يتميّز الخطاب الصحفيّ بفنّ سرد الأخبار والمعلومات بطريقة فاعلة ومؤثّرة، ويُفترض في الخطاب الصحفيّ أن يتّسم بالصّحة والمصداقية والموضوعيّة، ومن المؤشّرات الدالة على ذلك: توثيق الخبر بالإشارة إلى تاريخه ومرجعه، ونسبة الخبر إلى مصدره الأصليّ بالإحالة عليه بالاسم أو صفة دالّة عليه وفق معلومات مضبوطة، كما يهيمن على الخطاب الصحفيّ أسلوب تقريريّ واضح يعتمد على الأسلوب المباشر، ويجانب الأسلوب الموحي الذي يحتمل التأويل.

ولعلّ ما يَميز الخطاب الصحفيّ عن غيره من الخطابات تنوّع مواضيعه، فنجد مواضيع دينيّة، وأخرى سياسية، رياضية، اجتماعية، ثقافية، اقتصادية...وغيرها.

ج/ الخطاب الإشهاريّ:

يمثّل الإشهار أحد الأنماط التّواصليّة الأساسيّة لترويج البضائع والسّلع عبر الوسائط الإعلاميّة الشفهية أو المكتوبة أو المرئية ثابتة كانت أو متحرّكة، بأسلوب مباشر صريح يتّجه فيه المشهِر بإعلانه نحو الزبون، أوبأسلوب غير مباشر قصد الاستمالة والإغراء العاطفيّ، مما أدى إلى هيمنة الإشهار على الخطاب الإيصالي المعاصر.

أمّا الخطاب الإشهاري فهو نوع من الخطابات التي يستخدمها الناس في وسائل الإشهار المختلفة، سواء أكانت تعليميّة أم تجاريّة أم إعلاميّة...وغيرها، ويعمل هذا الخطاب على توضيح المفاهيم والمعلومات التي لم يكن يعرفها الأشخاص المستهدفين من قبل الخطاب الإشهاريّ، ويساعد هذا الخطاب على تحقيق فوائد مختلفة من خلال إشهار السلع ، أو تحقيق فائدة معيّنة من الخطاب كالتّبعية مثلاً، وتوجد أشكال مختلفة للخطاب الإشهاري، فقد يكون مسموعاً عن طريق الراديو، أو مقروءاً من خلال الصحف والمجلات الورقية أوالإلكترونية، وقد يكون مسموعاً ومرئياً عن طريق التّلفاز والأنترنث، في حين يمكن أن يضاف إلى نصّ الخطاب إيقاعات خفيفة وموسيقى لجلب الانتباه والإغراء، وهو ما يساهم بشكل غير مباشر في التّرويج للخطاب الإشهاري.

3- الخطاب الإيديولوجيّ:

قبل التّطرق لمفهوم "الخطاب الإيديولوجيّ" يجدر بنا الإشارة إلى مفهوم مصطلح "الإيديولوجيا"، هذا المصطلح الذي تمّ تداوله أواخر القرن 18م، والذي ينحدر من اللغة الاصطلاحيّة للفلسفة، وعلى وجه التّحديد من اللّغة الفرنسيّة، فالإيديولوجيا بالنّسبة للفلاسفة الفرنسيين تعني "علم الأفكار"، انطلاقاً من المعنى الجزئيّ للفظة ف "إيديو" (Idéo) تعني أفكار، أمّا "لوجيا" (Logie) فتعني علم، ويعود الفضل في نشوء مفهوم الإيديولوجيا إلى المفكّر الفرنسي "دستوت دي تراسي" (Destutte de Tracy) (1754-1836م) في كتابه (مبادئ علم الأفكار)، إذ بسّط "تراسي" في كتابه هذا هدف نظريّة الأفكار، وشرح أهمّيتها بالنّسبة للعلوم المختلفة[1].

أمّا المفكّر الألماني "كارل مانهايم" (Karl Mannheim) (1893-1947م)، فقد جعله معظم النّقاد الرائد الأوّل الذي أرسى مفهوم الإيديولوجيا السياسية، وذلك من خلال تمييزه بين مفهومين أساسيين للإيديولوجيا هما: المفهوم الجزئيّ (الخاص) وهو ذو طابع سياسيّ، حيث تتحكّم سيكولوجيا المصالح على التّطلّع المعرفي، وهناك مفهوم كلّي (عام) وهو ذو نزعة فلسفية، تكون غايته تحليل مجموع المصالح الواقعية المتضاربة ذاتها، للوصول إلى رؤية شمولية[2].

ومن هذا فالإيديولوجيا كما عرّفها "عبد الرحمن خليفة" رؤية للكون ذات أصول اجتماعية تاريخية، هي نسق للأفكار محدد بشروط مجتمعة من أهمّها علاقات الإنتاج، والتي تعبّر عن مصالح طبقية معيّنة، تؤثّر على شعور وتفكير وأفعال البشر وما يقابلها من معايير وسلوك ومواقف وقيم[3].

إنّ أيّ خطاب ومهما كان مضمونه فإنّه لا يبتعد عن الإيديولوجيا، لأنّ هذا الخطاب أنتجه شخص أو مجموعة تتبنّى أفكاراً إيديولوجية معينة، أي أنّ الخطاب الإيديولوجيّ هو ذاك الخطاب الذي تكون مقوّماته وأهدافه ذات بعد إيديولوجيّ، بمعنى أنّها تكون قائمة على مجموعة أفكار محدّدة وخاصّة بشريحة ما.

ومن هذا المنطلق فإنّ الخطاب الإيديولوجيّ خطاب عامٌّ وشامل ويمكن أن يضمّ ويشمل عدّة خطابات، طالما كانت هذه الخطابات قائمة أو تابعة إلى منظومة ونسق أفكار محدّدة، فالخطاب الديني -الخاص بالبشر- يمكن أن يكون خطاباً إيديولوجياً، إذا ما انطلق من مذاهب فكريّة معيّنة، وكذا الخطاب السياسيّ وقد أشرنا إلى هذا سابقاً، والأمر نفسه مع بقية الخطابات، فالخطاب الأدبيّ مثلاً، هو في أغلبه خطاب إيديولوجي، لأنّه تعبير

[1] ينظر: ياكوب باريون، ما هي الإيديولوجيا؟، دراسة لمفهوم الإيديولوجيا ومعضلاتها، تعر، أسعد رزوق، الدار العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص 26، 27.

[2] ينظر: حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1990م، ص 22.

[3] ينظر: عبد الرحمن خليفة، إيديولوجيا الصراع السياسي، دراسة في نظرية القوة، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1999م، ص 112.

عن رؤية العالم بصورة أو بأخرى على المبدع إبرازها، وعليه يحوّل الأبعاد الإيديولوجية والاجتماعية إلى فنّ، وبهذا تكون الإيديولوجيا عبارة عن مكوّن جماليّ في الأدب.

4- الخطاب النقديّ:

إنّ الخطاب عبارة عن شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية تبرز فيها الكيفية التي تنتج الكلام، بوصفه خطاباً ينطوي على الهيمنة والمخاطر نفسها، ويتميّز الخطاب النقديّ عن غيره من الخطابات من ناحية الموضوع، فهو خطاب في الأدب والنقد أيضاً، إلاّ أنّ هذا الخطاب لا يمكن أن نعدّه بنية مغلقة ومحايدة ومفصولة عن أيّة سياقات أخرى، فالنّقد بوصفه خطاباً يختلف عن النقد بوصفه نصوصاً أوأفكاراً، إذ يحتوي الخطاب النقديّ مفهوم النصّ ويضعه في دائرة أوسع ضمن سياقاته التاريخية المختلفة، فالملفوظ داخل الخطاب هو نتيجة مباشرة لنظام لسانيّ يعمل فيه، ولنظام آخر يُكسب الخطاب خصوصيته، ونتيجة للتفاعل بين النّظامين تولد أشكال من الخطاب داخل شروط التّواصل، فإذا تعلّق هذا الخطاب بالأدب والنقد فهو خطاب نقدي[1].

يتكوّن الخطاب النقديّ من مجموعة من العناصر والعلاقات، إذ تتمثّل العناصر بالمادّة اللّغوية التي تجسّده، فضلاً عن الأفكار والمفاهيم والتّصورات المعرفية التي تحتوي عليها الأدوات العقلية والمنطقيّة، أي أدوات منهجه ومعاييره الخاصّة، أمّا العلاقات فهي علاقات داخلية سردية ونحوية، تخصّ تفاعل العناصر الذاتية في حدود النصّ أو نصوص عديدة داخل الخطاب، وعلاقات حواريّة تخصّ العوامل المؤثرة في إنتاج الخطاب وشروط تداوله، لذا يعبّر الخطاب النقديّ عن رؤية فلسفية توجه مقولاته وأطروحاته، والسياقات والظروف التاريخية التي تؤثر في مقولاته، فضلاً عن تأثّره بخطابات مجاورة له قد يستعير منها مفاهيمه ومصطلحاته، والنقد بوصفه خطاباً استدلالياً يدخل في علاقة مع موضوع أدبيّ يرتبط به بمجموعة من الآليات والأحكام التي تخدم الموضوع، وترتبط به أو بمجاله الخاصّ[2].

[1] ينظر: تزفتيان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر، تح، أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987م، ص 06، 07.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 89، 90.

5- الخطاب الأدبيّ:

كما سبق وأن أشرنا فإنّ مفهوم الخطاب قد اتّسع وخرج عن المفهوم المعجميّ واللغويّ إلى ميادين أبعد لاسيما بعد استخدامه في ميدان الأدب والنقد، لذلك ظهر مصطلح الخطاب الأدبي ليشمل تحديد نوع بذاته من الخطاب، له مقاييس تُعنى باستخلاص أدبيّته وتبنّيها، أي استخلاص جملة الشروط والخصائص التي تجعل من خطاب معيّن خطاباً أدبياً[1]، لهذا ركّزت الدراسات النقدية على العوامل التي تعطي القيمة الفنّية لنصّ ما، وتجعله يختلف عن نصوص الحديث اليومي أو حديث الجرائد.

ولهذا كان الخطاب الأدبيّ متميّزاً من ناحية أسلوبه الفنيّ الذي يختلف عن بقية الخطابات، « فهو خطاب مشفّر ميدانه اللّغة، وهي تشكّل نظاماً للدلائل، نظاماً يعيد تقديم العالم بشكل رمزيّ، إنها وسيط يتمّ فيه تحويل العالم الماديّ والأفكار إلى رموز، ولها أيضاً الوظيفة الاتصالية التي تفترض علاقة قائمة بين متكلّم ومخاطب من خلال العمل الفنيّ »[2]، وبذلك يكون الأثر الأدبي صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أنّ لغة الأدب تتميّز عن لغة الخطاب النفعيّ، فيما ينشأ الكلام الاعتيادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والمَلَكَة، فنرى الخطاب الأدبيّ صياغة للّغة عن وعيّ وإدراك[3]، ولهذا « يتحرّر الخطاب الأدبيّ من وظيفته المعجمية وهي الوظيفة الإبلاغية المباشرة التي تبثُّ رسالة تقريرية إلى وظيفة جمالية مؤثرة تحوي الكثير من الغموض والدّهشة والغرابة، ولعلّ أبرز سمة تميز الخطاب الأدبيّ عن غيره أنّ الاختلاف يكون من حيث الوظيفة ومن حيث الصياغة، ولو أنّ نيّة التأثير متوفّرة دائماً »[4].

إذن فبعد دخول الخطاب ميدان الأدب فقد تنوّعت معطياته، وإن كانت معظم الآراء متّفقة على جوهر واحد ألا وهو إرسال رسالة إلى متلقٍ بنية التأثير فيه، سواء أكانت هذه الرسالة شعراً أم نثراً، لاسيما بعد تقارب الفنون الأدبية وتداخلها، فلا يمكن « لنصّ أدبيّ ما – مهما كان عظيماً ومتفرداً– أن يخلق ويتكوّن بمعزل عن النصوص الأخرى ومستقلاً عن فضاءاتها وحساسيتها سواء أكانت هذه النصوص مجاورة أم بعيدة، متصالحة أم متضادة، واقعية أم تخييلية »[5]، وبهذا تتساوى الخطابات في كلّ الفنون الأدبية ما دام غرضها عملية التوصيل، وعلى هذا نشأت عدة خطابات أدبية نذكر منها: الخطاب الشعري، الخطاب الروائي، الخطاب القصصي، الخطاب المسرحي... وغيرها من الخطابات، وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على النوعين الأوليين كونهما الأشهر

[1] ينظر: إبراهيم صحراوي، في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد9، 1997م، ص10.
[2] عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص24.
[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، دت، ص114، 115.
[4] محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد38، 1995م، ص88.
[5] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008م، ص11.

والأعمّ، وكون الخطاب الروائي متماش مع موضوع دراستنا من جهة، ومن جهة أخرى الخطاب الروائي يشمل ويضمّ عدّة خطابات خاصة النثرية (السردية) منها.

أ/ الخطاب الشعري:

لم يعد الخطاب الشعريّ ذاك النوع من الكلام الموزون المقفى، والذي يتميّز عن الخطاب النثريّ بخصائص محدّدة، وثابتة اتّفق عليها النّقاد وأطلقوا عليها نظرية عمود الشعر، بل أصبح ذاك النداء الغامض في خبايا النّفس، لتكسير نمطية تلك الصورة، وتجاوز هذه الرؤية القاصرة إلى فضاء أرحب، أين تزول الحدود بين مختلف الكتابات، فلا يكون هناك شعر وهناك نثر، بل المهّم هو الانصهار في قلب التجربة، تجربة الكتابة[1].

إنّ الخطاب الشعريّ خاصة الحداثيّ والمعاصر، لم يعد تأملاً ضمن إطار جزئي مقصور على التجربة الحياتية في فُرادتها، بل أصبح انصهاراً حياً لتجارب إنسانية كلّية، ولعلّ ذلك ما أطلق عليه: التجربة الشاملة، وموقف الإنسان من الكون، الأمر الذي أدّى إلى ضرورة خلق بُنى تعبيرية جديدة، تكون في مستوى هذا التّغيير، هذه البنية التّعبيرية لابد أن تتجاوز السّائد والمألوف للالتحام بروح التّحوّل ونشدان ركب الحداثة في مناداتها بالتّغيير والإلغاء لكلّ ما شكّل في الماضي نمطاً أو نموذجاً للسلطة[2].

إذن فالخطاب الشّعريّ في أبسط مفهوماته، هو إخراج التّجربة الإنسانية الشّاملة، أو رؤية الإنسان للكون، في صورة فنّية ذات بُنى تعبيرية جمالية بلاغية، تقوم على الكلام الشّاعريّ في لفظه ومعناه.

ب/ الخطاب الروائيّ:

إنّ موضوع الخطاب الروائيّ لا يقصد به الرواية أو عناصرها، لكنّه «الطريقة التي تقدَّم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحدّدنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصّة التي يعالجونها واحدة »[3].

[1] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص287.
[2] ينظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص13.
[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص07.

ولقد صبّت الدراسات النقدية القديمة جلّ اهتمامها على المادّة الحكائية (المضمون) مهملة شكل الحكاية وبناءها، إلى أن جاء الشكلانيّ الروسيّ "توماشفسكي" الذي ميّز بين المبنى الحكائي، ويقصد به الخطاب وأسلوب التّقديم، وبين المتن الحكائي الذي يمثّل مجموعة الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل[1].

أمّا عند "تودوروف" فالمبنى الحكائي يتمثّل في الخطاب، « فعنده مضمون المحكيّ هو القصّة نفسها وأحداثها، أمّا الخطاب فهو طريقة التّقديم أو بمعنى آخر أسلوب تقديم القصّة بشكل فنيّ وبكيفية معيّنة، فالقصّة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وتقدَّم مكتوبة أو شفويّة بشكل أو بآخر، أمّا الخطاب فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بعمليّة القصّ أو بخيال الراوي، أمّا القارئ فهو من يتلقّى الحكي»[2].

في حين ميز "جيرار جينث" الخطاب الروائيّ من خلال ثلاثة مفاهيم للحكاية: الأول يدّل على المنطوق السرديّ أي الخطاب الشفهيّ أو المكتوب الذي يطّلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، أما الثاني فتدّل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية، وهذا يعني أنّ تحليل الحكاية دراسة لمجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها بغض النظر عن الوسيط اللّساني أو غيره، وأمّا الثالث فتدّل كلمة الحكاية على حدث أيضاً غير أنّه ليس الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخصاً ما يروي شيئاً ما، إنّه فعل السّرد مُتناولاً في حدّ ذاته[3].

كان هذا التّصوّر الغربيّ لمفهوم الخطاب الروائيّ الذي ميّز بين المتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ، والذي أفرز العديد من المصطلحات غير أنّ معظمها لا تخرج عن ذلك المفهوم والتّصوّر، في المقابل نجد التّصوّر العربيّ لتحليل الخطاب الروائيّ كما وضعه الناقد "سعيد يقطين" في كتابه (تحليل الخطاب الروائيّ)، إذ حدّد مفهوم الحكيّ بقوله: « يتحدّد الحكيّ بالنسبة لي كتجلّ خطابيّ سواء كان هذا الخطاب يوظّف اللّغة أو غيرها، ويتشكّل هذا التّجلّي الخطابيّ من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوّناتها وعناصرها، وبما أنّ الحكي بهذا التّحديد متعدّد الوسائط التي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقّيه (...) يمكن أن يقدَّم بواسطة اللّغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعية الخطاب الحكائيّ »[4]، أمّا مفهوم الخطاب فيرتكز على ما يميز بنية حكائية

[1] ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م ص118.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص120.
[3] ينظر: جيرار جينث، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط2، 1997م، ص65.
[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص46.

عن أخرى من حيث الطريقة التي تقدّم بها كلّ مادة حكائية، فالمواد الحكائية قد تتشابه لكنّ شكل تقديمها يختلف باختلاف الحكايات وأنواعها.

كما ميّز "سعيد يقطين" بين نوعين من الخطاب الحكائيّ وذلك بادخال مفهومي السرد والعرض (التشخيص) في إطار المقارنة بين خطابين حكائيين، ففي الرواية والمسرحية نجد حكياً، غير أنّ الحكي في الرواية يُقدّم لنا عبر الاسرد (Narration) عبر الرّاوي، أمّا في المسرحية فالحكيّ يُقدّم لنا من خلال العرض/ التمثيل (Figuration)، فلا يوجد السّرد فيه إلاّ نادراً، ويتم إيصال الأحداث إلى المتلقّي مباشرة عبر الشخصيات التي تقوم بتشخيص الحكيّ وتمثيله، وتبعاً لهذا التّحديد يصبح الحكيّ عاماً والسرد خاصاً، وعلى هذا الأساس يمكن أنّ نميز بين خطاب دراميّ مسرحيّ (Dramatique) وخطاب سرديّ (Narratif)[1].

وتميز الناقدة "يمنى العيد" بين العمل السرديّ الروائيّ من حيث هو حكاية (قصّة) ومن حيث هو قول (خطاب)، وهي تفضّل استخدام مصطلح (قول) بدل مصطلح (خطاب) لأنّه بحسب رأيها يتضمّن دلالة المنطوق، فالعمل السرديّ الروائيّ هو الفعل حسب لغة "أرسطو"، وهو قول (خطاب) لأنّ قيام الحدث يتمّ بصيغة معيّنة، يُقدّم لنا بواسطة راوٍ يختار طريقة ملائمة لعملية القصّ، وفي الوقت ذاته هناك قارئ يقرأ ما يرويه الراوي، وإنّ النّظر في العمل الروائيّ من حيث هو حكاية ومن حيث هو قول لا يعني الفصل بينهما، لأنّه فصل يقام فقط على المستوى النّظريّ ليعين الدراسة، فمعرفة الحكاية لا تتأتّى إلاّ من خلال القول الروائيّ، وإنّ هذا القول ليس صياغة للحكاية، إذاً لا وجود للحكاية إلاّ في الخطاب ولا وجود لخطاب سرديّ روائيّ دون حكاية [2].

6- الخطاب المأساويّ:

إنّ التعرّض لمفهوم "الخطاب المأساويّ" يستلزم علينا ضبط مفهوم مصطلح "المأساة" من الناحية اللّغوية والناحية المصطلحية، لبيان معنى المأساة في مجال الأدب.

أ/ المعنى اللّغويّ:

مفردة المأساة مأخوذة من الجذر اللّغويّ الثلاثيّ "أسى"، وهو جذر لغويّ ورد في المعاجم اللّغويّة سواء القديمة منها أو الحديثة، فمن بين المعاني نجد: « أَسِيَ أسًى: حزن فهو آسٍ وأسْيان، ج أَسْيانون، وهي آسية وأسيانة ج أسيانات وأسييّات وأسايا، والمأساة: الفاجعة من كلّ حادثة تحمل على الأسى، رواية تمثيلية تمثّل حادثة خطيرة وقعت بين أناس من العظماء، من شأنها أن تثير الرّعب والشفقة، وهي ما يقال لها "تراجيدي"»[3].

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 46، 47.
[2] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص27، 28.
[3] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط19، 2010م، ص11، 12، مادة (أسى).

ب/ المعنى الاصطلاحيّ:

المعنى الاصطلاحيّ لمفردة "المأساة" قريب أو مطابق لمعناها اللّغويّ، فالمأساة شكل من العمل الفنّي الدرامي، يهدف إلى تصوير حادثة حزينة قد تكون مبنيّة على قصة تاريخية.

يعود أصل كلمة مأساة إلى اليونانية القديمة، فهي مأخوذة من "أغنية الماعز"، التي تمثّل طقوس مسرحية دينيّة، كان يتّم فيها غناء "الكورس" مع التّضحية بالماعز.

والمأساة أو التراجيديا عموماً تتعلّق باستعراض أحداث من الحزن، والنتيجة تكون مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التّسمية أيضاً في الثقافة الغربية على وجه التّحديد على شكل من أشكال الدراما التي حدّدها "أرسطو"، والمتّسمة بالجدّية والشهامة وتنطوي على شخص عظيم يمرّ بظروف تعيسة، تثير عاطفتي الشفقة والحزن لدى المتلقّي[1]، الشفقة على الشخص الذي تغيّرت أحواله من الجيّد إلى السيئ، والخوف من أن يحصل له نفس مصير ذاك الشخص، وهو ما أطلق عليه "أرسطو": "عملية التّطهير".

ويرى "أرسطو" أنّ هيكل العمل التراجيديّ لا ينبغي أن يكون بسيطاً، بل معقّداً وأن يمثّل الحوادث التي تثير الخوف والشفقة، ويقرّ أيضاً بأنّ التغير في الحال نحو التّعاسة والمأساة لا يعود إلى أيّ خلل أو عيب أخلاقيّ، ولكنّ إلى خطأ من نوع ما، كما أنّه عكس الاعتقاد الخاطئ بأنّ هذه المأساة يمكن أن تنتج من قبل سلطة عليا (على سبيل المثال القانون، الآلهة، المصير، المجتمع)، بينما كان سقوط شخصية ما في هذه المحنة ناجم عن سبب خارجيّ، فإنّ "أرسطو"يصف ذلك بأنّه "بليّة" وليس مأساة [2].

والمأساويّ كمضمون فنيّ ليس هو المأساة التي تبقى شكلاً أدبياً، إذ أنّ المأساة لما كانت قد انتهت في الكتابات الملحميّة والفنون الدرامية القديمة شكلاً، فإنّ المأساويّ لا يزال مستمّراً كمحتوى يبحث في الفنون الأدبية المعاصرة التي تتحدثّ بهموم إنسانها ومشكلاته الكونيّة، عن ملامح مستحدثة لوجه يلائم محتوى العصر الذي يحلّ فيه[3].

أمّا الخطاب المأساويّ فينبني على مقومات مشهدية، أي على جملة من تقنيّات التّصوير، التّي يعبّر مضمون أو موضوع صورتها على الشّكل المأساويّ الذي يريد المخاطِب أن يخرجه به إلى العالم، وفي ذلك استبطان

[1] ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1994م، ص21.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص22.
[3] ينظر: محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، "الطاهر وطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانميّ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إش، السعيد جاب الله، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1429-1430هـ، 2008-2009م، ص5.

لغاية أخرى هي: كيفية تقديم الصورة المأساوية، وهي مسألة تتعلّق ولا ريب بالأشكال الخطابيّة الحاملة للمضامين الرسائلية، فتتّصف بصفاتها وتتلوّن بلونها[1].

ومن هذا المنطلق، فإنّ الخطاب المأساويّ هو كلّ خطاب نبع من مأساة فردية أو جماعية، وهو خطاب تغلب عليه النظرة المأساوية للأوضاع الإنسانية، والألفاظ الدّالة على الحزن والألم، وهذا الخطاب لا يقتصر على جنس الرواية فحسب، بل هو خطاب عامّ ومشترك، فكلّ خطاب مهما كان شعرياً أم نثرياً، إذا ما حمل دلالة الأسى والحزن عدَّ خطاباً مأساوياً.

والملاحظ أنّ هذا النوع من الخطاب ظهر بشكل كبير في الروايات الجزائرية المعاصرة، وخاصة التي تناولت أوضاع زمن الأزمة أو المحنة، هذه المحنة التي كانت مادة لبناء المتن الحكائيّ لتلك الروايات، فأنتجت خطاباً مأساوياً معبّراً عن عمقها المأساويّ المشترك، بين من عاشوا ومن لم يعيشوا تلك الأحداث المأساوية.

إنّ اختلاف الخطابات وتنوّعها راجع إلى اختلاف السياقات الواردة فيها أو حولها، إضافة إلى اختلاف المقصدية من الخطاب، فكما يقال: « لكلّ مقام مقال» لهذا فإنّ ظروف إنتاج الخطاب تتحكّم في نوعيته، كما تتحكم مقصدية المخاطِب في نوع الخطاب المطروح، فإن كان قصد المخاطِب تحصيل منفعة من وراء خطابه كان خطاباً نفعياً، وإن كان مقصده الإيصال والتبليغ لا أكثر، كان خطاباً إيصالياً.

[1] ينظر: محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، ص184.

ثالثاً: إشكالية النصّ والخطاب.

إنّ التّمييز بين النصّ والخطاب يطرح إشكالاً كبيراً نظراً لتعدّد الآراء واختلافها وكثرة التصوّرات وتضاربها، مما يجعل فرز ومناقشة هذه الآراء أمراً صعباً يضيق به هذا المقام، وعليه يمكن التعرّض لأهمّ التصوّرات القائمة على ضبط أهمّ الفروق بينهما، وهذه التصوّرات في مجملها تتراوح بين الثقافة الأدبية الغربية والعربية، وتمزج بين التراث وروح المعاصرة.

إذاً فإشكالية النصّ/الخطاب وعدم التفريق بينهما في الوسط النقدي العربيّ تعدّ إحدى أهمّ الإشكاليات التي لم تحل بعد بصورة نهائية، بدليل ما نلمسه في الساحة النقدية والأدبية العربية من خلط منهجيّ بين هذين المفهومين، وعدم وضوح الرؤية لحقيقة كل منهما، مما أدّى إلى عدم الثّقة في استعمالها في وعي كثير من الدارسين العرب، مما جعلهما في الاستعمال العربي بما في ذلك الدراسات الأكاديمية متطابقين حيناً ومتكاملين حيناً ومتقاطعين حيناً أخر.

ومن الأسباب القويّة التي أدّت إلى ذلك الخلط هو استعمال المصطلحين في الدلالة على الإنتاج الأدبي عموماً، حيث تباينت مواقف النقّاد والدارسين في رصد طبيعة العلاقة بينهما تداخلاً وتقاطعاً وتكاملاً، وتلك الآراء تمحورت حول موقفين رئيسين هما:

الموقف الأول (الاتفاق):

قام هذا الموقف على عدم التمييز بين النصّ والخطاب واستعمالها بالمعنى نفسه أو للدلالة على شيء واحد وهو العمل الأدبي، الذي مافتئ أصحابه يطلقون عليه (أي العمل الأدبي) مرّة مصطلح الخطاب ومرّة مصطلح النص، ويمثّل هذا الموقف بعض السرديين أمثال: "تودوروف" و"جيرار جينت"، وهذا التصوّر في عمومه قائم على عدّة احتمالات تُظهر نقاط اتفاق بين النصّ والخطاب على أنها لا تُطابق بينهما تطابقاً تاماً.

1_ كلّ من "النصّ" و"الخطاب" يهدف إلى إيصال معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي سامعاً كان أم قارئاً، من خلال أنّ النصّ تواصليّ وتفاعليّ عبر قيام علاقات مختلفة بين أفراد المجتمع المختلفة[1]، كما أنّ الخطاب عبارة عن فعل أو فاعلية تنشأ بين شخصين منتميين عضويا إلى المجتمع، إذ أنّ الخطاب في أصله موجه إلى شخص بعينه وهو المخاطَب.

2_ اعتبار "النص" و"الخطاب" ينتميان إلى اللغة، ذلك أنّه إذا كان من الواجب بوجه عام التفريق بين إشارات تواصلية لغوية وإشارات تواصلية غير لغوية، فإنّ النصّ والخطاب يفهمان قبل كلّ شيء بأنهما الجزء

[1] ينظر: محمد مفتاح، الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986م، ص120.

اللغوي من فعل التواصل[1]، أي أنهما يتشكلان من اللغة المتواضع والمتفق عليها بين المخاطِب والمخاطَب، لذلك يجب أن يكون كلاهما على علم بمجموعة من الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي من خلالها تتم عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية[2].

3_ كلّ من "النصّ" و"الخطاب" عبارة عن حدث يقع في الزمان والمكان (زمكاني)، فالنصّ حدث يقع في زمان ومكان معينين، إلاّ أنّنا نستطيع نظرياً أن نتحقق فكرياً من حدوث كل نصّ مكتوب، والخطاب هو الآخر حدث ولكنه حدث اجتماعي وليس فردي، بحيث لا يمكن إعادة إنتاجه إعادة مطلقة، والسّبب في ذلك أنّ الوقائع اللالغوية المصاحبة لعملية إنتاج الخطاب متداخلة بالعلامات اللغوية، وهي تضمّ تعبيرات الوجه وإيماءاته، نبرة الصوت، وحركة اليدين... وهي من أفعال التأثير الأكثر تعذراً على النقل لأنها أقلّ قصدية[3].

4_ كلّ من "النصّ" و"الخطاب" يتميز بالانفتاح والانغلاق، فالنصّ مغلق، أي انغلاق سمته الكتابية، التي لها بداية ونهاية، منفتح أي أنه توالدي ليس منبثقاً من العدم، إنّما متولّد من أحداث تاريخية ولغوية وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى، كما أنّه منفتح على القراءة في كلّ زمان ومكان، وبنية الخطاب هي الأخرى مغلقة لكونها تتألّف من عناصر مغلقة محدودة ومعلومة العدد، محدّدة الصورة بكيفية نهائية، إذ تتألّف من مخاطب بعينه وخطاب بعينه لتحقيق غاية بعينها، منفتح على الآخر في لحظة إنتاج الخطاب[4].

5_ احتواء "الخطاب" و"النصّ" على دلالة المقاصد وهي من إنتاج المنتج التي أرادها لتأدية الوظيفة التواصلية لهما، وقد تتجاوز المقصد إلى التأويل في حالة الخطاب الأدبي.

الموقف الثاني (الاختلاف):

أمّا هذا الموقف فهو قائم على التمييز بين النص والخطاب واستعمالهما للدلالة على معان وقيم نوعية مختلفة وذلك باعتبار ومراعاة الجوانب المختلفة الآتية:

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط1، 2008م، ص120.
[2] ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2005م، ص15.
[3] ينظر: بول ريكو، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص46.
[4] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص178.

1_ مراعاة الدلالة اللغوية:

إنّ كلاً من "النصّ" و"الخطاب" يحمل دلالات لغوية، إذ تعدّدت التعريفات اللّغوية لكلّ واحد منهما، وقد تعرضنا لهذا سابقاً، وما يفهم من التعريفات السابقة هو أن النص يرتبط بالرفع، الذي يستلزم الظهور، وبالتالي الإفهام، ومعنى هذا أنّ النص غير مرتبط بالوضوح دائما، ولكنّه مرتبط بالإفهام، أي دلالة المقاصد وهي محمولة على الوجوب.

أمّا الخطاب فتشير مدلولاته اللغوية المعجمية إلى أنّه المواجهة بالكلام بين اثنين أو أكثر، والخطاب هو القدرة على إقناع المخاطَب ومواجهة الخصم، ويحمل الخطاب في مدلوله اللغويّ أيضاً القدرة على إيصال الكلام إلى ذهن المخاطَب بأحسن عبارة وأفضلها بما يلائم مقاصد المتكلم.

وبالرغم من الاختلاف الواضح بين النص والخطاب في الدلالة اللغوية، غير أنا لا نستطيع الوصول إلى تحديد قاطع بينهما بمجرد إيراد الدّلالة اللغوية، بل ولا يجوز الاكتفاء بالتحديدات المباشرة في التفريق بينهما، لأنها تقتصر على مراعاة مستوىً واحدٍ.

2_ مراعاة التكامل:

قام مجموعة من الباحثين على إقامة الفرق بين النصّ والخطاب على أساس تكاملي، أي على أساس أنّ النصّ يمثل الشكل العام للعمل الأدبيّ، أي ما يعني البنية السطحية الظاهرة له، أمّا الخطاب فيمثّل مضمونه الباطن أو بنيته العميقة، ومعنى هذا الكلام أنّ النصّ والخطاب بمثابة الدال والمدلول.

ومن الباحثين الذين يمثلون هذا التوجه: "روجر فاولر" الذي عرّف النصّ بأنه: «البنية السطحية الأكثر إدراكا ومعاينة»، ليُعرّف الخطاب من ثمّ بأنّه: «ما تؤدّيه اللّغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمها والرّاوي والشخصيات والقارئ»، فالنّصية والخطابية إذن، قيمتان نوعيتان مختلفتان، الأولى (النصية) تتعلّق بالشّكل الحسيّ الماديّ للعمل الأدبيّ، أي هو ما ندركه بحواسنا، أمّا الثانية(الخطابية) فتتعلق بالمضمون أوالجانب المعنوي من العمل، وهو ما تحيل عليه اللّغة وندركه بعقولنا، وبالتالي فالنّصية تتعلّق بالشّكل المعبِّر، والخطابية تتعلق بالمقاصد المعبَّر عنها[1].

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص122، 123.

3_ مراعاة العموم والخصوص:

يتميّز "النصّ" و"الخطاب" أنّ بينهما عموم وخصوص، أي أنهما يتفقان في صفة ويختلفان في أخرى، أو في جملة صفات، فهما يتفقان في أصل طبيعتهما، أو فيما يشكّل أصل تلك الطبيعة، ولكنّهما يختلفان من حيث زاوية النظر إليهما، أو إلى ما يشكل أصل طبيعتهما، فالخطاب يعتبر تواصلاً لسانياً ينظر إليه كإجراء يتم بين المتكلِّم والمخاطَب، أو بوصفه فعالية تواصلية يتحدّد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، في حين اعتبر النص تواصلاً لسانيا ينظر إليه كرسالة مشفّرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفويّ.

فالفرق بين النصّ والخطاب إذن راجع ومتعلق بزاوية النظر إلى الفعالية اللّسانية التواصلية أو منهج النّظر إليها، «فإذا نظرنا إلى تلك الفعالية من زاوية شروط إنتاجها، وأنها عبارة عن إجراء يتمّ بين المتكلم والمخاطب، أو عبارة عن فعالية تواصلية يتحدّد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، فإنّنا نكون حينئذ إزاء خطاب، ويكون عملنا الذي يقوم به في مثل هذا السياق، بمثابة تحليل للخطاب الكائن والكامن في العمل الأدبيّ، أمّا إذا نظرنا إلى ذلك الفعل اللسانيّ التواصليّ من زاوية شروط تلقّيه، وأنّه عبارة عن مرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفويّ، فإنّنا حينئذ نكون إزاء نصّ، ويكون عملنا الذي ننهض به في هذا السياق بمثابة تحليل للنصّ الكامن في العمل الأدبي، فالخطاب إذن عبارة عن فعل التلفّظ، منظوراً إليه من زاوية أنّه فعل صادر عن فاعل تحكمه جملة من الشروط الاجتماعية والثقافية، أمّا النصّ فعبارة عن الملفوظ في ذاته، أو من زاوية علاقته بالمستمع أو القارئ»[1].

4_ مراعاة التداخل والتّمازج:

ومن بين الفروق القائمة بين "النصّ" و"الخطاب" التداخل والتّمازج القائم بينهما، فالنصّ هو ما ينصصه الخطاب، أي ما يظهره ويبرزه، ومن هنا عرّف "فان ديك" النصّ بأنّه: «البناء النظريّ المجرّد»، أو بأنّه: «وحدة ذهنيّة مجردّة»، لا تتجسّد إلاّ من خلال الخطاب كفعل تواصليّ، ففي إطار هذه العلاقة يتمّ الرّبط بين النصّ – كإعادة بناء نظريّ مجرّد– وبين سياقه التّداوليّ، كما يتجلّى من خلال الخطاب، لذلك يمكن تعريف الخطاب انطلاقاً من منظور "فان ديك"، بأنّه السياق التّداوليّ للنصّ، وهو كما عرفه (الخطاب) بأنّه الإنتاج اللفظيّ للنصّ ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية[2].

[1] عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص123، 124.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص124، 125.

5_ مراعاة الحجم:

استخدم مصطلح الخطاب لدى بعض الألسنيين على اعتباره الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتّد فتشمل أكثر من جملة، ويكاد يجمع كلّ الباحثين الغربيين على ريادة "هاريس" في هذا التّوجه، حيث حاول توسيع حدود الموضوع اللسانيّ الذي كان قد توقف عند الجملة فجعله يتعداها ليشمل الخطاب بأكمله، ولهذا وجدناه قد عرّف الخطاب من منظور لساني بحت بأنّه: ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل.

وتم اعتبار النص وحدة من الخطاب، بينهما علاقة قوية في نظر بعضهم من خلال أنّ الخطاب عبارة عن مجموعة من النّصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنّه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصيّ يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق[1].

وهذا الرأي يحتاج إلى بسط القول فيه، لأنّه ليس صواباً اعتبار النصّ مجموعة من الجمل تجاورت مكوّنة النص، وأنّ الجملة مجموعة من الكلمات فالاعتداد بالوحدات المادية المباشرة يؤدي إلى الابتعاد عن الخصائص النوعية والوظائف الفنّية للنصّ، فإذا كانت الجملة وحدة نحوية فإنّ النصّ ليس وحدة نحوية أوسع، أو مجرد جمل أو جملة كبرى كما يسميه البعض، بل هو وحدة من نوع مختلف، إنّه وحدة دلالية لها معنى يتجسّد في شكل جمل، وهذا يفسّر علاقة النصّ بالجملة، إذ هذه الأخيرة مُجسدة –أحياناً– للوحدة الدّلالية التي يشكّلها النصّ في موقف اتصاليّ ما.

وهذا ما يجعل النصّ غير قابل للتحجيم، لأنّه مبني من إرجاعات وأصداء، ومن مراجع ثقافية تكون غامضة أو غير قابلة للرصد، والنصّ كوحدة دلالية قد يتجسّد في جملة واحدة وفي أقلّ من جملة أحياناً، كما هو الحال في التنبيهات والعناوين والإعلانات مثل: للكراء، للبيع، لا للتدخين، الدخول من هنا... وغيرها من الجمل القصيرة التامة في مبناها ومعناها، ويُفهم القصد والغاية منها وما ترمي إليه، وبالتالي لا يوجد حدّ معين لطول النصّ، فقد يكون أيضاً كتاباً بأكمله كما هو الحال في القصة والرواية والمسرحية مثلا، فالنصّ لا يتكون من مجرّد جمل متتابعة، وليس المقصود بتجاوز حدّ الجملة تجاوز الحدّ الشكلّي أو الحجمي، وإنّما المقصود بهذا تجاوز ذلك إلى مستويات أعمّ وأشمل كالمستوى الدلاليّ والموضوعيّ والسياقيّ والتواصليّ ...إلخ[2].

والخطاب هو الآخر ليس محدّداً بالكمّ، يطول ويقصر بحسب مقتضى الحال، وبحسب المقام، وكما يصلح أن يكون جملة قد يكون كتاباً في عدد من المجلدات، إلى غيرها من الخطابات الروائية التي تقع في عدد من

[1] ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر، تمام حسان، عالم الكتب، دب، ط1، 1998م، ص10.
[2] ينظر أحمد محمد عبد الراضي، نحو النص بين الأصالة والحداثة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص57.

الأجزاء، بل أنّ هناك من اعتبر كلمة "نار" خطاباً، وذلك لتوفّر شروط الخطاب وكأنّه قال: يأيها الناس أنذركم بالنار... إلخ[1]، وهذا يدّل على أنّ الخطاب ليس له كمّ محدّد تحديداً صارماً.

6_ مراعاة الكتابة والقراءة:

إذا كان الخطاب تنتجه اللّغة الشفوية فإنّ النصّ تنتجه الكتابة، وكلّ منهما يتحدّد بمرجعية القنوات التي تستعملها، فالخطاب محدود بالقناة التطبيقية بين المتكلّم والسامع، لهذا فإنّ ديمومته رئيسة في الزمان والمكان.

