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:.....

شعرية السرد في روايات الحبيب السايح

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في العلوم الإسلامية

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
سعاد بوقطاية

إشراف الأستاذة الدكتورة:
سكينة قدور

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/أمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة	رئيسا
أ.د/ سكينة قدور	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي	مشرفا ومقررا
أ.د/رياض الشيخ	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	عضوا
د.لبنى خشة		جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة	عضوا
د.هند سعدوني		المدرسة العليا للأساتذة–قسنطينة	عضوا
د.وسيلة مرباح		المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف–ميلة	عضوا

السنة الجامعية: 1443–1444هـ/ 2022–2023م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وتقدير

ومانيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، فله الشكر وله الحمد أولا وآخرا، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الشكر مرفوع لكل من كان لي سندا وعونا ولو بكلمة طيبة أو نصيحة صادقة أزاحت عني عناء البحث، بداية بمشرفتي الأستاذة الدكتورة سكينة قدور التي كانت نعم السند بنصائحها القيمة وتوجيهاتها السديدة ،فشكرا لها على كل شيء فلولاها ما تمكنت من إتمام هذا البحث.

والشكر موصول كذلك للسادة أعضاء لجنة المناقشة، زادهم الله من علو مكانتهم ورزقهم من فضله، كما لا أنسى أساتذة المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة، وكذلك مسؤولة المكتبة السيدة" وسيلة" الذين مدوا لي يد المساعدة.

الإهداء

أهدي هذا العمل:

إلى الوالدين الكريمين .. أطال الله في عمرهما

إلى روح أخي العزيز عمار.. –رحمه الله-

إلى زوجي مولود أتقدم له بأسمى معاني الشكر والتقدير فقد كان نعم السند والصديق ...

إلى قرة عيني بناتي المؤنسات الغاليات رتاج وجنان ورقية ونور اليقين، ولا أنسى نور عيني عبد الله ،

إلى إخوتي وأخواتي سندي في الحياة

شكرا لكم على تشجيعكم و مساندتكم لي خلال سنوات الدراسة والبحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تراهن الرواية الجزائرية المعاصرة على خلق المفارقة وإحداث التنوع من خلال تمظهرات تلامس عناصر المتن ومستويات التعبير، وهو ما شكل تحولا واضحا في طرائق كتابتها، إذ لم يعد الزمن وكذلك المكان مرتبطان بالوظيفة البنائية للرواية فقط، بل تجاوزا ذلك إلى الوظيفة الدلالية، فقد أصبح ينظر إليهما في أبعادهما الاجتماعية والنفسية والتاريخية والدينية، وأصبح التشكيل الزمني مبنيا على التكثيف والانبثاق والتشظي، في حين تأثث المكان بأشكال بالغة الثراء والعمق بحيث صار في حد ذاته هو الغاية وهو الوسيلة.

وحتى تحقق لها الديمومة والاستمرارية في ظل ماتشهده الساحة الروائية العربية من تدفق واندفاع لامثيل له، فقد عمدت إلى خلق أدوات فنية جديدة قادرة على إنتاج متخيل سردي متفرد، يعبر عن الواقع بقوة مستوعبا كل التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية، ويمتد إلى الماضي مستلهما التراث وأسراره، باحثا في التاريخ وحقيقته، معرجا على المكبوت والمسكوت عنه، معتمدا على الذاكرة لمحاربة النسيان، فتغدو بذلك المتفاعلات النصية (التاريخية والتراثية وكذا السياسية والاجتماعية والثقافية) خلفيات نصية مؤسسة لمرجعية النص الروائي ومكملة لمكامن شعريته.

وما انفكت الرواية الجزائرية المعاصرة تعلن عن إبدالات وخيارات جديدة لا غنى لها عنها، فاتجهت إلى استخلاص العناصر الممكنة التي من شأنها إضاءة النص الأدبي ومنحه هويته وحضوره وجعله بنية دلالية متكاملة جاهزة للاستهلاك من قبل القارئ، فركنت إلى اختيار العناوين المكثفة، والتصديرات الموحية والإهداءات المثيرة، فضلا على التهميش والتذييل ووضع الفهارس، وكل هذه العتبات ماهي إلا مظهرا من مظاهر الشعرية المعاصرة.

يعدّ " لحبيب السائح" من الكتاب الجزائريين المعاصرين الذين يسعون إلى بلورة مشروع روائي جاد، يقوم على سمات جمالية خاصة، انطلاقا من رؤيته الواعية للذات والمجتمع والتاريخ، فهو قد امتلك من الوعي والأدوات ما مكنه من تشييد متخيل روائي قائم على استيعاب العصر ومعطياته، وتشخيص المجتمع وسلبياته، إدراك التاريخ ولا شفافيته بل وانتهاك قدسيته المفرطة، فجاءت رواياته ذات سردية متميزة على كافة الأصعدة، إذ انسلخت من النمطية البسيطة لتمتطي صهوة الحداثة ملاحقة بذلك مختلف التحولات، مشكلة نسقا مكثفا من الدلالات قادرا على التحليق في سماء الشعرية، ومن هنا جاء بحثنا موسوما **بـ" شعرية السرد في روايات الحبيب السائح"**.

ولا يهدف هذا البحث إلى التأسيس النظري والإسهاب في التنظير للسرد وشعريته، بقدر ما يهدف إلى استجلاء مكامن الشعرية في روايات "لحبيب السائح" وإبراز جمالياتها الفنية، ولأجل ذلك تم طرح الإشكالات الآتية:

– إلى أي حد امتلك " لحبيب السائح" القدرة على مواكبة حداثة الكتابة الروائية؟.

– هل استطاع النص الروائي السائحي أن يصوغ أسئلته ويطرح إمكاناته، ويبرز خصوصياته السّردية؟.

– إلى أي مدى يتحكم "السائح" في تقنيات الكتابة السّردية الحداثية؟.

– ما الدور الذي لعبه الزمن في تشكيل بنية النص الروائي السائحي؟.

– كيف تشكلت أبعاد المكان؟ وهل استطاع خلق انزياحات جمالية عبر تشكيلاته المكانية؟.

– هل تناص الروائي خارجيا مع كتاب عصره أم أنّه انفرد بعوالم روائية خاصة؟.

– كيف نظر الروائي إلى التاريخ؟ وإن عاش فترة حرجة من تاريخ وطنه وظروفه الاجتماعية والثقافية والسياسية التي أفرزت مظاهر مختلفة، فكيف انعكست هذه الأخيرة في متونه الروائية؟.

– ماهي أبرز أشكال التفاعل النصي التي طبعت النصوص الروائية عند "لحبيب السائح"؟.

– ماهي خصوصية النصوص الموازية عند الروائي؟ وما مدى انتظامها خطابيا وحواريا مع المتن الروائي؟.

ولأن مثل هذه المواضيع تستفز القارئ وتشده للبحث فيها، فإن هذا ما دفعني لخوض تجربة البحث والدراسة من منطلق رغبات ذاتية وأخرى موضوعية أذكر منها:

– ميولاتي الأدبية التي جعلتني أخوض مغامرة القراءة الواعية لمختلف الأعمال الروائية الجزائرية التي طالما تأثرت بها وانبهرت بإمكاناتها السردية.

– رغبتي في تقصّي العوالم الروائية والسّردية للروائي "الحبيب السّايح"، والوقوف عند أبرز السمات

الجمالية المميزة لنصوصه الإبداعية.

– محاولة إضافة جديد للبحث العلمي وإثراء الدرس النقدي الجزائري الساعي إلى إبراز خصوصية النص الروائي الجزائري وإعطائه المكانة اللائقة به.

أما الأسباب الذاتية فتعود إلى ما لمسته من خلال اطلاعي على بعض النصوص الروائية "للحبيب السّايح" من سمات شكلت علامات فارقة في سيرورة الرواية الجزائرية، فهي تفرض نفسها على القارئ وتسترعي اهتمامه بما تملكه من إمكانات التنوع وفرادة الأسلوب ووضوح الرؤية وتعدد الخيارات السردية والجمالية، وهذا ما جعل منها منجزا يستحق القراءة والدرس، وفي هذا لا أدعي السبق، وإنما هي إضافة للمكتبة العلمية التي ثمنتها أبحاث مختلفة تقاطعت مع بحثي منها:

– آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، 2006م.

– السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، 2005م.

– عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر، 2019م.

– عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2014م، 2015م.

– بدرة شريط: جمالية الفضاء عند لحبيب السائح، رواية "تلك المحبة" أنموذجا– مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة أحمد بن بلة، وهران1، 2015م–2016م.

– سليمة خليل: نقد المرجعيات في رواية الأزمة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2017م–2018م.

– عبد الباسط طلحة: المتخيل التاريخي في روايات الحبيب السائح، أطروحة دكتوراه الطور الثالث(ل م د)، المركز الجامعي ميلة، 2018م–2019م.

إلا أن هذه الدراسات المتعددة ورغم جدّتها وتنوع طرحها، كانت مقارباتها جزئية، إذ لا نكاد نعثر على دراسة أكاديمية شاملة لجل أعمال "الحبيب السائح"، باستثناء أطروحة دكتوراه علوم نوقشت حديثا للطالب كمال أونيس بعنوان: روايات الحبيب السائح دراسة تأويلية، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق اهراس، 2021م-2022م، أما بقية الدراسات فكلها بحوث ومقالات حاولت إضاءة جوانب وقضايا معينة في أعمال الروائي وللأمانة فهي كثيرة جدا خاصة المقالات ورسائل الليسانس والماستر.

أما فيما يتعلق بالمنهج فقد فرضت عليّ طبيعة الموضوع المتشعبة الاستناد إلى عدة مناهج ونظريات في مقدمتها البنيوية السردية، حيث استعان البحث بتنظيرات أقطاب المدرسة الفرنسية كرولان بارث (Roland Barthes)في"تحليل البناء الروائي"، وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)في "شعرية السرد الروائي"، وجيرار جينيت(Gerard Genette) في مقاربة" بنية الزمن الروائي"، و(Gaston Bachelard) في مقاربة" بنية المكان الروائي"، كما استفاد البحث من المناهج "المابعد البنيوية" في مقدمتها السيميائية السّردية حين استعان بتنظيرات جيرار جنيت حول ما يعرف "بالمناص أو النصوص الموازية"، وكذا التفكيكية حين اتكأ على مقولات جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)حول نظرية" التناص" أوما يعرف بـ"المتفاعلات النصية" التي تجعل النص الروائي نسيجا من نصوص أخرى.

وقد جاء البحث وفق خطة توزّعت بين التنظير والتطبيق، تمّ فيها تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل نظري وأربعة فصول وخاتمة.

المدخل النظري: **ضبط المصطلحات والمفاهيم**.

يمثل هذا المدخل إطارا نظريا يعيننا في مواجهة الموضوع من خلال ضبط مصطلحيه الأساسيين: السرد والشعرية وتقديم إطلالة مفاهيمية عليهما، وكذا حضورهما على مستوى الممارسة التنظيرية في النقدين الغربي والعربي.

في الفصل الأول الموسوم بـ: **شعرية البنية الزمنية في رواية "الموت في وهران"** وفيه تطرقت

لمفهوم الزمن من خلال حضوره في ميادين علمية متعددة (لغويا، نفسيا، فلسفيا وأدبيا)، لأقف بعدها على تحديد طبيعته وكيفية اشتغاله من خلال عنصرين هما: العنصر الأول خصوصية البناء الزمني، وفيه تناولت أهم الأشكال الزمنية التي برزت في المدونة الروائية المدروسة، وهي البناء الدائري والبناء التتابعي والبناء التداخلي، العنصر الثاني تقنيات اشتغال الزمن والمتمثلة في المفارقات الزمنية وكذا علاقات المدة وعلاقات التواتر.

أما الفصل الثاني فحمل عنوان: **شعرية البنية المكانية في روايتي "تلك المحبة"و"زهوة"**، وفيه تطرقت إلى مفهوم المكان وأهميته في العمل الروائي، وقد بدا لي أن أعرج باقتضاب على ثنائية المكان والفضاء لما لهما من أهمية في ضبط مصطلحات البحث، بعدها تناولت الجوانب الفنية التي تحفل بها المدونتان الروائيتان، والتي تعكس الوعي الجمالي بالمكان، وقد تجسدت من خلال عنصرين هما: العنصر الأول الأبعاد الدلالية للمكان، والمتمثلة في أهم القضايا التي ارتبطت بذاكرة المكان ودلالاتها المختلفة(الجمالية، النفسية، التاريخية، الدينية)، العنصر الثاني خصوصية البناء المكاني الذي اعتمدت في دراسته طريقة التعارضات الثنائية.

وقدمت في الفصل الثالث المعنون بـ: **شعرية المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في رواية"كولونيل الزبربر"**، دراسة للمتفاعلات النصية وطرائق اشتغالها في المدونة الروائية المدروسة، بعد أن تطرقت لمفهوم التفاعل النصي وأهم المصطلحات المرتبطة به، ولأن هذا الأخير ناتج عن تعالق النصوص وتداخلها فقد آثرت الحديث عن العلاقات النصية بالوقوف على أصولها ونظرياتها، لأنتقل بعد ذلك للحديث عن أشكال التفاعل النصي وأبعاده الدلالية.

وأما الفصل الرابع الموسوم بـ: **شعرية النصوص الموازية في روايتي"تلك المحبة"و"ذاك الحنين"**، فقد تمّ فيه رصد مختلف العتبات النصية التي احتوت عليها المدونتان الروائيتان المدروستان، بدء بالعناوين الرئيسية فالاستهلالات والتصديرات وانتهاء بالعناوين الفرعية وما تضمنته من حمولات دلالية مكثفة، وذلك بعد أن وقفت على مفهوم النصوص الموازية واستقصاء أهم المصطلحات التي ارتبطت بها، وكذا حضورها في النقدين الغربي والعربي.

وفي الأخير خلص البحث هذا البحث إلى خاتمة احتوت على أهم النتائج المحصل عليها من

خلال عملية البحث والقراءة والتحليل.

– وقد اعتمدت في رحلتي البحثية على تسعة مصادر روائية والتي كانت محل الدراسة والتحليل أذكرها على التوالي: (زمن النمرود– ذاك الحنين– مذنبون لون دمهم في كفي – تلك المحبة– تماسخت دم النسيان– زهوة– الموت في وهران– كولونيل الزبربر– من قتل أسعد المروري)، ولم يكن البحث ليتمّ دون الاستعانة بمجموعة من المراجع التي أنارت طريقي في البحث أذكر منها:

– خطاب الحكاية(بحث في المنهج) لجيرار جينيت.

– جماليات المكان لغاستون باشلار.

– الرواية والمكان لـ ياسين النصير.

– الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين.

– التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)لـ نهلة فيصل الأحمد.

– تقنيات السرد الروائي(في ضوء المنهج البنيوي)ليمنى العيد.

– عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد.

– في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) لـ خالد حسين حسين.

لايخلو أي بحث علمي من صعوبات، لذا فقد واجهتني العديد من العراقيل، كان أبرزها تشعب موضوع الدراسة وشموليته مع كثرة مصادره وكبر حجمها وصعوبة أسلوبها، إذ تطلبت مني الروايات قراءات متكررة، وحضورا ذهنيا دائما، وإلماما كبيرا بأغلب المناهج لأجل قراءتها قراءات متعددة، بالإضافة إلى كثرة المراجع حول نظرية السرد مما شكل عقبة أمام البحث وذلك لكثرة المصطلحات وتداخل المفاهيم واختلاف الرؤى بين النقاد، كما وجدنا صعوبة في ترجمة المراجع الأجنبية ذلك أن محتواها يكاد يكون غير مفهوم حتى عند كبار النقاد والمترجمين العرب، مما جعلنا نركن إلى اعتماد ترجمة أهل الاختصاص وممن يُعتد بكفاءتهم في هذا المجال، بدلا من أن نكون من المتطفلين عليهم.

ولا يفوتني في الأخير أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة **سكينة قدور**، على

توجيهاتها السّديدة، ونصائحها القيّمة وتشجيعها المتواصل لي على إكمال البحث فلولا رعايتها الجادة لعملي هذا لما تمكّنت من إخراج هذا العمل المتواضع إلى النّور، معترفة أن هذا الجهد هو غاية ما استطعتُ إنجازه في ظلّ ظروف صعبة وجهود شاقة، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم قراءة هذا البحث، وتحملهم مشاق تقويمه، وعلى ما سيقدمونه لي من نصائح وإرشادات تسهم في إثراء هذا البحث حتى يخرج في أحسن حلة.

والله ولي التوفيق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المدخل النظري:
ضبط المصطلحات والمفاهيم

أولا: السرد

ثانيا: الشعرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: السرد

1- مفهوم السرد:

السرد هو المكون الجوهري في دائرة العمل السردي، وقد وجد منذ وجود الإنسان وفي كل المجتمعات، إذ أن لكل شعب أجناسه السردية، يصرح – بذلك- رولان بارث قائلا: « والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة وفي الأقصوصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة (...)، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما... »[1].

وقد جاوز السرد فنون القول والفنون التشكيلية إلى سواها من الفنون كالموسيقى والرقص، فالمقاطع السمفونية سرد موسيقي، « ولم يعد الرقص الراقي " الباليه" وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة الجسد، بل امتد ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي»[2].

وعرف العرب قديما أشكالا للسرد وإن كانت في عمومها شفوية كالأحاديث والمسامرات والأخبار المروية ومغامرات اللصوص والصعاليك والمقامات وهي متعددة ومتنوعة، وقد أقيمت حولها البحوث والدراسات، كان قد أشار إليها سعيد يقطين في كتابه " الكلام والخبر" (مقدمة للسرد العربي)، بعد أن أقر بأن التراث السردي العربي القديم « تراث هائل وغني بغنى امتداده في الزمان، واتساع رقعته في المكان »[3].

وللسرد مفاهيم مختلفة تنطلق في مجملها من أصله اللغوي، لذلك آثرنا البدء بالبحث في معناه اللغوي.

1-1: الدلالة اللغوية:

إن أصل مادة " سرد" في اللغة العربية تعني « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد

---

[1]- رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ت: حسن بحراوي وآخرون، ضمن مجلة آفاق(بحث في تقنيات السرد الأدبي)، اتحاد كتاب العرب –الرباط، 1988، العدد (8-9)، ص7.

[2]- صلاح صالح: سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص7.

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص39.

السياق له، وفي صفة كلامه(ص) لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه »[1].

ومن معاني مادة (سرد) – أيضا–قولهم « السراد والمسرد المنقب، وسرد الشيء سردا وسرده وأسرده ثقبه والمسرد اللسان...والسرد الخرز في الأديم. وقيل سردها سبحها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض والسرد اسم جامع للدروع وما أشبهها، والسرد الثقب والمسرودة الدرع المثقوبة...»[2].

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة (السرد) في قوله تعالى: « أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير »[3].

وجاء في تفسيرها قولهم: « وقدر في السرد: بمعنى لا تدق المسمار في الحلقة، ولا تغلظه فيفصمها، واجعله بقدر، والسرد: حلق الحديد، ويقال درع مسرودة: إذا كانت مسمورة الحلق»[4].

ولم تزد معظم المعاجم العربية عن الدلالة اللغوية التي أوردها" ابن منظور" في " لسان العرب"، إذ أجمعت جلها على أن السرد ما هو إلا ضم الشيء إلى الشيء متسقا بعضه في أثر بعض، فهي لم تخرج عن معاني التوالي والتتابع والانتظام.

1–2: الدلالة الاصطلاحية:

تعددت مفاهيم السرد من الناحية الاصطلاحية تبعا لاختلاف المدارس والرؤى، وسنحاول أن نختصر تعاريف لأشهر أعلام النقد الغربي المهتمين بالدراسات السردية أمثال ألجرداس جوليان قريماس (A.J.Grimas)، رولان بارث (Rolan Barth) وتزفيتان تودوروف(Tizvitan Todorov) وجيرار جنيت(Girar Génétte)..، وكذا الباحثين والدارسين العرب في هذا المجال أمثال سعيد يقطين وحميد لحميداني، وعبد الملك مرتاض وغيرهم.

إن السرد في أبسط تعريف له هو: «طريقة أو هيئة الحكي والإخبار»[5]، وتتوحد في إطاره كل

[1]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، مادة سرد، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، دط، دت، ص 211.

[2]–المرجع نفسه، ص 195

[3]– سورة سبأ، الآية 11.

[4]–ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، ط1، 2002م، م4، ص .2357

[1]– عز الدين بوبيش: كلمة العدد، مجلة السرديات، دار الهدى للطباعة والنشر، العدد1، جانفي، 2004م، ص 7.

النصوص السردية على اختلاف أزمنتها وأمكنتها وأحجامها، وقد حظي هذا النمط التعبيري بمكانة متميزة جعل المشتغلين عليه يفردون له فرعا معرفيا مستقلا أسموه "علم السرد"، ويحدد " جان ميشال آدم" موضوع هذا العلم بقوله: «إن مسألة وضع نموذج نظري للبنية الخاصة –بالمحكي– توجد في مركز اهتمامات علم السرد»[1].

يطلق "جنيت" مصطلح السرد على «الفعل السردي المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل»[2]، وبينما أطلق مصطلحي «القصة (أي مجموع الحوادث المروية)، والحكاية (على الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها)»[3].

الملاحظ على هذا التعريف أن "جنيت" لا يفصل بين العمل الحكائي الواقعي والمتخيل، فالسرد –عنده –عام يشمل المتخيل كما يشمل اللامتخيل، وقد انتقد "جنييت" المهتمين بدراسة الأعمال الحكائية الغارقة في التخييل على حساب الأعمال الواقعية ذات الطابع السردي، ورأى أن« السرديات الأدبية قد حبست نفسها بغباوة مفرطة في دراسة الحكاية المتخيلة، كما لو أنه من المسلم به أن كل حكاية أدبية يجب دائما متخيلا محضا»[4].

ولم يحد تزفيتان تودوروف عن تقسيم "جنيت"، فرأى أن للعمل الأدبي مظهران هما: (قصة/ خطاب)، تضم القصة أحداثا معينة أو مجموعة من الأحداث، أو مجموعة من القصص المتضمنة أو المتفرعة عن القصة المركزية، في حين يعين الخطاب الطريقة التي قدمت بها القصة المحكية أو المتفرعة، وهذه الطريقة هي ما اصطلح عليها سردا، إذ يعرفه بقوله: « خطاب وحسب، من حيث هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ»[5].

ويشترط " تودوروف" لذلك حضور ساردا يحكي القصة، وقارئا يدركها، بمعنى يتعين وجود الراوي

[1]– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية الرباط، ط1، 1999م، ص27.

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1996م، ص39

[3]– جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م، ص13.

[4]– المرجع نفسه: ص15.

[1]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ت: حسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن مجلة آفاق –اتحاد كتاب المغرب الرباط– العدد 8-9، 1988م، ص42.

أو السارد الذي يحكي القصة، والمتلقي الذي يحكى له ويدعى مرويا له أو مسرودا له أو قارئا، وبذلك يتقاطع مع أ.ج. قريماس حين ذهب إلى أنه « حين يتعين الباث والمتلقي (Le Distinateur et Le Distinataire للخطاب المروي بشكل واضح في الملفوظ (Enonce) (مثل ضمير المتكلم وضمير المخاطب): يمكن أن يطلق عليهما حسب اللغة الاصطلاحية لجيرار جنيت(G. Genette): السارد والمسرود له(Le narateur Et Le nartaire) »[1].

وقد اعتبر"رولان بارث" السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني فهو « مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة» [2].

إذا انتقلنا إلى النقد العربي نجد أن جل النقاد العرب يجمعون على أنه علم حديث وهو العلم الذي يهتم «بدراسة القصة واستنباط الأسس التي تقوم عليها. وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقيه»[3].

يعرفه " لحميداني" بأنه «الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها (الراوي – القصة– المروي له)، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلقة بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[4].

من النقاد –أيضا– من عرفه بأنه «إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمن معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي»[5].

لقد اشتمل هذا التعريف على مختلف البنيات الحكائية التي يقوم عليها أي عمل سردي من لغة وأحداث، هذه الأحداث التي يؤطرها زمان ومكان معينين، وتنهض بتجسيدها شخصيات محددة رئيسية أوثانوية، وكل هذه البنيات ينهض بحبكها وهندستها مؤلف وفق قالب حكائي معين.

مما سبق يمكننا جمع كل هذه المفاهيم المبعثرة للسرد في هذا التعريف الجامع: السرد هو عرض

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، 2005م، ص 321.

[2] – عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، دت، ص 13.

[3] – سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005م، ص 174.

[4] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000م، ص 45.

[5] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 335.

حدث أو سلسلة أحداث، واقعية أو خيالية، تنهض بها شخصيات حقيقية أو خيالية، ضمن إطار زماني ومكاني محددين، بواسطة سارد لقارئ أو متلقي عبر وسائل أهمها اللغة.

2- أساليب السرد وأنماطه ومكوناته:

2-1: مكونات السرد:

على اعتبار أن الرواية أو القصة محكي تحتاج إلى مرسل الذي هو السارد أو الراوي، وإلى مرسل إليه الذي هو المسرود له، أو المروي له (المتلقي)، وهي تمر عبر القناة الآتية:

السارد ⟵ المسرود ⟵ المسرود له

و يمكن توضيح مفهوم كل منها، على النحو الآتي:

1-السارد:

هو المرسل الذي يروي الحكاية سواء كانت حقيقية أو متخيلة، وهو في أبسط تعريفاته: « وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته»[1].

وقد عده "عبد الله ابراهيم" «الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي سرد الحكاية» [2].

ويشكل السارد محورا أساسيا تتمركز حوله بقية مكونات السرد الأخرى، لذلك فهو ليس شخصية عادية في العمل السردي، وإنما هو شخصية نوعية ذات حضور وظيفي مميز، إذ هو «الذي لديه ما يكفي من المعطيات عن (المروي) بكل ما يحتويه من عناصر: الحدث والشخصيات والزمان والمكان، والقادر على استيعابها والإلمام بأسلوب حضورها وكيفية تمظهرها في الخطاب السردي الذي يختاره لبناء هذه العناصر»[3].

ويختلف السارد الذي هو «بمثابة الصانع الوهمي للأثر السردي»[4]، عن الروائي الذي هو بمثابة

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي(في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي- بيروت، ط1، 1990م، ص 90.

[2]-عبد الله ابراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م، ص 19.

[3]- سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد14، 2013م، ص 114.

[4]- مصطفى بوجملين: ثنائية السارد والمسرود له، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014م، ص 258.

الصانع الحقيقي لهذا الأثر، ذلك أن هذا الأخير هو المسؤول الأول عن عالمه التخيلي، فله حرية اختيار الأحداث وكل مكونات السرد حتى الراوي منها، وبالتالي فالفرق شاسع بينهما، وقد شدد " مرتاض" على ضرورة الفصل بينهما «لأنهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي فكيف يتداخلان فيتبلح أحدهما في جلد أحدهما الآخر»[1].

فالسارد –إذا– ما هو إلا وسيط بين الروائي(المؤلف) وبين المتلقي، يختلقه الروائي حتى يكون «قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله»[2]، وكما أن الراوي يظل عنصرا أساسيا في العمل السردي، كذلك الروائي يظل حاضرا هو أيضا فهو الذي يؤسس عالمه التخييلي وينسجه وفق قناعاته الخاصة، حتى وإن كان حضوره غير مباشر في النص، فالسارد يبقى هو الوصي على أفكاره ومواقفه وهو المسؤول على نقلها بأمانة إلى المتلقي، وهذا ما أشار إليه صاحب " المصطلح السردي " حين نعت السارد بأنه «الشخصية الأخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص، التي تعتبر قائمة خلف المشاهد والمسؤولة عن تحقيقها، والمسؤولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها»[3].

أما عن وظائف السارد فهي متعددة إلى جانب الوظيفة الرئيسية التي هي وظيفة السرد، والتي لولاها لما وجد العمل السردي من الأساس، ومن هذه الوظائف نذكر ما أورده "جينت" في " خطاب الحكاية": 1– الوظيفة السردية.2– وظيفة الإدارة. 3– الوظيفة الانتباهية. 4– الوظيفة البينة. 5– الوظيفة الإيديولوجية.

وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا: «فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما وغير متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أي منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أي منها قابلة للتحاشي تماما.. إنه بالأحرى مسألة تركيز وتشديد نسبي»[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص222

[2]– سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، دط، 2004م، ص 184.

[3]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص 110

[4]– جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص(264، 265).

2-المسرود:

يعرف المسرود أو المحكي بأنه «القصة التي تثير في الذهن واقعا ما، وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الواجهة بشخصيات الحياة الفعلية»[1].

فالمسرود في أبسط تعريفاته ما هو إلا المتن السردي الناتج عن فعل السرد، ويكون في وعي المؤلف الذي يتوسط ساردا لعرضه بوصفه رسالة لغوية موجهة إلى مرسل له أو مسرود له، وبذلك يكون السارد والمسرود له وجهان متلازمان للمسرود لا يمكن افتراض وجود أحدهما دون الآخر، يؤكد "بارث" على هذه الفكرة بقوله: « وكذلك الحال بالنسبة للقصة (المسرود)، إذ لا يمكن لها أن تكون من غير راو ومن غير سامع (أو قارئ)، وقد يكون هذا عاديا. ومع ذلك فقد استثمر استثمارا سيئا»[2].

تتضح من خلال هذا القول العلاقة الوطيدة بين المسرود والسارد والمسرود له وحتى السرد، فإذا كان السرد هو« فعل الحكي المنتج للمحكي»[3]، فالمسرود أوالمحكي هو «القصة التي تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد، وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين، ومن ثم فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل في آن واحد:

المحكي = خطاب السارد + خطاب الممثلين »[4].

من هنا تتضح الأهمية المركزية التي تنهض بها هذه الأطراف في إنتاج المسرود وبنائه من قبل المؤلف، فالمسرود يتطلب دائما حضور مرسل ومستقبل له.

3-المسرود له:

هو القارئ أوالمتلقي للعمل السردي، ويكون حاضرا في السرد في عدة صور كأن يكون « اسما معينا ضمن البنية السردية، وقد يكون كذلك الأمر شخصية من ورق كالراوي، وقد يكون كائنا مجهولا

---

[1]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 31

[2]- رولان بارث: مدخل للتحليل البنيوي للقصص، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دط، دت، ص 70.

[3]- جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ت: رشيد بنحدو، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، 1988م، ص 89

[4]- المرجع نفسه: ص 89.

أو متخيلا»[1].

ويلتبس المسرود له بالقارئ والمتلقي، إلا أن الفرق بينها بسيط فالمسرود له يشمل القارئ والمتلقي على حد سواء، بينما «نقف"المتلقي" على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، و"القارئ" يخصص لقراءة المكتوبات السردية»[2].

ويعرفه جيرالد برانس بأنه «الشخص الذي يسرد له أوالمتموضع أو المنطبع Inscribed في السرد، وهناك على الأقل (واحد أو أكثر يجري إبرازه لمنطبع ظاهريا) مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها»[3].

يضمن هذا القول الإشارة إلى أهمية المسرود له أو القارئ ضمن العمل السردي، فوجوده ضرورة، إذ هو الدافع لإنتاج السرد، وهو الفاعل في إعادة بنائه من خلال القراءة الواعية والفاعلة التي قد يمارسها، ذلك أن « النقد ينتج معرفة بالنص، وإن النقد بمعناه المنتج هو قراءة تمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في الإنتاج الثقافي في المجتمع، أي من أن يكون معنيا بالحياة التي تنمو وتتغير حوله، فيسهم هو من موقعه في المجتمع في تطورها»[4].

لقد أكد على أهمية " المسرود له " العديد من الدارسين، وأولوه عناية كبيرة خاصة "أمبيرتو إيكو"، الذي جعله شرطا أساسيا من شروط تحقق النص، فهذا الأخير (النص)، « يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه وتحقيق فعله»[5]، ويبرر موقفه هذا بالدور الكبير الذي ينهض به المسرود له أو القارئ – على حد تعبيره- والذي لم ينتبه له الباحثون إلا في الآونة الأخيرة، ويتحدد هذا الدور انطلاقا من كون « النص نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها وأن الذي أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما بأنها ستملأ.. ثم لكي يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية.. فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال»[6].

---

[1]- عبد الله ابراهيم: السردية العربية، ص 12.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 217.

[3]- جيرالد برانس: المصطلح السردي، ص 142.

[4]- يمنى العيد: الراوي (الموقع والشكل-بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م، ص 13

[5]- أمبيرتو إيكو: القارئ النموذجي، ت: أحمد بوحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، 1988م، ص 141

[6]- المرجع نفسه، ص 140

ويشترط "إيكو "– أيضا– أن تكون العلاقة بين "المؤلف" و"القارئ" قائمة على أساس التوافق في السنن والمهارات، فالمؤلف وهو ينتج عمله لا يضع نصب عينيه قارئا عاديا، وإنما يطمح أن يشاركه عمله قارئا نموذجيا، يمتلك من القدرات ما يتوافق مع قدراته الإبداعية وبذلك يطمئن إلى أن نصه قد حقق ما يريد تحقيقه، حيث يقول: « لكي ينظم المؤلف استراتيجيته النصية عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (..) التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه. ولهذا يتوقع قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا»[1].

فالقارئ في العمل السردي يمثل ركنا مهما في عملية بنائه الفني، إذ لا تنهض جماليات النص إلا بحضوره الفعلي والفاعل إن على مستوى الكتابة أو القراءة إلا أن هناك من النقاد من اعتبر حضوره ثانويا «وليس ضرورة جعله (القارئ) مكونا في كل الأطوار من مكونات العمل السردي المؤلف، إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمنا طويلا فلا يقرأ»[2].

قد يكون ما ذهب إليه مرتاض صحيحا، ولكن المسلم به أن القارئ دائم الحضور في وعي المؤلف، والأكبر من هذا كله أن حضوره قد يكون سابقا لوجود النص أصلا، فهو الدافع والمحرك – في كثير من الأحيان – لعملية الإبداع، زد على ذلك أن المؤلف في حد ذاته لابد أن يكون قارئا لعمله قبل أي أحد، ففي كل الأحوال لا يمكن الاستغناء عنه كونه طرفا متمما للعملية الإبداعية، وقد أشار "توماتشوفسكي" إلى ذلك حين قال: «إن صورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب، حتى ولو كانت مجردة، أو تطلبت من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارئ عمله»[3].

كما نبه " توماتشوفسكي" إلى ضرورة أن يكون العمل مهما، حتى يضمن قارئا مبدعا ولا يكون العمل مهما إلا إذا استطاع أن يستحوذ على انتباه القارئ ويشبع نهمه، ذلك أن « القراءة إبداع، إن

[1]– المرجع نفسه، ص 142

[2]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 241

[1]– توماتشوفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ت: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982م، ص (175، 176).

مبدعا عظيما يقتضي قارئا عظيما، كما أن قارئا حقيقيا هو مبدع حقيقي»[1].

2-2: أنماط السرد:

ميز "توماشفسكي" بين نمطين من السرد: سرد موضوعي Objectif وسرد ذاتي Subjectif، «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا لا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي »[2].

الملاحظ على هذا التقسيم الثنائي، أنه جاء مرتبطا بالدرجة الأولى بالراوي ومدى حضوره في النص، فإذا كان السرد على لسان راو عليم بكل شيء عن شخصيات الرواية كنا أمام النمط الأول من السرد، أما إذا كان السرد على لسان إحدى شخصيات الرواية نكون أمام النمط الثاني منه.

أما "جينيت" فقد حدد للسرد أربعة أنماط انطلاقا من موقعه الزمني، وهي « **اللاحق** (وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس)، و**السابق** (وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر..)، و**المتواقت** (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل)، و**المقحم** (بين لحظات العمل)»[3].

وفصل "جينيت" الحديث عن هذه الأنماط معتبرا النمطين الأول (اللاحق) والثالث (المتواقت) أبسط أنماط السرد، إذ لا يحدث فيهما أي تداخل أو تلاعب بالزمن، فالقصة تسير في اتجاه واحد إما الماضي أو الحاضر، بينما النمطين الآخرين (السابق) و(المقحم)، فيرى أنهما الأكثر تعقيدا وصعوبة مادام يتشابك فيهما السرد بالقصة ويطغى على أحدهما الجانب التنبوئي، وحكم عليها بأنها لا تحظى باستثمار أدبي كبيرعلى عكس النمطين الأولين.

2-3: أساليب السرد:

تنوعت أساليب السرد وتعددت خاصة في السرد العربي، وقد أوجزها "صلاح فضل" في ثلاثة أساليب رئيسية، يرتكز كل نوع منها على عنصر من عناصر الحكي(الايقاع – المادة – الرؤية)، « أما

---

[2] – أدونيس، شانتال شواف: الهوية غير المكتملة، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص 39

[3] – توماشوفسكي: نظرية الأغراض، ص 189.

[3] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 231.

الإيقاع فهو ناجم عن حركتي الزمان والمكان أساسا، كما أن المادة تتمثل في حجم الرواية، أي امتدادها الكتابي من ناحية، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية، بينما تبرز الرؤية من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور»[1].

قدم صلاح فضل اقتراحا ثلاثيا لأساليب السرد العربي وهي:

1- **الأسلوب الدرامي**: ويسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الأهمية المنظور وتأتي بعده المادة[2].

وفيه يبرز عنصر الدراما في الرواية من خلال عنصر الإيقاع، ويعني الإيقاع في المقام الأول سرعة الأحداث، وتتحقق سرعة الأحداث انطلاقا من عنصر المفارقة بدرجاته المختلفة، ويعمد إليه الروائي حتى يخلق إيقاعا دراميا تتشابك فيه الأحداث وتتأرجح وتتكاثف حتى تصل إلى ذروتها الدرامية.

نتوقف أيضا عند المفارقة الدرامية المتصلة بالمكان، فهذا الأخير له دور مهم في السرد الدرامي، ويبرز أكثر إذا ارتبط بالمشاهد الروائية التي هي لب الدراما، ونقطة التماس بين الزمان والمكان، مما يتولد عنها إيقاعا دراميا بارزا يهيمن على نظام البنية الروائية.

2- الأسلوب الغنائي: وتصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة في السرد حيث تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع[3].

إن قطب الاهتمام في هذا النوع من السرد هو المادة الحكائية المقدمة، حيث يعمد الروائي إلى إبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية المراد نقلها، وغالبا ما تكون التجربة المنقولة محدودة المجال، تقوم على بؤرة سردية مركزية محدودة الإطارين الزماني والمكاني ومحكومة بزاوية نظر أحادية يجسدها صوت الذات المنفردة.

ولعل أبرز ما يميز السرد الغنائي أنه سرد مشحون بالطاقات الوجدانية المرهفة، والناتجة عن تضخيم صوت الذات على حساب الأحداث مما يعطل ديناميكيته الدرامية ويجعله مسرحا لإبراز

[1]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2003م، ص 9.
[2] - المرجع نفسه، ص 9.
[3] - المرجع نفسه، ص 9.

العلاقات والعواطف المختلفة، وبذلك يكون النص على درجة كبيرة من الغنائية.

3- الأسلوب السينمائي: ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة[1].

يستثمر الأسلوب الروائي السينمائي إلى جانب اللغة الكثير من الإمكانات الحركية والبصرية، فالروائي الذي يمتلك حاسة سينمائية نجده يكتب مقاطع تصويرية تتوزع عبر لقطات سلسة ومنتظمة وتلقائية، تكثر فيها الأفعال ذات الدلالة المتحركة، إلى جانب المسح الدقيق للأشخاص والأماكن والذي يفضي إلى الجزئيات التي تعجز حتى عدسة الكاميرا عن التقاطه.

ما يميز –أيضا– الأسلوب السينمائي هو أن نقطة الرصد تظل من الخارج، ومن منظور قريب، فالروائي لا يغفل الأشكال ولا الألوان ولا الأحجام، ولا حتى مؤشرات الزمن ومعالم المكان، فهو يجعل من المشاهد الروائية فضاءات ديناميكية بصرية يحركها راو يكون بمثابة الكاميرا المتحركة.

3- المقاربات النقدية للنص السردي:

إن الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى النقد، وقد تعددت الدراسات النقدية واختلفت باختلاف المنطلقات والتصورات النظرية للباحثين، فظهرت علوم كثيرة اهتمت بطرائق تحليل النص السردي أهمها: السردية Narrativite وتدرس «مجموعة المضامين السردية الشاملة»[2] والسرديات Narratologie، وتهتم بـ«الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث»[3]، وهذه العلوم وإن اختلفت من حيث المنطلقات والإجراءات التي انطلق منها أصحاب كل اتجاه، إلا أنها نشترك في كثير من القضايا الخاصة بالسرد سواء الحديث كالقصة والرواية أو القديم كالأسطورة والمقامة والخرافة، ولم يختلف النقدي العربي عن نظيره الغربي في مجال تحليل النص السردي، إذ انبنت جل الدراسات النقدية العربية على مقولات النقاد الغربيين السرديين خاصة الفرنسيين منهم.

تعد أبحاث النظرية الشكلانية Theorie Formalisme والتي ظهرت في روسيا في منتصف العقد

[1] – صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 10.
[2] – سعد البازعي، ميجان الرويلي، ص 10.
[3] – تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 31.

الثاني من القرن العشرين الإرهاصات الأولى لانطلاق المقاربات البنيوية لمكونات النص القصصي، إذ يجمع الباحثون على أن الريادة في الدراسات البنيوية للقصص ترجع لكتاب "فلاديمير بروب" "مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية"" الذي نشر سنة 1928م، والذي يعد «أول من شكلن القصة واعتبرها مجرد وظائف تظهر وتختفي بحسب خصوصية النص»[1].

وقد رسم "بروب" من خلال دراسته هدفا تمثل في «وصف الحكايات حسب أجزائها المكونة وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها وبالمجموع»[2]، ليكشف بذلك عن وجود أنموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية الروسية، بحيث يقوم هذا النموذج على نوعين من العناصر، وهي عناصر ثابتة وعناصر متحولة، العناصر الثابتة هي التي تمثل الوحدات الوظيفية التي تنتظم في نسق معين، وتمثل الأنموذج الأصلي الذي تعود إليه جميع الحكايات الخرافية، أما العناصر المتحولة فهي الأحداث العارضة غير الثابتة التي قد تكون في حكاية دون أخرى، وقد اصطلح عليها اسم " الوظائف" حاصرا أياها في إحدى وثلاثين وظيفة، ثم عمد بعد ذلك إلى توزيع هذه الوظائف توزيعا جديدا فاهتدى إلى ترتيب يتألف من سبع دوائر، حيث يقول "بروب": «إن الوظائف تتجمع منطقيا في بعض الدوائر تتطابق مع الشخصيات التي تؤدي تلك الوظائف، وتسمى هذه الدوائر بدوائر الأعمال»[3]، وعدد هذه الدوائر سبعة: «دائرة المعتدي– دائرة الواهب– دائرة المساعد– دائرة المبحوث عنه– دائرة المرسل– دائرة البطل– دائرة البطل المزيف»[4].

لقد كان منهج "بروب" الأرضية المتينة التي انطلق منها العديد من الباحثين الذين أتوا بعده، من هؤلاء نجد " كلود ليفي شتراوس"، الذي خص كتاب " بروب" بمقال بعنوان " البنية والشكل"– ملاحظات حول كتاب فلاديمير بروب"، وقد اختار" شتراوس" الأسطورة موضوعا للدراسة، واقترح منهجا في تحليلها ويتلخص هدفه في« البحث عن البنية التحتية اللاشعورية فيما وراء العلاقات الظاهرة (الملموسة)، وهي بنية لا يمكن التوصل إليها إلا بفضل إنشاء بناء استنباطي لبعض النماذج المجردة»[5].

---

[1]– سعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، ص 14

[2]– عبد الحميد بورايو: منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1994م، ص 19

[3]– عبد الوهاب رقيق: في السرد – دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998م، ص 16.

[4]– المرجع نفسه، ص 17.

[5] – عبد الحميد بورايو: منطق السرد: ص 30.

من الباحثين –أيضا– الذين نهجوا منهج "بروب" في دراسة الحكي" كلود بريمون"، في كتابه "منطق القصة "، حين ذهب إلى تقييم منهج "بروب"، وزاد عليه بعض المفاهيم من بينها، أن الوظيفة لا تتعلق بالحدث فقط وإنما بوجود علاقة بينها وبين الشخصية أيضا، إذ يقول« إن بنية القصة تركز على توالي الأحداث ولكنها ترتكز على انتظام الأدوار»[1]، كما أضاف مفهوم الوظيفة وضدها، فـ"بروب" قد فكر في الوظيفة، ولم يفكر في نقيضها، بينما "بريمون" تنبه إلى ذلك، وحاول هو الآخر اكتشاف نسق أولي للأدوار السردية تنطبق عليه جميع أنواع القصص المروية، والدور السردي الذي يسعى إلى اكتشافه «ليس هو الدور الذي يمكن أن يوجد في قصة ما، وإنما هو الذي يوجد عن طريق القصة، ومن أجل القصة»[2].

حاول " قريماس" توسيع مجال التحليل السردي بإقامة نموذج عام يضبط بنية العمل القصصي، وذلك في كتابه "الدلالية البنيوية"، حيث يقول: «ينصب اهتمامنا الأساسي حول توسيع مجال التطبيقات التحليل السردي، والتصاعدي للنماذج الجزئية التي نتواصل إليها أثناء سير البحث»[3].

لقد شكل "قريماس" أنموذجا من ستة عوامل، تنتظم في شكل ثنائيات: (مرسل /مرسل إليه)، (موضوع /فاعل)، (مساعد/ معارض)، بحيث يمكن للشخصية أن تقوم بعدة أدوار في الوقت نفسه وبذلك فقد حول السرد من صورته الخطية إلى أقطاب دلالية شكلت ما اصطلح عليه "المربع السيميائي" الذي يتشكل من البنى الأولية المشكلة للمعنى في النص والتي تتحكم فيها شبكة من العلاقات كعلاقات التضاد والتناقض والتضمين..إلخ.

في مقابل أصحاب هذا الاتجاه الذين اهتموا بالتحليل البنيوي للقصص نجد السرديين المهتمين بالتجلي السردي، الذين حاولوا بدورهم وضع تقنيات تحليلية تسهم في فك شفرات النصوص، كما حاولوا– أيضا– وضع قواعد وقوانين تحكم بنية العمل السردي، ومن هؤلاء الباحثين نذكر: تودوروف، رولان بارث، جيرار جينيت وغيرهم.

لقد اتخذ أصحاب هذا الاتجاه من السرد الحديث مادة اشتغالهم، خاصة الرواية باعتبارها أكثر الأنواع السردية تنوعا وثراء، والبداية مع "تزفيتان تودوروف" الذي يعد أول من أطلق مصطلح

[1] – المرجع نفسه، ص 62.
[2] – المرجع نفسه: ص 62.
[3] – المرجع نفسه: ص 38.

"السرديات" على علم لم يكن موجودا آنذاك، هو "علم الحكي"، وذلك سنة 1969م، وقد رأى أن العمل السردي ذو وجهين «فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وغير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة أمامه يوجد قارئ يدركها »[1]، وقد أولى "تودوروف" المستوى الثاني (الخطاب) الأهمية البالغة، إذ من خلاله تتجسد الأبعاد الفنية والجمالية للعمل السردي، « وعلى هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث »[2]، وينقسم هذا الأخير إلى ثلاثة أقسام: زمن الحكي- جهات الحكي- صيغ الحكي، بينما تنقسم القصة إلى قسمين: منطق الأفعال والشخصيات.

بعد "تودوروف" يطالعنا "بارث" بنظرية تعتمد على النموذج اللساني، حيث يقول: «يبدو من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي للسرد»[3]، وقد بنى تحليله للعمل السردي وفق نموذج يقوم على ثلاث مقولات أساسية: مستوى الوظائف — مستوى الأفعال- مستوى السرد، يقول: « إننا لنقترح تمييزا في العمل السردي بين مستويات ثلاثة: مستوى" الوظائف" (بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)، ومستوى" الأفعال" (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم فواعل)، ومستوى" السرد" (والذي هو بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى " الخطاب "كما عند تودوروف) »[4].

يبدو أن "بارث" قد زاوج بين النمطين من التحليل، النمط الأول الذي يهتم بالوظائف وعلاقتها بالفواعل أوالشخصيات (مكونات الحكي)، والثاني الذي يهتم بعناصر الخطاب « وحداته، وقوانينه، ونظامه القاعدي، ولهذا فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها وراء الجملة، وإن كان هو مؤلفا من جمل فقط »[5].

أما" جيرار جنيت" فقد حصر مجال السرديات في الخطاب فقط، ذلك أن المضمون(الحكاية)

---

[1] – تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص 31.

[3] – رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 29.

[4] – رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 38.

[5] – المرجع نفسه: ص 31.

يمكن تقديمه من خلال عدة خطابات، وبصيغ مختلفة ومتباينة، إذ رأى أن« خصوصية النمط السردي الوحيد تكمن في نمطه، وليس مضمونه.. إذا الواقع ألا وجود لـ"مضامين سردية" بل هناك سلسلة أعمال وأحداث قابلة لأي نمط تمثيل »[1].

عمل "جنيت" على إقامة نظرية قادرة على تحديد مكونات الخطاب السردي، وقد اقترح مصطلحات هي: حكاية، قصة، خطاب، وجعل: السرد = قصة + خطاب، أما مكونات الخطاب عنده فهي ثلاثة: الزمن- الصيغة- الرؤية.

ولم تتوقف أبحاثه عند مكونات الخطاب بل تعدتها إلى البحث عن جمالياته محاولا بذلك وضع أسس لشعرية سردية شاملة، لا تتوقف عند بنية الخطاب وإنما تتجاوزه إلى كل العناصر الداخلية والخارجية المحيطة به، من ذلك البنيات النصية المتعالقة معه، وكذا البنيات النصية الموازية والمصاحبة له.

لقد حظي منهج" جينت" باهتمام كبير من قبل النقاد العرب، كونه على قدر كبير من الدقة والعلمية والشمولية، إذ تبنى جل الدارسين مقولات هذا الأخير في العديد من أبحاثهم النظرية والتطبيقية أمثال: سعيد يقطين، حميد لحميداني، يمنى العيد، عبد الحق بلعابد...إلخ.

ثانيا: الشعرية:

1-مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية من بين المصطلحات النقدية التي شابها الكثير من الغموض واللبس سواء على مستوى الصياغة أو على مستوى المدلول، والسبب راجع- في اعتقادنا- إلى أمرين:

الأمر الأول: متعلق بقضية الترجمة، التي أغرقت الساحة النقدية العربية بالعديد من المصطلحات المتقاربة حينا، والمتباعدة أحيانا أخرى، وهذا التعدد في المصطلح يعود إلى تباين المرجعية المعرفية بين المشارقة أصحاب المرجعية الإنجليزية، والمغاربة أصحاب المرجعية الفرنسية، مما أدى إلى عدم التنسيق بين

[1] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص17.

الباحثين والنقاد من أجل اعتماد مصطلح جامع لمفهوم الشعرية، فمعظم هؤلاء النقاد قد واجهوا هذا المصطلح «بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الإصلاحي على مستوى "الحدود" التي تنعكس –حتما– على مستوى "المفاهيم"»[1].

الأمر الثاني: متعلق بالمفهوم، ذلك أن الشعرية مصطلح كثير التشعب وطيد الصلة بسائر العلوم، فهو يتداخل مع فروع لغوية كثيرة، خاصة المناهج النصانية (النصية) الحديثة التي ظهرت نتيجة ظهور اللسانيات كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية... إلخ، وهو ما جعل المصطلح قلقا مضطربا، لا يركن إلى وجهة معينة، ولا يكتفي بتعريف محدد.

نظرا للطبيعة الزئبقية لهذا المصطلح، وتعدد مدلولاته، وتباين مفهومه، فإنه يعد من الصعوبة بما كان الخروج بمفهوم محدد ودقيق لهذا المصطلح، لذا سنحاول البحث أولا في دلالته اللغوية انطلاقا من أصله اللغوي في المعاجم، سواء الغربية أو العربية، محاولة منا إيجاد علاقة – ولو بسيطة – بين المدلولين اللغوي والاصطلاحي.

1–1– الدلالة اللغوية:

إذا تتبعنا هذا المصطلح عند الغربيين نلاحظ أنه لا خلاف بين النقاد حول هذا المصطلح من حيث الصياغة، فقط اختلاف بسيط يمكن في اعتماد الفرنسيين صيغة (Poétique) في حين يعتمد الانجليزيون صيغة (Poetics) «وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية(Poetica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poietikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون –خلال القرن 16م– بمعني كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق(Inrentif) أو بصيغة الإسم المؤنث (Poietike) المتداولة –خلال القرن السابع عشر – بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي(Poiein) بمعنى: « فعل أو ضيغ(Faire)»[2].

إذا فمصطلح الشعرية قد عرف تطورا انتقل فيه من معنى عام شامل لمفاهيم الابتكار والإبداع والخلق (سواء كانت في الشعر أو النشر)، إلى معنى خاص ما هو شعري فقط، متخذة من فن الشعر مجال اشتغالها، غير أن هذا المصطلح ظل قلقا لا يكاد يرسو على دلالة حتى ينتقل إلى أخرى، كما

[1] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط، ص281.

[2] – المرجع السابق: ص272.

يظهر ذلك في قاموس (لاروس)، حيث يستعمل «- نسبة إلى الشعر: الأعمال الشعرية "لفكتور هوجو" (المكونة من شعره)، صيغة شعرية خاصة (بلغة الشعر).

- شعرية الفنون الجميلة عرض وشرح لما هو سام ومثالي في الفنون الجميلة»[1].

من الواضح أن الدلالة اللغوية لمصطلح الشعرية عند الغرب محصورة في مجالين اثنين، إما تدل على دراسة خواص الشعر، وإما تدل على دراسة خواص الأدب عموما (شعرا ونثرا). وإذا عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي، وجدناه يعود إلى مادة " شعر" والتي من معانيها العلم والفطنة.

فقد ورد في لسان العرب قولهم «شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا... وكله عَلِمَ... وليت شِعْري أي ليت علمي أو ليتني علمت...وفي التنزيل: ﴿ومَا يُشْعِرُكُم أنّهَا إذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونْ﴾، أي وما يدريكم.

والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلبة الفقه على علم الشرع، والعود إلى المندل والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير»[2].

وللإشارة فإن "ابن منظور" أورد الكثير من المفردات المشتقة من مادة "شعر" من قبيل (شِعرة، وشاعراً وشعرى، ومشعوراء...الخ)، إلا أنه لم يورد مصطلح الشعرية لا من حيث الصياغة ولا من حيث المفهوم، وأبرز ما استوقفنا في هذا القول، قوله (وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع والعود على المندل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير).

من خلال هذه العبارة يمكننا القول بأن ابن منظور كان سباقا إلى تعميم موضوع الشعرية ليشمل جميع الانواع الأدبية، فنظرته إذا للشعرية ليست نظرة ضيقة محصورة في كل قول منظوم، له شرف الوزن والقافية، بل نظرته أوسع من ذلك، فهي لا تقتصر على نوع واحد من الأدب وهو الشعر، وإنما تتعداه لتشمل كل الأنواع الأدبية، ومما تقدم يمكن القول أن مصطلح الشعرية في مفهومه اللغوي العربي، يوحي بالمعاني الآتية:

1- الدلالة على العلم والفطنة.

[1]- أحمد بكيس: الأدبية في النقد العربي القديم(من ق5هـ-ق8هـ)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010م، ص9.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة شعر، دار صادر، بيروت، ص (410-412).

2- الدلالة علي من القول المنظوم الذي تحكمه قواعد ثابتة، ومعايير معينة (الوزن والقافية).

3- الدلالة على كل أصناف الخطاب الأدبي التي تحددها قوانين وضوابط محددة.

وإذا أمعنا النظر في هذه النقطة الأخيرة، توصلنا إلى وجود رابط بين المعنى اللغوي للشعرية وبين المفهوم الاصطلاحي الحديث لها يتمثل في انتقال المفهوم أو الدلالة من كونه خاص بنوع بعينه من الأدب وهو الشعر، إلى كافة الأنواع الأدبية سواء كانت شعرا أو نثرا.

1-2- الدلالة الاصطلاحية:

بالعودة إلى الدراسات النقدية المعاصرة - خاصة العربية - سيبدو واضحا أن مصطلح "الشعرية" مازال يتخبط في مكانه، لم تتبلور معالمه ولم تتحدد مفاهيمه، بدقة فما إن يسأل عن الشعرية حتى يتهاطل وابل من التعريفات، فمن القول بأنها "علم الأدب" عند "بارث"، إلى القول بأنها "نظرية الأدب" عند "رونيه ويليك" ومن القول بأنها الأدبية عند توفيق الزيدي إلى القول بأنها "الشاعرية" عند الغدامي، الأمر الذي جعل المصطلح قلقا مضطربا يصعب كثيرا الإمساك ببنيته الدلالية فقد يراد به «دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما»[1].

كما قد يراد به «كل كتاب أو بحث يشتمل على نظرية منهجية، لقواعد نظم الشعر أو الفلسفة ماهية الشعر نفسه»[2]، وأحيانا يراد به «قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة»[3].

ومن هنا نفهم أن هذا الاضطراب الذي شهده مفهوم الشعرية راجع في الأساس إلى انحياز الكثير من النقاد إلى دراسة خصوصيات الشعر دون النثر، على اعتبار أن مصطلح الشعرية أول ما ظهر مع أرسطو في كتابه "فن الشعر" اقتصر على دراسة قواعد نظم الشعر فقط في حين يرى البعض أن مجال الشعرية فسيح يشتمل جناس الأدبية المختلفة شعرها ونثرها.

هذا الخلط الذي يعاني منه مصطلح الشعرية لا يمكن قصره على النقد العربي فقط -وإن كان

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م، ص486.

[2]- أحمد بكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، ص08.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص05.

هذا الأخير مصيبة أفدح- فالإشكال مطروح حتى في النقد الغربي، فها هو "رونيه ويليك" يفضل مصطلح "نظرية الأدب"، على مصطلح الشعرية لأن مصطلح "نظرية الأدب" «تسمية تتفادى أي إشارة إلى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين»[1].

في حين اعتبر "جون كوهين" الشعر موضوع الشعرية" فصب جل اهتمامه على دراسة الخصائص التي تميز النثر، معتبرا هذا الأخير معيارا أو قاعدة تقاس عن طريقها درجة انزياح الشعر وبقدر ما ينزاح الشعر عن هذا المعيار بقدر ما تتحقق شاعريته، بالتالي فالشعرية عنده «لا تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكونها»[2].

والأمر نفسه مع " رومان جاكبسون" الذي ركز في بحثه على الخصائص النوعية التي تهيمن على الخطاب اللغوي عموما، والشعر خصوصا وهذه الخصائص هي ما اصطلح عليها بـ"الوظيفة الشعرية" وتهدف الوظيفة الشعرية إلى إخراج الخطاب اللغوي من دائرة المألوف العادي إلى دائرة التميز والتفرد، فالشعرية عنده علم موضوعه الوظيفة الشعرية، ويمكنها أن تعرف أيضا «بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[3].

وغير بعيد عن "جاكبسون" يطالعنا "تودوروف" بمفهوم أوسع وأشمل للشعرية انطلاقا من كونها النظرية التي تسعى إلى البحث عن الخصائص الداخلية التي تميز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات الأخرى، بمعنى تقتضي خصائص الخطاب الأدبي بشكل عام وليس في الشعر فقط، فضل " تودوروف" مصطلح " الأدبية" بدلا من مصطلح الشعرية ورأى أن «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع "الشعرية"، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة (...) وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[4].

---

[1]- رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987م، ص431.

[2]- جون كوهين: النظرية الشعرية، ج1، بناء لغة الشعر، تر، أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000م، ص61.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص35.

[4]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990م، ص23.

رغم الاختلاف الموجود بين هؤلاء الأعلام إلا أنهم يتفقون في اعتبار الشعرية الدراسة اللسانية المجردة والداخلية للخطاب الأدبي، بمنأى عن الخطابات الأخرى النفسية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية...الخ، إلا أننا نجد من الباحثين من يرى بأن نجاح الشعرية في تناول اللغة الشعرية مرتبط بالأساس بقدرتها على الوصول إلى ما شكل هذه اللغة، وما تحمله من فرادة وتميز، والناتجة عن تكامل كل العناصر النابعة من داخل الأدب، وكذا العناصر الأخرى المتجلية فيه من فلسفة وتاريخ وعلم اجتماع وعلم نفس، ومن هؤلاء "هنري ميشونيك" الذي يرى بأن الشعرية «لا تتجاوز كونها التحليل الشكلي للأدب إلى كونها دراسة للتضمينات المتبادلة بين اللغة والتاريخ والأدب، ذلك أن الشعرية تقوم على نظرية الذات والمجتمع»[1].

وبهذا يخرج "ميشونيك "الشعرية من دائرة الاهتمام بالشكل إلى دائرة الاهتمام بالشكل والمحتوى معا، الأمر الذي جعل النقاد – وعلى رأسهم جون كوهين – يرفضون هذا المبدأ ذلك أن «الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير»[2].

كما رفض "جون كوهين" اعتماد ما هو خارج النص الأدبي معيارا لتفسير الجمال الأدبي خاصة الاعتماد على التحليل النفسي والاجتماعي: يرى بأننا «عندما نعالج لغة الشاعر، كما نعالج عرضا موضوعيا أو وثيقة تخطي ما يميزها، وهو الجمال فليس للتحليل النفسي ولا لعلم الاجتماع ما يقولانه في مسألة خاصة بعالم الشعر»[3].

وتجدر الإشارة في سياق الحديث عن اختلاف النقاد في مقاربة مصطلح "الشعرية" إلى أن مجال الشعرية لم يقتصر على الأدب فقط، وإن كان لهذا الأخير الحظ الأوفر من اهتمامها بل تجاوزه إلى فنون أخرى فتقول مثل: موسيقى شاعرية، ولباس شاعري، ومنظر شاعري... إلخ، وقد عمد بعض النقاد إلى تكريس هذا المفهوم الذي يمنح الشعرية بعدا عاما وشاملا، ومنهم "رولان بارت" «حين عقد فصلا طريفا من كتابه الممتع "نظام الموضة لدراسة هذه القضية تحت عنوان: بلاغة الدال– شعرية اللباس»[4].

---

[1]– هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، دت، ص(10-11).

[2]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص38.

[3]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص40.

[4]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي، ص276.

وكذا " دانييل هنري باجو" في سياق تعريفه للشعرية بقوله « يمكن أن تعرف الشعرية بطريقة متواضعة جدا بوصفها عرضا وتحليلا نقديا لتعابير مستخدمة في الدراسات الأدبية، وحتى في الدراسات الموسيقية»[1].

إذن: "فالشعرية" بالمفهوم الحداثي لم تعد حكرا على الشعر فقط، فبعد أن كانت نظرية تجابه عالم "الشعر" لسبر أغواره ومعالجة نصوصه وعرض قواعده، وإدراك الانفعال الذي يحدثه في نفوس متلقيه، أصبح منهجا شاملا لكل ما هو أدبي شعرا ونثرا، « فالشعرية إذن أوالنظرية الأدبية، دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدث بنوع أدبي معين، بل مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا، غير أن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، ولهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس، فهنالك شعرية للمسرح وأخرى للقصة، وغيرها للشعر»[2].

2- علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى:

ترتبط الشعرية ارتباطا وثيقا بمختلف العلوم اللغوية التي تعتبر الأدب موضوعا لها، كالنقد والبلاغة واللسانيات والأسلوبية والجمالية وغيرها، بالإضافة إلى علوم أخرى تعنى بالأدب في جوانب من الجوانب كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ...، وكل هذه العلوم أعانت الشعرية ووسعت مجال بحثها، وإجراءات اشتغالها، لتكون بذلك المنهج الأكثر شمولية وقدرة على مساءلة النص الأدبي.

ولعل البلاغة أقرب هذه العلوم للشعرية، لأنها تشتغل على الخطاب الأدبي مباشرة، وتهدف إلى البحث في مواطن الجمال فيه، وهي في أبسط تعريف لها «فن القول الجميل»[3]، ومعلوم أن الشعرية تسعى إلى البحث عن الخصائص الفنية والجمالية التي تصنع تميز القول وقراءاته، وهذا ما دفع "جيرار جنيت" إلى القول بأن الشعرية« لا تعدو أن تكون في معنى ما بلاغة جديدة»[4].

---

[1]- دانييل هنري باجو: الأدب العام والأدب المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، ص238.

[2]- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، ط2، 2008م، ص10.

[3]- محمد بركان أبو علي وآخرون: علم البلاغة، الشركة العربية المتحدة، ط1، ص225.

[4]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي، ص270.

إذن فالعلاقة بين الشعرية والبلاغة علاقة تكامل، لا علاقة نفي وتجاوز كما يزعم بعض النقاد الذين يرجعون أسباب ظهور الشعرية إلى «عدم كفاية البلاغة من جهة، ومنطق النقود الحدسية الانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى»[1].

من المعلوم أن البلاغة القديمة برغم الجهود التي بذلتها لم تستطع وضع قواعد ومبادئ يحتكم إليها النص الأدبي، لكن هذا لا ينفي محاولاتها المتكررة لسبر أغوار النصوص الأدبية واستنكاه الخصائص النوعية التي تميزها عن غيرها من النصوص، والأمر نفسه مع الشعرية التي ما زالت لحد اليوم تتخبط في مكانها باحثة عن منهج متكامل لدراسة العمل الأدبي والدليل على ذلك تشابك وتباين مفهومها والاختلاف الكبير الموجود بين أعلامها.

تتداخل الشعرية أيضا باللسانيات، والتي تعد المنطلق الأساسي الذي قامت عليه الشعرية، من خلال جهود أعلامها خاصة جاكسون في البحث عن البنية اللسانية للمكون للخطاب الأدبي، فنقطة التقائهما إذا تكمن في مستوى اللغة، إذ تعد هذه الأخيرة المظهر الأساسي في الخطاب، والمجال الخصب الذي تهتم الشعرية بالبحث فيه، بيد أن الشعرية لا تقف عند حدود اللغة فقط في دراستها للخطاب الأدبي بل تتعداه إلى مستويات أخرى، مما يجعلنا نقر بأن الشعرية أشمل من اللسانيات، وما اللسانيات إلا مجالا من مجالات اشتغالها، عكس ما أقره جاكبسون من كون الشعرية «جزءا من اللسانيات»[2]، ونجده في موضوع آخر يتجاوز تعريفه للشعرية بوصفها «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[3]، إلى تعريف أشمل وأعم من ذلك في اعتبار أن «كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات، أي إلى علم السيميولوجيا العام»[4].

تلتقي الشعرية أيضا بالأسلوبية، بوصف هذه الأخيرة إحدى حالات اشتغالها- أيضا فالشعرية تهتم بالبحث عما يحقق الوظيفة الجمالية للخطاب، والأسلوبية تعنى بدراسة الأنساق اللغوية من حيث

---

[1]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.

[2]- جاكبسون: قضايا الشعرية، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص78.

[4]- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ، ص(22-23).

تركيبها وعلاقتها ببعضها البعض، بغية نقل الخطاب من سياقه العادي الإبلاغي إلى مظهره الجمالي التأثيري« فغائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»[1]، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الانزياحات اللغوية والتركيبية والدلالية التي يسلكها الأديب لنقل أفكاره ومعانيه إلى القارئ، فالانزياح آلية من الآليات التي تشتغل عليها الشعرية، إذا فالعلاقة بين الشعرية والأسلوبية علاقة احتواء وتضمين.

من الحقول المعرفية المهمة التي تتقاطع معها الشعرية بعد الجمالية والأدبية، وكلها مصطلحات تكاد تكون مترادفة، ويصعب كثيرا تحديد الفرق بينها بشكل واضح وفاصل لأن غايتها واحدة هي البحث عن الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا فنيا جميلا، وإن وجد فرق بينهما فيمكن في اعتقادي في اعتبار الجمالية علم عام يسعى إلى دراسة الجمال في الفنون الجميلة عموما، بينما تسعى الأدبية إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، وانطلاقا من نظرة دقيقة لهذه التقابلات يظهر لنا جليا أن مصطلح الشعرية أقرب إلى الجمالية إذا لم تقتصر على ميدان الأدب فقط – وإن كان لهذا الأخير الحظ الأوفر من اهتمامها بل تتعداه إلى مجالات أخرى بعيدة كل البعد عنه، كمجال الموسيقي ومجال الطبيعة ومجال اللباس... الخ، وقد عمد بعض النقاد ومنهم "بارت "إلى تكريس هذا المفهوم الذي يمنح الشعرية بعدا عاما وشاملا، حين ألف كتابه "نظام الموضة" الذي تناول فيه شعرية اللباس والأزياء[2]، إلا أن هنالك من النقاد من يفرق بينهما «كون الشعرية قادرة على تحقيق وجودها بعناصر ثابتة، بينما الجمالية لم تستطع تحقيق وجودها من خلال عناصرها غير الثابتة»[3].

أما علاقتها بالأدبية، فيحددها حسن ناظم بقوله «فما دامت الشعرية تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على أدبيته، فالشعرية اختصارا تستنبط الأدبية في الخطاب، ولهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية، علاقة المنهج بالموضوع على التوالي»[4].

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، 2006م، صص35-36.

[2]– ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص276.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص70.

[4]– المرجع نفسه، ص36.

من الاختصاصات التي تلتبس بالشعرية نجد "النقد"، وإن كان الفرق بينهما شاسعا، فالنقد سابق لها، وقد عرف منذ أن عرف الأدب هذا من جهة، ومن جهة أخرى النقد أعم وأشمل لأنه يضم كافة المناهج، وما الشعرية إلا منهج من مناهجه، ومن هنا يمكن أن نعتبر الشعرية جزءا لا يتجزأ من النقد« فليست الشعرية هي النقد الأدبي، لأن النقد هو تحليل الآثار الأدبية كيفما كان المنهج المستعمل... أما الشعرية فهي نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية ...إنها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما»[1].

إن تقاطع مختلف هذه العلوم جعلها أكثر حيوية ومرونة وشمولية كونها استطاعت أن تثري إجراءاتها وتدعم أدواتها من انفتاحها عليها الأمر الذي جعلها لا تثبت على منهج معين، ولا تركن إلى آليات وإجراءات معينة، فهي في تحول وتجدد دائمين، ما دام الأدب في تحول وتجدد.

3- الشعرية في المنظورين الغربي والعربي:

3-1- جذور الشعرية الغربية:

يختلف النقاد حول تحديد مفهوم واضح ودقيق للشعرية، إلا أنهم يتفقون حول جذورها التاريخية؛إذ تضرب جذورها إلى زمن أرسطو وكتابة " فن الشعر"، الذي «يعد أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب»[2].

إلا أنه اقتصر على نوع خاص من الأدب، وهو الشعر من خلال بحثه في "المأساة" و"الملهاة" و«يعتبر هذا الكتاب من أهم ما ألف في تاريخ النقد الغربي، كما يعتبر مصدرا لمجموعة من النظريات التي تبنت تحليل الخطاب من الداخل، حتى قيل في نقدنا الحديث إن أي تاريخ للشعرية ليس سوى إعادة تأويل للنص الأرسطي»[3].

---

[1]- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص(21-22).

[2]- تودوروف: الشعرية، ص12.

[3]- حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، عالم الكتب الحديث، دط، 2013م، ص103.

وقد انطلق أرسطو من خلفية معرفية تعود إلى الفلسفة المثالية عند أستاذه أفلاطون، ومفادها أن العالم الحقيقي ليس عالم المحسوس، وإنما عالم المثل، وما هذا العالم الذي نعيش فيه إلا محاكاة لعالم المثل، وبالتالي أي عمل أدبي هو محاكاة لهذا العالم، «فالشاعر عنده كالرسام يحاكي الطبيعة التي هي في الأساس- محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع في ما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة، في العالم الأزلي، والشاعر عنده يحاكي هاتيك الظلال»[1].

فأفلاطون يعتقد – إذا – أن الواقع المحسوس هو واقع مشوه، وليس عالما مثاليا، فكل ما فيه نسبي وغير ثابت، وبالتالي فما يقوم به الفنان أو الشاعر ما هو إلا تشويه لتلك الحقائق المثالية الثابتة في ما وراء الطبيعة، وخرج بنتيجة مفادها أن غاية الفن عموما والشعر خصوصا هي تشويه الحقيقة وإثارة الانفعال وفساد الأخلاق، الأمر الذي جعله يتنكر للشعر والشعراء " ويخرجهم من "جمهوريته الفاضلة، وهناك من يرجع سبب طرد "أفلاطون" للشعراء إلى تعلقه بأستاذه "سقراط" الذي كان يذم الشعر وأهله، لأن أفلاطون «كان في القديم يميل إلى الشعر وأخذ منه بحظ متوفر ثم حضر مجلس سقراط فرآه يذم الشعر وأهله ويقول في خيالات تشعر بالخلائق، لا على الحقيقة وطلب الحقائق أولى، فتركه عند ذلك أفلاطون»[2].

والجدير بالذكر في هذه القضية أن أفلاطون لم يعترض على الشعر كفن في حد ذاته ولكنه اعترض على بعض الأشعار الخاضعة لنزوات الشاعر وميولاته، والتي تخلق انفعالات رديئة ومرذولة لدى الجمهور، «إذ ليست الغاية من الفن توفير اللذة، بل التهذيب والتطهير»[3].

وشدد أفلاطون على أشعار هوميروس بالدرجة الأولى، فهي حسب رأيه « قد سممت عقول اليونان وأفسدت ضمائرهم بما تروي عن الآلهة والأبطال من أخبار الخصومات وقبيح الأفعال، وبما لا تفتأ تردده من أن الرجل العادل يعمل الخير لغيره والشقاء لنفسه، وبما تصف من هول الموت وتفاهة الحياة

[3]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط2، 2007م، ص16.

[2]- أفلاطون: مصطفى غالب، دار ومكتبة الهلال، دط، دت، ص.16

[2]- المرجع نفسه: ص83.

الأخرى، مما يوهن العزيمة ويقعد عن الجهاد في سبيل الوطن»[1].

وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون في هذه النقطة، وحاول أن يثبت أن الفن هو إعادة تشكيل الواقع المحسوس وليس تشويها لعالم المثل، وأن غايته محمودة فهو وسيلة من وسائل التعليم وتطهير النفس، وذلك من خلال المأساة ورأى بأن« المأساة آلية لتخليص المتفرج وتطهيره من نزواته من حيث كونها محاكاة للأفعال تلبس شعور المتفرج بالرعب والرحمة »[2].

وإن اختلف أرسطو مع أستاذه في تحديد ماهية الفن وغايته، إلا أنه اتفق معه في تحديده لمفهوم الجمال ؛ إذ عرفه أفلاطون بأنه: « الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»[3].

ويعد هذا المفهوم نقطة البداية التي قامت عليها الدراسات الشعرية الحديثة، وإن كان مفهومه للجمال عاما وشاملا لأنه لم يخصص بحثه لنظرية الأدب، كما فعل تلميذه أرسطو في كتابه "فن الشعر" حين كشف عن جوهر الصناعة الشعرية ورأى أنها قائمة بكاملها على مفهوم المحاكاة، والمحاكاة في جوهرها إعادة تصوير الوجود سواء الوجود المثالي – كما عند أفلاطون– أو الوجود الطبيعي– كما عند أرسطو– وركز أرسطو على المحاكاة الشعرية دون سائر الألوان الأدبية الأخرى مستقرئا بذلك مبادئ وقواعد الأعمال الفنية في عصره للوصول إلى الأسس الجمالية التي انبنى عليها، وقد جعل « الشعر صنعة فنية وأن فن الشعر يتجلى في حياته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر»[4]، فالشعر عند أرسطو صبغة فنية تهدف إلى إعادة تشكيل الواقع المحبوب وفق رؤية فنية جمالية قصد إثارة اللذة التي تقود إلى تطهير النفس وتعليمها.

3-2: الشعرية الغربية الحديثة:

يجمع الباحثون على أن الشكلانيين الروس هم من أشعل الشرارة الأولى للبحث في قوانين الأدب، ويعد جاكبسون من الباحثين الأوائل الذين أسسوا للشعرية الحديثة، وجاءت شعريته منبثقة من أرضية

---

[1]– المرجع نفسه: ص80.

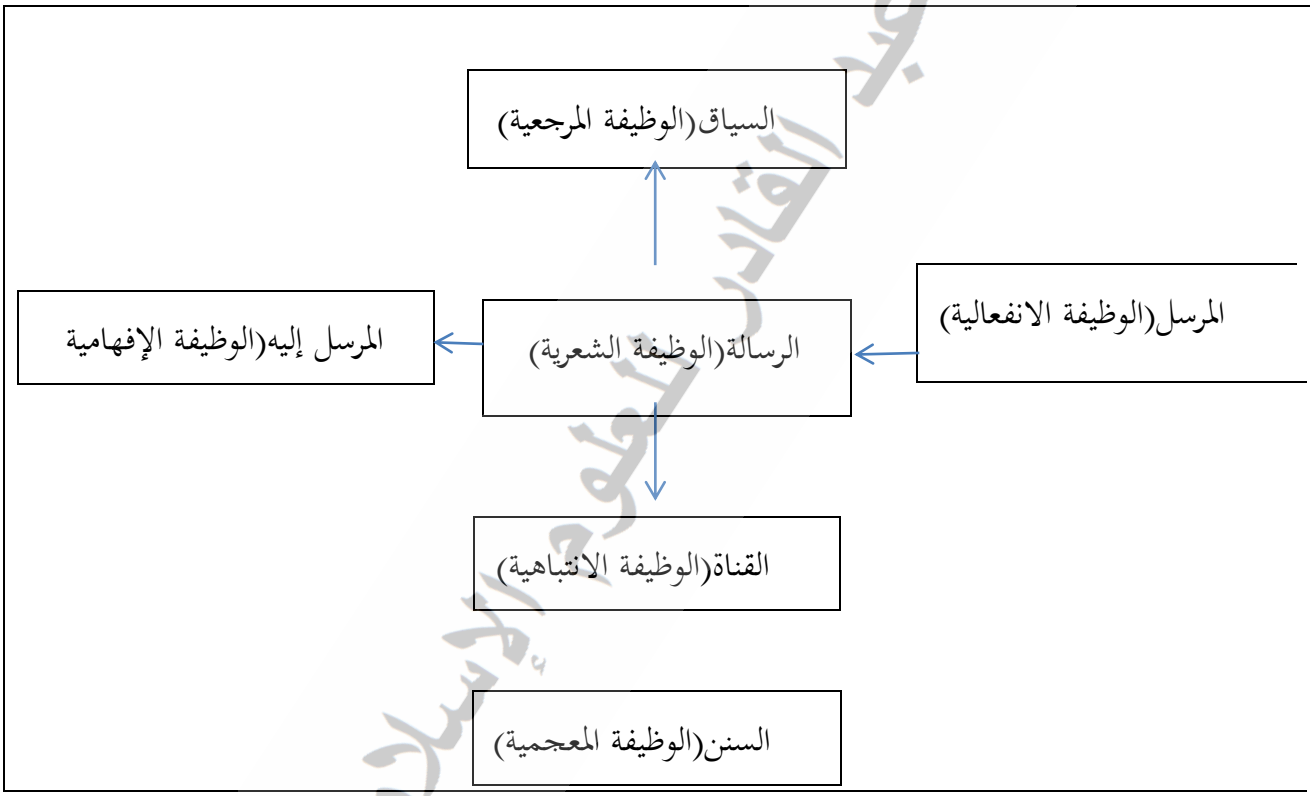
[2]– فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص(366-367).

[3]– بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص277.

[4]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص27.

لسانية بحتة، وذلك بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة اللغوية ووظائفها الست، وقد ركز على الرسالة باعتبار أن الوظيفة الشعرية منبثقة منها، فالشعرية عند جاكبسون علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو تلك الخصائص النوعية التي تهيمن على العمل الأدبي، فتخرجه من دائرة المألوف العادي إلى دائرة التميز والتفرد، ومنه يعرف جاكبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم "الشعرية "بالمعنى الواسع للكلمة "بالوظيفة الشعرية" لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر وتعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1].

وذلك وفق المخطط التالي:



مخطط التواصل عند رومان جاكبسون

انطلاقا من هذا المفهوم يعتبر جاكبسون أن الوظيفة الشعرية تهيمن على الخطاب الأدبي حينما يكون التركيز على الرسالة في ذاتها، كما أن هذه الوظيفة لا يمكن حصرها في الشعر فحسب وإنما يمكن أن تكون حاضرة في جميع الأجناس الأدبية، مادام خطابها هو الموضوع الأساسي لها، ويعود جاكبسون

[1]- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص52.

ليؤكد «أن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية أن تتجاوز حدود الشعر من جهة أخرى، فلا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع »[1].

مما تقدم نستنتج بأن: شعرية جاكبسون شعرية لسانية بحتة، لأن الأسس التي نادى بها في تأسيسه لعلم الشعرية منبثقة من أرضية لسانية، وأساسها الوظيفة الشعرية «وهي إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة»[2].

الأمر الآخر فالشعرية عنده لا تقتصر على الشعر فقط، بل تشمل الخطاب الأدبي عموما، إلى جانب جاكبسون برز "تودوروف"، وهو من أهم المنظرين للشعرية، وقد جاء منطلقه نابع من اهتمامه بكتاب "فن الشعر لأرسطو"، واعتبره دعامة أساسية للتأسيس "لعلم الشعرية"، ويقر "تودوروف" منذ البداية بأن الشعرية ليست المنهج الوحيد القادر على سبر أغوار النص الأدبي، وإنما هي منهج من المناهج المتعددة التي تسعى إلى الكشف عن بنيات النص الأدبي للوصول إلى ما يميزه من السمات النوعية التي تصنع تميزها عن باقي الخطابات الأخرى، « فالخطاب عن الأدب موروث مع الأدب نفسه، والأمر لا يتعلق بابتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا، معتمدين على أقل الطرق تعسفا»[3]، ولكنها تبقى المنهج الأقرب إلى روح الأدب، لأن هذا الأخير ليس تجليا لبنية لغوية مجردة فقط، وإنما هو تجلي لقوانين خارجية أيضا تتعلق بالجوانب النفسية والاجتماعية والفلسفية والتاريخية، وما الشعرية إلا منهجا شاملا ومتكاملا يسعى إلى البحث عن المظاهر الجمالية التي تتحقق في النصوص الأدبية سواء كانت هذه المظاهر داخل النص أو خارجه، فهي «مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[4] .

أما فيما يخص موضوع الشعرية، فيشير "تودوروف" إلى أن النص الأدبي لا يمثل دائما موضوع

---

[1]- جاكبسون: قضايا الشعرية، ص28.

[2]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، ص301.

[3]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص30.

[4]- المرجع نفسه، ص23.

الشعرية، وإنما الخصائص العامة التي تجعل العمل الأدبي عملا أدبيا هي موضوع الشعرية، وهي ما اصطلح عليها بـ"الأدبية، إذ «ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع "الشعرية"، فما تستنطقه، هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1].

وتساءل تودوروف" " أيضا عن المعايير التي نستطيع بواسطتها أن نحكم على نص ما بالجمال، في إشارة إلى إعادة إحياء مسألة جودة النصوص وقيمتها الجمالية، وكذا المعايير التي تقاس بها درجة الجودة أو الرداءة، وهي مسألة شغلت النقد والنقاد منذ زمن طويل، وهي من صميم اهتمام البلاغة، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من أن الشعرية لم تأتي إلا تكميلا للبلاغة وليس نفيا لها.

من النقاط التي تستحق الذكر -أيضا- في شعرية "تودوروف" أنه لم يحصرها في الشعر فقط، بل إنها تتعلق بـ«الأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[2].

ما نخلص إليه في الأخير أن جوهر "الشعرية" عند تودوروف يقوم على أساس البحث في أدبية الخطاب الأدبي باعتباره خطابا نوعيا ينأى عن سائر الخطابات الأخرى، قصد الإمساك بالمظاهر الجمالية فيه، والتي تحقق فرادته وتميزه، وهي شعرية لا تختلف كثيرا عن شعرية "جاكسون"، فكلاهما يجعلان موضوع الشعرية البحث الدائم والمتجدد عن القوانين الداخلية التي تميز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات.

وغير بعيد عن "جاكبسون و"تودوروف"، يطالعنا "جون كوهين" بشعرية خاصة تختلف في جانب من جوانبها عن شعريتها، وإن كان منطلقها لساني واحد، ويعد "الانزياح" المفهوم المركزي لشعريته، لذا اصطلح على شعريته بـ"شعرية الانزياح".

إن السمة المميزة لشعرية "جون كوهين" هي قصرها على الشعر دون سواه من الأجناس الأدبية، هذا من جهة ومن جهة أخرى تركيزه على مستوى التعبير، دون التغيير أي الشكل بدلا من مستوى

[1]- المرجع نفسه، ص23.

[2]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص24.

المحتوي أي المضمون، «فهي لا تكرس اهتمامها بالمحتوى فهو هو، ولكنها تركز بحثها على التعبير، حيث تستجلي الفروق الكامنة بين نص ونص آخر»[1].

تهدف شعرية "كوهين" إلى المقارنة بين الثنائيتين (شعر نثر)، وقد صب جل اهتمامه على الشعر، وحاول البحث عن السمات الخاصة التي تميزه عن النثر، معتبرا هذا الأخير معيارا يقاس من طريقه درجة انزياح الشعر عنه، فركز على النثر المستعمل في اللغة اليومية، الذي تنعدم فيه الانزياحات، وبقدر ما ينزاح الشعر عن هذا المعيار بقدر ما تتحقق شعريته، فشعرية "كوهين"« تفترض وجود "اللغة شعرية" وتبحث عن الخصائص التي تكونها»[2].

وهذه اللغة الشعرية هي ما ينعتها كوهين" "باللغة العليا"، والتي تتسم بظاهرة الغموض، وهو عنصر من العناصر التي تخلق الشعرية إلى جانب الانزياح، الذي يبقى العنصر الأساسي الذي قامت عليه شعرية "كوهين "إلى جانب هؤلاء المنظرين للشعرية، ظهرت مقاربات أخرى وإن كانت لا ترقى إلى مستوى سابقاتها، كون بحثها في مظاهر الأدبية في النصوص الأدبية كان ضيقا ومحددا ومن هذه المقاربات نجد مقاربة "جيرار جينت"، الذي ركز في بحثه على مفهوم "المتعاليات النصية" وجعلها معيارا يتميز به النص الأدبي عن باقي النصوص، ومظهرا من مظاهر أدبيته، محولا بذلك« موضوع البويطيقا من البحث في معمارية النص إلى البحث فيما يسميه بـ"المتعاليات النصية" باعتبارها أعم وأشمل»[3].

والمتعاليات النصية هو مفهوم أوسع وأشمل من "التناص"، فهو شامل له ويتجاوزه إلى مختلف التفاعلات أو التعلقات النصية، ويعرف "جيرار جنيت" "التعلق النصي" بأنه «يوجد حيثما يتم تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة»[4].

من المقاربات النصية –أيضا– نجد رؤية "هنري ميشونيك"، حين تحدث عن راهن الشعرية وآفاقها، والشعرية في منظوره « تتجاوز كونها التحليل الشكلي للأدب إلى كونها دراسة للتضمينات

[1]– جون كوهين: النظرية الشعرية، ج1، بناء الشعر، تر: أحمد درويش، دار الغريب، ص36.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

[3]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م، ص22.

[4]– المرجع نفسه، ص24.

المتبادلة بين اللغة والتاريخ والأدب، ذلك أن الشعرية تقوم على نظرية الذات والمجتمع»[1]،

فشعرية "ميشونيك" تتجاوز الخطاب اللغوي، بمعنى الجانب الشكلي في الخطاب إلى الكشف عن مختلف التضمينات المشتغلة داخل الخطاب الأدبي من تاريخ وفلسفة واجتماع... وهي ما اصطلح عليها "جنيت "بالمتعاليات النصية أو التفاعلات النصية[2]، كما يفضل تسميتها سعيد يقطين فشعرية "ميشونيك" تتقاطع مع شعرية "جنيت" في عدم رفضها لتعليل جمال الأدب انطلاقا من مجالات خارجة عنه.

3-3: جذور الشعرية العربية:

من المهم جدا التنقيب عن الأصول الفلسفية والبلاغية والنقدية للشعرية العربية، ويجمع أغلب النقاد أن مصطلح الشعرية في تراثنا القديم لم يتم استخدامه كمصدر صناعي مع الإشارة فقط إلى وروده على صيغة النسب في كثير من المؤلفات النقدية القديمة من مثل: الأبيات الشعرية، المعاني الشعرية، الأقاويل الشعرية...، وتجدر الإشارة إلى أن غياب مصطلح الشعرية في المؤلفات العربية لا يعني انعدام مدلوله، فقد استخدم الفلاسفة المسلمون أمثال: الفارابي وابن سينا منذ وقت مبكر مصطلحات من قبيل: العدول والخروج عن المألوف والتخييل وهي مصطلحات أساسية في علم الشعرية، إذ يعد التخييل جوهر الصناعة الشعرية، يقول ابن سينا «وذلك إن الشعر إنما المراد فيه التخييل»[3]، كما استخدم نقادنا القدامى مصطلحات نقدية تتشابك كثيرا في مدلولها مع مصطلح الشعرية من قبيل: مصطلح الجودة، ومصطلح الصناعة، ومصطلح الرونق، ونظرية عمود الشعر، ونظرية النظم وغيرها.

إن الباحث العربي يدرك جيدا إن هذا المصطلح بهذا المفهوم الذي تبلورت معالمه اليوم لم يكن موجودا في تراثنا العربي -وخاصة بهذه الصيغة - لكن هذا لا يعني أنه لا توجد إشارات إلى هذا المفهوم، فقد كان العرب يتذوقون الأدب و-الشعر منه على وجه الخصوص- منذ العصر الجاهلي فلا تخفى علينا تلك المناظرات التي كانت تقام بين الشعراء في الساحات والأسواق، «فمنذ وجد الأدب

[1] - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، (ص10-11).

[2] - ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص98.

[3] - محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص19.

والناس يتذوقون "أدبيته"، ويفاضلون بين النصوص حسب ما توفر فيها من هذه الأدبية»[1]، وإن جاءت أحكامهم النقدية جزئية ارتجالية في بداياتها إلا أنها عرفت تطورا ملحوظا خاصة مع جهود البلاغيين الذين صبوا جل جهدهم في البحث عن الخصائص الجمالية في إبداعات الشعراء، من أجل تمييز جيدها ورديئها، فبرز في الساحة النقدية" ابن سلام الجمحي" في "طبقات فحول الشعراء" و"الجاحظ في "البيان والتبيين"، وقدامة بن جعفر" في نقد الشعر، وابن رشيق القيرواني في "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" و"عبد القاهر الجرجاني" في "دلائل الإعجاز "، و"حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء وغيرهم.

وقد أثار هؤلاء النقاد في كتبهم الكثير من القضايا البلاغية حول مسألة الإبداع والإعجاز القرآني، رغبة منهم في الوصول إلى القواعد والأسس الجمالية التي تحتكم إليها النصوص الإبداعية، خاصة الشعرية منها، مما يؤكد أنهم عرفوا الشعرية مدلولا لا دالا، وغياب الدال لا يعني بالضرورة غياب المدلول، لأن المفاهيم موجودة في أي مكان وأي زمان وهي ثابتة ولا تتغير بتغير الأمكنة والأزمنة والأشخاص، بينما الدوال هي التي تتغير لأنها اصطلاحات تواضع عليها جماعة من الناس في زمن معين ومكان محدد، فمفهوم الشعرية القائم على البحث عن الخصائص النوعية الجمالية الكامنة في النصوص الأدبية، والتي تميزها وتفردها عن باقي الخطابات الأخرى موجود في تراثنا العربي القديم، وإن غاب المصطلح في حد ذاته، ولهذا لا يمكن اعتبار البحث عن مفهوم الشعرية في تراثنا العربي عبثا عكس ما رآه بعض نقادنا وعلى رأسهم صاحب "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، إذ يقول: «أنه في واقع الأمر لمن العبث بمكان أن تبحث عن مفهوم ناجز وتصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي(بصيغة المصدر الصناعي) في تراثنا العربي القديم»[2].

ولعل أكثر المصطلحات النقدية قربا من مصطلح الشعرية في المؤلفات العربية القديمة مصطلح "النظم "عند عبد القاهر الجرجاني"، في كتابه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وقد بنى "الجرجاني" نظريته في النظم انطلاقا من البحث في سير إعجاز القرآن الكريم، باعتباره أرقى الخطابات وأبلغها، ومن ثم تعليل سر جمالية النصوص عموما، وخلص في الأخير إلى أن إعجاز القرآن الكريم للناس راجع إلى

[1]- أحمد بكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، ص10.

[2]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص272.

مزايا ظهرت لهم في نظمه وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ أيه ومقاطعها ومجاري ألفاظها ومواقعها وفي مضرب كل مثل ومساق كل خبر... وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة وعشرا عشرا وآية آية فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها ولفظة ينكر شأنها... بل وجدوا اتساقا بهر القول وأعجز الجمهور»[1].

فالنظم هو سر بلاغة القران الكريم وإعجازه، وما النظم إلا حسن اختيار الألفاظ وحسن التأليف بينها لتتطابق مع المعاني المعبرة عنها، إذ لا مزية للفظ دون المعنى، ولا مزية للمعنى دون اللفظ، وبهذا يكون قد حسم في القضية التي كانت مطروحة آنذاك بين النقاد وبشكل كبير قضية "اللفظ والمعنى".

تقوم نظرية النظم عند الجرجاني على مكونين أساسيين هما اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، وهما المستويان اللذان تحدث عنهما النقاد المحدثون تحت اسم (المستوى الصوتي / المستوى الدلالي)، ورأى الجرجاني بأنهما، مستويان لا ينفصلان وإنما يكملان بعضهما البعض، وعن طريق التحامهما يتحقق النظم، يقول عبد القاهر الجرجاني: «في نظم الكلم تقتفي الحروف في نظمها أثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس... والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[2].

بالإضافة إلى قضية اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالنظم، ركز الجرجاني على قضية أخرى رأى أنها عمود النظم وأساسه وهي "علم النحو"، جاعلا إياه المرحلة الأولى من المراحل التي تحقق انسجام النص وبلاغته، وقد عمد ليؤكد صحة ما ذهب إليه إلى تحليل نماذج من آيات القرآن الكريم وأردفها بمقاطع من الشعر العربي القديم، وتوصل إلى أن تحقق قوانين النحو على مستوى البنية السطحية للجملة يقود بالضرورة إلى انسجام البنية العميق وهذا ما اصطلح عليه بـ "النظم "، وألح كثيرا على ربط "النظم " بـ "النحو" في عدة مواضع من "الدلائل"، فنجده يقول في موضع «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو"، وتعمل على قوانينه وأصوله»[3]، ويقول في موضع آخر أن

[1]- حميد حماموشي، آليات الشعرية، ص87.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط3، 1992م، صص49-50.

[3]- حميد حماموشي: المرجع السابق، ص89.

النظم «ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحدوا على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[1].

يفهم من إلحاح الجرجاني" على جعل "النظم" عبارة عن توخي قوانين النحو في الكلام أن الجمال عنده مصدره اللغة، وهي في المرتبة الأولى ولا يتحقق جمال الصورة إلا بأمرين اثنين " إتيان المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ثم اختيار اللفظ الخاص به الكاشف عنه كشفا تاما»[2].

وما يمكن استخلاصه من نظرية الجرجاني في النظم أنها محاولة عربية ناضجة لفهم سر جمالية النصوص انطلاقا القرآن الكريم باعتباره أرقى النصوص، ثم إلى النصوص الشعرية فمفهوم النظم إذا يقترب بشكل كبير مع الشعرية الحديثة، فكلاهما يبحثان عن الخصائص الفنية والجمالية التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها من الخطابات الأخرى.

من الدراسات النقدية العربية القديمة التي تعد حجر الأساس للشعرية الحديثة نجد رؤية الناقد البلاغي حازم القرطاجني، لما اتسمت به هذه الأخيرة من نضوج في الفكرة وشمول في المنهج، ودقة في الطرح.

انطلق صاحب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء «في تصوره النقدي من الشعر من حيث هو خطاب نوعي وعمل فني فألغى من معادلة خطابه الكلام المعتاد أو اللغة المألوفة، فدار موضوعها حول الشعر ومقتضياته مادة وجوهرا»[3].

وأول ما يميز الشعر عنده أنه «كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر –غير التخييل»[4]، فالتخييل عنصر أساسي في شعرية "القرطاجني"، وهو ركن أساسي لا يقوم الشعر إلا بوجوده والمراد بالتخييل تلك الصور التي تقوم في خيال السامع للقول الشعري، فينفعل بها سواء بالإيجاب أو بالسلب ويعرفه "القرطاجني" بقوله« والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه

---

[1]– المرجع نفسه، ص90.

[2]– عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي، الأردن، ط9، 2012م، ص305.

[3]– الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص26.

[4]– عيسى علي عاكوب: المرجع السابق، ص336.

ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها وتصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1].

يقود هذا التعريف إلى جملة من الأمور:

1- أن الشعر عنده لا يتوقف في حدود الوزن والقافية، كما عند سابقيه "كلام موزون مقفى"، بل يقوم عنده على أربعة أركان هي اللفظ والمعنى والأسلوب والوزن، وقد أفرد لكل ركن من هذه الأركان قسما خاصا، أولاه عناية خاصة، منطلقا بذلك من البنية الداخلية للنص مستغنيا عن كل ما هو خارج النص.

2- أن الشعر لابد أن تتوفر فيه بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية (التعبيرية)، الوظيفة التأثيرية من خلال التأثير في النفس وتحريكها نحو أمر من الأمور، سواء بالانبساط أو بالانقباض، وبهذا يكون القرطاجني من الأوائل الذين أشاروا إلى ضرورة إشراك القارئ في العملية الإبداعية.

3- أن الشعر يقوم على التخييل والمحاكاة، وهما عنصران أساسيان بقدر ما توفرا في النص بقدر ما تحققت شعريته، فكلما حسنت محاكاة الشيء كان الخطاب أوضح وأدق، وكلما كان أثر التخييل في النفس كبيرا كلما كان الخطاب أجمل وغايته أبلغ، يقول القرطاجني «و أرد الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب خال من الغرابة وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى»[2].

هذه أهم المبادئ التي بنى عليها "حازم القرطاجني" مفهومه للشعرية وهي تعد اليوم منطلقات أساسية في علم الشعرية الحديثة، وقد لاحظنا التقارب الكبير بين شعرية القرطاجني وبين الشعرية الغربية الحديثة التي قامت على الفكر الأرسطي خاصة في مفهوم "التخييل" و"المحاكاة"، وإن كان مفهوم القرطاجني لهما له خصوصية وتميز نظرا لخصوصية الشعر العربي وتميزه عن الشعر اليوناني، وهذا ما أقره القرطاجني بقوله ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة لزاد على ما

[1]- المرجع السابق، ص336.

[2]- الطاهر بومزبر، المرجع السابق، ص65.

صنع من الأقاويل الشعرية.

فالشعرية إذا ليست علما ثابتا، ولا قوانين جاهزة، تتحكم في النص الأدبي، وإنما هي بحث مستمر في جمالية النصوص وأدبيتها وهي تختلف باختلاف النصوص، وباختلاف الأزمنة الأمكنة، فمن العبث أن تحاول وضع تصور جاهز وثابت لهذا المفهوم، لأنه يبقى مجرد مقاربات للنص لا أكثر.

وأخيرا نخلص إلى أن القرطاجني حاول من خلال بحثه أن يقدم منهجا نقديا دقيقا يعرض من خلاله القواعد والقوانين التي تضبط عملية الصناعة الشعرية مركزا على ضرورة أن تكون هذه القوانين مستنبطة من داخل النص الأدبي لا من خارجه، وهذا ما نادى به منظروا الشعرية اليوم.

3-4: الشعرية العربية الحديثة:

إن ما يصبغ الشعرية العربية الحديثة هو ذلك التعدد والاختلاف الواضح الناتج عن ترجمة المصطلح فقد تفنن النقاد العرب في اختيار مرادفات موازية لهذا المصطلح، انطلاقا من قناعاتهم الفكرية والمرجعية، فمنهم من اتجه صوب التراث العربي بدافع التأصيل، فعادوا إلى الفارابي وابن سينا، والجرجاني والقرطاجني وغيرهم، إلا أنهم لم يتفقوا على مصطلح جامع فمنهم من قال بـ "نظرية الشعر" ومنهم من قال بـ"الإنشائية"، وبعضهم بـ "فن النظم"، وغيرها من البدائل الاصطلاحية التي تبدوا غريبة في بعض الأحيان.

اتجاه آخر انطلق من مرجعية غربية، فترجم المصطلح محافظا على صيغته الغربية، فمنهم من ترجمه إلى "البويتيك"، ومنهم من ترجمة إلى "البويطيقا"، وفي كل الأحوال فالمصطلح ما زال يعاني من عدم الاستقرار والضبابية والغموض.

أما عن المحاولات النقدية العربية الحديثة لوضع تصور واضح لمفهوم الشعرية فنذكر بعض النماذج التي رأينا فيها نوعا من الجدة في الطرح، والبعد عن الاجترار والتقليد، ونذكر منها:

1- شعرية كمال أبو ديب:

يعد كتاب كمال أبو ديب "في الشعرية" الصادر سنة 1987م، مساهمة جادة في تأسيس نظرية عربية حديثة حول الشعرية، وتستند شعريته على مفهوم الفجوة: "مسافة التوتر" ورأى بأنها الوظيفة

الأساسية والجوهرية المشكلة لماهية الشعر، وقد وسم شعريته بأنها «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية، والوظيفة الوحيدة فيه هي بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية»[1]، فشعريته إذا شعرية لسانية، تقوم على كشف الخصائص المميزة للنص الأدبي والتي تتجسد بالدرجة الأولى على المستوى اللغوي، ولم يتوقف أبو ديب عند البنية اللغوية فقط، بل تعداه إلى بنيات أخرى داخل النص، فمفهوم الفجوة "مسافة التوتر" تنشأ من خلال شبكة العلاقات القائمة، بين البنية اللغوية للنص، وبين البنيات الأخرى المشكلة للنص، فالشعرية تتحقق على مستويين:

المستوى اللغوي (الشكل): تتحقق بوجود فجوة بين الدال والمدلول، بمعنى الخروج عما هو ثابت ومألوف في القواعد النحوية.

المستوى الرؤيوي (المضمون): يتناول كل ما يتشكل داخل الخطاب من بنيات فكرية وإديولوجية وشعورية...

وبالتالي فما يحقق الشعرية عند أبو ديب هو الانزياح الذي يحدث داخل النص في كل المستويات(الصوتية، الدلالية، التركيبية، الفكرية)، ولم تعد الشعرية محصورة في كشف البنيات اللغوية، بل هي بحث في العلاقات القائمة بين مكونات النص الصوتية والدلالية والإيقاعية والفكرية.

2- شعرية أدونيس:

انطلق أدونيس في شعريته من التراث، وذلك في كتابه "الشعرية العربية " سنة 1989م، حين بدأ التأريخ للشعرية العربية بدءا من العصر الجاهلي، ورأى بأن «التنظير للشعرية العربية الجاهلية، عمل قام به العرب في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى - اليونانية والفارسية والهندية- ثم إن للشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية تميزه عن شعر الأمم الأخرى، وإلى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في صناعة الشعرية تمييزا للهوية الشعرية، ولهوية الشاعر العربي»[2].

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م، ص61.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص14.

فالبحث في الشعرية بمثابة بحث في الهوية، لأن الشعر العربي القديم وعاء حافظ لكل مقومات الأمة العربية من عاداتها وتقاليدها وأيامها وتاريخها، لذا فالبحث فيه أصبح ضرورة لا مزية.

ربط أدونيس بين الشعرية العربية وبين الدراسات القرآنية وعد هذه الأخيرة أساسا لنشوء شعرية عربية جديدة، أما الشعرية العربية الحديثة فقد تحددت معالمها –حسب رأيه– في العصر العباسي مع حركات التجديد التي دعت إلى تجاوز القديم بكل أشكاله والدعوة إلى تبني الجديد ومن هذا المنطلق ظهرت ملامح شعريته القائمة على الدعوة إلى انفتاح النص الشعري وانفلاته من قيود القواعد والمقاييس الجاهزة، «فالشعر عنده خرق للقواعد والمقاييس»[1].

من ملامح شعريته، قوله بالغموض إذ أصبح هذا الأخير ظاهرة إيجابية في النص الشعري، وخاصية من خصائص الحداثة الشعرية، بعد إن كان ظاهرة سلبية يعاب عليها الشاعر، وينتج الغموض عن طريق توظيف الرموز والإشارات...، مما يجعل لغة النص لغة إيحائية تبطن فيما وراءها دلالات متعددة، ومن ملامح شعريته أيضا قولهب الفجائية والدهشة، وتنشأ في الغالب عن اللامألوف وغير المتوقع مما يؤدي إلى كسر أفق توقع القارئ، وبالتالي «فشأن القصيدة يعظم بقدر ما تحقق من خروج على ما لأجمع عليه وبقدر ما تطرحه من حدة المفاجأة»[2]، كما جعل أدونيس الرؤيا ضرورية في النص الشعري «فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم»[3].

3– شعرية عبد الله الغدامى:

تبنى الغدامي مصطلح "الشاعرية "كمرادف للمصطلح الغربي، وذلك في كتابه الخطيئة والتكفير" سنة 1998م، ولا تختلف شاعريته عن شعرية سابقيه في اعتماد مفهوم الانزياح كآلية من الآليات التي تكسب النص شاعريته، فالنص عنده «فاعلية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وما الشاعرية إلا انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أوتعبيرا عنه أوموقفا منه إلى أن

[1]– بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، ص415.

[2]– بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، ص428.

[3]– المرجع نفسه، ص444.

تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»[1].

فاللغة إذا هي الموضوع الأساسي للشاعرية عند الغدامي، فالتركيز على اللغة وما تستبطنه من إشارات وإيحاءات وما يمكن أن نطلق عليه الشاعرية، وذاك هو ما يميز هذه اللغة عن اللغة العادية، «وعندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة، فتسبر بواطنها، وتستكشف تركيباتها الخفية، ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط، لكانت كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء»[2].

انطلق الغدامي في تأسيسه لمفهوم الشاعرية من مخطط التواصل عند جاكبسون، وزاد عليه، إذ لم يعتبر الرسالة وحدها كفيلة بتحقيق الوظيفة الشعرية، وإنما بتوحدها مع السياق، لما له من أهمية بالغة، ومنه فالوظيفة الشعرية —عنده– «ترتكز على الرسالة وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة»[3].

وركز على ضرورة ربط الرسالة بسياقاتها حتى تحقق وظيفتها «ولا تكون (الرسالة) بذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله»[4].

مما يستخلص من شعرية الغدامي أنها شعرية أساسها اللغة في ذاتها ولذاتها، تهدف إلى استكشاف تركيبها وسبر أغوارها للوصول إلى إيحاءاتها، أي للوصول إلى ما وراء هذه اللغة، ولا يتم ذلك إلا عن طريق ربطها بسياقاتها.

4– شعرية صلاح فضل:

يتضح مفهوم الشعرية من خلال كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" سنة 1995م، ورأى أن بحوث الشعرية العربية الحديثة «تمتد باتساق في شعبتين متوازيتين، بل ومتداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من

[1]– عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص28.
[2]– المرجع نفسه، ص23.
[3]– عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص(17-18).
[4]– المرجع نفسه، ص10.

جانب، وعدد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة جانب آخر»[1].

وحاول صلاح فضل "الإمساك بالظواهر الشعرية التي تشكل جمالية النصوص المعاصرة وقد اقترح خمس أسس تميز الأساليب الشعرية المختلفة، وهذه تتوفر في النص الشعري بشكل متفاوت، فقد نجد إحداها تهيمن على النص في حين تنعدم أخرى وهي:

1- البنية الإيقاعية: ويقصد بها الشكل المادي المحسوس المشكل للخطاب الشعري، والمتمثل في المستوى الصوتي الناتج عن الوزن العروضي.

2- البنية النحوية: تتحقق الشعرية من خلال البنية النحوية عن طريق الانحراف اللغوي الذي يكون في الغالب ناجما عن خرق للمستوى المعجمي، باستخدام الكلمات خارج إطار استعمالها القاموسي، مما يكسب اللغة ملمحا شعريا.

3- درجة الكثافة: تعد الكثافة معيارا قابلا للقياس كما ونوعا، وهي تتعلق بدرجة توظيف المجاز أو الحذف أو التقديم والتأخير في النص، وهي مؤشرات توحي بمدى فاعلية اللغة وتكسب الأساليب الشعرية جمالية تعبيرية.

4- درجة التماسك: وهو عنصر أساسي من العناصر المشكلة لجمالية النصوص، وهو يرتبط بمستوى الشكل والمضمون ومدى ترابطهما فكلما تحقق التماسك والانسجام في النص كلما تحققت شعريته.

5- درجة الحسية: تتعلق درجة الحسية في النص بدرجة توفر البنى السابقة، فكلما كان الإيقاع واضحا في النص، والبنى النحوية مستوفاة، وكلما كانت درجة الكثافة مضبوطة والتماسك واضح، كلما كان الخطاب الشعري حسيا تعبيريا بعيدا عن التجريد ولغته لغة معبرة وموحية.

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص11.

الفصل الأول:
شعرية البنية الزمنية في رواية " الموت في وهران"

أولا: مفهوم الزمن:

ثانيا: طبيعة الزمن في رواية "الموت في وهران".

ثالثا: تحديد زمن القصة المفترضة.

رابعا: خصوصية البناء الزمني في رواية " الموت في وهران".

خامسا: تقنيات اشتغال الزمن في رواية " الموت في وهران".

تمهيد:

كان للدراسات الفلسفية والفكرية السبق في تناول مقولة الزمن، إذ شغل اهتمام الفلاسفة والمفكرين لما له من حضور كبير في جميع مناحي الحياة، فلا وجود دون زمن و« لأن الوجود هو الحياة والحياة هي التغير والتغير هو الحركة والحركة هي الزمان فلا وجود إذن إلا بالزمان»[1]. ولكن رغم كل الجهود إلا أنهم لم يتمكنوا من حصر مفهوم دقيق له، فقد ظل عصيا عليهم.

ولما كان الأدب أكثر الفنون التصاقا بالتجربة الإنسانية فقد سارع هو الآخر إلى الاهتمام بعنصر الزمن، باعتباره عنصرا فعالا وأساسيا في بنائه، إذ أن «الأدب بشكل عام يمكن أن يصنف على أنه فن زماني (ليميز عن الرسم والنحت التي هي فنون مكانية)»[2].

وقد اهتمت الدراسات الأدبية بالزمن خاصة الزمن الروائي، وظهر ذلك جليا في الكتابات النقدية التي حاولت التنظير للفن الروائي، حيث رأت أن على القص عموما والرواية خصوصا« أن تأخذ البعد الزمني مأخذا جديا»[3]، ولأن الزمن هو الذي يحدد طبيعة الفن الروائي وشكل بنائه وعليه تقوم بقية العناصر الأخرى وتستقيم، « فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية »[4].

لقد وضع الشكلانيون الروس الأسس الأولى لدراسة الزمن الروائي، منطلقين من التفريق بين (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي)، فالمتن الحكائي هو« مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique، حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والنسبي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث) أو أدخلت في العمل، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »[5].

ومن هذه الثنائية انطلق التحليل البنيوي للسرد الذي تم فيه التركيز على الطريقة التي يتم بها بناء

---

[1]- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، دط، دت، ص159.

[2]- رنيه وليك وآوستن وآرين: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، دط، 1992م، ص 295.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 38.

[1]- إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982، ص 180.

الزمن داخل النص الروائي، فميز "بنفنست"(Benvinest) بين ثلاثة أنواع من الأزمنة هي الزمن الفيزيائي والزمن الحدثي والزمن اللساني، بينما ميز " تودوروف" بين زمنين هما زمن القصة وزمن الخطاب، ثم عاد وأضاف زمنين آخرين هما زمن الكتابة وزمن القراءة، وتوالت بعد ذلك الأبحاث حول الزمن الروائي وتعدد مظاهره وأنماط اشتغاله، فيطالعنا" جيرار جنيت" بمنظومة إجرائية استطاع من خلالها رصد حركة الزمن في النص الروائي من خلال تحديد مجموعة من التقنيات السردية، وقد لخصها في كتابيه" خطاب الحكاية "و"عودة إلى خطاب الحكاية" في علاقات ثلاث هي: علاقات الترتيب والمرتبطة بحركة الزمن إما إلى الأمام أو الخلف، علاقات المدة والمرتبطة بوتيرة السرد من حيث سرعته أو بطئه، وعلاقات التواتر أوالتكرار المرتبطة بعدد مرات ورود الحدث على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب.

بعد اطلاعنا على بعض الآراء التي تناولت الزمن في النص الروائي- والتي سيتم التفصيل فيها لاحقا- فقد قررنا الأخذ بآراء الناقد الفرنسي" جيرار جنيت" الذي يجمع الباحثون في السرد الروائي على كفاءته وشمولية منهجه الإجرائي بالإضافة إلى دقة مصطلحاته.

أولا: مفهوم الزمن:

1-المفهوم اللغوي:

يعد الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة واللغويين في تحديد تعريف جامع له، فلا نكاد نجد إلا تصورات عامة وتقريبية، مما دفع ببعض الفلاسفة إلى القول إنه: « من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن »[1].

ويبدو جليا عجز اللغويين عن وضع مفهوم دقيق للزمن، فقد أبان المعجميون العرب عن اضطراب في تحديد ماهيته، فمنهم من يجعله مرتبطا بمدارات الطبيعة من تعاقب الفصول والأيام وتغير الأحوال بين حر وبرد وتقلب مصائر العباد والبلاد، كما جاء في " لسان العرب " لابن منظور(ت711هـ): « الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره والجمع أزمن وأزمان وأزمنة.. الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن من شهرين إلى ستة أشهر.. والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه. وأزمن الشيء: طال عليه الزمن. وأزمن بالمكان: أقام به زمانا »[2].

ويتفق مفهوم "ابن منظور" مع مفهوم " ابن سيده (ت458هـ) "حين اعتبر الزمان مشتقا من ‹‹الأزمنة››، بمعنى الإقامة، يقال« أزمنت بالمكان – أقمت فيه زمانا. قال الفارسي، ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه.يقال رجل زمن وقوم زمنى »[3].

ومنهم من اكتفى بإعطائه مفهوما بسيطا، لا يتعدى كونه «يقع على كل جمع من الأوقات وكذلك المدة إلا أن أقصر المدة أطول من أقصر الزمان »[4] .

وذهب بعضهم- ومنهم ابن منظور والعسكري- إلى جعله مرادفا للدهر، كما جعلوا الدهر مرادفا له، ولكنهم في معظمهم يحتجون به لأقصر مدى من الدهر، « والزمان يقع على جميع الدهر أو بعضه»[5] . وحجتهم في ذلك عدم ورود كلمتي "زمن "و" زمان " في الذكر الحكيم، وإنما ورد مرادفها " الدهر"، وذلك في موضعين فقط، الأول في قوله تعالى: ژڤڤڤڤڦڦڦڄڄڄڄڃڃڃڃچچچچ

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 173.

[2]-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، مادة زمن، دار صادر، بيروت، لبنان، ج13، دط، دت، ص 199.

[3]- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل: المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م 9، دط، دت، ص 63.

[4]-أبو هلال، العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد ابراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، دت، ص 270.

[5]-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، المجلد 3، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، مادة الزمن، ص199

چچڍڑ الجاثية (24)، والثاني في قوله تعالى: ژۈۇٴۋۋۅۅۉۉېېىىژ (الانسان (1).

إلا أن هذا لا ينفي مقدار الأهمية التي أولاها القرآن الكريم للزمن، فقد أقسم به وبأجزائه في عدة مواضع، وفي فواتح السور، كما جعله مقياسا لكل شيء، مقياسا لخلق الكون، وخلق الإنسان، وتعاقب الليل والنهار والأيام والفصول، فعليه تتوقف الحياة على الأرض، وبه تستقيم حياة الإنسان في عبادته وتعاملاته. والأمثلة على ذلك كثيرة في القرآن الكريم.

لقد ارتبط الزمن في معناه اللغوي منذ القديم إلى يومنا هذا بالظواهر الطبيعية وحوادثها، وبحركاتها المتعاقبة وتأثيراتها المستمرة على حياة الإنسان، فقد ظل « الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي حسي، يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»[1].

وقد أثارت مقولة الزمن جدلا عميقا في جل الحقول المعرفية، فهناك الزمن الفلسفي والزمن النفسي، والزمن الفيزيائي، والزمن البيولوجي، والزمن الأدبي، ولكل حقل مفهومه الخاص به، ولعل المفهومين الفلسفي والنفسي للزمن أكثر المفاهيم قربا من المفهوم الأدبي، لذلك سوف نوجز الحديث عنها قبل أن نفصل الحديث عن مفهومه في الحقل الأدبي والروائي منه على الخصوص.

1-2: المفهوم الفلسفي:

ظلت مقولة الزمن تشغل حيزا مهما في الفكر الإنساني، فقد كان الزمن وما يزال اللغز المحير للإنسان، مما دفع الفلاسفة إلى إدراجه كقضية من ضمن القضايا الكبرى التي ظلت تستحوذ على تفكيرهم باستمرار، لذلك ينظر إلى مفهومه على أنه مفهوم فلسفي – قبل كل شيء –بل هو« من أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها إشكالا وتعقيدا »[2].

وذلك لما يثيره البحث في موضوعه من تساؤلات وإشكالات هي في غاية التعقيد والتضارب وخير من عبر عن هذا التعقيد القديس "أغسطين" الذي لم يجد سوى الاعتراف بعجزه عن تحديد ماهية الزمن، بعد أن أخذت نصيبا من انشغاله، فقال قولته المشهورة وهو يجيب عن السؤال الخالد: ما هو

[1]–محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، ط 4، أكتوبر، 1992م، ص 189.
[2]–زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، دار الكتاب العربي، د ط، 1988م، ص 13.

الزمن؟ « إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع »[1].

فمثل هذا الاعتراف لا يدل إلا على أن البحث في مسألة الزمن ليس بالأمر الهين، وما ذاك إلا لعلاقته الوطيدة بالوجود الإنساني، فوجوده مرتبط في الأساس بوجود الذات الإنسانية « فالسؤال عن ماهية الإنسان، يشير بثبات إلى السؤال عن ماهية الزمان »[2].

فالزمن هو الخيط المتين الذي يضمن استمرار الكون بكل ما فيه من إنسان وأشياء وأماكن وبالتالي فهو استمرارية الحياة والوجود، ووجوده مرهون بوجود الإنسان منذ القدم، « فالحياة زمن، والزمن حياة »[3].

وإذا أمعنا النظر في مقولة الزمن نجد أن الزمن ماثل في الإنسان بحركته التعاقبية اللانهائية، يمارس فعله في كل من حوله، ويتجلى أثره فيهم واضحا، نحسه في تعاقب الليل والنهار والشتاء والصيف، نحسه لحظة الحياة والموت، والصبا والشيخوخة، نحسه عموما في الوجود والعدم، « الزمن كأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالابتلاء آخرا.إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا هو نهار وإذا هو في هذا الفصل شتاء وفي ذاك صيف.وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر أيضا، ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا »[4].

انطلاقا من كون الزمن روح الوجود ومحور الكون، فقد حاول الفلاسفة منذ القديم الوصول إلى تحديد ماهيته وحقيقته، وكشف علاقته الجدلية بالإنسان والوجود فنجد "افلاطون" يقول: « إن العالم المتحرك له زمن، فيه ماض وحاضر ومستقبل، وهو – أي الزمن – كل متصل لا وجود له دون حركة وعالم متحرك وعليه فإن معنى الزمن عنده يتصف بالمتحركات وهذه لها بداية في الصنع وبالتالي فالزمن له

---

[1]–هانزميرهوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق والعوضي الوكيل، سجل العرب، القاهرة، دط، 1972م، ص 12.

[2]–المرجع السابق، ص 7.

[3]– مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية (1960–2000م)، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، سنة 2002 م، ص77.

[4]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 171.

بداية وبدايته مع العالم »[1].

أما أرسطو وفلسفته المنصبة على البحث في الوجود فقد اعتبره أحد « المقولات العشر التي هي أعم أجناس الوجود، وهي الجوهر، الكم، الكيف، الإضافة، الزمان، المكان، الوضع، الحالة، الفعل، الانفعال »[2].

وحين نستقرئ فلسفة المحدثين نجد أن قضية الزمن باتت قضية رسمية تبنى عليها النظريات التاريخية والاجتماعية وحتى النفسية، كونها جميعا تجعل من عنصر الزمن عنصرا رئيسيا لها، ومن بين الآراء التي تذهب إلى الاستدلال على وجود الزمن ما تطرحه المدرسة المثالية، فهي تنظر إليه على أنه« من ضرورات العقل حتى تكون التجربة الانسانية ممكنة»[3]. فكانط-وهو أحد أعلام هذه المدرسة- ينفي أن تتحقق التجربة الإنسانية دون زمن، « وكأنه لا خبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زماني »[4].

وقد تساءل صاحب كتاب ‹‹الوجود والزمان›› كثيرا عن ماهية الزمان وعن طبيعته، ليقر في الأخير بأنه «الوجود الذي ليس بموجود بوصفه موجودا، وبوصفه غير موجود هو موجود، أي التغير المعاين »[5].

ويقر هيجل أن الحاضر هو أهم تجليات الزمان وأكبر دليل على وجود الزمان، ذلك أنه « في وسع المرء أن يقول عن الزمان بالمعنى الإيجابي: إن الحاضر هو وحده الموجود، أما قبل وبعد فغير موجودين، ولكن الحاضر العيني هو نتيجة الماضي وحامل للمستقبل. »[6].

وإذا كانت الفلسفة الغربية، قد اهتمت بهذه المقولة انطلاقا من خلفيات معرفية وفكرية معينة، فإن الفلسفة العربية الإسلامية - هي الأخرى قد تعاملت مع هذه المقولة انطلاقا من قناعات فكرية ومعرفية وعقائدية خاصة، فـ"ابن رشد " يقر بوجود الزمن ويرى أن الزمن والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما، فيقول: « إن تلازم الحركة والزمان صحيح شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه

---

[1]- حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005 م، ص 103.

[2]- يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2016م، ص 11.

[3]-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص (14، 15).

[4]-يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، ص 19.

[5]-عبد الرحمن بدوي: الزمن الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973م، ص 20.

[6]-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة أما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة »[1].

ويلتقي ابن رشد في ربطه الزمان بالحركة مع أرسطو حين رأى« أن الحركة أساس الزمن ولولاها لبقي الزمن عقيما »[2].

وقد ضبط محمد عابد الجابري ماهية الزمن عند الفلاسفة العرب في ثلاثة أمور:

« أولها: أنهم تصوروا الزمان مؤلفا من أجزاء صغيرة منفصلة متعاقبة لا تقبل القسمة.

ثانيها: أنهم ربطوا بين الزمان والمتزمن فيه، وبعبارة أخرى هم لا يتصورون المكان ولا الزمان مستقلين عن محتوياتهما، بل يربطون بين الشيء ومكانه وزمانه ويجعلون من ذلك وحدة واحدة.

ثالثها: أنهم نظروا إلى الزمان من حيث وظيفته أي من حيث هو تقدير الحوادث بعضها ببعض ولكن دون أن يعني ذلك استقلال الزمن عن الحدث »[3].

1-3: المفهوم النفسي:

يعد الزمن من المفاهيم الفكرية الشديدة التعقيد، لارتباطه المباشر بالإنسان وبعوالمه الداخلية « فالزمن – إذن – مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته »[4].

فالاهتمام بالزمن لم يعد منصبا على جانبه الطبيعي (الخارجي) الذي يقاس بالساعات والدقائق والثواني، لضبط خبراتنا اليومية ومعاملاتنا وتواصلنا، إنما صار الاهتمام منصبا على جانبه النفسي والذي من خلاله يتجسد «الإحساس بمرور الزمن لا بالزمن نفسه، أي بمجرى الوعي»[5].

وقد ذهب كانط – شيخ الفلسفة الحديثة – هذا المذهب، حين أشار إلى أن للزمن وجود نفسي،

---

[2]–أحمد حمد النعيمي: الإيقاع الزمني في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004م، ص 16.

[2]–عبد اللطيف الصديقي: الزمان(أبعاده وبنيته)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص 24.

[3]–محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص 191.

[4]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 171.

[5]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 67.

إذ أقر أن للزمن «علاقة وثيقة بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار، والزمان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعي المباشر.. وكأنه لا خبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زماني »[1].

فالزمن النفسي هو زمن داخلي ذاتي، نسبي مرتبط بنفسية الإنسان، وبطبيعة شخصيته وحالته الشعورية، لذلك فقيمته متغيرة حسب الظروف، وهذا ما دفع "مندولا " إلى القول بأن: « التمييز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقا أبدا، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا، وشعورنا وتكيفنا، أدوات التوقيت الداخلية الممنوحة لبني البشر لم تضبط جميعها على ساعة واحدة بعينها، فالوقت السيكولوجي يتغير كثيرا تبعا للظروف »[2]، ويكتسب كتاب " جدلية الزمن " لـ" غاستون باشلار " أهمية استثنائية، فهو الكتاب الذي حاول فيه صاحبه أن يؤسس، لما سماه «علم نفس الزمن »[3]، حيث ذهب إلى أن" الفلسفة النفسية "لم تعد سوى« فلسفة زمنية (PANCHROISME) ولم يعد تواصل جوهر المفكر سوى تواصل الجوهر الزماني، إن الزمان حي والحياة زمنية» [4]، كما ذهب إلى أنه « لا تحظى معرفة الزمان، طبعا، بأي امتياز أو فضل. فهي لا يمكن أن تكون مباشرة وحدسية وإلا فقد تحكم على نفسها بألا تكون سوى معرفة سطحية وناقصة. ولكي تغتني هذه المعرفة، شيمة كل المعارف الأخرى، لابد لها من إظهار ذاتها.. وأن تشكل أيضا مراحل الظاهرة النفسانية الزمانية ذاتها »[5].

ويقف هنري بيرجسون في كتابه "التطور الخالق "على رأس الفلاسفة المحدثين الذين اتخذوا من الزمن النفسي أساس فلسفتهم، ويساند الرأي القائم على الاستدلال على وجود الزمن ويرى أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحس بالزمن في حركته الذاهبة والآيبة ويتأثر بهذه الحركة أو يؤثر فيها سلبا وإيجابا، إذ كلما ازدادت خبرة الإنسان في الحياة، ازداد إحساسه، ووعيه بالزمن، حيث يقول «حيث يوجد شيء حي يوجد أيضا سجل مفتوح للزمن»[6].

وهذا التصور- في اعتقاد هانز ميرهوف -هوالأقرب إلى المفهوم الذي ينبني عليه مفهوم الزمن في

---

[1]-يمنى خولي: الزمان في الفلسفة والعلم، ص19.

[2]- أ.أ. مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، (ص 136، 137).

[3]-أحمد حمد النعيمي: الايقاع الزمني في الرواية العربية المعاصرة، ص 17.

[4]-غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 3، 1992م، ص 15

[5]-المرجع نفسه، ص (45، 46).

[6]- هنري برجسون: التطور الخالق، تر: محمد محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015م، ص25

الأدب، لأن فيه يأخذ الزمن بعدا دلاليا في الخطاب، حيث يؤكد أن «"الزمن في الأدب" هو" الزمن الإنساني "... أنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي.أو كما يقال غالبا نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة »[1]. ويمثل الزمن النفسي (الداخلي) إلى جانب الزمن الطبيعي (الخارجي) بعدي البناء الروائي من زاوية الزمن، «فأما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص.أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية »[2].

1-4: المفهوم الأدبي:

يصنف الأدب عموما بأنه فن زمني« تمييزا له عن الرسم والنحت الذين هما فنان مكانيان ».[3]

ويعتبر« القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن »[4]، فالعلاقة بينهما- إذا-علاقة تكاملية فلا فلا قصة تصاغ دون زمن، ولا زمن يتحقق من غير قصة، فالزمن دائما له« موقعه المهم في داخل البنى الأدبية، خاصة السردي منها، ذلك الموقع الذي يصل - أحيانا - لمرتبة الصدارة حيث يعد واحدا من أهم المكونات التي يتكون منها السرد »[5].

وقد أولى الروائيون ومنظرو الرواية الزمن عناية خاصة، إذ عدوه « وسيطا للرواية كما هو وسيط للحياة »[6]. وظهر ذلك واضحا في الكتابات الرائدة التي حاولت التنظير للفن الروائي، كما في كتابات «جيمس جويس وفرجينيا وولف وويليام فولكنر، وأننا كلما أمعنا النظر في خطابات الأدب الحديث نكاد نجزم بأنه لا يوجد روائي أو كاتب بارز إلا وأشار إلى مشكلة الزمن وعلاقتها بكينونة الإنسان

[1]- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص (10، 11).
[2]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 67.
[3]-رنيه وليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 224.
[4]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 26.
[5]-هيثم الحاج علي: الزمن النوعي، ص 24.
[6]-هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص 9.

ووجوده»[1].

ويرى " غاستون باشلار " أن الزمن يشكل العنصر الأهم في البنية السردية، فهو العمود الفقري الذي تقوم عليه الرواية، إذ« يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية »[2].

والأمر نفسه عند " فورستر" حيث رأى أن « الامتثال للزمن في الرواية أمر لابد منه، ولا يمكن أن تكتب الرواية بدونه...وليس ممكن للروائي أن ينكر وجود الزمن وهو ينسج روايته بل يجب أن يتمسك بخيوط حكايته ولو تمسكا طفيفا »[3].

والبحث في الزمن- حسب رأيه - مشكلة « أخطر بكثير من مشكلة المكان »[4].

وقد استعرض " فورستر " الكثير من النماذج الروائية التي أرادت أن تتخلص من سلطة الزمن وحكم عليها بأنها فاشلة لا تعبر عن شيء، لأن الروائي« إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا »[5].

في حين ذهب " لوبوك " أبعد من ذلك، إذ رهن تحقق موضوع الرواية بوجود الزمن، أي أنه لا يمكن كتابة الرواية من دون الزمن، فموضوع الرواية«لا يمكن طرحه إطلاقا لما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن »[6].

ومع تطور الفن الروائي، ازداد اهتمام الروائيين والنقاد -على حد سواء- بعنصر الزمن لدرجة أصبح يعد شخصية من شخصيات الرواية أو حتى البطل فيها.

فعلى حد تعبير " ألان روب جرييه "، تكمن خصوصية الزمن الروائي في كونه « ينكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب)، أما اللاحاضر سواء كان

---

[1]-المرجع السابق، ص 09.

[2]-غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص 70.

[3]-أ. م. فوستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ط 1، 1960 م، ص 38.

[4]-المرجع نفسه، ص 38.

[5]-المرجع نفسه، ص53.

[6]-بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م، ص 55.

قبل أو بعد فهو غير موجود... »[1].

تتفق رؤية " ألان روب جرييه " مع رؤية " إميل بنفنست "، خاصة في قضية راهنية الزمن، إذ أقر بأن« الحاضر هو منبع الزمن.. وليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب.أما الزمنان الآخران فيتحددان في علاقتهما بالحاضر»[2].

وقد اقترح " بنفنست" ما أسماه بـ "زمن التلفظية " أو زمن الدرجة صفر، فكل خطاب يحدد الحاضر النقطة التي يبدأ بها التلفظ، هو زمن التلفظ، أما الزمن السابق لزمن التلفظ هو الزمن الماضي، وأحداثه هي أحداث ماضوية (استرجاعات) والزمن اللاحق لزمن التلفظ هو المستقبل، وأحداثه مستقبلية (استباقات).

لقد اعتمد العديد من الباحثين في تحليل الخطاب على تصور " بنفنست " للزمن والذي عالجه في الجزء الثاني من كتابه " قضايا اللسانيات العامة " تحت عنوان " اللغة والتجربة الإنسانية "، حيث طرح الناقد ثلاثة مفاهيم للزمن، « فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي (temp chronique)، وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث.والزمن اللساني(temps linguistique) لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي، إن هذا الزمن مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن في راهنية إنجاز الكلام »[3].

من خلال هذا المفهوم الأخير تتجسد خصوصية الزمن من التجربة الإنسانية وضمن بنى الخطابات الروائية الحديثة على اختلاف مضامين قصصها، وكل هذا أدى إلى قلب النظرة التقليدية للزمن وتحطيم منطق خطيته وانتظامه في الاتجاه الواحد.

ويقسم "ميشال بوتور"- وهو روائي ومنظر من منظري الرواية الجديدة - أزمنة الرواية تقسيما ثلاثيا « زمن المغامرة، وزمن الكتابة وزمن القراءة وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة،

[1]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 68.
[2]-المرجع نفسه، ص 65.
[3]-المرجع نفسه، ص (64، 65).

بواسطة الكاتب »[1].

يتحدث بوتور عن مختلف التجليات الزمنية المحتملة في العمل الروائي، فالزمن الذي تستغرقه القصة المفترضة هو" زمن المغامرة"، أما الزمن الذي يستغرقه الروائي في كتابة هذه القصة فهو" زمن الكتابة "، بينما يحدد "زمن القراءة " بالمدة التي يستغرقها القارئ في قراءة القصة.

