الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵖⵏⵉⵣⵎⵉⵙⵏ ⵏ ⵜⵙⵡⵉⵔⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⴰⵎⴰⵙⵙⴰⵏ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⵔ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⴷ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵜ

جامعة مولود معمري، تيزي-وزو

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص: اللغة والأدب العربي.

الفرع: أدبي.

العنوان:

مظاهر التحول في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر الثيمات والتقنيات

إعداد: أحمد درويش **إشراف: أ.د سامية داودي.**

اللجنة المناقشة:

- أ. د.آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ..... رئيسا
- أ. د سامية داودي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو .....مشرفا ومقرّرا
- أ.د أوريدة عبود، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو .....عضوا ممتحنا
- د. نصيرة علّاك، أستاذة محاضرة، جامعة تيبازة.....عضوا ممتحنا
- د. حسين خالفي، أستاذ محاضر، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.....عضوا ممتحنا
- أ. د فريدة مولى، أستاذة التعليم العالي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.....عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة2024/ 01/17

إهداء

إلى والديّ...

إلى ولديّ... سامي ورامي..

إلى مبعث البهجة في هذا الوجود... ابنتي سيليا..

إلى أم أبنائي التي رافقتني بدءًا وآناءً ومنتهى ...

شكرا

أستاذة داودي سامية... على رعايتك لهذا البحث..

مقدمة

شهدت الرواية الجزائرية في مختلف الحقب نزوعا نحو التجديد والتحول، مسايرة التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها البلاد، فكان السرد مذ مراحل نشأته الأولى يواكب هذه التغيرات في ثيماته وتقنياته بما يدرأ عنه النمطية والركون إلى القوالب الجاهزة التي تتجافى وجوهر الإبداع الأدبي النابض بروح المغامرة ودهشة التجريب.

إنّ مقولة التحديث في السرد الجزائري تضع المنجز الروائي محل مساءلة عن ملامح الجدّة في ثيماته وأدواته، وتطرح إشكالية التفريق بين تيارين: تيار تقليدي وتيار تجريبي، مع ما اضطلع به الأول من مهام التأسيس والتأصيل لسرديات جزائرية محضة واستنباتها في بيئة ذات خصوصية تميزها عن الرواية الغربية أو الرواية المشرقية، وما اضطلع به الثاني من عبء الخوض في مسالك التجريب وسط زخم نقدي وتراكم إبداعي ما انفك يدفع نحو الانعتاق من الماضي وسننه السردية، والاستجابة لقلق العصر ومتطلباته الجمالية.

ومن ذاك المنطلق فإنّ هذا البحث المعنون بـ "مظاهر التحول في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر –الثيمات والتقنيات–، يسعى لرصد مختلف المحطات التي شهدتها السرديات الجزائرية، وذلك لأنه ما من تحول على مستوى الثيمات أو التقنيات إنما هو في واقع الحال رؤية جديدة وموقف حيال العالم، تكمن خلفه مرجعيات نقدية وثقافية وفلسفية تؤسس لرؤية جمالية جديدة تختلف عن سابقتها وتبرر مآلات التجاوز.

ينضوي هذا البحث ضمن إطار عام يمكن حصره في رصد ملامح الرواية الجديدة في السرد الجزائري، على المستوى الثيمي والتقني، وهو في جلّه مقاربة تطبيقية للوقوف على جماليات التجاوز في مكونات البنية السردية والخروج عن المألوف فيها وهو الهاجس النقدي الذي ساير الرواية الغربية منذ آلان روب غرييه ونتالي ساروت، وكلود سيمون... إلخ ثم انتقال ذلك الهاجس إلى بعض الروائيين العرب ممن غامروا نحو التجريب أملا في بلوغ أشكال جديدة.

لم تعدم الرواية الجزائرية مشروعا نقديا يواكب مسارها الإبداعي، وإنما نجدها محل اهتمام لدى كثير من الباحثين من أمثال آمنة بلعلى في كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ومخلوف عامر في كتاب توظيف التراث في الرواية الجزائرية، وبوشوشة بن جمعة في كتابي سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، والرواية الجزائرية أسئلة الكتابة والصيرورة؛ وغيرهم كثير.

إن الاشتغال الكثيف على الرواية الجزائرية في مسار نشأتها أو في متاهات التجريب التي خاضتها لا يقوض مشروعية هذا البحث للخوض في ملامح التجريب في سرديات الألفية الثالثة، وذلك إذا سلمنا بأن التجريب هو سعي دائم نحو التجاوز ومغامرة متواصلة لاكتشاف آفاق جديدة لم تلجها أقلام باقي المبدعين، فيكون لزاما بذلك الإقرار بأن الدراسات النقدية أمام أفق مفتوح على عديد الأسئلة نظير تعدد تجارب الكتابة وكثرتها، وإيمانا بأن شغف التجريب قد دفع بالكتاب الجدد نحو مسارات متفرعة لا يمت أحدها إلى الآخر إلا من قبيل الاحتكام للجنس الأدبي الواحد.

لقد ترصّد هذا البحث **مدونة مفتوحة**، ضابطها الأساس زمني، يتحدد في جوهره بمطلع الألفية الثالثة، رغم اعتماده بدءا على روايات من القرن السابق تحقيقا لغاية المقارنة التي يقتضيها البحث عن "مظاهر التحول" بين الامتدادات والمآلات، وذلك لأنها حقبة بلغ فيها التجريب الروائي أشدّه بعد خفوت صوت السلاح وانقضاء العشرية السوداء، وما أحدثته الأخيرة من رجّ عنيف خلخل الكثير من السرديات التي كانت ثابتة في المجتمع الجزائري، دفعت الكثير من الأدباء لإعادة النظر في ثيماتهم وتقنياتهم السردية، فكانت النماذج المدروسة ممثلة في بعض من أعمال: سمير قسيمي، وبشير مفتي، وواسيني الأعرج، وعبد الوهاب عيساوي، وأمين الزاوي، والحبيب السائح، وعز الدين ميهوبي، وهم في المجمل يمثلون جيل الشباب الذي خاض في مسارات التجريب.

أما عن **أسباب اختيار الموضوع** فإننا يمكن أن نعزو الدافع للاشتغال على هذا العنوان في جملة من النقاط تُحصر في ما يلي:

- الرغبة في رصد أكبر كم من ملامح التجريب التي جسّدت مبدأ النزوع نحو التجاوز والانفلات من الأعراف السردية التقليدية.
- تتبع أثر التحولات الاجتماعية والسياسية على ثيمات الرواية الجزائرية وتقنياتها، وارتباط ذلك برؤية العالم والتأسيس لذائقة جمالية تتوافق مع الحساسية الجدية.
- رصد التحولات الثيمية والتقنية للرواية الجزائرية في عمل أكاديمي واحد، منذ التأسيس إلى غاية العقد الثاني من الألفية الثالثة، وذلك لأن جل الأعمال التي تعرضت لتحولات الرواية الجزائرية اقتصرت على جانب واحد، أو حقبة زمنية محددة شأن الرواية التأسيسية أو الاستعجالية أو التجريبية، كلا على حدة، فآثرنا أن نتيحها لاستخلاص الخصائص الفنية لكل منها مع التركيز على رهانات التجريب كي نتيح إمكانية المقارنة واستيعاب الفروق بين الجماليات التي طبعت السرد في كل حقبة.

يحاول هذا البحث الإجابة عن **إشكالية رئيسية** مفادها: ما هي ملامح الجدة والتجريب التي ميّزت الإنجازات السردية الجزائرية في العقد الأول والثاني من الألفية الثالثة على المستوى الثيمي والتقني والرؤيوي؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية عدة إشكاليات:

- كيف حققت البنية السردية جماليات التفكك بعد عقود من الاحتكام لجماليات الوحدة والسرد المحكم؟
- أي الثيمات اشتغل عليها السرد الجزائري في الألفية الثالثة بعد التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها البلاد منذ الاستقلال إلى غاية العشرية

السوداء، وبعد اندثار الرؤية الوثوقية للعالم التي غذتها الصراعات الإيديولوجية نهاية القرن السابق؟

- كيف تمثّلت الرواية الجزائرية القلق الذي طبع العصر في تجديد تقنياتها السردية؟ وما هي رهانات التجاوز التي اعترضت السارد في خضم البحث المستديم عن أشكال جديدة؟

إن المنهجية العلمية تقتضي تسطير جملة من **الفرضيات** قبل الشروع في البحث عن إجابات للإشكاليات السابقة، وأبرز ما نفترضه في هذا الباب هو:

- نزوع الرواية الجزائرية نحو التجريب في الألفية الثالثة هو استجابة للقلق الذي طبع العصر، ونتيجة للتحولات التي طرأت على المنظومة الاجتماعية والسياسية على مر العقود، ما من شأنه التأسيس لجماليات تختلف عن الرواية التأسيسية والرواية الاستعجالية.
- ليست التقنيات التي ابتكرها كتّاب الرواية الجديدة من قبيل الترف الفكري أو الرغبة في الإمتاع، بقدر ما هي رؤية جديدة وموقف حيال العالم.
- اقتضى التجريب البحث عن تقنيات سردية جديدة، ولم يسلم من المجازفة، لما يقتضيه ذلك من تجاوز غير محسوب المآل.
- انفلتت الرواية الجديدة من البنية المحكمة، ونهلت من جماليات التشظي والتفكك، وانفتحت آفاقها على باقي الأجناس الأدبية، كما انفتحت بنيتها اللغوية على عدة مستويات، ما شأنه أن يعمق إشكالية التجنيس، وفرادة المنجز الروائي أمام باقي الفنون.
- انفتاح السرد على آفاق جديدة لتطال الاشتغال على ثيمات ذات طابع إشكالي، يعوز الرواية الإجابة عن تساؤلاتها أو تقديم حلول لها، فتعمد إلى إثارة استفهمات جديدة وتعمق القائم من إشكالاتها.

لا يخفى أن نجاح أي بحث علمي في بلوغ غايته، وتحقيق أكبر قدر من الموضوعية في النتائج المحصلة يقتضي انتقاء أنسب **منهج** علمي للظاهرة المدروسة مع التحكم في إجراءاته وأدواته، أما والحال هو الكشف عن ظاهرة إبداعية وما تشتمل عليه من جدة وتجريب فإننا آثرنا أن لا نضيق واسعا، واستعنا من الأدوات ما يناسب من مناهج مختلفة، شأن ما يوفره المنهج التداولي، أو الموضوعاتي، أو ما يتيحه النقد الثقافي، وغير ذلك مما يستوجبه كل مقام.

يتألف هذا البحث من **ثلاثة فصول**، كل فصل يشتمل على **ثلاثة مباحث**:

فأما **الفصل الأول** فقد خصصناه لصيرورة الرواية الجزائرية من النشأة إلى رواية الأزمة فرهانات التجاوز والتجريب. أول مباحثه عني بالجانب التاريخي لنشأة الرواية الجزائرية ثم مرحلة تأصيلها وما ماز هذه الحقبة من ثيمات ارتقت بها إلى مصاف الظاهرة السردية المشتركة بين عديد الأعمال، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى ملامح السرد الاستعجالي في رواية الأزمة. ليقودنا هذا المبحث إلى مبحث ثان رصدنا فيه ملامح السرد المحكم ليتيسر على قارئ البحث استجلاء الفروق بينه وبين سرديات الحساسية الجديدة، وقد حاولنا في هذا المبحث تجاوز الطرح النظري إلى الاشتغال **على مدونة تنتمي إلى الرواية التأسيسية** كما صنفها الدكتور واسيني الأعرج في كتابه مجمع النصوص الغائبة، ممثلة في [ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، وما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار واللاز للطاهر وطار، وكذا من يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي]، أما المبحث الثالث في هذا الفصل فقد رصدنا فيه آفاق التجديد والتجاوز ورهنات التجريب وإشكالاته في مستويات الخطاب السردي تحسبا لاستجلائها في نماذج روائية أنتجت مطلع الألفية الثالثة في الفصول اللاحقة.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لرهانات التجريب على مستوى **تقنيات السرد** ما استلزم إفراد روايتي نور الماشاء ، واعترافات أسكرام لاستجلاء الجدة في بنية الزمن

في المبحث الأول، وأفردنا المبحث الثاني للبوليفونية من جهة، وتواري البطل النموذجي والاحتفاء بكاريكاتيرية الشخصيات الروائية كبديل عن ذلك في رواية سلالم تزولار من جهة أخرى، وفي المبحث الثالث حاولنا الوقوف على مظاهر التجريب على مستوى اللغة من خلال الميل إلى الهجنة والتعدد والشعرية.

في حين خصصنا **الفصل الأخير للتحول الثيمي** وفرعناه إلى ثلاثة مباحث أيضا، مبحث أول رصدنا فيه تسريد الأزمات في روايتي بخور السراب لبشير مفتي ورأس المحنة لعز الدين جلاوجي، ومبحث ثانٍ رصدنا فيه تحول الرؤية السردية من الوثوقية إلى السرد الإشكالي الذي يعمق الأسئلة ويؤججها فلمحنا ضربا من ذلك في مساءلة التاريخ عند الحبيب السائح في رواية أنا وحاييم، وفي مساءلة اللغة وتجليات الميتاسرد في أنثى السراب لواسيني الأعرج. لنعرج في مبحث تال لتحول ثيمي آخر يرتبط برؤيوية الفضاء السردي، بعد أن أصبحت الصحراء ثيمة تكتنز العديد من الأنساق والدلالات الكثيفة في رواية تلك المحبة، وبعد أن عزز سمير قسيمي الساحة الروائية بنموذج فريد من أدب المدن الفاسدة أو ما يطلق عليه بالدستوبيا.

إن هذا البحث –وككل جهد أكاديمي– لا يمكن أن يخلو من مصاعب ومعوقات؛ فخيار المدونة المفتوحة يعسر انتقاء ظواهر التجريب على كثرتها لكنه يقابل تضييق المدونة في عمل سردي واحد أو أعمال روائي واحد وهو ما يتنافى مع الغاية التي سطرناها في أن نلمس مختلف المحطات التي مرّ بها السرد، حتى إذا كان البحث بين يدي طالب أو دارس اهتدى إلى التحول السردي منشأً ومآلاً، فروقا وميزات.

وأما العائق الثاني، فهو عائق منهجي يرتبط بطريقة صب المادة وتبويبها. ولما كان غالب من خاض في إشكالية التحول السردي صنف مادته على مساق الظواهر النقدية، ثم انتقى من الروايات ما يخدمه في ذلك فيأخذ فيه شرحا وتحليلا، ارتأينا أن نفرد لكل ظاهرة تجريبية رواية حتى نفصل فيها ونجلي خباياها ونتغاضى عن باقي

الظواهر التي تشتمل عليها، وذلك لتقديرنا بأن في كل عمل سردي ميزة فارقة تغلب عما سواها تؤهلها لأن تستقطب محور الدراسة وتتفرد بالمبحث دون غيرها، وإن كنا اعتمدنا هذه المنهجية في استجلاء ملامح السرد المحكم في الفصل الأول الذي حصرنا فيه مدونة بأربع روايات لاغير، لكن الحال غير الحال في الفصلين الثاني والثالث.

وأخيرا لا يمكن أن نزعم بأن هذا البحث قد حصل من النتائج ما لا يعروه نقص أو وهن، ولكنه جهد أتاح لصاحبه تمثل قدر من الظواهر النقدية والمفاهيم والأدوات الإجرائية، التي من شأنها أن تقوّم ما قد يلي. وفي ذلك الكثير من الفضل للأستاذة المشرفة الدكتورة سامية داودي التي لم تتوان عن التوجيه والتحفيز كلما وهن العزم وقصرت الهمّة.

الفصل الأول

الرّواية الجزائرية النّشأة، التأصيل، الآفاق

- المبحث الأول: النشأة والصيرورة.
- المبحث الثاني: السرد المحكم ما قبل الحساسية الجديدة.
- المبحث الثالث: رهانات التجريب وآفاق التجديد.

المبحث الأول: الرواية الجزائرية؛ النشأة والصيرورة:

1. البوادر والإرهاصات:

يجمع الدارسون على أن ظهور الرواية العربية في الجزائر كان متأخرا إذا ما قورن بنظيرتها الفرنسية أو بباقي الأجناس الأدبية شأن الشعر والقصة والمقال، لكنهم لا يعدمون بوادر أولى؛ أرهصت لميلاد الرواية في العقود اللاحقة.

لعلّ أول بادرة للرواية العربية الجزائرية تمثّلت في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن إبراهيم سنة 1849، لكن هذا المنجز رغم بكوره لم يحظ بالإجماع حول روائيته، فقد عدّه عبد الله الركيبي ضربا من القصص الشعبي لما بينه وبين ألف ليلة وليلة من تعالقات[1] ، غير أن الجدل يكون أقل حدة حين يتعلق الأمر بأعمال صدرت بعيد الحرب العالمية الثانية، ممثلة في:

- غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو [سنة 1947م].
- الطالب المنكوب، لعبد المجيد الشافعي [1951م].
- الحريق، لنور الدين بوجدرة [سنة 1957].

ولعلّ أكثر هذه الروايات قبولا واستحسانا، هي أسبقها زمنا، فغادة أم القرى تكاد تحظى بالإجماع حول أحقيتها بحيازة السبق الروائي في الجزائر، رغم أن المادة الحكائية مستمدة من بيئة الحجاز، إذ تصور قصة حب بين فتاة وشاب لم تكلل بالوصل، وآل الأمر إلى أن لقي كل منهما حتفه عشقا. وعلى الرغم من شيوع قصص مماثلة في التراث الشعبي العربي إلا أن رضا حوحو ارتقى في طرحه إلى الفن الروائي الاجتماعي، لولا أنه انتقى لها بيئة غير البيئة الجزائرية، فلم تكن تعبر عن آلام وآمال

[1] ينظر: رابح طبجون، الدكتور عبد الله ركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد41، جوان2014، المجلدب، ص490.

الشعب، لكنه تدارك الأمر حسب عبد الملك مرتاض، ولما عاد إلى الجزائر " ارتأى أن يجزئر عمله الأدبي بإهدائه إلى المرأة الجزائرية التي كانت فيما يزعم محرومة من ثلاث نعم كبرى: هي الحب، والعلم، والحرية"[1]، وقد لا يكون ارتباط العمل الروائي بالمرجع الواقعي ذا بال إذا ما قورن بأهمية السبق في ميلاد الفن الروائي الجزائري.

أما عن رواية الطالب المنكوب التي تصور مغامرة عاطفية لطالب جزائري في تونس فلم تحظ بالاهتمام الكافي، وقد علق عليها عبد الله الركيبي بأن "مضمونها ساذج مثل طريقة التعبير فيها"[2]، لكن لا يمكن أن تزحزح من مسار الرواية الجزائرية نحو النضج بعد الاستقلال شأنها شأن رواية الحريق لنور الدين بوجدرة التي نلحظ في مجملها "بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني"[3]، غير أنه نقص تبرره الظروف التاريخية والموضوعية –مما لا يتسع المقام للخوض فيه– التي يعزى إليها تأخر الرواية الناطقة بالعربية خلافا لنظيرتها المكتوبة بالفرنسية.

2.النشأة، التأصيل ورهان الالتزام:

لم تزخر الساحة الأدبية في ستينيات القرن الماضي بنتاج سردي وفير، بل شهدت إصدارا واحدا تمثّل في صوت الغرام [1967] لمحمد المنيعي، التي طبعت بقالب عاطفي رومنسي دون أن تشكل عملا فنيا مكتملا، غير أن الميلاد الحقيقي لعمل روائي ناضج فنيا كان بإصدار عبد الحميد بن هدوقة لرواية ريح الجنوب[1971]، التي أثار فيها "قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل"[4] في قالب فني يستجيب لمقتضيات الجنس الروائي. وقد كان ذلك فتحا أدبيا

[1] عبد المالك مرتاض، السرد والسردانية، دار القدس العربي، وهران، 2019، د ط، ص 206.

[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، دط، د ت، الجزائر، ص237.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص239.

عزّز دوافع الكتاب للخوض في هذا المجال، في غمرة نفحات الاستقلال وما رافقه من تحولات على الصعيدين الاجتماعي والسياسي تحتاج إلى جنس أدبي يواكبها. فما بين سنة 1971م و1979م نحصي ما مجموعه 14 رواية، وهو قدر ليس بالهين لاعتبارات تأخر ميلاد هذا الفن في بلد رزح تحت وطأة المستعمر ما يزيد عن 130 سنة، مارس فيها المستدمر شتى صنوف الاضطهاد لسلخه عن لغته وهويته.

توالت الإصدارات الروائية بعد ذلك ممثلة في اللاز [1972]، وما لا تذروه الرياح [1972]، والزلزال [1974] وغيرها، فلما كان عقد الثمانينات شهدت الساحة الأدبية نتاجا كثيفا ونشطت في المجال السردي العديد من الأسماء من أمثال: [واسيني الأعرج، وإبراهيم سعدي، وإسماعيل غموقات، ورشيد بوجدرة] والكثير من التجارب التي وإن لم تشهد استمرارية إلا أنها حازت فضل التأصيل لفنٍّ روائي جزائري الملامح. مستندة إلى مرجعيتي ريح الجنوب واللاز لما فيهما من نفحات الثورة وآفاق البناء، حتى ليمكن أن نحصر روايات هذه الفترة في مسارين:

- تمجيد البطولات الثورية التي كانت لا تزال مدعاة للحماسة والفخر في النفوس.
- مسار يروج لآفاق البناء الحالمة، التي أذكتها نفحات الاستقلال وأججها المد الاشتراكي.

واكبت الرواية الجزائرية في مرحلتي التأسيس والتأصيل المد الماركسي في العالم وما صحبه من تنظيرات أدبية وفلسفية تدفع بالإبداع نحو دائر الواقعية والالتزام، وتحمله عبء تقمص التحولات الاجتماعية والسياسية التي يتخلق في رحمها، فلما كان الحال غداة الاستقلال مشبعا بالروح الملحمية التي خلفتها الثورة التحريرية ومقبلا على تباشير الاشتراكية، انساقت السردية الروائية الجزائرية للخطاب المؤدلج الذي راوح بين الإصلاح ونشر الوعي من جهة وإعادة تشكيله وتوجيهه من جهة أخرى، واشتغل الكتاب جلهم على خلق متخيل سردي من صميم قضاياه:

2-1 ثورة التحرير:

ظلّت الثورة التحريرية محط اهتمام الروائيين في المراحل الأولى لنشأة الرواية، وطال هذا الاهتمام عقودا من الزمن، فلم يكد يخلُ أي عمل سردي في ثمانينات القرن الماضي إلا وعاد بشق منه على الثورة التحريرية، ما "يؤكد مدى فهم أولئك الكتاب لدور الأدب الوطني في صقل الشخصية الوطنية"[1] وتعزيز مقوماتها. وقد كانت موضوعة الثورة حاضرة في ثلاث صيغ سردية:

- صيغة سيرذاتية.
- محاكاة وإيهام بالواقعية.
- الحضور الجزئي للثورة من خلال تقنيات الاسترجاع.

فأما سمات الرواية السيرذاتية فكانت جلية في رواية "من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي، إذ تروي الكاتبة مسيرتها النضالية في إحدى المدارس التابعة لجمعية العلماء المسلمين، التي تخدم أهدافا دينية وقومية، رتّبت الكاتبة أحداثها ترتيبا زمنيا تاريخيا، وكانت شخصياتها وأحداثها توافق المرجع الواقعي.

وأما محاكاة أحداث الثورة والإيهام بواقعيتها فكانت أكثر حضورا من الرواية السير ذاتية، ففي رواية طيور في الظهيرة مثلا يصور مرزاق بقطاش أحداثا ثورية تجري في حي شعبي، أبطالها تلاميذ المدارس، الذين يضربون عن الدراسة في المدارس الفرنسية، في سلوك نضالي يستثير عدوانية المستعمر حيالهم، ويمكن أن تكون من هذا الضرب رواية نار ونور لعبد الملك مرتاض، ورواية ما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار ...إلخ.

[1] وذناني بوداود، الوعي ، الهوية، الآخر (مقاربة في رواية نار ونور لعبد المالك مرتاض)،، مجلة الباحث، المجلد2، العدد4، 2010، ص46.

أما تقنية الاسترجاع فقد لازمت السرد الجزائري في شتى مراحله، إذ لا يكاد يخلو أي عمل سردي في العقود الأربعة التي تلت الاستقلال منها، بدءا بريح الجنوب في شخصية مالك، وشخصية اللاز في رواية اللاز، وليس انتهاء بشخصية خالد في ذاكرة الجسد في تسعينات القرن الماضي.

ولم تقتصر موضوعة الثورة على التمجيد ووصف تضحيات الشعب وشراسة المعارك، بل تجاوزته إلى نقد المسار الثوري في بعض جوانبه وتعرية خفايا أغفلها التاريخ الرسمي، في مغامرة شكلت أولى بوادر التجريب في المسار السردي الجزائري، فقد اشتركت عديد الروايات في استظهار المغيب، ولعلّ أبرز ما كان في هذا الباب رواية التفكك لرشيد بوجدرة إذ أعاد تشريح الذاكرة الثورية ووقف على جروحها بنظرته الانتقادية، ومن ذلك ما ورد على لسان الطاهر الغمري: "مات العديد من المقاتلين ليس برصاص العدو، بل بسكاكين الثُّوار أنفسهم، هم أنفسهم وحتى في بعض الأحيان بأيديهم.. منهم من مات مذبوحاً ومنهم من مات مخنوقاً ومنهم من مات رمياً بالرّصاص وكلها تصفيات حسابات"[1]. إذن، لم تكن نشوة الاستقلال قد خبت بعد حتى علت الأصوات المماثلة تسائل الذاكرة، فرشيد بوجدرة سرد مأساة إراقة دم الحكيم الأجنبي والألماني، والطاهر وطار أعاد مشهديات ذبح زيدان الأحمر بسبب شيوعيته، وذات المصير الذي يلقاه لخضر حمروش على يد صديقه عيسى في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج ، وهي في المجمل مسارات سردية حاولت الكشف عن التجاوزات التي حصلت آناء الثورة بسبب الانتماءات الحزبية.

ومما لازم حضور موضوعة الثورة في رواية الثمانينات، انتقاد أثرياء الحرب ممن تنكروا لماضيهم الثوري واستغلوا شرعية الثورة لبلوغ المناصب والاستحواذ على خيرات الوطن. يورد رشيد بوجدرة في رواية التفكك على لسان الطاهر الغمري: "لقد راح أثرياء

[1] رشيد بوجدرة، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1980، ص160.

الثّورة يُخزنون ثرواتهم داخل صوف المطارح التي ينامون عليها ويحتالون ويتضخمون. جُعنا طويلاً والآن قتلتنا التُّخمة والسُّكر والمذلّة"[1]. وهي نفس المسيرة التي سعى الطاهر وطار للخوض فيها في رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" في محاولة لفضح الوصوليين ممن وجّهوا دفة التاريخ الرسمي وفق ما يخدم مصالحهم، ويضمن تسلطهم على رقاب الشعب.

2-2 الأرض/الإصلاح الزراعي:

احتفى الروائيون في سبعينات وثمانينات القرن الماضي بالثورة الاشتراكية الزراعية، وروجوا لمقولات السلطة الرسمية في افتكاك الأرض من الإقطاعيين وإعادة الأرض لمن يخدمها، ففي رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة تبئير بالغ لشخصية ابن القاضي يبين عن صفات الجشع الإقطاعي، حد استغلال الأخير لابنته نفيسة والسعي لتزويجها من شيخ البلدية رغبة في الاحتفاظ بملكية الأرض. وقد أشاد عبد الله الركيبي بهذه الرواية لما فيها من "اهتمام بالأرض وارتباط الفلاح الجزائري بها، هذا الإنسان البسيط الذي كافح من أجلها ذلك الإقطاعي كما كافح الاستعمار وكان الجندي المخلص للأرض والثورة"[2]، وتتكرر هذه الثيمة بشكل مقصود في رواية نهاية الأمس، إذ يشتد الصراع بين ابن الصخري الإقطاعي الذي يستحوذ على أراضي القرية وقوت الكادحين وبوغرارة المجاهد الثوري، وككل الروايات الكلاسيكية ذات التوجه الإصلاحي، يختار بن هدوقة شخصية المعلم البشير رمزا للصراع بين العلم والجهل، بين قيم العدالة الاجتماعية وتكالب الإقطاعية، ما يشي بالمرجعية الإيديولوجية التي يحتكم إليها الكاتب ورغبته في توجيه المتخيل السردي لتكريسها.

[1] رشيد بوجدرة، التفكك، ص190.

[2] عبد الله الركيبي، مرجع سابق، ص241.

ذات الهموم الطبقية يضمنها الطاهر وطار رواية الزلزال من خلال الصراع بين شخصية بولرواح الذي يجسد نموذجا إقطاعيا يستغل عرق الكادحين، وبين عيسى الذي يكرس حياته لإنقاذ المستضعفين من سكان الأرياف. ورغم أن جل الشخصيات آلت إلى الاشتراكية إلا أن الكاتب في هذا العمل لم يتوان عن إبداء ما له من تحفظات ومساوئ لهذا النظام.

ويبشر واسيني الأعرج على غرار سابقيه بسياسة السلطة في الثورة الزراعية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" الصادرة سنة 1980م، من خلال بنية سردية تقوم على نسق الصراع الطبقي بين الإقطاعية وجهود الطبقة الكادحة، يجسدّها مختار الشارية كبير ملاك الأراضي، وعيسى المتشبع بقيم الثورة الزراعية.

إن هذه النماذج كفيلة بالتدليل على نتاج روائي احتفى طيلة عقدين بالأرض، وبشر بسياسة الثورة الزراعية وانتشى بمثاليات الثورة الاشتراكية مسايرا المد اليساري الذي سرى في ربوع الأقطار .

2-3 الهجرة:

الهجرة ثيمة أخرى كان لها حضور بارز في المخيال السردي لروائيي هذه الفترة، فالتحولات الاجتماعية والسياسية أيام الثورة وبعيد الاستقلال عمّقت سؤال الهوية وأفرزت أدبا يؤسس للوعي بالذات والعلاقة بالآخر، فخاض السرد في معاناة الجزائريين الذين اغتربوا عن وطنهم. وأولى المحاولات التي اشتغلت على واقع الهجرة رواية الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي إذ رغم بكورها وسذاجة الأسلوب والطرح فيه –بوصف عبد الله الركيبي– إلا أنها صورت بشكل رومنسي عناء طالب جزائري يقع في حب فتاة بورجوازية تونسية، ولكنها لم تحمل من هموم الهجرة سوى الفضاء الجغرافي، وما سوى ذلك فقد كان يؤسس لرؤية وحدة المغرب العربي.

خلافا لمحمد عرعار في رواية "ما لا تذروه الرياح" التي يمكن إدراجها ضمن الأدب الإصلاحي المقاوم، فثيمة الهجرة نحو فرنسا التي طبع بها النص كانت تشي بظاهرة اجتماعية تنبغي مجابهتها، فالبشير الذي اغترب؛ انسلخ عن هويته وأرضه ووطنه، وكان طيّعا أمام مشاريع التجنيس والفرنسة، وانضم إلى الجيش الفرنسي وحنق على الأهل والوطن والانتماء، قبل أن ينتهي به الأمر نادما بعد الاستقلال وعاد إلى وطنه وهو يأمل التكفير عما بدر منه من تخاذل، ونذر نفسه لخدمة الأرض والوطن.

وقد طرحت ثيمة الهجرة بشكل أعمق في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي، إذ شرّح إشكالية الأنا/ الآخر بدءا من العنوان الذي يحمل بعدا سيميائا يوحي بالتعالي والدونية، تعالي الجنس الأوروبي في مقابل دونية الشعوب المستعمرة، التي عاشت على هامش المجتمعات الأوروبية في غربتها، حتى وإن تملصت من مقومات الهوية وانغمست في منظومة القيم الغربية. تجسّد هذا الصراع في شخصية أحمد المهاجر الجزائري الذي انسلخ عن هويته، وجاور ماري الحاقدة عن كل ما هو عربي بسبب مقتل خطيبها في حرب الجزائر، وقد اختار الكاتب شخصيات أجنبية في الغالب وفضاء غربيا لأحداث الرواية، ليحقق مقصدية عمله الفني في إبراز معاناة المهاجرين العرب من العنصرية الفرنسية أثناء حرب التحرير.

2-4 المرأة:

كان لموضوعة المرأة حضورا لافتا في الرواية الجزائرية منذ بوادر ظهورها، ففي غادة أم القرى حضرت المرأة الحجازية كنموذج للمرأة في الحضارة الشرقية عموما، ثم اقتصر إهداؤها للمرأة الجزائرية حصرا بقوله:"إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب... من نعمة العلم... من نعمة الحرية. إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى"[1]. ومن ثم يمكن الجزم أن

[1] أحمد رضا حوحو، غادة ام القرى، وزارة الثقافة، د ط، الجزائر، 2007، ص05.

هموم المرأة الجزائرية كانت تشغل الكاتب أثناء صياغته لعمله الفني؛ ما يبرر حضورها أعماله القصصية من قبيل "صاحبة الوحي" و "نماذج بشرية".

فلما كانت ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، حظيت المرأة الجزائرية الريفية بحضور أوسع، ممثلة في شخصية نفيسة، والعجوز رحمة، خصوصا. التي يمكن أن نستشف من مسارهما السردي نسقين:

- نسق المعاناة والشقاء الذي ترزح تحته المرأة الجزائرية في بيئة ريفية تحرمها من التعلم، وتجهز على حقها في تقرير مصيرها. ممثلا في شخص نفيسة التي تطمح لمواصلة الدراسة في العاصمة لكنها تصطدم بانتهازية والدها ابن القاضي الذي يصر على تزويجها بشيخ البلدية ضمانا لمصالحه.وقد قدم عبد الله الركيبي ما يقترب من التحليل النفسي لشخصية نفيسة[1]، مشيرا إلى العقبات الاجتماعية التي تصادفها.
- نسق التضحية والدور الفعال الذي لعبته المرأة الجزائرية في حرب التحرير والتوازن الذي تضفيه على العائلة الجزائرية باعتبارها حافظة للقيم والأعراف الريفية. تمثله العجوز رحمة ذات الماضي الثوري، والمكانة المقدرة في المجتمع القروي.

وتحضر ثيمة المرأة باستمرار مقترنة بثيمة الزواج القسري في الريف الجزائري، إذ يعيد الشريف شناتلية تشكيل عالمه السردي للوقوف على هذه الظاهرة الاجتماعية في رواية "حب أم شرف" رغم أن الثيمة الأساسية هي الثورة الجزائرية إلا أنه يسلط الضوء على علاقة فلة ابنة السي البشير بعز الدين ويقحم على غرار سابقيه شخصية الأب المتسلط المتحكم في قرار تزويج البنت دون اعتبار لخيارها.

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، مرجع سابق، ص241 وما بعدها.

ويمكن أن نجمل مدارات السرد في عقود التأسيس والتأصيل الأولى في ما يلي:

– حضور الصراع الإيديولوجي سيما بعدما خاض روائيون ذوو توجه يساري في التأسيس للوعي الاشتراكي والشيوعي.

– شغلت الثورة التحريرية حيّزا واسعا، واعتبرت الثيمة الأساس التي اشتغل عليها الروائيون الجزائريون إلى وقت متأخر من مسار تطور السرد في الجزائر.

– تجشم روائيو الثمانينات خصوصا عبء كتابة التاريخ المضاد للتاريخ الرسمي في محاولة للكشف عن المغيّب في تاريخ الثورة التحريرية.

– نالت ثيمة الأرضى والإصلاح الزراعي حظوة في سرديات هذه الفترة، وارتبطت بالتبشير بالاشتراكية وإدانة الهيمنة الإقطاعية مسايرة للتوجه الرسمي للسلطة.

– حضرت المرأة في الرواية الجزائرية منذ بوادر نشأتها الأولى واتخذ هذا الحضور مسارين: مسار يمجد دورها الثوري والاجتماعي، ومسار يكشف ما تعانيه المرأة في بيئات اجتماعية معينة.

– طفت ثيمة الهجرة من جديد، في خضم التأسيس للثوابت الوطنية وتعزيز قيم الهوية والانتماء، فاضطلعت الرواية في ذلك بوظيفة إصلاحية وعظية شأن السرد الكلاسيكي.

3.الرواية الاستعجالية / رواية المحنة:

3-1 جدل الراهن والتخييل:

مثّلت العشرية السوداء محطة فارقة في مسار الرواية الجزائرية، لما شهدته الأخيرة من تحولات عميقة في الشكل والمضمون. ولعلّ أول ما يصادف الدارس لأدب هذه المرحلة، هو جدلية المصطلحات التي وسم بها أدب التسعينات، إذ أطلق عديد "الأدباء والباحثين الجامعيين على الكتابة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة ما بين

1990 إلى 2000، اصطلاح كتابة المحنة أو كتابات الاستعجال"[1] ولم تحظ هذه الأوصاف بالإجماع في وسط الدارسين، لاسيما صفة الاستعجالية التي ظلت وصفا ملازما للروايات التي نشرت في هذه الفترة، فلاقى هذا الوصف رفضا بالغا من قبيل الكثير من المبدعين ووجدوا فيها ضربا من الانتقاص، وعلى النقيض من ذلك وجد البعض مسوغا لهذا الاصطلاح في الهنات التي وقع فيه المبدعون الشباب، حين أعجل هول الأحداث الكتاب لخوض غمار السرد من باب التوثيق دون الإلمام بجماليات الجنس الروائي ومقتضياته الفنية.

حدد إبراهيم سعدي مفهوما للرواية الاستعجالية بأنها الرواية "التي تعطي الأولوية للتسجيل وللشهادة بشأن ما يحدث، وربما على حساب المتطلبات الفنية والجمالية للرواية، فهي الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا لها ودافعا إلى قراءتها، ولذلك يمكن –ربما– تسميتها بالرواية الصحفية"[2]. وبغض النظر عن المقترح الاصطلاحي الجديد المتمثل في الرواية الصحفية، فإن جوهر هذا التحديد يتمثل في الطابع التوثيقي للسرد مع التنازل عن جمالياته الفنية، غير أنه مرتبط أساسا بالأوساط الفرنكوفونية بينما انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحافية خصوصا بإطلاق مفهوم كتابة المحنة[3] الذي يعد أكثر دلالة على "تعالق الكتابة بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود، راهن صادم للعقل والحس والقيم،

[1] عبد الله شطاح، مدارات الرعب: فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف الاتصال والإشهار، الجزائر، 2014، ص142.

[2] إبراهيم سعدي، تسعينية الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة للرواية، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص24.

[3] ينظر: عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟،مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والنقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد2، المجلد الأول، خريف2012، ص 68.

ومحيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية"[1]، فكان الاهتمام بجماليات العمل السردي من باب الترف الفكري، الذي تتضاءل جدواه أمام فظاعة الواقع.

اضطلع هذا التوثيق السردي برصد الأحداث السياسية واحتواء الصراعات الأيديولوجية ما حدا بعض الدارسين إلى أن"ينعى موت السرد في المشهد الروائي الجزائري والسردي بصفة عامة"[2]، فتلك مهمة المؤرخين لا الأدباء. وقد احتدّ هذا التباين في الرؤى بين كبار الأدباء ممن حذقوا فن الرواية وأحكموا أصوله وتقنياته، في سبعينات وثمانينات القرن الماضي وتزعموا بذلك المشهد السردي في الجزائر، وبين الأدباء الشباب الذين رأوا في هذا الوصف انتقاصا؛ وضربا من السلطة الأبوية التي يرغب الجيل السابق في فرضها. وقد تمايزت هذه الرؤى بين الروائيين المبدعين من جهة والنقاد الأكاديميين من جهة أخرى.

وأما على الصعيد الإبداعي فنميز بين موقفين[3]:

– موقف متحمس لهذا المصطلح مروج له، يتذرع بتراجع السرد عن ما بلغه به الرواد السابقون، وفي طليعة هؤلاء: انتقد محمد ساري وقوع المبدعين الشباب في التسجيلية والفوتوغرافية على حساب الجمالي والفني، فكانت رواياتهم شهادات عن فترة زمنية، وثقها صحفيون في الغالب في قالب سردي، تنم عن حاجة في التعبير لا عن غاية إبداعية سامية، وذات الطرح نجده عند الطاهر وطار وأمين الزاوي، وبشير مفتي الذي عزا ذلك إلى الخلفيات الإيديولوجية والغايات الترويجية لدى الكتاب الفرانكوفونيين خصوصا. لكننا نقف أمام ما يذهب إليه بشير مفتي وقفة تساؤل إذا ما أقررنا بأن الرواية الجزائرية في ثمانينات القرن السابق لم تخل من مرجعية أيديولوجية ولاقت

[1] عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة، ص68.

[2] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، ط2، تيزي وزو، 2011، ص 78.

[3] ينظر: عبد الحفيظ سجّال، أدب الاستعجال: الكتابة في عشرية الجزائر السوداء، مقال منشور في موقع: https://manshoor.com/society/algerian-terrorism-literature يوم 04-03-201. ،

الثناء والقبول رغم ذلك. فلم يكون الصراع الأيديولوجي عبءا ونقيضا للمكون الفني الجمالي في الرواية التسعينية فحسب؟

– موقف مدافع عن أدب التسعينات، رأى في صفة الاستعجالية انتقاصا من نزعة شبابية استلهمت راهنها، مثلما استلهم الرواد الراهن الثوري، ومن بين هؤلاء نجد سمير قسيمي الذي رفض اصطلاح الاستعجال على الأعمال الأدبية واعتبره وصفا ظالما، مشككا في براءة مروجيه ممن قصره على ما كتب بالعربية فحسب [1] في حين لاقت الانتاجات الأدبية المكتوبة بالفرنسية شأن أعمال بوعلام صنصال القبول والرواج.

أما الخطاب النقدي فقد كان أكثر توازنا، يبحث عن تجليات الراهن والاستعجال في الأعمال السردية تارة، وتارة أخرى عن مسوغات وتخريجات للكتابة الظرفية. فعبد الله شطّاح مثلا رأى في هول المحنة دافعا إلى المسارعة في توثيق فظائع الموت والبربرية "ما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأسا إلى التنديد بما يحصل، مجرد لعبة لفظية رخيصة لا تساوي قيمة حبرها"[2] ، فأنى يكون للتخييل متسع أمام هول الواقع؟ وصدمة الواقع تحجب بظلالها كل الآفاق. فيحوز الحكم بالاستعجال على أدب هذه الحقبة "مبرراته الموضوعية والنقدية، مستدعيا، إنسانيا وثقافيا، التعامل مع النص وفق ما يقتضيه الجرح العميق الذي أحدثته الأزمة في نفوس أبنائها، بمساءلة الواقع والملابسات التي زجت بالبلاد في دوامة من الأشلاء، تجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكا ينم عن قلة الحياء الفني"[3] ولم يكن هذا الانسياق نحو التسجيلية سوى بعضا من الالتزام الأدبي، الذي يؤكد صلة الأديب بواقعه ومجتمعه، فالمتغيرات الظرفية التي تحيط بالأديب تحدث ندوبا من قريب أو بعيد في أي أثر فني، ويطّرد هذا التعالق بين

[1] ينظر: حسان مرابط، تصريح لسمير قاسيمي منشور في موقع: https://www.echoroukonline.com يوم 06-11-2019. اقتبس يوم 15-11-2022 على الساعة 11.58.

[2] عبد الله شطاح، الرواية التسعينية الجزائرية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

الفني والواقعي تبعا لفداحة هذا الأخير ومدى تغلغله في تجربة الروائي وأنساقه وقيمه الفكرية والفنية التي يحتكم إليها.

أما آمنة بلعلى فتقر بأن روايات هذه الفترة أعادتنا حقيقة إلى التلقي المريح الذي يجعل القارئ يتلقى ولا يفكر[1] وذلك لأنها سايرت الواقع واكتفت بتصوير جوانب المحنة، وسطوتها على المثقف خصوصا، لكن سمة الاستعجالية التي وسمت بها "لا تطعن في كونها روايات شاركت في تكوين المشهد الثقافي الجزائري أثناء الأزمة"[2]، بل وأثرته، واستقطبت إلى الساحة الأدبية العديد من الكتاب الشباب. أما عن ارتباطها بالواقع المرجعي أكثر من التخييل فإن ذلك يردّ إلى فلسفة تخلق العمل الإبداعي مهما كان جنسه. فلا يمكن تصور عمل إبداعي سردي أو غير سردي منعزلا عن البيئة التي وجد فيها، ويتنامى ذلك التماهي بينهما أو يتناقص اطرادا وحدّة التأزم الحاصل فيها.

3-2 ثيمات الرواية الاستعجالية:

أصبح مصطلح الأدب الاستعجالي دالا على "المقاربة المضمونية/التيماتيكية (الموضوعاتية) لمجمل الأعمال الصادرة وقتذاك، متناسية إلى حين أو مهملة بالجملة قيمتها الفنية والتشكيلية"[3] متذرعة بمبررات مرحلية غلّبت الواقعي على حساب الجمالي، لذلك ارتأينا أن نقدّم مقاربة موضوعاتية في هذا الجزء من البحث، محاولين الوقوف عند أبرز الثيمات التي اشتغلت عليها الرواية في هذه الحقبة والتي كان أبرزها:

3-2-1 العنف:

مثّلت دوامة العنف التي انساق إليها الجزائريون بعد أحداث أكتوبر 1988، منهلا لروائيي العشرية السوداء "فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها في الأفراد والجماعات والقرى

[1] ينظر: آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص 133.

[2] المرجع نفسه، ص154.

[3] عبد الله شطاح، الرواية التسعينية الجزائرية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، ص69.

تمثل خلفية لمعظم الأحداث الروائية، تتلقفها النصوص طازجة لتنسج، من وحيها، عالمها الروائي"[1]، وقد خاض الروائيون في تخييل الحدث السردي بما يتماثل مع الراهن الذي يطبعه القتل والاغتيالات والتفجيرات التي تحصد أرواح الجزائريين، وغالت الرواية التسعينية في تصوير هذه المشاهد بقدر غلو الواقع في التطرف، حتى ذهب إبراهيم سعدي إلى أن هذه الرواية يمكن أن تعرف بكونها رواية العنف قصرا[2]، لما أحدثه هذا الأخير من أثر بالغ في نفوس الروائيين ومن ثم على عوالمهم السردية.

ففي رواية الجنازة لرشيد بوجدرة نقف على مشاهد عنف غاية في الفظاعة، إذ تصور وقائع ذبح طفلة بعد اغتصابها والتنكيل بها، ثم يسير قتلتها في جنازتها دون رقيب، والأمر ذاته يتكرر في رواية الورم لمحمد ساري، حين يكون البطل كريم ضحية لعنف السلطة، ويزج به في سجون الجنوب بعد الاشتباه باتمائه للجماعات المتطرفة، فلما أطلق سراحه يكلفه رفيقه القديم يزيد بقتل صحفي في القرية، فينزلق لمستنقع العنف ويصبح طرفا فاعلا فيه، وبصورة درامية يصور محمد ساري كيف يتفشى العنف في القرية كورم يجهز حتى على متعاطيه، فكريم الذي كان ذاتا فاعلة تمارس العنف على الصحفي، كان في الحقيقة موضوعا للعنف ذاته، إذ لم يكن ضحيته سوى شقيق حبيبته، فيقع بذاك في دوامة من الصراع التي حجبته عن ماضيه. ليتجسد العنف بهذا كأزمة اجتماعية متجذرة، يتعاطاها الكل، ويكون ضحية لها في الآن ذاته.

ولم يكتف روائيو هذه الفترة بتصوير مشاهد العنف بل حاولوا البحث عن جذوره، فواسيني الأعرج في سيدة المقام يبحث في أسباب العنف فيلقي بجريرته على من "صنعوا الموت وجاؤوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملؤوا المدن بالكذب والسرقات، ثم قالوا المدينة بدون ثقافة. سطحوها ملؤوا المكتبات بالمطبوعات

[1] عبد الله شطاح، الرواية التسعينية الجزائرية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، ص70.

[2] ينظر: إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، ص23.

التي تستعيد الخرافات والدروشات. قالوا ليعش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة. وذات صباح فوجؤوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدقون على أبوابهم الموصدة"[1]. إذن؛ لم يختلف واسيني الأعرج عن غيره من الروائيين ممن خاضوا في البحث عن أسباب الأزمة في إدانة السلطة لما لها من يد "في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية"[2]. أما مرزاق بقطاش فيذهب إلى أبعد من ذلك في إدانة السلطة، فلم يعرّ تواطؤها ودفعها بسياسات تؤسس للعنف على مدار عقود، بل أدانها بصفتها طرفا فيه، تمارسه وتتعاطاه، فحين يتحدث عمن في سدة الحكم يقول:"يأتون بشيخ طاعن في السن يزعمون أنه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثم يقتلونه في يوم من الأيام لأنه لم يرض أذواقهم وأطماعهم، آه، لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟ لقد كان شيخا طاعنا في السن"[3]، ويستحضر هذا المقطع وغيره مأساة اغتيال الرئيس محمد بوضياف، مصرحا بالدور الذي مارسته السلطة في تأجيج العنف والدفع نحو التناحر.

3-2-2 المثقف:

عدّ المثقف من الثيمات التي لا يمكن إغفالها في المتن التسعيني، إذ سعت الرواية إلى تجسيد "محنة ومعاناة المثقف الجزائري في ظل تلك الأحداث الشائكة التي نتج عنها صراع بين أطراف مختلفة، ضاع المثقف في وسطها، وفقد دوره الحقيقي في النهوض والإسهام الفاعل في التغيير وبناء مجتمع راق"[4]، لذلك لا تكاد تخلو أي من روايات هذه الفترة من شخصية محورية تنتمي إلى الطبقة المثقفة، بيد أن الطرح يختلف تبعا للموقف الذي يتخذه السارد من هذه الطبقة في تلك الحقبة، فمن مشفق عليها وعلى

---

[1] واسيني الأعرج، رواية سيدة المقام؛ مراثي الجمعة الحزينة، دار ورد للطباعة والنشر، سورية، ط:5 ،2006 ،ص42.

[2] آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص 78.

[3] ينظر: مرزاق بقطاش، دم الغزال، منشورات القصبة، دط، الجزائر ،2002، ص 20-21.

[4] غنية بوحرة، مجلة اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وبدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة2، ص107.

مآلها المضطهد، ومن حانق على استسلامها وانهزاميتها، ومن مدينٍ لانخراط بعضِ منتسبيها في دوامة العنف.

فصاحب الشمعة والدهاليز اختار شخصية الشاعر كنموذج للمثقف الذي يتناهشه الصراع، وتستبد به الأسئلة الباحثة عن الذات، والوطن، ومنظومة القيم التي يؤمن بها، أو تلك التي يعارضها ويتشبث بها الآخرون. ليجد نفسه أمام دهاليز لا تنتهي، ترزؤه بالتشتت والحيرة والضياع، بل والتلاشي في ظلمتها أحيانا. لينتهي به الحال جثة هامدة، وسط الجموع.

ورغم هذه النهاية التراجيدية التي رزِئَ بها المثقف إلا أن مسارها السردي طبع بالانهزامية وعدم مجابهة الدهليز المظلم، بل اقتصر الأمر على الصراع النفسي والتشتت ومساءلة الذات، التي كانت متأثرة أكثر مما هي مؤثرة.

أما محمد ساري فقد شرّح واقع المثقف بصورة أكثر درامية، فاختار شخصية المعلم كريم، وصديقه الصحفي محمد يوسفي، ويزيد لحرش الأمي المتطرف ليعيد تشكيل المركز والهامش وفق ما تبدّى له في الواقع الجزائري. فالعنف المتفشي أزاح المثقف من مركزيته الاجتماعية المؤثرة، وأحل محله المتطرف المستقوي بسلطة الإرهاب. وفي مشهد مفارق يكلف يزيد لحرش [الأمي] كريم [المعلم] باغتيال صديقه محمد يوسفي [الصحفي]، ما يشي بموقف يتأسس على:

- إزاحة المثقف من مكانته الاجتماعية وانهزاميته أمام المد المتطرف.
- وقوع المثقف ضحية للدموية.
- تواطؤ المثقف في استفحال العنف في المجتمع الجزائري إما بالانسياق معه وإنتاجه كقيمة، أو السكون حيال الأحداث الدامية.

أما في رواية بخور السراب لبشير مفتي فقد جسد السارد دور المثقف، اللامنتمي الذي يتقوقع على ذاته وينعزل عن الآخرين، يعاني هواجس الاغتراب، استجابة لعقيدة الرفض لديه، التي لا تستسيغ راهنه القيمي والاجتماعي والسياسي. خلافا لشخصية رضوان الثائر الراديكالي الذي لا يهادن في سبيل مواقفه. وهي نماذج من الطبقة المثقفة تختلف قناعاتها وتوجهاتها إلا أنها تواجه مصيرا واحدا هو الموت ويلازمها الخوف الدائم من يد الغدر، ويطرح إشكالية المثقف المتهم في نظر طرفي الصراع: السلطة والإرهاب.

وهكذا يتفق الطاهر وطار ومحمد ساري وبشير مفتي وغيرهم كثير من أمثال أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد وواسيني الأعرج في سيدة المقام وإبراهيم سعدي في فتاوى زمن الموت في أن المثقف عانى أزمة وجودية في ظل دموية الإرهاب وقمع السلطة على حد سواء.

3-2-3 الصراع الإيديولوجي:

اقترنت التسجيلية التي سبق وأشرنا إليه بالسجال الإيديولوجي، إذ انساق الروائيون إلى التوسل بالشخصيات الروائية للترويج لرؤى إيديولوجية ودحض أخرى، فقد "كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الأيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة"[1]، ولا يعني هذا أن الرواية التسعينية انفردت بالتعبير عن منظومة الأفكار والقيم التي تحدد رؤية العالم لدى الكاتب والتي نصطلح عليها بالإيديولوجيا ولكن اللافت فيها هو ضمور المكون الفني الجمالي في مقابل بروز السجال الإيديولوجي واقترابه من التصريح والمباشرة.

[1] غنية بوحرّة، مرجع سابق، ص 105.

نجد البعد الإيديولوجي مضمرا في شتّى مكونات البنية السردية، عتباتها، شخصياتها وبرامجها السردية ...إلخ، ففي رواية فتاوى زمن الموت يتبدّى لنا البعد الإيديولوجي في عتبة العنوان، إذ يقرن هذا التركيب اللغوي بين الفتاوى التي ارتبطت بالجماعات المتطرفة من جهة، وبين الموت الذي أصبح موضوع قيمة، تُكَيّفُ لأجل بلوغه الفتاوى كعامل مساعد ومبرر. فنجد النسق الإيديولوجي يكمن في المساءلة المضمرة لهذه الجماعات التي تذرّعَت بالفتاوى تبريرا للقتل. فإذا خضنا في المتن الروائي يتبدّى هذا الموقف أكثر وضوحا حين يختار السارد شخصيات من قبيل قدور وزربوط ممن ينتمون إلى هامش التركيبة الاجتماعية ولا يحوزن قدرا من المعرفة، فيقعون في شرك التطرف، وفي اختيار السارد لشخصيات ذات صفات اجتماعية معينة تدل على مناهضته لهذا التوجه الإيديولوجي الذي تناضل لأجله هذه الشخصيات في حواراتها وبرامجها السردية في ضرب من كشف الحقيقة. ويشتد الصراع الإيديولوجي حين يقحم السارد شخصية مسعود الذي ينأى عن كل ذلك بإلحاده في تعارض مطلق مع التوجه الإيديولوجي السائد، والشيخ عبود الذي يتشبث بإيديولوجيته رغم اقتناعه بأنها ستقوده للهلاك يقول:"أنا أعلم أنكم في يوم من الأيام ستهدرون دمي، لكنني أغفر عملكم هذا وأشفق عليكم"[1] وهكذا تتصارع الأنساق الأيديولوجية في المتن السردي، لتختلق ما يكفي من المحفزات السردية التي تنتج المزيد من العنف.

ولعلّ هذه المطارحات الإيديولوجية تبدو أكثر جلاء وتصريحا في رواية متاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي، حين يتهجم رشيد على أفكار عمر "الطاغوت يسكن أرواحكم أنتم المثقفون كالجن، صم بكم عمي لا ترجعون. لماذا لا تخشون شرع الله؟ مسكونون بالشيطان الصليبي، مرعوبون من حكم الله، لماذا؟"[2]ولا يخفى أن مثل هذه

[1] إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين، دط، الجزائر،ص93.

[2] احميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، 2003، ص214.

المقتطفات الحوارية ذات الحمولة الإيديولوجية، إنما كانت تستحضر لدحضها وكشف ما تنطوي عليه من زيف؛ حدَّ الوقوع في المباشرة والتصريح.

وهكذا ساير روائيو هذه الفترة الصراع الدموي بصراع فكري إيديولوجي، إذ "أرخت هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، وقرأنا مطارحات نظرية في الإيديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات"[1]، وغالبا ما كانت هذه المطارحات تستدعي الخطابات الغيرية لدحضها وإبراز ما تنطوي عليه من زيف، وتتخذ على الصعيد الفني كمحفزات تبرر برامج سردية تؤسس لثيمة العنف باعتبارها الثيمة الأساس في روايات العشرية السوداء.

[1] آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص 77.

المبحث الثاني: السرد المحكم.... ما قبل الحساسية الجديدة:

إن حديثنا عن سرد محكم في هذا المبحث هو اصطلاح استعرناه من سعيد يقطين، وجدناه أكثر دلالة واستيعابا لما سنثيره من قضايا ميزت السرد الجزائري في مراحل نشأته الأولى قبل الخوض في متاهات التجريب. يقول سعيد يقطين في معرض حديثه عن هذا السرد "هو محكم من حيث معمار القصة الذي يتبنى ما نسميه بعمود السرد والذي يبنى على الخطية، حيث إن هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل"[1] ولا يعني هذا الإحكام مؤشرا زمنيا فحسب بل هو متانة في البناء وتضافر لشتى المكونات "التي تعمل مجتمعة على خدمته مادام الهدف الرئيس للروائي هو تقديمها وسردها على هذه الصورة"[2] . وقد رأينا هذا الوصف مناسبا للمراحل الأولى لنشأة الرواية الجزائرية التي صادفت تباشير الاستقلال وطموحات البناء على الصعيد الاجتماعي والسياسي. ما انعكس على الأدب برؤى ومعالم أقرب للثبات أسس في خضمها الفن الروائي.

ولما كان المسار السردي تراكميا، يبنى فيه اللاحق على السابق وتؤسس الجماليات فيه أو تنقض على سابقاتها، ارتأينا أن نقصر هذا المبحث على مدونة تتشكل من أربع روايات رأى فيها الدكتور واسيني الأعرج النماذج التأسيسية الأولى للرواية الجزائرية وقدمها مجتمعة في مؤلف واحد تحت عنوان "مجمع النصوص الغائبة انطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية". لم يرفق واسيني الأعرج هذا المؤلف بأي دراسة نقدية بل اكتفى بجمع الروايات الواحدة جنب الأخرى بحجة أنها عزّ مطلبها في رفوف المكتبات، وباتت في منأى عن أيادي الباحثين. فاشتغلنا على هذه المدونة بأركانها

---

[1] سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي، مقال منشور ضمن كتاب الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004، دولة الكويت،ج2، 2008،ص140.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الأربع مستنبطين ملامح إحكام البنية السردية واحتكامها إلى جماليات الثابت واليقيني في مقابل النص المتعالي الذي سنشهده في مراحل التجريب التالية. إيمانا منا بأن "ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا"[1] لذلك كانت البنى السردية تتناغم إلى حد بعيد مع التوجه الاجتماعي العام المفعم بالوطنية وآمال الاستقلال. وقد رصدنا ملامح السرد المحكم من خمسة زوايا، تشكل كل زاوية منظورا وركنا في البنية السردية:

1.الرؤية الوثوقية:

اتسمت الرواية الجزائرية في مراحل التأسيس الأولى بطابع رؤيوي ينسجم إلى حد بعيد مع التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الأمة بعيد الاستقلال وما رافق ذلك من تجذر القيم الثورية والوطنية، ونظرات حالمة لآفاق البناء والإعمار. فلم يكن السرد في معزل عن هذا الغمار؛ بل تماسّ مع الواقع حدّ تمثّله، وشحذ الكتّاب أدواتهم الفنية خدمة لمساعي الأمة والوطن.

اتسقت البنية الروائية في مرحلة التأسيس مع البنية الذهنية المجتمعية، المفعمة بالروح الوطنية والشغوفة بمثاليات الاشتراكية التي رأى فيها الكادحون نموذجا أعلى للعدالة الاجتماعية، ولما كانت أنماط الوعي القارة في المجتمع: "هي رؤى للعالم يسندها الروائي إلى شخصيات تحمل هما اجتماعيا ووجوديا"[2] فقد حاولنا حصر جملة من الرؤى المتسمة باليقينية والوثوقية في مقابل التوتر والقلق الذي طبع السرد في مراحل تالية. وقد تبدّت لنا الرؤية الوثوقية للعالم في أربع تجليات: الرؤية المؤدلجة، الرؤية المفسرة، والطابع الوعظي، واليقين في المستقبل.

---

[1] سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي،،ص134.

[2] سيدي محمد عبد المالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2015، ص29.

أما الرؤية المؤدلجة الموجّهة فقد كان لها النصيب الوافر بعيد الاستقلال في زخم التأثر بمبادئ الاشتراكية وآفاقها الحالمة، وقد ظهرت بجلاء في روايات الطاهر وطّار، ففي رواية اللاز نجد تلك الوقفات الصريحة التي تروج للمد الشيوعي الذي كان في أوج أواره في العالم. وقد عاد بنا الطاهر وطّار من خلال شخصية زيدان إلى حرب التحرير وما رافق ذلك من صراع عنيف بين القيادة الثورية والحزب الشيوعي مثلما تصوره مشاهد الرواية التي ينتهي فيها زيدان ذبيحا على يد رفقاء السلاح ممن خالفوه المعتقد.

في خضم هذه الرؤية المؤدلجة المتشبعة بقيم الشيوعية يورد السارد عن زيدان الملقب بالأحمر نسبة لراية الشيوعيين قوله: "المسؤول الكبير سألني في المرة الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته أن الشيوعية ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء، وأنها عقيدة تقوم على الاقتناع المدرك للحياة"[1]. يتجلى في هذا المقتبس الإيمان العميق بالفكر الشيوعي الذي لم يكن خفيا في حياة الطاهر وطار، وقد لا يجدر بنا الاستشهاد بما هو خارج النص لإثبات ما هو نصي أساسا إلا من قبيل التدليل المسبق على أن الرواية في هذه المرحلة جعلت من الشخصيات أقنعة للسارد يوجهها وفق وجهته الفكرية. ولعل ما يثبت هذا ما نقف عليه من تبرير لهذا التوجه. ومن ذلك ما يرد في حديث حمو "رفيق" زيدان الأحمر: "يقول زيدان أنها لائقة بالفقراء والمساكين، وضدّ الأغنياء وكبار الملّاك، المجاهدون كلهم من الفقراء والمساكين، وكل ليلة نذبح عددا كبيرا من الأغنياء لأنهم ضدنا، ضدّ الثورة"[2] ، يشتمل هذا المقطع على الصراع الإيديولوجي بين الإقطاعيين والملاك من جهة والعمال الكادحين من جهة أخرى، وقد كانت شخصية زيدان التي وسمها السارد بكل سمات البطولة والقيادة والتضحية هي الفاعل المروج لهذه الإيديولوجيا. ما يثبت ما ذهبنا إليه في أنها كانت مقصدا لهذا

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، دار الفضاء الحرّ، الجزائر، دط، 2007، ص182

[2] المرجع نفسه، ص183.

المنجز الروائي. لا سيما حين ينتقل الأمر من طرح الأفكار إلى تثمينها وإطلاق الأحكام القيمية الإيجابية عنها، فعندما يتحدث حمو منبهرا عن زيدان الأحمر و تفكيره الصائب يقول : "إذا كان هذا لأنه أحمر فيجب أن نحمرّ كلنا، يجب أن تحمرّ الثورة كلها لتفكر تفكيرا سليما، وتصدر أحكاما صحيحة"[1]. فحقّ بذاك الحكم على أن الرؤية التي احتكمت إليها البنية السردية في رواية اللاز لم تخرج عن الرؤية الواثقة بامتلاك الحقيقة والتي تعتمد على "واحدية المنظور، وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث"[2].

ومما يمكن أن يندرج ضمن هذا الطرح في الرؤية الوثوقية للعالم، تلك الرؤية الثورية التي نلمسها في اللاز وريح الجنوب ومالاتذروه الرياح و من يوميات مدرسة حرة على حد سواء، فالقاسم المشترك بين هذه الأعمال هو الثورة بتحدياتها وآمالها، وقد عززت الرؤية الثورية في نفوس الكتاب اليقين في المستقبل، وعمّقت دواعي الأمل، وحب الأرض، فسعوا من خلال إبداعاتهم لترسيخها في جيل الاستقلال لخوض غمار الإعمار. ففي "من يوميات مدرسة حرة" مثلا تورد زهور ونيسي تدخلا صريحا للساردة/الكاتبة تقول فيه: "وهكذا اختلفت المفاهيم عند الشعب وعند الاستعمار... ولا يمكن أبدا أن تلتقي... والسبب بسيط، وقوي في آن واحد، هو أن نظرة الشعب للحرية والكرامة... نظرة كلية شمولية، كل شيء أو لا شيء البتة، حتى الأرواح... إلى الجحيم مقابل ذلك... ونظرة الاستعمار، كانت نظرية مريضة... نظرة مجزأة... الاستقلال لكن...والحماية، والتمدين، والاقتصاد... والأبوية مقابل..."[3]. إذ، على العكس من الرواية الجديدة، لم تطل الرؤيةَ الهشاشة والقلق رغم معاناة الحرب، بل عززت هذه المعاناة الإيمان العميق بالمستقبل على الصعيد الرؤيوي، أما من حيث البنية السردية

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص183.

[2] صبري حافظ، الرواية والواقع، مقال منشور ضمن كتاب الرواية العربية وممكنات السرد،ج2، ص187.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص390.

فإن هذا المقطع وغيره كثير يعدّ تدخلا مباشرا من الكاتبة في ثنايا السرد، فلا يستدعي الأمر تحليلا وتأويلا أمام هذا القدر من المباشرة في الطرح.

أما عن الرؤية المفسرة، فهي رؤية وسمت السرد الكلاسيكي، إذ يحل فيها السارد محلا يمتلك فيه الحقيقة، ويبدي معرفة بخفايا الأمور، فتغدو الرواية لا عملا فنيا فحسب، بل وعاء للمعرفة، وعادة ما تتخذ هذه الرؤية أحيانا شكل التدخلات المباشرة، حيث يوقف الزمن، ويتعطل الوصف، ويتخذ الكاتب موقع الهيمنة، بالتعليق، أو النقض، أو التأكيد والتبرير، وتكون في أحيان أخرى جزءا من أبنية الحوار أو الوصف. ولعلّ أكثر حضور لهذه الرؤية كان في ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدّوقة، فالثيمة الأساس التي انبنى عليها السرد ذات طابع اجتماعي يتعلق بتعليم المرأة وحريتها ووضعها في المجتمع البدوي، فاستغلّ السارد ذلك لتفسير بعض السلوكات الاجتماعية من باب العارف المثقف الخبير.

يصور السارد مشهد مرض نفيسة وعزوفها عن الطعام والكلام عندما حاول والدها تزويجها لشيخ البلدية مالك، فتبدّى الحال للأهل ضربا من المس استوجب حضور "الشيخ" العارف بالتعاويذ وطقوس الذبح وغيرها مما يتطلبه الشفاء، يعلّق السارد على هذه الحادثة قائلا: "ولكن هذا الإيمان بوجود الجن وبخطرها على الإنسان لا يقل عن الإيمان بإمكانية التغلب عليها بفضل السحرة الشيوخ من حفظة القرآن"[1]. يتجاوز عبد الحميد بن هدّوقة في هذا الموقف مقام الروائي إلى العليم بالسلوك الاجتماعي ومحاولته الوقوف على ظواهر اجتماعية راسخة في معتقد فئة اجتماعية معينة، ويبدي موقفا معرفيا مضادا حياله، متجشما عناء التوعية، والتعليل. ولكنه ليس تعليلا ولا انتقادا مبطّنا بقدر ما هو استدراك مباشر من الكاتب على شخصياته الورقية، وسطوة نافذة حيال العالم السردي وتأطير صارم لآفاق التلقي.

