التغير الاجتماعي ودلالاته في العمل الروائي

أ: شتوح أحمد عبد اللطيف
جامعة الأغواط- الجزائر

تمهيد:

إنّ الأدب حقل علمي يبحث هو الآخر في طبيعة السلوك الإنساني، فنجد الأعمال الأدبية كالرواية تصف الواقع الإنساني في إطاره الاجتماعي والتاريخي بكل دقة وعمق. لذلك نستطيع أن نتعرف إلى واقع المجتمع العربي من خلال الرواية التي تعكس واقعه، وترصد العمليات الاجتماعية التي تصاحب التغير الاجتماعي وتلقي الأضواء عليها وعلى مساراتها المتعددة بصورة أكثر وضوحا من كثير من البحوث العلمية.

تعتبر الروا ية كإنتاج إ بداعي فنّي ظاهرة اجتماعية فر ضت نف سها في مجال الدرا سات السوسيولوجية، لهذا نجد جملة من الدرا سات السوسيو أدبية تقرأ مختلف التحولات الاجتماعية والاقتصادية في العمل الروائي لفهم الواقع الاجتماعي، لأن العمل الروائي يجسد ويكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع من جهة، وعن العلاقة بين المجتمع والنظام السياسي من جهة أخرى.

ونجد أيضا أنّ الأدب الروائي لم يحقق صلابته كشكل أدبي فنّي له أصوله الجمالية المميزة إلاّ بعدما اقتحم قضايا المجتمع بصراعاته الطبقية، وتناقضاته الفكرية. وإذا انتقلنا للحديث عن اتصال الأدب الروائي بالجانب الاجتماعي، فإن الرواية كخطاب أدبي هو خطابٌ اجتماعي *Social discourse* ينتجه الكاتب للقراء، استجابة لمتطلبات اجتماعية لها أنظمتها وأغراضها وقيمها وأهدافها، وهي بمجملها تشكل جزءاً أساسياً في تشكيل هذا الفن.

جاءت هذه الورقة لتبحث في جدلية العلاقة بين الواقع الاجتماعي والعمل الروائي. وتبحث في أهم الأبعاد الاجتماعية في مضمون الرواية العربية؟ وكيف يرى الروائي العربي الواقع الاجتماعي، هل يراه في حالة سكون وانسجام أم في حالة تغير ورفض وتناقض؟

أولا- الأدب والمجتمع:

يذهب الكثير من علماء الاجتماع أن مؤلف **مادام دوستال" الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية"** كان محاولة حقيقية لجمع بين الأدب والمجتمع في دراسة واحدة ومنهجية.[1] و رغم أنها تنظر إلى الأدب على أنه إنتاج فنّي فردي لأنّه ثمرة تفكير الكاتب، إلاّ أنّها عملت على تفسير الإنتاج الأدبي في علاقته بالنظم الاجتماعية التي تخضع لها الأمة من طبيعة الحكم والدين والعادات الاجتماعية.[2] وعليه تؤكد دوستال على صلة الأدب بنواحي الحياة المدنية، كما دعت في بحثها إلى ضرورة معرفة الآداب الأجنبية، فسعت إلى التّعريف بالأدب الألماني للفرنسيين، وقارنت بين الشخصية الفرنسية والشخصية الألمانية، ومدى انعكاس هذه الفروق على الأدب وعلاقة ذالك بالمناخ الجغرافي والاجتماعي.

ولقد أكد المفكر الايطالي **فيكو** على تباين الذوق الأدبي في مجتمع ما عبر مراحل تاريخية مختلفة، أي لكل مرحلة فنّ أدبي يعبّر عنها، ولكل مجتمع أدب خاص به، مما يبرز الاختلافات الأدبية التي تدل بضرورة على الاختلافات الاجتماعية بين المجتمعات. أما **سانت بوف** فقد بحث في الإنتاج الأدبي من منظور نقدي، واتخذ من النقد الأدبي وظيفة لنفاذ إلى الذات المبدعة ونقدها، حيث يقول: إن طبائع العقول المختلفة تبين أنها تنتمي إلى بعض نماذج وبعض الأصول الرئيسية، فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموتى لما بينهم من تشابه، ومن وجود بعض خصائص الأسرة الفكرية.[3]

يجد المتتبع لدراسات **فرديناد برونتيير** مؤرخ الأدب الفرنسي، أنه يؤكد على أنّ الأنواع الأدبية تخضع لقانون التطور العام، فلملحمة الشعرية تطورت عبر قرون من الزمن إلى ما يسمى في عصره القصة النثرية، فهو يرى بأن النوع الأدبي كائن حي ينمو ويتكاثر منتقلا من البساطة إلى التعقيد متأثرا بجملة من العوامل البيئية وعوامل أخرى. كما يبدو أنّ برونتير تأثر بالنظرية التطورية لداروين.

لقد حدّد الفيلسوف **هيجل** علاقة الأدب بالمجتمع في محاضرة ألقاها عام 1822م، أكد فيها أن هذه الآداب العالمية تعبر بشكل عام عن واقع مجتمعاتها، وانه من الممكن فهم هذه المجتمعات انطلاقا من دراسة واعية لآدابها. وأوضح هيجل أن التغيرات التي طرأت على الأعمال الأدبية كنتيجة لتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي شهدها المجتمع، وتحول المجتمع من

المجتمع التقليدي إلى الصناعي الذي صاحب تحول من الراوية المثالية الخيالية إلى الرواية العقلية الواقعية. ونجد هيجل اتجه بالبحث نحو العلاقة بين الشكل الروائي ذاته والبنية الاجتماعية، أي بنية الرواية كجنس أدبي وبنية المجتمع كإطار معرفي أنتج هذا الشكل من الأدب. لتأتي بعده الإسهامات الكبرى التي أسست لميلاد سوسيولوجيا الرواية مع لسيان جولدمان، لوكاتش وميخائيل باختين.

ونجد كثير من المفكرين أمثال الانجليزي **هيبوليت تين** الذي حاول وضع الأسس العلمية لإنشاء علم وضعي للأدب، أي القوانين والعوامل التي تحكم العمل الأدبي، والتي حددها بالعوامل البيئية والزمانية، الثقافية، التربوية التي ينشأ فيها المبدع. ويعد **تين** عند الكثير من مؤرخي الأدب والسوسيولوجين المؤسس الحقيقي لعلم الاجتماع الأدب، لأنه وضّح الاختلافات الأدبية من المجتمع لآخر وحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع، وأرجعها إلى عوامل منها السلالة، الفترة الزمنية، البيئة. ولكنه أهمل العوامل الإبداعية والعبقرية الشخصية التي يمكن أن تنتج أعمال أدبية تمتاز عن أعمال أخرى رغم الاشتراك في البيئة، الجنس، الفترة الزمنية الواحدة.[4]

إنّ الوضع الذي كان عليه علم الاجتماع ذلك الوقت غير مشجع لدراسة الأدب كظاهرة اجتماعية، إذّ كان علما في طور التشكل ولم تكن خطوطه المنهجية قد تحددت بعد، لذالك لا يمكن اعتبار الدراسات السابقة أسست لعلم اجتماع الأدب، فقد تكون فقط مبادرات لدراسة الظاهرة الأدبية كإنتاج اجتماعي بحت.

