الجمـــهورية الجـــزائرية الديـــمقراطية الشـــعبية

وزارة التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التجريب في الرواية الجزائرية

"معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة

-أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
فهيمة زيادي شيبان

إشراف الدكتور:
عبد الوهاب بوشليحة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
د.سكينة قدور	أستاذة محاضرة	رئيسا	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
د.عبد الوهاب بوشليحة	أستاذ محاضر	مشرفا ومقررا	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
د.لطرش رابح	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة سطيف
د.أمال لواتي	أستاذة محاضرة	عضوا مناقشا	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

السنة الجامعية: 1428هـ-1429هـ/ 2007-2008م.

الإهداء

إلى والدي تكريما وإحسانا

إلى الذين أحبهم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ. الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ. عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾

صدق الله العظيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

احتفل النقد الجديد بالمسار الفكري والجمالي للرواية الجديدة، في الوطن العربي عامة والأدب الجزائري، نظرا للسمات التي طبعت كتابة الرواية الجديدة والتي استوقفت الفعل النقدي، بتفكيك ظاهرة الكتابة الروائية، والكشف عن معالمها وسماتها والتي تعكس إلى حد مستوى الرؤية الإبداعية الجديدة، التي طبعت جيل الرواد (السبعينات) والحلقة الممتدة من الكُتاب الذين جاءوا من بعدهم، كامتداد طبيعي لمسار الكتابة بوصفها لبنات جمالية إضافية متميزة ومتباينة داخل الحقل الإبداعي العربي.

من هنا تتجلى ظاهرة التجريب في الرواية الجزائرية بوصفها حلقة من الحلقات الإبداعية العربية، والتي استطاع الروائيون الجزائريون أن يُسهموا في تأسيس النص الجديد والرؤية الجديدة.

إن مصطلح التجريب الذي عهدناه في النقد الغربي، لم يتأسس كظاهرة فكرية جمالية لصياغة مشروعه النهائي، بل مصطلحا زئبقيا يتراوح مفهومه ودلالته داخل الحقل النقدي بين أطراف نقدية، اختلفت وتباينت في رؤياها و طروحاتها حول حقيقته.

لذلك لا غرو أن يستند الدرس النقدي في كل مراحله إلى الحركية الإبداعية (النصوص الروائية) لمقاربة الظاهرة (التجريب) ومحاولة حصرها وضبط أسسها وخصائصها.

إن مقاربتنا لظاهرة التجريب في الرواية الجزائرية، هو إعادة سؤال النقد سؤال الإبداع إلى نقطة الصفر،طالما أن المشروع التجريبي مفتوح. فتعدد خصائص كتابته السردية، وجمعها بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجائبي ومجاورتها بين الأزمنة وحواريتها في النص التجريبي، ووجود أمكنة يعسر إدراكها مجتمعة تفرض على القارئ جهدا تأويليا كي تتضح له الصلة بينها وبين النص الأم.

إن المتعة واللذة بالمعنى النقدي لا يتوفران في كل النصوص، بل يتفرد بها النص الروائي التجريبي الأمر الذي جعلنا نغامر في إنجاز هذا البحث. ودراسته

للكشف عن الوعي بالتحولات التي عرفها المجتمع والإبداع على حد السواء.

إن مقاربة المدونة المختارة في التجديد الأخير كنصوص فرضت وتفرض نفسها كمنجز أدبي تستحق التمعن والبحث فيها ومن ثم كان اختيارنا (التجريب في الرواية الجزائرية معركة الزقاق لرشيد بوجدرة نموذجا) عنوانا للبحث.

ومن أساسيات البحث العلمي، ضرورة اعتماد كل دراسة جديدة على ما سبقها فمن الدراسات التي لامست موضوع دراستنا نذكر:« استراتجيات التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة» لمحمد أمنصور حيث تناول مفهوم التجريب مطبقا ذلك من خلال نماذج قصصية عديدة، وكتاب "سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية بالجزائر" ، و"التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي" لابن جمعة بوشوشة، وكتاب "التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية" لعمر حفيظ.

ومن المقالات «الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي» (نظرة مقارنة لرشيد قريبع)، فهي جهود علمية كانت للبحث الحظ الأوفر منها.

إن إشكالية التجريب في الرواية الجزائرية أثارت وتثير جملة من التساؤلات:

ماذا نعني بالتجريب؟ ما الذي يجعل من أدب ما تجريبيا؟ أهو المبدع أم الظروف التاريخية أم القراءة التأويلية المالئة للفراغات؟ إذا كان التجريب ثورة على المألوف فهل من الضروري أن يمس كل جوانب البنية السردية للنص؟ لماذا لجأ التجريبي إلى استثمار التراث؟هل مغامرة التجريب تخلق تقاطعا بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل؟ هل استطاعت السلطة النقدية تفجير المنظومة المقدسة؟.

انطلاقا من المساءلات السابقة كانت المدونة إطارا للبحث عن مختلف الآليات التي فجرتها وتفجرها الكتابة الإبداعية للروائيين الجزائريين.

وفي ضوء ذلك ارتأينا تقسيم البحث إلى: مقدمة، ثلاثة فصول وخاتمة.

تناولنا في الفصل الأول: تاريخية المصطلح النشأة والتحول جاعلينا من

الرواية الجديدة الفرنسية أرضية ساعدت في بلورة الشكل الروائي في النقدين الغربي فالعربي، مرسختا لنا أساسا صلبا يقوم عليه مصطلح «التجريب»، ودلالته في البعد الإديولوجي، السوسيولوجي، الفني الاستراتيجي، جاعلين من مستوى الشكل والمعنى اتجاهين له.

أما في الفصل الثاني: فقد تناولنا مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية آخذين نماذج روائية جزائرية (الحوات والقصر للطاهر وطار–بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي–وليليات امرأة آرق لرشيد بوجدرة) من خلالها كشفنا عن مواطن التجريب في النص الروائي بوضع البنية السردية في دائرة الضوء، وما عرفته من تجاوز وتحطيم (للغة والزمن والمكان والشخصية) في كل رواية عالجنا من خلالها راهنا وواقعا معيشا يعاني منه الإنسان المعاصر.

أما الفصل الثالث حيث الدراسة التطبيقية، فحاولنا الكشف عن مواطن التجريب في رواية « معركة الزقاق» لرشيد بوجدرة، بأخذ المفاهيم ومظاهر التجريب في الدراسة النظرية، كعناصر كشفنا في ضوئها ما انطوت عليه الرواية، من رؤية فنية وتجاوزها للأعراف الروائية الموروثة، واقفين على البناء المكاني والبطل التاريخي في ظل التعدد اللغوي والبنية الزمنية والتفاعلات النصية.

كما ارتأينا أن يكون كل فصل مستقلا بتمهيد على أن يلتقي كل الفصول في خاتمة مشتركة مضمونها الملاحظات العامة والنتائج التي توصل إليها البحث.

أما المنهج المعتمد فقد توخينا التقييد بطبيعة الموضوع واستعنا بمنهج يجمع بين الدراسة النقدية للنص الروائي، ومحاولة الوقوف على مدى استفادة النص الأدبي من العملية التجريبية بغيت الكشف عن فعالية التجريب في النص الروائي الجزائري المعاصر، وبالتالي يكون المنهج تاريخي تحليلي.

كما لا يخفى على أحد، ما يعانيه الباحث من متاعب وصعوبة بسبب قلة المراجع والدراسات الخاصة بظاهرة التجريب ومشقة التنقل، لاسيما وأن الباحث منقسم بين مهمة الباحث والعامل في الوقت ذاته، هذا ما يخلق معانات على المستوى

النفسي من قلق وتوتر..

وبتوفيق من الله تعالى، وبمساعدة أستاذي المشرف الدائمة تمكنا من إخراج هذه الدراسة إلى النور.رغم ما يشوبها من نقائص أي إبداع بشري بالطبع.

أرفع شكري إلى جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة، التي أتشرف بانتسابي إليها، مع شكر خاص لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية التي هيأت لي ظروف التسجيل في هذا الموضوع والبحث فيه.

كما أتقدم بجزيل شكر وعرفان، أثني بالخير على أستاذي المشرف على المذكرة الدكتور عبد الوهاب بوشليحة، الذي تابعها وصحح أخطاءها، حتى آلت إلى الصورة التي عليها الآن، وأمدني بمراجع خدمتني كثيرا في البحث، وعلى ما قدمه لي من ملاحظات وتوجيهات تكون بمثابة سلاح يفيدني اليوم ويعينني غدا.

كما أشكر أساتذتي في لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه المذكرة.

إن الجهد المقدم في هذا البحث لا يدعي أن أجاب عن إشكالية التجريب بوصفها حلقة مستمرة في حقل الإبداع وسمة مميزة له في الرواية الجديدة ويكفينا أن تكون اجتهادات بحيث لا تقلل من النصوص الجيدة وتزيد للدراسة النقدية ولو فكرة ترتقي بالرواية الجزائرية إلى الأفضل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

تاريخية المصطلح: النشأة والتحول

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تفرض التغيرات التي تمس مختلف البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية تغيرا في الرؤى والأشكال الفنية. والرواية بوصفها شكلا أدبيا مفتوحا على مختلف القضايا الإنسانية المرتبطة بالواقع وأسئلته، تراهن على الاستجابة لهذه التحولات الحاملة لقضايا الإنسان، من أجل صياغة مشروع حداثي يكون بديلا عن الواقع المجتمعي ومستشرفا آفاقا ورؤى تتطلع إلى كتابة إبداعية جديدة. وبالتالي فمقاربة إشكالية التجريب: النشأة والتحول، تكشف على طبيعة الشكل الروائي من المنظور النقدي.

فإذا كانت الرواية لا تتطور إلا في شكل معين من التحول الاجتماعي، أي أن زمن الرواية لصيق بزمن التحولات الاجتماعية[1]، والرواية بوصفها جنسا أدبيا محددا تاريخيا، فإن الأدبي شكل أيديولوجي والأيديولوجي لا يدرك إلا في وظيفة في صراع اجتماعي محدد تاريخنا أيضا[2] . فإن العمل الفني الروائي فكر إنساني متصارع مع الظروف الاجتماعية السائدة والقابلة للرفض والتحول، ومع الدوافع النفسية الشعورية واللاشعورية، كلها محاور يتحرك فيها العمل الروائي الذي عرف تحولات مستمرة ومتواصلة، فليس من اليسير تقديم وصف شامل لتطور حركية الرواية عبر تاريخ الإبداع الإنساني، وهذا لما يعرفه الفن الروائي من انفتاح. إن مقاربة حركية الخطاب السردي الحداثي في أبرز محطاته التاريخية، تهدف إلى الوقوف على حركية الرواية الجديدة وعوالم التجريب، وبالتالي فالبحث عن تجلياته في الرواية الأوربية والفرنسية على وجه التحديد يكشف عن استراتيجية التجريب والتمهيد له في الرواية الجزائرية، الذي هو جوهر إشكاليتنا، وتطرقنا للرواية الجديدة بفرنسا بالذات يرجع إلى أول من وظفها (إميل هون ريو)، محاولين من وراء ذلك ملامسة بعض المفاهيم ذات العلاقة الوطيدة بالتجريب من أجل توضيح

---

[1]-فيصل دراج: العلاقات الروائية في العلاقات الاجتماعية (الرواية ونمط الإنتاج)، (الإجابات الجاهزة والإجابات الناقصة)، مجلة الطريق، ع3 و4، 1981، ص29.

[2]-جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوازية، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص33.

الرؤى أكثر.

ولعل "المذاهب الأدبية الكبرى" خير شاهد على حركية الرواية المقرونة بحركية المجتمع الإنساني، فالرواية الواقعية والطبيعية والرومانسية والرمزية و الوجودية والنفسية ورواية الواقعية الاشتراكية والنقدية إلى الرواية الجديدة، أفادت بأن ظاهرة «التجريب» المصاحبة للكتابة الروائية منعتها من السقوط في ما يعرف بمومياء الأدب وتغير مسارها إلى إبداع أدبي راقي.

وبالتالي يمكن القول بأن الرواية كطائر الفينيق (phoenix) [1](*) لا تلبث وتتغير فهي متجددة ودائمة الانبعاث. ومن هذا المنظور"فالرواية الجديدة" أحدثت التجاوز مسايرة للفكر الإنساني المتجدد وما عرفه مصطلح "الرواية الجديدة" من تسميات لا يعرقل ما نسعى لتحقيقه حول دلالة المصطلح وآليات –الرواية الجديدة– بوصفها كتابة روائية، اعتمدت التجريب القائم على ثنائية الهدم والبناء، والثبات والتحول المتجاوز للأشكال التقليدية وخلخلة الذوق القديم ومحققا في الوقت ذاته الانسجام مع الذائقة الجمالية الجديدة.

إن ارتباط "التجريب" بالبحث وتحقيق الانفتاح والانسلاخ عن القيم (الموروثة)، والتطلع نحو الجديد، أضفى على الكتابة الروائية طابع الجدّة الذي وسّع من مساحة الإبداع، وخلق حرية في تجسيد كتابة روائية، طلائعية و حديثة وجديدة ومستقبلية... في سيمات ومظاهر لها حضور في الفعل الإبداعي الهادف إلى تطوير الشكل الروائي.

«من هذا المنطلق بدأت الرواية الحديثة تتململ لتأخذ من الموسيقي إيقاعها ونبضها، ومن الفن التشكيلي إيحاءه ورموزه، ومن الشعر شفافيته وخياله، ولنقل من

---

[1]-عبد الواحد رحال: التجريب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، المركز الجامعي، تبسة، سبتمبر 2005م.

(*)-طائر الفينق: يمثل الانبعاث المتجدد بعد الموت، فبعد موته ينبعث من رماده طائر صغير وبعد عيشه خمسمائة سنة يموت ويولد طائر فينق آخر وهكذا وهكذا في رمزية الأسطورة.

طبيعة الحياة المعاصرة ومضها وإيماءها».[1]

إن الحكم على حداثة النص السردي الروائي متعلق بما تتخذه الرواية الحديثة من «مفاتيح تعتبرها دعائم القصة وتنسج حولها لقطات يمكن ألا تظهر متتابعة زمنيا ولا حتى منطقيا: فالرواية الحديثة لا تهتم بأن تحكي الحكاية من ألفها إلى ياءها، بل لحظات حاسمة ينسج حولها القارئ نفسه الحبكة التي يشاء».[2]

الرواية الطليعية حركة إبداعية وحلقة حداثية تتطلع نحو خلق الجديد. فمصطلح التجريب بدايته في فرنسا «مصطلحا فرنسيا عسكريا، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية. ويعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول "إزراباود"، لذلك فإن علمهم واجبهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول»[3] لخلق تشابك «واتصال بين ما هو فكري وما هو فني، وبالتالي فالحركة الروائية الطليعية تعبر عن الواقع بصدق وتلتقط جوهر التاريخ»[4].

في ضوء ما سبق، «تصدر أهمية التجريب من خصوصية طرحه من خلال زمنه الخاص وفي مفردات مكانه، مثلما تتبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة من اكتساب شرعيته وحقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعي الاجتماعي القائم في مكان وزمان محددين

---

[1]-عبد النبي حجازي: (مقال الرواية المعصومة عن القفز السائب في الهواء)، مجلة الطريق، المرجع السابق، ص 276.

[2]-فينوس خوري: مقالة رواياتي من الشخصيات المحمدة في حمل لفظية إلى شخصيات تشبه الناس الذين عشت مهم، مجلة الطريق، المرجع نفسه، ص 278-279.

[3]-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2000م، ص159.

[4]-جمال الغيطاني: مقال (الروايات الطليعية العظمى هي التي تعبر عن الواقع بصدق، وتلتقط جوهر التاريخ)، مجلة الطريق، ص303.

على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية»[1].

وهـذا لا يعنـي أننا نتجاهل الفكر الإنساني وما جاد به، كما لا نقصد إذابة الأزمـنة التاريخـية لهـا، لكن حسبنا في ذلك استلهام المرتكزات التي قامت عليها الأسـس التجريبـية لهذه الرواية الدالة في حد ذاتها على شكل من أشكال التجريب، لذلـك فمصـطلح "الرواية الجديدة" هو المصطلح الأكثر انتشارا حسب "آلان رون غريـيه" «استعملت في صفحات كثيرة مصطلح رواية جديدة، فلا يعدو الأمر مجرد تسمية ملائمة تجمع بين كل الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة»[2].

فـي ضوء هذا المعطى، يمكن القول أن وجود حركية فكرية تضم العديد من الروائيـين وجهت لها آراء نقدية، كانت سببا في الكشف عن المفاهيم المتعددة بتعدد رؤى أدبائهـا والتي استدعتها الرواية الجديدة واعتمدتها كتقنية من تقنيات التجريب علـى مستوى السرد«فكانت الأهداف والوسائل تختلف-بالتالي-من روائي إلى آخر، بحيـث صـار كل واحد يشكل بذاته نموذجا للكتابة، تميزه وتبلور رفضه للأشكال البائدة، مما دفع "رولان بارت" إلى القول بكثير من الشفافية والدقة « من الأجدر أن نسـأل عـن معـنى أعمال روب غرييه أو ميشال بوتور، بدل أن تسأل عن معنى "الرواية الجديدة"»[3].

إن الـرواية الجديـدة أشـكال لا حـدود لها من الآليات الفنية، فرغم تعدد ديناميكيـتها إلا أنهـا تدل على غاية واحدة وهدف واضح، وهو أن الثوابت انهارت والنماذج تغيرت وبالتالي فاختلاف الرؤية الشخصية في الفن والأدب يعدّ دعامة من دعامـات التجريب، والأمر الذي تؤكده الرواية الجديدة من خلال اتجاهاتها، فالاتجاه الأول: يـنظر للعـالم من الخارج معتمدا في ذلك الموضوعية على مستوى الرؤى

---

[1]-علاء عبد الهادي: تجريب ماذا وطليعة من، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، ع324، 1999.

[2]-محمـد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع،-وريا، اللاذقية، ج1، ط2، 2002، ص51.

[3]-

فيعـــير أهمية قصوى للأشياء على حساب الشخوص وانطلاقا من موقف مبدئي»[1] أساســـه «أن الكاتب الحقيقي ليس له ما يقول ولكنه فقط يملك طريقة في القول»[2]. تـــزعم هـــذا الاتجاه آلان روب غرييه وكلود أوليه. في حين يتصور الاتجاه الثاني وجـــود عالم تحتي (sons monde) يتمثل في العلاقات البشرية تتحكم فيها «حركات غير قابلة للتعريف تنزلق بسرعة شديدة إلى حدود وعينا وهي المتسببية في حركاتنا وأقوالـــنا وعواطفـــنا التي نعبر عنها ونعتقد أننا نشعر بها وفي الإمكان تعريفها»[3]. اهـــتم هذا الاتجاه بالعلاقات التي تربط بين الأفراد والتي تعود منطلقاتها على حياتهم الخاصـــة، وما أبطال الرواية سوى أقنعة تعكس مكنونات هؤلاء الأفراد ساردة بذلك لحـــياتهم. وأهـــم زعماء هذا الاتجاه نذكر: ناتالي ساروت وميشال بوتور...وصفوة القول، رغم وجود اتجاهات ضمتها الرواية الجديدة، ولكل اتجاه ورؤيته فهي تهدف إلى الخروج عن النمطية والسعي إلى زعزعة السائد، فهذا يؤكد لنا مرة أخرى، بأن "التجريـــب مـــتعدد المظاهـــر وغير خاضع لقاعدة ثابتة وتقنيات لا يمكن الخروج عنها.

إن ما قدمه رواد الرواية الجديدة[*] أعطى دفعا لحركة جديدة تسمى "تال كال"

---

[1]-محمد الباردي: الرواية العربية، والحداثة، مرجع سابق، ص47.

[2]-المرجع نفسه، نقلا عن: "من أجل رواية جديدة"، لآلان روب غرييه، ص 68.

[3]-المرجع نفسه، نقلا عن: "عهد الريبة"، ناتالي ساروث، ص8.

[*]-ناتالـــي ساروت (N.saraute) روسية الأصل: أهم رواياتها، انتحاءات ضوئية tropismes سنة 1939، أوصـــاف رجل مجهول(portrai d'un inconnu) 1949- "مارترو Martereau" 1953، الفواكه الذهبية " Les fruits D'or" التـــي نالـــت جائزة أدبية. "بين الحياة والموت" "Entre la vie et la Mort" 1968- "القبة الفلكية الاصطناعية Le planétarium" 1959.

-آلان روب غرييه: A.Robber Grillet : أهم رواياته "المحاوات Les Gommes" 1953، "المتلصص Le voyeu" 1956، "الغـــيرة La Jalousis" 1957، "فـــي المتاهة Dans la Labyrinithe" 1959، وكتابه "من أجل رواية جديدة Pour un nouveau romon" 1955.

-ميشـــال بوتـــور Milchel Butor: كتب الشعر، اهتم بالرسم، أهم رواياته: "Passage de millon" 1954، "جـــدول الأوقـــات "L'emploi du temps" 1956، "التعديل La modification" 1957، "درجات "Degrés 1960، كما ألف كتاب "بحوث في الرواية الجديدة" 1972.

-كلـــود أونـــيه Claude Ollier: يعـــد أقـــرب كتاب الرواية الجديدة إلى آ. روب غرييه، أهم رواياته: " Le maintiende L'ordre" 1962، "خيبة نولان L'echac de Nolan" 1967، "أور أو بعد عشرين سنة" 1974

(tel quel) بزعامة ف.سولير متجاوزا بذلك الرواية الجديدة بعد استفادتها مما قدمه أهم أقطابها خاصة« آلان روب غرييه» الذي كان محل إعجاب هذه الجماعة الجديدة التـــي أولـــت العناية الكبرى للشكل بوصفه منتجا للمعنى وبالتالي نسلم بأن الرواية تـــبقى في تجدد مستمر لا يلبث ويتغير، جاعلا من التجريب وسيلة وغاية في الوقت ذاته.

وبمـــا أننا بصدد تقديم تاريخية الرواية الجديدة النشأة والتحول ارتأينا تناول طبـــيعة الشـــكل الروائي من المنظور النقدي، وكون الرواية جنسا أدبيا دخيلا على الأدب الغربـــي، فـــتكون البداية مع النقد الغربي الذي أثر في الرواية العربية التي أولت اهتمامها بالنتائج التي خلص إليها النقد الغربي.

1-في النقد الغربي:

حضي الشكل الروائي بالدراسة النقدية منذ بداية القرن التاسع عشر، من لدن الفلاســـفة والدارســـين والمبدعين، فكانت نظرتهم الأولى نظرة معمارية، ثم تبلورت إلى وسائل تعبيرية فنية... فالاختلاف في التسميات يؤكد بالضرورة اختلاف النظرة في مكونات هذا الشكل فبعضهم ينظر إليه على أساس الحدث والشخصية، والبعض الآخـــر علـــى أســـاس اللغـــة ومـــا تحـــتويه من آليات ومكونات تعبيرية كالسرد والحوار...وعند البعض الآخر فهو القضاء والزمن والحدث- الصيغة...

إن الاخـــتلاف فـــي مكونات الشكل لا ينفي إجماع واتفاق الدارسين على أن "الفلســـفة الكلاســـيكية المثالية الألمانية" اهتمت بهذه القضية، يقول:"جورج لوكاتش" george luckes « إن الفلســـفة الكلاسيكية الألمانية، هي التي طرحت من بين سائر النظريات البرجوازية، مسألة الرواية بأكبر قدر من الصحة والعمق»[1].

فالهاجس الذي شغل "هيغل" ارتبط بالقضية السابقة، هذا المزج ولد «"نظرية تقديرية للرواية" التي حدد شكلها وفق خلقه علاقة بين الملحمة والرواية بغض النظر

---

[1]-جـــورج لوكاتش: "الرواية كملحمة بورجوازية"، ت، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص10.

عن أن الملحمة، ذلك الشكل الكبير الأول للتصوير الملحمي للمجتمع بأسره...». [1] مقارنة بالرواية باعتبارها ملحمة المجتمع البورجوازي، بما يحمله من تناقضات وصراعات في العصر الحديث إن هذه المقاربة أعطت للشكل الروائي دفعا آخر، وهذا ما أكده سعي هيغل « في البحث عن الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد، وبالمجتمع البورجوازي الحديث...لذلك نراه يعود إلى التاريخ، عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال مقابلة بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي للملحمة وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيغل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر، وإعلان فرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية»[2].

ورغم اعتماد نظرية "هيغل" على علم الجمال وعلم التاريخ، في بلورة شكل روائي قائم بذاته، مقارنا الملحمة بالرواية، فإنها لم تتمكن من إبراز التناقض الحاصل بينهما، حيث زاد هذا التعارض من سيرورة التطور الاجتماعي، وعجز الفلسفة الكلاسكية الهيغلية مفاده الافتقار لصياغة واضحة تنفي هذا التناقض في المجتمع الرأسمالي لمثاليتها حسب رأي"لوكاتش".

فاضمحلال الثقافة الحكائية ذات الطابع الخرافي، ولد مجتمعا بورجوازيا جعل من الرواية شكله التعبيري.

إن الولادة الجديدة للرواية لم تأت من أجل خلافة (الملحمة الهوميروسية من أجل الحفاظ على الشكل السائد والمألوف الذي لم يعد يراهن عليه في الأدب القديم.

وكون العملية الإبداعية تتجسد في شكل نثري، فقد حتم على الفكر العلمي وضع مبادئ عامة للرواية، بمعنى أنها متصلة بالعلوم الطبيعية (التجريبية)، وقد

---

(1)-المرجع السابق، ص ص9 ،10.

(2)-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990، ص05.

أجمـــع الـــنقاد على أن "إيميل زولا Emil zola[*] -رائد الواقعية الطبيعية- قد سن خطـــوة التجريب، لكنها لم تكن على الظواهر الطبيعية كما سبق بل الظواهر الفنية، وقـــد تجلى هذا في كتابه: «الرواية التجريبية عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أســـاس أن الفيزيولوجـــيا تشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان»[1].

إن مـــا قدمه "ايميل زولا" في نظريته يزعزع الفكر الإنساني، ويجرد المبدع مـــن إنسانيته التي قضت عليها (التجربة العلمية، بموضوعيتها واعتبارها الخطاب الروائي مادة علمية جافة.

لكن هذا لا يعني أن "زولا" قضى على الحقيقة الفعلية للتجريب بصفة مطلقة، ودليل ذلك ما قدمته في كتابه الشهير "الرواية التجريبية"(Le romom expérimental) الذي فتح للرواية الأفق والفضاء الواسع في التطلع إلى الجديد، حتى وإن لم يتم ذلك بمنهجية دقيقة« فتفاوت التطور جعل تلك النظرية تؤدي في الوقت نفسه دور المبرر الـــنظري للمدرسة الطبيعية التي انفصلت الرواية في عهدها عن إنجازاتها وتقاليدها الثورية الكلاسيكية الكبرى. هذا الانفصال كان بداية سيرورة انحلال الشكل الروائي، والنتيجة الضرورية للخط العام الهابط للايدولوجيا البورجوازية»[2].

إن الاهـــتمام بالشـــكل الروائـــي لم يقف عند هذه الفئة من النقاد فحسب، بل عرف ويعرف مواقف وآراء ونظريات زادت من أهميته في الخطاب الروائي، وما قدمه "غوستاف فلوبير" "Gustave flaubert" الذي يقول عنه "رولان يارث" " roland

---

[*]-ايميل زولا: كاتب فرنسي(1840-1902) أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب درس نظريات الفيلسوف "تيـــن" فـــي العلم الوصفي، ونظرية الوارثة الطبيعية، فأدخلها في الرواية، ينظر: عبد الرازق الأصفر المذاهب الأدبـــية لـــدى الغرب، مع ترجمان ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص154.

[1]-حبيـــب مونســـي: القراءة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 64. نقلا عن: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص201.

[2]-جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، المرجع السابق، ص28.

barthe" يعــدّ الخط الفاصل بين الكتابة القديمة المحاكية وبين الجديدة، أي المستقلة بذاتهــا»[1]، التي تنظر للرواية بوصفها تقنية تحتاج إلى الاهتمام الجمالي والتحليلي، ويــتحقق هذا أثناء معالجتها لما هو داخلي وباطني ويبقى الشكل هو الطريقة المثلى في تحقيق ذلك.

إن دعــوة "فلوبير" جعلت أكثر الدارسين يقرّون بأولويته في التنظير للرواية فــي أواخر القرن التاسع عشر، لأنه حسب "رولان بارث" «أسس في النهاية، الأدب علــى أنه الغاية والهدف، وذلك عن طريق تصعيد الجهد الأدبي إلى مكانة قيّمة من القــيم، فأصــبح الشكل محصلة منتوج المهارة...وأصبح الأدب منذ "فلوبير" ولغاية اليوم مشكلات لغة».[2]

دون إهمــال التصــور النفسي للشخوص والدعوة إلى تنظيم الأسلوب وفق الموضوع المعالج في العمل الإبداعي.

ومــن خــلال مــا قدمه "فلوبير" Fleubert، وهنري جيمس Henri James وجــورج إلــيوث Jeorge Aliotte، حــول الواقعية النفسية التي ينجر عنها التوسع الذهنــي لــدى المتلقي، «تتحقق الاستقلالية الفنية الذاتية ويصبح الاهتمام بمشكلات الإنشــاء المركــزي الإجمالــية هو الجوهر، أي جعل حدود الواقع الصلبة في هذه الأعمال أكثر ليونة ونعومة لتحقيق الفنية أكثر والمتعة أيضا»[3].

لقد عرف النصف الثاني من القرن التاسع عشر اهتماما جديا لتشكل الرواية رغــم لاجــتهادات التي بدلت لتحديد معالم الجنس الأدبي ومحاصرة شكله الروائي، إنهــم لم يُقننوا له، ولم يحددوا العلاقة الكامنة والكائنة بين الشكل الروائي والمجتمع البورجوازي لعدم إدراكهم التناقض القائم في ذلك المجتمع « والذي لا يمكن تفسيره

---

[1]-مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، محسن جاسم الموسوي، ط1، 1986، ص54.

[2]-إبراهــيم عــباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص12. نقلا عن: رولان بارت، "الكتابة في درجة الصفر"المقدمة ص6.

[3]-مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية وعلاقة التعبير بالواقع، ص57-59.

حسب "لوكاتش"سوى بالمادية الجدلية، التي تعود بأصل التناقضات إلى جذورها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية... فهنا يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي للشكل الروائي بوصفه ملحمة بورجوازية».[1]

إن دعوة "لوكاتش" Lucakas ذو الاتجاه الماركسي إلى عدم ثبات بنية الزمن الروائي، فالزمن عنده هو استمرارية في التعقيد «بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع»[2]، إن وجود هذا التعارض مفاده القطيعة المفروضة في الرواية بين الذات والموضوع، وبين الأنا والعالم.

مما سبق ذكره، يمكن القول بأن ما توصل إليه "لوكاتش" هو «ربطه بين تلك البنية والأوضاع التاريخية التي ظهر فيها تطورات داخلها»[3].

لقد حصر "لوكاتش" الشكل الروائي في أربعة حدود تمثلت في:

أ-السخرية: التي تعني انتظار الشخصية الواصفة والمبدعة إلى ذاتين إحداهما داخلية تواجه القوى التي تحاصرها، والأخرى تدرك الطابع التجريدي والمحدود للعالمين عالم الذات والعالم الخارجي، وتفهم تباعدهما وحدودهما التي تشكل ضرورة وشرط وجودهما.

ب-السيرة الذاتية: وتتضمن أساس العالم الروائي لكونها لا تمتلك سمتها الرئيسة إلا من خلال علاقة الفرد بعالم مثالي بتجاوزه، لكن هذا العالم لا يكتسب واقعيته الذاتية، إلا لكونه يحيا في هذا الشخص، وبموجب هذا التجربة[*] المعيشة تبرز لنا الذاتية نمط حياة جديدة هي حياة الفرد الإشكالي.

---

[1]-جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ص32.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائيين المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، ط1 ،1990، ص07.

[3]-المرجع نفسه، ص08.

[*]-الفرد الإشكالي: (البطل الإشكالي) "Héros proplmatique" ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش ودراسات غولدمان، للدلالة على الشخصية الرئيسة في الأثر الأدبي التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة، وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم (النقد العربي وأوهام رواد الحداثة)، سمير سعيد حجازي، مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص285.

جـ- السيرورة: هي سيرة الفرد الإشكالي نحو ذاته للتعرف عليها بوضوح وتشكل هذه السيرورة مضمون العمل الروائي.

د-البداية والنهاية: حيث تدل الرواية من خلالها على قطاع الحياة الذي تصوره وتعتبره أساسيا دون ما يسبقه أو يتلوه[1].

إن نتائج "لوكاتش" لا تنفي وجود مواقف معاكسة لأن الشكل الروائي بقي في ديمومة التطور ووجهات النظر المختلفة حول تركيبته أو أبنيته دليل على ذلك (حصره الشكل الروائي في أربعة حدود).

وضمن الدائرة الماركسية تعدّ مقاربة ميخائيل باختين Michael Bakhtine قفزة نوعية أكد من خلالها طبيعة الشكل الروائي الذي يتميز بالتحول والتغير دون الثبات على بنية معينة.

إن ما أقره"باختين" لا يتنافى مع رأي "شليجل" في كون«كل الرواية هي نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها»[2]. فالرواية في تصوره هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل»[3].

إن طروحات "باختين" تزيد سرعة تطور الواقع «وبهذه التعريفات يتخلى باختين عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها»[4].

وبالتالي فتأصل الفعل الروائي خارج الإطار الاجتماعي والتاريخي -هذا الإطار- الذي ولد الشكل الروائي والوعي به، خلق فجوات لا حصر لها حيث نظر

---

(1)-فاطمة الزهراء أوزرويل: مفاهيم الرواية بالمغرب، ط1، مطبعة الدار البيضاء، 1989، ص 65.

(2)-حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص09.

(3)-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي عن مقدمة المترجم محمد برادة، ط1، دار الفكر، 1987، ص 15.

(4)-المرجع نفسه، ص15.

للـــرواية على أنها جنس أدبي غير مكتمل، وغير خاضع لقانون ثابت، لذلك فتذبذب نظـــرية الأدب وعجزها اتجاه الرواية مفاده الصيرورة «لقد أدرك باختين أن عجز النظرية الأدب تجاه الرواية أت... من الشكل غير المكتمل...ومن تطورها المستمر الـــذي يجـــد معـــه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متجددة، ويكون مضطرا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله..»[1].

إن قـــناعة "باختيـــن" بـــأن الرواية جنس أدبي تغييره مستمر عبر العصور، يبحث عن عناصر متجددة بغية التطور هذا الأخير دفع بكثير من النقاد ومبدعي هذا الجـــنس إنصـــافه وعدم تقيده لما يصبوا له من غايات، يقول" هنري جيمس" Henri James" «إن فـــنا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى.... فهو يحيا على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية»[2].

وعلـــى الـــرغم من كل هذه التحديدات وتلك الاجتهادات فإنه يصعب الإلمام بماهـــية الشـــكل الروائـــي بدقة، حيث انه ليس من اليسير تقديم تفصيل شامل عن الحركية التطورية لهذا الجنس عبر تاريخ الإبداع الإنساني.

ولـــيس ذلـــك بوسع البحث، بل ما نحن في حاجة إليه، والواقع هو محاولتنا لمـــس الشكل الروائي للخطاب السردي في أهم محطاته التاريخية، التي من خلالها تبيّن طبيعة "التجريب" الذي تستهدفه هذه الدراسة.

وبمـــا أننا بصدد دراسة ظاهرة أدبية دفعت بالأدب إلى الإبداع، كون الرواية «جنســـا أدبيا في حال تشكل دائم، وضرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيّر أبنيته وتحولاتها»[3].

---

[1]-حسن البحراوي: "بنية الشكل الروائي"، ص10.

[2]-هـــنري جمس: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص77. نقلا عن: إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص17.

[3]-ابن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 2003، ص7.

سنكتفي بما لخصه "لوسيان غولدمان" "Lucien Goldman" حول تاريخ الرواية الأوربية في ثلاثة مراحل:

1-مرحلة الرأسمالية الليبرالية (...) وقد أفرزت إنسانا (إشكاليا)[1] تجلى في أعمال "فلوبير"، و"بلزاك" و"ستاندال"، و"زولا".

2-مرحلة الرأسمالية الاحتكارية: التي نشطت أواخر القرن التاسع عشر وفيها ذاب الفرد (....) وقد أفرزت (...) روايات تلاشى فيها البطل الإشكالي كما نجد في روايات "جيمس جويس".

3-مرحلة الهيمنة (...) وهي مرحلة الرأسمالية المنظمة التي تركز التَشيُؤ، وقد أفرزت نوعا روائيا جديدا زال فيه البطل من الرواية وحلت (الأشياء) محله كما نجد في روايات (آلان روب غرييه)[2].

الذي تبنّى هذا الاتجاه، ففي روايته "الغيرة" سنة 1957م لا يعمد إلى التعقيد والقلق والألغاز، بل إنه يرفض التحليل والتفسير، مراعاة لوصف الأشياء في أدق تفاصيلها، وأكثرها إلحاحا وأشدها سطحية»[3].

إن روايات "آلان روب غرييه" " Alain Roble -grillet" (المماحي والعرّاف والغيرة) تحقيق للجمالية الفنية في الرواية الجديدة، ففي روايته "الغيّرة" التي من خلالها يتبين للمتلقي أن الحضور الإنساني موجود، ولكن الحقيقة غير ذلك، إنما سيطرة الأشياء وحضورها والطريقة التي وظفت بها خلقت الفنية والجمال في الرواية الجديدة، التي عرفتها محاولات مشوشة عبر سيرورتها، بوصفها مشروعا

---

(1)-يعلن لوكاتش القطيعة بين البطل والعالم، سمي (البطل الإشكالي) هي الشخصية التي تقوم بالبحث عن القيم الأصيلة في العالم المنحط. ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص203.

(2)-محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص254.

(3)-ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

روائـــيا ارتجاليا مفتوحا، فهي تتمتع بالتلقائية «وهذا ما يجعل الرواية بحثا عن واقع لا يوجد إلا عند الانتهاء من الكتابة»[1].

فالـــرواية الجديدة «تمعن في مساءلة شكلها، وبالتالي في الانكتاب في العراء أو على المكشوف، أي في ممارسة اللعبة الروائية أمام القارئ»[2].

إن قيام الرواية الجديدة على أنقاض المقدس[*] وما تحويه الكتابة التقليدية، لا يمـــنع من التصريح والاعتراف بالكتابات التي قدمها "آلان روب غرييه" التي كانت دافعـــا قويا من أجل الثأر من الكتابة التقليدية وتمردا على المألوف مغيرا الرؤية في الواقـــع والعالم، حيث أكد أن «التجريب يروم (...) ما نفهم أن ينزع أو يخفف على الأقل من هذا التقديس»[3].

إن مـــا تقدمه الرواية الجديدة يعدّ انعكاسا لما تحسه هذه النفس المبدعة، فمن خـــلال هروبها من المألوف ومغامرتها نحو المجهول، رغبة منها في تجاوز ما هو عـــادي، يُعـــد تعبـــيرا عن النفس الإنسانية الطبيعية المستلهمة لأفكارها من عوالم مخـــتلفة، فوعـــي الذات بما يدور حولها ورغبتها في التغيير، تدفع بها إلى التمرد. وتحطيم حرمة الوعي الموروث من جهة، وتفجير الأشكال الموروثة (Les formes Hintiques) مـــن جهة أخرى، «بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصورا أو ممارسة في آن»[4].

فـــي ظل هذه المتغيرات الوطيدة "بالتجريب"، وخلخلة السائد، وتحقيق قاعدة

---

[1]–بـــن جمعـــة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، مرجع سابق، ص32. نقلا عن: آلان روب غرييه. الرواية والواقع الموضوعي، ت: رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،1988، ص25.

[2]–نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص45.

[*]–المقـــدس: ويقصـــد بـــه هـــنا: "الثالوث المحرم"، أو "التابو" (Tabou) وتعني المحضور أو المحرم (الدين السياسة، الجنس).

[3]–عمـــر حفـــيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، ط1، الطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999، ص11.

[4]–بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي، ص15.

الهدم والبناء، حتم على البحث إدراك التداخل القائم بين ميادين الفكر والكتابة الروائية الجديدة، هذه الأخيرة -الرواية الجديدة-(*) "Le nouveau Roman" احتوت الأعمال الإبداعية في فرنسا ابتداء من 1950 باعتبارها الأصل. جمعت كوكبة من الروائيين الذين فاضت مخيلتهم بإبداعات متنوعة تصب في منبع "التجريب" بباريس وهم: "ميشال بوتور Michel Butor" و"كلود أوليي Claude Ollier" و"روبيربنيجيه Robert Pinget" و"جون ريكاردو Jean Ricardou" و"آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet" و"ناتالي ساروت Nathalie Sanaute" و"كلود سيمون Claude Simon".

إن وعي الإنسان بعقم السائد، وعدم قدرته على تلبية حاجة المبدع، وتماشيه مع الفكر الإنساني الذي يتطلب التجديد الدائم، وفق حركية تاريخية مؤذية بدورها إلى حركية فنية وفكرية جعلت الوعي الفردي (Individual Consciosmess) معيارا في عملية التجريب الروائي، حيث استلهموا أفكارهم من عوالم مختلفة متضمنة «تقنيات تيار الوعي والذاكرة، والتداعي الحر، والخيال، والحلم، والمونولوج الداخلي»[1].

