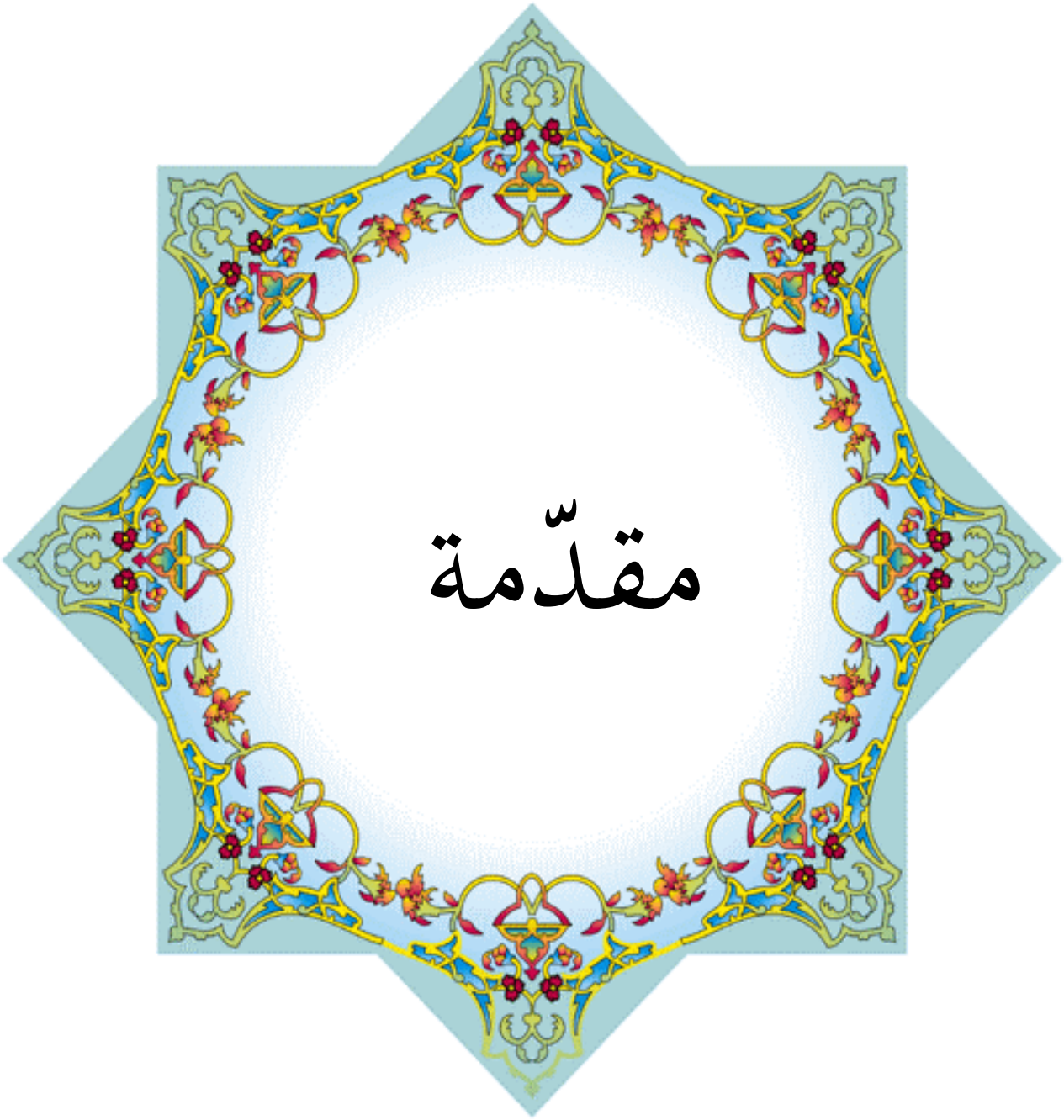

مقدّمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ والصلاة والسلام على الرسول الكريم.

وبعد:

الرّواية فن حديث النشأة في الأدب العربي، وهي علم قائم بذاته، متعدد المشارب واسع المجالات، تعتبر من أكثر الأشكال تعبيرا عن مختلف المشّاكل والقضايا الحسّاسة المتعلقة بالإنسان والمجتمع معا، إذا استطاعت نقل الواقع بكل تجلياته بطريقة فنيّة ناضجة، وقد ظهرت عند العرب نتيجة تأثر الأدباء والنّقاد العرب بالأعمال الغربية، واحتكاكهم بثقافاتهم، وبذلك فرضت حضورها داخل الواقع العربي.

وقد كانت الرّواية الجزائرية واحدة من بين النّماذج الأجنّاسية التي حضرت وصنعت تاريخ الرّواية العربية، حيث أصبحت تتلاءم مع الواقع العربي ومقتضياته الاجتّماعية، الثقافية السّياسية...،لا سيما في الآونة الأخيرة حيث ظهرت موجة كبيرة من النُّصوص الرّوائية التي تحاكي معالم الإبّداع في الجزائر، وإذا كان هذا النّص الرّوائي نموذجًا فنيًا جديدًا فقد لقي الكثير من الدراسات النّقدية التي تهتم بهذا الفن الذي صاحب بدوره ظهور النّقد الجزائري مصاحبًا ظهور الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية الذي ظل ملازمًا، ومرافقًا لها طوال مسيرتها غير أنه لم يتخذ الرّواية موضوعًا له في البداية ذلك لأنَّ الرّواية قد تأخّرت في النّضج والاكتمال والوصول إلى ما هو عليه اليوم.

وبالتالي فقد اقتصرت المحاولات الأولى على الجانب النّظري فقط منها دون الاشتغال على الجانب الإجرائي، أي على الأعمال الرّوائية بعينها.

ومن بين المواضيع التي يحدث الجدل حولها موضوع التصنّيف الرّوائي، فكثيرا ما يصنّف القارئ الرّواية أنّها عاطفية أو اجتماعية أو تاريخية وغيرها من التصنّيفات التي تكون أحيانًا صحيحة أو خاطئة في أحيان أخرى وهذا نظرًا لكثافة الرؤيا، ولا نهائية الحصر في التصنّيف ولأنّها طبعت بطابع واقع السّياسي, الثّقافي, والاجتّماعي, فقد تلونت بتلونها و هذا ما أسّهم في عدم الضبط و الحصر النّهائي من ناحية التصنّيف.

نظرًا لهذا الموضوع الذي كان يحتاج إلى كثير من النّقاش والمحاضرة والمسائلة فقد أخذناه مجالا مناسبا للدراسة الموضوعية.

لذا لا نجد الكثير ممن ولجوا هذا الموضوع عدا بعض المحاولات كمحاولة (مُحَّد مصايف) و(واسني الأعرج) حيث تعتبر محاولتهما الجّادة نقطة مركزية أردنا أن نعتمدها في قضية التصنّيف.

وعليه فإن الإشكالات الأساسية كانت تتمحور حول ما يلي:

_هل يمكن للنّاقد أو الدّارس أن يصنّف الرّواية الجزائرية بحسب الجوانب الموضوعية لها؟

وعلى أي أساس يمكن أن أصنّف الرّواية على أنّها اجتماعية, ثقافية, سياسية...؟ وما مدى مصداقية تصنّيفنا للرّواية؟.

وقد استعانا في ذلك بمجموعة من الدراسات: نذكر منها على السبيل المثال "لا الحصر" (ساندي سالم أبو سيف) في كتابه: الرّواية العربية و إشكالية التصنّيف, و( مُحَّد مصايف) في كتابه: الرّواية العربية الجزائرية الحديثة–بين الواقعيّة و الالتزام.

أمّا المنهج الذي تناول القضيّة فقد كان المنهج الوصفي التحليلي الذي يلائم طرحنا المعرفي ويساعدنا على عرض و منّاقشة هذه المدونة النّقدية, الموسومة (بالنّقد الرّوائي و إشكالية التصنّيف في الرّواية الجزائرية)، حيث قسمناها إلى ثلاثة فصول و خاتمة.

وكان الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان (النّقد الرّوائي من المنظور الغربي والعربي) فقد ضّمناه المباحث التالية: النّقد الرّوائي عند الغرب وكيف كانت بداياته مع الرّواية، اضافة إلى النّقد الرّوائي عند العرب ونشأته في الوطن العربي.

في حين أفردنا الفصّل الثاني الذي جاء تحت عنوان (أنماط التصنّيف الرّوائي) فقد حوى: ماهية التصنّيف، آليات وطرّائق التصنّيف، الرّؤية الغربية للتصنّيف الرّوائي، وأيضًا العربية وأهم الصعوبات التي واجهت التصنّيف الرّوائي، أما فيما يخص الفصّل الثالث والأخير فقد جاء فيه (تصنّيف الرّواية

في الجزائر)، وعرض لجهود كل من (مُحَمَّد مصايف) و(واسيني الأعرج) في التصنّيف الرّوائي، وقد تلينا هذه الفصول بخاتمة احتوت على أبرز النّتائج المتوصل إليّها من خلال هذا البحث.

-ورغم بعض العراقيل التي صادفتنا باعتبار أهمية الموضوع والتي من شأنها أن تعترض سبيل أي باحث وخاصة إذا كان مبتدئًا منها:

-عمق الموضوع واتساعه.

-كثرة المادة العلّمية وتشعبها وقلة مراسلنا في عملية البحث وقف عائقًا أمّامنا، وكذلك صعوبة التنسيق بين المعلومات.

إذا كان لزامًا علينا توخي الحذر في انتقائنا العناصر التي تخدم بحثنا، غير أن هذا لم يمنعنا من البحث عن المادة العلمية المتناثرة في كثّير من الكتب المتنوعة.

وختامًا نرجو أنّنا وفقنا ولو نسبيا في الكشف عن حقيقة هذا الموضوع والتقدم بالشّكر الجزيل للأستاذة المشرفة "بوركبة بختة" التي نقر لها فائق الاحترام والتقدير على توجيهاتها القيّمة، وامتنانا لكل من أمدنا بالمفيد.

"والله المستعان"

حرر في تسمسيلت يوم:

02 ماي 2015

الطالبتان:

سامح سارة.

قجو مريم.

# الفصل الأول:

## النقد الروائي من المنظور الغربي والعربي.

## النّقد الرّوائي من المنظور الغربي والعربي

### 1- النّقد الرّوائي عند الغرب:

قبل الحديث عن مفهوم النّقد الرّوائي عند الغرب كان لزامًا علينا أن نتحدث عن الرّواية باعتبارها نتاج مرتبط ارتباطا كليا بالمجال النّقد الرّوائي وذلك نظرًا إلى الحديث عن الرّواية عند الغرب؛ باعتبارها نتاج جديد، وذلك نظرًا لارتباطها بمراحل متعددة شكّلت هاجس التحول وصنّعت معايير التّطور داخل حقل النقد والانفتاح، ودخولها عوالم النص اللامحدود.

### 1-1- الرّواية عند الغرب:

عُرفت الرّواية الغربية بأنها نموذج سردي مستقل بذاته ينحت عوالم متميزة داخل نطاق النّص ولعل التاريخ لهذا المجال ارتبط بالقرن الثامن عشر الميلادي، تلك الاستقلالية فرضت غياب النتاج القصصي والرّوائي من العصور القديمة وخاصة ما تعلق منها بمرحلة القرون الوسطى[1].

وإذا كان الحديث عن مفهومها أمرًا واجبا نجد أن "ميخائل باختين" «يحددها بأنها الجنس الأكثر تحررًا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له، ولا ضفاف أمواجه ممتدة دون شواطئ ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته»[2]؛ أي أن الرّواية جنس أدبي مازال مستمرًا في تطوره ولم تكتمل كل ملامحه باستحواذه على الأجناس التقليدية مستفيد منها لكنّ ذلك لا يعني أن هذا الجنس وُلِدَ من العدم وأن صلتها بالتراث السردي اليوناني والقرون الوسطى واهية «فثمة جذور للرّواية الغربية نجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض خصائصه، ولا سيما ما تعلق بالفولكور(folklore) في الرّواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكده ميخائيل

1- ينظر: فريد معتوق، اشكالية التراث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب سوريا، العدد 429، السنة الخامسة والثلاثون، كانون الثاني، 2007، ص 16.

2- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تز: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، سوريا، ط1، 1988، ص 220.

باختين(Mikhaïl Bakhtine) في معرض دراسته للزّمان والمكان في روايات الرابلية المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة»[1].

وباعتبارها فن ظهر في أوربا القرن السابع عشر حاملة بعض الخصائص الفنية "والتي أخذت تتلاشى شيئا فشيئًا من مخيلة النّقاد والكتاب وبقي شكلها وأسلوب كتابها مرتبطا بالنثر الفّني الذي يحقق المتعة لدى القرّاء، وعندما نتابع التاريخ النّقدي لهذا الفّن نجده يعج بتعاريف كثيرة للرّواية، تختلف فيه اختلافا تفسره ظروف النشأة وطبيعة البيئة، وعمر التطور وسنّة الحياد بما فيها من أفكار ومعتقدات»[2]. ويتبين من هذا القول أنّها في بداية نشأتها كانت مجرد منثور يجلب المتعة للقارئ، فتاريخ نشأتها مقرون بالطبيعة والبيئة الاجتماعية ومعتقدات المجتمع بالتّحرر من التقاليد ووجوب ربطها بالواقع المعيش.

جنحت الرّواية الغربية مع جيل الرّواد إلى: "التّحرر من التّقاليد في مواضيعها ووصلها بالواقع الذي يعيشه النّاس في ظروفهم وأحاسيسهم الفعلية ،وعلى هذا النحو تجاوزت الرّواية علو المثالية وحماس والتجميد لتستمد مادة موضوعها من عالم الإنسان العادي أساسا»[3]؛ إذن فهي تجاوزت كل ما هو تقليدي وتحرّرت من كل القيود التقليدية وارتبطت بالواقع وكل ما يتعلق بحياة النّاس والظروف المحيطة بهم.

1- فريديرك معتوق، اشكالية التراث، ص 17.

2- السيد محمد أحمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، دار التوفيق النموذجية، السعودية، ط2، 1989، ص 15.

3- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000، ص 82.

## 1-2-جذور الرّواية عند الغرب:

قيل إن لها جذورًا في الأدبيّن الإغريقي والروماني التي كانت تكتب شعرًا وأفضل أنماطها (الملحمة) مثل: (الإلياذة والأديسة) لهوميروس.

ذلك لأنّ القوم الأوائل كانوا يفرقون بين الأخبار الحقيقيّة والأسطورية من خلال المشافهة، لأن القصص التي كانوا يتناولونها تحتوي على قصص طقوسية ذات وظيفة تعليميّة[1]. ومن هنا يمكن الاستنتاج بأنّ الرّواية كانت في الأصل ذات خلفيّة مشتركة بين التاريخ والأحكام ثم تحولت إلى حكم الأسطورية.

## 1-3-أول الرّوايات:

إن ظهور أول الرّوايات تتمثل في حديث عن قصص الأبطال والفروسية، وتمثلت تلك كتابات" في حديث عن بطولات ملك انجلترا الأسطوري(آثر) وفرسان المائدة المستديرة في القرن الثامن عشر، ويَعُده النّقاد أول روائي انجليزي هو (دانيال ديقو) ورّواية "روبنسون كروز" 1719 وكذلك رّوايته «مول فلاندرز" عام 1720 ثم جاء بعده "صموئيل ريتشارد" ثم "هنري فليديني" ورّوايته حكايات توم جونز 1749 ثم لورانس ستيرن" ورّوايته تريسترام شاندي عام 1767 ثم جاء "توبياس سموليت" ثم ماري شيللي ورّواية فرانشتين عام 1818"[2]، وبهذا بلغت صلة الرّواية بالأدب عمومًا، وبالواقع خصوصًا قيمتها في القرن الثامن عشر" فظهرت رّوايات عديدة منها:" ماريفو" Mariveux الموسومة حياة ماريان la vie de marianne و"فولتير" ولاكلو" laclos

1- عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2009، ص 109.

2- المرجع نفسه، ص 110.

العلاقات عام 1872[1] .ثم صارت الرّواية مرتبطة بالواقع مدار مذهب كامل خلال القرن التاسع عشر.

ومع مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، عرف المجتمع الأوربي جملة من المتغيرات مست الحضارة والثقافة من خلال النّهضة التكنولوجية والغزو الفضائي والحروب المدمرة...، مما تسبب في اضطراب الإنسان الأوربي الذي أخضع إبداعه الرّوائي لتلك التحولات، فانسجمت معها واستسلمت للعبث والتّشاؤم وتحظى القيم والزمن، وتحطيم الشّخصية الرّوائية[2].

وفي ظّل هذا التدهور والاغتراب لجأ الرّوائي الغربي إلى بعض التقنيات السّردية التي تنهل من العلوم المجاورة للأجنّاس الأدبيّة أو حتى البعيدة عنها فالاستلهام الموسيقى، والخيال العلمي والعجائبي والموروث الأسطوري...، وغيرها من المجالات التي يكسر بها الزمن.

لذا أصبحت تقنيّة تكسير الزمن في الرّواية الغربية المعاصرة "معنى الاغتراب وحقيقة، أي معنى الإنسان المهمش في مجتمع صناعي تتحكم فيه الآلة على حياته [3]. وقد نجدها من جهة مقابلة عند الغرب "تصوغ معنى تأييد دكتاتورية الفرد الحاكم وزمنه في مجتمع يفتقر إلى تقدم وسائل العيش والحياة فيه[4]، وهذا ما جسدته رّواية أمريكا اللاَّتنية، حيث استعار المبدع الرّوائي الغربي شكل الأسطورة القديمة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد رغبة منه في السّيطرة على صور العقم والفوضى التي صبغت تاريخه المعاصر ولعلى رواية "أوديسيوس" لجيمس آدم مثال على

1 – عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص 110.

2 – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص 08.

3 – المرجع نفسه، ص 08، 09.

4 – يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأداب، ط1، بيروت، 1998، ص 27.

التوظيف الحي للأسّطورة"[1]. وبعد حديثنا عن الرّواية عند الغرب وتبين أنّها نشأت في عصر وصف بأنه عصر النّقد، وذلك لأن الرّواية انبثقت من داخل واقع متحول وهذا ما يجعلنا نتحدث عن عالم السّرد والسّرديات وذلك نظرًا لأن التشعب والتشابك بين هذه المصطلحات هو الذي أسس فعالية حضورها داخل الوسط النّقدي.

## 2- مفهوم السّرد:

لقد اهتم رواد مدرسة باريس بالسّرديات خاصة، حيث نجد أن معظم روادها طبقوا ما وصلوا إليه من نظريات على النّصوص السّردية خاصة إلا أن النّقاد قد فرقوا بين تيارين مختلفين ينتميان إلى نفس المدرسة هما:

**أ-تيار السّردية اللسانية:** الذي يعنى بدراسة الخطاب السّردي في مستوياته التركيبيّة والعلائقيّة التّي تربط الرّاوي بالمتن الحكائي، وهما ليس الحكاية من حيث هي موضوع بل المحكي باعتباره صيغة للتمثيل اللفظي للحكاية[2].

**ب-تيار السيميائيات السّردية:** يعنى هذا التيار برصد البنى العميقة التيّ تتحكم بمظاهر الخطاب وتهدف إلى تحديد قواعد وظائفيّة للسّرد[3].

ويهتم هذا التيار بسّردية الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها مثل رّواية فيلما أو رسوما، أنه يدرس مضامين سّردية، يهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار

---

1- ينظر: صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت، 1930، ص 13.

2 - ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر والتبشير، تر: فارس مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 97.

3 - ينظر: عبدالله ابراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، 68/67 ص 124.

للجماعات اللسانية ذلك لأن السّرد في المنظور الغربي يتجاوز محدود الأدبية مما يجعل السّردية تتحقق في أي عمل حكائي مهما كانت الأداة التّي يتواصل بها في عملية التواصل والحكي.

## 2-1- إسهامات فلاديمير بروب Vladimir Propp

ولتوضيح بعض رؤى هذه المدرسة وجب علينا تقديم الدراسة التي قام بها فلاديمير بروت(vladimir propp) حول الموروث الشعبي محاولا تطوير أسلوبًا جديدًا في تناول التراث الشعبي محللا ومطبقا منهجيته البنائيّة على بعض القصص الشّعبية الروسيّة.

فهو يعد من الشّكلانين الذين مهدوا الطريق للحركة البنائيّة في النّقد وتميز بأنه في المقام الأول «خصص كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي هي الحكاية الخرافية أو حكايات الجن، وترجع أهميّة هذه الأبحاث بالنسبة إلى القص الفردي بمثابة اللغة بالنسبة للكلام على حد تعبير دي سوسير»[1].

إن بحث بروب الذي تناول جهود سابقيه في النّقد «سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطًا كبيرًا يعد البداية الحقيقيّة لمرحلة جديدة في تاريخ "علم القص" حيث وضع أسس المنهج البنيّوي عندما كشف عن وجود نموذجًا فريدًا للبنيّة الحكائيّة الخرافيّة الروسيّة»[2].

إذًا فإن تحليله يقترب من تحليل البنّيويين عندما يفرغ من التحليل الأفقي ويتّجه إلى التحليل الرأسي، جامعًا بين المتعارضات في شكل حزم دلالية «فمغامرة البطل مثلًا لا تبدأ في الحكاية إلا بالشعور بنقص أو تهديد أو النّقيض، وقد يكون ماديا وقد يتمثل كذلك في غياب أحد

1 – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية ط1، 1994، ص 18.

2 – المرجع نفسه، ص 19.

أفراد الأسرة وسواء بدأت الحكاية بنقص أو تهديد فإنّها لا تنتهي إلا بزوال أسباب النقص أو التهديد»[1].

إن هناك بنية أساسية في هذه النقيضين تجمع بين النقيضين وهما تهديد أو النقص وزوالها وعلى هذا النحو تجتمع وحدتا انهزام البطل أمام القوة الشريرة وانتصاره وكذلك وحدتا التسّلط القوة الشرير ثم القضّاء عليهما ووحدتا خروج البطل وعودته.

وما تتميز به هذه الدّراسة هو تعمقها في تحليل الخرافة واستّخلاص البنيات والأجزاء التّي تكونها، باعتبارها مورفولوجيا أو بناء لا يكاد يتّغير من قصة إلى أخرى، بل ما يتغير هو أسماء الشّخصيات فحسب، وهذا ما فعله "بروب" في مجال الحكاية العجيبة باعتبارها «دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسير البّنية ممكنة وبنفس دقة التشكلات العضوية»[2].

وهو بذلك فقد انطلق من المضمون باتجاه الشكل لأنّ الحكاية الشّعبية في أغلب أحيان غير مؤسسٍ لها شكليًا؛ أي أنّها غالبًا ما تكون شّفاهية وأن عمليّة النقل من الشكل الكتابي ستغير حتمًا من شكل الحكاية الذي تروى به. وحتى لو اعتمد على تحليل الحكاية الشّفاهية فإنه سيكون من الصعب تحليل شكل اللغة المنّطوقة لأنّها تختلف في الروي بين راوٍ وآخر، ولهذا تؤكد جّل المصادر على أن "بروب" قام بتحويل النّص الحكائي الشفاهي إلى شّكله الجديد كنّص مكتوب معتمدًا على تصنّيف وضعه لهذا التحويل في مقال له بعنوان (التّحولات في الحكاية العجيبة) إذ يقول: إن التّحولات موزعة على ثلاثة مجموعات كبرى:

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ط3، 1987، ص 175.
2 - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 24.