وعليه فإنّ ارتباط مفهوم النصّ بالكتابة والخطاب بالتلفّظ مستوحى من نظرية "سويسر" في اللغة والكلام، فاللغة عنده مجموع كلّي متكامل كامن ليس في العقل الواحد، بل في عقول جميع الناطقين بلسان محدد، والكلام فعل ملموس ونشاط شخصيّ مراقب يمكن ملاحظته من خلال كلام الأفراد وكتاباتهم وهذا المفهوم مطابق لما جاء به "تشومسكي" في الكفاءة والأداء، فالكفاءة في نظره هي المعرفة اللّغوية الباطنية للفرد والأداء وهو الاستعمال الفعليّ للغة في المواقف الحقيقية، فالنصّ كلام إلاّ أنّه صادر عن ذاتيته النصّية التي عملت على أدائه، والكلام غير النصّي هو أيضا كلام إلاّ أنّه خطاب شفويّ عمل الشخص على أدائه وإنجازه[2].

أمّا في الثقافة الأدبية العربية فمفهوم النصّ عندها لم يرتبط بالكلام كما هو الحال عند الغرب، وهذا لكونها ثقافة شفهية في بدايتها تعتمد على السماع ولم تعرف الكتابة بشكل رسميّ إلاّ مع تدوين القران الكريم، ولما أصبح القران الكريم مكتوباً، فهم السّلف من المفسرين وغيرهم أنّ الكتابة تمثّل مجموع الطرق الإنتاجية والتحويلية للمكتوب، ولذلك لم ينظروا إليها على أنها تثبيت للقول، وإنما نظروا إليها على أنها إنتاج لا أكثر.

غير أنّ اعتبار الفرق بين "النصّ" و "الخطاب" قائم على أساس الكتابة أمر يحتاج إلى نظر، ذلك أنّنا نجد أنفسنا إزاء عدد لا يحصى من الخطابات اليومية التي تمتد من الكلام الموجّه إلى شخص بعينه إلى الخطابات المكتوبة التي يعاد إنتاجها لتصبح شفهية هي الأخرى[3]، فمثلا: خُطب الرسول صلى الله عليه وسلم، أو خُطب الصحابة ومختلف الأمراء والسادة في القديم تعتبر خطاباً، لأنها كانت شفهية لحظة إنتاجها ثم أصبحت نصًّا لأنها حُفظت في الكتب، وفي الأخير قد تصبح خطاباً إذا أعيد الاستشهاد بها في خطبة أخرى.

والأمر نفسه مع المسرحية فإنها تكون في بادئ الأمر نصًّا مكتوباً، ثم تصبح خطاباً إذا مُثّلت على ركح المسرح بطريقة شفاهية، وقد تبقى شفهية أو تحوّل إلى نصّ من جديد، إذا كتبت على شكل نصّ مسرحي أوعلى شكل قصة مثلاً.

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م، ص43.
[2] ينظر: أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص123.
[3] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص19.

ويمكن القول إذن أنّنا إذا اعتبرنا النص كلاماً تثبته الكتابة، فهو إذا كلام كان بالإمكان قوله بالطبع لأننا نكتبه لا لعدم القدرة على ذلك، ولكن لأنّ السياق فرض ذلك، فالتثّبيث بواسطة الكتابة لا يجعل من الكلام نصاً ولا يعفو من اعتبار كون النصّ في مراحله المختلفة خطاباً كالاستشهاد بالأمثال والحكم والأشعار.

7_ مراعاة السياق(المرجع):

يتميّز "النصّ" عن "الخطاب" في وعي كثير من الدارسين بأنّ مرجع الخطاب خارجيّ مقاميّ، يتجلى هذا الأخير في شبكة العلاقات القائمة بالقوة أو بالفعل بين أطراف العملية التخاطبية، أمّا مرجع النصّ فداخلي نصيّ أو نصوصيّ مقاليّ[1].

ويفهم من خلال هذا أنّ الخطاب يفترض وجود السّامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النصّ إلى متلقٍ غائب يتلقاه –أي النصّ– عن طريق عينيه قراءةً، أي أنّ الخطاب نشاط تواصلي يعتمد أولاً وقبل كلّ شيء على اللّغة المنطوقة، بينما النصّ مدونة مكتوبة، والخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره لأنّه مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما النصّ له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كلّ زمان ومكان لأنّه عابر للأزمنة والأمكنة.

ويبقى هذا الرأي صائباً في بعض جوانبه، من خلال أنّ الخطاب يفترض وجود المخاطَب بحضرة الخطاب، بحيث لا يمكن اعتبار المقامات الفردية التي يمارس فيها الكلام خطابات مثل: القراءة بالصوت المرتفع، أو المناجاة (وهي الحوار مع الذات)...إلخ، وهذا لكون هذه المقامات وأمثالها ينقصها الطابع الاجتماعي، حيث أنّ هذه المقاطع الكلامية تصلح أن تسمى مواقف فردية لا مقامات اجتماعية، ولكن لا يمكن ربط الخطاب بالتلفّظ والنصّ بالكتابة كشرط قاطع، لأنّ النصّ قد يكون خطاباً، والخطاب نصاً، ويظهر هذا من خلال المثال الآتي وهو يتعلق بالمسرحية نفسها التي مثلنا بها سابقاً، فالمسرحية باعتبارها تمثّل على خشبة المسرح يفترض أنها من هذا المنظور نصاً وخطاباً في آن واحد وذلك من خلال:

_ **المسرحية خطاباً**: من خلال وجود شخصيات وممثلين مشاركين في الحدث إن وجد، ومن خلال مخاطبة إحدى الشخصيات لشخصية أخرى، ووجود المستمعين والمتفرجين وهم بمثابة المخاطَب الفعليّ لهذه المسرحية.

_ **المسرحية نصاً**: من خلال أنها أُنتجت في البداية كلاماً مدوناً على الورق، ومن خلال تدوينها وتعرضها للقراءة والتحليل والنقد، خاصةً إذا كانت على شهرة عالمية، مثل مسرحيات "شكسبير".

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنصّ، ص175.

تركيب:

يمكن التمييز بين "النصّ" و"الخطاب" باعتبار الأول بناء نظري والثاني مصطلح يطلق على كلّ كلام يخضع للملاحظة والمشاهدة على وجوده، ويمكن اعتبار العلاقة بين النصّ والخطاب على النحو الآتي: النصّ يشكل الخطاب، والخطاب يحقق النص، أو كما يرى الباحث المغربي "سعيد يقطين" (وهو لا يفرق بين النصّ والخطاب) بأنّ الخطاب هو فعل الإنتاج اللفظيّ ونتيجته المسموعة والمرئية، بينما النصّ هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمّن الخطاب وتستوعبه، أو بتعبير آخر الخطاب هو الموضوع المجسّد أمامنا كفعل، أمّا النص" فهو الموضوع المجرّد والمفترض، أو الخطاب هو النصّ في حالة الفعل[1].

وبالتالي قد يصبح النصّ خطاباً والخطاب نصاً، وهذا ما يجعل بعض النصوص العليا من الشعر والأمثال والحكم السائدة، إضافة إلى خصوصيتها تحمل من الناحية الدلالية تشابهاً وتطابقاً مع مواقف أخرى، ولهذا تضرب أو تورد للاستشهاد بها فتصبح خطاباً، وكلّما تطابق المقام الأول للخطاب مع المقام الذي ضرب فيه، كان الاستشهاد حسناً وصائباً.

[1] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص16.

الفصل الثاني:

نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.

أولا: الرواية المكتوبة بالفرنسية إرهاص للرواية الجزائرية.

ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

ثالثا: الرواية الجزائرية النسوية.

الفصل الثاني: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.

تمهيد:

لم تتحقق الرواية باعتبارها جنساً أدبياً مستقلاً بذاته، ولم تتميز بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي إلا في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرت الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن 18م، إذ حلّت هذه الطبقة محلّ الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية، والعكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البورجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصّور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل جديد، اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنّية، في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنّية على المراحل السابقة لهذا العصر.

وتبدأ الرواية في أوروبا منذ القرن 18م حاملةً رسالةً جديدةً هي التعبير عن روح العصر والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية (دونكيشوت) لـ: "سيرفانتس" (Sirvantice) أول رواية فنّية في أوروبا، كونها تعتمد على المغامرة والفردية، إذاً فالرواية الغربية وليدة الطبقة البورجوازية وهي البديل عن الملحمة، ولذلك اعتبر "هيجل" (Hegal) الرواية ملحمة العصر الحديث، وقد استفاد "جورج لوكاتش" (J. Loukatch) من هذه الفكرة واعتبر –بدوره– الرواية ملحمة البورجوازية.

وهناك من يقول أن الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي عرف الفنّ ممثلاً في بعض ما جاء مبثوثا في كتب "الجاحظ" و"ابن المقفع" ومقامات "بديع الزمان الهمذاني" و"الحريري"، لكن البعض يرى أنّ الرواية فنّ مأخوذ عن الغرب، وقد سئل الأديب الجزائري "طاهر وطار" عن واقع الرواية فردّ: «الرواية بالأصل فنٌّ، لا نقول دخيل على اللّغة العربية، وإنّما فنّ جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه، مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنّوه والفلسفة فتبنّوها»[1].

ويرى بعض الدارسين أنّ كتاب "الطهطاوي" (تخليص الإبريز في تلخيص باريس) هو مطلع الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، ثم "جورجي زيدان" في أعماله، ومن بعده رواية (زينب) لـ: "محمد حسين هيكل"، فقد عدّوها إرهاصات أولى لظهور الرواية العربية[2].

[1] ينظر: مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، الجزائر،العدد2، 2005م، ص15.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

وهذا الكلام لا يعني أن الرواية العربية كانت حكراً على المصريين دون غيرهم من العرب مشارقة كانوا أم مغاربة، غير أن الظاهر هو أن مصر كانت سبّاقة في تشكيل الفنّ الروائي زمنيا، لأن بقية الأقطار قد عرفت نشأة الرواية فيما بعد.

أما عن نشأة الرواية الجزائرية، فقد كانت غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة، كصيغ القصصّ القرآني والسيرة النبوية ومقامات "الهمذاني" و "الحريري" والرسائل والرحلات.

وقد كان أوّل عمل في الأدب الجزائري ينحو نحواً روائياً هو كتاب: (حكايات العّشاق في الحبّ والاشتياق) لصاحبه: "محمد بن إبراهيم" سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852م، 1877م، 1902م[1].

وإن كان أغلب النقاد والدارسين الجزائريين أنفسهم يجمعون على أنّ البداية الفعلية للرواية الجزائرية كانت بعد الاستقلال مع رواية (ريح الجنوب) لـ: "عبد الحميد بن هدوقة" تحديداً، فإنّ هناك نقادا آخرين قد أرجعوا البدايات إلى فترة الاستعمار ونحن نوافقهم الرأي في ذلك، لأن فترة الاستعمار قد عرفت نصوصا روائية عديدة قائمة بذاتها، إضافة إلى الجماليّة والفنّية التي كتبت بها، ولعلّ الأمر الذي جعل الطرف يُغضُّ عنها هو اللغة التي كتبت بها، إذ أنها كتبت باللغة الفرنسية، وقد قامت عدة إشكالات حول تلك النصوص، فهناك من جعلوها نصوصا فرنسية، وفرنسا ذاتها لم تعتبرها ولم تضمها إلى الأدب الفرنسي، بل وجعلتها من ضمن نصوص المستعمرات.

وبعيدا عن هذا الإشكال – فمقامنا هذا ليس للفصل فيه– نحن ننظر إلى تلك الأعمال من حيث مضامينها ومن حيث جماليتها وفنّيتها، فإن كانت قد كتبت باللغة الفرنسية (أو كما وصفها بعضهم بلغة المستعمر) فإن مضمونها جزائري.

[1] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وإعلام، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1955م، ص197،198.

أولا: الرواية المكتوبة بالفرنسية إرهاص للرواية الجزائرية.

لقد بدأت الحركة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية تؤسس لنفسها متناً هو مرآة لذاتها ولطموح الإنسان في هذا الوطن، إذ كان على منتجي الرواية باللغة الفرنسية خلق مسافة لتأمّل التاريخ ونقد الذّات والآخر، فمن خلال هذه المسافة بدأ الإعلان عن نصّ روائيّ جديد يبشر بإنسان ذو عقل جديد، هذا الإنسان الذي قلب موازين البطولة الروائية، فإذا كان الآخر (الفرنسي) هو المركز في الرواية الكولونيالية والأنا (الجزائري) هو الهامش، فإن هذه التجربة الروائية جعلت الهامش ينتقل إلى المركز، فكان الأنا مركز أعمالهم.

لقد أثمرت كتابات رواد الرواية الجزائرية في النهاية أدبا جزائرياً، قبل أن يكون فرنسياً وإن نطق بالفرنسية، وقبل أن يكون وطنيا محليان وإن نسج أحداثه وشخوصه من عبقرية الأرض والوطن. وبناءً على هذا التركيب العجيب توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان الجزائري، في صورة شديدة التعقيد والثّراء، تولّدت عنها صورة الأدب الجزائريّ المعاصر، الذي تعددت منابعه وتباينت أصوله ومشاربه، لكنها تصبُّ جميعها في محيط أشمل، يتسع لكل الروافد، محيط المقاومة الشعبية والحركة الوطنية والثورة الجزائرية، التي انصهرت فيها كل التيارات الفكرية واللغوية، وتخضّبت فيها كلّ الكفوف الجزائرية بالدماء، مثلما تخضّبت بالحنّاء في عرس الاستقلال ونيل الحريّة[1].

ولقد مرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بعدة محطات، كل محطة تميزت عن غيرها، وإن كانت في مجملها تنقل معاناة الشعب الجزائري، والتي بدورها كشفت عن همجية ولا إنسانية المستعمر الفرنسي، فالرواية أصبحت ديوانا ينقل حياة الشعوب وأخبارها بعد أن كان الشعر ديوانها، وقد عمدنا إلى تقسيم المراحل التي مرّت بها هذه التجربة الفنية الأدبية إلى أربع محطات، نوجزها فيما يلي:

1) رواية العشرينيات والثلاثينيات:

أقبلت الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية في هذه الفترة تحمل في تضاريسها تاريخا مثقلاً بالتّنوع والثّراء وبالصّراع والمقاومة، الأمر الذي يفسّر غلبة طابع المقاومة على الإنتاج الروائي الجزائري، ويمكن العثور على محاولات في الكتابة الروائية، فقد ظهرت أولى هذه المحاولات مع « (زهرة امرأة المنجمي) لـ: "عبد القادر حاج حمو"، (مامون أو مشروع مثل أعلى) لـ: "شكري خوجة"، (بولنوار الفتى الجزائري) لـ: "رابح زناتي"، (مريم بين النخيل) لـ: "محمد ولد الشيخ"، (ليلى فتاة جزائرية) لـ: "جميلة دباش"، وهي نصوص أدبية تعلي من شأن الفرد الجزائري وتظهره في صورة إنسانية نبيلة برغم الفقر والاستعباد، بخلاف الرواية الاستعمارية التي لا تقرنه إلاّ بالبلادة

[1] ينظر: غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص144.

والتوحّش والتخلّف، فكان الأدب الجزائريّ المكتوب باللغة الفرنسية في فترة ما بين الحربين رداً ذكياً، ولكنه مسالم للأدب الكولونيالي الذي انتشر في نهاية القرن 19م وبداية القرن 20م»[1].

إنّ النصوص الرواية سابقة الذكر شكّلت فيما بينها المتن الجزائري الأول، الذي تميز على المستوى الجمالي بطغيان سلطة (الدياليكتيك)، حيث إن المخيال الروائي والنسيج النصي كانا يتأسسان على قاعدة (المقايسة) للنصوص الكولونيالية الاستعمارية، التي لها تصوراتها عن الإنسان الجزائري، تلك التصورات التي تنتجها الايديولوجيا الكولونيالية، والتي ترى الإنسان العربيّ والإفريقيّ عموماً بعين (إكزوتيكية) إغرابية، تحقيرية ومتخوفة[2].

ولقد كانت كتابات هذه الموجة من الروائيين (الأهالي) تتميز بنسخية واضحة، إذ قدّمت الإنسان الجزائري في صورته الفلكلورية السياحية الاستهلاكية، كما النصّ نفسه من حيث البناء الجمالي لم يتخلّص من كتابة مغامرات مبسطة وتافهة، وحكايات ودسائس غرامية بين الأهالي والفرنسيات والمسلمات، إذ تصوّر الإنسان الجزائري غريزي ساذج طيب، وخبيث دموي. وكان على منتجي الرواية باللغة الفرنسية «خلق مسافة لتأمل التاريخ ونقد الذات ونقد الآخر، فمن خلال هذه المسافة وفي ظلّ هذه المساحة، بدأ الإعلان عن نصّ روائي جديد، يبشّر بإنسان جديد وبعقل جديد قلب موازين البطولة الروائية»[3].

إذاً فقد كان الخطاب الروائي لدى الجيل الأدبي الرائد من كتّاب الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مُؤسسا على تقاليد الأدب الإنساني، ولقد كانوا جميعهم –وهم يستندون إلى قيم الآداب الإنسانية وإلى قيم الحرية– يشيّدون تقاليد القطيعة الجمالية والفكرية مع أدب التحقير والغرابة، وإن بعضهم قد وَصف هذه المحاولات الروائية الرائدة من ناحيتها الفنية، بأنها أقرب إلى القصة الطويلة منها إلى الرواية الفنية[4].

2) رواية الأربعينيات:

تواصل إبداع الكتاب الجزائريين الناطقين بالفرنسية في أربعينيات القرن الماضي، لتظهر رواية (إدريس) للكاتب "علي الحمامي"، إذ وصف هذا العمل بأنه كتاب محرر في شكل رواية، ورواية (إدريس) تمثل موضوعا هاما في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ويدور موضوعها حول النّضال الوطني والقومي والمغاربي، وذلك كون صاحبها أحد مناضلي المغرب العربي سياسياً، بدأ حياته مناضلا في الريف المغربي مع "عبد الكريم خطابي"، كما شارك أيضا مع الأمير "عبد المالك" بن الأمير "عبد القادر" في ثورته ضد الفرنسيين بالمغرب[5].

[1] محمد ساري، وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص21.
[2] ينظر: حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط العربية، 2015/، ص21.
[3] أمين الزاوي، الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي، مجلة التبيين، الجزائر، العدد 9، 1995م، ص24.
[4] ينظر: حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص22.
[5] ينظر: حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص23.

إن رواية (إدريس) نموذج حي وجديد واكب الحركة الوطنية في الجزائر وفي المغرب، وهذا من خلال تسخير فن الرواية والأدب عموما لخدمة القضية الوطنية ويقظة الشعوب المغاربية والعربية عموما.

وقد لمعت فترة الأربعينات أيضا بنجم من نجوم الفكر والأدب، وهو المفكر والأديب: "مالك بن نبي" الذي أمضى أكثر من ثلاثين عاما متأملا، يحلل ويضع شروط النهضة للمجتمع، كما يُعدّ من المفكرين الرواد في تفكيك الاستعمار وخطاب ما بعد الاستعمار، من خلال كتابه الشهير (الصراع الفكري في البلاد المستعمرة)، وهو أوّل كتاب كتبه "مالك بن نبي" بالعربية مباشرة، بخلاف معظم كتبه التي ألّفها بالفرنسية، ويعتبر أيضا من رواد الرواية الجزائرية، حيث كتب روايته التي ظلّت نسياً منسياً (لبيك) باللغة الفرنسية، وقد أهملها مؤرخو الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، سواء من كتبوا عن هذه الأخيرة من الأجانب (الفرنسيين) أوالجزائريين أنفسهم، كما يمكن أن نعتبر مذكراته الموسومة بعنوان: (مذكرات شاهد القرن) المنشورة عام 1986م نوعا من الأنواع السردية السيرية أو روائية السيرة الذاتية، التي هي نوع من الرواية بالطّبع[1].

وانطلاقا من هذا يمكن اعتبار (لبيك حج الفقراء) الرواية الثانية التي أعدّها "مالك بن نبي" إذا اعتبرنا (مذكرات شاهد القرن) رواية سيرة ذاتية، وتعدُّ الرواية الوحيدة لـ: "مالك بن نبي" إذا صرفنا النظر عن اعتبار الأولى (مذكرات) رواية.

لقد قام الكاتب "مالك بن نبي" في روايته (لبيك) «بتقديم وصف للمجتمع الجزائري ببساطته وأصالته ومحافظته على هويته وتراثه ودينه، رغم كلّ محاولات المستعمر الفرنسي في طمس هذه الهوية السوّية وتشويه الإنسانية السليمة، فـ "إبراهيم" بطل القصة الذي قرّر الاستجابة لنداء الفطرة والدين، نداء المجتمع وعاداته وتقاليده، نداء الذكريات العائلية التي حفرت في نفسه قيم دينه وأمته ومجتمعه. كان يمثّل تلك العودة إلى الروحانية والنقاء بعد ابتعاده عن تلك القيم، وغوصه في قذارة الانحلال. وتمثل قوة الدين في الرواية قوة المركز والمحور الأساس، كما أنّ الرواية منشغلة بمسألة الهوية، والرد على الاستعمار، وتعرض إشكالية أسباب الانحطاط وقابلية الاستعمار، التي لطالما رددها "مالك بن نبي" في أعماله الفكرية»[2].

وبالرغم من أن رواية (لبيك) كتبها "مالك بن نبي" في نهاية الأربعينات إلا أنها لازالت تتمتع بحضورها وإشعاعها الدائم، من خلال تناولها لمختلف شرائح المجتمع الجزائري وتطور الوعي عندها، وكذا الأعراق والأجناس الذين يأتون من كلّ حدب وصوب مهللين ومكبرين إلى بيت الله المحرم.

[1] ينظر: مالك بن نبي، مذكرات شاهد القرن، دار الفكر، بيروت، دمشق، دط، 1986م، ص25.
[2] حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص28.

إضافة إلى أن هذه الرواية توثق أسلوب حياة المجتمع ومعيشته، وعيشة كل المسلمين في ذاك الزمان، وتعرض لمشاكلهم وخيباتهم من جهة، وآمالهم وتطلعاتهم للحرية من جهة أخرى، كما أن هذه الرواية كانت بسيطة وقصيرة، معبّرة وعفوية وواقعية مفعمة بالمشاعر والحلم والأمل، وهي ليست الرواية الوحيدة التي امتازت بذلك، بل أغلب روايات تلك الفترة كانت تسير على ذلك النهج.

3) رواية الخمسينيات:

تضاعفت المحاولات والنصوص المكتوبة بالفرنسية، فكانت أوّل هذه النصوص: (ابن الفقير) لـ: "مولود فرعون"، الرواية التي طبعها على حسابه عام 1950م، قبل أن تنال "جائزة مدينة الجزائر" وتشتهر ليعاد طبعها في باريس عام 1954م، فكانت الرواية صرخةً لفتىً جزائريّ من منطقة القبائل يقول: ها أنذا أتعلم في المدارس الفرنسية وأنال أعلى الشهادات الممكنة، برغم الفقر والميز العنصري، والعوائق المتعددة التي تحول دون أن يتعلَّم أطفال الجزائر[1]. وتعتبر رواية (ابن الفقير) سيرة ذاتية، تصف طفولة كاتبها ومراهقته، كما تغطي الرواية السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي.

وفي سنة 1953م ظهرت رواية أخرى لـ: "مولود فرعون" بعنوان: (الأرض والدم)، وقد تناول فيها أول مرحلة من عملية هجرة سكان إفريقيا للعمل بسبب الوضع الشّاق للعمال والفلاحين في المستعمرات، والتي بدأت بشكل مكثّف من العشرية الأولى للقرن العشرين.

أمّا في عام 1957م فقد نشر روايته الثالثة (الدروب الصاعدة) والتي تعتبر امتدادا للرواية الثانية، وإن كان هناك انقطاع في الوقت، حيث نجد أن يوميات بطلها "عامر" ترجع إلى نهاية الخمسينات، هذه السنوات التي تعتبر بمثابة سنوات اليقظة بالنسبة للجزائريين، أي بداية الثورة ونهاية الصدام الحضاري.

ويظل "فرعون" ممثلا نموذجياً لجيله، جمع فعلاً في ذاته عالمين وثقافتين، ومثالا للفنان المخلص والشجاع، الذي نجد في إبداعه أول محاولة جدية لتصوير حياة وطنه وشعبه بموضوعية، وطرح المشاكل والتناقضات التي زخرت بها مرحلة يقظة الوعي الوطني للجزائريين، تلك المرحلة المرتبطة بالكفاح من أجل الاستقلال.

وإلى جانب :مولود فرعون" ظهر عدة كتّاب جزائريين تنطق إبداعاتهم باللغة الفرنسية في فترة الخمسينات، نجد منهم: "مولود معمري" الذي نشر روايته المعنونة بـ: (الهضبة المنسية) عام 1952م، وتبتدئ وقائع هذه الرواية في فترة ما قبل الح ع 2، لتصوّر الوضع في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، وعبَّر فيها الكاتب عن مآسي الشعب الجزائري وأحزانه وآلامه، فد كانت تلك الفترة فترة يأس وقنوط عاشها الشعب الجزائري بعدما

[1] ينظر: محمد ساري، وقفات في الفكر والأدب والنقد، ص5.

أخلف المستعمر وعوده، كل تلك الأوضاع قادت إلى تغيير الوضع السياسي في الجزائر، ما جعل بوادر الأمل تلوح من جديد.

وهذا "محمد ديب" أيضا نشر روايته (الدار الكبيرة) عام 1952م، منددا بواقع الجزائريين الذين يتخبّطون في ثلاثي الذّل والمهانة (الفقر، الجهل والظلم)، فينمو الوعي بحتمية التمرّد على الاستعمار، ثم نشر رواية (الحريق) تزامناً مع انطلاق ثورة نوفمبر 1954م.

والشيء نفسه فعله الكاتب "مالك حداد"، فمن (رصيف الأزهار لا يستجيب) إلى (سأهبك غزالة) إلى (الشقاء في خطر) ظل "حداد" يحمل مأساته المزدوجة، هذا الهمّ المزدوج المتمثل في الاستعمار واللغة هو الذي حدد مسار كل أعماله، فبالرغم من مأساة اللغة ظلّ هذا الأديب نقياً، يعبّر عن هموم وطنية وقومية وإنسانية، برؤية تقدميّة في شكلها العام.

وتشكّل روايات "مالك حداد" «قصائد تأثيرية، تظهر فيها من حين لآخر تصريحات وطنية وحماسية، وهو ينظر إلى الحدث كشاعر بقلبه قبل فكره. والحقيقة أن "حداد" له مفهومه الخاص للالتزام، ففي روايته (سأهبك غزالة)، يروي قصة حب بين سائق شاحنة وفتاة شابة، تعيش في الواحة التي يتوقف فيها السائق ليستريح وهو في رحلته إلى الصحراء، فالكاتب في رأي "حداد" لا يلتزم إلا بشخصيات رواياته، لكنه لم يهمل ثورة التحرير والمجاهدين، الذين كانوا يقاتلون من أجل أن يحققوا السعادة والخير لشعبهم»[1]، فالوطنية دم يجري بعروق الجزائريين.

كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في الخمسينيات معبرة حقاً عن الهمّ الوطني، فصوّرت واقع وأحلام الجزائريين تصويراً مشحوناً بالدلالات الموحية التي لا تقبل نقضاً ولا تشكيكاً، فمن خلال هذه الروايات وأمثالها سمع العالم صرخة الجزائريين ومعاناتهم تحت نير الاستعمار، وإضافة إلى تعبيرها عن الواقع القاسي فقد كانت تحفا أدبية فنية لا تقلّ جمالا ولا ثراء عن نصوص كبار الكتّاب العالميين، فقد كانت نصوص " مولود فرعون" و "مولود معمري" و "محمد ديب" تقارن بكلاسيكيات الواقعية الكبرى.

4) رواية الستينيات:

من المعلوم أن فترة الستينات كانت فترة التحرّر ورمي قيود الاستعمار، فمن ذا الجزائري الذي لا يُطبع تاريخ 5 جويلية 1962م على قلبه!؟ ومسايرة لهذا الحدث الجلل في تاريخ الشعب الجزائري، ظهرت عدة نصوص روائية عبرت عن واقع وحياة الشعب الجزائري في تلك الفترة، غير أنّ أغلبها أو معظمها كانت باللغة الفرنسية،

[1] حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري ، ص45،46.

فهذا " مولود فرعون" كتب آخر رواية له عام 1961م بعنوان: (عيد الميلاد) المتكونة من أربعة فصول، صوّر فيها الربع ساعة الأخيرة من عمر الثورة، وبالضبط مرحلة مفاوضات (إيفيان)، فتذكر الرواية الأوروبيين وكيف ضاعفوا من اعتداءاتهم على الجزائريين دون تمييز منذ الإعلان عن نتائج المفاوضات، ولكن رغم ذلك فالجزائر عرفت نوعاً من الهدوء النسبي مقارنة مع السنوات السابقة التي ذهبت خلالها الآلاف المؤلّفة من الضحايا وراءهم أرامل وثكالى ويتامى.

أما في عام 1965م فقد نشر "مولود معمري" روايته: (سبات العدل)، التي كانت أحداثها تدور حول البطل (أرزقي) الذي عاش داخل المجتمع الأوروبي، والذي تعدّى على سلطة الوالد، وهي تعتبر بمثابة الخطوة الأولى نحو إضعاف الروابط العائلية، ومن ثم تفكك المجتمع الجزائري.

ونشر أيضا رواية (العفيون والعصا) التي تمثل ظاهرة بالغة الأهمية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في عهد الاستقلال، وهي أوّل نتاج أدبي عن الثورة الجزائرية، لينشر هذه الرواية بعد نهاية المرحلة التاريخية التي وصفها.

وفي مقام الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لا يعقل أن ننسى كاتب الأسطورة الجزائرية (نجمة) "الكاتب ياسين"، هذه الرواية التي ترجمت للعربية أكثر من مرة، منها ترجمة "محمد قوبعة" عام 1983م. هذه الرواية هي قمة ما أنتجه " الكاتب ياسين" ورائعة الأدب الجزائري، وذلك نظراً للقالب الفني المتميز الذي صيغت فيه، حيث حضر فيها الرمز بشكل كبير، ما جعل صاحبها ينفرد بهذه المكانة المرموقة والمحترمة، فهو لم يواجه المستعمر مواجهة مباشرة، بل جعل شخصياته تكشف عن نفسها إلى أن وصل إلى الحقيقة، وهي طريقة قلّ استعمالها عند أمثاله في الأدب الجزائري، وهذا يعكس بصدق ثقافة الكاتب الواسعة، واطلاعه المستمر على جلّ الأعمال العالمية الكبيرة، وهذا ما جعله يتفوق على غيره ممن كتبوا باللغة الفرنسية[1].

إذن فالرواية هي النوّع المسيطر بوضوح في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وهو أحد الأسباب التي تجعل هذا الأدب الروائي متجذّرا بموضوعاته الأساسية في الكتابات الرائدة، وغير ممكن فصله عن المتغيرات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري في تحولاته السياسية والحركة النضالية والفكرية والثقافية، حيث كانت المقاومة والردّ على الكولونيالية، والحركة الوطنية وحرب التحرير الكبرى إحدى تجليات تلك الكتابات الروائية ومظهرا أساسيا لها، إذ أنّ الرواية شكّلت في هذه التحولات تعبيراً عن تمزق وشرخ في الهوية، ومظهرا من مظاهر الدفاع والمقاومة، والبحث عن الذات والتعبير عن تجربة النفي في اللغة.

[1] ينظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م، ص150.

ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

إذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية هي المسيطرة أو قل الوحيدة التي عرفتها الساحة الأدبية الجزائرية أثناء فترة الاستعمار، فإن الرواية المكتوبة بالعربية قد تأخر ظهورها إلى ما بعد الاستقلال بسنوات لظروف موضوعية، فكانت القصة متربعة على عرش النثر الأدبي العربي لسنوات عديدة، إذ جمع "محمد رضا حوحو" بين فنّ القصة وفنّ المسرحية، مقتبسا من الكاتب الفرنسي "موليير" مسرحية (البخيل)، ومن الكاتب الفرنسي "مارسيل بانيول" مسرحية (توباز) تحت عنوان: (سي عاشور)، كما أخذ من "توفيق الحكيم" فكرة (حمار الحكيم) وألّف حكايات طريفة على لسان حماره الحكيم، ولم تنج قصصه من ظاهرة السخرية التي منحتها نكهة خاصة، بل راح يؤلف المواقف المثيرة للضّحك حول شخصه كما كان يفعل "الجاحظ" الذي يكون بلا شك مصدراً من مصادر إلهامه[1]، أمّا بالنسبة لفنّ الرواية فإنّه لم يظهر إلا مع سبعينيات القرن الماضي.

1) رواية السبعينيات:

لقد سبق وأن عرفنا أن مرحلة السبعينات كانت المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية واضحة، وذلك من خلال أعمال كلّ من: "عبد الحميد بن هدوقة" في (ريح الجنوب) عام 1971م، و (مالا تذره الرياح) عام 1972م لـ: : محمد العالي عرعار" وروايتي (اللاز) و(الزلزال) عام 1974 لـ: "طاهر وطار"، فبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، إذ أنّ العقد الذي تلا الاستقلال مكّن الجزائر من الانفتاح الحرّ على اللغة العربية، وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن الواقع بكل تفاصيله، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى الثورة المسلحة، أم بالغوص في الحياة الجديدة التي تجلّت ملامحها من خلال التغييرات التي طرأت على الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية والمعيشية بصفة عامة.

إنّ من سمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية، وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الذي كان مناقضاً للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، على اعتبار أنّ الكتابة فنّ لا يزدهر إلا في ظلّ الحرية والانفتاح، أما بالنسبة للطابع السياسي الذي انطبعت به النصوص الروائية، كان لا يمنع الطرح الجذريّ الذي اتسمت به هذه النصوص الروائية، والقائم على محاكمة التاريخ والواقع الراهن إبّان تلك الفترة بلغة فنية جديدة[2].

[1] ينظر: محمد ساري، وقفات في الفكر والأدب والنقد ، ص8.
[2] ينظر: إدريس بودبية، الرؤية البنيوية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م، ص40.

وقد منح رصيد التجربة السياسية للكتّاب الرّواد بعداً سياسياً للرواية التي نشأت بين أيديهم، فـ"ابن هدوقة" مثلاً أسهم برواياته في إثراء الحركة الروائية من حيث مواجهة الحياة ومشاكلها، والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي، وتدعيم آمال الطبقة الفقيرة والكادحة[1].

كتب "ابن هدوقة" روايته (ريح الجنوب) في فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها عام 1971م، إذ كانت مساندة للخطاب السياسي الذي لاح بآمال واسعة لفكّ العزلة عن الريف الجزائري، والخروج به إلى حياة متقدّمة ومزدهرة، إضافة إلى رفع البؤس والشّقاء عن الفلاح، ومناهضة كلّ أشكال استغلال الإنسان.

إذن فقد جرت أحداث (ريح الجنوب) بمنطقة ريفية تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله، وهي حكاية بسيطة من الواقع الجزائري، نواتها أبّ إقطاعي يدعى "ابن القاضي" يريد تزويج ابنته "نفيسة" لرئيس البلدية بغرض المحافظة على أملاكه من المشروع الجديد، والمتمثّل في الثورة الزراعية، إلاّ أن ابنته رفضت هذا الزواج أو قل هذه الصفقة، وقد ربط "ابن هدوقة" في هذه الرواية حرية المرأة بالتخلّص من الإقطاعية في شكل معادلة متكاملة، لا ينجح المشروع الجديد إلا بتحقق طرفيها فيقول: «لا يمكن أن تتحرر المرأة والوطن بدون تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة، فالإقطاع لا يتمثل في الماديات وحدها بل هو قبل كل شيء مواقف معينة»[2].

ومهما يكن فإن الرواية بمحيطها وشخصياتها تعبير عن وضع ريفي –في بداية السبعينات– يتخبط في بحر من الهموم والمشاكل، متأملاً في تغيير جذريّ تجسّد في المشروع الجديد المتمثل في الثورة الزراعية.

وفي رواية (نهاية الأمس) أعاد "ابن هدوقة" طرح قضية الإقطاعية ووقوفها في وجه المشروع الإصلاحي، إذ صوّر لنا الروائي الصراع القائم بين "البشير" النموذج الإصلاحي و"ابن صخري" النموذج الإقطاعي، فهو كما يقول "محمد مصايف": «صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع وحبّ الاستغلال والرغبة في إبقاء ما كان على ما كان، وتمثل الأخرى – وهي نزعة البشير والمتقدّمين أمثاله– العمل من أجل الصالح العام، ورفض كلّ أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري»[3].

أمّا "الطاهر وطار" فقد جاءت أعماله لتؤرّخ لكلّ التغيرات والتطوّرات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية الاستقلال، وقد كان للإغراءات الإيديولوجية والفنية التي تميزت بها مدرسة الواقعية

[1] ينظر:محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983م، ص90.

[2] أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984م، ص89.

[3] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، ص91.

الاشتراكية دور في جعل أعمال "وطار" تتسم بنوع من التلقائية والرؤية الشمولية، كما جعلته قادرا على إدراك تلك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره، والحياة بكل صراعاتها[1] .

هذا باختصار بعض مضامين النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذه الفترة، والتي كانت كلها تسير في فلك الإيديولوجيا الاشتراكية المتبناة من أجل بناء الدولة الجزائرية الجديدة بعد الاستقلال، ولما بدأت مرحلة الدولة الجزائرية الجديدة ساهمت كلّ المؤسسات في رفع هذا الصرح، وساهمت الرواية كجسر أدبي ومؤسسة اجتماعية أداتها اللغة في بناء مشروع الدولة.

2) رواية الثمانينيات:

كانت التجربة الروائية للكتّاب الجزائريين في فترة الثمانينات نتيجة للتحولات الحاصلة في مجتمع الاستقلال، حيث مثّل هذا الجيل اتجاه التّجديد في النّمط الأدبي الجزائري، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر روايات "واسيني الأعرج" مثل: (وقع الأحذية الخشنة) عام 1981م، ، و(نوّار اللوز) أو(تغريبة صالح بن عامر الزوفري) عام 1982م ورواية (أوجاع رجل غامر صوب البحر) عام 1983م.

كما أخرج "واسيني الأعرج" نمطا روائيا آخر في هذه الفترة تحت عنوان: (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) عام 1983م، التي يهدر فيها دم الشيوعي "لخضر" وهو من الشخصيات السياسية الأساسية في الرواية، إذ مثّلت هذه الرواية النظرة النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري.

ومن والأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة: رواية (زمن التمرّد) لـ: "حبيب سايح" عام 1985م، وأيضا أعمال الروائي "جيلالي خلاص" المتمثّلة في: رواية (رائحة الكلاب) عام 1985م، و (حمائم الشفق) عام 1988م، كما كتب "مرزاق بقطاش" عام 1982م روايته (البزاق)، و(عزوز الكابران) عام 1989م، الذي يقف فيها شيخ الجامع – وهو شخصية من شخصيات الرواية التي تعدّ رمزا للتيّار السلفيّ المتضامن مع النزعة الوطنية– ممثلا للفكرة الوطنية الموحدة في الجوانب الإيديولوجية المتباينة.

وقد أخرج "رشيد بوجدرة" في هذه الفترة عدّة أعمال روائية نذكر منها: رواية (التفكك) عام 1982م، و (ليليات امرأة أرق) سنة 1985م، و(معركة الزقاق) عام 1986م.

كما تابع "وطار" في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية (اللاز) وهي: (تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي) عام 1980م، التي يرسم فيها مآل الاستقلال، عبر الاصطفاف بين الحركة الطلابية، وممن يتوسّلون الدين ليجهضوا الثورة الزراعية، ويجهزوا على التحوّل الاشتراكي[2]. أضف إلى ذلك تجارب روائية أخرى تحمل رؤى

[1] ينظر: إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص44، 45.
[2] ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية الجزائرية، مجلة عالم الفكر، م 22، العدد الأول، دط، سبتمبر، 1999م، ص306، 307.

أصحابها نحو مسالك التجديد ومواقفهم المتعدّدة في التعامل مع قضايا وإشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات، إذ رأى بعضهم في التّأصيل السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربته الروائية، مثلما نجد ذلك عند "واسيني الأعرج"، أمّا البعض الآخر فقد رأى في التجديد عن طريق الاشتغال المكثّف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع قادر على تحقيق المغايرة، واكتساب تجاربهم سمات الجدّة وتجاوز ما هو مألوف وسائد في السرد الروائي، مثلما تجسّد في تجربة "رشيد بوجدرة" و"جيلالي خلاص" وغيرهما[1].

لقد كانت معظم الأعمال الروائية في تلك الفترة ترمي إلى إحداث التجديد والخروج عن المألوف السردي، إذ شهد هذا العقد ظهور عدد مهم من الروايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائريّ، وعدم إدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة أيضا إلى عدم توفّرهم على شروط الوعيّ النظريّ للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة، وبسيطة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات، وما يميزه من مناظر وصور تأزّم متأتّية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة[2].

الملاحظ على الكثير من هذه النصوص هو احتفاؤها بموضوع الثورة وتمجيدها وتعظيمها إلى حدّ اعتبارها أسطورة، وتنزيه الرجال الذين قاموا بها من كلّ الزلات والأخطاء إلى حدّ العصمة، وهذا ما تعكسه روايات: (الانفجار) عام 1984م، (هموم الزمن الفلاقي) عام 1985م، (بيت الحمراء) عام 1986م، (الانهيار) عام 1986م، ورواية (زمن العشق والأخطار) عام 1988م لـ: "محمد مفلاح"، ورواية (الألواح تحترق) عام 1982م، لـ: "محمد رتيلي"، و(الضحية) عام 1984م لـ: "رابح لحيدوسي"، وأخيرا رواية (تتلألأ الشمس) عام 1989م لـ: "محمد مرتاض"، وغيرها من النّصوص الروائية التي أسهمت في تكريس إيديولوجيا السّلطة المهيمنة، وهو الموقف الذي تلتزم به الكثير من التجارب الروائية التي تناولت هي الأخرى ثورة التحرير[3].