هذا التصنيف الذي وضعه " بوتور " مشابه إلى حد بعيد لتصنيف " تودوروف " فيما بعد حيث رأى أن في الرواية ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل وهي« زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص »[2].

وقد انطلق " تودوروف" من أطروحات " بنفنست " ومقولات الشكلانيين الروس، فعلى الرغم من الأهمية التي حظي بها عنصر الزمن من طرف الروائيين إلا أن اهتمام النقاد والمنظرين لم يظهر إلا في مطلع القرن العشرين مع الشكلانيين الروس وآرائهم في تحليل الخطاب تنظيرا وتطبيقا إذ « مارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة »[3]، مركزين اهتمامهم في تحليلهم لعنصر الزمن على« العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط أجزاءها، لا بالأحداث ذاتها»[4].

وقد استطاعت الشكلانية الروسية بعد ذلك أن تعزز مبحث الزمن السردي من خلال ما قام به "توماشفسكي" حين ميز بين ثنائيتين ضمن العمل الحكائي هما المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ قال: « لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي (fable)، إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique، حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والنسبي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث) أو أدخلت في العمل، في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من

---

[1]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 101

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 114.

[3]-المرجع السابق، ص 107.

4-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

معلومات تعينها لنا »[1]. وبالتالي لكل عمل حكائي زمنين، زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، ويظهر الزمن في المتن الحكائي « كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة كما يتجلى المبنى الحكائي أيضا كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل »[2].

إن الثنائية (متن/ مبنى) التي أطلقها الشكلانيون الروس، تتقاطع كثيرا مع ثنائيات مماثلة من قبيل (مضمون/ شكل)، (قصة/ خطاب)، (قصة/ حبكة)، ويرى " فيصل غازي النعيمي " أن ثنائية (متن/ مبنى) «قريبة من ثنائية (القصة – حبكة) وبخاصة ما يتعلق بعرض الأحداث من حيث ترتيبها زمنيا، أو بالاعتماد في ذلك على مبدأ السببية »[3].

وقد بنى "النعيمي" حكمه اعتمادا على تعريف " فورستر" لكل من الحكاية أو القصة والحبكة حيث يقول: « لقد عرفنا الحكاية على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا. والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج... وهذا النوع نستطيع أن نتطور به كثيرا، وهو يلغي الترتيب الزمني كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها »[4].

حاول "تودوروف" أن يطور أطروحات الشكلانيين الروس بصياغة ثنائية موازية لثنائية "توماشفسكي"، حيث اعتبر العمل الأدبي ذو مظهرين، قصة وخطاب، ومن ثمة فللعمل الأدبي زمنان، زمن القصة وزمن الخطاب بالإضافة إلى زمن التلفظ (الكتابة) وزمن الإدراك (القراءة) و« يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر»[5].

فعلى مستوى الخطاب يتحقق التوظيف الجمالي للزمن، بحيث لا يتقيد الروائي بالتتابع المنطقي

---

[1]– إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 180.

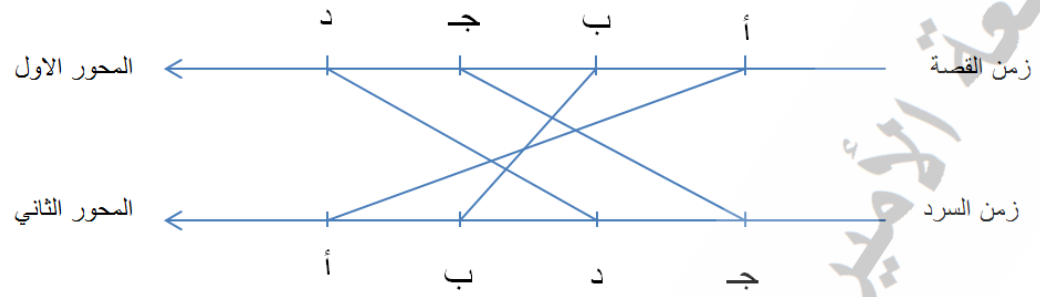
[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 70..

[3]– فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان(دراسة في الزمن السردي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2013 م، ص 15.

[2]–أ.م. فورستر: أركان القصة، ص (105، 106).

[5]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 42.

للأحداث وإنما يلجأ إلى خرقه، وهو ما اصطلح عليه " تودوروف " بـ "التحريف الزماني"[1]. ونجد "جان ريكاردو قد فصل كثيرا في هذه المسألة في كتابه " قضايا الرواية الحديثة "، حيث ميز بين زمن القصة وزمن السرد، مشيرا إلى مفارقة زمن السرد لزمن القصة، كما يوضحه الرسم البياني التالي:



فعلى المستوى الثاني يتخلخل نظام السرد، مما يجعل إمكانية حدوث مفارقات زمنية، و« المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Retrospection) أوتكون استباقا لأحداث لاحقة (Ancipation) »[2] .

وبالعودة إلى " تودوروف " نجده يرصد ثلاثة أنواع من التأليف القصصي مرتبطة كلها بمقولة الزمن ومن هذه الأشكال نجد:[3]

– **التسلسل (nementEnchai)**: وهو مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها: بعد الانتهاء من القصة الأولى، يتم الشروع في القصة الثانية.

– **التضمين (Enchaissement)**: وهو إدخال قصة في قصة أخرى، كما في حكايات ألف ليلة وليلة المضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد.

– **التناوب (Alternance)**: وهو يقوم في حكاية قصتين بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى.

إذا أمعنا النظر في تصورات النقاد للزمن، لمسنا تشابها كبيرا لمقولاتهم التنظرية حول ماهيته وأقسامه، فكلهم يتفقون على التقسيم الثنائي له إلى: زمن القصة وزمن الخطاب وإن اختلفت

[1]–المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 74.

[3]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص(43، 44).

التسميات فقط، ويشترك " جيرار جينت "مع سابقيه في نظرته إلى الزمن داخل النص الروائي، إلا أن دراسته هي الأكثر شهرة وتنظيراته هي الأكثر دقة وتفصيلا- كما أشرنا سابقا-.

ينطلق "جينت" في تقسيمه للزمن الروائي من مقولة لـ " كريستيان ميتز" يقول فيها: « الحكاية مقطوعة زمنية مرتين..: فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) »[1].

استنادا إلى هذا القول قسم " جيرار جينت " الزمن الروائي إلى قسمين: " زمن القصة " و"زمن الحكاية "، (وما زمن الحكاية عنده إلا زمن الخطاب عند " تودوروف ")، ويكون البحث في نوعية العلاقة بين الزمنيين حسب المحددات الأساسية الثلاث: « الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني لتنظيمها في الحكاية...والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أوالمقاطع القصصية والمدة لروايتها في الحكاية (طول النص)وأعني صلات السرعة.. وأخيرا صلات التواتر، أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية »[2].

فدراسة الزمن في النص الروائي عند " جينت " لا يخرج عن البحث في العلاقات الثلاث التي تربط بين " زمن القصة "و" زمن الحكي " وهذه العلاقات هي:

1- **علاقات الترتيب الزمني:** يتم في هذا المستوى رصد المفارقات الزمنية التي تتم على مستوى خط السرد، بمقارنة نظام تتابع الأحداث في القصة بنظام ظهورها في الحكي، ويتم ذلك وفق تقنيتي: الاسترجاع والاستباق.

2- **علاقات المدة:** ويشمل هذا المستوى البحث في تقنيات تسريع السرد وبطئه وذلك من خلال التلخيص والحذف أو المشهد والوقفة الوصفية.

3- **علاقات التواتر:** ويتمثل في رصد عملية التكرار التي تحدث على مستوى القصة (عدد مرات ورود الحدث في القصة) وعلى مستوى الحكي (عدد مرات الإشارة إلى الحدث في الخطاب).

تجدر الإشارة إلى أن المقولة الأخيرة قد لاقت انتقادا من طرف بعض النقاد الذين يميلون إلى عدم إدخالها ضمن مقولة الزمن، بل يرون أنها «تخص مسألة الأسلوب السردي الروائي أكثر منه تقنية زمنية

[1]- جيرار جنيت :خطاب الحكاية، ص 45.

[2]-المرجع نفسه، ص 46.

يتمظهر من خلالها السرد»[1].

وقد أشار إلى ذلك "جيرار جينت"، حين رأى بأن هذه المقولة لم تلق ترحيبا من قبل الدارسين، ومع ذلك فهو يعتبرها مظهرا من المظاهر الأساسية للزمن السردي، حيث قال: « لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه "تواترا سرديا"، أي علاقات التواتر(أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة..ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية »[2].

إذا دققنا النظر في الأمثلة التي ساقها " جينت "، تحت هذه المقولة من قبيل قولنا« جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس » وكذا قولنا: « أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا » وكذلك قولنا: « نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء »[3]، نجد أن ما قصده "جينت " بالتواتر هو تواتر "الزمن " وتكرره، وليس تواتر الحدث، وبالتالي يمكن عد هذه المقولة مظهرا من مظاهر تجلي الزمن، وليس شكلا من أشكال بنائه في النص، لذلك سوف نشير إليه باقتضاب دون تفصيل، في حين نفصل الحديث في علاقات الترتيب الزمني وعلاقات المدة أو الديمومة، وقبل ذلك نحاول الوقوف عند طبيعة الزمن في خطاب المدونة الروائية" الموت في وهران"، وكذا تحديد زمن القصة المفترضة وتحديد مؤشراته الزمنية.

ثانيا: طبيعة الزمن في رواية"الموت في وهران":

كثيرا ما يبحث الروائي عن أشكال جديدة ومغايرة في الكتابة الروائية فهوس التجريب يظل مسيطرا عليه طيلة مسيرته الروائية، وكل تجربة روائية يبدعها تظل محاولة تجريب، « تعبر عن القلق وعدم الاكتمال والتحول والتطلع إلى المستقبل للبحث عن الجديد »[4].إن أول ما يتجه إليه الروائي هو البحث عن أشكال زمنية جديدة قادرة على تأطير تجاربه الروائية ونقلها إلى القارئ بصورة أجمل على اعتبار أن« الزمن يجدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر

[1]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 74.

[2]– جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 129.

[3]–المرجع السابق، ص (129 – 131).

[4]–إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م، ص 12.

الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة»[1].

وفي محاولة منهم ابتداع أنساق زمنية مغايرة، فقد نقلوا الزمن من مستواه التسلسلي التعاقبي إلى مستوى متشابك ومعقد، تداخلت بموجبه كل أبعاد الزمن من ماض وحاضر ومستقبل، ومع تطور الفن الروائي اتجه الروائيون في تعاملهم مع الزمن اتجاها جديدا تحولوا فيه من التركيز على المستوى البنائي للزمن، إلى مستواه الدلالي، « فلم يعد الزمن شكلا يقف عند الوظيفة البنائية للرواية فقط، بل تجاوز ذلك إلى وظيفة التشكيل الزمني على المستوى الدلالي بما يتوافق مع الواقع المعاش من ناحية، ومع الحالات الشعورية من ناحية ثانية »[2].

فالزمن لم يعد منظورا إليه كتقنية يقوم عليها الخطاب السردي وإنما أصبح ينظر إليه في بعديه الاجتماعي والنفسي، ولا شك أن الاهتمام بالزمن من هذا المنظور جاء نتيجة اهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية منها على الخصوص، أكثر من اهتمامه بوقائعها الخارجية التي يؤطرها الماضي والحاضر والمستقبل في النص، وقد اتجه الروائيون المعاصرون إلى الاهتمام بالزمن النفسي محاولين تجسيده في نتاجاتهم الروائية، وحجتهم في ذلك « أن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص. ولابد للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه»[3].

يمكننا أن نمثل الزمن النفسي من المدونة الروائية بهذا المقطع الذي يعرض فيه الروائي البطل "هواري" معاناته النفسية جراء غياب والده عن المواعيد التي كانت تنظمها المدرسة، في حين كان يرى غيره من الأطفال رفقة أوليائهم، يقول « لم أكن أدرك أني حملت إلى قسمي الدراسي شارة اليتيم إلا لما قد تلبستني حيرتي على أبي أن لا يظهر، كما يظهر كثير من أولياء غيري من الأطفال، فرأيته خلال شرودي بين حين وحين عن عين المعلم " الطاهر فراحي " في انتظاري عند المخرج.أو وجدته هو من فتح لي باب بيتنا إذ رجعت.أو كنت استيقظت صباحا فأبصرته واقفا على رأسي »[4].

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 38.

[2] –مها القصراوي: الزمن في الرواية المعاصرة، ص 55.

[3] –سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 67.

[4] – الحبيب السائح: الموت في وهران، دار العين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص 22.

ارتبط الزمن النفسي في رواية " الموت في وهران " بتقنية الاسترجاع، وبمرحلة مهمة من حياة البطل وهي مرحلة الطفولة، إذ أن حديث البطل "هواري "عن فترة طفولته كان ضمن نطاق عالمه الشخصي الخاص أي وفق الحالة النفسية التي عاشها.

فلحظة شروده في المقطع السابق هي بمثابة لحظة انقطاعه عن زمنه الطبيعي الكرونولوجي ودخوله في إيقاع زمنه النفسي، الذي أصبح منسوجا بخيوط أحاسيسه وانفعالاته.

وتمثل فترة " الطفولة " أكثر الفترات الزمنية تجسيدا للزمن النفسي «كونها أهم مراحل تكون الإنسان فكريا ونفسيا، فهي تشكل البذور الأولى لرؤيته المستقبلية للعالم والوجود»[1]، فطفولة بطل "الموت في وهران " لم تكن طفولة عادية كباقي الأطفال، فقد طبعت بطابع الألم والمعاناة بدء من حالة الذعر التي تنتابه كلما كان والده يصفع أمه، مرورا بحالات الإحباط والخجل والانطواء التي عاشها في مرحلة دراسته الابتدائية كلما رأى نظرة الإشفاق في عيون الناس إثر غياب أبيه، والتي سرعان ما أدرك سببها، وعرف أن والده كان إرهابيا قام بقتل مدير المدرسة التي كان يدرس بها ثم قتل بعد ذلك، كما عرف أنه ابن الخطيئة، خطيئة أمه المغضوب عليها من طرف عائلتها–مع رجل لم يورثه إلا القسوة والعار الذي ظل يتبعه طول حياته، فكل هذه الذكريات المؤلمة من طفولته المجهضة قد تركت أثرا كبيرا وسلبيا في نفس البطل، فما العثرات والمحن التي تعرض لها في شبابه: كشربه الخمر، وولوجه عالم الدعارة ودخوله السجن وقتله أحد المساجين، إلا نتيجة للظروف القاسية التي عاشها في طفولته من يُتم وقسوة عيش وحرمان عاطفي، يؤكد ذلك قوله« وأنا، إذًا، من يتحمل تبعات هذا الشقاء، فأنّي قَتلت ليس كما قَتل أبي فقُتل، وأني زنيت وعصيت؟»[2].

لقد نجح " السّايح " في تجسيد الزمن النفسي ضمن نصه الروائي بجدارة، إذ استطاع في أكثر من موضع أن ينقل شخصيات الرواية من زمنها الطبيعي لتسبح في زمنها الخاص، الخاضع لأحاسيسها وانطباعاتها، فعوالمها الداخلية في صراع دائم مع الزمن والموت والفشل، نتيجة واقعها المظلم الذي يسوده الظلم والقهر وانحطاط القيم، وانهيار الأخلاق، وهذا ما رجح الكفة للزمن النفسي بأن يطفو على

[2]– فايز صلاح قاسم عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية (دراسة في: البناء والتقنيات والنوع)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2010م، ص 44.

[2]–الموت في وهران، ص 58.

سطح البناء الزماني للنص الروائي، نمثل لذلك بمشهد جمع الروائي البطل "بحسنية "الطالبة الجامعية التي دخلت عالم الدعارة بعد أن تعرضت للاغتصاب وعانت من قسوة الأب وحرمت من حنان الأم، هذا المشهد الذي تذكره البطل وهو يكتب مذكراتها قد شغل خمس صفحات كاملة، دون أن يحدد الراوي المدة التي استغرقها، أو يحدد زمن حدوثه، فتركيزه على الشخصية وانفعالاتها الذاتية حال دون أن يفكر في تزمين وقائعه، لذلك نلمس هيمنة الزمن النفسي على الجو العام للمشهد، يمكن اختصاره في هذا المقطع:

« برغم حدة بوحها المنهك لأعصابها، حتى لكل شيء فيها يرتج ألما، كنت أشعر بعمقها يرجل بركانا من الانفعالات كلما أبدت لي بعضها بحساسية متطرفة.. ركزت الثريا الصغيرة من أربعة عناصر فوقها: ‹‹ لو تجسد لي قدري لصرخت في وجهه بحمم من ألمي ليحس حريقي الداخلي ››.

كانت لهجتها تصاعد ألما، تتصلب وتحتد حين تتحدث عن أبيها:

كسرت صمتي: ‹‹ يحدث كثيرا أن يخطئ آباؤنا في حقنا ››

ثم اعتصرت: ‹‹ لا شيء يشفيني من جراحاتي، إني أتألم، إني سأموت من ذلك››

فقد لمست أن كل ما خرج من سحق عالم حسنية الداخلي لم يبلغني إلا منكسرا، انكسار نظراتها وحركاتها: ‹‹ هدني الظلم، تخليت عن أحلامي ونثرت أوهامي، لأتعايش مع جرحي النازف وأتجرع قطرة قطرة، خيبتي»[1].

ويتجلى الزمن النفسي من خلال ارتداد الراوي بطل الرواية إلى الماضي أوما يسمى بتقنية (flash back)، وهي وسيلة من الوسائل الفنية المعروفة في رواية " تيار الوعي "، وقد تجسدت هذه التقنية في الماضي المستعاد على شكل ذكريات متواترة ترجمها البطل في شكل مذكرات يومية يعكف على كتابتها كل صباح، وقد استحدث الروائي طريقة جديدة للاستذكار وهي طريقة "السرد الصامت"، وهو نوع من السرد الذاتي يتم عن طريقه الرجوع إلى الماضي بشكل صامت غير منطوق، سواء من طرف الراوي أو الشخصيات وهذه الطريقة تقابل تقنية "المونولوج الداخلي" التي تعرض حديث الشخصية مع نفسها، كما أن طريقة السرد الصامت تناسب رواية المذكرات أكثر من غيرها، وتظهر هذه التقنية في

[1]- المصدر السابق، ص (79- 83).

النص من خلال خلوه من الحوار الداخلي وقلة مشاهد الحوار الخارجي، فهي تكاد تعد على رؤوس الأصابع، بالإضافة إلى انعدام الخطابات المنقولة في مقابل الحضور المكثف للخطابات المسرودة.

يمكننا أن نستدل على الطبيعة النفسية للزمن في الرواية بغياب معالم الزمن الخارجي الواضحة كالسنوات والشهور والأيام، فقد مال الروائي إلى استخدام ظروف زمان مبهمة من قبيل: ‹‹في ذلك اليوم ››، ‹‹قبل عامين››، ‹‹في ذلك الصيف››، ‹‹إلى اليوم››، ‹‹يومذاك››، ‹‹أياما من قبل››، ‹‹حدث مرة››، وهذا يؤكد بوضوح أن الزمن في المدونة الروائية كان خاضعا لذاتية الشخصية، أكثر منه إيقاعا طبيعيا يؤرخ للأحداث والوقائع، وهنا تحضرنا مقولة الروائي العالمي "مارسيل بروست"« إن الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر بأي حال من الأحوال »[1].

"فبروست " واحد من الروائيين الذين لم يولوا الزمن الخارجي اهتماما بالغا في رواياتهم، وإنما كان اهتمامه منصبا على الزمن الذاتي أو النفسي الخاضع لذاتية الشخصية، وكذلك الأمر بالنسبة "للسايح "، فقد عالج الزمن من منطلق إحساس الشخصية به وليس من أجل الزمن كزمن، وسيأتي تفصيل ذلك في الجزء المخصص لدراسة تقنيات البناء السردي.

ارتبط المفهوم النفسي للزمن بمفهوم آخر له هو"المفهوم الكوني" أو"الفلكي" ويقصد به « إيقاع الزمن في الطبيعة ››.[2] وتجسد ذلك في الرواية من خلال اعتماد الروائي على الفصول لتزمين الأحداث من جهة، ومن جهة أخرى اعتمادها كمؤشر للجو النفسي الذي تعيش فيه الشخصيات، فنجد هيمنة فصل الخريف، دون غيره من الفصول، فمعظم الأحداث الواردة في القصة تم حدوثها في فصل الخريف كما أن بداية سرد بطل الرواية لمذكراته كانت في الخريف، وقد صادف أن كانت أول ذكرى استهل بها الراوي مذكراته في فصل الخريف حيث يقول: « ففي خريف مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام...»[3].

كما اقترن حاضر الرواية ونهايتها كما بدايتها بفصل الخريف، حيث يقول الراوي« ها هي حبات

[1]–سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 73.
[2]–المرجع نفسه، ص 74.
[3]–الموت في وهران، ص 11.

المطر على زجاج نافذة البهو تتفرقع مثل أحلامي. سأقوم..لأرى طلائع الخريف تلبس وهران الشاحبة وشاحها الرومانسي »[1].

من الوهلة الأولى ندرك أننا أمام نص سردي يخيم عليه الحزن والكآبة، فقد تواتر ذكر" الخريف " منذ الصفحات الأولى للرواية، كما أن تواتره قد تجاوز تسع مرات، في حين اقترن ذكره بمختلف الوقائع والأحداث التي فحواها ألم وحزن، فدخول البطل أول مرة إلى المدرسة خريف 1992م، لم يكن مفرحا كما عند باقي الأطفال فوالده لم يكن كباقي الآباء« كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز(ليزامنديي، سابقا) كيلا أراه بعدها إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد.كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة. وكان هو مثل عسكري ينتظره قائد لتقديم تقريره، لم يمل ولا انحرف »[2].

لقد ظلت هذه الذكرى عالقة في ذهن البطل، فبعد عام راود " هواري" الإحساس نفسه الذي أحسه يوم أن دخل المدرسة أول مرة « في خريف كهذا الخريف.. أحس يد أبي في ظهري إذ دفعني إلى الداخل وصوته العميق الممتلئ يسكنني: « هواري، وري لهم بلي أنت رجل »[3].

بصفحات قليلة، يعاود البطل الإحساس بالألم والحزن، ولكن هذه المرة كان أقوى، فقد فقد أمه سنده الوحيد في الحياة، وملجأه من هول اليتم ولعنة الإخفاق، كما فقد الحبيبة التي طالما خففت عنه همومه، وهونت عليه فجائعه فبرحيلها انهارت كل دعائم الثبات عنده، يقول: « هزمتني مرة نوبة بكاء على وجودي وحيدا في مدينة كبيرة ضاجة صاخبة مثل وهران في خريف كانت بختة الشرقي خلاله رحلت إلى الجزائر العاصمة »[4].

يعود البطل من جديد إلى سرد ذكرياته المؤلمة، فينتهي إلى لحظة دخوله السجن وتعرضه إلى محاولة اعتداء جنسي، وارتكابه جريمة القتل في حق من أراد الاعتداء عليه، وكل هذه المحن كان سببها لقاؤه بـ "حسنية " فيضطر إلى استرجاع ثان يقدم لنا بموجبه حياة "حسنية "وما عانته من ألم وحزن من جراء

[1]-المصدر السابق، ص 172.
[2]-المصدر السابق، ص 11.
[3]-المصدر نفسه، ص 13.
[4]-المصدر نفسه، ص 20.

القهر والظلم الذي عاشته، وكان سببا في ولوجها عالم الدعارة والمخدرات الذي لم يهدها سوى الموت الذي ترصدها في ليل خريفي صامت، إذ يقول الراوي: « الآن أستعيد أن الخريف كان يجر ذيله وأن الوقت كان فجرا، سمعت الأذان الأول، أو الثاني ؟ ولا أذكر غير فرقعات المطر على زجاج نافذة البهو، على وقعها، كانت حسنية سحبت بالقصبة البلاستيكية آخر نفة مما كانت ذرته من المسحوق الأبيض في صحن خزفي صغير فوق الطاولة »[1].

نشير إلى وجود إشارات زمنية دالة على فصل "الربيع "و" الصيف " ولكن تواترها في الرواية ضئيل جدا مقارنة "بالخريف "، كما أن توظيفها لم يحمل بعدا دلاليا، كما في هذين المقطعين: « في بداية عودتنا من عطلة الربيع خلال سنتنا الأخيرة في المتوسط، وقد صادف ذلك رحيلنا أنا وأمي إلى حي سان بيير (الأمير حاليا) »[2].

وقوله على لسان صديق جده: « بعد الاستقلال بعام شربت معه، في الصيف، كيسان ماحية في غرنيكا التي استولى عليها ضباط من جيش التحرير»[3].

باستثناء هذا المقطع الذي استرجع فيه البطل قصة الحب التي جمعت مدرس اللغة العربية "ناصر العوني" بمدرسة اللغة الفرنسية "مريم بوخانة"، فقد صادف أن التقى بهما البطل في أحد أيام الربيع يسيران جنبا إلى جنب تملأ نفسيهما الغبطة والسرور، فهذا المشهد قد كان له وقع جميل على نفس البطل، حيث يقول: « أحسست جسدي من غبطتي إياهما، مسخ فراشة رقصتها أنوار تلك العشية المزدحمة بالمتدافعين على وهران في عطلة الربيع»[4].

يمكننا القول أن إيقاع الرواية كان إيقاعا فلكيا، ارتبط في الأساس بفصل "الخريف"، ولا تخفى علينا الدلالات التي يحملها فصل "الخريف"، فهو يرمز إلى الزوال والأفول والضياع والموت، وكل هذه الدلالات قد تجسدت من خلال النص، فما الشعور بالوحدة والاغتراب النفسي واليُتم وفقدان الأم،

[1]-المصدر السابق، ص 92.
[2]- المصدر نفسه، ص 28 .
[3]-المصدر نفسه، ص 154.
[4]-المصدر نفسه، ص 37.

ورحيل الحبيبة وموت المؤنسة، ودخول السجن، وارتكاب الجريمة إلا صور تترجم حالات الضياع والفشل والخيبة التي خيمت على حياة الشخصيات، وقد صرحت الرواية بذلك في أكثر من موضع، «صرت علامة للفشل»[1]، «أحس سموم الفشل تعكر دمي»[2]، «ضائعا في ظلمة نفقي»[3]، «أتجرع قطرة، قطرة خيبتي»[4]، «حبات المطر تتفرقع مثل أحلامي»[5]، «شيء مثل الحزن كالكآبة، مثلهما معا، يسيطر علي». [6]

عاينا – إذا – وبجلاء الطبيعة النفسية للزمن في المدونة الروائية " الموت في وهران " هذه الطبيعة قد جذرها الحصار النفسي الذي ظلت الشخصية المحورية رهينته، إذ لم تجد سبيلا للإفلات منه في ظل ماض يلاحقها ويؤرقها، بكل ما فيه من تناقضات واختلالات، فماضي أجدادها مشوه «إذ تعي فجأة أن من حولك تاريخا آخر وأفعال رجال آخرين وأحداثا ونزاعات وصدمات ودسائس أخرى، جرت كلها على أرض أنت تعيش فوقها وفي زمن ممتد فيك »[7]، وطفولته المجهضة « وحومتني نشوة في غيم طفولتي المفقودة ».[8] وحاضرها الكئيب الذي ينذر كل ما فيه بالموت والفشل والضياع، « "وهران مدينة مدينة ساحرة.. " ويحلو الموت فيها أيضا " »[9]. فالراوي البطل قد انتهى يقينا بأنه يعيش في زمن الموت، " الموت في وهران".

ثالثا: تحديد زمن القصة المفترضة:

نطلق تسمية القصة المفترضة في هذا المقام على مجموع تلك الأحداث المسجلة في رواية " الموت في وهران "، وتقدم إلينا الرواية شبه خالية من المؤشرات الزمنية الدقيقة، أي ذكر السنوات والشهور

[1]–المصدر السابق، ص 23.
[2]–المصدر نفسه، ص 82.
[3]–المصدر نفسه، ص 43.
[4]–المصدر نفسه، ص 82.
[5]–المصدر نفسه، ص 172.
[6]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[7]– المصدر نفسه، ص (168، 169).
[8]–المصدر نفسه، ص 54.
[9]– المصدر نفسه، ص 171.

والأيام، باستثناء معلمين زمنيين أحدهما محدد مرتبط بماضي بطل الرواية في الرواية وهو تاريخ التحاقه بالمدرسة أول مرة حيث يقول: « ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام. كان ذلك في سنة 1992م.أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي »[1].

أما المؤشر الزمني الثاني فهو غير محدد، لكنه مرتبط بحاضر بطل الرواية، حيث أشار إلى أن اليوم يصادف عيد ميلاده الرابع والعشرين، وهو اليوم الذي عادت فيه صديقته "بختة الشرقي " – التي جمعته بها علاقة حب قوية – من سفرها، وهو اليوم نفسه الذي أنهى فيه كتابة مذكراته التي عكف على كتابتها منذ أن سافرت " بختة "إلى باريس، وقد حدد الراوي البطل اللحظة الحاضرة بالمؤشر الزمني " الآن "كما في هذا المقطع: « الآن تكون بختة الشرقي، حيث انسحبت من جنبها في سرير أمي تسبح تحت برنوس جدي في عذوبة نوم عميق.حين تفيق، سنحضر قطعة الحلوى بأربع وعشرين شمعة.. فاليوم يوم يأخذ فيه الزمن من عمري عامي الرابع والعشرين من غير أن أدري إن كان سيمهلني قليلا، كما أنا من الرزمة أمامي أخذت هذه الورقة الأخيرة، مثل الأولى منذ عام بالضبط لأضيفها بعد حين إلى المسودة وأضع القلم »[2].

انطلاقا من هذين المؤشرين وبعملية حسابية بسيطة، نستطيع القول بأن حاضر الحكي هو سنة 2010 م، بما أن بطل الرواية بلغ من العمر ستة أعوام سنة 1992 م، وفي اللحظة الحاضرة يبلغ من العمر 24 سنة، إذا فحاضر القصة ممثل بسنة 2010 م، وعلى هذا الأساس جاز لنا اعتباره مفتاح زمنية قصة "الموت في وهران"، كما يجوز لنا أن نطلق عليه ما أسماه " جيرار جينت " زمن الحكاية الأولى "والذي بالقياس إليه تتحدد المفارقات الزمنية[3].

أما إذا أردنا أن نقدر المدة الزمنية التي استغرقتها " الحكاية الأولى "– على حد تعبير جينت – فإننا لا نكاد نعثر على إشارات زمنية دقيقة تحيل على الحاضر ما عدا ظرفي الزمان " اليوم " و" الآن " كما رأينا في المقطع السابق، وهذين المؤشرين قد ورد ذكرهما في مفتتح الرواية وفي نهايتها فقط، أما بقية

[1]– المصدر السابق، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

[3]–جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 60.

فصول الرواية وأجزائها فجاءت كلها عبارة عن مذكرات بطل الرواية.

استغرق حاضر القصة على مستوى مفتتح الرواية لحظات قصيرة جدا، قام بموجبها "هواري" بتدوين الورقة الأخيرة من مذكراته وقد عاد الراوي البطل إلى الحاضر عقب عودة "بختة" من سفرها وقضائها ليلة عيد ميلاده الرابع والعشرين معه، « أخذت هذه الورقة الأخيرة، مثل الأولى منذ عام بالضبط، لأضيفها بعد حين إلى المسودة وأضع القلم »[1].

والأمر نفسه على مستوى نهاية الرواية، فقد استغرق حاضر القصة لحظات قصيرة أيضا شملت إعادة البطل قراءة الرسالة التي كانت بعثت بها "بختة الشرقي" إليه قبل سفرها مع ما سيطر عليه من لحظات حزن وكآبة، بعدما قرأ الرسالة، لم يتخلص منها إلا بعد سماعه طرقا حثيثا على بابه، « الآن، وقد عاودت طي الرسالة، أشعر برجة من الدوار الذي كان أصابني لما قرأت في المقهى، قبل حوالي عام.. شيء مثل الحزن، كالكآبة مثلهما معا يسيطر علي الآن.. ولكن لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابي ؟ »[2].

إن أول ملاحظة يمكننا تسجيلها هنا هي أن زمن الحكاية الأولى والذي يتحدد بحاضر القصة قصير جدا قدر بلحظات زمنية لا تتعدى دقائق قليلة فقط تبتدئ باللحظات التي سبقت مجيء "بختة "عند البطل والتي تجسدت على مستوى نهاية الرواية وتنتهي باللحظات التي اعقبت مجيء " بختة " عنده والتي تجسدت على مستوى بداية الرواية، وكأن النهاية هي البداية والبداية هي النهاية، لذلك جاز لنا القول بأن رواية " الموت في وهران " هي رواية "اللحظة "، إذا ما استثنينا المستوى الخارجي للزمن والممثل بالوقائع التي دونها البطل في مذكراته.

تجدر الإشارة إلى وجود تكافؤ بين المدة التي استغرقها حاضر القصة وبين الفضاء النصي الذي شغلها، فحاضر القصة في بدايتها كما في نهايتها قد استغرق ستة أسطر فقط في كل جزء وهذا ما يؤكد أن لا شيء في النص جاء اعتباطا، وإنما لكل شيء دلالته ومغزاه، الأمر الذي جعلنا نتساءل لماذا قلص الروائي حاضر الحكي ؟ في حين وسع ماضيه ؟ يمكننا أن نكتشف سر ذلك لما نتمكن من تحليل الزمن في مستواه الخارجي.

---

[1]- الموت في وهران، ص 10.

[2]-المصدر السابق، ص (172، 173).

يمكننا تحديد المستوى الخارجي لزمن القصة المفترضة من النقطة التي بدأ فيها الراوي سرد مذكراته، ويتعين إطارها العام بمرحلتين من حياة الشخصية المحورية التي تدور أحداث القصة حولها، وهي شخصية مزدوجة الوظيفة في الخطاب، فهي من جهة " البطل " ومن جهة أخرى نجدها تنهض بالسرد، فزمن القصة قد ارتبط بمرحلتين مهمتين من حياة البطل وهما مرحلة الطفولة ومرحلة الشباب.

اعتمد البناء الزمني للنص الروائي على الذاكرة في استرجاع الماضي، وقد بدا واضحا حضور الماضي فيه، إذ بعد صفحتين فقط من بداية الرواية، بدأ الراوي سرد مذكراته حيث يقول: « ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أثثها كل ما يمكن أن يملا حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم ؟ لا شيء، إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة! وحدتي تبغي محاورتي.وحدة ضاقت ذرعا بوحدتي. ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام...»[1].

فكلما تقدم القص ازدادت مساحة الماضي وتناقص الحاضر، بل يكاد يكون منعدما، فهو لم يغط سوى أسطر قليلة في بداية الرواية وفي نهايتها – كما أشرنا سابقا– مقابل الماضي الذي غطى ما يزيد عن مائة وتسعة وستون صفحة(169 صفحة)، سجلت فترة زمنية قدرت بحوالي ثمانية عشرة سنة، تمتد من سنة 1992 م (التحاقه أول مرة بالمدرسة) إلى 2010 م(حاضر القصة)، وقد أدرجنا حاضر القصة ضمن السنوات التي تعد استرجاعا، كون الراوي لم يتوقف عن استرجاع الوقائع إلى غاية اللحظة الحاضرة التي توقف فيها عن الكتابة، فعودة " بختة " سجله الراوي البطل كلحظة ماضية، فقد ختم المشهد الحواري القصير الذي افتتحت به الرواية بقوله « كان ذلك أمس »[2].

فماضي القصة ما هو إلا جزء لا يتجزأ من حاضرها، ولا ينفصل عنه وما مواظبة البطل على كتابة مذكراته كل صباح إلا دليل على أنه يعيش متنقلا بين ماضيه وحاضره، الذي لم يبق فيه سوى الحزن والكآبة والمرارة بعد أن تحطمت كل أحلامه، « ها هي حبات المطر على زجاج نافذة البهو تتفرقع مثل أحلامي، سأقوم من حيث صرت صباح كل يوم حتى منتصفه أجلس إلى السداري الثاني إلى الطاولة

[1]–المصدر السابق، ص 11.

[2]–المصدر نفسه، ص 10.

بهذا القلم بهذه الأوراق » [1].

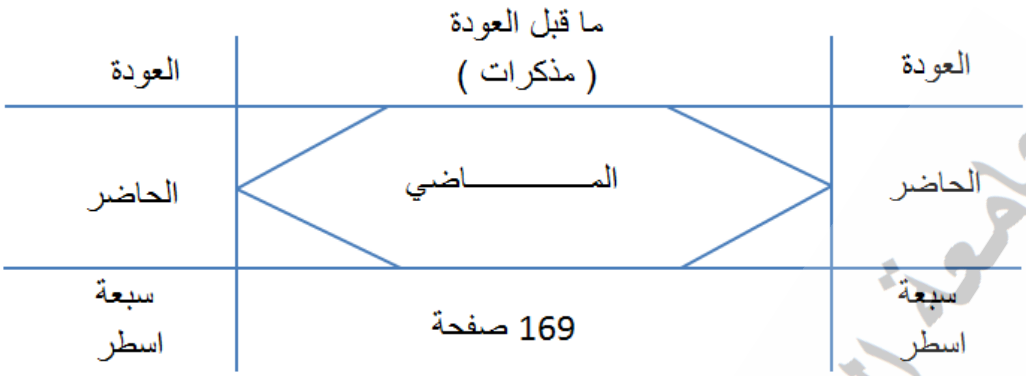
إن هذا الحاضر المحطم الذي يعيشه البطل ما هو إلا انعكاس لماضيه المترهل، وهذا ما دفعه إلى البوح به، من خلال استرجاع معظم الحوادث التي كان لها أثر كبير في حياته.

وهذا ما يفسر أيضا سر اتساع رقعة الماضي على حساب الحاضر، فالحاضر لا يساوي شيئا أمام الماضي، خاصة إذا ظل هذا الأخير محفورا في ذاكرة الشخصية، مشرش في حاضرها فالزمن في الرواية قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية المحورية، وحركته قد حملت في طياتها تطورات سلبية وذلك من خلال طابعه المدمر، فوضعيات الانهيار والتدهور التي طالت شخصيات الرواية: (موت الأم إثر إصابتها بالسيدا)، (موت حسنية بجرعة زائدة من المخدرات)، (تعرض هواري للسجن)... الخ، كلها توحي بأن عنصر الزمن في الرواية لم يكن عنصرا محايدا، بل كان عنصرا عدوا – إن صح التعبير– « فقد تصبح النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤمية ترى الزمن عنصرا هداما يقضي على قوى الإنسان »[2].

فالماضي– إذا– حاضر بكل معطياته في بناء الرواية، سواء على مستوى زمن القص أو زمن الخطاب، وقد تراوح الماضي بين ماض قريب ارتبط بفترة مراهقة البطل وماض بعيد تمثل في طفولته وماضي والديه وكل ذلك وقع زمن المحنة، وماض بعيد جدا في بحث البطل عن أصله وأصل أجداده وما عاشوه زمن الثورة وما قبلها، وقد برزت قدرة الروائي على دفع عجلة الزمن إلى ثلاثة أجيال متعاقبة، جيل الأجداد، وجيل الآباء، وجيل الأبناء، وبحركة التوائية تتأرجح بين الماضي البعيد(ماضي الآباء والأجداد) والماضي القريب(ماضي الشخصية)، والحاضر (عودة البطلة من السفر) ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل الآتي:

[1]–المصدر السابق، ص172.

[2]– سيزا قاسم :بناء الرواية، ص 70.



من خلال الرسم التمثيلي يظهر جليا سطوة الزمن الماضي وتسلطه، فبدل أن ينتقل القص بين الماضي والحاضر بالتناوب، نجده قد حصر نفسه داخل إطار زمني محدد هو الماضي، فلم تخرج معظم الوقائع والحوادث عن حدود هذا الإطار، وحتى لحظات الحاضر ورغم قصرها لم تتمكن من التخلص من سطوة الماضي، فجاءت ممزوجة به، تمثل لذلك بنهاية الرواية:

« الآن، وقد عاودت طي الرسالة، أشعر برجة من الدوار الذي كان أصابني لما قرأتها، في المقهى قبل حوالي عام...شيء مثل الحزن، كالكأبة مثلهما معا، يسيطر علي الآن، أحس عضلاتي ترتخي عيني تثقلان، حنيني يثور إلى أجواء مدرستي الغائمة الماطرة إذ اختبئ تحت سقف أقسامها العلوية.. وها إني أسمع كما غالبا، رنة جرس باب جاري المقابل، كأنه عندي لم يعد ذلك يثيرني فمنذ عام كنت عطلت جرس، فاسترحت أيضا من إزعاج النساء الدلالات... ولكن لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابي ؟ »[1].

يظهر هذا المقطع سيطرة ماضي الشخصية على كيانها وتسلطه على حاضرها فرغم تعاقب الزمن إلا أن الماضي ظل راسخا وحيا في ذاكرتها، يفرض عليها إيقاعه الخاص الذي اتسم بالخوف والقهر والتشتت، فهذا الماضي بتناقضاته قد ولد حاضرا منكسرا اتسم بالقلق والتوتر والانهزامية.

رابعا: خصوصية البناء الزمني في رواية "الموت في وهران":

[1]-الموت في وهران، ص (172، 173).

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يبنى عليه هيكلها، وهو عامل أساسي في بنائها، وتبرز خصوصيته من خلال كيفية تشكله داخل بنية الخطاب فكثيرا ما يلجأ الروائيون إلى استحداث طرق جديدة في بناء الشبكة الزمنية لنصوصهم انطلاقا من التلاعب بخطية الزمن، مما يكسبها سمات فنية وجمالية متميزة، ومن خلال هذا التلاعب تظهر قدرة الروائي «على نسج الحركة بحيث تنتج اللعبة الفنية»[1].

يظهر الزمن في المدونة الروائية – كما رأينا سابقا– زمن الحزن، زمن الموت والفجيعة لذلك ألفينا الرواية تتجه في بناء زمنها الروائي اتجاها نفسيا، يعبر عن الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها بطلها، فهو قد عاش محاصرا بأزمنة ضاغطة، بين ماض مشوه، وحاضر مأزوم مغلق، ومستقبل مجهول، فكل هذا الضغط الذي عاشه البطل من طفولته إلى حاضره قد جعله يعيش ضمن دائرة مغلقة، بدايتها ونهايتها واحدة بدايتها حزن ونهايتها حزن، بدايتها موت ونهايتها موت، يقول البطل: « فمنذ عام كنت عطلت الجرس فاسترحت.. فإني لم أعد أفتح لأحد غير "عبدقا النقريطو" في أوقات نتواعد عليها لنخرج عشية الخميس إلى بار التيتانيك ومنه إلى الكورنيش أو إلى الميلومان لنسهر».[2]

استنادا إلى الطبيعة النفسية للزمن في المدونة الروائية، نلمس حضور ثلاثة أشكال أساسية تتحكم في بناء الزمن داخل النص الروائي:

1- البناء الدائري للزمن.

2- البناء التتابعي للزمن.

3- البناء التداخلي للزمن.

4-1: البناء الدائري للزمن:

[1]- يمني العيد: في معرفة النص: دار الآفاق الجديدة، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1984م، ص233.

[2]-الموت في وهران، ص173.

يشكل البناء الدائري أحد أبرز الأشكال البنائية للزمن في الرواية المعاصرة ويتجسد هذا الزمن من حيث أن « نهايته تنطبق مع بدايته تماما».[1]

وبالتالي فالروائي يعتمد فيه إلى جعل دائرة السرد مفتوحة عند النهاية، ولا يتم غلقها إلا بالعودة إلى بدايتها، وكأن النهاية هي البداية والبداية هي النهاية.

على مستوى المدونة الروائية "الموت في وهران"، نجد أن الروائي قد نجح في تجسيد الحياة الدائرية المغلقة التي عاشها بطل روايته على مستوى زمن الخطاب فاتخذ من البناء الدائري للزمن إطارا عاما يحكم نصه الروائي، وقد تجلى ذلك من خلال اعتماد الروائي حدثا واحدا كبداية ونهاية، حيث بدأ روايته بالمشهد الذي دقت فيه البطلة باب بيت البطل إثر عودتها من السفر.

« كنتُ قمت، إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا: ‹‹نعم، لحظة!›› سمعت صوتها: ‹‹افتح!›› مثل طيف مسحور ملأته العتبة. ‹‹يا إلهي! أنتِ فعلا!›› »[2].

وبنفس الحدث أنهى الروائي روايته، حيث يقول البطل في آخر جملة في الرواية: ‹‹ولكن، لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابي؟››[3].

لم يقتصر الزمن الدائري على بداية الرواية ونهايتها، بل نجده حاضرا في بداية الفصول والأجزاء ونهايتها أيضا، نمثل لذلك بالجزأين "1" و"2" من الفصل "7"، حيث ابتدأ الجزء "1" بلحظة دخول البطل على "عاشور بونعايم" مدير عمل والدته، والذي أيقن بعد زيارته له بأنه السبب في إصابة أمه بالسيدا وموتها، وقد استمر في سرد تفاصيل اللقاء في الجزء "2" إلى أن أنهاه بذكر اللحظة التي قرر فيها زيارة الرجل وكيف استعد لذلك اللقاء بعد أن عبأ مسدسه في جيبه وخرج من المنزل، يقول: « كنت إذا أغلقت الباب ورائي وركبت الطاكسي إلى حي السانية في الضاحية الجنوبية، حزمت إرادتي على أن أدخل عنوة.. وأن أواجه "عاشور بو نعايم" بعبارة واحدة: ‹‹يا شماته!›› انتقيتها من بين "يا طحان، يا كلب، يا رخيص، يا خنزير، يا حقار"، فبردت، بمرور تلك اللحظات، برودة معدن المسدس

[1]–عبد الرحمن بوعلي: أشكال المعمار الفني: مجلة علامات: مجلد 9، العدد 33، سبتمبر 1999م، ص93.

[2]–الموت في وهران، ص9.

[3]–المصدر نفسه، ص173.

الذي كنت عبأته وثبته في جيب جاكيتي الجلدية. وتعطرت. نظرت في وجهي آخر نظرة. ثم رميت خطوة صباحي الأولى خارج بابي»[1].

أما بداية الفصل فقد بدأه بقوله: « كنت دخلت على "عاشور بونعايم" مدير عمل والدتي متوقعا أي شيء إلا أن يقوم من خلف مكتبه الرئاسي.. ويصافحني ثم يدعوني إلى الجلوس قبله على الأريكة الجلدية السوداء»[2].

إذا تأملنا المقطعين السابقين نلمس صورة من صور البناء الدائري للزمن والذي تجلى من خلال انفتاح الدائرة وانغلاقها على حدث واحد، مزج فيه بين تقنيتين روائيتين هما: المونولوج والسرد، مصرحا بحديث الشخصية مع نفسها في نهايتها، ومشيرا إليه فقط في بدايتها، إذ نلمس تقاربا بين نسيج البناء السردي من جهة وبين متنه من جهة أخرى، وهذا إن دل إنما يدل على وعي الروائي بتقنيات العملية الإبداعية، وامتلاكه لرؤية شاملة، مكنته من فهم حقيقة الكتابة الإبداعية بكونها « فعالية إبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة» [3].

إن البنية الزمنية الأساسية في الرواية هي بنية دائرية، عكست طبيعة الحياة المغلقة التي يعيشها بطل الرواية وشخصياتها. فسيمتي الحزن والموت قد سيطرتا على الرواية كما سيطرتا على حياة شخوصها، فمعظم شخوص الرواية (حسنية –الأم–الأب–جد البطل –جدته... إلخ) قد عاشوا محاصرين بزمن دائري بدايته قهر وحزن ونهايته خيبة وموت، وبالتالي لم يرث البطل سوى الحزن والخيبة والفشل والضياع، فهو يعيش حاضرا مغلقا لا حياة فيه، سوى ذكريات الماضي التي بدل أن تفتح عنه الدائرة لينظر إلى المستقبل بعين التغيير، نجدها قد زادتها إحكاما، لذلك فإن «الأزمنة الدائرية المغلقة لن تنتج سوى حاضر عقيم غير قادر على محاورة الماضي والغوص في داخله لبناء حاضر مفتوح يستشرف المستقبل»[4].

يمكننا القول: إن "السايح" قد استطاع تشكيل نسيج زمني عام لروايته "الموت في وهران" يقوم على

---

[1]– المصدر السابق، ص167.

[2]–المصدر نفسه، ص159.

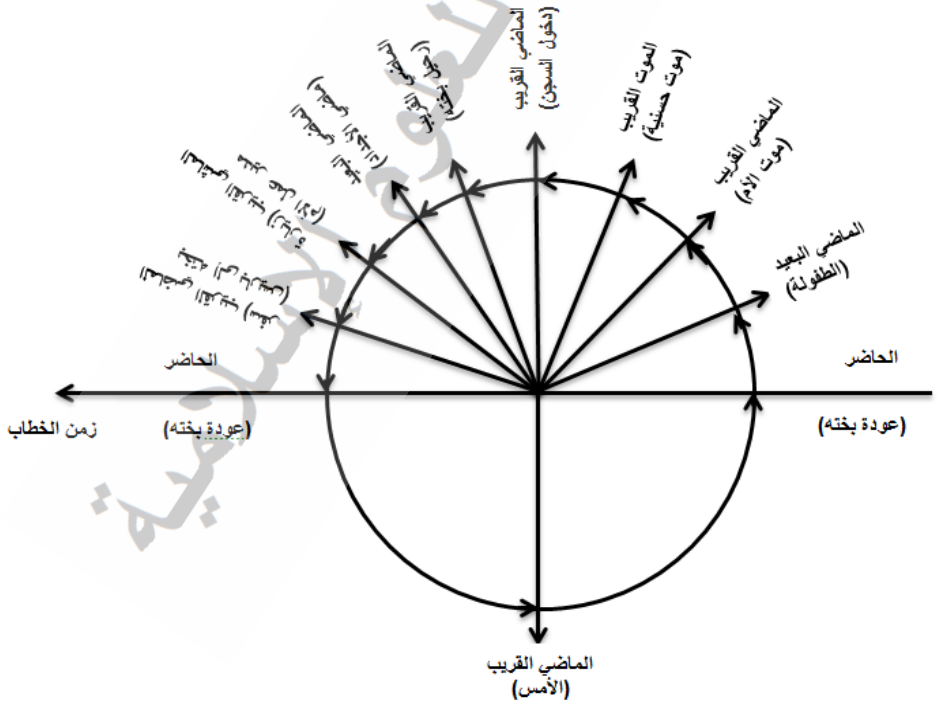
[3]–عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، دط، دس، ص5.

[4]–مها القصراوي: الزمن في الرواية المعاصرة، ص71.

إدارة خط السرد على مستوى زمن الخطاب ينقله من نهايته إلى بدايته في حركة دائرية، تجتاحها من حين لآخر صور الماضي وذكرياته المتناثرة، فالبناء الزمني الروائي قد تراوح بين زمن دائري خلقه استمرار السرد في العودة إلى الأمام، وماض قريب بما يحمله من صراعات وانفعالات ومغامرات، وماض بعيد بذكرياته المؤلمة القاتمة التي تبعث في النفس اليأس، وحاضر رتيب يتلخص في أحداث متواترة وأماكن ثابتة ومشاعر متحجرة وأحلام متكسرة.

وبالتالي فالبناء الدائري للزمن قد ساعد على خلق عالم روائي منغلق على نفسه يهون من قيمة التغيير، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرارية، وعليه فإن « المعمار الدائري ينطوي في بعد من أبعاده على درجة ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن، لا ينتاب التغيير فيه الجوهر بقدر ما يعني المظهر، كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانقلاب»[1].

يمكننا أن نمثل للبناء الزمني الدائري في المدونة الروائية، بهذا الرسم التمثيلي:



[1]–صبري حافظ: قصص يحي الطاهر الطويلة: مجلة فصول، العدد 2، 1982م، ص205.

4-2: البناء التتابعي للزمن:

يعد البناء التتابعي أبرز أشكال بناء الزمن في السرد التقليدي، فمعظم الروايات التقليدية تقوم على« تقديم الحدث الرئيسي أو هيكل الرواية عن طريق سرد الوقائع بحسب تتابعها الزمني»[1].

فالميزة الأساسية لهذا النمط من البناء هو ترتيب الزمن الروائي بشكل تتسلسل فيه الوقائع والأحداث بشكل خطي أفقي دون مفارقات بارزة على مستوى خط الزمن، و« لهذا عد هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي»[2].

إن أبرز ما يمكن ملاحظته على النصوص الروائية التي تقوم بنيتها الزمنية على البناء التتابعي، تحقق التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يسيران في اتجاه تصاعدي إلى الأمام بشكل خطي متوازي، تتطور فيه الأحداث من البداية إلى النهاية في ترابط منطقي سببي، بحيث يكون الأول سببا في حدوث الثاني والثاني سببا في حدوث الأول...إلخ، لهذا اصطلح عليه "عبد الرحمن بوعلي" بـ"البنائية المتنامية للرواية"[3].

تجدر الإشارة إلى أن الرواية لا يمكنها أن تعتمد بناء تتابعيا خالصا، فالنص الروائي لا يمكنه أن يكون بمعزل عن المفارقات الزمنية، فهي من أساسات السرد الأدبي، ولكن نسبة حضورها فيه تتفاوت، وهذا ما أكده "جيرار جينت" جين قال عنها: « إنها على العكس من ذلك، أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي»[4].

ومن ثمة فإن البناء التتابعي للزمن مازال جزء من البنية التركيبية للنص الروائي ولا يمكن الاستغناء عنه حتى لو حاول الروائي ذلك.

في المدونة الروائية "الموت في وهران" يبرز بناء الزمن بشكل تتابعي على مستوى بناء فصول الرواية، حيث تعاقبت هذه الفصول متضمنة على التوالي الأحداث المهمة التي مرت في حياة الشخصية الرئيسية، وقد تجسدت حركة الزمن تتابعيا على مستوى الماضي السردي من خلال محافظة الراوي البطل

[1]- خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار الفكر الطباعة والنشر والتوزيع. ط3، 1986م، ص238.

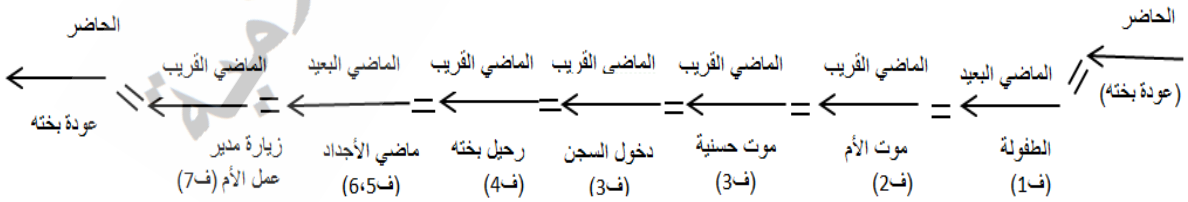
[2]- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ص108.

[3]-عبد الرحمن بوعلي: أشكال المعمار الفني، ص39.

[4]- جيرار جينت: خطاب الحكاية. ص 48.

على تسلسل ذكرياته، فيبدأ سرد ذكرياته من فترة الطفولة ودخوله المدرسة أول مرة سنة (1992م) ثم يتقدم صعودا إلى ذكريات دراسته في متوسطة عقبة، بعدها يقفز بأربع سنوات يسرد ذكريات الدراسة في الثانوية، كل هذه المراحل تم نسجها ضمن الفصل الأول من الرواية، ليتطور السرد ويتطور معه الزمن فنجد في الفصل الثاني يروي تفاصيل طرده من الجامعة، كان ذلك في أول سنة جامعية سنة (2004م)، وتمضي الأيام والسنوات وتتعاقب الفصول، وبتعاقبها يفني الأشخاص، فتموت الأم بداء السيدا (سنة 2006م)، وفي خريف العام نفسه تموت "حسنية" بجرعة زائدة من المخدرات، ليدخل السجن بعد ذلك بأسبوع إثر اتهامه بقتلها، كان ذلك في الفصل الثالث من الرواية، في الفصل الرابع يسرد الراوي البطل لحظة خروجه من السجن بعد أن مكث فيه ثلاثة أشهر، لينتهي الفصل برحيل صديقة طفولته وحبيبته "بخته الشرقي" سنة (2007م) إلى الجزائر العاصمة، بعد أن أشارت عليه بضرورة بحثه عن أصله ومكان إقامة آبائه وأجداده ليأتي الفصل الخامس متضمنا سرد البطل تفاصيل رحلة البحث التي قادته إلى ولاية عين تيموشنت أين كان يقطن أجداده، وقد استغرقت هذه الرحلة فصلين، الخامس والسادس على التوالي، وإن لم يحدد الراوي أو يشير إلى تاريخ هذه الرحلة إلا أن الأكيد أنها وقعت ما بين سنتي (2007م) بعد رحيل "بخته الشرقي" وسنة (2009م) أين تم لقاء البطل "بعاشور بو النعايم" مدير عمل أمه، وهي السنة نفسها التي سافرت فيها صديقة الطفولة وحبيبته "بخته الشرقي" إلى باريس لإكمال دراستها، فهذا اللقاء وتفاصيل السفر وتوديع "بخته" قد لخصها الفصل السابع والأخير.

يمكننا أن نمثل للبناء الزمني التتابعي بهذا الرسم التمثيلي:



يتضح من خلال الرسم التمثيلي أن البناء التتابعي للزمن قد ارتبط بماضي الشخصية المحورية، بحيث جاء صورة عن الزمن الواقعي، الذي يسيل في ديمومة مستمرة يمثلها تعاقب الأيام والسنوات والفصول والأجيال.

وقد لجأ الروائي إلى هذا النمط البنائي ليجلي أمرين:

الأول: ليؤكد سطوة الزمن وتسلطه على الإنسان، فهو في حركة مستمرة إلى الأمام لا يمكنه العودة إلى الخلف ولكنه يمكنه أن يعيد نفسه، فالشخصية الرئيسية رغم وجودها في الحاضر إلا أنها مازالت تجتر الماضي، لتدرك في النهاية أن حاضرها ما هو إلا امتداد لزمن الآباء والأجداد.

الثاني: ليبين أنه لا جدل بين الماضي والحاضر، فماضي البطل يمتد في حاضره، وحاضره انعكاس لماضيه، فكما يسير حاضره بلا صراع ولا جدل، وفي اتجاه واحد يفتقر إلى التغيير والتجديد، جاءت فصول الرواية تسيير صعودا في اتجاه واحد هي الأخرى.

4-3: البناء التداخلي للزمن:

تقوم معظم النصوص الروائية الحديثة على البناء التداخلي الجدلي للزمن، إذ يتم على مستواه اختلال الترتيب بين زمن القصة وزمن الخطاب، بحيث « اختفى الترتيب الزمني المباشر للمادة الروائية وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة، كما أصبح الكاتب ينتقل في سرده بين الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية الروائية»[1].

لم يعد الزمن في الرواية الحديثة قائما على التسلسل التتابعي، وإنما أصبحت أبعاده متداخلة ومتشابكة، وترجع "نبيلة ابراهيم" سبب ذلك إلى أن« الرواية الحديثة لم تعد تركز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمان»[2].

وترى أن الغاية من العمل الروائي تتحقق عندما: « يأسر القص القارئ داخل حركته الذهنية بدلا من أن يأسره داخل أحشاء التطور الزمني للأحداث».[3]

لا شك في أن البناء التداخلي للزمن مرتبط بشكل كبير بالجانب النفسي للشخصية، فللهواجس الداخلية والصراعات النفسية دور كبير في خلق إيقاع زمني متداخل في الرواية.

---

[1]- فردوس عبد الحميد البهنساوي: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة فصول، العدد4، سبتمبر 1984م' ص 133.

[2]- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، (دط)، (دت)، ص 31.

[3]- نبيلة ابراهيم: حداثة النص، مجلة فصول. العدد4. أكتوبر 1986م، ص 97.

إن أهم ما يميز البناء التداخلي للزمن هو التشابك الحاصل سواء على مستوى المادة الحكائية، إذ لا يستطيع القارئ إدراك القصة إلا بعد إعادة ترتيب أحداثها، في ذهنه، أو على مستوى زمن الحكي، إذ تتداخل أبعاد الزمن بين ماض وحاضر ومستقبل إلا أن الغالب على البناء التداخلي سيطرة الماضي لأن هذا الأخير عادة ما يخلق المقارنة، ويكسر استمرارية زمن السرد، بانبثاقه من حين إلى آخر على مسار السرد. لذلك فإننا في هذا النمط من البناء لا نكون أمام زمن « يخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث وتتضافر في خدمة الحبكة.بل إننا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي وروتينه (ماض/حاضر/مستقبل)، وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل».[1]

بنى "لحبيب السايح" زمن روايته "الموت في وهران" بناء ثلاثيا، إذا اعتمد البناء الدائري كإطار عام لروايته، في حين لجأ إلى بناء فصوله بناء تتابعيا، إذ تضمن كل فصل حدثا رئيسيا من مسيرة حياته الشخصية الرئيسية، فجاءت الفصول المتسلسلة وفقا لتسلسل ذكريات البطل، أما البناء الثالث فكان بناء تداخليا على مستوى أجزاء الفصول، فبالرغم من البناء التتابعي للفصول إلا أن في داخلها نجد هيمنة المفارقات الزمنية بنوعيها (استرجاعات واستباقات)، ولم تقتصر المفارقات على الفصول بل شملت أجزاء الفصول أيضا حيث لمسنا تداخلا كبيرا للأزمنة داخل الجزء الواحد رغم صغر الفضاء النصي الذي يشغله كل جزء، يمكننا أن نمثل لذلك بالجزء الأول من الفصل "4"، حيث شغل هذا الجزء أربع صفحات فقط، تراوح فيها السرد بين الماضي القريب والماضي البعيد والحاضر والمستقبل.

انطلاقا من اعتبار لحظة لقاء البطل بصديقته "بخته" على اعتبار أنها الحدث الرئيسي في هذا الجزء–هي زمن الحكاية الأولى– بتعبير جيرار جنيت– وهي اللحظة الراهنة في هذا الجزء– أو الحاضر الذي من خلاله تتحدد المفارقات الزمنية نجد أن الراوي قد بنى هذا الجزء بنية زمنية خاصة، قامت على البناء المتناوب للزمن إذ تناوب فيه الحاضر والماضي بشكل متتابع مع سيطرة واضحة للماضي القريب – كما سيبينه الرسم البياني.

حتى نتمكن من معاينة البناء التداخلي لهذا الجزء لابد أولا من تحديد الوحدات السردية التي

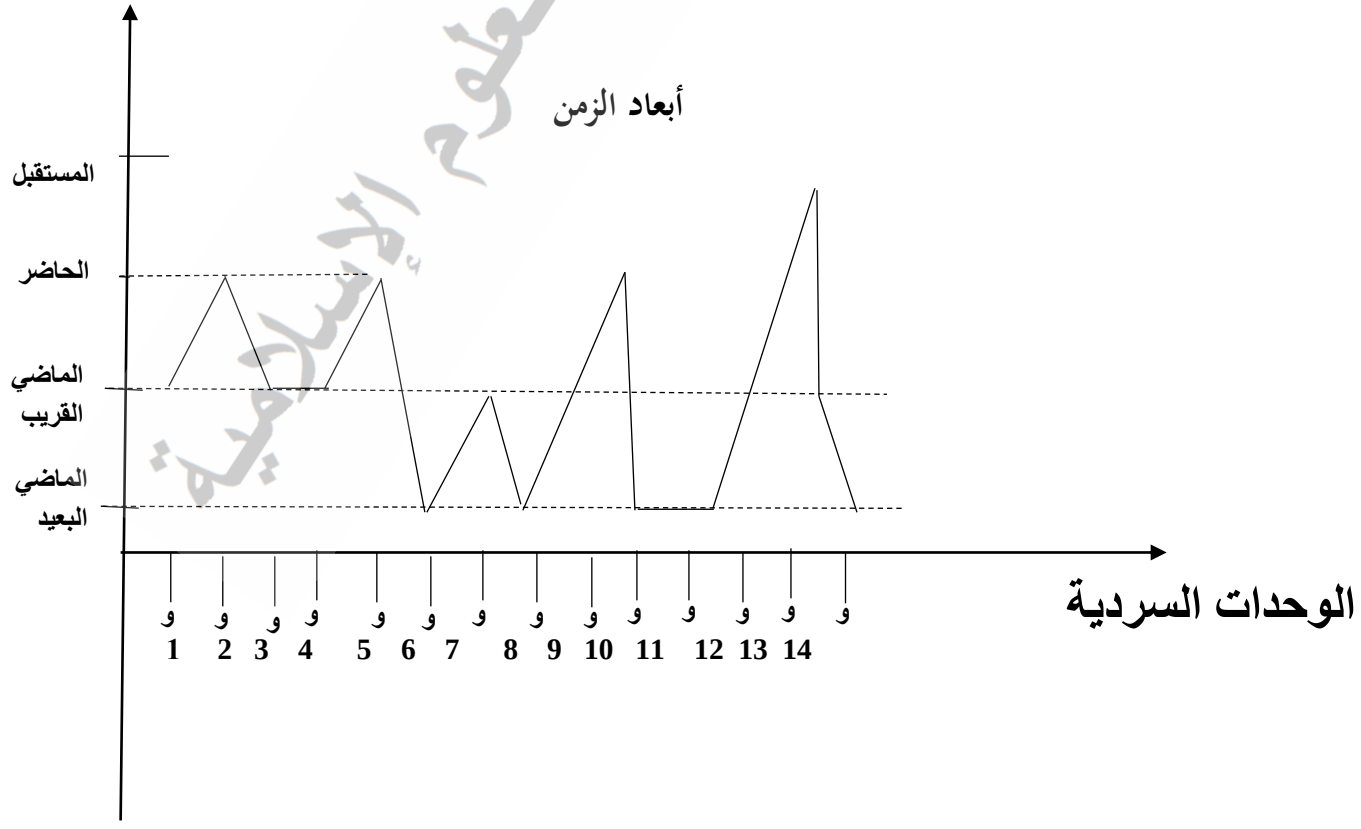
[1]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة: دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م، ص 294.

اشتمل عليها الخطاب في هذا الجزء وذلك حسب ورودها مع تحديد أبعادها الزمنية:

الوحدات السردية	أبعادها الزمنية
1- الخروج من السجن: ‹‹بعد أيام من خروجي من السجن...››ص103.....	الماضي القريب
2- لقاء بخته: ‹‹ قالت لي في بيتزيريا شارع خميستي...››ص 103.....	الحاضر
3- موت حسنية: ‹‹شعورا مني يذنب اتجاه روح حسنية...›› ص103.....	الماضي القريب
4- جريمة القتل: ‹‹أنت لم تقتل إلا دفاعا عن شرفك...›› ص103.....	الماضي القريب
5- لقاء بخته: ‹‹قضمت من قطعة البيتزا مسدلة رمشيها›› ص103.....	الحاضر
6- المتوسطة: ‹‹رجعت على آثارنا في المتوسطة...›› ص104.....	الماضي البعيد
7- السجن: ‹‹كما من قبل في سجني بين صمت الجدران...›› ص104.....	الماضي البعيد
8- المتوسطة: ‹‹كان امتحان الانتقال إلى السنة التاسعة وشيكا..››ص105....	الماضي البعيد الحاضر

9- لقاء بخته: ‹‹قوصت لي عينيها تذكرني بمكري...›› ص105.....	الماضي البعيد
10- المتوسطة: ‹‹كنت وجدتك تنتظرني عند المخرج...›› ص105.....	الماضي البعيد
11- دخول المدرسة: ‹‹أعادتني يوم دخول المدرسة أول مرة...›› ص105...	المستقبل
12- كتابة المذكرات: ‹‹الآن أشعر أن وضعية بخته الشرقي...›› ص105..	الماضي القريب
13- عمل الأم: ‹‹ فيداها لم تكونا تكادان تفرغان من مقص التفصيل..››ص106	الماضي البعيد
14- اغتيال مدير المدرسة: ‹‹كنا في ساحة تناقلنا: قتلوا المدير!›› ص106؟	

من خلال مقابلة الوحدات السردية بأبعادها الزمنية يمكن أن نمثل البناء التداخلي للزمن في هذا الجزء بالشكل الآتي:



نعاين بوضوح تداخل الأزمنة على مستوى هذا الجزء، ولو عاينا بقية أجزاء هذا الفصل، للاحظنا التداخل المفرط لأبعاد الزمن، وهو ما يعكس بحق الحالة النفسية المتأزمة لبطل الرواية، إذ شهد هذا الفصل اكتمال المحن التي لحقت بالبطل، فبعد اغتيال الأب والطرد من الجامعة ووفاة الأم، ودخول السجن وارتكاب جريمة القتل، أتى الدور على صديقة الطفولة التي كانت سنده الوحيد في الحياة، فبرحيلها أصبح يعيش داخل قوقعة من الماضي القريب إلى الماضي البعيد، لتحط به في الحاضر من حين إلى آخر.

نشير في الأخير إلى أن جل أجزاء الرواية قد بنيت بناء تداخليا، تناوب فيها الزمن، الماضي والحاضر، عن طريق تذكر الماضي حينا ومعايشة الحاضر حينا آخر، مع انفتاحات قليلة على المستقبل عن طريق الاستباقات الداخلية التي برر حضورها أن كل الأحداث ماضية، وقد وقعت مسبقا وهي ماثلة أمام البطل الذي يعيد سردها في شكل مذكرات.

ختاما يمكننا القول أن "لحبيب السايح" استطاع أن ينسج زمانيا عالما روائيا ثلاثي الأبعاد من خلال قدرته على تطويع الزمن بما يخدم معمارية نصه، فكما استطاع الخوض في أعماق شخصيته عبر زمنها النفسي متتبعا مصيرها من البداية إلى النهاية استطاع –أيضا– أن يخوض بالسرد في أعماق الماضي مستأنسا به فصولا كثيرة، عائدا إلى الحاضر لحظات قليلة، لذلك جاء المسار السردي في الرواية مزيجا بين بناءين زمانيين، بناء تداخلي وبناء تتابعي، يسيران جنبا إلى جنب بشكل دائري، وعليه فالبناءان لا ينفصلان عن بعضهما انفصالا سافرا، « وإنما يتقارب البناءان في كونهما يقومان على التطور والنماء ويشتركان في استمرارية زمن السرد الحاضر وتصاعده، إما بشكل خطي أو بشكل دائري»[1].

[1]–مها قصراوي: الزمن في الوراية المعاصرة، ص 62.

خامسا– تقنيات اشتغال الزمن في خطاب المدونة الروائية:

انطلقت الدراسات السردية الحديثة في تعاملها مع الزمن الروائي من الاختلاف القائم بين زمن القصة وزمن الخطاب، بمعنى الاختلاف بين ترتيب الأحداث في القصة وبين طريقة عرضها وتشكيلها في الحكي (السرد)، « فالرواية تطورت في المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص»[1].

إن التداخل الزمني الذي يلغي التتابع والتتالي الزمني للأحداث، ويقوم بتكسير خطية السرد وهو ما يمكن أن نسميه ب "المفارقات الزمنية" (Anachronies)، وتعنى بدراسة الترتيب الزمني للقصة وتقوم على: « مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أوالمقاطع الزمنية نفسها في القصة».[2]

فالأصل في القصة أن تسير أحداثها وفق تسلسل زمني منطقي متصاعد من الماضي إلى الحاضر

[1]–سيزا قاسم: بناء الرواية، ص27.

[2]– جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص47.

فالمستقبل، حتى يصل إلى النهاية المرسومة في ذهن الكاتب ولكن ذلك لا يتحقق دائما، فحتى أبسط أنواع القص التقليدية لم تخل من مختلف أشكال التنافر بين الترتيب في القصة والحكي، ومنه فالبناء التتابعي التسلسلي للزمن يكاد ينعدم في الرواية، وذلك لصعوبة التطابق التام بين أحداث القصة وبين طريقة نقلها وعرضها على مستوى السرد، فتزامن الأحداث على مستوى القصة لا يمكنه أن يتحقق على مستوى السرد لذلك فالسارد كثيرا ما يلجأ إلى تقديم حدث قبل آخر، « فزمن القصة زمن خطي في حين أن زمن الخطاب هو زمن متعدد الأبعاد»[1].

هذا ومن الطبيعي أن يلجأ الروائي إلى طرح بعض الأحداث وتجاوز بعضها واختيار بعضها الآخر، كما يلجأ إلى تزمينها (تقديمها وتأخيرها) حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، ذلك أن زمن السرد (الخطاب) وإن كان متعدد الأبعاد إلا أنه« يمتلك بعدا واحدا، هو بعد الكتابة على أسطر الرواية.الأمر الذي يجبر الروائي (الكاتب) على أن يختار ويحذف وينتقي من الأحداث الكثيرة والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية، اختيارا وحذفا وانتقاء، ينسجم وزمن السرد الروائي».[2]

وبالتالي فالكتابة ترغم الروائي على التزام الخطية في نقل الأحداث والأفعال حتى وإن تزامن وقوعها، إذ لا يمكن عرضها إلا واحدا بعد الآخر، لذلك « فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص»[3].

إن التقديم والتأخير في سرد الأحداث يترتب عنه تنظيم جديد لمادة الحكي وانحراف وتشويه –على حد تعبير تودوروف– على مستوى زمن السرد، ولا يؤثر هذا الانحراف على الأحداث من حيث وجودها ودلالتها، بقدر ما يؤثر في ترتيبها، لأن« اللعب بالأزمنة داخل القصة (..) عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب»[4].

5-1- المفارقات الزمنية:

تمنح المفارقات الزمنية النص الروائي حيوية وتفرده وتميزه، من خلال خلخلة نظام السرد، مما يضع

---

[1]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص40.

[2]-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص101

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص (50، 51).

[4]-موريس أبو ناضر: الألسنة والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة)، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م. ص85.

القارئ في مواجهة مباشرة مع النص، يكشف من خلالها عن مدى قدرته على استيعاب أحداثه بإعادة ترتيبها في ذهنه من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى ذلك فالتداخلات الزمنية تخدم النص فنيا وجماليا وتشد القارئ وتخرق أفق توقعه وتخلق لديه إحساس بالزمن، لذلك «غالبا ما يلجأ الروائيون—خلافا لما كان يجري في القصص الخرافية في القديم- إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد وزمن القصة، والغاية من ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة خاصة يواجه عملا مميزا عما هو مألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره»[1].

إن المفارقة الزمنية تعتمد في الأساس على نقطة البداية التي في ضوئها تنتظم حركة السرد، ارتدادا نحو الماضي أو استشرافا للمستقبل، وغالبا ما تحدد نقطة الانطلاق بحاضر السرد، « ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل»[2].

فكل مفارقة —إذن- تتحدد بالقياس إلى الحاضر السردي، أو زمن الحكي الأول، أو كما اصطلح عليه "جيرار جينت" « درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني بين الحكاية والقصة وهذه المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية»[3].

تنتج المفارقات الزمنية من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الأولى إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، فنكون بذلك إزاء سرد استذكاري (استرجاع)، وتقفز الأخرى إلى الأمام، حيث مستقبل الأحداث، فنكون بذلك إزاء سرد استشرافي (استباق)، ويفصل "جيرار جينت" في هذه النقطة بالذات بقوله: « يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة... نسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها»[4].

---

[1]- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص(80، 81)

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 37.

[3]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 47.

[4]-المرجع السابق، ص59.

فلكل مفارقة مدى وسعة، فمداها –حسب جينت- يمثل المسافة الزمنية التي تفصل بين نقطة انقطاع الحكي، ونقطة بداية الحكي المفارق، بمعنى أنها تحدد انطلاقا من اللحظة الزمنية التي يتوقف عندها الحدث المسرود في الزمن الحاضر، وانتهاء باللحظة التي يبدأ فيها السرد المسترجع أو المستبق، أما السعة فهي المدة الزمنية التي يستغرقها الحدث المفارق(المسترجع أوالمستبق).

فمفتاح المفارقات الزمنية –إذا- هو الإمساك باللحظة الحاضرة التي يتوقف عليها الحكي، والتي تتحدد من خلالها أنواع المفارقات، فكما أشرنا –سابقا- فحاضر الحكي في "الموت في وهران" يظهر جليا على مستوى افتتاحية الرواية، حيث تضمنت لحظة عودة حبيبة البطل من سفرها الذي دام سنة كاملة (من 2009م إلى 2010م)، وبذلك يكون هذا الإطار الزمني هو الهيكل الأساسي للمتن الروائي "الموت في وهران"، والذي بني على أساس الزمن النازل، الممتد من الحاضر إلى الماضي، فخلال هذه السنة عكف البطل على كتابة مذكراته، منتقلا بذاكرته بين محطات كثيرة من زمنه الماضي البعيد والقريب على حد سواء، ولو دققنا أكثر لوجدنا أن افتتاح الحكي زمنيا بمشهد العودة لم يأت إلا استرجاعا داخليا ضمن حاضر القصة المرهن في الخطاب بلحظة جلوس البطل في اليوم الذي يلي العودة لكتابة آخر ورقة من مذكراته، حيث يقول: « كان ذلك أمس. الآن تكون بخته الشرقي.. تسبح تحت برنوس جدي في عذوبة نوم عميق.. كما أنا من الرزمة أمامي أخذت هذه الورقة الأخيرة، مثل الأولى منذ عام بالضبط، لأضيفها بعد حين إلى المسودة وأضع القلم»[1].

يمكننا أن نستخلص هنا، أن المشهد الأول (لقاء البطل بحبيبته) ليس هو الحكي الأول الذي نحدده بـ (ز0)، وإنما الحكي الأول يمكننا تحديده بمشهد جلوس البطل – صباح اليوم التالي للعودة- لكتابة آخر مذكراته.

ومن جهة أخرى يمكننا أن نستنتج الطابع المزدوج للمشهد الأول، فإذا ما اعتبرناه حدثا سابقا زمنيا للحكي الأول فإننا نضعه كاسترجاع، أما إذا أخذ بعده الطبيعي في الترتيب باعتباره متقدما زمنيا في الحكي، وسيعاد حكيه في نهاية الرواية، ندرك أنه متأخر زمنيا على مستوى القصة، ومتقدم زمنيا على مستوى الخطاب لذلك يمكننا وضعه كاستباق.

[1]-الموت في وهران، ص10.

الجدير بالذكر أن "لحبيب السايح" قد نجح في بناء إطار زمني خاص لافتتاحيته تظهر من خلاله الحركة المتذبذبة للزمن (بين ماض وحاضر ومستقبل)، فالرواية تبدأ باسترجاع داخلي قريب المدى يقدر بليلة واحدة، في مشهد حواري قصير تتحرك فيه الشخصيتان وتتبادلان الكلام أمام القارئ، بصفة توحي بحاضر السرد، لولا عبارة "كان ذلك أمس" في نهاية المشهد، بعدها سرعان ما تنتقل إلى الحاضر معتمدة على المؤشر الزمني "الآن"، كمعلم التحول والانتقال، متوقفة للحظات قصيرة فاسحة المجال أمام الوصف قبل أن تقفز نحو المستقبل مستشرفة أحداثا لم تقع بعد ولكنها محتملة الوقوع، لتعود بعدها إلى الحاضر مرة أخرى معلنة عن نهاية القصة، مفتتحة بذلك السرد (الخطاب).

إذا نظرنا إلى هذه المحطات الزمنية التي تنتقل عبرها الافتتاحية مقارنة بالزمن الروائي الذي استغرقته والمقدر بـ "ليلة واحدة" فقط، مع تراجع الحاضر بشكل واضح فإننا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الزمن على مستوى الافتتاحية والرواية – عموما– قد كان أكثر تركيزا، ولعل ذلك راجع إلى سببين رئيسيين:

الأول: رغبة الروائي في إحداث مفارقات زمنية على مستوى السرد.

الثاني: طبيعة الزمن الذي اختاره الروائي لنسج تجربته الفنية، فقد اعتمد على الزمن النفسي الذي عكس الحالة النفسية لبطل الرواية.

يؤكد هذا قول مها القصراوي، حين رأت أن« اختزال الزمن السردي الحاضر من إنجازات الرواية الحديثة لكي يغوص الروائي في عمق الشخصية النفسي، إلى جانب اعتماده المفارقات الزمنية في تشكيل بنية الخطاب»[1].

من الأمور التي لا ينبغي تجاوزها في هذا السياق تحديد الوظيفة الفنية الأساسية للافتتاحية، حيث جاءت مفارقة تمام لافتتاحيات الروايات التقليدية القائمة على تقديم عالم الرواية التخيلي، بتأطير المكان والزمان وتقديم الشخصيات، بل جاءت لحمة من نسيج النص، مشتملة على الحدث السردي الأكثر أهمية في الحاضر، مضيفة على عالم الرواية دينامية وحيوية تنأى بها عن الرتابة والسكون، من خلال الحضور القوي للحوار، بالإضافة إلى تبنيها النسق الزمني المتداخل والمتقطع في الآن نفسه، المتداخل من خلال التلاعب بالأنساق الزمنية التي تثير القارئ والمتقطع من خلال إيقاف الراوي البطل الكشف عن

[1]–مها القصراوي: بنية الزمن في الرواية المعاصرة، ص 132.

سر هذا اللقاء والانتقال مباشرة إلى الغوص في ماضي الشخصية وذكرياتها، فكل هذه العناصر التي اشتملت عليها الافتتاحية قد حققت البعد الوظيفي والجمالي لها والمتمثل في إثارة القارئ وتشويقه وزيادة الرغبة لديه في تلقي العمل الروائي، وعلى العموم فالروائي قد استطاع من خلال افتتاحيته « خلق جو من التشويق مبني على قهر نهم القارئ في الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه»[1].

1- الاسترجاع:

سبق لنا القول بأن ترتيب الأحداث زمنيا في القصة يختلف عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، فالتداخل الموجود بين نظام القصة ونظام السرد يولد انحرافات زمنية يلجأ إليها الروائي قصد تجسيد رؤيته الفكرية والجمالية، ولا يتم له ذلك إلا عن طريق تكسير خطية الزمن الطبيعي للأحداث، وخلق زمن سردي خاص بالرواية، « فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أوعلى العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية »[2].

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورا في النص الروائي، فحتى وإن استخدمت في السرد التقليدي إلا أن استخدامها لم يكن بالكثافة التي شهدها السرد الحديث، فمن خلاله يتم إيقاف عجلة السرد المتصاعد إلى الأمام والعودة إلى الوراء لاستذكار أحداث ماضية بعيدة أو قريبة من حاضر السرد، « فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة »[3].

يعرفه جيرارد برانس بقوله: «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة

[1]-موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، ص92.
[2] -حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 119.
[3]- المرجع نفسه، ص 121

أو وقائع فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع»[1].

وترى " مها حسن القصراوي " أن تطور تقنية الاسترجاع أو الاستذكار في الرواية الحديثة كان نتيجة « تطور النظريات النفسية التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية ومستويات تشكلها ودرجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن وتغيراته»[2].

وبالعودة إلى مفهومه في علم النفس نجده يعرف بكونه: « التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي. يستخدم اصطلاحيا للدلالة على استبطان أية خبرة انقضت ومرت لتوها. وهو يؤلف في ظل ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله من الاستبطان »[3].

أما مرتاض فيرى أن تقنية الاسترجاع قد تطور استخدامها في بنية السرد الروائي الحديث بتطور السينما، « وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصورات فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما »[4].

فاسترجاع الماضي لا يتوقف عند كونه مجرد تقنية زمانية فقط، يمكن للرواية أن تستدعيه لتوظيفه بنائيا وإنما يأتي تلبية لبواعث جمالية فنية خالصة، وبالتالي يحقق عددا من المقاصد أو الوظائف نذكر منها:

1- ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه« بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد »[5].

---

[3]-جيرالد برانس: المصطلح السردي،: عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 م، ص25

[2]- مها القصراوي: بنية الزمن في الرواية المعاصرة، ص 176.

[3]- أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987م، ص 35.

[4]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي: ص 217.

[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص (121، 122)

2- فهم مسار الأحداث في الحاضر بتفسيرها أو تعليلها عن طريق استرجاع الماضي ومقارنته بالحاضر، « أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد »[1].

3- إبراز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية، من خلال الوقوف على نقاط التغيير والتحول « كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية، سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما »[2].

4- إضاءة جوانب كثيرة من ماضي الشخصيات وعوالمها الداخلية وأبعادها النفسية والاجتماعية، وبذلك« تتجلى الأبعاد الزمنية التي تثري النص وتكسبه سمات فنية متميزة في عملية الاستحضار السردي، لتلك الأحوال المعيشية بشكلها العام والخاص على الصعيد الفردي عن طريق المقاطع السردية المقرونة بزمن الاسترجاع التي تهيمن على النص »[3].

5- إنارة حاضر الشخصية من خلال العودة إلى ماضيها، لأن ماضيها يشكل بشكل أو بآخر حاضرها، « فإذا بدأ بالحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد ألمحنا ضمنا إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر »[4].

6- سد الفراغ الحاصل في الأزمنة خاصة الحاضر منها، فإن كان حاضر القص عقيما فماضيه لابد أن يكون خصيبا، لذلك « فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة إننا حين نتذكر بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى »[5].

7- تخليص النص الروائي من الرتابة والخطية، ومنحه الفرادة والتميز من حيث تكوينه الزمني، لأنه يجعل« زمن النص الداخلي زمنا تخيليا مرتبطا بنظامه الداخلي، يعتمد مفارقات زمنية تخلخل ذلك

---

[1]- المرجع نفسه، ص 122.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، (دط)، 1986م، ص.79

[3]- فايز صلاح قاسم عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، ص 57

[4]- سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982م، ص 146.

[5]- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص 47.

التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي.. إلا أن هذا الترتيب يعرف داخل النص انزياحات عديدة ليصبح زمنا منقطعا »[1].

2- أنواع الاسترجاع:

يتحدد نوع الاسترجاع – حسب جينت – بالقياس إلى الحكاية الأولى، حيث يمثل حاضر الحكي حكاية أولى، في حين تمثل المقاطع الاسترجاعية حكاية ثانية، حيث يقول: « يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها.. حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي... ونطلق من الآن تسمية " الحكاية الأولى " على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية ما »[2].

يميز " جينت " بين ثلاثة أنواع من الاسترجاع: [3]

1- الاسترجاع الخارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2- الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

3- استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.

2-1- الاسترجاع الخارجي:

يتحدد الاسترجاع الخارجي كونه العودة إلى أحداث ماضية سابقة للحكي الأول، و« تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى »[4].

فالاسترجاع الخارجي يرتبط – إذا – بمدى المفارقة وسعتها، فضلا على اتجاهها، فكلما عاد الروائي بسرده في اتجاه الماضي بمدى شاسع يبتعد عن الحاضر السردي، وتكون سعة أحداثه المسترجعة خارج الإطار الزمني لحاضر السرد كلما كنا أمام استرجاع خارجي، بالإضافة إلى ذلك فالاسترجاع الخارجي يرتبط أكثر ما يرتبط بزمن السرد، لأن الروائي إذا حصر زمنه الروائي في إطار ضيق محدود بأيام قليلة

---

[1]-هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص 61.

[2]-جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 60.

[3]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص85.

[4]-جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 60.

فقط فلن يكون أمامه سبيل سوى أن يسترجع وقائع خارجية على لسان أبطاله أو على لسان الروائي، لذلك« فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر »[1].

ويعد هذا النمط من الاسترجاع الأكثر شيوعا في المدونة الروائية " الموت في وهران " فالروائي قد ضيق من حاضره السردي وحصره في ليلة واحدة – كما سبق الذكر – لذلك اتخذ من الاسترجاع الخارجي وسيلة لسد الفراغ الحاصل في القصة، وفهم مسار الأحداث (الفنية والاجتماعية والعاطفية) في راهن السرد، إلى جانب إضاءة جوانب كثيرة من عوالم الشخصية المحورية، ولعل هذه الأخيرة، هي أهم الوظائف التي ركز عليها الروائي من وراء توظيفه لهذه المفارقة.

تجدر الإشارة إلى أن القصة في المدونة الروائية سابقة وتم ترهينها كشيء تم ومضى، فالراوي البطل يبدأ سرد قصته من لحظة حاضرة قصيرة تم تحديدها بليلة خريفية من سنة 2010م وهي لحظة عودة صديقته "بختة الشرقي" ثم ينتقل مباشرة إلى استرجاع ماضيه البعيد، محددا سنة 1992 م، (دخوله أول مرة المدرسة وهو في السادسة من عمره) كمؤشر زمني يتوقف عليه تحديد باقي الوقائع الماضية في حياته من خلال ربطه لها بمسيرته الدراسية (من المرحلة الابتدائية إلى غاية طرده من الجامعة).

ولم يتوقف مدى الاسترجاع عند هذه السنة، وإنما توغل إلى سنوات بعيدة استرجع من خلالها البطل ماضي آبائه وأجداده زمن الإرهاب وزمن الثورة، وصولا إلى الحرب الأهلية في إسبانيا وفرار الكثير من المسلمين والإسبان من إسبانيا خوفا من كتائب "فرانكو" سنة 1936م، ودخولهم الجزائر، وما لاقوه من إهانة ومقت من قبل الإدارة الفرنسية.

كل هذه الأحداث والوقائع الخارجية البعيدة المدى قد تم استرجاعها على لسان بعض شخصيات الرواية التي عايشت الأحداث، في حين تم ترهينها في حاضر السرد على شكل مذكرات استغرق الراوي البطل في كتابتها سنة كاملة منذ رحيل صديقته سنة 2009م إلى غاية عودتها سنة 2010م.

لذلك نلمس حضورا قويا للذاكرة في النص، فهي قد فرضت نفسها على البطل عنوة، لأن هذا الأخير ظل رهين ماضيه المؤلم، حبيس حاضره المتأزم فالحالة النفسية للشخصية المتذكرة (البطل)، كانت عاملا أساسيا للتذكر، ودافعا مهما لها لكتابة مذكراتها في ظل الوحدة والعزلة التي باتت تعيش فيها: «

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 59.

ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أثثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم ؟ لا شيء، إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة ! وحدة تبغي محاورتي. وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها»[1].

ولم يعتمد الروائي على ذاكرة البطل وحدها في استرجاع الماضي، وإنما اعتمد في استرجاعاته الخارجية البعيدة المدى على ذاكرة شخصيات روائية تمثل جزءا من الماضي الذي يبحث فيه البطل، فالراوي البطل قد استطاع بمهارة فائقة أن يتبنى ذاكرة الآخرين وينشطها لينقل عبرها أشياء لم يعشها ولم يكن يعلم بها:

«كنت قابلت مصطفى بصمتي المبيت، وسيلتي الوحيدة إلى استدرار تذكاراته، لشعوري أنه وجدني الشخص الذي أنتظره.. ثم واجهني، آخذا إياي بثقته وهدوئه، بصوته وبحركاته، وإيماءاته زامنها كلها مع إيقاع كل نبرة، إلى تلك السنين التي لن أنفك من تخميني أنها كانت قاتمة مثل غروب شتاء قاسية كصقيع على جفاف حيث كان الناس في تيموشنت يعرفون أن خوانا هربت من إسبانيا والعارم جدتي، في بطنها بعد أن فقدت زوجها ضمن صفوف كتائب الجمهوريين المقاتلة ضد فاشيي فرانكو. فقبلت أن يتزوجها ابن القايد ضرة على غير رضا من أهله.. ثم نطق أن خوانا كانت ذات ملامح هجينة مغربية.وأن ابن القايد لذلك كان يقول إن في عروقها دما أندلسيا لابد يعود إلى أحد أجداده البربر ضمن جيش طارق »[2].

فعلى الرغم من طول هذا المقطع إلا أن أهميته كبيرة وتكمن في قدرته على إظهار مدى المفارقة بين الماضي والحاضر، فمدى الاسترجاع الخارجي في هذا المقطع كان شاسع جدا يقدر بسنوات عديدة تصل إلى سنة 1936م، وهي السنة التي نشبت فيها الحرب الأهلية الإسبانية، وقد تولى بعدها بسنوات " فرانكو" حكم إسبانيا فكان حكمه دكتاتوريا، يقوم على تصفية كل من يقف في طريقه، مما اضطر بمعارضيه إلى الهجرة إلى المغرب والجزائر فرارا منه ومن كتائبه المقاتلة[3].

---

[1]-الموت في وهران، ص 11.

[1] -الموت في وهران، ص (151، 152).

[2]- ينظر: كتاب الحرب الأهلية الإسبانية للمؤرخ الإسباني خوليان كازانوفا، ترجمة عمر التل، وكذا كتاب المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس لعبد الله حمادي، وكتاب يهود الأندلس والمغرب لحاييم الزعفراني، ترجمة أحمد شحلان.

إن تركيز البطل على استعادة ماضيه البعيد تجسد رغبته الملحة في تفسير حاضره والبحث عن شيء إيجابي فيه، قد يخلصه من ثقل الزمن الحاضر، فيتمنى لو أنه يجد في الماضي ما يستطيع أن يرمم به انكساراته وتصدعاته فيخرج من دوامة (شرنقة) حاضره المشحون كما تخرج الفراشة من شرنقتها، وبذلك يتحرر من حالات الخيبة والضياع التي لزمته دون إرادة منه يقول: « إنما كل شيء في حياتي يتم فوق إرادتي وضد رغبتي ويعرضني إلى هذا الضياع »[1].

فالوظيفة الأساسية للاسترجاع في هذا المقطع قد تجلت في إنارة حاضر الشخصية، لأن ماضيها يفسر حاضرها، فعودة البطل إلى ماضي جدته لأمه ذات الأصول الإسبانية الأندلسية وجده لأمه المجاهد في صفوف جبهة التحرير الوطني يفسران ملامح الرجولة والشهامة التي كان يمتلكها بطل الرواية، كما أن استرجاعه لماضي أبيه الذي لم يترك له إلا وصمة العار محفورة في جبينه، فاختطافه لأمه في الماضي والقيام باغتصابها عنوة، وقسوته عليه وضرب أمه باستمرار، بالإضافة إلى انتمائه إلى جماعة إرهابية وقتله لمدير المدرسة، كل تلك الأمور قد أثرت سلبا على حاضر البطل، إذ لم تبق شيئا سوى سؤال نفسه أكثر من مرة: « لماذا أشقاني والدي بأن نقش على جبهتي خطيئته القصوى »[2].

لم تنضب أسئلة البطل وهو يعاين ماضي أجداده، فقد كانت حيرته تزداد وحسرته أيضا كلما غاص فيه، فهذا الماضي الذي يحمل الكثير من التناقضات والموصول بقطبين متنافرين أحدهما موجب والآخر سالب، قد زعزع كيان البطل، وجعله يقف عاجزا أمام فهم صدفه، إذ يقول: « فإني رحلت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقدت خيط مصير إنسان بآخر فيكون جدي لأمي، غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي بعد أن تخلى عليه قائد الثكنة الفرنسية مثل بقية الحركى الذين لم يستطيعوا الفرار إلى الموانئ نحو فرنسا ولم يتدخل لما كان أحد جنود جيش التحرير اقتاده للانتقام منه على اغتصابه لزوجته وقتله لأمه وأبيه ونهبه لبيته في الريف.. معمر أبي كان وقتها صبيا في يدي أمه جدتي الأخرى التي ماتت معتوهة بعد ذلك بسنتين، فتربى في حضن هجاله لم تكن من أقاربه »[3].

---

[1]- الموت في وهران، ص 57.

[2]-المصدر السابق، ص 109.

[3]-المصدر نفسه، ص 130.

نشير إلى أن الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى والمتعلقة بماضي الأجداد قد حققت عدة وظائف، فبالإضافة إلى أنها أضاءت جوانب من حياة البطل، نجدها قد صورت أثر الزمان في المكان، فقد ركز البطل وهو يكتب مذكراته على نقل تفاصيل دقيقة حول البيت الذي سكنه أجداده، في مدينة "عين تيموشنت" وكيف انمحت كل مظاهر الجمال فيه إلا من بقايا بعض مغروسات الورد والشجيرات الخضراء.فلم يبق في البيت ما يثير الحنين، خاصة وأن جدته قد قامت ببيعه لأحد الأشخاص، فيتحسر البطل على المكان وعلى أصحابه الذين هم أجداده، لأنهم لم يفكروا حتى في أن يتركوا له شيئا يقوى به لمواجهة حاضره المأزوم، فما آل إليه المكان بفعل الزمان والأشخاص قد طمس كل معالم الانتماء، يقول البطل: « وأومأ برأسه نحو مدخل الغرفة، معتذرا لي بأسف على أني لم أستطع استنشاق ما كانت الغرف الثلاث والصالة والمطبخ لا تزال تحتفظ به من رائحة جدي.فإن الأثاث كان بدل بغيره مما هو عصري جدا.وإن جدرانها كانت لبست ألوانا أخرى جديدة من طلاء زيتي، مثل الوردي لغرفة النوم »[1].

من الوظائف التي حققتها الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى أيضا المقارنة بين وضع ووضع، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي يحاول إبراز التغير والتحول الذي شهده المكان، كان يقارن بين حياة أجداده لأمه التي تخيلها مليئة بالحب والصفاء وبين ما يعيشه هو من ضجر وكدر، فما كان يرويه له صديق جده وأحد أقاربه الذي اشترى بيت أجداده لأمه عن حياتهم كان قد أشعره بنوع من الارتياح والاعتزاز يقول البطل: « تخيلت أنا. منشرح الحال، جدي يجلسان إلى بعضهما تحت الكرمة أيهما قطف للآخر حبة الكرموس الأولى، في لحظات سعادتهما ناسيين من حولهما الهموم والتذكارات عاريين لحبهما »[2].

من نماذج الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد نسبيا نجد حديث البطل عن قصة " حسنية " الفتاة الجامعية التي عانت من زمانها وواقعها الكثير، وترك رحيلها في نفس البطل جرحا كبيرا ظل ينزف في قلبه دما، كلما تذكرها:

«الآن على تذكارها، تعاودني رغبة بكاء بقي حبيس صدري، إني أشعر بالرعشة ذاتها تسري في جسدي... في رمضانها الأخير، وكان الوقت خريفا، جاءتني يوما أصبحت فيه على مزاج معكر..

[1]-المصدر نفسه، ص 155.

[2]-المصدر السابق، ص 145.

فأرسلت إليها: «أنت غير طاهرة، يا نسيمة !».. كان عتابها حزينا: « أنت توجعني، دائما. لماذا تصر على تذكيري بفجيعتي ؟..

ظلت حسنية حريصة على أن لا يكتشف غيري أنها نسيمة وزاني، اسمها الحقيقي، منذ أن وجدتني في صبيحة يومها الثاني عندي أراقب بطاقة هويتها.. كنت أعدت لها بطاقتها، ثم خيرتها: «الآن، إما أن تخبريني من تكونين، وإما أن تخرجي فورا !» كانت لا تزال بالثانوية في السنة النهائية لما أجبرت على قبول خطبة عبد الجبار معموري... »[1].

المتأمل لهذا المقطع الطويل نسبيا، يتضح له أن البطل ظل محكوما إلى ما مضى، منشغلا بالتفكير فيه، لدرجة أنه سيطر عليه، ولم يكن مدى هذا الاسترجاع محددا بدقة، إذ لابد من الاستعانة ببعض القرائن المنثورة في هذا المقطع وفي النص حتى نتمكن من التعرف على مداه، فقد أشار البطل إلى أن مأساة حسنية بدأت منذ سنتها النهائية في الثانوية، كما أشار في موضع آخر من الرواية إلى أنها كانت زميلته في الجامعة، وكانت ممن وقفوا إلى جانبه يوم أن طرد من الجامعة في سنته الأولى، فهي في نفس عمر البطل، وبما أن مرحلة الابتدائي كانت تستغرق آنذاك ستة سنوات، أي نظام التعليم القديم، فبعملية حسابية نستطيع القول أن بداية قصة حسنية كانت سنة 2003م، فمدى الاسترجاع في هذه الحالة يقدر بسبع سنوات تقريبا، أما سعته فقد شغل أكبر مساحة نصية في النص تمثلت في الفصل الثالث المكون من ستة أجزاء، إضافة إلى الجزء الثالث من الفصل الأول، تبلغ مساحتها حوالي تسعا وثلاثين صفحة (39 صفحة).

لجأ الراوي من خلال هذا المقطع إلى الحوار الخارجي (الديالوج) كآلية للاسترجاع وعلى الرغم من قصر هذا الحوار إلا أنه استطاع أن يدفع بالشخصية الروائية إلى العودة إلى ماضيها المظلم الذي كان سببا في حاضرها المعتم، وقد أتاح السرد بضمير المتكلم الحرية للشخصية للكشف عن كوامن عالمها النفسي المنكسر، فعبارات الحزن واليأس والألم كانت طاغية على الحوار، كمثال على ذلك ما جاء على لسان حسنية وهي تسرد مأساتها:

[1]-المصدر نفسه، ص 69.

« في ليلة خطبتي نشب العد التنازلي لبداية مأساتي »[1].

«سامحني إن جرعتك بعض ما في كأسي من مرارة » [2].

«لا شيء يشفيني من جراحاتي.إني أتألم.. هدني الظلم، تخليت عن أحلامي ونثرت أوهامي، لأتعايش مع جرحي النازف.. » [3].

مأساة حسنية كبيرة لدرجة أن الراوي البطل قد ساهم في نقلها أيضا، من خلال التنويع في صيغ الخطاب بين المنقول على لسان الشخصية المتذكرة وبين المسرود على لسان (الراوي البطل)، ونظرا لتشابه تجربة البطل وتجربة حسنية وتقاطعهما في الحالة الشعورية فقد ركز الراوي البطل على هذه القصة أكثر من غيرها يقول:

« محنة حسنية، قياسا إلى فواجعي أنا، كانت أمر من أن تترجمها كلمات.إذ استرجع أوقات الفراغ معها في شقتي أجدني كنت الطبيب النفساني برغم أنفي.كانت تلك هي اللحظات التي تنفتح لي فيها بألم على ماضيها، وفيما عداها غالبا ما حدثتني عن مستنقعات حياتها الليلية »[4].

يبدو جليا أن الاسترجاع الخارجي المتعلق بشخصية حسنية قد حقق وظيفتين الأولى تمثلت في إعطاء معلومات حول سوابق هذه الشخصية حتى يتم فهم مسار الأحداث وتفسيرها في الحاضر، والثانية قد تمثلت في إضاءة جوانب خفية من عوالم الشخصية النفسية والسلوكية والاجتماعية.

من نماذج الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد– أيضا– حديث البطل عن طفولته وعن تنقله في سلم المراحل التعليمية من الابتدائية إلى الجامعة، مستذكرا أهم الوقائع التي كان لها الأثر الكبير في نفسه ولعل أهم حادثين بقيا عالقين في ذهن البطل هما " اصطحاب أبوه له إلى المدرسة أول مرة " و" صفع هذا الأخير لأمه "، ونظرا للأثر الكبير الذي تركاه في نفسه فقد كرره البطل في مذكراته أكثر من

[1]–المصدر السابق، ص 70.

[2]–المصدر نفسه، ص 77.

[3]–المصدر نفسه، ص 82.

[4]–المصدر السابق، ص 73.

ثلاث مرات، فقد كان هذان الحدثان أول ما افتتح به البطل مذكراته يقول:

« ففي خريف، مثل هذا الخريف كنت بلغت ستة أعوام، كان ذلك في سنة 1992.أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز(ليزاموندي سابقا)، كيلا أراه بعدها إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد »[1].

هذا المقطع من الاسترجاع يحدد مداه ذاتيا، ويشير إلى المدة التي استغرقها، فهو يعود بنا ثمانية عشر سنة إلى الوراء من نقطة انطلاق السرد، ليحدثنا عن طفولته وما عاناه من حرمان عاطفي، خاصة من جانب الأب الذي لم يعرف منه غير القسوة، ولم يترك له سوى العار، يقول:

« وحومتني نشوة في غيم طفولتي المفقودة »[2].

وقد شغل الاسترجاع الخارجي المتعلق بطفولة البطل سعة نصية معتبرة قدرت بـ أربعة أجزاء من الفصل الأول، بالإضافة إلى الجزء الأول من الفصل الرابع، وهو ما يقارب 28 صفحة سوف تكون الغاية من هذا الاسترجاع مرتبطة أساسا بالشخصية المحورية وبعالمها الداخلي، فاسترجاع البطل لماضيه البعيد وما تركه في نفسه في رضوض، كان سبيلا لإنارة حاضره الذي لا يقل عن ماضيه.

لقد وقفنا من خلال المقاطع المعروضة أعلاه، على نماذج من الاسترجاعات البعيدة المدى ورأينا بأنها قد أخذت حيزا كبيرا من مجموع المقاطع الاسترجاعية في الرواية كما أنها لم تأت اعتباطا وإنما حققت عددا من الوظائف التي ساهمت في إثراء النص وسد الفجوات الحاصلة فيه، كما ساهمت بدرجة كبيرة في إضاءة جوانب من العالم الداخلي والنفسي لشخصيات الرواية.

نشير إلى نقطة هامة تتعلق بالاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى وهي وجود محفزات كانت بمثابة المحرك الأساسي الذي نشط الذاكرة وحركها لاستذكار مختلف الوقائع والأحداث، وقد تضافرت في الرواية محفزات عديدة حرضت ذاكرة بطلها لبعث كل ما تختزنه ذاكرته، نذكر منها على سبيل المثال:

1- المكان: يعد من أهم العوامل المحفزة للذاكرة، فقد يترك المكان ذكريات سعيدة في نفس الانسان، وقد يترك ذكريات حزينة أيضا، لكننا وفي هذا النص نجد أن المكان ظل مرتبطا بذكريات

[1]-المصدر نفسه، ص 11.

[2]-المصدر السابق، ص 54.

حزينة مرت على البطل، فباب المدرسة الحديدي ذو المصراعين، يبعث في البطل حنينا إلى طفولته المجهضة، « أذكر هذا، لأن حنين طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز.. حيث كنا نسكن بالكراء في حوش مشترك.. فقد كنت..رجعت إلى حبي الأول ذاك فوجدت الزمن لم يغير فحسب باب المدرسة.. ولكنه أهدر أيضا كل أثر لي رسمته أعوامي تلك في الزنقة التي بدلت معالمها بنايات جديدة »[1].

وشاطئ " الأندلسيات " كثيرا ما يذكره بأعز الناس على قلبه أمه وحبيبته، اللتان رحلتا عنه وتركتاه وحيدا يصارع وحدته، فكان كلما وقف على شاطئ الأندلسيات إلا وغمره حنين جارف إلى أمه التي لم يعد لها وجود في حياته بعد أن خطفها الموت وإلى " بختة " التي كانت كل ما بقي له في الحياة، فبرحيلها فقد كل طعم للحياة، يقول:

« في أواخر الصيف الماضي على شاطئ الأندلسيات الندي، إذ كنت وقفت بعيدا عن عبدقا النقريطو، أتأمل فراغي، هصرني حنين إلى أمي تشبه لي خيالها بنورس عبر على انخفاض فوق صفحات البحر.. فقبل عامين، كنت فقدت بختة الشرقي أيضا، في نهاية سنتها الرابعة الجامعية. كان رحيلها عني بطعم فقد أمي.. كانت بختة الشرقي قبل عامين إذا، على رمال الشاطئ نفسه مستلقية جنبي على ظهرها تحت الشماسية.. »[2].

2– اللغة: تعد اللغة هي الأخرى إحدى العوامل المحرضة للذاكرة، فقد تترك بعض الكلمات أو العبارات تأثيرا في نفس الإنسان، فبمجرد سماعها حتى تثار ذاكرة المستمع فيستعيد كل الحوادث الماضية التي ارتبطت بها، نمثل لذلك بالعبارة التي كررها البطل عدة مرات، وهو يسرد مذكراته هذه العبارة التي قالها له أبوه – وربما هي الوحيدة – وهو يدفعه إلى الدخول إلى المدرسة أول مرة، فهي الذكرى الوحيدة التي بقيت له من أبيه إلى جانب مشهد صفعه لأمه، إذ يقول: « كنت لا أزال، كلما نبشت في تذكاراتي عن والدي، لم أجد مما كان يمكن أن يبقى لي منه، غير جملة « هواري وري لهم بلي أنت رجل ! » وشيء مثل سراب من هيئته نصف عار وهو يصفع أمي، فانتثر شعرها الأصهب فلمت بيدها على

[1]– المصدر السابق، ص (23، 24).

[2]– المصدر السابق، ص(113، 114).

وجهها، وصرخت أنا إلى أعماقي ملتجئا إلى المطبخ »[1].

نمثل لذلك أيضا بهذا المقطع، الذي يردد فيه صديق البطل مقطعا مشهورا من مسرحية " الخبزة " وهي واحدة من أهم مسرحيات الراحل " عبد القادر علولة "، وقد لاقت شهرة كبيرة، وبقيت بعض مشاهدها وعباراتها عالقة في أذهان الناس، فبمجرد أن ذكر عبدقا النقريطو هذا المقطع: « الزيتون آعيشة ! قولي لي، كل، آعيشة !» حتى طاف بذاكرته خيال صاحبها، يقول: « آه، وقت جميل كان ! علولة، رجل عظيم ! غدروه في شهر رمضان »[2].

3- الحواس: كان لحاسة الشم دور كبير في تحريك ذاكرة البطل، خاصة ذكريات أمه، فقد كان عطرها يأخذه بعيدا إلى أيام شبابها قبل أن تصاب بالمرض الذي أودى بحياتها، فبعد موتها لم يبق له إلا شذى من رائحتها على ملابسها أو قارورات العطر التي أهدى إحداها إلى صديقته " بختة " فكثيرا ما كانت رائحة أمه تهيج في نفسه تذكارات ماضيها الذي دفنته قبل موتها، يقول:

«إلى اليوم، ما فتحت خزانة أمي على ملابسها..إلا استيقظت لي منها رائحة جسدها.. فاستنشقت مرة أخرى، أريج نعومة كانت لبشرتها.. آه كثيرا ما كنت استرقت إليها نظرة وأخرى، إذ تتحرك في البيت في لباس خفيف أو قصير، فأصابتني غيرة مجنونة عليها لتخيلي كم رجل فتنته ! »[3].

لقد تعددت بواعث اشتغال الذاكرة في المدونة الروائية، فبالإضافة إلى المكان واللغة والحواس، هناك محفزات أخرى كانت وراء تحريض ذاكرة البطل لاسترجاع وقائع من ماضيه البعيد كالصو، والمطر، والألوان والرسالة وحركات الرقص.. الخ.

إلى جانب هذا النوع من الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى، هناك استرجاعات خارجية قريبة المدى، ولكن عددها قليل جدا مقارنة بالأولى، تمثلت في حادثين الأول استرجاع البطل للحظة سفره إلى الجزائر العاصمة للقاء " بختة " التي كانت قد سافرت إلى " باريس" تاركة له رسالة مع سكرتيرة والدها، والثاني استرجاعه ليوم زيارته لمدير عمل أمه السيد "عاشور بونعايم "، تنفيذا لوصية أمه.وكلا

[1]-المصدر نفسه، ص 109.

[2]-المصدر نفسه، ص 30.

[3]-المصدر السابق ، ص 54.

الاسترجاعين يشيران إلى مداهما بعبارة واضحة وفرت علينا عناء التخمين وتبعات التأويل.

فمن الأول قول البطل:

« كان قطار الثامنة إلا الربع صباحا قد أقلع في اتجاه الجزائر العاصمة لما أخذت مقعدي في مقصورة الدرجة الأولى، لا أحمل غير حقيبة كتف صغيرة أخرجت منها كتاب المرآة... فقد كنت وقفت على رصيف النزول، لا أقدر الآن كم من ثانية.. لتسفر لي في النهاية، عند منفذ الخروج امرأة ثلاثينية... فأعلنت ببروتوكولية: « أنا سكرتيرة والد الأنسة بختة ».. وأخرجت من محفظة يدها ظرفا مدته لي على حيرتي الفاقعة... كنت إذ، دخلت قهوة في طريقي.. لأعود في قطار الثالثة مساء بلا تفكير في شيء آخر غير ذلك.. الآن، وقد عاودت طي الرسالة، أشعر برجة من الدوار الذي كان أصابني لما قرأت في المقهى قبل حوالي عام.. »[1].

لقد عاد بنا هذا المقطع بسنة إلى الوراء، استذكارا لليوم الذي سافر فيه البطل للقاء صديقته "بختة"، كما لخص لنا هذا المقطع الرحلة التي استغرقت حوالي سبعة ساعات تقريبا من الثامنة إلا الربع صباحا إلى غاية الثالثة مساء.

لقد جاء هذا الاسترجاع قريب العهد، محددا مداه بدقة(سنة واحدة)، فتفاصيل الرحلة مازالت عالقة في ذهن البطل، كأنها حدثت أمس فقط، ويبدو أن هذا الاسترجاع قد جاء في شكل مونولوج داخلي، شكلت الرسالة التي أعاد البطل قراءتها محفزا لذاكرته للعودة إلى ذلك اليوم، أما الوظيفة التي حققها هذا الاسترجاع فهي سد الفراغ الحاصل في زمن السرد خاصة حاضر القص فركود الحاضر كان أكبر دافع إلى استحضار هذا الماضي القريب، الذي لا غنى للروائي عنه طالما أن خيوطه تمتد إلى الحاضر.

أما النموذج الثاني من الاسترجاعات الخارجية القريبة المدى فتمثل في استرجاع البطل لليوم الذي زار فيه مدير عمل أمه، وقد صرح الروائي البطل بمدى هذا الاسترجاع بقوله: « قبل سفري إلى الجزائر العاصمة بيوم، كنت دخلت على عاشور بونعايم مدير عمل والدتي، متوقعا أي شيء إلا أن يقوم من خلف مكتبه الرئاسي، في الطابق الأول من بناية بدورين، ويصافحني ثم يدعوني إلى الجلوس قبله على الأريكة الجلدية السوداء...»[2]

[1]-المصدر نفسه ، ص (168- 172).

[2]-المصدر السابق، ص 159.

لقد استغرق هذا المشهد مدة زمنية قصيرة، في حين أن سعته شغلت جزأين من الفصل السابع والأخير، أي ما يعادل تسع صفحات كاملة، ولعل سبب هذا التباين الكبير بينهما راجع إلى طغيان الزمن النفسي، فالبطل في هذا المشهد قد حاور نفسه أكثر مما حاور شخصية "بو النعايم" وكأن حضوره كان جسدا بلا روح، فكل ما كان يراه أو يسمعه في ذلك اللقاء كان يأخذه بعيدا إلى الأيام التي عاشها مع أمه، فيعيد تفسير كل ما كان يراه منها محاولا إيجاد إجابة مقنعة عمن لوث دمها ودنس شرفها، لهذا فالغاية من هذا الاسترجاع هي محاولة تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية بإعطائه دلالة جديدة أو إعادة تفسيرها وتأويلها من جديد.

2-2- الاسترجاع الداخلي:

يتحدد الاسترجاع الداخلي كونه العودة إلى أحداث ماضية سابقة للحكي الأول لكنها متاخمة له: بمعنى أن سعتها تظل داخل سعة الحكاية الأولى.

يتعلق الاسترجاع الداخلي بحوادث متزامنة في الرواية، قريب زمنها من حاضر السرد، «حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية»[1].

وهذا النوع في المدونة الروائية "الموت في وهران" قليل جدا، لأن النص دائم الذبذبة بين الحاضر والماضي البعيد، كما أن اعتماد الروائي على الذاكرة وأسلوب المذكرات حال دون الحضور الكبير لهذا النوع.

لا نكاد نعثر في المدونة سوى على هذا المقطع الذي هو فاتحة الرواية وفيه استرجع الروائي البطل لحظة عودة صديقته "بخته الشرقي" من سفرها يقول: «كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا:

«نعم، لحظة!»

سمعت صوتها: «افتح!»..

ردت الباب خلفها: « وهل كنت تنتظر غيري؟»: رامية حقيبتي يدها وسفرها...

[1]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص (60، 61).

كان ذلك أمس.

الآن، تكون بخته الشرقي حيث انسحبت من جنبها في سرير أمي تسبح في عذوبة نوم عميق..»[1]

لقد حقق هذا الاسترجاع التوافق بين مداه وسعته، فمداه قصير، يمكن تقديره بعدة ساعات أو ما يعادل ليلة واحدة، وكذلك سعته الصغيرة نسبيا مقارنة ببقية المقاطع الاسترجاعية التي شغلت أجزاء وفصولا فسعته قد شغلت حوالي صفحة واحدة فقط.

وعلى الرغم من قصر هذا المقطع الاستذكاري والذي جاء عبارة عن مشهد حواري قصير، إلا أن أهميته كبيرة فبالإضافة إلى أنه فاتحة الرواية، استطاع أيضا أن يخرق أفق توقع القارئ، لأن هذا الأخير بمجرد أن يبدأ في متابعة المشهد يتوقع أنه حاضر السرد، فما إن يصل إلى جملة "كان ذلك أمس" حتى يتفاجأ بوجود اختلال على مستوى السرد، ولكنها لا تخرج على اللحظة الراهنة، فالاسترجاع الداخلي لا تتعدى وظيفته متابعة –في اعتقادي– حاضر السرد الروائي.

2/ الاستباق: Prolepses:

إن الاستباق هو أحد أقطاب المفارقة الزمنية، وهو يقوم على تقديم أحداث لم تقع بعد، ويتحقق الاستباق عن طريق: «قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث»[2] يعرفه جيرالد برانس كونه: «مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث توقف للقص الزمني ليفسح مجالا للاستباق» [3].

والاستباق أقل انتشارا من الاسترجاع في النص الروائي، «لأن الرواية تقص (تروي) أحداثا قد وقعت وهي بالتالي تعتمد على الزمن الماضي أكثر من اعتمادها على المستقبل إلا في حالات نادرة إذا تقصد الروائي أن يبني روايته معتمدا على زمن المستقبل »[4].

---

[1]–الموت في وهران، (9، 10).

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 132.

[3]–جيرالد برانس: المصطلح السردي: ص186.

[4]–فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص61.

إلا أن هذا لا يقلل من أهميته كتقنية من تقنيات البناء الزمني في النص الروائي أن يحقق جملة من الوظائف أهمها:

1- خلخلة النسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية، في محاولة إلى القفز باتجاه المستقبل، مما يجعل القارئ أمام مفارقة سردية، «يتطلع من خلالها إلى الأمام مشاركا إلى حدما في أحداث الرواية وبذلك يكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد، وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشخصيات»[1].

2- التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها، فتكون غايتها «حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات..»[2].

3- ملء الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد، وتسمى في هذه الحالة، سوابق متممة، «وترد لسد مسبقا ثغرة لاحقة»[3].

4- توجيه انتباه القارئ إلى تطور الشخصية والحدث، لذلك «تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق»[4].

انطلاقا من وظائف التي تؤديها الاستباقات يقسمها –جيرار جنيت- إلى استباقات تكميلية واستباقات تكرارية[5]، أما التكميلية أو المتممة فهي التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد، أما التكرارية فهي التي تكرر مسبقا، مقطعا سرديا لاحقا.

يقسم "جينت" الاستباقات –أيضا- من حيث ارتباطها بالحكاية الأولى إلى: [6]

1/ **استباقات خارجية:** وهي حكي حدث لاحق الحدث الذي يحكي في الحاضر، ولكن مستوى

---

[1]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء السردي: ص 61.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133

[3]-سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة: ص80.

[4]-مها القصراوي: الزمن في الرواية المعاصرة، ص209.

[5]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

[6]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 77.

الحكي يخرج عن الحكاية الأولى، بمعنى أن موضوع الاستباق لا يبقى هو نفسه موضوع الحكاية الأولى.

2/ **استباقات داخلية:** وهي حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى في الحاضر، ولكن مستوى الحكي لا يخرج عن الحكي الأول ولا يتجاوزه، بمعنى أن موضوع الاستباق يبقى هو نفسه موضوع الحكاية الأولى.

من خلال استقرائنا للمتن الحكائي لرواية "الموت في وهران"، يتضح أنها أكثر ميلا إلى الاسترجاع منه إلى الاستباق، ونستدل على ذلك بانعدام المقاطع الاستباقية باستثناء مقطعين وردا في بداية الرواية، الأول: ممثلا بافتتاحية الرواية والتي جاءت كتمهيد لأحداث الرواية والثاني جاء كإعلان لمجموعة من الأحداث متوقعة الحدوث في المستقبل.

لقد بنى "السّايح" افتتاحيته بناء زمنيا خاصا إذ جعلها ذات طابعين، طابع استذكاري –كما رأينا سابقا– وطابع استشرافي، فالمشهد الحواري الذي جمع البطل بصديقته "بخته"، يمثل استباقا زمنيا، مهد لأحداث سيقدمها السرد لاحقا، فكثيرة هي الإشارات والإحالات التي تضمنها المقطع الحواري، والتي كانت بمثابة تمهيد لأحداث لم يطلع عليها القارئ بعد، فقول الراوي البطل: « ردت الباب خلفها: « وهل كنت تنتظر غيري؟ » رامية حقيبتي يدها وسفرها »[1].

يجعل القارئ يضع عدة احتمالات وتأويلات حول أشياء مازالت مجهولة أمامه، فيتساءل عن مصير هذه الشخصية أين سافرت ؟ ما سبب سفرها ؟ وما طبيعة العلاقة بينها وبين الراوي ؟، فكل هذه التساؤلات والتخمينات لم يستطع القارئ الإجابة عنها والتأكد من صحتها إلا بعد تصفحه لعدد من صفحات الرواية، فسفر" بختة " الذي أشار إليه البطل في الصفحة الأولى من الرواية (ص 9)، قد شد القارئ وأبقاه مرتقبا الإعلان عنه إلى غاية الصفحة ما قبل الأخيرة من الرواية (الصفحة 172) انطلاقا من الرسالة التي كانت"بختة " قد بعثتها للبطل تعلمه بسفرها إلى باريس شارحة سبب سفرها ومكان إقامتها: « لابد أن أكون أنا في الطائرة نحو باريس، إن كنت أنت اللحظة تقرأ هذه الرسالة..سأنزل عند خالتي..بذريعة إتمام دراستي العليا رفقة ابنها هناك..»[2].

[1]– الموت في وهران، ص 9.

[2]–المصدر نفسه، ص 172.

تضمن المشهد – أيضا- قول البطل: « أجهشت: هواري ! ماتبكيش » ضغطت خدها إلى صدري: « أنت أميمتي.»[1].

جاء هذا الكلام كتلميح إلى أحداث سيعرفها السرد مرتبطة أساسا بمصير أم البطل، فيتساءل القارئ ما الذي يبكي البطل ؟ وما الذي جعله ينزل صديقته منزلة أمه ؟ ما مصير هذه الأخيرة ؟ وغيرها من الأسئلة التي زاد الاستباق من إذكائها، فمصير الأم قد تعين في الصفحة ص (13) في قول البطل: « ذلك كله ما كان بقي لي في محفظتي الزرقاء..لا تزال معلقة في جدار غرفة نومي مقابل صورة أمي التي بعد أربعينيتها كبرتها في إطار »[2].

أما تفاصيل موتها، فلم يعلن عنها البطل إلى غاية الفصل الثاني، والصفحة(ص 44) مما تضمنته الافتتاحية والذي يمكن عده استباقا—أيضا— قول البطل: « أخذت بلسانها طرفا من سلسلتي ومصت.. همست لها: « لم تفارق رقبتي، أبدا »[3].

فهذا الاستباق قد تحقق حكائيا بعد مسافة نصية صغيرة، فبعد خمس صفحات يسرد البطل حضوره حفل نجاح صديقته "بختة " في البكالوريا فيقول: «أهديتها ديوان المتنبي لأنها كانت مولعة بشعره، فأهدتني هي لنجاحي أيضا، بعد أن استبقتني إلى آخر الحفل، سلسلة من ذهب خالص، علقتها بيدها في رقبتي»[4].

بقيت إشارة أخيرة ضمن الافتتاحية، مما نعتبره استباقا تمهيديا، وهو قول البطل: « تنهدت. فأغرقت مشمي في شعرها: « وتطيبت من عطر أمي ! »[5].

يشير هذا الاستباق إلى حدث إهداء البطل لصديقته إحدى قارورات عطر أمه، والذي لم يتحقق إلا بعد قراءة حوالي 40 صفحة من الحكي، فحتى إلى غاية الصفحة 54 تم الاعلان عن هذا الحدث، حين تحدث البطل عما بقي له من تذكارات أمه، يقول: « أذكر أنني أهديت بختة الشرقي إحداها

[1]–المصدر نفسه، ص 9.
[2]–المصدر نفسه، ص13.
[3]–المصدر السابق، ص 10.
[4]–المصدر نفسه، ص 15
[5]–المصدر نفسه، ص 10.

فاندهشت لي من غلاء ثمنها، كما هي تعرف شيء واحدا دفعني إلى فعل ذلك:

أن أشم رائحة أمي. وصحيح! رجوتها أن تتطيب من ذلك العطر كلما كان لابد أن نلتقي. »[1].

فالافتتاحية لم تكن إلا استباقا تمهيديا لأحداث لم يأت السرد عليها بعد ويبدو أن الروائي قد لجأ إلى هذه التقنية في بداية الرواية حتى يحقق وظيفتين:

الأولى: دفع القارئ إلى التطلع إلى ما هو متوقع الحدوث أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وبالتالي إطلاق العنان للخيال والتخمين لمعانقة المجهول واستشراف الآفاق، « وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة »[2].

الثانية: احقاق متعة وإثارة لدى القارئ، بإشراكه في كشف المجهول وبالتالي يساهم في بناء الأحداث ودفعها إلى الأمام.

ويبدو أن هذه الافتتاحية قد استطاعت أن تحافظ على عنصر التشويق رغم اعتمادها على تقنية الاستباق، ذلك أن الروائي لم يجعل منها توقعا صريحا لما سيأتي، وإنما جعلها تلميحات مضمنة في أقوال الشخصيات، يمكن للقارئ الحصيف فقط أن ينتبه إلى أنها استباقات تمهيدية من أول قراءة.

في سياق آخر يظهر الاستباق كإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة من الأحداث المحتملة الحدوث والتي قد تتحقق على مستوى السرد أولا تتحقق ويفرق " جينت " بين الاستباق كإعلان والاستباق كتمهيد، ف « الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا، بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة (Germe Insignifiant) لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية »[3].

ومن صنف الاستباق كإعلان نمثل بهذا المقطع الوحيد في الرواية، حيث يصرح البطل بأحداث سوف يقوم بها رفقة صديقته "بختة"، وهي إعلانات ذات مدى قصير، كما أنها بقيت مفتوحة لا يمكن الامساك بزمن التحقق الفعلي لها على مستوى الرواية، فهي تمثل النهاية المفتوحة للرواية، يقول البطل:

«حين تفيق، سنحضر قطعة الحلوى بأربعة وعشرين شمعة. ومساء ننزل فأمر بها على رصيف بائعي

---

[1]-المصدر نفسه، ص 54.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.

[3]-المرجع السابق، ص 137.

الورد في ساحة هوش (سابقا). ثم ندخل أول مرة في شارع خميستي كنا تقاسمنا فيه أول بيتزا مشتركة»[1].

وعلى الرغم من المساحة النصية الضئيلة التي شغلها الاستباق إلا أنه استطاع القفز إلى المستقبل والتلميح إلى أحداث أو تقديمها للقارئ محافظا على عنصر الإثارة والتشويق لديه، ولعل ذلك راجع إلى اعتماد الرواية على السارد بضمير المتكلم، «حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة من دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني »[2].

نشير إلى أن المقاطع الاستباقية التمهيدية الواردة في افتتاحية الرواية تندرج ضمن الاستباقات الخارجية، لأن مداها كان خارج مستوى الحكي الأول بينما يندرج المقطع الاستباقي الأخير الذي من صنف الإعلان ضمن الاستباقات الداخلية، لأن مداه لم يتجاوز مستوى الحكي الأول، وموضوعه لم يخرج عن موضوع الحكاية الأولى التي هي حاضر السرد.

خلاصة القول: إن المفارقة الزمنية في رواية " الموت في وهران " ظلت رهينة التجاذب بين الماضي والحاضر وأحيانا المستقبل، وقد تجسدت عبر تقنيتين سرديتين هما: تقنية الاسترجاع وتقنية الاستباق، وقد لعبت هاتين التقنيتين دورا كبيرا في تشكيل دائرية الزمن الروائي، بحيث افتتحت الرواية بمفارقة استباقية تعلن عن نهاية القصة، وتمهد لأحداث سيعرفها السرد لاحقا، لتبدأ بعدها مفارقة الاسترجاع بالعودة إلى الوراء عبر ذاكرة البطل وذاكرة شخصيات أخرى مشاركة في الأحداث، ليستمر الراوي البطل في استرجاعه لماضيه القريب والبعيد إلى أن ينتهي إلى النقطة النهائية التي بدأ بها السرد في زمن الحاضر.

وتعد المفارقات الزمنية عصب البناء الزمني في الخطاب الروائي، لهذا لم يأت توظيفها في النص توظيفا عفويا اعتباطيا، وإنما حقق جملة من الوظائف أهمها تخليص النص من الخطية والرتابة، وإضفاء عنصر التشويق والمتعة، من خلال خلخلة نظام التتابع الزمني في سرد الأحداث بالإضافة إلى إنارة ماضي الشخصيات وتفسير حاضرها، مما أسهم في سد الفراغ الحاصل في حاضر السرد الذي اتسم بالعقم والضبابية.

---

[1]- الموت في وهران، ص 10.

[2]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 65.

5-2- علاقات المدة:

تقوم علاقات المدة أو الديمومة على دراسة الإيقاع للسرد، وبالتركيز على وتيرته، وهي مقود إلى«استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل وتبطئة له»[1].

ويقر "جينت" بصعوبة البحث في مثل هذه العلاقات، وهذا راجع لكون هذه الحركة صعبة القياس، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة، يقول "جيرار جينيت" – في هذا الصدد – «إن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص... وبالمقابل، فمقارنة "مدة" حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك تلقائيا لا يمكن أن يكون – كما سبق أن قلنا – غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف المعوقات الفردية»[2].لهذا حاول الدارسون إيجاد ضوابط لهذه العلاقات من خلال التمييز بين أربع حركات سردية، اثنتان منها مرتبطة بتسريع السرد وأخريان منها مرتبطة بإبطائه، فأما المرتبطة بتسريعه فهي التلخيص والحذف، وأما المرتبطة بتبطئته فهي المشهد والوقفة.

أولا: تسريع السرد:

يتم تسريع وتيرة السرد عن طريق تلخيص أحداث كثيرة استغرقت سنوات طويلة، في بضع سطور أو فقرات، أو القفز عليها متجاوزا إياها، مع الإشارة إليها فقط وأحيانا دون الإشارة إليها، وتقاس سرعة السرد بالتناسب بين«زمن الحدث مقاسا بالثواني أو الدقائق أو الساعات، وبين طول النص مقاسا بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات» [3].

1.1. المجمل: (Sommaire)

بالرغم من تعدد تسميات هذا المصطلح في الدرس النقدي العربي فمنها: الخلاصة والتلخيص المجمل والإيجاز... إلا أنها تصب في دلالة واحدة وهي «أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر

[1]- سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 89

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص .101

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص .77

تفاصيل الأشياء والأقوال»[1]. وبالتالي فزمن السرد أو الحكي – بتعبير جينيت – يكون أقل من زمن القصة، ومعادلته الرمزية كما حددها "جينيت" هي بهذا الشكل:

المجمل: زح < زق

وقد ضبطت "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية" جملة من الوظائف السردية للجمل أو الخلاصة، نجملها فيما يلي:

1. المرور السريع على فترات زمنية طويلة (...).
2. تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.
3. تقديم عام لشخصية جديدة.
4. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
5. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
6. تقديم الاسترجاع»[2].

وقد تفطن "جينيت" إلى العلاقة الوظيفية بين المجمل والاسترجاع، واعتبر معظم المقاطع الاسترجاعية تنتمي إلى هذا النمط وهو السرد المجمل **Récit Sommaire** أي أنه من غير الضروري رصد كل الأحداث ونقلها في النص، لذلك يلجأ الروائي إلى إغفال العديد منها والقفز عليها، مكتفيا بتقديم موجز لها « فهناك حقيقة لا يمكن تجاهلها، وهي عدم قدرة الروائي على تدوين الأحداث، جميعها وإعطائه لها قيمة في عملية السرد الروائي، لأجل التخلص من كل ما هو زائد وغير ضروري، متحاشيا رواية كل شيء»[3]، وترتبط تقنية المجمل أو التلخيص في رواية "الموت في وهران"، بتقنية الاسترجاع حيث يظهر التلخيص الاسترجاعي للأحداث التي تم اختزالها عن طريق الإشارات السريعة إليها فقط، فقط اكتفى الروائي البطل بتدوين الأحداث المهمة والتي كان لها أثر في حياته، متجاهلا بعضها، ومتحاشيا ذكر تفاصيلها، فعلى امتداد مائه وثلاثة وسبعين صفحة لخص البطل قضيته وقصة

---

[2]- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، 1993م، ص 139.

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 82.

[2]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي، ص 81.

آبائه وأجداده، فقد عاد بنا إلى الوراء سنوات طويلة في محاولة للبحث عن أصوله التي تعود من جهة أمه إلى الإسبان الذين حلوا بوهران سنوات طويلة من زمن القصة، ولم يسبق لها ذلك لولا اعتمادها على تقنية الاسترجاع التي جسدتها مذكرات البطل.

نقرأ في الرواية العديد من الأمثلة التي توضح تقنية التلخيص، كما في المقطع الآتي: « فسنواتي الثلاث، في ثانوية لطفي بأيامها الكئيبة، كانت ثقيلة على مزاجي ممطرة وخائفة! تخلصت من بعضها، قطعته، ذريته بغياباتي المتكررة عن درس التاريخ والتربية والرياضة، مرات بإماتتي أقارب خياليين، ومرات بمرضي أبرره بشهادات طبية مزورة دبرها لي، كل مرة من كنت أحضره وليا لي إلى الثانوية كلما تفاقم أمر تلك الغيابات على أنه خال لم يكن أبدا قريبا لأمي»[1]، يمثل هذا المقطع تلخيصا محددا، وبعيد المدى نسبيا حيث يغطي فترة ثلاث سنوات عاشها البطل خلال مرحلة الثانوية، فلم يبق من تلك الفترة سوى أحداث معينة، كان أهمها ما ضمنه هذا المقطع.

بالإضافة إلى أن هذا المقطع قد أوجزناه فترة ثلاث سنوات قضاها البطل في الثانوية، فقد حقق وظيفة مهمة، إذ أسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والعاطفية للشخصية المحورية في الرواية، فهذه السنوات كانت ثقيلة على البطل كئيبة وخانقة، ولعل ذلك ما يفسر لجوء الراوي البطل إلى تلخيصها، لأنه لا يوجد فيها ما يستحق أن يذكر، لذلك فهذا المقطع قد عمل على تسريع السرد والانتقال السريع من محطة إلى أخرى من حياة الشخصية الروائية، وفي الوقت نفسه عمل على تحصين السرد من الانقطاع والتفكك، وبذلك فقد حقق هذا المقطع ثلاث وظائف أساسية هي: تقديم الاسترجاع والمرور السريع على فترات زمنية طويلة، وحماية السرد من الانفلات، بسد الثغرات الزمنية التي قد تحصل فيه في موضع آخر تقدم لنا الرواية تلخيصا آخر محدد، قريب المدى، أوجز ما يقدر بحوالي عام من حياة البطل، لخص بموجبه أهم الأحداث التي اعتاد أن يقوم بها بعد أن يقي وحيدا إثر سفر صديقته، يقول: « فمنذ عام كنت عطلت الجرس، فاسترحت أيضا من إزعاج النساء الدلالات، بائعات الذهب وشارياته، والباحثين عن الخبز اليابس... فإني لم أعد أفتح لأحد غير عبدقا النقريطو في أوقات نتواعد عليها لنخرج عشية الخميس إلى بار التيتانيك ومنه إلى الكورنيش أو على الميلومان لنسهر...» [2].

---

[1]- الموت في وهران، ص 29.

[2]- المصدر السابق، ص 173.

يوضح هذا التلخيص يوميات البطل، وحياته الرتيبة التي أصبحت لا معنى لها، في ظل الوحدة والكآبة اللتين سيطرتا عليه، فالراوي البطل قد لخص عاما كاملا في خمسة سطور فقط، وهو ما جعل السرد ينساب بإيقاع سريع في شكل دائري، بدايته في منتهاه.

من النماذج الأخرى التي توضح هذه التقنية ما جاء على لسان "بختة" صديقة البطل، التي استعرضت في سطر واحد حياة البطل "هواري" من طفولته إلى اللحظة التي جمعتها به، تقول: «تيتمت. طردت من الجامعة. وها أنت تفقد أمك. يا لظلم هذه الدنيا!»[1].

لا يحدد هذا التلخيص مداه الزمني ولكن من الواضح أنه تلخيص بعيد المدى، يعود إلى طفولة البطل، إلى اللحظة التي قتل فيها أبوه فصار يتيما، وبعده طرد من الجامعة ثم وفاة الأم، وبتتبعنا للإشارات التي تدل على زمن هذه الأحداث على مستوى الرواية، نستطيع القول إن هذا المقطع قد لخص اثنتي عشرة سنة من حياة بطل الرواية، فقد أشارت الرواية صراحة إلى تاريخ ميلاد الأم وتاريخ وفاتها: «هذا قبر المغفور لها وهيبة بوذراع 1963- 2006 ادعوا لها بالرحمة»[2].

بعدها تشير الرواية إلى أن مقتل الأب كان سببه قتل هذا الأخير لمدير المدرسة الابتدائية التي كان يدرس فيها ابنه (البطل)، يقول البطل عن هذا الحادث: «بملأني يقين أليم بأن والدي لم يكن فكر في أمي يرميها، وإياي في عامها الحادي والثلاثين شابة جميلة إلى شقاوة هذه الدنيا، إذا انتظر في تلك الساعة الصباحية من يوم الثلاثاء... أن يخرج المدير من بيته ليشتري بقتله مقاما له في جنة ربه»[3]، بعملية حسابية بسيطة، يتحدد تاريخ مقتل الأب، بسنة 1994م، وهي السنة التي بلغت فيها الأم عامها الحادي والثلاثين، وبالتالي فجملة واحدة قد لخصت لنا ما يربو عن اثنتي عشرة سنة من حياة البطل.

في نموذج آخر نقرأ تلخيصا بعيد المدى، محدد بمدة زمنية تقدر بثلاث سنوات، قضاها البطل في متوسطة "عقبة" رفقة صديقه "جمال سعياد"، الملاحظ على هذا التلخيص أنه ارتبط بشخصية "جمال

---

[2]-المصدر نفسه، ص 49.

[2]- المصدر السابق، ص 49.

[3]- المصدر نفسه، ص 58.

سعياد" أكثر من ارتباطه بشخصية البطل، وقد جاء هذا التلخيص على لسان هذا الأخير، حيث يقول: « في تلك الأعوام الثلاثة التي قضيناها في عقبة، كان لا يتحدث إلى غيري في الساحة إلا نادرا. فمعه، في سيارة يقودها سائق والده الشخصي بزي مدني، ويغرس مسدسا في خاصرته تحت قميصه، كنت دخلت أحد شواطئ " بوسفر" المحروسة لضباط الجيش والأمن وعائلاتهم. كان ذلك خلال آخر عطلة صيفية له في وهران. أذكر طبيبة أمه السيدة كهينة وسخاءها...» [1].

يعود السارد البطل هنا بذاكرته يسترجع ماضي أحد أصدقائه المقربين مكتفيا بسرد ما بقي عالقا في ذاكرته من أحداث "جمعته به، متجاوزا ذكر التفاصيل الأخرى، التي لو ذكرناها لاستغرقت العديد من الصفحات، لذلك فالتلخيص هنا قد حقق وظيفتين هما: تقديم الاسترجاع وكذا تقديم عرض موجز ومكثف لحياة شخصيات ثانوية، لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، وبذلك فقد أسهم التلخيص في تسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي في الرواية.

نستطيع القول: إن رواية "الموت في وهران" قد اعتمدت تقنية التلخيص في تسريع إيقاعها الزمني، خاصة لحظات استعادة الماضي، لتأتي بذلك المقاطع الاسترجاعية الملخصة في شكل فواصل حكائية مضغوطة ومكثفة تختزل العديد من السنوات التي استغرقتها القصة.

2.1. الحذف: (Léllipse)

يعد الحذف من التقنيات الشائعة في الفن الروائي، ويتم من خلالها إسقاط فترات زمنية قصيرة أو طويلة، محددة، أوغير محددة من ومن القصة.

واختلف الدارسون العرب في ترجمة هذا المصطلح السردي، فتعددت تسمياته العربية منها: القطع[2]، الإسقاط[(3)]، الإضمار[4]، الثغرة[5]... إلخ.

وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل بينهم حول المصطلح إلا أن مفهومه واحد لا يخرج عن تجاوز

---

[1]- المصدر نفسه، ص 111.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

[4]- سمير مرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

[5]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص (64، 65).

محطات حكائية على مستوى القصة دون الإشارة إلى ما حدث فيها على مستوى الخطاب.

وبالتالي فزمن الحكي أو السرد يكون منعدما، في مقابل زمن القصة الذي يكون متسعا أو لا نهائيا، وبذلك فالمعادلة الرمزية للحذف – حسب جنيت – تكون كالآتي: [1]

الحذف: زح = 0، زق = ت
زق∞إذن: زح <

ويبدو أن هذه التقنية قد حظيت بأهمية كبيرة في رواية "الموت في وهران"، أكثر مما حظيت بها تقنية التلخيص، فالمقاطع الحكائية التي اشتملت على هذه التقنية كثيرة إذا ما قورنت بالأخرى، ويعود سبب ذلك اعتمادا على تقنية الاستذكار التي وسعت من زمن القصة، بحيث جعلتها تمتد إلى فترات زمنية طويلة، فكان لا بد من إغفال بعض الأحداث التي لا أهمية لها في النسيج الروائي وذلك بحذفها مع الإشارة إليها أو دون الإشارة، مما نتج عنه تسريع حركة السرد.

وتجلى الحذف في المدونة الروائية من خلال ثلاثة أشكال هي:

1. الحذف الصريح:

يتم فيه الإشارة إلى إسقاط فترة زمنية معينة، وقد يتم فيه تحديد مدة الفترة التي تم حذفها بدقة، وبصورة محددة، وقد لا يتم ذلك، فتبقى المدة المحذوفة غير محددة.

من الأمثلة التي نسوقها عن النمط الأول، هذا المقطع «فإن أمي، بعد ثلاث سنين من ذلك، وقد ألفتها متطهرة تماما من أي حزن، كانت أعادت علي، على بغرير بالعسل والشاي حضرته احتفاء بانتقالي إلى الثانوية إن جنازة جدتي كانت حدثا أطبق بلدة سيدي الشحمي كلها»[2].

لقد تم على مستوى هذا المقطع حذف فترة زمنية طويلة نوعا ما تقدر بحوالي ثلاث سنوات، وهي الفترة التي أعقبت وفاة جدة البطل السارد لأمه، الذي قفز بالزمن السردي قفزة سريعة جعلته يتخطى

5- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

[1] – الموت في وهران، ص 125.

أحداثا كثيرة قد يكون شهدها مسار القص خلال هذه السنوات الثلاث، وذلك كونها تخدم المتن الحكائي، فهي لم تضف دلالات عميقة لمسار الحكي، لذلك أطلق عليها النقاد المصطلح "الزمن الميت"[1].

من الحذف المحدد أيضا، والذي يعلن عن مداه بدقة ما جاء على لسان البطل السارد – أيضا – حين استرجع لحظة دخوله المدرسة أول مرة، واصفا شعوره وشعور معظم تلاميذ صفه ليفتقر بعدها إلى استرجاع المشهد نفسه لكن هذه المرة بعد خمس سنوات من ذلك الحدث، إذ يقول: « وإلى أرجاء الساحة، كنت سرقت هنا وهناك نظرات ائتمان إلى التلاميذ الآخرين الذين كانوا يبدون أكثر هدوءا، بل وثقة في النفس، كما كنت وقفت بعد خمس سنين، ظهري إلى الجدار وعيناي على باب الدخول لأيام، مشفقا على حال المتباكين». يوقفنا هذا المقطع على حذف محدد، حدد مداه بدقة، قدر خمس سنوات، استغنى فيهات البطل عن الأحداث التي وقعت خلال تلك السنوات التي كانت جزءا من مرحلة تعلمه الابتدائي، مركزا فقط على سنته الأولى دون بقية السنوات، فالظاهر أن الحذف هنا لم تتعد وظيفته مجرد الإخبار والإعلام عن المراحل التي توالت على حياة البطل، إلا أن عودة البطل السارد إلى استرجاع بعض الأحداث التي وقعت خلال هذه السنوات في صفحات لاحقة يقودنا إلى القول بأن الحذف قد أدى في بدايته وظيفة مغايرة وهي خلق حالة من الترقب والإثارة والتشويق لدى القارئ.

تجدر الإشارة إلى أن نماذج الحذف المحدد الذي يعلن عن مدته المحذوفة قليلة جدا في الرواية، بينما تكثر نماذج الحذف الصريح غير المحدد، ونستدل عليها في الرواية بعبارات من قبيل: «بعد سنين...» «بعد بضعة أشهر...» «أياما قبل...»... إلخ.

نشير إلى أن هذا النمط هو السائد في رواية "الموت في وهران"، وهو النمط الذي يترك للقارئ حرية تقدير المدة الزمنية التي ألغاها السرد، وقد يكون هذا التقدير متيسرا نوعا ما في وجود إشارات أو إحالات تفيد في الوصول إلى تحديد تقريبي له، وقد يتعذر على القارئ تحديد مدة الحذف في غياب

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

[3]– الموت في وهران، ص 14.

هذه الإشارات، نمثل لهذا النمط من الحذف بهذا المقطع الذي يقدر الحذف فيه بالسنوات، يقول البطل: «فإني لا أدري كيف كنت، خلال ست سنين، أنظر بلا خجل في عيون من يعرفون واحد مثلي لم يروا له والدا يوما... ولا علمت ما الذي كان حال دون بعضهم ممن كانوا اقتربوا مني أن يسألني عن ذلك، قبل أن أتكشف في مرآتي بعد سنين أن في ملامحي انقباضات شراسة عميقة فعلا، إذ كنت التجأت إلى غرفة الحمام...»[1].

جمع هذا المقطع بين نمطي الحذف المحدد وغير المحدد، فعبارة: «كنت خلال ست سنين...» أشارت إلى حذف محدد قفز البطل من خلاله على فترة ست سنوات كان قضاها يتيما بلا أب ودون أن ينتبه إلى ذلك، أما عبارة: «قبل أن أتكشف في مرآتي بعد سنين...»، فقد أعلنت عن حذف غير محدد من الصعب تحديده تحديدا دقيقا، حتى لو لجأنا إلى تتبع الأحداث السابقة للحذف واللاحقة له، وربطها بمؤشراتها الزمنية، فكما في هذا المثال يمكننا أن نحدد المؤشر الزمني للحدث السابق للحذف بالسنوات التي قضاها البطل في المدرسة الابتدائية مع العلم أن البطل قد دخل سنته الأولى ابتدائي سنة 1992م، فإن بداية الحذف ستكون من سنة 1997م، غير أن الحدث الذي يعلن عن نهاية الحذف، لم يتحدد بدقة، إذ اكتفى البطل بالإشارة إلى اللحظة التي نظر فيها إلى وجهه في المرآة، وذلك ما جعل من الصعوبة التكهن بالمدة الزمنية المحذوفة.

وفي مثال آخر، يقدر فيه مدى الحذف بالشهور، وسيتعصى فيه– أيضا– على القارئ تحديد المدة المحذوفة التي تبتدئ بفجيعة فقدان البطل لأمه وتنتهي بزيارة "حسينة" له بعد ذلك، إذ يقول البطل: «أما حسينة فكانت بعد بضعة أشهر من ذلك، إذ ترجع إلي على انتظار أو صدفة، تغرق في كأس أشجانها...»[2].

فعلى الرغم من تصريح الرواية ببداية الحذف المؤشر إليه بوفاة الأم في أحد الليالي الباردة من بداية عام 2006م، إلا أن الحذف المحدد ببضع شهور من بعد ذلك الحدث تبقى مدته غامضة، ولا يمكن تحديدها بدقة بأي شكل من الأشكال.

إلى جانب الحذف المقدر بالسنوات والشهور هناك حذف مقدر بالأيام، وفي كل الأحوال يصعب

[1]– المصدر السابق، ص(15، 16).

[1]– المصدر السابق، ص .67

تحديد مدته بدقة، كما في هذا المثال الذي تم فيه حذف تفاصيل الأحداث التي وقعت في الأيام التي تلت خروج البطل من السجن، حيث يقول: «اليوم يروق لي الاعتراف لنفسي بأن بختة الشرقي سبقتني دائما بمسافة ليلة من النباهة واللطف، كانت بعد أيام من خروجي من السجن قالت لي في بيتزيريا شارع خميستي: "أنا مقتنعة بأنك لم تكن أنت السبب في موت تلك الفتاة"»[1]، يصعب هنا – إذا – ضبط عدد الأيام التي تلت خروج البطل من السجن ولقائه ببختة، إذ « يحدث أحيانا ألا يشعر الكاتب بالحاجة إلى هذه الدقة في تحديد فترة الحذف، فيستعيض عنها بعبارات تقريبية، تلمح أكثر مما تصرح تاركة لنا حرية تقدير المسافة الزمنية التي تغطيها»[2].

2. الحذف الضمني:

يتم من خلاله الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى دون الإشارة إلى ذلك وهذا النمط من أكثر الأنواع توظيفا في الرواية، إذ لا تخلو أية رواية من هذا النمط، لذلك «يمكن القول، بصورة عامة، بأن أية رواية لا يمكنها الاستغناء عن الحذف الضمني، ولا عن توظيفه في النص على نحو من الأنحاء، فهو دون سواه الذي سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد، ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد... إذا كان هذا النمط من الحذف محفوفا بالغموض وعصيا على الاستخراج في معظم الأحوال، فإن ذلك ناجم بكل تأكيد عن كوننا لا نستطيع تحديده بدقة لغياب أية إشارة صريحة إلى موضوعه أو مدته»[3].

ويعد البحث عن مواضع الحذف الضمني من أصعب العمليات على القارئ الذي يجد نفسه مضطرا إلى التنقيب عن كل الانقطاعات والثغرات الموجودة على خط السرد من خلال تتبع أحداث العمل الروائي وإعادة ترتيبها في الذهن، وبالتالي فهذا النمط من الحذف يكثر وجوده في الروايات ذات البناء الزمني المتداخل والمتشظي.

نلمس هذا النمط من الحذف في رواية "الموت في وهران" على مستوى الفصل الأول منها، حين

[1]– المصدر نفسه، ص 103.

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 157.

[3]– المرجع السابق، ص 163.

بدأ الراوي البطل بسرد مذكراته، التي كانت متنفسا له من الضغط الذي عاشه في طفولته وما زال يعيشه في حاضره، فإذا به لا يفرغ كل ما في جعبته دفعة واحدة، لذلك جاء في هذا الفصل عبارة من فقرات سريعة بين محطات كثيرة عاشها، هذه الفقرات جسدها الحذف الضمني للكثير من الفترات الزمنية الميتة التي تضمنت أحداثا هامشية، مختزلا بذلك الأحداث التي لعبت دورا أساسيا في نسج بنية النص الروائي، والتي سوف يشهدها السرد في فصول لاحقة.

يظهر الحذف الضمني واضحا في الانتقال المفاجئ من حدث إلى آخر، مما يؤدي إلى حدوث انقطاعات وثغرات على مستوى الزمن السردي، يمكن أن نسوق مثالا على ذلك بالجزء الرابع من الفصل الأول والذي تضمن انتقالا بين أحداث متباعدة زمنيا، فبعد أن افتتحه البطل بالحديث عن يومياته المدرسية وهو في السنة النهائية من التعليم الابتدائي وكيف كان معلمه "الطاهر فراحي" معجب بخطه، نجده يفاجئ القارئ بحدث آخر وهو رحيل صديقه "جمال الدين سعياد" دون أن يمهد لذلك أو يذكر تاريخ حدوثه، ثم ينتقل مباشرة إلى الحديث عن العودة إلى الحي الذي كان يسكن فيه وإلى البيت الذي قتل فيه والده، ليليه بعد ذلك الحديث عن المعاناة التي كابدها في متوسطة "عقبة" والتي هي أشبه بالمعاناة التي عاشها في السجن لما كاد يتنازل عن حرمة جسده لأحد الشواذ، مسترسلا بعد ذلك في سرد الحادث، مع العلم أن هذا الحدث، وقع زمنيا بعد طرد البطل من الجامعة ووفاة أمه وتعرفه على"حسينة" التي كان موتها سببا في دخوله السجن، إن هذا الانتقال من حدث إلى حدث ومن فترة إلى فترة من دون الإشارة إلى ذلك يجسد بوضوح الحذف الضمني.

3. الحذف الافتراضي:

وهذا النوع من الحذف شبيه على حد كبير بالحذف الضمني، فهو « يشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه " جنيت " فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة...»[1].

ويتجلى الحذف الافتراضي في البياض الموجود في الشكل الطباعي بين الفصول وكذا نقاط الحذف

[1]- المرجع السابق، ص 164.

أو النجمات وغيرها من القرائن التي تدل عليه، كما انتهى إلى ذلك "حميد لحميداني"، حين قال: « يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل نجمات ثلاث كالتالي:

☆☆☆ ( ) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر.وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك ايضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها»[1].

بالعودة إلى المدونة الروائية "الموت في وهران" نجد أن البياض الطباعي بين الفصول، هو العلامة الدالة على وجود حذف افتراضي في زمن السرد، بالإضافة إلى أرقام من الفصول والأجزاء، أما باقي العلامات الطباعية كالنقاط والنجمات فهي منعدمة.

نلمس وجود هذا النمط من الحذف في نهاية الرواية بين الفصول الخامس والسادس والسابع، فبعد نهاية كل فصل نلحظ مرور فترة زمنية معينة قبل أن يبدأ الفصل الذي يليه، فمثلا ينهي البطل السارد الفصل السادس في الصفحة 156، الحديث عن الزيارة التي قادته إلى ولاية عين تيموشنت بحثا عن أصول أجداده وعن مكان إقامتهم هناك تاركا ثلثي الصفحة بياضا إضافة إلى صفحة أخرى ليعلن عن بداية الفصل السابع تاركا نصف صفحة أخرى بياضا معلنة عن الجزء الأول من هذا الفصل، ليشرع البطل في الصفحة 159 في سرد حدث جديد وهو زيارة لـ "عاشور بونعيم" مدير عمل والدته فالحدثين – إذا – منفصلين تماما ولم ترد إشارات دالة على انقطاع زمن السرد سوى البياض الطباعي ورقم الفصل وجزئه، لذلك فالبياض قد اختزل أحداثا كثيرة سكت عنها السرد، مما أدى إلى تسريع السرد.

ثانيا: إبطاء السرد:

في مقابل تقنيتي تسريع حركة السرد، تبرز تقنيتان زمنيتان تعملان على إبطاء السرد وتغطيته وهما: الوقفة والمشهد، ويتم من خلالهما التطابق التام أو شبه التام بين زمن القصة وزمن السرد.

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 58.

1.2. الوقفة: (Pause):

تحدث الوقفة غالبا بسبب لجوء الروائي إلى الوصف، والوصف كما عرفه "قدامة بن جعفر": «إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأصول والهيئات »[1].

ويقتضي الوصف عادة انقطاع سيرورة الزمن وذلك بالانتقال من السرد إلى الوصف، أي الانتقال من تتبع سير الأفعال إلى التركيز على الأشياء والكائنات وميز – جينيت – بين السرد والوصف قائلا: « وإن الفرق الأكثر دلالة لربما كان هو أن السرد يعمل داخل التتابع الزمني ملزما في خطابه على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث كذلك يبدو الوصف ملزما في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان»[2].

أما المعادلة الرمزية للوقفة – كما حددها جنيت – هي:

الوقفة: زح = ن، زق = 0
> زق∞إذن: زح

أي أن الوقفة ينتج عنها إيقاف للزمن على مستوى القصة، في مقابل تمطيط للزمن على مستوى السرد، وتعد الوقفة من التقنيات الزمنية التي لا يمكن لرواية أن تخلو منها، ذلك أنه من العسير إيجاد سرد خالص من الوصف فكل النصوص الروائية لا تستغني عن الوقفات الوصفية.

وقد تباين التعامل مع الوصف في الأعمال الروائية، فنجد الروايات الكلاسيكية قد اعتبرته بمثابة مدخل أو تمهيد مرتبط بعناصر ثابتة في الرواية كالشخصيات والأماكن، وأن وظيفته لا تخرج عن «تحديد إطار الحدث وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات إيهاما بأصالة الأحداث والأقوال والحركات في عالم الرواية»[3]. وهذه الوظيفة هي ما أطلق عليها – جنيت – بالوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب ودور هذه الوظيفة جمالي بحت.

الأمر نفسه عند "جيرالد برانس" الذي حصر وظيفة الوصفية في تحديد أبعاد المكان وصفات

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المطبعة الميليجية، القاهرة، 1935م، ص 107.

[2] – جيرار جنيت: حدود السرد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد (8- 9)، ص(61، 62).

[3] – أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، ط1، 2005م، ص 177.

الأشخاص مركزا على طبيعتها الثابتة، وذلك في تعريفه للوصف بأنه: «عرض وتقديم الأشياء والكائنات والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأراضيها بدلا من وظيفتها الزمنية»[1].

أما الروايات الحديثة فقد ابتعدت بالوصف عن وظائفه التصويرية والتوضيحية والجمالية القائمة على تصوير الأشياء وتوضيح أبعاد المكان وبيان ملامح الشخصيات وأوجدت له وظائف أخرى جعلته «يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء»[2]. ولعل أهم هذه الوظائف، «ووظيفة التفسير الرمزية التي تقتضي بأن تكون القطعة الوصفية عنصرا أساسيا في العرض»[3]، فهذه الوظيفة لا تجعل من الوصف مظهرا خاصا بالأشياء فقط، بل تتعداه إلى وصف المشاعر، ورصد الانطباعات والتأملات، وبسط الأفكار والآراء، ويطلق على هذا الوصف "الوصف التأملي"، وفيه «يحدث نوع من التداخل بين الوصف والسرد حيث يتأرجح النص الروائي بين السكون والحركة، وينتج عن تداخل الوصف مع السرد ما يمكن تسميته بـ "الصورة السردية"، والتي تعرض الأشياء والموجودات الموصوفة بصورة متحركة»[4]، وبالتالي فالوقفة الوصفية تعد تقنية زمنية لما لها من علاقة بحركة الزمن السردي ويعد "فيليب هامون" من الباحثين الأوائل الذين تنبهوا إلى هذه القضية، فمن خلال بحوثه «يميل إلى اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي»[5].

عند مقاربتنا لهذه التقنية في رواية "الموت في وهران" يبدو لنا عدد هائل من المقاطع الوصفية إلا أنها لم تتضمن وصفا خالصا، بل جاءت أغلبها ممزوجة بالسرد متعلقة بالشخصيات أكثر منها بالمكان والأشياء، أما من حيث الطول والقصر، فجاءت معظمها قصيرة إلى متوسطة، ونود الإشارة إلى نقطة هامة وهي أن دراسة هذه التقنية (الوقفة الوصفية) ستكون من زاوية زمنية أي كتقنية زمنية تعمل على

[1]- جيرالد برانس: المصطلح السردي، ص 58.
[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 110.
[1]- جيرار جنيت: حدود السرد، ص 60.
[4]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي، ص 153.
[3]- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 179.

تعطيل السرد أو إيقافه، وليست كتقنية مكانية ترصد تمظهر الفضاء الروائي، لذلك سينصب بحثنا حول شكلين من أشكال الوصف.

الشكل الأول: الوصف الخالص المنفصل عن السرد.

والشكل الثاني: الوصف الممزوج مع السرد.

من يتأمل المقاطع الوصفية في المدونة الروائية، يجد بروز المقاطع الوصفية المقرونة بالسرد، ولنبدأ بهذا المقطع الذي يعد فاتحة المقاطع الوصفية أي مباشرة بعد شروع الراوي البطل في عملية استرجاع ماضيه، حيث يقول: «كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة. وكان هو، مثل عسكري، ينتظره قائده لتقديم تقريره، لم يمل ولا انحرف. أو كان راقبني إن ما زلت على المسافة التي أخذها عني لما خرجنا من بيتنا في ذلك الصباح الغائم المنذرة أسماؤهم بمطر، لا بد كان نزل بعيدا »[1].

نجد القارئ نفسه وهو يقرأ المقطع أمام صورة متحركة يمتزج فيها الوصف بالسرد، ذلك أن الوصف لم يأت مستقلا عن الحدث، فالراوي البطل حين أراد أن يصف قسوة والده وصرامته لم يضطر إلى إيقاف السرد لإعطائنا وصفا فيزيولوجيا له، وإنما استطاع أن يجسد ذلك من خلال صورة سردية تمثلت في سير الأب بخطوات ثابتة وصارمة مثل عسكري أمام ابنه الذي ظل يتبعه على وجل وذلك في أول أيام دخوله المدرسة، وبالتالي فالوصف هنا لايحقق وظيفة تزيينية وإنما حقق وظيفة تفسيرية، إذ استطاع أن يظهر «عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية»[2]، كما أنه لم يعمل على إيقاف الأحداث ولا كسر سيرورة الزمن، وإنما أسهم في إبطاء السرد وتوسيع مساحته النصية على مستوى الخطاب.

تجدر الإشارة إلى أن الوظيفة التفسيرية للوصف هي المهيمنة على باقي الوظائف، ذلك أن الوصف كان نفسيا نابعا من عمق الشخصية المحورية الأمر الذي جعله يظهر كعنصر بنيوي يسهم في بناء النص وبلورة أبعاده الدلالية، لا سيما وأنه لم يأت مستقلا عن السرد، كما يبدو ذلك في الجزء الأول من الفصل الثاني الذي خصصه الراوي البطل لسرد وقائع مرض الأم ومن ثمة موتها، وقد طغى فيه الوصف على السرد، فعين الراوي على امتداد ست صفحات كان بمثابة عدسة كاميرا تتبع حركة الأم وتلتقط كل

[1]- الموت في وهران، ص 12.

[2]- إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني في رواية "الحواف"، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، 1993م، ص 314.

ماله علاقة بمرضها ومعاناتها، فقد استطاع الراوي البطل أن يصف ما تكابده من معاناة، لا من خلال ملامحها الخارجية فقط وإنما من خلال قدرته أيضا على تلمس أعماقها النفسية، نمثل لذلك بهذا المقطع: «كان لانكسار خطوات أمي، نحو غرفتها، أزيز قضقضة انهيار في وجداني. ظللت لا أخطئ رسم اتجاه حركتها أيضا نحو المطبخ والبهو أو الحمام والكنيف. ففيما أنا موجوع بندوب كبوتي الدراسية أتحسسها في عقلي وروحي وفي جسدي...» [1].

هذه الأخيرة كان لها نصيب كبير من الوصف بالرغم من أنها ليست بطلة الرواية، إذ أورد البطل ستة مقاطع وصفية متعلقة بها، نذكر منها هذا المقطع: «بعد عشاء، من كبدة مقلية وجبن وتفاح، نظرت حسينة إلي إذ أنا أتأمل في وجهها، ناصعا نديً. أن تفحصه مثيرا للشهوة بطعم.. آه الخوخ! أن أحاول أن أتذكر، متحرشة العينين بي. فلم أنبش لها، برغم ذلك، أي تذكار. فخللت، بأصابعها العشر، شعرها الذي كانت جففته مثلوما بفتائل رقيقة سوداء تلوح من صبغة ذهبية باهتة، مقصوصا مرسلا عند أسفل أذنيها، بلا حلي، ثم ردته في حركتين إلى الخلف فتناثر راجعا إلى وضعه»[2].

في حين أنه أورد مقطعا وصفيا واحدا فقط متعلقا ببطلة الرواية "بختة"، وهو مقطع قصير لم يتجاوز ثلاثة أسطر، ولم يورده البطل بغرض الوصف الشخصي وإنما في سياق سرد البطل للقاء الأخير الذي جمعه بها قبل رحيلها إلى الجزائر العاصمة رفقة ابيها الذي عين في وزارة الداخلية، وذلك على شاطئ "الأندلسيات الندي" حيث يستذكر ذلك قائلا: «فرمتني بنظرة عتاب عاضة على شفتيها العليا فالسفلى تباعا. ثم قالت، مذبوحة الصوت، حبلى العينين: "سنرحل معه" وقامت في قطعتين زهريتين، لامة على وجهها نحو العرض الهادئ»[3].

ولعل التفسير الوحيد لهذه المقارنة يكمن في تركيز الراوي على الدور الذي نهضت به كل شخصية عبر مسارها السردي، وكذا الرسالة التي أراد الروائي إيصالها للمتلقي من خلال كل شخصية، "فبختة" كانت السند الوحيد للبطل بعد أن فقد كل شيء، وهذا الأمر قد ذكره الراوي في عدة مواضع من الرواية، أما حسينة فقد كانت أنموذجا عن الفتيات اللائي عانين من قهر الأسرة، وظلم المجتمع، فلم

[1]- الموت في وهران، ص 44.
[2]- المصدر السابق، ص 21.
[3]- المصدر نفسه، ص 116.

يجدن إلا باب الرذيلة مفتوحا بعد أن أغلقت كل الأبواب في وجوههن.

من نماذج الوصف الممزوج بالسرد، والتي حققت وظيفة تزيينية – أيضا – نجد هذا المقطع الذي وصف فيه الراوي اللقاء الذي جمع مدرس اللغة العربية "ناصر العربي" بمدرسة اللغة الفرنسية "مريم بوخانة"، وقد لعب الوصف هنا دورا كبيرا في تحديد ملامح الشخصيتين الخارجية خصوصا وبالتالي تشخيصها أمام القارئ، من خلال التركيز على كل التفاصيل، حيث يقول: « كانا يسيران زندا لزند، يمينها في شماله.هو في جاكتة جلدية قهوية وقميص مربعات أحمر وسروال قطيفة أكحل.كان لون حذائه بنيا، من النوع الإيطالي... وهي كنجمة سينمائية معشوقة لي، في طابور بنفسجي على مقاس خالب، استعرض لجسدها كل ثنيات أنوثتها.كانت بحذاء أسود من نوع البوت، أعطى كعبه غير العالي فيها إيقاعا راقصا، بين طرفه المحكم على بطة ساقها العامرة وبين نهاية الجيبة فوق مفصل ركبتها جوربان عسليا اللون – مثل هدهدة عزف أرجعت قلبي، كان يتناغم لحركة محفظتها اليدوية في شمالها مع كتفيها المبتهجتين بشعرها الأسود المسدل عليها في تسريحة معقوفة الحواف إلى الداخل»[1]، أما الوصف الخالص المنفصل والمستقل عن السرد فيكاد يكون منعدما، فهو لا يتعدى أسطرا قليلة جدا في هذا المقطع الذي يصف فيه البطل "مصطفى" خال الرجل الذي اشترى دار أجداده لأمه حيث يقول: «كان الرجل يبدو ستينيا، أسمر البشرة، ذا جسم لا يزال يظهر صلبا قويا، في بدلة "بلومارسيي" مفتوحة عند الصدر على سلسلة ذهبية ثقيلة.لنظرته الثاقبة الواثقة، من تحت البيريه الأسود المائل قليلا نحو صدغه الأيمن، تدرك أنه لا يرتدي ذلك النوع من اللباس محاكاة أو تباهيا» [2].

يبدو جليا من خلال تتبعنا للمقاطع الوصفية أنها لم تستطع التملص من السرد بأي شكل من الأشكال، ذلك أن بناء الرواية جاء على شكل مذكرات قام البطل بسردها بالإضافة إلى قصر المقاطع الوصفية التي لا تخلق قطيعة واضحة مع السرد.

ولعل المشهد الوصفي الذي لمسنا فيه توقفا للسرد، ذلك الذي عاد فيه البطل بذاكرته إلى أيام الدراسة بالثانوية، وهو ينتقل في شوارع وهران مقتفيا خطى أستاذيه "ناصر العوني" مدرس اللغة العربية، و"مريم بوخانة" مدرسة اللغة الفرنسية ليتوقف فجأة، حين سبح بخياله عائدا إلى زمن بعيد من زمن

[1]– المصدر السابق، ص .37

[2]– المصدر نفسه، ص 143.

وهران الجميل، مستغرقا في وصف بناياتها، ومقاهيها ومطاعمها، وحتى نسائها ورجالها وكيف كانوا يقضون يومياتهم هناك، ناسجا تخيلاته مما كان يحدثه به صديقه "عبدقا النقريطو"، وسنورد مقتطفا من هذا المشهد الوصفي الذي شغل ما يقارب الصفحتين، عمل من خلاله على توقيف السرد وتبطئته، حيث يقول الراوي البطل: «من فرط غبطتي، رأيتني صرت روحا سكن وهران قبل ان أولد... احتشد المارون في ساحة المغرب العربي (لاباستي سابقا) حتى حدود كنيسة الروح القدس المخرس بابها... وأطل من النوافذ نزلاء الفندق الكبير. ونهض الجالسون على المقاعد الحديدية العمومية... وتطلعوا مثل الواقفين تحت الأشجار المحيطة وعند الحوض وبين النخلات الست الباسقات... وعند الأكشاك الأربعة كأبراج ركنية لحصن اندثرت أسواره: نساء ورجالا، وفتيانا وصبيانا بأعمار متفتحة وأخرى آيلة إلى ذبول في أزياء ربيعية وأخرى لا تزال تحمل شتاء المدينة الساحلي... حتى إذا كنت أضعت مريم وناصر وسط الزحام فتوقفت...»[1].

لقد لعب هذا المقطع الوصفي دورا في إيقاف زمن السرد من جهة، ومن جهة أخرى استطاع ربط الماضي بالحاضر، كما تمكن من تحقيق وظيفتين معا، الأولى تمثلت في تزيين المكان باستقصاء صفاته خاصة غير المألوفة، أو التي انمحت معالمها اليوم، ووظيفة إيهامية من خلال محاولة الراوي إيهام القارئ بواقعية ما يصفه من مكان وشخصيات، وذلك بالوقوف عند التفاصيل الصغيرة والدقيقة للموصوف.

وإلى جانب وصف الشخصية، نجد مقاطع تركز على تصوير المكان والأشياء ولكنها قليلة هي الأخرى، إذ لم يول الراوي وصف المكان أهمية كبيرة وإنما اقتصر على الإشارة إليه إشارات سطحية، وهذه السمة تجعلنا نحكم على هذه الرواية بأنها تنتمي إلى روايات تيار الوعي، لأن هذه الأخيرة: «لا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود وإنما يقتصر الراوي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة، لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية»[2].

2.2. المشهد: (Scene).

[1]- المصدر السابق، ص (37- 39).

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 67.

يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، بفضل قدرته على كسر خطية السرد، بإيقافه أو تبطئته، وهو «التقنية التي يقوم عليها الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا» [1].

فمن خلال هذه التقنية: يحدث تطابق تام بين زمن القصة وزمن الخطاب ذلك أن المشهد يعمل على تمثيل الأحداث ونقلها نقلا مباشرا من خلاله تحرر الشخصيات الروائية من سلطة الراوي، فتبدو وكأنها في مشهد حقيقي تتحرك وتتكلم أمام ناظري المتلقي. معادلة الرمزية – حسب جينيت –

المشهد: زح = 0
أي: زمن الحكي = زمن القصة

ويحقق المشهد مجموعة من الوظائف نذكر منها:

1. يتيح للقارئ الاطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات الروائية وسماتها ومواقفها ومعرفة أفكارها وقناعتها وأحوالها النفسية[2].

2. البحث عن الأبعاد النفسية والاجتماعية الروائية، التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا.[3]

3. يسمح بممارسة اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات، وكل الطرائق اللغوية جارية الاستعمال[4].

4. يعمل على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل[5].

5. تتفق أغلب الدراسات السردية على أن الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي أساس المشهد الروائي،

[1]– آمنة يوسف: تقنيات السرد الروائي، ص 132.

[2]– سعاد طويل: الرواية النسائية الجزائرية(بنيتها السردية وموضوعاتها)، رسالة دكتوراه علوم، جامعة محمد خيضر–بسكرة، (2013–2014)، ص113.

[3]– آمنة يوسف: تقنيات السرد الروائي، ص 133.

[4]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

[5]– مها القصراوي: الزمن في الرواية المعاصرة، ص 237.

ذلك أن الحوار يقلل من وتيرة السرد إلى درجة التطابق النسبي بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويؤكد ذلك "حميد لحميداني"، حين عرف المشهد بأنه: «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[1].

من خلال استقرائنا للمشاهد الحوارية التي جاءت في المدونة الروائية " الموت في وهران" يتبين أنها ضئيلة من حيث الكم، شاسعة من حيث المساحة النصية التي شغلتها، إذ بلغ عددها خمسة مشاهد فقط على امتداد الرواية، في حين شغلت حيزا نصيا معتبرا يكاد يتعادل والخطاب وقد اقتصر حضورها على صيغة المنقول غير المباشر، لأن معظمها قد وقعت في الزمن الماضي وقد أعاد الراوي استرجاعها وعرضها بطريقة غير مباشرة، أما بقية الصيغ فلم يعن الروائي بها عناية كبيرة، إذ لا يتم العثور على مشاهد حوارية مباشرة أو منقولة تتبادل فيها الشخصيات الكلام فيما بينها بطريقة مباشرة وحتى العلامات الدالة على كلام الشخصيات ووجود حوار بينها غائبة في النص، فمعظمها جاءت عبارة عن فقرات نثرية ممزوجة بالسرد والوصف، ويتخللها تدخلات الراوي، نمثل لذلك بالمشهد الذي جمع البطل " هواري" بـ" حسنية "، وهو المشهد الذي استذكره الراوي البطل ليلخص من خلاله حياة " حسنية"، بدءا باللحظة التي أرغمت على قبول خطبة " عبد الجبار معموري"، إلى اللحظة التي فارقت فيها الحياة وهي تسرد قصتها، ولطول هذا المشهد سوف نمثل بمقتطف منه: « دخلت المطبخ: " جيت نحضر لك حريرة." فأرسلت إليها: " أنت غير طاهرة، يا نسيمة " فأطبق بيني وبينها صمت امتد لزمن تخيلت ألم إحساسها بطعنتي.كان عتابها حزينا: " أنت توجعني دائما. لماذا تصر على تذكيري بفجيعتي؟ وعدتني بأن لا تعاود." فعلت ذلك كلما كانت أغضبتني أوكان الأمر الذي نتحدث فيه انتزع منا جدية، غالبا ما كانت حول بحثها عن عمل آخر قار غير عرض نفسها في هذا الملهى أو ذاك طريدة لمن قالت لي عنهم إنهم الوحوش الليلية.. ظلت حسنية حريصة على أن لا يكشف غيري أنها نسيمة الوزاني، اسمها الحقيقي.. كنت أعدت لها بطاقتها، ثم خيرتها: " والآن إما أن تخبريني من تكونين وإما أن تخرجي فورا." على حدسي أنها تحمل سر الفتيات اللائي يدخلن المدينة غريبات.. كانت أمها توفيت منذ نصف عام

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78

وكان والدها سرعان ما عاود الزواج: " في ليلة خطبتي نشب العد التنازلي لبداية مأساتي. »[1].

شغل هذا المشهد خمسة أجزاء من الفصل الثالث، أي ما يقارب سبعة وعشرون صفحة، ولعل طول هذا المشهد وكثافته راجع إلى امتزاجه مع السرد والوصف كما رأينا في المقتطف فالراوي قد ركز على إبراز المظهر النفسي وحتى الفيزيولوجي للشخصية، إلى جانب إعطائها مساحة من الحرية حتى تعبر عن حياتها وتنقل مأساتها للقارئ، الأمر الذي مكنه من معرفة هذه الشخصية من جوانبها الحسية والفكرية والاجتماعية والنفسية، بالإضافة إلى ذلك أسهم هذا المشهد كذلك في تمديد الخطاب واتساعه مقابل تعطيل حاضر السرد وإبطاء حركته، إلا أنه من الصعب قياس سرعة هذا المشهد ولا حتى مداه الزمني بسبب الوقفات الوصفية التي تخللته وكذا لحظات الصمت التي اعترته فالشخصية المحورية في المشهد وهي شخصية "حسنية" كثيرا ما كانت تلجأ إلى الصمت تعبيرا عن مدى معاناتها، لذلك من الصعوبة بمكان تحديد مدى هذا المشهد تحديدا دقيقا.

أما بقية المشاهد الحوارية الاسترجاعية التي دارت بين البطل وبعض شخصيات الرواية كحلومة صديقة جدته لأمه " العارم" و"مصطفى" خال الذي اشترى بيت أجداده في"عين تيموشنت" كذا " عاشور بونعايم" مدير عمل أمه، فقد عملت على كشف جوانب كثيرة من ماضيه وماضي آبائه وأجداده، خصوصا وأنه جاء—في كل مرة–مثقلا بالتدخلات والتعليقات والوصف والسرد، ويؤكد" جينت" أن هذا النوع من الحوار هو ما عرفت به الرواية البروستية والرواية الحديثة عموما، إذ يؤدي فيها الحوار«دور بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضخما، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع من استعادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد »[2].

فإذا تأملنا الجزء الأول من الفصل السادس نجده يشكل مشهدا دراميا مثخنا بعوائق وصفية وخطابية ومفارقات زمنية كانت بمثابة الحواجز عملت عرقلة حوار الشخصيات، فالبطل وهو يتذكر الحوار الذي دار بينه وبين " مصطفى" في محاولة للإمساك بماضيه الذي كان لهذا الأخير علم به، كثيرا ما كان يقحم في ثنايا الحوار وبصورة واضحة وجلية مقاطع وصفية وسردية وكذا مقاطع استرجاعية

[1]– الموت في وهران: ص (68-70).

[1]– جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 121.

واستباقية، فحين التقى" هواري" بـ" مصطفى" خال الرجل الذي اشترى بيت أجداده، يدور حوار بينهما امتد على مدى سبعة صفحات من الصفحة 143إلى الصفحة 149، تعرف فيه الطرفان على بعضهما، ليحدثه بعد ذلك " مصطفى" على أصول أجداده خاصة جدة جدته " خوانة"الإسبانية الأصل مسترجعا قصة لجوئها إلى الجزائر رفقة عائلتها فرارا من كتائب " فرانكو" وكيف نزلت بوهران وتزوجها" ابن القايد" وأنجبت منه " العارم" – جدة البطل – فالمشهد الحواري لم يقتصر على كلام الشخصيتين وإنما تداخلت فيه تقنيات سردية كالوصف والاسترجاع والاستباق وهذا ما أسهم في إبطاء حركة السرد.

بقي لنا الحديث عن المشهد الحواري الافتتاحي الذي دار بين البطل " هواري" وصديقته "بختة" بعد عودتها المفاجئة من سفرها وعلى الرغم من أن البطل قد استرجعه إلا أن مدى الاسترجاع قريب جدا يقدر بليلة واحدة فقط، لذلك يجوز لنا اعتبار زمنه حاضر السرد، وبالتالي يجوز لنا –أيضا– إدراجه ضمن صيغة الخطاب الآني أو الخطاب المعروض، ونظرا لامتزاجه --هو أيضا– بالوصف وتدخلات الراوي، فهو يندرج ضمن صيغة المعروض المباشر، يقول الراوي البطل في مفتتح الرواية:

« كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا: " نعم، لحظة ".

سمعت صوتها: " افتح "

مثل طيف مسحور ملأت العتبة: " يا إلهي أنت فعلا "

ردت الباب خلفها: " وهل كنت تنتظر غيري؟ "رامية حقيبتي يدها وسفرها: " شحال توحشتك ضمني بقوة "

ناديتها من خلف دمعي: " بختة صديقتي"

أجهشتْ: " هواري ماتبكيش. "

ضغطت خدها إلى صدري: " أنت أُميمْتي."... »[1].

هذا المشهد هو المشهد الوحيد الذي قلت فيه تدخلات الراوي وتعليقاته لذلك لم نشهد امتدادا

[1]– الموت في وهران: ص 9.

واتساعا على مستوى الخطاب، إذ لم يتجاوز صفحة واحدة وبالتالي فهو لم يعمل على إبطاء السرد وإنما خلق حالة توازن بين ايقاع الزمن على مستوى القصة وإيقاعه على مستوى الخطاب، كما أن الوظيفة الأساسية التي يحققها هذا النوع من الحوار هي العمل على تحريك الحدث بشكل مسرحي وكذا الإيهام بواقعية القصة المحكية من خلال إطلاع القارئ مباشرة على حركات الشخصيات وأفعالها وأقوالها لدرجة يستطيع القارئ تخيل المشهد أمام عينيه، يقول "مندلاو" حول هذه النقطة: « إن وهم الحضور يتقوى بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضرا بالفعل »[1].

هذا فيما يخص النوع الأول وهو الحوار الخارجي الذي دار بين البطل وشخصيات من الرواية، أما النوع الثاني فهو الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يدور بين الشخصية ونفسها، وفيه يتوقف زمن القصة عكس زمن الخطاب الذي يزداد ويتسع.

ويعرف المونولوج بأنه: «وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل»[2].

وبالتالي فالمونولوج يجسد بصورة واضحة الزمن النفسي في الرواية، إذ أنه مرتبط بمشاعر الشخصية وعوالمها النفسية، لذلك فوظيفته الأساسية هي: « الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر»[3].

وينقسم المونولوج إلى نوعين: مونولوج مباشر وهو الذي يأتي بشكل مباشر على لسان الشخصية ذاتها، ومونولوج غير مباشر، و« هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما»[4].

بالعودة إلى المدونة الروائية " الموت في وهران"، يتجلى لنا السرد بضمير المتكلم وفي هذه الحالة يصبح المونولوج مرتبطا أكثر بالراوي الذي يفسح المجال لنفسه كي يتحاور معها ويعبر عما يختلج في نفسه أو يدور في ذهنه، ويقل هذا النوع من الحوار في المدونة الروائية، والسبب منطقي، كونها قائمة

---

[1]– أ. مندلاو: الزمن والرواية، ص 133.

[2]– رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص 235.

[3]– مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 242.

[4]– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015م، ص.66

على تقنية الاسترجاع ومن المعلوم أن استرجاع ما يدور في النفس أمر صعب للغاية، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما دار في خلده في اللحظة الحاضرة، ويؤكد ذلك " ميشال بوتور" في قوله: «فإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه وما يعرفه عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات»[1].

لا نكاد نعثر في المدونة الروائية " الموت في وهران" على مشاهد من الحوار الداخلي سواء المباشر أو غير المباشر، باستثناء مشهد أو مشهدين فقط، وردا في سياق استرجاع الراوي البطل لليوم الذي زار فيه "عاشور بونعايم" مدير عمل أمه، وقد كشف البطل من خلالهما عما كان يدور في داخله من تساؤلات أرقته حول العلاقة التي كانت تربط أمه بمدير عملها، وقد امتزج المونولوج بالسرد الاسترجاعي والوصف لدرجة لا يستطيع القارئ معرفة الحدود بينهما، فبعد أن جال البطل ببصره متأملا مكتب المدير معاينا مظاهر الترف فيه، ثارت في نفسه تساؤلات جاءت بصورة مونولوج كشفت عن مدى معاناة البطل وهو يتخيل أمه تسلم نفسها لمديرها إغراء أو إكراها ليعود بعدها إلى اللحظة الحاضرة التي يعيشها في النص، حيث يقول: « فقد غوى ذهني بأن "عاشور بونعايم" يتخذ من مكتبه الفخم مكانا للاختلاء أيضا، متخيلا أمي بين يديه، بإغراء أو على تراض أو بإكراه وقد أطبقت بلمسة من رمشيها المكحلين الوارفين على تفاصيل أخرى... هاهما عيناه ترفل عليهما تلك الابتسامة التي تكون دغدغت قلب أمي وتلك، كما أذكر كانت نظراتها المثقلة بشموخ أنوثتها الآسرة التي سحرته.

صدفة أم قدرا كان الذي جذبهما إلى بعضهما؟ أين وقع الذي حدث أول مرة بأي مناسبة، مبعدا أنا بهذه الهشة الذهنية وتلك، مثل دجاجة مفزعة كل ما داهم مشاعري عن تستسلم؟ وكان لها لو أني سألتها يوما عن خرجاتها لغير العمل وتدبير شئون البيت، أن تقدم لي أي ذريعة لأقبلها ولماذا، وأنا أقطع مثل خيط عنكبوت ترددي في أنهما تجاوزا بعضهما حدود علاقة رب العمل بالأخيرة؟.

عجزي، عن أن لا أشك كان قاسيا. فإني كنت، مثل عراف يقرأ لنفسه طالعه في كفه، متيقنا من أن بونعايم فتنته أمي.»[2].

إذا، فالمونولوج وعلى قلته في الرواية، قد أسهم في خلق توازن بين زمن القصة وزمن الخطاب،

[1]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 68.

[2]- الموت في وهران: ص 160.

بالإضافة إلى ذلك فقد أدى وظيفة مهمة في كشف دواخل البطل وتوضيح الصراع الداخلي الذي عاشه بسبب التخمينات التي سكنت مخيلته حول المصير الذي آلت إليه أمه وعمن كان سببا في ذلك.

ثالثا: علاقات التواتر:

كما أشرنا سابقا إلى أن علاقات التواتر لم تلق عناية كبيرة من قبل الدراسين، إذ هناك من النقاد من لم يعتبرها مظهرا من مظاهر الزمن، وإنما هي مسألة مرتبطة بالأسلوب، غير أن " جنيت" ظل مصرا على أنها« مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية" [1].

ونحن ننزع بدورنا إلى اعتبارها خاصية من خصائص الأسلوب السردي لا شكلا من أشكال البناء الزمني، فتكرار الحدث وزمنه سواء على مستوى القصة أو على مستوى الخطاب لا يخدم البناء الزمني بقدر ما يشير إلى أهمية الحدث والتأكيد عليه.

يعرف جيرالد برانس علاقات التواتر بأنها « العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها، فعلى سبيل المثال فإنني أستطيع أن أروي ما حدث مرة واحدة فحسب، وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات (السرد الانفرادي)، أو أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة (السرد المتكرر)، أو أروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات (السرد المستعاد) » [2].

إن هذه الأمثلة التي ساقها صاحب المصطلح السردي ما هي إلا أنواع التواتر التي ضبطها "جنيت"، والتي لم نعثر عليها في المدونة الروائية "الموت في وهران"، إذ تنعدم فيها المقاطع السردية التي يتكرر فيها الحدث، فكل حدث قد حدث مرة واحدة على مستوى الحكاية، وقد تم إيراده مرة واحدة على مستوى الخطاب، بمعنى أن التكرار الانفرادي هو الضرب المهيمن على الرواية، ولعل السبب في ذلك راجع إلى سلطة الراوي البطل الذي قدم الحكاية من منظوره الخاص دون أن يشرك بقية

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 129.

[2]- جيرالد برانس: المصطلح السردي، ص (95، 96).

الشخصيات، لذا لم يكن هناك تداول للأحداث بين الشخصيات، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هيمنة السرد الاستذكاري على البناء الزمني للرواية قد منح الراوي البطل حرية تقديم الأحداث والتصرف في مجرياتها وفق رؤيته الخاصة، فأحداث القصة قد عاشها البطل ومازالت ماكثة أمام عينيه ذلك فإمكانية تكرار الأحداث وتواترها على مستوى الخطاب ضئيلة جدا.

ختاما يمكننا القول: إن الروائي استطاع أن يرسم بنية زمنية خاصة، نسج خيوطها الجو النفسي الذي كان يعيشه بطل روايته، وحركت عناصرها اللحظات الاستذكارية التي ظلت هاجسا يقض مضجعه ويربط حاضره بماضيه الذي لم يستطع التخلص منه، وبقي يعيش في دائرة مفرغة لا يعرف لها بداية ولا نهاية، وهذا ما جسده البناء الدائري الذي انبنت عليه الرواية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني:
شعرية البنية المكانية في روايتي
" تلك المحبة" و" زهوة".

– تمهيد.

أولا: مفهوم المكان.

ثانيا: بين المكان والفضاء في الرواية.

ثالثا: أهمية المكان الروائي.

رابعا: الأبعاد الدلالية للمكان:

خامسا: خصوصية البناء المكاني في " تلك المحبة":

سادسا: خصوصية البناء المكاني في " زهوة":

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

استقطب عنصر المكان اهتمام المبدعين قديما وحديثا، إذ شغل حضوره حيزا كبيرا في جل الأعمال

الأدبية خاصة الروائية منها، ذلك أنه بمثابة الأرضية التي تتضمن سيرورة المسار الروائي من بدايته إلى نهايته، واستنادا إليه تتحدد باقي المكونات السردية الأخرى غير أن الدراسات السردية والشعرية لم تعن في بدايتها عناية كافية بهذا العنصر، إذ لم تخصص مقاربات وافية، عكس الزمن الذي كان موضوع العديد منها، « وإذا تأملنا تحليلات السرد الأدبي فإننا سنلاحظ أنها اهتمت خاصة بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولا توجد أية نظرية للمكان الروائي »[1].

وقد اقتصر البحث في المكان على عناصر محددة، حددها" هنري ميترون " في كتابه" خطاب الرواية " بقوله: « دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أوالشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا ».[2]

وبظهور الشعرية الحديثة أصبح ينظر إلى المكان نظرة جديدة جعلت منه مكونا أساسيا من مكونات العمل الحكائي، لذلك فقد أعيد النظر في الكثير من المسائل المتعلقة به، بدءا بوضع تحديد دقيق له، يرفع اللبس بينه وبين مصطلحات أخرى قريبة منه كالفضاء والحيز، وبعدها الشروع في تحديد عناصره وكيفية تشكله ضمن العالم الروائي وأبعاده ووظائفه ضمن الحركية الدلالية للرواية عموما.

أولا: مفهوم المكان:

1-1-المفهوم اللغوي:

[1]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورد في لسان العرب لابن منظور قوله: «المكان الموضع والجمع أمكنة، كقذال أقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالان لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر مكان أو موضع منه »[1].

ويتفق صاحب " تاج العروس "مع " ابن منظور" في اعتبار المكان«هو الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع »[2].

وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم، في سياقات عديدة منها قوله تعالى: ژيييذژ [مريم 57].

وقد أتت في هذا السياق بمعنى المكانة والمنزلة الرفيعة، كما وردت في قوله تعالى: ژككگگگگ گگڳ [ق: 41].

وعليه فلفظة " المكان"وإن تعددت دلالاتها وتباينت إلا أنها تكاد تتفق على معنيين هما الموضع والمنزلة.

2-1 -المفهوم الاصطلاحي:

عرف مصطلح المكان دلالات كثيرة، استمدها من المجالات المعرفية التي ولجها، فقد حظي باهتمام الفلاسفة والنقاد والباحثين قديما وحديثا، ولأن الإنسان يرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان، ولأن هذا الأخير لا تتحقق كينونته إلا بإدراك الإنسان له بفكره بعواطفه وأحاسيسه، «فهو الوحيد الذي يمكنه أن يحول معطيات الواقع المحسوس، وينظمها لا من خلال توظيفها المادي..بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة تكتسب عناصر العالم المحسوس ودلالتها »[3].

لذلك فالمكان ليس عنصرا استثنائيا أو طارئا على حياة الإنسان، بل هو معطى ثابت وجوهري لا غنى للإنسان عنه، «ومن هنا كان ارتباط الإنسان بالمكان يتسم بالالتصاق والتلازم أكثر من الزمان، لأن المكان يدرك إدراكا مباشرا، أي إنه قابل للقبض والامساك به.. وبالتالي يبدو المكان والانسان

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة مكن، ج13، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص 414

[2]- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر، دط، 1994م، باب النون، ص34.

[3]- مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، سيزا قاسم دراز: المكان ودلالته، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1988م، ص64.

وكأنهما يشكلان كائنا واحدا»[1].

ومن ثم أخذ المكان جزءا من اهتمام الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو، فأفلاطون اعتبر أن« المكان حاويا وقابلا للشيء »[2]، وهو التعريف الذي وسع فيه أرسطو حين اعتبر أن «المكان هو السطح الباطن المماس للجسم الحيوي، وهو على نوعين: خاص فلكل جسم مكان يشغله ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر »[3].

ومادام المكان مرتبط بالكائن الإنساني، فإن حضوره لا يتوقف على المستوى الحسي بل يتعداه إلى المستوى النفسي، إذ لا يمثل المكان بالنسبة للإنسان مجرد رقعة جغرافية يعيش فيها ويمارس طقوسه اليومية فقط، بل يصير جزءا من صميم ذاته وبناء شخصية والأكثر من ذلك أنه يصبح كيانه وهويته، «ولعل هذا ما يؤكد أن علاقتنا بالمكان هي علاقة جد معقدة حيث تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في اللاشعور فهناك أماكن تجذبنا وتساعدنا على الاستقرار، في حين أن هناك أماكن طاردة ترفضنا »[4].

ولم تحد الدراسات الحديثة للمكان عن هذه المفاهيم، فنجد " باشلار" يركز في حديثه عن المكان على القيم الرمزية التي يحملها هذا الأخير والتي تكون غالبا مرتبطة بالمناطق والأشياء وما تسقطه عليه الشخصيات من خيالات تخرجه من أبعاده الهندسية أو الجغرافية، إلى أبعاد أخرى جمالية واجتماعية ونفسية يقول: «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصورة لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية، إن صور البيت تسير في اتجاهين، إنهما في داخلها بنفس القدر الذي تكون

---

[1]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)، منشورات الاختلاف، ط1، 2013م، ص (113، 114).

[2]- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر(أحمد عبد المعطي نموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م، ص 18.

[3]- فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، تخ: الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، (2017م -2018م)، ص 6.

[4]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص 114.

هي في داخلها»[1].

أما "يوري لوتمان" فيربط كينونة "المكان" بالأشياء المتجانسة المحتواة فيه، والتي تجمع بينها علاقات ذات طابع مكاني، حيث يقول: «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف أوالأشكال المتغيرة...الخ)، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية(مثل الاتصال، المسافة...الخ) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة، وهي أننا إذا نظرنا الى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان»[2].

ثانيا: بين المكان والفضاء في الرواية:

إذا كانت الرواية فنا زمنيا بالدرجة الأولى— كما رأينا سابقا– فإنها من جهة أخرى تشبه الفنون

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص31.

[2]– مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1988م، ص69

التشكيلية كالرسم والنحت وغيرها من حيث احتفاؤها بعنصر المكان، إذ« إن المساحة التي تجري بها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي»[1].

ومن هنا يمكننا القول إن الرواية فن زمني، لا ينتج إلا في إطار ث نائيتي (الزمان والمكان)، فكلاهما يشكل قطبا أساسيا في العمل الفني، إذ لا نستطيع تحديد الأحداث إلا من خلال إيقاع زماني، ولا يمكن تمييز الأشياء ولا حركات الشخصيات المنتجة للأفعال إلا من خلال إطار مكاني، وبالتالي فإن «علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني»[2].

ويقودنا الحديث عن المكان في الرواية إلى التمييز بينه وبين مصطلح قريب منه وهو مصطلح "الفضاء"، إذ تعمد أغلب الدراسات إلى الجمع بينهما للدلالة على مفهوم واحد، بينما يرى بعض النقاد ضرورة الوقوف على ما بينهما من فروق، لما له من أهمية في توجيه المقاربة النصية، يقول محمد بنيس: «أسبق الأولويات هو تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين بتسامح عفوي هما «الفضاء» و«المكان» لاعتقادنا أن ضبط الحدود بين هذين المصطلحين سيسمح باستثمار طبقات أرضية ما تزال معتمة في القراءة النصية».[3]

ويذهب "حسن نجمي" المذهب نفسه، في الدعوة إلى ضرورة تحديد الفروق بين المصطلحين، ويزيد على ذلك تفضيله لمصطلح «الفضاء » بدلا من مصطلح «المكان» حيث يقول: «إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا يستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به، فإنه ينبغي بالمثل أن لا نلح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نقوم بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة، ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر»[4].

أما الحدود الفارقة التي وضعها الناقد بين المصطلحين، فهي لم تخرج عن كون الفصاء أوسع وأشمل

[1]– صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية" مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص42.
[2]– ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1990م، ص 6.
[3]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاتها)، ج 3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، دط، دت، ص114.
[4]– حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ص42.

من المكان، وأن «له أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها. هناك الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء ».[1]

وهذا المفهوم نجده عند "حميد لحميداني "حيث اعتبر المكان جزء من الفضاء وما الفضاء إلا العالم الذي يلف مجموع الأمكنة المتعددة والمتنوعة في الرواية وبذلك، فإنه «شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي».[2]

وإن اتفق النقاد العرب على أن الفضاء أوسع وأشمل من المكان، فهذا لا يعني أنهم اتفقوا على تحديد مفهوم كل منهما، فإذا كان "حسن نجمي" و"حميد لحميداني" قد قدموا مصطلح «الفضاء» وأخروا مصطلح "المكان" واتفقوا على أن الفضاء ما هو إلا مجموع الأمكنة الواردة في النص الروائي، فإن مجموعة من النقاد كان لهم رأي مغاير، وعلى رأسهم "سعيد يقطين"، الذي ذهب إلى أن المكان هو الموضع الجغرافي المحسوس والمحدود الذي يشكل إطارا عاما للأحداث، بينما الفضاء «يسمح بالبحث في فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخيل والذهن، ومختلف الصور التي تتسع لمقولة الفضاء».[3]

"فيقطين" وسع كثيرا في مفهوم الفضاء، بأن جعله الامتداد الخارجي اللامحدود أو اللامتناهي الذي يحيط بالامتداد المحسوس الذي هو المكان، والذي قد تعدى محدوديته حد التخيل، وهذا المفهوم نجده أيضا عند "منى بشلم"، حين اعتبرت أن «الفضاء متخيل يتشكل في النفس على عكس المكان الذي يدرك بالحواس»[4].

ومع توالي المحاولات لضبط المصطلحين في النقد العربي نلفي اقتراحا مغايرا من قبل الناقد "عبد الملك مرتاض"، الذي اتخذ منحنى مغايرا أضاف من خلاله مصطلحا ثالثا لهما، وهو مصطلح "الحيز" الذي آثره على الاثنين، إذ يقول: «إن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى

[1] – المرجع نفسه، ص44.

[2] –حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 63.

[3] –سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص 240.

[4] – منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2018، ص 53.

الحي، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، والثقل، والحجم والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1].

ويشرح "مرتاض" سبب تفضيله لمصطلح "الحيز" عوض مصطلحي "الفضاء" و"المكان" كون الحيز"–حسب مفهومه– يشمل مساحة محدودة يمكن التصرف فيها وعرض أحوالها بينما الفضاء يدل على الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي، فلا يمكن أن نطلقه على المساحة التي تجري فيها أحداث الرواية، لهذا اقتراح مصطلح الحيز بدلا من الفضاء لأن الفضاء «هو كل هذا الفضاء الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا.. إن الفضاء، في تصورنا، نحن على الأقل لمدلول هذا اللفظ أوسع من مدلول لفظ الحيز الذي نتصرف فيه، تبعا لورود أطواره، وتعرض أحواله في النص الأدبي شعرا كان أم سردا»[2].

إلا أن هناك من الباحثين من أعاد النظر في اقتراح "مرتاض"، قلل من قيمته، رادا ذلك إلى قلة اطلاع هذا الأخير على مفهوم الحيز عند اللغويين والفلاسفة العرب ".[3]

وبالعودة إلى كتاب "كشاف اصطلاحات الفنون"، نجد أن الحيز مرادف للمكان، إذ«هو الفراغ مطلقا سواء كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه، أو ناقصا عنه، وفي أكثر كتب اللغة إنه المكان »[4].

وبالتالي لا فرق كبير بين" الفضاء" و"الحيز" سوى أن الأول يدل على الاتساع واللامحدودية، بينما الثاني نلمس فيه وضعا للحدود، أما فيما يخص الحدود بينه وبين المكان فإن كثيرا من الفلاسفة العرب وعلى رأسهم التهانوي يؤكدون على ترادفها، إذ يعرفون المكان كونه « الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده ويرادفه الحيز»[5].

---

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

[2] – عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات(مقاربة سيميائية / أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 67.

[3] – منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، ص 57.

[4] – محمد بن علي الفاروق التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون، ج2، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص1436.

[5] – نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، العدد 6، جانفي 2010م، ص 11.

ونظرا لكثرة الخلاف في تحديد هذه المصطلحات وإبراز الفروق بينها آثر بعض النقاد في حقل الرواية العربية استخدام المصطلحين بدلالة واحدة، مثلما فعل "حسن بحراوي"، إذ لم يقم تمييزا بين الفضاء والمكان، بل استخدمهما للتعبير عن دلالة واحدة، وإن كان قد أدرج مصطلح " الفضاء" ضمن عنوان كتابه الفرعي (الفضاء والزمن والشخصية).

وقد تأتى هذا الخلط بين هذه المصطلحات في النقد العربي، نتيجة لاختلاف النقاد حول ترجمة لفظة " espace" الفرنسية ولفظة " space" الإنجليزية «فبعدما اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاثة (العربية، الفرنسية، الإنجليزية) باستخدام كلمة المكان للدلالة على كل أنواع المكان، ولم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ. فإن الفرنسيين مع تطور المفاهيم واتساع الرؤية قد ضاقوا بمحدودية المكان (الموقع)، فاستعاضوا عنها بكلمة (فضاء) التي تعني الفراغ.. وهكذا فحين جعل الفرنسيون الكلمة تمتد إلى الأمام لتشمل الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية، خنق الإنكليز الكلمة تاركين إياها لتؤدي مفهوما محددا»[1].

ونشير إلى أن مهمتنا في هذا الفصل ستكون منصبة على المكان داخل النص الروائي سواء عاما أو خاصا، مفردا أو متعددا، مفتوحا أو مغلقا، مع محاولة كشف أبعاده الدلالية، وكذا علاقته ببقية عناصر البناء الروائي، مما يسمح ببيان آليات تشكيله داخل المدونة الروائية المراد الاشتغال عليها.

ثالثا: أهمية المكان الروائي:

يشكل المكان في الرواية أحد أهم ركائز بنائها الفني، ذلك أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بجميع عناصرها، إذ يمثل الإطار الذي تقع فيه الأحداث خلال الزمن، والخلفية التي تتحرك فيها الشخصيات، « فالإشارة

[1]- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2013م، ص 14.

إلى المكان تدل على أنه جرى وسيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية كي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث »[1].

كما أن توظيف الروائي المكان الذي تجري فيه الأحداث، يراعى فيه طبيعة الشخصيات التي تتحرك فيه، «فالشخصية المتميزة تقدم بناء ملامحها ومكوناتها تدريجيا ولا تكتسب أبعادها الخاصة إلا من خلال علاقتها بالفضاء »[2].

ويمكننا المكان – أيضا – من التعرف على الشخصية عن قرب، عن مميزاتها، وطبائعها وأحوالها النفسية والفكرية، « فالتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه والبيئة التي تحيط بها تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها».[3]

وكما يرتبط المكان بالأحداث والشخصيات، يرتبط أكثر بالزمان، فالعلاقة بينهما أساسية، «لأنها تشخص جدلية الواقع في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته».[4]

وهي في الوقت نفسه علاقة تكاملية فكلاهما يكمل الآخر، ويسهم في معرفة الخلفيات الجمالية التي يرتكز عليها النص الروائي، ويعمق دلالاته المعرفية والفنية، « فإذا كانت دراسة المكان تعتبر نقطة ارتكاز مهمة لمعرفة خلفيات النص الأدبي، ومقاربة جمالياته بعمق، فإن دراسة الزمن الأخرى، لا يعدم دورها المهم في هذا الفهم»[5].

وتلفت "سيزا قاسم" انتباهنا إلى أن المكان الروائي الذي يحقق الوظيفة الجمالية ليس المكان الجغرافي ذو الأبعاد الهندسية الفيزيائية، وإنما المكان الخاضع لعوالم خيالية، حيث تقول: «مكان الرواية ليس المكان الطبيعي.فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة».[6]

---

[1]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

[2] –سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 65.

[3]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

[4]– صالح ولعة: المكان ودلالته، ص 52.

[5]– فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، ص (22، 23).

[6]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 104.

فالمكان الروائي يخضع لرؤية الروائي التي تخرجه من إطاره الهندسي إلى فضاءات أخرى يتحكم فيها الخيال في المقام الأول، ثم اللغة التي يعتمدها الروائي في المقام الثاني، لأن«المكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية وإنما بما للخيال من تحيزات»[1].

إذا: يمكننا القول بأن المكان الفني مكون أساسي من مكوناته النص الروائي وعنصر فعال في بنائه وتطور عناصره، فمن خلاله نستطيع فهم الأحداث وطبيعة الشخصيات التي تنهض بها، وكذا الزمن الذي وقعت فيه، وبالتالي فالمكان« ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا، ويتضمن معان عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[2].

وبذلك فقد استطاع المكان أن يمنح لنفسه استقلالية تامة مكنته من أن يحتل الصدارة في العمل الروائي في كثير من الأحيان.

رابعا: الأبعاد الدلالية للمكان:

يشكل المكان الدعامة الأساسية التي يرتكز عليها الكاتب في بناء عالمه الروائي، وذلك لارتباطه

[1] – غاستون باشلار، ص31.

[2] –حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 33.

الوثيق بالعناصر السردية الأخرى، وعليه« فإن المكان يبقى دوما هو أصالة الفن وعنوان انتمائه»[1].

ونظرا للمكانة الكبيرة التي حظي بها عنصر المكان فإن الروائي يتحرى توظيفه توظيفا جماليا، يكسبه أبعادا دلالية كثيرة، تكون خاضعة في معظمها لرؤية الروائي وتوجهه، وبذلك تتعدد طرق اشتغاله في النص وكذا الدلالات التي يرمي إليها، فالمكان في جوهره«حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة ».[2]

ويبرز التجسيد الفني للمكان خلال تلقي القارئ للنص الروائي، فبمجرد أن يبدأ هذا الأخير في قراءة النص حتى يجد نفسه مشدودا إلى عالم مغاير لعالمه، قد يكون مزيجا من الواقع والخيال ولكنه من صنع كلمات الروائي، فقراءة الرواية«رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ »[3].

من هذا المنظور فالروائي يسعى دائما إلى اختيار أمكنته وتأطيرها تأطيرا جماليا، يكسبها دلالات وإيحاءات تسهم في بلورة معاني النص والإلمام بجميع جوانبه، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال رواية " زهوة "و" تلك المحبة"، ويرجع سبب اختيارنا لهاتين المدونتين إلى ما لمسناه من حضور قوي لعنصر المكان خاصة في" زهوة "، وكذا ما لمسناه من رغبة كبيرة لدى الروائي في إعادة إحياء بعض الأماكن القديمة كأسماء الشوارع، والمكتبات والمقاهي وقاعات السينما التي كانت القلب النابض لبعض المدن الجزائرية خاصة "وهران"، وكذا الأماكن التاريخية كأسماء القصوروالزوايا...، فكل مكان من هذه الأمكنة المذكورة في الروايتين قد حمله الروائي أبعادا دلالية ورمزية سنقوم باستجلائها.

4-1: دلالات المكان في العتبات النصية:

يكتسب المكان خصوصية الفنية في العمل الروائي من خلال طريقة تقديم الروائي له، ويعد

[1]- فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، ص102.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 104.

[3]- فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، ص103.

الوصف المفتاح الأساسي لتجسيده، إذ يحرص من خلاله الروائي على نقل كل التفاصيل والجزئيات الدقيقة للمكان التي بإمكانها أن تثير الحس الجمالي لدى القارئ، ومعلوم أن المكان في العمل الفني قد يحاكي الواقع ولكن لا يطابقه، تمام المطابقة، لأن المبدع لا يأخذ المكان كما هو في الواقع وإنما يضيف إليه من خياله وروحه، ما يكسبه بعدا جماليا ويغنيه بالدلالات والإيحاءات وبالتالي: « فعندما يصور الشاعر، أو الرسام، أو الروائي، منظرا طبيعيا، فإنه يقتطع من الطبيعة قطعة تليق به، وربما يشترك مع فنانين آخرين بنفس القطعة، ولكن في النهاية، يتكون لدينا عدد من القطع الفنية مختلفة أو ربما متشابهة شبها في ناحية معينة،... فالفنان يختار من الطبيعة جزءا صغيرا يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون، وهذا الأخذ والعطاء هو الذي أثرى الطبيعة.

إن القارئ لرواية " زهوة " يجد أن حضور المكان كان قويا من البداية إلى النهاية، فهو النقطة التي التقت عندها كل عناصر العمل الروائي، بما في ذلك العنوان، الذي شكل ملمحا دلاليا ارتبط في عمقه بالمكان، فبدل أن يذكر الروائي المكان، ذكر الحالة التي يتركها في نفس قاصده، فـ"زهوة " تلخص حالة الفرح والانتشاء التي شعر بها كل من "عبد اللطيف " و" ربيعة " خلال الزيارة التي قادتهما إلى الجنوب الجزائري، وما حضيا به من راحة وأمان، « وغدا، يدك في يدي راجعين إلى وهران، حقيبة واحدة لسفرية شهر بين تاغيت وتيميمون ثم تمنطيط، حيث رضاب الرطب الجني وصمت الوله وضوء الإشراق وليالي الدفء في عز شتاء الشمال القاسي، مهدهد المشاعر بطيب من آثار جامع الشيخ الأكبر في توات كلها إذ صلى نوافل الامتنان في المحراب العطر، خالي الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كنتة... فردد، سابحا مع أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية، لازمة العشق، تحت المنارة الشاهقة: « كل يوم زهوة، واليوم أكثر.ازه يا قلبي.» وعلى سطح أحد البيوت الطوبية المحيطة بالساحة نام على رائحة الجلد العتيقة، فرأى ربيعة وشوشت له على شفتيه ملتحفين لآلئ سماء الأمان« كل يوم زهوة، واليوم أكثر.ازه يا حبي!»[1].

ما يشد انتباهنا في هذا المقطع هو كثافة الإيحاءات الدلالية والرمزية للمكان الذي استحضرته ذاكرة الراوي، وهو"الصحراء" وبالضبط إقليم "توات" في أقصى الجنوب الجزائري، حيث استطاع الراوي

[1]- الحبيب السائح: زهوة، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2011م، ص 313.

كشف خصوصيات المكان وأبعاده الروحية والاجتماعية والثقافية وحتى النفسية والتي عبرت عن المخزون الحضاري والجمعي لإنسان الجنوب، وهذا ما يؤكد أن «لكل مكان ذاكرته الخاصة المترسخة بقيمها وتاريخها وتصوراتها المضيئة التي تحض القارئ على استنطاق بنيتها بصريا ودلاليا»[1].

فالمكان من خلال هذا المقطع لم يوظف كحيز أو فضاء مادي معيشي وحسب، بل حمل بدلالات كثيرة، فجاز القول بأنه مكان ديني من خلال استحضار المعالم الدينية (كجامع الشيخ الأكبر" بتوات") وما حمله– هذا الأخير– من قيم دينية وروحية تشبعت بها شخصية "عبد اللطيف"، الذي قام بالصلاة في محرابه العطر كصوفي في حالة خلوة عن الخلق، متوجه بالشكر والدعاء للخالق وحده، كما جاز القول بأنه مكان اجتماعي من خلال ما نقله الراوي من مشاهد اجتماعية عرف بها أهل المنطقة " توات " كإحياء ليلة المولد النبوي " بزاوية كنتة "، وكذا الإشارة إلى بساطة الحياة الاجتماعية التي يحياها سكانها من الإقامة في بيوت طوبية والنوم على أفرشة مصنوعة من جلود الحيوانات، وإن اقتصر الراوي على ذكر مشاهد محدودة إلا أنها استطاعت أن تمنح المكان هويته الاجتماعية.

من خلال هذا المقطع أيضا يتجلى البعد النفسي للمكان، فهو يؤثر في شخوص الرواية سلبا وإيجابا، «فالإنسان قد يضيق بهذا المكان أو ذاك، وقد يكون المكان جاذبا لا طاردا، بمعنى أن الشخصية تتوق لكي تكون فيه أو تذهب إليه وتعود نحوه... »[2].

فهذا المقطع ينقل لنا حالة الانتشاء والاطمئنان والأمان التي شعر بها "عبد اللطيف" و"ربيعة"، وهما يقاسمان أهل منطقة " توات" فرحة الاحتفال بليلة المولد النبوي وسط أهازيج أصحاب الطبل والبارود، فمشاعر الابتهاج والاغتباط التي شعرا بها قد طبعت في ذاكرتهما، فحتى وإن انقضت فترة الزيارة، إلا أن "عبد اللطيف" و"ربيعة "مازالا يتذكران تلك اللحظات الجميلة التي قضياها هناك، فها هي "ربيعة" تستعيدها مرة أخرى وهي تحدث عمها "عبد النور"عن« سعادتها مع عبد اللطيف، وعن رحلتها إلى توات حيث سبحا في فيض أهازيج أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية، ورددا معهم يدا في يد لازمة العشق تحت المنارة الشاهقة ليلة السبوع. وعلى سطح إحدى بيوت زاوية

[1]– عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2014م، ط1، ص (35، 36).

[2]– ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص 145

كنتة الطوبية المحيطة بالساحة ناما ملتحفين لآلئ سماء الأمان »[1].

تجدر الإشارة إلى أن العنوان قادر على أن يخلق مفارقة مكانية، وهذا ما لم ينتبه إليه عديد الباحثين الذين عالجوا عنصر المكان، ظنا منهم بأن المفارقة تكون في الزمن، دون المكان، إلا أن "ابراهيم خليل" واحد من القلة الذين أشاروا إلى «أن المفارقة الروائية ليست في الزمن وحده، مثلما يظن بعض الدارسين، والنقد وربما كانت المفارقة أوضح في المكان منها في الزمن»[2].

اتضحت المفارقة المكانية في "زهوة " من خلال الدلالات المفارقة التي حملها الروائي للمكان، فبالرغم من أن الصحراء بوحشتها توحي بالخوف والوحدة، إلا أن الروائي تقصد أن يخلق المفارقة ويكسر توقعات القارئ ويجعل منها فضاء نفسيا تملأه الراحة والأنس، ومصدرا للأمن والطمأنينة وحتى يؤكد هذه الدلالات الإيجابية التي أضفاها على المكان، فقد اختاره عنوانا لروايته مختزلا لكل هذه الدلالات.

من الأبعاد الدلالية التي ركز الروائي على إبرازها من خلال توظيفه لمنطقة "توات" كما في المقطع السابق، البعد الثقافي وقد تجلى من خلال اطلاع الروائي القارئ على بعض الثقافات التي تعرفها المنطقة من الاحتفالات والتجمعات المصحوبة بالأهازيج والغناء، فهذه المشاهد هي جزء من ثقافة المنطقة المتنوعة.

إذا، نستخلص أن العنوان فضلا على أنه باستطاعته احتواء كل المعاني المرتبطة بالنص فإنه بإمكانه أيضا أن يختص بعنصر من عناصر العمل الروائي وفي هذه الحالة يصبح العنوان« بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص»[3].

فالعنوان—كما رأينا— بإمكانه استيعاب كل الدلالات التي يمكن للمكان أن يوحي بها، فحضوره — إذن— قد شكل فاعلية شعورية واجتماعية وثقافية ودينية بالإضافة إلى شد انتباه القارئ وإثارة انفعالاته نحو ذاكرة ذلك المكان الذي لولا أهميته الكبيرة سواء الجغرافية أو التاريخية أو الرمزية وارتباطه العميق بذاكرة المبدع وبالوعي الجمعي لما توضع ضمن إطار أولى العتبات النصية وحول هذه النقطة

[1]-زهوة: ص 10.

[2]- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 154.

[3] - محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص 19.

يتحدث الدكتور"عبد الله زيد صلاح" قائلا: «إن الحديث عن المكان كعتبة نصية يعطي ذاكرته خاصية البروز والإثارة، ومن ثم لا يمكن التعاطي معه ومقاربته بوصفه عنصرا ماثلا له أبعاده التاريخية والثقافية فحسب، بل بوصفه تجربة شعرية وجمالية تفيض بمشاعر خاصة، تزيد من طاقة ذاكرته وحيوية مكوناتها»[1].

4- 2: البعد الجمالي:

يكتسب المكان خصوصيته الفنية في العمل الروائي من خلال طريقة تقديم الروائي له، ويعد الوصف المفتاح الأساسي لتجسيده، إذ يحرص من خلاله الروائي على نقل كل التفاصيل والجزئيات الدقيقة للمكان التي بإمكانها أن تثير الحس الجمالي لدى القارئ، ومعلوم أن المكان في العمل الفني قد يحاكي الواقع ولكن لا يطابقه تمام المطابقة، لأن المبدع لا يأخذ المكان كما هو في الواقع، وإنما يضيف إليه من خياله وروحه، مما يضفي عليه بعدا جماليا ويغنيه بالدلالات والإيحاءات، ذلك أنه: «عندما يصور الشاعر، أو الرسام، أو الروائي منظرا طبيعيا فإنه يقتطع من الطبيعة قطعة تليق به، وربما يشترك مع فنانين آخرين بنفس القطعة، ولكن في النهاية، يتكون لدينا عدد من القطع الفنية مختلفة أو ربما متشابهة شبها في ناحية معينة،... فالفنان يختار من الطبيعة جزءا صغيرا يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون، وهذا الأخذ والعطاء هو الذي أثرى الطبيعة وجنبها الاستنفاد»[2].

عند تأملنا لرواية "زهوة " نجد أن المكان قد احتل الصدارة، لدرجة يمكن عده البطل وليست الشخصية، فمعظم الأحداث قد وقعت في مكان واحد وهو" المقام"ومعظم الشخصيات قد تحركت ومارست حياتها داخل "المقام"، وحتى الزمان(ماضيا وحاضرا ومستقبلا) جاءت أحداثه مرتبطة "بالمقام"، فلا ضير– إذن– إن قلنا بأن"زهوة "رواية مكان بامتياز.

يظهر "المكان" في العديد من المقاطع الوصفية في "زهوة" ذا بعد جمالي، لعناية الروائي بذكر تفاصيله وما يحويه من حركة وسكون وتشكيلات وألوان بطريقة فنية جمالية كما في هذا المقطع: «تقدم إلى النافذة فأزاح قليلا إلى شماله الستار الأبيض المخرم، فامتد لبصره جانب من سرو الجنان بمحاذاته

[1]– عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، ص 34.

[2]– جميلة عماد النتشه: جماليات المكان في روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل (2011م، 2012م)، ص (106، 107).

أشجار صنوبر أخرى وزيوج وكاليبتوس وخشاشيب سدرى قريبة من هذا الدار أو تلك وسط خضرة ذاهبة حتى السفح من حيث صدعت الغابة إلى قمة الجبل المكللة بضباب واجم: «في نهاية الربيع، يصير هذا كله قطعة تتنزل من الفردوس»[1].

كثيرة هي المقاطع الوصفية في"زهوة "التي اقتصرت على وصف جمال الأماكن الطبيعية فنجد الروائي يحاول في كل مرة إظهار" المقام " والأماكن المحيطة به من جبال وسهول ومساكن بحلة جميلة تروق للعيون وتسر النفوس، خاصة وقد صادف زمن القصة فصل الربيع أين تزدان الأرض بخضرتها وأشجارها وأزهارها الأمر الذي جعل بطل الرواية "يوسف" يتخيل منظرها كأنه قطعة من الجنة.

ومما أعطى المكان الطبيعي بعدا جماليا في "زهوة" اللغة التي شيد بها فالروائي قد سعى بمهارة فنية إلى ترسيخ الحس الجمالي للمكان عبر لغته وتراكيبه وصوره «وعليه تعد اللغة، الوسيط الذي يستيقظ فيه المكان من غفوته الأبدية، ليتحدد ويتمفصل، ويحتاز على كينونته ووجوده الفني»[2].

نمثل لذلك بهذا المقطع الذي يصف فيه الروائي جمال المقام وما فيه من صور تنبض بالحياة، موظفا الألفاظ الدالة والعبارات الموحية والصور الجميلة، إذ يقول على لسان "ربيعة" « يوم صعدت مع سيدي إلى رأس الجبل، بانت لي بسقوفها الحمراء كأنها كواكب تدور حول المقام ساطع البياض وسط السهل المترامي الاخضرار»[3].

فجمال المكان – هنا – لم يتوقف عند ما يمكن إدراكه بالبصر، بل كان للخيال دور مهم في تشكيله من خلال استخدام التشبيه التمثيلي الذي بدت فيه المنازل ذات السقوف الحمراء التي تحيط بالمقام الساطع البياض بالكواكب التي تحيط بالشمس.

وقد عمد الروائي إلى إظهار جمال المكان الذي جرت فيه أحداث قصة " زهوة "وهو المقام، من خلال التركيز على المظاهر الطبيعية كذكر أصناف الأزهار والأشجار وأنواع النباتات واخضرار السهول والجبال، ولا يخفى اهتمام الروائي بذكر التفاصيل الصغيرة للمكان مما يوحي بامتلاكه لطاقة تخيلية هائلة

[1] – زهوة، ص (153، 154).

[2] – حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م، ص 343

[3] – زهوة، ص 149.

كما في هذا المقطع الذي يصف فيه الروائي بيت " إدريس" والد ربيعة وسيد المقام إذ يقول: «في الحوش، غرس " عبد النور"على زفرة، أشجار تين وتفاح، وبرقوق ودالية معرشة فوق أسلاك متقاطعة مشكلة ظلة حوطت عند أسفل جذوعها بحواف دائرية من الإسمنت مطلية بالأبيض. ومربعات صغيرة لمغروسات الحساء وللنعناع، وشجيرات ورد مبرعمة، فصلت بينها ممرات مبلطة موصلة بالحوش مفضية منه إلى ستة أبواب خشبية.اثنان على اليمين، ومثلهما على الشمال، وآخران يقابلان باب الدخول مغلقة جميعها في سكون آثاره».[1]

يبدو جليا من خلال هذا المقطع قدرة الروائي على تشكيل المكان وتنظيم الأشياء داخله بصورة جيدة تلامس الحقيقة من جهة وتلوذ بالخيال من جهة أخرى مما خلق استجابة جمالية ونفسية من لدن القارئ.

4-3: البعد النفسي:

يرتبط المكان ارتباطا وثيقا بالإنسان وبعوالمه النفسية، ذلك أنه يترك أثرا بارزا فيه إما سلبا أو إيجابا، وفي غالب الأحيان فإن الإنسان يميل إلى المكان الذي ترتاح فيه بنفسه ويجد فيه الراحة والسكينة، وكذلك الأمر في العمل الأدبي، فالروائي يدرك جيدا الدور الذي يشغله المكان باعتباره لبنة أساسية في بناء معمارية نصه، لذلك نجده يركز على اختيار المكان الذي يحس بأنه قادر على جذب القارئ وإحداث تأثير فيه، لأن«المكان الذي لا يثير مقدارا ما من المشاعر، تعاطفا أو تنافرا قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، واختفاء البعد النفسي أو الشعور بالمكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي».[2]

ارتبط المكان في روايات "لحبيب السايح "- كثيرا- بنفسية شخوصه فكثيرا ما كان يركز أثناء استحضاره على ما يتركه من أثر في نفسية من فيه، ويظهر ذلك من خلال سلوك الشخصية، وكذا الشحنات العاطفية والوجدانية الصادرة عنها تجاه ذلك المكان إذ لم يعد المكان مرتبطا بالأحداث وإنما

[1]-المصدر السابق، ص 150.

[2]- جميلة عماد النتشه: شعرية المكان في روايات سحر خليفة: ص 98.

صار ارتباطه بالشخصيات أكثر من غيرها، لذلك أصبح«يحتل دورا بارزا في الكشف عن عالم الشخصية النفسي، إذ إن المكان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية»[1].

نلمس ذلك في "زهوة "، حين جسدت "ربيعة "إحساسها بالأمن والطمأنينة والفرح وهي في حضن عمها "عبد النور"وبين أخويها "يوسف "و"رضوان "، باختيارها غرفة مقابلة لغرفة عمها وبين غرفتي أخويها متخيلة نفسها كطائر حر طليق، يحلق بجناحيه من فرط سعادتها، حيث تقول مخاطبة عمها "عبد النور": «عمي لك خلوة الوالد هذه لسكينتك وحجرته برائحتها العتيقة مأواك.وستكون حجرة يوسف قرب حجرة رضوان وأكون أنا بينكم.أنت صدري وأخواي جناحاي، أشعر أني أحلق في سماء مباهجي»[2].

يتضح البعد النفسي للمكان –أيضا- من خلال مشاعر الأنس والدفء التي انتابت "يوسف" وهو يتأمل أثاث حجرته، مسترجعا بعضا من عادات وتقاليد أجداده التي ارتبطت بذلك المكان، مما جعله يسبح في فيض من الحنين والشوق، حيث يقول الراوي: «فوسط ضياء أضفى على لون الجدران الزهري إحساس بالأنس أنشد يوسف من بين أثاث الحجرة إلى الكانون ذي المرفع المبنى من الآجر الأحمر العامر الموضوعة عند فمه كومة من حطب التدفئة. فعرض عليه رضوان أن يوقد له نارا، فطمأنه على أنه سيفعل ذلك بيده عند الضرورة، وطأطأ فأخذ قطعة فأشهر له: "من نوع الكروش!" فشمها: " تذكرني برائحة جدرة العرعار" سابح الخيال إلى دفء كانون جدته»[3].

وكما يكون المكان منبعا للأنس والمتعة والراحة النفسية، قد يكون على نقيض ذلك مبعثا للقلق والضيق والتعب النفسي، فإن مثلت القرية لـ"يوسف" فضاء للأنس والسكينة والدفء، فإن المدينة مثلت لـ"عبد اللطيف" فضاء للضيق والحزن وانسداد الأفق، فوهران « لم تعد باهية كما كانت»[4].

صحيح أن المكان ينطوي على معطيات كثيرة بإمكانها أن تمنحه سمات العداء، ولكن «لا يمكن أن يتسم المكان بسمة العداء بشكل مطلق، فقد يكون هذا المكان أليفا عند شخص، ومعاديا عند

[1] – المرجع السابق، ص100.
[2] – زهوة، ص145.
[3] –المصدر تفسه، ص153.
[4] – المصدر نفسه، ص 311.

شخص آخر»[1].

كما يمكنه أن يستوعب النقضين معا، فقد يعبر عن القسوة والوحشة والشتات والضياع وفي الوقت نفسه يعبر عن الجمال والأنس والأمن والعطاء، نلمح ذلك في " تلك المحبة "من خلال ما نقله الراوي عند إحساس "جميلة " –ابنة وهران– وهي تزور "أدرار "أول مرة، حيث يقول: « وكانت أدرار أخذت في ذهنها مدى أكبر وأوسع مما تخيلته عنها يوم رأتها أول مرة نقطة في قلب خارطة تحددها كلمة بالأسود، ما أن حلت بها في نهاية الصيف المحرقة حتى صارت في إحساسها فيضا من الامتداد. وأخذها الشعور بأن ذاتها تحولت فجأة جزيئا سابحا في شساعة من الرمل والصمت والضياء لا تتحد ولكن من الشظف أيضا وهالها الفراغ والشتات والامتداد والاستواء، وحلق بها جناحان من ضياع بطعم الندم ومن حنين بحرقة الظمأ»[2].

تتجلى هذه الدلالة المزدوجة للمكان في نهاية الرواية، حيث شبه الراوي "أدرار" وما تحمله من مقومات الجمال بالمرأة الفاتنة التي أيضا تخلب الأنظار، إذ يقول: « فأدرار بمائها وأمنها وسرابها كأنها لهذه الثلاث! لكن ليلها وحشة الغريب.ونهارها وهم بالقريب، وسرها حيرة اللبيب»[3].

4-4: البعد التاريخي:

شكل التاريخ مخزونا خصيبا للنص الروائي، ويعتبر المكان أهم العناصر الحاملة له، إذ غالبا ما يأتي (المكان) محملا بأصوات الشخصيات والوقائع التاريخية التي ارتبطت بذاكرته.

جسد "لحبيب السايح "البعد التاريخي للمكان في العديد من أعماله، وقد تراوح توظيفه بين الإشارة الخفيفة له، وبين استحضار تفاصيله، من الأول ما وجدناه في روايته "زهوة"، حيث لم يتعد حضوره مجرد ومضات تاريخية، اكتفى الروائي بالإشارة إليها، وذلك في موضعين. الأول: استحضار واقعة تاريخية تعود إلى ما قبل مائة وسبعين عاما، وقد ارتبطت بالمكان المتخيل الذي خلقه الروائي وهو ديار "آل حسناء "أجداد "عبد النور" لأمه، وقد حاول من وراء هذا الاستحضار أن يستعيد ذاكرة المكان الضاربة جذوره

[1]– حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، ص231.
[2]– الحبيب السائح: تلك المحبة، دار فيسيرا للنشر، ط1، 2013م، ص(303، 304).
[3]– زهوة، ص440.

في عمق التاريخ، وأن يؤسس لفضاءات دلالية تتجه كلها إلى تأكيد مدى رسوخ فكر المقاومة والنضال بذلك المكان وأهله ينقل لنا الراوي الواقعة كما رواها "عبد النور" لـ" يوسف"، فيقول: « قبل حوالي مائة وسبعين عاما كان أطفال ونساء وحريم، حوامل وشيوخ وعجائز بماشيتهم وكلابهم قد رجعوا إلى بقايا بيوتهم وخيامهم المحرقة.فدفنوا الموتى من قتلى فرسانهم وممن لم يسعفهم الفرار من المذبحة الفجرية. وضمدوا جراح المصابين. وأعدوا الطعام والشراب لمن باتوا عسسا. وفي الغداة جمع آخر الشيوخ الأولاد والأحفاد في الساحة. فوثقوا له عهد شرف على أن ينقلوا إلى قلوب أبنائهم وأحفادهم اللاحقين جمرة مقاومة الغزاة متقدة»[1].

من الواضح أن عودة الروائي إلى هذه الواقعة البعيدة تاريخيا دون إعطاء تفاصيل توحي بواقعيتها – باستثناء أنها مذبحة وقعت فجرا– ماهي إلا محاولة تثبيت للخلفية النضالية الكامنة في المكان، والذي هو نموذج مصغر عن الجزائر العميقة، فكل شبر في أرض الجزائر يحمل السمات ذاتها والدليل على ذلك انتقال الروائي من تخصيص (ديار آل حسناء) المكان إلى تعميمه حيث قفز بعد ذلك إلى استحضار محطات تاريخية هامة من تاريخ الجزائر محاولا إسقاط تلك التجارب على واقعهم المعاصر، الذي هو في الحقيقة انعكاس كلي لمضامين وقيم تلك الوقائع التاريخية، التي ظل جزء كبير منها مغيبا بفعل فاعل وقد جسد الروائي البعد التاريخي للمكان الخاص (ديار آل حسناء)ومن ورائه المكان العام (الجزائر) من خلال مشهد حواري مطول بين "عبد النور "–أستاذ التاريخ بجامعة الأمير عبد القادر قسنطينة– وبين يوسف "طبيب النساء– اللذين قادتهما ظروف البحث عن أصلهما وأصل أجدادهما إلى ذلك المكان، حيث يقول " عبد النور" على حسرة «"ما بحثت فيه من تاريخنا المعاصر واستنتجته أودى بي كما المئات مثلي إلى إحباطات بفعل الردات العنيفة وخيانات العهد التي تلت نهاية حرب تحرير مدمرة وتجريد أمة من تاريخ كامل كتبته بدم أبنائها. وبرغم ذلك يحق لمن هم في عمرك أن يعرفوا أن ما حصل قبل حوالي أربعين عاما كان خاتمة لآخر فصل من مواجهة تاريخية خاضها أولئك الأحفاد بالسلاح من غير حسابات... "، فرد على انثيال وقائع من ذلك في ذهنه: " اعتقدت دائما أنها كانت حربا أقسى مما قرأته في مقررات التعليم.. تمنيت أن أقرأ عنها.أن أشاهدها كما وقعت، ليس في مدها البطولي ولا في

[1]– المصدر السابق، ص20.

عنفها العسكري فقط، ولكن في عمقها النفسي، كما في هشاشتها أيضا."..فقال له: "حتى لو تحقق لك يوما شيء مما تتمناه فإن ما لن تراه هو ما سرقته السياسة من صانعي التاريخ الحقيقيين وأغلقت دونه من المؤرخين ثم اختزلته في مناسبات مظهرية خوفا مما يحمله إلى ذاكرة أجيال سيظل يخجلها أنها لا تعرف ماذا حدث بالضبط "»[1].

أما الموضع الثاني في" زهوة " والذي تم فيه استلهام ذاكرة المكان بالإشارة إلى وقائع تاريخية ارتبطت به، ما استرجعه "عبد النور" وهو ينظر إلى الجبل الذي ظل شاهدا على حقب زمنية متوالية بدءا من نزول المجاهدين وطرد الغزاة إلى صعود المتشددين وإثارة العنف والفساد حيث يقول الراوي: « فيما حول عبد النور نظره إلى الجبل. وقال: ‹من هناك من تلك الغابة المكيفة الآن على صمتها حدث بعد تلاثين عاما فقط من طرد الغزاة، أن نزلت فئة غاشمة ليلا، فغدرت بالباقين ممن كانوا حملوا السلاح لتحرير هذه الأرض، التي نمشي عليها وأثخنت فيهم هم وأولادهم وأحفادهم ونساؤهم، ونهبت أموالهم وسبت بناتهم ثم صعدت ملطخة الأيدي والأقدام بدمائهم »[2].

اللافت للانتباه هو أن توظيف الروائي للمكان– في زهوة– في بعده التاريخي، كان توظيفا عاما وشاملا تم فيه إعطاء الأولوية للحدث التاريخي على حساب المكان إذ لم يتم تحديد المكان تحديدا جغرافيا وإنما اقتصر حضوره على ما يختزله من محطات ارتبطت بالذاكرة الفردية والجماعية بمن عايشوا تلك المحطات، وكأن الروائي يدرك جيدا أن أهمية المكان تتحقق، «بما يثيره من حالات تقع في مداره وتؤرخ له، على الأقل وهو ما يعيدنا مرة أخرة إلى مفهوم التمركز في المكان في لحظة تاريخية غير محدودة، تمركز لا يبوح بالتفاصيل غير أنه يختزلها بما يكفي لتلقي أبعادها بإثارة رؤاها المرتبطة بحالة المكان في لحظة تستعيد فيها الذاكرة تاريخ المكان ويؤسس لفضاءات دلالية يختزلها النص»[3].

يختزل المكان من خلال المقطع السابق الكثير من المتناقضات، فهذا الجبل بعدما كان في الماضي صانعا للأمجاد ومرجعا يختزن التاريخ والبطولة، ويصدّر الفرح ويبعث على الطمأنينة والأمان، صار

[1]–المصدر السابق، ص21.

[2]–المصدر نفسه، ص(21، 22).

[3]– جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد سنة 1970م، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2017م – 2018م)، ص343.

حاضرا للإرهاب ومبعثا للخوف والذعر، فدلالة المكان ورمزيته لم تبق أحادية وإنما صارت متعددة ومتنوعة، وذلك راجع إلى كون المكان لا ينفصل عن ذاكرته رغم مرور الزمن، ورغم تعدد المحطات التي توالت عليه، إذ يبقى شاهد عيان على ما كان في الماضي وما يكون في الحاضر، وما سيكون مستقبلا سواء في عالم الواقع، أوعند استحضاره في عالم المتخيل، ذلك أن: «الحادثة التاريخية لا تنفصل عن مكانها المعاصر، مادامت تحيل إلى فضاءاتها وإلى عالم متخيل يجعل القارئ مشدودا إلى تلك الخلفيات والتفاصيل التاريخية وما تثيره من مضامين وقيم تنبه إلى الحدث المعاصر»[1].

ما يمكن إثباته في هذا المقام، هو أن الروائي يتوخى من وراء هذا الاستحضار إعادة إلى الواجهة هذه الأماكن التاريخية التي كانت في يوم من الأيام بؤرة الصراع من أجل البقاء وهي اليوم جزء من هوية هذا الشعب الذي لم تثنه الشدائد عن إثبات ذاته ووجوده وللأسف الشديد فمعظم هذه المعالم قد تناساها الجيل الجديد، لهذا نجد الروائي يطمح إلى إعادة الحياة لها من جديد.

من النصوص الروائية " للحبيب السايح "، التي تجلى فيها البعد التاريخي للمكان واضحا "تلك المحبة "، وقد تم استحضاره بشكل لافت للانتباه من بداية الرواية إلى نهايتها، وبطرق شتى منها: الغوص في تفاصيل الأحداث التاريخية الكامنة في المكان، بالإضافة إلى استنطاق شخصيات تاريخية كان لها حضور بارز فيه، أيضا الغوص في الإشارة الخفيفة إلى أماكن ووقائع تاريخية دون تفعيلها دلاليا.

نمثل للأول بما حدث به" الطالب باحيدا البتول "عن الحلم الذي كان يراود "محمد التلمساني "وهو فتى صغير، وعلاقة ذلك الحلم بما حدث للمسلمين من نكبة كبرى في الأندلس على يد الصليبيين بعد ذلك، وعن الدور الكبير الذي لعبه هذا الأخير لإخراجهم من شمال إفريقيا، يقول الطالب "باحيدا ": « روى من سمع عن أحد أحفاد التلمساني بعض سيرته في ما لحق باليهود على يده أن أحد الناجين من دواوين محاكم التفتيش قال إن الفتى كان يرى نفسه في المنام مقمطا في أثواب المسلمين الملطخة بفتنة المسلمين.فكلما أفاق قام باحثا عن شيء لا يجده فراح يدور حول نفسه هاذيا باسم طارق، الذي غيبه الوليد بن عبد الملك في الشام لدسيسة من ابن نصير فسلبه مجده غيرة وحسدا ثم رماه..ثم نظر في

[1] – المرجع السابق، ص33.

ماء شرابه فحسبه من دم أهله وصرخ بنكبة الأندلس»[1].

أعادنا هذا المقطع إلى حقبة مهمة من التاريخ الإسلامي وهي الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس من طرف موسى بن نصير وطارق بن زياد في خلافة الوليد بن عبد الملك، وما حدث بعده من انشقاق بين القادة راح ضحيته القائد البربري المحنك "طارق بن زياد" الذي همش وغيب في إشارة منه إلى أن ما حدث من غدر وخيانة في حق هذا البطل كان إيذانا بسقوط الأندلس وسقوط سلطان بني أمية.

الأمر الذي جعلنا نتقصى حقيقة هذا الشقاق الذي أورده الكثير من المؤرخين نذكر منهم صاحب" البيان المغرب "، إذ قال: «وكان السبب في جواز موسى بن نصير إلى الأندلس: أنه أغري بطارق عبده وذكر له ما أفاء الله عليه، فكتب له موسى بأقبح السب، وأمره ألا يتجاوز قرطبة حتى يقدم عليه.. وقيل: إنما حمله على ذلك الحسد لطارق على ما أصاب من الفتوح والغنائم »[2].

إلا أن معظم المراجع التاريخية التي تحدثت عن هذه القضية وناقشتها، قد أبانت عن ضعفها وعدم صدقها، وأعطت الكثير من الحجج المنطقية التي تدحضها نذكر منها، كتاب "قادة فتح المغرب العربي"، إذ يقول صاحبه: «أما ما تواتر في كتب التاريخ العربي من أن موسى ما كاد يسمع بأخبار الفتح حتى أكل الحسد قلبه، وقرر أن ينال هو الآخر نصيبه من الفتح، وأنه أساء معاملة طارق وضربه بالسوط، فمغالى فيه إذ لا يعقل أن يصدر مثل ذلك عن تابعي جليل وفاتح عظيم كموسى، ثم إن طارقا كان مولى موسى، يعمل بأوامره وينفذها نصا وروحا... »[3].

وكذا كتاب "التاريخ الأندلسي" لصاحبه"عبد الرحمن علي الحجي" الباحث والمتخصص في تاريخ الأندلس والمغرب العربي، والذي حلل وناقش القضية من كل جوانبها، ليخلص في النهاية إلى القول: «ليس لهذا الكلام واقع تاريخي ولا تسمح بقبوله مجريات الأحداث كما مرت بنا، وتنفيه طبيعة هذا التاريخ كما عرفناها، وكل ما أثير حول هذا الموضوع وصيغ في هذا الاتجاه لا يقوى على الثبات أمام

---

[1]- تلك المحبة، ص41.

[2]- أحمد بن محمد بن عذاري: البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، دار الغرب الإسلامي، تونس، م 2، ط1، 2013 م، ص19.

[3]- محمد شيت خطاب: قادة فتح المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط7، 1984م، ص(251.252)

النقد العلمي التاريخي الأمين والبحث النزيه»[1].

بالإضافة إلى مصادر أخرى كـ "المثل السائر" لابن الأثير (ج4/ 215) و"نفح الطيب " للمقري (ج1/ص269)، و"البداية والنهاية "لابن كثير (ج9/ص83)، و"جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس "لابن عبد الله الحميدي.

وكذا مراجع أخرى نذكر منها، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس (ص91، 92)، خلافة عبد الملك بن مروان ودوره في الفتوحات الإسلامية (ص113)، دراسات في تاريخ الخلفاء الأمويين (ص303)...إلخ.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الواقعة التاريخية قد تمت الإشارة إليها مرة واحدة فقط على مستوى الرواية، وبالتالي لم يتم توظيف الاندلس إلا مرة أو مرتين على الأكثر، ومن الواضح أن الروائي لم يركز عند استحضاره على المكان بل ركز أكثر على الحدث التاريخي المرتبط به، من أمثلة ذلك – أيضا- استحضاره " القدس " حيث تمت الإشارة إلى وقائع متعلقة بها دون تفصيلها وذلك في ثلاثة مواضع فقط، منها ما حدث به الطالب "باحيدا " البتول " عن أمر" تمنطيط "وما شهدته من حملات الوافدين إليها، مشبها إياها بالقدس، التي شهدت الأحوال نفسها منذ زمن بعيد، يقول الراوي: « وحدث باحيدا البتول أن تمنطيط القديمة، قدم الإنسان فيها ظلت على مر القرون محل مد وجزر بين أهلها وبين الوافدين عليها، مثل أولئك الغرباء الفارين بدينهم من بطش الرومان في القدس فآووهم وخالطوهم »[2].

أما الوجه الثاني لاستحضار المكان في بعده التاريخي، فنجده حاضرا في التجارب التاريخية التي شهدها المكان العام (الصحراء) أوالخاص (أدرار)، وبالرغم من عددها الكبير إلا أن الروائي قد فصل في بعضها تفصيلا كبيرا شغل عدة صفحات، من هذه الوقائع نذكر: هجرة يهود ومسلمي الأندلس إلى الصحراء الجزائرية فرارا من محاكم التفتيش المسيحية واستوطانهم إقليم توات(تمنطيط)، ونكبتهم على يد محمد التلمساني، وقد شغلت هذه الواقعة فصلا كاملا (الفصل الثاني)، أي ما يربو على ثلاثين

[1]- عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي (من الفتح الاسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم بيروت، ط2، 1981م، ص86.

[1]- تلك المحبة، ص.52

صفحة، ولم تستمر هذه الواقعة بأحداثها ووقائعها الحرفية، وإنما أعاد صياغتها وفق رؤيته الخاصة بحيث استطاع أن يمزج بين التاريخي والمتخيل بصورة مرنة وسلسة، تبدو للقارئ بأن كل ما فيها واقع وحقيقة، من ذلك الأقوال المنسوبة إلى شخصيات عايشت الحدث والتي لم نعثر عليها في كتب التاريخ، من ذلك ما كان يسمعه "محمد التلمساني" من جده في أحلامه، وهو يحثه للنهوض وإخراج اليهود الصليبيين من بلاد المسلمين، كما يوضح ذلك هذا المقطع:

«فصار محمد كلما نام ثار فيه نذير أرقه: ‹طردونا منها هناك فلنخرجهم من هنا ومن بلاد المسلمين.انهض فأنت موعود واسلل سيف الحق وابطش بالملة الكافرة.أنا جدك الذي وشى به مرتد يهودي فشنقت وأحرقت.آتيك من رمادي أبشرك بالابتلاء.اكسر البوق وحطم الناقوس..انظر هؤلاء الأطفال والنساء والعجزة في الساحة إنما حشرهم أبناء إيزابيلا ليخيروهم بين الكفر بمحمديتهم علنا والتثليث ولبس الصلبان وبين الشنق والحرق»[1].

أوالرسالة التي تركها له أبوه والتي شغلت صفحة كاملة، والتي لم تتحدث عنها كتب التاريخ التي بحثت في تاريخ توات وغيرها من العناصر التي أضافها الروائي للحدث التاريخي، حتى لا يكون العمل مجرد نقل حرفي للتاريخ، وبالرغم من محاولة الروائي الابتعاد عن التقريرية إلا أن الكثير من التفاصيل المتعلقة بهذه الحادثة نجدها مبثوثة في كتب التاريخ نذكر منها: تاريخ الجزائر العام لعبد الرحمن الجيلالي [2]، "من تاريخ توات" (أبحاث في التراث) لأحمد أبا الصافي جعفري [3]، "ويهود الجزائر "(هؤلاء المجهولون) لفوزي سعد الله [4].

من الوقائع التاريخية أيضا التي استأثرت باهتمام الروائي والتي شغلت فضاء نصيا معتبرا الغزو الفرنسي في توات، حيث تم استحضار وقائع منه على امتداد فصلين(التاسع والعاشر) وذلك في معرض سرد الراوي لقصة الحب التي جمعت القسيس جبريل بمبروكة حيث يعيدنا السارد سنوات إلى الخلف ليسرد لنا قصة جبريل تارة على لسانه وتارة على لسان مبروكة التي تقرأ سيدتها "البتول "ما ورد في كراسة

[1]– المصدر السابق، ص45.

[2]–عبد الرحمن بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1965م.

[3]–أحمد أبا صافي جعفري: من تاريخ توات (أبحاث في التاريخ)، منشورات الحضارة، ط1، 2011م،

[4]– فوزي سعد الله: يهود الجزائر (هؤلاء المجهولون)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2004م.

مذكرات "جبريل "التي كان يخفيها عنها خوفا من معرفتها لماضيه، فهو حفيد الضابط الفرنسي "مارسيل أرنود "من الأوائل الذين فتحوا الطريق لجيشهم لغزو الصحراء، ونشروا الظلم والفساد وأبادوا الأهالي وخربوا البنيان، ومازالت مذكراتهم شاهدة على جرائمهم يتوارثهم أبناؤهم أبا عن جد، مثل ما حدث مع جبريل الذي «سيعيش بخطيئة ما اقترفه جدوده من ذنب في حق الأهالي، بعض ذلك الذنب سجل في رسالة انتقلت من بعضهم لبعضهم بالنسخ إلى أن عثر عليها النجل في الخزانة فنقلها إلى مكتبة الدير، فصادفتها تلك الفتاة يوما فكشفت فيها جذوره التي تمتد إلى جده الأول، الذي نزل مع الغازين فقتل النفس وأحرق النبت وخرب البنيان ثم كتب إلى زوجته هناك وراء البحر يروي لها أيامه في الأرض البكر. ويعدها بأنه سيجعل أمد الحرب فيها على المتوحشين قصيرا ليهيئ لها بساطا من النعيم يمدح فيه ابنهما جون كلود على قيم نسب آل أنود ومجد آبائه الفاتحين بالإنجيل والحسام والبارود »[1].

من الواضح أن النص يتجه إلى كتابة تاريخ المكان (توات) وفق رؤية محددة مزج فيها الروائي بين الواقعي والمتخيل من خلال تسليط الضوء على جزئيات الواقعة وعدم الاكتفاء بالخطوط العريضة التي سجلها التاريخ ويظهر ذلك جليا من خلال استنطاق الروائي للشخصيات التاريخية التي عايشت الحدث، وقد برزت هذه الأقوال بشكل واضح وشغلت مساحة نصية معتبرة، ساهمت في ترسيخ الدلالة التاريخية للمكان، بالإضافة إلى تحريك الجانب الروحي والوجداني للمتلقي فالقارئ للمقطع الذي اعترف فيه الجد الأول لجبريل في رسالة بعثها إلى زوجته من فرنسا بعمليات الإبادة والتنكيل التي قام بها في حق الأهالي من سكان "توات"، والتي أثبتتها بعض المراجع في حين تجاهلتها أغلب المراجع، يقدر حجم المعاناة التي لقيها أهل الجنوب من جراء الغزو الفرنسي. فهذا المقطع الذي يحكي حادثة حرق ما يزيد عن ثمانمائة شخص داخل مغارة بينهم رجال ونساء وأطفال وحيوانات يثير في النفس حزنا عميقا على من ضحوا بأنفسهم من أجل هذا الوطن، وهذا ما يجب ألا تنساه الأجيال الجديدة، التي أصبحت اليوم بعيدة كل العبد عن ماضيها الذي هو امتداد لحاضرها، ينقل الراوي الحادثة على لسان جد جبريل فيقول: « وكتب القائد: «عزيزتي لويز، أعرف أنك حين تقرئين ما أخطه بدمي تقدرين أني لست بالقوة التي تتخيلينها »..بعدما هام أحد الجنود على وجهه يحكي في الساحات: «كنت أرى في عمق الليل

[1]-تلك المحبة، ص.262.

المقمر جنودنا أمام مدخل المغارة كالنمل يسعرون نارا من جهنم، ولم أعد أسمع سوى أنين رجال أخرس متقطع ونواح نساء يمزقه صراخ أطفال ودمدمة حيوانات وقضقضة صخور مصلية وقفت بعد يوم لأعاين فصدمتني الفظاعة: ثمانمائة روح كلها أحرقت بالنار!حتى الأبقار تفحمت، كان منظر الحطامات مرعبا، لذلك تقيأت ثم أغمي علي»[1].

قد يكون الأمر من خيال الروائي، ولكن جرائم فرنسا التي أثبتها التاريخ أفضع مما يتصورها عقل بشر سواء في الشمال أو الجنوب وهذا ما أراد الروائي إيصاله من خلال استحضاره لفصول من تاريخ الفرنسيين في منطقة توات.

ولم يكتف الروائي باستثمار هاتين الواقعتين التاريخيتين وإنما واصل تخصيب نصه بالعديد من الأحداث التاريخية التي شهدها المكان، أو بلغ صداها إليه نذكر منها: زلزال وهران سنة 1792م(ص265)، مقاومة الشيخ بوعمامة للغزو الفرنسي(ص366)، فرار الموريسكيين من محاكم التفتيش الأسبانية (ص56)، خراب قصر تخفيف بتوات (ص40)، تاريخ مدينة تمنطيط (ص36)، إنشاء قصر تايلوت بتمنطيط (ص318).

اتكأ الراوي كثيرا على التاريخ في تأثيثه لأماكن "تلك المحبة "، ولم يلجأ إلى إقحامه قسرا وإنما أدرجه بمسوغ موضوعي، لأن المكان الذي اختاره الروائي ليكون مسرحا لأحداثه (أرض توات) له حمولته التاريخية في الذاكرة الجماعية لذلك لم يكن للروائي من سبيل إلا أن يجسد المكان كواقع وكتاريخ حتى يبرز البعد الحضاري والعمق التاريخي له، وقد وفق الروائي في ذلك إذ استطاع أن يجعل الحدث التاريخي ينصهر في البنية العامة للنص من خلال الإضافات الجمالية والبنائية التي أضافها إليها، والتي لولاها لجاءت الرواية أقرب إلى وثيقة تاريخية تسجل حقائق ووقائع معاشة.

4-5: البعد الديني:

اعتمد "لحبيب السايح " كثيرا على الخلفية الدينية والعقائدية في تشكيل أمكنته الروائي وقد تجلى ذلك بوضوح في "زهوة"، حيث اختار "المقام" مسرحا لأحداثه، ولا يخفى علينا ما يحمله هذا الأخير من أبعاد دينية تختزن قيم الأمة ودينها ومعتقداتها.

[1]- تلك المحبة، ص270.

فالمكان هنا واضع الدلالة، فهو مخصص لحفظ القرآن وإقامة الشعائر الدينية، كما أنه «يشكل ملجأ للمؤمنين المتقين الخائفين من الله تعالى، وبداخله يشعرون بالأمان والطمأنينة على دينهم»[1]، وهو فضاء، «أسسه عباد الرحمن الهاربين بدين الله، عندما انتشر وباء خطير يصيب المؤمن في قلبه، بحيث أصبح لا هو من بالمؤمن ولا هو بالكافر»[2].

وبالتالي يظهر الفساد في المجتمع فيقل الوازع الديني ويتزعزع الإيمان في قلوب الناس ويعتاد الناس على الشر الذي يغشى قلوبهم وينخر نفوسهم فلا يبقى أمام عباد الرحمن الخائفين منه إلا هذا الفضاء والمحمل بالروحانية والقدسية، وهذا ما لخصه الراوي على لسان "إدريس" أستاذ الشريعة بجامعة الامير عبد القادر الذي اختار العزلة، واتجه إلى مقام أهله الصالحين حتى يتفرغ للعبادة فرارا من فتن الحياة والتي كانت زوجته "عزيزة" الفاتنة واحدة منها، تاركا وراءه ابنه "يوسف" جنينا في بطنها، وقد عزم هو الآخر على السير على خطا أبيه، رفقة عمه "عبد النور"، يقول إدريس: «إني لما ظهر في البلاد من شر نخر النفوس وبما فشا من فساد لطخ الضمائر فتوارى الصلاح وتزعزع الإيمان والهوان، وتركت مجالس الافتراء وذر الرماد، وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور، وأغلقت باب قلبي هذا الزمان»[3].

يتمظهر البعد الديني في زهوة في العديد من السياقات والعبارات والمفردات التي علامات إيحائية توحي بالدلالة الدينية كتكرار لفظة المصلى، المحراب، المزار، الأضرحة، الخلوة، وهي أمكنة ذات أبعاد دينية محملة بقيم ومعتقدات تمس الجانب الروحي في الإنسان بغض النظر عن مصداقيتها أوصحة ما تمارسه من طقوس وتقاليد متوارثة.

من الواضح أن المكان الديني هو الأرسخ والأكثر حضورا في "زهوة" من خلال تركيز الروائي على الوصف الدقيق للمقام ومرافقه، فقد اقترنت جل المقاطع الوصفية بوصف المقام والخزانة (المكتبة) والخلوة ومرقد الطلبة، وبيت صاحب المقام وغيرها، ويمكننا أن نورد هذا المقطع الذي يصف فيه الراوي

[1]- عبد الرزاق علا: جماليات الفضاء المكاني في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 5، 2013م، ص92.

[2]- المرجع السابق، ص92.

[3]- زهوة، ص16.

"المزار" وهو حجرة يستقبل فيها صاحب المقام الزائرين الذين يقصدونه لقضاء حوائجهم، وقد شغل هذا المقطع مساحة نصية معتبرة فاقت الصفحتين أي ما يزيد على (40سطرا).

ينقل لنا الراوي من خلال هذا المقطع تفاصيل دقيقة عن هذه الحجرة مساحتها، لون جدرانها نسبة الإضاءة فيها، أثاثها، فراشها...إلخ، فيقول: «في جلابة صوفية بدت ذات لون بني وشاش أبيض نظيف، وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجللة بالصمت اجلى عتمتها بالكاد نور قنديل وأحنى لهما إكبارا: ‹ أنتما في المزار ›، ثم صافح عبد النور بحرارة وقبل يد يوسف..‹ مرحبا بكما، خادمكما رضوان›.. إذ ولجا معا، أحس يوسف كمثل طيف عزله وأن يدا سحرية أدخلته بابا آخر أفضى به إلى حجرة ملأها زهد متاعها بمهابة ضريح فألفى على نور قنديل فوق دعامة من خشب مثبتة في وسط الحائط الثاني إلى اليمين شيخا أضفت عليه لحية مبيضة مكفوفة وسامة عريقة...فأنشد عنه المتاع، لا شيء بدا منه وضع لزينة، إن لم يكن للضرورة حتى الزربية المبثوثة ذات العمق الأسود المخلل برقوم حمراء...على أطرافها وسائد مخملية من لونها ذاته مسندة إلى الحيطان الثلاثة فحسب لأن الحائط الرابع احتل وسطه كانون فيه جمر..على جانب منه مائدة فيها صينية كؤوس وبراد... »[1].

ما يؤكد رسوخ المكان الديني—أيضا– ارتباط أحداث الرواية وأفعال شخوصها بممارسات دينية، فقدوم "يوسف" وعمه "عبد النور" إلى المقام قد صادف "عطلة عاشوراء "، لذلك بدا المقام خاليا من أي حركة إذ غادر الطلبة وحفاظ القرآن الكريم إلى أهاليهم في المناطق البعيدة، وخروج "سلطانة " و"زوجها " السبعاوي "القائمين على المقام لزيارة مقامات الأولياء الصالحين في الصحراء وغيرها من المناطق كان يتم أيام "المولد النبوي الشريف "، بالإضافة إلى ذلك ارتبط سلوك الشخصيات الرئيسية في الرواية بممارسات دينية، ف"إدريس" منذ قدومه إلى المقام وحياته ما بين صلاة وصوم واعتكاف في الخزانة (المكتبة) وعزلة في "الخلوة"، وهذا ما سردته ابنته "ربيعة "لعمها " عبد النور" هذا الأخير الذي سار نهجه بعد أن صار المقام إليه، فلا يكاد يخرج من خلوته، ولا ينقطع عن صلاته، وكذا كتابة مذكراته.

من المؤشرات التي أبانت عن سطلة المكان الديني في "زهوة" تضمين الروائي في نصه بعض القصص الديني كقصة سيدنا "يوسف "والتي اقتبس منها شخصية بطل روايته "يوسف "الذي أضفى

[1]– زهوة، ص (31، 32).

عليه كل ملامح سيدنا "يوسف"، فجعله وسيما يبهر بجماله كل من يراه، وبالإضافة إلى ذلك أشار إلى قصة "هاروت" و"ماروت"، وكذا قصة "رابعة العدوية" التي فضلت حياة الزهد والعبادة على حياة المجون واللهو، محاولا بذلك عقد مماثلة بينها وبين "إدريس "الذي اختار الحياة نفسها.

يشكل الدين إلى جانب التاريخ البؤرة الأساسية لنص "تلك المحبة" إذ بالإضافة إلى الخلفية التاريخية التي استند عليها، فهو يستحضر الأجواء المفعمة بالروحانية والدينية والتي تتلاءم والمكان، لذلك فالبعد الديني للمكان يتمظهر أولا من خلال طبيعة المكان ذاتها، فأرض التوات التي كانت مسرحا للأحداث ‹تعني بالأمازيغية أرض الصلاة..أرض التعبد »[1].

يؤكد الراوي في عدة مواضع على أهمية الدين وتأثيره في حياة أهل توات، فهو ليس صفة عارضة لديهم وإنما هو ضرورة وذلك لما تفرضه المرجعية الدينية للمنطقة الموغلة في التدين والتصوف، وقد طعم النص بالعديد من الوقفات الصوفية التي جاء أغلبها ذا طابع ميتافيزيقي جمع بين العوالم الروحانية والعوالم العجائبية الأسطورية، يمكن التدليل على ذلك بالطبيعة الخارقة التي أسبغها الراوي على المكان وشخوصه، فنجده يتحدث عن نشأة أدرار، فيربطها بأشياء كثيرة تتجاوز المألوف وتصل حد الخرافة، كما في المقطع: «يقولون كان ذلك منذ طلوع أول شمس، يوم طارت حمامة بين الشجرة الممسوسة بنار وبين النبع المتدفق بالنور فكنت فتناساني التراب فاعتراني النقص فرحت في قلب الطير المهاجر...وقد تكون تللك الحمامة رمتني قبسة من منقارها فتحللت إلى جزيئات الرمل الذي بسط الصحراء، وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما اهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطرا بالرغبة »[2].

أما الشخصيات التي تحركت في المكان فقد اصطبغت بصبغة غير طبيعية أيضا إذ ألصق بها الراوي صفات تفوق الطبيعة البشرية من قدرتها على الظهور والاختفاء والقيام بخوارق يعجز عنها البشر، كما هو الحال في شخصيتي اسماعيل الدرويش الذي وصفه الراوي بقوله: «وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا في العرق يتذرى فيصير ألوانه العزوبية تلبسها تلك التي

[1]–عيسى حديبي: "تلك المحبة" للروائي لحبيب السايح، منتدى الثقافة والفكر والأدب، 14 جانفي 2015م، مقال إلكتروني : w.w.w.diwanalarab.com.

[2]– تللك المحبة، ص18.

من وراء كفر البشر تهبط في خيوط شمس ذلك الغروب دفقا من المحبة تغمر قلبه كما في البدء»[1].

يتمظهر البعد الديني للمكان –أيضا- من خلال القصص التي نقلها الراوي عن اليهود والنصارى الذين استوطنوا إقليم توات وكيف كانوا يمارسون شعائرهم الدينية علنا وخفية، وعن العلاقات التي أقاموها مع المسلمين. منها ما كان بين"جبريل "رجل الدين النصراني و"مبروكة " الفتاة المسلمة، وما كان بين الطالب "باحيدا "محفظ القرآن الكريم وبين "ماريا" الراهبة النصرانية، وقد أبان المسار السردي لهذه الشخصيات عن الحمولة الدينية التي ميزت كل شخصية منها، "فجبريل " تلميذ الأب "دوفوكو" وهو من النصارى الاوائل الذين قدموا إلى المنطقة لإقامة مشروع حضاري ديني في الصحراء، فبالرغم من حبه لـ "مبروكة " إلا أنه لم يتخل عن ملته، وقد أقر في نفسه: « الارتداد عن ملة إلى أخرى، لحاجة دنيوية، أكبر خطيئة في حق الرب»[2].

كذلك "مبروكة " تخلت عن "جبريل "نزولا عند وصية سيدتها "البتول "التي« حذرتها يوما من أنها تغفر لها كل شيء إلا أن يراودها على دينها»[3]، فبالرغم من جذورها التي تعود إلى جدها النصراني، وكذا محاولات تنصيرها من قبل "جبريل "إلا أن عقلها تغلب على عاطفتها.

من الواضح أن الدين علامة مميزة للمكان وقد برز بشدة إن على مستوى المكان أوعلى مستوى الحدث أو على مستوى الشخصيات.

4– 6: البعد السياسي:

اقترن المكان بجملة من القضايا السياسية التي ظلت عالقة في الأذهان وقد استطاعت الرواية تسليط الضوء عليها من خلال استحضار الأمكنة التي كانت مسرحا لها، وتعد المدينة أكثر الأمكنة ارتباطا بالسياسة، كونها مقر السلطة وحلبة الصراع بين مختلف الأطراف السياسية، كما أنها بؤرة الحراك الرافض للواقع السياسي والداعي إلى الانعتاق من قبضة السلطة وضغطها لذلك فهي تستوعب كل الممارسات

[1]– المصدر نفسه، ص14.

[2]– المصدر السابق، ص258

[3]– المصدر نفسه، ص259.

السياسية التي صارت في الحقيقة جزء من سلوكاتنا وعاداتنا« فالسياسة هي حقيقة من حقائق الوجود الإنساني، لايمكن تجنبها وكل فرد يجد نفسه مشتركا بطريقة ما–في لحظة ما –في شكل من أشكال النظم السياسية. وإذا كان المرء لا يمكنه تجنب السياسة، فإنه بالضرورة لا يمكنه تجنب النتائج المتولدة عنها»[1].

ومن هنا يجد الروائي الخيار الأقرب عند تحديده للمكان الذي يؤطر عالمه الروائي، على اعتبار أن الرواية ممارسة تستمد خصوصيتها من الواقع وما يرتبط به من اشكالات أصبحت السياسة محورها الأساسي.

ترتسم معالم هذا البعد بشكل واضح في "زهوة" من خلال ما نقله الراوي عن زيارة أحد الوزراء "سعدان" رفقة أحد الولاة "فرحان" إلى المقام حتى يتوسط لهما شيخ المقام للبقاء في منصبهما، في إشارة منه إلى أن المشايخ وأصحاب الزوايا كان لهم دور في تسيير البلاد والعباد، يقول الراوي على لسان الوزير: « سيدي لا ترد منتي الثمينة. أنا صاحب ثروة واسعة وأنت لهيبتك القائمة ولمقامك العالي يكفي أن تنطق باسمي لأبلغ منيتي ومني لهذا المقام نفقاته جميعا ما أبقوني وزيرا.أشر بي على قصر المرادية.فتمة قيل لا يردون لك طلبا»[2].

وفي "تلك المحبة" اكتسب المكان بعدا سياسيا تجسد من خلال القضية التي طرحها الراوي على لسان "مكحول"، والمتمثلة في استيلاء وجهاء منطقة توات وعلى رأسهم "تبو" على الأراضي وانتزاعها من الفلاحين بعدما استصلحوها بدعم ممن هم في السلطة في الشمال، الأمر الذي جعل "مكحول" يضم صوته إلى صوت "جميلة" للتنديد بهذه الأفعال التي أضرت بالمنطقة وبأهلها خاصة في ظل الإهمال الكبير الذي عرفته هذه الأراضي، يقول الراوي: « فإن جميلة بفعل ماحدثها مكحول، عما وقع في حق المال العام انفعلت حد أن شدت بيدها على رأسها ولم تتوقع أن تكون آثار ذلك بالرجفة التي آلمتها ولا بوقع صعقة الصدمة يوم راح مكحول يوقفها عند هذه المحطة وتلك لترى تلك الأراضي المستصلحة ضائعة وسط البوار يبكي لها التخلي وسط مربعات شاسعة تم التزريب عليها بأوتاد، داخلها بقايا عجلات وآليات لم تدر مرة وهياكل رش محوري متناثرة، كأن يدا واحدة مرت في كل مساحة فغرست

[1]–أ.دال. روبرت: التحليل السياسي الحديث، تر: علا أبو زيد، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 5، دت، ص 6

[2]– زهوة، ص 34.

الخديعة طيلة النهار ثم اختفت »[1].

وأشار الراوي إلى انتهاكات أخرى مرتبطة بهذه القضية كتبديد المال العام والحصول على قروض بنكية بأسماء وهمية وبحجة سلفة الدعم في إطار مشاريع التنمية للنهوض بالمنطقة، كل هذه الانتهاكات كانت موضوع تقرير صحفي بعثت به جميلة الى جريدة يومية دعمته بأدلة قاطعة أعطاها إياها مكحول بعد أن تحصل عليها من البتول التي «كانت عقب العشاء سلمته على انفراد في قاعة الضياف نسخا من وثائق وصفتها له بأنها آثار من أوساخهم. وقالت له أنها تثق في جميلة. فبدهشة، كان قرأ الأسماء والمبالغ وشهادة خطية من موظف في البنك على ثلاثين اسما وهميا من توارث بلاد السيادين كان "تبو" قد قدمها لمسئول البنك فاستخرج بها مبالغ سلفة الدعم. وتصفح التقرير المعد بإجمالي تلك القروض المرسل إلى الجهة المختصة»[2].

وقد ارتسمت معالم هذا البعد من خلال الحضور القوي للدلالة السياسية وتأثيرها في الأحداث، إذ اقترنت كل الأمكنة في الرواية بهذه الدلالة، وقد ضمنها الكثير من القضايا السياسية التي كشفت عن السياسة المتعفنة والأوضاع المتردية التي يعيشها الوطن من شماله إلى جنوبه ومن شرقه إلى غربه، «ونتيجة تلك السياسات المفلسة للسلطة السياسية في الجزائر، كثرت الاغتيالات، وكثر الخطف وانتهاك الحرمات وتنوعت المظالم، وسلبت الحقوق، فماتت كل المشاعر الجميلة»[3].

لقد صور الروائي المكان في ظل تحكم السلطة، وأمام غياب العدالة وانتشار الفوضى، مما أكسب المكان دلالات عديدة تدور كلها في دائرة الفساد والظلم والضياع.

[1]- تلك المحبة، ص326.

[2]- المصدر السابق، ص329.

[3]- صالح خرفي: جماليات المكان الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، (2005-2006م)، ص144.

خامسا: خصوصية البناء المكاني في رواية "تلك المحبة":

تمثل "تلك المحبة " نموذجا فريدا في بنيته المكانية، ذلك أن الروائي استطاع أن يخلق فضاء متميزا استمده من تجاربه الخاصة وخلفيته الثقافية والمعرفية، بحيث أحالنا على عالم جديد غير معروف عند الكثيرين يبعث على «الدهشة والغرابة، إذ يمثل وسطا غير مألوف بالنسبة للقارئ المغاربي والعربي على حد سواء، لأنه يعرض ملامح محلية مغايرة للمعتاد بحكم ما تتوفر عليه من علامات خصوصية، فضاؤها عالم الصحراء»[1].

ومعلوم ما يميز هذا الفضاء أو العالم من خوارق وأساطير وميل إلى الاعتقاد بالقوى الفوقية وغير الطبيعة والاشتغال بالسحر والخرافة وغيرها من الأمور التي تتحكم في حياة الناس ومعتقداتهم، كما لا يخفى على الكثير ما يزخر به هذا الفضاء –أيضا–من آثار موغلة في القدم، ومأثورات شعبية وتراث صوفي كل هذه العناصر الأسطورية والخرافية والصوفية كانت مادة خام أمدت المكان بطاقات إيحائية متميزة، وأضفت عليه صبغة فنية فريدة.

5–1 سلطة الفضاء اللامتناهي:

يترسخ المكان في "تلك المحبة" بشدة وعمق، حيث يطغى على عناصر العمل كله لدرجة يمكننا القول بأنها رواية مكان بامتياز، فعلى مدار الرواية تحضر "أدرار" بوجودها المادي الجغرافي والتاريخي والوجداني وحتى الاقتصادي، الأمر الذي جعلها تتصدر جميع الأمكنة التي لم تتم الإشارة إليها إلا في إطار علاقتها بالمكان الأصلي (أدرار).

يحاول الروائي الإلمام بملامح المكان (أدرار) بشيء من التفصيل، بدء بتحديد معالمه الجغرافية، «فأدرار، بأربعة أبواب اثنين اثنين شرقا نحو غرب وجنوبا نحو شمال.. فأما الخروج من المدينة شرقا نحو

[1]–عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص 145.

غرب فللعارفين وأما الدخول إليها غربا نحو شرق فللغرباء» [1].

ويستمر الروائي في معاينة المكان، فيوقفنا على طبيعته وتضاريسه ومناخه، فزوابع أدرار تثور«شرقية بغضب له صوت من نخير نكاح الغيلان تذارعها سموم الجنوب تحت شمس مسامته لسبعة أشهر حاسمات من الضوء الوهاج والقيظ الملحاح، فتزفر حرا وتمطر عجاجا ترسلهما على صبر الحجر العاري المقروس بليالي شتائها المصلي بزفير جنوب صنفها...» [2].

وقد تجاوز ذكر المكان وجوده الجغرافي إلى رسم معالم وجوده التاريخي قصد التأسيس لذاكرة المكان، فأدرار مدينة قديمة يقر، الراوي بأنه لا أحد من المصنفين أو الكتاب يعرف لها تاريخ بدء، كأنها حطت طفرة، وما يعرف عنها هو ما رواه أحد سكانها الأصليين الذي لما سئل عن أمرها قال: «دخلها جدي الأول إثر هجرته الأولى إليها فوارا من طغيان النازلين من البحر منذ عشرين قرنا، فوجد فيها قوما استوطنوها فقالوا إنهم لم يكونوا السابقين إليها» [3].

كما تحضر "أدرار" ببعدها الاقتصادي، من خلال ما ذكره الراوي عن ثرواتها الطبيعية، وعن القوافل التجارية الغادية والرائحة التي كانت بينها وبين البلدان الأخرى، فسكان "أدرار" أهل تجارة وهذا ما ذكره "الراوي" حين قال: «كان أجدادي أهل تجارة وسادة قوافل وسدنة سوق توات التي لم يكن بعدها سوق شمالا ولا جنوبا.أبدعوا لها تراتيب عجيبة في البيع والمقايضة... فمن تجار الزيت والسمن والصابون والسكر والشاي إلى تجار الصوف والقطن وتجار الملابس والقفاطين.إلى الخياطين والنجارين والحدادين... فمن ساحة الخضر والفواكه إلى ساحة التمور وساحة الملح إلى ساحة الزرابي وساحة الأنعام إلى ساحة العبيد والنخاسة... » [4].

إن المتتبع لصورة المكان في "تلك المحبة"، يجده يتجاوز تلك الأبعاد الجغرافية والتاريخية والاقتصادية التي ميزته إلى أبعاد وجدانية نلمسها من خلال مشاعر الألفة والأنس التي علقت بالشخصيات، «فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني، حافرا

[1] – تلك المحبة ص27.
[2] –المصدر السابق، ص 19.
[3] –المصدر نفسه، ص 26.
[4] –المصدر نفسه، ص 29.

مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميميا منها»[1].

لذا فخصائص المكان تطغى على جميع شخصيات الرواية، فهي كامنة في ملامحها ولونها ولباسها وهيبتها، وحتى في جوهر عقلها وتفكيرها، كما هو الشأن مع الطالب "باحيدا" الذي رأت فيه "جولييت" الراهبة صورة عن إنسان الصحراء الذي تجلت فيه كل خصائصها، فهو كما قالت عنه الأخوات «إنه من ملمس سعف النخيل، ومن حر الشمس وعطش الرمال»[2].

وكذلك "بليلو" الذي استذكر ل"ماريا" ما حدثته به أمه قبل سنوات عديدة عن أصله، وارتباطه بهذه الأرض التي ولد فيها ونشأ وترعرع على رملها بين سعف نخلها، فكان قطعة منها، فكلمات أمه ظلت محفورة في ذهنه، فكثيرا ما كان يتخيل وجهها في السماء وهي تقول له: «رائحة عرق أجدادك هي التي جذبتك إلى تلك الأرض من أبدانهم. وذلك الطين المقعر من الفناجين من لحمهم المثخن. والماء الجاري من دمهم المهرق. ولون التمر من بشرتهم المكوية بالشقاء، ومذاقه من أكبادهم المذلة بالهوان. والقصور الممتدة شمالا نحو جنوب، من أيديهم طوبها وسعفها ونخلها وجذوعه»[3].

وقد بلغت سطوة المكان الحد الذي جعله يتفاعل تفاعلا قويا مع شخصياته، خاصة الشخصية المحورية (البتول)، إذا استعار لها الراوي صفات مستمدة من المكان الذي تعيش فيه، فارتفاع كبريائها كشموخ النوق، وتبختر مشيتها كوقع الغزلان على الأرض، وهي أشبه بالنخلة في الرشاقة والعطاء، « إنها مثل الصحراء، لا يتقدم بها عم.ولا تنالها شيخوخة.ولا يصيبها لوث.ملكتها الأرواح سر الشباب لا يزول إلا بيوم قبضها» [4].

ولم تقتصر سلطة المكان على قاطنيه فقط، بل تعدته إلى الوافدين عليه، ف"بليلو" قد وجد في "ماريا" الفتاة النصرانية من الصفات مالم يجده في نساء "توات"، وما أكسبها تلك الصفات إلا

[1]- الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد(دراسة في تقنيات السرد)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص(14، 15).

[2]- تلك المحبة، ص 288

[3]- المصدر نفسه: ص 158

[4]- المصدر نفسه،: ص 147.

احتضان المكان لها منذ صغرها، فهي كما قال "بليلو" ل"جبريل" قد« قمطناها برملنا فرضعته مع الحليب وأكلته مع الطعام»[1].

الأمر نفسه مع الراهبة "جولييت" وأم القس "جبريل" اللتان أحبتا الصحراء وحياة أهلها، فأسبغ عليهما هذا الفضاء الذي سكن روحيهما من صفاته، ما جعلهما لا تختلفان كثيرا عن ساكنيه لولا بشرتهما البيضاء، فـ"جان" أم جبريل« كان يبهجها أن تلبس ألبستهم في أيام أفراحهم.وأن تطلي الحناء وتتسوك وتكحل.حتى لتكاد تتشابه على كثير منهم» [2].

أما "جولييت" فقد سيطرت الصحراء على مكنونات نفسها، فلم تخف شوقها الكبير إلى الرحيل إليها والغوص في أعماقها، بعد أن رأت فيها موطنا للطهارة والقداسة والقرب من الله، وملاذا للتائهين الفارين من حياة الدنس، فهي لا تفتأ تبدي «إعجابها من الجو ومن الطبيعة ومن السلام والطمأنينة، تحس نفسها عارية من أسمال التاريخ ووجودها وعواطفها »[3].

فكل الصفات التي جذبتها إلى هذا المكان قد اجتاحت كيانها وأصبحت جزء منها، فالطالب "باحيدا" لم ير في "جولييت" إلا ذلك الصمت الناطق بالطهارة والوقار والإجلال.

5-2 الصحراء فضاء للمحبة:

تهيمن تيمة المحبة على النص الروائي "تلك المحبة"، انطلاقا من عنوانه وصولا إلى مجموع الفضاءات المشكلة له، وقد شغلت حيزا كبيرا فيه، إذ تم ذكرها أكثر من (32) مرة على امتداد النص.

وتتبدى لنا المحبة من خلال ما أبداه الروائي من ولع بكنه المكان وانبهار بسحره وفتنته وجماله، فكل ما فيه من فضاءات مادية ومعنوية تبعث على التأمل والبحث في هذا الوجود المطلق اللامتناهي، «فللصحراء دلالة الاتساع والفخامة واللانهائية تدعو إلى التأمل وتحوي من الموجودات مالا حدود له،

[1]- المصدر نفسه، ص 191.

[2]- المصدر السابق، ص 243.

[3]- المصدر نفسه، ص 281.

وامتدادا يحمل حركة تبدأ من داخل الإنسان ويتسع باتساع الوجود»[1]، ورغم ذلك فطالما ألصقت بهذا الفضاء دلالات الفراغ والتيه والضياع، ومع ذلك استطاع الروائي بقدرته الفنية اكتشاف ما يدخره هذا الفضاء من جماليات قادرة على كسر نمطية الرؤية الأحادية إليه، وذلك بإعادة صياغته وتأثيثه وفق رؤية جديدة تبعث على الألفة والمحبة.

"فأدرار" رغم امتداد أطرافها وحرقة شمسها وقسوة مناخها وقحطها وجفافها، فهي كما قال الروائي: «أدرار لا تسكن قلبي، ولكن تلك هي المحبة»[2].

فإذا كانت المحبة مكانها القلب، فإن "أدرار" لا تسكن قلب الروائي فقط وإنما محبتها تسري فيه من رأسه إلى أخمص قدميه، ومن هنا أتى المكان علامة بارزة في النص، مرتبطة بذاكرة الروائي وبعواطفه التي ظلت مشدودة إليه تصوره وتتمثله بتداعيات الشوق والمحبة، فذاكرة المبدع «لا تختار مسكنا أو اسما مألوفا بل تكون ذكرياتها انتقائية في اختيارها لأماكنها التي تحط عليها. وهذه الأماكن تتعلق بالمواضع التي تتناغم معها وتنسجم مع ميولها. وخلف ذلك الانتقاء التبادلي الخاص بالذكريات والأماكن هناك وأيضا المرابع التي شعر المبدع على بساطها بالألفة والحميمية والحنين» [3].

أتى المكان مقترنا بالمحبة-أيضا- من خلال القصص العاطفية التي ضمنها الروائي نصه، إذ غالبا ما نلمس صورة المكان متحدة مع الشخصية، خاصة المرأة على اعتبار أن العلاقة بينهما علاقة تلازم، فهو إذا يصف المكان وكأنه يصف المرأة، إذ« كثيرا ما تماهت صورة المرأة بالأرض /المكان وكثيرا ما نظر إلى الأرض/ الوطن بوصفها المرأة الحبيبة، أو المرأة على إطلاق المفهوم والدلالات الفياضة بالحب والعطاء والإلهام »[4].

نلمس هذا الاتحاد بين المكان والمرأة في "تلك المحبة " في أكثر من موضع، كما في هذا المقطع الذي يصل فيه الاتحاد إلى درجة لا نكاد نفصل فيها جسد المرأة عن جسد المكان، يقول الراوي« كذلك الشأن في بلاد يملكها الرمل ويعمرها الفراغ، ويهيج فيها الصمت رغبة الرجل في قرينة سرعان ما

---

[3]- حمادة تركي زعيتر: المكان في الشعر العباسي، ص77.

[2]- تلك المحبة، ص440.

[2]- فائزة محمد داود: على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014م، ط1، ص236

[3]- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتحديات الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص21.

تصير روحها إلى مادة الرمل وجسدها إلى جدع نخلة، في بستان نسيه الزمن، إذ فر إلى المنتهى.. فكانت كلمة كن في الصحراء امرأة امتدت فتنة للابتلاء»[1].

يبدو جليا الحضور المميز للمرأة داخل النص الروائي، إذ حاول الروائي في كل مرة الجمع بين فتنتها التي تأسر عاشقها وبين المكان الذي يأسر هو الآخر رواده، وعدها العنصر الوحيد الذي يشع بالحياة ويبعث على الأنس في ذلك الفضاء الصامت القابل لاحتواء كل المتناقضات فهو كما وصفه الطالب "باحيدا" لـ"جولييت" في قوله: «هكذا هي الصحراء، صارمة في الخيارات الثنائية: أهل ووحشة. برد وحر.عصف وصمت. الله والتوه. لا شيء بينهما.الحقيقة والضلالة.لذا كانت الصحراء من أقسى الطبائع في الانتقاء. الصحراء تختبرك دون إشعار مسبق.فإن فشلت هزمتك، ولا أنيس لك فيها غير امرأة» [2]

من خلال رصدنا للعلاقة بين المكان وشخوصه، نجد أن المكان قد رمى بثقله على مختلف العلاقات العاطفية التي كان مسرحا لها، فهو قد رافق شخصياتها في معظم لقاءاتها العاطفية وكان جزء من اهتمامها، نمثل لذلك بمشهد الحب – الطويل نوعا ما- الذي جمع الطالب "باحيدا" بالراهبة "جولييت"، حيث اختيار الروائي المكان والزمان الملائمين للأنس والمحبة، فأبدع في وصف بستان السيدة "البتول" الذي جمعهما ذات مساء، وحتى تكتمل الصورة ويمنح للشخصيتين فرصة البوح بعواطفهما ويذكي لهيب الإحساس بالسعادة والنشوة بينهما جعل المكان مفتوحا ووسع من مساحته، فأثثه بعناصر جمالية من قبيل الظلة القصبية المحضونة بالعليق المنتصبة بين الخضرة وبين أغمام الدجاج والبط والديوك الرومية وأقفاص كبيرة مفتوحة للحمام واليمام ومختلف الطيور، وكذا الممر الرملي المحفوف بالنخيل ومن ورائها أشجار الرمان والسفرجل وعلى جنباته مربعات النعناع والذي ينتهي بساقية جارية ينساب ماؤها انسيابا، فكل هذه العناصر تسر النفس وتبعث على الانشراح وتشيع الأنس والمحبة، وتتعجب "جولييت" من ذلك قائلة: «كل شيء هنا منتشر بعناية وبتفاصيل فائقة التقدير، أكثر مما هو في بيئة أقل قسوة » [3]، وبذلك فهذه العناصر قد ساعدت على اكتمال الصورة الجمالية للمكان، وحركت

[1]- تلك المحبة، ص 147.

[2]-المصدر السابق، ص295.

[3]- المصدر نفسه، ص289.

كوامن المشاعر وأعانت الشخصين على الإفصاح عن أحاسيسهما وعواطفهما.

ويرجع ذلك بالدرجة الأولى—كما قلنا سابقا- إلى اتساع المكان وشساعته، لأن اتساع المكان يفتح للنفس آفاقا للتأمل والخيال، خاصة إدا كان على درجة كبيرة من التنظيم والتقدير، لأن « العقل يرى ويواصل رؤيته للأشياء في حين أن الروح تجد المتناهي في الكبر في الأشياء» [1].

ولم يكتف الروائي بتفصيل المكان وتأثيثه بعناصر تضفي عليه مسحة جمالية، بل ذهب أبعد من ذلك حين عمد إلى أنسنته، بأن أسقط عليه عناصر تبعث على الحركة والحياة، فقد روى "الطالب باحيدا" "لجولييت" أن ذكر النخل وأنثاه كالرجل والمرأة، يحبان ويقترنان وينجبان، «مثل ذكر النخل، من طلعه تخرج أكمام الزهر فيؤخذ منها عريش يربط بالأزهار المؤنثة، فيحدث القران ويكون اللقاح.أما الحب ورسائله والغراميات وأشواقها فالرياح هي التي تسعى به بين الذكر والأنثى»[2]، ويضيف لها بعض ما كان جده قد رواه له من«أنه كان يسمع همسا من الحب بين ذكر النخل وأنثاه كما يقع ذلك بين المرأة والرجل»[3]، وأن النخلة كالمرأة تعطك كل شيء إذا كنت قريبا منها، أما إن غاب قرينها فإنها تموت وتذبل، «لأنها مثل المرأة يعجبها التغزل فتحب وتقترن وتخصب فتحمل وتتوحم وتمرض وتلد وترضع العراجين وتحضنها بعسفها وتقدمها للإنسان سائغة»[4].

اللافت للانتباه في مشهد الحب هذا أن الروائي قد عمد إلى تعميق نظرة القراء له من خلال ربطه بالمكان الذي كان مسرحا له، وإعطاء هذا الأخير أبعادا إضافية استطاع من خلالها استيعاب أحاسيس شخوصه وعواطفها والكشف عن دواخلها، فحديث "باحيدا" "لجولييت" عن الصحراء ونخيلها وتشبيه هذه الأخيرة بالمرأة في صفاتها، ماهو إلا طريق للوصول إلى قلبها، ويكشف "باحيدا" عن هذا المسلك بقوله في آخر المشهد: «ها أنت فيك كل الصفات نخلة لم أغرسها بعد فأسدلت ثم رفعت...وقالت: «أنت خبيروبارع الخيال»...فطوق خاصرتها بلطف فأحست كل اللهب يخبئه الرمل...وأحست أنها صارت كنخلة جنب ذكر نخل إذ لامست خدها خد باحيدا... وانفكت في

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص175.

[2]- تلك المحبة، ص297.

[3]-المصدر نفسه، ص 297.

[4]- المصدر نفسه، ص 299.

جسدها آخر العقد »[1].

فالمكان –إذا– يتبادل التأثير والتأثر مع الشخصية، وهو قادر على الإفصاح عن مشاعرها وأفكارها– في أحايين كثيرة– أكثر من الحوار والحركة، كما أنه قادر على تغيير نفسيتها ووجهة نظرها للأشياء، وهذا ما أشارت إليه الشعرية الحديثة في أمر الكتابة الروائية، إذ ألحت على« جعل هذا المكون الروائي (المكان) يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر»[2].

فاختيار "جولييت" للصحراء ملجأ وملاذا آمنا لها، بعيدا عن صخب "باريس" وزيفها، الذي لم يخلف إلا التعاسة والألم في نفسها كان اختيارا ناجحا إذ استطاع المكان أن يحدث تحولات كبيرة داخلها، فبعد أن خمدت نار المحبة في قلبها وضاعت أحلامها وضاق الفضاء عليها، وأعاد المكان إحياءها من جديد بأن منحها من الحب والسكينة والاستقرار ما لم تتوقعه.

كمت لا تفوتنا دقة اختياره للمكان والزمان الذين شهدا علاقة "مكحول" و"جميلة"، فقد كان لقاؤهما الأول في فناء منزل سليمة –صديقة جميلة وزوجة خال مكحول– في جلسة شاي محضر على جمر قد فنيت جذوته مع آخر أشعة الغروب تحت ظل نخلة، يروي الراوي تفاصيل هذا اللقاء بقوله: «مد مكحول يده ينظر في وجه جميلة المرسوم بالألفة والحميمية. فصافحته تشد في عينيه نظرات ائتمان...بلا كلمات كأنه عرفها قبل أن يراها... فأرجحتهما نشوة الظل تحت النخلة وعطر النعناع وأنفاس الرمل المرشوش في مساء يخفف من وطأة الهجير...كان يقابلها رائقة مثل حلم، ترشف مثله من كأسها شايها المحضر على جمر فنيت جذوته على آخر أشعة الغروب تتلثم حمرة الطوب لونا لأدرار المهموسة بخفيف السعف حزنا وبهاء له ولجميلة متعة وروعة» [3].

قد يبدو من الوهلة الأولى أن المكان في هذا المقطع قد حقق وظيفتيه التقليديتين، التأطيرية والتزيينية، بينما إذا ركزنا في عناصره وكذا الفترة التي قدم فيها، نقف على الدلالة الحقيقية وراء اختيار

[1]–المصدر نفسه، ص(299، 300).

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص31.

[3]– تلك المحبة، ص 315.

الروائي له فهو قد حمل وظيفة استشرافية توحي بالمسار السردي الذي سوف تنهض به الشخصيتان، وبالتالي فقد قدم المكان كعنصر مشارك في السرد له دور كبير في صناعة الحدث وكذا بيان الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية أو سوف تعيشها على امتداد السرد، فالمكان هنا قد جاء مقدما للأحداث من جهة ومعبرا عن حالة الشخصية من جهة أخرى، لأن الروائي أثناء تشكيله للفضاء المكاني يعمل على «أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أوالبيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[1].

لقد قدم الروائي الفضاء الذي ضم "مكحول" و"جميلة" بأوصاف تتناسب والحالة الشعورية لكل منهما، فقد تم عرض هذا المشهد بعد أن سرد الراوي قصة جميلة المؤلمة التي عاشتها في "وهران" لما حاول صديقها اغتصابها وبعدها قيام والدها بذبح أمها في الحمام انتقاما منها لما علم بعلاقتها السابقة مع ابن عمها التي لم يبق منها سوى العلامة التي على جسدها، لتختتم معاناتها بهجران أخيها للبيت وبقائها وحيدة، فلم تجد مكانا يلم يشملها ويضمد جراحها سوى "أدرار" التي وجدت فيها من الهدوء والسكون ما يرمم نفسها فسرعان ما انحلت عقدتها وتحسنت نفسيتها، مما جعلها ترى في المكان متعة وروعة، أما "مكحول" فلم يتطرق الراوي إلى سرد قصته بعد، لكن صمته وعدم استئناسه بالمكان يوحي بأنه يحمل هما كبيرا في صدره، فالمكان-إذا- واحد ولكن دلالته مزدوجة، فإن كان مبعثا للسعادة عند جميلة، فهو مصدر للحزن عند مكحول، الذي غابت السعادة من حياته كما غربت شمس نهاره، وانطفأت جذوة الحب في قلبه، كما انطفأت جذوة النار أمامه.

يواصل الروائي اختيار الأمكنة التي جمعت "مكحول" بـ "جميلة" بما يتناسب والمشاريع السردية التي ينهضان بها، فقد وقع اختياره هذه المرة على "قصر تمنطيط"، الذي يعد من المعالم الأثرية التي تشهد على حضارة المنطقة، فبعد جولة استغرقت عدة ساعات داخل القصر، استطاع المكان أن يكشف عن

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

البعد الإيديولوجي الذي تبنته الشخصية داخل العمل الروائي، فاختيار الروائي للمكان المغلق جاء مناسبا لما تحمله الشخصيتان من هم المحافظة على الأرض وعلى التراث، وهو ما كشف عنه المسار السردي لهما فيما بعد، إذ قاما بإعداد تقرير صحفي حول عمليات الفساد والسطو على الأراضي وتزوير الوثائق التي قام بها "تبو" وجماعته في المنطقة، وإرسالها إلى جريدة يومية مشهورة، الأمر الذي استدعى تدخل لجنة تقصي الحقائق، وبالتالي فالمكان يبقى رهين وجهة نظر الشخصية وانطلاقا منها يتم اختياره وتشكيل معالمه، يؤكد ذلك "بحراوي" بقوله: «على مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافية ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي» [1].

يبدو أن تيمة "المحبة" قد بسطت نفوذها على الفضاء المكاني للنص وعلى شخوصه، فمعظم العلاقات التي كانت بين الشخصيات أو بين الشخصيات والمكان الذي احتواها قد بنيت على أساس المحبة والألفة، وقد اتسع مداها يشمل حتى الشخصيات الوافدة على المكان، إذ سمح هذا الأخير بإقامة علاقات بين شخوصه على أساس الألفة والمودة رغم ما توجد بينها من فوارق في العادات والتقاليد والدين واللغة وحتى اللباس والمظهر، وهذا ما جعله (المكان) يرقى إلى احتضان العلاقات الإنسانية، نمثل لذلك بالمكانة التي احتلتها "جان" (أم جبريل) في نفوس سكان "أدرار" رغم الفوارق الجوهرية التي كانت بينها وبينهم، إلا أنها« عاشت لا تنفك تردد لهم أنها من الفرنسيين الأحرار.كان يبهجها أن تلبس ألبستهم في أيام أفراحهم.وأن تطلي الحناء وتتسوك وتكحل حتى لتكاد تتشابه على كثير منهم، لولا بشرتها الشقراء لكن بقي يحزنها، برغم توغلها إلى قلب كوانينهم، أنها لا تستطيع إقناعهم بأن في النصارى عروقا للشرف والنبل... وقد وقف يوم جنازتها، على غير العادة كثير من الأهالي على جانبي طريق مرور نعشها إلى مقبرة النصارى في وداع مهيب» [2].

5-3: الفضاء الصوفي:

تجلى الحضور الصوفي في "تلك المحبة" على مستوى عدة بنيات، منها العنوان من خلال دلالاته

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

[2]- تلك المحبة، ص(243، 244).

وإيحاءاته وكذا اللغة من خلال مفرداتها وتراكيبها بالإضافة إلى الشخصيات من خلال ملامحها وممارساتها، وكذلك المكان من خلال مميزاته وتشكيلاته.

فعلى مستوى العنوان نجده منفتحا على دلالات وإيحاءات كثيرة منها ما يتقاطع مع الدلالة الصوفية، ومعلوم ما لكلمة "المحبة" من حضور كبير في فكر المتصوفة، فهي غايتهم ومناهم، وبها يصل المرء إلى المعرفة الحقيقية وهي معرفة الحق (عز وجل)، وبالتالي يتحقق له الكمال والتسامي وهذه هي الغاية التي ينشدها المتصوفة، إذ التصوف-عندهم- ماهو إلا «نزوع فطري إلى الكمال الإنساني والتسامي والمعرفة».[1]

والحب ماهو إلا «سقوط المحبة عن القلب والجوارح حتى لايكون فيها المحبة وتكون الأشياء بالله ولله»[2].

أما على مستوى اللغة فقد طعمت الرواية بمفردات وتراكيب مستمدة من الخطاب الصوفي، من قبيل: الخلوة، النشوة، المحبة، العرفان، الرضا، العشق، الهوى، البرزخ، الرغبة وبذلك جاءت لغتها قريبة من لغة المتصوفة ذات الأبعاد الدلالية والرمزية الناتجة عن الانزياحات اللغوية، فإذا تأملنا أدب الصوفية _عموما_« وجدنا رمزا غريبا ونمطا غريبا وبعدا عن التصريح، وإيثارا للتلويح واعتمادا على الإشارة وعلاقات خفية في التجوز بالكلام ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقية والمعاني اللزومية، لايكاد يفهمها فاهم ولايصل إلى جوهرها عالم أو حالم»[3].

وهذا ما لمسناه على مستوى لغة الرواية خاصة افتتاحيتها التي غلب عليها الطابع الصوفي بامتياز، حيث اختار الروائي الألفاظ والعبارات التي لا تتقيد بظاهرها اللفظي وإنما تتجاوزه إلى إيحاءات ودلالات أخرى تتطلب الكثير من الاستغراق والتأمل حتى يتحقق المراد منها، وهذه الميزة هي أساس اللغة الصوفية التي«نستشف أبعادها عبر فنيتها.وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها، معتمدا على ظاهرها اللفظي بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس»[4].

---

[1]- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي (بين الحلاج وابن عربي)، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ، د ط، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 87

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]-أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص.23

ما يؤكد الطابع الصوفي للرواية _أيضا_ احتفاؤها بالعديد من الشخصيات الخارقة التي حباها الله بصفاته وكرامات تخالف وتجاوز الطبيعة الإنسانية، ويعرف "أدونيس" الكرامات بأنها الأمور التي« تنبه إلى أن في كل فرد عتبة بين شعوره ولا شعوره يكفي أن يعبرها لكي يرى واقعا آخر أكثر غنى واتساعا، وموضوعات ومشاعر وأهواء ورغبات لا تحصى ولا تنتهي، ينوء تحتها الشعور الذي تحده الحياة اليومية وتحاصره»[1].

فالكرامات لا تقتصر على الجانب المادي الذي تتحقق من خلاله الخوارق وإنما تتحقق على المستوى المعنوي الذي تطفو عليه مشاعر ورغبات تفوق المشاعر الطبيعية العادية، من ذلك شخصية "البتول" التي أضفى عليها الروائي صبغة صوفية، بدء باسمها الذي يدل على المرأة الزاهدة العابدة المنقطعة لعبادة الله وصولا إلى ما اختاره لها من الصفات المادية والمعنوية التي تحمل لمحات صوفية، من ذلك قوله: «فكانت تلك المرأة، التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء»[2].

وهي كما قال عنها صاحب المصنف« إن أنت ظفرت منها ببسمة، كأنها من شفاه عذراء جميلة.. وقلت لن يهلك قهر السنين، ولا تجاعيد الجبين أو زرقة السهاد على الجفون وجها حبته العناية هذه العيون.وإن أنت استعدت رؤيتك إياها امرأة ألفيتهما تشعان عليك أنوثة دغدغت رغبتك. وقبستا في ناظريك ما ليس للغته حروف أو أصوات، لأن النطق منها والدلالة من غير كلام»[3].

يشير هذا المقطع كما غيره من المقاطع الكثيرة في الرواية إلى أن جمال البتول غير عادي وأن ما تمتلكه من مقومات الجمال قد حباها به الله _سبحانه وتعالى_ لهذا فهي تختلف عن سائر النساء، ويلخص الراوي جمالها وذكاءها بما قاله عنها صاحب المصنف: «حدثت عن امرأة وهبت من بني البشر الحكمة والفضل.وانسبغ عليها من بني الجن الجمال والفتنة.لو سميتها خدشت عرض أهلها.ولو وصفتها من غير دليل ادعت كل امرأة في بلاد توات الصحراء تلبسا بها.وما كان لامرأة في البلاد كلها أن تدنوها قواما أو تشبهها وسامة»[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص46.

[2]- تلك المحبة، ص (13، 14).

[3]- المصدر نفسه، ص 143

[4]-المصدر نفسه، ص147

بالإضافة إلى شخصية "البتول" هناك شخصية أخرى أحاطها الراوي بالكثير من الصفات والكرامات التي تطبعها بطابع الصوفي، وهي شخصية "اسماعيل الدرويش"، ففي وقفة وصفية تنبعث منها رائحة التصوف عرفه الراوي بقوله: « وكان ذلك الرجل الدرويش، الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا في العرق يتذرى فيصير ألوانه الغروبية تلبسها تلك التي من وراء كفر البشر تهبط في خيوط شمس ذلك الغروب دفقا من المحبة تغمر قلبه كما في البدء»[1].

كما نلمس الحس الصوفي في شخصية الراهبة "جولييت"، التي فضلت حياة العزلة على حياة المدينة فاختارت الصحراء مستقرا لها، لما وجدت فيها من النقاء والطهر والقرب من الله، يصف الراوي إحساسها بالصحراء بقوله: «هفهفت جولييت أشواق إلى الغطس في تلك الطهارة الضوئية التي تحدث عنها كل كتاب قرأته عن الصحراء، إلى الرحيل حيث الموطن غير المدنس الذي خلب الأب فمات يحلم بأن ينشئ فيه معبدا للرب داخل مملكة النور»[2].

ولم يقتصر الراوي على الشخصيات التخيلية فقط في منحها الطابع الصوفي، بل تعداها إلى شخصيات واقعية، من ذلك شخصية "محمد التلمساني"، فقد أضفى عليها من الصفات والخوارق ما جعل منها شخصية متصوفة وخارقة فعلى امتداد 34 صفحة (الفصل الثاني من الرواية)، يسرد الطالب "باحيدا" للسيدة "البتول" سيرة هذا الأخير، متوقفا عند العديد من المحطات الهامة في حياته، من ذلك مشهد تنكيله باليهود الذي صبغه بصبغة صوفية تتجاوز المعقول، يقول "باحيدا" إن "التلمساني" بعد أن قضى على يهود "تمنطيط"، « فإن أهل تمنطيط ختنوا وذبحوا وصاموا إلى أن طلع عليهم في سمائهم ذلك الكوكب الذي كان أحد أحبار اليهود يخشى سطوعه فيغطي نوره كل نور ويرش الأرض بالضياء. فخرج الناس للوهج الذي ملأ الكون. ونظروا فإذا الرمال تطهرت وغابات النخيل اغتسلت وارتفعت أصوات من عمق الماء تصدعت نغما»[3].

فشخصية "محمد التلمساني" لم تكن شخصية عادية _حسب الراوي_ لأن الله قد حباها بهبات ربانية، لا تكون إلا للذين اختارهم الله من عباده الصالحين والأولياء والأئمة والصوفية والزهاد، فهو يسير

[1]-المصدر نفسه، ص 14

[2]-المصدر السابق، ص283

[3]- المصدر نفسه، ص 53.

بهدي من الله، «ويسمع بقلبه في اليقظة ما يأتيه في رؤاه»[1].

ومن ملامح البعد الصوفي في الرواية –أيضا– الفضاء الذي اختاره الروائي ليكون مسرحا لأحداث روايته، فالصحراء فضاء له أبعاد كثيرة لأنه عالم حافل بالرموز والدلالات، ولعل أكثر الدلالات ارتباطا به الدلالة الفلسفية والروحية، إذ هو فضاء معزول يغري بالتأمل ويبعث السكينة والهدوء، ويوصل إلى معرفة الخالق، لذلك كانت الصحراء أكثر الأمكنة التصاقا بمفهوم التصوف، فكل ما فيها يوحي بالتعالي والقداسة والسمو، «فالصحراء على قدر قساوتها لا تزال تمنح الأمان وتعطي الاطمئنان وتقبل التعايش، ثلاثة أبعاد لا توجد في مكان آخر غيرها»[2].

انطلاقا من فكرة أن الصحراء مكان مقدس يحاور النفس الإنسانية، فقد حاولت الرواية أن تؤكد هذه الرؤية من خلال شخصية "جولييت" التي رأت في الصحراء موطن النقاء والطهارة الذي بإمكانه أن يطهرها من الذنوب والمعاصي ويقربها من الله تعالى، تحدث "باحيدا" بذلك قائلة: « الله في الصحراء أقرب إلى القلب منها في أي مكان آخر»[3].

وبذلك فالصحراء قد غدت مرآة عاكسة لدواخل الشخصية، التي تجاوز إدراكها للمكان حدوده الطبيعية الجغرافية، لدرجة أصبح جزء من كيانها وسببا في استمرار وجودها، «فالصحراء تغدو فوق دلالتها المكانية والأسطورية إطارا تاريخيا وزمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام، الذي يجاوز البقعة الزمانية.. إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته »[4].

فالفضاء الصوفي —عموما– لا يخضع للتحديدات الجغرافية المتعارف عليها من طول وعرض وارتفاع وانخفاض، بل هو يأخذ أبعادا أخرى غالبا ما تكون مرتبطة بالجوانب الوجدانية والروحية التي يعيشها الإنسان بقلبه وروحه، وبالتالي فقد «أخذ المكان خصوصيته في المخيال الصوفي لا كبقعة جغرافية محدودة بالأبعاد الفيزيقية الضيقة، بل أصبح يشكل برمزيته فضاء للاتساع والانطلاق والكمال، بل هو يتجاوز حتى نواميس المكان الطبيعي لأنه يرجع في تحديد ماهيته وطبيعته إلى الخيال الصوفي الذي من

[1]–المصدر نفسه، ص48

[2]– المصدر السابق، ص 273.

[3]–المصدر نفسه، ص 293

[4]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص151

شأنه أن يخرق عادة الأشياء في الوجود»[1].

وقد لمسنا هذا الإحساس الصوفي بالمكان على لسان الراوي الذي نقل لنا ما أحسته "جميلة" وهي تدخل مدينة "أدرار لأول مرة، بعد أن كانت لا تعرف عنها شيئا سوى أنها نقطة على الخريطة، «وكانت "أدرار" أخذت في ذهنها مدى أكبر وأوسع مما تخيلته عنها اليوم رأتها أول مرة نقطة في قلب خارطة تحددها كلمة بالأسود، ما أن حلت بها في نهاية الصيف المحرقة حتى صارت في إحساسها فيضا من الامتداد. وأخذها الشعور بأن ذاتها تحولت فجأة جزيئا سابحا في شساعة من الرمل والصمت والضياء لا تنحد، ولكن من الشظف أيضا. وهالها الفراغ والشتات والامتداد والاستواء، وحلق بها جناحان من الضياع بطعم الندم ومن حنين بحرقة الظمأ» [2].

فإحساس "جميلة" بالمكان قد جعلها تسبح في فضاء لا حدود له، فضاء مفتوح يؤثثه الجلال والجمال ويحمله الاستسلام والانقياد حيث الطمأنينة والسلام بعيدا عن الألم والندم، وما إحساسها هذا إلا إحساس صوفي يسبح بخياله في فضاءات الكون، ويعرج بروحه إلى ملكوت السماء.

إن إحساس الشخصية المفعم بعبق التصوف قد أطلق العنان لخيالها كي تسبح في فضاء مكاني تجاوز كل التحديدات، وتخطى كل المستحيلات فشعور "جميلة" بأن ذاتها تحولت إلى جزيء سابح في شساعة الرمل والصمت والضياء، ماهو في حقيقته إلا درجة من درجة الإدراك والمعرفة الحقيقية لماهية هذا الوجود وهذه الذات التي لا تساوي شيئا أمام شساعة الكون وعظمة المكون، ومن هنا فالخيال الصوفي هو أحد معايير المعرفة، لأنه —حسب ابن العربي– « يعمل ما يراه العقل محالا» [3].

والأمر نفسه على مستوى العمل الإبداعي، فالمكان الصوفي لا يشكل بنية من بنيات العمل الروائي فقط، بل هو فضاء مفارق لما هو مرجعي وواقعي لأنه يجمع ما بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، وبين ماهو ديني وما هو أسطوري، فهو يكتسب حيويته وثراءه من استجلاء الشخصيات لحقائقه وأسراره المستنبطة اللامتناهية والخارقة في كثير من الأحيان، وبذلك أضحت محاولات تشكيل الفضاء الصوفي في

[1] – طارق زيناي: صورة المكان في المخيال الصوفي، مجلة الخطاب، مجلد13، العدد1، ص (199، 200).

[2] – تلك المحبة، ص (304 -303).

[3] – أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص 78

النص الروائي تتجاوز الطبيعة المدركة بالحس إلى الطبيعة المدركة بالوعي وفق الرؤية الصوفية النابعة عن كل ما هو مرتبط بالجانب الروحي لدى الشخصية، ولذلك فالفضاء الروائي الصوفي« ليس فضاء تتوالى فيه الأحداث المختلفة في أبعاده الوجودية ولا محض شكل وبنية من بنيات العمل الإبداعي، بل هو يأخذ في المخيال الصوفي أبعادا قيمية أعمق من التحديدات الوظيفية السابقة، فهو مكون رئيس في بناء هوية الوجود الانساني من حيث جوانبه الروحية والعرفانية والأسطورية»[1].

ما يؤكد الطابع الصوفي للمكان في الرواية السمات التي ألصقها الروائي به، فهو فضاء شاسع لا متناه، لا تحده حدود، ولا يعرف له أصل ولا تكوين، فهو دليل من دلائل قدرة الله في الكون، ويستنطق الروائي المكان ليعبر عن هذا المفهوم، فهاهي "أدرار"تقول: «لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن. قد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى، التي انساحت في هذه الأرض البعيدة.وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال، ليس يهم.. وإنما بقدرة الحق كنت »[2].

ويدخل هذا المفهوم في دائرة التصوف تحت مصطلح "الأكوان الثابتة" إذ تحدث عنه الصوفي "ابن عطاء الله السكندري" في كتابه "الحكم العطائية"، وشرحه "عبد المجيد الشرنوبي" في كتابه "شرح الحكم العطائية" بقوله: «(الأكوان ثابتة بإثباته، وممحوة بأحدية ذاته) يعني أن الأكوان من حيث ذاتها عدم محض، ولم تكن ثابتة إلا بإثباته تعالى وإيجاده لها وظهوره فيها.. ويكون للأكوان حينئذ ثبوت باعتبار ظهور الحق فيها»[3].

ويؤكد الروائي صفة الثبات لهذه المدينة في موضع آخر، إذ يقول الراوي: « ولم يذكر صاحب كتاب ولا مصنف من بنى المدينة التي نزلتها، كأنها حطت طفرة، فإنه لا يعرف لها تاريخ بدء»[4].

من بين السمات– أيضا– التي جعلت من فضاء النص فضاء صوفيا، صفة العزلة، فالصحراء– كما هو معلوم– إقليم شاسع، مقفر، قليل الماء والنبات بعيد عن الضوضاء، فهو مكان مناسب للعزلة

[1]– طارق زيناي: صورة المكان في المخيال الصوفي، ص 192.

[2]– تلك المحبة، ص 16

[3]– عبد المجيد الشرنوبي: شرح الحكم العطائية، دار ابن الكثير للطباعة والنشر والتوزيع –دمشق. ط2، 1989م، ص 109.

[4]–تلك المحبة، ص 25.

والانفراد، وموطن للطهارة والمناجاة ومكان للخلوات، وهذا ما أشار إليه الراوي على لسان مبروكة حين حدثت الأب "جبريل" عن أرضها أرض "توات" قائلة: « توات محصورة في قلب صحراء بلا طريق تخرج شرقا أو تدخل غربا بعيدة عن كل شيء غير الشمس والرمل والشتات والريح»[1].

كما يتجلى مفهوم العزلة في النص من خلال تركيز الروائي على ذكر الشخصية منفردة، من ذلك شخصية "البتول" –اسماعيل الدرويش– مبروكة– القس– جبريل –جولييت– الطالب باحيدا– بليلو– وغيرها، فكل هذه الشخصيات تعيش حياة العزلة، فلا يذكر لها أب ولا أم ولا أخت ولا علاقات تربطها بأفراد مجتمعها، إذ كل ما تم التركيز عليه عبر مسارها السردي هو طريقة عيشها وتفكيرها ومدى تأثير المكان على نفسيتها، يمكن أن نمثل لذلك بهذا المقطع الذي يسرد فيه الراوي ما رأته "مبروكة" لما دخلت بيت القس جبريل، إذ« انسكنت برهبة سكوت الجدران وصمت الأشياء وغدا في شعورها كل ما تمسحه عينها بسيطا، كأن لم يسبق لها أن رأته بتلك الحال، ناطقا بزهد في الفراش والأدوات الأخرى وفي الكراسي الخشبية والطاولة قديمة كلها قدم الزمن النائم على وسادة من الرتابة والرائحة الترابية في فضاء لا مبال»[2].

يستمر الروائي في استثمار الفضاء الصوفي، فبعد أن اختار الصحراء كإطار عام لأحداث روايته، واصل احتفاءه بالأماكن الصوفية، إذ نلمس حضور العديد منها داخل النص، على رأسها المقامات، وهي أماكن أقام فيها الأولياء والزهاد والصالحون، وصارت بعد موتهم زوايا وأضرحة ومزارات يقصدها الناس من كل صوب وحدب تبركا بأصحابها وطلبا لمقاصد يأملون تحققها، وتوجد هذه المقامات بكثرة في إقليم "توات"، إذ يوجد في كل منطقة منها مقاما من مقامات الأولين، وقد أشار الراوي إلى هذه المقامات إثر اللقاء الذي جمع أحد الأولياء الصالحين بـ" تمنطيط" بـ"البتول"، أين قابلها بالإكبار والإجلال وقال لها بعد أن نزل عن ناقته فقبل قدمها العارية وتمسح بها: «أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين، من عين صالح إلى (أقبلي)، ومن (إنغر) إلى (إغزر) ومن قصر الشرفا إلى (أقبور) ومن (الهبلة) إلى (طلمين)، ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من

[1]–المصدر نفسه، ص214.

[2]– المصدر السابق، ص 234

نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن، اقتربت مني ثم غمرتني»[1].

يبدو أن رحلة هذا الوالي الصالح بين هذه الأماكن الحقيقية التي تزخر بها توات لم تكن سعيا إلى ما يقربه من ربه، بقدر ما كانت سعيا إلى الظفر بقرب من السيدة " البتول"، هذه السيدة التي حارت في طبعها النساء، وذهل من مفاتنها الرجال، لدرجة صاروا يشككون في طبيعتها وفي كونها من جنس البشر«لاله البتول صاحبة الحسن والجمال، والشرف والكمال، والغنج والدلال، والجاه والمال، مكمولة الشمائل، ظريفة اللطائف، حلوة المقال، عذبة السؤال، لذيذة الكلام، مليحة القد والقوام»[2].

كثيرا ما اقترن حديث الروائي عن المقامات والأولياء بالحديث عن المرأة ومعلوم مكانة المرأة لدى المتصوفة، إذ يعدونها وجها من أوجه التجلي الالهي، يقول شيخ المتصوفة "ابن العربي"، « فصورة رجوعه إلى الله في محبتهن بأن يرى أن الكل أحب بعضه وحن إليه، فما أحب سوى نفسه لأن المرأة –في الأصل– خلقت من الرجل...فينزلها من نفسه منزلة الصورة التي خلق الله الإنسان الكامل عليها، وهي صورة الحق، فجعلها الحق مجلى له، وإذا كان الشيء مجلى للناظر فلا يرى الناظر في تلك الصورة إلا نفسه، فإذا رأى في هذه المرأة نفسه بشدة حبه فيها وميله إليها رأى صورته»[3].

من الواضح أن فلسفة "ابن العربي" قد أولت المرأة عناية كبيرة، إذ اعتبرتها أفضل التجليات الإلهية، ويقوم هذا المفهوم على أن المرأة جزء من الرجل لأنها خلقت من ضلعه، وبذلك فهو الأصل وهي الفرع أو الجزء وهذا ما يبرر حب كل واحد منهما للآخر، فمتى أحب الرجل المرأة عرفها وإذ عرفها فقد عرف نفسه، وإذ عرف نفسه فقد عرف الله، ومن ثم فالفناء في المرأة فناء في الله باعتبارها صورة من صور تجليه –حسب ابن عربي– ومن الواضح –أيضا– مدى تأثر الروائي بفكر "ابن عربي"، إذ استثمر هذا المفهوم ووظفه توظيفا يكاد يكون نقلا حرفيا عن صاحبه، وذلك حين خصص فصلا كاملا (الفصل 14) للحديث عن طبيعة العلاقة التي جمعت "البتول" بـ"اسماعيل الدرويش"، ففي مقام صوفي جمع " تبو" بـ"ولي صالح"، أراد من خلاله" تبو" معرفة سر افتتان "البتول" بـ"اسماعيل الدرويش" وقبولها وصله

[1]– المصدر نفسه، ص (19، 20)

[2]– المصدر نفسه، ص 349

[3]– ساعد خميسي: الرمزية والتأويل في فلسفة ابن العربي الصوفية، رسالة دكتوراه جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات (2005–2006م)، ص (332، 333).

دون سواه فما كان من الولي الصالح إلا أن استند إلى أقوال سيد العارفين: « المرأة جزء من الرجل الذي هو كلها، فمتى ماعرف الرجل هذا اقترب من معرفة خالقه والمرأة هي نفس الرجل فإن عرفها عرف نفسه. ومن عرف نفسه عرف الحقيقة. وقال: الرجل كون والمرأة عناصره. وإنما الحب الحنين، فإن أحب الرجل فكأنما حن الكل إلى جزئه. وتحن المرأة إلى الرجل كما تحن إلى الوطن»[1].

فالإنسان –إذا– قد جبل على حب كل ماهو جميل بما في ذلك المرأة، ولكن –حسب اعتقاد المتصوفة– يجب أن يكون حبه لا لذات ذلك الشيء الجميل وإنما أن يكون حبه له، بما يقربه من الله تعالى، وإدراكه لهذا الجمال هو ما يمكن المرء من إدراك التجلي الإلهي فيها، نجد هذا المفهوم جليا في قول الراوي: «المرأة أول الفتنة وآخر المتعة. فمن لم يعرف المرأة عمي عما صوره البارئ من معدن الجمال. وأنكر أعظم لذة وهبها الخالق لمخلوقه في الدنيا والآخرة»[2].

يبدو أن تيمة "المرأة" قد سيطرت على الفضاء الصوفي للرواية، فلا يذكر مكان إلا وكان للمرأة حضور فيه، فبعد أن شغل المقام معظم الفضاءات التي تحركت فيها الشخصية الرئيسية في الرواية (شخصية البتول)، من خلال سرد الراوي للقاءاتها المتكررة مع الأولياء الصالحين الذين هامو بحبها «علي الشريف كان أول من هام فلقيها في مقامه كلما خلى من الزوار فحظي بقربها»[3].

وكذا شيخ مدينة " شروين" الذي قصدته باحثة عن سر والديها الذين فقدتهما وهي طفلة صغيرة، فما كان منه إلا أن افتتن بجمالها، سائلا أياها«هل لعبد ضعيف مثلي أن يفوز بحظوة من مخلوق حباه الخالق المصور كل هذا الجمال»[4].

كثيرة هي المشاهد والأحداث التي كان المقام مسرحا لها ومؤطرا لوقائعها، لهذا نجده في المقام الأول من بين كل الأمكنة التي احتفت بها الرواية بعد ذلك الروائي بأماكن صوفية أخرى نذكر منها " المغارات" وهي تجاويف تكون تحت الأرض أو داخل الجبال، يخيم فيها السكون والهدوء، وهي صالحة للاعتزال عن الناس، والخلوة مع الله، لهذا فهي الأماكن المحببة للمتصوفة والزهاد.

---

[1]– تلك المحبة، ص350.

[2]–المصدر السابق، ص 424.

[3]–المصدر نفسه، ص 138.

[4]–المصدر نفسه، ص356

ذكر الروائي إحدى المغارات الكبيرة التي تمتد إلى المغرب الأقصى، وأشار إلى أن رجل دين نصراني قد انقطع للعبادة فيها، وسميت هذه المغارة باسمه "مغارة دانيال، و«يمتد سلطانها إلى إمارة في مغرب الشمس بنيت تحت الأرض عند المحيط بوابتها مغارة تزهد فيها نصراني صالح»[1].

وهي المغارة نفسها التي زعمت "بنت كلو" أن ساكنيها من الجن وليسوا من البشرو «أن السيدة زوجت إلى واحد من إمارة مغارة دانيال سكنت به منذ زيارتها تلك صحبة أبويها»[2].

لذلك فما تتمتع به من الحسن والخوارق والعز والكرامات، ما هو إلا من فعل الجن الذي سكنها وتلبس بها.

ويذكر الراوي أن البتول شوهدت تدخل مغارة "تمنطيط"، وقد روى النسوة أثناء زيارتهم لمقام ولي صالح ما حدث في تلك المغارة من كرامات وخوارق على يديها، إذ«لا تطأ برجلها رملا فيها إلا صار خضرة.وتحولت ظلمتها نورا.ووحشتها أنسا.وسراديبها أروقة عامرة. وسكونها حياة. ورهبتها أمنا وطيورها الظلامية حوريات كواعب ورائحة طوبها الخانقة عطرا. وجرى ماء فقارتها سلسبيلا.وأشرقت الدنيا في جنباتها»[3].

من الأمكنة التي أضفى عليها الروائي بعدا صوفيا "قمة أتاكور"، وهي إحدى قمم جبال الهقار، حيث تخيلت " البتول" نفسها و"عبد النبي" كطائرين خرافيين يحلقان بجناحيهما فوق قمم الهقار، يغمر قلبيهما فيض الأنوار والضياء ويسبحان في خيوط من الذهب الممتدة في فضاء لامتناه..« فكذلك رأت البتول عبد النبي فتح لها صدره بسعة سماء الهقار..فحلقت نحوه بجناحين من الغبطة والسعادة. وابتهج قلبها لتلك الأنوار تملأه.. كطائر خرافي، إذا نزل عبد النبي بالبتول.فهامت به في هلهل من خيوط مفتولة بالتبر عبر تلك القمم التي لا يطأها نسر غيره.وقال لها بعمق فجاج الصخور وصمت الرمل، راميا بصره حد المدى اللامتناهي: « من هنا يكون بدأ نشء الكون. انظري هناك حيث الفيض

[1]– المصدر نفسه، ص 36

[2]–المصدر نفسه، ص131.

[3]–المصدر السابق، ص 338

البنفسجي المنبجس منه كل نور.من ثمة الطريق إلى حضرة الخالق العظيم»[1].

في هذا المقطع الذي يعبق برائحة التصوف، نلمس قدرة كبيرة على توظيف الخيال، إذ سمح لنا بالانتقال من المدركات الحسية إلى الروحية والذي لا يتحقق إلا لمتصوف يدرك لذة الغوص في عالم لا تحده حدود زمانية ولا مكانية فالنفس الصوفي واضح وجلي خاصة فيما تضمنه المقطع من قول "لعبد النبي" يحدد من خلاله طريق الوصول إلى الله سبحانه وتعالى، والذي هو غاية كل متصوف وزاهد.

يجسد هذا المقطع الروائي فكرة ابن العربي القائلة بأن «المحسوس نفسه ليس إلا متخيلا: يرى رؤية العين، وهو في حقيقته، خلاف ما تراه العين» [2].

وكذلك فكرة أن «الخيال أقرب في الدلالة على الحق»[3].

من هنا، يمكننا القول إن الحبيب السايح قد أبان عن قدرة فائقة على استثمار الخطاب الصوفي في جميع مستوياته، إذ استطاع أن يدخل هذا العالم الفسيح من خلال توظيف مختلف مقولاته ضمن بنيات نصه الروائي خاصة ما ارتبط منها بالفضاء المكاني، الذي أخذ حيزا كبيرا في فكر المتصوفة إذ اعتبروه مظهرا من مظاهر التجلي الإلهي.

5-4 الفضاء الأسطوري:

يرتبط الفضاء الأسطوري بالقصص الخرافية، والوقائع العجائبية التي ترسخت في فكر الانسان القديم، الذي ظل منذ أن وجد نفسه في هذا الكون يسعى إلى فهم ذاته وطبيعة الوجود من حوله، ومن ثم قادته محاولاته إلى الإيمان بوجود قوى غير طبيعية يمكنها أن تنجز ما عجز هو عن إنجازه، وهذا ما خلق لديه معرفة وهمية، هي ما يطلق عليها اليوم مصطلح "الأسطورة"، والأسطورة –في أبسط تعريف لها–«مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به» [4].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 370.

[2]– أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص 78

[3]– المرجع السابق، ص 79.

[3]– نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص 12

ويرجع النقاد ظهور الأسطورة إلى العلاقة القائمة بين الإنسان وبين الطبيعة، هذه الأخيرة التي «ظلت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحس بالعجز إزاءها، لكنه لم يستسلم.. بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهما وإنما كان هدفا عجزت أدوات الإنسان وخبرته العلمية عن خلقه. وكانت تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الأسطورة»[1].

تتكئ رواية "تلك المحبة" على ثنائية الواقع والأسطورة، إذ تستند إلى وقائع وحكايات أسطورية وخرافية تندرج داخل فضاء صحراوي واقعي زاخر بالمعالم ذات البعد الأسطوري، ولئن كانت الرواية تغص بالكثير من الإشارات الأسطورية إلا أن توظيفها لهذه الإشارات لم يكن توظيفا عضويا بحيث ينبني النص بكامله عليها، بل مزجت بين ما هو واقعي وما هو أسطوري، مشكلة عالما تخييليا يتداخل فيه المستويان معا، محققة بذلك المقولة القائلة: «إن كل رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي وأسطوري، وإن مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معا بصورة مقنعة»[2].

ولعل من دواعي اهتمام الروائي بهذا المعطى الفني هو محاولة اكتشاف كل الإمكانات المتاحة في هذا الفضاء الرحب وإخراجها إلى دائرة الضوء، ومن تم تحقيق إحاطة شاملة لكل مقومات المكان الصحراوي الذي يعد مرجعا قائما بذاته.

كما لا يخفى علينا المكانة الكبيرة التي تحتلها الأسطورة بكل أشكالها من سحر وخرافات وحكايات شعبية في حياة أهل الصحراء ماضيا وحاضرا، حيث تشكل جزءا من عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم الدينية، لذلك فهي حلقة هامة في بنية الفضاء المكاني الواقعي والتخيلي في الآن نفسه.

يرجع نضال صالح سبب استلهام معظم الروائيين العرب لما هو أسطوري واستثماره داخل نصوصهم الروائية إلى رغبتهم في إنتاج أشكال روائية أكثر غنى وتنوعا، أطلق عليها تسمية "حفريات روائية" والتي «تحاول استعادة مناخات البداءة الأولى، ومنجزات المخيلة البشرية في الحقل الأسطوري واستنهاض

---

[1]- المرجع نفسه، ص (13، 14)

[2]- المرجع السابق، ص 207.

المخيال الشعبي الزاخر بما له غير صلة بما هو أسطوري من مغاور النسيان التي تكاد تعصف به لصالح الأدب المستقر منذ عقود طويلة من الزمن»[1].

تتجلى ملامح استحضار الأسطورة في رواية "تلك المحبة" من خلال مستويين هما: الشخصيات الحكائية والفضاءات المكانية، فعلى مستوى الشخصيات، أضفى الروائي على الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية (البتول– اسماعيل الدرويش) الكثير من سمات الأبطال الأسطوريين والمتمثلة في امتلاكهم لطاقات وإمكانيات تفوق طاقة البشر وإمكاناتهم، وتعد شخصية "اسماعيل الدرويش" أكثر الشخصيات اتساما بما هو أسطوري، إذ تبدي مفارقة كبيرة للعالم الواقعي من ذلك جنسه الذي لم يستطيع أحد تحديده فتارة ينسبونه إلى الجن وتارة ينسبونه إلى البشر، يقول عنه الراوي: «وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا في العرق يتذرى فيصير ألوانه الغروبية»[2].

وكذلك نسبه الذي يشترك فيه الإنس والجن، فقد روى السارد أن أحد أجداده كان على قدر كبير من الوسامة والمهابة، مما جعل إحدى بنات الجن تفتتن به « فشغفها شبابه وسحرتها طلعته فتقدمت إليه في صورة إنسية فانبهر، فردد التكبير والشهادة والصلاة على المختار وراح يتبعها مذهلا فكان عند أهلها فسرح الله لسانه بأمره فخطبها إليهم وتزوجت فأنجبت له أولادا يكون الدرويش أحد أحفادهم»[3].

ويزيد الراوي على ذلك ماروته العرافة بنت هندل من أن الدرويش قد فقد أمه وهو لا يزال في حوله الثاني وبعد زيارته لقبرها ليلا لم يجدوا له أثرا وأنه تربى في مملكة الجن، لأن « جنية مؤمنة فقدت ابنها تمثلت للطفل أمه فرامها من بعد ما صار فطيما فغابت به إلى إمارتهم في (إغزر) » [4].

ويواصل الراوي سرد قصة الدرويش والتي هي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الخيال، فيحدثنا عن أجداده وما امتلكوه من خوارق على لسان البتول قائلة: « أنخبل أن تكون لجدك لأمك حكمة ترويض الجن.أسماه جنس البشر: "معلم العفاريت" وقالوا عن جدك لأبيك: " لغّاي الطيور، حدّاث النملات،

[1]– المرجع نفسه، ص (203، 204).

[2]– تلك المحبة، ص 14

[3]– المصدر السابق، ص 61.

[4]– المصدر نفسه، ص 72 .

كلّام البكمات» [1].

وعن شيخه "سيدي محمد بن يحي" معلم العفاريت الذي « يجري الرياح اللواقح كما يرسل الريح العاصفة الصرصرية لتدفن ما لا يليق به العري، أو لتنبش ما يكون عبرة للإنسان» [2].

تمهد هذه الإشارات الأسطورية التي رافقت" الدرويش" منذ أن كان طفلا صغيرا لمستقبله الذي سيصير حافلا بالخوارق التي ستجعل من بطلا أسطوريا قادرا على فعل المعجزات، من ذلك أنه يظهر ويختفي دون أن يعلم أحد مكانه« لم يكن أحد علم من أين كان يخرج عليهم اسماعيل الدرويش أو إلى أين يأوي. ولا سبق لشخص أن خاطبه أو كان هو سأل أحدا أو التفت لنداء. لم يطلب شيئا ولا أظهر عوزا.وقالوا إنه ليس سوى ظل أو خيال لشخص مسكون مغنوم» [3].

ومن ذلك أيضا أنه بإمكانه أن ينتحل صفة شخصيات أخرى، كما حدث في حفل لوح حزن "نجمة" الذي أحيته المغنية حسونة إذ أن «سلو جنب حسونة لم يكن سوى اسماعيل الدرويش وأن حسونة لم تكن سوى تلك التي تسكن اسماعيل الدرويش. فحصل للبتول حظوة بإسماعيل الدرويش في نهاية الحفلة بعد أن نومت الأخرى» [4].

وكما حدث مع "القوال" أين تم الاتحاد بينه وبين الدرويش، فقد روت امرأة «أنها شاهدت بعينها شخصين التقيا على خيط الصبح فالتف هذا بذاك فصارا واحدا.ففشت القصة بألسنة النار في الهشيم.فأرجفت نساء بأنه لن يكون سوى اسماعيل الدرويش تجسد القوال» [5].

وما يثبت السمة الأسطورية في هذه الشخصية –أيضا– هو امتلاكها لعصا سحرية يمكنها أن تحقق المستحيل، من ذلك ما نقلت "طيطمة" –عرافة إعزر– أن «الدرويش يذكر بعصاه العجيبة طلوع نخل إن أكلت من ثمرها عاقر وضمدت بها فرجها أخصبت وولدت» [6].

---

[1]– المصدر نفسه، ص (23، 24) .

[2]– المصدر نفسه، ص 353.

[3]– المصدر نفسه، ص344 .

[4]– المصدر السابق، ص172.

[5]– المصدر نفسه، ص 392.

[6]– المصدر نفسه، ص 406.

ويبالغ الراوي في ذكر معجزات هذه العصا العجيبة، فينقل لنا مشهدا أسطوريا، كيف أن "الدرويش" بعصاه استطاع أن يخلص الناس من محنة الجراد الذي حل بهم، وكاد يهلكهم بعد أن قضى على الزرع والنبت، حيث يقول: « كان إسماعيل الدرويش، لوح بها(العصا) عند المغرب.فباتت ريح تعصف باليمين والشمال وتدور في كل اتجاه رافعة ما خف وما ثقل، فيما كان هو وسطها تسمع له صيحات طراد. عند الصبح كان العصف هدأ فخرج الناس فوجدوا كأن الأرض كنست كنسا. ونظروا في السماء بعيدا فرأوا سحابة كثيفة داكنة كالرمل المحرق تملأ الفضاء، تابعوها حتى تلاشيها في الأفق»[1].

كما تتجلى ملامح الأسطورة في شخصية "الدرويش" من خلال علاقته بالبتول، هذه المرأة التي امتلكت هي الأخرى سمات الأبطال الأسطوريين إذ لا يخضعان لسطوة الزمن، فلا يدركهما الكبر والشيخوخة ولا يصيبهما الضعف والعجز، لذلك فهما أبعد ما يكون عن الواقع الحقيقي، وأقرب ما يكون إلى العالم الأسطوري، جاء ذلك على لسان العجوز "بنت كلو" التي كثيرا ما كانت تتحسر على حالها لما سمعته من «أن العشيقين ليسا سوى البتول وإسماعيل الدرويش لا يصيبهما من العجز والشيخوخة والخور ما يصيب البشر.عرفتهما وهي شابة فترهلت واستسلمت لسطوة الدهر.وبقياهما على خط الفتنة والغواية»[2].

يبدو الملمح الأسطوري أشد وضوحا في شخصية "البتول"، إذ أضفى عليها الروائي الكثير من الصفات المفارقة للطبيعة العادية، من ذلك ما ذكرنا سابقا من أنها لا تكبر ولا تشيخ، وهذه الصفة قد تواتر ذكرها في أكثر من موضع، نذكر منها قوله: « فما كان أحد عرفها أو شاهدها فصادفها بعد عمر إلا كذب نفسه أنه يرى السيدة كما عهدها أول مرة»[3].

وما رواه –أيضا–عن أحد معجبيها بقوله: « ولما كان علي الشريف عاد بعد سنين، فوجدها كما تركها، صعق»[4].

ومن ذلك أيضا، ما نقلته العرافة "طيطمة" عن كنه السيدة، إذ أسر إليها "علي الشريف" « أنها

[1]– المصدر نفسه، ص 375.
[2]– المصدر السابق، ص(76، 77)
[3]– المصدر نفسه، ص 137.
[4]– المصدر نفسه، ص138.

مثل الصحراء لا يتقدم بها عمر.ولا تنالها شيخوخة. ولا يصيبها لوث. ملكتها الأرواح سر الشباب لا يزول إلا بيوم قبضها»[1].

ومما يعزز البعد الأسطوري لهذه الشخصية هو إتيانها بأمور عجيبة تخرق نواميس الطبيعة البشرية، من ذلك تحكمها في الجن، « إذ كانت ليلة دخلتها وقفت ببابها عبدتان من العبيد الربانية، هما من غير الإنس تأتمران بأمرها، حالتا دون أي امرأة سعت بخبث. وبقوة خارقة صدتا كل واحدة نوت شرا »[2].

ويواصل الراوي إظهار الطبيعة الأسطورية لهذه الشخصية من خلال ربط مسار حياتها بقوى غير مرئية يمكنها أن تقوم بأفعال يعجز البشر على الإتيان بها، كما حدث في عرسها(البتول)، أين جعل منه الراوي عرسا أسطوريا حيث قام بترتيب مراسيمه نفر من الجن لا يشاهدون بالعين« وبأمر أثيري من معلمهم هناك في التل في نواحي (غريس) »[3].

وقد حضره خلق كبير من الناس من رجال ونساء كانوا قد انبهروا مما شاهدوه في ذلك العرس ومما روته لهم النساء العارفات اللواتي كن قريبات من السيدة خاصة ما تعلق بليلة دخلتها، إذ قالت إحداهن أنه« في غداة دخلة البتول رفعت قميص بكارتها المبرقع بالطمث طيور من تلك التي تعيش في التل خادمة للولي سيدي عيسى مكلم الطير، جار سيدي محمد بن يحي معلم العفاريت. وطارت بها سربا مبرقعا.ثبت عنه في أثر أولئك الخلق أنه خلاص جسد السيدة من العجز والرهل» [4].

ومما يوحي بأسطرة شخصية البتول أن جعلها متحكمة في مصائر الناس فكل من يراها أو يقترب منها يلقى مصيره، سواء بالموت كما حدث لمعشوقها "علي الشريف"، الذي ما إن رآها بعد سفر طويل حتى« صعق.وسكت فيه النبض.فكان مقتولها الأول لفتنتها...وسافرت روح علي الشريف إلى منطقة غريس فرشت بتراب من الساقية الحمراء، فعاد في هيئة رجل يحسبه الناس "إسماعيل الدرويش"»[5].

أو كما حدث مع "المخازني" الذي تحرش بها، فأذهبت عقله، وظل بقية حياته هائما على وجهه

---

[1]-المصدر نفسه، ص147.

[2]-المصدر نفسه، ص136.

[3]-المصدر السابق، ص132

[4]- المصدر نفسه، ص (138، 139).

[5]-المصدر نفسه، ص 138

لا هو حي ولا هو ميت، يسرد الراوي هذه القصة قائلا: « لما دخلت المقام راودها المخازني فلم ترده فاعتقد أنها لانت.فتحرش بها فارتدت له شمطاء من اللائي يسكن الكهوف فأصابته رعداء ذهبت بعقله».[1]

والأمر نفسه مع شيخ بلدة "شروين"، الذي قصدته تسأل عن مصير والديها الذين لم تنعم بهم ولا قرت عيناهما بها، فوقع أسير فتنتها فلم ينتبه لنفسه حتى وجد نفسه مغميا عليه في خلوته، بعد أن طلب وصلها قائلا: «" وهل لعبد ضعيف مثلي أن يفوز بحظوة من مخلوق حباه الخالق المصور كل هذا الجمال؟" فنطقت بوقار: "تول إلي يا سيدي" فدار على استحياء. فتقدمت منه وقربت خدها من شفتيه فرفرفتا.وانخض، مغمضا. ثم ضعف. لما أفاق لم يميز شيئا من شيء إلا من استوت أمامه بمهابة كأنها الشيء كله وجزؤه مشعة على الخلوة بحسنها.فوحد ربه لايدري أكان في يقظة أم في الرؤيا» [2].

من الشخصيات –أيضا– التي عمل الروائي على أسطرتها نجد شخصية "القوال" وهي شخصية عرفت في الثقافة الشعبية، تقوم بسرد الحوادث الغابرة ممزوجة بالخرافات والأساطير وقول الشعر، وهو شخصية محبوبة لدى الناس ينتظرون قدومه بفارغ الصبر، فيجتمعون حوله في الساحات والأسواق، وقد أفرد له الروائي الفصلين الأخيرين كاملين، وظلت شخصيته يلفها الغموض إذ لم يعرف الناس أصله ولا حتى جنسه فهو يظهر ويختفي متى شاء، وإن أجمع الكثير على أنه، « يكاد يكون هو الدرويش الذي أخذ البتول من يدها في عتبة باب العزباء »[3].

ولم يكتف بسرد الأساطير والخرافات، بل صار يأتي الخوارق على يديه فيكشف ما ستر ويعلم ما خفي ويطوي بالناس المسافات، يكلم الجن ويبكم الإنس، حتى ظن الناس أن السيدة البتول«هي التي علمته قولا لم يسمعه غيره منها. فانفتحت له أبواب كنوز من الأساطير والخرافات والأشعار والقصص يغوي بها في الحلقات والساحات» [4].

بالإضافة إلى الشخصيات الأسطورية عجت الرواية بفضاءات مكانية زاخرة بالإشارات الأسطورية

[1]–المصدر نفسه، ص 138.
[2]–المصدر السابق، ص 356
[3]– المصدر نفسه، ص405.
[4]– المصدر نفسه، ص 149.

التي تتجاوز المألوف والواقع وتقترب من الغرابة والخيال، من تلك الإشارات ما ارتبط بوجود الجن ومنها ما ارتبط بوجود الأرواح، ومنها ما تعلق بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية، ومن بين هذه المعالم نجد "القصر التحتاني" وقد اقترن ذكره بما هو أسطوري، إذ كان مقر اجتماع "الدرويش" بـ"البتول" وعلى مستواه حدثت العجائب والغرائب، فلا يعرف الناس موقعه، ولا من يقطنه، وإن كان الجميع يزعمون بأن ساكنيه هم نفر من الجن يأتمرون بأوامر البتول، يسرد الراوي قصة هذا القصر وكيف كان ملجأ لإسماعيل الدرويش عندما أسرته البتول حتى يكتب فيها مصنفه المشهور، يقول الراوي: « حدث أحد رواة السير والأيام في القصر أن إسماعيل الدرويش هو الذي ألف الكتاب العجيب خلال غيبته الغريبة، هدية منه لتلك المرأة العظيمة التي سحرته فأنزلته إلى قصرها تحت الأرض، فلم تطلق له سراحا إلا على شرط أن يقول فيها بالمكتوب ما لم يقله رجل في إمرأة مذ كان الرمل والنخل في بلاد توات.فانفتنت بها لذلك النساء جميعا »[1].

ثم إن هذا القصر قد شهد جملة من الأمور التي توحي بالغرابة منها ما رواه أحد الطهاة للسيدة "البتول" عما رواه له أبوه الذي كان مسؤولا عن طبخ طعام عرس البنت الزناتية الذي أقيم في ذلك القصر، حيث قال: « أما قصة البنت الزناتية ليلة دخلتها يا مولاتي فإنها محيرة لأن كل ما حضر من الطعام كان عاد إلى أصله. فالقمح في الجنانات سنابل مستوية تتمايل من ثقل حباتها العامرة بها.واللحم خرج من القدور قطعة قطعة والتأم ثم تشكل كما كان ذبائح وإن هي إلا رمشة حتى انوصلت الرؤوس بالرقاب وعاد الدم في دفقة واحدة عبر النحور فردحت الذبائح مرة ثم صاحت وقامت كلها عائدة تجري إلى الزريبة. واستعادت الخضر قشورها وطارت في الهواء إلى الجنانات ورجع كل شيء إلى حيث كان مثل الملح والبذور والزيت.ما شاء الله. ولا إله إلا الله. »[2].

من الأماكن ذات الحمولة الأسطورية في الرواية نجد "المغارات، حيث تزخر هذه الفضاءات بالإشارات ذات البعد الأسطوري، على نحو ما ذكره الراوي عن الليلة الأسطورية التي جمعت الدرويش بالبتول، حيث أشرقت المغارة بقدوم هذه الأخيرة وتحولت ظلمتها نورا، وسكونها حركة ووحشتها أنسا،

[1]- المصدر السابق، ص 113.

[2]- المصدر نفسه، ص (379، 380).

بينما« كان إسماعيل، منذ خطوته الأولى في الدهليز، أحس شيئا ثقيلا استقر على لسانه فعطل فيه النطق.واستسلم للانغمار الطالع من جمال تلك المرأة، فنفذ إلى قلبه فتنة وسرى في روحه ذهولا، فانشملت به حواسه يقينا وأبصر كأنه سبح في شروق بنفسجي ملون بماء ناري بارد. حتى إذا تنازل فيه الانخطاف أدرك أنه كان كتلة مظلمة بددها إشعاع البتول.فصفا من كل عتمة.وازداد التذاذا بذوبانه وانتشاء بفنائه. فازدادت هي توهجا وبهاء»[1].

ويواصل الراوي سرد تفاصيل هذه الليلة وما شهدته من طقوس أسطورية حيث كانت المغارة تنادي على العشيقين موجهة إياهما إلى القيام ببعض الطقوس كأن تربط شعرها بشعره عند النوم، وأن يغتسلا من فقارتها التي جرت ماء سلسبيلا، إضافة إلى أمر الجواري الحسان اللائي يجد من العشيقين، فقد كن يشعلن المصابيح الزيتية ويحضرن الطعام ويطعن السيدة كلما صفقت عليهن، وبذلك أضحت المغارة بفعل حمولتها الأسطورية فضاء عامرا بالحياة مختلفا عما استقر في الوعي الجمعي من أنه فضاء قفر تنعدم فيه الحياة.

من المغارات –أيضا– ذات الحمولة الأسطورية في الرواية مغارتي "إغزر" و"دانيال"، وهما معلمان واقعيان الأولى تقع بالجنوب الجزائري، والثانية بالمغرب الأقصى، إلا أن الروائي أضفى عليهما بعدا أسطوريا، وذلك حين ربطهما بعالم الجن، ومعلوم ما للاعتقاد بوجود الجن من تأثير كبير في حياة الإنسان الصحراوي، « ولعل مرد ذلك يعود إلى تلك الحيرة التي تطبع هذا الإنسان أمام هذا المجال المفتوح، والذي يخفي أسرارا لم يصل إليها رغم محاولاته العديدة، لإيجاد بعض المعادلات الموضوعية ذات المتكأ النفسي، محاولة منه مقاربة هذا الكون الجميل والغريب في آن واحد»[2].

لقد ظلت المغارتان لغزا محيرا للكثيرين، وهذه الحيرة قد انتقلت من الواقع إلى التخييل، إذ كثرت تساؤلات الناس في توات حول المغارتين وعلاقة السيدة "البتول" بهما، فتروي إحدى العرافات أن ما جعل "البتول" في حصن منيع من كل مكائد ودسائس "بنت كلو" و"تبو" هم الجن الذين يسكنون

[1]– المصدر نفسه، ص 339.

[2]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص162

مغارة "إغزر"، إذ كانوا لها«عسسا قهروا كل مقترب بطمع وشر أو غيرة وحسد»[1].

أما مغارة "دانيال" فقد كانت أول مكان يلتقي فيه "الدرويش" بـ"البتول"، حيث تروي عجوز صالحة ينتهي نسبها إلى الولي الصالح "سيدي محمد بن يحي" "معلم العفاريت" الذي أسس إمارة لا يراها الإنس بالعين ويقصدها طلاب العلم من الجن ليتعلموا على يديه قائلة: « إنّ الدرويش كان مبعوث سيدي محمد بن يحي إلى عاملته على الإمارة، التي بوابتها مغارة دانيال الصالح النصراني هناك في المغرب ليأتي من عندها بالخراج من فيء بلاد العفاريت التي تقر له بولائها. فلما كان يدخل رأى تلك الصبية الوسيمة تخرج بين أبويها متوشحة بمحرمة من نسيج الإمارة المحيك من الحرير، فوقع شيء منها في فؤاده فتوقف ثم التفت فوجدها انجذبت إليه.. حتى إذا كان إسماعيل عاد إلى سيده وجد ذلك الفيء مكدسا من كل ما تطلبه النفس وتشتهيه العين، فقال له: "اطلب شيئا واحدا ألبه لك" فسكت على حياء. فقال له: "التحق بها.وعليك مني ما وهبني ربي من أمان"»[2].

من الواضح أن الروائي قد استطاع أن يزعزع الصورة النمطية المستقرة في أذهان الناس حول هذه الفضاءات، وذلك من خلال الذهاب بعيدا في استحضار العوالم الأسطورية المتعلقة بها، وكذا من خلال ما استطاعت مخيلته الخصيبة أن تضيفه إليها من إشارات وملامح تصب كلها في ما هو أسطوري وبالتالي يمكننا القول إن الروائي قد استطاع أن يخلق هو الآخر أساطيره الخاصة وذلك انطلاقا من قدرته الفنية على مزج الواقع بالخيال، إذ لا حدود بين عالمه الروائي، وبين الأسطورة والواقع، فالأسطورة في نصه أصبحت واقعا كما هي واقع في حياة أهل الصحراء.

من أهم الأماكن التي ارتبطت بعالم الجن والأسطورة "الفقارات"، وهي جمع مفرده "فقارة" ومعناها "البئر"، وتتحدد أهمية هذا المكان في كونه مصدر الحياة في الصحراء، وعليه يتوقف مصير سكان هذا الإقليم، لأنه السبب الرئيسي لبقائهم في أماكنهم أو انتقالهم إلى أماكن أخرى بحثا عن فضاءات أخرى تضمن لهم عيشا أفضل.

ونظرا لهذه الأهمية فقد حظي هذا المكان باهتمام الروائي، إلا أن استثماره جاء مخالفا لصورته

[1]- تلك المحبة، ص (408-409).

[2]-المصدر نفسه، ص 410 .

الطبيعية، وذلك حين قرنه بعالم الجن والسحر، ومعلوم ما لهذه العوالم من تأثيرات مباشرة في حياة الناس، من تلك الفقارات نجد فقارة "هنو"، وهي من أقدم الفقارات في إقليم توات، لا يعرف منبع مياهها ولا طريقة توزيعها، كما أن المصادر التاريخية اختلفت حول أول من أنشأها، لهذا فقد ظل أمرها مجهولا لحد الآن، كما حكيت حولها الكثير من الأساطير، وتتجلى مظاهر أسطرة الروائي لهذا المكان من خلال ما نسبه من أقوال لسكان المنطقة من أن الفقارة قد شقت بأيادي من حفدة "هاروت" و"ماروت"، وأن كل من يشرب منها تتحقق المعجزات على يديه، كما حدث مع "القوال"، فقد روى عنه العقلاء«أنه جاء ضمن قافلة وزعم التجارة. فاستطاب المقام لما شرب وتوضأ من ماء فقارة "هنو" التي فطرتها أياد من حفدة هاروت وماروت. لكن القوال ما تلبث بمكان يقصده إليه ذو حاجة.ولا عرفت له ذرية.أو علم أهل له »[1].

من الفضاءات–أيضا–التي وظفها الروائي والتي حملها الكثير من الخرافات والأساطير نجد "عين بودة"، ويطلق عليها أهل المنطقة اسم "الشافية" لأنها تشفي من الكثير من الأمراض، وهي من أقدم العيون في تلك المنطقة وجدت منذ وجد الإنسان في ذلك المكان، لذلك فهو فضاء زاخر بما يذكي النزوع الأسطوري في الرواية.

تحدث الروائي بإسهاب عن هذا المعلم التراثي، ونقل الحكايات الأسطورية التي حيكت حوله، وكذا الطقوس الشعبية التي ارتبطت به، من ذلك ما جاء على لسان الراوي في قوله: « فلا أحد درى من أين كان نبع ذلك الماء، سوى أن عارفا مر ذات زمن من هنا، قال لأحد خلصه من قصرنا: " أطلعك على سر لايكشف إلا لمحب. فمن شرب من ماء هذه العين سبع جمعات متتاليات، واغتسل فيها سبع ليال مبدرات وذكر الله من غير أن يخطر على قلبه طمع في جزاء ولاهم دنيا من شهوة أو لذة أو متاع أو ندم على ما فات من خير أو شر ثم صلى على النبي المصطفى حتى يظهر له منه طيف من غير أضغاث وسعى إلى صلاة الفجر جماعة مع زوارها الحائمين فاقرأوه السلام، سلم له المقام في الدنيا وانخطت له بالمحبة طريق إلى نعيم الآخرة لا يضلها»[2].

[1]– المصدر السابق، ص 406.

[2]– المصدر السابق، ص (68، 69).

يضفي العارفون على هذه العين هالة من القداسة، إذ يعتقدون أن ماءها فيه شفاء للجسم وللروح، فمن شرب منها شفي من الأمراض، وكان له طيب المقام في الدنيا وفي الآخرة، وتتجلى أسطرة المكان على نحو أكثر وضوحا من خلال أنسنته، إذ جعل الروائي ماء هذه العين يتكلم مخاطبا السيدة "البتول" التي بقدرة قادر أسري بها رفقة "الدرويش" من سطح قصرها إلى "عين بودة"« ثمة همهم لها ماؤها أن استحمي بي تتحصني من الخور واشربي مني تطهر سرائرك ثم توضئي كيما تتخصبي، فإني كذلك بما بقيت معلقا قرونا قبل أن ينزلني رجل صالح بإشارة من عصاه فانشق لي رمل العرق فجريت حياة من تحت العقر».[1]

بعد ذلك يسترجع الراوي أساطير المكان، المتعلقة بنشأة هذه العين وبأول من شقها، فبعد أن نسبها إلى رجل صالح لم ينطق له لسان ولا عرف سره أحد من الإنس والجان، يعود بنا إلى أسطورة العشيقين (البتول/ الدرويش)، زاعما أن ماء هذه العين قد شقته أصابع هذين العشيقين الذين هما للإنس بالاسم وللجن بالفعل، ففي الليلة التي طوى "أسماعيل الدرويش" بالسيدة "البتول" إلى ذلك المكان بأمر من صوت قد ناداهما وأمرهما بالاغتسال، أشارت إليه أن يحفر بيديه تحت قدميه، «حتى إذا حفر سبع أذرع في ثلاث في واحدة، فيما البدر ينثر زهوا أبهج النسيم.. قامت سافرة، فاستجاب ليدها مسحورا، فكشفت عنه ووقفت على الحافة هنيهة نظرت خلالها إلى السماء المرصعة. ثم نزلت وسحبته من أصابعه.فجلس جنبها. فضمت سبابتها بسبابته فطاوعها فغرزتهما في الرمل معا وضغطت إلى آخر سلامى فصدرت حسحسة أعقبها ماء غمر الحوض لم يفض عنه بقطرة».[2]

وقد أبدى الروائي قدرة على دمج ما هو واقعي بما هو أسطوري في هذا الفضاء، إذ ما إن يغوص القارئ في عوالم أسطورية، كل ما فيها يتجاوز العادي ويخالف المألوف، حتى يجد نفسه في نهاية المطاف مشدودا إلى الواقع، فالروائي قد أحسن الاشتغال على المستويين معا بحيث لم يسمح لمستوى أن يطغى على الآخر أو ينفيه، ويتجلى هذا التداخل بين المستويين حين أفاض الراوي في سرد الأساطير المتعلقة بنشأة هذه العين "عين بودة"، فقد نسبها تارة إلى "البتول" و"الدرويش" وتارة إلى الرجل الصالح

[1]- المصدر نفسه، ص 68

[2]- المصدر السابق، ص 74.

الذي نسجت حوله هو أيضا الأساطير، فقد روت عنه الجدة "طيطمة" عن جدتها قولها: «أنه من بلاد بعيدة، فيها عين عظيمة ما خلق الله مثلها كان انتظر الشمس عندها عشرين عاما.حتى إذا بلغتها، فلم تأخذه الغفوة كما كانت تأخذه من قبل، فرآها غربت فيها فحال ماؤها تبرا أحمر.انبهر.ثم غطس طرف عصاه ورفع ينظر إن كان علقها شيء منه. فانسلخ التبر ودار واتسع. ثم ارتقى فظلله وصار يتبعه أينما حل إلى أن استقر به المقام في قصرنا حيث قبضه الله إليه فدفنه آبائي.لكنهم في غدهم لم يعثروا لقبره على أثر فدهشوا» [1].

ويستمر الروائي في سحب القارئ للغوص أكثر في عوالمه الأسطورية، معتمدا هذه المرة على محفز آخر من محفزات النزوع الأسطوري ألا وهو السحر، ومعه تستمر الجدة "طيطمة" في سرد ما روته لها جدتها عن أمر ذلك الرجل الصالح، إذ قالت: «لما عرف كهنة يهود تمنطيط أن نفسا من روحه كان لايزال في جثمانه، لأن خروجها صادف ظهور خيط سبتهم من خيط مجتمعنا كما أحصوا من حساب تنجيمهم وكانوا يبغون أن يرسلوا تلك الروح بسحر عظيم إلى موطنه في القدس.. فأوعزوا إلى ذمي من أولاد موشي فتح كتاب سحرهم وربع منه طلسما ذهب به في ليلة ما حقة إلى القبر وغرزه تحت الشاهدة ثم طفق يقرأ تمائم.. فهاج الذمي ونثر الشاهدة. وراح يضرب برأسه عليها باكيا حتى انزاح التراب وانفتحت الأحجار. فوقف جسم في كفن سرعان ما تمزق عنه فصعد.. فاستوى تراب القبر كأن لم يحفر. فصعق الذمي»[2].

وفي خضم هذه المشاهد الأسطورية التي استرسلت الجدة "طيطمة" في سردها والتي أصبحت بعد ذلك على لسان كل سكان المنطقة، يطالعنا الراوي بصوت آخر يكمل ما كانت ترويه الجدة طيطمة، وقد صاحب هذا الانتقال في الرواة انتقالا في العوالم، فالراوي الجديد –الخال سليمان– قد ختم هذه الحوادث الأسطورية بإحالتها إلى قصة حقيقية وهي قصة "محمد التلمساني" ناكب اليهود قائلا: «لم يكن محمد سوى ذلك الصالح أو أحد أتباعه غير المعروفين سلط على طغاة الذميين جزاء عقابا على ما أصابوا به تلك الروح البريئة من سوء أفعالهم» [3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 70.

[2]– المصدر السابق، ص (70، 71).

[3]–المصدر نفسه، ص 71

ختاما، ومما لاشك فيه أن "الحبيب السايح"، لم يدخر جهدا في استحضار كل الفضاءات المكانية ذات البعد الأسطوري في الفضاء الصحراوي الذي اختاره مسرحا لأحداث روايته، وقد بلغت درجة اهتماهه بهذه الفضاءات الحد الذي جعله يرسم بدقة تفاصيلها ويقرنها بحياة شخصياته الرئيسية، وكأنه يريد أن يؤكد من خلالها على تيمة الحياة في الصحراء، إذ طالما ارتبطت هذه الأخيرة بالموت والخوف والتيه، فبث الحياة في هذه المعالم هو خطوة من الروائي للفت الانتباه إليها كونها ليست مجرد أماكن مقفرة طالها الإهمال والنسيان، بل هي معالم حية غنية بالدلالات تعزز ارتباط الإنسان الصحراوي بالأرض والهوية.

سادسا: خصوصية البناء المكاني في رواية "زهـوة":

حظي الريف بحضور كثيف في المتن الروائي الجزائري خاصة روايات ما بعد الاستقلال، وقد جاء الحديث عن الريف مقرونا بالحديث عن الثورة، لأنه«مهد الثورة الحقيقي، وهو الذي أمدها بالرجال.وصلاح الريف هو التحدي المستمر أمام العمل الثوري المتنامي»[1].

وقد كان للريف نصيب من روايات "لحبيب السائح"، خاصة في محاولاته الأولى "زمن النمرود"، "ذاك الحنين" و"زهوة"، إلا أن الاهتمام به قد تراجع كثيرا لصالح المدينة، والأمر لم يقتصر على "لحبيب السائح " فقط وإنما شمل معظم الروائيين الجزائريين المعاصرين، ولعل السبب في ذلك أن«الفن الروائي ابتدع ليعبر عن المدينة –وليس عن الريف أو القرية– وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة وانتشار

[1]– محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1989 م، ص 54.

التعليم»[1].

اختار الروائي الريف بيئة أساسية في روايته "زهوة"، إذ يبدأ رحلته الروائية من الريف وينتهي بالريف، وقد اتخذ من إقليم الهضاب بيئة مكانية لروايته، في قرية غير محددة من قرى المنطقة، أكثر ما يميزها مقام من مقامات الأولياء الصالحين، ثم تمتد لتشمل أماكن أخرى أقل أهمية كوهران وقسنطينة وتوات(أدرار)، كما لم تحدد الرواية المكان بدقة لم تحدد الزمان أيضا باستثناء بعض الإشارات الزمنية التي تشير إلى زمن القصة.

يقدم الراوي في "زهوة" سيرة "عبد النور" الرجل الصالح الذي سار على خطى ابن عمه "ادريس"، هذا الأخير الذي عاف حياة المدينة وشهواتها وتفرغ للعبادة والتعليم وتحفيظ القرآن الكريم في أحد المقامات الدينية التي ورثها عن أجداده مخلفا وراءه (عزيزة) المرأة الجميلة التي ظلت وفية لذكراه والطفل (يوسف) الوسيم الذي لم تثنه أضواء المدينة ولا حياة الترف التي وفرها له زوج أمه من البحث عن والده والعودة إلى موطنه والاهتمام بإرث أجداده رفقة عمه"عبد النور"، فعزيزة قد« فضلت أن لا تقضي غريبة عن البيت الذي دخلته عروسا ونفست فيه ابنا هو ما عوضت لها العناية به عن أفدح خسارة لحقت بها جراء هجر أبيه إياها وهو في بطنها»[2].

يتحدد الإطار العام للرواية عبر محاور متوازية هي: الحب والتصوف، والكره والطمع، تجسد المحور الأول من خلال العلاقات العاطفية التي جمعت شخصيات الرواية، بدء بالآباء وصولا إلى الأبناء، ف"إدريس" لم تنسه حياة العزلة والتصوف ذكرى "عزيزة" الزوجة الجميلة المخلصة التي هجرها يوما دون أي مبرر، و"عبد النور" الذي لم ينسه هو الآخر حب السيدة "عالية" (أم رضوان) حب "خولة" الصديقة والحبيبة والزوجة الغالية التي اغتالتها يد الإرهاب الغاشم دون رحمة ولا شفقة وهي حامل بمولودها الأول، لتظل ذكراها طيفا يلازمه حتى في لحظاته الأخيرة، « وهو يعيد الحبيب مكانه كيفما اتفق، مال بصره إلى الباب، فرأى في عتبته حزمة نور تمثل له فيها طيف خولة سريعا ما تلاشى»[3].

[1]-المرجع نفسه، ص 7.

[2]- زهوة، ص 8

[3]-المصدر نفسه، ص 11

وقد ظل حبها محفورا في قلبه وعقله وحتى بعد موتها ظل يهذي بها«لو أن عقلي يهدأ.لو أن قلبي يهجع. خولة، إني أستجديك خلاصي»[1].

وكثيرا ما كان يردد في نفسه « سأقضي نحبي معلولا بحبها»[2].

كذلك الحال مع الأبناء وكأنهم ورثوا بذرة الحب عن آبائهم، فبعد حياة الاضطهاد والحرمان التي مارسها السبعاوي وزوجته "سلطانة" على الأخوين "رضوان" و"ربيعة" شقيقي "يوسف" من أبيه، عرف هذان الأخيران السعادة والفرحة حين سكن كل منهما إلى من أحب تحت جناحي أخيهما "يوسف" وعمهما "عبد النور"، ف"ربيعة" قد اكتملت سعادتها بعودة" عبد اللطيف" ووفائه بالعهد الذي قطعه لها عند مغادرته للمقام لإكمال دراسته بأن يتخذها حليلته بعد أن يجد أهلها، والأمر نفسه مع "رضوان" الذي استفاق هو الآخر من الكابوس الذي كان يعيشه من جراء العلاقة التي كانت فرضتها عليه "سلطانة" مع "علجية" بنت التاجر "سحنون" صاحب المال الوفير، في حين كان قلبه لا ينبض إلا باسم "كوثر بنت عالية" الفتاة الوديعة الجميلة التي ملكت إحساسه من أول يوم رآها فيه.

أما المحور الثاني فقد نال حظا كبيرا من الحضور، من خلال ما ضجت به الرواية من معاني الحب والتسامي الروحي، وما عرفه المكان (المقام) من أجواء روحانية مشبعة بالإيمان والتصوف، نلمح ذلك على امتداد الرواية من فاتحتها إلى خاتمتها، وقد تجسد هذا الملمح من خلال شخصيتي "إدريس" وابن عمه "عبد النور" الأستاذين الجامعيين أحدهما قسم الشريعة والآخر قسم الفلسفة، حيث آثرا حياة العزلة والتفرغ للعبادة بعيدا عن المدينة وإغرائها، وقد جاء تبرير هذا المنحى في رسالة كان قد بعث بها "إدريس" لابن عمه "عبد النور" قبل أن يلتحق به هو الآخر جاء فيها« إني لما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب وبما فشا من فساد لطخ الضمائر فتوارى الصلاح وتزعزع الإيمان، قد اعتزلت دولة أولي أمركم المستظهرين على العباد بالظلم والهوان.وتركت مجالس الافتراء وذر الرماد.وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور. وأغلقت باب قلبي عن كل طمع. ودخلت في طريق

[1]-المصدر نفسه، ص 197.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان» [1].

وسيأتي تفصيل هذا المحور لاحقا كونه سمة بارزة من سمات المكان في الرواية.أما المحورين الأخيرين "الكره" و"الطمع" فارتبطا بشخصيتي "سلطانة" وزوجها "السبعاوي" الذين استوليا على المقام بحجة القيام بشؤونه بعد وفاة "إدريس"، في حين غلبهما الطمع وأعمى بصيرتهما الكره فصارا يخططان للاستيلاء على المقام والأراضي التابعة له بإبعاد "ربيعة" ابنة سيد المقام و"رضوان" ربيب أبيها الذي صار بمقام أخيها منه، فما كان منهما إلا أن حاكا خطة تتزود بموجبها "ربيعة" من "سحنون" التاجر الغني الذي يغدق على "سلطانة" بالمال حتى تمكنه ربيعة، ويتزوج "رضوان" من ابنته "علجية" الفتاة العانس المثيرة للشفقة، وهو ما لم يتحقق فبعودة "يوسف" وعمه "عبد النور" إلى المقام عادت الأمور إلى نصابها وانتصر الخير على الشر، ف"سلطانة" كانت نهايتها مأساوية على يد زوجها "السبعاوي" بعد عراك عنيف دار بينهما، أما السبعاوي فقد هام على وجهه في صحراء الزنج بعد أن سلم "لعبد النور" أمانة آبائه.

أما فيما يتعلق بالمكان فقد حددت أربعة محاور يمكن اعتبارها السمات الأكثر بروزا في تشكيله، إذ كانت الهوية محورا أساسيا ارتبط ببنية المكان وعنصرا فعالا في طريقة تقديمه خاصة ما تعلق ببنيته الوصفية، إضافة إلى البعد الصوفي الذي أسهم في ضبط إيقاعه النفسي مما جعله فضاء يميل إلى الانغلاق أكثر منه إلى الانفتاح على الرغم من تنوعه واتساعه، فإذا كان الريف البيئة الرئيسية في الرواية، فالمدينة لم تغب كليا فيها، إذ نلمس حضورا لها وإن كان مقتضبا، مما يدل على أن الريف والمدينة لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر، وإن كانا يبدوان مكونين متنافرين إلا أنهما في الحقيقة يكمل أحدهما الآخر.

6-1 الريف فضاء للهوية:

إن المكان هو الإطار العام الذي يعيش فيه الإنسان، ويمارس فيه أعماله وشؤون حياته، بالإضافة إلى ممارسة معتقداته وعاداته وتقاليده، وبالتالي فهو ليس مجرد مساحة جغرافية فقط، وإنما بنية جغرافية واجتماعية وثقافية ودينية، وعليه« فالمكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحول

[1]- زهوة، ص 16.

معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجياته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة»[1].

ومن هنا فالمكان الروائي لا يرتبط ببنية الرواية فقط وإنما يسهم أيضا في تشكيل أبعادها الدلالية، وذلك من خلال اشتغاله على مختلف القضايا والإشكاليات ومنها مقومات الهوية، ويذهب الباحثون في الأدب الجزائري إلى أن الرواية الجزائرية قد نشأت مرتبطة بعالم الريف« فكانت القرية كما في واقع الحياة المجال المفتوح الموحي بالحرية والفضاء المركزي الخاص للهوية» [2].

تطالعنا "زهوة" من البداية على عالم الريف، وذلك من خلال اتخاذها للقرية مكانا مركزيا تجري في رحابه الأحداث وتتحرك في إطاره الشخصيات كما تنزع الرواية إلى تثبيت هوية الإنسان الريفي وذلك بتحميل المكان بشحنات وخصوصيات متنوعة من شأنها أن تحدد هويته وهوية قاطنيه، على نحو ما نقله الراوي من تفاصيل عن البيوت الريفية وطريقة بنائها وتأثيثها، حتى أن الروائي قد أفرد لها فصلا كاملا (الفصل 12)، نمثل لذلك بهذا المقطع الذي نقل لنا تفاصيل الجولة التي قامت بها ربيعة رفقة عمها "عبد النور" قصد تعريفه بالقرية، يقول الراوي «حتى إذا كانا خارج السور، أشارت نحو منزل منفرد أبيض بسقف من قرميد وباب براني ونافذة في الجدار المقابل لهما غربا.ونطقت بغبطة: "تلك دارنا؟" فلاطفها: "لابد شممت رائحتها. كان يحدث لي ذلك كلما عدت من المدينة إلى بيتنا الريفي." فردت: "ترعشني رعدة التذكار يا عم"»[3].

يجسد هذا المقطع حنين الشخصيات إلى أصلها الريفي، فـ"عبد النور" رغم بعده عن موطنه الأصلي وعيشه في المدينة بحكم عمله إلا أن إحساسه تجاه موطنه لا يضاهيه أي إحساس، ذلك أن «حس المكان حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء»[4].

---

[1]– سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 64

[2]–أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع4، ماي 2005، ص 277.

[3]–زهوة، ص 148

[4]–عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص 126

فالمكان –إذا– يظل يحتفظ بخصوصياته لدى قاطنيه حتى لو غادروه منذ زمن إلا أن الذكريات المرتبطة به تظل عالقة في أذهانهم، فمن خلال هذه الألفة والحميمية يستعيد الإنسان هويته كما يستعيد المكان هويته أيضا، وقد عبر "غاستون باشلار" عن هذه الفكرة بقوله« البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى من جوف الظل، ونحن لا نفعل شيئا لإعادة تنظيمه، فمن خلال الألفة يستعيد البيت هويته..ويبدو وكأن مادة سائلة قد جمعت ذكرياتنا وكأننا نحن أنفسنا قد ذبنا في هذه المادة السائلة»[1].

إن مثل هذا الإحساس بالذوبان في المكان كان قد أحسه "يوسف" وهو يتفقد مقام أبيه "إدريس"ركنا ركنا، مسحورا بجمال طبيعته، منبهرا بأبنيته حائرا في نظامه وترتيبه، متشوقا إلى اليد التي أحاطته بكل هذه العناية، فعلى امتداد ما يزيد عن عشرين صفحة ينقل الراوي ببراعة فائقة ودقة عالية تفاصيل المكان جاعلا منه فضاء حيا ومؤثرا وموحيا، ينبض بشتى المعاني الحميمية التي تحرك الأعماق وتفجر الحنين والأشواق، يقول الراوي: « فبعيدا عن البناية الكبيرة الملتصقة بها الحجرة التي خرجوا منها في جلاليبهم كان يوسف، مستكينا لأمر حيرته، أطلق عينيه يمينا وشمالا نحو بيوت متناثرة هنا وهناك، وأشجار صنوبر أوكاليتوس، وخشاشيب سدرى العناب على طرفي ممرات مترية، كأنما بحثا عن منبع السكون المحيط. خلافا لعبد النور الصامت المتأمل في نظرة ذهنية.عاين ذلك رضوان ماشيا بينهما إلى أن بلغوا سياجا من سرو متراص...وتقدمهما في ممر مترب بموازاته عن يمين ساقية هادئة مس ماءها أشعة ضحى تساقطت أيضا بلورات على عشب أغراس.. فتأمل يوسف الأثر الملتف على أسرار بأيام عمره.وزفر حنينا فاض على ملامحه سرحانا»[2].

إن الصورة هنا ليست نابعة من الحنين إلى بيت الطفولة، "فيوسف" قد قضى طفولته في المدينة بعيدا عن والده، في حضن زوج أمه الذي وفر له كل أسباب الحياة الرغيدة، وعلى الرغم من ذلك لم يحس بالأنس والألفة الذين أحسهما في المقام، مقام أجداده وموطن انتمائه وهويته.

إن افتتان الراوي بالفضاء الريفي يحركه نزوع كبير إلى تأصيل هويته بالوقوف على مختلف

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 75

[2]– زهوة، ص (80-81)

مقوماته، وهذا ما جعل من بطل الرواية الأستاذ الجامعي "إدريس" يرفض حياة المدينة ويتجه للبحث عن« رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها.. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنسبط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها»[1].

وقد حاول ابن عمه "عبد النور"أن يسير على نهجه، فمهد الطريق أمام أبنائه وأحفاده للوصول إليه، غارسا في نفوسهم حب المكان، معززا فيهم حس الهوية والانتماء، مقتنعا بفكرة أن الهوية لا تقوم دون أرضية المكان، وهذا ما جعله حريصا على العناية بالبيت الريفي، إذ وهو على فراش الموت كان قد سأل "يوسف"«عن البيت الذي أوكله إليه إن كان زاره.ففاجأه بأنه قضى فيه عطلته الربيعية الأولى مع بثينة والثانية معها مرة أخرى برفقة ربيعة وعبد اللطيف.وقال له إنه ينتظر قدوم رضوان وكوثر في الربيع القادم، بتسريح منه. وطمأنه على أنه كلف الخادم أن يحيي ما هلك في المزرعة والجنان»[2].

أما إذا تأملنا خصوصية المكان ألفيناها متضمنة لكثير من الدلالات التي تصب كلها في وعاء إثبات الهوية وروح الانتماء، بدءا بموقعه في المناطق الداخلية التي يغلب عليها الطابع الريفي وصولا إلى طريقة بنائه وتأثيثه —كما رأينا سابقا– وكذا ملامح شخصياته الريفية وطريقة لباسها وزينتها، وقد حرص الروائي على إظهارها في عدة مواضع من الرواية، كما نلمح قدرة عجيبة على الإلمام بجميع التفاصيل سواء تفاصيل المكان أو الشخصيات، محاولا بذلك تعزيز ذاكرة المجتمع الريفي الذي لم يبق منه إلا بعض ملامحه الباهتة، نمثل لذلك بهذا المقطع الذي يصف بدقة متناهية اللباس التقليدي الذي كان يرتديه "عبد النور" يوم استدعى الأبناء "يوسف"، "ربيعة"، "رضوان"، « إذا ثلاثتهم دخلوا عليه في ثيابه التقليدي الباهر من نوع ما يلبسه الميسورون في ريف هضاب الجزائر العليا للمناسبات الكبرى.بعمامة صفراء، تزينها من توت لف منها لفة خفيفة حول عنقه، راميا بطرفها خلف كتفه من الجانب الأيمن.وبرنوس من الوبر، عسلي اللون مطرز الحاشية بشريط إبريزي وعباءة صفراء ذات تفصيل تقليدي فضفاضة الكمّين طويلتهما حد المعصمين تحتها صدرية سوداء، تحتها قميجة مقفلة الأزرار لونها ضارب

[1]– سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 63

[2]– زهوة، ص8

إلى بياض اللباء»[1].

كما كان للمرأة الريفية (الشاوية) نصيب من وصف الروائي، مُنوها إلى الدور الكبير الذي لعبته في تثبيت أركان المجتمع الريفي إلى جانب الرجل، يقدم لنا الراوي السيدة "عالية" كمثال عن المرأة الريفية الرزينة الهادئة والجميلة أيضا، وقد قدم كعادته عددا كبيرا من التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالشخصية بما يخدم الرؤية العامة والشاملة للمكان، فبصوت ندي قدمت "كوثر" "لعبد النور" أمها قائلة: «"والدتي عالية." مشيرة إلى المرأة التي وقفت على رزانة سيدة بهية الطلعة، متأنقة في عباءة تقليدية بيضاء طويلة حد المعصمين والكاحلين مقبوضة على خصر نحيف بحزام من القطع الخالصة مفتوحة عند الصدر قليلا على شكل مثلث منقلب، مزينة أذنيها بحلقتين ذهبيتين من نوع الونيسة مرصعين بفصين أخضرين، كما جيدها الصافي بسلسلة ذهبية ذات قطعة من نوع الخامسة نزلت إلى مابين فرقي نهديها المعمورين، شادة على شعرها الأسود المرسل إلى الخلف فوق شال مورد عصابة زهرية مائلة يمينا.» [2].

إن هذا الوصف المكثف والموحي، وهذه التفصيلات الدقيقة تنم عن قدرة فنية عالية لدى الروائي، كما تفصح عن رغبة ملحة من طرفه في إظهار خصوصيات المجتمع الريفي الجزائري، لذلك نلمس تعمدا في إيراد الكثير من هذه التفاصيل سواء ما تعلق بالأثاث أو اللباس أو الزينة أو المشرب والمأكل وذلك بما يخدم ملامح المكان ويعزز الهوية الوطنية المحلية.

6-2 الفضاء الصوفي:

ترتبط البنية المكانية في رواية "زهوة" ارتباطا واضحا بعوالم الصوفية حيث اختار الروائي مقاما من مقامات الأولياء الصالحين إطارا لأحداثه، فمنذ الوهلة الأولى تظهر الملامح الصوفية جلية إن على مستوى الشخصيات وما أبدته من ممارسات وسلوكات أوعلى مستوى المكان وما اكتسبه من دلالات وإيحاءات ناءت به عن الوصف الذي طالما التصق به، وعليه فالمكان« يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان

[1]-المصدر السابق، ص 197.

[2]-المصدر نفسه، ص 224.

دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا هكذا نفسه من أغلال الوصف»[1].

تطالعنا "زهوة" بمشهد "لعبد النور" داخل خلوته، وقد تفاقمت حالته وزاد سقمه، فلم يجد له أنسا سوى قلمه والسجل الذي عكف على التدوين فيه، « وضع عبد النور، خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا.وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده»[2].

ترتبط الخلوة بعالم التصوف قصد التقرب لأنها المكان الأنسب للعزلة، وقد اتخذها المتصوفة للانفراد بالنفس قصد التقرب من الله بالعبادة والتدبر في أسرار الكون والوجود والموت والحياة، وقد استغل الروائي هذا الفضاء في أكثر المواقف ملاءمة حين كان "عبد النور" في أصعب لحظاته وهو على فراش الموت يستذكر محطات حياته، « فذرفت عيناه المحدقتان في المطلق دمعتي وهن امتصت أثرهما جذور شعر لحيته المشتعل.لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام.أوعلى دنيا مثل سراب كان سيغادرها ولا حسرة على عافية أحسها راحت مثل شمعة تذوب..ولكن رهبة مما انقبس في خاطره كسنا برق أشع له إلى روض نوراني»[3].

يصبغ الروائي هذا المشهد بطابع صوفي بحت، فقد عبر موقف الشخصية المتضمن لفلسفات وأفكار حول حقيقة الموت والحياة عن منحى صوفي واضح من شأنه أن يترك أثرا على الأبنية السردية الأخرى بما في ذلك المكان والزمان واللغة، ففي الوقت الذي كان فيه "عبد النور" يتأمل فضاء الخلوة المغلق المشحون بالسكينة والصمت، كانت روحه تسبح في فضاء مفتوح لا تحده حدود، لا يسمع فيه إلا صدى قلبه، « وأصغى راضيا لأصوات مهموسة من حوله: "هاهو باب من نور فتح لك.سيعبره روحك إلى ذهابك اللذيذ نحو المنتهى.لن تترك خلفك غير رداء الوهم"»[4].

وخيل إليه وهو يتأمل بدنه الفاني أن روحه تحدث جسده قائلة: « أأنسل منك مثل شعاع؟ أم

[1]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص71

[2]–زهوة، ص 5

[3]–المصدر السابق، ص 5

[4]–المصدر السابق، ص 7

أنسلخ عنك كظل؟ في كلتا الحالين سأتركك مادة تتفسخ يستعيدها التراب»[1].

اللافت للانتباه في هذين المقطعين هو اللغة التي رافقت المشهد، حيث جاءت ملائمة للحدث وللزمان ولطبيعة المكان أيضا، فالروائي قد أحسن اختيار لغة صامتة تنبع من الأعماق وهي قريبة جدا من لغة المتصوفة وتتجسد هذه اللغة بجلاء من خلال العديد من الملفوظات التي امتلأت بها فاتحة الرواية وفصلها الأول نذكر منها: (النور، الروح، المنتهى، الأولياء، اليقين، المقام،...).

وبالإضافة إلى هذه الملفوظات هناك الكثير من المعاني الصوفية التي تتكاثف بشكل واضح من خلال ما تبنته الشخصيات من قيم وأفكار، يمكن أن نمثل لذلك بهذا المقطع السردي الذي يحاور فيه "عبد النور"بدنه قائلا: « آه يا بدن، أينا حمل الآخر؟ أينا عجز الآن؟ ها وصب الزمان رمانا كلينا على شاطئ العودة. من سيتخلى عن الآخر؟ لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي.لكن روحي سيخرج منك. سأراه يقبع في بهو انتظار يوم نشورك. وإني لأراك اكتسيت لحما غير هذا اللحم المدنس الفاني»[2].

وكذلك هذا المقطع القصير الذي يفصح عن فكرة من أفكار الصوفية وهي الابتعاد عن ملذات الدنيا وفتنها والانشغال بالعبادة والتأمل فقط لأنهما الطريقان الوحيدان اللذان يوصلان الإنسان إلى معرفة الله، يقول "عبد النور" في نفسه عندما رأى خلوة "إدريس" أول مرة: « وانتصرت على الفتنة للعزلة»[3]، متذكرا اليوم الذي قرر فيه هذا الأخير الرحيل فرارا من فتنة "عزيزة"، المرأة الجميلة التي قربها ينسيه الدنيا وما فيها، مرددا صدى من عبارات رسالته الأخيرة له: «لأننا نستطيع أن نجرب أن كنا قادرين على أن نسلخ عنا أردية أطماعنا في هذه الدنيا»[4].

ولم يقف الروائي في تعامله مع هذا الفضاء (فضاء الخلوة) على الأجواء الروحية التي بثها في شخصياته، وإنما اهتم أيضا بتفاصيل المكان، من حيث وصف موقعه وطريقة بنائه وتأثيثه، حيث استغرق وصفه ما لا يقل عن سبع صفحات، يقول الراوي: « وإلى ممر آخر متفرع مستوي باللون الأصفر المدكوك، خرج بهما صامتا نحو دار بدت في منتهاه قابعة وحيدة مجللة بخشوع الأضرحة، ذات

[1]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]–المصدر نفسه، ص 6

[3]– المصدر نفسه، ص 81

[4]– المصدر السابق، ص (81، 82)

سقف قرميدي مائل بدرجة تصرف السيول. في زاويته اليمنى من المدخل مدخنة.وعلى جانبيها كما بان ليوسف وعبد النور إذ اقتربا، شجيرات ورد وقطن وحناء وخزامى ومسك الليل. »[1].

وكما وصف الخلوة من الخارج وصفها من الداخل أيضا، وقد أسهب كثيرا في وصفها رغم ما تحتويه من أثاث زاهد لا يتعدى أدوات تقليدية وأواني طينية وأفرشة وأغطية عتيقة، توحي كلها بحياة الزهد والتصوف التي اختارها "إدريس" في هذا الفضاء المغلق والموحي في الآن نفسه، يصف الراوي منظر "الخلوة" من الداخل بقوله: «على تهيب أشبه بلحظة خشوع، وقف يوسف وعبد النور متأملين فضاء الخلوة المشحون بتذكارات، آثارها وبقاياها التي أجلاها بالكاد نور متسرب من فتحة الباب، شاخصة تنتظر أن تنطق.تلك التي التفت على سر يد لبقة رتبت البقالات الزجاجية من العسل وزيت الزيتون ومن مربى التين والعنب الأسود...وقارورات للعطور وسلطانية فخارية عتيقة بغطائها...وأواني طينية أيضا للأكل.في ثلاث طوابق لمرفع خشبي فوق مدخنة الكانون.كذا الحصير المفروش في وسطه مائدة عليها أقلام في حق خزفي...والفراش والغطاء المطويين والوسادة في زاوية. ورحى القرويشة التقليدية ذات الذراع الخشبية في زاوية ثانية.وقربة الماء الفارغة...والكتب والمجلدات في رف أسند إليه عود وتري...وكؤوس مرقشة بالأبيض في صينية نحاسية بحاشية مخرمة...ومشجبا إلى جدار الطول علق فيه برنوس من الوبر بجانبه سلاح صيد في جرابه الجلدي...»[2].

هذا غيض من فيض الوصف الذي خص به الراوي فضاء الخلوة، والملاحظ من خلال المقطعين الأخيرين هو اعتماد الروائي صنفين من الوصف، الوصف التصنيفي والوصف التعبيري، « الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه »[3].

يتحدد الوصف التصنيفي في الرواية من خلال المقاطع الوصفية التي تمثل وحدات وصفية مستقلة ومتكاملة، كما هو موضح في وصف الخلوة من الداخل.أما الوصف التعبيري فإنه يأتي ملتحما بالسرد معبرا عن إحساس الشخصية بالمكان، كما هو مجسد في بداية المقطعين السرديين السابقين، حيث

[1]- المصدر نفسه، ص 81

[2]- المصدر نفسه، ص (85، 86)

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص113

استطاع الروائي أن يشحن المكان بدلالات وإيحاءات صبغته بصبغة صوفية، فموقع الخلوة البعيد عن بقية المنازل وكذا الهدوء والسكينة الذين عما المكان والذين انعكسا على طبع الشخصيات بحيث سار كلٌّ من رضوان ويوسف وعبد النور في صمت وخشوع وكأنهم أمام ضريح من أضرحة الأولياء الصالحين، كل هذا الوصف الذي جاء ممزوجا بالسرد قد أوحى بالطابع الصوفي الذي طبع المكان، زيادة على ما أضافه الوصف الاستقصائي الذي ألم بكل تفاصيله الدقيقة.

قد يبدو للبعض أن إغراق الروائي في وصف تفاصيل الخلوة يعمرها ويثقلها، إذ الأصل في الخلوة أن تفرغ من كل ما يشغل بال العبد عن الرب، فلا كنز فيها إلا قلب المؤمن العامر الغني، كما أن هذه الأشياء برغم جماليتها وأصالتها وبراعة الروائي في وصفها تشوه معنى الخلوة، فهذه الموجودات حقها المتحف أوالصالون طلبا للزينة وحقها التواجد في الفضاء العام للمقام وليس في الخلوة بالضبط[1]، ولكن المتأمل للمقاطع الوصفية السابقة يدرك أن اهتمام الروائي بوصف تفاصيل المكان كان مقصودا وعن وعي، إذ من خلاله اتضحت للقارئ معالم الفضاء المكاني بصورة متكاملة مما يوهم بواقعيته وهذا ما يجعل القارئ يرغب في البحث عنه والتحقق من وجوده بالرغم من شكه في أنه قد يكون من صنع خيال الروائي، وبالتالي فالنص الروائي قد حقق غاية نبيلة وهي إعادة إحياء مثل هذه المعالم الدينية التي تعد إرثا وطنيا تزخر به المنطقة والوطن عموما، وإرث إسلامي واسع تتعدد أشكاله وتتسامى أهدافه، وعلى صعيد آخر فالوصف التفصيلي للمكان قد لعب دورا مهما على مستوى البناء الفني للرواية، إذ عكس حقيقة الشخصية وأبان عن طبيعتها وعن اهتماماتها الفكرية والثقافية والدينية، «حيث أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس الشخصية ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها» [2].

"فيوسف" لم ير أباه قط ولكن المكان الذي عاش فيه أبوه وخاصة "الخلوة" التي قضى فيها آخر أيامه، وما عليها من ترتيب وتنظيم واعتناء بالنباتات والأزهار، وما فيها من أثاث زهيد قد أبانت عن حياة التصوف البسيطة الهادئة التي كان يحياها أبوه، والتي كان قد حدثه عنها من عرفه، يحكي له

[1]– تمثل هذه الفكرة رأي الأستاذة سكينة قدور في الخلوة باعتبارها فضاء صوفيا.

[2]– المرجع السابق، ص (118، 119)

"الوناس" محافظ شرطة الاستعلامات ما سمعه عن أبيه قائلا: « سمعت عما قدمه لهذه المؤسسة رجل فاضل زهد في كل شيء ليرهن حياته هنا لربه وللمعرفة والتعليم، كما أجداده كانوا فعلوا »[1].

كذلك يحكي له عمه "عبد النور" عنه وهو الذي تقاسم معه الرؤى والأفكار أيام كانا يعملان معا في الجامعة، وشهد له برزانته وحبه للخير وبطبعه الوديع الحاكم، وهذا ما تعكسه النباتات والأزهار المغروسة بجانب الخلوة وكذا أنواع العطور المصفوفة على الرف داخلها إلى جانب العود الوتري المسند إليها، يحدث "عبد النور" "يوسف" عنه وعن قناعاته الفكرية حول الموت والحياة، والدين والفتنة والظلم قائلا، « كانت تلك هي قناعته الفكرية التي قربتني منه خلال فترة تلاقينا في الجامعة أكثر مما قرب بيننا أننا أبناء أرومة ومن منطقة واحدة. وفوق ذلك كان جذابا برزانته وثباته، وبنيته المعتدلة المفتولة وهيئته الوسيمة، وبطبعه الحالم»[2].

فحتى وإن كان المكان يوحي بالهدوء والسكينة والوحدة والعزلة إلا أن الشخصية استطاعت بلمسة منها أن تبعث فيه الحياة والحركة وتجعله مصدرا للفرح والسعادة، فمنظر الأزهار أمام الخلوة والجدول المنساب قريبا من جانبها الأيمن، وأجباح النحل المرصوصة خلفها عند سفح الجبل، كل هذه المشاهد وغيرها، قد أضفت على المكان جوا من البهجة والراحة وفي الوقت نفسه قد أضاءت جوانب من حياة الشخصية وكشفت عن طبعها، "فعبد النور" وقف أمام هذه المشاهد بين إعجاب ودهشة مخاطبا "رضوان"، « "لا بد أن يكون شيء من السحر يشع من أصابع شخص يفعل هذا كله؟" فرد، وعين له على "يوسف" الذي تنهد: "كان سيدي ملتزما في كل شيء، مثابرا على بعث الحياة حيثما وصلت قدماه فهو الذي علمني الغراسة وزبر الأشجار، وتركيب أجباح النحل من سيقان نبات الكلخ ورعايتها..." »[3].

يبرز المقام كفضاء مكاني يبسط سلطته على بقية الأفضية، حيث دارت كل أحداث الرواية –رغم قلتها– فيه، و"المقام" عند المتصوفة يعني« مقام العبد بين يدي الله عز وجل بما يقوم به من مجاهدات

[1]-زهوة، ص 337

[2]-المصدر نفسه، ص 51

[3]- زهوة، ص 82

ورياضات وعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام»[1].

وقد ورد مفهوم "المقام" في الرواية قريبا من مفهوم المتصوفة، إذ هو فضاء مكاني متعدد المرافق، يحتوي مزارا للولي الصالح مؤسس المقام وخزانته(المكتبة)، وقاعة كبرى للتجارب العلمية ومصلى للصلاة وحفظ القرآن، ومرقد للطلبة والحفاظ، وورشة للحدادة والنجارة وأقسام للدراسة لمن لم يحظ بفرصة إكمالها، بالإضافة إلى الخلوة في منتهاه والجنينة في أطرافه يغلب عليه الطابع الديني، فهو مكان مخصص للصلاة والعبادة والعزلة ومجاهدة النفس وكل مايقرب من الله عز وجل، إلى جانب فنون تعلم الحياة وما يلزمها من حرف ومهن ومعارف.

استغرق الحديث عن المقام فصولا كثيرة في الرواية، لأن الروائي لم يدخر جهدا في وصفه ووصف مرافقه واحدا واحدا وصفا دقيقا تفصيليا كما عاد بنا إلى تاريخ المقام ومؤسسه الأول من خلال رسالة تركها "إدريس" لابن عمه "عبد النور" يوصيه بالمقام قائلا: «نديمي في التذكارات وخليلي في الصمت، ما أسعدك، أنت موعود بأمر جليل في هذا المقام الذي فيه لنا، أنا وأنت ويوسف وربيعة، عرق دم ينبض بالنسب إلى من وضع قاعدته الأولى، على ما كان وقتها عهدا قطعه آخر أجدادنا على نفسه حتى يعلى بيتا للحكمة خلفا للبيت الذي دمره عساكر الغزاة الفرنسيين من غير أن يفلحوا في الاستحواذ على نواة ذخائرها التي كان هربها فحفظها في مغارات آمنة إلى يوم النصر»[2].

لقد حرص الروائي على الإلمام بكل تفاصيل المقام وجزئياته، لذلك جاءت مقاطعه الوصفية مطولة ومعبرة في الوقت نفسه، إذ لمسنا إلماما بجميع الأشياء الظاهرة في المشاهد الوصفية المألوفة وغير المألوفة، الصغيرة والكبيرة، وبالرغم من كثرة المشاهد الوصفية في الرواية خاصة المتعلقة بالفضاءات المكانية إلا أننا لم نلف تكررا في عناصر الوصف إذ لجأ الروائي إلى اختيار الأشياء والألوان المشكلة لكل مكان، فجاء كل مكان مختلف عن الآخر، هذا بالإضافة إلى أن الجزء قد استولى على مركز الاهتمام من الكل، حيث بدا الاهتمام بوصف جزئيات الفضاءات المكونة للمقام أكثر من وصف المقام في حد ذاته، «ومن جراء هذه العملية المعقدة يغيب الموصوف الرئيسي من أمام عين القارئ ويتحول إلى تفاصيله، ومن هنا ظهر

[1]–عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 2003م، ص963

[2] –زهوة، ص 137 .

اتجاه كتاب الرواية الجديدة إلى إسقاط الموصوف الرئيسي من باب الحذف والتركيز على التفاصيل»[1].

من الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في هذا السياق وصف الروائي حجرة يوسف في المقام، حيث أورد اثني عشر وصفًا لتسعة عناصره في فقرة واحدة، يقول الراوي: « تأمل يوسف آثار عناية اليد اللطيفة على السرير الفردي الموضب ببطانية مخملية سمكية مطوية عند الحاشية على قدر ظهرت مخدة وردية اللون بين شرشفين أزرقين. وعلى الأثاث الخشبي المصقول المبرّق، من المرفقة الصغيرة عن اليمين فوقها قنديل ورف الكتب عن الشمال، إلى الخزنة ذات الدفتين والكرسي ذي المسندين والطاولة المستطيلة»[2].

يمكننا أن نقف من بين هذه الأمكنة التي شكلت فضاء الرواية عند مكانين غلب عليهما الطابع الصوفي وهما: فضاء الخلوة وفضاء المزار وهي أمكنة رئيسية في الرواية أما بقية الأماكن فهي ثانوية، لعدم ارتباطها بأحداث معينة ولكنها حظيت باهتمام الروائي حيث شغل الحديث عنها صفحات معتبرة.

6-2-1: فضاء المزار:

يمثل فضاء المزار أهم فضاءات المقام، ويحتوي هذا الفضاء على ضريح الولي الصالح الذي يسكن المنطقة ومؤسس المقام، يقصده الناس قصد التبرك به وطلب الوساطة عند الله لتحقيق رغباتهم إيمانا منهم بقدراته التي منحها الله له لصلاحه وورعه.

ارتبط هذا الفضاء في "زهوة" بما هو صوفي –أسطوري–من خلال الأجواء الروحية والأحداث الأسطورية التي شهدتها الليلة التي قضاها "يوسف" رفقة عمه "عبد النور" فيه، وشغل الحديث عنه مساحة نصية معتبرة قدرت بحوالي ثلاثة فصول متتابعة (الفصل 3، الفصل 4، الفصل 5)، ما يعادل 41 صفحة كاملة، وهذا ما يعزز الحضور الصوفي في الرواية.

يتجلى الملمح الصوفي في هذا الفضاء من اللحظة الأولى التي وصل فيها "يوسف" وعمه إليه، « إذ ولجا معا، أحس يوسف كمثل طيف عزله وأن يدا سحرية أدخلته بابا آخر أفضى به إلى حجرة ملأها زهد متاعها بمهابة ضريح. فألفى على نور قنديل، فوق دعامة من خشب مثبتة في وسط الحايط الثاني

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 12

[2]–زهوة، ص 163.

إلى اليمين شيخا أضفت عليه لحية مبيضة مكفوفة وسامة عريقة. وازدادت هيئته لطافة جلابة بلون صوفها الطبيعي... »[1].

استمر الراوي في سرد تفاصيل الرحلة الروحية الخارقة التي قادت "يوسف" إلى عوالم زاخرة بالأحداث العجائبية، إذ شهدنا انتقالا مفاجئا من الوعي إلى اللاوعي، ومن الحركة إلى السكون ومن الضيق إلى الاتساع، "فيوسف" الذي دخل تلك البناية البيضاء الصغيرة التي تحتوي أضرحة أجداده الأولياء، قد وجد روحه ترفرف مع أرواحهم سائلة إياهم عن والده الذي اشتاقت إليه روحه، وبين صحوة ورؤيا خيل إليه أنه يكلم أجداده « "سيدي"، حدثني عنه. روحي بشوق إليه. »[2].

« فكتم الشيخ زفرته.وتلطف له: "جاءنا في ثوب من الريب فبدلناه له كساء من اليقين. وثبتنا قلبه على المحبة العظمى »[3].

وبعد رؤيا متشابكة من الأحداث الغريبة عبر عوالم تخيلية صوفية استفاق يوسف على صدى صوت سحيق يقول له: « "مثل رضيع كنت أكرمت مرقدك بجنبي لولا أن ما تراه لغير الأحياء.ارجع إلى عبد النور" فانفتح الباب فانتشر نور انسل منه طيف تبدد أمام ناظر رضوان الذي دخل فألفى يوسف ينخض خضا»[4].

وبنبرة الدهشة والإعجاب، تأوه "يوسف" ل"عبد النور": «" يا إلهي، أهي أضغاث ما رأيت؟" فطمأنه: "إن لم يكن ذلك حصل بالحس فقد وقع بالمعنى ولعل في ما رأيت نصيبا من حقيقتك الأخرى."فتعجب له: "كأنك كنت معي."وتساءل: " لولاك، هل كان سيحدث ذلك؟"»[5].

يقدم لنا –إذا– فضاء المزار صورة عن المتصوفة ومعتقداتهم وعن عوالمهم الروحية، التي يسبحون فيها بحثا عن الكمال والمحبة والقرب.هذا وارتبط المزار بدلالات متنوعة، منها الإيجابية كالصلاة والدعاء

[1]–المصدر السابق، ص 31.
[2] – المصدر السابق، ص 43
[3]– المصدر نفسه، ص 43
[4]– المصدر نفسه، ص 46.
[5]– المصدر السابق، ص 75

ومنها السلبية كالخرافة والشعوذة والسحر، وقفت الرواية عند مختلف هذه الدلالات، يمكننا أن نمثل مثلا لهذه الأخيرة بقصة الوزير "سعدان" وصديقه الوالي "فرحان" اللذين قصدا المقام أملا في استعادة منصبيهما بعد خلعهما، ينقل الراوي إلحاح "سعدان" وتضرعه قائلا: « سيدي، لا ترد منتي الثمينة. أنا صاحب ثروة واسعة. وأنت لهيبتك القائمة ولمقامك العالي يكفي أن تنطق باسمي لأبلغ منيتي... »[1].

6-3: سلطة المكان المغلق:

للمكان حضور قوي في رواية"زهوة"، نابع من كونه ليس مجرد إطار لجريان الأحداث وحركة الشخصيات، وإنما هو عنصر محوري وفعال فيها، حيث يعد أحد أهم ركائز بنائها الفني، إذ فيه تتنامى الأحداث، وحوله تدور تطلعات الشخصيات.

يندرج المكان في "زهوة" في إطار المكان الجماعي، ويمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه«نظاما اجتماعيا –اقتصاديا- عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها في هذه المجالات»[2].

ففي الرواية انطوى "المقام" على منظومة متكاملة مست الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والدينية وحتى العاطفية، فالروائي لم يترك جانبا من هذه الجوانب إلا واشتغل عليه، ف"إدريس" منذ حلوله بالمقام عمل على بث الحياة فيه، حيث فتح بابه أمام الطلاب وحفاظ كتاب الله، ففتح أقساما للدراسة وقاعة كبرى للقيام بالتجارب العلمية، ومكتبة ضمت الكثير من الكتب في مختلف التخصصات، كما قام بغرس العديد من أنواع النباتات التزيينية والطبية، وحفر بئرا وغرس حولها خضرا موسمية وأشجارا مثمرة ركب في جذوعها أجباح نحل، وبنى على جانبها زريبة ضمت بعض الحيوانات الأليفة والنافعة، وهذا ما كشفه "رضوان" ل"يوسف" و"عبد النور" حين قادهما في جولة داخل المقام، إذ« كشف لهما أن سيده كان في شهوره الأخيرة يأكل غالبا خبزه الكامل مما طحنه في رحى القرويشة، ويشرب مما حلبه من عنزتين في الزريبة. ويعالج نفسه، إذا ما أصابته نزلات أ أوجاع مما استحضره من الأعشاب البرية يجمعها بيده من الحقل ومن الجبل ومن الجنان ويصنفها بحسب ذات الغصن والحبة والجذور... »[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 34

[2]- سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 60

[3]-زهوة، ص 83

فالروائي استطاع أن يخلق فضاء مكانيا مغلقا ولكنه مكتف بذاته مؤكدا بذلك على فكرة أن المغلق ليس دائما مكانا تنعدم فيه الحياة، فدلالته تخضع لمنطق الشخصية وحركة الأحداث وزمانها، لذلك« فقد تكون الأماكن الضيقة المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الأنسان بعيدا عن صخب الحياة »[1].

تسجل الرواية الدلالة الإيجابية للمكان المغلق من خلال حديث "إدريس" عن السبب الذي جعله يهجر المدينة وصخبها ويختار المقام كمحطة أخيرة يقضي فيه بقية حياته، يقول في رسالة بعث بها إلى "عبد النور": «...وأغلقت باب قلبي عن كل طمع. ودخلت في طريق الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان»[2].

تتكرر هذه الدلالة الخاصة بالمكان المغلق، من خلال حديث الراوي عن الأيام التي قضاها "عبد النور" في بيت والديه الريفي حيث« غفا على دفء نار الكانون الحطبية. فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرأه في ركعته الأولى من صلاة عشائه، في ليلة باردة عميقة السكون. فابتهل. فألهم رؤية الشجرة المباركة. فتوهم أنه هز بورقة من غصنها فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره»[3].

إن البيت الريفي قد منح "عبد النور" الأمان والإحساس بالراحة، بالرغم من عزلته وانغلاقه، ذلك أنه مشحون بطاقات ايجابية نتيجة مشاعر الألفة والحميمية التي يكنها "عبد النور" للمكان الذي تربى فيه، وعاش طفولته بين أحضانه، وظلت ذكرياته جاثمة أمام عينيه كلما زاره أو لاح في خاطره، أشار "غاستون باشلار" إلى هذه الفكرة بقوله: «عندما نسكن بيتا جديدا، وتتوارد إلينا في ذكريات البيوت التي عشنا فيها من قبل، فإننا ننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم...إننا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية. »[4].

من البديهي أن يشعر "عبد النور" بالأمان والأنس داخل هذا البيت الذي اختاره ليكون ملاذا له من حياة الملل والسأم والحزن والخوف بعد أن فقد زوجته التي رحلت مخلفة وراءها ذكريات جميلة مازال

[1] – سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 63

[2] – زهوة، ص 16

[4] –المصدر نفسه، ص 12.

[1] –غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 37.

المكان شاهدا عليها، فالمكان قد أيقظ فيه شوقا إلى أيام من الفتوة والوجد كان قد قضاها رفقة "خولة" في ذلك البيت الذي ما إن زاره مع "يوسف" حتى انتعشت ذاكرته لتلك الأيام، يقول الراوي: « كان ذلك خلال شهر عسلهما في يوم عذب ماطر من أيام الخريف، كان أشبه به يوم عودته الأخيرة إلى بيت والديه الريفي بعد ثمانية أعوام من ذلك اليوم في رفقة "يوسف" على زمجرة رعد اهتزت منها نوافذ حجرة المكتبة العائلية حيث جلس على السجاد مؤجلا قيامه ثانيا رجليه إلى داخل مرضرض النفس بصهيل شوق حافر إلى خولة» [1].

لقد حاول الروائي أن يؤكد أن المكان جسد وروح –على حد تعبير باشلار– وأن سمة الانفتاح والانغلاق غير مرتبطة بالحدود الجغرافية الهندسية له وإنما عنصر الألفة وما يمنحه من إحساس بالحماية والأمن والراحة والأنس هو ما يجعل المكان الذي يحتوينا مفتوحا أو مغلقا، جاذبا أو منفرا، يعطي "باشلار" مثالا عن ذلك ببيت الطفولة الذي يمثل دائما أحد أهم مناطق الألفة الحقيقية الموسومة بالجاذبية، إذ يقول: «حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي.هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله» [2].

لقد شغل المكان المغلق في "زهوة" حيزا مهما، إذ يحضر "المقام" كفضاء يبسط سلطته على بقية الأفضية، فعلى مدار سبعة وعشرين فصلا يحاول الروائي إعطاء صورة كاملة عنه، وعن مرافقه، «والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه» [3].

تتعدد صور المكان المغلق في "زهوة" بدءا بالخلوة فالمزار فالبيوت، وكلها أماكن إقامة اختيارية، كان

[1]– زهوة، ص 12

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان: ص 38.

[1]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينا (حكاية بحار– الدقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، 2011م، ص 44

للشخصيات الحرية الكاملة في اختيارها، والمكان المغلق الاختياري، «هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، لأن اختيار المكان يكون بالإرادة لا بالإجبار والإكراه »[1].

يبرز البيت كأهم عنصر مكاني يتصف بالانغلاق، ذلك أنه ملجأ كل إنسان فيه يشعر بالراحة والأمان والطمأنينة، وهو حافظ أسراره وموطن ذكرياته، « فالبيت هو المكان القديم، بيت الطفولة ومكان الألفة، ومركز تكييف الخيال.وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت »[2].

أولى الروائي البيت أهمية بالغة من خلال الإمعان في تفصيل جزئياته الدقيقة كموقعه وطريقة بنائه، عدد غرفه، أثاثه، الفئات التي تسكنه، وكذا بيان علاقته بأصحابه، إن كانت علاقة جذب وألفة أم علاقة نفور وكره، نجد مثل هذا في الرواية ما جاء على لسان ربيعة حين قدمت البيت لعمها "عبد النور"عارضة عليه خلوة أبيها وحجرته، قائلة: « عمي لك خلوة الوالد هذه، لسكينتك.وحجرته برائحتها العتيقة مأواك.وستكون حجرة يوسف قرب حجرة رضوان.وأكون أنا بينكم.أنت صدري.وأخواي جناحاي.أشعر أني أحلق في سماء مباهجي»[3].

يخلو هذا المقطع من الوصف الدقيق للبيت، ولكنه وصف تخطى حدود الأبعاد الهندسية إلى الدلالة الكامنة فيه، فمن خلال تشبيه "ربيعة" للبيت بالطائر وبأن حجرة عمها"عبد النور" صدره وحجرتي أخويها "يوسف"و"رضوان" جناحيه تتضح نفسية "ربيعة" التي تتوق إلى الحرية التي سلبتها إياها "سلطانة" وزوجها "السبعاوي"، فبوجود هؤلاء الثلاثة عادت إليها الثقة بالنفس واتسعت أمامها الآفاق، وصار البيت مصدرا للراحة والبهجة والأمان بعد أن كان مبعثا على الحزن والخوف، يقول باشلار –في هذا الشأن–«المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم، إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك نحو أزمنة أخرى»[4].

---

[1]–المرجع نفسه، ص 47

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 9

[3]– زهوة، ص 145

[4]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 72

البيوت في "زهوة" محدودة بدءا ببيت "إدريس" الذي تركه لابنته "ربيعة" وربيبه "رضوان"، وبيت السيدة "عالية" وابنتها "كوثر"، وبيت "عبد النور" الذي ورثه عن والديه، وبيت "سلطانة" وزوجها "السبعاوي" القائمين على المقام بعد وفاة "إدريس"، وكلها بيوت بسيطة ذات طابع ريفي متشابهة في طريقة بنائها، لكن الروائي تفنن في كيفية تأثيثها، إذ لم نلمس أي تشابه في المقاطع الوصفية التي خص كل واحد منها، أما دلالتها فهي متشابهة كلها، إذ توحي بالألفة والأنس باستثناء بيت "السبعاوي" وزوجته الذي يوحي بالخوف والأذى، ذلك أنه يعكس نفسية أصحابه والقاطنين فيه، وبالتالي: «فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه »[1].

كمثال على ذلك ماقاله "عبد النور" لـ"ربيعة" في أول زيارة له إلى بيت السيدة "عالية"«أنه أحس أنسا كالذي لبعض الأضرحة ذات السطوة العليا.فأثنت إليه: "من أناقة أهل الدار" فردت عليها، نحوه" تعلمنا من لالة ربيعة أن نجعل أشياءنا تظهر على طبيعتها"»[2].

من أمثلة ذلك –أيضا– ما أحسه "يوسف" إذ دخل حجرته من راحة وسكينة وأنس، « فوسط ضياء أضفى على لون الجدران الزهري إحساسا بالأنس انشد يوسف، من بين أثاث الحجرة، إلى الكانون ذي المرفع المبني من الآجر الأحمر العامر الموضوعة عند فمه كومة من حطب التدفئة»[3].

من قراءتنا للرواية وجدنا اهتماما كبيرا بوصف الأشياء خاصة الأثاث، إذ لم يغفل الروائي ذكر الأشياء الصغيرة التي لا تخلوا منها أي حجرة من حجرات البيوت، ولم يأت توظيفها توظيفا سلبيا، إذ كانت في أغلب الأحيان مفسرة وموحية، فالكانون الحطبي التقليدي الذي لفت انتباه "يوسف" يحمل دلالة ومعنى، ويأخذ بعدا نفسيا يرتبط بأحاسيسه الداخلية ويجسد علاقته بالمكان، فالكانون يرمز إلى الدفء والحنان اللذين بحث عنهما "يوسف" فلم يجدهما في بيت أمه وزوجها، وقد وجدهما أخيرا في مقام أبيه.

[1]– رونيه وليك: نظرية الأدب، ص 288

[2]– زهوة، ص 225

[3]–المصدر نفسه، ص 153

على النقيض من ذلك، فقد ارتبط بيت "السبعاوي" وزوجته بدلالات الخوف والقلق والعداء، فهو بيت معادي، « وهو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية»[1]، لذلك لم يوله الروائي اهتماما كبيرا، وإنما أشار إليه إشارة خفيفة دون تفصيل جزئياته، ذلك أنه لا يعني لشخصيات الرواية شيئا، إذ ظل هاجسا يؤرق حياة "ربيعة" و"رضوان" اللذين لم يشعرا يوما بالأمان كلما دخلاه وبالرغم من حجمه الكبير، وموقعه القريب من المقام وحركة الطلاب والمحفظين والوافدين على المقام، إلا أنه بقي مغلقا على أسرار أصحابه، الذين لم يشعروا يوما بالألفة والطمأنينة، فالسبعاوي قد تربى في المقام يتيما، لم يعرف والديه، كل ما يعرفه هو مربيته مريم التي قتلتها زوجته سلطانة بعد ذلك، أما هذه الأخيرة فقد وُلدت ابنة غير شرعية، قصدت أمها—المقام– بعد أن قتلت والدها الذي لم يشأ أن يعترف بها، فوضعتها بعد عسر ولادة ثم فاضت روحها إلى بارئها، لتتكفل "مريم" بتربيتها ومن ثم تزويجها "بالسبعاوي" الذي لم يجد حيلة في رفض هذا الزواج، وحتى خادمتها "عينونة" لم تكن أوفر حظ منها، إذ جاءت بها أمها إلى المقام زائرة فتركتها فيه على أن تعود إليها يوما لم يأت أبدا، فوضعها القدر في طريق السبعاوي خادمة لزوجته "سلطانة" فقام باغتصابها غصباً لتصير بعد ذلك مطلبًا للرجال والنساء على حد سواء، فهذا البيت إذًا يرمز إلى الخوف والقلق والرذيلة إنه مكان تفوح منه رائحة الموت والقذارة والبؤس، كقذارة أصحابه وبؤسهم لذلك كانت نهايته مأساوية، فبمقتل "سلطانة" على يد زوجها، وفرار هذا الأخير إلى صحراء الزنج، أصبح البيت مهجورًا« مخرسا بسكون فاغر»[2].

ركزت الرواية على نوع آخر من الأمكنة المغلقة، وهو "الخلوة"، وتبدو بنية مكانية مسكونة بالانعزال والوحدة، « خلوة سيدي إدريس. لم يكد يدخلها، لضرورات سوى مقربين إليه جدا»[3].

جسدت الخلوة حياة الشخصية المحورية شخصية "إدريس" —أستاذ الشريعة بجامعة قسنطينة– الباحث عن الراحة والطمأنينة بعيدا عن وهج المدينة ومباهجها بما في ذلك المرأة ومفاتنها، يروي أحد شيوخ المقام "ليوسف" ليلة وصول أبيه إلى المقام قائلًا: « دخل علي هنا في ليلة بعد العشاء، بالغ

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 31.

[2]– زهوة، ص 328

[3]– المصدر السابق ، ص 81

الاغتراب، وفي يده كتاب الألفة. فقلت له: لا بد أصابت قلبك محنة امرأة. فهزته زفرة.ثم أخبرني أن جمال عزيزة وسوس له فأرهق روحه وأغام حاله..»[1].

يتضح من خلال هذا المقطع أن المرأة هي أحد أسباب غربة المكان، فـ"إدريس" قد ترك وراءه الأهل والجامعة والمدينة ورفقاء الدرب ليس فرارًا من مجتمع فاسد وواقع مدنس فقط، وإنما اتقاءً لفتنة "عزيزة" التي صار جمالها هاجسًا يقض مضجعه، فقد بلغ حد أن «راءت له هواجسه بين حين وحين أن رجالًا مقنعين أحاطوا بهما خلال جماعهما، فخالها استبصرتهم عليها واحدًا واحدًا، فانكمشت نفسه، فسألته ما به فدارى عنها بأنه متعب»[2].

وبذلك فقد مثلت الخلوة ملاذًا للشخصية القلقة المعذبة، بحيث منحتها شعورًا بالراحة والطمأنينة، وحفظت ذكرياتها التي لم تستطع التخلص منها، والتي جسدتها اللوحة التشكيلية التي عكف "إدريس" على رسمها في خلوته، «كانت لوحة تشكيلية ضمن إطار من خشب منقوش جذبته، من بين عناصر فضائها، شخصيتا الرجل والمرأة.وشدته ألوانها الخلفية معيدة إياه إلى لحظة وقوفه أمام جدار الفسيفساء في متحف وهران للآثار لما كان لا يزال طالبًا. مشغولًا بأسئلة حيرته أمام الألوان النيلية والخضراء الباهتة والمغراء الفاقعة بأي مزيج حافظٍ مقاومٍ للتآكل قد خُلطت.»[3].

تضمنت الخلوة –إذا– بعضًا من ذكريات "إدريس" الأكثر خصوصية وحميمية، إذ لم يسمح لأحد برؤية هذه اللوحة التي حملت قيم الحب والوفاء ولخصت «مفاصلها أطوار قصة عشق، كم كانت قصيرة.»[4].

لتصبح بذلك الخلوة مكانا للذكرى، و«المكان الذكرى يصبح هنا معادلًا للمرارة والأحزان، وفي نفس الوقت للبهجة والأفراح، فكأنه يحمل في ذاته إرادتين متناقضتين تجاه الكائن»[5].

ولم تختلف طبيعة وصف الخلوة عن طبيعة وصف البيوت، إذ أعطى الروائي وصفا دقيقا وتدريجيا لها بدءا من الخارج، حيث أشجار التين واللوز المزهر والزيتون والداليا والتفاح والخوخ والليم والرمان

[1]– المصدر نفسه، ص 45

[2]– المصدر نفسه ، ص 45

[3]– المصدر نفسه، ص 87

[4]– المصدر نفسه، ص 90.

[5]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، ص 126

وأشجار مثمرة أخرى محيطة بها، وأمام بابها الخشبي شجيرات ورد وقطن وحناء وخزامى ومسك الليل، أما من الداخل فقد وقف عند كل التفاصيل الدقيقة للأشياء التي يمكن أن يتضمنها فضاء الخلوة، وقد بلغ استقصاؤه في الوصف الحد الذي جعله يقف عند كل جزء من الأجزاء المكونة للشيء الموصوف يمكن أن نمثل لذلك بمقطع وصف الزربية حيث يقول الراوي: « حتى الزربية المبثوثة ذات العمق الأسود المخلل برقوم حمراء غالبة متقنة التوزيع حسب موتيفات هي أشكال هندسية من أصناف مربعات ومعينات متقابلة كأن الفراغات ما بين أطرافها معابر ومداخل لخيام أو ديار مترامية في سهل ليبدو المربع الأكثر صغرا في مركزها هو نواة الحياة... »[1].

إن هذه الرؤية التجزيئية التفصيلية التي خص بها الروائي فضاء الخلوة قد سلطت الضوء على أمرين: أولهما تمثل العلاقات القائمة بين المكان والشخصية، إذ اقترن الوصف بحضور الشخصية في المكان، فالروائي لم يقدم وصفا مفصلا لشخصية "إدريس"، وإنما عرض مظهره وطباعه في معرض وصفه لخلوته، فبعد أن رأى "يوسف" ما رأى من جمال ونظام في خلوة أبيه خاطب رضوان بين دهشة وإعجاب: « "لابد أن يكون شيء من السحر يشع من أصابع شخص يفعل هذا كله" فرد، وعين له على يوسف الذي تنهد: "كان سيدي ملتزما في كل شيء، مثابرا على بعث الحياة حيثما وصلت قدما"»[2].

لذلك فبناء المكان وتشكيله جاء، « منسجما مع مزاج الشخصيات وطبائعهم، ويكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية والتي تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[3].

أما الأمر الثاني الذي تطرحه هذه الرؤية فيعود إلى بسط الفضاء المغلق سلطته، إذ بقيت الشخصية رهينة فضائها المغلق لذلك فهي لا تحقق وجودها إلا ضمن حدود المكان، يذكر شيخ المقام "لعبد النور" و"يوسف" أن "إدريس" لم يخرج من المقام إلا ثلاث مرات، « فعل ذلك مرة يوم رحل إلى تاغيت. وثانية لحضور جنازة والدته متموها في لباس فقير، ثم سألني مرة أخرى هل أنا أرى من أشار إليه بإصبعه

[1]–زهوة، ص 32

[2]– المصدر نفسه، ص 82

[3]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص 54.

فلم أنطق. فهز رأسه مستسلما.وقال إنه حضر ليخبره أنه سيخرج من المقام مرة ثالثة ولكن إلى قبره»[1].

من الواضح أن الروائي قد تعمد اختيار هذا الفضاء المغلق فضاء المقام بصفة عامة، والخلوة بصفة خاصة، حتى يسلط الضوء على خبايا هذا النوع من الأمكنة التي طالها النسيان والتهميش، وكذا الكشف عن وعي الشخصية التي شغلته، لذلك كان تركيزه على تفاصيل المكان وحياة الشخصية الداخلية جليا، وقد أشار "بحراوي" إلى هذه القضية قائلا: « هناك من بين الروائيين من يميل إلى الفضاءات المغلقة التي يحبس فيها شخصياته بحيث لا تبرح مكانها، وذلك سعيا وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في الخارج »[2].

6-4: ثنائية الريف والمدينة:

تعكس لنا هذه الثنائية المكانية التضاد القائم بين فضائين فضاء ثابت مغلق (الريف)، وفضاء متغير مفتوح (المدينة)، وهما«كلمتان متقابلتان، بينهما تضاد، وهوة واسعة، لا يسهل العبور فوقها، لأنها ترتكز على ميراث طويل من العزلة، والاستعداد والاستعلاء»[3].

وقد وسع الفن الروائي الهوة بين هذين العالمين، إذ انبنت العلاقة بينهما على مبدأ التنافر والعداء، «وفي كل مراحل الرواية كانت "العزلة" قائمة بين عالمين لا مجال لالتقائهما، ليس بينهما شيء مشترك»[4].

ويرى "محمد حسن عبد الله" أن الفن الروائي قد ابتدع «ليعبر عن المدينة —وليس عن الريف أو القرية– وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة وانتشار التعليم»[5].

وهذه الرؤية —حسب اعتقادنا– غير دقيقة، فكثير هم الروائيون الذين تناولوا الريف في بداياتهم

[1]–زهوة، ص 72

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 36

[3]– محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، ص 147

[4]–المرجع نفسه، ص 151.

[5]–المرجع السابق، ص 7

الأولى سواء الغربين أو العرب، وإن كان الاهتمام بالريف قد عرف تراجعا لحساب المدينة، إلا أن هناك عدد من الروائيين المعاصرين من بقي يكتب عن الريف، خاصة الجزائريين منهم، حيث ارتبطت جل نتاجاتهم الروائية بعالم الريف لارتباط هذا الأخير بأحداث الثورة التي كانت ومازالت محفزا لإبداعهم، يقول الروائي "الطاهر وطار": «لقد عبر الأدب الجزائري قصة ورواية عن الحرب التحريرية أحسن تعبير لكن في عالم واحد هو عالم الريف، حتى لكأن الريف وحده هو الذي خاض الثورة، ولكأن المدينة ظلت طوال تلكم الفترة نائمة لا تحي سلبا ولا إيجابا، وقد ظل هذا نقطة ضعف أدبنا»[1].

تعد زهوة واحدة من الروايات التي ركزت اهتمامها على الريف، حيث اتخذت من إحدى قرى الهضاب العليا الجزائرية فضاء لها، ومعلوم ما تشتهر به هذه المناطق من مساحات طبيعية بالإضافة إلى مقامات الأولياء الصالحين، لذلك سيطر الفضاء الطبيعي بمناظره الخلابة التي تشعر الإنسان بالأنس والألفة، وقد شغل الوصف حيزا معتبرا في الرواية واستغل جله في تصوير الحياة البسيطة النظيفة الغنية بأجوائها الروحية التي أوجدها "إدريس" لنفسه داخل مقام أهله السابقين، وقد حاول الروائي الوقوف على ما يزخر به المكان من جمال وهدوء وسكينة، ويعد المقام المكان الذي لا غنى لسكان الريف عنه كونه جزء من هويتهم الدينية والاجتماعية والأخلاقية، فهو« مكان للعبادة والغفران، وهو المكان الذي يزيح الذنوب، ويشفي المرضى، ويلقي بالهموم إلى أعماق سحيقة»[2].

قدم الروائي صورة مغايرة للريف، حيث حمله بدلالات معرفية ووجدانية تتنافى مع الدلالات السلبية التي التصقت به، فإذا كانت معظم الروايات قد نظرت إلى الريف بأنه المكان البائس المهمش الغارق في الجهل والفقر والأمراض[3]، فإن "الحبيب السايح" قد قدمه كفضاء مكاني مثالي يعكس قيما جمالية وأخلاقية وتاريخية أيضا، فهو ملاذ الإنسان الباحث عن الراحة، فمناظره الجميلة تريح النفس وتبعث فيها الطمأنينة والسكينة، وحياة أهله البسيطة وعاداتهم وأخلاقهم تعمق أصالتهم وانتمائهم، بالإضافة

[1]- سليم بتقه: الريف في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2009م- 2010م)، ص 69.

[2]- ياسين النصير: الرواية والمكان، ص99.

[3]- من أمثلة ذلك رواية اللاز للطاهر وطار، نوار اللوز، وسيدة المقام لواسيني الأعرج، وقبلهما ريح الجنوب، والجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.

إلى الدور الكبير الذي لعبه أثناء الثورة، كل هذه القيم استطاع الكاتب أن يتمثلها داخل نصه الروائي، سواء من خلال حاضر المكان أو من خلال ذاكرته، كما في هذا المقطع الذي سيتذكر فيه "عبد النور" "ليوسف" وقائع كان قد شهدها المكان، فبعد رحلة بين المروج الخضراء، « سرح يوسف عينيه في الشساعة المخضرة تراقصت له فيها ظلال من زيارته لجدته هنالك وراءه بعيدا، فيما حول عبد النور نظره إلى الجبل. وقال: "من هناك، من تلك الغابة المكيفة الآن على صمتها، حدث بعد ثلاثين عاما فقط من طرد الغزاة أن نزلت فئة غاشمة ليلا، فغدرت بالباقين ممن كانوا حملوا السلاح لتحرير هذه الأرض التي نمشي عليها. وأثخنت فيهم هم وأولادهم وأحفادهم ونساؤهم. ونهبت أموالهم. وسبت بناتهم.ثم صعدت ملطخة الأيدي والأقدام بدمائهم. »[1].

وفي الرواية –أيضا– تحضر المدينة ولكن كمكان ثانوي، إذ لم تقدم الرواية مساحة مهمة عنها باستثناء بعض الإشارات التي وردت على لسان الراوي أو ما جاءت في معرض حوار الشخصيات، من أمثلة الأولى ما نقله إلينا الراوي من ذكريات جمعت "عبد النور" ب"خولة" إذ يقول: « ملحة عليه بوجهها البهي، كما إذ نضد لها من زهر القندول الأصفر تاجا ألبسها إياه في ساحة قصر اللؤلؤة في بجاية.فطوقت هي صدره بإكليل من جلنار رمان وادي الصومام. »[2].

أمّا ما جاء في معرض حوار الشخصيات فيمكننا أن نمثل بهذا المقطع الذي لخص الحوار الذي دار بين "عبد النور" و"عبد اللطيف" حول مدينة وهران وجامعتها المركزية، يقول الراوي: « واستفسر عبد اللطيف عن وهران وجامعتها المركزية، التي درس فيها مثله.فرد مبتسما أن المدينة لم تعد باهية كما كانت وأبدى له أن مستوى جامعتها تراجع عما كان عليه من قبل. فعزا له ذلك إلى تبعثر كفاءتها وتفكيك بنيتها المركزية مثل جامعتي قسنطينة والجزائر، وتعويض قطبيتها بإنشاء مراكز مشتتة قائلا: "حتى لا تبقى الجامعة بثقلها البشري من الطلبة والأساتذة كما كانت بنخبتها الفاعلة في نهاية ستينيات القرن العشرين وسبعينياته قوة ضغط على الحكومات المتعاقبة في خياراتها التي تمس مستقبل البلد وأجياله"»[3].

على الرغم من الحضور الضئيل للمدينة في رواية "زهوة" إلا أن الروائي أبان عن وجهة نظره فيها،

[1]– زهوة، ص 22

[2]– المصدر نفسه، ص 197

[3]–المصدر السابق، ص 311

إذ اقترن ذكرها بالشعور بالاغتراب واللأمن والكآبة واليأس، بينما عبر الريف عن الألفة والسكينة والبهجة والصفاء فعلى الرغم مما تحمله المدينة من مؤهلات ثقافية وحضارية، «بقي الريف –في الأعم الأغلب– محافظا على تقاليده السامية، فهو مصدر الراحة والطمأنينة والسكون، ومتنفس البشر في لحظات الضيق والشدة في حين أن المدينة تظل ساحة شديدة الصراع والفوضى، يشعر المرء فيها بنوع من الانعزال، والتفرد بين الزحام واللاستقرار»[1].

تتضح هذه الرؤية في زهوة من خلال الرسالة التي بعث بها "إدريس" إلى ابن عمه "عبد النور"، محفزا إياه للسير على خطاه والالتحاق بمقام أجداده الأولين، حيث يقول: «إن لم نكن التفتنا من قبل إلى جذورنا فإنما لانشغالنا بالدراسة والوظيفة.ثم لميلنا إلى أمن المدينة الكذوب وسرابها المفضي إلى غربة الروح»[2].

ارتبطت المدينة –إذا– بالكثير من المتناقضات والدلالات السلبية لذلك فإننا في أغلب الأحيان – على حد تعبير باشلار–: « نتوق إلى العيش بعيدا عن البيوت المزدحمة، وعن هموم المدينة»[3].

إلا أن الاستثناء يبقى موجودا فمن الناس من يفضل العيش في المدينة إذ أن للمدينة هي الأخرى نكهتها، وقد لمسنا ذلك في "زهوة" من خلال حنين "يوسف" إلى بيتهم في المدينة، والذي نشأ فيه وترعرع منذ نعومة أظافره، فعلى الرغم من إعجابه بالريف وطبيعته الخلابة إلا أنه لم ينس المدينة وصخبها، لهذا نجده عاد إليها وأكمل حياته فيها، يقول الراوي: «أهجعته نزعة جارفة إلى أنس بيتهم إلى وجه سليمة صامتة بجنبه في الحوش مغاضبة، لأنه لم يقنعها بإجابة.وإلى رائحة المدينة صاخبة متدفقة الشوارع خلقا بشريا مثل فيضان بين ضفتين من الفتن والمحن»[4] .

هذا التشبيه التمثيلي للمدينة يذكرنا بتشبيه باشلار لها، حيث شبهها تشبيها بليغا، إذ يقول: «

[1]– خيرة جريو: ثنائية المدينة والريف في شعر بدر شاكر السياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 2، 2014م، ص 340.

[2]– زهوة، ص 138

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 56

[4]–زهوة ، ص(164، 165).

كلنا نعلم أن المدينة الكبيرة بحر صاخب [1].

وهكذا فإن ثنائية (المدينة والريف) تجسد التعارض القائم بين عالمين متناقضين، ومع أن الريف قد استأثر بحصة الأسد في "زهوة" إلا أن المدينة قد تركت بصمتها هي الأخرى على الرغم من أن حمولاتها الدلالية لم تتغير، إذ ظلت مقترنة بالشعور بالضياع والغربة والخوف في حين استمر الريف محافظا على عاداته وتقاليده وبساطة أهله فالعلاقة –إذا– بينهما كانت ومازالت مبنية على أساس من التعارض الثقافي والاجتماعي والإيديولوجي.

وفي الختام يمكننا القول إن" الحبيب السائح" قد سعى دائما إلى اختيار أمكنته وتأطيرها تأطيرا جماليا، من خلال طريقة تقديمها، إذ يعمد إلى نقل كل تفصيلاتها وجزئياتها الدقيقة بما يثير الحس الجمالي لدى القارئ، كما يعمد إلى أنسنتها بتأثيثها بعناصر تبعث على الحركة والحياة، وذلك من خلال منحها أبعادا ثقافية ودينية واجتماعية، تاريخية أحاطت بمقوماتها وكثفت دلالتها ورسخت هويتها.

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 53.

الفصل الثالث:

شعرية المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في رواية " كولونيل الزبربر".

أولا: مفهوم التفاعل النصي.

ثانيا: العلاقات النصية (الأصول والنظريات):

ثالثا: أشكال التفاعل النصي وأبعاده الدلالية في روايات "لحبيب السايح":

رابعا: المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في رواية كولونيل الزبربر.

تمهيد:

يعد التفاعل النصي أو ما يعرف بالتناص مفتاحا هاما لفهم النص، وقدم "جنيت" تعريفا شاملا له – تحت مصطلح التعالق النصي– قائلا: «أعرفه من جهتي وبشكل مختصر دون شك بأنه علاقة تعايش بين نصين أو أكثر بمعنى استحضاري للصور (cidétiquement) وفي أغلب الأحيان أعرفه بالوجود الفعلي لنص في نص آخر»[1].

وبالتالي فالتفاعل النصي يقتصر على النصوص الحاضرة فعلا ضمن النسيج الكلي للنص المنتج، والتي تنشأ بينهما علاقات تآلف وتعايش تفضي إلى إعادة إنتاج النص وإعادة إنتاج معناه ودلالته. وهو ظاهرة معقدة وشائعة، إذ يغطي مجالات معرفية عديدة، فقد يكون النص المستحضر تاريخيا أو دينيا أو شعريا، أو أسطوريا أو تراثيا أو أدبيا، « فالنص يمنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس»[2].

والغالب على مفهوم التناص هو تداخل النصوص وتفاعلها من أجل خلق نص جديد، ولا تتأتى للكاتب القدرة على إحداث هذا التفاعل إلا «بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم»[3].

وعليه فالسياقان الأدبي والثقافي هما المسؤولان عن استدعاء مثل هذه النصوص المخزونة في ذاكرة الكاتب، وتقترن فاعليتها بمدى قدرة الكاتب على توظيفها وتحويلها داخل نسيج نصه، بحيث لا يجعل منها جداريات على حائط نصه، تشوهه وتعمق مسار سرده، بل يستطيع دمجها بحيث تصبح مادة طيعة سهلة التشكيل.

أولا: مفهوم التفاعل النصي:

[1] – عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014 م، ص106.

[2] –عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير، ص327.

[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص(10، 11).

إن مصطلح التفاعل النصي يعني احتواء النص على بنيات نصية سابقة عليه أو معاصرة له، تقوم بينه وبينها علاقات عديدة كالإيحاء والتكثيف والترميز...إلخ، فكل نص مهما كان جنسه، رواية، شعر...لا يمكن أن يكون بمعزل عن النصوص الأخرى، لأن الكاتب محكوم بسلطة الذاكرة، ذاكرته الأدبية والسياسية والفكرية والتاريخية...والتي تحتم عليه – شاء أو أبى– العودة إليها بين الفينة والأخرى، فتجعل لنفسها حضورا جديدا، سواء كان الحضور ضمنيا أو صريحا.

ومن هنا يتحدد النص باعتباره: « ترحال لنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[1].

انطلاقا من هذا القول يمكن اعتبار النص ذلك الفضاء الحيوي الذي تسبح فيه العديد من المنجزات النصية المتفاعلة، والتي تدخل في حوارية مع البنية النصية الكبرى، شرط أن تكون هذه المنجزات ضمن السياق النصي ولا تخرج عنه، حتى تضيف إلى بناء النص نوعا من الدلالة تساهم في اتساع معناه أوتضفي عليه دلالة جديدة.

وبالتالي فالتفاعل النصي هوالمحرك الفعال لعملية الإبداع وهو القاعدة التي يتكئ عليها الكاتب أثناء عملية بنائه للنص، فالكاتب وهو ينتج نصه يستحضر بين الفينة والأخرى نصوصا عديدة أو خطابات معينة، فيعمد إلى إعادة تشكيلها ودمجها ضمن بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا منها مما يكسب هذه الأخيرة قيمة دلالية جديدة أكثر عمقا وشمولية.

وقد عرف التفاعل النصي بعدة مسميات منها التعالق النصي–التداخل النصي–التعالي النصي–التناص... إلخ، وفضل الناقد المغربي سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي بدلا من المصطلحات الأخرى، وحاول تحديد العلاقة بينه وبين مصطلح التناص لما بينهما من تداخل وخلط في الاستعمال، ورأى أن العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل، كون التفاعل النصي–حسب رأيه– أعم من التناص، وما التناص إلا نوع من أنواع التفاعل النصي[2].

ونحن بدورنا نؤثر استعمال مصطلح "التفاعل النصي" لأنه يوحي بشكل أعمق عن المدلول المراد

[1] – جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص21.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 92.

فيه كماأن له القدرة على تمثل كل أشكال العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، وقد بنى "يقطين" نظرته النقدية على آراء الناقد الفرنسي "جيرار جنيت"، والتي تعد أهم الجهود التي سعت إلى تحديد أنواع العلاقات النصية داخل العمل الأدبي، وحاول إعطاء كل منهما مصطلحا خاصا بها وقد عالج "جنيت" هذه القضية تحت مفهوم "التعالي النصي"، ومعناها« كل ما يجعل نصا، يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني »[1].

وحدد تبعا لذلك خمسة أنماط للتفاعل النصي، وهي: **التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص**، ضمن تصور "جينت" للتفاعل النصي، يمكننا تقديم مفهوم عام له، يتحدد بكونه تقاطع نص ما مع بنيات نصية عديدة، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون أوبشكل مباشر أوغير مباشر وهذا التقاطع يأخذ أنماطا نصية كثيرة ومتعددة، تسهم في خلق تجربة نصية جديدة متقدمة على أنساق معرفية قديمة.

ثانيا: العلاقات النصية(الأصول والنظريات):

[2]- المرجع السابق، ص(96، 97).

يتعين علينا في هذا المقام الوقوف عند التصورات والمواقف التي سعت لمساءلة النص الأدبي، ومحاولة بيان الإسهامات النظرية لأهم النقاد والباحثين في هذا المجال، وانطلاقا من مسلمة كون أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص، فلا بد من وجود علاقات نصية بينه وبينها، سواء كانت هذه العلاقات ظاهرة أو باطنة، ضمنية أو صريحة.

2-1: العلاقات النصية في النقد الغربي:

عرف النقد الغربي مفاهيم نقدية كثيرة تقوم على مبدأ البحث في آليات بناء النص الأدبي، واتفقت في مجملها على أن النص الأدبي ما هو إلا مجموعة من النصوص تتداخل وتتحاور فيما بينها، واصطلح على هذا المفهوم العديد من التسميات لعل أهمها مصطلح "التناص"، الذي اقترحته الناقدة البلغارية "جوليا كرستيفا" في نهاية الستينات في كتابها عن السيميوطيقا (1969م) (simiotike)، وقد لاقى ذيوعا وشيوعا كبيرين، لدرجة أنه أصبح موضة التحليل الأدبي. وتنطلق كريستيفا في تصورها من اعتبار النص«جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (langue) عن طريق ربطه بالكلام (parole) التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة »[1].

انطلاقا من هذا التحديد يتضح جليا أن النص عند كريستيفا ما هو إلا فعالية وإنتاجية تبرز بالدرجة الأولى على مستوى النسق اللساني (الكلام، اللغة) في صورته التواصلية، وبالإضافة إلى كونه عملية إنتاجية، هو أيضا عملية تحويل لنصوص قد تم هدمها وأعيد إبدالها وتوزيعها ضمن نسيج تأليفي جديد. وقد سعت كريستيفا إلى إعطاء التناص أبعادا كثيرة، وذلك عن طريق ربطه بمجالات واسعة قادرة على استيعابها كالتحولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والإيديولوجية قابلة للتحليل وفق مقاربات شتى، «فالنص موضوع لممارسات سميائية متعددة وهو لذلك أكثر من مجرد خطاب أو قول خطاب أو قول يخترق وجه العلم والإيديولوجية، والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها»[2].

من خلال هذا المفهوم الموسع للتناص، يبدو أن كريستيفا قد وسعت من مجال اشتغالها، باجتياح حقول معرفية جديدة، مما جعلها تتربع على أرضية سميائية معتبرة مكنتها من اكتساب الريادة في هذا

[1] – المرجع السابق، ص 19.

[2] – جوليا كريستيفا: علم النص، ص 28.

المجال، وقد تأتى لها ذلك من خلال اعتبار التناص ممارسة قابلة للانفتاح على القارئ أيضا.

وتجدر الإشارة إلى أن ظهور مصطلح التناص مفهوما ودلالة قد كان نتيجة تطور مفاهيم كثيرة سبقته، اتخذت من البحث في علاقات النصوص بعضها ببعض موضوع بحثها، ومما لا شك فيه أن البوادر الأولى لبداية تكون هذا المفهوم تعود إلى الشكلانيين الروس، وفكرة استقلالية النص الأدبي، ويجزم جل الباحثين في مسار التطور التاريخي للتناص بأن«ميلاد مفهوم التناص المقترح من طرف جوليا كريستيفا(Julia Kristeva) في نهاية الستينيات كان بمعنى من المعاني مهيأ له عن طريق النظريات الشعرية للشكلانيين الروس الذي أسهموا في إعادة التركيز على النص الأدبي في ذاته».[1]، ومنطلق هذه الفكرة عزل النص الأدبي عن الأنساق الخارجية عنه (التاريخية والاجتماعية والنفسية والسياسية...)، والتركيز عليه في ذاته وهو ما اصطلح عليها تزفيتان تودوروف بالأدبية، وبالتالي الاتجاه إلى البحث في المميزات الخاصة للعمل الأدبي دون العودة إلى أسبابه الخارجية.وقد خلصوا في النهاية إلى أن العلاقات التي تقوم بين الأعمال الأدبية هي التي تمنح النصوص الأدبية التطور والتجديد والبعد عن الميكانيكية، ولا تتحقق هذه الفعالية إلا عن طريق معارضة أشكال قديمة أوالاستشهاد بها، فالعمل الأدبي في نظر الشكلانيين الروس «منظور إليه في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبمساعدة تدخلاتها معها [...] ليس فقط المعارضة، لكن كل عمل فني أبدع بموازنة نموذج ما أومعارضة له»[2] .

تظهر هذه الفكرة بصفة واضحة في قول توماشوفيسكي في مقال له بعنوان« موضوعاتية نظرية الأدب» حين أشار إلى توظيف الاستشهاد كأحد الطرق التي تكسب النص دلالة جديدة، تنوء به عن الميكانيكية وذلك في قوله: «من أجل مقاومة أن تصبح الطريقة ميكانيكية، يتم تجديدها بفضل وظيفة جديدة أومعنى جديد يماثل تجديد الطريقة، استعمال الاستشهاد بكاتب قديم في سياق جديد وبدلالة جديدة »[3].

يبدو جليا أن الفكر الشكلاني قد لعب دورا أساسيا في انبثاق المفاهيم الأدبية التي جاءت بعده، خاصة ذات الاهتمام بالبعد العلائقي بين النصوص، فبعض المفردات التي تم الإعلان عنها من

[1] – ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دت،، ص 29.
[2] – المرجع نفسه، ص30.
[3] – المرجع نفسه، ص31.

قبيل(الشكل القديم- الشكل الجديد- المعارضة-الاستشهاد).يمكن اعتبارها كلمات مفتاحية تبشر بميلاد نظرية جديدة في مجال المقارنة الأدبية وهي ما عرفت بعد ذلك " بنظرية التناص" ومن هذه الجهود أعمال "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtime) (1895- 1975)، وجوهرها أن كل ملفوظ مهما كان (ينتمي إلى الأدب أم لا) هو عبارة عن شبكة من الملفوظات الأخرى دخلت في تشكيل نسيجه.كما أنها دخلت في حوار مع بعضها البعض، فـ« موضوع خطاب متحدث مهما كان، ليس موضوع خطاب لأول مرة في ملفوظ معطر والمتحدث لا يمكن أن يكون هو أول من يتكلم به، فالموضوع إذا صح التعبير، تم التكلم به تمت معارضته، تم توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنه الموضع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفترق فيه وجهات نظر مختلفة »[1].

أثار "باختين" من خلال مبدئه "الحواري" تساؤلات عدة كانت بمثابة مؤشرات لبداية رؤية نصية جديدة، وإن حصر بحثه في العناصر المربطة بالكلام الملفوظ كتعدد الأصوات وتعدد اللغات والحوارية والوحدات الخطابية على اعتبار أن كل شيء في النص عبارة عن لغة، أو أن اللغة هي العنصر الأساسي فيه، فهذا لا ينبغي أن مجال الحوارية يمكن قصر إلا على المجال اللساني فقط، وإنما قد تشمل حقولا دلالية قريبة منه، كالسرديات مثلا، فالخطاب الروائي أكثر الأنماط الخطابية تحاورا وتعالقا، بوصفه غاية في التعدد(تعدد الشخصيات-تعدد اللغات-تعدد الأصوات)، وهذا التعدد هو ما سمح له أن يضم عددا لا متناهيا من الخطابات الأخرى الأدبية كانت أوغير أدبية، وهذا ما أقرته" ناتالي بييقي غروس" في كتابها "مدخل إلى التناص"، حين تطرقت إلى أصول مصطلح "التناص"، معتبرة أن مفهوم "الحوارية " الذي وضعه "باختين" من المفاهيم التي لعبت دورا مركزيا في نشوء مصطلح التناص، مؤكدة في الوقت نفسه على أن الحوارية خاصية مميزة لكل نمط من أنماط الخطاب خاصة الخطاب الروائي، « فالرواية تجعل هذه الأنماط المختلفة للخطاب تتعايش وتتحاور دون أن تعزلها عن دعاوي الكاتب، دون أن تحدد بدقة أبدا الحدود التي تفصل بعضها عن بعض. بالإضافة إلى ذلك فالرواية يمكنها بالتأكيد أن تضم أنواعا مختلفة غير متجانسة معها، سواء كانت أدبية (أشعار، قصص قصيرة...) أو غير أدبية (دراسات

[1] - المرجع السابق، ص 34.

للأخلاق، نصوص بلاغية، علمية، دينية...)، فالرواية إذن بصفة أساسية هجينة وحوارية »[1].

فالحوارية على قدر كبير من الأهمية في مجال النصوص الأدبية، بوصفها البنية التحتية المكونة لكل خطاب، و«نقصد بحوار النص مع النصوص الخارجية ليست من صميمه– ما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر، وهذا ما ركز عليه جل الباحثين، فدعوا العلاقات التعضيدية المحاكاة الجدية، وأسموا العلاقات التنافرية المحاكاة الساخرة »[2].

غير أن العلاقات التي تربط النصوص، كثيرة ومختلفة ولا يمكن حصرها في هذه الثنائية فقط، فبالإضافة إلى هذه الثنائية هناك علاقات من قبيل النفي–التضمين–التضاد–الإثبات– التناقض... وغيرها، يبدو أن هذه العلاقات لا يمكن إدراكها إلا من خلال نماذج تطبيقية، ويمكننا في هذا المقام إعطاء مثال بسيط يمكننا من الوقوف عند جل هذه العلاقات والمثال كالآتي:

كأن يكون الشاعر معروفا بالتقليد ونجده يوظف في نصه من أشعار "أدونيس" مثلا فبطبيعة الحال سوف تكون العلاقة بين النص المركزي والنص الفرعي المضمن إما علاقات نفي أو علاقات تضاد أو علاقات تناقض، وأما علاقات الإثبات فالأكيد أنها مستبعدة كل البعد، مما يرجح الكفة لأي من العلاقات الثلاث السابقة، فقصيدة الشاعر هي التي تلعب دورا بارزا في تحديد العلاقات التي تحكم النصوص بعضها ببعض، والأمر نفسه في النثر، فإنتاج الكاتب واتجاهه الإيديولوجي هما اللذان يحددان نوع العلاقة التي تربط النص المركزي بغيره من النصوص التي دخل في حوار معها.

يبدو واضحا إذ أن مفهوم "الحوارية" هو اللبنة الأساسية التي أسست عليها "جوليا كريستيفا" مفهومها للتناص، لا يعني أن "الحوارية" و"التناص" وجهان لعملة واحدة وإنما تعد الأولى الخلفية النظرية والمنطلقات العملية التي نشرت بميلاد هذا الاخير وبالتالي ميلاد آلية جديدة في التحليل ورؤية مغايرة أكثر دينامية واستمرارية، « وعلى كل حال مهما كانت الروابط الأساسية التي توحد ما بين الحوارية والتناص من المهم عدم المطابقة بينهما فالتناص عندما يفكر فيه على منوال الحوارية في حدود سيرورة

[1] – المرجع السابق، ص(35، 36)

[2] – محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص82.

كتابه وانبثاق لطرح في الحال مسألة حدوده الخاصة وطبيعة المتناص»[1].

ولو تتبعنا الجهود التي واصل أصحابها البحث في هذا المفهوم (التناص، لوجدناها تتكئ جلها على تصور "كريستيفا" إذ لا نخرج عن اعتبار النص شبكة من النصوص المتداخلة والمتفاعلة في ما بينها، بحيث ترتبط بينها سلسلة من العلاقات، تسهم في إنتاج نصوص لاحقة، بحيث تستوجب قراءة هذه النصوص منهاجا جديدا أكثر انفتاحا وديناميةمن المنهاج التحليلي السابق، ومن هذه الجهود مقاربات "رولان بارث" للنص الأدبي والذي نسب الفضل إلى "كريستيفا" في ضبطها لمفاهيم "التناص" وفي إعطائها مفهوما دقيقا ابستمولوجيا للنص حين قال: لقد أنجز تعريف للنص باتجاه غايات ابستمولوجيا أساسا من قبل جوليا كريستيفا إذ تقول "نعرف النص بأنه جهاز مجاور للغة (train linguistique) يعيد توزيع نظامها مقيما الصلة بين كلام تواصلي هدفه الاختيار المباشر وبين ملفوظات مختلفة سابقة وآنية فإلى جوليا "كريستيفا" يرجع الفضل في ضبط المفاهيم النظرية الرئيسية التي يحتوي عليها ضمنيا هذا التعريف للنص»[2].

وذهب أبعد من ذلك حين اعترف شخصيا بأن المفاهيم الجديدة في التحليل السميائي قد أخذها عن جوليا كريستيفا فبفضلها-كما يقول-«كانت جوليا كريستيفا بتمثيلها للمجال السيميولوجي تقدم لي شخصيا وأساسا، المفاهيم الجديدة كما فوق النحوية والتناص»[3].

ولم يخرج مفهومه للتناص عن المفهوم الذي وضعته "كرستيفا"، كون التناص شكل من أشكال تداخل النصوص السابقة أوالنصوص المحيطة ضمن نسيج نصي جديد ويأخذ هذا التداخل صيغا عديدة قد تكون مجهولة في بعض الأحيان وقد تكون معلومة الأصل كما قد تكون مقصودة أو غير مقصودة، معتبرا الإستشهادات أبرز وأبسط أنماط العلاقات حيث يقول في مقال له بعنوان "نظرية النص"« كل نص هومناص، هناك نصوص أخرى حاضرة فيه، في مستويات مختلفة تحت أشكال قابليتها لأن يتم التعرف عليها تتزايد أو تتناقص: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطية، كل نص هو نسيج جديد من الاستشهادات المتنامية تتخلل النص، تتوزع فيه من جديد أمشاجا من كل السنن، من

[1] – المرجع السابق، ص39.

[2] – هادية السالمي: التناص في القرآن (دراسة سيميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م، ص99.

[3] – المرجع نفسه، ص93.

الصيغ، من النماذج الإيقاعية، مقاطع اجتماعية »[1].

ما يمكن الوقوع عنده في هذا التعريف هو اعتبار "بارث" التناص والمتناص شيئا واحدا وفي حقيقة الأمر كلاهما نوعين من أنواع التفاعل النصي كما أشرنا إلى ذلك آنفا.فلو قمنا بتصنيف الأمثلة التي ساقها في هذا التعريف مقاطع إيقاعية، مقاطع من اللغات بعض الصيغ التي قد تكون أقوال مأثورة(أمثال، حكم، خواطر، أفكار) لأمكننا اعتبارها مناصات، لكن النصوص الحاضرة في النص من ثقافات سابقة أو معاصرة له كالاستشهادات مثلا، يمكن اعتبارها تناصات.

يبدو جليا أن البحث في العلاقات النصية لم تتبلور معالمه بعد عند رولان بارث فما أمكنه التوصل إليه في هذا المضمار هو أن النص نسيج من مقاطع حاضرة فيه قد تكون سابقة أو معاصرة له، وبهذا فـ"رولان بارث" لم يأت بجديد يذكر ولم يقدم إضافات على ما جاءت به كريستيفا قبله، وهذا ما يفسر اعترافه الصريح بفضلها عليه وعلى الدرس السميولوجي عموما.

من الجهود التي بذلت في جعل البحث عن العلاقات القائمة بين النصوص والتي تلمح فيها جدة في الطرح ما قدمه "ميخائيل ريفاتير" حين ربط التناص بفعل القراءة معتبرا القراءة المؤشر الأول على حضور آثار لنصوص أخرى في النص مدرجا بذلك القارئ ضمن عملية إنتاج التناص مقدرا دوره الكبير في الكشف عن البنيات النصية التي تختزل دلالات النصوص الحاضرة معرفا التناص باعتباره «هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلته»[2].

مثل هذا التعريف ينحو بالتناص منحى مغايرا لما سبقه، إذ اعتبر التناص إنتاجية قرائية لا إنتاجية كتابية، يعني أنه ناتج عن عملية القراءة والتلقي وليس أثرا كتابيا.لا ريب في أن "ريفاتير" قد وسع دائرة البحث في العلاقات النصية ورغم تصوره الفضفاض لمصطلح التناص، إلا أنه استطاع أن يضع يده على النقطة التي لم ينتبه إليها أغلب الباحثين، حيث «ركز جل اهتمامه على دلالية التناص إذ اعتبره آلية خالصة للقراءة الأدبية تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة المشتركة أن تنتج غير المعنى»[3].

---

[1] – نتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص (ص15، 16).

[2] – المرجع نفسه، ص21.

[3] – مجموعة من المؤلفين: أفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، تر: محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، 2013م، ص76.

هذا التعريف من جهة شهادة عن نضج تصور ريفاتير ووعيه لمفهوم التناص. ومن جهة أخرى نجده قد وسع في حدود إشكالية المفهوم، إذ لم يعد تحديد التناص موضوع الإشكالية، وإنما طبيعة مقاربة التناص هي محل التساؤل، هل تنطلق بين قراءتنا له من اعتباره عنصرا إنتجته الكتابة، أم عنصرا تحدده القراءة ؟. هذا التساؤل حاولت ناتالي بييقي غروس في كتابها "مدخل إلى التناص"، الإجابة عنه من خلال الوقوف على سلبيات وإيجابيات تصور "ريفاتير" القائم على أن التناص يحدث قبل كل شيء بفعل القراءة، ففي البدء اعتبرت القراءة معيارا مهما في تحديد التناص لأن إدراك القارئ للوحدات النصية الحاضرة في النص وللعلاقة التي تربطها بالنص المنتج هي التي تكسبه الديمومة والاستمرارية، وإن كان هذا الحضور غير مدرك والعلاقة مبهمة فالنص إذن مجرد حبر على ورق، فمهمة القارئ وفق هذا المنظور هي انعاش النص وبث الحياة فيه، وإن قلنا القارئ فإننا نقصد القارئ العارف وبعبارة أبلغ القارئ الحاذق الذي يمكنه أن يتقفى آثار النصوص بسهولة فائقة ولن يتأتى له ذلك إلا بامتلاكه طاقة قرائية تكسبه ثقافة واسعة متجددة فالقراءة الخالصة هي الوسيلة الوحيدة القادرة على تحديد مستوى القراء وهي القادرة على كشف الغطاء عن مواطن التناص، وإعطاء النص دلالة تتجاوز المعنى المقصود، « فالتناص هو فعلا، وفق هذا المنظور، متعلق كليا بالقراءة: إذا ما كان غير مدرك يصبح حبرا على ورق رغم أن تلقيه قد اعتبر ضرورة »[1].

من منظور آخر ترى ناتالي بييقي غروس بأن اعتماد القراءة كطريقة مثلى لتحديد التناص له مزالق كثيرة، حيث تجعل القارئ مقيدا، تسلبه حرية ما يقرأ، وتشغله بالبحث والاكتشاف «فالتناص بالقراءة تمكنه أيضا، في مقابل ذلك أن يحول هذه الأخيرة إلى مسار شديد التقييد، حيث المناص يمارس شكلا من أشكال الإرهاب: لم يبق أبدا في الحقيقة، ما أستطيع تلقيه بكل حرية لكن ما يجب علي اكتشافه»[2].

من المزالق التي يقود إليها تحديد التناص بالقراءة "ذاتية المقاربات المنجزة، والمقصود بها أن يبالغ القارئ في تصيد البنيات النصية على أنها ممارسات تناصية، فيعمد إلى استعراض عضلاته الفكرية معتمدا على ذاكرته الثقافية الغزيرة فيعتبر كل ما سقطت عليه عينه في النص تناصا، أو على الخصوص مناصا« فالمناص قد لا يتعرف عليه لأن القارئ لم يعرف كيف يكتشفه أو لن يتمكن أبدا من التعرف

[1] – ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص21.

عليه، لكن يمكنه أيضا، وبالعكس، يكون مكثفا، لأن ذاكرة القارئ العارف المثقف جدا قد يبالغ في الاستعانة بها فيتجه إلى إسقاط مرجعياته الخاصة على النص فيعتبر كظاهرة تناص إجبارية ما لعله يكون تذكرا إجماليا جدا»[1].

يمكننا في نهاية الأمر أن نصوغ تصورنا الخاص لهذه الإشكالية القائمة أساسا على ثنائية (الكتابة\القراءة)، فالحل يكمن-في اعتقادي- في تحديد أيهما أسبق الكتابة أم القراءة، وهذا يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن ثنائية أخرى مرتبطة بالثنائية السابقة ارتباطا وثيقا وهي ثنائية(الكاتب\ والقارئ)، وسوف نضطر إلى الأخذ بكل الاحتمالات الممكنة حتى نتمكن من إضاءة هذه الإشكالية وإزالة غموضها، فالاحتمال الأول يرجح الكفة للكتابة بمعنى أن التناص يتحدد بفعل الكتابة على أساس أن الكاتب من يملك السلطة الكاملة لاستحضار الوحدات التناصية في نصه، ففعل الكتابة سابق لفعل القراءة، أما الاحتمال الثاني فيميل إلى الأخذ بفعل القراءة كفعالية تتحدد من خلالها مقولة التناص، على اعتبار أن التناص متعلق بالذاكرة وبمعارف الكاتب القبلية التي اطلع عليها سابقا بفعل القراءة، ولكن معارف الكاتب ليست بالضرورة المكتسبة بفعل القراءة فكثير من الموروثات خاصة المأثورات عالقة بأذهان الكتاب منذ أعوام كثيرة، بالإضافة إلى معارف أخرى مجهول حتى مصدرها، ولكنها توظف على أساس ممارسات تناصية، فالأمر إذن ينظر إليه بمنظورين هما: منظور بناء النص، ومنظور هدمه ثم بنائه (نقده وتحليله)، فإذا كان موضوع البحث مناصيا على بناء النص فتحديد التناص فيه يكون مرتبطا بفعل الكتابة، أما إذا كان موضوع البحث مناصيا على تحليل النص وسبر أغواره، فالقراءة هي الطريقة المثلى لتحديد التناص، «ولعل الموضوعية المبحوث عنها ليست موضوعية البناء الأدبي وإنما هي موضوعية اختراق النص والتسلل إلى مظانه، لذلك قيل إن المنهج يبدأ بالقراءة ويمر إلى النقد ليصل إلى النمط المنشود الذي هو علم الأدب »[2].

فالتناص هو استراتيجية من استراتيجيات بناء النص الأدبي، وفي الوقت نفسه منهج من مناهج القراءات النقدية، وفي مقابل ذلك كله هو موضوع من مواضيع نظرية الأدب.

---

[1]- المرجع السابق، ص22.

[2] -هادية السالمي: التناص في القرآن، ص95.

إن مكمن القوة في تصور" جنيت" يكمن أولا في تحويل مسار التناص من اللسانيات إلى الشعرية، إذ أصبح التناص مظهرا من مظاهر شعرية النص وليس بحثا لسانيا محايثا، أما العنصر الثاني فسماه: "الفعاليات النصية " ويكمن في تقديمه مشروعا منهجيا متكاملا لبحث "العلاقات النصية"، ويختلف كثيرا عن سابقيه وذلك من خلال دقة جهازه المصطلحي والمفاهيمي.ويظهر لنا هذا بجلاء في ضبطه لمختلف العلاقات التي يمكن أن تشكل نسيج النص، وإعطاء كل منها مصطلحا خاصا بها، وهذا ما لم ينتبه إليه سابقوه الذين عالجوا مختلف "العلاقات النصية" تحت مصطلح واحد وشامل وهو"التناص(Intertextualité) ، بينما اعتبره "جنيت"«ليس عنصرا مركزيا لكنه واحد من بين علاقات أخرى يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته » [1].

ف"جنيت "قد تجاوز بذلك النظريات الأولية حول مفهوم التفاعل النصي ولكن جهود كريستيفا وباختين وريفاتير وغيرهم تمثل حجر الأساس الذي قامت عليه جل البحوث اللاحقة في مجال إنتاج النص وعلاقاته بالنصوص الأخرى.

من هذا العرض المبسط للمسار التطوري لمفهوم التناص عند الغربيين، يتبين لنا كثرة الآراء وتعدد المقاربات، إلا أن الملاحظ عليها أنها كانت تسير في وجهة واحدة فكل نظرية تكمل الأخرى وتزيد عليها، وهذا ما جعل المفهوم يصل إلى ما وصل إليه، حيث أضيئت معالمه واكتشفت أنواعه وأشكاله وتحددت آليات اشتغاله.

وأمام تزايد الاهتمام بمفهوم "التناص" ظهرت محاولات جادة تسعى إلى متابعة هذا المفهوم قصد استيعابه وتحديد مجالاته، ومن هذه المحاولات جهود رائد الشعريات المعاصرة " جيرار جنيت" وفي حقيقة الأمر فهذه الجهود لا تعد محاولات، وإنما مشروع علمي متكامل كرس له "الناقد" حياته العلمية والمعرفية، حيث سخر جل أعماله في البحث عن شعرية النصوص الأدبية تنظيرا وتطبيقا، بدءا من الصور(1، 2، 3)، مابين سنتي (1966، 1972) إلى مدخل إلى النص الجامع سنة 1979م، وصولا إلى " الطراس" 1982 م، وختاما " بعتبات" سنة 1987م، موسعا بذلك من دائرة البحث في مجال تحليل النص الأدبي مرتحلا بين فضاءات معرفية كثيرة قادته في نهاية المطاف إلى شعرية جديدة

[1] – ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، ص17.

موضوعها الجديد هو التعالي النصي(transtextualité) ، وقد ذكر ذلك في الأسطر الأولى من كتابه " الطروس"، معتبرا موضوع الشعرية ليس هو«النص منظورا إليه في تفرده [...] بل هو(التعاليات النصية transrextualité) أي{ كل ما يضع [نصا] في علاقة صريحة أو خفية بنصوص أخرى »[1].

وحصر" جنيت" العلاقات النصية في خمسة أنواع لخصتها ناتالي بييقي غروس[2] في:

1- **الجامعية النصية**: وهي العلاقة التي يقيمها النص مع الفئة العامة التي ينتمي اليها.

2- **الموازيات النصية**: وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه (المقدمات، التشبيهات)

3- **الميتانصية**: ويصطلح عليها جنيت علاقة التعليق أو العلاقة التقديرية وهي علاقة شبه خفية تجمع بين نص وآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- **التناص**: وهو علاقة حضور مشترك بين نصين أو أكثر، أي عن طريق الاستحضار وفي الأغلب بالحضور الفعلي للنص ضمن نص أخر، وتمثله علاقات الاستشهاد بعلامات التنصيص وبإحالة دقيقة للمرجع أودونها وتمثله أيضا الاستعارات غير المصرح بها(السرقات الأدبية)، أوالإيحاءات والإيماءات التي توحي بالضرورة إلى علاقة بين النصين.

5- **التعلق النصي**: واصطلح عليها أيضا علاقات الاشتقاق والتي تجمع بين نص لاحق ونص سابق اشتق منه، واقترح "جنيت" مقياسين لتصنيف ظواهر التعلق النصي، الأول وهو طبيعة هذه العلاقة والتي لا تخرج عن ثلاثة أشكال(المحاكاةimitation ، التحويلtransformation للنص السابق) أما المقياس الثاني فهو صفة العلاقة إما ساخرة (satirique)، جديدة (sérieux) أو تلاعبية (ludiqu.)

[1]- المرجع السابق، ص17.

[2] - المرجع نفسه، ص (17، 18).

2-2: العلاقات النصية في النقد العربي الحديث:

اختلفت الدراسات النقدية العربية حول قضية التناص والعلاقات النصية، خاصة في مجالي الاصطلاح والتأصيل، فقد عرف المصطلح عدة مسميات أشهرها التناص، التناصية، التداخل النصي، التفاعل النصي، التعالي النصي...إلخ.وقد أشرنا إلى ذلك آنفا، أما قضية التأصيل فقد تباينت آراء النقاد حولها بين مؤمن إيمانا تاما بأن التراث النقدي العربي قد عرف الظاهرة مبكرا وأشبعها دراسة وتحليلا. فموضوع التناص« قد تناوله النقاد العرب القدماء وخصصوا له بابا من أبواب كتبهم العلمية أو بحوثهم النقدية وسموه { السرقات الأدبية } »[1].

ومنهم من ذهب أبعد من ذلك حتى اعتبر أن مفهوم التناص والعلاقات النصية قد عرفه العرب تطبيقا وتنظيرا فقد «أحس العرب القدماء نقادا وكتابا وشعراء بسلطة النصوص التي أبدعت قبلهم كما أدركوا بوعي عميق صعوبة التخلص منها، بل إنهم آمنوا أن النصوص السابقة لعصرهم تحضر بوعي أو بغير وعي في نصوصهم » [2].

وهناك فريق ثان رفض الفكرة تماما معتبرا التناص مولودا غربيا ومن الخطأ أن نحاول إعادته إلى منابع عربية قديمة« فالسرقات الأدبية لا يمكن أن تصنف في إطار التناص أو في أي ظاهرة حوارية بين النصوص »[3].

وترى الكاتبة "هادية السالمي" أن العودة إلى التراث من أجل إحياء مفاهيم قديمة وصبغها بصبغة جديدة ما هو إلا هروب من الحاضر الذي يعاني صعوبة استيعاب المفاهيم الحديثة، فهذه العودة مجرد حل مؤقت للأزمة حيث تقول: «لا ريب في أن رؤية القديم بمنظار حديث من ما يعزي بعض الباحثين وكأن تحديث الدراسة النقدية يقتصر على رفع المفاهيم القديمة والنص على أخرى جديدة حريا على علاقة المشابهة الظاهرة. فلعل أهم ما يميز هذه العلاقة أنها مثيرة مغرية لأنها تحل مؤقتا المأزق الذي نقع

[1] – سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص81.

[2] – حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث (مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص133.

[3] – هادية السالمي: التناص في القرآن، ص 97.

فيه أمام وهج المفاهيم الحديثة »[1].

وفي السياق نفسه تستوقفنا رؤية الناقد المغربي سعيد يقطين الذي يعد تجربة نقدية ناضجة في هذا المجال، إذ سخر حياته العلمية والأكاديمية في البحث والتنقيب في التراث العربي، إلا أنه لم يقدم الأسباب المقنعة لموقفه الرافض تماما لاعتبار البحث في العلاقات النصية مفهوما قد سبق العرب الغربيين إليه، وأنه موجود في تراثنا العربي، نجده يتنصل من مهمة التقعيد لنظرية جديدة مستمرة من التراث العربي حول مفهوم التناص، الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن جدوى البحث في التراث إذا لم تكن الغاية منه إعادة إحيائه واستيعابه وإعطائه دفعا جديدا يتماشى ومستجدات العصر الراهن ويواكب ما يستجد على الساحة النقدية المعاصرة حيث يقول: «لا نريد ونحن نحاول تناول آراء العرب القدامى حول علاقات النصوص ببعضها أن نقول إن التناص موجود في تراثنا وأن العرب سبقوا الغربيين إليه.فمثل هذا الكلام له قفاحله الذين يرددونه في كل محفل متباهين ومزدرين.كما أننا لا ينبغي أن نستخلص نظرية جديدة حول التفاعل النصي بناء على تجديدنا لآراء القدماء وترهينها »[2].

ولكن الغريب في الأمر أننا نجده في أكثر من موضع يعترف صراحة بأن العرب القدامى قد أدركوا ظاهرة العلاقات بين النصوص حيث يقول: « نحاول هنا في هذه المقدمة تقديم تصور عام عن كيفية رصد العرب القدامى لظاهرة العلاقات بين النصوص لأنها ستمكننا من تشكيل فكرة عامة عن...اهتم العرب بعلاقات النصوص ببعضها، وكيفية تقعيدهم لأوجه العلاقات وغاياتها »[3].

هذا القول إذا شهادة اعتراف بأن العرب قد عرفوا مفهوم العلاقات النصية وبالتالي قد عرفوا مفهوم التناص، كون التناص ما هو إلا نوع من أنواع العلاقات النصية. ويصدق هذا الحكم على المفهوم لا على المصطلح، فالعرب قديما لم يعرفوا مصطلح التناص بهذا الاسم ولم يوظفوه في أبحاثهم، ولكنهم أدركوا العلاقة القائمة بين نصوص سابقة ونصوص لاحقة وعالجوها تحت مسميات كثيرة من قبيل الاقتباس– التضمين– الاستشهاد...إلخ.

[1] – المرجع السابق، ص 98.

[2] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 12.

[3] – المرجع السابق، ص (11، 12).

ويذهب أبعد من ذلك في اعترافه بالتمثيل بأقوال لكبار النقاد العرب القدامى حول هذه القضية، فيعطي مثالا للقلقشندي في باب: (في كيفية استعمال الأمثال في الكتابة). ويعلق عليه بقوله: «يتضح من هذا النص الدال أن توظيف نصوص أخرى في نص الكاتب من الأمور الجارية التي أولاها القدماء عناية خاصة كما أنهم لم يعتبروها من النقائص التي تلحق بالنصوص من جراء استعماله إياها وتعالقه مع نصوص غيره. فما الاقتباس والتضمين وما شاكلهما غير أشكال لتوظيف النصوص السابقة »[1].

يتضح من خلال هذا القول أن "يقطين" لا ينفي وجود المفهوم وإنما ينفي وجود نظرية مكتملة حول المفهوم، وهذه حقيقة لا مراء فيها، كون النقاد العرب القدماء كانت نظرتهم جزئية موضوعية، بالإضافة إلى كونها بلاغية خاصة، الأمر الذي لم يسمح لهم بالتقعيد لبحوثهم وضبط مصطلحاتهم أكثر، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى خصوصية الفترة، وطبيعة المادة المشتغل عليها فمهمة النقد العربي الحديث –إذن– هي محاورة النقد القديم من أجل إكمال مسيرة التنظير، وليس العمل على إلغائه، لأن إلغاء الماضي إلغاء للحاضر وللمستقبل، ولنا في النموذج الغربي خير مثال على ذلك فهذه" نتالي بييقي غروس" في كتابها "مدخل إلى التناص" تنظّر لمصطلح التناص الذي ظهر مع "جوليا كريستيفا" سنة 1969م، بالعودة إلى المفاهيم التي سبقته كالحوارية عند " باختين" و" استقلالية النص"عند الشكلانيين الروس، وإن كان هذا المفهوم الأخير بعيد كل البعد عن مفهوم التناص المعروف اليوم بتعالق النصوص، إلا أنها لم تلغ دوره الكبير في توجيه المقاربة النصية الوجهة الجديدة التي قادت إلى استنباط مفهوم "التناص" المعاصر. ولذلك فإنه آن الأوان لأن نعيد حساباتنا وتغيير وجهة نظرنا لتراثنا، حتى نتمكن من تطوير تصور نقادنا القدامى عن طريق التنظيم والتقعيد لآرائهم، وجعل المفاهيم النقدية القديمة ومنطلقاتها المعرفية، تقود إلى تحقيق نظريات عربية جديدة، وإلا سيظل نقدنا العربي يعاني انفصاما فكريا يتطلب منه تعديل رؤياه النقدية في كل مرة، ولا أدل على ذلك من هذا القلق الذي تشكو منه معظم الممارسات النقدية العربية، التي لم تتمكن بعد من ضمان أرضية صلبة تقف عليها، وأمام هذا الواقع النقدي المرتبك، وجدنا أنفسنا أمام مفترق طرق صعب، إما النسج على منوال المعارضة، فننهج سياسة التجاوز والقفز، ونكون بذلك كحاطب ليل نأخذ كل غث وسمين ونلهث وراء ما استجد من النظريات الغربية، أو نكون أمام تحد حقيقي يغري بالبحث والتنقيب فيما قدمه التراث العربي القديم في هذا

[1] – المرجع السابق، ص16.

المضمار، وإيمانا منا بأن البحث هو السبيل الوحيد لإقرار الحقيقة، وأن سياسة القفز والتجاوز لا تجدي نفعا أمام واقع نقدي مستباح، استباحته النظريات الغربية بحجة الحداثة وتواطئ بعض أهله، فقد آثرنا خوض مغامرة البحث لتتضح لنا الرؤية، فنلامس الصواب ونجانب اللبس، وعليه سوف تسهل الإحاطة بمختلف أنماط العلاقات النصية عند العرب القدامى، ونحاول مقارنتها بما قدمته النصوص الحديثة والنظريات الجديدة في هذا الخصوص.

2- 3: العلاقات النصية في النقد العربي القديم:

اهتم العرب قديما بقضية الإبداع الأدبي، منطلقين من فكرة كون الأدب صناعة لها آلياتها وأدواتها وطرائق ممارساتها، وقدموا في ذلك الكثير من الأبواب التي تحدد سر هذه الصناعة، وعنونوا كتبهم بعناوين متضمنة هذه الفكرة وخير مثال على ذلك كتاب "الصناعتين "لأبي هلال العسكري (ت395هـ).فالنص الأدبي من هذا المنطلق عملية إنتاجية أو كما سمته "كريستيفا" "فعالية إنتاجية"، وهذه الفكرة نقطة من نقاط الالتقاء بين الطرحين الغربي والعربي.

ولو تعمقنا أكثر في مفهوم "الصناعة الأدبية"، سنجد العديد من الإشارات الدقيقة التي تقودنا إلى اعتبار فكرة "صناعة الأدب"، أول بوادر وعي القدامى بقضية العلاقات النصية وتداخلها ضمن نسيج النص، إذ تندرج ضمن فكرة "الصناعة" الكثير من المفاهيم من قبيل التفكيك والتركيب، الاستبدال، التبادل، التحريك أو الحركة، وهي مفاهيم توحي بنوع من الفعالية والتداخل، فالصناعة الأدبية من هذا المنظور عملية تفكيك وتركيب، وإبدال واستبدال في إطار حركية تفاعلية مستمرة بين نصوص سابقة ونصوص لاحقة، وهذا المعنى هو جوهر التناص بالمعنى المعروف اليوم بين النقاد المحدثين. فالتناص لا يتحدد« بإعادة استعمال لعمل من الماضي، ولا بإحالة مستمرة نص ما لمرجع ما، بل بحركية أساسية في الكتابة تقوم باستحضار ملفوظات سابقة أوحديثة »[1].

إن تحديد " ناتالي بييقي غروس" التناص بكونه استحضار نصوص أو ملفوظات سابقة أو حديثة ضمن نصوص لاحقة أكبر دليل على أن العرب قد سبقوا الغرب إلى هذا المفهوم لأن تراثنا العربي القديم يزخر بالعديد من الأمثلة التي تبرهن على وعيهم بهذا المفهوم ممارسة وتنظيرا. فهذا "امرؤ القيس" وهو

[1] – ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، ص16.

من أقدم شعراء العصر الجاهلي، يعترف بأنه لم يكن السباق إلى قضية البكاء على الأطلال وإنما سبقه إليه غيره، إذ يقول:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خدام[1]

فالشاعر يقر بأنه ليس من ابتدع معاني البكاء على الأطلال، وإنما كلامه في البكاء على الأطلال كان مبنيا على كلام سابقيه وهو" ابن خدام".وهذا كعب بن زهير، يذهب أبعد من ذلك، إذ يصرح بأن كل ما نقوله من قول هو مكرر عما سبقنا، إما باستعارة بعض منه أو بإعادته.

ما أرانا نقـــول إلا معـــارا أو معـــادا من قولنـــا مكرورا [2]

أدرك الشعراء الجاهليون القدامى أن كل ما سيبدعونه، هم مسبوقون إليه كما أدركوا أن حضور نصوص غيرهم في نصوصهم أمر صعب التخلص منه، مما جعلهم يعيشون حالة من الخوف، والقلق من أن تصبح أشعارهم نسخا لنصوص أخرى، فيتهمون بالسرقة، "وطرفة بن العبد" واحد من هؤلاء، حيث قال:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر النـاس من سرقا

وإن أحسن بيت أنت قائـله بيت يقال، إذا أنشـــدته، صدقا[3]

فنظرة الشعراء الجاهليين إلى فكرة الأخذ عن الآخر نظرة سلبية، لأنهم كانوا يعتقدون أن تعالق نصوصهم مع نصوص غيرهم إنقاص من شاعريتهم وشاعرية شعرهم، ومثال تلك الأمثلة كثيرة لمثل هذا التداخل بين النصوص الشعرية الجاهلية، ومبثوثة في أمهات كتب النقد القديمة، فالسرقة تعد من العيوب الشائعة في الآداب العالمية قديما وحديثا، وهي كثيرة الأنواع والأشكال، ونجدها في الآداب العربية كما نجدها في الآداب الغربية، فهذا الأديب "برتولد بريخت" يتهم شكسبير وهو علم من أعلام الأدب الإنجليزي بالسرقة في قوله: « شكسبير أيضا كان سارقا»[4]. والناقد المعاصر ن. فراي N. FRAY)

[1] – امرؤ القيس: الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط5، 2004م، ص151.

[2] – كعب بن زهير: الديوان، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، 2008م، ص154.

[3] – طرفة بن العبد: الديوان، شرحه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م، ص70.

[4] – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص318.

(يعترف بأن كل إنتاج جديد هو في الأصل مادة قديمة أعيد صياغتها في قالب جديد، فيقول: « كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفا جديدا »[1].

إلا أن النظرة الغربية لهذه الممارسة تختلف عن النظرة العربية، إذ أن هذه الاخيرة نظرة سلبية، فهم يعتبرون أن كل شيء مأخوذ عن الغير، ينظر إليه نظرة نقص واحتقار مما جعل الشعراء القدامى ينزهون أنفسهم عنها. أما نظيرتها فهي نظرية إيجابية، من خلال اعتبارها مظهرا من مظاهر نصية النص، حيث تبرز كجزء أساسي للكشف عن قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره وقدرته على تحويل تلك التجارب النصية إلى تجارب جديدة، هذه الفكرة التي لم ينتبه إليها أدباء العرب القدامى، ولعل هذا ما يفسر القول بأن مفهوم التناص مفهوم غربي ولا جذور له في التراث العربي، وظلت هذه الفكرة تدور في خلد الشعراء على مر العصور والأزمنة، فبعد ظهور الإسلام نجد حسان بن ثابت، ينفي عن نفسه أخذ معاني غيره حين يقول:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري[2]

إذا انتقلنا إلى العصر الأموي فإننا نضع أيدينا على نموذج شعري تتجسد فيه ظاهرة تداخل النصوص بكثرة وهو شعر النقائض مع الثلاثي جرير والفرزدق والأخطل، وقد ذكر "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة " الكثير من أمثلة الأخذ والنقل بين هؤلاء والتي أوصلتهم لحد التراشق وتبادل التهم.[3] أما إذا انتقلنا إلى العصر العباسي، عصر الازدهار الفني والأدبي، فإن الظاهرة ازدادت اتساعا لا مثيل له سواء على مستوى التنظير أو على مستوى الإبداع إذ أصبح لا يخلو أي كتاب نقدي أو بلاغي من الحديث عن هذه الظاهرة ورصد مظاهرها، هذا على مستوى التنظير، أما على مستوى الإبداع، فقد اختلط الحابل بالنابل، لدرجة أصبح من الصعوبة التمييز بين إبداع شاعر عن آخر أو تصنيف الشعراء، أو المفاضلة بينهم، ولنا في كتابي " الموازنة بين أبي تمام والبحتري "للآمدي، وكتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه " للقاضي الجرجاني" أمثلة كثيرة على تحقق مظاهر التداخل النصي الحاصل بين نصوص هؤلاء

[1] – المرجع السابق، ص (318، 319).

[2] – حسان بن ثابت: الديوان، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص 197.

[3] – ينظر أبوعبد الله المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

الشعراء. إلا أن مواقفهم من فكرة السبق في المعاني، والأخذ عن السابق قد أخذت منحى آخر فمنهم من ظل ينزه نفسه عن الأخذ ممن تقدمه وعن إعادة معاني سابقيه، ويدعي الإبداع والابتكار كما كان يفعل أبو تمام، حيث يقول في إحدى قصائده:

إليك بثثت أبكار المعاني يليها سائق عجل وحادي

منزهة عن السرق الموارى مكـــــرمة عن المعـــاد[1]

وهناك من الشعراء من لا يرى غضاضة أن يأخذ من معاني سابقية أو معاصرية ويضمها إلى أشعاره أوينسج على منوالها، كما مع البحتري، الذي كثيرا ما كان ينهل من شعر أستاذه "أبي تمام"، دون أن يرى ذلك عيبا، لا سيما وأن هذا الأخير قد طارت شهرته في الآفاق، وقد أحصى النقاد القدامى جل المعاني التي أخذها البحتري من أبي تمام في العديد من مؤلفاتهم.

وبالموازاة مع ذلك فقد اهتم النقاد العرب القدامى بمعالجة موضوع تداخل النصوص الأدبية وتعالقها مع بعضها البعض، وذلك تحت مسميات كثيرة أهمها: السرقات الأدبية- الاقتباس- التضمين- الاستشهاد...، وقد أفردوا لها أبوابا كثيرة في كتبهم، وأولوها عناية خاصة، حتى أصبح لا يكاد يخلو أي كتاب نقدي من هذا الموضوع دراسة وتحليلا. وسنحاول تناول آراء أهم النقاد العرب القدامى حول علاقات النصوص بعضها ببعض، سعيا إلى تحقيق هدفين، الأول يكمن في البحث في الطريقة التي أدرك بها النقاد القدامى فكرة العلاقات النصية، والثاني محاولة رد الاعتبار للتراث النقدي العربي، فيما يخص السبق إلى التداول النقدي لمفهوم التناص بمعناه الحديث، ولعل أفضل وسيلة لذلك هي إعادة قراءة التراث بوعي نقدي جديد، لأننا حينئذ سنتمكن من وضع أيدينا على العديد من الإشارات الدقيقة والهامة والتي توصلنا إلى الإقرار بأن النقد العربي القديم كان سباقا إلى تناول مفهوم العلاقات النصية.

وقد تباينت مواقف النقاد القدامى في هذه القضية، وعالجوها كلا حسب وجهة نظره، وإن كانت في الغالب نظرة سلبية إذ مالوا فيها إلى تتبع زلات الشعراء وهفواتهم، عامدين إلى التجريح، والتشهير بهم، واصفين ممارستهم بكونها سرقات أدبية، وكثرت التآليف حول هذه السرقات، وتفنن النقاد في الكشف عنها وفضح أصحابها، حتى إنه لم« يخف عليهم سارق الألفاظ وسارق المعاني، ولا من

[1] – أبو تمام: الديوان، تح: محمد عبده عزام، المجلد1، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط5، دت، ص213.

يخترعها، ولا من يسلم بها، ولا من يجاهر بالأخذ ممن يكاتم به، ولا من يخترع الكلام اختراعا ويبتدعه ابتداعا، ممن يروي فيه، ويحيل الفكر في تنقيحه ويصبر عليه يتخلص له ما يريد، وحتى يتكرر نظره فيه»[1].

ويمكن أن نمثل لأصحاب هذا الاتجاه بكتاب أحمد ياقوت الحموي بن عبد الله الثقفي "مثالب أبي نواس"، وكتاب "سرقات أبي تمام" لأبي علي السجستاني، وكتاب ابن طيفور(ت 280هـ) سرقات البحتري من أبي تمام، وكتاب "سرقات الشعراء "لعبد الله بن المعتز.

ومع نهاية القرن الرابع الهجري كثرت التآليف التي خلدت المعارك النقدية التي كانت تدور بين النقاد، فبعدما كانت تدور حول أبي تمام والبحتري انتقلت إلى المتنبي وخصومه، الذين ترصدوا شعره بهدف كشف سرقاته، ومنهم الصاحب ابن عباد في كتابه "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي"، و"أبو علي الحاتمي" في كتابه "الرسالة الموضحة في مساوئ المتنبي"، و"العميدي" في كتابه "الإبانة عن سرقات المتنبي"...إلخ.

من خلال عناوين هذه المؤلفات ومضمونها، يبدو جليا أن وعي أصحابها بفكرة تداخل النصوص وتوظيف اللاحقين لنصوص غيرهم من السابقين وعي قاصر عن إقامة تصور نقدي حول هذه القضية محدد وشامل، على الرغم من جهودهم الكبيرة في إبراز معظم العلاقات النصية وتحديد أنواعها وأشكالها، وكذا جهودهم القيمة في مجال تقييم النصوص الأدبية بتمييز جيدها من رديئها، وتفضيل بعضها على بعض، وبيان مواطن الجمال فيها، الأمر الذي يعطيها قيمة علمية تحسب لها لصالح فروع أخرى.

ولكن يمكننا أن نلتمس لهم الأعذار، فإذا أدركنا المنطلقات والخلفيات التي كانوا ينطلقون منها، فإن معظم هؤلاء النقاد كانت تسيطر عليهم فكرة تقديس الشعراء المتقدمين(الجاهليين والإسلاميين)، بينما كانت نظرتهم كانت مجحفة في حق هؤلاء إذ يعتبرون أن المتقدمين سباقون إلى المعاني، ولم يتركوا بابا إلا قرعوه مما جعل المحدثين مدفوعين دفعا إلى الاختلاس منهم، « أما إذا نظر المحدثون في أشعار من

[1] – أبو بكر محمد الباقلاني: إعجاز القرآن، مطبعة دار المعارف، مصر، دط، 1971م، ص87.

تقدمهم من شعراء الجاهلية والإسلام وأفادوا منها فإنّ ذلك ليس بعيب، لأن معانيهم أضحت بعامل التقادم والاحتذاء كثيرة الدوران على الألسنة»[1]، وفي هذا المضمار يقول أبو زيد القرشي: «لم يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطرا إلى الاختلاس من محاسن ألفاظهم وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم»[2].

ففكرة النموذج الشعري القديم قد فرض سلطته الإبداعية على كل الإبداعات التي جاءت بعده، أما الخلفية الثانية التي تحكمت في طريقة تصور النقاد القدامى لمفهوم العلاقات النصية فهي مرتبطة بسيطرة العقلية الدينية على تفكيرهم، مما جعل جهودهم ذات حمولة فقهية أكثر منها فنية جمالية، فبدلا من أن ينشغلوا بالكشف عن جماليات الظاهرة، وما أضافته إلى الإبداع الفني والنقدي، نجدهم قد ربطوها بالجانب الديني، ولا أدل على ذلك من اتخاذهم لفظ "السرقة" للدلالة على هذه الممارسة، رغم ما تحمله هذه اللفظة من حمولة دينية فقهية أكثر مما هي أدبية نقدية.

إلى جانب هذه الكتابات التي خصها أصحابها لمعالجة موضوع "السرقات" كاعتبارها وسيلة دينية أخلاقية غير فنية، ظهرت كتب أخرى لكتاب ونقاد آخرين تميزوا بنقدهم البناء، ووعيهم الخلاق، ودقتهم العلمية وفهمهم الصحيح، ومن أبرز هؤلاء، نذكر: ابن طباطبا العلوي (ت322 هـ) أبو بكر الصولي (ت335هـ)، القاضي الجرجاني(ت392هـ)، أبوهلال العسكري(ت 395هـ) وعبد القادر الجرجاني (ت471هـ) الذين وتغيرت وجهة نظرهم لمفهوم "السرقة"، بدء باستبدالهم لفظ السرقة بألفاظ أقل تجريحا كالأخذ والاحتذاء والتضمين والاقتباس...، وصولا إلى اتفاقهم حول ضرورة تداخل معاني الشعراء ببعضهم ببعض، وتركيزهم على دور هذا التداخل في الرفع من أدبية نصوصهم، إذ« ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم »[3].

ورغم أن جهود هؤلاء قد طبعت بنوع من الجدة في الطرح، إلا أن رؤاهم النقدية حول السرقات قد تفاوتت وما يفسر ذلك كونه« باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه وفيه

[1] –أحمد محمد علي: المتنبي ومشكلة السرقات الشعرية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 79، الجزء 3، ص553.

[2] – أبو زيد محمد القرشي: جمهرة أشعار العرب (في الجاهلية والإسلام)، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 11.

[3] – أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، الباب 6 " حسن الأخذ "، تح: محمد أمين الخانجي، نظارة المعارف الجليلة، مصر، ط1، 1998م، ص 146.

أشياء غامضة، إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأُخَر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»[1].

وسوف نحاول تتبع جهود هؤلاء النقاد في ما يتعلق بقضية تداخل النصوص وتفاعلها، حتى نتمكن من وضع أيدينا على الرؤية النقدية والبلاغة العربية الأكثر نضجا حول العلاقة النصية، التي يمكنها أن تكون معادلا مقابلا لنظرية التناص الحديثة.

من بين أقدم النقاد العرب الذين تحدثوا عن قضية تداخل النصوص" أبو زيد القرشي " صاحب "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام "، وذلك تحت عنوان "الجاهلية والاسلام " حيث أعطى نماذج كثيرة عن التداخل الموجود بين النصوص الشعرية وآيات القرآن الكريم شرحا وتحليلا دون أن يطلق على هذه الظاهرة مصطلحا عاما أو يشير إلى مزايا هذا التداخل، وعذره في ذلك أنه كان ينطلق من رصده لأشعار الشعراء الجاهليين والإسلاميين محاولا إبراز شاعريتهم على حساب الشعراء المحدثين، معتبرا أنهم« لم يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطرا إلى الاختلاس من محاسن ألفاظهم، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم ».[2]

ما يمكن ملاحظته حول تصور أبو زيد القرشي أنه تصور قاصر نوعا ما، كونه جاء خاصا متعلقا بتداخل الشعر مع القرآن الكريم دون الأجناس الأخرى، وجزئيا كونه قصر بحثه حول أشعار الجاهليين والإسلاميين، دون أن يعمم الظاهرة على كل الإبداع الأدبي، ولكن هذا لا ينفي معرفته وتقبله لفكرة تداخل النصوص، وتوظيف الأحق عن السابق. وفي الوقت نفسه فمقصدية الكاتب من تأليف الكتاب تجعلنا نستبعد أن يكون تصوره له علاقة مع ما يعرف اليوم بمفهوم التناص (كما رأينا سابقا).

من النقاد القدامى—أيضا–من أدرك العلاقة الموجودة بين النصوص في وقت مبكر صاحب عيار الشعر "ابن طباطبا العلوي" (ت 322 هـ)، الذي ربط رؤيته النقدية حول العلاقات النقدية بقضية الرواية والحفظ، التي اعتبرها أساس صناعة الشعر، فالشعر لا تتحقق صناعته إلا عن طريق التشبع بأساليب المتقدمين من الشعراء المجدين «فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له إلا القليل. ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره...و يوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما

[1] – ا بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، تح: محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1907م، ص1072.

[2] – أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 11.

يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة، بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها »[1].

يتضح من خلال هذا القول أن ابن طباطبا يتقبل فكرة اقتداء اللاحق من السابق شرط أن يكون من المفيد الحسن، ولكنه يرفض الإغارة على معاني السابقين، حتى وإن كانت إغارة خفية وفي مقابل ذلك نجده يلتمس لهم الأعذار، لاسيما وأنه يقر بالمزية للسابق على اللاحق، وما دام الأمر كذلك فـ«المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة وساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق القبول »[2].

بل ويذهب أبعد من ذلك حين يبين للمتأخرين سبل الأخذ، إذ يقول « يحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها »[3].

وهنا إشارة إلى شكل من أشكال العلاقات النصية وهي علاقة الإيحاء (Allusion)وتكمن في الاستعارة الخفية غير المعلنة للمعاني، والتي تتطلب مجهودا من طرف القارئ حتى يتم التوصل إلى المعنى الموحى إليه، كما أنها تتطلب ناقدا ذكيا وبصيرا يمكنه الإمساك بها، وقد فصلت ناتالي بييقي غروس في هذه العلاقة تحت مسمى "التلميح" معتبرة إياها نمطا من أنماط التناص وجعلته مرادفا للايحاء أوالإحالة غير المباشرة« وما دام التلميح شكلا من التناص، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيتها فتستدعي بصفة خاصة ذاكرة القارئ. يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطنة ما يريد المؤلف منه، فيفهم دون أن يصرح له بذلك »[4].

إن هذا القول هو ترجمة لما قصده ابن طباطبا في قوله السابق، وقد توصلت إليه الناقدة سواء عن وعي أوعن غير وعي، وهذا ما يؤكد أن العرب القدامى قد تفطنوا إلى قضية تفاعل النصوص في وقت مبكر.

---

[1] – ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص 16.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[3] – المرجع السابق، ص (80، 81).

[4] – ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، ص70.

ويضيف ابن طباطبا في السياق نفسه، أن تفاعل النصوص المحفوظة في ذهن الكاتب أساس عملية إنتاج النص، فالنص من هذا المنطلق يكون« كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه»[1].

هذه التشبيهات للنص الناتج عن تفاعل العديد من نصوص تصب كلها في قالب واحد وهو أن النص مكون مركب من عدة مكونات، وهو نقطة التقاء وتداخل العديد من الخطابات.

إن مفهوما مثل هذا للنص يحلينا مباشرة إلى مفهوم كريستيفا للنص حين شبهته بالفسيفساء لأن « النص كان دائما في نقطة تقاطع من النصوص الأخرى: (كل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[2].

يتضح مما سبق أن "ابن طباطبا" قد قدم تصورا ناضجا حول القضية، من خلال إيمانه بحتمية توظيف اللاحق لنتائج السابق، بالإضافة إلى إيقانه بقضية تفاعل النصوص كوسيلة أساسية لإنتاج أي نص، إلا أن طبيعة التفاعل التي كان يتحدث عنها ابن طباطبا تختلف عن طبيعة التفاعل المعروفة اليوم بتوظيف نصوص مختلفة ضمن نسيج تأليفي معين كالرواية مثلا، فطبيعة التفاعل عنده ذهنية، بمعنى أن تفاعل النصوص يكون في ذهن الكاتب، ولعل ما يفسر ذلك هو ما اشتهرت به الذهنية العربية قديما من قوة الحفظ، فمعظم آدابهم وعلومهم قد حفظت إلى وقت بعيد بالرواية لا بالكتابة، بالإضافة إلى طبيعة المادة المشتغل عليها، فالنقاد القدامى كان اهتمامهم منصبا على التجربة الشعرية، والتي تستدعي الذهن قبل الكتابة، « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[3].

إن ما يمكن استخلاصه من قراءتنا لتصور" ابن طباطبا العلوي" حول قضية تفاعل النصوص وتداخلها، هو أن الناقد قد أدرك هذا المفهوم، وإن لم يعطه مصطلحا دقيقا، كما استطاع بذكاء الناقد الحاذق أن يصل إلى إعطاء مفهوم للنص مغاير لما كان سائدا آنذاك، وهو المفهوم الذي يتقاطع كثيرا مع

[1] – ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 16.
[2] – جوليا كريستيفا: علم النص، ص (8، 9).
[3] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 11.

المفهوم الغربي الحديث- كما بينا آنفا-وحتى وإن لم يركز الناقد على أشكال التداخل النصي ولم يعطه مفهوما واضحا وشاملا، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون تصوره بمثابة البذور الأولى لمفهوم التفاعل النصي أو ما يسمى بالتناص.

في حين يرجع الدكتور سعيد سلام في كتابه "التناص التراثي "أو البذور الأولى لمفهوم تداخل النصوص فيما بينها أو بما يسمى التناص-حسب علمنا- إلى "ابن سلام الجمحي" الذي تحدث في كتابه (طبقات فحول الشعراء)عن مفهوم (الدربة)، ويقصد بها الخبرة »[1].

وتتحقق الدربة أو الخبرة بعد أن يتشبع صاحبها من استيعاب وفهم نصوص كثيرة سابقة له أو معاصرة، ثم يبدع بعد ذلك نصوصا جديدة على شاكلتها، وإلى أن تستقيم له ملكة القول أو النظم، وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا سابقا بنوع من التفصيل، إلا أن ابن سلام الجمحي لم يربط فكرة الدربة بتداخل النصوص ولم يتطرق إلى هذه الأخيرة لا من قريب ولا من بعيد أما ما يحسب للرجل في هذا المجال هو اعتباره الشعر صناعة (بفتح الصاد)، في قوله« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان..والصناعة (بفتح الصاد) تدل على المعاني لا على المحسوسات، ويقصد بها الحذق والدربة »[2].

وخلاصة القول فإن تصور"الجمحي" بعيد كل البعد عن قضية تداخل النصوص وتعالقها، لذا لا يجب أن نُقوّل الرجل ما لم يقله، فقصد الكاتب من تأليف كتابه واضح، وقد استوفاه حقه علما ومنهجا، ولا يجب أن نطلق أحكاما دون أن نعللها أو نمثل لها من مصدرها.

بالوصول إلى أبي بكر الصولي (ت 335 ه)، وكتابه "أخبار أبي تمام "نجد الرؤية قد تغيرت، وقصدية الكاتب قد تبلورت، فإن كان الدافع عرضيا يهدف إلى الدفاع عن أبي تمام، إلا أن المبدأ والمنطلق صحيحين، فالصولي قد وقف عند أشعار أبي تمام راميا إلى تحقيق هدفين: الأول إثبات شاعرية الشاعر، والثاني إثبات شعرية نصوصه، وبالتالي دفع تهمة السرقة عنه، يقول: « ولو جاز أن يصرف عن

[1] – سعيد سلام: التناص التراثي، ص 83.

[2] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر1، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دت، ص 5.

أحد من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه، واتكائه على نفسه » [1].

إلا أن المتمعن في جملة الأخبار التي أوردها "الصولي" في سياق رد التهمة عن أبي تمام، يدرك أن " الصولي" يؤمن أن أشعاره لم تسلم من الأخذ شأنه شأن جميع الشعراء، فقد أورد أبياتا لأبي تمام ثم علق عليها بقوله: «وأخذه أبو تمام من قول ذي الرمة أمثلة كثيرة من قول الفرزدق ومن قول مسلم »[2]، ونجده في موضع آخر يجد له الأعذار، فيروي خبره مع دعبل الذي اتهم هذا الأخير بسرقة معانيه، فلما سمع أحد العالمين بالشعر اتهامه رد عليه قائلا: «والله لأن كان أخذ هذا المعنى وتبعته فما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاد فصار أولى به منك »[3].

فمسألة الأخذ لا تعد عيبا في نظره، خاصة إذا كانت مقرونة بالإجادة، كما أن شعرية الشاعر، وجودة شعره قد تتحقق بلجوئه إلى الأخذ من غيره.

[1] – أبوبكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م، ص 100.
[2] – المرجع نفسه، ص 83.
[3] – المرجع نفسه، ص (63، 64).

ثالثا: أشكال التفاعل النصي وأبعاده الدلالية في روايات" لحبيب السايح":

ينقسم التفاعل النصي إلى ثلاثة أشكال: تفاعل ذاتي وتفاعل داخلي وتفاعل خارجي، وقد لمسنا حضور هذه الأشكال في النتاج الروائي "لحبيب السايح"، لذا سنحاول استجلاءها مع الأخذ بعين الاعتبار الوظائف الدلالية التي تؤديها في الرواية.

1- التفاعل الذاتي:

يقصد بالتفاعل الذاتي تلك التفاعلات القائمة بين نصوص الكاتب الخاصة، فالكاتب قد يعتمد أسلوبا معينا، وينتج عوالم خاصة تميزه عن غيره، كما أنه «قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه، إذا ما غير رأيه »[1].

ومن البديهي أن تتعالق النصوص الخاصة بالكاتب مع بعضها البعض، وذلك لاعتماده على أسلوب معين في الكتابة، وتناوله موضوعات محددة أيضا، تكون نابعة أساسا من الدوافع الأولى التي حفزته على الكتابة، ومن ثمة فإن التفاعل الذاتي يبرز واضحا «عندما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل الكاتب معها مشتركة»[2].

إن الخلفية التي يعتمد عليها الروائي في إنتاجه لعوالمه الروائية هي التي تجعل هذه الأخيرة تتسم بخصائص مميزة، نجدها متجسدة من خلال العناوين الروائية أومن خلال المواضيع التي تتناولها، أومن خلال الشخصيات والفضاءات التي تشغلها، أو من خلال الأزمنة التي تعالجها.

1-1: تفاعل العناوين:

العنوان مدخل أساسي في قراءة النص الإبداعي، كونه يختزل دلالات مكثفة تضع القارئ في موضع مواجهة وتحد لاستنباطها، وبالتالي فالعنوان هو العتبة الأولى التي من خلالها نلج إلى عالم النص، ولا يمكن بأي حال من الأحوال القفز عليه، لما يمتلكه من قدرة إبداعية على توجيه النص، يقول الناقد محمد صابر عبيد: « يأتي العنوان في مقدمة هذه المواجهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراء من أجل العمل على حل مشكلات النص، لذا بدأت إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزا استثنائيا في الدرس

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

[2] -سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص123.

النقدي الحديث، إذ تكشف عن إمكانيات خطيرة في فهم النص وتأويله، وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحا تأويليا كاشفا تبقى أي دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النص »[1].

من خلال العناوين التي انتقاها الروائي لنصوصه الروائية بدء بـ"زمن النمرود" وما تلاها من الروايات كـ"ذاك الحنين" و"مذنبون- لون دمهم في كفي" و" زهوة" و" تماسخت- دم النسيان" وتلك المحبة" والموت في وهران "وكولونيل الزبربر" وآخرها " من قتل أسعد المروري"، يبدو التناص الذاتي واضحا وجليا بين هذه العناوين، فمعظم عناوينه جاءت جمل اسمية موجزة، ذات أبعاد دلالية واسعة ومكثفة، فبالرغم من أن الجمل الإسمية تدل على الثبات إلا أن عناوين السايح تسبح في فضاءات دلالية واسعة، لا تحدها حدود ولا تستوعبها قراءة واحدة، غير أننا يمكننا أن ندرجها ضمن حقلين دلاليين هما:

حقل الموت: وتتناص فيه ذاتيا العناوين الآتية: زمن النمرود، مذنبون— لون دمهم في كفي، تماسخت —دم النسيان، الموت في وهران، كولونيل الزبربر، من قتل أسعد المروري.

وتختزل هذه العناوين دلالة واحدة هي الصراع الذي ساد كل مرحلة من مراحل تاريخ الجزائر المعاصر، والذي كانت نهايته في كل مرة مطبوعة بطابع العنف والقتل، فالنمرود رمز التجبر والظلم والدم معادل موضوعي للموت.

حقل الحب: تتناص فيه ذاتيا العناوين الآتية: ذاك الحنين، زهوة، تلك المحبة، وتتمحور هذه العناوين كلها حول الحب وما يكتنفه من مشاعر الشوق والحنين وما يرافقه من حالة النشوة والصفاء.

1-2: تفاعل الموضوعات:

إذا تأملنا المتون الروائية للحبيب السايح نجدها تتمحور حول موضوعات معينة كتاريخ الثورة التحريرية، العنف أوما اصطلح عليه إعلاميا "الإرهاب"، الجنس، محنة المثقف، العلاقات الأسرية..، وقد تواترت هذه المواضيع بنسب متقاربة، إذ لم يخل أي نص من استحضار لهذه القضايا مما يوحي بأن هذه الأخيرة كانت هاجسا من الهواجس التي أرقت الكاتب، ودفعت به إلى إقامة مشروعه الروائي، فمن

[1] – محمد صابر عبيد: تأجيل متاهة الحكي، دارالحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007م، ص(130، 131).

خلال موضوع" الثورة التحريرية" حاول الروائي تسليط الضوء على الكثير من القضايا التي غيبها التاريخ الرسمي وفضح التاريخ المسيس الذي تلفه هالة من الغموض، في محاولة منه البحث عن الحقيقة التاريخية التي طالها النسيان، مراهنا بذلك على السرد التاريخي كسلاح قوي لمواجهة هذا الخطر الذي يتربص بالذاكرة الجماعية للأجيال الراهنة، والتي تشهد تدني سافر لمستوى الوعي التاريخي، وعبر الروائي عن ذلك بمقولة له على موقعه الإلكتروني بعنوان " أقوى الأسلحة":

« من بين أقوى الأسلحة لمقاومة النسيان المبرمج، الرواية والشعر والفن التشكيلي،

إذ تكتب عن بلدك: تاريخه وواقعه وأحلامه وانكساراته، فأنت ترمم ذاكرته، حينا وحينا تؤثثها،

وفي الحالتين أنت تبقيها متيقظة ضد النسيان: نسيان الألم والخسارات»[1].

يهدف السائح من وراء احتفائه بموضوع الثورة كركيزة أساسية لمعظم أعماله الروائية إلى إعادة قراءة التاريخ الثوري وإعادة كتابته بعيدا عن إيديولوجية السلطة المهيمنة التي طالما قدمت التاريخ من وجهة نظرها الخاصة باعتباره شيئا مقدسا لا مجال للبحث فيه، هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولة منه إضاءة الذاكرة الجماعية وتصحيح مخزونها، فالتاريخ« يعتبر ذاكرة جماعية تعادل الذاكرة الفردية والتفريط فيه من شأنه أن يعرض مجتمعا بكامله إلى فقدان الذاكرة، والإصابة بالعمى الحضاري »[2].

وقد أبان الروائي عن نظرته النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري منذ باكورته "زمن النمرود" (1985م)، التي صودرت من المكتبات في ذلك الوقت، وبالرغم من تناول الرواية لموضوع الثورة إلا أنها لم تصرح مباشرة بالنقائص التي اعترتها، بل عمدت إلى التلميح فقط لأن اهتمامها كان منصبا على فترة ما بعد الاستقلال وما شهدته من صراع العشائر والقبائل على السلطة خاصة أيام الانتخابات البلدية والولائية، كما في هذا المقطع« كل الدلائل تشير—كما صدر عن القهوة–إلى شدة الصراع. الانتخابات القادمة لن تكون أبدا كسابقاتها. موازين قوى استجدت»[3].

كما عرت الرواية السلوكات المخزية وفضحت دسائس ومناورات الانتهازيين من مسؤولين حكوميين ورؤساء أحزاب يدّعون المشاركة في الثورة، في حين باتت أخلاقهم وسلوكاتهم بعيدة كل البعد

[1] – موقع الروائي الإلكتروني habib.sayah.5 :https: //w.w.w.facebook.com:

[2] –عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ(سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2010م، ص34.

[3] – الحبيب السايح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م، ص14.

عن القيم التي تبنتها هذه الأخيرة، ويظهر ذلك في قول أحد شخصيات الرواية، «بعد الاستقلال كثير من الناس تنكث العهد..وتنسى دم الشهداء»[1].

أشارت الرواية–أيضا–إلى وجود حقائق صادمة عن الثورة وعن الحركة الوطنية وتنظيماتها السياسية وزعمائها، وذلك على لسان الراوي في وصفه لـ "عوج الفم" أحد الشخصيات الفاعلة في الرواية، حيث يقول: « يُدهم جلساءه بحقائق تاريخية كما تدهم دبابة بناية.لا يُقر بشيء يسمى محظورا.الأسئلة حول ما يثيره من قضايا ذات خطورة لم تنقطع. جلساؤه بين بعضهم، بينهم وبين أنفسهم تساءلوا هم كذلك.والمهتمون بالسياسة يتحرجون»[2].

ويستمر لحبيب السايح في توظيف تيمة الثورة في أعماله الروائية التي تلت باكورته، فنجده في " مذنبون "يتحسر على ضياع القيم الثورية، وتغير أصحابها، وجاء ذلك على لسان المجاهد" بوركبة" حين تحدث مع بطل الرواية " أحمد بن عيسى" عن قادة حرب التحرير، قائلا: « للأسف، كثير منهم أضاعوا كل شرف وصاروا محتالين»[3].

ونجده في موضع آخر من الرواية يقر صراحة بأن تاريخ الثورة التحريرية يشوبه الكثير من الغموض لدرجة لا يمكن فيها اعتباره تاريخا أصلا، لما يعتريه من زيف وتزوير للحقائق وجاء ذلك على لسان أستاذ التاريخ، إذ قال: « تاريخ حرب التحرير المكتوب هو اللاتاريخ، معجزة أن الحرب لم تؤل إلى الفشل كل شيء كان قاب قوسين من الانتكاسة، لأن رموزها أقاموا كل شيء على تنازلاتهم التي وصلت حد التواطؤ على الاغتيال والتصفية »[4].

ويتجلى التناص الذاتي في بعده الموضوعاتي واضحا وجليا، من خلال التفاعل الواعي أوغير الواعي بين روايتي" مذنبون–لون دمهم في كفي–" وبين "زهوة "، فيما يتعلق بعرض الروائي لوجهة نظره المتعلقة بتاريخ الثورة التحريرية فنجده في "زهوة" يقدمها على لسان "عبد النور" أستاذ التاريخ– أيضا–الذي يتحسر على التهميش المبرمج الذي طال تاريخ الثورة التحريرية، مخاطبا "يوسف" أحد شخصيات الرواية

[1] – المصدر السابق: ص 151

[2] – المصدر نفسه: ص 21.

[3] – الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2008م، ص 29.

[4] – المصدر نفسه: ص 175.

قائلا: «حتى ولو تحقق لك يوما شيء مما تتمناه فإن ما لن تراه هو ما سرقته السياسة من صانعي التاريخ الحقيقيين وأغلقت دونه عن المؤرخين ثم اختزلته في مناسبات مظهرية خوفا مما يحمله إلى ذاكرة أجيال سيظل يخجلها أنها لا تعرف ماذا يحدث بالضبط»[1].

ويواصل الروائي فعل الإفصاح عن وجهة نظره تجاه تاريخ الثورة التحريرية، مبديا جرأة كبيرة في كشف المسكوت عنه، وذلك من خلال رواية " كولونيل الزبربر" التي تقدم قراءة جديدة للتاريخ الرسمي الجزائري، فجاء ذلك على شكل مذكرات للمجاهد " بوزقزة"، والتي كانت بمثابة رسائل اعتراف عما أخفي من السلبيات التي طالت الثورة كالاغتيالات والتصفيات التي كانت بين أفراد جيش التحرير، والتي استمرت إلى ما بعد الاستقلال، ولم تكتف الرواية بذلك بل شككت في الكثير من القضايا التي باتت محسومة في الذاكرة الجماعية للجزائريين كاستشهاد أبرز قادة الثورة التحريرية، فجاءت الرواية بذلك صادمة للأجيال الجديدة فاتحة الباب أمامهم لإعادة قراءة تاريخهم الحقيقي بما فيه من قداسة وتدنيس كما في هذا القول للمجاهد "بوزقزة": «نحن نعيد تاريخ الجزائر إلى مساره.نحن نصنع حدثه الجديد»[2]، مشيرا الى أن التاريخ لا يكتبه الجبناء بل يصنعه المؤرخون الحقيقيون الذين يمتلكون الجرأة والصدق في حفظ الوقائع دون تهميش أوتزييف «حرب تحرير، بقسوتها وفضاعتها وآلامها وثمنها، لا يكتب تاريخها جبناء»[3].

بالإضافة إلى ذلك عمدت الرواية إلى فضح جرائم فرنسا من خلال تقديم أبشع أنواع التعذيب التي لحقت بالشعب الجزائري في صور لم نشاهد مثلها لا في التاريخ الرسمي ولا في السرود التي سبقتها، في محاولة منها غرس الحس الوطني لدى الأجيال الحاضرة، ومقاومة النسيان الذي طال ذاكرتهم حول تاريخهم، لذا جاء تصدير الرواية بـ: "مقاومة للنسيان"، أضاف إليه بعد ذلك قولا للحفيدة " الطاوس"– التي تمثل نموذجا عن جيل الحاضر–: «وإذ تلك الأحداث تتباعد عني مسافة، يجرفها تيار النسيان تتراءى لي وقائعها، منتقاة للتاريخ الرسمي، ثبتت علامات لذاكرتي وكليشهات لعيني بكامل التشوه لحقيقة حرب تحرير كانت قاسية، لخيبة استقلال لم تفتأ قاتلة، إنها حال الوالد "كولونيل الزبربر"، حال والده جدي "مولاي بوزقزة" مثلما استحق ذلك لأنه كان كغيره من جنود جيش التحرير أشبه بالجبال

[1] – الحبيب السائح: زهوة، ص 21.

[2] – الحبيب السائح: كولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص61.

[3] – المصدر نفسه، ص57.

في صمودها، إنها حال جيلي الصارخ بتوهانه أن يعاد إليه تاريخ آبائه» [1].

وتعاود الرواية تعرية الطابوهات وإضاءة الهوامش، بالوقوف على التلاعبات التي مست الثورة، هذا التاريخ الذي أُهدر واستبيح أمام أعين أصحابه فها هو مولاي بوزقزة يسائل نفسه: « لمن كان سيقول إنك بعد خمسين سنة تعاين أنك أصبحت على فجيعة توقيعك لساسة الاستقلال وأرباب الدولة، صكا على بياض ليستولوا على تاريخ حرب تحرير كتبه بدمه وغناه بآلامه شعب بأكمله » [2].

أما في رواية "من قتل أسعد المروري"، فيبدو أن تفاعل الروائي مع موضوع الثورة صار ضئيلا، باستثناء بعض الإشارات التي تضمنتها الرواية، كما في هذا المقطع الذي يذكر بالاغتيالات التي طالت قادة الثورة التحريرية، أثناء الثورة وبعد الاستقلال، حيث يقول بطل الرواية الصحفي "رستم معاود": «وفي ذهني مرت أكثر من صورة لقضايا الاغتيالات التي كان الغموض لا يزال يكتنفها– صور عبان رمضان ومحمد خميستي ومحمد بوضياف..» [3].

نخلص في الأخير إلى أن نصوص "السائح" الروائية تتفاعل ذاتيا وتتقاطع مع بعضها البعض من خلال احتفائها بموضوع الثورة التحريرية باعتبارها خيطا من الخيوط العريضة التي اعتمدها الروائي لنسج مشروعه الروائي، إذ لا يخلو نص من نصوصه من ذكر الثورة التحريرية سواء بالتصريح أو التلميح أو الإشارة.

ومن المواضيع –أيضا– التي تمثل نقاط التعالق بين نصوص السائح الروائية نجد موضوع " العنف" أو" الإرهاب" أو كما يحب الروائي تسميته بـ" المحنة"، فبالإضافة إلى موضوع الثورة، انكب السائح على مساءلة الحاضر المؤلم الذي عاشه المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء التي عصفت به، فجاءت رواياته شاهد عيان على تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر المعاصر، وقد امتلك الروائي القدرة على فهم طبيعة التحولات التي عرفها مجتمعه وإدراك الخلفية التاريخية التي مازالت تلقي بظلالها على الحاضر، فخاطب الحاضر من خلال الماضي، مقدما إياه وفق رؤيته الخاصة، والتي اتسمت في الغالب بشجاعة في الطرح، ولعل ذلك راجع إلى امتلاك الروائي لرصيد معرفي كبير بحكم معايشته للأحداث.

---

[1] – المصدر السابق، ص 22.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.

[3] – الحبيب السايح: من قتل أسعد المروري، ص 82.

ففي روايته "مذنبون– لون دمهم في كفي"، يبدي الروائي جرأة كبيرة في تشخيص واقع الأزمة، رادا بذورها الأولى إلى ما بعد الاستقلال وما شهده من تصدع بين رفقاء السلاح، وتنازعهم حول السلطة، وسيطرة أطماعهم الشخصية على مبادئهم الثورية، كما أشار إلى ذلك المجاهد " بوركبة" أثناء حديثه عن حربه ضد فرنسا قائلا: « فلم تكن مرت سوى ساعات على إعلان الاستقلال حتى نتأت رؤوس زعامات جيش الحدود، وجيش الداخل من بين أشلاء ضحايا الحرب ومن جراح المنكوبين المفتوحة، فزرعت من حينها بذور الفتنة الأولى بينما لم تكن درجة الصدمة التاريخية قد بدأت في النزول بعد» [1].

يواصل الروائي التوغل في أعماق الأزمة مفصحا عن أسبابها الحقيقية، متخذا من شخصية المجاهد "بوركبة" معادلا موضوعيا له، ففي حوار له مع صهره" خالد" يتساءل بوركبة: « أليس كل شيء في هذا البلد يسير بالإكراه؟... سبب محنة البلد وموت الانسان فيه رخصا هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة وبسط سيطرة الزعامة» [2].

ولم تتوقف تساؤلات المجاهد "بوركبة "عند هذا الحد بل امتدت إلى كشف الأيادي السوداء التي كانت وراء الأزمة وكشف مطامعها وأهدافها، محاولا بذلك التنويه إلى الحلول الكفيلة باجتثاث الأزمة من جذورها، كما في هذا المقطع: « ثم هاهي حرب أخرى همجية تمزقنا منذ سبع سنين، تديرها رؤوس الفتنة من السياسيين الطموحين ومن كبار المتنفّذين الذين يتقاتلون بدمنا للسيطرة على المال العام والعقار فمن أين لنا بحكومة قادرة على حمايتنا وصيانة حقوقنا والدفاع عن بقاء الدولة؟ » [3].

كما توقفت الرواية عند قضية هامة شغلت الرأي العام والخاص، وكانت نقطة انعطاف في تاريخ الجزائر، ألا وهي قضية "المصالحة الوطنية"، والتي كانت السبيل الوحيد الذي أخرج الجزائر من دوامة " العنف"، بحيث دارت أحداث الرواية حول المذبحة التي تعرضت لها عائلة "رشيد ولد الطيب" المجند في صفوف الجيش الوطني الشعبي برتبة ضابط صف، والذي قرر الانتقام من " لحول ولد فلة"، قاتل عائلته، فور انتهاء فترة تجنيده وبعد نزول هذا الأخير من الجبل إثر منحه العفو السياسي، وقد أثار قرار العفو عنه استياء أهل القرية جميعا، نتيجة الجرائم البشعة التي ارتكبها في حق أبناء قريته خاصة المجاهد

[1] – الحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 38.
[2] – المصدر نفسه، ص 38.
[3] – المصدر نفسه، ص 39.

"بوركبة" الذي مافتئ يبدي موقفه من هذه القضية، كما في هذا المقطع: «ثم أوقد سيجارة تالية ونفث مسقطا نظرة حنق على ميمون: "العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات، عرفت الآن ؟" فلم ينطق محركا رأسه أن نعم. فانتهره: "أنت لا تعرف شيئا، لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قادته" وبسط يده القوية على سطح المصرف يكبسه بنبرة ساخرة: "من علامات الساعة أن يتحول شعب بأكمله إلى الصعلكة، ومن دلائل الخراب أن تؤول الدولة إلى مسخرة، هل تسمع بقانون أوشرع يبرئان الدولة من غير محاكمة؟»[1].

امتلأت الرواية بالكثير من المقاطع المناهضة لهذه الخطوة المهمة في تاريخ الجزائر المعاصرة، نأخذ على سبيل المثال هذا القول لـ "بوركبة" وهو في قمة غضبه قائلا: «عفو الساسة عن القتلة، ذنب أكبر لا بدّ أن يقاوم. »[2].

ظل موضوع المحنة- إلى جانب موضوع الثورة-هاجسا مؤرقا للكاتب، الذي جعلها نواة لجل أعماله الروائية، فبعد أن شرّح واقع الأزمة في " مذنبون"، معطيا أسبابها مُتمثّلا أحداثها ووقائعها، معرجا على نهايتها التي أثارت ومازالت تثير ردود أفعال متباينة بين مؤيد ومعارض، هاهو يواصل الغوص في أعماقها، ويحاول استجلاء أبعادها وتأثيراتها على الإنسان الجزائري، خاصة المثقف باعتباره القلب النابض في المجتمع، فتأتي روايته " تماسخت- دم النسيان" صورة معبرة عن محنة المثقف الجزائري، الذي عاش كابوسا مخيفا زمن التسعينات، وتجسد ذلك من خلال شخصية الصحفي"كريم الصايم" الذي عاش مسكونا بهاجس الموت الذي تحركه الآلة الارهابية التي حصدت العديد من أرواح زملائه، فما كان منه إلا الفرار منها شرقا نحو تونس ثم غربا نحو المغرب بحثا عن ملاذ من الخطر المحدق به، ليجد نفسه في آخر المطاف مجبرا على العودة إلى أرض الوطن ومواجهة قدره المحتوم، وهو أن يكون وجها لوجه أمام الموت، وذلك بعد أن خسر كل رهاناته في أن يتحرر من هذا الكابوس الذي لزمه، وكان سببا في تفاقم معاناته، فجاءت الرواية مفتتحة برؤيا عبارة عن كابوس رأى فيه البطل " كريم "وحشا على صورة بغل برأس آدمي يطارده بالسلاح الثقيل، واختتمت الرواية بيقظة إلا أن يقظته ظلت رهينة الواقع المتأزم

[1] – المصدر السابق، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

ونفسيته المحطمة، كما يعبر عن ذلك هذا المقطع «إنها فتنة ظلومٌ بوصمة الانحطاط ووجعه، لوأني مسخت ورقة تحتحت في مهب ريح دوامة العنف هذه حتى لا أعرى على عورتي أمام تاريخ عمر والآخرين المحفور بمخالب الوحش في ذاكرتي، هاهو الرماد تحول إلى دمهم يحاصرني. آه يا ندم كيف أني لم أقض نحبي مثلهم بشهامة الرجال»[1].

ويستمر الروائي في سرد أزمة المثقف الجزائري أيام المحنة، حيث أزاح الستار في رواياته "تماسخت–دم النسيان" و"الموت في وهران" و"من قتل أسعد المروري"، عن اغتيال الكاتب والمسرحي " عبد القادر علولة"، الذي يعد واحدا من الوجوه البارزة والفاعلة في الساحة الثقافية أيام المحنة، والذي اغتالته يد الإرهاب بسبب نضاله المدني والإنساني، ومع ذلك لم تلق هذه الشخصية الثقافية والوطنية التقدير والتبجيل الذي تستحقه من قبل الجهات الرسمية مما جعل الروائي يحمل على عاتقه مهمة التعريف بها وإعطائها المكانة التي تستحقها، حتى تظل خالدة في أذهان الجزائريين، فبالعودة الى رواية "تماسخت –دم النسيان–"نجده يخصص لها جزء كاملا يغطي مساحة نصية معتبرة تقدر بحوالي عشر صفحات، فيقول على لسان بطل روايته "كريم الصايم": « أشعر بعظيم الخجل يحتاجني كلما تذكرت نبأ اغتيال سي عبد القادر ليلة خميس نزل فيها على وهران صعقة من فاجعة أخرى أعظم، غدروا به في شارع مستغانم في أواخر رمضان كان وحيدا في صدره قلب ينبض شعرا ومحبة. لم يملك غير الكلمات والحركة »[2].

وفي روايته "الموت في وهران "نجد الكاتب يتفاعل ذاتيا مع روايته السابقة حول قضية اغتيال المسرحي "عبد القادر علولة "وذلك في معرض تذكر أحد شخصيات الرواية وهو عبدقا النقريطو (عامل تقني في مسرح وهران) لمشاهد من مسرحية "الخبزة " لعلولة والتي كان لها صدى كبير في نفوس الوهرانيين والجزائريين عموما فيقول: «آه.تذكرت الخبزة » محاكيا صوت أحد الممثلين فيها: «"الزيتون أعيشة قولي لي كل، أعيشة" » ثم زفر«آه، وقت جميل....»، لاما على وجهه بيديه: « آه، لوكان سي عبد القادر مازال في هذه الدنيا.»ماسحا عينيه: « ربما كنت الآن تقنيا في الإنارة المسرحية، على الأقل»[3].

[1] – الحبيب السايح: تماسخت دم النسيان، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2012م، ص 19.

[2] – المصدر نفسه، ص42.

[3] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص(30–31).

أما في" من قتل أسعد المروري" فإن قضية اغتيال "علولة" تحضر بشكل مكثف، وكأن الرواية قد انطلقت من الحادثة الحقيقية لهذا الاغتيال، وذلك من خلال تناولها لقضية اغتيال الأستاذ الجامعي" أسعد المروري" الكاتب والمخرج بمسرح وهران والناشط الحقوقي، الذي اختفى أربعة أيام، ليتم العثور عليه في اليوم الخامس مقتولا بمقر الحزب الذي ينتمي إليه، بعد أن أعلنت ذلك الجهات الرسمية التي حاولت التكتم عن الكثير من الحقائق وربما تزييفها كما تصرح الرواية على لسان السيد قادر الناطق الرسمي للتنسيقية الوطنية للتغيير والديمقراطية: «ثق ملف التحقيق سيسكت عن أسباب الاغتيال الحقيقية. ستشوبها لطخات ظل وشك» [1].

ويظهر التفاعل مع هذه القضية واضحا من خلال تواتر ذكر الكاتب لبعض التفاصيل المرتبطة باغتيال "علولة" ففي نصوصه الثلاثة هناك إشارة إلى تاريخ ومكان اغتياله وردة فعل الجماهير من ذلك وكذا طريقة تعاطي وسائل الاعلام المحلية مع الحادثة بالإضافة إلى وصف دقيق للضحية، هذا المقطع الذي يشمل على جميع العناصر التي تفاعلت فيها الروايات الثلاث: «ومن أمام بناية المسرح ذات الوجوم الجليل، اقتنينا زهرتين من بائع ورود متنقل.صعدنا الأدراج. وقفنا عند لافتة رخامية »

"عبد القادر علولة -8جويلية 1938-10مارس 1994"

فقد أشع في ذهني وجهه الجميل المسالم بشعر كثيف مجعد وعينين حالمتين وشارب سخي.

"ست عشر سنة تمر على اغتياله في شهر رمضان" قلت مميلا طرف عيني إلى لطيفة.«عامها كنت في سنتي الخامسة بالجامعة»، مضيفة « لم أنس حالة الإحباط التي رجع عليها والدي غداة تلك الليلة».

فثارت ذاكرتي لصوت مذيع نشرة الأخبار الأخيرة «تعرض هذه الليلة الكاتب والمخرج المسرحي...» قطعته لطيفة.«هذا هو المكان إذا » [2].

وبهذا يمكن القول بأن تفاعل هذه النصوص الثلاثة بشكل متواتر جعل منها حلقة متصلة تكمل بعضها البعض، فروايتيه السابقتين" تماسخت دم النسيان" و"الموت في وهران" كانتا بمثابة لبنة أساسية لبناء "من قتل أسعد المروري" فالتفاعل النصي هنا ليس مرتبطا فقط بعملية قراءة النص وإنما بإنتاجه

[1] - الحبيب السائح: من قتل أسعد المروري ص101.

[2] - المصدر نفسه، ص 19.

أيضا لذا جاز لنا القول بأن معظم عناصر التفاعل هي بؤر مولدة للعديد من النصوص التي تبقى في تفاعل دائم وغير نهائي مع نصوص أخرى، مما يجعلنا نسلم بمقولة: « أن النص محكوم دائما بالتوالد وأن الكتابة مما يجعلها تقضي على أي صوت خارجها يدعى أبوة النص » [1].

يبرز التفاعل الذاتي واضحا وجليا من خلال توظيف الروائي لتيمة الجنس في معظم أعماله الروائية، فمنذ باكورته" زمن النمرود "1985 م ظهرت جرأته في تناول واقتحام هذا الموضوع من خلال ما تضمنته من ملفوظات الجسد والشهوة والجنس، ولم يكن توظيفه للجنس في هذه الرواية من زاوية الاثارة، بل من قبيل كشف المحظور وإظهار المسكوت عنه وفضح زيف المجتمع وانحراف الأخلاق وشيوع الفساد، وبذلك فالمشهد الطويل لمسؤول البلدية "زياد" الذي حاول " الاعتداء جنسيا على" يمينة " الطبيبة بمستوصف القرية بعد أن اقتادها عنوة إلى "غابة الحلوف" قد أسهم بشكل كبير في رسم هذه الشخصية المتسلطة المتجبرة المفتونة بالنساء المتحضرات والتي لاهمّ لها سوى السلطة والمال والجنس، وهو حال معظم المسؤولين اليوم[2].

تعددت الدوافع لوجود الجنس في روايات السايح وكذا الطريقة التي قدم بها، فأحيانا نجده ضرورة موضوعية كما هو الشأن في "زمن النمرود" وكذا في "الموت في وهران" ومن قتل أسعد المروري "، حيث أصبح توظيف تيمة الجنس عنصرا ضروريا اقتضته رؤية الكاتب ورغبته في نقل الواقع المعاش بكل سلبياته، ففي رواية "الموت في وهران "برز الجنس كضرورة إذ لم يتم توظيفه من باب الإثارة، وإنما كان لتوظيفه أبعاد كثيرة بحيث استطاع أن يكشف حقيقة النفس البشرية ويعري ما يشوبها من الدناءة والدنس، من خلال شخصية "خضرو البومة " الذي حاول الاعتداء جنسيا في السجن على بطل الرواية "هواري " ومن خلال –أيضا– شخصية" حسينة "الطالبة" في جامعة وهران التي عانت أقسى الظروف بعد أن اغتصبها خطيبها بشراسة الحيوان، لتجد نفسها تلج عالم الدعارة والمخدرات، فبقدر ما أسهم توظيف الجنس في فضح قذارة النفس البشرية بقدر ما أسهم في كشف معاناتها، فنقل الروائي لمشاعر حسينة وآلامها وجروحها وهي تسرد "لهواري " ذكرياتها وما كانت تكابده في ملاهي وهران تجعل القارئ يدمى قلبه حزنا عليها، وعلى مصيرها الذي انتهى بموتها بجرعة زائدة من المخدرات،

[1] – نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010م، ص 85.

[2] – الحبيب السائح: زمن النمرود، ص (97-105).

فمعاناتها قد تلخصت في قولها: «لا شيء يشفيني من جراحاتي. إني أتألم.إني سأموت من ذلك...هدني الظلم. تخليت عن أحلامي ونثرت أوهامي لأتعايش مع جرحي النازف وأتجرع، قطرة قطرة، خيبتي.»[1]، والأمر نفسه يتجلى في روايته الأخيرة "من قتل أسعد المروري "حيث كان لتوظيف تيمة الجنس مسوغاته ؛فقد جاء ضروريا مسايراً للأحداث، ساهمت اللقاءات الجنسية التي كانت بين الصحفي "رستم معاد" وصديقته الطبيبة الشرعية في مستشفى وهران "لطيفة منذور" في دفع عجلة البحث عن الحقيقة واستجلاء ملابسات جريمة الاغتيال التي راح ضحيتها الأستاذ الجامعي والمخرج المسرحي "أسعد المروري "والتي كيفتها العدالة على أساس أنها جريمة عاطفية سببها الشذوذ الجنسي.

من الدوافع –أيضا–التي دفعت "الحبيب السايح" إلى توظيف تيمة الجنس في رواياته خاصة منها التي عالجت موضوع المحنة حيث عمت الفوضى واشتد الصراع، وساد الخوف وعدم الاستقرار.فكان لجوء الروائي الى توظيف الجنس نابعا من الكبت الذي عانى منه جميع أفراد المجتمع، آنذاك كما في روايته "تماسخت–دم النسيان–" التي رصدت محنة المثقف الجزائري ممثلا في شخصية "كريم الصايم" الصحفي بجريدة "القوس" هذا الأخير الذي عاش مسكونا بهاجس الخوف من الموت الذي ظل يترصده ويقض مضجعه، فما كان منه إلا السفر شرقا نحو تونس وغربا نحو المغرب بحثا عن ملاذ آمن يحقق له الاستقرار، وهناك تفاجأ بأن محنة وطنه لا يمكن تجاوزها بسهولة، فاتخذ من لقاءاته الحميمية متنفسا لما يعانيه ويكابده بعيدا عن وطنه، يظهر ذلك في مواطن كثيرة في الرواية كما في هذا المقطع: « صدفة مؤلمة، كذلك أحس كريم لقاءه شهلة فتملأ قلبه حنينا فاجعا إلى وطن بألوانه وأنواره ونسائه وكلمات أهله وروائحهم، وأحس جسده لملامسة شفتيها شفتيه تحول شجرة الزيتون، وكما في حلم يقظة تبدد»[2].

إذا كانت هذه أهم الأسباب التي دفعت "الحبيب السايح " إلى التعرض للجنس في أعماله الروائية، خاصة الأخيرة منها، في نصوص سابقة فإننا نجده دون مبرر له، كما هو الأمر في مذنبون مثلا، فكثيرا ما يلجأ الروائي إلى اقتحام مشاهد عن اللقاءات الجنسية التي كانت تجمع البطل "أحمد بن عيسى" بعشيقته "فلة بنت كلابو" وكمثال على ذلك المشهد الذي جمع "أحمد" بـ"فلة" في بيتها، بعد مقتل ابنها "لحول "أمامها، الارهابي الذي كان وراء المذبحة التي راحت ضحيتها عائلة رشيد ولد الطيب

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 82.

[2] – تماسخت، ص 230.

صديق "أحمد ولد عيسى" فمن غير المناسب أن يجمع المشهد بين فاجعة فقدان الأم لابنها المضرج بالدم أمامها، وبين ما نقله البطل من ممارسات جنسية كان قد مارسها معها لحظتها، ففي هذه الحالة لا نجد مسوغا فنيا لتوظيف هذه المقاطع في الرواية [1].

نلمس هذا أيضا في روايته" زهوة "، التي لم تخل هي أيضا من المشاهد الجنسية التي في أغلبها لم تخدم الحدث الروائي، من أمثلة ذلك تلك المشاهد التي يتذكر فيها البطل يوسف الممارسات الجنسية التي كانت تمارسها عليه مربيته بهيجة في غياب أمه، وهو لم يتجاوز الثالثة عشرة سنة من عمره، فهذه المشاهد الطويلة والمقززة لم تضف شيئا إلى مسار الأحداث ولا إلى بناء الشخصية، ففي الأخير لم تدرك الأم ما كان من بهيجة ولم يكن البطل "يوسف "إلا طبيبا ناجحا وأبا مثاليا [2].

نجد ذلك أيضا في مشهد آخر، حيث جمع فيه الروائي بين جلوس الأب "عبد اللطيف" للصلاة وبين ما ثار في خاطره في تللك اللحظة من ذكرياته التي قضاها رفقة "خولة" وذلك خلال أيام شهر عسلهما، فالمقام إذا لا يستدعي أن يخوض في تفاصيل اللقاء الجنسي الذي جمعهما آنذاك.

يبدو تركيز الروائي على توظيف الجنس في "زهوة" واضحا، فقد عمد على لسان المربية "بهيجة" إلى الإشارة إلى بعض مصادر التراث العربي القديم التي تحدثت عن الجنس، ناقلا على لسانها مقتطفات منها، كما في هذا المقطع «صار لايبدي لها اعتراضا على العبث فيه مقايضا إياها عن ذلك بقراءات بصوتها المهدهد الدافئ العذب من مجلدات ألف ليلة وليلة الأربعة. فمنحته من ليلة لأخرى نشوة متجددة تحولت خلال إحداها غابت فيها سيدتها عن البيت، إلى دهشة صماء لما أسمعته كجنينة في فراشه من كتاب أخر كلاما جريئا هونت عليه أمره بأنه شيء عادي بين النساء والرجال، اكتشف لاحقا أنه من أحد أجزاء سفر الأغاني حائر العقل في كيفية تأليفه بذلك الكد والاتئاد » [3].

لقد اختلفت الطريقة التي تم توظيف الجنس بها في نصوص "الحبيب السايح"، ففي روايته "كولونيل الزبربر" نجده قد نحا منحنى مغايرا تماما، حيث تناول الجنس بعيدا عن مفهوم الخطيئة والدنس موظفا لغة الروح لا لغة الجسد، مركزا على دور العادات والتقاليد في التحكم في العلاقات الجنسية،

[1] – مذنبون لون دمهم في كفي، ص 15-18.
[2] – زهوة، ص(93-99).
[3] – المصدر نفسه، ص 97.

وذلك من خلال ما سرده بطل الرواية "كولونيل الزبربر" عن تفاصيل ليلة زفاف أمه وأبيه كما كانت قد روت له العمة ملوكة، وكذا ما نقله لمشاعر الحب التي جمعته برفيقة دربه "باية" التي ترك موتها حزنا عميقا في قلبه كما في هذا المقطع« عند شاهدتها كان قمزع وجهه لوجهها هي نحو القبلة فيما كان النقيب محند ابتعد ينتظره.شهق.ذرف وتلا (القيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني) كما شغفه أن جودتها له بصوتها العذب الفخم الندي في الجنينة حيث يجلس الآن، مساء أن عانقتها في عيد زواجهما الرابع والثلاثين تهدهدهما موجات تذكارات حبهما الأول »[1].