**1- التّغيرات**

**2- البّدائل**

**3- والتّمثيلات** [1]

والمغزى من كل هذه التّحولات هو ما جعل كل الحكايات العجيبة، تسير على نمط واحد في مقابل أشّكال أدبيّة، أو شعبيّة أخرى، ليتسنى له استنتاج الشيء الثابت من المتغير في السّرد.

**3-مستويات السّرد عند جيرار جينيت:**

تشّكل كتابات جيرار جينيت « jerrar jennet » ثالث المرتكزات التي تمحور لها النّقد الجديد في فرنسا في مقارنة النصوص السّردية، ولعّل هذا الحكم الجازم يملك مشروعيته اعتبارا لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاور النّصوص السّردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها.

وبهذا فقد كانت جهوده كلّها مخصصة للسّرد، إذ وضع كتابه "الخطاب السّردي" سنة 1972، ميز فيها بين الحكي والقصة والتسّريد.

**3-1- الحكي récit**: يعني الترتيب الفعلي في النّص.

**3-2- القصة histoire**: يعني بها التتالي والتسّريد.

**3-3- التسّريدnarration**: الذي يعنّي بفعل السّرد ذاتهن ويكافئ الصنّفان الأولان "الحبكة والقصة".

1 - تزيفتان تودوروق، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافة العامة العراق، ط1، 1987، ص 19.

وفي التميز الشّكلي، فالقصة البوليسية مثلا تبدأ باكتشاف جثة ثم تعود من النّهاية إلى البداية لتبيّين حيث حدثت الجريمة، وهكذا فإن أحداث هذه القصة تقلب القصة والتسّلسل الزّمني الحقيقي للفعل[1].

لذلك فقد كان من الخصوصية الأكاديمية الشيء الكثير وقد تنوع في المدارس الثقافية والنّقدية لأسس النظرية البنائية كأطروحة نظرية وكمنهجية يرّكز على الخصوصيات الجمالية والبلاغية لمكونات شعرية النّص من خلال سعيه « إقامة نظرية عامة في الأشّكال الأدبيّة تستكشف إمكانات الخطاب...، وبهذه الصّفة يمثل التيار النّقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته»[2].

لذا فإن (جيرار جينيت) غايته البحث في نظرية الأشكال الأدبيّة أو بشّكل مختصر يبحث في الشعرية، ويميز (جينيت) خمس مقولات مركزية في تحليل السّرد هي:

**1-الترتيب ordre**: الذي يميل إلى ترتيب زمن السّرد وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق أو الاسترجاع أو المفارقة الزّمنية التي تشير إلى التضاربات بين القصة والحبكة[3].

**2-الاستمرار أو الاستغراق الزمني duration**: الذي يدّل على أن السّرد يمكن أن يسقط الاستطرادات ويطيلها ويوجز ويتوقف[4].

1- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفالالي بيروت لبنان، 1990، ص 87.

2- عبدالجليل الازدي، محمد معتصم، مقدمة ترجم خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف ط3، الجزئي 2003، ص 25.

3 - ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 90.

4 - المرجع نفسه، ص 90.

**3-التواترfréquence**: الذي يشتمل على تساؤلات عما إذا كان حدث ما قد حصل مرة في القصة وسّرد مرة أو حصل مرة وسّرد مرات عديدة أو حصل مرات عديدة وسّرد مرة فقط[1].

**4-الصيغةmode**:التي يمكن تقسيمها إلى البعد والمنظور فالبعد يعني التسريد بمواده الخاصة هل هي علاقة تلاوته للقصة أم تمثيل لها. وهل السّرد محكي بالكلام المباشر أم المنقول؟ وأما المنظور فهو ما يمكن أن يدعي زاوية النظر ويمكن تقسيمه أيضا إلى أقسام فرعية[2].

**5-السوابق analepsies**: يقترح (جيرارجينيت) لدراسة المفارقات الزّمنية الاسترجاعات والاستشراقات وإعطاء مصطلح للحكاية التي وصفها وتكون مطلقا لتحديد نوع المفارقة، هذا المصطلح هو الحكاية الأولى(récitpremier) فالحكاية الأولى هي نقطة التمفصل الزّمني الأساسية التي تحدد صيغة المفارقة باتجاه مستقل[3].

## 4-سيميائيات السّردية عند غريماس (A.J. Gneimas):

سعت السيميائيات مع Greimas في بدايتها إلى تعميق البحث في مورفولوجيا الحكاية (لفلاديمير بروب)، محاولة الجمع بين ما توصل إليه في حقل تحليل النصوص الحكائية، مؤسسة لمنهج تحليلي علمّي شّكلي وبين نّقد بعض المفاهيم التي كانت تبدو غير متناسقة والتحليل الدقيق الهادف إلى تحديد الثابت من المتغير-الوظيفة- المفهوم الرئيسي في اللغة الواصفة عند (فلاديمير بروب).

وبهذا لقد تصدى (غريماس) greimas لتحليل الحكاية الخرافية الذي يرتكز على الملامح القارة للخرافات ويعتمد على مفهوم مستوى الفعل وتوزيع الوظائف بين الشخصيات انطلاقا من الملاحظات التي قدمها (ليفي ستراوس) إلى وجود اسقاطات استبداليه projections

1 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 90.

2 - المرجع نفسه ،ص 90.

3 - عبدالجليل الأزدي، محمد معتصم، مقدمة ترجمة الحكاية، ص 26.

paradigmatiques في الوظائف البروبرية التي يعتبرهما كملفوظات سّردية تمكن من الوقوف على عدد الانتظامات داخل التتابع الذي يشكل قصة الحكي[1].

يرى (غريماس) أن منهج (بروب) المرتكز على توالي الوظائف لا يصلح لتحليل ملفوظات حكائية كالرّواية، لذلك اقترح أن تنظم هذه الوظائف كثنائيات بحيث يستدعي كل ملفوظ نقيضه:

-رحيل/ عودة

-وجود النقص/القضاء على النقص

-اقامة المحظور/الغاء المحظور

## 4-1- غريماس انطلاقا من بروب:

يمكن إشارة إلى أن مشروع (غريماس) Greimas يعد في بعض مناحيه استمرار للمشروع البروبي، من حيث كونه امساكا بروح هذا المشروع الخلاف من جهة ومحاولة دمجها داخل نظري جديد منفتح على تراث متنوع المشارب من جهة آخر.

ويمكن تلخيص الصياغات الجديدة التي قام بها (غريماس) Gteimas انطلاقا من هذا المشروع بعد تعديل مفاهيمه وتوسيعها، وتجديد محتواها، رغم الانتقادات الموجهة إليه والتي تتمظهر في الملفوظ السّردي بدل الوظيفة.

وبهذا فهو يرّى أن هناك خللا في تعريف الوظيفة لدى (بروب) على الأقل من حيث افتقارها إلى محدد نظري يقع في أساس تعريف كل الوظائف[2].

1 – سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 20.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

فتحديد (بروب) لمفهوم الوظيفة والقائم على الفعل يجعل الدارس —حسب ما يذهب إليه غريماس–مرتبكا أمام التناقض الذي يميز تعريف وظيفتين مثل(رحيل البطل) الذي يمثل وظيفة–باعتباره فعلا–بينما لا يشكل(الافتقار) وظيفة بل حالة هو بحسب تعبير (غريماس) نفسهن فإذا كان "رحيل البطل" باعتباره شكلًا من أشكال النشاط الانساني يعد فعلا أي وظيفة فإن "الافتقار لن يكون كذلك، ولا يمكن التعامل معه كوظيفة بل حالة تستدعي فعلاً[1].

إن هذا الخلل الملاحظ في تحديد مفهوم الوظيفة يحمل– كما يرى غريماس– على الاعتقاد بأن الحكاية مبنية على التتابع الكرونولوجي للمهمات"[2].

فإذا أخذنا في اعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية فإننا سنخرج بانطباع مفاده "أن هذه الوظائف تستخدم في ذهنه كتلخيص لمختلف المقاطع، الحكاية أكثر مما تعيّن مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم"[3].

وهكذا فبدل الحديث عن الوظيفة" يقول (غريماس): يجب الحديث عن الملفوظ السّردي لتأخذ الوظيفة الصيغة التالية: أ – س=(ع1، ع2، ع3)"[4].

وانطلاقا من هذا يتحدد الملفوظ السّردي في السّيمائيات السّردية بوصف علاقة وظيفية بين العوامل.

وسنحاول من هذا الحديث التعرض لبعض المفاهيم الغريماسية التي اخذها عن (فلاديمير بروب) إمّا نقلاً وإمّا تطويرًا وتحويرًا وتغيرًا، وسنقتصر على أهمها بالنسبة للتحليل النّصي السّردي وسيجد القارئ هذه المفاهيم منتشرة داخل البحث العلمي في اطار السّيمائيات السّردية إذا أن عمق

1 – سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 13.

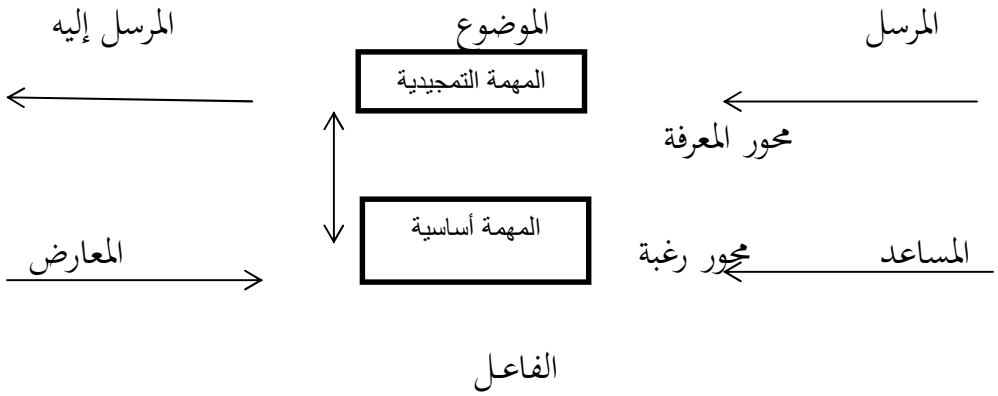
2 – رشيد بن مالك، مقدمة في السيمائيات السردية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000، ص 23.

3 – المرجع السابق، ص 50–51.

4 – ينظر: رشيد مالك، مقدمة في السيمائيات السردية، ص 23.

مفاهيم (بروب) بلورها في تصوير منطقي شامل للأجناس السّردية، كيفما كانت طبيعتها الدلالية بخلاف (بروب) الذي لم يخرج بحثه عن الحكاية الخرافية.

(فغريماس) في منهجه ركز على "عملية انتاج المعنى انطلاقًا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها"[1].حيث أنه بهذه الطريقة تبرز تحت مستوى عوامل البنية الفئوية "أعمق" ويحدد عدد العوامل الشروط الأولية لإدراك المعنى لتحصل بعد إعادة تنظيم وتعميم دوائر عند بروس على الترسيمة أو الخطاطة (schéma) العاملية الأتية[2].




## 2-النقد الروائي عند العرب:

مما لا شّك فيه أن النّقد مرتبط بالإبداع يشتغل عليه ويستمد منه وجوده، وبما أن حديثنا في هذا المجال عن النّقد الرّوائي العربي ونشأته، فإنه يقتضي الحديث عن موضوعه الرّواية ...

حيث تعد الرّواية العربية بمفهومها الحديث" قفزة في مجهول الغائب ينقل من خلالها الكاتب تصور للمستقبل، وفق رؤيته الخاصة، وبطريقة مختلفة فنياً...، وبهذا لم تعد تلك العناصر التّي كانت

1 – رشيد مالك، مقدمة في السيمائيات السردية، ص 33.

2 – دافيد فونتان، شعرية القص، وميلاد علم السرد، تر: احمد منور، البيان، ع38أفريل 2002، ص 44-45.

مجرد بدائل لشكل الحكاية في بعدها الواقعي، بل تحولت إلى تقنيات لدى السارد يوظفها بطريقة "شعرية" تخرج بروايته بوصفها رواية الحدث إلى رواية الحدث[1].

ويتبين من هذا القول أنها تسبق الزّمن وتفوق الواقع، كما أنها أصبحت تقوم على تقنيات السّرد من مكان، وزمان وشخصيات لذا فالرّواية العربية الحديثة ليست مجرد نثرًا أو قصة بل هي نقل للواقع لذا لا يمكن لأحد أن ينكر أن الرّواية العربية تعود في نشأتها إلى الغرب لأنهم السبَّاقون في اكتشاف هذا النَّوع من الفنِّ وبقية الفنون الأخرى، ولقد وجد اهتماما كبيرًا من قبل المبدعين بها لأنّها مرتبطة أشد الارتباط بحياة الانسان وهمومه، وعاداته وتقاليده، وتطلعاته، فهي "أداة فنية للوعي، يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة، وتجسيد أزماتها العامة من خلال شخصياتها الرّوائية الفردية، ومن هنا تصبح الرّواية طاقة سيّاسة هامة في التعبير عن روح الأمة وآخر اهتماماتها وطموحاتها"[2].

وواضح أن الرّواية هي ملاذ للإنسان ليبث فيها مكنوناته ويجسد واقعه ومواكبته لروح العصر والسير معه.

وإن كان هناك من النّقاد من سلَّم بأن الرّواية جاءتنا جاهزة مطورة من أوروبا فإن هناك رأي آخر يخالفه ويرى أنه توجد ارهاصات لها في الموروث القصصي العربي القديم ولعّل أكثر الأصوات تعصبا له (فاروق خورشيد) الذي أكد في كتابه (الرواية العربية في عصر التجميع) على أن هذا الفن ليس بالجديد ولا بالمستحدث في أدبنا محاولاً إثبات وجود أصول له في تراثنا غير النقل والترجمة «إذ ليس من المعقول في تاريخ أي لون من ألوان الأدب أن يصل إلى ما وصل إليه فنّ الرّواية عندنا ما تقدم دون أن تكون له جذور أو بذور أولى»[3].

1 –مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، الجزائر ، موقع للنشر، د.ط، 2007، ص 98.

2 – أحمد محمد العطية، الرواية السياسية ( دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية) مكتبة مديولي القاهرة، د ط، د ت، ص 17.

3 – فاروق خورشيد، الرواية العربية في عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1975، ص 09.

فحتى يزدهر أي جنس أدبي لابد أن يأخذ من الوقت كفايته لينمو، كما نبه إلى اهمال الدرّاسات النّقدية الأولى لأصول الرّواية بحثًا وتأصيلًا مرجعًا ذلك إلى قصر النّقاد الأوائل اهتمامهم على الشعر وانصرافهم عن دراسة القصص التي تتعارض مع القيم الأخلاقيّة والدينيّة، الأمر الذي ترك جانبا كبيرا من ألوان الفنّ القصصي في الطي النسيان والاهمال، فالعرب–حسبه– عرفوا قصصا قائمة على منهج وأسلوب معين كالأغاني "لأبي فرج الأصفهاني" المليء بالقصص والمغامرات إلا أن النّقاد المحدثين رفضوا الاعتراف بأن ما ورد في ذلك الكتاب وغيره فنًا ونثريًا قصصيًا[1].

كما يدخل (فاروق خورشيد) كل التراث القصصي القديم ضمن جنس الرّواية كقصة "ذي القرنيين" و"اخبار ملوك اليمن" والمقامات... إلخ كما وقف موقف الرافض للآراء المجددة لترجمة جاعلة منها الباعث الأول في الأدب العربي.

إذًا الرّواية نوع أدبي جديد، ليس بالنسبة للأدب العربي فحسبَ بل بالنسبة لكل الآداب العالمية أيضًا، والظَّاهر أن منشأ الرّواية العربية له جذور ممتدة من التُّراث العربي القديم، فقد عرف العرب أنواعًا مختلفة من القصّ الذي يعتبر سرد لأمجاد الأبطال وسيَّرهم كقصة "عنترة"، "سيف ذي يزن"، "الزير سالم" وغيرهم مما كانت لهم مواقف بارزة في الحرب والحب والجهاد والكرم وغيرها، وهذا ما يعده بعضهم داخلاً في إطار الرواية وفعل الحكي والقص.

ويعرف (عبد الملك مرتاض) الرّواية قائلاً: «هي النثر الفني بمعناه العالي» ويقول أيضًا: «الرّواية عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول، إنها جنس سردي منثور لأنها ابنة ملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السّردية جميعا»[2].

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

2– عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 1992،ص 25.

وعرفها (حنا منية) قائلاً "الرّواية كجنس أدبي صاعد هي أكثر استشفافا من العدسة الملهمة وأكثر ثورية من الثورة في كل مراحلها، وتطمح لأن تكون ضمير الشعب في نضاله المرير وتطلعه إلى التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي وفي سعيه للأفضل والأحسن، فإنّها مدعوة لأنْ تلعب دورها، لا في رصد ما هو رماد خامد، ميت في أوضاعه الرّاهنة بل ما هو متوهج، متفكر هي في هذه الأوضاع وهو كثير لمن يملك درجة كافية الارتقاء في ملاحظة، وفي دقتها ونفاذها إلى لب الأشياء، وإلى الجوهر الذي هو مستقبلي الاتجاه دائما ومن هنا يغدو البطل ايجابي ضرورة تاريخية اجتماعية روائية"[1].

وبعد التطرق لمفهوم الرّواية عند العرب القدامى والمحدثين يجدر بنا الحديث عن الرّواية الجزائرية بصفة خاصة.

## 2-1- نشأة الرواية الجزائرية:

إنَّ الحديث عن نشأة الرّواية الجزائرية، وعن ملامح بنائها الكلاسيكي والجديد ومن الأمور التي تناولها النُّقاد بالبحث يرى (عبدالله الركيبي) "أنَّ الرِّواية العربيَّةَ الجزائرية ظهرت متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقالة الأدبيَّة والقصة القصيرة والمسرحيَّة"[2].

ومعنى هذا أنَّ الرّواية ظهرت متأخرة مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى لأن هذه الفنون (المقالة، القصَّة القصيرة والمسرحية) كانت أقرب لتصوير الواقع والتعبير عن الظروف التي عاشتها المجتمعات بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، فكانت بدايات ساذجة للرّواية سنة 1849م مع (أحمد ابراهيم) مدعو (الأمير مصطفى) في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" إذ عكست هذه

1- ينظر: حنا منية، هواجس التجربة الروائية، دار الآداب ، بيروت ط3، 2000، ص 91.
2- عبدالله الركيبي، تطور النثر الجزائري، 1830-1974، الدار العربية للكتاب تونس، دط، 1830 ص 198.

الرّواية نتائج الحملة العسكرية عام 1830م ثم تلتها "غادة أم القرى" (لأحمد رضا حوحو) عام 1947م التي يصف فيها معاناة المرأة الحجازية التي تختلف عن المرأة الجزائرية.

أمّا في فترة الخمسينيات والستينيات فَأنجبَت تجارب رّوائية جد متقدمة مثل رّواية "طالب منكوب" (عبد المجيد الشافعي) 1951م وصوت الغرام (لمحمد منيع) و"رمانة" (للطاهر وطار) عام 1969م، وفي فترة السبعينات «كانت البداية الحقيقية للرواية الفنيّة الجزائرية النَّاضجة لـ (عبد الحميد بن هدوقه) بعنوان "ريح الجنوب" التي تعد انجازا فنيًا هاما، إضافة إلى رّواية "اللاَّز" لـ (الطاهر وطار) و رّواية " مالا تذروه الرياح" لـ (مُحَمَّد العالي عرعار) عام 1972"»[1]، ويتضح من هنا أن السبعينيات عقد الرِّواية الجزائرية والبداية الحقيقية لنشأتها، ومع بداية عقد السبعينات التي شهدت تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة كانت" الولادة " الثانية والأكثر عمقًا للرِّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية موضوع حديثا فجاءت "اللاز كإنجاز فني جزئي وضخم"[2].

وهذا يدّل بوضوح أن الإرهاصات الأولى للرّواية النَّاضجة كانت مع بداية السبعينات وهي المنطلق الحقيقي لبداية ظهور فّن ابداعي جديد متمثل في رّواية "اللاَّز" إلى جانب ذلك نجد أن رّواية " ريح الجنوب" لـ (عبد الحميد بن هدوقة)، ومن بين الرّوايات التي ساعدت في نضج وتطور الفن الجزائري، ويمكن أن يقال عن (ابن هدوقة) في "ريح الجنوب" مع الاشارة إلى محدودية الرؤيا عند

1- ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعاً وقضايا... وأعلاماً) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2009، ص 127-198.

2 - واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، 1986، ص 90.

الكاتب في رّوايات، وقصص أخرى، فالرّواية تعتبر انجازًا فنيًا رائعًا من الانجازات الواقعية التي مهَّدت لذلك مع معطيات اجتماعية أخرى»[1].

ويتبين من هذا أن الإنجاز الفنِّي في الرّواية السابقة ثمَّنت مكسبا لبناء فنّ رّوائي.

فهو بذلك قد أضاف إلى الرّواية العربية في الجزائر لبنة متينة في إطار خلق و ترسيخ القيم الثورية الجديدة و تدمير الموروث البالي المتخلف[2].

ومع مرور السنين اتخذت الرّواية عدة أشكال ومن بينها شكل كلاسيكي و آخر جديد «فالرّواية الكلاسيكية في معظم كتاباتها كانت تعتمد على الوعظ والإرشاد حيث يمكننا استخلاص الأفكار و مضمون يسير و بكل سهولة دون معنى و تفكير، إلا أن الرّواية تعتمد على التداخل و مخاطبة الملتقي مع محاورته و محاولته للشرح و التعليق»[3].

إذن فالرّواية تتخذ أشكالا عدة من بينها القديم و الجديد و كل شكل له ما يميزه عن الآخر لذا فلكل رّواية بناؤها الخاص بها.

إضافة إلى ذلك أن الرّواية "لا تتميز فقط بنغمة أصيلة لكونها مولودًا جديدًا في الأدب العربي يقدم لنا تفكيرًا يساعدنا على فهم بعض مظاهر الترابط الثقافي بل يشكل كذلك التقاط طريقة ثقافية معينة يبدعها الخيال"[4].

---

1 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، ص 101.

2 –المرجع نفسه، ص 103.

3 –عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون المطبعية، 1998، ص 53.

4– ادريس بودبية، الرّواية والبنية في رّواية الطاهر وطار، كتب عاصمة الثقافة الجزائر، دار النشر العربية ،ط1 ، 2007 ص 10.

ولعل أهم ما تتميز به الرّواية الجديدة عن الكلاسيكية، أنّها تثور على كل القواعد رافضة لكل القيم، و الجماليات التي كانت سائدة في كتّابة الرّواية التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذن "لا الشخصية شخصية و الحدث حدث ولا الحيز حيزا ولا الزمان زمانا، واللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا عليه في الرّواية التقليدية يمثله الرّوائيون الجدد أو يقتدوا به"[1]. فقد اختلف السّرد في الرّواية الحديثة، مقارنة بالرّواية الكلاسّيكية في كل عناصره "وإن ما يميز السّارد في الرّواية الحديثة ، هو أن يتخذ عدة وضعيات و يتقمص عدة أدوار، قد تكون مجسدة عبر شخصية من شخصيات الرّواية، وتكون شخصية متميزة ومنفصلة عن المؤلف الحقيقي".[2]ومعنى هذا أن السّارد في الخطاب الرّوائي الحديث له تمظهرات عديدة في كل مرة يظهر بشكل معين في الرّواية في نفس الوقت هو الذي أبرز جيلا جديدًا القصاصين في التجربة القصصية الحداثية بمحمولاتها المضمونية الجمالية، وقد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاء فنّيًا لا يمكن تجاهله"[3]. نفهم من هذا أن ظهور جيل جديد في الرّواية الحديثة زاد في تطور و نضج العمل القصصي.