3) رواية التسعينيات:

لقد كانت فترة التسعينات حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسّس لنصّ روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته، وبالواقع الاجتماعيّ الذي شكّل الأرضية الروائية التي

[1] ينظر: بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005م، ص09، 10.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص10.
[3] ينظر: بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص10، 11.

استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به.

وما تردّد في رواية التسعينات كان تصوراً لوضعية المثقف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء أكان أستاذاً أم كاتباً أم صحفياً أم رساماً أم موظفاً، فإنهم جميعهم يشتركون في المطاردة والتخفّي وهم يشعرون دوماً أنّ الموت شبح يلاحقهم، ومازالت رواية فترة التسعينات وما بعدها مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية، وذاك راجع إلى الأوضاع المأساوية التي مرّ بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفنّ، فكانت النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة، وحاولت أن تعكس ما تعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي وهذا ما يؤكد الهيمنة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري[1].

بعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية، والتي مسّت كلّ طبقات المجتمع، أخذت الرواية الجزائرية منعرجاً آخراً عالج موضوع الأزمة وآثارها، فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولّد أسئلة متنها الحكائيّ السرديّ، وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها.

إنّ الإرهاب ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة التي استغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعته ووحشيته، وعندما يتعلّق الأمر بالجزائري فإنّ الإرهاب لا تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعها، إذ استغرق مدة غير قصيرة، لكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي لم يعد يمنع بعض الكتّاب من تسجيله، بل إنّ ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها[2].

إذا فموضوع العنف المعروف إعلامياً بالإرهاب، كان مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية، إلا أنّ هذا العنف لم يكن الطابع الوحيد الذي طبعها في السنوات الماضية، إذ لم تكن الأزمة فقط، بل كذلك كانت عشرية التحول نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال وإلغاء انتخابات 1991م[3]، حيث واكبت الرواية الجزائرية هذه المرحلة الجديدة مرحلة التكتلات، وبهذا ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 05 أكتوبر 1988م، وبهذا فسحت المجال لرواية المعارضة بعد توفّر مَناخ الحرية الذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختيارات جديدة سواء أكانت على المستوى السياسي أم الاقتصادي، لتزول بعد ذلك سياسة الحزب الواحد وجاءت التعددية الحزبية، وبهذا أصبح النصّ الروائي ملزماً بتجديد موقفه مما يحدث، وكما كان الروائي الصوّت

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، |2002م، ص 191.
[2] ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية الجزائرية، ص304.
[3] ينظر: إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، برج بوعريريج، الجزائر، العدد 7، دت، ص143.

المعبر عن هموم الجماعة والصادر عن عمقها، كان أولّ ردود أفعاله اتجاه ما يحدث هو الوعيّ بالمأساة الوطنية، فكان خطابه الروائيّ مأساوياً معبراً عن أوجاع بلده[1].

وقد قرأنا روايات لمختلف الأجيال التي تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث يلتقي "الطاهر وطار" في (الشمعة والدهاليز) مع "واسيني الأعرج" في (سيدة المقام) في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسّد آخرون مثل: "إبراهيم سعدي" في (فتاوي زمن الموت)، و"محمد ساري" في (الورم)، و"بشير مفتي" في (المراسيم والجنائز)، ففي (سيدة المقام) صوّر لنا "واسيني" معاناة "مريم" التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، ويُرجع سبب هذه المعاناة إلى النّظام والتيّار المظلم المعادي لكلّ مظاهر التقدّم والتحضّر[2].

ولهذا فالرواية هي شهادة على الواقع، وشهادة على حضور ذات المثقّف المعذّبة، فهي تجسّد في أحد أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة، إنها ثقافة الوطن المجروح، فهذا "رشيد بوجدرة" في روايته (تيميمون) يرصد لنا من عمق الصحراء الشاسعة مسلسل العنف والاغتيالات إبّان الأزمة، وإن كان وسط الصحراء بعيداً نوعاً ما عن صخب الإرهاب وما يحدثه من رعب، ولكن من أين هذا الابتعاد؟! وأخبار الموت تصله مسموعة ومكتوبة من خلال المذياع والجريدة ومن خلال أشخاص عاشوها أو سمعوها، فيرسم لنا "بوجدرة" حرق المدارس واغتيال المثقفين والأجانب وكذا السوّاح. إنّ ظاهرة الإرهاب التي ميزت الكتابة الروائية في التسعينات بدأت الإشارة إليها منذ السبعينات، إذ جاءت بشكل صريح مع "الطاهر وطار" في روايته: (العشق والموت في الزّمن الحراشي)، فقد صورت لنا أحداث الرواية الصراع بين حركة الإخوان المسلمين وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية[3].

وما نخلص إليه يكمن في أنّ الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية والوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جلّ التحولات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مختلف مراحله، فتناولنا الرواية السياسية في الجزائر في فترة السبعينات وما تميزت به من مميزات مرورا بعقد الثمانينات، وصولا إلى عقد التسعينات الذي كان حافلا بمختلف التطورات والأحداث خصوصا في ميادين الأمن والسلم والسياسة، أمّا المستوى الأدبي فقد تميزت بظهور نمط جديد من الكتابة الروائية وهو رواية المحنة أو الأزمة، التي خاض فيها العديد من الروائيين الكبار أمثال: "واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" و"رشيد بوجدرة" و"الطاهر وطار" و"بشير مفتي" وغيرهم كثير.

[1] ينظر: إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 145.
[2] ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2006م، ص77.
[3] ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية الجزائرية، ص 308، 309.

4) رواية ما بعد التسعينيات:

شهدت رواية ما بعد التّسعينات تحولاً نوعياً على مستوى الكتابة والتخييل والبنية، فقد نزع الروائيون الجزائريون إلى أشكال كتابية جديدة كسراً للنموذج السرديّ النمطيّ التقليديّ، ومع ما ميّز هذه الكتابات الجديدة من رؤى ذات أبعاد فلسفية وفنية وموضوعاتية، إلاّ أنها لم تنسلخ عن واقعها الذي فرضته ظروف سياسية معينة، وبالرغم من أنّ الرواية لا يمكنها أن تقدّم صورة كاملة أو شبه كاملة عن الواقع، إلا أنها تبقى أقرب جنس أدبي إلى الواقع المعيش ، وأقدر هذه الأنواع على التعبير عنه.

لقد سلكت رواية ما بعد التّسعينات الجزائريّة مساراً مختلفاً تبعاً لوعيّ كتّابها ومرجعياتهم المتنوعة، حيث عايشت المرحلة التاريخية، وصوّرت الصراعات السياسية، ووقفت على تمظهرات الواقع المتردّي، معرّية في ذلك الانتهازيين، ومسلّطة الضوء على المهمّشين الذين غمرتهم أمواج النسيان، ومن جهة أخرى هناك روايات جنح أصحابها بعيدا عن هذه الأطروحات، حيث استلهموا التراث العربي والغربي واشتغلوا على متعة الحكي واستقصاء عوالم السرد وصفاً وتركيباً ودلالةً.

ولقد تميزت روايات هذه المرحلة بسمات متباينة ومتعددة من حيث: جمالية اللغة، عجائبية الحدث، غرائبية الشخصيات، وتقلّبات الزمان والمكان، واستثمار الحلم وتوظيف تقنيات سردية جديدة على مستوى الشّكل، هذا كلّه لأنّ الروائيّ الجزائريّ المعاصر أصبح يعتبر الخطاب الروائي شكلاً مفتوحاً تتمازج فيه الأجناس الأدبية، وتتفاعل فيه الأفكار وتختلف فيه الرؤى للواقع الراهن.

والملاحظ على العملية الإبداعية في هذه الفترة، أنها اتّسعت وتزايدت وتيرتها، فقد لمعت في الساحة الأدبية عدة أسماء لروائيين وروائيات، منهم من عرفنا إبداعاتهم من قبل، ومنهم من وطئوا ساحة الإبداع حديثا، وهذا ما زاد المدونة الأدبية الجزائرية غنىً وثراءً، كما أنّ صوت الكاتبة الجزائرية في هذه الفترة صدح عاليا وأثبت وجوده وأرصى قواعده.

فمن أشهر الروايات التي عرفت منذ مطلع هذا القرن نذكر: رواية (بين فكي وطن) لـ: "زهرة ديك" (2000م)، (بحر الصمت) لـ: "ياسمينة صالح" (2001م)، (كراف الخطايا) لأستاذنا "عبد الله عيسى لحيلح" (2002م)، (في الجبة لا أحد) لـ: "زهرة ديك" (2002م)، و(أحزان امرأة من برج الميزان) لـ: "ياسمينة صالح" (2002م)، وظهرت رواية جديدة لـ: "أحلام مستغانمي" عام 2003م وهي رواية 'عابر سرير)، أما مع حلول عام 2006م فقد نُشرت رواية (سيدة المقام) لـ: "واسيني الأعرج"، ورواية (وطن من زجاج) لـ: "ياسمينة صالح"،

لتأتي لنا "كريمة معمري" برواية (بعد أن صمت الرصاص) عام 2008م، ومع حلول عام 2010م نشرت رواية "واسيني الأعرج" المعنونة بـ: (أنثى السراب)، ورواية أخرى لـ: "ياسمينة صالح" بعنوان: (لخضر).

وعادت إلينا "أحلام مستغانمي" بروايتها (الأسود يليق بك) عام 2012م، و"أمين الزاوي" برواية (لها سرّ نحلة)، أما "سمير القسيمي" فقد نشر روايته (الحالم) في السنة نفسها، و"سارة النمس" هي الأخرى نشرت في تلك السنة رواية (الحب بنكهة جزائرية).

أما سنة 2015م فقد نُشرت فيها عدّة أعمال روائية منها: (تسعون) لـ: "سمير قسيمي"، (سفر السالكين) لـ: "محمد مفلاح"، (قبل الحب بقليل) لـ: "أمين الزاوي"، (الليلة الأخيرة للرئيس) لـ: "ياسمينة خضرا".

ومع حلول عام 2016م نشرت أعمال روائية أخرى منها: (ظل الخيال) لـ: "أمينة مليكة"، (ما تشتهيه الروح) لـ: "عبد الرشيد هميسي"، رواية (Cendres Froides) لـ: "يوسف تونسي"، و(La Reine Tango) لـ: "أكلي تاجر"، ورواية (أمين العلواني) لـ: "فيصل الأحمر".

وفي عام 2017م صدرت روايات عدّة منها: (عشق القصيدة لا يدوم) لـ: "أحمد ياسين"، (عطر الماضي) لـ: "أحلام حجاز)، (Tislit N Uyanim) لـ: "رشيد بوخروب".(مي ليالي إيزيس كوبيا، ثلاث مئة ليلة في جحيم العصفورية) لـ: "واسيني الأعرج" عام 2018.

والملاحظ على هذه الأعمال الروائية أنها سلكت مسالك مغايرة سواء في الشّكل أم في اللّغة، وهو ما يجعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة في المشهد الأدبي الجزائري عامة والروائي خاصة، ولعلّ من أهمّ هذه المسالك المغايرة، هو إقحام الرواية للطبوهات الثلاث المتمثلة في: الدين والجنس والسياسة، وهي ما نلحظه عند روايات ""أمين الزاوي" و"فضيلة الفاروق" بكثرة، خاصة فيما يتعلق بالجنس والدين.

وما نخلص إليه حول رواية ما بعد التسعينات، أنها جمعت بين الموروث الروائي العالمي ومنجزاته الحديثة والمعاصرة «في صوغ حكائي خلخل الميثاق السردي السائد وما ينبني عليه من أنساق مألوفة، وجعل من اللغة فضاء إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب، فكان اختراق إسار اللّغة الواحدة إلى أفق التعدّد اللغوي، وكانت شعرنة اللغة علامة دالّة على عمق الأبعاد الدرامية للتجارب الحكائية النصية، في ضوء مساءلتها لذاتها: شروطا وأدوات، من خلال الحضور النقدي لكلّ من المؤلف والقارئ وهو حضور منتج جماليا ودلاليا»[1].

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2003م، ص151، 152.

غير أنّ مستقبل الرواية العربية الجزائرية يبقى رهيناً بخلق مشهد نقديّ جديد، يتجاوز أشكال الصّراع الإيديولوجي ليحتكم إلى أسئلة أكثر إنتاجية وعمقا وتأثيراً في المجتمع الجزائريّ، وفي المشهد الإبداعي في شتى تشكّلاته الإبداعية المعاصرة[1].

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص152.

ثالثا: الرواية الجزائرية النسوية.

إنّ المتتبّع لمسار الكتابة الأنثوية الجزائرية المتصاعد في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية هذا القرن، في مجال النقد أو الشعر أو النثر، يجده قد اقترن بحوافز جديدة وبشروط ذاتية وموضوعية مغايرة لتلك التي سادت من قبل، إذ أنّ الكتابة لم تعد همّا ذكورياً فحسب، بل أصبحت انشغالاً أنثوياً أيضاً، ساءلت بها الأنثى عالمها ودافعت عن خصوصياتها وحقوقها الإنسانية المسلوبة، واقتحمت بها عوالم التجريب ضمن حقل اللّغة، لتكتشف ما بها من فضاءات.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ عامل المثاقفة وحركة الانفتاح على النظرية الأدبية النسويّة الغربية عموماً والفرنسية خصوصاً، قد ساهما بشكل كبير في تشييد هيكل طلائعي للكتابة النسوية العربية عموماً والجزائرية خصوصاً، وبهذا استطاعت الكتابة النسائية الجزائرية المعاصرة المتأثرة بالمنجز الغربي، أن تلج أفقاً جديداً، هو أفق التجريب الموصول بالسؤال الإيديولوجي الاجتماعي والثقافي.

يشكّل الإبداع الروائيّ للمرأة الجزائرية علامة تحوّل دالّ في مسار تجربتها الأدبية، تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على الأدب الجزائري من سلطة إغراء، ما فتئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمة منهن على الأنواع الأدبية التقليدية، كالشعر والقصة والخاطرة إلى الضّرب في مسالك الرواية، أفق كتابة أرحب يمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة الجزائرية أو المرأة بشكل عام، هذه الهموم الناجمة عن عدد من الأوضاع الإشكالية التي تميّز وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة، وكأنّ تخوم تلك الأجناس الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاعت عنهن[1].

وهذه الحقيقة كشفت عنها الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" في قولها: «... في الشعر أنت لا تطرح سؤالاً، أنت تتحدث عن حالة، لكنّ الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة»[2]، وتضيف قائلة في موضع آخر: «... لم أجد أكثر من الرواية رحابة وإمكانيات لحرية التعبير، فما يدور داخل الشخوص لا تمتلك التعبير عنه كاميرا، ولذا يتحقق المشهد في الرواية بلا تحجيم، وتنطلق الخيالات واللغة وتنسج لحماً جديداً يفوق ويجاوز الواقع نفسه»[3].

[1] ينظر: بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص163.
[2] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ص64.
[3] المرجع نفسه، ص ن.

1) الأدب النسوي وإشكالية المصطلح:

إنّ الحديث عن الأدب النسوي/ النسائي هو حديث ذو طابع إشكالي في الساحة الأدبية والنقدية العربية، نظراً لعدم الاستقرار على مفهومه، أي هل يملك هذا الأدب خصوصيته واختلافه مما يشرع أحقيته في هذا المصطلح؟، لأنّ مصطلح أدب نسوي يشير وبطريقة آلية إلى آخر ذكوري أو رجالي، والذي يشير بدوره إلى وجود اختلاف في طرق التفكير، وبالتالي طرق الكتابة.

الأدب النسوي أو الكتابة النسوية/ نسائية، مصطلح يتأرجح بين القبول والرفض أو القبول المشروط، فإلى اليوم لم يجد هذا المصطلح مكاناً شرعياً له في الساحة النقدية العربية، التي لا هي تبنته ولا هي أنكرته، فمعظم الآراء تجمع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجل أم امرأة، لذا لا يجب أن تصنّف تصنيفاً بيولوجياً، فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة هي مخّ الإنسان، وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية، فكلّ من الرجل والمرأة يعيش في البيئة نفسها والظروف ذاتها، وعليه فإنّ التمايز في الإبداع تمليه الفروق الفردية لا نوع الجنس[1].

فهذا الناقد "حسام الدين الخطيب"، يرى بدوره أنّ مصطلح الكتابة النسائية تم إطلاقه على أساس تصنيف بيولوجي، فهو مبدئيا لم يرفض المصطلح، وإنما رفض نوع التصنيف، فحسَب رأيه التصنيف الأصحّ يكون لا على أساس جنسي، وإنما على أساس الموضوعات المطروقة وطرق المعالجة، أي أنّ المصطلح لا يكون صالحا ومشروعا –نقديا– إلاّ إذا كان الأدب ينقل قضايا المرأة ومشكلاتها الخاصة، وعليه تكون الأهمية النقدية لهذا المصطلح ضئيلة جداً، اللهم إلاّ إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوّغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية[2].

وتتّخذ الناقدة "يمنى العيد" الموقف ذاته، أي أنها رفضت مصطلح الأدب النسوي باعتبار أن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، فهي رهينة الظروف، فمتى زالت أشكال القصر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي هذه الخصوصية، وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متردّ يهدّد وجودها وكيانها، ناشدة من خلالها التّحرر، والخروج عن الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة. وتختم الناقدة طرحها برفضها لتصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسوي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلا

[1] ينظر: سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى، سوريا، ط1، 2016م، ص44.
[2] ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، الاختلاف وبلاغة الخصوصية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002م، ص78.

بوجود نتاج ثوريّ يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسويّ، كما يلغي في الوقت ذاته الخصوصية النسائية، كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعيّ والتي منها الأدب[1].

فالناقدة بهذا الطرح تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيّب تماما الذات المبدعة، ورغم أهمية الواقع في تشكيل وتفعيل العملية الإبداعية، إلاّ أنّ هذا لا يعني ربط الأدب النسوي بالوضع الاجتماعي وإغفال جوانب أخرى مهمة، تتصل بالتميز الفيزيولوجي للمرأة، وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية خصوصا.

أمّا الناقد "سعيد يقطين" فيرى أن نصاً تكتبه امرأة ليس بالضرورة حاملاً لمواصفات الأنثوية، إذ «بات اعتبار إنتاج أية امرأة يُنظر إلية بصفته حاملاً لمواصفات الأنثوية وما على المرأة الكاتبة إلاّ أن تنافح عنها، وتمثلها في إبداعها، وتنتج بمقتضاها، وإذا زعمت كاتبة بأنّ لا علاقة لها بما يذهبن إليه، اتهمت بخضوعها لسلطة الرجل»[2].

فالنصّ المؤنث إذن ليس حكراً على المرأة، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصاً مؤنثاً، وهذا موكول بممارسة فعل الكتابة وبكيفية تمثله للقضايا النسوية حميمة الصّلة بعالم المرأة، أوضاعاً وأدواراً وما يتوفّر عليه النصّ من علامات المؤنث التي تتراوح بين الاستعاري والجمالي والرمز والتخييل وحتى الحقيقة، إلاّ أنّ "سعيد يقطين" يرفض مصطلح الأدب النسوي ضمن رفضه للتصنيفات الأخرى التي تطالعنا بها الساحة الأدبية من حين لآخر، فهو يرى أنّ هذه التصنيفات والتنويعات لا تخدم الأدب بقدر ما تضره، ف «كلّ تاريخنا الأدبي الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى منتجه، ومن هو، أمّا الجوهري في الإبداع الفني والأدبي، وهو طابعه الجمالي، فإننا لم نعره كبير الاهتمام، لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي، والفنّ أيضا لم يتطور»[3].

2) الرواية الجزائرية النسوية وخلفيات التشكل:

إنّ المناخ الثقافي الذي أفرز جيل كاتبات الرواية الجزائرية وأثّر في ممارستهن لهذا النوع الأدبي يقترن باستقلال البلاد، وما وفّرته مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانات العمل، ممّا أسهم في تصدّع البنيات الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمع الجزائري، بسبب ما نجم عن التعليم والعمل من تحوّل في وضع المرأة وأدوارها داخل المجتمع، خاصة بعد أن توفرت على عناصر الوعي التي حفزتها على النزوع إلى التحرر والمطالبة بالمساواة مع

[1] ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، الاختلاف وبلاغة الخصوصية ، ص76، 77.
[2] سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص58.
[3] المرجع نفسه، ص ن.

الآخر/ الرجل، بعد أن فقدت طوال تاريخها الطويل مقوّمات الكيان الخاصّ وعناصر الهوّية المستقلّة بعيداً عن أشكال التبعية لسلطة الآخر/ الرجل والمجتمع في آن واحد[1].

ومثل هذه الخلفية التاريخية تعلّل لوضع الكاتبات الجزائريات في اتخاذهن جنس الرواية سبيلهن إلى إثبات الكيان المختلف، وتأكيد الهوية المتميزة وتبرير الوجود الراهن، فهذه الكاتبة "أحلام مستغانمي" تعدّ الكتابة أداتها إلى اكتشاف هوّيتها وتبرير وجودها، إذ تقول: « ما زلت أبحث خلال كتاباتي عن قيمة حياتي ومعنى ما عشته، فكان المكان عندي هو الشخص الأقوى، أرض الأحلام والصراع معا... »[2]، ثم تشبّه حالة الكتابة بحالة العشق وقد أدرك مدى الشهوة الجامحة في قولها: «... أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كل هذه الأشياء تجعلني أكتب»[3].

إن كانت الرواية الجزائرية الرجالية –إن صحّ التعبير– قد عرفت منذ فترة الاستعمار، فإنّ المرأة الجزائرية لم تقتحم كتابة الرواية إلاّ بعد عقود من الزمن، وكان ذلك في أواخر خمسينات القرن الماضي حسب معظم الدراسات التي قاربت نشأة الرواية بالجزائر، فقد أقر " أحمد دوغان" في كتابه (الصوت النسائي في الأدب النسائي الجزائري المعاصر) تأخر ظهور الأدب النسائي الجزائري مقارنة مع الدول العربية الأخرى التي عرفته منذ الخمسينات –وإن كان محتشما–، واعتبر "دوغان" أنّ « الرواية ظلّت غائبة حتى سنة 1979م، لتطلّ علينا (يوميات من مدرسة حرة) لـ: "زهور ونيسي"، وكان هناك مشروع رواية في أدب الراجلة "زليخة السعودي"، لكن رحيلها حال دون ذلك»[4].

يشكل فعل الكتابة لدى النساء « عملية تحرّر من حيث أنّه وعيّ وموضعة وكشف ومعاينات وتصوّرات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء، والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العام، تسمح بتشكّل خصوصياتها تشكّلا مبتدعا داخل قوانين العام كمتخيّل جماعي وفضاء جماعي ولغة وتصوّرات ومنظومة إشارية قيمية وموروثات»[5]، وهذا ما يجعل الكتابة النسوية للرواية في الجزائر محكومة بمركزية الحرّية، «لأنّ الكتابة ليست فقط اللّعبة والمتعة، ولكنّها كذلك اللّغة التي من خلالها تعطي المرأة لكتاباتها معنى اختيار الحرية، وتحمّل قهر السلطتين: السلطة الشهريارية الذكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها، وسلطة دنيازاد المنضبطة التي ترقب بإخلاص وصرامة الزلل والخطأ لتنشئ حوله كيانها نقديا، فالمضطهد وهنا المرأة، أكثر تعطشا إلى الحرية

[1] ينظر: بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص164.
[2] مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 24، العدد 89، نوفمبر 1997م، ص15.
[3] المرجع نفسه، ص ن.
[4] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب النسائي الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م، ص8.
[5] خالدة سعيد، المرأة التحرر والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1991م، ص87.

عندما تعيها، والرواية هي أداة هذا الوعي والمعبّر عنه، فهي كما تؤكد النصوص الروائية أكثر جرأة وتماديا في الغي»[1].

إضافة إلى ذلك، فإنّ الإبداع النسوي الجزائري في جنس الرواية ظهر في مَناخ سياسي واجتماعي متأزّم، بسبب أجواء الفتنة التي طبعت جزائر السبعينات والثمانينات وخاصة التسعينات من القرن العشرين ولا تزال لحدّ الآن، مما جعله يستثمر مناخاتها المأساوية في تشكيل عوالم حكيه وسرده التي لونتها فواجع الموت، والرّعب السائد، والفوضى العامة، وهو ما جسدته المتون الحكائية لأغلب النصوص النسائية في فترة التسعينات، التي تعتبر بداية غزارة الإنتاج الروائي النسائي في الجزائر، فكما رأينا سابقاً، ظهرت عدّة نصوص روائية نسوية في فترة التسعينات، على سبيل المثال لا الحصر روايات: (ذاكرة الجسد) سنة 1993م و(فوضى الحواس) سنة 1996م لـ: "أحلام مستغانمي"، و(لونجا والغول) سنة 1993م لـ: "زهور ونيسي"، و(رجل وثلاث نساء) سنة 1997م لـ: "فاطمة العقون"، ورواية (بين فكي وطن) عام 2000م لـ: "زهرة ديك"، ورواية (تاء الخجل) عام 2002م لـ: "فضيلة فاروق".

لقد كانت محنة الجزائر هاجسا مركزيا لأولئك الكاتبات، دفع بكتابتهن إلى مداها في نقديتها السياسية للسّلطة والجماعات المسلّحة على حدّ السواء.

3) الرواية الجزائرية النسوية وعملية التلقي:

تبقى عملية التلقّي والتقبّل للرواية الجزائرية النسوية ذات التعبير العربي، جنساً أدبياً مستحدثاً في الثقافة الجزائرية المعاصرة، محكومة بعدد من العوامل المؤثرة في كيفية تعامل القارئ الجزائري معها، وطبيعة المنظور الذي يصدر عنه في تقييمها.

فحداثة نشأة هذا النوع من إبداع المرأة الجزائرية قياساً على زمن تشكّل الرواية العربية الجزائرية، يجعل فعل تقبّلها ضعيفا من قبل القارئ الذي يرى نصوصها مجرّد محاولات تتحسس صاحباتها مسالك الرواية، دون أن يمتلكن شروط الوعي النظري بآليات كتابتها، مما يحول دون اكتساب صفات الظاهرة الأدبية الجديرة بالرصد والمتابعة النقدية[2].

إنّ قلّة التراكم الذي وُسم به إبداع المرأة الجزائرية في مجال الرواية، قياسا على ما حققته الرواية العربية الجزائرية من تراكم في النصوص، خاصّة في العقد الأخير من القرن العشرين، تجعل المتقبل الجزائري له ينظر إليه على أنّه إبداع قلّة، يشكّل هامشا يكّرس مركزية إبداع الكاتب الجزائري الروائي، فهذا الإبداع النسائي الجزائري في

[1] واسيني الأعرج، الأدب النسائي (؟)، إرتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطّن، مجلة روافد، الجزائر، السنة1، العدد1، 1998م، ص13.
[2] ينظر: بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص102.

نوع الرواية لا يتجاوز إنتاجه من النصوص الخمس بالمائة من مجموع الإنتاج الروائي الجزائري المكتوب بالعربية (وهذا في حدود سنة 2000م)، مما يجعله في نظر هذا المتقبل الجزائري محدود القيمة، لم يمتلك بعد سلطة تغري بالاطلاع عليه، واكتشاف عوالمه، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ضعف علاقة هذا المتقبل بجنس الرواية، وهذا راجع بالأساس إلى هيمنة أشكال الثقافة التقليدية علية ومقروئيتها، مما يجعل الرواية لا تمتلك إلاّ حضوراً محتشما في ذائقته الأدبية ومن ثمّ في مقروئيته[1]، التي تصدر في أغلب الأحيان عن منظور ذكوريّ في تعامله مع الإبداع الأدبي النسائي، وهو منظور « يقوم على ضرورة توافق ما تكتبه المرأة المبدعة مع الصورة الحسيّة والذهنيّة، تجارب وجود ورؤى ومواقف»[2].

وقد أشارت "أحلام مستغانمي" إلى نفي هذا في مواضع كثيرة من رواياتها، والتعبير عن موقفها المتمثّل في الرفض للمقاربات التي تبحث عن علامات المطابقة بين عوالم كتاباتها الروائية ومكونات سيرتها الذاتية، كقولها في روايتها (ذاكرة الجسد) على لسان بطلتها "حياة": « لا تبحث كثيراً.. لا يوجد شيء تحت الكلمات. إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق كلّ الشبهات.. لأنها شفّافة بطبعها. إنّ الكتابة تُطهّر مما يعلق بنا منذ لحظة الولادة.. ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب!»[3].

قد تكون "أحلام مستغانمي" مصيبة في كلامها هذا، غير أنّنا نأخذه بتحفّظ، فحسب رأينا الكاتب والروائي –خاصة من كان مبتدئا في مجال الكتابة– لا يمكنه التّنصل من شخصيته، فمهما جانب شخصيته أثناء الكتابة، إلاّ أنها وبشكل عفوي تلقي بعضا من بواطنها في تلك الكتابة، وكما قيل فإن أول رواية يكتبها الراوي تكون أقرب كتاباته إلى شخصه.

وبناءً على ذلك فإنّ التلقي الذي يجب أن تلقى به الرواية النسائية الجزائرية، هو ذلك التلقّي الموضوعي والمجرّد من « كلّ الخلفيات الباحثة عن التمايز قصد الانتقاص من إبداع المرأة مقابل الإعلاء من كتابة الرجل، وعن الإدانة الأخلاقية للمرأة الكاتبة وإظهارها رمزاً لاختراق المقدّس والانغماس في المدنّس، وعن الإثارة الحسية التي تكشف مفاتن المرأة الحسيّة وحالات عنفوان الأنوثة وألق اللذّة»[4].

إنّ التلقي المنتج لكتابة المرأة الجزائرية في النوع الروائي يجب أن يتجاوز البحث في نفوس الكاتبات إلى نصوصهن بغرض الكشف عمّا تتميز به من علامات دالّة على أدبيتها: جماليات الكتابة، ومواقف الفكر، ورؤى للذات والعالم، ومسالك تخييل « وبعيداً عن المسبق من الأحكام والمضمر من المقاصد والخفيّ من النوايا بغية

[1] ينظر: بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، ط2، 2003م، ص15.
[2] بن جمعة بوشوشة، قراءة في النص النسوي المغاربي، الرواية أنموذجا، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 10، ج 3، عدد خاص، قراءة النص، ذو الحجة 1421هـ، مارس 2001م، ص 157.
[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000م، ص335.
[4] بن جمعة بوشوشة، قراءة في النص النسوي المغاربي، ص 258.

الكشف عن المؤتلف في هذا الإبداع الأدبي النسائي مع الإبداع الأدبي العام والمختلف خاصّة وأنّ المرأة الكاتبة تصدر في إبداعها خصوصيات بكيانها أنثى، وتعبّر عن همومها أنثى تشتغل موقع الهامش في المجتمع لا المركز، وهذا ما يفسّر وعيها بالكتابة على أنّها السبيل إلى تحررها، وإثبات ذاتها، وتحقيق كيانها في مجتمع يفرض عليها حكم الطاعة: وجوداً ومصيراً»[1].

وحسَب رأينا، فإنّ النظرة إلى الإبداع النسويّ في الجزائر خاصة في مجال الرواية، قد تغيّر بشكل كبير في الوقت الحالي، خاصة مع تغيّر السياسة، هذه السياسة التي عبَّدَت طريق المرأة بالمسك وحفّته بالورود، وساوت بين الرجل والمرأة لا في الإبداع الأدبي فقط، بل في جوانب عديدة، هذا التغير جعل النظرة تتغير، من نظرة تهميش وتحقير إلى نظرة تعظيم إن صحّ التعبير، لهذا المرأة عموماً لم تعد تعاني من التهميش في الجزائر، أمّا عن إبداعاتها فما وصلت إليه معظم الكاتبات الجزائريات خير دليل، فشهرة "أحلام مستغانمي" مثلاً فاقت الحدود الجغرافية، ورواياتها تمت ترجمتها إلى لغات أخرى، علاوة على رواجها وشهرتها داخل الوطن العربي، بل وتبنّي أفكارها من قبل القراء، وكثرت الدراسات الأكاديمية التي تناولت تلك المتون الروائيّة، والأمر نفسه بالنسبة لكثير من الكاتبات الروائيات أمثال: "زهور ونيسي"، "زهرة ديك" و"ياسمينة صالح".

[1] بن جمعة بوشوشة، قراءة في النص النسوي المغاربي، ص 258، 259.

الفصل الثالث:

تمظهر الخطاب المأساوي في رواية

(وطن من زجاج).

أولا: ملخص الرواية.

ثانيا: مأساوية العنوان.

ثالثا: صور المأساة في الرواية.

الفصل الثالث: تمظهر الخطاب المأساوي في رواية "وطن من زجاج".

تمهيد:

متى ما كان النصّ الروائيّ نصاً تكتنفه تجربة إنسانية تنقل واقعاً معالجاً سردياً، فإنّ مواجهة مثل هذا الخطاب لا تتم إلا بوجود استعداد كاف لامتصاص المعاني الغائرة، التي يكون النص قد توصّل إليها، فدراسة النصوص لم تعد تلك الإجراءات المتزامنة مع محدودية النص، والمعنى بعد أن كان واحدا، فإنه مع الدراسات النقدية الثقافية أصبح متعددا وغير محدود، فبتعدد القراء تتعدد المعاني، بل وتتعدد المعاني عند القارئ الواحد عبر اعتماده لتقنية الهدم والبناء في قراءة النصوص.

إذا كان الخطاب تلك الرسالة التي يرسلها المرسِل إلى متلقٍ مع نية التأثير فيه وإقناعه، فإن هذه الرسالة تتنوع وتتعد حسب المادة الحكائية والبنية السردية، وحسب الغائية التي يرمي إليها المرسِل، وكون الرواية جنس شامل ومفتوح تتعدد فيه الخطابات، الأمر الذي جعله يقرأ من عدة زوايا، فالرواية وإن كان قد استحوذ عليها خطاب ما، فهذا لا يعني أنّه الخطاب الوحيد الذي تحمله، بل يمكن التماس خطابات أخرى مضمرة وخفية، أخفاها الروائي عن قصد أو عن غير قصد.

وفي نصنا المختار (وطن من زجاج)، ارتأينا أن نستقصي تمظهر وتجلّي الخطاب المأساوي فيه، لأنّه نصّ يمثل مأساة الواقع الجزائري عبر مراحل متعددة بامتياز، وهذا ما لقدرة الروائية على الغوص في دواخل الشخصيات، واستخلاص مواقفها ومآسيها، فكان تصويراً بليغاً وصائباً.

وكي نستشّف الخطاب المأساوي في روايتنا بوضوح، قمنا بالبحث عن مسببات هذه المأساة، والتي في مجملها كانت أسباباً إيديولوجية واختلافات فكرية، لنصل في الأخير إلى استخلاص الصور المأساوية للواقع الجزائري عبر هذه الرواية.

أولا: ملخص الرواية.

«كيف نحب وطنا يكرهنا»[1]، بهذا السؤال القاصم تبدأ الروائية روايتها، ثم تتدرج في حكيها مغرية عقل القارئ، الذي يجد نفسه من غير شعور يقلّب أحداث الرواية بحثا عن جواب سؤال الابتداء، ذاك السؤال الذي جاء على لسان "الرشيد" رجل الأمن/الشرطيّ، الذي ما لبث أن قُتل في أوّل الرواية تاركاً سؤاله يبحث عن جواب، مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلّحة، «مات متبسما كمن يتحرر أخيراً من كذبة الوطن والناس..»[2]، ليضاف إلى قائمة شهداء الواجب الوطني، إنّه البطل الذي قام بواجبه في مطاردة المجرمين الذين لم تُعرف هوياتهم، سكوت تام على طول النصّ عن هذه الهوية، باستثناء وصفهم بسفاكيّ الدّماء.

بعد حادثة الاغتيال تعود بنا الروائية إلى أيام الثورة الجزائرية، متحدثة عن ثنائية المجاهدين/ الخونة، المجاهدون الذين يحبون وطنهم ويضحون بأنفسهم من أجل استرداده، والخونة (الحَرْكَة) الذين باعوا بلادهم بثمن بخس، البطل كان "عمي العربي" الفدائيّ، كانت مهمته اغتيال الخونة من الجزائريين، يتربّص بهم في الزوايا المظلمة ويطلق عليهم الرصاص، كان مثالاً للتضحية والبطولة من أجل الوطن.

الوطن الذي ضحى بنفسه من أجله أيام الشّدة (الاستعمار) خانه أيام الفرج (الاستقلال)، ليبقى معطوبا فقيرا، يجترّ يأسه ومرارة الأيام، أمّا من نجا من الخونة فقد أصبح شريفا وله مكانته في المجتمع، كانت هذه الصورة الأولى التي وضعتها الروائية، هوية القاتل فيها معروفة، لأنه البطل الذي يدافع عن وطنه، فبعد أن كان الصراع بين الجزائريين والاستعمار، أصبح صراعاً داخلياً أخوياً بين الجزائريين، وهنا تنقلب الصورة وتصبح هوية الضحايا والقتلى هي المعروفة، فهم أعوان الشرطة، الصحفيين، كلّ من ينتمي إلى مؤسسة حكومية، وأحيانا عامة الشعب، فيما اختفت صورة القاتل وهويته، الذي صُنّف فقط بأنّه من المجرمين. فإن كان دافع "عمي العربي" في القتل شريفا ومبررا إيديولوجيا وهو تحرير الوطن وتنظيفه من الخونة، فإنّ دافع القتلة الجدد تغاضت الروائية عن إيضاحه.

جاء السرد في رواية (وطن من زجاج) بضمير المتكلم، تقوده الشخصية الرئيسة وهي رجل صحفي، لم تذكر الروائية اسمه –لحاجة في نفسها– وإنما اكتفت بالكنية التي أطلقت عليه وهي: (la camorra) "لاكامورا"، الصحفي هو الذي يروي تفاصيل الرواية، بدأها بالحاضر من حادثة اغتيال صديقه الشرطي، ثم يعرج على حكاية "عمي العربي" الفدائي نصف مشلول، الذي يجلس في المقهى ليعيد حكايته على السامعين، ويقدم

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص ن.

لهم نصائحه عن حب الوطن والتضحية من أجله، ف «لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، الوطن أكبر من هذا بكثير!»[1].

وبعد ذلك يغوص السارد في طفولته المأساوية في قرية نائية مع جده "عبد الله" الإقطاعي «بالمفهوم الجزائري الحديث، كان وقوراً ودكتاتورياً كما هو أيّ جزائريّ يجتهد ليكون مميزا ومهما و"فوق الجميع"!»[2]، هذا الجد الذي استغل ضعف وفقر أهالي القرية ليجعلهم عبيدا عنده، يعملون في أراضيه الشاسعة دون مطالبة بحقهم.

تمرّ الأيام ويدخل السارد المدرسة، ليدرس عند معلّم متمرّد ناقد، «كان يتفادى مصافحة الكبار، يتجنبهم كمن يتجنب الإصابة بمرض معدٍ. يرفض التورط معهم في الكلمات، يمرّ أمامهم دون أن يقول شيئاً أحياناً، فيزدادون كرها له وحنقا عليه، بينما يزداد هو غرورا قبالتهم، وقناعة أنه على حقٍّ»[3]، وتمرّده هذا على "الأسياد" انتهى به إلى الفصل من العمل والطّرد من القرية، غير أنّ هذا المعلم كان حنونا على الراوي، وزرع فيه قيما لم يفهمها إلاّ بعدما كبر، وجعله في مقام ابنيه "النذير" وأخته، اللذان كانا أروع ذكريات الرّاوي.

مرّ الراوي الطفل بمآسي متكررة جعلته غير مبالٍ بالحياة، ماتت أنه عند ولادته، أمّا والده فقد هرب بعد وفاة زوجته، لأن الجدّ "عبد الله" أراد تزويجه من ابنة رئيس البلدية من أجل صفقة شراء أرض لا غير، أمّا العمّة التي كانت الحضن الوحيد الذي يأوي إليه فقد فارقت الحياة إمّا حزنا أو انتحارا، لأن أباها رفض تزويجها لعامل الإسطبل رغم إعاقتها، والقطرة التي أفاضت الكأس هي رحيل المعلم مع عائلته، ما ترك الراوي يعيش وحدة ويتما شديدين، إلى حين أن وجد نفسه معدوما تماما بعد موت جده.

يكبر الراوي، وبعد إكماله لمرحلة الثانوية ينوي الرحيل إلى العاصمة، بعد أن أصبح لا جدوى من بقائه في القرية، التحق في الجامعة بكلية العلوم السياسية وبعد تخرجه توظف بجريدة كصحفي، وتحدث المفاجأة السارة إذ يلتقي بصديقه القديم "النذير"، ليدخل معه في إصدار جريدة مستقلّة، وهي الأحداث التي أعطتها الروائية حيزا كبيرا، مركزة على المعاناة والمآسي التي كان يعيشها الشعب الجزائري، إذ كان الموت شبحا يطارد الجميع، وكان الناس كل صبيحة يفتحون عيونهم على جثث تبلغ العشرات، على جرحى وثكلى، على صراخ وعويل، على مشاهد مأساوية تبكي لها الأفئدة، وفي ذلك الحين كان «الوطن يغني أغاني الراي "الشهيرة" ويرقص على جثث

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص23.
[2] المصدر نفسه، ص28.
[3] نفسه، ص30.