إن الأدب لم يلق اهتماما من علماء الاجتماع أمثال **أغست كونت** الذي اعتبر الأدب مساعدا على الإنتاج الفكري والعلمي. أما **اسكاربيت** فيقول عن الأدب: من وجهة العلم الاجتماعي الذي سار عليه كونت وسبنسر ودوركهايم نحو استقلال كامل فقد يترك الأدب جانبا لأنه ميدان معقد ذو معطيات وتعريفات مريبة ويسوده نوع من الاعتبار الإنساني. أما بالنسبة **لجوستاف لنسون** الذي ألقى محاضرة في المدرسة العليا للدراسات حول الأدب وعلم الاجتماع بإيعاز من عالم الاجتماع **إميل دوركهايم**، عرض فيها رؤيته للعلاقة بين تاريخ الأدب وعلم الاجتماع، حيث أكد على استحالة قيام تاريخ للأدب دون علم الاجتماع. لم يكتف لنسون بإدراج علم الاجتماع في البحث التاريخي الأدبي بل ذهب إلى تعريف الظاهرة الأدبية كظاهرة اجتماعية، ويذهب بالقول أن معظم المشاكل في التاريخ الأدبي هي مشاكل سوسيولوجية، فنتائج

بحوث النقاد هي استنتاجات سوسيولوجية، وعليه أن نعمل في الأدب مثلما حدث مع التاريخ أي ا ستبدال الفلا سفة الذ سقية بسو سيولوجيا ا ستقرائية للو صول إلى بعض القوانين الجزئية والذ سبية المنسجمة مع المعرفة الواقعية.[5] وقد صاغ لنسون جملة من القوانين التي اعتبرت أهم محاولة لإرساء مدخل لعلم اجتماع الأدب، نذكر منها قانون التأثيرات الخارجية الذي يشير إلى حركة الترجمة والاقتباس، وتأثر بالآداب الأجنبية كتأثر فرنسا في ق19 بحركة ا ستيراد المؤلفات من انجلترا وألمانيا، وكان من نتائجها ظهور المدرسة الرومانسية في فرنسا، وإسقاط المدرسة الكلاسيكية التي لم تعد مناسبة لتحولات الحاصلة. أما بنسبة لقانون بلورة الأشكال، يرى لنسون أن الأشكال الأدبية مقامات تاريخية يعاد إنتاجها من الحياة الماضية، مثلا: كما يسمى الأدب الشعبي. ليضيف لنسون قانون التراكمية المعرفية، أو ما سماه قانون ظهور الأعمال الكبرى، حيث يرى أن العمل الأدبي هو نتيجة نضج جماعي وتراكم معرفي للمؤلفين سابقين. ويتكلم لنسون عن قانون الفاعلية الذي يجعل من الكاتب (الفاعل) قوة مؤثرة على جمهور القراء[6].

إن علم الاجتماع الأدب هو العلم الذي يدرس الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، وان تسميته بهذا المصطلح لم تتداول إلا في منتصف ق20 على يد **جي ميشو** سنة1950 م في كتابه مدخل إلى علم الأدب، لكن في ظل الفلسفات الكبرى التي عرفتها الحضارة الأوروبية الحديثة، وكذا مساهمات جماعية لباحثين من تخصصات مختلفة لا تنتمي إلى علم الاجتماع أو الدراسات الأدبية يستحيل تتبع كرونولوجي لتطور سوسيولوجيا الأدب.

ثانيا- بين الأسطورة،الملحمة والرّواية :

تعدّ الأسطورة من أهمّ ظواهر الثّقافة الإنسانيّة، وتعرّف مبدئيّا بأنّها حكاية تقليديّة تلعب الكائنات الماورائيّة أدوارها الرئيسيّة، وقد رصد الباحث فراس الشوّاح بعض مميّزات الأسطورة نلخّصها في النّقاط التاليّة:

- من حيث الشّكل، الأسطورة هي قصّة وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيّات وغالبا ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات.

- يحافظ النّص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزّمن، وتتناقله الأجيال ما دام محافظا على طاقاته الإيحائيّة بالنّسبة إلى الجماعة.

- لا يعرف للأسطورة مؤلّف معيّن لأنّها ليست نتاج خيال فردي، بل هي ظاهرة جمعيّة يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأمّلاتها، ولا تمنع هذه الخاصيّة الجمعيّة للأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيّات روحيّة متفوّقة تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافا دينيّا جذريّا في بعض الأحيان.

- يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسيّة فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكمّلا لا رئيسيّا.

- تتميّز الموضوعات التي تدور حول الأسطورة بالجدّية والشموليّة، وذلك مثل الموت والعالم الآخر، معنى الحبّ وسرّ الوجود وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد.

- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معيّن وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في قلب طقوسه (الأسطورة الصوفية)، وهي تفقد كلّ مقوّماتها كأسطورة إذا انهار هذا النّظام الدّيني.

- تتمتّع الأسطورة بقدسيّة وسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم، وعليه فالأسطورة هي حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق يشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان.

أمّا الملحمة فهي من حيث النّوع، قصيدة سرديّة بطوليّة خارقة للمألوف وتستند إلى سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف والشخصيّات والحوارات والخطب بحياة الإنسان.

وفي الملاحم يتغنّى الشّعب بماضيه وعجائب هذا الماضي، وهي الصّورة المثلى التي يحلّ فيها الشّعب آماله ومثله العليا. والفرد هو محور هذه المثل والنّزاعات، أمّا الشّعب فلا وزن له بجانب الأبطال وهو يمثّل التّابعين لركب الأبطال ولا يذكر إلاّ عند ذكر ضحايا الحرب. أولّت الملحمة اهتماما كبيرا بجوانب الحياة اليونانيّة وخاصّة منها الطّبقة الاجتماعيّة السّائدة التي كانت تسخّر الرّقيق لصيانة الأرض. وعن مضمون الملحمة يقول فانسون، صاحب كتاب "الأنواع الأدبيّة:" هذا النّوع الأرستقراطي من الشّعر الذي يتّخذ المعارك موضوعا له هو التّعبير الصّحيح لجماعة إقطاعيّة تتنازع مع جيرانها لكي توسّع رقعتها تحت الشّمس بوسيلتها الطبيعيّة لذلك وهي الحروب.... إنّ القصص الخارقة للعادة والمليئة بالعجائب تتّفق وأذواق هؤلاء المحاربين الذين هم ليسوا في الواقع سوى أطفال سذج ينزعون إلى معرفة أشياء الخارجيّة أو إلى ما يدور حولهم ولا يستطيعون تحليل أنفسهم..."[7]

كما نشأت الملحمة الدينيّة ذات الطّابع الرّمزي الإنساني ممثّلة في الكوميديا الإلحية للشاعر الإيطالي دانتي وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر، يصف فيه دانتي عالم العصور الوسطى بحروبه وعقائده.[8] وأوضحت عدّة بحوث أن الملحمة لا تخلو من التّعبير عن مضمون اجتماعي سواء حينما تصوّر صراع الإنسان مع الطّبيعة وقواها الخفيّة أو حين تحدّث عن طبقة ما، إلاّ أنّ الأسلوب الذي تحدّث به عن هذا المضمون الاجتماعي ذا طابع أسطوري أو يبدو خرافيّا.