كما نجد (عبد الملك مرتاض) يشير إلى الرّواية العربية الجديدة بقوله:"نحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز فعلا بين شكلين مختلفين للرّواية اختلافا بعيدا و اختلافا ما ولكنه ثابت بلا ريبٍ"[4]. وهذا يدل على أنَّ هناك شكلين من الرّواية يختلف إحداهما عن الآخر من حيث بناء عناصرها السّردية.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص 53.

2- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي و قضايا النص، منشورات دار القدس، وهران، ط1 2009، ص 15.

3 -عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينيات )، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 26.

4 -عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (نظرية تقنيات السّرد)، ص 54.

كما نجد (عبد المحسن طه بدر) يقول: " أنَّ بيئتنا استقبلت بعد الحرب العالميَّة الثَّانية جيلاً جديدًا من الرِّوائيين، يختلف انتاجه عن الجيل الذي سبقه"[1]. أي بعد الحرب العالمية الثانية استقبل العرب رّوائيين جدد ساهموا في التجديد، أُطلق على هذا اللون الإبداعي الجديد تسميات عدَّة منها الرّواية الحديثة أو الحداثية الجديدة مثل كتابات الرّوائية (أحلام مستغانمي) التي تعتبر من بين الرّوائيين الحداثين الذين أقاموا ثورة على الرّواية الكلاسيكية، و بناء عناصرها و تمثلت ثمرت جهودها في ثلاثيتها المشهورة: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير...، وغيرها من الإسهامات الحديثة التي تظهر قيمة الفرق بين الرّواية كلاسيكية و الرّواية الحديثة.

## 3-1- الرّواية الحداثية في الجزائر:

و بعد ذلك ظهرت تطورات في الكتابة الرّوائية و أصبحت تسمى الرّواية الجديدة بدل الكلاسيكية القديمة، وهذا ما أكده (عبد الملك مرتاض) بقوله: «إن العالم الذي نحيا فيه يتطور بسرعة مذهلة وأن التقنيات التقليدية للحكي اغتدت عاجزة عن أن تستوعب كل العلاقات الجديدة»[2].

أي أنَّ ضرورة العصر وتطوراته لا تستدع الالتزام بكتابات رّوائية كلاسيكية قاصرة في التعبير عن العصرنة بل يجب التطوير في التّقنيات السّردية بحسب ما يلائم حاجة الكتابة الرّوائية ويستوعبها.

والواقع الذي يشهده العالم وتطوراته الاجتماعية تستلزم البحث عن شكل رّوائي جديد يلائم العصر: "خُلقت الحاجة فعلاً لشكل رّوائي جديد"[3].

---

1 –عبد المحسن طه، تطور الرّواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، الطبعة18.68، ص 6.

2 – عبد الملك مرتاض، بنية السّرد في الرّواية العربية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، 3 جوان 1996، ص 09.

3 – ألان روب غريبية، الرّواية الجديدة (فن لوسيان جلودمان) مقدمة في سيولوجية الرّواية، تر: بدر الدين عمرو زكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص 198.

بمعنى البحث عن شكل تعبيري بديل والمتمثل في الرّواية الجديدة لتظهر بذلك إشارات التجديد من الرّوائيين الجدد.

كما أنَّ هذا الجنس الرّوائي أصبح يحيل القارئ إلى فضاء أوسع بحيث اختلفت العناصر السّردية في الرّواية الحديثة عما كانت عليه "ككل الأعمال الفّنية مطابقة للزمن نستكشف من خلالها ما نبتغي من فضل وجمال لعالم الغد كما نريد أن نكون"[1]، هذا يوضح أن الفّن الرّوائي قد تجاوز الأحداث الواقعية وبذلك يكون الخيال هو البديل، فهو إذا محاولة الكاتب أن يجسد هذا الواقع بصورة تختلف وتجعل القارئ له رّؤية ونظرة للمستقبل وفق ما يتصوره وعما يريده.

والآن بعد تطرقنا إلى نشأة الرّواية في الأدب العربي الحديث بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، سنحاول التعرف على نشأة النّقد الرّوائي.

## 3- نشأة النّقد الرّوائي:

فإذا انتقلنا إلى الحديث قبل مطلع القرن التاسع عشر لن نجد منه ما يتخذ الرّواية موضوعا له، لأنه عنى بالتجربة الشعرية فقط، إضافة إلى أنها (أي الرّواية)، قد تأخرت في النضج الفني بالشكل المتعارف عليه اليوم، لذا شهدت الدراسات النّقدية للرّواية لاسيما في الآونة الأخيرة مقاربات متفاوتة (من حيث الطرح) بهدف دراسة الرّواية العربية وفق الخصوصيات الجديدة للمناهج النقدية "مما نتج عن ذلك شيوع المزيد من التعقيد واللبس والغموض في بعض الأعمال الرّوائية"[2].

وهذا يدل على أنّ هذه المحاولات اقتصرت في البداية على الممارسة النظرية دون الاشتغال على الأعمال الرّوائية بعينها.

1 - مختار ملاس، تجربة الزمن في الرّواية العربية، ص 40.

2 - فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، جامعة المسيلة، الجزائر، عالم الكتب الحديثة، اريدا، الأردن ط1، 2011، ص 58.

إنّ ظاهرة المصطلحات الجديدة التي واجهت النّقد الرّوائي هي من نتاج علاقات التصادم بين خصوصية المنهج والنص ذاته، ولعل هذا ما يفسر ظاهرة الغموض السائدة في بعض الدراسات النّقدية الحديثة، نتيجة عدم تأصيل المصطلحات، وعدم فهم الكثير من الأفكار الوافدة على الساحة النّقدية العربية آنذاك"[1].

إنّ النّقد الرّوائي دراسة موضوعية صار وجودها مهم في النّقد المعاصر والتأثير في المشهد النّقدي الأدبي العربي "و لا يزال اهتمامه بالرّواية مقتصرًا على أسماء معينة فرضت نفسها منذ أواخر السبعينات و أوائل الثمانينيات، كما أنّ الكشف عن تمايز التجارب و خصوصياتها ظل مستبعدًا من دائرة السؤال النّقدي، وذلك بسبب غياب التجارب المتنوعة، وما يمكن أن تحبل به من إرهاصات قابلة للتطور و الإعناء[2].

ولعّل عدم وجود تجارب كثيرة ومتنوعة ضعفت من إثراء النّقد الرّوائي وفي تطوره وازدهاره، وذلك لنقص الأعمال التطبيقية و الإجرائية في هذا المجال.

لهذا فإن النّقد الرّوائي، وما تفرع منه من المفاهيم تتعلق بجملة من مكوناته من المفاهيم المستحدثة في الساحة النّقدية العربية على حد السواء حيث "تعرض النّقاد و الباحثين العرب إلى السّرد في السبعينات و تشنى مقالات كثيرة في الدوريات مترجمة أو مؤلفة عن السّرد بالإقبال الواسع على السّرد في دراستهم النقدية"[3].

وهذا يدل على أنّ النّقد الرّوائي في السبعينات كان نتيجة الترجمة التي كان لها دور مهم في تلك الفترة، إلا أن التسعينات من القرن العشرين شهدت انفتاحا أكبر لنّقاد الرّواية في العالم العربي

1 – المرجع نفسه، ص 59.

2 – بوشوشة بن جمعة، النقد الّروائي في المغرب العربي ( إشكالية المفاهيم وأجناسية الرّواية)، دار الإنشاء العربي، ط1 2012، بيروت، لبنان، ص 216.

3 – بوشوشة بن جمعة، النقد الّروائي في المغرب العربي ( إشكالية المفاهيم وأجناسية الرّواية) ص 217.

على علم السّرد، خصوصًا بعد أن اكتسب مفهومه وسائر مفاهيمه الفرعية المنضوية تحت فعالية إجرائية أكبر في المقاربات النّقدية التي استفادة من كتابات النّقاد البنيويون في أوروبا، إذا كانت فترة التسعينات المحطة الأولى بالنسبة لنّقاد العرب و التطلع على مفهوم النّقد الرّوائي واكتشاف مفاهيم جديدة له، وقد استمرت هذه المحاولات النّقدية إلاّ أن بدأت تظهر في كتب ومدونات مستقلة، ولعّل (مُحَمَّد مندور) كان صاحب أولى الكتب المهتمة بالرّواية، و المتفرقة عن النّقد اللغوي، مثل دراسات في الرّواية والقصة (ليوسف التاروني)1967م، في الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس (1955) والتي اتجهت معظمها إلى الدراسات الواقعية[1].

وكذلك في كتابات (الميزان الجديد) الذي يتناول فيه نّقد أعمال طه حسين، و توفيق الحكيم، وغيرهم، وبمساعدة عوامل كثيرة أهمها الترجمة.

بدأت حركة النّقد الرّوائي بصفة خاصة والنّقد الأدبي بصفة عامة تنفتح وتتأثر بالمناهج النّقدية الغربية الحديثة خاصة في فترة الخمسينات وما بعدها، كالمناهج المتصلة بالعلوم الإنسانية التاريخي، النفسي، الاجتماعي...، والمناهج الحديثة المتصلة بالدراسات اللغوية واللسانية، البنيوية والسّيميائية والتفكيكية وأسلوبية، ونظرية التلقي[2].

وقد انتشرت هذه النظريات انتشارًا واسعًا تبلورت في العديد من المؤلفات التنظيرية والتطبيقية على مستوى الوطن العربي.

لذا فقد سعت بعض مشاريع النّقد الرّوائي في بعض الأحيان إلى الدمج بين النظري والتطبيقي، ويبدو هذا في الدِّراسات الأكاديمية الجامعية محاولة جادة "وضع استراتيجية نّقدية لمشروع النّقد الجديد، وذلك نتيجة التأثر بالنظريات الشعرية الوافدة والتي أروت الحركة النّقدية وأكسبتها فكرًا

1- علي شلش، نشأت النقد الرّوائي في الأدب العربي الحديث، دار غريب، بيروت، دط، دت، ص 77.
2 - علي شلش، نشأت النقد الرّوائي في الأدب العربي الحديث، ص 78.

فلسفياً متزايداً، إلا أنّ هذه الحركة تميل في عمومها إلى استخلاص ما هو كلي مما هو جزئي في الوجه الإبداعي للرّواية، مما يجعل المصطلح النّقدي في حدِّ ذاته يتميز بنوع من الهشاشة"[1].

إذاً إن الذي ينقص هو التحرك ضمن مستوى نظري تجريدي خاص، من أجل الوصول إلى النسق المشترك بين طبيعة الدراسة والمصطلحات المستعملة.

"إلاّ أنّ إشكالية النّقد الرّوائي أنه لم يكن يبحث عن مجانية التصورات المنطقية لعمليات التبادل الثقافي" وإحداث علاقات التواصل بين الممارسات النّقدية المختلفة، والمحاولات الجادة للتأصيل لمصطلح نّقدي عربي، لكن الإشكالية التي تبقي مطروحة، تبقى دائما متعلقة بكيفية التجاوب والتواصل مع المصطلحات الجديدة بغض النظر عن الأفكار المطروحة"[2].

وهذا يعني أن النّقد الرّوائي لم يكتفي بالتصورات النّظرية وإنما يهتم بالجانب التطبيقي في مجال أعمال السّردية وفي كل النصوص السّردية التي يتناولها هذا النقد.

## 4-النّقد الرّوائي وإشكالية تأصيل المصطلح:

إنّ الحديث عن إشكالية تأصيل مصطلح النَّقد الرّوائي في فترة الستينات من القرن الماضي، أمر واجب "فقد شهدت تلك فترة ثورة لسانية ونّقدية اثارت اشكاليات عديدة، أهمها التأسيس للمصطلح اللساني والنَّقدي، وتحويله من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وهذا ما أدى إلى ظهور الكثير من المصطلحات الجديدة لم يألفها المعجم العربي الحديث خاصة في مجال اللسانيات والنّقد"[3].

1 – بوشوشة بن جمعة، النّقد الرّوائي في المغرب العربي اشكالية ومفاهيم، ص 60.
2 – المرجع نفسه، ص 61.
3 – فتحي بوخالقة لغة النقد الأدبي الحديث، ص 56.

لذا فتعامل بعض القطاعات الثقافية والأكاديمية والمعجمية مع الظاهرة المصطلحية الجديدة من خلال عامل الترجمة، الذي ساعد هذه القطاعات في التعامل مع المصطلحات الجديدة على مستوى السياق أسس لمشكلات مستعصية على مستوى المجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي.

"فالتطورات الجديدة التي شهدها النّقد الأدبي الحديث صاحبتها تطورات جديدة في علوم الاتصال والأنثروبولوجيا، وفلسفة المعرفة، وغيرها من العلوم، إذ انقلبت الكثير من المناهج والمفاهيم التي سادت خلال القرن التاسع عشر فكان من الضروري صياغة الرّؤى النّقدية، وفق التطورات التي نتجت عن الكشوفات التي حققتها المناهج والنظريات الجديدة في الأدب"[1].

وبالرغم من الموقف الإيجابي الذي اتخذه النّقد العربي من التغيرات التي رافقت المشهد النّقدي والوعي بالفعالية التي تتمتع بها بغرض تحقيق رؤية نقدية.

إن الخصوصية والجدية في إحداث التواصل مع التوجهات النّقدية والفكرية الجديدة ومذاهب النّقد التقليدية وذلك لأن الرّواية العربية الحديثة لم تكن بمعزل عن التطورات الجديدة التي سادت في أواسط القرن العشرين إلى يومنا هذا. "وكانت من الطبيعي أن تصحب تلك التطورات النّقد الرّوائي ذاته، نتيجة لما صاحبه من مصطلحات جديدة أصبحت إشكالا رئيسيا يتعلق بالتأصيل، وفي كثير من الأحيان، تطرح إشكالية الهوية أثناء نّقد الرّواية، وهي إشكالية رافقت المناهج النقدية المعاصرة، إلاَّ أن هناك آراء نادت بسلبية هذه المناهج في مقاربتها للنص الرّوائي العربي"[2].

وذلك لأن النص الرّوائي العربي نشأ في بيئة تختلف اختلافا كليا عما هو موجود عند الآخر (الغرب)، وذلك لأن الفرق بين طبيعة الدراسة النّقدية والنص الرّوائي هي من صميم المفارقة الطبيعية بين المنهج والفكر المستوعب للمنهج.

---

1 – المرجع نفسه، ص 56.

2– فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 169.

وهناك عامل آخر لا يقل أهمية عن سابقه، يصعب من عملية تأصيل المصطلح في النّقد الرّوائي العربي الحديث، وهذا العامل هو "الميل إلى التنظير على حساب المقاربات التطبيقية أو ما يسميه البعض بالممارسة النّقدية، وهي مسألة لها ما يبررها في النّقد الأدبي الحديث[1].

نستنتج من هذا القول أن صعوبة تأصيل المصطلح النّقدي تكمن في أن النّقاد لم يتناولوا أعمال رّوائية تطبيقية وإنما اهتموا بالتنظير وهذا ما جعل تأصيل المصطلح متأخر.

إن الحاجة إلى قاعدة نظرية يسير عليها، و يصوغ منهجية التي يرتكز عليها. "إلا أن الحاجة إلى الجانب النظري تتبعها مباشرة الحاجة إلى مسايرة مناهج و نظريات نّقدية غربية، و هذا ما يجعل الاصطدام بين ما هو وافد و ما هو أصيل، ولعّل هذا ما يبين لنا الغموض في بعض الدراسات النّقدية في الرّواية العربية الحديثة، و ذلك نتيجة لصعوبة ترجمة المصطلح، وعدم استيعاب بعض أفكار المترجمة"[2].

إنَّ نّقد الرّواية سعى في الكثير من الأحيان إلى دمج بين النظري و التطبيقي، و يظهر هذا في الدراسات الأكاديمية و الجامعية خاصة، و ذلك نتيجة للتأثر بالنظريات الشعرية الوافدة إلينا.

و قد ارتكزت الكثير من الدراسات في مجال الرّواية إلى آليات تأويلية تهدف إلى فك شفرات النصوص بهدف الوصول إلى المعنى، و هذا أمر طبيعي، غير أن الذي ينبغي أن يفهم هو "أن فك شفرات النصوص تتطلب عمليات إجرائية تتبع بخطوات محددة تظهر من خلال رؤية نظرية عميقة وشاملة، وتبيان المصطلحات والمفاهيم، غير أن الملاحظ هو الفرق بين نوعية الملتقى وبين ما يكتب في نّقد الرّواية و المشكلة هي أن العديد من الدراسات لجأت إلى أمور ذات التفريغات الدقيقة كالأسلوب و البنّاء اللغوي، مما عقد عملية تداول المصطلحات"[3].

---

1- المرجع نفسه، ص 170.

2- فتحي بوخالفة، لغة النّقد الأدبي الحديث، ص 59.

3- المرجع نفسه، ص 60.

و هذا يدل على أن الملتقى له دور مهم في استقبال كل ما يكتب في مجال نّقد هذه الأعمال السّردية وفي جميع الميادين.

## II- أنماط التصنيف الروائي

### 1- ماهية التصنيف:

**التصنيف لغة:**

يمكن اعتماد الاشتقاق الفعلي لكلمة التصنيف من خلال «ما ورد في المادة "ص ف ق" في معجم لسان العرب: صنّف، الصنّف: النوع والضرب من الشيء والجمع أصناف وصفوف والتصنيف: تمييز الأشياء بعضها من بعض، وصنف الشيء جعله أصنافا: ويقال: ميز وصنف الشجر إذ بدأ يورق»[1].

فالملاحظ أنَّ هذا الاشتقاق لفعل صنف يراد به الفصل والاختيار من حلقة إلى حلقة أخرى فالأكيد أنَّ التصنّيف يجعل فكرة الاختلاف والتشابه هي التي تؤسس معياريته وأهميته ولكن هل يتوفر معنى التصنّيف داخل الواقع الاصطلاحي لهذا المفهوم؟.

**اصطلاحا:**

قد يكون المعنى المعجمي لهذه المفردة ألقى بظلاله على المعنى الاصطلاحي الذي شاع في وقتنا الحالي، فالتصنّيف اصطلاحًا «عملية فرز تهدف إلى ترتيب الأشياء ضمن أصناف وأقسام ويكون ذلك بعد جمع الخصائص المتشابهة والمشتركة بين عناصر الصنف الواحد، وذلك باتباع مقاييس معينة وأطر مرجعية يستند إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بسهولة الأمر الذي يمكن من استخلاص نظام ما»[2].

---

1- ابن منظور بن فضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط1، ج8، باب "ص ن ق"، ص 293.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، ط1، ص 78.

إنَّ استراتيجيّة التصنّيف وآليات التّفكير الإنساني عامة، ولازالت مستمرة ومعتمدة في مجالات عديدة: اقتصادية، سياسية، ثقافية، مثلها مثل تصنّيف المعاجم والكتب والدوريات والوثائق، وحتى الأجناس الأدبية وتكمن أهميته في كونه يساعد على توجيه الباحثين نحو احتياجاتهم بدقة، من حيث هو عملية تنظيميّة تهدف إلى جمع المتشابهات وتمييز المختلفات بحيث يضع كل على حدة، وهذا ما قد يسهل على المستخدم مهام البحث.

كما أسلفنا، فالظاهرة الأدبية لم تشذ عن ذلك وقد مستها هي الأخرى هذه العملية (التصنّيف) لاسيما تنوعها وظهور الفنون بأنواعها والأجناس الأدبية منها: الرّواية التي أخذت مكانة عالية بينها وطغت على سائر الأجناس الأخرى، حتى أصبحت في مقام ملحمة العصر، والتي خضعت للتصنّيف الذي ظهر مع الغربيين الذين اعتبروه جوهرة في تناولها، فالنّاقد ينطلق مباشرة بعد قراءته للرّواية من استقراء ووصف للعمل الرّوائي الذي يمكن تصنيف وتمييّز مكوناته من أجل ضبطه بمميزات تجعله ينتمي إلى صنف ما، وتميزه عن كثير من الأنماط[1].

لكن هذه المسألة تبدو شديدة التعقيد، فقد أدى تعدد المدارس الأدبية وتنوع التقنيات الأدبية الموجودة في الرّواية، خاصة الجديدة وطبيعتها وقدرتها على استعمال كل أنواع الخطاب واحتوائها الحوادث التاريخية والأحداث المتفرقة، والحالات النفسيَّة والسيَّر الشخصية.

## 2- آليات وطرائق التصنّيف الرّوائي:

تعد عملية التصنّيف الرّوائي عملية تنظيميّة، تعني بالرّواية، وذلك من خلال نمط أو صنف أوسع يحتويها، ويقتضي أن تقوم هذه العملية على مجموعة من المعايير والأسس التي يعتمدها المصنف أثناء تمييزه لأنواع الجنس الأدبي (الرّواية).

---

1 – ينظر: فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، مجلة علامات في النّقد الأدبي، النادي الأدبي بجدة (السعودية) العدد 55، مارس 2005، ص 350.

فمن خلال هذا لاحظت (ساندي سالم) «أن هذه الأسس تكون بين الاتكاء على الموضوع المعالج الأكثر شيوعًا، والكشف على المذهب الأدبي الذي تمثله الرّواية، فقد اختلفت آراء النّقاد لهذا التصور وذلك باختلاف مفاهيمهم لها، وقد تعددت تلك المنطلقات تشكل لنا الأنواع التالية من التصنيفات»[1].

**أ- التصنيف المضموني**: يقوم هذا النوع على وصف الموضوع المعالج والصفة المضمونية المهيمنة على ذلك متخذًا منها معيارًا للتصنيف، كالقول بالرّواية التاريخية.

**ب- التصنيف المذهبي**: يقوم على الكشف عن عناصر الرّواية للوقوف على المذهب أو المدرسة الأدبية التي ينطوي تحتها النص الرّوائي كالقول بالرّواية الرومانسية.

**د- التصنيف الشكلي**: يقوم على تقصي تقنية فنّية مميزة تطغى على بناء الرّواية كالاستعمال المكثف للرمز في الرّواية الرمزية مثلاً أو توظيف تقنيات فنّية جديدة غير تلك السائدة في الرّواية التقليدية كالتلاعب بالزمن في الرّواية الجديدة مثلاً.

**هـ- التصنيف التركيبي**: ينتج هذا النوع من التصنّيف على تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها حيث يستهدف الأعمال الرّوائية التي قد مازجت بين بنيتها الخاصة وأجناس أدبية أخرى كالتجاوز والسّيرة الذاتية في رّواية السّيرة الذاتية[2].

## 3- الرؤية الغربية للتصنّيف الرّوائي:

يعد النّقد الغربي مهدا لظهور المناهج النّقدية، ومختلف المدارس الأدبية فقد كان الأسبق في الاعتناء بالجنس الرّوائي، وقد ظهر ذلك من خلال محاولاته في إيجاد نظرية رّوائية دقيقة لكن رغم كل

---

1 – ساندي سالم أبو سيف ، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، الأردن، ط1، 2008 ص 48-49.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

هذا فإن نظرية الرّواية عجزت عن الإجماع على نظرية أجناسية تندرج ضمنها كل الجهود التصنيفية، لذا نجد أغلب نّقاد الرّواية يركزون على المعيار المذهبي بدل المعايير الأخرى كما نجد أحيانًا ناقدًا يجمع بين المعايير الأربعة في العمل النّقدي الواحد[1].