القتلى.. كان الوطن ينظّم مهرجانات الأغنية الدولية»[1]، «كان الناس يموتون يوميا بينما يتمثّل دور السياسيين في تكذيب خبر الموت بتنظيم مهرجانات غنائية من كلّ صوب و"نهب"! هو الوطن أيضا الذي يتبرأ من موتاه»[2].

وضمن الفاجعة والموت يظهر الحبّ بطريقة قد تفاجئ القارئ، غير أنّه قد يستحسنها وتثير إعجابه، فمن خطاب الموت/ المأساة، ومن رحم المعاناة والألم تنبت بذرة الحبّ بين الراوي وأخت صديقه "النذير" التي كانت صديقة طفولته أيضا، تلك الجميلة/ الجنية الفخورة بنفسها، والتي نزعت عقدها ووضعته في يده عند مغادرتها للقرية، ذالك العقد الذي بقي يذكره بها، فكان لذكراها وفيّا صادقا، ولكنّ الرواية تجعل منه حبّا مستحيلا، غير أنّ هذا الحبّ هو الذي غيّر موقف الراوي من الوجود ومن الوطن، ومن القيم الإنسانية الكبرى من حرية وكرامة وعدالة، فكما يقول: «ما الخبز إلاّ روح وجودك في قلبي؟ ما الحرية إلاّ صوتك حين يتكلم فجأة ليقول شيئا لم أتوقعه تماماً.. وما الكرامة إلاّ لحظة أكون فيها معك دون أن أبرّر ذلك لأحد...»[3].

ومن أجل هذا الحبّ قرّر التمرّد والعصيان على سوداوية الكون، فمن عرف قلبه الحب لا يخشى سوداوية الكون، والحب يجب أن يكون دستورا جديداً قادراً على تنظيم حياة الفرد الجزائري والعربي عموماً، ويجب أن يسير وفق سننه ومخططاتِه وأهدافِه البلاد والعباد، فكما يقول أيضا: «لم يعد ممكنا ألاّ أكون استثنائياً من جديد، وألاّ أكتب افتتاحيتي هذا المساء لأجل أن ينتصر الحبّ على سوداوية الكون والمدينة والأشياء، لأجل أن أنتصر بالحبّ على القتلة، على الذين يتربّصون بي أيضا دون أن يعرفوا أنني أبقى لأجلك ولأجل أن أعيش في وطن وجدته فيك»[4].

صفحات كثيرة حول الصحفيّ وحياته أيام الاغتيالات الإرهابية، وكيف كان الخوف يرعد أحشاءه، إذ كان الموت كلّ يوم يخطف صديقا أو حبيبا، إلى أن أتى ذاك اليوم الذي أصيب فيه صديقه "النذير" لينقل إلى المستشفى غارقا في غيبوبة دامت عدة أيام، لقد كانت صفحات مثيرة حقاً، تمكّنت فيها الروائية من وصف دقيق لفواجع تلك الاغتيالات، والتقاء الأصدقاء في المشفى أو المقبرة أو أماكن المجازر، أين يخيّم الخوف العارم والنقمة الخانقة والعجز المستفحل، والغريب أنّ السّارد مهموم بحبه وسط تلك الفواجع، يذهب للمستشفى منجذباً أكثر برؤية وجه الحبيبة/ الجنية التي يهيم في وُجدها، غير أنها تنشغل عنه بحب ضابط الشرطة "هشام"، وقد كانت لحظة رؤيتها وهي تتأبط ذراع خطيبها أشدّ على الراوي من الموت، ليدخل في حزن وكآبة على فقد الحبيبة.

[1] نفسه، ص 74.
[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص74.
[3] المصدر نفسه، ص112.
[4] نفسه، ص175.

تتواصل الأحداث ويموت صديقه العزيز "النذير"، ثم ما لبثت الاغتيالات وأن خطفت الضابط "هشام"، هذا الخبر الذي لم يعرف الراوي كيف يترجمه، أهو خبر محزن أم مفرح!؟.

قبل حاثة اغتيال الضابط "هشام" كان الراوي عازما على السفر إلى سوريا في مهمّة عمل، غير أنّه لم يتمكن من ترك الحبيبة الخائنة –عن غير قصد– وحيدة حزينة، فهي لا تملك سنداً بعد الآن، مات الأب باكرا، وها هو الأخ يفارقهم أيضا، والآن ذهب الخطيب، ولم تجد إلا الرّاوي الذي سمح لها بأن ترمي بنفسها بين أحضانه وتبكي ذاتها ووطنها، قائلا في نفسه: « إبك في حضني سيدتي، إبك ما استطعت من الدموع والجراح، لا أحد يعرف متى تنتهي دموعك، لا أحد يعرف متى تنتهي دموع الوطن»[1].

لقد كان إنهاء الروائية لروايتها وخطابها بهذه الطريقة المتفائلة حتى تزرع التفاؤل في المتلقي الجزائري والعربي عموما، ولا تجعله ينفر منها، وحتى توصل القارئ إلى حقيقة خطابية كبرى مفادها أنّ الوطن ليس بئيساً لهذه الدرجة التي صوّرها المتن الروائي، وتوصل رسالة أيضاً فحواها أنّ الخير والحب أصيلان في الوطن.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص175.

ثانيا: مأساوية العنوان.

لقد حظي العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة بالعناية البالغة، إذ اعتبر المفتاح الرئيس لولوج عوالم النص، سواء أكان هذا النصّ روائياً أم غير روائي، ففي جنس الرواية يبرز العنوان رؤية الروائي، ويحدد بنية الرواية وتمفصلاتها، وأكثر من ذلك فالعنوان «يوجّه القراءة على اعتبار أن العنوان بنية نصية»[1]، تجعل القارئ أسيراً لها ولو لفترة زمنية قبل الدخول إلى المتن الروائي، ولكن العنوان سيبقى «بنية صغرى لا تعمل باستقلال عن البنية الكبيرة التي هي النصّ المنضوي تحت العنوان»[2]، فهو جزء من النصّ لا النصّ في حد ذاته، والقارئ يلتفت بادئ الأمر إليه، كونه أول ما يصادفه في غلاف الرواية، ويكون مكتوبا بحجم أكبر من كلّ البيانات الأخرى المرافقة له، من اسم الروائي، دار النشر، الطباعة... وغيرها.

والعنوان في الأغلب الأعمّ خلاصة النصّ/ الرواية، وهو الذي يساهم في توجيه القارئ، لأنّ «علاقة المتلقي بالنصّ تتحكم فيها طبيعة العنوان الذي يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس»[3]، لأنّه البداية الحقيقية التي يتأنى الروائي في وضعها واختيارها، ويذهب "ليو هوك" (Leo.H.Heok) إلى أنّ العنوان يكتسي قيمة مضاعفة، تجعل منه لا عنصر الاستقبال الأوّل في النصّ فحسب، إنّما هو كذلك عنصر له سلطة رئيسة على القارئ توجهه منذ البداية، وتتجاوز وظيفته مجرّد التسمية فقط[4].

1- قراءة في العنوان:

يشكّل العنوان في أيّ عمل أدبي نقطة الاحتكاك الأولى بين النصّ والمتلقي، فيصبح بذلك أداته الأولى للتعرف على مكنونات العمل، في محاولة ابتدائية للغوص في مكوناته الداخلية، إذ أنّ جاذبية العنوان تمنح النصّ الكثير من الشهرة، وتدفع بالمتلقي إلى السعي حثيثاً من أجل استكشاف ما يضمره العنوان وما يخفي وراء متنه من أفكار ومعان، فالعنوان هو عتبة الدخول إلى النصّ، وتأشيرة ولوج عوالمه الخفية.

والعنوان قبل كلّ شيء بنية لغوية، مكونة من وحدات رصّت مع بعضها البعض من طرف المبدع لتشكِّل على طريقته الخاصة، بنية دلالية ذات إيحاءات مختلفة.

وقد جاء عنوان روايتنا هذه (وطن من زجاج) جملة اسمية مكونة من خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذا"، فأصل الكلام قولنا: (هذا وطن من زجاج)، إضافة إلى جارٍ ومجرور.

---

[1] عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1993م، ص18.
[2] ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2001م، ص89.
[3] بشرى البستاني، قراءة في النص الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002م، ص32.
[4] Charles Grivel, Production de L'intérêt Romanesque, Ed, Hayes Mouton, Paris, 1973, P 169, 170.

والواضح من العنوان غموضه وإغراؤه في الوقت ذاته، فأول ما يتبادر إلى الذهن عند قراءته هو السؤال التالي: هل للوطن أشكال؟ وما هي دلالة الزجاج تحديداً ؟.

بالنظر إلى إعراب العنوان، فتصدّر الخبر للجملة مع حذف المبتدأ، دلالة على أهمية هذا الخبر في الكلام واعتباره عمدة فيه، فالوطن أهم بنية يقوم عليها المتن الروائي في هذه الرواية، وهو المحور الرئيس الذي دارت فيه الأحداث وحوله، الوطن الذي يمثّل هوية كلّ إنسان، ومن لا وطن له يكون لقيطاً في هذه الحياة، يمكن اختزاله منها.

إن لفظة "وطن" جاءت هكذا عامة ونكرة وغير محددة، تلاها حرف جرٍ "من" لتبيين جنس هذا الوطن وتركيبته، أي "زجاج" التي هي الأخرى وردت عامة وغير معرّفة، جاءت لتحدّد وتحصر جنس الوطن، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا: لماذا وطن من زجاج تحديدا ؟!.

من المعلوم أنّ لفظة "الزجاج" تحمل مفهوماً ثنائي الدلالة، الأول هو أنّ الزجاج يحمل معنى الرقة والشفافية والوضوح وسرعة الخدش، فالزجاج يمكن النظر من خلاله بسهولة، كما يمكن كسره بسهولة أيضاً، غير أن هذا الكسر يجعل من قام به يتعرض للأذى والألم، وبهذا يكتسب الوطن معنى الجزاء/ العقاب.

وإن كان الوطن في عمومه يكسونا ويسترنا إن لم نجد ما يسترنا، ف «من له وطن لا يمشي حافيا»[1]، غير أن هذا الوطن الزجاجي يفضح ويعرّي أفعال أفراد المجتمع، وهو المعنى الثاني الذي تحمله اللفظة.

وعنوان الرواية (وطن من زجاج) الذي هو من وضع الروائية دون أدنى شكٍّ، عنوان مغرٍ ومشجع على التدبُّر، ومحرّك فضول القارئ، الذي يجد نفسه لا تلقائياً يبحث عن عوالم هذا الوطن الزجاجي بين ثنايا صفحات الرواية.

2- علاقة العنوان بالمتن الروائي:

من المعلوم أنّ عنوان الرواية أو عنوان أيّ نص آخر لا يمكن أن يوضع هكذا هباءً منثورا، بل توضع كلماته بدقة وحذر، وتكتب بعصارة لبِّ النص، وهو الفكرة الرئيسة التي تدور حولها كلّ أحداث ووقائع النص/ الرواية، ومن هذا المنطلق يؤسّس العنوان في الخطاب الروائي موقعه المتميز الهام، ولأنه لا يوجد خطاب بريء حسب "فوكو"، فلا يمكن أن نبرئ روايتنا هذه لما تحمله من خصوصية الواقع الجزائري، وما يحمله عنوانها من أبعاد إيديولوجية وفق نسق بنائي خاصٍّ.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص13.

بعد غوص القارئ في أحداث رواية (وطن من زجاج) يجد أنّ الروائية قد أحسنت وأصابت إلى حدّ بعيد في اختيار العنوان، فمن خلال رؤية الروائية للوطن تجد بأنّه وطن زجاجي فعلا، فإن كان الزجاج يستسلم لمحطِّمه بسهولة، فالوطن الجزائري –في نظر البعض– قد استسلم أمام المحتلين الفرنسيين الذين عثوا في هذا الوطن فساداً، وهذا ما قاد "عمي العربي" الذي شاهد الجنود الفرنسيين وهم يضربون أباه ويقتادوه إلى المجهول، إلى التساؤل «عن هذا الوطن الذي يستسلم لهكذا محتلين»[1]، فلو كان وطناً قوياً ومتيناً بسلطته وسيادته وأبنائه الذين يضحّون بأنفسهم لأجله، ولو لم يخنه بعض أبنائه، لما كان من السهل انكساره أمام المحتل، ولما استسلم هكذا وطأطأ «رأسه لمرور دباباتهم العسكرية أمام بابه»[2].

وإن كان هذا الوطن في فترة الاستعمار لم يتمكن من حماية أبنائه لأنه وطن زجاجي، فقد بقي كذلك إبّان فترة العشرية الحمراء/ السوداء، «فما معنى أن تعتني بنفسك في وطن لا يعتني بنفسه أمامك.. في وطن لا يعتني بك؟»[3]، بمعنى ماذا تنتظر من وطن زجاجي لا يمكنه حماية نفسه من الانكسار!؟، فإن كان لا يحمي نفسه فهو غير قادر على حمايتك وسترك.

وإضافة إلى كون هذا الوطن لم يحم أبناءه، فإنه أيضا لم يقف صامتا، بل فضح بطبيعته الزجاجية كلّ الأفعال، فضح أفعال الخونة وأفعال القتلة، بمعنى أن الروائية أرادت من خلال عنوان روايتها هذه، أن توصل رسالة مفادها أن لا شيء يبقى مستورا مسكوتا عليه في هذا الوطن.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص ن.
[3] نفسه، ص115.

ثالثا: الصراع الإيديولوجي للمأساة في الرواية.

عُرفت الإيديولوجيا بأنها مجموعة الأفكار والقيم والمعتقدات والمواقف المحدّدة من قبل جهات معينة، في حين عُرف الأدب بأنّه تلك المساحة الفنيّة الجماليّة التي « يحلُّ فيها الخيال الأدبي جملة من المتناقضات الاجتماعية المادية والروحية التي لا نجد لها حلاً في الإيديولوجيا العامة، أو أنّه الفضاء الصّراعيّ الذي تأخذ فيه عدة عناصر غير متجانسة شكلا معينا: شكلاً يخصّ التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه، يبدأ العمل الأدبي من متناقضات الواقع ثم يعيد تنضيد هذه التناقضات في سيرورته الأدبية، من حيث هو ممارسة متميزة ذات استقلال نسبي، ينقل وضع التناقض من مكان إلى آخر، وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلّها التخييلي، وإنّ عملية الانتقال وإنتاج الحلّ التخييلي لا تحدّد بإرادة الكاتب، بل بآلية الكتابة أو بالضرورة الداخلية التي تحكم السيرورة الأدبية»[1].

ومن هذا فإنّ الأديب يجد نفسه وهو يكتب نصّه محكوماً بجملة من العوامل تتحكم فيه بطريقة أوبأخرى، فالأديب في هذه الحالة يُعتبر «عاملاً مادياً قائماً في مكان وسيط وفي شروط لم يخلقها هو، ولم يستطع السيطرة عليها، وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته ووعيه بالواقع من خلال إيديولوجية، في شكل مميزٍّ يسمى العمل الأدبي »[2].

وبالتالي فإذا تمّ اعتبار الإيديولوجيا مجموعة مواقف، واعتبار الأدب ذاك التعبير باللغة عن مواقف الكاتب/ الأديب من المجتمع وعاداته وتقاليده وقيمه، فإنّ هذا الأمر يجعلنا نتلمّس حدود العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا، فما طبيعة هذه العلاقة؟ وما هي حدودها؟ وهل العمل الأدبيّ يكتسب أهمية من خلال الموقف الإيديولوجيّ الذي يلتزم به أو يأخذ به؟ أم بإطاره الفنيّ الجماليّ؟

لقد تعدّدت كتابات الأدباء بين كتابات ملتزمة بالإيديولوجيا، وأخرى اهتمت بالجانب الفنيّ الجماليّ، فهناك من الأدباء من يؤمن بالموقف الإيديولوجي ولا يهتم إلا بالفكرة، وهذا ما جعل أعمالهم تُصبغ بصبغةِ نظرية الانعكاس، التي طالبت الأديب بالإيمان بالفكر الاشتراكي، وأن لا يعبّر في أدبه إلاّ عن قيم تمثل الإيديولوجيا كالسياسة مثلا، الأمر الذي جعل العمل الأدبي يفقد الكثير من المقومات الجمالية ليصبح مجرد خطابات سياسية أو إشهارية لا علاقة لها بالأدب، فبالرّغم من كون أيّ عمل أدبي ينطوي على موقف كما يرى "سارتر"، فهو

[1] فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، سوريا، ط1، 1993م، ص131.
[2] المرجع نفسه، ص132.

أيضا ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الطبقي، إنّه إبداع فرديّ لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية[1]، فالعمل الأدبي يبقى دائما وأبدا عبارة عن تخييل وإبداع لصورة جديدة.

في حين هناك من الأدباء من يهتمّ بالناحية الجمالية والإطار الفني والصياغة اللغوية، ولا يهتمّ بالموقف الإيديولوجي، غير أنّ الأدب لا يمكنه أن يتملّص أو يتبرّأ من مرجعياته مع اختلافها وتعددها، فهو في الأخير يمثل رؤية محددة، قديمة كانت أم حديثة على المجتمع، فالأدب نقد للحياة على حدّ تعبير "كولريدج".

من هذا المنطلق فإنّ العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا تبدو غامضة ومبهمة، فلا يجب أن يكون الأدب دعائياً، كما لا يجب أن يكون خاليا من موقف يفقده قيمته الفنية والجمالية، وبالتالي فلا طائل من الجدل القائم بين الأدب والإيديولوجيا، « لأن الجدل النظري بين الإيديولوجيا والفنّ قد يستنفذ طاقتنا في سبيل الانتصار لجانب على آخر، لكننا نؤمن بأنّ الانتصار لجانب منهما على الآخر لا يخدم طرفا منهما، لا الإيديولوجيا ولا الفنّ »[2].

إنّ العمل الأدبي الذي يجسد فكرة معينة ويعكس إيديولوجيا صاحبه، وينطوي على قيمة فنيّة جمالية، هو عمل مبدع يبرز المهارة الفنيّة، فالأديب « لا يكتب لنفسه وإنّما يكتب بوحي من مشكلة اجتماعية تؤرّقه وتقلقه، وهو يهدف من وراء كتابته أن يشاركه أكبر عدد ممكن من القرآء في التفكير فيها ووضع الحلول لها»[3].

وعلى أيّة حال لا يمكن للأديب مهما حاول جاهدا أن يخفي فكرته الإيديولوجية أو موقفه الذي يؤمن به، إذ من المؤكد أن تفضحه البنيات الفنية وانزياحاته الجمالية، فبدلا من أن يصرّح بموقفه من الحياة ومن المجتمع، «يحاول إعادة رسم تلك الصراعات ومناقشتها، فينتج إيديولوجيا، لأنّه مهما ادّعى المبدع الاستقلالية فهو ينتج ذلك تحت تأثيرها، الإيديولوجيا مضمرة وخفية في النصّ ومهما حاول إخفاء ذلك فالقراءة تكشفه وتعرّي إيديولوجيته »[4]، فالقارئ الواعي هو من يفطن لها ويتوصل إليها.

[1] ينظر: عمار بلحسن، في الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984م، ص91.
[2] عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص18.
[3] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص106.
[4] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، ط1، 2005م، ص54.

1- النص الروائي والإيديولوجيا:

ما دامت العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا حاصلة –رغم غموضها وتعقيدها– فإنّ علاقة الإيديولوجيا بالرواية –باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على المجتمع– أكثر حصولاً وحضوراً في الروايات التي قد تكون بعيدة عن السياق الفكري والإيديولوجي، انطلاقاً من توجهات إبداعية نظرية، «وهذا التوجّه ربما يجعل مقاربة الرواية من الناحية الإيديولوجية عملا مشروعا، وتتجلى الرواية –في ذلك السياق– بوصفها مشروعاً ثقافياً لا ينفصل بالضرورة عن السياسيّ والاجتماعيّ »[1].

إنّ الرواية هي الجنس الأدبيّ الأنسب الذي يعكس أفكار المجتمعات، ويجسّد صراعاتها الإيديولوجية وتناقضاتها المذهبية والثقافية، « فالمادة الأساسية لخلق تناقضات الرواية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفاً في الواقع وهي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين: إمّا أن تكون كلّ إيديولوجيا مع قدم المساواة مع غيرها، وكأنّها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجّه إليها من طرف الموقع الآخر، وإمّا أن يتمّ إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنيّة تمويهية تشغل القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضدّ ملكاته الإدراكية، في الحالة الأولى تكون الرواية ذات طابع ديالوجي وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي »[2].

ومن هذا يمكننا القول إنّ العلاقة بين النصّ الروائي والإيديولوجيا قوية متينة، فلا يمكن أن يخلو نصّ روائي من إيديولوجيا ترسم الصراع الفكري أو الاجتماعي أو السياسي للمجتمع في لحظة ما من تاريخه، أوالموقف الإيديولوجي للروائي اتجاه الصراعات والصدمات الحاصلة داخل المجتمع، « فالزمان، المكان والحبكة والشخصيات والحوار والسرد والاستبطان والإسقاط والرمز كلّها حوامل للإيديولوجيا ومظهر لها، ويمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يسرد وأن يخفي ما يريد»[3].

لهذا نجد أنّ الإيديولوجيات تتعدد وتتصادم لتكوّن مضمون ومحتوى النصّ الروائي، «هذه الإيديولوجيا هي تلك المواقف والرؤى والأفكار التي تعجّ بها الرواية، بل هي تلك الطريقة الخاصة التي وظّفت بها، وما ينجم عن كلّ ذلك من اختلافات في المواقف يؤدي إلى الصّدام في نهاية المطاف»[4]، ومن هذا فإنّ الإيديولوجيا تظهر في الرواية على أنها هي محتوى هذا النصّ الروائيّ، لأنها تكشف عن الموقف السياسيّ، وهذا ما يحاول الروائيّ أن

[1] عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص65.
[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص43.
[3] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص57.
[4] المرجع نفسه، ص61.

يثبته أو يقنع به القارئ من خلال شخوصه والأحداث التي تحصل لهم ومواقفهم الشخصية، فالأشخاص في الرواية كأنهم عرائس خيال الظّل، يحرّكهم الروائيّ وفق انتمائه الفكريّ والإيديولوجيّ.

وبالتالي فالرواية حاضنة للفكر الإيديولوجيّ، وللأديب ومواقفه ونظرته للمجتمع والعالم والحياة، فالراوي والفنّان –عموما– لا مناص له من عقيدته وأفكاره، ومهما حاول التخلّص منها بعدم إظهارها في أعماله الفنيّة، فإنّه وعن غير وعي أو قصد يبثّ إشارات إلى أفكاره ورؤاه.

وإذا كانت التوجهات الفكرية، وتناقضات شخوص الرواية واختلاف مواقفهم تشكّل الإيديولوجيا في الرواية، فإنّ انتهاء هذا التضارب والصراع هو الذي يبرز الرواية كإيديولوجيا، لأنّ إيديولوجيا الكاتب لا تبرز موقفه ولا تحدّده، فإذا ما انتهى الصّراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجيا الرواية تتجلّى للعيان، والرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال/ الشخوص[1]، على خلاف ما يراه "باختين" الذي يحصر الإيديولوجيا داخل الرواية معتمداً على حيادية الأديب، معللاً تعدّد الأساليب في الرواية بتعدّد الشخوص، «لأنّ الرواية في الواقع متعدّدة الأساليب فكلّ شخصية وكلّ هيئة تمثل في الرواية صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصّة، وأخيراً إيديولوجيتها الخاصّة»[2].

وما يكمن أن نخلص إليه من خلال هذا الطرح، هو أنّ الرواية كإيديولوجيا أو الإيديولوجيا في الرواية عبارة عن موقف الكاتب/ الروائي بالتحديد، هذا الموقف الذي لا يتحدّد إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرواية كاملة، قراءة واعية (قراءة عمودية وأفقية).

[1] ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص61.
[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص35.

2- علاقة الإيديولوجيا بالمأساة.

إنّ الحضور الفكري والاجتماعي – المعبّر عنه من خلال خطاب السّارد والشّخصيات- هو ما يمنح النصّ الروائيّ أبعاده الدلالية الإيديولوجية، سواء المصرّح بها أم المتوارية في البنيات اللغوية العميقة للخطاب، على الرّغم من أنّ هذا الخطاب غالباً ما يكتنفه الغموض، فنجده يستخدم الإيحاء والتلميح، بدل الذّكر والتّصريح، وهذا ما يؤكده "أمبيرتو إيكو" (Umberto Eco) بقوله: «إنّ كلّ تخييل سرديّ هو بطبيعته سريع، ذلك أنّه لا يستطيع وهو يبني عالماً يعجُّ بالشخصيات والأحداث، أن يقول كلّ شيء عن هذا العالم، إنّه يلمّح، والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء»[1]، ومن هذا الكلام نصل إلى أنّ القارئ شريك أساسي في عمليّة تأويل النصّ الروائيّ، إذ أنّه يعمل على استكناه مجاهيله، ويوغل بفكره في أديم هذه الخصوبة السردية، وما دامت الإيديولوجيا تحيط بنا وتجتاحنا فإنّها تنعكس على أفعالنا وسلوكنا، وكذا أذواقنا ورؤانا[2].

إنّ العناصر الإيديولوجية المتواترة في النصوص الروائية لا تُقدَّمُ في حالتها الصّرفة، بل يخلق لها النصُّ وضعيات مشابهة لتلك التي في الواقع تماماً، فتأتي الإيديولوجيا ملتبسة بأفعال الشخصيات وأقوالها وسلوكها، وقد يتعدّاه الأمر إلى «الخلط بين الشكل الفيزيولوجي لشخصية ما وبين القيم التي تصدر عنها»[3].

أمّا النواة الأساسية للإيديولوجيا فإنّها تنبجس عن معيار أساسي هو معيار التناقض، الذي يمكن اعتباره فيصلا في تبيين الإيديولوجيات المتقاطعة والمتضادة والمبنية على تصوّر شامل أو جزئي لعالمها، والذي بدوره يتجسّد عبر مختلف الرؤى المتضمَّنة داخل النصّ الروائيّ.

إذا كانت الإيديولوجيا لا تلتقي في العالم الواقعي لتعارض مصالحها وتباين خطاباتها، ونزعة كلّ منها إلى إلغاء الآخر، فإنّها تأتي في النصّ الروائيّ متجاورة، الأمر الذي يمكننا من الحكم على صدقها أو زيفها، ويمكن أن نستشف من هذا الكلام أن الإيديولوجيا لا تُقدّم فقط عبر «خطاب روائيّ يحتكره الكاتب وأسلوبه وصوته، بحيث تغدو لغات الشخصيات وأساليبها وأصولها صدًى لكلامه كما تغدو إيديولوجيتها انعكاساً أميناً لإيديولوجيته، بل إنّ التنوّع اللغويّ والصوتيّ والإيديولوجيّ القائم أصلاً في الواقع، يلج إلى الكون الدلالي للرواية عبر الحوارية التي تسمح للشخصيات بالانعتاق من سلطة الكاتب اللغويّة والفكريّة، فتنطق بكلامها وتبيّن عن رؤاها للعالم بكلّ حرية واستقلال، وإذا كان الحوار كما يَنظر إليه "باختين"، بأنه تلك المنطقة الوحيدة الممكنة

[1] أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م، ص19، 20.
[2] ينظر: محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1991م، ص45.
[3] سعيد بنكراد، النص السردي نحو سميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط1، 1996م، ص99.

لحياة اللّغة، فهذا دليل يضاف إلى ما قبله عن أهميّة الحوار للعالم الروائي، حيث يمنح النصّ المصداقية، كما يسهّل عملية البرهنة الإيديولوجية بتسريد القيم وتشخيصها[1].

وفي روايتنا المدروسة قامت الروائية بطرح إيديولوجيات مختلفة عرفها المجتمع الجزائري، هذا الاختلاف والتضارب في الإيديولوجيا هو الذي قاد إلى مأساة المجتمع الجزائري، الذي كان هشًّا يبحث عن هويته في ظلِّ إيديولوجيات متضاربة.

ومن خلال قراءتنا للنصّ الروائيّ (وطن من زجاج) قراءة عمودية وأفقية، يمكننا أن نستشِّف تلك الإيديولوجيات من خلال المراحل الزمنيّة التي مرّت بها الدولة الجزائرية، ففي كلّ مرحلة ظهرت إيديولوجيات متناقضة، والتي في مجملها صنعت صورة المأساة، ويمكن أن نقسّم هذه المراحل إلى: مرحلة الثورة، مرحلة الاشتراكية ومرحلة العشرية السوداء.

أ/ مرحلة الثورة:

كون الإيديولوجيا تلك المواقف والقيم والمعتقدات التي يتبنّاها كلّ شخص، مدافعاً عنها ورافضاً لكلّ ما يناقضها، فإنّ أبرز الإيديولوجيات التي عرفتها تلك المرحلة: إيديولوجية أصحاب النّخوة والإخلاص وحبّ الوطن والمتمثلة – في النصّ– في شخصية "عمي العربي"، والإيديولوجيا المناقضة له تمثّلت في إيديولوجية الخونة/الحَرْكَة.

في خضم الاستعمار الفرنسي للجزائر، انقسم الجزائريون إلى صنفين: جزائريين أقحاح آمنوا بالوطن، آمنوا بأنّ الوطن سيعود حراً وله سيادته الخاصّة، وجزائريين خانوا الوطن والأمانة وحملوا الفكر الفرنسي/ الاستعماري، كلّ صنف كانت له إيديولوجيته الخاصة.

لقد كان "عمي العربي" نموذجاً للجزائريين الذين اندمجوا مع "جبهة التحرير الوطنية"، مقتنعاً في ذلك بأنّ «الوطن حقيقة يجب الإيمان بها (...) الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلاّدين ولا السجّانين ولا المنفيين ولا المفقودين، ولا الخونة ولا الإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره.. هو الأعشاب التي نمشي عليها والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يباغتنا عن غير موعد، والتّحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلاّ متأخرين!»[2].

[1] ينظر: كمال راجعي، سيمياء الإيديولوجيا في روايات محمد ساري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إش، إسماعيل زردومي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1434-1435هـ/ 2013-2014م، ص111.

[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص12.

كان هذا الكلام لـ "عمي العربيّ" نابعا من خلفية إيديولوجية مفادها أنّ الوطن هو المأوى، أمّا من يحكمونه لا يجب أن نجعلهم سبباً في تخلّينا عن الوطن أو كرهه، يجب أن نصدّق من أحبّ الوطن، ومن ضحى بنفسه من أجل حرّية الوطن.

قد يكون "عمي العربي" من ضحايا الاستعمار، فَقَدَ أباه صغيراً، أبوه الذي اعتقله الفرنسيون بتهمة المساس بأمن فرنسا، أبوه الذّي تعرّض للضرب والإهانة أمام أعين زوجته وابنه، هذا الابن الذي كبر وقلبه يحمل الضغينة نحو المستعمر ومن والاه من خونة، فكانت مرجعياته قائمة على تطهير الوطن من العملاء، فالضغينة التي كبر بها هي نفسها من جعلت «انتقامه من العملاء جزءاً من واجبه نحو الوطن الذي آمن به»[1]، فالوطن واجب لا يمكن التّخلّي عنه.

إن كان هذا الفكر الذي يحمله "عمّي العربيّ"، فإنّ أصحاب الفكر الاستعماري/ الخونة كانت لهم رؤية أخرى للوطن منافية تماماً لما يراه النموذج الأول، فكما أشرنا سابقاً بأنّ الحوار بين شخصيات الرواية يحدد الفكر الإيديولوجي لها، فهذا ما نستشفه من خلال حوار "عمي العربيّ" مع أحد العملاء، الذي ردّ على "عمّي العربيّ" بلهجة لا تخلو من التحدي والاستهزاء حدّ الإهانة قائلاً: «أنا أمارس دوراً كما تمارسه أنت، أنا أعمل في اتجاه أرى أنّه سيدوم طويلاً، فرنسا لن تخرج من الجزائر لا اليوم ولا غداً، إنّها باقية، وسترى أنّك حتى لو قتلتني فستكتشف أنّ عدد الذين يقفون في جهتي كثيرون، وأنّك لن تحصل في النهاية إلاّ على لقب آنيٍّ مفبرك يضحكون عليك ليأكلوا كل شيء دونك! لأنّ الذين أرسلوك يأكلون من بقاء فرنسا أيضاً! فلن يكون ثمة فرق بيني وبين أولئك الذين سيخونونك ذات يوم باسم الواجب!»[2].

إذن كانت هذه هي الإيديولوجيا التي يرتكز عليها فكر الخونة، فإن كانت إيديولوجيا الجزائريين المجاهدين تؤمن بالوطن الجزائري، وتؤمن بأنّ الاستعمار مهما طال وجوده وطغيانه إلاّ أنّه سيأتي يوم يرحل فيه، فإنّ فكر الخونة مناقض تماماً، فهم لا يؤمنون بوجود وطن جزائري، بل الوطن عندهم والدولة عندهم هي فرنسا، وأنّ وجودها دائم وباقٍ، لهذا اختاروا الاتجاه الذي يدوم طويلا بزعمهم.

لقد كانت فترة الثورة تقوم على هذين الإيديولوجيتين المتناقضتين، غير أنّهما لم تكونا الوحيدتين، فهناك فكر حيادي، اختار أصحابه حياتهم على حياة الوطن، وإن كانت الروائية من خلال روايتها – وذاك على لسان

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص15.
[2] المصدر نفسه، ص17، 18.

بطلها الراوي- قد عدّهم من الخونة أيضاً، قائلة في ذلك: «ماذا كان الفرق بين الحياديين والخونة؟ ربّما لا فرق في النهاية، الخيانة تعني في الأخير "الحياد" في وطن يقتله المحتلّون»[1].

إنّ مزيج الإيديولوجيات بين مجاهد وخائن وحيادي، شكّل في النهاية مأساة وطنية عظيمة، فأيّ مأساة أكبر من صراع وقتال بين أبناء الوطن الواحد!؟ لأن بعضهم اختار سيادة المستعمر وآخرون اختاروا حياتهم على وطنهم!.

إذن فاختلاف وتناقض الإيديولوجيات لأبناء الشعب الواحد يقود إلى التفرقة والشتات، في وقت كان فيه الوطن بأمسّ الحاجة إلى الوحدة والاجتماع.

ب/ مرحلة الاشتراكية/ الإقطاعية:

بعد استقلال الوطن الجزائري واسترجاعه لسيادته الوطنيّة، تحرر الشعب الجزائري من العبودية ومن قيود المستعمر الفرنسي، لتبدأ الجزائر في بناء دولتها متبنّية الفكر الاشتراكي، القائم على الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج، واضعة سياسة الثورة الزراعية التي قامت على توزيع الأراضي الزراعية من أجل استثمارها وبناء البنية التحتيّة للدولة، كان هذا الجوُّ السياسيّ والاقتصاديّ التنمويّ الذي سطّرته الجزائر لبناء هيكلها.

لقد تبنّى أغلب الشعب الجزائري الفكر الاشتراكي، ومثّلهم في الرواية شخص "الحاج عبد الله"، ذاك الكبير في عيون الفلاحين والعاملين وحتى العاطلين عن العمل بموجب أرضه الواسعة، التي كان يعمل بها عدد كبير من الفلاحين الفقراء، الذين قنعوا بدخل بسيط لا يغني ولا يسمن من جوع، مقارنة مع تعبهم المبذول، أفليس هذا نوع من الاستعباد والاستغلال!؟.

إن كان زمن استعباد المستعمر الفرنسي للجزائريين قد ولّى، فإنّ زمن استعباد النظام الاشتراكي/ الإقطاعي قد أقبل، هذا النموذج الإقطاعي الذي مثّله "الحاج عبد الله" ورئيس البلدية "السي عثمان" كان فكراً استعبادياً بأتمّ معنى الكلمة، لأن «الاعتناء بالأرض لن يحتاج لأكثر من أولئك الذين يعانون من الجوع، بحيث لا يجب أن تمنح للجائع فرصة للكلام، عليك أن تشغله بالعمل لينسى جوعه وعقله وليظل راضياً عنك..»[2]، هكذا كان يفكّر الإقطاعيون المالكون للأراضي.

إذن فقد كان الفكر الاشتراكيّ وجهاً آخراً للاستعباد، هذا الفكر الإيديولوجي الذي لاقى فكرا مناقضاً، تمثل في موقف "المعلّم"، الذي لطالما ذكّر الفلاحين بأنّهم «أحرار، وأنّ زمن الإقطاعيين قد ولّى!»[3]، هذا

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] نفسه، ص29.

"المعلّم" بحكم علمه وتحرّر عقله من براثن الاستعباد، فإنّه كان واعيًا بالواقع، مؤمن بأنّ حرية الفرد لا تساوم بثمن، مؤمن بأن الحرية التي قامت عليها الثورة لا يجب أن تسلّم للإقطاعيين الذين ملكوا البلاد بنفوذهم، واستعبدوا إخوانهم وأبناء جلدتهم.

وإن كانت الروائية لم تصرّح بالخلفية الإيديولوجية التّي يمثّلها شخص "المعلم"، إلاّ أنّه وكما هو معروف فالإيديولوجيات المناقضة للاشتراكية تمثلت في الفكر الرأسمالي أو الفكر الإسلامي، وإن كنّا –حسب معرفتنا– نرجّح الفكر الرأسمالي للمعلم، والذي هو فكر للروائية في الأخير، وهذا من منطلق أنّ الرواية الإسلامية في الجزائر لم ترس دعائمها بعد.

لقد كان هذا مشهداً آخراً للمأساة التي تسبّبت فيها الإيديولوجيا المختلفة على أرض الوطن الواحد، فأن تستعبد أخاك بموجب نظام سياسيّ أو اقتصاديّ فهو استعمار آخر بوجه بشوش مخادع.

ومن هذا فإنّ الرواي – ومن خلاله الروائيّة – قد تبنّى رؤيته الإيديولوجية على استيعاب جزئيات الواقع وتعريته، مبرزاً ما يشكّله محور الصراع ومدار الأحداث بين الإيديولوجيات المتصارعة، إذ نراه يفضح إيديولوجية السلطة التي تبني صرحها على استغلال الوطن واستباحة المال العام، واستغلال عامّة الشعب من فقراء وضعفاء وجهلة، بهذا الاستغلال الذي جعلهم يعيشون العبودية عند أبناء الوطن أنفسهم.

ج/ مرحلة العشرية السوداء:

إذا سلّمنا مبدئيًا بأنّ الروائي شاهد على العصر، وأنّ الرواية تعكس المراحل الأكثر أهميّة في حياة الشعوب، وأنّها المرآة التي يرى فيها النّاس أنفسهم ويقرؤون أفكارهم وأحلامهم وطموحاتهم، فإنّ الروائيين الجزائريين قد عايشوا واقع الأزمة وشرّحوه لقول الحقيقة بكلّ عنفها وجبروتها، ونصّ (وطن من زجاج) من النصوص الروائية التي تعاطت مع المأساة الوطنية، وأدانت الجميع دون استثناء، خاصة عندما يكون المغتال بحجم الوطن، والفاعلون على مسرح الأحداث أبناء هذا الوطن.

اتخذت رواية (وطن من زجاج) الواقع المأساوي لجزائر التسعينات متكأ لبحث تيمة الإرهاب، كما عملت على مساءلة هذا الواقع الدموي، حيث كان الأحمر القاني سيد الألوان، فاصطبغت به المشاهد السردية التي كانت مشحونة بـ «كلّ قيم الرداءة والهدم والخراب، كما لو كنّا أمام قوم عاثوا في الأرض فساداً»[1]، غير أنّ هذا الفساد وهذا الواقع المأساوي كان نتيجة الاختلاف الإيديولوجي.

[1] محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، ص116.

في رواية (وطن من زجاج) لم تتطرّق الروائية ولم تحدّد هوية من يقوم بالأعمال الإجرامية في حقّ الشّعب الجزائريّ، فقد اكتفت بوصفهم بالجماعة المسلّحة، أو الناطقين الرسميّين باسم عزرائيل[1]، غير أنّها صرّحت بأنّ هذا الواقع المأساوي الذي يعيشه الوطن كان من صنع أبنائه، فكما قالت على لسان بطلها: «أنا لست من الناس الذين يصدّقون الرواية الرسميّة التي تتكلم عن "المسلّحين" كما لو أنّهم جاءوا من كوكب آخر، كما أنّهم سقطوا "براشوت"* ليعيثوا في الأرض فساداً! من يقتل من؟ من يشعل النّار في حقول الآخرين؟ من يرمي النّاس في الفظاعة؟ ولماذا يموت الناس بسبب خطأ لم يرتكبوه؟»[2].