ويرجع الباحثون تناول الأدب لمسألة الطّبقة الفقيرة ووصف العادات والتّقاليد في أوّل الأمر إلى الأدب الرّوماني، فقد ظهرت القصّة في أواخر القرن الأوّل بعد الميلاد على نحو مخالف للقصّة اليونانيّة ومثاله قصّة ستيريكون التي ألّفها "بيترونيس" وهي قصّة هجائيّة تصوّر مغامرات صعلوكين وخادمهما وتكشف عن حال الطّبقة المحرومة.[9]

لكن فنّ القصص لم يلق تطوّرا في العهد الرّوماني حسب المؤرّخين للأدب، ويرجعون ذلك إلى طبيعة حكم بعض الأباطرة المشهورين بظلمهم الطّبقي، ولذلك تراجعت محاولة نشوء أدب قصصي واقعي، بينما استمرّت القصص الأسطوريّة الملحميّة التي تهتمّ بالحبّ والفروسيّة إرضاء لطموحات الإقطاعيّين.

استمرّت هذه القصص الملحميّة طوال العصر الوسيط، فظهرت في فرنسا قصصا كثيرة واتّخذت معظمها الشّكل الشّعري لعرض أحداثها التي تسيطر عليها روح الخرافة مع إخلاصهما للنّزعة الفروسيّة والموضوع العاطفي.[10] ولكن يجدر بنا القول أنّه رغم وجود ذلك الجوّ الأسطوري في القصص الملحميّة التي ألّفت في العصر الوسيط فإنّ الدّلالة الاجتماعيّة تبقى واضحة المعالم، إذ أنّ تلك القصص كانت تعبيرا حقيقيّا عن نوعيّة الفكر السّائد في تلك الفترة، فهي مليئة بمظاهر حياة الطّبقة الإقطاعيّة وتعكس اهتماماتها التي تجلّت في النّزعة الفروسيّة والحب البطولي.

إن للتحوّلات الديموغرافيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والنفسيّة التي غيّرت العالم والوجود تأثيراتها على الفنّ القصصي، فالتمدّن الذي زادت سرعته في القرن التّاسع عشر والعشرين فرض موضوع المدينة، وهكذا عوّضت الأماكن التقليديّة (القصر، الممرّ) بفضاءات جديدة كالمتاهات والأنفاق.[11]

لا تعرّف الرّواية قواعد ثابتة وقاطعة، وإذا كانت كما لاحظ ذلك اغلب المنظرين هي النّوع الوحيد المفتقد للقواعد فذلك لأنّه الوحيد الذي يعيش سيرورة دائمة ولا يزال غير مكتملا.[12]

والرّواية بذلك منفتحة على جميع الممكنات، غير محدّدة، وبقدرتها على الاختراع ومزاجها النّشط وحيويّتها تشبه المجتمع الحديث. كما تعدّ أقلّ الأنواع الأدبيّة خضوعا للتّقاليد، وتستمدّ من الأنواع الأخرى ما تريد بكلّ حريّة فهي ملتقى كلّ الأنواع من ملحمة وحكاية شعبيّة وشعر وسيرة ذاتيّة. وتقول مارت روبير في هذه المسألة مشيرة إلى قدرة الرّواية في الآخذ وتجاوز الممكن والتحرّك بكلّ حرّية: "لا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف والسّرد القصصي والدراما والمحاولة والشّرح والحوار الذّاتي والخطبة لأهدافها الخاصّة ولا أن تكون حسب هواها.[13] ولعلّها في ذلك تشبه طبيعة المجتمع البرجوازي الذي عرف ميلادها وشهد مراحلها تكوينها.

قد لاقت الرّواية معارضة شديدة باسم الأخلاق المسيحيّة، ومن رسائل بعض المعارضين تقول: "إنّ صانع الرّوايات وشاعر المسرح يسمّم الجمهور، لا يسمّم الأجساد بل أرواح المؤمنين ويجب النّظر إليه باعتباره متّهما لا يقصى من جرائم القتل الرّوحي التي تسبّب فيها بالفعل أو تسبّبت فيها كتاباته الضارّة.[14] وباسم الأخلاق والدّين اتّهمت الرّواية في كونها تصّور الحب بمفاتنه، ومن ثمّ إفساد الأخلاق ومبادئ اللّيّاقة، وتهين حياء النّساء وتعكّر براءة الصّبايا كما تهدّد الأسرة ورابطة الزّواج المقدّسة، وبذلك فهي تفسد أسس النّظام الاجتماعي.

في زمن انتشار المبدأ الديمقراطي والنظام البرلماني على المستوى السياسي وتوسع الإنتاج الصناعي وهيمنة الرأسمال على المستوى الاقتصادي وازدهار مذهب الوضعي العلماني على المستوى الإيديولوجي، أكّدت الرّواية ذاتها باعتبارها النّوع المهيمن في عالم الأدب.

وعرفت في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر ارتقاء قاهرا وتكاثرت الشّهادات التي تؤكّد تحوّل الأفكار حول الرّاوية وتطوّر العقول. وترى مارغريت ايكايان أنّه وفي خطّ تصاعدي متسمرّ تزايد من سنة 1800 إلى 1850 تواصل الرّواية مع الجمهور والنقّاد وذلك في تناغم مع اتّساع مجالها وتأكيد جديّة موضوعاتها.[15] كما يرجع الباحثون نجاح الرّوائيين الفرنسيين في هذه الفترة لميل القرّاء إلى القراءات السّهلة، وحتّى المجتمع الإنجليزي احتضن الرّواية وشغلت روايات ولتر سكوت شهرة فائقة خلال عشريّة 1820. وعرف سكوت كيف يسلي وأكثر من ذلك يعلم، فهو أخلاقي بالدّرجة الأولى ولذلك اعتُبِر مؤرّخا وروائيّا بالدّرجة نفسها، ووجدت موجة الرّواية التاريخيّة لتلك الحقبة في سكوت نموذجا، ولذلك يصفه النقّاد بمجدّد كلّ الأنواع، الرّواية والتّاريخ والملحمة والمأساة والملهاة.[16]

وارتقت الرّواية مع والتر سكوت، وبالزاك إلى مرتبة الأدب الرّفيع الخالص وظفرت الرّواية بمكانة لا جدال فيها بل وأصبحت حدثا سوسيولوجيا وأدبياّ. ثمّ أخذت مع الرّوائي الفرنسي بالزاك منحى أكثر جديّة واعتبره الباحثون أوّل المنظرين للرّواية لما جاء به في مقدّمته عام 1842 من مؤلّفه **"الكوميديا البشريّة"** إذ عالج من زوايا متعدّدة قضايا الرّواية من مرجعيّات ونماذج واختيار للمواضيع ومبادئ التأليف ومعالجة الشخصيّات.