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص117.

لا يقف الأمر عند تفسير الظواهر الاجتماعية فحسب، بل يتجاوزه إلى تفسير الظواهر السيكولوجية، في مظهر سردي مرتبط إلى حد بعيد بالراوي العليم الذي طبع السرد الكلاسيكي، لكننا سنرجئ هذا الأمر لحينه، نكتفي بالتدليل على اتسام الرؤية بالوثوقية من خلال تحكم السارد في تفسير معطيات سردية –يفترض أنها تخييلية– استنادا لمعارف وحقائق من قبيل اليقينيات العلمية. ففي التوتر الذي طبع علاقة الراعي بابنة سيده نفيسة، يقف السارد موقف المفسّر، يقول: "هناك لحظات توتر يمرّ بها الإنسان فتزيل عن حيوانيته كل القيود الأخلاقية [..]. ولعلها هي النقطة التي ينشأ فيها كثير من الانحرافات السلوكية والشذوذات الجنسية، إن لم يكن جواب من الطرف المقابل، أو وجدت هناك قوة معارضة"[1]. يعمد السارد في هذا المقطع إلى إبراز كفاءته في تفسير السلوك الإنساني وعلاقة ذلك باحترام المنظومة القيمية أو تجاوزها. مدللا على ذلك بفهم عميق للعالم. .

يتأكد هذا الطّرح في غوصه في سيكولوجية شخصياته من منظور نفسي بحت حين يسرد وقع صورة الراعي التي علقت في ذهن نفيسة، يقول: "إن كثيرا من الحقائق الواقعة هي في بدايتها فروض ذهنية قابلة للوجود ولعدمه لكن الاستمرار في عرضها على الذهن وترديدها على التصور يبرزها في النهاية للوجود"[2]، إذ يعد هذا المقطع من قبيل التبرير العلمي المسبق لوقائع سردية لا يتجاوز وجودها مخيال الكاتب، ولكنه يعمد للظهور في صورة الخبير العارف بدقائق الأشياء وخباياها، يضيف:"وهكذا الراعي لم يكن موجودا في ذهن نفيسة من قبل، وها هو الآن موجود في ذاته وموجود في ذهن نفيسة باعتباره الطرف المقابل لما تمليه الغريزة"[3]. إذا صح أن نميّز بين لغة السرد وغيرها من مستويات اللغة. فإن المقطع الأول يكون أقرب إلى لغة العلوم لما يشتمل

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص67.

[2] مرجع نفسه، ص ن.

[3] مرجع نفسه، ص ن.

عليه من معجم علم النفس، ولا مبرر لإيراده في حبك الأحداث إلا من قبيل التفسير المرتبط أساسا بمعارف الكاتب وثقافته التي يؤمن بيقينيتها ويرغب في توجيه قارئه من خلالها.

"إن نعت الرواية بالتقليدية يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد"[1]، ومعلوم أن الرواية الجديدة–كما سنرى– قد عزفت عن هذا المقصد عندما تهاوت القناعات، وتبدد اليقين، وأما والحال غير ذلك في مرحلة تأسيس الرواية الجزائرية، فإننا نقف أمام سرد يتقصد الوعظ والإرشاد ويساير الأمة في مشروع نهضتها بعيد الاستقلال؛ إذ تفانى كتاب الرواية في ترسيخ قيم التضحية والوطنية ونكران الذات في سبيل الجماعة، فلم تخل أي رواية من الروايات الأربع التي اتخذنا منها مدونة في هذا المبحث من تمجيد للشهداء وبطولاتهم، ففي رواية "من يوميات مدرسة حرّة نقف على هذا التدخل من الساردة بعد مشهد يصور مجازفة الثائر "سي براهيم": " فهناك حيث يسكن الملائكة... يصبح كل شيء غال، كان أو رخيصا في كفة، وحرية الجزائر في كفة أخرى... تصبح الجزائر، والانتصار على العدو، يساوي الأم والولد والزوجة والحبيبة.."[2]. لا يمكن أن يعتبر هذا الخطاب ملفوظا وصفيا فحسب، بقدر ما يدفع للحمل على الاعتقاد بقيم التضحية والوطنية، هو خطاب إقناعي توجيهي بالأساس، ولا يمكن إغفال قدرته الحجاجية التي يستمدها من المشهد البطولي المؤثر الذي سبقه.

تتحقق الرؤية الوثوقية أيضا من خلال النظرة التفاؤلية للمستقبل، التي تتراءى لذهن الشخصيات، والتي تسعى لإشاعة الأمل في النفوس، معاكسة للوضع المأساوي الذي أحدثه المستعمر. ومن ذلك القبيل ما أورده محمد عرعار في "ما لا تذروه الرياح" بضرب من التقريرية والتصريح: "ولن يطول الزمن لتنال الجزائر استقلالها، وتعود لهذا

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر، 2008، ص80.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص386.

الشعب الابتسامة التي فقدها منذ زمن طويل. لن يطول الوقت ليحل ذلك اليوم المسعود الذي سيتمكن فيه هؤلاء الأطفال من العيش في نور الحرية وبهجة الاستقلال"[1]. نستطيع بعد استجلاء مضمون هذا الخطاب أن نستشف يقينية الرؤية لدى محمد عرعار، فلا يخفى أن أحداث السرد انتهت بشكل طوباوي رتيب، عندما يكف بشير عن غواية الارتماء في حضن فرنسا وينذر ما بقي من حياته –على مرضه– لخدمة الأرض والوطن، في شكل أقرب لمباشرة الوعظ لا تخييلات السرد.

2.الإيهام بالواقعية:

نحا كتاب هذه المرحلة منحى واقعيا، على عرف السرديات العربية آنذاك في محاكاة الواقع أو الاقتراب منه، وقد حاولنا ترصّد هذه الواقعية في الروايات المحل دراسة للوقوف على الأنماط السردية التي حاول الكتاب من خلالها تمثّل الوجود، انطلاقا من وعي جمالي يقوم على توجيه الفن لغايات ترصد تناقضات الواقع وتسجيل تفاصيله اليومية، وغالبا ما يصرح الكاتب بهذه الغاية في مطلع الرواية، في الإهداء أو في عتبات أولى لا تنتمي إلى الحبكة، فزهور ونيسي تصرح بهذه الغاية في عتبة بعنوان "كلمة لابدّ منها" والطاهر وطار يقدّم لرواية اللاز بإهداء للشهداء ثم كلمة للمؤلف يوضح فيه دوافع الكتابة ومقاصدها.

لقد استلهم الرعيل الأول من كتاب الرواية الجزائرية الحدث التاريخي وصاغوا على إثره عوالمهم الروائية. وقد حاولنا الوقوف على هذا المكون التاريخي في ريح الجنوب واللاز وما لا تذروه الرياح ومن يوميات مدرسة حرة، فكان أن رصدنا توظيف التاريخ على ضربين:

- ضرب توثيقي، يقدّم أحداثا تاريخية واقعية في قالب سيرذاتي.

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص312.

- ضرب يحاكي الأحداث الواقعية في قالب تخييلي.

أما الضرب الأول فقد انفردت به زهور ونيسي في رواية "من يوميات مدرسة حرّة"، فبعد أن أفردت جبهة التحرير الوطني بإهدائها، تثير جدل علاقة منجزها بالواقع تحت عنوان "كلمة لا بدّ منها"، تقول عن روايتها:" توضّح لي بأن ثلاثة عناصر هي مرتكزها: الجذور والأرضية التاريخية للحدث، الأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضية التاريخية في غضون الحدث ذاته بصفتهم حقيقة وواقعا، وليس خيالا أو أسطورة، الصيغة والأسلوب الذي يقدّم به هذا العمل للمجتمع"[1]، إذن تضع المؤلفة خطوطا عريضة لمنجزها السردي وتربطه بالواقع ربطا وثيقا لا يحتمل التأويل، وتشتغل حصرا على ثيمة الثورة، مصرّحة بالغاية التي ترومها وراء ذلك:"أردت أن يكون لي حظ المساهمة ولا أقول الريادة ببعض الحقائق القليلة عن أحداث أول نوفمبر الضخم"[2]، فالغاية التسجيلية التوثيقية لا تحتمل الشك في هذا المقتبس الذي مهّدت به الكاتبة لمتنها الروائي، حتى إذا ولجنا إلى متن النص وقفنا على فصول معنونة بعتبات تؤيّد هذا الطرح وتنامٍ زمني يتوافق مع السيرورة التاريخية لثورة نوفمبر، وقد وردت جل هذه الفصول الثماني على هاته الشاكلة:

- الفصل الثالث: أعراس الدم. (صيف عام1955).
- الفصل الرابع: مدرسة واحدة للتعليم هي المدرسة الحرّة. (صيف 1956).
- الفصل الخامس: عندما يذوب الأفراد في الجماعة. (شتاء1957).

لا ريب إذن أن زهور ونيسي تمثّلت الواقعية بتاريخية الأحداث، وتماهي منجزها مع السيرة الذاتية. فكيف تجلت الواقعية في الروايات الأخرى؟

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص351.

[2] المرجع نفسه، ص352.

نقف على ضرب ثان لتمثل الواقعية في الرواية التأسيسية، من خلال الإيهام بواقعية الحدث في شكل محاكاة تخييلية، لا في شكل تسريد للتاريخ في طابع توثيقي بحت، مثلما هو الحال عند الطاهر وطار الذي لم يختلف عن زهور ونيسي في التصريح بمقصدية الرواية بداية شأنه شأن الكثير من روايات هذه الحقبة، لكنه اختلف عنها في كونه يقف في مساحة يتماس فيها الفن مع التاريخ، أي كان أكثر فنية في تخييل المكون التاريخي، يقول: "إنني لست مؤرخا، ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها..."[1]، وهذا التشابه هو ما سنصطلح عليه "الإيهام بالواقعية"، التي تحققت في رواية اللاز من خلال تلك المشاهد التي تحاكي أحداثا ثورية، فشخصية اللاز وصفت في أكثر من مرة بأنها تمثّل الشعب الكادح الثائر، وغير اللاز الكثير من الشخصيات شأن حمو وقدور وغيرهما ممن لا يعدم أي مشهد ثوري من مناضلين أمثالهما، وسنتبيّن ذلك أكثر في هذا المقطع عن شخصية قدور: "ومنذ الغد بدأ العمل مع حمو .. شراء الأدوية والأحذية والمواد الغذائية وإرسالها إلى حيث لا يدري وكم ذهل حين رأى حمو الفقير البئيس يخرج الملايين من جيبه بينما عائلته تتضور جوعا ولباسه ممزق"[2]، إن رواية اللاز بمثل هذه المشاهد تعبّر عن نزوع لمحاكاة الواقع الثوري، أو إيهام القارئ بأن ما يقرأه يحظى بقدر من احتمالية للحدوث. وذلك لأن مثل هذه المشاهد النضالية ظلّت طيلة عقود تمجّد في الذاكرة الشعبية المحلية بشكل يكاد يكون مستنسخا، وهو ذات الاستنساخ الذي نلحظه عند محمد عرعار في رواية "ما لا تذروه الرياح" حين يشتغل على ثيمة الانسلاخ من مقومات الهوية والارتماء في حضن المجتمع الفرنسي من خلال الإيهام بواقعية شخصية البشير وواقعية الحدث المرتبط بقضية الاندماج في كنف المستعمر.

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص161.

وتتحقق واقعية السرد أكثر في الروايات الأربع من خلال الفضاء، فهو أكثر البنى قدرة على تمثّل الواقع بشكل فني، إذ واقعية المكان تمكّن السارد من الإيهام بواقعية الحدث، وتتيح له في الآن ذاته آفاقا للتخييل، فلجأ الكتاب للعبة اللغة من أجل التوفيق بين الأمرين من خلال الإغراق في وصف تفاصيل المكان ليضفوا عليه خصوصيات معينة، كخصوصيات البيئة المدنية أو البدوية...إلخ، حتى يخال القارئ تلك الوقفات الوصفية صورة فوتوغرافية لمشهد حقيقي، يلمّ الراوي بأدق تفاصيله. ورد في ريح الجنوب مثلا تصوير لحجرة في بيت نفيسة بهذه الدقة: "في أحد حيطانها ألصقت لوحة مستطيلة[...] وفي الحائط المقابل علّقت غرابيل وأوان فخرية من ذات المعاليق. في الزاوية صندوق كبير من خشب أخضر اللون به رسوم لحيتان وورود"[1]. فالراوي هنا يبدو عليما بدقائق الأمور، وليس إيرادها ترفا سرديا، وإنما هو اجتذاب للقارئ حتى يخال ما يقرأ تصويرا لفضاء واقعي، ويتحقق بذاك الإيهام المقصود.

3.السارد المهيمن/ الرواي العليم:

يقودنا الحديث عن تجليات السرد المحكم إلى الوقوف على المكانة التي يحظي بها السارد في المتن والتي لا تخرج عن نمطين[2]:

- يتنازل السارد عن سلطته، ويمنح للأصوات الأخرى عرض قصتها.
- يهيمن السارد على باقي الأصوات فتبدو أمامه خافتة.

أما وقد وقع اختيارنا على أربعة نماذج تأسيسية لما تتشارك فيه –في نظرنا– من صفات جامعة تدرجها ضمن سرد ما قبل الحساسية الجديدة، فإنه يمكن أن نلحظ بجلاء نزوع هذه الروايات للنمط الثاني حيث يهيمن السارد على باقي الشخصيات ولا يتيح لها فرصة إجلاء الأحداث والمشاهد إلا بالقدر اليسير، هذا إذا استثنينا رواية

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص27.

[2] ينظر: منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص308–309.

اللاز* التي يمكن الوقوف فيها على فعالية الشخصيات في العرض أكثر من حضور السارد في الحكي. وقد تجلت هيمنة السارد في روايات: ريح الجنوب، ما لا تذروه الرياح، من يوميات مدرسة حرة، في أمرين:

- الرؤية السردية: ترتبط "بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[1]
- تدخلات السارد: "حين يتلفظ بكلام ليخبر عن أفكار ولا ينقل أحداثا أو يسرد وقائع".[2]

أما الرؤى السردية التي عززت هيمنة السارد فقد وقفنا على مايصطلح عليه بـ "الرؤية مع" عند زهور ونيسي، إذ عرضت قدرا متساويا بين المعرفة بين السارد والشخصية، وذلك لأن السرد اعتمد على ضمير المتكلم، فالسارد ذاته شخصية روائية، وهو النمط الأنسب للروايات السيرذاتية.

خلافا لزهور ونيسي، فإن محمد عرعار وعبد الحميد بن هدّوقة يوظفان تقنية الرؤية من الخلف، حيث الراوي عليم بدقائق الأمور، يحرك الشخصيات ويعلم ما يجول في خواطرها، وملم بالأحداث وإن تباعدت وبالأمكنة وإن اختلفت. ولعلّ أبرز تجليات هذه الرؤية ينحصر في[3]:

- **استعمال ضمير الغائب:** وهو أكثر المؤشرات اللسانية شيوعا في السرد الكلاسيكي، إذ يوكل الحكي لسارد يؤطر الأحداث، وصراع الشخصيات وطبيعة أفكارها بتدخلاته وأوصافه لها[4]، فيكون ضمير الغائب هو الأكثر هيمنة في النص، وقد كان هذا الضمير أجلى عند محمد عرعار وأكثر استعمالا، حتى في بعض

* لا يمكن أن نغفل نضج الجانب التقني في السرد في رواية اللاز، رغم تقدمها الزمني على الكثير من الأعمال الروائية، إذ تكاد تخلو من الخطّية ويفسح فيها المجال للحوار بدينامية أكبر، وينسحب السارد غالبا أمام شخصياته فاسحا قدرا أكبر من الحرية لذلك قلّت استشهاداتنا بها في هذا المبحث.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010،ص76.

[2] المرجع نفسه، ص113.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص77،78،79.

[4] ينظر: منصوري مصطفى، مرجع سابق، ص204.

المشاهد التي كان العرض أنسب لها من الحكي، ففي معرض حديثه عن الرسائل التي كانت تبلغ البشير من أهله وهو في فرنسا يقول: "لم يفكر يوما في الإجابة عليها، بل قد ندم حتى على الرسائل الأولى التي بعثها لهم، وذكر فيها عنوانه... فما الفائدة من ذلك يا ترى؟ "[1]، نجد السارد في هذا المشهد ينوب عن الشخصية البطلة في عرض ما يجول في دواخلها، ولا يخفى على دارس أن المنولوج كتقنية حوارية تكون أجدى، وأكثر دينامية في هذا الموقف، غير أن محمد عرعار أكثر من الاعتماد على الحكي منه على العرض، ما جعل السرد يأخذ منحى رتيبا، ولا يجذب القارئ إلى معايشة الصراع الذي ترزأ فيه الشخصية بفعل الحوار الذي تحيا به الشخصيات مثلما يذهب إلى ذلك سعيد يقطين بل أن الحوارات الذي تبنى عليه مثل تلك النماذج تكون مضامينها معروفة لدينا[2]، ولا تضفي أي دينامية على المشهد، والملاحظ أنها وردت في المجمل قصيرة، تتخللها تعقيبات من السارد.

ولا يختلف الحال كثيرا في رواية ريح الجنوب، فضمير الغائب يمكن السارد من بسط هيمنته، في حكي الأحداث، ومن ذلك: "وهكذا قام ابن القاضي في الصباح الباكر ليذهب إلى القرية المركزية، حيث يسكن المعلم الطاهر. ووصلها مع طلوع الشمس فاتجه إلى مقهى الحاج قويدر الذي يؤمّه معظم السكان بهذه القرية وبالقرى المجاورة."[3]، يندرج هذا المقطع ضمن محكي الأحداث، الذي انفرد به السارد دون غيره، ولم تشاركه فيه الشخصيات إلا بالقدر اليسير، وإذا كان وعرضت الشخصية مشهدا أو مشروعا سرديا، يتبعها السارد عادة بتعليقات توجه القارئ ويستعيد من خلالها هيمنته على باقي الأصوات.

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص275.

[2] ينظر: سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص142.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص120.

– **المعرفة الخارجية:** يعرف ما يقع خارج الشخصية سواء في الفضاء الخارجي أو ما تخطط له شخصية أخرى.

يضطّلع السارد بمعرفة الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويلمّ بتحركاتهم ومشاريعهم السردية، ويطلع القارئ على ما لا تعلمه الشخصية عن نفسها. وقد تجلت هذه المعرفة التي يحيط بها السارد عند محمد عرعار في عدة مشاهد، وفي المشهد التالي الذي يصور البشير وقد تربص به رفقاؤه الفرنسيون لارتيابهم في خيانته ضرب من ذلك: "وعندما عاد السيد واتصل برفاقه هناك، قرروا أن يراقبوا البشير، ويطلعوا على جميع تحركاته وأفعاله، فخصصوا له مراقبين وتابعين يدرسون جميع ما يقوم به، وهو إلى الآن لا يعلم من ذلك شيئا"[1]، إذن يشارك السارد قارئه ما يحيط بالشخصية البطلة ويطلعه على بعض مصيرها، وما يتربص بها، "إنه أبدا هو الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء. من بداية الرواية إلى نهايتها نجد حضوره قويا يوجّه دفّة السرد"[2]، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتجاوزه إلى معرفة داخلية، إذ يكشف الراوي لقارئه ما يختلج الذوات، وما لا تفصح عنه لباقي الشخصيات. وقد جسّد عبد الحميد بن هدّوقة هذه الرؤية النافذة في استظهاره لما لم تبح به الحوارات، ففي مشهد سردي يحاور الطاهر [معلم وصديق مالك شيخ البلدية] الشيخ قدور صاحب مقهى القرية، فلا يجلي حوارهما ما في بواطن النفوس حتى يتدخل السارد على هاته الشاكلة: "كان الشاب يفكر في حياة أخرى غير التي عرفتها القرية... حياة تقوم على العجلة والمحرك، لا على الأقدام والفأس. وكان يفكر في السيطرة على الأرض، في استغلالها بلا شفقة[...] وكان الشيخ يفكر فيها كما يفكر آباؤه وأجداده منذ آلاف السنين"[3]، وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر إحاطة بعالم الرواية من الشخصيات ذاتها

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص307.

[2] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص141.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص40.

ويقاسم قارئه تلك المعرفة أحيانا، بما يبوّئهما نظرةً من علٍ، تقوّض أفاق التأويل، وتوجه مسارات التلقي نحو ما سطّره الكاتب سلفا.

أما تدخلات السارد المباشرة، فهي تختلف عن الرؤية السردية وتشكل مظهرا من مظاهر هيمنته على باقي الأصوات. حين يعطل الراوي الحكي والوصف ويتدخلّ بأشكال عديدة من الخطابات: خطاب تأملي، خطاب فلسفي، خطاب إيديولوجي[1]..إلخ، وهي في المجمل تنسجم مع مقصدية الوعظ التي سبق وأشرنا إليها، لأن الرؤية الجمالية الكلاسيكية للرواية باعتبارها وعاء للمعرفة أيضا، جعلت الروائيين يستطردون إلى ما لايمت بصلة إلى متنهم الحكائي إلا من باب التعقيب أو النقد، أو توجيه المتلقي نحو فكرة أو دحض أخرى.

بنبرة فلسفية توقف زهور ونيسي حبك الأحداث، لتتعمق في جدلية الخوف/الحياة، وكيف يكون الخوف متجذرا في الوجود الإنساني، يتفاقم وينحسر، فيحدث ما يحدثه في مصير الإنسان، تقول: "يدهشني في الحياة أننا نعيشها بحياء وتواضع إذا حالفنا اليأس والخوف، وبكبرياء وتعسف إذا حالفنا الأمل.. أو رحل عنا الخوف.. ويعجبني في الحياة أن لها جنودا وأسلحة فتاكة، ومنها هذا الخوف العنيد الذي لا يخاف من شيء آخر حتى من هذا الكائن الكبير الذي يسمى الإنسان"[2]، تبدو الكاتبة هنا في موقف فلسفي متدبر في الحياة، لكن هذا التدخل المستطرد لم يكن ممجوجا، لما لعبه النمط السيرذاتي للكاتبة من حرية اقتحام الأحداث وتحريكها وسردها والتعليق عليها بضمير المتكلم، ثم سرعان ما تعود لحكي الأحداث بعدما استوفت التعبير عن نظرتها الفلسفية.

وقد لا نبتعد عن ذلك في الوقوف على تدخلات تأملية، لكنها تختلف عن سابقتها في كونها أقل تجريدا، وتتعلق بموجودات يؤثث بها السارد عوالمه، ثم ينفرد بالتعليق

[1] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص113 وما بعدها.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص357.

عليها، ولا نقصد في هذا تلك الوقفات الوصفية التي هي والسرد صنوان من صميم المنجز الروائي وإنما نرمي إلى تلك الوقفات التي لا تتجاوز أن تكون انطباعا ذاتيا يخص السارد نفسه، بغض النظر عن شخصياته، ومن ذلك ما يفعله عبد الحميد بن هدوقة حين يصف أنغام الراعي في فراغ القرية: "كم هي جميلة هاته الأنغام [...] إنها بصفائها وعذوبتها تجعل فراغ القرية أجمل مما أبدعه العمران"[1]. لا ترتبط مثل هذه الومضة التأملية برابط علية بما قبلها إلا من باب التذكير بحضور السارد، وسلطويته على عالمه المتخيّل، ويتجاوز هذا التأمل حدود البصري المرئي إلى الاستطراد بخطابات إيديولوجية، يكون فيها السارد أبعد عن القص في خطاب إيديولوجي توجيهي مباشر لقارئه، فعبد الحميد بن هدوقة لا يتورع عن إبداء موقفه حيال وضع المرأة الريفية، يقول:"هذه المرأة التي في الإرث لها نصف حظ الرجل، وفي الحياة لا حظ لها معه مطلقا. فهو أبدا السيد سواء كان زوجا أو أبا أو أخا أو ابنا. وهي التي لا تمنح لها حرية الخروج إلا ثلاث مرات في عمرها: الأولى من بطن أمها والثانية خروجها إلى دار زوجها والثالثة إلى قبرها"[2]. لا يرد مثل هذا الخطاب على لسان شخصية من شخصيات "ريح الجنوب" وإنما يرد في شكل صيغة توجيهية وعظية تستهدف القارئ بعيدا عن المتخيل السردي، تكرس هيمنة السارد و"يكشف لنا رؤية سردية ومعرفية يملكها الروائي، وهو يتماهى مع الراوي ليجسد لنا طريقة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم، كما يسعى الكاتب إلى تقديمها"[3] باعتباره سيدا في عالمه الروائي ومالكا لمفاتيحه، وليست الرواية بذلك سوى أداة فنية تستوعب المعرفة والمواقف التي يتبناها صاحبها أو يريد أن يجهز عليها، بعد أن يستدرج قارئه إلى ثناياها ليطاله بأكبر قدر من التأثير، ولسنا في هذا المقام في موقف الانتقاص من الرواية التأسيسية وتنزيه للرواية التجريبية من أي

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص111.

[3] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص141.

حمولة إيديولوجية، ولكننا في معرض مقارنة بين نمطين لكل منهما مبرراته الفنية التي أوجدته.

4.البناء المحكم:

يرى عبد المالك مرتاض أن الرواية التقليدية تتميز ."بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض؛ إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما"[1]، ولم تخرج الروايات الأربع التي بادرنا في تحليل مقاطع منها عن هذا النهج، إذ وردت بنيتها محكمة متينة، يمت السابق منها إلى اللاحق*.

ينمو الحدث في رواية "مالاتذروه الرياح بشكل عضوي، ويعمد السارد على الحفاظ على خطّيتها من خلال بناء محكم، يقول: "لم ينج أحد [...] لقد حدث كل هذا لمجرد أن العساكر سمعوا أن جماعة من المجاهدين في تلك القرية... فاضطرموا غضبا، [...] وقرروا القضاء على القرية بأكملها"[2]، يصور هذا المشهد مجزرة استبيحت فيها القرية من قبل الفرنسيين، ولكن اللافت أن هذا الملفوظ يحرص على تعليل الحدث ولا يترك أي فجوة مثار استفهام، ولا يقف الأمر عند هذا التعليل بل يتناسل من الحدث حدث آخر، فبسبب مقتل الوالدين في هذه المجزرة، ينزح العباسي إلى المدينة وهكذا تتناسل الأحداث "وهي تتشكل وفق صورة منطقية تقوم على العلية: هناك نتائج هي وليدة أسباب، يترجم ذلك على صعيد الخطية التي تتجلى على مستوى تطور الحدث"[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ديسمبر1998، ص75.

* نشير إلى أن النزعة الواقعية ترفض "مبدأ الصدفة" وتكرّس مبدأ العلية، وهذا ما يعزز ما ذهبنا إليه في معرض حديثنا عن الإيهام بالواقعية.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص304.

[3] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص142.

عادة ما تتطور الأحداث في الرواية التقليدية لتبلغ مستوى تأزم يصطلح عليه بالعقدة، يتلوها الانفراج، وقد كان ذاك ديدن الرواية التقليدية، وهنا يبرز الروائي براعته في حبك الأحداث بقدر من التتباع والخطية ويحشد لها ما أوتي من دواعي العلية والمنطقية في سبيل بلوغ تلك الذروة . ففي رواية ما لا تذروه الرياح تبلغ الأحداث ذروتها عندما يبلغ إلى مسامع البشير نبأ الاستقلال وهو المثقل بإثم الخيانة، ثم تتدرج الأحداث نحو الحل بمرضه وتوبته وعزمه على التكفير عن ذلك بنذر ما تبقى من عمره خدمة لوطنه.

أما رواية ريح الجنوب فقد كانت أكثر حبكا ومتانة؛ يبلغ التأزم أوجه في عزم نفيسة على الفرار من القرية، يصور السارد في المقطع الموالي صراعها الداخلي: "عجبا، فكرة كهذه تبقى مخفية إلى الآن، الفرار هو الحل، وهو الطريق وهو الاختيار. آه يا إلاهي إنني بعد أشعر بالسعادة. الفرار هو الفكرة التي انتهت إليها نفيسة وهو الحل الذي وقع عليه اختيارها"[1]، يدفع السارد بشكل صريح في هذا المقطع نحو الانفراج التي تنتهي بتعرض نفيسة للدغ وإنقاذها من قبل الراعي، ثم اكتشاف أمرها من قبل الأب الذي يندفع لينتقم لشرفه من الراعي الذي آواه. وهكذا نجد الأحداث تحبك دون فجوات، وتتنامى في شكل عضوي ثم تتأزم وتنحدر نحو الانفراج.

أما رواية "من يوميات مدرسة حرة" فلم تعتمد على معمار الحبكة والعقدة والحل، وذلك بتصريح جلي من زهور ونيسي التي تقول في تقديمها:"قدّمت هذا النص بصيغة الرواية، وقد أكون لم أستند على: الحبكة، والبطل، والعقدة، والموضوع، إلا أنني –وأشدد هنا– قد تمسكت بمقومات الفن الروائي"[2]* ، غير أن ذلك لم يمس –في نظرنا– من خطية السرد، ما دامت الأحداث تحتكم لمبدأ العلية، ولمنطق الواقع، وللتتابع الزمني

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص118.

[2] المرجع نفسه، ص352.

*نتساءل كيف للكاتبة أن لا تستند على كل هذه الأركان ويظل منجزها مع ذلك روائيا؟ كما نتساءل عن مفهوم البطولة الذي تزعم زهور ونيسي عدم توفره في نصها مع أن كل مؤشرات البطولة تتفق مع "ذات الساردة التي طبعت النص بضمير المتكلم؟ ما يؤكد إشكالية تجنيس هذا النص مرة أخرى، ما لم نبحث عن مسوغات ذات علاقة بالبوادر الأولى لنشأة الرواية في الجزائر، ومنطقية أن يعتريها النقص ككل عمل فني لم تنضج أدواته بعد.

التاريخي، فهذا المنجز يظل محل جدل حول هويته الروائية أو السير ذاتية، ويكفي الأمر للتدليل على خطية السرد في هذا المنجز خضوعه لأحداث تاريخية وردت مرتبة في شكل فصول كما يلي:

- سقف المسجد. ربيع عام 1955.
- أعراس الدّم. صيف عام 1955.
- مدرسة واحدة للتعليم هي المدرسة الحرة. صيف 1956.
- عندما يذوب الأفراد في المجموعة. شتاء 1957.
- ونجح الإضراب. جانفي 1957.
- الفجر العنيد. 18 فيفري 1958.
- زغردة الملايين. ديسمبر 1960.

رتّبت هذه الفصول وما اشتملته من أحداث وفق خطية زمنية، عززت إحكام البنية، وإذا نحن تأملنا هذه الخطية لوجدناها سمة لا يمكن إغفالها في أعمال تلك الفترة، وقد يجسدها معمار الحبكة والعقدة والحل، أو الترتيب الزمني في الرواية السير ذاتية بعيدا عن تقنيات التلاعب بالزمن التي شهدتها الرواية الجديدة لاحقا. ولا يجد الدارس مفارقات زمنية ذات بال، بل على العكس من ذلك يساير زمن السرد الترتيب الطبيعي المنطقي للأحداث في زمن القصة، وفق ما هو مصرح تحت عنونة الفصول كما شهدنا عند زهور ونيسي التي اقتربت في سردها من التأريخ، لولا الطابع الذاتي، وبعض المواقف الغنائية التي تعيد منجزها إلى ساحة الأدب، وإذا نظرنا بعين المقارنة إلى الروايات الأربع فإن رواية اللاز هي الوحيدة التي كانت أكثر جرأة في التمرد على خطية الزمن، إذ استهلها الطاهر وطار بمشهد بعيد الاستقلال استثار من خلاله الذاكرة من خلال تقنية الاسترجاع ليعيد نبش أحداث حرب التحرير، أما باقي النصوص فظلت كلاسيكية المعمار تستند لمنطقية في العرض ولخطية زمنية جد محكمة.

5. الشخصية المحورية:

لا يمكن الحديث عن أي عمل سردي دون الحديث عن الشخصية وذلك لأنها "كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها"[1] تحرك الأحداث، وتستقطب القارئ لتتبع مسارها. غير أن هذه الشخصية الروائية ظلت محل تجاذب أمام تحولات السرد في شتى الحقب ولم تحظ بالثبات في أهميتها دوما. أما والمقام مقام حديث عن الرواية الجزائرية في طابعها التأسيسي الكلاسيكي المحكم فإنه جلي أنها شأن الرواية التقليدية الأوروبية في أولى مراحلها "تركز كثيرا على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب"[2] حتى لأنها تطغى على باقي مكونات السرد التي تبدو ضامرة أمامها "فكان لا شيء في الرواية غير الشخصية وغطرستها، واختيالها وغلوائها."[3]، تستقطب باقي مكونات السرد إلى مدارها، فلا يستقيم لها وجود إن لم تنتظم في علاقات معها. وإذا شئنا استجلاء ملامح هذا البروز في روايات السبعينات والثمانينات فإنه يتبدى لنا في نصوصنا الأربعة من خلال منظورات ثلاثة:

أ. البطولة:

كرّست الرواية الجزائرية في فترة التأسيس محورية البطل في العمل السردي، وارتبطت كل مكونات العالم السردي بهذا العنصر لإضفاء أكبر قد من التأثير في القارئ، وقد رصدنا ملامح البطولة من خلال جملة من المقاييس التي ضبطها دارسو الأدب. تنحصر هذه المقاييس في المجمل في وفرة المعلومات والعلامات والإشارات التي يحظى بها البطل مقارنة بالشخصيات الأخرى[4] وهو مقياس كمي إذا ما قورن

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص40.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص50.

[4] ينظر: محمد بوعزة، مرجع سابق، ص49.

بباقي المعايير التي سنعتمدها لاحقا، يتحدد وفقها التقسيم الكلاسيكي للشخصيات الثانوية والرئيسية أيضا. ومن ذلك شخصية نفيسة في ريح الجنوب واللاز في رواية اللاز والبشير في رواية ما لا تذروه الرياح. ومما يدفع للأخذ بهذا الطرح في رواية اللاز مثلا اعتماد اسم الشخصية البطلة عنوانا للرواية ككل.

كما نقف على جملة من المعايير النوعية[1] التي ميزت شخصيات بعينها يمكن أن نحكم على إثرها بأن تلك الشخصيات تتصف بالبطولة، ومن ذلك:

-**إفرادها بجملة من الصفات** التي لا تتوفر في الشخصيات الأخرى: فشخصية نفيسة في ريح الجنوب استحقت دور البطولة بتميزها عن بنات قريتها: "إنها تكره العمل، تكره أن تكون مثل أي بنت، تعين أمها في شؤون المنزل"[2] فالسارد يصرح بداية بأن شخصيته البطلة تختلف عن بنات بيئتها، عصية عن الاندماج في الأعراف القروية وقد شقت لها آمالا وأحلاما لا تتاح للمرأة الريفية.

-**الحضور البارز** في شتى السياقات بما يعزز ترسيخه في ذاكرة القارئ: وهنا يسيطر البطل على الحوارات ويستفرد بالوصف، ويكون ذاتا فاعلة في شتى المشاريع السردية، فشخصية نفيسة كانت مستضعفة من منظور اجتماعي أما حضورها في العالم السردي فلا يكاد يخلو منه أي مشهد، فهي الحاضرة في الحوارات الداخلية، مثل: "وخطرت بباله فكرة قديمة، وهو يرى نافذة حجرة نفيسة ما تزال مغلقة، فكرة بعثت في نفسه سرورا غامضا وكان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته نفيسة"[3] وهي موضوع الحوارات التي بين الشخصيات: "فاستأنف ابن القاضي حديثه الذي كان سببا في إغماء نفيسة فقال مخاطبا زوجته: الحمد لله الذي عجّل بالشفاء، والمهم الآن هو إعداد ما

[1] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص50 وما بعدها.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص23.

يقتضيه زواج بنت وحيدة ذات حسب ونسب"[1] وهي موضوع قيمة ومحفز لجل المشاريع السردية.

-**التحديد القبلي** وذلك في النماذج السيرذاتية، حيث "البطل هو الشخصية الوحيدة التي تتطابق مع ضمير المتكلم"[2]، وقد كان ذلك جليا في رواية "من يوميات مدرسة حرّة" التي ورد في مستهلها "كان اللوح قديما ومشققا وطلاؤه باهت حتى أن الرسم الذي كان عليه أضحى رغم جماله غير جميل... كنت أنظر إليه بإعجاب وإلى نفسي بشفقة.. وكأني ألوم الزمن"[3] فالساردة اختطت لنفسها نمط المذكرات، وبادءت قراءها بسرد ما عايشته من أحداث ثورية فلا نكاد نلمح مشهدا ليس للراوي به معاينة وحضور مستحوذة بذلك على دور البطولة.

ب. واقعية الشخصية:

تحرّت الرواية التقليدية قدر الإمكان استنساخ شخصيات روائية لـ"تكون صورة مصغرة للعالم الواقعي"[4] معتقدين أنها تمثّل "الوجه الأمين، أو الوجه الآخر على الأقل، للحياة الاجتماعية التي كانت تزعم أنها تستطيع أن تعالج قضاياها بكفاءة وامتياز"[5] لذلك وجدوا فيها بابا لاستيعاب هموم المجتمع بتناقضاته وقربتهم من المبتغى الواقعي الذي نزع إليه الأدب ردحا من الزمن.

أولى تجليات الواقعية على مستوى الشخصية الروائية هو دقّة تصوير الملامح بشكل يكاد يكون فوتوغرافيا، في محاولة لإيهام القارئ بوجودها الفيزيقي" فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، ملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها،

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص 119.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص54.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص354.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73.

[5] المرجع نفسه، ص81.

وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها..."[1]، ومن ذلك حين يصور بن هدوقة راعي ابن القاضي: "في عينيه بريق حالم يعبر عن هذا العالم المجهول الذي أحستاه ولم تدركاه. أنف قصير يعبر عن سذاجة صاحبه[...] حمرة تكسو بشرته تشبه حمرة الرمان"[2]، إذ لا يخفى أن السارد بذل جهدا في سبيل تقريب الصورة إلى القارئ في شكل واقعي لا يتخلله شك في تاريخيتها، وهو منحى كان أكثر شيوعا في الرواية الواقعية والاجتماعية.

ومما يلحظ في هذا الباب أيضا الإسهاب في وصف طبائع الشخصيات وحركاتها، حتى يخالها القارئ ماثلة أمام عينيه، ومن ذلك حين يصور محمد عرعار العباسي بقوله: "فأخذ يضرب الأرض برجله اليسرى ضربات قوية متزنة، مرة إلى الأمام ومرة على الخلف، ويردد أغنية شعبية معروفة، دون كلل أو تعب فأخذت ضربات رجليه تزداد قوة، وصوته يعلو ويرتفع"[3] وهكذا يمعن السرد في عرض تفاصيل أشبه بلقطات سينمائية، توهم القارئ بواقعية الحدث، ويسعى جاهدا لإحداث تناغم بين الزمان والمكان والحدث في سبيل تقريب الشخصية من حقيقة اجتماعية أو تاريخية.

ج. الشخصية/الكاتب:

أما ثالث ما يميز الشخصية في السرد التقليدي فهو علاقتها بالكاتب، فغالبا ما كانت الشخصية الروائية تخضع "لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وإيديولوجيته: أي فلسفته في الحياة"[4] لذلك يمكن وصفها بالوعاء الذي يصب فيه خطابه لإحداث وعي لدى القارئ، خلافا لما سنشهده في مراحل التجريب اللاحقة*[5] من تحرر الشخصية الروائية من سطوة الكاتب.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص76.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 252.

[4] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص75-76.

* لا يعني أن الرواية التجريبية تملصت من كل حضور للكاتب، غير أنها افتتّت لها طرائق تجعلها أرفع عن المباشرة، وحجزت للكاتب دورا لا يفوق شخصيات متخيّله، مثل تقنية الميتاسرد التي سنفصلها في الفصل الأخير.

وهكذا إذا تفحصنا ريح الجنوب وجدنا تلك المطارحات الإيديولوجية ممثلة في شخص مالك وصديقه المعلم وابن القاضي، وإذا استجلينا رواية اللاز نجد الطاهر وطار يروج للأفكار اليسارية من خلال شخصية زيدان.

ولا يعني هذا أن الشخصية البطلة هي الكفيلة بالتعبير عن آراء صاحبها فحسب، فشخصية البشير اضطلعت بدور البطولة في ما لا تذروه الرياح لكنه البطل السلبي المنافي للقيم الاجتماعية المثلى في بيئته، ورغم ذلك يمكن الحكم بأن محمد عرعار وظف شخصية البشير وأسند لها كل الأدوار السلبية ليقوض أطروحة التجنيس والاندماج في المجتمع الفرنسي من خلال الإدانات المتكررة في خطابات أخيه العباسي، بل نقف على خطابات توجيهية غاية في المباشرة ومن ذلك ما يردده البشير بعد مرضه وعودته لوطنه: "سأكفر عن ذنوبي [...] إذا كان الشعب الجزائري قد ضحى في أيام الثورة بالعزيز والغالي وكنت أنا لا أبذل شيئا ...سأجعل من نفسي الباذل الوحيد وكل الشعب المستفيد والمستريح"[1]. إن هذا الخطاب يشي بوعظية طافحة تدعو من قصّر في حرب التحرير للمساهمة في معركة البناء، وهي أقرب لقناعة الكاتب التي يتغيّا ترسيخها لدى قرّائه منها إلى المآل الفني المقبول لأحداث الرواية، وذلك لأن سرعة تغيّر الأحداث بين النقيضين دلّت على وهن جلي في البناء.

6.اللغة التقريرية:

اتسمت البنية اللغوية في السرد التقليدي بجملة من الخصائص التي تميزها عن الرواية الجديدة، "وهي لغة تتصف بالتقريرية أو البلاغة الشكلية، أو تعلوها نبرة خطابية حماسية أحيانا وكثيرا ما يرصّع النسيج اللغوي بأبيات من الشعر القديم أو الحديث أو الأقوال السائرة المنمقة التي يؤتى بها لا لبلورة الحدث أو تنمية الشخصية، بل لتدل

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص 332.

على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه، أو لتأكيد العبر"[1] وقد كان لهذه السمات حضور بالغ في نصوصنا الأربعة، فيما أطلقنا عليه ما قبل الحساسية الجديدة.

كان للغة التوثيقية التقريرية حضور لافت، فالثيمة التي اشتغلت عليها البنية السردية في ريح الجنوب واللاز ومالا تذروه الريح ومن يوميات مدرسة حرة ذات بعد توثيقي تأريخي في جل جوانبها، لذلك نقف في هذه الروايات على بنية لغوية تتسم بالمباشرة والتقرير، ففي ريح الجنوب يعود السارد إلى عام البون بهذا التفصيل: "وكان عام البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية. وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 إلى سنة 1949، وكانت معظم سني الحرب سني جدب ومجاعة"[2]. تكثر في روايات هذه الفترة هذه التدخلات السردية التي يتدخل فيها السارد شارحا ومفسرا، من قبيل العليم بخبايا الأمور الواسع الثقافة، وهي ترتكز أساسا على اللغة التقريرية المباشرة، التي تطغى فيها الوظيفة الإخبارية للغة دون الحاجة لمتطلبات أسلوبية أخرى، ولا يختلف الحال عن ذلك في رواية اللاز، إذ تحبك الأحداث بلغة تقريرية في كثير من المشاهد، وتعطى الأهمية البالغة للحدث لا للغة التي تعبر عنه، ومن ذلك ما نلمحه في هذا المقطع في معرض سرد أزمة الحزب الشيوعي مع جبهة التحرير:"لأول مرّة في التاريخ يطرح موضوع تكوين جبهة وطنية من أفراد لا من أحزاب.. هذا يعني تكوين حزب جديد. إذا كانت الخلافات والتصدّعات داخل الحركة الوطنية، تدعو بعض أعضائها إلى تكوين هذا الحزب، فإنه ليس من الضروري، أن يطلب من الأحزاب الأخرى أن تحل نفسها.." [3]، الواضح أن اللغة في هذه النماذج تؤدي وظيفتها الإخبارية فحسب، دون أن تؤسس لتحولات دلالية ذات وظيفة جمالية،

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص9-10.

[2] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص202.

ما يضعها في متناول القارئ العادي كونها تقترب من لغة الصحف اليومية ولغة الخطابات السياسية.

أما مسعى تجاوز الوظيفة الإخبارية إلى مستويات جمالية أعمق، فإنه وقع غالبا في البلاغة الشكلية الكلاسيكية، التي عادة ما توصف تراكيبها بالجزالة والفخامة، وهي تختلف عما نشهده في الرواية الجديدة من جماليات مستحدثة. كان لهذه البلاغة النصيب الأوفر في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، ففي معرض حديثه عن حلم نفيسة يقول: "وإذا روحها تشرق بأنوار السموات والأرض، أنوار لا هي بيضاء ولا هي خضراء ولا هي زرقاء وإنما مزيج من هذه الألوان يحار العقل في تحديدها... "[1] اتسم هذا المشهد –الذي اكتفينا بإيراد مستهله فحسب تفاديا لطول الاقتباس– بمعجم صوفي، نأى به عن التقريرية التي سبق وأشرنا إليها، من قبيل:"الملكوتات العليا، جنة الرضى والرضوان، تشرق بأنوار السماوت"، ما شأنه أن ينقل القارئ من مستويين لغة مباشرة تقريرية، إلى لغة جزلة قوية، وقد لاحظنا في روايات هذه الفترة عموما ورواية ريح الجنوب خصوصا أن ثمة إمعان في الوصف، وغالبا ما يتوشح ذلك الوصف بنسيج لغوي محكم في مفرداته رغم صوره المألوفة، إذ "كثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تفتقر إلى الماء وتحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية"[2]، ولكن رغم ذلك لا يمكن أن توصف لغة هذا الخطاب سوى بالمتانة والإحكام وعدم انفتاحها على غير المعجم الفصيح، بل إن الإمعان في توخي هذه الجزالة بيّن في ما تخلل الخطاب السردي من استحضار للأقوال المأثورة والأبيات الشعرية الراسخة في الذاكرة العربية من قبيل: "فأنشد الطاهر بيتا من الشعر: حواجبنا تقضي الحوائج بيننا ونحن سكوت والهوى يتكلم."[3]، وقد يبدو الأمر من

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص114.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص50.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص51.

البداهة بمكان ما دام الخطاب صادرا عن طاهر صديق مالك وهو المعلم المشبع بقيم العروبة والقومية، لكن الأمر ينم عن خلفيات أكثر عمقا حين تصدر مثل هذه المقاطع عن العجوز رحمة: " الطريق هي هذه كما يقول المثل: لا تكن حلوا فتبلع ولا مرا فتدفع [...] دعيها تفعل ما تشاء. المثل يقول: من لا يحدثه قلبه لا يفيد تذكيره"[1]، إن نزوع هذا الخطاب إلى اللغة الفصحى والاستحضار المكين للقول المأثور في صيغته التراثية ينم عن وعي جمالي مؤسس عند عبد الحميد بن هدوقة، مادام الخطاب لا يختلف في رصانته وجزالته باختلاف الشخصية التي يصدر عنها، وإنما يحتفظ بذات الجزالة ما عزا بعبد الملك مرتاض إلى الزعم بأن نصوص بن هدوقة أدنى إلى الشعر منها إلى النثر القصصي، وأن الشخصيات تكاد تكون دمى لا حياة فيها[2]، ولعلنا نكون أميل إلى هذا الطرح حين نجد نظير تلك المقاطع الحوارية صادرة عن العجوز رحمة صانعة الفخار لا تقل رصانة في نسجها عن تلك الصادرة عن الطاهر المعلم المثقف.

تكرست اللغة التقريرية التصويرية أيضا من خلال فتور الحوارات، إذ لا نجد خطابات حوارية دينامية –باستثناء رواية اللاز– تدفع نحو تنامي السرد، بل على العكس من ذلك يرد الحوار غالبا مقتضبا، كثيرا ما يتدخل السارد ليكمل ما يعتريه من نقص، وقد كانت هذه البنى الحوارية أكثر هشاشة في ما لا تذروه الرياح ومن يوميات مدرسة حرة كما سبق وأشرنا.

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، ص33.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، دط، ص176.

المبحث الثالث: الرواية الجزائرية ورهانات التجديد والتجريب

1. المصطلح والمرجعيات:

اقترن التجديد في الرواية العربية بمصطلح التجريب، الذي ظهر بداية في الآداب الغربية، وإذا خضنا في البحث عن أولى استعمالات هذا المصطلح فسنجده يعود إلى إيميل زولا في سياق الانبهار بالعلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر، إذ استعمل من قبل دارون وكلود برنارد الذي أسس لقواعد المنهج التجريبي. فلما كان زولا بشّر بالرواية التجريبية سنة 1879م[1] مدفوعا بالفتوحات الباهرة التي حققها المنهج التجريبي في الطبيعيات، فأصدر كتابه "الرواية التجريبية" الذي تصور فيه الرواية "كاختبار للأوضاع المختلفة للإنسان، في الطبقة والفئة والأسرة والمهنة والحالة النفسية"[2]، مثلما يتجاوز العالم الطبيعيات مسلمات سابقيه بتجارب جديدة دوما.

ولما أن كان العصر الحديث عصر الرواية بامتياز، فإنه ما من مصطلح نقدي لازم السرد شأن التجريب، لما يرتبط به من معاني التجديد، ولما خطته الرواية من رهانات في التحديث والتجاوز.

ولما تجاوزت الرواية العربية مراحل النضج وتاقت إلى الثورة على التقاليد السردية وخطت لها عوالم جديدة أصبحت الرواية التجريبية واقعا فنيا وأدبيا، يختلف الدارسون في تحديدها وتتعالى عن التنميط والنمذجة، لكنهم يجمعون على أنها "ليست مذهبا أدبيا ولا تيارا روائيا، بل هي مناخ وميل مغروز في شخصية الكاتب. لهذا لا تتشابه أعمال الروائيين التي ينسبها النقاد إلى الرواية التجريبية"[3]، وقد طفا هذا الاختلاف

---

[1] نجلاء العيفة، التجريب المصطلح والمفهوم،مجلة المداد، 2020، العدد2، المجلد 10، ص 317.

[2] أمينة رشيد، قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1996، القاهرة، ص132.

[3] لطفي زيتوني ، تعقيبا على مقال التجريب في الإبداع الروائي لصلاح فضل، الرواية العربية وممكنات السرد، ج1، ص119.

الاصطلاحي على التسميات المتباينة التي أطلقت على الرواية في ربعها الأخير من القرن السابق فسميت "رواية اللارواية Anti novel، والرواية التجريبية Experimental novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، الرواية الشيئية، والرواية الجديدة New novel"[1]، لكن هذه التوجهات على كثرتها لم تلق الرواج الذي لقيه مصطلح التجريب.

في محاولة لتأصيل مفهوم نقدي للتجريب في السرد العربي رأى سعيد يقطين: "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[2]، وهذا التجاوز مرتبط أساسا بتجاوز الأطر التقليدية والخروج عن الأنماط السائدة بالسعي الدؤوب نحو الممكن، وعدم التقوقع في قوالب لا تساير التحولات التي يشهدها العالم. أما صلاح فضل فقد صاغ له مفهوما أكثر تفصيلا باعتباره "قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[3]، إذن فالسرد التجريبي من هذا المنطلق عصي عن الثبات دائب التحول، وهذا جوهر الإبداع لأن الإبداع يقوم على الجدة والرغبة الدائمة في تحقيق الدهشة وذلك لا يتأتى إلا بالخروج عن المألوف، إنه "يخترق مساره ضدّ التيارات السائدة بصعوبة شديدة"[4]، وذلك يعني التأسيس لذائقة جمالية جديدة، فليس كل جديد مستساغ ورغم ذلك يظل التجاوز مقصدا مروما، فالرواية بهذا المفهوم بحث دائم وليست وعاء للحقيقة.

إن المتطلع للروايات التي تنهل من فلسفة التجريب يواجه إشكالية العلاقة بين الراهن والتقليدي من جهة، فيجد أنها علاقة قطيعة، ورفض، ومن جهة أخرى علاقة

---

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص14.

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 287.

[3] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، د ت، ص3

[4] المرجع نفسه، ص ن.

الروايات الراهنة بعضها ببعض فيجد أنها تنزع إلى الاختلاف و"لا يجمعها سوى خروجها على السائد المألوف"[1]، وما عدا ذلك فقوامه التجاوز والتخطي، حتى"صارت كل رواية في حدّ ذاتها تجربة سردية خاصة لا علاقة لها بغيرها من التجارب إلا في السمات العامة"[2]، حتى لا تشتط بعض الآراء تطرفا في أن الإقرار بمبدأ الرفض والتجاوز قد يجعل ماهية الجنس الروائي على المحك، فمناط الأمر التجديد في عوالم الرواية وتقنياتها مع الاحتفاظ بما يضمن هويتها كفن سردي يتميز عن باقي الأجناس الأدبية.

وعلى صعيد آخر: هل يمكن الحكم أن الرواية التجريبية ظهرت بعد شكوك راودت الروائيين حول قدرة الرواية على الاستجابة للمستجدات الاجتماعية والثقافية؟

الواضح أن التجريب مسايرة لأزمات الإنسان المعاصر. الذي اهتزت يقينياته في النظم الفكرية والقيم الجمالية التي تحكم العالم، فعمد إلى تحديث أساليب تعبيره وتقنياته الفنية، ليتخطّى ما هو فيه، وذلك لأن التحديث بتعبير شكري عزيز الماضي "هو مقولة زمنية وفنية"[3] أي أنها موقف حيال تراكمات فنية في مسار زمني دائم التحول.

ويطرح التسليم بالتجريب كمنطق فني يركن للتجاوز إشكالا عن مداه في التجديد وعن أي المستويات تكون عرضة له في بنى السرد؟

إن التسليم بمبدأ الرفض والقطيعة في الرواية التجريبية ينفي المنعة لأي مكون من مكونات الرواية، فالتجريب يطال "أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية..ولكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها

[1] لطيف زيتوني، تعقيبا على مقال الإبداع في التجريب الروائي لصلاح فضل، الرواية العربية وممكنات السرد، ج1، ص119.

[2] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص148.

[3] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص10.

الكتابة"[1]، وتظل آفاق البحث متاحة للمبدعين، لا تلزم بضابط ولا تحدّ بحد من شأنه أن يقوض حركية الإبداع نحو التقدم والابتكار.

حاول صلاح فضل رصد التحديات التي ينفتح عليها التجريب، فحصرها في ثلاث مفاصل كبرى[2]:

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها العادية ولم تتداولها السرديات السابقة.
- توظيف تقنيات فنية محدثة مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي.
- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد.

واستناد إلى هذه المفاصل الكبرى، وغيرها من تجليات التجريب التي كشف عنها عديد الدارسين رصدنا عدّة رهانات نظرية لآفاق التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية، منها ما يرتبط بالتقنية الروائية ومنها ما له صلة بالرؤى وعوالم السرد وحصرناها في ما يلي:

2.نحو جماليات التشظي:

إن مبدأ التجاوز الذي أسس عليه الروائيون الجدد غمار التجريب قد مس شتى مكونات البنية السردية، سيما تلك التي عدّت في نظر الروائيين التقليديين ضوابط مسلّمة، لا يستقيم القالب السردي إلا بها. حتى إذا حاول الباحث الإمساك بها وتقنينها، استعصى عليه الأمر، وذلك لأن ما كان محكما قد تفكك، وما كان يقينيا صار محل مساءلة، وما كان نمطيا أصبح مغامرة كتابية غير محسومة المآل.

[1] لطيف زيتوني، تعقيبا على مقال الإبداع في التجريب الروائي لصلاح فضل، الرواية العربية وممكنات السرد، ج1، ص120.

[2] ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص5.

إنّ الروائي اليوم بدافع الإحساس "بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه ولا بدّ من البحث عن أدوات جديدة فاعلة في هذا المضمار"[1] قد راهن على التمرد على خطّية السرد المحتكم لمبدأ العلية والتتابع، ففي الوقت الذي شهدت فيه الرواية التأسيسية حرصا بالغا على رص المشاهد السردية وفق مبدأ التتابع. نجد دعاة التجريب يؤسسون لمشاهد سردية " لا ترتبط ولا تنمو ولا يدفع الأول منها إلى الثاني، بل هي مشاهد مبعثرة بفن، وموحية رامزة. تشكل بمجموعها مناخا روائيا حافلا بالفوران والتضاد والتوتر والحيوية والاضطراب، وبناء فنيا جديدا كل الجدة"[2]، ولا ينبثق هذا الانفلات من الخطّية عن ضبابية الرؤية الفنية، أو عجز هذا الجنس الأدبي عن الاستقلال ببنية واضحة المعالم، بقدر ما يشي بنزوع الروائيين إلى رؤية عالم يسمها القلق والاضطراب.

في موضع السؤال عن تراتبية السرد –أو عمود السرد كما سنصطلح عليها لاحقا– نجدنا أمام سرد مركب لا يستجيب لمبدأ العلية، لكن ذلك لا يعني عبثا وفوضى، بل إنه سرد يتعالى عن الربط الآلي بين الحدث السابق واللاحق، ويجنح لأساليب مباغتة، تقفز بالعالم الروائي بين الفانتازي والعجائبي والأسطوري والحلمي والواقع، فالسارد لم يعد مطالبا بمنطقية الحدث، وواقعيته، على حساب الرؤية الفنية الجمالية، بل أصبح يروم التأسيس لذائقة جمالية تركن إلى عدم الربط بين الظواهر ورفض مبدأ العلية أو السببية في بناء الأحداث والتمرد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وتحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، ما يعني أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى[3]، فتغدو الكتابة السردية استجابة لهذا النزوع القلق، لا منجزا توثيقيا يروم الاقتراب من الواقع أو الإيهام به.

---

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

ويحدث التمرد على منطق التتابع لدى الروائيين الجدد من خلال توتير العلاقة بين زمن القصة وزمن المحكي"استنادا على طبيعة رؤيتهم للحياة أصلا، وعلى البواعث الجمالية التي يطمح كل كاتب تحقيقها"[1] وهي جماليات لا تنهل من الانسجام والوحدة قدر نهلها من التشتت الذي وسم العصر.

اضطر هذا النزوع الاستيطيقي الجديد الروائيين إلى استحداث تقنيات مبتكرة لكسر خطية الزمن، فجنحوا إلى تجميده وكسره تارة بالانفتاح على نصوص من حقب زمنية أبعد، أو الاشتغال على الوصف والتداعي تارة أخرى، كما جنحوا في تمردهم على منطق الحركة المتتابعة إلى اختزال الزمن والقفز على الحقب والأحداث بما لا يتوافق مع سيرورتها، مستثمرين المناخ الغرائبي أو العجائبي، ما يذكر بالقصص الأسطوري والخرافي، أي الأشكال القصصية الشفاهية القديمة[2]. إننا أمام رهان الرفض الشديد لجماليات الرواية التقليدية، ما يوحي "بغموض العالم وتفككه فالخلخلة قد تومئ إلى خلخلة العلاقات وأبعادها أو إلى خلخلة منظومة القيم وربما تلاشيها"[3]، فتغدو البنية السردية لا مجرد وعاء يستوعب إيديولوجيا، بل رؤية فنية وموقف تجاه العالم.

امتدت نزعة الرفض والتجريب لتطال المكان، فإذا كانت الرواية في طابعها التقليدي تعنى بالفضاء بالقدر الذي يقرّب المنجز السردي من الواقع، حيث الراوي عليم بدقائق جغرافيته، يمعن في تصويره بما يحقق الإيهام بواقعية الحدث الذي يحتويه، غير أن "الحيز في الرواية التقليدية غير صحيح ولا واقعي ولا شرعي؛ لأنه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن يستطيع كينونتها؛ فإذا لا هو واقعي جغرافي، ولا هو خيالي"[4]، فليس جديرا إذن –في نظر الروائيين الجدد– أن يتتبع السرد طوبوغرافيا مكان لا ينالها،

---

[1] منصوري مصطفى، مرجع سابق، ص166.

[2] ينظر: شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص124.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص131-132.

بل الأجدى أن يظل الفضاء المكاني معطى سرديا خاضعا للتجريب شأنه شأن باقي التقنيات.

وقف عبد المالك مرتاض على رهان التجديد على مستوى الفضاء المكاني أو ما يصطلح عليه بالحيّز، يقول: "ولعلّ الجديد في كل ذلك أن الروائيين الجدد اغتدوا يزعجون الحيز [...] ويعنتونه، ويضنونه، ويسيئون إليه عن وعي فني –شأنه شأن المشكلات السردية الأخرى– فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن"[1]. فاستحدثوا لذلك تقنيات جديدة "كالتقطيع، والإنطاق أو الأنسنة، والتشخيص...(وذلك بربطه بالأسطورة...)"[2]، إذن، وجد الروائيون الجدد أنفسهم أمام تحدٍّ تجاوز البنية المكانية في طابعها المألوف، فالسارد في الرواية التقليدية كان يتحكم إلى المكان الذي يتسم بالوحدة والانسجام، ويجتهد في تأثيثه بما يعزز الإيهام بواقعية الحدث الروائي بل بتاريخيته، غير أنّ هذا الفضاء بات ينفلت من أيدي الروائيين الجدد، إن لم يكن إفلاتا مقصودا، فلا جدوى من السعي للإمساك ببنية مكانية تتسم بالوحدة والشمولية والانسجام، في عالم يطبعه التنافر. فمال السرد إلى الفضاء العجائبي، والفنتازي والأسطوري، وتجاوز الفضاء دور القالب أو الوعاء المكاني الذي يستوعب الحدث السردي، ليسهم في تحقيق شعرية النص، ويؤسس لمقصدية التمرّد والرفض.

وفي معرض خلخلة البنية السردية في متاهات التجريب، خلع الروائيون الجدد الشخصية الروائية من عرشها الكلاسيكي، وقد ذهب عبد المالك مرتاض إلى أنها جرّدت عن قصد من هالة التقديس اللالسانية، وأنزلت مقاما لغويا بحتا، حتى "أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى. ومن أجل ذلك، ربما، عدّت الشخصية مجرد كائن من ورق؛ وأنها، أولا وقبل كل شيء، مشكلة

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص122.

لسانياتية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة"[1]. وقد خاض الروائيون الجدد في التضئيل من مكانة الشخصية في المبنى الحكائي مذاهب شتى:

– لم تعد سمات البطولة ذات بال في الروايات الجديدة، ونأى السرد عن تقصي الصورة المثالية للشخصية البطلة، فلم يتحرج الروائيون من إدراجها بعيوبها، وثغراتها، وأسلموها للقارئ –أحيانا– غير مكتملة، يعمل فيها ما شاء من ضروب التأويل، وطمس مفهوم البطولة في صورته الكلاسيكية وما عاد الإمكان إعمال التصنيف القديم ما بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية " فالشخصيات في هذه التجارب الروائية مجرد رموز وأصوات، أو أطياف وضمائر. فالشخصية بلا أبعاد أو ملامح، أو هي ذات متحولة، أو منقسمة على نفسها، أو مفتتة إلى ذوات متعددة"[2]، وخلت هذه التجارب من بطل يكتنف عناء بلوغ هدفه الأسمى، الذي تتأسس فيه باقي الشخصيات ما بين معارضة ومساعدة في سبيل ذلك. وقد أوجب هذا النزوع للتخلي عن مفهوم البطولة إلى استحداث تقنيات سردية تتيح تعدد الأصوات في مقابل الصوت المهيمن، وحيادية السارد، في مقابل تحكمه في مصائرها.

– تعالت الشخصية الروائية في التجارب الجديدة عن التنميط، ولم يعد بالإمكان التنبّؤ بمساراتها وتصنيفها تبعا لاعتبارات اجتماعية أو ثقافية معدّة سلفا، "فإذا هي مجرد رقم أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم، وهلم جرا"[3]. وغدا السرد يدرج شخصيات بلا قضية يستميتون في بلوغها، بل غايتهم فهم ذواتهم، والسياق الذي وجدوا فيه، والتعبير عما يعتري تلك العلاقة من شك وقلق. وقد اقترن انفلات الشخصية الروائية من النمطية التقليدية جنبا إلى جنب مع غياب مفهوم البطولة الذي سبق وأشرنا إليه، وما تلك

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص82.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص248.

[3] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص48.

الضآلة التي نالتها سوى تجل من تجليات "اهتزاز منظومات القيم، وانزواء الإنسان أو تهميشه، وتلاشي الفعل البشري، وغموض المصير الإنساني"[1]، فلم يعد السرد يتغيا النموذج الملهم، بقدر ما يعبر عن القلق والريب الذي انتاب الإنسان المعاصر.

– نأت التجارب السردية الجديدة عن تتبع ملامح الشخصيات الروائية، ولم يعد الروائيون يجنحون إلى ما يشبه مسك ملف لكل شخصية، بحشد صفاتها النفسية والجسدية والإحاطة بكل جزئيات سيرورتها، شأن الاستطرادات الكلاسيكية التي تثقل كاهل السرد أملا في إيهام القارئ بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها. لكنّهم أجهزوا على هذه الشخصية وبالغوا "في إيذائها، وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية"[2]، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين تقصّدوا إثبات "لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها؛ ولكن على أنها كائن من ورق"[3] ولعلّ ذلك ما يبرر الانبهار الواسع بتقنية الميتاقص التي يفيق بها السارد قارئه كلما انجذب إلى عوالم الرواية وخالها واقعا وحقيقة، فيذكره بطبيعتها الورقية وبأنها مخلوق فني لا غير. بل ذهب الكثير من الروائيين الجدد إلى ابتكار حيل لإبراز هشاشة الشخصية، من باب التصريح بعد قطع أشواط من السرد بعد أن كل ذلك كان حلما، أو محاورة السارد لشخصية انبثقت من أحد تجاربه السردية السابقة وغير ذلك كثير كما سيتبينه البحث في مواضع لاحقة. وقد أحدث هذا التضئيل من شأن الشخصية قطيعة مع النظرة الكلاسيكية للإنسان باعتباره مركز الكون وهو المبدأ الذي تمثّلته الرواية الكلاسيكية بإغراقها في تصوير ملامح الشخصيات، لكن التجريبيين لم يروا فيها سوى مكونا سرديا لا يتجاوز وجوده حيّز الخطاب، بل يرجحون بعض مكونات الخطاب السردي ويبالغون في تضخيمها خدمة لجماليات جديدة غير تلك المعهودة في الاتجاه الواقعي.

---

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص248.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

3.رهانات الجنس الروائي:

خاضت الرواية الجزائرية في مسار التجديد رهان التجنيس، وظلّت تتراوح ما بين الحفاظ على مقوّماتها السردية التي تحفظ كينونتها، وبين الانفتاح على أجناس أدبية أخرى، ولما كان الرفض ديدن التجريب، امتدّ التمرّد "ليشمل مفهوم النوع، وحدوده وعلاقاته، ويصل إلى حد تجسيد إشكاليات تتصل بتراسل الأجناس"[1]، وبقدر الثراء الذي أضفاه هذا الانفتاح في إفادة السرد من فنون مختلفة وقعت الرواية في تحديات حاسمة تتصل بمعايير ومحددات الماهية. لكن ذلك ليس ذا بال في نظر الروائيين الجدد مادامت كل رواية إنما تجسد تجربة فريدة، وليس من الحريّ التقعيد المسبق لها، فذلك مدعى لاستنساخ نماذج متماثلة تأنف منها الذائقة الجديدة الميالة إلى الرفض والتجديد.