إن حرية الكاتب اللامتناهية في ممارسة العملية السردية، جعلت الرواية الجديدة تستدعي هذه المفاهيم -التداعي الحر- الخيال...- المتعلقة بالتحليل النفسي بوصفها تقنية من تقنيات التجريب، وظيفتها ترك العنان للشخصية الساردة في التعبير عن قلقها وهواجسها وأفكارها، فتكثر العبارات والصور والرموز، ودخول الشخصية الساردة اللاوعي للقارئ التأزم النفسي والصراع الداخلي الذي تعيشه هذه الشخصية والتي يدفع بها الكاتب إلى البوح عن العالم المظلم لها، بلغة رمزية

(*)-الرواية الجديدة: عبارة اعتمدها (إيميل هون ريو Emile Henriot) في تحقيق له بجريدة "Le monde" 22 ماي 1957. عند إدلائه برأيه في رواية (الغيرة) لآلان روب غريبة كما أطلقت عليها تسميات أخرى: الروائية الشيئية، اللارواية، الرواية المضادة.

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

تجـــاوزت لغة الرواية التقليدية، واعتمادها على التداعي الحر والحوار الداخلي، دفع بهـــا إلـــى تجـــاوز أحادية التفسير وتأويله إلى العديد من الرؤى، وهذا التعدد يفتح إمكانية فك الشفرات والرموز التي تشغل بال المتلقي، من خلال هذا استطاعت اللغة فـــي الرواية الجديدة أن تكشف عن بُنَى وهياكل سردية أخرى للتجريب ذات أهمية، وبالتالـــي تصـــبح «من العناصر الفنية الجديدة لفن القصة التجريبية، تتعلق بالشكل الجديـــد الـــذي بنـــي على (...) تعدد مستويات الفهم، والاتجاه إلى الرمز بدلا من التصريح والتعبير المباشر»[1].

إن خروج اللغة عن الوضوح والمألوف، وهدمها للطقوس التقليدية، وتعمدها الإبهـــام، جعل الخطاب السردي التجريبي ينفرد عن غيره لهذا التجاوز، والانزياح عـــن المعـــتاد، جعـــل بعـــض الكتابات التجريبية عناوينها لا تنئ عن فحوى النص السردي.

إن تمـــرد التجريـــب علـــى البنية التقليدية، وانزياحه عنها وتحطيمه للشكل الروائـــي جعلـــه يكتســـح حيزا كبيرا في ممارسة الحرية، دون مراعاة أي ضوابط باعتـــبارها «تحقق وجوده، ويختار ما يشاء لأن الإنسان هو الحرية المطلقة رافضا جمـــيع الحتمـــيات الدينية، والاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية، القائمة على تهديد حرية مصيره التي تميزه عن سائر الكائنات الأخرى»[2].

إن مـــا حققته الرواية الجديدة لا يتعارض مع ما دعت إليه الفلسفة الوجودية، التـــي تـــربط وجود الإنسان بحريته الفردية المطلقة، «فالوجوديون شأنهم شأن أدباء القرن العشرين –لا يقدسون الأطر القديمة، والأشكال الشائعة، بل يعيدون النظر في كـــل الطـــرائق والأســـاليب، ويحطمـــون المألوفات السابقة ويحاولون خلق تقنيات

---

[1]–أحمـــد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947–1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص40.

[2]– أنظر: عبد الرحمن بدوي: دراسات تحليلية في موضوعات فلسفية، المطبعة العربية، غرداية، 1985، ص104

جديدة»[1].

إن مـــا سعت الرواية الجديدة الفرنسية إلى تحقيقه في إطاره التجريبي، وما يهم البحث هو تلك الملامح المشتركة التي أقرها النقاد ضمن النسق الفني، أو الشكل الروائـــي العـــام لهـــا «فالرواية الجديدة حركة مست أهم العناصر التي التزمت بها الـــرواية التقلـــيدية، كالشخصـــية والـــبطل والعقـــدة أو الحـــبكة المركزية والمكان والزمان»[2].

إن مجـــرد وعـــي الـــذات بالسائد وإحساسها بالضياع يخلق نوعا من التمرد والسعي وراء الحرية، حتى ولو كانت خلال الكتابة الإبداعية، هذا ما جسدته الرواية الجديـــدة التي عكست واقع المجتمع الفرنسي كغيره من الدول الأوربية ذاق الويلات زمـــن الحربيـــن العالميتيـــن، ومـــا تركـــته في النفس البشرية من مآسي ومشاكل وانكســـارات نفســـية لا حصر لها، أدت بها إلى التفاعل «مع الأحداث التي شهدتها القـــارة العجـــوز (...) وعبرت بصراحة عن التدمر والانهزام والفوضى والضياع، الـــذي ألّـــم بالفـــرد الأوروبـــي عامة، وبالكتّاب بصفة خاصة، فكان الغبن، والقلق والغثيان، واللامعقول، والضياع صفات ملازمة للإنتاج خلال تلك الفترة»[3].

فـــي ضـــوء هـــذه التغيرات الدائمة التي يتخبط فيها الإنسان واعيا بما يدور حولـــه، وفـــي ظل هذه الدوامة، فإن العملية الإبداعية تبقى هي الأخرى مرافقة لهذه التغـــيرات، بحيـــث لم تستقر على حال، وبقي الشكل الروائي في الخطاب السردي التجريبي دائم التغيير مرتبطا بما يطرأ على الواقع من جديد.

إذا كـــان الأمر في حالة ديمومة وحركية تطورية مستمرة، رغم ما قدم وبُذل مـــن جهـــود الدارســـين الغرب، فالرواية العربية «رواية حداثية نشأت منقطعة عن

---

[1]-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص187.

[2]-رشـــيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبيين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع21، جوان 2004، ص69.

[3]-رشـــيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبيين الفرنسي والمغاربي، ص68.

تـراثها الســردي ونهضــت مواكــبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوربية عموما؟ فتلك وجهة نظر قد تجد من يتبناها»[1] إلى حد ما.

وبمــا أنــنا حاولنا تقديم جهود النقد الغربي ونظرته إلى الشكل الروائي وما طــرأ عليه من تغيرات، فالسؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف نظر النقد العربي إلى الشكل الروائي؟ وما هي مساراته المتفاوتة في ظل الخطاب السردي التجريبي؟

2-في النقد العربي الحديث:

وفد جنس "الرواية" على الأدب العربي في أواخر القرن الماضي وبداية هذا القــرن، حاملا معه إشكالاته، وقضاياه النقدية، التي طالما سعي الغرب إلى الفصل فيها، لكنها بقيت محل جدل ونقاش، نظرا لطبيعة الجنس الأدبي، الذي يتميز بالتحوّل المستمر ومسايرته للعصر.

لذلك طرحت إشكالية الشكل الروائي كأولوية من أولويات النقد العربي، الذي «اســتند الــنقاد العــرب المعاصرون على تراث لا يستهان به في نقد الرواية، فإن الســاحة الــنقدية العربــية توفرت منذ بداية هذا القرن، على وعي بأهمية التناسق الداخلي في بناء الرواية بين أحداثها وشخصياتها»[2].

وبالتالــي فالوعــي بهــذا الجنس وتنوعه الجمالي والفني في البنية السردية الجنس لا يمكن أن يؤدي هذا التعدد والتنوع الروائي إلى إقصاء رواية دون أخرى، بــل يخلق نوع من الإبداع والرغبة والشغف إلى كتابة روائية لا تخلو من التجريب. فالعملــية الســردية المتمكنة هي التي تكون لها القدرة على اللعب بالأزمنة واختلاط الشخصــيات والحفــر فــي أمكنة متنوعة... هذا الكل المتكامل في البنية السردية للــرواية يؤكد قدرة الروائي على الإبداع، دون إحساس المتلقي بالضياع «فالرواية العربية كنوع تعبيري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها

---

(1)-محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، 2004، ص291.

(2)- فاطمة الزهراء زرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ط1، 1989، مطبعة الدار البيضاء، ص162.

في حواريات تُظهرُ تصارع اللغات والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة»[1].

إن استيعاب الخطاب الروائي العربي الحديث أهمية البنية السردية التي يعبر الروائي من خلالها عن واقعه ومكانته بوصفه عنصرا محركا في المجتمع، جعل الخطاب الروائي يتخطى إشكالية البحث عن أصوله القديمة، وينتقل إلى إشكالية التنظير لهذه الرواية العربية من الناحية الشكلية، على غرار ما قدمه "جورج لوكاتش" ويربط الرواية العربية الجديدة بفهمها للمجتمع والواقع.

وفق رؤى إيديولوجيا "Ideologisme" مختلفة جعلت الرواية الجديدة «عبارة عن أبحاث في نظرية الجنس الأدبي وأشكال تجلياته، أي ما يسمى بتعرية ميكانيزمات السرد، وهي أيضا بحث في أدوار البطل وأفعاله ثم علاقة الرواية بالمجتمع وبأشكال التعبير الأخرى»[2].

إن تشبع النقد الروائي العربي بالأفكار الفلسفية واشتغالاتها المعرفية زاد من ممارسات النقد على هذا الجنس الأدبي، الذي اعتنق التاريخ وما أجمع عليه النقاد الذين يحيل بأن تطور الرواية العربية يعود إلى اهتماماتها بالتاريخ، بوصفه حلقة من حلقات الإبداع العربي عرفت هي أيضا جملة من التحولات التي هي جزء لا يتجزأ من هذا المنظور النقدي الروائي، فأولت التاريخ أهمية بالغة في تميز الرواية الجزائرية بخصوصيتها دون الرواية الغربية.

لقد كان للمجتمع الدور الكبير في تنامي المد التحرري وإعطاء مفهوم مغاير لآليات وتقنيات السرد الروائي، حيث تجلى هذا في هيمنة اتجاهات الفكرية التحررية كالوجودية والاشتراكية والقومية التي تبلورت في الأمة والطبقة والفرد والحرية... في ضوء هذه المعطيات وجد المجتمع العربي الحديث نفسه أمام حتمية إعادة النظر في مختلف البنى الفنية والفكرية السائدة لا سيما بعد هزيمة 1967م، أين عرف

---

(1)-محمد برادة: "رواية عربية جديدة" في "الرواية العربية واقع وآفاق)، مجموعة من المؤلفين، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص8.

(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص105.

الفكـــر العربـــي مرحلة جديدة تبلورت فيها الاتجاهات الروائية، كالاتجاه التاريخي والرومانســـي والواقعـــي...، فمـــا قدمـــه (نجيب محفوظ، يوسف السباعي، يوسف إدريـــس، إحسان عبد القدوس، محمد عبد الحليم عبد الله، محمود المسعدي، الطيب صـــالح، ســـهيل إدريـــس، جمال الغيطاني...) أعطى وعيا بالتراث وتغير الرؤى وترابطها مع الواقع والتاريخ.

إن وعي الروائي العربي بالراهن، خلق تفاعلا بين التاريخ والواقع والتراث، وهي عناصر تربطها رؤى متعددة بتعدد وجهات نظر الروائيين، ولكنها تصب كلها فـــي منـــبع "التجريب" أمثال: "«جمال الغيطاني، وإميل حبيبي ومجيد طوبيا وهاني الراهـــب، واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، الطاهر وطار، وأمين معلوف، ومؤنس الـــرزاز، ورجاء سالم، وإبراهيم درغوثي...». من جهة، ومن خلال أعمال «صنع الله إبراهـــيم، وحيدرحـــيدر، وإدوارد خـــراط ويوسف القعيد وإلياس خوري ونبيل سليمان، وحنان الشيخ، وإبراهيم الفقيه، والميلود شغموم، وعز الدين التازي، ومحمد برادة، وبهاء طاهر، ومحمد السياطي، وخير شلبي...» [1] من جهة أخرى.

فـــتفاعلها مع التراث السردي العربي أكد فكرة أساسية مفادها علاقة واقعها المعـــيش بالـــتراث الذي يملك جذوره في التاريخ، الذي نظر إليه من منظور جديد تســـبب فـــي تغير طرائق السرد التي تعود في أصلها إلى تغير الرؤى والرغبة في تقديم صورة جديدة للواقع، الذي غيّر قراءة الذات والآخر، وأصّل شكلا روائيا ميّز الرواية العربية فنيا، وما عرفته اللغة والأسلوب والتقنيات الأخرى... من تجاوزات جعـــل الرواية العربية تنجح في «اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث الغربي»[2]، الذي قدّم بدوره تنوعا في الفكـــر الروائـــي –بـــتعدد الرؤى والمرجعيات والمصادر التي تأسست لهذه الثقافة

---

[1]–ســـعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص201.

[2]–المرجع نفسه، ص202.

التراثية، التي تفتح أفق البحث عن أصالة الرواية العربية وغمار التجريب بها»[1].

إن زئبقية المصطلح الذي نطمح إلى كشف مفهومه والإلمام بآلياته، محاولين قدر الإمكان السيطرة على مظاهره في ضوء الرواية الجزائرية، التي هي جزء لا يتجزأ من الرواية العربية في حركية التجريب، وإسهاماتها في تقديم عجلة التجديد وعصرنة الرواية العربية بمنظور حداثي يتماشى والراهن.

واهتمام النقد العربي بالتأصيل للرواية العربية التي ظن الكثير أنها دخيلة على أدبنا، زاد من شغف الروائيين في الإبداع والتفنن في هذا الجنس الروائي، والبحث عن سبل وتجارب مغايرة تعطي للرواية العربية خصوصيتها وملامحها المتميزة، من خلال تفاعلها مع التراث مستلهمة أيُّ تجربة حكائية تساير التصورات الفنية والإبداعية للروائي، كل هذا قدم تجربة جديدة في الرواية العربية.

في ضوء هذا المعطى، فالرواية العربية الجديدة أرادت تجاوز النمطية السائدة في بداياتها التاريخية متفاعلة مع التراث السردي الحكائي العربي، مقننة له بآليات فنية شهدت تغيرات عديدة، ارتبطت بالمراحل التاريخية التي مرت بها الرواية العربية الحديدة منذ نشأتها، -وما عرفته خلال تاريخيتها- إلى تأصيل الشكل الروائي معتمدة على مصطلح التجريب وآلياته. مما جعلها تراهن على تحديات جديدة فرضها عليها عدم استقرار الواقع، فتجربتها:

«واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، وعبرت عن الآلام الدائمة والآمال المحضة.

-عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية في كبريات المحطات التي مر بها المجتمع العربي.

-جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيدا ونتج عن ذلك:

---

[1]-سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص202.

أ-تعدد التجارب من حيث الكم من الرواية القصيرة إلى الرواية المطولة.

ب-بروز الروايات ذات الأجزاء الثلاثيات -الخماسيات...)

جـ-بروز الروايات المشتركة (منيف/جبرا) فاضل الغراوي.

د-اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر (العزاوي/الخراط) أو الدراما (فهد إسماعيل) .

هـ-بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة بمختلف الأشكال التي تتداخل فيه التاريخ والتراث والواقع والعجائبي بشتى الصور التخييلية، والتخيلية»[1].

لا سيما وأن هذا الجنس الدخيل على الأدب العربي، وما يحويه من تقنيات سردية، يبقى محل اختلاف بين الرؤى النقدية «ويعود كل هذا إلى الممارسة الإبداعية التي يسعى من وراءها الكاتب إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية»[2].

فعناية النقاد بالشكل الروائي دفعهم إلى تأسيسه، وتقديم جمالياته وتوضيح عناصره مدعمين ذلك بتحديد مكوناته التي تمثلت في:

«-تجنب رسم المشاهد المحلية الظاهرية رسما فوتوغرافيا.

-محاولة الوصول إلى تقنيات أبطاله من خلال رسم تلك المشاهد.

-العناية بالإنسان المشترك الأبدي.

-العناية بالأسلوب وقوة تعبيره وجماله.

---

[1]-سعيد يقطين: النص والنص المترابط، ص205.

[2]-بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمد طرشونة، ط1، 1999، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ص361.

-النظر إلى ما يمكن خلق الواقع من أسرار الروح والجسد»[1].

مـــن خلال ما سبق، يتضح أن الشكل الروائي استفاد «من النقد العربي عند "فلوبـــير Floubert" والسيكولوجيين والمدرسة الرومانسية، كما يوحي أيضا بدرجة وعي النقاد بإشكالية الشكل في الرواية»[2].

وبمـــا أننا بصدد دراسة جنس أدبي لا يعرف ولن يعرف الاستقرار والثبات على حال، فقد جاءت الواقعية وأعطت الأولوية للمضمون على حساب الشكل، الذي قسمته "فاطمة أزرويل" وفق مسيرة النقد الروائي إلى قسمين:

-فـــي الـــبداية اعتمدت على الرواية الغربية في التعريف بها، دون الاعتماد علـــى الرؤى النقدية تفاديا للأخذ بأسس أحدها، وبقيت اهتماماتهم حول تقديم نموذج عن الرواية وتمايزها عن بعضها من حيث الشكل والبناء.

-إن مجـــيء الواقعـــية -كما سبق وأن أشرنا- جعل القسم الثاني لها يختص بالمضامين التي تحويها الرواية، لا سيما في النقد التطبيقي الأكاديمي.

ويعـــود ذلك إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في المجتمع العربي آنـــذاك، ويبقى الموقف النقدي المتغير، يتحكم في تغير أو استقرار الشكل الروائي، وتطـــور الحـــركة النقدية وفق ما يقتضيه الراهن، جعل الخطاب الروائي في حالة دوران دائمـــة، فقـــد كان الاهتمام في البداية بالشكل الروائي، ثم مع تغير الظروف والأفكـــار، أولُوا الأهمية إلى المضمون على حساب الشكل، ثم يعود الشكل ليسيطر من جديد في توضيح الرؤى المختلفة التي ظهرت في الواقع مواكبة للعصر.

وبما أننا بصدد دراسة مفادها "التجريب في الرواية" فهذا الجنس المركب من ثنائـــية الشـــكل والمضـــمون، يؤكد بأن عملية الهدم والبناء، والثابت والمتحول،...

---

(1)-إبراهـــيم أحمـــد الهـــواري: "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث"، دار المعارف، ط11، 1999، ص85.

(2)-إبراهـــيم عباس: "تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية"، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للـــ

وتوفـــر هـــذه الضددية في الخطاب الروائي تعتبر من أهم خصوصياتها المؤدية بها إلـــى الإبداع، مؤكدة لنا بأن "التجريب الروائي" "Expérimentation romanesque" «مصطلح قد يستعمل للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية وتؤصله، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحـــوه مـــن الذاكرة، وتشيد بالطريف والنبيل، فتضيف السبل على من يستسهلون الكتابة»[1].

فرغبة الأديب الدائمة في تجديد فنه، تحتم عليه بالضرورة مفارقة القديم لعدم صـــلاحيتها والطمـــوح إلـــى البحث عن الجديد، الذي يفضل أن يكون أمرا واقعيا مسايرا بذلك تحقيق الذوق الجمالي، الذي يظهر بواسطة «عملية البناء الداخلي، الذي تنميه الفكرة والموضوع»[2].

إن هـــذا الحكـــم دفع العديد من النقاد والمبدعين إلى محاولات جادة من أجل تأســـيس مفهوم نقدي عربي خاص، لأن ما عرفته الرواية الغربية لا يستوعبه الفكر العربـــي بصفة مطلقة، باعتبار الرواية العربية لسان أمة لها خصوصياتها، والتفاعل مـــع ما هو غربي، لا يعني الانسلاخ وراءها، والسعي وراء التجريب دون مراعاة خصوصيات الرواية العربية، يجعل هذا الفكر يدوب في الثقافات الأخرى.

فـــتعدد زوايـــا النظر في هذا الموضوع بالذات –تغير الشكل الروائي– حتّم علـــى الـــنقاد البحـــث الدائم، في أشكال التعبير الفني والأدبي، الذي يؤكد على أن «خصوصـــية الـــرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجودا إشكاليا متفاعلا، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها»[3].

وبمـــا أن الرواية العربية لا زالت في بحث وتنقيب حول الشكل الروائي في الخطـــاب الســـردي، فتفاعلها مع ما هو غربي، خلق ما يعرف بالحوار مع الآخر،

---

[1]–عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهمي درغوتي، القصصية والروائية، ص9.

[2]–محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص21.

[3]–[illegible] ص22.

الـــذي يولي «أهمية للغة أو اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي»[1]. إن العودة إلى التاريخ والبحث في التراث يكشف لنا عن التحول الذي طرأ على الخطاب الروائي، وهـــو مـــا يستشـــف من «قراءات دقيقة للإيديولوجيات المحيطة بنا وتفاعلاتها مع بعضـــها البعض، وتحاول تشريح تلك الصراعات وتعليلها بتقنيات متفاوتة مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات»[2].

فـــي ضـــوء مـــا ســـبق، خلـــص النقاد إلى تقويم الرواية من حيث أدبيتها وإيديولوجيـــتها التـــي شـــرحت بنية الشكل الروائي وخلقت كتابة تجريبية تجاوزت خصـــائص البنـــية التقلـــيدية للرواية ودفعت بالحركة الإبداعية، إلى استيعاب البعد الفكـــري لهذه الإيديولوجيات المختلفة، التي جاءت أطرها العامة «كتعبير عن نظرة جديدة إلى الذات القومية (...) فتقيدت بالماضي البعيد والقريب لهذا المجتمع. منطلقة مـــن حاضـــره لـــتحدد المستقل المرتقب في ضوء ما يقيد الحركة التاريخية للعالم ككل»[3].

بـــناء على ذلك، فالرواية العربية الجديدة، جاءت محملة بمؤشرات التجاوز التي ظهرت من خلال عمق رؤيتها للواقع، لا سيما بعد نكبة 1967، حيث عكست الـــنفس الفـــردية والجماعـــية في المجتمع العربي من خوف وقوى تعسفية سلطوية فاحتجـــت علـــى الســـائد وتمردت عليه وحطمت قاعدة الواقع الثابت، وكشفت عن «قوانيـــن اللعبة، ومن ثم تتحول الرواية العربية الجديدة إلى مرايا مخيفة وحافزة في الآن نفســـه: مخيفة لمن يتوهمون أن الواقع ثابت، أو خاضع لحركة دائرية، وحافزا لمن يؤمنون بالتحول وبالفعل المبدع المتغير»[4].

---

[1]-محمد برادة: الخطاب الروائي لباختين، ص32.

[2]-إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص23.

[3]-إبراهـــيم عـــباس: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، 2002، ص102-103.

[4]-محمد برادة: رواية عربية جديدة (دراسة): الرواية العربية واقع وآفاق، ص12.

إن هذه الأفكار كانت دافعا قويا في اعتبار الرواية الجديدة مشروعا ارتجاليا مفتوحا دون حدود أو ضوابط ثابتة تحكمها، فالوعي"Conscience" بوصفه معيارا Norme" في الخطاب الروائي التجريبي بيّن ضرورة استجابة الروائي إلى "الإيديولوجيا" السائدة في مجتمعه بصوفه -ابن بيئته- كما يقال والمجتمع هو نقطة بداية التعبير في فكر الأديب الذي يكتسي الصبغة الجماعية، كونه يؤثر ويتأثر بما حوله.

فتفجير الأشكال الموروثة والثنائية الضدية من هدم وبناء وثبات وتغير واستمرارية وقطيعة كلها تخلق الجمالية الفنية في عالم الكتابة التجريبية، طارحة بذلك أسئلة ذات إجابات مختلفة اختلاف الرؤى الفكرية وكذا اختلاف الإيديولوجيات.

هذه الاختلافات أساسها التجاوز "Dépassement" والتمرد على السائد، لأن المغامرة الروائية لا تتوقف عند شكل روائي ثابت، دو بنية سردية نمطية، وإنما هو «إلحاح على مكانة الأشكال في الأدب إذ بدونها يفقد أدبيته، ويتحول إلى مجرد وثيقة اجتماعية، شأنها شأن أي صحيفة يومية (...) وأهمية الشكل لا تحجب عن الكاتب علاقته بالواقع»[1].

وكون البنى السردية تختلف من روائي لآخر، ومن عمل لآخر بسبب تطور التجربة الإبداعية المتعلقة بالمجتمع، عالجت أعنف مشكلاته، مسائلة للقيم المتغيرة من حقبة زمنية لأخرى، هذا «ما سمي بالرواية الإيديولوجية أو الرواية لأطروحة»[2].

والرواية لكونها جنسا تعبيريا عاكسا للراهن، حاملا لرؤى مختلفة، فإن الرواية الإيديولوجيا هي الأخرى غير ثابتة، حيث يمكننا أن نربط مفادها بالتغيرات التي عرفها الأدب التجريبي من الناحية الشكلية والبنية السردية على العموم.

---

(1)-محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، المطابع الموحدة، تونس، 1989، ص112.

(2)-امنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، [illegible]

«فهـــي إنتاج فكري مداره الوعي بالذات والآخر، ولكن هذا الوعي لا يكون واحـــدا عـــند جمـــيع البشـــر. فهو نتاج اجتماعي محكوم بموقع الفرد في المجتمع وبعوامـــل أخرى كثيرة، ويتجلى هذا الوعي في صور مختلفة، وفي مجالات متعددة مـــنها الكتابة الإبداعية (...) التي يمكن للوعي أن يظهر فيها بجلاء (...) من حوار بيـــن الأصـــوات المـــتعددة، وما ينشئه المبدع من علاقات بين شخصياته (...) وما ترســـخ بـــه الأزمـــنة والأمكـــنة مـــن دلالات، وما يتأسس أثناء القراءة من عوالم متخيّلة»[1].

وإذا ما أمعنا النظر في ارتباط المبدع –كونه جزء من محيط ذا إيديولوجيات مـــتعددة– بالمجتمع المتكون من قراء باعتبارهم الطبقة المتلقية، فإن الوعي الحاصل حـــول الـــنص الروائـــي الإبداعـــي، يتضح وفق الممارسات المتنوعة في الخطاب الســـردي التجريبـــي الذي نسلم فيه بتعايش المتناقضات، فتوفر هذا النص التجريبي علـــى الواقعـــي والعجيب والأسطوري، العقلاني واللاعقلاني... يفصح لنا على أن الكـــتابة الإبداعـــية، أكدت وجود ارتباط بين حركة فنية مفادها التغيير المستمر في الشـــكل الروائي، الذي يخلق خصوصية وتفردا وسعيا دائما إلى تحقيق نص مكتمل. ولا يـــتحقق هذا الأخير إلا بالبحث المتواصل والاستمرارية في التغيير، وارتباط – الحـــركة الفنـــية– بحـــركة فكرية دائبة هي الأخرى في اللاثبات رافعة شعار الهدم والبناء. «فالرواية كتابة عن عمل فكري في المرتبة الأولى، وهي في المرتبة الثانية صـــياغة جمالـــية لهـــذا العمل الفكري، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية»[2].

فالـــترابط الحاصـــل بيـــن مـــا هو فني وفكري نتاجه حركة تاريخية محملة بممارســـات روائـــية ذات مســـعى تجريبـــي، لا يخلو من الإيديولوجيا «لأن خلاء النصـــوص مـــن الإيديولوجـــيا وهم، فكل كتابة هي ممارسة إيديولوجيا سواء وعى

---

(1)–عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص16.

(2) شعراوي عبد العاطي: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص228.

صاحبها ذلك أو لم يع!»[1].

في ضوء هذه الرؤية يقدم النص الروائي درجة إفادته من الفضاءات المتعددة التي يتجلى فيها الوعي كمعيار أساسي في عملية التجريب الروائي، حيث دفع بنا إلى تحسس بعض المفاهيم التي لها علاقة وطيدة "بالتجريب" "Expérimentation".

فاستدعى ضرورة التطرق للحامل الإيديولوجي، الذي يرصد من خلاله الروائي التجريبي الواقع حسب منظوره، معتمدا تقنيات فنية قابلة للتغير على أساس أن الرواية التجريبية لا تلبث وتتحول إلى أشكال فنية أخرى، وهو مرتبط بخصوصية الكتابة الروائية التجريبية «الجمالية المتصل بأسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللغة والأسلوب»[2].

وبالتالي فتغير الشكل الروائي إلى أشكال فنية أخرى، من روائي إلى آخر "إيديولوجيا"، واختيار نمط معين في تحطيم المألوف والخروج عن السائد كذلك "إيديولوجيا"، وكل هذه التبدلات في الكتابة الروائية وتعددها، مفاده اختلاف في الرؤية سواء أكانت للواقع أو للعالم الخارجي أو للأنا. هذه الرؤية الواعية المطعمة بالحرية المطلقة، أدت برواية التجريب إلى تحطيم البنية التقليدية للخطاب الروائي، وانزياحها عن السائد، وبالتالي أكسبتها سمة التفرد.

3-المستوى الإيديولوجي: (الروائي والإيديولوجي)

إن التحولات التي عرفها الخطاب الروائي العربي منذ بداية السبعينيات، وما تحمله من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، كلها تدعو مجتمعة إلى الخروج من السائد والجاهز.

«وكان التحول مفهوما آنذاك إيديولوجيا، وما طرأ منذ بداية الثمانينات من تحولات ومتغيرات سياسية واجتماعية... أعطاها متنفسا فأخرجت البذور رؤوسها

---

(1)-عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم، درغوثي القصصية والروائية، ص16.

(2)-[illegible] في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، ص363

وهي تنمو سريعا»[1].

فمحاولـــة التجاوز على المرحلة السابقة –الكتابة التقليدية– لم يعرف النمطية والثـــبات، وإنمـــا كان التجاوز يختلف من روائي لآخر، ومن شكل فني لآخر، ومن تجـــربة روائية إلى أخرى، بغية تحقيق جمالية فنية متفاوتة بتفاوت الوعي بالراهن. الذي يحتوي على زخما إيديولوجيا فكريا متعددا.

إن تغـــير الطـــرح فـــي الخطـــاب الروائي الجديد يؤدي إلى تغير مستوياته وتعددها بتعدد زوايا النظر إلى الحامل الإيديولوجي الذي يعدّ مكونا من مكونات هذا الخطـــاب الجديـــد المتضمن لشكل روائي غير ثابت، هذا ما أدى إلى صعوبة تحديد «مجـــال هـــذا الحامل الهلامي الذي لا نكاد نضع أيدينا عليه حتى يتبخر ويضمحل تاركا ذلك لغيره، فتعددت بذلك مستويات التحديد بتعدد تجلي الأدب ذاته»[2].

وكون الجنس الروائي متكونا من مضمون وشكل، وما تحويه الدراسة حول هـــذا الجنس الهلامي، لا نستطيع تحديد معالمه، فالأسئلة تطرح نفسها، كيف تتجلى الأيديولوجـــية في الرواية؟ وهل يتضمنها الشكل الروائي الذي لا يلبث ويتغير؟ هل يمكن أن تكون الأيديولوجيا محتواه في البنية السردية؟

إن الإجابـــة عن هذه الأسئلة تحتاج إلى إمعان في النظر ونريد أن نشير في الـــبدء إلى أن مجال هذه المقاربة التي مفادها إمكانية تحقيق فكرة وجود شكل جديد يعنـــي إيديولوجـــيا، وتعدد مستويات التجريب يعني تعددا في الشكل الروائي، وهذا يصـــب فـــي إطار أيديولوجيا كلها طروحات، نحاول من خلالها توضيح مستويات التجريـــب باعتـــباره مشـــروع التي تحقق جماليتها بتفجير الأشكال المورثة (Les formes Hiritiques) معلـــنة القطيعة على التقليدي (Le traditionnel) مقدمة البدائل التي لا تخرج عن مشروع التجريب.

---

[1]–ســـعيد يقطيـــن: القـــراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية (4)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص285.

[2]–إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص24.

إن انـــزياح (L'Ecrat) الشـــكل الروائـــي عـــن نمطيـــته التقليدية، منظور إيديولوجـــي، كـــون العلاقـــة بين الشكل البنائي للرواية وبين المنظور الإيديولوجي علاقـــة تأثر وتأثير، وتتضح بقدرة هذا الشكل على نقل المنظور أو التأثير فيه سواء بالإيجاب أم بالسلب.

«فإيديولوجـــيا البطل أو الشخصية الروائية -إذا لم نقل الكاتب نفسه- تحدد كثـــيرا مـــن المســـارات الفنية للحدث والكشف عن هذه الإيديولوجيا، لا يخدم الفكر وحســـب، بـــل يخـــدم العمل الروائي كفن، لأنّه يكشف عن العلاقة الدلالية بينهما، وتوجيه الحدث وفق وجهة الكاتب أو البطل أو الشخصية الروائية»[1].

وكون الشخصية الروائية عنصرا حيويا يخلق تفاعلا مع بقية عناصر النص الســـردي "Texte narratif" لاستحواذها على موقع هام في الرواية، بحيث «لا يمكن أن يســـتغني عـــنها الكاتب لأنه لا يمكن أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلـــون»[2]، باعتبار أن العناصر الروائية خاضعة بشكل أو بآخر لمسعى الروائي في إيصال فكرته للمتلقي، ويتحقق هذا برسم موقع الشخصيات في الرواية والواقع، الـــذي يخلق تمازجا بين ما هو فني وفكري، فتفاعلهما يولد لنا هذا العنصر الهلامي المتمـــثل فـــي الإيديولوجيا المتحولة إلى إيديولوجيات عديدة، هذا التعدد سببه نضج الوعـــي الفكري وخروجه من المسالك الضيقة إلى رؤى وآفاق عالمية، سببها تعرية الواقع المحلي وموازاته بالآخر.

4-التجريب: المفهوم والدلالة:

إن الوعـــي بـــالهموم وأزمـــته المجتمعية الخاضعة للنمطية الخانقة، وضع الروائي أمام تساؤلات مفادها البحث عن البديل، وتجاوز الراهن الذي يصارع فيه

---

(1)-طراد الكبسي وآخرون: الرواية العربية واقع وآفاق، (مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية)، ص270.

(2)-إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص85.

الإنسان مرارة واقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي.

وبالتالي فالشعور بالاغتراب ولد ما يعرف "بالتجريب" والسعي وراء التغيير، ولشساعة وهلامية المصطلح –التجريب– لا نعتقد وجود إمكانية تحديد مفهوم دقيق له، وهذا متعلق باختلاف وجهات نظر الروائيين، وكثرة التجارب الروائية وما تتميز به كل رواية من خصوصيات خلق صعوبة في ثبات مفهوم التجريب، رغم وجود خصوصيات مشتركة بين الروايات الإبداعية. «إن ظاهرة التجريب ظاهرة معقدة ومركبة، هذا التعقيد هو الذي يجعل منها غير محددة بشكل كبير، وغير مضبوطة المفاهيم بدقة، لأن جغرافية التجريب في كل مرة تتسع»[1].

ومن ثمة فلا بد من المغامرة والبحث في حفريات التجريب، رغم تعدد مفاهيمه ودلالاته، وهذا لما يقتضيه البحث محاولين الاقتراب من خصوصية المفهوم، باعتباره «نمط من الفهم والممارسة (...) ويتسم برفض التقليد، أو الركون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا (...) استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر، والاستجابة لحاجاته وضروراته»[2].

يصب الخطاب الأدبي عموما والجنس الروائي خصوصا في حقل الإبداع، فالأمر يقتضي حتمية التساؤل عن مقصود "التجريب الروائي" " Expérimentation Romanesque" «هذا المصطلح الذي شاع واستبد وصار سلطة نقدية. تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتهجين والهجاء، ويصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق، وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها المجرب»[3].

---

(1)–لخضر قريشي: نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة، (نقد الشعر أنموذجا)، دكتوراه دولة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2007، ص7–8.

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

(3)–عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي، القصصية والروائية، ص9.

فاختلاف وجهات النظر حول مفهوم التجريب وما يحويه من دلالة جعل الرؤى تتعدد، بحيث نجد المصطلح يحمل دلالة معاكسة لما سبق، «فقد يستعمل التجريب للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حُبْلَى، بالإضافة الجمالية تؤكد السابق الرفيع وتؤصله فتلغي المتهافت الضعيف، وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريف والنبيل، فتضيق السُبلُ على من يستسهلون الكتابة»[1].

فطموح الأديب إلى التجديد، يدفعه إلى مفارقة الأساليب القديمة، لعدم صلاحيتها في الراهن، وعدم تلبيتها للحاجة الجماعية، وشغف الأديب الزائد، والرغبة الدائمة في التجاوز، الذي يولد مرحلة انتقالية مفادها الاستغناء عن هذا الجديد كونه لم يعد قادرا على تلبية الحاجة، فيخلق جديدا آخر مسايرا للعصر وقادرا على ترجمة الواقع المعيش. وبالتالي يحمل صفة الأقدمية، لافتقاره لصفة الاستقرار وقناعة الأديب بفشله دفعه للبحث عن البديل، حاملا آليات جديدة لعلها تحقق الجمالية التي يتطلبها الواقع بما يحويه من متغيرات، «فالتجريب شرط من شروط حياة (...) الأدب والفن، وأمارة من أمارات الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات، وحتى الأفراد فالذي يمارس التجريب، إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تكشف بعد في حين أن من يسير على آثار غيره، ويُحْجِم عن المغامرة (...) مثال مشوه أو منقوص»[2].

إن اقتران الإبداع بالحركية والديمومة ينفي حالة الثبات والسكون، ويخلق روح البحث والتجريب من أجل الكشف عن أشكال تعبيرية فنية جديدة.

وبما أن الكتابة المعاصرة تخلق الإثارة، والمغامرة، أفلا يجوز القول والتسليم بأن «التجريب في الكتابة شقيق الإبداع»[3]، الساعي إلى اختراق آفاقها واكتشاف

---

[1]-عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي، القصصية والروائية، ص9.

[2]-المرجع نفسه، ص10-11.

[3]-المرجع نفسه، ص11.

مجاهـيلها، كونها أساسا في آلية التجريب الروائي، بحيث لا يمكن اكتمال صورتها، إلا إذا حـددت مفاهـيمها، فلـيس من السهل تقديم مفهوم دقيق لمصطلح التجريب باعتـباره ظاهـرة صـاحبت الكتابة الأدبية عبر تاريخ الإبداع الإنساني، و«تحديد التجريب يعني نهايته»[1].

ومـن ثمّ جاءت مفاهيم ذات دلالات مختلفة ومتفاوتة حول طبيعة "التجريب" ولعل أهمها:

أ-البعد الإيديولوجي للتجريب:

مـن خـلال ما سبق ذكره حول الجنس الروائي وأثر الإيديولوجيا في بلورة بـنائه الشكلي، فإن التجريب وما يحمله من خصوصيات وتقنيات يعتبر إيديولوجيا، يقـول العوفـي: «ونحن نعتقد بأن الإيديولوجيا الضمنية الكامنة في صلب التجريب الحداثوي (...) هي إيديولوجيا القلق واليأس (...) نتيجة العجز عن المواجهة والجلد والصمود نتيجة ضيق النفس وعدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية وإيديولوجيا ووجدانـية ونضـالية عمـيقة، بعد تجربة النهضة والسقوط الطويلة، ومن ثم يكون الخـروج من الحلقة المفرغة ومن عنق الزجاجة (...) يكرس لنا في التحليل النهائي ظاهرة الثقافقراطية على أنقاض الثقافة العضوية»[2].

إن الملاحـظ مـن خـلال هذه الرؤية أن الفئة القلقة واليائسة وعجزها عن المواجهـة تمثل فئة اجتماعية كونها شكلا إيديوولجيا يطلق عليه اسم "رؤية العالم" " Vision du monde". فإرجاع مفهوم التجريب إلى الإيديولوجيا التي تبلور السلوك الجماعـي مُبَيِّنَة «سلطة سوسيولوجية المضمون»[3]، التي تحكمه ينفي أهمية الشكل الروائي المتغير ضمن مشروع التجريب الروائي، الهادف إلى التجديد وعدم الاهتمام

---

[1]-مجلة فصول: مج14، ع1، القاهرة، ربيع 1995.

[2]-محمـد أمنصـور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص70.

[3]-محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص71.

بالشكل، يؤكد رفض هذا الاتجاه للتجريب مقدما هذا الرفض في صورة ضبابية، فإذا كـــان لا يؤمـــن بما هو جديد فكيف ينعت التجريب بالحداثوية؟ على أساس أن قبل وصول هذا المصطلح إلى الحداثة فقد كان تقليديا وعرف تغيرات وتطورات جدرية أدت بـــه إلى تحطيم القديم والبحث عن البديل. في ضوء هذه المستجدات وعبر هذه الســـيرورة، فـــإن التجريب حقق أبعادا إيديولوجية عديدة، مطعمة بابستمولوجيا فنية راقية، وإلا كيف نفسر ظاهرة "الثقافقراطية" القائمة على أنقاض "الثقافة العضوية".

ب-البعد السوسيولوجي للتجريب:

إذا كانـــت كلمة "تجريب" -كما ذكر سالفا- يشتغل بموضوعها دون التطرق إلـــى ماهيـــتها، "فحمـــيد الحميداني" أضفى أفكار مرتبطة بالوعي الجماعي وعلاقته بالعمل الأدبي الإبداعي، حيث مثل على ذلك بنموذج روائي باعتباره اخترق المجال الروائـــي المغربـــي والوعي النقدي المواكب له، وبفضله خرق مصطلح "التجريب" مســـتوى الـــتحقق النصـــي لهذه المغامرة، فرواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المدينـــي روايـــة «تعبر عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعـــة بالتجريـــب، والباحـــثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ تخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة»[1].

مما سبق، نستقرئ بأنه لا يمكن أن نعتمد أو نوظف آليات تجريبية في منجز فني ما، يؤدي إلى هشاشة الخطاب، ولا يحقق الجمالية بالقدر الذي تتطلبه "الظروف الجديـــدة". كمـــا ذهـــب إلى «أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها الزمان والمكان، ورواية (زمن بين الولادة والحلم) تعبر بشكل واضح عن هذا الاختلاف، فمن حيث التحديد المكاني نرى أن الرواية، وقد خلت من الحدث بـــالمفهوم الروائـــي الكلاســـيكي تخلصـــت مـــن ضرورة وصف الإطار المكاني

---

[1]-محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص71.