نأخذ على سبيل المثال تصنّيف "ميخائيل باختين" **pakhtine** للرّواية «حيث يميز فيها سبعة عشر نوعًا أبرزها الرّواية المغامرة، رّواية الشفقة، الرّواية القاسية، رّواية الاعترافات، رّواية السّير الذاتية، رّواية الفروسية، ويقوم تصنّيف هذا على أساس معايير مضمونية قائمة على استقراء المضمون المعالج في الرّواية ويتجلى ذلك من خلال روايات الشفقة، ورواية الفروسية...»[2].

كما اعتمد على الجنسِ الأدبي المقتحم على بنية الرّواية كالرسائل والمذكرات والسّير الذاتية، ويبدو هنا أنه زاوج بين التصنّيف المضموني والتَّصنيف التركيبي.

كما نجد أيضًا (فانسنت) في كتابه "نظرية الأنواع الأدبية" الذي يرى أنَّ الرّواية غير محددة وغير ثابتة، حيث اعتمد في تصنيفه للرّواية إلى رّواية ذات الهدف والرسائل رّواية المغامرات الرّواية العاطفية والتاريخية...

ورغم كل هذا التصنّيف إلا أنَّ موقفه قد تغير معتمدًا في ذلك على معيار جديد قائم على أساس المذاهب الأدبية التي تندرج تحتها النُّصوص الرّوائية مثلاً: الرّواية المثالية[3].

وتحدث أيضًا في هذا السيّاق "إدوين موير (**eduin mur**)" حيث تناول الرِّواية من جانب بناءها الفني معتمدًا في ذلك على معيار فني وشكلي بحت باعتباره من النّقاد الإنجليز الذين اهتموا بدراسة النصوص الإبداعية من منظورها الشكلي مستفيدين في ذلك من إسهامات ومقولات الشكلانيين الروس، وبناء على هذا «فقد صنف الرّواية تصنيفًا إجماليًا، معتمدًا على التقنية

---

1 – ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرّواية العربية وإشكالية التصّنيف، ص 21.

2 –ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، مصر، ط1، 1987، ص 19.

3 – فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 362.

البنائية المميزة لكل صنف عن غيره حيث تمثلت أنواعه في: رّواية الحدث، رّواية الشخصية الرّواية الدرامية ثم الرّواية التسجيلية»[1].

أمّا (ألبريس) في كتابه "تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة"، «فإنه اعتمد على الجمع بين معايير مختلفة، ولا يتخذ لها أساسًا واحدًا واضحًا في تصنيفه للرّواية الأوروبية، فنجده يجعل من الموضوع أساسًا للتصنيف كالقول مثلاً الرّواية الساحرة، الرّواية العاطفية، الرّواية القومية وغيرها من الرّوايات، كما نجده أيضًا يرتكز على المذهب الأدبي، فيقول بالرّواية الواقعيّة والرّواية الرومانسيّة»[2].

كما أنّه يركز أحيانا في إشارة إلى تعدد الرَّاوي على إحدى التقنيات الموظفة في الرّواية كالرّواية ذات الأصوات المتعددة.

وتختلف التصنيفات وتتعدد أسسها ومعاييرها باختلاف الإبداع الرّوائي ونظرة النّاقد إلى طبيعة الجنس الرّوائي ذاته، فنأخذ على سبيل المثال التَّصنيف الشَّكلاني الذي ينظر إليه بصفته بنية تتشكل من عناصر مترابطة، وذلك يكون تصنّيفه عل أساس أسسه الفنية الغالبة على بناءه وكذلك البنيوية، أمّا النّاقد الاجتماعي أو الأيديولوجي ينظر إليه كأداة عمل المبادئ والأفكار معتمدًا في ذلك على المضمون، وعدم الاعتماد على معيار واحد والالتزام به في التصنّيف، وسبب كثرة وتداخل واختلاف هذه التصنيفات لم تحظى بالإجماع وبالتالي فالنّقاد الغربيون لم يتوصلوا إلى وضع نظرية جناسية ورّوائية محددة واضحة المعالم موحدة الأسس المنطلق منها أثناء عملية التصنّيف.

## 4-التصنّيف الرّوائي في النّقد العربي الحديث:

1- حميد لحميداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

2 -البريس، تاريخ الرّواية الأوروبية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1 1967، ص 76.

إذا تحدثنا عن عملية التصنيف في النّقد العربي القديم، وجدنا أنّها قد سجلت حضورًا

في التصورات النّقدية، ويظهر ذلك من خلال تقسيم الأدب إلى الشعر والنثر، فالشعر يصنف إلى الأغراض التالية: كالفخر، المدح، الهجاء، الغزل، الرثاء...، أمّا عن الثاني (النثر فقد قسموه إلى فنون كالخطابة والرسالة والمقامات ...

أمّا في العصر الحديث فقد ظهرت أجناس أدبية جديدة كما ظهرت تصنيفات جديدة مثلًا تصنيف النثر إلى رّواية وقصة ومسرحية وخاطرة وسيرة ذاتية...

«لكن مع بداية القرن التاسع عشر انتشر التأليف الرِّوائي وشاعت المجلات الثقافية وغيرها فقد شكلت هذه المجلات الجهود الأولى للنّقد الرّوائي فإن تلك المحاولات النّقدية على شاكلة الانتقادات لم تخلو من بعض الجهود التصنيفية للنتاج الرّوائي إلى أنواع تنظيرًا وتصنيفًا والتي اتجهت إلى الاعتماد على المضمون باحثة عن الفكرة والموضوع المهيمن على الرّواية كالقول بالرّواية الغرامية على رواية مدارها قصة غرامية»[1].

كما نجد أن النّقاد قد رجعوا أثناء التصنيف إلى وصف التسميّة جنب الأخرى وذلك قصد الاحاطة بكل المواضيع التي تناولتها الرّواية والتخلص من حيز تغليب سمة مضمونية على أخرى[2].

فتركيز النّقاد على المضمون على حساب الشكل في التصنيفات هو مراعاتهم لمبدأ الالتزام والتركيز على غاية الرّواية التهذيبيّة التعليميّة، وهو ما جعلهم يعتقدون أنّ لا أهميّة للشكل.

وهنا يمكننا الاشارة إلى التنويهات التي كانت ترد لغاية تعريفيّة واصفة للرّوايات الحديثة النّشأة لا أكثر، وكذلك كانت التصنّيفات «فالقول مثلاً بالرّواية السياسية كانت مجرد تسميّة معرفة

---

1 – علي شلش، النشأة النقد الروائي في الأدب العربي، ص 38.

2 – ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية والاشكالية التصنيف، ص 28.

تساعد المتلقي على تحديد أولي لماهيتها وتقريبها إلى ذهنه، وتخلق في نفسه تشويقًا وفضولاً يدعوا للاطلاع عليها، إذاً فتلك التسميّات النّوعية لم توضع قصد التصنيف في حدّ ذاته، أو لغاية تنظيرية تهدف إلى وضع أسس أو دعائم للعملية ما دامت ترتكز على إطلاق أوصاف وتسميات ملائمة للمضمون فحسب تساهم في عنونة العمل، وتجذب القارئ أمامه أفق توقعات كثيرة»[1].

وإذا كان التصنيف المضموني هو الشائع إلا أننا نستطيع القول أنّه قد كانت هناك إرهاصات وبذور لأنواع أخرى من التصنيّف وإنّ لم يتبلور مفهومها بشكل كامل ولم يصطلح عليها بما هو شائع اليوم من مصطلحات نّقدية ويظهر ذلك في مقال "الأدب لوريّول" المعنون بـ الروايات التاريخية سنة 1898، «حين قال أن هناك من الرِّوايات ما يهيمن عليها سمات مميزة فمنها ما كان تاريخيًا، ومنها ما كان واقعيًا، ومنها ما كان على صفة رمز...»[2].

فمبدأ الالتزام هو شرط من الشروط تعريف الرّواية لذا جاء (فرح انطوان) معنى آخر لتصنيفه للرّواية "مؤكد على أنّ الغاية من وضع الرّواية هي التأثير في نفس قارئها والدعوة إلى المبادئ الأخلاقية الواردة فيها"، والغرض المقصود هنا التهذيب والاصطلاح متماشيًا مع البيئة التي نشأت فيها الرّواية والتيّ تنظر على أنّها عمل فني خالص، معتبرة إيّاها من أكبر وسائل التهذيب وأداة حاملة لدروس أخلاقيّة واجتماعيّة لا أكثر، ويبدوا ذلك جليًا في تحذيره مما لها من أضرار تربوية وبخاصة الغرامية وعليه فقد استثنى الرّوايات الفكاهية والتاريخية وكل ما يميل إلى الترفيه والتسليّة واستحضار أحداث تاريخية مضت من النوع المثالي لخروجها عن الهدف الأخلاقي[3].

## 5- التصنيفات الروائية:

### أ- التصنيف المضموني:

---

1 – فتيحة عبدالله، اشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 380.

2 – علي شلش، نشأة النقد الروائي، ص 39.

3 – ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 33.

رغم تخطي الرّواية العربيّة مرحلة المخاض، ودخولها أفاق جديدة على مستوى الشكل والرؤيا، لم يتراجع ذلك الاقبال الكبير على الاستناد إلى المضمون أثناء عملية التصنّيف الرّوائي لدى النّقاد فيما يعد شأنهم في ذلك الشأن النّقاد الأوائل الذين مرّوا بنا وأسسوا النّقد الرّوائي العربي «إذ تنوعت مضامين الرّواية، واهتماماتها بعد أنّ ارتبطت بغايتّي التهذيب والتعليم، وتظهر غلبة المضمون الذي ينهض عليه التصنيف المذهبي أيضًا على الأسس التصنيفيّة الأخرى من خلال التعويض الذي تدفعه الرّواية العربية ثمنًا لمحاولتها الدائبّة من أجل محاكاة الواقع حيث أنّ الرّواية أكثر الفنون الأدبيّة التصاقًا بالواقع وتصويرًا للحياة النّاس»[1]. كما فرضت أيضًا طبيعة انتاج الرّوائي والنّقد الأدبي، الدّراسات الاجتماعيّة والواقعيّة التي شاعت فترة الأربعينات وما بعدها وهذا هو الأمر الذي دفع بالنّقاد إلى التّركيز على المضمون أثناء التصنّيف وبعد استقراء الناقدة (ساندي سالم) في مؤلفها "الرّواية العربيّة واشكاليّة التصنيف" للجهود التصنيفيّة للرّواية العربيّة القائمة على المضمون انتهت إلى وجود ثلاث أنواع شاعت هي: التاريخية، السياسية، والنسوية.

## 1- الرّواية التاريخيّة:

يرى بعض النّقاد أنّ الرّواية التاريخيّة «تقوم على توظيف التاريخ والأحداث التاريخيّة كما يقوم أيضًا على استحضار شخصيّات تاريخيّة بأسلوب قصصي مشوق، وهذا ما يتبعه النّاقد أثناء تعبيره للنّوع التاريخي»[2].

---

1 – فتيحة عبدالله، اشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 379.

2 – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 105.

وبالتّالي فهيّ «نّوع من أنواع الرّواية ولكن ما يميّزها حقًا عن غيرها هو هذا الأصل المشتّق من مصادر وحقائق فعليّة، فهذه الازدواجيّة التاريخيّة الفنيّة، وهذا التركيب الثنائي في الرّواية الواحدة هو ما يمنحها التميّز عن غيرها»[1].

وقد نشأ هذا النّوع مع مطلع القرن التاسع عشر زمن انهيار نابليون أي مع ظهور رّواية (سكوت ويفرلي1814) حسب جورج لوكانتش، أمّا «ما سبقها فلا يعد بالتّاريخ، إلاّ فيما يتعلق بالاختيار الخارجي للصرف والأزياء»[2].

فالرّواية التاريخيّة في هذا القرن ليست تاريخيّة بمعنى الكلمة، فهي لم تكن صورة أمينة فنيًا لعصر تاريخي محدد وما يفقد في ما يسمى الرواية التاريخية قبل السير وولتر سكوت، هو بالضبط ما هو تاريخي على وجه التخصيص أي اشتقاق الشخصية الفردية شخوص من خصوصية عصرهم التاريخيّة[3].

## 2- الرّواية السياسيّة:

أمّا بالنسبة للرّواية السياسيّة فقد اعتبروها «نوعًا روائيًا يماثل نظيره التاريخي وهذا من جانب ظهور مستويين من مستويات التوظيف (الإيديولوجي والفني) فقد لا نستطيع تمييز هذا النّوع

---

1- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 103.

2 - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط2، 1986، ص 11.

3 - المرجع نفسه، ص 12.

عن غيره من الأنواع الرّوائية من دونه، والذي لا شك فيه هو أنّ القيّم الجمالية تتداخل مع الأفكار الإيديولوجيّة في الرّواية السياسيّة، كما أنّها ركزت على الوعي الإيديولوجي بدل الجمالي»[1].

ومعنى هذا أنّ الرّواية السياسيّة فنًا له طابعه الأدبي يجب أن يعلوا ولا يعلى عليه.

يتفق بعض النّقاد على ما جاء به "طه وادي" من خلال رؤيته للرّواية السياسيّة أنّها رّواية فنية مثلها مثل أي رواية عناصرها مكتملة، «حيث يرون أنَّ هذه الشروط الفنيّة لها معيارًا أساسيًا للتصنيف لذا لا يمكن للجانب السياسي أن يطغى على الجانب الفني»[2]؛ ومعنى هذا أنّ التصنيف عمل أدبي ما على أنّه رّواية سياسيّة أي أن هذا العمل كونه رّواية من الناحية الفنيّة وبعد ذلك يمكن وصفها على أنها رّواية سياسيّة.

لذا يمكن التعريف بالرّواية السياسيّة مع التركيز على الشق الفني «بأنّها الرّواية التي تجتمع فيها الأدوات الفنية من أجل مناقشة قضية سياسية تمثل رّواية الرئيس»[3].

كما يمكننا القول أنّه إذا كان اتفاق النّقاد على تأكيد الجانب الفني في الرّواية السياسيّة عليه أن يكون تباينا في رؤية الجانب المضموني السياسي الذي يشكل هذا النوع ضمن الأرجح أن يكون مضمون الرّواية سياسيًا سواء من حيث القيم أم من حيث الأفكار، لكن قد يختلف الذوق السياسي من رّواية سياسية لأخرى، ومعنى هذا أنّه كما ازدادت درجة الأصالة السياسية للرّواية اقترب العمل الرّوائي من قلب الظاهرة السّياسية.

### 3- الرّواية النسوية:

---

1- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 157.

2 -حسن عمار علي، القيم السياسية في الرواية العربية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية الأهرام، 2002، ص 91-94.

3 -حسين حمدي، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 1994 ص 25.

إنَّ الحديث عن رّواية إنسانية لا يخلوا في الحقيقة من بعض التجاوز والمغالاة اعتبارا لجملة المعطيات التي تنص بوضع هذا النَّمط من الكتابة في خارطة الثقافة المغاربية الحديثة والمعاصرة «فالرواية الإنسانية ذات لسان عربي هي حديثة العهد مقارنة ونظيرتها المكتوبة بالفرنسية»[1].

وقد ساهم استقلال الشعوب في أبرز الرّواية لدى المرأة الكاتبة باستقلال بلدان المغرب العربي، وما وفرته مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانيات العمل مما أسهم في نصع البنيات الذهبية والسلوكية التقليدية للمجتمعات المغاربية[2]، فكان هذا الاستقلال بمثابة تحقيق لمطالب حقوق المرأة في التعليم والعمل.

فبداية استعرضت السيدة "زينب الأعوج" تاريخ الكتابة النسوية في الجزائر طوال فترة الستين سنة الفارطة أي مع ظهور هذه الكتابة النسوية باللغة العربية أو بالفرنسية، وأشارت إلى أن الكتابة بالفرنسية لاقت رواجًا أكثر من ظهورها في عشرينات القرن الماضي في حين أنَّ العربية كانت أقل حظا ذلك لأنه لم يكن لها ركائز بحكم الطلب الاستعماري المسلط عليها، إضافة إلى أنَّ الكتابة باللغة العربية تتطلب جهدا لغويا على أساس أنها ربطت دوما بالمقدس، وهذا ما يصعب من إعطاء كتابة أدبية متميزة بعيدة عن المقدس.

ثم «البداية المحتشمة التي كانت في (1930-1939) مع الطاوس عمروش التي كتبت إحدى رواياتها لكن البداية الفعلية كانت مع (جميلة دباش) في رّواية عزيزة 1947 ثم (ليلى آنسة) الجزائر عام 1959م وكتبت وطبعت وتميزت كتابات هذه الفترة بالجرأة الليبيرالية ثم أتت كتابات (آسيا جبار) التي اقتحمت مجال الإبداع أثناء إضراب الطلبة لجامعة السوربون فكتبت (العطش) سنة 1954 تتوالى كتاباتها عن المرأة والثورة، وكانت الكتابة النسوية تحتجب بالفرنسية في

---

1 – بوشوشة بن جمعة، الرواية السنوية المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 35.

2 –بوشوشة بن جمعة، التجريب، وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1 2003، ص 164.

السبعينات لكنها عادت بعودة الرّوائية "يمينة مشاكر" التي أبدعت في الكتابة عن الثورة ثم تنوعت المواضيع عند كاتبات الجيل الجديد لكنها نشرت في الإبداع والوعي والتحرر»[1].

أما عن (أمال تميمي) التي تحدثت هي الأخرى عن المرأة المغاربية فهي ترى «بأنَّ الكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية نوع من التحدي للتقاليد التي تمنع المرأة من الكتابة وخصوصا الكتابة عن حياتها، فالكتابة تتحرر وبالكتابة يرتبط الفرد بالمجتمع.

فتعرض المرأة عن خلال تجربتها الشخصية حياة مجتمعها من جهة نظرة أنوثة مع النساء الأخريات ومن أجلهن»[2]، والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي محاولة البحث عن الهوية وتأكيد الذات فهي موزعة بين ثقافتين ولغتين وبلدين.

**ب- التصنيف المذهبي:**

يعد من التصنيفات الرّوائية التي ذكرت سالفا حيث أنه «يقوم على استقراء المضمون بغية الوقوف على الموضوع المعالج، أو المدارس الأدبية التي مثلتها الأعمال الرّوائية فهذا التصنيف لم يخل من اضطراب وتعثر وإرباك مرده عوامل عدة تعود إلى اختلاف زوايا النظر النّقدية، أو أن يركز نّاقدا على جانب في الرّواية ويغفل عن جوانب أخرى، فيجري تصنيفا مجزوء لهذا العمل، وهذا يؤدي في نهاية المطاف إلى تعدد التصنيفات، فقد شاع في النّقد العربي عدة تصنيفات للتصنيف (المذهبي أو الفني) نذكر منها: "الرّواية الرومانسية، الواقعية، الوجودية»[3].

**1- الرواية الرومانسية:**

---

1 -أحمد دوغان، صوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1962، ص 21.

2 -أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب المعاصر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ص 111.

3 - ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 56.

لم تكن الرومانسية تمثل المذهب الرومانسي غير أنها اتبعت جهود بعض الرومانسيين الغربيين لذا «فهي تعد أحد وجوه الفن الذي ينقل الرّواية من مرحلة المخاض إلى الولادة الحقيقية فقد شكلت المهد النظري، والإبداعي والجمالي للرّواية والرّوائيين العرب، فاعتبروها منطلقا لازما ومرحلة ضرورية من مراحل الخلق الرّوائي، لكنها لم تكن سوى رّواية "تأسيس أو تجريب فني»[1].

ومعنى ذلك محاولة ارتياد مجاهل الشكل الجديد في الأدب العربي لذا فغالبا ما كانت الرّوايات تشكوا من الضعف والتفكك والسذاجة في المعالجة الرّوائية.

وهذا ما يمكننا من القول بأنَّ الرّواية الرومانسية اتبعت جهود الرومانسيين الغربيين محاولة تقليد أعمالهم الرّوائية، متوسلة شكلا أقرب إلى الرّواية، إلا أنه ظل أسير ما يلازم المحاولات الأولى من ذاتية مسرفة، وهذا هو الأمر الذي دفع بعض النّقاد إلى نفي السمة الرومانسية عن تلك الرّوايات.

ومن هنا فإن الرّواية الرومانسية الغربية بسماتها السابقة، اختارت أن تثبت عن الواقع العربي لا أن تمثله في مراحلها، وبهذا فتكون قد حققت انفصالها الفعلي عن المجتمعات العربية وخلصت اللغة الرّوائية من سلطة البلاغة التقليدية، وبهذا فإن العربية بدأت تقترب ببساطة شيئا فشيئا.

## 2- الرّواية الواقعية:

ظهرت الواقعية كرد فعل على الكلاسيكية، وهنا نقول أن الواقع اليومي ليس جديدا في تاريخ الأدب، لكن هناك جديد تمثل في المحاولات التي قام بها كتاب الواقعية الذي يقول: "بأنَّ واقع اليوم لا يركز على موضوع واحد، بل تعددت موضوعاته وتعابيره التي تحدث في الواقع اليومي، فالواقعية قدمت نظرة اجتماعية شاملة حلت محل النظرة الجزئية الفردية التي اصطبغت بصبغة شاعرية حالمة.

---

1 - المرجع نفسه، ص 61.

معنى ذلك أن الفن عموما في كل مراحله التي قطعها لا يزال وطيد الصلة بالمجتمع وذلك أنه شكلا من أشكال العلاقة السائدة بين الكاتب وواقعه[1].

فمفهوم الواقعية غامض ومطاطاً، وقد نفهمها تارة على أنّها موقع الاعتراف بالواقع الموضوعي، وتارة أخرى تفهم أنّها أسلوب أو منهج لكن من المستحسن أن تقتصر على مفهوم الواقعية أنها أسلوب محدد دون أن يتحول إلى حكم على العمل الفني.

وقد تعددت التصنيفات الرّوائية الواقعية، وذلك بسبب كثرة الأنواع التي صدرت عنها.

لهذا يرى ابن خلدون «أن النّقاد يستعملون مصطلحات كثيرة للدلالة على اتجاهات واقعية متنوعة مثل: الواقعية النّقدية، الواقعية الاشتراكية»[2].

**أ– الرّواية الواقعية النقدية:**

انطلق هذا النوع الرّوائي من الأسس الجمالية السابقة أو تمثلها في توظيفه الرّوائي لذا فإننا «إذا قلنا بأن الواقعية النّقدية تمثل خطوة أكثر تقدما وتطورا بعيدة عن الواقعية التقليدية هنا ندرك مدى التطور والصعوبة التي طالت النوع الروائي من البسيط إلى النّقدي، فيعتبر تركيز الأضواء على الجوانب السلبية يحتاج إلى ذكاء حاد وإدراك»[3]، لذا فالواقعية النّقدية هي أكثر خبرة وأكثر إدراكا للحركة المتفاعلة في المجتمع لهذا عدت أكثر صعوبة في تعاملها مع الواقع.

لهذا يضع ابراهيم الفيهومي معايير من أجل تحديد النوع الرّوائي الواقعي النّقدي غير أن تلك المعايير استنبطت من النّقد الغربي إلا انها حاولت قراءة التجارب الرّوائية في إطار التجربة «فهو

---

1 – ينظر: حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، ط1، ص 224.

2 – ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 73–74.

3 – ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 75.