وكان بالزاك في أوّل الأمر يكتب على منوال سكوت فجاءت روايته **"الفتيان"** كرواية تاريخيّة، ثمّ غيّر فكرته وأسقط هذا البعد التّاريخي على حاضر المجتمع الفرنسي وطمح إلى أن يصبح مؤرّخ العادات والأخلاق المعاصرة، وهذا ما تضمّنته إحدى رسائله: "ستقوم دراسات العادات والأخلاق بتمثيل كلّ الآثار الاجتماعيّة، دون إغفال لوضعيّة من أوضاع الحياة أو هيئة أو طبع رجل أو امرأة أو طريقة للعيش أو مهنة أو منطقة اجتماعيّة أو إقليم فرنسي أو أيّ شيء من الطّفولة والشّيخوخة والكهولة والسياسة والعدل والحرب.[17]

ثالثا- رؤية اجتماعية في نشأة الرواية العربية:

يجزم الكثير من الباحثين أن ظهور وتطور الفن الرّوائي في أدبنا العربي إنما هو ثمرة الاتّصال بآداب الغرب، ويؤكّدون كذلك على التماثل في التحول الذي وقع بين البنية الاجتماعية والبنية الفنية. فمع اختفاء طرق وأساليب عيش قديمة وباختفاء عادات وتقاليد وأخلاق اختفت بعض الأجناس الأدبية. فمثلما زالت المقايضة والمنشأة اليدوية والحرفية زالت المقامة والشعر العمودي وأساليب الكتّابة القديمة، ومع ظهور المعامل الجديدة والقانون الجديد ستظهر الرواية والمسرح والقصة القصيرة والسينما.

يرى عبد الله العروي أن الرّواية لا يمكن أن توجد في العالم العربي إطلاقا، كونه عالما يعيش في الأطراف، أي أطراف العالم الغربي. هذا العالم الذي نشأت فيه الرّواية الحقيقية حين كان هناك تطابق بين الشكل الروائي وشكل المجتمع، وحيث كان هناك وضوح في الرؤية للصراع الاجتماعي في حين أن العالم العربي تتشابك فيه عوامل معقدة ويعاني فيه الإنسان عجزا في الإدراك الذاتي. ويقول في موضع آخر أن الرّواية كفن أدبي لا تأخذ مادّتها مباشرة من الوضع الاقتصادي والاجتماعي للكاتب وإنّما هي تحدّد موقفها تبعا للبيئة الفكرية التي يخضع لها الكاتب سواء كانت هذه البيئة هي الطّبقة التي ينتمي إليها أو طبقة أخرى تمارس تأثيرها عليه.

إنّنا نجد في هذا التصور إجحافا في حق الوعي العربي، فهذه العوامل جعلها العروي تنفي إمكانيّة وجود رواية عربية. نجدها من ناحية أخرى ذات طبيعة خلاّقة للرّواية والإبداع، فكون العالم العربي يعيش في أطراف العالم الغربي يجعله عالما يعيش في صراع مع ذاته ومع الطرف الآخر، وهذه المعاناة من شأنها أن تخلق رؤية واضحة.

لا يمكن أن يرتبط وجود الرّواية بالنّمط البرجوازي الأوروبي، ولو كان العامل الأساسي لنشأتها لكانت نهاية الرّواية بنهاية هذا النمط. قد أخذت الرّواية أبعادا متشابكة في نشأتها وتطوّرها عبر مختلف الأمكنة والأزمنة، فما هي ظروف النّشأة في الوطن العربي؟

لا يختلف النقاد والمؤرخون في تأخر ظهور أدب الرّواية في البلدان العربية، ويرّجع الدكتور "هيكل" هذا التأخر إلى عوامل عديدة نلخصها في ثلاثة نقاط: -صورة المرأة، فالمرأة مبعث الإلهام لكتّاب القصص ويظهر هذا الأثر بقوة في الأدب الفرنسي، إذ كان للصالونات النسوية أثرا كبير في نهضة الشعر والأدب في عصر لويس الرابع عشر على خلاف المجتمع العربي الذي تفتقد الحياة الاجتماعية مشاركة المرأة،- اهتمام الأدباء العرب بكتابة المقالات وانشغالهم بالصحافة وإعراضهم عن الرّواية.[18] ويبدو الأمر كحقيقة مطلقة ولكن إذا كانت المرأة مصدر إلهام فإن وجود الصالونات الأدبية أثرى الحياة الأدبية ولكنه لم يجدها.

يظهر البعد الاجتماعي في نشأة الرواية العربية من خلال معرفة الوسيلة التي حصلت بها هذه الرواية على شرعية وجودها، فهي حين ولدت لم يتقبلها الناس فرفضها البعض من منظور ديني ظنا منهم أن ما فيها من خيال وعاطفة يتناقض مع ما تفرضه الشريعة الإسلامية. ومن أمثلة ذلك ما قاله جابر عصفور عن هيكل حسين "لقد خشي هيكل في ما قاله مؤرخو هذا النوع، من أن تجني صفة الروائي على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية على حد سواء، فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس في حزب الأرستقراطية المصرية أن يعرف بصفة كتابة الروايات التي يكتبها ويطالعها من لا مكانة لهم بارزة في القوم، والتي لا تستخدم إلا في التسلية والتفكّه وإضاعة الوقت الفارغ، وأن تدور هذه الرواية فضلا عن ذلك حول موضوع غرامي يتغنى بعاطفة الحب في مجتمع كان لا يزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه دخل في باب ما يحسن السكوت عنه".[19]

الرّواية، كما هو معلوم لون تعبيري غربي دخل البلاد العربية حديثا إثر اتصال الشرق بالغرب، وما انجر عنه من تفاعل حضاري كبير، كان من نتائجه الواضحة تعرف العرب على بعض الأجناس الأدبية الغربية كالرواية والمسرح وغيرهما . فهذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر سواء عن طريق السفر إلى أوروبا في بعثات تعليمية أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغتها الأصلية أو عن طريق ترجمات للأعمال الغربية. ومع ذلك لا ينفي البعض وجود بعض الإرهاصات السردية أو ما يسمى بالأشكال ما قبل الروائية في تراثنا العربي القديم كالمقامات والتراجم والأخبار.