حقق الروائيون الجدد الشكل التلفيقي للرواية الذي بشّر به إخنباوم في خضم الشكلانية، فأصبحت ملتقى لشتى الخطابات، ومصبا تتجاور فيه فنون أدبية طالما تفانى النقاد وأهل الأدب في التنظير لحدود تميز بعضها عن بعض، حتى إذا كان دعاة التجريب، فتحوا أبواب السرد للشعر اقتباسا، ولم يغنهم ذلك فجعل البعض منهم من شخصياتهم شعراء وأتاحوا لهم باب القريض، فإذا تعسر عن السرد استيعاب الشعر بأوزانه وقوافيه–رغم كثرة التجارب التي ضجت بقصائد كاملة– نهل من الشعر لغته ومجازه وانزياحاته، فبتنا نتحدث عن شعرية السرد، وغير هذا التداخل كثير، حين استلهم السرد السيرة الذاتية، والرسائل والخطب، ومختلف الفنون التي لم تكن لها والسردَ صلةٌ جامعة. "لقد صارت الرواية فعلا ملتقى علامات عدّة يتجاوز فيها الخطاب الصحافي واليوميات والتاريخ والعجائب والسياسة والأحلام والتداعيات. وتلتقي فيها أحيانا لغة الخبر بالشعر إلى جانب اللغات الخاصة والأرقام وحساب الجمل"[2]، محققة

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص249.

[2] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص147.

بذلك تراسلا أجناسيا حقق فرادة كل تجربة على حدة، وجعل التجارب الروائية تزخر بالتنوع قدر التنوع الذي يميز العالم الذي أنتجت فيه.

وقف شكري عزيز الماضي على ما اصطلح عليه السرد المهجن كضرب من رهان التجنيس في الرواية الجديدة، ويضبط لذلك تعريفا مفاده أنه: "نسيج سردي جديد تدخل في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة من مثل المقامة والسيرة والملحمة والرواية التاريخية التقليدية، ومن الرواية الحديثة"[1]. الملاحظ في هذا التحديد أنه وقف على الانفتاح على الفنون السردية القديمة دون غيرها، والحقّ أن ذلك جدير بالاهتمام، لما فيه من احتواء يضمن استمرارية في فنون تجاوزها الزمن، غير أنه يضيّق من الأفق الواسع الذي ارتآه دعاة التجريب في الإفادة من كل ما من شأنه أن يخدم التجربة السردية. لقد حقّ لنا إذن بهذا الزعم أن نتقصى تراسلا أجناسيا بين الرواية الجديدة وفنونا غير كلامية.

لقد تمكّن الروائيون الجدد من تطويع فنون غير كلامية وحلحلوا الحدود التي تفصل الرواية عن غيرها من الأجناس دون أن تفقد خصوصيتها أو تتلاشى في خضمها، فأصبحت الرواية "تصوغ مادتها من الأحلام والهواجس، والسرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينيمائي، والترسيمات والإعلانات واللقطات المسرحية، ومخزون الذاكرة وكوابيسها، والصورة الفوتوغرافية، وكل هذا في سبيل التعبير عن علاقات الإنسان المعقدة بالعالم"[2]، وقد لفت هذا المسعى انتباه الدارسين إلى استجلاء هذه التراسلات الأجناسية، فأصبحنا نرصد أبحاثا تتقصى تقاطعات الرواية مع السينما، وأخرى مع الكاريكاتير، وأخرى مع المسرح وغير ذلك كثير، وبقدر ما أثرى التجربة

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص249.

الروائية وعدّدها فقد دفع بالسرد إلى رهانات غير معلومة المآل في ما يتصل بماهية الجنس الروائي وحدوده.

4.قلق الرؤية:

نهلت الرواية التجريبية من فلسفات ركنت إلى الشك، وعدمت الثقة في المستقبل، وليس الإنسان في نظرها مركز الكون وديدنه، وإنما هو مكون من مكوناته فحسب، وأما والحال كذلك، فليس جدير بالروائي حسب التجريبيين أن يزعم الإمساك بالحقيقة، ولا أنه يقدّم المعرفة لقارئه في قالب سردي، وإنما وهو باحث عنها فحسب، يحذوه الشك والريب، و"صار له دور آخر ووظيفة مغايرة، إنه يخلخل العالم ليحاول من خلال ذلك البحث عما يثوي وراء ظواهره"[1]، وقد استفحل هذا النزوع في الرواية العربية بعد نكسة 1967 عموما، وبعد العشرية السوداء إذا خصصنا الحديث عن السرديات الجزائرية دون غيرها. إذ تهاوت المسلمات التي كانت مبعث طمأنينة وأمل في نفوس الشعوب.

بسقوط السرديات الكبرى، وعزوف الجيل الجديد عن الرؤية اليقينية للعالم، أصبحت الرواية الجديدة "بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم. مع تأكيد تنوع نماذجها وتعدد ألوانها وتباين أطيافها واختلاف مناهجها في التصوير"[2]، وتعالى السرد عن مقصدية الوعظ، وانفكّ من التسجيلية الواقعية، واستجاب الروائيون لدواعي القلق الذي استشرى في العالم المعاصر، فتغيرت تبعا لذلك مقصدية السرد وغاياته، من السرد الخادم لمشاريع إيديولوجية وفكرية تساير النظم الاجتماعية والوطنية شأن رواية النهضة وروايات بعيد الاستقلال في الجزائر، إلى أن "صارت الرواية تجربة بحث قلق

[1] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص147.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص16.

ومأساوي، وكل التقنيات الموظفة تصبّ بشكل أو بآخر في هذا المجرى"[1]، ومن هذا المنطلق انبنت عقيدة الرفض لدى الجيل الجديد، ولا يعني الخوض في هذه الدواعي أن التجريب والتجديد في البيئة العربية كانا استجابة لدواعي محلية فحسب، وإنما كان التجريب يجاري إلى حد بعيد مستجدات الرواية الغربية منذ كامي، وآلان روب غرييه وغيرهما، ولكن الخوض في مثل هذا التحديد الضيق في البحث عن دواعي هذا التجديد وغاياته في بيئة جغرافية دون غيرها ينم عن قصر نظر، فالأزمة التي عززت القلق والتوتر لدى الجيل الجديد إنما هي أزمة حضارية إنسانية وليست أزمة وطنية محلية فحسب.

تعمقت الرؤية السردية إذن، واستشرى وعي الذات الساردة بأزماتها الداخلية، وبهشاشة الواقع وكثرة المتناقضات فيه، وأصبح "النص يهدف أساسا إلى التعبير عن غموض العالم، وعن قيم الحيرة والسأم والشك وهو ما يعني تفاقم أزمة الإنسان المعاصر"[2] نظرا لكثرة التحولات على الصعيد القيمي والاجتماعي والسياسي، فلما كان النص عالما تخييليا، احتوى تلك الأزمات، ولم يتغيّ البحث عن حلول لها بقدر ما عكس توتر الذات أمام الواقع المأزوم.

هل أصبحت الكتابة الروائية مجرّد رفاه رومنسي يقوقع الذات الساردة على ذاتها؟ لاسيما وأنها "ليست للعبرة أو لنقل التجربة أو مراعاة الذوق العام أو اتباع الأصول والتقاليد المرسومة، وليست فعلا يدفع إلى التأمل والتعبئة." [3] ، فهل تكون خارج السياق الحضاري بذلك؟ كلا؛ إن غاية السرد في الرواية الجديدة هي "الكتابة في حدّ ذاتها، فهي غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان ورفض وتمرّد، وهي بحدّ ذاتها تمزّق الأوهام

[1] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص148.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص136.

وتتكأ الجراح"[1]، هي ليست وعاء للحقيقة، وإنما مشروع بحث لا ينتهي، ومثار أسئلة وشكوك، قد تنفذ إلى جزئيات لا تطالها العلوم، وتستجلي غوامض لا تكشفها الفلسفة، وليست منوطة بمنهج، ولا رؤية ثابتة، بل "تتمرد على المنظومات الفكرية والأيديولوجية المألوفة، ونراها تكابد في سبيل صياغة أبنية سردية جديدة، وتجسيد قيم التعدد والتنوع، والشك والحيرة، والتيه والغموض وفقدان الغاية، أي تجسيد رؤية لا يقينية للعالم"[2] لقد أصبحت ساحةً للتعبير عن الوعي، الوعي الذي يشبه المكون الفلسفي الدائم التوتر والسؤال، لا الوعي التراكمي الوعظي، الجامع للمعرفة، الوعي الذي يسعى لاكتشاف العالم واكتشاف الذات على حدّ سواء، فاشتغل السرد على ثيمات لم تطلها الرواية الكلاسيكية، واستحدث منهجا إشكاليا مشككا في طرحها. أعلن الروائي أنه لا يمتلك المعرفة التي كان يوردها للقارئ فأصبح يعبر عن الخيبة والشتات، عن الغربة والتيه، ولا يجد حرجا في ترك ما لبس ملتبسا، فالقارئ شريك في هذا المنجز وهو لا يقل ألمعية عن الكاتب حتى يوجّه نحو تأويل معين، ومقصد دون آخر.

اضطلع السرد التجريبي إذن برؤى جديدة، وثيمات جديدة، وأنزل السرديات الكبرى منزل مساءلة، وأعاد طرحها في طابع إشكالي، فاستدعت هذه الجدّة ثورة على مستوى البنية السردية، "وجاءت الرواية العربية بتوظيفها التقنيات الجديدة لتجسد هذه الرؤية"[3] المرتابة للوجود، وكان الحال أن الرواية التقليدية قد صقلت ذائقة جمالية استساغت أنماطا وبنى دون غيرها، وقعدت لمعمار سردي يطبعه التكامل والتراتب والانسجام، ولما كان الرفض فلسفة التجريبين، وكان التجريب نزوعا للمغامرة، وتحررا من القوالب الجاهزة، ونفورا من النمطية السائدة، اتسم المشهد الروائي الجديد بـ"الرفض العنيف للجماليات الروائية الراسية، والتمرد الواضح على الوعي الجمالي المألوف، وإثارة إشارات

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق،ص136.

[2] المرجع نفسه، ص247.

[3] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص150.

الاستفهام حول المفاهيم الأدبية والأنظمة الذوقية والجمالية المتداولة، وبذر الشك في منظومة القيم السائدة، والسعي إلى تفتيت الزمن أو كسره أو نفيه، والاحتجاج الحاد على كل المعاني المتعددة للسلطة، بما فيها سلطة المعنى أحيانا"[1]، فإذا نحن أمام بناء فني جديد، يعمد إلى آليات السرد القديم فيجدها لا تستجيب لقلق العالم وغموضه، فيتطلع إلى تقنيات جديدة، قوامها الجدّة والتنوع، والاختلاف، والتأسيس لذائقة "تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية"[2]، لأنها قيم أبانت عن فشل ذريع حين طمحت إلى المثالية فلم تجن إلا الخيبة، وكشفت عن نظم هشّة رامت بناء عالم منسجم، فأنى لإستطيقا عالم متكامل، ينشد الوحدة والكمال، ويتغنى بالتآلف والانسجام، أن توائم عصرا يلفّه الغموض والتوتر، حيث يعتري الذات تمزق وتشظٍ. لقد تكيف السرد مع هذا الوعي، فجنح إلى فلسفة التفكك، والتشظي على مستوى البنية السردية نظير شتات الواقع وتناقضاته، "فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لا بدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم"[3]، فتخلت التجارب الجديدة عن الاحتكام لمبدأ العلية، والنمو العضوي، ومتانة الحبكة وفجرأصحابها الزمن ونالوا من تراتبيته، ولم يبالوا بواقعية الأحداث وتاريخيتها، فقد انهارت تلك الضوابط مع انهيار السرديات الكبرى التي سادت لعقود، وراهنوا على أن "الذات الإنسانية تعيش في عالم غامض متشظٍ وبلا معنى ومناخ تلفه الحيرة والشك، فمن الطبيعي أن تفقد هذه الذات توازنها ووحدتها وتماسكها"[4]، ومن الطبيعي إذن أن ينعكس هذا الاختلال في بنية السرد، لكن هذا الركون إلى التشظي والتفكك، لا يعني عشوائية السرد وعبثيته، وإنما هو فلسفة في الإبداع، وليس رصف مكونات السرد كيفما

[1] شكري عزيز الماضي، المرجع السابق، ص80.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

[3] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص124.

اتّفق، بل هي انفلات من سنن سردية قديمة وتعالٍ عن النمطية، لكنها تجارب ذات رؤية، وإن كانت رؤية يلفّها الغموض، لأن مناط الأمر أن ينتبه القارئ إلى الغموض الذي يلف العالم أيضا، ويتوجس التوتر الذي يسيطر على ذات المبدع.

لقد طبعت الرواية الجديدة بسمة التعدد والتنوع، فأتاحت لكتابها كمًّا هائلا من التقنيات السردية التي تناسب رؤية العالم التي يتبنونها، لأن "تعدد الرواة والضمائر وتعدد الصور والإشارات والمستويات اللغوية قد يعبر عن الوجوه المتعدّدة/المتناقضة للحقيقة التي لا يمكن بلوغها"[1]، لذلك بتنا نلحظ ابتكارا دؤوبا للتقنيات السردية فعلى سبيل المثال لا الحصر انعكست الرؤية اللاوثوقية للعالم في البنية السردية من خلال ابتكار تعدد الرواة أو ما يصطلح عليه بالبوليفونية "فالرواة متعددون في الخطاب الجديد، وكل واحد له منظوره الخاص، ويضطلع بتقديم أحداث لا يقدمها غيره، أو نجد في بعض الخطابات رواة يشككون في ما قدّم من تصورات أو أحداث، بمعنى أن اليقينيات التي كنا نجدها في السرد المحكم باتت هنا موضع سؤال"[2]، وما ذاك إلا تجسيد لرؤية عالم تستند على فلسفات حديثة قوامها التعدد والاختلاف، والإيمان المطلق بنسبية الحقيقة، وعدم محورية الذات في الإمساك بها.

5. فسيفسائية اللغة:

لم تكن اللغة في معزل عن حركة الرفض والتجديد، فقد طالها من التجريب ما يميز الرواية الجديدة عن سابقتها في بنيتها اللغوية، لا سيما وأن الرواية فن قولي بالأساس، والكلمة لبنته التي لا يمكن إغفالها في الحديث عن التحولات التي طرأت على الحركة السردية في أي حقبة زمنية.

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص124.

[2] سعيد يقطين، أساليب السرد العربي، ص147.

إن استثارة جدل اللغة في السرد التجريبي، لا ينفك يعيد إلى الأذهان جدلا قديما يمتدّ إلى زمن الجدل الذي أثير في فلسفة اللغة والتشكيك الذي رافق ذلك في أمانة اللغة على ترجمة الواقع، فلما كان التجديد في الرواية الغربية وبعدها العربية، استظهر عجز اللغة من جديد في احتواء المتخيل الروائي، الذي هو في بعض أبعاده لصيق بعالم المبدع ومرتبط به في أكثر من صلة. فكيف للرواية التجريبية أن تلف في قالب لغوي وحيد وهي تصور عالما يطبعه التعدد. بل؛ أوليست اللغة هي لبنة الحوار والوصف، وبها تتمظهر الأحداث، وتصور المشاهد وتوصف الشخصيات؟ فكيف للحوارات المتباينة والشخصيات التي تختلف أكثر مما تأتلف أن يستوعبها مستوى لغوي واحد؟

لقد طفت إشكالية اللغة في الساحة النقدية قبيل دعوات التجريب منذ المراحل الأولى لنشأة الرواية لكنها ظلّت مقتصرة على اللغة العامية في مقابل اللغة الفصيحة، لكن دعاة التجريب جعلوا من هذه الإشكالية أكثر عمقا وتعقيدا، حين روّجوا للغة الشعرية واللغة الدرامية واللغة السردية، واللغة التراثية ولغة الهامش ولغة المركز وغيرها كثير من المستويات التي تتعدد وتتنوع تنوع العالم الذي استقت منه. فلا يحمد حسبهم تسريد مشهد في حرم جامعي بلغة مشهد في شارع شعبي.

لقد دفع هذا الرهان إلى "اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد"[1]. وقد لا نتفق مع شكري عزيز الماضي في وصفه هذا التوظيف بالاكتشاف، بل الأدق هو احتواء مستويات لغوية موجودة أساسا خارج العالم السردي، أما السرد الجديد فلم يقم سوى باستحداث آليات لاستيعابها من خلال "شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو

[1] صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، مقال منشور ضمن كتاب الرواية العربية وممكنات السرد، ج1، ص104-105

اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى"[1]، وتجتمع كل هذه المستويات في بنية فسيفسائية، تتاح للقارئ متباينة، ليستشف خلالها التباين الذي يطبع العالم، وتكون اللغة بذاك جزءا لا يتجزء عن الرؤية.

تفاقم رهان التجريب في مستوى اللغة، لما اختلت البنية السردية، وباتت سيرورة الحبكة غير معلومة، ولم ينته الكتاب عن تهميش مكون سردي لحساب آخر، فتثاقل العبء على اللغة التي هي مناط الإبداع والفن، لتحفظ جمالية هذه التجارب المتعالية عن كل تنميط. فأصبحت "تضطلع بأدوار متعددة، إذ عليها –إضافة إلى مهماتها البنائية والدلالية– أن تجذب القارئ وتدفعه إلى متابعة القراءة في ظل غياب الحركة والترابط والنمو العضوي"[2]، وهنا يرفض سعيد يقطين ما طال الرواية الجديدة من استعجالية على الصعيد اللغوي أوقعتها في الوهن[3]، ولكنه يقر بأنها أصبحت في متناول كل من يملك مادة حكائية ولا يعترض على ذلك شريطة أن لا يتنازل المبدع عن جمالياته الفنية كي لا يقع في الإسفاف.

لعلّ أكثر التعالقات اللغوية التي برزت على الساحة الإبداعية والنقدية ما ارتبط بشعرية السرد، فأصبح النقد يشير إلى لغة شعرية، وشعرية القص، وشعرية الفضاء، بعدما نيط الأمر لعقود بجنسين أدبيين مختلفين هما الشعر والنثر لا غير. وكل هاته الأوصاف المرتبطة بالشعرية إنما هي لعبة لغوية تأتى من خلال "التركيز والتكثيف والطاقة الإيحائية العالية، والغموض، وفي الانحرافات اللغوية المتنوعة والفجوات الشعرية والمفارقات اللفظية، والصور والرموز، والمفردات والتراكيب المصقولة والمشعة والنزعة الغنائية الواضحة"[4]، وهي السمات التي كانت تفتقر إليها اللغة الروائية التقليدية،

[1] صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، ص104-105.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص158.

[3] ينظر سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف،الجزائ، ط1، 2012، ص233.

[4] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص160.

فغالبا ما كانت تقع هذه الأخيرة في التقريرية والتسجيلية، ما يقربها من المقصد المروم المتمثل في واقعية الأحداث وتاريخية السرد، أما والغاية قد اختلفت لدى كتاب الرواية الجديدة فقد جنحوا إلى اللغة وفجّروا طاقاتها الدلالية تحت غطاء الشعرية.

ومن الإشكالات التي طفت على سطح التجريب السردي إقرار الكتاب أنفسهم بعجز اللغة عن الإحاطة بما يسعون للتعبير عنه، ويطرحون إشكالات ذات صلة بالسرد، كانفلات شخصية ورقية من صنيعة الكاتب إلى الواقع شأن ثلاثية أحلام مستغانمي مثالا لا حصرا، أو في التعبير عن الإشكالات التي تصادف السارد في إقرار خيار لغوي دون آخر. و"يمكن أن تعدّ تدخلات السارد المتناثرة وحديثه المباشر عن المشكلات التي واجهته في أثناء السرد وقبله جزءا من السعي نحو التجديد "[1]، وهي مشكلات لغوية أساسا ترتبط بتقنية الميتاقص "التي تؤكد للقارئ أن ما يقرأ ليس سوى عملا فنيا، فكأنها تودّ أن يبقى القارئ منغرسا في عالم الواقع المعيش أكثر من انغماسه في عالم الفن"[2]، وقد أحلّت هذه التقنية اللغة محل مساءلة وجعلت الكتابة في حد ذاتها ثيمة، لا وسيلة تقرير فحسب، بل أن التذكير المستمر بأن هذا العمل السردي ليس سوى فنا وليس واقعا وتأريخا، إنما يذكرنا بشكل ما بالوظيفة الشعرية للغة التي بشر بها ياكوبسون. إذ تتحق تلك الوظيفة إذا كان موضوع اللغة هو اللغة ذاته، فما بالنا إذا كان موضوع السرد هو السرد، وموضوع اللغة هو اللغة التي تعجز وتشاكس من يمتهنها في ما يعرف بالميتاسرد.

والمجمل أن اللغة شكلت رهانا فنيا لكتاب الرواية الجديدة، فهي لم تعد مجرد وعاء للمعنى، أو وسيلة تصوير جوفاء، بل أعادوا لها ثقلها وبريقها، فكانت وسيلة وثيمة، وإشكالية في الآن ذاته، بل وموردا خاما يفتح المجال للتعدد والاختلاف.

---

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص80.

الفصل الثاني

تقنيات السرد وجماليات التجاوز والتشظي.

- **المبحث الأول: انكسار عمود السرد وتفكك بنية الزمن:**
  - **I. انكسار عمود السرد في "كتاب الماشاء" لسمير قسيمي.**
  - **II. جماليات الاسترجاع في "اعترافات أسكرام" لعز الدين ميهوبي.**

- **المبحث الثاني: تواري البطل النموذجي وتعدد الأصوات:**
  - **I. الشخصية الكاريكاتيرية في "رواية سلالم ترولار" لسمير قسيمي.**
  - **II. البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي.**

- **المبحث الثالث: انفتاح بنية اللغة ورهانات التجاوز:**
  - **I. فسيفسائية اللغة في رواية "جملكية أرابيا" لواسيني الأعرج.**
  - **II. شعرية اللغة في رواية "وحشة اليمامة" لأمين الزاوي.**

المبحث الأول: انكسار عمود السرد وتفكك بنية الزمن:

I. انكسار عمود السرد في رواية "كتاب الماشاء" لسمير قسيمي:

استطاع سمير قسيمي أن يصوغ تجربة روائية فريدة في "كتاب الماشاء" متنقلا بين عوالم تمتد بين التاريخي والعجائبي، وقد سبغها برؤيوية تؤسس للايقين، وتبعث الشك في كل ما هو رسمي، ولا تروم إجابات بقدر ما تبعث تساؤلات لا متناهية. وقد نسج خيوط عالمه السردي بطريقة تشد إليها القارئ، حتى إذا تتبعها لم يفض به ذلك سوى لإمعان في الريب وأسئلة جديدة.

يصعب على القارئ أن يلخص الرواية وأحداثها، وحسبه في ذلك الوقوف على محطات منها. وذلك لأنها "لا تعتمد على حدث مركزي تتفرع منه أحداث فرعية، كما لا تعتمد على البناء التقليدي من مثل البداية والذروة والنهاية"[1] بل عرضها السارد في شكل لوحات سردية تضطر القارئ في كثير من الأحيان للرجوع إلى مواضع سردية سابقة من أجل البحث عن خيط هش أو علاقة خفية تختلف عن مبدأ العلية الذي تحتكم إليه الرواية التقليدية.

تنطلق أحداث الرواية من عزم الباحثة الفرنسية "ميشال دوبري" على استقصاء حياة المستشرق سيبستيان دي لا كروا الذي حذف اسمه بشكل غير مبرر من كل السجلات المؤرشفة. تقودها رحلة البحث إلى البيت الذي كان يشغله دي لا كروا حيث تتعرف على "نوى" المرأة الجزائرية التي تمنحها بعد تردد قرصين وثلاثة مظاريف. تكشف من خلالها أسرار طائفة سرية طاعنة في القدم، تتبع تعاليم نبي مجهول اسمه الوافد بن عبّاد، وتوكل إلى أتباعها مهمة الحفاظ على "كتاب الماشاء". تشتمل هذه الوديعة على:

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص26.

- القرص1: يروي اعترافات قدّور فرّاش.
- القرص2: يروي تحقيقات ضابط في أحداث بن يعقوب التي تنتهي به في تندوف.
- المظروف1: مذكرات سيبستيان دي لا كروا، ترجمها قدور فرّاش.
- المظروف2: شهادات ورسائل بخط ديلاكروا إضافة لمقطع من رواية صدرت 2010.
- المظروف3: أحاديث الوافد بن عبّاد، بخط سيباستيان دي لاكروا، ونصوص ثمودية.
- وقد كانت هذه الوديعة مرفوقة بشهادات ميلاد سايح وقدور، مع صورة.

يبدو البناء لأول وهلة مفككا فلا رابط بين هذه المظاريف الثلاث، غير أن سمير قسيمي وببراعة يتمكن من جمع هذه الوقائع المتباينة من خلال:

- تفكيك الحبكة الروائية، واستدراج القارئ لملء فجوات سردية مقصودة في مظروف محدد، لا يتمكن منها إلا بعد الاطلاع على باقي المظاريف أو الرجوع إلى مواقف سردية سابقة، في لعبة تقوم على التشويق تارة واستفزاز ذاكرة القارئ تارة أخرى.
- الخوض في أزمنة وعوالم سردية متباعدة تمتد من الحاضر إلى2700 قبل الميلاد. مرورا بمحطات تاريخية متباينة دون صعوبة تذكر، موهما القارئ بأنه بصدد الاطلاع على مخطوطات أثرية.
- الجمع بين سيرورات سردية مختلفة، حتى يخال القارئ أنّ كل قرص منها أو مظروف مؤهلا ليكون عملا سرديا مستقلا.

وقد حاولنا في هذا المقام الكشف عن تجليات انكسار عمود السرد في هذه الرواية، والإفصاح عن التقنيات المستحدثة في بنية زمنية تحمل ملامح الجدّة تأسست على:

1. البناء المقلوب:

"ونقصد به ما يفاجئك به النص الروائي من أن كتابته تبتدأ من ختام حوادثه"[1]، خلافا للأصل في بناء أي زمن سردي حيث "ينهض امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل"[2]، وقد تجسد البناء المقلوب في "كتاب الماشاء" في مطلع الرواية التي استهلّت بهذا المقطع: "هذا ما أملاه علي السر الأعظم، المقدس لروحه، المقدس بروحه مما جرى عليه لسان آخر أوعيته الوافد بن عباد في آخر أصبع من يد ثالث بدر من عام سبعمائة من ميلاد يسوع...."[3] يشغل هذا المقطع حيزا سرديا يتجاوز الصفحة الواحدة، مذيّلا باسم راويه "خلقون بن مدّا".

لا يجد القارئ ما يسوّغ إيراد هذا النص الشبيه في لغته بنصوص دينية قديمة، في مطلع الرواية، إلا قصدية السارد في قلب البناء ومباغتة القارئ ببناء مقلوب، إذ لا يلتفت السارد إليه مطلقا إلا بعد إشراف العمل الروائي على نهايته، فيستحضر النص ذاته في الصفحة رقم 225 [من أصل232]، ضمن جملة المظاريف التي سلمتها نوى لميشيل. جاعلا من "الخروج عن المألوف جدّة في الشكل الروائي وبنائه"[4] ما يدفع بالقارئ إلى الارتباك حيال تحديد جنس هذا العمل فيما إن كان رواية أو تحقيقا تاريخيا أو مخطوطا. وهي اللعبة التي تمكن سمير قسيمي من حبكها ببراعة في توليفة روائية خرجت عن نمطية السرد التقليدي.

من تجليات الإخلال بمبدأ الخطية، واعتماد البناء المقلوب، استعجال السارد في التصريح بمآلات السرد بعيدا عن صيرورة متنامية، ففي المقطع الموالي نجد قلبا لمنطق

---

[1] عالي القرشي، تحولات الكتابة في المملكة العربية السعودية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،2013، ص43

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص190.

[3] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، دار المدى، ط1، دار المدى، بيروت، 2016، ص05.

[4] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 191.

الأحداث يضاهي التعقيدات التي نلمسها في الروايات البوليسية: "سنتان بعد ذلك قدمت ميشال دوبري استقالتها من جامعة إكس-إن- بروفانس واتجهت للتدريس في ابتدائية بضاحية إيسوني بباريس. ولكنها فجأة تقرر السفر إلى الجزائر، لتختفي أخبارها حتى شهر نوفمبر 2015، أين عثر على جثتها مفحمة في مسرح باتاكلان إثر هجومات باريس"[1] إن استعجال السارد في التصريح بمصائر شخصياته يدفع نحو التساؤل: ألا يسهم هذا البناء المقلوب في حلحلة ما يتغياه السرد عادة من شد القارئ لاكتشاف مآلات السرد؟ الحق أن البناء المقلوب في هذا الموضع، لا يروّي فضول القارئ بقدر ما يؤججه، لما يثيره من تساؤلات حول أهمية السر الذي يتحمله أتباع هذه الطائفة السرية التي غالبا ما يلقى أتباعها مصائر مماثلة. ومن ثمّ؛ لم يخرج سمير قسيمي عن الحساسية الجديدة في الرواية، في كونها استجابة لما طبع العصر من نزوع مفرط نحو التساؤل، وولوج في باحة الشك المطبق. وما الخروج عن البنية الزمنية الخطية إلى شظايا سردية مفككة سوى تجل لتشظي الإنسان المعاصر الذي لا تخرج رحلة البحث عن الوافد بن عباد عن تداعياته، فالوافد بن عبّاد بتصريح السارد لم يكن "إلا بحثا عن أب غيّبه التاريخ، وأده الندم ووارته الكبرياء العمياء الثرى. وما كان إيجاده ليعني أي شيء لو توقف الأمر عند البحث عنه فحسب. أدركت ذلك وأنا أقف عند ما يمكن أن يقترفه الخوف من الحقيقة"[2]، وما القفز بين محطات زمنية دون منطق تراتبي سوى موقف قلق من العالم، وبحث عن حقائق مغيبة يكتنفها الشك والريب.

نجد السارد يشتغل على قلب تراتبية الأحداث في اعترافات قدور فرّاش، الذي يروي تورطه في جريمة قتل وهو قاصر، لكنه لا يورد أحداث الجريمة، إلا بعد سرد مرارة العقاب، في خروج مقصود عن نمطية السرد الذي تحتكم أحداثه عادة لترتيب زمني مألوف يقول:"رنّت كلمة "القتل" في أذني واستمرت من دون أن أفهم معناها حتى

[1] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص80.

حين نطق القاضي بالحكم. قال أنني لم أقتله متعمدا وصدّق محاميّ أيضا حين وصف ما فعلته بـ "الخطأ"، ثم أمر ان أحبس سنتين.. سنتان، ولكنني أمضيت فيه ثمان عشرة سنة وخمسة شهور ويومين وثلاث ساعات.."[1]، يحظى الزمن في المقاطع المماثلة بأهمية بالغة في حياة سجين يحصي الأيام بل حتى ساعات سجنه طيلة 18 سنة، بل فاقت أهمية الزمن أهمية الحدث ذاته، فيصبح تشكيل الزمن في بنية سردية مفككة، تشكيل رؤية للعالم، وما التصريح بمآلات المسار السردي، في بناء مقلوب، سوى فعل قصدي، ينم عن رؤية عالم مبطنة، تتسم بالغموض والريب، كيف لا والحدث جريمة قتل، والفاعل لا يعبر عن ندم بل لا يعرف مبررات سجنه. لكن: هل يمكن أن ندرج قلب تراتبية الأحداث ضمن الاستباق الذي أشار إليه جيرار جينيت كون الاستباق كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[2]، فنقول نعم، لو اقتصر تقديم الأحداث على برامج سردية جزئية قصيرة، لكن، أن يكون القلب في بنية العمل السردي ككل، فإنه يرقى لأن يكون تحررا مقصودا من الخطية الكلاسيكية، استجابة لدواعي عصرية سمتها الجدة، والتجاوز والبحث عن مسارات تجريبية غير مطروقة.

2.التجاور:

خص الدكتور عالي القرشي، عدة تمظهرات للتجاور في البنية السردية، باعتباره مظهرا من مظاهر الخروج عن خطية السرد، وقد حصرها فيما يلي:"

- مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب، لنص آخر له طبيعته السردية المختلفة عن النص المتن.

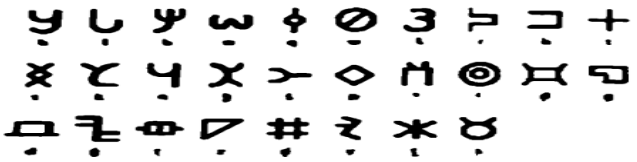
[1] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 60.

[2] ينظر : جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص51.

- مجاورة النص لنص آخر له طبيعة سردية مشابهة وهذا ما يجعلنا أمام روايتين في وقت واحد، ولكنهما الروايتان اللتان تسيران في إطار الحركة الروائية للنصين.
- مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه.
- المجاورة عن طريق الاقتباس"[1]

وقد حاولنا الاستئناس بهذه المقاربة في البحث عن آليات التجاور، فأما مجاورة النص الروائي لنص ذي طبيعة سردية مختلفة، فنجد السارد قد أطّرها بداية في لفت انتباه القارئ إلى وجود صورة للوح مكتوب بالرموز الثمودية ضمن ما تركته ميشال لـ "جيل": "لم يحتج جيل لأي تفكير ليقرر أنها رموز ثمودية، نقوش مكتشفة في شبه الجزيرة العربية وما جاورها، تعود ما بين 2700 و200 قبل الميلاد"[2]

ولم يتوان السارد عن إرفاق ذلك بهذا النموذج:



لقد افتك السارد بذلك في عقد القراءة المنجز بينه وبين قارئه، أحقية إدراج نصوص سردية مغايرة، هي عبارة عن ألواح أثرية، لنص ديني لطائفة سرية، ونبي مجهول يدعى الوافد بن عباد، دون أن يتساءل عن طبيعة ما يقرؤه فيما إن كان منجزا تاريخيا أو روائيا، فيقتحم عوالم عجائبية، أو قريبة من الأسطورة، وذلك كله ضمن بنية روائية واحدة، تتجاور فيها نصوص متباينة دون رابط علّي واضح. وقد كان هذا التجاور أجلى في النصوص الدينية التي يعتقدها أتباع الوافد ابن عبّاد، وقد عمد السارد لأن يطبعها بمعجم وتراكيب تختلف كليا عن تلك التي يعتمدها في سرد باقي الأحداث

[1] عالي القرشي، مرجع سابق، ص38 وما بعدها.

[2] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص15.

ليومئ إلى أنها ليست من جنس واحد، بل يذهب سمير قاسيمي في مغامرته أبعد من ذلك حين يبتكر مصطلح الأخروج نظير الأسفار والآيات: "الأخروج الأول: في البدء كان الحق ولا شيء معه، فتسمى فكان الله. وفتح الله يمينه فتسمّى فكان الفاتح. ثم استوى على العرش والكون عدم وتسمى فكان الملك. ثم خلق القلم وتسمى فكان الخالق. وكتب القلم القدر فتسمى الله القدير"[1] ولم ترد هذه النصوص المباينة لطبيعة الجنس الروائي، عرضا، وإنما شغلت حيزا هاما من الرواية باعتبار المظروف الثالث المحصور بين ص 197 و215 من الرواية، ترجمة حرفية لأحاديث الوافد بن عباد. وهنا ينسحب السارد بشكل كلي، لتكون هذه النصوص في صورة الملحقات التي عادة ما تعقب الأعمال الأكاديمية غير أنها في الحقيقة لم تكن سوى جزءا من اللعبة السردية.

أما ثاني تجليات التجاور فقد تمثل في مجاورة النص لنص ذي طبيعة سردية مشابهة، حتى تبدت بنية الرواية في شكل حلقات في تجاور هندسي، لا في تعالق عضوي. وقد لا يبلغ القارئ ترتيبها المأمول، وعلاقة كل حلقة بالأخرى إلا بعد لأْيٍ. إذ يمكن الجزم بأن رواية كتاب الماشاء رواية "جامعة" لعدة روايات أخر، تشكل مجتمعة بنية نصية متكاملة. ينتقل السارد بينها ببراعة، فيمهد لقارئه مثلا بقوله: "وهكذا وبلا أي لأيٍ شرع جيل مانسيرون في قراءة رزمة الأوراق الموقعة باسم ميشال دوبري..."[2] ثم يسترسل في سرد ما في تلك الأوراق في حيز ورقي يمتد إلى غاية الصفحة الخامسة والخمسين. ثم يعاود السارد لعبة تركيب حلقة سردية أخرى مشيرا إلى أن جيل يتوقف عن قراءة أوراق ميشيل بعد أن "لاحظ أن مع أوراق ميشال يوجد قرصان، كتب على أحدهما قدّور فراش وعلى الثاني تحقيق"[3] ثم يشغل القرص ويصغي لاعترافات قدور فراش وهو يسرد تجربته في جريمة القتل ومعاناته في السجن إلى غاية الصفحة الواحدة

[1] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص227.
[2] المرجع نفسه،، ص16.
[3] المرجع نفسه، ص 55.

والثمانين. ثم يضع أمام القارئ حلقة سردية أخرى بعد ان يعنون الصفحة بـ "القرص الثاني" ليروي تحقيق ضابط شرطة في أحداث بن يعقوب حين "هاج شبابها وشيوخها وأضرموا النار في بعض البيوت"[1] التي قادته إلى الرابوني في تندوف بحثا عن قدور فراش ونوى شيرازي. ثم ينتقل في الصفحة التاسعة عشرة بعد المئة إلى سرد فحوى المظروف الثالث الذي يشتمل على مذكرات الراهب سيبستيان دي لا كروا، التي ترجمها قدور فرّاش. معرجا على الاحتلال الفرنسي للجزائر ومقاومة أحمد باي ومطيلا في سرد أحداث مجزرة العوفية.ثم يقفز في المظروف الثالث إلى شهادات بوعلام عباس ونوى شيرازي ومقطع من رواية لها صدرت 2010، زعمت بأنها لم تجد ناشرا لها لما فيها من أسرار خطيرة حول أتباع طائفة الوافد بن عباد. ليجد القارئ نفسه أمام حلقات لا تكاد تمت إلى بعضها إلا بخيط رفيع. بل يكاد يلمح فيها عملا سرديا مستقلا إذا ما اجتزئ أحدها عن غيرها من الأجزاء دون إخلال يذكر، وفي هذا مجافاة لعنصر الحبكة في الرواية التقليدية وانكسار لعمود السرد الذي تبنى فيه الأحداث في شكل متسلسل رتيب. إذ أصبح معمار الرواية "أكواما فوق أكوام، وركاما على ركام، ليتخذ منها القارئ البناء الذي يريد والشكل الذي يشاء"[2].

أما مجاورة النص الروائي لنص له جنس مختلف، فهو ثالث تجليات انكسار عمود السرد من خلال مبدأ التجاور، وذلك في إقحام السرد لنصوص من غير جنس الرواية، ولعل هذه الإشكالية قلّما تعالج من منظور الخروج عن خطية الزمن، والتمرد على عمود السرد، بقدر ما تثار ضمن مباحث التناص أو نظرية الأجناس الأدبية. إلا أننا سنكتفي في هذا الموقف بالإشارة إلى وظيفتها في وقف سيرورة الأحداث، واستقطاب نصوص بعيدة الصلة بدينامية الحدث.

[1] سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 82.
[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص191.

أوقف السارد سيرورة الأحداث في الكثير من المواضع ليقحم رسائل يطول حجمها أحيانا، فمثلا رسالة نوى شيرازي إلى ميشال ص116، ورسالة القائد بيشون لجنوده في مجزرة العوفية ص137. ورسالة أحمد بن شعنان إلى شيخه ص160، وهكذا تتوالى الرسائل الواحدة تلوَ الأخرى، وهي جزء من ذلك الخيط الرفيع الذي احتفظ به السارد للربط بين ما وصفناه الحلقات السردية المتجاورة، إذ تمكن الرسالة على الصعيد التقني من كسر احتكار مهمة السرد من قبل صوت واحد، وتعين القارئ على ربط مشاهد كانت تبدو متباعدة لوهلة ما، من خلال ما تبوح به الشخصيات من أسرار ظلت مغلقة أمام القارئ في المحطات الأولى.

II. جماليات الاسترجاع في "اعترافات أسكرام" لعز الدين ميهوبي:

ارتبط مفهوم الرواية بتحولات الحياة، فكيّفت على إثر ذلك تقنياتها وثيماتها، واستوت جنسا أدبيا فاعلا، متطلّبا غير مُنجَز، ولمّا طُبِعت الحياة بالتوتر والقلق، وجفا العالم المنطق المألوف وانحاز للّايقين، في مسار متغيّر، يتحرر من كل متوقع، ويتعالى عن الأطر والنمطيات، كيّفت الرواية آليات السرد بما يستجيب للراهن.

واكبت الرواية الجزائرية هذا الزخم من المستجدات على الصعيد البنائي، لا سيما على مستوى البنية الزمنية، التي شهدت تحولات فارقة بينها وبين الرواية الكلاسيكية. وسنحاول في هذا الموقف الكشف عن جماليات الاسترجاع في رواية "اعترافات أسكرام" لعز الدين ميهوبي[2009]، لنستقصي وظيفية التحرر من خطية الزمن، وأطر السرديات التقليدية.

نميز على صعيد الزمن الروائي، بناءين، الأول تعاقبي حيث ترد الرواية "على طريقة الحكاية حاملة تراتبية أحداثها، وتتابع وقائعها"[1]، فتتنامى الأحداث في شكل

[1] عالي القرشي، مرجع سابق، ص 32،33.

خطي، يساير المتوقع، ويوافق الحكاية في زمنها المرجعي، المؤسس للحبكة. والثاني، يتميز فيه النسيج الروائي: بـ"حركة تحدث للزمن، والذاكرة، والحكايات فعلا، من خلال الاسترجاع، أو استدناء المستقبل، أو تحريك المكان، أو خلق رواية أخرى"[1]. محدثة انحرافات تختلق جماليات مقصودة.

وإذا كنا نتحدث عن حبكة في الرواية التقليدية، تحتكم لمبدأ العلّية والنمو العضوي، فإننا نلمح تحوّلا من الحبكة إلى التصميم، من التوالد إلى جماليات التجاور، والتفكك، فينتقل السرد، من النمو الهرمي إلى النمو المتشعب، حيث الاسترجاع والاستشراف، والتأمل، واستيهامات الذات، ومراوحة الأحلام. ويحل التصميم المتشعب محل الحبكة الهرمية، مؤسسة لجمالية جديدة، تستقطب القارئ في تجاذبات بنيتها، ليخوض في تشكيل العالم الروائي بقدر لا يقل أهمية عن السارد.

لمس عز الدين ميهوبي الحساسية الجديدة في روايته، من خلال القفز بأحداثها إلى سنة 2039، حيث تصبح أسكرام قبلة تكنولوجية واعدة في صحراء تمنغاست، ويحيي فيها فندق لمستثمر ألماني ليلة رأس السنة الميلادية، برصد جائزة مليونية لصاحب أكثر الاعترافات تأثيرا، ويختار لذلك أربعة أشخاص مختلفي الهوية [ابن جندي فرنسي في حرب الجزائر، شاعر كوبي مناضل في ثورة بلاده، رسام اسباني فقد حبيبته في تفجيرات مدريد، سجين سابق في غوانتنامو]

لاشك أن قارئ الرواية يخال بدءا أنه يلج رواية خيال علمي، بالنظر إلى سفرية زمنية إلى سنة 2039، ومقارنتها بزمن الكتابة والنشر [2009]، لكن المفارقات الزمنية التي اعتمدها السارد من خلال تقنية "الفلاش باك" أهلته لاستدعاء الماضي، ومساءلة الحاضر، واستشراف المستقبل، وخلق جماليات أخرى، تتأسس على المفارقة، والانحراف في سرد "يتمرد على جماليات التتابع والترابط، والنمو، وينهل من جماليات

[1] عالي القرشي، مرجع سابق، ص33.

التفكك والتشظي (تلبية لرؤيته وغايته)"[1]، فجعل الفضاء الروائي يعجّ بالأسئلة القلقة، حيال ضبابية تطبع العالم في ذاكرته ومستقبله وراهنه.

اللافت في اعترافات أسكرام أنها اعتمدت تقنية الاسترجاع في خلق جماليات تتجاوز مجرّد استدعاءات عارضة لوقائع مضت، مثلما هو الشأن في جل الاستعمالات البسيطة لهذه التقنية من خلال لفتات إلى الماضي، بل حققت انحرافات تدفع قارئها للسعي المتجدد نحو التموقع في عالمها الروائي. وقد رصدنا في ذلك وظائف عدة يمكن حصرها فيما يلي:

1. الاسترجاع/ نبش في الذاكرة:

مكنت تقنية الاسترجاع السارد من استدعاء التاريخ، والوقوف على جوانب مغفلة، مستغلا طاقة الجنس الروائي في "الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا، عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[2]، وقد حظيت الثورة بحيز شاسع في المتن. ما يطرح مرّة أخرى إشكالية حضور ثيمة الثورة في النصوص السردية المتأخرة، وإن كان الطرح مختلفا عما ألفناه في المراحل الأولى للتأسيس.

لاشك أن استدعاء التاريخ مجازفة سردية، تضع التجريب الروائي على المحك، بل تتجاوز ذلك إلى مساءلة الجنس الروائي عن حدوده وهويته، لكن الفلاش باك مكن السارد من الوقوف على جوانب يطالها الأدب لا التاريخ.

تمكن السارد من تطويع الفلاش باك دون الوقوع في التوثيقية من خلال التركيز على الذوات المسترجعة لا الوقائع، فالوقائع مسلمات تاريخية ثابتة تثقل ذاكرة شخوص متغيرة، مسلطا الضوء على العلاقة بين الذوات وتراكمات الذاكرة، ليستحضر موضوعة

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص123.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990،ص121.

حرب الجزائر، من خلال اعترافات "أنطونيو"، [في أسكرام 2039]، حيث تصبح الذاكرة محل مساءلة. وسنجد تمثيلا لذلك في المقطع الحواري الذي استرجعه السارد:

"قلت لها في اليوم الذي نالت فيه فرنسا كأس العالم:

- زيدان هو الذي توج فرنسا بالكأس.
- تقصد كونه جزائري الأصل..
- نعم.
- أنت لم تغفر لفرنسا ذنبها.
- ذنوبها كثيرة..ولا تكفي بحار الدنيا لتمحو دماء عشرات السنين.
- لا تكن قاسيا على التاريخ..
- بل أنا أقسو على الذين صنعوا تاريخا من الدم ونسجوا ذاكرة من الكذب"[1]

لاشك أن هذا المقطع الحواري المسترجع في ذاكرة ابن جندي فرنسي قتل في حرب الجزائر في عين الزانة بسوق أهراس، ينمّ في استرجاعيته عن ثلاثة مستويات للزمن:

- زمن الاعتراف [2039]
- زمن الحوار الفعلي [تتويج فرنسا بكأس العالم]. [حدث مسترجع في الاعتراف]
- زمن الحرب [1954] [حدث مسترجع في الحوار]

فالاسترجاع في هذا المقام، اتخذ مسارا استدعائيا عكسيا، فزمن الاعتراف يسترجع زمن الحوار المزامن لفوز فرنسا بكأس العالم وهذا الحوار يسترجع أحداث الثورة التحريرية، ما يحذونا لاستنتاج:

[1] عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، منشورات البيت، الجزائر،2008، ص 187.

• أن الاسترجاع هو التقنية الأساس في البنية الزمنية، ولا يمكن تشخيصها قبل الوقوف عليه، وليس مجرد انحراف عارض يعرج على أحداث ماضية ثم ينفلت منها، وذلك ما لا يمكن اعتباره سمة تجريب في الرواية الجديدة إذ لا يخلو أي سرد على قدمه من استذكار للماضي، ولكن التجاوز الذي نحن بصدد إجلائه هو أن يكون زمن الحكي مستقبلا، فذاك مظهر الجدة الذي يعيد قراءة الراهن والماضي على حد سواء.

• أن موضوعة الذاكرة وامتداداتها في الراهن، هي النسق المهيمن في اعترافات أسكرام، وما تقنية الاسترجاع سوى وسيلة فنية تتيح سعة في استحضار الذاكرة والراهن وفق منظورات جديدة.

أتاح الاسترجاع إمكانية القفز بين فترات متباعدة، في المسار السردي، لكنه مسار متشعب، كثير الانحرافات "فهناك انتقالات متعمدة ومقصودة، فمن تعليق إلى وصف، إلى تذكّر إلى تأملات متعالية[..] ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية، ثم هناك انفتاح على الزمن الماضي، ماضي الشخصيات أحيانا، وماضي المكان أحيانا أخرى"[1] ، وبين هذه الانتقالات تشتد الأسئلة، وتتسع المفارقات، يستحضر التاريخ ويعاد إنتاجه، فإن تعسر ذلك باعتباره معطى واقعيا منقضيا، فعلى الأقل بفضحه، وإعادة تلقيه باعتباره مكونا ذا سطوة على الراهن. ومن نماذج ذلك ما نلمحه في المقطع الآتي: "تذكرت ما قاله لي جدي في وصيته: "في الجزائر اقتنعت أن علينا أن نحفر كثيرا من القبور لنظلّ هناك إلى الأبد، هذه هي فرنسا التي ندعو العالم إلى تمجيدها"[2]. يرد هذا الملفوظ على لسان حفيد الجندي الفرنسي، الذي يسائل ماضي أجداده، فيكون الاسترجاع في هذا المقام وسيلة فنية لخلق وعي جديد، من خلال عرض التقابل بين ذكرى الجد وذكرى الضحية، يقول: "تذكرت ما قاله مخلوف قبل أكثر من ثلاثين عاما "مشكلتنا أن لدينا كثيرا من التاريخ وقليلا من الذاكرة. ويبدو أننا في فرنسا نملك كثيرا

[1] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص42.

[2] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص189.

من الزيف وقليلا من الحقيقة"[1] . بالقدر الذي يبرز هذا المقطع وسابقه موضوعة الذاكرة كنسق جدلي في ثنائية الماضي/الراهن، فإنه يبرز من منظور سردي القيمة الفنية للانحرافات السردية، في مقابل النمو التعاقبي الكلاسيكي، وذلك في قدرة الفلاش باك على الجمع بين تناقضات، تؤسس لحوارية مبطنة، بين وصية الجد وقول مخلوف، وانتصار الابن لضحية جده وأبيه. خلافا للتاريخ الرسمي. وهنا تكمن فرادة العمل الروائي ككائن "لا يرضى بأن يسير على سنن معروف"[2]، وانسيابيته في جمع ما يصعب الجمع بينه في توترات العالم، ولعل عتبة العنوان "اعترافات أسكرام" تدل على رغبة في استنطاق ما لم يقله التاريخ الرسمي ورغبة في عرض الأصوات المتباينة، ولا أقدر من تقنية الاسترجاع على الجمع بينها.

مكنّ الاسترجاع أيضا السارد من حيز لبروز تفاصيل واستدعاء ذوات تقع على هامش التاريخ، لذلك نجد السرد ينفتح على موضوعة "الحركة"، مجسّدة في بشير الكانكي، لكنها لم تكن مساءلة تاريخية، بقدر ما كانت استيهامات ذاتية قلقة، وأسئلة مربكة، شأنها شأن كل القضايا المرتبطة بالذاكرة. لذلك نجد التاريخي ينحسر أمام الغنائي في الكثير من الاسترجاعات، مثلما هو الشأن عندما يسائل أنطوان ذاكرة بشير الكانكي الذي تورط في خيانة بلده: "كانت أسئلة كثيرة تتواتر في ذهني [...] أيحب البشير فرنسا فعلا أم أنه يحبها مكرها بفعل المنفى؟ لو كنت مكانه ما فعلت، أو هكذا يتهيأ لي[..] كم هي باهظة فاتورة الخيانة"[3] لقد عزز الاسترجاع الحوارية وتعدد الأصوات، من خلال استحضار من يعتلي منصة الاعتراف لأصوات غيرية ويتيح لها قدرا من البوح ثم يسائلها. كما أتاح الانفتاح على ذوات وأمكنة متعدّدة ومتباينة. وآناء ذلك يعري السرد ترسبات الذاكرة، ويفصح عما يغيبه التاريخ الرسمي، ويفضح سطوة الماضي على الحاضر في

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص189.

[2] عالي القرشي، مرجع سابق، ص19.

[3] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص 149.

ظل معطيات مختلفة. فشخصية أنطوان مالو، وبشير الكانكي، تسترجعان ذاكرة مشتركة، وينتهيان إلى مساءلتها، ثم إدانتها.

2.الاسترجاع/ إعادة إنتاج الواقع:

استطاع السرد كما أسلفنا الخوض في متاهات الذاكرة، واستثمر تقنية الاسترجاع في استحضارها، والخوض في مآلاتها المستقبيلة، لكن كيف يتمكن الفلاش باك من إعادة إنتاج الواقع براهنه، قبل انتفائه في الزمن الماضي رغم أنه تقنية استذكارية أساسا؟

لم يستعص ذلك على السارد، الذي أسس عقد القراءة بينه وبين المتلقي منذ عتبة العنوان "اعترافات تام سيتي 2039"، حيث مكنته هذه القفزة في الزمن من العودة إلى الراهن وفق استذكارات، واسترجاعات، ولا يمكن الخوض فيه بغيرها، ما يؤكد ما أسلفناه في الطبيعة الاسترجاعية البحتة لاعترافات اسكرام.

انتبه ميشال بوتور إلى قدرة الرواية في استيعاب الحياة، وإن حاكينا إيخنباوم في وصفه للرواية بالجنس التلفيقي، فسنصفها من هذا المنطلق بالجنس "الاحتوائي"، بقدرته العجيبة على السير في منافذ حياتية مغفلة: " إذ أننا نستطيع أن نربط بها، بطريقة دقيقة كلّ الدقة، بالعاطفة أو بالعقل، حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لها في الظاهر، والأفكار والحدس، والأحلام "[1]، إذن، أصبحت الرواية منفذا إدراكيا للعالم، لكنها في الحقيقة لا تتحرر من سلطة السارد والقارئ في إنتاجها، أي في إنتاجها وعيا جديدا مختلفا عن العالم.

إذا نظرنا إلى اعترافات أسكرام من حيث ثيماتها، فإننا نجد ثيمتها الأساس سياسية، أما إذا نظرنا إليها من حيث فضاءها السردي فإننا نجدها فسيفسائية لا تستقر

[1] ميشيل بوتور، تر: فريد أنطونيوس، بحوث في الرواية الجديدة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، دط، دت، ص 15.

في حيز ضيق، وإذا نظرنا إليها من حيث جدلية المؤلف/السارد –رغم منزلق الخروج عن البنية النصية– فإننا نجد مؤلفها يتعاطى السياسة في شتى مستوياتها، أما الشخصيات الساردة فهي لم تختلف عن ذلك في فاعليتها السياسية تأثيرا وتأثرا بأحداث امتدت عكسيا من مطلع الألفية الثالثة إلى المنتصف الثاني للقرن الماضي، ما يبرر خوضها في قضايا عديدة منها: "وأقرأ أخبار طالبان، وخطف الأجانب في أفغانستان وباكستان، واليمن أيضا، ومقتل رئيس حكومة لبنان رفيق الحريري والحرب بين إسرائيل وحزب الله في صيف 2006.."[1]، لا يشك القارئ لوهلة أن كل عبارة من عبارات هذا المقطع السردي وما يليه تماثل عناوين إخبارية في جرائد مطلع الألفية الثالثة. لكن فرادة هذا العمل مكنتها من خلال اللعبة الزمنية التي ابتدعها بالقفز إلى المستقبل ثم الالتفات إلى الراهن وإعادة إنتاجه من منظور مختلف يزعزع القناعات ويدفعها نحو وعي جديد، يشكك في الروايات الرسمية والبروبغندا التي تسعى لاستلاب الشعوب وتنميطها.

إذا نظرنا إلى تاريخ تأليف الرواية (سنة2009) نجده وافق زخما سياسيا أعاد عز الدين ميهوبي استحضاره، لا كما تم تسريده في وسائل الإعلام وإنما كما استشرف تكشّفه في المستقبل، وهذا ما نقف عليه بجلاء من خلال الحديث عن ظاهرة الإرهاب التي شغلت العالم مطلع الألفية الثالثة، من خلال كتاب ينشر سنة 2030م لكاتب أمريكي يسمى مايك كاتلينس، يقول عنه: "كشف بعد سبع سنوات من البحث والتحري الدقيق عن وجود تحالف سري بين القاعدة وجناح قوي في وكالة المخابرات الأمريكية "[2] نلمح في هذا الملفوظ أكثر من دافع لإثارة التوتر والتساؤلات وإعادة انتاج الواقع، لا كما تروجه الدعاية الرسمية، بل وفق قراءة تتبدى أنها أكثر استجابة وانسجاما مع المستقبل. والأمر ذاته عندما يتعلق الأمر"أنطوان مالو" ابن المجند الفرنسي في حرب الجزائر،

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص04.

يسترجع تاريخ أجداده المستعمرين، ويقف بحسرة على بشاعته. تلك البشاعة التي تستنسخها السياسة الأمريكية وتموهها بدعاية، احتواها السرد ثم أعاد إنتاجها وفق رؤية مغايرة للعالم. متسائلا بتقنية الاسترجاع: كيف سنرى العالم عندما يصبح الراهن ماضيا؟

3.الاسترجاع/ استشراف للمستقبل.

لا يخلو هذا العنوان الذي اخترناه في هذا المطلب، من مفارقة تصعب حلحلتها على المستوى الصوري، لكننا نجد ما يبررها إذا سلمنا بعقد القراءة من منظور "نظريات التلقي" كما أسلفنا، وأسندناه بما يفي من ملفوظات سردية.

وقبل أن نخوض في ذلك، نستحضر وقوف عبد المالك مرتاض على ثلاث أزمنة في العرف الروائي سندرجها تراتبيا من حيث الأسبقية كما يلي:[1]

- زمن الحكي أو المغامرة.
- زمن الكتابة.
- زمن القراء.

فيصبح زمن القراءة تالٍ لزمن الكتابة، وزمن الحكي أسبق منهما، لكن هل تصمد هذه التراتبية أمام عمل سردي يكون فيه زمن الحكي[2039] تال لزمن القراءة وزمن الكتابة ولو من منظور تخييلي؟

إننا نجد في ذلك ما يؤهل الاسترجاع ليكون استشرافا، لكنه استشراف لما بعد زمن الكتابة، وزمن مساير لفعل القراءة في مجالها المفتوح. خلافا للمعتاد في الفن الروائي حيث: " تعتبر التطلعات Anticipations والاستشرافات الزمنية Prolepes temperelles عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ، ص 181 وما بعده.

للرواية ككل"[1]. ورغم شساعة الانحراف السردي في مفارقاته بين مستويات الزمن الثلاثة، إلا أنه تمكن من تقديم "نبوءات" لمآل أزمات عالمية. ومن ذلك ما نشهده في الملفوظ السردي التالي الذي يصور هواجس مستقبيلة في مطلع الألفية الثالثة : "وأكثر من هذا فإن النيزك يملك قوة انفجار تعادل مليون مرة القنبلة التي أطلقتها باكستان على بوهبال الهندية في أعقاب الحرب التي دارت بين البلدين في العام 2019 [...]وكان الباكستانيون في عهد الوزير الأول بلاوال زرداري أطلقوا على الحرب انتقام بوتو تخليدا لأب القنبلة النووية ذو الفقار علي بوتو وابنته بي نظير التي اغتيلت في نهاية ديسمبر 2007"[2] يستثمر هذا الملفوظ السردي الاسترجاع في:

- اغتيال الزعيمة الباكستانية بي نظير بوتو سنة 2007.
- واستشراف مآلات الأزمة، بحرب نووية.

وهذا ما يجسد ما ذهبنا إليه، في وظيفة الاسترجاع، في الاشتغال على مستويات الزمن الثلاث، استذكار الماضي، احتواء الراهن، واستدناء المستقبل. "ولعلّ أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدّمها لا تتصف باليقينية"[3]، مثلما يظهر في المقطع السالف، لكن لا يمكن إنكار القدر الكبير من الاحتمالية الذي يحظى بها، وهذه خصيصة الجنس الروائي، الذي لا يضطلع بالتوثيقية، ولا الحقيقة المطلقة بقدر ما يفسح للمبدع إمكانية تشكيل العالم الذي يراه موائما، وينذر بالهواجس التي تنتابه، ومن ذلك حين يعرض السارد مخاوف اصطدام نيزك بكوكب الأرض، ويصور الهول في مشارق الأرض ومغاربها ثم يعرج من خلاله لقضايا سياسية مستشرفة: "وأما هيئة الأمم المتحدة التي جمّدت فيها بلدان كثيرة عضويتها بسبب عدم قدرتها على حل الصراعات الإقليمية، فاكتفت بإنشاء خلية أزمة لمتابعة التطورات.

---

[1] حسين بحراوي، مرجع سابق، ص132.

[2] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص09-10.

[3] حسين بحراوي، مرجع سابق، ص ن.

وعلّقت صحيفة أمريكية بسخرية على مبنى داغ همرشولد للأمم المتحدة الشاغر تماما "الأرض تبحث عن أمم"[1]، إذ جسّد هذا المقطع، الأفق المسدود الذي تبدّى للسارد، في انفلات مبررات التقارب بين الأمم، وتوقع موتا حتميا لهيئة الأمم المتحدة، وكل ذلك من منظور، زمن الكتابة، ومستقبلها القريب حين يصبحان ماضيا، وتقف شخوص السرد، في اعترافات من لحظة في المستقبل.

4. الاسترجاع/ سرد غنائي:

سبق وأسلفنا الحديث عن وظيفة الاسترجاع كتقنية في البنية الزمنية، تطال الذاكرة والراهن، وتستدني المستقبل، لكن كيف احتوى الاسترجاع الذوات الساردة في البنية الروائية؟. يقودنا هذا التساؤل إلى ضرب جديد من الغنائية السردية التي حصر عناصرها شكري عزيز الماضي في "بروز العنصر الذاتي والانحراف والاستطراد، وكسر الزمن وتجميده واختزاله، والتكرار والارتجال (من خلال النمو الاستعاري الشعري) والتداخل، والوصف الممتد، والاستغراق في التفاصيل، والحوار الرمزي الافتراضي، واللغة المتألقة الموحية الرامزة"[2]، لكننا سنميزها عن غنائية الرواية المنولوجية والسير ذاتية. وسنقف على هذه الغنائية الجديدة من خلال التجليات التالية:

4-1 التذويت:

انساق السرد في اعترافات أسكرام، نحو الغنائية من باب التذويت، ويظهر ذلك "من خلال اللغة التي أصبحت لغة حُلمية، وتأملية، تصوغ الحوار الدّاخلي، المعبّر عن الاصطدام الداخلي للذات، وحالات الانشطار التي تعيشها مختلف شخصيات الأعمال الروائية، أو لغة حنينية تستدعي الماضي لتسائله أو تعنّفه أو تحتمي به"[3]. ولا يجد

---

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص 14.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص 65.

[3] عبد الحق عمرو بلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب، م27، ع2، جامعة الملك سعود، الرياض، 2015، ص69.

المتتبع لهذا العمل عناء كبيرا في تحديد تجليات الأنا الفردية بدءا من عتبة العنوان: "اعترافات أسكرام"، فالاعتراف التفاتات إلى ماضي الأنا واستظهاره بجوانب كانت في فترة ما تتمنع عن الظهور، وينفتح على كل التراكمات المرتبطة بها لـ"جميع المستويات الخطابية، والنفسية والاجتماعية، فهو خطاب تقول الذات خلاله، كلامها، آمالها، واستيهاماتها"[1]. ومن هذا المنظور نلمح الغنائية في ثنايا التذويت في الكثير من المواضع. ومن ذلك وقوف الشاعر الكوبي على قبر زوجته بعد عشرين سنة من سجنه قائلا: "حتى أنا يا عزيزتي خرجت من قبري قبل ساعتين، وجئتك مشيا على قدمي حتى أتذكر الطريق التي مشيناها معا مرّات ومرات[...]. كم هو مرير هذا الفراق. أجيئك يا عزيزتي وليس معي باقة ورد أعطر بها قبرك، لكنني أعرف أنك بحاجة إلى شيء من الشعر"[2]. فالسارد هنا يجمّد سيرورة الزمن ويفسح السرد للذات في التعبير عن الحنين والألم في منحى عاطفي غنائي مفعم بالبوح. إن توقف السرد وإغراقه في الوصف الداخلي (وصف الذات لذاتها) هو ما يعزز تذويت السرد، وقد بدت هذه التقنية واضحة، وأكثر تواؤما مع الإطار العام للرواية، فهي عبارة عن اعترافات والاعتراف أساسا هو الكشف عما كان مستورا في دواخل الذات ومشاركته مع الغير.

على صعيد قريب من ذلك، نلمح تكافؤا بين الذات والموضوع، في حركية السرد، إذ "تجسد السردية الغنائية تعادلا –مع الطابع التبادلي والكلي أحيانا– بين الذات والموضوع"[3]، ففي استحضار السارد لموضوعة "الحركة" والخيانة، والانسياق في سرد أعمال بشير الكانكي المشينة إبان الثورة، يتوقف السرد أمام رسالة أخيرة قبل وفاته، منها المقتطف الآتي الذي يصور هواجسه عندما رأى بعض الحجيج المنحدرين من سوق أهراس: " فأجهشت بالبكاء وأنا أقول "سامحني يا رب..سامحني... كنت واحدا من هؤلاء الإرهابيين.. أحرقت البيوت ونفيت الرجال وأدخلت الأبرياء السجن..يا رب،

[1] عبد الحق عمرو بلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)،، ص71.

[2] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص 253.

[3] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص39.

البشير الكانكي كان أسوأ من إرهابيي الرايس وبن طلحة وحد الشكالة"[1]. فينحسر السياسي والتاريخي، ويتراجع تنامي الحدث أمام عذابات الذات وندمها ويحل الغنائي، والبوح، وانكفاء الذات على ذاتها المستلبة، بين ثقل الخطيئة وتجاذبات العالم، وقد تمكن السارد بذلك من بلوغ مساحات لا يمكن أن يطأها التاريخ بفعل طاقاته التخييلية.

4-2 الاستطراد:

إن الحديث عن الغنائية يستوجب التطرق للاستطرادات التي تخرج السرد عن تراتبيته، فيما يشبه التّداعي. فأدى الاستطراد بذلك إلى إسقاطات تخلق رؤى محددة للعالم، ومن ذلك الاستطراد الذي نلمحه في عودة رفائيل الذي قتلت خطيبته في تفجيرات مدريد إلى تاريخ عبد الله الصغير في الأندلس: "مسكين عبد الله عندما أقرأ تاريخه أضحك كما لو أنني أتابع مشهدا من أفلام شارلي شابلن الهزلية، وأكثر عندما أرى ملوك الطوائف ينتشرون في بلاد العرب اليوم. إنهم بقايا عبد الله الصغير"[2]. يعزز هذا الاستطراد رؤية للعالم تقوم على موقف ممتد في التاريخ، لكنه لا يزال يسهم في توجيه البرامج السردية للذوات. ودفع رفائيل نحو الانتقام، وقد أدت هذه الاستطرادات وظيفتها الحجاجية في تبرير الفعل ونقض الفعل المضاد. إذ كثيرا ما ينحرف نحوها السرد، ليستقطب اهتمام القارئ نحو الذات ويتجاوز الحدث.

نلمح تجلياً آخر للاستطرادات الغنائية، في تجميد الزمن وانحراف السرد إلى أغان وأشعار، تأخذ حيزا ورقيا شاسعا في كثير من الأحيان، لا سيما في الجزء المخصص لاعترافات الشعار الكوبي إيناسيو ميغوال غرسيا حيث اختار السارد شاعرا كوبيا يضطلع بمهمة السرد، فتتماهى الذات في مقاطع شعرية تطول غالبا، ففي مقطع

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص307.

يسترجع فيه الشاعر أوقاتا عصيبة في سجنه يتذكر ولعه بقصيدة لشاعر كوبي آخر شهير ثم يشرع في إنشادها أمام الجمهور في اعترافه:"يقول أرنستو:

إذا طلب منك طفل

أن تروي له حياة سجين

قل له أن هناك أشياء أخرى ...أكثر جمالا..

مثل الأزهار التي تظهر في آلاف الألوان.

أول الأشياء أن تظهر له السماء.... والفراشة والموجة [...]