ومن خلال الرواية أشارت الروائية إلى الإيديولوجيات المختلفة التي تبنّاها الشّعب الجزائري في فترة العشرية السوداء، فهناك فئة تبنّت فكرة القتل والدّم ونشر الرّعب بين النّاس، وفئة أخرى معارضة لها، أخذت على عاتقها مهمّة حماية الوطن والشّعب، في حين وجدت فئة ثالثة كان همّها الوحيد الهرب من هذا الوطن، يقول الراوي: «قبالة الشهداء الذين كانوا يراقبون المشهد بصمت لا يخلو من فجيعة.. قبالة كلّ عائلات الشهداء الذين راقبوا أبناءهم وهم يقفون في طوابير السفارة الفرنسية لأجل حلم الحصول على فيزا تحررهم من كذبة الوطن، (...) أعترف أنّني كنت واحدا منهم أولئك الذين كانوا يحلمون بالخروج من هنا، والذهاب إلى أبعد مكان في الكرة الأرضية، وكنت أحياناً كي أرغب في الشعور بما يشعرون به أمشي بالقرب من تلك السفارات التي كانت مكتظّة بالشّباب الحالم بالهرب، كانت السفارة الفرنسية الأكثر اكتظاظاً بالطوابير، بينما الشرطيّ الفرنسيّ يرمق الجميع بوجه باردٍ مليء بالكراهية التاريخية، ليذكرهم أنّهم يقفون داخل السيادة الفرنسية ! »[3].

استعملت الروائيّة لفظة "الهرب" بدلاً من "الهجرة" للدلالة على فكر إيديولوجي خاصّ، ولأنّ الهرب أشدّ دلالة من الهجرة، فهذا الهرب هو أب المشكلات بالنسبة لها، ومنه تنحدر وتولد في أحضانه كلّ مصائب الشعب الجزائري، ففي ضوء هذه الأوضاع المأساوية كان من اللازم أن يبحث الفرد الجزائريّ عن حلّ آخر يضمن له تحقيق قدر من العيش الكريم، الذي لن يكون متاحاً من منظور معظم النّاس إلاّ في الخارج الأوروبي، وتحديداً في "فرنسا" التي كان الجميع يتكلّم عنها ويتباها بها.

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص70.
* (Parachute) كلمة فرنسية تعني مظلة الهبوط من الأماكن المرتفعة والطائرات.
[2] المصدر نفسه، ص70.
[3] نفسه، ص83.

إنّ الرأي القائم على فكرة أنّ الغرب/ الآخر هو الجنّة والنعيم، وأن الداخل/ الوطن هو النّار والجحيم، الذي يجب تجنّبه والهروب منه مهما كانت التّكاليف حتى وإن كانت إهانات شنيعة، هو ما سعت الروائية إلى إيصاله للقارئ ولو بأسلوب غير مباشر، فهذا الفكر كان من تركات الخطاب الكولونيالي/ الاستعماري الذي يجب التّنبيه من مخاطره وعدم الانزلاق وراءه، لأنّه فكر إيديولوجي يقوم على إقصاء الذّات، وإلى تشكيل هوّة داخل الوطن.

في الوقت الذي كان بعضهم مشغولاً بالهرب من الوطن، فإنّ أصحاب الفكر الدمويّ كانوا يتفنّنون في أشكال القتل، فقد «صار القاتل يقتاد القطيع إلى منصّة الخطابة ليشرح لهم أصول التفاوض على الميتات الأغرب، على القتل النمطيّ الذي يحوّل الجثّة إلى شيء استثنائيّ وغير واضح المعالم.. بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظلّ حيًّا منتظراً دوره..»[1].

إن كان القتلة يحملون الفكر الدمويّ، فإنّ "الرشيد" بطل الرواية كان يمثّل أصحاب الفكر المناقض، صاحب إيديولوجيا تقوم على الدفاع عن الوطن والإخلاص له، فحتّى وإن كان "الرشيد" الذي اغتيل «ضحية أفكار خاطئة، ضحية واقع خاطئ، ضحية وضع خاطئ ! مع ذلك مات الرشيد دفاعاً عن واجبه..! »[2]، ومن هذا نلمس أنّ الروائية رافضة لإيديولوجيا القتلة، وهذا هو شأن كلّ جزائري يحمل روحاً وطنيّةً، فمهما كانت الاختلافات السياسيّة، فإنّ القتل ليس حلاً للمشاكل، وأيّ قتل هذا !؟ إنّه قتل أخٍ لأخيه !!.

لقد استطاعت الروائية من خلال روايتها هذه أن تعرض أهمّ الأفكار الإيديولوجية التي افترق الشعب الجزائري في تبنّيها، ابتداءً من زمن الثورة ومروراً بزمن الاشتراكية ووصولاً إلى فترة العشرية السوداء، فالروائية أرادت أن توصل على لسان شخوصها فكرة مفادها أنّ تناقض الإيديولوجيات وتضاربها لن يكون لصالح أيّ وطن، وإنّما سيساهم في رسم لوحة مأساوية للواقع.

ومن هذا فإنّ الروائية في روايتها نظرت إلى الإيديولوجيا من جهة ما أنتجته من مآسي ومن تفرقة في المجتمع الجزائري، هذه التفرقة التي جعلت الوطن الجزائريّ يدفع الثمن غاليًا، بدخوله حرباً أهليةً أخويةً، حربٌ جعلت الجميع يتساءل: "من يقتل من !؟".

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص79.
[2] المصدر نفسه، ص23.

رابعاً: صور المأساة في الرواية.

تعتبر المأساة التسعينية التيمة البارزة في جلّ الخطابات الروائية الجزائرية، بحيث استنطقت هذه الأعمال الأزمة وحاورتها وبعثتها في شكل تعبيريّ روائيّ، وممّا لا شكّ فيه أنّ وعي الروائيّ الجزائريّ بحال عصره يكون نتيجة تضافر وتلاقي وعيّ الأفراد والجماعة، «فوعي المبدع لابّد أن يكون ملتحماً على نحو ما بالوعيّ الشّامل.. فالفنّان لا يستطيع أن يتخيّل رؤية المجتمع للعالم إلاّ في إطار هذا الوعيّ الشموليّ، فهو يستوعب ما يشيع حوله من مفاهيم عقلية بالقدرة التي يستطيع بموجبها أن يفهم الأمور وأن يكون منفصلاً أوشاذّا بالقدرة عن العصر الذي هو فيه»[1]. إذن رؤية المبدع هي نتيجة حتمية لوعيّ الجماعة التي ينتمي إليها، وبالتالي فرؤية المبدع الجزائري كانت حصيلة لفهم الجماعة لمجريات الأحداث، وقد تمايزت رؤى الروائيين للواقع الرّاهن نظراً لغموض الحدث وأطرافه المتنازعة.

وقد اعتمد الكتّاب فنّ الرواية بوصفه أحد الأطر الفنيّة التي يمكنها إبراز عدّة حالات بشكل دقيق ومعبّرٍ، «فالرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، ولكنّها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكّل إلاّ بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي الإيديولوجي في النصّ، والرواية نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسّس في ذاته إلاّ من خلال التناقضات»[2]، فالرواية إذن تماثل الواقع أو تحرّكه، غير أنّها تستمرّ فوقه لتخلق عالماً تخييليّا تتصارع وتتضارب فيه الأفكار والإيديولوجيات.

والرواية الجزائرية المعاصرة اتّخذت هذا المنحى في توجهها نحو الواقع والتّعمّق في فهمه وتسجيل أزماته، يقول الروائي الجزائري "محمد ساري" عن تشاكل الرواية الجزائرية بالواقع: «لم يكن إلاّ تعبيراً عن نوع من الصرامة الكلّية في الكشف عن أنفسنا، والتخلّص من النفاق الاجتماعيّ والدينيّ وتسمية الأشياء بأسمائها»[3]، فالواقع الجزائريّ المتردّي فرض نفسه على الروائيّ الجزائريّ، وفرض عليه الكتابة، بحيث «اعتبرت الرواية الجزائريّة هي الأكثر تعبيراً عن واقع الجزائريّ برؤى متعدّدة وتكنيكات فنيّة متميّزة وصياغات لغويّة مبينة»[4].

إذاً فالرواية واكبت الواقع الجزائريّ في كثير من فتراته التاريخيّة، ولما تعرّض إليه هذا المجتمع من استعمار ونظام سياسي اقتصادي اشتراكي/ إقطاعي، إضافة إلى العنف المسلّح، ممّا أدى إلى اضطرابات تعاطت معها الرواية وسجّلت آثارها.

---

[1] لوسيان غولمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة الترجمة، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986م، ص305.

[2] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص58.

[3] ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص57.

[4] عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2007م، ص129.

وروايتنا (وطن من زجاج) كانت نموذجاً رائعاً لرسم الصّور المأساوية التي عرفتها الدولة الجزائريّة، سلطةً وشعباً، فقد استطاعت الروائية أن ترسم بدقة مشاهد مأساوية معبّرة عن سوداوية الواقع وضبابيته، متطرّقة في ذلك إلى صور عديدة من المأساة وهي: مأساة السلطة، مأساة الواقع الاجتماعي، مأساة المثقف، مأساة المرأة، ودون أن ننسى مأساة الهوية.

1- السلطة وعلاقتها بالمأساة:

أ/ مأساة الاستعمار:

لقد عانى الشعب الجزائريّ من ويلات الاستعمار، ومن سلطته الشنيعة، وقد صوّرت لنا الروائية صوراً من المآسي التي عاشها الشعب الجزائري نتيجة أفعال السلطة المتعسّفة، وتطرّقت الروائية إلى تلك السلطة في حديثها عن قصة "عمي العربيّ" مع والده، اللذان كانا يعيشان عيشة بسيطة، حالهم في ذلك حال كلّ الجزائريين الفقراء البسطاء، إلى أن أتى ذاك اليوم الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون بيتهم، يحكي "عمي العربيّ" عن الصورة التي علقت في مخيلته الصغيرة وهي: «صورة الجنديّ وهو يصرخ بهستيريا وبلغة لم يكن يفقهها.. كان الجنود يبحثون عن شيء لا يعرفه، يوجهون الأسئلة لوالده بنفس العصبيّة والصّراخ ثم ينهالون عليه ضرباً.. ثم.. بسرعة بدت مخيفة، اقتادوا والده خارج البيت.. جرّوه إلى عربة عسكريّة انطلقت بسرعة قبل أن تختفي عن الأنظار..»[1]، إنّها سلطة ظالمة، كانت تتّهم الناس من عدم، تتّهمهم بأنهم يمسّون بأمن واستقرار السيادة الفرنسيّة، والمفارقة المضحكة في هذا: أنّ الميستعمِر يتّهم الشّعب المستعمَر بالمساس بأمنه في وطنه المحتَلّ أصلاً!!، فكيف لرجل بسيط فقير أن يمسّ بأمن فرنسا!؟، وهو ذاك الذي كان لا يعرف عنه إلاّ «صوت المطرقة التي كانت تنهال على المسامير الصغيرة.. على الأحذية القديمة الممزقة..»[2].

إنّ السلطة الاستعمارية لم تكتف بإهانة الشعب الجزائري في وطنه، بل أعدمت أغلبهم ظلماً وزوراً، فوالد "عمّي العربيّ" أعدم شنقاً في السنة الثالثة من اعتقاله، أمّا والدته فقد ماتت حاملة حسرتها معها والأسئلة التي لم تجد لها جواباً، ماتت بعد أن كانت قد تركت «كرسيًّا فارغاً وسط المنزل (...) مقتنعة بينها وبين نفسها أنّها تفعل شيئاً من واجب الوفاء لرجل انتظرته برغم كلّ شيء»[3].

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص13.
[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 18.

أمّا العربي الصغير فقد تربّى يتيماً ضعيفاً، تربّى على يد الضغينة، كبر معها وتجاوز حدودها بسرعة مدهشة، فأيّ سلطة هذه التي ترمّل النساء وتيتّم الأطفال ؟!، أيّ سلطة هذه التي تقتل الناس من غير جرم أوذنب ؟!.

إنّها سلطة المستعمر الفرنسيّ التي استسلم لها الوطن وطأطأ رأسه أمامها، وسمح لها بأن تنكّل بشعبه، وأن تقتل متى شاءت وكيفما شاءت.

لقد كان "عمّي العربيّ" وعائلته نموذجا واحداً من نماذج عديدة للعائلات الجزائرية إبَّان الاستعمار، صورت لنا الروائية من خلالها مآسي كلّ الجزائريين، مآسي شعب أهين في بلده، مآسي شعب ظلم في وطنه، مآسي شعب حُرم من حقوقه في وطنه، فيا له من وطن زجاجيّ!.

ب/ السلطة الحاكمة:

من المآسي التي رسمتها سلطة الاستعمار ننتقل إلى السلطة الحاكمة وعلاقتها بالمأساة في الواقع الجزائري، وإن لم تكن الروائية قد أشارت إلى السلطة بشكل مباشرٍ، إلاّ أنّ المقصود بالسلطة «كلّ مسؤولية من أعلى هرم السلطة إلى أدنى مسؤولية محليّة، وهو ما أشارت إليه الرواية، فلم تترك منصباً إلاّ وعرّته، وهي بذلك تنتقد نظاماً سياسياً وليس أفرادا ً»[1]، وتعتبر السلطة بسياستها الوتر الحسّاس في جلّ الكتابات الروائية، وقد جاءت في شكل رموز وأيقونات بحيث « لا توظف الروايات شخصيات محدّدة ترمز للفساد أو تقوم بدور العوامل القائمة مقام السلطة، تؤدي وظيفتها بعيداً عن الشرعية، إذ أنّ معظم النصوص (...) حينما تعرض الفساد توظف ضمير الجمع (هم) وهو مجرد علامة لسانية غير محددة، تستند إليه صفات مثل (السرقة، اللصوص، النهب...) وغيرها من أسماء وأفعال الفساد »[2].

لقد كان "الحاج عبد الله" وصديقه رئيس البلدية "السي عثمان" ومن شاكلهم، مثالاً للسلطة المصغّرة، هذه السلطة التي منحتها لهم الدولة بأن سلّمتهم الأراضي، التي استغلوها في استعباد سكّان القرية، ففي زمن الاشتراكية كان يكفي أن تكون صاحب أرض ومال لتكون سيداً أو بالأحرى متجبّراً.

والسلطة التي جعلت "الحاج عبد الله" مالكاً للأرض جعلته سيداً للقرية أيضاً، فحتى القرية أصبحت تحمل اسم "جنان الحاج عبد الله"، إذ لم يكن لأحد حقّ مجادلة الاسم الثابت في أوراق القرية الرسمية، حيث حين

[1] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، لبنان، ط1، 2010م، ص166.
[2] المرجع نفسه، ص ن.

قرّرت البلدية رسم طريق يلي القرية بين ناحيتين شرقية وغربية، اضطر المسؤولون إلى التفاوض مع "الحاج عبد الله" على المشروع، لأنّ الطريق ستعبر أرضه، ولأنّه سيد القرية الأهمّ بعد رئيس البلدية نفسه[1].

غير أنّ تلك السلطة المتعسّفة لم تكتف فقط بنهب الأراضي، بل تطاولت إلى استعباد الفقراء الضعفاء والجهلة، يقول الراوي: «كان جدّي مدركاً أنّ الاعتناء بالأرض لن يحتاج لأكثر من أولئك الذين يعانون من الجوع، بحيث لا يجب أن تمنح للجائع فرصة للكلام، عليك أن تشغله بالعمل لينسى جوعه وعقله وليظلّ راضيا عنك..»[2].

ومن وراء كلام الراوي أرادت الروائية أن توصل خطاباً مفاده أنّ الإنسان طالما كان ضعيفاً وفقيراً وجاهلاً، كان استعباده سهلاً، فكما يقول المثل: "لا تسأل الطغاة لماذا طغوا، بل اسأل العبيد لماذا ركعوا"، فالجهل والفقر عاملان أساسيان لاستضعاف واستعباد الشعوب.

ومن صور المأساة التي رسمتها السلطة الحاكمة من خلال الاشتراكية ننتقل إلى صورة أخرى للمأساة، وكان ذلك في فترة العشرية السوداء، في ذلك الحين الذي كان فيه القتل يسري بين الشعب، في فترة كان الأمن والسلم حلم كلّ جزائريّ، كان الناس يرون شبح الموت في كلّ مجلس وفي كلّ ركن وفي كلّ طريق، كان الموت يلاحق الصغير والكبير، الجاهل والأميّ، ببساطة كان الموت يرسم صورته بمداد من دماء الأبرياء الضعفاء، في ذلك الحين ما كان ردّ فعل السلطة الحاكمة ؟! ماذا فعل الوطن أمام مشاهد الموت اليوميّة ؟!.

أمام الجثث المرميّة على الطريق غارقة بالدّم كان الوطن «ينظر إليهم وهم يموتون تلك الميتة المرعبة. كان الوطن يغنّي أغاني الراي "الشهيرة" ويرقص على جثث القتلى.. كان الوطن ينظّم مهرجانات الأغنية الدولية.. كان الوطن يجامل الأجانب على حساب أبناء البلد.. يدفع لهم بالعملة الصعبة كي يغنّون في "جزائر الشرف" ليعرض التلفزيون السهرات الفنيّة قائلاً للعالم: أنظروا بأمّ أعينكم ! أنظروا ! الجزائر بخير وما تتناقله وسائل الإعلام ليس أكثر من افتراء !!»[3].

لا يمكن أن ننكر أنّ الوطن تضرر أثناء العشرية السوداء، لكن ما حدث كان مأساوياً بالنسبة للشعب الجزائري، فأن يكذّب الرسميون – الذين يمثلون السلطة الحاكمة- خبر الموت ويختزلون أرقام القتلى والضحايا، فهذا خيانة عظمى للشعب من طرف وطنه.

غير أنّ الصّورة التي رسمتها السلطة الحاكمة والتي كانت أكثر وأعظم مأساوية، هي تلك الصورة التي تتناقلها الصحف الوطنية، والتي كانت لامرأة فقدت عائلتها في مجزرة "بن طلحة"، غير أنّه وبعد البحث توصلوا

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص28، 29.
[2] المصدر نفسه، ص ن.
[3] نفسه، ص 73،74.

إلى أنّ تلك المرأة لا علاقة لها بمنطقة "بن طلحة"، بل هي ممثلة فقط ! أجل ممثلة طُلب منها أن تلعب دوراً في مجزرة، ألهذه الدرجة كان الشعب لعبة ومسخرة في يد السلطة ؟!، «هل كان الوطن بحاجة إلى ممثلة تقوم بدور الفجيعة؟ ألم تكف جثث القتلى ووجوه النساء المذبوحات..؟ ألم تكف صور الجريمة اليوميّة لتغطي مساحات الصّحف الدوليّة كي يستعان بامرأة تقوم بدور "ضحية" بدلاً عن الضحايا الحقيقيين؟ »[1].

لقد استطاعت الروائيّة من خلال رصدها لما فعلته السلطة الحاكمة في مراحلها المتعدّدة، أن ترسم معالم المأساة بوضوح، وكما قالت الروائيّة: «ما الوطن سوى المآسي التي توحّدنا »[2]، إذ لم يكن في هذا الوطن الزجاجيّ ما يوحّد الجزائريين إلاّ المآسي التي عاشوها معاً.

ج/ السلطة الأبوية:

إنّ مفهوم السّلطة ليس حكراً على الدولة فقط، بل قد ينحدر من أعلى الهرم ليصل إلى المنظومة الأسرية، والتي يشكّل الأب فيها مفهوم السلطة عموماً، وهو ما يطلق عليه مفهوم "السلطة الأبوية" (Autorité Paternelle)، ويمثّلها في روايتنا شخصية "الحاج عبد الله" الذي حمل مفهومين للسلطة، الأولى هي السلطة الحاكمة –كما رأينا سابقاً– والثانية هي السلطة الأبوية، غير أنّ الروائيّة تعرضت إلى الجانب السّلبيّ/ المأساويّ الذي تمارسه السلطة الأبوية مع الأبناء، وكأنّ الروائية تحاول أن توصل للقارئ فكرة أنّه ليست كلّ سلطة أبويّة هي سلطة بنّاءة أو في صالح الأبناء فقد تكون سلطة ظالمة ومتعسّفة.

لقد سردت الروائيّة على لسان بطلها الرّاوي حكايات السلطة الأبوية الدكتاتوريّة التي مارسها "الحاج عبد الله" مع والد الراوي وعمّته المشلولة، إذ أنّ "الحاج عبد الله" كان صاحب القرار الأول والأخير، ولم يكن يسمح لأولاده باتخاذ القرارات الحاسمة في حياتهم الشخصيّة، ومن ظلم وجبروت هذه السلطة كان "الحاج عبد الله" يعاقب ولده الذي فرّ من ظلمه له، بأن حرمه من كلمة "ابني"، يقول الراوي في هذا: «كان جدّي حين يتكلّم عنه يقول "ذلك الشخص" ليعني ابنه.. ليعني أبي.. وكان "ذلك الشخص" يزداد عزلة وبعداً عنّا.. إلى أن خرج من البيت والقرية دونما رجعة.. فجأة اختفي "ذلك الشخص" الذي كان أبي. اختفى عن الأنظار.. ترك غيابه يغزل حكايات كثيرة.. قيل وقتها أنّ أبي فرّ هارباً من والده. ربّما لأنهم ربطوا هروبه بقرار جدي بكسر وحدته بالزواج. كان جدي عازما ذلك الصيف على تزويجه من ابنة رئيس البلديّة التي لم يكن أحد من القرية يحبّها (...) كان جدّي على علم بذلك ومع ذلك، أرادها زوجة لابنه.. كان يقول أنّ الأساس ليس في نوع الزواج، بل في

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص77.
[2] المصدر نفسه، ص165.

نتيجته، والحال أنّ نتيجته ستكون ضمّ أرض أخرى إلى أرضه بموجب عقد القران الذي سيوقعه مع رئيس البلدية »[1].

تمثل الروائية من خلال هذا النموذج الجانب الأناني للسلطة الأبويّة، والذي يقوم على ظلم الأبناء وبخسهم حقوقهم لأجل إرضاء الذات وخدمتها، ولما كانت النتيجة هروب الابن، فإنّ هذه السلطة أخرجته من رحمتها، فكان عقاب السلطة الأبوية لأبنائها هو أقسى عذاب.

وإن كان هروب الابن قد كسر ظهر الأب وخلط عليه الأوراق، إلاّ أنّه لم يتعظّ ولم يكفّ عن ممارسة سلطته الظالمة، فقد فعل الأمر ذاته مع ابنته الوحيدة المقعدة والمشلولة، تلك العمّة الجميلة والحزينة عاشت قصّة حبّ مع عامل الإسطبل، ذاك العامل الفقير الذي أحبّها رغم إعاقتها، فكان الوحيد الذي تقدّم لخطبتها، ليقابله الأب "عبد الله" بالرفض غير مبالٍ بمشاعر ابنته، وما يهمّه هو أنّ هذا العامل فقير ولن يجني من خلفه مصلحة، ناسياً أو متناسياً أنّ ابنته مشلولة، وأكبر من ذلك متناسياً مشاعرها وحبّها الكبير الذي تكنّه لعامل الإسطبل، ذاك الذي لم يكلّ ولم يملّ وفعل المستحيل من أجل حبّه، إذ تقدّم مرة أخرى لخطبتها، وكالعادة وقفت السلطة الأبوية في وجهه وقابلته بالرفض، والأدهى أنّه قد استدعى الشرطة متّهماً عامل الإسطبل بالسرقة، فما كان من هذا العامل إلاّ أن هرب، هذا الهرب الذي عقبه مباشرة موت العمّة، ماتت حسرة وحزناً على نفسها وحبّها[2].

القصتين السابقتين مثلتا صورة المأساة التي كانت سببها السّلطة الأبوية، وعند تفحصّ هذين القصتين نجد أن الروائية تقود عقلك لتكوين فكرة حول النموذج الإقطاعي عموماً، فالإقطاعية لم تُمارس فقط مع العمال والضعفاء والفقراء، بل مورست أيضاً داخل الأسرة، وفي هذا تصوير دقيق لحياة العائلات الجزائرية في فترة السبعينات والثمانينات، ذلك الوقت الذي مُنعت فيه حرّية الأشخاص حتى من أبسط حقوقها، وهو خطاب مأساوي عرضته الرواية ومثلته السلطة الأبوية المتعسّفة، وبهذا تُبيّن الروائية أن الدكتاتورية لم تكن خاصة بعلاقات الأفراد والسلطات الحاكمة، بل كانت تبدأ من علاقات أفراد الأسرة، وأنّ بعضهم استغل السلطة التي منحت له في ظلم حتى أقرب الناس إليه.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص31، 32.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص(41-44).

2- مأساة الواقع الاجتماعي:

ينمو الخطاب المأساوي في روايتنا وتتدرج فيه الأحداث تدرجاً منطقيّاً مقنعاً من المقدمات إلى النتائج، وأحياناً تنتقل زمنياً من الحدث الأقدم إلى الأحدث، أو استقرائياً يسير فيه من الخاص إلى العام، أو استنباطياً من العام إلى الخاص، وفي كلّ ذلك تتغلغل الروائية في بسط مشكلات ومآسي الشعب الجزائريّ، فتنتقي من هذه المشكلات وتتدرّج في عرضها تدرّجاً صناعياً يخدم غرضها في إقناع المتلقّي، ناظرة إلى هذا الإقناع (Persuasion) على أنّه تلك «العملية الكلامية التي تستهدف التأثير العقليّ والعاطفيّ في المتلقّي أوالجمهور، قصد تفاعله إيجابياً مع الفكرة أو السّلعة المعروضة عليه»[1]، ومن الصّور المأساوية التي تعرّضت لها الروائية في خطابها نذكر: رداءة التعليم، الفقر والبطالة، الموت/القتل.

أ/ رداءة التعليم:

كانت رداءة التعليم من المآسي التي عانى منها الشعب الجزائري، ورداءة التعليم هذه لم تكن بسبب المنظومات التربوية الفاشلة فقط، بل لأنّ الفقر أيضاً كان يحول دون تعلّم الأولاد، فأغلب الأسر الجزائرية وقتها لم تكن قادرة على « إرسال أطفالهم إلى المدرسة لأنّهم غير قادرين على توفير ثمن الكتاب والخبز معا ً»[2]، وبسبب ربط الناس الشهادة الجامعيّة بالبطالة فإنّ النتيجة كانت الجهل ورداءة التعليم.

وحتى في الأوساط الجامعية لم يكن العلم سيد الموقف، بل كان مكاناً للتباهي والتفاخر، فقد كان «بعض الطلبة يعتبرون أنفسهم استثنائيين بموجب تلك السيارات الخاصّة التي يركبونها وبموجب مواقعهم الاجتماعيّة كأبناء "الأسياد"!»[3]، وحتى بعد التحصّل على الشهادة الجامعيّة لا يمكنك أن تحصل على عمل ما لم تكن لديك وساطة، لأنّ الوساطة أهمّ من الشهادة، تلك الشهادات الجامعيّة التي لم تلائم يوما متطلبات سوق الشغل سواء داخل الوطن أم خارجه، وإن كانت الكارثة خارج الوطن أعظم، فلم يكن مُعترفاً بالشهادات الجامعيّة الجزائريّة، نتيجة رداءة التعليم، والأمر الآخر هو أن أغلب الشهادات مُنحت عبر "الوساطة".

ب/ الفقر والبطالة:

ومن الجهل ورداءة التعليم تنتقل الروائية بنا إلى صورة مأساوية أخرى هي مأساة الفقر والبطالة، التي عاشها الشعب الجزائريّ، فأغلب النّاس كانوا بلا عمل، وكان تحصيل لقمة العيش أمراً صعباً وشاقاً وإن لم يكن مستحيلاً لأولئك الذين لا يملكون "الأكتاف" على حدّ تعبير الروائيّة، وإن كان الفقر والبطالة أمر يعاني منه

[1] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر، تق، محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999م، ص64.
[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص47.
[3] المصدر نفسه، ص48.

أغلب الشعوب، فإنّ الجانب المأساويّ في هذا والذي أشارت إليه الروائية، أن يكون «في الجزائر أكثر من 15 مليون فقير، وأكثر من نصف الشعب يعيش على المحكّ، الموت والجوع والغربة والخوف والمجزرة»[1]، أين هذا ؟! في وطن « تعدّ إيراداته البترولّية السنوية بالملايير، أيمكن أن يجوع شعب مداخيله النفطيّة بالمليارات؟»[2]، سؤال مأساوي من صميم المأساة، فهل يمكن لشعب يعيش في وطن موارده الطبيعيّة ضخمة أن يعاني الفقر والجوع !؟.

هذا الواقع المأساوي يضفي على الفرد الجزائريّ الإحساس بالتناقض وعبثيّة الحياة ولا جدواها، وعدم الشعور بالانتماء إلى هذا الوطن الظالِم ساستُه، وكلّ من يملك سلطة القرار فيه، لاسيما في الوقت الذي ينعم فيه الأجانب بالرفاهيّة على حساب أبناء البلد، فقد «كان الوطن يجامل الأجانب على حساب أبناء البلد.. يدفع لهم بالعملة الصعبة كي يغنّون في "جزائر الشرف"...»[3].

عامّة الشعب لم يجد لقمة يسدّ بها رمقه، في حين أبناء "الأسياد" كانوا يقيمون الحفلات وسهرات الدعارة، كانوا يتباهون بسياراتهم والنساء اللواتي يتهافتن عليهم من أجل نقود رخيصة، هكذا صوّرت الروائية وفضحت الحياة الطبقيّة التي يعيشها الشعب الجزائريّ، تلك الحياة التي غُلِّفت بشعار الديموقراطيّة وأنّ الشعب الجزائري لا يعاني من الطبقيّة والتهميش، فإن لم يكن هذا تهميشاً، فما معناه في وطن حكم على أبنائه أن يعيشوا حياة البؤس ؟!، فهو شعب فقير يعيش في دولة غنيّة!.

ج/ مأساة الموت/ القتل:

تعدّدت صور المأساة في رواية (وطن من زجاج)، غير أنّ الصورة التي هيمنت والتي كان للروائية فيها نفس طويل هي صورة: مأساة الموت أو لنقل القتل، فالموت الذي سردت أحداثه الروائية لم يكن بسبب مرض أو حادث مفاجئ، بل كان مخطّطاً له وبفعل فاعل، فإن كان الموت لوحده مأساةً فإنّ الموت مقتولا أعظم بكثير، ويكون أدهى إن كان القاتل والمقتول إخوة وأبناء وطن واحد.

صفحات كثيرة استطاعت الروائية من خلالها أن تجعل القارئ يعيش تلك المشاهد المأساوية، وأن تجعله يشعر بأنّه كان ضمن السّكان الذين لاحقهم الموت، ذلك الموت الذي كُتب « باللون الأحمر تهديداً للسكان بالقتل والإبادة »[4]، التي قضت على قرىً برمّتها.

يسرد لنا الراوي الذي كان شاهداً على مخلفات تلك المجازر بحكم عمله كصحفيّ، يقول في ذلك: «ذهبت ككلّ مرة لأغطّي واقعة الموت. كانت المجزرة أشبه برسم كاريكاتوري يوميّ.. داخل المجزرة فقط كان

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص88.
[2] المصدر نفسه، ص ن.
[3] نفسه، ص74.
[4] نفسه، ص71.

الوقت يبدو حقيقياً وملموساً بحيث لا يمكن رؤية حقيقته المجرّدة إلاّ في عيون الناس الذين حكوا لنا ما جرى في الليلة السابقة. عيونهم التي يمتزج فيها الرّعب والمرض والضغينة لكلّ شيء وعلى كلّ شيء »[1].

إنّ جزائر العشرية السوداء عاشت واقعاً مأساوياً عظيماً، كان فيها الموت سيّد الموقف، كان كلّ جزائريّ يرى الموت أمامه، وينتظره كلّ حين، يكفي أن تكون تابعا للدولة حتى يباغتك الموت، ثمّ تحوّل القتل إلى هواية أحبّها القتلة وأبدعوا فيها، ليصبح كلّ شخص عادي هو مشروع ضحية، كلّ عامل وعاطل عن العمل، كلّ كبير وصغير.

وإن كان القتل فظيعاً، فهو يزداد فظاعة بطريقته ونوعه، إذ لم يكتف القتلة بوضع حدّ الموت على ضحاياهم، بل قد تعدّاه إلى التنكيل بالجثث، وتذكر الروائية في هذا المقام كلاماً ذكره "الرشيد" عن عمله كشرطيّ، ومهمّته جمع الجثث التي يعثرون على بعضها « مقطوعة الرأس فيضطرون إلى البحث عن الرأس لساعات. أحياناً يجدون رأساً قد لا يتناسب مع حجم الجثة، ومع ذلك لا يجدون حلاً سوى تركيبه على جثة أخرى، وإن لم يكن الشكل مقنعاً فكان الأمر حتميًّا بحيث لا يمكنهم أن يأخذوا جثة بلا رأس، مثلما لا يمكن أخذ رأس بلا جثة »[2].

وصورة المأساة لم تتوقف عند هذا الحدّ، فقد قام أحد الأطباء المكلّف بإلصاق الرؤوس بالجثث بإضافة « رأس امرأة إلى جثة رجل، رجل لم يعثر أحد على رأسه بينما المرأة لم يعثر أحد على جثتها، فاضطر الطبيب إلى خياطة رأس المرأة إلى جثة الرجل الذي لم يأت أحد للمطالبة بكليهما »[3]، وهي صورة مأساوية أخرى، أن تُقتل ظلماً وجوراً، ثم لا تجد من يبحث حتى عن جثّتك، في وطن « لا يترحّم على أحد، ولا يبكي على أحد، ولا يتذكّر أحداً..»[4].

من خلال الصور المأساوية التي رسمتها الروائية للواقع الاجتماعي الجزائري، من جهل ورداءة تعليم، وفقر وبطالة، وقتل وتنكيل، نصل إلى حقيقة مفادها أنّه ليس هناك سعادة حقيقية في هذا الوطن الزجاجيّ، وكأنّه يجب عليك أن تكون بلا قلب ولا ذاكرة ولا كرامة ولا عقل حتى تعيش سعيداً فيه، وهنا يطرح الخطاب سؤالاً يحمل في تضاعيفه الإجابة: « هل ثمّة إنسان سعيد في هذه البلاد سوى فاقدي القلب والذاكرة»[5]، ومن عمق المأساة بكلّ تفاصيلها يصيح وينفجر الفرد الجزائريٌّ مصرّحاً بأنّ « الدولة التي تقتل شعبها لا تستحقّ أن توجد!»[6].

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص72.
[2] المصدر نفسه، ص 78.
[3] نفسه، ص 78، 79.
[4] نفسه، ص 114.
[5] ياسمينة صالح، وطن من زجاج ص 69.
[6] المصدر نفسه، ص73.

إنّ انتقال الرواية من صورة رداءة التعليم والجهل ومن الفقر والبطالة إلى صورة القتل، ربط خفيف بين هذه العناصر، وكأنّ الصّور الأولى كانت أسباباً للصورة الثانية، التي هي نتيجة حتميّة، فأن يعاني شعب من الفقر والجهل في بلده، فالتّمرّد والفساد هو ما يؤول إليه.

3- مأساة المثقف:

عرفت النخبة المثقفة في الجزائر ما بعد الاستقلال تصعيداً في مجال الثقافة، تلك الثقافة التي صارت محكومة بيد السّلطة وحسب تطلّعاتها، وظلّت تلك هي حالة النّخبة إلى غاية التسعينات من القرن الماضي، بحيث ظهرت بوادر التحرر من السلطة ومن العجز والتّبعية، وقبل الخوض في الواقع المأساوي الذي عاشه المثقّف الجزائري، علينا أن نعرج على المفهوم الشائع للمثقف، فهو « كلّ إنسان مثقف بثقافة مجتمعه الذي يعيش فيه »[1]، بمعنى أن لكلّ مجتمع ثقافته الخاصة وكذا مثقفوه الذي يتميز بهم عن غيره من المجتمعات، فبتعدد المجتمعات تتعدد الثقافات، وهذا لا يعني أنّ المجتمع الواحد توجد به ثقافة واحدة، بل إنّ المجتمع هو الآخر تتعدد فيه الثقافات، كما عُرف المثقف بأنّه « من ألمّ على نحو جيد بثمار الثقافة من العلوم والآداب سواء أكان منتجاً لها أم متلقياً فحسب»[2].

وللمثقف دور وأهمية في كلّ مجتمع لأنّه يأخذ بيد أفراد مجتمعه ويرشدهم إلى طريق الصواب، «فالمثقف هو الذي ينشئ أفكاراً جديدةً داخل المجتمع، ويدافع عنها لكي تشقّ طريقها إلى الناس، وبهذا المعنى فإنّ المثقف المبدع لا يمكنه أن يسير في الصّف دون قناعة مسبقة، كما لا يمكنه السكوت عن مظاهر الظلم الاجتماعي والاستبداد السياسي، وهنا تكمن رسالة المثقف اتجاه مجتمعه»[3]، فالمثقف بحكم علمه وثقافته لا يكون إمّعة ولا يسبح في اتجاه التيار إن كان هذا التيار يقود إلى الهاوية.

لا تهبّ الرياح بما تشتهيه السفن، هذا حال المثقف العربي عموماً والجزائري بشكل خاص، إذ وَجَدَ هذا المثقف « مناخاً طارداً له، تارة لأسباب اقتصادية حين لا يوفر عملا مناسباً يدرّ عليه عائداً ومعقولا، وتارة لأسباب اجتماعية تقف حائلاً أو تمنعه من القيام بدوره سواء على المستوى الوظيفي حين تمنعه من العمل أو على المستوى الذاتي حين تمنع نشر إبداعه، وتارة ثالثة لأسباب سياسية حين يتعرض للقمع »[4]، ومن خلال هذا القول القول نصل إلى أنّ الذات العربية المثقفة تعيش غربة في أوطانها وإهمالاً متعمداً، لأنّها تشكّل طبقة فكرية مستنيرة من شأنها إحداث فروقات في المجتمع برؤاها ومواقفها.

---

[1] باقر جاسم محمد، الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2013م، ص 201.
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] حمري بحري، الكتابة بماء الذهب والكتابة بماء الخشب، مقالات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م، ص53.
[4] حسن عيد، المثقف العربي المغترب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص47.

والمثقف الجزائريّ في فترة التسعينات من القرن العشرين، لم يعش غربة فقط، بل أصبح مشروع ضحية من قبل الإرهاب، إذ أنّ الإرهاب يَعتبر « المفكرين والمبدعين هدفاً لابد من القضاء عليه فوجودهم منافٍ لوجود الإرهاب، ومضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصّل إلاّ بالحريّة ولا تتأسّس إلاّ بالتمرّد على شروط الضرورة، ولا تتردّد في أن تضع كلّ شيء موضع المساءلة، فحضور المفكّرين والمبدعين تهديد للتعصّب والتطرّف وتعرية لفساد الممارسات»[1].

إنّ المثقف الجزائري عموماً شكّل تهديداً للإرهاب، وبات يعرف نواياه المبيّتة ولكنّه لم يسلم من بطشه، فقد « استهدف المثقف الجزائري من قبل الحركات الإسلامية الراديكالية فكفّرته أولاً في نهاية الثمانينات وشهّرت به في خطاب بعض المساجد وعلى صفحات بعض الجرائد الموالية لها، ثم انتقلت بعض فصائل هذه الحركات إلى اغتياله وخطفه في بداية التسعينات »[2]، لهذا نجد أنّ أغلب الروايات التي عالجت موضوع الأزمة، كانت ترتكز في قراءتها للواقع على المثقف، لأنّه عانى الأمرّين (الغربة والاغتيال)، بحيث كانت نوعية الأبطال في أغلب تلك الروايات من الفئة المثقفة، تدل عليهم الوظائف التي ألبست لهم من قبل الكتّاب، وكذا مواهبهم التي يمارسونها ومواقفهم وآراؤهم في القضايا التي تعالجها المتون الروائية.

والروائية "ياسمينة صالح" في روايتها هذه ركزت على وضع المثقف في جزائر السبعينات والثمانينات، معرّية في ذلك وضع المثقف الجزائري الذي عانى من الغربة والاغتيال كما ذكرنا سابقاً، فأغلب أبطال وشخوص الرواية كانوا من المثقفين، كلّ حسب تخصصه وثقافته، ممثلة في ذلك للمثقف الجزائري المغترب بشخص "المعلّم"، الذي رأينا سابقاً ما عاناه مع رجال القرية، إذ بحكم ثقافته وعلمه لم يكن يركع للأسياد، بل كان يفضح خططهم، ويدعو الناس إلى التحرّر والانفتاح، الأمر الذي جعل الكبار والأسياد ينقمون عليه، فهو الوحيد الذي تمرّد عليهم، وكلّ متمرّد يجب أن ينال عقابه حسب سياستهم ومنطقهم، هذا ما جعلهم يكيدون له كيدا إلى أن طردوه من القرية.

كان ذلك يومَ أقيمت حفلة انتهاء السنة الدراسية بالمدرسة، ذاك الحفل الذي حضره رئيس البلدية و"الحاج عبد الله" ومجموعة من أعيان القرية، الذين أثراهم المدير وشهّر بإنجازاتهم وما حققوه للمدرسة والقرية، أمّا "المعلّم" ذاك المثقف المغترب فقد بدت السخرية جليّة على ضحكته التي كانت مهيمنة، والتي قصد بها الإساءة لتلك الإنجازات وأصحابها، ورغم غربته وكره أسياد القرية له، إلاّ أنّه لم يسكت عن قول الحقّ، فقد أخذ الكلمة وانتقد الأوضاع المزرية للمدرسة والقرية، مركزاً على غياب حافز الدراسة أساساً.

[1] جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص24.
[2] محمد ساري، محنة الكتابة، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، د ط، ماي 2007م، ص121.

كانت كلمته تلك ما انتظره الأسياد حتى ينتقموا لأنفسهم منه، إذ قدّم رئيس البلدية شكوى ضده للوزارة، التي بدورها أرسلت قراراً لطرده من القرية وفصله من العمل بشكل دائم[1].