يرى أن مقياس نجاح الرّوائيين في كتابة هذا النوع يكمن في اعترافهم بالواقع الموضوعي والتعبير عن الموقف الانتقادي الذي تمثل في الرغبة في تعزلة المجتمع وفضح تناقضاته، وقد ألح على هذا الموقف باعتباره وخصوصية من خصوصيات المجتمع العربي، حيث جعل منه معيارًا ضروريًا من أجل رسم حدود النوع (الواقع النقدي) »[1].

وبناء على ما جاء به فهو يطلق حكمه التقويمي لرّوايات الواقعية النّقدية في بلاد الشام معنى ذلك أنها أدت نجاحا كبيرا من خلال استلهام الواقع المعاصر.

**ب- الرواية الواقعية الاشتراكية:**

فهذا النوع الرّوائي صادر عن الفلسفة الواقعية الاشتراكية التي تعد بمثابة "المنهج الفني" للنظرية الماركسية، ويمثل هذا المصطلح عنصرين الأول جمالي (يوازي الواقعية) والثاني مضموني يتخذ من الاشتراكية موضوعا له، لذا فالواقعية الاشتراكية تتطلب من الكاتب أن يقدم تصورًا تاريخيا حقيقيا للواقع في تطوره الثوري، ويعد أدب الواقعية الاشتراكية يعكس بصدق وإخلاص الواقع المعيش، وإذا كانت الواقعية النقدية منحازة إلى جوانب الفتح فإن الواقعية الاشتراكية أكثر تفاؤلاً، فهي تحتوي على البديل الممكن تحقيقه من خلال النَّظرية السياسية الاشتراكية[2].

كانت آخر صياغة جمالية للواقع الاشتراكي عام 1965 باعتباره «منهج فني يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع، تقتضي الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق هدفا معينا ألا وهو تربية الإنسان وبناء مجتمع جديد، أي أن الفنان شاعر أو أديب يكون ملتزما بجل هذه

---

1 – المرجع نفسه، ص 76.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

الأهداف ويحققها في عمله الأدبي، وقد تنبثق عن ذلك نزعة تعليمية تأخذ القارئ إلى مجتمع الاشتراكية، وهذا ما يؤدي إلى الهبوط بفنية العمل وخدش النواحي الإبداعية للفنان»[1].

## 3- الرّواية الوجودية:

ظهر هذا النوع الرّوائي في الأدب العربي نتيجة التأثر بملاحم الرّواية الوجودية فهي تستند إلى محمولات فلسفية منحتها مشروعية وجودها، لكن هذا النوع الرّوائي يقف على النقيض تماما لأنه لم يكن وليد الحاجة مثله مثل أي نوع أو جنس أدبي، إنما جاء خيارًا ذاتيًا، لذا نجد الأقلية المثقفة هي المسؤولة عن نقل الفكر الوجودي إلى الفكر العربي حيث تساهم في اقتباس ناجح للنوع الرّوائي الوجودي فقد أسهمت ترجمة الأعمال الرّوائية وأعمال الفلاسفة الوجوديين أنفسهم في بث الفكر الفلسفي الوجودي في الثقافة العربية[2].

نلاحظ هنا أن النّقاد اقتصروا على معايير من أجل تحديد هذا النوع والكشف عن أوجه التشابه والتطابق بين ما هو موجود في الفلسفة الوجودية وما نصح به شخصيات الرّوايات العربية التي أخضعت للدرس والتصنيف دون أن يوجه نّقده إلى طرق المعالجة ومعنى هذا أن همه الوحيد هو البحث في المبادئ الوجودية الموظفة في الأعمال الرّوائية، وإحصاء المعاني الفلسفية فيها وعلى هذا القبيل "فإن النّاقد قد أطلق اسم الرّواية الجديدة على هذا النوع فهو يشير بهذا إلى أن الرّواية المستندة إلى الفكر الوجودي تعد جديدة من حيث توظيفها هذا الفكر في الأدب العربي ولا يمت هذا بصلة إلى مصطلح (الرّواية الجديدة) الذي يقوم على مفاهيم مغايرة»[3].

## ج- التصنيف الشكلي:

---

1 - صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر دط، ص 48.

2 - ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 101.

3- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 103.

يركز التصنيف الشكلي على «التقاط تقنية فنية تشيع في العمل الروائي وتميزه، تَصلُحْ لأَنْ تشكل علامة فارقة في بنية الرواية، وقد شاعت عدة تصنيفات لهذا النوع الرّوائي نذكر منها: الرّواية الرمزية والنفسية»[1].

## 1- الرّواية الرمزية:

تعتبر الرّواية الرمزية «اتجاه فني يغلب عليه هيمنة الخيال على ما عداه حيث يتجه الشاعر أو الفنان إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبر عن المعاني والعواطف بصورة رامزة فقط فالرمزية هنا ترى في الواقع موطئا للكشف عن عالمها المثالي الذي يقف فيه هذا الواقع حجابا يحجب الرؤية ويمنع التباهي مع المثل والحقائق في أصلها»[2]، ومعنى هذا أن الرمزية قريبة من الصوفية وذلك بسبب السمات التي اتصفت بها.

نجد (مارسيل بروست) أول رّوائي دعم مبادئ الرمزية في الرّواية حيث «أفادت منها كثيرا فتحرر الرّواية من اختراع الدوافع والدراسات اجتماعية والسيكولوجية حيث ظهرت حوادث إنسانية دون أن تشرح شرحا عظيما، وأصبحت تعتمد على ايجاد في استحضار الأمور بدلا من روايتها وترتكز على الانفعالات العميقة التي تنطوي عليها الحوادث أكثر من منطلق ترابطها»[3].

ومن خلال هذا التأثر غيرت الرّواية من بنياتها ولم تعد حكاية موضوعية لكي تصف هذه البيئة الاجتماعية أو تلك، وبهذا تسعى الرمزية للمرة الأولى أن تكون فن تعبير الأشكال من الواقع إلا أنها لا تستعملها إلا لغاياتها الخاصة.

وهناك عدة أنواع لهذه الرّواية نذكر منها: الرّواية الرمزية الدلالية، الرّواية الرمزية الأسطورية.

---

1 – المرجع نفسه، ص 49.

2 – المرجع نفسه، ص 184.

3 –البريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 145.

## 2- الرّواية الجديدة:

تعتبر الرّواية الجديدة من الروايات التي ثارت على كل ما هو تقليدي فهي «تمثل مجموعة الأعمال التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية»[1]. التي تتميز بالسّرد الموزون وتسلسل الأحداث حسب نظام زمني منطقي، وإطار مكاني وشخصيات واضحة المعالم، تبني عقدتها بالتدرج وتنحل كذلك...، في حين تعتمد الرّواية الجديدة على توظيف تقنيات وأساليب السرد الجديدة من غموض في ملامح الشخصيات وتلاعب بالزمن ...، وفي هذا الصدد يقول عبد المالك مرتاض: «فالحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن لم يعد شيئا ضروريا في بنية الرّواية الجديدة»[2].

- وعلى الرغم من أن جل المصطلحات الرّوائية العربية اتكأت في تعريفها ومرجعياتها ولا سيما التصنيفية منها على خلفيات معرفية ورّوائية، فإن «الحال مع مصطلح الرّواية الجديدة يبدو أكثر اشكالية، وربما يعود ذلك إلى أن الظروف التي رافقت نشأة المصطلح، ومنه هذا النوع الرّوائي الجديد، لم تكن في مثل ذلك الانسجام والملاءمة التي سادت من قبل، سواء على صعيد النّقد أو الإبداع فكانت ثمة رغبة في المراجعة توازيها البحث عن التأصيل والفرادة، ونجاوز الاتكاء الفّج على التجارب الغربية ، فظهرت محاولات تقرأ هذا المصطلح الجديد في سياقه الإبداعي والحضاري الخاص ، وفي ظل ظروف تباين نشأته في مهادة الأصلية»[3]، وقد بدأت هذه المحاولات لتأسيس المصطلح على استحياء في أوائل الستينات بجهود تقرأ ما استقر في الذهنية العربية من مفهومات تتصل بالنوع الرّوائي ، وأفاقه، وحدوده.

## د- التصنيف التركيبي:

---

1 -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، ص28.

2 - المرجع نفسه، ص29.

3 - ساندي سالم أبو سيف ، الرواية العربية وإشكالية التصنيف ، ص216 .

يمكن القول بأن التصنّيف التركيبي «يعتمد على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل رّوائي واحد، مثلا كالجمع بين الرّواية والسيرة الذاتية أو الرّواية المسرحية لكن عندما تصبح هذه المجاورة بمثابة (سمة) شكلية ظاهرة بقدر ما تحير النّقاد، هنا يختلفون وينقسمون بين مرجح لنوع على حساب الآخر، بقدر ما يحاول الآخرون الخروج بصيغة توفيقية تجمع بين نوعين، وقد شاعت عدة رّوايات لهذا النوع من التصنّيف نذكر منها: رّواية السير الذاتية والرّواية الدرامية»[1].

**1- رواية السيرة الذاتية:**

تتمثل هذه الرّواية في تلك الأعمال التي تكون مطابقة بين المؤلف والرّاوي والشخصية الرئيسية، بحيث «يجسد النص تجربة فردية خاصة ينقلها الكاتب أو الرّاوي والبطل معا من المعيش إلى المحكي وذلك بأسلوب سردي قد يجعل الماضي حاضرًا في النّص»[2].

نقول أن هذا النوع يصور حياة الكاتب روائيا للعودة إلى الماضي، أمّا عن «المصّنف هنا فإنه يقوم بالتقاط عناصر التشابه والتطابق بين حياة الكاتب والشخصية الرئيسية بالمقارنة بين حياة الكاتب خارج النّص وشخصية البطل كرّواية (في الطفولة) لعبد المجيد بن جلول 1957، (الحيز الحافي) لمحمد شكري... فمؤلف السيرة الذاتية يعبر عن حياته الخاصة ومشاكله الذاتية في شكل رّوائي، إلاّ أن هناك بعض النصوص ما كانت محل خلاف أثناء تصنيفها مثلا (الأيام) لـ (طه حسين)، الذي نجد مُحَّد البارودي يعتبره النّص التأسيسي الأول للسيرة في الأدب العربي»[3].

**2- الرواية الشعرية:**

---

1- المرجع نفسه، ص 249.

2- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطبع والنشر والإشهار تونس، ط1، 1999، ص 130.

3 -محمد الباروي، انشائية الخطاب في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص 225.

يطلق هذا الاسم على روايات توظف أبيات شعرية، والتي تسهم في ترصيع الرّواية، كما يشكل الشعر في الغالب عنصرا أساسيًا في الحوار ومكملا له، حيث «يساعد في تطوير الصراع والانفعالات، لكن سرعان ما تطور ذلك المفهوم، إذ لم تعد الشعرية وقفا على النصوص الشعرية وأصبحت الرّواية الشعرية هي تلك النّصوص التي توظف الصور واللغة الشعرية القائمة على الانحراف الأسلوبي والمجاز والاستعارة والرمز...، والتي تعد منبعا للشعرية نذكر مثلا عنها (الفهد) لحيدر حيدر و(ستة أيام) لحليم بركات، (الوجوه البيضاء) لإلياس خوري... »[1].

**3- الرواية الدامية:**

تعددت التسميات الاصطلاحية لهذا النوع الرّوائي، إلاَّ أن جميعها قد أكد شكل هذا النوع و«قيامه على فنية الرّواية، وفنّية جنس سردي آخر مجاورها هو المسرحية واعتماده أهم تقنية في هذا الجنس ألا وهي الحوار وملاحظة كثافته، ووضوحه على حساب السرد داخل النّص الرّوائي، ومن هنا جاءت التسمية الأولى والمبكرة لهذا النوع (الرّواية الحوارية) أو الحكاية المسرحية»[2].

**هـ- التصنيف الزماني:**

نجد هناك من التصنيفات ما اعتمدت معيارا زمنياً، كالفعل مثلا:

**1- رواية الستينيات:** ويقصد بها الرّواية العربية الجديدة، التي ظهرت مع أوائل الستينيات من القرن الماضي.

---

1 - ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرّواية العربية المعاصرة، دار فارس، الأردن، ط1 2004، ص 98-100.

2 - ساندي سالم أبو سيف، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 276.

**2- رواية السبعينات:** تطلق على الرّواية العربية الجزائرية التي عرفت انتشارا كبيرا في السبعينيات والتي تميزت بالتقاط منعكسات الواقع[1].

**3- رواية التسعينات:** تطلق على الرّواية الجزائرية التي كتبت في فترة التسعينات وعبرت عن العشرية الدموية (الإرهاب) التي مرت بعدة بها الجزائر...

نجد عبد المحسن طه بدر أثناء تصنيفه يتبع منهجا خاصًا في كتابه (تطور الرّواية العربية الحديثة في مصر) ألا وهو «التحقيب الزمني واستنتاج النمط السائد في كل فترة منذ الإرهاصات الأولى لها وذلك من أجل الكشف عن الملامح المميزة لها في مرحلة النشأة إلى التطور»[2]، لهذا فقد صنّف الرّواية كما يلي:

**أ- الرواية التعليمية:**

جاءت نتائج المرحلة الأولى من عمر الرّواية الحديثة في الأدب العربي، حيث «استند في تسميتها إلى مهمتها في المقام الأول، لكنّه لم يكن يقصد من تأليفها تقديم الرّواية بالمعنى الكامل وإنما اعتبرت أداة حاملة لرسالة أخلاقية تربوية بحيث يغلب عليها الاهتمام البالغ بالصياغة والأسلوب»[3].

**ب- رواية التسلية والترفيه:** يقصد بها تسلية القارئ وملاء فراغه.

---

1 - المرجع نفسه، ص 46.

2 - فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 381.

3 - عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربية، دار المعارف، مصر، دط، 1980، ص 68.

نقول أن هذين النوعين بمثابة المرحلة التأسيسية التمهيدية بمعنى (الرّواية الفنّية) لها صلة بالواقع وقد قسمها (عبد المحسن طه بدر) إلى:

**1- تحليلية سيكولوجية:** تهتم بالشخصية وإبراز مكنوناتها، ودوافع سلوكها ويمثل هذا النوع (لإبراهيم الكاتب) لعبد القادر المازني....

**2- ترجمة ذاتية:** يمثل لها بـ (أنا) لمحمود عباس العقاد، (زينب) لمحمد حسين هيكل...[1]

## 6- الصعوبات التي واجهت عملية التصنّيف الرّوائي:

لقد واجهت عملية التصنّيف الرّوائي عدة مشكلات، هذا الأخير أعاق تطورها، وسبب فوضى في تحديد الأنواع الرّوائية، والاصطلاح عليها، ومن هذه الصعوبات نذكر ما يلي:

### 1- ازدواجية المصطلح:

- تعد إشكالية المصطلح من أهم المشكلات التي مست التصنّيف في النّقد الرّوائي بمعنى أن المصطلح الواحد يمكن تناوله بمصطلحات عديدة تختلف من مترجم لآخر.

يمكننا ذكر بعض المصطلحات:

- مثلا يقول: رواية رومانتيكية أو رومانسية، وجدانية.

- كذلك بالنسبة للنّوع الرّوائي المتداخل مع المسرحية: الرّواية الدرامية، المسراوية، الرّواية المسرحية.

- المصطلحات التي تناولت موضوع المرأة: الرّواية النسوية، الرّواية الأنثوية، الرّواية النسائية.

### 2- إمكانية تحديد الأنواع الرّوائية:

---

1- المرجع نفسه، ص 126.

تعتبر عدم تحديد الأنواع الرّوائية من المشكلات التي مست عملية التصنيف:

– وضوح مرجعيات النّقاد الفكرية، ودراستهم للمذهب، والاتجاه الذي يتجه النّاقد أو غيره من النُّقاد، هذا ما جعلهم يختلفون حول تحديد النَّص الواحد بحيث يمكنهم التَّصرف في النصوص الرّوائية بمعنى أنهم يقومون بإدخال أي نّص رّوائي إلى نوع ما ويخرجون منه آخر. مثلا «عن رّواية (زينب) اختلف حولها بعض النّقاد، بحيث نجد سيد حامد النساج يعتبرها رواية رومانسية بينما عبد المحسن طه بدر الذي اعتبرها رواية سيرة ذاتية، بينما صنّفها (سمر روحي) و(مُحَمَّد عبد الله) ضمن الاتجاه الواقعي»[1].

بمعنى أنَّها عنيت بوصف دقيق للشريحة الاجتماعية، واقترابها من الحس الواقعي المتمثل في لغتها التي جاءت مزيجا بين الفصحى والعامية.

كذلك بالنسبة لرّواية (نجيب محفوظ) (أولا د حارتنا) فقد صنّفها (جورج طربيش) ضمن الرّواية التاريخية غير أن (نجيب محفوظ) أراد أن يؤرخ للحياة البشرية منذ خلق آدم[2]. على غير بعض النّقاد "فقد اعتبروها رمزية كونها تقوم على الرموز التاريخية.

– رواية (السراب) (لنجيب محفوظ) اعتبرها (اسماعيل عز الدين) أنها رواية نفسية على غرار (عبد المحسن طه) بدر الذي صنّفها ضمن الاتجاه الواقعي.

– أما بالنسبة للخلط بين الأنواع مثلاً كالخلط بين الرّواية النفسية والرومانسية بمعنى أن الرّواية النفسية تعنى بوصف النفس أما الرّواية الرومانسية تعد النزعة الذاتية من أهم مقوماتها.

---

1– ساندي سالم أبو سيف ، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف ، ص 70.

2– ينظر: جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1988، ص 08.

فقد نجد أن النّاقد يجمع بين معايير مختلفة أثناء عملية التصنّيف، كما هو الحال بالنسبة (لطه وادي)، في كتابه (الرواية السياسية) حيث "قام بتصنيف عشرين نمطا رّوائيا مرتكزا على أكثر من أساس في قوله بالرّواية التاريخية، رواية السيرة الذاتية والرّواية الدرامية...إلخ.

و(ابراهيم ساعفين) من خلال كتابه (تطور الرّواية في بلاد الشام) في حقوله، برواية النضال الوطني، الرّواية التاريخية، الأسطورية، المسرحية...

وكذا (بوشوشة بن جمعة) في كتابه (اتجاهات الرّواية في المغرب العربي) في قوله: الرّواية الوطنية، الرّواية الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، الرّواية الجديدة...إلخ"[1].

كون الرّواية بنية معقدة، متناهية التركيب، متداخلة الأصول، ومنفتحة على مختلف الأجناس الأدبية لهذا يمكننا الجمع بين النوعين في تصنيف الرّواية الواحدة مثلا الرّواية التاريخية الرومانسية، الرّواية الواقعية التاريخية، الرّواية الرمزية الواقعية...

إذ أن طبيعة الرّواية أتاحت لها إمكانية أن تحتوي داخلها مختلف الأشكال التعبيرية والمعرفية الأخرى من الشعر والقصة والمسرحية والفكر والفلسفة ومنجزات عملية تكنولوجيا وملامح التقنيات الفنية في مجال الفنون، بل أمكن لها أن تفيد من أحداث التاريخ الواقعي للأفراد والمجتمع والشعوب[2].

معنى هذا أن الرّواية أصبحت نصًا مفتوحًا على مختلف المضامين، والفنون والأجناس الأدبية، لقد أضحت موضة التعبير الأولى التي عبرت عن كل شيء وهذا ما جعلها أكثر الأجناس الأدبية حظا لدى القراء.

---

1- فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 389.

2- ينظر: محمود أمين العام، الرّواية بين رمزيتها وزمنها، مجلة الفصول، العدد 12، 1993، ص 76، نقلا فتيحة عبد الله إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، ص 391.

قبل الحديث عن موضوع البحث، والمتمثل في عرض كيفية تصنّيف الرّواية في الجزائر ارتأينا تلخيص مضمون كتابين لكل من (مُحَّد مصايف) و(واسيني الأعرج).

**1- مُحَّد مصايف: (الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام)**: ظهر هذا المؤلف في وقت كانت فيه الدراسات المتخصصة عن الرّواية الجزائرية قليلة، صدر الكتاب سنة 1983 عن دار العربية للكتاب في الجزائر، يحوي ثلاثمائة وخمسة عشرة صفحة وقد قسمه إلى[1]:

**أ- مقدمة:** ذكر في المقدمة أسباب انعدام الموضوعية حول الرّواية الجزائرية كما ذكر المنهج المتبع ثم انتقل إلى أهم الصعوبات التي واجهته.

**ب- تمهيد:** تحدث عن أسباب تأخر الرّواية المكتوبة بالعربية ثم ذكر الخطة التي سار عليها أثناء تحدثه على الرّوايات، ومباشرة بدأ في صلب موضوعه الذي تمثل في الاتجاهات التي مثلتها الرّوايات، نذكر منها:

- الرّواية الايديولوجية (ص 23- ص86)
- الرّواية الهادفة (ص87- ص176)
- الرّواية الواقعية (ص 177- ص238)
- الرّواية التأملات الفلسفية (ص 239- ص 282)
- الرّواية الشخصية (ص 283 – ص 310)

**ج- الخاتمة: (311-313)**: ثم ذكر أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراسته[1] تحدث عن ظهور الرّواية الذهنية الفلسفية على يد (مُحَّد العالي عرعار) وبيّن كيفية حضور العنصر النسوي في الرّواية الجزائرية، مع استخدام بعض الرّوائيين الأسلوب المكشوف.

---

1- ينظر: محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص 13.

**2- واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية الجزائرية، بحث في أصول الجمالية والتاريخية:**

كتابه هذا عبارة عن رسالة ماجستير تم مناقشتها في جامعة دمشق، وذلك سنة 1986 تحت اشراف الدكتور( عبد الكريم الأشطر)، احتوى هذا الكتاب على ستمائة وستين صفحة قسمه إلى[2]:

**أ- مقدمة:** تحدث فيها عن أسباب اختيار الموضوع، كما تحدث عن أهم الصعوبات التي واجهته أثناء هذه الدراسة.

**الباب الأول:** (مقدمة تاريخية) قسمه إلى فصلين:

**الفصل الأول:** (ص15- ص77) (الرّواية، نتائج الثورة الوطنية وارهاصاتها).

**الفصل الثاني:** (ص79 – ص111) (الرّواية الجزائرية في ظل التحولات الديمقراطية).

**الباب الثاني:** اتجاهات الرّواية الجزائرية:

**- الاتجاه الاصلاحي:** (ص 112 – ص 198) أدرج ضمنه عدة روايات أهمها الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي سنة 1951.

**- الاتجاه الرومانتيكي:** (ص 199 – ص 338) أدرج ضمنه روايات ما لا تذروه الرياح سنة 1972 لمحمد عرعار العالي، نهاية الأسس 1975 لعبد الحميد بن هدوقة.

**- الاتجاه الواقعي النّقدي:** أدرج ضمنه روايات (الحريق) 1957 لنور الدين بوجدرة، ريح الجنوب 1970 لعبد الحميد بن هدوقة.

---

1- ينظر: محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص 13.

2 – واسيني الاعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 23.

**– الاتجاه الواقعي الاشتراكي:** أدرج ضمنه روايات (اللاز) 1972 (عرس بغل) سنة 1978 لطاهر وطار.

وبعد الحديث عن مضمون محتوى هاذين الكتابين يمكننا الحديث عن جهود كل من مُحَمَّد مصايف و واسيني الأعرج.