و من التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء، إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القصص، فما من شك أن الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور، من ملاحم وقصص شعبية ومقامات. لم تكن القصة من جوهر الأدب لدى العرب، كالشعر والخطابة والرسائل مثلا، ولذلك كانت ميدان للوعاظ وكتّاب السير والوصايا، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم وما يسوقون في أمسائهم ومجالس لهوهم.

إن للقصة في المحكي العربي قسمان: دخيل، عربي أصيل، ويذكر من النوع الأول كليلة ودمنة ثم ألف ليلة وليلة ومن النوع الثاني المقامات.

كتاب كليلة ودمنة ذو طابع خلقي وفني، القصد فيه تعليم الملوك كيف يحكمون والرعية كيف يطيعون، وذلك على لسان الحيوان ليكون الجد في صوره الممتعة تجتذب إليها العامة، ويلهو بها الخاصة. والكتاب مترجم من أصل هندي ولكليلة ودمنة تأثير كبير في الأدب العربي.[20]

أما النوع الثاني من القصص العربي الأصيل يعرف بالمقامات، والمقامة في الأصل معناها المجلس، ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالبا على مخاطرات يرويها راوي عن بطل يقوم بهذه المخاطرات، وقد يكون هذا البطل شجاعا يقتحم أخطار وينتصر فيها، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها متطلعا في مسائل الدين أو في مسائل اللغة، وغالبا ما يكون متسول، ماكر، ولوع بالملذات مستهتر يستعين بالحيال للحصول على المال ممن يخدعهم وهو دائما أديب يجيد الأسلوب عن بداهة وارتجال. وفي المقامات وصف عال للعادات وللتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في الكثير من المجتمعات الإسلامية.

وأول من أسس المقامات وأعطاها هذا الاسم في العربية هو بديع الزّمان الهمذاني المتوفي سنة (1008م–398هـ) ثم خطا الحريري (القاسم بين علي بن محمد بن عثمان 1055-1132) بهذا الجنس خطوات كبيرة، وعلى الأخص في تكرار شخصية أبي زيد السروجي بطل مقامته لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة. وبطلي الهمذاني والحريري من بيئة اجتماعية دنيا، يصف كلاهما من خلال حيله عادات وتقاليد هذه البيئة.[21]

و يرى النّقاد أنّ المقامة كان بإمكانها أن تكون الخصب للجنس الأدبي، وأن تقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية لولا أنها انحرفت عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المملكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلي اللفظية.

ونجد كذلك رسالة الغفران التي ألفها أبو العلاء المعري المتوفى عام (449هـ - 1059م) وهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة وفي الموقف وفي النار ليحل في عالم الخيال، مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب والثواب والغفران وعدم الغفران، مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية التي يوردها مورد السّاخر تارة والناقد اللغوي المتبحر تارة أخرى.[22]

ونذكر قصة حي بن يقظان لابن طفيل (1110هـ - 1886م) وموجز القصة أن في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء نشا طفل لا يعرف أبّا ولا أمّا يسمى حي بن يقظان، ربته غزالة حسبته ولدها المفقود، وكبر الطفل وكان موهبة فذة فلاحظ وفكر فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية أو لها صلة بما وراء الطبيعة، ثم اهتدى بالفعل إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة من الفناء عن طريق الوجدان والهيام في معناهما الصوفي.

رغم تراث **ألف ليلة وليلة** وحكايات **كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي ابن يقظان وأقاصيص الأغاني ومقامات الحريري والهمذاني** التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي **في حديث عيسى ابن هشام** وحافظ إبراهيم في **ليالي سطيح**، اعتبرت الرواية والقصة فن جديدا، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليدا فجا. فقد بلغ احمد شوقي بالفنّ القصصي مبلغا كبيرا الذي ساقه على لسان الحيوان. كما عرف أيضا كيف يجاري فيها فن "لافونتين"، وقصد فيها إلى معان خُلقيّة متّصلة بروح عصره وأحداثه مثل تنبيه الوعي القومي، وحب الوطن، ونقد العادات الاجتماعية البالية.[23] والمنفلوطي الذي ترجم **ماجدولين** واقتبس قصصا قصيرة احتواها كتابه **"نظرات"**. وسار على طريقته حافظ إبراهيم في ترجمته قصة **"البائسين"** لفكتور هيجو". وانتعشت

حركة الترجمة في الفترة ما بين الحربين العالميتين على يد طه حسين، عبد الرحمان بدوي، عبد الرّحمان صدقي، وساهمت هذه الحركة في النضج الفنّي وأرصّت قواعد الإبداع الأدبي.

ومما ساعد أيضا على نشوء الرواية ديناميكية النهضة بحد ذاتها. فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني قيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعية والسياسية، ووجد المفكرون أن الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصة. ثم إن نشوء الصحافة والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفن الجديد. فظهرت رواية **الجنان** لبطرس البستاني **والمقتطف ولسان الحال، وحديقة الأخبار والأهرام والهلال** وغيرها مما بدأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومن بين أوائل كتّاب القصة والرواية سليم البستاني(1848_1884) الذي نشر في مجلة الجنان التي أصدرها والده بطرس البستاني في أول سنة 1870، عدة قصص منها: **الهيام في جنان الشام، زنوبيا** 1871، **أسماء** 1873، **بنت العصر** 1875...الخ وهي قصص مليئة بالأحداث والمغامرات والمفاجآت الصاخبة، وتكثر فيها المواعظ والتعليقات المباشرة والأبحاث الاجتماعية المفصلة حول موضوعات محددة مثل الحب والعادات والقيم الاجتماعية. ونجد أيضا من كتّاب القصة والرواية جرجي زيدان (1861_1914) الذي كتب عدة قصص تاريخية مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي منها: **فتاة غسان، صلاح الدين ومكائد الحشاشين.** ثم هناك فرح انطوان (1874_1922) الذي نشر قصصا حمّلها أفكاره الاجتماعية والفلسفية ومنها: **الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث، سياحة في أرز لبنان** 1903، **واورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس.** وهذه القصص اقرب إلى المقالات الاجتماعية التي تنتقد الأوضاع السائدة وتبحث في إقامة نظام جديد يقوم على العلمانية والاشتراكية. ويختم هذه المرحلة ويتجاوزها ممهدا لقيام مرحلة جديدة، **جبران خليل جبران** 1883 _1931 الذي كتب عدة قصص وروايات وأزان فيها بين القص والتأمل والأحداث، ومنها أقاصيص: **الأرواح المتمردة** 1908، **والأجنحة المتكسرة** 1912. وقد شكلت كتابات جبران بأسلوبها الجديد ولغتها وموضوعاتها، بداية الأدب العربي الحديث والثقافة المضادة. [24]

يتفق معظم النقاد والباحثين على كون تاريخ 1912م هو تاريخ ميلاد أوّل رواية عربيّة وهي رواية **"زينب "** للدكتور محمد حسين هيكل والتي نشرها أثناء وجوده بفرنسا. والمؤكد أن رواية زينب لمحمد حسين هيكل قد شكلت النّواة الرئيسة للرّواية الاجتماعية العربية وأبرزت عبر شخصية

حامد وزينب العلاقات الاجتماعيّة بين الأسر العربية القائمة على التفاوت الطبقي، وصورة الرّيف المصري المليء بالسّمات الدالة على التخلّف.