فتح الباب، ووضع أحد المخبرين قيدا في يدي. فعلق ذو النظارات السوداء:

أنت شاعر ... لكن القاضي سيفرو يضع نظارات يتشابه في عينيه كل البشر"[1]

يتأطر كل هذا المقطع باسترجاعية تبتعد عنه بأربعة عقود، لكن؛ إذا نظرنا إلى موقعه في تعاقبية السرد، فإننا نجده يستجيب لمبدأ التجاور لا الحتمية والعلية، وهنا تكمن الجدة في الرواية الجزائرية. والملاحظ، طول هذا المقطع الشعري الذي أوردنا مقتطفا منه نظرا لكثرة الاستطرادات المماثلة، لا سيما استحضار القصائد التي كانت تستغرق أحيانا حيزا ورقيا يتجاوز الصفحة الواحدة، وبالتالي تجميدا أطول لسيرورة السرد، فهذا الاستطراد لا يرتبط ارتباطا وثيقا بأي متوالية سردية، وإنما ارتبط أساسا بالذات الساردة، مشحونا برمزية محتملة يفكك القارئ مضمراتها.

4-3 الاستغراق في تفاصيل الأشياء:

لن نخوض في علاقة الاستغراق في التفاصيل بالواقعية باعتبارها نزعة تغرق في تصوير الواقع بجزئياته مثلما هو الشأن في واقعية غابرييل غارسيا ماركيز، وإنما في علاقتها بالغنائية للكشف عن ارتباطها بذاكرة الذوات، وتأثيرها على وعيها، لتتمظهر على إثرها ملفوظات أقرب إلى الرمزية.

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص209.

يفصح المقطع السردي الآتي عن سطوة الأشياء على الذات الإنسانية، تلك السطوة المبطنة تحت الرتابة المعتمة، لكنها تعاود الظهور في لحظات تشظي الذات واصطدامها بخيبات الواقع. كتلك التي عايشها الشاعر الكوبي بعد عشرين سنة قضاها في السجن: "تغيّرت ألوان الناس. تقليعة الشعر. يبدو أنني أنا الذي تغيرت وليس الشارع والناس. سرت مع الشارع الطويل ليس معي غير حقيبة، فيها بعض متاع السجن. لم أشعر أن ظلي يتبعني. كنت أسير وليس في ذهني سوى مارغريتا التي رحلت دون أن تسمع قصيدتي الأخيرة. مشيت إلى المقبرة، ليس معي غير بقايا العمر الأول، الذي لم يعرف أن السجن يعني انحسار الحلم بين جدارين"[1]. تغرق الذات في هذا المقام في تفاصيل ليست ذات بال في رتابة الحياة، لكن تسريحة الشعر، وألوان الناس، وظل الإنسان، وتفاصيل الأشياء الصغيرة تضاهي في أهميتها وجود الإنسان ذاته أحيانا، سيما حين تستفز ذاكرته، وتستثير كوامنه، ولم يكن من قبيل الصدفة أن يختار السارد شخصية الشاعر، وذلك رغبة في شحن السرد بأكبر قدر من الشاعرية، لأن الشاعر أكثر استجابة لهذه المعطيات في الحياة ويختلف إدراكه لها، تبعا للعلاقات التي يعيد تركيب عالمه وفقها.

نخلص من ذلك إلى التجديد الذي طال بنية الزمن في رواية اعترافات اسكرام، حيث اعتمدت على تقنية الفلاش باك مؤسسة لذائقة جمالية جديدة، تنفر من التراتبية الخطية، إلى التجاور والاستذكار والاستطراد. ما مكنها من احتواء الراهن والذاكرة والمستقبل، ومن الانفتاح على أجناس أدبية مختلفة من خلال استطرادات عارضة. ولا يفوتنا خلو الرواية من تفرد في البطولة شأن الروايات التقليدية، إذ تجاذب السرد خمس شخصيات، يمكن التقديم والتأخير بين فصولها دون إخلال بالبنية الكلية للنص الروائي. ما يدفع لإدراجها ضمن الروايات التي تمرق عن عمود السرد شأنها شأن رواية "كتاب

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص253.

الماشاء" التي سبق وحللناها، كما يمكن أن نشير إلى أن ظاهرة التجاور كانت جلية في النص وفاعلة في كسر نمطية السرد وخطيته. فإذا نظرنا إلى الرواية من حيث البطولة لم نلفِها تستقر على بطل نموذجي واحد، فلم تكن البطولة لقبا تتقمصه شخصية دون غيرها من الشخصيات، بل كانت دورا مؤقتا يناله من يعتلي كرسي الاعتراف، ما عزز التجاور كما سبق وأسلفنا، حتى بدت الرواية "مجمعا" لروايات مختلفة، تأكدت في طبعها، ففي أول ظهور للرواية كان المنجز مكتملا في مؤلَّف واحد لكن الطبعات اللاحقة، أفردت لكل اعتراف جزءا ولا يحصل القارئ على الرواية مكتملة إلا في أربعة أجزاء، وهذا ما يؤكد البناء المتجاور، لا البناء المحبوك حبكا عضويا متلاحما.

المبحث الثاني: تواري البطل النموذجي وتعدد الأصوات:

I. الشخصية الكاريكاتورية في رواية "سلالم ترولار" لسمير قسيمي:

عرفت الرواية الجزائرية في مسار التجريب انفتاحا على مختلف الأجناس الأدبية ومختلف الفنون، اللغوية منها وغير اللغوية، وقد جسّدت رواية سلالم ترولار لسمير قسيمي هذا الانفتاح من خلال الإفادة من فن الكاريكاتير في بعض جوانبه، على الرغم من الاختلاف القائم بينهما؛ فالرواية فن لغوي، أما الكاريكاتير فهو فن تصويري بالأساس. وقد شكلت السخرية مساحة للتقاطع بين الجانبين: إذْ يقوم فن الكاريكاتير على تشويه الصورة ويضخّم مواطن السوء فيها لأغراض هزلية ناقدة، مثلما يختلق السرد الساخر عوالم هزلية لذات الغاية.

يهدف هذا المبحث إلى الوقوف على الوسائل اللسانية واللغوية التي حققت الملامح الكاريكاتيرية في عوالم سمير قسيمي الروائية، وقد وقفنا في سبيل ذلك على تعالقات السرد والسخرية والكاريكاتير لاستجلاء العلاقة بين فن بصري وآخر لغوي، ثم استجلينا هذه المكونات اللسانية من خلال الوصف الساخر والمفارقات الحوارية وآلياتهما البلاغية، وكذا عجائبية الفعل الحكائي التي عزّزت المبالغة في التشويه الفنّي المقصود، لندلل على تواري البطل النموذجي واستبداله بشخصية كاريكاتيرية هزلية في مظهر من مظاهر التجريب.

1. تعالقات السّرد، الكاريكاتير، السخرية:

واكب سمير قسيمي في روايته "سلالم ترولار" المستجدات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الجزائر في مطلع الألفية الثالثة، مستغلا في ذلك ما يتيحه السرد الروائي للمبدعين، من تقنيات واسعة كفيلة بـ"تصوير التحولات الاجتماعية والفكرية في المجتمعات التي يعيشون فيها"[1]. مستندا على عوالم تخييلية، وبنى أسهمت في بلورة

[1] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، الأردن،ط1، 1991، ص 3.

واقع معيش، دون الوقوع في شرك الواقعية المفرطة أو حتى الإيهام بالواقعية، لكنه استثمر معطيات المجتمع الجزائري في قالب هزلي ساخر، مقتربا من "كوميديا سياسية" تجسد إلى حد بعيد مقولة ميشيل بوتور: "ليس الروائي هو الذي يضع الرواية، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها، وما الروائي سوى أداة إخراجها، ومولدها"[1]، ما يبرر اعتماده على مشاهد ساخرة، وشخصيات كاريكاتيرية قوامها هزل موجع، يُشرِّح مأزقا سياسيا عاشته البلاد في عشريتها الأخيرة.

اختار سمير قسيمي لروايته "سلالم ترولار" الصادرة سنة 2019م، أحداثا هزلية، تحركها شخصيات تمرق عن مفهوم البطولة في الرواية التقليدية، أبرزها: [جمال حميدي، إبراهيم بافولولو، موح بوخنونة، عصام كاشكاصي، أولغا، الكاتب...]، وهي شخصيات اتسمت بالكاريكاتيرية المفرطة، إذا بررنا استعارتنا لهذا المصطلح من الفنون التصويرية، ومن فن الكاريكاتير خصوصا باعتباره فنا يقوم على: "تشويه الملامح الشخصية، المميزة والمبالغة في رسمها وإظهار المشوّه منها. وكذلك إبراز الشيء الغريب من تلك الملامح وإخفاء كل معاني الجمال للشخصية المرسومة وجعلها تظهر بمظهر مضحك"[2] غير أن هذا التشويه ليس مقتصرا عن الفنون التصويرية بل قد يتجاوزه إلى الكتابة، فقد ورد في The World Book Encyclopedia بأنه "أي نوع من أنواع الكتابة أو الرسم يعتمد المبالغة في إبراز أو إظهار خصوصيات أشخاص أو أشياء تبدو مضحكة"[3]، لذلك اصطلحنا على السرد الساخر الذي يقوم على تقنيتي التشويه والمبالغة في تضخيم مواطن السوء بالسرد الكاريكاتيري، فمادام الكاريكاتير"رمزية يلجأ إليها الفنان لكي يعبر بها عن ظاهرة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، بصورة جذابة، تلخص العديد من الأفكار الأخرى، وهو بالأساس فن

[1] ميشيل بوتور، مرجع سابق، ص 15.

[2] حمدان خضر السالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

السخرية والتهكم"[1]، فإن ما اصطلحنا عليه بالسرد الكاريكاتيري لا يخلو من سمات التهكّم في حبك مشاهده، لكنه يسمح بولوج مناطق محرمة تتعالى عن النقد الصريح لاعتبارات سياسية واجتماعية غالبا.

تتناسل الأحداث الروائية في "سلالم ترولار" من حدث يتجاوز منطقية الواقع، إذ تستيقظ "آلهة الدولة المدينة" على فجيعة اختفاء الأبواب من مكانها، فغدت المدينة في فوضى عارمة، تفتقر لحدود ما بين داخل وخارج "في البداية حاولت تعويض الأبواب المختفية بأبواب أخرى، ولكنها استسلمت للأمر الواقع وهي تشاهد أن الأبواب تختفي مجددا بمجرد وضعها في الأماكن المخصصة لها"[2] . وهنا يفسح السارد للغته الساخرة في رسم ملامح كاريكاتيرية للشخصيات المحركة للفعل الحكائي.

وسنحاول في هذا الموقف الإمساك بالمكون اللساني في رسم الملامح الكاريكاتيرية التي طبعت شخصيات الرواية.

2. تجليات الكاريكاتيرية في المتخيّل السردي:

2-1 التوصيف الساخر:

حلل هنري برغسون في كتابه "الضحك" ما يُمكّن الظاهرة الكاريكاتيرية من إحداث الأثر الانفعالي المرافق للضحك، مشيرا إلى أن الرسام ينتقل من البشاعة المشوهة إلى الإضحاك، محققا قبحا هزليا، حيث نلمح توازنا لم يكتمل، في تكشيرة ممكنة، أو تغضّن يوشك أن يظهر، فيلتقط فن الكاريكاتير هذه اللقطة غير المرئية، ويسمها بالمبالغة والتكبير، فيبرز التنافرات والتشوهات التي وجدت في الطبيعة في حالة كمون، فيضفي عليها مبالغة، ويكشف عن الشيطان الذي دفنه الملاك، وهذا ما نلمسه في التوصيفات

[1] حازم حميد عودة أبو حميد، معالجة فن الكريكاتير في الصحافة الفلسطينية للعدوان الإسرائيلي على غزة عام 2014، ماجستير، إشراف طلعت عبد الحميد عيسى، الجامعة الإسلامية غزّة،ص 52.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، منشورات البرزخ، ط1، 2019.، ص78.

التي اعتمدها السارد، حيث تقوم على المبالغة الفائقة، تلك المبالغة التي لا تكون هدفا لذاتها وإنما وسيلة لتبرز الحقيقة أمام الأعين.[1]

يجسد المقطع التالي نموذجا للمبالغة الهزلية التي اعتمدها السارد في وصف شخصياته :"ربّما كان إبراهيم بافولولو أحسن نموذج لـ "الرجل–البطن"، مع استثناء أنه كان الشكل البدائي لمواطني الألفية الثانية، والأكثر بدائية لمواطني الألفية الثالثة، فقد كان لا يزال يحتفظ ببعض المخ في جمجمته العريضة، ومع ذلك كان بسبب إدمانه للأكل يشبه كرشا كبيرة بساقين بالكاد تحملان جثّته"[2] إذ اعتمد السارد على الغلو في وصف نموذج المواطن الذي اجتهدت "آلهة المدينة الدولة" في تنميطه، لا يتجاوز أفقه حاجاته البيولوجية مستسلما للبروبغندا التي تثبت حق "المشيئة" في تسيير شؤون البلاد. وهو بذلك يتخذ موقفا حيال المواطن الذي استقال من مسؤولية تقرير مصيره ومصير بلده محققا مقولة كيرك قارد "إن السخرية موقف تجاه العالم"[3]

إضافة إلى المبالغات الساخرة التي رسم بها السارد ملامح شخصياته نجد توسله بـ"المفارقة" التي تقوم أساسا على التباين بين الحقيقة والمظهر. وقد حصرت نبيلة إبراهيم عدة مكونات للمفارقة، أجملتها فيما يلي:

• "وجود مستويين في المعنى، للتعبير الواحد هما: المستوى السطحي للكلام (...) والمستوى الكامن الذي يعبّر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام.

• لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.

[1] ينظر: هنري برجسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، د ط؛ د ت، ص24،23.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ، ص 28.

[3] حمو الحاج ذهبية، البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري، مجلة الأثر، العدد17، 2013. ص19.

- غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة والغفلة.
- لابد من وجود ضحية في المفارقة"[1] ، علما بأنه هذه الضحية هي الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة[2] .

من بين الشخصيات التي طالتها المفارقات الوصفية في السند المدروس شخصية "أولغا":"وكان رأسها كبيرا، بجبهة عريضة، وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبا، أما حاجباها، فكانا متصلين يشبهان في الشكل جناحي طائر. ومع ذلك كانت أولغا، على الرغم من بشاعتها، أكثر جمالا من تلك النصوص التي اعتادت أن تجلد بها ظهر الشعر. ولكنها لم تكن لتدرك ذلك بسبب أن لوثة غريبة أصابت ذائقة الناس في ذلك الزمن، بحيث صارت كل "محمحة" أو "أحأحة" قصيدة شعر رائعة، إذا خرجت من فم أنثى"[3]

تتشكل المفارقات الدلالية في توصيف شخصية "أولغا" من خلال حشد السارد لصفات غاية في القبح تمعن في المبالغة في التشويه الكاريكاتيري، إلا أن السارد يفاجئ القارئ بانتقال ذلك القبح الهزلي إلى طرف النقيض "الجمال" بفعل مقارنة قبحه بما هو أقبح، ليزيد على المبالغة في التشويه تشويها أشدا، لنقف بذلك على قطبين: قطب يمعن في القبح والبشاعة يقوم على معطى لفظي لغوي، وقطب يمعن في الاستخفاف والضحك، يقوم على معطى تداولي، وبين كل ذلك "يوجد العنف والرفض، يوجد الموقف الانتقادي [...]. هذا الموقف الذي يصل إلى حد المرارة التي تخنق الضحك"[4] وتولد ألما.

---

[1] نبيلة إبراهيم، فن القصّ في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، 1995، ص201.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص31.

[3] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 25.

[4] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب ،ط2012،2 ، ص107.

ومن الآليات اللغوية التي اعتمدها السارد في رسم الملامح الكاريكاتيرية لشخصياته، نجد التشبيه والمماثلة، التي غالبا ما تبلغ ذروة التشويه الهزلي ومن ذلك:

"لم يكن وهو في السابعة عشر من العمر قد أدرك حقيقة أنه مجرد قزم بدين، لن يزداد طوله عما كان عليه حينها. ولم يكن يتصور أن الشعر الذي بدأ يكسو ذقنه، سيمتد إلى وجنتيه ومنخاريه وأذنيه ورقبته وصدره وسائر جسده، حتى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن. كما لم تكن قد أصبحت تصدر من جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالته إلى ما يشبه خنزيرا وحشيا يسير على قدمين" [1]

نلاحظ كيف تنامى مسار التشويه الهزلي في منحى تصاعدي آل إلى تشبيهٍ أَجْمَلَ الصورةَ الكاريكاتيريةَ لـ "جمال حميدي" الذي –رغم إعاقته المفرطة– صار رئيسا للبلاد، ليكتمل بذلك المشهد الساخر رغم فجائعيته في نقد الواقع، إذ تطرفت الأوصاف المشينة في تحديد ملامح هذه الشخصية الحكائية، في مفارقة حادّة واتجاه معاكس لـ"أفق التوقع" لدى القارئ، الذي ينشد في القائد أسمى صفات الكمال، مشكلا مشهدا هزليا، فالسخرية تنبثق في المجتمع "حين تسود عدالة الإنسان المقلوبة، وتكون في الذات الإنسانية حين تخون الإنسان ملكاته"[2]، فيساير وضعا تنفر منه الطبيعة الإنسانية، ويظهر قبولا غير مبرر مبطنا بالرفض والانتقاد.

وفي موقف آخر يعتمد السارد على مماثلة هزلية، مستثمرا فيها نظرية داروين، لتكتمل أركان السخرية التي سبق وأشارت إليها نبيلة إبراهيم:

"ومن هذا المكان، وفي هذه الوظيفة، كان شاهدا على التطور المدهش الذي قد يعرفه الخلق. في النهاية، لم يكن داروين مخطئا في تصوره لسلسلة تطوّر، تتيح لحيوان طفيلي أن ينتهي إلى كائن بشري سوي، مع فارق أنه في هذا المكان لم يحتج جمال

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص99.

حميدي إلى مليارات السنين التي احتاجتها الخليقة ليشاهد هذا التطور. كانت تكفيه سنوات قليلة أحيانا ليرى بعينيه كيف يمكن لحيوان وحيد الخلية أن يصبح كائنا بشريا، وكيف يخدمه لاحقا تاريخه الطفيلي ليصبح نصف إله."[1]

يقف المتأمل لهذا المقطع على تجليات التهكم والسخرية في عدّة مستويات:

- مستوى سطحي في الخطاب مفاده تطور كائن وفق نظرية داروين، ومستوى مضمر مفاده تسلق طفيلي غير مبرر في المناصب.
- وجود تعارض في الحقائق على المستوى الشكلي للنص:"مع فارق أنه في هذا المكان لم يحتج جمال حميدي إلى مليارات السنين التي احتاجتها الخليقة ليشاهد هذا التطور"
- استهداف المفارقة الساخرة لـ"ضحية": والضحية هنا ما سمّاه النص "الرجل الضئيل" المتحكم في أقدار "المدينة الدولة" ظاهريا، وإن كانت مقصدية الملفوظ تستهدف ظاهرة اجتماعية أفدح من ظاهرة شخصية بعينها.
- اتسام الخطاب بطابع من البراءة من منظور تداولي، يمكن السارد من "ربط أقواله بالواقع تارة والانفلات منه تارة أخرى بطريقة ذكية"[2]، والتنصل من المسؤولية حيال أي رقيب.

2-2 عجائبية الفعل الحكائي:

لم يخلُ المتن الحكائي من العجائبية، التي نأت بالكثير من أحداثه عن المعقول، فقدّم "شخوصا وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردّد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردّد العنصر الأساسي"[3]، إذ لم يتوان السارد في التصريح بخروجه عن إطار المعقول فيما يشبه

[1] سمير قسيمي، سلالم تزولار،ص22.

[2] حمو الحاج ذهبية، مرجع سابق، ص26-27.

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2009، ص18.

"الميثاق" بينه وبين القارئ، مقصيا أي تبرير أو محاولة تبرير لأفعال حكائية بارزة في المتن: "فلسبب لن يشرحه الكاتب طوال هذه القصة، ولن يحاول التمهيد له، اكتشف جمال حميدي بمجرد ضغطه على زرّ الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وبابها اختفيا"[1] وقد أسهم هذا التسليم بترسيخ كاريكاتيرية الشخصيات الروائية، من خلال إضفاء العبثية التي وسمت واقعا معينا، وتسليط الضوء على ما به من عيوب وإبرازها للعيان، مثلما يفعل الرسام الكاريكاتيري الذي يبالغ في إبراز عيوب طبيعية في حالة كمون ويمططها محدثة أثرا انفعاليا وطرافة، وبذلك يمكن أن نسلّم بأن رواية سلالم ترولار، تجاوزت منطق تفسير عالم مليء بالتناقضات، "بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما جرى ويجري من تفكك واضطراب واهتزاز للثوابت والأيديولوجيات والأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية"[2]، وتجاوز لأطر المعقول في الكثير من الأحيان، ما يبرر الاستعانة بالعجائبية الساخرة.

وفي موضع آخر من الرواية، نلمس حجم التأزم الذي يعاني منه الإنسان المعاصر في الألفية الثالثة، وما تتمزقه من هواجس في عالم مُستَلِب، بين واقع مرير، وواقع موازٍ مفبرك، حيث الشعور بالحرية وهْم "والذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهدّدة بالذوبان والتلاشي"[3]، لقد اكتشف "الكاتب" بأن انجذابه غير المبرر نحو صورة "جريجا" ذي البشرة السوداء، لم يكن عبثا، بل هو انجذاب نحو الذات، التي اختفت ملامحها تحت أوهام صنعتها "المشيئة" لتحكم سيطرتها على "الدولة–المدينة" . يقول:

"بقي متسمرا في مكانه وهو يرى وجهه في المرآة.

صرخ "يا إلهي"، مذعورا وكأنه رأى شبحا للتو.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 21.

[2] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص208.

[3] المرجع نفسه، ص15.

كانت عيناه جاحظتين وشفتاه مرتعشتين، تتمتمان بشيء [...]

جلس على حافة السرير، ينظر إلى نفسه في مرايا خزانة نومه. كان هو، ولكن، بوجه رجل زنجي، بأنف عريض، وجبهة ضيقة. ثم وبتسليم لواقع أبشع من أي خيال نظر مجددا إلى صوره على الحائط. كان هو أيضا، ولكن بوجه غريجا، حتى زوجته كانت في الصورة امرأة سوداء [...] حينها وفي تلك اللحظة فقط، أدرك الكاتب الحقيقة التي جعلته يشعر سابقا بتلك الألفة الغريبة التي طالما تملكته كلما نظر إلى صورة الزنجي التي اقتناها من بائع التحف القديمة في تقاطع شارعي بيجو وديزلي. [...] كانت صورته وصورة كل واحد من المدينة الدولة، فكما تنأى البديهية عن كل إثبات، لم يكن هو أو أي أحد من المدينة الدولة ليسأل عن حقيقة كانوا مقتنعين في أعماقهم بها، وهي أنهم عبيد في دولة، تمتهن النخاسة"[1] ، إن هذا الطرح الساخر لا يخلو من عجائبية مفرطة، حيث يستحضر قارئه إلى حد بعيد رواية "المسخ" لكافكا، أين تبلغ غربة الذات أوجها، ويبلغ العالم غاية العبثية، في مشاهد هزلية مضحكة "...غير أن الضحك لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجد (المتهكم) نفسه من جديد أمام كون عبثي. لهذا فإن الحزن كما نلاحظ أحيانا كثيرة، يتخفى في أعماقه الهزلي"[2] "لا شك أنه فن يبالغ، ولكننا نسيء تعريفه عندما نجعل الهدف الوحيد المبالغة، إذ توجد صور كاريكاتورية أكثر أمانة من الصور الحقيقية"[3] في هزلها وفجائعيتها في الآن ذاته.

2-3 المفارقات الحوارية:

يستمرّ البناء الساخر في رواية "سلالم تزولار" في رسم ملامح الشخصيات الكاريكاتيرية متوسلا بشتى البنى اللغوية والدلالية الضامنة لتحقيق مقصدية السارد وصياغة رؤيته للعالم، إذ لا يخفى "أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أم جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة،

[1] سمير قسيمي، سلالم تزولار ، ص 162،163.

[2] محمد العمري، مرجع سابق، ص91.

[3] هنري برجسون، مرجع سابق، ص24.

يروي من ورائها قصة ويحلم من خلالها بنفسه"[1] لذلك سنخص بالدراسة في هذا الموقف البنية الحوارية التي أسهمت في ترسيخ الطابع الهزلي على الشخصيات التي تضمنها المتن الحكائي. على أن تكون هذه البنى الحوارية موزعة بين الحوار المباشر، بما في ذلك الرسائل باعتبارها نصا حواريا يفترض مخاطبا، أو المونولوج. وقد لاحظنا أن هذه البنى الحوارية قد اعتمدت على عديد الآليات اللغوية لتحقيق القدر المطلوب من الهزل الكفيل بتحقيق مقصدية السارد.ومن ذلك:

2-3-1 التعريض:

اعتمدت الاستراتيجيات الحوارية في المتن الحكائي على آلية "التعريض" في أكثر من موضع لتعزيز التصوير الكاريكاتيري للشخصيات، و"التعريض أن يفهم من اللفظ معنى بالسياق والقرائن من غير أن يقصد استعمال اللفظ فيه أصلا"[2]، وهذا ما نلمسه في تعبير الكاتب عن شوقه لوطنه في رسالة بعث بها لزوجته، لم تصلها إلا بعد خمس سنوات من عودته:"بدأت أشعر بالغربة. ليس لأنني في وطن ليس وطني، بل لأن ملامحي بدأت تختفي. أخبرتُ صاحب اسمي بذلك، وبحاجتي إلى مكان في مرسيليا يذكّرني بالوطن. أحتاج إلى عمارات متّسخة، وجوه متعبة غير بشوشة، صناديق قمامة ممتلئة، شوارع قذرة، أحتاج إلى أرصفة تركن عليها السيارات، رجال شرطة مخيفين، سلطة تكذب كما تأكل الخبز[...]، متسولين. بذاءة. حكومة مرتشية. برلمان سخيف. شوارع بلا مكتبات، مدن بلا قاعات سينما، بلا مسارح، رجال لا يحلمون، لا يعيشون، يبقون فقط على قيد الحياة أحتاج إلى شيء يشبه الخدعة العظيمة التي أسميها وطن."[3] فظاهر القول ينص على شوق "الكاتب" لما ألفه في وطنه، وباطنه يشي بتعريض ساخر لما يعيشه المواطن في "المدينة الدولة" من أشكال الهوان، فالصورة الهزلية في

---

[1] ميشيل بوتور، مرجع سابق، ص72.

[2] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدّة، ط3، 1988م، ص412.

[3] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص98، 99.

منتهى المطاف "تنبثق من الحياة الواقعية"[1]. إنها نتيجة "مفارقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي/الانزياحي، أو المفارقة بين حالات الوعي والواقع الذي يتأسس هو بذاته على مفارقات يحاول الكاتب أو القاص فضحها بشكل ساخر"[2] ، والأمر ذاته حين يتعلق الأمر بالكاريكاتير باعتباره فنا تصويريا، يقوم على افتعال مبالغة فاضحة وسخرية لا تخلو من مكونين أشار إليهما محمد العمري"[3]:

– مكون انفعالي، أو تأثيري، أو مقصدي ..إلخ: وذلك فيما تستثيره من دوافع الضحك لدى المتلقي.

–مكون بنائي، أو لساني، أو بلاغي: وهو يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس في حال السّرد، وفي التصوير والرسم حين يتعلّق الأمر بالكاريكاتير، وهو ما يتجلى بوضوح في التعريض باعتباره آلية بلاغية لسانية توجب الوقوف على متطلبات الاستلزام الحواري لفك دلالتها.

2-3-2 الاستفهامات:

لعبت الاستفهامات والأجوبة المرافقة لها دورا محوريا في تنمية البنية السردية من جهة، وإفشاء مكنون الشخصيات وما يطبعها من مفارقات هزلية، وهي في الغالب أسئلة لا تنتظر جوابا ولا تفترضه حتى، بل تدفع نحو المزيد من التوتر، ما دامت تستفسر عما لا يجب الاستفسار عنه لفرط بداهته، وقد ورد من البنى الاستفهامية المؤسسة للسخرية والهزل في حوار بين الكاتب وامرأة فرنسية [فاني]، ما يلي:

" أجيب فاني، أعتقد أنه قبل يومين انهارت عمارة أو عمارتان. هل مات أحد فيهما؟

أعود إلى أسئلتي. أدعي إنني مهتم. عيناي كمصباح محترق لا تعكسان شيئا.

---

[1] هنري برجسون، مرجع سابق، ص10.

[2] حمو الحاج ذهبية، مرجع سابق، ص17. نقلا عن Mari-Ange ,voisin fougéire , l éronie naturaliste Zola et les paradoxes du serieux, edition Honore champion. Paris,2001.p16

[3] ينظر: محمد العمري، مرجع سابق، ص87.

·مأساة...

·مأساة؟..

·أمر مفجع.

·مفجع؟.

·سنتظاهر اليوم تنديدا بشلل البلدية وتقاعسها؟ تضيف فاني.

تتظاهرون؟..تندّدون؟. يا إلهي، هل تحتفظون هنا في قواميسكم بمثل هذه الكلمات؟ هناك، لا أصوات في حناجرنا. يمكن أن نصرخ. يمكن أن ننبح أيضا، ولكن، بلا صوت؟."[1] فالأسئلة التي أوردها السارد على لسان شخصية "الكاتب" وهو يخاطب "فاني" الفرنسية، إثر انهيار عمارتين في بلدة باريسية، تخدم نسق السخرية، إذ يطرح سؤالا: "مأساة؟ فاجعة؟" موهما القارئ بأنه من بلد لا يولي أي اهتمام لحدث مماثل ولا يرقى في سوئه إلى مرتبة المأساة والفاجعة، ما يوحي بأنه يعايش الآسى والأفجع. كما نجد في نهاية الحوار سؤالا غايةً في المفارقة: " تتظاهرون؟..تندّدون؟. يا إلهي، هل تحتفظون هنا في قواميسكم بمثل هذه الكلمات؟" ما يشي بأن كلمات من قبيل "التظاهر، التنديد" تعد من المجهولات التي تستوجب الاستفسار عنها في بلد المخاطب، وفي ذلك استجلاء لمرارة واقع بتصوير هازل.

وللوقوف على الطابع الهزلي الذي تضفيه الاستفهامات على شخصيات المتن حاولنا الوقوف على منطقية المستفهم عنه، فإذا كان المستفهم عنه مما لا يوجب الاستفهام بداهة، فإننا أمام بنية تعزز المقصد الكاريكاتيري الهزلي الذي نحاول استجلاءه. ومن ذلك ما لمسناه في المقطع التالي: "ثم تذكر شكل الرجل الشبيه بالنخلة، كان في السبعين من العمر وربما أكثر. تساءل باستغراب "كيف يستمر رجل في مثل هذا العمر في شغل وظيفة يفترض أن يكون تقاعد فيها قبل عقود؟ لكنه وجد أنه سؤال

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص92.

ساذج حين تذكر ما جاء في رسالة الإله الزومبي في عيد ميلاده الخامس والتسعين إلى الشباب حين خاطبهم "إخوتي" ودعاهم إلى الوقوف معه في جبهة واحدة للوصول بالبلد إلى ضفة آمنة : "نحن الشباب علينا أن نقف صفّا واحدا انتصارا للوطن المفدى"[1]، تمكّن الطابع المنولوجي لهذا المقطع من تحقيق مقصدية السخرية بوصف الاستفهام عن أمر معقول بالسذاجة، ليشير إلى انقلاب في السلّم القيمي الذي يحتكم إليه العالم السردي في هذه الرواية، مقتربا بهزليته المفرطة من إضفاء ملامح ديستوبية، تعزز ما ذهبنا إليه في اعتماد التصوير الكاريكاتيري على ثنائية القبح/الهزل وما يقتضيه ذلك من أثر على جماليات التلقي.

II. البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي:

تلج رواية "الديوان الإسبرطي" لصاحبها "عبد الوهاب عيساوي باحة التجريب الروائي، من خلال الوقوف على مسافة واحدة من إيديولوجيات متباينة، تضفي جدلا بين الشخصيات الروائية التي تملصّت من سطوة السارد، لتقف معه في ندّية، تحاجج وتجادل، وتناظر من زوايا مختلفة، دون أن ينتصر لموقف معين، ما أدرجها ضمن الرواية الحوارية التي نظّر لها باختين في كتابه الشهير "شعرية دويستوفسكي".

1. في المصطلح والمفهوم:

اعتمد ميخائيل باختين على مصطلح الحوارية:"للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه من شأنهما إنشاء كيان فنّي واحد هو الرواية"[2]، وهو مصطلح رديف لما عُرف بالتعدّد الصوتي أو البوليفونية Polyphonique المقتبس من الموسيقى، فمزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه: "المزج بين مختلف الألحان في عمل

[1] سمير قسيمي، سلالم تزولار، ص83.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010، ص162.

موسيقي"[1] تلك الألحان رغم اختلافها وتباين مقاماتها، تتآلف في أنغام متكاملة. وهو ما يتواءم مع الجنس الروائي الذي تسمح بنيته "بدمج عدد هائل من المكونات اللسانية والثقافية المختلفة لتظهر على شكل تعدّد الأصوات"[2] التي ينم كل واحد منها عن رؤية مغايرة للعالم، وينبني على معطيات إيديولوجية يروّج لها ويسعى للدفاع عنها في ظل تعالي الأصوات المخالفة.

وقد تلمّس باختين هذا التعدّد في أعمال دوستويفسكي التي "توزعت على سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها، والمتعارضة مع بعضها، والتي يستميت أبطاله في الدفاع عنها"[3]، إذ تبنى علاقة الكاتب بالشخصية في هذا الضرب من الروايات على قاعدة الاستقلالية، "حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب، لأنه يترك لها أن تعبّر عن أفكارها، لذلك تحفل الرواية الحوارية بالأفكار المتعارضة والإيديولوجيات المتصارعة. "تمثّل الرواية الحوارية حالة الملفوظ المتعدّد الذي يستوعب خطابات وملفوظات متعدّدة: خطاب السارد، خطابات الشخصيات"[4] "وهو ما يسمح للمتلقي باختيار الموقف الذي يتماشى مع تطلعاته الفكرية وقناعاته الإيديولوجية"[5] وذلك في ظل افتقار النّص المتعدّد الأصوات إلى إيديولوجيا خاصّة به"[6] تخمد الأصوات المعارضة، بل على العكس من ذلك يتضاءل صوت السارد حدّ التلاشي متيحا مساحة شاسعة من الحوار المتبادل، يترجم مبدأ فلسفيا آمن به باختين "ينطلق أساسا من نظرة

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59.

[2] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين، دراسة المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافات والآداب، عدد13، 2012، ص88.

[3] ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص09.

[4] محمد بوعزّة، تحليل الخطاب السردي مفاهيم وتقنيات، ص29

[5] نجاة عرب الشعبة، المرجع السابق، ص ن.

[6] ينظر: سعيد علّوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2019، ص297.

خاصة للوجود على أنه حوار دائم مستمر باستمرار تعاقب الزمن بين الماضي والحاضر"[1]، متجاوزا النظرة الأحادية للوجود.

لقد تجاوز الطرح الباختيني بمبدأ "تعدد الأصوات" قوقعة النظام اللغوي الصّرف التي انحصر فيها الشكلانيون والبنيويون، وأعاد الملفوظات السردية إلى السياقات التي أنتجت في خضمّها، إنه مبدأ "ينبني على فكرة التفاعل اللساني الذي يتحقق في الخطاب وليس اللغة"[2] مع ما في ذلك من فروق، تحصر اللغة في نظام صوري، وتفتح الخطاب على أبعاد اجتماعية وثقافية لا متناهية.

رغم أن هذا الطرح أزاح الراوي التقليدي من مكانته، إلا أنه يمكن الجزم بأنه كان أكثر احتواء للتناقضات التي تنتاب العالم، فسمة الواقع التعدد والتنوع، الذي تترجمه بنية الرواية البوليفونية في تعدد المنظورات، وتباين أنماط الوعي، والتعدد اللغوي في شتى صيغه، كما خلّص الرواية التقليدية من عبء الصوت الواحد والرّواي العليم الذي يتجشم عناء صهر الرؤى المختلفة وتطويعها في مسار واحد يختلف عن ديناميتها في الواقع، وتعالي بعضها عن بعض من جهة، أو تأثير بعضها في الآخر من جهة أخرى. إنها تتيح للـ"أنا الغيرية" عرض رؤيتها للعالم وفق مبرراتها ومدى صمودها أمام مبررات الرؤى النقيضة في موقف حيادي للسارد، أو على الأقل في موقف مساوٍ لا يعلو على باقي الأصوات.

2.تجليات البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي:

تتلخص رواية الديوان الإسبرطي التي سنقاربها من منظور "البوليفونية" حول الحملة الاستعمارية الفرنسية للجزائر سنة 1830م. التي قادها بورمون، وبرز فيها القائد كافيار الذي خبر "المحروسة" وسكانها في آخر عهد العثمانيين بالجزائر، أثناء

[1] نجاة عرب الشعبة، مرجع سابق، ص 84.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

أسره وتحريره بعد ذلك في غارة إنجليزية، ما أجج حقده الدفين على العثمانيين والمور وألهب دوافع الانتقام لديه التي طالما عارضها صديقه "ديبون" مبعوث جريدة لوسيمافور دومارساي والذي اتسم بالطوباوية الحالمة بفتح "ناصري" يعم إفريقية خيرا، قبل أن يكتشف حقيقة العظام الواردة من المستعمرة [الجزائر] الموجهة نحو الاستغلال في مصانع السكر، ليخوض رحلة لاسترجاع حقوق الأهالي تعزوه دوافع الندم، وعلى الجانب الجزائري نجد ابن ميار عضو البلدية الذي لا ينفك يرسل عرائض لاسترجاع الحقوق والسلاوي الناقم على الفرنسيين وحقبة العثمانيين على حدّ السواء، ودوجة ضحية الفترتين معا التي لم تجد غير السلاوي معينا أمام انتهازية الأتراك ثم وحشية الفرنسيين.

اضطلع بالسرد في الرواية خمسة شخوص [ديبون، كافيار، ابن ميار، السلاوي، دوجة]، الذين يشكل كل منهم صوتا سرديا يقف على رؤية للعالم تميزه عن الرؤى الغيرية، فيتناوبون السرد في شكل "أدب مذكرات"، أو "اعترافات" ما يجعل المشاهد السردية تتكرر في كثير من الأحيان، ليطبعها كل سارد برؤية خاصة.وقد حاولنا في هذا البحث استجلاء مظاهر البوليفونية في البنية السردية فتبدّت لنا في:

2-1 اللاتجانس:

2-1-1 تعدد الرواة:

تحرك السرد في البنية الروائية خمسة شخوص، تجسد ذواتا فاعلة في المسار السردي وتضطلع بمهمة السرد تناوبا، وهي:

- كافيار: قائد عسكري، متشبع بطموحات نابليون، ناقم على الأتراك والمور، إثر أسره في الجزائر.

• ديبون: مراسل جريدة "لو سيمافور دو مارساي"، متحمس للحملة ولمراميها السامية، التي ستنشر تعاليم المسيح وتشع نورا على إفريقية، ثم متعاطف حد الندم مع الـ"مور" بعد اكتشافه لحقيقة الحملة العسكرية ووحشيتها.

• ابن ميار: أحد أعيان المحروسة، وعضو في المجلس البلدي. يتفانى في استرجاع أوقاف الأهالي، ورفع مظالمهم دون جدوى، مع حنين دائم للأتراك الذين تربطه بهم علاقات جدّ طيبة.

• السلاوي: شاب من أبناء المحروسة، ناقم على الأتراك والفرنسيين، استمات في الدفاع عن المحروسة أثناء الحملة، يدافع عن المظلومين، طمح للالتحاق بالأمير في الغرب الجزائري.

• دوجة: فتاة من الريف فقدت عائلتها فوجدت نفسها فريسة للبغاء مكرهة، تتعلق بالسلاوي، نموذج عن المستضعفين من أبناء المحروسة ممن لا كافل لهم ولا معين.

تنازعت هذه الشخوصُ السردَ متحررةً من نير السارد(الكاتب)، في شكل مقاطع سيرذاتية، تنم عن تفاوت جلي في الانتماء ومستوى الوعي والسلوكات، التي تظهر على مستوى البنية السردية في شكل ملفوظات وبرامج سردية، متوافقة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى. مسهمة في الدينامية الحوارية للخطاب الروائي باعتباره بنية تتجاذبها أنساق لغوية وأخرى سوسيو ثقافية.

لم تنتمِ هذه الشخوص إلى ذات الطبقة الاجتماعية، واختلفت في مكوناتها الثقافية، والدينية، وارتباطها بالمكان(الجزائر/فرنسا). لتعكس "لا تجانسا" فيما بينها، لكنها تجتمع في تجاور محتوم، تحتمه معطيات مرجعية (جغرافي، سياسي، ثقافي)، محملة بأنماط وعي متباينة. فكافيار العسكري الفرنسي يستميت في الدفاع عن نظرته الدونية للمور، خلافا لـ "ديبون" مبعوث الجريدة الفرنسية لتغطية الحملة العسكرية ذو الطموحات المثالية البريئة، ورغم ما يتبدّى من روابط مفترضة، فإن التباين في

طروحاتهما أشد: "إنّ الشيطان إله هذا العالم يا صديقي المبجّل ديبون، وإني لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لا تزال تعتقد أنّ كلّ النساء هنّ المجدلية، وأنّ كلّ القادة تجلٍّ للمخلّص...أفق يا ديبون أفق أو عد إلى مرسيليا. صديقك اللدود كافيار[1]"

يستهل عبد الوهاب عيساوي الديوان الإسبرطي بهذا الملفوظ السردي الذي نلحظ في ثناياه بعدا حواريا يشي بـ"وجود تنافس بين أصوات متعدّدة في نصّ تعبر فيها وجهات نظر إيديولوجية أو اجتماعية غير متكافئة"[2] وذلك من خلال ملفوظات من قبيل: "ما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لا تزال تعتقد أن...، أفق يا ديبون.... صديقك اللدود"، فقد حازت هذه الأصوات ذاتَ المساحة من الحرية، لتؤسس لجدل الدموية في مقابل قيم الثورة الفرنسية المزعومة، ويستمر ذلك الجدل في كلّ فصول الرواية مجسدا في شخصي كافيار وديبون، مصرحين رغم صداقتهما بمدى شساعة الهوة بين نظرتيهما للوقائع.

تتنازل "أنا السارد (الكاتب) للأنا الغيرية للظهور في شخوص أخرى أيضا تشترك في الانتماء أحيانا وتختلف في الوعي والرؤية. وتفسح لها الفضاء السردي "لا بوصفها موضوعا object بل بوصفها ذاتا فاعلة subject أخرى"[3]، وتتمثل هذه الذوات في "السلاوي، ابن ميار، دوجة" التي وإن اشتركت في انتمائها للمحروسة واختلفت عن الفرنسيين كافيار وديبون، إلا أنها غير متجانسة على الصعيد الاجتماعي والرؤيوي. فابن ميار من الأعيان الموالين للأتراك ذو توجه أميل إلى السياسة ومداهناتها، والسلاوي شاب ناقم على الحكام أتراكا وفرنسيين، يدفعه نزق الشباب وحب الأرض، ودوجة ضحية واقع سياسي واجتماعي لا يرحم. ورغم عدم التكافؤ في المكانة والرؤية،

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي،دار ميم للنشر،ط1، الجزائر، 2018، ص 13

[2] سعيد علّوش، مرجع سابق، ص 240.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص15.

وتباينها في الفاعلية والتاثير [ابن ميار والسلاوي ذوات فاعلة، دوجة ذات متأثرة]، إلا أنها تتناوب على السرد بشكل متكافئ، وتغدو كل كلمة تتلفظ بها حول نفسها أو حول العالم "تكون هي الأخرى، كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية"[1]. وبذلك حققت اللاتجانس المطلوب في هذا الضرب من الروايات، والذي يعزز بواعث الحوار، ويؤسس لذائقة جمالية مغايرة، بعدما ساد لقرون أن التجانس هو مسار الأعمال الأدبية نحو الكمال، في واقع مرجعي عصيٍّ يقتضي التعدد والاختلاف.

وقد عزّز اللاتجانس بين شخوص الرواية وذواتها الفاعلة، ما اقتضاه البناء السردي من حوار داخلي أحيانا، أو استرجاعات في البنية الزمنية، تبزغ في يقظة ضمير حينا، وفي حنين إلى ماض حينا آخر، وبين هذا وذاك تتعالى الأصوات المخالفة، تجادل وتحاجج وتدافع عن وجهتها مثلما هو الحال حينما يستحضر ديبون موقف كافيار بنبرة العتاب قائلا: "لو كان كافيار هنا لما انتظرتُ طويلا مع الطبيب، ولاستخرج من جيبه عظاما قد تكون لطفل صغير، أو ربّما لعجوز ويهديني إياها: خذها إنها تصلح أن تنحت منها صليبا تعلّقه في عنقك. ولم لا يا كافيار؟ ما الفرق بين أن أعلق صليبا من العظام أو أن أحولها سكّرا، أليس الأمر سواء؟ "[2]

لقد حقق هذا المشهد السردي رغم قصره –وغيره كثير– اللاتجانس المقصود بين الذوات الساردة، فقد تمكن عبد الوهاب عيساوي من توزيع السرد تناوبا يحتفظ بذات الترتيب في كل قسم من أقسام الرواية، وكلما يضطلع راو بالسرد، يستحضر ملفوظات راو سابق أو تال له، فالرؤية التي يستميت كافيار في الدفاع عنها عندما يضطلع بمهمة السرد، تُستحضر في رسالة لراوٍ آخر، أو في مونولوج مغلق، أو في يوميات موثقة، فتستدعى من خلال تقنية من هذه التقنيات، وتؤسس لحوار بين أصوات مختلفة، في ظل غياب راوٍ مهيمن متحكم في زمام السرد بأحادية مطلقة. ولا يعني عدم تجانس

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص11.

[2] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص18.

الرواة استقلالية مطلقة، بقدر دلالته على التنوع، والتعدد الذي لا يعدم سبلا للتواصل، في عالم ينزع للاختلاف.

2-1-2 تعدد الرؤى/صراع الأنساق:

سنقف على مظهر آخر من تجليات اللاتجانس الذي اقتضته البوليفونية في الخطاب الروائي محل دراسة، يتمثّل في في تعدد الرؤى والأنساق الإيديولوجية الكامنة خلف النسق اللغوي، وذلك لأن "المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (Idéologéme) واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية"[1] إذ لا تخلو الملفوظات السردية من أنساق ثقافية مضمرة، تحتكم إليها الأصوات المتضمنة في النص الروائي. وسنحاول في هذا الموقف الكشف عن صراع الأنساق الثقافية والرؤى الإيديولوجية المضمرة، للتدليل على اللاتجانس الذي اقتضته السمة الحوارية لرواية "الديوان الإسبرطي".

انبنى حوار الأصوات في الرواية على نسق مضمر يحتكم لنظرية دونية لكل ما هو شرقي، وقد تأسس هذا النسق على إيديولوجيتين: أفضلية الرجل الأبيض، والتبشير الديني. وذلك جلي في عنوان الرواية: "الديوان الإسبرطي"، مع الحمولة الدلالية للفظة "إسبرطة" التي أطلقها "كافيار" على "المحروسة"، إذ تستحضر "إسبرطة" (المدينة اليونانية) الأمجاد اليونانية االضائعة مع ما تعنيه للفرد الأوروبي أمام السطوة العثمانية آنذاك في المتوسط لتشكل موضوع القيمة للعديد من الذوات الفاعلة: "أأسميها مثلما يحبّ كافيار إسبرطة، أم مثلما يُسميها السلاوي وابن ميار المحروسة"[2]، يعبر ديبون في

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.ص102.

[2] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص22.

هذا الملفوظ السردي عن جدلية المسخ/الثبات التي تأسس عليها وعي الأصوات الساردة وتنم تعريتها عن نسق الصراع بين الغرب الأوروبي مع الشرق الإسلامي.

زخر النص الروائي في هذا المضمار بملفوظات حالة مشحونة بحمولة إيديولوجية تحتكم لنسق اجتماعي يضخم الذات الأوروبية، في مقابل دونية باقي الأجناس، استجابة لمقولة "أفضلية الرجل الأبيض" وصفاء العرق وتفوقه على باقي الأعراق حضاريا، وما يستوجبه ذلك من ضرورة الحلول محلّها أو الأخذ بيدها نحو حضارة هي قاصرة عن بلوغها. ورد هذا المقطع السردي على لسان "كافيار": "يفضل ديبون "المور" على الأتراك، غير أنني أجدهم سواء، لأن مقدار الطّمع الذي يحمله الأتراك، يحمله المور خبثا، يصغون في انتباه لأوامرك ويبتسمون في رضى، وحينما يعودون إلى أشغالهم تجدهم وكأنهم لم يسمعوا منك شيئا، هذه الصفة العجيبة من النفاق لا يتّسم بها الأتراك، ربّما لنقاء جنسهم"[1] فالنظرة الدونية لعرق غير صاف في نظر المتلفظ هي تمظهر للنسق المضمر "أفضلية الرجل الأبيض"، و تتمظهر على سطح هذا النسق العديد من البرامج السردية موضوع قيمتها: المسخ والامتلاك، في مقابل برامج سردية ضديدة موضوع قيمتها الثبات/ استعادة الضائع.

وفي إطار نسق "تفوق الجنس الأبيض" نجد ملفوظات ذات بعد قيمي في تحديد الهوية والغيرية، تسهم في تقديس الذات ونفي الآخر، بل يشتد تجذر هذا النسق في الذات المستعمرة لتلفظ كل مارق عنه باعتباره مقوما للهوية، ومكون لنمط سلوكي مطلوب: "أصبحت يا ديبون تتصرّف مثل هؤلاء الشرقيين، وتنفعل مثلهم، مخالطتك لهم أصابتك بالعدوى، والآن أراك تماثلهم في الكثير من الطّباع، ما الذي يجبرك على الانحياز لهؤلاء البرابرة"[2]، فالصوت المؤدلج المتعالي في هذا المقطع، يفترض صوتا

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص26.

معاكسا له في الاتجاه، يدافع عن وجوده، ويصارع في ذات النسق يمثله كل من السلاوي، وابن ميار، ودوجة، وهنا تظهر سعة النص الحواري في استيعاب جميع الأصوات رغم تباينها، وسعي كل منها للهيمنة.

ومن صور اللاتجانس على مستوى الأنساق الإيديولوجية المضمرة أيضا، "نسق الدين" الذي تبلغ فيه الحوارية أوجها، وتحتكم إليه الكثير من الملفوظات والبرامج السردية، ضمن جدلية التبشير–ثبات الهوية، فديبون "نموذج المثقف الفرنسي" تحمس للحملة يحدوه في ذلك حافز"التبشير" وموضوع القيمة لديه بناء عالم يستجيب لتعاليم المسيح، لكنه يتناهى إلى حقيقة الدوافع الخفية التي حذت بالسياسيين لتسيير الحملة العسكرية نحو الجزائر، فينتبه إلى حقيقة الصراع ببعديه الديني والمادي: "أتعتقد أنك بمقالك أو بهذه الرسالة يمكنك إيقاف صراخ الأطفال في داخلك؟ لن يصمتوا حتّى وإن أصبحت حارسا في مقابر المحمّديين أو في حقول المسيحيين!!"[1] . إذا نظرنا إلى هذا الملفوظ من منظور "تعدد أنماط الوعي" الذي اقترحه باختين فإننا نقف على ذات الموضوع object مع رؤيتين مختلفتين، فالمقبرة باعتبارها موضوع قيمة للضحية يحاجج لأجلها باعتبارها حقا إنسانيا مهضوما، رأى فيها الفرنسي مكسبا ماديا، وحقل غلال يموّن مصانع السكر، يحذوه في ذلك وعي متشبع بالماديات حدّ الوحشية، حيث "المال إله جديد، يغريك كي تحفر القبور وتأكل عظام إخوتك بدعاوى كثيرة"[2]. وفي باطن هذه المشاهد السردية نجد أنماط الوعي المتباينة في نظرتها لموضوع قيمة مشترك[المقابر] تحتكم لنسق الصراع الديني المضمر، الذي احتوته ملفوظات من قبيل [مسيحيين/ محمّديين].

2-2 التعدد اللغوي:

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

تتأسس الحوارية في العمل الروائي أيضا، على البنى اللغوية التي يطالها تعدد في الأساليب، وتنوع في الصيغ، يسهم كل منها في الكشف عن المقصدية الكلية للخطاب، مع ما يقتضيه مصطلح الخطاب من وعاء لفظي صوري، ومعطى تداولي، يمتد إلى مكونات سياقية تتجاذبها ممارسات مختلفة. وسنحاول الوقوف على التعدد اللغوي باعتباره مظهرا حواريا في الممارسات اللغوية، إذ "يتم إدراج التعدّد اللغوي في جسم الرواية عبر خطابات الشخوص"[1]، وهذه الخطابات هي التي تكشف عن خبايا الذوات، بل تتكشف من خلالها الذوات لذاتها كما سنتبين ذلك في المونولوج.وسنقف على تجليات هذا التعدّد من خلال:

2-2-1 الحوارات الخالصة:

يصطلح باختين على هذه الحوارات بالخالصة، تسليما بوجود أنماط حوار غير خالصة شأن التهجين والأسلبة، والباروديا، وهي "ما يسمّى في السرديات بالحوار، الذي يتخلل سيرورة الحكي، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخوص الروائية، أم في شكل مونولوج ذاتي"[2]، ولا يختلف هذان النمطان في قدر الدينامية التي يضفيانها على النص السردي، رغم أن الحوار المباشر يفترض طرفين ضمن عملية تلفظية مشتركة ومتبادلة، يتطلب تناميها قدرا من التفاعل بأي شكل من الأشكال، خلافا للمونولوج الذي "يتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطَب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما. فالمخاطَب لا يجيب بل يظل شاهدا فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه"[3] ومع ذلك يعزز المونولوج حوارية النص الروائي كما سنرى، (حتى وإن كان المرسل إليه هو المخاطَب ذاته) ما دام يسهم في تقليب الرؤى، ومجابهة وعي

[1] رشيد وديجي، التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، التجليات والدلالة، مجلة تبيّن، العدد8/29، 2019، ص85.

[2] محمد بوعزّة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص45.

[3] محمد القاضي وآخرونمرجع سابق، ص 161.

بآخر. وقد حققت هذه الحوارات الخالصة وظيفة دلالية وجمالية، شأنها شأن باقي البنى المتضافرة في تحقيق المقصدية الكلية، معتمدة عدة آليات:

أ. الكلمة/الكلمة الغيرية:

أسس الحوار في "الديوان الإسبرطي" لجدلية الأنا/ الآخر، من خلال سلطة الخطابات وسطوة بعضها على بعض، ومحاولة المتلفظين الهيمنة والاستقطاب. استقطاب المحاور إلى فلك الأنا وإخضاعه لمنطقها، أو استدراج الأخر إلى "حوارية" تشي بالوعي الغيري، وتسلط الضوء على ما يحتمله من مفارقات، ورؤى فكرية وردود أفعال، لا تتوافق مع ما تحتكم إليه الـ "أنا" من أنساق.

تتجلى دينامية الحوارات الخالصة في التأسيس لجدل الكلمة والكلمة الغيرية، وعي الأنا وعي الآخر، من خلال اعتماد السرد على تقنية الاسترجاع، فالنص الروائي بني في شكل اعترافات سيرذاتية للشخوص السالف ذكرها، ويلحظ القارئ استحضار الشخوص الساردة لحوارات سابقة تتبع غالبا بتعقيبات، تكشف عما أحدثته الكلمة الغيرية من ردّات سيكولوجية واختراقات في مستويات وعي الأنا، وما يتطلبه ذلك من ردود أفعال آنية تتمظهر في استمرار البنية الحوارية أو توليد بنية حوارية جديدة، أو مؤجلة تظهر في تعدّدات لغوية أخرى.

سنقف في النموذج الآتي على حوار استحضره السارد، يبرز تنامي وعي الأنا، وتبدد رؤى وقناعات وحلول أخرى بين المراسل ديبون ومدير الجريدة الذي خاطبه قائلا:" يبدو أن أصدقاءك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذهب ملأوها بالعظام ![...]
رمى المدير الكلمات في وجهي مشيرا إلى السيّد الذي قابلني، ثمّ حمل معطفه..." [1]، يتجاوز المقطع خطاب التقرير والإخبار –على ما فيه من حذف–، إلى السجال والحجاج الذي آتى أثره على المخاطب من خلال وصف المخاطب لهذه لعملية التلفظية

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص15.

هذه بـ"رمى الكلمات في وجهي" وما يستلزمه ذلك من إحباط يزداد فداحة من خلال تدخل الطبيب بقوله: " يُقال أن الباخرة تحمل عظاما بشرية؟

- أهي لجنود أوصوا بذلك؟
- لا. بل لمصانع السكر. يقال إنها تستعمل لتبييضه"[1].

نلحظ أن كلا المقطعين الحواريين يستهدف تقويض وعي ديبون، ونقل وعي جديد إليه، يتمثل في كشف حقيقة نوايا مدبري الحملة العسكرية على الجزائر، على ما تشتمله من خطاب العتاب وتحميل للمسؤولية للمراسل الصحفي الذي طالما تحمّس لهذه الحملة وباركها. وفي هذه الحالة نرصد تعارضا بين الكلمة والكلمة الغيرية، سرعان ما يدفع نحو تغيير الموقف، فيتنامى السرد على إثره بتوليد برامج سردية نقيضة. تتجلى مثلا في تعقيب ديبون: "ذهلت وأنا أسمع كلماته [..] حين غادرنا المكتب كنت مندفعا، كأنني أثبت لنفسي أو ربما لصديقي القديم أن ما حدث قبل سنوات ثلاث كان خطأ أحاول التطهر منه بأي طريقة، وإن اضطرني الأمر للعودة إلى الجزائر"[2].

تولدت هذه البنية الحوارية من التعارض القائم أساسا بين الأنا الساردة والآخر، الذي شحنت ملفوظاته برؤية مغايرة للعالم، وتحكم في هذه البنية من خلال استراتيجية توجيهية ضاغطة، وذلك لأن "الخطاب ذا الاستراتيجية التوجيهية يعدّ ضغطا وتدخّلا، ولو بدرجات متفاوتة، على المرسل إليه، وتوجيهه لفعل مستقبلي معيّن"[3]، ونلتمس أثر هذا التوجيه في ملفوظات الحالة التي تتخلل مقاطع البنية الحوارية من قبيل [ذهلت وأنا أسمع كلماته] أو في التعقيبات التي تلي الحوار، وما تنمّ عنه من أثر سيكولوجي أو تغيير في نمط الوعي، وما يرتبط به من مواضيع قيمة وبرامج سردية مثل:[كان خطأ أحاول التطهر منه بأي طريقة، وإن اضطرني الأمر للعودة إلى الجزائر]. إذ استقطب كل من مدير الجريدة وبعده الطبيب، المراسلَ ديبون إلى مساحة حوارية بنظرة مثالية

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتب الوطنية، ط1، ليبيا، 2003، ص 322.

للعالم بريء، لكنهما واجهاه بما ينقض ذلك. تتولد من هذه البنية الحوارية التي أحدثت أثرها على ديبون، حوارات أخرى، يكون فيها المحاور كافيار، أو ربما ديبون نفسه أو أيا من الذوات الفاعلة في البناء السردي، ويترتب عن ذلك جدل مستمر متنامٍ، لا يحدث رغم تعارضاته قطيعة بين الأنا والغير، بقدر ما يؤسس لدينامية حوارية بين أصوات متكافئة. يغدو الحوار الخالص على إثرها "فضاء حواريا، تتحول فيه اللغة إلى أداة للتواصل الاجتماعي والإنتاج الفكري"[1]

ب. الكلمة القابلة للنفاذ:

إذا نظرنا إلى الملفوظات السردية باعتبارها معطى تداوليا، فإننا سنميز بين مستويات تأثير مختلفة للحوارات المنجزة، وقد رصد باختين في ذلك ضربا من الكلمات التي يتوسل بها صوت لاختراق صوت آخر، "أي الكلمة القادرة على الدخول بثقة وبفاعلية إلى الحوار الداخلي للإنسان الآخر وهي بذلك تساعده على التعرف على صوته الشخصي"[2]. وقد مثل باختين لذلك بمقاطع حوارية حاسمة في مسار شخوص دوستويفسكي الروائية.

وقفنا في الحوارات التي تضمنتها البنية السردية في رواية الديوان الإسبرطي على نماذج من الكلمات القابلة للنفاذ، القادرة على إحداث توتر بالغ لدى الطرف الثاني من الحوار، ما شأنه أن يربك المسار السردي المتوقع، غير أن هذا المعطى يظلّ سيكولوجيا، أكثر منه لغويا، يحتاج لطاقة تأويلية للوقوف عليه لا إلى مؤشرات لفظية. من هذا القبيل ما ورد في هذا المقطع السردي:

"وتراءى الطّفل يطلّ علينا من باب المخزن، يبكي ويناديا بأسمائنا، بالتأكيد لم يكن ليهتم به البحار، كان صراخه يتعالى بيني وبين الطّبيب، أو لعلّه يلوّح لنا من قبره:

[1] رشيد وديجي، مرجع سابق، ص94.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص352.

هل هذا ما أردت أن تسجّله يا سيّد ديبون من انتصارات قائدك العظيم؟ ألم يكن أجدى لك الكتابة عن سيرة عظامي لا عن عظمة سيّدك؟ كنتم تقولون سنكون مثل الناصري مخلّصين، فافتحوا باب قلوبكم، وفوجئنا بالآلاف من شاول يهرعون تجاه مقابرنا بمعاولهم، لك أن تفخر الآن أصبحت مقابرنا حقولا، وعظامنا غلالا لكم"[1].

يتخذ الحوار في هذا المقطع طابع المساءلة، ذات الاتجاه الأحادي، ورغم أنها مشهد تخييلي تراءى إلى مخيلة "ديبون" إلا أنه يعد حوارا حاسما في المسار السردي، الذي انتقل فيه ديبون من موقف المؤيّد للحملة العسكرية إلى موقف المدافع عن حقوق المور. وإذا استعدنا مقولة باختين في تحديده للكلمة القابلة للنفاذ، فإننا نلمح فيه:

– فاعلية الكلمة في انبثاق حوارات داخلية مساندة للصوت المناهض: "كلّ شيء في عينيّ حال إلى جماجم صغيرة تنادي باسمي، ما الذي تريده مني الآن؟"[2] فالصوت المناهض تمكن من النفاذ دون اعتراض من المخاطب.

– الدفع نحو التعرف على الصوت الشخصي استنادا لرؤية مغايرة: "أتعتقد أنك بمقالك أو بهذه الرسالة يمكنك إيقاف صراخ الأطفال داخلك؟ [...] سأرجع إلى المحروسة وسأصبح حارسا ليس فقط على المقابر، بل على حياة الجميع"[3] يستجيب ديبون في هذا المقام للصوت المحاور، ويتخلى عن صوت المسيحي الحالم بعالم مثالي تسوده مبادئ "الناصري"، بعد اكتشافه أن مقابر المحمديين استبيحت حقولا.

2-2-2 المونولوج الاعترافي:

نجد في المونولوج الاعترافي مظهرا بارزا للحوارية، وذلك لأنه يتشرب أصواتا غيرية، تناقض وعيه السابق، ويتنازل لها طوعا في مواجهته، وتكون فيه الذات المرسلة، في موقف المرسل إليه أيضا، إنه انكفاء الوعي على ذاته، ومحاولة تكشّف

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص23.

يطبعها التوتر، والانفتاح المبطن على الآخر. فتغدو الأصوات أكثر تماسا، وأشد تجاورا، دون أن يلغي ذلك استقلالها، ومن ذلك ما نجده في هذا الملفوظ السردي الذي أورده "كافيار" حين يتساءل عن جدوى الرسائل التي يكتبها لصديقه ديبون ثم لا يجرأ على إرسالها: " تساءلت بالرغم من يقيني أن بعض الرسائل نكتبها لأننا نريد الاحتفاظ بها، كشاهد على اعتراف أو على خطيئة نقترفها؟ ولكن إن كان بالفعل اعترافا فلم لا أحسّ بأنني تغيّرت؟"[1]

يؤدي هذا الملفوظ السردي شأنه شأن الحوارات السابقة، دلالات اجتماعية ونفسية بارزة، من صراع فكري بين عدّة قوى، وتفاعل أنماط وعي مختلفة، أو تفاعل فكري يعكس اختلاف الرؤى تجاه الحياة"[2]، لكنه يتيح مرونة أكثر في الاقتراب من الصوت الآخر. فـ"كافيار" يقر بأن خواطره تشي بضعف مبطن في مواقفه المناقضة لديبون، لكنه إقرار غير قابل للإعلان. والصوت الذي يحدوه للوحشية القاسية، يطبعه اللايقين الذي يبعث فيه تساؤلات قلقة، هي ذاتها التساؤلات التي كان ديبون يواجهه بها، لكنه يواجهها بعناد مفرط. وهنا تكمن الوظيفة الجمالية لهذا النوع من المنولوج، في قدرته على المكاشفة، وتسليط الضوء على ثغرات محتملة في وعي الذات أو وعي الآخر. وشحن السرد بتوتر يدفع نحو إفساح مسافات أوسع للأصوات الأخرى.

ورغم هذه الوظيفة الجمالية للمونولوج في حوارية النص السردي، إلا أنه يثير تساؤلا مشروعا عن مدى استقلالية الشخوص الروائية في الرواية البوليفونية، وعن براءة الكاتب مما ينتابها من صراع داخلي؟ وإذا كان الحوار المباشر يضمن قدرا من التكافؤ بين الأصوات المختلفة، ويحفظ للكاتب مسافة حيادية بينها. فهل يضمن المونولوج براءة مزعومة للكاتب من الأصوات المتباينة؟ !

[1] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص34.

[2] رشيد وديجي، مرجع سابق، ص94.

2-2-3 التهجين:

يجد قارئ الرواية مظهرا آخرا للتعدد اللغوي باعتباره تجليا تجريبيا، وتجسيدا للبوليفونية، من خلال البنى الهجينة، التي حدّدها باختين بقوله: "ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، ولكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، و"لغتان"، ومنظوران دلاليان واجتماعيان"[1]. فهو خطاب يستوعب خطابات أخرى ذات حمولة دلالية واجتماعية مغايرة بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، لكنه ليس استيعابا اقتباسيا يحتفظ بالقوالب والصيغ التركيبية المتضمنة لوعي معين في خطاب آخر، وإنما استيعاب يصهر البنى التركيبية ويطوعها لمتكلم واحد، فتسمح للأصوات المضمرة بالظهور، وللوعي الغيري بالحضور رغم غياب صاحبه، مع ما يستوجبه ذلك من أحقية المضاهاة في التواجد بين الأصوات المخالفة في البنية السردية.

نقف في بعض المقاطع السردية على صورة هجينة، صهرت أكثر من وعي، في بنى تركيبية لمتكلم واحد، يقول السارد: "هؤلاء المور لم يكفهم الأمان الذي أعطيناه لهم، والآن صاروا يكتبون العرائض يُريدون الأملاك التي خلّفها الأتراك، كم كانت مخزية تلك الوثيقة التي وقّعها القائد بورمون مع الباشا، ما الذي جعله يمنحهم كلّ تلك المزايا؟ المساجد والزوايا، مزايا لم تكن لتمنح لمسيحي آمن في عرض المتوسّط"[2]. ورد هذا المقطع مستحضرا أكثر من وعي: وعي كافيار القائم بمهمة السرد في هذا المقطع، الذي لا يرى أي أحقية للمور في ممتلكاتهم، ولا جدوى من الرأفة بهم، ووعي بورمون الذي وقع وثيقة تضمن حقوقهم، ووعي المور المطالب بالحقوق المسلوبة، رغم أن

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 76.

[2] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص34.

البنية التركيبية لا تشي بأي حوار صريح، لكن حوار الأفكار المتضمنة لا يمكن إغفاله.