**1– جهود مُحَمَّد مصايف في تصنّيف الرّواية الجزائرية:**

**أ– الاتجاه الايديولوجي:**

ذكر (مُحَمَّد مصايف) في أول فصول كتابه (الرّواية الايديولوجية) روايتي (اللاز) (الزلزال) (لطاهر وطار)، الذي فرض نفسه من خلال الابداع الرّوائي، ويعتبر من أهم مؤسسي للنص الرّوائي الجزائري، فقد نالت أعماله شهرة عالية، حيث لم يختلف (مُحَمَّد مصايف) مع النّقاد الذين اتفقوا على ضّم هاتين الرّوايتين.

يرى (مُحَمَّد مصايف) أن هاتين الرّوايتين تلتقيان في الخط الايديولوجي، وتفترقان في المحور الذي تدور عليه الأحداث، و في (اللاز) اعتمد (الطاهر وطار) بنقل أحداث الثورة، أما في رواية (الزلزال) فاهتم بتصوير الآثار الاجتماعية لتلك الأحداث في الجزائر وقسنطينة.

**1– رواية اللاز:** يرى (مُحَمَّد مصايف) أن رواية (اللاز) أول عمل يؤرخ له لظهور الرواية الايديولوجية في الأدب الجزائري، حيث تدور أحداثها حول شخصيتين رئيسيتين هما اللاز الذي يمثل فئة كبيرة من الشباب الذين تتشابه ظروف نشأتهم، ووالدة زيدان، ويمكن اجمال المعايير التي اعتمدها (مُحَمَّد مصايف) في تصنيفه هذا فيما يلي: [1]

1 – الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر، ط1، 1974، ص 13.

**– موقف المؤلف:** الطاهر وطار في (اللاز) و(الزلزال)، وباقي نتاجه الرّوائي يعبر عن الرّؤية الايديولوجية الاشتراكية التي يعتنقها ويلج عليها، وكل ما ورد في روايته" من أفعال وأدوار وغيرها من المواقف، تكشف عن خلفيات (الطاهر وطار) الايديولوجية والفكرية وهو يمارس فعل الكتابة"[1]. والقارئ لرّوايته يقف على منحى عام يميزه عن غيره من الكتاب، وهو المكون الايديولوجي الاشتراكي الذي يبرز بشكل حاد، وربما عنيف في كل ما يكتب والذي يستعمل "كأداة ...ليعبر في النهاية بواسطته عن ايديولوجية خاصة"[2].

فحضور المكون الاشتراكي يصور بالدرجة الأولى موقف الكاتب ويعبر عنه.

**– حركية الأحداث:** حاول (الطاهر وطار) في رواية (اللاز) صبغ الثورة وتسييرها بالمبادئ الشيوعية، وذلك على يد اللاز، زيدان، حمو، الذي كان يردد: «يجب أن نحمر كلنا، يجب أن نحمّر الثورة كلها، لنفكر تفكيراً سليماً، ونصدر احكاماً صحيحة»[3]. فالاشتراكية في نظر هؤلاء تضمن تقدم المجتمع وتساهم في بنائه ونهضته، كما يظهر أيضاً في الصراع الحاد بين الشيوعية المتمثلة في زيدان وشيخ جبهة التحرير الوطني.

**– الشخصيات الرئيسية:**

**– اللاز:** تهدف الرّواية إلى توضيح الاتجاه الاشتراكي الذي آمن به المناضلون واللاز في صفة خاصة، ويرى (مُحَّد مصايف) أنّ ما كان مهماً بالنسبة (للطاهر وطار) معرفة الناس المناضلون قد سارعوا إلى اعتناق العمل الثوري، فاللاز رغم تمرده، وتعاطيه الخمر والحشيش والقمار، ونشأته المنبوذة «إلاّ أنّه

1 – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 313.

2 – حميد لحميداني، النقد الرّوائي والإديولوجيا –من السوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص 35.

3 – الطاهر وطار، اللاز، ص 31.

تحول في العمل الثوري يملئ إرادته»[1]، وذلك لأنّ الشيوعية تناصر الطبقة الكادحة وتمجّد العمل والحرية والعدالة الاجتماعية، وتؤكد على مشاركة وانتصار الشعب بمختلف طبقاته بما فيها الفّلاح في حركة النضال الوطني.

– **زيدان**: اعتبره (مُحَّد مصايف) نموذج الرّؤية الإيديولوجية الاشتراكية الواضحة، فقد كان عضواً في الحزب الشيوعي، «دخل الرّواية بآراء جاهزة ومكتملة العقيدة ورؤية شرعت في انجاز دورها في الرّواية»[2]، كما ركّز (مُحَّد مصايف) على أصول تكوينه ودراسته للشيوعية في الخارج، وقيادته للثورة ونجاحها من خلال تطبيقه للديمقراطية، والمساواة بين الجنود في صفوف الثورة، وتلقينهم الشيوعية، كما اعتمد على ما يسمى بالواقعية اللغوية، والتي تجلت في توظيف (الطاهر وطار) للأمثال الشعبية الملائمة لطبيعة الشخصيات.

**2– رواية الزلزال**[3]: يرى (مُحَّد مصايف) أنّ رواية (الزلزال) رواية إيديولوجية اجتماعية، تهتم بتبيان الحالة المزرية والأوضاع الاجتماعية المتردية لمدينة قسنطينة، وقد استند في تصنيفه هذا إلى:

– **الشخصية الرئيسية**: والمتمثلة في (بولرواح) الذي يمثل الاقطاعية والاستغلالية ضد الثورة الزراعية، وكان متخوفاً من امكانية تطبيقها، وتأميم الأراضي وتوزيعها على الفلاحين والعمال.

– **حركية الأحداث**: احتوت رواية (الزلزال) على صراع بين الشيوعية ونقيضتها الاقطاعية بين ما كان وما سيكون، جاءت «لتدين الموقف الاقطاعي المعادي للإصلاح الزراعي»[4] وتوزيع الملكية.

---

1 – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 310–311.

2 – سليمة عذاوي، حلقة خاصة بالطاهر وطار، إشراف واسيني الأعرج، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، 2007، ص 75.

3 – الطاهر وطار، الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.

4 – نضال صالح، قضية المرضى في الرّواية العربية الفلسطينية، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2004، ص 37.

كما اهتمت برصد التحولات الإيديولوجية في الجزائر، وعكست مسيرة المجتمع نحو التقدم بتفاؤل، وعبّرت عن "حركة التغيّير الاجتماعي، وما تمخضت عنها من زلزلة للفئة البورجوازية"[1]، وأشارت إلى ما ستحققه الجزائر وقسنطينة في ظل تطبيق الاشتراكية ومستقل دون أن نحدد ملامحه.

(فالطاهر وطار) يعتبر في مشروعه الرّوائي أحد أكثر الكتاب التزاما بأسئلته الجوهرية التي تجاوزت التعاطف، إلى النّقد وكشف المجهول وتعرية ونزع القداسة عن الثورة وهذا واضح في قوله "قمت في رواية اللاّز بنقد ذاتي بتاريخ جبهة التحرير الوطني...ولقد أعطيت لكل شخوص الرّواية حق التعبير عن نفسها، فأنا ضد تنزيه حركة التحرير من الأخطاء في سلوكها[2]"، والحديث عن تجربته الرّوائية حديث عن وعيه والتزامه بالواقع، إذ ظلت رواياته "بارومیتر حساسا لمن أراد أن يعرف وضعية الجزائر منذ الثورة التحريرية وصراعاتها غير المرئية (اللاز)، إلى التحولات المجتمعية التي غيرت وجه الجزائر ما بعد الاستقلال، وأدخلت المجتمع الخارج من ثورة دموية في أسئلة جزائرية عن المجتمع ما بعد الاستقلال، كالثورة الزراعية (الزلزال)»[3]. (فالطاهر وطار) من خلال هذين العملين عبّر عن تصارع الأفكار وتشابك الأحداث في مرحلتي الثورة الوطنية والثورة الاشتراكية في السبعينيات.

**ب– اتجاه الرّواية الهادفة**: ذكر( مُحَّد مصايف) في هذا الاتجاه ثلاث روايات هي (نهاية الأمس) (لعبد الحميد بن هدوقة)، و(الشمس تشرق على الجنوب) لإسماعيل غموقات، و(نار ونور) (لعبد المالك مرتاض).

**1– رواية نهاية الأمس "لعبد الحميد بن هدوقة"**: اعتمد (مُحَّد مصايف) في تصنيفه لهذه الرّواية ضمن اتجاه هادف على:

---

1 – سليمة عذاوي، حلقة البحث الخاصة بطاهر وطار، ص 146.

2 – محمد بن رجب، حوار مع الطاهر وطار، الصباح، تونس، 17 أفريل 1989، ص 09. نقلا عن: بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 327.

3 – سليمة عذاوي، حلقة بحث خاصة بالطاهر وطار، ص 30.

– **الشخصية الرئيسية:** اعتبر (مُحَمَّد مصايف) البشير شخصية هادفة، باعتباره لم يكتفي بدور المعلم في البادية، وتعدى ذلك إلى تحقيق أهداف اجتماعية إصلاحية، حيث يقول عنه: «فمهنته ليست التعليم الخالص في هذه البوادي، وإنما... تحريك السواكن... يريد أن يقوموا بأكثر من هذا، يريد أن يثوروا على أوضاعهم»[1]، (فمحمد مصايف) يرى فيه داعية من دعاة الإصلاح الاجتماعي باعتباره «يعمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة، مبدياً رغبته المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري»[2]، والتي تظهر من خلال محاربته للجهل والأمية، والتخلف، والبطالة، وترميم مدرسة، وإيصال القرية التي يعمل فيها بالماء... الخ.

– **رؤية المؤلف وموقفه من المجتمع:** يرى (مُحَمَّد مصايف) أنّ الكاتب رأى في البشير النموذج الإصلاحي الذي يهدف إلى بناء مستقبل أفضل، لذلك «أراد ابن هدوقة البشير دائم التفكير والبحث عن الحلول لمشاكل الاجتماعية»[3]، فهذه الشخصية عبّرت عن أمال الكاتب وآرائه. كما أشار (مُحَمَّد مصايف) إلى وجود مواقف أخرى في الرّواية أهمها: **الرومنسية**، والتي تظهر في الاهتمام بالبشير، وإبراز سماته وملامحه، وأفكاره ودوره في تحريك الأحداث، كما يرى أنّ الكاتب إنما اراد من وراء الصدفة التي جمعت بين البشير وزوجته في نفس القرية، والأحاديث الدائرة بين هذا الأخير وزوجته التونسية، أن يخلق جوّاً رومنسياً وهو هنا يختلف مع (واسيني الأعرج) الذي يرى في هذه النقاط أسساً كافية لتصنّيفها ضمن الاتجاه الرومنسي.

– **الطرح الاشتراكي:** لاحظ (مُحَمَّد مصايف) أنّ رواية (نهاية الأمس) تحوي صراعاً بين الإيديولوجيتين هما الإصلاحية والمتمثلة في البشير، والاقطاعية والمتمثلة في بن الصخري، الذي حاول إفشال مساعي البشير إضافة إلى تفاؤل هذا الأخير بتحقيق أهدافه، والتي تتفق مع الاشتراكية، إضافة إلى تبنيه بعض

1 – محمد مصايف، الرّواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 111.

2 – المرجع نفسه، ص 91.

3 – المرجع نفسه، ص 111.

الإشعارات التي تنادي بها الاشتراكية، كقوله بأنّ توزيع الأراضي يسبق أيّ إصلاح وتشجيعه للديمقراطية، والتعليم، العطف على الفقراء...الخ، وبناءًا على هذه الأسس فقد صنّفها (بوشوشة بن جمعة) ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي على عكس (مُحَمَّد مصايف)، والذي نجده يتساءل عمّا إذا كان هذا التحرّك بدافع إصلاحي أم عقائدي، لكنه نفى ذلك قائلاً: «هي رواية إصلاحية... وأن كان بطلها يتسم ببعض الصفات التي تندرج بشكل أو بآخر في إطار العقيدة الاشتراكية»[1]، وأنّ طبيعة شخصيته تصنّف ضمن الاتجاه الهادف.

**2- رواية الشمس تشرق على الجميع (لإسماعيل غاموقات)**: يرى (مُحَمَّد مصايف) أنّ أهم المواضيع التي تعالجها الرّواية الاجتماعية الأخلاقية أهمها الحب، الفقر، المواقف المختلفة إزاء الثورة الزراعية، المرأة، التجاوزات التي يقع فيها بعض المسؤولين خاصة في الأوساط الدراسية... وقد اعتمد في تصنيفها ضمن هذا الاتجاه على:

**- موقف المؤلف**: يرجع (مُحَمَّد مصايف) طبيعة الرّواية إلى موقف المؤلف الصارم من قضية الأخلاق ورغبته في المحافظة على معالم الشخصية الجزائرية المحافظة «وهو التزام يضيف إلى التزامنا الاجتماعي والسياسي نكهة هو في أشد الحاجة إليها، ليكون في النهاية التزاماً وطنياً يتماشى ومقومات الشخصية الجزائرية»[2]، إضافة إلى التزامه بتقاليد الشعب الجزائري مراعاته المحظور والممنوع في عرف الأسرة الجزائرية.

**- المضمون**: يرى (مُحَمَّد مصايف) أنّ غموقات لموضوعات الرّواية كانت من منظور أخلاقي ديني، ويظهر ذلك في:

1 - محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 114.

2 - المرجع نفسه، ص 127.

- تأكيد غموقات في كل مرة أنّ حبّ رضوان الملتزم والمتمسك بالأخلاق ولرحمة كان لأخلاقها ومبادئها، كما كان طيلة أحداث ينصحها بالتمسك والالتزام بالأخلاق، ويخاف عليها كثيراً من الاختلاط[1].
- علاقة الأساتذة بالطالبات اللاأخلاقية، خاصة التحرش الناظر المعروف بسوء أخلاقه وسمعته وبقية الأساتذة برحمة والطالبات، وكشفها رفقة صالح لهذه التصرفات وغيرها، وإبلاغ الشرطة ما سمّاهم (مُحَّد مصايف) بالواجب الأخلاقي والوطني.

معالجة غموقات لموضوع الثورة الزراعية من منظور أخلاقي ديني أيضاً، حيث رصد رفض كلاً من أبو رحمة ورضوان لمشروع الثورة الزراعية، لاعتقادهما أنّها تتعارض والمفهوم الصحيح للدين الإسلامي (شتان بين حضور الثورة الزراعية في (الزلزال) وحضورها هنا)، وحتى عندما عدّل أبو رحمة من موقفه منها، كان السبب في ذلك اقناع (الحاج دحمان) المتدين له بأنها لا تتعارض مع مبادئ الإسلام[2]، (فمحمد مصايف) يرى أنّ طبيعة معالجة (إسماعيل غموقات) لمواضيع الرّواية تهدف إلى تدارك التجاوزات، والدعوة إلى التمسك بالأخلاق وتعاليم الدين، بحكم أنّ هذين الأخيرين من اهم السبل الكفيلة بإصلاح الاعوجاج والفساد الحاصل في مختلف نواحي الحياة الجزائرية حتى المدارس، «فالكاتب عندما يعرض للشر أو أساليب الفساد لا يقصد من ذلك الإغراء بها، ولكنه يبرزها قصد الإصلاح»[3]، الذي ينبغي أن تسير عليه المجتمعات.

**3- رواية نار ونور لعبد المالك مرتاض:** لم يبين (مُحَّد مصايف) أسس تصنّيفه لهذه الرّواية ضمن هذا الاتجاه بقدر ما حصر نّقده في الحديث عن جانبها الفني، ومآخذها التي فاقت مزاياها، أهمها التهويل والتضخيم، والانسياق وراء العبارات، والمبالغة في تصوير ووصف الأحداث والشخصيات... الخ، وقد

1 – محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 136.

2 – ينظر :المرجع نفسه، ص 146.

3 – محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، الأردن، ط1، 1991، ص 77.

اعتمد في تصنيفه لهذه الرّواية اليت تدور أحداثها حول تفجير مقهى ليلى، وتنظيم مظاهرة ضمن هذا الاتجاه على الشخصية الرئيسية (سعيد) الذي ورغم صغر سنه ومرحلة المراهقة التي كان يمر بها، إلاّ أنّه شعر بضرورة الالتحاق بالثورة، وكان مستعداً للتضحية من أجل الوطن، والشعب الجزائري كما يظهر في جواره مع الضابط الفرنسي، ومواجهته له قائلاً: «... أؤكد لكم يا سيادة الضابط... أنني إن قتلت اليوم فلن أن أقتل وأنا أدافع عن كرامة فرنسا كما فعل أبي، وإنّما سأقتل دفاعاً عن الجزائر، فقد أنّ للجزائريين أن يموتوا من أجل جزائرهم كما ماتوا من أجل غيرها»[1]، فموقف (سعيد) هذا يهدف إلى تزكية وتمجيد العمل الثوري من أجل الوطن، معتبراً أنّ الاستشهاد في سبيله نوراً، رغم محاولة (فاطمة) إقناعه بأنّ السعادة تكمن في الأمل والحب.

وعلى العموم يبدو أنّ (مُحَمَّد مصايف) من خلال تحليله لرّوايات هذا الاتجاه يقصد بالرّواية الهادفة تلك التي تهدف إلى الإصلاح بغض النظر عن نوعه أخلاقياً كان أو اجتماعياً، دينياً أو وطنياً، معتمداً على معيار البطولة الإيجابية والنزعة الإصلاحية للشخصيات الرئيسة لها.

**ج- الاتجاه الواقعي**: أدرج (مُحَمَّد مصايف) ضمنه روايتي (ريح الجنوب) (لعبد الحميد بن هدوقة)، (طيور في الظهير) لمرزاق بقطاش.

**1- رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**: يتفق معظم النّقاد الجزائريين والعرب على كون رواية (ريح الجنوب) البداية الفعلية للرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وعلى نسبها إلى المذهب الواقعي.

- يرى (مُحَمَّد مصايف) أنّ موضوع الرّواية اجتماعي، اهتم فيها الكاتب بعرض مشاكل الريف الجزائري كالبطالة، والأمراض والنظافة، والماء الصالح للشرب، ووصف قساوة الريف، وسوء الأحوال الاجتماعية عامة، وقد استند في نسب هذه الرّواية إلى الاتجاه الواقعي على مضمونها الدائر حول وصف قرية ريفية غارقة في التخلف، ويؤكد أنّ «الغاية الأولى والأخيرة للرّواية هي وصف المجتمع

1 - عبد المالك مرتاض، نار ونور، دار الهلال، القاهرة، مصر، ص 161.

الريفي بكل ما يحيط به من مشاكل»[1]، وأنّ الريف الجزائري كان بحاجة إلى من يعرف به ذاهباً إلى أنّ (عبدالحميد ابن هدوقة) وفق توفيقاً كبيراً في ذلك، ويختلف (مُحَمَّد مصايف) هنا مع كل من (بوشوشة بن جمعة)، و(عبد الله ركيبي)، اللذين أكد أنها تلتقي مع رواية (الزلزال) في التعبير عن مرحلة الثورة الزراعية[2]، إلاّ أنّ (مُحَمَّد مصايف) نفى ذلك قائلاً إنّه «لا الثورة المسلحة ولا الآثار المباشرة لهذه الثورة ولا الثورة الزراعية بل ولا حتى الإصلاح الزراعي محوراً أو محور أساسية للثورة»[3]، ويؤكد انعدام شعارات هذه الثورة وغيرها، ويقول: «هي رواية واقعية تكتفي بالوصف والحياد، مع نقد خفيف»[4]، فالكاتب لم ينتصر إلى أي جهة أو طبقة، واكتفى بالوصف والتصوير دون اقتراح أي بدائل، وهي كما يشير (عمر بن قينة) «ألصق بواقعية بسيطة مسطحة، ولم تتسم إلى واقعية نقدية حارة متدفقة، ولم تتبين إيديولوجية شيوعية في نقلها لمظاهر اجتماعية، قد تؤول إلى صراع طبقي... فهي بمحيطها وشخصياتها تعبر عن وضع ريفي بداية السبعينيات لا يزال مستسلماً لمشاكله»[5]، وهي لا تنحاز إلى إظهار جوانب القبح فحسب، وإنما تصف كل ما هو كائن.

**2- رواية طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش:** يرى (مُحَمَّد مصايف) أنّ هذه الرّواية تصور لنا حياة أطفال المدينة وعلاقتهم بالغابة في مرحلة الثورة، وقد صنّفها ضمن هذا الاتجاه على اعتبار أنّ هذه الرّواية «تهتم بتحديد الوصف أكثر مما تهتم باتخاذ موقف إيديولوجي ما»[6]، فالغابة كانت بالنسبة لهم السبيل الوحيد للمشاركة في النضال الثوري، ظناً منهم أنّ الغابة مصدر للإشعاع الثوري ويرى أنّ (لمرزاق بقطاش) استطاع أن يقدم لنا من خلال رسم شخصيات بعض الأطفال طموح جيل كامل

1 - محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 208.
2 - ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 196.
3 - المرجع نفسه، ص 180.
4 - المرجع نفسه، 203.
5 - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 203.
6 - محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية الالتزام، ص 212.

هو جيل الأطفال الذين نشأوا في الثورة، كما أشار إلى أنّ سنّ المؤلف هي نفسها سنّ شخصية البطل (مراد)، وهو "يتفق معه في الأحلام والمطامع والإحساس بضرورة الاتصال بالثورة ورجالها عن طريق الغابة"[1]، حتى إنّه كان يقارن في كل مرة بين حياة المؤلف وحياة مراد.

**د- رواية التأملات الفلسفية:** أدرج ضمنها رواية واحدة وهي رواية (الطموح) ل(مُحَمَّد العالي عرعار):

يرى (مُحَمَّد مصايف) أن حجم هذه الرّواية ضخم، نتيجة تناول الكاتب أربع محاور وهي: الفكر الفلسفي و الميتافيزيقي، قضايا الخلود، الحياة، الموت، الحب، معاناة المرأة...إلخ، وقد اعتمد في تصنّيفه هذا على المضمون، ويرى أن (مُحَمَّد العالي عرعار) في هذه الرّواية اهتم بالمواطن الجزائري في علائقه الروحية والنفسية، الأخلاقية، وحيرته أما سر الوجود وتساؤله حول مصيره ومصير العالم أجمع، كما يرى أن مواضيعها التي تدور حول الموت والحياة والفرد وعلاقته بالمجتمع والحرية والخلود، والدين ، والعلاقة الزوجية، والحب؛ تناولها المؤلف بطريقة فلسفية ميتافيزيقية والقضايا التي طرحها في روايته عالجها معالجة مثلث الاهتمامات الفكرية والروحية للشخصية البطلة، الذي كان ينظر إلى الناس والقضايا السابق ذكرها نظرة مختلفة مجردة كقوله: "فأصبحت أرى أن العالم في جهة، وأرى نفسي في جهة أخرى تفرق بيننا المحيطات والأراضي الشاسعة التي لا يمكن لأي شخص قطعها، والوصول إليها...وارتحت إلى هذه الصور ورأيت نفسي إلها يشرف على عالمه، ويدبر كيفما يشاء"[2] ، معتمدًا على حالات الضياع، واللامبالاة، والميل الشديد إلى العزلة التي كانت تعيشها شخوص الرّواية خليفة، أم خليفة، سعاد...

**هـ- رواية الشخصية:** ضمت هي الأخرى رواية واحدة، وهي رواية (ما تذروه الرياح)، (لمحمد العالي عرعار) حيث صنّف (مُحَمَّد مصايف) هذه الرّواية ضمن هذا الاتجاه انطلاقا من اهتمام المؤلف بشخصية (البشير) ومدى قدرته على مقاومة "المغريات التي أحاطت به طوال وجوده في صفوف

1 - محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 212.

