الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: .....

التجريب في الرواية العربية الجزائرية

2005-1990

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

تخصص:الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

زيادي شيبان فهيمة

إشـــــراف :

أ.د.آمـــال لواتي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الرئيسية	الصفة
أ.د.رابح دوب	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
أ.د.آمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا
أ.د.رشيد قريبع	أستاذ	جامعة منتوري– قسنطينة	عضوا
أ.د.توارتة محمد العيد	أستاذ	جامعة منتوري– قسنطينة	عضوا
أ.د.رابح طبجون	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة–قسنطينة	عضوا
د.ليلى لعوير	أستاذة محاضرة أ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا

السنة الجامعية 1437-1438هـ / 2016-2017م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عرفت الكتابة الروائية العربية أواخر القرن العشرين تحولات عميقة -ويعود هذا لأسباب جمّة – فما شهده المجتمع العربي من أزمات خلال تلك الفترة، وما طرأ على الساحة الأدبية من ظهور لتيارات فكرية جديدة، كان له أثره على الأعمال الإبداعية، وبالتالي على الحركة النقدية التي سايرت هي الأخرى هذه التحولات من سياسية واجتماعية... داخل المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة.

في خضم هذه التغيرات انبثق ما يسمى بتيار الوعي الحامل للنزعة التجريبية، هذه الأخيرة التي كانت منعطفا شهده النص السردي العربي والجزائري، بحيث أسهم في دخول الرواية العربية الجزائرية إلى مصاف الجدة واتخاذها لمبدأ الرفض – في كتاباتها الإبداعية- للبنى التقليدية، والخروج عن طقوسها وقواعدها الثابتة التي كانت سائدة ضمن متنها الروائي.

من هنا تجلّت ظاهرة التجريب في المتون الروائية العربية الجزائرية الحاملة لحركة الحداثة على مستوى الشكل والمضمون السردي، وصياغتها في قالب فني جمالي يعكس رؤية الروائي للعملية الإبداعية.

في ظل هذه التحولات التي عرفتها الساحة الإبداعية بالجزائر لا سيما مجاراتها للراهن الجزائري وما عاناه من أزمات على جميع الأصعدة، بحيث تفاوت النص السردي في النهوض بالمجتمع ومحاولة إخراجه من مشكلاته. كان هذا دافعا جعلني أختار هذا الموضوع وأحدد الفترة الزمنية بظهور تلك الروايات التي ارتبطت بوعي الكتاب بما يعيشه المجتمع وموازاته بالوعي الإبداعي، الذي واكب أعمالهم على حد سواء فكان البحث موسوم "التجريب في الرواية العربية الجزائرية 1990-2005 م". إضافة إلى ذلك ما عرفه السّرد الجزائري خلال هذه الحقبة من تطور على المستوى الفني والجمالي.

ومن أساسيات البحث العلمي أن تتطلع كل دراسة جديدة على ما سبقها من

الدراسات، فاستعنا بالعديد منها نذكر: "محمد أمنصور وكتابيه "استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة"و" خرائط التجريب الروائي" وسعيد يقطين وكتابه "القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي" وبوجمعة بوشوشة وكتابه "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي في مجال النقد " وعلي محمد الموني بكتابه "الحداثة والتجريب"، ومن المقالات نذكر: مقالة بعنوان "الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي (دراسة مقارنة)" لرشيد قريبعو"الرواية الجديدة الشكل والمضمون" لجورج دورليانو "التجريب في الرواية الواقعية" لسليمان البكري.

إن الخوض في غمار التجريب والخروج عن التقاليد الروائية المتعارف عليه في المتون الروائية أدى إلى عرض عدة تساؤلات من مهمة البحث وغايته الإجابة عنها وهي كالآتي:

- إذا كان التجريب هو خرق للثوابت كيف تقبل الروائيون الجزائريون هذا المصطلح؟.
- هل يمكن اعتبار كل أدب يتعدى المألوف تجريبا؟
- ما هي خصوصيات الكتابة التجريبية؟
- هل يشترك كل الروائيين في ملامح التجريب، أم أن كل روائي ومرجعياته في ذلك؟
- هل للمجتمع أو الراهن المعيش دور في ظهور الكتابة التجريبية؟
- كيف استطاعت رواية الأزمة المصاهرة بين مضامينها وما احتوته بالرواية التجريبية من تقنيات سردية؟

وسعيا منا إلى إيجاد بعض الإجابات لما طرح سابقا ارتأينا هيكلة منهجية لهذا البحث فكانت خطته متكونة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

ففي الفصل الأول المعنون "بالتجريب وإشكالاته النقدية"، تم التطرق إلى مرجعيات التجريب والأخذ من علم الجمال والحداثة والرواية الجديدة... ما يوافق هذا المقام، ثم سلطنا الضوء على عناصر الخطاب السردي، وكيف تقبل معطيات النزعة التجريبية على مستوى البنى السردية، ثم تتبعنا مسار التجريب في الرواية العربية الجزائرية منذ الثمانينات مركزين على الفترة المحددة 1990 – 2005 م وهي صلب التجريب في بحثنا هذا. مع مراعاة ما عرف في تلك المرحلة برواية الأزمة، والتي عالجنا في ضوئها الثالوث المحرم مقرونا بالأبعاد الدلالية للتجريب الذي مزج بين ما هو شكلي مع ما هو مضموني. والضرورة المنهجية فرضت علينا اختيار بعض الروايات الموازية لتلك الفترة وتقديم نماذج تؤكد ذلك.

أما الفصل الثاني والمعنون "بالتفاعلات النصية في رواية الأزمة"، فقد تطرقنا إلى التفاعل النصي في الفكر الغربي والعربي واخترنا مدونة رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج كأنموذج من أجل توضيح آليات التناص بنوعيه، وتقصي ما احتوته البنى السردية للرواية وانفتاحها على أكثر من خطاب. من أجل تحقيق تقنية التعالق النصي وتبيين مظاهر تناصية أخرى في مرحلة الأزمة، كان للنص الروائي سيدة المقام لواسيني الأعرج، والشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ومرايا متشظية لعبد المالك مرتاض، حضورا بارزا في تأثيث آليات التجريب والكشف عن مصاهرة النصوص لبعضها البعض. هذا من جهة وكيف تعامل كل نص روائي مع التناص بأشكاله التي تتمايز رؤى الروائيين في بلورتها داخل المتون الروائية من جهة أخرى.

وقد خصص الفصل الثالث والمعنون بـــ"معمارية النص الروائي الجزائري" لإبراز البنى السردية للنصوص الروائية المختارة. فكانت مدونة تيميمون لرشيد بوجدرة بما احتواه متنها الروائي أداة لكشف مظاهر التجريب الآخذة من فنية الرواية الجديدة.بحيث

تطرقنا إلى جل عناصر الخطاب السردي من مفارقات زمنية، وتعدد للأصوات، وتنوع على مستوى المكان، والشخصيات. كما اعتمدنا على النص الروائي الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار من أجل الكشف عن التجريب وأبعاده الدلالية، فتنوعت محطاته بتنوع نزعة التجريب عند الطاهر وطار، كون هذه المدونة هي إجابة عن أسئلة طرحتها مدونته الشمعة والدهاليز في الفصل الثاني، فطرقنا تقنية السرد بين التوالد والتقاطع، وكيف حقق هذا التضاد شعرية على مستوى البناء الفني للرواية مازجين الرموز الصوفية التي تضمنها النص الروائي وما حمله من أبعاد دلالية، وقد توقفنا كذلك عند المتن الروائي ذاك الحنين للحبيب السايح للكشف عن الخصائص الأسلوبية والتقنية التي احتوتها هذه المدونة. فتطرقنا إلى تقنية الأسلبة والتهجين والحوار بنوعيه، وكيف أن هذا النص الروائي استطاع تجسيد الجانب اللغوي ومتاهة تداخل النصوص اللغوية فيه.

كما تميزت منهجية البحث بوجود تمهيد وخلاصة لكل فصل، وخُتم البحث ككل بخاتمة إجمالية من خلالها تم الوصول إلى نتائج تزاوجت بين التجريب كمشروع إبداعي وبين نصوص روائية ناهضت هذا المشروع.

أما المنهج المعتمد فقد توخينا التقيد بطبيعة الموضوع المتشعبة، والضرورة اقتضت التعامل مع أكثر من منهج لأن النصوص الروائية التي تم اختيارها بتعدد مستويات بنياتها استوجبت اعتمادنا تركيب عدة مناهج في مقاربتنا، بحيث عمدنا للتأسيس المرجعي على المنهج الوصفي وفي مقاربة النصوص بعض آليات المنهج السيميائي والأسلوبي والدراسات السردية. فكان النص الروائي من يستنطق المنهج ويختار ما يوافق مقتضاه من آليات وأدوات إجرائية.

قد اعترضتنا صعوبات عديدة أثناء إنجاز هذا البحث، فجدة موضوع التجريب والدراسات المعمقة التي تكاد تكون منعدمة حوله، وكذلك تغيير المشرف على البحث في

عز العمل وما يترتب عنه، إضافة إلى كون الباحث منقسم بين مسؤولية البحث والعمل ومسؤولية الأسرة هذا ما يعرقل ميدان البحث العلمي.

لا يسعني في الأخير إلا أن أرفع شكري إلى جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية كلية الآداب واللغات على قبولها تسجيل أطروحة الدكتوراه بجامعتها.

كما أتقدم بجزيل شكري وعرفاني وأثني بالخير على أستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتوراه "آمال لواتي" على ما قدمته لي من ملاحظات وتوجيهات وعلى متابعتها لعلمي حتى قادتني إلى الطريق العلمي الصحيح بكل إخلاص وصبر. وإذا كان لهذا البحث من مزايا فيعود لأستاذتي المشرفة.

كما أقدم جزيل شكري وامتناني لأساتذتي للجنة المناقشة على قبولهم فحص هذا البحث وصبرهم على ما فيه من هنات وعلى نصائحهم التي ستوجه دربي نحو الأمثل.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور "سعيد يقطين" على ما قدمه لي من عون والذي منحني في بدايات بحثي من وقته بتوجيهاته ونصائحه العلمية النفيسة.

وشكر خالص لكل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، حتى اكتمل على صورته هذه، ويكفينا أن تكون اجتهادات تضيف إلى الدراسات النقدية ولو فكرة ترتقي بالرواية العربية الجزائرية إلى الأفضل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:
التجريب وإشكالاته النقدية

أولا –مرجعيات التجريب

ثانيا –التجريب وعناصر الخطاب السردي

ثالثا–الأبعاد الدلالية للتجريب

رابعا–التجريب والرواية العربية الجزائرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لا ثابت سوى التغير نظرية أكدها الزمن عبر سيرورته، فمن الطبيعي أن هذه الحركية لها أثرها في حياة الفرد، لدفعه إلى التفكير والتحريك الكامن وبالتالي الإبداع من أجل تغيير واقعه الذي «يجيء سريعًا ومحسوسًا في مجال، وبطيئا محتجبا في مجال آخر، ويأتي طويلا حتى يكاد أن يستقر تارة وينطوي متلاشيًا كأنه لم يكن تارة أخرى»[1].

إن اصطدام هذه المتناقضات من ثابت ومتحول، سريع وبطيء ومن ظاهر ومتلاشي لا يمكن تحليّه إلاّ في الكتابة الروائية منذ نشأتها إلى اليوم، حيث ابتكرت لعبة الكتابة طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني، التي طبع عليها السمات الفكرية والجمالية للرواية الجديدة، والتي استوقفت الفعل النقدي، من أجل تفكيك ظاهرة الكتابة الروائية والكشف عن معالمها، ومميزاتها التي تباينت داخل الحقل الإبداعي العالمي والعربي عامة والجزائري خاصة، كونه حلقة من الحلقات المساهمة –في ولادة النصوص الروائية الجديدة، مشكلة بذلك ظاهرة فنية استدعت الوقوف عندها وتحليلها وفق رؤى علمية ممنهجة.

[1] –فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص167.

أولا– مرجعيات التجريب

لقد ظهر التجريب في أوروبا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية كاستجابة لما يحمله الفكر الإنساني –آن ذاك– من صراع مع الظروف الاجتماعية والسياسية والأدبية، السائدة ومع الدوافع النفسية اللاشعورية والشعورية، التي كانت محاور احتواها العمل الأدبي الروائي الذي عرف هو الآخر –تحوّلات مستمرة، فليس من السهل تقديم تقرير شامل عن حركية الرواية عبر التاريخ، وهذا يرجع إلى خصوصية الانفتاح الذي ميّز الفن الروائي عن غيره من الفنون.

وكون المقام يقتضي ذلك فلا بد من مقاربة حركية الخطاب السردي الحداثي في أبرز محطاته التاريخية من أجل الوقوف على حركية الرواية الجديدة، وعوالم التجريب وبالتالي الإشارة لتجلياته في الرواية الأوربية والفرنسية خاصة، محاولين من وراء ذلك ملامسة أهم المفاهيم ذات العلاقة الوطيدة بالتجريب، وتوضيح الرؤى أكثر والتمهيد له في الرواية العربية الجزائرية، الذي هو أصل إشكاليتنا وكون التجريب ضمن حلبة من المفاهيم التي تقوم مجملها على التدمير والتجاوز والثورة والرفض ...

فقد أضفى هذا على الكتابة الروائية طابع الجدة الذي وسع مساحة الإبداع، وبالتالي أنتج حرية في تجسيد رواية طلائعية وحديثة وجديدة ... في سمات ومظاهر لها حضور في الفعل الإبداعي الهادف إلى تطوير الشكل الروائي وتقديم قراءات له وفق مناهج نقدية معاصرة.

من خلال ما سبق ذكره، تتبادر إلى أذهاننا تصورات لا حصر لها، فكلما تردد مصطلح التجريب **"Expérimentation"** طرحت أسئلة عديدة، يمكننا تفجيرها والإجابة عنها وفق ما يحويه المصطلح، من تعدد دلالي وبعد فكري وفلسفي لكن ينبغي التحلي باليقظة والحذر كضرورة منهجية في الإجابة على ذلك والقول بأن كل محاولة جديدة في

الأدب تعد تجريبا لكنه تم تبني مفهوم علمي وملتزم أكثر نوعا ما في الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية[1].

و بالتالي يتبنى "التجريب" ازدواجية المفهوم بين الأدبي والعلمي وهذا دليل استيعاب الأدباء والنقاد والدارسين لهلامية المصطلح.

إن إجماع النقاد على إميل زولا **"Emile Zola"** في استعمال مصطلح "تجريب" في الكتابة الروائية، وتطبيقه على الظواهر الفنية من خلال ما جاء في كتابه «الرواية التجريبية **Le Roman Expérimental** وثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان»[2].

هذا لا يعني أنه جرد العمل الأدبي من فنيته -كما زعم- لأنه لا يمكن فصل الإنسان عمّا يحسه من قلق وتمزق، فالمبدع التجريبي سواء روائيا أو مسرحيًا أو شاعراً أو قاصًا في مختلف الفنون الإبداعية في سعي دائم للتجاوز، والرفض والثورة على الأنظمة السائدة والطرائق التقليدية في الفكر والكتابة.

وبالتالي فمصطلح التجريب مصطلح فرنسي، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية ويعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة عل التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول "إزرا باود" لذلك فإن علمهم أوجبهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول»[3].

انطلاقا من فكرة الفن تجريب وأن التجريب يجد في الحداثة خلفيته الفكرية والمعرفية

---

[1] - جاكوب كورك: اللغة في الادب الحديث: الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عما نوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 190.

- إميل زولا(1840-1902) أحد أقطاب الفكر الفرنسي، وأبرز ممثلي المذهب الطبيعي للإثراء أكثر، انظر عبد الرزاق الأصفر : (المذاهب الأدبية لدى الغرب)دراسة(منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص154.

[2] - حبيب مونسي: القراءة والحداثة "مقارنة الكائن والممكنفي القراءة العربية اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص4.

[3] - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات العربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص189.

فالسؤال الذي يطرح هنا: أيمكن اعتبار التجريب إيديولوجيا تفرض نفسها بالاعتماد على الفن والحداثة؟ وكيف حدد العلاقة بينهما؟

1- المرجعية المعرفية والفلسفية للتجريب:

إن ربط مفهوم التجريب بالجمال يحيلنا إلى الحديث عن الفن نظرا لاشتراكهما في عدة حقول فنية) القصة، الرواية، الشعر، المسرح ... الفنون التشكيلية ...(وكون التجريب في الفنون «عمل إبداعي في المقام الأول يحقق معرفة أرقى، ومتجددة قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي»[1].

فالتجريب يصدر نتيجة وعي الذات المبدعة بالراهن متجاوزة إيّاه بتجديد الرؤى وتنويع الأساليب وفي هذا السياق يستوقفنا رأي "لالاند" للفن باعتباره «إنتاج للجمال يتم بواسطة أعمال ينجزها كائن واع، كما يشير إلى الخصائص التي تشترك فيها كل الأعمال الفنية»[2].

أ- علم الجمال:

بجدر بنا هنا الإشارة إلى علم الجمال كون التجريب مفهوما جماليا، فلربما بالعودة إلى خلفيته النظرية المتعلقة "بالاستيطيقيا" نتمكن من حل بعض المعضلات النقدية واستيعاب العلائق الموجودة بين الفن والجمال ومدى وعي المبدع بمنطق الحداثة الذي يفرض التميز في العمل الإبداعي، ودور الذوق الجمالي في إنتاجه، وإذا أجمع الفلاسفة والنقاد والأدباء على

[1] - مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000، ص17.

[2] - أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م1، **(A.G)**، منشورات غويدات، بيروت، 199، ص 360.

أن «التجريب في الكتابة شقيق الإبداع»[1].

وأن سؤال التجريب «سؤالاً جماليا بالأساس متعلقا بطرفي التواصل، نعني المبدع والمتلقي»[2].

فهذا لا يعني أنه من السهل تقديم مفهوم واضح ودقيق للفن، كونه ظاهرة يصعب تعريفها حقا، وما قلناه على مصطلح الفن، يقال عن علم الجمال وعلى الحداثة وعلى الرواية الجديدة، وعلى الطليعية ... وكل هذا راجع إلى أن مصطلح التجريب في ذاته محمّل بجملة من المرجعيات المساهمة في تشكيله، ومع هذا ضروري محاولة الكشف على خلفياته المتنوعة. والتي من خلالها يمكن الإلمام بحيثياته وتوضيح الرؤى وإزالة اللّبس من حوله.

فإذا كان الفن أعلى أشكال الجمال عند هيغل بقوله: «فجمال الفن جمال مبدع مولود جديد للعقل، وبمقدار ما يبدو الروح ونتاجاته أعلى من الطبيعة وظواهرها كذلك يبدو جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة»[3]، يضيف هيغل تصور آخر للفن بقوله «العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء وقبحه»[4].

فما يمكن رؤيته اليوم فن، يمكن أن لا يكون مستقبلا، هذا ما أنتج اتجاهات عديدة للفن نلخصها كالآتي:

1-الفن باعتباره محاكاة للطبيعة (أرسطو وبعض فناني عصر النهضة ...)

2-الفن كونه انعكاس للحالات النفسية للفنان وتعبير عن انفعالاته "المدرسة الرومنسية".

---

[1] - عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، تونس، 1999، ص11.

[2] - المرجع نفسه، ص12.

[3] - إ.نوكس: عربه د/محمد شغيفشيا، النظريات الجمالية)كانط، هيجل، شوينهاور(منشوراته بحسون الثقافية، بيروت، لبنان 185، ص103.

[4] - عز الدين اسماعيل: الاسس الجمالية في النقد العربي، عرض، وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص45.

3-الفن كونه ممثل للجمال في حد ذاته "مدرسة الفن للفن = المدرسة البرناسية".

ولا بد أن نشير هنا إلى أن الأعمال الفنية بحيثياتها تحمل الجمالية والمتعة والوجدانية والعقلية، وهذا ما يجرنا إلى التعاطي مع الجمال كعلم بوصفه -هو الآخر- مصطلح يحمل قيم ترتبط بالإحساس فالشيء الجميل هو ما نحسه وما نميل إليه تلقائيا، ولكن الضرورة تقتضي إسقاط -الجمال- على مستوى يتجاوز الوعي الجمالي الحسي إلى وعي جمالي عقلي.

فالرواية إبداع فنّي جميل لديه القدرة عل إثارة الانفعالات والأحاسيس بداخلنا وينتج ذلك عن طريق شعرية اللغة التي «يقطنها دوما آخر، ناء، بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب»[1] المؤدي إلى خلخلة قواعد الفن الروائي، والبحث المغاير وتجاوز الأنماط التقليدية.

ومن ثمة فالفن ليس محاكاة للذات وحسب وإنما «استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل، ينجزها متلق قائل أو متلق باحث يرنو لاستيلاذ معرفة نقدية تحاور الثقافة والتاريخ كما تجاوز النص ذاته من خلال تحليل وتقويم وتذوق مجموع مكوناته اللغوية والتداولية»[2].

إن حاجة النص التجريبي إلى التجديد المستمر «حفّز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية»[3] نتيجة التنافس القائم،«بين الوعي الكتابي المرتبط بالمبدع، والوعي النصي المقترن بالقارئ الناقد المقضي إلى تركيب الموضوع الجمالي واشتقاقه من الشكل الفني»[4]. الذي يحمل قدرة على الخلق والإبداع «ذلك أن الفلسفة لا تسعى إلى فرض قواعد الفنان وإنما عليها فقط أن

[1] - ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ت سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص 106

[2] - أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي السردي بين الثقافة والنسق، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص14.

[3] - ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم ضمن كتاب الرواية والواقع-ت: رشيد بن جدو، منشورات عيون، الدار البيضاء 1988، ص 12.

[4] - حسن البنا عز الدين: مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 11 يونيو 2002، ص655، ص656.

تبحث فيما هو الجمال بوجه عام وكيف عبر عن نفسه في الأعمال الفنية الموجودة من دون أن تأخذ على عاتقها صوغ قواعد ما»[1].

ب- الحداثة:

أما الحداثة لغة فتعني الجدة والابتكار، حيث تضمنت هذا المعنى في لسان العرب «حدث: الحديث نقيض القديم، والحدوث: نقيض القدمة، حدث الشيء يُحْدِثُ حُدُوثاً وحَدَاثة، وأَحْدَثَ هو، فهو محدث وحَدِيثُ، وكذلك استحدث هو جاء بمعنى الابتداع: ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها»[2].

فالضرورة المنهجية لابد من طرق هذه المصطلحات لغويا، حتى يتسنى استخلاص القواسم المشتركة بينها، قبل الغوص في عوالمها الاصطلاحية والقراءات التي لا حصر لها وفق المناهج الحداثية المواكبة لعصر التساؤلات، التي بدأت الأفكار فيها "تتجادل وتتصارع فيقود اتجاه إلى نقيض اتجاه آخر أو إلى تعديل له، فظهر الاتجاه الواقعي بصوره المختلفة وكان أشدها تطرفا من الذاتية، الطبيعية أو الفوتوغرافيا أو الانعكاس الآلي.

وكان لابد من إثارة الشك حول وظيفة الفن في التعبير أو في التعامل مع الموضوع فدخلت الرمزية بالإيحاء من أوسع الأبواب لتدخل معها تيارات كثيرة، تجاوزت على اختلاف ما بينها، واجتمعت في تاريخ الفن باسم الحداثة التي يؤرخ لها في الغرب بعام 1890»[3].

وتبعا لذلك تكون الحداثة هي نفي لكل ماض، وتأكيد لكل ما هو حاضر قابل للتجدد كونها مشروع حضاري يسعى حسب رأي الناقد جابر عصفور إلى «تحقيق الإبداع

[1] - هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص91.

[2] - ابن منظور: لسان العرب المجلد الثاني، (مادة حدث)دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص 131-134.

[3] - مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ت: مؤيد حسن فوزي، الفصل الأول مصطلح الحداثة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص17.

على المستوى الثقافي العام... ووعي الشاعر المحدث لكل التعاضدات يعني وعيا بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي»[1].

وكون الحداثة تهدف إلى تحديث آليات الفكر الغربي فهي لم تقتصر على مجال دون آخر وإنما أخذت صفة الشمولية في سعيها إلى تحديث أدوات إجرائية في السياسة والاقتصاد والمجتمع والثقافة والأدب وبالتالي «فهي نمط حضاري متميز يعارض التقليد وكل الثقافات الموروثة»[2].

في ضوء ما سبق: «تكشف الحداثة عن الجديد بمعنى أنها ترمي إلى الخلق والإبداع في المجال الثقافي بصفة عامة، فهي لا تقتصر عل الجانب الفلسفي أو الفني أو الفكري، وإنما تشتمل جميع مجالات الحياة الإنسانية فالمجال السياسي الثورة إلى الأوضاع القائمة، وفي المجال الاقتصادي ضرورة رفع مستوى معيشة المجتمع من خلال تفسير وابتكار آلات جديدة تستجيب لاحتياجات الناس وفي المجال الفني تخيل مجتمع أفضل من المجتمع القائم ويكون ذلك عن طريق الكتابة والرسم»[3].

ومن هنا فالحداثة مفهوم زئبقي كغيره من المفاهيم التي يصعب السيطرة عليها لتميزها بالسيرورة والتغير والنوعية:

- **الحداثة الشمولية**: التي كان القرن 17 إطارا زمنيا لها متخذة العقلانية الغربية والحرية أساسا لها في نمذجة المنتوج الأدبي مع بنى المجتمع وهياكله الاقتصادية والسياسية ...
- **الحداثة النوعية**: وتخص العالم العربي، ورغبته في التماشي مع ما تقتضيه الحياة المعاصرة من مفارقة الأساليب القديمة، وتجاوزها إلى أخرى جديدة «كون الأثر الأدبي يمتلك في

[1] - جابر عصفور: تعارضات الحداثة مجلة فصول، المجلد الأول، العدد تشرين الأول، 1980، ص75.

[2] - Encyclopédia : universalisa, volume 15 France, S.A paris 1996, p 552.

[3] - علي محمد الموني: الحداثة والتجريب: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة العربية، 2009، ص24.

وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنيته وليس من عطب في عقول من يقرؤونه،... إن الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعاني مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة»[1] يكون الفطام والمفارقة للقديم. ضرورة كون «الكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة»[2] ويتحقق ذلك عن طريق المثاقفة وترجمة المنتوج الإبداعي الغربي.

فحداثة الخطاب السردي المتعلق بما تتخذه هذه الرواية الحديثة من آليات تعتمدها كمرتكزات في استلهام المنتوج الإبداعي والتمكن من إضفاء صفة الجدّة عليه، أو إعادة خلقه من جديد.

من هنا يبرز التجريب كونه أداة ضرورية لصوغ معطى الحداثة على اعتبار أنه «نمط من الفهم والممارسة يتسم برفض التقليد أو الركون إلى ماهو متغير في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته»[3].

في خضم هذا التداخل الجدلي بين مصطلحي التجريب والحداثة نتج خطاب روائي أصبح فيه «التجريب مطلبا أساسي من مطالب الحداثة والحداثة شرطا من شروط التجريب»[4].

---

[1] – رولان بارث: النقد والحقيقة، ت: إبراهيمي الخطيب، مجلة الكرمل، ع11، 1984، ص26.

[2] – رولان بارث: درجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، 1982، ط2، ص38.

[3] – جهاد عطا: نجيبة في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص78.

[4] – الأمين العمراني: الرواية الغربية بين قيود الـــتأثر والمغامرة والتجريب، أطروحة دكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002، ص243-244.

ج- الرواية الجديدة:

الواضح هنا مصطلح ضروري طرحه، فلربما تكتمل ملامح الصورة المتوقعة للتجريب، كونه مصطلح الرواية الجديدة أسال الكثير من الحبر لانطوائه على معاني متداخلة غير قارة في أغلب الأحيان فما هو جديد اليوم يغدو قديما غدا، حيث حاول "ميشال بوتور"، و"آلان روب غرييه" في بحوث في (الرواية الجديدة) ونحو (رواية جديدة) تقديم مفهوم لها.

«كون الشكل الجديد للرواية اقتضته معطيات العصر ومتطلبات الحضارة الراهنة التي تستلزم انشاء أدب يتلاءم معها ولا يتناشز»[1]. بالسعي إلى إيجاد كتابة واعية تجعل من الحبكة الفنية الجديدة وريثه شرعية لبنى الرواية القديمة (التقليدية) وذلك انطلاقا من فكرة تراكمية المعرفة **Accumulation la connaissance** وإقرارها بالجديد مستمدة من «ديناميتها النظرية والإجرائية جنسا أدبيا في حال تشكل دائم، وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغير أبنيته وتحولاتها»[2]. حيث استخدمت «كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية»[3]، ومراهنتها على تقديم البدائل لتحقيق التجاوز.

و تكون «نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر ومن التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي**Individuel***فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد أصبح

---

[1] – عبد المالك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد الآداب واللغة العربية، ع3 1994، ص9.

[2] – بوجمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس 2003، ص7.

[3] – ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 439.

* – الوعي الفردي: ضرورة وجود اللغة في تكوين الوعي الفردي، وتميزه عن العالم الموضعي بمعرفة علاقات بمن حوله ومعرفته وتقييم سلوكه ورغباته واهتماماته ... ينظر نخبة من العلماء الاكادميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط4، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1981، ص587-588.

الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع. فيه ينمو حنين الصورة الفنية، ومنه تولد هذه الصور، لم يعد كما كان سابقا مجرد مرآة ينعكس على سطحها الواقع الخارجي، أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التي كانت أبرز نشاطاته»[1].

ومن ثم، فالوعي تيار يمثل منظومة فنية «تنهمر عبر الذاكرة والتداعي الحر والخيال والحلم، والمنولوج الداخلي»[2]، فوعي المبدع بالمجتمع وإحساسه بمعاناة الإنسان المعاصر تبلور في الرواية الجديدة وتعالقها مع تعقيدات النفس البشرية جعل «الكتاب متأثرين على نحو واسع بالمفاهيم العامة لعلم النفس»[3].

من خلال هذه الرؤية يتضح أن الرواية الجديدة حركة ارتجالية مفتوحة وإذا أجمع النقاد والكتاب على وضعها في حيز تاريخي واضح المعالم، كونها حركة فرنسية ظهرت في خمسينيات القرن العشرين وعايشت الأزمات بأنواعها -آن ذاك- لا يعني أننا يمكن تقديم مفهوم محدّد لها، كونها عمل فني لا يستقر على حال.

كيف ذلك؟ وروادها أنفسهم بوعيهم الإيديولوجي في تصوير الواقع وتجاوزه. فتح أفق انتظار القارئ أخفقوا في تحديد مفهوم ثابت لها، فرأي "آلان روب غرييه" يغاير رأي "ناتالي ساروت" أو رأي "رأي ميشال بوتور" أو رأي "كلود سيمون" حين سميت الرواية في تلك الفترة: ضدا لرواية: اللارواية وكلها مفاهيم تؤكد «عزم الرواية الجديدة على خلق الإنسان الجديد»[4]، وعلاقاته بحيثيات العالم ومعايشة لمتغيراته عن طريق الممارسة الإبداعية الواعية الناتجة عن تحولات على مستوى البنية الاجتماعية وبالمقابل تحولات على مستوى البنية السردية التي خلخلت الشكل القديم للنص السردي محاولة تجاوزه بإيجاد شكل

[1] – محمد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص10.

[2] – عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص457.

[3] – روبرت همفغري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمد الربيعي، دار المعارف، ط2، مصر 1975، ص 26.

[4] - Alain Roblegrillet pour un nouveau roman Gallimard, Paris, 1963, P09.

مفتوح... «يتوفر على مكونات نصية وجمالية تتعدى "الأصل" لأنها مكونات تعتمد السرد والتخييل والحبكة وتعدد اللغات والأصوات»[1].

ولو حاولنا إسقاط متغيرات البنية الاجتماعية-آن ذاك- وانعكاسها على البنية السردية ومتابعة التحولات التاريخية للرواية، لكان مجهود «لوسيان غولدمان **L.Goldman**» – دليل كاف عل ذلك حيث قسمها إلى ثلاث مراحل:

- **مرحلة الرأسمالية الليبرالية:** ومثلتها أعمال(فلوبير (وبلزاك وزولا... وظهور شخصية البطل الإشكالي كما أسماه جورج لوكاتش*.
- **مرحلة الرأسمالية الاحتكارية:** كان ظهورها أواخر القرن 19، حيث عرفت تلاشي البطل الإشكالي، وهذا ما توفر في أعمال "جيمس جويس".
- **مرحلة الهيمنة:** وهي المرحلة الرأسمالية المنظمة التي تركزالتشيؤ، وقد أفرزت نوعا روائيا جديدا زال فيه البطل من الرواية، وحلّت)الأشياء(محلّه كما نجد في روايات "آلان روب غرييه"[2].

فالرواية الجديدة تعد نصا موازيا لإنسان القرن العشرين لما تحويه من ميزات وخصائص تعارض فيها الرواية التقليدية كتغير صورة البطل وتشظي الأزمنة والأمكنة وإمعانها في «مساءلة تشكلها وبالتالي في الانكتاب في العراء أو على المكشوف، أي في ممارسة اللعبة الروائية أمام القارئ»[3].

فالرواية الجديدة إذن جاءت مدرسة رافضة لكل ما هو قديم مناهضة لكل الأسس والمبادئ

---

[1] – محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للنشر والتوزيع، ط4، 2011، ص49.

* – جورج لوكاتش: فيلسوف وناقد ج (1885-1971) اهتم بجنس الرواية وجسد ذلك في كتابه (نظرية الرواية) 1920 حيث أطلق على بطل الرواية البطل الإشكالي الذي يبحث عن القيم الأصلية في مجتمع منحط.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في تقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003، ص254.

[3] – نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية-دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص45.

التقليدية، التي اتسمت بها الرواية التقليدية، داعية إلى خرق الرتيب واستبداله بما يتماشى وفكر الإنسان الحديث، داعية إلى تحويل هذا الرفض إلى انفتاح الكتابة الإبداعية وتجديدها والانصهار في تقديم البديل الذي يواكب نمط الإنسان الحداثي.

د- التجريب- الطّليعة:

إن موقف الاتجاه الجديد يستدعي ضرورة ربط مفهومه مع مفاهيم أخرى بغية ضبط وتوضيح معالمه التي لا تلبث وتتغير كخصوصية تبنتها حركة طليعية تقر بأن: «الفن تجريب وثورة على التقليد (...) لذلك وجب التجديد في الأشكال وموضوعات التناول في الأدب (...) موجات متعاقبة من أدباء الطليعة»[1].

فهي في سعي دائم من أجل البحث وتحقيق الانفتاح مع الآخر، والانسلاخ عن القيم الموروثة، والتطلع نحو الجديد لتطوير العمل الروائي وتقديم قراءات له وفق مناهج نقدية معاصرة محملة بإيديولوجية خاضعة للمقاربات واعية وعلى يقين بأن التجريب كمصطلح موازي للثورة. على «الوعي الجمالي السائد لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطوة جديدة ووعي جمالي مفارق يتأسس على وعي الجماعات التي تبدع في إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات في وَعْيِهَا»[2].

إن هذا الرأي قد لا يخالف الصواب، إذا ما اعتقدنا أن درجة الوعي هي التي تصنع ذات الفرد، وأن حريته في التفكير سمة لوجوده، باعتماده خاصية التجاوز التي أفقدت النص التقليدي بريقه أنتجت خطابا تجريبيا تكتسيه بدل جمالية جماليات «فكانت الأهداف والوسائل تختلف وبالتالي من روائي إلى آخر بحيث صار كل واحد يشكل بذاته أنموذج الكتابة تميزه وتبلور رفضه للأشكال البائدة، ما حدا برولا نبارث إلى القول بكثير من

[1] - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص159.

[2] - محمد الضبع: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، مجلة النقد الأدبي، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب58، شتاء، 2001، ص203.

والدقة: «من الأجدر أن نسأل عن معنى أعمال روب غرييه، أو بوتور، بدل أن نتساءل عن معنى الرواية الجديدة»[1].

من هذا المنطلق نستحضر نظرة الفلسفة الوجودية* التي تمردّت على التاريخ ورفضت «كل الأشكال الجاهزة والموروثة، والسائدة، لأنها قيود وأثقال تمنع الحرية الفردية»[2] التي جعلت الكتابة الروائية الجديدة (الرواية الجديدة(تبرر تفجيرها للأشكال الموروثة وتجاوزها للمقدسات وكسرها للطابوهاتْ وتحطيمها للنص النموذجي.

من ثمة تعد الحرية بمثابة الحتميات **Obligation** المسببة لإنتاج كتابة تجريبية وقاسم مشترك بين التيار الوجودي والرواية الجديدة حيث: «مسّت أهم العناصر التزمت بها الرواية التقليدية كالشخصية والبطل، والعقدة، أو الحبكة المركزية، والمكان والزمان»[3].

إن تميز مصطلح التجريب بالزئبقية، كونه مصطلح لا يخضع للتقنيين أجبر البحث عن الخوض في مسالك الفن والجمال والحداثة والرواية الجديدة الطبيعية والفلسفة الوجودية لما تشترك فيه هذه التيارات من أسس فنية تعد بمثابة مرجعيات معرفية وفلسفية للتجريب.

[1] – جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ع544 مارس 2004، ص70.

* – الفلسفة الوجودية: تيار عقلاني في الفلسفة الحديثة، ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين الموسوعة الفلسفية: ترجمة سمير كرم، مرجع سابق، ص579.

[2] – عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها دراسة، ص184.

[3] – رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة ع21، جوان 2004، ص69.

ثانيا– التجريب والبنية السردية بين أحادية الدال وتعددية المدلول

إذا كان «الإبداع أطول حياة من نقده»[1] كما يقال، فإنه من الضروري تغيير طرائق التعاطي مع الخطاب السردي لفك شيفرة المعادلة المشكلة من علائق حتمية بين المبدع وعمله وبين النص والقارئ أو المتلقي.

في ظل هذه الخلفيات النظرية، وجب خرق القاعدة المألوفة بوجود دراسات تقر بموت المؤلف، وجعل النص محور اهتمامها، بينما لاقى المؤلف من جهة أخرى عناية تخص السياق الخارجي من (اجتماعي–تاريخي–نفسي...) في حين أقرّت دراسات أخرى أولوية المتلقي باعتباره نقطة بداية العملية الإبداعية ونهايتها، وهذا ما تجلى في نظرية التلقي بالانفتاح على قراءات متعددة لهذا الخطاب السردي، الخاضع لهاجس "التجريب" الذي يسعى إلى «تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيًا واجتماعيًا بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفّت وكلّت»[2]، في عالم مرهون باللاستقرار واللاتوازن فأصبحت الرواية نتيجة ذلك «جنسا غير منجز أبداً. قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه التكوّن الكامل والانغلاق»[3]، وهذا ما زاد في إقبال المتلقي عليها، بفتحها له عوالم المغامرة في الإجابة عن التساؤلات التي تتوالد كلما ردّد مصطلح "التجريب" لما يحمله من غموض وإشكالات نتيجة خلفيته المعرفية وجذوره الفلسفية، التي تصعب علينا تحديد مفهوم واضح ومعيّن لهذا المصطلح "التجريب"، لاسيما وأنه أصبح من المصطلحات الأكثر رواجا في النقد العربي المعاصر، هذا ما يحتم علينا مقاربته في النصوص الروائية والكشف عن دلالاته التي تميزت بالتجاوز والإبداع:

---

[1] – محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، 2006 ص06.

[2] – بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1 2003، ص331.

[3] – بير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص191.

- بالتحرر من التقنيات القديمة وتقدير البدائل.
- الثورة عن المألوف من ثمة الحرية الكاملة في الإبداع.
- ممارسة المغامرة « وتغيير جوهر التجريب الفني بالأساس»[1].

وبالتالي لا يمكن فهم التجريب وتحديد ماهيته بمعزل عن الحرية، التي تعد شرطا أساسا لكل محاولة تجريبية، ذلك أن التجريب يجد في الحداثة خلفيته الفكرية والمعرفية كون الحداثة ترفض تعريفا نهائيًا لها، باعتبارها مشروع لم يكتمل بعد، لوجودها ضمن ثلة من المفاهيم الحاملة لدلالة التعبير اللامحدود واللامتناهي.

من هنا تتجلى صعوبة المهمة في التوصل إلى مفهوم نهائي وثابت للتجريب إنه مصطلح زئبقي، ليس من السهل الإمساك به، لكن هذا الحديث لا يعني استحالة مقاربته والكشف عن دلالته لاسيما في المجال الأدبي.

1-الشخصية:

إن التجربة الروائية في تطور مستمر ومتواتر فما كانت عليه الرواية التقليدية يختلف ويتباين تباينا جذريا مع ما تتسم به الرواية الجديدة، أو كما تعرف برواية تيار الوعي والرواية بصفة عامة والكتابة الإبداعية بصفة خاصة، متسمة بالتحول الذي يعكس جانباً من تحول الرؤية الفنية للكاتب من جهة وتحميله خصوصيات النص من جهة أخرى.

فلو أمعنا النظر للبنى السردية المشكلة للمتون الروائية في القديم لوجدناها قد تغيرت من ناحية التوظيف رغم احتواء كل من الرواية التقليدية والجديدة - على حد سواء - على الشخصية والمكان والزمن، إلاّ أن توظيف كل جهة لهذه البنى يختلف اختلافاً واضحا فالشخصية في الرواية التقليدية شخصية نموذجية حتى تميزت هذه الأخيرة –الرواية التقليدية-

[1] - بوجمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1 2003، ص31.

باسم أفراد رجالا ونساء وهذا ما نجده عند محمد حسين هيكل في روايته "زينب" وعند محفوظ نجيب في "رادوبيس"، فقدرة الروائي التقليدي تنحصر – على الخصوص- في مدى إيجاد شخصياته على نحو واضح حيث يمعن في الاحتفاء بالوصف الخارجي، فتجسيد الملامح الفيزيولوجية والنفسية وتحديد المظهر الجسدي والبيئة الشخصية من صفات الرواية التقليدية فالروائي في محاولة مراقبة داخلية وخارجية دقيقة لشخصيات روائية.

وهذا ما جعل النقاد المحدثين ينظرون إلى الروائيين التقليديين رؤية مخادعة يسعى من خلالها الروائي إلى تدجين وخداع القارئ عن طريق السرد المريح،والمبالغة والتهويل وجعل شخصية الرواية التقليدية شخصية واقعية قريبة من الملتقى فالراوي يعلم أكثر من الشخصية، الرؤية من وراء **Vision Après** تتجسد في القصة التقليدية، وتقوم على فكرة الراوي العليم بكل شيء، والذي يقدم معلومات دون الإشارة إلى مصيرها والاهتمام المتزايد ببنية الشخصية التي انطفأت شمعته بتغير الأفكار والمواقف النقدية وثقافة العصر.

ولعل النقد البنوي كان له الفضل في ذلك والبداية كانت مع بارت والتي أعتبرها كائنات من ورق وجعل كلّ تركيزه على فعلها «وحده كما كان بروب قد اختزل الشخصية إلى وظائفها»[1] فالشخصية الروائية، جُسدت وفق آليات جديدة فلم يعد القارئ ينتظر من الراوي العليم أن يقدم له الشخصية وفق رؤية خاصة، بل أصبح يكتشفها بنفسه وهي بذلك ترنوا عن الموضوعية وأصبح لا يَعرف إلا ما تعرفه الشخصية عن نفسها "الرؤية مع".

إن التجاوز والتمرد الذي حصل على مستوى الشخصية في الرواية الجديدة، وجعلها تحطم المألوف وتزاح عن العادي، فلم تعد تملك اسماً ولا هوية، إذ غابت هويتها بغياب الوصف فالشخصيات أصبحنا نراها ضمائر وحقيقتها لا تتجلى إلاّ من خلال أفعالها

[1] – حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي العربي، للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب ط3، 2000، ص23.

فحسب إلى درجة يموت فيها البطل وتصبح «البطولة للأشياء في الرواية الجديدة أو للزمان كما في الروايات النهرية أو للحيوان كما في مسخ كافكا»[1].

ولعل انْحلال الشخصية وغياب ذاتها وفقدان اسمها، كان سببا في انزياحها عن مركز البطولة في الرواية الجديدة، والذي انتفى و لم يعد متداولا كما في الرواية التقليدية حيث الشخصية النموذجية والبطل المتفرِّد، إنما أصبحت الشخصية كعامة الناس، تعيش حياتها اليومية بكل بساطة.

إن الكتابة الحداثية التجريبية قتلت الشخصية قتلا معنويا، وذلك حين رسمتها في شكل أشياء ولعلها لا تختلف في ذلك مع الرسامين فحين ندخل المعارض لا نرى وجها لإنسان لأنه لم يعد هناك فن بإمكانه أن يحاكي إنسانا ميتًا، والشخصية في نظر الروائيين المحدثين عنصر ميت يبرز من خلال أفعاله لا من خلال سماته ووجوده.

2-الزمان والمكان:

ما فتئ كل من الزمن والمكان يشغلان بال الدارسين لماله من هالة قدسية في العالم الروائي الرحب، فلو سلطنا الضوء على عنصر الزمن في الرواية التقليدية، لارتأينا إلى أنها وظفته بطريقة متسلسلة، منطقية، قائمة في بنائه على السببية وتتابع الأحداث وترابطها.

فمن خلال ما سبق يتضح لنا أن الرواية التقليدية تجعل من زمن القصة وزمن الحكاية – حسب ما أقره جيرار جينيت– متناغمين، إذ يسير الزمن في خط متواصل ومتسلسل وربما يكون هذا التسلسل نتاج التركيز على الزمن الخارجي للشخصية الروائية.

في حين نرى الرواية الجديدة تنحى منحى آخر فإذا كان اهتمام الأولى ينصب على الزمن النفسي ويرى رواد الرواية الجديدة أن تكسير الزمن وتقطيعه من شأنه تصعيد الأحداث والابتعاد عن الطرح الساذج والمتبدل لها فالتجريب في الزمن لا يتحقق إلا

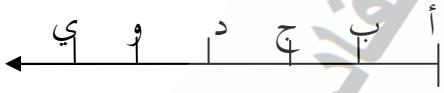
[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص16.

بإحداث تلك المفارقات الزمنية والتي تحدث تلاعباً في الزمن من خلال الاسترجاع والاستشراف الزمنيين.

فخضوع الرواية الجديدة للزمن الذاتي ألزمها على الاستعانة بالحوار الداخلي "المونولوج" «بما يسمى مجرى الوعي الذي ظلت ناتالي ساروت وفية له»[1] باعتبار هذا الأخير من بين التقنيات التي اعتمدتها الرواية الجديدة في تجاوز القديم والتمرد عليه فتقنيات تيار الوعي بوصفه منظومة فنية تنهمر من التداعي الحر والخيال والحلم والمونولوج الداخلي. كلها مفاهيم ومصطلحات تتفتح عليها أسئلة الحداثة في الرواية الجديدة.

ولقد حاولت الرواية الجديدة خلخلة التتابع الزمني في الرواية التقليدية ونجحت في ذلك ولتوضيح ذلك عبر المخطط التالي :

- الزمن في الرواية التقليدية



زمن خارجي

- الزمن في الرواية الجديدة

زمن داخلي

في حين لو تعمقنا في بنية المكان في بعده الجغرافي كالبيت والمدرسة ...إلخ لا يقل أهمية في العمل الروائي عن بقية مكونات الخطاب، ولقد نظرت الرواية التقليدية للمكان نظرة اهتمام وتركيز فصوّرته تصويراً حيثياً دقيقا، فقد التزمت بوصفه حيث أن الكاتب يقدمه جاهزا فلو أمعنا النظر في رواية "مدام بوفاري لفلوبير" لوجدنا الكاتب يصف الطبيعة في صورة سهلة تتمازج وتنصهر في الشخصية، بوصفه للمكان الذي تتواجد فيه الشخصية بطريقة إيحائية يحملنا دلالات نفسية وأحاسيس وعواطف تحملها الشخصية، فالمكان عامل

[1]- جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمشمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد544 2004، ص94 .

فكري عندما يرتبط بوجود الشخصيات فهو الدال على الشخوص التي تتفاعل وتندمج مع ذلك المكان.

ولقد ركزت الرواية التقليدية في وصف المكان وصفاً دقيقاً وصورته تصويرا فوتوغرافيا«بلزاك مثلا قدم مراقبة دقيقة ومفصلة راقب مجتمعه ووصفه وصفا دقيقا مسهبا فجاء وصفه للأحياء والأمكنة دقيقا واقعيا»[1] وهذا ما تجاوزته الرواية الجديدة حتى استطاعت أن تلغي المكان الجغرافي وتعوّضه بمكان خيالي محفور في الذاكرة، وهذا ما نجده عند عبد الرحمان منيف في "مدارات الشرق" إذ سمّى مدينته بحرف "ض" فالمكان في الرواية الجديدة فضاء شارح لا يمكن القبض عليه أو تصوره.

3-اللغة:

إن اللغة في أي عمل أدبي هي المادة الخام التي تتشكل منها، فلا يمكن إلغاؤها أو تهميشها في حين يمكن تأطيرها وتحديثها، ولقد قدّس الروائيون القدامى اللغة وجعلوها على رأس هرم البنى السردية المشكلة للخطاب الروائي، فأحسنوا الأسلوب وأجادوا التركيب واستعملوا التعبير المباشر في القصص، ووظفوا الألفاظ الجزلة القوية والجمل المتناسقة المتحمسة والمتجانسة المتألفة كما أنهم أكثروا من الإطناب وصيغ الاسترسال، حتى أصبحت اللغة أداة إبلاغ وتواصل فعلي كما كانت من قبل.

لقد سعى جيل الرواية الجديدة إلى تغيير نمطية اللغة في الرواية التقليدي كونها -حسب رأيه-غير قادرة على التغيير وإحداث الفارق. فبعد أن كانت أداة إبلاغ أصبحت فضاء للإبداع وهذا ما شكل انزياح سردي على مستوى هذا العنصر الفاعل في الخطاب الروائي فبعد أن كان صوت الراوي العارف بكل شيء هو المسيطر ولغته هي الفاعلة بمفرداتها وأحاديثها صارت الأصوات تتعالى وتتزاحم الأمر الذي يلزم «التعدد اللغوي (...) تبعا

[1]- محبة حاج معتوق: اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994، ص46.

لمساحة الحرية المعطاة للأصوات(...) لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي للأصوات الروائية بوجوهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية المختلفة»[1] وبالتالي يحيلنا إلى الانفتاح على أجناس أدبية كثيرة وهنا يتحقق التجريب على مستوى اللغة وبالتالي تتحقق تقنية الحوارية.

والرواية الجديدة استبدلت جزالة اللفظ وعفويته -الذي كان متجليا في الرواية التقليدية- بلغة صعبة تستعصي على القارئ البسيط فهمها، فهي تكتب للقارئ المتمرس لا القارئ العادي وبالتالي فلغة الرواية الجديدة لغة صادمة للمتلقي العادي، خاصة لما تحمله من ألفاظ لم تلمح لها الرواية التقليدية مجرَّد تلميح من هتك المحرمات وكسر الطابوهات من عبارات الجنس والألفاظ السوقية المحرمة أو الممنوعة في معتقدات القارئ، ومن الأعمال التي أعلنت تمرُّدها بحدة، ورامت ممارسة الوعي الكتابي المضاد يمكن ذكر "الإرث" لرشيد بوجدرة، "نوار اللوز"لواسيني الأعرج، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار"ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، "القيامة الآن" لإبراهيم درغوتي و"الزيني بركات " لجمال الغيطاني و"لعبة النسيان" لمحمد برادة و"ليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر و"مدن الملح " لعبد الله منيف.

ولعل الحداثة التي جعلت الرواية الجديدة المعاصرة في الواجهة وهي تناوش «الحرام الجنسي والديني والسياسي والفني، وتخرج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدد فتعقد السرد وتصدع وتوالد وتبادل الوصف، وتكسر الزمن، وتخلخل الميثاق السردي وسألت الكتابة نفسها، واشتبكت الخطابات، وسربلت العتامة (...) مع اللغة أو مع شخصية وليس ذلك وسواه التداعي، تجريد المكان أو الشخصية، استثمار التراث السردي

[1]- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص62 .

سوى علامات اللحظة الروائية الحداثية، كما عرفتها الرواية العربية بعامة»[1].

فالتجاوز والتمرد الذي أحدثته الرواية الجديدة على مستوى البنى السردية جعلها محل نظر، فهل نحن إزاء كتابة حداثية تجريبية عربية وبالتحديد جزائرية أم محاكاة للآخر والتجريب يستمد مشروعيته ومصداقيته من السعي المتواصل والدائم في أرض عذراء غير موطوءة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، ص67.

ثالثا– الأبعاد الدلالية للتجريب

يعتمد التجريب على آليات إجرائية نجملها بين ما هو شكلي وما هو موضوعي كالخرق والتجاوز وتحطيم قواعد النمط الروائي، وكذا خلخلة ميثاق الكتابة التقليدية التي اعتبرت هذا التجاوز بمثابة شدود **L.Mégularit**، غايته تحقيق طموح الكتابة التي انزاحت عن النمطية من أجل تحقيق الجمالية المبنية على وعي ينم برؤية إبداعية جديدة، تخضع العلائق بين الذات والمجتمع والتاريخ.

فقد أشار إليه عبد الحميد عقّار في قوله «سيهمين التجريب بعد ذلك من حيث هو بحث متواصل عن البدائل، وسعي حثيث نحو التجاوز وإعادة التأسيس للكتابة ولجمالياتها ولموقعها من النسق الثقافي والإيديولوجي العام. عندئذ ستصبح الكتابة مغامرة في ذاتها، تشيد فضاءها وعوالمها باستقلال قصدي عن الإيديولوجيات وعن الواقع، وانطلاقا من تصورات استيطقية منبعها في الغالب حداثي هذه الكتابة ستلتفت بوضوح لأصوات المهمش ولجموح المخيلة وكثافة اللغة الشعرية الاستعارية، وعلى التراث في مختلف تجلياته وصوره وأساليبه»[1].

إن خضوع الكتابة الإبداعية لآليات التجريب ليس إدّعاء أو أي كلام يقال. وما احتوته النصوص الروائية من تداخل بين البنى السردية كالشخصية والزمان والمكان واللغة ... وتعدد في وجهات النظر... في المقابل تداخل بين التاريخي والفني والنفسي باعتماد التداعي والحلم والتذكر قدم لقارئه (ناقد(النصوص السردية الحاملة للواء التجريب إسقاطات دلالية على هذا المصطلح الذي نجد رقعته الجغرافية في اتساع دائم ونميزه «بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا)...(استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته»[2] أنتجت دلالات عديدة له نجملها في:

[1] – عبد الحميد عقار وآخرون: الأدب المغربي، مداخل للتفكير والسؤال، منشورات رابطة أدباء لغرب، الرباط، ص11.

[2] – جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، ص78.

1-الدلالة الإيديولوجية:

إن خوض غمار التجريب والسعي الدائم في تأثيث جديد لفن الرواية كونها «جنس الموضة» في حد ذاته إيديولوجيا ينتهجها المبدع من أجل تفادي التراكم الروائي الذي -إن صح التعبير- عمّ الساحة الأدبية الجزائرية في بدايات ظهور هذا الجنس، قبل أن نجد نص روائي اعترف به في 1971 برعاذة عبد الحميد بن هدوقة وروايته)ريح الجنوب(التي ضاهت العمل العالمي من حيث الشكل والمضمون.

وبالعودة إلى مراحل تطور الرواية الجزائرية -كما سبقنا أن أشرنا- لنجد نوع من التشظي الإيديولوجي المملوء بالقلق واليأس هذه الايدولوجيا التي سميت برؤية" **Vision Dumonde"** والمؤيدة للفكر الجماعي الحامل «لسلطة سوسيولوجية المضمون»[1]. دون التصريح بأهمية الشكل الروائي الذي يكون "هو الآخر – إيديولوجيا للتجريب.