المحدد»[1].

إن العـــيش ظل سلطة مهزوزة، يدفع الأديب إلى تجسيد رؤية ممنهجة يسعى من خلالها إلى تحقيق نقلة نوعية في مسيرة الوعي بالتجريب، كونه مصطلحا حديث النشـــأة وإن كـــان «مـــن اليسير أن يكتب الواحد مناقصة أو رواية أو مجموعة من القصـــائد، لكـــن العســـير هو أن يستمر وهو يغادر منازله الأولى إلى منازل أرقى جاعلا من الأولى علامات دالة عليه»[2].

والمـــنظور البنـــيوي التكوينـــي الذي تفحص به "حميد الحميداني" مصطلح التجريـــب" دلالـــة علـــى التيقن بجدارة هذه الكتابة في تفسير وفهم طبيعة المعيش، وبالتالـــي تتغير الرؤية إلى "التجريب" من السلب والرفض إلى الممارسة والمغامرة والبحث وفق منطلقات المنهج البنيوي التكويني.

إن التركـــيز علـــى العلاقـــة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الروائي لا يحقق العلاقة القائمة بين «البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الشـــكلية والجمالـــية التي تشكل العمل الأدبي، وهذا ما يميز "السوسيولوجيا الجدلية" عن "سيوسيولوجيا المضمون" كما تم تمثلها لدى نقاد السبعينات»[3].

جـــ-البعد الفني - الاستراتيجي للتجريب:

إن تعـــدد التعاريف وتباينها حول مصطلح "التجريب" يؤكد «الطبيعة الخلافية لإشكالية تعريف هذا المصطلح»[4].

حيث ينظر أغلب النقاد والباحثين إلى "إشكالية المصطلح" كونها مفاهيم نقدية تســـتعمل «إلا مـــن قبـــيل اللغو أو من قبيل الموضة الفكرية دون أن يعرفوا كيفية

---

[1]-محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص71.

[2]-عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص8.

[3]-محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص72.

[4]-المرجع نفسه، ص72.

الاستعمالات الدقيقة لهذه المصطلحات»[1].

ومـــن المعلوم أن مصدر المصطلح هو الثقافة الغربية لا الثقافة العربية كونه لـــيس له جـــذور فـــي النقد العربي، وبالتالي تكون معرفة الناقد به سطحية ونظرية بحيـــث يدفـــع بـــه إلـــى تجاوز هذه السطحية على تحديد مدلول المصطلح الحداثي "التجريب" واعتماده في بنية اللغة والثقافة العربية.

فـــتحديد المعنى بدقة وموضوعية المصطلح "التجريب" يخلق إمكانية التفاعل والتكيف مع مفردات اللغة العربية.

ومن أجل تحقيق التفاعل والإفادة منه، كان لزاما على النقاد والباحثين تحقيق «شـــروط الإفادة من هذه النظريات ومصطلحاتها، وأول هذه الشروط أن يكون لدى الباحـــث أو الـــناقد درجـــة عالية من الوعي بأن نقل المصطلح من ثقافة إلى ثقافة أخـــرى، لـــيس بيـــنهما تشـــابه في اللغة وفي الفكر من شأنه أن يجعل المفهوم أو المصـــطلح ليس له نفس الدلالة في الثقافة التي نشأ فيها أو في الثقافة التي نقل إليها إن تجـــاهل هـــذه الحقيقة (...) يجعل جهودنا في هذا الصدد جهودا عقيمة أو ضربا مـــن الفوضى الفكرية واللغوية (...) سببها الناقد، لأنه لم يكن واعيا لطبيعة مشكلة الفوارق بين الثقافتين»[2].

فـــتداخل المفاهـــيم (الإيديولوجـــي والسوســـيولوجي) قدم زاويتين من زوايا المصـــطلح كون التجريبا كأداة، والتجريب كموضوع، حيث يمكن اعتبار هذا التقديم فـــي حـــد ذاته تجريب في توضيح ماهية المصطلح –التجريب–، الذي عملوا على تأصـــيله وتبييـــن أصـــوله التاريخـــية والاجتماعية وميادينه المعرفية، وكذا روافده الثقافية.

فارتـــباط مصـــطلح "التجريب" بالإبداع يطرح لنا جملة من التساؤلات، كون

---

(1)–محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص73.

(2)–ســـمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، علام حسين، ميدان الظاهر، القاهرة، ط1، 2005، ص125-126.

العملـــية الإبداعـــية دائمة الاستمرار، والبحث في حفريات التجريب، ثم الكشف عن مفهومه النقدي، ليس بالأمر الهيّن، بحيث لا يمكننا وضع تصور كاف "للتجريب" لما يقتضيه البحث.

إن حركـــية الإبداع الأدبي أساسها "التجريب" وما عرفه الخطاب الأدبي من تغيرات عبر الأحقاب الزمنية- لدليل على ذلك- منذ عصر الملاحم إلى يومنا هذا.

وبالتالـــي يمكن نزع الضبابية المحيطة بالمصطلح في «مجموع الإشكاليات الثقافـــية والتاريخية التي لازمت نشأة المؤسسة الأدبية الحديثة ككل، بدء بالإشكالية الأم (الأصـــالة والمعاصـــرة) ومـــرورا بالإشكالات الفرعية التي توالدت في سياق الـــتطور السوسيو-تاريخي: إشكالية المثاقفة إشكالية السياسي والثقافي (...) إشكالية التقليد والتأسيس وإشكالية الكينونة والصيرورة...» [1].

هذه المصطلحات أو الإشكالات ذات المرجعية الغربية، وما يستثمر من هذه الإشـــكاليات الثقافـــية والسياسية والتاريخية والإيديولوجيا يُكونْ مصطلح "التجريب" و«مفهومه هو المنحى الذي يسمح بتكوين نظرة داخلية للتجريب وتأسيسه كموضوع علمي» [2].

إن عدم الوقوف على المفهوم الاصطلاحي للتجريب بدقة، يؤدي بالضرورة إلى الإخفاق في تقديم مفهوم فني استراتيجي له لكن المتغيرات التي شهدتها الحركة الإبداعية والتي تفاقمت حدتها، واتسعت دائرتها باتساع حركية المجتمع شكلت «أفقا اســـتراتيجيا لتأسيس كتابة مغايرة (...) تنتقل إشكالية التعريف من "التجريب"، وهو يتأسس داخل مؤسسة الجنس الروائي الفنية إلى "التجريب" وهو يؤسس استراتيجيات نصية لهذه المؤسسة الروائية» [3].

وكـــون هذا المصطلح ذو طبيعة إشكالية داخل المؤسسة الأدبية وما تحوليه

---

(1) محمد المصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص73.

(3) المرجع نفسه، ص74.

مـــن أجناس، يرى "سعيد يقطين" أن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عـــادة بـــ"التجريب" هذا ما عرفته فترة السبعينات (...) والعروض المسرحية (...) مع تجربة محمد تيمد»[1].

إن حصـــر مفهوم مصطلح "التجريب" في "الإفراط في ممارسة التجاوز"، لا يقـــدم لنا فضاءه كما عُرفَ عبر سيرورته الزمنية، هذا ما يؤكد على أن "التجريب" عرف قضايا ثقافية وتاريخية حركت مفهومه محققة بذلك أبعادا معرفية وإيديولوجية وجمالية فنية.

واشـــتغال مصـــطلح "التجريب" في حقول أدبية عديدة (التشكيل -المسرح- القصـــة- الـــرواية...) دلـــيل على عدم استقراره على حال، بحيث عرف تحولات «نوعية عشرية الثمانينات:

(...) مـــن الشـــعر إلى السرد، ومن الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن، ومـــن المطلـــق إلـــى النسبي، من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء»[2].

إن التجريـــب طـــروحات في مجال الإبداع، الهدف منها خلخلة السائد وفتح آفاق جديدة، وطرح أسئلة جديدة، تكون الإجابة عنها بصيغ جديدة مسايرة للخطاب، هـــذا فـــي فـــن المسرح، الخروج من الدوران في الفراغ، ومحاولة تجاوز القواعد الســـائدة، انطلاقا من القاعدة العامة المألوفة، هذا في الشعر، وبما أن دراستنا تخص -الـــرواية- دون غـــيرها، فالتجريب في الجنس الروائي هو مصطلح نقدي يتطلب ضـــبط، خصوصـــياته علـــى جميع المستويات، حيث الوعي بالتجريب، وما يحمله الروائي من معارف حول تجارب الآخرين، يؤدي إلى التفاعل البناء وخلق محاورة بيـــن النصـــوص ســـواء كانت تراثية أو تعود إلى الآداب الغربية الأخرى، مدعمة بجمالـــية فنـــية مُولِدة لأشكال جديدة، فالوعي «هو الذي يتيح توظيف أشكال سابقة

---

[1]-سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص287-288.

[2]-المرجع نفسه، ص291.

قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»[1].

وكون مصطلح "التجريب" متعدد بتعدد بنية الشكل الروائي، وكذا تعدد الرؤى إليه، فلكل ناقد وباحث منظوره الخاص في العملية الإبداعية، يرى "عبد الحميد عقار" أن «قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل.

وهكذا تتحدّد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، أو من خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش»[2].

إن تعدد مفهوم مصطلح «التجريب» يخلق ظاهرة الاغتراب اللغوي عن النص النقدي الجديد، ولا يمكن إزاحة هذا الشعور-بالاغتراب- إلا بتحديد «مدلول المصطلح الذي يعد قوة فعّالة في النص وفي الحياة الثقافية، فعن طريق هذا التحديد يقوم النص بدوره في مد القارئ بالمعرفة وفهم دلالتها وعناصرها المختلفة»[3].

لقد اتسع فضاء العمل التجريبي في الرواية العربية، حيث تعددت اتجاهاته إلى درجة أن الإبداع الروائي، اتسم بنزعة الاستمرارية في التجاوز والاتصال بمنظور «واع بالترات الأدبي السردي، وهو يريد أن يشق له طريقا خاصة عبر مسلك لا بد منه وهو مسلك التجريب»[4].

فما مرت به الرواية العربية وما عرفته من تغيرات على المستوى الشكلي خلال الأحقاب الزمنية المستمرة، زادت من شرعية وجود "التجريب" وتربعه على عرش النقد العربي كونه زعزع البنية السردية التقليدية

---

(1)-محمد برادة: القصة العربية: الهوية- التجريب- الصيرورة)، دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، ع7، أكتوبر 1988.

(2)-محمد أمنصور: (استراجيات التجريب....)، ص 77.

(3)-سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، ص131.

(4)-محمد البردي: إنشائية الخطاب في الرواية، ص292.

محطما لآلياتها، ومقدماً للبدائل وفق قواعد ومرتكزات مسايرة للسيرورة الزمنية.

من خلال ما سبق صار يتحتم علينا التسليم بالاستراتجية الفنية التي حققها المصطلح في تطوير الرواية واكتسائها حلة جديدة،« فمن التلقائية إلى البحث المعرفي والفني والإيديولوجي من أجل الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقليد»[1].

من خلال ما تقدم، يتضح أن "التجريب" يصنع حداثته من تحطيم القديم.

هذا ما «يحقق انزياحا عن السائد السردي وتكسيراً للميثاق السردي المتداول»[2]. للمنطق الخاص به، وبأسس جمالية محتواها المساءلة والانفتاح والحوارية كلها وفق الحاجة الثقافية والسوسيوتاريخية.

وتكسيره لعمودية السرد وتداخل الخطابات والبعد العجائبي ... خصوصيات زادت من قوة مصطلح "التجريب" من جهة. وكونه «يظل متحركا (أي التعريف) ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها»[3]. أعطت له دافعا للتفتح على الأجناس المجاورة مدعمة إياه-نشأة ومفهوما وإشكالية-.

وللإشارة فقط فإن إدخال الشكل الروائي محتوى الإنزياح الذي عرفته الرواية العربية، كونه محل اهتمامنا في تأسيس ومحاولة التدقيق في مفهوم ودلالة مصطلح "التجريب"، رغم ما يحمله من تعدد،..بالتطرق إلى الخصائص سابقة الذكر تكسير عمودية السرد-تداخل الخطابات-البعد العجائي...التي تحمل تساؤلات وطروحات متعددة نحاول الإجابة عنها باستنطاق مجموعة من النماذج.

---

[1]-محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب، ص77.

[2]-سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 292-293.

[3] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب، ص77.

5-اتجاها التجريب في الرواية

إن الخطـــاب الأدبي عموما، والجنس الروائي خصوصا يستدعي على الدوام الجديد، والتعامل مع النص الروائي بتقنيات جديدة، كون «منطق الحداثة يقتضي أن يكـــون الروائي مخالفا للآخريين ومتميزا عنهم»[1] ، ويكون هذا بممارسة التجريب الـــذي لا يمكن القبض عليه لوهمية حدود القديم والجديد، فالقديم الآن قد اتسم بالجدة فـــي وقـــته، ومـــا هو جديد الآن، يأخذ سمة القدم فيما بعد، وهذه السيرورة متعلقة بحركـــية وفكر الإنسان المتسارعة، المبنية أساسا على "التجريب" ويمكن الاستدلال على ذلك بأهم اتجاهات التجريب الطليعي التي تمثلت في :

أ-التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل):

1-يتبـــنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع) ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.

2-يتبـــنى مـــبدأ اللعـــب باللغـــة، والتركـــيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب.

3-يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل.

4-يتبـــنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية.

5-يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.

6-يتبـــنى مـــبدأ تشـــظية النص، يعمل على تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.

7-يتبـــنى مبدأ الغموض الكلي، أو عدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.

---

[1]-عـــبد الواحد رحال: التجريب في بوح الرجل القادم من الظلام، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، المركز الجامعي، بسكرة، 2005م.

ب-التجريب على مستوى الموضوع (المعنى):

1-اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراثي وبعثه بإعادة تأويله واكتشافه ثم بعثه من جديد (...) بلغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.

2-اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.

3-اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية) حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة وتحويلها إلى موضوعة (...) تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.

4-اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكل،...يجسد الصراع الذات ، الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها»[1].

ومن هنا يعتبر التجريب « رؤية وتغييرا في العمق وليس تزيينا أو محض جيل يمكن استعارتها»[2] .

في ضوء المعطيات السابقة، نجد بأن التجريب وثورته على الجمالية السائدة، لا تقدم لنا إجابات بقدر ما تطرح تساؤلات وإشكالات نحاول الإجابة عنها، باستنطاق مجموعة من النصوص الروائية الجديدة، وتكون نماذج روائية جزائرية، -في واقع سوسيو ثقافي اتسم بالحركية والتغيير المستمر.

---

[1]-مجلة النقد الأدبي: فصول، ص ص203-204.

[2]-علاء عبد الهادي: حصاد التجريبي، وسؤاله، مجلة المسرح، القاهرة، ع143، أكتوبر 2000، ص51.

الفصل الثاني:

مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التجريب والنص الروائي

إن ما تحويه الرواية التجريبية في بنيتها السردية، يطرح علينا أسئلة جوهرية كأي إبداع أدبي يحمل في طياته سيمات، تفتقر إليها الكتابة التقليدية، وموقفها الذي ربما «يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة، مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جدا، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريد مسايرا في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتقائها»[1].

والرواية، بوصفها شكلا تعبيريا يحتاج إلى تقنيات في الشكل «لأن الأسلوب يمنح القيمة الجمالية للفن، فهي تخلق الجمال أساسا في معالجتها لما هو داخلي وباطني»[2]، وما تعكسه الرواية بمعالجتها قضايا المجتمع، وإحيائها لحضارة الإنسان، المبنية على التفاعل المتواصل، يُخوِل لها حق الصيرورة الدائمة، بحيث لا تستقر على «قانون خاص بها، كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ»[3].

إن معرفة تجليات الرواية التجريبية ومظاهرها، يتطلب أولا معرفة "فنيات الرواية التقليدية" ومن أجل تحقيق ذلك، لا بد من رصد المراحل التاريخية التي مرت بها الرواية، مع استقرائنا لمضامينها مبرزين التغيرات الفنية التي طرأت عليها، وبالتالي يتحتم علينا السير في منعرج مفاده "تاريخية الرواية" وهذا ما يبعد البحث عن لب الموضوع، الذي مفاده محاولة الكشف أو استنطاق البنية الفنية للسرد الروائي في الرواية الجزائرية الجديدة، وبعد التدقيق والتمحيص أبرزنا من خلال ذلك.

خلال ذلك تطور الوعي في الكتابة الروائية بالجزائر وتوضيح التغيرات التي

---

[1]-محمد معتصم: الخطاب الروائي والقضايا الكبرى (النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991، ص66.

[2]-إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص11.

[3]-المرجع نفسه، ص 15.

طرأت على بنية الشكل الروائي.

إن التغـــير المســـتمر الـــذي مرت به الرواية، متخلية عن عناصر بالية لا تتماشـــى والتطورات الاجتماعية والثقافية، محتضنة عناصر جديدة تدفع بعجلتها إلى الـــتطورن أدخـــل كـــتابها إلى مرحلة الإبداع، والبحث اللامتناهي وحتم على نقادها ومبدعيها إنصافها بما خاضته من مغامرة وتمرد على المستوى الفني، بحيث فجرت البناء الفني التقليدي، وفككت المنظومة الجمالية الموروثة.

إن الكـــتابة التجريبية الجزائرية وما عرفته من تحولات نوعية شملت آليات الخطـــاب السردي، فالتحولات التي تبنت صيغة لاستمرارية أكدت عدم وجود أسس نظرية للتجريب، وبالتالي نفي الاكتمال فيه،هذا ما أكدته الرواية الغربية الجديدة.

بحيـــث لا يمكـــن وضـــع ملامح دقيقة للنص الروائي التجريبي الذي رفض الخضوع لقاعدة ما، أولا ينساق وراء كل ما هو تقليدي.

إن مواكـــبة الحياة ومسايرة الراهن عن طريق الممارسة، وكون هذه الأخيرة -الممارســـة- جوهـــرها متعلق بالحرية، «فالرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة، وأشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى تأسيس قوانيين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها»[1].

فخصوصـــية الـــتمرد والـــتفرد في النص التجريبي، لا تستوفي جميع فنيات التجريـــب وإن توفـــرت تصبح النص التجريبي ذا قواعد وأسس، كما صرح النقاد، ولكن يبقى التجريب بهدم وتفكك البنية التقليدية للرواية مراعيا في ذلك ما يستجد في الراهن وحاجته.

وبمـــا أن الـــنص الروائـــي التجريبـــي نابع من ذات مبدعة رافضة للثابت وشغوفة للتغير والانفتاح على الواقع برؤية جديدة «فهو المجهول واللامرئي، هو ما

---

[1]-محمـــد البارودي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 242.

يـــراه بمفـــدره، ومـــا يبدوا له أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشـــكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»[1].

إن افـــتقار الـــتراث النقدي إلى اتجاه متكامل وتحقيق خطاب يتميز بالنضج ومســـاير للعصـــر، في الوقت ذاته معالجا قضايا إنسانية وحضارية، متصلة بالواقع الجديـــد، أيقـــظ هاجس البحث وتجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة الذي ينقض «المســـلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها»[2].

إن رغـــبة الروائـــي اللامتناهية في البحث عن إجابات جديدة منافية لجفاف وقـــدم السلف، هي بمثابة تفسير علاقات الواقع رغم أنها تحمل في الآن نفسه أسئلة أخرى، أضفت على النص الروائي الجديد الاستمرارية والتحول الدائم. وقد تمثل في "اتجـــاه التحول" الذي يعد هو منعطفا نوعيا في مسار الكتابة الروائية»[3]. التي شهد تأثـــيرا مـــن المـــنجزات السردية الغربية «كأعمال جويس وكافكا وموزيل والغثيان لسارتر والغريب لكامو»[4]. في بداية القرن العشرين (ق20).

لقـــد كان لتلك الأعمال الدور الفعال والحاسم في تشكيل بنية النص السردي فـــي الكـــتابة الروائـــية الجزائرية الجديدة ، حيث «جعلوا من الحوار الداخلي (...) عصب الرواية، وأغنوا نيتها باعتماد المستويات السردية المتداخلة، أو بآخرين ممن ســـاهموا في تحوير موقع البؤرة السردية للراوي، متخلين عن تلك التي جعلت من

---

(1)-ناتالي ساروت: Nathalie Sanaute: الكتابة الروائية بحث دائمن ضمن كتاب: الرواية والواقع، ت: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص27.

(2)-هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في السرح المعاصر، النظرية والتطبيق...، ص39.

(3)-ابـــن جمعـــة بوشوشـــة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس 2003، ص22.

(4)-فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية ص47، نقلا عن:
Gold mann: pour une sociologie du roman gallimard, 1964, P297-298.

الراوي إلاها كلي للمعرفة (...).

وأخير رأوا في الذين حرروا الشخصية الروائية من "النمطية" الجامدة أمثال (بروست وكافكا)، واستبدلوها بضمير يمتص آلاف الانطباعات والتأثيرات فضلا عن الذين شعروا مثل (اندري جيد) بضرورة الدمج بين الرواية ونظريتها لتصبح الرواية نفسها بحثا (...) كل هؤلاء أناروا طريق رواد الرواية الجديدة»[1].

في ظل هذا الزخم المعرفي الذي قدمته الرواية الواقعية للمتلقي، نجد أيضا إمكانات معرفية تحاول تَنبِيه المتلقي، إلى ضرورة تجديد الرؤية التي مفادها الاستجابة لمقتضى العصر. المتجلي في «اتجاه التجريب الذي يشكل تجاوزا فكريا وجماليا ولغويا بحكم انخراطه ضمن مسالك البحث والتجريب لأشكال من السرد الروائي ذات طابع حداثي، تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز الأنماط الروائية التقليدية»[2].

تجلى هذا التجاوز الذي عمدته النزعة التجريبية بالجزائر في احتراق البنية السردية والانزياح عنها، حيث مس كل مكونات الخطاب: (الزمن الرؤية، المكان، اللغة، الشخصيات، الصيغة...)، إن تحطيم هذه والمكونات واستبدالها بأبنية خطابية متعددة كالمسرح والشعر والدين والحكاية والصحافة والسياسة والتاريخ... كثف من وظائفها في الخطاب، مما جعل هذه العناصر السردية تسهم بشكل أو بآخر في إثراء الخطاب الروائي وإعطاء صورة تكاملية جديدة للبنية الخطابية التي لا تقر بالثبات وتنفتح على المتغير وتسعى إلى اللامتناهي، إن تجريبية الرواية الجزائرية تجاوزت «الفنيات التقليدية للواقعية، لأنها أكثر سطحية في معالجة حقائق عصرنا المعقدة والمستجدة، تماشيا مع حركية التاريخ»[3].

---

(1)-جورج دولبان: الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع544، مارس 2004، ص89.

(2)-بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص23.

(3)-وسيني لعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص105.

في ضوء هذا المعطى، يتضح لنا أن مسيرة الكتابة الروائية في الفصل الأول، وما عرفه الشكل الروائي من تغيرات، والمواقف النقدية المختلفة من غربية وعربية، استلزمت استنطاق "الأسس الفنية" -لهذه الكتابة- التي اتسمت بالجدة متفاعلة مع التراث السردي العربي، الذي أدى بدوره إلى تنوع التجارب التي يحكمها اختلاف الرؤى من روائي لآخر، وظهور القارئ بوصفه سلطة. أي أن مشروع القراءة الجديدة أصبحت تحتكم إلى ما كرسته الطروحات النقدية الغربية والعربية، لكن ظهور القارئ المختص أصبح يشكل بدوره مجالا فكريا وجماليا يكشف عن تباين مجال تجريبيته من قارئ الآخر.

إن التجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية استمدت «نسخها من تجدد رؤى كتابها المتساءلة عن الرواية شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع، من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة»[1].

فتجربة الطاهر وطار في روايته (الحوات والقصر) سنة 1980م، ورشيد بوجذرة في روايته (ليليات امرأة آرق) سنة 1985م، وإبراهيم سعدي في روايته (بوح الرجل القادم من الظلام) سنة 2002م، تجارب «تشكلت وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري عقب احتكاكه بالثقافة الغربية»[2]، وما نجم عنها من أحداث حتم ضرورة خلق نمط جديد في الرواية الجزائرية كاشفا بذلك نقاط تقاطع بين تجارب هؤلاء الروائيين من جهة، ونقاط اختلاف وتمايز بين تجاربهم السردية من جهة أخرى.

---

[1]-بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، الملتقى الخامس لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، ط5، 2002، ص221.

[2]-سعيد يقطين: من النص إلى النص الترابط (مدخل) إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص197.

أولا: في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار

تمثل رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار نموذجا سرديا يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من التراث وكيفية التعامل معه «باعتبار أن ما يمكن أن توظيفه من التراث في حياتنا الفكرية الراهنة ليس تراثا كله، بل ما تبقى منه فقط»[1]، أي ما يفيدنا في التعبير عن بعض انشغالاتنا الراهنة واستشرافنا لأفق المستقبل من منظور حداثي يتجاوز السائد، وبوعي جديد ينتج عن هذا نص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه»[2].

إن استثمار الطاهر وطار لعناصر التراث السردي الشعبي والأدب الديني الشعبي، وتوظيفه لشكل الأسطورة في رواية "الحوات والقصر" جعلها تتميز عن نصوصه السابقة.

فالقرى السبع والحجاب والقصر، والسلطان والحراس والجنيات والشبقات والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا وانشقاق الماء إلى نصفين، استجابة لقصبة علي الحوات محادثة البحر، البحر لموسى -عليه السلام-... كلها معالم تستدعي مخيّلة القارئ أو المتلقي إلى عالم ألف ليلة وليلة السحري والعجائبي كلها. تعكس الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة والرعية، وترمز إلى الحكم الجائر والرعية المغلوبة على أمرها، إن رواية "الحوات والقصر" من روايات "وطار" في تعاملها مع السلطة واكبت التغيرات التي كانت تمر بها الجزائر في الجانب الاجتماعي والاقتصادي، حيث تبلور الخيار الإيديولوجي الاشتراكي، تمثل في الاشتراكية (مرحلة الرئيس هواري بومدين).

إن انفتاح رواية "الحوات والقصر" لم تقتصر على الناحية الموضوعاتية، كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده المختلفة في ضوء التجريب الروائي الذي سعى

---

(1)-محمد عابد الجابري، نحن والتراث: دار الطليعة، بيروت، 1970، ص47.

(2)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص144.

الكاتب لبلورته فحسب، «بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع، أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص»[1].

فالرواية تمثل إضافة نوعية في تجربة الروائي واسترجاعه للنص التراثي، وفق أفق حداثية سالكة بذلك مسار التجريب، «ولكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكل وليتقولب مع المضمون، وليتحرر في نفس الوقت من قالبيته»[2].

1-المتن الروائي: نسق التقطيع والتناوب:

تمثل المادة الحكائية التي يقدمها الروائي على لسان الراوي -البطل- (على الحوات المتن الروائي- المكون من امتزاج السرد التاريخي- المقتبس من وقائع تاريخية، والسرد اليومي -المأخوذ من واقعنا المعيشي- إضافة إلى سرد الطابو (السياسة والدين والجنس) كشفت لنا هذه السرديات العلاقة التي تحكم الذات بالواقع وبالعالم معتمدة لغة البوح والاعتراف. إن تشابك مستوى التاريخ ومستوى الواقع خلق مستوى تخييليا راقيا تمثل في أسطرة الرواية كونها تصورا جديدا في الكتابة الروائية زادت في حدود التجريب الروائي، الذي أدى إلى تحقيق مقولة انفتاح وتطور الجنس الروائي وقدرته على «الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان»[3].

إن حدوث التجاوز إلى العالم التخييلي في رواية "الحوات والقصر" المفعمة بالعجائبي الغرائبي، كون تقنية التداخل والتقطيع، وهي تقنية "المونتاج"، «الذي يعمل

---

(1)-تسير بوحيرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002،ج2، ص183.

(2)-نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية، الملتقى الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، ط1، برج بوعريريج، 2001، ص ص67-68.

(3)-محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993، ص12.

على تركيب وتأليف المشاهد السردية»[1]، والتي يتم في تداخلها «إنجاز بنية روائية قوامها الانتقال بين أكثر من فضاء جغرافي في وقت واحد»[2].

إن إدراك (الطاهـــر وطـــار) للقـــيمة الفنية المتمثلة في التقطيع كونها شكلا ســـرديا تجريبـــيا، جعل المتن الروائي يقدم وفق أحداث منقطعة، عبر فصول رقمية خالـــية مـــن العنونة مؤكدة تكسير الحبكة الفنية التقليدية موضحة من خلالها طريقة التمثيل (Représentation) التي عمدها الروائي، حيث نرى المشاهد مفعمة بالحوار والمونولوج الداخلي المعبرة عن كلام وأفكار ومشاعر وطبائع الشخصيات... إضافة إلـــى مـــا نلمحـــه من طريقة الإخبار (Relation) فمن خلالها قدم الروائي الأحداث والشخصـــيات، فنجده تارة يختزل ويظل وتارة أخرى يحلل ويعلق عليها... وبما أن طريقة التمثيل (عرض المشاهد والحوار) هي الغالبة في الرواية، فإن الروائي تعمد ذلك لفرض رؤية أو منظور معين.

وهو ما نلمسه في الفصل الأول مثلا، حيث قدم جل المشهد على الحوار مع وجود بعض الأسطر الدالة على حركة الصيادين أثناء قيامهم بعلمهم.

«-وما الفرق بين اللصوص والأعداء؟

-تساءل أحدهم، فأضاف آخر:

-نعم، لا فرق بين اللصوص والأعداء (...)

-أهاه، رجعتم لكلامي، هنا يكمن الفرق

قال الحوات الأول فتساؤل الآخر:

-نعم للصوص شيء والأعداء شيء آخر، لكن ما علاقة جلالته بهم»[3].

إن لجـــوء الروائي في كثير من الأحيان إلى تقديم كلام الشخصيات بأسلوبه

---

[1]-حســـن بحـــراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص166.

[2]-نضـــال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص167.

[3]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص10.

الخـــاص كمـــا هـــو الشـــأن فـــي هـــذا المقطع «رجاهم علي الحوات أن يأذنوا له بالانصراف لتبليغ نذرة وإراحة ضميره أقنعهم بأن المسألة بالنسبة إليه لا تعني سوى سوء تفاهم من كل الطرفين (...)»[1].

لا ينفـــي توفر الخطاب السردي في الرواية على طريقة الإخبار على لسان الروائـــي فـــي مثل: «تراجع علي الحوات، ووضع مثل باقي المتجمهرين يده على خـــده، وراح ينصـــت بكل جوارحه، تخلص العازف من الشعور بسيطرة من حوله عليه وخلص نفسه يكرع منها، شعر الناس بقلوبهم تعتصر، اعتراهم ضيق واختناق اعـــترتهم رقـــة فحنان، طغى شعورهم بالذنب، طغى إحساسهم بالظلم والاضطهاد، مرت يد حنون على جراحهم تواسيها»[2].

بحيث تتولى السرد الذات الكاتبة مستخدمة ضمير الغائب مجسدة بذلك الرؤية مـــن الخلـــف الدالة على الراوي بكل شيء مؤكدا من خلالها قناعته بنجاعة اتجاهه الإيديولوجـــي (الاشـــتراكي) في تقدم الشعوب (الشعب الجزائري)، ورصده لبؤس أهالـــي القرى ما عدا قرية الأعداء، وما يعانونه من قهر واستلاب، فالتحسس بتقنية المقطع والتناوب في رواية "الحوات والقصر" تظهر بجلاء في متنها الروائي، جاعلة مـــن القـــارئ يـــنظر إلى تجربة "وطار" بمنظور حداثي يسعى لتجنيب الرتابة التي عـــرفها الســـرد التقلـــيدي، فمـــن خـــلال «فعاليتيـــن ســـرديتين أساسيتين: التتابع (Consecutive) الـــذي يقصد به الحفاظ على سير الأحداث والشخصيات والزمن إلى الأمام، والتناوب (Alternative) الذي يعني رواية حدث ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر، ثم العودة إلى الحدث المعلق»[3].

فقـــد توفرت تجربة "علي الحوات" على السرد التتابعي، منذ بدايتها من قرية الـــتحفظ مرورا بالقرى السبع انتهاء بوصوله القصر وردود فعله، بملاقاته للسلطان

---

(1)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص218.

(2)-المصدر نفسه، ص187.

(3)-نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص169.

مبيـــنا له ولاءه وطاعته، مهنئا إياه على نجاته من محاولة الاغتيال، وهذا يدخل في إطار البناء الزماني للرواية وهيمنة زمن الحاضر متجهة صوب المستقبل.

لقـد هيمن الحوار المباشر في "الحوات والقصر" حيث يشكل "علي الحوات" الشخصـــية الفعالـــة فـــي أغلـــب مقاطعه، كما نجد أهالي السلطنة والقصر (سلطانا وحاشـــية) الشخصـــيات المكملـــة للحـــوار، ويمتد العجيب إلى السمكة السحرية... وامتلاكها القدرة على الكلام من خلال محاورتها "علي الحوات" وقبل أن تتحول إلى حصـــانا بسبعة أجنحة يرفعه من القصر ليحط به في قرية التصوف.. فتطور أنواع الحـــوار طور المسار الدرامي للأحداث كاشفة عن رؤى الشخوص وناقلة لحالاتها النفســـية، ومن أمثلة ذلك «يقال إن فتاة مأكولة الصدر والثديين والبطن هجمت على الشـــاب، واحتضنته راحت تواصل ضمّه إليها متلذذة وتقحمه في أحشائها حتى غاب «يقال أن ألف ألف فارس، على وجههم لثم طوقوا الجميع وسألوهم:

-من قدح في جلالته؟

-لا أحد

-من أهان جلالته؟

-لا نـــدري كيف تم ذلك؟ هذه قرية الحظّة، ولا يعقل أن يقدح أو يهان فيها جلالـــته، هـــناك مـــن تحدث عن قبيلة، هل يعقل أن يتناول جلالته فيتناول فتيلة من صنع الرعية مهما كان مفعولها؟ إن مجرد تصور ذلك إثم.

-لالا، أبـــدا لا، لا يعقـــل، وحاشا لصاحب الجلالة... أجاب حكيم القرية في حيـــن رفعـــت النساء أصواتهن ينادين بالرغبة في الجنس، تناول فارس "الشاب من عـــنقه صب عليه سائلا أضرم فيه النار، فاشتعل هو والمخطط الذي كان في يده في حين كان نواح النساء يمزق الأكباد»[1].

واخـــتار الروائي الفصحي لغة مبسطة في تناول القارئ العادي، متماشية مع لغـــة الأســـطورة وهـــي تخاطب العقلية الشعبية، معالجا بذلك حياة الرعية البائسة

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص ص96-97.

المقهورة ليكشف سلطوية القصر وقمعيته.

2-البناء الزماني:

يتجدد الزمن في رواية "الحوات والقصر" بوصفه بنية هرمية متصاعدة الأحداث، وبما أن الرواية تنقسم إلى واحد وأربعين مقطعا مزاوجة فيما بينها بين الواقعي والأسطوري إلى حد التداخل، فالخطاب السردي لرواية "الحوات والقصر" يتفرع بدوره إلى ثلاثة أزمنة: أولها ما قبل التجربة، وثانيها يمثل التجربة ذاتها، وثالثها يكشف عن ملامح ما بعد التجربة راسما بذلك آفاقها المستقبلية، فبالزمن تتخذ الرواية شكلها الفني إذ «لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني»[1].

إن ما نستشفه من الزمن في رواية "الحوات والقصر" كونه مفتوحا غير خاضع لحدود معينة، حيث نجهل المدة الزمنية قبل التجربة وأثناءها وبعدها، وتبقى تجربة "علي الحوات" هي المتحكمة في إمكانية تحديد زمن الأحداث، بوصفها الشخصية المحورية التي تحركها. فالسارد ليس مجبرا على السرد الحرفي للوقائع وهو يدل على «سذاجة الطرح وبداية التفكير، عند ذلك تصبح كأنها قصة موجهة للأطفال الذين يجدون رغبة في تقصي التفاصيل الدقيقة لأحداث القصة وشخصياتها، ويجدون صعوبة في (...) الربط بين الواقع والحلم أو الوقائع المسترجعة التي يقتضيها فن القص الأدبي المؤثر»[2].

فتوظيف الحوار الداخلي، وتداخل الصور السردية التي تُعرضُ فيها الأشياء المتحركة. الرموز وتصوير تفاعل الذات مع الزمن تقنيات تسمى «النسق الزمني

---

[1]-إدريس بودبية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري**، قسنطينة، 2000، ط1، ص ص98-99.

[2]-ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف والتقنيات (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص210.

المـــتقاطع حيـــث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصـــاعد من الحاضر إلى المستقبل»[1]، وبالتالي «فالتجريب في الزمن يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية»[2].

إن لجـــوء الروائـــي إلى الرمز في صياغة أحداث الرواية ليس محل صدفة وإنمـــا يعـــود لتجانس الشكل والمضمون، يقول وطار: «...الشكل يقولب المضمون (...) فالالـــتزام بشـــكل معيـــن حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة هو الوقوع في محافظـــة جديـــدة، هنا يجيء الرمز كدعامة (...) ولو لا الرمز وشيء من التجريد واللامعقول ما أمكن كتابة هذه الأعمال مطلقا»[3].

فعدم إعطاء الروائي لخصائص زمنية واضحة في الرواية دليل على محاولته دمـــج الزمـــن الروائي في الزمن الأسطوري، وما قدمه «في الإهداء الذي صدر به الرواية (...) يقول إلى علي الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان»[4]، حيث تجاوز الراهن إلى اللامتناهي، واعتق الرواية من الزمنية المحددة بالسنوات، والأيام والساعات.

لقـــد عرف الخطاب السردي للرواية عدة انقطاعات على مستوى الأحداث، حيـــث لا توجد تفاصيل كافية لها، فمثلا: الليلة الليلاء وتكرارها سبع مرات، حسب عـــدد القرى، بحيث تأخذ كل قرية تفسيرا مغايرا لها. وما حدث "لعلي الحوات" في القصـــر، بقـــي مجهـــولا لدى القرى السبع، وهنا نجد الراوي يترك المجال لمخيلة القارئ، كي يتصور ما يشاء.

إن استعمال الرواية تقنية الحذف (Ellipse) أخذ القارئ في متاهة الأسطرة، فعدم توضيح طقوس التهريج ومتاهات القصر، حتى نجد مشهد "علي الحوات" وهو

---

(1)-محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، ص155.

(2)-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

(3)-عبد العزيز عرمول: الطاهر وطار: مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع32، 1984،ص281.

(4)-حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص190.

فـــي ساحة "الحظة" مرمي يعاني آلام قطع يده اليسرى. مشاهد لا تصور لنا الواقع فحســـب، بل تصور للمستقبل، مؤكدة رؤية معينة ناتجة عن وعي، بحيث أمكن لذلك المشهد أن يكون حدثا نهائيا للرواية، وإنما كان انطلاقة جديدة لحركة الرواية وبلوغ الوعي مداه، (يتحقق حلم المتصوفين نهاية الرواية).

إن المتتـــبع لأحداث الرواية يخيّل إليه بأن حركة الزمن متتابعة، هذا ما أكده الروائـــي أثناء انتقاله من فصل إلى فصل بوضعه علامات نصية، كما في الفصلين الخـــامس والسادس، فانتهاء الفصل الخامس بجملة: «حمل علي الحوات سمكته على كتفه وانطلق وسط هتافات الصبية يغادر القرية مواصلا طريقه»[1].

بادئـــا الفصـــل السادس بجملة «علي الحوات وصل، علي الحوات جاء»[2]، معبرا بذلك عن وصول علي الحوات إلى القرية الموالية.

ندعم موقفنا فيما يتجلى أيضا في الفصل الثالث والرابع: «عندما دخل القرية لم يرد على سؤال واحد واتجه مباشرة إلى كوخه، حيث قضى بقية ليلته»[3]، ثم يبدأ الفصل الرابع بقوله: «في الصباح الباكر، وقف في الساحة والسمكة المتدثرة بردائه عند قدميه»[4]، لينتهي بذلك مشهد الفصل الثالث.

وكـــون الزمن «يشكل جزءا من اللعبة السردية»[5]، في الكشف عن مظاهر التجريـــب في الرواية الجديدة، فإن رواية "الحوات والقصر" لم تخضع بصفة مطلقة لبنـــية الزمن الكوني بتتابع الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، وإنما هناك خرق لهذا التتابع الفيزيائي اعتمده الروائي في الفصل الأول برواية أحد الصيادين أحداث "الليلة الليلاء"، فهو يعود إلى زمن الماضي الذي سبق أحداث بداية الرواية، فحركة الزمن

---

(1)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص44.

(2)-المصدر نفسه، ص45.

(3)-المصدر نفسه، ص30.

(4)-المصدر نفسه، ص31.

(5)-جـــيرار جينيـــت: خطـــاب الحكايـــة (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص45.

في هذا الفصل تنتقل من الحاضر إلى المستقبل لتعود إلى الماضي.

أما الفصل الثاني فتسير الأحداث إتجاه زمني خطي، بالحديث المتواصل عن النذر الذي قطعه "علي الحوات" على نفسه (صيد سمكة وتقديمها للسلطان).