لعبت اللغات المهجنة دورا وظيفيا يتناسب مع مقصدية الرواية، من خلال الرد على اعتراضات محتملة، وأسئلة مفترضة، وتبريرات استباقية، أو تعقيبات مؤجلة، ونلمس في ذلك مستويين من الوعي "الوعي المُشخِّص، أي الوعي اللغوي الذي يسلّط الضوء على لغة أخرى، والوعي المُشخَّص، أي الوعي اللغوي الذي يكون عرضة لهذه الإضاءة اللغوية من طرف لغة أخرى مهيمنة"[1]، فاللغة المهيمنة تتخذ من اللغة المشخصَّة ركيزة تستند عليها، لطرح ملفوظات محملة برؤاها، فتغيّب المحاور وتحتفظ بطرحه وتستقطبه إلى حلقة التواصل. كما سيتجلى في هذا الملفوظ السردي: "فبالنسبة لديبون لم تعد هناك جدوى من إراقة الحبر بعدما أريقت الدّماء، يتمسّك بإصراره على أنني قاس، وأبحث عن مجد فوق الجثث، أو أسمو إلى تاج من العظام، ولم يدر أن العالم كلّه يجدّف في هذا البحر، وندّعي أن بحر الخطيئة هو ما يجرّ الناس على قتال بعضهم"[2]. فهذا التركيب الهجين، استدعى لغة وعي ديبون، كمحاور مغيّب، ناقم على وحشية الحملة الفرنسية التي كان فردا منها، ووجهت بوعي كافيار الذي يراه وعي كل العالم الذي أعلن الشيطان إلها له حسب زعمه. وهكذا يتنامى السرد طيلة النص الروائي، إذ تتناوب الشخوص الخمسة السرد، ويستحضر كل منها لغات غيرية ويؤسس على أنقاضها خطابه ويولده "من رحم الخطاب السابق، كما أنه يشكل أرضية يبنى عليها الخطاب اللاحق، ومن ثمّ يكون متضمنا الردود على خطابات سابقة، ويستبق أجوبة لم تصدر بعد، فهو، إذا، حلقة ضمن سلسلة التواصل اللفظي"[3]، التي تتعالى فيها الأصوات، مبطنة بخلفيات اجتماعية وإيديولوجية متعدّدة.

---

[1] محمد بوعزّة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، ص41.

[2] عبد الوهاب عيساوي، المرجع السابق، ص30.

[3] رشيد وديجي، مرجع سابق، ص88.

يمكن القول إن اعتماد عبد الوهاب عيساوي على تقنية التهجين اللغوي أضفى مسحة جمالية على البنية السردية، وكرست رؤية للعالم قوامها التعدد والاختلاف، ولم تغدُ شخصياته مجرّد كائنات ورقية –بتعبير بارث– "بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على أن يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه"[1]، ما دام لا يملك كيانا سرديا يفوق كيانهم، دون أن يعني ذلك براءة المؤلف من اللغات المهجنة[2]، ما دام تهجينا تؤطره مقصدية فكرية وجمالية للعمل الروائي ككل.

كان التعدد اللغوي الذي وسم "الديوان الإسبرطي"، واعتماده على التهجين مبررا في بعديه الدلالي والاجتماعي، فمثلما احتدّ الجدل بين الشخصيات الفرنسية كما مثّلنا، نجده يشتدّ بذات الحدة لدى ابن ميار، السلّاوي، ودوجة، وإذ يقف كل منهم موقف المتلفظ في البنية السردية، فإنه يغدو بذلك منتج رؤية مميزة، وتصبح ملفوظاته بذلك بنى هجينة، تؤسس لـ"حوار غير مباشر يستحضر فيه وعيان وفكرتان"[3]. وفي هذا الصدد نقف على هذا المقطع الذي ورد على لسان السلاوي:"لم يكن ابن ميار على وفاق مع الأعراب الذين يثورون، ولم يحترمهم يوما، يعتقد أن هذا الأمير اغتصب الملك من الناس، أو ربما ما هو إلا قاطع طريق آخر تحوّل بالصدفة على أمير"[4] . يستحضر هذا المقطع لغتين، لغة السلاوي المشخِّصة، ولغة ابن ميار المشخصَة، وتشكل مقاومة الأمير في الغرب الجزائري، موضوعا فارقا بين وعيين، وعي يرى في الأمير مخلصا يجسده السلاوي المحاور المهيمن، والأعراب الذين يمثلون محاورا مغيّبا، ووعي ابن ميار المتذمر من الأمير والبدو المساندين له.

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص10.

[2] ينظر: محمد بوعزّة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، ص41.

[3] آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص97.

[4] عبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص221.

وبهذا تحقق اللغات المهجنة المقصدية الفكرية والجمالية للرواية، محتفظة بمظهر "اجتماعي ودلالي، يترجم وجهات نظر متباينة، حول العالم، تبعا لاختلاف الشخوص وتباين أنماطهم ومواقعهم الاجتماعية"[1]، وهي قراءات اختلفت اختلاف الانتماءات الاجتماعية والمشارب الفكرية، فاسحة المجال للقارئ في الانحياز لصوت على حساب الآخر، أو حتى التأسس كمحاور جديد بما يحوزه من معطيات يفتقر إليها غيره، ليتكرس بذلك بعد جمالي في تغييب البطل وإحلال وجهات النظر.

[1] محمد بوعزّة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، ص42.

المبحث الثالث: انفتاح بنية اللغة ورهانات التجاوز:

I. اللغة الهجينة وشتات الذات والواقع في رواية "جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج:

لم تعد اللغة –كما أسلفنا– وعاء يحتوي الدلالات فحسب، ولم تعد تقتصر اللغة في البنية الروائية على الوظيفة الإخبارية التي هي عماد كل تركيب، بل تعدّى الأمر ذلك لتطبع اللغة بتراكيبها وتشكلاتها موقفا حيال العالم، ورؤية يمكن الاعتداد بها في رصد تحولات السرد ومآلاته تبعا لما يشهده العالم من تغير متسارع مستديم. فلما كان حال هذا الأخير الغلو في التعدد والانفتاح، والنفور من شمولية النظم، عمد السرّاد إلى البنية اللغوية في الرواية فأجهزوا على تقاليدها، وخرجوا عن المألوف المسلم في التقاليد السردية، وذلك لأن اللغة بمعجمها وتراكيبها مؤسسة حاضنة للذاكرة الجماعية ومكرسة لسلطتها، فكان التهجين الذي نحن بصدد الكشف عن تجلياته وجها من أوجه التجاوز الذي اختطته الرواية الجديدة شعارا لها. وقد تجلت لنا هذه البنية اللغوية المهجنة في:

1. هجنة العنوان:

يتجلى الطابع الفسيفسائي لرواية "جملكية آرابيا" في بنيتها اللغوية بدءا من العنوان، الذي يعتبر بنية نصية دالة، بصيغة تستفز الذائقة الجمالية للقارئ، تعتمد مبدأين لغويين، في تركيب إضافي لا يتعدى المفردتين؛ الأول هو النحت والثاني هو التعريب.

نحت واسيني الأعرج عنوانا لروايته من كلمتين: الجمهورية والملكية، ليصيغ منهما دالا على نظام سياسي ممسوخ، اقترن بأسوأ ما في النظامين، لا يتوانى عن الجمع بين متناقضات، ولا يستقر على حال، مجسدا التيه المتوارث في الأنظمة السياسية العربية، التي تسوّق تحديثا ظاهرا، ويحتفظ باطنها بديكتاتوريات عصور غابرة، وقد أورد على لسان الحاكم انتقادا للنظام الجمهوري بقوله: "النظام الجمهوري

الذي نصحوني به لا يصلح لنا، وأعطيتهم أمثلة عن بلدان سارت على النظام الجمهوري وظلّت تمارس طقوسا ملكية في الحكم"[1] وقد اشتط الحاكم في "جملكية أرابيا" أيضا في انتقاد الأنظمة الملكية بقوله: "والملكية تشدّد على الحريات الديمقراطية للناس، التشديد، ضدّ دوام الحكم، ونحن نريده أن يدوم"[2]، ومن هذه المفارقة العجيبة التي اهتدى إليها الحاكم يبرر تهجين النظامين معا بقوله: "اخترعت النظام الجملكي ونظّرت له في الكتاب الملوّن. الوسطية كانت هي رهاني عملا بسنة نبينا الكريم: خير الأمور أوسطها. هو نظام يتيح قليلا من الديمقراطية غير المضرّة للناس ويتيح فسحة من التأمل للحاكم"[3] وكأن واسيني الأعرج قد استدرج قارئه إلى متن الرواية ثم أحاطه بأطر تحذو به نحو المقصدية الكلية كي لا يشتط به التأويل به، وليضفي تطابقا بين متنه وعنوانه، سيما وأن الطابع الرمزي الذي نلمسه في لغة السرد يضمر أكثر مما يفصح لقارئه، فلا يتيح له أن يستقر على دلالة ثابتة.

انعكست هذه الهجنة في النظام السياسي على بنية العنوان الذي ارتآه واسيني الأعرج عتبة لمنجزه السردي، ليؤسس لأبعاد سيميائية يمكن أن نستشف من خلالها المأزق السياسي والحضاري في المجتمعات العربية التي لم توفّق في استيعاب الأنظمة السياسية الغربية كما لم توفق في الاحتفاظ بمنظومة الأعراف السياسية والاجتماعية التي توائمها. لذلك لا نجد غرابة في أن يحوي هذا العالم الروائي شخوصا من ألف ليلة وليلة: [قمر الزمان، شهرزاد، دنيا زاد...] وشخوصا من تراث عربي يتوزع على عدة عصور [الحاكم بأمره، ابن رشد، الحلّاج،....] لتسير جنبا إلى جنب في زمن تحكمه التكنولوجيا، ويدّعي الديمقراطية الغربية، مسهما في تعقيد المسخ الذي آل إليه الواقع السياسي العربي.

---

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2015، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ونقف في المفردة الثانية من العنوان على مفردة معرّبة: آرابيا من الجذر اللاتيني: Arabe، والتعريب عادة، تقنية لغوية تمدّ اللغة بملفوظات مستجدّة، غير أننا نجده في هذا الموضع يؤدي وظيفة دلالية، ترتبط بـ"انسلاخ" الواقع العربي من جذوره. ليؤسس لتراجيديا "كافكاوية" في غاية المفارقة، وذلك لأن استعمال اللفظ في صورته الأجنبية "آرابيا" بدل الاحتفاظ بالجذر [ع، ر، ب] لاستيفاء ذات الوصف المروم، يدل على الهوية المستلبة، والواقع المأزوم، الذي يراوح بين التشبث بقيم الذات أو الانتفاء في قيم الآخر، فكان الجمع بينهما عنوة.

وليس بعيدا عن هذه القراءة التي تجلت في العنوان، نجد بنية اللغة في رواية جملكية آرابيا قد جنحت إلى التعدد اللغوي، فكانت بنية مهجنة يتقاطع فيها العامي بالفصيح والتراثي بالأجنبي، ما يثبت النزوع إلى التجريب على مستوى اللغة خلافا للمراحل الأولى لنشأة السرديات الجزائرية، التي كانت تعنى بمتانة اللغة وجزالتها احتذاء برواد الرواية العربية في المشرق.

2. تقاطع العامي والفصيح:

نلمح في هذا العمل الروائي تعارضا بين نسقين، الموروث الشعبي، والثقافة الرسمية. الموروث الشعبي، انتصر له القوالون في الساحات العامة في مقابل "الوراقين" وأصحاب الدواوين والوراقين المضطلعين بالدعاية لـ"الحاكم بأمره". لذلك نجد القوال يحتل مكانة بارزة في "الجملكية" فهو الحامل لآمال الرعية وآمالهم، في الوقت الذي أعلن فيه الكتاب والوراقون ولاءهم للحاكم. فالقوال يظل يدرك جيدا "أن الكتب بقدر ما تصرّ على البهرجة، فهي تخبّئ كذبا عظيما"[1] لذلك أحلّت الباخية*[2]محلّ الكتب. نجد المجذوب [أحد القوالين الذين يجوبون شوارع الجملكية] ينتفض ضد كتاب الدواوين: "يا

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 102،103

* الباخية هي الحكاية والمغامرة، أصل الكلمة من الاسبانية Bajia.

أبناء اللعنة؟ تريدونني أن أصبح مثل كتّاب الدواوين، أملأ البياض المقدس بالبهتان والرياء؟ ماتعرفونيش. أنا رجل الحكاية، ولست وراقا يساعده الحضور باحتمالات يرمونها على مسمعه من كل الجهات.."[1] وفي ظل هذا التعارض تصبح اللغة الفصيحة/الرسمية قاصرة عن استيفاء المشهد السردي، ويصبح استحضار العامي ضرورة سردية يصعب التملص منها.

لقد كرّست الرواية مبدأ التعدد اللغوي، لكنه ليس تعدد الثراء بقدر ما هو تعدد التعارض والتناقض، وذلك لأن اللغة تمايزت في استعمالاتها بين اللغة الرسمية التي هي وسيلة الوراقين وموالي الحاكم، يتوسلون بها لتزييف الوقائع والتدليس على الرعية أما اللغة العامية فكانت لغة القوالين ممن يجوبون الشوارع وينافحون عنه، ومن ثم يمكن الحديث عن لغة المركز في مقابل لغة الهامش، وهذا يبرر البحث عن النسق المضمر في تشكلات كل منهما، كما يبرر استجلاء المظاهر العامية في الخطاب الروائي باعتبار اللغة العامية اختراقا لخطاب المركز المهيمن وقد تمظهر على الصعيد اللغوي في:

2-1 المثل الشعبي:

حظي المثل الشعبي بحيز في الملفوظات السردية، مشحونا بطاقة إيحائية، وقدرة على الإيجاز وتكثيف المعنى، وقد عزز المسار السردي بقدرة على اختراق الواقع المرجعي، إذ كلما تنامى السرد في تشعبات فضاء غرائبي توهم القارئ بانفلات الرواية من واقعها وانتفائها في ترميزات تاريخية وأسطورية ودينية متباعدة؛ تكاد تنفلت من إطار زمني جامع. يتمكن المثل من استعادة السرد من عوالم ألف ليلة وليلة والحلاج وابن رشد، وغرناطة إلى واقع جملكية آرابيا في الألفية الثالثة. وذلك لأن المثل وليد بيئة

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص103.

سوسيو–ثقافية، لصيقة بالزمان والمكان، ويفقد طاقته الاختزالية خارجهما. ونلمح وظيفة كهذه للمثل، في بعض البنى الحوارية، مثل هذا المقطع بين دنيا زاد والحاكم بأمره:

"الأرض مقدسة يا مولاي، مثل العرض والدين.

– نحن من يصنع المقدّس والمدنّس أيضا. نحن من يبني مقابر الشهداء ونحن من يهدمها. نحن أيضا من يمنح الاعتراف بالشهيد ومن ينزعه عنه حتى ولو كان شهيدا. ألم يقبل صاحبك ماكيافيلي: جوّع كلبك يتبعك؟"[1]

أدى المثل الشعبي في هذه البنية الحوارية وظيفتين:

- فك الترميز: وذلك من خلال الحضور الرمزي لماكيافيلي مجسدا لاستبدادية الحاكم، وإذ يورد مثل شعبي على لسانه، فإن الرمزية تتضح من خلال ارتباط هذا المثل بشخصيات ووقائع محدّدة في عرف الجزائريين، وكأن المثل عقد المماثلة بين ميكيافيلي والحاكم بأمره من جهة، ولكنه فك الرمز من خلال وظيفته الإحالية .
- توثيق المتخيل السردي بالواقع المرجعي: وذلك لفرط نزوع السارد إلى العجائبي، والتراث الإنساني البعيد ذي تشعبات مختلفة، ما شأنه أن ينأى بالقارئ عن المقصدية العامة للعمل السردي، المتمثلة في فضح ممارسات سياسية شديدة الصلة بواقع عربي. فالمثل يرسم إطارا مرجعيا لتلك التشعبات ويحول دون شتاتها، وذلك لأن المثل وليد بيئته، وهو أكثر محلية من اللغة الرسمية، لذلك يمكن رصد وظيفة المثل في الحد من العجائبية والفنتازية التي ميزت العمل، وتقريبه من الواقع العربي المراد تصويره دون الاضمحلال فيه.

لا يفوتنا أن المثل باعتباره وليد تراكمات ثقافية واجتماعية عديدة، فإنه أسهم في البنية السردية في تحليل الشخوص الروائية لواقعها، إذ نجدها–أحيانا– تستند عليه كقيمة معرفية، تبرر من خلالها القفز على مراحل حوارية تأسيسا لمغالطة مقصودة،

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 90.

ومن ذلك ما نجده في المقطع الحواري الذي دار بين بشير المورّو وأحد أعوان الأمن في جملكية الحاكم بأمره:

"فجأة أعاده السجان إلى وضعه الذي كان فيه.

واش يا الغزال؟ وين راك هايم؟

سخر منه وهو يلبسه لباس السجناء المرقط.

جاء عليك مليح. بصحتك. دير روحك مهبول تشبع كسور"[1]

تضمنت هذه البنية مضمرات عززت قدرتها الحجاجية بالمثل الشعبي "دير روحك مهبول تشبع كسور"، الذي يلخص منهج الحاكم بأمره في التعريض بخصومه واتهامهم بالجنون والسحر لتشويه سمعتهم، وفي اتهام ضمني بإبطان غير ما يظهر. وهذه الوظيفة الحجاجية للمثل الشعبي ترد موازاة مع وظائف أخرى يتطلب حصرها ما يتجاوز سعة البحث ومقصديته. إذ كان الهدف من ولوجه التدليل على اللغة الهجينة في الروايات الجديدة، والتملص من اللغة الفصيحة باعتبارها مؤسسة رسمية، يُستوجب الانفلات منها، في عالم سمته التشتت والضياع.

2-2 الأغاني الشعبية:

زخرت الرواية بالأغاني الشعبية التي صدح بها "القوالون" وهي مظهر كما أسلفنا من مظاهر صدق الثقافة الشعبية في مقابل زيف الثقافة الرسمية في الجملكية، اعتمدها القوالون سلاحا أمام قمع الحاكم بأمره. وقد تناصّ السارد في الكثير من الأحيان مع التراث الشعبي الموثق، مرفقا ذلك بتهميشات محيلة إلى صاحب الأغنية أو الفرقة التي أدتها، كما اختلق أغان ذات طابع شعبي تخدم مقصدية مشهد سردي بعينه.

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 119.

اتسمت الأغاني الشعبية في الرواية، بالرمزية الكثيفة، الموغلة في الإيحاء، تناسب شخوص القوالين المضطلعين بمهام جسيمة في نظام مستبد، ولا يخرج الأمر عن المقصدية العامة للرواية، إذا علمنا أنها نشرت في خضم ثورات الربيع العربي [2015]؛ ذروة التأزم بين الحاكم والمحكوم. فاستوجبت على الصعيد السردي انفلاتا مبررا من قبضة الرقيب المستبد، أما على الصعيد النقدي، فتستوجب تفكيكا سيميائيا لرصد وظيفتها. وسنحاول في المقطع السردي الآتي، الوقوف على أغنية شعبية ردّدها القوالون في خضم ثورتهم ضد الحاكم بأمره:

" لله يا الشمعة سألتك ردّي لي سؤالي.

ردي لي سآاااالي.

" آش بيك في الليالي تبكي، مازلت شعيلة؟

علاش يا الشمعة تبكي ما طالت الليالي

آش بيك يا اللي تتهيّا للبكاء في كل ليلة [...]

يا وعدي لو جيت يا الشمعة نحكي لك كل ما جرى لي

تنساي غريبك تنساي غرايبك وتسمعي لغريبتي الطويلة..."[1]

جسدت "الشمعة" في هذه الأغنية التراثية بؤرة الخطاب، وهي تتحول من ملفوظ عادي، بقطبي الدال والمدلول، إلى بؤرة سيميائية رامزة، يختفي وراءها المثقف الكادح في سبيل شعبه، الحامل لهمومه، يتحرّق في سبيله ذات الاحتراق الذي نال بشير المورّو وهو يذوي، وتتلاشى ذاكرته، بفعل فاعل، أراد له الصمت، لكنه ظل يحترق لينير درب شعب مقهور. وقد تكرر هذه العلامة السيميائية في تراكيب متوالية: [آش بيك في الليالي تبكي...آش بيك يا اللي تتهيّا للبكاء ...علاش يا الشمعة تبكي ...يا وعدي لو جيت يا الشمعة..]، وقد أسهمت هذه التشاكلات في تكثيف رمزية الملفوظ،

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص346،347.

وخلق جو من الحزن الذي يرفق التضحيات الجسيمة، حتى بلغ ضربا من التجلي الذي وصفه السارد بـ"الحضرة". وقد تمكن بذلك من صهر الفصيح بالعامي، واستحضار أساليب متعددة، ما يجعل الرواية بنية جامعة لمتباينات يصعب اجتماعها في بنية أخرى. وقد عمد السارد في جل مواضع الرواية إلى إقحام أغانٍ مماثة، يضمنها شعارات الشعب الثائر ضد الحاكم بأمره نظير الأهازيج التي صدح بها الثائرون في شتى الأقطار العربية.

يعيد السارد الاقتراب من الواقع، بعدما نحى بسرده نحو الملحمة والفانتازيا، من خلال استحضار أغان شعبية متداولة في البيئة المغاربية. وإذا كانت الأغنية الشعبية في النموذج السابق تؤدي وظيفة رمزية، فإننا نجدها في مواقف أخرى تؤدي وظيفة تسجيلية، فمثلما تحتوي الرواية "على صورة من حياة الناس في المجتمع فإنها كذلك تحتوي على صورة من لهجاتهم وأصواتهم، وأنها تستخدم وسائلهم التعبيرية أداة لرسم ملامح الصورة الخيالية فيها"[1]، وذلك يعيدها إلى الواقع الذي تنبثق منه أو تستهدفه. وهذا سنقف عليه في المقطع التالي:

"قالها لي المجذوب وهو غارق يبحث عنك في الحكاية التي ظلت نهايتها تهرب من يديه. كلما رقص في الحلقة، تحت المطر مع ثعبانه ذكرني بهذا الشبه، ثم يغني لي: يا النو صبي... ما تصبيش عليّ... حتى يجي خويا حمو ويغطيني بالزربية.. صبي يا النو"[2]

يقتبس السارد هذه الأغنية الشعبية، من التراث الشعبي الجزائري، وهي أقرب إلى أهازيج الفلاحين وطقوس الزرع. وإذا سلمنا جدلا بأنها تخلو من طاقة إيحائية رمزية – كوننا مثلنا لذلك بنموذج سابق– فإنها لا تخلو من وظيفة سنسطلح عليها بـ"التأطيرية". كون الرواية ذات طابع ملحمي مقصود. ومثقلة بالعجائبي والمفارقات، مجسدة مظهرا

[1] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، مرجع سابق، ص03.

[2] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 137.

من مظاهر التجريب في "استدراج العجائبي ومنطق الحكي الشعبي لتوسيع أفق النفس الواقعي وإثراء أبعاده وتحقيق تعدّدية في مستويات التخييل"[1] إلا أن استحضار أغنية مماثلة من شأنه توجيه البناء السردي نحو مقصدية ذات صلة بالواقع، وتأطيرها بالبيئة المغاربية خصوصا، لأن العمل السردي مهما تفانى في متاهات التخييل فإنه لا يعدم صلة تمت به للواقع المرجعي.

2-3 البنى الحوارية:

ومن مظاهر التحول في الرواية الجزائرية، نزوع هذه الأخيرة إلى الانسيابية والانفتاح اللغوي، واستقطاب أشكال تعبير تعالت عنها الرواية الكلاسيكية، حتى لنجد السارد في جملكية آرابيا، ينتقل من مقاطع مرصعة بأساليب تراثية قديمة، إلى حوارات عامية، تقترب أحيانا من الابتذال، لكنها في الحقيقة تعبّر عن "صورة مكتوبة باللغة النثرية المنتقاة من اللغة التي يستخدمها الناس في المجتمع والمعبرة في الوقت نفسه عن خطاباتهم ولهجاتهم وأصواتهم"[2]، حيث تصبح اللغة، لا مجرد وسيلة تصوير، بل معطى رؤيوي للواقع، وسنجلي ذلك من خلال بعض الحوارات التي دارت بين الشخوص الروائية، التي عكست هجنة لغوية، يبررها الشتات اللغوي الذي يحتكم إليه مجتمع الجملكية كنموذج عربي، مادامت اللغة ليست مجرد ملفوظات، بل مرجعية في إدراك العالم وتحليله، وأي قلق على المستوى اللغوي، فإنه يعكس قلقا في استيعاب العالم بمعطياته المستجدة، وهذا ما يبرر التشظي اللغوي في النص، "فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته،لابدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم"[3] وهذا ما يتمظهر في الانتقال من اللغة التراثية، إلى

[1] عبد الحق عمرو بلعابد، مرجع سابق، ص47.

[2] المرجع نفسه،، ص3.

[3] شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص15.

اللغة العامية، ثم إلى اللغات الأجنبية، وامتزاج الواقعي بالعجائبي، والأسطوري بالشعبي. ومن نماذج ذلك ما نلمسه في البنية الحوارية التالية:

"ضحك الناس، همهموا هنا وهناك، فهمهم المجذوب. قال ساخرا:

يا جماعة مكانش شرطة بيننا.

خافوا وتخباو عند الجيران هههههه.

سخر أحد الحاضرين في الدائرة الأمامية في ساحة الشهداء.

الحمد لله، أعوذ بالله، وهل يصحّ؟ أنا لم أقل شيئا عن الحاكم بأمره. ما تغلطوش، حاكمنا هو الميور في لوموند. أنا أتكلم عن سلطان زمانه الذي يشبهه فقط"[1]

أسست هذه الحوارات في العالم الروائي، للحقيقة من منظور الفرد البسيط، في مواجهة دعاية الحكام، التي تتغيّا استيلابه بكل ما هو رسمي، وذلك باستحضار الحوار في قالبه الشعبي الثائر، حيث تصبح اللغة معلما للهوية، ومعيار يحدد العلاقة مع الآخر. وإذا نظرنا إلى هذه الحوارات فإننا نجدها تتوزع على مواقف تتسم بالتلقائية، فتغدو بذلك انفلاتا وتمردا وتجليا للحقيقة، بخلاف الحوارات التي تنتج في حضور الرقيب الرسمي، ففي ذات الرواية نجد أطول حوار، قد أنتج في مناظرة تلفزيونية بين الحاكم بأمره وبشير المورو، يخلو من أي حضور للعامي، خلافا للحوارات التي تكون في الأوساط الشعبية، أو بين الحاكم وأمره ومقربين منه، حيث يظهر حقيقة يحاول أن يخفيها وراء اللغة الرسمية المستعملة في البيانات والخطابات المذاعة. وقد صرح بشير المورّو بذلك في حواره مع الحاكم بأمره: "نعم يا صاحب الباب العالي، يا حكيم الجملكية، أيها الحاكم بأمره، كانوا يأتوننا من بوابات القصور، يلبسون لغة الشعب ويستعيرون صورته المحزنة، وحين تعلو النار في الأزقة، يحملون سيوفهم وينزلون بها

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص355،366.

على رقابنا"[1] فلغة الشعب المشحونة ببؤسه وحزنه غيرها لغة القصر التي تروج لادعاءات الحاكم وتكرّس هيمنته، لذلك يمكن أن نستشف من خلال إقحام العامي في بنية اللغة بالتعارض القائم بين نسق المركز والهامش، وسعي كل منهما للتمركز.

3.اللغات الأجنبية:

تعددت الألسن في رواية جملكية آرابيا، وتجاوزت الممارسات اللغوية المختلفة داخل اللغة الواحدة، إلى الانفتاح على لغات أجنبية. ولا يخفى أن التعدد اللغوي في الأدب شأنه شأن تعدده في المجتمعات، يطرح مأزق الهوية، والتبعية، والانفتاح، وحضور الآخر...إلخ. لكن ما الذي يبرر تجاور العربية والفرنسية والاسبانية في عالم روائي يصرح صاحبه بدءا بفضائه الرمزي المستعصي على التحديد؟ وإذا كانت الممارسات اللهجية العامية ضربا من تأطير العمل الروائي الموغل في العجائبية بالواقع، فهل تحظى اللغات الأجنبية بذات القدرة على التأطير؟

نجد للّغة الاسبانية حضورا بارزا في أشكال تختلف بين أغاني، أمثال، أو حتى ردود مقتضبة في بعض البنى الحوارية، مسهمة في كسر النمطية والمروق عن المرجعية لتؤسس لتحول نحو طابع تجريبي مستحدث في الرواية الجزائرية، شهدته الساحة الأدبية مطلع الألفية الثالثة.

سعى واسيني الأعرج من خلال جملكية آرابيا إلى تعرية أنظمة سياسية عربية متأزمة، منقبا عن إرث من التراكمات التي تمخضت عن مسخ استبدادي أطلق عليه اسم الجملكية، وقد قاده ذلك إلى اختلاق فضاء عجائبي، مكنه من اختلاق شخوص روائية، ليست مجرد كائنات ورقية فحسب –وفق تعبير بارت– لكنها شخوص حاملة لمواقف ورؤى، فقادته محاولة الإمساك بجذور أزمة الحاكم والمحكوم في العالم العربي، إلى استعارة شخصية بشير المورّو من غرناطة، لتلج إلى عوالم الجملكية بشكل لا يخلو

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 179.

من الغرابة، فيجد نفسه قوالا في الألفية الثالثة، محملا بذاكرة شاهدة على انهزامية محمد الصغير أمام فرديناند، وقمع محاكم التفتيش، وغربة الأندلسيين بعد ضياع الموطن، ليكتشف بأن الحاكم بأمره لا يختلف عن جده محمد الصغير في انهزاميته أمام الشماليين، واستبداده برعيته، وأن القوالين مازلوا يتجشمون ظلم الحكام، ويتغيّون فضح ممارساتهم، وفي هذا السرد الغرائبي نجد اللغة الاسبانية تفتك حضورها كراسب ذي أثر، من الرواسب المأزمة للواقع السياسي العربي.

ومن الملفوظات السردية التي استعملت فيها اللغة الاسبانية، ما ورد في حوار بشير المورّو: "عندما بدأت في قول حرائقها أصبت أنا بالخرس، قبل أن تنزلق من بين شفتيها الممتلئتين، ابتسامة مشرقة: Oh Laguna, ene Bihotsarena – "[1]

ورد هذا الرد باللغة الاسبانية مقتضبا، موحيا بالاستعمال اليومي المألوف لهذه اللغة الأجنبية [ترجمته: آه يا رفيق قلبي] لكن هل كان استعمال الاسبانية مشاعا لدى العامة حدّ التداول؟ لعلّ استعمال ردود مماثلة لم يكن تدليلا على لغة متداولة، بقدر ما كان استدعاء للمكون الأندلسي كراسب تاريخي–عند الشعوب المغاربية خصوصا– ورّث الانهزامية والنرجسية المتضخمة لدى الحاكم العربي.

وقد أسس هذا الاستعمال للغة الاسبانية في التأسيس لجماليات تلقي، تقوم على الإسقاطات التي تقفز إلى ذهن القارئ، في مقارنات بين واقع الألفية الثالثة ونكبة الأندلس وما تلاها. وسنبحث عن هذا الأثر في هذا النموذج الذي خاطب فيه بشير المورو رفيقته ماريوشا: " اصرخي ماريانا واغرقي كما عودتنا في نوبة رمل الماية التي لا حدود لحنينها وأشواقها.

- Yo soy la maryana de Granada
- Yo no la de me mincharro

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص260.

تصوري يا يوشا، أصدقاء الحاكم بأمره، الشماليون، سخروا مني كثيرا عندما قلت لهم أن حنين ماريانا هو ما يملأني ولا شيء غيره"[1]

يستفز هذا النموذج وما يماثله ذاكرة القارئ، ليسائل واقعه وتاريخه، فيجد غرناطة تبعث في الجملكية، والقشتاليون، في أصدقاء الحاكم بأمره الشماليين، والحاكم بأمره في صورة عبد الله الصغير، وماريوشا في صورة كل أندلسي ضائع، وتصبح الجملكية معلما لانهزامية متراكمة عبر العصور، واللغة وسيلة لحفظ الذاكرة وتعريتها في الآن ذاته، من خلال الإسقاطات المستفزة لذهن القارئ.

من منظور مغاير نجد للغة الفرنسية استعمالا مقصودا، وإن غاب في الغالب عن ممارسات العامة، فإنه حظي بحيز في حوارات الحاكم بأمره، مثلما هو وارد في الملفوظ السردي الآتي:

"...وفي الثالثة وبعد أن أعد العدة، صرخ الحاكم بأمره هذه المرة في وجه قادته الكبار: اسمعوا ياناس وعوا، يجب أن لا نيأس la troisiéme est toujours la meilleure"[2] [ترجمتها: المحاولة الثالثة هي دائما الأصوب.]

لم تخلُ هذه الممارسة اللغوية من دلالة تخدم مقصدية الرواية في فضح الأنظمة الاستبدادية في العالم العربي، الذي لا يزال يراوح في جدلية اللغة الأجنبية كغنيمة حرب، أم امتداد استعماري غير بريء، فمضمرات هذا القول تشي بأمل ينقذ حاكما مستبدا من ثورة شعبه، فالحاكم الذي صرخ مرات ثلاث بلغة شعبه لم يجد في ذلك سكينة، حتى استأنس بلغة أصدقائه الشماليين، الذين راهنوا على حمايته حفاظا على مصالحهم، معمقة انسلاخه عما يربطه بشعبه.

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 265.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

إذن؛ نحن نقف على بنية روائية، تنزع نحو اللغة الهجينة، تستثمر في التعدد اللغوي، وتفسح المجال لممارسات لغوية متباينة تعكس عالما ينفر من الشمولية، وقد أسهمت هذه اللغة في تعرية تراجيديا الأنظمة العربية، مقتربة من الواقع أحيانا حدّ الابتذال، ومغرقة في اللغة الغيرية أحيانا حدّ الانسلاخ والاغتراب، فتغدو اللغة بذلك معطى فكريا وإيديولوجيا، وحافظة أنساق اجتماعية فاعلة، وهوية وذاكرة في الآن ذاته.

II. شعرية اللغة في رواية "وحشة اليمامة" لأمين الزاوي:

لا يخفى أن الرواية العربية انفتحت على كل الأجناس الأدبية وتعالقت معها، مستعيرة منها آليات كفيلة بتحقيق مستويات جمالية أعمق، ولما كان الشعر أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالثقافة العربية كان له من التأثير ما يبرر خوض الدارسين في التأسيس لمباحث نقدية تؤصل لشعرية السرد، وشعرية اللغة في الرواية، لا سيما بعد دراسات الشكلانيين الروس الذي سعوا إلى استنباط المعطيات التي تحقق أدبية الأدب، شعره ونثره، والتي لا تخرج أساسا عن النص والمكون اللغوي.

وإذا شئنا أن نبحث عما يبرر استخلاص الشعرية في الأدب، وجدنا ما يسوغ ذلك في ما تعنيه لفظة "شعر" عند جان كوهن من "الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة"[1] وارتبط هذا بالحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري ومن ثم امتد إلى فنون وأجناس بل حتى موجودات فأصبح يقال كلام شعري، منظر شعري، موسيقى شعرية ورسم شعري... إلخ، أي هو وصف لصيق بكل ما من شأنه أن يثير إحساسا مماثلا[2]، وقد كان للغة نصيب من هذه الانفعال في رواية وحشة اليمامة، فرصدناه فيما يلي:

[1] جان كوهن،بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوليومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، المغرب ص9

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

1.شعرية العتبات:

يحظى العنوان بطاقة إيحائية مكثفة، تختزل العديد من الإيحاءات والدلالات العميقة التي من شأنها أن تعزز شعرية السرد. وقد تعزز متن رواية وحشة اليمامة بالعديد من العناوين الفرعية مصنفة في شكل أبواب تتظافر مع مرفقات نصية أخرى "يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[1]، وفي هذا المضمار تؤدي العتبات وظيفة جمالية من خلال استدراج القارئ واستثارة بواعث التأويل ليسهم في إنتاج الدلالات الكلية للنص باعتباره وحدة متكاملة. وسنحاول في هذا المقام الوقوف على الأبعاد السيميائية للعنوان الرئسي والعناوين الفرعية.

صيغ عنوان الرواية من تركيب إضافي "وحشة اليمامة" أضيف فيه مصدر لاسم ذات على سبيل التخصيص، دون أن يكتمل الإسناد، فخلو هذا التركيب من مسند إليه يستفز ذائقة القارئ للمشاركة في إنتاج النص المفتوح العصي عن الاكتمال، من خلال استثارة استفهام عن بواعث هذه الوحشة وعن ماهية اليمامة التي اختصت بها دون غيرها. على ما في اللفظتين المتضايفتين من تنافر دلالي، فالوحشة كما وردت في القاموس المحيط مصدر من ما دة (و،ح،ش)،[2] ضد الاستئناس، مرتبطة بمعاني الهم والخلوة والخوف، نقيضا لما يتبادر السامع من لفظ اليمامة لكونها طائر سمته الطمأنينة واللطافة والسكون، أما على الصعيد الصوتي فقد عمد الزاوي إلى إحداث تجانس صوتي مع مؤلف ابن حزم الأندلسي "طوق الحمامة" الذي تتبع فيه عاطفة الحب ومظاهرها ومكابدة العشاق لها؛ وراح يستقصي أسبابها وغرائبها في ما يزيد عن ثلاثين باب، وقد تقصّد أمين الزاوي إحداث هذه المعارضة لاستقطاب قارئه ليسهم في إنتاج النص وتأويله، فالعنوان على الرغم من فقره على مستوى الدلائل إلا أنه غني

[1] هياس خليل شكري، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2005، ص229.

[2] مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 1736.

على مستوى الدلالة[1] إنه يجعل أفق التوقع أكثر لهفة واتساعا، ينفتح على آفاق غير نصية تتعالق والتراث الأدبي ويستوعب المتن السردي، الذي تعد يمامة إحدى شخصياته الفاعلة التي تكابد الحب رفقة أخواتها حمامة ويامنة، وتعبر عن ولع مستديم بكتاب طوق الحمامة وتفتتن به.

أما العناوين الفرعية فلا يمكن الحديث عنها دون الالتفات إلى التناص، فقد أورد أمين الزاوي تبويبا على شاكلة ابن حزم في طوق الحمامة، فسمى ثلاثة عشر بابا منها: باب السماء، باب الهدهد، باب الغواية... إلخ. وهنا تطفح الشعرية من خلال لعبة سردية إذ يكتشف القارئ أن المخطوطة التي عنونها ابن بطوطة بـ: "حكايات الهدهد عن غرائب الأمصار وعجائب الأقدار" المخبأة في ملفوفة بعنوان: أرلوكان خادم السيدين" هي ذاتها الرواية التي بين يديه، التي علق بها قلب حمامة بعدما كانت مولعة بطوق الحمامة لابن حزم.

وإذا نظرنا إلى هذه العناوين الفرعية من منظور صرفي فإننا نلحظ التركيب الإضافي قد اشتمل على ما يدل على الذوات [باب السماء، باب الهدهد، باب الحرير، باب عبد القادر] ومنها ما يدل على فعل إنساني [باب الغواية، باب التدوين، باب الكذب، باب الغيرة، باب الدفن].

فأما ما ارتبط منها بالذوات فهي تقوم على التكثيف الرمزي، ففي باب السماء تصبح السماء رمزا للضياع والحزن "المطر لا يزال يهطل حامضا. بحثت عن السماء التي يهطل منها هذا الماء فلم أجدها، لقد هربت من مكانها"[2] وارتبطت السماء بالمشهد الجنائزي إثر اغتيال الممثل المسرحي عبد القادر، وفي باب الهدهد يختزل الهدهد صورة ابن بطوطة في توقه للترحال واجتلاب أخبار البلدان والأمصار، ولا تفك رمزية

[1] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب،1998، د ط، ص23.
[2] أمين الزاوي، وحشة اليمامة، دار الغرب، د ط، وهران، 2002، ص12.

هذا العنوان إلا في باب لاحق بقوله:"أمي قادرة على أن تقتلني كما قتلت أختي لأجل هدهدها.. ابن بطوطة... قادرة على أن تحرق العالم لأجله"[1]، وهكذا يتأكد القارئ من هوية هذا الرمز. وفي باب الحرير تتحقق الشعرية بولوج العجائبي إذ لا يمت العنوان الفرعي إلى فحوى المتن بصلة تطابق، إلا من حيث إقحام حكاية على لسان الطشقندي يروي فيها أعاجيب أميرة صينية استعاضت عن شعرها البديع الذي فقدته بما تغزله دودة الخز من حرير لتكف حسرة والدها المولع بها. وفي باب عبد القادر تبرز براعة السارد، في قدرته على المزج بين الواقعي والرمزي من خلال الانتقال من شخص عبد القارد الممثل المسرحي إلى تمثال الأمير عبد القادر وهو يمتشق السيف على حصانه، يقول: "الأمير عبد القادر في رخامه ورصاصه، على الرغم مما تطلقه مدخنات الحافلات على وجهه من دخان وسخم أسود، إلا أنه في وقفته وامتشاقه وكأنه يؤدي دورا في مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور"[2] وهكذا يصبح عنوان "باب عبد القادر" دالا لمدلولات كثيرة، يراوح بين التاريخي والواقعي واشتمل على معاني البطولة بين الأمس واليوم. وبذا تتحق البراعة الشعرية لا من خلال التفكير والإحساس وإنما من خلال الإبداع اللغوي[3] وفي القدرة على تطويع المفردة اللغوية وشحنها بإيحاءات ودلالات كثيفة وعميقة. وفي منحها أبعادا زمنية مختلفة.

2. شعرية التناص:

قامت البنية السردية في رواية وحشة اليمامة أساسا على شبكة من العلاقات النصية واستيعاب جملة من النصوص المختلفة الأجناس، ويمكن الحديث بذلك عن شعرية التناص، من خلال استحضار النصوص الغائبة التي تدفع بالقارئ نحو سياقات أخرى. ولعلّ أبرز ما لا يمكن إغفاله في هذا الباب هو تعالق رواية وحشة اليمامة مع

[1] أمين الزاوي، وحشة اليمامة، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص150.

[3] جان كوهن، مرجع سابق، ص40.

طوق الحمامة لابن حزم، ففي المستهل نجد تناغما صوتيا مقصودا بين العنوانين، حتى إذا خضنا في المتن وقفنا على تقسيم يحاكي طوق الحمامة في أبوابه، ويبدو هذا التعالق أشدا في استلهام شخصيات الرواية لكتاب طوق الحمامة ففي باب النساء مثلا يرد المقطع التالي: "اتخذ زهار ركنا مغطّى على سطح الباخرة.. ثم أخذ يقرأ في طوق الحمامة عن جحيم النساء ونار العشق وجنة الغيرة"[1] وغير هذا كثير من الملفوظات التي ورد فيها طوق الحمامة تصريحا، كنص مواز لما يدونه ابن بطوطة في مخطوطه المعنون بـ "حكايات الهدهد عن غرائب الأمصار وعجائب الأقدار" الذي يكتشف القارئ لاحقا أنه متن الرواية ذاته.

ومن ضروب التناص أيضا انفتاح الرواية على نصوص روائية سابقة، وذلك باستعارة شخصياتها وإسناد جزء من الحدث السردي إليها مع الإيهام بوجودها العيني، فمما ورد على لسان زهار وهو يروي مأساة خروجه من تلمسان: "كان علي أن أخرج بعد أن أصدر الإخوة فتوى بقتلي لأنني شيوعي[...] وأنني وراء حملة التعاطف الدولية مع الطاهر الغمري"[2] ولا يخفى على القارئ رمزية الطاهر الغمري وارتباطها الوثيق برواية التفكك لرشيد بوجدرة التي شرحت الذاكرة، ووضعت الإصبع على ما طال مناضلي الحزب الشيوعي في حرب التحرير، فالسارد يدفع بقارئه من خلال تقنية التناص لاستشعار جمالية النص المغيب، ومحاورته .

وقد عمد أمين الزاوي إلى تقنية التضمين لتعزيز التعلاقات النصية، و"التضمين السردي هو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى"[3]، نجد له أثرا في فيما أورده على لسان ابن بطوطة من حكاية مطلعها "كان يا مكان... الحبق والسوسان...أميرة صينية لم

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، لبنان، ص57.

يخلق الله مثلها في الجمال..."[1] وقد نالت الحكاية ما يقترب من الأربع صفحات من حيز الرواية، وهي حكاية أقرب ما تكون إلى عوالم ألف ليلة وليلة في عجائبيتها، ومن ثم حقق هذا التراسل الأجناسي شعريته من خلال براعة الانتقال بين عوالم مختلفة ومتباعدة دون الشعور بتنافرها، حتى لكأن النص أشبه بتوليفة تتقاطع فيها الخطابات على اختلاف أزمنتها.

ويقترب من هذا التراسل استطراد السارد في ما يسمى بيوم الترك الذي يحتفل به أهل القرية في طقوس غريبة، ويعود إلى أحداثه لكنه لا يتوانى على أن يدفع بالقارئ للتشكيك في القصة المتضمنة: "يوم الترك، أحكاية تلك في مدونة ابن بطوطة أم حقيقة مجزوءة من حقيقة زهار"[2] إنها لعبة نصية تقوم على محاورة النصوص، على اقتراب نص من آخر ثم الإفلات منه والتشكيك فيه كي يحافظ على كيانه ويحتفظ بفرادته.

ومما تجدر الإشارة إليه فيما أضفاه التناص من شعرية على لغة السرد حضور المثل الشعبي ذي الطاقة الإيحائية ومن ذلك "القلب اللي ما يغير أعطيه حفنة شعير"[3]، إذ يؤدي هذا الملفوظ وظيفته الجمالية من خلال ما يستلزمه التخاطب من دلالات مغيبة. وفي قدرته التصويرية القائمة على المماثلة، والتعبير عن المجرد بالمحسوس، ومما يجعل المثل الشعبي تقنية تعزز شعرية اللغة القدرة على استثماره بيسر في شتى الصيغ الخطابية، وذلك لطبيعة تركيبه القائم على قلة اللفظ وكثافة الدلالة.

3. شعرية التصوير:

السرد"هو خلق واقع جديد مغاير ومفارق، واقع له منطقه الخاص في بناء علاقاته ودلالاته"[4] واللغة هي لبنة هذا الخلق ومادته الخام، بها يتفاوت الإبداع ويكتسب

---

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص155.

[3] المرجع نفسه، ص106.

[4] شكري الطوانسي، بلاغة الاختلاف، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1،2013، ص367.

الأدب أدبيته، وهي التشكيل الذي يحقق الشعرية التي هي مدار البحث في هذا المقام، فالشعرية كما أسلفنا ليست قرينة الشعر بأوزانه وقوافيه فحسب، وإنما أصبحت وهجا في شتى الأجناس الأدبية، فإذا كنا في بنية السرد فلا أجلى من اللغة في شعريتها رغم أنه أصبح من المألوف الحديث عن شعرية الزمان والمكان وباقي العناصر السردية. إلا أن الملفوظ اللغوي والعبارة الأدبية يظلان الأقدر على الاقتراب من باحة الشعر لما لهما من قابلية لأن يحملا في كل علاقة من علاقاتهما قيمة أو قيما جمالية[1]، بفعل الخروج عن نمطية التراكيب في محوري التجاور والاستبدال.

لقد حذت الرغبة بالانزياح عن مشهديات الحزن في متخيل وحشة اليمامة إلى انحرافات لغوية عززت الكثافة الشعرية في المتن، وذلك لأن اللغة ليست قوالب جاهزة تركب لغايات تبليغية فحسب، بقدر ما هي اختيار يعكس رؤية وموقف تجاه العالم. ولعل الاستعارة هي أجلى هذه الانحرافات اللغوية. إنها المنبع الأساسي لكل شعر وهي مجاز المجازات[2] كما يذهب إلى ذلك كوهن، وإذا عدنا إلى وحشة اليمامة نجد أمين الزاوي يعمد إلى إحداث توتر بين دوال متجاورة للتأسيس لأنساق استعارية لغايات جمالية وأخرى رؤيوية يمكن رصدها بإخضاع النص للتأويل. ففي مشهد تصوره إحدى بطلات الرواية، تقول "أنظر من خلال الزجاج الذي يحيط القاعة الكبرى. فأشعر بأن للحزن لون المطر، كنت دائما أعتقد أن للحزن اللون الأسود أو الرمادي"[3] فاللون الذي منحته للحزن استعاريا يفاقم هوله، والمطر الذي هو مبعث للخير تستحيل زخاته رديفا للحزن. فتخلق الصورة المجازية بتجسيد الحزن المتفاقم حد غزارة المطر، والمتفحص لهذا التركيب الاستعاري يقف على التوتر الدلالي في عبارة أشعر أن للحزن لون المطر، وذلك لانتماء الحزن/المطر إلى مجالين إدراكيين متناقضين أحدهما حسي

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،2005، لبنان، ص122.

[2] ينظر: جان كوهن، مرجع سابق، ص170.

[3] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص7.

والآخر معنوي، ولما كان إحلالهما في تركيب لغوي واحد باستحداث علاقات مماثلة زاد ذلك من الوهج الشعري، فالأمر أشبه عند ريتشاردز بـ"قوس ذي طرفين متباعدين، إذ إن هذا التباعد هو السبب في قوة السهم المنطلق وسرعته"[1]، والتباعد بين لفظتي الحزن والمطر هو ما يدفع بالمتلقي للبحث عن العلاقة الجامعة بينهما، ولا يسهم ذلك في رسم مشهد وصفي ظاهري فحسب بقدر ما يجلي هشاشة الذات وتماهيها مع المشهد الطبيعي.

ويمكن هذا الانزياح الاستعاري من رسم مشهديات الحزن، لا كحالة إنسانية طارئة، وإنما كموقف وجودي تنطبع به الذات والطبيعة والمكان على حد سواء تقول: "في الطائرة "من تحتي وأنا أتجه شمالا أو جنوبا بدت المدينة منكمشة مهزومة مفجوعة"[2] تضفي هذه الصورة الحياة على المدينة ويخدمها الصفات المتوالية المتعددة دون عطف، ولكنها صفات تنبض بالحياة، وتنتهك في الآن ذاته قواعد العادة إذا ما اقترنت بجماد(المدينة)، فتضفي عليه تشخيصا يتعالى فيه التركيب الاستعاري عن البوح بمعنى قاموسي محدد ليصبح منظورا يدرك من خلاله العالم، ووعيا يشكل العالم المرجعي وتتحول اللغة من "كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[3].

وقد مكنت الصيغ المجازية من خلال العلاقات الاستبدالية من تحقيق جماليات المبالغة، إذ تقوم هذه العلاقات "على التماثل والتناظر، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى، لتحوير عملية الفهم ذاتها"[4] وتوجيهها نحو ما يتجاوز الواقع لغاية جمالية محددة: "عادت زبيدة لصوتها، فرفعته إلى أقاصي العرش في السماء: سبع وهران

---

[1] أحمد محمد ويس، مرجع سابق، ص116.

[2] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص14.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص28.

[4] شكري الطوانسي، مرجع سابق، ص456.

سقط.. حائط وهران سقط"[1] التصور الاستعاري أضفى حضورا المغيب [عبد القادر] في الذهن يتجاوز الحضور العيني، ويشحن التركيب بمعاني البطولة، من خلال إنتاج بنية دلالية جديدة ذات تماثل مع المرجع العيني وأكثر كثافة وعمقا، فقد أدى تأليف الدوال على هذه الشاكلة [سبع وهران سقط... حائط وهران سقط] في سياق خطابي محدد، إلى عقد مماثلة بين المرجع العيني والدال المغيّب، وتؤسس لتفاعل بين عناصر لغوية مختلفة تسهم مجتمعة في رسم صورة استعارية لا تتمثّل الواقع وتقدمه في قالب محسوس بقدر ما تعيد تشكيله وفق رؤية تعيد بناء عالم مواز للواقع "تتشكل مرجعياته وقيمه وعلاقاته وبنياته وفق نظام خاص من العلامات"[2] تحتكم لمبدأ التنافر والانزياح والتباعد.

اعتمدت الصورة السردية أيضا على التعابير الكنائية التي تدفع بالمتلقي للبحث عن مضمرات الخطاب، متجاوزا حدود اللفظ المصرح به، "أقرأ وأحن إلى زهار وإلى تمثال الشاعر والفارس الذي سقط من رخامه وسقطت صورته من الأوراق النقدية"[3] أما من منظور التلقي فإن هذا التعبير الكنائي يدفع القارئ نحو تخوم تأويل متعدد الأقطاب، ولا يمكن قصره في معنى واحد، لكنه من الواضح يرجح نقدا لواقع سياسي همّشت فيه ذاكرة الأمير عبد القادر وأزيلت صوره من القطع النقدية غير أن ذلك لا يتأتى للقارئ بالوقوف على البنية السطحية للدوال المتجاورة بقدر ما هو نتيجة تأويل يتجاوز الظاهر إلى المضمر بالاستعانة بالمعطيات السياقية المتاحة.

وفي مشهد يبلغ فيه الضياع أوجه، وتتشظى فيه الذات وتفقد وحدتها، يرد التعبير الكنائي ليصور هول المأساة التي تعانيها، في صورة مجسدة ينتقل فيه الحزن من مجرد إحساس ينتاب النفس إلى سلوك حسي: "أحاول أن المس عينيّ فلا أجد اليد التي

---

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص11.

[2] شكري الطوانسي، مرجع سابق، ص367

[3] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص15.

تسعفني، ضاعت اليد مني"[1]، يرقى التعبير الكنائي في هذا المقتبس إلى مستوى الصورة الرمزية التي تتلاشى فيها قدرة الذات على الانسجام مع ذاتها، وهو تأويل يحتكم إلى المنطق السببي أكثر من احتكامه إلى منطق المماثلة وذلك لأنه يصور نتيجة لما آلت إليه نفسية البطلة من الكآبة والإحباط.

وهكذا لعبت الكنايات دورا بالغا في إضفاء الشعرية على المتخيل السردي، بارتقائها بالبنية اللغوية السطحية إلى مستوى رمزي كثيف الدلالة، يستقطب القارئ للخوض في تأويله، ويمكن الوصف ليكون أقدر على التصوير ونقل التجربة بشكل أكثر تأثيرا، ففي مشهد سردي يصور الموقف الجنائزي يكون تغييب الدلالة أكثر جمالية من إظهارها:"يرتفع صوت امرأة محترقة الأحشاء، شجاعة، دون أن أميزها وسط الخلق المجتمع، أدركت أنها زبيدة. كانت تتكلم، تمدح العائد وتبكي من بقي من النساء والرجال"[2] وقد أدت البنية الكنائية في هذا المقطع وظيفتين:

– وظيفة تصويرية في ملفوظ "صوت امرأة محترقة الأحشاء"، وهو أقرب إلى المماثلة الاستعارية منه إلى المعنى اللزومي المعهود في الكنايات، تقدم المشهد في أكبر قدر من الفجائعية التي من شأنها التأثير في القارئ.

– وظيفة تلميحية انتقادية من خلال الإشارة بأن هذا الحزن لم يبلغ مداه بعد، بل سينال ممن بقي من الرجال والنساء ولذلك فالأحياء يستحقون البكاء شأنهم شأن الفقيد، وفي ذلك استشراف سوداوي للمستقبل، وتدليل على الهاوية التي انساق إليه المجتمع الجزائري في دوامة العنف.

والملاحظ أيضا أن شعرية السرد تحققت أيضا بالتشبيه والمماثلة التي تثير قيما جمالية ووجدانية، تتحقق عادة بالجمع بين مختلفين في الجنس، "كيف يمكن أن يكون

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص10.

البكاء قصيدة؟ إنها زبيدة، امرأة بقرحة كبيرة وعفوية كالهاوية السحيقة"[1] وقد استمد هذا التشبيه طاقته الإيحائية من خلال التباعد بين طرفي التشبيه وهو ضرب مما يصطلح عليه محمد الولي التشبيه العاطفي الشعري الذي "يعتمد على مشابهة ذات قيمة توحي بها إحساساتنا وذاتيتنا"[2]، فلا جامع حسيا بين طرفي التشبيه البكاء /القصيدة والعفوية/الهاوية السحيقة، غير كونه تعبيرا عن كيفية تمثل الذات الساردة للموضوعات، ورغبة في نقل تصوير ما يكمن في البكاء من تعابير متباينة تباين القصيدة الشعرية في مضامينها وتراكيبها وما تستثيره من عواطف. ورغم فجائعية البكاء وارتباطه بمعاني الحزن إلا أنه لم يخل من جمالية جعلته قرين القصيدة والشعر وهذه الدلالة مستوحاة من العلاقة الإسنادية التي قرنت بين ركني التشبيه في التركيب.

يمكن أن نستعين بنموذج آخر حيث التشبيه تعبير وجداني أكثر منه مماثلة مع الواقع، وهو ما يميز الخيال الشعري عن الخيال العامي الذي يختلق التشبيهات للتوضيح والتفسير والتمثيل والمحاججة، ففي مقطع وصفي يصور يمامة بقوله: "يمامة حكاية، يمامة طائر، حمامة برية، جيئ بها من سطيف من ساحة الفوارة"[3] وهو تصوير يؤسس لعلاقة تماثل بين الذات والعالم، لكنه ليس تماثلا يحتكم للمنطق الواقعي بقدر ما هو انتقال من الدلالة اللفظية إلى الدلالة الإيحائية، حيث يشحن لفظ يمامة العلم الدال على امرأة بإيحاءات رمزية، تجمع بين الحكاية في رمزيتها، والطائر في عنفوانه، والحمامة البرية في وداعتها وطوقها للحرية.

وخلافا لهذه التشبيهات العاطفية الوجدانية التي تعكس تمثل الذات للعالم وفق ما يتجاذبها من عواطف وانفعالات نجد من التشبيهات ما يشتمل على قدرة برهانية، ومن

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص11.

[2] محمد الولي، فضاءات الاستعارة وتشكلاتها، فالية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2020، الدار البيضاء، ص184.

[3] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص18.

ذلك:"ترددت في مواجهتها، وقد شعرت بلساني كيد مهراس في فمي"[1] إنّه ضرب من التجسيد، وتقديم ما هو معنوي في قالب محسوس، ليضفي على الموقف مبالغة في تصوير العجز والحيرة أمام هول الحدث، ولا ينفي حديثنا عن برهانية التشبيه وقدرته على الانتقال من المجرّد إلى المحسوس من الأثر الشعري له، فذلك نتيجة حتمية للتركيب المتباينات في كل المجازات، ويزداد وهجها قدر شساعة هذا التباين، الذي لا يتأتى تطويعه إلا بملكة الخيال.

ومن الظواهر الأسلوبية التي عززت شعرية السرد في وحشة اليمامة بنية التكرار، الذي يدفع بالمكون اللغوي إلى تجاوز الوظيفة التبليغية، إلى وظائف جمالية وأخرى تداولية تتظافر مع جملة من المعطيات الخطابية. ففي المقطع الموالي نقف على التكرار، لكنه ليس قالبا لغويا جاهزا بقدر ما هو تكرار قائم على التوليد الدلالي: "يهجم علي وجه أمي.. فأمتلئ بهذا الفيض المورّد[...] يهجم علي هذا الوجه فلا أرى سوى تلك الأصابع وهي تفتت رمان فبراير في طبق من حلفاء"[2] يحقق هذا التكرار شعرية السرد من خلال الغنائية التي تجلي انفعالات الذات، ومدى هشاشتها أمام الحدث، كما لا يخفى أن التكرار في هذا الموضع يلفت انتباه القارئ إلى ما يجتاح الذات من عواطف الانكسار أمام الذكرى، فهو أداة أسلوبية للاسترسال في البوح والتدليل على بؤرة الأحداث المؤثرة. ففي هذا المقطع "ماتت أمي وهي تحكي... ماتت دون أن تنهي حكايتها"[3] يتأكد دور التكرار في انصياع الذات لذكرى الأم وعدم قدرتها على تجاوز محنتها، ويؤكد –شأنه شأن المقطع السابق– أنه يوجه السرد نحو الغنائية واستثارة العواطف.

---

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص86.

[2] المرجع نفسه، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

وفي موضع آخر يتبدّى لنا التكرار أكثر فاعلية، إذ ينطلق من تكرار شكلي على مستوى التراكيب ثم ينتهي بتوليد دلالات جديدة أكثر شعرية تلامس ما يعتري الذات الساردة من هواجس أبلغ عمقا وأشد نتوءا، ويتجلى ذلك خاصة في حضور موضوعة المطر وارتباطها بالجو الجنائزي في مطلع الرواية:

(مطر حامض، مطر من خل، ماء مخلوط بالكبريت ص10)

(المطر لا يزال يهطل حامضا ص12)

(بحثت عن السماء التي يهطل منها هذا الماء فلم أجدها ص12)

(المطر هو الآخر لا يزال يهطل، أو لربما توقف ص13)

"مطر يسقط..ماء يسقط فوق ماء.. ماء السماء ينزل على ماء البحر.. بين مائين: ماء البحر المالح وماء المطر الحلو، يتحسس زهار ماء العينين المر"[1]

فحين يكرر السارد صورة هطول المطر يظهر عنف تأثر الذات بالفضاء الذي تتحرك فيه، محدثا ضربا من الغنائية في التصوير. ورغم أن الشعرية قرينة التفرد والغرابة إلا أنها تحققت في هذه البنية التكرارية من خلال تركيز الاهتمام على حدث مألوف للعيان لكنه يحدث انفعالات تتجاوز الحدث العادي وهنا مكمن الغرابة والتعجيب بمصطلح حازم القرطاجني، إذ أصبح هطول المطر–رغم هامشيته– مثار الانفعالات والعواطف، والكوة التي ينظر من خلالها إلى باقي الأحداث، وما زاد من كثافة هذه الشعرية رمزية الحدث، الذي أصبح قرين الأسى والحزن من جهة، ورمزية التصوير من خلال استناده على جملة من التعابير الكنائية والاستعارية.

[1] أمين الزاوي، مرجع سابق، ص 84.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: التحوّل الثيمي وتمثّل العوالم القلقة

- **المبحث الأول: تسريد الأزمة ورهانات التخييل:**
  - **I. أزمة المثقف في رواية بخور السراب لبشير مفتي.**
  - **II. تجليات العنف في رواية رأس المحنة 1+1=0 لعز الدين جلاوجي.**
- **المبحث الثاني: رؤيوية الفضاء السردي وتشكلات المتخيل:**
  - **I. الديستوبيا في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" لسمير قسيمي.**
  - **II. تمثلات الصحراء في رواية تلك المحبة للحبيب السائح.**
- **المبحث الثالث: أسئلة السرد ورهان الكتابة.**
  - **I. مساءلة التاريخ في رواية أنا وحاييم" للحبيب السائح.**
  - **II. تبئير الكتابة وسؤال اللغة في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج.**

المبحث الأول: تسريد الأزمة ورهانات التخييل.

I. أزمة المثقف في رواية "بخور السراب" لبشير مفتي:

لا ريب أن السرديات الجزائرية في مطلع الألفية الثالثة، ظلّت إلى حد بعيد قريبة الصلة بالمخاض السياسي الذي عاشته الجزائر في تسعينات القرن الماضي، وما صحبه من تغير سوسيو ثقافي، وتحول قيمي، نجد له أثرا في الأعمال الروائية في مستوياتها المختلفة.

انبنى المتن السردي في رواية بخور السراب لبشير مفتي على "ثيمة" المحنة الجزائرية في سياقها الاجتماعي والحضاري المتوتر، وذلك أن الأدب –والرواية خصوصا– ظلّ "لصيقا بالحرب بما هي موضوع غير مستنفد التفكير فيه أو كتابته، فلم يكف عن تصوير جنونها وخداعها، والتعبير عن عبثيتها، وانسحاق الإنسان تحت آليتها"[1]، وقد طال هذا الانسحاق في عشرية الجزائر السوداء المثقف، لما له من دور طليعي في حلحلة آلام مجتمعه وهمومه. وذلك إذا سلمنا بأن المثقف –حسب غرامشي– هو كل من يعمل في أي حقل مرتبط بإنتاج المعرفة أو بنشرها[2] ويترتب عن ذلك اضطلاعه بـ:"توضيح رسالة، أو وجهة نظر، أو فلسفة، أو رأي، أو تجسيد أي من هذه، أو تبيانها بألفاظ واضحة، لجمهور ما، وأيضا نيابة عنه"[3]، ما جعله في صميم الصراع، ذا موقف منه وهدفا له، انتهى في كثير من الأحيان بتراجيدية مفجعة.

اختار بشير مفتي في رواية بخور السراب الكثير من الشخوص الفاعلة في المتن الروائي من الطبقة المثقفة، في عالم روائي يحف به الموت من كل جانب، وما ذلك إلا لأن الرواية بتقنياتها السردية المختلفة تجلي زوايا من الأزمة، لا يطؤها المؤرخ ولا

---

[1] الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، إدريس الخضراوي، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012،ص193.

[2] ينظر: إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص28.

السياسي، فوحده العمل الفني بطاقاته التخييلية واللغوية قادر على ذلك. فتمكن بذلك من الوقوف على أزمة المثقف في خضم أزمة وطن، فهل كان المثقف فاعلا نحا بالأزمة نحو الحل؟ أم مهادنا يساير وضعا تجاوزه؟ أم ضحية استيلاب همجي؟

يستوجب بلوغ إجابات لأسئلة مماثلة عن صورة المثقف في رواية بخور السراب الخوض في عوالمها من الزوايا التالية:

1. المثقف والسلطة:

ارتبطت أزمة المثقف في السرد العربي عموما وسرديات المحنة الجزائرية خصوصا، بالسلطة إذ"باتت ثنائية المثقف والسلطة وعلاقة التوتر وإمكانية التقاطع بينهما من السمات المميزة في جل المجتمعات العربية وإن تفاوتت درجاتها"[1]، لذلك لم تخل رواية بخور السراب من رصد هذه العلاقة المتوترة بين المثقف الذي ينشد نظاما مثاليا تحفظ فيه الحقوق، ويظل يكافح في سبيل بلوغه. وإذ لم يتأت ذلك للمثقف الجزائري في ثمانينات القرن الماضي فإنه ناضل من أجل الانفتاح والتعددية، وما إن بدت له بوادرها، حتى باغته الإرهاب الأعمى، فإذا به بين مطرقة وسندان، ليكون هدفا للعنف والهمجية من شتى الأطراف. ولا يخفى أن الحديث عن السلطة في روايات المحنة رديف السلطة السياسية الحاكمة، إلا أننا لمحنا في النص السردي المحل دراسة ضربا من السلطة السياسية المألوفة، وسلطة العرف التقاليد الأبوية التي كثيرا ما شكلت عائقا لا يقلّ صلابة أمام المثقف.

1-1 السلطة السياسية:

وجد المثقف الجزائري كما صورته العوالم السردية نفسه في منعطف اجتماعي وحضاري، أوجب عليه مجابهته، وقد قدم بشير مفتي "خالد رضوان" في الرواية

[1] سميرة بوقرة، جدلية المثقف والسلطة عند الطاهر وطار، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد33، مارس2013، ص133.