وفي ضوء هذا الرأي، لا يمكن الفصل بين عنصرين لا تستقيم الرواية دون أحدهما)الشكل والمضمون)، كون التجريب بحث دائم عن البديل وعلى رأي نتالي ساروت «فالبحث يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة، كما يمنعه من العمل وسط المجانية واللامسؤولية ومن استنفاد الجهد في توخيّ أشكال جميلة، أي أشكال تتفق مع مقاييس جمالية مقررة سلفا»[2].

إن امتزاج التجريب بالتحولات الاجتماعية أنتج أشكالا عديدة له، فنجد التجريب الرمزي، التجريب اللغوي... واقترانه بأساليب تنّوعت بتنوع عوالمه من صوفية، خيال تاريخ الواقع الاجتماعي... أضفى العمق والتعقيد عليه هذا ما فرضته خصوصية الحداثة المعاصرة المعتمدة على لغة جديدة تحاكي بها «الحرام الجنسي والديني والسياسي والفني وتخرج من

[1] – محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس- الدار البيضاء، ط1 2000، ص71.

[2] – نتالي ساروت وآخرون: الرواية والواقع، ت: رشيد بن حدود، ص15.

أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدد)...(فتعقد السرد وتصدع وتوالد وتبدل الوصف وتكسر الزمن وتخلخل الميثاق السردي ومساءلة الكتابة نفسها، واشتكت الخطابات وسربلت العتامة)...(مع اللغة أو مع الشخصية وليس ذلك ما سواه –التداعي تجريد المكان أو الشخصية استثمار التراث السردي- سوى علامات اللحظة الروائية الحداثة كما عرفتها الرواية العربية العامة»[1]. والجزائرية خاصة التي تعدّت الدلالة الإيديولوجية على دلالات أخرى فكانت:

2-الدلالة السوسيولوجية:

وهي تقوم على العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي والعمل الإبداعي هذا الأخير الذي تجاوز نمطية السرد واختراق الوعي النقدي المواكب له، معبرا عن «معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ تخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالمًا روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه، والتي تتلاءم مع التعبير عن المضامن المتولدة في الظروف الجديدة»[2].

فعلى حد تعبير "حميد لحميداني" «فالعلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تحتل كل القيم بما فيها الزمان والمكان»[3].

وبالتالي يحاول المبدع إنتاج نوع من التوازن بين ما يعيشه في ظل سلطة مهزوزة وبين ما يحاول إيصاله وفق العمل الإبداعي، الذي يعكس معاناته حيث يخرج النص السردي من مأزقه الذي عانى منه كثيرا من جهة، ويدخله في حيرة وهلامية الواقع الإبداعي المفعم بالتجريب من جهة أخرى.

---

[1] – نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية (دراسة)، ص67.

[2] – محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص71.

[3] – المرجع نفسه، ص71.

3-الدلالة الفنية:

إن التسليم بتعدد أوجه التجريب داخل الفنون الأدبية بأنواعها، يخوّل لنا الخوض في غماره وفق مستويات عديدة، مقروءة بتعدد أوجه الأجناس الأدبية التي «بدأت تدرك أن الواقع ليس من السهل ملاحظته أو معرفته كما كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر وبالتالي يجد طرق محاكاة(...(تتخذ أشكالا أكثر مرونة وأكثر تنوع»[1].

لقد عرفت الكتابة التجريبية تقنيات فنية مستحدثة، أدت إلى تنوعه «من الشعر إلى السرد، ومن الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن ومن المطلق إلى النسبي، من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء»[2].

ومن ثمة فالكتابة التجريبية تحمل رؤية فنية واستيطقية، وليس مجرد تمرد على تقنيات الكتابة التقليدية، هذا ما أكده عبد الله العروي بقوله: «بان الكتابة الروائية لا يمكن أن تكون إلاّ تجريبية، ولكن العيب ألا تكون تجريبية يجب أن تكون تجريبية لهدف ما»[3].

ولو كان المقام يقتضي تناولنا تمظهرات التجريب في الأجناس الأدبية الأخرى، كالمسرح والشعر والقصة من اجل معرفة خصوصياته الفنية وتعدد الرؤى اتجاه هذه الأجناس الفنية، دليل على"تيار الوعي" الذي يكون سببا في اتساع فضاء المنجز الروائي التجريبي، فما عرفته الرواية العربية الجزائرية من تحولات على المستوى الشكلي والمضموني، وانسجامهما في التعاطي مع الهيكلة الجديدة للبناء الروائي إجابة كافية على أحقية النص الروائي الجزائري في خوض مغامرة التجريب، وهذا ما ستؤكده النماذج التطبيقية المختارة، من جهة وفي المقابل فشرعية وجود التجريب ضمن هذه النصوص الروائية يطرح أسئلة لا حصر لها، كونه انزاح عن السائد السردي، حيث أصبح «النص السردي هو نص اللّذة التي لا تشترط

[1] - رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو آلان: دار العودة، بيروت، 1975، ط2، ص162-163.

[2] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص291.

[3] - محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أندور برايت، فاس، 1999، ص01.

الحقيقة كإطار مرجعي لاستهلاكه أو تقبله»[1].

إن المتعة الفنية التي يحملها النص التجريبي هي التغير في الرؤية بذاتها حيث يكون التغير على مستوى الشكل الذي يقتضي تغير في بعض المضامين وبالتالي رفض النمطية السردية والإتيان بالبديل كإجابة شاملة على أن عناصر الرواية بكاملها عرضة للتغيير ومن ثمة تحقيق الجدة الدائمة «سواء فيما يتعلق بوجهة نظر المضمون أو بالشكل»[2].

إن الارتحال العالمي في ميدان الكتابة الأدبية على جميع مستوياتها الفنية وبنياتها السردية شكل تمرداً واضحاً وجلياً على مستوى البنية الشكلية الخارجية للنصوص الأدبية من جهة والمضامين والدلالات الكامنة في ثناياها من جهة أخرى، مانحة للمبدع أو المثقف نظرة حداثية أسقطها على إنتاجه النصي، فالفن الحداثي أو التوجه الجديد نحو كتابة حداثية ترقى إلى مستوى الطلائعية انعطافه جديدة كما تظهر إلى التجريب في الشكل والإدراك.

فقد بدأ كثير من المؤلفين التجريب الرسمي والتخصص فكل نص لا يمكن إلا أن يكون إعادة تركيب لكل التجارب وكل النصوص السابقة بيْدَ أنه يُوَلده في حلَّة جديدة فالتجريب الهادف إجراء نصِّي يعتمد أدوات إبداعية من أجل تحقيق رؤية فنية جمالية، كما أنه – التجريب- يتبنى مبدأ تشظية النص وتفجير الحبكة الفنية والمساس بقداستها، إضافة إلى اعتماده على تقنية تعدد الأصوات والتركيز على دلالتها اللغوية وتعالقها داخل النص الواحد.

والرغبة الدائمة في التجديد والمغامرة يشكلان لب التجريب الفني باعتباره ظاهرة ثقافية وحضارية تتعايش مع التجاوز للأنماط التقليدية،فاستلهام التراث واستحضاره في المتون الروائية وتطويعه وفق لغة حداثية وشكل جديد يجسد مبدأ تجريبي بامتياز، أما في ما يخص المحظورات أو الممنوعات فالتجريب قد عمد إلى الكشف عنها وتعريتها، فمكاشفة

[1] – حسين خمري: فضاء التخيل)مقاربة في الرؤية)، منشورات الاختلاف، 2002، ط1، ص26.

[2] – جورج لوكاتش: الرواية ترجمة، مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)د.ت)، ص45-46.

الطابوهات، واعتماد لغة الجسد بكل ما يحمله من تجاوزات وكسر للمحظور أوجد أفقا إبداعيًا جديداً وتصورًا تجريبيًا على مستوى الكتابة الأدبية وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على مراوغة الحياة اليومية وبلورتها في قالب نصِّي مثير، فدلالة التجريب متغير بتغير العقل الفني "المسرح، الشعر، القصة، الرواية ".

لقد احتضن الكتاب التجريبيون التلاعب النصي الحر لتخفيف حدة الدهشة من تغير العنصر التقليدي أو النص السابق من خلال مجاوزات الوعي الذاتي لتقسيم وكشف الحكاية القديمة وفي نهاية المطاف إبراز الاستجواب الوجودي.

فالتجريب لعبة ذهنية وفكرية في عالم الإبداع، تجاوز كل قديم وطغيان عن الرتابة والتداول فالحداثة أو الكتابة التجريبية، أعطت نفساً جديداً على مستوى الكتابة الأدبية.

لقد وفر التجريب الشكلي والمضموني "الدلالي" حرية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب فيه وأصبحت الأنواع السردية الراسخة مثل "رحلة الخيال العلمي" رواية التحقيق والأسطورة بدائية الطراز بما في ذلك الحكايات الخرافية فالتجريب يمثل العلامة الفارقة للإبداع الأدبي الما بعد حداثي.

ومن ثمة «فالتجريب يبرز عامل الاكتشاف النفسي الروائي على المستوى الذاتي والجماعي فيحقق أفضل النتائج في إيداعه المتواصل، محققا معنى مصطلح التجريب فالتجريب ليس تجربة لأن التجربة تعني الانقطاع بعد ظهور نتائجها بينما يعني التجريب استثمار كل نتيجة للدخول بها في مسلسل لا ينهي إبداعيا»[1].

[1] – سليمان البكري: التجريب في الرواية الواقعية، مجلة الآداب، ع 6/5 ماي يوليو1997، ص61.

رابعا– التجريب والرواية العربية الجزائرية

إن محاولة تبيين التوافق الموجود بين الرواية الجديدة/ الحديثة/الطليعية مع التجريب في خصوصية التمرد وخوض المغامرة على المستوى الشكلي والمضموني، لا يعني أننا أسهبنا في الحديث عن النزعة المركزية الأوربية، وإنما كضرورة منهجية، من أجل استنطاق الأسس الفنية الجديدة التي تميزت بها الكتابة الروائية التجريبية العربية، التي أنتجت بدورها تناغما بين الفنون والأجناس الأدبية كجنس المسرح مثلا: الذي يعد فنا تجريبيًا راقيًا

كما نجده أيضا في بقية الفنون كالشعر والموسيقى... وغيرها التي دخلت عالم التجريب.

ومن أجل التوضيح المنهجي، فالبحث لا يتسع لمعالجة التجريب على مستوى الفنون سابقة الذكر وتبيين تمظهرات التجريب فيها.

فنية البحث منصبة على جنس الرواية أو "جنس الموضة"كما يسميه بعض النقاد كون «الرواية أفضل وسيلة تساعد الكاتب في التعبير والتعليق والإفصاح عما سيكتبه»[1].

فهي بذلك مشكِّلة رواية تجريبية جعلت من «الحوار الداخلي (...) عصب الرواية وبنيتها، باعتماد المستويات السردية المتداخلة أو بآخرين ممن ساهموا في تحوير موقع البؤرة السردية للراوي، متخلية عن تلك التي جعلت من الراوي إلها كليًا للمعرفة (...)وحرّرت الشخصية الروائية من النمطية الجامدة...»[2] فكانت مرحلة محملة بتقنيات جديدة، حوّرت كعتبات في العثور على «تعبير أدبي والتي يعتبر روب غرييه واحدا من أكثر ممثليها، أصالة وألمعية، وهي المرحلة التي يميزها ظهور عالم مستقل للمواضيع، له بنيته الخاصة، وقوانينه

[1] – محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994، ص15.

[2] – جورج دور ليان: الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة الشكل والمضمون)، ص89.

الخاصة ويمكن عبره وحده، للواقع الإنساني أن يعتبر عن نفسه على حد ما»[1].

إنها مرحلة خلخلت المقدّس والتقاليد المتوارثة، نتيجة وعي ينم عن حقيقة لا هروب منها أكدّتها الرؤية الثاقبة للواقع المعيش والمصرة على استجابتها لمقتضيات العصر، بإنتاج نص إبداعي تكتسيه إيديولوجية الفكر التجريبي، وهذا ما عرّفه النص الروائي العربي عامة والجزائري خاصة في مرحلة تعرف بالحاسمة في المجتمع العربي ككل ...

ومن ثمة فالبحث كذلك يواصل مقاربته النقدية ومحاولة إزاحة الستار عن خصوصية التجريب وآليّاته، التي انفرضت على المتن الروائي العربي نتيجة تأثرها بالمتن الغربي، وما مسّه من تحولات من جهة، وما عاناه النص الروائي العربي في سعيه إلى إيجاد توازن نسبي تحكمه إيديولوجيا سلطوية من جهة أخرى.

1- ملامح التجريب في الرواية العربية الجزائرية:

إن أهم مرتكزات الأدب التجريبي «رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي لاحتوائه بعدا تفجيريا للأشكال المعهودة، الموروث منها والوارد من الآداب الأجنبية»[2].

التي أنتجت واقعا جديدا ميز الكتابة العربية الجزائرية منذ نشأتها مكنت فترة السبعينات والثمانينات والتسعينات وما تلاها ... مرحلة تجاوز فيها النص السردي الجزائري النمط التقليدي حيث اكتسى حلية جديدة، فكان التغير على مستوى مضامينها وأشكالها بخرقها لشرنقة الرواية التقليدية وتعويضها برواية تجريبية **Le romain expérimental.**

فكان للاتجاه الواقعي الحظ الأوفر، في بلورة أعمال روائية تراوحت بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية والواقعية الساذجة جسدها كوكبة من الروائيين كعبد الحميد بن هدوقة في رواياته "ريح الجنوب 1971، ونهاية الأمس 1978، والطاهر وطار واتجاهه

---

[1] - فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999، ص47 نقلا عن:.**L.Goldman pour une sociologie du roman.gallmard 1964, p 297-298**

[2] - محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، المطابع الموحدة، تونس، 1989ن ص110.

الاشتراكي" في اللاز 1972، الزلزال1974، وعرس بغل1978.

وكذا ظهور كوكبة من الروائيين الذين عالجوا الواقع الجزائري بنوع من العاطفة ممزوج بما نتج عن الثورة التحريرية، فكانت بعض أعمال "محمد العالي عرعار" في ما لا تدروه الرياح 1972- والطموح 1978، وبعض أعمال "عبد الملك مرتاض" في نارونور 1975 ...

أما مرحلة الثمانينيات فقد ميزها إيديولوجية العنف في معالجة الواقع المليء بالألم والحزن والضياع... حيث تبلورت هذه الأحاسيس في نماذج روائية جرّبت المعاناة الاجتماعية فأسقطت على النص السردي، نص تجريبي جديد، مثّل جيل شملت أعماله رؤى طليعية.

وكون الرواية الجزائرية حديثة الولادة في هذه الفترة الانتقالية بالذات والتي تعتبر كمرجعية قذفت بالتجريب على مستوى الرواية وَعَدته خصوصية فنية ساندت النص الروائي في هيكلة البنى الاجتماعية من جديد، وتصويغها وفق مقتضيات التسيير الاشتراكي وما قدمته الثورة الزراعية من منجزات في فترة السبعينيات، ساعد في تطعيم هذا المنتوج الروائي شكلا ومضمونا ولو نمثل لذلك نجد رواية "اللاز"1972 تسعى بمعية "وطّار" في إفساح المجال لمضمونها ليتشكل وليتحرّر في نفس الوقت من نمطية التقليد، حيث اعتمد تقنية الاسترجاع والتذكر في معارضة أحداث تاريخية فاسحة المجال لشخوص الرواية في إحداث تقنية أخرى جديدة على المتن الروائي الجزائري، وهي تعدد زوايا وجهات النظر، فنجد الحكي يأخذ منعرج التعددية بين "الشيخ الربيعي" وسَرده لكيفية اغتيال "زيدان"الشيوعي، ثم ينسحب تاركا المجال لشخوص أخرى تساهم بتشكيل تفاعل على مستوى آخر كانت بنية اللغة القسط الأكبر في ذلك فنجد المعجم العامي والتراثي والسياسي ...

تستوقفنا كذلك رواية الزلزال 1974 وكيف أنه اسقط تجربته على بنية الفضاء وأفسح المجال لمخيلة المتلقي كي يقف عند محطات عدة جسدها في مدينة قسنطينة، مرتحل بقارئيه عبر فصول الرواية التي عنونها بجسور قسنطينة)جسر الهواء-جسر الشياطين- سيدي راشد- جسر المصعد- باب القنطرة- سيدي مسيد- مجاز الغنم(مازجا الحيز الجغرافي بالحيز الفكري فوظف التناص، وجمع بين النصوص بين ما هو قرآني وخلدوني... وللضرورة المنهجية نجمل أهم هذه الأعمال خلال هذه الفترة في الجدول الآتي:

الروائي	عنوان الرواية	دار النشر وتاريخ صدوره
الطاهر وطار	- الحوّات والقصر - العشق والموت في الزمن الحراشي - تجربة في العشق	مطبعة البعث -قسنطينة- 1980 دار الرشد -بيروت- 1980 الجزائر- 1989
عبد الحميد بن هدوقة	- بان الصبح - الجازية والدراويش	الجزائر- 1980 دار الأديب -بيروت- 1983
واسيني الأعرج	- وقائع من أوجاع رجال غامر صوب البحر - وقع الأحذية الخشنة - نوّار اللوز - مصرع أحلام مريم الوديعة - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ج2 - ضمير الغائب	وزارة التربية والثقافة -دمشق- 1981 دمشق- 1981 الجزائر- 1983 دار الحداثة -بيروت- 1984 دار الحداثة -بيروت- 1985 دار الحداثة -بيروت- 1989
رشيد بوجدرة	- التفكك - المرث	الجزائر- 1982 الجزائر- 1984

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

	- ليليات امرأة آرق - معركة الزقاق	مؤسسة الجزائر- 1985 الجزائر- 1986
مرزاق بقطاش	- رطيور في الظهيرة - عزوز الكابران - البزاة	الجزائر- 1982 الجزائر- 1989 الجزائر- 1982
الحبيب السائح	- زمن النمرود	الجزائر- 1985
جيلالي خلاص	- رائحة الكلب	الجزائر- 1985
عبد المالك مرتاض	- الخنازير - صوت الكهف	الجزائر- 1985 الجزائر- 1986
أمين الزاوي	- صهيل الجسد	اتحاد الكتاب العرب -دمشق- 1983
محمد مفلاح	- هموم الزمن الفلاقي - الانفجار - بيت الحمراء - الانهيار - زمن العشق والأخطار	الجزائر- 1984 الجزائر- 1984 الجزائر- 1986 الجزائر- 1988 الجزائر- 1988
عزي بوخالفة	- نتوءات البحر - الكبوة	الجزائر- 1986 الجزائر- 1986
محمد العالي عرعار	- زمن القلب	الجزائر- 1986
الحفناوي –زاعر	- صلاة في الجحيم	الجزائر- 1989
عبد الجليل مرتاض	- رفعت الجلسة	القاهرة- 1989

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أنها مرحلة التيه والبحث عن الذات وصراعها بين الواقع والفكر من أجل استرجاع الهوية وتأكيد الانتماء إلى مجتمع جزائري تحكمه بدل إيديولوجية إيديولوجيات نتج عن تفاعلها التلقائي رواية جزائرية لسانها عربي، هذا ما نجده في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" 1980 لوطار الذي بلور الواقع الجزائري بعد الاستقلال ووضح الرؤى بين المؤيد للتيار والمعارض له " النظام الاشتراكي" تتفاوت تجربة وطار في الحوات والقصر 1980 على توظيف التراث بأنواعه شعبي وديني ... معتمدا في ذلك تقنية التوالد السردي، هذه الأخيرة التي أجمع أغلب الكتاب على توظيفها فنجدها مع رشيد بوجدرة في روايته التفكك، 1982 التي تحاول التوثيق للتاريخ الجزائري والمتمثلة في شخصية "الطاهر الغمري" ونظرته للتاريخ باعتماده تقنية التذكر التي اتفقت عليها روايات "رشيد بوجدرة" بحيث نجدها في روايات "ليليات امرأة آرق" 1985 وفي رواية "معركة الزقاق" 1986 وإجماع هذه النصوص على هتك المقدس الفني، كغيرها من النصوص الروائية التي نهجت مسالك التجريب، بحيث تصطدم فيما بينها في اعتماد تقنية التداعي الحر وتقنية الوصف والمراوغة اللغوية حيث نجد الدارجة الحكاية، اللغة الأجنبية، الأغاني، الأمثال ...

هذا ما توفر في "حمائم الشفق" 1986 "رائحة الكلب" لخلاص 1985- وكذا تعدد التناصات بتعدد الرواة مثلا في رواية "نوار اللّوز" أو بعنوانها الثاني"تغريبة صالح بن عامر الزوفري" 1982 لواسيني الأعرج وتقابلها رواية "زمن النمرود" 1985 للحبيب السائح والجازية والدراويش 1983 لابن هدوقة وكيف أن -هذه النصوص والأمثلة كثيرة - تتحاور فيما بينهما، مستثمرة في ذلك تغريبة بني هلال وما يقابلها في المتون السردية بما أسموه "بني كلبون"و"لونجا"(حبيبة الزوفري) بالجازية الهلالية ...

إن البصمة التجريبية التي تميزت بها روايات هذه الفترة،كانت بمثابة خلق أفق انتظار أوسع لقارئ النصوص الروائية التي تلتها، وهذا إن دل إنّما يدل على خصوصية التجريب وفتحها مجال المقروئية لهذه الإنتاجات السردية المتفاعلة فيما بينها من الخاصية المضمونية والشكلية مكونة بذلك عملية نقدية مفعمة بالمغامرة المفتوحة.

2- مسار التجريب في الرواية العربية الجزائرية خلال الفترة "1990-2005":

تميزت رواية التجريب في فترة التسعينات وما تلاها بهيكلة جديدة داخل متنها الروائي وحتى نتجنب الإطناب في الحكي عن هذه المدة الزمنية وبما أن البحث خص الفترة الممتدة من 1990 إلى 2005م كمرحلة انتقالية عرفتها النصوص الروائية المعلنة عن تمردها المطلق على الهيكلة التقليدية للمتن الروائي، فإنه منهجيا لابد من وضع هذه الفترة 1990-2005 في دائرة الضوء من أجل تقديم قراءات نقدية متفاوتة بتفاوت ملامح التجريب فيها.

بما أن الرواية العربية الجزائرية في هذه الفترة، لم تخرج عن وصاية الايدولوجيا، التي عرفت هي الأخرى تعددا بتعدد وجهات النظر، رؤية كل مبدع اتجاه الايدولوجيا المذهبية وبلورتها على شاكلة إيديولوجيا فنية، قوامها البنى السردية التي يحويها النص الروائي فالضرورة تقتضي تقديم ببيوغرافيا لأغلب النصوص الروائية التي عرفت النور في الفترة التي خصّها البحث بالدراسة والتنقيب وكذا النصوص التي فرضت نفسها بين النصوص الروائية التي أبت إلاّ وتدخل المغامرة وتتمرد على النمط التقليدي بممارستها للتجريب والتفنن فيه، فاتحة المجال بذلك للقارئ كي يخرج العمل الأدبي من كونه أثر أدبي لم يقرأ إلى نص أدبي منفتح على قراءات متفاوتة بتفاوت درجات وعي مبدعيها ومدى استصاغتهم للعلاقة الشرعية بين المبدع القارئ وما يساهم به كل طرف في تحقيق شعرية هذه النصوص التجريبية.

ومن خلال الجدول الموالي نحاول جمع المدونات الروائية التي خصتها "1990-2005":

الروائي	عنوان الرواية	دار النشر	السنة
واسيني الأعرج	- رمل الماية(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - سيدة المقام"مرئيات اليوم الحزين" - رمل الماية ... ج2	- دار الجرمق، دمشق، ج01 - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر	1990 1991 1993 1993

	- ذاكرة الماء	- اتحاد الكتاب العرب – دمشق	2001
	- حارسة الظلال	- منشورات الجمل – ألمانيا	2001
	- شرفات بحر الشمال	- دار الفضاء الحر – الجزائر	2003
	- المخطوطة الشرقية	- دار الفضاء الحر – الجزائر	2004
	- كتاب الأمير	- دار المدى – دمشق	2004
	- طوق الياسمين	- الدار البيضاء	
الطاهر وّطار	- الشمعة والدهاليز	- منشورات الجزائر	1995
	- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	- منشورات الجزائر	1995
	- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	- منشورات الجزائر	2005
إبراهيم سعدي	- النخر	- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر	1990
	- فتاوى زمن الموت	- منشورات الاختلاف الجزائر	1999
	- بوح الرجل القادم من الظلام	- منشورات الاختلاف الجزائر	2002
	- بحثا عن آمال الغبريني	- اتحاد الكتاب الجزائريين	2004
رشيد بوجدرة	- فوضى الأشياء	- دار يوشان – الجزائر	1990
	- تيميمون	- دار الجهاد	1994
أحلام مستغانمي	- ذاكرة الجسد	- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر	1993
	- فوضى الحواس	- دار الآداب – بيروت	.....
	- عابر سرير	- دار الآداب – بيروت	2003

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الحبيب السائح	- ذاك الحنين	- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر	1999
	- تلك المحبة	- الجزائر	1996
	- تماسخت (دم النسيان)	- دار القصبة للنشر الجزائر	2002
			2000
مرزاق بقطاش	- خويا دحمان	- دار القصبة الجزائر	2000
	- دم الغزال	- دار القصبة الجزائر	2002
بشير مفتّي	- المراسيم والجنائي	- منشورات الاختلاف الجزائر	1998
	- أرخبيل الذباب	- منشورات الاختلاف الجزائر	2000
	- شاهد العتمة	- منشورات الاختلاف الجزائر	2002
	- أشجار القيامة	- منشورات الاختلاف الجزائر	2005
جيلالي خلاص	- عواصف جزيرة الطيور	- منشورات مارينور الجزائر	1998
	- الحب في المناطق المحرمة	- دار الجديد للنشر – الجزائر	2000
عبد المالك مرتاض	- مرايا متشظية	- دار هومة للطباعة	2000
	- الحفر في تجاعيد الذاكرة	- الجزائر	2003
فضيلة الفاروق	- مزاج مراهقة	- دار الفرابي – بيروت	1999
	- تاء الخجل	- الجزائر	2002
الأمين الزاوي	- ويجيء الموج امتدادا	- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر	1998
	- السماء الثامنة	- منشورات ديوان المطبوعات الجامعية	1994
حفناوي زاغر	- ضياع في عرض البحر	- منشورات ديوان المطبوعات الجامعية	1990
		- منشورات ديوان المطبوعات	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

	- الزائر	الجامعية	1992
		- دار المعارف للطباعة تونس	
	- الفجوة	- دار المعارف للطباعة تونس	1992
	- نشيج الجراح	- دار هومة للطباعة	1995
	- عندما يختفي القمر	- دار هومة للطباعة	2000
	- الشخص الآخر		2000
عز الدين جلاوجي	- الفراشات والغيلان	- الجزائر	2000
	- رأس المحنة	- دار هومة للنشر الجزائر	2003
محمد ساري	- البطاقة السحرية	- الجزائر	1997
	- الورم	-منشورات الاختلاف- الجزائر	2003

يؤكد لنا الجدول السابق كثرة التجارب الروائية الجزائرية المعتنقة لمسالك التجريب، وبما أن الأبحاث والدراسات النقدية أقرت بأن التجريب لا يمكن تحديد مفهوم ثابت له، وهذا ما أكده البحث أيضا فضروري اختيار نماذج روائية تكون في نظرنا متمثلة للرواية التجريبية الجزائرية.

لاسيما وأننا نجد بعض التوافق بين هذه الروايات حيث أجمعت على النظرة التحررية للواقع، وفق فلسفة فنية تحاول الانعتاق من القديم وما يحويه من تيمات، والانفتاح على الجديد بتعرية المجتمع وما يحويه من عنف وإرهاب ورعب وضياع... وظلم، وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية. فعالجت هذه النصوص الواقع بكل متناقضاته فدنست المقدّس وأخفقت خيارات السلطة، وأطفأت بهرجة الجنس، وأدانت الاتجاه الإسلامي وتداعياته الإنسانية...

3-الرواية العربية الجزائرية والثالوث المحرم:

حظيت تيمة السياسة والجنس والدين باهتمام واسع من قبل الروائيين فأضفت عليها أبعاد دلالية تختلف باختلاف وعي ورؤية مبدعيها، حيث نجد كل تجربة روائية تنفرد بطرح القضايا الأدبية والنقدية وبطريقة معالجتها لها وفق بناها اللغوية، ومرتكزاتها البنائية داخل النص، وكذا فلسفتها في إثارة التساؤلات من أجل تحقيق الجمالية داخل هذه المتون السّردية.

لقد عمدت الرواية العربية الجزائرية أثناء انتهاجها مسالك التجريب إلى تشظي المحظورات التي هيمنت على جل كل موضوعات النصوص الروائية التي حاولت في كتاباتها التوغل في أعماق هذه «المناطق المحرمة لتبرز المتناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة المسكوت عنه، المهمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش»[1].

أ- تيمة الدين:

إن اشتغال النصوص الروائية بتيمة الدين الإسلامي كونه حامل لخصوصية الأخلاق والقيم والمثل والمعتقدات. لا يلبث ويتغير بتغير النظم الاجتماعية حيث يتخذ أبعاد دلالية مختلفة داخل هذه النصوص المقرونة باختلاف وجهات النظر حوله، فلا يبقي مسلمة يمكن الخوض فيها. وينظر إليها من باب الاحترام والتمجيد والقدسية، وإنما يكون عنصر الدين مواكب للصراعات السياسية المطروقة في المجتمعات العربية ككل. وما عانى منه المجتمع الجزائري في هذه العشرية بالذات من صراع بين "حراس النوايا" و"بني كلبون"كما أسموهم الروائيون في أعمالهم لدليل قاطع على أن السياسة توظف الدين لفرض سلطتها داخل هذه المجتمعات كالمجتمع الجزائري التي هيمنت عليه المادّيات.

وأصبح الدين في تصورهم عائقا يعرقل الفرد، ومنعه من تحقيق رغباته وبالتالي تسيطر إيديولوجيا التمرد على القيم والمثل في مجتمع فقد الدين فيه قدسيته لأسباب لا حصر لها

[1]-محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص57.

ـيمكن ربطهما بايدولوجية الروائيين الجزائريين المتباينة في طرح مسألة الدين فإيديولوجية "رشيد بوجدرة" تختلف عن إيديولوجية "مستغانمي" وعن إيديولوجية "واسيني". ولكن تبقى هذه الأحكام نسبية وخاضعة لما يسمى بتعدد القراءات للنص الروائي الواحد.

فهذه التيمة ارتبطت بموضوع الإرهاب الذي اجتاح الأخضر واليابس فترة العشرية السوداء. بحيث امتزجت إراقة دماء الأبرياء باسم نشر الدين الإسلامي بإسالة كثير من حبر كتاب تلك الفترة، فمثلا رواية محمد ساري* في روايته " الورم"[1] كانت من بين النصوص الروائية الموغلة في معالجة الأزمة فصورت لنا مشاهد ومواقف تدنس في ظلها كل مقدس وفقدت الشخوص إحساسها بمبادئ الدين الإسلامي، والقيم التي أُسِسَ عليها المجتمع الجزائري فهذا "كريم" شخصية محورية في المتن الروائي "الورم" يفقد سلطة العقل وتذبذب أفكاره نتيجة التأزم النفسي الذي يعاني منه فأصبحت الجريمة عنده أمرًا عاديًا فيصرح «نظرت إليه وذهني غائب لا يقدر على التفكير، لا أعرف ماذا أقول له، أنا نفسي تائه، لا أعرف بالتدقيق إن كان ما قمت به يدخل ضمن الأفعال المحمودة أم المذمومة، أمرني يزيد أن أطلق النار ففعلت دون تردد لا أملك الوقت لأطيل التفكير في تقييم الأفعال التي سأقوم بها»[2].

يستوقفنا أيضا في هذا الموضوع النص الروائي "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي والذي امتلأت أمكنته بالمتناقضات فكانت "عين" هذه والتي تمثل مسرح كل أحداث الرواية «مدينة المنفيين والمغضوب عليهم مدينة لا شيء فيها غير حرارة تنافس بها نار جهنم، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخارج الأمل هنا جئت أبحث عن التوبة ها أنا ذا يا إلهي أفي بعهدي ها أنا أنزل إلى

[1]- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

[2]- المصدر نفسه: ص 292.

الجحيم، سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين»[1].

لقد جاء فعل "البوح" ضمن هذا المتن الروائي كانعكاس حول ما يختلج في الصدر من معاناة حول هذا الواقع المرير، فالراوي يبحث عن الخلاص عن التوبة من جرائمه والتأزم الحاد الذي وصل إليه نتيجة أفعاله الشنيعة إذ يصرح: «عشيقان نمت في فروجهن وعلى أثدائهم أزهار العرعار يقمن بخنقي بواسطة ذلك العضو البائس الذي رزقني الله الله إياه»[2].

إنه مجتمع تفشت فيه الرذيلة وذهبت منه القيم لأن «الإسلاميون يمثلون الخطر الأول يزدادون انتشاراً يومًا بعد يوم كالجراد (...)

- ستصبح موضوع مراقبة
- هذه مشكلة في هذه الحالة».[3]
- لقد تفاوت اهتمام الكتاب الجزائريين في فترة التسعينيات بتيمة الدين، هذا ما أنتج بدوره شعرية على مستوى مضامين هذه المتون الروائية، هذا ما استوقفنا عنده "لحبيب السايح" في روايته "تلك المحبة" والتي تميزت بثرائها اللغوي والتنوع اللفظي المفعم بالجمالية والفنية إذ يقول «هناك كان يجلس كبار الجماعة وأهل الحل والربط والحكماء لفض النزاعات حول الماء وللنظر في التظلمات والفصل في شؤون القتل والثأر وتحديد الديات وفي هتك الأعراض والاغتصاب وزنا المحارم والطلاق... وفي السرقة»[4].

فأغلب الكتاب من خلال أعمالهم الإبداعية المتفاوتة زمنياً، ألمعوا على معالجة الواقع وتسليط الضوء على ما يعيشه الفرد من تأزمات في ظل تناقضات فكرية وعرقية، زادت

* إبراهيم سعدي: يوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

[1]- المصدر نفسه: ص240 -241 .

[2]- المصدر نفسه: ص 231.

[3]- المصدر نفسه: ص231.

[4]-لحبيب السايح: تلك المحبة، دار الريحانة للكتاب، القبة، الجزائر،2000، ص222.

الطين بلة على جميع الأصعدة .

إذن فالتعامل في مثل هذا الموضوع تحدد فيما يأتي:

- قدسية الخطاب الديني داخل النص السردي.
- ربط عنصر الدين بمدى استقامة الفرد داخل المجتمع، وحمله للقيم السامية من خير وعفو وإنصاف...
- استغلال مكانة الدين داخل المجتمع وتوظيفه في تحقيق الغايات السياسية.
- اعتماد الخطاب الديني كوساطة للوصول إلى قمة التصرف والزهد من ملذات الحياة وهذا ما يتجلى في مستويات اللغة داخل النصوص الروائية.
- النظرة التشاؤمية لعنصر الدين، وجعله عنصر ترهيب أكثر منه ترغيب في بعض إيديولوجيات الخطاب السردي.

ب- تيمة السياسة:

انطلاقا من رأي الطَّاهر وطَّار «حول تيمة السياسة وعلاقتها بالأدب، يمكن الكشف عن المكانة التي شغلتها السياسة داخل الحيّز السردي كونها «الصدى الوحيد لهمومنا الباطنية والعلنية ... هي هم كبير مثل الحب والموت،...العلاج... والكاتب السياسي هو كاتب سياسي في هذا الإطار يجب أن نضعه وتبقى مقدرته على التعبير عن السياسة مثلما هي مقدرة كاتب الحب عن التعبير عن الحب. فهنا تأتي مدى قدرة الكاتب على إخضاع موضوعه، سواء سياسي أو غير سياسي للفن فالأدب والسياسة والأدب والخبز، والأدب والحب، والعبث حتى ... شيء واحد لمن يتقن هذه اللعبة»[1].

واستحواذ موضوع السياسة على القسط الأكبر من مساحة الخطابات الروائية، كان

[1] – عبد العزيز غرمول: حوار مع الطاهر وطار، مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافي تونس، ع32، 1984، ص277.

بغية التعبير عن تحرر الشعوب العربية من ظلم الاستعمار وخروجها من دهاليزه، ودمج السياسي بالواقع الاجتماعي ومعايشته له بهدف تطوير البنى الاجتماعية، وذلك بتوجيه انتقادات للسلطة وأنظمة الحكم الديكتاتورية والاستبدادية، بحيث يجد هذا الفرد نفسه خاضع لمقدمات مجتمع تقودها سياسة فاشلة تمثل عجزها في تدهور القيم والأخلاق، وبالتالي لا فرق بين إخفاقات هذا النظام داخل المجتمعات وبين عالم الغاب.

إن ربط تيمة السياسة بالأزمات التي تعيشها المجتمعات، حفزت نصوص الرواية الجديدة على اتخاذ أدوات إجرائية، تتراوح في ظلها على هيمنة السلطة وإدانتها لما يعيشه هذا الفرد من معاناة وظلم ... والحرب الأهلية الدموية وآثارها على بنية المجتمع. بحيث تشتت المجتمع الجزائري أدى بدوره إلى تشتت السرد الروائي الجزائري هذا ما أكدته النصوص الروائية التي تفاوتت في الكشف عن الوجه الحقيقي للسلطة، كالورم لمحمد ساري وتيميمون لبوجدرة وذاكرة الماء لواسيني والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لوطار،حيث نجد من يصرّح ومن يلمح، ولكن أغلبهم أجمعوا على تداول لغة واحدة يفهمها المثقف والأمي فكانت لفظة "بيت كلبون" رسالة مشفرة ولازمة في النصوص الروائية التي واكبت هذه الفترة بالذات، والتي تعدّدت تسمياتها نتيجة الراهن المرير الذي تتخبط فيه أقلام مبدعيها فسميت برواية المحنة ورواية الأزمة ورواية العشرية السوداء لمعايشتها للصراع السياسي الذي عانى منه المجتمع الجزائري.

ففي رواية عواصف جزيرة الطيور*[1] لجيلالي خلاص إذ يصرح«خلال تلك الأيام العصيبة داهمنا تاريخ الجزيرة بأهواله ومحنه وكوارثه المتلازمة عصراً بعد عصر»[2]، الراوي يجسد لنا مأساة مجتمع جزائري برمته، حيث عمد استعمال الضمير الجمعي (داهمنا) وما عاناه من أهوال ومحن وكوارث. إنها سلطة مارسها التاريخ على جزيرة هاجمها شارل كان

* – جيلالي خلاص: عواصف بريزة الطيور، منشورات مارينيوز– الجزائر 1998.

[2]– المصدر نفسه: ص19

وهو «يقود بحرية ضخمة يساندها فرسان (...) غير أن فرسانه وأسطوله فشلوا في الاستيلاء على بياضها الناصعة[1]»الراوي يكشف لنا عن التصدع والقطيعة الموجودة بين الحاكم والسياسي والسلطة، وبين الرعية والوحشية التي يسكتون بها كلمة الحق بحيث جسدها في مشاهد سردية مفعمة بالحجج والإقناع إذ يصرح: «لم يعجب ذلك شيخ الجزيرة وجلاوزته فألقوا القبض سيدي منصور واجتثوا الشجرة الطيبة من جذورها، ولما أصر الرجل على صحة النبأ خوزقوه وشنعوا بجسده بعرضه سبعة أيام وسبع ليالي... ترهيبا لكل من تسول له نفسه نشر الأنباء المغرضة... التي تقلق راحة أهل الجزيرة وتكدر صفوهم»[2].

إن ما احتوته الرواية الجديدة في متونها السردية من تجاوزات للراهن من قبل الروائيين نتيجة وعيهم بالواقع الاجتماعي وما الصراعات المتفاوتة الخطورة بين الأنظمة السياسية، جعل الكتاب الجزائريين في هذه الفترة بالذات بين المواجه للوضع والراغب في الهرب منه هذا ما صرح به عبد الحميد بن هدوقة في روايته "غدا يوم جديد*" إذ يقول: «لا أعرف كيف أصور لك خوفي، أشعر كما لو أن البحر أخذ يطمو أعلى فأعلى حتى بلغ مشارف الأبيار تصور المدينة وقد طما عليها الماء! إنها حالة رهيبة فما بالك إذا طما عليها الحقد !...أود أن التعد عن هذا الحاضر المضبب إلى ذلك الماضي النير الوضاء»[3].

إن ما آل إليه المجتمع لا خير فيه، بحيث أوقع الكاتب والمتلقي والقارئ في أزمة نفسية يحكمها الحقد والبغض، الذي استولى على نفوس أهل السلطة المستبدة، وما آلت إليه فضاءات الجزائر بين المدينة والريف وكيف أن الريف دُنس وسطو على براءته واسقطوه على حيثيات المدينة وما تحمله من دلالات العنف والاغتراب والظلام.

إن ما عرفته الفترة التسعينية الدموية من أزمات متفاوتة النكبات جعلت «الكاتب من

---

[1]- المصدر السابق: ص07

[2]- المصدر نفسه: ص24

* عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992.

[3]- المصدر نفسه: ص180

خلال الرواية يجد هناك برلمانا ديمقراطيا واسعا متعدد الأصوات والآراء والشخوص للتعبير عن واقع ما يعيشه هذا العالم»[1] الذي يشوبه الفساد والظلم كون «الكاتب السياسي لا يدخل في مغامرة فنية صعبة مع قارئ قد يختلف معه إيديولوجيا فحسب وإنما قد يدخل في مغامرة فنية غير مألوفة العواقب مع السلطة السياسية الحاكمة التي قد تعارضها في الرأي أو يختلف عنها في المعتقد»[2] وهذا ما جسده واسيني الأعرج وروائيين آخرين عايشوا فترة التسعينيات التي عكست العشرية السوداء في كتابه أسموها النقاد بالكتابة الاستعجالية في قالب فني وعلى سبيل الذكر لا الحصر فرواية سيدة المقام لواسيني الأعرج تناولت موضوعة السياسة كاشفة عن المحنة التي يمر بها المجتمع الجزائري الذي طمس فيه كل مقومات الجمال يؤكد ذلك بقوله: «كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها ...منذ ان بدأ (حراس النوايا) يزيحون سلطة (بن كلبون) ويستعيدون أمجاد الورق الصفر والحرف المقدس والبيوت المعقوفة»[3]

لقد أظهر واسيني الأعرج وغيره من الروائيين الجزائريين المناهضين لهذه الفترة بالذات وحشية الحكم السياسي وكيف أن الأزمة بلغت ذروتها. بحيث اهتم النص بنقل «الصراع السياسي بين الجزائريين من حلبة الواقع إلى المستوى الفني الجمالي، ... واستطاع هذا النص أن يقدم خطابا فنيا سياسويا موازيا للخطاب السياسوي المتعامل به في هذا الواقع المزري الذي لا مكان فيه للنور والعلم والمعرفة»[4].

هذا ما تؤكده النماذج الروائية المختارة في الجانب التطبيقي والأخذ من آليات التجريب من هدم وبناء وتحطيم وتدمير وتمرد... وأسس ومرتكزات من أجل هيكلة جديدة

[1]-بهاء الدين محمد مزيد: النزعة الإنسانية في الرواية العربية، العلم والإيمان للنشر، العامرية، الإسكندرية ط 1، 2007 ص59.

[2]- طه وادي: الرواية السياسية، دار نوبار، القاهرة، ط 1، 2003، ص 11.

[3]- واسيني الأعرج : سيدة المقام، مرتيات اليوم الحزين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1،1995،ص07

[4] - محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر 2007، ص92،93.

لمجتمع جزائري، فلربما نجد خلاصة في حداثة طروحات هذه النصوص الروائية المنبثقة من رحم أجيال جرّبت وارتوت من هيمنة السلطة حتى الثمالة.

ج- تيمة الجنس:

النوع الثالث، والذي يعد تحصيل حاصل بعد عنصري السياسة والدين هو عنصر الجنس، الذي يشغل -هو الآخر- حيزا سرديا داخل المتون الروائية الجزائرية.

إلا أنه طُرِحَ كقضية اجتماعية تبحث عن حل، بحيثُ نُظِرَ لها على أنها إشكالية لديها عواقبها على الفرد والمجتمع، وبالتالي النظر إليها مرتبط بدرجة وعي الروائي والمتلقي على حد السواء، فالتفاوت في طَرق موضوع الجنس داخل النصوص الجزائرية، وفي مجتمع إسلامي له مبادؤه ومقوماته الرافضة لمثل هذه القضايا كونها من المحرمات والمسكوت عنها كدم الغزال لبقطاش وتاء الخجل واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق والحب في المناطق المحرمة لخلاص أوقع القارئ في متاهة الإباحية، التي تمس القيم الأخلاقية بتوظيفها لغة العري والاستفزاز والإثارة حيث اتخذ الجنس أشكال عديدة داخل النص الروائي فتفاوتت الممارسة بين اللغوية والجسدية كرواية المخطوطة الشرقية لواسيني والشمعة والدهاليز لوطار والفراشات والغيلان لجلاوجي وبين التلميح والتصريح، دون مراعاة للفئات الطبقية داخل المجتمع أو المفارقة بين المثقف والأمي على حد السواء.

لقد جُسد على أنه «المفتاح الرئيسي للحياة الإنسانية»[1]، حيث يعالج هذا الموضوع قضايا أخرى، كسلطة الذكورة في النصوص السردية، وقضية الاغتصاب والشذوذ الجنسي وما يترتب عن هذه الآفات من عقد نفسية لاسيما المرأة حسب النصوص الروائية.

إن حضور الفعل الجنسي في جل الروايات الجزائرية وتحطيم المنظومات المقدّسة محاولة القضاء على الأعراف والأخلاق، أدّى بدوره إلى تفجير منظومة الرواية التقليدية وانتهاك

[1] - د.هز لوريس: الرواية والخلق، ضمن كتاب: الرواية في الأدب الانجليزي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971، ص217.

المقدس الفني وبالتالي تتحقق آلية التجريب التي تأخذ صورة متباينة في تعرية المجتمع بالكشف عن ما يخفي في دهاليزه، وبلورته في هيكلة سردية مفعمة بتقنيات التجريب على مستويات البنى السردية بهذه النصوص الروائية.

تسترجعنا مثلا رواية "يوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي إلى متنها الروائي كونها تضمنت هذه التيمة بنوع من الدقة والتركيز، إذ يصور لنا مشاهد للشخصية البطلة وهي ترتكب الخطيئة وأين في مجتمع إسلامي، يحرم مثل هذه الأفعال التي لا تمت بصلة لتعاليمه إذ يقول: «عاشقة تضع سماً في فمي بلسانها ثم تضع لبن ثديها في جوفي وتبول على جثتي ميتاً أو مريضاً (...) يؤتي به لأفحصه أو شيء من هذا القبيل يهب إليَّ كالطور الشامخ».[1]

و بما أن المتن الروائي كان ثريا بالتعدد اللغوي، واعتمد مستويات لغوية من أجل العملية الإبلاغية فإن لغة الشارع كما يسميها بعض النقاد كان لها حضورها هي الأخرى ضمن هذا الحيز السردي والتي كان لها دور في تفجير المحرم الجنسي إذ يقول: «من مكاني أبصرت رجال الأمن بخوذاتهم ودروعهم وواقيات وجوههم وهرواتهم يركضون وهم يلقون قنابلهم يا أبناء العاهرات! هراواتكم»[2].

نستدعي في هذا المقام أيضا ثلاثية "فضيلة الفاروق" وهي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل"و كذا "اكتشاف الشهوة" بحيث جسدت كل مدونة قيمة الجنس وفق متطلبات الراهن المرير الذي تخبطت فيه المرأة الجزائرية فترة العشرية السوداء كيف أن ظاهرة العنف لا سيما في الفترة سابقة الذكر. عرفت تنوعاً بتنوع التيارات السياسية وتفاقم الظلم والعنف بتفاقم الأوضاع السياسية بين الأنظمة السلطوية متعددة الإيديولوجيات في تلك الفترة(حراس النوايا وبني كلبون) كما أقرها واسيني الأعرج في العديد من روايته.

[1]- إبراهيم سعدي: يوح الرجل القادم من الظلام، ص 221.

[2]-المصدر نفسه: ص 293

اتضحت معالم الجنس في المتون النصوص الروائية "لفضيلة الفاروق" بما يعرف بالعنف الإرهابي الذي استحوذ على عفة المرأة الجزائرية، وقضى على أنوثتها بطرق وحشية أدت إلى تأزمات نفسية وانتحارات للعديد من نساء الجزائر، هذا ما تدرجه لنا رواية "تاء الخجل" إحصائياً إذ تقول: «سنة العار... سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المنعدم، ثم ابتداءً من عام 1995 أصبح الاختطاف والاغتصاب استراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة **(GIA)** في بيانها رقم 128 الصادر في 30 أفريل أنها قد وسعت دائرة معداها (...) 550 حالة اغتصاب لفتيات ونساء تتراوح أعمارهن بين 13 – 40 سنة سجلت تلك السنة 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997»[1].

و يمينة إحدى البنات اللائي كن ضحية هذا العنف، بحيث اعتمدت الروائية فضيلة الفاروق على تقنية الوصف في إيصال مشهد تنفطر له القلوب عاشته "يمينة" بالغصب بحيث: «شلحتها قميصها فكشف الجسد عن كل ما عاناه آثار للتعذيب والخدوش وبقايا جراح اتسم الإصرار الذي يلون الشفتين، الأسود في عينها كان بعيداً أزاحتا الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها، لقد مزقوا أحشائها تمزيقاً واستغرب كيف عاشت كل هذه الأيام».[2]

إن ما عانته شخصية "يمينة" من عذاب نفسي وجسدي يعد بمثابة إسقاط على الجزائر في تلك الفترة وما عانته هي الأخرى من اعتداء على جميع الأصعدة.

كما يتخذ موضوعة الجنس منحى آخر في كتابات فضيلة الفاروق، وهذا ما أكدته في مدونتها "اكتشاف الشهوة "بحيث صورت لنا شخصية "باني" بمعية زوجها ونظرته العدوانية في ممارسة الجنس إذ تصرح :

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 31.

[2]– المصدر نفسه: ص 46-77.

«عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة (...) كان اغتيالا لكبريائي وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتم بها متعته، قمت منكسرة نحو الحمام».[1]

إنها سلطة الذكورة التي أرهقت المتون الروائية فترة التسعينيات، إنها سلطة الإدلال والقهر والهمجية الذكورية في زمن كان من المفروض أن تشغل هذه القوة ضد العدو لا ضد المرأة قد تكون في ضعفها الأم أو الأخت أو البنت. فواقع المجتمع الجزائري في تلك المرحلة عايش صراعات فكرية وعقائدية انعكست بالسلب على الفرد الجزائري سواءً البسيط أو المثقف وكانت سببًا بصورة أو بأخرى في حدوث أزمة فعلية كانت الرواية الجزائرية مصدرها في تلك الفترة بالكشف عن ما يعانيه هذا المجتمع بكل طبقاته

ومن ثمة يأخذ المحرم الجنسي داخل هذه النصوص أشكالا عديدة فنجد:

- الجنس كحالة كبت يظهر للعالم الخارجي، عندما يتعدّى حدود الرغبة.
- الجنس حالة نفسية تبلورت في اتجاه فكري معّين.
- ممارسة الجنس حسيا إثر لحظة ساذجة تربط بين ما هو واقعي بإسقاط على ما هو فكري إبداعي.
- اعتبار الخوض في الكتابات الحميمة ملمح تجريبي، لتمرده على أعراف المجتمع والكتابة التقليدية ككل.
- الخوض في المسكوت عنه (الجنس) داخل النص الروائي تحقيق الجمالية وبالتالي ضرورة مواجهة كل ما يعترض تحقيق هذه الأدّبية.

وتبقى النصوص الروائية المثال الحي على ما تقدم من تنظير فبتحليلها والوقوف على حيثياتها يمكن الكشف على مدى استطاعة المبدع الجزائري التعبير على إيديولوجيته، متجاوزا القيود السلبية التي تعرقل إبداعه وصوغ ما «اصطلح على تسميته بالرذيلة

[1]- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2006، ص 98.

الاجتماعية ومواجهة ما يتربع في جمجمته من ألف رقيب اجتماعي...»[1].

وبالتالي يحقق خرق المحّرم الجنسي والكتابة المتمردة عمومًا «توازن مفقود بين الجسد والمجتمع والطبيعة... والمسكوت عنه والمعلن، وبين لغة الجسد والمجتمع... وتنهي زمن الزيف بين الآثام الداخلية الظاهرة... وما هو معلن من طهارة زائفة»[2].

من خلال الكتابات الروائية وما لاقته من دراسات نقدية وفق مناهج حداثية فقد عرف هذا الملمح التجريبي تطورا كبيرا لاسيما فترة التسعينات وما بعدها.

وما قدمته النصوص السردية الجزائرية في هذه الفترة تجاوز المفهوم الساذج للأدب الإباحي (نظرة عامة الناس) لتفرده بخصوصية إبداعية ليس من السهل على المبدع العربي التعبير عنها، ولكن من أجل الانتماء لعالم التجريب وهوس المبدع والقارئ الجزائري في كشف دلالاته داخل طيّات هذه النصوص السردية، فالضرورة تقتضي معاينة دقيقة لمثل هذه المواضيع (الطابوهات) حتى يتحقق النص التجريبي بكل تقنياته وأبعاده.

[1] – سليمان الأزرعي: الكتابة والحرية،مجلة عمان ع84، حزيران 2002، ص31.

[2] – نزيه أبو نضال: تمرد أنثى، مجلة تايّكي، ع8، 2002، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ص52.

وخلاصة للقول، هي رغبة البحث وسعيه في إخراج النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية من النمطية السردية التقليدية ...

- الرغبة في إخراج أو إبداع رواية عربية جزائرية بحلية جديدة دعائمها المغامرة ضمن عالم زئبقي، لما يحويه من ضبابية كونه:
- ظاهرة فنية قوامها التجاوز والاختلاف في التعامل مع الأنماط التقليدية.
- ظاهرة هادفة وواعية بآليات الإبداع، كالموهبة والقدرة على الخوض في عالم المتخيل.
- ظاهرة تزاوج بين الأدوات الإجرائية والمادة الفكرية وتقديمها في قالب فني كرؤية إبداعية تتفاوت من روائي لآخر.

وبالتالي فالتجريب الروائي لعبة ذهنية وفكرية تحتكم إلى رؤية فنية جمالية في عالم الإبداع. وبذلك فرغبة البحث وسعيه الدؤوب...

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني:
التفاعلات النصية في رواية الأزمة

أولا –التناص وتمظهرات السرد في رواية الأزمة

ثانيا – أشكال التناص في رواية الأزمة

ثالثا – أنماط التعالي النصي في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن سعي النص الأدبي اللاَّمُتناهي إلى التميز والتفرد حتم عليه، ضرورة إيجاد طرائق ومضامين جديدة تخول له أن يكون أداة فاعلة للتعبير عن ما يختلج في ذاتية الإنسان وما يحيط به من انشغالات وآمال عبر العصور، إذ تشهد النصوص الروائية الجزائرية تمازجا ضمنيا آخر صريح لما سلفها من النصوص، إذ من الصعوبة بمكان انبثاق نص أو خلق نص جديد، دون خرق المألوف وذلك بالاستلهام العفوي أو المقصود من مختلف النصوص السابقة.

وهذا ما كان يعرف بالفاعلية المتبادلة بين النصوص ومع مع مرور الزمن تطورت التسمية ليصبح مصطلح التناص أو التفاعلات النصية مرادفا للمتناص حسب "جينيث" وهو محاورة النصوص بعضها لبعض سواء كان هذا التناص حرفيا أو دلاليّا.

وما نستدلّ به على من ذلك مختلف الأعمال الإبداعية الجزائرية الروائية التي لا تخلو ولو بصفة جزئية من التناصات بأنواعها " تناص ديني، تراثي، تاريخي، أسطوري..." وهذا إن دل على شيء إنّما يدل على قدرة المؤلف الجزائري على ربط سلسلة الحاضر بالماضي من خلال كتاباته، وسعة البحث والاضطلاع بالنسبة له والتي ولّدت روح التفاعل والانصهار في الفكر الماضوي، هذا ما جعل الكتابة الجزائرية بصفة عامة تستقل عن غيرها من الكتابات التقليدية وتتفرّد وترقى إلى مستوى التجريب والحداثة.

وفي جملة ذلك أردفنا بحثنا بمجموعة من الروايات الجزائرية لنخبة من الكتاب الجزائريين (الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، سيدة المقام ورمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج، مرايا متشظية لعبد المالك مرتاض) فجلها تخدم موضوعنا، إذ لا يخلوا متنها الروائي من تمازج مطلق بمختلف التناصات، مما يبعث على جمهور المتلقين التشويق والإثارة والغوص في دهاليزها لكشف جملة التناصات التي تتربع داخل متنها الروائي.

أولا– التناص وتمظهرات السرد في رواية الأزمة

1– السرد:

وهو بلورة حدث ما من صورته الواقعية إلى صورته اللغوية كون «بنية الأحداث لم تعد تخضع للشكل الهرمي على النحو التقليدي، وإنما إلى التقطيع والتداخل بين المستويات السردية المتعددة، وإن كانت أهمية الحدث قد تقلصت مقابل التركيز على أشكال وعي الشخصيات وأحوالها النفسية المتأزمة في واقع تعذر عليها الانسجام معه، وتفاقمت أزمة الإنسان واحتدت التناقضات وجوده وعصفت به رياح الشك، وأرغم على وجود آلي زائف في جل مظاهره، كل ذلك يعلّل تعدد الرواة في الخطاب السردي، ومن ثمة تنوع الرؤى السرديّة ضمن نسق حكائي يستمد منطقه الخاص من اللامنطقي نتيجة اللجوء إلى التداعي والحلم والهذيان المقصدية في حالات كثيرة إلى الغرابة وإن كان هذا اللامنطقي يتراجع أحيانا أمام ضغوط الحياة والواقع المعيش.

ثم تتعدد في هذا الخطاب صور الراوي وأوضاعه وتتنوع وذلك بعد أن منحه هذا النمط الروائي حضورا متميزا في نصوصه وأدوارا وظيفية دالة في أنساقه السردية إلى حدّ قد تضيع فيه خيوط الحكي بضياع الرواة وسط فضاءاته»[1]، فالرواية بنية سردية تتجدد معانيها بتجدد قراءاتها نتيجة ارتباطها بالتحولات الاجتماعية التي لها دور كبير في تغيير أنماطها ومكوناتها السردية إضافة إلى تغيرات السياسة في تلك الحقبة الزمنية، إذ نلمح تجديدا لطابو من الطابوهات المجتمع الذي يعدّ فاعلا قويا في تحريض الفكر وتغيير وجهته.

هذا ما نلمحه في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج التي يعالج فيها الوضعية الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري يقول «التدريبات بدأت ربيع الجزائر صار قريبا لكن البلاد تموت كل يوم أكثر وقد لا يجيئ هذا الربيع أبدًا التهديدات تتكاثر، وأنا طوليا قد

[1]– بوشوسة بن بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي– تقديم محمود طرسونة– ط1، 1999، ص 424.

تعود إلى بلدها، هل صارت الدنيا رخيصة إلى هذا الحد»[1]، فرغم كل المجازر الوحشية التي ما فتئت تتربص بجزائر الأمل إلاّ أن الوضع عادي فالتدريبات انطلقت في وقتها الملائم رغم رحيل "أنا طوليا" وتهديد البلاد بالانهيار والضياع.

هذا ما توفر في رواية "الشمعة والدهاليز" حيث تناولت الفساد السياسي بطريقة مكشوفة "فالطاهر وطار" في مدونته هذه يكشف عن التحولات التي شهدتها الجزائر متناولا الصّراع بين السلطة والأحزاب المعارضة كون النص الروائي عادة يتناظر مع الحياة اليومية وارتباطها الوطيد بالمجتمع متأثرة بما نتج عنه من متغيرات.

إن ما عرفته النصوص الروائية في هذه الفترة بالذات وما طرأ عليها من حساسية اجتماعية كان نتاجه التطور الاقتصادي والسياسي الذي شهدته الجزائر، فالدهاليز التي احتوت الفضاء السردي تسبّب في تيه وضياع السارد وتشتته في عالم «كل شيء يتفسخ فالشعر ينسل ويتساقط والجلد يتقشر واللحم يتحلل والعظم يتفتت»[2]، حتى الإنسان لم تعد له القدرة على مواصلة مسيرة الحياة، فما أعطاه الله من شعر وجلد ولحم وعظم تفسخت وانسلخت في ظلمة الدهاليز ومتاهاتها المقفرة.

في كل سراديب وأغوار يعمها الغموض والخوف، فتذوب القيم والمبادئ «فما إن يلوح دولار واحد في الأفق، حتى ينهار الإنسان الذي ظل يمطرك كذبا، بوابل من المثل والقيم الليلينية الماركسية»[3].

لقد عاتب"الطاهر وطار" هذه السلطة التي لم تتح فرصة لهذا الفرد، كي يمحي المقدّس من الدّنس فحتى دماء الشهداء دنّست في قوله «هنا عندنا حتى الدين استفادوا من الاستقلال يتحسرون على الاستعمار دم الشهداء ذَهَبَ هَدْرًا، تضحيات المجاهدين صارت

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، منشورات الجمل، ألمانيا، 1991.

[2]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، 1995، ص197.

[3]- المصدر نفسه: ص 157.

عملة صعبة ترتفع أسعارها في بورصة المضاربات كل يوم»[1] فينظر "الطاهر وطّار"، على أن أبناء البلد والوطن الواحد يبيعونه للمستعمر الغاشم بأبخس الأثمان، فمنهم من لم يرد لفرنسا أن تغادر الجزائر الحبيبة، فاليوم صار دم الشهداء وتضحيات المجاهدين عملة صعبة يتقايضون بها في سوق المضاربات.

إن فشل المشروع الاشتراكي ونهوض التيار الديني المتشدد، جعل السّارد باعتباره جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع في حالة ضياع: «فكل الزعماء صاروا مذنبات هاربة من اللاشيء إلى اللاشيء»[2] فعتامة وسوداوية هذه الدهاليز وكدارتها التي تبعث على النفس العدمية واللاوجود، لم تترك «لا صدر اليوم يا سيدي الضب يضع عليه الشعب رأسه ويبكي، كلهم تحوّلوا إلى تجار ورجال أعمال ومضاربين»[3].

إن انفتاح النص السردي على أزمنة عديدة باعتماده آلية الحوارية شكل انعطاف نوعي نحو تغيير المتخيل الروائي في التماشي مع موضوع العنف السياسي، وما تركه من آثار اجتماعية واقتصادية وثقافية مستعصية، كان السبب في معاناة المثقف هذا ما اتضح عند "واسيني" و"وطار" في روايتهما السابقتين.

كما جسّدها آخرون في كتاباتهم الروائية كلحبيب السايح في روايته – رواية ذاك الحنين –والتي نسطرقها في الفصل الثالث تلك المحبّة، بحيث أحدثت هذه التقنية تباين رهيب في طرح ومعالجة إشكالية الموت والحياة والخير والشر، الحب والكره، محاولة بذلك تعرية الواقع بما يحمله من متناقضات تهدد المجتمع. وهو الوضع نفسه الذي عانت منه بطلة رواية "سيدة المقام مريم"، التي نخر عظامها اليأس والمعاناة جرّاء رصاصة طائشة كانت نتيجة صراع تيارات ظالمة ومظلمة، فكل تيار دهليز وكل دهليز أطول وأعتم من الذي قبله ورغم

[1]- المصدر السابق: ص 156

[2]- المصدر نفسه: ص 160.

[3]- المصدر نفسه: ص 160

ذلك بقيت متمسكة بالحياة في تجسيد مسرحية شهرازاد لآخر يوم في حياتها، فالواقع بتناقضاته يشكل طيف هلامي يتحول بتحول الظروف والأيام، هذا ما يؤكده سارد رواية "الشمعة والدهاليز" في ظل المفارقات التي احتوتها المقاطع السردية للرواية فبعد توالي الدهاليز والسراديب هناك شمعة، هذه الشمعة خافتة النور صنعت لنا سارد يخاطب القارئ «فالجميع واثق من أن كل ما حدث في هذا البلد عارض، زائف، وأن الطريق مع ذلك مسدود أمام تغيير نافع. لكن هناك ومضات ضوء خافت، ترسله شمعة ما في منارة ما في دهليز ما ينجذب نحوها أناسًا آخرين معظمهم من الشباب، فتجعلهم أشبه ما يكونون بسمك السلمون، لا يبالون في صعودهم نحو النّبع بالموت الذي يرافقهم في كل قطرة ماء والذي ينتظرهم حالة الإخصاب، إن رحلة اتجاه النبع الذي ولدنا الأجداد فيه تجري، وإننا لنحاول تجاوز الآباء بذلك على خلاف سمك السلمون الذي يفقد آباءه حال اقتحامه للحياة».[1]

فسمك السلمون المتمرد الذي يقتحم الحياة بمخاطرها وعنفوانها شبيه بشباب الجزائر الذي يأبى الاستسلام للظلم والاستعباد واللامساواة واللاعدل، رغم خطورة الواقع وسطوته عليهم فهم يناضلون هذه الدهاليز بظلمتها المكدرة بسذاجتها الفوقية وهذا ما نجده في رواية "سيدة المقام" فمخاطبة السارد للمتلقي خصوصية تفرّدت بها الرواية الجديدة كما هو الحال في المثال التالي«تصّور رجل يهرب وينصح النّاس بضرورة البقاء وحريم يلتصق الموت في حلوقهن، أليس الزواج في هذا الوطن السّعيد شكلا من أشكال إفلاس الذات؟ الأشياء تتعفن، مولّدة إجابات غير مقنعة».[2]

إن السارد يخبرنا عن حقيقة مرّة كابدها الشعب الجزائري من جراء أزمة الإرهاب وإلى يومنا الحاضر وهو الهروب وعدم المواجهة الخوف من النتائج.

فالانكسار واللاتوازن بين الأجناس، ولّد انزياح النصوص الروائية المختارة عن السائد

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص116.

[2]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 102 .

ببحثها عن آليات كتابة جديدة يحكمها قانون الكتابة الضدية ومن الإثبات إلى النفي من البناء إلى الهدم وتشطي السرد بين الأزمنة والأمكنة، وديمومة قلق وحيرة الشخوص داخل النص السردي للدلالة على أن الراهن لا جدوى منه.

هذا التعتيم الذي سيطر على الأمكنة والشخوص والأزمنة، حتى اللغة لم تسلم من سوداوية الأحداث وضبابتيها فكانت لها بالمرصاد، لذلك جاءت لغة الرواية بين السرد المتقطع تارة والمسترسل تارة أخرى، أحداث تفرّد بها السارد ليطلع المتلقي عليها دون غيره فهو المعني بذلك، باعتبار الأزمة التي عايشها السارد هي نفسها التي يعيشها المتلقي فعليه إذن التواصل مع الماضي لبناء حاضره المألوف والمستنبط أساسا من غياهب الزمن الغابر.

إن الحنين إلى الماضي ومحاورته بمثابة الخلاص من عنف السلطة وعنف المجتمع وعنف السّرد كون هذا العنف حدث في مراحل مختلفة من الأزمة وبالتالي فرواية الأزمة أو المحنة بسردها وشخوصها وفضاءاتها وأزمنتها تكتشف وتتفاوت عن هذه الوضعية.

2- الوصف:

إنه «أسلوب إنشائي، يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي ويقدمها للعين فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيّق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال... ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكوّنة للعالم الخارجي».[1]

إن الوصف هنا جاء بشكل لا يشمل كل جوانبه وبُناه العميقة إذ لم يتجاوز البنية السطحية لهذا المصطلح بوصفه للأشياء المادية في شكلها الخارجي وبالتالي جاء هذا المفهوم سطحيا وساذجا.

[1]- محمود أمين العالم: يمني العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع الإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 1986، ص 107.

فاجتماع تقنية الوصف مع عناصر أخرى كالمذكرات واليوميات... يسهم في تحديد إطار الحدث، تصوير الأبطال والشخصيات ودمج عالم الرواية بعالم الحياة اليومية في النص الروائي، حيث تدرج الروائيون في وصفهم وتصويرهم بمعاناة الجزائريين في ظل الأزمة فكان القاسم المشترك بينهم سمات العزلة والضعف واليأس والخوف من المجهول والمحمّلة كلّها بالعجز أمام شبح الموت.

ففي رواية " الشمعة والدهاليز" يصرّح السّارد «هذا العصر، قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عَدِيدُون كما يعتقد (...) دهليز كبير، ورغم ما تعتقده من أنه منار شتى أنواع المعرفة، فإنّه مظلم، مظلم وغامض، غامض مخيف؟.

أدخل القضية أو المسألة حيت ملايين، إن لم تكن ملايير القضايا، دون تحليلها والوقوف عليها، كلها لا تجد باب في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها، بل إنّ سراديب، تنفتح أمامك (...) لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا.

وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب تمتصك فتنزل وتنزل لا إلى مكان بل إلى دهاليز وسراديب ممتصة أخرى»[1].

فالضبابية التي يعاني منها البلد، أسقطت على المتن الروائي المتجسد في الشمعة والدهاليز فهو لا تواجهه مشكلة واحدة وإنّما عدة قضايا معلقة دون حل جلّها لا تجد من يصمد أمامها ويتجاوزها فتخرج به إلى برّ الأمان فكلما يحاول انتهاز الفرصة لحل قضية ما تعترض طريقة ملايير القضايا والمواقف التي تحتاج إلى حلّ دون تأجيل.

جاء الغموض الذي يعمّ العالم الخارجي وواقع المجتمع الجزائري، انعكس على مساحة النص السردي في رواية الشمعة والدهاليز ووصفُ الشاعر الدقيق للدهاليز وصعوبة خرقها زاد القضية تعقيدًا، فكلما حاول الولوج إلى عمقها تصدّت له ظلمة السراديب وعتامة

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص13.

الأمكنة في الكشف عن شمعته التي «تراءت مرّة أخرى في ثوبها العسليّ الرجراج وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها ويغطي عنقها الطويل، ثم ينحدر على كتفيها فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة يسيل الشمع على جوانبها في نظراتها استغاثة واستفسار وفي بسمتها تودد وانكسار وفي حركاتها تثني بشيء بمفاتن تعمل جاهدة على دفنها هي بالذات شمعة دهاليزي وسرادبي هي، هل أحبها حقًّا»[1].

شخصية العارم تجسد الجزائر التي تبحث عن نور يضيء طريقها المظلم المتشعب بالدهاليز السوداء "العارم" التي تشبه في إنقاذها واشتعالها الشمعة المضيئة فهذا الوصف الدقيق "للعارم" شخصية الرواية وبطلة السارد تجسد بعدا إيديولوجيا ينم عن ثقافة الشعب الجزائري المحافظ والذي يستحي من الظلم وقهر الآخرين وسلب حقوقهم.إذن فهو شبيه بالمرأة الجزائرية التي تغطي مفاتنها وجمالها بالخمار وتنتبه لحركات جسمها محاولة عدم الإثارة والانجذاب حتى تتفادى الإغراء، هكذا هي الجزائر تسعى لحل قضاياها تفاديا لأي مطبٍّ يعكّر عليها الحياة التي تنازعها والتي في الأصل معكرّة وكَدِرة.

فلقد أمعن الشاعر في وصف "العارم" الثائرة على ظلمة الدهاليز والساعيّة بشكل أو بآخر إلى فتح بصيص نور ربما يرسل ولو إشعاع ينير درب الخارقين لهذه الدهاليز، هذه ميزة تقاطعت فيها النصوص الروائية المختارة فحتى في رواية "سيدة المقام" نلمح تنوع الوصف من مادي ومعنوي، ومسّ كل البُنى السردية من شخوص وفضاءات زمكانية: «تمددّت من جديد على السرير وبدأت تتأمل حيطان حجرة النوم، كانت بيضاء كلها- لا توجد بها إلاّ صورة كبيرة لها وهي منكفئة على قدميها بلباس حريري أبيض خفيف يداها ممتدتان إلى الوراء ورأسها نصف منحني ومندفع إلى الأمام وسط منصة واسعة، كتب تحت الصورة "الجمعة الحزين"، "مريم البربرية"»[2]

[1]- المصدر السابق: ص46.

[2]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 143.

إن "مريم" تتأمل الجزائر البيضاء قبيل الأزمة العاصفة، قبل انقلاب الموزاين واندفاع الرصاصة الطائشة التي استقرت في قلب الجزائر موزاية استقرارها في دماغ "مريم" باعتبار القلب والدماغ محور حياة الإنسان واستقرار أعضائه الحيوية.

مريم هنا تداعب ذكرياتها من خلال صورتها الموازية «لصورة كاتيامكسيموفا ... قامت من مكانها، مسّدت على الصورة بأصابعها الرقيقة، ثم ابتعدت قليلا وبدأت تتأملها بحزن وباندهاش وبحب كبير.

- رائعة مدهشة هذه الحركة.
- .....
- يا ترى ماذا تفعل عندما أموت؟
- يكفي من الكلام الفارغ
- أفهم من كلمة "الجمعة الحزين" يوم طلبتي
- طبعا».[1]

لقد تجرّعت "مريم" من كأس المرارة الذي أسقطها في غياهب الحزن والأسى تريد الهروب إلى العدم إلى اللاوجود الذي لربما ستلاقي مصيرها المحتوم هناك فالتشظي الذي تكابده والعزلة النفسية التي لا تفارقها رغم شغف أستاذها بها وحبّه الكبير لها جعلها تتمنى الموت بعد إتمامها لشهرازاد.

يثير الوصف في هذا المقطع الكثير من التساؤلات التي يطرحها القارئ منها: من يلام على ما وصلت إليه "سيدة المقام"؟ من جرّد سيدة المقام من حريته؟.

مريم واسيني تعيش التّعاسة المعلنة تصرّح «أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي

[1]- المصدر السابق: ص143

يلاحقني»[1]، بؤس تتخبط فيه بين تيارات سياسية – بني كلبون وحرّاس النوايا نتيجة النظام والاستبداد الذي جعل الجماعات الدينية تسيطر على المجتمع المدني ويُبقي كل شخوص الرواية في ضياع (عم مريم وزوج أمها وعزلته اللامتناهية وانطواءه في غرفة مستقلة به فزواجها الفاشل وزوجها المغتصب، وأمها الإمّعة التي تقول إن أحسن الناس أحسنّا وأن أساؤوا أسأنا وضياع " مريم" في مجتمع لا يعرف معنى للرّحمة أو الإنسانية مجتمع تحكمه القوارض والحشرات السّامة، ينظر إليها نظرة اشمئزاز احتقار ودونية، وبذلك يجسد نظرة العصر الجاهلي للمرأة التي لا تساوي شيئا غير إنجاب الأولاد وحلب الشاة ووسيلة للمتعة.

مريم التي كانت راقصة باليه من الطراز الأول جعل المجتمع ينبذها ويحتقرها ويشتمها أمام الملأ، مريم التي تحارب الموت في سبيل العيش في كنف مجتمع لا يعطيها حقها كامرأة بل ينفث سمّه الأرقط القاتل، وضياعٌ "الراوي" بعد فقدانه لشهرازاد التي أوقفتها رصاصة طائشة على قول الكلام المباح يخاطبها متوسلا «إنك تنتحرين يا مريم صحتك أوّلا»[2] وضياع الطبيب الفلسطيني الذي أشرف على معالجة مريم، فبعد هروبه من شبح الاستيطان الصهيوني في بلده يجد نفسه مجتاحا من طرف مجموعة من الجرائد الآكلة للّحوم، اجتياح فكري وثقافي وسياسوي واقتصادي واجتماعي على جميع الأصعدة.

وحتى القارئ أحسّ بالضياع بين أحداث ولغة وأمكنة وشخوص "مرثيات اليوم الحزين" لأن مسالكها كلّ ما تتوغّل فيها بينهم تخرق أفق التوقع وتفتح مسالك أخرى لا نهاية لها، فلقد سيطر التيه واللاوجود على كل أجزاء الرواية بما تحمله من بنى سردية "شخوص" أزمنة، أمكنة، لغة، أحداث وبالتّالي يتصاعد التعتيم والغموض.

والشيء الملفت للانتباه أن الوصف لم يتوقف عند وصف الأشياء والشخوص والأمكنة فحسب، وإنما تعداها إلى وصف العلاقات الحميمية بين المُحبين في متون الروايات.

[1]- المصدر السابق: ص 101

[2]- المصدر نفسه: ص101

في رواية "سيدة المقام" السارد يصف مريم وهي عارية بنوع من الغبطة وكأنه يكتب شعراً «عندما انتبهت أنها ما تزال عارية، ضحكت مع ابتسامة عريضة أوف !! أنت الواحد ما يحكمك في هذا البيت إلاّ بصعوبة وإذا حكمت ما يطلقكش»[1]

كما نقف أيضاً في مدونة "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار على مثل هذه المشاهد وهذا ما عاشه السارد وذلك في قوله «لقد واجهت غريزة الجنس، بحذر وحكمة، إغلاق الباب، على جميع المهيجات والمثيرات، الأحمر، لا قهوة، لا فلفل، لا تفكير.

حتى النساء، لا أنظر إليهن إلا على أنهن رجال خلقوا للولادة، وإلا ما معنى أن تكون مجرد فوارق فيسيولوجية، تتدخل فيها من حين لآخر مباضع الجراحين فتقلب وضعها، الرجل يصير امرأة، والمرأة تصير رجلا، مثيراً لكل هذا الغموض والوهم».[2]

فالروائيون الجزائريون تقصدوا كسر طابو الجنس الذي يعتبر من المحرمات. وبالتالي تجاوز قاعدة التقليد إلى التجديد الذي دعت إليه رواية تيار الوعي، إضافة إلى ذلك نجد مشهداً يجسد فيه وطار رؤيته الغواية الجنسية بشاكلة مبهرة وذلك في قوله «سوّت رأسه على ركبيتها... سوّى وضعه جيداً على فخذها، ثم رفع عينه نحوها، وطلب منها مبتسما أن تنحني، امتثلت، فضم رأسها بين يديه ورشف من شفتيها قبلة مطولة»[3].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن كل نص روائي لا يخلو من مثل هذه المقاطع الوصفية المقصودة من طرف الروائيين وهذا من أجل وضع النص السردي في قالب الإغراء الذي يكون أحيانا مبالغ فيه، وبالتالي دخول النصوص الروائية حيز تدمير الطابوهات كما سلفنا ذكر هو تجاوز المألوف بتعديلها على الدين وقدسيته والسياسة وشرعيتها والجنس وإغراءاته من بابها الواسع.

[1]- المصدر السابق: ص 142.

[2]- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز، ص137.

[3]- المصدر نفسه: ص 39.

ونجد الوصف في رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض يتجاوز المألوف، وذلك برسم الصورة الطبيعية للبشر وتجسيدها في صورة تخيلية غرائبية وذلك في وصفه للوحش والبعير العجيبين يقول «الوحش العجيب وحش مشوَّه الخلق، له سبعة رؤوس ونصف أذن ودون عينين لا يمشي إلا على رجل واحدة، له سبع سبعة رؤوس يشبه غول واد السيسبان، لون نصف وجهه كلون الضفدعة البشعة له رائحة كريهة ونتنه... أما عن البعير العجيب فهو البعير الذي ركبه شيخ الربوة الخضراء حين دفع إلى عين وبار في إحدى الليالي المظلمة....»[1].

إن السارد في روايته خرق القاعدة وتعداها إلى توظيف ما لا يصدقه العقل والمنطق فتخلى عن كسر الطابو وتجاوز المألوف إلى تصوير عالم من الأشخاص يحملون صفات الوحوش والملائكة على حدٍّ سواء وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الثقة التي منحها مبدع النص إلى متلقيه فهو عليم أن جمهور القراء يستوعبون الخيال الجامح الذي يتجاوز المتعارف عليه.

وهنا جاء وصف "مرتاض" يحمل شحنات غير معتادة، خارقة تتعدى المعقول إلى اللامعقول وبالتالي فلغته الواصفة رغم سذاجة مصطلحاتها إلا أنها تحمل في دهاليزها مكونات تخييلية مقنعة تحيل المتلقي إلى عدة استفسارات تحفزه على كشفها والتدقيق في مضامينها.

وبالتالي فهي عبارة عن شفرات وأيقونات مخزونها الدلالي يحمل أكثر من قراءة وعلى القارئ استوعاب ذلك.

3-الحوار:

هو نوع من أنواع التعبير هو تبادل أطراف الحديث بين إنسان ونفسه وهذا ما يطلق

[1]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع الجزائر،2000،ص36-37-112.

عليه مصطلح **"المونولوج"** أو تبادل أطراف الحديث بين شخصين فأكثر، وإذا اسقطنا عنصر الحوار على الشخصيات في النص الأدبي بغية الوصول إلى غاية معينة أو معالجة قضية ما.باعتباره أحد الوسائل اللغوية المولّدة للأحداث وتقنية تخّول لها الكشف عن ما تحويه الشخصيات سواءً بالاعتماد على الحوار الخارجي أم الحوار الداخلي كما أسلفنا ذكره ومن ثمة يسهل على القارئ التعرف على مكانة الشخصيات داخل النص السردي.

وهذا ما توفرت عليه النصوص الروائية المختارة، يكفي انها صورت لنا معاناة الجزائر والجزائريين في ظل الأزمة الإيديولوجية التي عصفت بها، وظف المثقف الذي لم يجد الخلاص إلا بمحاورته لنفسه عن طريق "الممارسة اللغوية" التي تداخل فيها مستويات خطابية مختلفة وتاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية... عن طريق المتخيل يحاول أن يعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية»[1].

في انفتاح هذه النصوص على أشكال سردية مختلفة، ومحاوراتها كالتراث الشعبي والموروث العربي والحضارات الغربية معتمدة على الحوارية التي أصبحت تقنية أساسية في استحضار الماضي، وبالتالي يتبناها القارئ في الولوج للنصوص الروائية مستشهدا بالعديد من الآيات القرآنية والحكايات والسير الشعبية كما أنه انفتح على الأساطير القديمة والتواريخ المعلمية التي تضافرت وتمازجت عبر الأزمنة الغابرة.

يحاور واسيني الأعرج في روايته "سيدة المقام" المجازر والحرائق والخراب والهمجية التي لم يجد لها الراوي أو الرواية "الأستاذ الجامعي والبطلة مريم" سبيل أو خلاص فالروائي على لسانهما يرثي الوطن ويرثى ضحاياه ويرثى نفسه كمثقف.

يقول في هذه المقاطع السردية:

- "مالك ساكت؟"

[1]- حسين خمري:فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002

- «ماذا تريدينني أن أقول ؟ محزون مثلك حتى القلب»[1]
- «رأسك يحمل ذاكرة زلزال العاصمة
- الذي يحزنني ليس هذا الموت كاينة وتكون، ولكن هذا البلد الجميل يعود الآن بخطى حثيثة إلى القرون الوسطى، وحياتك الموت يدق على الأبواب، المسألة مسألة وقت مادام البؤس يملأ العيون.
- متشائمة لهذا الحد.
- يرحم الوالدين قل لي كيف أفرح؟
- ... الثقافة ميِّتة أو يغتالون الآن حبتها، البطالة، السكن، الوجوه المستوردة التي تعلمنا ديننا وأخلاقنا كأننا فجأة نكتشف الإسلام ونكتشف أننا ضيع وبدون أخلاق»[2].

مشاهد من رواية الواقع الجزائري جسدها "واسيني الأعرج" بلغة رفيعة المستوى بين طبقة مثقفة غاصت في أحوال المجتمع المغلوب على أمره، مجتمع يغص بكل أشكال العنف والتعقيل يستورد الأشياء البالية المهترئة من أجل تغطية العجز الذي يتربع في غياهب الواقع المعيش، فكل شيء محلي مفقود لا يوجد غير الألم والحسرة والنفوس الحزينة، فرغم ثقافتنا الموروثة وإسلامنا المزعوم، إلا أننا دون مبادئ وقيم نقتل بعضنا البعض ونسفك دماء الأبرياء العزل.

أليس هذا يعبر عن قمة التوحش واللاإنسانية !؟ إننا مجبرون على تحمل الآفات الاجتماعية من بطالة وتشرد... لكن غير مرغمين على تحمل مظاهر التقتيل والتنكيل بالأبرياء، غير قادرين على رؤية لون الدم المباح، غير قادرين على تعلم الدين دون تطبيقه

[1]- واسيني الأعرج : سيدة المقام، ص194.

[2]- المصدر نفسه: ص198-199.

عاجزين على العيش في وطن كله ضياع وسوداويَّة.

إن الانحطاط الذي مازال ينخر في بنيان المجتمع الجزائري منذ عهد الأزمنة أو سنوات الجمر ولّد شرخاً لا يمكن جمعه في فترة زمنية وجيزة، إذ يحتاج إلى عهد أو عقد زمني طويل للتغلب على ذلك الانكسار الذي خلقته المحنة على جميع الأصعدة " تحيا يا أنا ابن المدينة الذي أقسم أن لا يخرج للشارع فوجد نفسه غائصاً في أوحالها حتى الركب... ماذا بقيَّ ؟ من أين يبدأ المخزون كتابه؟" [1]

إن عشق "واسيني" لبلده الجزائر تجاوز كل الصعاب التي كابدها وما فتئ يعاني منها الجزائر التي تمثل البياض والصفاء والنقاء الذي لطالما ناهض من أجله ودعى له في الوطن لا يحمل أدنى حق في الدفاع عن قضاياه بلد يحكمه "بني كلبون" ويطمع فيه حراس "النوايا" بلده الذي رفعه لأعلى المستويات لكنه كبّده خسائر معنوية لا يمكن استرجاعها أو مداواتها.

فالجزائر بالنسبة لواسيني الأعرج الروائي تجسد له الداء والدواء في الوقت نفسه، الداء باعتبارها تحمله ما لا يطيق من آهات وقضايا يعجز النظر فيها، هذا الداء الذي جعله يشرب من كأس المرارة والضياع والأسى والحزن، وفي نفس الوقت الدواء لكل هذه الجروح العميقة، دواؤه الذي منحه مريم معشوقته وسنفونيته الجميلة، أمله البارز في استمراريته وعدميته اللامنتهية، فلا خيار أمامه غير المقاومة والكفاح والنضال في سبيل تحقيق مطامعه، ليس مطامعه الخبيثة مثل بنى كلبون وحراس النوايا، وإنما مطمحه في تحقيق سعادته إلى جانب مريم راقصة البالية على جزائر الغد والمستقبل في جزائر بيضاء يسودها السلام والوئام، لا العنف والتدمير.

فواسيني نقل القارئ إلى زاوية انفرد بها الراوي وهو في حيرة من أمره نتيجة ما يعانيه في بلده وهو العاشق لها والمولع بها لكن «ماذا تساوي في هذا البلد؟ أيها الأستاذ والكاتب

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص215.

المحترم ! المتخرج من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بإيطاليا، دكتوراه دولة تخصص تـــاريخ الفن الكلاسيكي، خمس سنوات للحصول على معادلة الشهادات، قلت: ليكن هذا وطـــني ولا خيالي سواه، سأقاوم وقاومت»[1].

لكن لا جدوى من كل هذا فالسارد لم يعد يقوى حتى على التأفف من هذا الوضـــع قواه انتهكت، خلاصه ومنجاه "مريم " الحوار عمَّ كيانه واستحوذ عليه "مريم " لم تترك له المجال كي يبحث عن ضمير يخاطبه، وإنما كبلته حتى بعد موتها، فمعشوقته جعلته يتمســـك بأمل زائف رغم معرفته بحقيقة موتها إنه في حالة من الكذب الطفولي أو صراحته المؤلمة، إنه يتظاهر بالكذب على نفسه حتى يرضي ضميره.«مريم يا حزني المنسي، أخرجي مـــن قـــبر البرودة وعودي إلى مياهك العذبة».

«مريم ما أبهجك !! وأنا صغير داخل آلامك الكثيرة»[2].

السارد "الرجل الصغير" في وضع تنفطر له القلوب، وهو ينوي الهروب من جحيمـــه يسعى للتصوف يريد أن يحضى بالنوم الأبدي، فقدانه لمريم يساوي فقدان الحياة بكـــل مـــا تحمله من ملذات وشهوات وإغواءات.

فطعم الحياة عايشه في حياة " مريم " وبعد " مريم" كل شيء سوداوي ومعتَّم فالموت والضياع، لم يترك للشخوص الروائية التعايش مع الأوضاع القاسية ومعاناتهم ليس فقـــدان الحرية في أوطانهم فقط، وإنما فقدانهم للأحبة في أوطانهم هذا ما زاد الطين بلـــة في روايـــة فضلت أن يكون الفضاء ملاذا للهرب له.الشخصية الساردة تتجاور معه وتبوح له عن كل ما تحمله هذه النفس من ضيق وخوف مما هو كائن وما سيكون.

فالوضع السائد أنتج فراغا حتميا لا يمكن تعويضه إلا بالبوح عن المكبوتات عـــن طريـــق الكتابة الواعية لما هو حاصل في مجتمع تحكمه سلطة ضبابية.

[1]- المصدر السابق: ص 275

[2]- المصدر نفسه: ص 267

أما راوية "مرايا متشظية" لكاتبها عبد المالك مرتاض فهي تجسد عالم الواقع في قالب غرائبي عجيب، فتسلط على المتلقي نوعا من الإثارة لمعرفة هذا الشيء المقنّع الذي تعدى وتخطى المألوف إلى اللامألوف، حيث يترك مرتاض العنان لساردة، كي يتحاور مع ذاته مع ماضيه مع من يحيطون به ويملؤون فراغاتها من أمكنة غير معتادة وشخوص نصفهم وحوش دون تعالي وفوقيَّة.

هذه الرواية تحاور رواية "سيدة المقام " في خصوصية التقى فيها النصان السرديان "مريم" أسطورة عالية بنت منصور "أسطورة" كلاهما بطلتان تجسدان أمة بحالها وذلك في قول عبد المالك مرتاض على لسان السارد ظل الناس على ذلك زمن طويلا يقول بعضهم رواة الأخبار ظلوا على ذلك ألاف القرون، لا يعرفون الشقاء ولا الموت ولا المرض ولا سفك الدماء، ولا الأحقاد ولا الضغائن، ولا العداوة ولا البغضاء إلا أن جاءهم عفريت من الجن، مارد جبار يشبه الجبل الوحشي، يقال له جرجريس الجبار، فأوَّل ما جاء إليه دناصير الغابة ذبحها بسيف كانت الجن صنعته له من معدن الفولاذ وكان ذلك للسيف متوازناً عندهم منذ عهد سليمان بألف قرن»[1].

وكأن السارد هنا يتجاوز التحاور مع ذاته متوجها بحديثه إلى المتلقي العارف بخبايا الأمور والمضطلع على الوضع الأسطوري التخيلي الغابر وهذا إسقاط صريح على وضع الجزائر المستقرة قبيل الأزمة فبعدما كانت تنعم بالهدوء والاستقرار المؤقت صارت كلها اغتيالات وسفك للدماء.

وهذا ما نجده أيضا مع رواية "مرايا متشظية" إذ لم ينعموا بالهناء المعهود بعد مجيء العفريت "جرجيس" الجبار الذي عاد في الأرض فساداً والذي يمثل السلطة المتعطشة للدماء والخارجين عن القانون والمتمردين المنتهكين لحرمة الدين والإسلام – بنى كلبون وحراس النوايا – الذين يلعبون لعبة الموت بكل احترافية وإتقان.

[1]– عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص6.

فالسارد هنا يحاور الأخر هذا الآخر قد أكون أنا وقد تكون أنت وقد يكون هو وكل هذه الضمائر تعود على جمهور المتلقين.

هكذا هو الحال مع رواية "الشمعة والدهاليز" انفتحت على أزمنة عديدة فكانت الساردة والواصفة والمحاورة لها، وكل هذا من أجل تفسير واقع الجزائر في التسعينات ومحاولة كشف سنوات المحنة وسفك الدماء، هذا داء سعى "وطّار" جاهدا كي يشخص له دواء لكن الأعراض كل مرّة تنفي الإجابات بأسئلة أخرى.

- واقع جزائري مرير – أتعبت القارئ وانهكت قوى السارد «... هكذا هيّ لهم لكن المرضى تبيّنوا أنهم مصابون بمرض واحد، هو هذا الخطاب الكاذب، هذا النفاق الذي أفقد كل مذاق وطعم له.
- قال الاشتراكيون، إمّا أن نتمركس وإمّا أن نترسمل
- قال الرأسماليون: كفى إمّا أن تحرِّرونا، وإمّا أن تقضوا علينا نهائيّاً
- قال الإسلاميون: إما مساجد وإما خمّارات
- قال اللائكيون: كيف تعلمون أبناءنا أصول الدين في النّهار وتقدمون لهم في الليل الأفلام الغربية الخليعة الفاجرة.
- قال المدافعون عن العربية إما عربية وإمّا فرنسية»[1].

إن المرض الذي ينخر عقل الشاعر ويطيح بكيان الشعب هو مرض اللاتوافق واللاتعاون وبهذا تتحقق المعارضة والمعارضة تولد الفوضى واللاستقرار فالاشتراكي يدعم الماركسية باعتبارها صوت الشعب والرأسمالي يؤيد الليبرالية التي تبحث عن المصلحة الخاصة، في حين الإسلاميون يدافعون عن حقهم في الاستقرار وإنهاء تشردهم الديني ومتاهاتهم اللامتناهية وإخراجهم من بوثقة العدمية في حين اللائكيون يناهضون التناقض القائم في

[1]– الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 79

المجتمع كل حسب معرفته فهم يغنذون أطروحة النهار للتقديس والليل للتدنيس من قالها؟ من شرّعها؟ لا ندري؟ ولا نريد أن نعلم؟

حتى المناهضون للغة الفرنسية والمدافعون عن العربية لم يحدّدوا وجهتهم بعد هل يريدون العربية وعزل الفرنسية أم يطمحون إلى تحقيق عكس ذلك؟.

تضارب في المصالح والمواقف كلٌ حسب توجهاته واقتناعه السيكولوجي أولا ثم الإيديولوجي آخرًا.

من لا يعلم أن جزائر الدم أنبتت على أفكار فئة من المتعصبين الذين يسعون إلى ضمورها وأفولها، سُيّدت على أيدي عباقرة المعارضة الظالمة التي تحكمها قوانين الغاب ومبادئ الأفضلية للأقوى، فالتعتميم الذي ساد الجزائر إنما هو وليد شرخ إيديولوجي وتضارب مصالح الفرد قبل الجماعة التي تسعى السلطة دوما إلى تحقيقه.

فهذه التيارات والتوجهات التي تجعل من الجزائر كرة تقذفها إلى بر الأمان متى شاءت وتعيدها إلى الملعب للمخاطرة بها وتهديد الخصم مرّة أخرى متى أرادت هو كسرًا وهتك لمعتقدات هذا الوطن الذي يترف دما.

فالجزائر تجسد التناقض الذي تحمله رواية "وطار" بكل معانيه تناقضا على مستوى الشكل والمضمون معا، هذا التناقض الذي شوه صورتها وجعلها كالفتاة التي تحمل الجمال الداخلي في حين تعاني من تشوه جسمي خلقي على مستوى الوجه، باعتبار هذا الأخير هو محل أطماع الغاوين والمعتصبين.

هذه التيارات السياسية المتعرضة والمتضادة تضاد عنوان المدونة "الشمعة والدهاليز بوصف" الشمعة تمثل "النور" والتفاؤل والاستقرار، الطمأنينة، المستقبل المنير، في حين الدهاليز تجسد الظلام، الجهل، المجهول الغربة، التعتيم اللانهاية، المتاهة، اللامستقبل حوارات مفتوحة على تساؤلات أراد "وطار" أن تجيب عنها تركيبة البنى السردية التي تمردت

وهدمت السائد محاولة إخراج قارئها من الدهاليز ومتعاطفة مع «جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرّس حياته لخدمة الجماهير والدّفاع عن قضاياهم أن يصف ضدّهم ؟

ماذا يفعلون: بصد ماذا هم الآن؟

هكذا نزعوا سراويلهم وارتادوا الجلابيب وأطلقوا اللّحى واستسلموا السرداب من سراديب الماضي يمتصهم»[1].

لقد صنّف الشاعر نفسه ضمن الثوري أو المدافع عن الثوار فهو في صفهم يناهض من أجل قضاياهم، فالأصل هو من الشعب وخدمة الجماهير من اختصاصه، لكن لا أحد ينازع ويناضل إلى جانبه فالكل استسلم باسم الدين والعقيدة لسراديب الحياة ومطباتها وجعلوا من ظلمة الدهاليز وعتامها دودة خطيرة تمتص دمهم رويدا رويدا إلى أن يصبحوا أشباحا مصفرة لا يستحقون الحياة.

لماذا عوضوا السروال الذي يرمز للرجولة وشبهوا أنفسهم بالمرأة العاجزة بارتدائهم الجلباب أهذا حقا هو الدين؟ لما جعلوا من وجوههم غامضة ملمة بتعزيزهم للّحى وإطلاقها أهذا هو حقا الدين؟ أليس الدين موجود في القلب، أليس الإيمان ما ينبع من الفؤاد؟ ألا يوجد في الجسم مضغة إذا صلحت صلح الجسم كله وإذا فسدت الجسد كلّه؟ هل الدين مظاهر فقط؟ هل الإسلام أن تلبس جلبابا وتطلق اللّحية؟ أليس الإسلام هو عدم السكوت عن الحق والمطالبة به، التضامن والأخوة، التسامح والمساواة، الصّفاء والاستقرار، السّلام الهدوء، لماذا الكلّ يعرف الدين على طريقته وسجيته؟ لماذا لا ينظرون للدين الإسلامي نظرة مغايرة؟ لماذا يتهجمون على حقوق الإسلام فيتهمونه؟ لماذا لديهم مشكلة في الظاهر دون الباطل فالله لم يغير قوما حتى يغيروا ما بأنفسهم لماذا لا تتجسد مبادئ الإسلام على أرض

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 20-21.

الجزائر؟ فلنحقق الإسلام وذلك بنشر الوئام والأمن والإخاء ونزع قناع التعمتيم والتقتيل والاغتصاب.

أسئلة تبناها النص الجديد وحاول من خلال بناه السردية الإجابة عنها: فوطار يحاور الشاعر «هنا بيت القصيد إنك تفتح أيها الشاعر المبهر، بهذا الموج أحد سراديب الدهليز، الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع»[1].

وكأن وطار هنا يعبر عن ضمير الشاعر الذي ينبهه ويعلمه بالحالة التي وصل إليها من جراء هذا الباب الذي فتحه على نفسه، فدهليز العقيدة وتعدد المذاهب سهل فتحه على نفسه، فدهليز العقيدة وتعدد المذاهب سهل فتحه وصعب إغلاقه، فكل مذهبي يحمل عقيدة ويسعى لإثباتها وتطبيقها على أرض الواقع سواء أكان هذا المذهبي إنسانا واعيا أو متعصبا وهنا نشير إلى مصطلح التعصب الديني والذي يعتبر الفاعل الأقوى الذي حمّل الجزائر الخسائر المادية والمعنوية وأراق دماء الأبرياء المغتصبين الذي لا يعلمون لماذا قتلوا أصلا وهنا يحدث تقاطعا واضح وجلي مع رواية "مرايا متشظية" والتي تطالعنا في البداية الافتتاحية لها وذلك في قول "مرتاض":

«إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون؟ وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأيّ علّة ... يغتالون؟

لأولئك فهؤلاء أحكي لكن ماذا أحكي وأقول؟»[2].

فالروائي هنا يحدّد وجهة خطابه للأبرياء الذين لا يعرفون لماذا قتلوا ولا يعرف أي ذنب ارتكبوا، وهذا يعني أنه يستثني ضمنيا الذين يعرفون الأسباب ويدبرون ويخططون للمكائد والمشاكل المترتبة في مجتمع لا تضبطه القوانين والمعايير.

[1]- المصدر السابق: ص21.

[2]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

وما يؤكد قولنا في ذلك ما نجده في بداية المتن الروائي في قول الكاتب: "اسمعوا يا حصّار «يا أصحاب الحلقة الأبرار اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار وبدائع الاسفار وما رويته عن الأسلاف الأخيار وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الإعصار اسمعوا وعو، وصلّو على النّبي المختار»[1].

هذه الفقرة افتتاحية الرواية التي سبق وأن ذكرناها والذي يحاول «مرتاض من خلالها استحضار الأزمة الدمويّة التي عايشها الشعب الجزائري مشكلا شخوصها وأمكنتها وأزمنتها في قالب غرائبي يتجاوز الواقع، حيث ينقلنا الكاتب إلى عوالم من التخييل يمتزج فيها الخرافي بالعجائبي.

إن التقاطع السردي لكل من الروايات الثلاث يولد نقاط تشابه تربط بينهما بيد أن هذه النقاط مشكلة بأحجام وطرق مختلفة كل منها تعبر عن شخصية كاتبها وراويها والقالب الذي مزجها به.

فعند عودتنا لرواية "الشمعة والدهاليز" لوطّار نجده يعود إلى الواقع المعيش، بعد أن عايشنا التغريب مع مرتاض في "مرايا متشظيّة" محللاً نفس التيمة – سنوات الجمر–، وفي هذا الصدد يقول وطّار " أعلنوا بصوت واحد: محكمة

ترى بم سيحاكمونني ومن أكون؟ دوناتوس؟ خالد بن الوليد بعد إخماد فتنة الرّدة؟ طارق بن زياد بعد فتح الأندلس؟ موسى بن نصير؟ جان دارك؟ نابليون بونابرت قوبلز أو موسوليني؟ أو يوليوس في طرابلس متهما بجماله؟ أبا ذر الغفاري؟ متهما بالسير وحده؟ غاليلي متهما برؤية الأرض مكّورة؟ أنت متهم بالخيانة العظمى»[2].

فلقد انقض عليه سبعة ملثمين بسبعة دهاليز واحد يمثل تيار سياسي كل ملثم يحاكمه وفق إيديولوجيته، وهو لا يعرف الشاعر حتى جرمه وما هو الذنب الذي سيموت من اجله؟

[1]– المصدر السابق: ص03.

[2]– الطاهر وطّار: الشمعة والدهاليز، ص 193، ص195.

فقد أجمعوا كلهم على موته: «برصاصة في الصّدر وبطعنة بالسّيف في البطن».[1]

«برصاصة في الرأس وبطعنة في القلب»[2].

«حكم عليه الموت بالرصاص عشر في الرأس، خمسة في الصدر»[3].

فقتل الشاعر سيتم حسب شريعة كل تيار فمنهم يفضل القتل بالرصاص وآخر يستحسن القتل بالسيف.

لقد اتفقت كل التيارات على قتل الشاعر قتلة واحدة وأجمعت على أن سبب قتله هو غوايته للفتاة صاحبة "الثانية والعشرين" إذن فالشاعر هنا يعرف سبب إدانته عكس ما كان في بادئ الأمر، وهل هذه الإدانة صحيحة أم ملفقّة، وهذا الاتفاق بين الدهاليز يدل على مسايرته للتفاعلات التي توفرت بين السرد والوصف والحوار داخل هذه البنية السرديّة كيف لاو "وطّار" حصر سبب قتل الشاعر لازمة تكرّرت في المتن السردي عدة مرّات دلالة على رمزيتها داخل المتن الروائي فالشاعر «يرى في كل ما يناقض المرأة العصرية المتبعة لتقاليد الغرب ومثله وقيّمه تلكم الشجاعة التي أحرقت اللّحاف واللثام في الخمسينات»[4].

فالمقاطع الحوارية السابقة تؤكد أن «الشاعر عُرف أنه لا مطمح له لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب، ويكفيه أنه أدرك قومه ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النّامي أغنام إن حاولوا اقتحام الدهاليز تاهوا إلى أبد الآبدين... ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة ولا هم حاولوا إدراكها، فقد عقبهم، بأن تحول هو نفسه إلى دهليز السراديب لا متناهية العدد والغور»[5].

النتيجة واضحة وضوح الأحزان التي يعايشها الشاعر بكل أحاسيسه ووجدانه

[1]- المصدر السابق: ص196.
[2]- المصدر نفسه: ص 198.
[3]- المصدر نفسه: ص204.
[4]- المصدر نفسه: ص203.
[5]- المصدر نفسه: ص13.

فالأجواء التي تعم المكان وما يحيط به، كلها تنم عن الجهل والسذاجة هاتان الصفتان اللتان لازمتنا الأمّة الجزائرية بصفة خاصة والأمة العربية بصفة عامة إذ يستحيل لهذه أن تخرج من دهليز التبعية وإن صادفها الحظ بخروجها عنه ستلقى دهليز الاستعمار ويقايضها ويساومها على حريتها وما يعقب الاستعمار من ثالوث أسود وعدم الوجود.

وبالتالي فالشاعر هنا يفقد الأمل في النجاة من هذه الدهاليز وذلك بانطفاء شمعته التي كانت بصيصا ينير دربه ويوجهه إلى الحتف المنشود.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا– أشكال التّناص في رواية الأزمة

ليس من شك في أن اعتماد الرواية العربية الجزائرية مبدأ الحداثة – بمحاورة الآخر– من خلال اللغة والزمن أكسبها جرأة كافية في تميزها وكفاءتها، وذلك بإيجاد خصوصية إبداعية اكتسى بها النص السردي الجزائري، فالعودة إلى التراث ومسؤوليتها بضرورة الاحتفاظ بالهويّة جعلها تؤسس نص روائي أصيل من أجل «تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية واستقلالها عن الثقافة الغربية»[1] خاصة حيث تضمنت روايات بعض الكتاب لنصوص قرآنية وأشعار وأمثال... وأساطير...

في ظل هذا "التعالق النصي" كما أسماه الناقد " سعيد يقطين" نحاول مساءلة نصوصنا الروائية – سيدة المقام – الشمعة والدهاليز، مرايا متشظية، التي جمعت أساليب متنوعة من التناص الصوفي الديني والتاريخي والواقعي، هذا ما أضفى عليها ميزة الرواية الجديدة التي اغتنمت آلية من آليات التجريب والمتمثلة في آلية التفاعلات النصية حيث جعلت الروائي يقيم علاقات حميمية وحوارًا فاعلا على مستوى المتن وعلى مستوى المعمار الروائي بكامله وبالتالي ينفتح النص الإبداعي على نصوص أخرى بتوليد دلالات جديدة.

إن هذا التعالق بين النصوص يحدث نوعا من التمازج فيجعل النص المبدع يتفاعل ويتأثر بالنص الذي قبله وبذلك يكوّن شكلا من الترابط والتلاحم التعبيري، فكل شكل كتابي جديد إنما هو وليد تفاعلات نصية سابقة، وما هو جديد اليوم يضحى قديما غدًا.

وبالتالي فتوالد النصوص وتكاثرها إنّما هو شرنقة لحملة النصوص والكتابات القديمة التي مخضّت له ليخرج إلى بوثقة الإنارة إذ يستحيل انبثاق أي إبداع أدبي من العدم أو اللاوجود، ونستهل حديثنا عن شكل من أشكال التناص والذي اكتسح المتون الروائية الجزائرية بشكل يكاد يكون طاغيا ومسيطرا ألا وهو التناص الدّيني.

[1]– محمود رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 10

1- التناص الديني:

فمن التناص مع القرآن الكريم، وظف وطّار في روايته الشمعة والدهاليز" "سورة العلق" في السياق الذي استدعاها ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ۝٥﴾[1] فالشاعر يثبت هويته بما أنزله الله عز وجل ويقوي عزيمته بمواجهة كل عدوان، إنها تساؤلات لازمته حول الكون وما يحتويه من تناقضات عن وجوده «ففسر الكون كله جميع الأسرار، الموت والحياة، المرض والعافية فيه... تلكم ليست وسيلة لإنقاذ الهوية لاستعادتها للكفاح باسمها... الله هو العقل»[2] ويدعم "وطار" متنه السّردي بالنص القرآني ﴿إِذَا جَآءَ نَصۡرُ ٱللَّهِ وَٱلۡفَتۡحُ ۝١ وَرَأَيۡتَ ٱلنَّاسَ يَدۡخُلُونَ فِي دِينِ ٱللَّهِ أَفۡوَاجٗا ۝٢ فَسَبِّحۡ بِحَمۡدِ رَبِّكَ وَٱسۡتَغۡفِرۡهُۚ إِنَّهُۥ كَانَ تَوَّابَۢا ۝٣﴾[3]. فما تحمله هذه الآيات القرآنية من معاني الفرج والخلاص، دلالة على المواقف التي عاشها الراوي وحمولة هذا الاتساق بين المحتوى الروائي والنص القرآني لبرهان على إيمان الراوي القوي بأن النصر آت لا محالة «فالله نور السماوات والأرض بما في الأرض من سراديب وكهوف ودهاليز».[4]

وطّار يدعم متنه السردي بالنص الديني بما يناسب المقام ويوافق اللحظات العصيبة التي يعيشها الشاعر ويعيشها الروائي وتعيشها الجزائر، فكل جهة من هذه الجهات لم تجد السبيل المتاح لها للتنفيس عن ما يختلج في كيانها الداخلي، إلا النص القرآني فهو ضالتها المنشودة لأنه ﴿وَإِذَا قُرِئَ ٱلۡقُرۡءَانُ فَٱسۡتَمِعُواْ لَهُۥ وَأَنصِتُواْ لَعَلَّكُمۡ تُرۡحَمُونَ﴾[5]، وطّار" يعاني معاناة

---

[1]- سورة العلق: الآية 1-5.

[2]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص45

[3]- سورة النصر: الآية 1-3.

[4]- المصدر نفسه: ص 146

[5]- سورة الأعراف: الآية 204.

الشعب الجزائري بإشراكه للشاعر في بعض حواراته، فالشاعر يمثل إيديولوجيا داخل النص الروائي، هذه الايديولوجيا التي لم تلق آذانا صاغية من أنصارها كمن قيل فيهم ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾﴾[1]. ففي ظل هذه التبعية وقع الفرد الجزائري في حيرة من أمره، ويعود هذا للقناعة المفقودة بمن حوله، يبرر الطاهر وطار ذلك بقوله «كل العلل والتبريرات التي قدمها من سبقني إذ هي إلا ترهات في ترهات...».[2]

إضافة إلى توظيفه لبعض الأحداث المرتبطة بسببه تواجد الإنسان على وجه الأرض وأنزل أبونا آدم من الجنان الفردوسية إلى أرض الواقع، وذلك في قوله «ربما أقول في نفسي يحاولون تجاوز أخطاء ما ارتكبوها، ويهيئ أخطاء ما ارتكبوها، ويهيئ لي أن خطأهم الأزلي هو خطأ آدم، الآكل من الشجرة التي حرّم الله»[3]، إضافة إلى عبارة «لا إله إلا الله محمد رسول الله»[4] أو في عبارة أخرى «لقد كان على العلماء المسلمين، أن يجمعوا بين الحالتين حالة علي بن أبي طالب، الذي يغسل كلّ مساء بيت مال المسلمين حتى لا يسبق متسخا بوسخ الدنيا، وحالة الذي رأى فيه معلم الأمة الشبح، الروح التي لا تختلط بالأجساد أو بالمادة».[5]

كل هذه التناصات تجعل وطار يطنب وبشكل مسهب في توظيف التراث الديني وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على ثقافته الواسعة واطلاعه على القرآن الكريم والسيرة النبوية والتاريخ الإسلامي كافة إذ بدا متشبعا إلى حد النخاع بالثقافة الإسلامية، فتوظيفه لشخصيات من التاريخ الإسلامي وإسهابه في ذكر أبرز الأحداث التي ساهمت في تصعيد

[1] – سورة الشعراء: الآية 224-226.

[2] – الطاهر وطار: الشمعة : الدهاليز، ص205.

[3] – المصدر نفسه: ص89.

[4] – المصدر نفسه: ص20.

[5] – المصدر نفسه: ص 161.

وتيرة الأحداث في تلك الفترات الزمنية، ينمُّ عن ثراء متونه الروائية عامة. بحيث وظف هذه الاستشهادات التي تثير المتلقي وتبعث في نفسه نوعا من الإثارة وحب الاطلاع.

كذلك الحال بالنسبة لواسيني في رواية "سيدة المقام" لم يستطع تجنب النص الديني وإن لم يكن بالنص القرآني الخالص مثلما هو الحال مع " وطّار" فإنه من خلال تداوله ألفاظ دينية، حيث نجح في الكشف عن المنظومة العقائدية والتي في مقابلها عزّ الصراع الايديولوجي بين حراس النوايا وبني كلبون «الله أكبر، ظهر الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا»[1] ــ كما حمّل العبارات الدينية المستعملة مسؤولية النهوض بالمجتمع الجزائري وإزالة اللثام عن كل سلطة مفبركة "بأهوال القيامة" كونهم "شياطين" والتغلب عليهم بقوة "الإيمان"، فالواقع الجزائري وما يعيشه الفرد من مرارة فيه والراوي أحدهم تعكسه معنى الآية وأغلب النصوص القرآنية الموظفة في المتن الروائي تظهر ضعف السارد بتيهه في عالم لا مكان له فيه إلاّ بقوّته تعالى فهو خاطب الله عزّ وجل بما قاله «تعز من تشاء وتدل تشاء...».[2]

فرغم أن السارد يوضح من خلال سرده للأحداث وجهته الدينية وموقفه المحايد له فهولا يثق بما يثق به المعتقدين بسلطة الإسلام العادلة والإيمان القاطع بوجود عدل إلهي، إلا أنه وفي نهاية المطاف يدرك تمام الإدراك أن لا مفر من حكمة الله المتعالية على البشر، والذي يكون هو واحدا منهم فلا يد فوق يده ولا سلطة فوق سلطة عز وجل.

وتوظيف الروائي لبعض النصوص القرآنية كان توظيفا ينم عن شيء يخدم نصّه ويدعمه وليس اقتناعه التام بقوة الواحد الأحد الذي لا تختزن في مكنوناته، في حين منطقه وعقله الحكيم يجسد له قدرة الله على إظهار الحق وطمس الباطل، وتحقيق كلمة الله أكبر الذي جعلت من متنه الروائي يبدو متشبعا بالقيم الإسلامية ومبادئه.

وبالتالي يصعد من توافق كتاباته وإقبال المتلقي عليها إقبالا كبيرا لاحتوائها على ما

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص97 .

[2]- المصدر نفسه: ص 25

يجسد حضارته وتراثه انطلاقا من كتاب الله عز وجل القرآن الكريم والذي يزيد من تدعيم مجمل الكتابات الروائية لكتابها لأنه كلام الله العزيز المتره عن الخطأ.

أمّا إذا عدنا إلى رواية "مرايا متشظّية" لوجدنا أن التناص القرآني ضمني لم يصّرح به مرتاض تصريحا مطلقا، بل ضمن روايته لبعض العبارات القرآنية والأحداث المقتبسة من سيّر الأنبياء والأولياء الصالحين، ونجد في ذلك قول الكاتب «ولقد أصبح لحم الأطفال غالياً جدا بعد أن شاع في الروابي السبع أن من أكل لحم صبي غُفِر لها ما تقدم من الذنب وما تأخر وأنه ربما بات من الخالدين في الحياة الدنيا، بعد أن كان الخلود موقوفاً على من يشربون من أنهار جبل قاف، أوعين وبار، أو عين الحياة في قصر عالية بنت منصور»[1].

إضافة إلى تناصه مع قصة الملك سليمان وطائره الهدهد وملكة سبأ بلقيس في قوله «المرأة الخالدة عالية بنت منصور التي جاءت بقصور التي حملها مردة الجان تحت إشراف العفريت الطيار جرجريس الجبار...»[2].

كما أنه جسد توظيفا لعبارة ذو القرنين وجبل القاف والجان «و منهم من ذهب إلى القول إلى أنها العين الحمئة، التي بلغها ذو القرنين ومنهم من قال أن الجن اتخذها منذ قديم الزمان لتضاهي بها عين الحياة في جبل قاف»[3]، كلها عبارات مستلهمة من القرآن الكريم.

غفر لها ما تقدم من الذنب وما تأخر ⟵ تناص جزئي، المقتبسة من قوله تعالى:

﴿لِّيَغْفِرَ لَكَ ٱللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنۢبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَٰطًا مُّسْتَقِيمًا﴾[4].

المرأة الخالدة ⟵ ملكة سبأ بلقيس الواردة في سورة سبأ.

مردة الجن ⟵ وقد وردت في عدة سور قرآنية كقوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيْرَ

[1]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص167

[2]- المصدر نفسه: ص 18-19.

[3]- المصدر نفسه: ص 112-113.

[4]- سورة الفتح: الآية رقم 02.

فَقَالَ مَالِيَ لَآ أَرَى ٱلْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ ٱلْغَآئِبِينَ ﴾[1] وفي قوله تعالى: ﴿ وَءَاخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي ٱلْأَصْفَادِ ﴾[2] ويقصد بها هنا مردة الجن.

العفريت الطيار جرجريس الجبار ← (طائر الهدهد) اقتبسها من قوله تعالى: ﴿ قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ ٱلْجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ ۖ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ ﴾[3].

ذو القرنين ← بحيث اقتبسها من قوله تعالى: ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَن ذِي ٱلْقَرْنَيْنِ ۖ قُلْ سَأَتْلُوا۟ عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْرًا ﴾[4].

جبل قاف ← مفردة متناصة من القرآن الكريم وبالضبط من سورة ق، حيث ضمن اسم السورة ونسبة للجبل الذي يعبر عن المكان في مخيلته الروائية وله وجود تغريبي في متنه الروائي.

فرغم أن رواية مرتاض عبد المالك عجائبية، إلا أن هذه الميزة لم تعجزه عن توظيف القرآن الكريم بقصصه ومفرداته التي خدمت متنه الروائي.

ومن هذا المنطلق يسعى الكاتب الجزائري إلى إخراج شكل روائي يبرر هويته ومقوماته التاريخية والإسلامية، والتي هي بعيدة كل البعد عن ما هو سائد فلكل أمة تاريخها وحضارتها وبالتالي يكون قد حقق مبدأ التجريب وتجاوز القديم، بالعودة إلى التراث الإسلامي العربي وهيكلته وفق متطلبات متنه الروائي، مثل توظيفه للعدد سبعة بشكل واضح في مدونته، فالمتفحص فيها يندهش لكثرة وروده هذا العدد المهم والذي هو شائع وبصورة لافتة عند الصوفيّة، ويمتلك خصوصية عقائدية في الدين الإسلامي ونوضح وروده في الرواية

[1]- سورة ص: الآية رقم 38.
[2]- سورة النمل: الآية رقم 20.
[3]- سورة: النمل، الآية رقم 39.
[4]- سورة: الكهف، الآية رقم 83.

بالجدول الآتي:

الترتيب	سياق جملة العدد في مرايا متشظية	فالصفحة	عدد التكرار في الصفحة نفسها
01	الروابي السبعة[1]	04	02
02	الزواج بسبع	25	02
03	سأزوجكم جميعا سبع	25	02
04	سبعا من صبياه	25	02
05	وراء سبعة بحور	13	02
06	لها سبعة قصور	34	02
07	سبعة أطفال	42	02
08	يولدها سبعا كما سّبعت له الثلاث السابقات[2]	43	02
09	سبع ليالي	53	04
10	عيون سبع جارية	148	04
11	دماء سبعة أطفال	148	04

ولقد تقصد مرتاض توظيفه لهذا العدد سبعة إذ أن الجدول أعلاه يبين بعض الأقوال الموجودة في الرواية وليس كلّها والمتضمنة لهذا العدد، إذ أن الروائي مرتبط به ارتباطا دينيا وهذا ما يؤكد لنا استعمال مرتاض للقاموس الصوفي، وتسخيره لمصطلحات القرآن الكريم لما للعدد سبعة من هالة قدسية في عمله الروّائي والذاكرة الشعبية، تحيلنا إلى قداسة العدد سبعة إذا كان الطواف بالكعبة سبعة أشواط، والرمي بسبع حصيّات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، وكذلك أفضلية يوم الجمعة على بقية الأيام من الأسبوع وهو سابع

[1]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص04.

[2]- المرجع نفسه: ص43.

يوم»[1] كما ذكر هذا الرقم في القرآن الكريم في الآية «ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فأسلكوه»[2] فمرتاض له دراية تامة بتوظيف العدد سبعة الذي يمتلك هالة خاصة وتميز فريد أكسب مدوّنته بعدا رمزيا ودلاليا.

2-التناص الأسطوري:

حين أجمع الروائيون واسيني، وطار، مرتاض على تضمين نص "ألف ليلة وليلة" والذي يرمز إلى تضحية شخوصها من أجل البقاء وهذا ما أكدته جلّ شخوصها ففي سيدة المقام يدعم ما يجري في الواقع المعيش بما تسرده الأحداث "ألف ليلة وليلة" يقول «انتبهي، احذري يا بنت الناس إنه السيف يا شهرزاد الذي يقطع الرأس بانتهاء الحكاية أو بتوقفها، مولاك شهريار مولى الدنيا بأمصارها وأزقتها ومساجدها وكنائسها ينتظر لحظة الدم لرفع يده المخضبة محتضنا سيفه البوسعادي مع الفجر الأول حين تموت الدنيا داخل عينه»[3].

و بما أن شهرزاد في لياليها تبوح من أجل النجاة كذلك "مرتاض" بأسلوبه العجائبي ولغته الأسطوري- يجعله يبوح بما لم تستطع شهرزاد البوح به وتسكت كل مرة فلغة "ألف ليلة وليلة " تتقاطع مع مرايا متشظية تقاطعاً كلياً بتوظيفه للعديد من الأساطير التي تعكس هذه التقنية النقدية.

إضافة إلى ما يضيفه "وطار" في هذه التجربة فشمعته أضاءت دهاليز كثيرة، كانت تحوي العديد من أنواع الأساطير التي امتزجت بين الدينية والشعبية والحضارية والرمزية ففي قوله «حينها أدركت أنني سأفعل معه ما فعله الرجل بالجنِّي حين طلب أن يدخل القمقم وما فعلته الجميلة مع الضبع حين طلبت منه أن يعطيها يديه لتحنيهما فلما أسلمهما لها

[1]- بويجرة بشير محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1986، ص27

[2]- سورة الحاقة:الآية31.

[3]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 179.

كتفته»[1].

وهنا يتناص مع أسطورة شعبية متضمنة للحكايات الخرافية والمتجسدة في "الغولة" إضافة إلى ذلك نجده يحاور الحضارة المصرية في قوله «بوجهها الغلامي ذي العينين المنتصبين في طرفيه كأنهما المومياء الفرعونية أو كليوبترا»[2].

فشخصية المومياء الفرعونية تمثل الحضارة المصرية ولكثرة توظيف النصوص الأسطورية بأنواعها داخل هذه المدونة، فمن الناحية المنهجية ارتأينا إلى جمعها في جدول على النحو التالي:

النص	شخصياتها	نوعها	الصفحة
1- «... وأنطلق يرقص على اللحن الفلكلوري الذي تجسده أساطير عدة تتحدث كلها عن الفارس الفازع والإستفزاع».	الفارس الفازع	شعبية	67
2- «... إنّه عرفها قبل اليوم،رآها في مخيلته، في قصيدة ما أو عبارة ما لعلها لأمرئ القيس... أو تعرف عليها في دهاليز ألف ليلة وليلة أو كليلة ودمنه».	الخيزروان	رمزية	201
3- «... من يومها يدل الخمارة بالمسجد ونفذ أمر سيدي بولزمان، الذي ذبحت له في القرية عجلا أطعمته للفقراء كما وعدت التسايلله سيدي يولزمان الذي تنتظر بدقّة وأمان تحقيق إرادته فينا»	سيدي يولزمان الشايلله	شعبية	127
4- «... يولد سينغال أبيض في هذا البلد يولد سنغور، يقول الشعر بالفرنسية لكنه لا يصلي مثل سنغور، السينغال في الكنيسة، سنغور بلا دين وبلا ملة، لا يصلي ولا يصوم ولا يؤمن بأي إله»	سانغور	دينية	140
5- «... أفسحن المجال يا بنات... أحضر يا سيدي بولزمان ونجي	سيدي بولزمان	طقوسية	209

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 40.

[2]- المصدر نفسه: ص 151

بنتك من السوء والمكروه لقد كنت وما تزال راعيها يا سيدي بولزمان»			
6- «... يحاول أن يؤكد أن رحلة السندباد البحري إنما كانت تجاه الغرب وليس اتجاه الشرق»	السندباد البحري	رمزية	190

من خلال ما تقدم يكون "وطار" أثرى متنه السردي بالتناص الأسطوري، حيث مزج بين الخيال والواقع وهذا إن دَّل على شيء إنما يدل على أنه وظف التراث الخرافي من اجل إنتاج نصوص جديدة تهيكل لرؤى نقدية تكشف الراهن.

وهذا ما ذهب إليه واسيني إذ يبدو أنه نقل مجريات "ألف ليلة وليلة" كما هي، فهو لم يُغَلِب سلطة الذكورة وترك الحكاية تسرد نفسها «وتواجه هي شهرزاد غطرسة الرجل المعوَّق الذي أقسم أن يفصل جسدها عن رأسها، الله يلعنك يا شهرزاد لقد اكتشفت خيبتك، خبئ عجزك بين رجليك ويديك واهرب !»[1].

إذ وضح توجهه ورؤاه التجديدية في نصوصه الروائية، مهيكلا لرؤى نقدية تكشف عن واقع متمسك بالمعتقدات والتقاليد المتوارثة جيل بعد جيل ومحاورة هذا الموروث وتضمينه في الأعمال الروائية، أكسبها حلية فنية وجمالية.

أما مرتاض فقد كانت مدونته من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن سرد لحكايات خرافية وأساطير، تروي أحداث وتخبرنا عن أمكنة وشخوص ليس لهم حضور على أرض الواقع إذ يعيدنا إلى زمن البدء الميثولوجي بتذكره للأساطير العجيبة التي سمعها عن الأسلاف الأوائل والأخيار فمن بداية الرواية انطلاقا من عنوانها والذي يحيلنا إلى تشتت والتيهان – مرايا متشظية — وصولا إلى متنها، والذي هو إسقاط للتشتت والتيه الذي أحدثه العنوان، وقوفاً عند لغتها الغرائبية وأحداثها العجيبة.

[1]- واسيني الأعرج : سيدة المقام، ص 07.

يقول عبد المالك مرتاض «واذبحوا له صبيا رضيعا من الربوة الحمراء»[1].

علاوة على ذلك حتى الوصف باعتباره تعبير عما تبصره العين من حقائق، ويحس به الفؤاد من صفات يقول في وصفه لعالية بنت منصور «... لا هي جنية ولا هي ملاك ولا هي إنسان، وهي التي طافت بشيخ الربوة البيضاء»[2].

إن أسماء الشخصيات أغلبها وحوش وآلات وأماكن فعلى سبيل الذكر لا الحصر «دنتانا الجنية، العصا السحرية العجيبة، عين الحياة، القصر العجيب، الوحش والبعير العجيبين» كلها أسماء أسطورية تخيلية لا تمس الواقع بصلة قريبة أو بعيدة.

و البعد العجائبي الذي يغلِّف الرواية، يمنح "عالية بنت منصور" رغم اسمها العادي والمألوف وسط مشحون بالصراع، يمنحها جلالا وهيبة كل الشيوخ لها بالمرصاد وهي تراقبهم من أبراجها العالية «ألا تعرفون أنها الجميلة المليحة الحسناء الفرعاء الهيفاء الزّجاء اللعساء اللمياء يا رعايانا الجياع عالية بنت منصور كانت ستكون جبل قاف فيما وراء سبع بحور»[3].

كما يتجلى البعد الأسطوري في العفريت جرجريس الذي ينقل عالية من موطنها القديم إلى موطن جديد.

-شخص له سبع رؤوس ونصف أذن وبدون عينين.

-الوحش ذو السبعة الرؤوس الذي يهبط كل ليلة من الغابة فيغتال

يحلِّق بنا الكاتب في عوالم التخييل حيث يوظف فيها الحكايات الشعبية، وذلك كله من أجل أن يعلو ويرقى بالواقع الجزائري إلى واقع أدبي، إذ تشبه عالية بنت منصور التي يريدها كل الناس وتتمنَّع عن كل الناس.

[1]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص31.

[2]- المرجع نفسه: ص132.

[3]- المصدر نفسه: ص 26.

«لا أحد يعرف من أنتم ولا إلى أية سلالة تنتمون، لا أحد يعرف لماذا مكـــر بكـــم شيوخكم وعاثوا فساداً في الروابي، وفي بقية الأرض، لا أحد يعرف... لماذا أنتم فقط الذين يصيحون؟ والذين يموتون والذين يعرون والذين يجوعون والذين يدفعون الضرائب الباهضة وشيوخكم يتنعمون، لا أحد يعرف، هذه هي المحنة الرهيبة التي كنا ننتظر حلولها بنا، هـــي تحل الآن علينا بني من لا أدري والله من نحن؟ ولا من أنتم ؟»[1].

إنه يجسد واقع الجزائر وتجسيده في قالب أسطوري، فهؤلاء المجهولين هم سلالة الأبرياء المنتهكة حقوقهم هم عامة الشعب والطبقة الكادحة، التي تتصرف السلطة في كيانها أنهـــم يموتون ويعرُّون ويجوعون ويدفعون الملل مقابل الهواء، ومقابل ذلك أسيادهم ينعمون بحيـــاة رغيدة مليئة بالخيرات والنعم، أين العدل في هذا؟.

فعالية تجسد هؤلاء الأبرياء الذين تتكالب عليهم السلطة، تمثل الجزائر الـــتي يتكالـــب عليها المتكالبون وحتى الألوان أعطاها بعداً أسطورياً فانزاحت عن دلالتها الطبيعية إلى دلالة غريبة وذلك فاللون الأحمر والأخضر جعلهما يدلان في الرواية على القتل وسفك الـــدماء وهما لوني الربوة الحمراء والربوة الخضراء، والأمر ذاته بالنسبة للون الأزرق.

«وتجنبوا ارتداء الملابس الزرقاء التي ليست من ألوان الجمال ولا مما ترتديه المرأة المتأنقة المتألقة...»[2].

يواصل «وهلا أضربتم عن ارتداء الملابس الحمراء الدالة على الدم والخوف والقلـــق والكدح والفقر والحرمان...؟؟».

والأمر الذي لا نزاع فيه هي لغة الكاتب التي يمتاز بها، إذ يتأكد في- مرايا متشظية — على معرفة الكاتب بالقرآن وأصوله "النحو والصرف" ويستعمل اللغة في تراكـــب أشـــبه بالشطحات الصوفية فيقول «وما كنت تتوهَّم غير موجود، ما وجد لن يوجد وما سيوجد

[1]- المصدر السابق: ص245.

[2]- المصدر نفسه: ص 98.

لم يوجد، وما يوجد لما يوجد، أنت نفسك غير موجود، فكيف تلتمس الوجود فيما هو غير موجود..»[1].

فالكاتب يبالغ أحيانا في توظيف اللغة الصوفية التي تعج بها مدونته حتى تتعدى إلى بعدها الفلسفي المناطة له، وبهذا تكون رواية "مرايا متشظية" من الروايات الريادية في توظيف التراث السردي والحكاية الشعبية إذ لم تكن كجزء من المتن الروائي وإنما شكلت الإطار العام الذي يغلِّف المتن الروائي من بدايته إلى نهايته.

والتناص الضمني يكمن في اعتقاد أهل الروابي أن أكل لحم الأطفال يغفر الذنوب وقد يصبح آكله خالداً، وهذا ما تجسد في الأساطير القديمة وبالتحديد العالمية منها مثل ملحمة"كلكامش" التي تسعى إلى الخلود الأبدي هذا ما سعى إليه مرتاض في روايته – مرايا متشظية–.

كما أنه يتناص مع هذه الملحمة في بحث كلكامش عن "أوتو– نبشم" انطلاقًا من رحلته خلال الجبل فرحلة الإنسان في بحثه عن الخلود، جعلته يتمرد عن كل القوانين والمبادئ المناطة عليه احترامها، هكذا هو الحال مع مرتاض في روايته والتي تجسد عالية بنت منصور تلك الفتاة الملائكية الجنية، تسعى إلى من يرضي كبرياءها الخالد الذي لا يزول.

فتجاوز التخيل في نص مرتاض بوصف المدونة من بدايتها إلى نهايتها شكَّل عالماً خياليًا واسعًا يحيلنا إلى أن «النص التخييلي لا ينتج اعتباريا إلا من طرف سارد وفعليا من مؤلفه الحقيقي ولا يتوسط بينهما أي شخص، وكل نوع من الإنجاز النصي لا يمكن أن ينسب إلا لهذا أو لذاك»[2]. فالسارد هو الذي يحيلنا إلى عالم الخيال والمجاز فيبعدنا عن المألوف فيخرجنا

---

[1]– المصدر السابق: ص 11.

أوتو– نبشم :شخصية أسطورية في ملحمة كلكامش ويجسد إله الشمس الذي ساعد كلكامش على تجاوز " أرض الحياة " يوصف أوتو–نبشم بطل الطوفان البابلي.

[2]– عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي)مجلة دراسات سيميائية،أدبية، لساينة، العدد 2، شتاء،ربيع 88/87 ص77 نقلا عن:

Gerar d Genette ,nouveau discouns du recif,ed seuil,cool poétique,p96

من دائرة الواقع إلى بوثقه الميتافيزيقيا، في حين يسعى المؤلف إلى العـــودة إلى أرض الواقـــع والعلاقة بين كل منهما علاقة تواصل مباشر، فلا يوجد من يفصم هذه العلاقة أو يقطعهـــا فلكل ابداع نصي سواء كان يسيطر عليه الخيال الجامح، أو الواقعية المطلقة لم يكن نتـــاج أحد آخر غير السارد أو المؤلف ولا يتجاوز أحدهما مطلقاً.

والنصوص الروائية الجزائرية على وجه الخصوص أسالت الكثير من الحبر في مصـــطلح التناص سواء كان تناصًا تراثياً واقعياً أو تناصًا أسطوريًا لا يمت للواقع بصـــلة، إذ اعتبرتـــه ركيزة الأعمال الأدبية الروائية والشعرية بصفة عامة.

وهذا المصطلح الذي ظهر مع الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" والذي أشار إليـــه باختين وأطلق عليه لفظ الحوارية Dialogisme فالنص لا يمكن أنساقه أو خلقه إلا بمحاورة نص قبله «والمصطلح العلمي يمثل في آية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية، ولهذا فهو يقترن بنضج ظاهر في التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانـــب الآخر مظهر من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة كما يمثِّل في الجانب الآخـــر قســـما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة».[1]

وهنا يتحقق تحاور النصوص فيما بينها باعتبار النص المُبدع قسما مشتركا وجـــزءا لا يتجزأ من امتزاج مجموعة من الثقافات، والفكر الإنساني المتشعب، وهذا ما أكده عبد المالك مرتاض في روايته حيث جمع بين الواقعي في تسميته لبعض الشخوص «عالية بـــن منصـــور الشيوخ السبع»، والتخييلي في سرده لأحداث أسطورية مستوحاة من الأدب العالمي وبالتالي جمع بين ما هو عربي وغربي في آن واحد، ومزج بين ثقافتين مختلفتين كل الاختلاف، رغم أنه بصدد طرحه لقضية تخص وتعالج قضية واقع وطنه وبلده الجزائر، وهذا لم يمنعه من تجاوز المألوف وكسره وتعويض العادي بشيء خارج عن الطبيعي، مقنع وتقريبي.

[1]- فاضل تامر:اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ط1994،ص170.

فالجنس الروائي يتجاوز التاريخ وذلك ببوحها عن كل خباياه وطلاسمه التي عجز التاريخ عن سردها ويؤكد ذلك سعيد علوش في كتابه "عنف المتخيل" قول الروائي كارولس مونتيس «أعتقد أن الرواية تمثل الآن تعويضا للتاريخ، انها تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله»[1] فهي رغم التجاوزات التي تتقصدها لخدمة عناصرها وبنيتها السردية في معالجتها للتاريخ من تحريف وخلخلة إلاّ أنها تساهم بشكل أو بآخر في ترتيل الأحداث التاريخية وسردها سردا يكاد يكون قريبا إلى الصواب منه إلى الخطأ.

إن مرتاض لا يلبث أن يرجعنا إلى ملحمة ككامش التي هي الأخرى، تحيلنا إلى بطل الطوفان البابلي أو تو نبشم فعلى مسار الرواية يحذرنا من الطوفان الذي سوف يأتي، فما هو إلا تنبؤ بنتائج الوضع تقول عالية بنت منصور: «كنت أتألم وأبكي وأنا أشاهدهم يذبحون أولئك المساكين، وهم يصرخون ويتخبطون في دمائهم... النار النار ثم النار... النار التي بدونها لا تستطيعون أن تحرقوا ما يُبنى ويشيد... الاغتيال حق على الجميع كالموت».[2]

الروائي اهتم باللغة الواصفة حيث جسد لنا الشخوص والأمكنة واسترسال الشيخ في الأحداث بطريقة تعج بالوصف المبالغ فيه أحيانا على حساب الحدث الذي يعتبر بؤرة المدونة ومركزها وذلك في قوله: «وتجنبوا ارتداء الملابس الزرقاء... ولا المرأة العطرة المطرة ولا المرأة الفتانة الريعانة... ولكنه لون مجوس ذلك الوجه من الأرض ولكثرة إعجابهم بهذا اللّون بات بعض نسائهم العاهرات الفاسقات المنحرفات الزانيات يفصلن تحت لونه فساتين متبرجة...».[3]

سعيد بوطاجين يستوقفنا في هذا المقام رأي إذ يقول في هذا الصّدد «بشكل واضح للعيان هيئة الشخصية ووضعيتها وأسباب ميل نصوص الرواية إلى تسبيق انتشار الصفات

[1]- سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص3.

[2]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص92.

[3]- المصدر نفسه: ص 98

دون الأفعال»[1].

دليل على أغلب الذوات لا تملك سوى رغبات وتداعيات مواقف من نفسها ومن الآخر «اللهم رب العزة سبحانك لا كفرانك، نتعبّد ونخضع لك، ونسبح لحمدك، ونقدس صفاتك فلا تبقى من أهل هذه الروابي المعادية كلها أحدا حتى تؤول كل هذه الثروات إلينا والمياه إلينا والنساء إلينا، فنسعد ونمرح يا ربّنا»[2].

إن هذه التداعيات والرغبات المنبعثة وجدت في الفضاء التراثي السبيل للولوج إلى داخل المتن الروائي والإفصاح عن المكنونات والترسبات الواقعة في النفس البشرية وبالتحديد الترسب الذي يعاني منه الروائي على وجه الخصوص من جراء الأزمات التي عصفت ببلاده.

2- التناص التراثي:

إن المعطى السابق يؤكد أن الرواية الجزائرية تحاول تعرية الواقع السياسي، وما توصل إليه المجتمع من صراعات وظروف اجتماعية قاسية، كان النظام الحاكم الفاسد بطريقة أو بأخرى، السبب فيها.

لذلك لجأ الروائي في نتاجاته المعاصرة إلى الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية، والتي ربما يكون السبب في الترويج عن أنفسهم وعزائهم الوحيد في التخفيف عن آهاتهم، فالذي يحدث في الجزائر في زمنه أغرب من الخيال، و لم يكن يتصوّره عقل ولذلك نجد تجسيد التراث على سبيل الاعتزاز والتمجيد يتجاوز هذا المفهوم إلى توظيفه بوصفه طرفا أساسيا في المعارك الفكرية والسياسية منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين.

أ- الأمثال الشعبية:

اتفق الروائيون على تطعيم نصوصهم بخطابات تراوحت بين كلام العامة، وما يجري

[1]- سعيد بوطاجين: ذكريات وجراح لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب ملتقى الرواية الثالث، برج بوعريريج، ص62.

[2]- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، ص119

بينهم من أقوال وأفعال تؤكد تميّز هذا الشعب عن باقي الشعوب والأقوام الأخرى لا سيّما وأن النص الروائي فاق أفق التوقع و لم يبق في حيّز الحكي وفقط، وإنما تعداها إلى معايشة الواقع والانصهار معه في همومه ورغبته في التغيير، والتغيير على مستوى الكتابة لتتجاوز ذلك إلى تغيير الواقع بما فيه من صراعات وملابسات وانسلاخات تنم عن فقدان الهوية.

فرواية "سيدة المقام " تزخر بكم هائل من الأمثال الشعبية والتي في مجملها تعبر عن المجتمع الجزائري، وتخبط الفرد في متاهاته بين المصلح والمفسد في وطن أسال لعاب الكثيرين عليه لما يزخر به من خيرات يقول «سبع ضالع والرزق ضايع»[1] حيث تكرر هذا المثل في العديد من المرّات، كاد أن يكون لازمة لما يحمله من إيحاءات تظهرها مستويات لغوية تفاعلت فيما بينها من أجل الغوص في تمفصلات الحياة الاجتماعية والشعبية في تلك الفترة فنجد شخصية الأم تتكرر خطاباتها مع ابنتها «الزلط والتفرعين...سبع ضالع والرزق ضايع».

فالمثل هنا يجسد لنا العقلية الشعبية البسيطة التي ترضى بالقليل ولكثرة الأمثال هنا ارتأينا تحميلها في جدول كالآتي أغلبها يعبّر عن توخّي الغدر والنفاق.

الرقم	المثل الشعبي	الرواية/الصفحة	دلالاته
01	"...اللي قاريه الذيب حافظه السلوقي "	سيّدة المقام ص98	يقال للإنسان العالم والداري بكل شيء
02	"...ضربني وبكا سبقني وشكى"	سيّدة المقام 09	يقال في الغدر بين الأحباب
03	"...حوحو شكار روحو..."	سيّدة المقام ص44	يقال في الغرور والتكبر والتباهي
04	"جاو يكحلوها عماوها"	سيّدة المقام	زيادة الأمور سوء

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 76

		ص74	
05	"...بابورات الملح غرقت"	سيّدة المقام ص75	الحيرة والقلق
06	"...يقتلون الميت ويمشون في جنازته"	سيّدة المقام ص76	الغدر والخيانة
07	"...ما يحك جلدك سوى ظفرك"	سيّدة المقام ص95	الغدر والنفاق
08	"...اللي يدير على الناس ييات بلا عشاء"	سيّدة المقام 96	النية الخالصة يقابله الغدر
09	"...البؤس والزلط لا دار ولا دوار"	سيّدة المقام 103	اللاستقرار والضياع

كما نجد أيضا بعض الأمثال الشعبية التي تتسرب من دهاليز الطاهر وطّار إذا تنيرها لنا شمعته، فرغم عدم توظيفه للمثل الشعبي بصفة غالبة إلاّ أن توظيفه في المدوّنة كان بارزا وذلك في قوله «أخرج لربي عريان يكسيك»[1] دون المراوغة واللّف والدوران لأن الظلام الذي يعم الأمكنة زائل وبالتالي فالصراحة والمواجهة مسلّمة لا بد منها في مجتمع ستشرق شمسه لا محال «قص الرأس تنشف العروق» فلقد ساعدت وطّار الأمثال الشعبية على إثراء نصوصه المبدعة وتغذيتها من التراث الشعبي.

ب- الأغنية الشعبية:

تماشت الأغنية الشعبية في هذه النصوص وفق مقتضى الحال بحيث وظفت في "سيّدة المقام" مقرونة بالمكان الذي منع حضر التجوّل فيه دون سابق إنذار وتماشت أنغامها مع الحزن الذي عمّ المدينة وعتّم نفوس ساكنيها.

[1]- الطاهر وطّار: الشمعة والدهاليز، ص120.

«من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب الغاشي

وين القفاطين والمجبود

عاد طرّاز بحرير مفقود

وينهم خرّازين الجلود

وينهم النقّاشين؟

وينهم صانع سروج العود؟

وينهم الرسّامين؟

قولولي يا سامعين (...)»[1]

"عبد المجيد مسكوت" يبكي مدينته الجزائر لما أصابها، يحن ويتشوق للأيام الخوالي للماضي البهيج يقول:

«وين نجي بابا سالم

سنجاق وطبول ومحارم

وغواشي عليه ملايم

ماذا بنان دوك السنين

غبات النيّة يا فاهم

راح ذاك الوقت الزين»[2]

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص204.

[2]- المصدر نفسه: ص193.

وبما أن مريم "واسيني" والوطن والجزائر والقضية، ومريم عند الرجل الصغير هي الأولى والأخيرة، فقد عمد "واسيني" أن تكون هي آخر ما يختم بها روايته إذ يقول:

«أنا مجفاك كويتيني

ولفي على مريم

كيف الحال يا الباهية

كيف الحال يا الباهية

كيف الحال؟...»[1]

لقد كانت الأغنية الشعبية في "سيدة المقام" مناسبة لمقامها يوم الجمعة الحزين وأخذت بعدا رمزيا بإيقاع الوجع والفاجعة، فواسيني يعبر عن واقع الجزائر المعيش وما ساعده في تثمين نصه باختلاف الوجوه التناصية لتراثه الجزائري وبالتحديد الأغاني الشعبية التي كان لها أثرها في مدونته فخدمته للأحسن وجعلت منه نصا يحتدي بها في الإستشهادات التراثية أثناء الدراسات والتحليلات النقدية والبحوث العلمية وأخذ أعماله كنماذج لذلك.

[1]- المصدر السابق: ص284.

ثالثا– أنماط التعالي النصي في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج

التناص هو حضور نص في نص آخر، إذ يعرفه جيرار جنيت بأنه «كل ما يجعل النص في علاقة جليّة أو خفية مع نصوص أخرى»[1] فمن خلال هذا التعريف أكد جيرار جنيت فكرة وجود تحاور بين النصوص، وكون النص لا ينشأ من فراغ لا يمكن إدراكه وفهم دلالاته بمعزل عن البعد التناصي هذا ما يستوقنا عنده رولان بارت بحيث يرى «أن القراءة عملية معقدة تكتشف في بعض مراحلها أن قرأت أشياء لم تطلع عليه من قبل، إذ اقتباسات النص من هذه القراءات جميعا اقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو التأثير في علامات التنصيص»[2].

لقد لفت رولان بارت انتباه القارئ إلى كشف تلك النصوص الكامنة في كل نص كون القارئ «هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها»[3] فمن خلال هذه التقديمات فالتناص يكون أكثر تواترًا أو حضورًا في الرواية العربية، وهي تحاول استلهام بنيات نصية مختلفة سواء كانت سردية أو غير سردية وأهمها النصوص التراثية الدينية مجسدة بذلك ظاهرة «التعدد اللغوي وحواءرية الأجناس وأصناف اللغة الحوارية وخطاب الشخصيات والسارد والمؤلف ودورهما في تحاور وتمازج الخطابات الأدبية لأنه يرى بأن هذه الأجناس تحتفظ بعناصر عتيقة لا تزول»[4]، وهذا ما نستشفه في رواية رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، إذ غذاها بالنصوص التراثية الدينية وضمنها للعديد من الحكايات والأساطير فيقول «أجوج وما جوج إنهم يملأون وجه المدينة ندوبا وخرابا سحناتهم مثل سحنات الكلاب، يأكلون فلا يشبعون يلتصقون بالآدمي كالعلق فلا يزولون، ينبحون فلا يسمع لهم صوت في عيونهم ينام

---

[1] -Gerard Genette : Palimpprestes, Ou La Littérature Au Second Dégré , Seul Coll Poétique, Paris ,1982, P 07

[2]– صبري حافظ : التنص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون، المقالات، (ألف) العدد 02، 1986، ص84

[3]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، ت : عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 87

[4]– بشير قمري: شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليلات، ط1، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991، ص81.

الموت»[1].

فلقد جسد واسيني الأعرج مقولة تمازج النصوص وتعالقها مع نصوص سابقة بكيفيات حديثة، إذ من الصعوبة بمكان انبثاق نص من العدم، وإنما يكون وليد تفاعلات وتضمينات لنصوص سبقته.

بما أن التناص أحد أنواع التفاعل النصي – حسب رأي سعيد يقطين – والنص هو «بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو اجتماعيه ضمن بنية نصية منتجة وفي بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[2]. فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية وسواها ومادام التناص امتصاص لنصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإن العملية لغوية خالصة ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله.

ومن هنا فإن النص يفسر النص بمعنى آخر النص الأول يعمد إلى توضيح الرؤى والمبادئ التي أقرها وضمنها النص الثاني.

وللتناص وجهان يحددانه ويميزانه :

- **التناص الداخلي:** والذي يتضمن الميتانصية، جامع النص والتعالق النصي، المناص.
- **التناص الخارجي:** والذي يتحدد من خلال انفتاح النص وتداخله بين النصوص أخرى في عالم الفكر، محاولا أن يحدد هويته بإيجاد مكان له في هذا العالم الرحب.

فمن خلال دراستنا للرواية وجدناها تمتلئ امتلاءها بما اصطلح على تسميته نقديا "التناص" فقد هيمن على المتن الروائي، فهي ترقى بارتقائها الإبداعي على خاصية التناص الذي أصبح إطارها وبؤرتها في آن واحد فجاء مضمونها حداثيا لغة وسرداً وزمنا حتى تجاوز ذلك إلى الشخوص والأمكنة وبهذا كانت تستحق القراءة التحليلية والدراسة النقدية .

[1]– واسيني الأعرج: رمل الماية، 'فاجعة الليلة السابعة بعد الألفج2، دار الاجتهاد، الجزائر،1993، ص287.

[2]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 1997، ص32

وكان أول ما لفت انتباهنا في هذه الرواية ازدواجية عنوانها "رمل الماية – وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف" وهذا يندرج ضمن المناصات الخارجية.

1- المناص في رواية رمل الماية :

ويعرف بالموازنات النصية **Paratexte** وهي علاقة يقيمها النص مع كل ما يحويه العمل الأدبي كما يسمى بالنص الموازي، ويشمل كما حددها جيرار جينث العنوان، العنوان الصغير،...، المدخل، الملحق، التمهيد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية الخطوط،... الرسوم ...».[1]

فإذا كان العنوان يحمل الفاجعة فهذه الخيرة ترمز للعاصفة التي اجتاحت القصر وأبادته عن آخره، وكذا فاجعة التاريخ، فاجعة الظلم والتزوير والتزييف لقد أدرجها واسيني من حكاية ألف ليلة وليلة، فرمل الماية تتألف كألف ليلة وليلة من حكاية اطارية تضم حكايات ثانوية، فثمة راوي مفارق لمرويه، هو دنيا زاد التي تتقمص دور شهرزاد بوصفها راوية لكل الحكايات وثمة أيضا مروي له هو شهريار المقتدر بالله وقد تولد عن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة كحكاية البشير الموريسكي وابن رشد وابن الحلاج، وسقوط غرناطة.

إن الليلة السابعة بعد الألف التي تسرد الرواية ما حدث فيها تشبه إحدى ليالي ألف ليلة وليلة من حيث كونها تضم حكايات كثيرة.

«قالت دنيا زاد وهي تتأمل عيني شهريار المتورمتين: آه يا سيد الكوان والأصقاع هكذا تقول كتب التاريخ التي أعطى أبو عبد الله محمد الصغير الأمر بتدوينها !!؟؟»[2]

إن توظيف رواية رمل الماية للبنية السردية لألف ليلة وليلةيتناسب وموقف السرد

[1]-Gerard Genette : Palimpprestes, Ou La Littérature Au Second Dégré, Seul Coll Poétique, Paris ,1982, P 135.

[2]- واسيني الأعرج : الرواية ص 299.

الروائي وهذا ما يؤكد تعلق واسيني بالتراث واستحضاره في جل أعماله الروائية وبهذا يكون مصِّرحا لا ملمِّحا عن عدم قدرته البته لاستغنائه عن تقنية " التناص" باعتبارها آلية حداثية تدعم النصوص الإبداعية الشعرية والنثرية على حدٍّ سواء

لم يستغن واسيني الأعرج عن استحضار التراث حتى في عناوين روايته إذ نجده يحمل "فاجعة اللية السابعة بعد الألف" من حكايات ألف ليلة وليلة ويضمنها في عنوان روايته "رمل الماية" «وهنا يحدد لنا مستوى آخر من التناص وهو المناص، حيث تساعد هذه الموازنات النصية في فتح مجال القراءة وتوسيع أفق انتظار القارئ إلى جانب هذه المناصات الخاصة، هناك أخرى داخلية تتحدد علاقتها بالنص من خلال مجاوزتها لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو تشغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز...».[1]

فلقد تجاوز واسيني النمط التقليدي الرتيب والذي يؤكد على تضمين الأعمال الإبداعية عناوين نموذجية فريدة لا تتجاوز العجائبي إذ حمّل على عاتقه ازدواجية الواقع والخيال وثنائية الحقيقة والمجاز، فرمل الماية عنوان واضح واقعي لا يتجاوز توقع الجمهور وتأتي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لتكسر كل التوقعات وتهتك المدمج والمألوف إلى المقنّع والمتراح.

إن رمل الماية تصرح بمعنى وتضمر دلالة أخرى قابعة في ثنايا العنوان الرعي، فخاصية الثنائية على مستوى العنوان من ميزات واسيني وهذا ما يتجلى لنا في جل رواياته من سيدة المقام "مرثيات اليوم الحزين" إلى " نوار اللوز" تغريبة صالح بن عامر الزوفري، وصولا إلى "رمل الماية"، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" فالروائي متقن الاطلاع على قضايا التاريخ سواء العربي أو التراث الأسطوري وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ثقافته المترامية حيث أخرج رمل الماية في قالب حكائي غرائبي واقعي ممزوج بشتى أنواع الثقافات.

[1]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي " النص والسياق "، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص111.

وبهذا يكون قد أفلح في مزج الحقيقة والخيال حيث أعطى لعنوان روايته ازدواجية دلالية في ابسط تقلباتها، ليثير فكر الجمهور ويشتت ذهنه فيختلط لديه المجاز بالحقيقة والواقع بالخيال وهنا تكمن قصدية الكاتب من توظيفه لهذا العنوان فالملاحظ لفاجعة الليلة السابعة بعد الألف ينتابه بعض الغموض لهذا العنوان المتراح عن المألوف وأول ما يثير المتلقي هو العدد سبعة والذي يحمل دلالات كثيرة ولعل إسقاطها في رواية رمل الماية يشير إلى فتية الكهف السبعة باعتبار قصة أهل الكهف من قصص النص الديني الرئيسي التي وظفها واسيني في روايته.

ففاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبين للمتلقي وقوع حدث جلل في ليلة من الليالي ولعلّ الرّمل هو الذي يعطينا تلميحا على ذلك باعتباره الرمل بداية أو إشارة إلى حدوث الفاجعة.

وبهذا ترتبط حقيقة الرمل الموجود والمرئي بمجاز الليلة السابعة بعد الألف.

2- التعالق النصي في رواية رمل الماية

أ- تناص الشخصيات:

إن استنطاق الشخصية التاريخية في رواية رمل الماية ودفعها إلى الكلام جاء تعبيرا ودليلا على ما أكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر (فتوظيف المناضل في "رمل الماية" إضافة إلى أبي ذر الغفاري والحلاج وابن رشد «إني أموت يا سيدي العظيم وشيخي الحلاج، الذي تفنى الدنيا، وتحرق كل أشجار الصنوبر المقدس ويبقى هو شامخا كالرّمح في قلب أزقة بغداد التي تعفنت ببناءات المقتدر»[1].

ويمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بصفة عامة والجزائرية بشكل خاص بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة بدل الخضوع والنضال بدل الاستلام، لرغبة

[1]- المصدر السابق: ص333.

الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر وهذا ما يعرف بتناص الشخصيات، إضافة إلى شخصية أبي ذر الغفاري الذي وظفها واسيني في روايته وذلك في قوله «ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك لماذا جردته من كل حنين وشوق لقد كنت وراقاً كغيرك تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن يتنبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلا مرّة واحدة كل سبعة قرون... ألم يكن ممكنا أن تكون قوالا مثلما كان أخيار السابقين؟؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حد السّيف»[1]

إن البشير الموريسكي في رواية رمل الماية، يرمز للمناضل الثوري فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي كشخصية إبن رشد وشخصية الحلاج... كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الحكاية على مستوى الخيال،وهكذا تبدا شخصية البشير الموريسكي محددة ببعدين واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية وبعد خيالي الذي يدل على تداخل الواقعي والحكائي.

إن الموريسكي يتقاطع تقاطعا مزدوجا مع شخصية السندباد من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر.

لقد اضطر البشير الموريسكي إلى مغادرة غرناطة موطنه الأصلي تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها للنّاس وتوجه إلى المارية ثم ركب البحر من هناك إلى سفينة القرصان الإيطالي، حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله، والعلاقة التناصية أو بالأحرى التعالق النصي الذي أدرجه يقطين في دراسته النقدية وأدرجناه من خلال تحليلنا لرواية رمل الماية بين شخصية فتية أهل الكهف والبشير الموريسكي من جهة والسندباد البحري والبشير الموريسكي من جهة أخرى في الجدول التالي:

[1]- المصدر السابق: ص 23-24.

النص "أ" الأصل	النص "ب" اللاحق
السندباد البحري	البشير الموريسكي
الدافع إلى الرحلة هو حب المغامرة والمعرفة والمال	الدافع إلى الرحلة هو الخلاص من محاكم التفتيش
التعرض للمخاطر العاصفة الطيور العملاقة، هجوم القراصنة	التعرض للمخاطر القراصنة الإيطاليون
النجاة التي تأتي نتيجة تدخل القدر في الوقت المناسب	النجاة عن طريق تدخل القدر وجود المساعد أو المنفذ
تحطم المركب وقذف الأمواج للسندباد على الشاطئ المهجور	السمكة الذهبية التي حملت البشير على ظهرها وألقت به على شاطئ مهجور

هذا التناص الذي يهب الحكاية صياغتها الجديدة ويمنحها شعريتها فرمل الماية نهضت واصطنعت على حكايات ألف ليلة وليلة، حيث تعالقت شخصياتها الأسطورية شخصيات رمل الماية، كما تفاعلت أزمنتها وأمكنتها فأنتجت أمكنة وأزمنة ما وراء واقعية أو ميثافيزيقية وهذا ما نحاول توضيحه فيما يأتي

ب- تناصات الزمان والمكان

إن الزمان والمكان عنصرين ضروريين في بناء العمل الروائي فإذا كان الأول- الزمن- يمثل العنصر الأساسي في بناء الرواية فالثاني- المكان- يشكل الوعي الذي يجمع بين الحدث والشخصية فأهميتها لا تقل عن بعضها البعض فهما مكملان لأي عمل إبداعي ولقد استحضر واسيني التاريخي لبناء حاضر روايته فجاءت الأحداث التي تشكل منها النص السردي ضمن نظام زمني داخلي لم يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث بل جاء البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة (استرجاع الماضي واستشراف المستقبل)

«لا يهم ولكن أين كنت طوال الثلاثة قرون هذه الناس يريدون معرفة حقيقتك».

«كنت في كهف، إني متأكد يا سيدي أنك تعرف بقية القصة»[1].

إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي وسرد الأحداث بوصفها شيئا مضى فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا ويتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنين، ولعل أصدق مثال لانفتاح الماضي على الحاضر واستمرار الماضي في الحاضر هو ما نجده في الرواية، رمل الماية، وذلك في قول الراوي:

«أنا لا أضيع التواريخ يا سيدي، ولكن يا البشير أضاف شهرايار بن المقتدر، نحن في سنة 1948 والسنة تكاد تنقضي».

«أعرف هذا يا سيدي!!هكذا قيل لي، لكن لم أشعر بأي فارق بين هذا العصر وذاك؟»[2]

لقد رويت أحداث الرواية بصيغة الماضي فقد استخدمه لاسترجاع أحداث ماضية ومن هذه الانطلاقة يكون واسيني قد تناص مع الزمن الماضي وتسخيره لخدمة متنه الروائي في الزمن الحاضر.

«رفعت دنيا زاد يدها عاليا، قبض عليها الحكيم شهريار بن المقتدر الذي كان غارقا في هذه القصة العجيبة التي لم تروها شهرزاد لجده، وصرخ بأعلى صوته أرجوك لا تقتلي الملك معروف إنه من سلالة النبي صلى الله لا تقتليه بحق النبي محمد»[3].

لم يكتف الروائي من استرجاع الماضي بل وضع الزمن القادم من أجل الإعلان عما سيقع ولكنه توظيف محتشم لم يطغ على زمن الرواية بل يكاد ينعدم وكان الغرض منه

[1]- واسيني الأعرج: " رمل الماية"، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص360.

[2]-المصدر نفسه: ص 360

[3]-المصدر نفسه: ص458

الإعلان عن بعض الآمال أو عمًا تفكر فيه الشخصيّة، ويظهر ذلك في آمال المحبوب وهو يتحدث إلى ماريوشا «سأتخطى إلى الليلة الثامنة ليبدأ عهد آخر...».[1]

فالزمن جاء متدحرجا بين الماضي والحاضر وبعض التجاوزات إلى المستقبل عن قصد ووعي من الكاتب لخدمة متنه الروائي وتعزيز هيكلته العامة وبنائه اللغوي.

في حين لو سلطنا الضوء على بنية المكان لارتأينا إلى أن الأماكن في رمل الماية متنافرة ومتصارعة تنافر الزمن وتداخله حيث نجد القلعة منفى الحكماء السبعة تتموضع في أعلى قمة وتجاور الكهف الذي سيحدد مستقبل المدينة ومصير الحكاية وفي الموقع المرتفع ذاته مقبرة الشهداء، إلا أن هذا المنفى لا يلبث أن يخرق ينفق سري ممتد بين القلعة والبحر وهنا أيضا يصبح التواجد في أعلى هضبة إمكانية لفتح وضعية الانغلاق وإن بدت النظرة الشاملة للمدينة والبحر من هذا المكان الشاهق مجرّد خطوة في المغامرة العجيبة.

لم يكن الانتقال من الكهف المسدود إلى الخارج المحظور كافيا للتحرر ومن الانتظار والتأجيل الذي يأسر بعض القصص واستكمالا لهذا الإيقاع استقبل العلماء الراوي بعد سبعة أيام من الصمت، فكأن الحكاية القادمة من غيبة القرون الثلاثة لا غنى عنها عن البياض «قد تبدأ الحكاية من هنا، من نوميدا- أمدوكال...».[2]

إن تجليات المكان يظهر جليا من خلال لعبة الألوان المتضادة وتوزيع الظلال والأنوار والمزاوجة بين جماليات التصوير البصري والتشكيلي «قالت أنها رأته من النافذة المطلة على القصر يصور جوانب الدهشة من رخام القصر الشرقي، أشارت بأصبعها- فجائها المحاض- قالت ألست مغرما بتصوير داخل القصر، طار فرحا. سحبته وراءها، صوّر حتى تعب، حتى كاد أن يغمى عليه من كثرة تقلباته على الأرض، فهو يأخذ صوّر للحيطان والأسقف

[1]-المصدر السابق: ص 442.

[2]- المصدر نفسه: ص264.

والحجرات والكتابات»[1].

إن الأمكنة التي جسدها واسيني في روايته أمكنة تراثية واقعية رغم ما يعتريها من رتوشات عجائبية فموريسك منطقة موجودة في مدينة غرناطة والبشير الموريكسي ينتسب إليها إضافة إلى البحر والكهف اللذان يمثلان أمكنة واقعية في صورة أو حلية تخييليه علاوة على هذا القصر الذي يقطن فيه الملك وحاشيته، جلها أماكن مرئية سخرها الروائي في خدمة روائيته وتدعيمها واستحضار أماكن تراثية لتتناص وتتحاور معها.

ج- التناص اللغوي:

لقد تجاوزت التناصات في رواية رمل الماية كل البنى السردية حتى سيطرت على اللغة وجعلتها مادتها الأولى فكان استحضار التراث ودمجه على مستوى لغة الرواية جليا، فالدارس لرمل الماية يرى أن بنيتها اللغوية معبأة بالتنويعات الخطابية والكلامية وهذا ما أقره سعيد يقطين من خلال حديثه عن التعالقات النصية من أحاديث بنوية إلى أغاني شعبية ولغة دارجة فالكاتب لم يجعل انتماءه إلى شعب متعدد الطبقات تلتقي فيه النخبة المثقفة والفلاح والرعوي، ليجعل من نسيجه اللغوي نقطة تداخل لمختلف اللهجات، فكما نرى من الفصحى نرى من الدارجة واللغة الشعبية وحتى اللغة الدينية بل تجاوز ذلك إلى اللغة الأجنبية ونجده في هذا الصدد يقول:

«الله يلعن اللي علمك هذه الصنعة[2]

"جئنا من بعيد

الدم في الطريق والليل والعبيد

جئنا، الورود في أيدينا أدبلوها والأحصنة قتلوها.

[1]- المصدر السابق: ص 268.

[2]- المصدر نفسه: ص 292

جئنا من بعيد، جئنا من بعيد

قوالون في قلوبنا الحقيقية

هللويا!! هللويا!! هللويا!!»[1]

« Exeti To Simbmnda Epi Tu Thimdhox Isou Sighar Apiroghame Partheneme Eskh2s…»[2]

جل هذه التفاعلات النصية التي عمد واسيني إلى توظيفها على مستوى متنه جعلته يعج بتراكم معرفي ولغوي، فرمل الماية كأي نص أدبي تمتزج فيه الثقافات وتتفاعل فيه الخطابات الكلامية فالروائي لم يستطع الصعود أمام إغراءات الذاكرة والحيز حيث أخلص للتراث العربي والجزائري بصفة خاصة فهو لم يجعل التناص مقتصرا على النص والتاريخ العربي فحسب بل ربطه بالحيز الجغرافي والمحلي ليظهر وبشكل قوي هذا التراث الجزائري والمتجسد في المثل والموّال.

لقد تعامل "واسيني الأعرج" مع النص الغائب في الخطاب السردي للرواية تعاملا حسًاسا دقيقا ليعبر به عن إيديولوجيته وعن الحقائق الاجتماعية والسياسية، فالنصوص الغائبة مرتبطة بدلالات الخطاب الروائي، ولتشكل مع نص الرواية المثير والمحرك الأساسي لخيال القارئ.

"OH Laguna, ene bihotsarena!! يا رفيق قلبي!!)[3]

«الله يلعنك يا البشير ما أعذبك وما أقساك»[4]

«يا بنتي أنا خايف عليك منهم أنت لا تعرفينهم إنهم كالطاعون إذا مسوك، يلتصقون كالعلق حتى الموت»[5]

[1]- المصدر السابق: ص488.

[2]- المصدر نفسه: ص489

[3]- المصدر نفسه: ص 425.

[4]- المصدر نفسه: ص432

[5]- المصدر نفسه: ص286

فبالنظر إلى نص الرواية والذي كانا متناصا وبشكل واضح مع النص الغائب ألف ليلة وليلة باعتباره نصًا أسطوريًا رمزيًا، جاءت لغة واسيني واقعية متداولة مصاغة في حلة جديدة بمعاني جديدة بلغة عامية واصفا لنا الفاجعة، فاجعة التاريخ المخبأ تحت ملايا سوداء كاشفا إياه بأسلوبه الخاص ولغته المتناصة.

وبذلك فإن ورود هذه اللغات الأجنبية في نص الرواية دلالة على إلمام الكاتب باللغات وعلى موسوعته الثقافية، لكنه يظل أجنبيا غربيا داخل النص الأدبي العربي الذي يجب أن يتضمن أصالة الجنس المروي له أو الجمهور المحلي "المتلقي".

ومن ثمة فتفاعل هذه العناصر من شخصيات وزمن ومكان ولغة يقدم لنا بأسلوب تعبيري يعتمد على تقنية السرد والوصف والحوار.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

والخلاصة أنه في ظل هذا التنوع اللغوي داخل المتون السردية والانفتاح على أكثر من معجم، استمتعنا بحوارية النصوص الروائية والمعطيات النصية التي استوقفت عندها، فالتراث بأنواعه كان بمثابة استكشاف لواقع فيه ترتيبات اجتماعية، سياسية، ثقافية خلفها الاستعمار.

فاعتمادنا الماضي كوسيلة من أجل القضاء على تلك الترسبات في واقعنا ومجتمعنا كغاية يحيا النص السردي الجزائري، ويحي المتلقي بما يمتعه به هذا النص من شعرية أدبية.

فالنزوع نحو توظيف التراث ليس ظاهرة جديدة، من حيث التوجه العام الذي كانت غايته أن تتسلح الحركات الإصلاحية وحركة التحرر الوطني بالتراث، لمقاومة الغزو الإيديولوجي أو الاستيطاني على حدٍّ سواء.

وبهذه الطريقة أخذ يتجسد في الأعمال الأدبية وفي الرواية خاصة، بهدف تقديم قراءات جديدة تستند إلى تأويلات جديدة، وبالتالي تكون الرواية الجزائرية قد أحدثت شرخا على مستوى البنية بتوظيفها للتراث بأشكالها، محققة مبدأ التجريب والتجديد على مستوى المتن الروائي.

الفصل الثالث:

معمارية النص الروائي الجزائري

أولا –البنية السردية في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة

ثانيا- آليات الاشتغال السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

ثالثا- التقنيات الأسلوبية في رواية ذاك الحنين "للحبيب السايح"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا– البنية السردية في رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة.

لقد راوغ النقاد الدارسون والأدباء الروائيون –من خلال أعمالهم الأدبية والنقدية على حد سواء للكشف عن رؤيتهم–عن البنية التي تخدم نصوصهم الروائية انطلاقا من اتجاهاتهم المذهبية والفنية، مما أعطى لهذا الأخير "الزمن" بعدًا ميثولوجيا* جعله يفسر طبيعة العلاقة بين الإنسان ومكوناته الوجودية.

بحيث ينظر للزمن على أنه خيط أبدي دائم لا يمكن فصله أو قطعه، وذلك لارتباطه ارتباطا وثيقا بالواقع بصفة عامة والمتون الروائية بصفة خاصة والواقع أن من الصعب أن نحدد الزمن في المتن الروائي أو نجد له توافقا بين المنظرين والدارسين لأنه – الزمن – شبيه باللانهاية يستحيل ضبطها أو التحكم فيها، إذ يعبر عن ثلاث امتدادات الامتداد الأول يعبر عن الماضي والثاني ينحصر في الحاضر والثالث يتمخض عنه المستقبل.

1– الإيقاع الزمني:

إن الزمن يتعدى الأبدية بوصفه حركة توالي اللّيل والنهار، بل هو يشمل ميادين عديدة من وجود الجنس البشري، باعتباره أهم بنيات النّص السّردي، كما أن نختلف البنيات السردية التي تتضمن المتن الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا لا ينفصم ببنية الزمن.باعتباره محور التشويق والإثارة كما أنه يحدد طبيعة الرواية، إضافة إلى تميزه وتفرده عن باقي البنيات فالزمن وجوده مستقلا، فهو يتخلل كل الرواية ويستحيل تجزئته، فالزمن له قدرة خارقة على بلورة النّص السّردي في قالب جديد.

لعلّ رؤيتنا للزمن تتحدد انطلاقا من الإنجازات الأدبية وظروف الإبداع، في حين الزمن سواء كان زمنا طبيعيا يعبر عن الواقع المعيش أو زمنا نفسيا يحدد لنا العلاقات بين الشخصيات ويؤسس لها يبقى عنصرا فاعلا ومهمًا يستحيل تجاوزه أو تهميشه وإنّما يعبر عن

*الميثولوجيا: هي علم الأساطير، مصطلح تداوله اليونان للتعبير عن كبريات الملاحم الخرافية في تلك الفترة.

كينونته الواقعية والروائية على حدٍّ سواء وارتأينا أن تكون رواية تميمون لرشيد بوجدرة أنموذجًا لذلك.

أ- الزمن الطبيعي:

إن الإطار الزمني لرواية " تيميمون" يكاد يكون مرتبكا ومتخلخلا في أغلب صفحات المتن الروائي مع وجود بعض التسلسل الزمني أو ما يعرف بالزمن الطبيعي - الكرونولوجي- في بداية الصفحات الروائية وبالضبط في قول الكاتب «الساعة تشير إلى الساعة السادسة مساءا... من كل هذه الوقائع والأحداث التي تعاقبت أثناء النهار المكرّس للسفر في الصحراء، نهار بأكمله يمرّ هكذا بوقفاته واكتشافاته وثرثراته وتوتراته ونوبات الضحك وخيباته وروائحه المختلفة...»،[1] فبوجدرة إرتأى إلى ترتيب عناصر الوقت التي وقعت فيها هذه الحوادث في بدايتها ترتيبا كرونولوجيا «وهكذا بدأت أدمن الكحول و لم أتجاوز الخامسة عشرة والنصف من عمري ثم تعلقت بقيادة الطائرات الصغيرة في نادي الطيران منذ السادسة عشرة ثم قيادة الطائرات الحربية في سن العشرين، ثم سياقة الحافلات العابرة للصحراء منذ الثلاثين، الآن أصبح عمري أربعين عاما على ما أظن...».[2]

فمن الظواهر اللافتة في الزّمن الروائي تعبير الكاتب المبدع عن تطور الشخوص ونموهم من مرحلة في العمر إلى مرحلة أخرى.

و"بوجدرة" هنا قد أبرز لنا مراحل تنامي الشخصية البطلة المتجسدة في روايته "تيميمون" وهو سائق الحافلة "شطط" الذي لم يتجاوز سن الخامسة عشرة، بعد أن أصبح مدمن كحول وهوسه بقيادة الطائرات الحربية جعله عسكريًا بدل من مهندس مختص في الصناعات الغذائية، وذلك كله استفزاز لوالده المستبد والمتسلط، مرورا إلى سائق الحافلة شطط والتي يجوب بها الفيافي والصحاري دون ملل أو كلل، رغم الأوضاع المتأزمة والنفوس

[1]- رشيد بوجدرة: تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994، ص5-7.

[2]- المصدر نفسه: ص 13.

المتألمة والعدمية الموجودة والتهميش المسيطر، والزمن المنكسر الذي يعكس الأوضاع الاجتماعية المتدنية، وبلوغ الشخصية البطلة سن الأربعين، لم يجعل الزمن يغير وضعها السائد وإنّما بقيت في رتابتها واستسلامها لهواجس الزمن المضنى والمربك، فرغم مرور السنين وتوالي الأحداث وتنامي الشخصية، إلا أن الزمن بقي رتيبا لا يتغير فمذاق الوصل وطعم الصحراء وانعدام المعنى ما فتأ يصاحبان البطل منذ أن كان في سن الثلاثين وصولا به إلى سن الأربعين وذلك في قول الكاتب «الآن أصبح عمري أربعين عاما على ما أظن... السن الذي أنجبني فيه أبي... نفس السن أقود الحافلة وفي فمي مذاق الرمل والعدم وانعدام المعنى والكوارث».[1]

وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على انعدام المسؤولية واللامبالاة في زمن الكاتب فهو لم يعرف زمن الطفولة والبراءة و لم يتذوق طعم الاستقرار الطفولي من طرف والده فمنذ أن خلق في هذه الدنيا، علمه الزمن المتلعثم والمتخلخل أن الحياة كفاح لا متناهي فالحياة هنا في صراع زمني أزلي على الإنسان أن يتقيد بقوانينه ومبادئه فالسن الذي أنجبني فيه أبي أو بالأحرى الزمن الذي أنجبني فيه أبي هو الزمن نفسه الذي أقود فيه الحافلة، وفي فمي مرارة العيش والحسرة والألم، بمعنى أن الزمن بالنسبة للكاتب الراوي زمن رتيب ليس له حق الثورة والتغيير والنهوض بمجتمع سليم البنى والركائز.

وإذا كان الكاتب قد اعتمد على بعض الفقرات في تسلسلها الزمني الطبيعي، فقد طغى على روايته وبشكل واضح مفارقات زمنية واضحة فقد عدل عن فكرة السّرد النّمطي الذي كان سائدا في الروايات القديمة.

وبالتالي فقد عمد إلى انصهار عنصر فاعل في الرّواية القديمة وهو التتابع الزمني، استبدله بسرد متكسر ومتقاطع يصطدم به مع القارئ، وبالتالي يكون قد حقق آلية من آليات الكتابة الجديدة والتي طغت على الرواية العربية بشكل عام والرواية الجزائرية الجديدة

[1]- المصدر السابق: ص 13.

بشكل خاص ألا وهي آلية التجريب، والتي عدّت تقنية جديدة سيطرت على الكتابة الروائية التي لا تعرف الثبات والاستقرار، فمن الزمن الطبيعي انتقل الراوي إلى زمن نفسي ذاتي يعبر عن شجونه وهواجسه النفسية، وهذا ما جسده رشيد بوجدرة في رواية تيميمون وهذا ما سنحاول التطرق إليه من خلال دراستها دراسة تعدل اتجاه السّرد النمطي الخطي إلى سرد يخالف ويناقض ما يتوقعه القارئ.

ب- الزمن النفسي:

إن الراوي في رواية تيميمون أراد وعن قصد إحداث فجوة في زمن الرواية، وذلك انطلاقًا مما أحدثه على مستوى البنية الزمنية من تشظي وانكسار، فمجمل ذلك الزمن الذي قضاه الراوي يسرد حكايته منذ أربعين عامًا أجملها في مجموعة سطور.

من هنا يأتي التمازج بين الزمن النفسي الخاص بالرواية والزمن النفسي الخاص بالإنسان الذي يرى مشهدًا في لحظة معينة من حياته أو يراوده حلم ما في ليلة ما، ويحس أنّه عاش الوضع لسنوات طويلة فكل من الزمنين غير صادق، ولا يحمل أي أمانة لأن المُبدع قد يحملنا إلى رحلة تمتد سنين طويلة وفي الحقيقة إننا لم نمض في تلك الرحلة سوى الزمن الذي أمضيناه في قراءة الرواية، فالزمن النفسي غير محكوم بالتتابع والتسلسل المنطقي للأحداث وإنما بمنطق الشخصية وذلك منبثق عما تعيشه الشخصية وما يقتضيه واقعها وما يُمليه عليها ضميرها أو عقلها الباطني "اللاوعي".

فالزمن النفسي عند بوجدرة في روايته تيميمون يرتبط ارتباطا وثيقا بحب البطل للكحول وطريقته المنهجية في حل المعادلات الرياضية وعشقه للفيافي والرِّمال الصحراوية وذلك في قوله «ومن حسن حظّي أنّني أحب كثيرا شرب الفودكا والسبع والعشرون طريقة لحل المعادلات الجبرية من الصنف الثالث، حسب ميزان عمر الخيام والتجوال في عمق الصحراء ولولا كل هذه الأمور لانتحرت شرّ انتحار لكن في حقيقة الأمر أعلم أنني جبان

وأخاف الموت ولعلّ قضية البرشمات الخمس التي أحملها في جيبي لا تدل إلا عن نوع من التمسرح والتمثيل بالنسبة لنفسي»[1] فالزمن النفسي الذي يعايشه البطل زمن محشو بالآلام منذ طفولته التي تمثل شرب الفودكا وهو في عمر لا يتجاوز الخامسة عشر، والقدرة على حل معادلات عمر الخيام في سن العشرين، وعبور الصحراء بقفارها ورمالها وهو في سن الثلاثين إلى غاية الأربعين من عمره، كل هذه المرارة النفسية لم تؤهله ليكون قادرا على تحقيق فكرة الانتحار وتجاوز المحرّم وبالتالي ارتبط الزمن النفسي للشخصية بواقعها المعيش وظروفها المحيطة.

ج- المفارقات الزمنية:

لقد حققها بوجدرة في روايته تيميمون تحقيقا مطلقا بامتياز، وهذا ما جعل كتاباته الأدبية تندرج ضمن روايات تيار الوعي أو الروايات التجديدية على مستوى البنى السردية التي تحكم الشكل الروائي.

فانحراف زمن السرد القديم، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد أو الوقوف عند مشهد معين، أو التسريع في وتيرة السرد إيجاد مفارقات زمنية تخدم السارد الراوي من جهة، وتخلق نوعا من التقنيع والضبابية لدى القارئ من جهة أخرى، وهذا ما تسعى إليه رواية تيار الوعي ونستهل حديثنا عن المفارقات الزمنية وما تحدثه من تغريب على مستوى المتن الروائي بأول تقنية وهي الاسترجاع والإستشراف.

وتتمثل في توقف الراوي البطل عن التقدم نحو الأمام عائدا إلى الوراء مدة من الزمن يقول «فكانت كل هذه الرسومات المخططة تتراقص على سطح زجاج هذه الحافلة الهرمة التي اشتريتها من بضع سنوات في مدينة جنيف بسعر رخيص إلى حدّ مذهل»[2]، ويأتي الاسترجاع هنا من خلال الذاكرة انطلاقا من استعمال ضمير المتكلم، لأن السّارد الشّخصية

[1]- المصدر السابق: ص45.

[2]- المصدر نفسه: ص8.

يتحدث عن ماضيه يقول «لقد داهمتني ذكريات تلك الجلسة في الحانة السويسرية حيث ثملنا أنا وبائع الآلة وتحدثنا عدة مرّات بين أخذ ورد حول شراء وبيع هذه الحافلة التي أقودها الآن من خلال الدّرب الصحراوي الوعر نسيت نفسي وقد غمرتني الذكريات المضحكة بالنسبة للصفقة المشهودة»[1] الراوي البطل تأخذه ذكرياته إلى أبعد الحدود، وفجأة يحدث فجوة زمنية فيعمد إلى إظهار بعض الحقائق ويعود إلى حاضره، في قوله: «نسيت نفسي وقد غمرتني الذكريات» وهنا تحدث مفارقة زمنية يسعى من خلالها السّارد الشخصية إلى تسريع السرد أو ما يعرف منهجيا بالإضمار أو الحذف. وهذه التقنية تسرع من وتيرة السرد يقول الراوي «الآن أعود بسرعة إلى السياقة وإلى هذا الطريق الصحراوي الضيق والوعر أعود إلى المسافرين الذين أقودهم منذ بضع أيام من أقصى الصحراء إلى أقصاها الآخر».[2]

لقد ساعدت الومضة الاسترجاعية التي أحدثها الراوي البطل على مستوى المتن الروائي في العودة إلى الماضي وربط علاقته بالحاضر المعاش، يقول الراوي «أتذكر أصياف مراهقتي حيث يتساقط الليل المدار على التوتة الضخمة فيحرك أغصانها الزائفة نحو النوافذ المغلوقة زخفا خافتا وهامسا»[3].

إضافة إلى هذا، فقد عمد الراوي البطل في تيميمون إلى استرجاع جملة من الأحداث الدموية، وانطلاقا منها بنى عليها أحداث روائية مشبعة بالأحزان النفسية والآلام الروحية التي تغذى منها البطل يقول «اغتيل الأستاذ بن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وحدث ذلك بمرآى ابنته البالغة عشرين عاما»[4] كل الذكريات التي يمر بها الراوي البطل جعلته في حالة من التيها واللإستقرار، فهو بحاجة إلى ما يبعث لحياته بعضا من الأمل والتفاؤل، لن يكون باستطاعته القدرة على تجاوز ماضيه إلاّ عن

[1]- المصدر السابق: ص 11-12.

[2]- المصدر نفسه: ص11.

[3]- المصدر نفسه: ص 26.

[4]- المصدر نفسه: ص 27.

طريق تذكره وذلك بإعادة بناء أحداثه في ضوء ما يحسُ به ويتداعى في ذهنه ومواجهة ما يسمع ويقرأ من أخبار الاغتيال والقتل العمدي، في هذا يتجسد نوع من الحداثة، والطغيان على ما هو قديم بإتباع الوقائع والانصياع إلى ما هو سائد على جميع الأصعدة.

إن الراوي في هذه الرواية نحى منحى آخر صعّد من وتيرة التجديد وعدم الانصياع لما هو رتيب وذلك انطلاقا من زمن الاسترجاع أو التذكر للأحداث المتوالية، فرواية تيار الوعي أو الرواية التجريبية تسعى للتجديد على جميع الأصعدة.فإذا كانت الرواية القديمة تركز على حدث أساسي تبلور حوله الزمن الطبيعي وتقلبه لزمن نفسي، فإن رواية تيار الوعي تتجاوزها من بؤرة حدث واحد إلى عدة وقائع ومجموعة من الحوادث تتعدد وتختلف باختلاف الزمان والمكان والشخصية، يقول الراوي «صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة في الجزائر العاصمة»[1]، ويواصل«تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلقت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلهم في حالة خطيرة...»[2]، ثم يقول: «شغالة منزلية في السادسة والأربعين من عمرها وأم لتسعة أطفال تُغتال رميًا بالرصاص وهي عائدة إلى بيتها».[3]

إذ الأحداث المتوالية التي انهالت على الراوي البطل فجأة جعلته في حالة تيه وشعور بالعدمية. فانطلاقا من أخبار الجرائد إلى الأحداث التي يسمعها عبر المذياع، جعلته يسترجع طفولته المتعبة ومراهقته الفوضوية وكهولته المعدمة، زمن متناقض عاشه يصارع أشجانه لعل وعسى تتضح له ضبابية الزمن المنهك، وينبغي له فجر جديد بعدما قارب الأربعين عاما.

إن الراوي البطل في حالة تيه سردي فتارة يرجع إلى الوراء بعشرات السنين، وذلك في قوله «وفي حقيقة الأمر فإن "شطط" تشبهني كثيرا! لقد اشتريتها منذ عشر سنوات في

[1]- المصدر السابق: ص 77.

[2]- المصدر نفسه: ص 92.

[3]- المصدر نفسه: ص 102.

جنيف بثمن ألف فرنك سويسري، لا أكثر! وقد دفعت نفس المبلغ لسد ثمن زجاجات الفوذكة»[1] وتارة أخرى يعود واقعه المعيش وذاك بتسليط الضوء على زمنه الحاضر ولحظته الراهنة التي يعايشها بإحداث مفارقة زمنية تتمثل في تبطيء السرد حيث يقول: «أما أمي فلا ترى أي مانع لأنها كانت تفتقر إلى شيء من الخيال حتى تفهم مراوغات زوجها، هي المرأة الساذجة والطيبة فلم تكن تشك ولا تحتار من هذه التصرفات فتبقى في غرفتها التي تعبق دائما برائحة لذيذة وثقيلة في آن واحد، وهي عبارة عن مزيج من الخضر الطازجة ورحيق الورد وشحم آلات الخياطة والأقمشة الجديدة والمشمش المجفف والتّوت المتعفّن».[2]

حيث نأى الراوي إلى تقنية المشهد، والتي يسعى فيها إلى توسعة الإطار ليشمل كل جوانبه مما أحدث بطء سردي، الغرض، من خلاله توضيح الرؤية للمتلقي وإجباره على الانصياع لرغبات الراوي البطل من خلال تشويقه بما يوجد ضمن هذا المشهد وهو ظهور شخصية الأم الساذجة والأب المراوغ المتسلط.

إلى جانب المشهد الذي اعتمده الكاتب في رواية تيميمون، نجده يلجأ إلى تقنية الوقفة الزمنية وذلك في قوله: «وكنت أعّول كثيرا على قوة شخصيتها وجمال عينيها الرائعتين وطول جفنيها وهفافة جسمها يكاد أن يكون رجولي الشكل وصدرها المسطح وشعرها القصير "وجيناتها" المتفسخة الألوان وبسكاتاتها الليلكية اللون، وعمامتها الصحراوية».[3]

فمن خلال وصفه للملامح الجسمية لصرّاء، فإن الراوي تقصد إيقاف السّرد وحلّ محلّه الوصف ليستأنف بعدها الراوي حكايته للحوادث، وهذه التقنية يلجأ إليها الكاتب في العادة لأغراض عدّة من أهمها: التحكم في جماح الزمن وتدحرجه المتواصل نحو النهاية لإحداث نوع من التشويق والإثارة.

[1]- المصدر السابق: ص107.

[2]- المصدر نفسه: ص 122.

[3]- المصدر نفسه: ص 135.

وبالرغم من أن البطل في حالة استرجاع يحدث أن في بعض حالاته يعود بذاكرته إلى الأمام، إن لم نقل يتجاوز الحاضر إلى المستقبل ليستشرف بعض الوقائع فيقول: «ما إن أعود إلى مدينة الجزائر حتى أتيه وأفقد توازني وحس الواقع كنت أغير مسكني مرتين في الأسبوع وأعيش في حالة حذر وخوف واحتراس رهيبة فلا أفارق حبات السيانور الخمس، أحملها كل يوم في جيبي، من يدري؟ لعليّ سأجرؤ في يوم من الأيام على زرد إحداها...»،[1] فمقته للحياة وعدم رغبته في الاستمرار والنضال من أجل العيش، جعلت منه إنسانا محبطا تائها في زمن العنف والتقتيل راغبا في الانتحار.

من خلال ما استهل لنا عن الزمن كبنية سردية في رواية "تيميمون" لكاتبها الجزائري رشيد بوجدرة يتضح لنا أنّ هذا الأخير، بوجدرة وظف توظيفا مجملاً، إن لم نقل مطلقا لتقنية الاسترجاع وخصوصا الاسترجاع الداخلي، في سرد أحداث رواياته معتمدا في ذلك على جملة من المفارقات الزمنية التي وضّحت الرؤية أكثر وأنارت الطريق للمتلقي فقد أبطأ السرد مرّة وأسرع مرة أخرى، مستشرفا في النهاية حدث انتحاره لا أكثر ولا أقل إذ أنّه لم يعتمد على تقنية الإستباق كثيرا، في حين كان زمن الرواية زمنا متشظيا غير مستقر، ولا يعمد للتسلسل باعتبار هذه الصفة تتصف بها الرواية التجريبية أو الرواية الجديدة وصفا مطلقا، فقد عدل بوجدرة عن نمط الكتابة التقليدي وتجاوزه تجاوزا واضحًا وصريحًا.

2- بنية الشخصيات:

إن الشخصية تمثل محور العمل الروائي بشكل خاص والأدبي الإبداعي بشكل عام، فلا يخلو أي عمل أدبي من دون هذه البنية الفاعلة على مستوى المتون الأدبية والأجناس الإبداعيّة بأشكالها.

والشخصية سواء كانت نمطية نموذجية كما هو الحال في الروايات القديمة، وفي

[1]- المصدر السابق: ص 102.

القصص الشعبي أو السّير كسيرة بنو هلال، أو ما يعرف بالرواية الجديدة ومثالنا في ذلك الرواية التي اعتمدناها للدراسة والتحليل ألا وهي "تيميمون" لرشيد بوجدرة فقد وظف فيها الكاتب عدّة شخصيات، إذ يستحيل استغناؤه على معمار من معمارية بناء النص الروائي ولكن بطريقة تجديدية حديثة تعبّر عن هتك كل ما هو قديم وتتجاوزه إلى ما هو محدث جديد، وذلك باتباع الكاتب طريقة المونولوج الداخلي وما يعرف باسم تيّار الوعي نظرا لاهتمام الكاتب بالدرجة الأولى بالتعبير عن كل ما هو شخصي بعيد كل البعد عن النمطية النموذجية، التي تجسد فضيلة ما أو نقيضه وهذا بكل الأحوال يلقي الضوء على الحياة الخاصة الداخلية للشخوص.

أ- الشخصية المدورة الرئيسة:

الشخصية المدوّرة في رواية تيميمون متجسدة في الراوي البطل، أو السارد الشخصية - سائق الحافلة- الذي يحاور نفسه في أغلب الأحيان ليوصل وقائع الأحداث من وجهة نظره وذلك من خلال الإطلال على عالم شخصيته الداخلية، وهذا ما يسمى بالحوار الداخلي أو المونولوج على غرار روايات النمط التقليدي، التي كانت تتعامل في تحاورها على الحوار الخارجي أو ما يعرف بالديالوج، إذ لا ننكر وجود الحوار الداخلي في الروايات التقليدية لكن بصورة تكاد تكون منعدمة، وهذا ما سعت إلى تحقيقه روايات تيار الوعي وذلك بكسر كل ما هو رتيب عن طريق تغييره.

لقد اعتمد الكاتب في رواية تيميمون على بطل الرواية الذي يمثل سائق الحافلة، إذ لم يصرح باسمه واحتل موقع البؤرة في النص، ولأن هذه الشخصية هي محور الرواية، فقد انصرف الكاتب بكل اهتمامه، وبما لديه من فنية الاعتماد على المونولوج وذلك في قوله: «أعود بسرعة إلى السياقة وإلى هذا الطريق الصحراوي الضيق والوعر، أعود إلى المسافرين

الذين أقودهم منذ بضع أيام من أقصى الصحراء إلى أقصاها الآخر»[1] يحاور البطل نفسه على لسان الراوي، فأضواء – الراوي – لا تسلط على جميع الشخصيات إلا على واحد منها وهو الشخصية البطلة مجهولة الاسم وهذا معيار حداثي بامتياز، سعت إليه الرواية الجديدة دون الرواية التقليدية التي كانت تعطي أسماء صريحة لأبطالها يستهل الراوي حديثه في المتن الروائي عن وصف الحيز الذي يشغله بطل الرواية والفضاء الذي يتواجد فيه والأشخاص الموجودين حوله فيقول على لسان البطل «المسافرون يتقوقعون على أنفسهم، كل واحد حسب طريقته وكل طريقة تختلف عن الأخرى، لم يعد ممكنا رؤية أي شيء نظرا لزخامة الليل الذي انقض على الصحراء كلها».[2]

إن السّارد يعرف القدر الذي تعرفه الشخصية البطلة، فهو عليم بما يدور في عوالمها الداخلية انطلاقا من اعتماده على الحوار الداخلي بوصفه خاصية من خصائص التبئير الداخلي، وهذا الأخير يعتمد اعتمادا مطلقا على المونولوج.

يقترب السّارد من هواجس البطل – سائق الحافلة– فكأنه يتحدث بصوته ملاحظا عما يجول في عقله وتفكيره وهو مقرر عمله يقول: «أصبحت قائدا في الطيران العسكري حتى استفز أبي وقد قرّر هو الآخر أن يجعل منّي مهندسا مختصا في الصناعات الغذائية لأنه أنجز مصنعا لتجفيف الطماطم عند بلوغي الثامنة عشرة، ولأنتقم كذلك من بنات وأولاد المعمرين الذين كنت أتفرج عليهم وهم يتمرنون على الطيران، مستعملين في ذلك طائرات صغيرة وهي ملك نادي الطيران التابع لمدينة قسنطينة».[3]

إن تصريح بطل الرواية برغبته في استفزاز أبيه وقدرته على تطبيق الأمر، حيث صار قائدا عسكريا بدل تحقيق الرغبة الأبوية وانتقامه من أولاد المعمرين، الذين سلبوه حق

[1]– المصدر السابق: ص 11.

[2]– المصدر نفسه: ص 05.

[3]– المصدر نفسه: ص21-22.

الاستمتاع في بلده لدليل صارخ ينم على حقد مدفون في غياهب صدره، وعنف طفولي تجاوز مرحلة البراءة إلى مرحلة أعمق وهي تطبيق هذا العنف، إذ تخلى السّارد عن وظيفته في سرد الأحداث والإجابة عنها وحلوله محل البطل وذلك في قوله: «لماذا أسقط في شباك الحب في هذه السن المتقدمة؟ لماذا أعشق صرّاء بالذات وليس غيرها؟ لماذا يعتريني كل هذا في هذه الفترة بالضبط؟»[1]. كلها تساؤلات لا يملك السّارد إجابة عنها لأنه فقد وظيفته التي تساوي الشخصية البطلة "الرؤية مع"، بمعنى أن السارد في هذه الحالة يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات، فالكاتب من بداية الرواية إلى نهايتها كان في حالة تقاسم للسرد بينه وبين الشخصية البطلة.

إن الشخصية البطلة في رواية "تيميمون" شخصية متوترة تائهة وغير مستقرة إنها تعبير شخص الواقع المعيش الذي عايشه البطل عن بقايا طفولة محرومة ومراهقة فوضوية وكهولة متعبة يائسة، إنها تجسيد للعدم والنهاية المحزنة، ساخطة طاغية على كل القيّم، شخصية غير واثقة من قراراتها وتحمل نتائج أفعالها.على عكس ما نجده في الرواية التقليدية التي تجسد البطل الروائي بكل فضائله ومحاسنه، باعتباره نموذج بشري يقتدى به.

نرى في رواية تيميمون لكاتبها رشيد بوجدرة انطلاقا من العالم الداخلي للشخصية البطلة نكران للحياة والأمل، وذلك في قول الكاتب «لم أصرح أبدا عن إحساسي بالموت والانتحار في قعر الصحراء لأي زبون من الزبائن ولا حتى صرّاء».[2]

إن الألم النفسي الذي يعانيه البطل ألم تكتل على مرّ السنين وتعاقب الزمن خلّف وراءه إنسانًا منكسرًا لا يقوى على مواجهة الحياة ولا على النظر في المرآة، وذلك في قول الراوي البطل: «لا أنظر إلى وجهي إلا من خلال المرآة الارتدادية الداخلية، فأرى أو

[1]- المصدر السابق: ص60.

[2]- المصدر نفسه: ص68

بالأحرى أكتشف كل مرة نفس الرأس الصغير ونفس الوجه المجعّد ونفس الجسم الهزيل ونفس القامة المبالغ طولها، دائما نفس هذا المظهر المخزي والمخيف وكأنني عبارة عن بهلوان بدون عظام [...]أنظر إلى نفسي فأصادف وجهي المشروم والمثلوم والمبعج فلا أطيق نفسي وأتقزز من روحي».[1]

إن البطل في حالة من الهذيان، سلسلة من التداعيات اللامتناهية، التي سيطرت على عقله الباطن فاستحالت إلى تداعيات إنّها بقايا ذكريات منذ ولد، فالبطل ناقم على شكله وهيأته إذ لا يطيق أن ينظر إلى وجهه المليء بجروح الحياة ومآسيها، إن البطل وأثناء مخاطبته لنفسه لا يتعدى التداعيات الذهنية الحرة، العفوية التي تتدفق على الورق كاشفة بذلك ما يموج في اللاوعي من هواجس وحوادث، يسوقها في شيء من الاضطراب الذي يحاكي النفس القلقة المضطربة، المتوترة، فتجعلها تقول ما لا يجب قوله ونرى مالا يجب أن نراه.

إن شخصية البطل شخصية متنامية تفعّل الأحداث من بداية الرّواية إلى نهايتها تعتمد على محاورة الذات رغم وجود بعض المحاورات التي حدثت بين البطل سائق الحافلة أو كما يسمى – الدليل السياحي – مع صديقه كمال رايس بصفة واضحة وصرّاء الفتاة التي أغرم بها.

ب– الشخصية الرمزية:

إنّ شخصية البطل شخصية رمزية تعبر عن الجزائر اللامستقرة التي يتلاعب بها الساسويون وسيبقى هي صوتها مغيّب ومهمش «كان يخال لي أن كل هذه الزقزقات والوشوشات المنبثقة من أوكار العصافير ما هي إلا ملخص لبكاء وآهات وآنات عائلتي ليس فقط بل تعاسة وشقاء البشرية جمعاء وهي تتخبط في الحروب والآفات والكوارث والإرهاب مثلما هو الأمر بالنسبة لبلدي»[2].

[1]– المصدر السابق: ص75.

[2]– المصدر نفسه: ص 101.

نفسية الشخصية البطلة إسقاط صريح على الوضع السائد في بلاده الجزائر، فالوضع المأساوي الذي عانت منه الجزائر في تلك الحقبة أثر تأثيرًا بالغا في بطل الرواية، الذي جعله الكاتب رمزا واضحا لتهميش القيادات المتداخلة التي شغلها التفكير بمصالحها الخاصة عن الشأن العام من كل جوانبه، مما سهل على الإرهاب المتوحش التعامل مع الأمر كما يمكن توضيح أو تصنيف شخصيات الرواية كما يلي:

الشخصية البطلة ⟷ شخصية رمزية

ج- الشخصيات الثانوية:

كمال رايس ⟷ صديق البطل ⟷ شخصية إجتماعية

«كانا عشاقا بدّالا أو بالأحرى كانت البنات تتراكضن وراءة وتحبه حبا جنونيا»[1]

الأم ⟷ شخصية نفسية

«وقد لبست أمي الحداد على طريقتها الخاصة، فلفت رأسها في خمارها البربري الرائع، وقبعت هكذا سنة كاملة دون أن تتحدث عن ابنها المفقود ولا عن ظروف وفاته».[2]

الأب ⟷ شخصية رمزية

«يغار أبي من ابنه الأكبر، هو الذي يقضي حياته في التجوال والتسفار عبر العالم بأسره، فيبعث لنا من كل عاصمة يزورها بطاقة بريدية لا تحمل إلاّ اسم المكان والتاريخ وإمضاءه»[3].

إن السلطة الأبويّة هنا تسيطر على الأوضاع وتضغط على النفوس وهو يرمز للسلطة المتعطشة للدماء وقتل الأبرياء ووالد البطل بانتهاكه لحقوق ابنه تجسيد وترميز، للسياسة

[1]- المصدر السابق: ص124.

[2]- المصدر نفسه: ص120.

[3]- المصدر نفسه: ص132.

الدموية التي انتهكت حرمة الجزائر وأعتدت عليها : قال أبي في موضوع وفاة أخي الأكبر: «لم يسعفه الحظ لقد فوّت حياته بتفويته درجة الترامواي لا أكثر وكان صوته مملوءًا بالسخرية».

صرّاء ⟵ حبيبة البطل ⟵ شخصية منفردة[1]

«صرّاء بدورها كذلك كتومة، لا يقرأ على وجهها شيء لم أر أبدا أثاراً للانفعال عليه! العدم.....لا وجود لأي إشارة تدل على انطباع ما»[2]

صرَّاء تمثل الشخصية المتفرّدة الانطوائيّة التي لا تعي حجم الأشياء وعنفوانها في عزلة عن العالم الذي تعيش فيه، شخصية متقوقعة على نفسها، هل تعرف معنى للإنسانية يا ترى؟ هل لديها القدرة على التعبير عن أحاسيسها؟

لقد استعار لها الراوي اسم صراء البطل لأنه في حقيقة الأمر لا يعرف اسمها رغم رفقته لها وتبادلهما أطراف الحديث، ومكوثهما مع بعضها فترة ليست بالقليلة وشغفة اللامتناهي لها إلاّ أنه لا يعرف اسمها»، «كانت الدموع تتدفق وتنبجس بغزارة وتبلل وجهها بطريقة مؤثرة ورهيبة كما غيرت هذه الدموع لون عينيها فأصبح إزروراقهما لماعاً، وقد حِرْتُ في أمر هذه الدموع لأنني كنت أظن أن صرّاء غير قادرة على البكاء أو التعبير عن أي إحساس فبهرني هذا التناقض استأنفت الدموع تتدفق على وجه صرّاء...».[3]

فصرَّاء شخصية إنسانية تحس وتتأثر، تتفاعل كأي إنسان عادي تعرض للأذى أو سمع خبراً مزعجاً، ولديها القدرة على التعبير كأي امرأة تتفاعل مع واقعها المعيش، إن الكبت الذي تعاني منه هذه الفتاة رغم جمالها الفائق وأنوثتها الرجولية، كنت ألمح إلى واقع مفترى غير مستقر تنخره دودة الساسة الفاسدين التي يمولها الاستعمار الفرنسي، الذي عاث فساداً

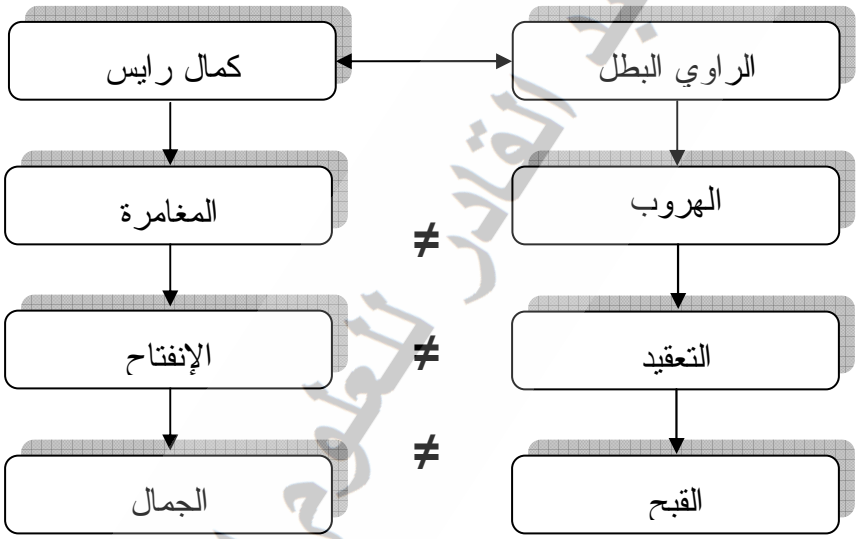
[1]- المصدر السابق: ص 54.

[2]- المصدر نفسه: ص 114.

[3]- المصدر نفسه: ص 28

بالمجتمع الجزائري، إلى جانب ذلك نجد شخصية مهدي وسعيدة أخوي البطل إضافة إلى الحاجة فاطمة الخادمة القديمة في بيت البطل وبائع الحافلة "شطط" كل هذه الشخصيات لها دور بسيط وساذج في تفعيل أحداث الرواية، فهي شخصيات مسطحة وثانوية غاية في البساطة، وهم يمثلون المجتمع المهمش أو الطبقة الكادحة.

إن عنصر التناقض الذي تمخض بين البطل الراوي أو الدليل السياحي كما يسمي نفسه وصديقه المقرب كمال رايس ولدَّ تلاحما شخصيا من كل جوانبه "النفسي والاجتماعي... " بينهما، فرغم كل التناقض الموجود بين الراوي البطل وكمال رايس هناك خيوط ربط لا يمكن فصمها بينهما.



«لكنني منذ الطفولة أهرب دائما من شيء ما أو بالحرى أحاول ذلك»[1].

«اغتنم كمال رايس هذه الفرصة وصعد إلى الطابق الأول مع إحدى المومسات الصغيرات وكانت رائعة الجمال»[2].

إن البطل الراوي يفضل الهروب من واقعه الذي يتمخض فيه على عكس صديقه كمال رايس الذي يحب المغامرة والانفتاح على العالم.

[1]- المصدر السابق: ص 13.

[2]- المصدر نفسه: ص 35.

«كان صديقي رايس على عكسي يحبهن كثيرا ويسخر مني قائلا أنت معقد»[1]

كان كمال رايس شاباً رائع الجمال، طويل القامة، أنيق الهندام، يمشي الهوينا ويقرع السماء برأسه وكانه يحلق في الأجواء، فكلما رأته أنثى إلاّ وسقطت في فخ حبه»[2]

«أعترف بأنني أكره رؤية وجهي في المرآة، فما جدوى ذلك؟ منذ البداية لم يفارقني هذا الوجه منذ الطفولة وأنا أحمله دون أن يتغير، يتراءى لي هذا الخطم المثلوم من حين لآخر على صفيحة المرآة الارتدادية داخل الحافلة عندما أقوم ببعض المناورات لتجنب الترمل في بعض الدروب الوعرة»[3]

فالقبح الذي عانى منه البطل نقيض الجمال الذي كان يتحلى به صديقه كمال رايس ولَّد انسجامًا وتناسقًا فعليًا بالرغم من اضطراب هذا التلاحم فالقبح والجمال متناقضان يجتمعان وينجذبان لا يتنافران فعادة ما يتولد عن السالب والسالب تنافر والموجب والموجب تنافر في حين السالب والموجب يولَّدان تجاذب، وهذا ما نؤكده في التناقض الفعلي الموجود في الرواية.

قبح البطل وجمـــــــال كمال رايس

هروب البطل ومغامرات كمال رايس

عقد البطل وانفتـــــاح كمال رايس

رغم كل هذه التناقضات جمعتهما الصداقة الفعلية والحميمة التي لطالما احتاج إليها البطل«مثلما لم يفعل أبداَ كمال رايس [...]و كان صديقي الحميم أثناء سن المراهقة والشباب، فكان أنداك لا يفارقني أبداً وكان كمال رايس رهيف، فجاء قليل الكلام رائع الجمال بعينيه البنفسجية اللون [...] وكان الصَّبي إنسانا حساساَ فتمتلئ عيناه دموعاً لأبسط

[1]- المصدر السابق: ص 32.

[2]- المصدر نفسه: ص 38.

[3]- المصدر نفسه: ص 106.

سبب، وهو هكذا دائماً على وشك البكاء».[1]

ولعل من الصعوبة بمكان تحديد نقاط التجديد، أو ملامح الرواية الجديدة انطلاقًا من هذا العنصر، لكن تخلّي بطل الرواية بالقبح والهروب والعقد دليل صريح وواضح على انتحال شخصيات بصفات حديثة، لم تكن موجودة في الرواية التقليدية التي مجدت البطل النموذجي، ولعل بوجدرة تقصَّد ذلك، حتى يحدد كتاباته الروائية.

3- بنية المكان:

يحتل المكان في المتون الروائية دوراً مهما وبالغا لا يمكن الاستغناء عنه أو تهميشه، بوصفه عنصراً من عناصر الخطاب الروائي، فالمكان يمثل البعد المادي الواقعي للنص، فلا نتصور وجود أحداث وبطل وزمن دون تحديد المكان الذي انبجست عنها هذه الأحداث، ولعل الرواية التي بصدد التطبيق عليها تحدد الحيز الذي جرت فيه أحداثها، وذلك من ولاية الجزائر العاصمة إلى تيميمون غير أن الراوي البطل لم يذكر تفاصيل الرحلة على مستوى الطريق، وعندما ذكر مكان تواجده والفتاة صرَّاء والمسافرين وهي الحافلة يقول «في مقدمة الحافلة هنالك مصباح ضعيف، يضيء المكان بطريقة شحيحة، المصباح الأمامي مزرورق اللون، قليل الإشعاع أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيق [...] مصابيح الحافلة البيضاء تضوي الفضاء الذي يلتهم المركبة الهرمة مرة ويسترجعها مرة أخرى، فتبرز كما هي بأحجامها المتورمة وهندستها القديمة وأشكالها المبالغ فيها، وكأنها صنعت في أزمنة غابرة»[2].

إن الكاتب في رواية تيميمون أولى للمكان أهمية بالغة إذ اتخذه عنوانا لروايته "تيميمون"إذ من بداية الرواية إلى نهايتها تتبلور الأحداث حول حافلة الدليل السياحي التي تشق طريقها نحو صحراء تيميمون باعتبار هذه الأخيرة – تيميمون- هي مقصد السياح

[1]- المصدر السابق: ص 124.

[2]- المصدر نفسه: ص 5-6.

وغايتهم يقول الراوي البطل «والحافلة تشق طريقها الصحراوي هكذا وكأنها أصبحت عرضة للرياح المتعاكسة وهي – الرياح – عبارة عن عصافير ضخمة ونهمة تحلق مترنمة بطريقة هلوانية، فتنبع من خلال الأجنة الصحراوية المشبعة بروائح الفواكه الطازجة»[1].

لقد جعل الراوي البطل الحافلة مكانا لعبوره وسياحه صحراء الجزائر معبراً عن الظروف البيئية، التي كانت هذه الأخيرة –الحافلة– عرضة لها وهذه الحافلة القديمة الهرمة، التي أشتراها الدليل السياحي –بطل الرواية– منذ بضع سنوات من رجل يقطن مدينة جنيف شبيهة بحالته المزرية، بوصفه إنسان قبيح يكره النظر إلى وجهه في المرآة، فهرمه وشيخوخته المتقدمة توازي ضعف هذه الحافلة وهرمها.

لقد وجدت شخوص الرواية تناغما مع الفضاءات التي شغلتها الرواية بحيث تنوعت الأمكنة بتنوع نفسية الشخصيات الروائية.

أ– المكان النفسي:

يتجسد المكان النفسي في الحافلة "شطط" وهي تمثل شخصية البطل الروائي، إذ يتخذها مرجعا نفسيا لوقوع الحوادث ويتخذ منها رمز للبحث عن الماضي والحياة، التي تحمل معنى الاختلاف والتفكك وإحياء الذكريات المؤلمة «إن السيارة الخربة لا تساوي خردلة وإنه من العار عليه بيعها لشخص مثلي طيب المزاج وساذج العقل»[2].

إن هذه السيارة أو كما يسميها الراوي البطل تجسد له واقعية الحياة بتناقضاتها ومرراتها فصاحب الحافلة التي ابتاعها منه غدر به بخردة لا تساوي شيئا، كما خانته الحياة وغدرت به فسلبته حق التمتع والاستمرارية، وما أعطته إياه سوى رغبة جامحة في الانتحار.

«أستأنف رحلتي وأقود حافلتي الهرمة هيكليا والرائعة ميكانيكيا وقد سميتها "شطط"

[1]– المصدر السابق: ص 7.

[2]– المصدر نفسه: ص 9.

لأنها غريبة المنظر وبالغة السرعة في آن واحد، وهكذا أستحوذ على الصحراء كلها بجفافها وخصوبتها، بضلافتها ولطافتها ذلك أن الصحراء قارة بأكملها، قارة باردة حيث الشمس حارة حوَّلت عنفي ضد نفسي هاته المترهلة»[1].

إن المكان النفسي يهيكله البطل في حافلتة المهترئة التي أدخل عليها بعض التعديلات الضرورية، وقد جسدت له تناقضات الحياة وما تحمله بلاده من هرم في كيانها والذي يحتاج لتصليح كما عمد هوَّ – البطل– إلى تصليح حافلته.

فهندسة "شطط" وهيكلتها شبيهة بهيكلة جزائر البطل، جزائر الاستعمار التي أنهكها النضال، وبالرغم من ذلك ما فتئت تواصل الجهاد في سبيل نيل الحرية، كما يحدث مع "شطط" في عبورها للكثبان الرملية وتجاوزها الأخاديد الصحراوية والوصول لغايتها .

تعبِر مدينة قسنطينة وبالتحديد ثانوية **Du Mervier** عن نفسية الراوي المتأزمة فهذه المدينة أكسبته الشحوب والاهتراء والرهبة والقِدَم «قسنطينة حيث اكتسبت هذا الوجه البالي وهذه السحنة الشاحبة منذ سن المراهقة، قسنطينة حيث الإغراء بالانتحار يهيمن على سكانها أكثر من أي مدينة أخرى»[2].

نفس الانطباع النفسي الذي يحسه البطل عند عودته إلى الجزائر العاصمة، نفس الهلع والانغلاق والضبابية القاهرة «يشعر السواح بكيفية تلقائية بقلق شديد عندما نبدأ في التروح نحو العاصمة، يطفو على سحنة المسافرين نوع من الاستياء ممزوج بنوع من الفرح [...] أما أنا فأشعر بلوعة تقبض على أحشائي وتتأصل فيها»[3].

لقد تجاوز القهر النفسي البطل إلى ركاب الحافلة الذين يستاؤون ويشمئزون من عودتهم إلى العاصمة هذا الشعور الرهيب الذي يتكتل في أحشائهم مخلفاً تشنجات روحية

[1]– المصدر السابق: ص 48.

[2]– المصدر نفسه: ص 115.

[3]– المصدر نفسه: ص 152.

ونفسية معذبة مولداً وراءه فراغاً روحيا يستحيل ملؤه، إلاّ بالعدول عن فكرة العودة إلى هذا المكان المنغلق الذي يجعل من النفوس كَدِرَةً متشائمة.

إذن قسنطينة والجزائر العاصمة يمثلان المكان المغلق الذي يحيل البطل إلى العدمية واللاوجود، وبالتالي فهو سجن مفتوح سجن يغلق نفسية البطل لكن جسده منفتح على العالم الخارجي.

إضافة إلى الماخور الذي كان يزوره كل من البطل وكمال وهنري والمحششة التي أعتاد أن يرتادها الراوي مع صرَّاء، كلها أماكن تعبر عن الكبت النفسي الذي تعاني منه شخوص الرواية.

ب- المكان الهوية:

إن الصحراء بفيافيها المترامية الأطراف تعبر عن هوية الكاتب الروائي فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة والفضاء الصحراوي عند بوجدرة لديه خلفية روائية لحوادثه المتوالية، فتيميمون اسم مكان يقع في صحراء الجزائر الشاسعة يجسد تراثًا بأكمله فالصحراء تغسل النفس الإنسانية من أوبارها إذ تنطلق في الخلاء الأبدي بالحيز الذي يحيلنا إلى مكان خارج الأفق بالميتافيزيقا، هنا في المتاهة العارية حيث تلتقي الأرواح وتتمازج لتتصل بالأبدية «ودائما الصحراء منتشرة حولنا ورغم الظلام الحالك، فهي مركز الشبقوالدوار والحضر والكرب، وإذا جاء الليل يتلون الأفق بلون ما بين البرتقالي والأصفر رغم جفاف الجو المرمل أشعر أنني أحمل على متن الحافلة خليطاً من الأقدار الإنسانية تثير الشفقة في نفسي»[1].

فالصحراء تمثل الهوَّية المسيطرة على نفس الراوي، باعتبارها نقطة تلاقي الشهوة والدوار لأن الفيافي مكان لاكتشاف التراث المجهول، تيميمون التي تعبر عن كل الصحراء بالنسبة للراوي البطل «تعودت الوصول إلى تيميمون مع طلوع الشمس حتى يتمكن السواح

[1]- المصدر السابق: ص 14.

من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين فكان يبهرني بتشعباته وتشابكاته، لذا كنت أقطع المسافة بين المنيعة وتيميمون ليلاً».[1]

فالبطل الراوي يعتبر الصحراء مكاناً مفتوحاً ينفس فيه عن مكبوتاته وذلك في قوله «إنني أحب كثيراً [...] التجوال في عمق الصحراء، فلولا كل هذه الأمور لانتحرت شر انتحار».[2]

لأنه ينظر إليها نظرة متناقضة فتارة يراها أمله في الحياة وهويته المفقودة وبلده الضائع وإحساسه المملوء بالشبق وذلك في قوله: «في الصحراء يرى الإنسان ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخصب بالوردي وهي تتبختر فوق الهضاب الرملية، ونخلات خضراء تنبثق هكذا من عدم على الكثبان الشامخة والزعفرانية اللون»[3].

في حين ينظر إليها تارة أخرى بعين تشاؤمية اشمئزازيه لا تعبر عن التفاؤل والأمل، بل تبعث على الحسرة والهلع والقساوة وفي ذلك ما قاله «لكن كل هذه الروعة الخيالية، الصحراء شرسة، قاسية، صعبة المنال [...] ذلك أنها بالنسبة لي تمثل المكان المثالي للتلوع والشعور بالعذاب والمقت والتعاسة، وفي الصحراء تعلمت اللوعة والوجاع وفيها كدت أموت برداً وقساوة لذا أخترت أن آتي إليها».[4]

فالصحراء في نظر الراوي البطل هي هويته المفقودة التي يبحث عنها و لم يجدها، فبعد ذهابه للصحراء وجد ضالته هناك، وجد هويته الضائعة بين أحضان بلده الذي يترف دما لذا اختار أن يأتي إلى أحضان الصحراء، رغم تمازج مشاعر الحقد والرغبة في نفسه إلا أنه فضل البحث عن جنسه المفقود الذي وضحه له ليل الصحراء المسود وصرّح له بها رملها الجاف.

[1]- المصدر السابق: ص 41.

[2]- المصدر نفسه: ص 45.

[3]- المصدر نفسه: ص 46.

[4]- المصدر نفسه: ص 46.

«اخترت الصحراء فقط لأن أتألم فيها، لم أجد مكانا أفضل في العالم كله مثل هذه الأحاسيس السلبية رغم أنّني جلت العالم كله مستعمل كل وسائل النقل، من طائرات نفاثة إلى حافلات متهرئة».[1]

لقد حاول الراوي الرجوع إلى الحياة البدائية باختياره للصحراء مكانا خاصا له: «اخترت الصحراء لأنها صعبة المنال، أفضل من المدن المتضخمة المزدحمة والمتورمة، قررت أن تكون الصحراء طريقة الموت والانتحار».[2]

يحاول الراوي البطل تعذيب نفسه بالبحث عن مكان يصعب العيش فيه والتألم بين ضلوعه، ولهذا وجد ما كان يرنو إليه في فيافي الصحراء الغامضة، غموض البطل وضبابتيه.

ج- المكان التراثي:

فتيميمون تجسد للراوي البطل المكان التراثي الذي يلجأ إليه السياح: «فلديّار تيميمون سمات رائعة الجمال ومحكمة التنسيق المعماري، فتملك كل واحدة منها أسطح جميلة الشكل وأفران محفورة في الأرض، وعددها ثلاثة في كل منزل»،[3] رغم أن البطل ينظر إلى الصحراء نظرة مقفرة جافة، إلا أنه يرى في فصور تيميمون كل الجمال والعذوبة والصفاء. إنطلاقا من عبق روائح بساتينها مرورا إلى روائح الخشب المحروق وصولا إلى فواكهها الطازجة اللذيذة لذّة وبساطة أصحابها وهم يناضلون في عملهم من أجل العيش والبقاء «تيميمون عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أسواره بالصلصال الأحمر والمحبحب، فسميت بالواحة الحمراء ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين على الواحة، ويملك القصر مسجدا قديما رائعا ذي صومعة تبان وكأنها خذرة من كثرة الغزوات التي كانت تتسلط على

[1]- المصدر السابق: ص 47.

[2]- المصدر نفسه: ص60.

[3]- المصدر نفسه: ص 118.

القصر، قديما بالمرصاد لكل طارئ آت من الصحراء التي تحوط بتيميمون».[1]

إن بوجدرة يدرك تمام الإدراك أن تيميمون بشساعتها وقصورها الرملية الحمراء تشكل منذ عهود غابرة ودهور رحلة تعاقب الحضارات. وبالتالي فهي تجسد وبكل امتياز مكانًا تراثيًا يؤكد مدى وعي بوجدرة بالثابت والمتحول من معالم تيميمون، سواء من ناحية الحيز الجغرافي أو الإطار الزمني، ولقد شهد قصر تيميمون عدة غزوات مرّت وتعاقبت عليه حضارات كثيرة جعلت منه مطمع السياح وقبلة الزائرين، وتيميمون تملك بعدا واقعيا فيزيائيا حقيقيا لدى الراوي البطل باعتبارها مكانا مرئيا لا يمت للخيال بأي صفة والكاتب ينظر إليها نظرة قدسية وجزء لا يتجزأ من صحراء الجزائر الواسعة، وكأنه يقول بصفة تلميحية «الصحراء تمثل هويتي المفقودة والتي أبحث عنها في حين تيميمون تمثل واقعي الذي لطالما حلمت به وتمنيت العيش في كنفه»، إذن الصحراء هي هوية الكاتب المرّة والمتمزقة، وتيميمون واقعه الذي أراد ورغب في أن يكتشفه.

د- تيميمون عتبة ومكان:

إن ارتباط بوجدرة بتيميمون هو ارتباط روحي يستحيل قطعه، فلقد اختارها من بين كل البنى السردية، لتكون عنوان روايته ولماذا اختار مكانا في الصحراء بالتحديد؟ و لم يختر مدينة متحضرة تحتوي على كل مطالب الحياة؟ هل لهذا بعد أو أفق انتظار ينتظر الكاتب كشفه من طرف القارئ أم ماذا؟.

كل هذه التساؤلات تحيلنا إلى الكاتب بوجدرة على لسان بطل روايته، ورغم كتاباته الثائرة على كل ما هو قديم، والتي تصنف ضمن الروايات التجريبية إلا أنّه بقي مرتبطًا بتراثه و لم ينسلخ عنه كل الانسلاخ وهذا ما يؤكد نظرته التراثية لتيميمون واختياره لها إضافة على ذلك فالكاتب في حالة بحث عن الهوية التي تجسد واقعه تاركا معالم التمدن التي تجعل نفسه

[1]- المصدر السابق: ص94.

منغلقة غير قادرة عن التعبير عمّا يجول في وعيه وهذا الانغلاق ولّد له نفورا وهروبا من المدينة نحو الصحراء وبالتحديد تيميمون الذي وجد فيها ملاذه المفقود: «وفي حدائق تيميمون وأجنّتها أسترجع ذكرياتي أثناء الطفولة والمراهقة والشباب بروائحها التي كثيرا ما تشبه الروائح التي تعبق بها واحة تيميمون، تلك الفترة من حياتي التي نغصتها لوفاة أخي المزرية».[1]

فالراوي البطل بقلم كاتبه رغم التناقضات التي طرأت في حياته، كان يعيشها يملء إرادته ورغبته دون تقييد أو إلزام فوازها بحدائق تيميمون الرائعة والجميلة إلى غاية فقدانه أخيه الأكبر الذي نغصّ حياته وانقلبت الموازين فصار كل شيء سوداوي معتم.

فتيميمون تجسد العتبة الرئيسية للرواية دون التقيد بعنوان فرعي، الذي أسقطه على المتن الروائي، والعنوان الرئيس تحيل القارئ إلى كشفها وسبر أغوارها من خلال الاطلاع على المتن الروائي والتحرك في بنياته المشكلة له، فالمتلقي في بادئ الأمر يخال له أن العنوان ساذج لا يحمل المقاييس النقدية التي تجعله مؤهلا للقراءة النقدية والدراسة، في مقابل ذلك يحيلنا المتن الروائي على عدة إجابات كان العنوان الرئيس قد جعلها مبهمة ملتبسة غير قابلة للدراسة، فيتضح لنا أن تيميمون، مكان أو حيز في الصحراء الجزائرية كان البطل الراوي يقصده لأغراض مكنونه في ذاته وبالتالي فتيميمون مسند والمتن الروائي مسند إليه. ولقد أتى المسند كإعلان عن الأخبار التي يحتويها المتن الروائي وبالتالي فتيميمون مبتدأ والمتن الروائي خبر.

تتعدى دلالة تيميمون إلى صورة الحمار الذي يحتل حيزًا من الغلاف من جهة اليسار في شكل ضبابي برأس غليظ وجنّة تكاد لا ترى.

ولعلّ كل طبعات الرواية تخلو من هذا التعبير سوى طبعة 1994 التي جسدت بهذا

[1]- المصدر السابق: ص120.

الشكل وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على أن الحمار يحمل عدّة دلالات تتجاوز دلالته السطحية باعتباره حيوان يحمل الأسفار ووسيلة للتنقل وأن صوته أبغض الأصوات عند الله عز وجل، يقول سبحانه وتعالى في هذا الصّدد ﴿ مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ بِئۡسَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِۚ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [1].

يمثل الحمار باعتباره حيوان بليد وسيلة للتنقل وحمل الأثقال دون وعيه ماذا يحمل؟ إذ شبّه الله عز وجل أهل الكتاب – اليهود– بتهميشهم للتوراة المترل عليهم ولتعاليمه المناطة من قبل الله عز وجل بالحمار الذي يحمل أسفار دون أن يعي ما بداخلها أمّا لو قمنا بإسقاط دلالة الحمار، على ما يحويه المتن الروائي من مكنونات لارتأينا إلى أنّ هذ الأخير يعبر عن جزائر الاستعمار الذي جرّها وما فتئ يجرّها كحيوان أبكم لا يتكلم أو يناهض من أجل حقوقه إنه يجسد الجزائر الهرمة ولا تعرف عبء أزمتها، إنّه يصور جزائر 1958 التي أصبحت كأبغض الحيوانات نهيقا، رغم أنّ نهيقها لا يسمع أصلا وذلك في قول الراوي البطل «صم بكم أخاك»[2] وهذا تناص جزئي أو اقتباس جزئي لمضمون الآية الكريمة التي قال فيها الله عز وجل: ﴿ صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ﴾[3].

وحسب نظرة الكاتب الراوي أن الجزائر تجسدت في المهري الذي يعبر الصحراء بحوافره فتنقلب الرمال وتتشكل كتل من ورائه وهو إسقاط على الحمار المتجسد في غلاف الرواية وذلك في قوله «حوافر المهري ترفع أكواما من الرمل الأشهب وسحابات من الملح الأخضر»[4] فالمهري هنا يبحث عن ملاذ آمن يستقر فيه وهو الحال بالنسبة للبطل الراوي وبلده اللامستقر اللذان يبحثان كلاهما عن فجوة تطمئن لها النفوس ويتمازج فيه الهدوء مع الأمل.

---

[1]– سورة الجمعة: الآية 05.

[2]– رشيد بوجدرة: تيميمون، ص110.

[3]–سورة البقرة: الآية18.

[4]– المصدر السابق: ص 75.

4- بنية اللّغة وتمازج أشكالها:

إن اللغة وقضاياها الروائية تشكل بعدا معرفيا "ابستمولوجيا" ونقديا ثريّا يزداد تجليًّا مع تقدم الكتابة الروائية وتجددها للأجناس الإبداعية بشكل عام مخض لها أشكال وأصناف في التعدد اللغوي تتجاوز السائد والمألوف، فما نلاحظه على نصوص الرواية العربية بشكل عام والنصوص الروائية الجزائرية بشكل خاص بصفة التجديد والانصهار، لما هو معاصر خصوصا في فترة أواخر الثمانينات فهذا التنوع يحترف الرواية ككل ابتداءً بالأسلوب الخطابي "الصيغة" مرورًا إلى التفاعلات النصية على مستوى اللغة وتمازج الثقافات والأجناس التعبيرية وصولا إلى توظيف أشكالا اللغات الاجتماعية بمختلف توجهاتها،انتهاء إلى لغة التصورات واللاوعي الكامنة في العقل الباطن.

إن الرواية تركز تركيزا مطلقا على قضايا التعبير وبالضبط قضايا اللغة، باعتبارها عنصر التفاعل بين المبدع ونصه، فهي الوسيلة الوحيدة التي تجعل الكاتب يخترق أسوارا الطابوهات، ويحتل المساحات الشاغرة من أجل تجاوز المألوف في أعماق الحدث وذلك بتوظيف أشكال التعبير اللغوي بمختلف أطيافه من لغة السرد العام إلى لغة المحكي الشعبي إلى التعبير المونولوجي" وهذا ما ذهب إليه رشيد بوجدرة في رواية تيميمون فقد استدعى أغلبية إن لم نقل جل الأشكال التعبيرية في روايته فكانت تحقق تمازجا لغويا وتعددا تعبيريا حققت تمازجا لغويا وتعددًا تعبيريًا.

أ-لغة السرد العام (اللغة الفصحى):

نجد في الرواية انصهار محكما لصوت الكاتب والراوي البطل – السّارد – فالكاتب يعرف بقدر ما يعرفه البطل، وبالتالي توظيف ضمير المتكلم الذي يؤكد على ما يعرفه البطل من أحداث فالتناوب بين الشخصيات وتداولها اللغوي منعدم بشكل ملحوظ، وهذا ما أكدّه المتن الروائي وذلك في قول الراوي البطل: «أبهرني فيها ذلك الجسم المرن والهندام

المهفهف والبشرة المصقولة والصدر المسطح والأعين البنفسجية وقد تحوّل لونها إلى الأزرق الفاتر بعد أن شربت رفقتي كأس فودكة فريد، انبهرت إذن بكل هذا الجمال وعلى وجه الخصوص بمظهرها الرّجولي».[1]

فاستعمال السارد لضمير المتكلم جعله يساوي الشخصية بمعرفة لأحداث الرواية وبالتالي إتقانه في توظيف ضمير الأنا، وكانت لغته بسيطة متداولة غير معقدة لا تحتاج لشرح وإسهاب مطلق، إذ اعتمد على الوصف وإبراز ملامح الشخصيات والأمكنة وحتى الزمن، فوصفها وصفا دقيقا ومتناهيا في الانسجام فعلى سبيل المثال قوله: «كما ظهرت جوزة عنقي على منوال قفل من الورق المنشي، تدور على نفسها كلمّا انطلقت بكلمة فأشبه هكذا السلحفاة المسنة وقد نخل عنقها نمش مصفرٌّ اللّون، فجاء جسمي عبارة عن كومة لدنة من الاشياء الرّخوة والأشياء الجافّة والعضلات المجلدّة والممسوكة بمماسيك الغسيل حتى لا ينهار كياني كلّه فجأة وبطريقة كارثية ومأساوية».[2]

فلغة السّرد العام مزيج من اللغة الوصفية الحيادية واللغة الوصفية المجازية، فالكاتب أحيانا يتجاوز الوصف إلى الخيال فجسمه يحمل جملة من الأعضاء الجافة الممسوكة بمماسيك الغسيل. فهو أقرب إلى الجماد منه إلى كائن حي لديه أحاسيس ومشاعر، ولقد استطاع بلغته المتداولة أن يوصل للمتلقي إلى رسالته اللغوية وتجاوزه لعقله الباطن "اللاوعي" وبالتالي استيعاب ما يجول في ذهنه .

إن اعتماد الراوي اللغة الموضوعية أضفت على متنها الروائي نوع من السلاسة والواقعية على مستوى أحداثها.

ب- لغة الاستبطان الذاتي (المونولوج)

إن الصيغة الغالبة في رواية تيميمون هي صيغة السرد المنقول أو المباشر وذلك عندما

[1]- رشيد بوجدرة: تيميمون، ص20.

[2]- المصدر نفسه: ص110.

تكون الشخصية هي التي تتكلم، فهذه الصيغة توضح لنا الصوّر الاجتماعية والنفسية للشخوص ومنافعهم وغاياتهم الدلالية، إنها خطاب مباشر باعتباره خطاب شخصي، النصوص الدينية الكلام السائر، اللغة الفرنسية، القصائد الغنائية، فالكاتب جعل الآية القرآنية التالية لازمة: ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى ﴾[1]، لأنه ينظر للمرأة نظرة غريبة، نظرة تحمل كل معاني الخوف والألم والهلع من هذا الكائن الملتصق بجدار من النجاسة واللاطهارة. وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى فَٱعْتَزِلُوا۟ ٱلنِّسَآءَ فِى ٱلْمَحِيضِ ۖ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّىٰ يَطْهُرْنَ ﴾[2].

لقد تكونت للكاتب الراوي عقدة جنسية ناحية النساء منذ أن كان طفلا في سن المراهقة، ويستحيل تجاوزها بسهولة فحتى الحب الطبيعي قلبه لا يقبله، ولا يتحمل أبسط مشاعر الودّ بينه وبين الجنس اللطيف «كنت أهرب منهن وأتفادى أيّة خلوة معهن، كنت مولعا بالطائرات والرفاق والفودكة وكان هذا يكفيني ويملأ حياتي أكثر من اللازم»[3]، لكن ورغم عقده وغرابته إلاّ أن صرّاء استطاعت أن تزعزع كيان فؤاده بصرامتها وكبريائها وعنادها وفي هذا الصّدد يقول «أنا الذي كنت أخاف النساء، لكن ها قد حان دوري فأصبحت معلّقا بهذه الفتاة الرائعة وقد لا تتجاوز عمرها العشرين عاما»[4] ولقد أعطاها اسما لعدم معرفته بها، كما أن «حبه لها كان يشوبه نوع من العّفة والنّقاء، ليس طمعا في مفاتنها، وإنّما حبّا عفيفا رغم ما تنتابه من لحظات السكر والتيه إلاّ أنّه يبقى صاحيا إذا ما تذكّر صرّاء، ولعل هذه الخاصية بارزة في كتابات بوجدرة، ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى ﴾ اقتباس أو تناص قرآني ضمني متضمن أغلب رواياته وعلى سبيل الذكر لا الحصر رواية معركة الزقاق رواية التفكك» وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن بوجدرة وتيمة

[1]- رشيد بوجدرة: تيميمون، ص53.

[2]- سورة البقرة، الآية: 222.

[3]- المصدر نفسه: ص32.

[4]- المصدر السابق: ص 41.

الجنس باعتباره من الطابوهات تربطهما علاقة وطيدة لا تنفصل.

كما اعتاد الراوي البطل كما أسلفنا ذكره على المونولوج في روايته بدل الديالوج من خلاله يطلق البطل العنان لأفكاره، ويسترجع ذكرياته ويجعل أحاسيسه تتداعى، سعيا لتخصيص لغته وذلك في قوله: «تعودت الوصول إلى تيميمون مع طلوع الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين فكان يبهرني بتشعباته وتشابكاته».[1]

وبما أن الراوي في حالة استرجاع لأحداث جرت له في الماضي، فهو يستذكرها ويرويها للمتلقي على لسانه هو هذه الصيغة من المونولوج تتيح للشخصية أن تروي فقط ما تعرفه عن نفسها سواء بذكر الماضي أو الاستشراف بالمستقبل.

ومن هذا المنطلق يأتي الإلحاح على ضمير المتكلم وعلى عبارات تأتي منتزعة من سيل وجداني متدفق لسيل سيكولوجي نفسي واصفا حالته وحالة الشخوص والأمكنة محددًا ملامحها ومبرزا مواصفاتها.

«وعندما يأتي الليل وأجد نفسي وحيدا أواجه قنينة الفودكة بعدما نام زبائني أريد الحديث إلى صرّاء والاختلاء بها».[2]

فالليل يجسد للكاتب الوحدة القاتلة والضبابية المبهمة إذ يحاور نفسه بإيجاد خليل له ينسيه كدارة الليل وهمومه فرغم صداقة الفودكة ودورانها، لم تنسه حبّه وشغفه بصرّاء تلك الفتاة التي تفوح منها صفاة الأنوثة الرجولية.

ج- اللغة المحكية العاميّة (الدارجة):

لقد أسهب بوجدرة في توظيفه للغة العاميّة بشكل لافت للنّظر، إذ عدّها جزءًا لا

[1]- المصدر السابق: ص41.

[2]- المصدر نفسه: ص43.

يتجزأ من متنه الروائي، وهو بهذا الشكل يصرّح تصريحا واضحا على تبنيه لمستويات اللغة بكل أشكالها. إذ يؤكد على ذلك في روايته فيقول: «ما نترجمش واش بيه صباطي راك غير منّو... لقد أخدتك الغيرة وأنت زادت حركتك الغيرة يا حبيبي... على خاطر الغيرة هي محرك التاريخ... بصّح ما تخافش على أختك، أنا نصون عرضها، أختك كيما أختي...».[1]

كما أنه التزم بتوظيف بعض الأغاني الشعبية فيقول: «عيني بترف يا حبّة عيني... علاش تبسني في عيني والبوسة م عندك حلوة...».[2]

إضافة إلى توظيفه لبعض قصائد إن لم نقل قصائد أبيات من رباعيات عمر الخيّام، وذلك في قوله «تغني رينيت الوهرانية قصيدة لعمر الخيام قطرة الخمر خانة على خذ جمالك أنت»[3].

ولقد تعّددت أوجه التوظيف للّغة العامية المتداولة في الحياة اليومية والممزوجة باللغة الفرنسية كمال رايس يقول: «بلاصة ما فيهاش النساء ماعندهاش معنى ولا طعم» هنري كوهين يجيبه: «برافو عليك يا سيد الرجال... ما تحب النساء إلا باش (...) بصح كان تدّي أختي لسنيما **Le Coline** تقتلك **Anus, Sinus Cosinus**»[4].

كما نلحظ ما ذكرنا سالفا استعماله لمفردات فرنسية، فهو يراعي بحرص توظيفها واستعمالها بين الفينة والأخرى في كلمات قصيرة ومختزلة على مستوى التركيب إلى الحد الأدنى، الذي يجعلها مفيدة بالمعنى أو المضمون الذي وضعت لأجله، وبين هذا وذاك يبدوا الكلام مدموغا بنبرة من يصدر عنه، وهذه الاستعمالات المقنّعة تمثل عنصرًا فاعلا على مستوى الخطاب السردي، فهو بذلك يعتبر مظهرا آخر لتجاوز لغة السرد العامة، العربية الفصحى إلى الدارجة أو العامية المحكية.

---

[1]- الصدر السابق: ص 126.

[2]- المصدر نفسه: ص 129.

[3]- المصدر نفسه: ص85.

[4]- المصدر نفسه: ص 81.

وبالتالي يتحقق هنا التعدد اللغوي أو التمازج الملفوظي على حد سواء وفي ذلك يقول الراوي البطل «يذكرني في مادة الكريب الصيني والزيت المستعمل لتشحيم آلات الخياطة التي كانت أمي تملك منها العديد، بمختلف أنواعها **Schneider P.F.A, borletti, R.K, Nechi, Singer** إلخ...»[1] هذا دليل على أن الكاتب متأثر تأثر فعليا باللغة الفرنسية.

وتحضر الخطابات متعددة بشكل كثيف،تؤدي وظائف تكميلية وحيوية على النص، وذلك لأنه يغني الكتابة بنوع من الأبعاد المعرفية فتتداخل العناصر مكونة نصًا متميز وذلك في قول الكاتب «أنزل يا مهدي...أهبط ..كان يشوفك بابا يعطيك طريحة...»[2]

كلها عبارات تدل على تأثر الكاتب ببيئته والتي اعتادها رغم تغريبته النّفسية التي يعاني منها، إلاّ أنّ لغته الدارجة تشكل جزءا لا يتجزأ منه إذ تقف لهجة اللزوم المقترنة بضمير الغائب الذي يحيل على السلطة الأبوية، ومبررًا في الوقت ذاته لما يميز لهجة مهدي، الهادئة وتصرفه المذعن مجمل هذه الصّور التشخيصية تضفي على استعمال الدارجة بالرواية ملامح تصلها بسجل الخطاب التقويمي الذي يقوي نبرة الراوي عند حديثه باللغة العامية.

ولعل في خضم ما سلف ذكره يستحيل خلو أي عمل روائي من امتزاجه بأشكال تعبيرية تخدمه وتقوي بنيته الخطابية وهذا ما تجلى في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة.

[1] – المصدر السابق: ص26.

[2] – المصدر نفسه: ص 26.

ثانيا– آليات الاشتغال السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار.

إن الانطلاق من مقولة جاك دريدا والتي مفادها أن النص «ينطوي دائماً على عدة عصور ولابد أن تتقبل أي قراءة هذه الحقيقة وتنطلق منها»[1] يحتم علينا قبل الانصهار مع المتن الروائي "الولي الطاهر يعو إلى مقامه الزكي" العودة ولو بقليل إلى النص الراوئي "الشمعة والدهاليز" والذي سبق وأن حاولنا من خلاله الكشف عن شعرية التفاعلات النصية التي توفر عليها، وكيف أن النص الروائي الجديد اكتسى بحلة التجاوز والتمرد على ما هو نمطي. وإعطاء النص السردي الجزائري أبعاد متفاوتة الفنية والجمالية باستدعائها للموروث السردي بأنواعه بغض النظر على أن كلا النصين اتفقا على تسليط الضوء على الراهن الجزائري فترة التسعينيات، وما عاشه المجتمع بفئاته من صراعات بين التيارات السياسية.

تعد رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إجابة وإن صح التعبير توضيح لبعض القضايا التي رآها القارئ لنص"الشمعة والدهاليز" قضايا غامضة فحاول "وطار" في نصه الإبداعي "الولي" الإجابة أو إزالة الضبابية التي عمت فضاء المتن الروائي، الذي لم تستطع شمعته إضاءة عتمته بسبب كثرة الدهاليز الموجودة فيه فصرح "وطار" بأنه «حاول قدر الإمكان الإجابة عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز ويطرحها أصدقائي وخصومي حول موقفي من الأحداث منذ انهيار الاتحاد السوفياتي إلى اليوم»[2]، ويضيف وطار موضحا علاقة المدونتين ببعضهما بأن القارئ «الذي ليس له ثقافة تراثية عموماً سيجد نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والمصطلحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على رأس الخيط وعذري، أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط»[3].

---

[1]– خليفة غيليوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب ط1،2012، ص203.

[2]– الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موطم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004، ص 11.

[3]–المصدر نفسه: ص 11.

1- الهيكل التجريبي للنص الروائي:

من هذه المرجعية المعرفية حاولنا التعامل مع حيثيات هذا النص السردي المفعم بتقنيات النص الروائي الجديد والآخذ من تقنيات التجريب بأنواعها أدوات إجرامية يعكس من خلالها الأبعاد الدلالية لهذا النص محل الدراسة (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي).

اعتمد الطاهر وطار في هيكلة معمارية نصه السردي على معالم وزخارف تراثية كان لها أثرها على كل بنية داخل المتن الروائي، هذا وإن دل إنما يدل على أن وطار تبنى مسالك التجريب حاملا بذلك راية خصائص الرواية الجديدة، هذه الأخيرة التي تتميز عن الرواية التقليدية كونها «تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذاً لا الشخصية شخصيته ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة ولا أي شيء مما كان متعارف عليه في الرواية التقليدية متآلفاً اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[1]، فاتخاذ الرواية الجديدة بنية سردية تتماشى ومتطلبات الراهن أنتج ما يسمى بالتوالد السردي فنجد الحكاية الإطار أو الكبرى تتضمن عدة حكايات فرعية وبالتالي نجد أحداث الرواية «لا تكون حبكته واحدة بل تتشردم إلى الكثير من الأحداث»[2].

أ- التوالد السردي:

رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي تندرج ضمن هذا الحيز التجديدي بحيث تتكون من ثمانية فصول كل فصل يعكس لنا جزائر التسعينيات وتكشف عن العشرية السوداء بحيث يوضح خصومة حزبية وعقائدية أدت بدورها إلى انتشار "وباء خطير يصيب المؤمن في قلبه، فيضحي ودونما إعلان عن ذلك أو إحساس به لا هو بالمسلم ولا هو بالكافر، قد يصلي اليوم وقد لا يصلي غداً، بل قد يقطع صلاته ويسرع إلى خمارة من الخمارات التي انتشرت

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 53-54.

[2]- رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، ص 78.

في كل ركن يديرها مسلمون، بعد أن اشتروها أو خلصوها من اليهود والنصارى لم يفرق الوباء بين الولد والبنت بين المرأة والرجل، يتغير المظهر الخارجي أولا بتغير اللباس الذكر ينتزع العمامة والجبة ويقمّط نفسه في أردية ضيقة، تجعله أشبه ما يكون بتيس أو بأي حيوان آخر يشبهه»[1].

في ظل هذه المتناقضات والسلوكات التي لا تمت بصلة لمجتمع جزائري قوامه الدين الإسلامي"وطار" من خلال هيكلة نصه على هذه الوتيرة قام بتعرية الواقع الجزائري في فترة الأزمة، هذا المجتمع الذي شرب حتى الثمالة من الصراعات الحزبية وبتدنيس المقدس فلم يبق عُرف ولا عادات وتقاليد، يحتذي حذوها أفراد هذا المجتمع المنفك، يصرح وطار بقوله «المرأة تحسر رأسها بعد أن تصبغ شعرها وتدليه منسابا على كتفيها أو على صدرها تطلي وجهها بكل مكوناته بمختلف المساحيق والألوان... تعري صدرها ولا تغطي منه في أحسن الأحوال سوى نصف ثدييها تبذل مختلف الوسائل لتبين تشكلات خصرها وعُجزها وردْفيها وفخديها... تدخن كما الرجل في الشارع... ويتعانق الرجال والنساء في الخلاء لا أحد ينهاهم أو يعلمهم بأن القبلة التي لا تنقض الوضوء هي التي لا تكون على الفم...».[2]

إن المتتبع لأحداث وتفاصيل الرواية بحيثياتها يقف على مسلمة مفادها أن "وطار" في شخصيته "الولي الطاهر" عاد من أجل خوض بدل معركة معارك حامية الوطيس ليس لها أول من آخر «وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صُوف مزركش... لهم لحي مخضبة بالحناء تبلغ لدى بعضهم الركب يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب... في عيونهم الكحل وفي شفاههم السواك تعبق منهم رائحة المسك بالغة الحدة»[3]، الراوي في حالة تيه ومن خلال هذا الموقف وغيره وهي كثيرة.

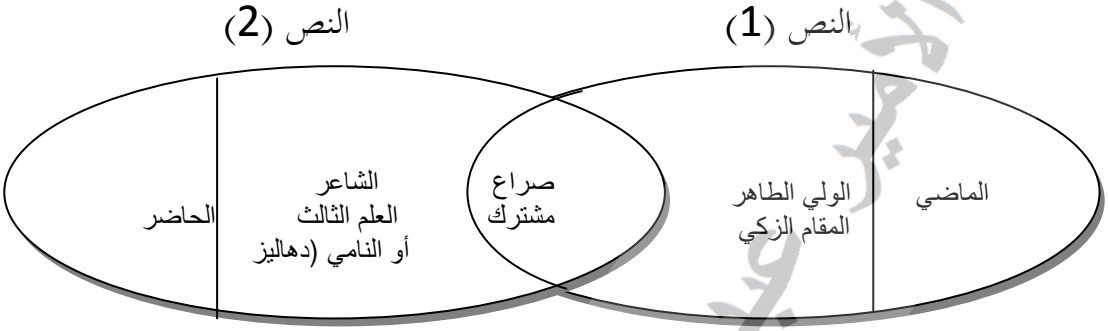
[1]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 21.

[2]- المصدر نفسه: ص 21 .

[3]- المصدر نفسه: ص29.

ب- التقاطع السردي:

نقف عند شخصية الشاعر في نص "الشمعة والدهاليز" بحث نجده هو الآخر في حالة تيه أمام ما لاقاه من «ظلام وغموض في الدهاليز السبعة، فقد حدث نوع من التقاطع بين نمطين والذي نحاول توضيحه بالمخطط الآتي :



الصراع هنا مشترك فالشاعر عرف أنه لا مطمح له لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب (يقصد القضايا) ويكفيه انه ادرك أن قومه ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى العالم الثالث أو النامي أغنام إن حاولوا اقتحام الدهاليز تاهوا إلى أبد الآبدين...».[1]

هذا ما يستوقفنا أيضاً في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وفي أكثر من موضوع، إذ يصرح «لست وحدي في هذه المعركة بالتأكيد، لكن من معي ؟ من أحارب، ثم من أحارب أنا ؟ ولي الله الطاهر الذي جرحت عائداً إلى مقامي الزكي تدفعني رغبة غامضة إلى الحث في العودة واللحاق بشيء ما لا أدريه»[2] .

إن ميزة هذا الصراع المشترك بغض النظر على الفترات المتباعدة لكتابة النص الثاني عن النص الأول هي أن كليهما يعكسان تأريخ لمرحلة من مراحل تاريخ الجزائر، بحيث حاولا الكشف عن تيارات سياسية تسببت في خلق بدل أزمة أزمات داخل مجتمع له أعرافه وعاداته وتقاليده، وفعلت منه مخبر تجارب لكل السفلة والمرتزقة.

[1]- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز، ص13.

[2]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص95.

وطار في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وفي ظل هذه المتناقضات قرر الهروب غير آبه لا بالزمان ولا بالمكان، هذا ما توضحه عناوين أجزاء روايته بحيث نلمح الرغبة في الهبوط عدة مرات، فعل التكرار هذا علامة أسلوبية تبناها في هيكلة متنه الروائي يقول «أن تهرب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة، يقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى عساه يفرج الكرب، فيضع حداً لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام وفي نفس الوقت نَهَّرِبْ ما تقوى عليه من الشبان إناثاً وذكوراً نلقنهم دينهم ونزوجهم ونعمر بهم الفيف منشئين أمة محصنة»[1].

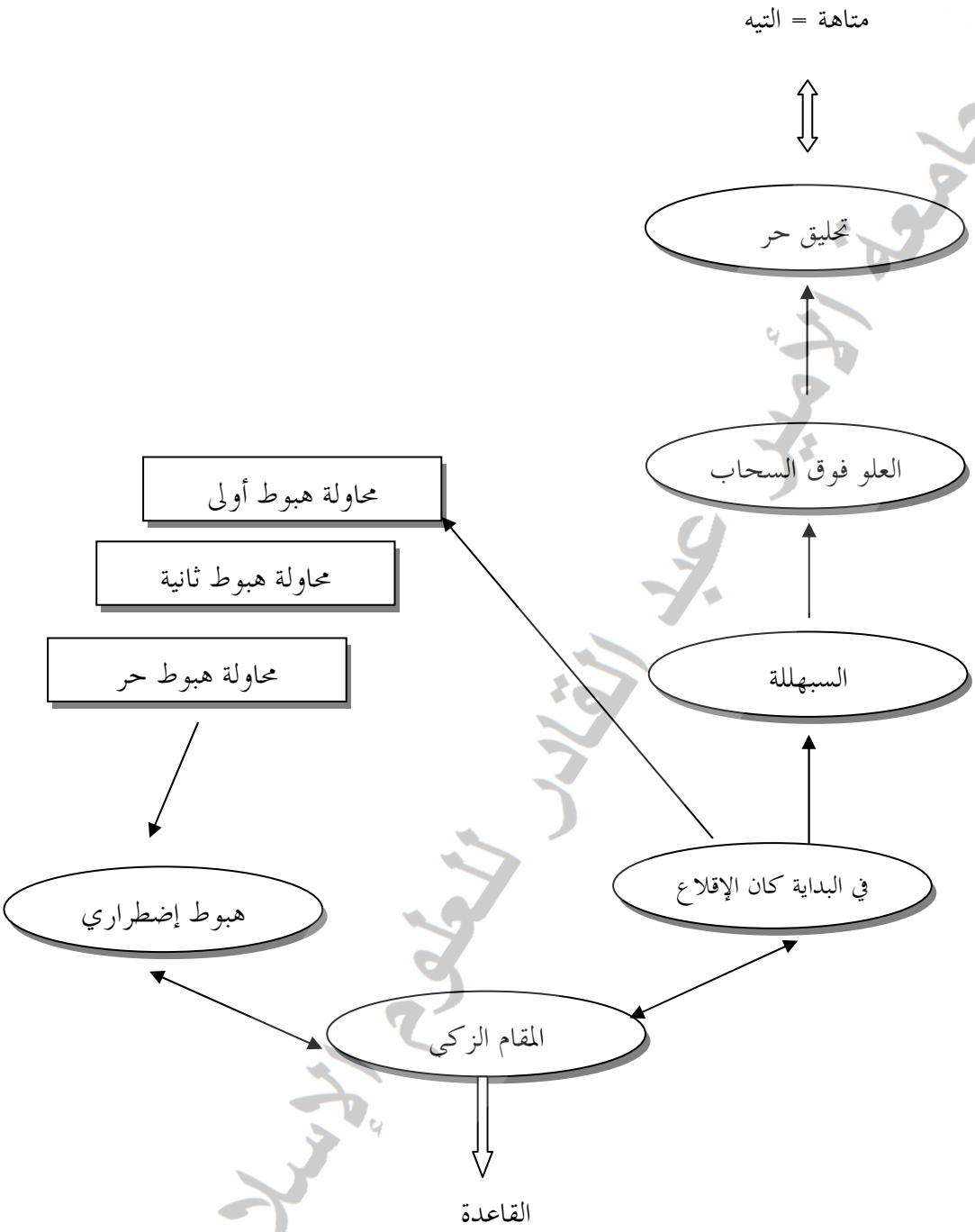
– إن تحقيق فعل الهروب بدين الله يحتم على "الولي الطاهر" الوصول إلى مقامه الزكي، هذا المقام الذي ببلوغه يولد سلالة جديدة «ويدفع بهذه الجماهير نحو الكمالات المثلى حيث يريد الله سبحانه»[2].

ج– استراتيجية العنونة:

.بما أن وطار بصدد تجسيد معاناة الشعب الجزائري في هذه الفترة بالذات (فترة العشرية السوداء) فقد حاول وضع هيكلة لنصه والتي تتناسب (التنوع التيمي) المتوفر في الخطاب الروائي، فكان لعتبة العنوان الحيز الأكبر في الاستحواذ على مساحة الحكي ثم تفرع من هذا الإطار العام عدة فصول تندرج ضمن هذا الحيز والتي سنجملها في المخطط الآتي:

[1]– المصدر السابق: ص 23.

[2]–المصدر نفسه: ص116.



من خلال ما أجمله هذا المخطط فالبنية القاعدية للحكي في الرواية هي العنوان الرئيس لها هذا الأخير الذي حتم على " الولي الطاهر" اتخاذ مسلكين أوقعا " الولي الطاهر" في متاهة صعبت عليه طريق العودة فكان:

-المقام الزكي:

إنه حيز يقدر شاسع إلا أنه أصبح ضيق في نظر " الولي الطاهر" لصعوبة بلوغه وللعراقيل التي تواجهه أثناء عودته إليه

لقد حاول الروائي من خلال اختياره لحيز المقام بقدسيته أن يرتقي بالدين الإسلامي إلى السمو والرفعة، ويجرده من الدنس والفسق والردّة التي آل إليها، فعزم على وصول هذا المقام الزكي وحتى الصفة التي نعت بها هذا المكان – الزكي- تعد توكيداً على مكانته لقد «توقفت العضياء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هناك على بعد ميل شكله المربع وطوابقه السبع»[1]. فرغم بلوغه المكان المقدس إلا أنه كلما تقدم منه أحس بأنه يبتعد عنه أكثر ومن الصعب جداً احتواءه.

تعالى: «﴿ وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُوا۟ بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا۟ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا۟ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ ﴾[2].

إن الحيرة التي انتابت " الولي الطاهر" أوقعته في متاهة البوح أو الكبت لما يشاهده، هو يتساءل عن المقام الزكي عن المكان وكيف أنه اتخذ معالم أخرى لم يعهدها فيه "الولي الطاهر" وحتى مظاهر الطبيعة كانت ضده، كل شيء تغير "الشمس"، "السماء" وحتى "القبلة" لم يعرف لها اتجاه، مشاهد أوقعت "الولي الطاهر" في تساؤلات لا حصر لها «أنهى دعاؤه ونهض يستجلي الوضع على حقيقته فلربما الأمر كله لا يعدو أن يكون اضطرابًا في الرؤية تسببت فيه حرارة الشمس الوهّاجة، ولربما هو السراب الذي يحسبه الظمآن ماء... احتمال آخر فقد تكون الدنيا صلحت بعدي فظهر أولياء طهَّرُه آخرون عمروا هذا الفيف الرهيب»[3]، هذا المكان الذي شكك"الولي الطاهر في أصَحِيته «فخطرت له خاطرة لم يشأ

[1]- المصدر السابق: ص 13.

[2]- سورة الكهف: الآية 19

[3]-الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص15.

أن يفصح عنها، لم يشأ أن يقول ربما أنجبت الأخوات المائتان وواحدة نسلا تضاعف في كل هذا الوقت الذي قضيته في الغياب، لا يدري "الولي الطاهر" كم استغرقت هذه الغيبة فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرون عديدة»[1].

- **تحليق حر:**

بعد هذا العنوان كمعادل موضوعي لفضاء الفيف بحيث يعكس حالة الانعتاق والتحرر المطلق من كل القيود التي كبلت "الولي الطاهر" في مرحلة ما قبل الأزمة في المقابل نجد أن هذه الحرية تعد قيدًا في نظر "الولي الطاهر" وصعب جداً منالها "الولي الطاهر" فوجئ عندما أراد العد من جديد بأنه لا يجد سوى ثلاث قصور ومقامه الزكي المفترض...غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها».[2]

تستوقفنا مرة أخرى البنية السردية في هذا المتن الروائي بنوع من الضبابية والغموض وبذلك يطرح عدة أسئلة على هيكلة هذا البناء، وكيف أنها جازفت في تقديم ماهيته للمكان وللزمان ضمن هذا المتن الروائي، بحيث نجد لا الأمكنة ولا الأزمنة تأخذ مدلولها الطبيعي بل في أغلب الأحيان تعدت مدلولاتها إلى العجائبية والخيال، وهذا ما صرح به "الطاهر وطار" في بداية الرواية «وعذري حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط»[3].

فقد اعتمد مكان الفيف المترامي الأطراف والذي من خلاله استرجع "الولي الطاهر" ذكرياته هذا المكان الرحب الحامل لمدلولات العجائبية.

"فالولي الطاهر" يحصر مشاهده في دائرة مسافات ضدية «دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق تتضايق واحفة نحوه ونحو العضياء، إنها تضيق دون أن تفقد

[1]- المصدر السابق: ص15.

[2]- المصدر نفسه: ص19.

[3]- المصدر نفسه: ص 11.

قصورها حجمها أو المسافات التي تفصل بينها ودون ان يختفي أي واحد منها»[1].

ينتقل "الولي الطاهر" إلى مرحلة أخرى في رحلته هذه بحيث غاص في أعماق التاريخ الإسلامي بعظمته ومجده، جاعلا العلو فوق السحبحيزاً لهذه الأحداث فاختار مكانًا أكثر علوا وأكثر ضبابية في الوقت نفسه، ثم أسقط هذه الأحداث على الجبال بحيث «وجد نفسه عرض الجبال لا يعرفها تتخللها وديان غزيرة المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوفلم يفهم من لغتهم ومما هم يفعلون سوى إطلاق الرصاص على أناس في الطرف الآخر من الوادي كانت البنادق تسعل والرصاص يغرد وكانت المدافع تنبح من قمم الجبال»[2].

الروائي يجسد مشاهد دقيقة الوصف، فهو يمزج لنا هذه المعارك حامية الوطيس، والتي لم يعرف فحواها بألوان الطبيعة مع ألوان ألبسة هذه الأقوام المتصارعة ففي ظل هذا الإطار العام لهذه الصراعات قدم بالمقابل اسقاطات على واقع خيالي، أدرجه هو ضمن عملية السرد بحيث غير المكان وغير مجرى الأحداث «فعند توقف التبريح وجدنا انفسنا هناك عند كل نجمة وعند كل مجرة في كل الكواكب فوق كل كثبان الرمل وفوق كل تلة من طين أو حجر فوق قمة كل جبل في كل فج وبر وعرض البحار والمحيطات، تغوص في العمق تعلو كل موجة»[3].

إن وجود (النجمة، المجرة، الكواكب، كثبان الرمل، التلة، قمة الجبل،...) كلها دوال تحمل مدلولات العلو والسمو والرفعة، وهي انعكاس على مكانة "الولي الطاهر" من جهة وعلى قيمة المعارك التي سردها لنا من عقر التاريخ الإسلامي، والتي تعيشها المجتمعات العربية في هذا العصر فقدم لنا حادثة تاريخية وتعمد تكرارها في العديد من المواقف.

[1]- المصدر السابق: ص16ص17.

[2]- المصدر نفسه: ص29.

[3]- المصدر نفسه: ص 36.

وللإشارة فتقنية "التكرار" سنطرقها في حينها وهذا لما تركته من جمالية على مستوى البناء الفني داخل المتن الروائي.

استحوذت حادثة قتل "خالد بن الوليد" لـــ"مالك بن نويرة" أثناء حروب الردة على حيز مكاني وزماني في هذا المتن الروائي فحدثت تقسيمات بين الطلبة والطالبات وكل قسم وما اهتم به في معالجة هذه القضية وطرحت عدة تساؤلات غالبيتها لم يجدوا الإجابة المقنعة عنها «بعضهم اتهم خالد بن الوليد رضوان الله عليه وراح يتساءل عما لو نُفِذَ مطلب عمر بن خطاب رضي الله عنه وأقيم الحد عليه، من يكون الظالم ومن يكون المظلوم؟

ثم كيف هو مريض بالقسطاط ثم يشن هجمة على حذيفة فيدحرها؟

كيف وثق رضوان الله عليه بسرعة في أم مُتْمم وأنزلها تلك المنزلة»[1].

يتعد الروائي مساحة هذه الأحداث ويخرج المتلقي من صخب المعارك الدامية في الجبال والبراري ويقحم القارئ في صخب المدينة ويصف لنا «القاهرة المعزية اختفت منها العمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات حتى الأزهر انطمست معالمه حتى المقطم استوى حتى الأهرامات ثوارت وبثت الزرابي على امتداد البصر».

الروائي بتقديمه للقاهرة على هذه الشاكلة بمحوه لمعالمها كالأهرامات العمران،... ووصفها بالمعزية جردها من مسلمة "أم الدنيا" كيف لا؟ و"وطار" مع ما يعيشه من تأزم للأوضاع وعدم وقوفه على حقائق الأمور والصراعات الحزينة والمذهبية، جعلته لا يصور الأمور على حقيقتها. إنها تقنية سردية يعتمدها أصحاب الكتابة الجديدة في متونهم الروائية، من أجل خلق أفق انتظار أوسع للمتلقي وإبعاده من فكرة التقيد بأسلوب أو بحيز أو بفترة زمنية أو بنمط تعبيري معين، بل نجد الكتاب الجدد يأخذون القارئ بين لحظة وأخرى في رحلة أسطورية عجائبية تجدد في مخيلته من جهة، وتخلق شعرية بين طيات البنى السردية

[1]- المصدر السابق: ص 43.

للنصوص الأدبية من جهة أخرى.

إن الأزمة أزمة عربية والصراع صراع فكري عقائدي مسّ كل البلاد العربية لهذا نجد بأن "الولي الطاهر" يستوقفنا في أكثر من بلد عربي قديمها وحديثها بكل ألقابها من قبائل عربية وعشائر «قلنا نحصن الدرعية ثم نبدأ بجبينه، تنطلق أول الأمر عشيرتنا عترة ثم ينظم إلينا الأنصار والمريدون وباقي العشائر والقبائل فنأتي أولا على الأحساء ثم نتجه إلى الغرب حتى الكويت... حتى كربلاء وقبر الحسين... نجمع شمل قبائل نجد... ونواصل نحو الشمال حتى حلب وكل بلاد العرب والإسلام نحررها من عبادة الأوتان وتقديس القبور وتعاطي المحرمات، طبقا لآراء الإمام أحمد بن حنبل وتفاسير بن تيمية عليهما الرحمة»[1].

إن فكرة العلو فوق السحاب زادت من تفاؤل "الولي الطاهر" وبثت في نفسيته العزيمة والإرادة من أجل التغيير، واتخاذ السلف الصالح قدوة في ذلك: بحيث «يبدأ من حيث بدأ العرب الأوائل... ونستأنف الفتوحات نستعيد القسنطيطنية والمغرب والأندلس... ونصل هذه المرة موسكو... وكل العالم يدخل الناس أفواجا في دين ربهم أو يدفعون الجزية».[2]

إن اتساع مخيلة "الولي الطاهر" في الحكي ربطته بالتيار الصوفي، وجعلته يتبنى المدلولات الصوفية من أجل إيصال توجهه والمواجهة الدائمة من أجل عودته إلى مقامه. لا سيما أنه في مجتمع تائه الأزمة نخرت عظمه فلم يجد الخلاص فاعتمد.

- **السبهللة:**

هذا المصطلح الصوفي الذي جاء عنوانا لفصل تضمنته الرواية في مرحلة جد حاسمة بحيث احتوى على لقاءات "الولي الطاهر" مع الفتيات اللواتي لقبن جميعهن بأن متمم، لكن تبقى واحدة وهي شحاح أبت إلا ويكون تزويجها على يد "الولي الطاهر" فخاف كل الفتية التقرب منها، فلقبت بالوباء وخافو أن يكون السبهللة يقول «غير أن ما يعقب زيارتها

[1]- المصدر السابق: ص57.

[2]- المصدر نفسه: ص57-85.

للواحد منا هو شيء كالوباء الذي هربنا منه، لعله السبهللة.

السبهللة ؟!

لم أجد إسما للحالة سوى السبهللة

وما هي السبهللة هذه؟

تسمية من عندي كحالة صوفية كاذبة، تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ»[1]

هذه الشخصية "سجاح" حاولت إغواء "الولي الطاهر" لكنه تفطن لها فهي في معتقدة تمثل اللعنة بذاتها لكل الأقوام والخلاص منها يعني نهاية الشر وتخليص البشرية من مكرها، وهذا إسقاط على المجتمع الجزائري المتأزم والذي يسعى إلى خلق بداية جديدة بعيدًا عن كل الأزمات التي أثقلت كاهل المجتمع برمته.

- **في البداية كان الإقلاع:**

إن التعامل مع هذا الفصل بعنوانه المحدد زمنيا يجعلنا نأخذ بعين الاعتبار المفارقة الزمنية التي تضمنها العنوان وكذا محتوى الفصل المحاورة وما حمله من تناقضات زمنية، يؤكد لنا أن جل كتابات الطاهر "الطاهر وطار" يؤمن بالآتي في سبيل المستقبل وتمتد نظرته فتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد»[2].

إن البداية التي اختارها وطار في جزئيته هذه توحي بالتدبدب الزمني واللإستقراري بحيث «استيقظ الولي الطاهر بعد وقت لا أحد يعلم مداه، ليجد نفسه تحت جدار القصر»[3].

وطار في هذا المشهد يحدث التماهي بين الزمنين... وهذه الصيغة الفينة لا يمكن أن

---

[1]- المصدر السابق: ص70-71.

[2]- سيد حامد السنتاج: بانوراما الرواية العربية/ مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1985، ص294.

[3]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص81.

تنّفذ إلا من إبداع روائي يجيد قواعد اللعبة السردية، ويتفنن في عوالمها، هذه الرؤية تجريدية لكنها عالم واقعي»[1] فانتقاله غير المنتظر من مكان الفيف المجهول واللامتناهي إلى مدينة الجزائر، التي قدمها في أقبحصورها بالكشف عن الأحداث والآلام والمجازر الدامية التي شوهت الجزائر «التي تبدوا من بعيد نورا يتوهج نحو الأعلى ولا أحد يعلم عما تنام عليه من نواقض الوضوء ومن تدابير عاصفة»[2]

تقديم "وطار" لمدينة الجزائر بهذه الشاكلة وبهذا القبح يطرح عدة تساؤلات عن خصوصية "الجزائر البيضاء" وتميزها بحيث تستفز القارئ إلى البحث عن السبب الذي دنس بياضها لا سيما وأنها في نظره «تبدوا ملهى كبيرا من ملاهي ثايوان لكنه خاو إلا من سرادق لفرقة موسيقية تأبى الظهور ومن راقصين وراقصات غلبهم النوم لكنها في العمق وفي أسفل الملهى الكبير هي كهف مد لهم لا آخر لطوله ولا نهاية لعرضه»[3] وطار هنا يدخل الجزائر وما تحمله هذه المدينة من دلالات في عالم الغاب، ولا سيما وأنه جعل من حكامها والمعمرين لها «دواب من كل نوع ومن كل حجم.

بعضها ديناصورات

بعضها تماسيح

بعضها ضفادع وقمل

بعضها يقضم أيديبعضه

بعضها ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه.

يتحركون في الظلمة الحالكة بسرعة الخفافيش ويأتون كل ما يريدون دونما صعوبة

[1]- عفاف عبد المعطي: حاضر الرواية في المغرب العربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2003، ص96.

[2]- المصدر نفسه: ص84.

[3]- المصدر نفسه: ص84.

تذكر»[1]"وطار" أوقع القارئ في متاهة حكيه حيث تأخذ البنى السردية منحى البنى السردية منحًا آخر كونها تجردت من خصوصياتها، فأصبحت هي الأخرى تعاني بمعاناة الراوي والبطل والمجتمع وحتى القارئ أرهقته هذه التناقضات فمرة يجد نفسه تائه في الفيف ومرة دون سابق إنذار يجد نفسه في المدينة، وأي مدينة «الإستغاثات تتعالى في كل شبر من حي الرايس والانفجارات تتوالى والدخان يصاعد مع الغبار، وأنفاس الجميع تضيق... يهوى الساطور يتدفق الدم يتطاير الرأس...

إذا كنتم حكومة أن مع الحكومة أنا مع الحكومة إذا كنتم جيا أنا مع الجيا، إذا كنتم فرنسا أنا مع فرنسا، إذا كنتم مسلمين أنا مع المسلمين إذا كنتم نصارى أنا مع النصارى جربوني ستروني...».[2]

هذه هي جزائر المحنة وجزائر العشرية السوداء، سواد قاتم لغى كل المسلمات «فابطل مقولتي الزمان والمكان بحسب الفعل...وتحول الوجود إلى حركة من التحول والضياع حركة من الضياع في ضياع لا ينتهي والمعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول وكشف بما لا ينتهي»[3]، فالمجتمع الجزائري يبحث عن الخلاص وعن مخرج، لكن الأزمة أغرقته في طين زاد بلتها، الضياع النفسي والتشتت، بما أن "وطار" صرح بأنه كتب ملحمة وليس قصة نمطية فقط فما استوقفنا من مشاهد ووقفات سردية وشخصيات عجيبة وأحداث أسطورية وتجاوزات للمألوف ومفارقات زمنية، ومجازات وكذا صور رمزية فقد كانت الرواية عبارة عن «تعبير بلاغي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر ما يعتمد على العلاقةالنغمية أو الشكلية وهي لا تتبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي أو لكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعي شديد

[1]- المصدر السابق: ص84.

[2]- المصدر نفسه: ص 89-91.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول/تأصيل الأصول(2)، دار العودة، ط1، بيروت، 1982، ص 97.

للذات بما حولها».[1]

هذا التعالي جاء بخطاب صوفي عجائبي، يفرض فكرة لا ثابت سوى التغير باعتماد «ذاكرة متعالية ويبتدع صوراً يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع من حيث التجسيد والمواصفات كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض».[2]

إن أهمية المواضيع التي طرحها هذا الفصل جعلته يستحوذ على أكبر مساحة بين الفصول المتبقية من الرواية وفي الوقت نفسه فقد كانت بداية الإقلاع هذه تأخذ مسلحا ومسارًا آخر لدى "الولي الطاهر" فكانت:

- **محاولة الهبوط الأولى:**

وعاشها "الولي الطاهر" كلازمة بمعية "الأتان العضياء" التي كانت كالمرشد أو الدليل السياحي له خلال مسار الرواية ككل، ومن عدم جدوى هذا الهبوط كانت المحاولة الثانية.

- **محاولة الهبوط الثانية :**

فكان للسرد التكراري الباع الأكبر في إيصال ما عاشه "الولي الطاهر" في هذه المحاولة بحيث جاء «التكرار هنا كتقنية الموجز والمكثف، ليساهم بذلك في اقتصاد الخطاب وليحيل على الرتابة أو العادة بحيث تحضر ظاهرة التكرار في الرواية بشكل ملفت وملح»[3].

فنجد أغلب التكرارات حرفية كتكرار الإستهلال مثلا، أو مشاهد بعينها دون تغيير فيها ويمكن أن ندرج هذا النوع التكراري الغير متصرف فيه، بأنه يعد لازمة بحيث تكون اللازمة بعد مراحل متقطعة في الحكي، نجد أحداث ثم تفصل بينهم لازمة الألفاظ واحدة والمعنى نفس الشيء.

---

[1]- نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد1، 1987، ص132

[2]-شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1977، ص23

[3]-عبد اللطيف محفوظ: صيغ التمظهر الروائي: بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مخبر الرديان،2011، ص121.

لقد تميزت تقنية التكرار «بتكرار الصور الوصفية والصور السردية أو تكرار لقطة أو مشهد بعينه ومع ذلك فإن نظرة فاحصة في هذا التكرار تبين أنه تكرارات ولا تكرار واحد مما يعني تعدد وظائفه»[1].

ولو نقدم أمثلة تؤكد كل حالة من حالات التكرارات الواردة في هذا المتن الروائي بحيث نجد مثلا في قوله: «توقفت العضياء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفردية في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة»[2] نجد هذه الفقرة بحروفها وألفاظها وجملها تتكرر في أكثر من موضع، بحيث تكون بداية استهلالية في الكثير من الفصول، فقد توفرت في فصل "تحليق حر" وعاودت الظهور في بداية فصل "محاولة هبوط أولى".

كما نجد أيضا عبارة «يا خافي الألطاف، نجنا مما نخاف» تتوفر في أغلب إن لم نقل على مدار مساحة المتن الروائي[3].

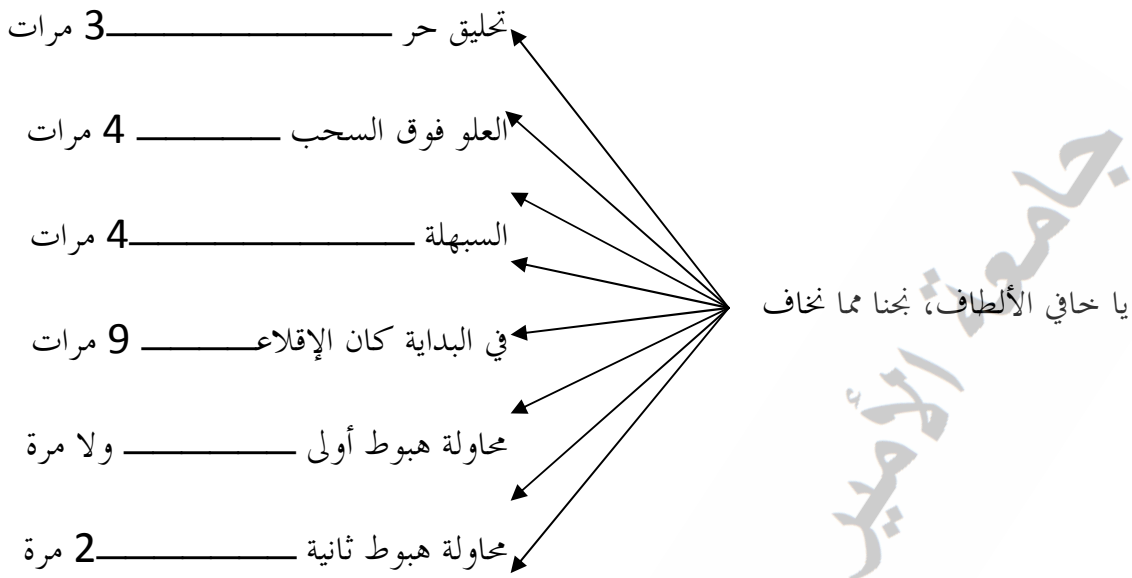
وفي كل الفصول ما عدا فصل محاولة هبوط أولى أما باقي الفصول فقد توفرت هذه اللازمة على النحو الآتي:

---

[1]- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت،2008،ص226.

[2]- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ص13.

[3]- المصدر نفسه: 14-18-23-27-33-35-54-66-69-77-79-100-103-104-106-109-111-113-120-123-128-129-131.



- **محاولة هبوط أخرى:**

لقد اتخذ هذا المشهد خصوصية ما سبقه من مشاهد في محاولة الهبوط، فكانت الأولى والثانية وعدم جدواها جعل الروائي يُعَنون هذا الجزء بأخرى ولم يرقمه مثلا برقم (03) فنتيجة كثرة التكرارات الفاشلة التي قام بها من أجل الوصول إلى مقامه الزكي.

إنه ثاني مسلك اتخذه "الولي الطاهر" بعد فشله في بلوغ مُراده في المسلك الأول (تحليق حر، العلو فوق السحب، السبهلة) ثم عاد إلى بداية الإقلاع، وانطلق مجدداً، لكن تبقى محاولاته كلها فاشلة لأنه كمن يدور في حلقة مفرغة.

وحتى الحوار الذي دار بينه وبين "بلارا " وهي إنسية أو جنية الراوي يؤكد بأن "الولي الطاهر"لم يجد الخلاص بعد، وكثرة الشك بمن حوله وصعوبة المسالك في بلوغه مقامه، أزّم حالته النفسية وزاد تأزيما أكثر للمتن الروائي والمشهد الحواري الذي تضمنه فصل "محاولة هبوط أخرى" وباقي الرواية هذه التقنية في العادة تدل على «الإحساس يتوقف الزمن وذلك يمثل وقفة تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد

على إدارة الحكاية، والدفع بها قدما باتجاه النهاية، مما يثير له بعض التشويق»[1].

نجد كثرة التكرارات للحوار المفعم بالتهديد والتحذير "للولي الطاهر " من اللعنة التي ستحل به تقول: «الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر عليَّ حتى وإن كنت تحت قدميك.

الآن أعرف ما إذا كانت إنسية أم لا.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي، يمحى مخزون راسك ولا تستعيد إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة تحوي الفيف هذا مئات السنين فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عليه، تبدأ من البداية أحذرك يا مولاي من سفك دمي سنلحقك بلوى خوض غمار الحروب».[2]

لقد أدت تقنية التكرار داخل المتن الروائي والحوارات التي أجراها "الولي الطاهر" مع شخصيات الرواية إلى توليد تقنية أخرى، اعتمدها الرواية الجديدة وهي تقنية "التشكيك" «بحيث كانت من أبرز ما طلعت بها الرواية الجديدة في فرنسا»[3].

من الواضح أن "الطاهر وطار" من خلال المحطات التي استوقفت القارئ فيها، قد فتح أفق انتظار أوسع فعودته للتاريخ وتقديسه للتراث العربي، واسترجاعه لوقائع إسلامية حدثت، وبلورها ضمن الواقع المعيش والراهن الجزائري ولد ضدية الشك واليقين، وجعل نفسه "الولي الطاهر" تعرف اللاثبات واللاإستقرار، فلا تفرق بين الصحيح والخاطئ فيما تعيشه المجتمعات من تناقضات «وسياسات القمع والانهزام الممارس على الشعوب جعل أدبائنا يفكرون في استعادة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع، منهم من أستنجد

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدر العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1-2010 ص121.

[2]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،ص131.

[3]- لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، تعقيبا على بحث " صلاح فضل الرواية العربية، ممكنات السرد، ص126

بها ومنهم من نسف الحاضر من خلالها ومنهم من رصد إمكانية تعايشها مع الحاضر لو قدر لها ذلك»[1].

إن المعضلة التي يعيشها "الولي الطاهر" وصراعه مع الظروف المحيطة به من أجل بلوغ ضالته المنشودة وهي الولوج إلى "مقامه الزكي" جعلت "وطار" يختم نصه الإبداعي هذا بظاهرة طبيعية وبطريقة وأسلوب يقدم أكثر من قراءة، ويجسد في الوقت نفسه بدل مشهد عدة مشاهد تعود بنا إلى الملاحم اليونانية وكيف أن أبطالها استطاعوا التغلب على المعارك والحروب والصراعات التي كانت قائمة آنذاك فحققوا فعل العودة.

"وطار" في نصه السردي هذا يعود بالقارئ إلى البطل الأسطوري "أوديسيوس" بطل "أوديسا هوميروس" ومغامرته من أجل العودة لكن المفارقة الزمنية تجعل هذا البطل ينتصر حتى في مواجهة الآلهة وبالتالي حقق فعل العودة إلى الديار، لكن "الولي الطاهر" لم يرق إلى بطولة " أوديسيوس"، "الولي الطاهر" قرر الهبوط الاضطراري.

- **هبوط اضطراري:**

- لقد أختار " وطار" أن تكون خاتمة الرواية على هذه الشاكلة، وإن يحدث السقوط الحر ويرفقها المصطلح "اضطراري" حتى تكون مرحلة التسعينات التي عايشها الفرد الجزائري وما مربه من أزمات متفاوتة من عنف وإرهاب بأنواعه، كحالة الكسوف التي عاشها "الولي الطاهر" فلم يجد الخلاص إلا بالعودة إلى القرآن الكريم وما أجادت به ذاكرته عليه من سورة الفاتحة وسورة الأعلى بحيث" استعان بهما في كل الركعات وفي كل مرة يتوقف عند الآيات: ﴿سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰٓ ۝٦ إِلَّا مَا شَآءَ ٱللَّهُ ۚ إِنَّهُۥ يَعْلَمُ ٱلْجَهْرَ وَمَا يَخْفَىٰ ۝٧ وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَىٰ ۝٨ فَذَكِّرْ إِن نَّفَعَتِ ٱلذِّكْرَىٰ ۝٩ سَيَذَّكَّرُ مَن يَخْشَىٰ ۝١٠ وَيَتَجَنَّبُهَا ٱلْأَشْقَى ۝١١ ٱلَّذِى يَصْلَى ٱلنَّارَ ٱلْكُبْرَىٰ ۝١٢ ثُمَّ

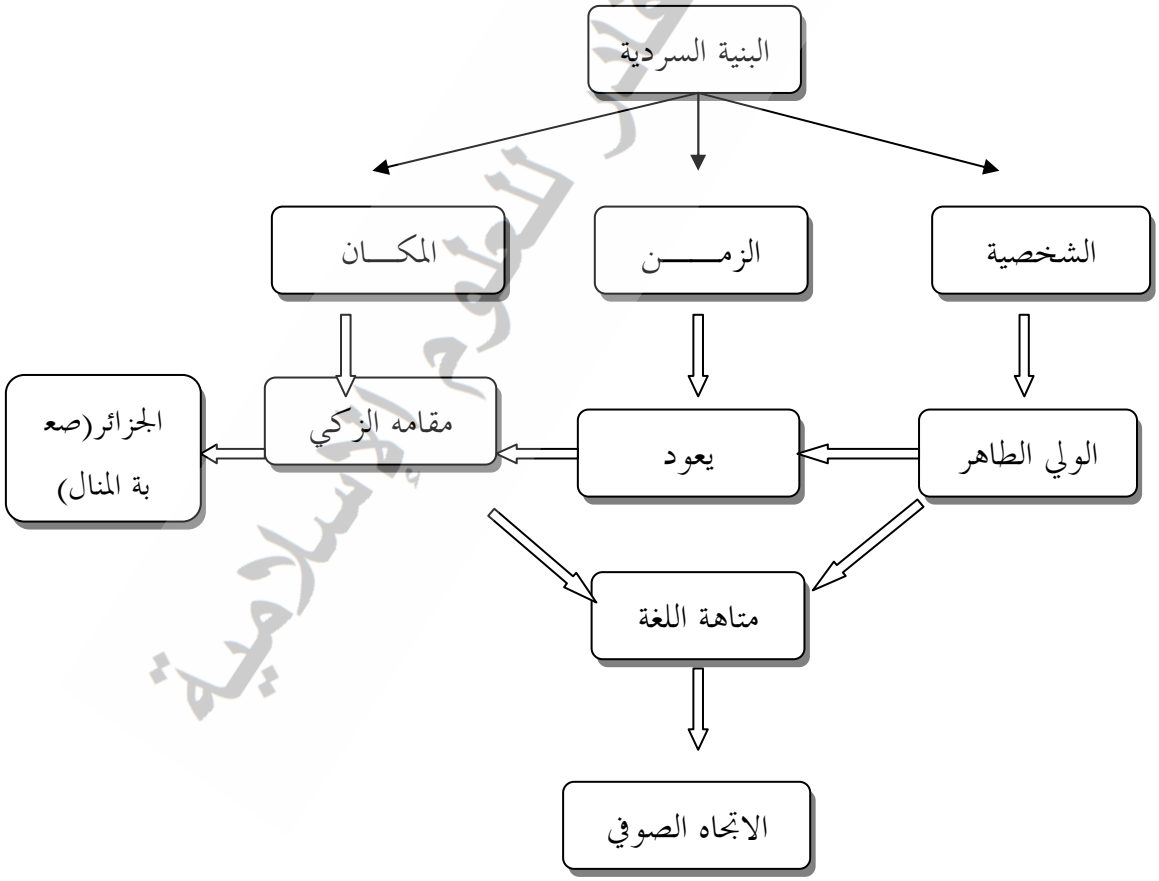
[1]- امتنان الصمادي: زكريا ثامر والقصة القصيرة المؤسسة العربية للدراسة والنشر، عمان الأردن،1995،ص105.

لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَىٰ ﴿١٣﴾ [1].

والهبوط بهذه الطريقة يبقى النهاية مجهولة ومفتوحة لدى القارئ، وهذا مرتبط أيضا بالعنوان ككل بحيث يلمح في ختام الرواية أن العملية السردية أخذت الشكل الدائري والهبوط الاضطراري مقرون بعودة "الولي الطاهر" إلى مقامه الزكي.

لقد كانت التفاتة "الطاهر وطار" ذكية تنم عن شخصية "وطار"الروائي المبدع" الذي اتخذ من التجريب وآليته مسلكاً مزج فيه بين الأزمنة، وشكل لوحة زيتية راقية بمساحات مكانية زكية (المقام).

من هنا فالبنية السردية للرواية بعناصرها قد احتواها العنوان ذا الأبعاد الجمالية والصوفية فكانت على الشاكلة الآتية وفق هذا المخطط:



[1]- سورة الأعلى: الآيات 6 -7-8-9-10-11-12-13.

وبما أن "الولي الطاهر" في سعي دائم للوصول إلى "مقامه" فالعودة اتخذت بعداً روحياً نتيجة الإخفاقات التي صادفها وفعل العودة يؤكد إصراره الذي يتبلور في أسلوب سردي خرافي عجائبي لا يخلو من الانفعالات النفسية التي عكست «القلق وفاعلية التوتر في الأحلام والأطر النفسية للصدمات وعمليات القمع وتحقيق الآمال والرغبات الجنسية وتمني الموت أو الخلاص»[1].

إذن بؤرة الرواية تنحصر في "العودة"، لأن هذه الأخيرة اتخذت أبعاد دلالية مختلفة بحيث يصرح «نصف الروح لي ونصفها الآخر يسكنها غيري، أما جسمي ومظهري الخارجي فلم يبق منه سوى شبح بطل في المسلسلات والأفلام وبعض سكان الفلوات.

حاولت استعادة أنا نصف أنا الضائع فما أفلحت، حاولت التخلص من الآخر فأخفقت، لأَمت حينئذ لأموتن دبحاً »[2].

إن تأزم الوضع وكثرة الإخفاقات التي صادفها "الولي الطاهر" من خلال مراحل عودته المزعومة فالمعاناة اشتدت وطال زمنها و"الولي الطاهر" يبحث عن الخلاص من يمسك بيده إلى بر الأمان فاستدعى (المرأة والخمرة وإن تعذر و لم يجد سبيل إلى مقصده فالموت هو الحل والمخرج (لأمت حينئذ).

ورغم الوازع الديني القوي لشخصية "الولي الطاهر" إلا أن ما يعيشه من أزمات اجتماعية وفكرية وعقائدية وهذا ما أدى به إلى أزمات نفسية، ودليل ذلك ما ورد في النص السردي من آيات قرآنية وألفاظ وعبارات دينية وصوفية كالخلوة بنفسه كقوله:«صعدت إلى خلوتي حيث أبحرت من خـــلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام».[3]

[1]- علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية، 2009، ص136.

[2]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،ص 50.

[3]- المصدر نفسه: ص34-35.

و الآية القرآنية في قوله: ﴿إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ﴾ [1] وكذلك ما جاء على لسان "الولي الطاهر" عندما قفز إلى ظهر العضياء في قوله ﴿بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىٰهَا وَمُرۡسَىٰهَآ﴾[2] وتعود بنا إلى قصة سيدنا نوح عليه السلام وأتباعه حين ركبوا السفينة في الآية رقم 41 من سورة هود.

كما نجده في كل مرة يكرر قراءته لسورة الفاتحة وسورة الأعلى حتى أصبحت وكأنها لازمة داخل المتن الروائي وحتى الأدعية فقد تخللت تركيبة النص فإعادته للدعاء «يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف» أوجد إجابة لها في :

«يخاف من الماضي

يخاف من الحاضر

يخاف من المستقبل»[3]

2- الرموز الصوفية وأبعادها الدلالية:

إن ما يعانيه بطل رواية "وطار" من تمزق وتأزم وهذيانجعله يتخذ فعل البوح كمخرج له ووسيلة لخلاصه، فكانت هناك رموز صوفية أخذت أبعاد دلالية متعددة بتعدد القراءات.

إن الطابع اللغوي الذي يتبناه "وطار" في كتاباته الروائية أضفى صفة الرمزية والإيحاء على متنه الروائي، وبما أن عنصر الرمز يُعد من أهم شروط التواجد الصوفي فإن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وتحميلها للتراث بأنواعه داخل متنها الروائي، جاعلة إياه درع واقي لعناصر بنائها الفني من التصدع الخارجي، الناتج عن هموم المجتمع تكون قد أعلنت على أنها وليدة تجربة روائية جديدة. كانت نتيجة انصهار وعي حضاري لمكانة التراث وما يحمله من دلالات إسلامية فما توفر عليه هذا النص الروائي من نصوص قرآنية

[1]- سورة محمد: الآية07.

[2]- سورة هود: الآية 41.

[3]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص76.

(سورة الفاتحة وسورة الصافات الآية 102 وسورة محمد الآية 07 وسورة البقرة الآية 115) وكذلك الأدعية والأذكار كقوله (بحول الله وبحمده يا من خلقت فسويت...) وغيرها الكثير في المتن الروائي والممارسات والعبادات (كالصلاة ركعتين تحية لله عز وجل وللأرض وتحية للزيتونة ثم أولا وأخراً تحية للمقام الزكي) لهي من مظاهر الصوفية.

أ- دلالة المـــرأة :

إن لعبة الغواية اللغوية التي تضمنها المتن الروائي، كانت إسقاط على غواية آدمية عاشها "الولي الطاهر" بتفاصيلها و"سجاح" أم متممْ "بلارا" أسماء وظفت في الرواية بثقلها وثقل مكانتها في مخيلة "الولي الطاهر" فهو يتخبط بين القبول والرفض بين ما يعيشه من لذة مع "بلارا" وبين ما تتركه من ألم فيما بعد.

فالحوارات التي أجريت بين "بلارا" و"الولي الطاهر" بتفاصيلها تجمع بين تالوت دلالي كانت الرغبة في الإتيان بنسل جديد بسببه وهذا المطمح لا يتحقق إلا عن طريق المرأة وهذه الأخيرة تكون بسبب السعادة واللذة وسبب للحزن والألم .تقول: «أولا مولانا الطاهر أنا لست سجاحا، ولا أم مُتمم ولا اية امرأة أخرى غيري وثانيا يا مولانا الطاهر النسل الذي أنجبه وإياك، هو نسل يخص هذه المنطقة فقط، هذا الفيف...».[1]

والولي الطاهر في صراع نفسي بين الرغبة والرفض، والموقف الذي وضعته فيه "بلارا" زاد الطين بلة وغنم مخيلة "الولي الطاهر" يقول:

«توقفي يا سجاح

انتصب الولي الطاهر، بينما هي تتقدم منه شبه عارية، بضة، رشيقة لطيفة ينبعث منها السحر موجات من نور...

بدأته الغواية من هذا الجانب فيه جانب تأجيل حسرته أسفه والاعتذار إلى وقت

[1]- المصدر السابق: ص76.

آخر».[1]

ولقد مازج "الولي الطاهر" في وصفه "لبلارا" بين الوصف المادي الحسي بضة، رشيقة،...) وبين الوصف الروحي المعنوي (دافئة، دفاقة،...)

إن هذا التغزل والدفء والتودد الذي يعيشه "الولي الطاهر" سرعان ما يَأفَل ويندثر لأن الإشكالية الكبرى هي أن طرفا المعادلة الحياتية التي يعيشها "الولي الطاهر" غير متكافئة لأنه حتى ولو كانت رغبته الجامحة في تحقق فعل اللذة "وبلارا" محور ذلك، حتى لو وصل "الولي الطاهر" إلى مرحلة اللين يقوله:

فقد بدأ ينـــزع ثيابه رمي العمامة المستديرة جانبا وتخلص من الجبة وانفرجت عيناه وشفتاه، منذهلا مشهودا:

ارتمت في أحضانه... تراءت له سجاحا تختلي بمسيلمة، فتمنحه نبوتها تحاربه...»[2]

فالنهاية مأساوية وتطرح من جديد قضية الموت، الدمار، الصراعات بطرق مختلفة وبأشكال وصور اكثر بشاعة.

ب- دلالة الموت :

لقد تعددت صور "الموت" داخل المتن الروائي حتى أصبحت تشكل هذه المشاهد ببشاعتها تأويلات لا حصر لها، فحتى مصدر اللذة أصبح يتشكل الموت ثناياه في و لم يترك مجال كي يعش السعادة ويتحسس طعمها يقول «يقرر أن يموت ذبحا

تقرر أن يموت في رابعة النهار»[3]

ثم يواصل مشاهد الدم والمجازر التي حدثت وستحدث.

---

[1]- المصدر السابق: ص77.

[2]- المصدر نفسه: ص 78.

[3]- المصدر نفسه: ص48.

«يهوي الساطور، يتدفق الدم يتطاير الرأس»[1] بحيث كان هذا المشهد كلازمة تكررت سبع مرات في صفحة واحدة (90) هذا ما يحيلنا إلى التطرق. لدلالة العدد (07) فيما بعد.

"الطاهر وطار" على لسان "الولي الطاهر" يقدم نظرته للموت «فالحرب حرب، أكانت عادلة أم جائرة فهي كالحياة حالما توجد فيها نفقد كثيرا من الاختيارات في كيفية ممارستها ومادام المرء في الحرب فلا عمل آخر له سوى أن يحارب».[2]

ويعدد أسبابها كإسقاط على ما يعيشه المجتمع الجزائري فترة الأزمة، أو ما أسموه بالعشرية السوداء في قالب سردي شيق بأسلوبه المتنوع والممتنع، وبفضاءاته التي تخللها أزمنة آخذة من الماضي ومدافعة عن الحاضر ومناهضة متفائلة لمستقبل أحسن يقول:

«يشهد الله أني كنت أحب التسامح وأمارسه من قبل وكنت أدافع عما أراه حقا بحماس فياض وصدق عميق وتجرد كامل وصرت الآن- بعد ست سنوات من الحرب- أعشق التسامح!... لماذا لأنه لا يقدر فضيلة التسامح إلا من كان ضحية الحقد، ولا يعرف قدسية الحياة إلا من أفلت بين أظافر الموت، ... وهو يعلم علم اليقين أن هذا الآخر يتربص به... ليرد له الجميل كم يبدو الأمر عبثيا»[3].

ج- دلالة الخمرة:

إنها مفارقات الحياة، فمن العبث وفي خضم هذه الصراعات والمجازر "الولي الطاهر" لا يفوت فرصة مجالس الإنس وسماع ما جلا به الشعراء في قوله:

«أنـــا حـــنينٌ ومـــترلي النجـــف ومـــا نـــديمي إلا الفـــتى القصـــف
أقـــرع بالكـــأس ثغـــر باطيـــةً مترعـــــةٍ، تـــــارةً وأغتـــــرف
مـــن قهـــوة بـــاكر التجـــار بهـــا بيـــت يهـــودٍ قرارهـــا الخـــزف

[1]- المصدر السابق: ص90.
[2]- المصدر نفسه: ص118.
[3]- المصدر نفسه: ص116.

والعيش غـــض ومـــترلي خصـــبٌ لم تغـــذني شـــقوةٌ ولا عنـــف»[1]

إن وجود مثل هذه القوالب المتضمنة لدوال متفاوتة المدلولات يغير مسار الخطاب الروائي، فمثلا لفظة (النديم) ويقصد بها الخمرة لكنها تأخذ هنا البعد الصوفي وكيف أنها تتعالق مع حب الله عز وجل فهو يشخص لنا قوالب اللذة والمتعة أثناء احتسائها (أقرع بالكاس) هذا المشهد يؤكد أن "الولي الطاهر" ومن معه في قمة النشوة وبالمقابل نجد كذلك حالات "الغيبوبة التي تنتاب "الولي الطاهر" من حين لآخر بقوله:

«لاحظ الشيخ إزروراقها يكسو لون "الولي الطاهر" فأدرك أنه في حالة إنسية صاحية، قد تتدرج إلى حالة غضب صوفي، لا تعلم عقباه لقد هذا التعب مولانا البارحة وكان المفروض أن يصعد إلى خلوته يستريح بالذكر والصلاة».[2]

لقد اتخذ "الولي الطاهر" عدة مواضيع لحالته هذه، بحيث نجده في المشهد الموالي يدقق في بداية إصاباته بهذه النوبة إذ يقول «أخذتني رعشة واعترتني حمّى، وداهمتني غمّى...»[3] " فالولي الطاهر" في وضع لا يحسد عليه فهو «عندما يسقط مغميا عليه في حضرة طيبة، لا حد لا لمكانه ولا لزمانه ومحاولة معرفة ذلك، إفساد للحالة».[4]

إن حالة الإغماء المفاجئة التي تصيب "الولي الطاهر" من حين لآخر وتأخذه في رحلة غيبية، تلفت انتباه القارئ على أنه قبل حالة الإغماء هذه يكون في حالة يقظة وصحوة وهذه الفترة بالذات بين حالة اليقظة والإغماء، يكون "الولي الطاهر" في رحلة هذا المصطلح الذي ينظر إليه الاتجاه الصوفي على أنه متعلق بالروحية والسمو والتوحد ومقابلة الله عز وجل بالدعاء والزهد والخلوة والاعتزال عن جنس البشر.

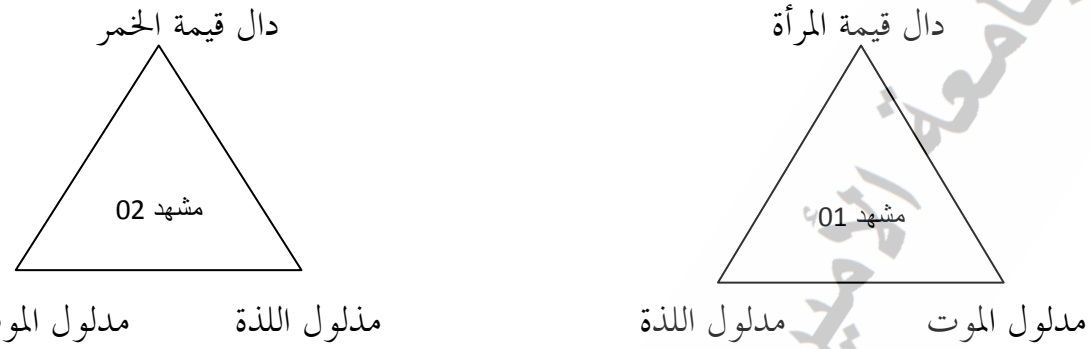
[1]- المصدر السابق: ص 71.

[2]- المصدر نفسه: ص71.

[3]- المصدر نفسه: ص92.

[4]- المصدر نفسه: ص15.

في خضم هذا الزخم الدلالي وما يحمله من رمزية متداخلة فيما بينها نحمل أبعادها ونبرز علاماتها الحاملة لقواسم مشتركة داخل هذا المتن الروائي، والذي نوضحه على النحو الآتي:



لقد عدد "وطار" في متنه الروائي عدة مشاهد، كانت قيمة المرأة قد استحوذت على جزء أكبر منه، بحيث أخذنا بموضوعه المرأة داخل نصه هذا إلى تحقيق ما يسمى بالثنائية الضدية، فنجدها تحقق اللذة والمتعة قدمته "للولي الطاهر" حتى أوصلته مرحلة الهيام بها إذ يصرح " كيف يا "بلارة العزيزة تستطيع نفس أن تنفصم وتظل بعيدة عن ذاتها، وكيف تستطيع ذات أن تتجرد من نفسها»[1] إنه في دروة العشق يواصل بوحه «آه إنني ألهت بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي إلى تيه بني إسرائيل هذا».[2]

لكن بعد كل هذا البحث الشغف لوجود "بلارة" هناك النقيض، الموت، الدمار، لأن "بلارة" بالمقابل تمثل «الفتنة الأمازيغية»[3] واللحاق بها توقعه في اللعنة تصرح «ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر على... تموت ألف ميتة وميتة.

أحدرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حذا الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة وحرق الأحياء...»[4]

وفي المقابل فالمرأة كالخمرة تسكر حالة اللذة وتفقد الإنسان وعيه لكن الإكثار منها

[1]- المصدر السابق: ص101.
[2]- المصدر نفسه: ص101.
[3]- المصدر نفسه: ص100.
[4]- المصدر نفسه: ص102-202.

والإفراط في شربها يؤدي إلى الموت لا محالة وقبل الوصول إلى النهاية توقعه في بلوة الإماء وفقدان الوعي والغفوة.

ومن ثمة فخصوصية المرأة داخل هذا المتن الروائي وكيف أن "وطار" جسده كإسقاط على خصوصية الخمرة – لوجود القاسم المشترك بين الموضوعين وهذا إذ دل إنما يدل على ثقافة "وطار" بالموروث الشعري القديم، واستوقفنا مع "أبي نواس" وكيف عايش وعشق الخمرة وكيف تغزل بها وكأنها إمرأة حسناء إذ يقول:

دَعْ عَنْكَ لَـــوْمي فـــإنّ اللّـــوْمَ إغْـــرَاءُ ودَاوني بالّتي كانَـــتْ هـــيَ الـــدّاء
صَفراءُ لا تَنْـــزلُ الأحـــزانُ سَـــاحَتها لَوْ مَسّها حَجَـــرٌ مَسّـــتْهُ سَـــرّاءُ[1]

لقد اتخذت "الخمرة" ثنائية ضدية فهي الداء والدواء في الوقت نفسه فالداء تجعله مريضا بها والدواء تشفيه من كل الأسقام.

د– دلالة العدد سبعة:

إن اعتماد لغة الأرقام داخل النصوص الروائية، تضفي التميز داخل هذه المتون وتحدث نوعا من الشعرية في طياتها، ولا غروة إذا سلمنا بأن العدد سبعة ووجوده داخل النص الأدبي يجعلنا نسلم أيضا بأن له مرجعيات دينية وعقائدية وكذلك فهو لديه بعد نفسي لارتباطه بالموروث العربي الإسلامي.

لقد تميزت النصوص الروائية "للطاهر وطار" بتوظيف هذا العدد بحيث استوقفنا في أكثر من مدونة فمثلا نجده بكثرة في روايته "الحوات والقصر" وكذا "اللاز" وغيرها من نصوصه، ففي رواية "الولي الطاهر يعود" إلى "مقامه الزكي" محل الدراسة نجد العدد سبعة تكرر في أكثر من موضوع وكل مرة يأخذ صورة مغايرة عن التي سبقتها والجدول الآتي يوضح ذلك:

[1]– أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، ط 2، 2009، ص55.

السياق الذي وظف فيه العدد سبعة	الصفحة
1-المسافة بين القصر والآخر سبعون ذراعا	18
2-قطر الدائرة يصغر... واحد...إثنان...سبعون...ثمانية وسبعون...	18
3-الطوابق هي، هي سبعة	21
4-جعلناه سبعا طباقا تحتضنها مئدنة...	23
5-بعد الليلة السابعة...رفع القنادير التي عريضة يطلبون فيها	24
6-...من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها، إنها استغرقت سبعة أيام	35
7-مولاي، مقامك الزكي هذا بطوابقه السبعة: قال إلا مني ومنك	77
8-...واحد...اثنان....سبعة....تسعة...	88
9-....قبالة المقام الزكي المنتصب ها هناك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة	125
10- ....المسافة بين القصر والآخر سبعون ذراعا	128

يحمل العدد سبعة أبعادا دلالية لها علاقة جد وطيدة بالدين الإسلامي، وحتى المعتقد الشعبي له دلالات لهذا العدد بحيث نجد بعده الديني يتجسد أكثر في الطواف سبعة أشواط وكذلك الرمي بسبع حجرات والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، اليوم الذي اختير عيد المسلمين من دون أيام الأسبوع هو السابع (الجمعة).

إن تفضيل العدد سبعة عن غيره ليس من باب العبث أو التلقائية وإنما لديه أبعاد دينية وصوفية تتنوع بتنوع المشهد الروائي.

من كل ما سبق ذكره نستنتج أن التجربة الروائية للطاهر وطار قد أجادت في توظيف التراث ببعديه الديني والصوفي، موازيا ذلك بالأوضاع السياسية والتيارات الحزبية المتصارعة فترة العشرية السوداء بالمجتمع الجزائري، فتجاوز الواقع معتمدا على خصوصيات وآليات

ميزت النص الروائي الجديد عن سابقه (التقليدي) بحيث صاهر بين تركيبة المتن الروائي وزاوج بين المضامين التي حملتها الرواية من أصول عربية إسلامية.وراهن جزائري مرير، فكانت الأدوات الإجرائية" لمعمارية النص من عنوان وشخوص وزمان ومكان خاضعة لمبدأ التحول والتجاوز، وبما أن الزمن تجاوز تيمة الراهن بحيثياته والمكان استحوذ ساحة المتن الروائي والشخوص أسطورية عجائبية فالضرورة النقدية ورغبة "وطار" جعلت "الراوي" يشكل تجانس شكلي ومضموني بين معمارية الرواية ومتنها تحت راية التجريب وأبعاده الدلالية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا– التقنيات الأسلوبية في رواية ذاك الحنين "للحبيب السايح"

إن نظرتنا لروايات الكاتب الجزائري لحبيب السائح نظرة يشوبها التجديد ويعتليها تجاوز كل ما هو رتيب وقديم، فالروائي مجيد في تجاوز التقليدي والانصهارفيما يوازيه – التجريب– إذ استطاع وبفضل تنوعه اللغوي أن يبعث نفسا جديدا على مستوى متونه الروائية، وهذا ما نجده في جلّ رواياته منذ "زمن النمرود" تلك المحبة "الموت بالتقسيط" "تماسخت" "دم النسيان" كلها عناوين لمدونات السايح والتي تحمل بعدا تجديديا بالدرجة الأولى، ونخص بالذكر رواية "ذاك الحنين" والتي تمثل نموذجنا التحليلي النقدي، والذي يشكل بدوره هاجسا يؤرق المتلقي ويتبعه من خلال الخوض في دهاليز القضية، وكشف تشعباتها اللغوية هي بدورها شكلت تفاعلات نصية دينية منها أسطورية وسير شعبية وتوظيفها لتقنيات أسلوبية بلورت لظهور شكل روائي جديد متمثلة في الأسبلة والتهجين والحوار وهذا ما يدرجه لحبيب السايح في روايته ذاك الحنين والتي تعد نموذجا في توالد هذه التقنيات تمازجها.

فمختلف الأشكال التعبيرية التي تمتزج داخل الرواية تساهم في تجديد شكلها وبنائها العام، فتكسر وحدة أسلوبها بل تتجاوز ذلك إلى إقامة نموذج روائي للجنس الأدبي المستغل عليه وتحدد ملامحه وخصائصه. ويمكن لهذه الأشكال أن تكون أدبية أو تتجاوزها إلى غير الأدبية مع احتفاظها بأصالتها اللغوية، حيث تخلق في النص تعددا لغويا ولسانيا وأسلوبيا نتيجة تركيبها لخطابات متعددة.

وإذا أصبحت الكتابة الروائية تعج بأشكال لغوية متعددة فهذا من شأنه أن يخلق تشويشا عليها وذلك بإفراز أجسام غريبة داخل النص، وهذا مقتصر على مبدع النص الذي يسعى بكل طاقته إلى توظيف أشكاله اللغوية في قالب يتماشى مع نصه حتى تعمد هذه الأخيرة الأشكال التعريبية إلى إخصاب النص وتفعيل مكوناته.

وإذا كان الروائي الحبيب السائح قد قام بخطوة نوعية بتوظيفه لتقنيات أسلوبية متضمنة روايته "ذاك الحنين"، فهذا ينم عن تجاوزه للمألوف واعترافه بتعددية اللغة وتمازجها إذ تعتبر ذاك الحنين نموذجا صارخا لهذه الآليات الأسلوبية.

1- التنوع الأسلوبي:

لقد جعلت الرواية الجديدة من الأسلبة والتهجين والحوار مبدأ اشتركت فيه كل الكتابات وفي ذلك يقول النقاد «كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية لا بد أن يعتمد على السِّمة الغالبة على العمل وليس على تمثيلها النقي والكامل لكل صفات النوع»[1] فالتنويع سمة مميزة ومثرية يتجاوز بها الكاتب لحظة العقم ونفاذ القريحة في الاتجاه المستقيم.

فالتنويع على مستوى المتن الروائي وتداخل العناصر في بنائه يعتبر عاملا أساسا في التعددية، التي تعد أسلوبا للتواصل فالمبدع قد يلجأ «إلى عبارات وقصص يكون على ثقة من معناها المشترك»[2]، فالكلمة الواحدة ينطقها بعض الناس فيكون لها معنى مشترك مع فئة أخرى، وقد تتجاوز ذلك إلى استخدام خاص، الأمر في الأسلوب يتعدى التميز في الخصائص اللغوية إلى موقعية التعبير، ومنح اللغة بعدا دلاليا تجلبه مقاصد الصّوت وخصوصياته ومقاصد كل من اللهجة والنّوع الأدبي.

والرواية بوصفها جنسا يتآلف ويتمازج مع كل الأشكال الأدبية وغير الأدبية، فإنها عندما تستخدم هذه الخصوصيات والمقاصد استخدامات جيّدة، بل تجعلها قادرة على حسم المفارقة والتعبير من خلال التنوع الأسلوبي على التجربة الذاتية للمؤلف الروائي.

فالنص الروائي والأدبي عامة مزدوج الشفرة، وذلك لتكسيره الخطية وأحادية الصوت والخطاب، فيطيع بالتجديد والتنوع والتوالد والتشنذر بتلاشي الحدود بين الأجناس، إذ نستهل حديثنا عن الأسلبة باعتبار هذه التقنية حديثة على مستوى المتون الروائية، فالانتقال

[1]- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، ط4، (1870-1938)، ص9.

[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص26.

من التهجين إلى الأسلبة يولّد تقنية أخرى وهي ما يسميها باختين "تنويعا".

أ- **الأسلبة Stuliatio**:

كانت الأسلبة إحدى الطرق والوسائل التي يستخدمها الكاتب في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، ذلك عن طريق لبسه لأساليب الآخرين بكيفيات مختلفة، على غرار تغيير الصيغة والاختزال والحذف والإيحاء بأسلوب الآخرين، كما يحاوره ويحاكيه بطريقة غير طريقته ويشرح باختين الأسلبة في قوله. "هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادية لغوية «أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوع، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة فنستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل»[1].

فالأسلبة على حد تعبيره هي تجسيد أسلوب لغوي غريب ودخيل بطريقة فنية تقتضي حضور وعيين أو فكرين، الفكر المصور والفكر المصوّر، فالتعدد في الأسلوب الروائي لا يعمل على تمزيقه وتفكيك أوصاله، فالرواية لا تنقل الخطابات وإنما تصورها وذلك عن طريق استخدام هياكلها في بناء صورة معبرة عن صراعها في المجتمع.

فالتنوع بين الخصائص الأسلوبية للأصوات واللهجات وتوظيفها ضمن قوالب لغوية لا يشوه صورة المتون الروائية، سواء بتداخل وعيين لغويين في أسلوب واحد – الأسلبة- أو باستدعاء تنوع أو أسلوب لغوي إضافي، يساهم في إعادة بناء وهيكلة المتون الروائية التجريبية.

لقد ظهرت الأسلبة في رواية "ذاك الحنين" بصورة بارزة فهي لا تقتصر على المستوى اللغوي فحسب. إذ تجاوزت ذلك إلى المستوى الاجتماعي أيضا إذ تستند في ذلك على ثرائها بامتزاج وتداخل وعيين لغويين مختلفين، ذلك أن المؤلف استمد أنماطا لغوية متباينة من خلال جعل الرواية انطلاقا من أحداثها تدور في السوق، في إطار حلقة مكوّنة من مجموعة

[1]- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ص98، نقل عن ميخائلي باختين، الخطاب الروائي، ص18.

شخصيات فأبطال مقتبسين من الإطار العام للمجتمع والواقع المعيش انطلاقا من فكرة الانحطاط والتردي والدونية التي تلازم المجتمع الساذج بأفراده، حيث شوّه صورة المجتمع بتقديمه لملامح التفكك والانهيار والاستقرار على كل مستويات ومجالات المجتمع ومن انهيار القيم والروابط وتفسخ الأخلاق.

وانتشار للآفات الاجتماعية من أمراض وبطالة ورشوة وضياع للتاريخ وفقدان للهويّة، حيث عالج الكاتب هذه المواضيع بأسلوب متصدع متشظي، حتى أصبحت اللغة في حدّ ذاتها موضوع السرد، وبذلك جاءت المستويات اللغوية متعددة بتعدد الشخصيات والمواقف فجاءت الأسلبة بتفصيح العامية، أو بالتناوب بينهما لترصد سلوكات الناس الذين أسماهم – الغاشي – ولقد كان الكاتب وفيّا للهوية فنراه يجسد "الزوالي" قائلا «سحب رجله من صندالة المطاطية البيضاء وشبك إبهام قدميه بالسلك ... وتذكر لو أن أمه توجهت على بطل سينمائي لولدته أشقر العينين يلبس التبان ويتكلم الرومية كما أولاد النصارى ولزاخ على أولاد السبنيول الطليان المالطيات»[1] إذ استعمال السارد على ليان الزاولي كلمات عامية بسيطة عاكسة نمط الشخصية، يحدد لنا دون شك هوية الزوالي ومكانته الاجتماعية، فتكون اللغة متمظهرة حسب الفئات الاجتماعية التي يحاورها السارد.

واللغة المعاصرة تلقي ضوءا مميزا على تقنية الأسلبة بوصفها لغة مباشرة متضمنة لغة ضمنية في ملفوظ واحد، فإعادة التشفير اللغوي الذي سعى إليه الحبيب السايح عن طريق أسلبة لغته الروائية جعل ذك الحنين تصنف ضمن الأعمال الروائية التجريبية لتقلدها وتبينها لصيغة التجديد والحداثة.

ب- **التهجين:By Bididation**

إلى جانب الأسلبة نجد مصطلحا متداولا وله استعمال شائع من طرف الروائيين

[1]-ذاك الحنين: ص 68-69.

يصاحب الأسلبة وهو التهجين **Bydidalion** فالوقوف على حقيقته والبحث في طبيعته أمر صعب ذلك أن المهتمين بنظرية باختين قد وجدوا صعوبة في تحديد مفهوم لهذا المصطلح إلى جانب الأسلبة نجد مصطلحا متداولا.

لقد وضع "ميخائيل باختين" مفهوما واضحا للتهجين تجاوز به الصعوبات والغموض الذي كان يكتنف هذا المصطلح حيث:

«يشير الباحثون المهتمون بنظرية باختين إلى صعوبة تحديد طبيعة التهجين على الصورة التي أوضحها في تعريفه الذي يقول فيه : إنه مزج لغتين اجتماعيين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين لحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ساحة هذا الملفوظ ولعل صعوبة التحديد ناتجة من جهة على اقتصاره في مجال التطبيق على بعض الأمثلة إضافة إلى اندراج نظريته ضمن مجال لساني أوسع».[1]

تتراءى لنا "ذاك الحنين" متداخلة ومعمقة بشكل تهجيني من بداية الصفحات الأولى فكان "بوحباكة" شخصية رئيسية قدمت وعيها في الرواية من خلال المقالة التي أنشأها وكتبها في قهوة الزلط، لينطبع ذلك الحديث هجيناً كقول السارد «في المقالة التي دبجها إلى الجريدة الجهوية بعد أن خط مسودتها في قهوة الزلط وجد أغرب الثروات وألذها».[2]

وقوله «مساء يوم صيف نبتت على رصيفها الشرقي المدرج فكرة الميترو، ومنها راج أن بوحباكة هو المبشر بالمشروع الحضاري ولو أن بوحباكة لم يدخل حلبة المهارة على نشر الشائعة وترويجها».[3]

فبوحباكة بوصفه مصدر إعلان الشائعات وبهرجيتها لا يغيب عنه شيء، فالقارئ يقتضي عليه الأمر أن يتخيل الشائعة ومدى أبعادها، والتي تعتبر بمثابة البنية المغيبة التي تمكن

[1]- آمنة بعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص95-96.

[2]- ذاك الحنين: ص 25

[3]- المصدر نفسه: ص58

من مزج وعيين داخل ملفوظ واحد، فتيمة الديباجة قفزة ذكية وظفها السارد لتوضيح الوعي الغيري والكلمة الغيرية بهدف الوصول إلى غايات جمالية.

«وعن بوحباكة أشيع في بلاصة الحيرة منذ عشرة سنين، أن أحد السّواح الفرنسيين من الأقدام السوداء كسر المؤشر يوم زار البلاد فمنع دخول البيت»[1]، حيث يلتقي وعيين داخل ملفوظ واحد، وعي بوحباكة بنفسه، ووعي الناس الذين أشاعوا عن بوحباكة.

إن ارتباط الشائعة "ببو حباكة" يحيلنا إلى نظرة المجتمع إلى الرجل المثقف لذلك جاءت التراكيب الهجينة بلغة فصيحة فتراوحت بين القصدي وغير القصدي، فإذا كان "التهجين" قصدياً إرادياً فإنه يضفي على المدونة تعددًا لغويا يحيلنا إلى لغة واحدة في حين إذا كان التهجين من دون وعي وغير إرادي فإنه يدخل عادة بين لهجات الناس المتداولة في تبادل المألوف، وهنا تحدث المفارقة.

فالأول يحدث بعداً جمالياً على عكس الثاني، الذي لا يكسب النص أيّة فنية أو شاعرية.

لقد نوع الكاتب في استظهاره لتقنية التهجين، وخاصة التركيب الذي بدا لنا واضحا في الرواية في قول السارد «وصار في عرف روّاد قهوة الزلط أن من يدخل أي بنك لا يدخله إلا لسُلفية وصارت السُلفية تقابل الوصولية الحضارية، وصار تاريخ البلاد يقوم بجمع السُلفية لأن الدين أخلوا البنوك وأفلسوها هم من صنيعة اليد الهلالية وصارت مصائب البلاد المعايشة والحياتية تعزي أسبابها إلى أصحاب السُلفية الذين أوقدوا النار في كل شيء حتى في النبيذ المهرب ...»[2].

فوعي السارد العالم بالوضع السائد والمزري الذي آلت إليه البلاد من جراء تبعيتهم للوصوليين منصهر في مدى وعي الناس بالمصائب والكوارث المشتركة التي تعج بها نفوسهم.

[1]- المصدر السابق: ص84

[2]- المصدر نفسه: ص26

وبالتالي يتحقق امتزاج وعي السارد بوعي الناس وتحمله أرواحهم من شجون وتكدرات وبقايا الأحزان والآلام، التي لم يجد لها السارد على مستوى متنه دواء الأشخاص الذين يعانون منها على أرض الواقع، فلا الكلمة ولا النضال المسلح سيعالجان تصدعات المجتمع وانكساراته.

إن الهجنة الروائية أو بتعبير آخر، التهجين اللغوي ليس ثنائي الصوت والنبرة فحسب بل هو مزدوج اللسان فهو لا يقتصره وعيين فرديين فقط، بل مزج لغتين اجتماعيتين مفصولتين بحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي ليس مختلطين بكيفية لا واعية، بل هما ممتزجتين بوعي مقصود.

ولقد سعى السايح إلى تجسيد هذه التقنية في روايته وذلك في قوله «حاشاك سيدتي الغاشي هم من تجمعهم حلقة خليفة المداح وتفّرقهم صفّارة البرجي البوليسي».[1]

فلقد تقصد السائح في توظيفه للغة مباشرة مع لغة أخرى في ملفوظ واحد، فالتهجين يتداخل بشكل كبير داخل المتن الروائي، مما يولد تمازجاً فعليا، فلقد استحضر الروائي وعي لساني بعيد عن وعي آخر ومزجه في لفظة واحدة مستمدة من المجتمع من قوله:

«عمري ما سافرت لدزاير، أنت دزيرية؟ اسمع فضيلة أتفكر الترك وأسمع الرمتي أتفكر العسكر والوطا، وأنا قلبي على وحيدة من البحر

- عيـــني
- في السينما شفت لعجب
- حيت في جدتي الأولى»[2]

إن استدعاء السايح للتهجين كتقنية في الرواية لدليل واضح على مدى اطلاعه على

[1]- المصدرالسابق: ص 35.

[2]-المصدر نفسه: ص40.

التيم اللغوية التي ساعدت وساندت نصه بشكل أو بآخر، فجعلت منه مزيجاً من التعابير والأساليب اللغوية.

ج- الحوار/ Le Dialogue

الحوار يعتبر من أهم وأبرز التحديات الفنية التي تواجه الروائي، فهل يصوغه باللغة الفصحى كونها اللغة القومية المعيارية الموحدة؟ أم باللهجة العامية المتعددة في تشكيلها وتنبيراتها المحلية والمهنية كونها مستوى من مستويات التفكك الداخلي لتلك اللغة، وطريقة تعبير عن الخصوصية الاجتماعية والفردية لمنطوق الشخصيات ومراميها الحيوية.

حيث يتمظهر الأسلوب الحواري في أشكال متعددة، بعيدا عن المركزية اللغوية والخطاب المغلق، مما يعني الانفتاح على اللغات، والمزج بين الأساليب المختلفة مع التفريق بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، فارتباط الحوار بالمدح والرواية جعله عنصراً يكوِّن بنيتها – الرواية – فالحوار يكشف لنا عن المنحدرات الاجتماعية والإيديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات التي تتصادى في جسم النص، وبالتالي تصبح أقوال ولقد جاء هذا الحوار على نمطين:

- النمط الأول: الحوار الداخلي (المونولوج) يعتبر الحوار الداخلي بمثابة محاكاة داخلية ذاتية يجريها الإنسان مع نفسه اعتمادا على استرجاعات داخلية.
- النمط الثاني: الحوار الخارجي (الديالوج) وعكس الحوار الداخلي (المونولوج) وبهذا فهو يقتضي بالضرورة وجود شخصين فأكثر، لأن الكلام أو الملفوظات اللسانية حيث تتم العملية بين المتكلم والمستمع..

والحوار في رواية "ذاك الحنين" ازدواجي الحدث حيث زاوج المؤلف بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي في متن روايته، وعلى طول مقاطعها فتارة نراه يستعمل الحوار الداخلي والخارجي في متن روايته وعلى طول مقاطعها، فتارة نراه يستعمل الحوار الداخلي

الذي لازمه وضمنه كثيراً قبل أن يتوغل في أغوار وحوارات الشخصيات الأخرى، فكان راويا يستلهم العبارات يتأمل ويفكر ويعود إلى مكنونات دواخله وماضيه، ثم يعرج على الحوار الخارجي بين شخصيات يستعملها السارد لبناء التركيب الروائي في تصوير وشكلنة الأحداث، واستعمل "الحبيب السايح" اتجاهين اثنين في الحوار –وقد سبق ذكرهما– داخلي وخارجي مستلهما في الأول ما تمليه صراعات الأسئلة المتلاحقة عبر تراكمات الأحداث التي أثارت للروائي أسئلة يبحث لها عن حلول وأجوبة في ظل واقع معيش بوجوه مختلفة وتقلبات واضطرابات موزعة على عدة شخصيات.

وكان للحوار الخارجي بعد ذلك دور في رصد الحياة المعقدة في أحوال ومواضيع كثيرة، وذلك من خلال حوارات الشخصيات مع بعضها البعض وهنا نحاول رصد بعض سمات حواراته الداخلية والخارجية ونجد على سبيل الذكر لا الحصر «كانت الفرجة أيام العز يا حضار، وكان الإنسان يروّض الجن والحيوان، سبحان خالقي الجبار، ولمّا صار الإنسان يروض الإنسان صارت الحكمة للفجار والبلاد معرة للأخيار وتصالحت البومة مع العقاب، وتسالم الضبع مع الحمار...»[1].

فالراوي يحاور جماعة من الأشخاص ويخبرهم بما جدّ واستجدَّ وهنا يتحقق الحوار الخارجي، أما في موضع آخر يقول «ما معنى أن أكون حالة أنا في هذا الدمار ؟

البلاد ما عاد يجيب منهكا بالانتظار، فأحال على قلقه ما ينتهي إليه من أخبار، فإنه لم يشعر لحظة أن جسمه أخل بالتزاماته حتى العادية منها، ولا عقله فك أي عصمة جمعية، كي يعرض نفسه على طبيب، ولكن إذ داخله ارتياب في انه سيبوح للبلاد بعزمه الجموح على تقديم الاعتذار عما يمكن أن يكون البلاد رآه تقوّلا عليه في لحظات توهه استشهد المزولة وهرب ملتجئا إلى علجية يستكنهها سر الحقد عليه، ومن قبل ما أنبه ان يستهزئ من حكايا

[1]– ذاك الحنين: ص87

خليفة المداح»[1].

وهنا يتجسد الحوار الداخلي، فالراوي يحاور ذاته ويتداعى في أقواله موظفا كل أشكال وأساليب التعبير.

- **الحوار الداخلي:**

تتجلى مظاهر الحوار الداخلي في رواية "ذاك الحنين" قول السارد «لو كنت في القنطرة الفوقانية لجزمت أنها هي»[2] وهنا كانت أولى محطات الصراع الداخلي والحوار الضمني الذي يجريه مع نصفه الآخر محاولا فهم ما يجري، فتكلم بصوت عاليرغم أنه لا يوجد شخص آخر يتحدث إليه. ففي هذه العبارة يقف السارد متحديا نفسه حيث يجزم أنه لو كان في مكان عالي لعرف تلك الأنثى التي تلتزم الصمت وكأنها قبر، تتغزل بنفسها فاتحة صدرها لريح القبلي ثم تتوالى استخدامات الحوار الداخلي في الرواية موزعة على طول الفصول، فتارة يجسد شخصية السارد وتارة أخرى يطبع شخصيات الأبطال على سبيل المثال: «إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة»[3]

فهذا الشعور الذي خالج "بوحباكة" في نفسه رسم لنا حوارا داخليا باحت به الشخصية بإحدىخصالها وأحاسيسها.

تتداخل الحوارات وتتناوب أصواتها من شخص إلى آخر كالذي نجده لدى شخصية "الزوايلي" الذي راح يسائل زمنه عوض نفسه باحت عن أجوبة ضاعت في ذاكرته كقوله «أين الكتاتيب وأول مصلى عتيق، أين الكنيسة والسور، أين دار الشرع والقدور، أين مرايا البلاد ولوح بلدته الأحمر أين لقاليقها، أين الأدراج»[4].

---

[1]- المصدر السابق: ص16.

[2]- المصدر نفسه : ص33

[3]- المصدر نفسه : ص57

[4]- المصدر نفسه: ص64

لقد كان "الزوالي" واقفا أمام مرآة الزمن متحسرا على ما آلت إليه بلاصة الحيرة متشربا حزنا عميقا طال كل فئات قريته وغيّر كل معالمها فقد ظل يستعرض حنينه العظيم إلى حياة الماضي.

وتساؤله عن قرف الحاضر، فهو يمثل "خليفة المدّاح" صوت الواقع الهزلي الذي يجتذب الناس بسخره وقصصه الغريبة، كمؤشر على تدهور وانحطاط المبادئ مخترقا في ذلك صوت المدّاح أخبار "الزوالي" الذي يعاني ويتقطع مع محنته جرّاء الغربة والوحدة اللذان كان يعيشهما، وقد عبَّر عنه السارد بقوله «ذاك يا حضار الزوايلي الرافد رأسه بين أكتافه في أرض الله الماشي لا دار ولا دوار»[1].

يستمر الراوي على تعاقب المقاطع والفصول في موقف حيرة وقلق إزاء الأوضاع المعيشية الراهنة منتقلا من حدث لآخر في قوله «ولكن في اليوم كهذا تختفي الظلال جميعا ويتعطل كل انعكاس وتشل كل حركة وتعجم كل قراءة، فلم الساعة و لمّ الزمن؟»[2]

فالسارد واصل في أسلوبه الذي اعتمد توزيع همّ البلاد والعباد من خلال أصوات شخصيات متداخلة بلغتها ووعيها، إذ عمد إلى تمظهر الأسلوب الحواري في أشكال متعددة، ومزج بين الأساليب المختلفة، فالعلاقة الحوارية المتداخلة بين الشخصيات واللغات في حد ذاتها بين ما هو فصيح وعامي يتجسد في الحوار الإيديولوجي والثقافي غير المباشر وهو نمط توظفه الرواية المعاصرة ولقد تجسد في رواية "ذاك الحنين" وذلك في قول السارد «كذلك كان بوحباكة لّما أراد أن يريح شيئا عن تاريخ البلاد يتحرق حنينا إلى زمن جميل، لم يسعفه التذكر إلا على أن يخط شيئا مرضيا كالحنينيين تماماً»[3]

إن تنوع اللغة وتنضيدها يشكلان قاعدة لأسلوب الرواية، «ففي مثل هذا الحال قد

[1]- المصدر السابق: ص98

[2]- المصدر نفسه: ص 86

[3]- المصدر نفسه: ص 53

يبدو أسلوب الرواية تحت هيمنة لغة الكاتب الأحادية بحيث، يسمح شكل الرواية المرن بتضمينها للأساليب الحوارية بأنواعها وهذا ما جسده السائح في روايته».

- **الحوار الخارجي:**

لقد كان الحوار الخارجي في رواية "ذاك الحنين" تبعا للحوار الداخلي الذي سبقه أكثر من الانفعالات بأسلوب يترنح بين الهزل والجد، والبساطة والغموض، بين الفصحى والعامية، بين القوة والضعف ونقصد بالقوة الأساليب الحوارية التوكيدية، مستخدما في ذلك أدوات التّوكيد، ولعل هذا مرده إلى تنامي الشخصيات فقط بعد صراعات الأسئلة التي أثقلت كل الشخوص الأبطال، كانت وشخصيات ثانوية تماشى مع مقتضيات المقاطعة على طول الرواية.

إن استخدام الروائي "الحبيب السايح" لهذه التقنية في مدونته يحيلنا إلى تأثره البليغ بالسرد الروائي، من منطلق بناء الرواية على حوارات الشخوص للوصول إلى واقع مراد توصيل معناه، مبتدئاً بالتقنيات والانفعالات التي تمليها طبيعة الشخوص وكذا بالتفكير والتأمل الذي تمليه طبيعة السارد.

"فبلغرايب" الذي يحاول أن يدحض ويفند بعض الأفكار السلبية التي تحجَّرت في عقول الغاشي على حدِّ قوله من خلال حواره مع سعدية التي إستلهمت قولها بـــ:

« - يملك سر الكلمات

- ساحر

-توهم

- كاهن، مشعوذ

- كف

-عطفك سيدتي، لا أكرهك، ولكن لا أحبه »[1]

الملاحظ على هذا الحوار الثنائي، أنه مستلهم من منبت الأسئلة، وبأسلوب آخر تنطبق عليه واقعية الحدث من جهة وأفق التخيل من جهة ثانية، ولعل هذا ما جعل هذه الحوارات تتصف بالبساطة والغموض على حدٍّ سواءوهنا تتحقق الجمالية الفنية التي تتركها هذه التقنية على مستوى المتن الروائي فالتضاد عادة ما يولد نوعا من الانجذاب والتفاعل.

إن الحوارات الخارجية الموظفة في الرواية تظهر تبايناً واضحاً، وذلك تبعاً لمعطيات الأحداث والمجريات وتارة يطول الحوار وتارة يقصر، الأمر الذي أدى بهذه الحوارات إلى شيء من الاستقلالية، إذ في كل مقطع تبزغ مستجدات وتطرأ مواقف تجعل تلك الحوارات بدون شك أيله للتغيير كما يوضح النموذج الآتي:

«عمري ما سافرت لدزاير، انت دزيرية؟ أسمع فضيلة أتفكر الترك، وأسمع الرميتي، أتفكر العسكر والوْطَا، وأنا قلبي إلى وحيدة من البحر.

- عيني

- في السينما شفت لعجب

-جيت في جدَّتي الأولى»[2]

وهنا يلحق السارد تنويعه للحوار بين شخصيات روايته كولد حبيبة الباترونية الذي أحبَّ حبيبته ياسمين وظل بعيداً عنها.

نستشف أن "الحبيب السائح" في بنائه السردي للحوار استعمل بعض آليات الحوار الخارجي كالاستفهام الذي نجده مجسداً بصورة واضحة وجليَّة في عملية التفاعل الحواري لدى بعض الشخصيات مع طبع هذه العملية بنسق من التمني والتعجب وكثرة النفي، وقد

[1]- المصدر السابق: ص 36

[2]- المصدر نفسه: ص40

يتسم الاستفهام بالحذف الذي يقتضيه السرد الروائي.

والتشكيل الحواري في المقطع التالي يبين لنا بعضاً من ملامح هذا الاستخدام :

- «كنتينة قوميس تستني، القطعة بالببوش أو بالحوت كيف كيف ؟ وهذه يا الفاهم تترزع وتنحصد كما القمح؟
- هذه أنت أشعلت فيها النار، زرعتها حنَّاك؟
- يا الفاهم، ذك البركة السماء، ومناتير المحابيس وناس بلا دار ولا دوَّار
- يديتك طرية ورطبة للحنة كما يد واحدة من بلاد التفاح، تعرف بلاد التفاح؟
- ما هامشت وزينها مشرمل.
- عمرك ما نترت الحلفة»[1]

إننا نلمس استغرابا وتعجباً في هذا المقطع رد عليه "بلغرايب" بطريقة ساخرة وفرض فيها شخصيته متحديا من حاول الاستهزاء به وهنا نجده قد طرح أسئلة هزلية تحمل في طياتها بعداً جمالياً يرسم شخصية "بلغرايب" بأغراض عديدة منها الاستفهام والتعجب وهذه الأغراض تُفَعِل الحوارات وتُخصِّبها وتجعل لها قيمة أسلوبية داخل لغة المتن الروائي:

«ما الموت ؟ قالت حبارة إذا فقد الإنسان بقية من قدرته على أن يحب بامتلاء وسخاء وما الخوف ؟ قال الرجل الملثم أن يرعب حلمك فمن ذا الذي يعرف سعة الأحلام المجهضة في صدره إذا شخت شفرة الكابران قلب حمر العين ...»[2]

لقد تجاوز السايح الشكل المتعارف عليه في كتابة الحوار إلى التعبير بطريقة السرد المسترسل، إذ وظف جملة القول وجملة مقول القول، وضمنهما ضمن فقرة متواصلة دون حدوث قطع وهذا ما أحال روايته إلى صبغة التجديد بدل الرتابة.

[1]- المصدر السابق: ص49

[2]- المصدر نفسه: ص49

ورواية "ذاك الحنين" تجسد الانقلاب على ما هو سائد انطلاقا من الذات وصولا إلى المتلقي بوصفه عنصرًا فاعلاً في مجتمع تحكمه الضوابط والقيّم.

وليس معناه يعزوفها عن التقريرية والأدلجة تصنف ضمن الروايات المتمردة على السائد، بل لأنها شحذت مسارها اللغوي الذي يميزها عن غيرها ووظفت معجمها الخاص داخل صفحاتها، متعدية بذلك على الحقول المعجمية الدالة على القصور الإدراكي بين الماضي والحاضر، وذلك من خلال رؤية المؤلف المضاد للمعايرة القائمة التي فرضتها سطوة المرحلة، موضحا في ذلك مبررات انحرافه عن اللغة الحاكية التي آلت إلى التصنع والابتذال.

2- تناصات اللغة:

وقد لاحظنا السايح في "ذاك الحنين" يحاور الماضي ويستحضر بعضا من أساليبه ويلتفت إلى التراث الشعبي شعرا ومثلا وحكاية «... ومن أكتافه أتربة هجينة موحية بالحزن والندم لم تعرفها صباحات البلاد ولا مساءاته إلا منذ أن حقت نبؤة أولاد الغولة يا حضار وريح القسري والبسري...»[1] ويتجاوز النص انفتاحه من الأسطورة والعجائبية إلى النصوص العلمية كمرجعية لتفسير ظاهرة القبلي الطبيعية في «بيان الأهوية وتأثيرها في الحيوان والنبات فالروح المطبوعة فيها هي التي تنجذب إلها إلينا وأن الرياح تقلب الحيوان من حال إلى حال... إن الجنوب إذا هبت أذابت الهواء وجردته وتغير لون كل شيء وحالاته...»[2]

فالمتمعن في هذا القول يجد صعوبة في فهمه واستعاب محتواه، لأن لغة السايح -كما سلف ذكرنا- لغة ليست بالمعيارية فهي حيادية تتجاوز المألوف إلى الانزياح والتغريب وذلك حال المجتمع الذي يتخبط فيه الكاتب بتناقضاته وتجاوزاته، حيث يبدأ السارد بالحديث عن زمن المحنة وحنينه ثم ينتقل إلى قصة الخلق، ثم لا يفتأ أن يحول السارد الأول إلى

[1]- المصدر السابق: ص 76

[2]- المصدر نفسه: ص89

سارد ثان ليدخلنا إلى جوّ الأسطورة.

لقد إختار الروائي المقالة كبنية أسلوبية تعتمد الأسلوب الهجائي، إذ تصوّر ردّة المجتمع في تفسخه عن قيمه ومبادئه وفي ذلك الأسلوب هجوم جليْ على الوضع السائد، حيث توضح المقالة التراجع والتيه والعجز، حيث أضرمها في قالب تهكمي مخلخل.

يشكل العنوان في رواية ذلك الحنين للحبيب السايح بعدا فنيًا متمازجا ومظهرًا في المتن الروائي، فلغة الروائي انطلاقا من عنوانه تحصر عمله ضمن حيز مكاني معين دون مواصلته ذلك الحنين لمن يا ترى؟ للماضي والأسلاف؟!للحظة بعينها؟!

هذا ما يجيبنا المتن الروائي عليه، إذ استدعى مستويات لغوية بأشكالها فولدت لغة القول والمداح والساحرة والسارق... وغيرها من فئات المجتمع المختلفة والمتمثلة في النخبة كالممرض، الملكة، الأميرة، واللغة التي جسدها السايح لغة تجول في حلقة الممنوع والمسكوت عنه، وهذا ما يؤكد تجديد السايح في كتاباته إذ تجاوز المسكوت عنه، بإعلانه التمرد على القديم، فلغته جاءت موسومة بطابع الخرافة والأسطورة، والتي يمثلها بشخوص من فئات اجتماعية مختلفة وضاربة في ضلوع الجزائر المنسية حتى يظهر النص وكأنه استرجاع وتداعي أشياء لأناس يقتلون في كل ثانية وينكّل بذاكرتهم المنسية فيأبون الرضوخ، وذلك بالرجوع إلى الحياة من شدة تعلقهم بها، فالنص شبيه بحوارات الموتى وحنينهم بالرجوع إلى وطنهم "ذلك الحنين " الذي لطالما سعو إليه وكافحوا وناضلوا من أجل أن يصبوا إليه ويعيشون في كنفه.

إن لحبيب السايح سعى إلى تشييد رابط يجمع بين الشفاهي والكتابي من خلال إبراز التلفظ المختلف يقول «نباشة القبور نهاشة الصدور فتالة الطعام بأيدي الموتى»[1] وفي موضع آخر يقول: «... وانعصرت السماء وسال الطوفان وبقيت دارها حيث الفتى سرحان دون

[1]-المصدر السابق: ص20

الوادي الجارف، فجرت تحت السيول بطول الوادي جيئة وذهابا»[1] فالمفارقة تتجسد من خلال نقل "السايح" جمهور متلقية من العامي إلى الفصيح، فالعامي يعبر عن لغة الطبقة الكادحة، في حين الفصيح يمزج الوعيين المختلفين ليتبلور بعد ذلك عن وعي صريح يخدم الفئتين.

وقد انطبع السرد بطابع المقالة فتدفقت الأفكار دون تنظيم، وحرص الروائي على واقعية الصور في شكل مفصل واعتمد الإسهاب والإطناب حيث انتقل فيها الخطاب من اللغة الإبداعية إلى اللغة الواقعية.

إذ يبدو جليا اهتمام الحبيب السايح بالتراث في إطار بحثه عن إمكانات جديدة للسرد الروائي، فهو واحد من أولئك الذين انفتحوا على التراث الثقافي العربي الإسلامي وحتى العالمي، وذلك وفق منظور جديد يجعل روافد التراث المستدعاة في خدمة الرؤية الناظمة للعمل الروائي.

ومن الروافد التي اعتمدها الروائي السايح نشير إلى الانفتاح على القرآن الكريم، المحكي الصوفي، المحكي التاريخي والأوساط العالمية إذ عمد إلى توظيفها ضمنيا.

إن أصالة النص الروائي تكمن في خروجه عن المألوف وتجاوزه الأشكال السائدة، مصحوب بوعي ناضج بأدوات الكتابة الروائية الجديدة، بالانفتاح والانصهار في تقنيات السرد الحديثة، الغوص في دهاليز النصوص حوارًا ومساءلة، سعيا إلى تأسيس رؤية فنية تتجاوز المألوف وهذا ما انطبق على لغة ذاك الحنين بمتاهاتها وتشعباتها وضبابيتها الأسلوبية اللغوية، حيث تتأطر رؤيتها الإبداعية في قالب أساسه الخرق من أجل الخلق بمعنى تجاوز المألوف واستدعاء المسكوت عنه لتوليده أو إبداع نص خارج عن النمطية والرّتابة.

[1]- المصدر السابق: ص 20

أ- اللغة الدينية:

لقد تناص السايح مع النص القرآني في عدة مواضيع في روايته وذلك في قوله «... جاعل الليل سكنا والشمس والقمر حسبانا»[1] فلفظة جاعل دلالة على انتظام الكون الذي فقد أساس النظام في "ذاك الحنين" حيث يعيش المبدع تأزم لانهيار النظام وتحّولت المدينة إلى دشرة كبيرة أدت إلى مسخ العلاقات الإنسانية نتيجة لأريفة المدن، كما يسهل روايته في أوّل الصفحة بقوله «هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدّره منازل»[2] «لتعلموا عدد السنين والحساب»[3] إضافة إلى تناصات ضمنية "بكرة واصيلا" "قوم لوط"[4] "المهلكات"[5]. "سبحان خلقي الغفار المنّان"[6].

حيث يؤكد السايح على ضرورة القرآن الكريم ومدى استحضاره للآيات الكريمة، فلغتة محايدة خارجة عن المألوف مصطلحاتها صوفية، فرغم تمازج المفردات والأفكار فيما بينها إلا أنه لم يتخل عن اللغة الصّوفية التي استدعها وبشكل جلي في متنه الرّوائي، وذلك في قوله «مول المحنة يا حظار، واحد من الابلاد، سبحان خالقي مولاي مكن لي نعمة لكلام».[7]

إن تفطن السائح بجنسه الإبداعي والجمالي إلى النص القرآني والذي يحمل بين طياته طاقة تعبيرية وإيحائية أكثر من أي نص غائب جعله يضمنه بشكل واضح فهو لا يضع الحواجز بين نصه والنص المستحضر أمامنا إلا بهذين القوسين ليجددوا، حيث يلتزم بذلك المد الدلالي للزمن في القرآن الكريم، حيث مزج بين الزمنين... ليتمكن من الوصول إلى

[1]- المصدر السابق: ص84

[2]- المصدر نفسه: ص84.

[3]- المصدر نفسه: ص26

[4]- المصدر نفسه: 39.

[5]- المصدر نفسه: 144

[6]- المصدر نفسه: ص144

[7]- المصدر نفسه: ص11

ذلك الزمن النفسي الذي يؤطر أسلوب الكاتب فهو يجسد ذروة التأزم لسقوط وانهيار النظام، فتحول المدينة إلى دشرة كبيرة أدت إلى مسخ العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

إن لحبيب السايح لا يستغني على النص المصاحب لنصه ورغم استدعائه للنص القرآني من آيات ومفردات إلى أن مدونته تفردت بتفاعلات نصية كان لها الأثر البارز في دعم متنه وخدمته فمزج الأسطورة مع المأثورات الشعبية من أغاني وعبارات يُخيل للمتلقي أنها من إنجاز الكاتب دون سواه.

ب- اللغة العامية:

امتزج نص لحبيب السايح بجملة من التناصات اللغوية الشعبية حيث يقول «هذه قصة يا لحباب صارت بي، عمر الرفيق الوحيد ما تفرد فيه خيالها بين عيني بت محوّط به، قطعتني قطعة غول مديديه رحل الخليلة بعيد ولا لحقت عليه، قطعتني قطعة الأرنب مع الحيحاية والليل طويل ولا غمضت العين فيه»[1] وهنا تناص شعبي للشعر الملحون إضافة إلى جملة من الكلمات والمفردات الشعبية العامية، والتي يتداولها عامة الشعب من أسماء للشخصيات إلى أماكن وأسماء حيوانات "بوحباكة"، "علجية"، "قهوة الزّلط"، "هذا الجدي" وهذه المعيزة وهذا الراعي، وهذه النعيجة وهذا الحولي"، "لغاشي".

علاوة على هذا تناصه مع السيرة الهلالية، والتي كان واسيني قد جسدها في روايته "نوّار اللوز" فتغريبه بنو هلال وقدومهم نحو المغرب جعل الكتاب الحداثيين يتأثرون بهذه السيرة لتأثيرها على أفكارهم «لعل الذين حصدو ريح بني هلال هم موظفوا البنوك...»[2]«أن رايحة الغابة قليلة الوالي والزهر، وجه حبيبي كما القمر في قفاك يكون انغدر، ركب جواده مع ليل سكنه الكدر، قال لي إذا طوّلت العرعار يغطيك لخبر، الله يا الغابة نسمة منك الروح انظمأ والعمر انكسر، أنا يا ريح الغابة رد لي سناء وهن القلب

[1]- المصدر السابق: ص23

[2]- المصدر نفسه: ص23

وانكف البصر»[1] استغنى الكاتب عن تخطيط الأغاني الشعبية في شكلها المعتاد واعتبرها جزء لا يتجزأ من روايته في شكل سرد متسلسل دون قيد أو ضوابط.

لقد انتحل لحبيب السايح في عدة مواضع من مدونته عبارات صوفية «في عتبة المقام يا حضّار، كان خرج يفاجئ الأضرار وقف له واحد من أهل الأسرار فبلغه سلام الأحرار في عينيه العاريتين من التلثيم بريق يشع دعوة إلى جديد لا يجد هيئة هيئة سائق شاحنة أو جرافة يقترب هديرها ولا هيئة واحد من الرسميين الذين غادروا بعد أن قطعوا الشريط...»[2].

فهو لم يخرج من هويته و لم ينسلخ من مقوماته بالرغم من تواجده في مجتمع منعدم الهوية وفاقد للمقومات.

حتى العناوين الفرعيّة لم تسلم من لغة السايح الراقية والتي تجسدت في عبارات وألفاظ يتداولها عامة الشعب: الخنجر، البولالة، القمبري، القرقابو إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة واليوم من أمسه في غدة أيل إلى الحسرة «أبغي أن أجن كيما اقترب منك» إضافة إلى توظيفه اللغة الصوفية الدينية «يوم من ايّام الرّب» «ريق الفجر من عسل الجنة» كلها مصطلحات تنم عن اللغة الدينية التي بدت صارخة في المدونة من أولها إلى آخرها، فالكاتب هنا يعرّي الواقع ومبلغا عن المسكوت عنه، عناوين تحمل رمزية المسودات التي نقلت إلى مبيضات الرواية.

فالعنوان يشكل الضوء الذي ينحبس إلى المتن الروائي فيضيء ظلمته ويكشف عتامته ويعرّي حقائقه ووقائعه انطلاقا من لغته بتجاوزها وانحرافاتها.

إن هذه المرجعية الشعبية بمثابة توجه يخدم نص المبدع، حيث أن السايح يعيد بناء وتشكيل النص الغائب بلغة جديدة، بحيث يمزج بين التأثير والتأثر في مستوى يتداخل النص فيه وينصهر الحاضر بالغائب، ليخرج لنا الكاتب صورة بناءة تخدم متطلبات العصر وتجاربه،

[1]- المصدر نفسه: ص 23

[2]- المصدر السابق: ص118

فذاك الحنين نصٌ شعبي بامتياز باعتباره سفر وعودة في ذات الوقت سفر جعل الكاتب يرجع إلى الذاكرة الشعبية التي تحملها بلادها في فترة معينة انطلاقا من استشهاداته البارزة، وعودته بعد ذلك إلى الواقع المعيش الذي يلازمه ملازمة الرُّوح للجسد.

«فُمِّي حاشاك صار يخرج منه الخ....»[1]

لقد تجاوز السايح الممنوح إلى الممنوع بتوظيفه للغة العامية المتدنية «شفت أنت يا مشرّك الفم، تعجبك حالتي؟ دبّرلي على امرأة»[2].

وهذا إن ذلّ على شيء إنما يدل على تأثر الروائي ببيئته ومحيطه فرغم التجديد الذي أحدثه والتجاوزات غير المألوفة إلا أنه لم ينسلخ عن مقوماته و لم يستغن عنها.

«أنت حبيب القلب ويا الغاوي" دراعك وسادة وصدرك ستاري، طلعتك سراح قدي وأحضانك أحزان عيد، محبتنا للأبد سرت كما النجمة في سمانا صوت.... ساحرة، فاتنة ومولاة يا حضار الحجل من مشيتها يغار كرزة مكنوزة السفر سْهاد والعين هيام، الأسنان برد والنيف شموخ حمام الشفايف أحمر هبا والرّوح بحر نايم صفا، للحضرة كم الأميرة تتزين وأذكر علجية سيدة المقام ذاك مبين»[3].

لقد مزج السايح بين الشعر الملحون والموال في الشعر الشعبي فتبلور عن هذا المزج اللغوي التراثي مقاطع سردية خدمت متنه الروائي ودعّمت لغته السردية «لو سقنا له حمار سبانيا كانت السباع شبعت ولعبت

وقهقهة يجر قدمه واغدا بأنه سيسوق في العام القادم نعل موح المرّوكي، صارخا مصطنعا وضعية رذ اللكمة على صدره، ثم هرولا فسبقه وبقي بلغرايب وراءه في غربتك أسمع السبنيوبة في العقلية عجبتني شفت سيقلنها؟ كل شيء فيها يصطفق، اسمع وإذا رحت

[1]- المصدر السابق: ص45

[2]- المصدر نفسه:ص 45

[3]- المصدر نفسه: ص55

معهم؟ وخل البحر يديني»[1]

حتى اللغة الدارجة في ذاكرة السايح تحتل مكانة بارزة ومهمة وهذا ما أحاله إلى توظيفها في روايته وتأثره البليغ بمأثوراته الشعبية جعل "داك الحنين" رواية تجسد حضوره التراثي وتبرهن على قدرته الفكرية والإبداعية في مزج بين الموروث الخصب.

ج- أسطرة اللغة:

لقد عمد السايح في تناصاته إلى الأساطير والخرافات فجسد ألف ليلة وليلة، وأشار إليها في قوله «إقرأ ألف ليلة وليلة يا حمار»[2]، إضافة إلى ذلك قوله «عروسة السماء ضربتها في ليلة صيف مقمرة»[3] خلفية أسطورية فعروس السماء هنا مرتبطة بأسطورة عالم الجن والأرواح الشريرة التي سمت لها الذاكرة الجمالية الشعبية صورة جمالية في المخيال الشعبي وحفظت لها مكانا فيه، فالمد الأسطوري المملوء بالكثير من الدلالات والإيحاءات أعطى للرواية بعدا شاعريا وقيمة فنية خلافا " في قوله: «كانت سكرت ووسط جماعة قعدت وعلى عانتها عرا سمعت أمها صرخت وراءها جرت بنعاليها دارت لها ورمت، أنت بليتي وتوجهت على عود ولا جمل ركبك عرضوها على طالب سبب لها في المراية، وما شرط تكون جديدة تبصر في وجهها وعرف ما يبدو دواها، قال لهم أعرضوها على صاحب الأرنب طلب تتحمم وتجيء لابسة الهبالي مسخوط الوالدين يعطيني الدخان»[4].

لقد استهدف السايح في روايته ما هو فريد ومميز في الأسطورة فحاول التقاطه والأخذ منه وهذا ما منعه وساعده في نفس الوقت على عدم الإطالة في السرد أي تجنب سرد كل الأسطورة إذ كثفها وضغطها بطريقة تخدم الرواية لا تخل بها كقوله مثلا «نباشة القبور نهاشة الصدور فتالة الطعام بأيدي الموتى امتسخت حية مثل الضبع خالفت الموعد والعصر كان فاتها ماريا طلبت دمها والعشية قالت دخاني والشمس في قفا الجبل ما كانت ثواني»[5]ثم

[1]- المصدر السابق: ص 88.
[2]- المصدر نفسه: ص14.
[3]- المصدر نفسه: ص15.
[4]- المصدر نفسه: ص15.
[5]- المصدر نفسه: ص20.

يصرح السايح و لم يفسر أو يشير على أنه ضمن الأسطورة في روايته، حيث استحضر هذه الصور استحضارا واعيًا أعاد بناءها بناءًا لغويا ليتناسب وطبيعة البنية التركيبية لمدونته فاعتمد في هذا البناء على الجمل القصيرة المبينة على كلمتين أو أكثر، فكانت متساوية في الحركات والوقفات لتمنح بعدا دلاليا للصور المقتبسة.

والخلاصة أن الرواية الجزائرية التجريبية عمدت إلى تجاوز الرتابة والطغيان على النمطية وذلك من خلال إضافة آليات جديدة ضمنت متونها الروائية والتي أعطتها هذه الأخيرة لمحة التجديد والحداثة، فالتهجين والأسلبة والتنويع والحوار من حيث التقنيات التي ساهمت بشكل أو بآخر في بلورة الأعمال الروائية في قالب جديد

هذا ما جسده لحبيب السايح في روايته "ذاك الحنين" حيث جاءت متعددة الأصوات، إذ كرست لفن يشكل المغاير واللاثابت، فالكتابة أصلا لها خصوصية التغير واللاإستقرار، فإذا استقرت أصبحت نمطية مبتدلة لا تخدم أي طرف.

لقد تجاوز السايح كل المألوف إلى الانزياح نحو المقنع فمزج لغته بما هو تراثي وقد أجاد المزج بطريقة مذهلة، حيث سخرّ مرجعيته المعرفية بتراثه وتأثيره البليغ في شخصيته وتفعيله على مستوى مدونته، فأحال كتاباته وبالضبط " ذاك الحنين" من صيغة التقليد إلى وجهة التجديد وكسر النمطي، فبعد أن كانت الرواية القديمة تهتم اهتماما مطلقا باللغة الأحادية وسلطتها البنوية وصوت السارد الفريد وتقييد ضوابط الكتابة والتحتيم عليها بضبط مبادئها، جاءت الرواية الجديدة وكسرت كل القيوم فكان لها كل الصلاحية في أفول وزوال ما هو رتيب إلى تغيير وجهة النظر إلى تمازج الأصوات داخل المدوّنة الواحدة، فتزاوج اللغات واللهجات فيما بينها واستحضار التراث بأشكاله والأدب العالمي وما يزحزح به من معارف ومرجعيات.

مما أدى إلى إثراء الكتابة الرواية الجزائرية وبالتحديد عند لحبيب السايح، فقد أخرجها الكتابة من بوثقة النسيان والابتذال إلى دائرة الإنارة والتجديد حيث يوجد البساطة

والغموض، الثابت واللاثابت، القوة والضعف وهذا إن ذلّ على شيء إنما يدل على مدى تفعيل هذه التقنيات الأسلوبية داخل مدونة لحسب السائح والتي اتسمت بالجرأة الكتابية واستحضار المقنع واللامألوف.

فالتهجين والأسلبة والتنويع والحوار جلّها أساليب أدبية لغوية لسانية دعمت بنية الرواية السطحية والعميقة، وساهمت في تشييد جنس روائي جديد يسعى إلى تجاوز القديم والتطلع إلى ما هو جديد من أجل أن تستعيد الرواية الجزائرية بصفة عامة، مكانتها عند جمهور القراء، إذ أنّ هذا الأخير يتطلع دوما إلى ما هو جديد وتجاوز كل ما هو تقليدي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد سعت الكتابة التجريبية إلى تقديم كل البدائل والممكنات لتجاوز القديم وتهشيمه وهذا المسعى ولـــّد مفارقة بين النصوص الإبداعية القديمة والنصوص التجريبية، مما أنتج أسس جمالية لمفهوم التجريب جعلته يتفرد بخصوصية اللاثابث والمتحول، وهذا ما يؤكد لنا صعوبة تقديم تعريف نهائي وشامل له ويرجع هذا إلى هلامية المصطلح باعتباره ظاهرة ثقافية تتوغل وتنصهر في معنى التباين واللاتمازج والتجاوز لأنماط وطرائق تقليدية مما جعله مرتبطاً بآليات الإنتاج الفكري، فبعد السعي في قراءة هذا المصطلح والغوص في مجالاته الأدبية، وبعد تعرية أهم مظاهره في الرواية الغربية بالدرجة الأولى ثم الرواية الجزائرية على وجه التحديد خلصا إلى أن ظاهرة التجريب لا يمكن الحكم عليها حكما مطلقا لطبيعة المصطلح في حد ذاته. فالتجريب منظور إبداعي هاجسه التغيير والتمرد واللاستقرار والخوض في غمار الراهن وتحولات المجتمع والكتابة الأدبية وتحددت نتائج البحث فيما يأتي:

- تكسير تقنيات السرد العربي الكلاسيكي واستبدالها بما هو جديد "تصدع السرد" بإنجاز حكايات تفتقر إلى الرابط الشيء الواضح بين الأحداث وبذلك تعدد الرواة وتميز المتلقي بتأويل القراءة، وبذلك تهشيم خطية السرد التقليدي التي سيطرت على الرواية الكلاسيكية .

– توظيف تقنية تيار الوعي باعتبارها منظومة فنية استدعتها الرواية الجديدة، وذلك لملامسة الواقع الداخلي للشخصية، وبذلك تكون الحبكة الفنية داخل المتون الروائية والتي سادت في الرواية التقليدية قد اضمحلت وتلاشت، وهيمنة التخييل والتداعي الحر والأحلام والمونولوج.

– تعرية الواقع من خلال كسر محظورات الدين والسياسة والجنس التي أصبحت شغل الرواية الجديدة وموضوعها الراهن، انطلاقا من مرجعية كل روائي، وكيف جسد للقارئ شخصية الفرد داخل المجتمع الواحد وتباين وجهات نظره وقراءاته لهذا الثالوث المحرم.

– التأسيس لرواية جزائرية طلائعية جديدة ترقى إلى مستوى الإبداع الفني الأدبي حيث تباينت وتيرة اللغة وتمايزت من روائي إلى آخر فما نجده عند وطار في الشمعة والدهاليز لا نجده عند

لحبيب السائح في ذاك الحنين وما وظفه رشيد بوجدرة في تيميمون يختلف كل الاختلاف عمَّا ضمنه عبد المالك مرتاض في مرايا متشظية أو واسيني الأعرج في رمل الماية، فمكاشفات اللغة وتعريتها بعدما كانت تقريرية حيث نحا بهؤلاء الروائيون إلى منحى المغايرة والانصهار في كل ما هو جديد متغير، فتعددت الأّصوات في الرواية بدل الصوت الواحد وولـــَّد ذلك أشكالا لغوية وتعابير لم تكن موجودة من قبل على مستوى الرواية الكلاسيكية.

– تميز التناص اللغوي في كتابات وطار بلغة صوفية وتعالق نصوص مرتاض مع النصوص الأسطورية والعجائبية، التي لخصت متونه بأسلوب عجائبي في حين بوجدرة وواسيني تفاعلا مع تمازج الأصوات داخل النص السردي الواحد، فكان التراث الشعبي بمعجمه الوفير لغة نصوصهم الروائية وعلى الرغم من أن اللغة هي مادة الأديب بوصفها نقطة اشتراك بينهم إلاَّ أن كل روائي سعى إلى توظيفها بأسلوبه الفريد وطريقته الفكرية وإنتاجه الأدبي الذي يصبو إليه.

– تعالق النصوص فيما بينها فالنص اللاحق ما هو إلا نتاج لنص سبقه فيستحيل وجود عمل إبداعي من العدم، حيث أصبح المتن الروائي يعج بالتفاعلات النصية، معلنا تمرده على البنية السردية الكلاسيكية، حيث تجلت هذه التعالقات من الشعر العربي والقرآن الكريم والنص الصوفي، والمثل الشعبي، وتجاوزت ذلك إلى نصوص غير أدبية فعلى سبيل الذكر لا الحصر الفن التشكيلي والمسرح معبرة بذلك على انفتاح الرواية الجديدة المعاصرة على جميع النصوص والأشكال الأدبية وغير الأدبية كرواية مرايا متشظية لعبد المالك مرتاض والشمعة والدهاليز للطاهر وطار ورمل الماية لواسيني الأعرج.

– البصمة الحداثية التي اتسمت بها الروايات –محل الدراسة– وتوظيفها لتقنيات الرواية الجديدة كالسرد وهذا ما نجده في سيدة المقام لواسيني الأعرج والوصفي تيميمون لرشيد بوجدرة، وتنوع طرق البناء السردي في الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي لوطار، والحوار والتذكر والخيال في مرايا متشظية لمرتاض.

– تجاوز الزمن بتحطيمه والخروج من الزمن الخارجي والتسلسل المنطقي للأحداث إلى الولوج لزمن داخلي يسعى إلى إرباك القارئ وذلك عن طريق بعثرة الأحداث وابهامها وذلك بإدخال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وهذا ما جسده بوجدرة في تيميمون وواسيني في سيدة المقام ورمل الماية ومرتاض في مرايا متشظية، مركزين على الزمن النصي المرتبط بالحوار الداخلي، مما يولـــّد صراعًا بين الأزمنة داخل النصوص السردية، وبذلك يحدث صراعًا بين ضمير الشعب والسلطة هذه الفكرة التي عمد كل روائي من خلال مرجعيته المعرفية والفكرية إلى بلورتها من خلال المتن الروائي.

– تجاوز نطاق الحيز الجغرافي الواقعي المألوف للمكان، فتيميمون عند بوجدرة يجسد مكان الهوية وعند واسيني في سيدة المقام يتراءى له الأزمة والانحدار نحو الأسفل في حين عند مرتاض هو لا مكان بوصفه تخييلي موجود في مخيلة الكاتب أو ما يعرف بالمكان العجائبي أما وطار فيرى فيه مكانا قدسيا لا يتجاوزه أحد أما من رؤية السايح فالمكان عنده واقعي تخييلي متداخل يشكل لنا بعداً مرئياً في المتن الروائي وكل هذه الأمكنة رمزية مفتوحة يهرب إليها البطل من واقعه وما يحمله من صراعات وتناقضات حتى صار المكان ملتبسًا غامضًا مبهمًا يوحي بالعتمة والضبابية في رواية تيار الوعي.

– تلاشي الشخصية وتدميرها واستحضار كتابة إبداعية تحكمها الأشياء لا الأشخاص وهذا ما جسده كل من بوجدرة في تيميمون حيث لا يعطي اسماً صريحا لشخصية الرواية فهو يشير إليها ملمحاً إضافة ما نجده عند مرتاض في مرايا متشظية، وعلى الرغم من وجود بطل روائي إلا أنه لا يحمل الحقوق نفسها التي كان يتمتع بها البطل في الرواية الكلاسيكية.

– أغلب النصوص الروائية المختارة للتطبيق على آليات التجريب طبقت بطريقة غير مباشرة نظريات جيرار جينيت ولوسيان غولدمان وجورج لوكاتش حول البنى السردية وكيفية هيكلتها ضمن المتون الروائية الخاضعة لمبدأ التجاوز والتغيير المنادي به تيار التجريب كتشظي الزمن والتعددية الأسلوبية...

– تعددت التفاعلات النصية على مستوى المتون الروائية واختلفت من روائي إلى آخر فواسيني سعى إلى استحضار الأحداث التاريخية في كل من سيدة المقام ورمل الماية أما مرتاض ووطار فسعيا إلى استحضار التراث الأسطوري العجائبي لتدعيم نصوصهم الروائية وهذا ما كان غائباً عن النص السردي الكلاسيكي، فجاءت الرواية الجديدة لتخرق المألوف وتتزاح عن العادي بالتجاوز والتمرد في ضوء هذا التفاعل أو التعالق النصي بوصفه تقنية حداثية أثرت على الكتابة الإبداعية مما أنتج أشكالا عديدة نذكر منها: التجريب اللغوي نجده على مستوى مادة وطريقة التوظيف اللغوي، أما التجريب الرمزي فنجده على مستوى التوظيف الأسطوري التخييلي.

– استثمار تقنيات السرد العربي وأشكاله الأسلوبية وذلك بتحقيق تقنية تعدد الأصوات هذا ما توفر في رواية ذاك الحنين للحبيب السايح ورواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار بحيث أضفى خصوصية جمالية على مستوى اللغة.

– تحقيق المتعة الجمالية المستوحاة من الموروث العربي كونه مرجعية أصيلة ومزجه بالنص الروائي وما يحتويه من بنى سردية وهذا ما جسده واسيني الأعرج في روايته فاجعة الليلة السابعة بعد الألف بحيث استثمر حكاية ألف ليلة وليلة أحسن استثمار من حيث شخوصها وأمكنتها.

– وجود مظاهر تقاطع ومظاهر تباين بين رؤى الروائيين وتطلعاتهم وكتاباتهم الإبداعية لكنها تصب كلها في منبع التجديد والتجريب آخذة من الحداثة والتمرد على السائد والوعي بالعالم الخارجي نقطة انطلاق لها مقدمة إياها في قوالب تتشاكل وتتماثل من روائي إلى آخر ومن جنس أدبي إلى جنس آخر في واقع فكري وإنتاج ثقافي لا يؤمن بالثابت والمستقر وغايتها من إنتاج الجديد حتى يتسنى لجمهور المتلقين دراسة نصوص فسيفيسائية متنوعة تطغى على ما هو مألوف لتوسيع أفق انتظاره وتهشيم القراءات المتداولة والمحدودة.

قائمة المراجع والمصادر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- القرآن الكريم

- قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور، الجزائر
- رشيد بوجدرة: تيميمون، دار الإجتهاد، الجزائر، 1994.
- الطاهر وطار :الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، 1995.
- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992.
- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع الجزائر،2000
- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض تاليس للكتب والنشر، 2006
- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، 2003
- لحبيب السايح: تلك المحبة، دار الريحانة للكتاب، القبة، الجزائر، 2000
- لحبيب السايح: ذاك الحنين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1999.
- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
- واسيني الأعرج: رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، دار الاجتهاد الجزائر 1993-1998..
- واسيني الأعرج: سيدة المقام،(مرثيات اليوم الحزين)، منشورات الجمل، كولينا، ألمانيا

1991.

- المراجع العربية:

1. إ.نوكس: عربرد/محمد شقيفشيا، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوهاور) منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، 185.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1- 2010
3. أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، ط2، 2009.
4. أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي السردي بين الثقافة والنسق، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2006.
5. أدونيس: الثابت والمنخول (تأصيل الأصول(2)، دار العودة، ط1، بيروت 1982.
6. امتنان الصمادي، زكريا ثامر والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر عمان، الأردن 1995
7. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، دون طبعة الجزائر م/2006
8. أنور المرتجي:سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1986.
9. بشير قمري: شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ط1، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991.
10. بهاء الدين محمد يزيد: النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها العلم والإيمان للنشر العامرية، الإسكندرية، ط1، 2007.
11. بوشوشة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، 1999.
12. بوشوشة بوجمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة

والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

13.بويجرة بشير محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1986

14.جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلاصة في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

15.حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكنفي القراءة العربية)، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2000.

16.حسن البنا عز الدين: مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 11، يونيو 2002.

17.حسين خمري: فضاء التخيل (مقاربة في الرؤية)، منشورات الاختلاف، 2002

18.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي للطباعة والنشر الدار البيضاء، ط3، 2000.

19.خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب ط2012،1.

20.د.هز لوريس: الرواية والخلق، ضمن كتاب الرواية في الأدب الانجليزي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971.

21.رشاد رشدي: نظرية الدراما من آرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975.

22.رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998.

23.سعيد الناجي: التحريب في المسرح، التجريب بين المسرح الغربي والعربي، دار النشر المغربية 1998.

24.سعيد بوطاجين: ذكريات وجراح لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب ملتقى الرواية الثالث، برج بوعريريج.

25.سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إيميل حبيبي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

26.سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي من أجل وعي، جديد بالتراث المركز الثقافي الغربي، ط1 الدار البيضاء، 1992.

27.سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

28.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، ط1 1989.

29.سيد حامد النشاج: بانوراما الرواية العربية/ مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1985

30.شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1977.

31.شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،2008.

32.صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون، المقالات (ألف) ع2 1986.

33.طه ودي: الرواية والسياسة، دار نويار، القاهرة، ط1ن 2003

34.عبد الحميد عقار وآخرون: الأدب المغربي، مداخل للتفكير والسؤال، منشورات رابطة أدباء الغرب، الرباط أدباء المغرب ــ الرباط، 2000.

35.عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)

36.عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة)

القاهرة، 1982.

37.عبد اللطيف محفوظ: صيغ التمظهر الروائي :بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مخبر الرديان،2011.

38.عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

39.عبد المالك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد الآداب واللغة العربية، ع3، 1994.

40.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب الكويت 1998.

41.عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، ط4 (1870-1938).

42.عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992.

43.عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

44.عفاف عبد المعطي: حاضر الرواية في المغرب العربي، دار المعارف للطباعة والنشر سوسة، تونس ط2003.

45.علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمانالطبعة العربية، 2009.

46.عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوش القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، تونس، 1999.

47.فاضل ثامر:اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1994.

48.فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999.

49.لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، تعقيبا على بحث " صلاح فضل الرواية العربية، ممكنات السرد، المجس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

50.مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن 2000.

51.محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1994.

52.محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس- الدار البيضاء، ط1، 2000.

53.محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، طبعة أنثور برايت، فاس، 1999.

54.محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للنشر والتوزيع، ط4 2011.

55.محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

56.محمد جاسم الموسوي: قراءة مستجدة في ادبيات الأدب المقارن، مجلة علامات في النقد، ج26مجلد07، النادي الثقافي في جدة 1977

57.محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2002.

58.محمد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

59.محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، 2006.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

60.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

61.محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.

62.محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الاصوات العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

63.محمود أمين العالم: يمني العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع الإيديولوجيا دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1986.

64.محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، المطابع الموحدة تونس 1989.

65.مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

66.نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003.

67.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 1997.

المراجع المترجمة:

68.ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات عويدات بيروت، ط2 1982.

69.بير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001- حسين خمري، فضاء المتخيل منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2002.

70.تزفيطات تودورف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال

للنشر، ط2 المغرب، 1990

71.جاكوب كورك: اللغة في الادب الحديث: الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

72.جورج لوكاتش: فيلسوف وناقد ج (1885-1971) اهتم بجنس الرواية وجسد ذلك في كتابه (نظرية الرواية) 1920، حيث أطلق على بطل الرواية البطل الإشكالي الذي يبحث عن القيم الأصلية في مجتمع منحط.

73.روبرت همفغري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمد الربيعي، دار المعارف ط2، مصر 1975.

74.رولان بارث: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيمي الخطيب، مجلة الكرمل، ع11 1984.

75.رولان بارث: درجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت 1982، ط2.

76.رولان بارث: درس السيمولوجيات/ع السلام بن عبد العالي دار كوبقال للنشر والتوزيع، ط3 الدار البيضاء 1993.

77.ليون سمفيل: التناصية بحث في انبتاق حقل مفهومي وانتشاره، آفاق التناصية المفهوم والمنهج تقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

78.مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ت: مؤيد حسن فوزي، الفصل الأول مصطلح الحداثة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987

79.ميشال بوتو: بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريدأنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

80.ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ت سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

ط1.

81.ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم ضمن كتاب الرواية والواقع-ترجمة: رشيد بن جدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1988

82.هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1978.

المراجع الأجنبية :

83.Alain Roblegrillet pour un nouveau roman Gallimard, Paris, 1963.

84.Encyclopédia : universalisa, volume 15 France, S.A paris 1996.

85.GerardGenett: Palimprsestes, ou la littérature au second dégré, Seuil, coll poétique, Paris, 1982

86.L.Goldman pour une sociologie du roman.gallmard 1964.

المعاجم والقواميس والموسوعات:

87. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2000.

88. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م1، (**A.G**)، منشورات غويدات بيروت، 199.

89. ابن منظور: لسان العرب المجلد الثاني، مادة حدث (دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.

الدوريات:

90.جابر عصفور: تعارضات الحداثة مجلة فصول، الهئية المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد تشرين الأول، 1980.

91.جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ع544، مارس 2004.

92.رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري قسنطينة، ع21، جوان 2004.

93.سليمان البكري: التجريب في الرواية الواقعية، مجلة الآداب، ع 6/5 ماي يوليو1997.

94.صبري حافظ: التناصوإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون، المقالات (ألف) ع2، 1986. (.....مكان الإصدار.....)

95.عبد العزيز غرمول: حوار مع الطاهر وطار، مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية تونس، ع32، 1984.

96.عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي)مجلة دراسات سميائية،أدبية، لساينة، العدد 2، شتاء،ربيع 88/87.

97.محسن جاسم الموسوي: قراءة مستجدة في أدبيات الأدب المقارن، مجلة علامات في النقد ج26، مجلد 07، النادي الأوروبي الثقافي، جدة 1997.

98.محمد الضبع: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع58، شتاء، 2001.

99.نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

100. نزيه أبو نضال: تمرد أنثى، مجلة تايّكي، ع8، 2002، أمانة عمان الكبرى عمان، الأردن.

الرسائل الجامعية:

101. الأمين العمراني: الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، أطروحة دكتوراه، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

المقدمة..... أ

الفصل الأول: التجريب وإشكالاته النقدية

أولا – مرجعيات التجريب..... 3

1- المرجعية المعرفية والفلسفية للتجريب..... 5

أ- علم الجمال..... 5

ب- الحداثة..... 8

ج- الرواية الجديدة..... 11

د- التجريب / الطليعة..... 14

ثانيا –التجريب والبنية السردية بين أحادية الدال وتعددية المدلول 16

1- الشخصية..... 17

2- الزمان والمكان..... 19

3 - اللغة..... 21

ثالثا-الأبعاد الدلالية للتجريب..... 24

1- الدلالة الايديولوجية..... 25

2- الدلالة السوسيولوجية..... 26

3- الدلالة الفنية..... 27

رابعا –التجريب والرواية العربية الجزائرية 30

1- ملامح التجريب في الرواية العربية الجزائرية..... 31

2- مسار التجريب في الرواية العربية الجزائرية خلال الفترة (1990-2005) 36

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3-الرواية العربية الجزائرية والثالوث المحرم 40
أ-تيمة الدين 40
ب-تيمة السياسة 43
جـ-تيمة الجنس 47

الفصل الثاني :التفاعلات النصية في رواية الأزمة

تمهيد..... 54
أولا –التناص وتمظهرات السرد في رواية الأزمة..... 55
1- السرد..... 55
2- الوصف..... 59
3- الحوار..... 65
ثانيا – أشكال التناص في رواية الأزمة..... 78
1- التناص الديني..... 79
2- التناص الأسطوري..... 85
3- التناص التراثي..... 93
أ-الأمثال الشعبية..... 93
ب-الأغنية الشعبية..... 95
ثالثا – أنماط التعالي النصي في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج..... 98
1-المناص في رواية رمل الماية 100
2-التعالق النصي في رواية رمل الماية 102
أ- تناص الشخصيات 102
ب- تناصات الزمان والمكان 104

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جـــ-التناص اللغوي 107

الفصل الثالث: معمارية النص الروائي الجزائري

أولا –البنية السردية في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة..... 112

1- الإيقاع الزمني..... 112

أ- الزمن الطبيعي..... 113

ب- الزمن النفسي..... 115

ج- المفارقات الزمنية..... 116

2- بنية الشخصيات..... 120

أ- الشخصية المدّورة الرئيسية..... 121

ب- الشخصية الرمزية..... 124

ج- الشخصيات الثانوية..... 125

3- بنية المكان..... 129

أ- المكان النفسي..... 130

ب- المكان الهوية..... 132

ج- المكان التراثي 134

د- تيميمون عتبة ومكان..... 135

4- بنية اللغة وتمازج أشكالها..... 138

أ- لغة السرد العام (اللغة الفصحى)..... 138

ب- لغة الاستيطان الذاتي (المونولوج)..... 139

ج- اللغة المحكية العامية (الدارجة)..... 141

ثانيا- آليات الاشتغال السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

للطاهر وطار..... 144
1- الهيكل التجريبي للنص الروائي..... 145
أ- التوالد السردي..... 145
ب- التقاطع السردي..... 147
ج- استراتيجية العنونة..... 148
2- الرموز الصوفية وأبعادها الدلالية..... 165
أ-دلالة المرأة..... 166
ب- دلالة الموت 167
ج- دلالة الخمر 168
د- دلالة العدد سبعة..... 171
ثالثا- التقنيات الأسلوبية في رواية ذاك الحنين "للحبيب السايح"..... 174
1- التنوع الأسلوبي 175
أ- الأسلبة..... 176
ب- التهجين..... 177
ج- الحوار..... 181
2- تناصات اللغة 188
أ- اللغة القرآنية..... 191
ب- اللغة العامية..... 192
ج- أسطرة اللغة..... 195
خاتمة..... 199
فهرس المصادر والمراجع..... 204
فهرس الموضوعات 216
الملخصات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

عرفت الكتابة الإبداعية في الأقطار العربية خلال فترة السبعينات والثمانينات من القرن العشرين طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني، حيث تبلورت من خلال نصوص روائية طبع عليها السّمات الفكرية والجمالية للرواية الجديدة التي استوقفت الفعل النقدي من أجل تفكيك هذه الظاهرة التي استحوذت على الكتابة الروائية والكشف عن معالمها وسماتها التي تميزتوتباينت داخل الحقل الإبداعي العالمي والعربي عامة والجزائري خاصة. باعتباره حلقة من الحلقات البارزة المساهمة في ولادة نصوص روائية واكبت ركب الجِدة والحداثة والمعاصرة.من هنا تتجلى ظاهرة التجريب في الرواية العربية الجزائرية التي أسندت فعل القراءة النقدية إلى فعل الكتابة الإبداعية. فقد استطاع الروائيون الجزائريون أن يسهموا في تأسيس النص الجديد والرؤية الجديدة بالانفتاح على الحداثة من جهة والتحاور مع مفرزات المجتمع الجزائري من جهة ثانية.

إن مصطلح التجريب –وهو موضوع رسالتنا – لم يتأسس كظاهرة فكرية جمالية لصياغة مشروعه النهائي فحسب بل مصطلحا زئبقيا يندرج مفهومه داخل الحقل النقدي وبين أطراف نقدية، اختلفت وتباينت مواقفها وطروحاتها حول حقيقة هذا المصطلح.

فما تبناه المشروع التجريبي أو بالأحرى الكتابة التجريبية من تداخل أنواع السرد الأسطوري والتاريخي والشعبي والديني والعجائبي في المتن الروائي، ومجاورتها للأزمنة ووجود أمكنة وفضاءات بلورتها عوامل متخيلة جديدة وتوظيف تقنيات جديدة لم تطرقها السرديات السابقة، جعل الرواية التجريبية مفتوحة وغيرثابتة على حال.

في خضم هذه المتغيرات وما عرفته النصوص الروائية الجديدة التي جعلت من ظاهرة التجريب وما تحويه من آلياتوأدوات إجرائية تحقق بها الشعرية والفنية داخل نصوصها ليس

بوسعنا إلا أن نكتفي بفترة زمنية نحدد في ضوئها أبرز ملامح النص التجريبي دون تهميش أصوله العالمية والعربية.

فكان ما سبق ذكره من أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع واخترنا مجموعة روائية ممتدة بين الفترة الزمنية 1990- 2005 كأنموذجا للتطبيق كما تحمله من أبعاد دلالية وأدوات إجرائية عرفتها الرواية التجريبية.

حاولنا من خلال هذه الرسالة التي عنوناها " التجريب في الرواية العربية الجزائرية 1990-2005م" الكشف عن بعض المكونات السردية التي توفرت عليها المدونات المختارة كنصوص فرضت نفسها كمنجزاأدبيا يستحق التمعن والبحث فيه من أجل الإجابة على بعض الاشكاليات التي طرقتها الكتابة التجريبية حول حقيقة هذه الكتابة في الساحة الإبداعية الجزائرية ومكانتها على الصعيد العالمي والعربي.

كان تقسيمنا للبحث على ثلاثة فصول ومقدمة وقائمة مصادر ومراجع حيث عنوننا الفصل الأول "بالتجريب وإشكالاته النقدية" وتضمن مرجعيات التجريب وعناصر الخطاب السردي وعنصر التجريب رؤية عربية ثم الأبعاد الدلالية للتجريب.

والفصل الثاني: "التفاعلات النصية في النص الروائي الجزائري" اخترنا ثلاث نماذج تطبيقية وكل أنموذج حاولنا من خلاله الكشف عن التقنيات والآليات التي اعتمدها من أجل تحقيق التفاعل النصي والشعرية المتفاوتة التي حققها.

الفصل الثالث: "شعرية المعمار السردي الجزائري" اخترنا ثلاث نماذج روائية وكل أنموذج يعكس لنا معمارية تختلف عن الأخرى محققة بذلك اختلاف الرؤى في هيكلة رواية تجريبية جزائرية.

نفتتح كل فصل بتمهيد ثم نختمه باستنتاجات توصلنا إليها من خلال التحليل خاتمة

الملخص

البحث هي نتائج كلية حول التجريب وجزئية التجريب وكيفية تعامل النص الروائي مع آلياته والتنوع الذي عرفه هذا النص باختياره لظاهرة التجريب والشعرية التي حققها على مستوى البنى السردية التي أصبحت تنافس تقنيات الرواية العالمية وبما أن الكتابة التجريبية تميزت بالتجاوز والتمرد واللاثبات فقد كانت النماذج المختارة هي الأخرى في تحليلها متجاوزة لأكثر من منهج قابلة لدراسات نقدية مختلفة فكان تجلي المنهج الوصفي التحليلي وكذا البنيوي الآخذ من المناهج الأخرى كالسيميائية والأسلوبية بعض من تقنياتها وهذا من أجل الكشف عن شعرية التجريب داخل النص الروائي الجزائري لا سيما في الفترة التي تم تحديدها في عنوان الرسالة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé:

L'écriture créative à travers le monde arabe a su pendant la période des années soixante-dix et quatre-vingts du XXe siècle de nouvelles méthodes et façons dans les modèles de l'expression artistique, comme ils ont pris forme à travers les romans caractérisés par le charme intellectuel du nouveau roman qui a satisfait le travail De la critique afin de démanteler ce phénomène en virage de l'écriture romanesque, en révélant ses jalons et ses caractéristiques incohérentes dans le champ créatif arabe et mondial en général et celui algérien en particulier. Il est considéré comme l'un des éléments les plus importants contribuant à donner naissance à des textes nouveaux qui accompagnaient l'originalité et la modernité.

Ici est devenu évident le phénomène de l'expérience dans le roman algérien arabe qui a attribué l'acte de la lecture critique à l'acte de l'écriture créatrice, comme les romanciers algériens ont pu contribuer à établir le nouveau texte et la vision en raison de l'ouverture à l'originalité d'une part et discuter Avec la société algérienne produit d'autre part.

Le mot «expérimenter» qui est la thèse de notre article - n'a pas été établi comme un phénomène intellectuel esthétique en rédigeant son projet final seulement, mais un mot principal que le concept est venu dans le domaine critique et entre les parties critiques, avec des attitudes et des opinions différentes Sur la vérité de ce mot.

L'entrelacement des types de légendes, de récits historiques, folkloriques et religieux adoptés par le projet expérimenté, c'est-à-dire l'écriture éprouvée dans le temps et l'espace, et l'emploi de nouvelles techniques non encore abordées par Les précédents travaux de récitation ont rendu le roman expérientiel ouvert et non stable.

Au milieu de ces changements qui connaît les nouveaux romans qui ont fait du phénomène expérientiel et les mécanismes et les outils exécutifs qui y sont contenus, réalisant la poésie et l'art à l'intérieur des textes, on ne peut se contenter d'une période à la lumière de laquelle Sont déterminés les aspects les plus importants du texte algérien expérimenté sans négliger son monde et les origines arabes, donc ce qui précède était l'une des raisons les plus importantes qui nous ont encouragé à choisir ce sujet, et nous avons choisi un certain nombre de romans allant de 1995 à 2005 Pour les dimensions sémantiques et les outils qu'ils portent.

Nous avons essayé à travers ce document intitulé «L'expérience dans le roman arabe algérien 1995-2005» révélant certaines composantes narratives trouvées dans les blogs choisis comme des textes indispensables comme un accomplissement littéraire digne de contemplation et de recherche, afin de répondre à certaines questions imposées par l'expérimental Écrivant sur la vérité de cette écriture dans le domaine de l'écriture algérienne et sa place à l'échelle arabe et dans le monde entier.

Cet article a été divisé en trois chapitres, la préface et le répertoire des sources, le premier chapitre intitulé «L'expérimentation et ses problèmes critiques» qui contient: les références de l'expérimentation, l'expérimentation et les éléments de la parole narrative, Vision, puis les dimensions sémantiques de l'expérimentation.

Le deuxième chapitre: les interactions textuelles dans le texte algérien, nous avons choisi trois schémas, à travers chacun, nous avons essayé de découvrir les techniques et les mécanismes sur lesquels il s'est appuyé pour réaliser l'interaction textuelle et poétique.

Le troisième chapitre: la poésie de l'architecture narrative algérienne

Nous avons choisi trois modèles nouveaux, chacun reflète l'architecture différente de l'autre, réalisant ainsi une divergence de visions dans sa structure un roman expérimental algérien.

Chaque chapitre commence avec un préambule et se termine par des conclusions obtenues à travers l'expérience.

La conclusion de la recherche est le résultat global sur l'expérimentation et partielle sur l'expérimentation et comment le roman traite de ses mécanismes et la diversification connue par ce texte en choisissant le phénomène de l'expérimentation et la poésie réalisée au niveau des structures narratives Qui rivalisent avec les techniques du roman international et que l'écriture expérimentale se caractérise par l'instabilité, donc les schémas choisis étaient aussi ouverts à des études critiques différentes, donc la méthode analytique descriptive et structurelle prenant d'autres méthodes comme La sémantique a pris quelques-unes de ses techniques afin de révéler la poésie de l'expérimentation à l'intérieur du texte romanesque algérien en particulier pendant la période déterminée dans le titre de la thèse.

Abstract :

The creative writing throughout the Arabic world knew during the period of seventies and eighties of the twentieth century new methods and ways in the patterns of the artistic expression, as they took shape through the novels characterized by intellectual charm of the new novel which satisfied the work of criticism in order to dismantle this phenomenon cornering the novel writing, revealing its milestones and characteristics inconsistent within the Arabic and world creative field in general and the Algerian one in particular.

It is considered as one of the most important components contributing to giving birth to novel texts which accompanied the originality and modernity.

Here became obvious the phenomenon of experiencing in Algerian Arabic novel which attributed the act of the critical reading to the act of the creative writing, as Algerian novelists could contributed to establishing the new text and vision due to the openness to originality on one hand and discussing with the Algerian society outputs on the other hand.

The word "Experiencing" which is the thesis of our paper – was not established as an aesthetic intellectual phenomenon by drafting its final project only, but a principal word that the concept came in the critical field and between critical parties, with different attitudes and opinions about the truth of this word.

The interlacement in the types of the legendary, historic, folk and religious reciting adopted by the experiencing project, in other words, the experiencing writing bordering upon times and the existence of new places and spaces, and the employment of new techniques not yet tackled by the previous reciting works made the experiencing novel open and not stable.

In the middle of these changes that knows the new novel works which made of the experiencing phenomenon and the mechanisms and the executive tools contained therein, realizing the poetry and art inside the texts, we can only be satisfied with a time period in light of which are determined the most important aspects the Algerian experiencing text without neglecting its world and Arabic origins, so the above was one of the most important reasons which encouraged us to choose this subject, and we chose a number of novels going from 1995 to 2005 as a pattern for the semantic dimensions and the tools that they carry.

We tried through this paper entitled "The Experiment in the Algerian Arabic Novel 1995-2005" revealing some narrative components found in the chosen blogs as texts indispensable as literary achievement worthy of contemplation and research therein, in order to answer some questions imposed by the experimental writing about the truth of this writing in the field of the Algerian writing and its place Arabic-wide and world-wide.

This paper was divided into three chapters, preface and directory of sources, the first chapter entitled "The Experimentation and Its Critical Problems" which contains: the references of the experimentation, the experimentation and the elements of the narrative speech, the element of experimentation Arabic Vision, then the semantic dimensions of the experimentation.

The second chapter: the textual interactions in the Algerian novel text, we chose three patterns, through each one, we tried to find out the techniques and mechanisms that he relied on in order to achieve the textual and poetic interaction.

The third chapter: the poetry of the Algerian narrative architecture We chose three novel patterns, each one reflects architecture different from the other, so realizing a divergence of visions in its structure an Algerian experimental novel.

Each chapter is started with a preamble and ended with conclusions reached through the experiment.

The conclusion of the research is the overall result about the experimentation and partial about the experimentation and how the novel text deals with its mechanisms and the diversification known by this text by choosing the phenomenon of the experimentation and poetry realized at the level of the narrative structures which rival the techniques of the international novel , and as the experimental writing is characterized with the instability, so the chosen patterns were also outrageous and open to a different critical studies, so the descriptive analytic method and the structural one taking from the other methods like the semantic took some of its techniques in order to reveal the poetry of the experimentation inside the Algerian novel text in particular during the period determined in the title of the paper.