ثم يقطع تسلسل الأحداث بالعودة إلى الوراء ويقص علينا مكانة "علي الحوات" وسط أبناء قريته من جهة، وما قام به إخوته (جابر، سعد ومسعود) من جرائم قبل مغادرتهم القرية من جهة أخرى.

ما يلاحظ في النموذجين السابقين، نجده أيضا في الفصول الأخرى ولكن أكثر تعقيدا مما سبق، ففي الفصل العاشر يروي لنا كيف حوصرت قرية المتصوفين من طرف الفرسان الملثمين، واستقبالهم الحار "لعلي الحوات"، ثم يعود إلى زمن الماضي ويروي ما حدث لقرية المتصوفين قبل شهر وغزوة فرسان القصر لها.

من خلال هذه المفارقات والتلاعب بالزمن نستنتج حركتين في الزمن السردي تمثلتا في تقنيتي الاسترجاع (Rétrospection) و(الاستباق (Anticipation) «ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد (بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد (...) وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة وهكذا فإن المفارقة، إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (...) أو تكون استباقا (...) لأحداث لاحقة»[1].

ففي الفصل التاسع والعشرين يستخدم الراوي تقنية الاسترجاع (Rétrospection) عن طريق الذكرى، فالأخذ والرد يحدث نوعا من التناوب (Alternatine) في حركة الزمن بين الماضي والحاضر، فتذكر "علي الحوات" وهو أمام قصبته ما وقع له في القصر (زمن ماضي)، ثم العودة إلى سرد أحداث الصيد (زمن حاضر)، وعودة "علي الحوات" إلى التذكر والوقائع التي حدثت له بالقصر

---

[1]-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

(زمن ماضي)، وتُعاد الكرى بسرد أحداث الصيد مرة أخرى (زمن حاضر).

3-بنية المكان ومدلوله:

اتخذت فضاءات الرواية عوامل أسطورية تجريدية، بعيدة عن حيزها المادي، من خلال إضفاء السارد لأسماء عجائبية وقعت فيها أحداث الرواية (كالسلطنة وغابة الوعول، والقرى السبع (قرية) التحفظ... قرية بني هرار.. قرية التصوف... قرية الأعداء)، فقد انحصرت الأحداث بضفة الوادي والقرى السبع ومراكز الحراسة ثم القصر، وما تبقى فضاء يتحرك فيه "علي الحوات" في رحلته إلى القصر.

إن تعمد السارد إضفاء صفة التجريد والرمز على المكان لها دلالاتها وفق الأفكار والرؤى التي يسعى إلى إبلاغها للقارئ، وعدم واقعية المكان في الرواية يؤكد على أنه «فضاء عائم لا يمكن القبض عليه في الواقع الموضوعي»[1]، وبالتالي فهي أماكن تخييلية، والسارد لا يكاد يقدم وصفا للقرى السبع، إلا نوع من التلميح حول القرية السابعة والقصر. كما أننا عرفنا هذه القرى من خلال شخوصها: بحيث تفتقر إلى حيزها الجغرافي، وتكسب مدلولها من موقعها من القصر كفضاء تخييلي يدل على السلطة. لقد رتب السارد مواقع القرى السبع بالنسبة للقصر حسب وعي "علي الحوات" ووعي كل قرية بما يقوم به من أجل تغيير الراهن وتحسيس الرعية بذلك.

شغل فضاء "السلطنة" كل فضاءات الرواية، كونه يمثل جلالة السلطان ومن حوله الحامل لدلالة السياسة والسلطة وما تحويه الشخصيات من أفعال ورؤى، فهو العاكس لعدم الأمن على النفس والمال واللاستقرار وما تعرض له السلطان في "الليلة الليلاء" دليل ذلك (محاولة اغتياله)، كما نلمح انتشار الفساد نتيجة ما يمارسه المجرمون من نهب وسلب واغتيال اغتصاب شاغلين في النهاية أرقى المناصب في

---

(1)-نضال الصالح: المغامرة الثانية، (دراسة في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1999، ص42.

السلطة.

أمـــا "غابـــة الوعـــول" فيمثل فضاء يجمع بين المتناقضات والحامل لدلالات مـــتعددة، فمـــن جهـــة هو المكان الذي يقصده السلطان من أجل الترفيه على النفس بممارســـة هواية "القنص" حيث يتعرض هناك لمحاولة الاغتيال، ومن جهة أخرى، فهو مكان يجمع كل اللصوص وقطاع الطرق الجاعلين من هذا المكان مغارة تأويهم بعـــد ارتكـــابهم للكـــبائر، وبالتالـــي يشخص السارد هذه الفئة بإخوة "علي الحوات" (مسعود وسعد وجابر) الذين يشغلون مراكز عليا في هرم السلطة لانقادهم للسلطان من الاغتيال.

أمـــا "واد الأبكـــار" فضاء يمثل محل رزق "علي الحوات" وكل سكان قرية "الـــتحفظ" البائســـين. يقـــترن هـــذا الفضاء بالخصب والخير، نتيجة ما قدمه "لعلي الحـــوات" والمتمـــثل في "السمكة السحرية" وما ينتج عنها من عجائب وخوارق لما يـــردده أهالـــي القرية من أساطير حول نذر "علي الحوات" للسلطان. وكون القرى الســـبع محطـــات عـــندها "علـــي الحوات" أثناء رحلته والتي تصب كلها في فضاء "الســـلطة"، فمـــن المعقـــول الـــتطرق لكل قرية على حدى، لما تحمله من دلالات وإيحـــاءات، لا ســـيما وأنهـــا تخـــتلف فيما بينها من حيث الدين والعادات والتقاليد وانطواءهـــا علـــى نفسها متخذة شخوصا متعددة الأشكال توحي كل شخصية حسب انـــتماءها لقريتها بمستوى وعيها واختلاف منظورها للراهن والوجود، لا سيما وأننا لا نكاد نعرف هذه القرى إلا من خلال سكانها وطباعهم، هذا ما قصده السارد.

فوجـــود القرى مجتمعة في السلطنة «لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين كل قرية على عادات وتقاليد، كل قرية تعمل ما في وسعها لتعلن عن عدم تدخلها في الشـــؤون العامـــة»[1]. مشـــكلة قطيعة مع الآخر تمثل مستوى من مستويات الوعي بالوجود.

[illegible]

تـــبدأ مغامرة "علي الحوات" فرغم بعدها عن القصر، إلا أنها خلقت من يقربها منه نيابة على كل سكانها، ووعي "علي الحوات" بضرورة التقرب من السلطان ومساندته لـــه، عكس القاعدة التي عهدها، وهي أن قريته «دأبت على تفادي كل مسألة تتعلق بالقصـــر»[1]، لأنهـــا ترى أن «الولاء للقصر، يتمثل في الابتعاد عنه، وتجنبه سواء بالخـــير أو بالشـــر»[2]، فهي «تعشق الصراحة والشجاعة، وتبغض الجبن والنفاق. أقامـــت أمـــنها علـــى التحفظ نعم التحفظ المعارضة بعدم إعلان التأييد والتأييد بعدم إعلان المعارضة»[3]، إن القرية لا تهتم أصلا بشؤون القصر،وهي صفة ورثوها أبا عن جد، وابتعادها عنه هي أحسن خدمة يقدمونها له حسب رأي الرعية.

أما القرية الثانية، فتعرف لمشروع بناء السد، حيث نلمح نوعا من الاحتجاج وتقديـــم أحـــد أفراد القرية المشروع "لعلي الحوات"، كي يوصله للقصر لدليل ذلك، فالسد «يجمع مياه وادي الأبكار التي تذهب سدى تغور في الرمل وتلتصق بالمحيط وتظل الأراضي المحيطة به قاحلة جرداء...» [4].

ونصادف قرية ثالثة متحفظة تسعى «في إعلان ولائهم للقصر ولا يتورعون عـــن إبـــداء السخرية، أو حتى الإزدراء والكراهية، هدفهم جميعا هو إبلاغ رغباتهم ومشاكلهم ومصائبهم بجلالته»[5].

أما القرية الرابعة، فهي قرية "بني هرار" تميز أهلها بالشر فهم «يأكلون ولا يشبعون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر وينهون عنه»[6]، فقد دعا عليها نبي لم يستطع تبليغ رسالته بها «ألا يسكنها غير لقيط أيتم هرب من قومه فيه الرذائل السبع

---

(1)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص28.

(2)-المصدر نفسه، ص32.

(3)-المصدر نفسه، ص83.

(4)-المصدر نفسه، ص43-44.

(5)-المصدر نفسه، ص50

(6)-المصدر نفسه، ص

والعيوب السبع»[1].

إن الداخـــل إليها مفقود والخارج منها مولود، فالجميع يخاف المرور بها إلا حـــرس الســـلطان فهم يسلبوا وينهبوا ويدمروا، ما عدا "علي الحوات" «إنه مر في وضـــح الشمس، دون أن يراه أحد، تكوّر مثل غمامة واقتحم الشوارع ظن الناس أنه زوبعـــة ظـــنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال ويركب الريح السموم، البعض لم يتفطن قط للزوبعة بينما البعض استغرب حدوثها في غير موسمها»[2].

إن التصور الشعبي الحامل لقوة الاحتمال في إمكانية وقوع أحداث «بموقعها علـــى أسس متخيلة»[3]، أضفت على شخصية "علي الحوات" صورة البطل الملحمي الكاشفة لخصوصياته.

يدخـــل "علـــي الحوات" القرية الخامسة، وهي قرية المتصوفين، التي عانت الويـــلات من الغزاة، فهي دوما في الواجهة، حيث تم اقتلاع أعين أهاليها من قبلهم، وهذا الفعل يذكرنا بأسطورة أوديب اليونانية، كما افتضى الغزاة «جميع الأبكار ولم تـــنج ســـوى عـــذراء واحـــدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء ومن يومها قرر المتصوفون، أن تفتض بكارة كل وليدة من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع»[4].

إن النكـــبات التـــي حلت بقرية العميان كما لقبت من طرف القرى الأخرى وســـخريتهم مـــنها، جعلها تتجه إلى العبادة، منقطعة عما يحيط بها، وبمجيء "علي الحـــوات" الذي اعتبروه قطبهم الروحي «الامتثال والطاعة يا سيدنا الجليل، يا علي الحـــوات، ويا روح الله ويا آيته نركع لك ونسجد يا سيد الأسياد، الأمر والطاعة يا

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص

[2]-المصدر نفسه، ص57.

[3]-بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية (دراسة)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000. ص88.

[4]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص69.

سيد الأسياد»[1].

ما نحين إياه عذراءهم، مهليلين به «وليامن أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلاها من الآلهة...» [2]، طامحين إلى مستقبل مشرف.

تمثل القرية السادسة "قرية الحظة" أقرب القرى إلى القصر لولائها وطاعتها للسلطان، فهي «أخصُ القرى لصاحب الجلالة، وأحب القرى إليه وإلى السلطانة حرمه المصون»[3]، فقد قام الأهالي بتقديم ما يملكون من مال وبنون إلى السلطان «إننا ما إن تقربنا إلى القصر بجاريتنا الحظية، حتى تقربنا بكل جلائلنا وبناتنا جواري مباحات للسلطان وحاشيته ولفرسانه ولحرسه، ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك، أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا لن توطا من رجال منا، ولنثبت صحة ذلك حكمنا على كل رجل فينا بالخصي...» [4]، وحدث ما جعل كل ذكر خصيا دون ألم، وهيجان أنوثة كل فتاة، نتيجة شرب كلا الجنسين الدواء الذي صنعه حكيم القرية، فالفتاة «لا تبرد إلا بالوطأ أو بامتصاص الدم، ونهش اللحم النيء»[5]، فَدُعرَ زوَارُ هذه القرية، وخافوا على أنفسهم من نسائها، حيث يقمن بتجريد كل رجل من رجولته، فرغم ما يعانونه من عذاب فقد رفضوا العقار الذي صنعه أحد شباب القرية بإعادة الرجولة لكل من يشربه، وقاطعوه واتهموه بالجنون، كل هذا لم يرق "علي الحوات" وسخر منهم، ولكن لا حياة لمن تنادي.

تمثل قرية الأعداء أو مدينة الأُبَاة، وهي آخر قرية وسابعها، الأقرب جغرافيا من القصر، والأكثر عداء له، فهي تتميز عن غيرها بطابعها المعماري المفعمة بالعجائبية والعقول العلمية التي يفتقر إليها باقي قرى السلطنة «كل العلماء، كل

---

(1)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص61.

(2)-المصدر نفسه، ص66.

(3)-المصدر نفسه، ص80.

(4)-المصدر نفسه، ص85.

(5)-المصدر نفسه، ص85.

الأنبـــياء، كل الرسل، الذين نجوا من فتك القصر، هربوا إليها»[1]، وحققوا الرفاهية والعيش الهنيء على عكس القرى الأخرى، حيث توصلت إلى إنجاز الحاسة السابعة عشـــر، وهـــي «حاســـة التزود الذاتي تغني الإنسان عن كل شيء، إذا ما برد بدفئ نفســـه، بمجرد قرار يتخذه إذا ما جاع يفعل ذلك، إذا ما عطش يرتوي بقرار، إذا ما مرض عالج نفسه بنفسه...» [2].

فبفضل هذه الحاسة تستغني الرعية عن السلطان، وتكون لها القدرة على أن اســـتحواذ مكانته، ومن ثمة فهي «الاشتراكية العلمية، في أوج تطورها حين يصبح كل فرد يتحرك من تلقاء نفسه ويراقب نفسه...»[3].

فهـــي القربة الأكثر وعيا بما يحدث في القصر من قمع وظلم للرعية، حيث عانـــت من جبروته الكثير لقربها منه، فهاجت وثارت من أجل التغيير محافظة على حريـــتها، ومـــا وصلت إليه من تقدم تكنولوجي حررها من تبعية السلطة، وبالتالي وصل مستوى الوعي بالواقع المعيش إلى قمته وفعاليته، وتعتبر هذه القرية وثورتها على النظام الحاكم إيديولوجيا تكشف عن مسعى الروائي في تشكيل عوالمه الإبداعية في نصه الروائي.

يحتل القصر حيزا على المستويين المستوى الجغرافي فهو يقابل القرى السبع في الضفة الأخرى، هي القلعة صعبة المنال ورمز للجبروت والظلم، أبوابه مفتوحة للصوص وقطاع الطرق، قانونه جائر، يطبق على الضعفاء (القرى السبع)، لا مكان لأهالـــي القرى السبع فيه قوانينه تعسفية، يظهرون به الولاء فقط لخوفهم من بطشه، القصر إذن فضاء سلبي «تحول شيئا فشيئا حتى صار وكرا لهم ينطلقون منه للنهش ثم يعودون، كان القصر مصدر أمن الرعية، فتحول إلى مصدر رعب وذعر...»[4]،

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص114.

[2]-المصدر نفسه، ص115.

[3]-واســـيني الأعـــرج: الطاهـــر وطـــار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص131.

[4]-المرجع نفسه، ص144.

فالقصـــر دائما يخطيء ودائما عرضة للأخطاء غالبا ما يصلح أخطاءه بفظائع بشعة يرتكـــبها»[1]، حيث تم قطع ذراع "علي الحوات" اليمنى واليسرى وقطع لسانه،وفقءْ عيـــناه بأرجـــاء القصـــر «هـــذه القوى المتسلطة المستبدة، ليست إلا مجموعة من اللصوص يفقأون العيون الحالمة ويَبْتِرُونَ الأيادي الكادحة الفاعلة ويفتكون بالعذاري وتثيرون الرعب والفزع في نفوس كل الناس»[2].

لقد تعددت الدلالات بتعدد فضاءات الرواية، فهي متعلقة بمستويات وعي كل قـــرية وفتحت المجال لمخيلة القارئ في استيعاب مقصدية الروائي، وكيفية استثمار الـــتراث الشعبي في العملية الإبداعية وتوضيح تجربته الروائية، من خلال ما وظفه مـــن رمزية وعجائبية... وهذا ما نحاول توسيعه أكثر من خلال تسليط الضوء على الـــبطل الملحمي "علي الحوات" كونه المحور المحرك للأحداث في تحليل شخصيات الرواية، ومدلولها.

4- الشخصيات:

إن تمـــيز "علـــي الحوات" عن إخوته الثلاثة الأشرار، كونه شابا طيبا، يعمل الخـــير مدفوعـــا إلـــيه بطبعه «أحب قريتي أحب إخوتي، أحب جلالته، أحب جميع الـــناس»[3]، اكسبه ثقة أهل القرى السبع، وكبر في نفوسهم كرمز يسعى دائما لفعل الخـــير مغيرا الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المزرية، وقد أحس "علي الحوات" بذلـــك «لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أولياء الله بل رسولا من رسله بل إلها من الآلهة، أنت وليهم وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وإلههم»[4].

إن هـــذه المواصـــفات تؤكـــد على أن "علي الحوات" رمز أسطوري، بطل ملحمـــي بـــأتم معـــنى الكلمة، «لقد جئت يا سيدنا في هذا العصر، ليفهم بك الناس

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص108.

[2]-السيد حامد نساج: الطاهر وطار والرواية الجزائرية، مجلة فصول، مج2، ع1، 1981، ص259.

[3]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص88.

[4]-المصدر نفسه، ص66.

عصرهم بعثت لتكشف بطبعك الخير وبقلبك الكبير سر الأسرار لكافة الرعية»[1].

وبالتالـــي "فعلي الحوات" وساطة بين الذات والعالم «يطمح إلى تمثيل التاريخ والمشـــاركة في صناعته»[2]، فما قدمه "علي الحوات" لأهالي القرى دليل على ذلك وهـــذا مـــا يجمعه رئيس وفد القرية السابعة في التحولات التي طرأت على السلطنة بتوحيد موقف القرى السبع وتوطيد العلاقة فيما بينهم، بقوله: «نحن الأُباة والأنصار العائشـــون في الظلام... نعلن أن رغم انقطاع كل صلة بين القصر والرعية فإنه لا بـــد مـــن إجراء التجربة الأخيرة بالنسبة لعلي الحوات إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشـــاف الصـــوفية لطريقهم، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم، وإلى خروج أهل الـــتحفظ من تحفظهم، وإلى انتماء بني هرار، وإلى بروز فرقة نصرة علي الحوات، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة، وقرية «الحيرة» إلى اليقين، ويقين أن المرحلة القادمة هي مرحلة العمل الجماعي المتوحد وأن ما يليها من المراحل هو الجولة النهائية التي تأتي على طغيان الطغاة»[3].

إن اكتشـــاف "علي الحوات" من خلال رحلته العجائبية الغرائبية تخلف وقهر وبـــؤس أهالي القرى، زاد من وعيه الاجتماعي والسياسي والتاريخي الذي أكد على ضـــرورة الـــثورة علـــى الراهـــن والتصـــدي فـــي وجـــه الأعداء «أيها الصوفية المضطهدون، إن استعادة البصر قهر لمن أفقدكم إياه، أيها الصوفية إقهروا أعداءكم بالتحديق فيهم»[4].

إن مـــا يعيشـــه أهالي القرى من اضطرابات نتيجة ما يعانونه من ظلم خلق نوعـــا مـــن الحركـــية والتحول على الصعيد الفني والمضموني والسبب في ذلك أن «الحـــدث الأساســـي فـــيها، لا ينبع من علاقات الأبطال أو تناقضاتهم ولا من توتر

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص64.

[2]-المصدر نفسه، ص106.

[3]-المصدر نفسه، ص237.

[4]-المصدر نفسه، ص171.

علاقاتهم بمحيطهم»[1]، وإنما يتجاوز هذا رغبة الأبطال ويصبح مرحلة من التاريخ، الـــذي ولـــد «صـــوتا قويـــا داخل الرواية، يعكس شقاء هؤلاء البسطاء ويعلن عن صراخهم العالي المسموع الذي يدعونا إلى أن نستمع إليه ونتعاطف معه»[2].

وهـــذا المشـــهد دليل ذلك «كان الرجال يمضغون شيئا أسود أما النساء فكن يتبادلن النهش، ويمتصصن دماء بعضهن بتلذذ غريب»[3].

لقـــد صـــور لنا الروائي حالة الأهالي وجسدها أحسن تجسيد فحالة "الرجال" تعكـــس تعاستهم وقنوطهم، وحالة "النساء" تمثل قمة التأزم النفسي والطبقي، إن رسم شخصية "علي الحوات" وتميزها بالمثالية والخيالية أبعدت صورته عن الواقعية، هذا مـــا يؤمن به سكان القرى على أساس أنه بطل شعبي ملحمي «ليس كل الرعية علي الحوات، يكفينا علي الحوات واحد»[4]. وذلك لأن «المنبع الأصلي لعلي الحوات هو الـــتراث الشعبي، والرؤية التجريدية لقضية العدالة والديمقراطية ومن هنا كانت هذه الشخصـــية لا ترتـــبط بالفرد العادي من الناحية الشكلية، والحركية بل ترتبط به من الناحيةالفكرية والسياسية»[5].

استخدم الطاهر وطار بطولة "علي الحوات" اللامعقولة ليقحم فكر القارئ في أجـــواء الأسطرة، كون «الأسطورة لها عمليا مستلزمات غيبية تستند إليها في الواقع وتـــنعكس بواسطتها على المجتمع، وعلى السلوك السياسي الطبقي فيه، الوسائل أو المولـــدة مـــن جـــراء الأسطورة والمولودة لبعضها تتحول في المجتمع إلى أدوات إضافية للسيطرة، ملكية طبقية محددة لوسائل الإنتاج»[6]، وليعمق المنطور الرمزي

---

(1)-خالدة سعيد، حركية الإبداع، ط1، بيروت، دار العودة، 1979، ص270.

(2)-نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974، ص7.

(3)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص82.

(4)-المصدر نفسه، ص41.

(5)-بشـــير بويجـــرة محمـــد: الشخصـــية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص121.

(6)-جميل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1973، ص75.

الإيديولوجي وتخليص الطبقة الكادحة في المجتمع من القهر والظلم. فتأزم الأوضاع وحدّتها على جميع الأصعدة، في مجتمع "علي الحوات" شبيه بأوضاع المجتمع التي عاشتها الفرق الإسلامية في التاريخ الإسلامي، بطولتها "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه، فقد مجدوها -الفرق الشيعية- وجعلوها أسطورة، الاقتباس من روافد الحضارة الإسلامية اتسع مداه إلى توظيف العدد «سبعة» وما يحمله من دلالات في الديانة الإسلامية كالطواف سبعة أشواط، والرمي بسبع حصيات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، وكذا تفضيل يوم الجمعة... ومقصدية الطاهر وطار في توظيف العدد (07) منبثقة عن الفكر التراثي الشعبي وما تحمله الذاكرة الشعبية، لأن الأعداد والأرقام «شكل من الأشكال التعبيرية الأقرب إلى الاستساغة الشعبية وذوقها الذي يعتمد على الحضور الأسطوري للعلائق الإنسانية اليومية»[1]، رواية "الحوات والقصر" هي تعبير عن ظروفهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لافتة انتباه القارئ إلى قساوة الأوضاع وهول المشهد «افتض بكارة سبعين عذراء»[2]، وقوله «إن أبواب القصر التسعة والتسعين»[3].

ومن خلال كل ما سبق، نجد أن شخصية "علي الحوات" تتربع على عرش الأحداث، بغض النظر عن وجود شخصيات أخرى، نستطيع القول بأنها تغطية أحداث ثانوية ساعدت على بلورت التحولات التي سعى "علي الحوات" لتحقيقها.

فالإخوة الثلاث: «جابر، سعد ومسعود» مثلوا قوى الشرفي السلطنة والتي لاقت حتفها في نهاية الرواية، وبالتالي تتحقق القاعدة المنطقية وهي انتصار الخير الذي يمثله أهالي القرى السبع بزعامة علي الحوات على الشر بزعامة الإخوة الثلاثة).

كما نجد حركة أنصار الظلام وقرية الأباة، الذين تحولوا إلى معارضين

---

(1)-بشير بو يجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص128.

(2)-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص235.

(3)-المصدر نفسه، ص211.

للقصر، حاملين له العداء المطلق، فقد سعوا إلى بث الوعي في نفوس أهالي القرى، بتجنيدها لأنصار من مختلف القرى مخرجة إياهم من تقوقعهم، وما زاد في قوتها وتشجيعها على الخوض في غمار هذه المعركة تجارب "علي الحوات" المتواصلة والفعالة دون يأس وضعف. مستشرفة لمستقبل أفضل وهذا لا يتحقق إلى بالثورة الجماعية على الراهن «فالرعية مشتتون، مبعثرون في قرى لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين»[1].

إن كثرة التجارب وتسارع حركية الأحداث مقرونة بتسارع حركية الوعي، خلق تفاعلات جمة في كل القرى، غيرت الموازين فبلوغ الوعي مداه تحول إلى فعل يطبق في الواقع، فقد أعلن أبناء قرية "التحفظ" سخطهم على القصر «في هذه القرية يا علي الحوات لم نبق متحفظين، إننا انحزنا ضد القصر دفعة واحدة، في حين كنت تحاول أن تدفعنا إليه دفعة واحدة»[2].

أما في قرية التصوف فوجد «سكانها مسلحون وأعلنوا له أنهم تحالفوا مع الأباة وقرروا الثأر لعذرائهم وأعينهم وليده»[3].

أما حضور السلطان فهو خفي، وإنما ناب عنه الشخوص في الكشف عن أعماله ونواياه، وما وصلنا عنه أنه نجا من عملية اغتيال بغابة الوعول ومنذ ذلك الوقت «لا أحد يعلم شيئا عن جلالته...» [4].

وبالتالي فغياب السلطان بالضرورة يخلق ذلك الجو الفوضوي وسيطرة اللصوص على الحكم وقمع أهالي القرى. ومن جهة أخرى فغياب السلطان ليس في حكم الرعية من الخارج وحسب، فزوجته هي الأخرى تعيش شذوذا جنسيا وهي خنثى «أصيبت بالتحول بعد سنة من زواج جلالته بها جعلتها كثرة الجواري التي

---

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص76.

[2]-المصدر نفسه، ص213.

[3]-المصدر نفسه، ص216-217.

[4]-المصدر نفسه، ص77.

تطـــوف بهـــا، تتعرض لعملية التحول، لقد صارت الملكة تطلب الجواري أكثر من جلالته حتى امتلأ القصر، كما أنها صارت تعترض على خصي الغلمان...» [1].

وتـــبقى شخصـــية العذراء رمز النقاء والصفاء والمستقبل الواعد الذي تمكن "علي الحوات" من تحقيق معالمه، بتحقيق العدالة وإعادة إنسانية الإنسان بتحقيق حلم المتصوفين ونهاية القصر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]-الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص78.

ثانيا: في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي:

تعـدّ الـرواية إنجازا روائيا وعملا إبداعيا، تميز بخصوصياته وسط تراكم روائـي ضخم، شخص تجليات التجريب والتمرد على الشكل الروائي التقليدي حيث قـدم بذلك «رؤى إنسانية وجمالية سامية وتجربة درامية»[1]، لافتة انتباه القارئ إلى الأوضـاع الراهنة، بما قدمته من مشاهد واقعية عالجت فيها صورة الموت وعادت إلـى زمـن قابـيل وقتله لأخيه هابيل، ... مستثمرة المراحل التاريخية القاسية منذ 1962، التـي عرفتها الجزائر، والصراعات التي عاشتها بين المتطرفين والمجتمع والسلطة.

إن خـروج رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" عن السائد المألوف، جعل المتلقي يتوه عن كشف حقيقة ومقصدية الروائي من وراء كتابة هذا النص السردي، لأن الـرواية تلامس ما هو ذاتي ومتخيل في بناء الرواية، ولعل قراءة العنوان "بوح الرجل القادم من الظلام" يستهوينا إلى الحفر في علامات التمرد والتغير المتجلية في الرواية.

1-العنوان:

يعـدّ "العـنوان" مـن العتبات النصية التي تساعد المتلقي على كشف خفايا الـرواية، وعنوان روايتنا "بوح الرجل القادم من الظلام" لافت للانتباه بشكل كبير، حيـث تكشـف الرمـزية التـي تحكم أجزاء الرواية وعناصرها الجمالية والدلالية المتعددة.

فمجـيء العـنوان مركـبا، يتطلب تمفصله وفق مفرداته التي تساعدنا على توضيح التصورات الواردة في الكتابة الروائية.

فالـبوح والـرجل يشكلان مغزى للرواية، لذلك جاءا مضافين. الأول "بوح"

---

(1)-مباركـية عـبد الناصـر: دراسة نقدية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، ملتقى ابن هدوقة الخامس، وزارة الاتصال والثقافة، برج بوعريريج، 2002، ص75.

نكـرة، وهـو الإفصـاح عـن شيء كان مخزنا، حيث يتخذ أوجها منها السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، النفسية والحضارية والتاريخية.

فلفظـة "البوح" جاءت مقرونة بمعرفة تمثلت في "الرجل" وبالتالي فالإفشاء خاضع لسلطة الرجل، والتسليم بأن دلالة "البوح" تأخذ معنى "الإفصاح" "Permettre" يعني وجود مكبوتات نفسية وقيود اجتماعية، لا بد من الثورة عليها «فإذا كان البوح يفيد الإعلان والكشف والتصريح، فلأنه يعني ضمنا أن هناك أمرا كان مكنونا، خفيا حالـت دون خـروجه أسـباب»[1]، وهذا يؤكد مدى تأزم الذات الراغبة في البوح، وصعوبة الانفلات من القيود الداخلية التي تعرقل عملية البوح «إنني لم أتخلص من ذكرياتي»[2]، و«حاولت أن أهرب من نفسي ولكن إلى أين؟»[3]، فالشعور بالإنكسار والضـيق النفسـي، خلق صراعا داخليا، يبحث عن الاستقرار النفسي وتوازنه، وما الاعـتراف بالذنـب إلا دليل على شعور النفس بنوع من الصفاء والراحة، فيعترف ويقول «أجل لم أدفع ثمن ذنوبي»[4].

إن بقـية العـنوان "القـادم من الظلام" يبين لنا الحركة الزمنية بالانتقال من الماضـي إلـى الحاضر، فلفظة (القادم) (اسم فاعل) هي الذات التي وقع منها فعل الـبوح، وإضـافتنا (الظـلام) يكمـل الحلقة المفقودة في تركيب مشهديته وعناصر التخيـيل، لأن مـن «يمـنح الدلالة النهائية للعنوان إنما هي كلمة الظلام التي تشمل مصـدر الإنطلاق»[5]، والرغبة في الخروج من الظلام إلى النور. ومن الواضح أن الـتأزم النفسـي المسـيطر على الذات الساردة يبحث عن الخلاص، والهروب من روتيـن الزمن (الحاضر والماضي) وما يحسه السارد من ضَجَرْ واختناق «أتألم في

---

(1)-مخلـوف عامـر: المدينة في رواية "إبراهيم سعدي" "بوح الرجل القادم من الظلام"، الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، برج الكيفان، الجزائر، 2004، ص144.

(2)-إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص100.

(3)-المصدر نفسه، ص211.

(4)-المصدر نفسه، ص100.

(5)-مخلوف عامر: المدينة في رواية "إبراهيم سعدي"، ص144.

صمت كحيوان لا يدري ما أصابه، أمشي تائها حاملا ألمي الأخرس»[1].

ومـــن ثمة ففعل "البوح" ومحاولة تخفيف آلام (الماضي، والكشف عن العالم المظلم تزرع الطمأنينة في نفسه الطامعة في التوبة والتطهر من الماضي الذي دنسه «لـــم أعـــد أفعل سوى الاعتناء بدروسي وأداء الصلاة، طبقا للعقد الذي أبرمته مع الله»[2].

إن عـــزم الســـارد على القيام بهذه الرحلة، والقدوم من عالم الظلام من أجل الـــبوح، يوحـــي بأن العنوان ذو علامات في عمومها تؤكد على أن النص الروائي اقتنع بفكرة التمرد على الراهن. والشروع في تنفيذ الفكرة ناتج عن وعي فكري، ينم عن التغيير والثورة على السرد التقليدي الوفي للبنية الشكلية الثابتة.

2-لعبة الأزمنة:

إن الـــنظر إلـــى الـــنص السردي المتمثل في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" من الناحية الزمنية، يوجه نظرنا إلى زمن الكتابة الذي حدد بتاريخ (16-06-2015) مـــن طرف الناشر، وفي نهاية الرواية نجد تاريخ آخر (03-08-2000) بتيزي وزو.

إن هـــذه الحركـــية والتلاعب بالبنية الزمنية في الرواية، يدل على أن رواية "بـــوح..." تتوفر على أزمنة عديدة، إن لم نقل أن أهمها: زمن القص وزمن الحكي، «غـــير أن مهارة الكاتب الفنية تظهر أكثر، لا في حضور هذين الزمنين في روايته، بـــل فـــي قدرته على نسج الحركة بينهما»[3]، كون زمن القصة " Le temps de la fiction" «زمـــن لا يخضع إلى بنية معقدة، أو متداخلة، بل يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث»[4].

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح ....."، ص210.

(2)-المصدر نفسه، ص220.

(3)-يمني العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985،ص233.

(4)-إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

فسنة 2000م علامة قدمتها لنا الرواية تؤكد على أن هذه السنة تمثل تاريخ الكتابة، الحاملة للعديد من الأحداث غير المحددة بزمن دقيق، والمتعلقة بأحداث تاريخية تحتم على القارئ معرفتها، حتى يتفادى الضبابية ويتمكن من كشف الرموز الزمنية التي يزود بها السارد روايته كتاريخ الاستقلال 1962، حرب الحدود مع المغرب سنة 1963، الانقلاب على الرئيس بن بلة سنة 1965، الهزيمة العربية 1967، أحداث أكتوبر 1988، استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد 1992، مقتل الرئيس محمد بوضياف سنة 1992، أحداث الفتنة الوطنية سنة 1992، استقالة الرئيس زروال 1999. فقد عرض الأحداث وفق زمن سردي " Le temps Narration" يعتمد على تقنية الاسترجاع، تاركا العنان لذاكرته سرد زمن الطفولة، فعاد «إلى الماضي البعيد، إنه ينقل أحداثا عاشها صغيرا فتصبح المسافة بين هذا الراوي وبين هذه الشخصية التي يروي قصتها بعيدة تحددها ذاكرته»[1]، بقوله: «فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه عن غيري من الأطفال إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت»[2].

فمن خلال تتبعنا لأحداث الرواية، نستشف مفارقة زمنية اكتسحت الرواية، باستدعائه للتذكر من أجل سرد التحولات. والتي شهدتها أحداث الرواية، ومحاولة جمعه للزمنين الماضي المظلم والراهن الذي يمثل له الخلاص، وهو ما جعل المتن الروائي يتضمن زمنين متلازمين بين استرجاع الماضي وسرده في الحاضر معتمدا عبارة فيما مضى معبرة عن الماضي و(الآن) معبرة عن الحاضر.

كما نجد تقنية الاستباق في الرواية ولكنها بصورة قليلة، ويمكن التمثيل لهذه التقنية بما جاء في الفصل الأخير (33) من حوار بين شخصية (صادق الأحذب) والتي صاحبت الراوي إلى (القبة البيضاء) لزيارة الصوفي (سعيد الحفناوي) «والآن

---

[1]-نبيلة زويش: الراوي ووجهة النظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، (عبد الحميد بن هدوقة)، برج الكيفان، الجزائر، 2004، ص167.

[2]-إبراهيم سعدي: "بوح..."، ص11.

صادق هل اقتربنا من سعيد الحفناوي الصوفي أم ما زلنا؟

نعم الحاج نحن نوشك على الوصول، سمعته يجيبني وأنا أسير وراءه»[1].

هـذا الصـوفي الـذي لاقـى حتفه من طرف الجماعات المسلحة «في تلك اللحظـات لـم أفهم جيدا ما كان يعنيه، لم أفهم إلا يوم أن عاد إلى "عين..." وأعلن لأهلها عثوره على الصوفي سعيد الحفناوي ممزق الأطراف وأعلى قبته محطمة عن آخـرها، أي يـوم أن رجـع يحمل قندورة الولي الصالح الممزقة المضرجة بالدم عارضـا إياهـا أمام أعين الناس وهو يصيح باكيا، ها هو كل ما بقي منه! ها هي قندورته مغطاة بدمائه»[2].

ومـن خـلال معالجـة البنـية الزمنـية بالتركيز على تقنيتي (الاسترجاع والاسـتباق) هـذه الآلية من آليات النص الروائي، الذي سلك مسار التجريب أكدت مسار "بوح الرجل القادم من الظلام" وتمرده على النص السردي التقليدي.

3-البناء المكاني:

لقـد اعتمد "إبراهيم سعدي" في روايته "بوح الرجل القادم من الظلام" الحيز المكانـي وسـيلة لتبليغ أفكاره: بحيث وسع مجال الإبلاغ إلى المتلقي محافظا بذلك علـى نقل الفكرة التي يمكن أن تعجز اللغة عن إيصالها كما يجب، وبالتالي فالمكان لدى "إبراهيم سعيد" «قائم بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد»[3].

والـرواية عـبر رحلتها اللامتناهية، نجد أن المكان أيضا لا متناه، وحاملا لدلالات مرتبطة بالشخصيات وبالزمن، لقد أفسح الراوي المجال لأحداثه كي تتحرك فـي فضاءات عديدة فتذكر: شاطئ البحر ومدينة "عين..."والمستشفى وبيت الراوي والمقهـى وشارع التحرير والمطعم وحسين داي ومدينة كيوفيل وعين البنيان وسجن سركاجي، والمقبرة، والحراش وحديقة عمومية في باريس، وغرفة شيراز...

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح..."، ص313.

(2)-المصدر نفسه، ص22.

(3)-[illegible] ص71.

مـــن خـــلال هـــذه الأماكن نجد بأن الراوي قد صنف المكان إلى مستويين: مســـتوى الانفتاح كشاطئ البحر، فضاء يبقى الراوي في حالة شرود لا وجود لنهاية فيه، وبالتالي يبقى زمن الرحلة مفتوحا، وتبقى نفسيته في حالة تيهان ولا استقرار.

أمـــا المســـتوى الثانـــي فهو الظلام الذي يسعى الراوي جاهدا للخروج منه ومعانقـــته الـــنور. فقد وظف مكان "المقبرة، السجن..." بيته.. أماكن تعرقل حريته، تكـــبل لســـانه عـــن البوح... وقد لفت انتباهنا توظيفه لمدينة (عين...) التي نجهل فحواهـــا، رغم أن جلّ الأحداث وقعت بها، ولا نستغرب هذا التوظيف لا سيما وأننا بصـــدد الكشف عن مظاهر التجريب من منظور "إبراهيم سعدي"، مقدما لها صورة «المديـــنة الواطـــئة، الصامتة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي»[1].

لقـــد صور الراوي مدينة (عين...) فضاء مطلقا، وجمع فيه كل المتناقضات مدخـــلا إياه عالم الأسطورة «أخيرا وبعد ساعات طويلة وصلنا إلى "عين..." مدينة المنفييـــن والمغضـــوب عليهم، مدينة لا شيء فيها غير حرارة تنافس بها نار جهنم، مديـــنة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة، وخارج الأمـــل (...) هـــنا جئت أبحث عن التوبة، ها أنا ذا، إلهي، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم.

-سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين.

-سلام عليك من ذنب كبير»[2].

فهـــي مديـــنة المتناقضـــات "الضالين -التائبين" جمعت عدة أمكنة في فضاء واحـــد، واســـتحوذت المديـــنة علـــى أمكنة الرواية ككل، لأنها جمعت ما هو مادي جغرافـــي مـــع مـــا هـــو معنوي ميتافيزيقي، على عكس الأماكن الأخرى المحدودة جغرافيا، إذ ترمز هذه الأمكنة إلى جملة «من المحطات التي لا وظيفة لها إلا ضمن

---

[1]-إبراهيم سعدي: "بوح الرجل..."، ص241.

[2]-المصدر نفسه، ص240-241.

مـــا تملـــيه مقتضيات رحلة البطل»[1]، فمن المحطات التي وقف عندها الراوي في رحلته، تصويره الأسطوري لها حيث «يصعب على المرء، وهو لا يرى حيثما ولى بصـــره، غير امتدادات صامتة، موحشة، ساكنة تغطيها نتوءات حجرية تشبه أسنانا حادة وعملاقة لا تنمو فيها حتى نبتة بائسة»[2].

كمـــا صور لنا مشاهد واقعية بقوله: «رحت أمشي مبتعدا عن المقهى سائرا على طول رصيف مغطى، تحده أقواس متلاصقة، الرصيف انتهى في المرة الأولى عـــند مصـــرف، ثـــم عند مركز بريد، لم أدرك آنذاك أنني كنت أسير في الطريق الرئيســـي لـــ"عين..." أي في شارع التحرير، الحركة بدأت تدب في المدينة، لكن لم تبدو مع ذلك فارغة بالقياس مع العاصمة»[3].

ولا يفوتـــنا الـــتطرق إلـــى "القـــبة البيضـــاء" كونها جزءا من هذا الفضاء اللامتناهي، «القبة البيضاء بدت لي أبعد مما خيّل لي يوم رأيتها أول مرة من شرفة "فندق المسافرين" أحيانا كانت تغيب عن بصري تماما»[4]، فقد أبدع في تصوير هذا المشهد بالذات والمتعلق بالقبة في قوله «الشيخ مبروك كان على حق، عندما أخبرني بأننـــي لا أستطيع الاهتداء بمفردي إلى الصوفي سعيد الحفناوي، لا ريب أنني كنت سأضيع في هذه البقاع القاسية، الحجرية، الساكنة، الملتهبة تحت الشمس الدامغة لولا مساعدة الصادق الأحدب»[5].