أنموذجا للمثقف الذي يرزأ تحت وقع المسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقه، فعرض أزمته في مقطع حواري مونولوجي:"...ماذا أريد من حياتي؟ فكان الجواب ببساطة عميقة الدفاع عن حقوق المحرومين. قد تظهر هذه الحقيقة خادعة وربما غير مقنعة، فمن أكون أنا حتى أدّعي مثل هذا الشيء فيّ؟"[1] ليس الأمر إذن مسلمة ألقيت على عاتق المثقف فكان أمام حتمية القبول أو الرفض، بل هي مهمة إشكالية يجهل مبدؤها ومنتهاها، فالأزمة ليست ضد بين مستعمر ووطن، بل هي تطاحن مرير بين أبناء وطن وواحد، دفعت بالمثقف للتشكيك في دوره في المجتمع، بل وفي قدرته على الاستجابة لمثل هذه النداء، هذا إن لم يكن المثقف ذاته جزءا من الأزمة، بصمته أو بالمسارات التي ارتآها ملاذا للحل ولم يجن منها سوى الخيبة. كيف لا؟ وأزمة التسعينات لم تكن إلا نتيجة لممارسات أسهم فيها جميع أبناء الوطن سلطة ومثقفين. فلما كانت الحرب احترق الجميع بأوارها. يضيف خالد رضوان: "منذ دراستي بثانوية الخطابي وأنا لا أكف على إيقاد نار التمرد وتسخين طبول الثورة"[2]. يجسد هذا المقطع السردي العبء الذي اضطلع به المثقف قبيل التسعينات، في مواجهة ممارسات سياسية تكبت أحلام جيل الاستقلال. محققا مفهوم الأنتلجنسي الذي يتميز "بفاعلية الشخصية وقوة التأثير والوقوف في وجه السلطة دون مهابة وذلك من خلال التنديد بالفساد والتشهير بالمفسدين، ورفضه لسياسة التمييز العنصري والطبقية الاجتماعية"[3]. إننا نقف بذلك أمام نموذج يسعى لإعادة إنتاج واقع انهارت قيمه السياسية والاجتماعية. غير أننا نقف أمام تساؤل وجيه: كيف تموقع المثقف في عالم روائي الموت ثيمته الأساس؟ وما هي البرامج السردية التي أسندت للمثقف باعتباره ذاتا فاعلة تتغيى إعادة إنتاج العالم وفق رؤى أكثر طوباوية.

---

[1] بشير مفتي، بخور السراب،منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] إبراهيم سواكر، المثقف ورهانات السلطة، مجلة الآداب واللغات، الملجلد8، العدد3، ص21.

نميز في المتن السردي نموذج المثقف المقاوم، الذي يصمد أمام محاولات التدجين والاستلاب، رغم أن برامجه السردية تجابه ببرامج ضديدة من قبل السلطة ولكنه رغم ذلك يصر على المواجهة، والاستمرارية في الوجود، رغم الخطر المحدق بالاغتيالات والاختطاف، والسجن في أقل الظروف فجائعية. ونلمس هذا الضرب من المثقفين في شخص خالد رضوان دوما:" كانت عينا خالد رضوان ضيقتين، صغيرتين. كان يلتمع فيها بريق الشهوة المستعرة. كان يتكلم بشفتين صارختين، بوجه حاد القسمات، وكنت أنظر إليه يخطب في تلك الجموع الشبانية. إنهم يريدوننا أن نستسلم للوضع المعفن، لا لن نقبل بأي تراجع عن حريتنا"[1]. نستشف من هذا الملفوظ مأزقين عمقا أزمة المثقف في هذه الرواية:

أ. **مأزق المواجهة:** في قوله"لا لن نقبل بأي تراجع عن حريتنا" وهو ملفوظ يطرح حقيقة المثقف الملتزم بقضايا وطنه، ومحققا مبدأ يكفل كينونته، لأن المثقف يكون في عداد الشخصيات القليلة المؤهلة لكي تقاوم[2] كما يذهب إلى ذلك إدوارد سعيد، وينبري للتعبئة والنضال في سبيل قضاياه، يعبء بحمل الجماعة وهمومها، ويحاول جاهدا أن يجد الحلول التي ترتقي بالواقع، وهو نموذج المثقف الملتزم الذي يتبنى هموم الوطن ويضحي في سبيله.

ب. **مأزق الاستلاب:** في قوله"إنهم يريدوننا أن نستسلم للوضع المعفن". يمثل هذا الملفوظ برنامجا سرديا، السلطة ذاتٌ فاعلة فيه، وإقصاء المثقف وإلغاؤه موضوع قيمة لها. ظل المثقف يعاني فيه من وطأة الرقابة وتقييد حريته، فلا يصدح برأي إلا وهو يتوجس تهمة تكال له. وقد استطاع السارد تصوير ذلك القهر في الحوار التالي الذي يعتقل فيه خالد رضوان، شأنه شأن الكثير من مثقفي العشرية السوداء وما سبقها من مخاض عسير: "كان في نهاية كل أسبوع يجمع حوله الطلبة

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص18.

[2] ينظر: إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص36.

ويتحدث، مرة شاهدت شرطة بزي مدني تعتقله وسمعت أحد الأساتذة الجبناء يقول لصاحبه: لقد تجاوز كل الحدود"[1]

لاشك أن هذا المقطع السردي، يستحضر واقع المثقف في بيئة تريد اقتلاعه من دوره الطليعي ما يدلل على:

– مثقف إيجابي تتأسس وجوده الروائي على برامج سردية تتخذ من الحرية والدفاع عن الشعب موضوع قيمة لها.

– تؤول هذه البرامج السردية في الغالب إلى الفشل بعدما تصطدم ببرامج السلطة والرقيب.

– يؤول مصير المثقف في الغالب إلى الإلغاء والإقصاء، بوسائل أهونها الاعتقال أو الاستسلام والخضوع كما هو حال الأستاذ الجامعي الذي انتقد جبنا جرأة خالد رضوان.

يلزم المثقف –حسب إدوارد سعيد– أن "يقف كرمز هامشي بعيدا عن متع الامتيازات والقوة والشعور بالبيتوتية"[2] أما والحال عكس ذلك –شأن الأستاذ الجامعي في المقطع أعلاه– فلا مشاحّة أن يوصف بـ"المثقف المدجن"[3] ولم تخل مدونتنا من ملفوظات حالة تصور هذا النموذج من المثقفين الانهزاميين، نظير شخص المحامي. وقد اكتفى السارد بطريقة فنية بتصوير هشاشتها، وانسحابها أمام باقي الذوات الفاعلة، وغالبا ما تورد في قوالب منولوجية للتدليل على عزلتها:

"لا يستوعبون أنني غير معني بهذه الحرب، حربهم اللعينة تلك التي أيقظوها وحدهم، لماذا أذهب ضحيتهم الآن؟ حياتي على كل المستويات لم تكن سهلة، لم تكن ابدا سهلة. لا أريد أن أفقدها الآن، أنا جبان، أنا جبان"[4]

---

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص39.

[2] إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص67.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص71.

[4] بشير مفتي، مرجع سابق، ص157.

تجلي هذه القطعة السردية نموذج المثقف المهادن، بل الانهزامي، الذي تتجلى انهزاميته على الصعيد الفني واللغوي: في القالب المونولوجي في مواجهة الآخر، وفي الاستفهامات التي تعمق التيه والضياع، فالاستفهام هو وسيلة لغوية تتغيا الحصول على إجابات من المخاطب. أما إن كانت موجهة في شكل ارتدادي نحو الذات فهي تعمق نوازع الفشل والضمور. وإذا أمعنا النظر في المستوى التداولي تجلت لنا الانهزامية في الإقرار بالجبن، والانسحاب من الحياة العامة، وحلّت الانهزامية موقفا بديل للهزيمة كمصير. وهنا تكمن فرادة العمل الفني عن عمل المؤرخ، وذلك في تخييل عوالم وجدانية وإقحام المتلقي فيها ليعيش في أجواء فنية درامية معاناة المثقف الذي فقد مشروعيته فباتت وظيفته لا تختلف في المجتمع عن أكثر الفئات ضعفا وهشاشة، وتنازل عن الرسالة السامية التي كان ينشد الاضطلاع بها آناء الثورة وغداة الاستقلال.

1-2 سلطة العرف والتقاليد:

شهد العالم الروائي في بخور السراب علاقة جدلية بين المثقف وما ترسب في بيئته من أعراف وتقاليد، لتضفي عبءا سلطويا آخر على المثقف المتعطش للتحرر، وذلك إذا سلمنا بأن الأعراف مؤسسة اجتماعية لها أطرها ومحدداتها، بل ونفوذها في الـ "نحن" الجمعية، فما يفتأ يراوح بين التملص منها أو الانخراط فيها.

عصفت الأزمة السياسية بوجدان المثقف، وزعزعت موقفه حيال المؤسسات الاجتماعية والثقافية التي لم يشارك في خلقها، بل وجدها إرثا يرهن حاضره ومستقبله، ولا مناص له من الإفلات منه، فيرتد صراعه معها هواجس وحيرة لا تنتهي: "ماذا سيكون مصيري القريب والبعيد؟ الخضوع لكل هذه المؤسسات التي أنفر منها؟ القبول بقواعد لعبة لم أقتنعها أنا لنفسي ولكن جرت جريان العادة والعرف والطبيعة البشرية كما يقال على سنتها تلك، هكذا رحت أتعارك مع نفسي ووساوسي"[1]، فينتقل الصراع من

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص54.

ثنائية الذات/المجتمع إلى تراجيديا الصراع النفسي الذي يشتد مآله إلى أن يصبح رفضا لكل أشكال الوصاية وتنشد الحرية في أوسع آفاقها.

لقد آل هذا الصراع النفسي إلى التساؤل عن شرعية الاحتكام إلى الماضي والاستسلام لمنطق الأبوة، ففي أحد فصول الرواية يجادل البطل صديقه قائلا: "لماذا يجب أن نحترمهم الآن؟ ماذا فعلوا لنا حتى نحترمهم؟ لأنهم آباؤنا لا غير. هل تتصور أنه تبرير كاف لحبهم وتقديسهم؟ كم من أب خان أبناءه! وأضاف: إننا نعكس الآية تماما، هنا الأب يقتل ابنه لأنه سلطة عليا لا تنحني أبدا."[1]، يضمر هذا المقطع منطق الرفض الذي اهتدى إليه بعض المثقفين ممن حمّلوا مسؤولية الأزمة للأسلاف الذين تحكموا في مستقبل جيل الاستقلال بشرعية تاريخية تختلف عما يتطلع إليه الأبناء.

تطرف هذا الرفض ليبلغ حدّ القطيعة والرغبة في التملص تحت ذريعة فشل المؤسسة الاجتماعية والثقافية الموروثة لكنه لم يكن في الحقيقة سوى جزءا من حدة الأزمة، ففي مشهد وصفي يصور حدة هذه القطيعة يورد السارد: "صورة والدي التي تركتها معلقة رغم أنفي تحديا له أو لنفسي، صورته بالعمامة والقندورة، تاريخ قديم لا يزول، ثقافة مقدسة أريد رميها في المرحاض ودفعها للذوبان في المجاري والقواديس"[2]، لم تكن صورة الأب في زيه التقليدي سوى النموذج المحسوس، الذي يعكس في مضمراته نسقا اتهاميا للماضي، وتحميله خطيئة المسار الذي اختَطّتْه الجزائر لها بعد الاستقلال، والذي احتمى فيه الجيل الأول بالشرعية الثورية للتمسك بالسلطة. لكن الأمر يعكس في جوهره تفاقم أزمة المثقف إن لم نقل مسؤولية المثقف في مفاقمتها، فلم تكن دعوات القطيعة سوى ضربا من التطرف على الطرف النقيض، ولم يكن تحميل الآباء المسؤولية عن راهن الأبناء سوى نأي عن مواجهة المشكلة بموضوعية بدل أن يتحمل المثقفون دورهم الطليعي في التأسيس لواقع مغاير.

---

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص 125.

[2] المرجع نفسه، ص158.

2. محنة الاغتراب:

برزت محنة الاغتراب لدى المثقفين الجزائريين في المتخيل السردي، الذي يجسد رؤية فنية للعالم، اتسمت –زمن المحنة– بالسوداوية والتوتر، حيث عانى المثقف من عدم انسجام مطامحه العليا وقيمه المثلى وما يصبو إليه من أحلام طوباوية وواقع يرزح تحت براثن الرعب "فالاغتراب قد يعني الانفصال وعدم الانتماء وأيضا بأنه وعي وإدراك الفرد بالصراع القائم بين ذاته والبيئة المحيطة به، والذي يتجسد في الشعور بعدم الانتماء، والضياع والإحباط والقلق"[1] وإذا كان هذا الاغتراب قريب الصلة بالانفصال عن الواقع في الأوساط النقدية والنفسية، فإننا نضيف إليه الاغتراب بمفهومه المعجمي، رديف الهجرة والابتعاد عن الوطن، كونه ثيمة ذات حضور في أدب المحنة، ومصيرا قسريا للمثقف في ظل الهمجية، والعنف الذي تعاطته مختلف مكونات المجتمع، وقد ميزنا في ثيمة الغربة –تبعا لذلك– بين غربة المكان وغربة الروح.

أ. غربة المكان:

سبق وأسلفنا أن المثقف كان في مواجهة مع السلطة من جهة والإرهاب الدموي من جهة أخرى، ما اضطره إلى مواجهة مصير مأساوي غادر، أو الاحتماء بسلطة لا يؤمن بقيمها، فكان الاغتراب خيارا قسريا.

استحضر السارد في رواية بخور السراب ثيمة الاغتراب عن الوطن، غير أننا نجدها لصيقة بثيمات أسست ملامح هذا العالم الروائي من قبيل [الموت، العنف، التهديد، القتل]، ما ينفي مشروعية التساؤل عن تملص المثقف من مسؤوليته حيال مأزق وطن ترك لمصيره. ومن تلك النماذج:

[1] موسى كراد، اغتراب المثقف في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 18، العدد3، 2019،ص38.

"لقد حاولت شرح موقفي للجميع بمن فيهم طلبتي الذين حذروني بدورهم وقالوا لي إن الوضع سيء وإن أهون الأفعال اليوم هو القتل. مدير الجامعة نفسه منحني عطلة مدفوعة الأجر:لا تتأخر في الهرب. لم أفكر في الهرب، بل لن أهرب، هذا هو قراري"[1]

نميز في هذا الملفوظ السردي الذي جاء على لسان حداد –هو أستاذ جامعي وكاتب–عدة تحليلات من منظور تداولي:

– سياق حالي يضج بالعنف ويجعل من المثقف هدفا مشروعا له، عادة ما ينتهي بالقتل أو الاختطاف من قبل السلطة أو الجماعات المسلحة.

– التهم التي تكال للمثقف تتعلق بالرأي وقد حاول الأستاذ شرح رأيه في مسعى إثبات براءته، لكن ذلك يلم يجد نفعا، ما يشي بأن الحوار ظل قيمة مغيّبة أمام هول العنف والإقصاء.

– ثبات المثقفين على القناعات الفكرية يقابله مصير مأساوي، ما يجعلهم يواجهون واقع الانصياع والانخراط في توجهات لا تتوافق وقيمهم أو التملص من هذا الواقع بالهجرة وترك الوطن لمصيره، وهذا ما يخلّ بدورهم الطليعي في بنائه.

نحاول مقابلة هذا المشهد السردي، بمشهد سردي آخر يتعلق بـ" صالح كبير" من خلال هذا المقطع الذ يرد على لسان السارد:

"وصلتني رسالة من صالح كبير، أخبرني فيها أنه سيسافر إلى نيويورك، وأنه قام بتجميد كل مشاريعه الثقافية. لم أرد عليه بعد ولا أظن أني سأفعل، فلم أعد أشعر بأي قرابة معه، خاصة بعد أن أبرز ذلك الدور السياسي القذر "[2]

يتبدّى لقارئ هذه المقطوعة التباين بين شخصية حداد المثقف الملتزم الذي ينساق نحو مصير مأساوي نظير آرائه، وصالح كبير، نموذج المثقف المدجن في فلك السلطة، الذي يهم بمغادرة الوطن فور شعوره بخطر يتهدده، ولا يعني هذا المقطع أو

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 113.

ذاك أن الاغتراب والهجران رديفان لتنازل المثقف عن دوره القيادي في المجتمع، فكثير من المثقفين واصلوا نضالهم من بلاد الغربة، ولكن تكرار ثيمة مماثلة في السرد الجزائري يشي بضيق الخيارات التي أتيحت للمثقف في الواقع المأزوم، فضاعفت الغربة المأساة لكنها كانت أقل تراجيدية من المصير المنتظر في أرض الوطن وأقل حدّة من غربة المثقف في بيئته وعدم قدرته على الانسجام مع واقعه كما سنوضحه في العنوان الموالي.

ب. غربة الروح:

يحيلنا الحديث عن غربة الروح كمأزق سيكولوجي إلى علاقتها بالعنف كمأزق اجتماعي وحضاري، لنجد هذا الأخير باعثا من بواعثها وذلك لأن "الاغتراب يعني كل أشكال القهر ومشاعر البؤس والشقاء التي يعاني منها الإنسان في الحياة"[1] وتتمظهر على الصعيد السردي في رواية بخور السراب في العزلة التي وسمت السارد، والتعبير عن الشتات: "خلال هذه الساعات الكئيبة حيث يملأ الفراغ الغرفة والغرفة تضحك من الصمت، حيث أكون موزعا بين ذات تتأمل الماضي وأخرى تحاول أن تهرب إلى المستقبل، ينبعث صوت ميعاد من جديد"[2]. لقد أجاد السارد التعبير عن شتات الروح بين زمنين: الماضي والمستقبل، والرغبة في تغييب الحاضر المثقل بالمآسي، الحاضر الذي تجاوز عجزه على تغييره، إلى العجز عن استيعابه. فهل عجز المثقف في العشرية السوداء عن تخليص الوطن من محنته فسعى للخلاص من واقعه المرير؟ لقد كان ذلك على صعيد الواقع نتيجة حتمية لنضال المثقفين طيلة عقود، لكنه لم يؤت ثمره، فكان قدرهم من الخيبة يعادل آمال البناء والتغير التي لم تتحقق. فلم يكن ذاك إلا باعثا عمّق شعورا بالعزلة عمد بشير مفتي إلى إجلائه من خلال الكثير من التقنيات

[1] ينظر: علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثاني، 1998، ص247.

[2] بشير مفتي، مرجع سابق، ص05.

السردية. فالسارد يعمد في كثير من المواضع إلى بتر سيرورة الأحداث، والإمعان في الوصف، وصف الدواخل التي تتنازعها هواجس شتى، لكنها لا تقوى على مجابهتها، لذلك نجده يفسح للذوات التعبير عن هواجس التيه والضياع من خلال الحوارات الداخلية:

"بيرة أخرى..

نسيان آخر..

صمت جديد ضد عبثية العالم، ضد رحلة الحياة اللامجدية. ضد تعفن الأحلام، كل الأحلام."[1]

يؤسس بتر سيرورة الأحداث في مثل هذا المقطع، لضرب من التداعي الذي يصبح ذا دلالة حين يصدر عن ذات مثقفة، يناط بها مجابهة مآزق الحياة لا الهروب منها، تداع يتأجج في عوالم داخلية يراد الاحتماء بها، بعد أن استعصى العالم الخارجي على المجابهة. ولعل هذا ما يفسر كثرة الحوارات الداخلية في الرواية التي بين أيدينا، إذ يغدو بتر السرد والانتقال إلى الوقفات المنولوجية تمظهرا للعلاقة المبتورة بين المثقف وواقعه، حين يعجز عن مجاراته، فينفر إلى منفاه الذاتي. فهل كان هذا التقوقع على الذات اختيارا أم قسرا؟

للوقوف على جواب لهذا التساؤل نعاين المقطع التالي الوارد على لسان السارد: "أي منفى يمكن للمرء أن يقدر على تجاوزه؟ يقدر على مقاومته؟ الروح عندما تستسلم لسجن الغياب، للقطيعة مع العالم تصبح روحا هائمة على نفسها لا يلمها جسد أو إطار"[2] . إذن؛ نحن أمام مأزق ذي بعدين:

- مأزق سيكولوجي.

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

- مأزق سوسيولوجي حضاري.

أما الأول فهو رديف الشعور الحاد بالتيه والضياع الذي يرتبط بالعنف ارتباطا علّيا وذلك لأنه استجابة لحالة يتعرض فيها جوهر الشخصية للعنف والإكراه[1] وأما الثاني فهو القدر المحتوم للمثقف في علاقته المتوترة مع محيطه ومجتمعه، وذلك لأن المنفى للمثقف –بتعبير إدوارد سعيد– "هو التململ والتحرك، وكونه على الدوام قلقا ومقلقا للآخرين، فأنت لا تستطيع العودة إلى وضع ما سابق وربما أكثر استقرارا تشعر فيه وكأنك في بيتك ولا يمكنك أبدا، ويا للأسف، أن تنجح تماما، وتنسجم مع مقرك أو وضعك الجديد"[2] هذا الشعور الملازم بالقلق والهامشية يؤدي بصاحبه للاغتراب والانكفاء على الذات وهو نتيجة لرغبة ملحة في واقع أفضل كثيرا ما تصطدم بعقبات تتراكم، تجهز على دواعي الطمأنينة والانسجام حتى تدفع بالمثقف للعزلة والتهميش.

3.المثقف وتراجيديا الواقع:

تعج رواية بخور السراب بصور العنف، وسنفرد الدراسة في هذا المقام للعنف الذي طال المثقف فعمّق أزمته، ونحا به إلى هامشية أفدح وأبعد، وجعله يعيش جنبا إلى جنب مع موت متربص يحاوره أو ينتصر عليه. وقد خلفت هذه الثيمة على المستوى التخييلي عمقا فنيا، يجذب القارئ لمشهديات الرعب التي عاشها المثقف الجزائري آناء المحنة.

إن وعي المثقف بالمصير التراجيدي، في العالم الروائي، جعل "الموت" يتجاوز المعطى الفيزيقي الواقعي المرادف للفناء، إذ سدّ الآفاق وطبع الخطاب السردي بالسوداوية. يورد السارد مقطعا يصور فداحة ما تعاطاه المثقف في يومياته من مشهديات الرعب والترهيب: "عيب الحقيقة أنها لا تتركنا نحلم. عيبها الأساسي أنها

[1] ينظر: علي وطفة، مرجع سابق، ص247.

[2] إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص62.

تغتالنا في بداية الطريق عندما لا يكون هنالك إلا الحلم، والحقيقة تصرخ بأعلى ما تملك من قدرة على إيصال الصوت حتى آخر مداه من الرعب. الحقيقة أصغر من الحلم، لكن ما العمل عندما نكتشفها من أول مواجهة فنصمت؟"[1] فأي حقيقة تلك التي تغتال أحلام الإنسان؟ وما عهدنا بالحقيقة سوى حلم يرومه الإنسان. لا ريب أنها حقيقة المأساة وحجمها الهائل. فنكون بذلك عند نهاية مأساوية طالت المثقف يصبح فيها الموت الواقعي هينا إذا قوبل بموت الأحلام والإغراق في السودواية القاتمة التي تطبع أي استشراف للمستقبل.

ننتقل إلى تجلٍّ آخر لتراجيديا الواقع في المتن الحكائي، يتمثل في التحول القيمي، الذي تحول فيه الثقافة من فعل نبيل لفعل مأساوي: "أعرف بأن القراءة هي كل شيء في حياتي، أنني قرأت أكثر من اللازم، أنني أمضيت وقتا طويلا مع الكتب وأن هذا الفعل كان مسليا، معلما، محفزا، محبطا، مخيفا، لأنه كان خطواتي الأولى للنزول إلى قاع الجحيم، والصعود إلى سقف العالم"[2]. لقد جسد هذا الملفوظ تهاوي القيم لدى السارد، فالقراءة –وهي السمة اللصيقة بالمثقف– لم تعد ترفا فكريا، أو سبيلا تنويريا فحسب، بل تجاوزته لتكون جزءا من مأساته، وقد سبق التدليل على ذلك بمصير خالد رضوان، بل ومصير السارد نفسه الذي ينتهي المسار به قتيلا، وهو الذي أقر بجبنه، وأعلن عزلته، وإن لم نقف على المصير الفجائعي المنتهي بالموت، فلأنه ثيمة تأريخية سجلها الخطاب السردي بلغة تقريرية، لا تستدعي جهدا تأويليا ذا بال.

II. تجليات العنف في رواية "رأس المحنة 1+1=0" لعز الدين جلاوجي:

من الحقائق التي لا يمكن نكرانها أن ثيمة العنف شغلت حيزا شاسعا في أدب المحنة الجزائرية، وإذا كنا نتحدث عن سرد المحنة فإننا لا نقصره على النتاج الأدبي

[1] بشير مفتي، مرجع سابق، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص22.

المحصور في الفترة الممتدة ما بين إلغاء المسار الانتخابي وسنة 2000م. وإنما نتجاوزه إلى كل الأعمال التي جعلت من العشرية السوداء موضوعة لها في العقدين المواليين. و"لعلّ الحديث عن تواجد العنف في الرواية الجزائرية يحيلنا إلى الروائي الذي يستقي مادته الروائية من ضرورة فرضها الوضع العام بالجزائر"[1]، لا سيما ما تعلق منها بمشاهد القتل، والتفجيرات والاعتقالات التي أحدثت جرحا بالغا في الذاكرة الأدبية.

خصصنا هذا الجزء من البحث لاستقصاء تجليات العنف في الرواية الجزائرية، متتبعين أشكاله، وامتداداته في النسيج الاجتماعي والثقافي، فوجدنا في رواية "رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي ضالة بحثنا، إذ استحضر المتن الروائي العنف بطريقة فنية جديرة باستقطاب المتلقي لعوالمها، وإقحامه في عالم إبداعي مفعم بالتراجيديا.

تهيمن ثيمة العنف على الرواية من العنوان، فهو"جَماع النص وبؤرته التي تستقطب الدلالة الكلية للنص، وتعمل على تكثيفها من أجل تحفيز القارئ والتأثير فيه"[2] فالتركيب الإضافي "رأس المحنة" يستند على مرجعية في التراث الشعبي يستحضرها السارد في المقطع التالي: "رأس صلاح الدين يتدحرج أمامي والبار عمر يدندن في أذني تتهادى نغمات شبابته ككثبان رملية:

هذا وطنك ولا جيت براني

يا راس المحنة لله كلمني

حر أنت ولا مملوك براني

والا انت خاين قبضوا عليك خيانه

[1] أحلام العلمي، أشكال العنف وتمثلاته في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد30، العدد3، ديسمبر 2019، ص756.

[2] هنية جوادي، الموت وتراجيديا التخييل الروائي في الموت في وهران للحبيب السائح، مجلة بدايات المجلد2، العدد4، جوان2021، ص3.

باعوك بقيمة ربعين سلطاني"[1]

تحفظ الذاكرة الشعبية هذا الموال الشعبي الذي يصور بمأساوية عميقة شاعرا صادف جمجمة بشرية راح يسائلها عن مكمن السر الذي قادها لهذا المصير، فأي نسق مضمر خلف هذا التركيب الإضافي البسيط المتناص مع قصيدة شعبية تعتمد السؤال بنيتها اللغوية الأساس، وتعبر عن حيرة وجودية عن المصائر التي تتربص بالإنسان؟

لا تحتاج الدلالات الكثيفة الطافحة في هذا العنوان لجهد تأويلي بالغ للوصول إلى أبعاده، وذلك لأن استحضار السارد لهذا الموال الشعبي في مشهد يضج بالموت، ويتهاوى أمامه رأس "إرهابي" هو استثارة أسئلة الموال من جديد: من يقتل من؟ وما غنم القاتل وما ذنب القتيل؟ لأن العنف فيه أتى على أبناء الوطن الواحد وحصد الكثير من الرؤوس الممحونة وإن اختلفت تسمياتها. وإذا كانت القصيدة الشعبية تعرض مصائر حزينة متباينة لجمجمة بشرية، وتتراوح الأفعال المنسوبة إليها بين الضحية والجاني، فإن العنوان يشي بأن الرواية ستعرض مصائر حزينة لنهايات مأساوية مختلفة لأبناء وطن واحد صعب التمييز فيهم بين الجلاد والضحية.

يواصل السارد تأثيث عالمه بالمأساوية القاتمة من خلال دفقة شعرية استهل بها المسار السردي، ليستدرج القارئ إلى عالم يضج بالفجائع:

"أنى للحب أن يشرق وسحائب الدم مازالت تهدر حوله..؟

كيف يمكن للقلوب أن تعشق وتقتل في الآن ذاته..؟

من يقدر على ارتداء فستان الفرح في أزقة الجماجم.؟

ما معنى أن تحمل وردة وسكينا"[2]

[1] عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، دار المنتهى، دط، الجزائر، دت، ص193.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

يشكل هذا المقطع عتبة للولوج عالم الرواية عنونه عز الدين جلاوجي بـ"شرفة أولى"، وقد اصطبغ بالغنائية المفرطة التي تتجافى والتقاليد السردية. لكنه أجاد توظيفها في تأطير العالم الروائي بالعنف الذي اتسعت رقعته حتى لم يعد ثمة مكان للحب والعشق والفرح، وهو لا يختلف عن العنوان الرئيس في تعبيره عن التناقضات التي طبعت الأزمة الجزائرية التي تجلت في شكل ثنائيات متضادة (حب/سحائب الدم)، (تعشق/تقتل)، (فستان الفرح/أزقة الجماجم)، (وردة، سكين)، وهي ثنائيات تعكس ما يتطلع إليه الجزائري من آفاق حالمة في مقابل ما يجثم عليه من مأساة تجهز على أحلامه، ولا يخفى أن الطرف الثاني من هذه الثنائية ما هو إلا نتيجة لدوامة العنف التي هزت المجتمع الجزائري.

لقد أدت هذه العتبات الأولى وظيفتها الجمالية في استدراج المتلقي إلى ما يحف بالمتخيل السردي من سوداوية، حتى إذا ولجنا إلى متن الرواية وجدنا ما يعزز تلك القراءة، ويجعل ما كان تأويلا سيميائيا تجليا أسلوبيا ومعطى تداوليا، تتظافر مختلف مكونات الخطاب في التدليل عليه، وقد حاولنا تتبع تمظهرات ثيمة العنف فرصدناها فيما يلي:

1. الفضاء الفجائعي:

تجري جل أحداث الرواية في حارة الحفرة، التي قطنها "عمي صالح" وأسرته المتكونة من عبد الرحيم وأخته الجازية، ووالدتهما عرجونة. يتخذ السارد من رحيل عمي صالح من القرية إلى المدينة حدث تحول في المسار السردي، من فضاء ملؤه السكينة تسود فيه قيم المروءة والنبل لفضاء مديني يضج بكل ما يتنافى مع قيم الثائر الشهم الغيور على وطنه المجسد في شخص "صالح الرصاصة" المتوجس مما قد يطرأ عليه لو حلّ بها: "وقلت وأنا أدفن رأسي بين أصابع يمناي:

اتركاني أرجوكما.. إذا كنتما تحباننني فاتركاني لحالي.. أنا خواف..أخاف المدينة.. المدينة عاهرة فاجرة تفسدني.. تبدلني.. تغيرني.. تبلعني..المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني.."[1]

بهذا يتمكن السارد من استثمار التحول في البنية المكانية في إبراز التحول القيمي الذي عايشه صالح الرصاصة، وببراعة فنية يتحول اسم صالح من: صالح الرصاصة إلى صالح المغبون ثم صالح المجنون، ولا يخفى من منظور سيميائي ارتباط اسم صالح الرصاصة بقيم الثورة، والاندفاع والشهامة والأنفة، وقد احتفظ بهذا الاسم طيلة حياته في القرية، فلما آل الوضع إلى المدينة ارتبط اسم صالح المغبون/المجنون بـ: الحزن، فساد الرأي، عدم الأهلية...إلخ. وهكذا ارتبط فضاء المدينة بالفجيعة في المستوى القيمي. وحققت مقصدية السارد في التدليل على تدهور المنظومة الاجتماعية والقيمية في المجتمع الجزائري من الثورة إلى الأزمة، ولم يكن صالح الرصاصة في حقيقة الأمر سوى رمزا للشعب الجزائري الثائر الذي احتفى بالقيم النوفمبرية ردحا من الزمن إلى أن جرّته بعض الممارسات السياسية للاقتتال بتطرف مقيت.

من هذا المنطلق الذي تهاوت فيه المنظومة القيمية للمجتمع نحو العنف والتطرف، يتحول المستشفى من فضاء للمداواة والسكينة، إلى فضاء يمارس القمع والإذلال على "صالح الرصاصة" ويمعن في النيل من كرامة الثائر فيه، وتغدو المكتبة التي هي صرح للمعرفة والعلم فضاءً يحفّ به الموت، ويرتاده القتلة ليتربصوا بضحاياهم.

إذن، شحن فضاء المدينة في المشاهد السردية المختلفة بقيم سلبية، تبلغ أوجها في انتشار العنف بشكل درامي، حيث يحل الموت ويصبح هاجسا، يثير الرعب، ويعم

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق ، ص 21.

الخراب، ليصبح قيمة سائدة، يتعاطاها الجميع ويسهم في إنتاجها. يورد السارد على لسان الجازية:

"وما تستطيعين أن تفعلي؟ جاوزتك الأحداث..الصنم المعبود غدا أكبر.. تنسل من كل فتحاته شياطين ودراويش.. وهل تقدرين على مقاومة هؤلاء الملايين الذين تفرقوا في كل شبر من المدينة؟ [...] كل شيئ يموت يا الجازية"[1]

إذا قلبنا هذا المقطع السردي على مختلف أوجهه فإننا سنجد فيه حوارا داخليا، ينم عن مأزق نفسي بفعل شساعة الهوة بين الذات والواقع المفعم بالخراب، وهو صادر عن الجازية نموذج الرقة والأنوثة في عالم الرواية، وفي ذاك أولى المفارقات التي يمكن استخلاصها لرمزيتها في التدليل على بشاعة القتل التي أجهزت على كل قيم الجمال. وعلى الرغم من الطبيعة المونولوجية لهذا المقطع إلا أنه يمكننا من أن نستشف دلالة الفضاء المديني من خلال طاقته التصويرية فنلمح مدينة شاع فيها الخراب، وقد تهالكت أسسها، واعتلاها الموت، ولم يعد الموت مشهدا شاذا نادر الحدوث، بل أصبح مصيرا محتوما يندفع الجميع نحو هوّته السحيقة.

يورد السارد هذه المقاطع المونولوجية، ليبرز رؤية العالم من قبل الشخصيات، لكنه ينقلنا في مواضع أخرى لتبئير الأحداث المفجعة التي كانت المدن الجزائرية مسرحا لها، فيمكن أن نلحظ أن العنف قد تمظهر في فضاء المدينة من خلال التصوير الداخلي للذوات وما ينتابها من فزع حياله، وكذا من حيث تواتر الحدث المنتج للقتل والهمجية. ومن ذلك ما نجده في جزء من رسالة ذياب للجازية: "ولا أخفي عليك لقد غدونا رغم كل الشجاعة التي نملك نخاف حتى من خيالنا.. إن الموت يتربص بنا في كل منعطف.. والإرهاب الأعمى يقف في كل منعرج ديناغولا مفزعا"[2]. يتظافر السرد والوصف في هذا المقطع في بنية تقدم بجلاء استفحال الخوف والرعب

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص108.

في المدن الجزائرية أثناء المحنة، كنتيجة للعنف الممارس من قبل شتى الأطراف. وقد أضفى تواتر الحدث المنتج للموت قتامة بالغة على صورة المدن الجزائرية ورسم فضاء غير مأمون في ذهن القارئ.

نرصد مظهرين آخرين للفضاء الفجائعي المفعم بالعنف في أحداث الرواية، ولا يرتبط كل منهما ارتباطا مباشرا بالأزمة السياسية، بل هما حدثان عرضيان يكمنان في تشرب النسيج الاجتماعي للعنف، وتحوله من صراع حكم، إلى ممارسة سلوكية اجتماعية راسخة، تجهز على الضعيف وتزيد القوي مكنة:

أ. اغتصاب عبلة: إذ تشهد حارة الحفرة اختطاف عبلة/الحلوة من قبل امحمد الملمد، ذي المال الفاسد ونموذج الشخص النافذ، وهو حدث يجسد استفادة طبقة من الصراع الدائر لبسط فسادها، فأصبحت تمارس العنف دون حسيب أو رقيب، وبالقدر الذي تمارس فيه هذه الطبقة العنف بقدر ما تدفع فيه الآخرين لممارسته من خلال الحنق الذي تثيره ممارسات الفساد في نفوس المستضعفين، إذ عدّ هذا الحدث حافزا للعديد من البرامج السردية التي يكون فيها الانتقام من امحمد ملمد موضوع قيمة لها.

ب. ضرب إبراهيم جحا لزوجته، بعدما ساءت حالته بعد مصير ابنته: "كانت البنت الكبرى ذات الثالثة عشرة من عمرها تمسك بذراع أمها وتجذبها بقوة محاولة تخليصها من أبيها إبراهيم جحا الذي جثم فوقها يشبعها ضربا.. وكانت الزوجة منبطحة على الأرض تندب وتشتم"[1] وهو حدث يعكس تجل آخر للعنف الاجتماعي الذي تكون المرأة هدفا له إضافة لعنف الإرهاب. فيغدو العنف بذلك نسقا تحتكم إليه البنية السردية في أحداثها وفضائها الممثل في المدينة التي أصبحت صورتها في العشرية السوداء"محصورة في قاموس يكاد يكون موحدا في تداوله والذي يمكن حصره في:

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص120.

(الموت، القتل، العنف، الذبح، الفتنة، التطرف، الخراب، الخيانة، الاغتصاب)"[1]. لذلك حق أن نعتبر الفضاء الفجائعي مكونا بارزا في الخطاب السردي، رافق ثيمة العنف في الرواية الجزائرية، وذلك لكون الفضاء ليس مجرد حيز يحتوي الأحداث، بل هو جزء من مكون رؤيوي يسهم في الدفع نحو المقصدية الكلية للمنجز الروائي.

2. ثيمة القتل/الحدث المأساوي:

استحضر السرد الروائي ثيمة القتل، التي أصبحت أكثر الممارسات الاجتماعية شيوعا وبشاعة، وهذه الثيمة ذات "بعد دلالي إيحائي فهو يرمز لظاهرة جديدة في المجتمع الجزائري بعد عاصفة التغيرات الجذرية التي عصفت بالبلاد"[2]. والواقع أن البنية السردية في رواية "رأس المحنة" اشتغلت على ثيمة القتل، من خلال الأحداث وبرامج سردية وأخرى ضديدة، يكون موضوع قيمتها إفناء الآخر وإلغاء وجوده، للاستحواذ على قدر آخر من السلطة التي لا تولد إلا مزيدا من العنف.

من الملاحظ أيضا أن السرد في هذه الرواية كان يبئر الحدث أكثر من تبئير الذوات الفاعلة، وذلك لأن القتل ببشاعته أصبح ممارسة لصيقة بجميع الأطراف المتصارعة، وغالبا ما ينتهي الأمر بتصوير المشاهد الجنائزية وأثر الفعل في ذوات المقربين من الضحية أكثر من البحث عمن يقف وراءه، فلسنا في نهاية المطاف أمام روايات بوليسية، بل أمام سرد استجاب للراهن وصور مآسيه.

كان لحدث مقتل الإمام أثر بالغ في زرع الخوف في المدينة، وأصبحت وقع اغتياله هاجسا يثير الخوف في أنفس الناس حتى في منازلهم:"وقفت إلى اليمين متجنبا مقابلة الباب مباشرة خوفا من إطلاق النار علي وهو ما وقع عدة مرات في هذه المدينة

---

[1] شفيقة بن داود، المحنة وتجلياتها في الرواية الاستعجالية، فضاء المدينة وتيماته، مجلة اللغة العربية، المجلد22، العدد50، الثلاثي الثاني2020، ص294-295.

[2] فريدة بوزيداني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائرن 2013، ص110.

وذهب ضحيته الشيخ الإمام وطوي الملف دون أن تثبت الجريمة على أحد""[1] إنها مدينة تضج بالموت في شوراعها، وزواياها، بل إن الموت أصبح يتربص بالضحايا خلف أبواب بيوتهم، وهي أفدح مشهديات الرعب الذي جثم على الفضاء السردي، إذ نقل السارد حدث الموت من الفضاءات المفتوحة إلى الفضاءات المغلقة، في دلالة سيميائية على شيوعه في شتى فضاءات المتخيل السردي، ولتقريب القارئ إلى الأجواء التي انعدمت فيها الطمأنينة والأمان.

ولتعزيز مشاهد الخوف في المدينة يعمد السارد إلى إخفاء الفاعل الذي ارتكب جريمة القتل، للتدليل على مدى شيوعه، فمرة تتحمل عبأه الجماعات المتطرفة: "قيل يومها أن الإرهابيين هم الذين قتلوه لأنهم أرادوه أن يصدر فتوى وجوب الجهاد ضد السلطة"[2] وتارة لا يلبث أن يسند الفعل لأجهزة السلطة، منتقدا تأجيجها للوضع، ومنطقها في معالجة الأزمة بالدم والنار: "قيل أن أجهزة الدولة هي التي قتلته لخطبه النارية التي كان يلقيها كل جمعة منتقدا فيها ما وصلت إليه الدولة من فساد وانحراف.. وذهب دمه وسط الأقاويل.."[3] ففعل القتل ليس لصيقا بطرف دون آخر وإنما أصبح ممارسة يتعاطاها كل أطراف الصراع، وفي كل مرة كان السارد يورد تبريرا للحدث وفق ما يراه كل طرف، في محاولة لتشريح واقع الأزمة والبحث عن جذوره، وهو الملمح الذي يمكن أن نستشفه في الروايات التي اشتغلت على ثيمة الأزمة السياسية في العشرية السوداء التي ما برحت تحمل مسؤولية الانزلاق إلى السلطة تارة، وتارة للجماعات المتطرفة، وتارة أخرى تبحث في جذوره الثقافية والاجتماعية.

في مشهد سردي آخر يضج بالمأساوية، يورد السارد فجيعة مقتل عبد الرحيم ابن صالح الرصاصة، الذي التحق بالشرطة بعدما أرهقته البطالة، فيقع في كمين إرهابي

---

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

رفقة أخته الجازية وزوجته: " كان صراعا متوحشا بين الموت والحياة..[...] وأسرع الآخرون يجرون عبد الرحيم بعيدا في عمق الغابة وهو يصيح: أنا أخوكم.. أقسم أنني بريء [..] وفهم الأشقر الإشارة.. فأطلق رصاصتين إحداهما استقرت في قلبه.. والأخرى في عنقه"[1]

لا تحضر ثيمة القتل في هذا الملفوظ السردي في صيغة تقريرية تسجيلة، وإنما في قالب جمالي مفعم بالتوتر، اعتمد فيه السارد على الجمل القصيرة، المفصولة بسكتات تومئ بهالة من الرعب، تتجاوز حدود اللغة، تستقطب القارئ إلى عوالم تخييلية، تعيد بناء الواقع من منظور القتيل الذي لم يفسح له حيز لسرد معاناته خارج الأطر الفنية والسردية. أما من حيث نسق العنف/القتل فلم يقتصر على دفع سيرورة الأحداث في اتجاه أحادي، وإنما نجده يعزز تراجيدية الأحداث في خلق برامج سردية ضديدة، أي العنف والعنف المضاد، فالسارد يصور بذات البراعة والمأساوية حدث القضاء على الإرهابي صلاح الدين: "جثة شاب مضرج بدمه.. معفر اللحية.. مربوط القدمين.. مشقوق القميص.. مذبوح الرقبة.. حتى ليكاد الرأس ينفصل عن الجسد.. لم يكن غريبا .. كان صلاح الدين.."[2] يمكننا القول إذاً، أن صلاح الدين –الذات الفاعلة الممارسة للعنف– في أكثر من مشهد سردي، يصبح موضوعا للعنف هو أيضا من قبل السلطة، وبذلك تشتد مأساوية الأحداث بين أبناء الوطن الواحد، ويتحول العنف إلى قيمة من قبل السلطة والإرهاب على حد سواء. وتتغلغل مشاهد القتل في يوميات المواطن الجزائري، وتزداد بشاعة ووحشية يوما بعد يوم. وهنا تلعب اللغة الواصفة دورها في تجسيد تجليات العنف كقيمة مضمرة في الذات الجماعية على مستوى المتن السردي باعتبار الرواية فنا كلاميا بالأساس.

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص127–128.

[2] المرجع نفسه، ص192.

لم يتمظهر القتل في الرواية كممارسة بين طرفي الصراع كشأن كل الحروب، وإنما استفحل حتى استحال قيمة ونسقا فاعلا في المنظومة الاجتماعية، إذ نجده يصبح مشروع خلاص لذوات استقطبها العنف فلم تجد بدا من تعاطيه، فالجازية محبوبة ذياب، الصوت النسوي البارز في هذا المتن، يتواتر حضورها الأنثوي في كل فصول الرواية لكنها تنزلق إلى العنف وترى فيه خلاصا في المقطع التالي: "ولكن لا مندوحة من قتله..لا بدّ أن تقتلي هذا الصنم اللعين.. لا بدّ من تدميره.. لإنقاذ الحارة.. من لسكانها غيرك..؟ من للشتلات اليانعات من حر الصقيع..؟ لا تخافي يا الجازية.. يا أمل الجميع.. الديناغول ليس إلا هيكلا خاويا عما قليل سيخر فتذروه الرياح.. غدا سينعتق المكبلون.. "[1] ورد هذا المقطع في مستهل العمل الروائي، رغم أنه حدث ختامي يوطّئ لمقتل امحمّد ملمّد، في تجاوز مقصود لتراتبية الأحداث، لكنه يدلل على استفحال العنف في النسيج الاجتماعي ليطال المستضعفين ممن تجاوزوا واقع الضحية ليؤولوا ذواتا فاعلة فيه، تتعاطاه، وتنشد خلاله الخلاص. وقد لا يستدعي المقام الخوض في البعد الاجتماعي لهذا التحول القيمي لكنه يفسح المجال لمقاربة ثيمة العنف في سرديات المحنة فحسب.

3.العنف الرمزي:

تتضح من خلال رواية رأس المحنة، تجليات أخرى للعنف، تتجاوز العنف المعروف في طابعه الجسدي، إلى العنف الذي يعتمد على أنظمة سيميائية لغوية وغير لغوية.

أشار أوستين في نظرية أفعال الكلام إلى أن اللغة تتجاوز الوظيفة التبليغية إلى وظائف أخرى وتحظى بطاقة إنجازية، ولا ريب أن تكون بذلك أداة هيمنة وعنف،"وهنا نشير إلى المتخاطبين في استعمالهم اللغة في سياقات وعبارات ما يحولون اللغة إلى

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص14.

منظومة منتجة للعنف الرمزي"[1] وقد زخر المتن السردي بالكثير من الملفوظات التي مورس من خلالها العنف بين مرسل ومستقبل، مخلفة أثرا لا يقل ضررا عن العنف الجسدي المألوف.

يتعرض "صالح الرصاصة" في أكثر من مقطع حواري، للاستبداد الرمزي، لثنيه عن قناعاته الثورية ومبادئه الوطنية، ومن ذلك في هذا المقطع الحواري بينه وبين السعيد أحد رفاق الثورة: "ماهذه اللغة التي أسمع؟ أهي إحدى مقالبه التي تعود أن ينصبها لنا أيام الثورة فلا يدع الواحد منا حتى يثير أعصابه.[...] أفق يا صالح يا مغبون.. وهذه أول مرّة أسمع فيها كلمة صالح المغبون بدل صالح الرصاصة..انغرز الخنجر عميقا يغتال فرحة القلب.."[2] صيغ هذا الملفوظ السردي وفق استراتيجية توجيهية، إذ مارس ضغطا وتدخلا على المرسل إليه [صالح الرصاصة]، وحاول توجيهه لفعل مستقبلي معيّن[3]، وقد تمظهر العنف رمزي بمصطلح بيير بورديو من خلال هذه الاستراتيجية في:

- مظهر لغوي: بذكر العاقبة أي مآل صالح الرصاصة إلى صالح المغبون.[4]

- مظهر تداولي: من خلال الأثر الذي أحدثه الخطاب في المرسل إليه [انغرز الخنجر عميقا يغتال فرحة القلب].

أسهمت اللغة إذن في تعزيز ثيمة العنف، محققة هيمنة رمزية "من حيث هي قدرة على تكوين المعطى عن طريق العبارات اللفظية، ومن حيث هي قدرة على الإبانة والإقناع وإقرار رؤية عن العالم أو تحويلها، ومن ثمة قدرة على تحويل التأثير في العالم وبالتالي تحويل العالم ذاته، هي من حيث ذلك قدرة شبه سحرية تمكن من بلوغ ما

---

[1] بن الشريف نعيمة، العنف الرمزي وعنف اللغة الاجتماعي والثقافي وعلاقته بأفعال الكلام، مقاربة تداولية ثقافية، مجلة الأسرة والمجتمع، المجلد9، العدد1، 2021، ص80.

[2] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق،، ص19.

[3] عبد الهادي ظافر الشهري، مرجع سابق، ص322.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص361.

يعادل ما تمكن منه القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة"[1]. ولا يخفى أن الصراع في العشرية السوداء توسل بالعنف من أجل افتكاك الاعتراف بالآخر، فلا ريب أن نجده ممارسة لغوية أيضا تسعى لبسط النفوذ واستقطاب الآخر في ظل أزمة الاعتراف بالشرعية. وذلك لأن "اللغة لا توصل معلومات، بل توصل رغبات (وأوّل هذه الرغبات الرغبة في أن يكون المتكلم موضع اعتراف) وعنفا (وهو ضروري للوصول إلى اعتراف الآخرين)"[2] وهذا ما سنقف عليه في مشهد يدخل فيه صالح الرصاصة على مدير المستشفى فينهره هذا الأخير لجلوسه دون إذن:

"من سمح لك بالقعود؟ قف..

هزّتني الدهشة.. ما هذه العداوة ضدّي..؟ انتبهت إلى نفسي.. مازال يصرخ في وجهي.. ببرودة قلت له: لماذا وضعوا هذا الكرسي إذن؟ أليس من أجل أن يقعد عليه الداخلون عليك يا حضرة المدير؟ قال وهو ينفخ جسده كالقط: بعدما نأمرهم بالطبع.. "[3]

يشكل هذا المقطع في ظاهره حوارا بين مرؤوس ورئيسه، لكن تأملنا لتركيبته اللغوية يضعنا أمام صراع لغوي من أجل المواقع، يحاول فيه المدير فرض موقعه على مرؤوس غير طيّع، ويسعى لإخضاعه لسلطته. ومن منظور بورديو لا تتحقق هذه السلطة الرمزية الناعمة إلا بتواطؤ شعوري من قبل المتسلط عليه[4]. غير أن هذا الشرط لم يتحقق في "صالح الرصاصة" الذي يبدي تمردا عن كل ما يراه يحط من كرامته: "ضحكت وقلت وقد اشتدّ غضبي:سبحان الله ! ما كنت أعرف بأنك أمير.. ملك.. ورثت المشفى عن والديك ونحن هنا عبيد بين يديك .. "[5] . ورغم ما خلّفه العنف اللغوي من أثر بالغ [هزّني بشدّة، اشتدّ غضبي..]، إلا أنه جوبه بالرفض والسعي

---

[1] بيير بورديو وجان– كلود باسرون، إعادة الإنتاج في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم، تر: ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، المغرب، ط1، 2007، ص 58.

[2] جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص444.

[3] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص29

[4] شاكر شاهين، الاستبداد الرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2014، ص69.

[5] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص ن.

للانفلات منه. بل يتعدى الأمر ذلك من خلال رفض صالح الرصاصة لهذا العنف بوصفه خطاب مديره بالاستعباد.

لا يتوقف العنف الرمزي في المتن السردي على نظام اللغة فحسب وإنما يتجاوزه إلى أنظمة سيميائية أخرى، إذ يذهب بيير بورديو إلى أن "كل رأس مال مهما كانت الصورة التي يتخذها، يمارس عنفا رمزيا، بمجرد أن يعترف به، أي أنه يتجاهل في حقيقته كرأس مال ويفرض كسيادة تستدعي الاعتراف"[1]. ولا يخفى أن هذا الضرب من العنف تكثر ممارسته في الأوساط الاجتماعية الطبقية أو تلك التي يستحوذ فيها نافذون من غير ذوي الأهلية الثقافية أو العلمية على الجاه والمال. وقد جسّد السارد هذا النموذج في شخص امحمد ملمد ذي الثروة غير المشروعة، والنفوذ الواسع، والذي تفادى فيه السارد استعمال ضمير الغائب وأوكل السرد لمحمد ملمد ذاته، ليومئ إلى قصدية العنف الممارس:

"توقفت.. صاح فيهم بوق سيارتي.. التفّ الغلمان حولي .. أطلّت رؤوسهم من الزجاج. أمرك سيدنا امْخمَّد. هكذا نطقوا دفعة واحدة وسكتوا مبحلقين دفعة واحدة.. ابتسمت مزهوا وأنا أقول كالعادة: يا أحمرة. وبصوت واحد قالوا: حاضر مولانا شبيك لبيك كل ما تطلب بين يديك ورفعوا أيديهم بست زجاجات من الشامبانيا.. وضعوها معجرة في صندوق السيارة.. قبضوا ثمنها.. أعطيتهم ثمن زجاجة: قدموها لشيخ البلدية الجيفة المنجوس"[2]

يمعن هذا المقطع في تبئير العنف الرمزي إذ يلجأ امحمّد ملمد إلى تحقيق مشروعه في بسط هيمنته على الآخرين من خلال: سلطة المال والرفاه في مقابل عوز الفتيان واستكانتهم، وتتحقق هذه السلطة بمظهر السيارة الفارهة وثراء اليد، وقد نتج عن العنف الرمزي:"توليد حالة من الإذعان والخضوع عند الآخر، بفرضه لنظام من الأفكار

[1] بيير بورديو وجان–كلود باسرون، مرجع سابق، ص71.

[2] عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص78.

والمعتقدات الاجتماعية، التي غالبا ما تصدر، عن قوى اجتماعية وطبقية متمركزة في موقع الهيمنة والسيادة"[1]. والمرتبطة في مقامنا هذا بالجاه والغنى، وقد تمكن امحمد ملمّد من خلالها من تنفيذ مشروعه في تحقيق الهيمنة على الآخرين وإذعانهم لتواطئهم – حسب بيير بورديو– في الاعتراف بهذه السلطة، إذ نجد إقرار حتى بعبارات الشتم والبذاءة التي تجسد وجها آخر للعنف اللفظي.

ومن ثم يمكن إلى أن نخلص أن رواية رأس المحنة اشتغلت على ثيمة العنف الذي تظافرت مختلف مكونات الخطاب على تكريسه، لتبين مدى استفحاله في البنية الاجتماعية الجزائرية آناء الحرب الأهلية، إذ أصبح عدوانا من البعض وسبيل خلاص من بعض آخر، فكان المتخيل السردي استجابة لدوامة الموت هذه، من خلال الفضاء الذي يضج بصور القتل، والمشاهد التي تنضح مأساوية، والأحداث الدرامية.

[1] نعيمة بن الشريف، مرجع سابق، ص81.

المبحث الثاني: رؤيوية الفضاء وتشكلات المتخيل.

I. الفضاء الديستوبي في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" لسمير قسيمي:

يتأسس مفهوم الديستوبيا على نقيض المدينة الفاضلة، فهي المعنى المقابل لليوتوبيا، وترادف أيضا(المدينة الفاسدة، والمكان الخبيث، وأسوء مدينة، والجحيم)"[1] وقد ارتبط هذا المفهوم برؤية العالم القائمة على الأفق المسدود والسوداوية القاتمة لا سيما بعد الفترات التي تلي الحروب وما يخلفه ذاك من دمار يجهز على تطلعات المجتمعات والأفراد، فينعكس على صنوف الإبداع توجّسا من الغد وخوفا من المستقبل، وينظر إلى الراهن بعين الريب.

وإذا كنا نستقصي تجليات الديستوبيا في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" فإن مردّ ذلك إلى تحول ثيمي في السرد الجزائري، الذي احتفى في تقاليده السردية بالمدينة الثائرة، والقرية المفعمة بقيم الفضيلة والتكافل، إلا أننا نجد في هذا النص الروائي نزوعا نحو الديستوبيا "وقد تعني الديستوبيا مجتمعا غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب، والقتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته يتحول فيه المجتمع إلى مجموعة من المسوخ تناحر بعضها بعضا"[2]. وإذا كانت الرواية تقول حسب مارت روبي– ما تتمناه البشرية وما تحلم به[3] فإننا نجد الرواية الديستوبية تعبر عن خيبة هذا الحلم، أو تعبر عن كابوس محتمل يضخّم مواطن السوء في مجتمع معين باعتبارها مآلا غير مرغوب.

---

[1] ينظر: سلمي أبو زيد شتا العشري، حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام في فن التصوير المعاصر، بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، المجلد21، العدد1، ص281.

[2] أحلام بن شيخ، مشهديات الديستوبيا في رواية جملكية آرابيا، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، العدد السادس، ورقلة، الجزائر، جوان2018، ص64.

[3] ينظر: آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص51.

يبرع سمير قسيمي في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" في تأطير مشهده السردي برواية "سلالم ترولار" التي ينتهي مصير جمال حميدي فيها رئيسا للجمهورية، وهو الشخصية الكاريكاتورية التي سبق ودرسناها في مقام سابق. يقحم السارد القارئ في عالم يحتكم للعبث يسوده الفساد، والانحلال، ثم يفصح بعد شوط ليس باليسير من الرواية بأن ذلك لم يكن سوى كابوسا لرئيس الجمهورية جمال حميدي، حتى إذا استفاق إلى واقعه، قرر البحث عن تلك الوجوه التي هتفت ضد سلطته في الحلم، مستعملا في ذلك شتى أصناف القمع والاستبداد. وبشكل هزلي–تراجيدي يجد القارئ نفسه أن ما اصطلح عليه السارد بالاستفاقة من الكابوس كان أشد سوءا من الكابوس نفسه، وفي ذلك ضرب من الديستوبيا التي سنستجليها في هذا المقام، وذلك لكونها من الثيمات المفضلة لدى الكثير من الكتاب العرب الذين نجحت أعمالهم في نيل الاهتمام النقدي والجماهيري[1]، لا سيما بعد خيبات الربيع العربي وما صحبها من انجراف نحو حروب أهليةعسيرة. وقد تجلّت هذه الديستوبيا في:

1. القهر/ التسلّط:

يمثل القهر مكونا من مكونات المجتمع الديستوبي، وهو في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" رديف الممارسة السياسية الممعنة في التطرف والديكتاتورية، ولا يمكن أن نغفل ما لهذه الثيمة من علاقة وثيقة بالواقع السياسي العربي، غير أن العمل الفني يستحضرها بشكل يتجاوز الواقع إلى استشراف مآلات محتملة للديكتاتوريات العربية يقرّبها من الطابع الهزلي الذي يستشفه القارئ من الدلالات المضمرة في العنوان.

يمكن رصد ثيمة القهر والتسلط في نزوع جمال حميدي –وهو الرئيس في الرواية رغم إمعان السارد في وصفه بهزلية– إلى شتى سبل القهر لإخضاع شعبه والتمسك بكرسي الحكم، يقول في حوار له مع أحد كبار الأمن ممن استشاروه في كيفية السيطرة

[1] ينظر حنان عقيل، أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية، جريدة العرين الخميس02-02-2017، السنة39، العدد10531، ص15.

على الشعب الثائر: "...اضربوهم، اعتقلوهم، اقتلوهم إذا تطلّب الأمر. أنا الرئيس وعليّ العثور على هؤلاء الذين ظهروا في حلم تجاهل رئاستي. إنها رسالة من السماء. تحذير لآخذ حيطتي، وها أنا امارس حقي كرئيس على هؤلاء الحمقى البلهاء"[1]

يقدم السارد هذا الحوار بسخرية تراجيدية، تشي بديستوبيا سياسية موغلة في التسلط، إذ يقود الرئيس بحثا شرسا عن معارضين لسلطته، تبدّوا له في حلمه يناووؤن حكمه، فكان ذلك كفيلا بأمر مرؤوسيه للبحث عنهم. لقد تحقق المشهد الديستوبي من خلال الإمعان في قهر الشعب لجريرة لم يرتكبها أحد، بل تبدّت حلما للحاكم، فينتقل القمع من ممارسة بوليسية إلى هيستيريا، وهذا ما يتوخاه الأدب الديستوبي في التعبير عن قادم موغل في السوء.

وفي مشهد ديستوبي آخر يصور السارد الإمعان في الفردانية في الحكم، نظير ما يحدث في المجتمعات العربية الرازحة تحت حكومات ديكتاتورية، إذ يتجاوز في وصفه تضخم الأنا الفردية عند رئيس الجمهورية جمال حميدي الشهريارية التقليدية التي تطبع عادة الحاكم المتسلط في الأدب في صوره التقليدية، إلى ضرب من الهيستيريا في عبادة الذات والرغبة الجامحة في التفرّد بالحكم، حدّ أمره لمرؤوسيه بهدم الجدران واستبدالها بمرايا ضخمة، ترتد فيها صورته منفردا يقول: "ليس من المعقول أن أبقى بمفردي في هذا المكتب الفسيح، وليس من المقبول أن يجلس معي فيه أحد غيري. وهكذا جاءته فكرة تعويض جدران مكتبه الرئاسي بمرايا يرى عليها انعكاسه طوال الوقت"[2]

يتضمن هذا الملفوظ برنامجا سرديا تصبح من خلاله الذات[جمال حميدي] في حالة اتصال مع موضوع القيمة [التفرّد بالحكم]، واللافت في الأمر أن الخطاب اتسم أيضا بالفردية، إذ نجده حوارا داخليا ، فجمال حميدي يقلب الأمر في نفسه ثم يقرّ بما

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2020، ص 179.
[2] المرجع نفسه، ص174، 175.

يناسب هواه، وهو لا يرى غيره جديرا بالرئاسة وشؤونها، على الرغم من افتقاره لأدنى مقومات السياسة، وفي ذلك ضرب من التعبير عن خشية مجهول محدق، وإدانة لواقع مرجعي دائم التقهقر نحو ديستوبيا فظيعة.

إن المتأمل في النص يجد أن ثيمة القهر تشكل نسقا تحتكم إليه جل البرامج السردية الصادرة عن الطبقة الحاكمة، برئيسها وعسكرها، إذ يمعن الجميع في التحكم في مصير المواطن وإذلاله، لا سيما حين يتعلق الأمر بالعسكر، ممن يتحكمون في مصير البلد:

"تظاهر صاحب النياشين أمامها بعدم الاقتناع، وودّعها مهدّئا من روعها قائلا: حتى القدر لا يحدث شيئا في هذا البلد اللعين، قبل أن يستأذنني فيه"[1]

ولا يخفى ما يتضمنه هذا الملفوظ من دلالة سيميائية في وسمه لصاحب الخطاب بصاحب النياشين، وهو في العرف العربي قرين سلطة السلاح، أما عن فحوى الخطاب الصادر عنه فإنه "يفصح عن تشوّه المدينة السوية وتحولها إلى مدينة فاسدة، عن إخفاق السلطة الحاكمة، التي تختزلها إلى مكان، تكدّس فيه ما شاءت من الدوائر، أو يتكدس فيه بشر يريدون الاستمرار في الحياة"[2]، وهم محرومون من حق تقرير مصائرهم، تتحكم فيهم قلة تستحوذ على مقاليد الحكم، وأسباب القوة والنفوذ.

2. المجتمع الطبقي:

يتكامل المشهد الديستوبي في الرواية من خلال تكريس الطبقية؛ إذ "من العناصر الديستوبية الواضحة في أي رواية ديستوبية ومنطقي وجودها هي تصنيف الناس إلى فئات، فئة ظالمة تحتكر كل شيء لنفسها وتبني مجتمعها اليوتوبي، وتهمش فئة أخرى

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص150.

[2] فيصل درّاج، تغيّر الأزمنة ومدينة الفساد، مجلة الدوحة، شهرية، وزارة الثقافة والرياضة، العدد148، الدوحة قطر، فيبراير 2020، ص23.

تحركها من كافة حقوقها"[1]، ولم يكن ذلك خفيا في هذه الرواية، إذ يقسم الكاتب روايته إلى فصول، نجد أولها : "ما قبل العتبة بقليل" وثانيها "بعد العتبة بكثير"، وإذا قاربنا هذه العنونة، فإننا نستشف في العتبة دلالة الفاصل بين فضائين، يتمايز أحدهما عن الآخر، ويحظى أحدهما بالأفضلية، أو على الأقل بانتفاء إتاحته للجميع. وفي نصنا فإن ما قبل العتبة يمثل عالما مسحوقا، يضج بالمحرومين والكادحين، أما ما بعد العتبة فهو فضاء يقتصر على ذوي اليسار والنفوذ. يورد السارد: "فلأسباب تتعلق بحكمة السماء، والتي هي عادلة حتى في ظلمها، اصطفت المشيئة أناسا بعينهم ليكونوا المؤسسين لبلد يشبه الثكنة، لا يفصل كائناتها إلا خط تقرر أن يسمى العتبة، وهو حد فاصل بين عالمهم وعالم الجنود الأوغاد ممن لا يجدر بهم تجاوزه"[2]. يقوم هذا الملفوظ السردي على بنية التقابل والتضاد، فهو يجمع بين العدل والظلم، واتساع البلد وضيق الثكنة، وتعالي عالم ما بعد العتبة وتدني ما دونه. وذلك ضرب من فساد المدينة التي يتوجس منها الأدب الديستوبي.

يمضي السارد أبعد من ذلك في الاشتغال على ثيمة الطبقية، فيتخلى عن حياديته في السرد، ويحاول تحليل الظاهرة بشكل ساخر يستثير في كثير من الأحيان الدهشة. يقول: "ساد اعتقاد بائس بين سادة عالم ما بعد العتبة، يقتضي بأن العمل مع أناس غرباء أمر مستحيل، وأن توظيف من كان خارج عالمهم قد يذهب بسطوتهم، كما آمنوا بصدق بأن الزواج من خارج دائرتهم قد يبيد سلالتهم إلى الأبد، وهو اعتقاد يفهم بيسر ومنطق، إذا أخذنا بعين الاعتبار، أن البغل ليس في نهاية المطاف، إلا ثمرة زواج شاذ بين فرس وحمار"[3]. يحقق هذا الملفوظ ديستوبيته من خلال الصدمة التي يفتعلها التعليل الذي ناط به ترفع سادة عالم ما بعد العتبة، في الذائقة الجمالية للقارئ، ولعل

---

[1] أسماء إبراهيم، حسين شنقار، الرواية الديستوبية المصرية،(مظاهرها ولغتها)، مجلّة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور، العدد الخامس، الجزء الثالث، 2020، ص828.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 145،146.

[3] المرجع نفسه، ص 123.

تأطير البحث بالمستوى الثيمي في هذا الفصل لا يتيح لنا الخوض في جماليات المفارقة وصدم ذائقة القارئ بسخرية مؤلمة غير أننا نشير إلى فجائعية هذا المجتمع الطبقي الذي يماثل السيد بالحصان والرعية بـ"الحمير" بشكل هزلي يستثير دواعي الإحباط الذي يشعر به المبدع في مواجهة العنف والقمع واللاأمل[1] الذي يحيط بعالمه، ولعلّ الرغبة في مشاركة القارئ هذا الوجع النافذ في أعماق الكاتب، هو ما حذا به للمغالاة في تصوير البشاعة.

كما تعج الرواية بالملفوظات السردية التي تكشف عن مجتمع طبقي، ازداد فيه السادة ترفّعا، وازداد فيه الشعب إذعانا، امتدّ حتى قوّض كرامة آدميتهم:"إنّ ثقتهم في الحكومة كانت كبيرة لم تهتز قط، رغم عقود قضوها في برزخ الخلق، فلا اعتبروا بشرا ليحترموا في الأرض، ولا بهائم لتعطف السماء عليهم"[2] . إن هذا النموذج المأساوي للمواطن الرازح تحت نير الاستعباد، وخضوعه المطلق دون أدنى معارضة لإرادة مستعبديه، هي ما عنونه المؤلف بالحماقة كما لم يروها أحد، وهي وصف لم يرتبط بالحدث الروائي فحسب، وإنما شاع حتى غدا نمط حياة يمثّل هاجسا في رؤية عالم موسومة بالخيبة على إثر الهزائم المتتالية بعد فشل ثورات الربيع العربي أو سرقتها[3]، والتي عززت نقمة الطبقات الكادحة على الأنظمة المتسلّطة، وعمّقت الشعور بالمسؤولية الجماعية تجاه الوضع القائم بسبب استكانة الشعوب، وهو الأمر الذي تتغيا الرواية الديستوبية فضحه، وتهويله لتفادي أسوأ مآل.