أكّدت الرّواية التاريخية النزعة القومية، والتي زامنت ميلاد الحركات التحرّرية في الوطن العربي ومطالبة الشارع العربي الاستقلال والمناداة بالوحدة العربية. كما تأثرت القصة العربية بالاتجاهات الفلسفيّة والواقعيّة في معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية، ومثاله قصّة توفيق الحكيم **"عودة الروح"** وقصة **"الأرض"** للأستاذ عبد الرحمان شرقاوي. وتأصّلت الواقعيّة في الفن القصصي، وهكذا طفت في الستينيات والسبعينيات التجربة الرّوائية للواقعية، واعتبرت رواية **(الأرض)** لعبد الرحمن الشّرقاوي أول تجربة واقعيّة.[25]

و هكذا أصبحت الرّواية إبداعا ونقدا في الوطن العربي كله، وأصبحت نوعا أدبيا شائعا في الإبداع والنقد العربيّين، وارتبطت خاصّة بمفاهيم الواقعية التي دعت الرّوائيين إلى الربط بين التغيّر الاجتماعي وبنياته بتغيير المفاهيم بما فيها الأشكال الفنيّة والأدبيّة.

- الرواية الجزائرية:

إن المتتبع للتجربة الروائية الجزائرية بالدرس والتحليل، سيدرك أنه أمام تجربة روائية حديثة وفريدة، استطاعت طرح أسئلتها الخاصة، وإشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصيتها. ففي ظرف وجيز جدا استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق والمتميز. إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية الجزائرية ونشأتها المتأخرة زمنيا، مقارنة مع نظيرتها بالمشرق العربي، أو مع بعض أقطار المغرب العربي كالمغرب، وتونس، فقد تمكنت من أن تنجب مجموعة من الروائيين ممن جددوا، وأضافوا الشيء الكثير للرواية الجزائرية بشكل خاص، والرواية العربية بشكل عام.

الرّواية الجزائرية الحديثة غير منفصلة عن أحداث النشأة في الوطن العربي كله مشرقه ومغربه، ولم تأت نشأتها كذلك بمعزل عن تأثير الرّواية الأوروبية، إلا أنّ هذه النشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر. ويعدّ مؤرخو أدب قصة **" حكاية العشاق في الحب والاشتياق "** للسيد محمد بن إبراهيم المولود بالجزائر سنة 1806 م والمدعو الأمير مصطفى، كأول عمل قصصي بالمعنى الفني ويعدونه ظاهره مبكرة، وقد كتبت القصة سنة 1849.[26] ويطرح عبد الملك مرتاض مسألة تأخر ظهور الرواية الجزائرية إذ يقول: إنّنا لا ندري ما منع الكتّاب الجزائريّين خلال فترة (1931- 1954) من معالجة الأدب الرّوائي، أيعود ذلك إلى نضوب في الخيال؟ أم

عدم وجود كفاءات أدبيّة متمكّنة؟ أم إلى ذلكم جميعا ؟[27] أمّا محمّد مصايف فيعلّل سبب التأخير في قوله: إنّ الظّروف التي كانت تعيشها الجزائر في النّصف الأول من هذا القرن كانت أنسب لظهور فنون الشعر والخطابة والرسالة والمقالة منها عن فن الرّواية والقصة.[28] وقد بدأت الرواية في الجزائر تعرف طريقها مع الكاتب رضا حوحو الذي يعد أول من كتب بطريقة فنية في مؤلفه "**غادة أم القرى**" عام 1947م، والتي اعتبرها الكثير من الدارسين باكورة الإبداع الرّوائي في الجزائر. ثم جاءت قصة " **الطالب المنكوب** " لصاحبها عبد المجيد الشافعي.

إن النشأة الجادة للرواية الجزائرية، ترتبط برواية **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة، والتي كتبها في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جذري عن الثورة الزراعية (1971م)، واعتبرها النقاد تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته، ورفع الظلم عن الفلاح، ودفع كل أشكال الاستغلال للإنسان. وكتب ابن هدوقة بعد رواية ريح الجنوب رواية " **نهاية الأمس** " والتي يدل عنوانها على نهاية الماضي وبداية الحاضر. وأحداث الرواية شبيهة بريح الجنوب وكأنّها تكملة لها، وفيها يتناول ابن هدوقة مسألة التعليم في الريف. وبطلها مجاهد شارك في الحرب، وأصيب فنقل خارج الوطن للعلاج، وعند عودته استقر في تونس وتزوج بتونسيّة، وبعد الاستقلال قرر العودة لأرض الوطن يقضي في كل ريف سنة واحدة لينير عقول القرويين، ويخرجهم من عزلتهم. وجاءت روايته الثالثة " **بان الصّبح**" والتي انتقل ابن هدوقة فيها من التعبير عن الصراع الخفي إلى المواجهة الحقيقية بين الشخصيات التي ترمز إلى فئات مختلفة ومتباينة.

لقد عرفت الرّواية الجزائرية تألّقا مع طاهر وطّار. فقد أخرج وطّار هذا الفن القصصي من التّابوت اللغوي والمضامين المستهلكة، فجاءت رواية **اللاز** كإنجاز فنّي جريء يطرح بكل واقعية وموضوعية قضيّة الثورة الوطنيّة، لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب.[29]

لتتوالى الإبداعات الروائية الجزائرية مع **نار ونور** لعبد المالك مرتاض، **وما لا تذروه الرياح** لمحمد عرعار، وغيرها من الأعمال التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينيات، والتي ساهمت بشكل كبير في تطوير الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، لإبراز خصوصيتها الثقافية التي لم تكن لتختلف كثيرا عن الرواية المغاربية، أو العربية بشكل عام، وإن لامسنا بعض الاختلافات البسيطة، التي تمثل في طغيان تيمة الثورة في الرواية الجزائرية، مقارنة مع الرواية العربية التي

تعددت مواضيعها وتيماتها. ومع الانفتاح على المتخيل الشعبي المحلي، والذاكرة الجمعية وما تحفل به من إمكانات، طورت الرواية الجزائرية ووسعت أفقها لتبلغ الرواية العربية الجزائرية مع بداية الثمانينيات، والتسعينيات من القرن الماضي درجة عالية من النضج والعمق والتحول، خاصة مع رواية **"عرس بغل"** للطاهر وطار سنة 1978، ورواية **"نوار اللوز"**، **"تغريبة صالح بن عامر الزوفرى"** لواسيني الأعرج سنة 1983، ورواية **"الجازية والدراويش"** لعبد الحميد هدوقة سنة 1983، وغيرها من الأعمال التي حاولت التأسيس لمرحلة جديدة في فن الرواية الجزائرية.