يظهر جليا من خلال الرواية أن تناول السايح تيمة الجنس لم يكن من أجل الجنس والدليل على ذلك أن الفرصة كانت سانحة له للخوض في مشاهد جنسية إلا أنه تجاهلها، كاللقاء الذي جمع "كولونيل الزبربر" بالأستاذة "فهيمة بونور" في إحدى الشقق المجهزة حيث اتخذها طعما للوصول إلى الإرهابي قائد المجموعة المسلحة التي غدرت بابنه "ياسين" إلا أن جرأته في تناول المستور وكشف المحظور وإظهار المسكوت عنه، قد دفعت به في بعض المواضع إلى الخوض في التفاصيل التي ترصد جزئيات العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة لدرجة أنه يوظف ألفاظا جنسية ثقيلة تخدش الحياء العام[2].

مما سبق يمكن القول: إن الجنس من المواضيع الأكثر تمظهرا في الأعمال الروائية للحبيب السايح، وقد ارتهن وجوده بوظيفته في النص الروائي والتي ارتكزت في الغالب على توصيف الواقع توصيفا حقيقيا وكذا فضح السلوكيات الخاطئة التي تسود المجتمع والتي يرفض الجميع الإفصاح عنها ومواجهتها.وإن تباينت طرائق توظيفه في نصوصه إلا أننا نسلم يقينا بأن "لحبيب السايح" لم يوظف الجنس من أجل الجنس ولا تشجيعا للانحراف أو تكريسا للفساد كما قد يتوهمه البعض.

1-3: تناص الأمكنة:

لما كان للمكان حضور بارز في أعمال "الحبيب السايح" لدرجة أصبح يمكن عده شخصية مضافة إلى شخصيات رواياته، خاصة الأخيرة منها، إذ سعى الروائي إلى إعطائه بعدا فنيا جماليا وفكريا، أسهم في خلق المعنى وتوجيه الدلالة داخل نصوصه الروائية، فتوظيف السايح للأماكن بهذا الشكل قد

[1] - كولونيل الزبربر، ص 293.

[2] - المصدر نفسه، ص(30، 33، 297).

جعلها: « تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا، لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث »[1].

وقد حرص الروائي على الاهتمام بالمكان الواقعي على حساب المكان الخيالي، وبالمدينة على حساب القرية، فكانت "وهران" حاضرة بقوة إلى جانب سعيدة وأدرار وبعض مدن الجنوب كتميمون وعين صالح وتوات وتمنطيط وغيرها، مما جعلها نقاط تقاطع وتفاعل بين العديد من نصوصه الروائية، فعلى سبيل المثال: تظهر"وهران" بشوارعها ومنازلها ومطاعمها وملاهيها كفضاء واسع مخيف، يوحي بالضياع والحزن والخيبة والمعاناة، وذلك من خلال رواياته الثلاث: تماسخت والموت في وهران ومن قتل أسعد المروري، يقول عنها بطل "تماسخت" "كريم الصايم": « وهران من هذا العلو، تبدو أنهكتها متاعب نهارها وساعات زنى ليلها.لكنها في الأحوال كلها تظل قلّابة. بصخر البحر صكت أذنيها عن أي مراودة.ولبّستْ وجهها بطين سبختها.كم تخيلت ناسها أحجارا حصّنت بهم قلبها في وجه الصحراء الزاحفة »[2].

ويبدو أن علاقة البطل "بوهران" علاقة حميمة، تضرب جذورها في أعماق وجدانه، فهو قد تعلق بها حبا ووفاء منذ أن حل بها طفلا خلال حرب التحرير، حيث يقول عن نفسه: « كإنسانها الأول، شعرت دائما أني تشكلت من زبد نجدها، لم أجد في الجزائر مدينة مثل وهران تجعلني أحس أني جزء من كيانها.ولكن هاهو قدري يذريني تذكارا لحماقة زمنها »[3].

حاولت الرواية –أيضا– أن تعطي للمكان نمطا تشخيصيا من خلال تصوير البطل "وهران" كامرأة جميلة تفتح ذراعيها لكل من يطلبها، كما يظهر ذلك من خلال قوله: «مدينة، لا تبرح مغرية مخادعة.حنون ودافئة، مثل امرأة ثيب ثلاثينية العمر كلما أقفلت أبوابها الشمالية واستدارت إلى الجنوب تلثم البحر بأمواج أهدابها، وهدهد عماراتها برياحه الشمالية. فاستسلمت ».ويشبهها في موضع أخر بأنها« مثل امرأة خرافية في دفئها واحتضانها للغرباء »[4].

---

[1] – ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي(دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص207.

[2] – تماسخت، ص6.

[3] – المصدر نفسه: ص7

[4] –المصدر نفسه، ص 209.

ويراها "هواري "بطل "الموت في وهران "، مدينة زائفة خادعة يغريك سحرها وتلألؤ أضوائها إلا أنها تبطن المعاناة والشقاء الذي يصل لحد الموت، كما في قوله: « نظرت إلي ببسمة طرية: «وهران مدينة ساحرة» فبلعت مغصي، هازا رأسي بتأكيد: «ويحلو الموت فيها أيضا »[1]، لقد أصبحت "وهران"-أيضا- موطنا للغربة وللقهر كونها مرتعا للفساد وانحلال الأخلاق وانتهاك الحرمات وتصدع العلاقات الاجتماعية، فهي ببريقها الزائف تغدر بأبنائها وبالقادمين إليها كما هو الحال مع"حسينة" الفتاة الجامعية التي قادتها ملاهي وهران وأضواؤها إلى الوقوع في الرذيلة التي أودت بحياتها في آخر المطاف، يعبر عن ذلك "هواري" بقوله: « شعور حسينة بغربة قاهرة في مدينة خادعة بضجيجها ألوانها وأنوارها مثل وهران هو قد يكون قربها مني...كانت توهمتني الوحيد من تأثر لحالها في عالم أمسى عن مثلها، بلا سمع ولا بصر»[2].

تبقى "وهران" محل اهتمام الروائي وبؤرة تفاعل رواياته إلا أننا نلمح في روايته "من قتل أسعد المروري" تغيرا ملحوظا في نظرته إليها، إذ ألح الروائي على إظهار الجانب السلبي فيها، في أكثر من موضع، وذلك من خلال اعتبارها فضاء ملوثا يعج بالفساد ومليئا بالقذارة، كما يعبر عن ذلك هذا المقطع الذي يصف فيه بطل الرواية الصحفي "رستم معاود" أكبر العمارات الكولونيالية في وهران قائلا: «العالية بخمسة عشر طابقا بلا مصاعد، المتضخمة بحوالي خمسمائة عائلة من مشارب مختلفة ومن فقراء ومتروكين لقدرهم..الحاضنة أقذار وكر للمنحرفين والمروجين والمجرمين والشحاذين والمهاجرين السريين من الأفارقة، القاهرة بظلمة مداخلها وقدارة أدراج سلالمها، الصادمة بروائحها المقرفة حد الغثيان، المفرخة بكل أنواع الفئران والجرذان والصراصير من بنات وردان والناموس والذباب والبق أيضا والقمل، بالتأكيد»[3].

قدمت الرواية نموذجا واضحا وصريحا عن واقع مزر، أصبحت تعيشه أحياء وشوارع مدينة وهران الحالية، مما أثار في نفس بطلها حنين إلى زمن مضى عاشه هناك إذ يقول: « كانت أثارتني لحنين غامض عن وهران أخرى، وكأن وهران الحالية محاكاة لها على قدر من البشاعة »[4].

---

[1] – الموت في وهران، ص 171

[2] – المصد نفسه، ص 77.

[3] – من قتل أسعد المروري، ص (39، 40).

[4] – المصدر نفسه، ص 17.

توقفت الرواية كثيرا عند حاضر "وهران"، حيث عبر بطل الرواية عن قلقه الكبير إزاء متغيراتها خاصة الانتهاكات التي طالت معالمها وآثارها، ويمكن أن نمثل لذلك بهذا المقطع الذي يلخص جولة قام بها بطل الرواية في شوارع وهران العتيقة « فتسكع بلاقيد، جادة الأمير عبد القادر نزولا على الجانب الأيمن فهزت قلبه حزنا تلك الآثار الباقيات من وهران أخرى: مطعم الكردينال في الزقاق الأول إلى اليمين مغلق مثله مثل قاعة سينما سونتوري بجانبه.وبناية الأروقة (بريزينيك سابقا) الضخمة يملأها الفراغ صامتة مهجورة ومتهورة تنتظر في نهاية الشارع قدرها بالتحويل أو الهدم »[1].

ولم تقتصر الرواية على وصف "وهران" وما شهدته من تغيرات وإنما تجاوزتها إلى ما يترتب عن هذه التغيرات من آثار على نفسية الإنسان فبقدر ما حاولت الرواية الإحاطة بواقع وهران الجديد بقدر ما حاولت تجلية وتلمس نفسية قاطنيها، يظهر ذلك جليا في قول "رستم معاود" بطل الرواية: « فإن وهران كانت، بعد وقت، ستنكمش على نفسها مثل قنفذ، احتماء من ليلها، وكان يمكنها كما كانت قبل ربع قرن فقط، لبناياتها ذات العمارة الأوروبية المتوسطية ومحلاتها التجارية الفخمة في أكبر شوارعها وحركة الناس الهادئة المنبسطة، لا كما كنت أشاهدهم منقبضين، أن تكون أقل كآبة.

– لعلها كآبتي أنا وحدي، قلت في نفسي: ما أدراني ؟»[2].

إن استحضار مدينة "وهران" في أعمال" لحبيب السايح" يبقى رهين رؤيته الخاصة، التي انبنت على نوع من السلبية، إذ انطلقت جل أعماله من كون "وهران" مدينة تحمل الكثير من المعاناة والشقاء، كونها مرتعا للعبث والفساد، يسودها الغدر والخيانة والضياع، وإن اتسعت هذه الرؤية في أعماله الأخيرة إلا أنها نفسها منذ أعماله الأولى، ففي "زهوة" يتساءل عبد النور عن "وهران" وعن جامعتها التي درس فيها، فيرد عليه "عبد اللطيف": « المدينة لم تعد باهية كما كانت »[3].

وفي "تلك المحبة" تظهر وهران رمزا للخيانة والموت والضياع وذلك من خلال قصة جميلة التي فرت من وهران إلى الصحراء عند صديقتها سليمة، بعد أن تعرضت للخيانة والغدر من طرف خطيبها "محمود"، وبعد أن تشتت عائلتها جراء المأساة التي راحت ضحيتها أمها التي ذبحها والدها بسبب

[1] – المصدر السابق، ص 217.

[2] – المصدر نفسه، ص 38.

[3] – زهوة، ص 311.

خيانتها له، تصف الرواية وقع هذه المأساة على نفسية جميلة في هذا المقطع: « ثم سرحت نظرها في مدى الفراغ المكبوس بحرارة تصلي الرمل والحصى كأنها تشظيات مما تهاوى وتحطم أمام عينيها هنالك في وهران، فتخطته تاركة كل شيء كتبها ورسائلها الخاصة الحميمة، وتذكاراتها في أيام بهيجة، متنازلة للموت يحتل غرفتها ويلبس ماتقع عليه العين حدادا أخرس» [1].

2-3: تفاعل الأزمنة:

تنطلق نصوص" لحبيب السايح" في جزء كبير منها من تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، وبالضبط من فترتين زمنيتين مهمتين هما " زمن الثورة" و"زمن المحنة"، وبالتالي نلمح تفاعلا كبيرا بين نصوصه التي تتخذ من هذين الزمنين مجال اشتغالها، كما في رواياته: " تماسخت- دم النسيان" و" مذنبون- لون دمهم في كفي" و" كولونيل الزبربر" و" الموت في وهران"، ففي هاتين الأخيرتين " الموت في وهران "، و"كولونيل الزبربر"، لجأ الروائي إلى تقنية زمنية تمثلت في الجمع بين أكثر من زمنين وبالتالي تحدث عن أكثر من فئتين أو جيلين، الماضي يمثله جيل الثورة والماضي القريب يمثله جيل الأزمة والحاضر يمثله جيل اليوم، وقد استطاع الروائي أن يجعل هذه الأزمنة تتناوب في السرد وتتداخل بشكل هلامي يصعب تحديدها، أوالفصل بينها، فنجده في"الموت في وهران "يعرض قصة "هواري" الذي ربطته بـ"بختة الشرقي" قصة حب، وهي ابنة المفتش"الروجي" الذي قضى على والده "معمر صفصاف" المنتمي إلى جماعة إرهابية كانت سببا في مقتل مدير المدرسة التي يدرس بها "هواري"، ثم يكتشف هذا الأخير أنه ثمرة علاقة غير شرعية جمعت أمه " وهيبة بوذراع" بأبيه" معمر صفصاف"، الذي وقع في حبها وهي ابنة المجاهد " العربي بوذراع" الذي قضى على والده الملقب بـ "خنفارو"- لبشاعة منظره وسوء أعماله-، والذي كان ممن يطلق عليهم اسم " الحركى" – العملاء- المتعاونين مع الجيش الفرنسي، الأمر الذي جعل " العربي بوذراع " يرفض تزويج ابنته "وهيبة" من ابنه "معمر"، مما دفع بهذا الأخير إلى اختطافها في أحد الجبال والزواج منها ضد رغبة والدها، فالرواية –إذن- قد تحدثت عن ثلاثة أجيال، رافقت ثلاثة أزمنة، زمن الحاضر ويمثله جيل "هواري"، وزمن المحنة ويمثله جيل أبويه، وزمن الثورة ويمثله جيل أجداده، وتتفاعل نصوص الروائي ذاتيا من خلال اعتماده التقنية نفسها في روايته التالية "كولونيل الزبربر"، أين

[1] – المصدر السابق، ص305.

جمع الروائي الأزمنة الثلاثة في سياق سردي واحد، زمن الحاضر ممثلا في جيل الحفيدة " الطاوس"، وزمن الماضي القريب ممثلا في جيل والدها "كولونيل الزبربر"، وزمن الماضي ممثلا في جيل جدها " مولاي بوزقزة"، واستطاعت الرواية أن تنتقل بين هذه الأزمنة الثلاثة من خلال سرد الحفيدة لوقائع من زمن الثورة كانت قد اطلعت عليها من خلال مذكرات والدها " كولونيل الزبربر"الذي شرع هو الآخر في كتابة مذكراته عقب تسلمه لكراسة والده، التي سجل فيها يومياته في جبل الزبربر أيام الثورة التحريرية، لتكتشف الحفيدة بعد ذلك الحقيقة الصادمة لها ولجيلها عن تاريخ طالما أُحيط بهالة من القداسة المبالغ فيها، فالصورة التي حفرت في ذهنها عن الثورة من الكتب المدرسية والإعلام قد بدأت تتلاشى شيئا فشيئا، ليحل بعدها وعي جديد هو أن الحرب التي عاشها شعبها ما هي إلا حرب ككل الحروب، بقدر مافيها من النبل والعظمة، فيها من القذارة والوضاعة، فهاهي تسائل نفسها« من أين لي أنا، وريثة الهم والدم والفخر أيضا، أن أفك خيوط هذا التشابك كله؟ كيف يمكن خرق هذا الصمت الصخري عن تلك الملابسات الفعلية والحقيقية، ولو كانت مؤلمة ولو كانت مخجلة »[1].

2-4: تفاعل الشخصيات:

لعل أهم ما يشدنا في نصوص "لحبيب السايح" توظيفه لشخصيات روائية محددة كشخصية المجاهد –شخصية الصحفي – شخصية الطبيب الشرعي وكذا شخصية المفتش، وقد شكلت هذه الشخصيات نقطة تقاطع العديد من رواياته منها –تماسخت- مذنبون- كولونيل الزبربر ومن قتل أسعد المروري.

إن القارئ لهذه النصوص الروائية يلحظ التشابه الكبير بينها خاصة على مستوى بناء الشخصيات، فبالعودة إلى رواية "من قتل أسعد المروري" نجدها تتعالق من حيث شخصياتها مع رواية "تماسخت" انطلاقا من كونهما قد اعتمدتا شخصية "الصحفي" كشخصية رئيسية في الرواية فالمتمعن في شخصية "كريم الصايم" بطل "تماسخت" يجد التطابق الكبير بينه وبين شخصية "رستم معاود" بطل "من قتل أسعد المروري" خاصة من حيث المواقف الإيديولوجية التي تبناها كل واحد منهما، وإن حاول الروائي التمويه بخلق فوارق بينهما على مستوى الحياة الشخصية لهما.

[1] - كولونيل الزبربر، ص 129.

كموقفهما من الأزمة التي تعيشها البلاد، ومن مهنة الصحافة، من واقع الجامعات الجزائرية، من مصير المثقفين في ظل الأزمة وغيرها، وإن حاول الروائي التمويه بخلق فوارق بينهما على مستوى الحياة الشخصية لهما.ولعل من أهم الأبعاد الدلالية المتخفية وراء توظيف الروائي لهذه الشخصية، كون هذه الشخصية " شخصية الصحفي" من بين أبرز الشخصيات التي حملت على عاتقها مسؤولية البحث عن الحقيقة ومحاولة فضح المعالم الفاسدة التي وصمت حاضرنا بالذل والعار، فهذه الشخصية مثلت معادلا موضوعيا لشخصية الروائي الذي يفصح كل مرة عن رغبته الكبيرة في كشف الحقائق المستورة التي لا يجرؤ أحد على الحديث عنها.

من الشخصيات الروائية –أيضا– البارزة في أعمال "حبيب السايح" شخصية "المجاهد" المشارك في حرب التحرير، ونلمس هذا التوظيف لها في كل من روايتي "مذنبون" و"كولونيل الزبربر"، حيث كان لهذه الشخصية دور بارز وفعال في توجيه مسار السرد وتعميق الرؤية التي يقدمها الروائي خاصة حول الماضي وتداعياته في الحاضر.

مثلت شخصية المجاهد "بوزقزة " في رواية "كولونيل الزبربر" امتدادا لشخصية "بوركبة" في رواية "مذنبون"من حيث اعتماد الروائي في بنائها المواصفات نفسها، كذا من خلال الحمولة الإيديولوجية والسياسية التي حملها إياها، فمن خلال هذين الصوتين استطاع الروائي أن يطلق لنفسه العنان في رسم عيوب المجتمع وتناقضاته وتبدل القيم وانحرافها، كما استطاع الكشف عن نزعته الإيديولوجية القائمة على كشف المحظور وتعرية المستور، سواء ما ارتبط بالماضي أو بالحاضر« وهي النزعة التي طغت على معظم أعماله الروائية وقد شكلت النزعة الإيديولوجية ولا تزال تشكل بهذا القدر أو ذاك واحدا من أكبر مربعات السرد الروائي، بهيمنتها وقصديتها وأحاديتها وتطرفها إذ ضاعت التخوم بين منطق السرد الروائي ومنطق السرد الحكائي وبين لغة الخطاب الروائي ولغة الخطاب الشعري أو السياسي أو الاجتماعي أو سوى ذلك بين مهمة فهم الواقع وتخييل الواقع وأوهام الواقع وتخييل هذه الأوهام »[1].

[1]– جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي(قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، (74، 73).

لقد أراد الروائي من خلال شخصية "المجاهد" أن يؤثث لرؤية معنية وذلك من خلال عرضه للعديد من الأفكار حول الكثير من القضايا الحاسمة المرتبطة بمجتمع جزائري، خاصة ما تعلق منها بموضوع الثورة التحريرية ومرحلة ما بعد الاستقلال وما شهدته هذه الأخيرة من اختلالات عرقلت مسيرة التقدم والازدهار.

من الشخصيات التي استرعت اهتمام الروائي وكانت محط تفاعل بعض رواياته نجد شخصية مفتش الشرطة، وقد استعان بها الروائي في كلّ من روايتيه "مذنبون لون دمهم في كفي " و"من قتل أسعد المروري"، ولا عجب أن يكون لهذه الشخصية حضور في هاتين الروايتين ؛لأنهما قد تناولتا جريمتي قتل، راح ضحيتها في الأولى "عائلة رشيد ولد الطيب" وفي الثانية "الأستاذ الجامعي والمخرج المسرحي"أسعد المروري"، فحضور الجريمة يستدعي حضور الأجهزة الأمنية ومنها مفتش الشرطة، إلا أن اللافت للانتباه أن شخصية المفتش "معمر حيمون "في رواية "من قتل أسعد المروري" لا تختلف كثيرا عن شخصية المفتش "حسن" في "مذنبون"، فإن كان كلاهما يمثل السلطة ولسانها الناطق إلا أن قناعتهما تسير عكس ذلك، فكما وقف المفتش "حسن" والضابط لخضر "إلى جانب رشيد" الذي لم يرض بمبدأ المصالحة الوطنية وقرر الانتقام من قاتل عائلته كذلك كان المفتش ""معمر حيمون " واقفا إلى جانب الصحفي "رستم معاود" ويساعده على الوصول إلى الحقيقة برغم التعتيم الذي مارسته السلطة الرسمية حول القضية.

بالإضافة إلى شخصية "مفتش الشرطة"، هناك شخصية أخرى مثلت نقطة تقاطع بين الروايتين وهي شخصية "الطبيب الشرعي"، وقد لعبت هذه الشخصية دورا بارزا في تحريك مسار السرد، خاصة في "من قتل اسعد المروري "، حيث كان "للطيفة منذور" الطبيبة الشرعية بمستشفى وهران، وصديقة الصحفي "رستم معاود" دور كبير في دفع عجلة التحريات التي قام بها هذا الأخير لكشف حيثيات قضية الاغتيال، وبذلك لم تكن هذه الشخصية هامشية، وإنما كانت شخصية فاعلة إذ كانت مصدر تقدم الأحداث، ودافعا للشخصية المحورية إلى إنجاز الحدث وعرض تصوراته وافكاره بأقل ما يقال عنها شخصية مساعدة على عكس ذلك لم تحظ شخصية "خالد " الطبيب الشرعي وصهر المجاهد "بوركبة" بعناية الروائي، إذ لم تظهر إلا في مشهد وحيد لم يضف إلى مسار الأحداث شيئا.

مما سبق يمكننا القول أن اختيار السايح لشخصيات معينة ضمن أعماله الروائية كان نتيجة قناعته الخاصة في بناء مشروع روائي يقوم في الأساس على مقاومة النسيان الذي غشى الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري، وذلك بالعودة إلى الماضي والنبش في أغواره، فكانت بذلك شخصية "المجاهد" رمزا للذاكرة التاريخية، والتي تحمل الكثير من الحقائق التي يجعلها جيل الحاضر، بينما تمثل شخصية "الصحفي" عينة من النخبة المثقفة الباحثة عن هذه الحقائق المغيبة، فهي التي وجدت نفسها في كل مرة مكبلة بقيود الواقع الذي يفرض عليها التزام الصمت بهذا الواقع الذي فرضته السلطة والمتمثلة في شخصية المفتش، السلطة التي غالبا ما تكون في مواجهة مع المثقف الذي يقلقها بأسئلته وبحثه الدائم عن الحقيقة، ومع ذلك تبقى الحقيقة واضحة وجلية بالرغم من عملية التعتيم التي تقوم بها السلطة.

2- التفاعل الداخلي:

يمكن تعريف التفاعل الداخلي بكونه تقاطع نصوص الروائي مع نصوص غيره المعاصرة له، وقد لاحظنا تفاعلا نصيا بين " لحبيب السّايح" وبين نصوص معاصريه خاصة على مستوى الموضوعات المطروقة ومنها بالأخص موضوع الثورة التي شكلت هاجسا أساسيا ومحركا فعالا لعملية الكتابة الروائية لدى معظم الروائيين الجزائريين، فقد كانت ومازالت مصدرا خاما يستقي منه الروائيون إبداعاتهم، و« لقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية حيث أصبح الحديث عن الثورة ومنجزاتها أمرا ضروريا في الكتابة الروائية سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها»[1].

من الروائيين الجزائريين الذين كان لنصوص السايح تماس نصي مع نصوصهم نجد الطاهر وطار، الذي كان سباقا إلى الكتابة عن الثورة ومساءلتها وانتقاد أخطائها جنبا إلى جنب مع تمجيدها وذكر بطولاتها، ويظهر ذلك جليا من خلال إشارة "لحبيب السّايح" في روايته " الموت في وهران" إلى رواية "اللاز" كما في قوله«أذكر أنّني قرأت من بين تلك الكتب، لتلك العطلة الصيفية، اللّاز والبؤساء وعطيل.قلت لها في أول لقاء لنا في بداية سنتنا الأخيرة في الثانوية على تناولنا كاتو ميلفاي وعصير برتقال في محل حلويات وهران، كانت هي التي دعتني إليه، في شارع العربي بن مهيدي: «زيدان، ذبح على قناعته.ولكنه خلف مسخا هو اللاز الشاهد على دموية النزاع داخل صفوف جبهة التحرير خلال

[1] – آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية، ص 17.

الحرب» [1]، ويلتقي لحبيب السايح مع وطار في كونه قد عالج موضوع الثورة انطلاقا من محورين «الأول صور الصراع الخارجي بين الشعب الجزائري والاحتلال والثاني صور الصراع الداخلي بين المقاتلين » [2].

يقول وطار في روايته "اللاز": « يا لها من قسوة...الموت في الثورة حل صالح لجميع المشاكل يموت الخائن، ويموت المسبل، يموت الاثنان موتة واحدة، وعلى يد واحدة... يموت الأول لتستريح منه الثورة...لكن الثاني لماذا يموت؟ ألتستريح منه الثورة أيضا؟ يا للقسوة...إذا قد يكون كثير من الذين ماتوا على يد الثورة غير خونة...قد يكونون مناضلين، مناضلين مسئولين مثلي»[3]، يبدو أن هذا المنحنى الذي تبناه وطار في رواياته، كان له الأثر الكبير في توجه "السّايح"، لأن هذا الأخير لم يتناول الثورة من منطلق التقديس بل تناولها من منطلق التحليل والتنقيب، فكثيرا ما كان يشكك في القضايا الثورية التي طمسها التاريخ الرسمي، خاصة ماتعلق منها بالتصفيات الجسدية التي راح ضحيتها العديد من قادة الثورة المخلصين، وقد تحدث "السّايح" في هذه القضية كثيرا خاصة في روايته "كولونيل الزبربر"، « فعلى هامش عشاء عائلي تجاذب "كولونيل الزبربر"الحديث مع العقيد "نعيم رزاز"عن تصفيات حرب التحرير وما بعدها.

_ { الثورة قطة تأكل أولادها }.هكذا كنا نسمع.

– ذلك كان هو اليقين السائد بيننا.

_ التهمت كثيرا ممن فجروها وقادوها.

_خلالها كان عبان رمضان أشهر ضحية لها.بعدها جاء الدور على محمد خميستي ثم محمد شعباني.أصغر ضابط سام برتبة عقيد في صفوف جيش التحرير... تقول "شعباني راح ضحية لأخطاء الاستقلال ".يهز رأسه "ولنزوع الاستحواذ على السلطة دون اقتسام أيضا، ولأسباب أخرى أكثر خطورة سيعرّيها التاريخ» [4].

---

[1] – الموت في وهران، ص 34.

[2] – جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد، ص132.

[3] – الطاهر وطار: اللاز، دار موفم للنشر، الجزائر، طد، 2007م، ص 32.

[4] – كولونيل الزبربر، ص(271، 272).

وكثيرا ما كان يتحسر على ما آل اليه مجد حرب التحرير من تفريط ونسيان واستغلال، فهاهو "كولونيل الزبربر" يتحسر في حزن متسائلا مساء الذكرى الخمسين لعيد الاستقلال قائلا: « ومن أين خرج رهط هؤلاء الساسة الوصولين وصعاليك الدولة الجدد، والعسكريين الفاقدين للشرق المتواطئين مع المهرولين بقميص الدين بأي جبروت يتحالفون على قهر شعب ليعيش غريبا، هنا في وطنه، على أرض أجداده، بين الصحراء وبين الماء تائه الوجدان، ممنوعا من بناء دولته كما تصورها خلال تضحياته من أجل استقلاله ؟»[1].

وفي هذه النقطة بالذات يتقاطع "السايح" كثيرا مع صاحب "كتاب الأمير" و"البيت الأندلسي" "سيدة المقام "وغيرها من الروايات التي قامت على مساءلة الحاضر بعين الماضي، من خلال تحميل هذا الأخير مسؤولية ما حدث وما سيحدث مستقبلا، فهاهو "الأعراج" يتنبأ في "سيدة المقام" بمصير هذا الوطن، قائلا: «سيعم الظلام هذا الوطن مدة من الزمن.قد تستمر قرونا طويلة لتظهر بؤرة نور السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام، بالأساس لا يختلفان في الجوهر.بنو الفيلات.سرقوا خزائن الوطن. فتحوا حسابات بنكية في البلدان البعيدة.الشمس لا تغطى بالغربال العداوة ازدادت والسلطة لو تغسل بالجافيل، لن تسعيد جزءا صغيرا من مصداقيتها.هي التي خلقت حراس النوايا وهم الذين يأكلون رأسها أو تأكل رأسهم » [2].

ويبقى هاجس الماضي وأسراره محطة تقاطع الروائيين حيث اتخذا من الذاكرة وسيلة لاسترجاع هذه الذاكرة التي أضحت مليئة بالآلام والأوجاع نتيجة ما تختزله من تاريخ يجعل الإنسان يصاب بالذهول والدهشة كلما غاص في أعماقه محاولا تلمس حقائقه، يقول الأعرج في سيدة المقام « أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع »[3].

فبقدر ماتحمله هذه الذاكرة من حنين إلى ماضي الأجداد بقدر ما تحمل معه الإحباط والانكسار الذي أصبح عنوانا لحاضرنا اليوم يقول السايح عن بطله: « بدبيب النمل بين الجلد والعظم، ولا شيء في ذهنه عن غد الا هذا الحاضر الذي صار ماضيه وجهته ومحطته النهائيتين، ورضوض وجدانه هذه التي

[1] – المصدر السابق، ص 219.

[2] – واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت، ص 138.

[3] – المرجع نفسه، ص 13.

يأبى قدره أن يزيحها عنه إلى النسيان »[1].

كثيرة هي القضايا التي يتعالق فيها السايح مع "واسيني الأعراج" خاصة ما ارتبط منها بمصير الوطن، تاريخه وحاضره، فكلاهما قد امتلك الجرأة الكافية لإماطة اللثام عنها واكتشف ملابساتها، خاصة قضايا الاغتيالات غير المبررة التي وقعت أثناء الثورة وبعد الاستقلال، يتعمد السايح الإشارة إليها في مواطن كثيرة من أعماله، يقول في أخر أعماله: « وفي ذهني مرت أكثر من صورة لقضايا الاغتيالات التي كان الغموض لا يزال يكشفها، صورة عبان رمضان، محمد خميستي ومحمد بوضياف »[2].

وهذا ما أشار اليه، بل فصل فيه الأعرج، حيث وضع يده على أصل القضية وأسبابها، إذ يقول: « ما حدث لبوضياف وإلياس بوخبزة، قاصدي مرباح، علولة.... وغيرهم، عمليات مترتبة بشكل دقيق وكبير،...القتلة، ولكننا لا نعرفهم، ولن نعرف دائما الرؤوس التي تختبئ في الظلام، وتمتلك حتى درجة حرارة أنفاس الجميع أكاد أقول مافيا مالية _سياسية_ دينية من مصلحتها أن تتخلص من كل الذين يملكون أسرارها أو قادرين على فضحها»[3].

وفي موضع أخر يربط "واسيني الأعرج" بين ماحدث أثناء الثورة من اغتيالات وما حدث أيام المحنة، ملمحا إلى أن الأسباب واحدة في كلتا الحالتين حيث يقول: « مثلما كان في السابق اغتيل عبان رمضان وقيل استشهد ؟ ذبح جان سيناك صديقي العزيز بعد أن اختار وطنا لم يجد شيئا يجازيه به إلا الذبح.الفنان محمد راسم بدوره ذبح هو وزوجته قيل وقتها كذبا وبهتانا.أن سبب الاغتيال مسألة تتعلق بورثائه.الرجل كان يعرف الشيء الكثير»[4].

على صعيد أخر نلمس تفاعلا داخليا بين "السايح" وبين "بوجدرة"، خاصة ما تعلق بـ "الثورة" وما ارتبط بتاريخها، من خلال "التفكك (1982م) ليبدو واضحا تقارب وجهة نظر الروائيين، إذ تناولا الثورة بعيدا عن سياسة التبجيل والتقديس، وإنما من منطلق إظهار القضايا المخفية وكشف التناقضات الداخلية وفضح المسكوت عنه، يقول بوجدرة هو يسرد يوميات المجاهد "الطاهر الغمري "« كان يعود

[1] – كولونيل الزبربر، ص 222.
[2] – من قتل أسعد المروري، ص 82.
[3] – واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط4، 2008م، ص 201.
[4] – المرجع نفسه، ص 137.

بسرعة إلى التاريخ يدونه ويسجله على غرار ما عاشه هو وما مارسه من عمل سياسي وما خاضه من معارك لتحرير البلاد وما رأى من تصفيات ومعارك باطنية واغتيالات داخلية وحسابات سياسية»[1].

إن ما دونه "بطل التفكك" عن تاريخه الثوري ومسيرته النضالية يتقاطع كثيرا مع ما دونه بطل "كولونيل الزبربر" المجاهد "بوزقزة" الذي كتب مذكراته هو أيضا والتي لم تخل من الإشارات السلبية التي تمس بمصداقية أخلاق الثورة، يقول السايح: «وهو ينشر على حبل النسيان بعض ما لطخته حماقات إخوة السّلاح، فإنه لم يكن يتوقع، سجل ذلك أيضا، أن يكون أول صيف للاستقلال بداية فتنة أخرجت ثقل ما ظل متستّرا عليه خلال الحرب، حتى، استتب الظن عند ذا وذاك، لا تُثلَم قداسة الثورة»[2].

إن اللافت للانتباه هو أن الروائيين لم يهتما بالثورة من منطلق تصوير وقائعها وسرد بطولاتها وذكر أحداثها وإنما كان اهتمامهما منصبا على إسقاط ذلك الماضي على الحاضر الذي هو في الأساس امتداد له وناتج عنه، فما يعيشه إنسان اليوم من فقد وضياع وخيبة ماهو إلا صدى لذلك الزمن الذي مضى والمحاط بهالة من القداسة، في حين لو أزيل عنه ستار القداسة لأبان عن شقوق وتصدعات على جداره يصعب كثيرا ترميمها، « والروائي إذ يلجأ إلى "التاريخ" إنما ليقرأ هذا التاريخ من منظور إيديولوجي يسقط التاريخ على الحاضر والحاضر على التاريخ في لعبة مماثلة ومطابقة آلية يكون فيها "الإيهام بالواقع" التعبير الأمثل عن الحقيقة الموضوعية للواقع المادي كما يتجلى خارج النص، أي في الواقع التاريخي»[3]

ولتمرير هذه الرؤية عمد صاحب "التفكك" إلى توظيف شخصية "سالمة" الفتاة الطائشة المتحررة من كل القيود، الباحثة عن الحقيقة والتي لم تجد سوى "الطاهر الغمري" يشبع فضولها بالإجابة عن أسئلتها الكثيرة عن تاريخ الثورة، فكثيرا ما كانت تعيد عليه سؤالها: "هل يستقيم الظل والعود أعوج؟" هذه العبارة التي تكررت أكثر من عشر مرات على امتداد الرواية[4]، على غرار "بوجدرة" عمد "السايح" أيضا إلى ربط الماضي بالحاضر، متخذا من مذكرات المجاهد "بوزقزة" مصباحا لإنارة دهاليز التاريخ

[1] – رشيد بوجدرة: التفكك، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 164.

[2] – كولونيل الزبربر، ص (171، 172).

[3] – نجيب أنزار: رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، (مقاربة سردية في الصيغة، الرؤية، الشخصية)، منشورات البيت، دط، دت، ص 7.

[4] – رشيد بوجدرة: التفكك، ص (34، 55، 103، 114، 147، 231، 229، 270).

الرسمي، فكما ورثت "سالمة" يوميات "الطاهر الغمري" وراحت «تقرأ وتكتشف أمورا ما كان قد حدثها عنها قط وتفهم ما انطوى عليه تاريخ الأربعين سنة الماضية وما كان دوره ودور الحزب وما كانت أخطاؤه، وما هي الأحداث التي ذابت تحت هيمنة الذين زعموا عن ادعاء أنهم يصنعون التاريخ»[1].

كذلك الأمر بالنسبة "للطاوس" التي ورثت مذكرات جدها المجاهد "بوزقزة" وورثت معهم الهم والخيبة وهي تقرأ يومياته المطبوعة بشراسة الحرب، وفضاعة الموت، وملابسات التصفيات والإعدامات الفردية والجماعية، تتساءل في حيرة: « من أين لي أنا، وريثة الهم والدم والفخر أيضا أن إفك خيوط هذا التشابك كله؟ كيف يمكن خرق هذا الصمت الصخري عن تللك الملابسات الفعلية والحقيقية، ولو كانت مؤلمة، ولو كانت مخجلة »[2].

فما عاشته "سالمة" وهي تقرأ يوميات "الطاهر الغمري" من اختلالات وتبعثرات يصعب إدراكها وتقبلها، عاشته "الطاوس" وهي تقرأ يوميات جدها "بوزقزة" وهذه الحالة شبيهة بحال هذا الجيل الصارخ في نفسه صراخا محتبسا كلما توغل في تاريخ أبائه وأجداده.

على صعيد آخر يلتقي السايح مع "بوجدرة" وذلك من خلال ميلهما إلى توظيف "تيمة" الجنس، فكما عرفنا سابقا على مستوى التفاعل الذاتي أن روايات "السايح" لا تكاد تخلو من الجنس، كذلك الأمر بالنسبة "لبوجدرة" فمعظم رواياته كان لتيمة الجنس حضور كبير فيها من التطليق والتفكك إلى تيميمون وغيرها، إلا أن طريقة توظيف الجنس والغاية منه تختلف عند كليهما اختلافا جوهريا "فالسايح" يلجأ _كما عرفنا سابقا_ في معظم الأحيان إلى الجنس بغرض نقل الواقع وتعريته وفضح السلوكات الشاذة الدخيلة على المجتمع، قصد محاربتها بدل التستر عليها بحجة الحياء والتحفظ، فهي في الأخير تنهش جسد مجتمعنا وتتزايد مع الوقت.

أما بالعودة إلى "بوجدرة" فإننا نلمس توجها مفارقا قريبا إلى حد كبير من الإباحية، لما فيه من إسهاب في وصف الممارسات الجنسية الشاذة وتكديس المقاطع الجنسية التي لم تتجاوز في معظمها مستوى التلفظ، إذ لم يوظفها الروائي توظيفا فنيا من أجل توليد دلالات معينة، وإنما أدخلها ضمن

[1] – المرجع السابق، ص 278.

[2] – كولونيل الزبربر، ص 129.

نسيج نصه بشكل تعسفي قسري، فعلى سبيل المثال وأنت تقرأ "التفكك" نجد عالمها غير مؤنث، وكأن الجنس يخترق جسدها اختراقا، فمن حين لآخر تعترض قراءتك تحس مشاهد جنسية وعبارات تخدش الحياء لا تجد مسوغا لوجودها، أو أن الكاتب لم يستطع دمجها ضمن النسيج الحكائي للنص كمثال على ذلك تلك العبارة النشاز التي تتلفظ بها الخادمة "فاطمة" كلما وجدت الأطفال يلعبون في الحديقة أمام شجرة التوت، وقد تكررت هذه العبارة أكثر من سبع مرات على امتداد الرواية [1].

يبرز توجه "بوجدرة" الموغل في الإباحية _أيضا_ من خلال التناول الصريح للعلاقة المثلية والذي وصل إلى حد تبريرها، ففي مواضع كثيرة من"التفكك"وعلى امتداد عدة صفحات (174_180) يعرض الروائي قصة "لطيف" الطبيب المختص في "أمراض النساء" والذي يعاني شذوذا جنسيا ثم لا يتوانى في العودة اليها في مواضع أخرى من الرواية بدافع تبريرها كما جاء على لسان صاحبها: « مشكل المخنثين أمثالي يكمن في عدم العبور من مرحلة إلى أخرى فبقوا هكذا على غريزتهم الطفولية وعلى عفويتهم الأولية فأنا مثلا أبهتني الطفولة وأشهقتني فقبعت فيها وتقوقعت »[2].

ويذهب أبعد من ذلك في تبريره لهذا السلوك الشاذ جاعلا جزءا من الذاكرة العربية مدعمات رأيه بحجج واهية وغير منطقية، إذ اعتبره مظهرا من مظاهر الذاكرة السلفية حيث كان الإنسان العربي في عهد الأساطير الذهبية يرفض كل إشكالية جنسية والجنس عنده _على غرار الشعر _مادة الفعالية وميدانها فلا مبرر لفتح النقاش حول مسائل لا مجال فيها للكلام واللغو[3].

يتضح أخيرا أن "الحبيب السايح" قد تفاعل داخليا مع الروائيين الجزائريين المعاصرين له والذين يتقاطعون في الرؤية نفسها، هذه الرؤية التي تتجه نحو الماضي قصد تمزيق شرنقته وازاحة الغبار عنه حتى تظهره على حقيقته المغيبة وفي الوقت نفسه تعرج على الحاضر المتذبذب قصد إعادة بنائه وتشكيله وفق منطلقات جديدة ومعطيات مغايرة، ومن هؤلاء الروائيين الطاهر وطار في "اللاز"، وواسيني الأعرج في "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، وبوجدرة في "التفكك"، بالإضافة إلى روائيين آخرين وروائيات أخريات

[1] – ينظر: التفكك، ص (92، 93، 126 128، 213 254، 274)

[2] – المرجع نفسه: ص 211.

[3] – المرجع نفسه، ص 210.

نذكر منهم "أمين الزاوي" في "صهيل الجسد" " بشير مفتي " في "المراسم الجنائز" "جيلالي خلاص" في "رائحة الكلب"، "محمد ساري" في "الورم" و"ابراهيم سعدي" في فتاوي من الموت".ومن الروائيات نذكر أحلام مستغانمي " فوضى الحواس"، فضيلة الفاروق " تاء الخجل"، ياسمينة صالح " وطن من زجاج "، زهرة ديك " في الجبة لا أحد"...إلخ.

استطاعوا أن يربطوا أعمالهم وما يجري حولهم في الجزائر من تغيرات وتفاعلات مست النظم الدينية والأخلاقية والسياسية، وبالتالي استطاعوا اقتحام أسوار الثالوث المحرم(الدين، الجنس السياسة) بجرأة وجدارة لا مثيل لهما.

3- التفاعل الخارجي:

يمكن تحديد التفاعل الخارجي بكونه تقاطع نصوص الروائي مع نصوص خارجة عن عصره وقد تميزت كتابات "السّايح" بمحاورتها للعديد من الخطابات خاصة التاريخية منها والتراثية والأدبية والدينية، فمعظم نصوصه استحضرت بشكل مكثف تاريخ الجزائر من الثورة التحريرية إلى الاستقلال وصولا الى العشرية السوداء وذلك من خلال الحديث عن أبرز المحطات التاريخية التي مر بها تاريخ الجزائر خاصة المهمشة والمغيبة منها.

تحضر في نصوص لحبيب السايح أيضا الخطابات التراثية وذلك من خلال حضور أشكال تراثية متنوعة ومتعددة منها على الخصوص "الأغنية الشعبية والتراثية" والأمثال الشعبية" بالإضافة إلى الخطابات التاريخية والتراثية، تحضر الخطابات والأعمال الأدبية بشكل ملفت للانتباه، وتتمظهر في حديث الروائي عن أسماء لامعة في سماء الأدب (شعرا أو نثرا)، (عربية أو غربية) نذكر منها: المتنبي، فيكتور هيجو، مفدي زكرياء، لوركا، نيرودا، أراغون، ناظم حكمت...وغيرهم.

تتفاعل نصوص "السايح" خارجيا أيضا مع الخطابات الدينية وتتجلى هذه الأخيرة في توظيف الكاتب لمقتبسات من القرآن الكريم، وكذا الإشارة الى التيارات الإسلامية التي ظهرت في الجزائر وما تبنته من مبادئ ومواقف من منطلق عقيدتها وقناعتها.

كما تحضر في نصوص "السايح" الخطابات الإعلامية وتبرز من خلال ذكر الكاتب لأسماء صحف وجرائد مكتوبة عربية وغربية وكذا أسماء لقنوات إذاعية عربية وغربية أيضا فضلا عن الإشارة إلى قاعات

"السينما" و"قاعات المسارح الوطنية والجهوية" كما هو الشأن مع مسرح "وهران" وكذا سينما "بالاص..."

وسنحاول في المرحلة اللاحقة تفصيل هذه الأشكال الخارجية بالوقوف على تمظهراتها داخل النص الروائي الأكثر احتواء لها ضمن التجربة الروائية "للحبيب السايح"، وهو المدونة الروائية " كولونيل الزبربر".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رابعا: المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في المدونة الروائية "كولونيل الزبربر":

إن المتفاعلات النصية خاصية أساسية لأي نص، إذ لا يوجد نص مهما كان نوعه بمعزل عن النصوص الأخرى، وبالتالي فهي الخطوة الأولى في مسار الإنتاج النصي، وفقد صار وجودها من مقتضيات هذه العملية، إلا أن طرائق اشتغالها داخل النص الأدبي تتخذ لنفسها أنماطا كثيرة، وتعد هذه الأنماط بمثابة اختراقات للنص الأصلي ولبنيته، ولا تتجلى بشكل أحادي وإنما تكون بصورة متكاملة موحدة، فكثيرا ما تتداخل هذه الأنماط داخل النص الواحد.

4- 1: المتفاعلات التاريخية:

تقوم رواية "كولونيل الزبربر"على تيمات تناصية عديدة منها: الأدبية والدينية والتراثية (الشعبية) والتاريخية، وتعد هذه الأخيرة العنصر البارز في بناء الرواية، وقد اتخذت الرواية من التاريخ مادتها وموضوعها، ومع ذلك فهي ليست رواية تاريخية، لأن الروائي لجأ إلى مزج الواقعي بالمتخيل، فاعتماد الروائي في بناء نصه على التاريخ ليس من أجل التاريخ فقط، وإنما تعمد نبش التاريخ من أجل فهم الحاضر، لأن هذا الأخير نتاج ذاك، لذا لابد من إعادة النظر وإعمال الفكر في الوقائع التاريخية التي من شأنها أن تتحكم في الحضارة حتى تتمكن من معاينة واقعنا(المريض المنتكس) لأن دفن التاريخ وإحاطته بهالة من القداسة يؤدي إلى الجمود والفشل في معالجة الواقع.

ويحاول خطاب "كولونيل الزبربر" استدعاء مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، محددة تقريبا من سنة (1956م) سنة التحاق مولاي الحضري (أبو كولونيل الزبربر) بالثورة التحريرية، إلى أواخر التسعينات أين أحيل كولونيل الزبربر على التقاعد، وعزوفه عن كتابة مذكراته.

وترصد الرواية ما لم يقله التاريخ الرسمي، وتنظر في المغيب والمسكوت عنه، بحيث أنتجت خطابا تاريخا مضادا، يفصح عن الحقائق المغيبة أيام الثورة التحريرية فتروي الطاوس على لسان جدها "مولاي الحضري" المكنى "بوزقزة" عن تصفية المتعلمين في المدرسة الفرنسية الذين التحقوا بالثورة التحريرية، « وفي نهاية هذا العام الخامس 1959، كان سجل، إذ أبلغه المحافظ السياسي مآل الطلبة الخمسة الذين تم تعذيبهم إلى حد إقرارهم بما لم يكونوا أبدا فعلوه أو فكروا فيه، طلبا لاستراحتهم بموت يخفف عنهم ما لم

يكن جسد أوروح يتحمله عمل غير إنساني يمس بمصداقية أخلاق الثورة ويوهن الصفوف ويفتُّ في المعنويات»[1].

تكشف الرواية أيضا عن بعض التصفيات التي حصلت بين الجنود والضباط، لأسباب قد تكون في بعض الأحيان بسيطة أثناء الثورة، وبعد الاستقلال، فأثناء الثورة تم تصفية بعض الجنود لزيارتهم عائلاتهم خفية، إذ يروي الجد "بوزقزة": « كنت رأيت صالح، الذي كلف مرة ذبح ثلاثة من رفاقه بتهمة محاولة الارتداد لنزولهم من غير إذن عند عائلاتهم في الدوار...»[2].

أما بعد الاستقلال، فكان سرده لتصفية بعض ضباط الثورة التحريرية أمثال "العقيد محمد شعباني" دليلا كبير على جرأة الروائي في فضح التاريخ الرسمي الذي يصبغ الثورة التحريرية بصبغة القداسة، حيث تروي الطاوس ما قرأته في مذكرات جدها "مولاي بوزقزة" عن الفتنة التي عصفت بالبلاد بعد الاستقلال، ولطخت قداسة الثورة وأوقعت إخوة السلاح في صراعات جعلتهم يصوبون أسلحتهم إلى صدور بعضهم بعضا، «سجل ذلك أيضا أن يكون أول صيف للاستقلال بداية فتنة أخرجت ثقل ما ظل متسترا عليه خلال الحرب، حتى كما استتب الظن عند ذا وذاك، لا تُثلَم قداسة الثورة»[3].

وقد أفرد الروائي لقضية إعدام العقيد شعباني جزءا كاملا وهو الجزء 2 من الفصل الرابع، مما يوحي بأهمية هذا الحدث التاريخي في بناء الرواية، إذ جعله سببا في انسحاب الجد "مولاي الحضري" من الحياة العسكرية والسياسية، إذ«بعد الذكرى الثانية للاستقلال، غادر النقيب مولاي الحضري المكنى بوزقزة كل حياة لها علاقة بشؤون الدولة. لاحقا كان يسجل أنه لن يبرأ من جرح إعدام العقيد شعباني "ذروة اللامسؤولية! خالص العبثية أيضا!" فشرف جندي مثله كان لن يسمح له بأن يزكي خرقا فادحا كالذي وقع في حق ذلك العقيد»[4].

فالروائي بعودته إلى تاريخ الثورة التحريرية الكبرى إنما يحاول إعادة طرح قضايا تاريخية هامة، رأى من الضروري إعادة النظر فيها ونفض الغبار عنها حتى تتضح حقيقتها، لأن التاريخ «يتحلى برؤية

[1] – كورونيل الزبربر، ص89.
[2] – المصدر نفسه: ص93
[3] – المصدر نفسه: ص (171، 172).
[4] – المصدر نفسه: ص 177

صادقة أمينة للأحداث التي يسردها كما جرت على أرض الواقع والحقيقة إلى جانب هذا التاريخ أو من عمقه ينهض نوع آخر منه مغيب أو مسكوت عنه في كل كتب التاريخ التي تعنى بالحوادث ومشاكلها من الدروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها»[1].

ولم تكتف الرواية بإظهار التجاوزات، والأخطاء التي اعترت الثورة التحريرية بل حاولت أن تسقطها على الحاضر المربك والمزري الذي تتخبط فيه البلاد من خلال الوقوف على مواطن الفساد التي تنخر البلاد وكل ذلك على لسان بطل الرواية "كولونيل الزبربر" بحيث يقول: «كما الساسة الثعالب كما الضباط المفلسين مشغولون جميعا بالنهب والابتزاز. كلاهما مفسد لهذا البلد»[2].

وتسرد الرواية تفاصيل كثيرة عن نماذج من الفساد طالت الكثير من مؤسسات الدولة، من أمثلة ذلك الحوار الذي بين الكولونيل وزوجته "باية ": «والذين يبيعون خلسة شحنات البترول والغاز في عرض البحر أو يقايضونها بالمشروبات الروحية والأجبان والألبسة.. وأصحاب الحاويات الذين يغرقون السوق بمحتوياتها من غير دفع دينار واحد ضريبة للخزينة العمومية ؟ والذين يحولون إلى الخارج حقائب العملة الصعبة عبر المطارات تحت غطاء الحصانة الدبلوماسية أو البرلمانية؟.

-لك أن تتصوري القضاء مستقلا والصحافة حرة وقطاع الجمارك بغير لباسه الوسخ لتجدي الإجابة »[3].

إلا أن الروائي كثيرا ما كان يحرص على أن لا يقع في مزالق تاريخية فيلجأ في مواطن كثيرة إلى التلميح بدل التصريح، لأنه يدرك جيدا قدرة الخطاب الروائي على خلق وعي جديد لدى القارئ الذي يجد نفسه مضطرا إلى تبني كل ما فيه دون أي مبرر خاصة مع تراجع الوعي التاريخي، حيث لمح كولونيل الزبربر إلى بدايات الفساد ومنطلقه بقوله: «الفساد بدأ يوم حول شخص واحد في 1964م ما كان في حساب جبهة التحرير البنكي بكامله في سويسرا إلى جيبه والبلد منهك القدرات موزع بين تضميد جراحه من حرب تحرير وأخرى أهلية وثالثة على الحدود الغربية وبين مواجهة الفوضى والخراب ومخاطر التمزق»[4].

---

[1] – محمد سلام: التناص التراثي، ص 181.

[2] – كولونيل الزبربر: ص39.

[3] – المصدر نفسه: ص41.

[4] –المصدر نفسه، ص39.

وبالموازاة مع قضية الثورة التحريرية، تركز الرواية أيضا على فترة " العشرية السوداء"، إذ لا تقل هذه الأخيرة أهمية عن تلك، فكلاهما يمثلان محطة هامة في تاريخ الجزائر. وتتجسد هذه القضية من خلال ما سردته الرواية عن حياة "جلال" المكنى بـ"كولونيل الزبربر"، ابن المجاهد "مولاي الحضري" المكنى بـ"بوزقزة"، بدأ من طفولته وذكرياته مع أمه "رقية" وعمته "ملوكة" مرورا بدراسته الابتدائية، والتحاقه بمدرسة أشبال الثورة ثم انضمامه إلى فصيلة مكافحة الجماعات المسلحة في زمن المحنة.

واستطاعت الرواية تمثيل هاتين الفترتين (الثورة /المحنة) من خلال مذكرات المجاهد "بوزقزة" وابنه "كولونيل الزبربر"، وقد مارس الروائي نوعا من الاسقاط بين المرحلتين، محاولة منه ربط الماضي بالحاضر واستشرافا للمستقبل، إيمانا منه باستحالة فصل زمن عن الآخر، فالماضي يظل يتحكم في الحاضر، والحاضر ما هو إلا نتاج للماضي، وكيفما كان الماضي والحاضر، سيكون المستقبل، فكأن التاريخ يعيد نفسه، فما تريد الرواية قوله هو أن زمن المحنة انعكاس لزمن الثورة وأن الحاضر أوالراهن ما هو إلا صدى لكليهما وهذا ما تجسد من خلال شخصيات، الجد "بوزقزة"، والوالد "جلال" والبنت "الطاوس"، عبرت عنه الرواية على لسان الطاوس إذ تقول: «تلك الأحداث تتباعد عن مسافة، يجرفها تيار النسيان، تتراءى إلى وقائعها المنتقاة للتاريخ الرسمي ثبتت علامات لذاكرتي وكليشيهات لعيني بكامل التشوه لحقيقة حرب تحرير كانت قاسية، لخيبة استقلال لم تفتأ قاتلة، إنها حال الوالد—كولونيل الزبربر- حال والده جدي مولاي بوزقزة...، حال جيلي الصارخ بتوهانه أن يعاد إلى تاريخ آبائه»[1].

وقد لجأ الروائي إلى توظيف التاريخ عن وعي وإدراك، كونه يوظفه بطريقة لا تشعر القارئ بأنه مجرد حشو واستنساخ لوقائع تاريخية فقد أكسبه ليونة، إذ نقله من حالته الجامدة المجردة إلى حالة طيعة لينة، وهذا الأمر ليس بالهين، بل يتطلب جهدا وحيلة خاصة في حالة مزج التاريخ بالمتخيل، ويظهر هذا الأمر جليا من خلال قصص الحب التي تخترق السرد من حين لآخر، وقد استعان بها الروائي حتى يبتعد عن الأسلوب التقريري المباشر، وتمثلت القصص الثلاثة في قصة "الجد مولاي الحضري ورقية" وقصة الأب "كولونيل الزبربر" و"باية" وقصة الحفيدة "الطاوس وحكيم"، واستمر الروائي في ممارسة إسقاطه في الرواية، فكما أسقط الزمن الحاضر على الزمن الماضي، أسقط علاقات الشخصيات بعضها مع بعض، فكانت "الطاوس" وهي تسرد ذكريات جدها وجدتها وذكريات أبيها وأمها تسقطها على نفسها، إذ

[1] – المصدر السابق، ص22.

تقول: قويا كان حب مولاي ورقية بعضهما بعضا، قوة حب كولونيل الزبربر باية، بل أكثر استحكاما وأشد وفاء[1]، وتسرد في موضع آخر قائلة: «كولونيل الزبربر يوم رجوعه من تندوف كان رأى حاله مع باية حال والديه. كذلك يقول...مثلي قبل ستة أعوام، ولكن في طقس مختلف مع حكيم» [2].

وليس غريبا أن يجمع الروائي بين الحب والحرب، فالرواية ترصد من جهة الحرب بكل شقائها وويلاتها، ومن جهة أخرى ترصد ذكريات الحب والصفاء التي كانت تسكن شخصيات الرواية، والتي كانت دافعا لاستمرار الحياة، وإيذانا بفرح آت، دواء للنفوس من آثار الخراب والدمار ومشاهد القتل والدم، وتصرح الرواية بذلك على لسان بطلها "كولونيل الزبربر«سنون ستٌّ التي قضاها مولاي بوزقزة في الجبل على درجة إيلامها وشقاوتها، كما قرأ كولونيل الزبربر وسمع ودون، كانت مثيرة بأدنى فعل بأبسط كلمة على هامش الحرب بهذه اللحظات التي يصفو خلالها الذهن حد الإشراق أويغيم إلى درجة القنوط بأفظع مشاهد القتال والموت والدم وآثار الحرائق والخراب، بهذا الإحساس بأن الحياة لا تزال مستمرة بعنفوانها لا تتوقف لها حركة ليلا ولا نهارا، اذهب بقدر ما تثلمها الأحزان، تسبحوا على المظلومين بفرح آت دائما، حتى وإن تأجل» [3].

إن تعامل الروائي مع التاريخ يتطلب توفر استراتيجية خاصة تمكنه من خلق مساحات جمالية تربط بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، حتى لا تخرج الرواية من طبيعتها، ولا تكون مجرد استنساخ لوقائع تقريرية، لهذا سنحاول الولوج إلى عالم لحبيب السايح الروائي من خلال رواية "كولونيل الزبربر" لمعرفة مدى قدرته على استلهام التاريخ، وكيفية تجليه في النص.

يتصل الحديث عن التاريخ في الخطاب الروائي السائحي بالحديث عن ثلاثة مراجع أساسية:

- الأحداث التاريخية الرسمية.
- الشخصيات التاريخية.
- المعالم والأماكن التاريخية.

4-1-1: الأحداث التاريخية الرسمية:

[1] – المصدر السابق، ص36.

[2] – المصدر نفسه، ص (29، 30).

[3] – المصدر نفسه، ص59.

لجأ الروائي إلى توظيف أحداث من تاريخ الثورة التحريرية الكبرى، وقد بنى على ضوئها إبداعه، فاختار منها ما يتماشى والأهداف التي يرمي إليها، إذ لا تهدف الرواية إلى رفض الواقع السائد واستبداله بواقع تخييلي، وإنما تسعى إلى ترميم واقع مأزوم، بالوقوف على أسباب تأزمه، ونحن نقرأ الرواية نجدها قد كتبت لتحاور التاريخ، لكن لا على سبيل التخليد والتمجيد وإنما على سبيل النقد والمعارضة لأنها حاولت تسليط الضوء على الجوانب السلبية فيه والحقائق التي أغفلها المؤرخون وطمس مصداقيتها التاريخ الرسمي، وهذا ما يثبت التواشج الكبير بين ما هو متخيل وبين اللامتخيل، إذ« تختلط الرواية بالتاريخ إلى حدود التماهي فكلاهما يقصد السببية الاجتماعية التي أنتجت وقائع معينة، ومنعت وقائع أخرى عن الظهور، فكلاهما يقرأ وضع الانسان في الوقائع التي ولدت وفي الوقائع التي جاءت مجهضة»[1].

وعليه فإن تعامل رواية "كولونيل الزبربر" مع التاريخ تعاملا مختلفا، ومغايرا لما كانت عليه الرواية سابقا، فكثيرا ما كان الروائيون يتخذون منه ملاذا من واقعه السياسي المرير، فيستحضرون الصور المشرقة للتاريخ المفعم بالمجد والعز والسيادة في حين كان تعامل الرواية معه غير متوقع، إذا استوعبت صورة مناقضة تماما تجسدت في النفاق والغدر والخيانة، فالمسارات التي عرج عليها بطل الرواية كولونيل الزبربر رآها كلها«مفروشة دوما بالنفاق السياسي والموت الرخيص والقتل المبرمج وغموض الغد فسكنني هذا الحزن على فقد الرفاق، على التفريط التاريخي لرجال الحكم في تراث تحرر شكّله شعب بأكمله من دمه ومقدراته»[2].

تمتلئ الرواية بتواريخ دقيقة ومضبوطة، أغلبها يعود إلى الثورة التحريرية ووقائعها المشهورة، منها ما يقدم إضاءات سريعة ومقتضبة عن محطات مهمة في تاريخ الجزائر، ولم تضف الرواية شيئا عما هو مبثوث في كتب التاريخ، ومن هذه التواريخ تاريخ أول نوفمبر 1954م، هجومات أوت 1955م، أحداث 8 ماي 1945م، إضراب الطلبة الجزائريين 19 ماي 1956م، إضراب الثمانية أيام سنة 1957م، مظاهرات 11ديسمبر 1960م، إنشاء المنظمة المسلحة السرية 11 فيفري 1961م، اتفاقيات إيفيان 18 مارس 1962م، الانقلاب العسكري بعد الاستقلال في 19 جوان 1965م، وفاة الرئيس هواري بومدين سنة 1978م.

وتغوص الرواية أبعد من ذلك في تاريخ الجزائر، فتذكر أحداث الأغواط سنة 1852م، والتي أبيد

[1] – فيصل دراج: الرواية العربية، ص179.

[2] – كولونيل الزبربر، ص259.

فيها أهالي الأغواط بمادة "الكلوروفورم" لكسر مقاومتهم، كما تشير الرواية إلى بعض الأحداث التي ترتبط بالثورة التحريرية كحرب الفيتنام (معركة ديان بيان فو 1954م).

كما تقدم الرواية تواريخ أخرى تحمل دلالات مكثفة، حيث نلمس فيها التساؤل والنقد والاهتمام، وهي التواريخ التي تضع التاريخ الرسمي أمام المساءلة، وتصبغه بصبغة سلبية، ولعل أهمها تاريخ اغتيال العقيد "محمد شعباني" في سبتمبر 1964م وقد تكرر هذا الحدث مرات عدة على امتداد الرواية لدرجة أن أفرد له الروائي جزأين كاملين، الجزء الثاني من الفصل الرابع، والجزء الخامس من الفصل السادس حيث يروي "كولونيل الزبربر" لحظة إعدامه قائلا: «هاهو العقيد شعباني بلباسه العسكري منزوع شارة الرتبة، في ساحة متنزه غابة كانستال الصنوبرية، يطوقه أربعة جنود. إنه ينظر إلى سماء انجلى عنها الغلس من شهر سبتمبر 1964 هذا الشروق يبدلوه أفتن من أي صبح خريفي كان استيقظ خلاله أو مر عبره إذ سرى ليلا إيابا من عملية عسكرية أوذهابا إليها أو تنقلا في مهمة »[1].

نلمس من خلال تركيز الرواية على هذا الحدث وما شابه رغبة الروائي الملحة في كشف الوجه الآخر للتاريخ الذي ظل لنصف قرن مدفونا في دهاليز مظلمة، فاستطاعت الرواية فقط أن تتجاوز المحظور، وتحط قدميها عند نقاط خافتة ضيعت أو نسيت قصد إضاءتها، ففي هذه الحياة: « أشياء كثيرة تضيع وتنسى ولا يهتم لها مؤرخو الزمن، لذلك يبدو الفن أكثر قدرة على الإحساس بالزمن والإمساك باللحظة الجوهرية في التاريخ»[2].

ويذهب الروائي أبعد من ذلك إذ ينفي أن تكون هذه الأخبار التي ساقها عن اعتقال العقيد شعباني وإعدامه تخييلا روائيا، وإنما تعمد التأكيد على أن ما ذكره في شأنه حقيقة، فجاء ذلك على لسان بطل الرواية "كولونيل الزبربر" في قوله: «لولا أني سمعت من قبل عن عقيد اسمه شعباني، ورأيت صورته ولم أعرف مصيره لهذه الدرامية، لاعتقدت ما قرأته عنه الآن تخييلا تجدر به رواية»[3].

ويستمر الروائي يتأمل في التاريخ، ويسقطه على واقعه المأزوم، في عبثية تنبئ عنه هوية وطنية

[1] – كولونيل الزبربر: ص179

[2] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص171

[3] – كولونيل الزبربر: ص280.

حائرة بين بريق زائف وضباب كثيف، الشيء الذي دفعه إلى طرح وابل من الأسئلة من دون أن يتلمس لها إجابات مقنعة، فجاءت على لسان المجاهد "مولاي بوزقزة" قائلا: «وكيف لقائد محنك مثل بن بولعيد أن يقتله في العام الثاني 22 مارس 1956م جهاز راديو مفخخ ألقته طائرة العدو جيء به إليه ؟ وبعده يقع القائد زيغود يوسف في العام الثاني: 25 سبتمبر 1956م في كمين نصبته له هو وسبعة من رفاقه دورية معادية في أحد المنازل المعزولة؟ وأي أخبار عن القائد عبان رمضان نصدق، استشهاده في العام الثالث: 26 ديسمبر 1957م، كما بلغنا عن جريدة " المجاهد" أم تلك التي تشاع عن أنه قتل لربطه اتصالات من العدو، لم يكشفها للرفقاء، أم أنه اغتيل تصفية لحسابات ؟... وكيف يسقط القائدان عميروش وسي الحواس في العام الخامس: 29 مارس 1959م، في كمين قاتل نصبه لهما العدو، لدى محاولتهما عبور الحدود الشرقية؟»[1].

أسئلة كثيرة اخترقت جسد الرواية، وكلها تنصب حول نقطة واحدة هي التنقيب عن التاريخ المجهض المسكوت عنه، في محاولة منها إلى قراءة الراهن بوعي تاريخي حديث.

إلا أن اللافت للنظر افتقار الرواية للتواريخ والأحداث المستمدة من زمن المحنة باستثناء تاريخ 30 جانفي 1995م الذي يشير إلى تفجير سيارة مفخخة أمام مقر الأمن بشارع العقيد عميروش بالجزائر العاصمة، وقد جاء ذكره على سبيل الاستذكار من قبل "الطاوس" التي تنفي معرفتها لتاريخ المجاهد العقيد عميروش فتقول: «أنا لا أعرف غير شارع باسم العقيد عميروش. أذكر أني تغديت في مطعمه الجامعي مرة مع حكيم. إني لا أنسى دوي تفجير السيارة المفخخة في قلبه يوم الاثنين في 30 جانفي 1995م في الساعة الثالثة والربع بعد الزوال: اثنان وأربعون قتيلا وحوالي ثلاث مائة جريح من الجنسين في كل الأعمار! كنت في الثانوية إذ أحسست الهزة »[2].

ويتضح جليا أن اقحام الروائي لهذا التاريخ اليتيم من زمن المحنة، لا يهدف إلى تسليط الضوء عليه، بقدر ما يهدف إلى التركيز على اللحظة التي استدعته وهي نسيان "الطاوس" لتاريخ بلادها، فأراد من وراء ذلك توصيل فكرة معينة وهي تفريط الجيل الحاضر في تاريخه الذي بدأ يؤول إلى الزوال والاندثار وتصرح الرواية بذلك في عدة مواطن منها ما جاء على لسان بطلها: «ما آل إليه مجد حرب تحرير من

[1] – المصدر السابق، ص129.

[2] – المصدر نفسه، ص129.

التفريط المذنب والنسيان القسري يعصر قلبي حسرة! قيم مقاومة، ثقافتها، تضحيات أمهاتنا أثناءها، شجاعة رجالنا وكانوا جميعا فتيانا مثل نوار الأراضي البور، قلوبهم جمر، أرواحهم شهب، ذلك كله، كيف يتهاوى إلى الجحود؟»[1].

ثم إن هذه الدقة في ضبط التواريخ والأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث جعلت اهتمامنا ينصب على تحري مدى حقيقة هذه المعطيات، ومدى التزام الرواية بالأمانة في نقل الوقائع التاريخية، وذلك من خلال تتبع هذه الأحداث التاريخية في موضعها من كتب التاريخ، ويظهر جليا أن التواريخ التي وظفها الروائي دقيقة ومضبوطة ولا يختلف حولها اثنان، فجل كتب تاريخ الثورة التحريرية تضبط هذه التواريخ ووقائعها.

وهذا ما يجعلنا نحكم على نص "كولونيل الزبربر" بأنه صفحة من التاريخ بشخوصه وأحداثه، ولكن هذا لا يعني أن الرواية اعتمدت مبدأ التسجيل فقط، وإنما تجاوزته إلى التأويل والتفسير والتحليل، فجاءت الرواية بروح تاريخية وجسد متخيل، وهذه الطريقة في التعامل مع التاريخ هي التي تجعل «الفنان الذي يؤرخ لمرحلة أو مراحل سابقة من تطور مجتمعه لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر، وإنما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى مهمة أجدى وأضخم هي عملية التفسير الفني للأحداث، وهي العملية التي تكسب العمل الأدبي دلالته الخاصة التي تتميز بها عن كتب التاريخ»[2].

وعلى العموم، فرواية "كولونيل الزبربر" تشكل صورة للماضي والحاضر معا، وهي بمثابة وخز مؤلم في الذاكرة الجماعية للجزائريين، حينما كان المحتل جاثما على صدورهم، وحينما طاف عليهم طائف الإرهاب والدمار في مرحلة الاستقرار، فالرواية لم تهدف من وراء استحضار التاريخ الثوري – والذي يمثل المرجع الرئيسي لها– إلى شحن جيوب الذاكرة الشعبية بالوقائع التاريخية، بل ترمي إلى تفريغها وإعادة تعبئتها بما ينبغي أن يكون.

4-1-2: الشخصيات التاريخية:

[1] – المصدر السابق: ص219.

[2] – غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، ص111.

تزخر رواية كولونيل الزبربر بشخصيات تاريخية، تشكل ركائز أساسية للعمل الروائي، وتندرج معظم الشخصيات ضمن الحقل السياسي الثوري، وكان لكل هذه الشخصيات حضورها الخاص في تمثيل حركة التاريخ وتطوراته، وتأطير عالم السرد وأحداثه، وقد استطاع الروائي من ورائها تمرير مضامين ومواقف معينة فاختار لذلك شخصيات تنتمي إلى أزمنة مختلفة من تاريخ الجزائر القديم والحديث، وهذا إن دل إنما يدل على أن الروائي قد قرأ التاريخ قراءة واعية وشاملة.

نوع الروائي في توظيف الشخصيات التاريخية في المدونة، فمنها ما ذكرت على سبيل التداعي فلم يتحدث عن مميزاتها ولم يفصل في مسارها التاريخي، وإنما أشار إليها إشارة مباشرة، فكان وجودها تاريخي أكثر مما هو روائي، ومن هذه الشخصيات:

1-شخصية "تكفاريناس ":

تم الإشارة إليها إشارة مقتضبة جدا، عبر إذاعة "الجزائر المكافحة، صوت الجزائر الحرة " التي كانت تصل موجاتها إلى المجاهدين في الجبال فها هو المذيع يقول: «وفي ما يلي برنامجنا* التي ستستمعون لها: كلمة اليوم عن دعم الدول العربية في الأمم المتحدة للقضية الجزائرية. أنباء من ميادين المعارك ضد العدو. شخصية اليوم التاريخية: تاكفاريناس مقاوم الرومان... »[1].

ولم يذكر الروائي هذه الشخصية عبثا، وإنما أتى بها لما تحمله من دلالات موحية تخدم الغرض من الرواية، " فتكفاريناس "بطل من أبطال المقاومة الأمازيغية قديما، كرس حياته للثورة والتمرد على الأوضاع منذ صغر سنه (16 سنة)، دامت ثورته ضد الرومان سبع سنوات، توفي بمدينة "سور الغزلان "بالجزائر العاصمة، وتذكر كتب التاريخ أنه « فر من الجيش الروماني ثم أعلن الحرب ضدهم.. وكان من الدوافع الأساسية لهذه الثورة مطالبة الإمبراطور الروماني بإعادة أراضي مواطنيه لأصحابها النوميديين.. وتمكن من إحراز عدة انتصارات عليهم. وتوسيع نار الثورة في العديد من مناطق نوميديا.وهكذا بعد مقاومة دامت سبع سنوات من 17م-24م تمكن الرومان من إخمادها »[2].

2- شخصيات المقاومة الشعبية:

* - الأصح هو برامجنا وليس برنامجنا.

[1] -كولونيل الزبربر، ص82.

[2] - عمار عمورة: الموجز في تاريخ الجزائر، دار ريحانة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002 م، ص 27.

ركز الروائي على الشخصية الأبرز في تاريخ الجزائر الحديثة ألا وهي شخصية الأمير عبد القادر دون غيرها من الشخصيات التي عرفتها المقاومة الشعبية في الجزائر، وإن كان الحديث عنها مختصرا جدا، مجرد إشارة عابرة إليه والى خليفتيه " محي الدين الحاج الصغير "، و"محمد بن علال "، وقد جاء ذكرهم على لسان المداح في حلقة السوق الأسبوعية حيث يقول: « وفي الأحد القادم أحكي لكم عن محي الدين الحاج الصغير علي يمين سيدنا الأمير عبد القادر ومحمد بن علال على شماله قبل المعركة.وبعده يكون كلامي على البطل سويداني بوجمعة لما أطلق آخر رصاصة»[1].

ليس غريبا أن يجمع الروائي بين هذه الشخصيات الأربعة، فهي يجمعها خيط واحد هو خيط المقاومة والنضال، وقد أراد الروائي من وراء إيراده هذه الأسماء إعادة الاعتبار لهذه الشخصيات المغمورة التي لم يمنحها المؤرخون حقها خاصة شخصية " محي الدين الحاج الصغير " و"محمد بن علال "، فأراد الروائي الإشارة إليها تعظيما لمجهوداتهما الجبارة، وإحياء لمسيرتيهما، وتحديا للحاضر الذي أزاحهما إلى النسيان، وهذا ما دأبت عليه الرواية منذ بدايتها، ومنذ أن رسمت هدفها وذلك على لسان الراوي " الطاوس "قائلة: «قد سلب النسيان زمن الحرب إياها... لذا أفرد الوالد – كولونيل الزبربر صفحة المدخل لهاتين الكلمتين " مقاومةً للنسيان ".»[2].

ولم تحظ هاتان الشخصيتان بأهمية كبرى في النصوص التاريخية، إذ اقتصر المؤرخون على ذكر ولائهما للأمير عبد القادر وخلافته على مناطق من حكمه[3].

3–شخصيات الثورة التحريرية:

تطرح الرواية شبكة من الشخصيات الثورية تنتمي معظمها إلى فترة الثورة التحريرية الكبرى، وقد ركزت الرواية على إعطائها صورة إيجابية، وهي نفسها الصورة التي رسمتها لها كتب التاريخ وتمثل هذه الشخصيات التاريخية أيقونات مضيئة في سماء تاريخ الجزائر، فقد تركت بصمتها في ذاكرة الجزائريين جميعا والعالم أجمع.

بيد أن تعامل الرواية مع هذه الشخصيات كان على ثلاثة أضرب:

---

[1] – كولونيل الزبربر: ص206.

[2] – المصدر نفسه: ص20.

[3] – محمد الأمين بلغيث: تاريخ الجزائر المعاصر، دار المدني للنشر والطباعة، (د ط)، 2008 م، ص (24، 31).

الأول: سيطرت فيه المرجعية التاريخية لهذه الشخصيات على ماهو روائي تخييلي إذ لم تستطع هذه الشخصيات أن تتنصل من مرجعيتها التاريخية، فجاءت شخصيات مكتملة الدلالة، ثابتة الصورة، لم تستطع الرواية أن تضيف شيئا جديدا لما هو مثبت في كتب التاريخ، وقد شهدت هذه الشخصيات توظيفا مكثفا وشاملا، فقد زاد عددها على عشر شخصيات ثورية نذكر منهم: أحمد زبانة، طالب عبد الرحمن، سي لطفي، ديدوش مراد، علي لابوانت، حسيبة بن بوعلي، جميلة بوحيرد عيسات إيدير، محمد خميستي، سويداني بوجمعة...

ويكمن الهدف من وراء اتكاء الرواية على هذا الكم الكبير من الشخصيات التاريخية في محاولة فضح جرائم فرنسا في الجزائر، وقد سلطت الرواية الضوء على أساليب القمع والاضطهاد التي مورست على الجزائريين، وعلى أشكال التعذيب اللاإنسانية التي تعرض لها هؤلاء العظماء، بالإضافة إلى محاولة إنعاش الذاكرة الجمعية التي جرفتها السيول إلى براثن النسيان وذلك من خلال عرض إنجازاتهم وبطولاتهم، قصد تقوية الحس الوطني والقومي لدى الشعوب، كما تهدف إلى الحرص على أن تظل هذه الشخصيات فاعلة في الحاضروذلك باستلهام مواقفها والقيم التي تبنتها.

الثاني: تكافأ فيه ما هو تخييلي مع ما هو تاريخي، حيث منحت بعض الشخصيات التاريخية حضورا كبيرا على مستوى النص الروائي، إذ لم تكتف بواقعها التاريخي الذي عرفت به، بل تجاوزته شيئا فشيئا إلى فضاءات السرد، فقد أصبحت هذه الشخصيات جزء لا يتجزأ من ذاكرة البطل" مولاي بوزقزة " الذي أراد أن يخلد ذكراهم في مذكراته على اعتبار أنهم إخوته في الكفاح والنضال، فالرواية حاولت أن تخلق سردا مغايرا لما هو تاريخي، وبالتالي منحت هذه الشخصيات دلالة مغايرة داخل النص الروائي، إذ أكسبتها جوانب غيبها النص التاريخي خاصة ما تعلق بمصيرها، فعلى مستوى النص التاريخي، فإن مصيرها كان الاستشهاد على يد العدو، بينما على مستوى النص الروائي فإن مصيرها ظل مجهولا يحمل علامة استفهام أمامه، وهذا ما يؤكده الروائي على لسان " مولاي بوزقزة ": قاوم ألا يفلت منه على لسانه ما كان سيسجله في كراسته« يعدم سي مسعود شيهاني في العام الأول: 25 أكتوبر 1955، غيرة من وسامته وذكائه تم تصفيته كيلا يكون خليفة القائد المقبوض عليه، لأنه آت من ناحية أخرى ؟ مضحك محزن أن تلفق له تهمة تعاطي الشذوذ. وكيف لقائد محنك مثل بن بولعيد أن يقتله في العام الثاني: 22مارس 1956، جهاز راديو مفخخ ألقته طائرة العدو..؟ وبعده يقع القائد

زيغود يوسف في العام الثاني: 25 سبتمبر 1956في كمين...؟وأي أخبار عن القائد عبان رمضان تصدق..؟وكيف يسقط القائدان عميروش وسي الحواس...؟ »[1].

وقد لجأ الروائي إلى هذا النمط من الاشتغال على التاريخ من أجل أن يرأب الصدع التاريخي الذي طال زمن الثورة، فغدت الرواية مساءلة للتاريخ وبحثا عن أجوبة مبررة لمجرياته، خاصة ما تعلق بأولئك الذين كتبوا تاريخ ثورتهم بدمهم وخلدوها بآلامهم وآهاتهم.

فالرغبة الملحة في إعادة النظر في التاريخ من أجل إعادة كتابته بجرأة كافية، بعيدا عن الرقابة الذاتية أو الغيرية، وهي التي جعلت الرواية تبقى أسيرة نزعتها الحوارية مع التاريخ، وقد صرحت الرواية بذلك في عدة مواضع منها قول بطلها "كولونيل الزبربر" « حرب تحرير ,بقسوتها وفظاعتها وآلامها وثمنها، لا يكتب تاريخها جبناء» [2].

الثالث: استلهام شخصيات تاريخية ثورية، وتغيير مسارها لتصبح قابلة للانصهار ضمن النص الروائي بكل أبعاده، فبعد أن كانت شخصيات جامدة تاريخيا أصبحت شخصيات درامية، وقد نجح الروائي في توضيح جوانب من حياتها المغيبة، خاصة لما جعل منها شخصيات متلفظة في النص تعبر عن نفسها بصورة مباشرة، ومن أهم هذه الشخصيات شخصية "العقيد محمد شعباني "والتي هيمنت على نهاية الرواية، إذ شغلت جزأين من الفصلين الأخيرين وقد برزت هذه الشخصية من خلال مشاهد حوارية، أماطت اللثام عن موقف الروائي ورؤيته للأحداث خاصة المتعلقة بظروف وملابسات إعدام هذه الشخصية:

«- حضرات ما الذي يمنعك أن تكون في العاصمة، في قلب الأحداث، كمسئول في هيئة الأركان؟ أكثر من هذا، أنت كنت مقترحا لمنصب وزير الدفاع.

- لن أفرط في ما أنجزته في هذه الناحية.ولن أقبل أن ينتزعوا مني منطقة بسكرة.ولن أرضى بأن يلغموا هيئة قيادتي هنا بضباط يرسلهم أحد القدامى في جيش العو سابقا...

- حضرات مثل هذا المسعى سيعرض حياتك للخطر.

[1] -كولونيل الزبربر، ص(128، 129)

[2] -المصدر نفسه، ص57.

– لا أهتم مادام ذلك من أجل بناء جيش وطني على أساس أخلاق الثورة، بدم نقي، بقيادات متعلمين من الذين كانوا يحملون السلاح هنا في الداخل...

–حضرات، أتفهم.

– من أجل ما ضحى من أجله الرفاق لن يثنيني أي خطر».[1]

منح هذا المقطع الحواري الطويل الذي امتد على مساحة نصية تقدر بست صفحات صوتا للعقيد المجاهد الذي غيبه التاريخ الرسمي عن الذاكرة الجماعية للجزائريين حيث جعل منه رمزا محوريا يدعم تيمة الشجاعة والجرأة والوفاء والأمانة.

وقد لجأ الروائي إلى زيادة بعض التفاصيل المرتبطة بحياة الشخصية مما أسهم في إغناء السرد وإعطائه بعدا دراميا، ينأى به عن الطابع الوصفي التقريري، لاسيما الجوانب الاجتماعية والعاطفية في الشخصية، هذه الجوانب التي كثيرا ما يتجاهلها الخطاب التاريخي الذي يركز اهتمامه على جمع المعلومات والأخبار المتعلقة بالجانب السياسي والعسكري، وكمثال على ذلك ما جاء على لسان الطاوس التي تقرأ مذكرات جدها عن لحظة تصفية العقيد شعباني، قائلة:

« محموما على بساط كبريائه، ها هو يهش برأسه أن: يمد يديه لهذا الجندي الذي يبغي أن يكبله " لا داعي.نحن رفعنا السلاح لنكسر القيد ". وإنه يتقدم كما أوعز إليه..

–أريد أن أرى آخر لحظة من هذه الدنيا الجميلة.ألا تسمع السماء تقول لي: " أهلا بك "!

–هل ترغب في شيء ما ؟.

–أبلغوا رفاقي أن يرعوا والدتي المريضة.

–فقط ؟

–أنقلوا جثتي إلى أوماش، مسقط رأسي ».

يتراجع القائد نحو الفصيل – لا أحد يستطيع الأن أن يتحمل ثقل هنيهة الصمت هذه...إنه يوعز أخيرا " خلف، در !"، فيما العقيد محمد شعباني يبتسم راحلا إلى لحظة أن وضع ضاحكا قبعته

[1] –المصدر السابق، ص(274–276).

العسكرية على رأس والدته، فأدت له تحية وبسمة، إنه لا يسمع الأمر الصادر "صوب.ارم !»[1].

يجسد هذا المقطع وعي الروائي بتقنيات استلهام الخطاب التاريخي، فقد عمد إلى بناء عالمه الروائي بإقامة توازن بين ما هو حقيقي، وما هو متخيل، خاصة ما تعلق منه بالشخصيات، لأن «المؤرخ حين يدرس الإنسان في سياقه الاجتماعي والتاريخي يكتفي برصده من حيث الفعل التاريخي وحده.. بينما يكون الانسان أمام الروائي أطوع بنان فقد يجعله يحمل أفكاره ورؤيته، ويعيد صياغته عاطفيا من خلال الحوار والمواقف الفرعية التي يبتدعها ليحمل رسالته الفنية بل إنه يبتدع الشخصيات الروائية لكي يسد النقص الذي يعتري التاريخ إعادة في هذه النواحي، وهو بذلك يقدم البعد الغائب في الكتابة التاريخية وهو البعد العاطفي والوجداني الذي تسكت عنه المصادر التاريخية عادة» [2].

كما أن استحضار الروائي لهذه الشخصية التاريخية "العقيد شعباني "قد استدعى نصوصا موازية لنصه الروائي، يمكن اعتبارها نصوصا سابقة ونص" كولونيل الزبربر" نص لاحق، وكأمثلة على ذلك هذا المقطع الحواري الذي هوعبارة عن مكالمة هاتفية بين الرئيس"أحمد بن بلة" وأحد مستشاريه:

« حتى اتصل هاتفيا أحد المستشارين برئيس الجمهورية (الرجوع إلى التسجيل).

-سيدي الرئيس نزل الحكم، كما ترضون.الآن الرجاء عفوكم عنه.

-لابد أن ينفذ قرار المحكمة، هذا الفجر.

-سيدي الرئيس سي محمد، كما تعرفون، رفيق درب...

-أنت لا تطلعوني على شيء جديد..

-أطعنا الأوامر بأن ندينه بأقصى عقوبة. الآن نلتمس منكم تخفيف الحكم عليه بالموت إلى عقوبة السجن المؤبد.

-نفذوا الحكم هذا أمر !.

-سي محمد لا يستحق..

- تروح تشوف يماك واش راهي تعمل !

---

[1] - كولونيل الزبربر: ص180.

[2] -قاسم عبده: الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار، المستقبل، مجلة ثقافة وفنون، العدد 3723، 27 تموز 2010 م، ص20.

-سيدي الرئيس !

- إياك أن تعاود الاتصال. »[1]

لقد جاء هذا المقطع مطابقا تماما لما جاء في كتاب "مذكرات الشاذلي بن جديد "، مع فارق بسيط يكمن في طبيعة المحكي، إذ جاء في هذا المقطع عبارة حوار، بينما في الكتاب السابق عبارة عن سرد، حيث يقول: « كلفنا سعيد عبيد، بصفته قائدا للناحية العسكرية الأولى، أن يقوم بذلك ويتصل ببن بلة.ولكن بن بلة رفض رفضا قاطعا التماسنا، بل أصر على تنفيذ الحكم..ولما أخبرنا سعيد عبيد بذلك قلت له: " أطلب العفو باسمنا نحن الضباط وقل للرئيس إن شعباني مجاهد ورفيق سلاح، أمرتنا بأن نحكم عليه بالإعدام فحكمنا بذلك، ونحن نعتقد أنه لا يستحق هذه العقوبة، وهو الآن يطلب منكم تحويل حكم الإعدام إلى عقوبة سجن ".

ولما كلمه سعيد عبيد ثانية أجابه بن بلة بنرفزة وتشنج: " قلت لكم أعدموه هذه الليلة ".وشتم سعيد عبيد وشتم حتى أمه، وقال له: "أمنعك من الاتصال بي مرة أخرى ".وأغلق في وجهه التلفون.»[2].

يبدو أن هذا القول الذي يعد نصا تاريخيا يتواشج مع النص الروائي السابق الذكر بشكل كبير وإن كان إيحاء وليس اقتباسا، فأغلب الأحداث المذكورة في النص السابق، قد احتواها النص اللاحق بدقة وترتيب متناهي شمل حتى اللغة التي عبر بها عن هذه الأحداث، وهذا ما يؤكد عدم قدرة الرواية على التخلص من سطوة التاريخ، فهي لم تبتعد كثيرا عن مجريات التاريخ المرتبط بالأحداث أو الشخصيات، فكثيرا ما كانت الحدود الفاصلة بين ما هو تاريخي وما هو متخيل باهتة في الرواية، كما أن الهاجس التاريخي والسياسي لدى الروائي قد سيطر على معظم فصول الرواية إلى أن بلغ ذروته في وسطها ونهايتها، حين بدأت الراوية " الطاوس" في قراءة مذكرات جدها المجاهد " مولاي بوزقزة "، وما دونه من وقائع تاريخية، واستشهاد مجاهدين من جيش التحرير، وما تعرض له هؤلاء من أنواع التعذيب والتنكيل على يد العدو، وعن التصفيات الجسدية والمؤامرات التي كانت تحدث بين قادة وضباط جيش التحرير أنفسهم، ورغم كل هذا إلا أن الرواية استطاعت أن تحمي نفسها من الانجراف وراء التاريخ بإدخال عناصر تخييلية

[1] -كولونيل الزبربر، ص(273، 274).

[2] - الشاذلي بن جديد: مذكرات، ج1 (ملامح حياة)، تحرير عبد العزيز بوباكير، دار القصبة للنشر (د ط)، 2011م، ص211.

ضمن السياقات التاريخية التي انفتحت عليها، وتتمثل هذه العناصر بالدرجة الأولى في إدراج بعض الشخصيات الخيالية غير الواقعية ضمن مسار الحكي، بالإضافة إلى بعض الاختراقات السردية المقصودة من قبل الراوية "الطاوس "للانفلات من قبضة التاريخ والعودة إلى زمام التخييل.

إن تركيز الروائي على التناص مع بعض الشخصيات التاريخية المغيبة وإعطائها مساحة نصية معتبرة داخل عمله الروائي، أمر ليس اعتباطي وإنما له مسوغاته من بينها: إعادة الاعتبار لهؤلاء القادة العظماء الذين نسيتهم الأجيال وشوه صورتهم الأصدقاء والأعداء على حد سواء، كما هو الحال مع العقيد "محمد شعباني "، الذي دفع به التاريخ الرسمي إلى غياهب النسيان ولطخت صورته مذكرات بعض الساسة بافتراءات، على نحو ما جاء في مذكرات الرئيس الراحل "أحمد بن بلة" التي حررها. حيث يقول: «وفي ظل حكمه لم يحدث أن نفذ حكم الإعدام في أحد باستثناء العقيد شعباني، الذي لا يمكن الدفاع عنه، والذي تمقته بعمق الجماهير الشعبية التي كانت عصاباته تشيع بينها الرعب»[1].

فبالطريقة نفسها – طريقة المذكرات – استطاعت الرواية أن تجعل من هذه الشخصية رمزا تاريخيا حيا في الذاكرة الشعبية، يأخذ مكانه التاريخي الحقيقي.

من المسوغات– أيضا –التي جعلت الرواية تنفتح على شخصيات تاريخية لها قيمتها ووزنها التاريخي في الماضي كشخصية العربي بن مهيدي، محاولة منها التعبير عن انتصارات الماضي ومقارنتها بانكسارات الحاضر، وهذا ما أشار إليه محمد رياض وتار بقوله: « ويمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة برغبة الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر التي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم وتقف بوجه الظالمين »[2].

4-1-3: الأماكن التاريخية:

يعد المكان أحد أهم عناصر البناء السردي، ليس باعتباره إطارا للأحداث فقط، وإنما لاعتبارات

[1] –روبير ميرل: مذكرات أحمد بن بلة، تر: العفيف الأخضر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص24.

[2] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002م، ص120.

دلالية ورمزية، ومن هنا كان تعامل الروائي مع المكان مغايرا تماما فقد قدمه باعتباره جزء من الأحداث وليس وعاء لها فقط، وقد اختار الروائي من الأمكنة ما يتلاءم والسياق التاريخي للرواية وأحداثها، فكان "جبل الزبربر" فوق دلالته المكانية محطة تاريخية جامعة وشاهدة على فترتين زمنيتين حرجتين من تاريخ الجزائر، زمن الثورة التحريرية، وزمن المحنة الوطنية، فكثيرا ما ارتبط اسم " الزبربر" في ذاكرة الجزائريين أيام الثورة التحريرية بالجهاد والنضال، حتى صار رمزا للشموخ والإباء، فها هو" كولونيل الزبربر يسترجع أيام كان هذا الجبل حصنا حصينا لأبيه ورفقائه من المجاهدين موجها حديثه إليه: "أحس أنفاسك.هل يصلك صوتي ؟ كنت لهم حصنا حصينا وحضنا.ما أقوى صمتك ؟ »[1].

ولكن سرعان ما تغيرت دلالته أيام " زمن المحنة "أو" العشرية السوداء"، إذ صار رمزا للموت والخوف والدمار: « مثل أوراق الخريف، ها هي تنثال عليه صور من تلك السنين العشر من الامتثال لحرائق وخراب كانت تظاهرت له، وهو يغادر الزبربر على طرفي الطريق الرئيسية التي يخوضها وطرق فرعية بعيدة قريبة في انحدارها المتدرج إلى السفح: أكوام رماد متحجرة هنا وبقايا هياكل مركبات عسكرية وأخرى مدنية بعضها مقلوب بفعل تفجير، وآخر جانح بشكل عنيف نحو الجذوع أوالصخور بأمارات خروق العيارات النارية.. وتلك الجدران المنهارة تشهد له على أن في هذه الديار وتلك المزارع، ساكنين كانوا فيها، قتلوا أو هجروها »[2].

فبالإضافة إلى الدلالات المتباينة التي حملها هذا المكان، كان شاهدا على العديد من الحقائق التاريخية التي أرادت الرواية التنقيب عنها، على اعتبار أنه جزء من هذه الحقائق، وانطلاقا من الثقل التاريخي الكبير الذي تجشمه في كلتا المرحلتين فكان الاعتراف بذلك على لسان واحد ممن عايش الأحداث في قلبه وهو" كولونيل الزبربر"مخاطبا إياه: « يا جبل !تحملت بصدرك، مثل أب خرافي، جحيم النبالم وكل أنواع القنابل وأحجامها سبع سنين ونصفا.فكان لك أن تهدأ بعدها ثلاثين عاما.ها أنت تفزع لهذا الاقتتال العبثي»[3].

كان لحضور المكان شأن كبير في رواية " كولونيل الزبربر"، ليس باعتباره مسرحا للأحداث، بل

[1] – كولونيل الزبربر، ص50.
[2] – المصدر نفسه، ص 51.
[3] – المصدر السابق، ص51.

كانت له قيمة رمزية ودلالية عالية، إذ عمد الروائي إلى أنسنة " المكان، بمنحه هوية إنسانية، بحيث حوله من طبيعته الواقعية كمكان جغرافي إلى طبيعة مجازية باعتباره شخصية تاريخية فاعلة في الرواية تتكلم، تبوح بأسرارها، تتفاعل مع الشخصيات والأحداث فكثيرا ما كان بطل الرواية يتوجه بالحديث إلى جبل " الزبربر "مشخصا إياه كصديق لازمه طول حياته المهنية، كما في هذا المقطع الحواري بينهما:

« وعند شروق شمس الغد على حقل العائلة في بداية يوم حملة الحصاد والدرس وقف ينظر إلى جبل الزبربر " أحس أنفاسك، هل يصلك صوتي ؟ كنت لهم حصنا حصينا وحضنا.ما أقوى صمتك !" ولم يكن ليسمعه همس له إلا في منامه " ستقتفي أثرهم يوما لتطهرني كما فعلوا »[1].

ويستمر الروائي في تشخيص المكان وصبغه بصبغة إنسانية، ففضلا على كونه مكانا تاريخيا خلد جزء كبيرا من تاريخ الجزائر، نجده هذه المرة: يمنحه بعدا نفسيا واجتماعيا أسهم في تحريك النفس وتوضيح الأحداث، حيث تصف الرواية ما خلفته الحرب على الأهالي وعلى الطبيعة على حد سواء وذلك على لسان المجاهد " مولاي بوزقزة "حيث "ملأت بصره آثار العدوان الذي كان مر من هنا أوهناك فجعل مصير الأهالي آلاما وبدل وجه هذه الأرض يبابا، في كل مكان منها يكاد لا يسمع غير الصمت الناحب من كل بيت مهدم أو قائم أخلي منه قاطنوه، إلا التوجع النابع من قلب هذه السهول المترامية مدى البصر إلى سفح جبل الزبربر، الذي لقصف قلبه بالنابالم بدا اخضرار جنباته ذاويا، كأنما حزنا أيضا على طيور الحجل والحمام واليمام والعقبان.. والذئاب والثعالب والخنازير البرية والأرانب»[2].

اشتغلت الرواية على المكان – في كثير من الأحيان – باعتباره مثيرا للذاكرة محركا للوجدان، كما حدث مع " مولاي بوزقزة " حين تذكر رفاق دربه وجنود فصيلته الذين استشهدوا بمجرد رؤيته " لجبل الزبربر": «بأجيج حريق في الروح، كما سجل مولاي بوزقزة، تذكر، وهو يولي وجهه شطر قلب الزبربر، ما كان ظهر له، لجنود فصيلته من الوضعيات فائقة التشوه لتلك الأجساد التي فحمها النابالم في تلك المعركة، ثمة حينها كان بعضها لا يزال يتصاعد منه آخر نز للاحتراق وبعضها الآخر انسلخ منه الجلد وذاب عن المحجرين أو الأسنان أو عظم الساق أو الجمجمة»[3].

[1] –المصدر نفسه، ص50.

[2] –المصدر نفسه، ص168.

[3] – المصدر السابق، ص168.

إن المتأمل لمواطن حضور المكان التاريخي في الرواية، يلمس البعد الجمالي في توظيفه إذ لا يلمس وجوده المادي الجغرافي، وإنما يلمس وجوده الخيالي، على الرغم من واقعيته ولعل ذلك راجع إلى الدور الكبير والمهم الذي لعبته الذاكرة في استرجاعه، وفي إضفاء أبعاد فنية جمالية عليه، ففي بعض مظاهره يبدو المكان ذا ملامح أسطورية نابعة من تخيلات الشخصية الرئيسية، كما حدث " لكولونيل الزبربر"، حين تداعى له منظر أمه وهي في الحوش في عباءة عرسها البيضاء بحزام صوفي، تنتظر نزول زوجها " مولاي بوزقزة " من الجبل بعد انتهاء الحرب.« فتخيلها سابقته في زهوه راقصة على أصابع قدميها، كفراشة مبشرة بالسعادة، بهذه النطة وتلك فانبعث لها لهيب لشروق هنالك من وراء جبل الزبربر، قمري في خلقة بشرية لضربات جناحيه موجات بحر متطاردة إلى ضفة كانت الأمم صارتها رملا فوقها انتشر فتلاحفا ثم سكنا رجلا في امرأة: مولاي ورقية »[1].

ويتضح هذا البعد الأسطوري للمكان في مواضع أخرى من الرواية، كما سيتبين في هذا المقطع، الذي ينقل تخيلات الطفل جلال لوجه أبيه لحظة رجوعه من الجبل، كما وصفه له الجد "سي المهاجي "« وإن رجعوا رأيت وجوههم لملائكة يمشون على الأرض !"فرأى نفسه تحول إلى وجه أبيه مولاي ملاكا يخرج من نور شمس وغيرها كتلك التي تشرق من خلف جبل الزبربر »[2].

هذه المقاطع وغيرها تجعل المكان يتوحد مع الشخصيات التي ظلت تنمو وتتطور وفق علاقتها المتينة به في صورة تخييلية أقرب ما تكون إلى مشاهد أسطورية بعيدة كل البعد عن الواقع كما منحت الرواية حضورا فاعلا للمكان التاريخي من خلال إكسابه البعد الروحي، والذي يتضح من خلال رؤية " يوري لوتمان " للمكان بأنه: « حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه...وتنطوي علاقتنا بالمكان على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا، فالإنسان لا يحتاج وحسب إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته »[3].

أما على مستوى الرواية فيتضح البعد الروحي من خلال الانسجام والتآلف المعنوي الذي جمع

---

[1] -المصدر نفسه، ص29.

[2] -المصدر نفسه، ص24.

[3] - يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص60.

شخصيات الرواية بالأمكنة التاريخية التي احتوت تجاربهم، لدرجة أصبحت فيها هذه الأماكن ممثلا عن هويتهم، ومجسدة لانتمائهم، ومسمى لهم وعنوان يعلن عن ذلك بقوة ووضوح فالشخصية الرئيسية في الرواية وهي "جلال "، لم تعرف إلا من خلال نسبتها إلى جبل الزبربر، ولم يرد ذكرها غالبا إلا باسم " كولونيل الزبربر"، والأمر نفسه بالنسبة لشخصية والده " مولاي الحضري "، الذي لم يعرف إلا بكنية " مولاي بوزقزة "، نسبة إلى جبل " بوزقزة " التاريخي، ذي اللون الأزرق، والذي كان شاهدا على معركة عظيمة قادها الملازم " علي خوجة " ضد مظليي الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال " ماسو"، وذللك في شهر أوت من عام 1957م، وقد ذكرت الرواية بهذا الحدث بتفاصيله في حين همشه التاريخ الرسمي [1].

ولعل احتفاء الروائي بهذه الأماكن يعود إلى رغبة منه في إعادة الاعتبار لها كونها مهددة بفقدان هويتها كمرجعية تاريخية شاهدة وفاعلة في تاريخ الوطن والأمة، ونلمس ذلك من خلال ما صرحت به الراوية " الطاوس " حين قالت: « أستشعر القدرة في نفسي على أن أزعم، ولو كان الوالد لم يذكر، ولا الجد اعترف أن كنية بوزقزة التاريخية، مثل بقية الكنيات الأخرى قد سلب النسيان زمن الحرب إياها، نسيان جرد أيضا جنود جيش التحرير من ألقابهم وألبسهم وأسلحتهم وصورهم وآثار مسالكهم ومواقع معاركهم وأمكنة استشهادهم ومما كان من خالص حياتهم في أقسى ظروف الاحتمال البشري لاستعادة أرض الآباء »[2].

ويستمر الروائي في رسم الأمكنة التاريخية، وقد حط الرحال هذه المرة في المدينة إنصافا لها وتقديرا لدورها الكبير في إحقاق تيمة الرواية، إلا أنه خرق أفق توقع القارئ، الذي لطالما ارتبطت ذاكرته عند الحديث عن المدن الجزائرية التاريخية " بالقصبة "، هذا المعلم التاريخي الكبير الذي كان شاهدا على أصالة هذا الشعب، وعلى صموده وتحديه لقوى الاستعمار، فالرواية قد احتفت بمدينة " القليعة " كمدينة عظيمة حصدت حضورا دلاليا مكثفا، بينما لم يرد ذكر القصبة إلا مرتين فقط وبصفة عارضة، فقد تمت الإشارة إليها بصورة سريعة ومقتضبة ضمن حدث عرضي في الرواية، بينما شكلت مدينة " القليعة " خلفية مهمة لدى الروائي، إذ حملها دلالات وأبعاد تاريخية وحضارية ودينية واجتماعية وثقافية.

وتلعب الذاكرة مرة أخرى دورا بارزا في استحضار المكان بكل ما فيه من مظاهر حياتية، تضفي

[1] – كولونيل الزبربر، ص19.

[2] – المصدر نفسه، ص20.

عليها مخيلة الروائي عناصر فنية وجمالية، فمنظر " القليعة " يثير نوبة من الحنين لدى " كولونيل الزبربر "تذكره بصديقه "عثمان بولحية "، فبلمحات فنية سريعة يعود بنا الروائي إلى الزمان الماضي، ليستجلي لنا " القليعة " في فضاء دلالي شاسع وموحي بأصالتها وعراقتها اللتان أصبحتا في طي النسيان، فها هو يتذكرها « كما عرفها في عنفوان الشباب، مثلما تركها وراءه بعد سبع سنين فيها، لا تزال واقعة بين سهلين محروسة بغابة "مقطع خيرة "، خيرة الصعلوكة قاطعة الطريق كما يروى، ببناءاتها متناغمة الهندسة الأندلسية والعثمانية والأوروبية، بالمسجد العتيق وزاوية سيدي لمبارك وكنيسة النصارى وبيعة اليهود والقلاع التركية ومحطة القطار، وبغطائها النباتي المتنوع وفضاءاتها التجارية، ومهارة حرفييها خاصة في تشكيلات من الأثاث يصيغونها من القصب والخيزران... وبحقول فلاحتها الشاسعة ومزارعها ووادييها مزفران، لم تفتأ منتصبة صلة وصل بين البحر المتوسط وبين المتيجة، وهذه الحركة الدؤوب لأهلها، وبموسيقاها الأندلسية والشعبية وبمعزوفات زرنتها، وبمن تحيا بأسمائهم في التصوف والمقاومة والشهادة...»[1].

ويهدف الروائي من وراء إحداث هذه المفارقة– من وجهة نظري– إلى إحياء المعالم التاريخية المغمورة التي طمستها رياح النسيان، " فالقصبة " معلم تاريخي غني عن التعريف، طالما ارتبط اسمه بتاريخ الثورة التحريرية، في حين أن كل شبر من هذه الأرض الطيبة، كان شاهدا وفاعلا فيها، وهذا ما دفع بالروائي إلى الخروج عن المألوف وكشف المغمور.

4-2: المتفاعلات الإعلامية:

نقصد بالمتفاعلات الإعلامية « البنيات النصية المتصلة بالإعلام سواء كان مسموعا مثل: المذياع، أو مقروء مثل الصحافة أو لافتات الدعاية »[2].

وكان لهذه المتفاعلات الإعلامية حضور كبير في المدونة الروائية "كولونيل الزبربر"، ومن أمثلتها توظيف الروائي للكثير من الأخبار المقتبسة من الصحف والمجلات، منها ما تم ذكر أسمائها ومنها ما تمت الإشارة إلى مصدرها (جزائرية _ فرنسية...) دون ذكر أسمائهم.

وقد حظيت جريدة "المجاهد "بحضور كبير في النص الروائي، وذلك لعلاقتها الوطيدة بتيمة الرواية، ولأهميتها الكبيرة في الذاكرة الثقافية للجزائريين، باعتبارها وسيلة من وسائل الكفاح الثوري ولدورها

[1] – كولونيل الزبربر، ص (205، 206).

[2] _ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 10.

الكبير في الوقوف في وجه الدعاية الفرنسية الكاذبة والمزيفة للحقائق، وقد انفتحت الرواية على هذه الحقائق مستثمرة إياها بطريقة شبه تقريرية، لا زيادة فيها ولا نقصان، معرجة على تاريخ هذه الجريدة، وما تعرضت له من تزييف على يد الاستعمار، وذلك على سبيل التداعي حين تذكر "مولاي بوزقزة "« كيف أن مصالح المكتب الخامس الخاصة كانت استنسخت عددا من جريدة المجاهد، ركبته بأنباء عن خسائر جيش التحرير، وعن الدعوة إلى التحاور، وبرسائل بين القيادات عن وجهات نظرهم المتناقضة حد النزاع حول جدوى العمل المسلح، من بعدها كانت قوات المظليين، دهمت مقرها السري في العام الثالث 1957 م، وخربت وسائل طبعها إلى تيطوان المغربية ثم إلى تونس »[1].

ويأتي توظيف أخبار مقتبسة من هذه الجريدة منسجما مع مضمون الرواية، التي تسعى إلى مساءلة التاريخ من جهة، ومن جهة أخرى إنقاذه من براثن النسيان بالوقوف عند أمجاد الثورة وتخليد بطولات قادتها الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل استرجاع حريتها، ومثال ذلك ما قرأه المجاهد "مولاي بوزقزة" من افتتاحية عدد قديم من صحيفة "المجاهد" السرية « لم ينظر العدو جيدا إلى ابن مهيدي كما يمكن لجلاده أن يرى أنه لا جدوى من تعذيبه كان يستحيل خلخلة عقيدة هذا الثوري عذب الفرنسيون بن مهيدي لأيام ولياليي.عرضوه لجميع اختراعاتهم المنكلة، لكل تقنيات جلاديهم السادية. انهار جسد بن مهيدي منكسرا مفككا. لكننا نعلم اليوم أن كرامته ظلت مصونة، وأن شجاعته وحزمه ألبسا العدو عارا عظيما »[2].

قد تكررت مثل هذا الأخبار المأخوذة عن الصحف والجرائد، والملاحظ عليها أنها أخبار واقعية قد تم فعلا نشرها في هذه الصحف، كخبر مقتل المناضل "عبان رمضان"، الذي ورد في العدد الرابع والعشرين من جريدة " المجاهد" في 29(مايو 1958م)، تحت عنوان تساوي استشهاد عبان رمضان في ساحة الشرف، وقد انفتحت الرواية على هذه الحقيقة التاريخية، ولكن هذه المرة بصورة انتقادية تضعنا أمام جدلية تاريخية، تحتم علينا قراءة التاريخ بوعي تصحيحي يتماشى والتغيرات اللازمة، حيث يتساءل المجاهد "مولاي بوزقزة" عن حقيقة ما قرأه عبر جريدة "المجاهد" عن استشهاد هذا الأخير قائل: «وأي أخبار عن القائد عبان رمضان نصدق، استشهاده في العام الثالث 26 ديسمبر 1957م كما

[1] – كولونيل الزبربر، ص 111.

[2] – المصدر نفسه، ص (105، 106).

بلغنا عبر جريدة "المجاهد"، أم تلك التي تشاع على أنه قتل لربط اتصالات مع العدو، لم يكشفها للرفقاء أم أنه اغتيل تصفية لحسابات »[1].

وعلى العموم، فإن استحضار الروائي لأخبار صحفية منقولة عن صحف وجرائد جزائرية ("المجاهد" و"صدى وهران")، أوصحف فرنسية ("جريدة فرنسا الجديدة")، ضمن بنية النص الروائي يعود إلى رغبة الروائي في إعطاء مصداقية لأحداث الرواية، الأمر الثاني محاولته تمرير العديد من القضايا التي يهدف إلى إحقاقها من خلال الرواية، كإحياء الحس الوطني لدى الأجيال الحاضرة، بتخليد أمجاد وبطولات المناضلين والمجاهدين، حتى يكونوا رموزا حية في ذاكرة الناس، ومن أمثلة ذلك، النص الصحفي الذي أدرجه الروائي ضمن النص الروائي والذي يمثل قولا للمجاهد العربي بن مهيدي في رد له على الصحافي الذي سأله « ألا تجدون أنه من الجبن أن تستعملوا قفاف نسائكم لنقل القنابل التي تقتل ضحايا أبرياء»، وقد وظفه الروائي دون أن يشير إلى اسم الجريدة التي اخذ منها هذا الخبر، ماعدا إشارة خفيفة إلى أنها جريدة قديمة من جرائد العاصمة، حيث كان رده المقتبس: «و أنتم ألا يبدوا لكم أشد جبنا أن تلقوا على قرى بلا دفاع قنابل نابالمكم التي تقتل من الأبرياء ألف مرة أكثر بالطبع بواسطة الطائرات يكون ذلك مناسبا لنا أكثر. أعطونا يا سيدي طائراتكم نعطيكم قفف نسائنا »[2].

إن القارئ لهذا المقتطف الصحفي يدرك جيدا كم كان هذا الرجل عظيما بشجاعته بأدبه، بأخلاقه، قد صار مثالا للأجيال الحاضرة يعلمهم قيمة الوطن وقيمة الحرية، ويزرع فيهم معاني الحب والوفاء والتضحية.

من القضايا التي دأب الروائي على عرضها من خلال استحضاره للأخبار الصحفية رغبته الكبيرة في كشف جرائم فرنسا وفضح ممارساتها الاجرامية ودحض سياساتها الدعائية، كما في هذا المقتطف المقتبس من جريدة "فرنسا الجديدة"، والذي تضمن رأي المستشارين الفرنسيين الذين عبروا عن آرائهم بقولهم: «يجب أن نحاول المستحيل من أجل القيام بترقية السكان المتخلفين، ليس بأن نقترح لهم وسائل الرفاهية للحياة العصرية التي نفخر بها والتي لا ينشغلون بها من بؤسهم الحالي ولكن من أجل أن نعيد

[1] – المصدر السابق، ص129.

[2] – المصدر نفسه، ص105.

تشكيل بنيتهم الذهنية بصفة متدرجة»[1].

4-3- المتفاعلات الدينية:

يقصد بالتناص الديني حضور نصوص دينية ضمن النسيج العام للنص الروائي سواء كان هذا الحضور على مستوى التلفظ أو على مستوى الدلالة، ويتخد التناص الديني أشكالا مختلفة، فهو يظهر على مستويات عديدة من بينها: « توظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، وكذا التنويع الانتقائي للنص الديني داخل الخطاب الروائي»[2].

أما صور حضوره فتتراوح ما بين الكلمة المفردة حينا والآية الكريمة حينا آخر، وقد تتجاوزها أحيانا أخرى الى القصة القرآنية، وفي الغالب يتجلى التناص الديني في انتقاء الكاتب للمعاني القرآنية تكون قريبة من السياق الذي يخدم البناء الدلالي لنصه الروائي.

وتتجلى أهمية توظيف النصوص الدينية في النص الروائي، في كونها قادرة على خلق دلالات وايحاءات جديدة مكثفة تتماشى وما يريد الكتاب إيصاله للقراء من تكثيف المعاني وإبراز للرؤى ونقل للانفعالات والمشاعر، فلا أدل من النص القرآني للقيام بهذه المهمة كونه نص مقدس صالح لكل زمان ومكان، غني بالدلالات والإيحاءات المتجددة باستمرار فهو أساس العملية الإبداعية _كما يرى بعض النقاد_.

وقد تجلى التناص الديني واضحا في رواية "كولونيل الزبربر" وأتى على أشكال أهمها استثمار القصص القرآني وبالضبط قصة سيد الخلق "آدم وحواء" وكذا استحضار المعاني القرآنية المناسبة للمعاني التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ بالإضافة إلى التوظيف الصريح للآية القرآنية أو اللفظة القرآنية.

من هذه الأخيرة نذكر هذا المقطع الذي يصف لحظة أول لقاء جمع "مولاي الحضري "بعروسه "رقية " ليلة زفافهما، « قدم لها باقة الورد، فقارورة العطر فأشرق وجهها بابتسامة حسب أن سيراها في

[1] -المصدر السابق، ص82.

[2] - نجوى منصور: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني (النفير والقيامة" لفرج الحوار أنموذجا)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر _بسكرة، العدد 8، جانفي 2011م.

الجنة كما صورتها له آيات الرحمان، بلون النعمان، أفتن من اللؤلؤ والمرجان » [1].

هذا المقطع يحيلنا مباشرة إلى سورة الرحمان وذلك من خلال المفردات القرآنية التي استثمرها الروائي من قبيل: (جنة_ آيات الرحمان_ اللؤلؤ والمرجان) وكذا طريقة تركيبها ونسجها، فهي متشابهة تماما للنسق القرآني، فأنت تقرأ المقطع تلمح مرونة كبيرة في التعامل مع النص القرآني، إلا أن اللافت للانتباه هو أن السياق القرآني الذي وظفت فيه هذه المفردات مخالف تماما للسياق الذي قدمه الروائي فالسارد قد استلهم هذه الألفاظ ليكشف عن جمال زوجته وبهائها في محاولة منه إقامة شبه بينها وبين الحور العين، فكان الأولى به لو استثمر مفردتي الياقوت والمرجان وبالتالي يكون تفاعله مع الآية الكريمة: ﴿ ﴾ [سورة الرحمن: 56-58].

بدلا من التفاعل مع قوله تعالى: ﴿ ﴾ [سورة الرحمن: 19-22].

وهذا ما يجعلنا نجزم بأن تعامل الروائي مع النص القرآني كان تعاملا تلقائيا نابعا من امتلاكه المقدرة على استثمار اللغة العليا وفق ما يتطلبه الموقف الذي يريد تكثيف دلالاته.

من أمثلة هذا التناص _أيضا_ هذا المقطع « تذكر وهو يولي وجهه شطر قلب الزبربر، ما كان له ولجنود فصيلته من الوضعيات فائقة التشوه لتلك الأجساد التي فحمها النابالم »[2].

هذه الأسطر التي يتذكر فيها المجاهد "مولاي الحضري" المشاهد المرعبة التي خلقتها عمليات القمع الفرنسي في "جبل الزبربر" قد تقاطعت على مستوى الألفاظ مع الآيات الكريمات من سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿ ﴾ [سورة البقرة(144)].

وفي قوله: ﴿ ﴾ [سورة البقرة: (149)].

وقوله أيضا: ﴿ ﴾ [سورة البقرة: (150)].

وقد أتى الروائي بعبارة "يولي وجهه شطر "من النص القرآني حتى يؤكد على المكانة التي احتلها "جبل الزبربر" الذي صار محط أنظار الجميع زمن الثورة وزمن المحنة، فبعد أن كان رمزا للنضال والصمود أيام الثورة صار رمزا للذعر والخوف أيام المحنة.

---

[1] – كولونيل الزبربر، ص 32.

[2] – المصدر نفسه، 168.

من أوجه التناص الديني استحضار الروائي لبعض المشاهد الدينية كمثال على ذلك هذا المقطع: «على صفير طلقات امتدت خلال لحظات ليوم من أيام القيامة كانت أشد تدقيقا وأفضع فتكا »[1].

أراد الروائي من خلال هذا المقطع أن يرسم صورة مذهلة ليوم من أيام حرب التحرير، فلم يجد أحسن من يوم القيامة تشبيها، وهو اليوم العظيم الذي يصدم فيه الخلق أجمعين من شدة أهواله، فالعلاقة إذا بين السياقين علاقة تداخل دلالي، هذا التداخل استطاع أن يبرز ضراوة الحرب غير المتكافئة التي عاشها الشعب الجزائري.

اتكأ الروائي على المعنى الديني حين وصف مشهد نزول الابن " مولاي الحضري" من الجبل ولقائه بأمه بعد مرور سنوات عجاف قضاها مناضلا في صفوف جبهة التحرير، «وها هي عيون لالة صفية يلألئها الدمع إن الابن العائد يأخذ الآن يديها الكريمتين يقبلها على جبهتها، إنها تغمض كما في خشوع للصلاة »[2].

هذا المقطع يحيلنا مباشرة إلى الآيتين من سورة المؤمنون، قوله تعالى: ﴿ٱبٻٻٻپپپ﴾ [المؤمنون: (1، 2)]، وقد استلهم الروائي معنى الخشوع في الصلاة تدعيما لمعنى سكون الأم واطمئنانها بعودة ابنها، لما بينهما من تقارب دلالي، فالمؤمن يحس بلذة واطمئنان كبيرين وهو بين يدي ربه متصلا به في صلاته، كذلك الإحساس نفسه الذي تحس به الأم وابنها يعود إلى أحضانها بعد غياب طويل، هذا الإحساس تلخصه الآية الكريمة: ﴿ڃڃڃڃچچچچڇ﴾ طه(40).

فالروائي قد حاول مقابلة علاقة الأم بابنها بعلاقة الإنسان بربه، وفي القرآن الكريم آيات كثيرة تقرن بين عبادة الانسان لربه وبين طاعته للوالدين من أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ڳڳڳڳڱڱڱ﴾ الإسراء(23)، وقوله تعالى: ﴿ڳڳڳڳڱں﴾ [سورة النساء(36)]. وقوله تعالى:« ﴿ۇۇۆۆۈۈ ۇۆۆۇ﴾ [سورة البقرة(83)].

تجلى التناص الديني واضحا أيضا من خلال توظيف الروائي للشخصيات الدينية منها شخصية آدم وحواء كما في هذين المقطعين الذين يصوران أول لقاء جمع "مولاي الحضري" بـ"رقية"، والذي تمثله الروائي وكأنه اللقاء الذي جمع "آدم" ب"حواء"، حيث يقول: «متناسين ما كان لعريسان مثلهما

[1] – كولونيل الزبربر، ص 222.

[2] – المصدر نفسه، ص254.

سينطقانه لبعضهما، كما لم ينطقه آدم لحواء؟» [1]، وقال أيضا « بل إن مولاي لابد توهم رقية الثمرة التي كان آدم سيهديها أحد أبنائه » [2].

بهذه الكلمات القليلة استطاع الروائي توصيل المراد من كلامه معتمدا بذلك على ثقافة القارئ في استحضار قصة "آدم وحواء"، وان كان ورودها في القرآن الكريم مغايرا للسياق الذي استثمرها فيه الروائي، فالقرآن الكريم قد ركز على الجانب العقائدي والمتمثل في بداية الخلق وإعمار الأرض والصراع الأبدي بين الإنسان والشيطان، كما في قوله تعالى: ﴿ٱبپپپپڀڀڀڀٺٺٺٺٿٿٿٿٹٹٹٹ ڤڤڤڤڦ [سورة النساء(1)]، وقوله تعالى: ﴿ۀۀہہہہۓۓڭڭڭڭۇۇۆۆۈۈۇٴۋۋۅۅۉۉې﴾ البقرة(35).

إلا أن الروائي قد مال إلى التركيز على الجانب العاطفي في القصة وهو الجانب الذي لم يذكره القرآن الكريم ولا الحديث النبوي الشريف باستثناء الآية الكريمة (189) من سورة الأعراف التي تشير إلى أن الله قد خلق "حواء "من "آدم" لتكون له سكنا وعونا، في قوله تعالى: ﴿ڦڦڄڄڄڄڄڄڄڄڃڃڃڃچچچچڇڇڇڇڍڍڌڌڎڎڈڈژژڑڑکک﴾ [سورة الأعراف(189)].

فالروائي من خلال هذا التناص قد استخدم شخصيتي "آدم" و"حواء" وفق رؤيته الجديدة الملائمة لطبيعة التجربة التي أراد التعبير عنها، وقد جاءت رؤيته استجابة لحاجة النص، فالروائي قد حاول إغناء الموقف المعبر عنه وشحنه بدلالات عميقة، فانطلق من جملة الأفكار التي وردت على مخيلته حول الشخصيتين، مضيفا إليهما ملامح جديدة جاعلا منهما شخصيتين منتجتين للمعنى وتختزلان الكثير من الدلالات المكثفة.

من ضروب التناص الديني التي وظفها السايح الاستشهاد الصريح بالآية القرآنية، وجاء ذلك في معرض حديث الكاتب عن مراسيم دفن "باية" زوجة "كولونيل الزبربر" وقد أتت الآية القرآنية متماهية مع النسيج النصي، كما في هذا المقطع: «شهق.ذرف. وتلا.(وألقيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني) كما شغفه أن جودتها له بصوتها العذب الفخم الندي» [3].

الآية مقتبسة من سورة طه (39)، وقد جاءت في سياق تذكير الله سبحانه وتعالى لنبيه "موسى

[1] – المصدر السابق، ص34.

[2] – المصدر نفسه، ص32.

[3] – كولونيل الزبربر، 293.

عليه السلام" بالمنن التي منها عليه والتي من بينها أن ألقى الله عليه محبة في قلوب الناس، وجعله ينشأ ويكبر تحت رعايته وحمايته، يقول سبحانه وتعالى: ژ □□□□□□ ٱ ب ببب پ پپپ پ پپٺ ٺ ٺٺ ٺ ٿ ٿ ٿٿ ٹ ٹ ٹٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ژ [سورة طه: 37-39].

ورد في تفسير هذه الآيات قولهم: " وألقيت عليك محبة مني "فكل من رآه أحبه " ولتصنع على عيني " أي ولتتربى على نظري وفي حفظي وكلاءتي »[1].

لقد جاءت الآية القرآنية متماهية مع النسيج النصي ومنسجمة مع الجو النفسي الذي سعى الروائي إلى إيصاله إلى لمتلقي، فاستثماره للآية القرآنية كان موفقا، لما تحمله هذه الأخيرة من كم هائل من الشحنات العاطفية التي تثير وتعمق إحساس القارئ بالعواطف التي يريد الروائي إيصالها إليه وبالتالي فتوظيفه لهذه الآية لم يكن من قبيل الاستعراض المعرفي وإنما ساهم في غنى النص وارتقائه فكرا ووجدانا.

وأخير يمكننا القول: إن التناص الديني –رغم قلته– قد أضفى بعدا جماليا للنص وذلك بإثرائه بدلالات ومعان متعالية أدت إلى وصول الفكرة، وزادت من وضوح الرؤية، ودعمت الموقف الفكري والوجداني للروائي.

4-4- المتفاعلات الأدبية:

يقصد بالمتفاعلات الأدبية« كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أوالكتابي، وسواء كان هذا الأدب ساميا أو منحطا.ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعيا أو متخيلا »[2].

ويذهب أحمد الزعبي أبعد من ذلك، إذ يشترط أن تكون التقنيات الأدبية الموظفة ملائمة قدر الإمكان للفكرة أو الموقف الذي يطرحه الكاتب في روايته حيث يقول: «ونعني بالتناص الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة

[1] – عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دارالتوبة للطبع والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 534.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 107.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ودالة قدر الامكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته »[1].

وتزخر التجربة الروائية "للحبيب السايح" بحضور مكثف لنصوص أدبية خاصة من الشعر العربي القديم، وبالأخص نصوص" المتنبي"، وقد جاءت هذه النصوص منسجمة مع سياق الأحداث التي وردت في النصوص الروائية، وبالعودة إلى نص "كولونيل الزبربر"فإن التناص الأدبي قد تجلى على شكلين، الأول استحضار عناوين لقصائد شعرية تتلاءم والتجربة الروائية التي جسدها نص الرواية، والثاني من خلال استحضار الروائي لعدد من رموز الأدب العالمي والتي بدورها جاءت منسجمة ورؤية الروائي، من أمثلة الشكل الأول هذا المقطع: «وارتج المذياع، في أقصى درجة صوته، لارتفاع نشيد "من جبالنا" فثبت مولاي بوزقزة واقفا استعدادا إلى أن عاد صوت المذياع ممتلئا فخما... قصيدة اليوم: "وتكلم الرشاش جل جلاله »[2].

يأتي هذا التناص ليجسد رغبة الروائي في التأكيد على الدور الكبير الذي لعبه الشعر الجزائري أثناء الثورة التحريرية، فاقتصر الروائي على ذكر نموذجين من هذا الشعر الأول قصيدة "من جبالنا " لمحمد العيد آل خليفة والثاني قصيدة "وتكلم الرشاش جل جلاله" وهي لشاعر الثورة مفدي زكريا، ولا أحد ينكر الجهد الكبير الذي قام به هذان العلمان من أجل إسماع صوت الثورة ودفع عجلتها لتحقيق الاستقلال، فأشعارهما كانت دعما حقيقيا للثورة على جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا واعلاميا، فبالإضافة الى كونها شاهد عيان على ذلك الزمن كانت أيضا تنشر الوعي وتشحذ الهمم وتحث على مواصلة النضال وتحمل الصعاب، وهي اليوم لا تزال تتردد على الألسنة جيلا بعد جيل تؤثر في النفوس وترفعها إلى مستويات رفيعة من الإحساس بالوطنية والانتماء، وهي في الوقت نفسه وعاء حافظ لهوية الأمة وتاريخها.

وتكمن أهمية هذا التناص في أنه لخص مكانة الشعر الجزائري أثناء الثورة من خلال مشهد قصير جسد حالة المجاهد "بوزقزة" وهو يقف استعدادا واجلالا عند سماعه النشيد "من جبالنا" لمحمد العيد آل خليفة وكذا قصيدة "وتكلم الرشاش جل جلاله " وبالتالي فالتناص الأدبي هنا قد جاء منسجما مع السياق الروائي الذي وظف فيه.

[1] – أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، ص 50.

[2] – كولونيل الزبربر، ص 82.

أما الشكل الثاني للتناص الأدبي فهو استحضار الروائي عددا من رموز الأدب العالمي، كما في هذا المقطع الذي يسرد فيه الراوي لحظات استراحة "مولاي بوزقزة" وهو يستمع لأحد جنوده "عاشور حمداش" وهو يلقي عليه مختارات من شعر شعراء عالميين حيث يقول: «وفي لحظات الاستراحة كان يستمع له يحدثه عن تاريخ جنرالات الاحتلال وعن الآداب العالمية والكتاب الإنسانيين والروس منهم خاصة، ويقرأ عليه غالبا من شعر لوركا وأرغون ونيرودا وناظم حكمت ويبدي له ولعًا بالمتنبي أيضا» [1].

اقتصر هذا التناص على ذكر أسماء الأدباء تاركا للمتلقي فرصة معرفة الجوانب الخفية في شخصياتهم، وفي الوقت نفسه فرصة اكتشاف مخزونه الثقافي، إلا أن إشارة الروائي إلى كونهم كتابا إنسانيين هذا يجعلنا ندرك بأنه قد وظف شخصيات أدبية ذات دلالات رمزية تتلاءم والهدف من الرواية.

وبالرجوع إلى حياة هؤلاء الكتاب يمكننا القول بأن معظمهم شخصيات إنسانية كان هدفها التمرد على الواقع والدعوة إلى تغييره ونبذ الظلم والعبودية حتى يستطيع الإنسان العيش بكرامة واطمئنان وحرية وهذا ما دافع عنه الشعب الجزائري من خلال ثورته المجيدة، وهذا ما أراد الروائي _أيضا_ إيصاله للقارئ من خلال هذا الاستحضار.

عموما ورغم قلة ورود البنيات الأدبية في خطاب "كولونيل الزبربر" إلا أنها استطاعت أن تثري الفكرة التي أراد الروائي توصيلها والتي قد تحتاج لصفحات كثيرة للإلمام بها، فجاء التناص الأدبي مختزلا لها في بضع كلمات محققا بذلك المطلوب وبصورة منسجمة مع السياق الروائي سواء على مستوى الحدث أوعلى مستوى الموقف والرؤية.

4-5- المتفاعلات التراثية:

يمكننا تحديد التناص التراثي بكونه استحضار الروائي للأشكال التراثية من أمثال الحكاية والأغنية والأسطورة والملاحم والسير والأمثال، أو كل ما يمكن أن يدرج ضمن الأدب الشعبي. ويتفق الجميع

[1] - المصدر نفسه، ص 88.

على أن التراث هو نتاج معارف أمة من الأمم صيغت في أشكال فنية معينة، تفصلها عن الحاضر مسافة زمنية، ويعرفه الجابري في كتابه "التراث والثقافة" بقوله: «التراث هو كل ماهو حاضر فنيا أو معنى من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء التقريب منه أم البعيد»[1].

ويقصد الجابري بقوله إن التراث حاضر فنيا أو معنا، أي أنه ليس شيئا جامدا أو كتلة من الضباب وإنما كان موجودا ومازالت آثاره باقية إلى يومنا هذا، وهذا ما يؤكد الرغبة الكبيرة في العودة إليه والتمسك بفاعليته، ويحدد الجابري الغاية من العودة إلى التراث بقوله: «فأصبح " التراث" هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا وبالدرجة الأولى من أجل تدعيم الحاضر من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات» [2].

وهذا ما ألح عليه "محمد أركون" حين دعا إلى التعامل مع التراث بفكر إيجابي بحيث يمكن «الانتقال من الفكر المستهلك المحض إلى الفكر الحديث الاستطلاعي الاستكشافي الإبداعي لأنماط جديدة من التفكير والوجود الإنساني التابع له» [3].

ولا يمكن تجاوز الاستهلاك المحض للتراث إلا من خلال إعادة صياغته بطريقة تجعله أكثر انسجاما مع العصر، ولا يتم ذلك إلا بمحاولة « فهمه واستيعابه وتمثله وذلك في الاهتداء إلى مضمونه الثري ليستخرج منه نظرة أو رؤية ما لبلورة عمل من الأعمال، فتضيف شيئا إلى ما كان موجودا ويتحقق التواصل المنشود بين الأزمان والأجيال »[4]، ولعل من دواعي توظيف التراث في الرواية العربية «سعي الإنسان العربي إلى استجماع كل الأدوات الممكنة لتأكيد هويته وحضوره.ووجد في التراث الشعبي بعدا جماليا مشوقا حاول أن يستغله الكاتب لمراجعة التاريخ واستنهاض الهمم وتنبيه الغافلين»[5]

ولقد فتحت الرواية بابا واسعا أمام الأشكال التراثية في محاولة لاستثمار مكوناته واستكناه مكنوناتها للوصول إلى تفسير الواقع وفهمه وإعادة بنائه، ومثلما تفطن الروائي العربي إلى أهمية توظيف

---

[1] – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة(دراسات.. مناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م، ص 45.

[2] – المرجع السابق، ص 25.

[3] – محمد أركون: التراث: محتواه وهويته (ايجابياته وسلبياته)، ضمن كتاب التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 1987م، ص 162.

[4] – سعيد سلام: التناص التراثي، ص 36.

[5] –عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، دت، ص 16.

التراث كذلك « الروائي الجزائري هو الآخر قد نهل بنهم شديد من مخزونه الميثولوجي العام، وأفاد منه في مرجعياته التراثية الخالدة تلك، خصوصا منها المتعلقة بالتراث الشعبي، والتي كان ينتقي منها بعض الوقائع المهمة معتمدا التجربة الإنسانية العميقة ومفيدا من مسيرة الإنسانية كلها »[1].