2 - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 247.

الجيش الفرنسي إبان الثورة الجزائرية »[1]، إذ تتبع (مُحَّد العالي عرعار) حياة البشير منذ كان يعيش في الريف إلى انتقاله إلى العاصمة، ثم فرنسا وانبهاره بها، مما جعله يقع ضحية الاغراءات التي وعدته بها الحكومة الفرنسية، وينفصل عن أهله وبلاده، وعاداته وتقاليده، حتى غير اسمه من البشير إلى (جاك) وكان يردد: «أنا لست جزائريا، والجزائر لا تهمني لقد أصبحت مثلكم فرنسيا، لا علاقة لي بما هو خارج فرنسا »[2]، إلى أن عاد إلى رشده ووطنه متخليا عن كل شيء ونشير هنا إلى أن (مُحَّد مصايف) هنا يتفق مع (ابراهيم السعافين) الذي يسمى كل رواية ينصب اهتمام مؤلفها على الشخصية[3].

## 2.جهود واسيني الأعرج في تصنّيف الرّواية الجزائرية:

ميز "واسيني الأعرج" أثناء تصنيفه للنصوص الرّوائية أربع اتجاهات و هي:

### أ – الاتجاه الاصلاحي:

لاحظ (واسيني الأعرج) أن الرّوايات التي صنفها ضمن هذا الاتجاه ظهرت بشكل مكثف بدايات القرن الماضي، "فما كتبه الجزائريون بالعربية منذ الثلاثينات، ينتمي في معظمه إلى الفكر الاصلاحي الذي راعته جمعية العلماء المسلمين"[4]، معظمها من النصوص التأسيسية التي أسهمت في إرساء الأسس التي قامت عليها الرّواية العربية في الجزائر، على أنه يعتبرها غير ناضجة فنّيًا لاعتمادها على القوالب الجامدة الجاهزة، وقد أدرج ضمنها روايات (غادا أم القرى )(لأحمد رضا حوحو) (الطالب المنكوب ) (لعبد المجيد الشافعي)،(نار و نور) (لعبد الملك مرتاض)، (صوت الغرام) (لمحمد المنيع)،

1 – محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية الالتزام، ص 274.

2 – المرجع نفسه، ص 275.

3 – ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرّواية العربية و اشكالية التصنيف، ص60.

4 – محمد خان ، الأدب الاصلاحي في الجزائر، علامات في النقد ، العدد 49، سبتمبر 2003، ص 390.

و (حورية ) (لعبد العزيز عبد المجيد) ، و قد اعتمد في تصنيفه هذا على معايير تختلف باختلاف الرّوايات، إلا أنها تلتقي فيما بينها أحيانا و يمكن إجمالها فيما يلي :

**1- الخلفية الفكرية للمؤلف:**

يرى (واسيني الأعرج) أن بيئة الكاتب التي نشأ فيها كان لها الأثر المباشر على عمله، (كرضا حوحو) المتشبع بالفكر الاصلاحي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي كان عضوا فيها كما يرى أنه حاول فرض ايديولوجيته الخاصة على أبطال روايته (غادة أم القرى) و كذا (عبد المجيد الشافعي) الذي كان من خريجي جامع الزيتونة، و غيره من الأدباء الذين ينادون بدعوتها و يدافعون عن مبادئها، هادفين من وراء ذلك الى خدمة الاسلام والعرب و الجمعية[1].

**1- الشخصيات الرئيسية :**

لاحظ (واسيني الأعرج) أن الشخصيات الرّوائية في هذا الاتجاه تطغى عليها المثالية، و الأخلاق العالية كشخصية العمري في رواية ( صوت الغرام) الذي صوره (مُحَمَّد المنيع) على أنه متدين متخلق و مثالي ، وكذا شخصية فاطمة في رواية ( نار ونور) "التي إذا اشتهت عفت و إذا أهينت استأنست، وإذا أكرمت ودعت، وإذا غضبت كظمت غضبها "[2]، وشخصية لطيفة في رواية (الطالب المنكوب) التي كانت هي الأخرى تتصف بالعفة و الوفاء.

1 – ينظر : محمد خان ، الأدب الاصلاحي في الجزائر، ص413.

2 – واسيني الأعرج ، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر ،ص156.

**3- الأحداث السردية:**

يرى (واسيني الأعرج) أن روايات هذا الاتجاه تعالج المشاعر و القضايا معالجة سطحية، دون التعمق فيها ، فكثيرا ما يلجأ الرّوائيون إلى اتخاذ المصادفة، و القضاء، و القدر حلا لمشاكلهم و هذا ما وحده (واسيني الأعرج) في رواية ( صوت الغرام )[1].

كما لاحظ طغيان المثالية على تصوير و وصف الأحداث، كتصوير عبد الملك مرتاض في رواية (نار ونور ) الشعب الجزائري على أنه شعب يمثل يدًا واحدة[2], كما رأى أن الفكر الاصلاحي الديني، و اعتبرها جزءا من أملاك البيت، و ربط حريتها بإرادة الرجل، كتصوير أحمد رضا حوحو لزكية في رواية ( غادة أم القرى على أنها "فتاة تعيش بين عواطفها و طاعة والدها المحتكم إلى التقاليد ..."[3] ما جعلها مخلوقا ضعيفا.

**ب-الاتجاه الرومانسي:**

أدرج (واسينى الأعرج) ضمن هذا الاتجاه ست روايات هي ( مالا تذروه الرياح ) (لمحمد العالي عرعار)، ( نهاية الأمس ) (لعبد الحميد بن هدوقة)، (الشمس تشرق على الجميع )، و (الأجساد المحمومة) (لإسماعيل عموقات)، ( دماء ودموع) (لعبد الملك مرتاض)، ( حب أم شرف) (لشريف شناتلية).

1 - ينظر : واسيني الأعرج ، اتجاهات الّرواية العربية في الجزائر، ص 156.

2 - المرجع نفسه، ص 57.

3 - محمد خان ، الأدب الاصلاحي في الجزائر ، علامات في النقد ، ج49، ص415.

يرى (واسيني الأعرج) أن معالجة المواضيع في هذه الرّوايات كانت معالجة ساذجة ذلك لأن الرّوائي يتعمد تبسيط أعقد المشاكل هروبا منها ومن تناقضات الواقع، مرجعا ذلك إلى سذاجة الفكر الرومانسي و عجزه عن مواجهة الواقع والتصدي له وقد اعتمد في تصنيفه هذا على:

**1-الصيغة الذاتية:**

لاحظ (واسيني الأعرج) أن هذه الرّوايات تشترك في اهتمامها بالفرد الذات وتركيزها عليه كالاهتمام بشخصية ( البشير ) في ( مالا تذروه الرياح ) الذي جعله (مُحَمَّد العالي عرعار) محور اهتمامه تتصل به جميع الأحداث من البداية إلى النهاية، وكذا شخصية ( البشير ) في رواية (نهاية الأمس) التي عالجت جملة من القضايا الاجتماعية من خلال نظرته، و الموقف الشخصي منها و (رحمة )في ( الشمس تشرق على الجميع) التي جعلها غموقات محصورة في الذاتية و همها الوحيد أن يكون رضوان لها.

**2-الهروب من الواقع** : ويتجلى ذلك في مواقف عديدة منها لجوء أبطال الرّواية ( دماء و دموع) إلى البكاء و الدموع كلما عجزوا عن مواجهة المشاكل و التصدي لها "فلو قمنا بعملية إحصاء ... لوجدنا أنها تتكرر ما لا يقل عن عشرين مرة عن الوتيرة التقليدية نفسها للمواقف الحزينة و المأساوية "[1].

كما يتجلى ذلك الهروب أيضا في اللجوء إلى الأحلام، كشخصية ( البشير في رواية (مالا تذروه الرياح ) الذي كان كثير الحلم، يغوص طويلا في عوالم خيالية، واللجوء إلى الطبيعة كلجوء ( فلة) في رواية ( حب أم شرف ) في لحظات حزنها إلى الطبيعة و استمتاعها بغروب الشمس.

**3-التعبير عن الشعر بالحزن و الوحدة و التشاؤم:**

1 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر ، ص280.

و يظهر ذلك مثلا في قول (أحمد) في رواية (دماء ودموع):"إنني لا أريد لهذه الشمس أن تغزو غرفتي الحزينة لأن نفسي ألفت الحزن... ثم إن الحياة لم تبتسم لي ... فهي غاضبة علي غضبا شديدا "[1]، فهنا يظهر جليا نظرة أحمد التشاؤمية اتجاه الواقع و الحياة.

**4- وصف المشاعر الغرامية** : تعتبر المشاعر الغرامية إحدى الوسائل الواضحة في النص كوصف قصة الحب الكائنة بين رضوان و رحمة في رواية (الشمس تشرق على الجميع)، اللذان كانا يتبادلان الأحاديث النفسية التي تصف عواطفهما، و أحمد وابتسام في رواية ( دماء و دموع ) واللذان كانا "يتراسلان بذكر اللواعج و الآلام التي يعانيها كل واحد منهما في غياب الثاني..."[2] وكذا فريد في ( الأجساد المحمومة ) ومغامراته الغرامية التي قسمها بين وردة ونعيمة...إلخ .

**ج-الاتجاه الواقعي النقدي:**

إن رّوائي هذا الاتجاه يستقي في مادته وموضوعه من الواقع، و الذي يتعامل معه "بانتقاء الجوهري فيه وكشفه مبينا موقفه منه سواء بتعريته أو بتأكيده"[3]، وهذا ما اعتمد عليه (واسيني الأعرج) أثناء تصنيفه للرّوايات التالية: (ريح الجنوب ) (لعبد الحميد ابن هدوقة) (طيور في الظهيرة) (لمرزاق بقطاش)، (الطموح) (لمحمد العالي عرعار)، (على الدرب) (لمحمد صادق الحاجي) (قبل الزلزال) (لعلاوة بوجادي)،كما يرى بأن هؤلاء الرّوائيين "طرحوا قضية الاستغلال كجوهرة لأعمالهم الابداعية، وضرورة النضال من أجل تدمير البنى الاجتماعية القديمة و بناء العالم الجديد"[4]، وقد صنف هذه الرّوايات ضمن الاتجاه الواقعي انطلاقا من معالجتها للأوضاع الاجتماعية في الجزائر كوصف معاناة الشعب الجزائري من الاضطهاد و البؤس و القتل الجماعي في رواية (الحريق) التي يعتبرها العمل

1 – المرجع نفسه، ص 272.

2 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 273.

3 – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي ،ص288.

4 – المرجع السابق، ص463.

الوحيد الذي يحمل بذورا اكثر واقعية وذلك لأنها كتبت اثناء الثورة و جاءت واصفة لأحداثها، و المواقف المختلفة منها[1]. و رواية ( طيور في الظهيرة) التي استند في تصنيفه لها استنادا الى تصوير (مرزاق بقطاش) للأوضاع الاجتماعية التي كان يعيشها (مراد) الذي كان حلقة الوصل الرابطة بين عالمين داخلي لفترة عائلته ازماته النفسية او خارجي لكيفية انعكاس تلك الأجواء على تصرفاته مع زملائه.

لقد اعتبر (واسيني الأعرج) رواية (ريح الجنوب) أصدق الأعمال الرّوائية المصنّفة ضمن هذا الاتجاه و ذلك لاقترابها أكثر من واقع الأوضاع الاجتماعية[2]، فهي تجسد أوضاع الفلاحين البؤساء وصغار الملاكين، كما يرى أنه تطرح أرضية الثورة الزراعية، و ذلك في قوله: "...و إن كنا نؤمن مسبقا أن حل مشكلة رابح ليس في حطب الغابة، فنحن ندرك مسبقا أن طبيعة هذا التصرف موجودة في المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية[3]، "فهو يعتبر رفض رابح مزاولة الرعي طرحًا وتمهيدًا للثورة الزراعية والاشتراكية، وعلى الأساس نجد (بوشوشة بن جمعة ) يصنفها ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي، ذلك لأن " الانسانية و الواقعية النقدية ترى الإنسان على أنه إنسان في حين تنظر إليه الاشتراكية على أنه كائن طبقي وعامل، سواء في مصنع، فلاح في حقل، جندي..."[4] انطلاقا من تمجيدها للعمل والعمال، ووقوفها إلى جانبهم.

**د- الاتجاه الواقعي الاشتراكي:**

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص404.

2 - ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 386.

3 - المرجع نفسه، ص389.

4 - أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرّواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1983 ص241.

أدرج (واسيني الأعرج) ضمن هذا الاتجاه مجموعة من روايات (الطاهر وطار) و الذي يسميه (نبيل سليمان) زوقة (عبد الحميد ابن هدوقة) وهي:

(اللاّز)، (الزلزال)، (العشق والموت في الزمن الحراشي)، (عرس بغل)، (الحوات و القصر).

و يرى أن (الطاهر وطار) بكتاباته هذه بفتح مرحلة جديدة لتطوير الكتابة الواقعية الاشتراكية في الرّواية العربية الجزائرية، وكان تصنيفه هذا مبينا على الأسس الآتية:

**1-الخلفية الفكرية:**

والذي كان مراقب في حزب جبهة التحرير و"من الكتاب الذين تأثروا بالوضع التاريخي و عايشوه، فكانت كتاباته صورة له، وهذا ما يفسر هيمنة الجانب الايديولوجي والفكري على الجانب الفني في بعض أعماله الرّوائية"،[1] إذ أن كل أعماله تقريبا جاءت حاملة لرسالة إيديولوجية اشتراكية.

**2- الشخصيات الرئيسية :**

كما كان تصنّيفه أيضا على أساس الشخصيات الرئيسية لهذه الرّوايات معتبرا " المادة الرّوائية في معظم روايات و قصص (الطاهر وطار) هي البطل الرئيسي، وهي أولًا و أخيرًا المؤهلة للتعبير عن الهم الجماهيري بكل شمولية و صدق"[2]، وعليه فقد قسم شخوص الرّوايات إلى فئتين.

1 – إدريس بوديبة الرّؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ،الطباعة الشعبية للجيش الجزائر2007 ص79.

2 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص556.

**الفئة الأولى:** تحمل الايديولوجية الاشتراكية كالمناضل زيدان في (اللاّز) الذي يحمل الفكر الأحمر المتشبع بالمبادئ السيارية بحكم دراسته بباريس وموسكو[1]، وجميلة في رواية (العشق و الموت في الزمن الحراشي)...

**الفئة الثانية:** تمثل الايديولوجية المضادة للفئة الأولى، كشخصية (بولرواح) في رواية (الزلزال) الذي كان اقطاعيا، يسعى لانقاض أراضيه من خلالها توزيعها على أقاربه الذين لم يتذكرهم إلا بعد صدور قانون الثورة الزراعية[2] وكذلك (مصطفى) في (العشق والموت في الزمن الحراشي) والشيخ في (اللاز) ...إلخ

وبعد عرض طرائق تصنّيف كل من (مُحَّد مصايف) و(واسيني الأعرج) لتصنّيف الرّوائي الجزائري، يمكننا استنتاج أهم نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما، سواء تعلق الأمر بالخطة البحث أو بطريقة المعالجة أو المنهج.

-حيث نرى أن (مُحَّد مصايف) ألف كتابه سنة 1983، إلا أنه خطط في البداية لدراسة ست روايات فقط كلها من نتاج فترة السبعينات، أضاف إليها فيما بعد ثلاث روايات أخرى، في حين نجد (واسيني الأعرج) يوسع دائرة عمله أكثر، إذ اشتغل على نصوص، تمتد من الفترة التأسيسية للرّواية العربية في الجزائر حتى مطلع الثمانينات، والتي وصل عددها إلى اثنين وعشرين رواية.

وعلى هذا وبحكم الطابع الأكاديمي لهذه الدراسة - دراسة واسيني الأعرج- و التي تعد أول دراسة منهجية منظمة للرّواية الجزائرية، فقد اعتمد قبل اشتغاله ذاك على تقديم جانب نظري موسع مستفيض لجأ فيه إلى بسط ظروف الجزائر التاريخية والاجتماعية والسياسية، والثقافية من 1800

1 -ينظر: حلام الجيلالي، البعد الايديولوجية في الروية العربية، علامات في النقد ج54،ديسمبر2004 ص485.

2 - ينظر: إدريس بودبية، الرّؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص124.

حتى سبعينات القرن الماضي غير أن "المنهج الذي سلكه الباحث في تحليل النماذج ودراستها أدى إلى تكرار كثير...فقد أضطر إلى إعادة و سرد ما كان في دراسته للعمل الأول. وكان بإمكانه أن يتجنب ذلك فتأتي الرسالة في حجم أقل:[1] خاصة و أنه ضمن اتجاه الواحد ملا يقل عن خمس روايات.

إلا أن (مُحَمَّد مصايف):لم يسبق الاتجاهات التي ميزها بأي تمهيد نظري يمكن القارئ (العادي) من استيعاب مفهوم وطبيعة الاتجاه من جهة، والاقناع له من جهة أخرى، فهو لم يبين مثلا أسباب تصنيفه لرّواية ما ضمن اتجاه معين إلا نادرا، ولم يقدم على الأقل تعريفا بسيطا للاتجاهات، ولم يوضح للقارئ ماذا كان يقصد مثلا بالرّواية الهادفة أو رواية التأملات الفلسفية، ثم إن أحكامه لم تكن واضحة، بل جاءت في ثنايا نقده للرّوايات وسياق حديثه عنها، وعلى العموم فإن دراسته جاءت خالية من الجوانب التنظيرية على خلاف (واسيني الأعرج) الذي تحدث مطلع كل اتجاه –خاصة الرومانسية والواقعية بكل نوعيها– عن نشأته ورواده، وعرض أهم خصائصه وظروف انتقاله إلى الأدب الجزائري والعربي، "مطبقا في الغالب ما قاله نظريا، ما عدا الرّوايات الرومانسية و التي يبدو أنه –كغيره من النّقاد من أمثال (أحمد أبو مطر)، (حامد النساج) يعد الذاتية والاهتمام الشديد بها سمة كافية لنسب الرّوايات إلى المذهب الرومانسي[2]، باعتبار أن "أكثر ما امتازت به الرّواية الرومانسية العربية الصبغة الذاتية، وهي أبرز سمة في الأعمال الرومانسية العربية"[3].ويظهر ذلك جليا في تصنّيفه لرّواية (نهاية الأمس) وانطلاقه من الاهتمام المفرط بشخصية (البشير)، على الرغم من أنه لم يهرب من الواقع ولم يلجأ لا إلى الحلم و إلى الطبيعة بل واجه المشاكل و تحداها ...

1 – عامر مخلوف، متابعات في الثقافة و الأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائري دار هومة الجزائر، ط1،2002، ص278.

2 – عامر مخلوف، متابعات في الثقافة و الأدب، ص 278.

3 – ساندي سالم أبو سيف، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، ص59.

هل هناك رواية إيديولوجية، ورواية خالية من أية إيديولوجية؟[1]...وكما يشير(مُحَمَّد ساري) فإن (مُحَمَّد مصايف) في دراساته النّقدية عامة لم يكن دائما دقيقا، وذلك لعدم استعماله المصطلحات الشائعة والرائجة في حقل النّقد الأدبي[2].

أما فيما تعلق بطرائق التصنّيف، فواضح اعتماد النّاقدين على المزاوجة بين المعيارين المضموني والمذهبي، على أن (مُحَمَّد مصايف) اعتمد كثيرًا على "الملامح العامة للموضوع"[3].في قوله مثلا بالرّواية الهادفة، ورواية التأملات الفلسفية، والمذهبي في قوله بالرّواية الواقعية. أما (واسيني الأعرج) فقد غلبت على دراسته "العناية بالموضوع والاتجاه المذهبي"[4]. في قوله بالرّواية الرومانسية والرّواية الواقعية النّقدية، والواقعية الاشتراكية.

-وكما رأينا وقد عمد كل من النّاقدين –في الغالب- إلى عناصر ثلاث هي: ربط طبيعة الرّواية بالخلفية الفكرية للمؤلف، وتقضي جوانب الموضوع المعالج والتركيز على الشخصيات الرئيسية وتقديمها بحيث "يكاد يكون هذا التقديم عنصرا ثابتا في وصف الروايات "[5]، ذلك لأن تحديدها ووصفها يحدد الدلالة العامة للرّواية، باعتبارها تمثل في الغالب طبقة اجتماعية، أو حالة واقعية ما أو يكون حاملة للإيديولوجية التي تتناولها الرّواية و تناصرها ،أو تناهضها.

**آراء كلا من مُحَمَّد مصايف و واسيني الأعرج:**

1 – ينظر: فتيحة عبد الله، إشكالية في تصنيف الأجناس الأدبية، ص385.

2 – ينظر: يوسف و غليسي، النقد الجزائري المعاص، ص48.

3 – المرجع نفسه ص 47.

4 – عبد الله أبو هيف، النّقد والتحليل الأدبي العربي الجديد للقصة و الرّواية والسرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص424.

5 – حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والايديولوجي، ص160.

-لاحظ كل من (مُحَّد مصايف) و(واسيني الأعرج) تعدد الاتجاهات والوجوه في الرّواية الواحدة خاصة الرومانسية، المثالية، والطرح الاشتراكي .....إلا أنهما عقدا تصنيفاتهما على السمة المهيمنة على الرّوايات بغض النظر عن نوعها مضمونية كانت أو منهجية ....إلخ.

-الاختلاف الكائن والواضح بين عامة حول تصنيف الرّوايات، ما عدا روايات (الطاهر وطار) التي بدأ فيها الطرح الاشتراكي واضحا وضوحا، لا يدع للشك أو الاختلاف في تحديد اتجاهها مجال. باختلاف نظرة النّاقد ورؤيته للسمة المهيمنة على الرّوايات بغض النظر عن نوعها مضمونية كانت أو مذهبية....إلخ.

-الاختلاف الكائن و الواضح بين النّقاد عامة حول تصنّيف الرّوايات. ما عدا روايات الطاهر وطار التي بدأ فيها الطرح الاشتراكي واضحا وضوحا لا يدع للشك أو الاختلاف في تحديد اتجاهها مجال. باختلاف نظرة النّاقد ورؤيته للسمة المهيمنة عليها ، فرواية (نهاية الأمس) مثلا انطلق (مُحَّد مصايف) في تصنيفها ضمن النوع الهادف من البطولة الايجابية لشخصية البشير المصلحة في حين نظر إليها (واسيني الأعرج) من رواية تركيز (عبدالحميد ابن هدوقة) على شخصية البشير طيلة أحداث الرّواية إلا أننا نجد (بوشوشة بن جمعة) يعتبر الشعارات. معظمها تنادي بها الاشتراكية .التي آمن بها البشير وشرع في تطبيقها سببا كافيا لنسبها إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي، وكذا رواية (الطموح) التي اعتمد (مُحَّد مصايف) في تصنيفها ضمن رواية التأملات الفلسفية على المعالجة الفلسفية والفكرية المجردة للموضوعات في حين لم يلتفت لهذه النقطة ، وعد طرق (مُحَّد العالي عرعار) لقضايا الواقعية لخيانة الزوجين والكره المتبادل بين الأب و الابن...أساسا لتصنّيفها ضمن الاتجاه الواقعي النّقدي، ورواية (ملا تذروه الرياح) للمؤلف نفسه والتي اعتمد (واسيني الأعرج) في ضمها للاتجاه الرومانسي على الاهتمام المفرط بالفرد (البشير) ونزوحه إلى الأحلام والخيال ولهروب المستمر من مواجهة الواقع....