فـــي ضوء المعطيات السابقة، حملت مدينة "عين..." مدلولات تاريخية، وهذا مـــا أكـــده "إبراهـــيم سعدي" آخذا من البيئة الصحراوية رمزا للوقار وللتوبة بقوله «أكانـــت مدينة "عين.." أو أية مدينة أخرى، ليست المحصلة سوى الجزائر، الوطن، أي المجـــتمع الجزائـــري ومـــا عـــرفه من محن منذ الفترة الاستعمارية إلى فترة

---

(1)-سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص88.

(2)-إبراهيم سعدي: "بوح الرجل..."، ص314.

(3)-المصدر نفسه، ص246-247.

(4)-المصدر نفسه، ص313.

(5)-المصدر نفسه، ص313.

التسعينات الدموية»[1]، التي قتلت النفس وحطمت الإحساس بالوجود، قبل أن تحطم الجسد «دَوي انفجار رهيب (...) جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية، دم صـــراخ، دخـــان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم ويصرخ (...) وجوه مذعورة (...) أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية...» [2].

ومـــن ثمة تبقى مدينة "عين..." تعيش التناقضات، فمن بيئة صحراوية تتمتع بـــالهدوء والســـكينة إلـــى بيئة غارقة في الدماء، صراخ الأطفال يخترق فضاءها، وبالتالـــي فالمكـــان في الرواية لا ينظر إليه بذلك المفهوم السطحي، وإنما بمنظور يتجاوز ذلك كونه «حياة لا يحده الطول والعرض فقط»[3].

فهـــو غـــير ثابـــت إنـــه مكان متعيّن وغير متعين وهذا مظهر من مظاهر التجريـــب عـــندنا، فكأن الأحداث (...) من خلاله تتجاوز المتعين من الأمكنة غابته طبيعة الجغرافيا»[4] لتحول مدينة "عين..." التي اختارها "إبراهيم سعدي" في روايته مسرح أحداث لها.

4-لغة الرواية:

يـــتم بناء المتن السرد الروائي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وفق تعلـــيمات ســـردية، عـــبر عنها برموز لغوية، مكنتها من إنجاز وظيفتها التواصلية مقاربـــة المتخـــيل ومـــا يحمله من دلالة بالتعبير عن الواقع. فالمتخيل إنتاج ذهني فكري، في حين الواقع هو واقع معيش متشبع بالحقيقة.

تمـــردت روايـــة "بـــوح الرجل القادم من الظلام" تمردت على البنية الفنية التقلـــيدية وســـلكت مســـار الانزياح السردي، «فالمبدع مطالب بأن يكون له قدرات خارقـــة وغير عادية تمكنه من إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها ويتجاوز

---

[1]-مخلوف عامر: المدينة في رواية إبراهيم سعدي (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص149.

[2]-إبراهيم سعدي: "بوح الرجل...، ص31.

[3]-حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، ص16.

[4]-عمر حفيظ: التجربة في كتابات إبراهيم درغوثي، ص68.

التركيب إلى الصياغة والتعبير»[1]، وبالتالي لم تعد «اللغة أداة إبلاغ، وإنما صارت فضاء إبداع "Espace de création"، وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة»[2].

إن ما قدمته رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" من أحداث سردية انعكاس التحولات السياسية والاجتماعية والثورية التي عرفها المجتمع الجزائري، وما نتج عنها من اهتزاز في القيم، ومعاناة الفرد الاجتماعي بالغربة داخل وطنه «فالشعور بالغربة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي»[3]، والمتلقي هنا يأخذ مستويات وصور عدة، قد يكون الكاتب في حد ذاته قبل بدء الكتابة، وقد يكون البطل المحرك للأحداث، وقد يكون القارئ ويمس المبدع الذي يدخل ضمن طبقة القراء عند انتهاء الكتابة.

هذا الإحساس بالغربة حرك مخيلة المبدع كي يكشف عن الراهن، وفق بنى جمالية سايرت التحولات التي عرفها الواقع. إن الانزياح السردي الذي عرفته البنية الفنية مسّ كل عناصرها.

وتزاحم الرواة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" (موت الحاج منصور حلت مكانه ضاوية)، أدى إلى التعدد في الرؤية وبالتالي التعدد اللغوي و«ممارسة شهوة الكلام والحلم والجري وراء تغيير اللغة»[4].

فالتحولات التي عايشها الروائي في واقعه حتمت وجود تحولات على مستوى البنية الفنية بهدف إبراز «مشكلات التخييل ومحاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير الواقع وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغ تخييلي يستمد

---

[1]-مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة (دراسة)ن الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص11.

[2]-بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص70.

[3]-عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص60.

[4]-محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص53.

مـــن الواقـــع المتعدد عناصره، ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف»[1]، فمن أجل تحقيق ذلك، وظف الروائي أشكالا تعبيرية مختلفة فرضت «التعدد اللغوي (...) تبعا لمســـاحة الحـــرية المعطاة للأصوات (...) وهذا الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأن الـــتعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي (...) للأصوات الروائية بوجهات نظـــرها المتباينـــة ومســـتوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة»[2]، بحيث تكون اللغة دعامة في تشخيص مواقف وأفكار وإيديولوجيات عديدة، عمل الروائي على إيصالها للمتلقي.

واللغـــة بوصفها رموزا مشحونة بسياقات ثقافية واجتماعية ... جاءت رواية "بوح..." مشحونة هي الأخرى بتعدد لغوي تمرد على المألوف، آخذ هذه الألفاظ من مـــنابع مخـــتلفة، معـــبرا بها على تساؤلات فكرية تبحث عن إجابات واقعية «فتعدد اللغات كما يطرح "باختين" لا يقتصر على مجال ثقافي واحد، بل هو سليل مرجعيته فلســـفية ابستمولوجية ترى أن الغيرية "Altérité" سمة محايثة للإنسان ولغته. واللغة لا توجـــد معـــزولة عـــن الاقـــتراض مـــن لغة الآخرين، وهي ملتحمة بحمولات الإيديولوجـــية والفكـــر وبمختلف المعطيات السوسيوثقافية، مما يجعل اللغة الواحدة مـــتعددة المســـتويات ومتباينة الدلالات (الواحد المتعدد)»[3]، وبالتالي فاللغة تركيبة معقدة تشكلها مضامين النص المختلفة من النفسية والاجتماعية والتاريخية والتخيلية.

إن الـــتأزم الـــذي تعيشـــه رواية "بوح..." على مستوى الشخصيات أو على مســـتوى الراهن، خلق ضرورة الهروب إلى عالم المثل، والميتافيزيقا من أجل فسح المجـــال للذات كي تتشكل بعد انهيار سببه الواقع المعيش، حيث مثلوا هذا الهروب بفضـــاء لغـــوي صـــوفي مفعم «بعناصر التجلي والكشف والفقد والاتحاد والحلول والمعـــرفة والحـــق والعشـــق والجسد الكوني وسواء من عناصر التجربة الروحية

---

[1]-محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ص50.

[2]-محمـــد نجيـــب التلاوي: وجهة نظر في رواية الأصوات العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص62.

[3]-المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2001، ص198.

الصوفية»[1].

إن معايشة القارئ لعالم المفارقات والمتناقضات، التي توفرت عليها الرواية من الحياة والموت والحب والجسد والطبيعة والوجود والكوني والإنساني قدم لنا تصورا لغويا صوفيا «فالتصوف، تجربة لها فكر هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، وحملت مضامينه فوسمت به، ولكي نوسم نوعا أدبيا بمذهب وفكرة، لا بد وأن يكون حاملا لها (...) لأن اللغة التي يشترك باستعمالها أبناء جلدة ما لغة غير موظفة، المادة الخام فيها صالحة ومهيأة لإنتاج أشكال قوليّة موجهة وموظفة لمنحى فكري دون آخر، وعلى مقدار التوفيق في هذا التوظيف تكتسب اللغة بعدا غائيا، وليست فقط واسطة لنقل الأفكار»[2].

وبالتالي، تضع رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، اللغة الصوفية كخلاص من المأساة التي تعيشها الشخصيات، مقدمة بذلك البديل المتمثل في العالم الميتافيزيقي، ومن ثمة «فأول مظاهر هذه النزعة، انفجار الأنا وانفجار اللغة بانفجارها»[3].

إن انصراف اللغة الصوفية عن الذاتي المأساوي إلى المتخيل والميتافيزيقي المغاير يمثل «المقام الذي لا يبلغه إلا القليلون (...) مقام الواصل الذي يسمح برؤية الواحد الأحد، مرحلة الوجد والفناء في ذات الله، مرحلة السعادة الربانية التي لا يصل إليها إلا الخيرون من العباد»[4].

إن تشبث الراوي بالموقف الديني، تؤكده توطئة الرواية «بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد أشرف المرسلين»[5]، ثم ينهيها بقوله: «وإن

---

[1]-نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص32.

[2]-ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2000، ص41.

[3]-آمنة بلعلي: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من ق3 إلى ق7هـ، (دراسة)، ص26.

[4]-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص318.

[5]-المصدر نفسه، ص09.

أرجـــوا الله العلـــي العليم أن يوفقني وأن يجعل من هذا العمل شفائي، ومن هذا القلم دوائـــي، وأن يطفيء نار الفتنة بين المسلمين (...) إن الله على كل شيء قدير، آمين يـــا رب العالميـــن»[1]. في هذه المشاهد اللغوية يتجسد لنا فعل "البوح" حول كل ما يخـــتلج فـــي الصدر من عذاب سببه الواقع المرير، و"البوح" أعطى الرواية صورة جمالية شاعرية قدمتها هذه الذات المقهورة.

لـــم تقف الشخصية الساردة عند هذا الحد من التصريح، فرغبتها في التغيير زادها تقربا من الله متمنية التوبة النصوحة بقولها، «أرجوا يا إلهي أن أكون قد نلت رضاك ووفيت بالعهد الذي أعطيه لك أرجو إلهي، أن تغفر لي ما تقدم من ذنبي وما تأخر، أرجوا أن تنير لي دربك وأن لا تتركني وحدي في الظلمات.

أنا النملة الحقيرة التائهة في غياهب روحي.

أنا العبد البائس الذي لا يساوي جناح ذبابة.

أنـــت الـــنور والدرب، أنت كل ما لن نكونه، أنت كل ما نتمنى ولن ندركه، أنـــت كـــل مـــا لم نكنه (...) أنت العليم الحكيم، السميع، القهار، الجبار، المهيمن، الرحمن الرحيم»[2].

عبر الراوي عن ضعفه أمام قوة الله، وعن ضياعه لما قاساه في الماضي من مزالق، وما يعانيه اليوم من تأزم نفسي.

إن بـــوح الـــراوي المتواصـــل، وسعيه إلى كشف النور على الزوايا القاتمة الســـواد فـــي حياته، قدم لنا مشهدا لغويا آخر، يحاول من خلاله كبح مكبوتاته التي أرهقـــت كيانه، معبرا عن قلقه النفسي، وندمه على ما قام به في الماضي من كبائر، وبالتالي ففعل "البوح" لا يقف عند سر واحد في حياته أراد التخلص منه، وإنما تعدد بـــتعدد قضـــايا الراهـــن، يقول «عشيقات نمت في فروجهن، وعلى أثدائهن أزهارا

---

[1]-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، 09.

[2]-المصدر نفسه، ص ص259-260.

العـــرعار، يقمن بخنقي بواسطة ذلك العضو البائس الذي رزقني الله إياه»[1]، يبوح الراوي بحرقة عن أفعاله الشنيعة متخوفا من عواقب هذه الأفعال إن لم نقل الجرائم التـــي ارتكـــبها في حق ضحاياه، وأكبر عذاب هو ما يعانيه من تأزم نفسي وتأنيب للضمير، بما فعله: «عاشقة تضع سما في فمي بلسانها ثم تضع لبن ثديها في جوفي، وتـــبول عل جثتي، ميت أو مريض (...) يؤتي به لأفحصه أو شيء من هذا القبيل، يهـــب إلـــيّ كـــالطور الشامخ، طاعنا إيّاي بعدة طعنات في الصدر، قبل أن يفر من النافذة»[2].

يواصـــل الخطاب السردي للرواية عملية "البوح" موظفا تعددا لغويا زاد في الكشـــف عـــن الواقـــع اليومي، الذي تطلب اشتغال لغة الشارع (الواقع) في المتن الروائـــي: بحيث أفصح عن المنظومات المقدسة، وتفنن في تفجير المحرّم الجنسي. إن التعبير عن الحياة اليومية، لا يستلزم بالضرورة توظيف لغة الشارع، ولكن ثورة وتمـــرد الـــراوي وتصميمه على "البوح" تطلب ذلك، حتى على مستوى اللغة «من مكانـــي أبصـــرت رجـــال الأمن بخوذاتهم ودروعهم، وواقيات وجوههم وهراواتهم يركضـــون وهـــم يلقـــون قـــنابلهم «يا أبناء العاهرات! هراواتكم سنضعها في طيز أمهاتكم»[3].

إن تعـــدد الـــرواة ولّد بدوره تعدّد الرؤى وبالتالي تعدد اللغة التي جعلت من العامـــية الجزائـــرية تحقق بعدا جماليا في الخطاب الروائي، حيث اخترقت المقدس الأخلاقـــي، و«برهنـــت على يناعة اللغة العربية في التعامل مع العبارات المتداولة (...) لواقع (...) له معجمه الخاص المتوقع، فجاء وعي الرواية المعرفي (...) في مســـتوى الـــترابط مـــع أدوات اللغة اليومية المعبرة عن ذهنيات وممارسات محيط

---

[1]-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص221.

[2]-المصدر نفسه، ص221.

[3]-المصدر نفسه، ص293.

معيّن، دون تسليط أو إيهام واقعي تقمصي»[1].

ومن خلال ما سبق، فإن اللغة في رواية "بوح..." أدت دور الوسيلة من أجل إبـــلاغ فكـــرة ذات مرجعـــية معينة، وحققت جمالية وانزياح سردي خاضت غماره معتمدة في ذلك التمرد على القديم.

5-بناء الشخصية وحركيتها:

تعدّ الشخصية الروائية، من أهم العناصر الحيوية، المشكلة لعلاقة تفاعلية مع بقـــية عناصـــر النص السردي (Texte Narratif) كونها «مفهوما تخييليا، تدل عليه التغبـــيرات المســـتخدمة في الرواية، هكذا تتجسد الشخصية الروائية -حسب رولن بـــارت كائـــنات مـــن ورق- لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضـــية لســـانية»[2]، وبالتالـــي فرسم الشخصيات «يختلف بين كاتب وآخر، وقصة وأخـــرى، تبعا لاختلاف الكتاب في الثقافة والتجربة الأدبية والنضج الفني، والنظرة الفلسفية إلى الحياة والأحياء»[3].

إن الضـــبابية التـــي تعيشـــها الشخصـــية الروائية في رواية "بوح..." على المســـتوى النفســـي «كل ما أعلم به، أنه لا هو ولا غيره من المنفيين عرف في يوم من الأيام من أكون أنا بالضبط، ولا أنا عرفت من أكون في الحقيقة»[4].

تنم عن شعورها بالتيهان، وعدم قدرتها على التحكم في زمام الأمور وبالتالي فـــالواقع المحـــيط بها ومدينة (عين...) فضاء تتحرك فيه الشخصيات أثر بشكل أو بآخر في حركيتها وبالتالي فتركيبة الشخصية كجزء من هذا الفضاء الحامل لدلالات مفـــتوحة كونه فضاء الاستقرار، والانعزال عن مكونات الحضارة، وملجأ للهروب

---

(1)-دريـــد يحـــيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية (دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، (دراسة)، ص140.

(2)-محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص9.

(3)-عـــبد الملـــك مـــرتاض: فـــنون النشر الأدبي في الجزائر، (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص430.

(4)-إبراهيم سعيدي: "بوح ..."، ص297.

مـــن الماضـــي «فدخلـــت مكتب صالح الغمري المسؤول عن الموظفين في وزارة الصـــحة، وطلبت منه أن يُعيّنني في أشد منطقة في البلاد قسوة وفقرا وحيرة ودهشة إبتسم حادجا إياي بعينيه المتوهجتين كالعادة.

سألني:

-لا بأس بك منصور؟ (...)

-لأول مـــرة أسمع طلب خدمة من أجل الحصول على تعيين في أشد منطقة قساوة في البلاد! ها ها ها ها»[1].

إن «الســـرد لا يعرض من مسيرة الشخصيات الثانوية إلا ما يتصل بمسيرة الشخصـــية المركـــزية (...) إذ لا يحـــق إلاّ للشخصـــية المركزية أن تكون حياتها كاملـــة»[2]، فهـــذه الشخصـــيات تعمل على تحريك البطل الروائي، ومساعدته على إيصـــال رؤيـــته إلى القارئ، لا سيما وأن القارئ لا يرى حيثيات الرواية إلا بعين البطل الخارق لأفق التوقع، حيث قدّم فيما يشبه بطل السرد السيري ولكنه في حقيقة الأمر، فهو بطل يروي حياة المجتمع الجزائري الذي عاش الظلم والاضطهاد.

«إنهـــا تهمة جيدة، فالإسلاميون يمثلون الخطر الأول اليوم، يزدادون انتشارا يوما بعد يوم كالجراد، (...)

-ستصبح موضع مراقبة.

-هذه مشكلة في هذه الحالة»[3].

تؤكـــد رواية "بوح..." أن الشخصية تعيش حالة قلق واغتراب وعجزها عن تحقـــيق وجودهـــا كإنسان «لا ريب أنني كنت أشد منه بحثا عن معرفة نفسي (...) ربما أكثر منه جهلا بذاتي، وأكثر خوفا منها أيضا، لا ريب أنني ما كنت قادرا على

---

[1]-إبراهيم سعدي، "بوح..."، ص ص225-226.

[2]-محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، ص743.

[3]-إبراهيم سعدي، "بوح..."، ص231.

إدراك مـــن أكـــون، أجل، كانت نفسي سرا بالنسبة لي هكذا أحسست دائما»[1]، وما زاد فـــي قهـــرها قوله: أصادف «كلبا ضامرا يدبّ نحوي بوهن، يخطر لي اتخاذه، رفيقا لي في هذا الليل (...) كلب ضائع بائس مثلي لا، لا، ليس مثلي أي غرور هذا الـــذي يجعلنـــي أتوهم أنني كهذا الكلب (...) حتى يحق لي رفع نفسي إلى مستواه؟ (...) هذا الكلب التعيس يعافني!» [2].

إن اهـــتمام الـــرواية الجديـــدة «برصد المكونات الفكرية للشخصيات (...) وإغفالها ذكر الملامح الخارجية والوصف الجسدي لهذه الشخصيات»[3].

يطـــابق مســـار روايـــة "بـــوح..." بحيث يمكن القارئ من إدراك الحالات الشعورية والنفسية التي تتخبط فيها الشخصية «صدمة الاكتشاف ظلت تسحقني كيف فاتنـــي أن أدرك مـــنذ يوم لقائنا الأول بأن سيرين شيراز لم تكن غير زكية؟ (...) كـــيف لم أنتبه أن لها صوتها وبسمتها ورقتها وبراءتها؟ (...) كيف لم أفهم بان هذه الـــروح هي التي تغمرني بالحزن كلما وجدتني مع سيرين شيراز؟ (...) ربما لأنني قدارة في صورة إنسان»[4]. إن الشخصية تعيش حالة اغتراب «فقدت الرغبة في كل شيء، حتى شرب الجعة بات لا يعني شيئا بالنسبة لي»[5].

فمن الناحية الفيزيولوجية والشكلية، تعمد الراوي إخفاء ملامحها (لون لباسها وطـــول إقامـــتها، وقسمات وجهها...) حيث لا يتسنى للقارئ الكشف عنها، وما أكد بـــراعة الـــراوي فـــي خرق المألوف اسم المستعار للبطل (الدكتور الحاج منصور نعمـــان)، يؤكـــده الناشر في صدارة الرواية «هو شخص مجهول تماما، فمن يعرف

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص299.

(2)-المرجع نفسه، ص178.

(3)-محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص170.

(4)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص ص130-131.

(5)-المصدر نفسه، ص156.

الدكتور الحاج منصور نعمان؟ الاسم في الحقيقة هو الاسم مستعار»[1].

وبالتالـــي تبقى شخصيته يحجبها الظلام، واتصافها بالغربة والقلق والضياع، حالات نفسية تعرقل مهمته وهي البوح.

«حاولـــت أن أهـــرب مـــن نفسي، لكن إلى أين؟ الحانات وحدها فتحت لي صـــدرها، حانات حقيرة، تعيسة، قذرة، مكتظة على الدوام بالبؤس البشري، أقصدها فـــور خروجـــي من العمل وأغادرها وسط الليل، عندما تغلق أبوابها، حينها أجدني ســـائرا بـــلا هدف في طرقات العاصمة الموحشة (...) المغلقة المحلات والأبواب والـــنوافذ، والقلوب والنفوس (...) المظلمة السماء، طرقات ما كنت أرى فيها عادة سوى الجرذان والكلاب الضالة الضامرة، والمجانين والمتشردين مثلي»[2].

ومن ثمة فالراوي أفسح المجال لمخيلة القارئ في ضوء المعطيات المقدمة.

إن فكـــر الشخصية (الدكتور الحاج منصور نعمان) يصر و الهديان والحوار الداخلـــي الـــذي انفردت به شخصيته «أحس بنفسي أتخبط في فوضى رهيبة أشعر بأننـــي في قبضة كابوس أحاول أن أهرب، أن استيقظ، لكن لا أستطيع، أفكر في أن أخطر ضاوية بالأمر، لكنني لا أفعل ساعات طويلة تمضي قبل أن يظهر في ذهني، كما في أفق بعيد، ما كنت أبحث عنه»[3].

فالشخصـــية لا تنعم بالراحة في استيقاظها ولا في منامها «أحلامي وحدها لم أســـتطع التغلـــب عليها، ظلت دائما خارجة عن إرادتي، متمردة، شيطانية وخليعة، مســـتمرة فـــي مطاردتـــي بـــلا هوادة»[4]، و«طول حياتي وأنا أرى في منامي من يلاحقني من أجل أن يقتلني»[5].

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص05.

(2)-المصدر نفسه، ص211.

(3)-المصدر نفسه، ص42.

(4)-المصدر نفسه، ص220.

(5)-المصدر نفسه، ص100.

استحوذت لعبة الكوابيس على صفحات عديدة بدءا من الفصل الرابع والعشرين، جاعلة من الشخصية في حالة هلوسة وهذيان، يمكن اعتبارهما وسيلة في البوح «لماذا أحس دائما أن الخطر يأتي من الوراء؟ هل هي عادة قديمة؟»[1]، يواصل قائلا: «ربما يعود إلى تلك العادة القديمة التي أوتني إياها الخوق من الوقوع في قبضة المطاردين إياي لقتلي»[2].

فالراوي صوّر لنا البطل والخوف يسكنه من الضحايا الذين يتسبب في قتلهم مجازا وحقيقة، "كزكية" وانتحارها بسببه "ومسعودة" وحملها منه دون اعتراف بالطفل «مسعودة تصرخ، تصرخ من الآلم، من ألم رجوع ابني الشحاذ إلى رحمها (...) عد من حيث أتيت عد إلى البطن الذي خرجت منه!

مسعودة وابني الشحاذ يركضان ورائي، أهرب منهما (...) يلقيان بي في هاوية سحيقة من أعالي أحد جسور قسنطينة»[3].

يواصل بوحه وهو في حالة هذيان «لا أزال مشغولا بمقتل حورية وبانتحار زكية، أعيش في الرعب، حاسا بنفسي مطاردا، انتظر القتل أو القبض عليّ في أي وقت، وفي أي مكان»[4].

دخلت شخصية "ضاوية" كبطلة مكملة لسرد الأحداث المتبقية بعد اغتيال زوجها (الدكتور الحاج منصور نعمان) من طرف أخيها "أبو أسامة" زعيم الجماعات الإرهابية، فالضاوية تسعى للكشف عن السرد الذي أخفاه زوجها «ابحث عن ذنوبك كلها ولا .

نعم زوجي ترك الجملة هكذا، ناقصة، أظن أن أول شيء خطر في ذهنه أثناء تلك اللحظات هو أن يخفي أوراقه، حين وجدت أخيرا الشجاعة الكافية لدخول

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص153.

(2)-المصدر نفسه، ص155.

(3)-المصدر نفسه، ص ص 221-222.

(4)-المصدر نفسه، ص116.

مكتـــبه، بعـــد مضي أكثر من خمسة أشهر على الأمر (...) حين عثرت عليها في الأخير، كدت أصيح "وجدتها، رانجا!» [1].

فوجود "ضاوية" لهذه الأوراق، وكشفها عن محتوياتها أحدث فعل البوح الذي طالما طارد الشخصية (الحاج منصور نعمان)، حيث تعرفنا على شخصيات عايشت "الحـــاج" في الماضي، «والدي منصور وزكية ونسرين، شيراز، ومدام كليرردمان وعائشة المطلقة، واليهودية سيلين وصالح الغمري وغيرهم، فالبطل أفصح عنهم في مذكـــراته، دون أن يعلـــن ذلـــك أمـــام الملأ، وكانت سببا في هلوسة وهذيان وتأزم نفســـيته، لعدم قدرته على البوح لأحب الناس إليه زوجته ضاوية، التي كانت بمثابة الخلاص له «أظن ضاوية، أنني لن أتخلص قط من ذكرياتي.

-لا منصور يجب ألا يتأس.

-أحســـن بـــنفس العذاب، ضاوية، بنفس الشقاء، كما لو أن الزمن لم يمض قـــط»[2]، فالمعاناة التي ضيقت صدر البطل جعلته يجعل من "الكلب /بوبي" شخصية ثانوية، تساعده على الخروج من أحلامه المرعبة.

وبالتالـــي "فالكلب /بوبي" قام بوظيفة سردية في رواية "بوح..." كون النص الروائـــي ســـلك مسار التجريب «فمهموم الشخصية لم يعد يمثل في النص الحكائي الأشخاص فقط، بل تعدى ذلك الى ماهو نبات، حيوان أو جماد»[3]، والرواية الجديدة باتخاذهـــا عنصر "التشيؤ" دعامة في بنائها السردي فقد أكدت «على أن الشخصيات فيها كائنات ورقية يشكلها المبدع كيفما شاء»[4].

لقـــد حدث التفاعل بين الشخصية و"الكلب /بوبي" نتيجة العلاقة التي أقامتها

---

[1]-المصدر السابق، ص324.

[2]-المصدر نفسه، ص100.

[3]-عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، دمشق، ط1، 1999، ص46.

[4]-محمد تحريشي: أدوات النص (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص120.

(شخصـــية) (منصـــور نعمـــان) مع معلمه (كلير ردمان) بمدينة (كيوفيل)، وللعلاقة الحميمية بين المعلمة والكلب، فقد انتقلت بالضرورة إلى الشخصية (منصور نعمان) «تأبطت ذراعي، فجعل كلبها ينبح بعنف.

-بوبي متوتر، لا يجب أن أضع يدي تحت ذراعك»[1].

إن اعـتماد "الكلـب/بوبي" في رواية "بوح.." يحيل ذهن القارئ إلى السرد الحكائـي وما يحمل "الكلب" من دلالات في الرواية «أحسست لأول مرة بالرغبة في أن أمرر يدي على رأس بوبي، وحتى في أن احتضنه كنّا نعاني من ألم واحد سيدتنا المشتركة تخلّت عنّا»[2].

وكـون المعلمـة "كلـير ردمـان" فرنسية فقد غادرت أرض الجزائر كبقية الفرنسيين تاركة "الكلب/بوبي" أمانة لدى الشخصية (منصور نعمان) «أشد ما آلمني هـو سـماعي السيدة ردمان تقول لي بصوت ممزق، أعتن به منصور أرجوك، لا تـتركه محـروما من شيء من جديد احمر وجهي، بذلت قصارى جهدي لكي أكون مقنعا حين قلت لها:

-لا تقلقي، السيدة ردمان سأعتني به أكثر مما كنت تعتنين به أنت نفسك»[3].

في ضوء ما سبق، نستشف أن اعتماد الراوي على "الكلب" يؤدي دلالة ذات أبعاد مختلفة لا سيما وأنه وظف كشكل تعبيري احتل حيزا من ذكريات الشخصية.

6-التناص:

عرفـت روايـة "بوح الرجل القادم من الظلام" تفاعلات نصية اقتبستها من اشكال نصية مختلفة المنابع واستجابت للبنية السردية محققة بذلك جمالياتها.

«فقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره (...) لا تتأتى إلاّ بـ"امتلاء"

---

[1]-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص53.

[2]-المصدر نفسه، ص65.

[3]-المصدر نفسه، ص62.

خلفيـــته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، و"قدرته" على "تحويل" تلك الخلفية إلى تجربة جديدة»[1].

وبالتالـــي لا بد من التطرق إلى "التناص" فهو «تلك العلاقات التي تقوم بين نـــصّ مـــا ووحدات نصية سابقة عليه أو معاصرة له، والتي رأى "رولان بارث" " Barthes" أنها قدر كل نص مهما كان جنسه»[2].

إن تعـــدد النصوص في رواية "بوح.." خلق انسجاما في الأفكار موحيا بذلك عـــن دلالات ورؤى إيديولوجية سعى الراوي إلى بلورتها من خلال التفاعل النصي وما قدمه من ثراء في المتن الحكائي للرواية.

فتوظيف الراوي للنص القرآني في المتن الروائي «بسم الله الرحمن الرحيم، ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا.وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا. وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا. يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا. بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا. يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ. فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ. وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾[3]، صدق الله العظيم»[4].

عكـــس وبدقة شديدة اللحظات العصيبة التي مر بها (الحاج منصور نعمان) وعائلـــته فـــي "لـــيلة ليلاء" كان سببها هجوم الإرهابيين عليهم، فاتحة صوب الباب يتلومـــن القـــرآن الكـــريم، ما شخص هذا الهول وكأنها القيامة قامت، وبالتالي فهو يصور لنا المعاناة التي يعيشها على الصعيدين النفسي والواقعي.

فمـــا مرّ به المجتمع الجزائري آن ذاك ليس بالأمر الهين، لقد عاش الخوف والفزع والدعر.

كما يستدعي الراوي العديد من ألفاظ الجلالة كأسماء الله الحسنى في قوله:

---

(1)-ســـعيد يقطين: الرواية والتراث، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص ص10-11.

(2)-محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص116.

(3)-سورة الزلزلة.

(4)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص107.

«أنت الكل ونحن اللاشيء.

أنت العليم.

الحكيم

السميع

القهار

الجبار(...)

الذي له كل ما في السماوات وما في الأرض»[1].

تستنجد الشخصية بالله وبقوته نتيجة تأزمها النفسي الذي لم تجد خلاصا لها، فالظـــروف القاسية التي تعاني منها "الضاوية" وأختها زاد من إيمانهما وتشبتهما بالله ورحمته، وهذا ما يتجلى في النص القرآني: ﴿وَعَسَىٰ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ﴾[2]، [3].

كمـــا زخرت رواية "بوح..." بألفاظ صوفية، هذا أدى إلى خلق تداخل نصي بيـــن مـــا هـــو صوفي وروائي تخييلي، فلفظة "البوح" مصطلح صوفي، إضافة إلى العديـــد مـــن الألفاظ التي تصب في منبع الصوفية «المقام، الوصل، الشوق، الوجد، الفناء، السعادة»، فهي تدل على كل ما هو روحي، ومتعلق بالزهد في الدنيا والرغبة فـــي رضـــي الله، والرغـــبة في لقياه «أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، أنا الحي، الواصـــل، صـــاحب الـــبركات والكـــرامات، تحجّ إليّ الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال»[4].

فالوظيفة للصحراء كمكان للنقاء من جهة والقفر من جهة دلالة على أن هذه النفس المعذبة تبحث عن الراحة كيفما كانت.

---

(1)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص260.

(2)-سورة البقرة، الآية: 216.

(3)-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص333.

(4)-المصدر نفسه، ص322.

أضـــف إلى ذلك تسخير الحيوانات من غزلان وطيور... لخدمته، فهو إيحاء علـــى الأشـــياء والرســـل وكيف وظفوا الحيوانات والطيور من أجل نشر رسالتهم وتحقيق معجزاتهم، (كالنبي سليمان عليه السلام).

كمـــا نلمح التفاعل النصي الموجود أيضا "التناص الشعري" وهذا ما نلمحه فـــي الأبيات الشعرية التي رددها الدكتور الحاج منصور نعمان عن علاقته العاطفية (بنسرين شيراز) في المرحلة الجامعية بفرنسا.

«نسرين شيراز
زهرة الشرق البعيد والساحر
شدا الربيع في عنفوانه
خرير نبع رقراق
حلم أرق من النسيم
لحن ملائكة النسيم.
شيراز... شيراز»[1].

فالـــتداخل النصي وما تحمله الألفاظ من رمزية تدل على الحياة والخصب.. والعطاء. فهو يتذكر الأيام الجميلة رفقة "نسرين شيراز" ويستنطق هذا الماضي الذي يتمـــنى عودته ليخلص من هذه المأساة، ورغم هروبه من ذكرياته إلا أن القارئ في بعـــض المواقـــف يلمـــح الرغبة الجامحة من طرف البطل في العودة إلى الماضي والحنيـــن إلـــيه، وهـــو يعكـــس طبيعة الذات كونها تسعى لعيش أفضل، بعيدا عن الأحزان، جاعلة من ذكرياتها السعيدة هروبا نحو السعادة.

فـــي ضـــوء المعطـــى السابق، يتضح لنا أن رواية "بوح..." تزخر بالتفاعل النصـــي الذي زخر به المتن الروائي من نص قرآني، ونص صوفي، ونص شعري زاد فـــي تناســـق الخطاب السردي لها مؤكدة انفتاحها على أكثر من نص، نتج عنه كتابة روائية مفعمة بمظاهر الرواية الجديدة متخذة مظاهر التجريب مسلكا لها.

---

[1]-إبراهيم سعدي: "بوح ..."، ص126.

ثالثا: في رواية "ليليات امرأة آرق" لرشيد بوجدرة

تتميز النصوص الروائية لرشيد بوجدرة "التفكك" و"معركة الزقاق"* وغيرها بتجارب إبداعية مفعمة والوعي للذات والعالم. فالوعي كان نتيجة الأرق الذي فجر ملكته الإبداعية، فمثلها في تجريب الكتابة بالعربية، بقوله: «...ولكنني صرت أتعذب وأتلوى تحت شعوري بالذنب تجاه اللغة العربية...»[1]، إن ممارسة "رشيد بوجدرة" للكتابة الروائية ناتج عن «شعوره بأهمية فكرة المتعة»، في المغامرة الشكلية «وانخراطه في مشكلات أولية من قبيل اللغة –الدين– السياسة– الهوية– الأصالة– المعاصرة– التاريخ– الأنا– الآخر...» [2]. فالتجاوز الذي عرفه الإبداع الأدبي عند رشيد بوجدرة تؤكده أعماله الروائية ومسارها التجريبي على مستوى البنية الفنية وما طرقته من المضامين الفكرية الموضحة لمرجعيته.

تؤكد روايته "ليليات امرأة آرق"** مذهبه التجريبي المتجلي في «بنية الشكل وأنساق اللغة والخطاب، وموقفه من المنظومة المقدسة للأعراف الدينية والأخلاقية»[3].

إن الراهن الذي تصارعه الأنوثة وما يحمله لها من قساوة واضطهاد وسلطة ذكورية، حتم عليها البوح وتفجير منظومة الأعراف والأخلاق ومنظومة الرواية التقليدية. فحضور الفعل الجنسي من شذوذ واغتصاب على الصعيدين على الصعيد المعنوي يقمع كيانها، ووجودها كعنصر فعّال يثور نتيجة وعي فكري، وعلى الصعيد المادي بانتهاك جسدها على أساس المتعة واللذة فقط.

(*)–رشيد بوجدرة: التفكك، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1984، معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

(1)–بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص368.

(2)–عبد الوهاب بوشليحة: أرق الحداثة "رواية ليليات امرأة آرق"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، ع9، 2007، ص115.

(**)–رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985. ملتقى بن هدوقة الخامس.

(3)–بوشوشة بن جمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، (دراسة)، ص253.

1-أرق الأنوثة:

إن وعي بوجدرة براهن المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة، جعل قضية المرأة تشغل حيزا معتبرا في متنه الروائي، الذي لغمه بما تحمله الأنوثة من حساسية اتجاه الواقع، وما يحويه من طقوس واتجاه الجنس الذكوري الذي يفقدها أنوثتها ويعرقل حريتها، ولمكانتها الفعالة في الحياة صرح بوجدرة واثقا من دور المرأة في تحقيق رجولة الجنس الذكوري في حد ذاته: «...وأنا واع أن الطاقات الموجودة في المرأة العربية سوف تنفجر يوما ما، وإذا ما انفجرت فسوف يربح المجتمع العربي نصفه المفقود إلى يومنا هذا، وسوف تكون الثورة النسائية التي سينتفع بها الرجل قبل غيره، ولذا فإن المرأة في رواياتي هي المحور...» [1].

إن ما تعكسه لنا رواية "ليليات امرأة آرق" مجسدة في شخصية الطبيبة الخاصة بأمراض الجهاز التناسلي، وعدم حملها لاسم يميزها عن بنات جنسها رؤية لديها مرجعيتها قصدها "بوجدرة" حتى يسلط الضوء على حقيقة الأنوثة في مجتمع كالمجتمع الجزائري يحكمه فكر إيديولوجي معين يحرم على المرأة الإفصاح والبوح عن معاناتها كأنثى، فتصرح «هذا ما علمني الرجال إياه... علموني أن أقهر قلبي، ألا أتركه يتعصر»[2].

وتبقى المعاناة حبيسة نفسها، وتبقى بدورها رهينة الخضوع المطلق لهذه السلطة الجائرة، الساعية إلى تفريغ كبتها وشذوذها مستغلة هذه الأنوثة دون مراعاة لمشاعرها، وما قد تلجأ إليه من أجل الهروب من الراهن المدمر.

فتجد الانتحار السبيل الوحيد لخلاصها، ولكن إلى متى؟

لعلّ الأنوثة أصبحت نتاجا ماديا استهلاكيا، قبل أن تكون فردا في المجتمع يؤثر ويتأثر، ففقدانها لاسمها يعني فقدانها لهويتها، ولعلّ هذا ما حتم عليها الإنزياح عما هو سائد.

---

[1]-بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص643.

[2]-رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص ص18-19.

فالتمثيل لها بالمرأة المثقفة، مفاده وجود ثورة على الواقع نتيجة وعي فكري «لذلك فالصيغة التي طرح بها الروائي المرأة المثقفة الطبيبة يحيل إلى أن ثقافة المرأة فعل تنويري، وهو المخرج المحدد لتثوير عملية تحررها من وضع الذكورة بوصفها سلطة»[1].

وبالتالي، يبقى الصراع قائما بغض النظر عما ما تحمله شخصية الأنوثة بوصفها رمزا للحنان والحس المرهف، مواجهة جبروت السلطة الذكورية. فتتخذ شخصية الطبيبة –المرأة الواعية والمثقفة– ضمير الأنا المعبر عن واقع المجتمع الجزائري، موجهة شخصية الذكورة –رمز الاستبداد والسيطرة واستلاب الحريات– ويمثل الآخر الذي يدل على المجتمع الغربي ورغبته الجامحة في تحطيم إنسانية الإنسان «لذلك يقدم الروائي شخصية الطبيبة والإيديولوجيا النموذج للمرأة الباحثة عن تحررها وتحرر نوعها، فأزمتها هي فكرتها عن ذاتها كامرأة في مجتمع متخلف وطموحها للتجاوز والتحرر ضمن شروط تكبلها وتحاصرها، وحتى في بحثها عن العواطف لدى الرجل نجدها لا تبحث عن الدفء والصدق والحرارة، بل عن الرجل المثال المتسق إيديولوجيا، أي الرجل القادر على تحقيق المصالحة مع ذاته بين ممارسته وقناعاته من جهة، وقناعاته مع المرأة بالتحديد»[2].

إن بحث المرأة المثقفة في رواية "ليليات امرأة آرق" عن هذه المواصفات في الرجل كونه يمثل السلطة، خلق لها ثورة نفسية عارمة حاملة بذلك هاجس التمرد على الراهن، والتحرر من قيود السلطة الجائرة أدى هذا إلى توظيف الروائي لغة التخييل، والحلم والتداعي، والتذكر، فالشخصية في حالة أرق نتيجة التفكير المعمق في البحث عن سبيل التغيير فكان الخلاص «بتكسيرها ما توطأت عليه الذكورة العربية –الجزائرية–وتحطيمها للحواجز التي يقيمها الفكر الديني والكبت الجنسي، وهي حواجز لا تقل في أي من جوانبها رهبة عن الموت الذي يطال المرأة في

---

[1]–عبد الوهاب بوشليحة: أرق الحداثة (ليليات امرأة آرق)، (دراسة)، ص116.

[2]–المرجع نفسه، ص ص 117–118.

حركتها الإنسانية والتاريخية»[1].