رابعا- بين الواقع الاجتماعي والإنتاج الروائي:

من خلال بعض الدراسات الناقدة، نجد الرواية العربية تصور الواقع في حالة انسجام وتوازن ومصالحة، متجاهلة التناقضات الأساسية والصراع المعلن والخفي. فهي توفق بين الإنسان وهذا الواقع الذي يعيشه وهي في المجتمع العربي رؤية غيبية وجزء لا يتجزأ من الثقافة السائدة في منطلقاتها وغاياتها واهتماماتها وأساليبها. ولهذا نجد **العقاد** مثلا في روايته **سارة** (1938)، جاءت رؤيته سكونية تلغي التناقض والصراع. فنظرة العقاد للمرأة ليست صدفة أو معزولة عن رؤيته العامة. كل شيء - بما فيه المرأة والأسلوب الفني والحقائق- مطلق ثابت بثبات الطبيعة، فيلعب الناس الأدوار المعدة لهم مسبقا وينجحون بقدر ما ينسجمون مع هذا التصور الكامل الدائم. ولذلك يستطيع العقاد أن يكتب شعرا وقصة ورواية في مصر الذي تعاني من القهر القومي والقهر الطبقي، دون أن يرى هذه التناقضات. ففي رواية **سارة** نجد كلا من سارة وهمام يعيشان على المسرح وخارج مصر وزمانها فلا نلمح حتى ظلالا باهتة لهذا الشعب المسحوق بالفقر والظلم والطبقية.[30] ويمثل هذا الاتجاه التوفيقي أيضا **توفيق الحكيم** كما في روايته **عودة الروح وعصفور من الشرق،** في قرية مصرية مغلوبة على أمرها يصور توفيق الحكيم محسن ـ بطل روايته **عودة الروح** ـ" وهو يحس بجمال الحياة وذلك الروي المنتظم لمخلوقات الطبيعة وكائناتها الهادئة" ويهمس محسن لنفسه، "لن يذهب الرق من الوجود..لكل عصر رقه وعبيده"، وترتبط هذه الآراء الواردة في **عودة الروح** بالطبقية والخوف من التغير الاجتماعي الذي كان يعصف بالمجتمع المصري. وعليه قد جاء هذا النوع من الرواية والأدب برؤية عامة ترى الواقع منتظما ثابتا. فجاء تقليديا في صوره وصيغه ومقارناته، وكأنه يبحث عن التوفيق والانسجام بين مفاهيمه والواقع البعيد والثقافة السائدة.

قد نجد بعض الروايات العربية كروايات أولى وسير ذاتيّة مقنعة، تروي حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيشي المحكوم بأكثر من سلطة. هذه الذات هي في آن واحد ذوات تتشارك في البؤس وتتناظر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرفة. وعلى سبيل الذكر لا الحصر نشير إلى روايات حنا مينا وثلاثية محمد الديب وروايات محمد شكري والكاتب السوداني طيب صالح. فرغم التسميات وما تعنيه من حدود الجغرافيا وللتفاوت التطوّري تبقى هذه الرّوايات حكاية معاناة من القمع والكبت والجهل والفقر والجوع، تبقى حكاية قيم مترسبة ومستغلة وموظفة في تكريس السائد. وتبقى حكاية قوى تعوق تحرر هذا الإنسان، تعوّق تقدمه، تحرمه من موارده، من قوة عمله ومن إمكان التمتع بحياته على هذه الأرض، وهذه القوى هي في الداخل والخارج، هي في الذات وضدها، هي واعية وقائمة في الوعي على تواطأ وغير واعية وقائمة على غياب المعرفة. [31]

ترسم لنا بعض الروايات الإنسان وهو يحاول تجاوز حالة الاغتراب بالتمرد الفردي، فيصر على مواقفه المبدئية ويتحدى ويرفض ويبتكر ويبحث عن حلول كثيرة ما تنتهي إلى نقطة البداية. ويتجلى هذا الانشغال بالخلاص الفردي في رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للروائي السوداني طيب صالح، الذي صوّر شخصية مصطفى سعيد بطل الرواية بتلك الشخصية التي هاجرت من السودان إلى أوربا وتبحث عن العودة إلى دفء العشيرة، والخروج من ذاك الشعور بالاقتلاع الاجتماعي. فحاول إيجاد خلاصه بقراءة الشعر، وممارسة الرسم والكتابة، والتحدث في الدين والفلسفة، والتفحش مع النساء، الذي ظن أنه بعلاقاته بالنساء الأوروبيات ينتقم لإفريقيا من أوربا، ولكنه لسبب لا يدركه استعذب كونه صيادا للنساء. مات في ظروف غامضة وترك رسالة عبر فيها عن أمنيته بأن ينشأ ولداه نشأة عادية مشبعين بهواء بلاده وتاريخها وذكريات أهلها فيتجنبا مصيره.

إذا تكلمنا عن الصراع الاجتماعي، لابد من ظهور رواية **"الأرض" لعبد الرحمان الشرقاوي** التي صوّرت القرية المصرية تماما عكس ما صورها توفيق الحكيم في **عودة الروح، ويوميات نائب في الأرياف.** تصوّر رواية **الأرض** القرية في حالة صراع طبقي بين الفلاحين وقوى السيطرة المستبدة، ابتداء من الخفراء والعمدة فالمأمور فالإقطاعي فالحكومة وانتهاء بالاستعمار الانكليزي. ومن خلال علاقات الذعر انبثق لدى الفلاحين وعي حاد بعمق اغترابهم، فحياتهم نفسها ليست ملكهم بل ملك الدولة، كذلك يدركون أن النيل الذي هو مصر ليس لهم. ومن خلال المواجهة