في الوقت الذي انطلق فيه (مُحَمَّد مصايف) من تركيز (مُحَمَّد العالي عرعار) وتتبعه لشخصية البشير وحياته من زواجه إلى سفره إلى فرنسا، وعودته مرة أخرى إلى الجزائر في نسبها لرّواية الشخصية وغيرها من النصوص التي هي محل خلاف بين هذين النّاقدين وغيرها.

ونحن هنا لا نستطيع أن نخطئ هذا النّاقد أو ذاك، فكل ينظر ويصطلح على اتجاه أو رواية ما بمصطلح ووجهة نظر معينة، تخالف تلك التي نجدها عند ناقد آخر وهكذا... وبحكم اعتناق النّاقدين الواضح للمنهج الواقعي، النابع من ايمانهم بالرسالة الاجتماعية للأدب فإنهما لم يكتفيا بتصنّيف النصوص الرّوائية إلى اتجاهات، وتحديا ذلك إلى نقد أحيان، وإلزام الأدباء على طرق مواضيع وطنية، انسانية، ومذهبية بطريقة معينة[1]. فكلاهما ألزم الكاتب، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة، وأرغماه على تناول ومعالجة قضايا واقعه ومجتمعه وجعل الأدب يعبر عن الحقبة التي ظهر فيها وما أفرزته من قضايا باعتبار أن الرّواية هي جنس أدبي "يخضع لظروف المجتمع الذي ظهرت فيه تعبر عما ساد فيه من أفكار ومفاهيم... وتكون أمينية على المرحلة التي كتبت"[2]، فللظاهرة الرّواية علاقة وثيقة بالمناخ السياسي، والاجتماعي ومجمل التغيرات الحاصلة في المجتمع، وفترة السبعينات ظهرت فيها أفكار ومفاهيم جديدة، وشعارات معينة دفعت بالرّوائيين والنّقاد معا إلى تجسيد تلك المرحلة في كتاباتهم، حيث أصبح النّقد يمارس دفعا قويا باتجاه الاشتراكية، وهذا ما وجدناه في نقد (واسيني الأعرج)، الذي مارس النّقد الايديولوجي الصريح، انطلاقا من رؤيته المادية الجدلية، والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

---

1 – ينظر: محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1981، ص 194.

2 – محمد الطاهر يحياوي، حوار مع عبدالله ركيبي، أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب الجزائر، دت، دط، ص 16.

هجومه على النوعين الاصلاحي والرومنسي، ومطالبة الرّوائيين بالتعمق أكثر في تحليل ووصف الواقع، كقوله مثلا عن زكية بطلة رواية (عادة أم القرى):"لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن تعبر عن هموم الطبقة النابغة من واقعها"[1]. وعن (عبدالحميد ابن هدوقة) في رواية (نهاية الأمس): "والخطأ عند (عبد الحميد ابن هدوقة) كما هو الحال عند زملائه الذين ينضون تحت الاتجاه نفسه (الرومانسي)،...في التعبير المنطلق من الذات"[2]، فهو يريد من الرّوائي أن يعالج القضايا الاجتماعية من منظور المجتمع والواقع لا من الذات والفرد.

كما لاحظنا طيلة صفحات الكتاب استخدام (واسيني الاعرج) وبشكل واسع مصطلحات كثيرة تتعلق بالفلسفة والنظام الاشتراكي كالبورجوازية، البنية التحتية، العقيدة، الثورة الاشتراكية الوعي الجماهيري...كما وجدناه يعول كثيرًا على مفهوم الطبقية التابع من تفسيره لنصوص الرّوائية تفسيرات اجتماعية، يركز فيها على التناقصات الاجتماعية والايديولوجيات المتصارعة داخل النص، وما يمكن أن تفرزه من صراعات طبقية، "وعند التطبيق كان يتدخل بين الحين والآخر بآرائه العقائدية المباشرة محددًا موقفه الشخصي، وهذا التوجه ليس غريبا عن النّقد الاجتماعي الجدلي نفسه"[3]. فكثيرا من يقف بشكل صريح إلى جانب الطبقات المحرومة عند الاقطاعية، ويعلن- ويوضح- عن موقفه الايديولوجي موضحا بذلك اعتناقه أو تأييد على الأقل للفكر الاشتراكي، والثورة الاشتراكي التي يرى فيها الحلول لكل الثورة التي يبدوا أن الشعب الجزائري لم يكن الوحيد الذي يحلم بقيامها، بل الرّوائيون والنّقاد أيضا.

1 - واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 135.

2 - المصدر نفسه، ص 259.

3 - حميد لحميداني، النقد الرّوائي والإيديولوجي، ص 142.

كما نجد (واسيني الأعرج) يقحم الطبقة بشكل متعسفا، كالتقاطه لكلمة طبقات في رواية (دماء ودموع) بمدلولها اللغوي البسيط، واسقاطها عليها المدلول الاجتماعي للطبقة[1]. (فواسيني الأعرج) طبق المنهج الاجتماعي تطبيقا حرفيا... ومن مغالطات النقل الآلي لهذا المنهج أنه طبقها على نصوص مغايرة تماما بحيث يجعل القارئ يعتقد فعلا أن جميع الرّوايات المدروسة، وأصحابها يسبحون في فضاء ماركسي ويعبرون عنه وكمثال عن هذه التطبيقات التي لا حصر بها قوله عن (رضا حوحو) في رواية (غادة أم القرى)، "فشل الكاتب في ضرب الفكر التجاري البرجوازي والاقطاعي"[2]، كما لم يذكر مطلقا مسألة الحجاب التي اتفق معظم النّقاد على كونها الموضوع الرئيسي للرّواية، والتي صرح حوحو نفسه في مقدمتها بأنها مهداة للمرأة الجزائرية.

فمثل هذه الرؤيا قد تصيب إذا واجهت نصوص واقعية اشتراكية فعلية (ككتابات الطاهر وطار) وترتد خائبة عندما تتعسف كما فعل (واسيني الأعرج)، وتعجز تماما لو واجهت نصوصا لا أثر فيها للصراع الطبقي بالمفهوم الماركسي، كالنصوص الاصلاحية مثلا.

وإذا كان (واسيني الأعرج) قد عول على مفهوم الطبقة (بطريقة متعسفة)، فإن (مُحَّد مصايف) عول على مفهوم الالتزام الحر الذي يدعوا إلى ضرورة انعكاس الواقع وتصويره وطرق مواضيع تخص المجتمع الجزائري متجاوزًا المدلول الماركسي للمصطلح والقيد بالالتزام بالإيديولوجيا الماركسية، ولا يشير إلى صراع إلا إن وجد فعلا، لأن ما يهمه التزام الرّوائي بالواقع وكفى، لذا نجده يعاتب من ينحرف من ذلك، كتعليقه على رواية (الطموح) قائلا: "بدل ان يعالج مشاكل الإنسان الجزائري، وهي مشاكل الفقر، الجوع، الأمية...اتجه إلى موضوعات فكرية محضة...عولجت بطريقة مجردة ونود أن تعالج بطريقة تربط بينها وبين الحياة الاجتماعية والنفسية للإنسان الجزائري[3] ، أملا ان يكون عمل (مُحَّد العالي

1 – ينظر: يوسف وغلسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 51.
2 – واسني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 123.
3– محمد مصايف، الّرواية العربية الجزائرية الحديثة، ص275.

عرعار) المقبل اكثر التصاقا بالواقع، ونقده لرّواية (نار ونور) (لعبد المالك مرتاض) لعدم التزامه بتصوير ما حدث فعلا في الثورة التحريرية فهو "لم ينظر الى الثورة نظرة جدية، واقعية حقيقية، الأمر الذي قلل من أهمية موقفه الملتزم الذي وقفه منها، وينزل بالرّواية الى درجة ادنى من"[1]. وذلك بسبب التصوير المثالي للثورة، والشعب الجزائري، وحديثه عن الصراع الفكري والميتافيزيقي في رواية ( الطموح) قائلا " وكيف ننتظر من حوار حول قضايا الحب والموت والحياة والخلود في مفهومها الميتافيزيقي...أن يكون حوار واقعيا يخدم المجتمع من قريب أو من بعيد"[2]. ونقده الكثير من المواقف الرومانسية والمثالية، وكأنه يعاتب الرّوائيين لانشغالهم بالتعبير عن آمالهم واحلامهم، ويطالبهم بالالتزام بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم، فهو و(واسيني الاعرج) يكزان على المهمة الاجتماعية للرّواية باعتبار المنفعة ركيزة ومحور أساسي يقوم عليه الفكر الاجتماعي.

أمّا اهتمام النّاقدين بالتحليل الفني والجمالي كان ثانويا، ذلك ان كلا منهما يعتبر الصياغة اداة حاملة للفكرة لا أكثر.

فالجانب الفني عموما لا يستأثر باهتمام النّاقد الاجتماعي، نظرًا لتركيزه على تتبع وعي وتمل الكاتب للواقع وموقفه من عصره ومجتمعه؟، والذي يتراجع على اثرة الاهتمام بالجانب الجمالية.

حاول(مُحَّد مصايف) في دراسته هذه تطبيق ما قاله في المقدمة، حيث تحدى الموضوعية في التحليل قدر المستطاع، مشترطا قدرًا من الواقعية والالتزام، وحاول هو الآخر الالتزام برسالة النّاقد والتي تنص على "أن لا يغفل الجانب الاجتماعي في اعمال الادباء"[3]. ويربط بين العمل وتطلعات المجتمع ومدى خدمته لآمال الطبقة المحرومة، والسعي إلى امتحان درجة ومدى التزام الرّوائي بقضايا المجتمع،

1- المرجع نفسه، ص13.

2- المرجع نفسه، ص278.

3- محمد مصايف، دراسات في الأدب والنّقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988 ص22.

ومن خلال دراسته هذه يظهر لنا أن الالتزام هو المعيار الأساسي الذي احتكم اليه (مُحَمَّد مصايف) في تحديد قيمة النص.

أمّا (واسيني الاعرج)، فقد نظر إلى الأعمال نظرة طبقية ماركسية آلية، محاولا طرح أهداف ومبادئ النظرية في كل الاعمال، ولم يراع خصوصيات النصوص الأدبية التي كتبت خارج مظلة الخطاب الاشتراكي، وعلى العموم فانّهما يعتبران أن الرّواية الواقعية النموذج المثالي الذي يمجدونه ويفضلونه شاشة تعكس الواقع بما يحمل. على أن النظرتين تحفهما كثير من المزالق، لأن الرّواية هي قبل كل شيء ابداع أ دبي ينبغي أن ينظر اليها في المقام الأول من هذه الزاوية، وتجنب التركيز على غايتها واعتبار الرّوائي مسؤول، وصاحب مهمة حتى و لو كانت ذات نزعة انسانية، فلا يجب ان تطغى على الرؤية النّقدية الاهتمام بدور الرّواية ومضمونها ودلالتها الاجتماعية، واهمال كونها ابداعا وامتاعا قبل كل شيء.

**خاتمة:**

لكل بداية نهاية، ونحن بفضل الله ومعونته أتممنا هذا العمل وأنهيناه بخاتمة تعد حصادا لما قدمناه من معلومات تتعلق بفن الرّواية وأهم النتائج التي توصلنا إليها هي مجملة فيما يلي:

– يعد النّقد الرّوائي القضية الجوهرية التي شغلت بال كبّار النّقاد الغربيين وأسالت حبرهم على غرار (جيرارد جينيت، فلاديمير بروب، وغريماس) وكذا النّقاد العرب أمثال: (مُحَمَّد مندور وسعيد يقطين).

– وجد فن الرّواية منذ القديم في الأدب العربي حيث يعتبر مجموعة من النّقاد أنَّ الإرهاصات كانت تنطوي داخل جنس المقامات، وهي جنس أصيل جاء امتدادا لكبرى الأشكال السردية التي ظلت فيه كالحكايات الشعبية والمقامات.

– إنَّ للتصنّيف الرّوائي آليات ومعايير هي: التصنّيف الشكلي الذي يقوم على تقصي تقنية فنية مميزة تطغى على بناء الرّواية، والتركيبي الذي يقوم على الأجناس الأدبية.

– أما عن التصنّيف المذهبي اعتمد على الكشف على عناصر الرّواية والمضمون الذي يقوم على وصف الموضوع المعالج والصفة المضمونة.

– تبرز عدّة أنواع للتصنّيف الرّوائي من خلال آلياته أهمها: الرّواية التاريخية، والرّواية السياسية والنسوية، وهذا من خلال التصنّيف المضموني، الرّواية الرومنسية، الواقعية، والوجودية، وهذا من خلال التصنيف المذهبي، أما من خلال التصنيف الشكلي فنجد الرّواية الرمزية والرّواية الجديدة، أمّا فيما يخص التصنيف التركيبي فتتولد رواية السيرة الذاتية، الرّواية الشعرية.

– هناك عراقيل واجهت التصنّيف الرّوائي أبرزها: ازدواجية المصطلح، صعوبة إمكانية تحديد الأنواع الرّوائية.

– من أهم النّقاد الروائيين الذين اعتمدوا على قضية التصنّيف نجد: (مُحَمَّد مصايف وواسيني الأعرج)، أما (مُحَمَّد مصايف) فتجسدت جهوده من خلال دراسة كانت بعنوان "الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام".

– تمظهرت اسهامات (واسيني الأعرج) في دراسة سماها بـ: "اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر" حيث اعتمد في التصنيف الجانب الاصلاحي والرومنسي والواقعي النّقدي، والواقع الاشتراكي.

– كانت هذه بعض الآفاق التي نتمنى أن تدفع بالقراء إلى أن تكون بداية لبحوث أخرى أكثر توسع، ودقة، وقد كنا على وعي بخصوصية الموضوع وصعوبته وتشعبه، واختلاف مصطلحات غير أننا بادرنا إلى الالمام قدر المستطاع وبما أتيح لنا أن نفي الموضوع حقه.

وأخيرًا نأمل أنّنا وفقنا ولو بالقليل بالإحاطة بمختلف جوانب هذا الموضوع ولا نزعم أننا أوصدنا أبوابه وتطرقنا إلى مضمونه بصفة شاملة فمهما غصنا في أعماق البحث فإنه لا يزال الفضاء واسعًا وأرحب للاستزادة من المعرفة به.

**1- حياة مُحَمَّد مصايف:**

ولد (مُحَمَّد مصايف) بمغنية سنة 1923، تلقى تعليمه الأول بها، ثم واصل تعليمه بفاس المغربية، ثم سافر إلى تونس والتحق بجامع الزيتونة، انتسب سنة 1965م إلى جامعة الجزائر وأحرز الدكتوراه بها سنة 1972م ثم الدكتورة من القاهرة، سنة 1976، ليلتحق بمعهد اللغة والآداب العربي أستاذا للنقد الأدبي الحديث المعاصر، شارك بمقالاته في الصحافة الوطنية، توفي سنة 1987م.

**أهم مؤلفاته:**

فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، سنة 1974م.

النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.

دراسات في الأدب والنقد سنة 1981.

والعديد من المؤلفات التي أثرت مكتبة البحث في الجزائر.

**2- حياة واسيني الأعرج:**

واسيني الأعرج من مواليد سنة 1954م بضيعة سيدي بوجنان ولاية تلمسان، جامعي ورّوائي يشغل اليوم منصب أستاذ بجامعتي الجزائر المركزية والسوريون بباريس، يعتبر أحد أهم أصوات الرّواية في الوطن العربي، يكتب باللغتين العربية والفرنسية، على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الأعرج الرّوائية إلى المدرسة الجديدة، التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة وهزّ يقينياتها، فاللغة ليست معطى جاهز ولكنها بحث دائم، ومستقر، لم يتوقف عن الكتابة منذ نصه الرّوائي الأول: "البوابة الزرقاء، وقائع من أوجاع، رجل غامر صوب البحر"، الذي نشر أولا في دمشق سنة 1981 قبل أن يعاد نشره في الجزائر بعد سنة وأثار اهتماما نقديا معتبرًا.

أصدر بعده روايته المعروفة (نوار اللوز) التي تدرس اليوم في العديد من الحلقات العلمية وفي سنة 2001 تحصل على جائزة الرّواية الجزائرية، أختير في سنة 2005 كواحد من ستة من بين الرّوائيين العالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.

ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية منها الفرنسية الألمانية والإيطالية والإسبانية[1].

1 – من كتاب واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك الأبواب الجديد، المؤسسة الراعيةMPI عدد 80 الأربعاء 06 نيسان أبريل 2005.

## قائمة المصادر والمراجع


1.أحمد دوغان، صوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1962.

2.أحمد مُحَمَّد العطية، الرواية السياسية( دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية) مكتبة مديولي القاهرة، د ط، د ت.

3.إدريس بودبية الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ،الطباعة الشعبية للجيش-الجزائر2007،ص79.

4.ادريس بودبية، الرواية والبنية في رواية الطاهر وطار، كتب عاصمة الثقافة الجزائر، دار النشر العربية ،الطبعة،2007.

5.أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب المعاصر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص 111.

6.بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطبع والنشر والإشهار، تونس ط1، 1999.

7.بوشوشة بن جمعة، التجريب، وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1 2003.

8.بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي ( إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية)، دار الإنشاء العربي، ط1، 2012، بيروت، لنان.

9.جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1988.

10.حسن عمار علي، القيم السياسية في الرواية العدلية، مكتب الدراسات السياسية والاستراتيجية الأهرام، 2002.

11.حسين حمدي، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1 1994.

12.حلام الجيلالي،البعد الايديولوجية في الروية العربية ،علامات في النقد ،ج54،ديسمبر2004.

13.حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، ط1.

14.حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي المغربي، الغرب، ط1 1967.

15.حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجي، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1 1990.

16.حنا منية، هواجس التجربة الروائية، دار الآداب ، بيروت ط3، 2000.

17.حميد لحميداني، النقد الروائي والإديولوجيا —من السوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.

18.رشيد بن مالك، مقدمة في السيمائيات السردية، دار القصبة،ط1، 2000.
19.سالم أبو سيف ساندي، الرواية العربقية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، الأردن، ط1 2008.
20.سليمة عذاوي، حلقة خاصة بالطاهر وطار، إشراف واسيني الأعرج، كلية الأدب واللغات جامعة الجزائر، 2007.
21.السيد مُحَّد أحمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، دار التوفيق النموذجية، السعودية، ط2، 1989.
22.الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي تونس، دط، 2000.
23.صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1930.
24.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ط3 1987.
25.الطاهر وطار، الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.
26.عامر مخلوف، متابعات في الثقافة و الأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائري دار هومة الجزائر، ط1،2002.
27.عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية 1994.
28.عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينيات )، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
29.عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي و قضايا النص، منشورات دار القدس، وهران ط1، 2009.
30.عبد الله أبو هيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد للقصة و الرواية و السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
31.عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط 1975.
32.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1998.
33.عبد المالك مرتاض، نار ونور، دار الهلال، القاهرة، مصر.
34.عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة، الطبعة1980.
35.عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، 3 جوان 1996.

36.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني الأعلى للثقافة و الفنون المطبعية، 1998.

37.عبدالجليل الازدي، مُحَمَّد معتصم، مقدمة ترجم خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف ط3 الجزئي 2003.

38.عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)دار الغرب للنشر والتوزيع-----، الجزائر، دط، 1992.

39.علي شلش، نشأت النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، دار غريب، بيروت، دط، دت.

40.عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2009.

41.عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعاً وقضايا... وأعلاماً) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2009.

42.فاروق خورشيد، الرواية العربية في عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1975.

43.فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

44.فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، جامعة المسيلة، الجزائر، عالم الكتب الحديثة، الريدا، الأردن ط1، 2011.

45.فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي بجدة (السعودية)، العدد 55، مارس 2005.

46. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ط2، 1980.

47.مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر والتبشير، تر: فارس مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

48.مُحَمَّد الباروي، انشائية الخطاب في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.

49.مُحَمَّد الطاهر يحياوي، حوار مع عبدالله ركيبي، أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب الجزائر، دت، دط.

50.مُحَمَّد بن رجب، حوار مع الطاهر وطار، الصباح، تونس، 17 أفريل 1989، ص 09. نقلا عن: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي.

51.مُحَمَّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2002.

52.مُحَمَّد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، الأردن، ط1، 1991.
53.مُحَمَّد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب الجزائر، دط، 1983.
54.مُحَمَّد مصايف، دراسات في الادب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988.
55.مُحَمَّد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1981.
56.مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، الجزائر ، موقع للنشر، د.ط، 2007.
57.ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس، الأردن، ط1 2004.
58.نضال صالح، قضية المرضى في الرواية العربية الفلسطينية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2004.
59.واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة 1986.
60.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفالالي بيروت، لبنان 1990.
61.يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأداب، ط1، بيروت، 1998.

## المراجع المترجمة

1.ألان روب غريبية، الرواية الجديدة (فن لوسيان جلودمان) مقدمة في سيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عمرو زكي، دار أكوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص 198.

2.البريس، تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1 1967.

3.تزيفتان تودوروق، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافة العامة العراق، 1987.

4.جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط2، 1986.

5.دافيد فونتان، شعرية القص، وميلاد علم السرد، تر: احمد منور، البيان، ع38أفريل 2002.

6.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: مُحَمَّد برادة، دار الفكر، مصر، ط1، 1987.

7.ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تز: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، سوريا ط1، 1988.

**المعاجم**

1.ابن منظور بن فضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط1، ج8، باب "ص ن ق".

2.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، ط1.

المجلات والدوريات

1.فريد معتوق، اشكالية التراث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب سوريا، العدد 429، السنة الخامسة والثلاثون، كانون الثاني، 2007.

2.محمود أمين العام، الرواية بين رمزيتها وزمنها، مجلة الفصول، العدد 12، 1993، ص 76، نقلا فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية.

3.مُحَمَّد خان ، الأدب الاصلاحي في الجزائر، علامات في النقد ، العدد 49، سبتمبر 2003.

## فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| كلمة شكر | |
| مقدمة | |
| **الفصل الأول: النقد الروائي من المنظور الغربي والعربي.** | |
| 1- النقد الروائي عند الغرب | |
| - الرواية عند الغرب | |
| - جذور الرواية عند الغرب | |
| - أول الروايات. | |
| - مفهوم السرد. | |
| - اسهامات فلاديمير بروب | |
| - مستويات السرد عند جيرارجينت. | |
| - السيميائيات السردية عند غريماس. | |
| 2- النقد الروائي عند العرب. | |
| - نشأة الرواية الجزائرية. | |
| - الرواية الحداثية في الجزائر. | |
| - نشأة النقد الروائي. | |
| - النقد الروائي واشكالية تأصيل المصطلح. | |
| **الفصل الثاني: أنماط التصنيف الروائي.** | |
| - ماهية التصنيف. | |
| - آليات وطرائق التصنيف الروائي. | |
| - الرؤية الغربية للتصنيف الروائي. | |
| - التصنيف الروائي في النقد العربي الحديث. | |
| - التصنيفات الروائية. | |
| - الصعوبات التي واجهة عملية التصنيف الروائي. | |
| **الفصل الثالث: الرواية وتصنيفها في الجزائر.** | |
| - جهود مُحَمَّد مصايف في تصنيف الرواية الجزائرية. | |

| | |
|---|---|
| - جهود وسيني الأعرج في تصنيف الرواية الجزائرية | |
| **الخاتمة** | |
| **ملحق** | |
| **قائمة المصادر والمراجع** | |
| **فهرس الموضوعات** | |