إن تـــأزم أوضـــاعها وإحساسها بالضياع بث فيها الرغبة في الانتحار، لهذا فضـــلت الموت على الرضوخ للأمر الواقع، والعيش أسيرة عالم الذكورة وما يحمله مـــن مرجعيات تفرض عليها الإقامة الجبرية تحت سلطته خاضعة لرغباته ومشبعة لنزواته، ولكنها لم تلبث إلا وقررت الخروج من هذا الكابوس والانطواء على الذات كونها رمز الوعي، هذا ما أكدته في كتابتها لليلياتها واقفة بالمرصاد للمعضلات التي صـــادفتها فـــي قولـــه: «مـــنذ أن بدأت تفهم مرارة الحياة وما ينطبع الواقع به من سواد»[2]، واثقة مما تفعل بقولها «أكتب... وأكتب... وصريف القلم يكون نوعا من المأثورة الجنائزية أو الأرجوزة والفائدة من كل ذلك صريف القلم ليس إلا»[3].

فـــالأرق المســـاير لحـــياة "الطبيبة" تجاوز الجنس إلى الدين، وما وصفت به المـــؤذن لدليل ذلك «فتنعت المؤذن بالهمجية، والغطرسة وتصف صوته بانقضاض الصاعقة المفاجئ»[4].

فمســـار الـــتحولات التـــي تعيشها "الطبيبة" بين ما هو جنسي وديني كونهما «مفصـــلين رئيســـيين مـــن مفاصل شخصية المرأة المثقفة»[5]، نتاجه وعي فكري، مؤكـــدة مـــن خلالـــه "الطبيبة" بأنها «ليست كتلة جامدة، ولا ماهية ثابتة، ولا عقلية مـــتحجرة، وإنمـــا علاقة توتر مستمرة، وثمرة هذا التوتر الدائم بين الوعي والواقع، والذات والموضوع والحاضر والمستقبل والحلم والإمكان»[6].

مـــن خـــلال هـــذه العلاقـــات الـــناتجة عـــن الوعي الفردي (induvidual Conscionsmes) الذي يعد مسلكا نحو الحداثة، يمكن فك لغز المعادلة الصعبة التي

---

(1)-عبد الوهاب بوشليحة: أرق الحداثة (ليليات امرأة آرق)، ص118.

(2)-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص ص 18-19.

(3)-المصدر نفسه، ص30، 31، 123.

(4)-المصدر نفسه، ص40.

(5)-عبد الوهاب بوشليحة، أرق الحداثة (ليليات امرأة آرق)، ص118.

(6)-المرجع نفسه، ص119.

يمـــثلها الـــرجل والمـــرأة، بوصـــفهما الذات الواعية الممثلة «لمحور الفكر الحديث ومنطلق الحداثة ومكوناتها الرئيسة»[1].

2-سيكولوجية الأنوثة:

إن حالة الأرق التي تصاحب الشخصية الروائية -الطبيبة- تبين لنا أغوارها المظلمـــة وأمزجتها القلقة لما تعانيه من صراع مرير مع العالم المادي، ساعية بذلك إلى ترجمة واقعها الداخلي معبرة عن هواجس ذاتها واهتماماتها التي لم تجد طريقها إلى التحقق.

لقـــد عمد "بوجدرة" إلى توظيف التذكر والتخيل والحلم، كونها تقنيات جديدة على المستوى السيكولوجي، والتي من خلالها يمكن التعبير عن أزمة البطلة النفسية، بهـــذه التقنـــيات «يضـــطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد»[2].

فاستحضـــار الماضي في الحاضر، مفاده تذكر الشخصية لمعاناتها مستعينة بتقنـــية الاســـترجاع لأن ســـبب أرقها وإحباطها هو الأحداث والوقائع المخزنة في ذاكرتها، فتصرح «ذكريات.. ذكريات... ذكريات... كلها إرهاق... ذكريات تتفجر علـــى مستوى الصدغين بحركة سرمدية متواترة، ثم تنكسر فتضمحل، ولا تلبث أن تتورم وتتضاعف على وقع إيقاعات تهويسية جنونية»[3].

مـــن خـــلال صـــياغتها لذكرياتها وسردها لحكاياتها، يتضح لنا طابع القوة الخارق لكيانها، والإرهاق الذي يصاحبها أثناء تذكرها، للدلالة على فضاعة الماضي والمآسي التي بقيت تسكن ذاكرتها.

---

[1]-محمـــد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، (دراسة) منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص11.

[2]-جـــيرار جينيـــت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ط3، 188.

[3]-رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص19.

فمفاجـــأة الطمـــث لها لأول مرة، أكد لها انتماءها الجنسي أي انتماءها لعالم الأنوثـــة، فكانـــت "الفاجعة الحيضية"، بمثابة الصاعقة على نفسها وما تشعر به من "لوعـــة الانوثة"[1]، لقد بقي هذا الشعور ملازما لها، حيث كان سببا في تأزم حالتها النفسية، التي أصبحت تعاني من صراع داخلي لا مفر منه.

ثـــم حدث آخر في حياة الشخصية –الطبيبة– أراد به "بوجدرة" إخراجها من انطوائهـــا إلـــى مواجهـــة العالم الواقعي، وبالتالي تصدم مرة أخرى عند افتضاض بكارتهـــا من قبل رجل عشقته، هذا ما ولد لها كراهية وعنفا ضد الرجال، وبالتالي أصـــبح الصـــراع خارجي. إن اصطدام الصراع الداخلي والصراع الخارجي جعل الـــذات الســـاردة تنقسم بين (الأنا والآخر) كاشفة بذلك التعارض القائم بين العالمين (الداخلـــي والخارجـــي) واعية بالعالم الذكوري، إذ تصرح «لقد استقللت في المساء حافلـــة مكتظة بالخلق، حاول شخص قرص إليتي فتجاهلته، قلت في نفسي، ها نحن في صلب الموضوع، الهوس الحيثي، وأعرف انه ناجم عن الحرمان».

إن إحســـاس "الطبيـــبة" بالاغتراب جعلها تتقوقع على ذاتها، فوجدت موطن الخـــيال ملاذا تلجأ إليه كي يحميها من ضيقها وتحقق وحدتها وانعزالها، باحثة عن الســـكينة والهـــدوء: «آتـــيه في تخيلاتي هو ذا دمي الحيضي يترشح منسكبا تاركا فقاعات مفرقعة زبدية، تتفرقع على فتحات قنوات صرف المياه المبعثرة على سطح الفـــناء وأسبح في التفكير، هناك تحت الأرض ملتويات وتعرجات مغروسة مثل هذه القنوات مثيرة لا تحصى»[2].

إن صـــرخة "الطبيـــبة" بما يجول بخاطرها ينم عن عمق وعيها وتفطنها لما يدور حولها، كيف لا وقد «ولدت مفتوحة العينين»[3]. كما قالت لها أمها.

فاســـتدعاء "بوجـــدرة" للمتخيل كتقنية من تقنيات التجريب، اعتمدته الرواية،

---

[1]–رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص5.

[2]–المصدر نفسه، ص23

[3]–المصدر نفسه، ص67.

جعـــل الشخصية -الطبيبة- تعبر عن أفكارها وهواجسها وقلقها وحيرتها... بحرية أدت إلـــى تداخل الصور والرموز مشكلة صورة شعرية نابعة من ذات لطالما أكدت وعيها بالراهن، وما أدلى به "بوجدرة" زاد الخطاب السردي رمزية ودلالة وشعرية، يقـــول: «هـــا هـــو العـــالم يـــتجلى أبيض حارا مشوقا يتصدع كسيخ الصحراء في القيض»[1].

«موجـــة قلـــق تـــتمدد وتـــتمطى كقطرة زئبق تتفرق أهليجها بفضل قوتها الداخلية»[2].

«وينقصف الماضي مثلما الغصن الذي راح ينخره الدود فراح ينفلخ»[3].

إن الكـــتابة الروائـــية عـــند رشيد بوجدرة كتابة واعية، تعتمد اللغة الشعرية وشـــعرية اللغـــة في بلورة خطابها السردي. فوظف المتخيل محققا المتعة الجمالية، ومدعمـــا إيـــاه بـــالحلم كآلـــية تساعد على التعبير عن هواجس الشخصية الروائية -الطبيبة- وتخوفها من عالمها الواقعي، ومن جهة أخرى، فالحلم يُلجأ إليه من أجل إشباع الرغبات المكبوتة، وما تعانيه -الطبيبة- من وحدة وعزلة وخوف في ليلياتها يســـتدعي الحلـــم بالضرورة، وقلقها ونظرتها السوداوية للواقع جعل أغلب أحلامها كوابـــيس مفجعة، فمشهد مسخ الأب الذي يظهر لها «عنكبوتا متبهرجا متبجحا، وفي حـــركة عصـــبية دؤوبـــة مستمرا لا هدف له سوى التجلبب بالتمظهر»[4]. كما أنه «يـــتقمص لهـــا فـــي هيئة الرخويات ليأخذ في التقمص والتراجع عند دخولها طور الصمود في وجه عسفه...» [5].

فـــالأحلام التـــي رأتها الشخصية (الروائية -الطبيبة- وما تحمله من غرابة وهلوسة أدخلت القارئ في تجربتها وجعلته يشاركها عالمها الساحر، حيث يظهر لها

---

[1]-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص69.

[2]-المصدر نفسه، ص103.

[3]-المصدر نفسه، ص111.

[4]-المصدر نفسه، ص106.

[5]-المصدر نفسه، ص ص 105-106.

مـــن خـــلال «غيـــبوبة خفـــيفة أن النوافذ تحولت إلى لون باذنجاني المرضى الذين عالجـــتهم طوال النهار يغتصبون نعاسي تأتيني أصواتهم وحشرجاتهم، وكأنها ملتوية منقلـــبة، لاحظـــت من خلال النوم وكأن هذه الأصوات وهذه الشكاوي والتأوهات تصـــل فراشـــي كأنما المطر بللها... شعرت أن شبكات واسعة متداخلة، متضاربة، تخـــيط خـــيوطها مثل مخاط الرتيلة أو العنكبوت... شعرت بأن عنكبوتا ضخما أخذ ينسج شبكته الرهيفة بين طيات خلايا العصبية»[1].

فحالة اللاوعي التي تتخبط فيها -الطبيبة- والحوار الداخلي الذي يسعى إلى خـــرق الذات نحو العالم الخارجي، وتذكرها لطفولتها الرهيبة زاد من أرقها إضافة إلـــى مشاهد تحمل مشاهد مليئة بالدمار والموت والعذاب من خلال استحضار مشهد "العمة فاطمة" وهي تحتضر و«جسمها منقسم إلى قسمين تحت عربة الترامواي وهي لا تزال حية تتخبط وتعول»[2].

فحتى في تصويرها لحالة الموت التي ترمز إلى الخلاص نحس بالأرق يقطع كـــيانها ويعذبها. فوجود الأحلام مقترنة بلياليها الآرقة، يمزج لنا الذات الساردة بين الشـــعور واللاشـــعور وبين النوم واليقظة، فهي «تبوح بقلقها ومخاوفها في هذيانها الداخلـــي بارتـــياح، وبعـــيدا عن رقابة الصانع»[3]. هذا ما شجعها على بلورة فكرة تدوين لياليها متحررة بذلك من الراهن النفسي ومن السلطة الخارجية.

إن انصـــهار تقنيات الذاكرة، والتداعي الحر، والخيال، والحلم، والمونولوج الداخلـــي في متن الخطاب الروائي عند رشيد بوجدرة دلالة على الوعي الذي تدركه الشخصية الساردة -الطبيبة- حول ذاتها وحول عالمها الخارجي.

فكانـــت -الطبيـــبة- تســـرد ما تحويه ذاتها من تأزمات نفسية واضطرابات

---

(1)-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص105-106.

(2)-المصدر نفسه، ص114.

(3)-ســـليمان الأزعـــري: لعـــنة المدينة (دراسات في القصة الأردنية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص38.

سايرتها منذ طفولتها، مشحنة بالقلق والحزن والاغتراب والحيرة... أساسها قناعتها بأن «فعل الأنوثة مرفوض حرام، وفعل الذكورة مقبول أي حلال»[1]. في ضوء هذه المعادلـــة تخرج الشخصية الساردة إلى الكشف عن الآخر والثورة عليه لما يفرضه عليها من سلطة مستبدة مقدمة لنا نظرتها للعالم الخارجي ساردة أوضاعه (من أمكنة وأزمـــنة وأحوال الناس و...) معبرة عن موقفها وتفاعلها اتجاه الراهن الذي جمعته في ظلام ليلياتها، ظلمة حقيقته.

3-زمن الخطاب وتوالده السردي:

إن توفر تقنيات التذكر والحلم والتخيل... في رواية "ليليات امراة آرق" أثناء ســـرد الشخصية الروائية لمسار حياتها المليء بالخيبات والقلق والحكاية، والتهميش فـــي مجـــتمع ذكوري لا يأبه بوجود الأنثى كعنصر فعّال في حركية وتطور الواقع المعيش.

هـــذا الوعـــي بالراهـــن، أظفي على الخطاب السردي للرواية تشابكا زمنيا يـــتراوح بيـــن الماضـــي الحاضر والمستقبل، فما تعانيه -الطبيبة- من حالة نفسية مـــتأزمة، جعلهـــا تهـــرب من الحاضر إلى الماضي. إن فاجعتها الحيضية، دفعت بفضـــولها إلى حرق العالم الذكوري مستفسرة إن كان للرجل عادة شهرية كالمرأة، وهل لديه ما يجمعه بالمرأة من خصوصيات أنثوية؟.

تعـــاود -الطبيبة- وصف أيامها الروتينية في العمل وما يحويه من فضاءات وأشـــخاص، عن ماضيها ساردة حكايتها مع أخيها "الطيار"، ثم تحاول الهروب من ذكـــرياتها واصـــفة الطقـــس الممطر، لترجع إلى الحديث عن الرجال «قال لي أحد الـــزملاء أنه عيب على امرأة أن تدخن، مضيفا أن السيجارة مفقدة للمرأة أنوثتها، يا للثرثار! ويشعل هو السيجارة تلو الأخرى، لم أجبه قط، لم أقل له أن السيجارة التي يضـــغط عليها بين أصابعه ويمتصها بين شفتيه امتصاصا، إنما تقوم مقام القضيب، وإن دل ذلـــك علـــى شـــيء فعلى نزعة تخنثية عند الرجال قاطبة، إذن أنا لا أدخن

---

[1]-عبد الوهاب بوشليحة، أرق الحداثة، ص117.

خارج البيت، حرام أن تدخن امرأة»[1].

وتتواصل الأحداث في المتن الروائي، متشابكة زمنيا بين الماضي والحاضر، ورغبة "بوجدرة" في ترك الزمن مفتوحا، جعل الشخصية -الطبيبة- تستشرف المستقبل طامحة إلى التغيير نحو الأفضل «أحسست بأنني جديدة مستقلة متعنتة»[2]. تواصل «تبدل العالم وصار أخف أهون»[3].

إن التوالد السردي الذي شهده المتن الروائي، جعل زمن الرواية يتراوح بين الزمن الكائن: هو الزمن المتصل بماضي البطلة وحاضرها، وما يتسم كلا منهما من مظاهر تأزم.

الزمن الممكن: هو الزمن الذي يوميء إلى المستقبل الذي يلوثه التفاؤل ويتحتم أن يكون أفضل من الماضي والحاضر»[4].

من خلال تتبعنا للتناوب الموجود بين الأزمنة التي توفر عليها المتن الروائي، نستشف أن "الطبيبة" تسعى إلى التخفيف من تأزمها النفسي دون الاهتمام بالترتيب الزمني، وكون حالة الأرق لازمة لزمن الليل فهي تبوح بالزوايا المظلمة من حياتها، وأولها الجرح الذي تركه الجنس الذكوري في حياتها «الرجل الذي عشقته فض بكارتي وقال السلام عليكم، المرأة التي تفقد عذريتها قبل الزواج ليست شريفة»[5].

إن عودة "الطيبة" إلى الماضي، ساردة طفولتها، ثم حديثها عن زملائها في العمل، وسرد أوضاعها وحياتها مع إخوتها، ثم حديثها عن المطر والليل. كلها اضطرابات نتاجها وعي الذات بالراهن والتسليم بصعوبة خلق تكافؤ بين الوعي

---

[1]-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص

[2]-المصدر نفسه، ص112.

[3]-المصدر نفسه، ص42.

[4]-بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط تونس، ط1، 2005، ص266.

[5]-رشيد بوجدرة، ليلات امرأة آرق، ص17.

الفكري الأنثوي والوعي الفكري الذكوري.

4-بنية الفضاء الروائي:

إن ارتباط الحيز المكاني بحركة الشخوص، ومجالها المعيشي، لم يعرقل الفضاء الرحب الذي صوره "بوجدرة" من أجل فسح المجال للشخصيات على المستويين: فقد عمد إلى توظيف الفضاء الخيالي التذكري مراعيا الحالة النفسية التي تعاني منها الشخوص، وعلى رأسهم الشخصية -الطبيبة- فشعورها بالضيق والاختناق، وإحساسها بالضياع، كان الخيال بديلا وأنيسا لها.

لعل إحساس الروائي "بوجدرة" بأن المكان الجغرافي لم يعد مرغوبا فيه لمثل هذه الحالات، فوسع الفضاء، وجعل الشخصية تهيم في الأحلام غارقة في ذكرياتها، ولكن ما تلبث وتستيقظ على الروتين اليومي، وبدايتها بغرفتها المظلمة الحافظة لأسرارها والمواكبة لمراحل حياتها الطفولية والشبابية، حيث تكشف فيها عن ذعرها واشمئزازها من الآخر، الذي كان سببا في ثورتها نتيجة وعيها بما حولها، فاختارت البديل الذي تمثل في سرد ليلياتها، وما تحمله من سخط ورغبة جامحة في الانتقام من العالم الخارجي.

تمثل كل من الغرفة -العيادة فضاء مغلقا، بالنسبة للبطلة وما تعانيه، فبالرغم من أن الغرفة مكان للراحة والحرية الفردية، إلا أنه على العكس بالنسبة للطبيبة، فهي سجن يخنقها ويزيد من عذابها، حتى ولو أنها المكان الوحيد الذي اختارته للإفصاح عن مكبوتاتها وثورتها على الراهن.

وهذا لا يعني أن مكان عملها -العيادة- يوفر لها الراحة، كونه مكانا يغمره النشاط والحيوية، لكن فيه أيضا جانبا أزعج الطبيبة، ويتمثل في أصوات المرضى، ومعاناتهم خلقت كوابيس لا حصر لها في نفسية وأحلام الطبيبة وزادت من أرقها، أضف إلى ذلك مرضاها من النساء وعلاقاتهن بأزواجهن، التي تؤكد وعيها على أن جنس الأنثى يعاني اللااستقرار من الجنس الآخر -الذكوري-، فعدم التوازن بين الجنسين يزيد من ثورتها وسخطها نحو الآخر.

وكـــون الشخصية الروائية شخصية مثقفة -طبيبة أمراض الجهاز التناسلي- فهي في حركية دائمة، وبالتالي تنتقل من الفضاء المغلق إلى الفضاء المفتوح المتمثل فـــي المديـــنة والشـــوارع ورغم طلاقة هذه الأماكن إلا أنها لا تغير شيئا في كيان الطبيبة، بل تقربها من العالم الخارجي الذي تمقته وتحمل نحوه ثورة عارمة.

ورغـــم وجـــود الناس حولها، إلا أنها ترى فيهم الوباء، واللاوجود لكينونتهم الســـلبية دون رغبة منهم في التغيير. فالطبيبة ترى الجزائر العاصمة «قذارة تعلوها قذارة الغيار والأزبال والقمامة»[1]. تواصل تصريحها وهي «المدينة المبوءة، البلهاء التي لا تفتأ تتخرب وتتهشم وتتبدل وتتطعون»[2].

فمجـــيء الفضـــاء الروائـــي بســـمة انغلاق عموما، عكس واقع الشخصية الروائـــية، ونجح في تقديم كيانها المظلم موضحا بذلك أهمية المكان في بلورة حالة الذات والآخر، وعلاقة التأثر والتأثير التي يمكن تحقيقها بينهما ذات يوم.

5-بنية الخطاب السردي:

اتخـــذ "رشـــيد بوجـــدرة" نص ألف ليلة وليلة، مرجعية مستثمرا ليلياتها في روايـــته "لـــيلات امـــرأة آرق"، حيث قسمها إلى ستة ليالي، وكل ليلة تقدم لنا قصة مغايـــرة، ضمن قصتها الإطار معتمدا في ذلك التوالد السردي خلال عرضها لقصة أخـــيها "لطيف" الشاذ جنسيا، و"للخطاط" المعتوه الشاذ هو الآخر ولفئة من مرضاها من النساء وعلاقتهن بأزواجهن.

استهلت بالتغيير المفاجئ الذي طرأ على شخصية الطبيبة وهي كمال أنوثتها، بحيـــث دخلـــت هذا العالم "بالفاجعة الحيضية" التي كانت السبب الرئيسي في العقد، والـــتأزم النفسي الذي صاحبها طوال مشوارها السردي، ولوعيها الفكري مقارنة بما كانـــت علـــيه، فقـــد عدلت عن الرغبة في الانتحار وقررت المواجهة والتصدي[3]،

---

[1]-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص15.

[2]-المصدر نفسه، ص111.

[3]-المصدر نفسه، ص123.

مؤمنة بضرورة وجود الإنسان ليحقق إنسانيته تقول «قررت ألا أنتحر»[1].

إن مـــا تحملـــه الأنوثة من تناقضات شخصها "بوجدرة" في شخصية الطبيبة المـــثقفة، كونها عنصرا واعيا في المجتمع، لديه القدرة على التفاعل وخلق نوع من الحـــوار مع الآخر، فأرق الطبيبة سبب لها معاناة نفسية حادة جمعت كل ما تحتويه الكلمـــة مـــن معاني فهي الغريبة، والقلقة والمضطربة، والرافضة لواقعها، والثائرة والمـــتمردة والحزيـــنة والتائهة... وهي في النهاية مرآة عاكسة لإنسانة تبحث عن ذاتهـــا، الســـاعية إلـــى تحقـــيق تكافؤ إنساني داخل مجتمع ذكوري لا يؤمن بوعيها الفكري الساعي إلى تجاوز المنظومة الفكرية الذكورية.

إن استثمار تقنية التوالد السردي في المتن الروائي، جعل الرواية تزخر بكم هـــائل مـــن القصص؛ بحيث اعتمد "بوجدرة" طريقة التقطيع فكل مقطع بشكل ليلة، وكل ليلة مستقلة بقصة أو حكاية ذات صيغ ومتطورات مختلفة، ولكنها تتداخل فيما بيـــنها وتصب في القصة الإطار. إن توالد الأحداث في البنية الزمنية وتوالد المعاني فـــي البنـــية المكانية ميّز كل مقطع وما يسرده من حكاية موظفا شخصيات، وزمانا ومكانا خاصا بها.

إن القـــارئ يلمـــس في هذه الآلية اتجاه "رشيد بوجدرة" التجريبي، حيث قام بتفكـــيك الحـــبكة، وهدم البنية السردية للخطاب الروائي، وهو من منظور "بوجدرة" الجديد في شكل عرض النصوص، ضمن رواية واحدة:

فما تتضمنه الليلة الأولى، من حكايات غير حكاية البطلة، لمن الأدلة المؤكدة على ما قلناه.

تـــروي لنا الطبيبة حكاية الأخ الأصغر لها، مستعرضة لنا سيماته الشخصية تقـــول: «كان له هم وحيد: دود القز، كان شغله الشاغل، صار طيارا... انغلق على نفســـه (...) مـــا كان ليخرج إلا لمصاحبة الأموات (...) كان يبكي يشهق كالمرأة

---

[1]-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص123.

آنـــذاك، بـــدون ســـبب يبكـــي، كان يقضي نهاره محلقا على متن طائرات الخطوط الجوية، كان مكتوما لا يكثر من الكلام يلجا إلى الإشارات (...) في اتصاله بزوجته وأبنائه، كان كل يوم جمعة يزور قبر أبي، يقضي أمام القبر الساعات الطوال.

وكانـــت الدمـــوع تترقرق في مقلتيه لأدنى الأسباب وأتفهها، أما خطاي فما وطئت الجبانة قط، أنا رفضت وطأها، ولطالما غضب أخي، ولم يفهم لماذا (...) أما قلبه فقد كان صلبا»[1].

أضف إلى ذلك فهي تبين استغلاله لها، بأخذ أموالها دون إرجاعها لها، وعند طلبها إياها قاطعها ولم تعرف له طريقا، غير آبه بشعورها اتجاهه.

تواصـــل الطبيبة سردها لشخصية أخرى، كانت من الشخصيات المتسببة في تأزمهـــا، وضياعها، وكشفها للجنس الذكوري على حقيقته، فحبيبها الأول زميل لها بكلـــية الطب «تظاهر في الأول برقة الشعور وانفتاح الفكر»[2]. ولما لاقى الرفض مـــن طرفها، تظاهر بالحب العفيف «فكان يذرف الدموع، وهو ينشد شعر عمر بن أبي ربيعة»[3].وبعد منع، وثقت به إلى أن نال منها، فتنكر لها بحجة أن «المرأة التي تفقد عذريتها قبل الزواج ليست شريفة»[4]. إن التصرف الدنيء ولد كراهية لا حدود لها عند "الطبيبة" اتجاه الرجل الذي غرر بها، فتقول «أما الرجل في بلادنا فرخو في الداخـــل وصلب في الخارج، أنا أفضل الفئران بدون شك ولو لم تكن مخصبة النسل إلـــى حد بعيد فإني لمفضلتها على البشر»[5]. ثم تدعم كرهها «هذا الشق بين فخذي فلكـــم أريـــد بتره فأقتل الشهوة في»[6]. تؤكد "الطبيبة" على غدر هذا الرجل لفتيات أخـــريات، فلم تكن هي الضحية الوحيدة، لحيوانيته، وفي النهاية يأخذ جزاءه بزواجه

---

(1)-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص ص 11، 12.

(2)-المصدر نفسه، ص16.

(3)-المصدر نفسه، ص17.

(4)-المصدر نفسه، ص ص 17، 18.

(5)-المصدر نفسه، ص96.

(6)-المصدر نفسه، ص16.

من امرأة ثرية وأصبح وديعا، كلبا تمرن على الوفاء لمن يمده بطعامه»[1].

أما شقيقها الأكبر الذي سافر إلى فرنسا من أجل التخصص في الجراحة، فقد قبض عليه متلبسا «كان يقوم بإحدى العمليات الجراحية في إحدى الأقبية بمدينة باريس، ويخيط جروح المناضلين، ألقي عليه القبض، فكان التعذيب فالقتل، ثم الوضع في التابوت المرصص»[2]. وإرساله إلى الجزائر في جوان سنة 1956.

وتواصل "الطبيبة" توالد الحكايات في المقاطع الأخرى، أما فيما يخص الليلة السادسة، فقد جمعت حكاية «انتحار عروس الحي القصديري في الليلة الثانية»[3]. وحكاية «العمة فاطمة والسلحفاة في الليلة الثالثة»[4].

في ضوء المعطى السابق، نستشف، أن جل النماذج التي وظفتها "الطبيبة" من الجنس الذكوري، اغلبهم استغلت مكانتها وطيبتها فوقعت فريسة، غرورهم، واستبدادهم، رافضين لوجودها ككائن واعي، قادر على مواجهة الآخر كيفما كان شكله.

وكون الشخصية الروائية نموذجا للتحرر، فقد عمد الكاتب إلى استعمال تقنيات وآليات ساهمت في تحقيق الوظيفة الإبلاغية للخطاب السردي الروائي، مازجا هذا بصيغ متنوعة، يؤكد من خلالها رغبته في التحرر، وإثبات الذات، متمتعا بالثورة على المسكوت عنه من المحرمات والمنظومة المقدسة الأخلاقية.

---

[1]-رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص ص 25، 26.

[2]-المصدر نفسه، ص ص 37، 38.

[3]-المصدر نفسه، ص64.

[4]-المصدر نفسه، ص43.

الفصل الثالث:

التجريب عند رشيد بوجدرة

"معركة الزقاق" أنموذجا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-حضور التاريخ في رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة:

يعد "رشيد بوجدرة" من الروائيين الأوائل الذين اتخذوا التجريب وتقنياته مسارا في كتاباتهم الروائية، فتحوله إلى الكتابة باللغة العربية ووعيه بالواقع المعيش، لما يطرحه من التساؤلات التي تكشف عن إثبات الذات وتأكيد هويتها، محاولة تأصيلها بالعودة للتراث والحفر في أغوار التاريخ، توضح مرجعيته الفكرية في الكتابة الإبداعية التي اعتمد فيها على الذوات والحواس والأشكال والألوان وتوظيف التراث مشتغلا بكثافة على الذاكرة التي استنطقت التراث العربي الإسلامي، وتفاعلت معه وفق معطيات الراهن.

في ضوء هذه النقلة الطليعية، أعلن "بوجدرة" عن تفاعله مع التاريخ بصيغة جديدة «وفي بنية روائية خاصة لا بد أن تنتمي إلى عصرها، وأن تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه ليس في توظيف التاريخ روائيا شيء جديد، ولكن الحداثي هو وضع شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يضفي عليها (...) دلالات لم تكن على السطح ومن هنا تأتي عصرنة التاريخ أو بعث التراث بعثا جديدا وحقنه بدماء عصرية»[1].

إن استثمار "بوجدرة" للتاريخ العربي الإسلامي خلق وعيا إبداعيا يكشف عما يحتويه التاريخ من صراعات وتناقضات وملابسات، مزيلا الضبابية عن الموروث التاريخي، كون التاريخ منظومة خطابية «معرفة بأحداث ما ضوية، أي تأريخية التاريخ الماضي فالمجتمعات التي لا تاريخ لها، هي مجتمعات بدون كتابة (...) ولا حقيقة تاريخية بدون سرد تاريخي، فالماضي التاريخي لا يتحدد إلا انطلاقا من وظيفته في الراهن»[2].

وكون الواقع المعيش وما يعانيه من اهتمامات "رشيد بوجدرة" فقد عمد إلى

---

[1]-إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993،ص23.

[2]-الموبقن مصطفى، تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2001، ص80.

طـــرح إشكالاته السياسية والدينية، باستدعائه للتاريخ الخاص بالفتوحات الإسلامية، مسـلطا الضـــوء على فكر السلفية الدينية، واستبدادها في التاريخ مزعزعا الصورة المثالية لها، ومحطما لقدسيتها.

في ضوء المعطي السابق، نستشف أن عودة "بوجدرة" إلى التراث الإسلامي وخاصـــة الفـــتوحات، بـــدوره فـــتح آفاقا فنية جديدة في السرد الروائي الجزائري والعربي، وما يحمله من وعي بالعلاقات الماضية والراهن وبما هو تراثي وحداثي، فالـــتفاعل القائم بين الرواية والتاريخ الواقع والمتخيل، تبلور في جدلية الآنا والآخر عاكسا بذلك تطلعات الفرد، التواق إلى الحرية وإثبات هويته بإعادة الاعتبار للتراث، والمراهنة على أن استحضار الماضي هو بمثابة الاستشراف للمستقبل والتحرر.

هذا ما توحي به رواية "معركة الزقاق" من خلال عنوانها وما يتضمنه مثنها الروائـــي، مـــن أنســـاق لغوية وأبنية شكلية ومستويات خطابية، اعتمدها "بوجدرة" للإجابة عن التساؤلات القائمة حول الهوية والتاريخ في ظل سلطة روائية تخييلية.

2-الصراع السلطوي: جدلية التاريخ والواقع المعيش

تنفتح رواية "معركة الزقاق" على مرحلة تاريخية بالغة الحساسية، في التاريخ العربـــي الإســـلامي، يعيدنا من خلالها "بوجدرة" إلى وقائع معركة "طارق بن زياد" ضد الإسبان، مواجها قائد الفرنج "لذريق" فاتحا بذلك الأندلس.

حيـــث استثمر الكاتب عهد الفتوحات بالذات معلنا وعيه بضرورة العودة إلى المـــوروث العربي الإسلامي، وما يحويه من استبداد سلطوي بين الأمير "موسى بن نصير" والقائد "طارق بن زياد" فكان عامل الغيرة والحسد السبب الرئيسي في ظهور علامات الصراع بين القائد وأميره، هذا الصراع الداخلي خلق خللا تاريخيا زعزع المـــنظومة التراثـــية، وشـــكك فـــي مصـــداقية «وقداسة هذا الفتح، لما يزعمه أحد المؤرخيـــن حول الخطبة المشهورة التي يكتسيها كثير من الالتباس وتشوبها شكوك

كثـــيرة»[1]، ومـــا أثير من أسئلة حول المصداقية التاريخية لخطبة "طارق بن زياد" دلـــيل على أن السلطة المتمثلة في أمر "موسى بن نصير" بوقف الفتح وعدم دخول الأندلـــس دلالـــة على أن أساس التاريخ الإسلامي هو الفكر الديني الاستبدادي الذي عمـــل علـــى امتصـــاص حريات الإنسان، فلا يمكن تحقيق سلطة إلا بوجود سلطة أخرى في الواجهة، هذا ما تبلور من خلال الرؤية النقدية الرافضة للتسليم والتقديس لهـــذا الموروث التاريخي، كون المادة التاريخية تنتقل من واقعها المباشر إلى النص الروائي «فالرواية تحرص على أن تقاوم كل ما يهدد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظل بسلطة التخييل»[2].

إن تعـــامل "بوجدرة" مع التاريخ القديم والمعاصر، خلق تفاعلا وتداخلا نصيا فـــي خطابـــه الروائـــي، فاستحضاره للتاريخ العربي الإسلامي مجسدا إياه في فتح الأندلـــس ســـنة 92هـــ، ومحاولته تعرية الواقع، وفضح عيوبه، خلق مزاوجة بين الـــتاريخ الإســـلامي وبيـــن تاريخ الجزائر المعاصر الذي يمثل بثورة التحرير سنة 1954م، وما بعدها وكون «التاريخ جدلية مستمرة»[3]، بين الماضي والحاضر، فقد ولد تداخلا في الأزمنة، هذه التقنية الحداثية التي تعمدها "بوجدرة" من أجل «مساهمة القارئ في إبراز المعاني المتجددة التي توحي بها الرواية بوصفها نصا متكاملا»[4]، تتشـــابك فـــيه الأحداث التاريخية، في بعده القومي، ممثلة لزمن ثورة التحرير، بما تحملـــه مـــن بطـــولات وانتصارات، وما عرفته من خيانات وقهر لأبنائها لا سيما الشيوعيين منهم.

لقـــد اعـــتمد "بوجدرة" في عرضه للتاريخ القومي والوطني الجزائري على تقنـــية "التداعـــي" كونها أكثر التقنيات جرأة على التعبير غير الواعي، تاركا المجال للذاكـــرة والخـــيالات والأوهام والرموز، تبلور أفكار "طارق" السارد اتجاه الماضي

---

(1)-محمد برادة، الرواية العربية، التاريخ والترجمة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ص70.

(2)-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص111.

(3)-المصدر نفسه، ص156.

(4)-يوسف الأطرش: الكتابة والأسطورة، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص196.

ببعديه القريب (مرحلة الطفولة والثورة المسلحة) والبعيد (معركة الزقاق في التاريخ العربي الإسلامي)، موظفا الاستبطان أو الحوار الداخلي، من أجل الكشف عن سلطة طـــارق النفســـية، والحفاظ على نقل تفاصيلها الدقيقة معتمدا الوصف للواقع المرئي وإعـــادة تشكيل وقائع "معركة الزقاق" لا سيما "المنمنمة" التي مثلت «المسوغ الفني لتـــناول موضـــوع المعركة، فكانت معركة ضد اللون، والأبعاد والمجهول والقداسة والغيرة»[1].

إن اســـتثمار (بوجـــدرة) للـــتاريخ لم يمنع من خلق نص جديد لا ينقطع عن الـــنص الأصل، بل يتجاوزه «فبقدر ما يعارض التراث كنوع أدبي، وكنص ثقافي، يعارض الذهنية الممتدة إلى الحاضر، والضاربة في الجدور التاريخية»[2]، آخذا هذا الموروث التاريخي من منظور نقدي يتجاوز الماضي والتاريخ إلى الحاضر، مؤسسا إياه على المعارضة التي تنتهي إلى المفارقة.

إن وجـــود نـــص تاريخي ماض ممثل في "فتح الأندلس" يرويه المؤرخ "ابن خلـــدون" ووجـــود نص مقابل في زمن الحاضر، يسرد على لسان "طارق" الراوي معـــتمدا طريقة "الاستبطان" يثير فضول "طارق" في محاولة الكشف عن الملابسات التـــي لُفِقَـــتْ إلـــى الـــتاريخ والتشكيك في وجوده، والتناقض الموجود حول رواية "الـــبلاذري وابن الحكم" مقارنة مع رواية "ابن خلدون" حول خطبة "طارق ابن زياد" فقد «أخلطت الحابل بالنابل»[3]، ويمتزج الواقع بالمتخيل والأسطوري، وتفعل سلطة التخيـــيل فعلتها في «قضية الخطبة المشهورة ونسبتها وعلاقة طارق بموسى وغيرة بـــن نصـــير من ابن زياد، وحكاية السفن التي يزعم بعض المؤرخين، أن طارق قد أحرقها، قبل غزو الأندلس، وهو على أهبة الاستعداد لخوض معركة الزقاق الشهيرة

---

[1]-لحبيب السايح: معركة الزقاق...، فعل التنويه، بناء الكلمات، تشكيل الفضاء، تلك هي المعركة، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص35.

[2]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1992، ص61.

[3]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص155.

ضـــد لذريـــق القوطي وبمساعدة يوليان القائد الأعجمي»[1]، وعدم إفصاح الرواية التاريخية عن شخصية "طارق بن زياد" «التي تختلف في أصله ونسبه»[2]، زاد في شـــك "طـــارق" الســـارد الباحث عن حقيقة هذا التاريخ كونه سلطة مقدسة لا يمكن التلاعب بها، فاعتمد «العودة إلى الذات واستنطاق الذاكرة واستحضار الأحداث»[3]، ليكشف عن «ملاعب التاريخ وتزييفاته وتقلباته وانحرافاته المذهلة»[4].

فتحول شعوره من القدسية إلى السخرية والاستهزاء منه «خاننا طارق حقدنا علـــى موسى ... يا موسى يا وكال الكرموسة... لله درك أيها البربري، فلا خطبتك مـــنك ولا انتصارك لك، وموسى من ورائك يوبخك ويكتب لك أن تتوقف عن السير اقجـــون لا بطـــل، أنت مرغم يا أخي، وموسى ذلك الطوطي من ورائك يوقفك عند حدك، ويهينك غيرة منك...»[5].

يواصل "طارق" الاشتغال على الذاكرة خارقا كل سلطة تواجهه، فسلطة الأب صاحب القرار، وصفعه له وإقصاؤه من البيت، وطهارة الأم وصفاؤها وصفعها هي الأخـــرى له علـــى محاولـــته إدراك المحـــرم، واكتشـــاف «أن أمه ليست ملاكا لا ينجس»[6]، وخاصة وقد «أدرك أن الذي نجسها هو صاحب القرار الذي أقصاه من عتـــباته، فما عادله ملجأ حاضن غيرها، هي الممحونة في حياتها (نزق عليها)، وفي جســـدها (دم حيضها) لأنه لا يرى أمه إلا قدسية عذراء أبدا»[7]، وهذا كان سببا في قلـــق المـــؤدب الضـــرير له، بعـــد أن تمرد على سلطته «قال اكتب ويسألونك عن

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص212.

[2]-المصدر نفسه، ص67.

[3]-مخلوف عامر: الرواية والتحولات الكبرى في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 62.

[4]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص104.

[5]-المصدر نفسه، ص98.

[6]-يقصد قول كعب بن زهير: بانت سعاد فقلي اليوم متبول... والذي حوله إلى بالت سعاد فقلبي اليوم مبلول... بوجدرة، معركة الزقاق، ص42.

[7]-بن شوشة بوجمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص256.

المحـــيض، قل هو أذى، قلت: لن أكتب، أمي طاهرة، قال: اكتب وإلا فلقناك، قلت: اضـــرب، فضرب وأدمى القدمين، ثم مشيت على الجرح راكضا إليها أطالب بحقي في فهم هذه المعظلة»[1]، ويواصل "طارق" نزاعاته مع أصدقائه، بسبب ما يحملونه مـــن أفكـــار متشعبة تشعب الأحداث التاريخية، وما زاد الأمور تعقيدا، مجيء أستاذ التاريخ "بن عاشور" الذي يمثل السلطة الناقدة للتاريخ «والذاكرة التي تحطم المعبودة ولا تنتهـــي مـــن اكتشاف ملاعب التاريخ وتزييفاته وتقلباته وانحرافاته المذهلة»[2]، وبالتالـــي يخلـــق صـــراعا بين سلطة صاحب القرار "الأب" وسلطة "ابن عاشور"، فتتـــناقص سلطة الأول وتضمحل أمام سلطة أستاذ التاريخ، فيقع "طارق" السارد في مـــتاهة هـــذا الزخم المعرفي، ويخوض معارك معلوماتية جمعت الماضي بالحاضر والواقـــع بالتاريخ، محاولا فرزها، والإجابة عن التساؤلات التي لا طالما سعى إلى الإجابة عنها.

موغلا «في البحث عن زمن يوازي به زمنه، ويعطى به معنى لوجوده، وذلك لأن الانتقال إلى الماضي لا يعني الاستغراق فيه لذاته، ولكنه وظف لينتقل إلى القارئ حسا مأساويا ممزوجا بالسخرية إزاء الحاضر ونكساته»[3].

إن وعي "طارق" الشخصية الروائية بما يحويه المحيط من تناقضات، وما يخزنه التاريخ من زيف، حول تاريخ العرب والمسلمين في الأندلس، وتاريخ الجزائر زمن حرب التحرير، أعطى نفسا جديدا وكان دفعا له في البحث عن السبل التي تخلصه من السلطة متعددة الأوجه التي تحاصره:

فالسلطة الاستعمارية التي تفرض وجودها بالقوة، ضاربة حصارا على كل ما يحويه المجتمع الجزائري من أرض وأفراد معقمة أفكارهم المفعمة بالتمرد ضد

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص83.