يبدأ وعي جديد، وهي دعوة صريحة إلى نبذ السّلطة التي تتصرّف في حرية الفلاحين المصريين. وانتهجت الرواية الطابع الاجتماعي مضمّنة إياه جانبه السياسي الأعمق فقد تطوّر الصّراع الاقتصادي إلى صراع سياسي عندما أدرك الفلاّحون أنّ حياتهم في قريتهم البعيدة الصغيرة المرتبطة بالقضية الكبرى للاستقلال القومي، وحقّ الشعب أن يختار حكومة تمثّله تمثيلا حقيقيا. ونجد أيضا الرواية الجزائرية توظف تيمة الصراع، مثل رواية"**نجمة**" للكاتب ياسين. نجمة تلك الشخصية التي تمثل الجزائر الثائرة واستمرارية موت "الأخضر" وبعثه. وكذا رواية **اللاز** لطاهر وطار، اللاز وهو الشخصية الرئيسية في الثورة الذي يمثل ذالك الصراع والتغير الذي يحصل من خلال المشاركة في الثورة وليس العزلة والحياد باعتباره وقوفا إلى جانب العدو.[32]

إن علاقة التغير الاجتماعي بالإنتاج الروائي في الجزائر واضح جليا في العديد من الروايات الجزائرية، بداية بما سبق نوفمبر 1954 ذلك السياق الاجتماعي الموسوم بالظلم والقهر والعدوان وما يقابله من صبر وتمرد ومقاومة، ومابعد الاستقلال مع ظروف حياتية صعبة في الريف والمدينة على حد سواء – مع حضور القرية بقوة في كل أعمال تلك المرحلة، تطبع أعمال هذه المرحلة ظاهرة البطالة، الفقر، التهميش والظلم، مع ظهور فئة جديدة من الأثرياء تعمل على ترسيخ وتأكيد شرعيتها، لتظهر فئة الطلاب والمثقفين الذين يحاولون إحداث التغير والتمرد على واقعهم ورفض الثقافة السائدة. هذا الدور الذي أوكله **ابن هدوقة** في روايته "**جازية والدراويش**". هذه المرحلة تلخصها أيضا رواية "**نوار اللوز**" مرحلة الصراع على لقمة العيش وحق البقاء. لتقدم النصوص الروائية الأخرى مثل رواية **ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج آليات التغير وتجاوز الواقع بإعادة النظر في نقطة الانطلاق ورد الاعتبار للذين ساهموا في بناء الدولة الوطنية. أما بالنسبة لمرحلة ما بعد أحداث أكتوبر 1988 فقد جاءت الروايات تحاكي الواقع السياسي حتى مرحلة الأزمة 1991 وما بعد الأزمة.

إن الوضع الاجتماعي الجزائري بسكونه وحركيته لخصه ابن هدوقة في روايته "**غدا يوم جديد**" في أسئلة وجمل، وكان سؤاله الرئيس: ماذا تغير منذ ستين سنة وأكثر؟ من كان يتصور أن نوفمبر العظيم يلد أكتوبر؟ "نصف قرن وربع قرن... حلم وحرب وثورة". تبين هذه التساؤلات أننا بين مرحلتين أساسيتين مترابطتين، الزمن الأول هو ما سبق نوفمبر 1954، أما الزمن الثاني أكتوبر 1988 وما عرفته الجزائر من أحداث جرت وراءها تغيرات جوهرية على كل المستويات السياسية

(التعددية الحزبية)، التغيرات الاقتصادية والثقافية، لتقف عند مرحلة الزمن الدامي 1991. وهكذا يتبع الإنتاج الروائي في الجزائر بنية التحولات المجتمعية، ويكشف عن أنماط شخصية تتوازى مع سياقها الاجتماعي.

الخلاصة:

لعل تتبع نشأة وتطور الرواية العربية هو في حد ذاته دراسة لتغير الاجتماعي. فالدراسة الاجتماعية للشخصية الروائية تكشف عن العلاقات الاجتماعية التي تصور طبيعة البناء الاجتماعي وتحدد التغيرات الحاصلة في المحيط الاجتماعي كما تبحث في العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع.

من خلال نماذج من الروايات العربية والجزائرية، يمكن التميز بين أنواع من الخطاب الروائي، الخطاب الروائي الذي يبحث عن التغير من خلال نقد الواقع والثقافة السائدة، وطرح البديل من خلال شخصيات مبدعة ورافضة ومتمردة، وخطاب آخر توفيقي يبحث عن الهدوء بعيدا عن الصراعات مصورا الواقع في حالة انسجام وتوافق، مكرسا ثقافة الماضي متجاهلا التحولات والتغيرات الاجتماعية والثقافية، والاقتصادية.

إن الإنتاج الأدبي شيء تاريخي أنتجه كائن بشري في زمن معين، وفي ظروف معينة، فالكاتب الروائيّ -من وجهة نظر اجتماعيّة- يرتبط بالواقع اليوميّ لمجتمعه ارتباطا وثيقا ومتعدد الأطراف، ومهما بدا أنّه يعتزل بنفسه فإن علاقته بالواقع اليوميّ هي علاقة بوعيه ووعي مجتمعه..

الهوامش:

[1]- حسن التلباني، **البناء الفني في أعمال الغيطاني الروائية**، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1996، ص159.

[2] Gilles phllipes, **le roman,des theorie**s **aux analyses**,ed, du seuil, paris,1996,p60.

[3]- جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة برجوازية**،تر: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ص9.

[4]- فاطمة الزهراء أزرويل، **مفاهيم نقد الرواية بالمغرب**، المغرب، 1989،ص150.

[5]- **نفس المرجع**، ص153.

[6]- **صلاح فضل، مناهج النقد، دار الأفاق العربية**،1996، **ص**87،88.

[7]- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، (ب ت)، ص145.

[8]- ل.س فانسون، **نظرية الأنواع الأدبية**، تر:حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978، ص39

[9]- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص149.

[10]- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1982،ص496.

[11] Yves reuter, **intoduction a l analyse du roman** ,ed, nathan 2000 France,p20. -

[12]- بيير شارتييه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001،ص11.

[13]- نفس المرجع، ص13.

[14]- نفس المرجع، ص50.

[15]- نفس المرجع، ص116.

[16]- نفس المرجع، ص118.

[17] Pierre chatier, **introduction aux grandes théories du roman**,ed, France 2000,p112.

[18]- محمد إبراهيم الهواري، **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث**، دار المعارف،مصر،ط1، 1979، ص21.

[19]- جابر عصفور، **زمن الرواية**، دار الثقافة والنشر، دمشق، 1999، ص88.

[20]- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص527.

[21]- نفس المرجع، ص529.

[22]- نفس المرجع، ص529.

[23]- نفس المرجع، ص 534،535.

[24]- حليم بركات، **المجتمع العربي المعاصر**، مركز البحوث والدراسات العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1984، ص362،363.

[25]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص52،53.

[26]- عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص197.

[27]- عبد المالك مرتاض، **فنون النثر الأدبي في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب،1983،ص191.

[28]- محمد مصياف، **الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983،ص7.

[29]- واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982،ص89.

[30]- حليم بركات، مرجع سابق، ص372.

[31]- يمنى العيد، **فن الرواية العربية**، دار الآداب، بيروت،1988، ص90.

[32]- حليم بركات، مرجع سابق، ص392،393.