يحكي الراوي قصة "المعلّم" بعد أن عاد إلى العاصمة، ليجد نفسه عاطلاً عن العمل في مقابل أسرة يتوجّب عليه إطعام أفواه أفرادها، ويقول في ذلك: «تخيلت شكله وهو يبحث عن عمل، أيّ عمل مهما كان بائساً. تخيلته وهو يكتفي بالعمل بائعاً في متجر (...) وسرعان ما تخلّى عنه صاحب المتجر لقلّة الحيلة (...) ذلك الرجل الذي كان معلماً قبل أن يصبح بائعاً في متجر لينتهي به الأمر إلى "حَمَّال" في الميناء (...) لكن ذات مرة، مرض فجأة ونقله عمال الميناء إلى البيت. كان مريضاً دون أن يعرف أحد بمرضه الذي منعه من العمل لفترة من الزمن، لكنّه بمجرّد أن شعر بالتحسن حتى عاد إلى الميناء، وعاد مريضاً إلى أن مات. مات حاملاً حزنه الشخصيّ وانكساره الكبير »[2].

هكذا عاش المثقف الجزائري حياة غربة في وطنه وبين أولاد بلاده، وبهذا أوصلت الروائية خطابها المتمثّل في أنّ المثقّف لا يمكنه أن يعيش وسط الجهّال، الذين يتقلّدون المناصب العليا، لأنّه سيبقى دائماً عالة عليهم، وشوكة تنخزهم وتفضح أعمالهم، وإن تغلبوا عليه فلن يكون بالعلم طبعاً، بل بالحيلة والمكر والاحتيال.

أمّا الصورة الثانية التي رسمتها الروائية للمثقف هي: صورة المثقف الذي عانى من القتل والاغتيال، وكان ذلك في فترة التسعينات، إذ عمدت الجماعات المسلّحة على اغتيال المثقفين، لأنّهم بطبيعة الحال يفضحون أعمالهم ويُشهّرون بجرائمهم البشعة في حقّ الشعب الجزائريّ، فكان اغتيال المثقفين يزداد بشكل رهيب، ما تسبب في حالة من خوف وهلع في أوساط المثقفين، إذ لم يكن هناك «فرق بين كاتب وزبّال حين تقرر جماعة مسلّحة القضاء عليك »[3].

لقد كان كلّ مثقف يمثل الطاغوت بالنسبة للقتلة، فـ « في لغة العنف كان الطاغوت هو كلّ شخص، وهو أيّ شخص. الطاغوت هو أب العائلة الذي يكدح لأجل قوت أبنائه، وهو المثقف وهو الطبيب والمحامي والشرطيّ والعسكريّ، كلّ واحد لا يفكّر كما يفكّر القاتل بمثابة الطاغوت الذي يستحق "التصفية" ويسقط عليه حكم القصاص من أمير الجماعة الذي يحلم "بدولة طواغيت جدد" يملكون حقّ العقاب والعفو، ويملكون حقّ الحياة والموت! »[4].

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص40، 41.
[2] المصدر نفسه، ص 62.
[3] نفسه، ص70.
[4] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص70، 71.

فحتى وإن كان كلّ مثقف هو الهدف المنشود عند الجماعة المسلّحة، إلاّ أنّ الروائية ركزت على الاغتيالات التي تعرض لها الصحفيون، وهذا بحكم أنّ بطلها الراوي كان يمتهن الصحافة، إذ تقول على لسان بطلها: «فأن تكون صحفيًّا هنا معناه أن تعرف أنّك مشروع مقتول.. لم يكن القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقيّ، كان برنامجاً سياسياً كأيّ برنامج "تنمويّ" يسعى إلى جسّ نبض الناس قبل تنفيذه، بيد أنّ برنامج "القتل" لم يكن بدوره يحتاج إلى جسّ نبض الشارع، فقد كان مشروعاً قائماً بذاته، له موظفوه، وله مدراؤه، ومنفذوه أيضا »[1].

لامست الروائية الواقع المأساوي الذي عاشه المثقف الجزائريّ في فترة العشريّة السوداء، إذ كان من المجازفة أن يسير مثقف في الشارع في وضح النهار، لأنّ القتلة كانوا لهم بالمرصاد، فهذا "النذير" الذي لحقته تهديدات عديدة من قبل الجماعة الإرهابية، كان يذهب متسلِّلاً إلى بيته ليرى أمه وإخوته، كان ينطّ على الأسطح تحت جنح الظلام، هروباً من رصاصة موعودة.

كان هذا حال المثقف الجزائريّ، الذي عانى من مرارة الغربة والاغتيال، فقدَ الأمن في وطنه، فكانت الدولة تضغط عليه من جهة، والموت ينتظره في الجهة المقابلة، وكأنّ الثقافة جرم وذنب لا يغتفر في هذا الوطن الزجاجيّ.

4- مأساة المرأة:

عرفت المرأة الجزائرية بوقفاتها الخالدة مع الرجل في التاريخ الجزائريّ، بل وقاسمته همومه في الكثير من الأحيان، إذ صعدت معه إلى الجبال وقاومت المستعمر الفرنسي ببسالة الشجعان، غير أنّ دورها بعد الاستقلال انحصر، وخفت صوتها مقابلة مع صوت الرجل صاحب السلطة الذكورية، إذ ظلّ المجتمع الجزائريّ خانقاً لصوت المرأة وكابحاً لحرياتها.

ومع مجيء الحركات الإرهابية زاد تضييق النطاق على المرأة، فقد «مُنعت النساء من الحضور في المراكز الثقافية، ومنعت من الوجود في السواحل، قتلت فتيات كثيرات غبر محجبات أمام مدارسهنّ وأمام أسرهنّ، وأصبحت الفتاة غير المحجبّة هدفاً عسكريًّا لهم (...) كذلك جرى فصل النساء عن الرجال في وسائط النقل (...) جرى إلغاء دروس الرياضة والموسيقى والتعليم التقنيّ »[2]، إذاً فقد وجدت المرأة الجزائرية نفسها في مواجهة شكل آخر من التهديد تمثّل في الإرهاب، غير أنّ الأمر لم يتوقف عند هذا الحدّ، بل طالت يد الإرهاب على النساء في الجزائر، ومارس العنف بشتى أشكاله في حقّهن، وقد صورت معظم الروايات الجزائرية وضع المرأة المأساويّ في خضم هذا الصراع، مع اختلاف رؤى وتوجّهات الروائيين في ذلك، كما صوّرت الروايات موقف المرأة

[1] المصدر نفسه، ص 80.
[2] مفقودة صالح، المرأة الجزائرية، دار الشروق، بسكرة، الجزائر، ط2، 2003م، ص43.

المناهض للعنف، حتى أنّ حضور المرأة في الروايات الجزائرية المعاصرة كان رمزياً يخضع للتأويل، ففي معظم الأحيان كانت صورة المرأة تتماهى مع الوطن.

وهذه الروائية "ياسمينة صالح" كغيرها من كتّاب الرواية المعاصرة، قد وظفت عنصر المرأة في روايتها (وطن من زجاج)، ونقلت تفاصيل المآسي التي عاشتها، فمثّلت للمرأة الأرملة التي فقدت زوجها إبّان ثورة التحرير الوطنيّة، موظفة في ذلك "أم عمي العربي" التي أشرنا إلى المآسي التي عاشتها سابقا، إذ عانت الفقر أولاً، وغياب الزوج ثانياً، رغم ذلك كانت صابرة صامدة، لتبيّن الروائية أنّ المرأة الجزائرية ليست سهلة الانكسار، كما مثلت الجانب الآخر لها وهو جانب الأمانة والوفاء الذي عرفت به المرأة الجزائرية اتجاه زوجها.

لم تكن "أم عمي العربي" النموذج الوحيد للمرأة في الرواية، بل تعددت النماذج، فقد جعلت الروائية لكلّ مرحلة من المراحل الثلاث (الثورة التحريرية، الاشتراكية، العشرية السوداء) التي عالجتها، نموذجاً يمثّل المآسي التي تعاني منها أغلب نساء كلّ فترة، فبعد الاستقلال كان النموذج النسويّ هي عمّة الراوي والتي عرضنا مأساتها سابقاً، والعمّة في ذلك حالها حال كلّ امرأة جزائريّة عانت ظلم السلطة الأبوية، إذ لم يكن للنساء حق الكلام ولا الاختيار، والروائية إذ تستدعي هذه الصورة، هي تريد تذكيرنا بأنّ وضع المرأة في خطابها ما هو إلاّ صدى لوضعها في الذاكرة الجمعية، ليست الجزائرية فقط بل العربية عموماً، والريفية بشكل خاص، فرغم تعدّد الخطابات التي نادت بضرورة تحرير المرأة من مثل تلك الممارسات، إلاّ أنّ الوعي العربيّ الذكوريّ ظلّ عموماً على ما هو عليه، فلم يبدّل من حيث تحقيره للمرأة وإقصائها، وحرمانها من أبسط حقوقها، والذي تمثل في الرواية بحقها في الحبّ، فقد كانت دائما تُرمى بالدونيّة والنُكران والعورة الفاضحة.

واصلت الروائية سردها للأحداث، وتقصّيها للمآسي التي يعيشها الشعب الجزائريّ راصدة وضع المرأة في ذلك، فرغم أنّ وضع المرأة يتحسّن على ما كان عليه، وعلى ما كانت عليه المرأة الريفية خاصة، إلاّ أنّ المرأة في المجتمع الحضاري/ المدينة، وحتى وإن كان يبدو أنّها متحررة نوعاً ما، وتنعم بحقوقها الشخصية، فإنّ الروائية قد أشارت إلى جانب خفيّ في استغلال المرأة في المدينة، إذ أنّها كانت تعاني من شكل آخر للمأساة، ألا وهو أنّها كانت عبارة عن بضاعة أو هدية يتلقفها الرجال، فتقتصر مهمتها السردية في هذا الخطاب على إشباع حاجات الرّجال الجنسية، وتنقضي مهمّتها وتخزن في الخطاب بانقضاء تلك الحاجات، وهو ما يتجلّى كأبرز ما يكون في نموذج "المهدي" الذي كان يوزّع النّسوة على حراسه وضيوفه[1]، عدا ذلك ففي الأغلب تعيش المرأة على هامش هذا الخطاب.

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص55.

وفي خضم الأحداث والمجازر المأساوية التي سببتها الجماعات الإرهابية، كانت تشير الروائية إلى أوضاع النساء، اللاتي فقدن عائلاتهنّ وأزواجهنّ، وشاهدن أولادهنّ يذبحون ويقطّعون أمامهنّ، دون قدرة لهنّ على حماية فلذات أكبادهنّ، وإن تغاضت الروائية عن سرد ما كان يفعله الإرهاب بالنساء، إلاّ أنّ تلك المآسي كشفت ذلك، وعرّت الأعمال الفظيعة والشنيعة التي مارسها الإرهاب مع النساء.

وهذه "أم النذير" ذاك النموذج الذي مثل كلّ أم جزائرية فقدت زوجها وها هي الآن تُحرم من رؤية ابنها، بسبب تهديدات الجماعة الإرهابية له، فكانت تفضّل غياب ابنها حيًّا على غيابه ميتاً، جرّاء رصاصة متربّصة به، كان هذا حال كلّ الأمّهات في تلك الفترة، كنّ ينتظرنّ خبر الموت في كلّ حين، فالموت يخطف كلّ يوم زوجاً أو ابناً أو حبيباً، ولم يجد النساء إلاّ البكاء والعويل على الفراق المرير، وعلى حال الوطن!.

أمّا الحديث عن المرأة الجزائرية المثقفة في ظلّ العشرية السوداء، فهو لا ينفصل عن حال المثقف الجزائري العام، بل هو امتداد له، غير أنّ هذه المرأة المثقفة ما فتئت تثبت وجودها حتى وجدت نفسها في مواجهة الخصم الجديد، إذ «وجدت المبدعة الجزائرية نفسها وجهاً لوجه مع محنة وطن تعصف به رياح الإرهاب الأعمى، الذي اتخذ من آلة العنف وسيلة لإقصاء الرأيّ الآخر، وكأنّ المثقف هو المستهدف الأول، وبما أنّ المرأة جزء من هذا المجتمع فقد نالت حظها الوافر من الخطف والاغتصاب والتعذيب والقتل، فوجدت المبدعة نفسها محاصرة بتقاليد بالية، وعنف لا يستثنيها من صراعه مع السلطة »[1].

كانت هذه حالة المرأة الجزائرية، مثقفة أم غير مثقفة، فـ "أخت النذير" التي كانت تعمل طبيبة بالمستشفى، مثّلت المرأة الجزائرية التي عايشت الأزمة، إذ كان المستشفى كلّ يوم يستقبل عدداً جديداً من ضحايا العمليات الإرهابية، علاوة على مقتل أخيها وخطيبها.

من خلال استقراء الرواية نلحظ أن المرأة الجزائرية عايشت واقعاً مأساوياً شأنها في ذلك شأن الرجل، فالمرأة عضو فاعل في المجتمع، حاضنة لكلّ المآسي الوطنية، وإن كانت تنفرد أحياناً بمآسي خاصّة، فلم تكن لها سلطة يُعتدّ بها، إذ كانت تابعة وخاضعة للسّلطة الذكورية، هذه السّلطة التي مارست عليها القمع والحرمان من الحقوق، بل وطمست هوّيتها وجعلتها موضع عيب وعار.

5- مأساة الهوية:

نتيجة للظروف التاريخية والسياسية التي مرّ بها الشعب الجزائريّ، وإضافة إلى الصراعات والتناقضات والتضاربات الإيديولوجية والفكرية، فإنّ الفرد الجزائريّ عانى من مأساة غير المآسي السابقة، استطاعت الروائية

[1] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م، ص 22.

"ياسمينة صالح" من خلال روايتها هذه (وطن من زجاج) أن تلامس معالم هذه المأساة، معتمّدة في ذلك على تقنيتين لغويتين، الأولى هي: السؤال، والثانية تكرار هذا السؤال، إذ نلحظ أنّها أكثرت من الجمل الاستفهامية نحو: «من أنا حقاً ؟ »[1]، «يا عمي العربي من كنت حقاً ؟ »[2]، «من يكون؟ »[3]، «من أنا ؟ »[4]، «من أنت ؟ »[5]، «من أنت حقاَ يا صاحبي ؟ »[6]، وفي أحيان أخرى كانت تطرح الروائية أسئلتها على شكل متوالية سؤالية كما في قولها: «ما الوطن ؟ ما الإنسان ؟ ما القيمة ؟ »[7].

قد يبدو للوهلة الأولى أنّ تكرار هذه الأسئلة كان لغاية شكلية لا أكثر، الهدف منها إحداث ضجة في المتن الروائيّ، إلاّ أنّه وبالتعمق في فهم هذه الأساليب اللّغوية، وطريقة ورودها في هذا المقام، يكشف أنّ المقصود منها ليس العمل اللغوي المباشر، إنّما تبليغ مضمونها الدّلاليّ.

ففي وطن "زجاجيّ" مليء بالتغيرات والصّراعات والاغتيالات، والتحوّلات والتناقضات، نجد أنّ الفرد الجزائريّ ليس بمنأى وعزلة عن هذه التغيرات، التي مسّت خصوصيته، وعصفت بهوّيته وشوّهتها، جاعلة منه متعدّد الهويات أو بلا هوّية أصلاً.

أمّا عن الموقف الذي حصل بين "الرشيد" -الذي يمثّل رجال الأمن- والراوي حين كان الأول يسرد له أحداث المجاز، ثم ينظر إليه متسائلاً: «من أنت حقاً يا صاحبي؟»[8]، دلالة على ضبابية هويات الشعب الجزائري في ذلك الحين وتعدّدها، وسؤال "الرشيد" هذا يحمل معنى الخوف الذي كان مسيطراً على النفوس، إذ انعدمت الثقة وأصبح كلّ واحد محلّ الاتهام، والحديث عن أعمال الإرهاب مع من لا تعرف هويته قد يكلّفك حياتك، فقد يكون الطرف الآخر موالياً للإرهاب خاصة إذا كان المتحدّث من رجال الشرطة.

وأمام أسئلة الهوية التي اجتاحت النصّ الروائيّ، يجد القارئ نفسه مشوشاً ويبحث عن إجابات، ويطرح أسئلة أخرى مكمّلة، وهذا ما أرادته الروائية من خلال إكثارها لهذا النوع من الأسئلة، إضافة إلى غايتها الأخرى التي ضمّنتها خطابها، ألا وهي أن تضع القارئ في المحكّ، في محلّ المأساة التي يعاني منها الفرد الجزائريّ، فغياب الهوية أو تهدّدها شكّل هاجساً لدى الكتّاب الروائيين الجزائريين والذين طرحوه من خلال شخوصهم الروائية.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص27، 39، 46، 47، 48.
[2] المصدر نفسه، ص 12.
[3] نفسه، ص 21.
[4] نفسه، ص 28، 32، 69.
[5] نفسه، ص 60.
[6] نفسه، ص 26، 69.
[7] نفسه، ص 65.
[8] ياسمسنة صالح وطن من زجاج، ص26، 69.

إنّ أسئلة الهويّة أسئلة لعوبة، والإجابة عنها ليست بالأمر الهيّن، واحتمالات الإجابة كلّها ممكنة في هذا الوطن الزجاجيّ، هذا الوطن الذي حاول الاستعمار جاهداً طمس ومحوَ هويته، فاستهدف لغته ودينه وتاريخه، ثم مع العشرية السوداء اختلطت كلّ الموازين، فغياب وضبابية هويّة القاتل، جعلت المجتمع الجزائريّ يعاني من إشكالية الهوّية بشكل آخر، فالكلّ أصبح يتساءل عن جنسية هذا القاتل، عن موقعه الاجتماعي، عن أهدافه وطموحاته، ثم وبشكل لا إراديّ وتحت غياب الإجابات، أصبح الفرد الجزائريّ يتساءل كيف يعرف ذاته، قبل أن يتساءل عن ذات الآخر، لهذا نجد أنّ الروائية أكثرت من استعمال السؤال عن الذات، وحتى في إجابتها عن هذا السؤال وضعت إجابة لعوبة وغامضة، إذ قالت على لسان بطلها: «أنا لا شيء، لست شيئاً (...) أنا لست أنا ولا أحد »[1].

لعلّ الروائية من خلال إجابتها هذه أرادت أن تجعل القارئ غير مقتنعا بالإجابة، حتى تثير فيه حافز البحث بنفسه عن الإجابة المقنعة، « فالمتكلّم نصف الكلام الفرديّ الذي يدلي به، وللمستمع نصفه الثاني »[2]، أو أنّها أرادت من خلال خطابها هذا – وهو احتمال وارد– أن تصوّر قمّة المأساة عند الفرد الجزائريّ الفاقد لهوّيته، فحتى إن سأل وبحث عن هذه الهوّية إلاّ أنّه حُكم عليه أن يبقى لا شيء، واللاشيء هنا تعني اللاهوية، واللاهوية تقود بشكل آلي إلى سؤال آخر وهو: ما الوطن إذن!؟.

رواية (وطن من زجاج) محاولة سردية نقلت المأساة الوطنية التي عاشها المجتمع الجزائريّ بنسخها الثلاثة، الأولى كانت مع مقاومة المستعمر الفرنسي، والثانية حين أهدرت ثروات البلاد من قبل الزعماء والقادة السياسيين في عهد الاشتراكية، أمّا النسخة الثالثة فكانت حين تحوّلت الجزائر إلى ساحة حرب وتصفية حسابات في العشرية السوداء بين المؤسسة الحاكمة والتنظيمات الإرهابية.

ولقد استطاعت الروائية بحنكتها وقدرتها على الغوص في بواطن شخوصها، أن تجعل القارئ يعيش المأساة الجزائرية بكلّ ما فيها من تناقض، مركزة على التوجّهات الإيديولوجية المتضاربة، والتي كانت عنصراً فعالاً في إضرام نار الحرب، هذه الحرب التي خلّفت صوراً مأساوية متنوعة ومتفاوتة، عانى منها كلّ الشعب الجزائريّ، ليجد نفسه في الأخير عاجزاً عن فهم أسباب وأهداف هذا الخراب، وهذه العاصفة التي عصفت بالجزائر المعاصرة.

[1] المصدر نفسه، ص110.
[2] كاترين كيربرات، المضمر، تر، ريتا خاطر، مر، جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م، ص 558.

الفصل الرابع:

الدلالة المأساوية لبنية الخطاب في الرواية.

أولا: دلالة فضاء وزمن الخطاب في الرواية.

ثانيا: دلالة شخصيات الخطاب في الرواية.

ثالثا: دلالة لغة الخطاب في الرواية.

الفصل الرابع: الدلالة المأساوية لبنية الخطاب في الرواية.

تمهيد:

مهما اختلفت الخطابات الروائية، إلاّ أنّها جميعا تقوم على بنية سردية مكوّنة من عناصر لغوية متكاملة، تعطي في مجملها الهيكل السردي الذي يمنح لعملية القصّ والحكيّ شكلها النهائي، إذ يعتمد السّارد على مجموعة من اللبنات اللغوية الحاملة لدلالات، قد تكون ظاهرة أو قابلة للتأويل.

ومن العناصر التي تكوّن البنية السردية للخطاب الروائي، نجد الفضاء الروائي والزمان الروائي، إضافة إلى الشخصيات التي كانت العنصر الفاعل في إدارة أحداث السّرد، دون أن ننسى اللغة التي هي مادّة بنائية أوليّة تقوم عليها كلّ الخطابات.

وفي دراستنا هذه نعمد إلى استخراج الدلالة المأساوية التي تحملها البنية السردية، بمعنى ما هي الدلالة المأساوية لفضاء وزمان الخطاب في الرواية؟ وكيف حملت الشخصيات الروائية دلالة مأساوية في هذا الخطاب؟ وكيف يمكن للغة الخطاب أن تحمل دلالات مأساوية؟.

أولا: دلالة فضاء وزمن الخطاب في الرواية.

إنّ أيّ دراسة للبنية السردية داخل النصّ الروائيّ، تستلزم دراسة فضاء وزمان هذه البنية، لهذا سنحاول ضمن هذا العنصر أن نحدّد مفاهيم مصطلحي "الفضاء" و"الزمان" مع إبراز نقاط التقاطع والاختلاف الحاصلة بينهما، وصولاً إلى تحديد الدلالة المأساوية لهما في متن الرواية (وطن من زجاج)، مع الوقوف على أهمّ الفضاءات والأزمنة التي مارست فيها الشخصيات الروائيّة حركتها ودورها الروائيّ السرديّ.

1- دلالة فضاء الخطاب في الرواية:

يعدّ الفضاء (L'espace) مكوناً أساسياً للنصّ الروائيّ، وفي الوقت ذاته بنية حاملة لطاقات دلالية، رمزية وإيديولوجية، وهي منبثقة من تركيب عناصر وترتيبها وفق مسار يهيئ القارئ لتقبّل موقف دون آخر، فشحن مكونات الفضاء بحمولة إيديولوجية تجعله ينتقل من المستوى الواقعي إلى مستوى تثمين أفكار ورؤى تنعكس على المنظومة الفكريّة والمعرفيّة التي يحملها المتلقّي، والتي تكون على شاكلة قيم وأحكام تقترب بشكل أو بآخر من مجال التأويل الإيديولوجي لديه، فالفضاء معادل لمفهوم المكان في الرواية، غير أنّه لا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعيّة التي كتب بها متن الرواية، ولكن هو ذاك المكان الذي تصوّره قصتّها المتخيّلة[1].

ومن جهة أخرى فإنّ الفضاء يحمل مفهوم « الحيّز المكاني على حدّ قول الدكتور "عبد الحميد بورايو" في دراسته الموسومة بالمكان والزمان في الرواية الجزائرية »[2]، فمدلول هذا المصطلح معادل لمفهوم المكان في الرواية، وعلى هذا الأساس فإنّ مفهوم الفضاء أشمل وأوسع من مفهوم المكان، وهذا لأنّ المكان يعدّ مكوناً جزئياً في الفضاء مثل: البيت، المسجد، المستشفى...، فعندما تكون هذه الجزئيات بمعزل عن الأحداث والشخصيات تأخذ شكل مكان جغرافي لا أكثر، وما إن تتفاعل الشخصيات مع الأحداث في المكان، حتى تخلق ما يسمّى بـ: "الفضاء الروائي" (L'espace Romanesque) الذي لا يمكن تصوّر عمل روائي دون شخصيات وأحداث، في حين يمكن تصوّر مكان دونهما[3].

إنّ الحديث عن وظيفة المكان ودلالته، يقودنا للحديث عن الفضاء كبنية منتجة للفعل السرديّ، وعن طرق تجلّيه وسبل عرضه، فطبيعة الجنس الروائيّ مختلفة بكثير عن تلك الأجناس الفنيّة الأخرى، لأنّ الطريقة الموظّفة في الأعمال الروائية تجعلها من أكثر الفنون تمثلاً للمكان، فعند قراءتنا تقابلنا اللغة الواصفة لكلّ جزئيات المكان، فنرى ونسمع ونتحسّس كل تفاصيل هذا المكان، مما يجعل طبيعة إدراكنا للمكان تختلف بشكل تامّ

[1] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص 53، 54.
[2] أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد 115، 1997م، ص 151.
[3] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60.

حينما نكون أمام شكل فنيّ آخر، هذا ما يجعل تواصلنا مع فضاء النصّ الروائيّ يكون عبر الصّور اللغويّة الناقلة لمواصفات المكان، فعبر أسلوب الوصف نتحسّس أكثر الطريقة التي يُعتمد عليها في تصوير المكان في أيّ عمل روائيّ، « فالوصف يقوم بعمل تزيينيّ وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السرديّة، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، إنّ الوصف الخالص لدرع "إيشيل" في (الإلياذة) لا يمكن أن يدُلّ على شجاعة "إيشيل"، إنّه وصف جماليّ إبهاريّ، هذه الوظيفة ليست موجودة إلاّ في الفنون القصصية القديمة، ثم في موجة الرواية الجديدة »[1].

والوصف الخلاّق هو: «الذي يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكيّ، وذلك على حساب السّرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سميّ خلاقاً لأنّه يشيّد المعنى وحده، أو على الأصحّ يشيّد معان متعدّدة ذات طبيعة رمزيّة »[2].

إذن فالقيمة الدلالية للفضاء هي بمثابة مجال لإنتاج الأفعال الروائية عبر طريقة العرض، التي تخضع بدورها لمنظور محدّد ومدقّق يعمل على خلق رؤية توجّه القارئ إلى التأويل عبر مستويات متعدّدة ومختلفة، كاعتماده على مكوّن الفضاء لتأويل النصّ، وبما أنّ الوصف هو الأسلوب الأمثل لعرض الفضاء، فإنّ له علاقة مباشرة وأساسية بالبنية الفكريّة العامّة لدلالة النصّ، فهو دائماً يسعى لخلق الاتّساق والانسجام بين مختلف العناصر البنائية للنصّ الروائيّ ذلك من أجل تشكيل علاقة بين الفكرة والرؤية التي من أجلها تجلّى النصّ، محاولاً تأكيدها عبر بنياتها الفضائية[3].

أمّا الفضاء الروائي عند "ياسمينة صالح" في روايتها (وطن من زجاج)، فقد جاء فضاءً مأساوياً يملأه العنف والاغتيال، وتشوبه الصّراعات الدمويّة الناتجة عن الاشتباكات السياسيّة بغية الحصول على الحكم.

اتخذت "ياسمينة صالح" عند حديثها عن مرحلتيّ الثورة الجزائرية ومرحلة الاشتراكية بعد الاستقلال فضاءين، المرحلة الأولى جرت أحداثها المأساوية في الشوارع، شوارع جزائريّة حدثت فيها صراعات بين طرفين كان يغتال بعضهم بعضاً فيها، والمأساويّ في هذا أنّ كلا الطرفين من جنسية جزائرية، فالمجاهدون والخونة كانوا إخوة وأبناء وطن واحد، لهذا كانت الشوارع الجزائرية بزواياها المظلمة تشهد تصارع وتناحر الإخوة، وهذا كان كافياً ليوسم فضاء الشوارع بأنّه فضاء مأساويّ.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 79.
[2] المرجع نفسه، ص80.
[3] ينظر: نفسه، ص 70.

أمّا في مرحلة الاشتراكية فأغلب الأحداث التي جرت، والتي لها علاقة بالإقطاعية وأفعالها الانتهازية، اختارت لها الروائية فضاء الأراضي والمزارع، لأنّها المكان الذي يلتقي فيه الأسياد والعبيد، فرغم وصف الروائية لتلك الأراضي بأنها شاسعة وثرواتها وافرة، إلاّ أنّها كانت مكاناً لممارسة الظلم والاستعباد واستغلال الفقراء والضعفاء، وكأنّ الروائية أرادت أن تقول: أنّ العبد المستضعف الذي لا يملك حقّ الكلام، مهما عاش في فضاء شاسع، إلاّ أنّ ذلك الفضاء يكون مأساوياً، لأنّ فيه سُلبت الحرّيته وأهينت كرامته.

إضافة إلى مرحلة ثالثة أخذت الحظّ الوافر في متننا الروائيّ، وهي مرحلة العشرية السوداء، تلك المرحلة التي تعدّدت فيها الفضاءات وتنوّعت، غير أنّ أهمّ هذه الأفضية والتي حملت دلالات مأساوية في النصّ الروائيّ كانت ثلاثة: فضاء المكتب، فضاء المجازر، وفضاء المستشفى.

أ/ فضاء المكتب:

إنّ فضاء المكتب فضاء مميّز في الرواية، وهو مكان مغلق، إذ لم يكن يدخله إلاّ الصحفيون، وكلّ الأحداث التي جرت فيه كانت بين الصحفيين، سواء الذين يكتبون المقالات على الجرائد والمجلات أم المصوّرون الذين عملوا على التقاط صور المجازر ونشرها على صفحات الجرائد، أي أنّ هذا الفضاء كان خاصاً بفئة المثقفين في الرواية، وقد سبق وأن أشرنا إلى أنّ فئة المثقفين في فترة العشرية السوداء وعلى رأسهم الصحفيّين قد عانوا من الاغتيال والقتل، أي أنّهم كانوا محاصرين ولا ينعمون بحرّيتهم الشخصيّة أو المهنيّة.

ومن خلال وصف الروائية لفضاء المكتب يتبيّن جليًّا ذلك الحصار الذي عانى منه الصحفيون في تلك الفترة، يقول الراوي عند حديثه عن زيارته لمكتب "النذير" والذي صار يعمل فيه لاحقاً: «دخلت بوابة صغيرة ومشيت على طول الممرّ الذي بدا لي ضيّقاً وشبه مظلم، ثم دخلت بوابة أصغر من الأولى وصعدت سلّماً ضيّقاً (...) حيث ممرّ صغير مشيته لأجدني في غرفة ضيّقة حد الاختناق.. غرفة يتوسطها مكتب صغير تتكدّس فوقه الأوراق والملفّات والكتب المصفوفة بشكل فوضويّ »[1].

إذن فالوصف الدقيق الذي وصفت به الروائية مكان عمل الصحفيين يحمل دلالة المأساة التي عاشوها، إذ وصف المكان بالضيق، المظلم، الخانق، وهي صفات دالة على انعدام الحريّة وصعوبة العيش، ولعلّ اختيار الروائية فضاءً مغلقاً للحديث عنهم كافٍ للدلالة على حالتهم.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 60.

فالصحفيون نتيجة خوفهم على حياتهم من القتلة الذين يتربّصون بهم، اختاروا الأماكن المنعزلة والمظلمة التي لا ينتبه لها المجرمون، وهي صورة نموذجية حملها الفضاء للدلالة على المعيشة المأساوية التي عانى منها المثقّفون عموماً.

ب/ فضاء المجازر:

يعتبر فضاء المجازر فضاءً مفتوحاً تساوى فيه عامة الشعب، وكان ميداناً لتشارك المآسي والفواجع، وإن كانت مجازر العشرية السوداء قد عمّت كامل التراب الوطنيّ، إلاّ أنّها اشتدّت وازدادت وحشيّة في مناطق معيّنة خاصة في شمال البلاد، إذ نلحظ أنّ الروائية ركّزت على منطقة الجزائر العاصمة وما جاورها، هذا لما تحمله تلك المناطق من دلالة مأساوية، إذ أصبحت أسماء تلك المناطق ترمز للمجازر الجماعيّة والقتل المستفحل.

كانت الجماعات الإرهابية تعثوا في الأرض فساداً، فالمكان الذي يهجمون عليه يصبح شبه خالٍ من الحياة، ولا يظلّ فيه سوى الدّمار والجثث والخراب، حتى المدارس لم تسلم من بطشهم فكانت تُحرق وتُهدّم ويقتل كلّ من فيها من أساتذة ومعلمين وتلاميذ.

لم تكن الروائية أثناء وصفها لأفضية المجازر تذكر أسماءها، إذ كانت مركّزة على صور ومشاهد الخراب التي تخلّفها المجازر، إلاّ منطقتين أو ثلاث عمدت ذكر أسمائهم، مثل: منطقة "المديّة" التي « هاجمها المسلّحون وقتلوا ثلاثين شخصاً من أفرادها »[1]، ولعلّ الروائية سمّت المنطقة، لأنّ الجريمة التي حدثت فيها كانت استثنائيّة، فسبب قتل كلّ أولئك السّكان هو أنّ تلك القرية آوت شيخاً كبيراً هرب من الإرهاب الذين قتلوا كلّ عائلته، فالإرهاب لم يسلم منهم حتى المجاهدين الذين حرّروا هذا الوطن في يوم ما، ليصبح هذا الوطن فيما بعد فضاءً للقتل المجانيّ.

أمّا فضاء "بن طلحة" و"برقّي" الواقعتين جنوب العاصمة الجزائريّة، فقد كانا نموذجاً أسطوريًّا لمأساة العشرية السوداء، إذ المجازر التي حصلت فيها لها وقعٌ عظيم في قلوب كلّ الجزائريين، سواء من عايشوا تلك الفترة أم من أتوا بعدهم، فليس من الهيّن أن تباد مناطق بأكملها في ليلة واحدة، ومن الأسباب الخفيّة وراء تركيز الروائية على تلك المجازر، غياب وضبابية أو السكوت عن هويّة القاتل والمجرم الحقيقيّ الذي فعلها.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص72، 73.

ج/ فضاء المستشفى:

يعدّ فضاء المستشفى فضاءً هامًّا في أيّ عمل روائيّ يتناول موضوع أزمة العشرية السوداء، فهو فضاء مفتوح يلتقي فيه ضحايا المجازر الذين لم يلقوا حتفهم، فيحملون إليه غارقين بدمائهم وآلامهم وخيباتهم في صراع مرير مع الموت، أو قد ينقلون إليه وهم جثث هامدة، لإكمال مراسيم الدّفن الجماعيّ.

أحداث كثيرة من رواية (وطن من زجاج) كان المستشفى مسرحاً لها، إذ كان هذا المكان فضاءً لتعدّد المآسي التي عانى من ويلاتها الشعب الجزائري، والراوي في روايتنا بشكل خاص، ففيه مات صديقه "النذير" وجملة من أصدقائه ومعارفه، وفيه أيضاً أصيب الراوي بالخيبة والانكسار حين شاهد حبيبته الطبيبة برفقة خطيبها الضابط "هشام"، ليكون بهذا المستشفى المكتظ بالمرضى والجرحى، الذي تفوح منه رائحة المعاناة والرطوبة، وبصمته الجاهز للبكاء [1]، فضاءً مأساوياً يحمل معنى موت الجسد وموت القلب أيضاً.

نستخلص من خلال تحليلنا السابق أنّ الفضاء الجغرافي لرواية (وطن من زجاج) فضاء مأساويّ، مأساة عمّت المتحرّك والجامد، أزهقت الأرواح وشوّهت الأجساد وهدّمت البنايات وأحرقتها، كانت الشوارع والجبال تردّد صدى صرخات الضحايا وأنينها نتيجة لضربات "السّاطور"، وعنف التعذيب الممارس من قبل تلك الوحوش البشريّة، وقد كانت هذه الصّور لفضاء العشرية السوداء في رواية (وطن من زجاج) لمحة بسيطة عن ذلك المناخ الأسود السائد في تلك المرحلة من تاريخ الجزائر.

2- دلالة زمن الخطاب في الرواية:

يعدّ الشكل الروائيّ من أكثر الأشكال الأدبية استيعاباً للزمن (Temps)، ذلك أنّه يمثّل العنصر الجوهريّ الذي يعوّل عليه في بناء أيّ فنّ حكائيّ، فمقولة الزّمن شغلت الفلاسفة والنّقاد منذ الأزل، لكونها هلامية ومستعصية على القياس الدقيق لطبيعتها التجريدية، وتعود أسباب هذه الصعوبة في ضبط كنهها إلى شساعة مجالاتها، وكذا علاقاتها بشتّى مظاهر الوجود الطبيعيّ والإنسانيّ، ولعلّ هذا التمييز المفهوميّ لمقولة الزّمن ما جعل القديس "سانت أوغسطين" (Saint Augustin) يتساءل عن أهميّة وماهية الزمن قائلاً: «فما هو الوقت إذن ؟ إن لم يسألني أحد عنه، أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع »[2]، إنّ هذا القول يشدّد ويؤكّد على صعوبة الإمساك بماهية الزّمن، على الرغّم من حضوره في كلّ مظاهر الكون والوجود وتأثيره الدّائم على حركة الإنسان ورؤيته المستقبلية من جهة، وعلى تحديد كيانه الروحيّ والفيزيقيّ من جهة أخرى.

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 118.
[2] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998م، ص06.

قام "أوغسطين" بمحاولة البحث عن حقيقة الزّمن من خلال نظرته الفلسفيّة، التي ترتكز على "الاختيار اللحظي" (Momentané) بأهمية الجمع بين الزّمن والأبعاد السوسيونفسية في تحديد مجاليّ التذكّر والتوقّع، وتقسيمه للمجال إلى فترات ماضية وحاضرة ومستقبليّة، بحيث يرى أنّ هناك دائماً خبرة أو فكرة أو شيئاً حاضراً، ومع ذلك فبإمكاننا بناء تسلسل زمنيّ له معنى، يعلّل الماضي والمستقبل بواسطة الذاكرة والتوقّع، ونعني بالماضي إذن اختيار الذاكرة الحاضرة لشيء معيّن، وبالمستقبل التوقع أو الانتظار لشيء آت أو مقبل[1].

وبالتالي الزّمن عند "أوغسطين" لا يمكن حجزه في الأبعاد الرياضية المعروفة، بل بوصله بالأبعاد النفسية، لأنّ هذه الأخيرة تشكّل صفات توظفها اللغة لاتقاء الغموض الذي يفكّه البعد الزمنيّ، فالمستقبل يشكّل أفقاً منتظراً وهو يمثّل حركة نحو الأمام، كما أنّ الماضي انقضى، وهو عودة إلى الوراء بواسطة الذاكرة، ولم يعد له أثر، أمّا الحاضر فيتميّز بالامتداد والاستمرارية والتوقّع، كما لا يمكن قياسه آنيًّا، لأنّ قياسه يكون بعد انقضائه. إنّ إدراك هذه الأبعاد الزّمنية يكون عبر قيم روحية وسيكولوجية، فالماضي نستحضره عن طريق الذاكرة، والمستقبل نتوقعه من خلال تحسّس الحاضر، لأنّ هذا الأخير يمثّل حلقة وصل بين الماضي والمستقبل، فالحاضر زرع للماضي وبذر للمستقبل، وهو في كلّ الأحوال يمثّل رؤية وفيّة للفعل، فإذا كان المكان يرتبط بالإدراك الحسيّ فإنّ الزّمن يرتبط بالإدراك النفسيّ [2].

إنّ المفهوم الفلسفيّ للزّمن عند "أوغسطين" يقترب إلى حدّ ما من مجال المفهوم الأدبيّ للزمن، لاسيما الزمن الموظف في روايات تيّار الوعيّ، التي يبرز فيها عنصر التذكّر بشكل واضح، بل إنّ هذا العنصر يعدّ من أحد الأبعاد السياقية المحورية في تشكيل هذا النوع الروائيّ، وبما أنّ هذه التأملات الفلسفية اكتفت بالبحث عن ماهية الزّمن كمقولة فلسفية، فقد تلتها بعد ذلك بعض الأبحاث والأطروحات الأدبية التي عالجت عنصر الزمن بمفهومه الأدبيّ، فقضية الزمن عند النقاد الروائيين تعود بداياتها الحقيقية إلى الشكلانيين الروس، الذين بنوا تصوّرهم للزّمن انطلاقا من تلك المقارنة بين المبنى الحكائيّ والمتن الحكائيّ، ففي سياق هذا التمييز يرى الشكلانيون أنّ «المتن الحكائي يمكن أن يعوّض بطريقة علميّة حسب النظام الطبيعيّ، بمعنى النظام الوقتيّ والسببيّ للأحداث (...) وفي مقابل المتن الحكائيّ يوجد المبنى الحكائيّ الذي يتألّف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا »[3]، بل ولم يتوقف النقاد الشكلانيون عند هذا الحدّ بهدف صياغة

[1] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 06.07.
[2] ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984م، ص 102.
[3] مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

منهجية تحليلية واضحة، تمكّن الدارس من تحديد الأبعاد الزّمنية داخل النص الروائيّ، ومن ثمّ تحديد الخلفيات الجمالية والفكرية، وكذا الدلالات الإيديولوجية والمأساوية التي تحملها العناصر الزّمنية في النصّ الروائيّ.

ومن النقاد الذين حددوا مفهوم الزّمن الأدبيّ، نجد الناقدة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) التي ذهبت في تصوّرها النقدي للزّمن الروائي إلى تقسيمه قسمين هما: «زمنية الملفوظية السردية، وزمنية الملفوظ »[1]، فالأول تشير إليه بزمن القصّة/ الرواية التي تخضع لمستويات التحفيز والسببيّة والتتابع الخطيّ، قبل أن يتمّ تحويلها إلى خطاب، والسّارد في هذا الوضع لا يتّصل بشكل ذاتيّ مباشر بسرد الوقائع، بل ينقلها في حيادّ تام، وتطلق "كريستيفا" على هذا السّارد اسم "ما وراء الفاعل" (Méta Sujet)، لأنّ هذا الأخير وكأنّه منفصل عن خطابه الذي يحمل بصماته الشخصية، فهو «يرسل خطابه كمشروع في الأفق، وفي لوحة هو منفصلٌ عنها »[2]، غير أنّ الثّاني وهو الخطاب الذي يسرد زمن الماضي المتميّز بالثّبات ، والحامل للصفات المشخصة التي تميّزه عن غيره، فيكون بذلك خطاب الكاتب يتميّز بالتوجيه والأمر والضبط.

وعلى هذا الأساس يمكننا التمييز بين زمنيّ القصة والخطاب وفق "كريستيفا"، فالأوّل زمانه ماضٍ غير محدّد أو محصور، أمّا الثاني زمانه تاريخيّ وموثّق بشواهد تاريخية زمنيّة مقيّدة، كالسنوات والشهور والأيام...

أمّا الناقدة "سيزا قاسم" فقد ذهبت في دراستها للزمن الروائي وفق منهجيّة تجمع فيها بين الاتجاهات التصنيفيّة التي تقوم بعملية تصنيف وترتيب أزمنة الأفعال في الرواية، إلى تحديد البنيّة الزمنيّة للنصّ الروائيّ بمقابل الزّمن الإنسانيّ الذي قسّمته إلى قسمين هما: زمن ذاتيّ شخصيّ، له علاقة بالأبعاد النفسيّة للفرد، وزمن غير ذاتيّ، الذي هو الزمن الطبيعي، وفي هذا السياق تقول: «في دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية نعتمد على هذا، فيسمى الأول بالزمن النفسيّ (الزمن الداخلي)، والثاني بالزمن الطبيعي (الزمن الخارجي)، ولا شكّ أنّ هذين المفهومين يمثّلان بعديّ البناء الروائيّ في هيكلة الزمن »[3]، ولعلّ المفارقة بين الزّمن النصيّ والطبيعيّ تتمثل في الخبرة الإنسانيّة بتفاعلها مع بيئتها، هذا ما يخلق حقيقة زمن النصّ، بحيث إذا كان الزّمن الداخليّ ينحصر في أعماق الشخصيات، ويتجسّد أكثر عبر ذكرياتها ورؤاها وتطلّعاتها، فإنّ الزّمن الخارجيّ يتجسّد بشكل جوهريّ في ثنايا النصّ الروائيّ عبر المجال التاريخيّ الذي يسنده اختيار الكاتب فيتعمّده بخلق فضاء زمانيّ يتّسق والرؤى الفكريّة لمنتج النصّ.

[1] Julia Kristeva, Le Texte Du Roman, Editions Mouto, Paris, 1982, p 177.
[2] Ibid, p 178.
[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 45.

بعد عرضنا لبعض من التّصوّرات النقديّة التي عالجت إشكالية حضور الزمن في النصوص الروائيّة، وكذا التّصوّرات التي اختصّت باكتشاف صيغ وطرائق تحليل الزّمن في النصّ السرديّ، نلجأ إلى تحليل الدلالات المأساوية التي ينتجها الزّمن في النصّ، وسنعتمد في ذلك على ما يمنحه لنا نصّ روايتنا (وطن من زجاج) من حقول دلاليّة ورمزيّة ومرجعيّة مأساويّة للزمن الروائي، الذي هو مبتغى دراستنا في هذا العنصر.

للتاريخ علاقة مباشرة بالأحداث الواقعيّة، ذلك أنّ هذه الأخيرة تتميّز بمراحل زمنيّة محدّدة، كما أنّ للمكوّن التاريخي حضوراً على مستوى الإبداع الروائيّ، بحيث يمنح للنصّ مصداقيّة القراءة الموضوعيّة، وذلك باتّكاء القارئ على أهمّ المرجعيات التي يحفل بها النصّ، فحضور الدلائل التاريخيّة في النصّ الأدبيّ لا يعني بالضرورة هيمنة الموضوعيّة التاريخيّة على حساب السّياق الفنيّ للنصّ، بل على العكس من ذلك، إذ أنّ النصوص الروائيّة تعوّل على الزمن التاريخي المحمّل بإشارات ورموز واضحة كمرجعيات للوقائع في النصّ الروائيّ، هذا ما يجعل المعالجة الفنيّة للوقائع التاريخيّة أكثر انفتاحاً على التحليل والتأويل وفق الدلائل التاريخيّة التي تنفتح عبرها النصوص الروائيّة، كما أنّ صرامة الخطاب التاريخيّ لا تلتقي بشكل مباشر مع مرونة الخطاب الروائيّ، الذي له فرصة استثمار شتّى العناصر التاريخيّة سواء أكانت ذاتيّة أم موضوعيّة، « فالحديث الروائيّ لا يتقاسم نفس الاهتمامات للحديث التاريخيّ، بل تتمّ نزوعات استدعاءاته للتخييل والفنّ، من أجل احتواء واقعيّ للمجتمع وتاريخ المؤرّخ، حيث يكون الحديث الروائيّ تخييليًّا في ثلاثة أرباعه، بينما ينحصر التاريخيّ في ربع واحد»[1].

يشير هذا القول إلى تلك المفارقة بين الخطاب الروائيّ والخطاب التاريخيّ، كما أنّ التفاعل بين المكوّنين التّخييليّ والتّاريخيّ يخضعان لمبدأ الانتقاء، ذلك أنّ المكوّن التاريخيّ يمثّل مجموعة من الأحداث التي لا يمكن أن تحمل قيمة ثابتة، في حين أنّ المرجعيات التاريخيّة التي يمكن أن نعتمدها في تأويل النّصوص الروائيّة هي الحاملة لقيم متعدّدة ومختلفة، باختلاف بؤر التعامل مع الحقيقة التّاريخيّة، فالنصّ الروائيّ لا يمكن أن يتصوّر كلّية هذه الحقيقة التاريخيّة المطلقة، بقدر ما يحاول أن يتمثّلها وفق رؤية فكريّة، يكون حضورها عبر المكوّن التاريخيّ، هذا ما يجعلنا نعتقد أنّ عمليّة الانتقاء التي يقوم بها المؤلّف للمكوّنات التاريخيّة ليبثّها في نصّه، هي التي تعبّر عن موقفه، بمعنى أنّ المكوّن التاريخيّ يخترق النصّ الأدبيّ من زاوية محدّدة تسعى لبثّ قيم لها علاقة مباشرة بالعناصر السوسيوتاريخيّة لبنية المجتمع، ويكون ذلك وفق صياغة فنّية رفيعة[2].

[1] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م، ص 282.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 282، 283.

عند محاولة الكشف عن الدلالات والتّأويلات التي يحملها وينتجها الزّمن في رواية (وطن من زجاج)، فإنّ ما يستوقفنا بشكل بارز ذلك النزوع الإيديولوجي للنصّ الروائيّ، أي ذلك التوقيت الزمنيّ المحمّل بشحنات إيديولوجيّة، فالتشكيل الزمنيّ للنصّ الأدبيّ لا يخلو بطبيعة الحال من قيم فكريّة وقصديّة وحتى فلسفيّة، ذلك أنّ الزمن التاريخيّ في النصّ هو في الحقيقة اقتطاع زمنيّ من حياة الإنسان، ولفترة من فتراته المميّزة بخصوصيات فكريّة واجتماعيّة، وهو ما يسمح بتحديد المواضيع التي يمكن طرحها ومناقشتها في سياق هذه الفترة الزمنيّة، فكما هو معلوم أنّ «المسيرة الحكائيّة لا يمكنها أن تنطلق إلاّ من عتبة زمنيّة يفترضها الروائيّ كنقطة انطلاق، حيث يلمّح إلى ذلك بإشارات تاريخيّة أو بقرائن نصيّة »[1].

إضافة إلى هذا فإنّ الحقبة الزمنيّة في النصّ الروائيّ توافق حضور الصراع الاجتماعيّ ومظاهره في تلك الحقبة، فعمليّة الانسجام تحصل في العمل الروائيّ من خلال سرد الوقائع على هذه الشاكلة، هذا ما يجعل التوظيف الزمنيّ للنصّ الروائيّ «لا يحمل طابعاً انسيابيًّا باتجاه الماضي أو المستقبل، بل يتوقّف في حدود الحاضر الراهن الذي تعرض بعض مظاهره من منظور خاصٍ ودالٍّ، في حين يتمّ إغفال جوانب أخرى والسكوت عنها، فهذه الانتقائيّة هي التي يوظفها النصّ عبر التاريخ لبناء أفقه الإيديولوجي، مستعيناً بمجموعة من الإشارات المرجعيّة المتجسّدة في المجتمع، فبغدو التخييل مواجهاً لتحدّيات الأدلجة والتّأرخة »[2].

وتتجلّى الإشارات والمرجعيات السوسيوتاريخيّة في نصّ رواية (وطن من زجاج) والتي ينفتح عليها الزمن التاريخيّ أيضا، في مظهرين أساسيين هما: الأدلجة لأحداث سياسيّة هامّة، والتّأرخة لوضع اجتماعيّ، اعتماداً على القرائن النصيّة والإشارات التاريخيّة، وانطلاقاً من هذا فإنّ زمن الخطاب في روايتنا بمعنى الحاضر السّردي للخطاب تمثل في زمن العشرية السوداء.

أ/ زمن المأساة/ الحاضر السّرديّ (1991-2000م):

بدأ زمن الخطاب السرديّ في رواية (وطن من زجاج) الذي يمثّل "زمن المأساة" من الحاضر، أي من فترة العشرية السوداء التي كانت الزمن الرئيس في الرواية، في حين حضور الأزمنة الأخرى في المتن الروائيّ لم يكن إلاّ من قبيل الاسترجاع للزّمن الماضي عبر تكسير خطّية الزّمن المتنامي في الرواية.

[1] عز الدين بوبيش، زمن السرد في الخطاب الروائي، المازني أنموذجا، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، العدد 439، 2000م، ص34.
[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص283.

إنّ كلّ متقصٍ للزمن المأساويّ الجزائريّ، لا يمكنه أن يتجاوز تاريخ الانتخابات البرلمانية المنعقدة يوم 26 ديسمبر 1991م، والتي كانت فيها الغلبة للجبهة الإسلامية للإنقاذ على حساب حزب جبهة التحرير الوطنيّة، غير أنّ انقلاب الموازين ونشوء المشاكل السياسيّة حينها، دفع الوطن ثمنه غاليًا، وكان ما يعرف بالعشريّة السوداء.

وإن لم تشر الروائيّة إلى تاريخ انتهاء تلك المرحلة، إلا أنّ التاريخ المتّفق عليه كان بعد الاستفتاء الذي قام به الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" المعروف باسم "الوئام المدني" يوم 13 جويلية 1999م، ذاك الاستفتاء التي كانت نتيجته اختيار المصالحة الوطنيّة، وإيقاف العنف، والعفو عن القتلة.

لقد كان زمن العشريّة السوداء زمنًا نموذجيا للمأساة الوطنية، فبمجرّد الإشارة إليه فقط، تحضر المخيلة صور الدّمار والخراب الذي لحق بالجزائر، والذي لا يكمن مسح مآسيه من الذاكرة الجمعية الجزائريّة.

ب/ تقنية الاسترجاع (L'analepse):

عمدت الروائية "ياسمينة صالح" في روايتها (وطن من زجاج) إلى توظيف تقنية "الاسترجاع" التّي تمثّل خَلاصاً من الحاضر والعودة للماضي من خلال تذّكر مواقف واسترجاع أحداث ماضوية، ومهما كان نوع الاسترجاع: **خارجياً** (يعود إلى ما قبل الرواية) أم **داخلياً** (يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه)، أم **مزجيًّا** (وهو ما يجمع بين النوعين)، فإنّه في كلّ الحالات صورة لـ "سوابق زمنيّة" تمثّل تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السّرد، واسترجعها الرّاوي في زمن الحاضر، ويؤكّد "تودوروف" صاحب هذا المصطلح بأنّ الاسترجاعات أكثر من تواترٍ، إذ تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل، كما يمكن لهذه الاسترجاعات أن تمتزج بالاستقبالات نظريًّا إلى مالا نهاية (استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع)[1].

وللاسترجاع أشكال نمطيّة ذات طابع سيكولوجيّ بحت، أُوجزت في الأقانيم الثلاثة الآتية:

_ **الاسترجاع المؤلم:** وفيه تتذكر الشخصية الجانب المؤلم في حياتها أو حياة غيرها.

_ **الاسترجاع السّار:** تتذّكر فيه الشخصية ما هو سارّ في حياتها أو حياة غيرها.

_ **الاسترجاع المحايد:** وفيه تعيدنا الشخصية إلى أحداث ماضية لا نستطيع الجزم بمدى تأثيرها إلاّ في مراحل لاحقة من السّرد الروائيّ[2].

أمّا نوع الاسترجاع في روايتنا فقد كان استرجاعاً خارجيًّا عادت فيه الروائية إلى فترات تاريخية سابقة للزمن السرديّ في الرواية وهما زمنيّ (العمل الثوريّ، وفترة الاشتراكية)، وهو من قبيل الاسترجاع المؤلم، لأنّ أغلب

[1] ينظر: محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، ص59.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

الأحداث التي عادت إليها كانت مؤلمة مأساوية سواء فيما يخصّ حياة الراوي، أو ما يخص حياة الشخصيات الأخرى.

ولعلّ عودة الروائية بالقصّ إلى فترة الثورة الجزائرية – هذه الفترة الحساسة والتي كثر فيها الخونة الذين انتسبوا إلى جبهة التحرير الوطنية كي يخادعوا الناس والتاريخ، وكي يضمنوا شرفهم الزائف بعد الاستقلال- وذكرها لإيديولوجية المجاهدين وإيديولوجية الخونة لم يكن هباءً، وأيضاً فترة الاشتراكية وما اعتراها من تناقضات إيديولوجية بين الفكر الاشتراكيّ الاقطاعيّ والرأسماليّ، كان لتبيين أنّ تلك الأفكار الخاطئة قد أنجبت أفكاراً خاطئة أخرى، عانى منها الشعب الجزائري طويلاً، فوجه خيانة الوطن في زمني العشرية السوداء وزمن الاشتراكية، كان مماثلاً لوجه الخيانة وموالاة المستعمر الفرنسي قبلاً، فالخيانة طفرة ولدت وقت الثورة ووُرّثت إلى الأجيال اللاحقة.

- مرحلة العمل الثوري (1954-1962م):

بمجرّد استعمال الروائيّة للقرائن اللغويّة الدّالة على اندلاع الثورة الجزائريّة، فإنّ الزّمن يعود بنا مباشرة إلى تاريخ أول نوفمبر 1954م، حين أُعلنت بداية الكفاح المسلّح ضدّ المستعمر الفرنسي، وإن كانت الروائيّة قد عادت بالأحداث إلى يوم 14 أكتوبر 1944م[1]، إلاّ أن ذلك كان للإشارة إلى مظاهرات قام بها الشعب الجزائريّ، والتي كانت نتيجتها الاعتقالات في حقّهم، أمّا الزمن الذي يحمل دلالة مأساوية في الرواية، فكان كما ذكرنا سابقا بعد اندلاع الثورة، في ذلك الحين الذي أدركت جبهة التحرير الوطنيّة، أنّه لكي تتمكّن من هزيمة المستعمر وأن تخرجه من البلاد، عليها أن تقوم بتصفية حساباتها مع أبناء وطنها الذين كانوا عملاء للدولة الفرنسيّة، لهذا نجد أنها ركّزت في هذا الزّمن على الأحداث المأساوية التي حصلت بين المجاهدين والخونة، والتناقضات واختلاف الإيديولوجيات بين الطرفين.

- مرحلة الاشتراكية (1963- 1991م):

أما المرحلة الثانية التي استرجعتها وعادت إليها الروائية في الرواية ذات الدلالة المأساوية فكانت بعد الاستقلال، وبعد أن تبنّت الجزائر النظام الاشتراكي، إذ انتقلت الروائيّة في سردها من أيام الاستقلال إلى سنة 1972م مباشرة[2]، لتبدأ في سرد المأساة التي سببتها الإقطاعية في أوساط العمّال والفلاحين، ولعلّ انتقالها المباشر هذا كان بهدف التّلميح إلى التحول السياسيّ والاقتصاديّ الحاصل في تلك الفترة.

ففي السنة التي قبلها وفي يوم 08 نوفمبر 1971م بالضبط، تم وضع قانون الثورة الزراعية من قبل الرئيس الراحل "هواري بومدين"، وتحت شعار "الأرض لمن يخدمها" تمّ توزيع الأراضي الزراعية لحث الفلاحين على

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 13.
[2] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 28.

خدمة الأراضي التي تساهم في زيادة الإنتاج الوطنيّ، خاصة وأنّ الدولة الجزائرية كانت وقتها قد مرّت بظروف اقتصادية صعبة، غير أن الدلالة المأساوية التي يحملها هذا الزمن، هو الاستغلال الخاطئ والبشع للأرض، فقد استغل أغلب مُلّاك الأراضي تلك الامتيازات لخدمة مصالحهم الخاصة لا أكثر.

يعود اختيار الروائيّة لتلك المحطات الزمنيّة التي توقفنا عندها –لدلالتها المأساوية– للإشارة إلى نقاط التشابه فيها، ففي كلّ مرحلة ركز الخطاب الروائي على الصدامات والاختلافات والصراعات التي كانت تحدث بين الجزائريين، إذ لم تشر الروائية إلى طرف خارجي، مكتفية بالمأساة الوطنية الأخويّة.

والهدف الأساس من تتبّع تعرجات الزمن، ومساراته وأشكاله الخطابيّة، واستقراء مضمونها المأساويّ، إنّما كان من أجل الخروج من تلك المضامين، بمقاربة تحدّد شكل الخطاب المأساويّ في المستوى الزمنيّ، فيما يشبه المقولة الزمنيّة للخطاب المأساويّ، وبوح الخطاب بمكنوناته الدلاليّة هو الذي يوصلنا إلى مقاربة الشّكل المأساويّ الذي صاغت فيه الروائيّة مفهوماً لمأساتها عبر الزّمن، وتعاملت انطلاقاً من ذلك المفهوم مع زمن المأساة، الذي تموقفت منه موقفاً عدائيًّا، مأساويًّا بامتياز[1].

إنّ الإطار الذي أفرزه الزمن التارخيّ في نصّ الرواية، كما أوضحنا سابقاً من خلال الإشارات التاريخيّة التّي تميّزت بها كلّ فترة بأحداث سياسيّة واجتماعيّة، قد عمل النصّ على عرضها كشواهد تاريخيّة ثابتة، موصولة بمسار الحركة الاجتماعيّة، هذا ما جعل هذه المرجعيّات تحمل صفة القيم الفكريّة، ودالة على خصوصيات كلّ مرحلة من مراحل الحياة الفكريّة والإيديولوجيّة، بل وتجاوزت إلى أن أصبحت كعناصر للتّأرخة الزمنيّة الجماعيّة الاجتماعيّة.

[1] محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، ص 108.

ثانياً: دلالة شخصيات الخطاب في الرواية.

يقوم الخطاب الروائيّ في رواية (وطن من زجاج) على تيمة أساسيّة إضافة إلى تيمة الوطن، وهم من يسكنون هذا الوطن، والذين يسرقون قلبه على حدّ تعبير الروائية[1]، والذي يقتضي الخطاب تقديرهم حتى يكون الخطاب مفيداً، فأفعالهم وتصرّفاتهم المصطّبغة بالظلم واستغلال المناصب والغدر والخيانة، هي التي تتصدّر اهتمامات الرواية، لأنّ الوطن في حدّ ذاته لا يمكن أن يتّصف بهذه المواصفات.

ليس خفيًّا أنّ الشبكة الاجتماعيّة الممثّلة في جملة هذه الشخصيات التي توحي بالواقعيّة (لأنّها شخصيات مُتخيّلة مستمدّة من الواقع)، توكّأت عليها الروائيّة واندمجت معها، قاصدة تفكيكها وتمزيقها، وهذا ليس معناه أن العالم الذي تقدّمه الروائيّة هو انعكاس حقيقيّ للواقع الخارجي، إنّما مردّه إلى قدرة الروائيّة على التّخييل التاريخي، الذي عرّفه الناقد "عبد الله إبراهيم" على أنّه: «ترحيل الشخصيات التاريخيّة من منطقة التاريخ الرسميّ إلى منطقة السّرد التّاريخيّ، فتتفاعل مع الأحداث المتخيّلة، فتظهر بوصفها شخصيّات حيّة جرى استدراجها إلى العالم التّخييليّ للسّرد بأفكار جديدة، ومواقف مبتكرة، فتظهر عابرة للهوّيات الدينيّة والعرقيّة»[2].

إنّ اختيار الروائيّة لأسماء الأعلام التي سمّت بها شخوص روايتها دون غيرها من الأسماء ليس اعتباطيًّا، بل اختياراً مدروساً ومنتقىً، إذ يعتبر اختيار أسماء الشخوص بعناية من أهمّ مميزات صناعة الخطاب الروائيّ، لأنّ فيه شدّ لانتباه القارئ، الذي لا يجب أن يمرّ على هذه الأسماء مرور الكرام، إذ يجب التمعّن والتفحّص والبحث عن الغاية المضمرة والرمزيّة وراء اختيار هذه الأسماء، كون هذه الأسماء تمثّل شكلاً من أشكال صناعة الخطاب، لذلك لابدّ دائما من مساءلة اسم العلم على حدّ عبارة "رولان بارت" التي يقول فيها: «اسم العلم هو –إن جاز التعبير– أمير الدّوال، وإيحاءاته ثريّة واجتماعيّة ورمزيّة »[3].

لقد أسندت الروائيّة إلى أبطالها في الرواية أسماء علم ذات أبعاد إستراتيجية مثيرة للاهتمام، تهدف من خلالها إلى تحقيق جملة من المقاصد الخطابيّة، وتشير من خلالها إلى التناقضات الداخليّة التي تتميّز بها الشخوص في هذا الوطن، وفي دراستنا هذه سنعمد إلى استخراج الدلالة المأساوية التي يحملها أشخاص الرواية، والأبعاد التي تشير إليها الأسماء التي وسموا بها.

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 24.
[2] عبد الله إبراهيم، المحاورات السرديّة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011م، ص 21.
[3] رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر، تق، عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، سوريا، د ط، 2009م، ص 83.

أ/ شخصية الراوي:

من الأمور الإستراتيجية في الفنّ الملحميّ القديم، «أن تتبوأ الشخصية الرئيسة مكاناً مرموقاً في القصّة المحكيّة، حتى تكون بؤرة تستجلب انتباه القارئ وتثير بتحوّلات مسارها الدراميّ عواطفه اتّجاهها، وإذا ما نجح ذلك التّمثل التراجيديّ لمصيرها في تأهيلها لأن تكون ضحيّته الأثيرة، فتلقى منه المؤازرة والتعاطف اللامشروطين على مدار سيرورة الحكيّ المتواترة بين الخطيئة واللّعنة والتكّفير، عسى أن تُحقق في النّفس الإنسانيّة شيئاً من التّعاطي الأخلاقي مع الموقف، وهو المفهوم الذي أطلق عليه "أرسطو" قديماً مصطلح "التطهير". أمّا في الكتابة المعاصرة، فإنّنا نشهد العكس تماماً، فإذا لم نعد إلى الماضي فإنّنا لا نجد العدد الكافي من المرشّحين لهذا الموقع، ذلك أنّه في نظامنا المعاصر كلّما زاد الشخص سمواً، كلّما تعاظمت المسؤولية وتقيّدت الحركة، إذ بات البطل واحداً منّا، ولن يكون في الخطاب الروائيّ أو الدراميّ المعاصر بمنأى عن ارتكاب أعظم الخطايا، وأفظع الجرائم، ولا نستبعد إيجاده على أرصفة الجريمة والجنون»[1].

إنّ بطل روايتنا والمتمثَّل في شخص الصحفيّ، كانت مهمّته السردية سرد الأحداث، فهو بهذا "راوٍ عليم" أو "جوانيّ القصّة"، لأنّه من تكلّف بسرد الأحداث الخاصة بشخوص الرواية، فكان عليماً بها وبأحوالها وبما يدور داخلها، ولم يترك لها فرصة الحديث عن نفسها إلاّ في حالات نادرة، غير أنّ هذه الحالات تعدّ من قبيل "الحوار" الذي يلجأ إليه الراوي لكسر السرد، وحتى لا يملّ القارئ من توالي الحكي.

والملاحظُ في هذه الرواية، أنّ الروائية تغاضت عن ذكر اسم الرّاوي/ البطل، مكتفية بذكر الكنية التي أطلقت عليه وهي: "لاكامورا" مقتبسة هذا الاسم من اسم أخطر مافيا إيطالية (La Camorra) ذات الأصول الصقلّية، والتي أصبحت نموذجا أسطورياً في الأدب المعاصر الغربي خاصّة، وأطلق عليه هذا الوصف لأنّه كان يقود الأطفال إلى الوادي، ففي حين هم يغرقون هو يبقى حيًّا، يبكي عليهم ويعود دونهم إلى البيت، ومع الوقت أطلق عليه ذاك اللقب، الذي يعني ببساطة، من لا حقّ له في الموت براحة[2].

إذن فقد كان بطل الرواية "لاكامورا" يخافه ويتطيّر منه كلّ الناس، هذه الصفة التي بقيت لصيقة به إلى أن كبر، فكل أفراد عائلته وأصدقائه وزملائه ماتوا، بعضهم بالمرض وأغلبهم تمّ اغتيالهم في فترة العشريّة السوداء، فإن كان أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ حول هذه الشخصية، أنها عبارة عن "وجه الشّر"[3] بالمصطلح الجزائريّ، إلى أنّ هذا الواقع الذي عاشه الراوي وموت كلّ من حوله لا يحمل فقط دلالة الشؤم، وكأنّ الروائية تريد أن تجعل

[1] محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، ص 184، 185.
[2] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 37.
[3] ينظر:المصدر نفسه، ص 39.

القارئ يستخرج دلالة أخرى، وهي أنّ المأساة الحقيقية ليست في أن تموت، بل في أن يموت من حولك، أن يموت الأهل والأحباب، لتبقى يتيماً في وطن زجاجيّ، المأساة أن ترى حرمة وطنك تُنتهك، وأن يصبح وطنك لعبة في يد من لا يعرفون قيمة الأوطان، « بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظلّ حيًّا منتظراً دوره..»[1].

ب/ الشخصيات الرئيسة:

تأخذ الشخصيات الرئيسة حيزاً كبيرا في المتن الروائي، إذ تُعتبر في المرتبة الثانية بعد شخصية البطل، سواء أكان بطلاً إيجابيًّا أم سلبيًّا، إذ يوكل النصّ الروائيّ للشخصيات الرئيسة أدوارا سردية فاعلة في تدوير أحداث القصّ الروائيّ، وقد تمثّلت الشخصيات الرئيسة في روايتنا في: "الرشيد"، "عمي العربي"، "الحاج عبد الله"، "النذير"، "أخت النذير".

- شخصية "الرشيد":

الرشيد من «الرُّشد، ومعناه: العاقل، المدرك، الواعي للأمور»[2]، كان يعمل شرطيًّا، وقد أصابت الروائية في اختيار اسمه الذي تطابق مع موجبات عمله، فالشرطي يتوجّب عليه أن يكون واعيًّا ومدركاً لواقع البلاد، وهذا لكونه يمثّل موقعاً حساساً فيها، ومن خلال المهام السردية التي أوكلت له في نصّ الرواية، نلمس أنّه كان يرشد الراوي، ويعلِمه بالواقع المأساوي الذي يعيشه الوطن.

ورغم أن اسمه يحمل معنى "الدّال"، إلاّ أنّه لم يجد له مكاناً في هذا البلد وفي هذا الخطاب، فيموت ويُغيّب من الخطاب منذ البداية، فغياب "الرشيد" المرشد يشكّل اضطراباً في النصّ، لأنّه لا يمكن العيش من دون مرشد في بلد عمّته الفوضى، وغاب فيه وجه الحقيقة.

- شخصية "عمّي العربيّ":

"العربيّ" نسبة إلى "عرب" ومعناه «جيل من الناس عاشوا في جزيرة العرب، ثمّ توزّعوا في الأمصار، ولا واحد له إلاّ بالنسبة، فيقال: عربيّ، وهم خلاف العجم »[3].

تحمل شخصية المجاهد "عمّي العربيّ" مدلولات عميقة، لتكون ترجماناً عن العروبة والنخوة والأصالة التي اتّسم بها المجاهدون الأبرار، ومن العروبة والأصالة إلى الهوية الجزائرية العربية، وبموته وانتفائه تموت هذه الرموز جميعاً وتنتفي وتنثر.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص79.
[2] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، دار كتابنا للنشر، لبنان، ط 1، 2010م، ص140.
[3] المرجع نفسه، ص 238.

كان موت "عمّي العربيّ" بعد الاختطاف، وفي هذا دلالة إلى أنّ هويّة الشعب الجزائريّ وعروبته خاصة، قد سلبتا عنوة، وطالما يفقد الإنسان مقومات هويته عدّ من زمرة الموتى، فمن لا هوية ولا وطن له، يكون ميتاً حضارياً.

- شخصية "الحاج عبد الله":

"عبد الله" اسم مركّب بالإضافة، فـ "عبد" معناها «التّابع، الرقيق، الخاضع »[1]، والله هو «الاسم الخالص له تعالى، وهو الإله أي المألوه، وهو المعبود، وهو الذي نأله له أي نلجأ »[2].

إذا فالمفترض أن يكون شخص "عبد الله" ورعاً تقيًّا يخاف الله، إلاّ أنّه كان عكس ذلك تماماً، فقد فضحه الخطاب، إذ لم يكن متواضعاً، بل كان متجبّراً متغطرساً، ناسياً أنّه عبد ضعيف، فكما رقّاه الخطاب إلى رتبة مالك البلاد والعباد، وكما جعله رمزاً للنظام الأبويّ المجحف القائم على ثقافة العنف والقهر، فإنّه جعل نهاية حياته نهاية سردية كانت لازمة ومنتظرة من قبل المتلقي الذي يجد نفسه لا تلقائيًّا يتمنى زوال الظالم، وهذا ما حصل للحاج "عبد الله"، يقول الراوي في هذا: « رأيت جدّي وقد ازداد شحوبه وهو يقرر بيع البيت أيضاً»[3]، هذا الكلام الذي يقتضي منطقيا معان أخرى، وهي أنّ الجدّ لم يعد كبيراً بموجب أرضه، كما كان في الماضي، وأنّه باع كلّ ما يملك وعاد إلى درجة الصفر من الملكيّة.

هكذا جعلت الروائية نهاية الظّالم، وكأنّ لسان حالها يقول: مهما تكبّرت وتعاليت، ومهما ملكت من الثروات، ومهما استعبدت الضعفاء، فكل شيء زائل، وما ليس لك لن يبق معك، وهكذا جعلت الروائية خاتمة الحاج "عبد الله" خاتمة مأساوية، وإن كان القارئ لا يحزن لها، بل يجعلها خاتمة حتميّة لكلّ ظالم.

غير أنّ موت "الحاج عبد الله" ذاك الرجل الإقطاعي، يحمل دلالة أخرى أكثر عمقاً وهي نهاية حكم الاشتراكية في الجزائر، فإن كانت السّلطة الاشتراكية نهبت البلاد إلاّ أنّ نهايتها الحتمية جعلتها تعود بخفيّ حنين.

[1] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص 222.
[2] المرجع نفسه، ص 229.
[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص46.

- شخصية "النذير":

"النذير" معناه « طليعة الجيش، المحذِّر، المنذر، الرسول (...) وهو خلاف البشير »[1]، فشخصية "النذير" في الرواية مثلت طليعة فرقة الصحفيين، وهو الشخص الأول الذي اغتالته الجماعات الإرهابية، ليكون منذراً لأصحابه بأنّ الموت قادم، وكان موته تحذيراً لهم وتخويفاً، وكما كان طليعة في عمله، فقد كان طليعة في الموت أيضاً، إذ بعد موته تتابعت الاغتيالات التي استهدفت أصحابه وزملاءه.

ونذير الموت الذي حملته شخصية "النذير"، يمكن اعتباره نذيراً خاصاً بفئة المثقفين، لأنّ أغلب من كانت تأتيهم تحذيرات وإنذارات من قبل الجماعات الإرهابية تمثلوا في المثقفين، ف "النذير" إن كان يحمل معنى نذير الموت، إلاّ أنّه هو الآخر أتاه نذير من القاتل نفسه، يتحدث الراوي عن الرسالة الرابعة التي أرسلت إلى مقرّ الجريدة، لتنذر "النذير" بالموت القادم له قائلاً: «كنت أعرف ما فيها، أتصوّر شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم، وقطعة القماش الأبيض وقطعة من الصابون أيضاً. تلك الرسالة الصامتّة التي تحمل كلّ الخوف الذي يحتوي الوطن بأكمله »[2].

إذن فقد استهدف نذير الموت الصحفي "النذير" برسالة إن كانت تبدو محتوياتها غامضة عن من لم يعيشوا محنة الوطن، إلاّ أنّ "النذير" وكلّ جزائريّ عايش أزمة هذا الوطن الزجاجيّ أو لحق على تركاتها، كانوا يفقهون معناها ويكْنَهون دلالاتها، يعلمون أنّ اللون الأحمر هو لون دمهم، وأنّ القماش الأبيض والصابون هما الكفن بعد تغسيلهم.

- شخصية "أخت النذير":

لم يكن الراوي هو الوحيد الذي لم تسمِّه الرواية، فحبيبته التي هي أخت صديقه "النذير"، هي الأخرى لم تأخذ حظها من التّسميّة، ولم يسمّها النصّ الروائيّ إلاّ بتلك الكنية التي كان الراوي يسميها بها في قرارات نفسه وهي "الجنّية"، نسبة إلى الحكايات الخرافية التي كان يسمعها من عمّته عن جنّية البحر، «تلك الجنّية التي لم يعادلها أحد في الجمال..»[3]، يقول الراوي واصفاً حبيبته عند لقائه لها في العاصمة: « تلك الجنّية التي كانت طفلة وأصبحت امرأة »[4].

[1] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص368.
[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 86.
[3] المصدر نفسه، ص 36.
[4] نفسه، ص93.

قد لا يكون لحبيبة الراوي اسماً نستشف من خلاله الدلالة المأساوية التي يحملها بين ثناياه، غير أنّ غياب الاسم يكفي ليكون دلالة مأساوية!، الاسم يعني الهويّة، والسكوت عنه وتغييبه تغييب للهوّية التي تعتريها الضبابيّة.

وبعيداً عن الاسم، لم تكن "أخت النذير" تمثّل المآسي التي يعيشها المثقّف الجزائريّ فقط، بل حملت معنى مأساة الحبّ، ذاك الحبّ الذي سكن قلب الراوي، الذي كان واعيًّا منذ البداية بأنّه يعيش حلماً عميقاً بطريقته دون أن تكون هي مجبرة على عيشه معه بالحدّة نفسها [1].

كانت "أخت النذير" تمثل بالنسبة للراوي الدافع على مقاومة الواقع وسوداويته، والحافز على مواصلة المشوار، فرغم المآسي اليوميّة إلاّ أنّ شخصيتها كانت تعيد الحياة إلى قلب الراوي كلّما كاد اليأس يكسره، أيّ أنّ الراوي كان يتشبّث بحبها ليعيش، إلا أن أتى اليوم المشؤوم الذي علم فيه بارتباطها مع الضابط، لتنقلب الموازين، وتصبح شخصيتها السكين الذي طعن قلبه، وليصبح حبّها عقاباً ونقمة.

ج/ الشخصيات الثانوية:

إنّ أيّ بنية سردية لا يمكنها أن تتخلى عن الشخصيات الثانوية في الحكيّ، لما لها من أدوار مكمّلة وداعمة لعملية السرد، لهذا نجد أنّ أيّ رواية تعمد على إدراج شخصيات ثانوية تُوكل إليها أدواراً لا يكون الغرض منها الحشوّ في المتن الروائيّ، إنّما أغلب الشخصيات الثانوية تكون لتكملة البناء الهيكليّ السرديّ وتدعيمه.

تعدّدت الشخصيات الثانوية في نصّ روايتنا (وطن من زجاج)، غير أنّنا سنقتصر على أربع شخصيات لما لها من دلالات، وتتمثل هذه الشخصيات في: "المهدي"، "النبيل"، "كريمو"، "هشام".

- شخصية "المهدي":

قد يكون اسم المهدي بمعنى « المرشد، الواعظ، مُبين طريق الخير والإيمان »[2]، إلاّ أنّ شخصية "المهدي" في الرواية كانت عكس ذلك تماماً، فقد كان مثالا للطبقة البرجوازية التي كان همّها التفاخر بالمال والسّلطة، والانغطاس في عالم الدعارة والفاحشة، فقد كان "النذير" يملك بيتاً للدعارة تقام فيه السهرات الصاخبة، ويوزع فيه النساء اللاتي يتهافتن عليه على ضيوفه وحراسه[3]، إذ ما يمكن أن توصف به هذه الشخصية، أنّها أبعد ما يكون عن الهداية وطريق الخير والإيمان.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص64.
[2] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص 352.
[3] ياسمينة صالح، ص 55.

- شخصية "النبيل":

يحمل معنى اسم "نبيل" «النجيب، الأصيل، الشريف، الفضيل »[1]، غير أنّ هذه الشخصية هي الأخرى لم تكن اسماً على مسمى، فقد كان "النبيل" خليلاً لـ "المهدي" الذي كان يعاني من الشذوذ الجنسيّ، أمّا "النبيل" الذي كان يُفترض أن يكون شريفاً فاضلاً، فقد قبل بوظيفة معاشرة "المهدي" مقابل السّلطة والجاه اللذان يمنحهما له[2]، ليكون بهذا رمزاً للرذيلة، غير أنّه لم يكن إلاّ سلعة مؤقتة، فبعد أن اكتفى منه "المهدي" غدر به وصدمه بسيارته الفاخرة[3].

- شخصية "كريمو":

"كريمو" مأخوذة من اسم "كريم" الذي معناه «السخيّ، المعطاء، محبّ الخير، الأصيل، النجيب »[4]، لم تكن شخصية "كريمو" سلبيّة في الرواية، ولم تكن دلالة اسمه منافية لشخصه إلاّ في ميزة واحدة وهي الأصالة والشرف، إذ كان ينظر إليه أغلب الناس على أنّه قليل الشرف بسبب ذنب لم يقترفه هو، فما ذنبه إن كان ابن ملجأ !؟، إنّ الإنسان لا قدرة له على اختيار والديه ولا نسبه، فلو كان بالإمكان الاختيار، لما اختار "كريمو" أن يكون مجهول النسب، ولا أن يكون ثمرة علاقة محرّمة، أو كما سمّتها الروائية: «علاقة "عولماتية"»[5].

إنّ قمّة المأساة أن تعاقب على ذنب لا يد لك فيه، فهذا "كريمو" الذي تربى في الملجأ، والذي لم يشفع له تفوقه في الدراسة، وحصوله على شهادة من المعهد الفرنسي للتّصوير، إذ بقي "ابن حرام" في نظر الناس، هذا الوصف اللاذع الذي كان يسمعه ممن حوله حال بينه وبين الفتاة التي أحبّها وأحبّته، لأنّ أهلها رفضوا أن يزوجوا ابنتهم لـ "ابن حرام"[6]، متناسين أنّ الحرام أيضاً تكسر قلب محبّ.

- شخصية "هشام":

يعود معنى اسم هشام إلى « الهَشْم وهو الكسر»[7]، وهذه هي الدلالة التي حملتها شخصية الضابط "هشام"، الذي كان موقعه الروائي خاطب "أخت النذير"، فإن كان شهماً إذ فاز بقلب وحبّ البطلة، وإذ كان موقعه الروائي مشرّفاً، فإنّه كذلك كان كاسراً لقلب البطل، فـ "هشام" الذي كان الراوي يشعر نحوه بضغينة وكره منذ أن رآه في المستشفى برفقة "أخت النذير"، قام بكسر كلّ الروابط التي كان الراوي ينسجها ليصل إلى محبوبته،

[1] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية ، ص 365.
[2] ياسمينة صالح، ص 55.
[3] المصدر نفسه، ص ن.
[4] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص 300.
[5] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 129.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص133.
[7] محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص 385.

فظهور "هشام" المفاجئ في الرواية – لأنّ الراوي كان يجهل هذه الحقيقة في البداية- لم يكسر قلب البطل فقط، بل كسر توقّع القارئ أيضاً، إذ أنّ القارئ كان يأمل وينتظر اللّحظة التي يجتمع فيها البطل بالبطلة، إلاّ أنّ هذا الظهور المباغت كسر أفق توقع القارئ، فالموقع الذي اختارته الروائية للإفصاح عن شخصية "هشام" موقع استراتيجيّ ودقيق، لاءم فيه معنى الاسم دلالة الموقع.

إلاّ أنّ المعنى الذي حمله معنى اسم هشام لم يكن شافعا لشخصية الضابط "هشام"، فبعد أن كان كاسراً ها هو يكسر، ويغتال من طرف الجماعة المسلّحة، شأنه في ذلك شأن كلّ الجزائريين، فأن تعيش في وطن زجاجيّ لن يكون لدلالة اسمك صدى بعيد.

كان هذا باختصار بنية الشخصيات الروائية في رواية (وطن من زجاج)، إذ تعدّدت الشخصيات وتنوعت، غير أنّ أغلبها أو لنقل كلّها كانت حاملة لدلالات مأساوية.

فشخصية البطل، هذا البطل الذي كان بطلاً سلبيًّا، إذ اكتفى بالمشاهدة والمعاينة للأحداث، دون المحاولة في إحداث التغيير، أو عرقلة سيرها، وهذا شأن أغلبية أبطال الروايات المعاصرة، التي تخلّت عن نموذج البطل الإيجابي، الذي كان فاعلاً ومسيّراً للأحداث في الأعمال الروائية الدرامية الكلاسيكية.

ولعلّ هدف الروائية وراء عدم التصّريح باسم البطل، كان بدافع أن تجعل كلّ قارئ للرواية يتخيّل نفسه المقصود، ما يسمح له بأن يعيش الأحداث بدقائقها، وما دفعنا إلى هذا التأويل هو القرائن اللغوية الموجدة في النصّ الروائيّ، فقد عمدت الروائيّة في بداية روايتها المكتوبة إلى وضع إهداء، قائلة فيه: «إلى جيلي، والجيل الذي تلاه، والجيل الذي سيولد عما قليل أكثر يتماً وفجيعة ! »[1]، فمنذ البداية يشعر القارئ بأنّه جزء من هذا النصّ الروائيّ، وذلك نتيجة لقراءته المتفحّصة والواعية لكلّ جزئية في الرواية، والتي يُعدّ الإهداء جزءاً هاما بها، وما يدعمنا في قول هذا الكلام عن الإهداء هو قول الناقد الجزائري "محمد الصالح خرفي" الذي تحدّث عن أهمية الإهداء في الأعمال الأدبية بصفة عامة والروائية بشكل خاص، إذ يقول: «يحدّد إهداء النصّ الروائيّ مجال النصّ ويجعله أسيراً له في معظم الأحيان، وهو في كلّ الحالات يحدّد المجال ويعطي الإشارة على مسار النصّ الذي يريد أن يتّخذه، أو يحدّد أهمّ موضوعاته »[2]، وما خدمنا به الإهداء في روايتنا هذه هو أنّه كان معيناً لنا في تأويل السّبب وراء تكتّم الروائية عن اسم الراوي، هذا الراوي الذي كان يجد كلّ قارئ نفسه يتمثّل شخصيته نتيجة تغييب هويته الاسمية، وبهذا كان الراوي في روايتنا يحيل على "الشعب الجزائري" بشكل عام.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 5.
[2] محمد الصالح خرفي، في عوالم النص، دراسات نقدية، دار الأمير خالد، د ب، د ط، 2014م، ص 100.

سبق وأن أشرنا إلى أنّ دلالة المرأة في الأعمال الروائيّة كثيراً ما تتماهى مع دلالة الوطن، فالمرأة رمز للوطن، وهذا ما رمزت إليه بطلة روايتنا، التي تغاضت الروائية عن ذكر اسمها أيضاً، وقد أعاننا على هذا التّفسير والتّأويل الدّلائل والقرائن اللّغوية الموجودة في النصّ، فإلحاق صفة "الجنيّة" بالبطلة لم يكن هباءً، بل له دلالة عميقة، يقول الراوي بأن حبيبته كانت تشبه الجنية الجميلة [1]، تلك الجنّية التي كانت تغري الأطفال حتى يذهبوا للبحث عنها في الوادي، ثم تقضي عليهم بأن تجعلهم غرقى في مياهها.

صحيح أن جنّية البحر كانت قصة خرافيّة، غير أنّها كانت تشبه هذا الوطن الزجاجيّ، الذي كان في كلّ مرّة يقتل أولاده، ويخطف أرواحهم، تماماً مثل الجنّية، ولقد ساهم ربط الحبيبة بالجنية والجنية بالوطن في الدلالة على ربط الحبيبة بالوطن، وإن كانت الروائية قد وضعت قرينة لغوية أخرى تدعم ما ذهبنا إليه من خلال قولها على لسان الراوي الذي كان يناجي خيال حبيبته إذ يقول: « يا امرأة من زجاج.. يا وطناً عشته بتفاصيله الخاصة بي. يا دولة لم أعرف الدفاع عن هويتها..»[2].

في حين توجد إشارة أخرى أقلّ ما يقال عنها أنها إشارة خفية لا يمكن التّوصل إليها إذا أهملنا الأوضاع السياسية في الجزائر، وهي إشارة تؤكّد ما ذهبنا إليه في جعل البطلة دلالة على الوطن الجزائري، ألا وهي شخصية الضابط "هشام" الذي كان يمثّل حكم العسكر في الجزائر، وارتباطه بالبطلة التي تمثل الوطن يعني أن الجزائر يحكمها العسكر، أمّا موته فتحيل به الروائية على نهاية حكم العسكر في الجزائر، تاركاً البطلة للراوي، بمعنى تاركاَ الوطن للشعب.

أمّا فيما يخصّ الشخصيات الأخرى للرواية رئيسة كانت أم ثانوية، فإنّ اختيار وانتقاء أسمائها كان إستراتيجيّة وصناعة في الخطاب، لأنّ الروائية كانت دقيقة وصائبة إلى حدّ بعيد في اختيار تلك الأسماء، مركزة في ذلك على دلالة ومعنى كلّ اسم ومدى ملاءمته لشخصية الرواية.

إذ نلحظ أنّها كانت تربط كلّ اسم بالدور الروائيّ الذي مثّلته الرواية للشخصية، فشخصيات "الرشيد" و"عمي العربيّ" و"النذير" و"هشام" كلّها تطابقت مع معنى الاسم، في حين شخصيتي "المهدي" و"النبيل" كانتا من ضرب السخريّة والتّهكّم بالسّرد، وبالجنس الأدبيّ، فالجنس الأدبيّ قادر على السخرية من فئات المجتمع أحياناً، بالقدر نفسه الذي يجعله مدافعاً عنها، ومتبنّياً لأفكارها، ومتكلّماً باسمها أحياناً، والواقع أنّه يجوز أن نتحدث عن سخرية الجنس الأدبي من شريحة اجتماعيّة محدودة في هذا السّياق.

[1] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 93.
[2] المصدر نفسه، ص 163، 164.

ثالثاً: دلالة لغة الخطاب في الرواية.

إنّ الاهتمام بكيفية صناعة صنع اللّغة في الرواية يعود إلى أمرين رئيسين هما: الأول يتمثّل في أنّ الرابط بين الجنس الأدبي متين، فالأوّل مادة الثاني وسبب وجوده، والثاني حاضن للأوّل وحافظ ومبرّر له، ولأنّ كلّ جنس أدبيّ يفترض بالضرورة مخصوصاً للغة المنطوقة والمكتوبة، هذا لأنّ المادة الحكائية على حدّ تعبير "عبد الله إبراهيم" ما هي إلاّ « متن مصاغ مصوغاً سرديًّا، وهذا المتن إنّما هو خلاصة تماهي العناصر الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانيّة والمكانيّة، إنّ المصوّغ ذاته لا يتجزّأ عن المتن بل يعطيه صورته ووجوده، وهما كلّ واحد لا يتجزّأ عن المتن بل يعطيه صورته ووجوده، وهما كلّ واحد متّحد على نحوّ جوهريّ ولا يتقوّمان إلاّ بوصفهما نسيجاً وكياناً واحداً »[1].

1- دلالة اللغة الفصحى:

من غير الطبيعيّ أن يخرج الراوي خطابه للمتلّقي بلغة غريبة عن جنس الرواية الأدبيّ، أي اللغة الفصيحة ذات الأسلوب الأدبيّ الرفيع من المحسنات البيانية التي تتطلّبها بلاغة الخطاب ومقتضياته، والتي تتجاوز أحياناً حدود توصيل اللغة إلى التّفنّن في إخراجها وزخرفتها لتساهم في إمتاع القارئ، إذ أنّ عملية إخراج النصّ الروائي هي صناعة أيضاً، ولا يكن حصر أمثلة هذا لأنّها لا تعدّ ولا تحصى في الرواية، غير أنّ الحاجة إلى الإشارة إليها أكيدة.

ونظراً لطبيعة الخطاب المأساويّ للرواية، فقد جاءت اللغة الواصفة موحيةً بالألم والوجع، حاملة لفواجع الوطن وصرخاته وآهاته العالية، واصفة حالة الشقاء والبؤس العارمتين، لهذا كانت أغلب الكلمات والعبارات تنتمي إلى حقل دلالي واحد تمثّل في الموت والقتل والخيانة والفجيعة.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي للترجمة، ط 1، 1990م، بيروت، لبنان، ص 105.

2- دلالة اللغة العامية:

الملاحظ على هذه الرواية، وعلى أغلب الروايات التي تعالج الواقع المعيش أنّها تلجأ إلى استعمال اللغة العامية خاصة في الحوارات بين الشخوص، وما يدّعم قولنا هذا ألفاظ: « الخاوة »[1]، « والو » التي تفسّرها الروائية بأنّها تعني لا شيء تماماً[2]، « التمنشير »[3] وهي لفظة جزائرية عاميّة تعني الغيبة.

أمّا الحوارات بين الشخوص كما قلنا سابقاً فمعظمها كانت بالعامية، لتبين اللغة المتداولة بين الشعب الجزائريّ، كما تبيّن أنّها منتمية إلى هذا الشعب وعارفة بثقافته، فمن أمثلة الحوارات التي ضمّنتها الروائية نصّها الروائيّ ما يلي:

- السلام عليكم.. عاش من شافك.. وين غطست يا صاحبي؟.
- وأنت واش راك؟.
- ماتشكرش، الحالة صارت ميرد Merde !، ربي يستر يا خويا العزيز !.
- إيه يا خويا لي داروها مخبيين رأسهم، أولادهم راهم في فرنسا ولانجليز. إحنا لي نخلص، وإحنا لي نموت في بلاصتهم[4].

كثيراً ما تدخل العاميّة في حوارات الروايات الجزائرية، « وأكثر الكتّاب يلجؤون إليها في الحوار لتضفي صدقاً وحيوّية وواقعيّة (...) وهناك كتّاب يؤثرون أن ينطقوا الشخصيات في مواقف الحوارات ومناقشته بلهجتهم الطبيعيّة الخاصّة (...) وليس ثمّة مبرّر فنيّ يمنع من استعمال اللّغة العاميّة في الحوار، بل إنّ طبيعة رسم الشخصية في القصّة تتطلّب ذلك، وتعتمد عليه اعتماداً كبيراً »[5].

غير أنّ رواية (وطن من زجاج) لم تقتصر على اللغة الفصحى واللهجة العامّية، إذ وُجد نوع ثالث، وهو المبتذلة والسّوقية، التي لم يعتد المتلقي على إيجادها في النصوص الروائية، وربّما أنّه يمجّها وينفر منها، ومن أمثلة ذلك عبارات: « ابن الكلب »[6]، « بيدون الزّبل »[7]، « هذه بلد كلب وأبناء كلب »[8]، « يلعن هذه البلاد بنت الحرام »[9]... وغيرها من الألفاظ التي لجأت إليها الروائية وجعلتها دعامة من دعامات حكيّها.

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 21.
[2] المصدر نفسه، ص 26.
[3] نفسه، ص 50.
[4] نفسه، ص 51، 52.
[5] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 99.
[6] ياسمينة صالح، وكن من زجاج، ص 44.
[7] المصدر نفسه، ص 54.
[8] نفسه ص ن.
[9] نفسه، ص 73.

ويجب علينا في هذا المقام أن لا ننظر إلى هذه الكلمات على أنّها تافهة وتجعل الخطاب في الحضيض، بل علينا أن نستقصي سبب توظيف الروائية لها، ولعلّ السبب وراء الاستعانة بالكلمات التافهة، هو الدلالة على تفاهة وهشاشة الوطن الزجاجيّ، وأيضاً قد يكون انعكاساً لحالته الحضارية المنحطّة، بحكم أنّه وطن يعيش الجهل والأمّية ورداءة التعليم، ولتبيان أنّ بعض طبقات الشعب الجزائري لا زالت ثقافتها منحطّة ومتخلّفة، والكلام خير دليل على المستوى الثقافي للفرد، فـ « الخطاب الإنسانيّ طبقات، وطبقيّته مترتّبة على طبقيّة المجتمع، فالمخاطبون هم من النّاحية اللغوية طبقات، ولكلّ طبقة لغتها التي تحدّد هويتها السوسيولغوية »[1].

3- دلالة اللغة الفرنسية:

وعند دراستنا للغة الرواية، لا يجب أن نغفل استعمال الروائية لبعض المصطلحات الفرنسية، التي تسرّبت إلى الخطاب فلا يكاد يفطن القارئ إلى الغرض من توظيفها، وهذه الألفاظ الفرنسية الأصل منها ما ورد بمعناه أمّا كتابته فكانت بالحروف العربية (وهو ما يصطلح عليه بالتعريب الذي هو شكل من أشكال الترجمة) من أمثلة ذلك: « جورناليست »[2]، أمّا المصطلحات الفرنسية التي كتبت بلغتها فنذكر: «Algérien»[3]، « La ros»[4]، «Merde»[5]، وأحياناً كانت تستعمل جملاً كاملة من مثل: «Comment cava?»[6]، كلّ هذه هذه الكلمات والعبارات الفرنسية التي أصبح الفرد الجزائري يستعملها في حديثه اليوميّ عن غير وعي أو قصد، ترمز إلى استمرارية هيمنة الخطاب الاستعماري الفرنسيّ، إذ حتى بعد تحرر الجزائر من المحتّل إلاّ أنّها لم تتمكن من طمس ومسح تركاته.

وهناك دلالة أخرى لتطفّل اللغة الفرنسية على اللهجة الجزائرية، هو شغف وخضوع الفرد الجزائريّ أمام لغة المستعمر، هذا الشغوف الذي يجعل الشعب الجزائريّ يضع نفسه في رتبة المغلوب، وكأنّه لم يتمكّن من استرجاع حرّيته يوما ما، لهذا نجد أنّ « المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب »[7]، ففي هذا الوطن الزجاجيّ حتى الأغاني كانت تسمع باللغة الفرنسيّة [8]، تلك الأغاني التي كانت دائما تتحدث عن فرنسا وسحرها.

[1] حسن المودن، الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة، ج1، دار ابن النديم، الجزائر، ط 1، 2013م، ص 464.
[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، 70.
[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 27.
[4] المصدر نفسه، ص 51.
[5] نفسه، ص ن.
[6] نفسه، ص 51.
[7] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط 1، 2010م، ص 121.
[8] ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 99، 135.

ألا يكون هذا نوعاً من الاستعمار!؟، هذا ما قصدته الروائية من إدراجها للغة الفرنسية بكلماتها وأغانيها التي كان يدندن معها الشعب الجزائريّ، الذي كان في يوم ما مشهراً بسلاحه في وجه فرنسا، وصارخاً في وجهها قائلاً: "شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب".

من خلال تحليلنا للغة المستعملة في الرواية، فإنّنا نلحظ أنّها كانت من حيث مبناها ممزوجة بين العربية الفصحى والعامية والفرنسية، أمّا من ناحية معناها فقد حملت دلالة المأساة، سواء مأساة الحرب والعنف من خلال مصطلحات عديدة لا يسمح المقام بحصرها، إلاّ أنّ العامل المشترك فيها كان دلالتها على: الموت، الفجيعة، القتل، الاغتيال، الذبح، الاغتصاب، الدمار، الخراب...إلخ، هذه الدلالات التي لخّصت معاناة ومأساة شعب بأكمله.

في حين أحالت الكلمات الفرنسية على الطواعية والخضوع أمام السيادة الفرنسية، وكذا على هشاشة الهوية الجزائرية، الأمر الذي جعل الشعب الجزائري يوصف بأنّه شعب لا لغة له، أو أنّ لغته هجينة.

لقد كانت رواية (وطن من زجاج) للروائية "ياسمينة صالح" نموذجا حيًّا للمأساة التي عاشها الشعب الجزائري على مرّ التاريخ المعاصر للجزائر، إذ استطاعت الروائية أن تلامس الواقع بكلّ تناقضاته وتضارباته، متقصّدة في ذلك تمثيل الواقع كما هو، وبدون إضافات أو تنقيحات، فكان تصويرها له تصويراً أميناً، نقلت من خلاله صوراً متعدّدة للمأساة، باحثة في جذورها وأسبابها، التي جعلت الشعب الجزائريّ يعاني من ويلاتها لعهد من الزمن، أو لنقل أنّه لازال يعاني منها.

خـــاتمة

خاتمة:

تميّزت الخطابات الروائية الجزائرية المعاصرة باتخاذها الخطاب المأساويّ كمضمون فنيّ يهتّم بالهموم والمشكلات الكونيّة للإنسان الجزائريّ والعربيّ عموماً، ويبحث عن ملامح مستحدثة تتماشى ومحتوى العصر الذي يحلّ فيه، ومن خلال دراستنا هذه حول الخطاب والرواية عموماً وتجلّيات الخطاب المأساويّ في رواية (وطن من زجاج) وصلنا إلى أهمّ النتائج، والمتمثّلة في:

_ الخطاب مفهوم شاسع، فرغم محاولات وضع حدود له إلاّ أنّه يبقى قابلاً للتّأويل في مختلف الحقول المعرفية، دون وضع إطار معرفيّ محدّد مطلق له.

_ إنّ مفهوم الخطاب لا يقتصر على اتّحاد الملفوظ والصّور البصرية، بل تتدخّل عوامل مضافة تتعلّق بدلالات غير ملفوظة، وإذا كان الخطاب يشير في المستوى اللّغوي إلى كلّ كلام تجاوز حدود الجملة الواحدة سواء أكان مكتوباً أم ملفوظاً، فإنّ الاستعمال الاصطلاحيّ تجاوز ذلك إلى مدلولات غير ملفوظة يدركها المتحدّث والسّامع، دون علامة معلنة واضحة.

_ الاختلاف والتّباين في فهم الخطاب بين العرب والغرب راجع إلى اختلافهم في التّوظيف، فإن كانت هناك نقاط تشابه فهي في تحديدهم للخطاب بكونه القول ونيّة التّأثير في المتلقّي بواسطة رسالة ما، ومن أهمّ نقاط الاختلاف أنّ النقد العربيّ –القديم خاصة– حصر مصطلح الخطاب في الملفوظ المكتوب أو الشفاهيّ مع مراعاة الظروف المحيطة، أمّا المفهوم الغربيّ للخطاب فقد اتّسع أكثر إذ عدّ الخطاب كينونة لفظية وبصرية ميدانها الصّورة البصريّة المرافقة له.

_ بحكم تعدّد مفاهيم وتحديدات الخطاب نتيجة تعدّد الحقول المعرفية والخلفيات الفكرية لمحدّدي هذا المصطلح، فإنّ ذلك يقود حتميًّا إلى تعدّد أنواع الخطاب، فكلّ مجال معيّن يختصّ بخطاب معيّن.

_ عرفت الرواية الجزائريّة إرهاصات لها مع الكتّاب الأوائل الذين اتّخذوا اللسان الفرنسيّ لغة لها، غير أن أغلب الروايات سواء المكتوبة بالعربية أم بالفرنسية التّي كُتبت قبل فترة السبعينات، كانت تصنّف ضمن القصّة الطويلة، لأنّها لم تكن مكتملة من الجانب الفنيّ الجماليّ الذي يُشترط في العمل الأدبيّ حتى يُعدّ من جنس الرواية.

ـ كانت فترة السبعينات البداية الفعلية للرواية العربية الجزائرية، المكتملة من حيث الجانب الشكليّ والفنيّ، وإن كانت أغلب روايات تلك الفترة تعتبر روايات إيديولوجية، لأنّ منطلقاتها كانت موالية للفكر الاشتراكي السائد في تلك الفترة.

ـ يعتبر جنس الرواية من أكثر الأجناس الأدبية استحضاراً للواقع والتصاقاً به، إذ يتّخذ من الأنساق الفكرية والأبعاد الإيديولوجية دعامة يتكئ عليها، ومن فضاءات المتخيّل مساحات لترجمة الواقع بكل ما يحمله من آمال وطموحات، وآلام ومآسٍ، وتناقضات وتضاربات، وعليه فالرواية فنّ يحمل في تجاويفه تجارب الأمم عبر مختلف الأزمنة والعصور، يغوص في أغوارها ويرصد جوانب الحياة في طيّاتها، لتكون الرواية بهذا تأسيساً للماضي وتوثيقاً للحاضر واستشرافاً وتطلّعاً للمستقبل.

ـ اتّخذت الرواية الجزائرية المعاصرة الأزمة الوطنيّة موضوعاً لمتنها الحكائيّ، فصوّرت الواقع المؤلم بحذافيره، لكن برؤيا إبداعية فنّية رافضة أن تكون صوراً مكرّرة لرواية السبعينات المؤسِّسة، إذ صوّرت الأزمة بمختلف أبعادها الإيديولوجية، السياسية، الاجتماعية، والنفسية، فكانت مهمومة بقلق الذّات وألم المجتمع، ومتحدّية للموت ورهانات الحياة.

ـ صوّرت الرواية الجزائرية المعاصرة مختلف صوّر العنف والاستبداد من استعمار وعنف السّلطة الحاكمة بكلّ أنواعها، وعنف الإرهاب الذي جعلته نتيجة حتميّة للظروف التّاريخية والاجتماعية والسّياسية في الجزائر.

ـ الرواية الجزائرية المعاصرة تسعى إلى مجانبة الإيديولوجيا، مُحاولة البحث عن الجماليّة والفنيّة، وهذا لا يعني غياب الخلفيات الإيديولوجيّة والفكريّة بشكل عام، أي أنّ الرواية المعاصرة تنطلق من خلفيات إيديولوجية غير أنّها ليست رواية إيديولوجية.

ـ في رواية (وطن من زجاج) كلّ الشخصيات أبطال في عملية الحكي، وكلّهم ليسوا بأبطال، وهذا من خصائص ومميّزات الرواية المعاصرة، إذ يغيب فيها البطل الحقيقيّ.

ـ رواية (وطن من زجاج) سارت على خطى ونهج الروايات المعاصرة في تخلّيها عن البطل الإيجابيّ الملحميّ الأسطوريّ، الذي يكون فاعلاً في عملية السّرد ويسعى دائماً إلى إحداث التّغيير في المجتمع وفي الأوضاع الكونيّة العامّة، ووظّفت البطل المعاصر –إن صحّ التّعبير– الذي هو بطل سلبيّ يكتفي بالمعاينة والسّرد فقط، دون محاولة ولو بسيطة في التّغيير.

ـ رواية (وطن من زجاج) اعتمدت المثقّف كشخصية رئيسة في السّرد، إذ مثّلته سلبيًّا لا يمكنه التّعبير، مكتفياً بالانهزامية بعدما أُعدمت الثقافة في بلده، موظّفة في ذلك الرؤية التهكّمية السّاخرة كرد فعل على هذا الزمن الذي أهين فيه المثقّف وسقطت فيه كرامة الإنسان.

ـ عملت رواية (وطن من زجاج) على توظيف تقنيتي "الاستباق والاسترجاع" للأحداث، وهي ميزة من مميزات الرواية المعاصرة التي تخلّت عن الكتابة الكلاسيكية النمطية، والذي ينتج عنها تكسير خطّية الزمن المتنامي للأحداث في الرواية.

ـ لغة الخطاب في الرواية كانت عنيفة، توحي بالألم والظّلم، وغالباً ما تثير التّساؤلات التي لا تقدِّم لها إجابات، ورغم عنفها وقسوته، إلاّ أنّه لمسنا فيها أحياناً شاعريّة ودفئاً، ينمّ عن الحنين للأمن والسلام.

ـ رغم البعد المأساويّ الكامن في الرواية، إلاّ أنّ الروائية أنهته بطريقة كرنفالية تحتفي فيها بجملة من القيم، كقيمة الحبّ التي عدّتها بلسماً لمداواة سوداوية الحياة.

ـ أهملت الروائيّة الملامح الفيزيائيّة للشخصيات، حتى يغدو الوطن هو البطل الحقيقيّ في خطابها، إذ اكتفت بوصف حالة الوطن المأساوية.

ـ ورغم محاولة الروائيّة في روايتها هذه أن تصوّر واقع الوطن تصويراً أميناً، إلاّ أنّها سارت على نهج كلّ أو أغلب الروايات الجزائرية المعاصرة التي تناولت موضوع الأزمة، والتي في مجملها لم تقف عند المتسبّب الحقيقيّ والفعليّ لهذه الأزمة، إذ تجد أنّ أغلب الروايات تجانب الغوص في هوية الإرهاب، وهذا مما عِيب على الروايات الجزائرية المعاصرة، إذ أنّها لم تضع إصبعها على موضع الجرح الحقيقيّ.

ـ الخطاب المأساوي في رواية (وطن من زجاج) لم يكن الهدفُ منه تقديم الكمّ الهائل من المعاناة والخراب والقتل والجريمة والتّشابك بين الإخوة، بقدر ما كان مهمةً عسيرةً في طرح كلّ ما يدور برأس المواطن الجزائري العاديّ من أسئلة ملحّة عن هويته الضائعة في هذا الوطن الزجاجيّ، وعن الأسباب الحقيقية التي عصفت به.

ـ إنّ عودت الروائية بالقصّ إلى الماضي كان من باب تبيين تأثير الماضي في الحاضر والذي بدوره يؤثر في المستقبل.

ـ وبالنسبة للجانب المنهجي في البحث، فمن خلال توظيفنا لمجموعة من المناهج والتي كان على رأسها المنهج البنيويّ التكوينيّ، اتّضح لنا أنّ استثمار خطوات أيّ منهج يقوم على تحليل البنية السردية للخطاب والعمل

على تأويلها فيما يوافق المنهج وموضوع الدراسة، وهذا ما أوصلنا إلى استنتاج أنّه يمكن الوقوف على الدلالات المتنوّعة في النّصوص الروائية دون الرجوع كلّية إلى محيطها، إنّما يمكن ذلك من خلال التّأويل.

ـ وختاماً نقول بأنّ هذه الدراسة البسيطة للرواية كانت جادة في استخراج مكنوناتها ومحاولة تأويل واستكناه الخطاب المأساويّ فيها، وما هي إلاّ قراءة بسيطة ومحصورة للرواية، إذ يمكن وُلُوجُ عوالم الرواية من مداخل عديدة، فالنصّ الروائيّ نصّ ثريّ يمكن تأويله من قبل القراء بطرق لا متناهية، وكلّ قراءة جديدة للنصّ وفق نظرية القراءة والتلقي ما هي إلاّ إعادة إنتاج له.

ملحـــق:

السيرة الذاتية للروائية

"ياسمينة صالح".

ملحق: السيرة الذاتية للروائية "ياسمينة صالح".

"ياسمينة صالح" روائية من كتّاب الرواية الجدد لجيل الاستقلال الثاني، الذين تزخر بهم الجزائر، من مواليد الجزائر العاصمة بحي بلكور (بلوزداد) العتيق في قلب العاصمة الجزائرية عام 1969م، تنحدر من أسرة جزائرية مناضلة معروفة، إذ شارك والدها في الحرب التحريرية الجزائرية، كما كان عمّها من شهداء الثورة التحريرية، في حين استشهد خالها سنة 1967 بالأراضي الفلسطينية.

قال عنها الأديب التونسيّ "حسن شعراوي" في (جريدة الصباح التونسية): «"ياسمينة صالح" اسم يبدأ الآن ولن ينته، لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي لن يمض هادئاً وثائراً، إنّها الدم الجزائريّ الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معاً، وهي ببساطة بحر الصمت من النّوع المميز».

تحصلت الروائية "ياسمينة صالح" على بكالوريوس في علم النفس بجامعة الجزائر، كما حصلت على دبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الدّولية.

بدأت مشوارها الأدبيّ بالقصة القصيرة حيث حصلت على جوائز أدبية من السعودية والعراق وتونس والمغرب والجزائر، ثمّ تحوّلت إلى الرواية حيث حصلت روايتها الأولى (بحر الصمت) على "جائزة مالك حداد الروائية" الأدبية لعام 2001م، أمّا عن ميادين عملها فقد اشتغلت في الصحافة الثقافية في نهاية الثمانينات، ثم في الصحافة السياسية.

صدر لها ثلاث مجموعات قصصية وخمس روايات، أمّا أعمالها القصصية فتمثلت في مجموعتين قصيرتين هما (حين نلتقي غرباء) و(قليل من الشمس تكفي) وهي المجموعة القصصية الثانية التي صدرت طبعتها الأولى تحت عنوان (وطن من كلام)، في حين تمثلت أعمالها الروائية في: رواية (بحر الصمت) عن دار الآداب في بيروت عام 2001م، رواية (أحزان امرأة من برج الميزان) عام 2002م، رواية (وطن من زجاج) عام 2006م، رواية (لخضر) عام 2010م عن المؤسسة العربية للدراسات في بيروت، ورواية (في المدينة ما يكفي لتموت سعيدا، تغريبة لخضر زرياب)[1].

[1] https:// ar.m. wikipedia.org/wiki/ ياسمينة_صالح , 22/03/2018, 14:07.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

01_ القرآن الكريم.

المصادر

02_ ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م.

المعاجم

3_ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

4_ الزمخشري جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح وتق، نعيم شوقي المعتري، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1998م.

5_ لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط19، 2010م.

6_ محمد التونجي، معجم الأسماء العربية والأجنبية، دار كتابنا للنشر، لبنان، ط 1، 2010م.

7_ محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط3، دت.

المراجع العربية

الكتب:

8_ إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، ط1، 2005م.

9_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000م.

10_ أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب النسائي الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م.

11_ أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984م.

12_ أحمد محمد عبد الراضي، نحو النص بين الأصالة والحداثة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

13_ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م.

14_ أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

15_ إدريس بودية، الرؤية البنيوية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.

16_ أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

17_ آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2006م.

18_ باقر جاسم محمد، الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2013م.

19_ بشرى البستاني، قراءة في النص الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002م.

20_ بن جمعة بوشوشة:

- التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2003م.
- الرواية النسائية المغاربية، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، ط2، 2003م.
- سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005م.

21_ جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

22_ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1418هـ، 1998م.

23_ حسن المودن، الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة، ج1، دار ابن النديم، الجزائر، ط 1، 2013م.

24_ حسن عيد، المثقف العربي المغترب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.

25_ حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

26_ حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط العربية، 2015.

27_ حميد لحميداني:

- الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو-يرانت، المغرب، ط3، 2014م.
- النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، دار المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

28_ خالدة سعيد، المرأة التحرر والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1991م.

29_ خلود العموش، الخطاب القرآني، دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.

30_ ردة الله الطلحي، دلالة السياق، منشورات جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ط1، 1424هـ، 2003م.

31_ رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، الاختلاف وبلاغة الخصوصية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002م.

32_ سعيد بنكراد، النص السردي نحو سميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط1، 1996م.

33_ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

34_ سعيد يقطين:

- الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
- انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1993م.

35_ سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى، سوريا، ط1، 2016م.

36_ السيد يسين، بحثنا عن هوية جديدة للعلوم الاجتماعية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، 1986م.

37_ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984م.

38_ الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، لبنان، ط1، 2010م.

39_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

40_ عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

41_ عبد الله إبراهيم:

- المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي للترجمة، لبنان، ط1، 1990م.
- المحاورات السرديّة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011م.

42_ عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط 1، 2010م.

43_ عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تق،عبد الله بن عبد العزيز ابن عقيل، محمد بن صالح العثيمين، تح، عبد الرحمن بن مُعلاّ اللويحق، دار ابن حزم، الجزائر، ط1، 1424هـ، 2003م.

44_ عبد الرحمن خليفة، إيديولوجيا الصراع السياسي، دراسة في نظرية القوة، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1999م.

45_ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، دت.

46_ عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1993م.

47_ عبد القادر شرشار:

- تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م.
- خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2001م.

48_ عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2007م.

49_ عبد الواسع الحميري:

- الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط1، 2008م.
- شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط1، 1425هـ/ 2005م.

50_ عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.

51_ عمار بلحسن، في الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984م.

52_ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وإعلام، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1955م.

53_ عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.

54_ غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

55_ فادي إسماعيل، الخطاب العربي المعاصر، قراءة نقدية في مفاهيم النهضة والتقدم والحداثة، دب، ط3، 1992م.

56_ فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غبداء، عمان، ط1، 2012م.

57_ فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، سوريا، ط1، 1993م.

58_ مالك بن نبي، مذكرات شاهد القرن، دار الفكر، بيروت، دمشق، دط، 1986م.

59_ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1994م.

60_ محمد ساري:

- محنة الكتابة، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، د ط، ماي 2007م.
- وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

61_ محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1991م.

62_ محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008م.

63_ محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط5، 1994م.

64_ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983م.

65_ محمد مفتاح، الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986م.

66_ محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م.

67_ مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998م.

68_ مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

69_ مفقودة صالح، المرأة الجزائرية، دار الشروق، بسكرة، الجزائر، ط2، 2003م.

70_ ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000م.

71_ ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2001م.

72_ نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2005م.

73_ وليد منير، النص القرآني من الجملة إلى العالم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، مصر، ط 1، 1997م.

74_ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

المذكرات:

75_ كمال راجعي، سيمياء الإيديولوجيا في روايات محمد ساري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إش، إسماعيل زردومي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1434-1435هـ/ 2013-2014م.

76_ محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، "الطاهر وطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي"، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إش، السعيد جاب الله، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1429-1430هـ، 2008-2009م.

المجلات والحوليات:

77_ إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، برج بوعريريج، الجزائر، العدد 7، دت.

78_ إبراهيم صحراوي، في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد9، 1997م.

79_ أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد 115، 1997م.

80_ أمين الزاوي، الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي، مجلة التبيين، الجزائر، العدد9، 1995م.

81_ بن جمعة بوشوشة، قراءة في النص النسوي المغاربي، الرواية أنموذجا، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج10، ج3، عدد خاص، قراءة النص، ذو الحجة 1421هـ، مارس 2001م.

82_ توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد2، 2003م.

83_ حمري بحري، الكتابة بماء الذهب والكتابة بماء الخشب، مقالات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م.

84- سامية أحمد، التحليل البنيوي للسرد، مجلة أقلام، بغداد، العدد3، 1978م.

85_ سيار الجميل، الخطاب التاريخي العربي، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد148، 1991م.

86_ عبد الحميد عبد الواحد، نظرية التواصل عند رومان ياكبسون، مجلة الأقلام، بغداد، العدد5، 1998م.

87_ عبد العليم محمد، ملاحظات نقدية حول دراسة الخطاب السياسي، مجلة المنار، باريس، فرنسا، العدد7، السنة الأولى، 1985م.

88_ عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية، دع، السنة18، 1993م.

89_ عز الدين بوبيش، زمن السرد في الخطاب الروائي، المازني أنموذجا، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، العدد 439، 2000م.

90_ محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد38، 1995م.

91_ مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، م 22، العدد الأول، دط، سبتمبر، 1999م.

92_ مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، الجزائر، العدد2، 2005م.

93_ مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 24، العدد89، نوفمبر 1997م.

94_ واسيني الأعرج، الأدب النسائي (؟)، إرتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطّن، مجلة روافد، الجزائر، السنة1، العدد1، 1998م.

المراجع المترجمة

95_ أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م.

96_ بول ريكو، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.

97_ جيرار جينث، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط2، 1997م.

98_ روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر، تمام حسان، عالم الكتب، دب، ط1، 1998م.

99_ رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر، تق، عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، سوريا، د ط، 2009م.

100_ كاترين كيربرات، المضمر، تر، ريتا خاطر، مر، جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.

101_ لوسيان غولمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة الترجمة، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986م.

102_ مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

103_ ميشال فوكو، الخطاب، تر، أحمد السلطاني، عبد السلام بن عبد العالي، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، 1990م.

104_ نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر، رشا عبد القادر، مجلة الكرمل، العدد 64، 2000م.

105_ هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر، تق، محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999م.

106_ ياكوب باريون، ما هي الإيديولوجيا؟، دراسة لمفهوم الإيديولوجيا ومعضلاتها، تعر، أسعد رزوق، الدار العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.

المراجع الأجنبية

107_ Charles Grivel, Production de L'intérêt Romanesque, Ed, Hayes Mouton, Paris, 1973.
108_ Emile Littré, Le Littré, Version abrégée par Amédée Beaujean, Imprimé par La Tipografica Var ese, Italie, Edition 1, 2000.
109_ Julia Kristeva, Le Texte Du Roman, Editions Mouto, Paris, 1982 .
110_ Le Petit La Rousse I llustré, Imprimé par Canale ă Turin , Italie, 2009.

المواقع الإلكترونية

111_ www. wikipedia.org.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان: **الصفحة.**

دعاء.

شكر وعرفان.

ملخص المذكرة.

مقدمة.....أ-د

الفصل الأول: مفهوم الخطاب وأنواعه.

تمهيد.....6

أولا: مفهوم الخطاب.....7-37

1- مفهوم الخطاب عند العرب.....7-11

2- مفهوم الخطاب عند الغرب.....12-16

ثانيا: أنواع الخطاب.....17-28

1- الخطاب الديني.....18-19

أ/ الخطاب القرآني (الإلهي).....18

ب/ خطاب الأنبياء والمرسلين.....18

ج/ خطاب الأئمة والدعاة.....19

2- الخطاب النفعي الإيصالي.....19-20

أ/ الخطاب السياسي.....19

ب/ الخطاب الصحفي.....20

ج/ الخطاب الإشهاري.....20

3- الخطاب الإيديولوجي.....21-22

4- الخطاب النقدي.....22

5- الخطاب الأدبي.....23-26

أ/ الخطاب الشعري.....24

ب/ الخطاب الروائي.....24-26

6- الخطاب المأساوي.....26-28

ثالثا: إشكالية النص والخطاب.....29-39

1- الموقف الأول (الاتفاق).....29-30

2- الموقف الثاني (الاختلاف).....30-35

3- تركيب.....36

الفصل الثاني: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.

تمهيد.....38-39

أولا: الرواية المكتوبة بالفرنسية إرهاص للرواية الجزائرية.....40-46

1- رواية العشرينيات والثلاثينيات.....40-41

2- رواية الأربعينيات.....41-43

3- رواية الخمسينيات.....43-44

4- رواية الستينيات.....45-46

ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.....46-54

1- رواية السبعينيات.....46-48
2- رواية الثمانينيات.....48-50
3- رواية التسعينيات.....50-52
4- رواية ما بعد التسعينيات.....52-54

ثالثا: الرواية الجزائرية النسوية.....55-61

1- الأدب النسوي وإشكالية المصطلح.....56-57
2- الرواية الجزائرية النسوية وخلفيات التشكل.....57-59
3- الرواية الجزائرية النسوية وعملية التلقي.....59-61

الفصل الثالث:تمظهر الخطاب المأساوي في رواية (وطن من زجاج)

تمهيد.....63

أولا: ملخص الرواية.....64-67

ثانيا: مأساوية العنوان.....68-70

1- قراءة في العنوان.....68-69
2- علاقة العنوان بالمتن الروائي.....69-70

ثالثا: الصراع الإيديولوجي للمأساة في الرواية.....71-81

1- النص الروائي والإيديولوجيا.....73-74
2- علاقة الإيديولوجيا بالمأساة.....75-81

أ/ مرحلة الثورة.....76-78

ب/ مرحلة الاشتراكية/ الإقطاعية.....78-79

ج/ مرحلة العشرية السوداء.....79-81

رابعا: صور المأساة في الرواية.....82-99

1- السلطة وعلاقتها بالمأساة.....83-87

أ/ سلطة المستعمر.....83-84

ب/ السلطة الحاكمة.....84-86

ج/ السلطة الأبوية.....86-87

2- مأساة الواقع الاجتماعي.....88-91

أ/ رداءة التعليم.....88

ب/ الفقر والبطالة.....88-89

ج/ مأساة الموت/ القتل.....89-91

3- مأساة المثقف.....91-94

4- مأساة المرأة.....94- 97

5- مأساة الهوية.....77-79

الفصل الرابع: الدلالة المأساوية لبنية الخطاب في الرواية

تمهيد.....101

أولا: دلالة فضاء وزمن الخطاب في الرواية.....102-113

1- دلالة فضاء الخطاب في الرواية.....102-106

أ/ فضاء المكتب.....104

ب/ فضاء المحازر.....105

ج/ فضاء المستشفى.....106

2- دلالة زمن الخطاب في الرواية.....106-113

أ/ زمن المأساة/ الحاضر السردي (1991-2000م).....110-111

ب/ تقنية الاسترجاع.....111-113

- مرحلة العمل الثوري (1954-1962م).....112
- مرحلة الاشتراكية (1962-1991م).....112-113

ثانيا: دلالة شخصيات الخطاب في الرواية.....114-122

1- شخصية الراوي.....115-116
2- الشخصيات الرئيسة.....116-119
3- الشخصيات الثانوية.....119-122

ثالثا: دلالة لغة الخطاب في الرواية.....123-126

1- دلالة اللغة الفصحى.....123
2- دلالة اللغة العامية.....124-125
3- دلالة اللغة الفرنسية.....125-126

خاتمة.....128-131

ملحق: السيرة الذاتية للروائية "ياسمينة صالح".....133

قائمة المصادر والمراجع.....135-143

فهرس الموضوعات.....145-149