[2]-المصدر نفسه، ص104.

[3]-إدريس بودبية: المنظور الروائي، تجلياته، وتطبيقاته النقدية، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص55.

سلطتها القامعة لحريتهم.

وسلطة الأب صاحب القرار، التي كانت توجهه كيفما تشاء، عن إكراه كحفظ القرآن وتعلم اللغات وترجمة النصوص التاريخية وحل المعادلات الرياضية...

والسلطة الفيزيولوجية –لا سيما وأنه يمر بمرحلة المراهقة، كونها أصعب مرحلة– "فطارق" المراهق يخوض معركة زمن ليس بزمنه، ويصارع ما يفرض عليه حتى (السمنة) التي حرمته من التمتع بطفولته، أجبرته هي الأخرى على تحمل سخرية رفاقه منه، وتقريره اتباع نظام غذائي، لدليل على وعيه بضرورة التخلص من هذا القيد، الذي واكب «السمنة المعلوماتية»[1]، من جهة أخرى، وبالتالي كان لزاما أن يتم الفرز كخلاص له من هذه المتاهة.

وسلطة سيكولوجيا أساسها الغيرة والحسد، شعور نفسي لازم (طارق) السارد اتجاه ابن عمه (شمس الدين) وما يتمتع به من رشاقة بدنية وشجاعة وتحدي في مواجهة الاستعمار الفرنسي، سلطة المجتمع، وما يتضمنه من قوانين، فكان لزاما عليه الخضوع لعاداته وتقاليده.

في ضوء هذه المعطيات، نجد "طارق" الشخصية الروائية تبحث عن "طارق" الشخصية التاريخية، كون "طارق ابن زياد" يتمتع بالحرية والطلاقة محققا ذاتيته، رافضا ومصارعا لكل القيود، فرغم وجود سلطة أميره "موسى بن نصير" والغيرة التي حركته ضده، والفترة فترة فتوحات والصراع في أوجه، إلا أنه تمكن من كل ذلك بهزيمة خصمه، وعبور المضيق فاتحا ومنتصرا على عكس "طارق" السارد.

إن وجود عامل "الغيرة والحسد" في نفسية كل من "موسى بن نصير" ضد "طارق بن زياد" و"طارق" الشخصية الروائية، ضد ابن عمه "شمس الدين"، يؤكد أن "طارق" السارد لم يأخذ من طارق الشخصية التاريخية سوى الاسم، وهذا راجع لرغبة أبيه صاحب القرار، لما يكنه لطارق بن زياد من إعجاب ومحبة خاصة

---

[1]-مخلـوف عامر، حضور التراث والتاريخ في الكتابة الروائية، معركة الزقاق أنموذجا، مجلة المساؤلة، ع1، ص41.

وللتاريخ العربي الإسلامي من تمجيد وتقديس عامة.

وبالتالي، فالمعركة معركة راهن على جميع الأصعدة، استحضر من خلالها "بوجدرة" التاريخ جاعلا من الخيال همزة وصل بين واقعين يختلفان زمانيا ومكانيا، فجرهما الصراع السلطوي منتجا نصا روائيا مفعما بازدواجية التاريخ الماضي والحاضر الرامي إلى مستقبل أفضل.

3-العنوان : "Le titre"

يعد "العنوان" من العتبات النصية المساعدة على اكتشاف أغوار النص الروائي وكونه «أهم ما يميز الغلاف، بل أهم ما يميز الكتاب، باعتباره سلعة يتم تعيينها بعلامة ليست منها، جعلت للدلالة عليها»[1]، فقد عني به الدارسون لما يحمله من دلالات، ضمن البنية الشكلية للرواية.

فتناولوه من جوانب عديدة، فالعنوان يثير فضول القارئ في الكشف عن خفايا النص وفك شفراته مستعينا بجميع وظائفه من:

«وظيفة تعينية "التسمية" "Donomintive"

وظيفة تحفيزية "Incitative"

وظيفة إيديولوجية "Idéologique"

تناصية العنوان "L'intertexte des titres"[2]

هذا ما يبدوا على عنوان رواية "معركة الزقاق"، فالقارئ للعنوان يتوهم أن "بوجدرة" سيسرد أخبار فتح الأندلس من طرف العرب والمسلمين، ولكنه قام باسقاطات تاريخية، زاوج فيها بين زمن الفتوحات الإسلامية "فتح الأندلس" مع الزمن الراهن "الثورة التحريرية وما بعدها" محاولا بذلك التأصيل للرواية الجزائرية انطلاقا من تصويره للواقع المعيش بوصفه امتدادا للتاريخ الماضي، فمن خلال

---

[1]-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص15.

[2]-إلهام علول، الفضاء النصي في الرواية، قراءة في غلاف "ذاكرة الماء" لواسيني لعرج، الملتقى الخامس لابن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، ط5، 2002، ص301.

قراءتنا للتراث «نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه»[1]، مقرونا بحسب الأزمنة والفضاءات المتغيرة بتغير الخبرات والأذواق.

فازدواجية الدلالة لكل من "المعركة" و"الزقاق" تؤكد التفاعل النصي بين ما هو تراثي تاريخي، وما هو تخييلي روائي "يعكس الواقع المعيش".

فالمعركة كدلالة على وجود صراع، خلقت معركة على مستويين مستوى تاريخي يحتوي وقائع فتح الأندلس، شغلت حيزا جغرافيا معينا يقابلها معارك الثورة التحريرية ضد الاستعمار، وهي الأخرى استحوذت على فضاءات جغرافية عديدة، ومستوى تخييلي نتاجه التأزم النفسي الذي صاحب الشخصيات بين "طارق بن زياد" و"موسى بن نصير" أساسها غيرة الأمير من القائد، ومعركة المعركة المتمثلة في شخصية طارق المراهق وكيف يصارع الأفكار والقيود، التي خرقت فكرة، مجسدا إياها في قالب تخييلي استحضره "بوجدرة" مراهنا على أن الحفر في التراث والحنين إليه في ذاته معركة.

أما لفظ "الزقاق" فقد أخذ من البعد التخييلي والتاريخي حظه، حيث اعتمد كرمز وليس كمكان للأحداث فقط.

"فالزقاق" ذلك الشارع الضيق، الذي يخترقه الراجلون، لقضاء حاجاتهم فصفة "الضيق" تعود بنا إلى تسميته التاريخية «مضيق جبل طارق" و"الزقاق" لهجة يستعملها أهل الشرق الجزائري خاصة، "وهذا فضاء حركة الراوي".

وبالتالي نجد العنوان "معركة الزقاق" يربط بين فترتين داخل سياقين:

-السياق الأول: وتمثل في السياق التاريخي ومعركة مضيق جبل طارق بقيادة البطل "طارق بن زياد" التي نجهل أبعادها المكانية إلا ما وجد في كتابات المؤرخين وتأويلاتهم.

---

[1]-شـــرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص33.

-السياق الثاني: وتمثل في السياق الروائي المفعم بالخيال، والذي شخصه الروائي، ببطولات النسوة "الملحفات بملاءات سوداء" في فترتين زمنيتين مرت بهما الجزائر "فترة صالح باي وفترة الثورة التحريرية".

ومن خلال تشخيص "بوجدرة" لهذه الثورات النسائية ولباسهن الأسود الحامل لعلامات سيميائية، نرى أن لون "السواد" يعكس لنا مكان "الزقاق" بوضوح محاولا بذلك ربط هذه الأحداث التاريخية المتباعدة الأزمنة في قالب روائي تخييلي.

4-بنية الزمن

إن استحضار "بوجدرة" للتاريخ خلق انزياحا على مستوى البنية الفنية للرواية، وكون «الحبكة، التي هي المكون السردي المركزي ليست سوى تأليف إبداعي للزمن، يستخرج من تشعب التجارب... كلا زمانيا موحدا»[1]، فإن الزمن انزاح عن خطيته، خاضعا للزمن الداخلي، مستعينا في ذلك بالحوار الداخلي الممثل في «لغة الوعي واللاوعي لغة النفس والقلب والضمير، لغة الأحاسيس والمشاعر التي تزكي الخيال فينقلنا من لحظة إلى لحظة ومن استمتاع إلى استمتاع»[2].

إن التداخل في الأزمنة، خلق بدوره تفاعلا بين تاريخ فتح الأندلس وتاريخ الثورة الجزائرية، حيث تشابكت الأحداث بين الماضي والحاضر، ففي الماضي، عبر "طارق بن زياد" خليج الزقاق رفقة جيشه، فاتحا الأندلس وفي الحاضر يعبر الجيش الفرنسي البحر من أجل محاصرة الجزائر هذه «المدينة المتواضعة القائمة على الهضاب كقطعة من السكر»[3].

فالتشابك بين الواقع والتاريخ والذات خلق مفارقة عميقة تقوم على أن الحاضر نقيض الماضي، كون الماضي عكس صورة الإسلام وغزوه للنصرانية، "فتح الأندلس" مجسدا إياه في نص روائي تخييلي.

---

[1]-بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، 1999.

[2]-محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ج2، إفريقيا الشرق، 1991، ص10.

[3]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص20.

فكانت «النيران متلاهمة صوب الأفق، شظايا متفرقة في الأجواء، انعكاسات الحرائق البرتقالية على جوانب الخيل المتصافنة المتزمهرة، أعين النسوة المتزائغة الخارجة من محاجرها الحاجظة والهاربات الجارّات أبناءهن المزبدة أفواههم»[1].

وزمن الحاضر عكس صورة النصرانية التي تحتل الإسلام في عقر داره ويمثله الاحتلال الفرنسي للجزائر مطبقا أبشع الجرائم على أهلها «كالمطاردات... والجثث الملقاة في نهر الرمال، والرصاص صوّب على الأحياء الفقيرة، والاعتداءات القاتلة على أبناء البلد...بكل شراسة... وحقد بمحق الأعصاب، ويسحق العظام»[2]، هذه المفارقة المولدة للصراع الزمني شكلت هاجسا في مخيلة "بوجدرة"، متسائلا «لم أفهم من إلتباسات التاريخ ومحنته إلا القليل»[3]، مستغربا «لماذا التاريخ هكذا»[4]، ولكن لا غرابة في وجود «قائدين عربيين عظيمين متطاحنين متكارهين»[5]، فالغيرة والحسد التي كان الأمير (موسى بن نصير) -كونه رمز للسلطة- يكنها لقائده "طارق بن زياد" من أهم الأسباب المؤدية به إلى الرغبة الجامحة في التفرد بالحكم والسيطرة على كل شيء، منبهرين بما هو موجود في الضفة المقابلة «لما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان من بنات اليونان، الرافلات في الدر والمرجان والحلل المنسوجة بالعقيان المقصورات في قصور الملوك ذوي التيجان»[6]، وكون الزمن من أهم العناصر التشويقية «فهو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث»[7] الناتجة عن المفارقات التي كانت بدورا نتيجة التلاعب بالزمن، وباعتمادنا على المقاطع السردية التي توفرت في النص الروائي، محاولين تسليط الضوء على أهم التقنيات المعتمدة في حركية الزمن السردي، والمتمثلتين في

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص ص10-11.

[2]-المصدر نفسه، ص132.

[3]-المصدر السابق، ص163.

[4]-المصدر نفسه، ص98.

[5]-المصدر نفسه، ص135.

[6]-المصدر نفسه، ص23.

[7]-سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص34.

تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

حيث يقوم السرد الاسترجاعي بالكشف عن المفارقة القائمة بين زمن القصة (الماضي) وزمن السرد (الحاضر) وملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم الرواية، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت إلى الظهور من جديد»[1]

وكون "بوجدرة" استدعى التراث والتاريخ الإسلامي من أجل إدراك إشكاليات الراهن ومحاولة تفسيرها، مقرونة بما يعانيه الفرد الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، فالضرورة اقتضت استعمال الذاكرة مزاوجة بين الاسترجاع طويل المدى ومثلته في سرد معركة جبل طارق في قوله: «وأجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنتين وتسعين من الهجرة بإذن أميره موسى بن نصير في نحو ثلاثمائة من العرب... وكتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح والغنائم فحركته الغيرة»[2]، مواصلا استرجاعه لأحداث الحرب الدامية قائلا: «انتهت الحرب منذ أكثر من عشرين سنة، وكانت إحداها توشك أن تلتصق بجدار الدار حتى أنها كانت تكاد تمسها في زمن الصيف...»[3]، فمن خلال عملية تأويلية لهذه الأحداث المتفاوتة في الزمن، فإن استذكار "بوجدرة" للماضي البعيد "فتح الأندلس" والماضي القريب "الثورة التحريرية" معللا بهما ما يحدث في الواقع المعيش، من مفارقات وتجاوزات، انعكست على ما يحدث في زمن الحاضر قائلا: «...ويغضب الأستاذ من جديد لا، لا، هذا حشو... بل لعلك تريد استفزازي، يا وقح، يا قليل الأدب، لا تعرفون إلا الحرب، والحرب»[4].

وبين الاسترجاع قصير المدى، فقد عمد إلى الوصف الدقيق في سرد واقعه

---

[1]-بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص569.

[2]-رشيد بوجدة، معركة الزقاق، ص11.

[3]-المصدر نفسه، ص67.

[4]-المصدر نفسه، ص181.

المعيش رفقة زملائه، تحت وطأة وطغيان معلمه وجبروته فيقول: «يقول معلمي حين لمحته يدنو وهو ينفخ في سماق اللوح... يتوعدني هل حفظت السورة، ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا...» [1]، يواصل "طارق السارد" البوح عن الشخصيات المساعدة في بلورة النص الروائي فكانت شخصية "العم حسين" أب "شمس الدين" مثيرا استجابت له مخيلة "طارق السارد" مصرحا: «في إحدى الأيام الماضية بعد بضعة أيام مضت، بضعة أيام فقط، كان العم حسين واقفا في وسط الشارع وكأنه لا يعرف إلا هذه الوقفة منذ بداية التاريخ وقد بدأ يشيخ بسرعة»[2]

وكون رواية "معركة الزقاق" هي استحضار للتاريخ، ببعديه "البعيد والقريب" فقد تجلى السرد الاسترجاعي على العموم من خلال المقاطع السردية التي احتوتها الرواية "ستة مقاطع" وما تميز به كل مقطع عن غيره، من حيث الطول والقصر، وما يهيمن على كل مقطع من نصوص، كأن ينتقل بعد كتابة النص التاريخي المتمثل في خطبة "طارق بن زياد" إلى نص الأستاذ (بن عاشور) المشكك في نسبة الخطبة إلى قائلها "بن زياد"، هذا ما توفر في المقطع الرابع. كما ينتقل من الحديث عن (المنمنمة) ووصفها بدقة إلى نص خطبة "طارق بن زياد"، أيها الناس أين المفر.. ثم يعاود الحديث عن المنمنمة ومدى تأثيرها على أبيه، هذا ما يؤكده المقطع الثالث.

أما في المقطع السادس فقد كان الانتقال من النص التاريخي إلى النص الروائي إلى النص المعرفي، منمنمة دلالية في حد ذاتها، لما حققته على المستوى الجمالي، فما خلقه هذا التداخل النصي من تنوع وثراء داخل نص رواية "معركة الزقاق" ينم عن قدرة "بوجدرة" في تفكيك هذا الكم المعرفي المتنوع (من تاريخي ومعرفي،...) وإعادة تشكيله في بنية روائية جديدة تخضع لنظام التناوب، وما الإفصاح عن نص والعودة إليه مرات عديدة إلا دليل على ذلك، لا سيما وأن هذه التقنية غلبت فضاء الرواية على العموم، فمثلا في المقطع الرابع الذي افتتحه بخطبة

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص45

[2]-المصدر نفسه، ص14.

"طارق بن زياد" قائلا: «أيها الناس أين المفر؟...»[1]، جاعلا من تعليق الأستاذ "بن عاشور" عليها كنص ثاني، ثم يواصل سرده منتهكا المقدس، وعدم خضوعه لرغبة الشيخ الضرير في كتابة «ويسألونك عن المحيض قل هو أدى» مبررا ذلك بطهارة أمه، ثم يدخل نص الترجمة كنص ثالث، مضيفا بعده نص المنمنمة واصفا وشارحا ومعلقا، ويعاود التطرق إلى «أيها الناس أين المفر؟...» وبعد قليل من التعليق يعاود «يسألونك عن المحيض..» يليها نص المنمنمة ثم نص الترجمة...

إن هذا التكرار والتناوب النصي، نتاجه اعتماد "بوجدرة" على السرد الاسترجاعي، بحيث انحصر على مستويين: فالأول: متعلق بزمن القصة ذاتها، والثاني لما شغله في فضاء الكتابة ومساحة النص الروائي ككل، لكن هذا لا ينفي وجود تقنية الاستباق في المتن الروائي، فاسترجاع الماضي من أجل الإجابة عن تساؤلات الراهن يخلق نوعا من الاستشراف إلى المستقبل من أجل تحقيق الذات الواعية بالواقع المعيش والمراهنة على التغيير.

وكون هذه التقنية تقوم على الاستشراف الزمني، فهي تعمد إلى عرض توقعات قد تحدث على مستوى النص، وقد لا تحدث وتبقى مجرد افتراض، ولكنها تحاول من وراء ذلك تقديم بدائل إيديولوجية تنبئ بمستقبل أفضل، لا سيما وأن الواقع المعيش يتخبط في صراع سلطوي لا أول له من آخر، وتنوع الاستشرافات متعلقة بكل شخصية ودرجة وعيها بالراهن.

«تقول أمي: لا تغضب سوف تفهم كل هذه الأمور في الكبر.. لو كان جدك حيا لشرح لك كل هذه القضايا وإن كان شيوعيا»[2]، تواصل معلقة على الشعارات التي كتبت وما يعانونه من طرف الاستعمار لو كشف أمرهم تقول «هذه المرة سيسوقوننا كلنا إلى المشنقة، بمن فينا العمة فاطمة المسكينة التي تجاوز سنها

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص91.

[2]-المصدر نفسه، ص183.

المائة»[1].

فرغم عدم تعلم (الأم) إلا أنها لا تجهل ما يحيط بها سواء من عذاب من طرف العدو، أو ما طرأ على فكر ابنها من زخم معرفي، (ما يتعلق بالحيض)، فهي واعية بأن مساعدة ابنها في تفسير ما يؤرقه يؤدي إلى انتهاك المقدس، وهذا ما تجنبته، وصفعها له لدليل ذلك.

حتى الأب صاحب القرار لديه ما يقوله وهذا وفق المعطيات التي يملكها فتصريحه متسائلا: «هل بجهلكم هذا سوف تخرجون فرنسا؟ لماذا هذا التأخير؟ سوف تعاقب» [2] سلطة الأب المفعمة بالتحدي، والمستمدة لقوتها من التاريخ الإسلامي واعية بالراهن جيدا حاملة لمرجعية تاريخية تؤمن بأن سلاح المعركة ليس الجهل، مراهنا على أن الوصول إلى السلطة أساسه المعرفة، والوعي والرغبة في التغيير فقوله: «أنا أعرف أنك لا تعير هذه الأمور أي أهمية... سببها ذلك المزور بن عاشور... سأقابله في يوم من الأيام... يا له من خبيث زنديق... سوف يعاقبك الله على كفرك هذا...» [3].

فشخصية (الأب صاحب القرار) تحاول إزاحة الإيديولوجية المهيمنة مقدما بذلك بدائل إيديولوجية أخرى، دون أن يخلق أفق انتظار للقارئ فاعتبر الزيف والتشكيك في التاريخ زندقة وخروج عن الدين، هذا ينم عن وعيه بقيمة التاريخ، الذي أوقعه بدوره في صراع بين الذات الوطنية والآخر الدخيل، هذا الصراع الذي يعود بسبب وجوده إلى حركتي الاسترجاع والاستباق، اللتين زخر بهما النص الروائي لما قدمتاه من تداخل زمني خلق بدوره تداخلا نصيا زاد في إثراء الخطاب السردي على جميع المستويات (المعرفية، التاريخية وحتى الجمالية...).

وبالتالي فأي حدث لا شك أنه مقترن بزمن ومكان محددين، فهو واقع في

---

[1]-رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص191.

[2]-المصدر نفسه، ص181.

[3]-المصدر نفسه، ص177.

التاريخ، وتوظيف هذا الأخير (التاريخ) في النص الروائي، يجسد دلالة الزمن التاريخي «فيواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية»[1].

فرواية "معركة الزقاق" ابتدأت بوقفة زمنية في الحاضر، كانت نتيجة لزمن ماضي، بكل ما يحمله من صراعات وتداخلات تاريخية، جسدتها في الماضي (القريب والبعيد) والحاضر (المعيش والمتخيل)، كما تبلورت دلالة الزمن النصي من خلال محورين أساسيين تمثلا في استغراق الزمن "La durée temporelle" والنظام الزمني " L'ordre temporel"، وكون الأول يهتم بالتفاوت الزمني بين زمن القصة وزمن السرد، بالنظر إلى مقاطع الرواية السردية تباينها معتمدة في ذلك على تقنيات[*] مرتبطة بوتيرة سرد أحداث الرواية، مبنية درجة سرعتها أو بطئها.

فالخلاصة، تقنية اعتمدها "بوجدرة" في الكشف عن الحركة الداخلية للزمن السردي ضمن الخطاب الروائي، ملخصة للأحداث التي يحويها المقطع السردي، وكونها تشتغل على الزمن، فهي تقوم بتلخيص ماضي الشخصيات وما أنجزته من أحداث، دون استغنائها عن زمني الحاضر والمستقبل، ومن خلال الاسترجاع قدم لنا "بوجدرة" حركة الشخصيات داخل المتن الروائي ملخصا، إياها في أهم الأحداث، فمثلا في قوله: «مسكين أبوك... لقد كبت نفسه الخبيثة مدة طويلة من الزمن خوفا مني ومن ردود الفعل، فيمتنع عن الضحك والازدراء...»[2]، الشخصية المتمثلة في "العم حسين" تعيش حاضرها تعيسا نتيجة ما عانته من ويلات في الماضي، فتلخيص الراوي لها زاد في سرعة وتيرة السرد، كما أننا نجد الراوي يعتمد وظيفة الاستذكار في سير عجلة الزمن الماضي مقرونا بحاضره في قوله: «...وما انفكت أمي طيلة حياتها، فهي لم تنس قط أي أصل هو أصلها المتواضع، الفقير.. جاء أبي إلى الدار

---

[1]-حميد لحميدان، بنية النص السردي، ص74. عن جيرار جينيت، الصورة III، ص130.

[*]-حددهـا جـيرار جينيت في تقنية: الخلاصة Sommaire، والوقفة Pausé، والقطع L'ellipse، المشهد Scéne. ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم وآخرون، ص ص101-119.

[2]-رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص141.

يوم الجنازة وكان قد هاجرها منذ أربعين عاما وتزوج عليها عدة مرات...، ماتت أمي، طفولتي انتسبت لمحنتها، كان أبي قد أقصاني من عتبات حنانه لكثرة زوجاته لتكاثر نسله»[1].

يقدم لنا هذا المقطع من الرواية، صورة إجمالية عن الوضع العائلي المتأزم الذي عانت منه الأم وابنها نتيجة السلطة القمعية التي كان الأب يفرضها عليهما.

إن تسريع حركية الزمن داخل المتن الروائي، استدعى تقنية أخرى، تساعد تقنية "الخلاصة" في القيام بهذه الوظيفة، وتتمثل في تقنية "الحذف" كونها «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما يجري فيها من وقائع وأحداث»[2]، وهذا ما يمكن تأكيده من خلال المقطع الآتي: «كان ماهرا في الاقتناص ومشهورا بواقعاته النسائية والعشقية في كل المدينة (يضحك) بدا أفعاله وعملاته وهو مراهق .. كان المرحوم أبوه صديقا عزيزا علي... لم يكن يستقر ولو شهرا واحدا، مثل أبيك.. دائما ماشي جاي.. كل يوم في بلاد»[3].

إن الحذف والتلخيص في أحداث الرواية، يخلق ثغرات وفجوات داخل المتن السردي، بحيث يلزم على القارئ تأويلها من أجل إكمال حيثيات القصة، ولكن هذا لا يمنع من وجود أحداث تستحوذ على فضاء نصي معتبر داخل الرواية، فتقلل من حركية الزمن الداخلي من جهة، وتجعل القارئ يتريث في الوصول إلى نهاية الرواية أو المغامرة من جهة أخرى، هذا ما سنراه مع تقنيتي المشهد والوصف.

إن المشهد يأخذ «موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص138.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

[3]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص100.

ظل يهيمن، ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية»[1].

من خلال المتن السردي لرواية "معركة الزقاق" نلمح تعددا وظيفيا لتقنية المشهد، فاعتماده على الحوار من داخلي وخارجي يكشف لنا عن مستويات اللغة ناقلا لنا «تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية»[2]، كقوله مثلا: «أين طفولتي؟ اختبأت حين طاردني الأطفال زاعقين ورائي بابا عجينة وكال الطمينة... كما كانت تصاحبني عقدة "السمنة" فأحاول ما بوسعي التخلص من تناول الطعام؟ فأفشل فشلا ذريعا فتزداد الحشورة التي كنت مصابا بها قوة، فأصبحت حياتي إذ ذاك رمضانا متعاقبا متواصلا لا يعرف شعبانه أبدا»[3].

ويعرض هذا المشهد حالة طارق السارد النفسية، مصورا برأسه سبب سمنته المفرطة هذه بعض ملامح الحوار الداخلي الذي وظفه طارق السارد دون استغنائه عن الحوار الخارجي مع بقية الشخصيات الأخرى، هذا ما نجده في المقطع الآتي «قلت: لا تستعمل إلا الأصفر، فهذا لوني، قال: نعم، قلت أكتب "F.L.N Vaincra" قال: املِ علي، يا عالمنا، أمليت الكلمتين حرفا حرفا، قال: أنا لا أفقه شيئا في املائهم، قلت: ما عليش تكبر وتنسى، يا شمس الدين يا وليد عمي»[4].

هذا المقطع يكشف عن مستويات اللغة، التي تراوحت بين العامي والفصيح والفرنسي، فالشخصيتين المتحاورتين (طارق وشمس الدين) تعرضان وجهة نظرهما من خلال هذا المقطع إضافة إلى مقاطع أخرى تضمنتها الرواية كاشفة بذلك بعدها الإيديولوجي، والمشهد الآتي يوضح أكثر هذا في قوله: «استطاع شمس الدين أن يرضي كبرياءه منذ البداية، منذ أن أرغم العساكر على احترامه، فما كان ينبغي

---

(1)-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

(2)-المرجع نفسه، ص165.

(3)-رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص82.

(4)-المصدر نفسه، ص83.

عليه أن يفسح لهم المجال للشتائم العنصرية»[1].

وبما أننا بصدد رصد تقنية "المشهد" التي تسهم في تبطيء وتيرة السرد الروائي، فإن تقنية "الوصف" هي الأخرى تساعد في تعطيل سيرورة الزمن الروائي، كون الوصف اتخذ الثبات كميزة في عرض الشخصيات والفضاءات، وكل ما تحويه الرواية، وهذا إن دل إنما يدل على وعي الكاتب بضرورة حضور "الوصف" في العملية الإبداعية، لا سيما وأنه استثمر التاريخ والتراث، رابطا ذلك "بالمنمنمة" وما تحمله من دلالات، ومرجعية تاريخية يسعى الكاتب لبلورتها كونها «الصورة التي تمثل طارق بن زياد وأعوانه، وهم واقفون أمام سورة الزقاق قبل نشوب المعركة الحاسمة ضد القوط»[2]، جاعلا من اللون الأصفر خاصة رمز ساير أزمنته المختلفة، فاللون الأصفر في المنمنمة دلالة على زمن بعيد تمثل في فتح الأندلس، واللون الأصفر للطباشير زامن طفولة طارق السارد، واللون الأصفر المتعلق بالرافعات واكب حاضر طارق السارد، ففي قوله: «أما اللون الأصفر فقد كان يسيطر على سائر الألوان في المنمنمة»[3].

وفي قوله: «قلت: لا تستعمل إلا الأصفر، فهذا لوني»[4]، وقوله: «صفراء فشهباء ثم صفراء، تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء»[5]، مواصلا: «رفعت رأسي فكانت الرافعة الصفراء مستمرة في حركتها السرمدية أخذت وصفة بيضاء كتبت عليها: أيها الناس: أين المفر؟»[6].

إن اشتراك «المنمنمة والطباشير والرافعة» في جمع المراحل التاريخية المتفاوتة في شخصية طارق السارد، وما عرفته من خيبات بدايتها بالزيف

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص127.

[2]-المصدر نفسه، ص102.

[3]-المصدر نفسه، ص136.

[4]-المصدر نفسه، ص83.

[5]-المصدر نفسه، ص07.

[6]-المصدر نفسه، ص184.

التاريخي، وانتهاك المقدس، والتأزم النفسي بلوره الكاتب في دلالة اللون الأصفر، الذي يكشف عن البعد الإيديولوجي للكاتب الممثل في العلاقة الحتمية بين ما هو واقعي وتاريخي وتخييلي.

خلخل أفق انتظار القارئ، هذا ما أكدته البنية السردية للسارد "معركة الزقاق"، فمن يقرأ عنوان الرواية يتوهم بأن الروائي يسرد أخبار "فتح الأندلس"، ولكن المتن الروائي يفاجئه بغير ذلك، بحيث تستوجب على القارئ ضرورة اكتسابه لملكة فكرية واعية بمحيطه الزماني والمكاني.

أما المحور الثاني فيمثل في النظام الزمني الذي يقر بوجود التمييز بين زمنين في النص الروائي، زمن القصة وزمن السرد، بحيث يضطر الراوي إلى توقيف الزمن التسلسلي وتوظيف "تقنية الاسترجاع" كما يعتمد على الاستشراف من أجل تدعيم موقف هو بصدد سرده، ومن ثمة فالتلاعب بالنظام الزمني في النص الروائي يخلق ما يسمى "بالمفارقة" بين زمن القصة وزمن السرد، بحيث يعلل ما يحدث في الواقع المعيش بما حدث في الماضي، وذلك ما جسده "طارق" السارد في "معركة الزقاق" بعودته إلى الأجواء الشعبية البسيطة التي يعتبرها كمتنفس له، خاصة بعد فقدانه لأمه «ومنذ وفاتها لم تفارقني رائحة الموت، وقد اعتدت استنشاقها كلما دخلت المنزل القديم»[1]، يواصل «والجاوي المتعالي من الكانون المشحون فحما لهابا وهو يدور على راحة خلتي مامية»[2]، حيث يصبح السرد الاستذكاري من أهم التقنيات الأخرى التي وظفت في "معركة الزقاق".

في ضوء المعطى السابق نستشف أن «الزمن ضرب من التاريخ والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيء واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي، يقوم على الخيال والبحث، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكية تستمد حبالها المعقدة من الإنسان

---

[1]-رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص9.

[2]-المصدر نفسه، ص9.

وحياته، وصراعه وإصراره»[1].

5-بنية المكان:

لقد تعامل "بوجدرة" مع المكان في خطابه السردي، بوعي ينم عن قدرته في إقناع القارئ بالانسجام الحاصل بين البنى الفنية لرواية "معركة الزقاق"، واستثماره للتراث العربي الإسلامي استدعى حيزا جغرافيا مطابقا للحقبة الزمنية المختارة وهي "فتح الأندلس" وعبور مضيق جبل طارق... وكون الرواية تفاعلا بين ما هو تاريخي تراثي وما هو واقعي ساير فترة الاستعمار الفرنسي، فقد عرفت الرواية تنوعا مكانيا كان لازما على الروائي توفيره من أجل تهيئ الأرضية لحركة الشخصيات.

إن تأثر الشخصية الساردة "طارق" الشاب المراهق بالشخصية التاريخية "طارق بن زياد" البطل البربري زاد من فضول "طارق" السارد في الكشف عن كل ما يتعلق بفتح الأندلس «وهذا ما تسبب له نوع من العصاب الخفيف المزمن»[2]، وانكبابه على قراءة أمهات الكتب التاريخية وما تعلق بمعركة جبل طارق، زاد في إصراره على معاينة المكان، رغم أن الدهر أكل منه وشرب وتحولت إلى «مدينة رهيبة إنجليزية الطابع، قبيحة المنظر، وهي عبارة عن سوق حرة يأتيها المغاربة والإسبان زمرا لشراء ما يحتاجون إليه بأسعار بخسة»[3].

ورغم أنها «مدينة عادية ليس فيها ما يلفت الأنظار»[4]، إلا أن طارق السارد تحمل حوارا حامي الوطيس وجدلا كبيرا مع صديقه (كمال) المعارض لفكرته في زيارة مكان المعركة، فهي مدينة العبور المفروضة عليه، رغم إقصاء العرب منها، بحيث لا مكان للغة العربية فيه، مقارنة مع اللغات الأخرى: الألمانية، الفرنسية،

---

[1]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ع240، سنة 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص207.

[2]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص111.

[3]-المصدر نفسه، ص54.

[4]-المصدر نفسه، ص41.

والإنجليزية، التي استحوذت على هذه المدينة الضائعة متحديا كل العقبات «لا أريد إلا رؤيتها بأم عيني، أعرف أنها قبيحة وليس فيها آثار عربية مطلقا، لكنني في حاجة إلى استنشاق رائحتها على الرغم من مرور الايام والقرون»[1]، يقدم رشيد بوجدرة مبررا هوس "طارق" السارد وشغفه بزيارة هذه المدينة، من أجل إرضاء فضوله، وإحساسه بتنفيذ المسؤولية التي على عاتقه.

إن استحضار "بوجدرة" لمكان المعركة وتعلق "طارق" الشاب المراهق به، دلالة على تأثير الواقع المعيش في نفسيته، لا سيما وأن أستاذ التاريخ نظر إلى هذه المعركة بمنظور استفزازي وتشكيكه في حدوث هذه المعركة، زاد في رغبة "طارق" السارد في الكشف عن المكان شخصيا، كونه يرمز إلى أصالته «كنا آنذاك نجوب منطقة جبل طارق باحثين عن أدنى أثر يرمز إلى الفتح الإسلامي»[2].

إن اعتماد "بوجدرة" الوصف الدقيق لمكان هذه المدينة، أثناء زيارة "طارق" السارد وصديقه كمال لها، يدل على هروب طارق السارد من واقع لم يستطع تحقيق وجوده فيه إلى عالم يحقق فيه ذاتيته محطما كل القيود المضروبة حوله، وبالتالي يفسح المجال لمكبوتاته، واعتماده كمعادل موضوعي يعالج به نفسه، صرح كمال: «سكتنا ردهة من الزمن، اغرورقت عينا طارق بالدموع، بقيت مذهولا»[3]، وبالتالي، "فبوجدرة" لم ينظر «للأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية وإنما نظر إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث (...) فالوصف التعبيري يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها»[4]، إن إخفاق طارق السارد في إيجاد إجابة عن كل الأسئلة المتعلقة بما تبقى من حضارة أجداده حسب اعتقاده "البركة العربية" التي لم يجد أثرها، فكانت الصدمة الكبرى معبرا عنها «جبل طارق خرافة، التاريخ

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص111.

[2]-المصدر نفسه، ص112.

[3]-محمد غرام: شعرية الخطاب السردي، ص69.

[4]-المرجع نفسه، ص11.

خرافة»[1].

إن تجسد "بوجدرة" لمكان "الزقاق" كونه فضاء تاريخيا وفضاءا روائيا تخيليا، يعكس امتداد الواقع المعيش إلى التراث والماضي حيث جعل الفضاء الروائي مفتوحا بين الأحداث الدامية التي مرت بها الجزائر أثناء الاستعمار وما حدث في زمن الماضي البعيد (فتح الأندلس) بخليج جبل طارق.

إن وصف "بوجدرة" بدقة لوقوف "طارق" السارد، وراء النافذة يتأمل في تلك الرافعة، فهو ومنظره من فضاء ضيق إلى فضاء رحب ومفتوج يطابق فضاء "الزقاق" الذي يمثل فضاء ضيقا كاشفا لنا فضاء آخر، أكثر انفتاحا يتمثل في الفردوس المفقود، "مدينة الأندلس" أثناء الفتوحات، هذه الفضاءات المفتوحة تؤكد من جهة أخرى وعي "بوجدرة" بالانفتاح الفكري للشخصية الساردة "طارق" وتمكنه من اللغات والرياضيات...، وفضوله له في الإجابة على تساؤلاته سواء المتعلقة بأمه، أو المتعلقة بطارق بن زياد وبطولته لدليل على رحابة وشساعة مخيلة "طارق" السارد، فالمكان الواسع الذي يشغله أضفى عليه روح الاكتشاف والبحث عن الحقيقة، الذي كان هو الآخر كقيد نفسي، فتحول المكان الذي يسكنه إلى سجن يحاصر أحلامه وطموحاته، كما حاصر أمه من قبل «أمي إنما أرادت بميتتها هذه الهروب من هذا المستنقع العائلي المخضوضر،... ازدادت عتمة المنزل وأصبح جوها لا يطاق»[2]. ووجود عمه حسين وزوجته "نانا" معهم زاد في تعتيم جو البيت بسبب مناصرته للاستعمار الفرنسي، «ألم توقع اتفاقا مع ضابط المخابرات الفرنسي للإفشاء له بكل ما يسقط في أذنيك ونحن نخوض حربا جهنمية»[3]، مبررا له أن شمس الدين ليس بعاق، وإنما «يشرب باش ينسى ألي أبوه خائن...»[4]، يتحول مكان البيت إلى فضاء تشوبه الصراعات، لما تحمله الشخصيات من مرجعيات

---

[1]-رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص153.

[2]-المصدر نفسه، ص138.

[3]-المصدر نفسه، ص141.

[4]-المصدر نفسه، ص141.

مختلفة، ولكنه لا يعرقل الأفكار وإنما يدفع إلى البحث عن البدائل، والعملية التي قام بها "شمس الدين" وأصدقاؤه وذبح فرقة اللفيف الأجنبي، وكذا الشعارات التي كتبت على سطح المنزل ضد العدو الفرنسي لدليل على أن الوعي بضرورة التغيير في حد ذاته يحمل بعدا إيديولوجيا «فجاؤوا في إحدى الأيام فجأة يفتشون دارنا... فيصعدون إلى السطح ويكتشفون الشعارات المناوئة لفرنسا ولحضورها في البلاد والعم حسين يوشي بطارق ابن أخيه وشمس الدين ابنه»[1].

وبالتالي يتحول مكان "البيت" إلى عنصر فاعل في تشكيل الوعي الذاتي بالواقع الاجتماعي، الكاشف عن العلاقة الجدلية بين الذات والآخر، المستعمر ومن يدعمه.

«فيبصق شمس الدين على الضابط فيصفعه هذا، والعم حسين يوبخهما ويلكعهما ويقرصهما فيحظى برضا القائد الفرنسي»[2].

فهذا الفضاء المتمثل في بيت طارق وعائلته خلق جوا من الكآبة وضيق النفس، من جهة، كما مثل حاملا إيديولوجيا وظفه الكاتب ليكشف عن شخصية طارق، في ظل الصراع الذي احتوى الفضاء الروائي ككل من جهة أخرى.

أما "المدرسة" فتعتبر مركز الأحداث، وبؤرة المعلومات التي حركت وعي الشخصيات الروائية، فما صرح به أستاذ التاريخ "بن عاشور" من زيف حول التاريخ الإسلامي، أثار جدلا كبيرا في أوساط التلاميذ، فصرح: «فتنفض الصاعقة علينا وتقوم القيامة وهناك الطامة الكبرى، نحس كأن أستاذنا خدعنا، ففكر البعض بتقديم شكوى إلى المقاومة فتقضي عليه بعد أن تحكم عليه بالإعدام»[3].

لقد استحوذ مكان "المدرسة" على حيز جغرافي، كما شغل حيزا، في مخيلة طارق السارد ومن معه، فالزخم المعرفي الذي يمتلكه طارق السارد أصله من

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص99-100.

[2]-المصدر نفسه، ص100.

[3]-المصدر نفسه، ص156.

المدرسة «فالشعارات المعادية لأستاذ التاريخ تغطي جدران المدرسة وانقسم التلاميذ إلى فئتين متناوئتين: الأنصار والأخصام، وظهر على جدار القسم شعار كان يعلو السبورة: التاريخ جدلية مستمرة لا قنوط مسقوط»[1].

إن هذه الشعارات بدورها إيديولوجيا زواجت بين زمنين تاريخيين زمن فتح الأندلس، وزمن الثورة التحريرية، فما يعيشه الفرد من سلب واضطهاد نتج عنه وعي الذات الفردية بالآخر المهيمن والمسيطر الاستعمار، هذا ما أكد من خلال الشعارات الآتية: «عاش طارق بن زياد الليثي الزناتي، كتب كمال "Abat La France" قال أستاذ اللاتينية "Pueri cavete canem" (احذروا الكلاب يا صبيان) مشيرا إلى الوشاة وأعوان الشرطة المتسربين داخل الثانوية»[2].

إن التاريخ يعيد نفسه، فما حدث في التاريخ الإسلامي بين قادتها حدث في التاريخ الجزائري أثناء الثورة، لقد كان العرب يمثلون سلطة على النصارى في الماضي، أما في الحاضر فقد استحوذت سلطة الاستعمار على الأخضر واليابس.

وبالتالي فمكان "المدرسة" جمع بين زمنين خلقا تزاوجا بين تاريخين أكد ا بدورهما الجدلية القائمة بين الأنا والآخر وبين المحلية والعالمية وبين القديم والجديد.