3. تزييف الوعي:

لعلّ أبرز ثيمة مغيّبة في هذا النص الروائي هي النباهة، فالحماقة عتبة النص وعنوانه، والشعب أداة طيّعة في أيدي حاكميه، والحكام انتقاهم السارد ممن تنتفي فيهم

[1] ينظر: حنان عقيل، مرجع سابق، ص15.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص122،121.

[3] ينظر حنان عقيل، المرجع السابق، ص ن.

صفات الساسة. من المنحرفين والمجرمين. وإذا كانت "الدعاية" في العرف السياسي والاجتماعي وسيلة لاختراق الوعي والاستقطاب، فإنها في صورتها الأكثر غلوا في العالم الديستوبي الذي صوره سمير قسيمي تستحيل عالما يضج بـ"مواطنين" يصفهم بـ"الكائنات" –وفي ذلك تجريد من آدميتهم– يفتقرون لأدنى مقومات الوعي، يتم تنميطهم بيسر ودون مقاومة وفق ما ترغب فيه "المشيئة" المتحكمة في أقدارهم في بلد يشبه الثكنة على حد تعبيره.

في إحدى أبرز المحطات السردية في الرواية يتكفّل أحمد السلوقي بأمر من صاحب النياشين بتدبير مؤامرة تؤلب الشعب المغلوب على أمره للانتفاضة على رئيس الجمهورية جمال حميدي، فيدفع بالشعب للثورة ضد حاكمه:

"كان أحمد السلوقي قد جنّد جيشا هائلا من الحمقى، تشكّل من ستة فيالق رئيسية بمهام مختلفة ومحدّدة.

الأول فيلق المتمتمين، ويتشكّل من ثلاثة آلاف أحمق مهمتهم الاندساس في الطابور، وإبداء تذمرهم من غير أي تهور أو صراخ، بغاية أن ينشروا تذمرهم من بقية الناس، فيعتنقونه، معتقدين أنه شعور اعتراهم بسبب ما يحدث وليس لأن أحدا أوحى لهم به"[1]

يتبدّى تزييف الوعي في هذا الملفوظ السردي جليا، من خلال إيهام الشعب بأنه صاحب ثورة ضدّ الاستبداد، دون وعي منه بأن هناك من يحرك خيوطها، ويدفع به للواجهة، وإذا كنا نتساءل عن الديستوبيا كثيمة مستجدة في السرد العربي، فإن قرينة المرجع الواقعي تدفعنا للتساؤل: هل كان سمير قسيمي ينظر بعين الريب لثورات الربيع العربي على أنها وعي زائف وصنيعة "مشيئة" وراء الستار؟ قد لا يتيح لنا البحث الخوض في ذلك لكنه يسلط الضوء على ممارسات تصادر حق الشعوب في تسيير

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 193،194.

شؤونها. وتغييب الحقيقة عنها، فلا تعلم مما يخصها إلا القدر الذي يراد لها، ولا يخفى أن الرواية مهما خاضت في ضروب التخييل فإنها لا يمكن أن تعدم صلة بواقع الأديب، وأن التحولات التي تطرأ على السرد –بما فيها التحول نحو أدب المدن الفاسدة– لا يمكن عزلها عن الظروف التي ساهمت في تخلّقها، لا سيما ما تشهده المنطقة العربية من تململ على الصعيد السياسي طيلة عقود.

نجد السارد يركز على ثيمة "تغييب الحقيقة" أو "تزييف الوعي" من خلال ربطها بعدد محدود من الشخصيات، حتى يخال قارئ الرواية أن أقدار هذا العالم الديستوبي بيد شخص واحد، وفي هذا المقتبس الحواري بين صاحب النياشين ومعاونيه يتضح أن الأحداث التي تتنامى في الحبكة السردية تنطلق عادة من اجتماع يقرر فيه صاحب النياشين سيرورتها: "– أعرف سيدتي أن الحقيقة أمر لا يعنينا في شيء، لهذا أرى أن كل ما نحتاجه هو أن نصنع وهما أكبر يغني الشعب عن وهمه الأول. وصمت الجميع منتظرين شرحا أكثر تفصيلا. أقصد أن نعمل كل ما يجب ليتوهم الشعب أنه يقوم بثورة ضد رئيسه، وحين يحدث ما يجب حدوثه من اضطراب نظهر نحن بوجه المخلّص المؤيّد لثورته المتوهمة"[1]، وهكذا يصور الشعب في صورة الطيع الذي ينقاد لمستبدّه دون عناء، غير متحكم بمصيره. وهذا النموذج يتناسب مع فكرة الديستوبيا حيث يغيّب الوعي من قبل أقلية مسيطرة.

تتناغم موضوعة تزييف الوعي مع عنوان الرواية "الحماقة كما لم يروها أحد"، في استجابة الشعب لما يصنع له من وهم، وتعاطيه لكل ما يحاك له طواعية. إذ لا يتحدث السارد عن أي مؤشر لمعارضة مثل هذه الممارسات. بل على العكس من ذلك يمعن في وصف الإذعان المطلق لاستكمال مشهده الديستوبي.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 158،159.

لا يطال تزييف الوعي عامة الشعب ممن يصفهم السارد بـ"الكائنات، والحمقى" فحسب، وإنما يصبح جزءا من ممارسة المثقف، الذي يركن هو أيضا للحاكم ويروّج لما يصوغه الأخير من دعاية، وقد تلافى السارد أي رمزية في توصيفه للمثقف الرسمي، وجنح إلى التصريح المدين له، يقول عنه:"كائن برزخي بمقدوره التواجد في كل مكان وفي أي زمن. لنقل أنه يشبه في أهميته البدلة التي لا بدّ أن يرتديها الحاكم قبل الظهور للناس"[1] فالمثقف في هذا الملفوظ يتماهى مع مشروع الحاكم في تزييف الوعي ويصبح أداة طيعة في يده، يسخرها لخدمة أهوائه، بدل تفانيه في مهمته التنويرية لشعبه، وفي ذلك إجهاز من السارد على كل دواعي أمل الاستفاقة من الحماقة التي هو بصدد سردها، مستكملا فظاعة مشهده الديستوبي الخائب خيبة المثقف بعد بريق ثورات الربيع العربي، وذلك لأن المثقف هو آخر الحصون التي تتحصن بها المنظومة المجتمعية.

4.العبث/تفسّخ القيم:

إن الأدب على مرّ العصور ظلّ لصيقا بإشكالية القيم لما لها من أثر في مقبوليته لدى القراء، بل أن نظرية الأدب في مراحلها الأولى احتفت بها في الكثير من اتجاهاتها، وصنّفتها معيارا جماليا، فلما تفاقمت النزعة الديستوبية في العصور الحديثة أصبح أدب المدن الفاسدة يتناول "مجتمعا متخيّلا، مناوئا لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصرا لمثالب الشر المطلق والخراب والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر"[2] وقد توفرت هذه المقومات في عالم سمير قسيمي، واتسمت معالمه بالغرابة، وأحداثه، باللامنطق، وكانت شخصياته أقرب للمسوخ، يصفه قائلا: "كان زمنا غريبا غرابة العدالة في دولة سفاح، وكغرابة المنطق في دولة رسمتها على لوحة الحماقة يد العبث، تماما كما فعلت حين ابتكرت بلدا من فرط تقديسه لماضيه،

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 233.

[2] محمد الشحات، تمثيلات الديستوبيا في الرواية المصرية الجديدة، مجلة الدوحة، شهرية، وزارة الثقافة والرياضة، العدد148، الدوحة قطر، فيبراير2020، ص30.

جعل تاريخه على جنب وطيّن عليه لئلا يدنّسه أحد، فلا استفاد منه في حاضره، ولا تخلّص منه لاحقا لينطلق صوب مستقبله"[1] يتوقف السرد في هذا الملفوظ ويخوض السارد في خطاب واصف يؤطّر به عالمه الديستوبي، أو لنقل أنه اعتمد على تقنيةّ "الخلاصة" ليعيد القارئ إلى أطر عمل فني قوامه العبث، الحماقة، واللامنطق، يستوعب عالما يضج بالسوء وينفتح على مآلات غير محمودة للمدينة العربية، وهنا بدت لنا ملامح الجدة في الرواية الجزائرية خصوصا إذ لا نكاد نقف على أدب المدن الفاسدة قبل الألفية الثالثة، ولعل الظروف السياسية والتحولات الاجتماعية كانت الحافز الأساس لولوج سمير قسيمي عالم التجريب من خلالها.

نقف في هذه الرواية على انتفاء القيم النبيلة، وانقلاب في المنظومة القيمية للمجتمع، ولم يعد هذا الانقلاب نسقا مضمرا يستدعي تفكيك البنية اللغوية والدلالية لاستظهاره، وإنما أصبح خطابا صريحا، وهذه سمة تمايز بين السرد الديستوبي والسرد الواقعي التسجيلي الذي يصور مواطن السوء في بيئة معينة، فالسّرد الديستوبي يمكن أن يوصف بأنه سرد "مفارق" إذا استعرنا مصطلح المفارقة من الأوساط البلاغية، فننتقل من مفارقة التركيب البلاغي المحدود إلى مفارقة نصية، قوامها نص روائي بأكمله، يثني على فساد القيم ويبطن توجسا وخوفا من استحالة متخيله السردي حقيقة، ولا أجلى من ذلك حين يروي السارد لحظة تولي جمال حميدي الرئاسة: "منذ تلك اللحظة التي ظهر فيها لأول مرة برفقة حكومته من المسوخ، التي أراد لها أن تكون انعكاسا فجّا لحقيقة الشعب، حيث قرّر بفضلها أن تصبح العاهة صفة محمودة كالقبح تماما، حتى إنه وهو يعرض وقتها سير أعضاء حكومته، لم يبذل جهدا في التستر على ما اعتبر قبل عهدته سوابق أو شذوذا أو وضعا لا أخلاقيا بامتياز"[2].

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يرها أحد، ص 163-164.

[2] المرجع نفسه، ص 232.

نستشف من هذا الملفوظ تراجعا قيميا في غاية التطرف، وفي ذلك استفزاز متعمد للذائقة الجمالية، من خلال قلب طرفي المفارقة في معلم الفضيلة، ليصبح القبح والعاهة صفتين محمودتين، وفي هذا الموقف تتأكد ديستوبية الرواية، إذ يتوجس أدب المدن الفاسدة من تدني قيمي، بله أن ينعكس ميزان الفضيلة والرذيلة رأسا على عقب شأن ما تصوره بنية الرواية. إذ بلغ الأمر أن ساس الناس أراذلهم، وتجاوز الأمر الإقرار بالرذيلة إلى الإشادة والتمدح بها. ففي المدن الديستوبية "هناك تحلل ديني وخلقي في كل الطبقات تقريبا فليس هناك أي رادع للإنسان يحيل بينه وبين الخطايا"[1] وقد تحدث السارد عن ذلك المآل بقوله :"فمادام الوطن للجميع، فإنه من غير المعقول ألا يقبل الشعب بوزير عاطل عن العمل، أو بقاض صاحب سوابق وجرائم تاب عنها، أو برئيسة حكومة اشتغلت قبل استوزارها عاهرة"[2] فالسارد يدرج أي معارضة لتولي المسؤولية من قبل من هم أبعد الناس عنها في العرف الأخلاقي باللامعقول، ولعل سمير قسيمي في هذا الموقف يدين واقعا مرجعيا تنكر للفضيلة، وينذر بمستقبل يحتكم لنسق قيمي تقع الرذيلة في قمة تراتبيته. وقد تمكن من خلق ذلك التوجس من خلال المفارقة اللفظية. ولعل الكثير مما أورده السارد يعد من الصفات التي تتسم الشعوب بها في المدن الديستوبية، منها الفقر واللاأخلاق، وانتفاء الوطنية، والشهوانية والأنانية والكسل[3] لكن أن يبلغ الأمر حدّ التمدح بها والإشادة فإن ذلك إمعان في خيبة الكتاب بعد ثورات الربيع العربي، باعتبارها مؤطرا مرجعيا لا يمكن التملص منه في أي مقاربة تأويلية لهذا المنجز السردي.

ومما يميّز رواية الحماقة كما لم يروها أحد اقترابها مما يسمى الأدب السياسي، لنكون أمام ديستوبيا سياسية أساسا، فعلى الرغم من أن المتخيل السردي عمد لرسم عالم يشوبه الفساد في كل جوانبه الاجتماعية والخلقية والفكرية إلا أنه أقرب إلى

[1] أسماء إبراهيم، حسين شنقار، مرجع سابق، ص845.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص234.

[3] ينظر: أسماء إبراهيم، حسين شنقار، المرجع السابق، ص839.

الكوميديا السياسية، لكنها كوميديا تنهل من جماليات القبح الذي يمعن في الهزل وتصوير البشاعة والغلو في تضخيمها، حتى بدا عالما يضج باليأس، أفراده لا يحتكمون لأدنى اعتبارات المنطق، تختل فيه منظومة القيم، ولا يظهر فيه أي أفق مبشر.

إن ثيمة الفضاء الديستوبي يمكن أن تكون طفرة في تسريد الأزمات الجزائرية من خلال الإمعان في التخييل السردي، واستشراف مآلات غير محمودة، تحتكم لكل دواعي الإحباط والخيبة، ولعلّ سمير قسيمي يعد من أوائل من خاضوا فيها، وإن كنا لا نعدم حضورا لها في جملكية آرابيا لواسيني الأعرج التي لم تختلف في تصوير فضاء المدينة الفاسدة لكنها كانت أكثر عجائبية ورمزية، بيد أن القارئ لا يعدم مؤشرات تأويلية تحيله إلى الواقع المرير.

II. تمثلات الصحراء في رواية "تلك المحبة" للحبيب السائح:

ارتبطت الرواية في أولى مراحل نشأتها بالمدينة، وذلك باعتبارها فنا يسعى لأن يتمثّل الحقيقة، ويعكس مواقف الإنسان[1]، الذي انبهر في عصوره الحديثة بالتمدن، وبما بلغه من تحضّر انبهارا جذبه نحو هالتها في شكل مأزوم جعله عرضة للاستلاب والتشيء والضياع، بل والانسحاق أمام ضخامتها. فكانت الرواية فنا يلج إلى تلك العوالم الدفينة، وصوتا يخترق صخبها. حتى أصبح الفضاء الروائي –في العرف النقدي الغربي خصوصا– لصيقا بالمدينة. ولم تخرج الرواية العربية عن ذلك إلا في مراحل متأخرة، إذ التفت بعض الروائيون إلى موضوعة الصحراء، فأطروا بها عوالم السرد، واستلهموا ما تزخر به هذه الأخيرة من طاقات تخييلية يستجيب لها الفن الروائي.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 12.

لا يخفى على متتبع للأعمال السردية العربية أن " تيمة الفضاء الصحراوي في الرواية قد أصبح لافتا للنظر في السنوات الأخيرة، وانبنت حوله كثير من الأعمال الروائية المميزة[1] لا سيما تلك التي ظهرت عند الروائي الليبي إبراهيم الكوني. وقد ساير الكتاب الجزائريون هذا الزخم فولج بعضهم باب التجريب من موضوعة الصحراء واستلهموها "بكل دلالتها الإيحائية المضمرة والصريحة يستنجدون تارة بقسوتها وجفائها توظيفا وانتحالا، وتارة أخرى تلامس حدود الرمال في محورها الأفقي والعمودي، في تجليات أسطورية نابعة من الذات الصحراوية"[2]. ولعلّ رواية تلك المحبة للحبيب السايح ترد في طليعة الأعمال السردية الجزائرية التي تجاوزت نموذج المدينة الصاخبة أو القرية الوديعة في أدب العقود السابقة إلى استلهام الصحراء، ليس كحيز يحتوي الأحداث فحسب، بل كمعطى ثيمي يتعالق مع مكونات العمل السردي المختلفة، محتفظا بخصوصيات تميزه عن باقي العوالم، ويثري مختلف مكونات الخطاب.

1. تمثّلات الصحراء في البنية السردية:

تستلهم رواية تلك المحبة الصحراء كمعطى ثيمي وفضاء مكاني يتعالق مع الأحداث واللغة، والشخصيات، فإذا قارنا المنجز السردي في رواية اعترافات أسكرام لعز الدين ميهوبي، فإننا نجده يمدّن الصحراء لصالح عمله الفنّي، فلم يكد يختلف عن ولع الرواية التقليدية بالمدينة الصاخبة، غير أن الحبيب السايح –في هذا العمل– يطوّع الرواية لاستجلاء الصحراء وجعلها تتحكم في الوظيفة الرمزية والحكائية وتتضمن

[1] ينظر: سليمان قاشوش، إبراهيم عبد النور، تيمة الفضاء الصحراوي وعبقرية الإبداع السردي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلّد09، عدد04، السنة2020، ص465.

[2] حكيم بوغازي، صورة الصحراء في رواية تلك المحبة (مقاربة أنثروبولوجية)، مجلّة دراسات العدد السادس، ديسمبر2014، جامعة بشار، مخبر الدراسات الصحراوية.ص185

دلالات عديدة في العمل الروائي، وتدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى، كالسرد والشخصيات والأحداث[1]. وهذا ما حاولنا استجلاءه من خلال:

1-1 جماليات الفضاء الصحراوي:

سنخصص هذه الوقفة لتجليات الفضاء الصحراوي، بشساعته اللامتناهية، وتضاريسه المتفرّدة، وبامتداده الواسع الذي توزع فيه المجتمع الصحراوي من توارق وزوا من شرفة وحرثانيين...إلخ متقصّدين البحث عن جماليات تمثّل العمل السردي لهذا المكون الاجتماعي المتنوع والفضاء الممتد. فإذا كانت الرواية في شكلها الأوروبي استطاعت اختراق المدينة الصاخبة فهل بإمكانها احتواء هذا الحيّز المفعم بالسكون ما دامت الرواية –حسب رولان بارث– عملا قابلا للتكيف مع المجتمع؟[2] وبمقدورها أن تفتح آفاق التخييل على عوالم متباينة الخصائص وهذا المظهر لا يمكن إغفاله –حسب صلاح فضل– كمعيار من معايير التجريب مثلما سبق وأشرنا في الفصل الأول.

أبدى الحبيب السايح في رواية تلك المحبة معرفة دقيقة ببلاد التوات وما جاورها، ملمّا بحياة الإنسان الصحراوي الكثيرة الترحال في بلاد مترامية الأطراف، تتنازعه فيها التضاريس القاسية والخلاء الموحش، والأساطير الضاربة بعمق في ذاكرة الأجداد، وقد تكررت في متن الرواية الكثير من المقاطع التي تؤسس لانفتاح الحيّز الروائي من قبيل: "كان حازي تيمنطيط، بما تماهى عليه، لما قابلها، قال لها بعد أن نزل عن ناقته فقبّل قدمها العارية وتمسح بها:"أنت الأثر الذي حيّرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين، من عين صالح إلى (أقبلي) ومن (إنغر) إلى (اغزر) ومن قصر الشرفا إلى (أقبور) ومن (الهبلة) إلى (طلمين) ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات

[1] ينظر: محمد عزّام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر ةالتوزيع، ط1، 1996، سوريا، ص117.

[2] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 34.

حيث رأيتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية"[1]. تتحقق الجمالية في انفتاح الفضاء المكاني في هذا النموذج –وغيره كثير– من خلال تكثيف التجربة لدى شخوص الرواية، وتمثّلها لذلك الامتداد الجغرافي الموغل في الشتات، غير أنه يرتبط دوما بالبحث عن مقصد، يسهم في لملمة الحدث السردي ويمنعه من الانفلات، والذي يمثله في هذا الموضع المرأة المخاطبة، القائمة مقام النخلة رمز الحياة أمام قسوة الصحراء.

وفي مواقف أخرى نجد العنصر المكاني للصحراء يسهم في تأطير المشهد السردي، في تماهٍ بديع مع الشخصيات، إذ لم تعد الرواية التجريبية –شأن التي بين أيدينا– ترتكز على بناء الشخصية بتعالٍ عن باقي المكونات السردية، فالمكان يحظى بدلالة مكثفة تسهم في تنامي السرد، ويحفز الشخصيات نحو فعل معين دون غيره. وقد لفت انتباهنا في هذا الصدد اهتمام السارد ببعض مكونات الفضاء الصحراوي شأن العرق والفقارة. فالعرق في هذا المتن يجسّد سطوة الصحراء على الشخوص، ومن ذلك: "اذكر ! فثمة على رأس العرق، حيث السبخة أسفله والخضرة أمامه، انتظرت الشروق فتجللت بالضياء وانبهجت بالصوت. فلئن اجتمعت عليّ كهنة تمنطيط وربّيوها ورهبانها ما كانوا ليرملوني مثل أميرة زناتة المسخوطة"[2]. يرد هذا ممهدا بخلفية مكانية لكنها لم تُتلَ بحدث سردي ذي بال، بل يؤسس لأثر هذا الفضاء في الشخوص وفي رؤية العالم، ويتجاوز التأطير المكاني لعب دور العامل المساعد في البرنامج السردي، بل أصبح معلما من معالم الهوية والانتماء، ويمكن الحديث في هذا المقام عن تفاعل بين الشخصيات والفضاء وتأثيره في الرؤية وفي المسار السردي على حد سواء. فالظاهر أن مسمّيات المكان [العرق، السبخة، تمنطيط، زناتة] أكثر بروزا من تسلسل الأحداث، لما لها من فاعلية في توجيه السرد واختلاق الحوافز التي تدفع نحو حدث بعينه دون غيره.

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة،دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2016، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص18.

تأسست جمالية الفضاء الصحراوي أيضا من خلال شحنه بدلالات وإيحاءات كثيفة، من المزج بين المكون اللغوي والمكون المكاني في طابعه المرجعي، وانعكاس ذلك على الشخوص، ما خلق ضربا من الشعرية السردية الآسرة، فعن العرق دوما نجد السارد يغرق في التفاصيل معتمدا على لعبة اللغة المنزاحة تارة، وعلى اللغة التصويرية تارة أخرى، ومن ذلك قوله: "وأمام كل غروب أنتظرك عند العرق قد تلتمين لي من شعاعاته المزهوة بألف لون مداعبة الرمل، مثل أصابعي الراعشة، فيتموج بنور الأفول، كما لو كان جسدك بين يديّ يتثنّى"[1] . إن الوقوف عند هذا المقطع يثبت أن تأثيث المشهد السردي بتصوير العرق واستحضار تفاصيله المختلفة، يشي بأن الأشياء لم تعد حقائق مستقلة عن الشخصية في الرواية الجديدة، وإنما هي صدى للشخصيات والأحداث[2]، والحال فيما بين أيدينا هو مدى تأثير المشهد الصحراوي على الشخوص السردية وما يخلقه ذلك من تخييل لدى المتلقي، سيما عند الاستناد إلى بنية استعارية يمكن من خلالها تشخيص الحيز المكاني، وبث الحياة فيه.

تحققت فرادة الرواية في اشتغالها على ثيمة الصحراء –إضافة إلى الإغراق في وصف الطبيعة الجامدة كما أسلفنا– في تأثيث المشاهد بصور الطبيعة الصناعية التي هي من صنع الإنسان، والتي تتمايز بها رواية الصحراء عن غيرها، فقد صمم السارد للشخصيات السردية فضاء دسّ فيه مقومات هويّة، وموروثا اجتماعيا، يقول: "لا شيء غير الرمل والظل الرطب والطوب، وسقوف واطئة من خليط الطين الأحمر والسعف تعممدها أخشاب جذوع النخل، ورائحة الزمن العتيق، واتساع الحدقتين إلى أقصى حد بحثا عن نور قد يسنو"[3] . يلحظ الدارس في هذا المقطع السردي وقوفا على تفاصيل دقيقة لكنّها لم تلغِ جمالية التلقي ولا الخيال، فكأنه يدفع بالقارئ إلى عالم الرواية،

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص52.

[2] محمد عزّام، فضاء النص الروائي، ص115.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص224.

ليعيش جزئياتها، ليكشف طبيعة الحياة فيها، من قصور وأقواس وسراديب، وفي هذا تسليم بما ذهب إليه محمّد عزّام في كون الروائيين حين يصفون" المدن والأحياء والبيوت والغرف...إلخ، إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد الراوي الإشارة إليها، ويعبّرون بهذا الوصف عن الطبيعة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية"[1] ، وهذا ما عمد إليه السارد من خلال تأطير المشهد السردي بخلفية مكانية متناغمة مع الشخصية الصحراوية ومفعمة بالجمالية والإيحاء، سيما مع ندرة الأعمال السردية التي تشتغل على ثيمات مماثلة، في الأدب الجزائري. لذلك يمكن عد هذا الإغراق في وصف جزئيات الفضاء الصحراوي بالرغبة في تقريبه من القارئ والكشف عن عوالم ظلت طويلا مجهولة على الصعيد السردي.

2-1 الصحراء في الشخوص:

سنعكف في هذا المطلب على الكشف عن تجليات الصحراء على مستوى الشخوص، وذلك باعتبارها فضاء مكانيا "لا يمثّل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر الفاعل في الشخصية الروائية والذي قد يدفع بالشخصية إلى الفعل في علاقة جدلية بينه وبينها"[2]. فالفضاء بهذا المفهوم لا يقتصر على الامتداد المكاني فحسب وإنما نجد له امتدادا على مستوى الشخوص الروائية وما تربطها من علاقات حياله، إذ يحضر هذا الفضاء في صور الشخوص، ولغتهم وما يصدر عنهم من حوارات ويوجه ما يصدر عنها من أفعال، كما يُكوِّن رؤاهم، ويظلّ فاعلا في موقفهم حيال العالم.

ورد في أحد المقاطع الحوارية على لسان جبريل: "فكرة الموضوع أن هذه الصحراء على قدر قساوتها لا تزال تمنح الأمان وتعطي الاطمئنان وتقبل التعايش.

[1] محمّد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، دط، ص72.

[2] محمد عزّام، فضاء النص الروائي، ص114-115.

ثلاثة أبعاد لا توجد في مكان آخر غيرها"[1]. اعتمد السارد في غالب المتن السردي على اللغة الواصفة لا الحدث، فتوسّل باللغة لتحقيق التشخيص الاستعاري، محدثا نقلة تخييلية تجعل الصحراء تضاهي الشخصيات في تأثيرها، تمنح الأمان، والإطمئنان، وتقبل التعايش وتؤسس للحياة في وسط مفعم بالسكون المطبق، وذلك تدليل على مدى امتداد تأثير الفضاء في شخصيات الرواية، وقد بدت الشخصيات أكثر التحاما بالصحراء من خلال البنى الاستعارية والانزياحات اللغوية التي تجعل من الصحراء فاعلا يسند له من الأفعال ما يسند لباقي الشخصيات، وقد بث السارد فيها الحياة ليجلي تمثلات هذا الفضاء في أنفس ساكنيه.

وفي موقف آخر نجد ذات الوعي بتأثير الصحراء لدى الشخصيات الروائية، فكيف استطاع السارد أن يجعل من الفضاء المكاني فاعلا في بلورة رؤية العالم لدى شخصياته؟ ورد هذا الحوار بين مكحول وجميلة: "وهاهنا الضوء والرمل. ظل يتبعك وآخر يسبقك. ,انت بينهما عورة، لتستريها يلزمك صبرهم على حفر فقارة. فأخذت يده في يدها فانحسر المكان عند قدميها فالتبسا. ثم أنبأها: غدا ندخل تمنطيط"[2]. تتجلّى الصحراء على مستوى الشخصيات الروائية في هذا المقطع من خلال ارتقاء المظاهر الطبيعية الفيزيقية إلى مستوى الرمز، فالرمل مشحون بدلالات كثيفة ترتبط بالصبر، والفقارة رمز للتعايش العسير بين الإنسان والبيئة الصحراوية القاسية، وكل هذه الرموز تؤسس لرؤية عالم تميز الفرد الصحراوي عن الإنسان في بيئات أخرى حتى إذا كانت بين يدي القارئ منجزا سرديا استشف من خلاله طبيعة العلاقة الفريدة بين الإنسان والصحراء، فهي في علاقة جدلية معه، تقسو عليه فتعلمه الصبر، وتتسع أمام عينيه فتغرس فيه الصفاء وسعة التأمل، وتستعصي عليه في الوصول إلى خيراتها ومياهها، فتزيده تشبثا بها وبالحياة، فلا غرابة أن نجد في الحوارات متضمنات قول تفصح عن

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص192.

[2] المرجع نفسه، ،ص223.

تلك العلاقة الوطيدة التي تتجاوز فيها الصحراء الوعاء المكاني الذي يحتوي الأحداث إلى الفضاء الرؤيوي الذي يؤثر في الذوات ويوجه تمثّلها للعالم.

وإذا استقصينا تجليات الفضاء الصحراوي من خلال الشخوص فإننا نجد مكونات الفضاء الصحراوي معيارا جماليا، وفاعلا في الوعي، فهي لم ترد وصفا خارجيا من قبل راو عليم، وإنما زاوية إدراك تستعير أدواتها من الطبيعة الصحراوية، يقول:"يا نخلة ضامنة مثقلة بالنعمة، لو كنت أعرف شجرا غير النخل أكثر رشاقة وأوفر آلاء وأطول عمرا في القفار وأعظم هيبة وأجل صمتا لشبّهتك به ! فلقلبك خضرته. ولشعرك لون تمره. ولوجنتيك ألق شمس الصبح على رمله..."[1]. تتكرر صورة النخلة في مواضع مماثلة، شأنها شأن الماء، والرمل، والفقارة وغيرها كثير. وتكون غالبا في علاقات تقابل أو تماثل –ولا نقصد بالتقابل تضادا في هذا المقام– بينها وبين موضوعات ذات قيمة بالنسبة للذوات. فالنخلة في هذا المقطع رديفة المرأة المكتملة الجمال التي تحسن التواؤم مع عالمها مثلما تتواءم النخلة مع الرمل والشمس والقفار.

إذن؛ هل يمكن القول بأن الصحراء تتجلى في النسق الاستعاري في البنى اللغوية للمتلفظين في المتن الروائي؟. "إنّ النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس" [2]، لذلك نجد النسق التصوري الذي تحتكم إليه الكثير من المقاطع الحوارية يستند على عناصر مميزة للفضاء الصحراوي، ومن ذلك: "لعلّه، لذلك، يكونون هم الذين قالوا إن قدري دحرجني إلى إقليم العطش ليجريني غيرة منهمرة من لأكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال، كما يجري ماء الحياة في فقارات (توات)الهادئة، أو يسري صمت السر في (قورارة) الهائمة، أو تعوي الريح في

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص21.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر:عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2009،2، ص21.

(تيدلكت) القاهرة"[1]. يشتمل هذا الملفوظ على تصور استعاري مستمد من فقارات توات، وصمت قورارة، وريح تيدلكت، التي تتبني عليها سيرورة الفكر لدى الذوات التي في حالة اتصال مع الفضاء الصحراوي وتشكل نسقا متكاملا.

3-1 الصحراء في الحدث السردي:

لابدّ أن تتسم الرواية المشتغلة على ثيمة الصحراء، من أحداث تنسجم مع هذا الفضاء المكاني، كي نجزم بفرادتها وتمايزها عن الرواية في ضروبها المختلفة، وإلا فلا ميزة للفضاء سوى كونه خلفية مؤطّرة للأحداث. أما والحال غير ذلك في الرواية الجديدة حيث المكان "عنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية"[2] فإن الحدث ينبغي أن يتشكل في نسق منسجم مع الفضاء المكاني.

نستشف الصحراء في المتن الروائي من خلال تناسق الحدث السردي مع النسق الاجتماعي لإنسان الصحراء، إذ تضج رواية تلك المحبة بجلسات الشاي والسبسي، والحضرة، وغيرها من العادات الراسخة في النسق الاجتماعي لهذه البيئة، ومن ذلك: "كان يقابلها رائقة مثل حلم، ترشف مثله من كأسها شايها المحضّر على جمر فنيت جذوته على آخر أشعة الغروب تتلثّم حمرة الطوب لونا لأدرار المهموسة بحفيف السعف حزنا وبهاء له ولجميلة متعة وروعا"[3]. يساير الحدث السردي في هذا المقطع نسقا اجتماعيا يرتبط بجلسات الشاي في العرف الصحراوي وطقوسه المتميزة، وقد يُحكم على هذا الملفوظ بأنه يشتمل على ملفوظات حالة أكثر من اشتماله على حدث سردي متنام، غير أننا نلحظ أن هذا الاقتران لا يعدو أن يكون اقترانا في ثنائية السرد/الوصف التي لا يكاد يخلو منها أي بحث نقدي في هذا الصدد، والحال أننا أمام ملفوظات حالة

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص14.

[2] محمد عزّام، فضاء النص الروائي، ص111.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص 221-222

لتأثيث المشهد وتجعله أكثر اتساقا مع النسق الاجتماعي. وليس بعيدا عن ذلك نقف عند ملفوظ آخر؛ ورد فيه: "تكلفت أنا بمقامة السبسي وشربنا كؤوسا بالعنبر والكاوكاو. وكان ولد حمّو جاء بالعود فغنّت بنت فريحة من الشلالي مرجوع "لزرق سعاني" ففاقت حسونة صوتا. ثم رقت لنا"[1]، وإذا سلّمنا مع عبد الله الغذّامي بالوظيفة السابعة للغة[2] – إضافة إلى وظائف ياكبسون الست– ألا وهي الوظيفة النسقية، فإننا نجد في الملفوظ السابق معجما يميز العرف الصحراوي، فيبث فيه من الجمالية ما يخال القارئ حياله أنه يهيم في واحات أدرار، ويأنس بأهازيج أهلها خاصة ما ارتبط بأغاني الشلالي، أو مشروب السبسي وما يجاريه من طقوس.

وإذا كان الملفت في كل ذلك هو سيرورة السرد والوصف وتعالق ملفوظات الحال والحدث المتنامي، فإن الفضاء الصحراوي يتمظهر أيضا من خلال ماهية الحدث ذاته، لا سيما ما انطوى في مضمراته على أنساق ثقافية واجتماعية، تميزّ الحياة في طابعها الصحراوي الفريد. ففي أكثر من موضع تستثار العلاقة بين المكان والحدث الذي ألف فيه دون رابط علّي بحدث سابق أو لاحق: "هنا كان يجلس كبار الجماعة وأهل الحل والربط والحكماء [...] وينظرون في المعاهدات ويتدبرون تأمين الطرقات. ويعدّون لأيام الجوع ونضوب الفقارات. ويعقدون مجالس الحرب والغزو. ويتداولون أخبار الكتب والرحلات"[3]. انبنى هذا الملفوظ على بنية مضمرة تحتكم للطبائع الاجتماعية للشخوص، والأنساق التي تحكم مجتمعات توات وتدليكت، في سلمهم وحربهم، وشتى شؤون معاشهم، لا سيما ما تعلق بتدبير شؤون الترحال والفقارات، لما لهذه الأخير من رمزية للحياة والوجود في نظرهم. بعيدا عن المؤسسة الرسمية التي تضبط الحياة في المدن، ولارتباط الحدث في هذه النماذج بالبعد الانثربولوجي لدى

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص47.

[2] عبد الله الغذّامي، مرجع سابق، 65.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص225.

المجتمعات الصحراوية، فإنه يمكننا أن نصفه بالمكون الهوياتي، إذ انتقى السارد من الممارسات الاجتماعية ما مكنه من خلق حدث سردي يعزز مغامرة التجريب من خلال هذه الثيمة المستحدثة.

1-4 الصحراء في اللغة:

لا يجد قارئ رواية تلك المحبة عسرا في اكتشاف ثيمة الصحراء من خلال بنيتها اللغوية، فإذا كانت "اللغة هي التفكير، وهي التخيّل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها"[1] فلا غرابة أن تكون اللغة منفذا للكشف عن تجليات الصحراء من خلال المتن الروائي الذي هو منجز لغوي بالأساس. وقد حاولنا البحث عن تجليات هذه الثيمة في البنية اللغوية من خلال :

1-4-1 الترميز:

ونقصد بالترميز شحن الدّال بإيحاءات نفسية كثيفة ودلالات عميقة، وسنخص بالدراسة الدوال التي تحيل إلى مراجع ذات صلة بالبيئة الصحراوية، لكنها شحنت بدلالات استعارية تناسب تصورات معينة.

ولعلّ أكثر البنى التي عززت الوظيفة الرمزية للغة في هذه الرواية بنية التماثل لا سيما ما تعلقّ بالنخلة والفقارة، والعرق والماء كمكونات للفضاء الصحراوي من جهة والتصورات ورؤى العالم الماثلة في خطابات الشخوص المحركة للأحداث. ومن ذلك: "ولا تسألن امرأة سرا لتبدي مطاوعة لكشفه. فإنها الجسم، فانظر إلى النخل إنها بقوامها"[2] . يتحقق التماثل في هذا المقتبس بين المرأة والنخلة، ولا يخفى ما لهذه الأخيرة من حمولة دلالية ترتبط بالحياة، والصبر والكمال. فتتحقق الجمالية على مستوى البنية

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص93.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص14.

اللغوية من خلال مماثلة أو انزياحات استعارية. ونجد ذات الإجراء البلاغي–أي التماثل– مع ذات المكونات الصحراوية يتكرر من ملفوظ لآخر، ما يدلل على انسجام بين الفضاء الصحراوي والشخصيات المحركة للأحداث من منظور جمالي، أو من منظور النسق الاجتماعي. ولعلّه يبدو أكثر وضوحا في هذا الملفوظ: "أكون لك بوفاء طائر القطرس الخرافي، وليس عليك أن لا تكوني على وفاء قمرية حين تفقد قرينها. فيوم ترفعين عني غلالة محبتك، لأعرى لحزني، أتحوّل حبة رمل يحملها مجرى الفقارة إلى آخر نخلة في فم السبخة"[1]. إن هذا المقطع يجسد التماثل بين الإنسان والصحراء، في ثنائيات. ينتقل فيه المكون الجغرافي أو ما له علاقة به إلى رمز ذي حمولة دلالية كثيفة، فيسهم في التأسيس للغة شعرية من ناحية جمالية، ويكشف انسجام الفرد مع بيئته من ناحية أخرى.

1-4-2 اللغة المحلية:

تتمظهر الصحراء في المتن الروائي الذي نحن بصدد تحليله من خلال اللغة المحلية لإقليم توات كانعكاس لطبيعة المكان. "وهو ما جعل الحبيب السائح يتقوى بمعجم المصطلحات الصحراوية التي تنبعث منها روائح الموروث المفعم ببخور الأجداد عبر مسارات التاريخ"[2] وقد برز هذا المعجم في خضم اللغة الوصفية التي يعوزها الاستغناء عن المعجم المحلي لتحفظ جماليات التلقي وتنقل القارئ إلى عوالم الفضاء الموصوف.

أورد السارد مقطعا يصور زاوية من الفضاء الصحراوي في طابعه اليومي جاء فيه:"... فقادته إلى قوس آخر فارغ إلا من فراش ومائدة عليها طبيقة تمر وطاس ماء. لم يلبث أن دخل عليه رجل حيّاه وشاركه الذوق. ثم قام ليعود بصينية فيها غطار

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص23-24.

[2] حكيم بوغازي، مرجع سابق، ص188.

العيش والسلاطة وشبشاق الروى وثلاث ملاعق.."[1]. يشتمل هذا الملفوظ على معجم محلّي لا يبلغه إلا القارئ الملم بطبيعة الحياة في بلاد توات، وقد تفطّن الحبيب السايح إلى مغامرة الإخلال بهذا المعجم فحافظ على قيمته التداولية، ثم أردف متنه الروائي بملحق يشرح هذه الألفاظ لغير العارفين بالصحراء وأهلها. وتتجلى هذه القيمة التداولية للمعجم المحلي في المقاطع الوصفية خصوصا، لا المقاطع الحوارية، ما يثبت قصدية السارد في دفع القارئ لاستكناه عمق الفضاء الصحراوي بخصوصياته المميزة. ومن ذلك تصويره جلسة طعام بقوله،: "تنفس بها عيش أسمر من قمح مركبة، مسقي بمرق العدس. فوقه لحم وافر، مدّ إليه الشيخ الصالح يده باسم الله. ثم وضعه في صحن وقدمه للمريد ففزع قلبه لأنه حباه بالتسمار"[2]. والتسمار للعارفين بالمنطقة هو تقطيع اللحم في صحن صغير وتوزيعه على الآكلين بيدي شخص منهم بشكل دائري عند موضع كل ملعقة، بما يشبه وضع مسمار قبل دقّه، وما كان لهذه الجمالية أن تتحقق لولا الاحتفاظ بالمعجم المحلي، وذلك لأن "المكان يعاش على عدّة مستويات، من قبل الراوي بوصفه كائنا تخييليا ومن قبل الشخصيات الأخرى، ومن قبل القارئ الذي يقدّم بدوره وجهة نظر خاصة"[3]، لا سيما في الفراغات السردية المتروكة قصدا لاستقطاب القارئ إلى تأويلها.

أدّت اللغة المحلية وظيفتها الجمالية أيضا في الأهازيج والأغاني الشعبية التي تعرف بها المنطقة، أو في تلك القوالب اللغوية المتداولة في شكل مأثورات شعبية، وقد كان حقيقا بالسارد إيرادها في طابعها الشعبي، ولا يتوانى عن إيرادها بطولها ولكنتها الصحراوية، التي قد تستعصي على غير العارفين بصحراء الجزائر وطقوسها، ومن ذلك: "سل على مروشة. القلب لها مشى. زادت عقلي شوشة، واضحيت كالراهبين.

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص243.

[2] المرجع نفسه، ص280.

[3] محمد عزّام، فضاء النص الروائي، ص112.

مروشة في القول، ما مْعها مْلاجة. واش القول يجي، على الجنون الغابرين..."[1]. ورد هذا المقتبس في شكل من اللغة الهجينة في الرواية التجريبية، معززا إلى حد بعيد الانسجام بين الصحراء كثيمة وحيز سردي ومكون ثقافي واجتماعي في الآن ذاته. ولسنا هنا في موضع التدليل على هجنة اللغة –فقد خصصنا لذلك مطلبا في التقنيات– ولكننا في مقام التدليل على تجليات المكان فى المستوى اللغوي، أو لنقل، جماليات الفضاء الصحراوي من خلال اللغة في بعديها التداولي والمعجمي. ولعلها تكون أجلى وأوضح في مجالس الحضرة والجلسات الصحراوية التي تضج بأهازيج أقرب ما توصف به أنها مكون من مكونات الهوية وقد صور السارد ضربا من ذلك في قوله: "وكان بليلو، أخذ في يده يد ماريا، مشدودة إلى حركاتهم المتناغمة مع أصواتهم مرددين لازمة التهليل: آصلّي وصوم ما تبقاشي في الغبينة""[2] . والجميل في هذه النماذج المقتبسة من رواية تلك المحبة أن الرواية لم تقع في العامي المبتذل، إذ حافظت اللغة على مستواها في السرد والحوار من حيث السلاسة، لكنها تفسح المجال للعامي على حساب الفصيح ما اقتضت الضرورة التداولية ذلك وحيثما كان تفصيح السرد إخلالا بجمالية المكان، ومنقصة في اجتذاب القارئ إلى عوالم الصحراء وأسرارها .

2. الأبعاد الإيحائية للفضاء الصحراوي:

تكتمل ثيمة الصحراء في رواية تلك المحبة بعديد الأبعاد التي يمكن أن تستشفّ في مضمرات الخطاب، "فالفضاء في الرواية المعاصرة لم يعد مجرّد مظهر خارجي أو مكان تجري فيه الأحداث، بل أضحى منتجا للمعنى ومصوّرا للدلالة ومكتنزا بالأبعاد الرمزية، "[3] وقد رصدنا في ذلك الأبعاد التالية:

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص277.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] الضاوية بريك، أسطرة الفضاء الصحراوي في روايات إبراهيم الكوني، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثامن، العدد68، فبراير2021، بغداد، ص 91.

2-1 البعد الأسطوري:

تتسم الذاكرة الشعبية الصحراوية بموروث زاخر بالعجائبي والأسطوري، فـ"الصحراء نقيض المدينة باعتبارها فضاء أسطوريا روحيا، أما المدينة فهي فضاء واقعي مادي[1]، لذلك انطوت رواية تلك المحبة على نسق أسطوري لازم الخطابات المتداولة بين الشخوص.وقد تمظهر هذا النسق الأسطوري في عدة تجليات: أبرزها ما تعلق بكرامات الأولياء، وكذا الحكايات الشعبية المرتبطة بالخوارق وعالم الجن.

ومما يرتبط بالخوارق وكرامات الأولياء: "وقالوا عن جدّك لأبيك: "لغّاي الطيور، حدّاث النملات، كلّام البكمات" غوّث مرّة، بعد أن جاءه الغراب فأخبره معزّيا إياه في ابنه، فأهلكت عاصفة ثلجية قبيلة من سهول (البيض) كانت قتلته غيلة"[2] فالمسرود في هذا المقطع واقعة تاريخية تحظى بقدر من الاحتمالية في تاريخ المنطقة، لكنّ التواتر الشعبي حباها هالة أسطورية بردّها إلى كرامة ولي يدرك لغة الطير والحيوان، فلما أصبح ذلك مشاعا في الذاكرة الشعبية وارتقى لنسق تصوري، أصبح مرجعا تخضع له الوقائع كلما اتخذت مسارا معيّنا سلبا أو إيجابا ومن ذلك ما نجده في هذا الملفوظ الذي هو استمرارية للملفوظ السالف: "ولو كان لمحمد التلمساني، ناكب اليهود في الصحراء، مقام أو منصة لغوّث فهلك يهود (تيقورارين) الذين اثخنوا في ابنه ثأرا لدمائهم في (توات) ..."[3]، إذن، لم يعد هذا البعد الأسطوري مرتبطا بحوادث منعزلة، وإنما هو نسق اجتماعي، وهذا ما يبرر حين اغتدى الروائيون الجدد يكلفون بتعويم الفضاء في الأسطورة، وحمله على المنطق، ودفعه إلى الوعي، وادّعاء ما لا يجوز له عقلا من

[1] ينظر: شول فاطمة الزهراء بلاغة الصحراء، وفاعلية التجسيم الاستعاري، قراءى في رواية التبر لإبراهيم الكوني، ، مجلة فصل الخطاب، المجلد الثالث، العدد11، سبتمبر2015، جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، ص79.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

السلوك[1]، في ضرب من التجريب، الذي انساقت له ثيمة الصحراء، بل ووجدت فيه متّسعا لاحتوائها.

وعلى صعيد آخر نجد الحكايات الشعبية وما يرتبط بعالم الجن حاضرا في الرواية، فـ"الصحراء رمز الغموض والعوالم الخفية المرتبطة بأجواء الأساطير والحكايات الخرافية الدائرة حول عالم الجن، والكائنات الخارقة. يغذّي ذلك ويضخمه طبيعة الفضاء الصحراوي المتسم بالاتساع والسكينة والإبهام، مما يجعل مكونات هذا الفضاء علامات ورموزا مشحونة بالإيحاء"[2] ففي مشهد سردي، لا يبتعد كثيرا عما أسلفناه من عجائبية الكرامات، يقحم عالم الجنّ في الحدث السردي: "فلما سلّم واستدار ألفى خلائق هي للضوء المتسرب من الشقوق ممزوجا بألوف ألوف الذرات الغبارية المتسابحة، تبدي هيأتهم للإنس. وللجن تجعل حركتهم. حيّوه بالسلام. وأحاطوا به. ثم رفعوه فاخترقوا به جدار المصلى مثلما يخترق ظل"[3]. يمتزج فضاء الصحراء في هذا المقطع الواقعي مع العجائبي، فالفضاء الواسع الموغل في السكون يفسح المجال للماورائيات في سعي الإنسان منذ البدء لإمساك بالواقع. وقد نحا السارد هذا المنحى تحقيقا لـ" البعد الجمالي ما بين توظيف مكانية الوطن وتحديات موروث الخوارق"[4]، ولعلّ هذا الإلحاح في حشد العجائبي والأسطوري مردّه إلى رغبة السارد في الكشف عن عمق هذا النسق في عرف الصحراء.

2-2 البعد التراثي/ التراث الشعبي:

تتكشف رواية تلك المحبة عن البعد التراثي، المرتبط بالذاكرة الشعبية، وقد تبدّى في المتن الروائي من خلال المأثورات الشعبية، وكذا الأغاني والطقوس. فالصحراء

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص130.

[2] الضاوية بريك، مرجع سابق، ص96.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص16.

[4] حكيم بوغازي، مرجع سابق، ص186.

فضاء متميز بتضاريسه "ناهيك عن عاداته وتقاليده الملفتة بغرابتها وتفرّدها"[1]، وفي ذلك ضرب من جمالية ثيمة الصحراء، في المنجز الروائي.

قبل الخوض في الأغاني الشعبية باعتبارها فنا قوليا شعبيا، نقف على بعض الطقوس الاحتفالية التي عادة ما تمهّد لعرض هكذا نصوص، لا سيما ما تعلّق منها بالملبس، والتحلق في جماعات، ترتفع فيها أهازيج مناسباتية خاصة. وقد ورد تصوير لمشهد احتفالي فولكلوري في المقطع التالي، ما يعزز جمالية التلقي بوضع القارئ في السياق الفعلي للإنشاد: "على نقرات الطّبل والقلال ولحن المزود، دخلت إلى وسط الدّائرة العظمى فرقة من أصحاب البارود يحملون الطبجيي. كانوا يلبسون شيشانا وعباءات بيضاء ويتمنطقون بأحزمة جلدية موصولة بحمالتين متقاطعتين تتزل منها جرابات صغيرة للذخيرة"[2]، تعزز مثل هذه اللغة الواصفة إمكانية تصنيف النص ضمن أدب الصحراء، بفعل تضافر الموضوعة مع البنية اللغوية. أما نصوص الأغاني الشعبية فإنها لا تخرج عن الوجدانيات التي تأنس لها النفوس في الفضاء الموحش: "فتمتم لها فاعتقدوه يستهل:"سلوا قلبي، واش بيه مازال قاطع. عييت نتبع خاطري همل. عييت نسايس فيه ما نسى شي طبايع. طفلة خلاتني بلا عقل، ترضى لي مدّوب من سيرته شايع"[3]، نلحظ أن بنية هذا النص لم تخرج عن المعجم الشعبي المحلي، مع لها من قابلية للتداول الشفاهي والتجذر في الذاكرة الشعبية. مسهمة باستحضارها في تحقيق الابتكار الفني على مستوى السرد.

وتجلّت ثيمة الصحراء أيضا في الطقوس الاجتماعية اليومية، في جلسات الشاي والطعام، والحضرة، والزواج وغيرها"..إذ وضعت أمامهم صينية صغيرة فيها غراف من

---

[1] عبد القادر سلامي، العوفي نوال، الفضاء الروائي وجمالية تجريبه، قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر، المجلة العربية مداد، المجلد الخامس، العدد12، يناير 2021.ص119.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص 133.

[3] المرجع نفسه، ص 287.

حليب الضرع وطبيقة من تمر تنقّور أكلوا ولم يأكلوا. واحتسوا وكأن لم يحتسوا. وكنت أنا لا أعلم حالي االكلت وشربت وفي فمي مذاق الرطب بحليب الناقة"[1]. فهذه العادات في عرض المأكل والمشرب، تنم عن بعد أنثربولجي يكشف حياة الصحراء: [حليب الضرع، تمر تنقّور، حليب الناقة]، وقد حفظ ذلك خصوصية الثيمة، خلافا لما نجده في اعترافات أسكرام لعز الدين ميهوبي، إذ صوّرت الصحراء في شكل المدينة التكنولوجية المعاصرة.

وقد تجلّى التراث الشعبي في الأمثال الشعبية بشكل أوضح، وهي أمثال تعبر عن المنظومة القيمية لهذا المجتمع، وتجمع بين دقة اللفظ والإيحاء والحمولة الدلالية الكثيفة، "السبع يصيد. يأكل ويترك الجيفة للضباع"[2] تضمر هذه البنية دلالة ترتبط بالعفة، والترفع عمّا في أيدي الآخرين، وعلى إيجاز العبارة ودقة اللفظ، فإنه من منظور تداولي يحظى بقوة تأثيرية على سامعيه، لما يرتبط بالأسد من قيم السؤدد والشجاعة، ويرتبط بالضبع من وهن.

ومن عينات الأمثال الشعبية القائمة على بنية المماثلة بين الإنسان والطبيعة، ما تداولته النسوة حيال جمال البتول: "إنّ صورتها في مرآة جمالها لا شية من الشيب فيها كحال غراب"[3] ويقود الاستلزام الحواري في هذا المقام إلى أن الموصوف يتصف بالنظارة والشباب، ولعل الموقف ليس موقف تحليل المثل في حد ذاته، بقدر ما نحن في موضع التدليل على استقاء الأمثال الشعبية من البيئة الصحراوية، ما يعزز ما ذهبنا إليه في موضع سابق من التوافق بين ثيمة الرواية الأساس وصيغ الخطاب والأنساق المضمرة فيها.

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص279.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص282.

وفي حوار شاع عن علاقة إسماعيل الدرويش بالبتول، يقول السارد: "وقطع رجال بتكذيب أن صاحبة الخبر ليست سوى امرأة هجّالة هرْفلتْها وحدة المعاش وبرودة الفراش"[1]، اشتمل هذا المقطع على مثل شعبي قد لا يحظى بذات الأهمية من حيث دلالته على المنظومة القيمية، لكنه اتسم بالجمالية الصوتية التي تؤهله للتواتر في الذاكرة الشعبية من جهة، واتسم بالنظرة الجزئية السطحية التي تسم الثقافة الشعبية مقارنة بالثقافة الرسمية.

2-3 البعد الصوفي:

نجح الحبيب السايح في إضفاء لمسة صوفية على منجزه السردي، في رواية تلك المحبة، وتتبدّى للباحث من خلال المعجم الصوفي من قبيل: [السر، المكاشفة، المحبة، الإدراك، السماع ....إلخ]، أو من خلال"الربط بين الأمكنة والشخوص وتأويل الأثر الناتج عن تلك العلاقة بفلسفته، أو بإضفاء سمة صوفية على تلك العلاقة"[2]. واللافت في الأمر أنه استهل سرده بما نصه: "أستغفر الحقّ وأرتجي الشفاعة من حبيبه. وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد، والحكماء والصالحين والصوفية والزّهاد[...] فإنما أنا للخالق مذعن. وإلى الخلق مركن."[3] وفي ذلك ضرب من مناجاة صوفية تتضمن كل قيم الإذعان والخضوع للمولى عزّ وجل، وهي "لون من ألوان آداب الصوفية، أنشؤوه في مناجاة الله عزّ وجل والحديث إليه، والاستغراق في خطابه"[4]، وقد طوّع السارد هذا الفن في تعالق أجناسي بديع من خلال تصدير متنه السردي، بهذه المناجاة، مستحضرا متعلقات الصوفية وما يوجب التقرب به لله عز وجل من منظورهم.

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص274.

[2] عبد القادر سلامي، العوفي نوال، مرجع سابق، ص121.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص11.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص113.

في وقفة سردية أخرى نقف على مقولة صوفية تعزز ما ذهبنا إليه من ثراء النص السردي بالبعد الصوفي، ومقصدية السارد في استجلائه، يقول: "ومن زاعم أن عارفا، بمقام ولي، عشقها قبل أن يزهد. وكان امتحانه إلى المكاشفة أن ينتصر على الشيطان لازمه المسير والنوم وأحدث في نفسه تخالجا لتلك المرأة مع الذكر فدعا ربّه أن ينزل في تجويف قلب تسكنه، حفنة رمل "[1]، فالمكاشفة في هذا المقام، منزلة صوفية مرموقة يبلغها العارفون، يقتربون فيها من الحقيقة الربانية، "عبارة عن نور يظهر في القلب عند تطهيره وتزكيته من صفاته المذمومة، وينكشف من ذلك النور أمور كثيرة "[2]، وقد استثمرها السارد بشكل فني، من خلال حضور هذه المتواترات الصوفية في الصحراء المفعمة بالروحانيات التي تملأ سكونها العميق وبرّها المقفر الذي يستثير دواعي التأمل. وفي ذات السياق الصوفي الذي طبع عديد الخطابات في المتن السردي، نجد حضورا لمقولات أخرى من قبيل المحبة ، والسر. فالأسرار تنكشف للمحبين على قدر ارتقائهم في سلم المحبة الإلاهية. ونلحظ أن هذه النزعة الصوفية لا تقتصر في الفضاء الروائي على طائفة دون أخرى، وإنما نجدها تقترب من أن تكون فلسفة وجود، ترافق الإنسان الصحراوي في يومياته، وتقترن بمشاهد حياته اليومية.

2-4 البعد التاريخي:

لم يقتصر الحبيب السايح على أساطير المنطقة، وتراثها الثّر فحسب؛ بل أبدى إلماما بتاريخها البعيد والقريب، وقد استحضر في منجزه وقائع تاريخية بطريقة فنية، تتخلل السرد في شكل استرجاعي. فقد عرّج على تاريخ اليهود وحروبهم ونفوذهم في المنطقة، ثم سرد بعض وقائع الاستعمار الفرنسي وما اقترفه من جرائم، وغير ذلك كثير، مما يمتّ إلى التاريخ بصلة في وقائعه وتراتبيته.

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص17.

[2] عبد الله دجين السهلي، علم المكاشفة في إحياء علوم الدين دراسة نقدية، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض،ط1،2015، ص21.

أما عن التاريخ البعيد، فنورد مقتبسا يحفر في ذاكرة المنطقة ويكشف عن حقائق اليهود الذين استوطنوا المنطقة: "قال قائل من مريدي شيخ المدينة الصالح، في قصر (تخفيف) وقف على الحطام: كان يهود هنا. فمنهم من خرج من تحت الأرض فنبت من تحت الحجر. ومنهم من حملته الريح الشرقية فقذفت به في الرق[...] فغرّهم الطغيان فحلّت عليهم لعنة الغدر فأهلكوا بسيف سلّط عليهم من السماء"[1]، احتفظ هذا الملفوظ بقدر عال من الجمالية، فرغم الحقائق التاريخية التي يستند عليها فإنه شحن بشعرية طافحة من خلال الانزياحات اللغوية، والإيحاء الكثيف، ليتضافر المكون التاريخي والمكون الجمالي الفني للإحاطة بشتى أبعاد ثيمة الصحراء.

ومن الوقفات التاريخية التي تجدر الإشارة إليها، ما تعلق بنكبة الأندلس وما لحق بأهلها من قتل وتنكيل، وقد لا نكون في معرض استجلاء الوشائج التاريخية بين هذا الحدث التاريخي والتركيبة الاجتماعية لبلاد توات، إلا من قبيل الإشارة إلى المكانة الروحية التي حظي بها المسلمون الفارون من الأندلس في هذه البلاد وتعزيز أركان الصوفية في المنطقة كما أسلفنا في العنصر السابق. وعن هذه الوقائع ورد: "وأما المحمديون فكانت وجهتهم شرقا نحو البرزخ فجنوبية إلى الرمل تملأ قلوبهم الحسرة، في عيونهم فراغ الانكسار وفي آذانهم أصداء النواقيس [...] ورددت ألسنتهم نشيجا لعزّة مكلومة وراية مرمية عند أسوار الأندلس!"[2]. يستحضر هذا المقطع السردي نكبة المسلمين وفرارهم نحو البحر فالجنوب حيث الصحراء الشاسعة، مشيرا إلى ذلك بلفظة "الرمل" المشحونة برمزية الشتات والضياع، وقد تعزز المشهد السردي على فجائعيته بالحوار، ما يعزز ما ذهبنا إليه في براعة السارد في الإلمام بالحدث التاريخي وتطويعه لجمالية السرد الفني.

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص29.

أما عن التاريخ القريب، فنجد له حضورا في سرد وقائع ذات صلة بجرائم المستعمر الفرنسي في المنطقة: "وقالت العجوز بنت غزالة: بكت تلك الأميرة دما لمّا رأت باشغوات وأغوات وكبارا من العلية بالنياشين على صدورهم جنب القائد يستعرضون المقتولين من الأسرى، منهم من ربطت أرجلهم وأيديهم إلى الأعمدة. ومنهم من تدلت أجسامهم من المشانق..."[1] يصوّر هذا المقطع الوصفي وحشية المستعمر الفرنسي، بلغة تقريرية استجابت للتقنيات السردية، لما أبدته رواية التجريب –شأن التي بين أيدينا– من انفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى شأن التقرير الصحفي والأسطورة والمأثورات الشعبية كما أسلفنا. وقد تمكن السارد من خلالها من الغوص في أعماق التاريخ ثم التعريج على الماضي القريب ثم حاضر بلاد التوات، مستظهرا توليفتها الاجتماعية وذاكرتها الجمعية، وثرائها الثقافي.

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص187.

المبحث الثاني: أسئلة السرد و ورهان الكتابة:

I. مساءلة التاريخ في رواية "أنا وحاييم" للحبيب السائح:

لا شكّ أن ثيمة التاريخ قد استقطبت الاهتمام منذ المراحل الأولى لنشأة الرواية العربية على يد الرعيل الأول أمثال جرجي زيدان، وأمين معلوف، والطاهر وطّار في الجزائر، وذلك لما يحوزه هذا الفن من قدرة على استيعاب المعطى التاريخي بمؤثراته الزمانية والمكانية، وشخوصه وأحداثه. وقد حظي هذا الجنس الأدبي بالاهتمام في الحساسية الروائية الجديدة، لما خاضه الروائيون الجدد من مجازفات التجريب في ثيمات وتقنيات السرد على هذا الصعيد.

يسلّم المهتمون بهذا الحقل الأدبي بأن "الرواية هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي"[1]، فتشتغل بذلك على السند التاريخي وفق ما تقتضيه الغاية الجمالية للفن الروائي. وقد وقفنا على هذه الثيمة في رواية أنا وحاييم للحبيب السايح، لما أثارته من جدل في الساحة النقدية، بطرحها المتفرّد، وتباينها مع المنجز الروائي الذي اشتغل على ثيمة الثورة الجزائرية في ثمانينات القرن الماضي فقاربناها من الزوايا التالية:

1.تخييل التاريخي:

تسرد رواية أنا وحاييم، قصة أرسلان حنيفي واليهودي حاييم بن ميمون، القاطنين بمدينة سعيدة، ليتنامى السرد مرورا بتدرجهما في التعليم النظامي الفرنسي وما رافق ذلك من أشكال التمييز العنصري، والنظرة الاستعلائية تجاههما باعتبارهما من الأهالي إلى غاية تخرج حاييم من معهد الصيدلة وأرسلان من معهد الفلسفة وانخراطهما في النشاط الثوري. فالسارد اشتغل على ثيمة التاريخ وأطّر عالمه السردي بالكثير من الحقائق التاريخية غير أنه أخضعها للتخييل وما يقتضيه ذلك من متطلبات جمالية. وذلك لأن

[1] زياد الأحمد، العلاقة بين الرواية والتاريخ، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre العدد60، كانون الثاني، 2020، لندن، ص10.

التاريخ فيها هو الحامل والحاضن للحدث وهو مكون فاعل في الشخصيات وفي ملامحها النفسية والجسدية أحيانا، لكنها تتناول الحدث وإن كان تاريخيا من منظور ذاتي تخييلي[1]، فالتاريخ كثيمة سردية يستحضر الحدث التاريخي مقطوعا عن الوظيفة التوثيقة التقريرية، التي تتطلب قدرا من الدقة والموضوعية تتجافى والوظيفة الجمالية الفنية . وقد حدّد الدكتور عبد الله إبراهيم التخيل التاريخ بأنه " يتنزل في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين التاريخي والخيالي فينشأ في منطقة ذابت مكوناتها بعضها في بعض"[2]. ولا شك أن هذا التماهي هو نتيجة آليات قابلة للرصد، فماهي الآليات الجمالية التي استعان بها السارد في سبيل تخييل الحادثة التاريخية؟

برز **التناص** في رواية أنا وحاييم كتقنية فنية تستحضر التاريخي في صورته المرجعية وتخضعه لمتطلبات السرد كالتداعي والصراع لما يضفيه التناص من قدرة الرواية على الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى. ففي موقف تسريد أحداث الفاتح نوفمبر 1954م. ينفتح الجنس الروائي على عناوين الصحف في شكلها الإخباري[3]، ويذهب السارد إلى أبعد من ذلك في ربط الأحداث بواقعها المرجعي حين يورد افتتاحية جريدة إيكو دالجي كاملة[4]. وبغض النظر عن كون تلك العناوين والاقتباسات حقيقية أو أنها تحظى بقدر من الاحتمالية، فإنه تضفي ضربا من الواقعية على السرد، وتمكن السارد من تخييل العمل التاريخي لما ينبثق عن حدث واقع/أو محتمل الوقوع من برامج سردي وليدة المخيال.إذ "يمكن للتاريخ أن يكون مرجعا للرواية ومنهلا تستقي منه موضوعاتها"[5] لذلك يعزز السارد أحيانا المواقف الدرامية **بالأحداث الحقيقية** ومن ذلك

---

[1] ينظر: زياد الأحمد، مرجع سابق، ص13.

[2] عبد الله إبراهيم، الوصول إلى التخييل التاريخي، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre العدد60، كانون الثاني، 2020،لندن، ص 33

[3] ينظر: الحبيب السائح، أنا وحاييم، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018، ص125.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص130.

[5] زياد الأحمد، المرجع السابق، ص10.

استحضار واقعة استشهاد أحمد زبانة، يقول: "فقد طالعت في صدى وهران قبل ثلاثة أيام مقالا يذكر في لهجة ردعية بتنفيذ أول حكم إعدام بالمقصلة في سجن بربروس الرهيب في حق أحمد زبانة المسؤول الحربي لمنطقة زهانة، جنوب وهران"[1] . يتماهى هذا الحدث التاريخي بالمتخيل السردي، فيجد المتلقي نفسه أمام عالم روائي محفوف بهالة من الوقائع التاريخية التي أضفت أثرها النفسي على أرسلان حنيفي الذي هو شخصية ورقية لا يتجاوز وجودها مخيال السارد. وإذا كنا نقف في هذا المقتبس على تخييل حدث تاريخي واقعي، فإننا نقف في مواقف أخرى على تخييل التاريخ من خلال اختلاق حوادث تحظى بقدر من الاحتمالية، ومن ذلك تصوير نضال أرسلان حنيفي الذي هو شخصية صنيعة مخيال السارد أساسا: "صاروا لا يتحرجون في مواجهتي بأسئلتهم، خلال اللقاءات في الكافيتيريا وفي الساحة وأحيانا في المكتبة أيضا، عن رأيي في نتائج سياسة الإدماج وفي الانتخابات؛ وعن وجهة نظري في الشائعات التي تسري حول إنشاء تنظيم سري يعد لعمل مسلّح"[2]. لا يخفى أن مثل هذا الجدل المتعلق بالإدماج والقضايا السياسية الفاعلة آنذاك قد كان محتدم الوطيس، لكن هكذا مقطع لا يمكن أن يوصف –ولا ينبغي له– بالتوثيقية التاريخية كونه يشتمل على برامج سردية ذواتها الفاعلة كائنات تخييلية فحسب.

يتعزز هذا الطرح في تخييل التاريخي وتماهيه مع الجمالي الفني من خلال غوص السارد في بواطن الشخصيات وتأجيج الصراع النفسي الذي لا يتأتى للتوثيق التاريخي، وإنما هو خاصية لصيقة بالفن الروائي: "أحاطت بي ظنون سوداء عن الأهالي إن كانوا يستطيعون تحمّل عبء حرب استنزاف بأرواحهم وما يملكون؛ غالبا ما خفّف وطأها عنّي وجه حسيبة أستحضره هو وصوتها الغامرين بهذا الإيمان في بلوغ

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص116.

النهاية الباهرة"[1]. تبعث مثل هذه الصراعات النفسية الحياة في المادة التاريخية، وتصهرها في قالب جمالي يعزز جماليات التلقي، بإثارة العواطف، وتسليط الضوء عن تلك الجوانب التي لا يتمكن الموثق التاريخي من سبرها، لتتحق بذلك الصراع درامية المشهد،لأن الصراع هو جوهر الدراما[2]، وتتعزز جمالية تخييل الحدث التاريخي كلما أوغل السارد في هذه الدرامية، من خلال ابتكار المشاهد الحوارية ومسرحة الأحداث، ومن ذلك ما نقف عليه في هذا الجانب؛ مشهد حواري بين أرسلان وسيلين؛ صديقته الفرنسية التي أصيب شقيقها المجند في اشتبكات مع جيش التحرير: "جروحه خطيرة. ولكن الأطباء طمأنونا على حاله بعد استئصال رصاصتين من بطنه وفخذه.

- ماذا حدث؟
- أصيب في اشتباك مسلح معهم

كنت أعرف مشاعر سيلين تجاهي. وكانت هي تدرك أني تلقفت تلميحها. فلا أنا، إذا، زدت كلمة ولا هي"[3] يتسم هذا المقطع الحواري بقدر من الدرامية، لا بالوقوف على أعمال بطولية، والاحتفاء بالمشهد الملحمي شأن الروايات التقليدية التي تتغنى بالثورة الجزائرية، ولكن بتسليط النظر إلى المفارقات الإنسانية حيث تتنازع النفس البشرية عواطف الحب وعواطف الولاء للاعتبارات الوطنية والانتمائية. فنكون بذلك أمام سرد لا يعنى بصدقية المحتوى، بل يلتقط صورة من التاريخ ذات حساسية خاصة لتوظيفها أدبيا على نحو لا علاقة له بأمانة التوثيق بل بتخييلية المكتوب[4] وهنا تكمن جماليات التخييل في تطويع الحقيقة التاريخية لصالح الذائقة الفنية، دون الوقوع في المباشرة والتصريح.

---

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص127.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2011،بيروت، ص11.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص139.

[4] ينظر محمد صابر عبيد، وجهان ووجهتان، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre العدد60، كانون الثاني، 2020،لندن، ص 15.

2. استنطاق المسكوت عنه/ التاريخ المضاد:

استرعى الحبيب السايح الاهتمام من خلال رواية أنا وحاييم، لما أبداه من مجازفة في خوض غمار الكشف عن بعض الجوانب المعتمة إبان ثورة التحرير أو عشية الاستقلال، وكذا في استنطاق المسكوت عنه في تجاويف الذاكرة الجزائرية واستجلاء الخطاب الغائب، أو المغيب لدوافع سياسية وإيديولوجية. فهل سيقودنا للبحث عن سرد تجريبي يضع التاريخ محلّ مساءلة بعيدا عن هالة التبجيل؟

يعيد الحبيب السايح إنتاج خطابات غيّبتها الرواية الرسمية، كتلك التي تنتقد جوانب في الحركة الوطنية، والخطاب المتضمن اتهامات لممارسات لم تكن محلّ إجماع آنئذ. استحضر السارد في الكثير من المواضع تلك النقاشات التي تدور بين الطلبة، ومن ذلك تعليق أحد الطلبة على صادق رفيق أرسلان حنيفي إثر مداخلته في نادي الطلبة المسلمين:"هاهو الأول يوجه كلاما لاذعا إلى الصادق عن صمته، على ما وصفه بالسلوك الفاشي لميليشيات الأحزاب الوطنية تجاه من يخالفونهم الرأي من طلبة الأهالي أنفسهم ثم يصرخ وهو يُدفع دفعا إلى خارج القاعة: ألم أقل لكم؟ أنتم الفاشيون الجدد !"[1]، يتكفل هذا الملفوظ بملء فراغات لم تسدّها الرواية الرسمية، وببراعة يفسح السارد للأصوات المتباينة بل المتناقضة، للتجاور في بنية سردية واحدة، جاعلا من الرواية فعلا مضادا للتاريخ، فلطالما وصفت بأنها فنّ" يكتبه المراجعون الجدد، المنتشرون في أصقاع الأرض، ممن يودون أن يسردوا رواياتهم التي نبذها التاريخ الرسمي"[2]. ولم يجنح السارد إلى الترميز والتلميح في استجلائه لهذه الخطابات المغيبة، بل ارتقى بها إلى مستوى الخطاب الموازي للخطاب الرسمي، دون أن يتحرر من الطابع التخييلي للسرد، ما يدرأ عنه حتمية الاصطدام بالرواية الرسمية. وفي ذات

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص92- 93.

[2] خيري الذهبي، فعل مضاد للتاريخ،مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre العدد60، كانون الثاني، 2020،لندن،ص40

السياق نجد خطابا أكثر إفصاحا، وأكثر تجاوزا للرواية الرسمية، حين يصور دموية الحرب، وفظاعتها:"حرب كانت قد ازدادت، في عامها السادس، ضراوة وشدّة، مخلفة الموت والخراب والحزن اليومي؛ في المواجهات الدامية كما في التجاوزات من جانب الجيش الفرنسي بحق المدنيين في الأرياف بالتهجير والتقتيل واستعمال الأسلحة المحظورة. ومن جانب ج.ت.و في الذبح والتنكيل في صفوفها وبحق الأهالي لأي اشتباه أو تقاعس أو وشاية"[1] يفتعل هذا الخطاب الأسئلة دون أن يتجشم عناء التوثيق، بما يلائم الطابع الجمالي الفني للجنس الأدبي الذي يحتويه، فأرسلان الذي ناضل في صفوف الحركة الوطنية، وانخرط في صفوف الثوار، ينظر بعين الريب إلى بعض الممارسات التي ترتكب في صفوف الجبهة التي ينتمي إليها. تستحق هذه الثيمة أن توصف بالمستحدثة في الرواية التاريخية الجزائرية التي خرجت في غمار تجريبها عن الأطر الإيديولوجية التي تجاذبت روايات ما بعد الاستقلال، دون أن نغفل ما قدمه طاهر وطار ورشيد بوجدرة من انتقادات جريئة، في عز فورة الاستقلال.

ويشتغل السارد على ثيمة المسكوت عنه أيضا في تاريخ الجزائر بالوقوف على النزاع على السلطة عشية الاستقلال، فيترواح السرد بين الفني الجمالي والحقائق الموضوعية، دون أن يضع صاحبه محل مساءلة، ففي مقطع وصفي يستحضر السارد هذه الأحداث على ألسنة العامة وما يدور في أحاديث الحانات والمطاعم:"ولا يضمرون شجبهم حماقة المواجهة الأهلية المسلحة بين إخوة السلاح، حسب ما كان يتناقل من أخبار عن الصدامات المسلحة بينهم في بعض مناطق البلاد، للسيطرة على الحكم"[2]، يتسم هذا الملفوظ السردي بخلوه من الحدث، الذي يتصل بذات فاعلة محددة، ، وإنما هو تعبير واصف لفترة حساسة في التاريخ الجزائري، ومن هنا تبدو ثيمة الحقائق المغيبة مقصدا فنيا وليست خطابا عارضا، واستمرارا لذلك تنسجم الخطابات من موقف

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص190.

[2] المرجع نفسه، ص252.

لآخر مع هذا المقصد. ويكثر ورودها في صيغ الشائعات، أو حديث المطاعم والحانات الذي لا ينسب لقائل محدد، فهل كان السارد يروم وراء ذلك التدليل على وعي جماعيٍ غيّب لغايات سياسية ما؟ يضطلع أرسلان بمهمة السرد ويبدي رؤيته حيال خلفيات الثأر من الحركى: "حتى آخر ذلك الصيف كان لا يزال يسري من غير نفي أو تأكيد له أن تواطؤا على الصمت بين قادة الجيش الفرنسي ومسؤولين في المتروبول من جهة ومسؤولين عسكريين ومدنيين في ج.ت.و من جهة ثانية وقع ليأخذ الأهالي بثأرهم من الخونة"[1]. فتنطلق هذه المقطوعة من السند التاريخي "ولكنها لا تنتسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة"[2] ، مواصفات تؤسس لرؤية عالم لا تركن إلى ما هو في منزلة المسلّم، بل تستقطب التاريخ إلى حيز المتخيّل، وتجعله محلّ مساءلة، سيما مع ما تثيره نقاشات مماثلة من جدل لو خلعت عنها عباءة الفن والأدب.

في مقام الخطاب المغيّب وثيمة المسكوت عنه، نجد الحبيب السايح يفسح السرد للصوت الآخر. الآخر المستضعف الذي غيّب صوته في زخم صوت الأقوياء، والآخر الذي كان وجوده يهدد الذات الوطنية، من الكولون والأقدام السوداء. ولكن السارد يفسح بحياده لجميع تلك الأصوات لتنبعث في بنية بوليفونية جامعة.

أي رسالة كانت ستعلو من قبور هؤلاء الثوار الذين قضوا في ساحات القتال، حين ينحرف ركب التاريخ عن المسار الذي كانوا يرومونه؟ يتيح الحبيب السايح لتلك الأصوات أن تنبعث من جديد في ضرب من التداعي، فأرسلان حنيفي الذي كان قائدا ثوريا ينتابه وخز ضمير حيال الذين بذلوا أرواحهم في سبيل الوطن، ثم نال غيرهم المجد، يقول: "في صفاء هذا الليل وصمت الكتب والصور من حولي، ها هو صوت

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص252-253.

[2] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص9.

جندي مجهول يغمر سمعي: لم يكن لك أن تفعل ما لم يكن شرفك يقبله أو ما لا يرضى عنه ضميرك وإلا وجدت أنك لا تختلف عن مسؤول الحزب؛ فإن أنت لم تسرق مثله، كما سرق العقار والمعونات، فقد سرقتَ من حرب تحرير شرسة وقاسية، تاريخ الذين دفعوا فدية الدم خلالها فماتوا أو تشوهوا أو فقدوا. وبقيت أنت حيا"[1]. لم يكن المسار التحرري طوباويا في كل جوانبه إذن، ووحده المخيال السردي تمكن من "إلقاء الضوء على اللحظات الأكثر حساسية والأكثر إنسانية، التي يعجز التاريخ عن الدخول في عمقها"[2]، وبنبرة انتقاد، يعيد السارد إنتاج خطاب مغيّب، من خلال خطاب حلمي، يوهم المتلقي بواقعيته، لكنه يظل احتماليا، واردا في أكثر اللحظات الإنسانية عتمة من تاريخ الثورة.

ونلحظ أيضا صوتا للآخر الفرنسي، وليس غريبا أن نجد بعض المشاهد الحوارية تقترب في مضامينها من الخطابات الفكرية المؤدلجة، ولعلّه ليس من قبيل الصدفة أن يختار السارد أرسلان حنيفي طالبا في معهد الفلسفة، بل توطئة لخلق تفاعل خطابي بين أقطاب تتباين في خلفيتها الفكرية، ففي المقطع الموالي يرافع أرسلان لأجل قضية الجزائر مع سيلين صديقته الفرنسية المتشبعة بالفكر الشيوعي "سيلين شوفالييه نفسها، وهي التي غالبا ما شاطرتني رؤيتي إلى قضية التحرر، لأنها من الشبيبة الشيوعية، سألتني بريبة إن كنت أتفق مع الداعين من الأهالي إلى إشعال فتيل حرب تحرير كالذي خاضها الفيتناميون ضد الوجود الفرنسي في بلادهم"[3] ، ولا يخفى ما وقع فيه الشيوعيون الفرنسيون من جدل بين التزامهم لمبادئهم المنادية بالحرية أو الولاء لفرنسا الاستعمارية، فيحاجج أرسلان ضدّ هذا الطّرح: "وهل كنت أنت ستطرحين مثل سؤالك على فرنسي يدعو إلى تحرير باريس من النازيين؟

---

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص176

[2] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص12.

[3] الحبيب السائح، المرجع السابق، ص116.

- لا أعتقد.
- إذا ! أنت كشيوعية ملزمة بأن تكوني إلى جانب أصحاب القضايا العادلة"[1].

قد لا نكون في هذا المقام في معرض الخوض في الأنساق الفكرية المتصارعة، ولا في خلفية الخطابات المؤدلجة، بقدر ما نحن بصدد التدليل على تمكن السارد من خلال تخييل التاريخ من استجلاء الأصوات التي غيّبتها سيرورة التاريخ التي غالبا ما توثق وفق روايات رسمية تحتكم لاعتبارات غير موضوعية.

3.جدل الأنا/الآخر:

تستثير رواية "أنا وحاييم" جدل الهوية بحدة بالغة، لما أبداه السارد من جرأة في النبش في المكون الهوياتي الجزائري، ولا سيما ما تعلّق بجذور الأقلية اليهودية في الجزائر، ويتفاقم هذا الجدل في شتى مراحل السرد، حين يقف كل من حاييم وأرسلان حنيفي ضمن الأنا الوطنية، في مقابل الآخر، الذي يمثله الفرنسي المعتدي. وفي خضم هذا التواؤم الذي يظهر من العنوان؛ العتبة الأولى للرواية، يشتدّ جدل الهوية في استقطاب هذا المكون إلى حّيز الأنا/الهوية أو استبعاده إلى حيز الآخر/الغير الذي يجسد كل دواعي التهديد للذات الوطنية، لا سيما حين يبرز السارد نضالا مشتركا بين ذاتين فاعلتين تتجاذبان في الرؤى والآفاق وتتنافران في العرق والانتماء.

يفصح هذا المنجز السردي عن رغبة حاييم في أن يكون في علاقة اتصال مع موضوع الوطنية/والانتماء للأرض، وقد انصبت كل البرامج السردية التي يكون فيها ذاتا فاعلة في سبيل تحقيق هذا المقصد، كما نقف على بعض المقاطع الحوارية التي تحظى بقوّة حجاجية تسعى من خلالها لافتكاك شرعية وجودها، ومن ذلك رد حاييم على من استفسره عن رحيله إلى فلسطين أرض الميعاد كما يراها أبناء طائفته: "قلت له أين تريدونني أن أغادر؟ هذا وطني. هنا ولدت وولد آبائي. وأخلاط جسدي من تربة

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص116.

هذه الأرض. وفيها أدفن مثل آبائي. فلسطين ليست أرضي ولا وطني"[1]. يسعى هذا الملفوظ لإثبات علاقة الاتصال بين حاييم والجزائر في ظاهره، لكنه يضمر أبعد من ذلك في محاولة السارد لاستثارة جدل الهوية وما يرتبط بوجود الأقلية اليهودية في الجزائر، على مرّ التاريخ، ويقدم بذلك إجابات محتملة قد لا تستساغ من أول وهلة. فتتأسس على إثر ذلك علاقتان: علاقة تناغم وعلاقة تنافر. فأما علاقة التناغم فتتجلى في محيط النضال الذي انخرط فيه حاييم رفقة أرسلان، ففي حوار بين الأصدقاء أرسلان وحاييم وصادق وحسيبة، أشارت حسيبة بنبرة ازدراء إلى يهودي يساند عقوبات المستعمر ثم هاجر إلى فلسطين وأثار ذلك انفعال حاييم: "لا !لم اقصد. لعلك تعرف أمثال جارنا أحسن مني. قالت حسيبة متأسفة.

ومدّت له يدها فشدّت عليها.

أصدقاء؟ وليس هذا فقط. فجذورنا من هذه الأرض. ردّ حاييم مستعيدا انشراحه"[2]

يسهم هذا المقطع الحواري في إجلاء مأزق الهوية في المتن الروائي، فحاييم الذي يلقى القبول بين رفقائه المقربين رغم الاختلافات العرقية والدينة، يناضل في صفوف الثوار ويمدهم بما يلزم من أدوية ولا يجد القارئ ما يميّزه عن "النحن" الوطنية آنذاك.

أما علاقة التنافر فتتأسس في نظرة "اللاحتواء" الغيرية التي ترافقه باعتباره يهوديا، أبناء طائفته مرابون يستغلون ضائقة غيرهم من الأهالي، استمالهم الفرنسيون فتجنّسوا، ما يخلق هاجس الرفض لديه الذي عبّر عنه في مذكراته التي خطّها لوالدته:"هذه الحرب التي لن يكون لنا، أنا وأنت، بعدها، موضع قدم على أرضها حين يستعيدها الأنديجان"[3]، يناضل حاييم إذن؛ ضد المستعمر الفرنسي، ولا يستسيغ ممارسات أبناء

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، 162.

[2] المرجع نفسه، ص100.

[3] المرجع نفسه، ص202.

طائفته ممن تجنسوا أو ساندوا المستعمر الفرنسي في همجيته، وينتابه هاجس الرفض الذي يواجهه به الأهالي، ويدرك موقنا أنه لا يختلف عن الفرنسيين والأقدام السوداء ممن يتحينون رحيلهم. وتتعمق هذه علاقة التنافر وتزداد هوة الاختلاف بفعل الانتماء الديني، فحاييم لم يكن يحضر اجتماعات نادي الطلبة المسلمين التي يختلف إليها صديقه أرسلان حنيفي، وحدث أن رفض دعوة أرسلان الذي حاول إقناعه بقوله: "كفاك يا حاييم ! أنت تعرف أن صفة المسلمين السياسية يلصقها الاستعماريون بالأهالي مثلها مثل صفة اليهود منهم. ويسمون أنفسهم هم والأقدام السوداء فرنسيي الجزائر"[1]، يؤكد هذا الملفوظ جدل الهوية وتعمق هوة الاختلاف كلما تعلق الأمر باستيعاب حيز الهوية للأقليات تختلف في الانتماء العرقي والديني رغم أن كل تلك الأقليات في نظر المستعمرين تتساوى في دونيتها، ورغم ما يمثله أرسلان من نموذج المثقف المنفتح على الآخر، وإنكاره لما يبرر هواجس حاييم في حقيقة انتمائه، إلا أنه يقر في الأخير بأن سيرورة التاريخ فصلت في محددات الهوية بعدما استنفد قواه في إنقاذ حاييم من ثأر الأهالي بعد الاستقلال، مجليا لهم تضحياته، يقول: "وقلت لحاييم إنّ حرب التحرير بقدر ما كانت خلاصا تاريخيا من الاحتلال فإنها لم تخلق التركيبة الاجتماعية الجديدة المؤملة. فقال إنه مازال يعتقد. أن تلك التركيبة كانت، بتنوعها العرقي والثقافي، ستغني هذا البلد، فأبديت له تحسّرا وقلت إنها كانت خسارة تاريخية"[2]. ولعلّ هذا المقطع أكثر خطابات الرواية صراحة في عالم المتخيل الروائي وأقربها إلى تلخيص هذا المنجز الروائي الذي عبّر عن مسار تاريخي كان محتملا في احتواء أقلية ما، رغم أن مسار التاريخ الواقعي كان مباينا لذلك. ورغم أن عالم المتخيّل الروائي اتسم بمثالية بالغة صوّر بها السارد ذواته، إلا أنه غاص في أغوار ذاكرة يعسر على المؤرخ بلوغ أكثر لحظاتها الإنسانسة تأثيرا.

[1] الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص256.

II. تبئير الكتابة وسؤال اللغة في رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج:

افتكت ثيمة الكتابة حيزا شاسعا في الساحة السردية الجزائرية لترسخ ما يصطلح عليه نقديا بالميتاقص أو الميتاروائي باعتباره " ظاهرة من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتعليق عليه. ويتخذ أشكالا عدّة يمكن أن نعبّر عنها عامة بالحديث عن الكتابة أو الرواية داخل الرواية"[1]، وقد طفت هذه الظاهرة إلى الوجود الأدبي مع الزخم الذي نهلت منه الرواية الجديدة، التي قوضّت عديد المقولات النقدية الكلاسيكية، واستدعت النص الأدبي ذاته للمساءلة في غمرة انكتابه، ليصبح السرد بذاك "دالا لسرد آخر، هذا السرد الآخر هو مدلول عليه"[2]. وقد حقق واسيني الأعرج بنية ميتاروائية في رواية "أنثى السراب" مجسدا موضوعة الكتابة لاستظهار ما يحف بها من تساؤلات تعكس طبيعة عصر قلق.

1. تبئير الكتابة:

تكشف رواية "أنثى السراب" عن بنيتها الميتاروائية في عتباتها الأولى، إذ يستهلّها برسالة موقعة باسم واسيني يقول فيها: "ريما ابنتي وحبيبتي شكرا لك.. وحدك فهمت جيّدا سرّ هذه اللعنة، وهذا الخوف الساحر والجنون العاري الذي اسمه الأدب"[3] فيغدو الأدب محل مساءلة في هذا المستهل، وثيمة يصرح السارد بدءا بالاشتغال عليها، ويبني متنه الرواية في شكل رسائل متبادلة، بين سينو الروائي الشهير وعشيقته ليلي التي تقرر لاحقا نشر كل الرسائل في شكل رواية، انتقاما من المسميات الأقنعة التي كان يلبسها إياها في شتى أعماله الروائية، ليجد القارئ نفسه أمام كائن ورقي كان بطلا في أعمال سابق، يضطلع بفعل كتابة مضاد متمرّدا على كاتبه برواية تفضح نصوصا

---

[1] آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص158.

[2] عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة،العراق، ط1، 2005، ص23.

[3] واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010، ص5.

سابقة، تشوهها تارة، وتستظهر المحذوف منها أو المسكوت عنه تارة أخرى. وقد قدّمت مادة الحكي مرفقة بوعي بها، فوقفنا على تبئير الكتابة في المنظور الروائي من جوانب عديدة.

يحضر الميتاروائي في أنثى السراب في العلاقات التي تنشأ بين السارد والكتابة وهي رهينة متناقضات بين الكاتب والواقع، تملأ الكتابة ما يشوب تلك العلاقة من فجوات، وتقوّم ما انتابها من اعوجاج أو تعوض خيبة الفقد فيها.

تتكشف البنية الميتاسردية عن تصور تتأرجح فيه الكتابة بين ثنائية **المنفى/الوطن**. ففي الوقت الذي يفشل السارد في تحقيق علاقة الاتصال مع الوطن الرازح تحت وطأ مآسيه السياسية والاجتماعية، وواقعه المرير، يلوذ إلى الكتابة التي تتعالق والمنفى في احتوائها للتوترات التي تطبع الوطن، ومن ذلك ما يصرح به سينو في إحدى االرسائل: "كنت أظن أن المنفى مجرّد كذبة نجمّل بها النصوص. لم أكن أعرف أن لعبة الكتابة ستصبح فعلا جدّيا، وأن الكتاب الأول الذي نشرته في حياتي الأدبية: ألم الكتابة عن أحزان المنفى، سيضعني أمام اختبار صعب كنت أتصوره مجرد لغة أو لعبة لفظية"[1]. إذن، ليست الكتابة ترفا لغويا،وفكريا، بل هي مجازفة، لا يبلغ متعاطيها بدّا منها ولا يروم ذلك أصلا، رغم اقترانها بالألم، وهو ألم يسعى لأن يشاركه القارئ فيه ويقاسمه وجع الكتابة من خلال لعبته الميتاسردية. وتتعمق تجربة المنفى بسبب الكتابة لكنها تخلق وطنا موازيا في الآن ذاته، "إلى اليوم لا أرض لي مثلما أشتهي بسبب الكتابة، سوى وطن اللغة الذي شيّدته حجرة، حجرة ونفسا، نفسا، وجرحا، جرحا"[2] فالكتابة كانت سببا في إبتعاد الكاتب عن أرضه، لما يقتضيه تعاطيها من جرأة لا تستساغ، لكنها تمدّ صاحبها بوطن آخر هو وطن اللغة، ولعل ما يهمنّا أكثر في هذا

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص330.

[2] المرجع نفسه، ص335.

الموقف هو أن الميتاسرد جعل "الإنتاج الروائي يتم مرتبطا بالوعي به" [1]، وبما يواجه من تحديات. هكذا يمارس الكاتب الكتابة متأرجحا بين قطبين، قطب يحتويه ويحقق علاقة اتصال مع الكتابة فتغدو وطنا وقطب ينطوي فيه الكاتب على سحر اللغة حتى تتملكه، فيبني فيها عالمه الموازي في انفصام عن واقعه، فتكون الكتابة بذلك منفى.

هذه المساءلة الملتبسة للعلاقة بين الكتابة والمنفى والوطن، تعزز علاقة الاتصال مع موضوع الحرّية، ليكتمل تبئير الكتابة في تصور يؤول للحرية التي عزّ مطلبها في الواقع المرجعي، فنشدها السارد في اللغة التي وجد فيها ملاذا، وطنا كان أو منفى، وقد ورد من ذلك: "أستطيع اليوم، وبعد قرابة الخمسين سنة من العمر، وأكثر من ربع قرن من ممارسة جنون عظيم اسمه الكتابة، أن أقول إنّ رهان المنفى مثل رهان الكتابة خاسر في كلّ شيء إلا في جوهره الأعمق: الحريّة"[2] يؤول هذا الوعي العميق بفعل الكتابة وما تقتضيه من خسارة إلى موضوع قيمة آخر يتمثل في الحرية، لتتبدى هذه المساءلة بنية ذات أقطاب ثلاث، الكتابة/المكان/الحرية. فأما المكان فيتجلى في علاقة انفصال سينو مع الوطن، فاختار المنفى وما يقتضيه من ألم، وأما الكتابة، فجسدت علاقة الاتصال بين الكاتب واللغة من جهة، وبين الكاتب والحرية باعتبارها موضوع قيمة مفقود، يستعاض عنه بعالم الكتابة.

تتتراوح الكتابة في منظور آخر بين **اليقين واللايقين**، فهي تحظى باليقين في ذات متعاطيها حدّ مرادفتها للوجود والحياة، ثم ينتابه الشك فيها وفي قدرتها على الاستجابة لتطلعاته، وبين النقيضين تصبح مغامرة لا مناص منها، ورد من ذلك في رسالة سينو: "اكتب. أو ليست الكتابة مغامرة داخل الحقيقة والوهم ضدّ كل المستحيلات؟"[3]، يفصح هذا الملفوظ في نبرتيه الطلبية والاستفهامية عن تردد قلق حيال

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص123.

[2] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص333.

[3] المرجع نفسه، ص151.

فعل الكتابة، أو على الأقل تساؤل لا يروم سوى التبرير لفعل غير يقيني العواقب، شأنه شأن كل سعي ضد المستحيل. لكن رغم اتسام هذا الفعل بالمجازفة إلا أنه يرتبط بفحوى الوجود. تقول عن ذلك ليلي في إحدى رسائلها: "لأنك على يقين من أن الكتابة هي الحياة، والحياة ربما هي الكتابة أيضا، ولن تتخلصا من بعضكما البعض إلا بالموت. حتى وأنت تحت التراب، ستظلّ أيها المجنون، تؤمن بأن لا قوة قادرة على إرجاعك إلى الحياة سوى الكتابة"[1]، يتعمّق الاتصال بموضوع الكتابة ليغدو تلازما وجوديا لا فكاك منه إلا بالفناء، تتشكل بذاك بنية ميتاروائية تنبئ عن وعي بالكتابة ومشاق الخوض فيها، وتشتمل هذه البنية في قطبها الثاني على دواعي نقض هذا اليقين، ففي مقال تستحضره ليلي كتب سينو مقالا عن شاعرة انتحرت يقول فيه: "ربّما كان ذلك وهما. ربما كانت اللغة وهما، ولكن من قال إنّ بقية القيم التي نتوازن من خلالها ونعطي بها لحياتنا معنى من المعاني، ليست أوهاما؟"[2] يستقطب السارد القارئ إلى عالمه ليزرع فيه شكوكا حول طبيعة العمل السردي ذاته باعتباره ملفوظا لغويا بالأساس، فبخلاف الرواية الكلاسيكية التي تسعى إلى تقديم مادة الحكي بقدر كبير من الواقعية والسعي للإيهام بها، تثير النصوص المماثلة هواجس القارئ وتستفزّ شكوكه حول جدواها، وتعمّق هوّة اللايقين حيالها. وفي ذلك استجابة فنية لـ"عصر "يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء"[3] ، لا يعدو إثر ذلك أن يكون منجز الكتابة خيبة من خيباته فحسب.

2.تماهي الراوي والروائي:

تمظهرت بنية الميتاقص في "أنثى السراب" أيضا من خلال تقديم مادة الحكي مرفوقة بقرائن تجعل منها سير ذاتية، فليلي بطلة الرواية اضطلعت بمهمة مساءلة

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص291.

[2] المرجع نفسه، ص153.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص124.

روايات حبيبها سينو مثل "شرفات بحر الشمال" و سوناتا لأشباح القدس، والتي لم تكن في حقيقتها المرجعية سوى روايات واسيني الأعرج نفسه، وقد أفصحت في أكثر من مرة أنها بطلة رواياته السابقة، غير أنه كان يستعير لها مسمّيات أخرى لكي لا يدرك القراء حقيقتها، ليلبس بذلك على القارئ الروائي بالسير ذاتي.

يمكن الوقوف على تذويت الكتابة كمظهر من مظاهر تماهي الروائي بالسير ذاتي، ففي مستواه التركيبي اللغوي انبنى المتن الروائي بضمير المتكلم أنا للخوض في استرجاعات من الماضي في شكل رسائل بين ليلي وبين سينو، ولم تبق بطلة الرواية حبيسة عالمها الروائي بل انفلتت منه في شكل من التجاوز، لتتحدث عن عنوان الرواية ذاته: "لم أبذل جهدا كبيرا لإيجاد عنوان لهذه الأوراق سوى رسالة سينو الأخيرة التي بعث بها يوم خروجه من المستشفى، والتي كانت تحمل عنوانا جميلا: ليلي... أنثى السراب"[1] يختلق واسيني الأعرج هذه البنية الميتاروائية "ليقوّم ويصحح ما حكي، وليقدّم معطيات جديدة"[2] ويجعل من هذه المعطيات قرائن لإثبات سيرذاتية المنجز بالنسبة للمؤلف، وفي صعيد مختلف نجد دالا على السير ذاتية بالنسبة للسارد ممثّلا في شخص ليلي بطلة الرواية التي تعزز خطاباتها بقرائن تثبت سيرذاتيتها ومرجعيتها الواقعية، فقد حدث أن أوردت المقطع التالي على هامش إحدى رسائل سينو: "في كل مرة أريد أن أقول له جملة كررها سينو كثيرا على لساني في كتاباته. طبعا قناعي، مريم، هو الذي يتكلم دائما"[3] وفي ذلك تصريح بأن الرواية تنهل من معين سيرذاتي، في شكل مقصود لاستدراج القارئ بأن ليلي شخصية واقعية ظهرت بسميات مختلفة لا سيما اسم مريم الذي استعاره سينو ليسرد ما بينهما في رواياته، ثم تسند لسينو مؤلفات رسخت في ذهن القارئ العربي مقترنة بواسيني الأعرج لنكون أمام لعبة ميتاروائية

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص426،427.

[2] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص138.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص172.

تتراوح بين الظهور والتخفي والنفي والإثبات وتقوض يقينة القارئ في تخييلية الحدث الروائي وواقعيته على حدّ سواء.

يتحقق التماهي بين الروائي والسير ذاتي في شكل آخر، حين يتحول السرد "من سياق إلى آخر بصيغة خروج على عماد السرد السابق بقطع السياق بسياق آخر لتحقيق التجاوز"[1]، هذا التجاوز عادة ما اتخذ شكل الهوامش والتعليقات التي يفصلها خط فاصل عن المتن الحقيقي تتخذه ليلي للتعقيب على رسائل سينو، أو للتوضيح أو استكمال نصوص مبتورة نشرت في روايات سابقة، ومن ذلك ما ورد في المقطع الموالي: "مستعدّة الآن لتحمّل النتائج الوخيمة المترتّبة عن فعلي: نشر الرسائل بكلّ أسرارها، وحماقاتها وهوامشها. بطلاها، في النهاية، شخصان من لحم ودم وهواجس وكوابيس وليسا مجرّد لغة"[2]، ينم هذا الملفوظ عن إبراز وعي مقصود بالكتابة، وتمييز بين عالم روائي قوامه اللغة، وعالم واقعي مرجعي حقيقي، ويأتي الميتاروائي للتملص من الأول وإثبات الانتساب للثاني ساعيا إلى "ملء ثغرات تركها الراوي عنوة أو عفوا. وهو بذلك يبرز أن الحكي خادع، لأنه مهما حاول تجسيد الحقيقة باعتماد التفاصيل، فإنه يظل قادرا على التعتيم والتمويه"[3] وعليه سيظل الفعل الكتابي يخترق الواقع ليقرب السرد من السيرذاتي وينأى عنه في الآن ذاته من خلال النزوع إلى فضح ملابسات النص آناء كتابته ويدل القارئ على مواطن التمويه فيه.

لم يكن هذا التجاوز والانتقال من سياق لآخر عرضيا فحسب وإنما نجد الميتاروائي يتنامى في شكل وعي نقدي من قبل السارد، الذي "يقدّم صورة عن تفكيره وموقفه من الحكي ومن الرواية ومن القارئ"[4] ويبرر هذا الخروج عن مضمار السرد

---

[1] عباس عبد جاسم، مرجع سابق، ص25.

[2] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص298.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص141.

[4] المرجع نفسه، ص133.

باستكمال نص أصلي تعرض للبتر والتغيير، وقد ورد من هذا القبيل على لسان ليلي: "هذا ما حدث لجلّ الرسائل التي أدخلها سينو في نظام آخر هو نظام القص والحكاية والإبداع الذي يبنى أساسا على صيغ خيالية، أي على العكس من حالة الواقع الموضوعي. فالتغييرات التي تحصل لاحقا كثيرا ما تنزع جزءا من روح الرسائل وتضيف لها شيئا آخر هو ليس من صلبها"[1] ثم تضيف في موقف آخر "بعض هذه الرسائل سبق وأن سرّبه سينو في رواياته، بعد أن حوّره بالإضافة والنقصان"[2] إذن، تمارس الميتاروائية في هذا السند فعلا نقديا على النص لحظة كتابته، وتسايره في شكل مواز، بمعنى تجعل تلك الهوامش والحواشي من الرواية موضوعا لها وتؤسس لميتاسرد" لا يعمل على ملء بعض الثغرات فقط، ولكنه يوضح لماذا تم التغاضي عنها وإبعادها، ويفسر الأبعاد الكامنة وراء ذلك"[3]، أي أن هذا التوجه في الكتابة يفرض على القارئ ضربا من التلقي دون غيره، ويؤسس لجماليات خطاب ذي وجهين، وجه يقدّم حكيا لا يريد له سارده القبول كما هو، ووجه عاكس يكشف مخبوءات النص الأول ويفضح جوانبه المعتمة ويحظى بسلطة توجيهية لعملية التلقي. "وحضور هذا الميتاروائي في محطات عديدة من مجرى النص، يدفع القارئ إلى عدم الانخراط في عالم الحكاية أو القصة كليا"[4] بل يستفز فيه حسا لمساءلة النص، والبحث عن مواطن النقص فيه.

قد سبق وأشرنا إلى إشكالية تداخل الروائي بالسيرذاتي، لا سيما في قصدية الإحالة إلى مؤلفات سينو بعناوين اقترنت بواسيني الأعرج، في إشارة صريحة إلى أن سينو قناع فرضته الضرورة الفنية لاغير، غير أن واسيني تملّص من دور السارد وأوكله لبطلته ليلي ثم أتاح لها ما يكفي من القرائن لتصوب شكوك القارئ نحو مساءلة

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص449.

[2] المرجع نفسه، ص298.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص141.

[4] المرجع نفسه، ص133

المنجز الروائي عن علاقته بصاحبه. وقد وقفنا على مسوغات هذا التساؤل في خضم تحديد ملامح البنية الميتاروائية في أنثى السراب من خلال ورود العديد من العناوين صراحة من قبيل:

- "لن تقنعني أنك كتبت **شرفات بحر الشمال** من مجرّد الخيال. ذات يوم سأفضحك مع نسائك. لقد بحثت عنهن بالإبرة وعرفت من تكون حنين"[1]
- "لا أدري لماذا غيّر سينو الاسم؟ لم يكن اسمها سارة ولكن ميلينا، مثلما اشتهيناه. لقد قام سينو بمحو كلّ آثارها في روايته التي أعاد كتابتها: **طوق الياسمين**"[2]
- "سينو نشر هذه الرسالة في روايته: **سوناتا لأشباح القدس**. ..."[3]

وردت هذه التعليقات في شكل حواشي لتعميق الميتاروائي، إذ لم تشتمل الرواية على صراع شخوص فحسب، بل تجاوزته لتقدم حكيا من نوع مختلف، في شكل صراع نصوص، "يأتي ليشوش على الحكي وبالتالي على متلقيه من جهة. كما أنه يأتي لـ"نقض" أو "نقد" البنية النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية"[4] لتجهز النصوص على بعضها نقدا وتقويما، حتى يخال القارئ أنه أمام حكيين لساردين مختلفين، لكنه في الحقيقة بنية متكاملة تجعل من الكتابة وسيلة وثيمة ووعيا.

3. السارد / الناقد:

يعد تماهي النقد مع المتخيل السردي من أهم تجليات الميتاسرد وأكثرها نضجا، فـ"الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضا، من خلال إنتاجه ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة"[5]، ولم تخل رواية أنثى

---

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص179.

[2] المرجع نفسه، ص 213.

[3] المرجع نفسه، ص389.

[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص127.

[5] المرجع نفسه، ص124.

السراب من مقولات نقدية تسوغ البحث عن تجليات هذا التماهي، الذي يضطلع فيه السارد بمهمة الناقد فيغدو رقيبا على نصّه وما يحفّ به من تحديات.

تشكّلت البنية الميتاسردية في الرواية من خلال التنظير للإبداع والكتابة، والتأمل في قضايا ذات صلة وثيقة بالنقد، ففي إحدى رسائل سينو يثير تساؤلا حول ماهية الأدب وغايته بعد أن يختلق مسوغا سرديا باستحضار مأساة التوحيدي في إحراقه لكتبه، فيقول معلقا: "الأدب يمكن أن يقود صاحبه نحو المال والرفاه ولكن إلى الذبول أيضا في الأدب. إذا سخّره في غير ما وجد لأجله. الأدب يا ليلي، لا يقبل بالرنين الكاذب لأن ضعفه ينكشف بسرعة. الأدب هو موسيقى عذبة تأتي من روح الروح"[1] ينصرف السارد في هذا المقام عن الحدث السردي ليبئّر ماهية الأدب، ويستقصي بالتنظير حقيقة الأدب وغايته، وصلته بالروح، وفي ذلك مساءلة للسرد ذاته باعتباره صنيعا أدبيا، ونتاجا إبداعيا، لا يتغيا المال والرفاه، وإنما يستجيب لدواعي التجربة الروحية.

وفي مقام آخر ينفذ السارد إلى عوالم النقد، تنظيرا ومصطلحا واقتباسا، بتحليله للعلاقة الجامعة بين النص ومنتجه، يقول: "معنى المنفى بالنسبة لفنان منفاه الأوّل هو عتاده ولغته التي يكتب بها كما يقول رولان بارث؟ هو منفي أصلا من حيث هو كاتب؟ اللغة تصنع عالما موازيا يعجّ بتفاصيل الحياة التي نحسّ بانتماءاتها لنا"[2] يستثير هذا الاستطراد سؤال اللغة وعلاقتها بالمرجع الواقعي من جهة، وعلاقة الكاتب بها وبعالمه من جهة أخرى، فيخلص إلى أن الكتابة تخلق عالما موازيا تؤثثه اللغة والكلمات، وتشد إليه صاحبها، وفي ضرب من التناص ينفتح النص على مقولة رولان بارث، ليجد القارئ نفسه أما سارد ملمّ بمعارف نقدية. ولا ترد هذه المقولات النقدية في

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص431.

[2] المرجع نفسه، ص319.

شكل عرضي بل تزاحم الثيمات الأساسية التي انبنى عليها الحكي. فضلا عن ذاك يستثير النص أسئلة بنظريات التلقي وعلاقة النص بالمتلقي الذي ينجذب إلى عوالم الكتابة، فتستفزّ فيه حساسية تجاه تفاصيل الحياة المغفلة. ففي الملفوظ التالي نلمس وعيا نقديا بجدلية الكاتب/النص/المتلقي: "كلّ قارئ عندما يقرأ يتماهى داخل النّص، يتحوّل إلى ذرّات تلتقي في رحلتها مع أنفاس أخرى تشبهها في النّص، فيحدث الإحساس بالتشابه والقرابة والتجاذب. العملية ليست فقط لغوية ولكنها فيزيقية، كيمياء خاصّة، ومن هنا قوة الإحساس بها"[1] إذن، يضطلع السرد في هذا المقطع بوظيفة نقدية تتجاوز الآراء والتعليقات الدالة على الكاتب، إلى إعطاء مواقف نظرية حول الرواية والكتابة الروائية[2] ، ويشير في هذا النص بالتحديد إلى الفجوات التي يتركها الكاتب في نصه قصدا لاستدراج القارئ إلى عوالمه، وتتحقق بذلك جماليات التلقي، حين يتماهى النّص مع القرّاء على تباينهم دون أن يحظى ذلك بأي يقينية فوحده كاتبه يدرك حقيقته، وقد أوردت ليلي في إحدى رسائلها: "وراء كل نص يتخفى شيء عميق، وحده الكاتب يعرف أسراره ومفاتنه وبياضه"[3] . يتحقق الجدل النقدي في السرد باستحضار مقولات مماثلة، ليبئّر العلاقة الثلاثية الأقطاب: النّص/الكاتب/المتلقي، في انسجام تام مع طبيعة الحدث السردي الذي تحركه ذوات فاعلة تمتهن الكتابة، مع إيهام مقصود بسيرذاتية المنجز الروائي والحقيقة المرجعية لشخصية ليلي التي تقنعت في روايات واسيني السابقة بمسميات عديدة لافتكاك مشروعية الاشتغال على ثيمة الكتابة.

وفي خضم ذلك الجدل النّقدي يثير السارد/الناقد إشكالية الحقيقة في الكتابة الإبداعية، هل هي حقيقة تخضع لمنطق الواقع، أم أنها خاضعة لمنطق فني تخييلي؟ ورد في إحدى الرسائل بين سينو وليلي ما نصّه: "المطلوب من الكتابة فقط أن ترى

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص237.

[2] ينظر: آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص155.

[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق ، ص334.

الحقيقة، حقيقتها. لا توجد في الدنيا حقيقة واحدة. الحقيقة مثل الأيقونة، عندما نكون جالسين قبالتها لا نرى إلا وجها واحدا من أوجهها المتعدّدة وتبقى أجزاؤها الأخرى في الظّل"[1] لا يخفى أن مثل هذا الطّرح من صميم نظرية الأدب منذ أفلاطون، ولم يكن إيراده عرضا، بل تعميقا للعبة السردية التي تحيط القارئ بشكوك حول سيرذاتية المنجز وحقيقته المرجعية. لكن المثير في كل ذلك أن تساؤلات من هذا القبيل ترد أثناء تقديم مادة الحكي، في شكل ميتاسردي يثبت وعيا نظريا بالكتابة الروائية، وببروزها كموضوع إشكالي يعكس تمزّق الروائي بين واقع معقد وأشكال جديدة لا تمهل[2].

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص237.

[2] ينظر: آمنة بلعلى، مرجع سابق، ص 156.

خاتمة

خاتمة:

يمكننا أن نخلص في نهاية هذا العمل إلى جملة من النتائج نحصرها في الآتي:

- راهن روائيو الرعيل الأول على تأصيل الفن الروائي في الساحة الأدبية الجزائرية، فاستنبتوها بقالبها التقليدي، واستندوا إلى جماليات السرد المحكم حيث البنية تتسم بالوحدة والانسجام ثم امتدت آفاقهم لتلامس حدود التجريب، فعبئت برهانات يصعب حصرها، فكنا أمام نماذج روائية تستعصي عن النمذجة والتنميط.
- إن الحديث عن التجريب في مستوى التقنيات والثيمات على حد سواء إنما يعكس موقفا تجاه العالم، فالتقنيات السردية ليست مجرد أوعية للتعبير، وطرائق تستوعب الحدث في قالب لغوي، بقدر ما هي تمثّل لقيم العصر، وما الخروج عن القوالب التقليدية في السرد سوى استجابة لدواعي الانفتاح والتعدد التي ضج بها العالم في حقبه الأخيرة.
- تملّص بعض روائيي الألفية الثالثة من عمود السرد وتمردوا على مبدأ العلية والنمو العضوي الذي شهدناه في مراحل التأسيس والتأصيل، ونزعوا إلى تقنيات زمنية من قبيل الاسترجاع، والتجاور، والانحرافات السردية، وقد جسّد هذا العدول عن التراتبية الزمنية المألوفة جماليات جديدة، قوامها التفكك والتشظي، انعكاسا للقلق الذي طبع العالم.
- راهنت الروايات التجريبية على إعادة استثمار تقيات سردية مستهلكة في السرديات الكلاسيكية، فالاسترجاع مثلا، تقنية مألوفة في السرد التقليدي من خلال التذكر والالتفات إلى الماضي، لكننا رصدنا نماذج روائية في ما يعرف بالسرد المستقبلي، تستثمر تقنية الفلاش باك لاستدناء المستقبل، أو لإعادة إنتاج الواقع، وذاك مظهر جدة لا يمكن التغافل عنه إذا ما قارنا نماذج كلاسيكية بنماذج من الألفية الثالثة من حيث تراتبية الأحداث فيها واحتكامها لمنطق التسلسل الزمني المعروف.

- انفتح السرد الجزائري في مسار التجريب على تقنيات من فنون أخرى، متجاوزا النظرة التقليدية الفاصلة بين الفروع المعرفية، فنجد ضربا من الانحرافات السردية نظير التركيب السينمائي، ونقف على تعالقات للسرد مع التصوير الكاريكاتيري وانزياحا للغة نظير الشعر.
- لم يعد الروائي يتحكم في ناصية السرد ويبسط من خلاله صوته ويوجه دفته كيفما يريد، بل افتكت الشخصيات الروائية دورا مرموقا في مزاحمة صوت الكاتب بل ومحاورته ومعارضته، فغاب الصوت المؤدلج وحلت البوليفونية أو الحوارية بالمصطلح الباختيني، متيحة الفرصة لصوت الآخر، فبتنا نشهد أعمالا سردية يقف الكاتب فيها على ذات المسافة من شخصيات تصدح بأصوات مختلفة، وقد استقطبت هذه التقنية الكتاب الذين اشتغلوا على ثيمة التاريخ من خلال إعادة قراءته من منظور الأصوات المغيبة، وأتاح لها التحرر من التبعية لخطابات رسمية أحادية الطرح.
- انفتحت البنية اللغوية في سرديات الألفية الثالثة على عدة مستويات، فمالت إلى التعدد وتحررت من اللغة التقريرية التصويرية التي برع فيها الرواد المؤسسون أمثال عبد الحميد بن هدوقة، فكانت ذات طابع فسيفسائي يتقاطع فيه العامي مع الفصيح وتتجاور فيها اللغة العربية الرسمية مع اللغات الأجنبية مثل الفرنسية والاسبانية وأقحمت في البنى السردية حوارات في شكلها العامي وأغان وأمثال شعبية، ما يطرح فسحة للحديث عن صراع إزاحة وحلول بين المركز والهامش وذلك لأن اللغة مؤسسة حاملة لقيم مستعمليها، فحق الحديث عن رؤية فنية جديدة في السرد الجزائري تدفع نحو تمثل الرواية لعوالم مختلفة بعيدا عن معايير الفخامة والجزالة رغم الجدل الذي يثيره الأمر على الصعيد النقدي.
- نزع بعض الروائيين في العقدين الأخيرين إلى التجريب السردي من خلال الاشتغال على بنية اللغة، وتعزيز لغة السرد بمستويات عديدة كانت إلى وقت ليس بالبعيد

فارقا أجناسيا، يضع العمل السردي برمته على محك الإقرار بروائيته من عدمها غير أن التجريب أتاح الإفادة من اللغة الصوفية، واللغة التراثية، واللغة الصحفية... إلخ إذا سلمنا بأن كلا من هاته المستويات قرين جنس معين، لا سيما اللغة الشعرية التي استقطبت المبدعين بانزياحاتها وغنائيتها.

- يستوجب الحديث عن مستويات لغوية مختلفة في النص السردي الواحد أن نخلص إلى التعالق النصي الذي استهوى بعض الكتاب، ففعلوا تقنية التناص وضمنوا نصوصهم حكايات وأشعارا ونصوصا مختلفة الانتماءات، فأصبحنا نلمح حوارا نصيا يعزز تعدد اللغات وتعدد الأصوات على حد سواء.
- يقودنا الحديث عن التحول في المستوى الثيمي إلى حصر موضوعات رواية الألفية الثالثة في ثيمات جديدة وأخرى مستجدة في طرحها وتعرية بعض من جوانبها المغفلة في الخطابات السابقة، أي ثمة ما لا نجد له مثيلا في العقود التي خلت وثمة ما أعيد الاشتغال عليه بإنتاج وعي مختلف قوامه المساءلة والتشكيك واستنطاق المسكوت عنه واستظهار المغيّب.
- تواصل تسريد الأزمات في العقد الأول من الألفية الثالثة، ما يعيد طرح جدل اصطلاح "الأدب الاستعجالي" فيما إن كان يرتبط بالمعيار الثيمي أو بالمعيار الزمني الذي ينتهي بانتهاء الأزمة السياسية في الجزائر، غير أننا نلحظ أن ثيمة الأزمة وما دار في فلكها من أزمة العنف أو أزمة المثقف يعد استمرارا لأدب المحنة من حيث الثيمة، غير أنه يختلف عنه من حيث الطرح وتعميق التساؤلات مع التحرر قدرا من التسجيلية المفرطة التي طبعت أعمالا أنتجت في أوج المحنة، مثلما ظلت ثيمة الثورة حاضرة على مر العقود ولكن بطروحات مختلفة.
- يمكن وصف تسريد الأزمة بعد انقضائها بالسرد الإشكالي الذي يعمد لترك الفراغات، ومن ثم الحديث عن استدراج القارئ وإثارة استفهاماته، وحمله على وعي

جديد، فحق أن نميز بين رواية توثيقية وأخرى تعيد إنتاج الواقع كما هو لا كما يُرى.

- برزت ثيمة الصحراء في السرد التجريبي، وتحول السرد من فضاء المدينة الثائرة أو القرية المتكافلة، إلى عوالم الصحراء التي يطبعها السكون والشساعة، فاستعاض السراد عن حركية المدينة وزخمها بتعزيز السرد بتكثيف الدلالات وشحن الإيحاءات، ومنح الفضاء الصحراوي أبعادا أسطورية وصوفية وتاريخية ضاربة في العمق، فنالت ثيمة الصحراء الاهتمام وحققت الجدّة.
- ظهرت في مراحل متقدمة من التجريب في السرد الجزائري "المدينة الفاسدة" أو "الديستوبيا" وهي ثيمة تبررها التراكمات المأزومة التي شهدتها الجزائر وعجّلت بظهورها خيبات الربيع العربي، فنحا المتخيل السردي نحو عوالم عجائبية، مفعمة بالسوداوية، مترهلة القيم، مسدودة الآفاق، وهي تترجم المآل غير المحمود للعنصر البشري، وتجسد يأسا بالغا خلافا للروايات التأسيسية ذات العوالم الطوباوية الحالمة.
- انكفأ السرد على ذاته، وغدت الكتابة ممارسة وثيمة، ضمن ما يعرف بالميتاسرد، وتقمص السارد دور الناقد لمنجزه، فشارك قارئه ما يتبدى له من نقص وقاسمه هموم الكتابة، وبثه عجز لغته عن استجلاء مبتغاه، وولج الكاتب إلى عوالم السرد ليوهم بسيرذاتيته حينا، وانسحب حينا آخر ليقف وقارئه موقف المستفهم الناقد، فيمكن الحديث على إثر ذلك عن سرد يبئر الكتابة ويسائل اللغة.
- لم يخفت حضور الرواية التاريخية رغم بلوغ السرد الجزائري شأوا في التجريب، بل جدد السرد آلياته وتقنياته، وأعاد استنطاق التاريخ ومساءلته، فولج الممنوع فيه، واستنطق المسكوت عنه وصدح به، لذا يمكن الحديث عن تحول بالغ في استحضار ثيمة الثورة التحريرية، من خلال تجاوز منطق التمجيد والانبهار إلى الالتفات إلى محطات غيبها التاريخ الرسمي، ومساءلته ونقضه، بل حق الحديث

عن سرد يروم كتابة التاريخ المضاد دون الإخلال بجماليات التخييل التي هي مقتضى إبداعي لا يمكن إغفاله.

- افتكت الرواية التجريبية مكانة للمتلقي، تبوئه حقّ المشاركة في صنع دلالتها، من خلال الفجوات والتساؤلات التي يعمد السراد إلى اختلاقها، فهي فعالية متعددة الأقطاب بين الكاتب والقارئ والنص المنفتح بذاته على نصوص غير متناهية والمتضمن دلالات وأبعاد عديدة.
- يحسب للرواية التجريبية انفتاحها على فنون ومجالات معرفية أخرى، فاستعارت منها تقنيات أثرت التجربة السردية، وعززت غمار البحث المستديم عن أشكال جديدة مثلما هو الشأن في علاقتها بالسينما والكاريكاتير والشعر.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ المعاجم:

- مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008.

❖ المراجع العربية:

- إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين الجاحظية، دط ، الجزائر، 1999.
- أحمد رضا حوحو، غادة ام القرى، وزارة الثقافة، د ط، الجزائر، 2007.
- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان،2005.
- احميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، 2003.
- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012.
- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، ط2، تيزي وزو، 2011.
- أمين الزاوي، وحشة اليمامة، دار الغرب، دط، وهران، 2002.
- أمينة رشيد، قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996.
- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، ط3، جدّة، 1988.
- بشير مفتي، بخور السراب،منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.
- الحبيب السائح، أنا وحاييم، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018
- --------، تلك المحبة، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.
- حمدان خضر السالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014.
- رشيد بوجدرة، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1980.
- سعيد علّوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ليبيا، 2019.
- سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، المغرب،1985.
- -------، قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الاختلاف، ط1، الجزائر،2012.
- سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2020
- --------، سلالم ترولار، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2019.
- --------، كتاب الماشاء، دار المدى، ط1، 2016.
- سيدي محمد عبد المالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015.
- شاكر شاهين، الاستبداد الرمزي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2014.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- شكري الطوانسي، بلاغة الاختلاف، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، سلسة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 2008.

- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، دت.
- عالي القرشي، تحولات الرواية في المملكة العربية، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2013.
- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق، 2005.
- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1991.
- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2011 .
- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، دط، الجزائر، دت.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
- عبد الله دجين السهلي، علم المكاشفة في إحياء علوم الدين دراسة نقدية، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 2015.
- عبد الله شطاح، مدارات الرعب: فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف الاتصال والإشهار، دط، الجزائر، 2014.
- عبد المالك مرتاض، السرد والسردانية، دار القدس العربي، د ط ، وهران، 2019.
- ----------، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1990.
- ----------، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.

- عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتب الوطنية، ط1، ليبيا، 2003.
- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018.
- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1=1=0، دار المنتهى، دط، الجزائر، دت.
- عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، منشورات البيت، الجزائر، 2008.
- فريدة بوزيداني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002.
- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2012،.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار تالة، ط1، الجزائر، 2010.
- محمد الولي، فضاءات الاستعارة وتشكلاتها، فالية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2020.
- محمد بوعزّة، تحليل الخطاب السردي مفاهيم وتقنيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
- -------، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016.
- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دت.
- محمّد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005.

- ------، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1996.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- مرزاق بقطاش، دم الغزال، منشورات القصبة، دط، الجزائر،2002.
- منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينات في النقد العربي الحديث، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2015.
- نبيلة إبراهيم، فن القصّ في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، 1995.
- هياس خليل شكري، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سوريا، 2005.
- واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010.
- ---------، جملكية آرابيا، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2015.
- ---------، رواية سيدة المقام؛ مراثي الجمعة الحزينة، دار ورد للطباعة والنشر، سورية، ط5 ،2006.
- ---------، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية التأسيسية الجزائرية، دار الفضاء الحرّ، دط، الجزائر، دت.

❖ **الكتب المترجمة:**

- إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، دط، بيروت، دت.
- بيير بورديو وجان- كلود باسرون، إعادة الإنتاج في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم، تر: ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، المغرب، 2007.
- جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2005.

- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.
- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر:عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2009.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.
- ---------، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1986.
- ميشيل بوتور، ، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس ، وزارة الثقافة والرياضة، دط، قطر، دت.
- هنري برجسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، د ط؛ د ت.

❖ **الرسائل الجامعية والمجلّات والمواقع:**

❖ **الرسائل الجامعية:**

- حازم حميد عودة أبو حميد، معالجة فن الكريكاتير في الصحافة الفلسطينية للعدوان الإسرائيلي على غزة عام 2014؛ إشراف طلعت عبد الحميد عيسى، الجامعة الإسلامية غزّة، ماجستير.

❖ **المجلات:**

- إبراهيم سواكر: "المثقف ورهانات السلطة"، مجلة الآداب واللغات، جامعة البليدة2، العدد3، المجلد8، أكتوبر 2020.

- أحلام العلمي: "أشكال العنف وتمثلاته في الرواية الجزائرية المعاصرة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، العدد3، المجلد30، قسنطينة، ديسمبر2019.
- أحلام بن شيخ: مشهديات الديستوبيا في رواية جملكية آرابيا، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، العدد6، ورقلة، جوان2018.
- أسماء إبراهيم: حسين شنقار، الرواية الديستوبية المصرية (مظاهرها ولغتها)، مجلّة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، العدد5، مجلد3، دمنهور، 2020.
- حكيم بوغازي: "صورة الصحراء في رواية تلك المحبة (مقاربة أنثروبولوجية)"، مجلّة دراسات، مخبر الدراسات الصحراوية جامعة بشار، العدد6، بشار، ديسمبر2014.
- ذهبية حمو الحاج: "البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري"، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح،، العدد17، ورقلة، 2013.
- خيري الذهبي: "فعل مضاد للتاريخ"، مجلة الجديد، العدد60، تصدر عن Al Arab Publishing Centre، لندن، كانون الثاني2020.
- رابح طبجون: "الدكتور عبد الله ركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة1، عدد41، المجلد ب، قسنطينة، جوان 2014.
- رشيد وديجي: "التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين التجليات والدلالة، مجلة تبيّن، العدد8/29، 2019.
- زياد الأحمد: "العلاقة بين الرواية والتاريخ"، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre، العدد60، لندن، كانون الثاني2020.
- سلمي أبو زيد شتا العشري: "حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام في فن التصوير المعاصر"، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، العدد1، المجلد21.

- سليمان قاشوش، إبراهيم عبد النور: تيمة الفضاء الصحراوي وعبقرية الإبداع السردي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنغست، عدد04، مجلّد09، تامنغست، 2020.
- سميرة بوقرة: جدلية المثقف والسلطة عند الطاهر وطار، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار، عدد33، عنابة، مارس2013.
- شفيقة بن داود: المحنة وتجلياتها في الرواية الاستعجالية، فضاء المدينة وتيماته، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد50، المجلد22، الجزائر، الثلاثي الثاني2020.
- شول فاطمة الزهراء: بلاغة الصحراء وفاعلية التجسيم الاستعاري(قراءة في رواية التبر لإبراهيم الكوني)، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، العدد11، المجلد الثالث، الجزائر، سبتمبر2015،.
- الضاوية بريك: أسطرة الفضاء الصحراوي في روايات إبراهيم الكوني، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد68، فبراير2021.
- عبد الحق عمرو بلعابد: سرديات المحنة (الرواية الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، ع2، مجلد27، الرياض، 2015.
- عبد القادر سلامي، العوفي نوال: الفضاء الروائي وجمالية تجريبه، قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر، المجلة العربية مداد، المجلد 5، العدد12، يناير 2021.
- عبد الله إبراهيم: الوصول إلى التخييل التاريخي، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre، العدد60، لندن، كانون الثاني 2020.

- عبد الله شطاح: الرواية الجزائرية، التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والنقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد2، المجلد1، 2012.
- علي وطفة: "المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد2، الكويت، 1998.
- غنية بوحرة: أبرز التيمات في رواية التسعينات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2، العدد2، المجلد1، سبتمبر 2013.
- فيصل درّاج: تغيّر الأزمنة ومدينة الفساد، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، العدد148، قطر، فيبراير 2020.
- محمد الشحات: تمثيلات الديستوبيا في الرواية المصرية الجديدة، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة القطرية، العدد148، قطر، فيبراير 2020.
- محمد صابر عبيد: وجهان ووجهتان، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre، العدد60، لندن، كانون الثاني2020.
- موسى كراد: اغتراب المقف في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة أحمد دراية، العدد3، المجلد18، أدرار، 2019.
- نجاة عرب الشعبة: حوارية باختين، دراسة المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافات والآداب، جامعة باجي مختار، عدد13، عنابة، 2012.
- نجلاء العيفة: التجريب المصطلح والمفهوم،مجلة المداد، جامعة زيان عاشور، العدد2، المجلد 10، الجلفة، 2020.
- نعيمة بن الشريف: العنف الرمزي وعنف اللغة الاجتماعي والثقافي وعلاقته بأفعال الكلام، مجلة الأسرة والمجتمع، جامعة الجزائر2، العدد1، المجلد09، 2021.

- هنية جوادي، الموت وتراجيديا التخييل الروائي في الموت في وهران للحبيب السائح، مجلة بدايات، جامعة عمار ثليجي، العدد4، المجلد2، الأغواط، جوان2021.
- وذناني بوداود: الوعي، الهوية، الآخر (مقاربة في رواية نار ونور لعبد المالك مرتاض)، مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي، العدد4، المجلد2، الأغواط، 2010.

❖ **الجرائد:**

- حنان عقيل: "أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية"، جريدة العرين الخميس02-02-2017، السنة39، العدد10531.

❖ **المواقع الإليكترونية:**

- حسان مرابط، تصريح لسمير قاسيمي منشور في موقع: https://www.echoroukonline.com يوم 06-11-2019. اقتبس يوم 15-11-2022 على الساعة 11.58.
- عبد الحفيظ سجّال، أدب الاستعجال: الكتابة في عشرية الجزائر السوداء، مقال منشور في موقع: https://manshoor.com/society/algerian-terrorism-literature ، يوم 04-03-201. اقتبس يوم 15-11-2022 على الساعة 12.08.

❖ **الملتقيات:**

- إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن أعمال الملتقى الدولي السادس، عبد الحميد بن هدوقة للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج وعريريج، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.
- الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004، دولة الكويت، 2008.

الفهرس

فهرس المحتويات

مقدمة.....04

الفصل الأول: الرواية الجزائرية النشأة، التأصيل، الآفاق

المبحث الأول: النشأة والصيرورة.....**13**

البوادر والإرهاصات.....13

النّشأة، التأصيل ورهان الالتزام.....14

الرواية الاستعجالية/ رواية المحنة.....22

جدل الراهن والتخييل.....22

ثيمات الرواية الاستعجالية.....26

المبحث الثاني: السرد المحكم ما قبل الحساسية الجديدة.....**33**

الرؤية الوثوقية.....34

الإيهام بالواقعية.....40

السارد المهيمن/الراوي العليم.....43

البناء المحكم.....49

الشخصية المحورية 52

اللغة التقريرية 56

المبحث الثالث: رهانات التجريب وآفاق التجديد.....**60**

المصطلح والمرجعيات.....60

نحو جماليات التشظي.....63

رهانات الجنس الروائي.....69

قلق الرؤية.....71

فسيفسائية اللغة.....75

الفصل الثاني: تقنيات السرد وجماليات التجاوز والتشظي

المبحث الأول: انكسار عمود السرد وتفكك بنية الزمن.....80

انكسار عمود السرد في كتاب الماشاء لسمير قسيمي.....80

البناء المقلوب.....82

التجاور.....84

جماليات الاسترجاع في اعترافات أسكرام لعز الدين ميهوبي.....88

الاسترجاع نبش في الذاكرة.....90

الاسترجاع/ إعادة إنتاج الواقع.....94

الاسترجاع/ استشراف للمستقبل.....96

الاسترجاع سرد غنائي 98

المبحث الثاني: تواري البطل النموذجيوتعدد الأصوات:.....104

الشخصية الكاريكاتيرية في رواية سلالم ترولار لسمير قسيمي 104

تعالقات السرد، الكاريكاتير السخرية.....104

تجليات الشخصية الكاريكاتيرية.....106

التوصيف الساخر.....106

عجائبية الفعل الحكائي.....110

المفارقات الحوارية.....112

البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي 116

في المصطلح والمفهوم.....116

تجليات البوليفونية.....118

اللاتجانس 119

التعدد اللغوي.....125

المبحث الثالث: انفتاح بنية اللغة ورهانات التجاوز.....136

اللغة الهجينة في رواية جملكية أرابيا لواسيني الأعرج.....136
هجنة العنوان.....136
تقاطع العامي والفصيح 138
اللغات الأجنبية.....146
شعرية اللغة في رواية "وحشة اليمامة" لأمين الزاوي.....149
شعرية العتبات.....150
شعرية التناص.....152
شعرية التصوير 154
الفصل الثالث: التحوّل الثيمي وتمثّل العوالم القلقة
المبحث الأول: تسريد الأزمة ورهانات التخييل.....163
أزمة المثقف في رواية بخور السراب لبشير مفتي.....163
المثقف والسلطة 164
محنة الاغتراب.....170
المثقف وتراجيديا الواقع..... 174
تجليات العنف في رواية رأس المحنة 1+1=0 لعز الدين جلاوجي.....175
الفضاء الفجائعي.....178
ثيمة القتل/الحدث المأساوي.....182
العنف الرمزي.....185
المبحث الثاني: رؤيوية الفضاء السردي وتشكلات المتخيل.....190
الديستوبيا في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" لسمير قسيمي.....190
القهر/التسلط.....191
المجتمع الطبقي.....193
تزييف الوعي.....195

العبث/تفسخ القيم.....198
تمثلات الصحراء في رواية تلك المحبة للحبيب السائح.....201
تمثلات الفضاء الصحراوي.....202
الأبعاد الإيحائية للفضاء الصحراوي.....214
المبحث الثالث: أسئلة السرد ورهان الكتابة.....223
مساءلة التاريخ في رواية أنا وحاييم" للحبيب السائح.....226
تخييل التاريخي.....223
استنطاق المسكوت عنه/التاريخ المضاد.....227
جدل الأنا / الآخر.....231
تبئير الكتابة وسؤال اللغة في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج.....234
تبئير الكتابة.....234
تماهي الراوي والروائي.....234
السارد/الناقد.....241
الخاتمة.....245
المصادر والمراجع.....251
فهرس المحتويات.....263

ملخص البحث:

يتتبع هذا البحث مسارات الرواية الجزائرية، ويسعى للكشف عن التحولات التي طرأت على تقنياتها وثيماتها، ولما كان التحول في جوهره سيرورة تقوم على التغير والاختلاف بين حالين، رصدنا ملامح السرد الجزائري في محطاته الأولى من النشأة إلى التأصيل فأدب المحنة، ورصدنا خلالها مظاهر للسرد المحكم في بنيته وثيماته وتقنياته، التي تحتكم في مجملها لجماليات الوحدة والانسجام.

ولمّا آل السرد إلى الألفية الثالثة عمد الروائيون إلى التجريب والتجديد مؤسسين لحساسية جديدة تتمثل عوالم قلقة، وتنزع نحو التجاوز والتفكك والتعدد والاختلاف، ما انعكس على الصعيد الروائي بتسريد عوالم جديد، وابتكار تقنيات مستحدثة، والانفتاح على فنون أخرى، قادتنا إلى رصد محاولات حثيثة للتأسيس لرواية جزائرية جديدة.

Abstract:

This research traces the paths of Algerian novel, and aims to detect shifts in its techniques and themes. Since the shift in its essence was a process based on change and divergence between two cases, we have identified features of Algerian narration in his first works from the origination to rooting in the literature of ordeal (black decade in Algeria), we also detected, through it, the manifestations of coherent narration in its structure, themes and techniques, invoking in its entirety the aesthetics of unit and harmony.

And what has led the narration to the third millennium, the novelists relied on experimentation and renewal founding a new sensitivity reflecting the anxious realms, tended to overreach, dislocation, diversity and variation. which is reflected on narrative level by narrating new realms, creating modern techniques and opening up to other arts, which led us to detect persistent attempts for the foundation of new Algerian novel.

This document was created with the Win2PDF “print to PDF” printer available at
http://www.win2pdf.com

This version of Win2PDF 10 is for evaluation and non-commercial use only.

This page will not be added after purchasing Win2PDF.

http://www.win2pdf.com/purchase/