إن توظيف "لحبيب السايح" للتراث خاصة التراث الشعبي كان واضحا منذ أعماله الأولى فقد عمل على تطعيم نصوصه الروائية بأشكال مختلفة من التراث الشعبي كالأمثال والحكايات والأغاني ولم يكن توظيفه لهذه الأشكال توظيفا ساذجا بل جعل منها طاقة تأثيرية قادرة على توليد دلالات جديدة تعبر عن الواقع المعاصر.

لقد تنوع توظيف أشكال التراث الشعبي في رواية "كولونيل الزبربر" بين توظيف الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية والهتافات والأهازيج الشعبية، وفي بعض الأحيان ذكر أسماء مشاهير الأغنية الشعبية.

من هذه الأخيرة هذا المقطع الذي يضم عددا كبيرا من المغنين الشعبيين وفيه يصف الراوي الفراغ الكبير الذي تركه موت "باية" على نفسية "كولونيل الزبربر" والذي لم يجد أنيسا له، ينسيه مرارة الفراق إلا الاستماع للأغاني التراثية المشهورة، يصفه الراوي بقوله: «هاهو يتفجع إنه يرى كل شيء في الفيلا صار يبدو له متحالفا يحاصره، ويذكره بما لن تنفع معه لنسيانه جميع ساعات قراءاته وكتابته ليومياته هذه واستماعه للوعات البار عمر، لعيسي الجرموني، لبقار حدة، للعنقا، لفضيلة، لحمادة، لخليفي، لوهبي»[2].

ولعل وراء سرد الروائي لهذا العدد الكبير من أسماء مشاهير الأغنية الشعبية غاية ومبررا، يمكن تحديده برغبة الروائي في إحياء التراث خوفا من ضياعه واندثاره أمام القوى الخارجية المعاصرة الثقافية والفكرية منها على الخصوص، كما لاشك أن الروائي يدرك جيدا من خلال هذا الحشد لهذه الأسماء حاجتنا الماسة وحاجة الأجيال اللاحقة إلى تذكرهم واستحضارهم والبحث عنهم لما تحتويه أغانيهم اليوم من معان تعبر عن أحلام الناس وطموحاتهم الحياتية المتعددة.ولما لها من التأثير البالغ في نفوس الناس.

ولم يقتصر توظيف "السايح"، للأغنية التراثية على ذكر مشاهيرها فقط بل تعداها تارة إلى تضمين نصه بمقاطع منها زادت المشاهد الروائية إيحاءات وإثارة.ولعل أهم توظيف لها هو اعتماده

[1] – بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة (جذور السرد الغربي) دار الروافد الثقافية: ابن النديم للنشر والتوزيع ط1، 2017، ص 11.

[2] – كولونيل الزبربر، ص 285.

مقاطع من الأغنية التراثية "رأس المحنة" كخواتيم لفصول الرواية، بحيث يتلاءم مضمونها والتجربة المعبر عنها في كل فصل، فجاءت بذلك الأغنية ملتحمة مع النسيج النصي للرواية سواء على مستوى البناء أوعلى مستوى الشعور، "فكولونيل الزبربر" وهو يدون مذكراته كان يستمع لأغنية "البار عمر" "رأس المحنة" وكذلك ابنته "الطاوس" وهي تروي مذكرات أبيها كانت تستمع للأغنية نفسها وذلك بطلب من أبيه، تقول الراوية: "للحقيقة، فإني فتحت ملفين كان الثاني يحمل هذا التنبيه« تصورت دائما أني تركت جمجمتي ورائي في جبل الزبربر فعثر عليها شاعر "راس بن ادم" فكلمها. كنت، وأنا أسجل ما قد تقرئينه، أستمع لصوت البار عمر الملوع بحرقة سؤال الموت عن الحياة.أعرف أنك ستقرنين القراءة بالسماع »[1].

يستحضر الروائي في هذا المقطع قصيدة من الشعر الشعبي مشهورة في الجزائر عنوانها "راس بن نادم" أو "راس المحنة"، وهي تنسب لأكثر من شاعر، أشهرهم "لخضر بن خلوف" وقد غناها أكثر من مطرب وأشهرهم "البار عمر".وفي الحقيقة هذه القصيدة أو الأغنية تنقل وقائع حكاية شعبية جزائرية اختلفت الروايات في سردها، ويجمع الدارسون للأدب الشعبي في الجزائر على أنها « عبارة عن أسطورة شعرية جزائرية، تحكي عن رجل ذهب للحج، وفي الطريق تاه عن القافلة، وتعرض لقطاع الطرق وقتلوه، وهو الهاشمي بن نونة بن سيدي المختار، تركوه ملقى على الأرض، وبقي جثة في العراء، حتى مرت مجموعة من أهل الخير فقامت بدفنه، بقي في قبره 60 عاما، حتى سقطت الأمطار وحدث الفيضان بالوادي وحمله. ليقذفه خارج القبر وبقي رأس سي الهاشمي ثلاث سنوات في العراء، ثم سرعان ما يعثر عليه أحد الشيوخ من أهل الصوفية، حيث دار بين الشيخ وذلك الرأس حديث طويل، في شكل حوار، بسؤال وجواب كانت الأسئلة طويلة، من يكون، وما هو جنسه، أهو رجل أو امرأة ومن أين جاء أم أنه غريب الديار، وهل هو سلطان أم مملوك... لم يلبث أن نطق ذلك الرأس، وقص على الشيخ ما حدث له... »[2].

لم يتطرق الروائي عند توظيفه هذه الأغنية إلى ذكر تفاصيل هذه الحكاية بل اكتفى بذكر عنوانها

[2]– المصدر السابق، ص 17.

[2] – فيصل شاطر: رأس المحنة أسطورة بن خلوف الشعرية: الموقع الالكتروني https: //w.w.w.nafhamag.com

والإشارة إلى من غناها، ليترك للقارئ حرية العودة إليها لسماعها والبحث عند الأجداد عن روايتها، وفعلا هذا ما حدث، فمنذ أن بدأت في قراءة الرواية، وجدت نفسي منقادة وراء فضولي لسماعها، ومعرفة المزيد عنها، ومع قلة المراجع الورقية التي تحدثت عنها، راودتني فكرة القيام ببحث ميداني أتتبع من خلاله روايات كبار السن لها، فأدهشني كثيرا معرفة هؤلاء بتفاصيلها وحتى معرفتهم بالأغنية التي ظلت بعض مقاطعها عالقة في أذهانهم، فما إن أذكرهم بها حتى يبدؤون بترديدها على مسامعي، واللافت للنظر أن الروايات حول هذه الحكاية قد تباينت، خاصة ما تعلق بطبيعة الرحلة وبصاحب الرأس وسبب قتله، فبعض الروايات قال: أصحابها بأن الرأس أو الجمجمة لرجل صالح كان في رحلة إلى الحج فتاه عن القافلة فقتله قطاع الطرق وبعضهم قال: بأنها لرجل صالح كان في رحلة إلى المدينة مع رفاقه، إلا أنهم تخلو عنه وغدروا به، فكان مصيره الموت، وما يؤكد صحة هذه الرواية الأخيرة، هو هذه الأبيات القصيدة:

أنا اسمي الهاشمي بن نــونة مولى حكمة ناس كثير تعــرفني
اخرجت امقبل وقاصد المدينة كي اوصلنا لجدة صدوا اوخلوني
اتلاقيت أنا والركب وتفارقــنا خرجوا عني ذي الظلام قتــلوني

قد يتصور القارئ أن الغاية من هذا التوظيف هي إعادة بعث هذا التراث الشعبي من جديد وتقريبه من المتلقي الذي ابتعد عنه أجيال كثيرة فقط ولكن المدقق فيه يمكن أن يمسك بخيط رفيع يقوده إلى استحضار الجوانب الخفية فيه والتي تنسجم وما يقدمه الروائي في نصه.

فكلمات الأغنية تعكس الحالة المأساوية التي انتهى اليها بطل الحكاية الشعبية "الهاشمي بن نونة"، وهي الموت بسبب خيانة رفاقه له وتخليهم عنه، وبذلك استطاعت الأغنية أن تحقق بعدا دلاليا غير محدود وساهمت بشكل غير مباشر في الإفصاح عما أقرت الرواية تعميته على القارئ العادي.

الأغنية أوالحكاية تحمل من الدلالات الشيء الكثير، فهي ترسم مشاهد الظلم والغدر والخيانة، كما أنها تعاين من جهة أخرى النفوس التي دب فيها اليأس والضياع والغربة، ولم تتمكن من تحقيق آمالها وطموحاتها، كما تجسدها هذه المقاطع:

امطيش وبقيت في الأرض العريانة حتى جاو صحاب الخير دفنــوني
لقــاني مكتوب الــلي مقــدر لنا حتى نوصل في يد فران تحــرقني

مشطن منها أضحى في محنـــــة شاعل في جوفو مشهاب نار غزير

فتوظيف الروائي لهذه الأغنية (الحكاية) لم يكن من باب المتعة فقط، وانما أجاد توظيفها بأن أسقط مأساة بطلها الذي كان يتوقع في أي لحظة أن يكون مصيره الموت بيد طرف من الأطراف، حيث يقول: « تصورت دائما أني تركت جمجمتي ورائي في جبل الزبربر، فعثر عليها الشاعر "راس بن ادم» [1].

بالإضافة إلى أنه جعلها الأغنية (الحكاية) رسالة دالة وحيلة فنية لجأ إليها فعند تشريح الأحداث الرئيسية في الرواية، كقضية اغتيال العقيد شعباني –مثلا– إذ لا يمكن إدراك مرماها إلا إذا تم فهم معنى المقاطع الغنائية التي أوردها في نهاية كل فصل، والتي ينطبق معناها مع الحدث الذي ورد في ذلك الفصل وتمثل لذلك بهذا المقطع من الأغنية الذي ورد في نهاية الجزء 2 من الفصل 4، وفيه تحدث الروائي عن تفاصيل إعدام العقيد "شعباني"، تقول الأغنية: "تلاقيت أنا والركب وتفارقنا خرجوا عني ذا الظلام قتلوني"، إن هذا المقطع من الأغنية جاء منسجما تماما ومضمون هذا الجزء من الرواية، وأنت تقرأ في المقطع تحس وكأن العقيد شعباني من يتكلم ويتحسر على نهايته ويدافع عن نفسه بأنه قد قتل ظلما. يعود الروائي في المقطع (07) ما قبل الأخير إلى قضية مقتل العقيد "شعباني"، فنجده يصرح على لسان بطله "كولونيل الزبربر" بالأسباب الحقيقة وراء مقتل هذا الأخير، يقول: «كنت لما حدثت باية هنا في الجنينة قلت لها إن أنا مت يوما فلبعض الحزن أيضا على إعدام عقيد حرب التحرير بيد إخوة له، عمره ثلاثون سنة ".تقول " شعباني راح ضحية لأخطاء الاستقلال".يهز رأسه "ولنزوع الاستحواذ على السلطة دون اقتسام أيضا، ولأسباب أخرى أكثر سيعريها التاريخ »[2].

أسفل هذا المقطع الروائي مباشرة استحضر الروائي مقطعا غنائيا مناسبا تماما لمضمون الخطاب السابق وهو: " خلفوا منك شي نقمات درت العيب اعييت تعافر لا جبرت احبيب" وقد تعمد الروائي شرح هذا المقطع الغنائي في الهامش دون غيره من المقاطع الموظفة حرصا منه على ضرورة فهم القارئ لمعناه حتى يؤكد لهذا الأخير الموقف الذي تبناه من هذه القضية.

[1] –كولونيل الزبربر، ص17.

[2] – المصدر السابق، ص 272.

شرح "السايح" المقطع السابق بقوله: «معناه: انتقموا منك لعيب أتيته قاومت لم تجد معينا»[1]، إن هذا المضمون ينطبق على العقيد "شعباني" فبرجوعنا إلى بعض كتب التاريخ وبعض مذكرات الرؤساء الجزائريين (كمذكرات الشاذلي بن جديد...وعلي كافي وغيرهما)، وجدنا أن أسباب إعدامه لم تخرج عما جاء في المقطع وما صرحت به الرواية، يمكن أن نمثل لذلك أيضا بهذا المقطع من الأغنية: " ولا أنت خاين قبضوا عليك خيانة، باعوك بقيمة ربعين سلطاني".

هذا المقطع يلامس صورة الغدر والخيانة، وقد جاء توظيفه في نهاية الجزء 6 من الفصل 3 مناسبا لمحتوى هذا الجزء، فهذا الأخير قد تضمن مشهد تعذيب " قيزا" الحركي الخائن للمجاهد "حسين منصر"، وقد صور فيه الروائي مظاهر التعذيب والتقتيل التي لحقت الجزائريين من طرف أبناء جلدتهم والتي فاقت بشاعة ما لاقوه من عدوهم.

لقد أدرك "السايح" بحسه المتميز، أهمية توظيف"التراث الشعبي" في أعماله للتعبيرعن هموم الحاضر وتصدعاته، فكان استحضاره للأغنية الشعبية "راس المحنة" متفردا، بحيث أحسن اختيار المقاطع الغنائية التي تتلاءم والحدث الروائي المتحدث عنه، ونلمح حسن الاختيار في قيام الروائي بتوظيف اثنين وثلاثين(32) مقطعا فقط من بين ستة وتسعين (96) مقطعا، بالإضافة إلى أن توظيفه لم يكن وفق تسلسل هذه المقاطع في القصيدة، وإنما قدم وأخر في بعض المقاطع، وحذف بعضها، وبذلك جاءت المقاطع الموظفة مطابقة تماما للسياق الروائي الذي وردت فيه.

تمثل أغنية "الحمد لله مابقاش استعمار في بلادنا" للمطرب الشعبي "محمد العنقا" النموذج الثاني من التناص التراثي الشعبي، لجأ الروائي إلى استحضارها في سياق حديثه عن فرحة الجزائريين بالاستقلال، يصف ذلك اليوم بقوله: «تحت سماء من أعلام النجمة والهلال وسط بحر من الزغاريد تتفجر من الشرفات أيضا والنوافذ والأبواب، يتبعها من لحظة لأخرى صوت المغني عبر مكبرات الصوت هذه المعلقة في الأشجار وأعمدة الكهرباء "الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا»[2].

من خلال هذا الاستحضار استطاع الروائي أن يجسد حجم الفرحة والسعادة التي شعر بهما

[1] – المصدر نفسه، ص 272.

[2] – المصدر السابق، ص176.

الجزائريون وهم يحققون استقلالهم وانتصارهم، وعبر عنها بمجموعة من المظاهر والمشاهد التي مازالت عالقة في أذهان الجزائريين إلى يومنا هذا إضافة إلى الأغنية الشعبية التي كانت حاضرة بقوة في ذلك الوقت.

تعكس كلمات هذه الأغنية مقدار التضحية الكبيرة التي ضحاها الجزائريون في سبيل طرد المستعمر من بلادهم، فهم يحمدون الله على زوال هذا العدو الغاشم الذي سلبهم كل شيء حتى الإحساس بالحياة، وبالتالي فتوظيف هذا المقطع قد حقق هدفين، هدف ظاهر تمثل في تصوير فرحة الجزائريين بالاستقلال وهدف مبطن تمثل في استجلاء الأبعاد النفسية التي عاشها الشعب الجزائري في ظل الوجود الاستعماري ولا أدل على ذلك من عبارة " الحمد لله" في بداية المقطع.

إن المتتبع للتراث الشعبي الجزائري المتعلق بالثورة سوف يجد أن الأغنية الشعبية كانت وستبقى الشاهد الأكبر على أصالة هذا الشعب، ورفضه لكل أشكال الظلم والعبودية، ومعادلا موضوعيا لمعاني الحق والحرية والكرامة.

استحضر الروائي – أيضا- الهتافات التي كانت ترددها الجماهير الشعبية في المسيرات الوطنية كشكل من أشكال التراث الشعبي، كما في هذا المقطع: «وها هو فيض من هتافات الشباب والشابات يغمر كل صوت آخر "سبع سنين دم، سبع سنين بركات، سبع سنين تضحيات، سبع سنين بركات»[1].

لجأ الروائي إلى توظيف هذه الهتافات إثراء للأحداث التاريخية التي تم دمجها في نسيج النص الروائي، ومن جهة أخرى تأكيد الروائي على التحام الشعب الجزائري ووقوفه صفا واحدا أمام كل من يريد أن يهز أمنه واستقراره قديما وحديثا، وقد أسهم هذا التناص الذي كان له وقع في سمع المتلقي وفي نفسه في إيقاظ الحس الوطني وتأكيد الانتماء لهذا الوطن الذي ضحى من أجله كثيرون بالغالي والرخيص.

وخلاصة القول فيما يخص توظيف التراث الشعبي في "كولونيل الزبربر" أن "السايح" قد نجح في اختراق عوالمه من خلال جعله مادة طيعة للتوظيف، بحيث استطاع استحضاره بطريقة متميزة مكنته من بعث الحياة في مختلف أشكاله، خاصة الأغنية الشعبية منها، إذ جعلها جزءا ملتحما ومتمازجا ضمن بناء نصه، محققا المتعة الفنية من جهة ومفجرا للدلالات والايحاءات الخفية من جهة أخرى.

[1] -المصدر السابق، ص 175.

ختاما يمكننا القول: إن "الحبيب السائح" استطاع أن يؤسس نصا روائيا يحمل خصوصيته من انفتاحه على العديد من الخطابات ذات المرجعيات المختلفة (الدينية والتاريخية والسياسية والأدبية والتراثية وكذا الإعلامية) وقد مكنه هذا الانفتاح من دعم موقفه واختزال رؤيته في بعض القضايا التي حدثت وتحدث في الواقع، كما أبان عن قدرته الكبيرة على تفجير طاقاته الإبداعية واستثمار ثقافته الموسوعية بما يخدم فعل الكتابة والقراءة معا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع:
شعرية النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في روايتي " تلك المحبة" و" ذاك الحنين"

أولا: مفهوم النصوص الموازية

ثانيا: النصوص الموازية في الدرس النقدي

ثالثا: النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في رواية" تلك المحبة"

رابعا: النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في رواية " ذاك الحنين"

تمهيد:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعتبر مصطلح المناص (paratexte) أوالعتبات النصية من بين أهم المصطلحات التي غزت الساحة النقدية المعاصرة، إذ تشهد الدراسات المنصبة عليه حركية ونموا كبيرين، ويعد هذا المفهوم وجها من أوجه الشعرية المعاصرة، ولم يول النقد الأدبي الحديث الاهتمام بهذا النوع من البحوث إلا في النصف الثاني من عقد الثمانينات من القرن الماضي، وذلك بعد أن تشبعت الشعرية بوصف مكونات النص الداخلية باعتباره بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ليتفطن بعد ذلك الناقد الفرنسي الحصيف "جيرار جنيت" إلى أن الدراسات لا تصف كل العناصر التي تشكل الكلية النصية التي من شأنها أن تضمن وصول النص إلى المتلقي وتؤمن حضوره وهويته، لذلك فقد رأى «أنه لا يكفي التساؤل مع جاكبسون، عن تلك العناصر الضرورية التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، بل لابد كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابات، أي العناصر التي تساند النص و"تصاحبه" في رحلة اكتساب "الحضور" والهوية الثقافية النوعية»[1].

فالنص من هذا المنطلق –حسب جنيت– لا تتعين قيمته انطلاقا من متنه فقط و إنما بتضافر كل العناصر المشكلة له والمحيطة به، إذ أن النص لا يمكن أن يقدم عاريا من المصاحبات التي تسيجه وتقود قارئه إلى فهم تضاريسه « وتمنحه مفاتيح الاستكشاف لاستغوار مجاهيله، وإضاءة مناطقه المعتمة عبر مجرّة الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة من جهة أخرى»[2].

والحقيقة أن الالتفات إلى النصوص الموازية قد تحقق منذ ستينات القرن الماضي، أين شهدت نظريات تحليل النص الأدبي اتساعا وتشعبا، خاصة بعد أن اقترحت " جوليا كريستيفا" مصطلح التناص(Intertextetualite) سنة 1969م، في كتابها " سيميوتيك Semiotiqueوقد تلقفته هي الأخرى عن سابقيها، إذ «استنبطته من باختين في دراسته لدوستويفسكي حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح(التناص) ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارث، وتودوروف

[1] – نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 25.

[2] – خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدلالة(النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر نموذجا، مجلة جامعة دمشق المجلد21، العدد (3، 4)، 2005م، ص 350.

وغيرهم من رواد الحداثة النقدية»[1].

ويقصد بالتناص –كما رأينا في الفصل الأول–علاقة التفاعل بين نص حاضر ونصوص سابقة أومعاصرة له، إذ بموجبه يتم إعادة إنتاج نص جديد يكون خلاصة لمجموعة من النصوص وهذا التعالق (الدخول في علاقة) بينها قد يكون خلاصة عن وعي أو لاوعي، وبكيفيات مختلفة، فإذا «لا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن .وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي...»[2].

وقد شاع بعد ذلك مصطلح " التناص" في الدراسات الأدبية والنقدية، وفصلت فيه الأبحاث والمقاربات النصية بغية الوصول إلى أدق جزئياته وكيفيات اشتغاله، فتسارع النقاد والباحثون إلى تبنيه، منهم ميشال ريفاتير، رولان بارث، تزفيتان تودروف، وجيرار جنيت، هذا الأخير الذي انكب في أبحاثه الأخيرة على رصد مختلف أشكال العلاقات المتحققة داخل النص وفي محيطه، فكان من نتائج أبحاثه ما أسماه بـ" المتعاليات النصية"، وقد عرفها قائلا: «التعالي النصي أو التسامي النصي (Transtextualite) هو سمو النص عن نفسه ليشمل كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى» [3].

لقد توصل " جنيت" إلى هذا المفهوم عبر سلسلة من الأبحاث التي خصصها في إطار ما يعرف بالشعرية التي تبحث أدبية النصوص وتميزها، فكانت ملاحظاته التي ضمنها كتابه" مدخل إلى النص الجامع" سنة 1979م الشرارة الأولى التي قادته إلى ما عرف عنده– فيما بعد– بالمتعاليات النصية، إذ رأى –آنذاك– أن موضوع الشعرية «ليس النص، بل النص الجامع –يمكن أن تكون صالحة في غياب ما هو أفضل لاكتشاف هذا التعالي النصي الجامع أو النسيجي الجامع، أو –بأكثر تواضعا للإبحار فيه، أو بساطة أكبر كذلك للسباحة فيه.. هناك.. في مكان ما.. وراء النص»[4] .

استطاع "جنيت" أن يضع مفهوما أكثر شمولية ودقة من مفهوم التناص، إذ تمكن من رصد مختلف العلاقات النصية التي يتسع لها النص ويتعالى إليها جاعلا بذلك التناص شكلا أو نمطا من أنماطها،

[1] – محمد عزام : النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت، 2001م، ص 28.

[2] – المرجع نفسه: ص 29.

[3] – لحبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل، مجلة الأثر، العدد 24، مارس 2016م، ص33.

[4] – جيرار جنيت : مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999م، ص 73.

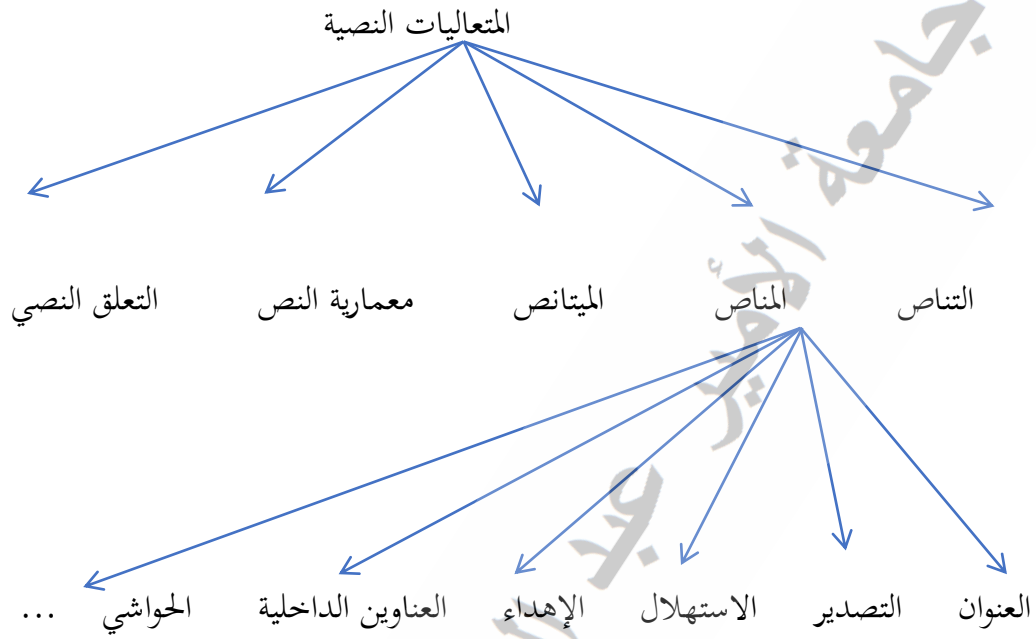
وإيمانا منه بأن« كل جنس بإمكانه أن يحتوي على عدة أجناس» [1]، فقد حصر اهتمامه لا على النص في حد ذاته وإنما على المتعاليات النصية التي جعلت منه بنية جامعة، أو ما اصطلح عليها- النصية الجامعة، حيث قال: « ولكنه في الواقع و "الحد الآن"، لا يعنيني النص إلا من حيث " تعاليه النصي"، معرفة كل ما يضعه في علاقة – ظاهرة أو خفية- مع نصوص أخرى.أسمي ذلك" التعالي النصي" وأدرج ضمنه " التناص" بالمعنى المحدد (والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا، بمعنى الحضور الحرفي (بصورة حرفية و كاملا) لنص ضمن آخر.. »[2].

من هنا اتضحت ملامح شعرية "جنيت" التي أصبح قوامها المتعاليات النصية، وقد أفرد لها كتابا خاصا بعنوان " أطراس" سنة1982م، وخصصه للحديث عن مختلف علاقات التداخل التي ينسجها النص مع بقية أنماط الخطاب الأخرى، وقد حصرها في خمسة أنماط، حيث قال: «يبدو لي اليوم، أنني انتهيت إلى خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سأرتبها وفق نظام تصاعدي تتبع التجريد والتضمين والإجمال»[3] .

وبتوسع دائرة الشعرية من شعرية نصية إلى شعرية متعالية، فإن النص وفق هذه الرؤية « لا يعبر طريقه نحو البناء والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والنبرات والعتبات النصية، التي تصاحبه وتحيط به، في صيغة شبكة معقدة، لم يعد معها مجال لتصور نص أملس، يمكن أن يعبر طريقه نحو الدلالية في أصالة تفاعلية، للإنتاجية النصية»[4].

وحتى نتجنب التكرار فإننا نكتفي بوضع خطاطة لأنواع المتعاليات النصية التي توصل إليها "جنيت"، ثم بعدها نخصص الحديث عن إحداها التي هي النصوص الموازية أو المناص.

[1] – المرجع السابق، ص 57.
[2] – المرجع نفسه، ص 70.
[3] – نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 20.
[4] – المرجع نفسه، ص 20.



بعد أن عرض "جنيت" أنواع المتعاليات النصية وأفرد لها كتابا خاصا، عاد من جديد وأصدر سنة 1987م كتابا آخر بعنوان "عتبات"، وقد خصصه للبحث في "النصوص الموازية" (paratexte)، و«قد أثار مصطلح (Le paratexte) أو(La paratextualite) في استعمالات وتوظيفات جيرار جنيت(G.Genette) اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة، والسبب في ذلك الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف في اللغة الأصلية»[1] .

فظهرت العديد من المصطلحات من قبيل: «خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص...إلخ.أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص»[2] .

فإذا كان هذا حال المصطلح فكيف بحال المفهوم، هذا ما سنحاول معرفته من خلال الوقوف عند

[1] – جميل حمداوي : لماذا النص الموازي، مجلة أقواس، عدد خاص، ص 219.

[2] – عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000م، ص 21.

الدلالة اللغوية والاصطلاحية للمصطلح.

أولا: مفهوم النص الموازي:

1-1: الدلالة اللغوية:

اقترح "جيرار جنيت" مصطلح (paratexte) ليدل على مجموع العناصر اللغوية وغير اللغوية المحيطة بالنص والتي تجعل منه كتابا قابلا للتداول بين القراء، ويتكون هذا الأخير من مقطعين « المقطع (para) نجده في اليونانية واللاتينية صفة تحمل عدة معاني من أهمية:

- القرب من الشيء.
- قد تعني الحماية ضد شيء ما (parachute).
- تحاذي الجمل بعضها ببعض(paraphrase).
- قد تعني التشبيه، الموازي، المماثل، الملائم، المجانس.. إلخ. »[1].

وتعني كلمة (Texte) النسيج، وقد استعيرت هذه الكلمة لتدل على النص الذي هو مجموعة من الجمل والفقرات المنسوجة وفق نظام متسق ومنسجم .وقد عرفه رولان بارث بقوله: « كلمة (Texte) (نص) تعني النسيج.ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى(الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك »[2].

وقد انطلق "عبد الملك مرتاض" من مفهوم بارث للنص في تعريفه لهذا الأخير قائلا: «الصانع يبدع فيما ينسج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك والحياكة: مثله مثل الذي يكتب كلاما وهو يبدع فيما يكتب. حين يركب الحروف بعضها فوق بعض وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض وفي نشدان الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي هو بصدد إفرازه» [3].

---

[1] – لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، ص 29.

[2] – رولان بارث : لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص62.

[3] – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2010م، ص47.

الملاحظ على مصطلح (paratexte) أنه مصطلح قائم على المزاوجة بين مركبين لكل واحد منهما حمولته الدلالية المتشعبة التي تجعل إمكانية منح المصطلح ترجمة موحدة شبه مستحيلة، يفصل لعموري الزاوي في هذه القضية قائلا: «إن التعدد في وضع المقابلات الترجمية للمصطلح مرده ذلك التحصيل المتنوع لجملة المعاني التي تحيل إليها كلمة (para) بين موازٍ، وشبيه، ومماثل ومحيط، ومحاذٍ، ومصاحب...إلخ، فانسحبت هذه الدلالات على الصياغة المصطلحية عند فعل الترجمة، ولذلك وجدنا بعض هذه الترجمات عند عدد من النقاد المعاصرين دائرة بين الاتفاق والاختلاف» [1].

غير أننا نطمئن للاشتغال بمصطلح " النص الموازي"، نظرا لوجود عدد كبير من المقاربات النقدية التي وظفت هذا المصطلح على اعتبار أنه الأقرب إلى المقابل الأجنبي (Paratexte)، من قبيل دراسة جميل حمداوي "شعرية النص الموازي"، ودراسة نبيل منصر "الخطاب الموازي في القصيدة العربية، ودراسة محمد بنيس "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته ج1"، وقد أكد المصطلحيون على أن« الفيصل والحكم في اعتماد المصطلح هو مقدار انتشاره وذيوعه وتواتره عند المستعملين له، ومن ثم وجب مراعاة ذلك في تبني المصطلح، ولأن المصطلح يحيا وسط الجماعة اللغوية، فإنه يستوجب المراجعة كذلك لما يجعله قادرا على استيعاب المفهوم»[2].

وبالنظر إلى المعاجم العربية، فإن(النص) يعني« رفعك الشيء، نص حديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص.. ووُضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى...ونص المتاع نصا جعل بعضه على بعض...ومنه قول الفقهاء نص القرآن ونص السنة أي ما دل لفظهما عليه من أحكام»[3] .

ويحتمل "النص" كمًّا هائل من المفاهيم، إذ أن مفهومه «مفهوم إشكالي، لأن طابعه المتغير والتشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة.وبوصفه سيرورة تواصلية فإن العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله وتحاول أن تجره إلى حقلها وتوظفه توظيفا إجرائيا »[4] .

---

[1] – المرجع السابق، ص 29.

[2] – لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص 34.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، مادة نصص، ج7، ص97.

[4] – حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، الدار العربية ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 35.

أما فيما يخص كلمة (موازي) فقد ورد في لسان العرب تحت مادة (وزى): «الموازاة المقابلة والمواجهة، قال والأصل فيه الهمزة يقال: وازيته إذا حاذيته، قال الجوهري: ولا تقل وازيته وغيره أجازه على تخفيف الهمزة و قلبها» [1].

وبذلك فالمعنى اللغوي لمصطلح (Paratexte) سواء في المعاجم الفرنسية أوالعربية يكون أقرب إلى ترجمة المصطلح بـ" النصوص الموازية" أو"النصوص المصاحبة" أو" النصوص المحاذية".

1-2: المفهوم الاصطلاحي:

أولت الدراسات الحديثة اهتماما خاصا بالنصوص الموازية، وقد ارتبط مصطلح (Paratexte) بالناقد الفرنسي "جيرار جينت"، فهو الذي طرحه وضبط مفهومه وفصل في مقولاته، في كتابه "عتبات "، والتي جعلها النمط الثاني من أنماط التعالي النصي .

ويعرفه "جينت" في "طروس" بقوله: « إن النمط الثاني يتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه، الملحق النصي (paratexte): العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، تمهيد، إلخ، الهوامش في أسفل الصفحة أوفي النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم.. وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها» [2].

يعود "جنيت" في كتابه "عتبات" ويلخص مفهومه مرة أخرى في عبارة موجزة بقوله: «هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية» [3].

يأتي بحث "جينت" في "العتبات" إثر رغبته في توسيع دائرة البحث في شعرية النص، فالتفت إلى المناطق المتاخمة له، ورأى بأن« النص قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أوأيقونة تعمل على إنتاج

[1] – ابن منظور: لسان العرب : مادة وزى، ص

[2] – محمد البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص 127.

[3] – لعموري الزاوي : في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص 25.

معناه ودلالته كاسم الكتب، والعناوين والإهداء ... »[1].

ووفق هذا التصور، فقد وضعت بعض المعاجم العربية المتخصصة تعريفات متقاربة لهذا المصطلح، تصب كلها حول اجتماع مجموعة من العناصر المحيطة بالنص (المتن) والمكملة لبنيته، والمفسرة لمعانيه ودلالته، يعرفه محمد القاضي وآخرون بقوله: «مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردي، لكنها به متعلقة وفيه تصب ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خاما، عاريا دون نصوص وعناصر علامية وخطابات تحيط به »[2].

ولم يخرج " زيتوني"عن تعريف " جنيت" إذ عده: "ما يجعل النص كتابا بنظر الجمهور.. اسم الكاتب والعنوان والعنوان الفرعي ونوع النص، واسم دار النشر وعنوانها، وتاريخ النشر والإهداء والمقدمة وعناوين الفصول وفهارس الموضوعات والأعلام والمراجع والملاحق إلخ..»[3].

والأمر نفسه عند معظم الدارسين العرب إذ أشاروا كلهم إلى جهود " جيرار جنيت" في هذا المجال، فعرفه جميل حمداوي بقوله: « النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ »[4].

أما نبيل منصر فالنص الموازي عنده« يشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية، التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول.. فالنص الموازي بهذا المعنى، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة »[5] .

من كل هذه التعريفات يتضح لنا أن النص الموازي مفهوم واحد لدوال متعددة، تدور كلها

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص28.

[2] – محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010م، ص 462.

[3] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م، ص 140.

[4] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ط2، 2020م، ص 12.

[5] – نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية، ص 21.

حول الدلالة على كل العناصر النصية وغير النصية المحيطة بالنص الأصلي والمكملة لبنيته ودلالته، والتي تجعل منه كتابا قابلا للتداول والاستهلاك من طرف الجمهور.

ثانيا: أهمية النصوص الموازية ووظيفتها:

أصبح موضوع العتبات النصية يكتسي أهمية بالغة في الدرس النقدي المعاصر، بعد أن كان محط تساؤل من طرف الباحثين والنقاد « هل النص الموازي جزء من النص أم أنه مجرد "عتبة" و"ذيل" و"هامش"و "تكملة" ؟ هل هو جزء من الفضاء الداخلي للنص أم أنه مجرد"كلام غفل" يتموضع داخل حدوده؟ هل هو دليل، دال أم مدلول؟ هل هو بنية جزئية معزولة، أم سيرورة دلائلية تقع داخل حدود النص و خارجه في آن؟»[1] .

ولعل هذه التساؤلات وغيرها هي التي قادت الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" إلى الوقوف عند العتبات وتجليتها والتنبيه إلى أهميتها الكبيرة في إضاءة الجوانب المعتمة من النص وتقريب مدلوله إلى القارئ حتى يضمن فهمه فهما صحيحا، ينوه "عبد الرزاق بلال "بهذه الوظيفة في قوله: «وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب.وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات»[2] .

أشار" عبد اللطيف زيتوني" إلى هذه الوظيفة-أيضا- أثناء تعريفه للنصوص الموازية إذ اعتبرها، « مكون مميز عمليا واستراتيجيا للتأثير في الجمهور سعيا وراء استقبال أفضل للنص و فهم يوافق مقصد الكاتب »[3].

كما ركز مؤلفو "معجم السرديات" على هذه الوظيفة التي تسعى إلى توجيه القارئ إلى فهم

---

[1] – المرجع السابق، ص 26.

[2] – عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، ص (23، 24).

[3] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 140.

النص فهما خاصا لا يحيد عن قصدية المبدع ومراميه، إذ قدموا هذه الوظيفة عن بقية الوظائف الأخرى، حيث جعلوا وظيفة العتبات « لا تقتصر على توفير معلومات مرجعية عن النص، بل تتجاوز ذلك إلى التأثير في دلالاته وتلقيه وانتشاره بين الناس، ذلك أن هذه النصوص تعمل على توجيه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلف سواء باختياره أو بتوافق بينه وبين الناشر»[1].

ولعل هذا الإجماع على حصر وظيفة النصوص الموازية في إبراز قصدية المبدع وضمان قراءة جيدة للنص تتوافق وأهداف صاحبه مستنبطة من قول "جيرار جنيت" عن العتبات أنها « موقع ممتاز يكشف مقاما تداوليا وخطة ما و فعلا تأثيريا في الجمهور، يخدم سواء حسن فهمه أوساء تلقيا جيدا للنص وقراءة ملائمة لما ينتظر مؤلف النص وحلفاؤه»[2].

والأكيد في الأمر أن العتبات النصية قد باتت في الراهن تشكل بنية دلالية لا غنى للنص الأدبي عنها، كما أنها لا تقل أهمية عنه، إذ تمد القارئ بزاد ثمين من الدلالات والتأويلات التي تفتح مغاليق النص وتيسر فهمه، يشير جميل حمداوي إلى ذلك في قوله: « والعتبات مهمة في مجال تحليل النص الأدبي، لأنها تسعف الباحث أو الناقد أو المحلل في فهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله، أوتفكيكه وتركيبه»[3].

ويفصل الجحمري في وظيفة النصوص الموازية للنصوص الأدبية – بخاصة السردية منها- إذ يجعلها قاعدة أساسية تمكن القارئ من فهم طرائق اشتغال عناصرها وتغنيها بأبعاد دلالية تقود إلى فهم التركيب العام والدلالة الخاصة للحكاية حيث يقول: « تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي. كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[4].

تكتسب العتبات النصية—إذا-أهميتها من كونها حلقة وصل بين أطراف العملية الإبلاغية

[1] – المرجع نفسه، ص 463.
[2] – المرجع السابق، ص 463.
[3] – جميل حمداوي : شعرية النص الموازي، ص 5.
[4] – عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص : البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص 16.

(مؤلف- نص-قارئ)، فالمؤلف يمهد لنصه بنصوص محيطة من شأنها أن تضبط طبيعة القراءة وتحل العديد من الإشكالات التي تواجه القارئ أثناء استهلاكه للنص، وتضع قدمه في الطريق الصحيح للفهم والتأويل، وبالتالي فالعتبات كفيلة بأن تمكن القارئ من ولوج عالم النص واستفراغ مكامنه وطاقاته، «فعنوان النص مثلا صنو دلالاته وهو المكثف لها، والعنوان الفرعي قسيم العنوان الأساس والمترجم له، والعناوين الداخلية هي المشكلة لحلقة انتظام النص في دلالته والتي بدونها قد ينفرط عقده وكذلك هي جل العلامات المسيجة للمتن الأدبي(النص) لا يمكننا إغفال أهميتها ونجاعتها التداولية في وصل النص بقرائه »[1].

ويجمل " عبد الملك أشهبون" وظائف النصوص الموازية فيما يأتي:

«الوظيفة الأولى وظيفة تسمية النص، أما الثانية فهي وظيفة التعيين الجنسي للنص، والثالثة فهي وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه، في حين تضمن الرابعة تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله(النص باعتبار لحظة تخييل)»[2].

مما سبق يتضح لدينا أن النصوص الموازية ليست نصوصا مغمورة، بل تكتسي أهمية بالغة من حيث إشرافها على تقديم النص وتفسيره وفك شفراته، وتسهيل عملية تلقيه من قبل القراء، وبذلك استطاع هذا المصطلح أن يترسخ ضمن منظومة مصطلحات النقد المعاصر وبدأ يحقق حضورا متميزا في الدراسات والأبحاث الأدبية باعتباره أداة نقدية إجرائية ومظهرا من مظاهر الشعرية المعاصرة.

[1] – لعموري زاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص23.

[2] – عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص 45.

ثالثا: النصوص الموازية في الدرس النقدي:

أضحت العتبات النصية من أهم المفاهيم النقدية المعاصرة التي حظيت باهتمام المقاربات النقدية الحديثة، إذ استطاعت أن تؤسس لنفسها نظريات خاصة بها، ويندرج الاهتمام بالعتبات النصية ضمن إطار نظري عام يسعى إلى البحث عن« الوسيلة التي تمكن نصا ما أن يصبح كتابا بذاته، ويقدم نفسه للقارئ»[1] .

ومن هنا تطمح هذه المقاربة النصية المتعلقة بالنصوص الموازية إلى استخلاص العناصر الممكنة التي من شأنها إضاءة النص الأدبي ومنحه هويته وحضوره و جعله بنية دلالية متكاملة جاهزة للاستهلاك من قبل القارئ.

وقد تعددت هذه المقاربات واتسعت سواء في النقد الغربي أو العربي، حيث انبرى النقاد والباحثون – كل وفق تصوره- يعمقون نظرياتها ويفصلون في جزئياتها، ويثروها بالرؤى والأفكار ووجهات النظر التي من شأنها أن تثبت المفهوم والتصور، ورغم ذلك فإنها «...كمصطلح ما يزال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقي له »[2].

2-1- النص الموازي في النقد الغربي:

يعتبر كتاب "عتبات" لجيرار جينيت المصدر الرئيسي لأي عمل يسعى إلى مساءلة خطاب العتبات في النقد المعاصر، ويقر "جينت" بوجود إرهاصات سابقة له تمثلت في بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع ضمن كتاب " المقدمات" لبورخيص، إذ لاحظ هذا الأخير« أن الدراسات الأدبية

[1] – خالد حسين حسين : سيمياء العنوان : القوة و الدلالة، ص 350.

[2] – عبد الحق بلعابد: عتبات النص، ص 26.

مازالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات» [1]، بالإضافة إلى الحلقات الدراسية التي اهتمت بموضوع العتبات كمجلة "أدب" الفرنسية التي أصدرت عددا خاصا اهتمت فيه بتحليل البيانات والمقدمات، وجماعة الشعرية التي أصدرت هي الأخرى عددا خاصا من مجلتها وكان محوره النص الموازي Paratexte)).

وكذا بعض البحوث النظرية عند عدد من الكتاب الذين سبقوا "جنيت" وكانوا قد أشاروا إليه دون أن يخصصوا له كتبا كاملة من هؤلاء الكتاب نذكر:

1 – ميشيل فوكو: في كتابه "حفريات المعرفة" (سنة 1972)، نجده قد تحدث عن حدود الكتاب مشيرا إلى ما يحيط ببنيته الداخلية من عناوين ومقدمات وخواتم ..

حيث يقول: «حدود كتاب ما من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة: فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتمييز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة »[2] .

2– جاك دريدا: في كتابه "التشتيت" 1972 م، وظف مصطلح خارج الكتاب، معبرا به عن "الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات والافتتاحيات محللا إياها..."[3] .

3– فليب لوجان في كتابه (الميثاق السير ذاتي "سنة 1975، تعرض فيه إلى ما يسمى بـ"حواشي النص" ورأى أن « حواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل قراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر) حتى اللعب الغامض للاستهلاك»[4].

4– ميشيل مارتن بالتار: رفقة أعضاء من مركز« البحث والدراسة من أجل نشر اللغة الفرنسية)، في كتاب مشترك خاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، نجدهم قد وظفوا مصطلح المناص للدلالة

[1] – عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، 24.

[2] – ميشيل فوكو : حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987م، ص 23.

[3] –عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 29 .

[4] – المرجع نفسه، ص 30.

على "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه مثل عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص.. »[1].

5- هنري ميترون: في كتابه "خطاب الحكاية" سنة 1980م، تعرض إلى العناصر المحيطة بالرواية، والتي تجعل منها منتوجا قابلا للاستهلاك من طرف القارئ و« خاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف)»[2] .

الملاحظ أن النقد الغربي كان سباقا لبحث ودراسة مصطلح "المناص" خاصة بصدور كتاب "جيرار جنيت"، "عتبات" سنة (1987م)، والذي خصصه كله للبحث في المصاحبات النصية باعتبارها نصوصا موازية للنص الأصلي، لا يمكن للقارئ أن يقفز عليها لما تحمله من دلالات مكثفة تسهم في إنتاج معنى النص ودلالته هذا من جهة ومن جهة أخرى تعمل على توجيه القارئ نحو العتبة الصحيحة التي تمكنه من الولوج إلى عوالم النص، وهذه الخاصية هي ما ركز عليه "جنيت" حين تحدث عن وظائف المناص، يقول "جراهام آلان" في كتابه "نظرية التناص": « تؤدي لوازم النص بالنسبة لـ"جنيت" وظائف مختلفة تقوم بتوجيه قراء النص»[3].

2-2- النصوص الموازية في النقد العربي الحديث:

إذا كان هذا حال الخطاب النقدي الغربي حول مفهوم "العتبات"، فإن نظيره العربي مازال يتخبط في فوضى لبسط معطياته، أولى منطلقات هذه الفوضى هي الترجمة الاصطلاحية له، وككل مرة يقف النقاد العرب مواقف متباينة من ترجمة أي مصطلح من المصطلحات الغربية الوافدة إلينا. وإن اتفقوا هذه المرة على ترجمة مصطلح (seuils) الذي أتى به "جنيت" بـ"العتبات" إلا أنهم اختلفوا في ترجمة مصطلحاته الأخرى خاصة (paratexte)، الذي نجد له أكثر من ترجمة نذكر على سبيل المثال: النص الملحق، النص المحاذي، النص المصاحب، النصية المحاذية، اللازمة النصية، المابين نصية، المناصية، المناص، النص الموازي ...إلخ)، ويعد هذا الأخير الأكثر تداولا ورواجا من بين كل هذه المصطلحات، ويمكن الكشف

[1] - المرجع نفسه، ص 30.

[2] - المرجع السابق، ص 32.

[3] - ألان جراهام: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين سوريا، ط1، 2011م، ص 143.

عن هذه المصطلحات وغيرها في كتب ومقالات العديد من النقاد والباحثين العرب، ولعل أهمها المقال الذي نشره الناقد المغربي"جميل حمداوي" بعنوان: "لماذا النص الموازي؟ "ضمن مجلة "أقواس" حيث قدم فيه عرضا مستفيضا لأهم الترجمات التي ارتبطت بمصطلح (Paratexte) وحاول مناقشتها للوقوف على المقابل الأمثل والأقرب للمفهوم، حيث وقع اختياره على مصطلح " النص الموازي"، إذ يقول: « أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة (Paratexte) أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج. وهي تتحدث مباشرة أوغير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. »[1].

بالرغم من تعدد هذه المصطلحات عند نقادنا العرب إلا أن معظمها يتفق على مفهوم واحد لهذا المصطلح، ألا وهو البحث الذي« يعني بالنصوص الموجودة حول النص مثل العناوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصلي ؛أي أنها تحدد علاقة النص. بمحيطه المباشر»[2].

إلا أن هذا لا ينفي وجود جماعة من النقاد الذين خرجوا عن هذا المفهوم، فعرفت تحليلاتهم وأبحاثهم اضطرابا إن على مستوى المصطلح أو على مستوى المفهوم، وعلى رأسهم الناقد المغربي "سعيد يقطين"، الذي أخذ يدلي بدلوه في هذا الموضوع وإن كانت آراءه مجرد استنساخ وتحوير لما جاء به "جيرار جنيت" في الغالب. وكمثال على الاضطراب الذي عرفته تحليلاته، ترجمته للمصطلح أول مرة بـ"المناصصات" في كتابه " القراءة والتجربة" ثم عاد في "انفتاح النص الروائي "بمصطلح آخر مقابل له هو"المناصة"، ثم عدل عن الترجمتين في كتابه اللاحق " الرواية والتراث السردي" موظفا مصطلح "المناص"، وما لفت انتباهنا- أيضا-ونحن نتتبع تحليل "يقطين" لمفهوم "التعالي التناصي" وأقسامه عند "جيرار جنيت" ذلك الخلط الواضح بين المفاهيم خاصة بين "التناص والمناص" أو"المناصة" على حد تعبيره، فقد عرفها « المناصة (Paratexte) وهي البنية النصية التي تشترك وبين نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة،

[1] – جميل حمداوي : لماذا النص الموازي؟، مجلة أقواس، عدد خاص، ص 220.

[2] – أحمد جبر شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، 2013م، ص 19.

كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

إننا نستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه. ولن نهتم في تحليلنا الا بالمناصات الداخلية»[1] .

هذا المقطع الطويل يوضح بلا موارية الخلط الذي وقع فيه الناقد حيث جعل المناص (المناصة) نوعين خارجي وداخلي، جاعلا من هذا الأخير عبارة عن بنيات ضمن نسيج النص مجاورة لبنياته الأصلية، مستقلة ومتكاملة بذاتها وقد تكون تاريخية أو سياسية أو دينية أو سردية ...الخ، وهذا المفهوم ينطبق تماما على مفهوم التناص، فليس المناص الداخلي عنده الا تناصا عند "جيرار جينيت"، والموقف نفسه قد تبناه في كتابه الآخر "الرواية والتراث السردي"؛ اذ نجده وهو يشتغل على رواية واسيني الأعراج، "نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري، يجعل من المناصة « حضور مقاطع من التغريبة الأولى (تغريبة بني هلال) مقتبسة باعتبارها بنية نصية لتحتل لها موقعا يجاوز بنيات نصية من التغريبة الثانية(تغريبة صالح بن عامر الزوفري) »[2] .

إن هذا القول يؤكد فعلا الخلط الذي وقع فيه "يقطين" وهو يحاول وضع تصوره الخاص حول مقولة "التعالق النصي"، فاذا كان حضور بنيات نصية مقتبسة من نص سابق ضمن بنية نص لاحق يعد مناصا، فما الذي يعد تناصا في هذه الحالة؟ .

من خلال تفحصنا للأمثلة التي ساقها "يقطين" أثناء شرحه للمناص والتناص تمكنا من فهم ما كان يرمي إليه الناقد، وهو أن الحضور الفعلي والصريح للبنيات النصية المقتبسة في النص الأصلي يدخل في باب المناص، بينما الحضور غير الصريح الذي يصعب على القارئ غير المكون تحديده، كونه يأتي كبنية مدمجة داخل البنية النصية الأصلية، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه التناص.

إن هذا التحديد الذي وضعه "يقطين" لهذين المصطلحين مخالف تماما لما أتى به "جنيت"، وقد حذا حذوه بعض الباحثين في ممارساتهم النظرية والتطبيقية نذكر منها "سعيد سلام" في كتاب "التناص

[1] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص99 .

[2] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص56.

التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا"؛إذ اعتمد تقسيم "يقطين" للمناص إلى نوعين داخلي وخارجي، مركزا هو الآخر على الداخلي منه، معرفا إياه بأنه: « بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها عن بنية النص الأصلية.وتكون موضوعة بين قوسين أو معقوفين أو بين مطتين أوعارضتين. وهذا لا يحتاج إلى جهد في التعرف عليه. ويتمثل في الاقتباس من القرآن والحديث والأمثال والأساطير والأقوال المأثورة والحكم والأشعار. وهذا ما يسمى بالمناص الداخلي»[1].

فهذا القول قد زاد الطين بلة؛ إذ أبان بوضوح التناقض الكبير الذي وقع فيه بعض نقادنا في تحديد مفهوم المناص، والحقيقة أن تحليلات "سعيد سلام" المتعلقة بموضوع المناص ما هي إلا استنساخ وتكرار لما قام به يقطين في كتابه "انفتاح النص الروائي" [2].

وقد نكون مخطئين إذا قلنا إن مماثلة "سعيد سلام" لـ"يقطين" في التحليل قد تجاوزت إلى حد الاستنساخ والتكرار، فقد وجدناه في مواضع من كتابه يأخذ عن يقطين دون أن يهمش لذلك أو ينسبه لصاحبه كمثال على ذلك قوله: « ومن هنا يمكننا الإحاطة بجوانب السرقات التي رصدها العرب القدماء، ويمكننا أيضا من تطوير تصورهم لها عن طريق ما تقدمه لنا الأبحاث والنظريات الجديدة في هذا الميدان، ومن دون هذا التأطير والتنظيم، سنظل نتحدث عن (أسبقية العرب في الحديث عن (التناص) بوهم وضلال وعجز في الوقت نفسه» [3].

وهذا القول مطابق تماما لما قال يقطين في كتابه (الرواية والتراث السردي)، حيث قال: «هذا هو السبيل الذي يمكننا من ملامسة مختلف الأوجه التي رصدها العرب القدامى من جهة ويتيح لنا إمكانية تطوير تصورهم بما تقدمه لنا النصوص الحديثة والنظريات الجديدة من جهة أخرى، وبدون هذا التأطير والتنظيم، سنظل نتحدث عن "أسبقية" العرب في الحديث عن "التناص" بوهم وظلال وعجز في الوقت نفسه»[4].

ولسنا هنا بصدد محاسبة النقاد على أخطائهم، وإنما لتبيين مدى التضارب والتناقض الموجود بين نقادنا العرب في تعاملهم مع المفاهيم الغربية الوافدة إلينا، ويمكنني أن أضيف إلى ما قلت سابقا حول

[1] – سعيد سلام: التناص التراثي، ص 102.
[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص (111-115).
[1]- سعيد سلام: التناص التراثي، ص45 .
[4] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص22.

الخلط الذي وقع فيه "سعيد يقطين"، أنني كنت انتبهت الى ذلك من خلال مثال مأخوذ من رواية "عودة الطائر الى البحر" لحليم بركات كان "يقطين" قد ساقه على اعتبار أنه يندرج ضمن "التناص" [1].

بينما المقطع نفسه يدرجه "نضال صالح" في إطار "الميتانص"، وعلق هذا الأخير على ذلك في هامش ذلك الفصل بقوله: « وغير خاف أن يقطين لم يضف شيئا إلى تمييز "التناص" لدى "جنيت"، وليس الأخير "التناص" لديه سوى "الميتانص" لدى "جينيت»[2].

أمام هذا الاضطراب وهذا الوابل المصطلحي الذي يغرق فيه نقدنا العربي المعاصر، في هذا المجال المعرفي أوغيره، لا يسعنا إلا الدعوة إلى ضرورة توحيد الجهود والتنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات سواء داخل البلد العربي الواحد أو بين مختلف الأقطار العربية، ولن يتحقق ذلك — في اعتقادنا — إلا بإقامة هيئات رسمية تضطلع بمهمة تعريب العلوم وضبط مصطلحاتها، يسهر على القيام بمهامها باحثون أكفاء ومتخصصين كل في مجاله.

2-3- النصوص الموازية في النقد العربي القديم:

غير أن ما أثار فضولي في قضية "المناص" هو أن معظم نقادنا العرب لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن تصورات ومواقف كامنة في نقدنا العربي القديم، يمكن أن تزيد من احتمال العثور على إسهامات نقدية عربية في هذا المجال—كما هو الشأن بالنسبة للتناص- الأمر الذي دفعنا الى البحث في تراثنا النقدي والبلاغي العربي القديم، لعلنا نلمس وعيا ولو بسيطا بمفهوم "العتبات" .

مع بداية تلمسنا للخيوط الأولى للوعي العربي القديم بقضية العتبات، يطالعنا الدكتور "الهاشم اسمهر" في كتابه "عتبات المحكي القصير" في التراث العربي والإسلامي بموقفه الموقن بأن وعي نقادنا العرب القدامى بأشكال العتبات لم يصل إلى حد النضج والاكتمال بعد كما هو معروف اليوم في نظيره الغربي، معتبرا أن «الحديث عن "نظرية العتبات" في هذا الخطاب القديم- بما يعنيه ذلك من ضرورات الانسجام والوضوح والشمول في الطرح- هو ضرب من المجازفة والتجوز وتحميل لطاقات تأويلية ينوء

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 116.

[2] - نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 303 .

هذا الخطاب بثقلها. والأولى أن نسمي ما شمله من مفاهيم وتصورات: ارهاصات نظرية عن العتبات»[1].

هذا لا يعني أن الدرس العربي القديم لم يشتغل على عتبات النصوص مطلقا، بل هناك مفاهيم ومحاولات جادة اهتمت بدراسة العتبات أو المقدمات، مثل ما وجدناه عند علماء التفسير والمشتغلين بمباحث علوم القرآن على نحو ما قام به جلال الدين السيوطي (ت911هـ) في كتابه "الاتقان في علوم القرآن"، حين خصصه للبحث في تناسب الآيات والسور ودلالات ترتيبها، وقد خصص أبوابا لدراسة فواتح السور القرآنية وخواتمها وترتيبها، رابطا ذلك بمضمونها وجاعلا أسماءها وفواتحها مفاتيح لفهم مقاصدها وأعطى مثالا على ذلك "بسورة الفاتحة" التي جعلها مثالا لحسن الابتداء و"براعة الاستهلال" حيث يقول: «والعلم الأسنى في ذلك سورة الفاتحة التي هي مطلع القرآن، فإنها مشتملة على جميع مقاصده»[2].

يشير السيوطي إشارة صريحة إلى نوع من أنواع العتبات النصية وهو"العنوان" وذلك حين تحدث عن أوائل سورة "العلق"، وهي أول ما نزل من القرآن، معتبرا أياها نموذجا لحسن الاستهلال شأنها شأن الفاتحة، إذ يقول عنها: «إنها جديرة أن تسمى "عنوان القرآن"، لأن عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة وجيزة في أوله» [3] .

إن هذا المفهوم الذي وضعه صاحب "الإتقان" للعنوان ليس بعيدا عن المفهوم الذي وضعه له النقد الحديث والمعاصر، ففي كلتا الحالتين يكون العنوان متاخما للنص ومعبرا عن محتواه أو مقصده، توجد إشارات أخرى إلى العنوان في الخطاب العربي القديم، على نحو ما هو عند "برهان الدين البقاعي" صاحب "نظم الدرر في تناسب الآيات والسور"[*]، حيث اعتبر أسماء السور بمثابة عناوين لها وهي معبرة عن مضمونها ومقصودها، إذ يقول: «اسم كل سورة مترجم عن مقصودها لأن اسم كل شيء تظهر المناسبة

[1] – الهاشم اسمهر: عتبات المحكي القصير(في التراث العربي والإسلامي–الأخبار والكرمات والطرف)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص 26 .

[2] – أبو الفضل جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2008م، ص626.

[3] – المرجع نفسه، ص628.

[*] –هذا العنوان من وضع المحقق وإنما العنوان الحقيقي هو : تناسق الدور في تناسب السور. ينظر المرجع السابق، ص59.

بينه وبين مسماه عنوانه الدال إجمالا على تفصيل ما فيه، ومقصود كل سورة هاد إلى تناسبها»[1].

وكما كان للفواتح نصيب في الدرس العربي القديم، كان للخواتم نصيب أيضا فقد توجه علماء القرآن إلى البحث في أسرار خواتم السور، وجعلوها « مثل الفواتح في الحسن، لأنها آخر ما يقرع الأسماع، فلهذا جاءت متضمنة للمعاني البديعية، مع إيذان السامع بانتهاء الكلام حتى يرتفع معه تشوق النفس إلى مايذكر بعد»[2] .

فتوقفوا عند خواتم السور، وتأملوا نظمها وما اشتملت عليه من معان ودلالات وربطوها بما جاء في سورها، «ومن أوضحه خاتمة سورة إبراهيم وخاتمة سورة الأحقاف وكالدعاء الذي اشتملت عليه الآيتان من آخر سورة البقرة، وكالوصايا التي ختمت بها سورة آل عمران وكالوصايا والفرائض التي ختمت بها سورة النساء، وكالتبجيل والتعظيم الذي ختمت به المائدة وكالوعد والوعيد الذي ختمت به سورة الانعام، وكالتحريض على العبادة بوصف حال الملائكة الذي ختمت به سورة الأعراف ... »[3].

ما يمكن أن نخلص إليه في الأخير أن رصد العرب القدامى لمفهوم العتبات كان مرتبطا في الأساس بمسألة البحث في إعجاز القرآن الكريم، لما للقرآن الكريم من مركزية في مختلف العلوم، فحاولوا أن يدرسوا كل ما يحيط بهذا الكتاب المقدس، فتوقفوا عن فاتحته وجعلوها عنوانا له، لما تضمنته من براعة الاستهلال فقد، « افتتح سبحانه كتابه بهذه السورة لأنها جمعت مقاصد القرآن ولذلك كان من أسمائها أم القرآن، أم الكتاب والأساس، فصارت كالعنوان وبراعة الاستهلال»[4].

كما توقفوا عند أسماء سوره، جاعلين إياها عناوين دالة على مضمونها ومقاصدها، كما التفتوا إلى خواتمه متخذين من سورة الناس براعة ختام كونها أتت« شاملة لجميع علوم القرآن التي هي مصادقة الله ومعاداة الشيطان ببراعة الختام ...كما أن الفاتحة شاملة لذلك لأنها براعة الاستهلال»[5].

---

[1] – محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، (ص 18، 19) .

[2] – بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، ج1، ص182 .

[3] – المرجع السابق، ص(183، 184).

[4] – جلال الدين السيوطي : أسرار ترتيب القرآن، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الاعتصام، ط2، 1978م، ص72.

[5] – برهان الدين أبي الحسن بن عمر ابراهيم البقاعي: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الاسلامي، 1984 م، ج22، ص423 .

أما في مجال الشعر-كونه يحتل المركز الثاني بعد القرآن الكريم-فيجوز القول أن البحث عن عتبات الشعر العربي القديم أمر متعذر إذ لم يثبت أن وجد ديوان من دواوين الشعراء القدامى قد ذيل أو أحيط بما يمكن اعتباره اليوم عتبات النص، أو حتى وضع له صاحبه عنوانا معينا، ولعل ذلك راجع إلى«سبب مفهوم هو عدم كونه عتبة ضرورية وتقليدا إبداعيا في أدبيات الشعر العربي لطابع هذا الأخير الشفهي بالدرجة الأولى»[1].

ويسير "محمد عويس" في كتابه "العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور) في هذا الطرح نفسه؛إذ اعتبر« الاعتماد على المشافهة والإنشاد السبب المباشر في ظهور عدم الحاجة إلى عنونة القصيدة. فالشاعر ينشد قصيدته إنشادا وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة»[2].

ويذهب بعض الباحثين إلى اعتبار مطالع القصائد بمثابة عناوين لها أو بديلا عن العنوان، وهذا أمر خارج عن مفهوم العتبات إذا اعتبرنا هذه الأخيرة كل ما يحيط بالنص دون أن يمازجه أو يكون جزءا منه، ومن هنا جاز لنا الحكم بأن شعراء العرب القدامى لم ينتبهوا إلى قضية العتبات ولم يوظفوها في إبداعهم وإنما كان اهتمامهم منصبا على ما أورده في قصائدهم مركزين على حسن الابتداء وحسن الختام.

أما إذا تتبعنا مظاهر الوعي بالعتبات في الخطاب النقدي (النثر)، فإننا نلمح وعيا مستساغا للعتبات من طرف نقادنا القدامى، حتى وإن كان غير مكتمل إلا أنه يتضمن إشارات تتعلق في العموم بالخطابات وما يلزمها من مقدمات وتصديرات وهوامش وغيرها، ويمكننا بهذا الخصوص الوقوف على العديد من المصادر النقدية القديمة التي تحدثت عن الكتابة وأصولها نذكر منها: "الصناعتين" لأبي هلال العسكري، "نقد النثر" لقدامة بن جعفر، "تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر" لابن أبي الأصبع، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب "(البطليوسي، بالإضافة الى كتابي "أبو العباس القلقشندي" "صبح الأعشى في صناعة الإنشا" وكتاب "ابن الأثير الكاتب" المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" وغيرها كثير، لا يسعنا ذكره في هذا المقام.

مما يمكن أن نستشهد به في هذا الخصوص قول القلقشندي في كتابه المذكور آنفا: « أنه لا يحسن

[1] – الهاشم اسمهر : عتبات المحكي القصير، ص(37).

[2] – المرجع السابق، ص 60.

بالكاتب أن يخلي كلامه–وإن كان وجيزا– من مقدمة يفتتحه بها وإن وقعت في حرفين أو ثلاثة، ليوفي التأليف حقه ...لأن كل كلام لابد له من فرش يفرشه قبله: ليكون منه بمنزلة الأساس من البنيان ... والطريق إلى إصابة المرمى في هذه المقدمات أن تجعل مشتملة على ما بعدها من المقاصد والأغراض ...ولا يجعل أغراضها بعيدة المأخذ، معتاصة على المتصفح» [1] .

يشير القلقشندي صراحة إلى أن المقدمة لازمة من لوازم الكتاب، ويفصل في مواصفاتها، وفي وظيفتها كأن تكون مناسبة لموضوع الكتاب، موجزة ودالة على مقاصده وأغراضه، وهذا ما أكدت عليه الدراسات الحديثة القائمة حول المكونات المحيطة والملحقة بالنصوص.

وفي فصل آخر من فصول الكتاب نجد القلقشندي يوظف مصطلح "العتبات" بمعنى غير بعيد عن المعنى المتداول اليوم، وذلك في معرض حديثه عن ضرورة أن يراعي رتبة المكتوب عنه والمكتوب إليه في الخطاب حيث يقول: «ويخاطب بالمواقف المقدسة الشريفة والعتبات العالية ومقر الرحمة ومحل الشرف»[2].

فالمقصود هنا بالعتبات العالية هو الافتتاحات والمقدمات المستحسنة التي تليق بمقام المرسل إليه، ومن أمثلة هذه المقدمات كأن يبدأ بالتحميد والتمجيد لله تعالى ثم يعطف عليه الدعاء للمخاطب أو المكتوب إليه وذلك بما يكون مناسبا للموضوع وللحالة.

ويذهب القلقشندي أبعد من ذلك إذ يطالعنا في فصل آخر بأهم من ذلك وهو وضع معايير ومعالم محددة في طريقة التأليف، أو ما يصطلح عليه اليوم "صناعة الكتاب"، حيث نجده يستشهد بهذا الخصوص بأقوال من كتابين هامين ينسبهما القلقشندي إلى "عبد الرحيم بن شيث" وهما "معالم الكتابة ومواضع الإصابة" وكتاب "مواد البيان"، إذ يورد فصلا معنونا بـ" أن يعرف مقادير قطع الورق وسعة الطرة (الحاشية)، والهامش وسعة بيت العلاقة ومقدار مابين السطور، "وما يترك في آخر الكتاب" .

[1] – أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشاء، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1922 ج6، ص278 .

[2] – المرجع السابق، ص300 .

وفيه يعرض الكاتب لمعايير تأليف الكتاب، من ذكر لحجم الورق، وسعة الهامش ومقدار ما بين السطور، إلى جانب ذلك ذكر للوازم الكتاب من قبيل ما يفتتح به وما يختتم به، يقول مثلا حول هامش الكتاب، « وأما مقدار سعة الهامش فقد سمعت بعض فضلاء الكتاب يذكر أن الضابط فيه أن يكون ثلث عرض الدرج المكتوب فيه» [1].

تضمن هذا الفصل الكثير من الأمور التي تتعلق بمسألة تأليف الكتب وإخراجها وهذا أكبر دليل على أن العرب قديما قد كانت لها دراية كافية بعملية التأليف والإخراج، على عكس عالمنا العربي اليوم الذي «لم يدخل بعد مجال الاحترافية في صناعة الكتاب بشكل عام والكتاب الأدبي على وجه الخصوص» [2].

من خلال تتبعنا لإرهاصات النقد العربي القديم حول مفهوم العتبات نجد أن نقادنا العرب القدامى قد كانت لهم معرفة معتبرة حولها، فهم قد أدركوا قيمة لواحق النص من تحديد عنوانه ومقدمته وعناوينه الفرعية وأجزائه وكذا جنسه وما يلحق آخره من خاتمة وفهرس...إلخ، على نحو ما وجدنا عند صاحب كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، إذ يقول: «الواجب على من شرع في شرح كتاب، أن يتعرض في صدره لأشياء، قبل الشروع في المقصود، يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية: أحدها الغرض من تدوين العلم أو تحصيله أي الفائدة المترتبة عليه لئلا يكون تحصيله عبثا في نظره وثانيها المنفعة وهي ما يتشوقه الكل طبعا، وهي الفائدة المعتدة بها يتحمل المشقة في تحصيله ولا يعرض له الفتور في طلبه ...وثالثها السّمة وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض ...ورابعها المؤلف وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه، لاختلاف ذلك باختلاف المصنفين...، وخامسها أنه من أي علم هو ...، وسادسها أنه أية مرتبة هو أي بيان مرتبته في ما بين العلوم، أما باعتبار عموم موضوعه أوخصومه أو باعتبار توقفه على علم آخر أو عدم توقفه عليه...، وسابعها القسمة، وهي بيان أجزاء العلوم ليطلب المتعلم في كل باب منها مايتعلق به، وثامنها الأنحاء التعليمية، وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم أحدها التقسيم والتحليل

[1] – المرجع نفسه، ص314.

[2] – سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرواية العربية(الرواية والتاريخ)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012م ص 93.

... »[1] .

لو دققنا في هذا القول الذي جاء به التهانوي لوجدناه قد اشتمل على معظم أشكال النصوص الموازية التي احتفى بها الدرس النقدي المعاصر، فالمسألة الأولى والثانية والسادسة والثامنة والمتعلقة على التوالي بمقصدية الكتاب وموضوعه والدراسات السابقة عليه والمنهج المتبع تدخل كلها في باب المقدمة أما بقية المسائل فتشتمل على بقية النصوص الملحقة وهي على التوالي أيضا كالعنوان والمؤلف والجنس أو النوع والفهرس.

يمكن الإشارة إلى قضية هامة تتعلق بمفهوم "المناص" وهي أن "المناص" يتسع أحيانا ليشمل عناصر أخرى ملحقة من قبيل الغلاف والصور والملاحق والفهارس، وقد يخرج الى المحيط الخارجي للعمل الأدبي كمسوداته ومخطوطاته والإعلانات المتعلقة به، والدراسات والأبحاث التي أقيمت حوله، كما في هذا التعريف الذي يجعله (المناص): « يشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف. إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرها... »[2].

يبدو أن الاتجاه الثاني الذي وسع من دائرة البحث في المناص، قد أولى أهمية للكتاب على حساب النص، ومعلوم أن الاهتمام بالكتاب أصبح عملية إشهارية اقتصادية أكثر منها أدبية، وهذا ما أشارت اليه سليمة عذاوري حين رأت أن التعامل مع الكتاب أصبح اليوم ينطلق من كونه منتوجا موجها للتعامل التجاري، وهذا «ينقص من جانب الأدبية فيه أوالعلاقة المباشرة مع الأدب إلا في القليل النادر بالنسبة لعالمنا العربي الذي لم يدخل بعد مجال الاحترافية في صناعة الكتاب بشكل عام والكتاب الأدبي على وجه الخصوص»[3] .

لذا نحرص ونحن نشتغل على المناص على التركيز على المحيط النصي الخاص بالمؤلف، بمعنى كل ماله علاقة مباشرة بالنص الأدبي كالعنوان والإهداء والتصديرات والهوامش، الملاحق ...الخ

[1] – التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص (14، 15).

[2] – عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية تطبيقية)، دار افريقيا الشرق للطبع و النشر، دط، 2007م، ص22 .

[3] – سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرواية العربية، ص 93 .

بالعودة إلى التجربة الروائية "للحبيب السائح"، نجده يولي أهمية كبيرة للمناص فهو حاضر في كل أعماله الروائية، بالإضافة إلى ذلك نجده في كل مرة يتفنن في إثراء نصوصه بعلامات وأيقونات محيطة جديدة، وهذا إن دل إنما يدل على وعي الروائي بالأهمية الكبرى التي اكتسبتها النصوص الموازية.

ثالثا–أنواع النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في رواية " تلك المحبة":

إذا كان المناص(النصوص الموازية) هو كل العتبات والمصاحبات المحيطة بالمتن الروائي والتي تدخل في علاقة مباشرة معه، فإننا نلمح وجود نوعين من المناص: "المناص النشري: مرتبط بالناشر كمثال على ذلك: اسم دار النشر، عنوانها، قائمة منشوراتها، كلمة الناشر... وهي في حقيقتها مرتبطة بصناعة الكتاب وإخراجه طباعيا إلى جمهور القراء، وقد يشمل هذا المناص حتى نوع الخط المستعمل وكذا نوعية الورق والصور المرفقة بالغلاف ونوعية التجليد وغيرها من الأمور المتعلقة بالتقنيات الطباعية، يقسمه "جيرار جينيت" إلى قسمين: [1]

–النص المحيط النشري: ويندرج تحته الغلاف، صفحة العنوان، الجلادة وكلمة الناشر.

–النص الفوقي النشري: ويندرج تحته الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر...

أما النوع الثاني من المناص فهو: المناص التأليفي: وهو خاص بالمؤلف أو الكاتب ويشمل كل المصاحبات النصية التي تكون من إنتاج الكاتب وترجع مسؤوليتها إليه وحده، يندرج ضمن هذا المناص كل من عنوان النص أو الكتاب، اسم صاحبه (المؤلف، العناوين الفرعية، الإهداء، الاستهلال أوالتصدير، الهوامش، الملاحق، الفهارس وهو بدوره ينقسم الى قسمين:

[1] – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، ص46.

1-النص المحيط التأليفي: ويندرج فيه اسم الكاتب، العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الإهداء، التصديرات، الهوامش، الفهارس، وكل ما هو من انتاج المؤلف ويكون مع تماس مباشر بالنص.

2-النص الفوقي التأليفي: وهو ما يرتبط بالمؤلف لكنه يتعالى على النص؛ بمعنى أنه يكون مرتبطا بالمؤلف ونصه ولكنه يقع خارج النص، يقسمه "جينيت" إلى قسمين:

-النص الفوقي التأليفي العام: ويدخل فيه اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية، بالإضافة إلى الندوات والمؤتمرات والحوارات والمناقشات النقدية التي يعقدها المؤلف مع جهات معينة تكون في أغلبها منصبة حول أعماله .

-النص الفوقي التأليفي الخاص: ويتمثل في مسارات المؤلف وكذا مراسلاته الخاصة ومذكراته الحميمية وتعليقاته الذاتية وغيرها من الأمور المرتبطة بالجانب الشخصي للمؤلف .

وننبه في هذا الصدد أن مجال اشتغالنا سوف يكون منصبا على المناص التأليفي، وبالضبط النص المحيط التأليفي، بدلا من المناص النشري لأن هذا الأخير مرهون أساسا بعملية إنتاج الكتاب واستهلاكه وهو أمر يهم الناشر بالدرجة الأولى، بينما في مجال الدراسات الأدبية يكون النص وما يحيط به من العناصر الأدبية هو المحرك الأساسي للبحث، وهذا التوجه الذي آثرنا تبنيه راجع إلى إيماننا بأن المناص النشري ما هو إلا علامات ومؤشرات متعلقة بحدود الكتاب المادية المعروفة، إذ لا يمكن اعتبار بعضها نصوصا كنوعية الغلاف، والمؤشر الجنسي واسم دار النشر، كلمة الناشر وقائمة منشورات الدار...وغيرها، كما أنها تمتاز باستقلال كلي وواضح عن مضمون النص، لهذا فمجالها بعيد عن حقل الدراسة الأدبية، وإنما يمكن إدراجها ضمن مجال صناعة الكتاب إلا أن هذا لا يلغي أهمية المناص النشري باعتباره أحد لوازم النص؛ إذ لا يوجد نص موجه للنشر خال من عتبات النشر كالغلاف مثلا، وهو صورة الغلاف واسم دار النشر، وغيرها من العلامات التي يتطلبها النشر، وقد تنبه "جنيت" إلى أهمية هذه المؤشرات النشرية في تلقي الأثر الأدبي وتداوله كونها« تشكل نقاط تماس أساسية للتأثير على الجمهور الجاهز لتأمين استقبال لائق بالنص، والعمل على توجيهه نحو قراءة أكثر ملاءمة، وتعطيه مداه وشكله الحضوري، لأنها

تؤكد حضوره في العالم وتدعم تلقيه واستهلاكه في شكل ما يعرف الآن باسم "الكتاب"»[1] .

تجدر الإشارة إلى أن عناصر المناص النشري أصبحت اليوم قوة إضافية تعمل على دفع القارئ للشروع في تلقي النص الأدبي، خاصة إذا تم استثمارها استثمارا جماليا من قبيل الصور المثيرة والألوان الجذابة، المبهرة وأسماء دور النشر المحترفة والأغلفة الجيدة ... وحتى في بعض الأحيان العناوين المفارقة إذا سلمنا بتدخل أطراف أخرى في وضع العناوين بدل من الكاتب، فكل هذه العناصر النشرية تعمل على تقديم إشارات إيجابية أولية، تجعل القارئ يستأنس وهو يلج عالم النص.

بناء على ما سبق سنحاول الوقوف عند مختلف العتبات التأليفية للروائي في "تلك المحبة" المحيطة بالنص بصفتها علامات نصية من شأنها أن تتفاعل مع المتن الروائي، كما يمكنها أن توجه الفعل القرائي بما ينسجم ومضمون الخطاب الروائي وكذا الرسالة المراد توصيلها من قبل الكاتب، وقبل ذلك يمكننا تقديم جدول توضيحي لعناصر المناص النشري والتأليفي لرواية "تلك المحبة"، التي تعد أكثر عمل روائي في التجربة الروائية "للحبيب السائح" تمثلا لعناصر المناص، حيث نلمح اهتماما واضحا بالعتبات النصية، إذ لم يقتصر توظيفه لها على العناصر المعروفة من قبيل العنوان والتصدير والاستهلال... بل تجاوزها ليشمل عناصر أخرى قليلا ما يلتفت إليها الروائيون من قبيل تذييل الرواية بفهرس لعناوين الفصول، وكذا بملحق لمفردات محلية واردة في النص، وذلك كما هو موضح في الجدول الآتي:

رواية تلك المحبة								
مناص نشري قبلي		مناص تأليفي قبلي			النص	مناص تأليفي بعدي		مناص نشري بعدي
-اسم المؤلف -عنوان الرواية -صورة		استهلال: وفاء... لتلك المحبة	تصدير 1: بيتين للخيام	تصدير 2: قول لأبي حيان		-ملحق لمفردات محلية واردة	-فهرس لعناوين الفصول	-صورة المؤلف

[1] – عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص41 .

الغلاف – المؤشر الجنسي –اسم دار النشر			–عناوين داخلية	التوحدي		في النص	الداخلية	–اسم المؤلف –مقطع روائي

استنادا إلى هذا الجدول نقوم بدراسة أنماط المناص التأليفي التي احتوت عليها الرواية، وسنخصص بحثنا في المناص التأليفي بشقيه القبلي والبعدي–كما سبق الذكر– وهي على التوالي:

1–اسم الكاتب:

لا يمكننا تجاهل اسم الكاتب كعنصر من عناصر المناص، وإن تجاهلته الدراسات النصية المعاصرة الداعية إلى موت المؤلف، إلا أنه يعود إلى الواجهة مرة أخرى وبصيغة جديدة، إذ لا يعتد به ضمن المتن الروائي كمكون من مكونات النص القابلة للدراسة والتحليل، وإنما أصبح يعتد به ضمن إطار محيط النص، فوجوده في المحيط الخارجي للنص ضرورة لامناص منها، فهو يتموضع في كل الصفحات المحيطة بالنص السابقة واللاحقة، وغالبا ما يكون في رأس الصفحة وبخط غليظ واضح . يشير "جنيت" في كتابه "عتبات" إلى أهمية اسم الكاتب كعنصر من عناصر المناص التأليفي، ويعزي له وظيفتين أساسيتين هما وظيفة إثبات الهوية ووظيفة الملكية، و«لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[1].

لقد استوقفنا قوله "دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"؛ هذا يعني أن علاقة النص بالكاتب تبقى علاقة سطحية في نظر الدراسات النقدية المعاصرة فلا أهمية لأن يذكر الاسم الحقيقي لصاحب النص أو أن تثبت الملكية الأدبية والقانونية لعمله، الأمر الذي يجعلنا أمام إمكانية أخرى هي أن يكون النص مجهول الكاتب، وهو الاحتمال الثالث الذي وضعه "جنيت" حول كيفية اشتغال اسم الكاتب، وفي هذه الحالة لا يكون لاسم الكاتب أية وظيفة تذكر ويبقى النص هو الأساس، منه ننطلق

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينت من النص الى المناص): ص 63.

وإليه نعود، أما في حالة الاسم المستعار للكاتب، فالوظيفة التي ينهض بها هي إما وظيفة إشهارية وإما وظيفة تمويهية وذلك حسب قصدية الكاتب، ومضمون نصه.

بالعودة إلى رواية "تلك المحبة"، فإن اسم الكاتب يظهر في أعلى غلاف الرواية مكتوب بخط أبيض واضح في إطار أسود، مما يجعله لافتا للانتباه وقد تكرر ذكره في الصفحة الثانية والرابعة، وفي الغلاف الخلفي للرواية رفقة صورة للكاتب ولا تتعدى وظيفته هنا الوظيفة الإخبارية المحضة، لأنه يقود إلى الإخبار عن الملكية الأدبية والقانونية للعمل الأدبي .

انطلاقا من تمييزنا السابق بين العتبات التي تصلح أن تكون نصوصا موازية وبين العتبات التي هي عبارة عن مؤشرات للنص ولا يمكن اعتبارها نصوصا، وبماأن اسم المؤلف واحد من هذه المؤشرات، لذا سنكتفي بهذا القدر فيما يخصه .

2-العنوان الرئيسي:

يندرج العنوان ضمن المحيط النصي التأليفي، وقد أولته الدراسات النقدية المعاصرة أهمية كبرى، خاصة في الغرب، حيث جعلوا له علما مستقلا سموه "علم العنونة" .

وتكمن أهمية العنوان في كونه« المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه وبها تبرز مقروئية النص وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة»[1].

وبالتالي لا يمكن الدخول إلى عالم النص دون المرور بالعنوان، لأنه يعد بامتياز« مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي» [2].

كما أن العلاقة بينهما- أي بين النص والعنوان- قد تتجاوز كون هذا الأخير مجرد أداة لاكتشاف معاني النص وتوضيح دلالته، ومن ثم يصبح النص هو العنوان، والعنوان هو النص، كما رأى ذلك "جيرار فينييه" حين قال إن « العنوان والنص يشكلان بنية معادلة كبرى، فالعنوان هو النص»[3].

[1] - جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م، ص 8.

[2] - المرجع نفسه: ص9 .

[3] - المرجع نفسه، ص 18.

ويعرفه "لوي هويك" وهو أحد أكبر الباحثين في علم العنونة بقوله: « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف» [1].

يمكن اعتبار هذا التعريف للعنوان تعريفا شاملا كونه اشتمل على كل جوانب بناء العنوان من تركيبته إلى مكان تموضعه، إلى محتواه وعلاقته بالمتن منه إلى وظيفته، فكل هذه الجوانب ضرورية في تشكيل العنوان، إلا أنه أهمل جانبا مهما هو السمات الفنية والأسلوبية للعنوان، كإيجاز العبارة وبلاغتها وكثافة الدلالة وتبقى هذه السمات محل اختلاف بين الكتاب أنفسهم، فمنهم من يروم توظيف العناوين القصيرة، ومنهم من يروم توظيف العناوين الطويلة وغالبا ما تكون هذه الأخيرة عبارة عن عناوين رئيسية تكملها عناوين فرعية، وقد أدرك "جنيت" صعوبة التنظير للعنوان وتحديد تركيبته، وذلك في قوله: «ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقا، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»[2].

آثر " لحبيب السايح" توظيف عنوان رئيسي واحد في كل أعماله الروائية، ولعل ذلك راجع إلى وضوح الرؤية عنده، ودقة المقاصد التي يريد توجيه أنظار القراء إليها في كل عمل روائي ينتجه، فجعل عناوينه تختزل دلالات مكثفة وموحية بمضمون نصوصه . ففي هذه الرواية يحتل العنوان رفقة اسم المؤلف الصدارة في الصفحة الأولى للغلاف، وكذا في الصفحتين الثالثة والرابعة وفي آخر الرواية أيضا، وفي ظهر الغلاف ضمن المقطع الروائي الذي ضمنه إياه، مما يوحي بأهميته الخاصة، رغم طابعه الاختزالي سواء على مستوى التركيب أو الدلالة، فعلى مستوى التركيب يتألف من مركبين اسميين الأول اسم الاشارة "تلك"، والثاني "المحبة"، ويحيلنا العنوان مباشرة إلى العنوان الذي سبقه "ذاك الحنين"، مع اختلاف بسيط بين اسمي الإشارة، فالأول للتذكير والثاني للتأنيث، كما يختلفان في المشار اليه "فحنين" الشاعر لأيام كان قد عاشها في مدينة كان لها وقع في قلبه هي مدينة "سعيدة"، ومحبته لمدينة زارها وبقي صداها في

[1] – عبد الحق بلعابد : عتبات، ص67.

[2] – جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ص 9.

نفسه هي مدينة " أدرار" أما المركب الاسمي الثاني فهو المحبة، وقد جاءت معرفة ب "ال التعريف"، للدلالة على أن محبته خاصة ومحدودة، فلولا التعريف لجاءت محبته عامة لا خاصة، ولكانت مطلقة غير مقيدة. كما أن وظيفتهما النحوية تتقاطع مع تركيبتيهما، فعلى المستوى النحوي نجد: تلك المحبة = مبتدأ + بدل.

وقد جاءت المحبة "بدل كل من كل" وكأنها أتت لتؤكد أن "تلك" التي يقصدها الروائي هي كل المحبة، وأن المحبة كلها "لتلك"، فتلك هي المحبة والمحبة هي تلك بمعنى أن أدرار هي المحبة والمحبة هي أدرار.

كما اعتمد العنوان على الحذف، لأن الجملة "تلك المحبة" تحتاج للخبر الذي جاء محذوفا، وبالتالي يفتح العنوان أمام القارئ أفقا واسعا للتأويل، ويدفعه للبحث عن سبيل لمعرفة سر هذه المحبة ومن ثمة سر هذه الرواية وذلك قبل أن يلجها خاصة وبحجمها المربك (444صفحة)، فما إن يعيد القارئ تذوق العنوان حتى يدرك مباشرة أن الخبر المحذوف تقديره ما موجود في المتن الروائي، فالانسجام الذي تحقق بين اللفظين(تلك المحبة) على مستوى التركيب قد حققت –أيضا– نوعا من الانسجام على مستوى الدلالة .

فعلى مستوى الدلالة نجد أن عنوان الرواية "تلك المحبة" يحيل الى النوع الثاني من تحديد "جيرار جينيت" للعناوين، وهو العناوين الموضوعاتية وتطلق صفة "موضوعاتي"، « لتصف العناوين التي تعتمد على "مضمون النص" الذي لا عيب فيه، لأنه ليس كل مافي "المضمون" هو موضوعة أو أحد الموضوعات التي تربطه به /بهم علاقة تجريبية أو رمزية» [1].

فالعنوان الموضوعاتي هو العنوان الذي يقيم علاقة مباشرة أو رمزية مع مضمون النص، بمعنى أنه يشير إلى محتوى النص سواء إلى فكرة من أفكاره أو شخصية من شخصياته، أو مكان من أماكن اشتغاله وذلك بطابع رمزي أو إشاري أو مباشر.

يمثل عنوان الرواية "تلك المحبة" علامة سيميائية ذات حمولة دلالية مكثفة، إذ يمكنه أن يؤسس لفضاء نصي واسع، من خلال استثمار منجزات التأويل، فمباشرة من أول استقبال له من قبل المتلقي يشرع هذا الأخير في عملية التأويل التي تحفزه على إنتاج دلالات خاصة غالبا ما تكون داخلة ضمن

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص79.

حدود البنية الدلائلية للنص، فالبحث عن الدلالات التي يتخذها العنوان لا تقتصر على تموضعه في الغلاف، وإنما تبرز من مختلف المواضع التي يرد فيها، فما أن يتصفح القارئ الصفحات الأولى للرواية حتى يصادفه استهلال: "وفاء ... لتلك المحبة"، الأمر الذي يجعله في حيرة يزيد من شدتها الأسئلة التي تتوارد في ذهنه ما سر هذه المحبة ؟وهل هي محبة لامرأة؟ أم محبة لمدينة؟ أم هي محبة صوفية؟ خاصة وأن الرواية تطالعنا بمقدمة صوفية ...، كل هذه الاحتمالات هي التي تحفز القارئ لولوج عالم الرواية، وقبل ذلك فهي تضعه أمام تحدي القراءة، حيث تفجر ما هو باطن في وعيه، وتدفعه إلى خلق دلالات في مخيلته قد تتقاطع وماهو موجود في النص، ويكون بذلك قد حقق مشروعا قرائيا ناجحا، وقد يتنافى ماهو كائن مع ما أمل القارئ فيه أن يكون وبذلك يخيل إليه أن مشروعه القرائي فاشل والحقيقة أن اختيار الروائي للعنوان لا يكون اعتباطيا ما دام هو واضعه لأنه أدرى بعالمه الروائي الذي بناه فإن لم تتوافق قراءة المتلقي والعنوان، فهذا راجع إلى منظور الروائي والجانب الذي ركز عليه في نصه، فقلما نجد عنوانا شاملا لكل المقاصد التي أراد المبدع أن يوجه الأنظار إليها، كما أن عدم التوافق قد يكون مرده إلى تعمد الروائي اختيار عناوين مثيرة ومراوغة، تسعى إلى إثارة القارئ فتجعل أفكاره مشوشة، كما عبر عن ذلك "أمبرتو إيكو" في قوله: « ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها»[1].

وفي كل الحالات فالعنوان يظل مصدرا مرسلا للعديد من الاحتمالات التي تتفاعل وتتصارع في ذهن القارئ إلى أن تنتصر إحداهما في نهاية المطاف بدعم من المتن الذي يعمل على إزاحة بعضها جانبا كلما توغل القارئ في عوالمه، فالنص هو عبارة عن شظايا من الدلالات، يعمل العنوان على لم شملها وإبراز الأساسية والمركزية فيه، « فخلف العنوان ثمة منظومات من الإحالات» [2].

من هذا المنطلق، وبالرجوع إلى نص الرواية تتكشف لنا الدلالة التي يكتنزها العنوان، فالملفوظات المكونة للعنوان قد وردت في بداية المتن كما وردت في نهايته وقد جاءت مقترنة في الغالب بمدينة "أدرار"، فمنذ الصفحات الأولى تصرح الرواية بمضمونها وأبرز ما فيها فهي تحدث عن، « عن تلك السيدة التي لم تبق قولا هنا يسبق أو يلحق إلا سطرته يدها نبيلة في سفر من أسفار الرمل... عن

[1] – فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية– دراسة نقدية– دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص 215 .

[2] – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

الفارس النبيل المتوج بالشهامة، يعرفه الغول والسعلاة والوحش والغلاة، طوى في زوادة عشقه الفيافي. وبخطوة بين (الهقار)وبين (أدرار) كان للسيدة عرشا من تلك المحبة ... عمن رسموا بغرقهم أثرا لأدرار في جسد الرمل. وكتبوا بدمهم وصية للرطوبة والاخضرار»[1].

كما خولت لنا النهاية التي خطها الروائي للرواية والتي اختارها كمقطع لظهر الغلاف القول بأن قصدية العنوان واضحة، فهو يوحي بطاقات هائلة من المشاعر والأحاسيس التي أزهرت في نفس الروائي "محبة" لأدرار، ولم تترك فيه إلا الذكريات الجميلة التي جعلته يظل وفيا لها، فبلغة إيحائية تنبئ عن شاعرية ختم الروائي روايته، حيث يقول: « فإن أدرار لاتسكن قلبي، هاهي بعيدة من أصابعي قابعة في كفك. فهب لي حنينا لا أنسى به أني كنت امرأتها. وارسمني أثرا في مصنفك عنها وسما أكون حبره. وانغز بقلمك لطفا. ثم ادع أن يغفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه. وقل: "تلك هي المحبة"»[2].

ما إن يدرك القارئ أن تلك المحبة محبة لأدرار، حتى يتساءل لماذا أدرار بالذات؟ هل هي مسقط رأس الروائي؟ أم هي مرتع طفولته وشبابه فهي قابعة في خياله يحن إليها؟ أم هي ذاكرة لحب وحنين عاشهما الروائي هناك؟ فالمقطع السابق جواب لكل هذه التساؤلات فأدرار ليست موطن الروائي ولكنها قابعة في خياله يحن إليها، فهي بكل ما تمتلكه من مقومات الجمال، سكونها ورمالها وماء فقاراتها وقصورها وواحاتها وعادات أهلها، قد تركت في قلب الروائي محبة يريد أن يطلع القارئ عليها ويقربه منها، هذه المحبة الكبيرة لأدرار جعلت الشاعر يتخيلها امرأة تمارس غوايتها عليه، فيهيم بوصفها ووصف جمالها، ويختار لها أحسن التشبيهات والاستعارات، كما في قوله: « فاعلم أن في المرأة مثل النخلة ثلاثا يخلبن الرجل ... فأدرار بمائها وأمنها وسرابها كأنها لهذه الثلاث، لكن ليلها وحشة للغريب ونهارها وهم بالقريب. وسرها حيرة اللبيب » [3].

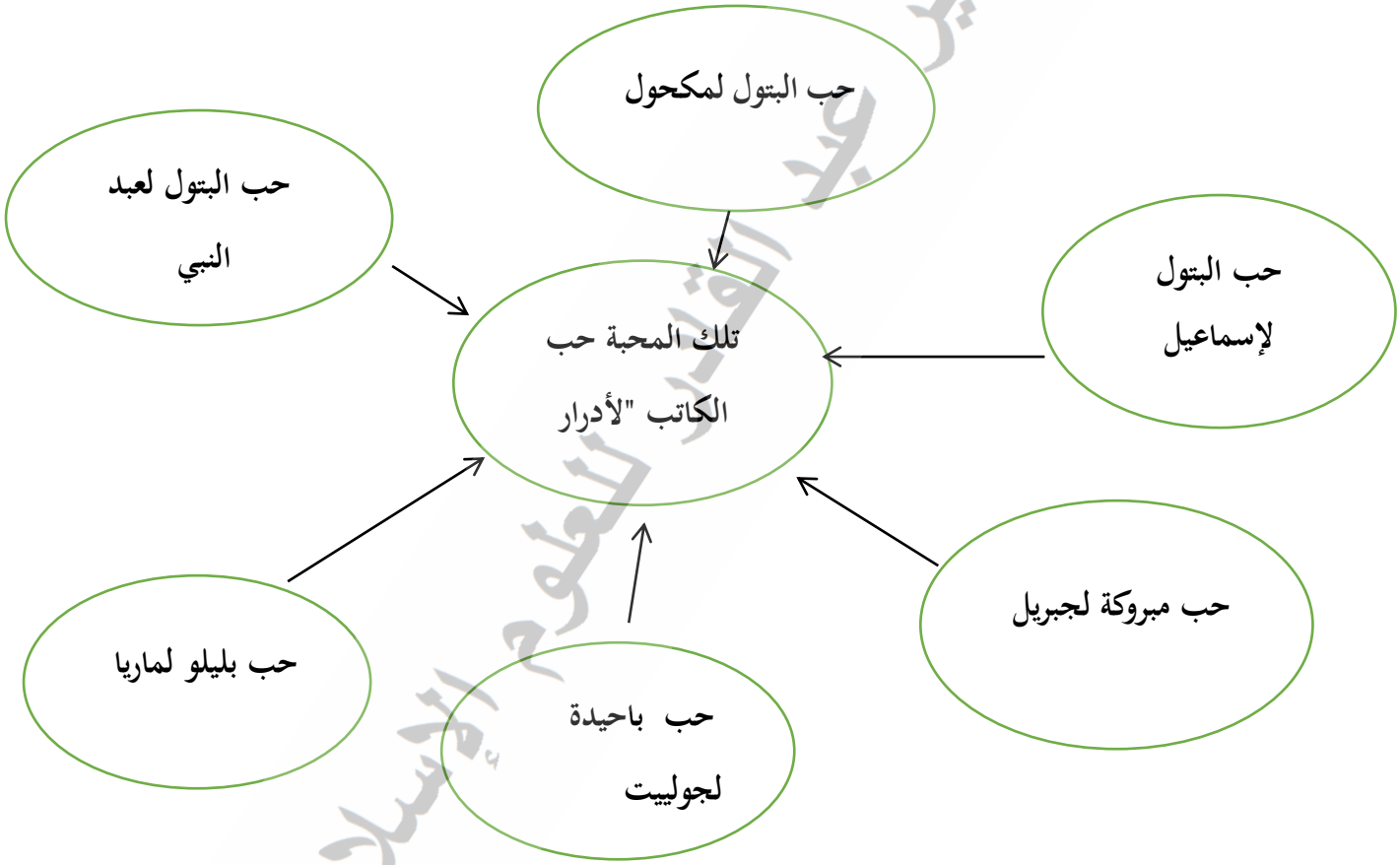
ومن خلال وقوفنا على مضمون النص، فإننا نجد تناسقا بين اختيار الروائي لهذا العنوان، وبين مضمونه، مما يوحي بقصديته، فقد استطاعت الرواية أن تنقل مشاهد مفعمة بالمشاعر والأحاسيس، اصطبغت في معظمها بطابع المحبة، فكانت بذلك "المحبة" البؤرة التي انبثقت منها معظم البنى الحكائية

[1] – تلك المحبة، ص 16.

[2] – المصدر السابق، ص 444 .

[3] – المصدر نفسه، ص 440.

التي تضمنتها الرواية، وقد تجسدت من خلال حب "البتول" لـ"إسماعيل الدرويش"، وكذا حبها لكل من "مكحول" و"عبد النبي"، ومحبة "مبروكة لجبرائيل" وكذا محبة "بليلو" لـ"ماريا" ومحبة "باحيدة الطالب" لـ"جولييت"، وبالتالي فعنوان "تلك المحبة" قد شكل نصا موازيا اختزل كل ما في المتن الروائي من بنى ودلالات، كما يظهر في الرسم التوضيحي الآتي:



من كل ماسبق نخلص إلى أن عنوان "تلك المحبة" علامة سيميائية مفعمة بالكثير من الطاقات الإيحائية التي استطاعت جذب الملتقي، وزيادة شغفه بقراءة النص، ومن ثم فقد حقق وظائف عدة أهمها: الوظيفة التعينية: وبها تحقق للنص وجوده وبها يعرف من قبل القراء، « فالعنوان يقدم ذاته كاسم

للكتاب، وبطاقة هويته» [1].

الوظيفة الإغرائية: وهي التي تذكي فضول القراء وتجذبهم إلى النص وتحفزهم لشرائه، وهذه الوظيفة مرهونة بالقيمة الجمالية للعنوان، "فتلك المحبة" وإن لم يحدث انزياحا أسلوبيا على مستوى التركيب اللفظي، إلا أن الروائي قد شحنه بطاقة شعورية ساهمت في تحريك نفس المتلقي وتعزيز الطاقة الإغرائية لديه .

3 – المؤشر الجنسي:

يعد المؤشر الجنسي من بين عناصر المناص الأكثر التصاقا بالعنوان ويرتبط في الغالب بالمؤلف، لأنه المسؤول الأول عن تحديد جنس عمله أهو قصة أم رواية أم ديوان شعر...ينسب جينيت إلى المؤشر الجنسي الوظيفة التوجيهية أوالإخبارية« لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك» [2] .

يظهر المؤشر الجنسي لـ"تلك المحبة" على ظهر الغلاف ضمن الإطار الذي شمل عنوان الرواية وصورة الغلاف، أسفل هذه الأخيرة إلى اليسار، ولم يتكرر وروده إلا في هذا الموضع فقط، وتجدر الإشارة إلى أن المؤشر الجنسي لم يكن واضحا بالشكل الكافي وذلك لسببين: الأول راجع إلى صغر حجم الخط الذي كتب به، والثاني موضعه داخل صورة الغلاف وقرب لون إطاره من ألوان الصورة، وإن كان عدم إيضاحه أمرا غير مقصود من قبل الروائي إلا أنه عمل على إثارة فضول القارئ لمعرفة نسبة هذا النص، لهذا يبقى المؤشر الجنسي« نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أوإهمال هذه النسبة، ولم يستطع تصديقها أوإقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل» [3].

4– الاستهلال:

[1] – فانسون جوف: شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012م، ص 24.

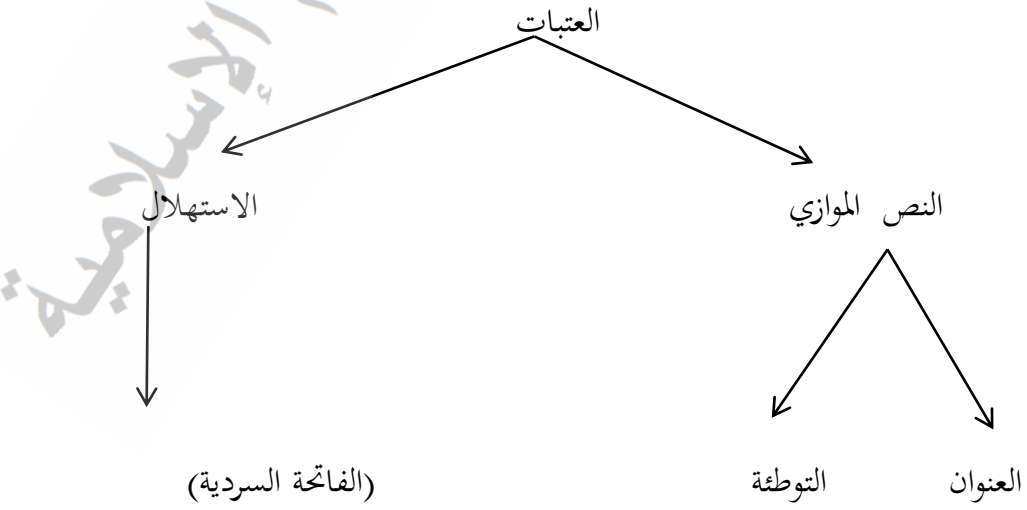
[2] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 89 .

[3] – المرجع نفسه، ص112.

يعد الاستهلال من أكثر المصطلحات استعمالا، ويعرف في الدرس النقدي الحديث بكونه عيبة نصية قائمة بذاتها، تكون على شكل نص مصغر أو جملة يوظفها الروائي لتوجيه المتلقي إلى قصده، وقد تكون في بداية النص أو في خاتمته، أو في بداية فصوله وفي خواتمها، كما رأى "جيرار جينت" حين عرفه بأنه: « كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي/ liminaire(بدائيا/preliminaire، كان أو ختميا/ postliminaire) والذي يُعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له»[1] .

في حين نجد "فانسون جوف" في كتابه "شعرية الرواية" الصادر سنة 2001 م، قد خالف "جينت" في تحديد مفهوم الاستهلال، معتبرا أياه السطور الأولى للرواية ويأتي« حين يكون النص الموازي غير كاف، فتأتي السطور الأولى للرواية في تحديدها لطبيعة المحكي لتشير إلى الوضعية التي يتعين على القراءة تبنيها»[2].

أما الوحدة النصية المؤلفية (من المؤلف)، المتموضعة قبل النص والمرتبطة به دلاليا، فقد اصطلح عليها اسم التوطئة، وأدرجها بمعية العنوان ضمن النص الموازي، في حين عدّ العتبات عبارة عن النص الموازي والاستهلال، وذلك وفق المخطط الآتي:



[1] – المرجع نفسه : ص112 .

[2] – فانسون جوف: شعرية الرواية، ص 34.

وبالتالي فما يعتبره "جينت" استهلالا هو توطئة عند "فانسون جوف"، ويعرفها بقوله: « التوطئة بمعية العنوان، عنصر مناصي بالدرجة الأولى، اذ باعتبارها واقعة قبل النص الذي تقدمه وتعلق عليه، فإن قصدها الصريح هو توجيه التلقي»[1].

تجدر الإشارة إلى أن طرح "فانون جوف" قريب جدا من الطرح العربي القديم الذي احتفى بالاستهلال تحت مصطلح حسن الابتداء، وجعله فاتحة الكلام، كما يقول صاحب الصناعتين: «الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك فينبغي أن يكون موقنين»[2] .

وأشار صاحب العمدة –أيضا– إلى هذه القضية حين وجه أنظار الشعراء إلى ضرورة العناية بها حيث قال: «ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»[3] .

وقد بلغت عناية البلاغيين القدامى بحسن "الاستهلال" أو الابتداء درجة أن عدوه مرتبة من مراتب البيان، حيث قال بعضهم «أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان»[4].

كما تفطنوا إلى قيمته ووظيفته في توجيه القراءة واستمالة المتلقي لقراءة النص، فأقروا أنه « إذا كان الابتداء حسنا بديعا. ومليحا رشيقا. كان داعية إلى الاستماع بما يجيء بعده من الكلام» [5].

إن هذه الوظيفة التي أقرها "أبو هلال العسكري" للاستهلال تندرج ضمن أهم الوظائف التي أقرها "فانون جوف" له، حيث رأى أنه« يشغل تحديدا ثلاث وظائف: يخبر ويستميل ويقترح ميثاق القراءة»[6].

كما أن إشارة "ابن رشيق" –في القول السابق– إلى أن الاستهلال يفصح عما عند صاحبه من أول

---

[1] – المرجع نفسه، ص 29 .
[2] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 348 .
[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص145 .
[4] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 344 .
[5] – المرجع نفسه، ص 348.
[6] – فانسون جوف: شعرية الرواية 35 .

وهلة تتقاطع مع إشارة " جوف فانسون " إلى أن الاستهلال يخبر عن طبيعة النص الذي سوف يتعامل معه القارئ لأن في الاستهلال« سلسلة من العلامات المشيرة الى طبيعة الكتاب منذ السطور الأولى»[1].

من خلال هذه الوقفات يمكننا القول أن الخطاب النقدي العربي القديم لم يكن بعيد الطرح عن نظيره الغربي فيما يتعلق بقضية الاستهلال، باستثناء بعض الجزئيات التي ركز عليها النقد الغربي كتقسيم "جينت" للاستهلال إلى قسمين: استهلال قبلي وتدخل فيه المقدمة والتمهيد والديباجة والتوطئة والحاشية والمطلع والفاتحة ... واستهلال بعدي ويتمثل في الخاتمة ويضم أيضا الملاحق والذيول وما بعد القول وغيرها، وهذا التقسيم الذي وضعه "جينت" فيه كثير من اللبس والخلط خاصة في وضع المصطلحات الكثيرة وغير الدقيقة، ويرجع "عبد المالك أشهبون" هذا القلق في استعمال المصطلحات إلى« أن الخطاب الافتتاحي ظل متذبذبا بين مجموعة من المصطلحات التي تتعدد في المبنى والتي قد تتقاطع في المعنى. وهذا ما يمكن تلمسه في العديد من المصطلحات التي تشكل مرادفات للتقديم من مثل: الافتتاحية، التصدير، المدخل، المقدمة، قبل البدء... »[2].

ولم يكتف "جنيت" بتقسيم الاستهلال حسب موقعه إلى قبلي وبعدي، فقد قسمه باعتبار وقت ظهوره إلى «استهلال أصلي، يظهر في الطبعة الأولى للكتاب، واستهلال لاحق يظهر في الطبعة الثانية للكتاب، واستهلال متأخر ويوضع في طبعة الكتب القديمة أو في طبعة الأعمال الكاملة للمؤلف»[3] .

وأما باعتبار مراسله فهو—عنده- ثلاثة أقسام« استهلال واقعي وهو الذي يكون مراسله شخصا واقعيا كالكاتب مثلا وله تسميات أخرى من قبيل الاستهلال الحقيقي أو الاستهلال التأليفي. واستهلال تخييلي، وهو الذي تقوم به شخصية تخييلية يسند لها الكاتب وضع الاستهلال، واستهلال مزيف وهو الذي ينسب بالخطأ إلى شخص واقعي»[4].

وإذا أتينا إلى قضية حضوره من عدمه ألفينا تباينا كبيرا بين النقاد، فمنهم من يعتبره مجرد إضافات ليس إلا، ما دام لا يشكل ضرورة من ضرورات الكتابة وحجتهم في ذلك أنه يمهد للأحداث ويضطلع

---

[1] – المرجع نفسه، ص39.

[2] – عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 69 .

[3] – عبد الحق بلعابد : عتبات، ص 125.

[4] – المرجع نفسه، ص(16، 17) .

بمهمة تقديم عالم الرواية، مما يقضي على عنصر التشويق لدى القارئ ويطفئ حرارة الاكتشاف لديه، ويؤمن بفكرة أن« أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذا كان فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب حول موضوع الكتاب يعني خرقا لأسراره الداخلية وانتهاكا لحرماته»[1] .

أما إذا أتينا إلى الفريق الثاني فإنهم يرونه عتبة ضرورية؛ إذ يعمل على تحفيز القارئ على قراءة المتن، كما ذهب إلى ذلك عبد الحق بلعابد في قوله: « وإن كانت الوظيفة الأساسية للاستهلال هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه»[2] .

كما أنه يمتلك «قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل، بحيث لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل، وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية، إنه أشبه بمفتاح الباب الكبير»[3].

فوظيفة الاستهلال—إذا–لا تنحصر في خرق النص وكشف فحواه، وإنما تكمن في توجيه قراءة النص وضمان حسن تلقيه، كما تبرز أهميته ودوره في« الجذب والاستقطاب اللذين يمارسهما تأثيرا في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه»[4] .

يمكن أن نخلص في الأخير إلى أن الاستهلال ورغم حضوره غير الضروري إلا أنه يلقى عناية كبيرة خاصة من قبل المبدعين، لأنهم يرون فيه مفتاحا يمكنه أن يقدم إمكانيات هائلة لمعرفة السياق العام للنص قصد تقريبه من المتلقي، حتى يضمن قراءة جيدة له، كما أنه يخلق أفق انتظار يجبر هذا الأخير على مواصلة القراءة إلى نهايتها، دون أن يفكر في إمكانية التملص منها.

ويذهب "محمد صابر عبيد" في احتفائه بالاستهلال أبعد من ذلك حين يمنحه قيمة كبيرة؛ فبالإضافة إلى أنه تمهيد لمضمون النص وتوجيه لبنيته، كذلك يعمل على إضاءة السرد بسد الفجوات

---

[1] – عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة، ص53.

[2] – عبد الحق بلعابد : عتبات، ص 124 .

[3] – نزار قبيلات: العتبات النصية(رواية أوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبة نموذجا)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 3، ص 947.

[4] – المرجع نفسه، ص 947.

الحاصلة على مستواه وكذا فهمها فهما صحيحا، ففي هذه الحالة –إذا– « يتبدى الاستهلال السردي تمهيدا لمنطق الرواية وتوجيها لبنيتها، وما يعكسه ذلك من الإيحاء بالمقولة التي ترغب الرواية في طرحها بدرجة من الاستقلالية الموضعية للاستهلال، وبدرجة أخرى من إضاءة سبيل السرد ومد الخيوط على فجوات المتن وبؤره بما يجعل من الاستهلال منطقة سردية تسهل انطلاقات السرد إلى المتن من دون عوائق ومصدات» [1].

مما يمكن الخروج به من هذا القول أن "محمد صابر عبيد" لم ينظر إلى الاستهلال نظرة سطحية باعتباره شكلا من أشكال المصاحبات النصية، وإنما جعله بنية نصية ذات دلالة عميقة لا غنى للنص عنها، كونها تنير طريق القارئ كلما تاه في عوالم النص، فهي تضع يده على المعنى الروائي المراد لفت الانتباه إليه، وينطبق هذا القول على كل العتبات والمصاحبات النصية، لأنها« تعمل مولدات سيميائية، ذات أثر عميق في إشكالية المعنى الروائي التي يرشحها النص» [2].

ومن هنا يمكن اعتبار الاستهلال بمثابة دليل دقيق للقارئ، يجعله يسوح في عوالم النص دون أن يحيد عن السياقات المستهدفة.

بالعودة إلى رواية "تلك المحبة" نجد الروائي قد ضمنها استهلالا قصيرا منسوخا عن العنوان، وهو {وفاء .. لتلك المحبة} وقد جاء هذا الاستهلال لإكمال المهمة التي بدأها العنوان، فالعنوان– كما أشرنا سابقا– قد أثار وابلا من الأسئلة حول سر هذه المحبة؛ فجاء الاستهلال ليذكي فضول القارئ لمعرفة هذا السر، ومن ثمة فلا مناص له من سبر أغوار النص للبحث عن أجوبة لهذه الأسئلة .

وقد تكررت ألفاظ الجملة الاستهلالية عدة مرات في النص، مما جعلها تتحول إلى «علامة تلازم كل مفردات النص، وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فيكسب سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات» [3].

---

[1] – محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص133 .

[2] – المرجع السابق، ص176 .

[3] – حسين خمري: نظرية النص، ص(34، 33) .

تضمن الاستهلال نقطتين بعد لفظة وفاء .. مما يفسح المجال واسعا أمام مخيلة القارئ لتأويل ما أضمره الروائي من كلام خلف هاتين النقطتين، وعادة ما توضع النقاط اختصارا لكلام طويل، أو معلوم، أو تعبيرا عما لا يستطيع الروائي قوله أو يعجز عن إيفائه حقه لمكانته العظيمة في نفسه، "فأدرار" مدينة السحر والجمال، مدينة لا تستحق النسيان، ولهذا ووفاء لها ولمحبتها، كتب الكاتب هذه الرواية كعربون محبة أراد أن يقدمه الروائي لأدرار ولأهلها.

5 – التصدير:

يعرف "جينت" التصدير بكونه« اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه»[1].

ركز "جينت" على مسألتين حول التصدير، الأولى طبيعته والثانية مكان ظهوره أو تموضعه، أما طبيعته فيقر "جنيت" أنه اقتباس، بمعنى أنه ليس من إنتاج الكاتب وإنما يتخير هذا الأخير من أقوال غيره ما يتناسب مع نصه، كما أنه يمكن أن يكون شعرا أو نثرا، أو أيقونا« كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور» [2].

أما مكانه الأصلي والمعمول به فهو الصفحات الأولى القريبة من النص كما يمكن أن «يأتي التصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص مفصولا ببياض»[3] . لذلك يمكننا القول إن التصدير نوعان: تصدير بدئي أو قبلي، وتصدير نهائي أو بعدي، إلا أن المتعارف عليه والمعمول به منذ القديم أن يكون التصدير قبل النص، وهذا هو الأصل لأننا نقول {صدر الشيء} بمعنى أوله كذلك يمكن أن يكون التصدير في أول الفصول أو الأجزاء أو المباحث وعادة ما يتموضع على رأس الصفحة الأولى لكل فصل أو جزء أو مبحث .

يولي المبدعون اهتماما خاصا بالتصدير؛ إذ قلما نجد عملا إبداعيا يفتقر إليه، فحضوره بات

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص107 .

[2] – المرجع نفسه، ص 107.

[3] – المرجع نفسه، ص 108 .

ضروريا، و«يعتبر مجرد الحضور البسيط للتصدير أهم وظيفة له، وإن كان له وظائف أخرى كالتعليق»[1].

تكمن أهمية التصدير في كونه« يفتح النص على بعد تناصي مهم يتماشى والاستجابة لبعض مقولات المحيط النصي التي تصب في صميم العلاقات النصية»[2].

يمثل التصدير بامتياز مظهرا من مظاهر العلاقات النصية كونه حضورا فعليا لبنية نصية غيرية في النص الأصلي تربطها به علاقة غالبا ما تكون رمزية، لا يفك رموزها إلا قارئ يمتلك مفاتيح التأويل، لهذا اعتبره "جينت"« لحظة صامتة، وحده التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها»[3] .

اعتمد النص الروائي "تلك المحبة" على تصديرين، الأول شعري، مكون من بيتين "للخيام" يقول فيهما:

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود وكل يـوم لـك هم جديـد

وأنت يا روحـي مـاذا جـنـت نفسي وأخراك رحيل بعيد

لم يذكر الروائي من أين أخذ هذين البيتين، ولا الصفحة وذلك راجع إلى شهرة الخيام ورباعياته، فهذه الأخيرة هي أثره الشعري الخالد الذي عرف به، إلا أننا لما عدنا الى ترجمة "وديع البستاني" للرباعيات والتي تعد من أوائل الترجمات العربية لها لم نعثر على البيتين، بينما عثرنا عليهما في ترجمة "أحمد رامي" وترجمة "أحمد الصافي النجفي"، وما لفت انتباهنا هو طريقة كتابة الرباعية، حيث كتبها الروائي في شكل بيتين من الشعر العمودي العربي، بينما تتألف الرباعية وهي من أنواع الشعر الفارسي من« أربعة أسطر جميعها على قافية واحدة، والبعض الأخر من أربعة أيضا الأولان والأخير منها على نفس القافية، والثالث مستقل تماما»[4] .

ومنه فهذه الرباعية التي اقتبسها الروائي تكتب بهذا الشكل:

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود

[1] – سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص 97.

[2] – المرجع نفسه، ص97.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 111.

[4] – عمر الخيام: الرباعيات، تح: وديع البستاني، دار العرب للبستاني للنشر، القاهرة، ط2، دت، ص 17.

وكل يـــــوم لك هم جـــــديد

وانت يـا روحي مـــــاذا جنت

نفسي وأخراك رحـــــيل بعيد

مما لاشك فيه أن استحضار الروائي لرباعية الخيام كتصدير لروايته لم يكن عفويا أواعتباطا، بل هو أمر مقصود من لدنه، لهذا لا مناص من إيجاد تأويل مقنع لهذا التصدير وذلك خلال ربطه بالمتن الروائي، لأن الروائي لا يكون خالي الذهن إبان استحضاره« فينهض التصدير بدور التنبيه الى ما عسى أن يرد في المتن »[1].

إذا انطلقنا من فكرة أن التصدير عادة ما يأتي ليوطد العنوان أو يقدم للقارئ تصورا مبدئيا لمضمون النص، فإننا لا نجد تقاربا كبيرا بينه وبينهما، فيتبادر إلى ذهننا أنه لا صلة للعنوان بالتصدير ولا بالمضمون، ولكن إذا دققنا النظر نلمس خيطا رفيعا بينهما، فإن كان التصدير تنبعث منه رائحة الزهد والتصوف فإن فاتحة النص جاءت مكملة له، فقد افتتح الروائي روايته بقوله: «استغفر الله وارتجي الشفاعة من حبيبه، وابتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد... »[2] .

كذلك العنوان "تلك المحبة" لم يبتعد هو الأخر عن مضمون التصدير فالمحبة من المصطلحات التي شغلت الصوفية، بل هي أساس التصوف، وأعلى درجاته، وكان لها حضور جلي في أدبهم، وقوام المحبة عند الصوفية تعلق الروح والقلب والعقل والنفس بحب الله وحده دون سواه، لنيل رضاه وقربه، وقد كان لهذا المفهوم حضور في النص الروائي كما في هذا المقطع على لسان شيخ صالح: « من أراد الآخرة سعى نحوها بقلب خال إلا من حب الخالق الذي يعوض في الجنة بما لم يهف إليه فؤاد من قبل، وبما لم تمحوه أي لذة فانية، حيث لا عجز ولا شيب ولا طمث ولا ملل»[3].

يتجلى العنوان في بعده الصوفي في قول الروائي على لسان أحد العارفين والصالحين ممن عرفتهم

[1] – سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص 122.

[2] – تلك المحبة، ص 13.

[3] – المصدر نفسه، ص 349 .

"توات"، وهو يسرد تفاصيل عن معتقدات ارتبطت "بعين بودة" حيث يقول:

« أطلعك على سر لا يكشف الا لمحب، فمن شرب من ماء هذه العين سبع جمعات متتالية... وذكر الله من غير أن يخطر على قلبه طمع في جزاء ولا هم دنيا من شهوة أو لذة او متاع...ثم صلى على النبي المصطفى حتى يظهر له طيف منه من غير أضغاث وسعى إلى صلاة الفجر جماعة...سلم له المقام في الدنيا وانخطت له بالمحبة طريق إلى نعيم الأخرة لا يضلها»[1] .

كثيرا ما ارتبطت هذه المعتقدات أو الخوارق بالمتصوفة الذين يؤمنون بها وينسبونها إلى أوليائهم وأضرحتهم وأماكن معلومة لديهم، وقد اشتمل المتن الروائي على الكثير من المقاطع التي جسدت هذه المعتقدات .

أما التصدير الثاني فجاء عبارة عن مقطع نثري لأبي حيان التوحيدي مقتبس من كتابه "البصائر و الدخائر" وهو كتاب ضخم احتوى على(2747) صفحة، وقد وظفه الروائي دون أن يذكر اسم الكتاب ولا الصفحة التي أخذ منها يقول فيه أبو حيان التوحيدي (ت414هـ)، « إياك أن تعاف سماع الأشياء المضروبة بالهزل الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك، وتبلد طبعك ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا ومعرفة خيرها وشرها وعلانيتها وسرها»[2].

هذا القول يصح اعتباره "تنويها"، تقصد الروائي وضعه في الصفحة التي تسبق النص مباشرة، حتى يضع القارئ في حسبانه أن كل ما يرد في النص ذا قيمة، لا يصح الإعراض عنه، خاصة وأن حجم الرواية كبير– يشعر القارئ بالارتباك –(444 صفحة)، كما تحتوي على الكثير من المقاطع التي تغلب عليها الخرافة والأساطير والخوارق، وقد صرحت الرواية بذلك في فاتحتها على لسان الراوي: « أحدث عما يقر في سمع عن الغوابر والحوادث، ما كان الانسان منها قد فعل، أو الجان قد صنع فبين وطن هذا وذاك عرق من الرمل يمتد برزخا، كلما هبت الريح مرطته فألقى بعض ذاك ببعض هذا وحدثت الخوارق»[3].

6– العناوين الفرعية:

[1] – المصدر نفسه، ص(68، 69).

[2] – أبو حيان علي بن محمد التوحيدي: البصائر والدخائر، دار صادر للطباعة وللنشر، بيروت، ج1، ط2، 2007م، ص 60.

[3] – تلك المحبة، ص 13 .

نقصد بالعناوين الفرعية العناوين الداخلية التي اعتمدها الروائي كمسميات لفصوله، ويقصد بالعناوين الداخلية « تلك التي بمقتضاها يمفصل "الكاتب" الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدي وظائف مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام»[1].

وعلى العموم فإن العناوين الداخلية ورغم مشابهتها للعنوان العام في الوظائف إلا أنها تستدعي ملاحظات خاصة، فقد تحدث "جينت"عن سمتين تطبعان العناوين الداخلية وتتحكمان في حضورها داخل النص الأدبي من عدمه، فالسمة الأولى تجعلها صفة عارضة؛ حيث أن الكاتب غير ملزم بصناعتها «على نقيض العنوان العام الذي أصبح عنصرا لا غنى عنه، إن لم يكن للوجود المادي للنص، فللوجود الاجتماعي على أقل تقدير، فإن العناوين الفرعية ليست ولا بوجه من الوجوه شرطا مطلقا لذلك»[2].

لكن هذا لا يعني أن نعمم هذه السمة على جميع النصوص، فهناك نصوص تصبح فيها العناوين الداخلية لازمة بوصفها عتبات ترسم آفاق عملية التلقي خاصة في النصوص ذات الحجم الكبير التي يشعر القارئ أمامها بالحيرة والارتباك فهذه العناوين تخرجه من حيرته، وتفتح له نوافذ تمكنه من اختراق أسوار هذه النصوص.

أما السمة الثانية للعناوين الداخلية، والتي تسوغ وجودها في النص؛ فإنها تعتبر مؤشرا خاصا بالقارئ النموذجي المحترف، إذ تغلق الباب أمام القارئ المتطفل الذي يرغب في تصفح الكتاب دون قراءته، فهذه العناوين تشكل عقبة أمامه، فيجد نفسه أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يلتزم بقراءة النص أو يعرض عنه، يقول "جيرار جينت": « إن العناوين الداخلية قلما يفهمها غير القراء أو على الأقل الجمهور المحدد بالمتصفحين وقراء الفهارس. وبعض هذه العناوين لا يحمل معنى إلا لمتلق قد التزم بقراءة النص، ويفترض(الملتقي) أنها بديهية لكل ما سبقها».[3]

وعليه تغدو العناوين الفرعية ذات أهمية بالغة حين تقدم على أنها عتبات تساهم في توجيه عملية تلقي النص، بحيث تعمل على« مضاعفة القدرة التفسيرية للملتقى، لكونها عتبات تأويلية للنصوص

[1] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين دمشق، دط، دت، ص 82.

[2] – المرجع السابق، ص 83.

[3] –المرجع نفسه، ص 83.

التي تعنونها وبالتالي تسهل الولوج إلى ردهات النص أو المقطع النصي» [1]

ويأتي اهتمامنا بالعناوين الداخلية في رواية "تلك المحبة" بوصفها نصوصا موازية استطاعت أن تختزل مضمون الرواية وتقربه من القارئ، خاصة وأن الرواية من الحجم الكبير (444 صفحة)، يحتاج القارئ لها أن يتوقف بين الفينة والأخرى حتى يستطيع الإلمام بكل الدلالات التي يظهرها النص أو يضمرها، وخاصة –أيضا–وأننا أمام نص ثري منفتح على حقول معرفية معتمدة، إذ يحضر فيه الصوفي والأسطوري والتاريخي والشعبي...إلخ.

تطالعنا "تلك المحبة" بسبعة عشر فصلا بعناوينها الآتية:

الفصل الأول: خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل.

الفصل الثاني: كوني لي أندلسا بين توات القدس.

الفصل الثالث: عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء.

الفصل الرابع: كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللون والظل.

الفصل الخامس: أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا.

الفصل السادس: لو يبكي سلو، لو تغني حسونه، فأنت سيدي.

الفصل السابع: بليلو الخلاسي مارية الرومية، السخرة والمحبة.

الفصل الثامن: غواية جبريل فتنة مبروكة إصحاح إنجيل.

الفصل التاسع: جبريل صليب من خشب مبروكة هلال من نار

الفصل العاشر: ثمة جبريل ثمة خطيئة ولمبروكة مربع الضوء .

الفصل الحادي عشر: باحيدا الطالب جولييت الراهبة بمحبة النخيل.

الفصل الثاني عشر: قالت في حي الحطابة بين فقارة وجامع.

الفصل الثالث عشر: مكحول لجميلة: «غدا ندخل في تمنطيط».

الفصل الرابع عشر: قالوا ساحرة؟ قلت أنا الدرويش، والبتول فتنة.

الفصل الخامس عشر: اجعلي جنازتي خضرة لأتلو عليك محبتي.

[1] –المرجع نفسه، ص 83.

الفصل السادس عشر: أنت لي أتملكك. أنا السيدة عشيقتك.

الفصل السابع عشر: أدرار لا تسكن قلبي.. ولكن تلك هي المحبة.

6-1: العناوين الموضوعاتية الإيحائية:

اعتمدت هذه العناوين على المجاز والخيال في رسم دلالاتها لذا فهي لا تعين موضوع فصولها بشكل مباشر وجلي، وإنما تحتاج إلى تأويل وحفر في بنيتها قصد فهم تلميحاتها. وقد جاءت عناوين الفصول الأربعة الأولى من رواية "تلك المحبة" حاملة لهذه الصفات، لذلك سنحاول تفجير الدلالات الكامنة فيها.

الفصل الأول: خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل:

يتشكل العنوان من جملة فعلية تبتدئ بفعل أمر "خطي"، وقد أتى على شكل خطاب بين طرفين، المرسل هو الراوي أو شخصية من شخصيات الرواية أما المرسل إليه فهو امرأة معينة، والأرجح أن العلاقة التي تربطهما هي علاقة حب غير عادية لأنها تتطلب صبرا كصبر النخيل، أشار العنوان –أيضا– إلى النخيل وفي ذلك تلميح إلى الفضاء المكاني الذي سوف يحتضن هذه المحبة والذي هو الصحراء.

الملاحظ على العنوان أنه عنوان إغرائي يفتح شهية القارئ لولوج عالم النص، هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو عنوان مربك خاصة، بعد أن يطلع القارئ على مضمون فصله دون أن يستطيع الوصول إلى دلالات حاسمة، وهذه السمة علامة من علامات العنوان الناجح على حد تعبير خالد حسين حسين، حيث يقول: «غير أن العنوان يبخل على القارئ بالمعلومات اللازمة للحسم في دلالته وهي سمة العنوان الناجح إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه»[1].

ما يمكننا أن نخرج به من هذا العنوان أنه جاء مطابقا لمتنه من حيث صفة العموم، فالعنوان جاء شاملا غير محدود بدقة يلمح إلى محبة بين اثنين طريقهما لن تكون سهلة وإنما تتطلب عناء وصبرا، وهذا ما لمسناه في المتن أيضا؛ إذ أشار الراوي في بدايته إلى ما سيتحدث عنه من حوادث وخوارق كانت قد حدثت في بلاد الرمل دون أن يحدد كيف؟ ومتى؟ ولمن حدثت؟ حيث يقول: « أحدث عما يقر في

[1] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص 355

سمع عن الغوابر والحوادث، ما كان الإنسان منها قد فعل، أو الجان قد صنع –فبين وطن هذا وذاك عرق من الرمل يمتد برزخا، كلما هبت الريح مرطته فالتقى بعض ذاك ببعض هذا وحدثت الخوارق.فكانت تلك المرأة التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا»[1] .

الفصل الثاني: كوني لي أندلسيا بين توات والقدس:

اللافت للانتباه في هذا العنوان هو غناه بأسماء أماكن تاريخية هي الأندلس، توات والقدس، مما يوحي بالبعد التاريخي له، كما أن حضورها لم يقتصر على العنوان فقط، بل تواتر ذكرها في المتن بشكل واضح ومفصل حيث اقترن الحديث عنها بالحديث عن اليهود الذين فروا من الأندلس والقدس إلى توات واستوطنوها لسنوات حتى صاروا هم الآمرين الناهين فيها، إلى أن ثار عليهم "محمد التلمساني" ولم يترك لهم أثرا، ولعلها إشارة من الكاتب إلى المشروع الصهيوني الذي لا يتوقف عدوانه على بيت المقدس، بل يريد التموضع في كل مكان من البلاد العربية، من الخليج إلى المحيط، وقد ركز الكاتب كثيرا على سياسات اليهود وحيلهم خدعهم التي عرفوا بها منذ القديم، وكل ذلك كان "اسماعيل الدرويش" قد دونه في مصنفه للسيدة "البتول"، التي كان الطالب "باحيدا" يقرأ لها منه كل ليلة، ولم يخف صاحب المصنف إعجابه الشديد بالأندلس بأرضها وطبيعتها، فما كان منه إلا أن يجعل من حبيبته التي يشتاق إليها شبيهة بالأندلس التي يحن إلى مجدها وعزها لهذا قال لها في خاتمة حديثه" "كوني لي أندلسًا بين توات والقدس" .

الفصل الثالث: عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء:

المتأمل لهذا العنوان يدرك أنه كسابقيه مرتبط بالمرأة، فهو خطاب مباشر موجه إلى امرأة بعينها، لا يمكن للقارئ معرفتها إلا بعد قراءة مضمون الفصل، إن مثل هذه العناوين التي تجنح إلى الخيال أكثر من الحقيقة بإمكانها أن تخلق فجوة بين القارئ والنص، لذلك فهي قد تستفزه وتثير فيه رغبة الاكتشاف وقد تحدث فيه العكس، وعلى العموم يبقى المضمون سلاح القارئ الوحيد لفك شفرات العنوان؛ إذ يتضمن هذا الفصل حديث الراوي عن لوح "نجمة" المرأة القاهرة التي تمارس سلطتها على الرجال بجمالها

[1] – تلك المحبة، ص(13، 14).

ومالها وفتنتها، فقد «تساءلت النساء، كما الرجال كيف لا ينفلت من قبضة نجمة إلا قليل. فقيل ذلك من شهوانيتها المضطربة ومن مالها الوافر ومن جمالها... »[1].

ومما يميز حفل اللوح وهو« حفل خروج المرأة، في منطقة أدرار من أيام عدتها لطلاق أو لوفاة زوجها»[2]، وأن تخرج المرأة بعد انقضاء مدة العدة في موكب كبير من النسوة في بهجة من الزغاريد والضرب على الطبول إلى حفرة تسمى بـ "الحفرة الحزَن" وفيها تقوم النسوة ببعض الطقوس، يسردها الراوي بقوله: « فلما وصلت نجمة الحفرة وقعدت فيها، فجاءت كبيرات النساء وغطينها باللحاف، فكت عنها حسونة السبيبة والمحرمة المغسولتين ومدتهما لها. فنزعت خاتمها وإسوارتها الفضيين وسلمتهما إلى من حفرتا. وسرحن لها شعرها. فخلعت عنها عبايتها والصرة المعلقة في رقبتها وألبستها ما هيأت من جميل الثياب.. فصلت ركعتين. ثم جمعت في الصرة المشط والمشاقة وكل ما كانت تلبسه يوم الجنازة ولاحت كل شيء في حفرة الحزن وقال العجوز: "هذه حفرة الحزَن فيها شر نجمة يندفن»[3] .

فما كان بعد ذلك من رجل رآها إلا وتمنى أن تكون من نصيبه ويفرش لها الحرير.

الفصل: كوني بيضاء أو سوداء، فأنا اللون والظل:

يندرج هذا العنوان ضمن العناوين الفرعية الإيحائية، التي تصنع المفارقة على مستوى التركيب وتسعى إلى تكثيف الدلالالة على مستوى المضمون، مما يغري القارئ بقراءة مضمونها، وتعد هاتين الآليتين (المفارقة/ التكثيف) من آليات بناء العنوان الحداثي؛ إذ «تستند استراتيجية بناء العنوان على آليات: التكثيف الدلالي، الإثارة والمفارقة، التناص وأخيرا تفعيل البعد البصري هذه الآليات تحضر منفردة أو مجتمعة في العنونة الحداثية»[4].

فبالإضافة إلى المفارقة والتكثيف، فقد تجلى البعد البصري في هذا العنوان من خلال تركيزه على ذكر الألوان (بيضاء/ سوداء)، وكما كان لها حضور في العنوان، كان لها حضور في المتن أيضا؛ وذلك من خلال الحوار الذي دار بين "بليلو" الفتى الأسمر من أبوين أحدهما أبيض والآخر أسود وصديقته الفتاة

[1] – المصدر السابق، ص 90.

[2] – المصدر نفسه، ص444.

[3] – المصدر السابق، ص (87، 88)

[4] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص 372.

النصرانية "مارية الرومية"، إذ استرسل يحكي لها تفاصيل حياته مع أب ليس أباه وسيد لم يرد أن يعترف أنه أبوه، فعاش كظل باهت لا لون له ولا هوية، إلى أن التقى بها فأزهرت حياته بكل الألوان، بيد أنها لم تستمر طويلا لأن الفراق كان قدرهما المحتوم، فظل يراسلها ويبحث عنها إلى أن التقاها فهمس لها قائلا: «"لكني غالبا ما رسمتك في وجداني سمراء بيضاء بلون النخل لظلي" فهمست في أذنه: " أحسك الماء. صوتك رقرقة انسيابه في روحي" فبثها بين شفتيها: "كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللون والظل"»[1] .

الملاحظ على هذه العناوين الداخلية أنها تندرج ضمن ما سماه "جينت" بالعناوين الموضوعاتية (thematique) التي تعتمد على "مضمون" النص، إلا أن منها ماهو مباشر يختزل المتن الروائي ويرتبط به ارتباطا واضحاً، ومنها ما يرمز إلى المضمون دون أن يصرح به، فهو محمل بطاقات إيحائية تحتاج إلى التأويل.

1-2 العناوين الموضوعاتية المباشرة:

أتت هذه العناوين مكملة للعنوان الرئيسي حيث جاءت منبثقة منه، ومتناسقة مع الإيقاع العام للرواية، إذ رصدت جميع الشخصيات الرئيسية في الرواية، وقد أدت كل هذه العناوين وظيفة تفسيرية/ توجيهية، فقد أزالت الغموض الذي اكتنف العنوان الرئيسي وأنارت الطريق أمام القارئ للولوج إلى عوالم النص وبذلك شكلت هذه العناوين « مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى العالم الذي تعنونه»[2].

تضمنت الرواية ثلاثة عشر عنوانا موضوعاتيا مباشرا بدءا من الفصل الخامس إلى الفصل السابع عشر وهي:

الفصل الخامس: أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا:

يعتبر هذا الفصل البوابة الأولى لولوج عالم الحكاية التي انبنت عليها الرواية فبعد أن خاض الروائي في الفصول الأولى في عوالم صوفية وأسطورية بلغة إيحائية مكثفة زادت من غموض النص أكثر من توضيحه، انتقل في هذا الفصل إلى الحديث عن المصنَف العجيب الذي ضمَّ تفاصيل قصة الحب التي جمعت صاحبة "اسماعيل الدرويش" بسيدة منطقة "توات" السيدة "البتول"، فقد «حدّث أحد رواة

[1] – تلك المحبة، ص124.

[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي: دار الفارابي، بيروت ط2، 1999م، ص122.

السير والأيام في القصر أن إسماعيل الدرويش هو الذي ألف الكتاب العجيب خلال غيبته الغريبة، هدية منه لتلك المرأة العظيمة التي سحرته فأنزلته إلى قصرها تحت الأرض، فلم تطلق له سراحًا إلَّا على شرط أن يقول فيها بالمكتوب ما لم يقله رجل في امرأة مذ كان الرمل والنخل في بلاد توات»[1].

ويروي أهل الأخبار من كان له شرف قراءة المصنف من أهل توات أنه: « مصنّف يعجم بلسان فقيهٍ وعقل مجربٍ وقلب عاشقٍ مفاتن امرأة أن تكون هي النّساء جميعا وتكون النساء فيها هن التضمين والتصريح في مملكة السِّر المعهودة بالقيظ والريح والرمل والحب»[2].

وقد ضمّ هذا الفصل وصفًا مطولاً للسيدة "البتول"، فهي امرأة جمعت الذكاء والفطنة والجمال والنبل والعفة والطهر، فهي لا تشبه النّساء وإنَّما هي النساءُ جميعًا حيث «لا يسع ذكرها كتاب. ولا يحتمل اسمها ورق. » [3].

الفصل: السادس لو يبكي "سلو" لو تغني "حسونة"، فأنت سيدي:

يستمر الروائي في ربط الفصول بعضها ببعض؛ إذ لم ينقطع عن وصف جمال "البتول" وهيبتها وما تتركه في نفوس معجبيها من الرجال والنساء، فجمالها قد حيكت حوله الأساطير والخرافات وكثرت التساؤلات حول طبيعتها أهي من الإنس أم من الجن أم من عالم آخر غير عالم البشر، حيث يقول الراوي: « لما كانت النساء المعجبات بالبتول أغواهن التحدث عن سيدة بهية نبيلة كما وصفتها المشمولات بنعمتها الشاكرات لبياض يدها، فإنَّهن شبهن بشرتها بماء الزلال والحليب ورائحتها بأطياب النعيم. وقلن إلى الحمام تغدو مشيتُها. وعلى وقع الغزلان يتناغم تبخترها. ومن شموخ النوق ترتفع كبرياؤها. حتى إنَّهن لم يتركوا شيئا جميلا ولا عجيبًا أو مدهشا لم يستعرن منه لها... »[4].

المتأمل في هذا العنوان يلمح بروز شخصيتين هما "سلُّو" و"حسونة"، إذ حولهما يتمحور هذا الفصل، فقد اقترنت الشخصية الأولى "سلُّو" بالبكاء، بينما ارتبطت الشخصية الثانية بالغناء، فالعنوان

[1] – تلك المحبة، ص 133.
[2] –المصدر السابق، ص 134.
[3] –المصدر نفسه، ص150.
[4] – المصدر نفسه، ص 152.

قد جمع بين متناقضين (البكاء/ الغناء)، لقد اختزل هذا العنوان حياة الحزن والقهر التي يعيشها سلُّو" (المخنث) الذي لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى، والتي تعود إلى ما اعترى طفولته البائسة من شرخ نتيجة تعرضه إلى التحرش الجنسي مع التهديد بالسلاح الأبيض على يد الرجال الذين كانوا يزورون أمّه التي لم تكن تعرف له والدًا، فحياته لم تكن كحياة باقي الأطفال خاصة لما شهد مقتل أمّه على يد أحدهم، بعد أن اكتشفت شذوذه وتحرشه بابنها، كل هذه الندوب صنعت من "سلو" شخصية ضعيفة مسلوبة الإرادة مغلوبة على أمرها، لا سلطة لها على نفسها ولا على جسدها، يحكي معاناته "لطيطمة" الخادمة متحسرًا« لما استيقظت في الصباح وجدتُ أمي هامدة ووجهها أزرق.. لذلك بعدها صرت مطمع الشواذ في رقان»[1] .

وتستمر معاناة "سلو" بعد أن وضعه القدر أمام طريق "حسونة" مغنية الحفلات التي صار خادمًا عندها، حيث وجد نفسه في صحبة النِّساء، إذ عاش مسلوب الإرادة، فاقدًا لذاته مستسلمًا لأهوائه، وفي أحايين كثيرة محتقرًا لنفسه باكيًا على وضعه.

ولا ينفك الراوي يذكر "البتول" و"إسماعيل الدرويش"، إذ ختم فصله بالحديث عن لقاء جمعهما بعد نهاية حفل "حسونة" الذي كان مزيجا من دموع "سلو" وبهجة "حسونة" وشغف البتول بسيدها.

الفصل السابع: بليلو الخلاسي مارية الرومية، السخرة والمحبة:

يتركب هذا العنوان من ثنائيتين هما (بليلو الخلاسي/ مارية الرومية) و(السخرة/ المحبة)، ويطالعنا هذا الفصل بوصف حالة "بليلو" الفتى الخلاسي (الفتي الأسمر من أبوين أحدهما أبيض والآخر أسود)[2]، المهووس بحب مارية الرومية، التي جمعته بها مقاعد الدراسة وأيام المراهقة بإحدى مدارس مدينة "بشار"، وفرقتهما الظروف بعد ذلك، ولكنه ظل حبيس هواها ولم يتوقف عن البحث عنها، فعبر الصحراء إلى السهوب ولم يترك مكانًا إلَّا وسأل فيه عنها، ولم يجد نفسه إلا صار مسخرا بقوة خارقة غيبية لهذه المحبة التي لم يعد قادرا على الخلاص منها، يسرد الراوي تفاصيل تلك الرحلة الخارقة التي شغلت مساحة نصية فاقت العشر صفحات (10صفحة)، بقوله: « فطواها في أثرها من توات إلى المنيعة إلى غرداية

[1] – المصدر السابق، ص 157.

[2] – ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، دط، دت، ص 249.

فالأغواط منها إلى كوردان... ثم راح في بوسعادة هائما وفي توغرت و ورقلة، في برسمغون وتيوت، في القنادسة وبني عباس كوزازن في تيميمون وتمنطيط، إلى أن أعيته السبل والحيل»[1].

وبالرغم من صعوبة المهمة، وسلسلة الإحباطات التي اعترضت "بليلو" إلّا أن عزيمته لم تخمد، كما لم تخمد نيران المحبة المشتعلة في قلبه، فقد تحمل في سبيلها ما لا يطيق من الشجن والقهر، العلاقة التي جمعت "بليلو" بمارية الرومية والتي انتهت بعودة هذه الأخيرة إلى بلادها قد خلفت لدى "بليلو" السخرة[2] والمحبة اللتان لم يجد لهما دواء سوى الذكرى.

الفصل الثامن: غواية جبريل فتنة مبروكة إصحاح إنجيل:

يفصح هذا العنوان على ثلاث ثنائيات هي (جبريل/مبروكة) و(غواية/ فتنة)و(إصحاح/إنجيل)، وقد حقق العنوان وظيفة المطابقة بينه وبين متنه؛ إذ تضمن المتن سردًا لبداية علاقة الأب جبريل بمبروكة الفتاة المسلمة الجميلة، التي وقعت في غوايته دون أن تلقي بالًا لاختلاف ملته ودينه وعرقه، فقد كانت « سمعت من تحدثت عن جبريل، في حضرة أمها، فذكرت نبله وحكمته، ولكأنَّه ليس من النصارى. وقالت إن خصاله تكاد تكون من تلك التي لشيوخ فاضلين. لا يقع نظر أحد عليه إلَّا اطمأن إليه، لِما فيه من الشيء السحري الجذاب. فتلهفت لمعرفته. وتحرقت للقياه. وتمنت أن تقف أمامه تتوسمه. وتنظر في عينيه اللتين قيل عنهما من لون سماء الفجر الصافية.. »[3].

كانت "مبروكة" تدرك أن حب "جبريل" سوف يظلها عن الطريق المستقيم ويوقعها في الخطيئة ورغم ذلك استمرت تبحث عن المنافذ التي تقودها إليه حتى تفتنه لأنَّها « رسَّخت قناعتها بأنَّها ليست أقل منه فتنة لرجل مثله. واستشعرت أنَّه لن يقاوم إغراءها إلّا كبرياء»[4].

ولأنَّ "مبروكة" شغوفة بالقراءة فقد وجدت فيها السبيل الأوحد للوصول إلى "جبريل"، فدخلت الدير بدعوى استعارة كتب نادرة كان إصحاح الإنجيل واحد منها، ولأنَّها ذكية جدًّا وعنيدة جدًّا فقد

[1]–المصدر السابق، (174–180).

[2] – السُّخْرَة: بمعنى كلّفه ما لا يريد وقهَره: ينظر، معجم الوسيط، ص431.

[3] – تلك المحبة، ص 208.

[4] – المصدر لنفسه، ص 209.

أدركت مرادها وأوقعت "جبريل" في فتنتها، وقد كانت السيدة "البتول" حدست قبل الجميع «أن العلاقة بين محظيتها وبين القس تحولت، في لمح بصر، من حال إعجاب بريئة إلى حال من المحبة المذنبة القاهرة. وردّت ذلك إلى قدر محتوم. وحدثتها نفسها في وحدتها أن المخلوقين لا يمسكان بأي قياد لهما. لذلك جرفهما تيار الغواية فوقعا في بركة الخطيئة »[1] .

الفصل التاسع: جبريل صليبٌ من خشب مبروكة هلال من نار:

يأتي هذا العنوان مكملًا لسابقه من حيث أنَّه مرتبط بقصة "جبريل" و"مبروكة" هذه القصة التي استمرت على امتداد ثلاثة فصول متتالية عاد فيها الراوي إلى ماضي الشخصيتين، فمبروكة تلتقي مع "جبريل" في ملة جدِّها لأبيها النصراني الذي أسلم يوم عرف جدتها التي حملت بأبيها "عبد الله" الذي تزوج بأمِّها "حبيبة"، أمّا "جبريل" قد كانت الكراسة التي ظل يحققها عن "مبروكة" دليلاً على ماضي آبائه وأجداده الأسود الذي لم يكن جُده "أنود مارسيل" سوى قائد الجيش الفرنسي في تلك المنطقة التي لم يخلف فيها سوى الخراب والدمار والحرق وقتل الأبرياء من الأطفال والنساء والشيوخ إنَّ هذه الكراسة قد فتحت عيني "مبروكة" على كثير من الأمور التي كانت محبتها لـ"جبريل" قد أعمت بصيرة عنها، منها جانب الدين والعقيدة، فقد كان جبريل كثيرًا ما لمح لـ"مبروكة" قائلا: « لا شيء كالمحبة تخترق حد الدين والملة والعرق»[2] .

فهذا العنوان قد جمع بين متناقضين هما الصليب الذي هو رمز للديانة المسيحية وبين الهلال الذي هو رمز للدين الإسلامي، فالعنوان قد شخص الصراع النفسي الذي دار بين الأب جبريل الذي سعى إلى استمالة "مبروكة" إلى دينه، وبين "مبروكة" التي انتصرت في النهاية على هواها وفضلت العودة إلى حياتها إلى جانب سيدتها "البتول" المرأة النبيلة الحريصة على مصلحتها، فكما تحرق النَّار الخشب، أحرقت "مبروكة" قلب "جبريل" وانصرفت.

الفصل العاشر: ثمة جبريل ثمة خطيئة ولمبروكة مربع الضوء.

يمثل هذا العنوان نهاية قصة الحب التي جمعت مبروكة الفتاة المسلمة بـ"جبريل" رجل الدين النصراني،

[1] – المصدر نفسه، ص 224.

[2] – المصدر السابق، ص 259.

والتي لم تكن (النهاية) إلاَّ اعترافا من قبل "جبريل" بأخطاء أبائه وأجداده بعد أن واجهته "مبروكة" بكل ما قرأته في الكراسة من اعترافات جدِّه ورسائل أبيه لأمه حول الإبادة والحرق الجماعي التي مورست في حق الأهالي في توات وتيميمون وعين صالح، وبعد تردد يعترف الحفيد قائلاً: « جدي مارسيل وقبله أبوه وقبلهما جدي الأول، الذي نزل في شاطئ بحر هذه الأرض، قتلوا وشردوا أناسًا آمنين في بلدهم، تلك هي حقيقة الذنب».[1]

إلاَّ أنَّ اعترافه لم يشفع له أمام "مبروكة" وخاصة وأنَّه ظل متمسكًا بمقولة: «الارتداد عن ملة إلى أخرى، لحاجة دنيوية، أكبر خطيئة في حق الرب»[2].

الأمر الذي جعل "مبروكة" موقنة هي الأخرى بأنَّه ثمة جبريل ثمة خطيئة، لهذا قررت الانسحاب من حياته بعد أن عبرت مربع الضياء الذي كان اخترق ظل مدخل الغرفة.

الفصل الحادي عشر: باحيدا الطالب جولييت الراهبة بمحبة النخيل.

يطالعنا هذا العنوان بثنائية جديدة هي (باحيدا الطالب/ جولييت الراهبة) لينسج لنا تفاصيل قصة أخرى تشابك أحداثها مع سابقتها، فالقصة تعيد نفسها والصراع الديني يعيد نفسه مرة أخرى، فقد وقع معلم القرآن "الطالب باحيدا" في حب "جولييت" الراهبة التي دفعها حرمانها العاطفي إلى الارتماء في أحضانه والذي لم يستطع هو الآخر التخلص من أسرها فوقعا كلاهما في الخطيئة كما حدث مع "جبريل" و"مبروكة".

يسرد لنا هذا الفصل تفاصيل اللقاء الذي جمع "الطالب باحيدا" بـ"جولييت الراهبة" والذي كان بتدبير من السيدة البتول داخل جنينة بيتها المليئة بأشجار الرمان والسفرجل والنخيل الباسقة وكذا أخمام الدجاج والبط وأقفاص كبيرة مفتوحة للحمام واليمام وأنواع أخرى من الطيور، إضافة إلى ساقية الماء التي تبعث في الجنينة الحياة، فكل ما في المكان يبعث الجمال والهدوء والسكينة التي طالما بحثتْ عنها "جولييت"، فالمكان كان الوسيلة التي من خلالها تمكن "باحيدا" من كسب قلب "جولييت"، خاصة لما شبهها بالنخلة ولمحَّ لها بأن حبه لها يشبه حب ذكر النخل لأنثاه، مشيدًا بمكانة النخلة وفضلها على

[1] – المصدر نفسه، ص 275.

[2] – المصدر نفسه، ص 258.

أهل الصحراء، إذ « ليس في الصحراء مخلوق أكثر عطفا على الإنسان من النخلة. فهي مثل أم حنون تسدُّ عوزك. ومثل زوج صالحة تشد أزرك»[1].

وبذلك فقد اقترنت محبة "الطالب باحيدا" و"جولييت الرومية" بمحبة النخيل.

الفصل الثاني عشر: قالت في حي الحَّطابة بين فقَّارة وجامع:

يشتمل هذا العنوان على نوع من الغموض؛ إذ جاء جملة فعلية تبتدئ بالفعل "قالت" دون ذكر صاحب القول ولا جملة مقول القول، مما جعل العنوان يحتمل عدة دلالات سرعان ما تتضح بمجرد الاطلاع على المتن، حيث تضمن هذا الفصل حديث الراوي عن "جميلة" الضيفة القادمة من "وهران"، والحاملة للكثير من الأسرار فقد فتح لها الراوي المجال لسرد قصتها مع صديقها "محمود" الذي راودها عن نفسها، فلمَّا رفضت تخلى عنها في أحلك فترات حياتها، حين قام والدها بذبح أمها لاتهامه أياها بالخيانة واختفاء أخيها بعد ذلك، فكل هذه الأسرار التي كانت تأرق جميلة وتقبض على أنفسها قد وجدت لها متنفسًا من خلال حديثها إلى صديقتها "سليمة" وكذا "مكحول" الشاب الوسيم الرزين الذي لمست فيه الرجولة والصدق منذ أول لقاء لهما في بيت "سليمة"، ثم بعدها أثناء زيارتهما لأحياء "أدرار" و"زواياها" وأماكنها الدينية وفقارتها.

الفصل الثالث عشر: مكحول لجميلة: غدا ندخل في تمنطيط:

على عكس العنوان السابق فإنَّ هذا العنوان جاء واضحًا مباشرًا، فهو يتكون من جزئين: الجزء الأول اشتمل على طرفي العملية التواصلية وهما "مكحول" و"جميلة"، والجزء الثاني عبارة عن مقول القول: غدا ندخل في تمنطيط، وقد لخص هذا الفصل الرحلة التي قام بها "مكحول" و"جميلة" إلى تمنطيط قصد التحقيق في الأعمال غير القانونية والاختلاسات المالية للأموال التي كانت موجهة لاستصلاح أراضي تمنطيط باعتبار "مكحول" مهندسا زراعيا، و"جميلة" مراسلة صحفية، إلاَّ أن ما لفت انتباههما هو حالة الخراب والإهمال التي طبعت المكان« فتلك الأراضي المستصلحة ضائعة وسط البوار يبكي لها التخلي وسط مربعات شاسعة ثم التزريب عليها أو بأوتاد داخلها بقايا عجلات وآليات

[1] – المصدر السابق، ص 299.

وهياكل رش محوري متناثرة. كأن يداً واحدة مرت في كل مساحة فغرست الخديعة طيلة نهار ثم اختفت»[1] .

وقد كان ذلك دافعًا لهما لزيارة بعض الأماكن الأثرية لـ"تمنطيط" التي لم تسلم هي الأخرى من الإهمال والدمار، فزارا القصر الكبير هناك، ووقفا في حناياه متخيلين كيف كانت الحياة فيه، حالمين بزمن غير زمانهما، ذلك الزمن الذي قال عنه مكحول: « أتخيله من عطر ونرجس وماء وحسْن وشعِر وعود وصوت وطيبات ولذة وجمال وليال بلا نهارات، كان لرجل درويش وامرأة نبيلة»[2].

الفصل الرابع عشر: قالوا؟ ساحرة قلت أنا الدرويش، والبتول فتنة:

يعود بنا هذا العنوان مرة أخرى إلى قصة اسماعيل الدرويش والسيدة البتول، هذه القصة التي حيكت حولها الأساطير والخرافات، ويطالعنا هذا الفصل بالكثير من هذه الأساطير التي نسجت حولهما، خاصة شخصية "البتول"، التي قيل عنها إنها ساحرة أوجنية من عالم غير عالم البشر، ولها من الصفات ما مكنها من أن «تضع إقليمًا مثل خاتم في إصبعها»[3].

بالعودة إلى العنوان فقد جاء في شكل جملتين إنشائيتين بصيغتي الاستفهام والتعجب وقد جمع العنوان بين السؤال والجواب، فجملة "قالوا ساحرة" عبارة عن استفهام استنكاري، أما جملة "البتول فتنة" فهي الجواب، وقد جاء المضمون منسجما مع العنوان إلى حد كبير، إذ أن معظم المقاطع السَّردية الواردة في هذا الفصل جاءت عبارة عن أقوال بعض العرافين وأهل الأخبار والرجال الصالحين وكل من عرف البتول وروى عن ماضيها وماضي آبائها وأجدادها وما كان لهم من الكرامات والخوارق، وإن اختلف هؤلاء حول طبيعتها إلَّا أنَّهم يتفقون على أنّها "فتنة" للكبير والصغير وللرجال والنساء فهي« صاحبة الحسن والجمال، والشرف والكمال، والغنج والدلال، والجاه والمال، مكمولة الشمائل، ظريفة اللطائف، حلوة المقال، عذبة السؤال، لذيذة الكلام، مليحة القد والقوام»[4] .

---

[1] – تلك المحبة، ص 326.

[2] – المصدر نفسه، ص 320.

[3] –المصدر السابق، ص 259.

[4] –المصدر نفسه، ص 349.

الفصل الخامس عشر: اجعلي جنازتي حضرة لأتلو عليك محبتي:

يشترك هذا العنوان مع سابقه في كونه أتى جملة إنشائية، إلا أن هذا الأخير جاء بصيغة الأمر، وفيه خطاب موجه إلى امرأة لن تكون سوى البتول، إلَّا أن الملاحظ عليه تلك المسحة الصوفية الظاهرة من خلال لقطتي "حضرة" و"المحبة".

وبالعودة إلى مضمون الفصل ومنذ فاتحته تتضح دلالات العنوان بجلاء، إذ تضمن الحديث عن الجنازة التي أقامتها "البتول" لزوجها الثاني "عبد النبي" التاجر والفارس الشهم من النبلاء الملثمين الذي توفته المنية إثر خروجه في قافلة تجارية، وهي جنازة تليق بمقامه العظيم ففي « تلك الجنازة التي أقامتها البتول بكامل الأبهة والإكبار، كانت كل امرأة قبلت تعزيتها، فاقتربت منها، لمست بالنظر والحس حزنها. كان حزنًا، لجماله، يثير الغيرة... »[1].

لمسنا –أيضا– الحضور الصوفي الذي أشار إليه العنوان من خلال "الحضرة" التي أقامتها "البتول" ل"عبد النبي" إكرامًا له ولوفاته، وما شهدتها من طقوس دينية وأجواء روحانية، رافقتها مشاعر الإعجاب والمحبة التي اشتعلت في قلب البتول لما رأت "عبد النبي" الذي جعلتها وسامته وشهامته ترتقي بروحها إلى عالم غير عالمها، «في الحضرة التي أقامتها لـ"عبد النبي" قبل سبْع ليال من حلول الموسم، غفت البتول سكرى بطلعته النبيلة وتوسماته المخملية من بين الرجال جميعًا.. كذلك رأت البتول عبد النبي فتح لها صدره بسعة سماء الهقار، ذات صبح، طلعت من وجهه المشرق كل التهاليل والأناشيد والإكبار لمفتق الفتنة. جذبها إليه فحلقت نحوه بجناحين من الغبطة والسعادة... »[2].

والحضرة طقس من طقوس الصوفية يجتمع فيها المتصوفة في شكل حلقات يرتلون القرآن ويكثرون الدعاء والذكر وهم في ذلك يستحضرون النبي (صلى الله عليه وسلم) والذات الإلهية لدرجة تجعلهم يفقدون إحساسهم بمعالمهم ويسبحون في عوالم أخرى تتصل بالعالم الآخر يعرف مصطلح الحضرة بأنَّه: «كل نسبة بين الحق والخلق تؤلف حضرة، من حيث أن العبد يحضر فيها مع الحق من هذه النسبة»[3].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 377.

[2] –المصدر السابق، (ص 369– 370).

[3] – سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة) دار ندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981م، ص 325.

الفصل السادس عشر: أنتَ لي. أتملكك، أنا السيدة عشيقتك.

تحضر المرأة ككل مرة في العنوان، وهي تحيل إلى "البتول" المرأة التي ليست ككل النِّساء، فهي« كطلعة شمسها في الإشراق بديعة من بدائع الحق. ولم تع النساء إذ قلن إن صورتها في مرآة جمالها لاشية من الشيب فيها، كحال غراب. ولا وهن في البدن ولا علة. تفوق النَّسر والنخلة عمرًا وبقاء»[1] .

ويعود بنا هذا الفصل إلى قصة "اسماعيل الدرويش" و"البتول" ولقائهما الأول وكيف نما حبهما وذاع في الصحراء، حتى أصبحا حديث العام والخاص وكثرت حولهما التساؤلات « أحقيقة أن اسماعيل الدرويش والبتول عشيقان أم أن الأمر محض ضغث نسجته النساء في أعراسهن وولائمهن، وعرضه الرجال في أسواق كلامهم وأخبارهم وزياراتهم ومواسمهم؟»[2] .

ليأتي الجواب واضحًا ودقيقًا من "البتول" نفسها، إذ تقول "للدرويش": أنتَ لي. أتملكك، أنا السيدة عشيقتك.

الفصل السابع عشر: أدرار لا تسكن قلبي، ولكن تلك هي المحبة

أتى هذا العنوان كإجابة نهائية عن المحبة التي أراد الروائي نقلها إلى القارئ، وهي محبته لـ"أدرار" التي لا تسكن قلبه فقط، وإنَّما هي المحبة كلها، ولتبرير محبته لها فقد أتى على كل جميل فيها، بدءًا برمالها وواحاتها ونخيلها وفقاراتها وصولاً إلى أقاليمها وقصورها وجوامعها وزواياها، جاعلاً من المرأة سرّ الحياة فيها، فهي المحبة وهي الفتنة وهي الغواية والمتعة، « وهي المخلوق الجميل الفاتن في توات، في التل والصحراء، في الأرض والسماء، في الدنيا والآخرة... المرأة أول الفتنة وآخر المتعة. فمن لم يعرف المرأة عمي عما صوّره البارئ من معدن الجمال»[3] .

وكأنَّه بهذا يلمح إلى أن "البتول" المرأة الفاتنة التي استهوت الجميع وعشقها الجميع ما هي إلَّا رمز لمدينة "أدرار" العريقة التي تشكل بمقوماتها آية من آيات الجمال.

---

[1] – تلك المحبة، ص 405 .

[2] – المصدر نفسه، ص (411، 412).

[3] –المصدر السابق، ص 424.

ما يمكننا ملاحظته من خلال تحليلنا لهذه العناوين هو لغتها الإيحائية التي تلمح دون أن تصرح، وهو ما يغري القارئ بالقراءة، ورغم ذلك فهي لم تكن نصوصًا مستقلة بذاتها وإنَّما كانت على اتصال بالمتن الروائي بطريقة أو بأخرى، وهذا ما حقق انسجامًا على مستوى الفصول رغم كثرتها وتشعب الفضاءات المعرفية التي خاضت فيها.

ما يمكن ملاحظته أيضا على هذه العناوين هو الحضور الكبير للمرأة فمعظم العناوين كانت عبارة عن خطابات موجهة إلى المرأة: خطي بشفتيك- كوني لي- عودي من- كوني بيضاء- أنتِ امرأة- اجعلي جنازتي... إلخ، فالمرأة لم تكن سوى رمز لأدرار المدينة الفاتنة التي سحرت "الروائي" بجمال مقوماتها التاريخية والثقافية والجغرافية، وحركت فيه الشعور بضرورة أن يكتب عنها ولها، وفاء لتلك المحبة...

2- خصوصية اشتغال النصوص الموازية في رواية "ذاك الحنين":

تمهيد:

أصدر "لحبيب السَّايح" روايته "ذاك الحنين" سنة (1997م)، حيث اختار مدينة "سعيدة" فضاءً للكتابة وللمتخيل، هذه المدينة التي كان لها ركن في قلب السايح باعتبارها محطة من محطات حياته، متخذًا منها عينة حقيقية عن المجتمع الجزائري الذي يعيش حالة من الشتات والتفكك وانحطاط القيم.

لقد قدمت الرواية صورة قاتمة عن المجتمع الجزائري أثناء العشرية السوداء وما قبلها، إذ لم تترك جانبًا من جوانب الحياة إلَّا وتحدثت عنه، فقد صورت أساليب النهب والسلب واستنزاف الثروات واستغلال المناصب من قبل المسؤولين وذوي النفوذ وما اصطلح عليهم الروائي بـ"السرطانات" أو "اليد الهلالية"[1] في إشارة منه إلى حجم الفساد والخراب الذي خلفته في البلاد يقول عن ذلك: « أمَّا القروض التي قدمها البنك(..) للفلاحين وللفلاحين المزعومين، فإنَّها سحبت نقدًا في شكاير الإسمنت وفي الزوادات

[1] -اليد الهلالية: يقصد بها قبائل بني هلال الذين قدموا من المشرق إلى شمال إفريقيا، وما أحدثوه من دمار وخراب في تلك المناطق، ينظر، ابن عذارى: البيان المغرب في أخبار المغرب، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث .

والغرارات والقفاف[1]، وفي كل ماحبكته اليد الهلالية من خرابٍ، واستثمرت في مشاريع تجارية طفيلية، وشُريت بها مساكن جاهزة، سيارات.. وحولت إلى عملات أجنبية بنسب مخجلة، وقطعت بها تذاكر إلى أستراليا بحثا عن المجد والمال الضائعين في دم الأحلام المجهضة، وأقيمت بها الأعراس المتأخرة والمتجددة، واستبدلت بها السُّرج: يعني إضافة زوجة أو اثنين أو اتخاذ أخدان... »[2].

واستمرت الرواية في كشف المستور، وفضح المغمور، منطلقة من أصغر خلية في السلطة(البلدية) إلى أعلى هرم في السلطة، فعلى لسان الراوي يصف لنا الروائي حسرة البطل على ما حل بدار البلدية وقسمة الحزب، إذ يقول: « لم يلتفت إلى دار البلدية، فقد صدقت نبوءته في السرطانات التي دمرت عقارها وبالت على مجدها أمَّا قسمة الحزب فقد هاله أمر تحرْحُرها حتى ضاعت في مقرها الجهات الأربع واختلط يمينها بيسارها... »[3] .

عالجت الرواية –أيضا– أمراض المجتمع وعقد أبنائه النفسية وما خلفته فيهم من إحساس بالغربة وهم في وطنهم، ورغبة في الهجرة بحثًا عن واقع أحسن، بعد أن وصل بهم اليقين إلى أن البلاد لم يبق فيها ما يستحق العناء، فها هو بطل الرواية: « يقرأ في طريقه يقينًا أن البلاد تعلمت تصريف الكنود إلى زمن يسري إلى القبح يؤاكل رصاص تلك المرايا فمنذئذٍ راودته فكرة استحضار وجوه يحدس فيها شرًّا مدرجًا بالقدر الكافي سحقه حشرة، صار يرى الخلق عراة كما ولدوا النّساء والرجال، ثم استشعر قدرة على نفخ الحرارة في الحيطان لتتحول شاشات تبث الوضعيات الخفية في كثير من الديار ذات الشبهة، وفي المقرات المرسومة بالعهر... »[4].

لقد جسد البطل معاناة أبناء مجتمعه الغرباء والمغرَّبين في وطنهم، المكابدين شطف العيش وشقاءه، لدرجة صاروا لا يشعرون بانتماءهم لهذا الوطن الذي لم يعد يحس بمعاناتهم وظل يلفظهم ويبعدهم عنه، ينقل لنا الراوي هذه المعاناة بقوله: «ولا أدعى بُنُوَّتَه لبلاد تجحد وجوده، وهو الذي استظل في لظاها

[1] – الزوادة: كيس من الجلد يوضع فيه الزاد.
– الغرارة: كيس كبير من الصوف أو خيط توضع فيه الحبوب و غيرها.
–القفة: وعاء من ورق النخل لحمل البضائع وغيرها.

[2] –الحبيب السايح: ذاك الحنين، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2004م، ص 37.

[3] – المصدر السابق، ص 36.

[4] – المصدر نفسه، ص 20.

وارتوى من شقاها، لا يضايقه مشي في شوارعها العمومية أو ركوب حافلاتها الخاصة، يحس بردها وحرَّها»[1].

ويقول في موضع آخر مفصلًّا في طبيعة المعاناة: « إنَّما أي إشقاء له أن تكون البلاد عطلت لغته ونثرت في مسراه إلى الإجابة دُحّاسًا وحريقًا، ثم للخوف في قلبه صرَّعت بابًا ليتغرب في وجوده... »[2].

تطرقت الرواية –أيضا– إلى موضوعات عدة منها الحب والعشق والدين والخيانة والمروق، ومنها موضوعات جديدة طارئة على المجتمع وكان للكاتب جرأة طرقها– مثل الشذوذ–وذلك من خلال رؤية فكرية فلسفية تبحث في أسرار وجود الإنسان وفنائه، وكيف تغير كل شيء من حوله« فلم يعد لليل طعم فقدت النهارات لذتها وضياءاتها، بؤسها وسعادتها سيان.وحازت عقدة التيئيس حسرة في القلب. وثار القبلي وصار الأمر إلى الجاهز حتى العشق حتى الجحود لم يبق غير الحنين»[3].

لقد قامت الرواية على فكرة أساسية هي لوعة الحنين إلى الماضي الجميل المشرق الذي ظل يأسر "بوحباكة" وغيره من شخصيات الرواية، فكانت بذلك وعاءً لإفراغ شحناتهم العاطفية وتصوير حالة التشظي والقلق المصحوب بالخوف من المستقبل، كل هذه العواطف كان قد دبَّجها "بوحباكة" في مقالاته التي كان ينشرها في إحدى المجلات الجهوية، يقول الراوي: « كذلك كان بوحباكة لما أراد أن يدبّج شيئا عن تاريخ البلاد يتحرق حنينًا إلى زمن جميل لم يسعفه التذكر إلَّا على أن يخط شيئا مرضيًا، كالحنينيين تمامًا »[4].

إنَّ ما كان ينشره "بوحباكة" ما هو إلَّا رغبة منه في« إثارة الانفعالات الدافعة نحو التحرك لزحزحة هذا الزمن نحو إشراقة الحنين»[5].

ولم يقتصر هذا التشظي على شخصيات الرواية فقط، وإنَّما طال بناءها الفني أيضا؛ إذ يرى

---

[1]– المصدر نفسه، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص (17، 18).

[3]– المصدر السابق، ص 111.

[4]– المصدر نفسه، ص 75.

[5]– شعبان بهلول: أسلبة النَّص السردي بتقنيات الإعلام في روايتي " ذاك الحنين" و " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مجلة فصل الخطاب، م3، العدد9، مارس 2015م، ص 82.

"الطيب دبه" أنَّ الرواية قد قامت «على حبكة متشظية ومعمار فني متوتر تداخل فيهما الحضور والغياب والوحشة والاستئناس، وامتزجت عبرهما لحظات الفرح والابتهاج بلحظات الأسى المحوط بلوعة الشوق والحنين»[1] .

ولعل أهم ما رسخ هذا التشظي على مستوى الرواية هو لغتها الوسطى بين الفصحى والعامية المنتقاة ألفاظها بشكل دقيق أبانت عن تمفصلات سياقية كثيرة تجعل القارئ ينساق خلفها دون أن يشعر، فيضيع حبل الحكي من يده، فلا يجد نفسه إلَّا وهو يقلب الصفحات نحو الخلف لعله يمسك بزمام الأحداث، وهذا ما خلق نوعًا من التوتر والتشظي على مستوى البناء الفني للنَّص الروائي « فلغتها وإن دلت على مهارة عالية في الكتابة تنزع إلى قدر كبير من التمرد والتحرر، لما يقوم به نصها من تعابير غامضة تتكسر فيها أبعاد الزمان والمكان، وتتداخل، عبرها معالم الأشياء والشخوص والحوادث إلى الدرجة التي يمتنع فيها خيط التواصل بمستوييه اللغوي والفني، عن أن تكون في يد غير النخبة من القراء الخبراء المتمرسين بل إن التواصل ليبدو شاقًا متعثرا في بعض الأحيان حتى مع هؤلاء القراء أنفسهم»[2].

تتوزع الرواية على ثمانية عشر فصلاً تتصدرها عناوين فرعية تحمل دلالات مكثفة لمضمون فصولها، وترتبط هذه الفصول ارتباطًا وثيقًا بالمضمون العام للرواية؛ إذ تصور واقع مدينة فقدت جمالها وإشراقتها بتواطؤ من أبنائها الذين لم يكتفوا بتخريبها، بل استمتعوا حتى بتحطيم أنفسهم، لقد جسدت الرواية هذا الواقع المؤلم من خلال ما نقلته من مشاهد وأحداث كانت محاور أساسية لبنية فصولها.

اشتملت الرواية –أيضا– على بنيات مفتاحية أدرجها الروائي كعتبات تنضاف إلى العنوان الرئيسي حتى يتمكن القارئ من استنطاق النَّص وسبر أغواره، وتتحدد كلها بطابعها الزمكاني، إذ تنفتح دلالالتها على المكان والزمان المتأرجح بين الماضي والحاضر .

سنحاول في هذا المقام الوقوف عند هذه العتبات وغيرها حتى نستجلي دلالالتها التي تحيلنا إلى الدلالة الكلية للنَّص الروائي، وقبل ذلك يمكننا أن نقدم جدولًا توضيحًا لعناصر المناص النشري

[1] – الطيب دبه: مظاهر الانزياح ووظائفه في رواية " ذاك الحنين"، للسائح الحبيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، الجزائر، العدد 2، دت، ص 58

[2] – المرجع السابق، ص 58.

والتأليفي لروية "ذاك الحنين" كما هو موضح في الجدول:

رواية "ذاك الحنين"

مناص نشري قبلي	مناص تأليفي قبلي			النَّص	مناص نشري بعدي
-اسم المؤلف -عنوان الرواية -المؤشر الجنسي -اسم دار النشر	استهلال: تذكاراً لمدينة بعيدة في القلب	تصدير1: بيت شعري من كتاب "مروج الذهب" للمسعودي	تصدير2: قراءة في المزْولة (هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب) Fais comme moi ne compte que les heures ensoleilles (جاعل الليل سكنا والشمس والقمر حسبانا) الساعة الحقيقية هي الساعة التي تيسرها الساعة الشمسية	عناوين داخلية	مقطع روائي باللغة الفرنسية ومترجم باللغة العربية.

اعتمادا على هذا الجدول سنحاول دراسة أنماط المناص التأليفي الذي احتوت عليه الرواية بما في ذلك العناوين الداخلية :

1- العنوان الرئيسي :

اختار "الحبيب السايح" لهذه المدونة الروائية عنوانًا رئيسيًا واحدًا، هو"ذاك الحنين"، وقد احتل العنوان الصدارة إلى جانب اسم المؤلف على صفحة الغلاف وعلى الصفحتين اللتين بعده مما يوحي بأهميته.

وتتم مقارنة العنوان على مستويين، المستوى التركيبي (الصياغي)، والمستوى الدلالي، فعلى المستوى التركيبي تقوم بنية العنوان على دالين فقط "ذاك" اسم اشارة للمذكر، و"الحنين" وهو المشار إليه، ولا تكمن وظيفة اسم الإشارة هنا في تجسيد الواقع المشار إليه واستحضاره بصورة مرئية؛ إذ لم يرد المشار إليه شيئًا محسوسًا وإنَّما شيئًا معنويًا، لذلك فوظيفته تتعدى الاشارة إلى مقدار الشيء المشار إليه أو المتحدث عنه، أمَّا من حيث الوظيفة النحوية، فقد ورد العنوان على شكل مركب اسمي، يمثل المركب الأول "ذاك" مبتدأ، بينما يمثل الثاني بدل كل من كل، وبذلك نكون أمام دالين لمدلولٍ واحد، لأن ذاك هو الحنين والحنين هو ذاك الذي في القلب.

الملاحظ أيضًا على العنوان عدم اكتمال بنيته التركيبية؛ إذ نلمس غياب مركب آخر –على الأرجح– هو الخبر، مما يستدعي منا تقديره بـ "موجود" –على عادة النحويين– وبما أن الحنين يكون في القلب فإن التقدير سيكون: ذاك الحنين موجود في القلب ولا يمكننا الادعاء أن هذا التقدير هو الأول والأخير وإنَّما هو واحد من بين الكثير من الاحتمالات التي يمكن أن ينطوي عليها العنوان، لذلك واستكمالا لعملية التحليل لابد من ملاحقة السياق الذي تحتضنه هذه الصيغة داخل المتن الروائي.

أمَّا على مستوى الدلالة فقد وردت هذه الصيغة "ذاك الحنين" مرتين فقط في نهاية الرواية، وقد جاءت دالة على ما تبقى في القلب من حنين للبلاد وللأحباب ولأيام الود والصفاء، وهذا ما يؤكد علاقة التلازم والتناسب القائمة بين العنوان كدال وبين العنوان كمدلول، ويمكننا أن نمثل بهذا المقطع الأخير من الرواية الذي ينقل الراوي فيه حسرة البطل على ما صارت إليه البلاد بعد أن اكتسحتها رياح القبلي القوية إذ يقول: « فالقضاء الآتي هولاً من خلف السهوب ترتهن له الخضرة الباقية في قلب أمٍّ اتراسًا دون أسوار ذاك الحنين كي تحرق تلك اليد ما في القلب يتبقى»[1].

[1] – ذاك الحنين، ص 200.

أما مفردة "الحنين" فقد بسطت نفوذها في المتن إذ ترددت أكثر من اثنتي عشرة مرة على امتداد مائتي صفحة، وغالبًا ما اقترنت بمشاعر الحسرة والحزن الذين كثيرًا ما كانا يراودان البطل كلما أراد أن يدبج مقالاته عن أحوال البلاد والعباد، وتطالعنا فاتحة الرواية بعبارة صريحة كشفت عن طبيعة هذا الحنين، ومصدره، وأسبابه، مما يضع حدًّا لكثرة التأويلات، حيث يقول الرواي على لسان خليفة المداح: « مولى المحنة يا حضار واحد من البلاد، سبحان خالقي مولاي مكن لي نعمة الكلام، الرجال بأفعالها كما النساء بمعادنها، والبلدان بآثارها جاه الزمان على بغتة، فتح له الصدر وقال: القلب فيه حنيني محفور لمدينة هرشمت مزولتها وأتلفت كنيستها وجحدت مسابحها ونسيت جوامعها»[1].

تتضح من خلال هذه الفاتحة محنة البطل وما اختلجته من حزن وأسى على مدينة أضاعت معالمها وجحدت ماضيها، ولوثت حاضرها فلم يبق لها في قلوب أهلها سوى ذاك الحنين الممزوج بالحسرة، فعنوان "ذاك الحنين": « يحمل كثيرًا من الأسى والشوق حيث تمتزج فيه البنية الصوتية بمشاعر النفس التوّاقة إلى الزمن الإعماري الإيصالي والتأسف على ذهابه، وقد طمره الحاضر المتوقف المتقهقر، فحزم الأول أمتعته وحط الثاني بكلكله»[2].

2- الاستهلال :

قدم "الحبيب السايح" أول عتباته المفتاحية على شكل استهلال قصير يقول فيه: " تذكاراً لمدينة بعيدة في القلب"، وقد حقق هذا الاستهلال وظيفة توجيه النَّص وضمان حسن تلقيه، إذ عمل على تبئير المتلقي باتجاه عنصر مهم في النَّص وهو "المكان"، مما قلص من الإمكانات التأويلية التي انطوى عليها العنوان، وبالتالي انحصرت دلالته في دلالة واحدة وهي الحنين إلى المكان أو المدينة، ومع ذلك وبالرغم من أن الاستهلال قد استطاع أن يزيل العتمة نوعًا ما عن العنوان إلاَّ أنَّه لم يشف فضول القارئ بل زاد من رغبته في معرفة هذه المدينة ولماذا اختارها الروائي بالضبط؟ وما سبب حنين الروائي إليها؟ خاصة وأنَّه اعتبرها بعيدة في القلب مما يوحي بمكانتها الكبيرة في قلبه.

[1] -المصدر نفسه، ص 17.

[2] - المصدر السابق، ص 176.

لذلك تطلب هذا الاستهلال تصديراً أو تصديرين حتى تنفتح كل الأبواب أمام الملتقى كي يلج عالم النَّص دون وجل من العقبات التي يمكن أن تعترض فهمه للنَّص.

3-التصدير :

صدَّر "السايح" روايته بعدة بنى خارجية، تتمتع باستقلاليتها عن النَّص الروائي، ولكنها لا تشكل قطعية معه؛ إذ تشير إليه بوجه أو بآخر، وأول هذه التصديرات بيت شعري:

قف بالمنازل ساعة فتأمل هل بالديار لرائد من منزل

لم يشر الروائي إلى المصدر الذي أخذ منه البيت الشعري –كعادته– وهذا حتى يزيد من فضول القارئ ويدفعه للبحث عن مصدره، هذا من جهة ومن جهة أخرى نلمس رغبة الروائي في البحث عن قارئ، نموذجي لنصه، والبيت مأخوذ من كتاب "مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي، (ت 340هـ) وكان الروائي قد ضمن متنه أقوالاً من هذا الكتاب مشيرًا إلى اسم الكتاب وصاحبه، في حين لم يشر إلى أن البيت مقتبس منه تاركًا القارئ يتوقع ذلك بنباهته، خاصة وأنّ الروائي كثيرا ما يعمد إلى هذا الأسلوب في أعماله، إذ يستحضر في كل عمل من أعماله كتابًا نفيسًا، حتى يلفت انتباه القارئ إلى قيمته ومثل هذا الأمر لا يقوم به إلاَّ كاتب حاذق يدرك جيدا قيمة ما يكتبه، ولا يدرك هذا الأمر –أيضا– إلاَّ قارئ وفيٌّ له يؤمن بما يكتبه.

وللإشارة فإن البيت مما غني ل"هارون الرشيد"، وينسبه المسعودي نقلا عن إبراهيم الموصلي لرجل اسمه "مسكين المدني" وكنيته "أبو صدقة"، وقد أورد "المسعودي" بيتين بدل واحد وهما :

قـــف بالمـــنازل ســـاعة فتأمل هـــل بالديـــار لرائـــد من منزل؟

ما بالديار من البلى فلقد أرى فلسوف أُحمَلُ للبلى في محمِلِ.[1]

ومما لا شك فيه أن استحضار الروائي لهذا البيت لم يكن اعتباطًا أو من باب الصدفة وإنَّما أتى به ليدعم الاستهلال ويؤكد الفكرة نفسها على أن حنين الكاتب كله لمدينة أحبها وظل حنينه يأسره إليها.

[1] – أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مجلد 2، الشركة العالمية للكتاب، ط2، 1990م. ص (344، 345).

يضمن هذا البيت المفهوم الذي عُرف في الشعر العربي القديم بالبكاء على الأطلال؛ إذ يوحي بمشاعر الشوق والحنين إلى ديار عاد إليها صاحبها بعد غياب، وقد أطال التأمل فيها فغمرت الحسرة قلبه دون أن يدرك منزله، كل هذه الدلالات التي كثفها التصدير كان لها صدى في النَّص، فبطل الرواية قد غادر بلدته بعد أن ضاقت به السبل فلم يتحمل ما يراه من مشاهد تخريب وتدمير لمعالم البلدة، فبعد أن هدمت الكنيسة أتى الدور على الكُتاب والمقام في الضاحية الشرقية، ثم المنازل القديمة بالحي العربي بالناحية الغربية، وبعدها تخريب الحديقة العامة وقطع أشجارها وتكسير نافورتها بحجة إعادة هندستها، كل هذه المشاهد قد ولدت الحسرة في قلب البطل فترجمتها عبارته: « أنا ذاهب، أنت راحل، دمرتنا حماقات البشر»[1].

وبعودته بعد غياب وجد البلاد غارقة في "القبلي" الذي اكتسحتها فأباد ما بقي فيها من الخضرة ومن منابع المياه، وبث فيها الغبار والرمال والجفاف، فاجتث الأشجار واقتلع الحشائش وغادرت الطيور واستسلمت البلدة للسواد والقذارة، فضاق الصدر وسرى الحزن بين الجوانح، ولم يبق للبطل سوى ذاك الحنين.

أمَّا التصدير الثاني فقد تضمن عدة نصوص تدور كلها في فلك الزمن، مما يدعم الارتباط القائم بين المكان والزمان في الرواية وعلاقتهما بالإنسان وحقيقة وجوده، تطالعنا الصفحة بعنوان صغير في رأس الصفحة "قراءة في المزْولة"، و"المزْولة" هي« أداة توقيت نهاري، تتكون من عدة نقاط وخطوط، رسمت على صحيفة عريضة، وفي وسطها عصا مستقيمة أفقية يتحدد الوقت من طول ظلها الناتج عن وقوع أشعة الشمس عليها حيث تترك ظلا على النقاط والخطوط وهي من أقدم آلات قياس الزمن »[2]، ويوحي هذا العنوان بأنَّ هناك عودة إلى الزمن الماضي، ذلك الزمن الجميل الذي يشعر الإنسان دائمًا بالحنين إليه، ثم توالت المفاتيح الزمنية لتأتي الآية الكريمة: «هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب» يونس (5).

لتؤكد أهمية الزمن بالنسبة للإنسان، وارتباطه بحركة الكواكب (الشمس والقمر)، وتندرج حتى هذه

[1] – ذاك الحنين، ص 200.

[2] – موقع ويكيبديا: ar.m. wikipedia. Org

الآية مقولة أخرى باللغة الفرنسية:

Fais comme moi ne compte que les heureus ensoleilles

والتي يمكن ترجمتها: " افعل مثلي، لا تثق إلا في الساعات الشمسية".

ثم يدرج بعدها آية كريمة أخرى: «جاعل الليل سكنًا والشمس والقمر حسبانًا» الأنعام(96) .

ولا تخرج هي الأخرى عن مجال الزمن وكيفية حسابه وعلاقته بحركة الكواكب وكذلك العبارة الأخيرة التي أدرجها أسفل الصفحة: « الساعة الحقيقية هي التي تسيرها الساعة الشمسية»، حيث تركز هي الأخرى على الزمن وتعيد الاعتبار للساعة الشمسية التقليدية في إشارة منه إلى قيمة الزمن الماضي مقارنة بالحاضر.

يقدم هذا التصدير المتعدد المرجعيات إشارة إلى محورية الزمن –إلى جانب المكان– في النَّص الروائي "ذاك الحنين"، وهذا ما جسدته الرواية من خلال تخصيصها فصلاً كاملاً (الفصل العاشر) للحديث عن المزْولة (الساعة الشمسية التقليدية) وكيف اهتدى إليها الإنسان القديم، الذي كان يدرك قيمة الوقت، ويدرك أن قيمة وجوده لا تتحقق إلاَّ بحسن استغلال الوقت، « فإنَّ صاحب فكرة إقامة الساعة في قلب البلد قبل إطلاق النار بعقدين هو أحد الذين أعطاهم الإله الحكمة ليفقهوا أنَّ البلاد كالإنسان لا تحيا بلا زمن»[1].

إن في استحضار "المزْولة" استحضار لذاك الزمن الجميل، زمن الحركة والسعي والبناء والأمل في مقابل الزمن الحاضر الكئيب التعيس، الذي أصبح الشعور فيه خاليًا من الوعي بالزمن الضائع « في لحظة من اللحظات الململمة من نثار الذاكرة سأل زمنه: أين الكتاتيب وأول مصلى عتيق، أين الكنيسة والسور، وأين دار الشرع .. لماذا غابت تشكيلات الحشيش والنوار؟... ماتت أشجار الخروب... انقرضت أشجار الإجاص، أين أشجار الكروم. الوادي نشف... »[2].

تطرح الرواية من خلال مقولة الزمن فكرة أن الإنسان المعاصر قد أتلف تراثه (مزْولته) وأهمل وقته، وهذا هو سبب تخلفه وتقهقره وركونه إلى الضعف والاستسلام، فالساعة قد توقفت وتوقف معها كل

[1] – ذاك الحنين، ص 118.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

شيء، « توقفت جميعها يوم توقف الزمان في البلاد، وانكسر زجاجها وتهرشم إطارها وبال عليها الجحود كما كلب على الورد، وظاهرها الدهر»[1].

لقد ركزت رواية "ذاك الحنين" على فكرة الحياة الحقيقية التي يجب أن يحياها الإنسان، وهي أن يجعل الزمن عنصرًا مهمًا فيها، إذ أن حياة الأمم وازدهارها مرتبط بمدى مواكبتهم للزمن، فكلما أحسنت الأمة استغلال وقتها كان ذلك دليلاً على أنَّها تسير في طريق النهضة والحضارة ولكن الرواية جسدت واقعًا يسير عكس ذلك؛ إذ كثفت مظاهر الجمود واليأس والقنوط، فصورت مدينة تحولت إلى أطلال تُسفيها رياح القبلي الجنوبية، فضاقت الصدور واشتدت المعاناة وتوقف إحساس النّاس بالزمن وأطبق الحزن على كل شيء، فلم يبق إلاَّ« آخر بقايا زمن يهرب من القلب أمام الدمار الجنوني حتى لا يبقى غير الحنين إلى تذكار يأبى أبدًا أن يسرح ساعة واحدة إلى حدائق زهو الخواطر لاسترداد جزء منه سدًا لفجوات الدهر في الكبد صراخًا في العدم، بطي امتداده بفرح منتظر»[2].

5- العناوين الفرعية :

تحضر العناوين الفرعية في "ذاك الحنين" باعتبارها عتبات مفتاحية، تسمح بالولوج إلى أغوار فصولها واستنطاق بنياتها الدلالية؛ إلاَّ أن الملاحظ على هذه العناوين أنَّها عناوين ترميزية مفعمة بالغموض والانزياح، فهي تمارس غوايتها على القارئ وتحرضه على قراءتها؛ إذ لا يحمل دلالات جاهزة وإنَّما تتحقق دلالاتها باقتحام عالم المتن، « فالعنوان لا يمكن أن يكتفي بذاته، بل إن مهمته أن يثير في المتلقي كمًّا هائلاً من التحفز الاستطلاعي الذي يبغي امتلاك المعرفة التي يقدمها المتن»[3].

تشتمل المدونة الروائية على ثمانية عشر فصلاً تتصدرها العناوين الآتية:

الفصل الأول: أيُّ قادر على قهر الدهر. أنتَ أم الحجر؟.

[1] – المصدر نفسه، ص 108.

[2] – المصدر نفسه، ص (185، 186).

[3] – محمد عبد المطلب : بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2001م، ص 20.

الفصل الثاني: ريق الفجر من عسل الجنة.

الفصل الثالث: الشتاء يفقد ذاكرته.

الفصل الرابع: أبغي أن أجن كيما أقترب منك.

الفصل الخامس: واليوم من أمسه في غده آيلٌ إلى الحسرة.

الفصل السادس: إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة.

الفصل السابع: قطعت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير.

الفصل الثامن: احتراق ظل لفاجعة أحزانه.

الفصل التاسع: افتقدت الأعشاش لقاليقها، ورحلت مادلين.

الفصل العاشر: ذراعه حزنه يبث إليه شكوى الحجر.

الفصل الحادي عشر: غابت مادلين أبدًا.

الفصل الثاني عشر: امرأة من عناد ومرمر.

الفصل الثالث عشر: العرّابة تحمل قلب أمّ وتموت أيضا.

الفصل الرابع عشر: يوم من أيام الرب الكريم.

الفصل الخامس عشر: زمن من العشق بعمر الفراش.

الفصل السادس عشر: الخنجر والبولالة، القمبري والقرقابو.

الفصل السابع عشر: نخبٌ لديار المحنة.

الفصل الثامن عشر: تلك صحراؤك، وذا الهذيان لا مفر.

وكلها عناوين موضوعاتية مرتبطة بمضمون فصولها ولا تخرج عن البنية الكلية للنَّص، وإن كانت تجنح إلى الإيحاء الذي تشوبه الغرابة والغموض، إلاَّ أن وظيفتها لا تخرج عن تحديد مضمون الوحدات السَّردية المشكلة للنص الروائي وعلى العموم فالعنوان الفرعي ينهض في أبسط وظائفه« كخارطة عنوانية

لوصف المنعطفات والمسارات الداخلية المعقدة للنَّص، وكإشارة مرور سيمولوجية للتحرك في متاهة تشعباته الداخلية»[1].

وسوف نسعى إلى تسليط الضوء على بنية هذه العناوين حتى نتمكن من الإمساك بالعلاقة بينها وبين متونها، وكذا الدلالات والإيحاءات التي تروم إيصالها إلى المتلقي.

الفصل: الأول: أيُّ قادر على قهر الدهر، أنتَ أم الحجر؟

افتتح الروائي نصه بهذا العنوان الذي جاء في شكل جملة إنشائية بصيغة الاستفهام، "ذاك الحنين"، ويبدو للقارئ من الوهلة الأولى أن العنوان بعيد كل البعد عن العنوان الرئيسي للرواية، كما أنَّه يتكون من دوال (القهر- الحجر) لا توحي بالحنين الذي يحيل إليه العنوان، وإنَّما توحي بعكس ذلك، وهذا ما أوقع القارئ في حيرة السؤال عن سبب القهر الذي يشير إليه العنوان وعن طبيعته، وعن علاقته بـ"ذاك الحنين" الذي لم يجد له تفسيراً.

تتضح دلالات العنوان شيئا فشيئًا كلما توغل القارئ في متن هذا الفصل، خاصة وأن الروائي قد أعاد ذكر العنوان حرفيًا ضمن المتن، فالعنوان قد ورد كاستفهام استنكاري حدَّث به البطل "بوحباكة" نفسه بعد أن عرض معاناته وقلقه من حالة الخراب التي عمت البلاد والتي لم يجد لها تفسيرًا سوى أن ينسبها إلى الزمن الذي لا يستطيع قهره أحد. لا الحجر ولا البشر فلا المزولة القديمة المصنوعة من الحجر والرخام استطاعت أن تصمد في وجه الزمن بعد أن تهرشمت أرقامها وتكسرت عقاربها، ولا الإنسان استطاع أن يقف أمام رياح التغيير فظل محافظًا على قيمته ومبادئه السامية، وهذا ما جعل البطل يعيش حالة من الهمّ والبأس والعزلة التي جعلته لا ينفك عن السؤال: « ما معنى أن أكون حالةً أنا في هذا الدمار؟ البلاد ما عادت تجيب منهكة بالانتظار. أحال على قلقه ما ينتهي إليه من أخبار... »[2].

وهذا ما جعله يلوذ بالذكرى، لعله يحظى بشيء من الماضي الجميل الذي يدرك جيدًا أنَّه لن يعود وما تبقى منه إلاَّ ذاك الحنين، لذلك انصرف إلى « بدايات سرد محنة حنينه على لسان يلجمها مرة ومرة

[1] – صادق القاضي: عتبات النَّص الشعري الحديث(المعاصرة الشعرية و شعرية المعاصرة)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، دط، 2014م، ص 95

[2] – المصدر السابق، ص 24.

ومرة ولكن الفيضَ به قلبُه يضيق»[1].

الفصل الثاني: ريق الفجر من عسل الجنة.

يندرج هذا العنوان ضمن العناوين الإيحائية التي لايمكن الإمساك بدلالتها ببساطة وقد جاء جملة خبرية توحي بالانشراح والراحة، وذلك لما اشتملت عليه من دوال توحي بذلك من قبيل الفجر، العسل، الجنة، فالفجر وقت الراحة والسكينة، والعسل دواء وشفاء لكل الأمراض، بينما الجنة دار الخلود حيث لا وصب فيها ولا نصب.

وبالانتقال إلى مضمون الفصل تتكشف هذه الدلالات؛ إذ يطالعنا الراوي بسرد تفاصيل آخر ليلة قضاها البطل في مدينته، بعد أن اختار الرحيل لعله يظفر بواقع أفضل من واقعه، فكانت محطته الأخيرة فيها "علجية"، هذه المرأة التي وجد فيها الراحة والأمان، فأُنسها صفاء وحبها شقاء، وعِشرتُها وفاء، ومحبتها هي الحقيقة الوحيدة التي تزرع فيه الأمل بغدٍ أفضل.

اختار الراوي أن تكون هذه الليلة شبيهة بلياليِ "ألف ليلة وليلة"؛ جاعلاً "علجية" وهي تستدرج "بوحباكة" كي ينام عندها حتى لا يغادر البلاد، ساردة له حكاية "عشبة خضار" كشهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، فبعد أن غفى على فخذها متخيلا ما كانت تسرده له من أمر الفتى "سرحان" والسَّاحرة "عشبة خضّار"، « كانت أولى خيوط فجر خريفي تنجبس لما أفاق فاتحًا عينيه على علجية أجمل مما كانت ستوصف "بنت الحضري" أو"عشبة خضار". الماء الدافئ في طاسة الفضة والقهوة بالحليب في الصينية النحاسية، والمطلوع في طبق الحلفا المرقوم... ويدٌ كريمة كالنسيم تمتد ناعمة نحوه تستنهضه، وصدر أكبر نبلاً من سعة البلاد الجحود، فاحتضنها... ريق الفجر من عسل الجنة».[2]

الفصل الثالث: الشتاءُ يفقدُ ذاكرته.

يتشكل هذا العنوان من جملة اسمية تامة الأركان، فالشتاءُ مبتدأ والجملة الفعلية (يفقد ذاكرته) خبر، وبالرغم من اكتمال البناء اللغوي للعنوان إلاَّ أنَّ دلالته غير محددة، إذ انبنى العنوان على مفردة أساسية هي (الشتاء) التي تحمل بدورها دلالات كثيرة تصل حد التناقض أحيانًا، فالشتاء قد يوحي

[1] -المصدر نفسه، ص 25.

[2] - المصدر السابق، ص (33، 34).

بالخوف والوحشة والتشاؤم، كما قد يوحي بالحب والخير والتفاؤل، إلاَّ أن جملة الخبر ترجع الكفة للدلالة الأولى، ويبقى المتن مفتاح الدلالة الحقيقية.

تضمن الفصل حديثا عن المقالة التي دبَّجها "بوحباكة" في مقهى "الزلط" حول قضايا الفساد التي تشهدها البلاد خاصة ما تعلق بوزارة التجارة وبنك التنمية الفلاحية، وقد حمَّلها مشاعر الكره والبغض لهؤلاء أشباه التجار والفلاحين المزعومين الذين نهبوا البلاد بقروضهم المزورة، حتى « صارت مصائب البلاد المعاشية والحياتية تُعزى أسبابُها إلى أصحاب السلفية الذين أوقدوا النَّار في كل شيء»[1].

يسترسل "بوحباكة" في سرد تفاصيل هذه القضايا ملمحا إلى أن التغيير آتٍ لا محالة، وأن الخريف سوف يتبعه شتاء لن يكون كأي شتاء، و« لم تكن البلاد تقدّر أن الشتاء فيها سيفقد ذاكرته».[2]

الفصل الرابع: أبغي أن أجن كيما أقترب منك.

صيغ هذا العنوان بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، وتبدو دلالة العنوان بسيطة بساطة لغته، إذ تضمن تغزلاً بامرأة معينة قد تكون استهوت البطل لدرجة يصاب فيها بالجنون كلما اقترب منها، لكن العنوان يبقى مفتوح الدلالة إلى أن يؤكدها المتن، فلربما المرأة ليست المرأة، بل الوطن، ولربما الجنون ليس هو الجنون؟.

يمثل هذا الفصل امتداداً لسابقه؛ إذ ركز على ما كان يدّبجه "بوحباكة" من مقالات حول أحوال البلاد والعباد، والتي كان محركه هذه المرة الفتاة اليتيمة "يسمينة" التي لم تجد لها مأوى بعد وفاة والديها سوى بيت الدعارة "الدار الكبيرة" أين لاقت أشد أنواع العنف النفسي والجسدي، لتدخل مستشفى الأمراض العقلية، وتخرج منه بعد ذلك وقد أصابها الجنون، بعد أن قتلت سيدتها التي لم ترأف بحالها وجاءت تطلبها وهي في المستشفى.

ف"بوحباكة" وهو ينظر في وجه "يسمينة" الممتلئ بالكدمات والخدوش وجسمها النحيل الذي لايقوى على الحراك، تخيل حالها كحال البلاد التي فقدت عزَّها لما فقدت أبناءها الغيورين عليها، فراح يدّبج: « ضاعت الرّحلة، وفقدت السيدة ديار عزِّها، وخسرت أشجارها ولم عليها غبار القبلي،

[1] -المصدر نفسه، ص 38.

[2] -المصدر نفسه، ص 45.

وهجمت على فضائها فلول مما صنعته اليد الهلالية فباد حسنها، وجميع معالم تلافيف ذاكرتها تلفت، وكل أغراسها تَحْتَحَتْ»[1].

وفي حاشية المقال لم يعِ ما كان يكتب فإذا به يدوّن: « يسمينة جسد من قمح وروح من زهر بري ومذاق من عسل .سيدتي، أبغي أن أُجن كيما أقترب من قلبك»[2].

الفصل الخامس: واليوم من أمسه في غده آيلٌ إلى الحسرة :

يطالعنا العنوان بمؤشرات زمنية هي اليوم والأمس والغد، ويحصر دلالتها كلها في لفظة "الحسرة"، وكأنّ العنوان يقارب دلالته التي تعبر عن حالة الحزن والحسرة التي تجتاح البطل كلما عاين وضع البلاد الذي لا يتحسن فأمسه كيومه ويومه كغده وكله آيلٌ إلى الحسرة والضياع.

لقد تجسدت دلالات هذا النوع بصورة واضحة في هذا الفصل؛ إذ نقل لنا الراوي ما وقف عليه "بوحباكة" وهو يغادر بيته فجرًا باتجاه المقهى من مشاهد يدمى لها القلب، خاصة منظر المجانين المتكومين أمام شعل متوهجة من النَّار وقد زعزعت كيانهم لسعات البرد القارص، فهذا المنظر الكئيب قد طبع المدينة لسنوات، فعدد المجانين يتصاعد ومظاهر الخراب والدمار تتزايد، فلا أمل في المستقبل هذا ما توصل إليه "بوحباكة" في الأخير؛ إذ « لم يقابله من البلاد غير شحوبها مستقبلا وصُبحها إنَّما يوقظ جميع الأحزان في جسده المعروك بهباء تاريخها القصير عمر الفراش، المفعم بأزمنة فرحة فيها لحظة ربيع غادرت إلى أبدها، واليوم من أمسه في غده آيل إلى نهاية الحسرة والضياع، يستجديه فيه ملل وغربة وبقايا من تذكار. يسمينة وحدها تكون اختارت سبيل الجنون على أن تقضي حسرة في بلاد ينخرها الانتظار»[3].

الفصل السادس: إنِّي أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة.

اشتمل هذا العنوان على مفردات توحي بمشاعر الشوق والحرقة التي أفصح عن سببها المتمثل في الفراق والشعور بالغربة والوحشة، ويحتمل العنوان دلالتين لا ثالث لهما، فإمَّا أن يكون هذا الشوق

[1] – المصدر السابق، ص 51.
[2] – المصدر نفسه، ص 52.
[3] – المصدر السابق، ص 72.

والحنين للبلاد وإمَّا أن يكون للمرأة، لأن الرواية قد قامت على تيمتين أساسيتين هما "المكان" و"المرأة" وتتضح دلالة العنوان من خلال مضمون فصله، إذ لم يكن حنين البطل للمكان فقط ولا للمرأة فقط، بل لهما معًا، فغربته عن بلاده قد أوقدت نار الحنين إلى أيامها التي قضاها في قهوة "الزلط" بين النَّاس البسطاء الذين يكابرون كي ينسوا همَّهم ومحنهم ويضحكون رغم بأسهم وشقائهم، « فكل شيء في هذا الصباح يحسه يذوي إلاَّ نار الحنين تتقد مسرى بينه وبين البلاد، تلوعه وتلظى جوانحه وتقهر عناده في أن يستريح ساعة في قهوة الزلط يتشرب سلسبيل ضياعه حياةً في عيون أناس بسطاء يكبرون على شقائهم إذ يزيحون عن ظهورهم أو زار دنيا كل ما فيها يؤول إلى الجحود، فيضحكون صادقين وكذلك يغضبون»[1].

وكما اجتاح حنين البلاد قلبه، اجتاح الشوق إلى "علجية" كل مفصل من جسده، فتخيلها وقد بلغت نضج الأربعين أميرة ساحرة فاتنة، لها مهابة أهل السِّر، وجال في خياله كبرياؤها ووفاؤها، و« كيف تجعل من بيتها الأصغر حلمًا حائمًا، كأنَّها هي والنعيم والخلد نفحة هائمة من ذلك العالم الذي لايتوقف عن تقبيس مشعات فردوسية حتى ما تستنفدُ الذي لايمكن لعقله أو خياله أو حلمه أو هواه أن يحيط به أو يترجمه، فيتوق إلى ظل منه في هذا الصباح اللافح يثلج غلة الاشتياق. إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة، كم تمنى لو خط جميع الرسائل التي فكرها في البعد حتى لو لم يرسلها»[2].

الفصل السابع: قطعت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير.

انطوى العنوان على مفردات من معجم الطبيعة كالشجرة و"الشحارير"، وقد ورد معنى هذه الأخيرة في معجم الوسيط أنَّها جمع مفرده "شحرور" وهو: « طائر غرِّيد من فصيلة الشُّحروريات ورتبة الجواثم المشرومات المناقير. ذكره أسود. وأُنثاه أعلاها أسمر وصدرها إلى حمرة، يُصاد ويُربى في أقفاصٍ لحسن صوته»[3].

يتكون هذا العنوان من ثلاثة مقاطع هي "قطعت الشجرة"، "كبرت المقبرة" و"غادرت الشحارير"،

[1] – المصدر نفسه، ص (77، 78).

[2] – المصدر السابق، ص 80.

[3] – مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 474.

كلها متقاربة الدلالة، فالأولى توحي بالخراب والدمار والثانية توحي بكثرة الموت، أمَّا الثالثة فتوحي بالتشاؤم لغياب كل ماهو جميل ونذير شؤم بحلول المصائب والكوارث.

كل هذه الدلالات كان لها صدى في مضمون الفصل؛ إذ نقل هذا الأخير تساؤلات "بلغرايب" وحسراته وهو يرى كل شيء في بلده قد تغير أو اختفى فلا الأشجار تزبر ولا الطيور تغرد، ولم يبق إلاَّ الموت يحوِّم فوق الرؤوس، « ففي لحظة من اللحظات الململمة من نثار الذاكرة سأل زمنه.

أين الكتاتيب وأول مصلى عتيق، أين الكنيسة والسور.. لماذا غابت تشكيلات الحشيش والنوار؟ لم لمْ تغرس نخلة أخرى؟ لم قطعت صفصافة وعرعارة.. وأين جحافل طيور الدوري ما عادت تفرخ في النخل البرهوش؟ لم تزبر ليمونة أخرى. يبست أشجار الأكاسيا. أين أشجار التوت وعين البقرة؟.. يموت أهل البلاد أو يغيبون إلى الأبد وفي قلوبهم تغرس حسرة ماضٍ رهن حلمهم إلى آخر لحظة كي يفرحوا غدًا، فليس الذين كانوا يومًا ما، قبل عشرين سنة أطفالاً أو مراهقين حاضرٌ. فإمَّا الخوف بعدُ وإمَّا التعزي على بقايا تشظيات معالم شيَّدها الحنين أبراجًا سرابية في بلاد لا تعلم متى سكن قلبها الحقد وصار يجري في شرايينها الجحود. »[1].

الفصل الثامن: احتراق ظل لفاجعة أحزانه.

اشتمل هذا العنوان على مفردات توحي كلها بالحرقة والألم، مما يجعل دلالته ثابتة لا تخرج عن المعاناة والأحزان، التي يكون البطل قد عاشها في مرحلة ما من مراحل حياته، وقد أتى المضمون معبراً عن ذلك؛ إذ عاد بنا البطل إلى زمن طفولته ومراهقته، حيث لم ينس حجم الألم الكبير الذي كانت تتركه لسعات السوط في جسمه، كلما دخل الكُتَّاب متأخرًا أو نسي لوحته أو لم يقدر أن يستعرض حفظه على سيِّده، كما عاد بنا إلى أيام حبه الأولى لـ"سعدية" تلك الطفلة الصغيرة الجميلة التي كلما فرَّ من لسع السوط وجدها أمامه قرب السقاية العمومية« تنظر إليه سافرة الحيلة، بينما هو يريدها أن تدري آلام السوط المتحولة كمدات في فخذيه، وسريان الوجع المقدد في جسده رضرضة، برغم ذلك صفى لها

[1] – ذاك الحنين، ص 91.

ابتسامة فرح إذ مدَّت له الأنبوب بيد مزينة المعصم بأسوارة عاجية زرقاء.. في عينيها يرى احتراق ظل لفاجعة أحزانه»[1].

الفصل التاسع: افتقدت الأعشاش لقاليقها، ورحلت مادلين.

يظهر من الوهلة الأولى أنَّ هذا العنوان مركب من جملتين خبريتين لا رابط بينهما فالأولى "افتقدت الأعشاش لقاليقها" والثانية "رحلت مادلين"، إلاَّ أن الخيط الرقيق الذي يشدهما هو "الرحيل"، ف"مادلين" قد رحلت، كما رحلت اللقاليق من أعشاشها في إشارة إلى أن الرحيل قد تم بلا رجعة، فطائر "اللُقلُق" يختار عُشَّه بعناية فائقة لأنَّه يطيل الإقامة فيه، أمّا إذا رحل منه فلا رجعة إليه، ولعل هذا حال مادلين التي سيكتشف لنا مضمون النَّص عن شخصيتها.

يسرد الراوي في هذا الفصل محطة من مراهقة البطل والتي ارتبطت بعشقه للبنت الرومية "مادلين"، التي شغلت عقله وقلبه فظل يراقبها كل يوم أحد وهي تمارس السباحة في المسبح البلدي، إلى أن اختفت بعد ذلك للأبد، وقد صادف يوم رحيلها هدم الكنيسة التي عاشت في شبابيكها اللقاليق، وبذلك فقد حطمت أعشاشها وكسر بيضها، وغابت اللقاليق إلى الأبد، ولم يبق للبطل سوى الحسرة والحنين، فاليوم الذي « لايسمع لقلقة في الأعشاش يضيق قلبه من بدء النهار. لو لم يبتدئ النهار أبداً يبتئس، يشرد مُشيّاً إلى الاندثار. يستكنه أنَّه لا يقضى له في البلاد بغير الحنين المجهض لم يبق له من مادلين غير وجد مثل نور شمعة في مهب تيار هواء»[2].

الفصل العاشر: ذراعه حزنه يبث إليه شكوى الحجر

يشكل هذا العنوان امتدادًا لما قبله من حيث الحالة الشعورية التي عبَّر عنها فالحزن والأسى قد سيطر على شخصيات الرواية خاصة البطل؛ الذي وصل الحد الذي لم يستطع فيه أن يداري حزنه فصار يبثه كل من يجد أمامه، حتى الساعة الشمسية القديمة (المزْولة) قد شاركها حزنه، فما إنْ وقف أمامها حتى ازدادت غصته وحسرته على بلاد تحيا بلا زمن ولا تقيم اعتبارًا له، ناسية أن الذاكرة هي الزمن وأن لا مستقبل إلاَّ باستغلال الزمن، فلم يدر "بوحباكة" هل يحزن على نفسه أم على البلاد أم

[1] – المصدر السابق، ص 103.

[2] – المصدر السابق، ص 109.

على المزْولة، أم على فراق صديق دربه "بلغرايب" وحبيبة قلبه "علجية"، فراح يدبِّج ما ضاقت به نفسه، وفاض به قلبه: « تهرشم المؤشر وبقيت الجداول في مهب الجحود يحتحتها النسيان. وانكسر الخاطر وضاق بالقلب المجال لا بلغرايب ولا علجية غير العجاج والجفاف لذا، ذراعه حزنه يبث إليه شكوى الحجر».[1]

الفصل الحادي عشر غابت مادلين أبدًا.

يبدو هذا العنوان الموجز محدد الدلالة؛ إذ يعيدنا مرة أخرى إلى قصة الفتاة الرومية "مادلين" التي رحلت عن البلدة وتركت البطل يكابد آلام الفراق ولم يكن هذا العنوان إلاَّ استذكارًا كان قد أعاده إلى ذهن البطل معمل قوميس لتعبئة البيرة الذي كان له ول "بلغرايب" ذكريات معه؛ إذ كانا يجمعان زجاجات الشراب الفارغة على حافتي سكة القطار ويعيدان بيعها للمعمل، فرؤيته للمعمل وقد أغلقت أبوابه أثار حنينه إلى مادلين التي رحلت« وبقيت لها دونها نثرات لصورة لم تستطع بطلات الأفلام جميعا أن تلملمها لوجهها كان وجد في ابتسامة منها كفْلا لارتفاعه إلى عالم يدهشه بأوهام كأنَّها الأمواج البحرية تهدهده لا يحرك ذراعًا ولا ساقًا على ظهره أخف من أي ورقة تدخله بين الشراشف تغمره عطرًا»[2].

الفصل الثاني عشر: امرأة من عناد ومرمر.

يأتي هذا العنوان شبيهًا بسابقيه من حيث الإيجاز ومحدودية الدلالة إذ تضمن وصفًا لامرأة، تبدو متميزة عن غيرها؛ إذ استعار لها من الصفات ما يوحي بقوتها وصلابتها وإصرارها، وهذه المرأة لم تكن سوى "فطيمة المروكية" إحدى النساء اللاتي عرفهن البطل في شبابه واستمرت علاقته بها إلى كهولته.

تضمن الفصل سردًا مطولاً لقصة "فطيمة المروكية" التي ظلت وفية للبطل منذ الليلة التي شهدت فيها قهره لكحلوش ولد المانكو، ورغم ما عانته بعد ذلك من آلام بسبب وفاة والديها وتزويجها برجل كبير في السن وترملها بعد ذلك، ودخولها عالم الدعارة بمركز "ميمونة"، إلاَّ أنَّ حبها الكبير للبطل ظل يسري كالدم في عروقها، إلى أن جمعتها "وهران" آخر المطاف، فراحت تستذكر له عن « زمن ذاك

[1] – المصدر نفسه، ص 119.

[2] – المصدر نفسه، ص 126.

المساء الكئيب البارد تحكي عن فتى مهموم عشية خريف محموم مر على بابهم كقمر كدّرت طلعته الغيوم، بعد أن هزم الغريم، هو العاشق المكابر البادي لها مدفوعًا بحماقة التباهي، هي العاشقة الملفوعة بحر التفاني يخبرها حدس المرأة فيها، هي الفتاة الطائشة، أنَّ سرَّ ضعف قاهر كحلوش ولد المانكو امرأة من عناد ومرمر»[1].

الفصل الثالث عشر: الغَّرابة تحمل قلب أمّ وتموت أيضًا.

يعد هذا العنوان من العناوين الإخبارية التي تصرح بدلالتها من أول وهلة إذ يتكون من جملتين خبريتين، تبدوان مكملتين لما جاء في الفصل السابق فالعرّابة ما هي إلاَّ "ميمونة" صاحبة بيت الدعارة الذي كان ملجأ لـ"فطيمة المروكية" والتي ستتحول إلى أمٍّ لها ولكنها تموت هي أيضا، لتبقى هذه الفتاة رهينة قدرها.

ينقل لنا الراوي في هذا الفصل مشاهد تفيض بمشاعر الأمومة والحنان لدرجة تنسيك الفضاء الذي انبعثت فيه، حيث يقول الراوي: « في فراشها على ضوء شمعة، وهي منهكة، ضمتها ميمونة إلى صدرها كما تضم بنتًا لها مخللة شعرها، تعيد عليها كيف أهانت ذلك الزبون الذي أراد أن يطلع عُنوة معها واصفة أيَّاها بأنَّها دُرتها، فكذلك كانت تراها في قفر روحها وخريف جسدها»[2].

ويقول في موضع آخر، « استسلمت الفتاة لقد أراد لها أن تكون محظية مخلوقة تستعيد الأمل في رؤية صورة شبابها الضائع في ابنة لم يكتب لها أن تلدها. كانت تحسها تستبقي في عيونها شيئًا من حلمها لأيام لن تعيشها أبدًا. آمنتها من الخوف يوم افتقدت المعشوق، وخلصتها من راس الثعلب الذي أهدر مالها وساومها على بيع منزل أمِّها من فوق رأسها بعد أن فشل في تحويلها إلى خادمة له مع غيره»[3].

الفصل الرابع عشر: يوم من أيام الرب الكريم.

يشير هذا العنوان إلى وحدة زمنية تقدر بيوم واحد، ولكنه ليس كأيّ يوم، فقد نعت بأنَّه يوم من أيام الكريم، وهذا ما يوحي بأنَّ القصة سوف تشهد حدثًا أقل ما يقال عنه أنَّه حدث غير عادي، وهذا

[1] – المصدر السابق، ص 137.
[2] – المصدر نفسه، ص (147، 148).
[3] –المصدر السابق ، ص (151، 152).

ما جعل العنوان ينفتح على عدة دلالات واحتمالات، حددتها فاتحة الفصل حين أشارت مباشرة إلى الحادثة ومكانها وزمنها، حيث قال الراوي: « وليكن. ليس بالجحيم الذي يأخذه الفناء في الجانب الشرقي من الحي الغربي، في هذا اليوم المنفوث من صور حشر أغبر يعصف الفرح من وجوه الصبيان يدخلون ويخرجون كما نمل النصارى متشنجين شُعْث الرؤوس عُمْش العيون»[1].

لقد تمثل هذا اليوم العسير في تحطيم آليات البلدية للمنازل القديمة في الحي العربي بما فيها ذلك الكُتاب والمقام الذي طالما اعتبره أهل البلدة مطهرًا لأرواحهم الشقية ونفوسهم التعيسة المثقلة بالخطيئة والجريمة، ولم يكن "بوحباكة" يتخيل حجم الصدمة والحيرة التي خلفها تحطيم المقام في نفوس النّاس فراح يدبّج على لسانهم« شتتونا وفرقوا تعاستنا لتكبر في قلب كل واحد منا حنينًا قاتلًا بعد أن كبر عليهم أن نتقاسمها. نحن نقوى عليها، نبددها إلى حين في مقامنا كل سبعة أيام ونحقنها لننعم بتفجيرها كل خريف في عرس فرحنا الدامي نذكي فيه أكبر ذبيحة ليطعم الجن والإنس والحيوان»[2].

الفصل الخامس عشر: زمن من العشق بعمر الفراش

يتقاطع هذا العنوان مع سابقيه كونه يحمل دلالة موحدة، رغم لغته المكناة، إلاَّ أن القارئ لا يجد صعوبة في الوقوف على دلالته؛ إذ الواضح أنَّه يلخص قصة عشق جميلة لم يكتب لها أن تعيش طويلاً، وهذا ما لمسناه من خلال المتن، ففي صفحات قليلة عاد بنا الراوي إلى قصة "يسمينة" الفتاة التي عاشت قبل أن تدخل عالم الدعارة ثم تصاب بالجنون قصة حب مع "حمر العين" الفتى الشهم الذي كان سندها وحاميها بعد فقدانها لأمِّها وبقائها وحيدة تصارع أنياب الوحوش البشرية التي كانت تتحين الفرص للانقضاض عليها لولا وجود هذا الأخير إلى جانبها، فقد كان حجر عثرة أمام الجميع خاصة غريمه "الكبران"، الذي لم يهدأ له بال حتى غدر به في الوادي، وبذلك فقد اجتث « زرعَ زمنٍ من العشق بعمرِ الفَراش»[3] .

الفصل السادس عشر: الخنجر والبولالة، القمبري والقرقابو.

[1] – المصدر نفسه، ص 157.
[2] – المصدر نفسه ، ص 165.
[3] – المصدر السابق، ص 174.

يتشكل هذا العنوان من أربع مفردات تبدو غامضة باستثناء مفردة "الخنجر"، والملاحظ على هذه المفردات أنَّها مفردات محلية يستعملها أهل الغرب الجزائري وجنوبه، ومعظمها يستعمل أثناء احتفالاتهم المحلية، وهذا ما أشار إليه هذا الفصل حين نقل الراوي تفاصيل اللقاء الأول الذي جمع "يسمينة" بـ"حمر العين" في أحد احتفالات البلدة، هذا اللقاء الذي ظل راسخًا في ذهنها حتى بعدما أصيبت بالجنون فقد ظلت « تستحضر لحظات كشف حمر العين عن صدره ودخوله حافيا رحبة التوبة حانيا محيِّيا بيديه المطبقتين مقدمًا الإجلال والإكبار للشيوخ والحاضرين»[1].

وعلى إيقاع القمبري والقرقابو وباستعمال الخنجر والبولالة قدم "حمر العين" عرضًا راقصًا أبهر الحضور، وأشعل فتيل نارٍ في قلب تلك الفتاة الصغيرة التي لم تكن تدري آنذاك أنَّ مصيرها سيكون مرهونًا بفارس أحلامها.

الفصل السابع عشر: نخب لديار المحنة.

انبنى العنوان على مفارقة واضحة؛ جمعت بين متناقضين فمفردة "نخب" توحي بالفرح والاحتفال بينما مفردة "المحنة" بالحزن والشقاء، وهذا ما يجعل القارئ عاجزًا أمام الكم الهائل من التأويلات التي ينفتح عليها العنوان، مما يزيد رغبته في ولوج عالم المتن حتى يتمكن من الوقوف عند الدلالة الحقيقية للعنوان.

يطالعنا هذا الفصل بأحد أسباب محنة الديار وهو هبوب رياح الجنوب (القبلي) على البلدة التي صارت موحشة مقفرة حيث «حزم الفرح أمتعته من ساحات البلاد وكنس بقاياه قبلي أهوج حارق»[2].

أمَّا السبب الثاني فيعود إلى ما خلفته اليد الهلالية (أصحاب المناصب العليا في السلطة) من تخريب للمعالم القديمة وقضاء على المساحات الخضراء بحجة إصلاح البلاد وتحسين حال العباد مزهوة بصنيعها رافعة نخبًا لديار المحنة، وهذا ما لم يتقبله "بوحباكة" فراح يدبج مقالته بلهجة صارمة معاتبًا أهل بلدته الذين ما عادوا يرون أو يسمعون أو حتى يحلمون، حيث يقول: « البلاد خرست مثل امرأة مهجورة رمت أثوابها كأي بغيّ، وسفرت للنكران.. فحديقتها الوحيدة المتبقية من حملة تلك اليد غَوِرَ ماؤها،

[1] – المصدر نفسه، ص 177.

[2] – المصدر السابق، ص 187.

وخرفت أشجارها ربيعًا وهتكت أسوارها ودُعت أبوابها.. لتعرض اليد الهلالية حماقتها في ما لا تجده متسعًا غير الخضرة، لتنسى البلاد عشبها، تجتث رئتها.. ليصَّحر كل بلاد ليست جديرة بالخضرة وليغرق في حزنهم بشر لا يحملون حتى لا يتنفسوا إلاَّ هوانا.. »[1].

الفصل الثامن عشر: تلك صحراؤك، وذا الهذيان، لا مفر.

لقد جاء هذا العنوان مغايرا لسابقيه من حيث الصياغة؛ إذ جاء على شكل خطاب موجه إلى متلقي معين، قد يكون شخصية من شخصيات الرواية، وقد يكون قارئ النَّص بوجه عام خاصة وأنَّه العنوان الأخير في الرواية، ثم إنَّ العنوان في قسمه الثاني "وذا الهذيان، لا مفر"، يصّرح بأنَّ ما ورد، وما قد يرد في هذا الفصل ليس إلاَّ هذيانًا، كان بطل الرواية قد دبَّجه في مقالاته، في مقهى الزلط.

يتمحور هذا الفصل حول الخراب والدمار الذي خلفه ريح القبلي في البلاد فلم يبق على شجر أو حجر أو نبات أو حيوان، حتى العباد لم يسلموا منه، كما دبَّج "بوحباكة": «في اكتساحه، فيسكن عمق التراب وقوالب الحيطان، والسطوح مبيدًا طلائع النسيم، مفسحًا العهن لأسياد لم تفتح عيونهم على البحر، كاتبًا أبجديات بقائه في سفر بلاد لم تنل عند أهلها حظا من الانشغال، لأنَّها تنازلت عن معالم وجودها وحنينها للنسيان والصحراء»[2].

ف"بوحباكة" كان ينتظر نسائم الربيع تهب على البلاد، لعل أهلها يستفيقون من سباتهم، فيبتهج الأطفال وتزهر النساء وتنتصر الخضرة، وإذا به يستفيق على عجاج مظلم يُفقد البلاد ذاكرتها ويبعث في الصدر غصة وحسرة فيدبِّج هذيانه الأخير ويقرر الرحيل: « لا ألم ولا حسرة ولا حنين غير حلم بهجرة إلى أرض لا يصلها القبلي تعركها يد هلالية. يسلخ جلده أم يقطع لسانه أو يُعرض عن قبلته، أم يبيد في ندم بلفح الجنوب. تلك صحراؤك، وذا الهذيان، لا مفرّ

ضاق الصدر والمحاين تهيج التذكارات المدكوكة إلى أحباب ذهبوا، أي ذهاب؟ لم يقل له. وأمسك عليه إصراره.

[1]- المصدر نفسه، ص (192، 193).

[2] - المصدر نفسه، ص 199.

أي ذهاب في يوم العقر، في درب خالٍ من بقايا مرح مادلين وعلجية فارغة خالية إلاَّ من الحنين»[1].

يمكننا القول من كل ما سبق إن " الحبيب السائح" قد أولى النصوص الموازية أهمية بالغة إيمانا منه بأنها جزء لا يتجزأ من العمل الإبداعي، وأن قيمتها تتعدى كونها نصوصا محاذية للنص، بل تتجاوزها إلى التأثير في القارئ وتوجيه فعل القراءة لديه، وقد لمسنا وعيه الكبير بها من خلال حسن اختياره لعناوين نصوصه، وكذا عناوين فصوله الموجزة والموحية التي تنم عن اكتمال الرؤية عنده، وأيضا استهلالاته وتصديراته التي وفق كثيرا في اختيار مصادرها من أمهات الكتب القديمة التي طالها النسيان .

[1]- المصدر السابق، ص 197.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد رحلة البحث عن السّمات الشعرية في روايات "الحبيب السائح" توصلت إلى النتائج الآتية:

- يقوم النسيج الزمني العام لرواية "الموت في وهران" على إدارة خط السرد على مستوى زمن

الخطاب بنقله من نهايته إلى بدايته في حركة دائرية تراوحت بين ماض قريب بما يحمله من صراعات وانفعالات ومغامرات، وماض بعيد بذكرياته المؤلمة القاتمة التي تبعث في النفس اليأس والقنوط، وحاضر رتيب يتلخص في أحداث متواترة وأماكن ثابتة ومشاعر متحجرة وأحلام متكسرة.

- انبنت رواية"الموت في وهران"، زمانيا على عالم روائي ثلاثي الأبعاد من خلال قدرة الروائي على تطويع الزمن بما يخدم معمارية نصه، فكما استطاع الخوض في أعماق شخصيته عبر زمنها النفسي متتبعا مصيرها من البداية إلى النهاية استطاع –أيضا- أن يخوض بالسرد في أعماق الماضي مستأنسا به فصولا كثيرة، عائدا إلى الحاضر لحظات قليلة، لذلك جاء المسار السردي في الرواية مزيجا بين بناءين زمانيين، بناء تداخلي وبناء تتابعي، يسيران جنبا إلى جنب بشكل دائري.

-هيمن الزمن النفسي على الجو العام للنص الروائي" الموت في وهران"، إذ ركز الروائي على تجسيد الإحساس بمرور الزمن بدل تجسيد حركته، من خلال نقل شخصيات روايته من زمنها الطبيعي لتسبح في زمنها الخاص الخاضع لأحاسيسها وانطباعاتها التي تحركها اللحظات الاستذكارية المشحونة بالخيبة والفشل والضياع، ويزيد من حدتها حاضرها المظلم المحطم.

-إن المفارقة الزمنية في رواية " الموت في وهران " ظلت رهينة التجاذب بين الماضي والحاضر وأحيانا المستقبل، وقد لعبت دورا كبيرا في تشكيل دائرية الزمن، من خلال التلاعب بالأنساق الزمنية التي أضافت إلى عالم الرواية دينامية وحيوية تنأى بها عن الرتابة والسكون، بالإضافة إلى ذلك فقد حققت البعد الوظيفي والجمالي لها والمتمثل في إثارة القارئ وتشويقه وزيادة الرغبة لديه في تلقي العمل الروائي.

- احتل المكان الصدارة في العديد من أعمال "الحبيب السايح"، حيث شكل حضوره فاعلية شعورية واجتماعية وثقافية ودينية نظرا لأهميته الكبيرة سواء الجغرافية أوالتاريخية أوالرمزية وارتباطه العميق بذاكرة المبدع وبالوعي الجمعي، ومن ثم لم يتم التعاطي معه ومقاربته بوصفه عنصرا ماثلا له أبعاده الهندسية والتاريخية والثقافية فحسب، بل بوصفه تجربة شعورية وجمالية غنية بالكثير من الدلالات والإيحاءات.

-ارتبط المكان في روايات "لحبيب السايح " بنفسية شخوصه فكثيرا ما كان يركز أثناء استحضاره

على ما يتركه من أثر في نفسية من فيه، ويظهر ذلك من خلال سلوك الشخصية، وكذا الشحنات العاطفية والوجدانية الصادرة عنها تجاه ذلك المكان، إذ لم يعد المكان مرتبطا بالأحداث وإنما صار ارتباطه بالشخصيات أكثر من غيرها.

– حرصت روايات "لحبيب السايح" من وراء استحضار المكان على استعادة ذاكرته الضاربة جذورها في عمق التاريخ، وأن يؤسس لفضاءات دلالية تتجه كلها إلى تأكيد مدى رسوخ فكر المقاومة والنضال بذلك المكان وأهله، وبذلك أعاد إلى الواجهة بعض الأماكن التاريخية التي كانت في يوم من الأيام بؤرة الصراع من أجل البقاء وهي اليوم جزء من هوية هذا الشعب الذي لم تثنه الشدائد عن إثبات ذاته ووجوده.

– انبنى المكان في "تلك المحبة"و"زهوة" على المفارقة المكانية، من خلال الدلالات المفارقة التي حمّلها الروائي له، فبالرغم من أن الصحراء في"تلك المحبة" بوحشتها توحي بالخوف والوحدة، والريف في "زهوة" ببساطته يوحي بالبؤس والتهميش، إلا أن الروائي تقصد أن يخلق المفارقة ويكسر توقعات القارئ ويجعل منهما فضاء نفسيا تملأه الراحة والأنس، ومصدرا للأمن والطمأنينة.

– استطاع رواية "تلك المحبة" وبقدرت فنية اظهار ما يدخره فضاء الصحراء من جماليات قادرة على كسر نمطية الرؤية الأحادية إليه، وذلك بإعادة صياغته وتأثيثه وفق رؤية جديدة ألمت بكل مقوماته الفنية من مأثورات شعبية وتراث صوفي وعناصر أسطورية والخرافية، والتي كانت مادة خام أمدت المكان بطاقات إيحائية متميزة، وأضفت عليه صبغة فنية فريدة.

–كشفت رواية "زهوة" عن الفضاءات الدينية المغلقة، محاولة بذلك اكتشاف كل الإمكانات المتاحة في هذا الفضاءات وإخراجها إلى دائرة الضوء، ومن تم تحقيق إحاطة شاملة بكل مقومات المكان الديني" المقام" الذي يعد مرجعا قائما بذاته، فبث الحياة في هذه المعالم هو خطوة من الروائي للفت الانتباه إليها كونها ليست مجرد أماكن مغمورة طالها الإهمال والنسيان، بل هي معالم حية غنية بالدلالات تعزز ارتباط الإنسان الجزائري بالأرض والهوية.

–تميزت كتابات "السّايح" بمحاورتها للعديد من الخطابات منها التراثية والأدبية والدينية وخاصة

التاريخية، فمعظم نصوصه استحضرت بشكل مكثف تاريخ الجزائر من الثورة التحريرية إلى الاستقلال وصولا إلى العشرية السوداء وذلك من خلال الوقوف عند أبرز المحطات التاريخية التي مرت بها الجزائر خاصة المهمشة والمغيبة منها.

-تمثل رواية "كولونيل الزبربر" نصا روائيا يحمل خصوصيته من انفتاحه على العديد من الخطابات ذات المرجعيات المختلفة (الدينية والتاريخية والسياسية والأدبية والتراثية وكذا الإعلامية)، وقد مكنه هذا الانفتاح من دعم موقفه واختزال رؤيته في بعض القضايا التي حدثت وتحدث في الواقع، كما أبان عن قدرته الكبيرة على تفجير طاقاته الإبداعية واستثمار ثقافته الموسوعية بما يخدم فعل الكتابة والقراءة معا.

-انكبت رواية "كولونيل الزبربر"على مساءلة الحاضر المؤلم الذي عاشه المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء التي عصفت به، فجاءت رواياته شاهد عيان على تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر المعاصر، وقد امتلك الروائي القدرة على فهم طبيعة التحولات التي عرفها مجتمعه وإدراك الخلفية التاريخية التي مازالت تلقي بظلالها على الحاضر، فخاطب الحاضر من خلال الماضي، مقدما إياه وفق رؤيته الخاصة، والتي اتسمت في الغالب بشجاعة في الطرح.

-نجحت رواية "كولونيل الزبربر"في اختراق مختلف العوالم التاريخية والتراثية والأدبية والدينية من خلال جعلها مادة طيعة للتوظيف، بحيث استطاع استحضارها بطريقة متميزة مكنته من بعث الحياة في مختلف أشكالها إذ جعلها جزءا ملتحما ومتمازجا ضمن بناء نصه، محققا المتعة الفنية من جهة ومفجرا للدلالات والإيحاءات الخفية من جهة أخرى. -أضفى التفاعل النصي بعدا جماليا لنص "كولونيل الزبربر"، وذلك بإثرائه بدلالات وإيحاءات متعالية تتماشى وما أراد الكتاب إيصاله للقراء من تكثيف للمعاني وإبراز للرؤى ونقل للانفعالات والمشاعر، لعل أهمها، تسليط الضوء على الكثير من القضايا التي غيبها التاريخ الرسمي، تفسير الواقع وفهمه وإعادة بنائه، رفع مستوى الحس بالهوية والانتماء لدى الأجيال الحاضرة، ومقاومة النسيان الذي طال وعيهم التاريخي.

-تحضر في روايتي"تلك المحبة"و"ذاك الحنين" النصوص المحيطة بصفتها علامات نصية من شأنها أن تتفاعل مع المتن الروائي، كما يمكنها أن توجه الفعل القرائي بما ينسجم ومضمون الخطاب الروائي وكذا

الرسالة المراد توصيلها من قبل الكاتب.

-آثر"لحبيب السايح" توظيف عنوان رئيسي واحد في كل أعماله الروائية، ولعل ذلك راجع إلى وضوح الرؤية عنده، ودقة المقاصد التي يريد توجيه أنظار القراء إليها في كل عمل روائي ينتجه، فجعل عناوينه تختزل دلالات مكثفة وموحية بمضمون نصوصه.

-تعد رواية "تلك المحبة" أكثر عمل روائي في التجربة الروائية "للحبيب السائح" تمثلا لعناصر المناص، حيث نلمح اهتماما واضحا بالعتبات النصية، إذ لم يقتصر توظيفه لها على العناصر المعروفة من قبيل العنوان والتصدير والاستهلال... بل تجاوزها ليشمل عناصر أخرى قليلا ما يلتفت إليها الروائيون من قبيل تذييل الرواية بفهرس لعناوين الفصول، وكذا بملحق لمفردات محلية واردة في النص.

-تحضر العناوين الفرعية في "تلك المحبة" باعتبارها عتبات مفتاحية، تسمح بالولوج إلى أغوار فصولها واستنطاق بنياتها الدلالية؛ إلاَّ أن الملاحظ عليها أنَّها عناوين إيحائية تصنع المفارقة على مستوى التركيب وتسعى إلى تكثيف الدلالالة على مستوى المضمون، إذ لا تحمل دلالات جاهزة وإنَّما تتحقق دلالاتها باقتحام عالم المتن، فهي تمارس غوايتها على القارئ وتحرضه على قراءتها.

-اشتملت رواية "ذاك الحنين" على بنيات مفتاحية أدرجها الروائي كعناوين فرعية تنضاف إلى العنوان الرئيسي حتى يتمكن القارئ من استنطاق النَّص وسبر أغواره، وتتحدد كلها بطابعها الزمكاني، إذ تنفتح دلالالتها على المكان والزمان المتأرجح بين الماضي والحاضر، في محاولة منه استحضار ذاك الزمن الجميل، زمن الحركة والسعي والبناء والأمل في مقابل الزمن الحاضر الكئيب التعيس، الذي أصبح الشعور فيه خاليًا من الوعي بالزمن الضائع.

-أولى "الحبيب السائح"النصوص الموازية أهمية بالغة إيمانا منه بأنها جزء لا يتجزأ من العمل الإبداعي، وأن قيمتها تتعدى كونها نصوصا محاذية للنص، بل تتجاوزها إلى التأثير في القارئ وتوجيه فعل القراءة لديه، وقد لمسنا وعيه الكبير بها من خلال حسن اختياره لعناوين نصوصه، وكذا عناوين فصوله الموجزة والموحية التي تنم عن اكتمال الرؤية عنده، وأيضا استهلالاته وتصديراته التي وفق كثيرا في اختيار مصادرها من أمهات الكتب القديمة التي طالها النسيان.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**: برواية حفص عن عاصم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا– قائمة المصادر:

1. الحبيب السائح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م.
2. الحبيب السائح: ذاك الحنين، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2004م.
3. الحبيب السائح: مذنبون(لون دمهم في كفي)، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2008م.
4. الحبيب السائح: تلك المحبة، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2013م .
5. الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2012م.
6. الحبيب السائح: زهوة، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2011م.
7. الحبيب السائح: الموت في وهران، دار العين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م.

الحبيب السائح: كولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015م. .8

9. الحبيب السائح: من قتل أسعد المروري، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2017م.

ثانيا– المراجع باللغة العربية:

10.أحمد أبا صافي جعفري: من تاريخ توات (أبحاث في التاريخ)، منشورات الحضارة، ط1، 2011م.

11.أحمد بكيس: الأدبية في النقد العربي القديم(من ق5هـ-ق8هـ)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010م.

12.أحمد بن محمد بن عذاري: البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب دار الغرب الإسلامي، تونس، م 2، ط، 2013 م .

13.أحمد توفيق المدني: حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا (1492-1792)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1965م.

14.أحمد حمد النعيمي: الإيقاع الزمني في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004م.

15.أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، ط1، 2005م.

16.أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

17.الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد(دراسة في تقنيات السرد)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

18.أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.

19.أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، دت.

20.أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.

21.آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م

22.أحمد جبر شعت: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، 2013م.

23.إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2013م.

24.إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982م.

25.إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م .

26.إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م

27.إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني "الحواف"، مجلة فصول، العدد

28.إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط2، 2007م.

29.ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، الثقافة، القاهرة، ط1، 2010م. دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.

30.امرؤ القيس: الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط5، 2004م.

31.باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، دط، دت.

32.بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

33.أبو بكر محمد الباقلاني: إعجاز القرآن، مطبعة دار المعارف، مصر، دط، 1971م.

34.أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.

35. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، ج1، دط، دت.

36. برهان الدين أبي الحسن بن عمر ابراهيم البقاعي: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الاسلامي، دط، 1984 م، ج 22.

37. بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة (جذور السرد الغربي) دار الروافد الثقافية: ابن النديم للنشر والتوزيع ط1، 2017م.

38. أبو تمام: الديوان، تح: محمد عبده عزام، م1، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط5، دت.

39. جلال الدين السيوطي: أسرار ترتيب القرآن، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الاعتصام، ط2، 1978م.

40. جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 20208.

41. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ط2، 2020م.

42. جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي(قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

43. حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005م.

44. حسان بن ثابت: الديوان، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشروالتوزيع، ط1، 2006م.

45. أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مجلد 2، الشركة العالمية للكتاب، ط2، 1990م.

46. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

47. حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

48. حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، الدار العربية ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

49.حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2013م.

50.حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث(مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م.

51.حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000م.

52.أبو حيان علي بن محمد التوحيدي: البصائروالدخائر، دار صادر للطباعة وللنشر، بيروت، ج1، ط2، 2007م.

53.حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

54.حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر(أحمد عبد المعطي نموذجا) عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م.

55.خالد حسين حسين: في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين دمشق، دط، دت.

56.خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار الفكر الطباعة والنشر والتوزيع. ط3، 1986م.

57.رشيد بوجدرة: التفكك، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

58.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002م.

59.زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، دار الكتاب العربي، (د ط)، 1988م.

60.أبو زيد محمد القرشي: جمهرة أشعار العرب (في الجاهلية والإسلام)، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، .

61.سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005م.

62.سعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م.

63.سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

64.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 2001م.

65.سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م.

66.سعيد يقطين: القراءة والتجربة: دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م

67.سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

68.سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م،

69.سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية(الرواية والتاريخ)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012م .

70.سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، (دط)، 1986م.

71.ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م9.

72.سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، دط، 2004م.

73.الشاذلي بن جديد: مذكرات، ج1 (ملامح حياة)، تحرير عبد العزيز بوباكير، دار القصبة للنشر (د ط)، 2011م.

74.صادق القاضي: عتبات النَّص الشعري الحديث(المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، دط، 2014م.

75.صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية" مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

76.صلاح صالح: سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م.

77.صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2003م.

78.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

79.طرفة بن العبد: الديوان، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.

80.الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م.

81.الطاهر وطار: اللاز، دار موفم للنشر، الجزائر، طد، 2007م.

82.عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، دت.

83.أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشاء، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1922 ج6.

84.عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

85.عبد الحميد بورايو: منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1994م.

86.عبد الرحمن بدوي: الزمن الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973م.

87.عبد الرحمن بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1965م .

88.عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان دارالتوبة للطبع والنشر والتوزيع، دط، دت.

89.عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي (من الفتح الاسلامي حتى سقوط غرناطة)، دار القلم بيروت، ط2، 1981م.

90.عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، دت،

91.عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000م .

92.عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ(سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دارالكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2010م.

93.عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، 2006م.

94.عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية الرباط، ط1، 1999م.

95.عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

96.عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية تطبيقية)، دار افريقيا الشرق للطبع والنشر، دط، 2007م.

97.عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)، منشورات الاختلاف، ط1، 2013م.

98.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط3، 1992م.

99.عبد اللطيف الصديقي: الزمان(أبعاده وبنيته)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1995م.

100. عبد الله ابراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م.

101. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، دط، دس.

102. عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.

103. عبد الله الغدامي: : الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م،

104. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014 م.

105. عبد المجيد الشرنوبي: شرح الحكم العطائية، دار ابن الكثير للطباعة والنشر والتوزيع–دمشق. ط2، 1989م.

106. عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.

107. عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات(مقاربة سيميائية / أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

108. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، 2005م،

109. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2010م.

110. عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 2003م، ص963

111. عبد الوهاب رقيق: في السرد – دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998م.

112. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، تح: محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1907م.

113. علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي (بين الحلاج وابن عربي)، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ، د ط.

114. عمار عمورة: الموجز في تاريخ الجزائر، دار ريحانة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002 م.

115. عمر الخيام: الرباعيات، تح: وديع البستاني، دار العرب للبستاني للنشر، القاهرة، ط2، دت.

116. عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي، الأردن، ط9، 2012م.

117. فائزة محمد داود: على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2014م.

118. فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتحديات الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م.

119. فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

120. فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية– دراسة نقدية– دار غيداء للنشروالتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.

121. أبو الفضل جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2008م.

122. فوزي سعد الله: يهود الجزائر (هؤلاء المجهولون)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2004م.

123. فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان(دراسة في الزمن السردي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013 .

124.قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المطبعة الميليجية، القاهرة، دط، 1935م.

125. ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، م4، دار ابن حزم، ط1، 2002م،

126. كعب بن زهير: الديوان، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، 2008م.

127. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.

128. مجموعة من المؤلفين: أفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، تر: محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، 2013م.

129. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

130. محمد أركون: التراث: محتواه وهويته (ايجابياته وسلبياته)، ضمن كتاب التراث وتحديات العصر في الوطن العربي(الأصالة والمعاصرة)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 1987م.

131. محمد بركان أبو علي وآخرون: علم البلاغة، الشركة العربية المتحدة، ط1.

132. محمد البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

133. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر1، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دت.

134. محمد بن علي الفاروق التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون، ج2، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

135. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاتها)، ج 3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، دط، دت.

136. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1989م.

137. محمد شيت خطاب: قادة فتح المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط7، 1984م.

138. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002م.

139. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 4، أكتوبر 1992م.

140. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة(دراسات .. مناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م.

141. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2001م.

142. محمد عزام: النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت، 2001م.

143. محمد صابر عبيد: تأجيل متاهة الحكي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007م.

144. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

145. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م.

146. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

147. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

148. مصطفى غالب: أفلاطون: ، دار ومكتبة الهلال، دط، دت.

149. منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2018.

150. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينا (حكاية بحار- الدقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، 2011م.

151. موريس أبو ناضر: الألسنة والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة)، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م

152. نبيل منصر: الخطاب الموازي، للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

153. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، (دط)، (دت)،

154. نجيب أنزار: رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، (مقاربة سردية في الصيغة، الرؤية، الشخصية)، منشورات البيت، دط، دت.

155. نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

156. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور

157. هادية السالمي: التناص في القرآن (دراسة سيميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م.

158. الهاشم اسمهر: عتبات المحكي القصير (في التراث العربي والإسلامي-الأخبار والكرمات والطرف)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

159. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: محمد أمين الخانجي، نظارة المعارف الجليلة، مصر، ط1، 1998م.

160. أبو هلال، العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد ابراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، دت.

161. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط4، 2008م.

162. واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار ورد للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق، دط، دت.

163. يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2016م.

164. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي(في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي- بيروت، ط1، 1990م.

165. يمنى العيد: الراوي (الموقع والشكل- بحث في السرد الروائي-)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986م.

166. يمني العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1984م.

167. يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، ط2، 2008م.

168. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط.دت.

ثانيا: المراجع المترجمة

169. أ.أ. مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

170. أ.دال.روبرت: التحليل السياسي الحديث، تر: علا أبو زيد، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 5، دت.

171. أدونيس، شانتال شواف: الهوية غير المكتملة، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2005م.

172. ألان جراهام: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين سوريا، ط1، 2011م.

173. أ . م . فوستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ط 1، 1960 م.

174. بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م.

175. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990م.

176. توماتشوفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982م.

177. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م

178. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م

179. جون كوهين: النظرية الشعرية، ج1، بناء لغة الشعر، تر، أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000م.

180. جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1996م،

181. جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.

182. جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999م.

183. جيرالد برانس: المصطلح السردي: عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 م .

184. دانييل هنري باجو: الأدب العام والأدب المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.

185. رنيه وليك وآوستن وآرين: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، دط، 1992م.

186. رنيه وليك: مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987م.

187. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015م.

188. روبير ميرل: مذكرات أحمد بن بلة، تر: العفيف الأخضر، منشورات دار الآداب، بيروت (د ط)، (د ت).

189. رولان بارث: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

190. رولان بارث: مدخل للتحليل البنيوي للقصص، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دط، دت .

191. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م.

192. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 3، 1992م.

193. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

194. فانسون جوف: شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012م.

195. ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1990م.

196. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

197. ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987م.

198. ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دت.

199. هانزميرهوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق والعوضي الوكيل، سجل العرب، القاهرة، دط، 1972م .

200. هنري برجسون: التطور الخالق، تر: محمد محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015م.

201. هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، دت.

202. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب (جماليات المكان)مجموعة من المؤلفين، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1988م.

رابعا– المعاجم والقواميس :

203. أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987م.

204. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة) دار ندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981م.

205. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م.

206. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، دط، دت.

207. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010م.

208. مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، باب النون، تح: علي بشيري دار الفكر للطباعة والنشر، دط، 1994م.

209. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، مادة سرد، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، دط، دت.

خامسا– المقالات والمجلات العلمية

210. أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع4، ماي 2005.

211. أحمد محمد علي: المتنبي ومشكلة السرقات الشعرية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 79.

212. جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ مجلة أقواس، عدد خاص.

213. خيرة جريو: ثنائية المدينة والريف في شعر بدر شاكر السياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 2014، 2م.

214. زوزو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، العدد 6، جانفي 2010م.

215. سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد14، 2013م.

216. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982م .

217. سيزا قاسم دراز: المكان ودلالته، ضمن كتاب (جماليات المكان) لمجموعة من المؤلفين منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1988م.

218. شعبان بهلول: أسلبة النَّص السردي بتقنيات الإعلام في روايتي " ذاك الحنين" و " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مجلة فصل الخطاب، م3، العدد9، مارس 2015م.

219. صبري حافظ: قصص يحي الطاهر الطويلة: مجلة فصول، العدد 2، 1982م.

220. طارق زيناي: صورة المكان في المخيال الصوفي، مجلة الخطاب، مجلد13، العدد1.

221. الطيب دبه: مظاهر الانزياح ووظائفه في رواية " ذاك الحنين"، للسائح الحبيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، الجزائر، العدد 2، دت.

222. 12-عبد الرحمن بوعلي: أشكال المعمار الفني: مجلة علامات: مجلد 9، العدد 33، سبتمبر 1999م.

223. عبد الرزاق علا: جماليات الفضاء المكاني في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار"، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، العدد 5، 2013م.

224. عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، 1993م.

225. عز الدين بوبيش: كلمة العدد، مجلة السرديات، دار الهدى للطباعة والنشر، العدد1، جانفي، 2004م.

226. فردوس عبد الحميد البهنساوي: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة فصول، العدد4، سبتمبر، 1984م.

227. قاسم عبده: الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار، المستقبل، مجلة ثقافة وفنون، العدد 3723، 27 تموز 2010 م.

228. لحبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل، مجلة الأثر، العدد 24، مارس 2016م.

229. لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب.

230. مصطفى بوجملين: ثنائية السارد والمسرود له، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014م.

231. مجلة آفاق(بحث في تقنيات السرد الأدبي)، اتحاد كتاب العرب –الرباط، العدد (8-9).

232. نبيلة ابراهيم: حداثة النص، مجلة فصول. العدد4. أكتوبر 1986م

233. نجوى منصور: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني (النفير والقيامة" لفرج الحوار أنموذجا)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر _بسكرة، العدد 8، جانفي 2011م.

234. نزار قبيلات: العتبات النصية(رواية أوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبة نموذجا)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 3.

سادسا– الرسائل والأطروحات الجامعية:

235. جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2017م – 2018م).

236. جميلة عماد النتشه: جماليات المكان في روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل (2011م، 2012م)،

237. ساعد خميسي: الرمزية والتأويل في فلسفة ابن العربي الصوفية، رسالة دكتوراه جامعة جامعة منتوري، قسنطينة (2005- 2006م).

238. سعاد طويل: الرواية النسائية الجزائرية(بنيتها السردية وموضوعاتها)، رسالة دكتوراه علوم، جامعة محمد خيضر-بسكرة، (2013-2014).

239. سليم بتقه: الريف في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2009م-2010م).

240. صالح خرفي: جماليات المكان الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، (2005-2006م).

241. فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه تح: الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، (2017م -2018م) .

242. فايز صلاح قاسم عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية (دراسة في: البناء والتقنيات والنوع)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2010م.

243. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية (1960-2000م)، رسالة دكتوراه، الجامعة الاردنية، سنة 2002م.

سابعا– المواقع الإلكترونية :

244.عيسى حديبي: "تلك المحبة" لروائي لحبيب السايح، منتدى الثقافة والفكر والأدب، 2015م w.w.w.diwanalarab.com

245.فيصل شاطر: رأس المحنة أسطورة بن خلوف الشعرية، الموقع الإلكتروني: - https: //w.w.w.nafhamag.com

246.https: //w.w.w.facebook.com: habib.sayah

247.لحبيب السايح: الموقع https: //ar.m.wikipedia.org

248.ويكيبيديا الموسوعة الحرة: جبل مرجاجو

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة	أ

المدخل النظري: ضبط المصطلحات والمفاهيم	
أولا: السرد	2
1- مفهوم السرد	2
1-1: الدلالة اللغوية	2
1-2: الدلالة الاصطلاحية	3
2- أساليب السرد وأنماطه ومكوناته	6
2-1: مكونات السرد	6
2-2: أنماط السرد	11
2-3: أساليب السرد	12
3- المقاربات النقدية للنص السردي	13
ثانيا: الشعرية	18
1-مفهوم الشعرية	18
1-1- الدلالة اللغوية	18
1-2- الدلالة الاصطلاحية	20
2- علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى	24
3- الشعرية في المنظورين الغربي والعربي	27
3-1- جذور الشعرية الغربية	27
3-2: الشعرية الغربية الحديثة	29
3-3: جذور الشعرية العربية	33
3-4: الشعرية العربية الحديثة	38
الفصل الأول:	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شعرية البنية الزمنية في رواية " الموت في وهران"	
أولا: مفهوم الزمن	47
1-المفهوم اللغوي	47
1-2: المفهوم الفلسفي	47
1-3: المفهوم النفسي	51
1-4: المفهوم الأدبي	53
ثانيا: طبيعة الزمن في رواية"الموت في وهران"	60
ثالثا: تحديد زمن القصة المفترضة	68
رابعا: خصوصية البناء الزمني في رواية " الموت في وهران":	73
4-1: البناء الدائري للزمن	74
4-2: البناء التتابعي للزمن	77
4-3: البناء التداخلي للزمن	79
خامسا- تقنيات اشتغال الزمن في خطاب المدونة الروائية	85
5-1- المفارقات الزمنية	86
5-2- علاقات المدة	110
الفصل الثاني: **شعرية البنية المكانية في روايتي" تلك المحبة" و" زهوة".**	
أولا: مفهوم المكان	138
1-1-المفهوم اللغوي	138
1-2 -المفهوم الاصطلاحي	138
ثانيا: بين المكان والفضاء في الرواية	141
ثالثا: أهمية المكان الروائي	144

رابعا: الأبعاد الدلالية للمكان	147
4-1: دلالات المكان في العتبات النصية	148
4- 2: البعد الجمالي	151
4-3: البعد النفسي	152
4-4: البعد التاريخي	155
4-5: البعد الديني	163
4- 6: البعد السياسي	167
خامسا: خصوصية البناء المكاني في رواية "تلك المحبة"	170
5-1 سلطة الفضاء اللامتناهي	170
5-2 الصحراء فضاء للمحبة	173
5-3: الفضاء الصوفي	179
5-4 الفضاء الأسطوري	190
سادسا: خصوصية البناء المكاني في رواية "زهـوة"	203
6-1 الريف فضاء للهوية	206
6-2 الفضاء الصوفي	210
6-3: سلطة المكان المغلق	218
6-4: ثنائية الريف والمدينة	226
الفصل الثالث: **شعرية المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في رواية "كولونيل الزبربر"**	
تمهيد	232
أولا: مفهوم التفاعل النصي	233
ثانيا: العلاقات النصية (الأصول والنظريات)	235

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2-1: العلاقات النصية في النقد الغربي	235
2-2: العلاقات النصية في النقد العربي الحديث	245
2- 3: العلاقات النصية في النقد العربي القديم	248
ثالثا: أشكال التفاعل النصي وأبعاده الدلالية في روايات" لحبيب السايح"	259
1- التفاعل الذاتي	259
1-1: تفاعل العناوين	259
1-2: تفاعل الموضوعات	260
1-3: تناص الأمكنة	272
1-3: تفاعل الأزمنة	276
1-4: تفاعل الشخصيات	277
2- التفاعل الداخلي	280
3- التفاعل الخارجي	287
رابعا: المتفاعلات النصية وأنماط اشتغالها في المدونة الروائية "كولونيل الزبربر"	289
4-1: المتفاعلات التاريخية	289
4-1-1: الأحداث التاريخية الرسمية	294
4-1-2: الشخصيات التاريخية	298
1-شخصية "تكفاريناس "	298
2- شخصيات المقاومة الشعبية	299
3-شخصيات الثورة التحريرية	299
4-1-3: الأماكن التاريخية	306
4-2: المتفاعلات الإعلامية	310
4-3- المتفاعلات الدينية	313
4-4- المتفاعلات الأدبية	318

4-5- المتفاعلات التراثية	320
الفصل الرابع: **شعرية النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في روايتي " تلك المحبة" و" ذاك الحنين"**	
تمهيد	329
أولا: مفهوم النص الموازي	333
1-1: الدلالة اللغوية	333
1-2: المفهوم الاصطلاحي	335
ثانيا: أهمية النصوص الموازية ووظيفتها	337
ثالثا: النصوص الموازية في الدرس النقدي	340
2-1- النص الموازي في النقد الغربي	340
2-2- النصوص الموازية في النقد العربي الحديث	342
2-3- النصوص الموازية في النقد العربي القديم	346
ثالثا-أنواع النصوص الموازية وأنماط اشتغالها في رواية " تلك المحبة"	353
1-اسم الكاتب	356
2-العنوان الرئيسي	357
3 - المؤشر الجنسي	363
4- الاستهلال	363
5 – التصدير	369
6- العناوين الفرعية	372
6-1: العناوين الموضوعاتية الإيحائية	374
الخاتمة	413
قائمة المصادر والمراجع	418

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات	436
الملخص	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص:

تناول البحث موضوع " شعرية السرد" في روايات الكاتب الجزائري" الحبيب السائح" من خلال مقاربة نصوصه الروائية التي أنتجها على مدار تجربته الروائية، محاولين رصد مختلف آليات بنائها وتلمس سماتها الجمالية وخصائصها الفريدة.

جاء البحث في أربعة فصول سبقتها مقدمة ومدخل نظري وذيلتها خاتمة.

يمثل المدخل مهادًا نظريا لمصطلحي البحث الأساسيين(السرد والشعرية)، وقد تم من خلاله تحديد مفهوميهما اللغوي والاصطلاحي،وكذا حضورهما على مستوى الممارسة والتنظير في النقدين الغربي والعربي .

وقد تناول الفصل الأول أهم عنصر من عناصر البناء الروائي،وهو عنصر الزمن،حيث عاينا بجلاء الطبيعة النفسية للزمن في المدونة الروائية " الموت في وهران "هذه الطبيعة التي جذرها الحصار النفسي الذي ظلت الشخصية المحورية رهينته، في ظل ماض يلاحقها ويؤرقها، وحاضر كئيب يبعث على الانكسار والفشل والضياع، واستنادا إلى هذه الطبيعة، فقد حاول الروائي ابتداع أنساق زمنية مغايرة ،حيث نقل الزمن من مستواه التسلسلي التعاقبي إلى مستوى متشابك ومعقد، تداخلت بموجبه كل أبعاد الزمن من ماض وحاضر ومستقبل.ولذلك لمسنا حضور ثلاثة أشكال أساسية تتحكم في بناء الزمن داخل النص الروائي: البناء الدائري،البناء التتابعي،البناء التداخلي.

في حين تناول الفصل الثاني عنصرا آخر ساهم في معرفة الخلفيات الجمالية التي ارتكزت عليها نصوص"الحبيب السائح" ،وعمّق دلالاتها المعرفية والفنية،ألا وهو عنصر المكان،حيث سعى الروائي إلى اختيار أمكنته وتأطيرها تأطيرا جماليا،أكسبها دلالات وإيحاءات أسهمت في كشف خصوصياتها وأبعادها الروحية والثقافية والاجتماعية والتاريخية وحتى النفسية،والتي عبرت عن المخزون الحضاري والجمعي للإنسان الجزائري عموما وإنسان الصحراء خصوصا، كما بدا ذلك واضحا في روايتيه "زهوة" و"تلك المحبة"،إذ لمسنا حضورا قويا لذاكرة المكان المترسخة بقيمها وتاريخها وعاداتها وتقاليدها.

أما الفصل الثالث فقد تم فيه استجلاء مختلف المتفاعلات النصية: التاريخية والتراثية، الأدبية والإعلامية والدينية ،وذلك من خلال رواية "كولونيل الزبربر"، التي قدمت قراءة جديدة للتاريخ الرسمي

الجزائري ،بعيدا عن إيديولوجية السلطة المهيمنة،كما حاولت إضاءة الذاكرة الجماعية وتوجيهها إلى مخزونها التراثي الذي صار قاب قوسين من الاندثار والضياع،بالإضافة إلى ذلك فقد كانت لها القدرة على استحضار مقولات أدبية وإعلامية ودينية ،ساهمت في توليد الكثير من الدلالات التي سعت الرواية إلى إظهارها إلى السطح.

وفي الأخير تم الانتقال إلى دراسة شبكة العناصر النصية والخارج نصية،التي صاحبت روايتي"تلك المحبة" و"ذاك الحنين"،إذ وقفنا عند مختلف العتبات المباشرة وغير المباشرة التي أسهمت في تفسيرها وإضاءة جوانبها الغامضة، وتقريب مدلولها إلى القارئ بما يسمح له بفهم قصديتها فهما صحيحا لا يحيد عن قصدية مبدعها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé :

La recherche portait sur le thème de la « poétique narrative » dans les romans de l'écrivain algérien « Al-Habib Al-Sayeh »: à travers une approche de ses textes de roman, qu'il a produit tout au long de son expérience romanesque, il avait essayé d'observer les différents mécanismes de sa construction et de voir l'esthétique et ses caractéristiques individuelles.

La recherche s'est faite en quatre chapitres, précédés d'une introduction, d'une entrée théorique et une conclusion.

C'est un cadre théorique pour les deux termes fondamentaux de la recherche (narratif et poétique), à travers lesquels leurs concepts linguistiques et conventionnels ont été définis, ainsi que leur présence aux niveaux de la pratique et de la théorisation en Cachin occidental et arabe.

Le premier chapitre traitait de l'élément le plus important de la construction narrative, l'élément du temps, comme nous avons clairement examiné la nature psychologique du temps dans le roman "death in Oran", qui était enracinée dans le blocus psychologique que le personnage central restait otage à la lumière d'un passé qui le poursuivait et le gênait, Un présent sombre qui se brise, qui échoue et se perd, et basé sur cette nature. Le romancier a essayé de créer différents formats temporels, où le temps passait de son niveau séquentiel à un niveau complexe et entrelacé, où toutes les dimensions du temps, passé, présent et futur, étaient entrelacées. C'est pourquoi nous avons constaté la présence de trois formes de base de construction du temps dans le texte narratif : Construction annulaire, construction séquentielle et construction interventionnelle.

Le deuxième chapitre traite un autre élément qui contribue à l'arrière-plan esthétique sur lequel reposaient les textes du "Al-Habib Al-Sayeh " et à la profondeur de leur signification cognitive et artistique, à savoir l'élément de lieu, où le romancier a cherché à choisir les lieux et le cadre de beauté. Il a

obtenu des indications et des incusions qui ont contribué à révéler ses caractéristiques spirituelles, culturelles, sociales, historiques et même psychologiques, qui exprimaient le patrimoine culturel et collectif de l'homme algérien en général et de l'homme du désert en particulier, comme on le voit dans son roman "Zahwa" et "celui de l'amour". Si nous voyons une forte présence dans la mémoire du lieu enracinée dans ses valeurs, son histoire, ses coutumes et ses traditions.

Le troisième chapitre clarifie les différentes interactions textuelles : Historique et patrimonial. Littéraire, médiatique et religieuse, à travers le roman "Zabber Col.", qui présente une nouvelle lecture de l'histoire officielle algérienne, loin de l'idéologie du pouvoir dominant. Elle a également tenté d'éclairer la mémoire collective et de la diriger vers son patrimoine, presque perdu, en plus d'avoir la capacité d'invoquer des inférences littéraires, médiatiques et religieuses, qui ont contribué aux nombreuses indications que le roman a cherché à apporter à la surface.

Enfin, nous nous sommes déplacés pour étudier le réseau d'éléments de texte et de sortie de texte, qui a accompagné les récits "cet amour" et "cette nostalgie", alors que nous nous trouvions aux différents seuils directs et indirects qui ont contribué à son interprétation et à l'éclairage de ses aspects mystérieux, Et d'apporter son point de vue au lecteur d'une manière qui lui permet de comprendre correctement son but, et ne s'écarte pas de l'intention de son créateur.

Summary:

The research dealt with the topic of “narrative poetics“ in the novels of the Algerian writer « Al-Habib Al-Sayeh » through an approach to his novel texts, which he produced throughout his novelistic experience, trying to observe the different mechanisms of its construction and to see esthetics and its individual characteristics.

The research came in four chapters, preceded by an introduction and a theoretical entry, and its last ending.

It is a theoretical setting for the two basic terms of research (narrative and poetic), through which their linguistic and conventional concepts were defined, as well as their presence at the practice and theorizing levels in Western and Arabic Cashin.

The first chapter dealt with the most important element in the elements of narrative construction, the element of time, as we clearly examined the psychological nature of time in the novel code "death in Oran", which was rooted in the psychological blockade that the central character remained hostage, in the light of a past that chased and annoying it. A gloomy present that is breaking, failing and lost, and based on this nature, the novelist tried to create different time formats, where time moved from its sequential level to a complex and intertwined level, whereby all dimensions of time, past, present and future, were interwoven. This is why we saw the presence of three basic forms of time-building within the narrative text: Ring building, sequential building, and interventional construction.

The second chapter dealt with another element that contributed to the esthetic background on which the texts of « Al-Habib Al-Sayeh » were based, and the depth of their cognitive and artistic significance, namely, the place element, where the novelist sought to choose places and beauty framework. It gained indications and incusions that contributed to revealing its spiritual,

cultural, social, historical and even psychological characteristics, which expressed the cultural and collective stock of the Algerian man in general and the man of the desert in particular, as was evident in his novel "Zahwa" and "that of love". If we see a strong presence in the memory of the place, which is rooted in its values, history, customs and traditions.

The third chapter clarified the different textual interactions: Historical and heritage, literary, media and religious, through the novel "Zabber Col.", which presented a new reading of the Algerian official history, away from the ideology of the dominant power. It also tried to light up the collective memory and direct it to its heritage, which was almost lost, in addition to having the ability to summon literary, media and religious inferences, which contributed to the many indications that the novel sought to bring to the surface.

Finally, we moved to study the network of text and text-out elements, which accompanied the narratives "that love" and "that nostalgia", as we stood at the various direct and indirect thresholds that contributed to its interpretation and the lighting of its mysterious aspects. And to bring its point to the reader, in a way that allows him to correctly understand its purpose, and does not deviate from the intention of its creator.