هذا ما لمحناه في "العيادة" كونها مكانا آخر شغل حيزا في النص الروائي وكانت مقر استرجاع طارق السارد لذكرياته، جاعلا من مكان "جبل طرق بن زياد" الذي قرر رفقة صديقه "كمال" زيارته يشغل فضاء كان للمتخيل الدور الكبير في بلورته، وبالتالي انتقل من المكان المنغلق إلى المكان المفتوح، فقدم مشاهد عديدة، تحيلنا على فضاءات منها «مررنا بمقهى صغير يحتوي طاولتين...» [3]، في مكان نائي استأجره طارق «قيل أنه يحتوي على بقايا بركة عربية كان قد بناها طارق بن زياد نفسه»[4].

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص157.

[2]-المصدر نفسه، ص157.

[3]-المصدر نفسه، ص153.

[4]-المصدر نفسه، ص153.

ومن شدة الحر وقساوة الطبيعة فقد وصفها بالصحراء وجهنم قائلا: «هذه جهنم الحمراء فتحت أبوابها، لم أر قط قيظا مثل هذا حتى ولا في الصحراء... إنها القفار بعينها»[1]

إن اعتماد الكاتب على تقنية الوصف ساعد على تقديم المنطقة على شكل مشاهد، تميزت أحداثها بالحذف والتلخيص حينا والتماطل في وصفها حينا آخر، كقوله: «خرجت طفلة لا تتجاوز التاسعة من العمر، أوقف طارق السيارة، أشار إليها من بعيد ركضت الطفلة نحونا، ثم توقفت على بضعة أمتار، حذرة»[2]، فالتدقيق في مثل هذه التصرفات حتى ولو أخذت لدى البعض من باب التفاهة إلا أنها تحمل دلالات عميقة تعكس عزلة هذا المكان –رغم ما يحمله من تاريخ عريق– على المحيط الخارجي، فالبناء المعماري الذي تميز به المكان زاد في عزلته، وانعكس هذا على تفكير أهالي المنطقة، هذا ما أكده بقوله: «ظهرت على عتبة الكوخ امرأة، نادت الطفلة بلهجة ليست إسبانية ولا إنجليزية»[3].

من خلال هذا الموقف نستشف أن أصحاب هذا المكان يرفضون الغرباء، ويحبذون العزلة والتقوقع على أنفسهم.

وفضاءات مفتوحة تمثلت في: البحر، الشوارع، مكان المعركة..الرمال.

فالفضاءات المغلقة تزيد في تأزم الصراع بأنواعه المختلفة بين "طارق" السارد ومن حوله: كزملائه في المدرسة، وصراعه مع أبيه في البيت... وأستاذ التاريخ في القسم... وبالتالي فطارق السارد تحت وقع سلطة استبدادية، يحاول الفرار منها بالبحث عن الفضاءات المفتوحة التي تحقق له هويته وتحرره من كل قيد.

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص153.

[2]-المصدر نفسه، ص155.

[3]-المصدر نفسه، ص154.

6-الشخصية التاريخية والتعدد اللغوي:

إن التفاعل النصي المتوفر في رواية "معركة الزقاق" خلق تداخلات تعددت بتعدد البنية الفنية للرواية، فاستحضار "بوجدرة" للتاريخ في النص الروائي، ألزم استحضار الزمن الماضي والحاضر، كما ألزم استحضار المكان الخيالي والواقعي.. وبالضرورة فلا بد من استحضار شخصية روائية مطابقة للشخصية التاريخية حسب منظور الروائي، فكان في الرواية "طارقان": طارق بن زياد فاتح الأندلس، وطارق السارد المتأثر بطارق التاريخي، معتبرا إياه رمزا حضاريا وتاريخيا كبيرا، ومن خلال وجود طارق السارد كشخصية روائية، فهو الآخر رمز في الخطاب السردي، حيث يعد المحرك الفعال في إحياء النص التاريخي بحفاظه على التراث العربي الإسلامي (فتح الأندلس)، وإعادة ترجمة النصوص المتعلقة ببطولة "طارق بن زياد" وأخذه كقدوة يقتدى بها في سلوكاته وممارساته اليومية.

وكونه الشخصية الساردة، فهو يقوم برواية الأحداث وربطها بفضاء النص الروائي التخييلي، إن هذه المهمة التي على عاتق البطل نتاجها السلطة الأبوية التي أدخلته عالم البطولة التاريخية، وحاصرته في النهاية بين جدران العيادة الطبية المنتمية للمؤسسة التي كان يشغل فيها كطبيب لعمال الورشة، جاعلا من نافذتها فضاء يفسح له استذكار تجارب وذكريات الطفولة، ثم الشباب المشحونة بالقلق والخوف، معبرا «سماني به يوم ولادتي فخلق بالتالي عقدة رهيبة لم أتخلص بعد منها فغرزها في نفسي إلى الأبد»[1].

هذا الشعور جعله في النهاية رهين غرفة جمع فيها بين المعيش والمتخيل، واعيا بالرافعة المراقبة من خلف الزجاج فاتحا النص: «صفراء فشهباء ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي»[2].

إن اعتماد "طارق" السارد على تقنية الاستبطان في سرده، بانتقاله من سرد

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص104.

[2]-المصدر نفسه، ص07.

وقائع فتح الأندلس إلى الكشف عن علاقته بابن عمه "شمس الدين" معتمدا أسلوب الوصف، في بلورة أدق الأمور التي كشفت عن وقائع حرب التحرير، وبالتالي خلقت تداخلا نصيا تجسد في ما يعرف "بالتناص" "Inter textualité" الذي سَنُولِيه بالدراسة فيما بعد.

وحضور التاريخ في رواية "معركة الزقاق"، من أجل الكشف عن معاناة الإنسان المعاصر، الذي تجسد في صورة البطل المقهور، والعائم في متاهات واقعه المعيش، وتوفر العاطفتين المتناقضتين في شخصية "طارق" السارد اتجاه والديه «...أين أمي؟ أمي طاهرة أمي عفيفة، انتسبت طفولتي لمحنتها... أنا المقصي عن عتبة الأبوة... أين أمي ماتت أمي... طفولتي انتسبت لمحنتها، كان أبي قد أقصاني من عتبات حنانه لكثرة زوجاته، وتكاثر نسله...» [1].

إن السيطرة المفروضة على "طارق" السارد على المستويين النفسي، لا سيما وأنه يمر بمرحلة المراهقة، والمستوى الفيزيولوجي الشكلي المتمثل في "السمنة" المفرطة التي كانت سببا في السخرية منه قال شمس الدين ابن عمه: «تشفى اطارق خوية...كنت سمين وأحنا أَنْسَمِيوكْ بابا عجينة وكال الطمينة وبوطي»[2]، وكانوا يسميوك بابا سمينة بوطي طوطي وحد النهار جاء واحد يسأل عليك قال لي زوال دراسته معاك وما انساش اسمك (المستعار) هذا البوطي (BUDABBOT)، جيت نصرعوا بدماغ»[3] .

فهذه الاختلالات التي تحويها ذاكرة طارق المراهق خلقت له عقدة يقول:«...لم أشف بعد من طاعون عقدة السمنة هذه..» [4] .

في ضوء المعطيات الموجودة، فإن طارق السارد يشترك مع (طارق) فاتح

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص 161.

[2]-المصدر نفسه، ص 79.

[3]-المصدر نفسه، ص80.

[4]-المصدر نفسه، ص30.

الأندلس في الاسم، وكونه رمزا محركا للنص الروائي التخييلي، فإن استحضار التاريخ يخلق تقاطعا بين النصين أساسها عامل (الغيرة والحسد) المتعلقة (موسى بن نصير) وغيرته من طارق بن زياد، وغيره طارق السارد من ابن عمه (شمس الدين) وسببها في كلا الحالتين السمنة المفرطة هذا ما جعل طارق السارد يتساءل: «وهل من علاقة بين موسى بن نصير والتضخم الشحمي الذي أصبت به في آخر الطفولة وبداية المراهقة، فعانيت منه المر والمالح، وزادني عقدة على تعقدي المفرط»[1].

إن التأزم النفسي الذي يعاني منه طارق السارد نتيجة السمنة، وما ينجر عنها من سخرية من طرف زملائه حتم عليه التبرير قائلا: «قلت يالك من حمار، هل تعلم أن موسى بن نصير كان مفرط السمنة،حتى أنه لا يكاد يمشي على رجليه»[2]، وأن «هذا الداء حل فيه بعد انتصارات طارق بن زياد...» [3]، إذن سمنة "بن نصير" لها سببها، ولكن "طارق" السارد استعصى عليه تحديد سبب سمنته، للضغوطات المتعددة التي تحاصره «...لم يدر أبدا ما هو العامل الأساسي الذي سبب الخلل في غدته الدرقية، أهي الحرب؟ أهي صفعة أمه؟ أهو أمر الشيخ الذي أمره بكتابة بعض الآيات البينات من سورة البقرة؟ لم يعرف بالضبط»[4].

وبذكر الحرب، وما عاشه من قمع وعذاب من طرف الضابط العسكري، فإن طارق السارد، رفقة ابن عمه "شمس الدين" يمثل البطولة التاريخية التي واكبت مرحلة طفولته، وما الشعارات المعادية لفرنسة التي كتباها فوق السطوح بالطباشير الأحمر والأصفر، لدليل على وعيه بواقعه المعيش، مقتنعا بأن «الناس الذين جاءوا لاحتلال بلده، ما كانوا بناة حقيقتين ينطوون على إرادة استشرافية، تشرخ الفضاء

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص120.

[2]-المصدر نفسه، ص84.

[3]-المصدر نفسه، ص95.

[4]-المصدر نفسه، ص95.

وتفتحه وتطرحه في المدى الرجراج»[1].

إن الزيف التاريخي الذي عرفه طارق السارد، حول الحقائق التاريخية الماضية المتعلقة بفتح الأندلس،وجد ما يطابقه من ملابسات وزيف حول أحداث فيفري 1956، وما حدث ضد العساكر الفرنسيين كرد فعل على ما يعانيه الشعب الجزائري من قمع وحكم استبدادي، هذا الوعي بالراهن، والثورة من أجل تحقيق الذات والوجود، وإزاحة الضبابية عن المناطق المظلمة في التاريخ بالكشف عن المسكوت عنه، صارخا في وجه الضابط الفرنسي «ما مت تحت صفعات الوالد، فلن أموت تحت تعذيبكم مستحيل»[2].

إن التفاعل النصي الذي زخرت به رواية "معركة الزقاق" ولد نصوصا مختلفة أخذت من حقول متنوعة، معتمدة على تخللتها الممارسة اللغوية بالدرجة الأولى، سواء أثناء الوصف أو المونولوج أو التداعي... هذه التقنيات تخللتها لغة الأرقام والمعادلات الرياضية، وتعددا لغويا التقنيات.

تداخل فيه الفصيح بالدارج واللغات الفرنسية والإسبانية والألمانية، إضافة إلى ارتكاز على نصوص دينية وتراثية...

إن لجوء "بوجدرة" إلى اللغة بمستوياتها، في تشكيل البناء الفني للرواية يدل على قدراته الإبداعية في اعتماد اللغة كوسيلة تعبيرية تطابق الزخم المعرفي والنصوص المختلفة التي زخر بها المتن الروائي، لقد اعتمد اللغة الدارجة من أجل تقربه من الأوساط الشعبية مساندا إياها في همومها، في أكثر من موضع «قال: أظن كان الرفقاء، كان ما كذبنيش ربي خالتي باية خباتنا هذاك الليلة»[3]. جاعلا من تقنية "الاستبطان" سبيلا في معايشة الراهن كما هو بحيث شغل أربع صفحات[*] في متن

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص129.

[2]-المصدر نفسه، ص128.

[3]-المصدر نفسه، ص33.

[*]-المصدر نفسه، ص77-80.

الرواية، ساردا فيها "شمس الدين" التفاصيل الدقيقة للعملية الفدائية التي قاموا بها ضد خمسة جنود من اللفيف الأجنبي، أثناء الثورة التحريرية الجزائرية، بمنطقة قسنطينة والشاوية كون قسنطينة مهد طفولته ومراهقته وفضاءه الروائي الذي يتحرك فيه، وبالتالي فهو بالحقائق والوقائع يتحدث.

أما منطقة الشاوية فهي منطقة البربر وطارق بن زياد من أصل بربري.

كما نجد أيضا صديق الراوي "كمال" مخاطبا "طارق بن زياد" بلهجة بربرية ممزوجة بالعربية «تخناك تخناك... أشوأ قجو.. لله درك أيها البربري... فلا خطبتك منك ولا انتصارك لك، أنت أقجون لا بطل... أتختك... أقجون... لقد سقطت في الفخ أيها البربري»[1].

إن إعجاب البطل باللهجة العربية، دفعه إلى تأويل العديد من مفرداتها إلى أصولها، فيقول: «الزوخ والفوخ، زاخ يزيخ زيخا وزيخانا جار، ظلم تفاخر "تبجح" كلمة عربية قحة ماتت فقط لاستعمالها في العامية»[2].

إن تفصيح العامية مظهر من مظاهر التشخيص اللغوي، اعتمدها (بوجدرة) لتنويع لغة السرد، ورصد الأوضاع الاجتماعية، وبالتالي فالعلامة الخطابية في الرواية حاملة لوعيين: وعي فصيح وقد وظِف في سرد التاريخ العربي الإسلامي (فتح الأندلس)، ووعي عامي وعبر به عن الراهن والواقع المعيش في مجتمع جزائري يعاني من ويلات الاستعمار، هذا الأخير الذي تمكن طارق السارد من ترجمة لغته إلى شعارات كتبها على الجدران باللغة الفرنسية: حاملة لمضامين وطنية، «وتسقط فرنسا " Abat la fransse»[3]، «يحيا الشعب الجزائري " Viv La Peuple Algérien"»[4]، و«الجزائر حرة كتبتها شعارات بلغة العدو نفسه»[5].

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص98-104.

[2]-المصدر نفسه، ص126.

[3]-المصدر نفسه، ص56.

[4]-المصدر نفسه، ص31.

[5]-المصدر نفسه، ص165.

إن تحميل الجدران بتلك الشعارات المعادية والرافضة للسلطة الاستبدادية – الاستعمار– يوحي بوعي طارق السارد وبن عمه "شمس الدين" بالراهن محطمين المقدس بتعرية المسكوت عنه، لما تحمله هذه الشعارات من وظائف تاريخية عاكسة الحالة النفسية والأوضاع الاجتماعية في تلك الحقبة.

وبطريقة شعرية يقدم لنا "طارق" السارد عناوين لجريدة قديمة أخرجها من درجه:

«–لم أقتل السيدة بيرون..

–موجة الإرهاب..

–ضيفة الملكة... (النص بالفرنسية).

وأدار الوجه السفلي للجريدة

–...صرخت سيلفي بول.

–....تحوم حلو الجزائر

–... حينما لولو بريجيدا».

إن هذه التصريحات الصحفية ومجيئها في قالب شعري، تمثل سلطة الآخر على الشعب الجزائري.

إن انفتاح الرواية على النصوص الأخرى، آخذة التاريخ كمرجعية جعل التداخل النصي يخلق جوا من الانسجام أحيانا والمعارضة أحيانا أخرى، والتقارب والتباعد في الوقت ذاته، فاشتمالها على القرآن الكريم،... الأدب الشعبي... البلاغة العربية، الأدب الأجنبي... تبلور في المستويات اللغوية التي زخر بها المثن الروائي، ومن ثمة فلا يمكننا مقارنة شخصية طارق السارد بشخصية طارق بن زياد، من حيث العظمة التاريخية للمفارقات الموجودة بين البطلين، وبالتالي فعظمة طارق السارد تجسدها قوته الفكرية مثلها باللغات، وتحليله للمعادلات الرياضية رغبته في إحياء التراث والإطلاع على الأحداث التاريخية بواسطة نصوص المؤرخين كابن خلدون.. وحفظه للقرآن الكريم والسنة النبوية.

ومـــن ثمـــة، فـــــ"بوجـــدرة" أولى اهتمامه بما هو إنساني مستثمرا التاريخ وحيثياته في تأمل الأزمات والتحولات التي عرفها الواقع المعيش.

7-التناص:

تنفـــتح "معـــركة الـــزقاق" على نصوص ومقاطع نصية مقتبسة من مراجع مخـــتلفة ساهمت في تشكل البنية النصية للرواية مستجيبة لجماليات الكتابة الروائية الجديدة.

إن التفاعل النصي المتوفر في رواية "معركة الزقاق" يحيلنا إلى الكشف عن هـــذه النصـــوص التـــي تسببت في تعدد اللوحات السردية والمتن الروائي للخطاب السردي الذي نحن بصدد دراسته "معركة الزقاق".

لقـــد عملـــت هـــذه الخطابات السردية على توسيع البعد الدلالي في الرواية، فاســـتثمار "بوجـــدرة" للتراث العربي الإسلامي، استدعى النص القرآني كونه نصا تراثيا حاملا للغة الفصحى واصفا من خلالها الرايات التي تحملها جيوش "طارق بن زيـــاد" في الآية الكريمة: ﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ. اللَّهُ الصَّمَدُ. لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ. وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾[1].

إن هـــذه الآيـــة الكريمة توحي بقوة إيمان القائد (طارق بن زياد) كونه رمز الإخـــلاص لله تعـــالى فنشره للدين الإسلامي في ديار النصارى لدلالة على تمسكه بالعقـــيدة الإســـلامية، كما نجد شعارات إسلامية أخرى تدل على وحدانية الله تعالى كقوله: «لا إله إلا الله، محمد رسول الله»[2].

إن اعـــتماد الـــتاريخ كمـــتكأ لعرض أحوال الواقع واضطرابات الحياة، أدى بطارق السارد إلى خرق منظومة الأعراف بالحديث عن دم النجاسة مكتشفا «أن أمه ليســـت ملاكا لا ينجس»[3] مواجها سلطة المؤدب الضرير حاثا إياه على كتابة الآية

---

(1)-سورة الإخلاص.

(2)- رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص108

(3)-المصدر نفسه، ص 99.

الكريمة ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ قُلْ هُوَ أَذًى﴾[1].

كما نجد أيضا ألفاظا دينية اعتمدت من أجل شحن النص بدلالات مختلفة «أنا لا أريد زرع النميمة بينكما...» [2] وتلفظه بـ« صلاة الجنازة »[3] كلها دلالات توحي بتشبع طارق السارد بالتعاليم الإسلامية.

كما تتداخل رواية «معركة الزقاق» مع النص التاريخي مرات عديدة، حتى أن لفظة «معركة» تحمل دلالة الحرب والتاريخ وكذا لفظة « الزقاق» التي تدل على « المضيق »أو « الخليج» المرتبط بفتح الأندلس مستدعيا خطبة طارق ابن زياد قائلا:« أيها الناس: أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق أو الصبر...» [4].

إن اللغة التاريخية المفعمة بالحماس والقوة والصبر على الشدائد من أجل مواجهة العدو. الحاملة في طياتها لسلطة القائد « طارق بن زياد» مقاطع لا تخلو من استحضار هذه الحادثة التاريخية، فقد استغلت الرواية التاريخ لخدمة بنائها العام، جاعلة من التداخل الزمني واللغوي...المتعلق بفترة الفتوحات وفترة الثورة التحريرية عناصر مكونة لبناء النص الروائي.

ينتقل طارق السارد إلى التاريخ الجزائري، والذي يمثل الماضي القريب (الثورة التحريرية الجزائرية) جاعلا من الشعارات المكتوبة بالأحمر والأصفر، والعناوين التي على صفحات الجرائد كمرجعية تاريخية تعتمد في استرجاع التراث الجزائري وفترة الاستعمار موظفا ألفاظا لغوية تختلف عن الحقبة التاريخية السابقة (فتح الأندلس) مثلا: (الضابط العسكري بدل الأمير أو القائد والثورة بدل الفتوحات...).

واللافت للنظر في المتن الروائي، استحضار أبيات شعرية عبر بها طارق

---

(1)- سورة البقرة، الآية: 222.

(2)-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص 100.

(3)-المصدر نفسه ص 85.

(4)-المصدر نفسه، ص 72.

السارد عن علاقته بأبيه « هذا ماجناه أبي عليّ وما جنيت على أحد»[1] بيت شعري لأبي علاء المعري وقوله :« إذن أحاسبك بالجلد والعظم والدم » يقول أبو نواس «هذا دمي في وجنتيك رأيته»[2] ويقول امرؤ القيس:« مفر مكر مدبر مقبل معا كجلمود»[3] .

فالحالة النفسية التي أرهقت كاهل (طارق السارد) نتيجة سلطة أبيه التعسفية، استدعت الشعر الجاهلي لما يحويه من قدرة فنية على مواساة الفرد والتخفيف من آلامه.

أما نهاية المقطع الثالث من الرواية، فتطالعنا (برسالة) تخترق فضاء النص الماثل، حيث بعث بها « طارق بن زياد» إلى أميره « موسى بن نصير» يبشره بالنصر العظيم « وكتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح وبالغنائم فحركته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه ويأمر أن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به»[4] .

من خلال مضمون الرسالة، تتضح لنا العلاقة بين الأمير وقائده والتي جسدها (بوجدرة) في (الغيرة والحسد) وهي حالة شعورية تبين « الوظيفة الانفعالية التي تعبر عن عواطف الباث ومشاعره»[5] حسب رأي (جاكبسون).

إن وعي (بوجدرة) وقدرته الإبداعية في تشكيل بناء معماري لنصه، استدعى اللوحة الزيتية (المنمنمة) جاعلا من اللون وسيلة تعبيرية بدل اللغة في معالجة الواقع، الذي احتل المجال « صفراء فشهباء ثم صفراء تنطلق الرافعة كالسهم فكأني

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص 57.

[2]-المصدر نفسه، ص 123.

[3]-المصدر نفسه، ص 178.

[4]-المصدر نفسه، ص ص 41- 44.

[5]-عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 35.

بها تفصله أشكالا...صفراء فشهباء، صفراء فشهباء»[1].

فالرسم التشكيلي متعلق بالمتخيل، وغلبة اللون الأصفر عليها دلالة على نفسية الرسام المجهول، يقول الراوي:« أما اللون الأصفر فقد كان يسيطر على سائر الألوان في المنمنمة العتيقة التي لا تبرح معلقة على الجدار المقابل لمكتب أبي»[2] وكون « المنمنمة» تمثل معركة ضد اللون والأبعاد والمجهول والقداسة والغيرة، حاملة بطولات (طارق بن زياد) كما صرح بذلك السارد:« فهذه المنمنمة تتعلق بمفاخر وصنائع معبوده الذي فتنه منذ صباه فلم يكتف بشراء هذه المنمنمة الرائعة بأموال باهضة...بل سماني به يوم ولادتي »[3].

إن اللوحة الزيتية تعبير عن الواقع المأساوي، الذي يعاني منه المجتمع المتضمن لشخصية (طارق السارد)، كما تشكل من جهة أخرى فتوحات طارق بن زياد، فالمنمنمة كرمز سيميائي باعتبار «الصورة لا تتحدث أبدا عن نفسها، فدلالاتها تفوق شكلها التعبيري»[4].

في ضوء المعطى السابق، وبعد استقرائنا لكل المناصات الموجودة في معركة «الزقاق» من النص القرآني، والأبيات الشعرية والرسالة، والنص التاريخي، واللوحة الزيتية، وما أحدثته اللازمات من إيقاع في المعمار الروائي ، فإنها جسدت صراعها ضد سلطة القمع وضد المقدس، وفق تفاعل نصي راهن على ضرورة استحضار التاريخ في إثبات الهوية وخلق إمكانات من أجل رواية جديدة قابلة للانفتاح ومسايرة العصر.

---

[1]-رشيد بوجدرة: معركة الزقاق، ص 07.

[2]-المصدر نفسه، ص 136.

[3]-المصدر نفسه، ص 104.

[4]-برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط03، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 32.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد الاستقراء والحفر في مصطلح «التجريب» وبعد الكشف عن أهم مظاهره في الرواية الجزائرية من الناحية الشكلية التي استدعت بدورها الناحية المضمونية، فدراستنا آلت إلى نتائج لا يمكن الحكم عليها بالمطلقة – لطبيعة الموضوع في حد ذاته– فقد جاءت وفق ترتيب اقتضته خطة البحث (ترتيب الفصول) ومنهجه على النحو الآتي:

-ارتباط التجريب بالرواية الجديدة، أدى إلى تدمير سلطة السائد، بتفكيك البنية السردية التقليدية، وهيكلة بنية سردية مسايرة للعصر، دون قيد ولا قواعد محددة.

-التجريب منظور إبداعي هاجسه التغيير والتمرد وسلاحه حرية التعبير والخوض في غمار الراهن وتحولات المجتمع.

-المجتمع ضرورة من أجل سيرورة التجريب، لأن الكتابة الأدبية تعكس مرجعية المجتمع وتكشف عن خفاياه، وبالتالي تتحقق رؤية الذات للعالم في ظل نص أدبي تجريبي.

-يعد تيار الوعي من الركائز الأساسية في الرواية الجديدة، التي تُعايش الهم الإنساني المعاصر، آخذة من مكونات الشكل الروائي دلالات تعكس الراهن.

-يأخذ الوعي الذاتي أبعادا نفسية، تدرك دواخل الذات ورغباتها، وتجعل من عالم اللاشعور مرآة عاكسة لخلفية الإنسان المعاصر، وتحليله وفقها مقرونة بحاضره.

-التجريب الروائي لا ينبع من العدم كون الرواية الجديدة اعتمدت انتاجات فنية وفكرية سابقة، وأظفت عليها الطابع الحداثي المساير لمقتضايات العصر.

-استثمار التراث العربي بهدف التأصيل، وبالتالي طرح فكرة «الهوية»الداعية إلى استنطاق النص العربي القديم، مُشكّلة من خلاله، نصوصا روائية تزخر بالتراث الشعبي، والأمثال العربية، والنص الصوفي، والنص

التاريخي، والآيات القرآنية...

-البصمة الحداثية التي تميزت بها الروايات، نتاجها توظيفها لتقنيات الرواية الجديدة، كالسرد والوصف، وتنوع طرق البناء السردي، والحوار والتذكر، والخيال، والحلم، والتداعي...كلها ولدت قصصا قصيرة تصب في الرواية المركزية.

-تيار الوعي الذي يمثل عصب النص الروائي التجريبي، الذي كان سببا في الكشف عن الراهن المؤلم، معبرا عن الذات الإنسانية وما تعانيه من جفاء العالم الخارجي لها.

-اتخاذها لمسلك التجريب كوسيلة للإعلان عن تمردها، ضد البنية السردية التقليدية، فما عرفته من تعدد لغوي وتداخل أزمنته وأسطره الأمكنة، وورقية الشخوص لتدليل على ذلك.

5-تحطيم مبدأ أحادية اللغة، وخلق مستويات لغوية متعددة كبديل ويرجع هذا إلى تعدد الرواة، وتفاعل النص مع أجناس أدبية أخرى (كالشعر... المسرحية...)، دون إغفال الطابع الرمزي الذي تميزت به فوظفت اللغة العامية من أجل الكشف عن الواقع كما هو، والألفاظ الأرضية، وكذا قاصدا بهذا التعدد اللغوي، توضيح العلاقة بين النص الروائي والنص التراثي.

6-تحطيم الزمن بإدخال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وبالتالي تداخل الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، معتمدين على "الزمن النفسي" المعبر عنه بـ"الحوار الداخلي" و"تيار الوعي"، بحيث نستخلص وجود صراع بين الأزمنة فاسترجاع الماضي ومحاولة تقرير حقيقة الراهن واستشراف المستقبل يخلق بدوره صراعا بين الضمير الشعبي والسلطة هذه الفكرة التي عمل كل روائي على بلورتها من خلال المتن الروائي، وكل واحد حسب تطوره ومرجعيته.

7-اتخذت الروايات، فضاءات رمزية، جلها تخرج عن الحيز الجغرافي الأمكنة الأسطورية، وعالم الخيال والحلم، فضاءات مفتوحة هرب إليها البطل تاركا

الواقع وما يحويه من صراعات.

8-تقديم البطل في صورة الإنسان المعاصر، وما يعانيه من هموم، حيث جُرد من هويته، فتعمد الكاتب عدم الإفصاح عن اسمه وتجنبه وصف حالته الفيزيولوجية، مركزا على جانبه المظلم المليء بالقهر والقلق، والخوف والاغتراب... دليل على انزياح الشخصية في النص التجريبي عن السائد، وأصبحت (الشخصية ورقية)، تتشكل وفق منظور الروائي وبالتالي أخذت عدة قوالب تكون فيها مطابقة للمتن الروائي.

إن مواكبة الكتابة الروائية الإبداعية لرشيد بوجدرة التيار الحداثي المتأثر بالرواية الجديدة، قدم نص«معركة الزقاق» طرح من خلال فكرة «الهوية» الداعية إلى استثمار التاريخ وإنجاز النص روائي، مشبع بالعناصر التراثية من شعر وآيات قرآنية وأحاديث نبوية وأمثال عربية وتراث شعبي.

-«معركة الزقاق» نص يمارس على المتلقي فعل التمويه لما يحويه من سرد ذاتي ، وسرد تاريخي تراثي وسرد روائي، ما زاد ضبابية في رؤية النقاد، وخلاق اختلافا في تحديد معالمه النصية بدقة.

-«التداعي» في نص «معركة الزقاق» لم تستقل بطابعها وإنما اكتستها (القدرات المعرفية المتنوعة والعمق الفلسفي الحامل للبعد الإيديولوجي باستحضار التاريخ الساعي إلى تأصيل النص الروائي الجزائري، وبالتالي فمحاولة التأصيل بالاعتماد على تقنية حداثية «التداعي» في حد ذاته تجريب.

-استحضار بوجدرة للتاريخ خلق بطلا تاريخيا مثلها بشخصية روائية عاشت أحقابا زمنية مختلفة، كانت سببا في حالاته الشعورية المضطربة ونوازعه الداخلية التي يملأها القلق، والاغتراب والخوف، والانهزام، والهذيان فيما يشبه الجنون، فأتعب ذاكرته ونتيجة الزخم المعرفي فالبطولة تجلتا في صورة الإنسان المعاصر وهمومه وهذا ما جسدته الرواية الجديدة في بطلها.

-التلاعب الزمني الذي وظفته رواية «معركة الزقاق» باعتمادها على تقنيات خلقت ما يعرف بالمفارقات الزمنية، محطمة البناء الزمني التقليدي وآخذة من الزمن اليقيني (الحوار الداخلي) وسيلة في تقديم إشارات تاريخية تساعد المتلقي على استيعاب زمن القصة وزمن الحكاية.

إن المكان في «معركة الزقاق» هو الأخر تمرد على البنية السردية التقليدية، وخلق انسجاما مع رؤية الكاتب، مشكلا بذلك فضاءا روائيا تخيليا، جاعلا من «مضيق جبل طارق» ببعده التاريخي مجالا حيويا زرع الحياة والحركية في الحاضر، فلولا مكان« جبل طارق» لما اكتشفنا شخصية وحكاية «طارق السارد.»

-إن انفتاح رواية «معركة الزقاق» على أجناس أدبية متنوعة من جهة وتعدد الرواة من جهة أخرى، خلق تعددا في مستويات اللغة التي أُختِير تقديمها على شكل مشاهد بلغة ذات طابع رمزي أحيانا، كما وظفت اللغة العامية واللغة الأجنبية واللغة العربية الفصحى.

إن احتواء البنية النصية في رواية «معركة الزقاق» على نصوص مختلفة، مواكبة لجماليات الكتابة الروائية الجديدة، جعل النص الروائي يعيش تفاعلا نصيا يوحي بالتمرد على البنية السردية التقليدية.

في ضوء هذا التفاعل النصي خُلِق ما يعرف (بالتناص)، وتوظيفها للشعر والقرآن الكريم والفن التشكيلي، والرسالة...دلالة على انفتاحها على آليات الرواية الجديدة، وبالتالي فرواية «معركة الزقاق» لا تؤمن بالإبداع المؤقت، وإنما جوهر الإبداع هو سر نجاح النصوص الروائية، يكمن في جعلها ذا أفقا مفتوحة لا تؤمن بالانغلاق متخذة من المغامرة والتجاوز سبيلا في تحقيق نص روائي تجريبي.

أخيرا وليس آخرا، هي أنه رغم وجود مظاهر تقاطع ومظاهر اختلاف بين هذه الأعمال الأدبية، إلا أنها تصب كلها في منبع التجريب آخذة من الحداثة والوعي بالعالم الخارجي مقدمة إياه بصور عديدة في جنس روائي تجريبي لا يؤمن بالثابت.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-القرآن الكريم برواية حفص

المصادر:

1. رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.
2. رشـــيد بوجـــدرة: معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط01، الجزائر، 1986م.
3. الطاهـــر وطار:الحوات والقصر، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980م.
4. إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

المراجع:

1. إبراهـــيم أحمد الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، ط11، 1983م.
2. إبراهـــيم عـــباس: تقنـــيات البنـــية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.
3. إبراهـــيم عباس: لرواية المغاربية الحديثة التاريخية والواقع المعيش، دراسة فـــي بنـــية المضـــمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.
4. إبراهـــيم فتحـــي: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
5. أحمـــد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

6. إدوارد الخـــراط: الجديـــدة، مقـــالات فـــي الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

7. إدوارد الخـــراط: مظاهـــر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

8. أعوشـــت بكير بن سعيد: دراسات تحليلية في موضوعات فلسفية ، المطبعة العربية، غرداية، 1985م.

9. آمـــنة بلعلـــى: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن التاسع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

10. آمـــنة بلعلـــى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،2006م.

11. إميلـــي زولا: المذاهـــب الأدبـــية لـــدى العرب، ينظر عبد الرزاق الأصفر: المذاهـــب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999م.

12. بـــرنان توســـان: مـــا هـــي السيميولوجيات، ت: محمد نظيف، ط3، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

13. بشـــير بو يجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.

14. بشـــير بو يجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، جماليات إشكالات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، 2002.

15. بلحـــيا الطاهـــر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، 2000م.

16. بـــن جمعـــة بوشوشـــة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمد طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 1999.

17. بـــن جمعـــة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ط1، المطبوعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 2003.

18. بـــن جمعـــة بوشوشـــة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية بالجزائر، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

19. بـــول ريكـــور: الوجود والزمان والسرد، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 1999.

20. بـــير شـــارتيه: الرواية باعتبارها بحث، ت: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

21. جمـــيل أحمـــد خلـــيل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1973م.

22. جهـــاد عطـــا نعيســـة: في مشكلة السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصـــوص والـــتجار الروائية العربية و العربية السورية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

23. جـــورج لوكـــاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1986م.

24. جـــيرار جينيـــت: خطـــاب الحكايـــة، ت: محمـــد معتصم وآخرون، ط03، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.

25. حبيب مونسي: القراءة و الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

26. حبيـــب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعياتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

27. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1990م،

28. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 01، 2002م.

29. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

30. خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط01، بيروت، دار العودة، 1979م.

31. دريد يحيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة، في الرواية العربية، "دراسة وعي الواقع وتغيراته وتقنيات البنية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

32. ر.م.ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات البحر المتوسط، عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

33. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط02، منشورات الاختلاف، 2003م.

34. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1991.

35. سعيد يقطين: القراءة والتجربة،حول التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1985م.

36. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

37. سليمان الأزعري: لعنة المدينة، دراسات في القصة الأردنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

38. سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ميدان الظاهر، القاهرة، ط01، 2005م.

39. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، ط1، بيروت، 1985.

40. شـــجاع مســـلم العالـــي: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

41. شـــرف الديـــن ماجدوليـــن: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.

42. طراد الكيسي وآخرون: الرواية العربية واقع وآفاق، مشروع رؤية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.

43. عـــبد الـــرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

44. عـــبد العالـــي أبو الطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، ط1، 1999.

45. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982م.

46. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

47. عـــبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

48. عدنـــان بن دريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

49. عمـــر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، ط 01، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس 1999م.

50. فاطمـــة الزهـــراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ط01، مطبعة الدار البيضاء، 1989م.

51. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999.

52. مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، ت: محسن جاسم الموسوي، ط01، 1986م.

53. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء، ط01، 2006م.

54. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، 2002م.

55. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ج1، ط2، 2002.

56. محمد العابد الجابري، نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت، 1970.

57. محمد المعتصم: الخطاب الروائي والقضايا الكبرى (النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991م.

58. محمد برادة: رواية عربية جديدة (الرواية العربية واقع وأفاق)، مجموع من المؤلفين دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط01، 1981م.

59. محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

60. محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

61. محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

62. محمد سويرتي: النقد البنوي والنص الروائي، ج2، إفريقيا الشرق، 1991.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

63. محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

64. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

65. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

66. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

67. محمد نجيب التلاوي: وجهة نظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

68. محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970م.

69. محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، المطابع الموحدة، تونس، 1989م.

70. مخلوف عامر: الرواية والتحولات الكبرى في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

71. المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2001.

72. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي عن مقدمة المترجم محمد برادة، ط01، 1987م.

73. ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم ضمن كتاب الرواية والواقع، ت: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

74. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

75. نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

76. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية من الرومانية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974م.

77. نضال الصالح: المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1999م.

78. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

79. هنري جايمس: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971م.

80. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

81. واسيني الأعرج: الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.

82. واسيني الأعرج: الطاهر وطار وتجربة الكتابة والواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

83. يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

الدوريات:

84. بــن جمعة بوشوشة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، الملتقى الخامس لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة،ط5، 2002.

85. جــورج دورلــيان: الرواية الجديدة في فرنسا،، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع544، مارس، 2004.

86. دريــس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

87. دريــس بوديبة: المنظور الروائي، تجلياته وتطبيقاته النقدية، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991.

88. رشــيد قريــبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع21، جوان 2004.

89. الســيد حامد نساج: الطاهر وطار والرواية الجزائرية، مجلة فصول، مج3، ع1، 1981.

90. عــبد العزيز غرمول: الطاهر وطار مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، ع32، تونس، 1984.

91. عبد الغزيز غرمول: الطاهر وطار، مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، ع32، 1984.

92. عــبد الوهاب بوشليحة: آرق الحداثة، رواية ليليات امرأة آرق، مجلة الثقافة، وزارة الثقافية، الجزائر، ع9، 2007.

93. علاء عبد الهادي: حصاد التجريبي وسؤاله، مجلة المسرح، ع143، القاهرة، أكتوبر 2000.

94. لحبيب السايح: معركة الزقاق...فعل التنويه.. بناء الكلمات... تشكيل الفضاء.. تلك هي المعركة، مجلة المساءلة، ع1، 1991.

95. مباركية عبد الناصر: دراسة نقدية في رواية بوح الرجل، ملتقى بن هدوقة الخامس، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، ط5، 2002.

96. مجلة فصول: مج14، ع1، القاهرة، ربيع 1995.

97. محمد الطبع: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، ع58، 2002، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

98. محمد برادة: الرواية أفق للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج11، 1993.

99. محمد برادة: الرواية العربية، التاريخ والترجمة: مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

100. محمد برادة: القصة العربية (الهوية، التجريب، الصيرورة)، دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، ع7، 1988.

101. مخلوف عامر: المدينة في رواية إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ملتقى ابن هدوقة الدولي، برج الكيفان، 2004.

102. نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية، الملتقى الرابع لابن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، ط1، 2001.

103. نبيلة زويش: الراوي ووجهة نظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، ملتقى بن هدوقة الدولي، برج الكيفان، 2004.

104. يوسف الأطرش: الكتابة والأسطورة، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991.

الرسائل الجامعية:

105. عبد الواحد رحال: التجريب في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، رسالة ماجستير، المركز الجامعي تبسة، 2006.

106. لخضـــر قريشي: نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة (نقد الشعر أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر، 2007.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: تاريخية المصطلح: النشأة والتحول

1-في النقد الغربي 7

2-في النقد العربي 19

3-المستوى الإيديولوجي (الروائي والإيديولوجي) 29

4-التجريب: المفهوم والدلالة 31

أ-البعد الإيديولوجي للتجريب 34

ب-البعد السوسيولوجي للتجريب 35

جـ-البعد الفني- الاستراتيجي للتجريب 36

5-اتجاها التجريب في الرواية 42

أ-التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل) 42

ب-التجريب على مستوى المضمون (المعنى) 43

الفصل الثاني: مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية

التجريب والنص الروائي 45

أولا: في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار 50

1-المتن الروائي: نسق التقطيع والتناوب 51

2-البناء الزماني 55

3-بنية المكان ومدلوله 59

4-الشخصيات 65

ثانيا: في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي 71

1-العنوان 71

2-لعبة الأزمنة 73

3-البناء المكاني 75

4-لغة الرواية 78

5-بناء الشخصية وحركيتها 84

6-التناص 90
ثالثا: في رواية ليليات امرأة آرق لرشيد بوجدرة 94
1-أرق الأنوثة 95
2-سيكولوجية الأنوثة 98
3-زمن الخطاب وتواله السردي 102
4-بنية الفضاء الروائي 104
5-بنية الخطاب السردي 105

الفصل الثالث: التجريب عند رشيد بوجدرة "معركة الزقاق"

1-حضور التاريخ في رواية معركة الزقاق 110
2-الصراع السلطوي: جدلية التاريخ والواقع المعيش 111
3-العنوان 117
4-بنية الزمن 119
5-بنية المكان 130
6-الشخصية التاريخية والتعدد اللغوي 136
7-التناص 142
الخاتمة 147
قائمة المصادر والمراجع 151
فهرس الموضوعات 163

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية