وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: DL/27/10

البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة

دراسة وصفية تحليلية للرواية الجزائرية في فترة السبعينيات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: الأدب العربي

إعداد الطالبة:

سارة زاوي

تاريخ المناقشة: 2018/07/01

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	محمد زهار	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عبد الرحمان بن يطو	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	علي بولنوار	أستاذ	المدرسة العليا بوسعادة	ممتحنا
04	بوبكر معازيز	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	ممتحنا
05	محمد العربي بن مسعود	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	ممتحنا
06	بوزيد رحمون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

يقول حافظ إبراهيم

ضِعتَ بَينَ النُهى وَبَينَ الخَيال ... يا حَكيمَ النُفوسِ يا اِبنَ المَعالي

ضِعتَ في الشَرقِ بَينَ قَومٍ هُجودٍ ... لَم يُفيقوا وَأُمَّتٍ مِكسالِ

قَد أَذالوكَ بَينَ أُنسٍ وَكَأسٍ ... وَغَرامٍ بِظَبيَةٍ أَو غَزالِ

وَنَسيبٍ وَمِدحَةٍ وَهِجاءٍ ... وَرِثاءٍ وَفِتنَةٍ وَضَلالِ

وَحَماسٍ أَراهُ في غَيرِ شَيءٍ ... وَصَغارٍ يَجُرُّ ذَيلَ اِختِيالِ

عِشتَ ما بَينَهُم مُذالاً مُضاعاً ... وَكَذا كُنتَ في العُصورِ الخَوالي

حَمَّلوكَ العَناءَ مِن حُبِّ لَيلى ... وَسُلَيمى وَوَقفَةِ الأَطلالِ

وَبُكاءٍ عَلى عَزيزٍ تَوَلّى ... وَرُسومٍ راحَت بِهِنَّ اللَيالي

وَإِذا ما سَمَوا بِقَدرِكَ يَوماً ... أَسكَنوكَ الرِحالَ فَوقَ الجِمالِ

آنَ يا شِعرُ أَن نَفُكَّ قُيوداً ... قَيَّدَتنا بِها دُعاةُ المُحالِ

فَارفَعوا هَذِهِ الكَمائِمِ عَنّا ... وَدَعونا نَشُمُّ ريحَ الشَمالِ

إهـــــــداء

إلى كل شريف ومخلص ووفي لرسالة العلم

بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة

سارة زادي

مقدمة

الرواية هي طريقة خاصة ومستقلة عن سائر الفنون لقول الحياة ورسم الإنسان ومصيره والبوح بمحنه وأشجانه على نسق حكائي وبناء على خطة ورؤية تتفاوتان من كاتب للآخر ومن عصر للآخر.

ففي الرواية، قد نقابل شخصا واحدا، وقد نقابل عشرات الأشخاص بل أحيانا مئات الأشخاص، نستمع إلى وجهة نظرهم في الحياة، نراهم يحلقون إلى الأعلى، أو يهبطون إلى الدرك الأسفل، نستمع إليهم في أنينهم وشكواهم وتبرمهم من الحياة كما نستمع إليهم في نجواهم وصلواتهم وترفعهم عن الحياة، وهكذا تكون الحياة سواء في المدينة أو القرية أو الجبل أو البحر أو السجن كأماكن لها حضور كما لها جمالياتها في الفن أو الأدب عموما وفي الرواية خصوصا.

إذا الرواية بهذا المفهوم هي ذلك الشكل الذي أنجبته الشروط الموضوعية ليلبي حاجة ملحة لم تعد الفنون القولية السابقة قابلة ولا قادرة على آدائه (شروط المدينة، والمجتمع الصناعي الرأسمالي وازدهار الحريات الفردية، عقيدية وفكرية وسياسية وغيرها) فهي الشكل الأدبي الوحيد القادر على استنطاق الواقع بشكل تخييلي فني وتساير كل التغيرات التي تطرأ على الطبقات الاجتماعية وفي نمط الحياة على حد تعبير "جورج لوكاتش" فهي "ملحمة العصر الحديث" ولما كانت الرواية هي الشكل القادر على استيعاب تلك التحولات بجميع أشكالها فالرواية العربية بالرغم من عمرها القصير الذي لا يتعدى تاريخ نشأتها الفنية مع رواية زينب (1914) "لمحمد حسين هيكل" (1888–1956) بالمقارنة مع نظيرتها الغربية الرائدة والتي تعود جذورها الى القرن السادس عشر وتحديدا مع "رابلي الفرنسي"، وصولا الى القرن التاسع عشر حيث (بلزاك، فلوبير، ستندال..)، ومع هذا التأثر إلا أن الرواية العربية لم تفلت من الارتباك والعثرات قبل أن تستقر على مجموعة من النماذج والبدايات التأصيلية والمتمثلة في نتاج "نجيب محفوظ" ومنجزه المتعدد والمتنوع الذي حوى مكونات وخصائص الرواية العربية التقليدية منها والمتطورة والمجددة، والرواية الجزائرية ليست بمعزل عن هذا التأثير والتأثر حيث استطاعت أن

تتجاوز حدود الكتابة التقليدية بالرغم من نشأتها المتأخرة سنة 1971م على يد عبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب.

ومن هنا كانت تمحورت إشكالية البحث كالآتي:

ماهي المعطيات التي أسهمت في ظهور كتابات روائية جزائرية في فترة تاريخية ما، مغايرة لكتابات فترة أخرى سابقة أو لاحقة لها؟ وهل الرواية الجزائرية تتحول بتحول العالم الموضوعي، (أم أنها تتحول لاعتبارات فردية وجماعية، ذاتية وموضوعية؟)

وإذا كانت البداية الفعلية للرواية الفنية جاءت على يد المؤسس عبد الحميد بن هدوقة في السبعينيات فهل نعد هذا التحول في طريقة البناء أو شكل الرواية الجزائرية تجريبيا؟ إذن هل التحول هو التجريب؟ هل التجريب هو الحداثة؟ وهل الحداثة في الرواية الجزائرية تكمن في الشكل والتقنيات المستخدمة؟ أم في قضايا المضمون وما تطرحه هذه القضايا من موضوعات وإشكاليات تمس وعي الإنسان والعالم؟ أم في نزعة التجريب السائدة في المشهد الروائي الراهن وتحولات الشكل المستمرة؟

ويأتي اختياري لهذا الموضوع انطلاقا من مجموعة من الانشغالات والأسباب والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- صلتي بفرع الأدب الجزائري الحديث منذ نجاحي في مسابقة الماجستير سنة 2006م بجامعة المسيلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها.

- شغفي بالرواية الجزائرية عمومًا وبالبناء الفني خاصةً لما لهذا الموضوع من أهمية بالغة خاصةً إذا ما تعلق الأمر بأول رواية فنية في الجزائر سنة 1971 مع "عبد الحميد بن هدوقة" حيث كتبها في فترة الحديث عن الثورة الزراعية وقد جاءت مساندة للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري والخروج به الى حياة أكثر تقدم ورفاهية ورفع البؤس والشقاء عن الفلاح ومناهضة كل أشكال الاستغلال عن الإنسان هذا عن المضمون.

- قلة الدراسات الخاصة بمظاهر التحول أو معالم الحداثة في الرواية الجزائرية كانت محفزًا لي على تناول هذا الموضوع بالذات (التحول على مستوى الشكل).

- لفتح المجال أمام الباحثين والطلبة المقبلين على البحوث الأكاديمية ورسائل التخرج وفتح آفاق أخرى تتعلق بجزئيات هذا الموضوع والتي سيتم الإفصاح عنها في وقتها.

واقتضت طبيعة الموضوع أن أتبع عدة مناهج، كالمنهج التاريخي لتتبع الأصول النظرية لمفهوم البناء، الزمن، المكان، الشخصية بما يخدم الموضوع واتبعت المنهج التحليلي وأحيانًا البنيوي في تحليل الجزئيات لأنه الأنسب والأصلح لدراسة البنى النصية، وكان الهدف من هذا ككل هو التوصل إلى دراسة متكاملة الجوانب شكلاً ومحتوى.

وبناء على ما تقدم، وعلى خلفية الإشكالية والفرضيات، جاء تقسيم هذه الدراسة إلى مقدمة، وثلاث فصول، حيث كان الفصل الأول بعنوان: البناء الفني في الرواية الجزائرية: التأسيس –التأصيل– التجريب وتم التعرف فيه على مفهوم البناء لغة واصطلاحًا ثم مفهوم البناء الفني عمومًا ثم خصصت عنصرًا للبناء الفني في الرواية الجزائرية بين التأسيس مع ريح الجنوب والتأصيل مع اللاز والزلزال للطاهر وطار وتم فيه عرض لمجمل الفرضيات التي يمكن أن تجد إجابات للإشكاليات المطروحة بمعنى هل نصوص التأسيس والتأصيل جاءت لتعلن القطيعة مع نصوص ما قبلها من الناحية الشكلية (البناء) وخصصت مبحثًا بعنوان: بحثًا عن التجاوز وهو ما جسدته نصوص الثمانينات: "الجازية والدراويش "لعبد الحميد ابن هدوقة" و"حمائم الشفق" لـ "جيلالي خلاص" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لـ "واسيني الأعرج".

فهل هذه النصوص تجاوزت السائد ودخلت باب التجريب من بابه الواسع أم أنها جاءت صورة طبق الأصل في الأشكال والمضامين للروايات السابقة؟ (السبعينيات).

من هنا كان التساؤل ما هو التجريب لغة واصطلاحا ومن هم رواده عند الغرب والعرب وعليه جاءت الإجابة في عنصر موسوم: بالتجريب الروائي وفيه تم التطرق إلى مفهوم التجريب لغة واصطلاحا، أسباب التجريب الروائي، ومن ثمة التعرف على

التجريب عند الغرب والتجريب عند العرب بما في ذلك رواد الحساسية الجديدة في مصر وعلى رأسهم إدوارد خراط، وأعضاء مجلة غاليري (**1968م**).

أما **الفصل الثاني**: عنونته بـ: "**البناء الفني في الرواية الجزائرية من منظور التجريب**" وقسمته إلى أربع مباحث هي كالآتي:

المبحث الأول: ورصدت فيه أسباب الإنزياح عن البنية الحدثية للرواية التقليدية رواية "فوضى الحواس" "لأحلام مستغانمي" أنموذجا.

أما المبحث الثاني: الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة، رواية "كتاب الأمير"ل "واسيني الأعرج" أنموذجًا.

تعرضت فيه لمفهوم الشخصية الروائية عمومًا ثم خصصت مطلبًا لأنماط الشخصيات في الرواية، العجائبية، الأسطورية، الشخصيات المتخيلة، الخرافية، التراثية، الدينية، الأدبية الصوفية، التاريخية، ثم تطرقت في مطلب آخر إلى: العلاقات بين الشخصيات مستندة إلى نظام "الحوافز "الذي حدده" تودوروف "ولا يمكن إقامة العلاقات إلا في إطاره ضمن علاقات (الرغبة، التواصل، والمشاركة) وما يقابلها من حوافز سلبية (الكراهية، الجهر، الإعاقة).

مما أنتج علاقات أخرى تتمثل في:

أ- علاقات الائتلاف والانسجام.

ب- علاقات الاختلاف والتضاد.

ج- علاقات الحرية والانفراج.

أما المبحث الثالث: ففيه تناولت تخطي البنية الكلاسيكية للمكان في رواية "الحوات والقصر" "للطاهر وطار" أنموذجًا وحددت فيه مفهوم المكان، الفضاء المتخيل ثم فصلت دراسة المكان في الرواية الجزائرية بين التغريب والغربة.

ثم يأتي المبحث الرابع بعنوان: تكسير خطية الزمن في رواية" تماسخت" لـ"حبيب السائح" أنموذجًا تعرضت لمفهوم الزمن الروائي، مفهوم المفارقات كما حدده" جيرار

جينيت": (الاسترجاع) و(الاستباق) ثم تطرقت إلى الإيقاع الزمني من تسريع السرد (الخلاصة والحذف) وتعطيل السرد (المشهد والوصف).

أما الفصل الثالث: والموسوم بمعالم الحداثة في الرواية الجزائرية: وضم خمسة مباحث هي كالآتي:

1- السرد السينمائي: وفيه تم التعرف على تقنية التركيب السينمائي و"الإلصاق التشكيلي" بالإضافة إلى خاصية التبادل السريع بين اللقطات وحركات القرب والبعد مستندة في ذلك إلى معطيات السرد الفيلمي: المكان المجمع والزمن المتداخل.أما المبحث الثاني: فتم التعرف فيه على ظاهرة تعدد الأصوات في رواية كتاب الأمير ل"واسيني الأعرج" أنموذجا كما حدده "باختين" وخصصت عنصرا لدراسة الخصوصية البنائية لرواية الأصوات وفق ثلاث محاور هي: اللاتجانس بين الأصوات الساردة، والحوار والمونولوج والتعدد اللغوي وتطرقت في هذا العنصر إلى مفهوم الأسلبة "Stylisation".

يليه المبحث الثالث بعنوان: التناص في رواية "الحوات والقصر" "للطاهر وطار" أنموذجا وتطرقت فيه لمفهوم التناص، أشكاله أنواعه، مستوياته وأخيرا وظائفه وفيه تم التعرف على الوظيفة التنويرية والوظيفة التطهيرية .

أما المبحث الرابع: فعرجت فيه على تكنيك "الكولاج الروائي" فرحت أبحث عن أصول المصطلح وما علاقته بالمونتاج السينمائي وما هي الفائدة المرجوة من توظيفه كتقنية حداثية؟ مما أعاقني كثيرا بسبب قلة المراجع .

وخاتمة الفصل كانت مع مبحث خصصته لخصوصية لغة الرواية الجزائرية متخذة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي أنموذجا في توظيفها لتقنية (الرواية- الشعر أو النص الجامع) كما حدده جيرارد جينيت أو (تراسل الأجناس) وفيه تمت دراسة: شعرية الحكاية، شعرية الأفكار، شعرية المعجم، شعرية التركيب، شعرية الصورة .

وفي الأخير ذيلت الدراسة بخاتمة، أوجزت فيها كل النتائج التي خلص إليها البحث أتبعتها بفهارس مختلفة كفهرس للأعلام، فهرس المحتويات، وقائمة المصادر والمراجع.

وقد تم الاعتماد على بعض الدراسات السابقة التي لها علاقة مباشرة بالموضوع وهي كالآتي:

1- آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية أرض السواد، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف الدكتور: حسين خمري، جامعة منتوري قسنطينة، 2008. إعداد الطالب عبد الغني بن الشيخ.

2- فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير إعداد الطالبة بن ستيتي سعدية أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، علوم جامعة فرحات عباس، 2013/2012.

3- العجائبية في أدب الرحلات، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الخامسة علاوي، جامعة منتوري قسنطينة، مخطوط، 2005.

4- حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994) رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه، 1997. أما المراجع باللغة الأجنبية والمراجع المترجمة منها "خطاب الحكاية" و"مدخل لجامع النص" لـ"جيرار جينيت"، و"الشعرية" لـ "تزفيتان تودوروف" "طرائق تحليل السرد الأدبي" (مجموعة مؤلفين) تر: محمد معتصم، "نظرية المنهج الشكلي" (نصوص الشكلانيين الروس) تر: إبراهيم الخطيب وغيرها.

أما المراجع بالعربية: فنذكر على سبيل المثال لا الحصر "بنية الشكل الروائي" "لحسن بحراوي"، "بنية النص السردي" "لحميد لحميداني"، "القراءة والتجربة" "لسعيد يقطين"، "بنية النص الروائي" لـ "إبراهيم خليل"، "جماليات التشكيل الروائي" د.صابر عبيد "د. سوسن البياتي"، "الجديد في السرد العربي المعاصر" "لعدالة أحمد إبراهيم"، "آليات التجديد في الرواية العربية الحديثة" "لعبد الملك أشهبون"، "تحليل الخطاب الروائي" وانفتاح النص الروائي "سعيد يقطين"، "في نظرية الرواية" "لعبد الملك مرتاض"، "تقنيات السرد الروائي ليمنى العيد".

لا يخلو بحث من عثرات وعوائق أو صعوبات حاولت توقيف عملية البحث والدراسة في الكثير من المرات بدءًا من سنة التسجيل نذكر منها على سبيل المثال لا للحصر:

1- صعوبة التحكم في الموضوع كونه شامل لأبعد الحدود فالبناء الفني ينطوي على (حدث، زمان، مكان، شخصية) ومظاهر التحول كذلك تشكل جزئيات تستدعي كل جزئية موضوع أطروحة على حدا ولذلك كان العائق الأهم هو الشمولية.

2- تحديد المدونات أمر هو الآخر في غاية الأهمية كان توجهي بادئ الأمر نحو روايات "واسيني الأعرج "للتطبيق عليها وبالتشاور مع الأستاذ المشرف تم الاستقرار على المدونات التي كانت حولها الدراسة فكان البحث شاملاً لسنوات التحول الفعلية منذ مرحلة النضج الفني للرواية الجزائرية (السبعينيات) مرورًا بالحوات والقصر (الثمانينات) وفوضى الحواس (التسعينيات) وتماسخت (التسعينيات) وصولاً إلى كتاب الأمير لواسيني الأعرج محاولة أن أعطي كل مرحلة من المراحل حقها من الدراسة والبحث بما يخدم الموضوع (البناء الفني).

3- كثرة المصادر والمراجع مما أدى إلى صعوبة التحكم في المادة العلمية عدا الفصل الرابع الذي لم أتمكن من الحصول على كتب ومراجع خاصة فيما يتعلق بجزئيتي التقنيات السينيمائية والكولاج الروائي خاصة في الرواية الجزائرية مما استدعى إصدار أحكامٍ وتأويلات خاصة بالموضوع.

4- دراستي للموضوع كانت تطبيقية دون إفراد فصل نظري وهذا ما عطل عملية الفرز بين ما هو نظري وما هو تطبيقي. أي أنه كل ما واجهتني قضية تستدعي التعريف أو العودة إلى أصولها النظرية تشتت الأفكار ومن ثم يصعب القبض على زمام البحث حتى النهاية.

5- الظروف الصحية والعملية التي عانيت منها الكثير أثناء فترة البحث وصعوبة التوفيق بين التدريس وعملية البحث في حد ذاتها ولله الفضل والمنة إذ أنعم علي بالصحة والعافية

وبإكمال البحث على أتم وجه فله الحمد والشكر ملئ السماوات وملئ الأرض وملئ ما بينهما.

إنَّ الهدف الأول والأخير من هذه الدراسة هو تحقيق منفعة علمية هادفة سواءً للطلبة المقبلين على التخرج أو الأساتذة الباحثين وفتح آفاق البحث والنقاش في مجال السرديات الحديثة خاصةً إذا ما تعلق الأمر بالجانب الجمالي الفني الذي حققته الرواية الجزائرية من مرحلة التأسيس وصولاً إلى التجريب.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير والعرفان إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد الرحمان بن يطو لما منحه لي من وقت، وحسن رعاية، وتوجيه مستمر منذ أن كان البحث رؤية وفكرة إلى أن صار خطة فمشروعا فبحثا فأطروحة حيث أضاء لي الطريق بتوجيهاته السديدة ونصائحه القيمة وهو ما ساهم في نجاح هذا العمل وانتهائه على صورته الحالية.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لي مساعدة ولو بكلمة طيبة أو دعاء.

الفصل الأول

البناء الفني في الرواية الجزائرية
التأسيس ـ التأصيل ـ التجريب

تمهيد.

أولا ـ مفهوم البناء الفني.

ثانيا ـ البناء الفني في الرواية الجزائرية: التأسيس ـ التأصيل ـ التجريب.

ثالثا ـ في مفهوم التجريب الروائي.

تمهيد:

يعد سؤال الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة من الأسئلة المهمة والفرضيات التي يدور حولها كثير من الجدل، بل عدت من أهم الإشكاليات الملتبسة والمربكة التي تواجه صورة السرد الروائي في منجزه الراهن، فلم تكن الرواية الجزائرية رغم نشأتها الحديثة بمعزل عن تحولات المجتمع الجزائري حيث سعت إلى رصد مظاهره وطرح قضاياه التي لا تنفصل في عمومها عن قضايا المجتمع العربي وفي هذا يقول "سعيد يقطين" "كل القضايا التي يتخبط فيها المجتمع العربي الحديث تجد حضورا في الرواية العربية بصورة أو بأخرى فإذا هي إياها، وإذا هذا الكعك من ذلك العجين"[1].

ومن هنا كان ارتباط الرواية الجزائرية ارتباطا وثيقا بالواقع وبظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بحيث انصهرت العديد من الرؤى البادئة مع ارهاصات البواكير وخرجت من خلال هذا التفاعل بزخم سردي جعل المنجز الروائي الجزائري يتأثر بما يحدث في أرض الواقع على المستوى العام والخاص فعبرت عن أحاسيس الإنسان وانفعالاته وانشغالاته اليومية والمصيرية، وهنا وجب التنويه الى أن تطور النوع الأدبي الروائي في السرد الجزائري كان مع كتاب الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية ومحاولاتهم الرائدة أمثال "مولود فرعون" (1913، 1962) بروايته "ابن الفقير" التي جسد فيها معاناة الطبقة الفقيرة في المجتمع الجزائري ثم روايته "الأرض والدم" (1953) والدروب الصعبة (1957).

وتزامنا مع هذا الإنتاج يظهر "محمد ديب" (1920- 2003) بثلاثيته الشهيرة (البيت الكبير، الحريق، النول) (1975) التي تزامنت مع ظهور ثلاثية " نجيب محفوظ" في مصر. وفي نفس المرحلة ظهرت رائعة "كاتب ياسين" (1929- 1989) "رواية نجمة" والتي عدها النقاد والدارسون نظيرة الكاتب الأمريكي "وليام فولكنر" (الصخب والعنف) من حيث

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص11.

استخدام الرموز وطريقة توظيف الزمن ناهيك عن ظاهرة تعدد الأصوات وفي عام (1953) يظهر مولود معمري (1917، 1989) برواية "الربوة المنسية" والتي خصها "طه حسين" بدراسة في كتابه "نقد وإصلاح" تلتها رواية "إغفاء العادل" (1957)، ينضم الى هؤلاء الكاتب "مالك حداد" (1937، 1978) واحد من عمالقة الإتجاه الفرانكفوني في الجزائر بروايته" الإنطباع الأخير" (1957)، ثم "سأهبك غزالة" (1959) و"التلميذ والدرس" (1960) ووسط هذا الزخم السردي الذكوري نعثر على صوت نسائي واحد هو صوت "آسيا جبار" بأعمالها الرائدة "العطش" (1957) و"المتسرعون" (1957) و"أطفال العالم الجديد (1962) ثم "القبرات الساذجة " (1967).

إذن مجمل القول أن أعمال هؤلاء شكلت المحاولات الجنينية لحداثة الرواية في الجزائر، ذلك أن معظمهم لم يكن كاتبا وفقط بل أكثرهم شارك في ثورة التحرير الجزائرية فكرا وقلما، قلبا وقالبا حتى عدت أعمالهم ضمن أدب المقاومة والنضال.

من هنا بدأ الجيل المؤسس للكتابة باللغة العربية محاولاته الجادة والفعلية لفرض حداثة سردية في الرواية الجزائرية فكان التأسيس على يد مجموعة من الروائيين منهم (عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، مرزاق بقطاش، وواسيني الأعرج) وهذا ما سيتم التفصيل فيه في مباحث مستقلة.

أولا- مفهوم البناء الفني:

1- في مفهوم البناء:

1-1 لغة: هو التشييد والتركيب والنسج فقد جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور: "البني نقيض الهدم، ومنه بنى البناء بنيا وبناء وتبنى قصور وبنيانا وبنية وبناية وابتناه، البناء المبني والجمع أبنية"[1].

من هنا كان تعريف البناء يقوم على المقابلة والمماثلة بينه وبين نقيضه (الهدم).

وفي (المحيط في اللغة) لـ "إسماعيل بن عباد": "أبنيت فلانا بيتا أي جعلته له بناء واستنبت الدار تهدمت فأحوجت إلى بناءها"[2] فمادة [بنى] تحمل نقيضها في جوهرها "فالبناء يتضمن قصده فعل البناء (جعلته له بناء) كما أن له أسسا وقواعد يقوم عليها وتستدعي استقامة البناء واكتماله أن تنهض عناصره على أسس وقواعد يحكمها قانون العلاقات والنظام والتناسق"[3]، وجاء ذكر كلمة بناء في سورة البقرة في قوله تعالى: "**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاء بِنَاء**"[4]، ابتنى السماء على الأرض كهيئة القبة وهي سقف على الأرض[5] وقال تعالى أيضا: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾[6] فرفعها فوقكم بغير عمد ترونها[7].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد1 مادة [بنى]، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ت)، ص365.

[2]- إسماعيل عباد، المحيط في اللغة، تحقيق محمد حسين آل ياسين، الجزء 10، بيروت، دار عالم الكتب، ط1، 1994، ص404، 405.

[3]- نزيهة خليفي، البناء الفني ودلالاته، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص21.

[4]- سورة البقرة، الآية 22.

[5]- ينظر: مختصر تفسير الإمام الطبراني، لأبي يحي محمد بن صمادح التجيبي، دار الفجر الإسلامي، بيروت، ط2، ص4.

[6]- سورة غافر، الآية: 64.

[7]- ينظر: مختصر تفسير الإمام الطبراني، لأبي يحي محمد بن صمادح التجيبي، ص474.

2-2 اصطلاحا: البناء هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام[1].

وترى "نزيهة خليفي": أن البناء يحيل على تشكل العالم الروائي وانصهاره في وحدة كلية مكونة لنسيجه، وهي وحدة دالة تجمع بين القول ومقول القول في ضرب من الاندماج الكلي بين الشكل والمضمون والمبنى والمعنى والتركيب والدلالة[2].

أي أن البناء لا يقتصر مفهومه على الشكل الذي تصب فيه الدلالة بقدر ماهو شبكة من العلاقات يحكمها نظام يحاول أن يوفق بين الداخل والخارج وبين البنيات الزمانية والمكانية زد على ذلك التأليف بين البنيات نحوية، صرفية، دلالية.

وقد اختلف النقاد في استعمال المصطلح فمنهم من استعمل مصطلح "بناء" ومنهم من استعمل مصطلح "بنية" فنجد مثلا الناقد السوري" سمرروحي الفيصل" صاحب كتاب "الرواية العربية البناء والرؤية" يعتمد مصطلح "بناء" وعلته في ذلك أن هيكل النص الأدبي يبنى من عناصر فنية، تتصل فيما بينها على نحو خاص لتكون نسقا أو نظاما وليست البنية شيئا غير هذا النسق أو النظام[3]، وهناك من النقاد من فضل استعمال مصطلح "بنية" مثل: حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" وحميد لحميداني "بنية النص السردي" ومحمد معتصم في كتابه "بنية السرد العربي" وإبراهيم خليل في كتابه "بنية النص الروائي" ومرد ذلك إلى أن "البنية" في النقد الأدبي هيئة ترابط عناصر الخطاب فيما بينها وصورة تشكيلها لمجموع النص وأن عوامل نشأة البنية ذاتها وخاصياتها ثلاثة أولها الكلية (معبر عنها بالمجموع المستقل) وثانيها الاستقلالية (معبر عنها بالنظام الداخلي) وثالثها التحول (معبر عنه باندراج العناصر المرتبة ضمن المجموع وبقابليتها للتكون)، فإذا نحن فحصنا هذه العوامل والخصائص علمنا أهمية شرط التماسك

---

[1]- ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة، مصر، ط3، 2003، ص104.

[2]- ينظر: نزيهة خليفي، البناء الفني ودلالاته، ص21.

[3]- ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2، 1997، ص10.

والتحالف العضوي بين العناصر الصغرى ناحية، وشرط تفاعل تلك العناصر الصغرى كلها فيما بينها وعملها في تكوين كلية الخطاب وهذا يقود إلى كلية النص من ناحية أخرى[1].

وقبل الحديث عن مفهوم البناء الفني نود الإشارة أولا إلى الفرق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي وذلك استنادا إلى ما قام به الشكلانيون الروس وعلى رأسهم "توماشفسكي"[*] في نظرية الأغراض حيث قسم الدراسة الشكلية للنص السردي وفق محورين (المتن الحكائي، المبنى الحكائي).

أ- **المتن الحكائي: (Fable):** "هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية، فالمتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع"[2]، فهو "مجموعة من الحوافز المتتابعة تتابعا زمنيا وحسب النتيجة والسبب"[3]، أي أنه مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل.

ب- المبنى الحكائي (Le Sujet): "فهو خاص بنظام ظهور الأحداث في الحكي، فالمبنى الحكائي هو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع، فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد وهذا ما يسمى بـ "المبنى الحكائي" وفي أغلب الأحيان "الحبكة الروائية""[4]. حيث يقوم المبنى الحكائي على نفس حوافز "المتن" ولكنها تأتي مرتبة ترتيبا يقتضيه التتابع الذي تلتزمه في العمل ويراعى ما يتبعها من معلومات تعينها للقارئ وإذا كان

---

[1]- ينظر: نزيهة خليفي: البناء الفني في الرواية العربية الحديثة، ص23، 24.

[*]- توماشفسكي: (1890-1957) وأحد من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي من جهة وبالأسلوبية والعروض وعلم السرد من جهة أخرى.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1991، ص21.

[3]- محمد الباردي، نظرية الرواية، ضحى للنشر والتوزيع، تونس، 2013، ص65.

[4]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص21.

المتن الحكائي هو ما حدث فعلا فإن المبنى الحكائي هو الطريقة التي تعرض بها الأحداث، والطريقة التي يتعرف القارئ عليها[1].

وتعتبر الرواية من أهم الفنون السردية كالخرافة والملحمة والمسرحية والقصة القصيرة وغيرها لكنها تحتل الصدارة من حيث إقبال الدارسين عليها، فلعل سبب ذلك هو بناء هيكلها الجمالي والفني، ونصوصها التي تتميز بها في انفتاحها على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضر، هذه الأخيرة وتتفاعل معها ولتشكل في النهاية حواراتها الكبرى " فالرواية هي الجنس الأدبي الوحيد من بين كافة الأجناس الأدبية الأكثر جدة وتجددا في الوقت ذاته"[2].

إلا أنها بالرغم من قربها واهتمام المفكرين والأدباء بها لم تحظ، بتعريف محدد لها، بل تعددت التعريفات وتباينت، نتيجة لاختلاف الدارسين والنقاد في الزاوية التي ينظرون اليها عند تعريفها ومن بين هؤلاء "محمد غنيمي هلال" يقول: "القصة كالحياة معقدة، متعددة الجوانب ممتدة حسية المعالم، وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض المناظر، وتحليل شخصيات، ترمي إلى هدف واحد يتصل بمجال الإنسان في موقف خاص، وما يحيط به من بؤس، وبما منح من إرادة ويكشف هذا كله، عن فكرة كبيرة، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى"[3] وكلمة معقدة ترمي إلى الشكل الفني المتعارف عليه في الرواية، إذ هي لا تبدو رواية فنية متكاملة الجوانب إذا فقدت أحد عناصرها الفنية المعروفة، والناقد يشير إلى الصعوبات التي تواجه الروائي مثل: عرض مناظر وتحليل شخصيات والى مسألة التصوير الفني الذي يبرز أكثر جمالية في توظيف الأسلوب ولفت انتباه القارئ.

---

[1]– ينظر: محمد الباردي، نظرية الرواية، ص65.

[2]–عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي "مقاربة نظرية" مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999، ص09.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، للطباعة والنشر، (د ت) ص14.

وبناء على هذا جاز لنا القول أنها سرد مجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، ولا يمكن الولوج إلى عالمها إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد وهذه الرموز ليست مفككة أومبعثرة بل يحكمها نظام معين[1].

وفي ذات الصدد يقول "عبد الله إبراهيم" في كتابه "المتخيل السردي": "إن المادة الحكائية ما هي إلا متن مصاغ صوغا سرديا وهذا المتن إنما هو خلاصة لما هي عليه العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمكانية بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها"[2].

"ومن هذا الطرح جاز لنا البحث أو الكشف عن التقنيات المستعملة في بناء أي نص وبالتالي الوصول إلى جوهر العمل الذي هو كل متكامل وعليه سيتم الكشف عن الأنساق السردية والميكانيزمات التي يمر من خلالها المعنى في الرواية"[3].

والمقصود هنا تلك الخصائص والقيم التي لا تتحدد إلا بالوقوف على طبيعة المكونات الجمالية والمعرفية التي يتضمنها النص.

– لقد اخترنا استخدام مصطلح البناء الفني دون آخر وذلك لما تحيل عليه هذه العبارة من كشف عن أسرار النسيج المكون لوحدة النص الأدبي الذي يفرز شعرية الأعمال الروائية المدروسة ويبني عالمها الخاص بها كما أن البناء يتكون من بنيات متكاملة ومنسجمة فمن خلال البناء الفني يتم النظر إلى النص ككلية أو بنية دلالية ساهمت كل وحداته وعناصره

---

[1]– ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص155

[2]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص105.

[3]– حسين خمري، فضاء المتخيل، ص189.

ومكوناته في بنائه ومن خلال عملية التلقي تتم إعادة بنائه وفق هذا الكل ومعنى ذلك أن كل بنيات النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء وإقامته بهذا الشكل أو ذاك[1].

ولدراسة البناء الفني لأية رواية وجب الإلمام بجميع العناصر المكونة لها من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة ومراعاة تحليلها لإدراك الأبعاد المعرفية التي يبلغها لنا راو أو الشخصية[2].

وللإشارة فإن هذه العناصر تصنف ضمن حقلين كبيرين هما: العناصر الفنية والتي تعتبر المقومات الأساسية للرواية وهي: الحدث، الشخصية والزمان والمكان ويتمثل الحقل الثاني: في الطريقة التي يتم بها نسج تلك العناصر وما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء تلك العناصر والعلاقات المتداخلة فيما بينها[3].

من خلال هذا التمهيد قصدت الوقوف على أهم التقنيات السردية البنائية ومنها البحث في الكيفية التي يختارها روائي معين في إعادة عرض الأحداث، أو نفيها، وبأسلوب فني كيف يلجأ الروائي إلى توظيف الأمكنة المتخلية، وبناء الشخصيات وعلى أي أساس تقوم العلاقات بينها، وتنويع المستويات اللغوية من تهجين وأسلبة، زد على ذلك تداخل الأجناس الأدبية والمزاوجة بين الفنون كذلك ما نسميه بالتناص وهو تفاعل النصوص أو استحضار نصوص غائبة[4] وكل هذه العناصر هي التي ستشكل محور دراسة بنية السرد في الرواية الجزائرية الحديثة.

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص91.

[2]– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص23.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص115.

[4]– ينظر: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف ثلاثية الأرض السواد، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف الدكتور: حسين خمري، مخطوط، جامعة منتوري قسنطينة، 2008، ص45.

ولدراسة أي نص سردي كالرواية مثلا دراسة فنية وجب التعرف على طرق اشتغالها ضمن عالم تخيلي من خلال التعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة في إنتاج نص والعناصر التي بحركتها ينبني، وليس بغرض وضع القواعد والقوانين لأن الكتابة نفسها تسعى إلى كسر القواعد الجاهزة وإن كانت مسألة غياب القواعد هذه تشكل عائقا في وجه دارسي الأعمال الروائية فإنها تعد بالمقابل عامل إغراء وتشجيع بالنسبة للكتاب والمبدعين[1].

ولبناء نص سردي ما –بناء فنيا– يقوم على أساس وجود أداة توسطية تجعل من المادة القصصية لا تدل من خلال مضمونها فحسب بل من خلال التشكيل الذي تخضع له وعندها فقط يمكن الحديث عن شكل فني[2].

ولعل سبب اختياري لموضوع البناء الفني لاتفاق النقاد ومنظري الرواية على أهميته ذلك أن أي نص سردي هو نتيجة تداخل وانصهار مجموعة من العناصر الفنية المختلفة من أحداث، وشخصيات ومكان وزمان ولعل ما يساهم في نجاح وتميز نص دون آخر هو مدى ما يلتحم ويتآلف فيه من بنى تمتزج فيما بينها لتشكل وحدة النص الروائي. حيث يصبح لكل مكون أو عنصر من عناصر البناء الفني للرواية دور في بناء هذا الصرح.

وعليه كانت كل الدراسات في هذا المجال منصبة في مجملها على التعمق في فهم مكونات العمل الروائي باعتبار الحكاية فيه، ومن ثم نهض الاهتمام بدراسة مكونات الخطاب الروائي وتقنيات السرد وآليات اشتغاله مثل: الاهتمام بمفهوم الزمن وعلاقته بالمكان وأثر ذلك في تشكيل النمط السردي، والوقوف عند مفهوم الرؤية وعلاقتها

---

[1]– ينظر: عبد العالي الطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999، ص10.

[2]– ينظر: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، ص45.

بوضعيات الراوي والتمييز، بين الروائي والراوي، وغيرها من قضايا الخطاب السردي الروائي[1].

وهنا وجب الوقوف عند أهم المقولات النظرية التي حددت مفهوم الرواية إن جاز التعبير أو وضعت لها معايير خاصة غير أنه كما سبق ذكره لا يوجد تعريف محدد أو قار وثابت نستطيع اتخاذه كمقياس أو سبيل لتعيين مكونات خطاب أي رواية نحن بصدد دراستها أو الاشتغال عليها.

لذا كان لابد لنا قبل ولوج عالم الرواية الجزائرية أو العربية من تحديد بعض الخصائص التي تتميز بها الرواية مقابل الأجناس الأدبية الأخرى كالملحمة والتراجيديا والكوميديا، بما أن الرواية نوع أدبي حديث النشأة بالمقارنة مع الأجناس التي ذكرناها.

– "فجوليا كريستيفا "Julia Kristeva"[*] تعدها في مصاف حكي ما بعد الملحمي الذي أخذ شكله في أوربا في نهاية العصر الوسيط"[2]، غير أنها تعترض على القائلين بسيولة الرواية Sa Fluidité وطابعها المتغير غير الثابت وعديم الشكل وترى بأن لها شكلها وقانونها وأسلوبها الخاص، كما أن لها قواعدها المنظمة[3].

– في حين نجد "ميخائيل باختين": Mickail Backtine[**] يرى "بأن الرواية تقبل احتواء كل الأجناس الأدبية: القصص القصيرة، الأشعار، والمقاطع المسرحية حتى من حيث

---

[1]– ينظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص23.

[*]– جوليا كريستيفا، مواليد 24 يونيو 1941 أديبة وعالمة لسانيات محللة نفسية وفيلسوفة من أصل بلغاري، أهم مؤلفاتها علم النص.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص12.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[**]– ميخائيل باختين (1895-1975م) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي سوفييتي ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918، وعمل في سلك التعليم وأسس "حلقة باختين" النقدية عام 1921.

المبدأ فهي تقبل احتواء كل نوع، فهي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها"[1].

إن ما يميز الرواية هو تكونها أساسا من النثر إلا أن هذا النثر يمتلك تنوعا واتساعا لم تعرفهما الأنواع الأدبية الأخرى التي سادت لدى القدماء ففي الرواية نعثر على أجزاء تاريخية بلاغية وأخرى حوارية والتي يكون لها دور هام في بنائها، وهو الذي يحدد بنيتها الكلية وكذلك صنفها، من بينها: الاعترافات، واليوميات، وقصص الرحلات والسير والرسائل، فهذه الأنواع لا تشارك فقط في بناء الرواية، وإنما تعطي الرواية شكلها العام وتحدد صنفها أيضا: كرواية الاعترافات ورواية السيرة، وغيرها..." [2].

– وترى" يمنى العيد" أن من خلال ما قدمه "باختين" من فروقات تميز الرواية عن غيرها من الأنواع أي الرواية ليست مجرد قصة ذات حبكة بسيطة التركيب كما أنها ليست سردا لأحداث واقعية متعاقبة مثلما تقدمه لنا كتب التاريخ أو السير، وإنما هي صياغة بنائية متميزة من خلالها تنشأ القصة مختلفة ومفارقة لمرجعها (هذا إن وجد لها مرجع واقعي) فتصبح كأن لا وجود لها خارج روايتها، ومعنى هذا أن ما يحدد الرواية إنما روائيتها أي تميزها كشكل روائي فني[3].

بمعنى أن للرواية شروط ومقاييس تجعلها تختلف عن باقي الأجناس الأخرى هذه الشروط هي ما يمكن أن يطلق عليه الطريقة التي تعرض بها عناصر كل رواية حيث تخضع لخصوصية كل كاتب وبالتالي نجد رواية متميزة شكلا وأخرى غير متميزة.

وقد حدد "باختين" ثلاث خصائص تميز الرواية عن الأنواع الأخرى: الأولى تتمثل في التعددية اللغوية الماثلة في خطابها والثانية تتمثل في طابع التحولات الجذرية للبنية

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص09

[2]– ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص9، 10.

[3]– ينظر: يمنى العيد، عن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) دار الآداب بيروت، ط1، 1998 ص56.

الزمنية، أي علاقتها بالعرض الأدبي أما الثالثة فهي تميز البنية الجديدة للعرض الأدبي في شدة ارتباطه بالحاضر (الآتي) في استمراريته[1].

إن الشكل الفني للرواية الذي يدرسه "باختين" هو شكل المضمون من خلال الموضوع الجمالي الخاص ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسة تقنية الشكل.

لقد كان بحث "باختين" منصبا على المستوى الاستطيقي البحت أي من ناحية الشكل الجمالي وكان المنطلق الذي انطلق منه هو كيف للشكل المتحقق كليا في مادة تأليف ما، أن يصبح شكلا للمضمون أو بعبارة أخرى كيف يصبح الشكل شكلا معماريا يوحد وينظم القيم الإفهامية والأخلاقية في النص[2].

وانطلاقا من الخصائص التي تميز الرواية والتي بينها "باختين" كما أشرنا إليها فإن الرواية تبقى هي الجنس الأدبي الفريد من نوعه الذي يصعب تعريفه وقد استطاع "بيرسي لوبوك"[*] أن يعطينا نتيجة مفادها أنه بالرغم من الاعتراف المبدئي والجماعي بوجود شكل معين للرواية... فإن أحدا لم يستطع قط أن يحصل على معرفة دقيقة بعناصره ومكوناته.[3]

إن طريقة فهم" بيرسي" للشكل الروائي تختلف عن طريقة فهم أي ناقد آخر ممن سبقوه وذلك أنه يسلم بتعدد المكونات والأساليب سمة أساسية من سمات هذا الشكل الفني البالغ التعقيد... خاصة إذا ما سلمنا بأن الشكل الروائي هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختبار وإجراء التعديلات المختلفة حتى تصبح تركيبا فنيا[4].

---

[1]– ينظر: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي، ص27.

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص10.

[*]– بيرسي لوبوك: (1879–1956) انجليزي الأصل أديب وناقد من مؤلفاته، كتاب صنعة الرواية في نقد الرواية

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص16.

[4]– المرجع نفسه، ص17.

وقد اختلف الكثير من الناقدين والباحثين في طريقة اشتغال الروائيين على المادة الحكائية في الخطاب الروائي فمنهم من تبنى المفهوم الشكلاني للخطاب والذي يرى أصحابه بأن "الخطاب" "ليس سوى الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية فقد تكون الحكاية واحدة لكن ما يتغير هو "الخطاب" في كتابتها ونظمها"[1].

وفي هذا الصدد يضيف "تودوروف" Tezvetan Todorov "أنه ليست الأحداث المحكية هي ما يهم الباحث أو محلل الخطاب الروائي وإنما تلك الطريقة التي بواسطتها يتسنى لنا التعرف على الأحداث وليست تلك الطريقة سوى الخطاب"[2].

"وضمن هذه المحاولات طلعت علينا نظرية الرواية بعدد من الخطط والمداخل التي ترى أنها أكثر ملائمة لتحليل النص الروائي باعتباره نمطا خاصا من الخطاب الأدبي... وعليه فالرواية عندما تعرض علينا أنماطا من التقديم أو البناء والصياغة يمكن أن نعثر عليها بأشكال تكاد تكون مشابهة في روايات سبقت وأخرى معاصرة لكنها مع هذا فهي لا تستطيع تحسين إمكانات شكلية أخرى..."[3].

إذن من كل ما سبق نستنتج أن مسالة البحث في البناء الفني للرواية ليست بالأمر الهين ولا بالسهل وخصوصا إذا ما تعلق الأمر بعناصر الشكل الروائي والتي ذكرناها من حدث، شخصية، زمن، ومكان، وقضية أخرى ينبغي التنويه إليها هنا هي قضية الانسجام والتكامل بين عناصر هذا البناء ذلك أنه كل عنصر يكمل الأخر فلا ينبغي دراسة الحدث بمعزل عن الشخصية ولا الشخصية بمعزل عن الزمان والمكان وعليه ستكون الدراسة شاملة ومستوفاة بحيث يجب أن يغلب عليها الإلمام والإحاطة بكل ما له علاقة وطيدة بالسرد الروائي ككل.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص29.

[3]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص18، 19.

ثانيا- البناء الفني في الرواية الجزائرية: التأسيس- التأصيل- التجريب:

1- التأسيس:

كما هو معلوم أن البداية الفعلية والحقة للرواية الجزائرية كانت مع "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"[*] عام 1971 ذلك "أنها شهدت قفزة حقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر"[1]، "فلم تكن قصة "غادة أم القرى" ولا "الطالب المنكوب" لـ "عبد المجيد الشافعي" من الروايات الناجحة من الناحية الفنية"[2] فإذا كنا نقر بهذه الحقيقة فأين نصنف "ريح الجنوب" من بين الروايات الجزائرية الحديثة؟ المؤسسة للحداثة والتجريب في الجزائر؟ فبالرغم من التوجه الواقعي لصاحبها وهيمنة ثقافته التقليدية إلا أنها تعكس نزعة تجريبية باحثة عن أشكال تعبيرية جديدة في الممارسة الروائية حيث عبر عنها "بن هدوقة" ذاته بقوله: "ككاتب أحاول أن أوظف كل ما أعرف: السينما، التمثيل، الإذاعة، الأدب في الرواية، ويكون هذا التوظيف حاملا لعدة مضامين ومستويات"[3].

إذن من خلال هذا التصريح نستطيع القول أن "ابن هدوقة" حاول أن يخلص الرواية الجزائرية من بناءها التقليدي الساذج إلى عالم أخر لا يخضع في بنيته إلى نظام مسبق ولا إلى منطق كما كانت تحتكم إليه الروايات التقليدية السابقة دون اللجوء إلى أسلوب التغريب والانتماء وهو المحافظة على الأصل دون إهمال الفرع وهذا ما يحيل إلى أن"ابن هدوقة" اعتمد أسلوب التجريب الذي يقترن بالتأصيل حيث يقول: "ينبغي أن نحافظ على الأصالة ونحترمها وهي مميز مهم لإبداعاتنا في التقنيات المستعملة"[4].

---

[*]- عبد الحميد بن هدوقة: (1925، 1996) من مواليد المنصورة بولاية برج بوعريريج درس بمعهد الكتاني بقسنطينة وبالزيتونة في تونس، من أهم أعماله: ريح الجنوب 1971، نهاية الأمس 1975، بان الصبح 1981، الجازية والدراويش 1983

[1]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000 ص39.

[2]- محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د ط)، 1983 ص179.

[3]- ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1 2005، ص21.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فإن "ابن هدوقة" كان واسطة بين اللحظة التقليدية واللحظة الحداثية هذا ما يقودنا إلى القول أنه بالرغم من استمرارية اللحظة التقليدية إلا أن اللحظة الحداثية قامت وتأزمت بالتجريب[1].

فكما يقول ميشال بوتور: "إن توافق الأشكال المتنوعة للقصة حقائق متنوعة ذلك أن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة، التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد"[2].

غير أن الرواية بغض النظر عن الموضوع الذي طرحته المرأة والأرض إلا أنها وظفت التجريب لكن بصفة محتشمة غير جريئة ومن ذلك الاشتغال المكثف للحوار سواء بين الرجل والمرأة أو المجتمع، واستثمار عناصر المخيال الإسلامي: النار، الجنة، النشر البرزخ، القبر، اعتماد الكاتب تقنية التذكر من خلال العودة إلى تاريخ الثورة الجزائرية زمن التحرير بالإضافة إلى استعانته بالتناص وذلك من خلال استثماره لقصيدة البردة للبوصيري... [3].

"ومع هذا إلا أن الرواية السبعينية اقتبست الشكل الكلاسيكي القديم المقنن بهرم البداية والذروة والنهاية هذا ما يخص بنية الحدث ذات الشكل الثلاثي ما قبل الحدث– ما بعد الحدث"[4].

لقد استطاع "ابن هدوقة" في هذه الرواية بقدرة فنية أن يتحكم ويحسن استغلال أدواته الفنية التي تسهم في تأكيد الصلة الدياليكتيكية القائمة بين الشكل والمضمون، وتعمل على تأصيل تجربة الكاتب الإبداعية بارتباطه بواقعه حتى على الصعيد الجمالي[5].

---

[1]– نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2003، ص52.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1982 ص07.

[3]_ ينظر، بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص22.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، ط1، 1986 ص400.

كذلك من مظاهر التجريب في هذه الرواية هو ترك النهاية مفتوحة لإشراك القارئ في إنتاج نهايتها، أما روايته الثانية "نهاية الأمس" والتي كتبها سنة 1975 هي الأخرى تراوحت بين التقليد والحداثة وذلك لما وظفه من سارد عليم، بالإضافة إلى استثماره للعديد من التقنيات السردية، كسابقتها "ريح الجنوب" الحوار، التذكر، تداخل الخطابات الشعري الديني...

فبالرغم من أن موضوعها هو الصراع بين نزعتين تمثل الأولى الإقطاع وحب الاستغلال وتمثل الأخرى نزعة التقدميين من أمثال "بشير" بطل الرواية والعمل من أجل الصالح العام ومهما يكن فإن الرواية اختارت لنفسها منهجا واقعيا نقديا كسابقتها "ريح الجنوب" لكن سرعان ما تنحرف عن هذا المسار لتصبح العملية النقدية اجتماعية بعفوية وهذا ما جسدته الأوضاع الاجتماعية التي عانت منها الجزائر بعد الاستقلال من فقر، جهل، بؤس، إلا أنه وبالرغم من أن خطى "بن هدوقة" في عمله هذا كانت خطى متثاقلة نوعا ما وهي تنحو منحى الحداثة والتجريب فـ "واسيني الأعرج" يعتبر توظيف الكاتب للتذكار أو العودة إلى الماضي لا تشكل أدوات فنية تضيف شيئا إلى أطروحات الرواية، بقدر ما تشكل الوجه العاجز عند الكاتب الذي يهرب من واقع التحولات إلى واقع الثورة الوطنية بدون مبررات[1].

فاعتماد "ابن هدوقة" هذا الأسلوب لم يزد الرواية إلا انقطاعا حيث أسهم هذا الانقطاع في التمزق الفظيع في فكر البشير[2]، واستهلك أكثر من نصف الرواية مما ترتب عليه بعض التذبذب على مستوى البطل "البشير"، كذلك إن توظيف "بن هدوقة" للأبيات الشعرية- كما سلف ذكره- ليس من قبيل البعد الجمالي أو الفني بقدر ما هو التخفي والبحث عن البديل الفني لأنه بصدد الغوص والبحث داخل نفسيات أبطاله مما يوقعه مرة

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائري، ص257.

[2]- ينظر: حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، (أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2015، ص181.

أخرى في الانسجام بين الحديث والحالة النفسية إذ أن الوقت غير مناسب لقول الشعر "حالة البطل المتورط "فهناك حالة إقحامية لأداة جمالية أثقلت أكثر مما صعدت بعد الرواية الدرامي"[1].

من هنا نستطيع القول أنه بالرغم من انتماء الرواية إلى الاتجاه الرومانسي إلا أن البعد الجمالي ظل محدودا في كثير من المواقف ناهيك عن محاولة "ابن هدوقة" الاستفادة من منجزات الرواية الحديثة كتيار الوعي المونولوج، والديالوج، وتقنية الفلاش باك إلا أنه أثقل كاهل الرواية بالحشو بالمفردات والمباشرة التي لا مبرر لها كان هذا العمل الثاني الذي يمكن أن نطلق عليه ثاني عمل تأسيسي للتجريب في الجزائر.

وبغض النظر عن التقسيمات والتصنيفات التي أوردها كل من "واسيني الأعرج" في كتابه اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، حيث قسم الرواية الجزائرية إلى اتجاهات هي كالأتي:

1- الاتجاه الإصلاحي.

2- الاتجاه الرومانسي.

3- الاتجاه الواقعي النقدي.

4- الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

أو تلك التي أدرجها الناقد والباحث "محمد مصايف" في كتابه "الرواية العربية الجزائرية الحديثة" بين الواقعية والالتزام وهي كالأتي:

1- الرواية الإيديولوجية.

2- الرواية الهادفة.

3- الرواية الواقعية.

4- رواية التأملات الفلسفية.

5- رواية الشخصية.

---

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية في الجزائر، ص259.

وضمن هذه التصنيفات ينبغي الإشارة إلى أن كل هذه الروايات أو الأعمال التي تم رصدها هي أعمال تأسيسية للرواية العربية في الجزائر إلا أنه يمكن للدارس أو الباحث أن يعثر على أعمال قد تكون في مصاف الجانب التأسيسي كما أنه يمكن اعتبارها تأصيلا للرواية الجزائرية فعلى سبيل المثال روايتا "اللاز" و"الزلزال" للطاهر وطار تعدان عملان تأسيسيان بالنظر إلى تاريخ صدورهما وهو "السبعينيات" إلا أننا بعد الدراسة والبحث وجدنا أن كل من النقاد والباحثين يعدهما من المحاولات الرائدة التي سعت إلى تحقيق التأصيل الروائي في الجزائر.

"فقد شهدت فترة "السبعينيات" وحدها ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من انجازات سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، أو ثقافية فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله"[1]، ولقد تم رصد عناوين الروايات التي كتبت في هذه الفترة إلا أن المقام لا يسعنا لدراستها وتحليلها واستخلاص القيم الفنية والجمالية التي حاولت أن تطور الرواية الجزائرية من خلال تطور رؤى وأفكار ومبادئ كتابها ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- "نار ونور" و"دموع الخنازير" للدكتور "عبد الملك مرتاض".
- "اللاز والزلزال" و"عرس بغل"و" العشق والموت في الزمن الحراشي" لـ "للطاهر وطار".
- "قبل الزلزال" لـ "علاوة بوجادي".
- "طيور في الظهيرة" "مزراق بقطاش".
- "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس"، "بان الصبح"، لـ "عبد الحميد بن هدوقة".
- "مالا تذروه الرياح" "الطموح" "محمد عرعار العالي".
- "الشمس تشرق على الجميع"، "الأجساد المحمومة"، "إسماعيل غموقات".

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص110، 111.

2- التأصيل:

يتفق معظم النقاد والدارسين في مجال الرواية الجزائرية "أن رواية "اللاز" لـ" طاهر وطار" تعتبر رواية رائدة خطت أولى خطوات التأصيل"[1] الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري.

وما أطلق عليه اسم تجريب التأصيل الروائي ذلك أنه بعمله هذا سعى إلى تحقيق وبلوغ أفق حداثي في الكتابة الروائية الجزائرية لأنه وكما يقول الناقد المغربي "سعيد يقطين" عن الحداثة والسردية: "الرواية فن أدبي حديث وحداثة الرواية تكمن في سرديتها وبسبب تعالق الحداثة والسردية لا يمكن الحديث عن سردية تقليدية في الرواية وسردية حديثة لأننا عندما نحتكم إلى "البعد السردي" تضيق فسحة الحداثة، لأنها مفهوم ملتبس"[2].

إذن فالحداثة السردية عند" الطاهر وطار"[*] تعني اختراق ثوابت السائد السردي والسعي باستمرار إلى خلخلة قواعده فهو يرى ويصرح في كثير من حواراته أن التجريب يرفض السكون إلى شكل فني محدد كي لا يسقط في التقليد[3]، ويرى بأنه وضع قواعد لرواية جديدة أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة دعوة رجعية تقودنا طال الزمن أو قصر إلى المحافظة وتقديس الشكل"[4]. من هذا المنطلق يحدد لنا "وطار" طريقه نحو التأصيل من جانبان هما: الأول: ضرورة الانتباه والأخذ في الحسبان النماذج التي تشكل انزياحا عن مجموع الخصائص التي تمثل النموذج التأسيسي الأول للرواية الجزائرية (1971) ويتأسس جماليا على اصطناع الشكل التقليدي للرواية العربية من حيث: الوصف، الشخصية، خطية السرد ومن ناحية ثانية: يدعو إلى سيرورة التطور في أوليات الرواية وذلك في نصوص

---

[1]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص49.

[2]- شوقي بدر يوسف عن: سعيد يقطين، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة فصلية" إيران والعرب"، العدد العاشر، 2013، ص41.

[*]- الطاهر وطار: من مواليد صدراتة شرق الجزائر عام 1936، تلقى تعليمه بمعهد ابن باديس بالجزائر ثم جامعة الزيتونة بتونس، أهم أعماله: اللاز 1974، الزلزال 1974، عرس بغل 1978، الحوات والقصر، 1980.

[3]- ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص27.

[4]- نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص55.

منتصف السبعينيات وهو ما يحدده في روايته "اللاز" من حوار وتكسر استقامة الزمن وفعل التذكر... [1].

إذن من خلال هذا التحديد الزمني للرواية، وبغض النظر عن الموضوع الذي تطرحه الرواية وهو الثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات: الشهداء والتضحية والخيانة إلا أنها ظلت حلقة وصل وواسطة بين الريادة والتأصيل للإبداع الأدبي والفني في الجزائر كما يقول "نبيل سليمان" أن" الطاهر وطار" منذ "اللاز" قد بدأ يجرب تقنيات الحداثة الروائية المختلفة"[2].

وأولى علامات الحداثة الروائية كما سجلناه من خلال الرواية هو تماهي الواقعي والمتخيل ذلك ما توحي به عبارة المؤلف في بداية الرواية: "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... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة، لألقي نظرة –بوسيلتي الخاصة– على حقبة من حقب ثورتنا"[3]، وعليه تم بالفعل تجريد الأحداث والشخصيات والتجارب من طابعها الحقيقي وأضيفت عليها صبغة التخيل وذلك من خلال الإبهام الزمكاني، إشاعة بعض خصائص التعبير الذاتي، المبالغة في التصوير أحيانا واختلاف الوقائع وتحويل الشخصيات الروائية إلى رموز ك "اللاز"، و"زيدان"[4].

والرواية تمثل عملا أدبيا أيديولوجيا بالدرجة الأولى بغض النظر عن قضية الصراعات والخلافات السياسية التي سبقت اندلاع الثورة وبقيت قائمة حتى بعد الثورة إذن فالعالم الروائي في "اللاز" يشكل مضمونه الحكائي من سير الملاحم والبطولات ذلك أن وطار شكل من "زيدان" ومأساته قضية بطولية ومأساوية في آن واحد بغض النظر عن

---

[1]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص105.

[2]– نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص56.

[3]– الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1971، ص7، 8.

[4]– ينظر، عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص110.

الأحداث التي جاءت موزعة على جل شخصيات الرواية تقريبا حيث نجد كل شخصية من شخصيات الرواية تروي فصلا أو أكثر، حدثا أو جزء من الحدث فاسحة المجال لشخصية أخرى حتى تكمل الحكاية[1]، إن تتالي الوقائع والشخصيات يخضع لنظام التعاقب والتداخل بما يعني تكسير خطية السرد، وتقديم حدثين أو أكثر في وقت واحد على أساس تقنيتي الإيقاف والاستئناف التناوبي للحدثين ذلك ما يبينه الجدول الآتي[2]:

الفصـــــول	الشخصية المحورية فيها
- 1، الخاتمة	- الربيعي البركاتي.
- 2، 9، 11، 13	- اللاز.
- 3، 4، 6	- قدور.
- 5	- حمو.
- 7، 8، 10، 14، 15، 17، 18، 19، 12، 23	- زيدان.
- 22+20+16+12	- بعطوش.

هذا ما عدد الرواة ووجهات النظر للحدث الواحد بالإضافة إلى اعتماد وطار على أسلوب السرد الدائري الذي تم عن طريق الاسترجاع مما جعل النهاية مرسومة منذ البداية: الاستشهاد والذبح أو الخيبة أو اليأس واجترار آلام الماضي، كل هذه النهايات حددت أسلوب الرواية بذات "البناء المقفل"، حيث بدأ "وطار" منذ رواية "اللاز" يجرب تقنيات الحداثة الروائية المختلفة: استثمار اللقطة الوامضة والمركزة، استثمار سجلات الكلام اليومي، وسجلات كلام متعددة ومتنوعة، جعلت من لغة الخطاب الروائي لغات تتفاعل فيها العامية والفصحى، الواقعي والحلمي، السياسي والتراثي، المحلي والعالمي[3].

ومن هنا نستطيع القول أن رواية "اللاز" استطاعت أن تحقق أصالتها وتميزها بالنظر إلى تاريخ صدورها 1974 كونها اعتمدت على غزارة الشخصيات والأحداث

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص27.

[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة الخطاب)، ص113.

[3]- ينظر، بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص28.

والمبالغة في التصوير وبخاصة المشاهد المتخيلة بالإضافة إلى نجاحها في بناء نموذج الشخصية الإشكالية بالمعنى الذي طرحه "جورج لوكاتش" (الذي تمثله شخصية اللاز) واعتماد" الطاهر وطار" على التذكر والاسترجاع جعل منها عناصر ذات أهمية بالنسبة للشخصية أو الخطاب، لذلك كانت هذه الرواية هي المرجع أو السند الذي ستبني عليه الروايات التالية شكلها وتتفاعل معه بشكل يزيد من جمالية البناء وفنية الخطاب الروائي الجزائري.

3- بحثا عن التجاوز:

سبق وأن قلنا في المبحث السابق أنه يمكن تصنيف رواية "اللاز" ضمن مرحلة التأسيس بحكم تاريخ الصدور ولكن مع الدراسة والبحث والتحليل تبين أنها المرجع الأساسي والدعامة التي يمكن اعتبارها بالنظر إلى موضوعها والى مادة التأليف وإلى أسلوب كتابتها إعلانا عن دخول الرواية الجزائرية في مرحلة جديدة هي البحث عن المغايرة، البحث عن التجاوز وصولا إلى التجريب الروائي.

إذن من بين الروايات التي جسدت الحداثة الروائية في الجزائر وسعت إلى تجاوز المألوف والبحث عن المغاير في أشكال السرد وإعلان القطيعة مع أنماط السرد التقليدي والتي جسدت التجاوز على مستوى الشكل أولا وهي نصوص الثمانينيات تحديدا وعليه سنتوقف عند "الجازية والدراويش" لـ "عبد الحميد بن هدوقة" وما تبقى من سيرة "لخضر حمروش" لـ "واسيني الأعرج"[*] و"حمائم الشفق" لـ "جيلالي خلاص"، من هنا جاز لنا تحديد أوجه التشابه والاختلاف أو نقاط الاشتراك على مستوى البناء واللغة مما ولد طريقة ومنهجا جديدا في الكتابة مثل تكسير عمودية السرد وتكسير خطية الزمن بالاعتماد على الاسترجاع والحلم من هنا كان وجه الشبه في الروايات الثلاثة كالآتي: في رواية "الجازية

[*]- واسيني الأعرج من مواليد مغنية بالجزائر 1954، تابع دراسته بالجزائر، ثم بدمشق يعمل أستاذا محاضرا بجامعة الجزائر وأستاذ كرسي بإحدى جامعات فرنسا وعدا حضوره الثقافي المتميز فمجالات الكتابة لديه متنوعة تجمع بين الأدبي والجامعي والمقال النقدي والقصة، والرواية...

والدراويش" يبلغ التجاوز مداه من النضج فهي تشكل تحولا نوعيا في مسيرة الكاتب وإبداعه الروائي وعلامة مميزة فيه لما توفرت عليه من علامات دالة على ما توصل الكاتب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي بشروط الرواية وأدواتها الجمالية...[1]

فهناك مستويين يحيلان على رواية "اللاز" كمرجع بالنسبة للروايات المعتمدة في هذا العنصر[2]:

أ- المستوى الأول: مستوى الإحالة المباشرة على رواية "اللاز" من حيث ارتكازها على:

- تعيين المناضل الشيوعي حيث جاء على لسان الطيب في رواية "الجازية والدراويش": "لكن عندما جاء الأحمر الطالب المتطوع صاحب الحلم الأحمر لم يتحدث أمامها (الجازية) عن حبه، تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شموس تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل..." [3].

فالقضية ذاتها تحدث عنها "واسيني الاعرج" في روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" نوع من الإسقاط حيث طرح قضية التاريخ النضالي للحزب الشيوعي الجزائري إبان حرب التحرير من منظور نقدي يعارض التاريخ الرسمي الذي دونته السلطة عن هذا الحزب وهي القضية ذاتها التي طرحها" الطاهر وطار" في "اللاز" وطرحها "رشيد بوجدرة" في روايته "التفكك"[4] .

واعتماد التذكر والحلم والتداعي والأغاني الشعبية: "تذكري هذا يا الروخا، الناس الحقيقيون، يبقوا ناسا حقيقيين حتى ولو أجبروا على العيش في أقذر المواقف... فأنا لخضر يملأ كامل حضوري وغيابي... وحين أرقص فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه الطيبة التي اشتقناها"[5].

---

[1]- ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص23.

[2]- ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص116

[3]- عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص18.

[4]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص35.

[5]- واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار جرمق، دمشق، سوريا، 1982، ص118.

من هنا كان التجريب أو الحداثي محتشما حينا إذ نلمسه على مستوى الشخصيات واللغة بالدرجة الأولى، فالمتصفح لرواية" واسيني الأعرج" يلمح في هذا المقطع تصريح واضح للتذكير بشخصية زيدان في رواية "اللاز" حيث يقول: "اذبح واسلخ وارم للمقبرة والوديان:... إنها التركيبة المعقدة التي لا أفهمها، وفهمها زيدان ولد عمي الطاهر بقوة... في البداية لم أقتنع بموته (...) تصورت أنه بقدر ما كان عظيما، كان جامدا عقائديا،... ربما كنت مخطئا...من يدري؟ أنا متأكد، أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان"[1].

بالإضافة إلى هذه المظاهر هناك ما يسمى باختراق السائد من أعراف البيئة وأحكامها الأخلاقية من خلال شخصيات "الطاهر وطار" في "اللاز" علاقة حمو ببنات المعلم الثلاث: خوخة ودايخة ومباركة، علاقة "اللاز" بالضابط، وحادثة زيدان، مريانة وبعطوش، خالته، نفس المحطة توقف عندها "واسيني الأعرج" في قضية شخصية البغي مريم الروخا، وعلاقة المختار، زوجة عيسى القط، الكلب الألماني، زميلة مريم.

وفي هذا يبدو "جيلالي خلاص"[*] – في نفس المستوى الذي أحالنا عليه كل من "الطاهر وطار" و"واسيني الأعرج"– في روايته "حمائم الشفق" من خلال فكرة الأجنة اللقيطة من حيث هي التعبير المجازي عن فترة فقدان الشرعية الوطنية وما يصاحبها من مخاضات وولادات عسيرة مهربة من أعين قوى الظلم[2].

"لقطاء ولقيطات ستصير الأجيال المقبلة ولا علم لأحد عدا كون بوجبل اللامرئي وعيون المدينة الساهرة تبركا واحتفاء باستثمار ما اكتنزته من تركة أفنت العمر كله في جمعها وتخزينها بصبر أيوبي"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص128.

[*]– جيلالي خلاص: من مواليد عين الدفلى، بدأ بنشر أعماله سنة: 1969 على صفحات الجرائد الوطنية والعربية، يكتب إلى جانب القصة: الترجمة، الرواية، من أهم أعماله: نوارس الشفق، نسمة بحر، رائحة الكلب، حمائم الشفق.

[2]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص117.

[3]– جيلالي خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص179.

أما المستوى الثاني: ففيه يبلغ التجاوز الذروة من حيث تم الانطلاق فيه من رؤية معينة للنص الروائي بحيث تجعل منه كلا تلتحم فيه سجلات الكلام المتعددة والمتنوعة مما يحقق له التهجين على مستوى لغة الخطاب حيث تتفاعل فيه العامية والفصحى الواقعي والحلمي، السياسي والتراثي، المحلي والعالمي، ففيما يعتمد هذا التهجين[*] في "اللاز" على الأمثال والأغاني والشخصيات الأدبية المتخيلة والمحاورة يستند التهجين في "الجازية والدراويش" إلى السيرة الهلالية وطقوس الحضرة والجذبة الصوفيتين والأمثال أحيانا"[1].

وقد ورد هذا الاستثمار–السيرة الهلالية– في رواية "واسيني الأعرج" "نوار اللوز" مما شكل عمله هذا تحولا نوعيا في مسيرة تجريبه الروائي بحكم نزوعه إلى التأصيل الروائي من خلال إنشاء النص البديل، الخاص وهو تغريبة صالح بن عامر الزوفري في ظل بني كلبون، السلطة الحاكمة في جزائر الاستقلال ومنه شكل نوعا من اختراق التراث أو ما يسمى المفارقة عبر المعارضة (معارضة الكاتب لنص التغريبة الأصل: تغريبة بني هلال أدت به إلى مفارقته بإنتاج نص تغريبة جديدة وهو ما شكل نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث[2].

أما في رواية "حمائم الشفق" لـ "جيلالي خلاص" يتحقق التهجين من خلال تقنية الأسطورة حيث يعتمد الكاتب استثمار تقنية التجريد فلا يتم تعيين المدينة فتأتي بذلك شبه أسطورية بمعماريتها العجائبية وإن كانت رمزيتها تحيل على الجزائر، العاصمة ويستثمر من خلال السارد بلغة التشكيل وفن الرسم والغناء ومن خلال الأغاني والمرددات الشعبية وحلقات الرقص والشعر بالنسبة لما تبقى من سيرة "لخضر حمروش"[3].

---

[*]– التهجين: يعد التهجين احد الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة في الرواية وكلما طبق بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللغة طابعا موضوعيا.

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص118.

[2]– ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص36، 37.

[3]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص118.

من هنا كانت نظرة واسيني الأعرج للتجريب أو التجاوز من خلال الجمع بين المثاقفة والتأصيل أي بين ثقافة الأنا الأصيلة وثقافة الآخر الغربية وهذا ما يحقق جدلية المثاقفة والتأصيل وفي هذا يقول: "ساعدتني الثقافة الغربية عامة، والفرنسية خاصة على عملية الاختراق، ولكن الإشكال الذي طرح أمامي، يتمثل في كيفية القيام بعملية الاختراق؟ هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية بدون الإخلال بالجانب البنائي لمفهوم الرواية، لأن العقلية المحلية لا تسمح بهذا النقل السلبي للتجربة الغربية ولأنها بالأساس يغيب المنطق فيها وتحضر الأسطورة لإثبات كياني الثقافي والاجتماعي، واستندت إلى الأداة التي لم تصبح بالأساس غربية لأن مفهوم العالمية قد دخلها"[1]، إذن كان المنطلق واحد بالنسبة "لواسيني" في روايته "نوار اللوز" أو بالنسبة لمؤسس الرواية الجزائرية "عبد الحميد بن هدوقة" في رائعته "الجازية والدراويش" "تمثل امتلاك الكاتب عناصر وعي نقدي بشروط الرواية وأدواتها الجمالية في صياغة الرؤية وذلك عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي، ممثلا في السيرة الهلالية التي وظف منها شخصية الجازية رمزا جماليا وفكريا لجزائر الاستقلال[2]، فمن خلال إبداع أسطورة جديدة عن الجازية سعى "بن هدوقة" إلى مغادرة خطية البناء الروائي التقليدي من خلال رمز الجازية الشخصية السياسية إلى الجزائر القاصرة وإلى بعد فني وسياسي في آن واحد حيث مضى من الواقع إلى اللاواقع، الخرافة والحقيقة، الاستقرار والهجرة، الفكرة وصورتها، الخيبة والإصرار على مقاومتها إذن الملاحظ على الرواية أنه بقدر ما تصور لنا الماضي بكل تقاليده وعاداته بقدر ما تضئ جوانبا من الحاضر المليء بالصراعات وتعدد الرؤى والمواقف، "وهذا ما جعل الرواية تتشكل حلزونيا وهذا ما يمثل التناظر التقابلي بين البداية والنهاية ويقوم بتكسير محتمل

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص38–40.

[2]– ينظر، بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، ص23.

لدائرة الزمن"[1]، فعلى مستوى البناء فقد حاول "بن هدوقة" تجاوز واختراق البنية التقليدية للرواية من حيث الزمان والمكان والشخوص والأحداث فهناك زمنان يتوزعان على فصول الرواية الثمانية حيث تتبني هذه الفصول على المراوحة بين الزمن الأول والزمن الثاني[2] أما عن الزمن الأول، الفردي يعتمد على الاسترجاع والحلم يحدد فضاءه (السجن) والطيب بن الأخضر الجبايلي، السجين (شخصيته)، أما الزمن الثاني يقترن بالحوار (أسلوبا) وبالدراويش وطقوسهم وزرداتهم (فضاء) وبالأخضر الجبايلي والدراويش والرعاة وعايد وحجيلة والعجوز عائشة والجازية (شخصيات) وهو زمن جماعي يقترن بالحاضر[3].

أما بالنسبة للمكان نجد أن جمالية المكان في هذه الرواية تؤكد الشكل الثالث في الرواية العربية الذي افترضته الناقدة "يمنى العيد" إذ يميز هذا الشكل دلالات الحنين إلى المدينة المفقودة[4].

وعن علاقة المكان بالخرافة أو الأسطورة يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة يعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم: "سبعة يغباو وسبعة ينباو"[5]، أما بالنسبة للشخوص فقد اكتست بصبغة أسطورية حيث تداخل الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي وصارت الشخصيات أو الدراويش خاصة ذوي كرامات.

فإذا كان "ابن هدوقة" سار بالرواية الجزائرية بالتعرية الرومانسية لتناقضات الجزائر المعاصرة ففي رواية "حمائم الشفق" يتجه "جيلالي خلاص" نحو تعرية المسكوت

---

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص118، 119.

[2]– عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، ص118، 119.

[3]– ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص24.

[4]– ينظر: دروش فاطمة فضيلة، في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص101.

[5]– عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، ص57.

عنه وتفجير الرغبات المهربة بفعل تجذر بنية القمع في المجتمع على امتداد خمس مائة سنة من تاريخه[1].

يبدو التجريب أو التجاوز جليا في هذه الرواية أكثر من روايته السابقة "رائحة الكلب" بدء من تجريب الكاتب استثمار تقنية "التجريد" الذي تنوعت مظاهره مما زاد من علاماته الجمالية فعلى سبيل المثال تعتيم المدينة وذلك بعدم تعيينها وهي المدينة التي يكتب تاريخها على مدى خمسة قرون مما أدى به إلى الطابع العجائبي والغرائبي من خلال أسطرتها وإن كانت في كل هذا ما هي إلا رمزا للجزائر، الوطن.

يرى "عبد الحميد عقار": من أهم خصائص هذه الرواية عدا طابعها التجريبي الواضح، معجمها الغني والمتعدد المستويات ولعل غاية ما حقق التجريب في هذه الرواية قد جاء في اللغة، أولا: بحيث تتداخل لغات مستقاة من أربع سجلات هي سجل الحياة العاطفية، وسجل التاريخ الاجتماعي للحروب والصراعات، وسجل الخطاب السياسي المباشر، وأخيرا سجل فن الرسم ابتداء باللوحة ومرورا بالألوان والظلال والمسافات وانتهاء بتوظيف اصطلاحات النقد التشكيلي[2].

وحيث مستويات الدارجة والحكاية ولغة الأغنية العربية الفصحى والأغنية الشعبية والأغنية الأجنبية...، وعبر شخصية الفنان التشكيلي الذي تغضب لوحاته سلطة المشيخة فتأمر السلطة بخطفه وبتجنين رفيقته جميلة ابنة (أبو جبل) المناضل زمن الثورة.
بالإضافة إلى استعاضة الكاتب بالسرد والوصف عن الحوار معتمدا على تقنيات التداعي والحلم والهذيان والتذكر إلى جانب استثماره للأقواس[3].

مجمل القول أن الرواية الجزائرية في فترة الثمانينيات استطاعت أن تحقق تفاعلا نصيا مع رواية السبعينيات "اللاز" وهذا ما جعلها تصطبغ بصبغة حوارية بحثا عن

---

[1]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص119.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص120.

[3]– ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص51.

المغايرة والتجاوز ومن خلال قراءتنا لهذه النصوص والاطلاع عليها يمكن القول أنها نصوص بالرغم من حداثة إنتاجها إلا أنها تؤشر بالتحول وتعلن القطيعة مع كل ما هو تقليدي فهذه النصوص تتفق في اختراق الحرام الديني والسياسي والفني حيث حاولت الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى التهجين والتعدد.

- الاتكاء على خطابات كخطاب التراث (الجازية والدراويش).

- توظيف الأسطورة من موقع الحلم الطوباوي في رواية "حمائم الشفق" حيث يتم إعادة تشكيل المدينة المفقودة مما جعلها توظف الحلمي واللاعقلي كوسيلة للوصل بين الماضي والحاضر.

- خطاب الذاتية المستعادة في "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش" حيث يبدو الموقف النقدي جليا في إدانة السلطة الحاكمة لتقصيرها إزاء المجاهدين الأصليين، وقد ازدادت أوضاعهم بؤسا زمن الاستقلال بعد أن تم تجاهلهم والتنكر لماضيهم والنضالي.

- خطاب العنف: عنف التقاليد في الجازية والدراويش وعنف الحدث في "اللاز" وعنف الأحلام والخيالات في "حمائم الشفق"و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

إذن كانت هذه مجمل الفرضيات التي ستشكل محور الدراسة في الفصول التالية وعليه سيتم التعرف على ماهية التجريب وأسبابه ومظاهره على مستوى التقنيات الفنية في الرواية العربية الحديثة أولا ثم في الرواية الجزائرية الحديثة ثانيا.

ثالثا- في مفهوم التجريب الروائي:

1- ماهية التجريب:

1-1 التجريب لغة:

يتأسس المفهوم اللغوي للفظة التجريب على معاني الاختبار والمعرفة فقد ورد في لسان العرب:

"جرب الرجل تجربة، وتجريبا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجربها... والمجربُ: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده... ودراهم مجربة: موزونة"[1].

والمعنى نفسه نجده في القاموس المحيط حيث ورد فيه "جربه تجربة: إختبره، ورجل مجرب كمعظم يلي ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور دراهم مجربة موزونة"[2].

أما في المعاجم الغربية فليس ثمة اختلاف بينها وبين المعاجم العربية حيث نجد كلمة تجريب "experimentation" في المعجم الفرنسي "لاروس" (le petit la rousse illustré) بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية"[3]. فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة،[4] فالدلالة اللغوية واحدة سواء في المعاجم العربية أو الغربية.

---

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 2005، ص100.

[2]- الفيروز أبادي (مجد الدين بن يعقوب)، القاموس المحيط، إعداد وتقديم: محمد بن عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، 1417، ص139.

[3]- le petit la rousse illustré, édition anniversaire de la semeuse 2010 p399

[4]- le dictionnaire de poche (45000) mots expression et locution, imprimé en France éclaire de plume et histoires(d'encre 2005.p: 155).

1-2 التجريب اصطلاحا:

قبل التطرق إلى التعريف الاصطلاحي نشير إلى أن هذه الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب، حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) Expérimental بنظرية "التحول" تشارلز داروين (Charles Robert Darwin) (1809-1883) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة.

كما استخدمه كلورد برنارد Claud bernard (1813-1887) في دراسته حول "علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته"[1].

وأضاف الناقد "مارتن أسلن"" كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم(علوم الطبيعة) وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب"[2].

وفي هذا يرى الأستاذ "سعيد يقطين": "أن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة)، وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير في عملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل"[3] وهذه الممارسة كما يقول: " تجرب أدوات جديدة وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة"[4].

فالعلاقة بين التجربة والتجريب علاقة متكاملة فالحديث عن أحدهما يجر إلى الحديث عن الآخر وكلاهما موصول بالآخر أيضا.

أما فيما يخص التأصيل لهذا المفهوم في مجال الأدب فيكاد يجمع الباحثون على أن أول من استخدم هذا المصطلح في الأدب هو "Emil Zola" إميل زولا"(1840-1902) حيث

---

[1]- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الادب الحديث، مخطوط، جامعة منتوري بقسنطينة، 2002- 2003، ص18

[2]- المرجع نفسه ص20.

[3]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص15

[4]- المرجع نفسه، ص24.

كان له الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" "le Roman Expérimental "

وكان عزاؤه في ذلك أن "الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة"[1]

فمفهوم التجريب في الحقل الأدبي يختلف تماما عما وضعه العلماء في مجال الفيزياء والعلوم فهو داخل الأدب يهدف إلى كسر النمطية والثبات وتحطيم الأشكال القارة المتداولة، ويختبر في المضمون، ويغامر في تقنياته المستخدمة. بالإضافة إلى اشتغال "زولا" على الشكل الروائي خصوصا ومحاولة التجديد فيه يقول في مقالة بعنوان" القصة التجريبية": "أن القصاص يعد ملاحظا "Observeur" ومجربا Experimentalist أنه يقدم الحقائق كما يراها شأنه في ذلك شأن الملاحظ للحقائق المتحركة على سطح الأرض، حيث تدب الشخوص، و تنمو الظواهر، وعندئذ يظهر دور التجريبي، فيقدم تجربة، أي يعرض شخصياته في حركتها في إطار قصة معينة، و ذلك بقصد أن يوضح نتاج الحقائق الذي سيكون مطابقا لمتطلبات حتمية الظواهر التي يتطلبها الفحص"[2].

فالتجريب لا يتحقق إلا من خلال الانزياح الشكلي عن القالب التقليدي وإخضاع النص الروائي إلى وعي جمالي إبداعي وخلاق يتفنن الروائي في بنائه عبر الزمن، والشخصيات، والمكان، والأحداث.

وعليه يكون التجريب هو الإفراط في محاولة التجاوز[3] وهذا ما يؤكده سعيد يقطين "حيث أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات

---

[1]– أمينة رشيد قصة الأدب الفرنسي، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1996، مصر، ص121

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2006، ص39

[3]– العباس عبدوش، ورواية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي وحصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو، الخطاب، العدد4، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، جانفي2009، ص217.

وتسعى دائما إلى اختراق وتكسير المعايير "فالإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة التجريب".[1]

ويرى "محمد بنيس" أن النص هو المؤشر الوحيد على تحقق التجربة وذلك من خلال ما يظهر فيه من ملامح مميزة عن تجربة سابقة فمن خلال تصور كل من "سعيد يقطين" و"محمد بنيس" نستنتج أن التجربة ممارسة تؤدي إلى تحققات نصية ملموسة فمحمد بنيس وهو يتحدث عن التجربة يومئ الى التجريب واضعا إياه في تقابل معها فهو يلاحظ أن الكتابات النظرية والنقاشات النقدية في العالم العربي الحديث خلطت بين التجربة والتجريب"[2].

وترى الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح، حيث أقرتا أنه ظهر"في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد ان تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد المألوف"[3]

وكذلك ارتبط التجريب الروائي بالتجاوز، أي خرق القوانين، والمعايير الجمالية، الثابتة[4].

تموضع التجريب الروائي ليعكس حالة إبداعية لا تصبح معها الرواية وثيقة اجتماعية أو تاريخية، لأن هذا النوع الأدبي يتعارض مع مفهوم الوثيقة لينتج خطابا إن كان يحاكي الواقع فهو يبني واقعا آخر، عبر التخييلية، ووقوعه في الاحتمال لأنه يحفل

---

[1]– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة انفوبرات، فاس المغرب، ط1، 1999م، ص22

[2]– محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر الرباط، ط1، 2006 ص13.

[3]– زهيرة بلفوس، آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالى، 2015، العدد 67، ص195، 196.

[4]– ينظر: العباس عبدوش، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي وحصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو، ص217.

بالمتغيرات فهو يؤسس لخصوصية النص الروائي، وفرادته، وخصائصه النوعية، من حيث اشتغاله على التجاوز والتخطي، وتجديد العوالم الروائية من رواية لأخرى، فهو يقف ضد التقليد، ويرفض التنميط والنمذجة والتحقيب، لأنه كتابة متناسلة من مداد الكتابة، تتمرد على كل تنميط ونمذجة[1]، فهو عمل إبداعي متوالد ضمن مسيرة زمنية معينة، ليس ضروريا أن يلزم التجريب الروائي الكتاب بوعي جمالي معين ومحدد في إبداعاتهم الروائية، بل تدفعهم نحو الحرية أثناء الكتابة ما يضمن لهم التمايز عن بعضهم البعض من حيث تفننهم في التجريب على مختلف التقنيات الروائية، ذلك أن تجربة الكتابة تختلف من روائي للآخر، بل إن فعل الكتابة عند روائي واحد لا يعني في أي حال من الأحوال الثبات والاستقرار على نمط واحد، فالكاتب يمارس التجريب في كل لحظة، فهو لا يكتب نصا فريدا ثم يردده في أعمال لاحقة، بل كل نص عنده هو وحدة قائمة بذاتها، إنه لا يكتب نصا واحدا بل نصوصا سردية متعددة.

يجعل الروائي عندما أدخل الرواية في عالم التجريب من القارئ شريكا له عند بنائه للنص[2]. ما يجعل المتلقي في حالة وعي قصوى وهو يقرأ النص الروائي، لأنه ذو بنية متعددة في بنائه وتركيبه لا يسلمك نفسه بسهولة ويسر.

لا يتوقف التجريب الروائي عند كونه محاولة لإقامة نص تجريبي، بل يتعداها إلى دعوة القارئ نفسه لإتباع هذا الحس التجريبي عند قراءته "للعوالم الجديدة للرواية وعدم الاكتفاء بآليات قرائية تشكلت وفق النمط الجمالي التقليدي، فلا يمكن فك شفرات نص ينزع نحو التجريب ويخترق المألوف والاعتيادي بوعي قديم، وبذلك فلا نجد سهولة إجرائية عندما نقترب من أفق جمالي دلالي مراوغ وخارق إذا كان الإجراء وفق الرؤية

---

[1]– ينظر: محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روئي عربي جديد، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية العربية إلى أين: 12–15 سبتمبر 2010، ص04

[2]– ينظر: محمد تحريشي، في الرواية والقصة، والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، ط، 2006، ص12.

التقليدية"[1] لذلك وجب على الناقد أن يقرأ كل تجربة قراءة منتجة لأدوات إجرائية خاصة بها لا تستفيد مما قرأ به عمل آخر.

2- أسباب التجريب الروائي[*]:

أمام النكبات التي عاشتها المجتمعات العربية منذ نهاية الستينات إلى اليوم كان لابد من أن يتغير مفهوم الكتابة، ويطرح عليه أسئلة جديدة كان من أهمها:

أن الكتابة الروائية أصبحت تعتمد على نبذ المألوف، وتجاوز المعتاد السردي، والبحث عن نماذج نصية جديدة تبتعد عن التقنيات الجاهزة وذلك لعدة أسباب أهمها:

- **هزيمة 1967:** تعد هزيمة 67 صدمة مروعة للوعي العربي "هذه الصدمة ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت حضارية أيضا، وأن محو الهزيمة، والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع"[2].

حيث خطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية سمته التجريب، "واتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة بحيث تحولت بوصلة الرواية من المجتمع نحو الذات وتراجع صوت الإيديولوجيا والتاريخ والجماعة في

---

[1]- وليد بوعديلة، التجريب في السرد الجزائري المعاصر الشعري والأسطوري في رواية "تفنست" لعبد الله حمادي، مجلة الثقافة، العدد18، وزارة الثقافة، 2008، ص102.

[*]- ملاحظة: بالنسبة لأسباب التجريب الروائي عند الغرب حددها عبد المالك مرتاض بأربعة أسباب أخرى تتمثل في الحرب العالمية الثانية-ثورة التحرير الجزائرية -اكتشاف السلاح الذري غزو الفضاء، بالنسبة للغرب ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية لرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص52، 53، 55.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص12.

النص الروائي واعيا بالبناء الإستيطيقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون...." [1].

حيث أن كتاب هذه المرحلة حاولوا التطوير في الأشكال والمضامين سواء داخل مصر أو خارجها.

بالإضافة إلى ظهور جيل الثمانينات رجالا ونساء ممن حاول انتهاك الأشكال الكلاسيكية وذلك بتكسير عمودية السرد وتحرير النص من الخطابات الإيديولوجية التي كبلته طويلا وهذا ما مثله دعاة التجديد ممن يسعى إلى الاختلاف والتنوع والانفتاح نصيا على كل الحقب الزمنية مستفيدا من التقنيات الحديثة، كالسينما، والفنون التشكيلية، وتوظيف الوثائق والأرشيف داخل التخييل الروائي. وفي هذا الصدد:

يقول" إدوارد الخراط": "أن الكتابة الإبداعية لسبب أو لآخر قد أصبحت اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان"[2] فالنص الإبداعي هو نص يتأسس على الجديد وابتكار أشكال مغايرة في الكتابة لا على التكرار فهو نفي للنمطية وتجاوز للأشكال البائدة، وتطلع إلى صياغات جديدة.

ويضيف "نبيل سليمان": "ومع الستينات جاءت اللحظة الروائية الحداثية لتعلن منعطفا جديدا يصخب بالتجديد والتجريب، ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج"[3] حيث أصبحت الكتابة الروائية تعتمد على نبذ المألوف، وتجاوز المعتاد السردي، والبحث عن نماذج نصية جديدة تبتعد عن التقنيات الجاهزة.

أما "إلياس خوري": فقد عبر عن ذلك بقوله "تبرز رواية أواخر الستينات وأوائل السبعينيات بوصفها مجموعة من المحاولات لصياغة شكل الرواية الجديدة"[4]

---

[1]– ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط1، 2010، ص22.

[2]– عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات ادوارد الخراط أنموذجا، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ص31.

[3]– خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص160.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وحدد سعيد يقطين لحظة التحول بقوله "إن هزيمة 67 كانت بمثابة مرحلة جديدة استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة ودفعت إلى اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة"[1]، وهكذا أسهمت التحولات التي عرفها المجتمع العربي في تطور الشكل الروائي وتنوعه من خلال تغير رؤية الروائي للواقع، فقد أدرك المثقفون ضرورة إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية، والسياسية والثقافية للمجتمع.

– **المؤثرات الفنية:** إن التجريب الحقيقي هو الذي يحقق التجاوز والاختراق، ويبنى على أسس فنية ناضجة، تسهم إسهاما فعالا في تحقيق الجمالية الروائية فإذا ما انتفى فيه هذا الشرط لا يمكن أن نسميه تجريبا كما تطرق جاكوب كورك (Jakobkork) إلى أهمية التجريب باعتباره فعلا تجاوزيا يرجع له الفضل في الربط بين القديم والجديد باستمرار في قوله: "لعل التجريب لم يكن شرطا كافيا للفن ولكنه غالبا ماعدَّ حالة ضرورية من قبل المحدثين".[2]

ذلك أن انعدام التجريب قد يؤدي إلى موت الأدب كما أن دينامية الأدب تتواصل بالتراكم لا بالانقطاع التام عن القديم، فالروائي لا يخلق أشكاله الفنية من العدم، ولكنه يبدع انطلاقا من العناصر الفنية الموجودة من قبل "فمن المغامرة ينبثق فعل الرغبة في البحث عن قيم جمالية تؤسس لتعددية المعنى، وتعددية المعنى لا تكون اشتقاقا من الأصل، الذي يبدأ بالتلون أو الابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكل الأصل، فالأصل طريق إلى الأثر"[3].

---

[1]– سعيد يقطين، ندوة (الرواية العربية: إشكالات الخلق ورهانات التحول)، مجلة آداب، العدد7، 8، 1997، ص73.

[2]– جكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث،، الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص45.

[3]– خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع صفاقس، ط1، 2005 ص13.

لذلك تعد المؤثرات الفنية من أهم العوامل التي ساعدت الرواية العربية على الارتقاء لأعلى مستويات التجريب .

"حيث استفادت من التجارب الروائية الغربية وتقنياتها فوظفوها في رواياتهم[1].

وقد تم هذا التوظيف بطرق وأشكال مختلفة سواء عن طريق المحاكاة أو عن طريق التفاعل (اقتباس التقنيات الفنية وتوظيفها) أو دمج هذه التقنيات والأدوات وحسب استغلالها وتوظيفها بشكل يناسب العمل الإبداعي "حيث يأتي هذا التوظيف كضرورة حتمية تفرضها الرؤية الفنية المعاصرة كلازمة من لازماتها الجوهرية المحلية"[2].

"ربما تكون هذه الرواية التجريبية قد استفادت من مسرح العبث عند يونسكو وبيكيث وآرثر أداموف وجان فوتير وجان جينيه كما استفادت من مدارس التصوير المعاصرة وخاصة التكعيبية[*] السريالية[*] على نحو ما نرى في هذه الرواية التجريبية، استفادة طيبة من أسلوب المدرسة السينمائية الجديدة في المونتاج والإخراج، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة في السينما الفرنسية في أعمال "آلان رينيه" و"رينيه كلير" و"ألكسندر أسترول"[3]، حيث ساهمت هذه الأعمال في تطوير الرواية العربية ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتابتها إلى الغوص في البنية المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده[4].

---

[1]– شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، سبتمبر 2008، ص165.

[2]– المرجع نفسه، ص165، 166.

[*]– التكعيبية: اتجاه فني ظهر في فرنسا في بداية القرن العشرين، يتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني.

[*]– السريالية: مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن.

[3]– سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1998، الإسكندرية مصر، (د ط)، ص304.

[4]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص13.

– **الحركة الثقافية:** لقد سعى المثقف العربي إلى تأكيد أسبقية العرب في كتابة الرواية وذلك بالعودة إلى التراث العربي، وتوظيفه بشكل مغاير لما هو سائد "ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[1].

وكانت العودة إلى التراث "مابين محاكاة شكل النصوص القديمة وأسلوبها مثل المقامات والرحلات وبين توظيف المادة التراثية"[2] غير أن هذه المحاولات حكم عليها بالفشل لافتقار هذه الحركة لوعي يعي ضرورة وأهمية التراث في ترقية المجتمع بل كان الهدف الأول والأخير هو مواجهة الآخر الغربي فقط"[3].

وظلت هذه الحركة أسيرة لغة تراثية قديمة "فلم يكن السجل اللغوي الذي كتبت به بعض من تلك النصوص يتساوى مع القدرات اللغوية للقارئ آنذاك، ولا مع ذوقه التواق إلى الإنعتاق من أسر لغة القديم، وما تطرحه من صعوبات خاصة بعد الكساد والضعف الذي عرفته اللغة العربية لفترة غير هينة".[4]

وفي مقابل هذه الحركة اتجه الروائيون العرب إلى تيار الرواية الغربية، وقطعوا صلتهم نهائيا بالتراث العربي، وذلك باستخدام تقنيات السرد الغربية لتتلاءم مع الشكل الروائي الجديد، وقد ساعدهم على ذلك اتصالهم بالثقافة الغربية "بدعوى أن النص القصصي وافد من الغرب وأن تقنيات الكتابة القصصية غير موجودة في التراث النقدي

---

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص12.

[2]– بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد توفيق، مجلة الخطاب، العدد4، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، جانفي2009، ص11.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[4]– بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد توفيق، ص11.

العربي، وغير ذلك من الحجج المتهافتة، فكأن لا تقنية للكتابة السردية سوى تقنيات "موباسان"، و"بلزاك" و"دوستوفيسكي" أو"تشيكوف" و"ووالترسكوت"[1].

لقد استفادت الرواية العربية كثيرا من تقنيات السرد الغربي وظل الشكل الغربي مسيطرا عليها لفترة طويلة. إلا أنه تم العزوف عن ذلك لأنهم رأوا في هذا التقليد ابتعاد عن خصوصيات المجتمعات العربية وبالتالي فالرواية تفقد هويتها بسبب تقليدها للرواية الغربية كما تفقدها أيضا بسبب تقليدها للتراث إلا أنها سعت جاهدة لتحقيق التوازن بين الاستفادة من تقنيات الرواية الغربية وفي نفس الوقت التخلص من هيمنة الشكل التراثي بإعادة توظيفه والإفادة منه[2].

فاتجه دعاة التجديد والتجريب إلى تأصيل أعمالهم بالخروج عن السائد، والابتعاد قليلا عن استلهام التقنيات الغربية وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفه توظيفا مغايرا وجديدا يختلف عما كان سائدا في مرحلتي النشأة والتأسيس ويتلاءم وروح العصر ويستوعب إشكالياته "أي الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور لأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا"[3].

من هنا كان تفاعل الروائي العربي مع التراث تفاعلا يستند على وعي جديد هدفه الارتداد إلى التراث الذي ينطوي على ألوان كثيرة من القصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري، والمقامات والقصص الفلسفية... ليستفيد من بنياتها اللغوية ومعمارها السردي في إنتاج نص جديد يأخذ منها ملامحها

---

[1]– إبراهيم درغوثي، الرواية بين التراث والتاريخ، الملتقى الدولي الأول، حول السرديات، الكتابة في الخطاب السردي، المركز الجامعي بشار13/12/11، أكتوبر2003، ص14.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص08.

[3]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص7.

وسماتها الخاصة، لكنه يتفرد بنفسه المتميز الجديد المغاير للرواية السائدة والمختلف عن الرواية الغربية الجديدة ذلك "أن الإبداع الحقيقي يكمن في قراءة الراهن والماضي معا، وإحداث علاقة كاملة بالتراث حتى يتسنى تحديد متناقضات الواقع وسلبياته، لغرض تحقيق الجديد... إن المجددين بهذا المعنى هم الذين يهيئون للتراث الاستمرارية والحيوية، لا أولئك الذين يحنطونه بالتكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعقم"[1].

فقد ساهم التراث في الخروج عن الأنماط السائدة والولوج إلى آفاق جمالية أخرى بإنتاج نصوص تسعى لتجاوز القديم دون تقليده بل اتخاذه كوسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي وهو ما حقق مفارقة نوعية مع النصوص القديمة.

3- التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:

3-1 التجريب في الرواية الغربية:

يتفق جل النقاد والدارسين على أن البداية الحقيقية لتشكل الرواية الجديدة كان ضمن تحول فرنسي بالإضافة إلى تشكل وعي جمالي وأدبي جديد وسم في فرنسا بمصطلح "اللارواية" أو (الرواية الجديدة) حيث برزت علامات التجديد في الرواية عقب الحربين العالميتين في أوربا وأمريكا متأثرة بذلك التعقيد أو التطور الذي وسم العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية فاتخذ الجنس الروائي هذه العوامل مطية للانفلات من تلك النظرية التقليدية البلزاكية[*] لمكونات الرواية. "فتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب

---

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، 2010، ص342.

[*]- أونري دي بلزاك (1850/1799) عد الرائد الحقيقي للمذهب الواقعي، وسميت الواقعية/ التقليدية بالرواية البلزاكية وهو من منظريها بأعماله الروائية، الكوميديا البشرية، الأدب، ينظر: بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص125.

الفرنسيين وبخاصة منهم "آلان روب غرييه" و"نتالي ساروت" و"كلود سيمون" و"ميشال بوتور"[1].

وأهم ما تميزت به هذه الرواية الجديدة عن التقليدية أنها "تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية والتي أصبحت توصف بالتقليدية فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيزحير، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية إغتدي مقبولا في تمثيل الروائيين الجدد"[2].

فالتجريب إذن هو عملية واعية ومقصودة تسعى إلى تحقيق التجاوز عن طريق البحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة الروائية، ولا يمكن أن يتحقق كل ذلك دون التوصل المستمر بين القديم والجديد، "والأدب في مجمل تصوراته هو في مثل هذه الأسئلة عين إستعادية لما مضى، وأخرى أكثر اتساعا لما يأتي، والجريان بين الاثنين هو في صلب عملية الإبداع"[3].

حيث ارتبط التجريب بتلك المغامرة الشكلية في إنتاج خطاب روائي جديد، وذلك بتفجير طرائق السرد الروائي التقليدي وبناء الرواية على فكرة الهدم والتفكيك، هدم تلك الأشكال والقوالب الجاهزة التي تختص بقواعد البنية التقليدية للرواية وتفكيك تلك القيم والمرجعيات التي طالما كبحت مخيلة الروائي وفي الرواية الجديدة: "الروائي ليس هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها"[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، 1997، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص70.

[3]– ياسين النصير، ما تخفيه لقراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، الدار العربية للفنون، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص102.

[4]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1982، ص14.

ومما لا شك فيه أن وجود كتاب من أمثال "أندريه جييد" "andréGide (1951-1869)" بعمله" مزيفو العملة (les faux monnayeurs)[*] و"بروستproust.m (1922-1871)"[*] في رائعته البحث عن الزمن الضائع (A la recherche du temps perdu) وغيرهم ممن أجبروا على مراجعة أساليب ومفاهيم الرواية بسبب احتقار الرمزيين لهذا الجنس الأدبي، شعروا بالحاجة إلى التحرك ضد القواعد المتفق عليها في تحليل وقائع الحالات الوجدانية وتصوير الطبائع والعادات[1].

بمعنى أن الرواية الجديدة قد شكلت طفرة حداثية في حقل الإبداع الأدبي، وذلك لسعيها الدائم إلى التفرد، محاولة في الوقت ذاته الاستفادة من ذلك التراكم الروائي الذي سبقها فكتابها راحوا ينبشون ماضي التراث الفرنسي وغيره من الأسلاف، ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير إلى ريمون روسيل (من الفرنسيين) وإدغار ألان بو، ودوستوفيسكي (Dostoivski)، وجيمس جويس(Jaims joyce 1882-1941)، وفولكنر(William faulkner 1897-1962)، وكافكا (1883-1924)، وفرجيناو ولف (من غير الفرنسيين) اعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي وآليته، أكثر غموضا وتموجا في تراكيبه النصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية"[2].

حيث سعت الرواية الجديدة إلى الإضافة النوعية في كتاباتها فحطمت الزمن المتتابع (البداية- الوسط- النهاية) وتلاعبت بالضمائر بخلاف الرواية الكلاسيكية التي اعتمدت إما على ضمير الغائب أو المخاطب، "فضلا عن الذين شعروا مثل "أندريه جيد"

---

[*]- أندري جييد: كاتب فرنسي ولد في باريس من مؤلفاته دفاتر اندريه فالتر

[*]- مارسيل بروست: روائي فرنسي من أبرز أعماله (البحث عن الزمن المفقود 7 أجزاء.

[1]- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية، ناشرون، (د ت)، بيروت، لبنان، ص23.

[2]- ينظر: جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، (مغامرة في الشكل والمضمون) مجلة العرب، وزارة الإعلام، الكويت، ع544، ص89.

بضرورة الدمج بين الرواية ونظريتها لتصبح الرواية نفسها بحثا، كل هؤلاء شكلوا أسلافا أناروا طريق رواد الرواية الجديدة"[1].

ويعتبر آلان روب غرييه"، واحد من أكثر ممثليها أصالة وألمعية، حيث كتب ستة أعمال روائية أو سردية جديدة (A. Robbe-Grillet)(Les Gommes 1953)، (Dans le labyrnithe1959)، (la Jalousie1957)، (Le voyeur 1955)، (L'année derniere à marienbad 1961).[2].

كما قدم تنظيرا لمسار الرواية الجديدة من خلال كتابته "من أجل رواية جديدة" (1955)"[3].

ف "آلان روب غرييه" بصفته أحد أعلام الرواية الجديدة البارزين قد أصدر إلى حد الآن أكثر من ثماني وعشرين نصا روائيا إلى جانب العديد من المقالات النقدية والنظرية حول الكتابة الروائية"[4].

فهو في هذه الأعمال خلخل المفاهيم السردية المألوفة من شخصية وحبكة جاعلا منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها حيث جاءت روايته بحبكة مفككة حيث سعى لتجديد الأشكال السردية من خلال مراجعته لأسس الرواية التقليدية وللإيديولوجية التي تعتمدها في بناء أجواءها وعوالمها التخييلية كما استطاع زعزعة المعنى المشترك الذي استقر في الحقل الأدبي الفرنسي من خلال تفكيك الإطار الفضائي والزمني للقصة... [5].

وفي مقابل هذا نجد ثلاث أعمال لنتالي ساروت (nathalie sarraute)" وهي " les fruit d'or"(1963)، le martéreau (1953)، Planétarium (1959)، كما أن أجرأ الكتابات النقدية وأكثرها جدة ظهرت في هذه الفترة ومنها خصوصا: " le Degré zéro de

---

[1]– المرجع نفسه، ص31.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص78.

[3]– محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ط2، 2002، ص45.

[4]– محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص231.

[5]– محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص234.

"l'écriture" الكتابة في الدرجة الصفر لرولان بارت (Roland Barthes) "وعصر الشك"(L'ère Du Soupçan) لنتالي ساروت فهذان الكتابان من مصادر الحداثة الأدبية في فرنسا"[1].

أما ميشال بوتور Michel Boutor الذي سعى لنمط جديد من السرد من خلال روايته التحول "La Modification" عام (1957) حيث يرى"أن استعمال كل من ضميري المتكلم والغائب في سرد الأحداث يجعلها تتسم بالتعليمية بينما وضح لنا الهدف من استعمال ضمير المخاطب (vous) هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروى له قصته الخاصة به"[2]، فضمير المخاطب لا يحمل معنى أحاديا إنما يحمل معاني الأنا (je)، ومعنى الضمير هو (il) وهذا الجمع بين الضمائر يجعل من الرواية تعبر بذلك بضمير المخاطب عن مجتمع بأكمله.

3-2 التجريب في الرواية العربية:

لقد تطورت الرواية العربية تطورا كبيرا حيث خرج الروائي المعاصر عن الأنظمة القديمة ورفض الأشكال الجاهزة وتمرد عليها، وذلك بفتحه أبوابا جديدة للمغامرة والتجريب حيث تتخطى المتعارف عليه، وتصيغه بطريقة جديدة.

"فعلى الرغم من حداثتها فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني وعرفت هذه الرواية عدة مراحل فنية في نشأتها انطلاقا من الأشكال الجنينية الأولى مرورا بتلك الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من كتاب أواخر القرن الماضي أمثال "الطيب صالح"و"نجيب محفوظ"و"الطاهر وطار" وغيرهم وصولا إلى التجريب الذي اتخذ فيه الروائيون العرب مرآة للحداثة والإبداع متكئين على ذلك التزاحم التراثي العربي".

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص68.

لقد أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى اختراق وتكسير المعايير الجمالية السائدة، باعتبارها عملا لا نهائيا وهو ما جعلها في حالة تحول دائم ومن ثمة يكون التجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصارمة وهو ما يتيح للروائي حرية أكبر في إنتاج أشكال ذات عناصر جديدة نابعة من داخلها.

فالتجريب عموما يمثل إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها –الرواية العربية– رواية تجريبية بطبيعتها يقول محمد الباردي: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوربية والغربية[1]".

ومن خلال هذا نستنتج أن اقتران الحداثة بمعنى الخلق والتجاوز والتغير والإبداع يؤكد عمق صلتها بالتجريب الذي يعني استحداث أشكال جديدة في الكتابة تتجاوز السائد وتتمرد على المألوف وتنهض على رؤية متغيرة وهذا ما أدى بالروائيين العرب إلى تغيير نمطهم في الكتابة وتجاوز النصوص الكلاسيكية بحثا عن كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الإطلاع على النصوص التراثية العربية إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا".

وعلى إثر هذا التأثير حاول بعض كتاب الرواية أن يدخلوا مغامرة التجريب بهدف البحث عن صياغة جديدة ومتجددة للإبداع، تشمل أشكال التعبير، وقضايا التفكير والحداثة، سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان

[1]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص291.

وتقنيات المعالجة، والوعي بتاريخ وتبدل الأشكال وتحول الرؤى خارج المنظومات المغلقة والمفاهيم الساكنة"[1].

وعليه تم رصد العديد من الأعمال الروائية للعديد من الكتاب أمثال "عبد الرحمان منيف"، "إبراهيم صنع الله"، "إدوارد الخراط، جمال الغيطاني"، "رجاء العالم"، "إبراهيم الكوني" "إيميل حبيبي"، "عز الدين التازي"،"الميلودي شغموم"،"إبراهيم الدرغوثي"، "الطاهر وطار" "واسيني الأعرج"، أحلام مستغانمي، الحبيب السائح....وغيرهم.

فرواية "تلك الرائحة" لإبراهيم صنع الله[*] 1956 كانت تعبيرا عن تمرد صاحبها على القيم والتقنيات الفنية للرواية التقليدية، وبدء اتجاه فني جديد أطلق عليه (المدرسة الجديدة) أو جيل الستينات في مصر لذا فلا غرابة أن يقدم "يوسف إدريس" لهذه الرواية بقوله "إن تلك الرائحة ليست مجرد قصة، ولكنها ثورة"[2].

فقد هُوجمت من طرف النقاد بشدة وقوبلت بالرفض وصودرت ثم منع نشرها لفترة طويلة.

والملاحظ لأعمال صنع الله إبراهيم "جميعا يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا"[3].

إذن فالرواية العربية الجديدة بهذا المفهوم تدعو إلى ترك كل ما هو تقليدي ساذج مرتب ومتسلسل ومترابط ومنسجم حيث لم يعد القارئ ذلك القارئ الذي ينتظر الحلول عن طريق حبكة متسلسلة ومترابطة تتأزم تدريجيا ثم تنفرج العقدة بحل مناسب على سبيل الرواية التقليدية بل غدا القارئ عنصرا فعالا مشاركا في عناصر الرواية الجديدة حيث

---

[1]– ينظر: خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر، بين التجريب والتشكيل، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، ص14.

[*]– إبراهيم صنع الله: روائي مصري من أعماله، تلك الرائحة،، شرف، نجمة أغسطس...

[2]– عدالة احمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص34.

[3]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص301.

يحاول التفسير والتبرير وإيجاد الحلول فالرواية بهذا تعتبر مشروعا أمام القارئ يستنطقه ويشارك فيه بكل ما لديه.

ينضم إلى جيل "صنع الله إبراهيم" الكاتب الكبير "إدوارد الخراط"[*] الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة ووعي بضرورة التجديد والمغامرة، فهو من دعا إلى ظاهرة (الحساسية الجديدة) ويرى أن هذه الأخيرة نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني وجاءت هذه النقلة في الكتابة الإبداعية العربية كرد فعل على موجة الواقعية التي اكتسحت الساحة الأدبية طويلا وحول هذا المفهوم تبلورت فكرة إصدار مجلة (غاليري68) التي كان من أبرز أعضاءها: غالب هلسا، يحي الطاهر عبد الله، عبد الرحمان الأبنودي، إبراهيم أصلان"[1].

فالحساسية الجديدة هي باختصار شديد "كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها"[2].

وفي هذا القول إشارة إلى دور التحولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية من جهة أخرى.

بالإضافة إلى إدوارد الخراط في روايته حيطان عالية (1949) هناك من حاول الخروج على نموذج النص التقليدي والتمرد عليه والتفكير في كتابة بعيدة عن النص الواقعي...

- **الخصائص الفنية لرواية الحساسية الجديدة:** يلخص لنا إدوارد الخراط سمات الحساسية الجديدة في الرواية في عدة نقاط أهمها:

- إن الفنان يقيم واقعا فنيا جديدا له قوانينه، وله منطقه الخاص، تغيب فيه الحبكة التقليدية، واللغة لغة حادة وقاطعة أحيانا ومتقلبة أحيانا أخرى ولكنها إنشائية.

---

[*]- إدوارد الخراط: كاتب وروائي مصري.من أعماله، رامة والتنين، يقين العطش، الزمن الآخر.

[1]- عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية- روايات إدوارد الخراط أنموذجا-، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص13.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– كذلك نجد في الرواية عكوفا على سبر أغوار النفس الداخلية بحيث أصبح الحلم والكابوس والهذيان تيمات في كتابة أصحاب الحساسية الجديدة، واندمجت هموم المجتمع في نسيج العمل الروائي، لذلك لم يعد الحوار التقليدي مهما سواء كتب بالعربية الفصحى أم بالعامية وظهرت ما تسمى برواية الأصوات أو تعدد الأصوات حيث أصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى كما أصبح هناك مستوى واحد لعدة أصوات من جهة أخرى.

– ويحدد الخراط مفهوم الحساسية الجديدة ويضبطه بأنه أدق وأوفى من مصطلح الكيان الجديد لأنه يوحي بنوع من الانتهاء والكمال عكس الحساسية الجديدة التي توحي بنوع من مرونة المتجددة وتدفق مستمر[1].

بالإضافة إلى ما أورده الخراط بخصوص الكتابة عبر النوعية "فان تقنيات الحساسية الجديدة في القص حسب رأيه كسر الترتيب السردي الطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، و رميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر...وليست هذه تقنيات شكلية ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية وموقف"[2].

ويعتبر بحث "الخراط" في هذا الموضوع إضافة جديدة للنقد الأدبي لأن الحديث لا يتعلق بنوع أدبي جديد "الكتابة عبر النوعية أو القصة –القصيدة" بل يتعداه إلى قضية تطور اللغة الأدبية من حيث أساليب سردها، أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع آفاقها، وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى.

---

[1]– ينظر: إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية "دار الآداب"، بيروت، ط1، 1993، ص25، 26.

[2]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009 ص192.

– **أهم تيارات الحساسية الجديدة:** يرى "ادوارد الخراط" أن أعضاء مجلة غاليري 68 كانت مختلفة التوجهات ومتفاوتة في التصورات والرؤى لذلك جاء تقسيمه وتصنيفه لهذه الجماعة وفق الرسم الآتي:

- **تيار التشيؤ أو التغريب:** وهو تيار الرفض لعالم القهر والإحباط، وذلك لتمييزه عن تيارات التشيؤ الغربية التي تنطلق من فكرة أنه لا معنى للعالم... ويتصدر لائحة هذا التيار: إبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، محمود الورداني، عبد جبير، إلياس خوري، زكريا ثامر وآخرون.
- **التيار الداخلي:** وهو على نقيض التيار السابق، فرؤية الكاتب داخلية واللغة متفجرة وحسية، ويمثل هذا التيار كتاب من بينهم: إدوارد الخراط، حيدر حيدر، محمد إبراهيم مبروك...
- **تيار استحياء التراث العربي:** وهو تيار وظف كل أشكال التراث، من حكاية شعبية وكتب تاريخية وسير شعبية ويمثل هذا التيار: يحي الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني، عبد الكريم قاسم، محمد مستجاب...
- **تيار الوقعية السحرية:** في هذا التيار تسقط الحدود بين "ظاهرية" الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والإستيهامات المضفورة بنسيج الواقع، ومن أقطاب هذا التيار: بدر الديب وإبراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي، وحيدر حيدر وآخرون.
- **تيار الواقعية الجديدة:** وتندرج في هذا التيار كل كتابة تقع في منطقة غامضة، تتداخل فيها كتابات "الحساسية التقليدية والحساسية الجديدة" عند كتاب جيل الوسط، ورواد هذا الأسلوب في الكتابة هم: خيري شبلي، محمد المنسي قنديل، صنع الله إبراهيم، محمد المخزنجي، سليمان فياض سلوى بكر....

إلا أنه ينبغي التنويه إلى ما ذكره إدوارد الخراط في كتابه مبينا أن هذا التقسيم هو مجرد تأمل لأنه يمكن أن نجد كاتبا من هؤلاء الكتاب في أكثر من تيار[1].

وعموما فإن الحساسية الجديدة هي وجهة النظر التي اتخذها الروائيون لرصد العالم المعيش وتفسيره أو تأويله، أو التعبير عنه وإبداعه بواسطة لغة الخيال، وكلما ازداد تذوق القراء لهذا النوع من الكتابات وتفاعلهم معها، كلما ازداد اتساعهم لتقبل الأفق المغاير جماليا.

أما الرواية المغاربية فقد تخلت هي الأخرى عن قواعد السرد التقليدية وانتهجت حساسية فنية جديدة ومغايرة لما كان مألوفا فقامت بفتح آفاق أكثر قدرة على استيعاب الواقع والتعبير عنه، وهذا ما مكنها من إحداث نقلة جديدة في البنية الفنية.

فقد انخرط جل كتاب الرواية المغاربية في غمار التجريب غير أنه لم يقتصر على بغية تجاوز السائد من الخطابات بدل استنساخها وهو في ذلك يتطلع إلى اكتساب الخصوصية وإنتاج معرفة أكثر إدراكا للتحولات، ولواقع التحولات وعوائقها في مجتمعات مغاربية تسم التحولات المتأزمة واقعها في الأغلب وهو ما يجعل السؤال الإبداعي متجددا بما يشكله من مفاهيم في البحث، ويبنيه من طرائق في التفكير"[2].

ومن بين الذين استجابوا لتقنيات الرواية الحديثة في تونس "عبد القادر بن الشيخ" في نص "نصيبي في الأفق" (1970) و"فرج الحوار" في نص "النفير والقيامة" (1985) حيث نجد أن هذه الأعمال اتسمت بروح الإبداع والتجاوز عن طريق الدخول في مغامرة البحث وتجريب أشكال جديدة في التعبير.

---

[1]– عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس المغرب، ط1، 2005، ص18.

[2]– بوشوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، ط1، 1996، ص64.

بالإضافة إلى هؤلاء نجد الروائي إبراهيم الدرغوثي[*] فقد استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يمارس كتابة تحديثية تجريبية "ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك"[1].

ومن رواياته: "القيامة الآن"، "رجل محترم جدا"، "كأسك يا مطر"، "الخبز المر" حيث حاول أن ينسج في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة في الكتابة الروائية عابثا، بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني "إن الزمن في روايته القيامة الآن واحد ومتعدد في الوقت نفسه، هو واحد لأن السارد يذوب في كل مستوياته في هذا الظرف المبني الذي لا تتغير علامات إعرابه الآن، الماضي، الحاضر، المستقبل"[2].

وفي مقابل الرواية التونسية التي كانت تنمو بخطى متثاقلة كانت الرواية المغربية- المغرب الأقصى- هي الأخرى تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الروائية تتسم بالتجريب بحثا عن كتابة مغايرة وحديثة وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسربنية الزمن وتستثمر التراث ويعد "عزالدين التازي" و"الميلودي شغموم" و"بن سالم حميش" و"محمد برادة" وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم، "حيث جربوا أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية المغربية من التسجيل العفوي لمعطيات العقل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والفردية إلى محاولة تأسيس رؤى فنية تعتمد أساليب سردية جديدة تمنح مضامينها من فهم إشكالي لحقائق الوجود الإنساني، كما يتجسد في بنيات مجتمع له أساليبه الخاصة في صياغة مضامينه وفي تحديد أنماط توزيعها على أشكال سلوكية متنوعة"[3].

---

[*]- إبراهيم درغوثي: قاص وروائي تونسي ينتمي إبداعيا إلى كتاب الرواية الجديدة التجريبية أهم أعماله: الدراويش يعودون إلى المنفى.

[1]- بوشوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، ص64.

[2]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي، القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار صامدن، صفاقس، تونس، ط1، 1999، ص63.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص253.

"ويسم سعيد يقطين نصوص هذه الموجة بالتجربة الجديدة والتي كان يسكنها هاجس التجاوز والبحث وقد بدأت تشكل ظاهرة منذ بداية الثمانينيات وهي نصوص ينزاح فيها الخطاب الروائي عن السائد والمألوف ويخلق تميزه وفرادته ومن بين هذه النصوص الأبله والمنسية" لميلودي شغموم" و"وردة للوقت المغربي" لـ"أحمد المديني" و"رحيل البحر" لـ"محمد عز الدين التازي" و"بدر زمانه" لـ "مبارك ربيع"[1]، وفي هذا الصدد يرى "نجيب العوفي": "أن مغامرة أحمد المديني في روايته زمن بين الولادة والحلم بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها"[2].

فمن بين الروائيين الذي راحوا يؤسسون لمنهج وأفق جديد للكتابة يتداوله الروائيون على اختلاف اتجاهاتهم وآرائهم، "عبد الله العروي" في روايته "أوراق" يحاول من خلالها اللعب داخل الرواية وذلك بلجوئه إلى السيرة فتصبح العلاقة بين السيرة والرواية"لا تقف عند حدود عنصر الحكي فهناك ذاكرة روائية تخترق رؤية النص الفنية لتربط بينه وبين كلية التجربة الإبداعية للعروي، ولعل أبسط مؤشر على امتداد حلقات تلك الذاكرة هو حضور اسمي إدريس وشعيب كقرينين مشتركين بين مختلف روايات المؤلف"[3].

إلى جانب كتابة الرواية السير ذاتية فإن الرواية المغاربية استعانت بالتراث وهذا من خلال الولوج إلى مضامينه حيث حاور "الميلودي شغموم" في روايته "عين الفرس" نص "ألف ليلة وليلة" مثله كمثل "نجيب محفوظ" و"واسيني الأعرج" من خلال شخصية شهرزاد إذ"أن عودة نص "عين الفرس" إلى الليالي كنص مثال لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد التكون، من هنا فإن محاورتها للأصول لن تتم

---

[1]– عبد الواحد عرجوني، ملامح التجريب في الرواية المغربية، (الكتابة بفاس في زهرة الآس) لمحمد عز الدين التازي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مجلة فصلية علمية محكمة، العدد السادس، ربيع، صيف، 2016، ص181، 182

[2]– نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، فاس، المغرب، 1980، ص326.

[3]– محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرات، فاس، ط1، 1999، ص67.

على قاعدة المحاكاة بمضمونها الآلي وإنما سيكون التناص أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل"[1]. لقد استطاعت هذه النماذج تحقيق استقلاليتها والتخلص من أسر الأبنية الخطابية التقليدية وقدسيات الخطاب التقليدي، وتجاوز محليته الضيقة، فظهرت إبداعات روائية تفوق عديد الإبداعات الفردية في جنس الرواية.

[1]– محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص175.

الفصل الثاني

البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة من منظور التجريب

توطئة.

أولا- الانزياح عن البنية الحدثية التقليدية

ثانيا- الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة

ثالثا- المكان في الرواية الجزائرية بين التغريب والغربة

رابعا- تكسير خطية الزمن في الرواية الجزائرية الحديثة

توطئة:

يعد انفتاح النص الروائي الجزائري على نصوص الرواية الجديدة التي كانت ثورة على الرواية التقليدية في الشكل والمضمون من قضايا التأثر بشكل من أشكال التعبير الذي يخلق خطابا مغايرا، ينكر على الرواية الكلاسيكية الكثير مما أرسته من قواعد البنية السردية، ويقترح مشروعا جديدا له ومن بين هذه النصوص: (فوضى الحواس) "لأحلام مستغانمي"، (الحوات والقصر) "لطاهر وطار"، (تماسخت) "لحبيب السائح" و(كتاب الأمير) (مسالك أبواب الحديد) "لواسيني الأعرج"، وقد وقع اختياري لهذه النصوص لا بحكم الفترة التي كتبت فيها ولا بحكم المواضيع المطروقة حسب كل روائي ولكن بحكم الرؤية الفنية لأصحابها، والتجريب الفني الذي تبناه هؤلاء بالإضافة إلى ما تعرضت له الشخوص في الرواية من طمس لمعالمها، وإسناد البطولة إلى الحيز مثلا والتركيز على جمالية القص، كذلك تراجع مفهوم الحبكة وتضاؤله مما أدى إلى الانزياح عن البنية الحدثية التقليدية وتشظي الزمن، بتكسير عمودية السرد بالإضافة إلى خصائص أخرى ساهمت في بلورة مفهوم التجريب في الرواية الجزائرية الحديثة .

أولا- الانزياح عن البنية الحدثية التقليدية:

لقد كان الحدث في الرواية التقليدية يخضع لواقع يكاد يكون المرجعية الأساس للبنية الفكرية بينما في الرواية الحديثة تغير مفهوم الحدث حيث بدأت- الرواية – في البحث عن شكلها الفني الجديد بدءا من المضامين الجديدة التي تتناسب وهذا الشكل .

وهذا التحول أو الانزياح لم يأت بمحض الصدفة بل جاء نتيجة تحول فني مس جانب الشكل في الرواية العربية عموما كما سبق غير أن الرواية الجزائرية هي الأخرى تأثرت بهذا التحول.

والشيء الذي ينبغي الإشارة إليه والتركيز عليه في هذا العنصر بالذات هو مسألة التعامل مع اللغة لأنها الوسيلة التي بها يستطيع أي كاتب أو روائي الخروج عن النمطية لذا فتشكيل الحدث في الرواية الحديثة يخضع لآليات وتقنيات لم يعهد للرواية التقليدية أن شهدتها كالتمرد على العمود السردي مثلا، هذا التمرد يؤدي حتما إلى الانزياح عن البنية الحدثية للرواية . وهذا ما لمسته في رواية "فوضى الحواس""لأحلام مستغانمي".

ومن خلال قراءتي للرواية تبين لي أنها تتأسس من خليط تتداخل فيه الحقيقة والوهم، الواقع بالحلم وهذا ما يربك فعل القراءة الناتج عن فوضى السرد.

1- فوضى السرد:

وهذه الفوضى هي ما أعلنت عنه الرواية منذ البداية فهي تقوم على الفوضى واللامعقول "حيث تصر البطلة على الذهاب إلى لقاء بطل هو كائن حبري، لكنها أرادت أن تجعله من لحم ودم"[1] تقول: "لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلتقي بهم على ورق، أبطالا متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج الكتابة"[2].

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، د ت، ص163 .

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، طبعة الجزائر، منشورات الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، 2004، ص28.

لقد بنت" أحلام مستغانمي"أحداث روايتها على أساس تقاطعات الواقعي والمتخيل ومن هذا المنطلق الفني لدى الكاتبة في بناء روايتها نجدها قد تحررت من منطقية الأحداث والبناء التقليدي للحبكة، فالرواية لا تحتو على حدث واحد بالمعنى التقليدي كما أنها ليست مغامرة بالمعنى المألوف في السرد الروائي أو الحبكة بالمفهوم التقليدي فهي غائبة تماما في الرواية وليس هناك صراع ولكن الحدث الوحيد والذي يجوز أن نطلق عليه مفهوم الحدث ولكن ليس بالمعنى التقليدي يكمن في تلك التفاصيل الدقيقة والكثيفة لحالات الشعور والتذكر ومستويات الحلم وإعادة ترتيبها بحيث تبدو واضحة بصورة منسجمة نوعا ما .

"وحلمي الليلة أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت، نيابة عنها لمشاهدة فيلم .

ود لو استعرت جسدها لمدة كتاب، كما تستعير النساء عادة مصاغا، أو ثوبا..."[1]

وهي تتذكر تقول: "كتلك الحادثة التي روتها لي صديقة صحافية كانت موجودة في السبعينيات في نزل فخم بالعاصمة، مع وفد من الصحافيين الأجانب بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة وبعد انتظار طويل، وبعد أن يئست من إحضار طلباتها، استدعت النادل، وقالت له على طريقة الشرقيين: نحن ننتظر منذ نصف ساعة..."[2]. وفي مقطع آخر:

❖ إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بذلك الصحن الصغير، عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما، عندما اقترب ذلك الرجل مني ممسكا ولاعته فانتابني مزيج من الخوف والاندهاش إذن كلها تفاصيل دقيقة وكثيفة لا تخضع لمبدأ السببية [*] أو الترتيب المنطقي للأحداث غير أنه لا يمكن لنا نفي صفة الحدث بالنظر إلى مفهوم الأحداث التي اعتمدته الكاتبة وإلا لما كان هناك بناء

---

[1]– المصدر نفسه، ص62.

[2]– المصدر نفسه، ص69.

[*] ملاحظة: يرى البنيويون أن السببية على ارتباط وثيق بالزمنية والعلاقة بينهما جد وثيقة حتى لأنه يسهل الخلط بينهما، ومن هنا فاللاسببية تؤدي حتما إلى اللازمنية وبالتالي إلى غياب الحبكة فتفتقد الرواية إلى التعاقب والتسلسل والترابط المنطقي بين الأحداث، ينظر: الشعرية، لتودوروف، تر: شكري ورجاء سلامة، دار توبقال، للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص56.

روائي أصلا والمقصود هو نفي الصفة التقليدية للحدث وتجريب تقنية جديدة وحداثية مختلفة ذلك أننا لا نستطيع أن نلغي مفهوم الحدث لأنه عنصر من عناصر البناء الروائي ولا يمكن الاستغناء عنه .

وهذا ما بدا واضحا في رواية" فوضى الحواس" في أن الكاتبة كتبت قصة داخل قصة فبدأت الحكاية ببحثها عن البطل ثم عثورها عليه وما حدث بينهما أثناء ذلك اللقاء ثم انتقلت في الفصل الثاني إلى قصة الحب التي شكلت نصها الروائي .

1-1 البداية الملتبسة:

تطالعنا الكاتبة في البداية بكتابة قصة قصيرة تعنونها بـ "صاحب المعطف" مؤكدة أنها لم تسقط عليها شيئا من حياتها، ثم تعجب بالبطل، وتذهب باحثة عنه في الواقع، أخذت الأدب مأخذ الحياة، لتبدأ قصتها في الفصل الثاني من فوضي الحواس وكأن الأول خارج عن متن نصها، على الرغم من كونه جزءا منه، وفيما يكون قصة كتبتها الروائية تكون بقية الفصول واقعا تعيشه وتقوم بتسجيله محولة الحياة إلى أدب على دفترها الأسود، الذي اشترته في أول الرواية، لتنتهي منها وقد امتلأ بأحداثها لنكتشف بعد نهاية الرواية أن هذا الفصل لم يكن سوى رحم انبثقت منه الرواية بتوسع، أو هو ملخص لأحداثها إذا من خلال هذه البداية نستنتج أن الروائي الحداثي لم يعد يهمه ذلك الترتيب المنطقي للأحداث وبالتالي:

"لم يعد القص الروائي الحداثي يهدف إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات، ويعتمد الروائي في هذه الحالة على اللغة المكثفة التي تظهر دلالتها من خلال إشراقات داخلية"[1] فطبيعة الحكاية في رواية "فوضى الحواس" غريبة ومختلفة عما ألفناه في السرد الروائي التقليدي حيث جاءت القصة شبيهة بأحداث قصص الشعراء الرومنطقيين الذي يرسمون صورة للمرأة، هذه

[1]- منى محمد محمود محيلان، حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994) رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه، مخطوط، 1997، ص270 .

الصورة عادة تكون خيالية ويقعون في حبها وهم في هذا يرفضون الواقع ليحلقوا في عالم الخيال المليء بالمغامرات والمفاجآت .

وعليه حذت الكاتبة (الشاعرة) مستغانمي أحلام حذو هؤلاء الشعراء حيث جاءت أحداث روايتها مزيجا من واقع ومتخيل وكانت البداية:

1- قرارها كتابة رواية وعزمها إرغام هذا الرجل -صاحب المعطف-على الكلام وجلست إلى دفترها من جديد لتواصل الكتابة، وكأنها ما توقفت بالأمس عن كتابتها ووضعت لها نقطة النهاية وتبدأ من نفس اللحظة التي انتهت منها والتي كانت بسبب فراقها أول مرة حينها اعتذرت عن مرافقته لمشاهدة فيلم "وقبل أن تسأله عن أي فيلم يتحدث واصل: أتدرين أنه ما زال يعرض في القاعة نفسها منذ شهرين؟ إنها عمر قطيعتنا"[1].

2- تذكر القاعة واسم الفيلم، وعندما تعود إلى الصحف مدققة في أسماء قاعات السينما تكتشف بأنه هناك فعلا قاعة تحمل اسم (أولمبيك) اسم القاعة التي اختارتها ولم تتفاجأ... هل هو الوحي الذي يهديها لكتابة الأشياء لا علم لها بها سابقا "إنه امتياز ينفرد به الروائي، متوهما أنه يمتلك العالم بالوكالة، فيعبث بأقدار كائنات حبرية قبل أن يغلق دفاتره[2].

وهي تشير إلى تحول الأدب إلى واقع والواقع إلى أدب، إذ تؤكد أن قصتها التي كتبتها في الفصل الأول تحولت إلى واقع وحياة "حتى إنني صدقت أن بإمكان رجل أن يغادر دفاتري"[3]، هنا الكاتبة ترسم الحدث المركزي الذي تسعى إلى تجسيده، ولكنها لا تقدمه في سرد تقليدي وفق خطية نمطية بل تعاملت مع الحدث بمنظور إيهامي وذلك لغاية فنية ترجوها أحسبها الابتعاد عن المباشرة والتصريح الذي قد يفقد النص بعضا من جمالياته.

وتؤكد أن أشخاص قصتها، وأماكنها وأحداثها قد تحولوا إلى واقع، فتعثر على السينما التي تعرض للفيلم الذي في القصة كما تعثر على المقهى.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص31

[2]- المصدر نفسه، ص34 .

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص50 .

3- ذهابها إلى ذلك الموعد الذي أعطاه بطل قصتها لامرأة أخرى فقط لتختبر جرأتها على أخذ الكتابة مأخذ الحياة .

تذهب الراوية متأخرة بربع ساعة والقاعة ليس فيها سوى الشبان الذين جاؤوا لإهدار الوقت في قاعة السينما وتجد في آخر القاعة رجل وامرأة توقعت أنهما بطلاها وتجلس خلفهما بالضبط كجاسوس وتتابع قصة الفيلم ويأتي رجل آخر ويجلس بجوارهما، وحيث تنحني متلصصة عليهما يسقط قرطها فتحاول البحث عنه وسط العتمة، وإذا بولاعة تشتعل بالقرب منها لتضيء لها المكان.

❖ فكان ذلك الرجل الذي يجلس بجانبها ويجذبها عطره... وتكف عن البحث عندما ترتفع نظراتها إليه يربكها تصرفه "الحب يجلس دائما على غير الكرسي الذي تتوقعه تماما، بمحاذاة ما تتوقعه حبا"[1].

4- حادثة القرط غيرت مسار الحدث إذ بعدها نسيت الفيلم وغيرت محطة أنظارها إلى مشاهدته هو وهو مستغرق في مشاهدة الفيلم غير أنها غادرت القاعة قبل ربع ساعة واكتشفت أن القرط قد وقع في حقيبة يدها "منذ البدء أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة والمستحيلة وبذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة ليكتبا معا، كتابا خارجا من الحياة وعليها في آن واحد"[2].

5- يتداخل الواقع بالمتخيل حين تعود إلى القصة التي كتبتها سابقا، وهي تبحث عن شيء ما حيث عثرت على اسم المقهى الذي ذكرته مصادفة في تلك القصة وتذهب إلى مقهى"الموعد" وهو المكان الذي فيه يلتقي بطلا قصتها، وهناك تلتقي برجلين أحدهما يلبس الأبيض والآخر يرتدي الأسود وتحتار بينهما إلا أن عطره وحده دلها في عتمة الحواس عليه عندما اقترب منها ليقدم لها السكر الذي أرادته من النادل، وقال لها كلمة السر "قطعا"

---

[1]- المصدر نفسه، ص54 .

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص61.

وتدخل معه في مغامرة على قدر من الغرابة تنتهي إلى حد خيانة زوجها الضابط" والرواية أساسا تحكي تفاصيل علاقة الحب التي جمعت بين الساردة وذلك الرجل"[1].

6- حدث آخر أهم ضمن الوحدة السردية " دوما" تم على الجسر حيث سمعت الراوية طلقا ناريا، لم تعرف مصدره، ثم اكتشفت أنه أصاب سائقها أبو أحمد كانت رقعة الدم تتسع أمامي، وصوتي يضيع مني[2].

- فالساردة حياة تترك زوجها ومعه الواقع لترسم في قصتها صورة لرجل تصفه بقولها: "فأنا لم يحدث يوما أن تعرفت إلى رجل يشبه هذا الرجل في نفوره الجذاب وحضوره المربك، رجل يغشاه غموض الصمت والتباسه، وله هذه القدرة الخرافية على خلق حالة الارتباك الجميل كلما تحدث"[3].

- فالكاتبة نصبت الكمين لبطل قصتها لكنها وقعت هي في حبه فهو يعرف عنها كل شيء... وهي لا تعرف عنه سوى ما توهمت به من خيال، حيث علقت على هذا الحدث قائلة: "أنا التي رحت أطارد رجلا وهميا، خارج حدود الورق، وإذا بي أحول لعبة الكتابة إلى لعبة موت"[4].

- وبهذا تكون "أحلام مستغانمي" قد تجاوزت المألوف في الكتابة الفنية بالمرور عبر مستويات منها: المستوى الذهني مرورا بالمستوى الانفعالي، وصولا إلى المستوى اللاعقلاني حيث نجدها قد بنت عالما خاصا بها[5].

- وهناك بعض الأحداث البسيطة التي لا تساهم في تصعيد العملية السردية بل نحس بنوع من التقطيع وتشتت الأفكار وعدم تسلسلها وذلك بتداخل الصور فالرواية لا

---

[1]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد، للنشر والتوزيع، ط1، 2007، تونس، ص177.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص109.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص118 .

[5]- ينظر: منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، مخطوط، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2015، ص282.

تهتم هنا بالموقف من خلال محاولة إيجاد علاقة توحد وترابط بين مجموع الوحدات السردية بما تحمله كل وحدة من مثيرات انفعالية.

- عتاب الأخ ناصر لأخته الكاتبة حياة: "ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي أو تنتحري لقد تحولنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تملك ترسانة نووية... إلى أمة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم، إلى قبائل متسولة في المحافل الدولية... وأنت تكتبين هؤلاء الذين تكتبين، من أجلهم إنهم ينتظرون أن يتصدق عليهم الناس بالرغيف والأدوية ولا يملكون ثمن كتاب... أما الآخرون فماتوا حتى الأحياء منهم ماتوا فاصمتي، حزنا عليهم..."[1].

هذا المقطع لم يضف شيئا إلى مسار السرد إنما شتت الأفكار وأخلط على الراوية حساباتها أخوها أصولي وزوجها رجل عسكري من رجال الدولة الجزائرية.

- حدث آخر غير متوقع بالنسبة للراوية وهو في إحدى الجولات الاستجمامية في العاصمة في بيت المصيف تحديدا بالضبط وقت الظهيرة تخرج لوحدها لتشتري بعض الصحف... وتلتقيه مصادفة سمعت صوتا مصادفة يقول لها: "دعي الجرائد، لاشيء يستحق القراءة هذه الأيام[2]" فأثناء هذا اللقاء غير متوقع دار بينهما حوار الصدفة ومشيئة القدر حيث أعطاها رقم هاتفه على صحيفة كانت تحملها وافترقا على فكرة ملأتها وهي دهشة الحب الذي عادة ما يأتي في غير موعد.

- استمرت الراوية في السير نحو ما تمليه عليها مشاعرها وأحاسيسها غير مبالية بوضعها كامرأة متزوجة ولا بواقعها وهنا اتصلت بالرجل الغامض "هو" فاقترح عليها أن يلتقيا في بيته وهو ما حصل بالفعل وفي الوقت نفسه وبمحض الصدفة مرة أخرى تكتشف الراوية أن زوجها يخونها مع أخريات في بيت المصيف. فالأحداث هنا ليست مجرد حالات استيهامية ونفسية سعت الكاتبة في بلورتها، بلورة جمعت بين الحقيقة والخيال

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص129 .

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص147 .

والحوار الداخلي، الوعي واللاوعي حيث جسدتها في النص من خلال عبارات شاعرية وباطنية من خلال استخدامها للحوار الداخلي بالإضافة إلى السرد غير المباشر.

- ففي هذا النوع من الروايات "ينفسح المجال أمام الاستبطان، والتحليل، والتأمل والتفكير الحالم، وبذلك افتقدت الرواية المعاصرة إلى البداية وانسابت فيها التجارب بصورة نألفها تدريجيا عن طريق الاستدلال والترابط، وبالتالي تكون نهايتها مفتوحة أو ملتبسة تاركة القارئ غير متأكد من مصير الشخصيات"[1] وهنا يخيب أفق انتظاره ذلك أنه عوض أن يقوم بتشخيص الوقائع والأحداث والبحث عن مسبباتها، يصبح هذا الحادث عنصر استدعاء ليس للأحداث وإنما للمواقف الشعورية، والأحاسيس المتضاربة التي تشكل أسئلة تتجاوز أزمة الفرد في علاقته بالآخر مما يجبر القارئ على الدخول في جدلية التأويل فالحدث لا يفصح عن نفسه منذ البداية، حيث نجد الكثير من البياضات كما يسميها النقاد الحداثيون بالإضافة إلى النهاية المفتوحة التي اختلفت عن النهايات التقليدية.

1-2 مبدأ التناقض:

هناك تناقض في الحدث فقد بدأت أحلام الرواية من خلال قصة كتبتها الراوية، وقالت في بدايتها أن أحداثها بعيدة عن حياتها، وبطل القصة الذي خلقته لم يكن يشبه أحدا تعرفه، ثم عادت من خلاله إلى راوي رواية "ذاكرة الجسد" لتجعل رواية "فوضي الحواس" جزءا ثانيا لها[2].

- مما يؤكد أن الكاتبة سعت إلى انتفاء جاهزية المعنى وذلك أن روايتها جاءت مقسمة إلى وحدات حكائية إلا أن الوحدات لا يمكنها صياغة حكاية تامة ومعنى جاهز لأنه لا وجود لمسار قصصي واضح وتصاعد للحبكة العامة كما أننا لا نعثر على حبكات فرعية مكملة، بل جاءت الوحدات عبارة عن مجموعة من الكلمات المصفوفة بعناية منمقة ومشدودة دون داعي أو مصوغ.

---

[1]- عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص133 .

[2]- ينظر: منى شرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، ص283.

- حدث آخر هز كيان الراوية وهو يغادرها دون وداع "سافر إلى فرنسا... ويعود ... ليس من أجلها، بل من أجل الوطن، لا تتمالك نفسها وهي تجده في صورة تذكارية تجمع بوضياف مع أعضاء من التجمع الوطني أراه، وأكاد لا أصدق"[1].

من خلال الحدث الواقعي مررت "أحلام مستغانمي" حدث روايتها محمولا على جناح الخيال ومتفاعلا مع الراوي، وممتزجا بالذكريات بمساعدة عنصري القدر والمصادفة.

"فإذا هي تهاتفه... تسافر من قسنطينة- محل إقامتها- في تلك الشقة " الحب أن تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك ويهزمك ويسطو على كل شيء هو أنت، لا بأس أن تنهزمي قليلا الحب حالة ضعف وليس حالة قوة"[2].

❖ إن هروب أهم خيوط الحبكة الروائية من يد الكاتبة جعل عملها يتراوح بين الحوار والسرد والوصف دون أن يكون هناك تمهيد لذلك في معظم الأحوال، ودون تبرير لوجود بعض هذه العناصر في بعض الأجزاء فضلا عن الانتقال المفاجئ بين ضمير المتكلم وضمير الغائب والمونولوج .

❖ حدث آخر شكل أزمة أو شبه عقدة لكنها ليست أزمة بالمعنى التقليدي ذلك أنها سرعان ما تنفرج فحيث ذكرت الراوية أمام الرجل الغامض (هو) فيلم السينما الذي حضرته في بداية الرواية، فأخبرها بأنه لم يحضره فهنا فسح المجال للشك والحيرة والتساؤل فراحت تبحث في ذاتها عنه "فمن ذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواري في ذلك اليوم... بالعطر نفسه... والصمت نفسه"[3].

وتأتي الإجابة فورا حينما رد عليها الرجل الغامض وأجابها بأنه لم يشاهد هو الفيلم بل أن صديقه عبد الحق هو الذي كان قد شاهده وينفتح المجال أمام الراوية للبحث عن

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص246

[2]- المصدر نفسه، ص261.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص305.

المزيد من الإجابات لتساؤلاتها الداخلية وتكتشف في اللقاء الثاني الذي حصل بينهما في المقهى...وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر[1].

1-3 النهاية المفتوحة:

إن علاقة الراوية بصاحب المعطف هذا هو الحدث الذي يمكن أن نقول أنه يشكل محور النص وعليه تتم التفريعات الأخرى حتى النهاية، والكاتبة وفي خضم التداعيات تصل إلى اكتشاف مصير البطلان، فالبيت الذي التقيا فيه ذات مرة كان لصديقه عبد الحق وفي النهاية تستعيد الكاتبة وقع العلاقة المحطمة على نفسيتها:

❖ تكتشف أنه يوقع مقالاته باسم "خالد بن طوبال" بطل روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" ويكاشفها بالحقيقة بأنه مجرد صحفي أراد أن يتعرف إليها بحجة إجراء حوار لجريدته، وفي نفس يوم صدور كتابها وصدفة يتعرض لحادث تشل فيه ذراعه، وهنا تشابه وتطابق مع بطل روايتها الأولى (خالد بن طوبال) .

إذن الرواية تشكل في حد ذاتها مغامرة كتابية أو كتابة مغامرة، استعملت الكاتبة التذكر، التعليق، التفسير والتوسيع عن طريق الحوار والتخيل فهي في هذا تعمل على تفعيل الذاكرة، هذا التفعيل يقترن بما هو ذاتي شخصي ما دامت الراوية شخصية أدبية تستخدم كل الآليات والتقنيات الحديثة وعليه تتداخل الأجناس القصة القصيرة، الرواية، الشعر، الخواطر.

❖ إذن بعد اكتشافها الشخص الغامض أنه صديقه "عبد الحق" وليس هو تقرر الراوية الذهاب إلى مقهى الموعد وأخذها كتاب "هنري ميشو"[*] ووضعه على الطاولة عله "عبد الحق" يلحظه لكنها تفاجأ بخبر وفاته "Adieu Abed Elhak"[2] ، وتذهب للمقبرة لتشيعه... تلبس نفس اللون الأسود الذي كانت ترتديه يوم أن التقيا في قاعة السينما وفي مقهى

---

[1]- المصدر نفسه، ص329 .

[*]- هنري ميشو: شاعر ورسام من بلجيكا ولد هنري ميشو في بلدة نامور في بلجيكا. وخصوصيته تنبع من حبه للأسرار والغموض. عرف كيف يبتعد عن الأضواء وعن الصحافة نأى عن المجد الأدبي عندما رفض نيل الجائزة الوطنية الكبرى للأدب عام 1965. وفضل أن يقرأه عدة مئات من القراء المهتمين -حسب قوله- على أن يقرأه الجمهور الواسع. ولهذا السبب لم تطبع أعماله في سلسلة كتب الجيب المعروفة بشعبيتها وانتشارها إلا بعد وفاته.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص346 .

الموعد لم يكن معها سوى دفترها الأسود الذي كتبت فيه هذه الرواية...، لم تبك... غادر الجميع.... وبقت وحدها... وضعت الدفتر الأسود على كومة التراب ومضت، "أكانت تتحرش بالحياة وإذا بالحياة تعيد إصدار كتابها في طبعة واقعية وإذا بها القارئة الوحيدة لنسخة مزورة تكفل القدر بنقلها طبق الأصل عن روايتها، بعد أن أدخل عليها بعض التغييرات الطفيفة في الأسماء أو في تسلسل الأحداث، كما في السرقات الأدبية"[1].

إن رواية "فوضى الحواس" تفرض علينا إعادة النظر إلى النهايات التقليدية بالدرجة الأولى كون الرواية تهدف من خلال هذه النهاية الحتمية إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه في تفعيل العملية الإبداعية ومدى تأثيرها على نسيج الرواية هكذا تنهي الكاتبة روايتها بالبداية نفسها حيث تذهب لمحل بيع القرطاسية –كما حدث قبل عام– وربما لفت انتباهها دفتر له غلاف أسود، أو أحمر "كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلا، يتجه نحوي... يضع حمولته من الدفاتر الجديدة، على تلك الطاولة التي تفصلنا... وسألني مستعجلا ماذا أريد كنت سأطلب منه ظروفا وطوابع بريدية، عندما..."[2] 19 ديسمبر 1998.

لكن الراوية هذه المرة تترك روايتها مفتوحة لبداية رواية أخرى... هي رواية عابر سرير.

فاللافت للنظر أن الرواية "فوضى الحواس" جاءت بخاتمة متميزة عما سبقها من النهايات وذلك وفق ما تقتضيه عناصر الحكي فهي: –لم تحتو على حبكة بالمعنى التقليدي بمعنى انتهاء الحبكة أي نهاية الرواية وهذا ما لم نلمسه في الرواية غياب الحبكة أدى إلى نهاية مفتوحة إذا ما اعتبرنا أن الحبكة هي "سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدي إلى خاتمة أو يمكن تعريف الحبكة لأنها شكل الأحداث في القصص أو الدراما، سواء أكان ذلك شعرا أم نثرا ويقولون: إن الحبكة لا تزيد أو تقل عن كونها سلسلة من الأحداث المسببة، أو هي وحدة من وحدات القصص الأدبي العديدة"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص346 .

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص375 .

[3]– لورانس بلوك، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، تر: وتقديم: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، جمهورية مصر، د ط، 2009، ص05.

نستطيع القول أن رواية "فوضى الحواس" حكاية بلا حدث أو بلا حدث هام فتبدأ بقصة حب، وتنتهي كما بدأت دون أن تتقدم في تطويرية الحدث ذلك أن كل ما صيغ من أحداث جاء عبارة عن سرد لولبي داخلي بغض النظر عن التغير الذي كان يطرأ طيلة سيرورة الحكي (أحداث بسيطة لا تسهم في تفعيل الحركة السردية) وهنا تقول الناقدة: " منى الشرافي تيم": أن الرواية لم تحتو على حبكة روائية فعلية تشتد باشتداد الصراع ما بين البطل ومحيطه وظروفه، لأن الأحداث فيها لم يتجاوز كونها سلسة من اللحظات المتناثرة"[1].

ومن هذا المنطلق يمكن عد هذه الرواية أنها حلقة وصل بين روايتي ذاكرة الجسد ورواية عابر سرير لأن الرواية لم تنتهي وإنما توقفت لتعاود الكاتبة استحضار الحوارات الداخلية المتأرجحة بين الوعي واللاوعي وكذا كشوفاتها الذاتية وجوها الشاعري مما جعل الرواية ذات نهاية مفتوحة والكاتبة كغيرها من الروائيين الجدد الذين سعوا لتحرير فعل السرد من قانون السببية حيث أنهم "لم يولوا النهاية كبير اهتمامهم لأنها في عرفهم عنصر شكلي لا غير، يستغله القاص لإنهاء نصه في حين أن السرد كان – من المفروض– أن يتواصل"[2].

فنجد أن الكاتبة استعاضت عن النهاية بما يسمى في المحاولات التجديدية بعنصري التعليق والتكرار[3] ومن هذا نجده في:

– **التكرار:** Récit Itératif حيث يتكرر الموقف دائريا أكثر من مرة ويصبح حضوره كلازمة وهذا التكرار يقترب من مفهوم الوصف ويساعد على التذكير بالحدث المراد التذكير به، كما يمكن أن يكون فاصلا بين مجموعة من الأحداث ومجموعة أخرى تختلف عنها في الطبيعة أو في الوظيفة[4].

---

[1]– منى الشرافي تيم: مقال أحلام مستغانمي على مسرح النقد الأكاديمي عن أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث جامعة بيروت، –الجسد في مرايا الذاكرة عن موقع: –www .alhayat .com

[2]– حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص19.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

[4]– المرجع نفسه، ص20.

ومن أبرز الروائيين الجدد الذين وظفوا هذا العنصر " آلان روب" غرييه في روايته الغيرة و"وليام فولكنر" في روايته "الصخب والعنف".

وكما سبق ذكره إذا بحثنا عن عنصر التكرار في رواية "فوضى الحواس" فإننا نعثر على لازمة غير أن الكاتبة حاولت تغيير نهايتها بين مقطع وآخر هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل.

❖ تمتطي إليه جنونها، وتسري، للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق فتشهق، وجنون الشوق الوحشية تأخذها إليه

❖ هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يباغتها بين نسيان وآخر يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل.

❖ تمتطي إليه جنونها وتدري... للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق، فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذ إليه

❖ هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كل شيء في داخلها ويمضي فتجلس في المقعد المواجه لغيابه، هناك... حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها، تستعيد به انبهارها الأول.

❖ هو رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب خرقها حبه ومقعد للذاكرة ما زال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب، وامرأة ... ريثما يأتي تحبه كما أنه لن يأتي كي يجئ .

❖ لو يأتي هو رجل الوقت شوقا، تخاف أن يشئ به فرحها المباغت بعد ما لم يشئ عبر الحبر بغيابه... [1].

ومرد هذا التكرار إلى الأسلوب الشاعري الذي اعتمدته الكاتبة والعودة إلى مثل هذه الوظيفة تجعل الكلام رجوعا وتكرار وهي سمة من سمات القول الشعري وبذلك تتضافر عناصر عدة لتجعل من هذا المقطع أكثر المقاطع إيقاعا وتصويرا[2]".

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص10.

[2]– زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صادر للنشر، ط1، 2007، تونس، ص141 .

وبالرغم من تعدد أنواع التكرار في الرواية: كتكرار الكلمة وتكرار الصيغة الصرفية المركبات النحوية المتماثلة إلا أن الملفت للنظر والذي يهمنا في هذا العنصر بالذات هو تكرار الموقف الذي منه استطاعت الكاتبة نسج خيوط حكايتها وخلصت إلى نهايتها المفتوحة والمتمثل في "ربما لا شيء، عدا كوني اشتريت منذ أيام دفترا، أغراني شكله بالكتابة، حدث ذلك عندما ذهبت كي أشتري من القرطاسية ظروفا وطوابع بريدية ورأيت ذلك الدفتر مع حزمة من الدفاتر كما أن البائع يفردها أمامي وهو يقوم بترتيبها استعداد لاقتراب الموسم الدراسي"[1].

وكما في الصفحة الأخيرة: "كنا في بداية الموسم الدراسي، أذكر...، وكما ألوم البائع نفسه كان منهمكا في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسية فاردا دفاتره وأقلامه أمامي، كما منذ سنة"[2]، إن لانتهاج "أحلام مستغانمي" مثل هذه الطريقة في الكتابة له ما يبرره (أنها استعانت البناء الاستطرادي (The Episode structure) بالبنية الشجرية حيث اعتمدت الكاتبة على التكرار التراكمي اللانهائي حيث كانت تنتقل عبر الأحداث من تفريعة إلى تفريعة إلى تفريعة أخرى دون الوقوف إلى نهاية محددة والغرض من استعمال هذه الطريقة في الكتابة هو الخروج عن السائد والمألوف في الطريقة التقليدية ومن أسرها مما يضفي على البناء الفني شكلا آخر يتمثل في ذلك الجو الشاعري والنفسي المختزل وراء النغمات والجمل أو بمعنى آخر الجو الاستيهامي النابع من أجواء جملية يكتنفها الواقع والمتخيل معا دون بداية ولا نهاية واضحة.

– **التعليق:** الذي يتقارب من المفهوم التقليدي لعنصر التشويق[3] ويتجلى التعليق في رواية "فوضى الحواس" بصورة حادة حيث يبقى القارئ يتبع أحداث القصة القصيرة التي جاءت في بداية الرواية غير أن المشهد سرعان ما ينكسر بغتة بعد الصفحة 24 حيث تنتفض الشخصية المحورية: "لا أدري كيف ولدت هذه القصة، لا أدري كيف ولد صمتي، ولكن تلك قصة أخرى"[4] في هذه اللحظة بالضبط يضيع القارئ خيط السرد الذي جعلتنا الساردة

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص375 .

[3]– حسين خمري، فضاء المتخيل، ص19.

[4]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص24 .

من خلاله، نعتقد أنه يسير وفق منطق التتابع والتسلسل (وصف المكان، الشخصيات، ووقوع الأحداث...) حيث يحدث هذا بدون سابق إنذار ولا معرفة بالأسباب ولا المسببات، ولا بالدوافع الذاتية أو الموضوعية التي تبرر ما وقع وهنا يتم إحباط السرد أي عدم متابعة التواصل مع القارئ وهنا مبرر حيرة المتلقي أو ما يسميه إدوار الخراط بتخييب أفق انتظار[*] القارئ وهي خاصية من خصائص كتاب الحساسية الجديدة وذلك أنه وبعد الفراغ من قراءة الرواية سيجد القارئ نفسه مازال مشغولا بعالمها وهذا ما يؤكد لنا أن خاتمة النص ليست بالضرورة علامة على نهاية النص .

وهذا ما حدث في رواية "فوضى الحواس" حيث تسمح مثل هذه النهايات بانفتاح أفق التأويل باعتبار بقاء تلك النماذج الروائية مشرعة على أكثر من توقع نهاية، مما يستثير المتلقي ويورطه في النص الروائي بجعله طرفا يسهم في اختيار نهاية له من جملة النهايات الممكنة وهكذا يصير القارئ منتجا لا مستهلكا كما تعودناه في الروايات التقليدية.

و"البنية في تشكيلها للمفارقة بين النص والقارئ تستند إلى خصوصيات جديدة متعلقة بطبيعة الخطاب الروائي الجديد المتميز بالتقطيع والتداخل والتعدد حيث أن الرواية الحديثة بهذه المسيرة تجعل من نسيج البنية يُؤسس لنسق قرائي جديد وهذا راجع لخصوصيته البنية النصية ذاتها"[1].

إن اعتماد "أحلام مستغانمي" هذه الطريقة في الكتابة، خاصة على مستوى الحدث وإيرادها لمثل هذه المظاهر البداية، التناقض، النهاية، فوضى السرد، التقطيع، توالد الحكايات... جديرة بأن تؤسس لمنظور جمالي فني على مستوى البنية الحدثية بالدرجة الأولى.

---

[*]– تخييب أفق الانتظار (نظرية التلقي): أي أن كل قارئ يقبل على النص وله خلفية معرفية تؤدي إلى تكوين تصور مسبق يجعله يحمل أحكاما ما يطرق باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقعا يجعله في حالة انفعال، وغالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التجنب وفق الاستجابة القرائية للمتلقي والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه.

[1]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية وآليات القراءة، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط 2010، المرجع السابق، ص569.

ثانيا- الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة (رواية الأمير أنموذجا):

1- مفهوم الشخصية الروائية:

لا يمكن أن نتصور أحداث رواية ما دون شخصيات، ذلك أن أي فعل أو حدث تسجله الرواية هو فعل يقوم به الإنسان أو يحدث له، ومن ثم فإن شخصيات الرواية هي التي تقوم بالأفعال داخل العمل الروائي وتحرك الأحداث، فهي كائن حركي حي يقوم بوظيفة الشخص في العمل السردي، مما يكسب العمل الأدبي ديناميكية وقوة وهنا ينبغي التمييز بين الشخصية والشخص على حد قول "عبد الملك مرتاض" نظرا للاختلاف الموجود بينهما والغلط الذي يقع فيه كثير من الباحثين "كثير من النقاد العرب المعاصرين يخلطون بين الشخص والشخصية... وذلك أن الشخصيات تجمع جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع شخص كما أن الشخص يختلف عن الشخصية بأنه إنسان في حد ذاته في حين الشخصية تمثل صورته في الأعمال السردية"[1] لذلك ابتعدت الشخصية في الرواية الجديدة عن مفهومها العتيق مما جعل أحد منظري الرواية الجديدة يقول: "إن مبدعي الشخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة لم يعد يحالفهم الحظ في أن يقدموا لنا إلا أصناما"[2]، وهذا ما أكدته "ناتالي ساروت" في كتابها "عصر الشك" إن الشخصية فقدت شيئا فشيئا كل ما يعنيها... بيتها المبني بعناية والمتنوع بالأشياء المختلفة من قبو البيت مرورا بأدوات الزينة، إلى كل ما يملكه هذا البيت .. فقدت ذلك الشيء حتى الثمين الذي تتميز به وهو اسمها...[3].

إذن كانت البدايات الأولى التي طورت مفهوم الشخصية الروائية على يد مجموعة من الروائيين البارزين، أمثال "بروست" و"جويس" و"فرجبينا وولف" و"كافكا"

حيث بنوا شخصياتهم بالنهل من الأساطير والحكايات والتاريخ وجاءت أفعالها مفككة تعكس علاقاتها وعلاماتها إذ لا نعثر على صفاتها وأفعالها منذ البداية فهي تتشكل بتطور

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، ، (د ت)، ص 126 .

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، 2006، ص15 .

[3]- ناتالي ساروت، عصر الشك، ص72، نقلا عن: محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص15.

الأحداث من خلال الحوارات والسرود وهي بدورها التي تقوم بذلك وتشكل محورا له في نفس الوقت[1].

2- تصنيف الشخصيات وخصائصها:

وقبل الحديث عن العلاقات بين الشخصيات في الرواية وجب التطرق إلى تصنيف الشخصيات وخصائصها ذلك أن الشخصية في الرواية لا يمكن أن تطابق الشخصية في الحياة اليومية، فثمة فرق بين الشخصيتين ولا يمكن أن تكونا متطابقتين فالفن والحياة شيئان متباينان، "فالحياة تفرض علينا وجودا مستمرا، بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلا عندما ينتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر"[2].

وعليه صنف "واسيني الأعرج" شخصياته وفق ما تمليه عليه طبيعة الموضوع كون الرواية تستمد مادتها من التاريخ لا غير ومنها:

2-1 الشخصيات العجائبية[*]:

نستطيع القول أن رواية الأمير تمثل التجريب الفني كون هذه الرواية "اعتمدت على المكون السيري الذي يتحول إلى نص فني يستمد مادته من التاريخ ومن سيرة الأمير ومسيرته الشعبية التي نزعت في بعض اللحظات إلى الأسطورة"[3] ذلك أن "واسيني الأعرج" تناول سيرة عظيم من عظماء الأمة الجزائرية "الأمير عبد القادر الجزائري" غير أنه أضفى على "الأمير عبد القادر" – في بعض الفقرات- صفات مفارقة للصفات الإنسانية: "عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معركة مع الفرنسيين، الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، كان مرفقا بهالة من نور تعمي الأبصار يرسل أتربته باتجاه النصارى

---

[1]- ينظر: نزيهة خليفي، البناء الفني في الرواية العربية الحديثة ودلالاته، ص98 .

[2]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1966، ص93 .

[*]- العجائبي: يعتبر جورج كاستيكس أول من تعرض للعجائبي بالتعريف حيث جعله: «الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة» نقلا عن الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، رسالة لنيل شهادة الماجستير، 2005، ص38.

[3]- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013، ص93.

فيرديهم ويمحوا أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها فسجن"[1].

في هذا المقطع يصور "واسيني" (الأمير) على أنه بطل من أبطال الأساطير والملاحم وهذا دليل على رؤية الكاتب الحداثية والتجريبية مما أدى به إلى تغييب الحدود بين الواقع والمتخيل لإضفاء نوع من القداسة على عظيم من عظماء الأمة الجزائرية وهو بهذا كان مربكا لفعل القراءة كما أن صفة العجائبية كانت بمثابة علامات تمويه للمعنى الحقيقي[2].

وتارة يصوره مقاوما شرسا "كانت الجموع المصطفة على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير الذي سمعوا عنه الكثير وصورته الجرائد اليومية في كل الأوضاع، تارة مقاوما شرسا ملاكا روحانيا وتارة ماردا قاتلا ودمويا يتلذذ بدماء خصومه الذين يذيقهم كل ألوان التعذيب قبل أن يجهز عليهم مثلما حدث له أثناء نقله من بو[*] إلى أمبواز"[3] .

كما أعطى "واسيني الأعرج" الأمير عبد القادر صبغة عجائبية خارقة أسطورية "الشاب هذا يا سادة يا كرام عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصالحين عوده مثل البراق ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء، سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه القرآن في قلبه وفي يده سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام وساسبو ما يخونه أبدا، ناره ما تروح في الفراغ، في موقعه وهران خلاص له البارود رفد عصاه وحفنة تراب، وقال ربي أعني ونوشن صوب عدوه وفتح يده فتت العدو اللي كان قبالته"[4]، في هذا المقطع "يشبه الكاتب على لسان القوال "الأمير عبد القادر"بشخصية علي "كرم الله وجهه" في بطولاته ومواجهاته للعدو مما أضفى عليه صفات حقيقية لكن التفكير الشعبي آنذاك يؤمن بكل ماحيك من خرافات وقصص خيالية حول الشخصيات التاريخية والدينية وحول الأولياء الصالحين، مما مهد لتقبل كل ما قيل عن شخص الأمير سواء كان

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، (مسالك أبواب الحديد) منشورات الفضاء الحر، ط1، نوفمبر، ص414.

[2]– الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص181 .

[*]بو: مدينة فرنسية.

[3]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص502.

[4]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص69 .

منطقيا أو غير ذلك"[1]، ويضيف السارد الشعبي رؤى أخرى تجعل من الأمير بطلا خارقا الذي لا وجود له على أرض الواقع"رأيت يا مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك أغمضتهما وعندما فتحتهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله ثم مد يده نحو سهل إغريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش"[2].

وينطلق "واسيني الأعرج" في رسم ملامح بطله من حيث سكت المؤرخ في سرد أحداثه لكن هذه المرة وفي هذا المقطع بالذات يصور لنا الكاتب حادثة شروق الشمس من الغرب وسقوط أمطار غير عادية مما ولد في نفس "الأمير" شعورا غريبا بأن أمرا ما سيحدث لهم، بالإضافة إلى: "وقيل إن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد، وأن الملائكة أعمت بصيرة ولي العهد العقون، وأخوه سليمان هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم"[3].

وهنا نستطيع القول أن" واسيني الأعرج" في هذه الرواية استطاع أن يتناول شخصية الأمير من ناحيتين:

1- الشخصية التاريخية الأسطورية: حيث ظهر الأمير كبطل خارق دائم الانتصار إذ كان الوسط الشعبي آنذاك يعتقد أن الأمير شخصية صوفية له بركة الأولياء الصالحين وبإمكانه إخراجهم من الأزمة "ومنذ أن بدأ الأمير تحركه من الجهة الغربية، انضم تله، ورفضت الاعتراف بالسلطان حتى أن بعضها بايع الأمير، بينه وبينها روابط قبليه معقدة وأسطورية يظنون أنه من سلالة الرسول، وأن القوى التي تساعده، قوى خارقة وينسجون قصصا عجيبة حول انتصاراته"[4].

---

[1]- سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة فرحات عباس، مخطوط، 2012، 2013، ص214 .

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص415

[3]- المصدر نفسه، ص415 .

[4]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص40 .

وفي المقابل نجد هذه الشخصية تميل إلى الانكسارية وسبب ذلك الصمت والتسامح والصبغة الدينية والتأملية اللامنتهية.

قدم واسيني شخصية نموذجية (الإحاطة بجميع جوانب حياته) إلا أنه صاغها تخيليا لكن من منطلق التاريخ لكنه استطاع أن يزاوج بين الأمير كإنسان عادي بإمكانه فعل أي شيء من أفعال البشر وأحيانا يصوره على أساس أنه بطل ملاحم خارق أسطوري ينحي إلى التخييل كلية[1].

وترى حسيبة شكاط "أن في خروج واسيني في بعض الأحيان إلى تضمين الأسطوري والعجائبي إسقاط سردي على تشتت الشخصية العربية في بحثها المستمر عن الهوية الضائعة وسط اهتزازات مختلفة".[2]

2-2 الشخصيات المتخيلة:

قبل الحديث عن الشخصيات المتخيلة في الرواية نود القول أن "واسيني الأعرج" في هذه الرواية حاول سرد سيرة "الأمير عبد القادر" روائيا وبذلك فإن غاية الحكاية هي تحويل صورة الأمير عبد القادر من إطارها المباشر إلى إطار تخييلي وبذلك إعادة تركيب وتحويل الحادثة التاريخية إلى حادثة روائية وهنا تكمن ترتيب الوقائع وأسرار التاريخ.

غير أن المقصود بالشخصية المتخيلة هنا هو: "تلك الشخصية التي لا تملك وجودا موضوعيا خارج النص ولكنها تقوم ببعض الوظائف التاريخية والحياتية وتعمل على تسيير الوقائع (وقائع النص) والتأثير فيها وتغييرها"[3].

وإذا جئنا إلى تحديد هذه الشخصيات في الرواية فإننا نجدها غير مستقرة وغير ثابتة فهي ذات علاقة وطيدة بالبنى السردية الأخرى فتتحدد بتقدم الأحداث وتتفاعل معها وتشارك في مسارها السردي ناهيك عن علاقتها بالمكان والزمان بناءا على ذلك بدت لنا الشخصيات الأسطورية، العجائبية المتخيلة الخرافية كلها تحت صعيد واحد غير أن

---

[1]- حسيبه شكاط، سردية التاريخ في رواية الأمير، مجلة الأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد06، نوفمبر 2010، ص120 .

[2]- المرجع نفسه، ص120.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي جماليات التشكيل الروائي، ص195.

الموقف الذي وظفت فيه هو الذي يحدد نسبة هذه الشخصيات إلى هذا النمط أو ذاك وعليه كان تصنيفها كالآتي:

❖ شخصية مرابط سيدي الأعرج[*]: هذه الشخصية لها علاقة بشخصية "الأمير عبد القادر" وشخصية والده "محي الدين" وذلك عن طريق الرؤى التي كان يحكيها هذا "المرابط" ناهيك عن علاقة هذا الرجل بالمكان (سهل غريس) حيث كان يدعى مرابط (سهل غريس) لأن المقام هو الذي يحدد نوع وعلاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى لما لهذا المكان من قيمة في التراث إذن من خلال الرؤيا التي رآها" سيدي الأعرج" والحوار الذي دار بينه وبين الشيخ "محي الدين":[1]

يا خويا محي الدين، شفت منامة.

خير وسلامة، أجاب محي الدين آليا.

لقد رأيت حلما يشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج .

كلامك يا الشيخ الأعرج لا ينزل إلى الأرض؟

وفي معنى هذه العبارة أن هذا الشخص ليس إنسانا عاديا بل هو مبارك وفيه ميزات الأولياء الصالحين .

ثم بعد ذلك يحكي له الرؤيا التي رآها: "رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك أغمضتهما وعندما فتحتهما، كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله ثم مد يده نحو سهل أغريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش"[2].

---

[*]– مرابط: دلت كلمة مرابط على الشخص الذي يهتم بالأمور والغيبية ويدعي في ذلك التنبؤ وعلم الغيب وهو ما يتنافى مع الدين والشريعة الإسلامية.

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص، 75.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص75.

إذن هذه الشخصية ساهمت في تغيير مسار الأحداث خاصة في قضية مبايعة "الأمير" حيث حاول "المرابط الأعرج"[*] الضغط على الشيخ" محي الدين" والإلحاح عليه من أجل تبليغ الرسالة وتمريرها إلى ولي العهد"الأمير عبد القادر"وذلك عن طريق تذكيره بتفاصيل الرؤيا البغدادية التي رآها الشيخ محي الدين في بغداد وتكرارها ما دل على أنه أمر ضروري لا بد منه .

تصمتون؟ معكم حق لكن سيدي محي الدين كبر ولم يعد قادرا.

الرؤيا التي رآها في بغداد، رأيت شبيها لها هنا، فلا تجبروه على تغييرها رأى والهاتف الذي جاءني ألح علي بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير كلها علامات تقودنا نحو التكاتف حول هذا الرجل الذي تقول الرؤيا أنه سيغير الموازين... خرج ولم يعد في ذلك اليوم، الناس يعرفون جيدا أن سيدي الأعرج عندما ينطق، لا ينطق عن الهوى.... [1].

وهذا ما يدل على تشبيه الكاتب شخصية المرابط "سيدي الأعرج" بشخصية الأنبياء أو الأولياء الصالحين الذين فيهم نوعا من القداسة والنبل والروحانية العالية مما يجعل الناس يستجدون بهم ويلجؤون إليهم في السراء والضراء.

- شخصية القوال:

يقول تودوروف: "أن الشخصية أصبحت الفاعل في العبارة السردية"[2] وهذه المقولة تنطبق على شخصية القوال إذ أن عن طريق الخرافة والقصص الخيالية التي كان يرويها القوال وهو يجوب الأسواق رفقة ابنته استطاع أن يلفت انتباه العامة من الناس وهو يحكي بطولات الأمير في جو أسطوري فتارة يشبهه بعلي كرم الله وجهه وتارة أخرى بالأولياء الصالحين وتارة أخرى بأبطال الملاحم والأساطير.

إذا من خلال الأقاويل التي كانت تصدر عن هذه الشخصية (القوال) نستطيع أن نحكم عليها بأنها شخصية غير حقيقية في بعض الأحيان وذلك ما يجسده هذا القول:

---

[*]- يشترك المرابط والأولياء الصالحين في قضية الرؤيا الصادقة إلا أن الولي الصالح شخص شديد التدين ملتزم بتعاليم الدين يخاف الله عكس المرابط (عند الفئة الشعبية المشعوذ أو الساحر)

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص77، 78.

[2]- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص70.

"تسولي يا وحد الجاهل، احلف باش ما يوقفش الحرب حتى يشوف الدم وصل ركاب الخيل، ربي سمعه وأغرق الدنيا بالماء والأوحال فاختلط الكل بدم الجرحى لتعلو المياه إلى ركاب الخيل، ولم يحنث السيد علي ونجت رؤوس كثيرة تابت إلى الله"[1].

في هذا المقطع يزاوج "واسيني الأعرج" بين اللغتين العامية والفصحى غير أنه زاوج كذلك بين الحقيقة والخيال من خلال "تشبيه شخصية الأمير بشخصية علي "كرم الله وجهه"كل هذه الخرافات كانت من نسج خيال الناس تعمدوا قول ذلك ونقله إلى العامة، فيزيد التصديق بهذه الأمور الساذجة"[2].

بعد كل ما حيك وقيل عن بطولات الأمير وانتصاراته ينزل القوال إلى مستوى أدنى وأقل مما كان عليه مما يدل على أنها شخصية متخيلة حقا إلا أنه يقول أغنية تراثية: "أشطح يا ولد المخازنية جدودك الأتراك باعونا بفلس و...، اشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلا، ويلك يا إلى تثق في الدونية قل لهم لو كانت الدنيا تدوم، كانت دامت للي سبقوكم، اشطح يا ولد لمخازنية وازهى وخاطيك وفرح قلبك وسرح مسجونك وقل هواك اللي دار على راسك شيشية السلطان راح نساك وباعك بالرخيص"[3].

كان القوال على عداوة مع الشاويش لطرش وكان لا ينتقل إلا رفقة ابنته التي كانت ترى بعينيها ما لا يراه والدها بحيث كانت تنبهه لحضور الشاويش الذي كان يستمع بدقة إلى قصصه وكلما سمعه ينتقد الأوضاع طرده خارج السوق، فيحول مكانه إلى بيت الله حيث الأمان ولا رقيب.

يواصل "القوال" كلامه في بيت الله: "هذاك المهبول اللي ما يعرفش بأن الباي انتاعه كلاه حمار، قدامه الحيطان ويلفق رأسه إذا حب، هنا ما عندو ما يديرنا رانا في بيت الله"[4].

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص68، 69 .

[2]– سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي في رواية الأمير، مخطوط، ص216 .

[3]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص69.

[4]– المصدر نفسه، ص70.

فكلام القوال يحتمل الصدق أو الكذب إذ كل ما يقوله يختلط بين كرامات الأولياء الصالحين مثلا وبين ما يرونه عن" الأمير""رأوه على حوافي مدينة وهران ينظم القبائل ويناوش الفرنسيين، ويحدد المواقع الضعيفة التي تمكنه الدخول منها، رجل الغبار المتصاعد والبارود والزغردات وقرع طبول الحرب وحركة الأحصنة وهي تسابق الريح"[1].

2-3 الشخصيات الخرافية:

الأحدب حارس المقام: هذا الرجل الغريب الذي كان يحرس مقام "لالة مغنية"[*] وهذا المقام معروف "موقع مقام لالة مغنية صغير، محاط بقليل من أشجار الصنوبر التي تغطيه وتغطي المقبرة الصغيرة التي تحيط به من كل الجهات يزورها الناس أيام الجمعة أو في أوقات الفراغ لطلب بركاتها، يتدثرون ببعض التربة ثم ينسحبون ولا يبق إلا الرجل الأحدب"[2].

لقد استطاع الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية شخصية خرافية وذلك طبقا للقصص الخرافية التي نسجت حول هذا الرجل الغريب والتي كانت أقرب إلى الخيال والخرافة منها إلى الواقع وفي ذلك يذكر: "يقولون أنه كان لا يعرف التوقف عندما يبدأ الكلام وأنه تسبب في أذى الكثير من الناس ولهذا ذات ليلة، أثناء مرور" الأمير" وبعض قادته الذين قضوا الليلة هناك، تعرف بدون قصد عن الكثير من أسرارهم وخباياهم، وفي الصباح كان يقبض على لسانه بخرقة احمرت من كثرة الدم، قال لآغا المنطقة أنه لا يستطيع أن يصمت وأنه سيحكي للزوار كلما سمعه عن الأمير وأنه من الأحسن قص لسانه . لم يتساءل الآغا كثيرا، وأحضر سكينا وقطع لسانه بكل برودة، ثم وضع عليه الدهن المغلى وأحرقه بنصل أحمر... حتى كاد يموت لولا تربة لا لا مغنية التي ظل يضعها كل صباح حتى شفي تماما"[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص70.

[*]- لالة مغنية: ولية صالحة.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص330 .

[3]- المصدر نفسه، ص330، 331.

إذن هذه القصة تحتمل الصدق والكذب معا ذلك أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يسلم شخص نفسه بكل سهولة ليفقد عضوا من أعضائه من أجل تحقيق هدف معين مثلا الوفاء لشيء ما "فمهما كانت الظروف فهذا التصرف فوق طاقة الأحدب ذلك الإنسان البسيط، ولا يعقل أن يحوم نفسه لسانه بهذه السهولة، لذلك ندخل هذا النص ضمن فضاء الخرافة"[1].

غير"أنه لا يعقل أن يكون الوفاء لشيء ما بهذا الشكل المطلق لأنه بالرغم من أن تفاصيل الحكاية تبدو قريبة من الواقع إلا أننا لا يمكن أن نتقبلها كلية خصوصا إذ ما قارناها بالجو الخرافي الذي ارتبطت به وهو (مقام لالة مغنية) وهو مقام مقدس على حد تعبير الكاتب "ألح الجنرال لامو سيدير والجنرال بيدو أن يمرا أولا على الولية الصالحة التي تشفي من أخطر الأمراض"[2].

ويواصل الكاتب سرد قصص أخرى حول خادم المقام فيقول: "أنه كان يريد أن يتزوج بنتا من شيخ معروف وعندما عرف الشيخ بفقره رفض تزويج ابنته وحتى تبور ويتزوجها، ظل خادم المقام ينسج حولها القصص الكثيرة ولكن أهلها قتلوها بينما قطع هو لسانه عقابا له على القصص الكاذبة التي رواها عن المرأة المقتولة منذ ذلك اليوم لا يغادر المقام أبدا إلا لتنظيف القبور أو الإتيان بالحطب اليابس لتحضير الشاي للزوار"[3].

من خلال هاتان القصتان التي أوردهما الكاتب نستنتج أنهما قصتان خرافيتان وذلك لأنه من غير الممكن أن يقص لسان الأحدب بهذه السذاجة سواء تعلق الأمر بالقصة الأولى أو الثانية ولأن القصص التي حيكت حول هذه الشخصية كلها تحمل صفة الخرافة والبعد العجائبي والأسطوري ناهيك عن مبالغة والتهويل ولهذا تحتمل التصديق أو التكذيب معا.

2-4 الشخصيات التراثية الدينية:

استعان "واسيني الأعرج" ببعض الشخصيات التاريخية والدينية أحيانا من تراثنا الإسلامي"وتوظيف مثل هذه الشخصيات وإيرادها في سياقات السرد المختلفة إنما يأتي من

---

[1]- سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي في رواية الأمير، ص219 .

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص330 .

[3]- المصدر نفسه، ص331.

باب إضفاء السمات التاريخية والدينية على هيئات بعض الشخصيات ومن ثم محاولة تعبئتها ببعض الملامح الأسطورية والملحمية التي تعمق فيها الحس السردي الحكائي، على النحو الذي يناسب تطور الحكاية وتأثير ذلك على نمط بناء الشخصية ودورها"[1].

أ- علي كرم الله وجهه: والذي جاء ذكره في العديد من المواقف كتشبيه "الأمير" عبد القادر بشخصية الإمام علي في علمه الغزير (رجل شرب العلم في الكيسان) ثم يأتي للحديث عما سيفعله هذا الشاب "كما فعل (علي) في الكفار"[2].

ب- شخصية كل من "الحسن والحسين" رضي الله عنهما: يقول الكاتب: "عندما قام من غفوته، اعتدل في جلسته وطلب أن يأتوه بابنيه: محي الدين ومحمد، وضع كل واحد على ركبة، تذكر محنة سيدنا علي، وخديعة الأقربين رأى علي وهو يسقط تحت ضربة النصل القاسية، ثم رأى الفتن التي طارت فيها رؤوس كثيرة، رأى الحسن والحسين يندثران في لعبة كانت أكبر منهما"[3].

إذن من خلال توظيف هذه الشخصيات ولو عن طريق الحلم حاول واسيني أن يبحر بنا إلى عالم الرؤى والتنبؤات "الزمن القادم سيكون عنيفا وقاسيا وسنكون فيه بعيدين الشقة بيننا وبينهم صارت هوة، لقد طاروا وانكسرت أجنحتنا الصغيرة"[4].

ف "الأمير" بإحضار الولدين "محي الدين" و"محمد"، حاول إعطاء تفسير يقيني لحلمهما أو هذيانه بأن الزمان القادم ستكون الغلبة فيه للحضارة الأوروبيةوتساءل عن مصير الولدين في هذا الركب الجديد، وهي لا تبدي استياء بالنسبة للولدين وحسب بل لكل أبناء الأمة الإسلامية[5].

بالإضافة إلى هذه الشخصيات شبه الكاتب الأمير عبد القادر بشخصية "الرسول" (صلى الله عليه وسلم) لما نصره الله تعالى وصحابته الكرام في معركة بدر الكبرى" وقيل أن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص193 .

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص446.

[3]- المصدر نفسه ص456.

[4]- المصدر نفسه، ص456

[5]- ينظر: سعدية بن ستيتي، فنيات التشكيل الفضائي في رواية الأمير، ص208 .

دائرته من هلاك ومؤكد وأن الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد العقون وأخوه سليمان هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم"[1].

وفي هذا استحضار للنص القرآني: "إذ يوحي ربك إلى الملائكة أني معكم فثبتوا الذين آمنوا سألقي في قلوب الذين كفروا الرعب فاضربوا فوق الأعناق واضربوا منهم كل بنان"[2].

وهذا دليل على أن النصر من عند الله سواء للرسول الكريم (ص) أو "الأمير عبد القادر""وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى"[3].

حتى أن بعضا من القبائل التي بايعت "الأمير" وبينه وبينها روابط قبلية معقدة وأسطورية، يضنونه أنه من سلالة الرسول وأن القوى التي تساعده، قوى خارقة وينسجون قصصا عجيبة حول انتصاراته[4].

2-5 الشخصيات الأدبية:

إن إيراد أسماء الشخصيات الأدبية على شكل مقولات أو كتب أو أدوار أو تأثيرات من شأنه أن يلفت الانتباه إلى القيمة التي تتمتع بها في الفضاء الثقافي السردي للرواية[5] وقد تنوعت الشخصيات الأدبية بين دينية، صوفية، تاريخية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ابن خلدون، أبو حيان التوحيدي، ابن عربي، الشيخ محي الدين، حمدان خوجة، الأمير عبد القادر... وغيرها.

وقد ركزنا في هذا العنصر على شخصية "الأمير عبد القادر" وما لعبته من دور في إعطاء صورة عن تاريخنا الأدبي وما زاد من إرساء هذه المعالم تلك المؤلفات التي رافقته طيلة إقامته بقصر أمبواز كتأليفه لكتاب "تنبيه الغافل" مثلا: "تحدثنا في الباب الأول في العلم والجهل وعرفنا أن على العاقل أن ينظر في القول إلى قائله، فإن كان القول حقا قبله، سواء كان قائله معروفا بالحق أو بالباطل، فالعاقل يعرف الرجال بالحق ولا يعرف

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص415 .

[2]- سورة الأنفال، الآية: 12 .

[3]- سورة الأنفال، الآية: 17 .

[4]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص414 .

[5]- محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، ص196 .

الحق بالرجال، وذهبنا في تعريف العقل، أنه منبع العلم وأساسه ومطلعه فقوة العقل هي إحدى القوى الأربع التي إذا اعتدلت في الإنسان يكون إنسانا كاملا وهي قوة العقل وقوة الشجاعة وقوة العفة وقوة العدل وأنهينا الباب الأول بخاتمة"[1].

دلت هذه الكلمات أنها نابعة من شخص ذو حكمة بالغة في تفسير الأمور الباطنية: كالعقل والروح وفي حديث آخر له مع" بواسوني" يقول: "كنت أعرف عن الفلسفة اليونانية، سقراط، أفلاطون وخصوصا آرسطو الذي حفظه من التلف أحد أكبر مفكرينا ابن رشد عندما كان ظلام اللاتسامح ينخر أوروبا من الداخل ولكن اكتشافي لديكارت قربني من هذه الأرض وروسو حبب إلي المجتمع"[2].

لقد شكلت الكتب والمكتبات الموضوع الرئيسي والقضية الأهم بالنسبة "للأمير عبد القادر" خاصة ارتباطه الشديد بمؤلفات العلامة "ابن خلدون" الذي ظل يرافقه طيلة مسيرته وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالكتب السماوية أو الدينية فقد كان شديد التأثر بحادثة (تكدامت) التي فقد فيها أعز ما يملك من كتب يقول: "أحرق القرآن والتوراة والإنجيل في (تكدامت) النار كالحقد عمياء أحرق ابن خلدون وابن عربي وكتاب عن نابليون ترجمه لي ابن التهامي وغيرها من المخطوطات النفسية يحدث معي أن أبكي على كتاب أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب فهم في الجنة"[3].

ويضيف قائلا: "لكن أهم شيء هو المكتبة التي شكلتها بواسطة عملي وكانت هي نواة مكتبة تكدا مت، حزين كما قلت لك قبل قليل لأن قيمة الكتب التي بعثرت أو أحرقت لا تعد ولا تحصى"[4].

في هذا يتضح لنا موقف الأمير من الكتب حيث أن مقدار الكتاب بالنسبة للأمير أثمن وأعز من قيمة الشهداء كما يتضح عجز الأمير عبد القادر أمام النار التي أتت على الأخضر واليابس ولم تفرق بين ما هو ثمين (الكتاب) وما هو رخيص، كل هذا يعزز مكانة الأمير عبد القادر الأدبية سواء في السجن أو في المنفى"رأى نفسه يعبر شوارع

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص474 .

[2]– المصدر نفسه، ص491 .

[3]– المصدر نفسه، ص 289 .

[4]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص290 .

بروسة متوجها إلى أكبر مساجدها أو منتدياتها الثقافية رأى نفسه في الجامع الأموي بدمشق يمتشق كتابا ضخما أو مخطوطة من مخطوطات المعلم الأكبر، محي الدين بن عربي ويحاول أن يفك أسرار الحروف الصغيرة التي تجر وراءها ثقلا لا يدركه إلا الذين تجاوزوا القوس الأول في بحر العلوم"[1].

وفي كثير من المواقف يبدو لنا تعلق "الأمير" بشخصية العلامة "ابن خلدون" والتي أتى ذكرها أكثر من مرة خاصة ملازمته لمصنف المقدمة"مد عبد القادر يده نحو مصنف المقدمة لابن خلدون المخطوطة التي دون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة جاءته من بلاد المغرب من تاجر وراق رآه مرة واحدة عندما دخل عليه في خيمته لحظة القيلولة..." [2]

وفي موقف آخر: "صلى ثم نام ولم يقرأ شيئا، عندما حاول أن يفتح كتاب ابن خلدون، لم يفهم الشيء الكثير من كثرة التعب، فتمدد ونام"[3].

"عندما عاد إلى خيمته في المرتفعات، فتح كتاب ابن خلدون ثم خط على حوافيه بعض الكلمات...."[4]. هذا ما يؤكد مدى ملازمة "الأمير" للكتب وحبه الشديد وولعه بالقراءة والمطالعة وحب التعلم محاربا أو حرا أو سجينا أو مستسلما أو منفيا .

2-6 الشخصيات الصوفية:

لقد تم التركيز على التصوف باعتباره "مسلكا تربويا" يرسم ملامح المسار أو الطريق الذي تسلكه الذات في رحلتها[5]، إلا أن الملاحظ على هذا النمط من الشخصيات أنه لم يشكل حيزًا أو مساحة كبيرة من النص غير أننا نجد بعضها ورد ذكره عن طريق الواقع كالأمير عبد القادر ووالده محي الدين أو ما جاء عن طريق الرؤيا والحلم كابن عربي أبو حيان التوحيدي: "رأى في غفوته أبو حيان التوحيدي وهو يحرق بألم شديد كل

---

[1]- المصدر نفسه، ص532، 533 .

[2]- المصدر نفسه، ص64 .

[3]- المصدر نفسه، ص243 .

[4]- المصدر نفسه، ص272 .

[5]- حسيبة بوشكاط، سردية التاريخ في رواية الأمير، ص35.

ما كتب، يشعل النار غالبا في كتبه ثم يجلس قبالتها مثل البوذي ويتأمل ألسنتها وهي تتصاعد عاليا حتى تمس السماء التي خبأتها الأدخنة"[1].

فالأمير بحكم تكوينه الثقافي وتأثره الشديد بشخصية أبو حيان وابن عربي استطاع من خلال الرؤيا أن يوصل بين النوم واليقظة"ثم يلتفت الأمير مرة أخرى نحو الكوة الصغيرة التي كانت من حين لآخر تتضبب بزبد الأمواج العاتية فكر أن يكتب قليلا ولكنه لم يستطع"[2].

نرى في هذا تعلق الأمير بالرؤيا ولكنه لم يستطع تفسير ما رأى إلا عندما اصطدم بالواقع ويواصل حلمه، "رأى في غفوته ضمن ما رآه، التوحيدي وهو يأخذ سطل الماء البارد ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي كانت تشتعل في داخله[3] نستنتج أن الرؤى في الرواية ما هي إلا إشارة أو رمز لعدة مواقف مرت بالأمير فهو يحاول إعطاء تفاسير لهذه الرؤى من خلال العودة إلى الواقع ومحاولة الربط بين الحلم والحقيقة والوقوف على هذه الأحلام في اليقظة"رأى في غفوته ما يراه الرائي في حلمه ابن عربي وهو يبحث عن مكان صغير له يختبئ فيه قليلا من صهد الشموس التي كانت تحرق الأخضر واليابس وتبدد كل حنينه إلى الدهشة والغياب"[4].

إذن هذا مجمل ما وظفه "واسيني الأعرج" من شخصيات صوفية عن طريق الحلم.

2-7 الشخصيات التاريخية:

تنوعت الشخصيات التاريخية ما بين عربية وأجنبية فمن العربية أول ما يصادفنا من العنوان، شخصية الأمير الرئيسية، والده الشيخ محي الدين، كاتبه، مصطفى بن التهامي، بو الحميدي، قدور بن علال، سيدي الصافي.

❖ تنوعت الشخصيات بين شخصيات المقاومة: الأمير، المعاونون، المقاومون... وشخصيات الاحتلال "قادة الاحتلال"، المتواطئون، المتمردون، وبينهما شخصية "ديبوش" من جهة والعرش الملكي من جهة أخرى.

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص455.

[2]- المصدر نفسه، ص455.

[3]- المصدر نفسه، ص455 .

[4]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص455.

❖ شخصية "ابن دوران اليهودي" أحد معاوني الأمير وإظهار مزاياه إذ كانت هناك ثقة كبيرة بينه وبين محي الدين والد الأمير.

❖ من الشخصيات التاريخية: تريزال، لاموسيير، الدوق دومال، بيجو، الحاكم العام، دامر يمونت، بواسوني.

❖ فئة الخونة: الكوروغليين، مصطفى بن إسماعيل، مازاري ولد عثمان، مصطفى بن مقلش، إبراهيم البوسني، إسماعيل ولد القاضي.

3- العلاقات بين الشخصيات (الحوافز):

واستنادا إلى ما ذهبت إليه الناقدة "يمنى العيد" في قولها: "أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها دون الرجوع إلى "الحوافز" ذلك أن الشخصيات حين تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات فيما بينها إنما تقوم بذلك على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل"[1].

لقد رأى تودروف[2] أن العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدو متعددة، لكن يمكن بعد الدراسة اختزال هذا التعدد وإرجاعه إلى ثلاثة حوافز:

1- الرغبة: وشكلها الأبرز هو الحب.

2- التواصل: ويجد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق.

3- المشاركة: وشكل تحققها هو المساعدة .

هذه الحوافز الثلاثة تدفع إلى علاقات تقارب بين شخصيات الرواية، وإذا بحثنا عن العلاقات بين الشخصيات في رواية الأمير وجدناها في أحيان كثيرة تبدو علاقات متكررة خاصة إذا ما تعلق الأمر بالشخصية المحورية (الأمير عبد القادر) أما إذا ما استبعدنا العلاقات المتكررة وجدنا أنفسنا أمام أربعة عشر علاقة ذات حوافز إيجابية لكن أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى ثمة

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص77.

[2]- ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص72 .

إذا من يفعل (فاعل فعل) وثمة أيضا من يقع عليه الفعل (موضوع فعل) [1] وهذا ما يجعلنا نرصد علاقات الأمير مع من حوله على حساب الفعل، المعني بالفعل والحافز والغرض وعليه كانت العلاقات كالآتي:

1- رغبة الأمير في التعلم والدراسة←شكلها الأبرز هو الحب ← الحافز إيجابي نشط (التعلم والدراسة).

2- علاقة الأمير بقاضي أرزيو القاضي أحمد بن الظاهر وتأثره بمشهد الإعدام" رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينيه ..."

❖ تبكي يا ابني؟

❖ لا، أمسح الغبار من على وجهي، كان الله يرحمه، أستاذي ومرجعي في الفقه، خسارة كبيرة، ألم يكن هناك حل شرعي أقل سوءا من الإعدام؟ .

❖ المرجع عندما يخطئ يخطئ معه الغير، عقوبته غير مغتفرة[2] إذا الفاعل هو "الأمير" الفعل (الاستياء من حادثة الإعدام) (موضوع الفعل)←الشيخ←محي الدين الحافز هو تحقيق العدل والمساواة .

3- علاقة الأمير بالقبائل وموقف القبائل: من تولي الإمارة (الفعل) وموضع الفعل هو (الأمير←المبايعة)، الحافز ←نشط تحرير البلاد وخلافة الشيخ محي الدين في مساء اليوم نفسه وقبل أن تنطفئ الشمس وراء سهل أغريس، أعلن عبد القادر سلطانا، وأميرا للمؤمنين ولتفادي غضب ملك المغرب اكتفى عبد القادر بلقب الأمير حتى يحافظ على الأوامر، قرأ صك البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة الثلاثة[3].

في النهاية، كل القبائل استسلمت لسطوة الشيخ محي الدين ولرؤيا سيدي الأعرج التي لا تخيب .

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، 1990، بيروت لبنان، ص79.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص61 .

[3]- المصدر نفسه، ص78.

4- علاقة الأمير بالقبائل من أجل الاستقرار والحافز ايجابي نشط هو التغيير.

5- علاقة الأمير بالقبائل بهدف تنظيم الجيش (الفعل) والحافز هو التغيير باستعمال القوة (الدافع)، "وقد قبلت بيعتكم وطاعتكم، كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين، وإزالة النزاع من بينهم وتأمين السبل وموضع الأعمال المنافية للشريعة المطهرة، وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا وهو يهدف للسيطرة علينا"[1].

6- علاقة الأمير بالجيش (موضوع الفعل) من أجل قيادة المعارك والحافز هو التحرير (يقرب).

"عندما كان الجنرال دو ميشال على مشارف وهران، كان الأمير وسيدي محي الدين ينظمان القوات ويحاولان أن يدخلا وهران بعد تخطي السبخات التي عاقت سبيلهما... عندما توقفت الأمطار، رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة كتب حولها (نصر من الله قريب) على الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة كان يتقدم القوات..." [2].

7- علاقة الأمير بالقبائل المرتدة (الفاعل)←المعني بالأمر (موضوع الفعل) هو المناوئة بهدف التأديب من أجل الوحدة والتكتل والحافز هو التغيير "عندما خرجت الشمس من غمدها الثقيل بدأ الأمير يفكر في لقائه مع قواده الأساسين في المسجد الذين سبق أن وضع معهم الترتيبات الأخيرة للتقسيمات الجديدة التي ألحقها بالجيوش والمناطق عندما عاد إلى معسكر بعد تأديب القبائل الرافضة لدفع الضرائب"[3].

8- علاقة الأمير بالشعب (موضوع الفعل) من خلال الإشراف على المفاوضات وإجراء الحوار من أجل بناء دولة، الحافز هو التغيير، "تريد أن نستفيد منهم ومن خبرتهم

---

[1]- المصدر نفسه، ص71.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص97 .

[3]- المصدر نفسه، ص103 .

وأن نبني هذه البلاد على أسس صحيحة وقارة نطمح من هذه الحضارة أن توقظ هذا الشعب النائم على الكذب نظمنا الجيش تنظيما محكما بعيدا عن القبلية"[1].

9- علاقة الأمير بالمسيحيين (الفاعل) والمعني بالفعل (مونسيورديبوش) القس المسيحي، الفعل هو حوار الأديان بغية الإطلاع، التعرف على الآخر، التغيير .

10- علاقة مونسينيور ديبوش بالمساكين والمحتاجين من خلال مشاركته لهم ومساعدتهم، غرضه ديني بهدف التغيير (المشاركة من أجل تحقيق مساعدة) .

11- علاقة مونسينيور ديبوش باليتامى ببناء دور لهم بحافز المساعدة غرضه ←ديني (المشاركة← شكل تحققها المساعدة).

12- مونسينيور ديبوش (الفاعل)←إبرام المعاهدات والاتفاقيات (الفعل)←(موضوع الفعل) الجزائر، فرنسا، غرضه سياسي بهدف التعايش والتغيير (المشاركة/ التواصل) .

13- مونسينيور ديبوش (الفاعل)←السعي من أجل إطلاق سراح الأمير (موضوع← الفعل)←المعنى (الأمير)← هدفه إنساني حافز←التغيير (الوضعية) من السجن إلى الحرية (الرغبة- التواصل- المشاركة).

14- علاقة القس المسيحي بالأمير من خلال الزيارات المتكررة لقصر أمبواز المعني بالفعل هو الأمير، الحافز أن هذا الرجل الطيب كان سببا مباشر وفعالا في خروج الأمير من منفاه، وتحويل صفته من سفاح (خرج عن القانون) إلى مقاتل ومحارب دافع عن أرضه بشرف وشموخ[2].

ونستطيع القول أن العلاقات في رواية الأمير تراوحت بين:

أ- علاقة الاتفاق والصراع والهيمنة والتحرر وتتوزع إلى الثلاث علاقات: تواصل، اختلاف، تحرر، لكن إذا ما قارنا الحوافز الإيجابية بما يقابلها من حوافز ضدية أو سلبية يصبح لدينا ثلاث حوافز أخرى هي:

---

[1]- المصدر نفسه، ص238 .

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص137 .

1- الكراهية ← تقابل الحب←الرغبة .

2- الجهر ← يقابل الأسرار←التواصل .

3- الإعاقة ←المساعدة←المشاركة .

ترى "يمنى العيد" أن هذه الحوافز تدفع إلى علاقات (بعد) بين الشخصيات وسواء كانت الحوافز إيجابية (تقرب) أو سلبية (تبعد) إلا أنها حوافز نشطة أي أنها تدفع إلى فعل ما، وعليه يمكن لنا رصد بعض الأفعال المعيقة التي تصدر عن شخصيات مضادة لأفعال المجموعة الأولى ذات الحوافز الإيجابية[1].

بما أننا صنفنا العلاقات ذات الحوافز الإيجابية (رغبة- مشاركة- تواصل) والتي تدل على الائتلاف والانسجام في معظمها نأتي الآن إلى تصنيف العلاقات ذات الحوافز السلبية (الكراهية، الإعاقة، الجهر) والتي تدل على الصراع والاختلاف والتضاد في كثير من الأحيان وهي على التوالي:

1- احتلال الجزائر يعتبر بمثابة الفعل والفاعل هو الاحتلال الفرنسي) والمعنى بالأمر الجزائر كدولة بدافع النهب والاستغلال، الغرض← الإساءة إلى الشعب الجزائري، الحافز← سلبي نشط طبعا هو الكراهية من الاستعمار باتجاه الجزائر .

2- يمكن لنا تصنيف (الجراد) فئة حيوانية كفاعل من حيث الغزو←المعني بالفعل (المحاصيل والخيرات (الموضوع) بدافع الجفاف والقحط – الهدف (الإعاقة).

والمقطع الآتي "في السنوات الماضية وقعت حرب قبلية مميتة بسبب الجراد، كل واحد يتهم الآخر بأنه كان وراء أسراب الجراد التي تركت حقله وتحولت نحو حقل خصمه، احتاج المتصارعون إلى حكمة الشيخ محي الدين وحكماء القبائل لكي تتوقف الحروب القاتلة في السنة الأخيرة أدرك الناس أنه لا حل إلا بالعمل الجماعي وأن الجراد أينما حل فهو خراب وسيجتاح كل الأمكنة المتبقية إن عاجلا أو آجلا"[2].

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص79

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص74، 75 .

3- القبائل (قبيلة هاشم/ قبائل الجنوب المتنقلة المعني بالفعل (القبائل المتضررة) دافع النصب والسلب، الغرض←الإساءة←الحافز سلبي نشط .

4- قضية الأتراك (الفاعل)←تسليم وهران (الفعل) وموضوع الفعل (الشعب الجزائري) الدافع←الضعف والخيانة، الهدف←الإساءة←الحافز←سلبي .

5- رسول ابن سلطان المغرب (الفاعل)←الفعل محاولة الاغتيال←موضوع الفعل (الأمير عبد القادر)←الهدف الإساءة←الحافز سلبي "يا أمير المؤمنين، لقد كلفت بقتلك وها أنا ذا أفشل في رفع سيفي ولا أدري لماذا؟، مع أنني كنت لوحدي كما ترى عندما هممت بفعل ذلك رأيت هالة من النور غمرتني ولم أعد أرى شيئا أبدا فقلت هذه علامة من علامات الله "[1] .

6- الفاعل (الاحتلال الفرنسي)←الفعل (تزوير الاتفاقية) المعني بالأمر (الجزائر/ فرنسا)←الهدف مصلحة ذاتية، الحافز سلبي .

7- الآغا يوسف/ الفاعل موضوع بالفعل (خيانة الدولة)، الدافع خيانة بمثابة جاسوس لصالح الدوق دومال من أجل مصلحة ذاتية غرضه الإعاقة←حافز سلبي .

"سيدي الآغا، سيدي الآغا، الزمالة، الزمالة، الزمالة، بمساعدة الآغا بن فرحات ومساعديه ابن عيسى ولد قايد العيون، وبو بن حميدة، والكولونيل فكوري والكولونيل دوبراي"[2].

إلا أننا يمكن أن نقرأ العلاقات بين الشخصيات في رواية الأمير من زاوية أخرى حيث يتم تقسيمها كالآتي:

أ- علاقات الائتلاف والانسجام: ويمثلها كل من شخصية "الأمير عبد القادر" كشخصية دينية مسلمة وشخصية القس المسيحي "مونسينيور ديبوش" كشخصية إيجابية تبذل مجهودات في التعاون مع الأمير نحو مساع إنسانية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص375 .

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص300 .

❖ كذلك علاقة "جون موبي" بسيده "مونسينيور" والالتزام بما تعهد به له في حياته بنقل رفاته والحرص على تنفيذ أوامره حيا أو ميتا، وقد يصل الانسجام والائتلاف بين هذه الشخصيات أحيانا حد التماهي وذلك نظرا للتشابه الكبير بينها .

ب-علاقات الاختلاف والتضاد: بما أن رواية كتاب الأمير رواية-تاريخية- والقضية التي نتحدث عنها هي قضية مقاومة ونزاع وصراع لذا نجد أن أغلب العلاقات بين الشخصيات في الرواية تقوم على الاختلاف والتضاد وهي "حكايات تحاكي تشظي الأحداث والأمكنة والأزمنة"[1].

وأولى علاقات الصراع:

الأمير ضد الاحتلال .

الأمير ضد الكولونيل أو جين دوما .

"سلطان حرك الدنيا ولم يقعدها، عقد معاهدات مع ملوك كثيرين على هذه الأرض، يسترشد القريب والبعيد، وبتجربته ثلاثة أيام كانت كافية لقلب سلطانه، هذه الأرض بنت الكلب، وخادعة، تأكدت أن لا سلطان على هذه الأرض إلا سلطان الله"[2].

الأمير ضد القبائل: "منع الغارات على القبائل العربية وهدد بالعقوبات الصارمة من يخترق القانون"[3].

ج-علاقات الحرية والانفراج:

بالرغم من الظروف العصيبة التي مر بها "الأمير عبد القادر" سواء أثناء المقاومة أو بعد السجن إلا أنه شكل محور شبكة العلاقات في الرواية بحيث نجده بمثابة العمود الفقري لهذه العلاقات الثلاثة حيث يمكن اعتباره قائدا عسكريا، أديب اشاعرا، مسلما متدينا، صابرا صامدا، أمام ظروف الدهر، متسامحا غيورا على وطنه، محبا للخير، إنسانيا، حكيما في تصرفه هذا ما حببه في نفوس الآخرين وعلى رأسهم "مونسينيور ديبوش" .

---

[1]- نزيهة خليفي، البناء الفني في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص11.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص45 .

[3]- المصدر نفسه، ص92 .

يقول "الأمير": "والله لو جمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي"[1] ، وبهذا يصبح الأمير رمزا لكل مقاوم ومسجون سياسي مدافع عن الحرية.

كذلك مما يجسد علاقات الحرية والانفراج تنفيذ قرار العفو عن الأمير:

"*je suis venue vous annoncer votre mise en liberté vous servez conduit à brousse, dans les états du sultan, dés que les préparatifs nécessaires seront français un traitement digne de votre faits,et vous y recevrez du gouvernement ancien rang .*

Depuis longtemps , vous le sauvez votre captivité me causait une peine véritable, car cela me rappelait sans cesse que le gouvernement qui m'a précédé n'avait pas tenu les engagements pris envers un ennemi malheureux: et rien a mes yeux de plus humiliant pour le gouvernement d'une grande nation , que de méconnaître sa force au point de manque à sa promesse, la générosité est toujours la meilleure conseillère, et je suis convaincu que votre séjour en Turquie ne nuira pas à la tranquillité de nos possessions d'Afrique"[2].

كان هذا نص رسالة الحرية من طرف الرئيس نابليون الثالث متحدثا فيه مع "الكومندان بواسوني" وهما باتجاه القصر لإطلاق سراح الأمير عبد القادر في مدينة "بوردو".

وفي هذا النص إقرار بظلم الأمير"أريد أن أخط شيئا يسعده، لا أريد أن أزوره فقط بل أطلق سراحه بقاؤه في السجن إهانة لدولة بعظمة فرنسا، إذن كانت هذه العلاقات التي جسدت مبدأ الحرية والانفراج والتحرر سواء فيما يخص"الأمير عبد القادر" أو الذين أطلقوا سراحه بعد سجن استفاد منه علاقته بالقس "مونسينيور ديبوش" الذي ظل وفيا لصديقه وهو يحاول إقناع السلطات الفرنسية إلى أن تم تنفيذ قرار العفو عن "الأمير".

---

[1]– المصدر نفسه، ص473 .

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص496، 497 .

ثالثا- المكان في الرواية الجزائرية الحديثة بين التغريب والغربة: (الحوات والقصر أنموذجا)

1- مفهوم المكان:

لم يبق المكان في نظر الدارسين والباحثين مجرد رقعة جغرافية بل تعدى ذلك إلى علاقاته بالإنسان وفي ذلك يقول "غاستون باشلار": "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تميز، إننا ننجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور لتكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية"[1].

وفي هذا إشارة إلى علاقة الإنسان بالمكان فهو يعيش في ذاكرته ويتأثر به ومن خلال ذلك يجسده الروائي في كتاباته حتى ولو كان من صنع الخيال بمعنى أنه دال على الإنسان قبل أن يكون دالا على جغرافية محددة أو دالا على تقنية تبرر حدوث الوقائع والأحداث، بل حتى من هذه الجهة، فالمكان الروائي هو أساسا مكان الإنسان[2] إذا هو مكان الشخصية أولا بحيث يتحكم في حركتها وسكونها وفي علاقاتها وسلوكاتها .

وقبل التطرق إلى التحليل وحسب الدراسات التأسيسية التي اهتمت بالمكان والفضاء يجب الإشارة إلى التمييز بين المصطلحين:

فمثلا نجد المنظورون الألمان وبالأخص "روبيربيتش" (R.petch 1934) قاموا بالتمييز بين مكانين متعارضين – الأول عنوانه المكان المحدد والثاني عنوانه الفضاء الدلالي.

وانطلاقا من هذا التمييز، جاء "هيرمان مييز (H.Meyer) بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التخيل الروائي؟[3].

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص31 .

[2]- ينظر: محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، دار إفريقيا الشرق، (د ط)، 1991، ص83 .

[3]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص26

وعليه سيتم تحديد هذا التميز من خلال التطبيق على رواية "الحوات والقصر" "للطاهر وطار" بما أنها رواية مكان (القصر) وعلاقة البطل بهذا المكان وبالأمكنة الأخرى.

1-1 تغريب المكان:

1-1-1 الفضاء المتخيل:

تشير معظم الدراسات السردية إلى أن الفضاء المتخيل هو ما يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات حيث يكتسب معناه ودلالاته من العلاقات التي تطبعها الشخصيات عليه وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته يملك جانبا حكائيا تخييليا يتجاوز أشكاله الجغرافية، حتى ولو كان الفضاء الروائي يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع كما حدد ذلك هنري ميتران حينما اعتبر المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة[1].

فالذي يهم في السرد هو الجانب التخيلي للفضاء وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" فيما يخص ما كونه "مارسيل بروست" عن الأدب الروائي: "إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر أن يسكنها ويستقر فيها إذا شاء"[2]، فمن هنا تكمن أهمية المكان في تشكيل الفضاء الروائي بحيث يغدو عنصرا هاما من عناصر السرد ويصبح مكونا أساسيا وحيويا له .

ولعل الدافع وراء اختيار رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار بالذات لم تكن محض الصدفة بل كونه "نص يسعى إلى تشييد عالم تخييلي يتناص مع بعض الحكايات العربية الذائعة الصيت في جانبيها الزماني والمكاني، ويتخذها مرجعية أساس لصوغ هذا المحكي التخيلي"[3].

ويتمثل الفضاء المتخيل في رواية "الحوات والقصر" في الفضاء الأسطوري وهو المكان غير المألوف الذي انطلق منه الطاهر وطار في روايته زد على ذلك ما يمكن

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص65 .

[2]- المرجع نفسه، ص65.

[3]- لحسن أحمامة، قراءة النص (بحث في شرط تذوق المحكي)، ص74/73 .

إضافته على الأماكن الواقعية الحقيقية فتتحول في إطار السرد من واقعيتها إلى فضاء متخيل وهو ما سيتم التطرق إليه .

2-1-1 الفضاء الأسطوري:

- غابة الوعول:

إن أول مكان يشير إليه الكاتب في النص هو (غابة الوعول) وما أحدثته الليلة الليلاء (الليلة الثامنة لصاحب الجلالة وهذا ما شد علي الحوات نحو القصر وضواحيه، برز فرسان ملثمون يهتفون بحياة جلالته وبسقوط أعدائه... وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة والاستشارة[1].

من وجهة نظر السردية الليلة الليلاء (الليلة الثامنة) هي ليلة القص وليلة الحكاية، إنها الليلة التي لا تخضع لزمن القص، إنها ليلة خارج الزمن، الليلة البيضاء[2]، لكن تبقى هذه الليلة الليلاء مجرد مؤشر زماني له علاقة بالقرى السبع ولا يمكن إعطاء أي تفسير أو تأويل إلا من خلال القارئ وما يستطيع أن يربطه بين القرى كمكان رئيسي للأحداث وبين محرك الأحداث (الليلة الليلاء) .

- **وادي الإبكار:** وثاني الأمكنة التي ذكرها الروائي في نصه (الحوات والقصر) (وادي الإبكار) "لم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدته على كتفه، ويتسرب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها، وأحيانا كثيرة يبيت هناك يصطاد"[3].

إذن وادي الإبكار مكان غير مألوف فهو مكان متخيل (أسطوري) شبيه بأمكنة حكايات (ألف ليلة وليلة)، فيتحول وادي الإبكار إلى فضاء أسطوري يعج بكل ما هو غريب وعجيب كالقوى الخفية اللامرئية التي تتدخل دوما لصالح علي الحوات فتسهل من مهمته وتحقق رغبته في الحصول على السمكة المدهشة التي سيهديها لجلالة السلطان[4].

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1980، ص174 .

[2]- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية منشورات الإختلاف، ط1، 2002، ص199 .

[3]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18 .

[4]- ينظر: إدريس بودية، الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وطار، ص255 .

ومن مظاهر عجائبية هذا الوادي يصطاد سمكة سلطانية أرسلها الغيب هبة له عن طيبة قلبه، وعن طبعه الخير[1]، فهي تشكل شكلا من الأشكال السحرية"سآتي معك يا علي الحوات إلى القصر، سأظل حية حتى أصل إلى القصر سالمة فلا تهتم بأنك تحاول تسميم جلالته... لا تزال أمامي مهمة في وادي الإبكار فعلي أن أعود، أن أنفذ مهمتي... أنا جئت من وادي الإبكار محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة وأتمدد عند قدميك وها أنا فاعلة"[2].

وفي هذا المقام ترى "يمنى العيد" أن (رواية الحوات) والقصر تتكئ على الأسطوري الذي يشكل الفضاء الذي ينهض فيه عالم الرواية المتخيل، فالقرى السبع بأسمائها: قرية الظلام، قرية الأعداء، قرية بني هرار، قرية التحفظ، قرية المتصوفة،...) وبأفعال بعض المتصوفين، العذراء، والفرسان السبعة والسمكة المسحورة، والحوريات والجنيات والحكايات التي تروى عن أحداث وقعت وعجائب حصلت لعلي الحوات كل هذا وغيره يسم الرواية بمناخ أسطوري[3].

- من هنا نستطيع القول أن الطاهر وطار لم يعطي أهمية لهذا المكان (الوادي) إلا بالشكل الذي يتلاءم والعناصر الأخرى (السمكة وعلي الحوات) لأنهما العصب المحرك للقصة ككل وعليه فمن خلال علاقة "الحوات" بالملك وحبه وتقديره له جاءت فكرة اصطياد السمكة السحرية التي حولت مسار الأحداث وبالتالي فالطاهر وطار استطاع أن يجعل من المكان رمزا لفئة اجتماعية فعلاقة الفكر الأسطوري بالسلوك الاجتماعي شيء قائم... فالأسطورة لم تتلاشى في أي مجتمع من المجتمعات لأنها تشكل جزء مهما من بنائه الفوقي... وحتى إذا تغيرت مرتكزاتها الجمالية، فهي تستمر في علاقة جدلية في البنية الاجتماعية[4].

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص25 .

[2]- المصدر نفسه، ص29، 30 .

[3]- المصدر نفسه، ص29، 30 .

[4]- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 ص121 .

• السمكة التي قرر علي الحوات أن يقدمها هدية لجلالته، سمكة غير عادية، فهي خيالية أكثر منها واقعية "انحدرت من الشلال تفج الوادي وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت، كانت مزيجا من الألوان حمراء وصفراء وفضية... إنها سمكة سلطانية... في طول يزيد عن المتر وعرض يزيد عن ربع المتر"[1].

• إن الوصف الذي قدمه الكاتب لهذه السمكة هو الذي منحها الطابع الأسطوري الملائم لأجواء النص فعلي الحوات وسمكته هما الفاعلان وسط هذا الفضاء الأسطوري بحيث يؤدي كل منهما مهمة واحدة كما يرمزان إلى العزيمة والإصرار والصبر والتحدي وبالعودة إلى الرواية نجد أن الكاتب حصر أحداثه ضمن فضائين اثنين الدالين على علاقة الشخصية بهذا المكان حيث يبدو أن الشخصية الرئيسية (علي الحوات) تعيش اغترابا وذلك من خلال حلولها نادرا فقط كعبوره على القرى السبع ومحاولة وصوله إلى القصر "فالمكان بدل أن يحقق انتماء الشخصية وإثبات هويتها، أضحى عامل ضياع إذ ارتبط بمعنى الرحلة وارتبطت الرحلة بمعنى التيه"[2]، فبدل أن يعكس لنا حرية الشخصية من خلال أفعالها فإنه يضيق الخناق عليها[3].

- القرى السبع:

قبل الحديث عن القرى السبع وجب التطرق إلى المكانة التي تحتلها القرية في الرواية العربية فقد ظلت تحتل مكانة رفيعة في جماليات المكان بالرغم من قلة الدراسات النقدية والجمالية العربية حول جماليات القرية في الرواية العربية المعاصرة وذلك رده إلى أن غالبة الروائيين العرب المعاصرين قد ولدوا ونشأوا في قرى متفرقة من الريف العربي[4]، وفي هذا يقول جورج هنري رالي: "بؤرة الرواية هي الإقليم والبلدة والقرية"[1]

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص25، 26 .

[2]- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، للنشر والتوزيع، ط2002، 2، ص558 .

[3]- ينظر: نزيهة خليفي، البناء الفني في الرواية العربية الحديثة، ص81،

[4]- ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، س1994، ص40.

والقرية من الأماكن التي حققت حضورها في الرواية بحيث شكلت مسارا سرديا مهما في النص الروائي وفيها تنتقل الشخصية الرئيسية (علي الحوات) من مكان إلى آخر أو بالأحرى من قرية إلى أخرى حتى أصبحت الرواية قريبة من أدب الرحلات على الرغم من انتماء القرى السبع التي تكون هذا المجتمع إلى جغرافية سياسية واحدة فإن كل قرية تعيش في عالم منفصل عن عالم غيرها من القرى الأخرى ولكل منها قوانينه وأعرافه وقيمه المغايرة وهو ما جعل علي الحوات يحس بانفصال عما حوله[2].

ويمكن عد القرى السبع التي مر بها الحوات في طريقه إلى القصر والتي يبدو سكانها مبعثرين"في قرى لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين، كل قرية على عادات وتقاليد"[3].

وبالرغم من هذا إلا أن المحرك الأول لأحداث هذه الرواية هو المعاناة المشتركة بين كل سكان القرى وبين علي الحوات[4].

وربما كان هذا الانتقال المتكرر لعلي الحوات بين القرى من أجل توحيد كلمة سكانها ولم شمل الأهالي وزرع الطمأنينة والسكينة في النفوس والتعرف على عادات وتقاليد كل قرية هو ما أدى ببعضهم إلى تسمية الرواية بالتغريبية[*] وفيه نجد أن الشخصية تنتقل من المكان الرئيسي (وادي الإبكار) حيث نقطة الانطلاق إلى مكان آخر حيث نقطة الوصول (القصر) وفي خضم هذه الأسفار والتنقلات يتاح للقارئ إمكانية التعرف على القرى فبقدر ما في هذه القرى الصغيرة من عدالة، فهي مليئة بالشقاء والبؤس والناس التعساء واقعة تحت ضغط قطاع الطرق نظرا لضعفها وتفككها .

---

[1]– جورج هنري رالي وآخرون، نظرية الرواية، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، 1986، ص104.

[2]– نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص91 .

[3]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص40 .

[4]– بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت)، ص122

[*]– ينبغي هنا الإشارة أولا إلى مفهوم التغريب: ويعني الإتيان بكل ما هو غريب غير مألوف والتغريب في الشعر تعمد الغرابة والغموض فيه، وعرفه السامرائي اصطلاحا: شيء من النمط الغريب وسمت به الرواية العربية المعاصرة بالإضافة إلى ارتباطه بمصطلح التجديد والتحديث ,ويتداخل التغريب مع مصطلح التعجيب ذلك أن لهما نفس الخصائص خاصة إذا ما تعلق الأمر بعنصر من عناصر البنية السردية فمثلا تغريب المكان ينحو منحى العجائبية والخرافية... ينظر: إبراهيم السامرائي، التغريب في اللغة العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، عدد4، 1980، ص211.

فرحلة علي الحوات إلى القصر "هي رحلة الوعي والثورة"[1] كما يصفها "مخلوف عامر" في كتابه "الرواية والتحولات في الجزائر" ورحلة إلى الحقيقة بحثا عنها بالرغم من الصعوبات والعوائق التي واجهته وهو في طريقه إلى القصر وما ميز هذه الرحلة المغامرات والمشاهدات والتي جعلته يقترب من أبطال الملاحم والأساطير وهو ما عبر عنه بـ "هذا هو اليوم السابع الذي غادرت فيه قريتي ولا أخفي عنكم أنني شاهدت من الغرائب والعجائب ما لم تره عين ولم تسمعه أذن"[2].

- طريق علي الحوات إلى القصر محفوف بالمخاطر وهو يشكل لغز بالنسبة للقرى السبعة وفي هذه الأثناء يتجلى تداخل الأسطوري مع الخيالي ويخرج فضاء الرواية عن واقعيته حيث يصبح كفضاءات (ألف ليلة وليلة) .

1- القرية الأولى: وهي قرية التحفظ وهي نقطة الانطلاق لأنها قرية علي الحوات من طبيعتها عدم التدخل في شؤون القصر وأحواله.

2- القرية الثانية: التي ترفض الاستجابة لطلب علي الحوات ولا تقدم شيئا سوى أن شابا يتقدم له بتخطيط إنشاء سد عظيم .

3- القرية الثالثة: قرية التساؤلات والتي تمتاز بحب التطلع والاستفسار وقد أحسنوا استقبال علي الحوات .

4- القرية الرابعة: قرية بني هرار سكانها يتملكهم الشر يأكلون ولا يشربون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر ولا ينهون عنه، متوحشين يأكلون أي غريب لا يدخلها إلا حرس جلالة الملك وقد نصح الناس علي الحوات بعدم المرور بها لكنه استطاع أن يعبرها بمساعدة قوى خفية دون أن يصيبه أي أذى .

5- القرية الخامسة: قرية التصوف قرية ضعيفة نتيجة لما تعرضت له من غارات ومن بطش من طرف ملثمين أوصلتهم إلى درجة الطاعة يرتبط متصوفتها بالعذراء وهي آية في الجمال رفعوا علي الحوات إلى مرتبة الأنبياء وأعطوه العذراء هدية لترافقه في رحلته باتجاه القصر فكانت قاسم مشترك بينه وبينهم .

---

[1]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص68 .

[2]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص118.

6- القرية السادسة: وهي القرية الأكثر ولاء وطاعة فهي معروفة بخضوعها واستسلامها فكل نساءها جواري للسلطان حيث أن حكيم القرية اخترع عقارا من شأنه أن يحول الرجال دون النساء فطلب منهم "علي" تقديم الهدايا للسلطان فأعرضوا عن ذلك.

7- القرية السابعة: قرية الأعداء أو الأباة، هي أقوى القرى السبع أقرب القرى إلى القصر فهي أدرى بشؤونه ووضعه غير أنها تتميز بالصلابة والقوة وإصرارها على إعلان القطيعة مع القصر إلا أن سكانها قطعوا أشواطا كبيرة في ميادين العلم والمعرفة والاعتماد على الذات، فهم بصدد الاختراع لإحدى الانجازات العلمية المتقدمة، قصد تحريك الحاسة السابعة عشر عند الإنسان"سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين وسبعة حكماء"[1] .

- تكرار الرقم سبعة:

من مظاهر تغريب المكان أيضا تكرار العدد سبعة، يعد العدد سبعة أبرز محفزات النزوع الأسطوري في الرواية وهو يتواتر في تضاعيف السرد تواترًا يبدو معه مكونا أساسيا من مكونات المحكي الروائي، بل رمزا تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي ... بالإضافة إلى أن هذا العدد يتسم بترجحه بين طرفي ثنائية متقاطبين، على النحو الذي تتسم به البنية الأسطورية بعامة التي تنهض كما رأى "ستروس (strauss)" على مجموعة من الثنائيات الضدية أو الأزواج المتقابلة التي تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية نفسه[2].

وهذه الثنائيات الضدية هي ما تمثله القرى السبع التي تشكل المملكة والواقع الذي تعانيه، ويعبر الطرف الثاني عن محاولة هاته القرى التخلص من هذا الواقع الأليم والمزري الذي آلت إليه، وعليه جاء تكرار العدد سبعة كالآتي:

- بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات[3].
- "انتشرت أخبار علي الحوات في كامل القرى السبع الواقعة في طريق القصر"[1].

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص115 .

[2]- ينظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص128 .

[3]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص08 .

- القرية السابعة هي أقرب القرى إلى القصر، وهي أدرى من غيرها بكثير من شؤونه[2].
- وثمة سبع قمم تحيط بقرية الأعداء ومراكز الحراسة التي يقطعها علي الحوات في طريقه إلى القصر سبعة[3]، وقوله أيضا: "وصل صوت من الداخل إلى أذن علي الحوات سمحنا لك بالمرور من هنا شفقة بك فغير هذا الطريق يقتضيك سبع ليال وثمانية أيام من السير"[4].
- وبعد أن تظهر عليه أعراض التعب يظن حراس المراكز السبعة أن أصيب بمرض خطير بسبب ما دسته له قرية الأعداء بدافع الانتقام من القصر"فينتظرون ما سيؤول إليه أمره بعد سبعة أيام"[5].
- أعداء القصر"لهم سبع وسبعون صفة، وينطقون بسبع وسبعين لغة"[6].
- هذا فيما يخص الطرف الأول والذي خصصناه للواقع الذي تعيشه القرى السبع أما الطرف المقابل وهو محاولة هاته القرى التمرد على هذا الواقع والتحدي بكل ما أوتيت من قوة وصبر وعزيمة وإرادة بما فيها "علي الحوات" كبطل رئيسي:
- اصطياد علي الحوات للسمكة "تزن سبعين رطلا"[7].
- "الأنصار الذين كانوا يعدون للإطاحة بالسلطان ورجاله سبعة أسابيع"[8].
- "تعاقب سبعة خطباء على المنصة فألقى كل منهم خطبته التي هي عبارة عن جمل قصيرة احتراما لعلي الحوات"[1].

---

[1]– المصدر نفسه، ص25 .

[2]– المصدر نفسه، ص50 .

[3]– المصدر نفسه، ص67.

[4]– المصدر نفسه، ص67 .

[5]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص68 .

[6]– المصدر نفسه، ص70.

[7]– المصدر نفسه، ص15 .

[8]– المصدر نفسه، ص41.

- والأسباب التي سمح سكان قرية الأعداء لعلي الحوات من أجلها للمرور من قريتهم إلى القصر سبعة وهي:
  - ابن قرية التحفظ .
  - إدعاء علي الحوات تمثيل التاريخ.
  - مواجهة العدو المشترك .
  - لأن علي الحوات لم يكن عدوا لأحد.
  - قد يغير مجرى الأمور بعض الشيء.
  - بحث الإطلاع على دقائق الأمور.
  - التشبع بالحقيقة ونشرها[2].
- عدد الشبان- فرقة نصرة علي الحوات- عددهم سبعة إذن لقد حرص وطار أن يساير العقلية الشعبية ومعتقداتها الأسطورية بوصف سلوكاتها وتصرفاتها من خلال توظيف هذا الرقم لإحساسه بالأثر السحري الذي يحدثه في الذهنية الشعبية العربية أو الجزائرية ومدى تأثيره على الخيال الشعبي دون غيره[3].

إن رواية الحوات والقصر باعتبارها رواية حديثة تمكنت من تجسيد أهم تقنيات الكتابة الحديثة التي ساهمت على انبعاث الفضاء بأشكال دلالية عديدة، وأنها فضاء لتشكيل الذاكرة الجمعية وأنها سطوة اللغة نحو الفضاء المتخيل .

التناظر الملموس طوال الحكي يجلو نفسه في العدد سبعة لما هو مكون داخل النص، حيث يشكل حركة ما أن تنتهي حتى يتغير الوضع السابق، ولا يقتصر العدد على الجانب

---

[1]- المصدر نفسه، ص51 .

[2]- ينظر: الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص106، 107.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص26.

الزمني بل يطال أيضا الجانب المكاني: القرى السبع، وما يجمع بينهما من رحلات سبع من قرية إلى قرية وهي رحلات في الزمان والمكان[1].

- **صيغة "يقال":**

ويحكى إن... يقال إن... وهي صيغة حكائية تراثية معروفة وهو ما يمكن تبينه في هيمنة منطق الحكاية الشفوية على مجمل فعاليات البنية السردية[2].

"يقال إنها عندما وصلت أمامه تحدثت إليه ويقال أنها أعطته بعض الأوامر قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة... يقال إنها سمكة مسحورة"[3]، فالملامح الأسطورية والعجائبية الخارقة التي اعتمدها "الطاهر وطار" في هذا النص الروائي أضفت على روايته مسحة فنية وأدت وظائف حساسة على مستوى المتعة الأدبية.

ف "الطاهر وطار" لا يكتفي بتكرار أو نقل الأسطورة أو الخرافة الشعبية بحيث تأتي مفعمة، وإنما يبدع بها وفيها فيخلق أساطير وخرافات لم نعدها من قبل[4].

إذًا لو عدنا إلى صيغة "يقال" فإنها تربط النص (الحوات والقصر) بأصول شفوية أسطورية من ناحية البناء إذ نجدها:

- تكررت 10 مرات ص: 56 –59 .
- ويقال +تقال + الأقاويل، تكررت 7 مرات ما بين ص: 265–268 .
- تكررت 9 مرات في الصفحات 26– 27 .
- تكررت 8 مرات ما بين الصفحات 95–96 .

أما من ناحية الدلالة فإنه يؤكد الهوة التي تفصل القصر عن القرى السبع[5].

---

[1]– لحسن أحمامة، قراءة النص، ص74، 75 .

[2]– نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص220 .

[3]– الطاهر وطار الحوات والقصر، ص27 .

[4]– أسحنين علي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي في النقد الجزائري، حسين خمري أنموذجا، مقال– مجلة السرديات جامعة منتوري–قسنطينة– العددان 04، 05، (2010، 2011)، ص42.

[5]– ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص200 .

فمن خلال هذا التكرار لصيغة "يقال" نجد أن الأحداث في الظاهر تنسب إلى مكان خيالي لا حدود له ولا موقع فالفضاء يمتد بين القرى السبع والقصر بواسطة لغة متخيلة وعن طريق الحلم أيضا .

- الرؤى والأحلام:

قد يتبادر إلى ذهن القارئ تساؤل في هذا العنصر بالذات ما العلاقة بين الحلم والمكان؟ إذن في الحقيقة هناك علاقة بين الحلم والشخصية أولا ومنها نستطيع تحديد علاقة الحلم بالمكان ثانيا ف"الحلم حالة نفسية يعيشها الإنسان عضويا ونفسيا دون إرادته، فبمجرد خلوده إلى النوم يبدأ بالحلم، الذي يعتبره "فرويد" اللغة الرمزية لكل ما يحدث في الحياة، فالحلم رموز ويجد الإنسان نفسه مدفوعا برغبة كامنة فيه لفك هذه الرموز كي يصل إلى ما يشبه الحقيقة من هذا الحلم"[1].

إذن فالحلم هنا له علاقة بشخص "علي الحوات" وبقريته "قرية التصوف" وهذا ما يدل على تغريب المكان إذ من خلال هذا الحلم وعن طريق تفسيره تتضح لنا العلاقة "في ليلة واحدة يا علي الحوات، رآك جميع أهل القرية في منامهم، حلموا بك حلما واحدا يا علي الحوات"[2]، "لقد رأوا في منامهم حلما عجيبا، رأوه كلهم في ليلة واحدة، ولربما في لحظة واحدة"[3].

"أحببناك يا مولاي قبل أن نراك أحببناك حلما صوفيا رائعا"[4].

إن المفسر لهذا الحلم يرى أنه يخص علي الحوات بالدرجة الأولى وبالمكان الذي يتحرك فيه "وهجا كان تفتق عن قطب الأقطاب، دار على الأرض سبع دورات، محفوفا بالحوريات، والجنيات نزل الوادي، تشكل على رأسه تاجا باهرا، طاف على القرى السبع حملها بين ذراعيه وضمها إلى بعضها، هوى قطب، ذات جبل، تحول هو والتاج إلى وهج وارتفع إلى عنان السماء"[5].

---

[1]- سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي في رواية "الأمير"، ص197 .

[2]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص63 .

[3]- المصدر نفسه، ص152 .

[4]- المصدر نفسه، ص167.

[5]- المصدر نفسه، ص168.

من خلال هذه المقاطع أراد "الكاتب" أن يستعير اللغة الصوفية الخارجة عن المألوف وذلك للإشارة والرمز إلى الفضاءات التي كان يمتد من خلالها لبلوغ مراده (قطب الأقطاب، الأرض، الوادي، القرى السبع، جبل السماء) إذن كل هذه تعد فضاءات لا محدودة .

إن هذا الحلم فيه إيحاء ونوع من الغموض ذلك أن علي الحوات في تجلياته النورانية ووهجه الصوفي وتألقه الروحي كما رآه أهل القرية في ليلة واحدة وفي نفس اللحظة والحلم في رؤياه يعكس صيرورة القرى ودور علي الحوات في هذه الصيرورة، إنه ليس حلما عاديا بل هو رؤيا وتنبؤ[1].

فاللغة الصوفية في هذا الإطار تعبير عن موقف وعن نظر محدد تجاه الكون والأشياء[2].

إذا من خلال هذا الحلم نستطيع تحديد المكان الذي كان مصدرا لمعرفة مصير علي الحوات كعامل من عوامل التنبؤ.

- القرية الأسطورية:

مظهر آخر من مظاهر تغريب المكان هي القرية الأسطورية والعلاقات المعطلة فيها يصفها الكاتب بأن بها خلل طبيعي حيث أنها انحدرت من طلب شاب واحد"كل ما تراه من صبايا وصبيات كل الجيل الجديد الذي يقف أمامك مني، مني أنا"[3].

إذن من خلال هذا الوصف يتبين أن العلاقات البشرية في هذه القرية غير طبيعية إذ يتناسل البشر بطريقة مخالفة تماما لطبيعة الإنسان العادي هذا ما جاء في قول أحدهم لعلي الحوات"كنت أتحول في اليوم إلى مائة رجل وفي الأسبوع إلى سبعمائة رجل وفي الشهر إلى ثلاثة ألاف رجل"[4].

---

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص201 .

[2]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص269 .

[3]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص89 .

[4]- المصدر نفسه، ص83.

أيضا من علامات أسطرة هذه القرية اختراع عقار"يقال إن علماء مدينة الأباة صبوا عقار إحياء الحاسة السابعة عشر الذي توصلوا إليه"[1].

حيث جاء هذا عن طريق تصريح على لسان إحدى شخصياتها: "إننا بصدد إنجاز أعظم ما طمح إليه الناس منذ كانوا، إذا ما نجحنا في ذلك استغنت البشرية عن جميع السلاطين والقصور..(إنه تحريك الحاسة السابعة عشر... باختصار هي حاسة التزود الذاتي تغني الإنسان عن كل شيء"[2]، ويتعاونون على إنجاز هذا الاختراع:

"سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء"[3].

وبالتالي فإن هذه القرية تقف على الطرف النقيض من كل القرى السابقة الغارقة في استسلامها أو حيادها أو انهزاميتها .

إن الرواية ككل تقدم فضاء متخيلا بامتداداته الأسطورية بل أكثر من ذلك تمتد إلى روايات الخيال العلمي مثل: مشروع الحاسة السابعة عشر في الإنسان.

وكذلك الحديث عن الخطين المتعاكسين، هو حديث عن علم الهندسة: "هناك خطان منعاكسان، واحد يؤدي إلى الصفر، وإلى ما دون الصفر، وآخر يصعد نحو أعلى رقم ليتطلع إلى الرقم الآخر"[4].

كما أنها تتحدث عن انعكاس أشعة الشمس على الموجودات وتأثيرها في ذلك: تساءل علي الحوات هل طلعت الشمس في منتصف السماء لتظل مهما بعدت تنعكس فيها[5].

لقد أعطى وطار العنان لمتخيله بحيث نجده في كثير من المواطن يفشي بعض الدلالات التي تتجاوز قضية المكان (القرى السبع) وما يتعرض له أهلها عن إهانات وقهر وذل فالرواية تعكس بعدا سياسيا محضا دون إشارة للزمان ولا المكان غير أن هناك بعض الإيحاءات ترتبط بفلسفة الحكم والسلطة "إن القصر هنا يلعب على شعرة جد رفيعة

---

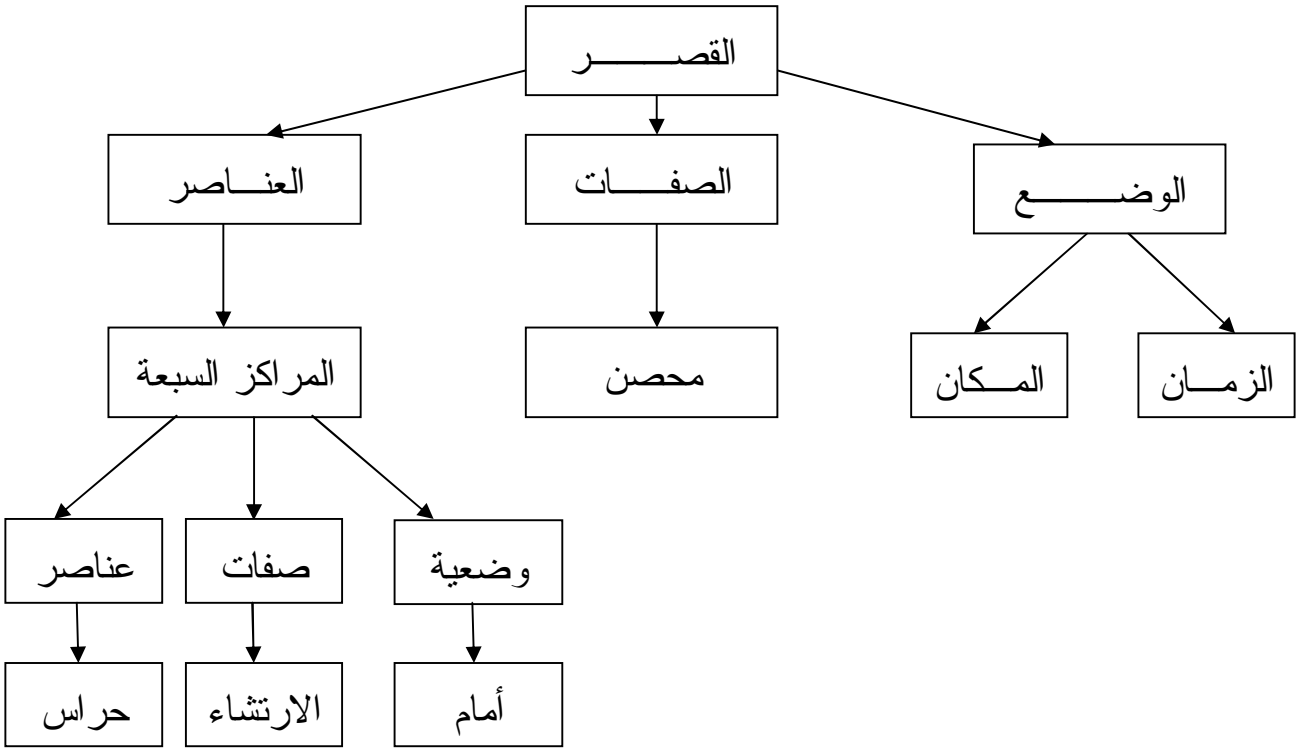
[1]– المصدر نفسه، ص267 .

[2]– المصدر نفسه، ص114، 115 .

[3]– الطاهر وطار، الحوات والقصر،، ص115 .

[4]– المصدر نفسه، ص113 .

[5]– المصدر نفسه، ص116.



وأن علينا أنبياء ومرسلين وعلماء وحكماء، أن نجذم هذه الشعرة، مثلما جذم القصر يد علي الحوات"[1].

إذن علاقة علي الحوات بالقرى السبع هي علاقة توحد، تضامن لأنه أرقى من مجرد الانتماء إلى القرية أو القبيلة فهو يشارك هاته القرى أفراحها وأحزانها وهزائمها وانتصاراتها فهو أشبه ما يكون بأبطال الملاحم الأسطوريين "وتتخذ هذه "الأنا" شكل اللابيت واللاقبيلة لتتلون بالصراع المحتدم بينها وبين القصر، وتأخذ أبعادا شمولية تؤطرها أبعاد سياسية- اجتماعية ترمي بثقلها على النص"[2].

من هنا جاز لنا القول أن النص يحمل بين طياته دلالات عامة تتوقف على مدى الاشتغال على اللغة وتوظيف الرمز والأسطورة وفق مبدأ التقابل والتجاور المستمد من التحولات المكانية (القرى السبع- القصر) بين الظلم والجور واللاعدل وبين محاربة الظلم والأمل في غد مشرق مليء بالانتصارات، وهذا الرسم يوضح لنا وضعية القصر الذي يطمح علي الحوات إلى تجاوزه كعقبة:

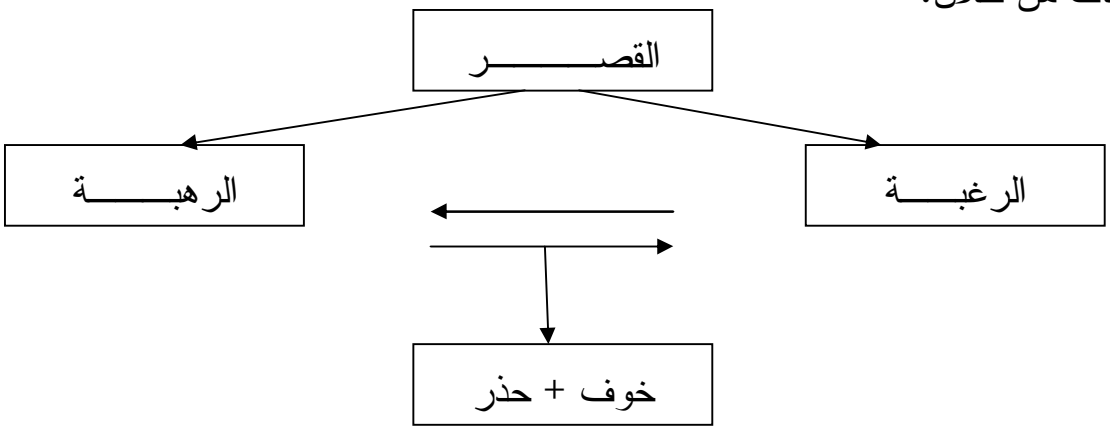
---

[1]- المصدر نفسه، ص144.

[2]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص259

إن القصر وهو المكان الواقعي حينا والأسطوري حينا آخر يشكل تلك الثنائية الضدية (الرغبة والرهبة) في مواجهة الشخصية الرئيسية (البطلة) العالمة بالأسرار فاقتحام القصر من قبل شخصية علي الحوات هو تجربة وامتحان، سرعان ما انتهى بطرده خارجه وفقدان جل أعضاءه تقريبا.

وهنا تتجلى الأبعاد التاريخية التي تراهن عليها الرواية ويمكن تجسيد هذه التعارضات من خلال:



إن رحلة علي الحوات نحو القصر مرورا بالقرى السبع في الحقيقة هي رحلة الوعي والثورة وهي قراءة للتاريخ وصدمة من أجل معرفة الحقيقة، فكأن رحلة علي الحوات هذه كانت بحثا عن الحقيقة، وانتهت بوعي معين، هي رحلة الخروج لكشف خبايا القصر ومعرفة حقيقة إخوته الأعداء (جابر، سعد، مسعود) سرعان ما اكتشف نقيضها ليجابه الواقع ولعل هذا هو الحد الفاصل بين الخيال والواقع وبين الغموض والوضوح، والتغريب والغربة.

إن الوصف الهيكلي للمكان بهذا الشكل يجعلنا نقف عند التفاصيل التي تؤدي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعا بالحقيقة وتأثيرا مباشرا بالواقع[1].

[1]– ينظر: إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص263 .

2- غربة المكان:

بالرغم من سيطرة عنصر المكان على جل الرواية بدءًا من العنوان (الحوات والقصر) وتراوحها بين مفتوح ومغلق إلا أنها لم تستطع الرواية إعطاء تفاصيل أكثر عن الشخصية المحورية (علي الحوات) حيث ظلت هذه الشخصية عائمة بين واقعية وبين أسطورية تتداخل واللحظات الصوفية حيث تستحضر التاريخ مرة فتتحول بذلك رحلة علي الحوات من مجرد ولاء إلى الضرورة التاريخية لاكتشاف خبايا القصر وفي المقابل تبقى هذه الأماكن مجرد عقبة لبلوغ مراد الشخصية المحورية ألا وهو مقابلة السلطان وتقديم الهدية العجيبة احتفالا بنجاته كما تبقى هذه الأمكنة مجرد رمز إذا علمنا الإسقاطات السياسية التي كانت أحد المؤشرات الجلية في الرواية .

من خلال حديث الكاتب (الطاهر وطار) نفسه: "في رواية الحوات والقصر، عالجت موضوع الصراع على السلطة بتعبير رمزي، لأنني لا يمكن أن أواجه السلطات وأقول للحاكمين، أنكم عصابات لصوص"[1].

إن المكان في رواية "الحوات والقصر" يتجلى من خلال الشقاء والبؤس والحرمان وكل مظاهر الحزن وفي مقابل هذا يظهر لنا من خلال سعادة علي الحوات باصطياده للسمكة العجيبة ومروره عبر القرى السبع وانتصاره في الأخير وبلوغه مسعاه وهو الدخول إلى القصر ومقابلة الملك .

فمن خلال هذه الرحلة نكتشف أن وجود المكان مقرون بالفعل الإنساني سواء في فاعلياته الإيجابية تجاه المكان أو السلبية فمن خلال علاقة الشخصية بالمكان نحس بالألفة والحميمية، وفي ذات الوقت بالمرارة وهذا ما يؤدي إلى أن المكان يحمل صفات وخصائص الشخصية ومشاعرها وعليه يمكن تصنيف العلاقة بين الشخصية والمكان إلى:

2-1 علاقة انتماء:

وهي التي تتميز بالتشابك والتداخل بين الشخصية والمكان بحيث تفرز علاقة ألفة وعشق، ولذلك نجد أن الشخصية لا تمل ولا تيأس من العودة إلى المكان والاتصال به في

[1]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص254 .

حالة المغادرة والابتعاد عنه، "لأنه بالنسبة إليها موضوع اتصال والانفصال عنه هو أمر مؤقت"[1].

إن ارتباط علي الحوات بمكانه الأصلي يظل حاضرا بقوة حتى ولو هجره لمدة معينة" سأصطاد بيد واحدة سأنذر لجلالته أجمل سمكة أصطادها، إذا فلتت السمكة الأولى، فإن السمكة الثانية لن تفلت من الشص، وإذ فلتت فإلى الثالثة فإلى غيرها... نحن الحواتين لا نبعد كثيرا عن المتصوفين القاسم المشترك بيننا هو الصبر، تغوصون فنغوص تتعمقون فنتعمق تتطلعون فنتطلع".[2]

فيبقى على ارتباط شديد به، لأن حس المكان حس أصيل وعميق في الوجدان البشري وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء[3].

لقد نجح وطار في إعطاء المكان النصيب الأوفر أو الحصة كاملة ذلك لما سجله من احتفال ممزوج بين الرغبة والرهبة من خلال مشاركة الشخصية الرئيسية في هذا حيث"لم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدته على كتفه، ويتسرب مع الشعاب قبل طلوع الشمس ولا يعود إلا بعد غروبها، وأحيانا كثيرة يبيت هناك يصطاد"[4].

ويتحول وادي الإبكار إلى مجال أسطوري متفتح على القرى الخفية اللامرئية، التي تتدخل دوما لصالح "علي الحوات" فتسهل من مهمته، وتحقق رغبته في الحصول على السمكة المدهشة التي سيهديها لجلالة السلطان .

كما أن هذا المكان "وادي الإبكار" يرمز إلى أبجدية التواصل مع الطبيعة، ويقدم شكلا لصياغة زمن الحياة فتصبح الأسطورة تاريخا وسؤالا متحدا مع الوادي الناهض بمفرده، وحضوره قرب القرية الأولى، وهو الوادي الذي يحقق للبطل رغبته وحلمه، فيصطاد سمكة سلطانية[5]، "أرسلها الغيب هبة له عن طيبة قلبه، وعن طبعه الخير"[6].

---

[1]– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص126.

[2]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص136.

[3]– ينظر: عبد القادر بن سالم، بنية المكان، ص126.

[4]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18.

[5]– ينظر: إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات وطار، ص255 .

[6]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص25.

2-2 علاقة تنافر:

وفي هذه العلاقة يتخذ المكان بعدا آخر وذلك تبعا لتحركات الشخصية الرئيسية من فضاء الأمكنة المفتوحة (الوادي، القرى السبع) الرامزة إلى الأحداث المفرحة (اصطياد السمكة مثلا) والمأساوية (محاولة اغتيال السلطان) في آن واحد إلى القصر بكل ما يحمله من أحداث دامية وعواقب وخيمة بالنسبة للبطل وهنا ينتقل إلى المكان المغلق حيث يصبح متقلصا ومحددا بالمقارنة مع الأمكنة المفتوحة غير أن هذا سيجعل البطل أكثر وعيا بمصيره وبحدود تحركاته داخل هذا الفضاء (القصر).

لقد أوغل الكاتب في وصف علاقة الشخصية بالمكان بشكل أكثر دقة، فمن البداية تتحدد علاقة ألفة محتملة بالوادي (مكان الصيد) تجاه الشخصية البطلة لكنها من خلال السرد يتضح لنا أنها حميمية مقترنة بالخوف والحذر أحيانا .

ويتجلى الحذر والنفور في الرحلة التي قام بها علي الحوات عبر القرى السبع وما حدث له أثناء هذه الرحلة "عندما يصل علي الحوات إلى القصر يدخله من سبع ممرات بعد رشوة يأخذها منه الحاجب ويستيقظ علي، على عويل العميان والطرشان في قرية التصوف ويده مقطوعة، ولكنه لم ييأس فيعود إلى قريته ويصطاد سمكة أخرى ويعاود مشقة الرحلة من جديد هذه الرحلة التي تتحول من مجرد الولاء، إلى الضرورة التاريخية لاكتشاف خبايا القصر ومرة أخرى يستيقظ على ندب قرية الحظة، بعد أن أخذ منه القصر سمكته التي وعد بها الملك مع نفسه، وتختطفه قرية التصوف وتقدم له ما يحتاج، ويعاود الرحلة مرة ثالثة فيقطع لسانه، ويرمى في إحدى القرى، ويعاود حتى يصل البيت الخاص بالملك، فيواجه أصواتا لم تكن في النهاية إلا أصوات إخوته الثلاثة الذين قتلوا الملك واحتلوا مكانه فيأمرون بطمس عينيه ويرمونه في مكان ما وهنا تتحرك جميع القرى، لأن كل واحدة تحس بأن علي الحوات هو ملك لها، وتجتمع فيما بينها، لتخرج ببرنامج عمل جيد يستهدف توحيد القوى والإقتداء بالقرية الطليعية: الأعداء أو الأباة، والاستفادة بمميزات كل قرية من القرى السبع"[1].

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، ص121/120 .

نستنتج أن الحديث عن القصر (المكان الجديد) يستدعي حضور المكان الأول (الوادي/ القرى السبع) وبهذا التداخل تتفكك بنية الرواية ويتحول السرد من رصد تتابع رحلة البحث، حيث التشويق الفني يشدك إلى ما هو مجهول، إلى رصد تتابع أحوال الناس وعاداتهم وهي تتراكم داخل البيت القصصي، وكأنها تجاوزت لأعوام عديدة في ذهن الكاتب فانثالت على أرضية واسعة لا يجمعها جامع، إلا أنها جاءت على لسان القاص[1].

ومن خلال رحلة الحوات عبر القرى السبع تبرز هذه الأخيرة –القرى_ والمكان الذي سيشكل فضاء الرواية بكل تناقضاته فهي المكان المقلق والمؤنس في ذات الوقت غير أنه يجب التنويه والإشارة إلى أن هذا الانسجام والتداخل بين الشخصية والمكان الروائي يعطي فرصة أكبر لتبادل الدلالات بينهما على طول المسار السردي، حيث كل منها يحتاج إلى الآخر .

إن شخصية "علي الحوات" البطلة تصطدم بالمكان وهنا ما يمكن أن نطلق عليه (حالة الغربة) بحيث تصبح في حالة قلق وتضجر "آخرون يقيمون لي احتفالات ومهرجانات، وآخرون يؤلمونني ويقدسونني وآخرون يهدون إلي أجمل بناتهم، وآخرون يعرضون علي السلطة، وآخرون يرجونني أن أبصق على وجوه وجهائه مو أخيرا قرية الأعداء المحصنة التي لم يدخلها على ما يقال موال للقصر قط"[2].

وبالرغم من هذه العلاقة (حذر ونفور) إلا أن كل منها يستدعي الآخر ذلك أن المكان ينتقل من حالة الركود والسكون إلى عالم مفعم بالحياة والحركة والمعنى ويخلق كونه الدلالي، وأن قيمته مرهونة بما سيجري فيه من أفعال وأحداث لأنه في الأساس كائن ثابت جامد لا يتقن سوى الصمت[3].

لقد تجاوزت رواية "الحوات والقصر" البنية التقليدية ذلك أنها تناولت إشكالية أخرى بالنسبة لعلاقة الإنسان بالمكان من حيث أننا نجد له مستويات وأبعاد تتداخل توازيا مع تطور الأشخاص وتنامي أفعالهم ووعيهم، عند ذلك نلتمس عملية الانخراط في الفعل

---

[1]– ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص126 .

[2]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص100 .

[3]– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص129.

فيتلاشى العالم السلبي وتتحول قرية الأعداء إلى النموذج الايجابي الذي تتصهر بداخله توهجات الحلم الجماعي الرؤية وتتكمش علاقات الصراع العدمي[1].

يصبح المكان في هذه الحالة ذا بعد نفسي واجتماعي وهو يحتوي الشخصية بحيث تصبح مجبرة على مسايرة الواقع وتقبله بكل ما فيه "لقد سقط بين أيدي الحراس وأكالوا له الإهانات ووضعوا أمامه العراقيل، وقصت أطرافه ولكنه ظل عاجزا رغم أن الإنسان يتحول ويتطور من خلال التجربة بتفاعله مع العلاقات ذات الطابع الاجتماعي ومن خلال التصادم بالنقيض... لكن علي الحوات الذي يعيش بدون زمن- كتوقيت موضوعي- فقد الطريق وفقد نفسه وظل يدافع عن القصر دون انتساب عضوي"[2].

فعلي الحوات هو الرابط بين كل من المكان الأليف (الوادي) والقرى السبع والمؤثر فيها دائما والمكان الجديد (القصر) الذي يحمل أبعادا أخرى (السلطة، إخوته، جابر، سعد مسعود، القوى المعادية) أي أنه إفراز آخر لواقع جديد فهو المكان المغلق والمفتوح في آن واحد (مغلق جغرافيا، ومفتوح دلاليا) استطاع وطار أن يجعل من القصر مركزا للأحداث وهو محركها فهي تدور حول الوسيلة التي ينبغي لعلي الحوات اتخاذها من أجل بلوغ هدفه المنشود وهو مقابلة السلطان واحتفاله بنجاته من محاولة الاغتيال فالقصر هنا يشكل علامة من علامات الاستبداد التي تمارسها كل سياسة فردية للسلطة كما أنه إشارة إلى الفساد السياسي: "إن صاحب الجلالة محاط باللصوص"[3]، هؤلاء اللصوص هم الفرسان الملثمون الذين حولوا القصر إلى وكر لهم .

وبهذا يتحول المكان (القصر) إلى بؤرة للصراع والخوف إن لم نقل كابوسا يرعب كل من حوله ومن يقف ضده ويحاول إزالة الحواجز المحيطة له وهنا تكمن غربة المكان من حيث علاقتي الانتماء والنفور وهو ما حدد بعض المفارقات في علاقة الإنسان بالمكان وهذا ما ظهر جليا في بعض مقاطع الرواية .

---

[1]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات وطار وطار، ص258 .

[2]- المرجع نفسه، ص262.

[3]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص223.

فالرواية تصور لنا بؤس القرى، وما يتعرض له السكان من إهمال لتتحول "نظرة القصر إلى الرعية، هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب، وغير ذلك مما خلق ليؤدي خدمة، وليس ليتلقى منه خدمة"[1].

فالقصر بتجاوزاته ولا مبالاته يرمز إلى الإيديولوجية المهيمنة التي تتبناها الأنظمة الأحادية المغلقة على ذاتها، والتي لا تحترم حق الاختلاف في الرأي، فقطع لسان "علي الحوات" هو رمز لمصادرة حرية التعبير، والخوف من إظهار الحقيقة، دون تحديد لها في الزمان والمكان ومع ذلك فالكاتب ينتصر في نهاية النص إلى الموقف التفاؤلي، ليبرز لنا أنه مهما استمرت السلطة في التكتم وإخفاء الحقيقة المبنية على التسلط والظلم، فإن نهاية هذا النمط من العلاقات الجائرة هو الهزيمة[2].

إن غربة المكان في هذه الرواية تبدأ من البداية حتى نهايتها وتتمثل في فقد علي الحوات كل شيء افتقد اليد واللسان والعين وبقي حلما ثابتا وتتوزع هذه الغربة عبر المقاطع السردية للرواية إذ ينتقل علي الحوات من قريته البسيطة الهادئة محاولا اجتياز القرى السبع طامحا في مقابلة الملك إلى القصر الذي يعج باللصوص والخونة والاستغلاليين، فتطغى على سكان هذا المكان صفات النصب والاحتيال وانحلال القيم الأخلاقية، بل هو عالم يقتل فيه الإنسان مقابل الحصول على قليل من المال (الرشوة مثلا)

إن القرى السبع هي الأخرى كانت عاملا من عوامل الغربة، وهنا تكمـــن القضية – قضية غُرْبة المكان أو غربة الذات– "فتجاذب القطبين المتناقضين داخل التركيبة الذهنية لعلي الحوات، هو الذي يحوله سلبا أو إيجابا يبدأ بالنية الحسنة في محاولته الاقتراب من القصر، وينتهي إلى قناعة نهائية وهي ضرورة إبادة هذا القصر الذي يشكل حجر عثرة في وجه التطور"[3].

فالشخصية وهي ذاهبة للمكان (القصر) الذي يأوي الملك تمر عبر القرى السبع تحت سلطة القلق والخوف الشيء الذي يجعلها تحس غربة المكان، بحيث لم تعد هذه

---

[1]– المصدر نفسه، ص223.

[2]– إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص272 .

[3]– واسيني الأعرج، تجربة الكتابة الواقعية الطاهر وطار أنموذجا، ص130 .

الأمكنة مجرد أشكال هندسية وجغرافية، بل تصبح حقلا دلاليا، ينهض بعدد من الأبعاد والمستويات الرمزية التي ترتبط بوجود الإنسان وبذاكرته .

إن علاقة علي الحوات بسكان القرى وسكان القصر تزداد غربتها في المكان، حتى تصبح علاقة عدائية"أيها الصوفية، قهروا أعداءكم بالتحديق فيهم..."[1]، فعلي الحوات تعلم لغة الإصرار وطبيعة القصر الجوهرية تحتم عليه أن يكون استغلاليا- حين يكون وراء القضية ضرورة ملحة "هكذا قطعوا لساني ثم أمروني بالكلام"[2].

لقد أصبح فضاء القرى السبع فضاء خصوصيا وهذا المكان هو شكل من أشكال التعبير عن المأساة الفردية "فمسألة علي الحوات ينبغي أن لا تنفصل عن مسألة تحول السلطة ومسألة استيلاء اللصوص على الأمور، ومسألة تروي الرعية ومسألة معاملة حرس القصر، ومسألة الليلة الثامنة ومسألة انقطاع السلطان ومسألة التحالف مع قرية الأعداء، ومسألة استيلاء المجهولين الملثمين عن أهم المناصب في القصر وأخيرا مسألة علي الحوات بذاتها"[3].

بحيث يحمل هذا المكان دلالات سلبية ترمز إلى ما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش فعلي الحوات لا يمكنه إلا أن يجسد البؤس والشقاء، والموت المجاني، الذي تتعرض له الرعية والظلم الاجتماعي، فهو يمثل الشعب، بطبقته الفقيرة[4].

ومما يزيد من غربة المكان تحوله إلى مركز للصراع وبؤرة للموت وهذا ما شكل كابوسا يواجه علي الحوات بكل التناقضات خاصة بعد تعرضه لمحاولات القتل الفاشلة التي كلفته فقد البعض من أعضائه فهو صوت الحرية المفقودة ومن هذا نستطيع القول أن المكان يرتبط بحرية الأفراد وبممارسة نشاطهم الطبيعي فيصبح خيرا للفرح والبهجة فينعكس على سكانه بالرخاء والطمأنينة ومع ذلك كله فعلي الحوات رجل بسيط صنعته الظروف التاريخية، وصنعته الرعية، فهو بالنسبة لها، بمثابة الحلم القادر على التغير

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص184.

[2]- المصدر نفسه، ص184.

[3]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص147، 148.

[4]- واسيني الأعرج، تجربة الكتابة الواقعية الطاهر وطار أنموذجا، ص129 .

الاجتماعي وتبديل الأوضاع وحتى عرسه وزواجه بعذراء المتصوفين لم يكن إلا شكلا من أشكال الابتعاد عن شراك القصر[1].

"يا علي الحوات كل القرى أحبتك، كل الرعية أحبوك الجميع يتمنون أن تكون منهم إنك بحق لم تبق ابن قرية التحفظ وحدها، إنك ابن السلطة كلها رغم أنف القصر فليكن عرسك هو عرس الجميع، وتدخلت العذراء بدورها لتقول لعلي الحوات: إنها مشيئة الأقدار، فليتكن عرس عذراء المتصوفين وعلي الحوات، عرس الرعية كلهم"[2]

هذا ما جعل أبطال الرواية يحسون إحساسا خاصا بهذا المكان بحيث يتجاوزون جغرافيته إلى أبعاد أخرى دلالية وأخرى رمزية.

وبالتالي فإن هذا المفهوم ينبني على أن المكان يفرض علاقات معينة على الإنسان حيث أن ممارسة الاضطهاد والقمع والسيطرة على ممتلكات القصر ومحاولة الاغتيال أعطت للرواية بعدا مأساويا وهذا من خلال رؤية البطل وموقفه من تصرف القصر اتجاهه بحيث أصبحت هذه الغربة موازية لمفهوم الهيمنة والاضطهاد، حتى أن الروائي يلخص موقفه ورؤيته لقضية السلطة في هذه الكلمات: "الحوات والقصر التي كتبت عام 1974، تخرج بنتيجة أن الحكم في بلادنا لا شكل له ولا لون، ليس ملكيا ليس تيوقراطيا وليس جمهوريا فقد عبرت عن إحساس جميع الجزائريين بما فيهم من هم على رأس السلطات[3].

إن اختيار "الطاهر وطار"لهذه الأمكنة بالذات (الوادي، القصر، القرى السبع، بكل ما تحمله من خلفيات سياسية وتاريخية وأبعاد دلالية ورمزية يمثل جزءًا من بناء شخصياته لأننا لا نستطيع الحكم على كمال الذات إلا من خلال القيم الحضارية التي تسقطها على هذه الأمكنة وبالتالي نستطيع تحديد أماكن أليفة وأخرى معادية أو أماكن مرفوضة وأخرى مرغوب فيها وعليه جاء تصنيفنا للمكان في هذه الدراسة من حيث التغريب ذلك أن الرواية جاءت محشوة بالأساطير والوقائع الغريبة ذات الدلالة السياسية ومن جانب آخر تناولنا غربة المكان أي غربة الذات إذا ما اعتبرنا أن هذا النص – الرواية– يصب في

---

[1]– المرجع نفسه، ص129 .

[2]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص157 .

[3]– إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص271 .

المراجع الثقافية لمدرسة الواقعية الاشتراكية، التي يشتغل الكاتب في إطارها ويعتنق مذهبها، إلا أن واقعية الحوات والقصر بأجوائها الأسطورية والصوفية تندرج ضمن الواقعية العجائبية (Le réalisme Merveilleux) وعليه فإن "الطاهر وطار" جعل من نصه كلا متداخلا بين الواقعي والمتخيل وبين الغريب والعجيب وبذلك أعلن انزياحه عن السائد السردي وتكسيره للمألوف من حيث تخطيه للبنية المكانية التقليدية .

رابعا- تكسير خطية الزمن في الرواية الجزائرية الحديثة (تماسخت دم النسيان أنموذجا):

1- الزمن الروائي:

كما هو معلوم أن كل نص روائي يتضمن زمنين مختلفين زمن خطي، يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وزمن متعدد الأبعاد لا يتقيد بذلك التتابع وعلى هذا الأساس فان كل نص روائي يؤدي إلى التعارض بين الزمنين هذا ما ذهب إليه الشكلانيون الروس وذلك باعتبار تصورهم أن الزمن مظهر من مظاهر الاختبار تتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة، ومن ثمة كان تمييزهم بين زمني القصة والخطاب في سياق تقسيمهم العمل الروائي إلى متن ومبنى "فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، ويقدمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل"[1].

وفي كثير من الأحيان نجد هذا التعارض أو عدم التطابق (أي نظام القصة مع نظام السرد) بسبب ما نسميه بالمفارقات السردية التي يولدها النص، والتي تتحدد بمظهرين أساسيين هما:

1) الاسترجاع (Rétrospection) أو السرد الاستذكاري (La Récit Analeptique) والذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة راهن السرد.

2) الاستباق (Anticipation) أو السرد الاستشرافي (La Récit Proleptique) الذي يعني "كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما "[2]

---

[1]- بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص164.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص51.

هذا فيما يخص الترتيب الزمني الذي نقصد به "المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار – أي استحضار الماضي في زمن الحضور –والاستباق– أي تداعي المستقبل في زمن الحضور"[1]

أما ما يخص الإيقاع الزمني: يتضمن:

1-1 تسريع السرد:

أ- التلخيص أو الخلاصة (Sommaire):

حيث حددها "جيرار جينيت" بسرعة النص وهذه السرعة تدل على التشابك الحاصل بين زمن السرد وزمن القصة: "من أبرز أوجه التسريع السردي، التلخيص أو الخلاصة التي تعني سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل "[2].

ب- القطع أو الحذف (Ellipse):

الذي يعني "تجاوز بعض المراحل من القصة"[3] أي أن ثمة عناصر من الحكاية مسكوت عنها في النص.

وهناك مظهران آخران عكس الأول أن يندرجان ضمن:

2-1 تعطيل السرد:

أ- المشهد (Scène): "و هو المقطع الحواري الذي يأتي غالبا في ثنايا السرد يشكل بناءً عاما للنص، يكشف عن وجهة نظر الشخصيات التي تتجاور، ويأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة"[4]

ب- الوقفة: أو ما يمكن تسميته "بالاستراحة" Pause" التي يتوقف فيها السرد فاسحًا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير والتدقيق في فضاء المكان، حيث يصل السرد إلى

---

[1]- محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، ص207

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص75

[4]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص221.

منعطف حكائي يتوجب التوقف من مسح الموجودات الوصفية مسحًا وصفيًا يساعد في تلقي حيوات السرد على نحو أفضل"[1]

ومهما يكن فإن أي نص روائي لا بد له من الاشتغال على مظهر من المظاهر السابقة وإن كانت هناك درجات تفاوت واضحة بين روائي وآخر، وحتى في النص الروائي الواحد.

وعليه جاء اختيارنا لرواية "تماسخت" (دم النسيان) ل"لحبيب السائح" كمجال لتطبيق هذا العنصر ذلك أن الروائي عمد إلى الاسترجاع أو السرد الاستذكاري وثانيًا الاستباق أو السرد الاستشرافي والذي يمتلك حضورًا ضمن الحركة الداخلية للسرد ناهيك عن المظاهر السردية الأخرى التي لها علاقة ببنية الزمن والتي لها تأثيرها المباشر في حركة السرد من حيث السريع والتعطيل.

2- الترتيب الزمني: الترتيب الزمني في رواية "تماسخت" يعتمد على مظهرين هما:

2-1 الاسترجاع (Rétrospection) أو السرد الاستذكاري (La Récit Analeptique): وهو ما يحدده حسن بحراوي بقوله "هو أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد"[2].

الاسترجاع "يحدث حينما يعرض الروائي أحداثًا سابقة لزمن السرد، بمعنى أن هناك أحداثًا وقعت في الماضي- القريب أو البعيد- يقوم الراوي بتجسيدها داخل الزمن السردي للنص... وتعتمد هذه التقانة بصورة أساسية على فاعلية الذاكرة، إذ تعمل بأقصى طاقتها في جلب الواقعة الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية المناسبة على نحو يناسب الوضع السردي القائم"[3].

وتتجلى هيمنة هذا النوع في استثمار الكاتب لتقنية التذكر وذلك من خلال العودة إلى الماضي عبر رجوع الشخصية الرئيسية (كريم) إلى الوراء وسرد ماضيها الخاص.

"وهي تعكس نوعًا من احتفاء الكاتب بها باعتبار ما تمثله من معنى في تاريخ أناه الوجودي، والذي يعمد إلى إعادة بناء مراحل منه تنتمي إلى الطفولة والمراهقة والكهولة

---

[1]- المرجع نفسه، ص223.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص119.

[3]- ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص208.

وترد في أنساق يسميها التداخل والتشظي بسبب توالد الذكريات، وتداعيها في غير نظام"[1].

فمن بداية الرواية يطالعنا الكاتب (الراوي) على ذكرياته "أحن إلى أمن طفولتي هناك في سفح الجبل الموقوف باسم جدنا، إلى هدهدة حفيف غابته ينعشني صوعها، جالسا تحت الصنوبرة الكبيرة قرب بيتنا، يطربني هديل الحمام ويشجيني نوح اليمام بلوعة لم أدرك مصدرها أبدا .ومن أعلى هضبة عند سفح ذلك الجبل، أسرح نظري ملئ المدى فيبدو لي بيتنا نقطة وسط المرج المخضر، كما بحر وهران بهرني إذ رأيته أول مرة فحسبت باخرة، في عرضه، تلك النقطة عينها، وها وجه جميلة يثير في مواجع من ذلك اليوم الذي سرت فيه وحيدا حافيا على رمل شاطئ سيدي فرج بكآبة أطبقت على قلبي"[2].

لقد عمد الكاتب إلى هذه الاسترجاعات الطويلة أو الاسترجاع المتسع بتعبير "جيرار جينيت" والتي لها علاقة وطيدة بالحدث أو بالحكاية الرئيسية ذلك "أن الذات الساردة تستعيد تجربة حياتية منقضية في الزمان، وتعمد إلى إحيائها عبر فعل الكتابة، متوسلة في تحقيق ذلك بالذاكرة"[3].

وهي أيضا من الاسترجاعات الداخلية التي لها علاقة مباشرة مع الحدث الذي استدعى مثل هذا الاسترجاع، من أجل أن تكون اللحظة السردية قابلة للتلقي على هذا النحو.

فالأحداث جاءت مبنية على فعل التذكر من خلال زمن الماضي بنوعيه القريب والبعيد فالماضي القريب شكله ما مر بالسارد في مطلع التسعينيات فبالرغم من أن هذا لم يتجاوز بضعة أشهر هذه المدة التي يمكن أن نطلق عليها مدة الاستذكار الذي جسد زمن المغامرة الذي لجأ إليه (الراوي) "كريم" و(هو بطل الرواية) من الجزائر متنقلاً بين المغرب وتونس هروبا إلى مأوى يحتمي به فقد كانت هذه الرحلة غنية بالأحداث والتجارب والرؤى.

ويستمر الكاتب في استرجاعاته فيقول:

---

[1]– بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص 166.

[2]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص23

[3]– بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص166.

"بحثت في سراديب ذاكرتي عن منبع للحقد عليه فقابلتني وهران، على غير عادتها ساكنة الشرفات متعطرة بالكافور، ملفتة الجمال... لأنها رضيت أن يراودها الوحش فغرز أنيابه في قلب فنانها، أمس سرت تحت أنوارها الكابية حتى نهاية الأقواس في شارع العربي بن مهيدي"[1].

وفي موقف آخر من زمن الحلم الزمن الذي مزج بين الحياة والألم "أغفته هزهزة القطار لحظة فرأى أنه طارد شحرورا، بلا جدوى، وقبض على فراشة بلون مرج أرضهم فتعثر فأفلتت وحطب إلى جانب نحلة راعية على نوار شجرة فندول"[2].

فشعور الكاتب بالضياع واليأس والهروب وحب الترحال والتنقل من مكان إلى آخر هو ما أدى إلى هروبه أيضا إلى لحظات اللاوعي من خلال هذا الزمن الدائري الذي يتكرر بتكرار المواقف والأماكن حيث نجد أن الكاتب وظفه على شكل ومضات تتخلل الماضي القريب الذي كان بصدد استذكاره "رغم أن هذا الماضي القريب لا يتجاوز بضعة أشهر تشكل مدى الاستذكار"[3].

وفي موضع آخر "كان الربيع، وكانت أمه، لما عاد بصداع في رأسه، دهنت له جبهته بتراب الولي سيدي محمد بن صواق فأحسن نفسه تذرى في تلك التربة وتحول قرنفلا عصبت بحبات منه على جبهتها كلما داهمتها الهموم"[4].

فالزمن هنا غير ثابت ولا مستقر لأنه أثناء توظيف الكاتب للماضي القريب نجد حضورا للماضي البعيد على شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالة على الماضي القريب حيث تتداخل معها لتكملها دلاليا باعتبار تقاطعها معها في الإشارة إلى الإخفاق والدم وانغلاق الأفق، وهي العلامات الدالة المقترنة بثورات القرامطة، والزنج مشرقا، وممالك العرب والمسلمين في الأندلس مغربا".[5]

ويظهر أيضا في هذا المقطع:

---

[1]– الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، دار النشر فيسيرا، طبعة منقحة، 2012، ص42.

[2]– المصدر نفسه، ص43، 42.

[3]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص166

[4]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص43.

[5]– ينظر: بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص167.

"إقشعر لتحرك القطار الذي لم يطلق أي صفير، كانت أشعة الشمس الغروبية تلامس أعالي المرتفعات الفاصلة بين أقصى الجزائر وأدنى المغرب"[1].

هنا يظهر جليا وعي الكاتب بالزمن من خلال استفاقته من حلمه ووعيه بحركة القطار والمسافة الواصلة بين أقصى الجزائر وأدنى المغرب.

إذن من خلال هذا التداخل والتشظي وتوالد الذكريات بحيث جاءت غير منتظمة وهو ما يعكس نفسية الكاتب من خلال سرد تاريخه الشخصي الذي يتقاطع مع تاريخ الجزائر فهو يتذكر كل مآسيه التي تسبب فيها المسلحون كما تذكر حالة البلاد التي تسير شيئًا فشيئًا إلى الانكسار والخيبة.

ومرة أخرى يصرح عن زمنه "كانت غرفة كريم الباردة الفارغة تضغطه بسأم أسود، فكرا في أن ما يخرجه من زمنه الشقي هو أن يجن"[2].

فدرجة السأم والملل من الحالة التي وصلت إليها البلاد والضغوطات التي هو عليها لا بديل لها غير أنه يصبح مجنونا فاقدا للوعي غير مبالي ولا مكترث بما يحدث وهذا هروب من الزمن المعاش وتوق إلى ما هو أرحم مما يشاهدون ويسمعون كل يوم من فواجع الدم المراق التي أتت على الأخضر واليابس (شاعر وهران، رئيس الحكومة ومدير التلفزيون...).

"منذ سنتين سكنه سؤال عن موته، تذكر صديقه عبد النور عثر عليه في سيارته الخاصة مذبوحًا قرب مدخل المنطقة الصناعية في ضاحية قسنطينة، مخلفًا أرملة وثلاثة يتامى، ورأس المحامي، رضوان، التي أصبحت مرمية في أحد شوارع وهران بعيدًا عن بقية جسده بمائة متر"[3].

كذلك لجوء الكاتب إلى الماضي البعيد من خلال توظيفه لبعض المقاطع في الرواية وهي العلامات الدالة والمقترنة بثورات القرامطة، والزنج، مشرقا ولممالك العرب والمسلمين في الأندلس مغربا، بسبب الحياة والسلطان "أذكر لي أنت موسمًا واحدًا خرجنا

---

[1]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص44.

[2]– المصدر نفسه، ص103.

[3]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص104.

فيه منذ خمسة قرون بالورود والأغاني، من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا، ومن بدء زماننا إلى نهايات توهاننا! كذب القرامطة دجل الزنج..."[1].

فالكاتب يحدد زمن التاريخ الدموي بخمسة قرون على الأقل وهو ما جعله يائسًا غير آمل في هذه الحياة ذو نزعة تشاؤمية لأنه يرجع صدى هذه الأحداث الدامية التي تعيشها الجزائر في (التسعينيات) إلى التاريخ العربي الإسلامي وتحديدًا منذ سقوط غرناطة. منذ البدء إعلانًا عن البداية الدموية بين الأخوة/الأعداء إلى الأزمان الحديثة والتي يعني بها التاريخ الحديث الذي يبقى في نظره متعلقًا ومقترنًا بالهزيمة والانكسار والخيبة والخسران.

وهذا ما انعكس على الذات الساردة طوال الرواية.

إن المتصفح لنص "تماسخت دم النسيان" يستطيع تحديد الصيغة التي رويت بها أحداثها وهي صيغة "الفعل الماضي"، لكن الذي يجب الإشارة إليه هو الفرق بين زمنية الفعل النحوي، وبين زمنية الفعل الروائي- بالرغم من خضوع الزمنين إلى الماضي-

فزمن الفعل النحوي يشير إلى أن أحداث الرواية وقعت في زمن مضى: مثل: كان عاد، دهنت، أحس، تحول، أرجع، تأخر، كل هذه الأفعال تدل دلالة صريحة بأن هذه الأحداث قد وقعت وانتهت.

أما زمن الفعل الروائي فإنه الحاضر، لأن الأحداث تتجدد مع فعل القراءة، هذا بغض النظر عن الزمن الحقيقي الخارجي، الذي يعلن عن انتهاء هذا الزمن وزمن الفعل الروائي "يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[2].

والمقصود بزمن السرد هنا هو زمن الفعل الروائي الذي يحتاج إلى تقنيات تستدعيها ضرورة السرد وقد حددها جيرار جينيت بـ (الخلاصة، الوقفة، الحذف، المشهد) كما سبق ذكرها في بداية دراسة هذا العنصر:

- ففي كل هذه التقنيات يتحول الزمن عن مساره الطبيعي في إطار (التسريع: خلاصة أو حذف) وإما بالتعطيل بـ (الوقفة الوصفية أو المشهد) وذلك تبعًا للضرورة السردية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص23.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، المغرب، ص73.

أ- **الخلاصة:** (Sommaire) وهي أن يسرد الكاتب (الراوي) أحداثًا ووقائع، جرت في مدة زمنية طويلة، في صفحات قليلة أو في بعض الفقرات أو في جمل معدودة أي أنه لا يعتمد التفاصيل بل يختزل الأحداث، ويمر على الفترة الزمنية مرورًا سريعًا وذلك لعدم أهميتها.

ويظهر هذا في النص في قول الكاتب "إنما خلق الثوار بعد الأنبياء، ليحولوا دون انحدار العالم إلى حضيض العبودية، فليس بهم جحود البشر، فالرب بعظمته ينكر نعمته خلق كثير نحن كما الأصدقاء، وسابقا الرفاق، فرسان أزمنة غبرت لونا أحلامنا بأصباغ"[1].

هنا الكاتب لم يفصح عن الفترة الزمنية التي هو بصدد الحديث عنها سواء بالنسبة للثوار أو الأنبياء أو بالنسبة لشخصه هو.

وفي هذا المقطع: "فنظر إليه بصمت حنيني، فتذكرا لبعضهما أيام كانا طالبين جامعيين... الأرياف خلال أربع حملات تطوعية صيفية إسنادًا للفلاحين الصغار والفلاحين بدون أرض المجمعين في تعاونيات"[2].

نجد أن الكاتب استطاع أن يوجز لنا مرحلة الجامعة التي شملت كل من كريم وصديقه عمر في جملة (أيام كان طالبين جامعيين) دون اللجوء إلى تفاصيل هذه المرحلة وما جرى فيها من أحداث على سبيل التلخيص.

كما ذكر الكاتب الأزمنة الغابرة دون اللجوء إلى أحداثها بالتفصيل منها ما ورد ذكره: "كأننا جميعًا صرنا لا نفكر إلا في آخرة فرارا من دنيا يخجلنا فيها أننا أمضينا على عقد هزائمنا المتكررة منذ نكبة 1492 التاريخية بفعل ما أعمل السيف والحرف في الذات"[3].

والذي ينبغي أن لا نغفل عنه هو أن الكاتب لما كان بصدد توظيف تقنية التذكر واعتماده على الذاكرة بالدرجة الأولى هذا قلص من مساحة الخلاصة كتقنية من تقنيات السرد ذلك أن السرد الاستذكاري شغل المساحة الأكبر مقابل ظهور السرد الاستشرافي

---

[1]- لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص62.

[2]- لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص70.

[3]- المصدر نفسه، ص82.

ومن مقاطع السرد التلخيصي (Récit Sommaire): "لم ينسى كريم أن "عمر" أهدر خمسة عشر عامًا من عز عمره في ملاحقة خيط سراب من بلاغة أميمة مرغية بوعود من النعيم والسلام ابتلعها كلها رمل الحقيقة المتحرك"[1].

فالخلاصة نجدها "تتعالق والسرد الاستذكاري وتتقاطع معه باعتبار ما قدمه لنا من اضاءات ومعطيات حول ماضي الشخصية وما ينبني عليها من أحداث، وذلك في شكل مختزل"[2].

ب- الوقفة (Pause): وهي تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي "تتحقق عندما لا يتطابق أي نص وظيفي مع زمن الخطاب"[3].

ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر ويسميها" جيرار جينيت" الوقفات الوصفية (Pause Descriptive)[4].

والوقفات الوصفية في الرواية كثيرة وذلك لما استدعاه المقام فنجدها ساهمت بشكل كبير في تبطيء عملية السرد حيث جاءت مطولة حد التماهي مع الأحداث والأفعال فمنها: "وعلى تذكار حاله السافرة للخيبة، تساءل كيف لم يقيض له ربه لما كان طالبًا في جامعة وهران، أن يتمتع بألبسة راقية ويتعطر بسوائل ثمينة ويتلذذ بطيبات نادرة، بدل أوهام باهرة عن عرق العمال الأسود والخوذ الصفراء والسواعد السمراء والبدلات الزرقاء بين الدخاخين، في الأفران العالية، في دهاليز المناجم في البرد، في الحر، بجوعهم وقهوتهم وسجائرهم الثقيلة بمنشورات منظماتهم السرية واجتماعاتهم المضيقة والمحمومة ومواعيد عناصر خلاياهم المحفوفة بأخطار السرية، بملاحقات البوليس ومداهماته الفجرية، بتخريب المندسين والمخترقين، بربيعهم الأياري، باحتفالاتهم القرمزية"[5].

تشكل مثل هذه الوقفات الوصفية استراحة يلجأ إليها الراوي بعد حصول كثافة عالية في الزخم السرد ويعد مفتاحًا سرديًا لإزاحة الزمن وتوقفه نهائيًا[6].

---

(1)- المصدر نفسه، ص170.

(2)- ينظر: بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص169.

(3)- تودوروف، الشعرية، تر، شكري ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص49.

(4)- Genette, G: figures III , Ed, le seuil, paris, 1972, P: 133.

(5)- الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص63.

(6)- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص223.

وفي مظهر آخر يقول: "يجلدون المدخنين! فما بال الذين يقرأون الكتب المدنسة؟ عاوده مشهد الثانوية المخربة محزناً إلى حد الصراخ، كان استكمل التحقيق بتفاصيله غير أنه لم ينشر، لم يكتب أنه أعاد له صورة حطام بيتهم، الذي خربه العسكر، كما رجع إليه، بعد الاستقلال رفقة والده ذات صيف، انهالت على قلبه أحزان الصراصير واليمام والدوري وأصوات حيوانات الزريبة وصهيل الحصان وعواءات الذئاب ودمدمة قطيع الخنازير البرية النازلة من الغابة نحو النبع كل شيء كان صامتاً"[1].

من وظيفة الوقفة الوصفية أنها تقوم بالاستطراد وهذا ما يساهم في تكسير نمطية السرد وتشتته وتشظيه، غير أنه يجب التنويه هنا إلى أنه من الضروري "التمييز بين الوقفات الوصفية التي تأتي لتعطيل الزمن وبين تلك التي تأتي في ثنايا السرد من دون أدنى تأثير زمني"[2].

جـ- الحذف: وهناك من يسميه القطع (L'ellipse)، وهو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة أي أن يقفز الروائي من مرحلة أو مراحل زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل: (بعد مدة زمنية، مرت سنوات...) ويمكن أن يكون الحذف ضمنيًا يكتشفه القارئ بنفسه.

ومن مظاهر الحذف ما قاله الكاتب: "وهذا الحسين بن منصور الحلاج بعد قضائه ثماني سنين في غياهب السجن يقاد اليوم ليقتل قتلة ما قتلها الإنسان"[3].

هذا فيما ورد الحذف متواتر الحضور ذلك باعتبار تقاطعه مع السرد ومنه "فلم لا نكون نحن أسيادهم؟ أقنعهم أنت! سبعون عامًا من عمر حلم أو لغا هناك، خمسة عشر عامًا من وهم عمر هنا! برغم ذلك يتحول الشيطان ملاكًا..."[4].

فهذا الحذف "يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد"[5].

---

[1]- الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص43.

[2]- ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص223.

[3]- لحبيب السائح تماسخت دم النسيان، ص195.

[4]- المصدر نفسه، ص173، 174.

[5]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص169

ومن أمثلته أيضًا: "منذ عشرة أعوام؟ قالت له: أي صيام للجسد؟ أي ختم في البشرة؟..."[1].

أيضًا: "منذ سنتين سكنه سؤاله عن موته، تذكر صديقه عبد النور عثر عليه في سيارته الخاصة مذبوحًا قرب مدخل المنطقة الصناعية في ضاحية قسنطينة"[2].

إن الحذف الزمني الذي نجده في هذه الرواية يكون عند استعراض الماضي المتعلق بشخصية من الشخصيات سواء البطل كريم الصائم أو غيره من الشخصيات الثانوية كصديقه بولنوار، عبد الحق، المكاوي.

د- المشهد: ويدخل ضمن تقنية تعطيل السرد، وهو "المقطع الحواري الذي يأتي غالبًا في ثنايا السرد يشكل بناءً عامًا للنص السردي، يكشف عن وجهة نظر الشخصيات التي تتحاور، وتأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة"[3].

ولقد ذهب "جيرار جينيت" إلى أن زمن الحدث يتطابق مع زمن السرد وهذا ما يناقض الخلاصة ومرد ذلك إلى أن المشهد عبارة عن قص مفصل والخلاصة عبارة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض المحتوى الدرامي والمحتوى غير الدرامي[*].

والمشهد في الرواية يشبه المشهد الدرامي على خشبة المسرح وفيه يتم الاستعاضة عن السرد بالحوار أو بالمشاهد الحوارية بحيث تتبادل الشخصيات الحوار والكلام وبالتالي تكشف عن نفسياتها ورؤاها الفكرية وسلوكاتها الاجتماعية وهي كثيرة في الرواية بتعدد الشخصيات.

ونمثل بهذا المقطع الذي يتقاطع فيه الحذف مع المشهد في قوله: "منذ أعوام، كان على بسمة الثغر وخفة الالتفاتة ذاتها مع انحناءة الظهر قليلاً وبروز الشيب في فوديه بفعل أعوام السجن السياسي، فتح له الحضن

- مرحبا

---

[1]- لحبيب السائح تماسخت دم النسيان، ص215.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص221.

[*]- الدراما: نجد هذا المصطلح مصاحبًا لفن المسرحية ونقصد به مسرحة الأحداث أو تمثيلها وهو غي اللغة الفرنسية Drama يعني التمثيل.

- كيراك؟
-أعتذر
- ماعليهش
- جئتنا بالخير
- آه، نويوة دافية
- كيف الحال؟
- شوية شوية
- شيء فظيع ما يحدث عندكم
- ديناميكا الجنون
- أعلى من درجة الجنون
- ما لا يرى أو يسمع أشنع
- قلوبنا معكم ربي يحفظك
- تكلمت مع الإخوة في اتحاد الكتاب، نشرب قهوة، وبعد نروح للفندق
- ولكن...
- لا تهتم... الإخوة يتكفلون
- الواصلي مسلم عليك
- كيف حاله؟
- كحالنا جميعًا، شبه سرية، خوف، تحايل على الموت المبرمج بخنجر أو محشوشة
- المكاوي هنا... جاء من مكناس
- شيء جميل، لم نلتق منذ وجدة ونحن نقيم في مدينة واحدة
- وجدة، كانت بداية مجهضة المثقفون لا يملكون مجالاً للتحرك إلا في حدود السياسي
- كأنه قدر، الواصلي حثني على الاتصال بك في حال خروجي من الجزائر؟"[1].

[1]- الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص84، 83.

إن هذا المقطع الحواري يشكل أطول مقطع في الرواية ولقد ساهم بشكل واسع في تبطيء عملية السرد من حيث استغراقه في الحوار ما يزيد عن أربع صفحات على التوالي دون انقطاع مما عطل السرد أو الحكي فتشتت بذلك وتوالدت الحكايات وبهذا تنتفي الأحداث فاسحة المجال للأشخاص للتعبير عن خوالجهم فكريم الصائم هنا يلتقي بصديق له لم يلتقيا منذ أعوام في وجدة ومن خلال هذا المشهد الحواري المطول والذي كشف من خلاله عن شخصيات أخرى لها علاقة وطيدة بالشخصية الرئيسية المكاوي والواصلي الذي كان سببًا في هذا اللقاء.

-" إنه صديق، مرحبا. أنا وأنت لم نتعارف بما يكفي في وجدة.

- عرفتك أكثر من خلال كتابك الذي مرره لي الواصلي وأنت في السجن. قرأته باهتمام

- شكرا خرج جذاذة جذاذة

- وحالك الآن؟

- ليست أسوأ، وعدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان.

- ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التكفل بها.

- شكرا أنت أولى حالة يحصل لي شرف التكفل بها.

- شكرا يحصل لي أنا الشرف ولكن أنت بحالك مني.

- أمزح.

- مؤسسات كثيرة. لكن ما أقل التفاتها إلى ما يعانيه إنساننا في جسده وضميره!

- لأنها مؤسسات لا تؤثر في الرأي العام وتشكل رقابة على أجهزة القمع.

- عندنا، تعدت ظاهرة القمع المؤسسات إلى الشارع، وهي تتجاوز إلى أن تصير شبه مؤسسات موازية في شكل جمعيات ذات جناحين مدني علني وشبه عسكري سري، في انتظار أن تحل محل القائم

- إلى هذا الحد؟

- الجنون خطط له، ويتم الآن التأسيس لهن القمع فضيحة الإنسان الحيوانية.

- مع الفارق أن القمع الآخر يدعي له مصدرًا سماويًا.

- لا فرق

– ستكون كارثة، إن اتسعت رقعة الجنون.

– بما كنا نحن كوباي تجربة مخابر أصولية تشتغل بعقل الآخر، لعلنا ونحن ندفع ثمنها نكون نخفف من أثر عدواها على البقية، الاطمئنان وارد.

– يمكن

– لأن الجزائر لا تريد أن تكون معبرا لفلول صناع الجنون المدمر الذين يحلمون بأن يروا سيطرتهم تمتد من بيشاور إلى طنجة، ومنها، عبر المضيق، إلى أوروبا بواسطة جاليات المسلمين المهاجرة

– ربما"[1].

– إذن كان هذا ما وظفه "لحبيب السائح" من السرد الاستذكاري والذي يخص الحركة الداخلية للسرد وفيها تم الوقوف على الأشكال الأساسية للحركة السردية كما ذكرها " جيرار جينيت" وهي الخلاصة والحذف (تسريع) والمشهد والوقفة (تعطيل).

2-2 السرد الاستشرافي أو (الاستباق): "Anticipation"(La rècit proleptique):

يعد الاستباق حالة استشراف واستقدام للآتي وبأنها في تشكيلها الزمني "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكاناً للاستباق، توقف لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي..."[2].

لقد تجسد هذا النوع من السرد في فاتحة الرواية من خلال رؤية كابوس اتصفت بالعجيب والغريب وهو مزعج ومخيف يشكل فاجعة بالنسبة للسارد فقد وجد نفسه يسير مع شخص لا يعرفه في غابة، فوجد بغلاً يحتضر فطلب منه أن يجهز عليه فإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: "أنت كريم بن محمد ابن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك؟ أنا سأبيدكما يا طواغيت!" فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا فانحرفنا ننزل شعبة... حتى إذا كنا نصعد واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا وبيده محشوشة يصوبها لنا، ولكن سرعان ما ارتعش وقال "أنا تعبت"[3].

---

[1]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص86.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص215.

[3]– الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، بداية الرواية.

لقد شكلت هذه الرؤيا/ الكابوس نوعًا من الاستباق الزمني للأحداث حيث جعلت من هذا الاستشراف: "توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[1].

ويسميها "جيرار جينيت" بالاستشراف الخارجي: والذي "يبقى الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"[2].

فهذه الرؤيا المزعجة المفزعة تعكس تراجيديا الوطن الذي يعيش فيه البطل كريم في زمن يتأسس على الظلام والفتنة بين الأقارب، والدم والخراب وكل ما هو موحش يدعو إلى الغرابة والدهشة كلها علامات أشرت ودلت على ما سيأتي من أحداث في الرواية.

إن وصف الكاتب لذلك الكائن الغريب الأسطوري الذي اتخذ هيئة بغل ورأس إنسان هذا الوحش الفانتازي يمثل رمزًا للإرهاب الذي كان محور الرواية والخيط الرابط لأحداثها باسترجاعاته واستباقاته وهو ما جسدته فترة التسعينيات من زمن الجزائر الذي تحول إلى زمن فوضى، زمن بؤس وشقاء ودمار شامل، تحول فيه المعقول إلى اللامعقول بفعل إيقاع الموت الذي صار هاجسًا متمكنًا من جميع فئات المجتمع هذا كان وقعه على نفسية الكاتب بالدرجة الأولى وعلى أجواء الرواية ككل من البداية حتى خاتمة الرواية على كلمة يقظة.

-" كم أنا محبط يا وجه جميلة!

- كم هي الخيبة فادحة في قلبي يا بسمة شهلة!

- مسجد الغفران ينتظر آذانه، ومقهى سعيدة وحده الخاص بمرتدياته

- نامت الرباط عن غربتي

- واستيقظت تونس على وحدتي

- وإذ عدت نحو موتي فزعت وهران!

- أمي لا تجد على من تتلو من الملأ ما تعتبر من سفر الرعب

---

[1]- بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، ص167.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51، 50.

– في ذاكرتي صوت زرعني بين "رقان" وبين" تماسخت" نوحا لنشيج دم النسيان"[1].

إذن من خلال قراءتنا لرواية "تماسخت" تبين لنا هيمنة الاسترجاع (السرد الاستذكاري) بالمقارنة مع ما ورد من استباق (الرؤيا/الكابوس) وهذا ما أدى إلى التفاوت بين زمن الخطاب وزمن القصة أي الزمن المستعار والزمن الحاضر وهذا ما أدى إلى كسر خطية الزمن من حيث التداخل والتشظي وبالتالي نأتي على تنافي الأحداث وشرخها، تكسير عمودية السرد، خلخلة المفهوم التقليدي للزمن الذي كان ينبني على التسلسل والترابط والتعاقب (ماضي، حاضر، مستقبل).

- لقد شكل هذا النص ل"لحبيب السائح" تجربة ارتحاله من الجزائر إلى كل من المغرب وتونس... للأمان من الخطر المحدق به، "حيث يكاد يوازي السرد العام السرد الذاتي سيرة الشخص الهارب من جحيم الإرهاب من الجزائر إلى المغرب ثم تونس، وهي تتناغم مع سيرة المهدد بالعنف والقتل ومستنقعات الدم وقد تدهور الوضع الأمني وأغلقت الحدود..."[2].

- مما ولد فيه شعورًا بحب الهجرة والتطلع إلى غد أفضل هذا ما استدعى حضور تقنية الحلم للبحث عن الزمن البديل بالإضافة إلى استثماره "للحضرة" كشكل من أشكال التراث بغية "استشعار نشوء العبور خلاصًا من ثقل الجسم وضغط الزمان وأسر المكان وتوه الامتداد إلى فضاء مهموم يمثل له الحضرة، قطعة نعيم، يريدون بدفوفهم ولدانا ثم بأباريق ينشدون سلامًا ويسقون عسلاً وخمورا والنساء اللائي انتظرن أبكارًا منتظرات أخذن جزءًا"[3].

---

[1]– الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص270.

[2]– شوقي بدر يوسف، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة– مجلة فصلية (إيران والعرب)، العدد العاشر، 2013، ص49.

[3]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص 45.

إذن من خلال استثمار الكاتب لتقنيتي "الحلم والحضرة" نستنتج أن هناك تلاعبًا بالزمن من خلال توظيف الماضي القريب الذي يثقل الحاضر المنتظر والمستقبل البعيد الذي يكون مستحيلا.

الفصل الثالث

معالم الحداثة في الرواية الجزائرية

توطئة:

أولا- السرد السينمائي

ثانيا- تعدد الأصوات في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج

ثالثا- التناص في رواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار

رابعا- الكولاج الروائي في رواية (تماسخت دم النسيان) للحبيب السائح

خامسا- الرواية- الشعر في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي

توطئة:

يعرف "مارشال بيرمان" (Marshal Berman)[*] الحداثة بأنها تجربة التحول الذي انتاب علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، مما فتح آفاقا جديدة أمامهما معه وتحمل هذه التجربة لدى بيرمان مجموعة من المعالم[1].

فمصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات خلافية بسبب عدم تحديد معناه بدقة، وعدم معرفة أسباب وظروف نشأته، بسبب عزله عن سياقه التاريخي وطغيان إحدى دلالاته الجزئية على المفهوم والتداول غير الدقيق للمصطلح، مما يزيده غموضا [2].

فبما أن الحداثة تعني كل فكرة تنطوي على الخرق والتجاوز والخلخلة والانزياح على ما هو متعارف عليه "فهي تتداخل مع أي مشروع يعِدُ بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل ويؤمن بإنسانية جديدة، وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع العربي من إتباع، وبذلك تلتقي مع أية آفاق جديدة تعتني بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب"[3].

وإذا ما جئنا إلى علاقة الحداثة بالنص الأدبي ومقوماته الجمالية والفنية فإنها "وعي بأدبية الأدب، لأنها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني، وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالج، في تغيير كليهما وفق حاجات العصر، والذات المبدعة"[4].

من هنا نستطيع التساؤل: أين تكمن الحداثة في الرواية الجزائرية؟ هل في الشكل والتقنيات المستعملة؟ أم في نزعة التجريب السائدة في المشهد الروائي وتحولات الشكل

---

[*]- مارشال بيرمان، ولد في مدينة نيويورك في 24 نوفمبر 1940 فيلسوف وكاتب أمريكي، وأحد روّاد الإنسانية الماركسية، وأستاذ في العلوم السياسية في كلية مدينة نيويورك وفي مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك.

[1]- ينظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص191.

[2]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط2، 2000، ص52.

[3]- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص260.

[4]- مدحت الجبار مشكلة الحداثة في الخيال العلمي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984، ص37.

المستمرة؟ هل هي في الأساليب المستخدمة في البناء الفني للنصوص الروائية الحديثة وهل أن كل روائي يؤسس حداثة نصه الخاص به؟

أم أن مفهوم الحداثة يتجلى فيما طرحته نصوص "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار" و"مرزاق بقطاش" و"جيلالي خلاص" و"واسيني الأعرج" و"لحبيب السائح" و"أحلام مستغانمي"؟

وعليه سوف يتم التطرق إلى التقنيات الحديثة التي شكلت مظاهر التحول أو معالم الحداثة في الرواية الجزائرية في نصوص كل من: "أحلام مستغانمي "(فوضى الحواس) و"واسيني الأعرج" (كتاب الأمير) و"الطاهر وطار" (الحوات والقصر) و"لحبيب السائح" (تماسخت دم النسيان) لأنها نصوص جسدت التحول بكل مفاهيمه ذلك أنه "لا يمكن للحداثة أن تصبح سوى مهاترة وادعاء فارغين من المعنى إذا ظل الروائي يضيف الكم إلى تجربته من عمل إلى آخر، ولا يضيف التحولات النوعية من عمل لآخر"[1].

أي أن الروائي لكي يحض بالتتويج لأعماله يجب أن يسير وفق تدرج التحولات النوعية.

هذه التحولات تكون على صعيدي الشكل والمضمون غير أن الذي يهمنا في هذه الدراسة الشكل بالدرجة الأولى.

وهذا ما لخصه قول "إبراهيم سعدي" " أن الشكل هو الذي يضفي الطابع الجمالي النوعي على الخطاب الروائي، وأكاد أقول أن الموضوع هو أداة الشكل في الرواية والفن عمومًا "[2].

وفي هذا يقول "بيرسي لوبوك" بأن تعدد المكونات والأساليب سمة من سمات الشكل الروائي وهو السبيل لولوج عالم الرواية والمقصود بالشكل هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختبار وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية، تركيبا فنيا منسجمًا يتضمن نظامه وجماليته

---

[1]– لعموري زاوي، مقال (شعرية الكتابة العربية، فعل السرد نسقية التحول) مجلة (الملتقى التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج)، ص206.

[2]– إبراهيم سعدي، مقال (حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة) مجلة فصلية (إيران والعرب)، العدد العاشر، 2013، ص50.

ومنطقه الخاص ويتعلق الأمر تحديدا بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي يتمكن الكاتب في استعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته وطريقة تأليفه"[1].

انطلاقا من هذا الطرح كان توجهي نحو اختيار المدونات الأربعة – التي ذكرناها– لتحديد أهم التقنيات التي وظفتها نتيجة خرق وتجاوز في عناصر البناء الفني التقليدي محاولة استحداث وتجريب شكل جديد له خصوصية وأهمية مما يساهم في إبراز البعد الجمالي والفني للرواية الجزائرية الحديثة سواء على مستوى الحدث أو الشخصية أو زمان أو مكان.

أولا– السرد السينمائي:

يعد استخدام التقنيات السينمائية في بناء النص السردي أحد معالم الحداثة التي أفاد منها الروائي العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة ومرد ذلك إلى "قدرة السينما على تصوير حضور الموضوع الخارجي، دون أية تضمينات إنسانية "[2].

والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات الغربية والعربية ليست بمعزل عن هذا التأثر بالسينما.

وإذا حاولنا البحث عن البدايات التي شكلت محور انطلاق توظيف هذه التقنية فإننا نجد الرواية الجديدة (Le Nouveau Roman) التي انطلقت في فرنسا فترة الخمسينيات المثال الأكثر احتمالاً على تجسيد هذا التكنيك بشكل جد واضح على الإطلاق.

ومن بين الذي استخدموا هذه التقنية من الكتاب الفرنسيين "آلان روب غرييه" حيث كتب سيناريو كثير من الأفلام وقاموسه (الروائي) مملوء بتعبيرات مثل :Flash Bach close up /shots montage/ وكان يفتتح رواياته بمناظر أشبه من باللقطات السينمائية وكتب رواية العام الماضي في مارينباد (last year at marinbad) وهي من نوع ما يسميه بالرواية السينمائية لاعتمادها على التكنيك السينمائي[3].

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص17.

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص247.

[3]– ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص247.

ولقد لجأ العديد من الكتاب إلى فن السينما كونها أحدث الفنون السبعة، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين وأفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، وهي وليدة كل من العلم والفن غير أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثري الفنون القديمة[1].

حيث راح الكتاب يقتبسون من هذا الفن كل التقنيات التي تتيح لهم بشكل أو بآخر إنتاج أحسن القصص ومن بين الآليات التي استخدمها هؤلاء وهي مستوحاة من فن السينما على سبيل المثال: التركيب السينمائي (المونتاج Le montage) وهي تقنية تعتمد بالدرجة الأولى على التقطيع (الحكاية والزمن والمكان) وهذا ما سوف نتعرف عليه في الدراسة التطبيقية.

1- التركيب السينمائي: (Le montage)

إذا جئنا إلى تحديد مفهوم التركيب Le montage فهو"العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى"[2].

فالملاحظ لمؤلف السينما يجده –المخرج- يستخدم عناصر من المستوى المادي وآخر معنوي عند تشكيله لنصه فهو عندما يكتب الفيلم مثلا يحاول جاهدًا توظيف كل من المناظر، للممثلين، السيناريو والكاميرا وغيرها.

في حين أنه عند إعادته المشهد نراه يضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل "فمفردات الفيلم (اللقطات) تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية فهي لغة شديدة التركيب إذا ما قورنت باللغات الأخرى"[3].

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، سوريا، دت، ص188.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص187.

[3]- ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص174.

نقلا عن:

(*) -Boussianot (Roger) :L'eneychopéfie du cinema , ed Bordas , paris, 1992, 1992 ,p: 1454.

وبذلك نستطيع الحصول من خلال مجموعة اللقطات المحدودة على عدد من الأيام المختلفة وهذا الاختلاف راجع إلى توجه كل كاتب أو مخرج وخصوصيته وإيدلوجيته وبذلك يختلف التركيب من كاتب إلى آخر.

* ترى الناقدة الفرنسية "كلودين أمبار شوفريل[*]" Claudine Amiarel-Chevrel

في تعريفها للتركيب الأدبي "بوصفه تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل ومتمحور حول قيمة واحدة [...] كل تركيب أدبي يتم عبر المقص والصمغ، الكلمات التركيب، هي ذاتها تحيل على ظاهرتين في الفن الحديث هما: التركيب السينمائي والإلصاق التشكيلي"[1].

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أكثر مفهوم التكنيك السينمائي عند تقديم الكاتب (الروائي) إلى الأحداث فهناك من الكتاب من يقف موقفا حياديًا دون اللجوء إلى أعماق الشخصيات فتأتي الأحداث عبارة عن قصص متناثرة تفتقد إلى التسلسل والترابط كما تفتقد إلى مبدأ السببية الذي نص عليه "تودوروف" وبالتالي نأتي على اللازمنية واللاتعاقب ومن ثم يفتقد الكثير من القصص إلى الحبكة وهنا يكمن دور الكاميرا في رصد الأحداث عن بعد كما يكمن دور السيناريو والحوار من خلال المشاهد.

ففي الرواية يسقط الحدث ليعوضه المشهد الذي يستند إلى السيناريو والحوار كما يرى "صلاح فضل": "أن السينما لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور"[2].

وهنا يكمن "الرصد الخارجي حيث يعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق"[3].

أي أن الكاتب يعتمد على البنية الشجرية[*] في عرض الأحداث فتأتي القصة عبارة عن مجموعة قصص متجاورة دون تسلسل وترابط أي في شكل حلقات قصصية (الرواية

---

[1]– ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص174. نقلا عن:

-Claudine (Amiard cherverel) : collage et montage ou théatre et dans les autres arts, ed, lacité-l'age 1 d'homme l'aussanne, 1978, p : 161.

[2]– ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص194.

[3]– المرجع نفسه، ص200.

* مصطلح البنية الشجرية يقابله مفهوم الرواية العنقودية وهو ما سبق شرحه في الفصل الأول المبحث الأول.

العنقودية) ويبقى القارئ هو الرابط الوحيد بين هذه القصص من خلال اكتشافه للشخصيات والزمان والمكان.

لقد اخترنا رواية "فوضى الحواس" مجالاً لتطبيق السرد السينمائي ذلك لما لهذا النص من خصائص وظفتها الكاتبة وهي عناصر سينمائية بحتة مثل: التقطيع المونتاجي، التعبير القائم على مسافة اللقطة: القرب والبعد، ثم لغة الصورة، التزامن الوقائعي ناهيك عن التماهي المشهدي.

فإلى أي مدى تجلت السينما في رواية فوضي الحواس "لأحلام مستغانمي".؟

قسمت "أحلام مستغانمي" روايتها "فوضى الحواس" إلى خمس وحدات سردية وهي تختلف عن رواية ذاكرة الجسد حيث جاءت هذه الوحدات على شكل كلمات هي: بدءًا... دومًا... طبعًا... حتمًا... قطعًا.

فشكلت هذه الوحدات حلقات قصصية تعرضها الكاتبة في شكل مشاهد سينمائية فقامت مقام المخرج الذي يقوم بدور الكاميرا والمشهد السينمائي بالاعتماد على السيناريو والحوار.

وهذا ما حققته المشاهد القصصية عبر الوحدات ففي الوحدة الأولى بدءًا يبدأ المشهد بوصفها لبطل قصتها "هو رجل الوقت ليلاً... هو رجل الوقت سهوًا... هو رجل الوقت عطرًا... هو رجل الوقت شوقاً... هو رجل الوقت ليلاً"[1].

تستعمل الكاتبة أسلوب الوصف مما حول الحدث إلى مشهد طغت عليه اللغة المنمقة والعبارات الإيحائية التخييلية فهي تصف رجلا فوق العادة وامرأة تليق به أسعدتها هزيمتها أمامه: "قطعًا كانت سعيدة بهزيمتها التي أصبح لها مذاق متأخر للنصر"[2].

إن رصد الأحداث هنا يأتي من الخارج وليس من الداخل إذ أنها "كلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذي يمضي طبقا لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائي"[3].

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، ص10، 11

[2]– المصر نفسه، ص23.

[3]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص192.

غير أن الذي نصادفه في بداية الرواية من الصفحة الأولى إلى الصفحة الثالثة والعشرين أن الكاتبة اعتمدت في سرد أحداثها على استباق الحدث أي بداية السرد من النهاية على سبيل التكنيك السينمائي وعلى سبيل اعتمادها على شحذ الذاكرة وتماهي الواقعي بالحلم.

ثم ترصد الكاميرا لبقية المشهد وهما أمام متجر القرطاسية حيث تسرد لنا الراوية كيف لفت انتباهها الدفتر الأسود فقد فتح شهيتها للعودة إلى الكتابة التي تركتها مدة سنتين: "منذ اللحظة الأولى شعرت أن بيني وبين هذا الدفتر ذبذبات ما، تعدني بكتابة نص جميل، على هذا الورق الأبيض الأملس "[1].

وفي نفس المقطع توضح الساردة: "ركضت إلى البيت أخفيته وكأنني أخفي تهمة ما ولم أخرجه سوى البارحة، لأكتب فيه تلك القصة القصيرة، التي قد يكون عنوانها "صاحب المعطف"[2].

من هنا ينطلق المسار السردي في الرواية حيث تقرر الكاتبة العودة إلى الكتابة فكتبت قصة قصيرة عنوانها "صاحب المعطف" ثم أعجبت به، وتمنت لو كان لها وهنا تلتقي الرواية بالسينما حيث تقوم الكاميرا برصد الأحداث وتعمد إلى التقاطها وتقديمها على شكل مشاهد.

ويتم ذلك حين تعمد الراوية إلى تتبع أثار ذلك الرجل الورقي الغامض المحير بصمته، بكلماته المقتضبة، فقد خلقته في محاولة منها إلى إخراجه من حيز الورق إلى أرض الواقع: "وهذا الرجل الذي كان يصر على الصمت وأصر أنا على استنطاقه ويصر على إبقاء معطفه وأصر على تجريده منه"[3].

فهذه المشاهد جاءت دون أي ربط ولا تعليق فهي على شكل حكايات تتجاورُ دون رابط منطقي فالراوية وحدها قامت بدور الكاميرا حين نقلتها من قصة قصيرة إلى رواية كانت هي بطلتها.

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص:25.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص32.

وهكذا تختم الكاتبة الوحدة الأولى بدءًا باعترافها بأن القصة القصيرة التي كتبتها ستصبح قصتها هي، تتابع الكاميرا صاحب الحدث (صاحب المعطف) لكنه هذه المرة يخرج من صمته المعهود إذ يقرر أن يدعوها (البطلة) لمرافقته إلى قاعة سينما لمشاهدة فيلم معا "ها قد جعلته ينطق أخيرا، يقول كلاما أردته أنا، فهل هزمته حقا؟ وبرغم ذلك بإمكاني أن أعترف أنه فاجأني، لا لأنه طلب للمرة الثانية من تلك المرأة أن ترافقه لمشاهدة ذلك الفيلم وهو أمر لا يشبهه ولكن لأنه أعطاها اسم قاعة سينما لم أسمع بها من قبل"[1].

من خلال هذا المشهد نستطيع القول أن الكاتبة استطاعت أن تستخدم التكنيك السينمائي بشكل واضح وهو ما نجده في الروايات الحديثة عموما وهو ذهاب إحدى شخصيات الرواية إلى السينما.

كما يمكن أن تظهر السينما بشكل صريح كأن يتم توظيف بعض المفردات مثل: المونتاج، إطار كبير... وغيرها.

– يستمر الرصد الخارجي للأحداث دون تدخل الكاتبة أو التعمق أكثر في نفوس الشخصيات كون البطلة مولعة أشد الولع بذلك اللقاء الذي سيجمعها بصاحب المعطف وهكذا رحت أفتش في الصفحة المخصصة لبرامج التلفزيون والعروض السينمائية مدققة في أسماء قاعات السينما، الواحدة تلو الأخرى وإذ بي أعثر على قاعة (أولمبيك) حيث يعرض فيلم أمريكي بعنوان Dead poets society (حلقة الشعراء الذين اختفوا) [2].

في هذه اللحظات يبتر المشهد لتعطي الكاتبة العنان لمخيلتها من خلال استيهامات نفسية "تشتت الأحداث وتتواتر عبر التداعي والتذكر لتتخذ شكل اللقطات المتخالفة في الظاهر والمتآلفة في الواقع"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص32.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص33.

[3]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص180.

"أذكر ذلك الذي كنت أقول له تعلم أن تقول "إن شاء الله" سألته يوما "متى نلتقي؟" كان يعد حقيبة أخرى على عجل فأجابني على طريقة بيت لـ"محمود درويش"، نلتقي بعد قليل... بعد عام... بعد عامين وجيل".

ولم نلتق بعد ذلك أبدا نسي كلانا يومها أن يقول "إن شاء الله "[1].

في الوحدة الثانية (دوما) وكما سبق ذكره تستمر الكاتبة في خواطرها اللغوية حيث نلمس فيها نوعا من المبالغة وكأن الكاتبة أرادت أن تمهد لشيء أرادت قوله.

تواصل الكاتبة سردها الفيلمي[*] وذلك حينما وصلت إلى السينما، ووصفت أجواءها وجنس مرتاديها إلى سرد أحداث الفيلم الذي كانت تحضره " كان الأستاذ يلقي درسا في كيفية فهم الشعر، حسب ما جاء في مقدمة الكتاب المعتمد للتدريس، والتي كتبها أحد كبار المراجع المختصة في النقد، شارحا فيها كيف يمكن تقويم قصيدة ومقارنتها بأخرى معتمدين على خط عمودي وآخر أفقي، يلتقيا ليشكلا زاوية مستقيمة على خط فيها درجات نقيس بها عموديا المعنى وأفقيا المبنى وهكذا بإمكاننا أن نكتشف ضعف الشاعر أو قوته بين قصيدة وأخرى ومقارنته بشاعر أو بآخر حسب مقاييس حسابية دقيقة"[2].

إذن من خلال السيناريو والحوار استطاعت الكاتبة أن ترسم لنا المشهد بالقلم لا غير حيث نقلته إلينا بصورة حيادية دون التدخل أو التعليق.

بعد هذا المشهد مباشرة تستمر الكاتبة في سرد لقائها بالرجل الذي كانت تبحث عنه وهنا يختلط السرد بالوصف حيث تقديم الصورة بنفس الطريقة التي تتم بها متابعة الصورة بواسطة عين الكاميرا، وقد عمدت الروائية إلى استخدام مجموعة من تقنيات التصوير بالكاميرا من قبيل اللقطة الشاملة Panorama[3].

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص35.

[*] الحكاية الفيلمية: هي خطاب سردي شامل ككل الخطابات غير أنها تتميز بشكلها السمعي البصري ولا يمكن الحديث عن الحكي في السينما إلا مع تحريك الكاميرا، وتنويع المواقع والأمكنة والأزمنة نقلا عن: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية دار توبقال، للنشر، ط1، 1994، ص64.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص51.

[3]– ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص183.

وضمن خاصية التبادل السريع بين اللقطات وحركات القرب والبعد / close shot) (zoom in /zoo out) long shot)

تأخذ الأساليب السينمائية تجلياتها في هذا النص وتكاد تستمر إلى النهاية غير أن الذي ينبغي الإشارة إليه هو أن الراوي الذي يبدو لنا هو المونتاج وليس الصوت الأدبي فتقول:

" فاجأني وجود هذا الرجل الذي كدت أنسى أنه جالس جواري وربما كان عطره أو رائحة تبغه هو ما فاجأني الأكثر فقد شعرت أنه يباغتني، وأن رجولته تقتحمني في تلك العتمة وهو هنا على بضعة أنفاس مني، يتابع بحثي"[1].

"ثم فجأة تتحول اللقطة البعيدة إلى لقطة قريبة حيث يتم الحصول على اللقطة دون تحريك الكاميرا إذ بمجرد تغيير البعد البؤري للكاميرا نحصل على لقطة اقتراب أو ابتعاد وذلك بحسب الحاجة الدرامية"[2].

"رفعت عيني عن الأرض متسلقة بنظرات بطيئة صدره ثم عندما وصلت إلى وجهه، كانت عيناه مفاجأتي كانت لها تلك النظرة التي أعطتها عمقا مربكا بقدر ما هو مغير"[3].

إذ من خلال عدسة الكلمات تركز المشهد على اللقطة القريبة وهو يحاول أن يرصد لنا حركة الرجل صاحب المعطف وهو ينير لها الطريق الذي تبحث عنه.

كما تلتقط الكاميرا حركة العينين المتسلقة ببطء إلى صدره ثم إلى وجهه.

إذ من خلال هذا الوصف الذي قربته لنا كاميرا الراوي عن قرب دون الولوج إلى الداخل بالإضافة إلي إشراك بقية المعطيات الحسية لتؤدي وظائفها في الحضور (كان عطره، رائحة تبغه، رفعت عيني، بصوت خافت) غير أن الصوت لا يلبث أن يدخل المشهد في حوار يكاد يكون قصيرا جدا.

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص53.

[2]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص183.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص53.

– أصلحت من جلستي بعد أن قلت له بصوت خافت بضع كلمات من باب اللياقة:

– أعتذر لقد أزعجتك.

– ولكنه أطفأ ولاعته وقال وهو يعيدها إلى جيبه

– قطعا:

وعاد إلى مشاهدة الفيلم[1].

من خلال توظيف الكاتبة لهذا المقطع من الفيلم وإدراجه ضمن وحدات النص يتبين لنا أن هناك تداخل بين مفهوم كل من التركيب والإلصاق على حد قول "كلودين أمبار– شوفريل" "الحدود الفاصلة بين التقنيتين غائمة فيمكن للإلصاق أن يتحول إلى تركيب وكذلك التركيب يمكن أن يستغل كما لو كان أنه إلصاق"[2].

2– المكان المجمع (سلطة المكان):

تعد رواية فوضى الحواس رواية مكانية حيث أن المكان هنا ليس ديكورا من خلال إنجاز مخيلة الروائي بل إنه مكان صنعه الفعل والإحساس، والحاضر والماضي والإنسان والأشياء والمواقف وكل هذه المعطيات لا يكتبها قلم الروائي بقدر ما تنجز مشاهدها عدسة تعكس الحياة بكل أبعادها وفلسفاتها، وتستحضر ألوانها المتنوعة بكفاءة تخاطب الحواس مباشرة لا بواسطة الكلام فقط بل بواسطة الإحساس الذي يتشكل بتفاعل تلقائي بين الأشياء والحواس وهو ما نجده في التعبير السينمائي بالمقارنة مع أي لون من ألوان التعبير الأخرى.

---

[1]– المصدر نفسه، ص54.

[2]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص175 نقلا عن:

Claudine (Amiard-cheverel) : collage et montage au théatre et dans les autres arts, ed, la cité-l'age d'homme laousanne , 1978 ,p: 161.

من خلال هذا الطرح تنطلق أحلام مستغانمي وفق مبدأ التركيب والتقطيع في تشكيل صورة المكان في رواية "فوضى الحواس" "ذلك أن السينما فن يكرس فن المكان على الزمان، فهو يعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد فوق سطح منظور"[1].

فتصبح صورة المكان صورة تشكيلية قائمة على تقنية الإلصاق "وهي تقنية تقوم على اقتطاع مواد مختلفة من مكانها الطبيعي وإقحامها داخل فضاء غريب عنها بحثا عن واقعية جديدة للأشياء والأماكن"[2].

وهذا ما صرحت عنه الكاتبة في الرواية "أحيانا يجب على الأماكن أن تغير أسماءها كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة" [3].

إذن تراوح المكان في الرواية بين واقعي ومتخيل وفق مبدأ التكنيك السينمائي حيث كانت قسنطينة الفضاء الأساسي الذي انطلقت منه الأحداث لكن سرعان ما نصطدم بالمكان الوهمي (سينيما أولمبيك) الذي قرر الرجل والمرأة في قصة "صاحب المعطف" أن يلتقيا فيها "وجدت أن معظم الحضور من الشبان الذين جاؤوا لإهدار الوقت في قاعة السينما متكؤون بدل إهداره وهم متكؤون على جدار... وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة ويبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر"[4].

لكنها في الوقت ذاته تفصح عن المكان الواقعي (قسنطينة) "لكن كنت أعمى تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب بذهابي بمفردي لمشاهدة الفيلم في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"[5].

---

[1]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص192.

[2]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص175.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص14.

[4]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص45.

[5]– المصدر نفسه، ص45.

" فالفضاء الروائي لم يعد مكانيا فحسب يحيل على مرجعه الواقعي بل تحول إلى فضاء نصي، وهو فضاء الكتابة الذي يتيح للكاتب ممارسة الحلم واستيحاء الواقع، وشحذ الذاكرة، عبر أشكال من التداعي والهذيان والاستيهامات"[1].

المحطة الثانية التي ترصدها عدسة الكاميرا هي المقهى الذي ذهبت إليه علها تلتقي بصاحب المعطف الأسود وغادرت المكان ملبية رغبته في الذهاب إلى مقهى آخر حيث تقوم الساردة بوصف أجواء ذلك اللقاء والحوار الذي دار بينهما وتخلل هذا المقطع الكثير من الخواطر الشعرية وفلسفة الألوان وأبعادها النفسية والاستيهامات والمظاهر اللغوية.

وتنتقل بنا الكاتبة إلى بيت المصيف فكان لها رؤية خاصة للبيوت فهي ترى أنها علامات لها من الأحاسيس والمشاعر ما للإنسان، فهي تحب و تكره " ثمة بيوت تفتح لك قلبها وهي تفتح لك الباب وأخرى معتمة، معلقة على أسرارها ستبقى غريبا عنها وان كنت صاحبها"[2]. ثم تستعيدها في ذاكرتها من بيوت فخمة والفيلات التي تطل على الشواطئ الجزائرية التي سلبها الإقطاعيون الفرنسيون خلال ربع قرن ثم تركوها لتجهزها الدولة الجزائرية "على شواطئ موريتي وسيدي فرج ونادي الصنوبر"[3].

وهنا تتابع أشكال المكان هو وسيلة للتعبير عن الزمان فإذا تحرك المكان ونطق وتحاور مع الأمكنة الأخرى من داخل وخارج من منزل وطبيعة من حديقة وحجر، وبحر وسماء، عندئذ يأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع[4].

حيث نجد المكان هنا مكان استحضار للذاكرة، يجمع أماكن ويخلط أزمنة كما في قولها "أذهلتني مصادفة وجودي دائما في الأماكن التي يطوقها التاريخ والتي تشهر

---

[1]– ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص176.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص140.

[3]– المصدر نفسه، ص141.

[4]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص193.

ذكرياتها في وجهك عند كل منعطف"[1]. هنا تكمن علاقة المكان الواقعي بالتاريخ فهي تروي لنا ما حدث في سيدي فرج.

وهنا يحس القارئ بنوع من الاقتطاع وتوظيف لحادثة من التاريخ الجزائري وهي حادثة سيدي فرج[*] على سبيل تقنية التركيب والإلصاق وهذا من خصائص التكنيك السينمائي.

وعلى هذا الأساس يمكن دراسة بنية الفضاءات في رواية فوضى الحواس استنادا إلى معطيات السرد الفيلمي من خلال:

2-1 التحقق البصري:

يتحقق الفضاء بصريا في رواية فوضى الحواس على أساس:

- فضاء مرتبط بالشخصيات:

و هذا يظهر من خلال الفضاءات التي كانت الشخصيات تتحرك داخلها حيث نجد أن هذا النوع من الفضاء خضع إلى أشكال متعددة من التأطير (السينما، المقهى) غير أنه نتيجة لعلاقة تأطير الفضاء بالشخصية حدث إهمال لكثير من التفاصيل والملامح المميزة للفضاء والمنشئة لاستقلاليته فلم يتم الاهتمام بالفضاء كمكون جمالي وكوظيفة تعبيرية.

- فضاء مستقل:

في هذا المقام يولي الكاتب اهتماما بالفضاء باعتباره عنصر حكائي مستقل وذلك بإدراجه للقطات وصفية تهتم بالمكان من خلال إقحامه لمقاطع في البنية النصية للحكاية.

2-2 التحقق السطحي للفضاء: ويتمظهر من خلال:

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص143.

[*]- سيدي فرج : اسم لولي صالح يتردد الناس على ضريحه طلبا لبركاته، وفي الوقت نفسه هو اسم المرفأ الذي دخلت منه فرنسا إلى الجزائر حين رست سفنها الحربية، في يوليو 1830.

- **فضاء الداخل:** ونقصد به الأمكنة الداخلية وهي كثيرة لتعدد محطات الحكي على سبيل المثال لا الحصر(بيت المصيف، بيت أسرة الراوية، المقهى، السينما، الحمام التركي، بيت الرجل الغامض).

غير أن الكاميرا ساعدت في الجمع بين أماكن عامة وأخرى خاصة، أماكن غير مؤطرة أماكن عابرة، أماكن أساسية في السرد، وبالتالي نتج عن ذلك تنويع اللقطات (القريبة والبعيدة).

وعليه تقول الكاتبة " في كل منعطف لشارع يمكن لحياتك أن تتغير يمكن أن يقع لك حادث ويمكن أيضا...."[(1)].

ويمكن لهذا النوع من الفضاءات أن يتجسد في البعد الرمزي حيث استغلت أحلام الذاكرة في صوغ نصوصها وقررت أن تجعل للأمكنة ذاكرة أيضا، حيث قال البطل بعد مغادرة الراوية "لم أغادر البيت، فضلت أن أستفيد من ذاكرة الأمكنة، رائحتك ما زالت تسكن هذا البيت إنها عقابك الجميل لي"[(2)].

- **فضاء الخارج:** ترصد لنا كاميرا الراوية الأماكن في الخارج: متجر بائع الجرائد، "الفرح يسكنني، وجرائد الحزن تتربص بي ملقاة على طاولة الحديقة"[(3)].

- من الفضاءات الخارجية أيضا التي جاءت ضمن سياق الحكي (الفيلا 68) وهي بيت المصيف "أمام الباب الذي فتحته لي دون أن تدعوني إلى الدخول رحت اشرح لها، أنني أسكن الفيلا المجاورة، وأن هاتفي معطل .... ".

- أنت الجارة الجديدة: "كل يوم عند العازبة عرس" !

أجبتها وأنا أتوقع أنها تخلط بيني وبين أخرى:

- "أنا أسكن في الفيلا 68 على يمينكم"[(4)].

---

(1)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص152.

(2)- المصدر نفسه، ص192.

(3)- المصدر نفسه، ص154.

(4)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص163.

هنا يتم تحديد المكان وفق الرصد الخارجي دون التعمق أكثر لأنه لم يتم الإشارة ولو بشكل من الأشكال لهذا البيت من الداخل على سبيل اللقطة البعيدة Zoom out.

من الفضاءات الخارجية أيضا: (ساحة العاصمة)

"لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرفة نوم ضخمة انتشر فيها الإسلاميون الأرض، لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات والأدعية إلى الله"[(1)].

كما ذكرت أسماء لساحات وشوارع في حديث الراوية مع الرجل الغامض "طبعا... أنا أسكن شارع العربي بن مهيدي، إنه شارع متفرع عن ساحة الأمير عبد القادر حيث يتم الاعتصام"[(2)].

كما جاء ذكر لأماكن مرت عليها الراوية دون أي وصف أو توقف عند هذه الأمكنة.

كطريق البريد المركزي، ساحة الأمير عبد القادر، ما عدا "مقهى الميلك" حيث أعطت الكاتبة لهذا الأخير – مقهى الميلك– نوعا من الإعتبار كونه المكان الذي يرمز إلى حدث وطني عظيم بالنسبة للكاتبة ولنا جميعا حين جاءت "جميلة بوحيرد"[(*)] إلى هذا المقهى نفسه أثناء الثورة متنكرة في ثياب أوروبية وقد طلبت شيئا من النادل قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملأى بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية أن هذا السلاح أصبح يستعمل، وأن امرأة في زي عصري قد تخفي فدائية ![(3)].

من خلال هذا المشهد شكل الوصف بعدا رمزيا للمكان مما أكسبه تنوعا في أدواته الجمالية ومستوياته، فحين تنتقل الراوية من مشهد إلى آخر وفق تقنيات السينما الحديثة فذلك يسهم أيضا في الأزمنة فهي تنتقل من زمنها الحاضر إلى زمن الماضي عن طريق

[(1)]– المصدر نفسه، ص166.

[(2)]– المصدر نفسه، ص167.

[(*)]– جميلة بو حيرد:مقاومة جزائرية ولدت عام 1935في حي القصبة بالجزائر وهي من المناضلات الائي ساهمن بشكل مباشر في الثورة على الاستعمار الفرنسي .

[(3)]–أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص171

الاسترجاع وبذلك تقوم بتشويش الأحداث وتداخلها " حيث نوعت الطرق التي أفادت عملية التوصيل والتأثير، فليس الغاية في التعدد وإنما في كل ما ينفع في التوظيف الفني"[1].

وبهذا تتم عملية تكسير عمودية السرد التي تشمل الزمن الروائي كالحذف أو البتر المفاجئ للأحداث لإقحام مشاهد أخرى على حساب السرد ثم تعود الكاتبة لإكمال الحدث السابق، وبذلك تشكل تركيبا له إيقاعه الخاص وهي إحدى وظائف العمل السينمائي وحركة آلة التصوير.

هناك مكان آخر له بعد خارجي هو ذلك المكان الذي ضم الرجل الغامض وقت أن كان يعمل مصورا صحفيا: "ذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته: سيارات مسرعة، وجوه مرعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة، مدينة تحكمها الدبابات، كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضا حتى أعمدة الكهرباء"[2].

إن هذا المشهد حافل بالعناصر السمعية البصرية فالأسلوب السينمائي يكاد يغطي كل المشهد إذ أن التشخيص هو الذي يدل على ذلك أي نقل ما هو تجريدي (الزمن) إلى ما هو حسي يذلل الصعاب"[3].

حيث نجد أن الكاتبة من خلال عنصر الزمن (أحداث أكتوبر 1988) حولت المشهد إلى لقطات بعيدة وأخرى قريبة عن طريق تلاحم الزمن بالمكان "فالمظهر الزمني للحركة هو الذي ينتج المعنى"[4].

هكذا نجد أن الفضاءات الخارجية تنوعت بتنوع الأحداث وتشعبها فالقارئ المتمعن لبناء الرواية يجد أن الكاتبة قد نوعت في طريقة كتاباتها مستعينة بتقنية الإلصاق فينشأ

---

[1]– ينظر: دريد يحي الخواجة، إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص65.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص38.

[3]– نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص216.

[4]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص193.

عن ذلك لوحة غير متكاملة لكنها جاءت على نسق من الفوضى لا يحكمه رباط موحد هذه التقنيات نجد ما يماثلها في الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والسينما.

- فضاء العتبة:

وهي الأمكنة الرابطة بين الداخل والخارج وهي نوعان:

الرابطة بين البيوت والأزقة وتتمثل في الأبواب وهذا النوع من الأمكنة يكاد يكون شبه منعدم بحكم أن الكاتبة اهتمت بالفضاءات الداخلية والخارجية على حساب الفضاءات الأخرى فهي بصدد الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى ومن مقطع إلى مقطع آخر فليست بحاجة إلى رابط يربط تلك اللقطات وذلك لتحقيق التكنيك السينمائي.

3- الزمن المتداخل:

إن التحول الزمني يصاحبه تحول مكاني، والتحول من مكان إلى آخر، تحول في الزمان والمكان فينعكسان في النفس فتتحول بدورها وتتبدل"[1].

والزمن كما حددته رواية "فوضى الحواس" هو المسافة بين الأشياء وبين أنواعها، والدلالة التي تحملها:" ما هي نوعية المسافة التي تفصلنا عما نشتهي؟"[2].

فبفضل استعمال الومضة الاسترجاعية وتشظي الزمن في رواية "فوضى الحواس" استطاعت الكاتبة أن تحدو حذو الروايات الحديثة التي لها صلة بفنون الصورة والتركيب السينمائي.

فلجوء الكاتبة إلى الأنساق الزمنية كالاسترجاع والاستباق خلخل مفهوم الزمن حيث تحيلنا إلى زمن سابق لزمن السرد (استرجاع أو توقعها لأحداث لم تنجز بعد (استباق) هذا يؤدي حتما إلى اختراق خطية الزمن أو التعاقب الزمني وبالتالي تداخل الأزمنة الثلاثة (ماضي، حاضر، مستقبل) مما ساعد على عملية تقطيع المشاهد ما بين مشاهد وقعت في الماضي وأخرى لم تحدث بعد على سبيل التكنيك السينمائي.

---

(1)- محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص98.

(2)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص55.

3-1 الاسترجاعات:

نجد منها الاسترجاعات البعيدة التي حدثت للراوية في الماضي البعيد "كنت موجودة في السبعينيات في نزل فخم بالعاصمة، مع وفد من الصحافيين الأجانب بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة، وبعد أن يئست من إحضار طلباتها استدعت النادل وقالت له على طريقة الشرقيين:

- نحن ننتظر منذ نصف ساعة، عليك أن تولينا اهتماما خاصا.
- إننا ضيوف لدى الرئاسة.
- لكنه رد عليهما بطريقة لا يتقنها غير الجزائريين.
- ما دمت ضيفة عند الرئاسة... روحي لعند بن جديد " يسربيلك".

ومضى ليتركها مذهولة.

فهذه القصة لها علاقة بأحداث الرواية لكنها بعيدة زمنيا حيث الحدث الذي كان سببا في استرجاعها هو ما فعله النادل عندما أحضر القهوة بدون سكر فقد ربطت هذه الحادثة بين زمنين (حاضر، ماضي) فلجوء الكاتبة إلى مثل هذه الومضات تكسير لخطية الزمن.

تواصل أحلام استرجاعها على طريقة التقطيع والتركيب حين توازي بين تنكرها في زي إسلامي من أجل الالتقاء بصاحب المعطف الأسود وصورة تنكر " جميلة بوحيرد" في ثياب أوروبية ودخولها أحد المقاهي لتنفيذ عمليتها وهي –نفس المقهى–هكذا يتلاحم الزمن بالمكان من خلال اشتراكهما في مكان واحد فالزمن الأول فهو زمن الاستعمار والزمن الثاني هو أحداث أكتوبر 1988 بينما المكان واحد – مقهى "الميلك بار".

استرجاع آخر له علاقة بالمكان أيضا تقول: "سيدي فرج ليس في النهاية اسما لولي صالح، مازال الناس يترددون على ضريحه، طالبين بركاته، إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه الجزائر فهنا رست سفنها الحربية، ذات 5 يوليو من صيف 1830، بعد ما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزا "لقيادة أركان المستعمرين وشاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون

الجزائريون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا".[1]

هنا تبدو علاقة الزمن بالمكان أكثر ذلك أن عودة الراوية للماضي لم تكن عفوية لكن لها علاقة بخصوصية المكان سيدي فرج الذي له مكانة في نفوس العامة والخاصة كما أن له تاريخ قديم حاولت الراوية أن تسترجعه مما أكسبت نصها وأعطته قيمة وبعدًا جماليًا آخر.

من خلال قص حادثة تاريخية ودمجها ضمن مكونات النص السردي وضمن سلسلة التلاعب بالزمن والاسترجاع تورد الكاتبة أحداثا من ماضيها القريب فتقول "وأذكر تماما أن تلك الصورة وصلتنا إلى منفانا بتونس عن طريق صديق لوالدي كان يدعى سي عبد الحميد وكان يتردد علينا أثناء وجود والدي في الجبهة، محملا بالهدايا وبمبلغ من المال لا أدري إن كان منه أم بتكليف من الجبهة، ذات مرة زارنا، وراح يلاعب ناصر كعادته ثم سأله، "ماذا تريد أن أحضر لك؟" وإذا بناصر ولم يتجاوز الرابعة من عمره، يجيبه وكأنه يطلب لعبة "جيب لي عبد الناصر"، وتروي أمي أن سي عبد الحميد ظل مذهولا للحظات قبل أن يجيبه بمنطق الأطفال سآتي به في المرة القادمة"[2].

من خلال هذه الاسترجاعات نستنتج أن أحلام قد وزعت أحداث الرواية وفق نسق مفكك حيث تتوالد الحكايات وتتناسل فتتشتت الأحداث وتتواتر عبر ما يسمى بالتداعي والتذكر وبالتالي تظهر على شكل حلقات متجاورة لكن دون رابط موحد غير الرابط الذي يكتشفه القارئ.

3-2 الاستباقات:

ورد في قولها "هناك، حيث ذات يوم على جسد الكلمات حيث أطفأ سيجارته الأخيرة، ثم عندما لم يبق في جعبته شيء، كل أعقاب الأحلام، وقال لا تذكر ماذا قال بالتحديد، قبل أن يحول قلبها مطفأة للسجائر ويمضي"[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص143.

[2]- المصدر نفسه، ص224.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص14

إذن الملاحظ أن الراوية لم تورد من الاستباق أو السرد الاستشرافي لأنه لا يخدم تقنية السينما ذلك أن زمن سرد الفكرة طغى على زمن الحدث فهي لم تتمكن من تجسيد الإحساس بالزمن وذلك بسبب عامل التكرار الذي يشتت الأفكار وبالتالي يضيع خيط السرد.

وفي سردها للأزمنة التاريخية تقول "قبل أن تفتح الجريدة، يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى، السلطات العسكرية تعلق خطر التجول،... اعتقال 469 شخصا... جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد... تهرب إلى أسفل الصفحة فتنتظرك أوطان أخرى... استمرار محاصرة مخيمي "المية ومية" و"عين الحلوة"... العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم... الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب"[1].

تواصل توظيف الأزمنة التاريخية تزامنا مع حادثة شخصية لها وهي في الليلة التي عادت فيها من الحمام التركي تتفاجأ بخبر استقالة الرئيس "الشاذلي بن جديد": "إن الرئيس الشاذلي بن جديد سيختار ذلك السبت بالذات ليعلن في نشرة الثامنة مساء من ليلة 11 يناير 1992 استقالته وحله للبرلمان ومن ثمة دخول البلاد في متاهة دستورية"[2].

اعتماد أحلام على أنساق الزمن الخاصة بالتسريع مثل الخلاصة/ الحذف والخاصة بالتبطيء (المشهد/الوقفة) ساهم بشكل كبير في توظيف تقنية السينما الحديثة.

من خلال حذف مشاهد وإضافة مشاهد أخرى ضمن نظام اللاتسلسل واللاتعاقب مما شوش الأحداث وزاد من تشبعها كإقحام الأحداث السياسية مثلا:

"حين يعود من منفاه الرجل الذي أشعل الشرارة الأولى للثورة التحريرية ذات نوفمبر سنة 1954 ليصبح رئيسا للجزائر في 14 يناير 1992: ثمانية وعشرون عاما من

---

[1]– المصدر نفسه، ص155.

[2]– المصدر نفسه، ص236.

الانتظار وطائرة تحط على مطار، رجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره، ينزل يمشي على سجاد أحمر مذهولا من أمره ... قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف"[1].

من خلال هذه المقاطع المذكورة يتبين أن التقطيع المشهدي على مستوى الأحداث أدى إلى الغموض واللبس وبالتالي إلى خرق التماسك المنطقي المطلوب في الرواية مما زاد من تداخل الزمن وذلك غاية التكنيك السينمائي.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص239.

ثانيا- تعدد الأصوات في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج أنموذجا:

1- سرد الرواية البوليفونية Polyphonie

يمكن تعريف المصطلح بأنه "تعدد الذوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب"[1].

تلك الذوات التي تكون متساوية في الحقوق والمستقلة نسبيا عن صوت المؤلف، حيث عبر فيها "لطيف زيتوني" في معجمه النقدي معرفا الصوت قائلا: "الصوت إذ هو صوت المتكلم بل هو المتكلم عينه"[2].

ذلك لقدرته على التعبير عن الرواية والإيديولوجيا، لكن "ميخائيل باختين" لم يعط لكافة المتكلمين الحق في الإدلاء بموقفهم الإيديولوجي أو أن يكونوا أصوات داخل الرواية.

فالرواية البوليفونية عالم لا يتمكن فيه الخطاب من أن يقف بموضوعية فوق أي خطاب آخر، فجميع الخطابات هي تفسيرات العالم وردود على خطابات أخرى[3].

إن حقيقة انقسام الرواية لنمطين سرديين، الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب يوضح لنا خاصية تعدد الأصوات أو البوليفونية وفقا لاستخدام "باختين" لهذا المصطلح.

ومن هذا فإن تعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الإيديولوجيات في الرواية، أما نقيض ذلك هو الذي ترفضه نظرية" باختين"، هو مفهوم أحادية الصوت الذي يشير إلى أيديولوجية واحدة سائدة في الرواية، ويماثله مفهوم المناجاتية، حيث يخلق رواية أحادية الصوت، هي نفسها الرواية المناجاتية المونولوجية"[4].

---

[1]- مصطفى المريقتن، تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار اللاذقية، ط1، 2001، ص163.

[2]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2002، ص117.

[3]- جرهان آلان، نظرية التناص، تر: باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص38.

[4]- ميخائيل باخيتن، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص12.

ولهذا جعل" باختين" الإيديولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة أيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية [1].

فكثيرا ما ركز على عنصر المتكلم الذي يكون حسب الرواية شخصية أو راويا وبما أن الراوي محايد وفق المبدأ الحواري وكذلك الكاتب فإن المتكلم الذي يسمح له بالتعبير عن الإيديولوجيا في نظرية "باختين" هو الشخصية.

ويعد "جيرالد برنس" (Gerald Prince) من أفضل من نظروا لهذا المصطلح حيث يرى بأن "الشخص الذي يروي النص، ويوجد راو على الأقل لكل سرد يتموقع في "مستوى الحكي" شأنه شأن "المروي له" الذي يخاطبه. ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين، يخاطب كل منهم "مرويا له" مختلفا، أو نفس "المروي له""[2].

إذن من خلال هذا التعريف للراوي أو السارد نستطيع أن نتبين المراحل التي مر بها وذلك وفقا لتطور الرواية نتيجة التحولات الحاصلة في شتى المجالات.

كما يمكن لنا أن نستشف المكانة التي يحظى بها في البنية السردية وذلك "على الراوي الذي من خلاله تتحدد أيضا رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله في علاقته بالمروي له تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[3].

ومن خلال هذه الرؤية تتجدد المعالجة الفنية والتأثير في المتلقي كما يقول "ديفيد لودج" الذي وصف الرؤية السردية ب"أهم قرار يتخذه الروائي لأنه يؤثر تأثيرا جوهريا في الطريقة التي سيستجيب لها القراء عاطفيا وأخلاقيا للشخصيات القصصية والأعمال التي يقومون بها"[4].

---

[1]– ميخائيل باخيتن، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص184.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام،، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة، مصر، ص134.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284.

[4]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص25.

1-1 التبئير:

من هنا كانت الرؤية ذات علاقة وطيدة بهذا التكنيك (تعدد الأصوات) أو ما أطلق عليه جيرالد برنس (التبئير)[*] (Focalization) ويقصد به "المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، أو هو الموقع الإدراكي الحسي، أو المفهوم الذي تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث"[1].

وأقسام التبئير أربعة[2]:

- **التبئير الثابت:** Fixed Focalization وفيه يكون عرض الأحداث والحقائق السردية من وجهة نظر ثابتة لمؤبر مفرد.

- **التبئير المتغاير:** Variable Focalization عرض حوادث عرضية مختلفة في القصة من خلال رؤية لمؤبرين متعددين، مثل رواية (السيدة دلاوي) لفرجينيا وولف حيث هناك ريتشارد مالاوي وبيتر والش، وسبيتيموس، ووارن سميث وديزيا سميث ومؤبرون داخليون كثيرون آخرون.

- **التبئير المتعدد:** Multiple Focalization وهو تقانة عرض الحدث العرضي بتكرار من خلال رؤية مؤبر داخلي مختلف في كل مرة ومن الناحية النموذجية فإن ما يعرض بهذه التقانة هو ميل الناس المختلفين في إدراك أو تأويل الحدث نفسه بطريقة مختلفة جوهريا والنصوص التي تحكى بواسطة أكثر من سارد (مثل الروايات الرسائلية) تخلق تبئيرًا متعددًا مرتكزًا على مؤبرين خارجيين.

---

[*] التبئير: المقصود به عملية جعل العنصر أو المكون بؤرة في الكلام وقد استعمل التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي، البؤرة كلمة عربية فصيحة تعني الحفرة، والفعل منها بأر يبأرُ بؤرة والبؤرة ترجمة عربية اقترحها أول مرة د. أحمد المتوكل اللساني الوظيفي التداولي في كتبه ومصلح التبئير يعني زاوية الرؤية أو وجهة نظر الملاحظ، وجهة نظرة في رواية القصة وأضيف أيضا أن البؤرة كلمة عربية فصيحة، ينظر: بان منفويد، علم السرد، ص77، 78.

[1]- Prince Gerald: A Dicticenary of narratalagy, P: 31

[2]- بان منفويد، علم السرد، ص80.

- **التبئير الجمعي:** Collective Focalization هو التبئير من خلال مجموعة ساردين (نحن الساردون) أو مجموعة شخصيات (العاكسون الجمعيون)[1].

ورواية الأصوات تصنف تحت القسم الثالث (التبئير المتعدد) غير أنها "لم تكن الغاية من هذا التكنيك غاية شكلية، ولكنه جاء لضرورة فنية "تجمع في غير تكلف بين تقييمها للبناء والهيكل الشكلي من ناحية وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى"[2].

وينبغي في هذا العنصر التنويه إلى مفهوم "تعدد الأصوات" كتقنية حداثية لجأ إليها الكتاب الحداثيون أو الجدد لا يمكن اعتبارها بأي حال من الأحوال عرض الأحداث من طرف الكاتب على لسان الشخصيات مع ظهور رأيه من خلال رؤية شخصية من الشخصيات بحيث تعبر عن وجهة نظره هو كما أنها لا تعني دخول كل شخصيات الرواية في حوار حاد من أجل إثبات رأي دون آخر لكنه "تجانس العمل الأدبي في صورة متعددة الرؤى"[3] أي توحيد صورة العمل الأدبي من خلال رؤية الشخصيات.

إن قضية التأثر بالإنجاز البوليفوني للرواية العربية شيء متفق عليه وذلك يتمثل في المجهودات التي قام بها الروائيون العرب وعلى رأسهم "نجيب محفوظ" فضلا عن موهبته واستعداده الشخصي حيث ضم البناء الفني التقليدي في رواياته قدرا من التحديث لم يحققه سابقوه فرواياته من الثلاثية –وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفني للرواية التقليدية لدى سابقيه– إلى ميرامار، وهي تضم بناءا فنيا ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية هي تقنية الأصوات وتعدد الرواة[4].

إلا أن الرواية البوليفونية الأولى كانت سنة 1960 مع فتحي غانم في رائعة "رباعية القاهرة" والتي نالت حفاوة في الغرب.

---

[1]– بان منفويد، علم السرد، ص80.

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص192.

[3]– المرجع نفسه، ص 192.

[4]– ينظر: سمر وحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص07.

وقد ذهب النقاد إلى أن لجوء "فتحي غانم" إلى تقنية تعدد الأصوات "كان لسبب خارجي سياسي وهو تطلع الكاتب إلى الديمقراطية الفنية في الحكي نظرًا لغياب الديمقراطية في المجتمعات العربية التي يسودها الصوت الواحد والقمع والتسلط[1].

وعلى هذا الأساس لم تكن الغاية من هذا التكنيك الفني غاية شكلية، ولكنه جاء لضرورة فنية "تجمع في غير تكلف بين تقييمها للبناء والهيكل الشكلي من ناحية وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى"[2].

لكن الشيء اللافت للنظر هو طريقة تقديم الأحداث في رواية الأصوات حيث تقدم بأكثر من زاوية لتعدد الشخصيات فتصبح عندئذ بعيدة كل البعد عن الذاتية التي يتميز بها الراوي الواحد فتكتسب الأحداث طابعا دراميا يحيل القارئ إلى التشويق مما يضفي عليها صبغة فنية جمالية أكثر.

نفهم من هذا الطرح أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية كما تعتمد كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، بالإضافة إلى استنادها على استخدام كثرة الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة وتوظيف الكرونوتوب(*)، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية، وبتعبير آخر أن رواية تعدد الأصوات تأتي على عكس الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد والتي تعتمد على كثرة السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر.

* وفي هذا ترى" يمنى العيد": "أن القول السردي يكتسب فنية ديمقراطية، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بمن فيهم السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير

---

[1]– ينظر: نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، ص191.

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص192.

* الكرونوتوب: وحدة الزمكان.

الخاص بهم ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"[1].

هذا ما جعلنا نختار رواية (الأمير) لواسيني الأعرج ميداناً للدراسة كونها تتميز بتعدد الشخصيات ذلك أن اختيار الكاتب لشخص الأمير بالذات لم يكن صدفة لا يبتغي وراءها أهدافا بل نجد أن معظمها يصب في غاية واحدة هي المساءلة من طريق الحوار وذلك لفتح مغاليق حقائق مخفية (المسكوت عنه).

– كذلك الرواية شكل من أشكال حوار الثقافات والأديان والذي يعيننا هو أنها خطاب تخييلي ناتج عن تعدد الإيديولوجيات والحبكات ذات أبعاد سياسية واجتماعية وفكرية ورؤى سردية متعددة ناتجة عن دلالات مختلفة من البنية السردية ومن تناسل الحكايات.

فرواية الأصوات تتميز بخروجها عن الذات الساردة إلى الذوات الأخرى والبحث عن طريقة للكشف عما يختبئ وراء قناع الشخصيات بحيث تتجاور رؤاهم وتتقمص فكرهم وهذا من خلال استقصاء كل التفاصيل الدقيقة والأحداث الهامشية.

فجاء تكنيك تعدد الأصوات رد فعل لسلطة الراوي العليم (في الرواية الكلاسيكية)"[2] وبذلك تعطى الحرية للشخصيات كلما تعطى الحرية للمتلقي من خلال تقبله لأي صوت من الأصوات على سبيل الحوارية.

وكما هو معلوم أن الحوارية سبيل لدخول القارئ عوالم مجهولة كامنة في ذات الآخر.

ومن خلال قراءتنا لرواية الأمير تبين لنا أن تعدد الأصوات هذا نابع من تعدد الإيديولوجيات فواسيني استطاع (أن يضايف البعد الإيديولوجي من خلال البعد الأدبي دون الإخلال بهيمنة خطابه وجمالياته الفنية)[3].

---

[1]– يمنى العيد، الرواي الموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص11.

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص196.

[3]– زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تكلم، هكذا كتب، دار الهدى للنشر، 2013، ص441.

فالرواية تعكس حوار الثقافات والأديان وحوار الحضارات من خلال ثلاث رواة يتناوبون على السرد بالإضافة إلى شخصيات أخرى وهم:

شخصية الأمير عبد القادر، شخصية مونسينيور ديبوش والخادم جون موبي.

غير أن واسيني الأعرج في توظيفه لشخصية الأمير لا يتخذه من زاوية تاريخية فقط بل يتعدى ذلك إلى سرد سيرته بصوته وذلك من خلال حواراته مع القس المسيحي مونسينيور ديبوش.

فمن خلال ثلاث شخصيات رئيسة استطاع واسيني أن يقدم أحداثه عن طريق تناوب ثلاث رواة:

أ- **صوت الأمير عبد القادر الجزائري:** الذي كان في محبسه الفرنسي بعد استسلامه للأعداء ونقله إلى قصر أمبواز مع أسرته وحاشيته.

ب- **الصوت الثاني:** أسقف الجزائر Monseigneur Dupuche الذي كان أسقف الجزائر من سنة 1838 إلى سنة 1845 وخلال إقامته فيها تعرف على الأمير عبد القادر وأدرك خصاله الحميدة، وبعد مقاومة الأمير وهزيمته، تم نقله إلى فرنسا حيث زاره في معتقله وعقد معه لقاءات كثيرة وسعى بكل ما أوتي من جهد لإقناع الإمبراطور " نابليون الثالث"[*] - الذي كان منتخبا في فترة (1848-1852) قبل سقوط الحكم الجمهوري، وبعد هذه الفترة تولى الحكم الإمبراطوري الملكي من (1852-1870) - بإطلاق سراح الأمير وفاءا للوعود التي قطعتها له فرنسا والتي استسلم بناء عليها[1]. غير أن "واسيني الأعرج" وظف شخصية "لوس نابليون بونابرت" كقوله: "اليوم، في الليلة الفاصلة بين 14 و15

---

[*] ملاحظة: بالرجوع إلى مصادر التاريخ تبين أن الشخصية التي عاصرها الأمير عبد القادر هي شخصية "نابليون الثالث"، حفيد "لويس نابليون بونابرت" لأن "لويس نابليون بونابرت" توفي سنة (1813م) أي قبل احتلال فرنسا للجزائر عام (1830م).ينظر: رابح لونيسي وآخرون، تاريخ الجزائر المعاصر، دار المعرفة، 2010، الجزائر، ص151.

[1]- عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية إلى غاية 1962، دار الغرب الإسلامي، 1997، ص126 - 128.

مارس سأضع اللمسات الأخيرة على هذه الرسالة الموجهة إلى فخامة رئيس الجمهورية الفرنسية: لويس نابليون بونابرت"[1] فهل هذا ما يسمى ب"التجريب"؟.

ج- جون موبي: الصوت الثالث خادم مونسينيور ديبوش المخلص الذي لازمه حيا أو ميتا وأسندت إليه مهمة السرد طوال الرواية.

إن المتأمل في رواية الأمير يجد نفسه ضمن ثلاث قصص يتناوب على روايتها ثلاث رواة حيث يبدأ واسيني نصه بقصة إطار وهي عودة رفاة مونسينور ديبوش إلى

الجزائر حيث يتولى مهمة السرد في هذه القصة الإطار[*] الخادم (جون موبي) في حين تأخذنا هذه القصة إلى قصة إطار ثانية يتولى روايتها القس مونسينيور بين الكتابة والدفاع عن الأمير إلى أن يصل بنا الكاتب إلى القصة الأصل وهي التي تروي لنا حياة الأمير عبد القادر مقاوما، منتصرا ومنهزما.

2- الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

2-1 اللاتجانس بين الشخصيات الساردة:

يرى "محمد نجيب التلاوي" في كتابه "وجهة النظر في رواية الأصوات العربية" أن اللاتجانس بين الأصوات الساردة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية، وانتماءاتها الطبقية، ساعدت على إظهار مساحة الحرية، التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره"[2] وهذا ما جسده موقف الأمير داخل التراب المغربي عندما حوصر ولم يجد أمامه سوى اختراق الحصار المضروب عليه حيث ترك وراءه خليفته "ابن التهامي" مع مجموعة من المساجين الذين أسروا أثناء

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، 484.

[*]- **القصة الإطارية** هي قصة تُروى في إطارها مجموعةٌ من الحكايات. ومن أحسن الأمثلة عليها قصة شهريار الملك وشهرزاد في كتاب "ألف ليلة وليلة". وخلاصتها أن شهريار كان يتزوج كلّ ليلة أمرأةً ثم يقتلها مع بزوغ الفجر، وظل على هذه الحال إلى أن تزوج من شهرزاد فأخذت تخرِّفه كلّ ليلة (أي تروي له الحكايات الخرافية) لكي تحمله على استبقائها. وكانت كلّما أدركها الصباح سكتت عن الكلام المباح، فكان هو يسألها في الليلة التالية عن تمام الحديث.. وهكذا إلى أن أتى عليها ألفُ ليلة، فاستعقلها (أي أُعجب برجاحة عقلها) واستبقاها.

[2]- عدالة احمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص198، 199 .

الحرب، لكن هذا الأخير عمل على ذبحهم عوض إخلاء سبيلهم وإعادتهم إلى ذويهم، وهذا ما آلم الأمير واعتبره انتهاكا للقيم التي تناضل الجزائر المحتلة من أجل ترسيخها وتعميقها فكان رده: "يبدوا أن الأقدار كلها تتكاثف لكي تعلن عن هلاكنا، ماذا أقول لعائلات هؤلاء الذين ذبحوا ماذا أقول لأولادهم الذين ينتظرون منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع نجاة المساجين، ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمة كما ألصقت هذه الصورة بنا، لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين أننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة، لقد دفعنا أعداءنا لتقليدنا ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح"[1].

فكل شخصية من الشخصيات لها رؤيتها الخاصة، كما لها طريقة تفكير معينة مما يؤدي هذا إلى التنويع في الأساليب اللغوية ومنه إلى تنويع الأداء الحواري بين الشخصيات وبين الشخصية نفسها[*].

هذا الرأي له ما يؤكده في رواية الأمير فمثلا قضية إعدام قاضي أرزيو وموقف الأمير من هذا الحكم، " رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينه.

– تبكي يا ابني؟

– لا، أمسح الغبار من على وجهي، كان الله يرحمه، أستاذي ومرجعي في الفقه خسارة كبيرة. ألم يكن هناك حل شرعي أقل سوء من الإعدام؟

– المرجع عندما يخطئ، يخطئ معه الغير، عقوبته غير مغتفرة.

– الله رحيم لا توجد فقط حلول الإعدام، التعزير مثلا يمكن أن يعلم الناس.

– عزرناه وأنت تعرف ذلك، أخفناه ولكنه استمر في تعاملاته مع القوات الغازية التي لم يكن أمامنا من أجل مقاومتها إلا محاصرتها لإجبارها على المغادرة.

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص409.

* يرى محمد نجيب التلاوي أن هذا التوزيع أو التعدد الصوتي هو قديم قدم آرسطو الذي امتدح "هوميروس" عندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادرًا ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات وعززه سقراط باسم (الحوار الآرسطي الذي يتميز بأسلوبين: السينكريزا والأنا كريزا، ينظر: المرجع السابق، ص50).

– كان أستاذي يا الله ...[1]

فالبرغم من حب الأمير لأستاذه "أحمد بن الطاهر" قاضي أرزيو وبالرغم من إلحاحه على والده في التريث من أجل إبطال حكم الإعدام لكن نظرة الوالد إلى القضية غير نظرة ولده عبد القادر: "الله يعفو لنا جميعا ويسدد خطانا إذا زاغت أرجلنا عن المسلك القويم"[2].

من هذا الموقف نستنتج أنه لا يمكن للشخصيات أن تعبر عن وجهة نظرها بمعزل عن الشخصيات الأخرى فهي محرك الأحداث ولا يتسنى لها القيام بأي عمل إلا من خلال العلاقات والتعاملات التي تشكل مجتمعة حركة البناء الفني للرواية وضمن هذا التعامل تكشف عن رؤية محددة هذه الرؤية تكون حتما مختلفة بالنسبة للطرف الآخر والذي يحدد هذا الاختلاف أو الصراع والتفاعل بين الشخصيات هو الحوار.

هذا الأخير يعد آلية من آليات السرد وعنصر من العناصر الفنية.

" فاللاتجانس هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت ومن ثم لوجهة نظره، فالروايات التي تحرص على اللاتجانس بين أصواتها تحقق نجاحا أفضل في تكنيك رواية الأصوات وتقوم بتحجيم دور الراوي فضلا عن الاختفاء التام للمؤلف وهذا غاية أساسية لوجهة النظر تتم من قياس فني متطور للإبداع الروائي"[3].

يرى "محمد نجيب التلاوي" أن "التجانس ضد فلسفة الأصوات التي تعتمد على الاختلاف والتنافر لإبراز وجهات النظر كأساس بنائي مساعد على إنجاح مهمة الأصوات، ومن ثم فالتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي ترفض الاندماج والتوحد في رؤية أحادية"[4].

فاللاتجانس في رأيه يعني اختلاف الأصوات وبالتالي التباين في وجهات النظر بحيث تظهر هناك توجهات فكرية وانتماءات طبقية ذات توجه مختلف وهذا يساعد على

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص61.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص60.

[3]– محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص118.

[4]– المرجع نفسه، ص54.

نوع من الاستقلالية في عرض وجهات النظر كما نلاحظه في رواية الأمير حيث أقام بناؤه الروائي على أصوات غير متجانسة من حيث الأفكار والتكوين والديانة.

فالطبقة التي ينتمي إليها المستعمر غير الطبقة التي ينتمي إليها المستعمر فمثلا مشهد الضابط الفرنسي الذي نزل فجأة من عربته ليفتش قافلة من قوافل المارة: لكنه صادف مجموعة من الأطفال فسألهم:

- جياع؟
- قليلا، رد كبيرهم بخجل.
- وهل تعرفون سبب جوعكم؟
- جدا جدا، كرر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي
- من إذن
- طبعا الأمير هو السبب، رد كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه
- لكن العسكري تصرف تصرفا لائقا وحاول إكرام هؤلاء الأطفال إلا أن طفلا منهم رفض أن يأخذ قطعة الخبر بدافع الدين.
- صحيح، ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم
- لماذا؟
- لأنكم لا تتوضؤون
- ولكننا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن افعل لكي يأكل أخوك الصغير الخبر.

فجاءه الجواب:

- أن تتوضأ، أن تغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك[1].

عن طريق هذا الحوار استطاع الطفل أن يقنع الضابط الفرنسي بمبدأ من مبادئ ديننا الإسلامي الحنيف بالرغم من انتمائه إلى دين آخر ينكر هذا المبدأ إطلاقا فاللاتجانس نراه

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص167، 168.

* ملاحظة: هذا العنصر خصصت له مبحث بعنوان:التعدد اللغوي كخاصية بنائية للتعدد الصوتي.

يمس أنواع الشخصيات أو التوجه الفكري أو الانتماء الطبقي بل يتعداه إلى مسألة العقيدة والديانة المعتنقة أحيانا.

ومما يزيد اللاتجانس جمالية هو تعدد الخطابات الصادرة عن أصوات تختلف في تكوينها وفي درجة حضورها وحتى في طريقة التعامل والتفاعل مع الأحداث مثلما حدث مع مرابط سيدي الأعرج والرؤى وقضية القوال والكلام الذي يتكلم به عن الأمير في الأسواق مع ابنته. هذا الكلام إنما يصدر من طبقة تنزل إلى مستوى العامية أكثر مما تتوافق ومستوى الأمير كأديب ومفكر وقائد وعسكري....

2-2 الحوار والمونولوج:

من طبيعة أي روائي أن يمنح فرصة أكبر وحرية أيضا للشخصيات في أن تقول ما تشاء، وبالأسلوب الذي تشاء من غير أن يتدخل في كلامها أبدا والتكنيك الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلا بتعبير الكلاسيكيين، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه، فهو جزء من كل ينتمي إليه ويتفاعل معه ومن ثم يتحاور معه فالحوار أساس في الأصوات " لأنه بالحوار يكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين "[1].

أي أنه عن طريق الحوار يتم إبداء الآراء وتبادل وجهات النظر.

كما أنه ينبغي لرواية الأصوات من توظيف الحوار سواء الخارجي أو الداخلي (المنولوج) أو تبعا لتعددية المواقف والرؤى والتوجهات الفكرية والانتماءات الطبقية ذلك أن "وجهة النظر للصوت الروائي لا تتحدد من خلال موقف حواري منغلق... وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله... وبالتعامل مع الآخرين"[2].

وبناءً على هذا جاء الحوار في رواية" واسيني الأعرج" "كتاب الأمير" لإظهار البعد الإيديولوجي خلف لغة الشخصيات وذلك ضمن الحكايات المؤطرة التي جاءت عبارة عن سرد ليوميات الحرب والهدنة فكان التركيز على شخصية الأمير وتحولات الوعي لديه

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص58.

[2]- المرجع نفسه، ص58.

بالعالم من حوله كذلك الحوارات التي كان يجريها مع موسينيور ديبوش في سجنه من أجل التعرف على نقاط القوة التي تجعل رسالته إلى السلطات الفرنسية أكثر إقناعا.

"إن الكاتب ضمن الحوار مجموعة من القضايا المختلفة بعضها خارج سياق تسلسل الأحداث من خلال طرح قضايا فكرية أو اجتماعية مما جعل الجمل الحوارية تمتد في كثير من الأحيان إلى فقرات ولعدة سطور"[1].

وهذا ما نجده في تعلق الأمير بشخصية "ديبوش" وفي اعتناق المسيحية: "روحك أنت غالية علي، ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك، وإذا اقتنعت به سرت نحوه"[2].

حيث طلب من مونسنيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين وإلى كاهن معرب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائها الأول.

هذا الموقف من الأمير من شأنه أن يجعل منه نموذجا للتسامح والحوار والعقلانية فمن خلال هذا الحوار نجده يؤمن بالحرية والانفتاح يحارب العدو من أجل أن تبقى الجزائر نموذجا كذلك لهذه القيم فيقول: "يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين"[3].

فالنزعة العقلانية مثلا تظهر من خلال الحوار الذي دار بين الأمير والكومندان "بواسوني" الذي كان يزوره في قصر أمبواز وهو يدون كتابة "تنبيه الغافل" يقول: "تحدثنا في الباب الأول في العلم والجهل وعرفنا أن العاقل أن ينظر في القول ولا ينظر إلى قائله، فإن كان القول حقًا قبله، سواءً كان قائله معروفا بالحق أو الباطل، فالعاقل يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال، وذهبنا في تعريف العقل أنه منبع العلم وأساسه ومطلعه، فقوة العقل هي إحدى القوى الأربع التي إذا اعتدلت في الإنسان كان إنسانا كاملا وهي قوة العقل وقوة الشجاعة وقوة العفة وقوة العدل وأنهينا الباب الأول بخاتمة"[4].

---

[1]– زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تحدث، هكذا كتب، ص444.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص51.

[3]– المصدر نفسه، ص152.

[4]– المصدر نفسه، ص474، 475.

إذن من خلال وجهة نظر الأمير يتبين لنا نزعته العقلانية عن طريق كتابة "تنبيه الغافل" فقد استطاع واسيني توظيف الحوار لدمج مواقف فكرية تتعلق بوعي الأمير بالدرجة الأولى ووعي الآخر ثانيا.

"وذلك لاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالآخر كان لابد من التغلغل الحواري، لأن ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن ردة فعله تجاه الآخر ومنهما معا نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصا من صوت متحرك لا من نموذج جامد"[1].

وفي موقف آخر بين الأمير وأحد مرافقيه يقول: "ولكن يا أمير المؤمنين أن نسلم أنفسنا للنصارى فنحن نعرف ماذا فعلوا بأرض الإسلام؟ لا يوجد مسلك آخر غير هذا نحن بين مولاي عبد الرحمن والعودة له وطلب الصفح منه وبين الفرنسيين.

– يمكنكم أن تختاروا فيما يخصني فقد اخترت وانتهى أمري أفضل أن أسلم لعدو حاربته وانتصرت عليه في كثير من المعارك وقبلت هزائمه على أن أقدم رأسي لمسلم وقت الشدة"[2].

هذا الموقف أقرب ما يكون إلى الاعتراف والتبرير الذي يرى فيه الأمير أن يستسلم للعدو بدل من أن يرضخ للمسلمين الذين يبيعون أوطانهم وقت الضيق والشدة.

ولهذا عُد الحوار هو الحدث ذاته فهو ليس وسيلة لمسرحة الأحداث وإنما هو غاية لاكتشاف حجم التباين والاختلاف بين الأصوات الروائية ومن ثمة فالحوار يعزز الترهين السردي والترهين السردي هو المغذي لفاعلية الأحداث الروائية– في رواية الأصوات"[3].

ومن صور الحوار: الحوار الداخلي (Monologue) "وهو حديث أحد أشخاص الرواية مع نفسه لنفسه بحيث يلقي الضوء على العالم الداخلي للأشخاص، ويقرب المسافة

---

[1]– محمد التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص58.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص406، 407.

[3]– محمد التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص59.

ويختصرها بين الشخصية السردية والقارئ، ويضع هذا الأخير في الجو العاطفي والنفسي للتوتر الذي تمر فيه وأبرز من استخدم هذه التقنية السردية الكاتب الروسي "دوستوفيسكي" في "الجريمة والعقاب""[1].

"هذا النوع من الحوار يعري الشخصية من الداخل، ويكشف عن المواقف والأفكار التي تتداعى على الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى"[2].

ومن أمثلة هذا النوع من الحوارات، تساؤل مونسينيور ديبوش في إحدى حواراته الداخلية وهو استفساره عن الأسباب التي دفعت بالأمير إلى اقتحام منطقة "عين ماضي" مستقر أحمد التيجاني، ومحاصرتها وإجباره مع أتباعه على إخلائها بالكامل.

"لدي إحساس خاص أن وراء مغامرة الأمير في عين ماضي أناس آخرون لا يحبون الخير لا له ولا لفرنسا. أتساءل من بعث خليفة لغواط، العربي ولد سيد الحاج عيسى إلى المدية ليطلب من الأمير أن يساعده على كسر شوكة التيجانية ويقنعه بأن أتباعه ينتظرونه لمبايعته؟ لماذا أجبر الأمير على ترك قلاعه وتحضير مدنه وذهب إلى عين ماضي لتدميرها وهلاك عسكره بسبب الحصار والبرد إذا لم تكن هناك نية مدبرة سلفا؟ لماذا ساعده سلطان المغرب وفالي بالمدافع القادرة على تدمير أساسات التحصينات؟ في كل معاركه لم يكن الأمير هو البادئ فقد كان دائما يرد عدوانا الذي حدث هذه المرة، كان العكس تمامًا، الأمير من الحكمة فما كان من الدخول في لعبة حروب لا تخدمه ولا تخدم ذويه؟[3].

لقد جاء هذا المنولوج الحوار الداخلي امتدادا للحوار الخارجي حيث تنهض الحكاية فيما بعد بتفصيل القول في ذلك "وذلك بما تنيره الحكاية، وهي تعيد تخطيب الوقائع، وهو ما يعني أنه بين الوقائع المستعادة عبر السرد ثمة إضاءات تأخذ مكانها على مستوى التلقي، وتستدعي رغبات ومتخيل القارئ"[4].

---

[1]– ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص261.

[2]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص204.

[3]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص221، 222.

[4]–إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، سلسلة السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص134.

إذن من خلال هذا نستنتج أن رواية الأصوات تعتمد بالدرجة الأولى على الأصوات الروائية التي تتولى مهمة السرد وهنا يظهر استغناءها على الراوي (ذو المنظور الواحد) لأن تعدد الأصوات هو الذي يعيد طريقة الحكي بوجهات نظر متعددة روايات الأصوات التي استغنت عن الراوي هي التي وظفت اللاتجانس كمبدأ في كتابتها وبالتالي جاءت الرؤى متعددة.

2-3 التعدد اللغوي:

لما كانت رواية الأصوات تسعى إلى روايات متعددة لا إلى رؤية واحدة وهي لا تخص نمط أو شكل واحد بل أشكال ولا تسهم في بناء فكرة واحدة وإنما في أفكار من هذا كان لزاما على الروائي أن ينوع ويعدد من الأساليب اللغوية تماشيا مع مفهوم اللاتجانس الذي يقصد به التمايز أو (عدم التوافق الكربوني بين الشخصيات الساردة)[1].

ولتحقيق هذا التمايز وجب على الكاتب توظيف ما يسمى بالأسلبة: نشير هنا إلى أن أول من دعا إلى الأسلبة هو ميخائيل باختين حيث عدها "جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنص الروائي، وتندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع اللغة في الرواية"[2].

وهو بهذا الطرح يفضل الرواية المتعددة الأساليب واللغات والأصوات وذلك من خلال الحوار بين الأنا والآخر سواء في الخطاب الروائي أو غيره.

كما نجد بعض الدارسين يشيرون إلى أن الأسلبة في مفهومها العام تعني: "إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الإيديولوجية ومختلفة الرؤى والتصورات التي يبديها حول العالم والعوالم حوله"[3].

---

(1)- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص198.

(2)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، منشورات دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1987، ص122.

(3)- ليمان قراري، جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، ص379.

وفي هذا يرى "باختين" أن الإضاءة المتبادلة المصاغة داخليا التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها تتميز عن التهجين بمعناه الخاص ففي الإضاءة المتبادلة لا يمكن توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد وإنما هي لغة واحدة معينة ملفوظة إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتعين أبدا، إن الشكل الأكثر تميزا ووضوحا لهذه الإضافة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية هو الأسلبة"[1].

إذا "تقوم الرواية على أسلبة أشكال السرد اليومي الشفوي وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة كالرسائل والمذكرات"[2].

كما يحدد "إدريس قصوري" الأسلوب بقوله: "شكل التفكير ومادته في ألفاظها وتراكيبها التي تختلف من صوت إلى صوت ومن شخصية إلى أخرى حسب الفكر ورؤى العالم المتناقضة أو المتضاربة"[3].

فإذا افتقدت الرواية إلى التعدد اللغوي فيؤدي ذلك إلى الضعف الفني حتما وبالتالي تفقد ذلك التمايز في التعبير عن الرؤى المتعددة.

إن وجه هذا التأثر في الفن الأدبي وخصوصا منه في النثر هو ما يسميه باختين بـ Stylisation ويعرفها قائلا: "هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور والوعي اللغوي المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي للمؤسلب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدا"[4].

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص122.

[2]– صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص17.

[3]– إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص20.

[4]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988 ص149.

والتعددية الأسلوبية ضرورة فنية "لأن المتكلم في الرواية هو الصوت الذي ينبغي أن يحمل لزماته التعبيرية ما يعلن له عن انتمائه الطبقي أو توجهه الإيديولوجي وسيكون الصوت متميزا بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز لأن الكلمة مع الصوت تنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات صاحبها وستساعد على إبراز وجهة نظر الصوت وإقناعنا بها"[1].

والمتأمل في رواية الأمير لواسيني الأعرج يستطيع أن يحدد الشكل الفني الذي استعمله وبالأخص التنويع في المستويات اللغوية والفنيات الجمالية وأولى هذه الفنيات ما يصادفنا في بداية الرواية حيث نجد واسيني قد افتتح روايته بـ: قولان أحدهما للقس المسيحي مونسينيور ديبوش والآخر للأمير عبد القادر.

الجزائري ومما يزيد الأمر غرابة هو أن قول ديبوش الفرنسي جاء باللغة العربية حيث قال: "في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورًا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة"[2].

* مونسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch

في حين جاء قول الأمير عبد القادر باللغة الفرنسية حيث قال:

"Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il n'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté"[3].

الأمير عبد القادر الجزائري

* L'Emir Abdelkader

فاللغة هنا جاءت مناقضة لهوية المتكلم حيث نرى في هذا التعبير نوع من الانفتاح على الآخر وإعلان عن تقبل الآخر ورحابة الصدر والتسامح وحب الخير وفي هذا النص

---

[1]–محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص118.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص06.

[3]– المصدر نفسه، ص6.

نرى هناك تعايش بين اللغتين العربية والفرنسية بل يتعدى الأمر في كثير من الأحيان إلى تخطي الحدود الفاصلة بين اللغة العربية الفصحى وبين اللهجة الجزائرية الدارجة وأحيانا الفرنسية.

كما حققت الرواية تميزًا لغويًا حيث استطاع واسيني أن يتجاوز الأصوات لأنها في كثير من المقاطع لم تكن هناك أي إشارة ولو بشكل مباشر ولكنه استعاض عن ذلك بالمراسلات والنصوص التاريخية المدمجة مثل رسالة الأمير للبيعة أو مقاطع من كتاب "وشاح الكتائب" الذي يلخص رؤية الأمير العسكرية ومن ثم استثماره للزمات تعبيرية توثيقية عن طريق التاريخ والتوثيق لينقلنا إلى ذلك العصر عن طريق: الوصف والنداءات والرسائل والألقاب وأسماء الوظائف... وهذا لتقديم رؤية فكرية تستند على تجربة تاريخية فعلية.

ولما كان التعدد اللغوي داخل رواية الأصوات "لا يأتي بالتقليد حتى لا يكون باردًا ولا يأتي من خلال موقع المؤلف/ الراوي... إنما يأتي من الارتباط بالشكل الشفوي لأن تمثل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة سينتج قصدية ممزوجة بعفوية طبيعية فتمثيل الشكل الشفوي المستنبت في مدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعًا من التوافق والانسجام، بين الصوت المنطوق ومنطوق الصوت[1].

وهنا تظهر الأسلبة من غير تكلف ذلك أن هذا التعدد والتنوع اللغوي ناتج عن مبدأ اللاتجانس وهذا ما نجده في رواية الأمير تمثله شخصية القوال مثلا: "فهو يساعد السارد على اشتقاق الهوية المناسبة للبطل التاريخي بشكل يتساوق ومقصدية السرد... الشيء الذي يجعل الرواية تنهض على عدة ساردين بل على محافل سردية متعددة بعضها داخلي وبعضها خارجي"[2].

---

[1]– محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص70.

[2]– ادريس الخضراوي، الراوية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص138.

واختيار واسيني لهذه الشخصية "القوال" كان لعدة اعتبارات أهمها التفكير الساذج الذي كان سائدًا في تلك الفترة الاستعمارية كما أن" القوال" شخصية ساهمت في تحويل حياة الناس التي تؤمن بها إلى سعادة والعيش على أمل لما تنشره من أفكار خرافية أسطورية.

حيث جاءت هذه الحكايات الخرافية بلغة تنزل إلى مستوى العامية وبالتالي تجعل طبقة السذج من الناس يتوهم بها ويصدقها على أمل أن يتحقق ما كانت ترده سواء ما يتعلق بالواقع أو بالآتي وهذا في إطار التنبؤ.

وبالتالي تنوعت المستويات اللغوية في استعمال اللغة الدارجة والمستعمل الشعبي بما في ذلك الأغاني الشعبية "أشطح أشطح يا ولد المخازنية، باباك ما هو عربي وأمك ما هي رومية؟ شكون جابك لترابنا يا ولد التركية"[1].

لقد استطاع واسيني عن طريق التناص بتوظيفه لهذه الأغنية الشعبية التي استمدها من التراث أن يمرر رسالة إلى الآخر كون أن القوال كان على عداوة دائمة مع شخصية الشاويش لطرش إبان سلطان الباي فكان كلما سمعه يقوم بطرده خارج السوق لكن القوال يصر على توجيه رسائله ولو بلغة عامية دارجة: ويقول أيضًا: "أشطح أشطح يا ولد المخازنية، جدودك الأتراك باعونا بفلس... رومية. اشطح يا ولد التالفة، وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلا، ويلك يا اللي تثق في الدونية، قل لهم لو كانت الدنيا تدوم، كانت دامت للي سبقوكم، اشطح يا ولد المخازنية وازها وخاطيك، وفرح قلبك وسرح مسجونك وقل هواك، اللي دار على راسك شاشية السلطان راح ونساك وباعك بالرخيص..."[2].

إن التعددية اللغوية في رواية الأمير لها ما يبررها فناهيك عن تعددية الأصوات في الرواية إلا أن هناك تباين بين الشخصيات من حيث المستوى الثقافي والديني والاجتماعي

---

[1]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص69.

وكل له صوت يتميز به ولغة خاصة به فلغة العسكري غير لغة الأمي ولغة القائد غير لغة المرابط ولغة المجاهد غير لغة الخائن. وهنا يكمن مبدأ اللاتجانس الذي يبرز وجهة النظر.

وبما أن رواية الأمير اعتمدت أسلوب التبدلات السردية أي السرد الداخلي/ السرد الخارجي فقد جاء التمثل الشفوي متراوحًا بين الداخل والخارج ذلك يتجسد من خلال الأصوات الساردة (داخلي) وأحيانًا يأتي من الخارج عن طريق الرسائل والنداءات والتوثيق. "الشيء الذي يسمح للروائي بإقامة حوار من داخل الرواية بين الذات والآخر، وبين الثقافة العربية وإرثها كذلك"[1].

إن تنويع المستويات اللغوية في رواية الأمير دليل على قدرة واسيني الإبداعية في تشكيل بنية لغوية متناسقة كما يوحي بمقدرته على الأسلبة ومن ذلك استعماله للغة الفن واللغة العامية وذلك لتجاوز الأساليب اللفظية التقليدية وإعادة بعثها بتعددية الصوت وذلك "كون البنية اللغوية هي المجسد للعلاقة بين القراءة ببنية النص السردي ومكوناته الجمالية والفنية لتؤسس لحوارية بين القارئ والنص"[2].

كما يظهر لنا تجاوز واسيني الأعرج للنمط السردي العربي محاولاً تكسير عمودية السرد وذلك بدمج صك عقد البيعة مثلاً ووصف أجواء الإجراء بما يتلاءم وجمالية السرد كذلك تناصه مع الأحداث التاريخية زمانًا ومكانًا باستحضار أجواء الحكاية فمن خلال هذا كله نجده يطرح لقضية الإيديولوجية (الدين – الدولة).

كذلك من الفنيات الجديدة التي وظفها واسيني هي استعماله نصوص بلغة أجنبية (فرنسية) ودمجها داخل النص وهي حوالي 21 نص غير مترجم للعربية عدا نص واحد.

---

[1]– إدريس الخضراوي، الراوية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص138.

[2]– زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تكلم، هكذا كتب...، ص450.

"إن لجوء واسيني إلى دمج الخطاب باللغة الفرنسية يخدم إلى جانب النزعة التاريخية للرواية جمالية تداخل النصوص من الناحية الفنية واستحضار حقيقة المحكي لغويًا، ولكن يحمل منظورًا يريد إظهاره بلغته الأصلية[1] كما في هذا المثال:

"أعطى الأمر للمشاة بتطويق المدينة قبل دخولها.

−On sait jamais ces arabes sont pire.

Que les chacals laisser agir les zouaves d'abord se sont des connaisseurs de ces régions accidentées faites les suivres par un bataillon de fantassins.

قال شونقارنييه وهو ينبه ضباطه الذين توزعوا عبر أسوار المدينة التي كانت كل أبوابها إما محروقة أو بكل بساطة مفتوحة ومتنوعة في بعض مداخل المدينة"[2].

من خلال قراءتنا لرواية الأمير يمكن عدها عملاً إبداعيًا حرص فيه مؤلفه على المزاوجة بين الرواية والتاريخ والحضارة وعن طريق الحوارية استطاع أن يجعل من نصه هذا كلاً منسجمًا من خلال لقاءات الأمير ومونسينيور ولقاءات على المستوى الخارجي ارتقى فيه النص حيث غدا أكثر جمالية وأكثر فنية.

[1]– المرجع نفسه، ص451.

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص161.

ثالثا- التناص في رواية "الحوات والقصر"للطاهر وطار:

1- مفهوم التناص:

إنَّ أول من استعمل مصطلح التناص هي "جوليا كريستيفا" في أواسط الستينات باعتبار إنَّ النص حامل لوظائف نصية عديدة تتقاطع فيها عدة نصوص.

"ولم تقصد به تأثير نص في آخر، أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته، ولكن كانت تعني تفاعل أنظمة أسلوبية"[1].

وهي في هذا استفادت من جهود وأفكار أستاذها "باختين" الذي استخدمه كمصطلح آخر هو التفاعل "السوسيو لفظي" إلا أنَّ التناص كمصطلح نقدي بدأ مع الشكلانيين الروس وبالضبط "ستلوفيسكي".

وقد أصبح للتناص قيمة خاصة في الدراسات النقدية فأصدرت مجلة (بويطيقا) عددًا خاصًا عام (1967) عن التناص وفي عام 1979 أقيمت ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميكائيل ريفايتر ونشرت أعمالها في مجلة الأدب عام 1981م"[2].

إلا أننا نجد التناص في النقد العربي الحديث ظهر بعدة مصطلحات وعدة ترجمات مما جعلها تتضارب فيما بينها: التناص Intertextualité، تداخل النصوص النص الغائب، النص المهاجر، تضافر النصوص، تفاعل النصوص عبر النصية- التنصيص- يرى "فتحي بوخالفة": "أنَّ دلالات التناص تعددت وأصبح مفهومًا مركزيًا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار بل إنها بؤرة تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النص"[3].

ومن المصطلحات التي أطلقت على التناص أيضًا: (معمارية النص، التعالي النصي، التعالق النصي، تفاعل النصوص...).

---

[1]- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص209.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص209، 210.

[3]-فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، (1431هـ-2010م)، ص327.

وإن كنا نفضل استخدام مصطلح (التفاعل النصي) المصطلح الذي استخدمه سعيد يقطين مستفيدًا من دراسة "جيرار حينيت" للتفاعل النصي كالآتي:

1- أقسامه: النص والمتفاعل النصي.

2- أنواعه: المناص والتناص والميتانص.

3- أشكاله: الذاتي والداخلي والخارجي.

4- مستوياته: العام والخاص.

2- أنواع التفاعل النصي:

- **المناص Paratextualité:** بنية نصية متضمنة في النص كما هي وتأتي هذه البنية مجاورة للبنية النصية في النص الروائي بحيث يمكن تفسير بدايتها ونهايتها.

- **المتناص** بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.

بحيث لا يمكن فصل إحدى البنيتين على الأخرى.

- **الميتانص** بنية نصية يعلق بواسطتها النص السابق في النص اللاحق، وتأتي البنية النصية في النص الروائي مستقلة، بقيمتها مع النص الروائي في علاقة نقدية[1].

إلا أننا في هذا المبحث سنقف على نوع من أنواع التناص وهو التناص التراثي في رواية "الحوات والقصر"(*) للطاهر وطار لما لهذه الرواية من تفاعلات وتعالقات نصية مع نصوص قديمة وأساطير قديمة كنص ألف ليلة وليلة مثلاً.

3- التناص مع قصص ليالي ألف ليلة وليلة الأسطورية:

- مظاهر التناص بين الرواية وحكاية الصياد في الليالي: تعتبر (حكاية الصياد) من أهم النصوص التي بنى عليها وطار نصه "الحوات والقصر" وهي تشترك معها في عناصر كثيرة حيث أن هذه الحكاية (تسرد قصة صياد فقير ومسن اصطاد أربع سمكات ملونة من

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، القاهرة، مصر، ص211.

* الرواية: كتبت عام 1974، ونشرت مسلسلة في جريدة الشعب (الجزائر) سنة 1975 ثم أصدرتها دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1980.

إحدى البرك وعلى إثرها خرج له عفريت، وقال له: "أدخل بها إلى السلطان وقدمها له ليعطيه شيئاً من المال يسد به حاجته وحاجة عياله من شر الفاقة والاحتياج"[1].

إذن هذا هو النص الأصلي لقصة الصياد بينما تبدأ الحركة الروائية في رواية "وطار" بالحديث الذي كان يدور بين "علي الحوات" و"الصيادين":

حيث يتدخل بوجمعة ليروي الحادثة بقوله: "في اليوم الثامن من رحلة جلالته تصدى له مجهولون قيل أنهم كمنوا له، وقيل إنهم هاجموه في المخيم مع طلوع الشمس مات عدد كبير من حراسه وبعض أفراد حاشيته... اقترب المهاجمون من خيمة جلالته يهتفون بسقوطه وموته... في تلك الأثناء، برز ثلاثة فرسان ملثمون، يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه، ويحملون السيف في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوا هاربين، وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة، مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة والاستشارة وعاد الموكب إلى القصر"[2].

فالقاسم المشترك بين الحكايتين هو قصة الصياد والوصف الذي تقدمه كل من القصتين سواءً الجسماني أو الاجتماعي والحالة المادية المزرية (الفقر) التي دعتهما إلى مهنة الصيد من أجل كسب القوت.

"إلا أنَّ الحوار الذي أداره وطار بين مجموعة الصيادين أثناء ذلك له مقدرة في أن يشحن المشهد بدلالات جديدة ذات صبغة سياسية لا يؤديها المشهد الوارد في النص الأصلي"[3].

غير أنَّ وجه الاختلاف يكمن في أنَّ صياد الليالي يمارس مهمته دون التعرض لأي موقف أو حادث آخر.

---

[1]– ألف ليلة وليلة، ج1، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص27.

[2]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص14.

[3]–عبد القادر هني، الحوات والقصر وحكاية الصياد في ألف ليلة وليلة، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 09، 1996، ص83.

4- الميتانص: ونعني بها المتفاعلات النصية المتضمنة في النص من غير أن يكون منصوصًا عليها، ومن غير أن تكون محالة إلى مصادرها، لكن ما يجب أن نشير إليه هنا هو وجوب توفر القارئ لمثل هذه الروايات على موسوعة معرفية أو حصيلة من منجزات الفكر البشري كي لا يضيع منه خيط السرد وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار توظيف وطار لأساطير مثل سيزيف وبرو مثيوس وأوديب على سبيل الميتانص ولا يمكن التعرف على ذلك إلا من لدن قارئ ذو حنكة ودراية.

فالطريق الذي كان يتحرك فيه "علي الحوات" بين وادي الأبكار والقصر تكرر عدة مرات من أجل غاية واحدة هي إيصال السمكة إلى جلالة السلطان، غير أنه يعاقب في كل مرة.

فمثلاً نراه في المرة الأولى يعاقب بقص يده اليمنى، ورميه في الساحة العامة للقرية الخامسة، لكنه لا يبالي ويعيد الكرة ثانية، ويصطاد سمكة أخرى "لا فرق بينها وبين السمكة الأولى"[1].

وينطلق في مسيرته إلى القصر لكنه يلاقي ما لاقاه المرة السابقة فتقطع يده اليسرى ولكن هذه المرة يرمى في القرية السادسة.

* يحاول البطل "علي الحوات" تغيير فكرة إهداء السمكة للسلطان ويستمر في محاولاته للوصول إلى جلالة الملك لكن هذه المرة يشكل وفدًا يضم ممثلي القرى السبع فيعاقب بقطع لسانه ويرمى في القرية السابعة.

* ينهض من جديد وينطلق للمرة الرابعة فتفقأ عيناه فيفقد جل أعضائه تقريبًا وضمن مشروع التحدي الذي يتزعمه "فيلمس بمرفقه موضع القلب من صدره وود لو كان في إمكانه أن يقول لهم: إنَّ هذا لن تنالوه مني، إنه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه"[2].

إذن نستنتج من هذا الموقف أنَّ "الطاهر وطار" استطاع أن يشكل من قصة (الحوات والقصر) نصًا موازيًا لقصة البطل الأسطوري "سيزيف" إلا أنها لم تأب بشكل صريح بل تتوقف على خبرة القارئ ومعرفته بالحكاية الأنموذج.

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص211.

[2]- المصدر نفسه، ص264.

"سيزيف"[*] أيضًا يسعى في كل مرة لحمل الصخرة العظيمة إلى قمة الجبل وحين يدنو منها تتدحرج الصخرة فوق السفح لتستقر في الأسفل فيعيد المحاولة، ويبوء بالفشل فلا يبلغ القمة، وكذلك الحال بالنسبة لعلي الحوات فرغم محاولاته العديدة من أجل الوصول إلى القصر ومقابلة السلطان ورفع شكاوي أهل القرى المظلومة: "يا صاحب الجلالة، لدي التماس، الرغبة في حالة تعيسة يا مولاي، حرسك يظلم، جيشك يهين ويقتل، الصلة بينك وبينهم مقطوعة فاربطها... أزل المراكز السبعة التي تقوم في وجه من يقصد قصرك"[1].

* بالإضافة إلى تضمين وطار نصه هذا بعضًا من الأساطير كبرومثيوس وأوديب والسندباد البحري إلا أننا لا يمكن الاستغناء عن إشارات تناصية أخرى استمدها من تراثنا الديني الإسلامي مثلاً:

كإخوة "على الحوات" الثلاث "جابر وسعد ومسعود" والعقوبة التي ألحقوها بأخوهم الأصغر فهذا نجد ما يماثله في عقيدتنا كقصة يوسف عليه السلام وإخوته وقصة قابيل وهابيل وإذا عدنا إلى قصة الإسراء والمعراج نجد لها بعض التلميحات السردية في النص "يقال أنَّ علي الحوات رفع من القصر بقوة خارقة، صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصاناً بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الإبكار، وإنّ الجنية الشبقة، أعارت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته"[2].

5- وظائف التفاعل النصي:

هناك وظيفتان أساسيتان لهذه المتفاعلات دائمًا: تنويرية أو تعريفية تعني القارئ وتطهيرية أو تعويضية تعني الشخصيات.

- الوظيفة التنويرية:

---

[*] سيزيف: هو الملك الأسطوري الذي يحكم كوزيثة، وعوقب من طرف الآلهة التي حكمت عليه بحمل صخرة عظيمة إلى قمة الجبل فيعيد الكرة مرات ومرات...(6) تستمر المحاولة الأبدية التي تنتهي دومًا بالفشل وكل هذا لأنه أفشى سر مخطط المدينة لإنسان.

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص270.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

وفي هذا النوع يقدم التفاعل النصي، في أحد وجوهه، تعريفاً غير مباشر بالمخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه، ويعين مصادر هذا المخزون، ويشي بجزء أو كل من النسق الأيديولوجي الذي يصدر عنه والذي يضبط رؤيته للواقع حوله ورؤياه بآن[1].

أي أنَّ القارئ يمكنه التعرف إلى المرجعيات المتكئ عليها في كتابة النص من خلال الرصيد المعرفي للكاتب الروائي والأمر هنا لا يعني الروائي فقط بل يتعداه إلى الشخصيات وذلك عندما تكون المتفاعلات النصية صادرة عنها وليست عن الكاتب في حد ذاته وهنا يكمن دور فعالية القارئ من حيث تفعيله في هذا البناء وإشراكه فيه فيصبح منتجًا لا مستهلكًا.

وتتجلى هذه الوظيفة التنويرية التعريفية للمتفاعلات النصية في "الحوات والقصر" في تنوير القارئ أو المتلقي ف"وطار" من خلال هذا النص يريد إيصال رسالة نقدية للقمع والاضطهاد السياسي والاجتماعي، فالأحداث تدور وسط سلطة الخيال يحكمها قصر مستبد ومن خلال الإشارات التناصية التي قدمها (قصة قابيل وهابيل) قصة يوسف عليه السلام- الأساطير) أراد أن يمرر أفكاره التي قد تضيء للقارئ خلفيات الصراع والفساد السياسي فمثلاً في قوله: عصابة اللصوص أو الفرسان الملثمون) الذين حولوا القصر إلى وكر لهم "إنَّ صاحب الجلالة محاط باللصوص"[2].

- إنَّ اللغز في هذا المقطع وكذلك من خلال المسكوت عنه Le non-dit حسب تعبير "م دوسيرتو" في الرواية، فإن هؤلاء الفرسان الثلاثة بقوا ملثمين إلى نهاية الرواية وبالتالي تجهل هويتهم ولم يستطع تفجير هذا السر إلا علي الحوات.

- "هذا المسكوت عنه دليل على عدم تسرب الأخبار حول هذه الحادثة المهمة، وهو ما يسمى بالتعتيم الإعلامي- هذه هي دلالته من وجهة نظر التأويلية-[3]

*** العدد سبعة:**

---

[1]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص206.

[2]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص223.

[3]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص199.

إنَّ اعتماد وطار على البناء الأسطوري والرمز في هذه الرواية كأسلوب وبناء حيث تكون قابلة للتأويل فعلى سبيل التناص كتوظيف العدد سبعة نجد هذه الظاهرة بكثرة في الفكر الخرافي الأسطوري: ثعبان بعدة رؤوس، عدد أيام الأسبوع، سبع (ابن الأسد)...[1]

ويرى "عبد الملك مرتاض": "حرص وطار أن يساير العقلية الشعبية ومعتقداتها الأسطورية بوصف سلوكاتها وتصرفاتها من خلال توظيف هذا الرقم لإحساسه بالأثر السحري الذي يجذبه في الذهنية الشعبية العربية الجزائرية خصوصًا والمشرقية عمومًا وتوظيف وطار لهذا العدد بهذه الكثرة دليل على مدى تأثيره السحري هذا على الخيال الشعبي دون غيره"[2].

هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يفتح مجالاً للتأويل لدى القارئ "فلعله يرمز بعدد القرى السبع التي تمثل المناطق التي تشملها السلطنة كلها فهي تشبه سنوات الثورة الجزائرية المسلحة التي التفت الجماهير الشعبية حولها ونصرتها بدمائها وأموالها"[3].

والملاحظ على هذا النص أنَّ وطار بالغ في توظيفه لهذا العدد مبالغة شديدة على سبيل التصنع فغرضه في ذلك الإحالة على المرجعيات سواءً كانت واقعية أم خرافية.

* إنَّ توظيف مثل هذه التفاعلات النصية لا يقتصر فقط على تعريف القارئ إلى النص الأنموذج فحسب (ألف ليلة وليلة) بل إنه يتجاوز هذا التعريف والتنوير إلى ما يمكن تسميته بأسلوب الاحتمالات بحيث يتجنب الروائي أسلوب الجزم والقطع في العديد من المواقف ويستعيض بأسلوب الاحتمالات في مفردات معينة مثل (يبدو) و(يظهر) و(يظن) و(لعل): "رأى جلالته في غابة الوعول، لا قبل هجوم الأعداء ولا بعده... لعله سمم، لعله ذبح، لعله طعن، لعله سجن، لعله خرج في الموكب متخفيًا..."[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص198.

[2]–عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص26.

[3]– سعيد سلام، التناص التراثي– الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010، ص380.

[4]– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص77.

وهذا الأسلوب يعتمده الروائي لإيهام المتلقي بأن ما تسمعه ليس من عند الكاتب بل سمعه هو الآخر من غيره على سبيل الحكايات الشعبية عمومًا وحكايات ألف ليلة وليلة خصوصًا فعلى مستوى السرد يصادف أحداثا عجيبة وخوارق وإن كانت بعيدة عن الواقع إلا أنها تلفت انتباه القارئ وتجعله فاعلاً في العملية السردية.

* من المتفاعلات النصية أيضًا توظيف وطار أحداث تاريخية ومواقف أيديولوجية على لسان أحد الشخصيات "إننا بصدد إنشاء أعظم ما طمح إليه الناس منذ كانوا، إذا ما نجحنا في ذلك استغنت البشرية عن جميع السلاطين والقصور... إنه تحريك الحاسة السابعة عشرة... باختصار هي حاسة التزود الذاتي تغني الإنسان عن كل شيء"[1].

هذا المقطع يبين أنَّ الكاتب كما استند إلى مرجعية تناصية تراثية قديمة كذلك استند على المرجعية الحديثة وهو ما يدل عليه مصطلح (حاسة التزود الذاتي- الحاسة السابعة عشر).

ولماذا الرقم 17 بالذات؟

يرى "سعيد سلام": أنَّ وطار في توظيفه لهذا الرقم يكون قد أشار ضمنيًا إلى العلاقة الموجودة بينه وبين ثورة أكتوبر 1917 البلشفية[*].

وهنا تتجلى لنا الوظيفة التنويرية للمتفاعل النصي بشكل واضح إذا علمنا أنَّ الكاتب يشتغل في إطار مدرسة الواقعية الاشتراكية ويعتنق مذهبًها حيث يقول : "أصارحك بأنني ككاتب في إطار الواقعية الاشتراكية وبأن ما كتبته يتفق وبرامج وأيديولوجية الأحزاب الماركسية اللينينية"[2].

وقد حرص وطار على أن يبرر هذا التوجه في كل أعماله الأدبية الأخرى.

وبهذا المعنى يتجاوز المتفاعل النصي اعتباره كوحدة نصية وانتهى بل يتعدى الأمر إلى اعتباره –المتفاعل النصي- أداة لإثارة القارئ وإرباكه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص114، 115.

[*] البلشفية: أي أعضاء الغالبية للفرعين الرئيسيين للاشتراكية الروسية، وقد تزعمه (لينين)، ويقال البلشفية (البلشفيك) أي أعضاء الأقلية، وقد تزعمهم (بليخانوف)، ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص384.

* البلشفية: أي أعضاء الغالبية للفرعين الرئيسيين للاشتراكية الروسية، وقد تزعمه (لينين)، ويقال البلشفية (البلشفيك) أي أعضاء الأقلية، وقد تزعمهم (بليخانوف)، ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص384.

[2]- إدريس بودبية، البنية والرؤية في رواية الطاهر وطار، ص270 .

- الوظيفة التطهيرية:

هذه الوظيفة تخص الشخصيات الحكائية وليس راوي الحكاية "بمعنى انتمائه إلى خطاب الأقوال وليس إلى خطاب الأحداث"[1].

وتتجلى لنا هذه الوظيفة أكثر مع شخصية "علي الحوات" حيث نجدها تواجه واقعًا مريرًا فرحلته إلى القصر هي رحلة وعي بشروط وجوده الإنساني التي من خلالها تتكرس مواقفه الخيرة إلا أنه يضطر في المقابل -حيث يصطدم بالواقع المعقد- إلى تصحيح مواقف سابقة ربما كانت قد بنيت على مجرد النية الحسنة والسياسة لا تحتمل ذلك"[2].

إذن من خلال مجابهة الشخصية لهذا الواقع الذي لا تقوى على رده، فتلجأ إلى استدعاء وحدات نصية من نصوص أخرى قديمة أو حديثة، حقيقية أو أسطورية، شعرية أو نثرية "لتحدث من خلالها توازنًا بينها وبين هذا الواقع من جهة ولتستمد من خلالها ما يتخذ طاقتها لمواجهته من جديد من جهة ثانية"[3].

وهذا ما يجسده توظيف "وطار" لشخصيات تناصية تراثية "كعلي ابن أبي طالب" (كرم الله وجهه) وإسقاطها على شخصية "علي الحوات" "فهو يشترك معه في الطيبة، وحسن النية، في صفاء الطوية والصبر، في النظرة المثالية الكبيرة، وحتى في مسار الرواية ينهزم علي الحوات كل مرة مثلما انهزم "علي بن أبي طالب"(كرم الله وجهه) ولكن الهزيمة لعلي الحوات، كانت الانتصار بالنسبة للقرى السبعة[4].

والكاتب يعلن أنه استوحى اسم "علي" من سيرة الإمام "علي رضي الله عنه" فهو صاحب المبادئ والمثل والقيم، وهو أيضًا الساذج إلى حد ما، ولكنه مهما كانت هزيمته الآنية فهو في المستقبل المبدأ المنتصر[5].

---

[1]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص209.

[2]- واسيني الأعرج، تجربة الكتابة الواقعية الطاهر وطار أنموذجا، ص123.

[3]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص210.

[4]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص251.

[5]- سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص373.

* فالتفاعل النصي واضح من خلال استدعاء شخصية تراثية دينية هي شخصية الإمام (علي رضي الله) عنه فبالإضافة إلى اسمه الذي يحمل أبعادًا ودلالات أخرى أهم وأعظم كذلك جاء وصف علي الحوات "يقال أنه مر في وضح الشمس، دون أن يراه أحد، تكور مثل غمامة، واقتحم الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال، ويركب الريح السموم البعض لم يتفطن قط للزوبعة بينما البعض استغرب حدوثها في غير موسمها"[(1)].

وفي هذا تتجلى الوظيفة التطهيرية لكل من" علي بن أبي طالب "رضي الله عنه وما يتميز به من مكانة عند الشيعة فهو عندهم يتجسد في الوعود ويظهر في البروق (شخصية خارقة) كما أنه نموذجاٌ للصبر على المكاره والتحمل عند الشدائد وكذلك كان الحال مع "علي الحوات" الذي جابها الأعداء متحملاً كل أنواع التعذيب والتصفية الجسدية (قطع أعضائه) من أجل التطهير ومن أجل تبليغ عقيدته، والاستماتة في سبيل ستر الخبر مهما كلفه الأمر "لأنَّ البطل ينتهي جسدًا ومادةً، ولكن تظل مبادئه وقيمه خالدة وحية في النفوس"[(2)].

* مظهر آخر من مظاهر الوظيفة التطهيرية يتمثل في استلهام الكاتب لبعض الإشارات اللغوية من معاني المتن الصوفي وخاصة تلك الواردة على لسان المتصوفين وسلوكهم وتصرفهم فمثلاً نجد أنَّ المتصوفة في تعبيرهم عن الفرح الشديد أو الحزن الشديد يلجؤون إلى البكاء الحار وهذا ما وجدناه في رواية (الحوات والقصر) "انتظر علي الحوات، حتى هدأ عواء المتصوفين، لكي يتشبث بيد العذراء وينهض"[(3)].

و"علي الحوات" ينهض بمهمة تطهير نفسه أولاً ومن حوله ثانيًا من كل ما يصادفه من تزييف للحقائق وطمس لمعالم الطهر والصفاء والنقاء وفي هذا نجده يستعير بعضًا من ملامح الصوفية وسلوكياتهم وتصرفاتهم.

[(1)]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص57.

[(2)]- ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص373.

[(3)]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص134.

"أراد علي الحوات أن يطلع العمى على الحقيقة، إلا أنه رأى من الخير، ومن الصفات الحسنة، ومن الطهارة والنقاوة، ألا يمس بأقدس شيء، نعم أقدس شيء"[1].

فأخلاق علي الحوات تتجلى من خلال هذا المقطع بأنه يرفض إفشاء السر أو الحقيقة ويفضل الاحتفاظ بها لنفسه لكي لا يدنس طهرها في هذا المقام يبدو التفاعل النصي جليًا مع الموقف الصوفي وهذا ما جعل البطل يرقى إلى منزلة الأنبياء مثل قول الراوي: "المهم أنهم أحبوا علي الحوات، ورفعوه إلى مرتبة الأنبياء وهناك من يرى فيه أصل النور الشعشاني"[2].

إذن من خلال توظيف "الطاهر وطار" لهذه اللغة الصوفية (النور الشعشاني، قطب الأقطاب، تاج نوراني عظيم) والتي حضي بها البطل أراد أن ينزله منازل الصوفية في نبلهم وصفائهم وطهرهم كقوله: "الصوفي يا سيدي ويا مولاي، لا يهمه استرجاع ما فقد، ولا تهمه معرفة ما عرف، الصوفي يجري خلف البرق الوامض الذي ينبعث في الشرق ليختفي في الغرب، يجري الصوفي خلف البرق الوامض ليمسكه"[3].

من خلال هذه الوظائف يتبين لنا أنها وظائف فنية في بنية الرواية ومردَّ ذلك إلى ثقافة الروائي ومخزونه وتوجهه الفكري الذي يستمد منه ما يخدم نصه فنيًا ويضفي عليه جمالاً فنيًا لأن هذه البنيات النصية "تدخل في علاقة مع بعضها، وهذا طبيعي، لأنها بنيات مستوعبة في النص الذي يستغلها استغلالاً كبيرًا، وبذلك فإنها تصبح جزءًا لا يتجزأ منه"[4].

رابعا- الكولاج الروائي في رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح:

إنَّ من خاصيات شعرية الخطاب الروائي الجديدة، نجد تداخل الخطابات، فمن الرؤية المغايرة إلى مفهوم الجنس الأدبي، مرورًا بزخم التقاطعات النصية التي تجعل

---

[1]- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص134.

[2]- المصدر نفسه، ص153.

[3]- المصدر نفسه، ص166.

[4]- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص219.

النص الحداثي منفتحًا على بنيات خطابية متعددة (قصة، شعر، مسرح، تشكيل)، وملتقى خطابات متنوعة أدبية أو غير أدبية (قصاصات الأخبار، اليوميات، المذكرات، الوثائق...) "لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب وتتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه وهذا ما جعلها تسهم جميعًا- وكلا بحسب خصوصيتها- في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، وأخيرًا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب".[1]

وهذا ما أدى إلى التلاعب بالأزمنة، تكسير حبكة الرواية التقليدية، وملامسة باطن التطور الذي طرأ على وجود الإنسان.

وهذا ما يجسد خصوصية الرواية والبعد التجريبي المتمثل في المزاوجة بين الخطاب التوثيقي الصحفي ويتمثل في توظيف مجموعة من القصاصات حيث يعتمد الأسلوب المباشر ويخلو تمامًا من أية نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب سردي روائي يعيد هذا النص إلى جانبه الأصلي وهو الرواية"[2].

من خلال هذا التمهيد يتبين لنا أن الكولاج[*] (القص واللصق) تقنية حداثية تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي في صورة متناغمة مع بنية النص وذلك بهدف نقل الوقائع والحقائق إلى عالم التجربة الإبداعية، لغاية فنية[3].

إلا أنه يجب الإشارة إلى أن الكاتب في توظيفه لهذه التقنية قد يعمد إلى المزاوجة بين تقنية الإلصاق التشكيلي وتقنية التركيب السينمائي.

---

[1]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص295.

[2]- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص189.

[*] الكولاج: اشتق من مفهوم الإلصاق من اللفظ (Collar) الذي اخترعه "جورج براك" (Georges Braque) و"بابلو بيكاسو" (Picasso Palilo) في بداية القرن العشرين عندما أصبح الإلصاق جزءً مهمًا من الفن الحديث، والإلصاق فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معًا، وبالتاي تكوين شكل جديد، وقد يتضمن عمل الإلصاق الفني قصاصات الجرائد أو الأشرطة أو الأجزاء من الورق الملون حيث تجمع وتلصق على قطعة من الورق أو القماش.
ينظر: عمري بني هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص190.

[3]- ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي، ص231.

وهذا التكنيك استخدمه السرياليون استخدامًا مطردًا (مثل Aragon أراجون) في الإباحية (le libertinage) وفي فلاح باريس (le paysans de Paris) فقد ألصقوا صورًا لتحل محل الوصف. ورواية الإلصاق نجدها في روايات(ماكس أرنست Max Ernest)في المرأة ذات المئة رأس وفي رواية أسبوع الصلاح[1].

وتعد هذه التقنية نوعًا من أنواع التحديث الروائي الذي يتمثل في إدماج المادة التسجيلية المستمدة من الوثائق والصحف والتقارير وإحلالها بلحمة البناء السردي بحيث تنسجم مع وقائع الأحداث في الرواية وغاية ذلك إظهار الجانب الجمالي والفني للعمل الذي يقدمه الكاتب.

ولقد حظيت هذه القضية باهتمام من لدن العديد من الكتاب والروائيين العرب أمثال: ادوارد الخراط ويوسف القعيد، جمال الغيطاني ومن الجزائريين أمثال واسيني الأعرج، لحبيب السائح، وقد اخترت رواية (تماسخت دم النسيان) للتمثيل لهذه التقنية ذلك أن الرواية عالجت قضية الإرهاب أثناء العشرية السوداء وهو ما جعل الكاتب يتخذ من البعد التسجيلي مطية لبلوغ مسعاه وهو الاقتراب بعمق من فطرية الوقائع وصدقها الطبيعي، وذلك كله في إطار رؤية جديدة تروم التقاطع مع عمل المؤرخ من جهة وعمل الصحفي من جهة ثانية، للوقوف عن كثب عند بعض الحقائق الصارخة التي تثير الدهشة والاستغراب، تارةً وتستفز فينا طمأنينة البال وتخلخلها[2].

تنطلق أحداث الرواية من مقدمة بعنوان "رؤيا" عبثية بألوان كابوس مزعج ومخيف وتنتهي بخاتمة بعنوان يقظة، خواطر واعية وهي تفسر بعضًا من خيوط المحنة وخبايا المواجهة التي تلف مآسي الإرهاب في تعامله مع الحكومة من جهة والمدنيين من جهة أخرى كما لم يسلم كل من المثقفين والفنانين والصحفيين بالخصوص وعلى هذا يسافر

---

[1]– ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص232.

[2]– ينظر: عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2005، ص55.

الكاتب (الراوي) كريم فهي رحلة كريم البطل متنقلاً عبر الخط المغاربي الجزائر تونس، المغرب. "نامت الرباط على غربتي واستيقظت تونس على وحدتي وإذا عدت نحو موتي فزعت وهران!" .

أمي لا تجد على من تتلو من الملإ ما تعسر من سفر الرعب. في ذاكرتي صوت زرعني بين رقان وبين تماسخت نوحًا لنشيج دم النسيان"[1].

إذن على مدار 270 صفحة استطاع الكاتب أن يدمج في نصه بنيات خطابية متنوعة ك: الشعري، الصوفي، الصحفي.

فالرواية تطرح إشكالية التصنيف وإشكالية التعايش بين الأجناس والأنواع.

وأثناء هذه الرحلة يروي لنا ما كان يحدث في الجزائر من سلسلة الاغتيالات المتكررة يوميًا وهذا ما جعل الرواية تأخذ بشكل "الرواية الربورتاج "أو "الرواية – التسجيل" وبالتالي استغلال الكاتب لهذه الأخبار والقصاصات والوثائق يجعله بعيدًا كل البعد عن النص الحكائي حيث يرى محمد الباردي: "أن هناك انقطاعًا بين خطاب الوثيقة وبين النص الحكائي. وأن لا علاقة بنائية بينهما ليطرح إشكالاً متعلقًا بطبيعة الجنس الروائي: فإذا كان نصف الأثر أو دونه بقليل نصًا وثائقيًا إعلاميًا يبلغ فيه السرد درجة الصفر فإلى أي حد يمكن في الواقع أن نعتبر هذا النص رواية؟"[2].

وعند غياب السارد في هذا النوع من الروايات يجد القارئ نفسه مشغولاً بقراءة تلك الأخبار من الصحف والوثائق لكن الأمر الذي ينبغي الإشارة إليه هو غياب السارد من هذه القصاصات لا يعني غيابه في نص الحكاية وذلك أننا نلمس بصماته في توليه القبض على خيط السرد من خلال ترتيبه للأحداث وإخراجه لنصه على أكمل وجه.

---

[1]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص270.

[2]– عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص57.

لكن جمالية هذه التقنية (الكولاج) تكمن في إثارة وعي المتلقي لإدراك القيمة الجمالية من هذا النسق الدلالي لواقع متردٍ تعرض له الرواية"[1].

فعلى سبيل التسجيل يورد لنا الكاتب حادثة آلمته كثيرًا "فصارت في ذهنه عناوين قصاصات الجرائد المسفوحة أخبارًا عن الموت والتدمير، لرؤيته عجوزًا تصفح جريدة ثم غطس نظرة في وسطها. فتذكر أنه نسي جريدته في قهوة ساحة المحطة. على صدرها كان الهول صارخًا. صورة مؤطرة لرأس فتاة ممزقة النحر، وبالبند الغليظ: لا شيء يردع مجانين ربهم وفي الفرعي: أختان تذبحان. سهام ست عشرة سنة نصيرة عشرون سنة. تحته بالعادي: لأنهما رفضتا زواج المتعة، ولا شيء عن أبويهما المختطفين ليلة الجمعة، هجوم قوات الأمن متواصل، أمير مجموعة المنطقة وخمسة عشر آخرون يلقون حتفهم"[2].

إذن من خلال إدراج الكاتب لمثل هذه الأخبار نلحظ ذلك القطع المباشر أو التوقف المفاجئ لتوالي الأحداث مما يعمل على "تنشيط وعي المتلقي وإثارة لذته إضافة إلى الوظيفة الدلالية التي يعمد إليها التركيب وهي إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات ذاتها وذلك عن طريق التوازي والتناوب بين وحدات السرد ذات المضمون المختلف"[3].

ويواصل الكاتب في نفس الصفحة أسلوبه التسجيلي على سبيل التقرير: "في الصفحة الثالثة، كانت صورة سيدة بدت على حزن نبيل عامرة كبرياء وهي تتحدث عن زوجها المغتال ذبحًا في عيادته. ماذا كان يحمل غير سماعة النبض وبسمة لمرضاه ؟

الحاقدون، مثلوا بجثته ! لم يكن زوجي فحسب ولكن صديقي ورفيقي، ذهب في خياره إلى نهايته، لم يستسلم لمساومتهم علي لأرتدي الحجاب الأفغاني أو لأتخلى عن وظيفتي، ورفض بإصرار ابتزاز أميرهم يهدده في رسالة بأن يدفع الجزية في انتظار أن

---

[1]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص233.

[2]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص28.

[3]– عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص233.

تحسم الجماعة رأيها فيه، من اغتالوا زوجي لا يواجهون يكفي أن نثق لحظة في قدرتنا على الوقوف أمامهم ليولوا. وجدنا لنحيا بخياراتنا، بلا إكراه[1].

إن الملاحظ على هذا المقطع من الرواية أنه خطاب توثيقي منقول إلينا من الصحف لكن الشيء الجديد فيه هو "إدخال البعد السردي فيه ذلك أن الخطاب (حدث أو ظاهرة أو سلوك) يتم صهره في قالب يضمن له حدًا أدنى من المقروئية من زاوية المتن الحكائي"[2].

فهذه القصاصة الإخبارية حوت حدثًا والذي يمكن أن نستشفه منه (مقدمة/ عقدة/ خاتمة) وهنا يتقاطع النص التوثيقي مع النص الحكائي نجد أن السرد تجاوز الحدود حتى مع أجناس أخرى وهنا يخيب ظن القارئ ويتحول من قصة إلى قصة أخرى على سبيل تقنية القص اللصق.

إذن رواية تماسخت (دم النسيان) تحكي وقائع وفجائع وآلام جزائر التسعينيات عمل فيها السرد والوصف والحوار كلاً منسجمًا مما حقق لها البعد الجمالي والتخييلي.

الرواية تستعرض الذكريات (ذكريات الكاتب لحبيب السائح) (كريم البطل) الهارب من جحيم الموت وجحيم الإرهاب في الجزائر منذ اغتيال زميل له فترسخت لديه ذاكرة المحنة واللعنة وهنا يتداخل السيري والسرد أي سيرة الكاتب نفسه حيث يقول: "أعرف محامين وأطباء ومهندسين، ورجال إعلام وجامعيين قد غادروا فعلا"[3].

وأثناء رحلة البطل كريم هاربًا من العنف الجسدي إلى العنف الرمزي. الذي يلاحق المواطن العربي المغاربي عامة (تونس والمغرب والجزائر) غير أنه في هذه الرحلة لا تفارقه ذكرى الموت والتدمير، وتدفق أخبار الجنائز والنعي في الصحف والجرائد ذاكرة البطل أينما كان.

---

[1]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص28، 29.

[2]– عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص58.

[3]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص11.

فهو في القطار يتذكر موقفاً مأساويًا "لا يجلدون المدخنين! فما بال الذين يقرأون الكتب المدنسة؟"[1].

وسرعان ما ينتهي إلى التسجيل والتقرير "فغالبًا ما قدمت الإذاعة وبعض الصحف نعيًا ومن حين لحين تعرض قناة التلفزيون الوحيدة صورة منتزعة من بطاقة القتيل المهنية، بعد تنظيفها ورددت مقدمة نشرة الثامنة ليلاً إنا لله وإنا إليه راجعون ثم مرت بابتذال إلى نقطة أخرى في ورقة الطريق"[2].

لقد زاوج الكاتب بين القصص المدرجة ضمن القصاصات الصحفية وبين محكي الرواية من خلال تأطير الخطاب الإعلامي للسرد الروائي وهذا له "تأثيره المباشر على توجيه المتخيل ومن هنا فإن عناصر التخيل الروائي ومكوناته تجد تأويلاً بارزًا في النص الصحفي"[3].

ويضيف قائلاً: "ليلة اغتيال سي عبد القادر، كانت المذيعة ذاتها زرعت قنوط الكافرين إذ لا كت بأسف مقنن في نهاية الخبر المروع أن العملية حدثت في شهر العبادة والتسامح والغفران!"[4].

ثم أعقبت بقراءة كاسدة لبيان مصالح الأمن عن ارتكاب مجموعة مسلحة مجزرة في حق مواطنين عزل، وفجأة يندمج مع الخبر الصحافي ضمن الوحدة السردية "أنت مثلي، تعرف أنها ملزمة بمقتضيات مهنة خاضعة لمراقبة صارمة في قناة حكومية وحيدة تفتقد أنظمة صناعة الخبر مثلما افتقدت الأروقة الجديدة وأسواق الفلاح مهارة التجارة فانقرضت ورجع عمالها المحتالون إلى سبيلهم بعد جلاء سراب جنة الزعيم الراحل"[5].

---

[1]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص46.

[3]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص192.

[4]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص47.

[5]– المصدر نفسه، ص47.

وهنا يتجلى لنا أن هذه النصوص أو الأخبار الصحفية ما هي إلا تمهيد كما سيجري في النص الحكائي اللاحق.

"فالعلاقة بين الفصول السردية والأجزاء المقتطفة للقصاصات الصحفية سواءً كانت عن طريق التمهيد أم التأطير تتم عن طريق الامتصاص والتحويل حيث يمتص السرد الروائي الخطاب الإعلامي في بنيته التخيلية، ثم يشخصه بعد إدماجه، فيمكننا بذلك قراءته مرة أخرى قراءة جديدة من خلال هذا التشخيص"[1].

وتستمر يوميات الرعب مع كريم البطل وهو يسترجع ذكريات الزمن الغابر يتذكر حادثة صديقه عمر مع الجماعات المسلحة "ليلتها شرب إلى صبح الفاجعة المتكررة في نبرة مقرئة نشرة الأخبار الجنائزية وكانت قوات الأمن عثرت على مدفن الضحية بعد اعتراف أحد المجرمين"[2].

ولما استقر بالمغرب يواصل سرده لمسلسل الاغتيالات بالجزائر "إذ فتح الجريدة، لطمه العنوان الكبير الحرب الأهلية في الجزائر تدق طبولها والدعوة إلى التجنيد والمقاومة المسلحة مستمرة!"[3].

وهنا تكمن قيمة الكولاج الفنية من حيث توظيف الكاتب لهذا التكنيك ضمن سيرورة العمل الأدبي وجعله جزءً لا يتجزأ منه وفي هذا تعبير عن وجهة نظر الكاتب إزاء المجتمع الجزائري وما يعانيه من هول وأهوال وأحوال الإرهاب الذي أتى على الأخضر واليابس حيث أصبح المواطن مهدد في مهب الريح هي اللعنة المستمرة في مناخ الإرهاب هذه الرواية تعبر عن فكر الكاتب اتجاه هذا الواقع المتردي، المأساوي ينقل لنا تلك المذابح التي راح ضحيتها عشرات وعشرات جلهم من الأطفال والنساء، في أجواء يتفاقم فيها الإحساس المأساوي وجنون القتل الدرامي "حتى إذا استلقى في سريره فشعر بارتخاء

---

[1]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص192.

[2]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص72.

[3]– المصدر نفسه، ص100.

أشعل مذياعه على صوت فيروز، في أغنية بيروت، أعقبه صوت مذيع قناة البحر. علم من مصادر إعلامية في الجزائر أن مسؤول أحد الأحزاب دعا إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين. وجاء في خبر عاجل أنه وقعت مذبحة قرب العاصمة الجزائرية راح ضحيتها ثلاثون شخصًا جلهم من الأطفال والنساء. ولم تذكر المصادر مديري العملية ولا هوية المنفذين ليتواصل سؤال: من يقتل من؟"[1].

استطاع لحبيب السائح بهذا النوع من الروايات أن يقفز قفزة نوعية (على مستوى الشكل) إذا ما اعتبرنا أن هذه الرواية تندرج ضمن الروايات الاستعجالية والتي لا يتأتى الحصول على مقوماتها إلا من خلال البعد التسجيلي فقد تحولت بنا من التقريرية والمباشرة في عرض الأحداث الدامية واليوميات التي كان يتعرض لها المجتمع في تلك الفترة (العشرية السوداء) إلى ضرورة اقتراح وجهة نظر ورؤية خاصة بالنص الروائي ذو الطابع السياسي، وهذا من خلال توظيف تكنيك الكولاج الروائي أو إدراج الخطاب الصحفي ضمن النص الحكائي.

فهل يمكن لهذا النوع من الروايات (السياسية) أن يضيف بعدًا فنيًا جماليًا لرصيد الرواية الجزائرية؟.

لقد تم ترصيع النص الروائي بكم هائل من القصاصات الصحفية التي لا علاقة لها بالمتن الحكائي عدا أنها تنقل لنا أخبارًا من الصحف أو من وسائل إعلام أخرى كالمذياع والتلفزة، فقد استطاع الكاتب أن ينقل لنا "قبح المحتوى إلى جمال الشكل في توازٍ وتساوق"[2]. مع الحياة التي يعيشها الكاتب والمجتمع ككل إلا أنه استعمل طريقة جديدة في إدراج هذه القصاصات لما يخدم النص، فالقارئ للرواية بإمكانه تمييز النص الصحفي عن بقية الخطابات الأخرى وذلك نظرًا للآلية التي كتب بها وطريقة طباعتها إضافة إلى نوعية الخط ناهيك عن تعبير الكاتب للنظام الطباعي للخبر فعادة نجد هذه القصاصات

(1)– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص129.

(2)– عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص62.

تكتب عموديًا في حين أنها جاءت موزعة أفقيًا "مما يضع القارئ أمام بنية منفصلة ومجاورة للبنية السردية الأساسية، حيث تبرز هذه النصوص الصحفية المتمثلة في الخبر الإعلان، الخطاب السياسي المنشور الدخيلة على النص المتخيل، الهم السياسي والاجتماعي الذي شغل الروائي"(1).

إذ هناك واسطة ضمنية بين ما هو متخيل وما هو تسجيلي "فيصبح التسجيل هنا قوة للتخييل أكثر من اعتباره مجرد نقل حرفي وتوثيق جاف"(2).

وهذا ما حقق للنص تميزه وتفرده "إذ يبقى الإقرار بأهمية القصاصات الصحفية بوصفها عنصرًا بنيويًا يسهم في منح الرواية جمالية خاصة حقيقة لا مناص منها فحجم اللاأدبي اليوم في النتاج الإبداعي كبير جدًا وهو ما يجعل النصوص مقروءة لأزمنة قادمة"(3).

ومن بين ما استثمره السائح من أقوال الصحف وبعض الأخبار التي تناقلتها القنوات التلفزيونية وأجهزة الإعلام الأخرى: قوله :

"وحسب وكالة الأنباء الجزائرية فإن المراهقة فضيلة كانت على رصيف محطة الترولي إذ خرقت صدرها رصاصات قاتلة أطلقها عليها مسلحان ملثمان فرا فوق دراجة نارية"(4).

ويضيف: "صباحًا، في غرفته، إذ أشعل المذياع، صعقه الخبر، وقد أعلنت وكالة الأنباء الجزائرية أنه تم اليوم اغتيال رئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان رميًا بالرصاص في مكتبه بمسدسات كاتمة.

فصب كأس نبيذ، بدل قهوة ثانية على خبر ثاني. كما أعلنت أن وزير الصحة الجزائري صحب جثامين الايطاليين السبعة الذين اغتيلوا ذبحًا صباح الخميس في باخرتهم المحملة قمحًا والراسية بميناء جيجل"(1).

---

(1)– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص191.

(2)– عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص62.

(3)– ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ–2008م، ص361.

(4)– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص210.

وفي مقطع آخر: "وأعلنت مصالح الأمن الجزائرية أنه تم صباح اليوم اغتيال عميد جامعة العلوم والتكنولوجيا في باب الزوار لما كان يخرج من بيته"[(2)].

"لكن موجز الأنباء أركسه إلى رعبه المتجدد فقد أعلن بيان لمصالح الأمن الجزائرية أن ثلاث سيارات مفخخة تم تفجيرها متزامنة في ثلاثة أمكنة مختلفة، من بينها واحدة انفجرت بسائقها مسفرة عن مقتل ثلاث أشخاص آخرين وذكر أنه تم إلقاء القبض على صانع القنابل..." [(3)].

نستنتج من خلال هذه المقاطع المستثمرة من وسائل الإعلام بمختلف أنواعها السمعية والبصرية، أن الرواية الجزائرية بهذا النموذج حاولت تخطي كل ما هو تقليدي والدخول في متاهة التجريب الفني خاصة إذا تعلق الأمر بتداخل الخطابات على مستوى النص الواحد وانعدمت الفواصل بسبب الفنون حيث تغدو بذلك "تجريبية نصية تشخص الصورة، والكلمة الإعلامية، إنه خطاب إعلامي يدنو من الواقع ويشخصه إلى درجة نقله مباشرة"[(4)].

إذن من خلال توظيف هذه التقنية يحاول الروائي الجزائري ابتكار أساليب فنية جديدة ذلك أن الرواية "أصبحت عبارة عن بنية نصية متغيرة، تأبى الثبات ومفتوحة على جميع الأجناس الأدبية، فكل تجربة روائية حديثة هي محاولة تجريب، تعبر عن القلق وعدم الاكتمال والتحول والتطلع إلى المستقبل للبحث عن الجديد..." [(5)].

ويعود الكاتب إلى أرض الوطن مودعًا تونس فيطول طريق كريم نحو وهران كانت خيبات زمانه تستعيد ذكريات الإنسان الجزائري في ذاته.

[(1)]– المصدر نفسه، ص233.

[(2)]– لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص250.

[(3)]– المصدر نفسه، ص252.

[(4)]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص302.

[(5)]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص64.

"نحن نعيش الضلالة العظمى، أنحن ميؤوس منا؟ يفتك بنا الجبن التاريخي عن مواجهة حقائقنا العارية المخجلة. ها نحن نؤنث مملكة أحلامنا الضائعة ببقايا الخراب، هل كتب علينا أن نكون تذكارات للحماقة البشرية؟ حزب روحي، يا عزيزي، حزب! أترك لك البلاغة وتذكار الجنسية. أما مفتاح الدخول فأنت تملك النسخة الأصلية لأنك مالك الشقة، ها إني من هذا الطابق أقعد على حافة إطار النافذة ونحو الخارج. هناك في الأفق خيوط صبح تلوح أحسبها عن لون دمي. كأسي الأخيرة من زجاجتي الأخيرة في يدي وشريط التسجيل في الآلة خلفي لن يلبث أن يتوقف، لن تسمع ارتطامي.

أضع الميكروفون الآن. أرمي خطوتي الأولى في الفراغ لأقهر جاذبيتي"[1] أدرار، جانفي 1996.

من خلال هذه الرواية نستشف دعوة "لحبيب السائح" الجريئة إلى كتابة روائية جديدة تحاور مادة الحكي وكل المرجعيات بحيث تتميز الرواية من خلال هذا بخصوصية تنهض على تجريب الشكل على حساب المضمون عبر مستويات متعددة من هذا التجريب.

خامسا- الرواية- الشعر:

يشكل الشعر عنصرًا مهمًا في بنية النص السردي الحداثي من خلاله يتم تكسير عمودية السرد وتتعدد النصوص الشعرية في النص الواحد حيث تأتي بصور مختلفة أحيانًا ومنها يتم تغييب العناصر الأساسية للبنية السردية كالأحداث والشخصيات مثلاً وعلى هذه الأسباب يتم محو الزمن أو كسره وتهميش المكان...

فالرواية الشعر من منجزات الرواية الحداثية وهي تعني المزاوجة بين السرد والشعر وهذا ما يعرف بتراسل الأجناس الأدبية وهذا ما أطلق عليه جينيت بـ (النص الجامع) وإدوارد الخراط في كتابه (الكتابة عبر النوعية) بكتابة القصة الشعر[2].

---

[1]- لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، ص269.

[2]- ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص257.

ولا يقصد بالرواية الشعر إلصاق الصفة الشعرية بأي نص لغوي، ولكن انتماء النثر الفني والشعر إلى أصل لغوي واحد، يدفعها إلى استثمار ما تمتاز به اللغة من جماليات وطاقات خاصة التوصيل وتشكيل عدد من العلائق الداخلية بين مفردات اللغة[1].

وعلى سبيل المثال نذكر من الباحثين والنقاد: عبد الملك أشهبون في كتابه "آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة" وفريال جبوري غزول في كتابها: "مساهمة الرواية العربية في أساليب القصة العالمية" والناقد المغربي سعيد يقطين "القراءة والتجربة" حيث حصروا مقومات الرواية الشعر في:

* السرد المتداخل بين الذاتي والموضوعي.
* تنويع الضمائر ما بين ضمير المتكلم والغائب.
* انعدام توظيف علامات التنقيط.
* استخدام البياض والكتابة العمودية.
* تحطيم عمودية السرد من خلال الاعتماد على تقنيات التذكر والاسترجاع.

وللتمثيل لهذا النوع في الرواية الجزائرية اخترنا نموذج "فوضى الحواس" للروائية "أحلام مستغانمي" وهذا راجع إلى خصوصية الخطاب الروائي عندها في حد ذاته كما سبق ذكره يوضح سعيد يقطين تداخل الخطاب الشعري الروائي بقوله: "فالأول من خلال القول ينتج لغته وزمنه وفضاءه الخاص أما الثاني فإنه ينتج كل هذا من خلال إنتاج القصة أو إعادة إنتاجها إن كانت منجزة"[2].

والسبب في اختيار "أحلام مستغانمي" بالذات في هذا العنصر كون الكاتبة شاعرة و روائية في الوقت ذاته وروايتها هذه هي امتداد لروايتها ذاكرة الجسد والتي حاولت توظيف هذا التكنيك الفني الذي ينهض على المزج بين الأجناس (الرواية – الشعر).

---

[1]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص209.

[2]– سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص90.

"كما أن كل فكرة من الأفكار التي أثارتها "أحلام مستغانمي"، كانت مشبعة بالشعر في غير نظم، فقد نقلت أفكارها وصورت انفعالاتها، وفاحت من بين ألفاظها الروح الشاعرية"[1].

والمطلع على رواية (فوضى الحواس) يستشعر ذلك الجو الشاعري من خلال تلك القصة الوهمية أو العلاقة الغريبة التي جمعت بين رجل من حبر وامرأة من ورق على حد تعبير الكاتبة نفسها فتقول: واصفة ذاك الرجل:

- هو رجل الوقت ليلاً، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل، تمتطي إليه جنونها وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق، فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.

- هو رجل الوقت سهوًا حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس، يأتي يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها.. هو رجل الوقت عطراً.

- هو رجل الوقت شوقًا، تخاف أن يشي به فرحها المباغت بعدما لم يش غير الحبر بعناية[2].

إن حكاية فوضى الحواس تستدعي الشعر بأشكال مختلفة، سواء عن طريق التناص (تفاعل النصوص) أو عن طريق اللغة الشعرية التي تميزت بها لغة الكاتبة "أحلام مستغانمي" "فمجرد تضمن النص الروائي نصا شعريًا- حتى ولو كان بيتًا واحدًا- يعني إسهامًا في إشاعة المناخ الشعري"[3].

والملاحظ أن الكاتبة تدرج هذه الأبيات الشعرية ضمن سيرورة الحكي فلا يمكن عزلها عن خيوط الحكاية فتقول مثلاً "أجابني على طريقته ببيت لـ "محمود درويش":

- نلتقي بعد قليل

---

[1]- منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، مخطوط، ص344.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص10.

[3]- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص221.

– بعد عام... بعد عامين وجيل[1].

وكذلك وظفت أحلام شعر "هنري ميشو" لتضيء شيئًا من حياة الصحفي: فتقول:

"لم ألبث أن انتبهت

أنني لم أكن النمل فحسب

وإنما كنت أيضًا طريقه[2]

* وعن طريق الحوار بين البطلة والبطل تستعين الكاتبة ببيت شعري للإمام الشافعي (رحمه الله): "أنا لا أملك شيئًا يا سيدتي مما تعودته في نمط حياتك كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغني إلا عن الشيء لا به[3].

* ومن خلال وعي البطلة وأسلوب الحوار الداخلي "وهي فوق جسر قسنطينة "أتذكر وأنا أرى الناس حولي يسرعون في كل الاتجاهات، وكأنهم يخافون الجسور وكأنهم يخافون ليل قسنطينة تلك القصيدة لولت ويتمان (على جسر بروكلين).

المد الصاعد تحتي، أراك وجهًا لوجه غيوم من الغرب والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى وأراك وجها لوجه حشود من الرجال من النساء يتنكرون في ثيابك العادية ما أغربكم في عيني"[4].

وفي مقطع آخر تعبر عن الموت من خلال بيتين لخليل حاوي:

"كل ما أعرفه أني أموت

مضغة ناقصة في جوف حوت"[5]

فالرواية حافلة بروح الشعر وذلك عبر تراكمية الجمل الإيحائية والأداء التعبيري المفارق لواقعية الأحداث

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص222.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص321.

[4]– المصدر نفسه، ص107.

[5]– المصدر نفسه، ص343.

* تقول: "فقد دخل هذا الرجل حياتي ذات صيف مستفيدًا من فقداني لأية مناعة عاطفية، وانشغالي بين وصلين بكتابة قصة حب وهمية"[1].

* وعندما تصف حالتها النفسية تتوسل ببيت ل"بودلير": "عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين كان "بودلير" يرافقني بتلك المقولة الجميلة التي كانت تستبقه إلى كل سفرة الشهوة تناديني... والحب يتوجني"[2].

* "أين العجب في أن يحب كاتب بطلاً من أبطاله حتى يتوهم بدوره أنه موجود في الحياة، وأنه حتمًا سيلتقي به يومًا في مقهى، ويتبادلان كثيرًا من الأخبار والذكريات"[3].

– هذا الوعي الشاعري ساهم في تفتيت السرد بالدرجة الأولى. عكس الرواية التقليدية التي تميزت ببداية معلومة وعقدة (حبكة) ونهاية محددة وهذا النوع من الروايات هو محاولة لتجاوز وتكسير الرتابة المألوفة فكل شيء صار رهين الاحتمال والتأويل مثل استعمال اللغة الشاعرية وغير الشاعرية، توظيف تراكيب ملتبسة، الخروج عما هو مألوف في السرد من خلال إدراج بعض العناصر مثل: التشويق، الصدفة، المفاجأة، التناقض، وبالتالي حققت الرواية نوعًا من الانزياح السردي وهو ما شكل جمالية للرواية وبعدًا فنيًا.

* وجاء حوارها شاعريًا في لغة تقوم على الانزياح:

أتوقع سيحبني إلى جواره ويقول:

– أحب رائحتك.. لقد أحببت دائمًا لغة جسدك.

– ثم يواصل وكأنه يطمئنني:

– إن جسدًا لا رائحة له هو جسد أخرس

– أقول وأنا أجلس على مقربة منه

---

[1]– المصدر نفسه، ص308.

[2]– المصدر نفسه، ص331.

[3]– أحلام مستغانمي فوضى الحواس، ص310.

– أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني

يرد:

– في جميع الحالات هو أكثر صدقًا منك، فوحدها حواسنا لا تكذب، يواصل.

– لكن العجيب .. أن لي إحساسًا ثابتًا بأنني قابلتك[1].

إن توظيف الشعر بهذه الأشكال المختلفة يدعم شعرية الرواية "فعندما يتشكل النسق الشعري استمرارًا للسياق النصي داخل الرواية ويشكل رفعًا للتوتر القائم أو تسريعًا إضافيًا له يصبح الشعر المضمن جزءًا لا يجوز فصله عن الشعرية العامة في الرواية أو في أحد مقاطعها على حد سواء"[2].

وقبل التطرق إلى السياقات الفنية والبلاغية في نص (فوضى الحواس) أود الإشارة إلى أن توظيف الكاتبة للشعر سواءً بطريقة صريحة أو عن طريق التضمين من أقوال الشعراء أو شعر الكاتبة نفسها يشكل حضورًا مكثفًا غير أنها أعلنت عن شاعرية الرواية منذ بداية القصة وهذا ما يتمثل في ذلك "الفيلم "حلقة الشعراء الذين اختفوا" الذي ذهبت البطلة لتشاهده في قاعة السينما ويحكي الفيلم قصة أستاذ يشرح درسًا في كيفية فهم الشعر حسب ما جاء في مقدمة الكتاب المعتمد للتدريس والتي كتبها أحد المراجع المختصة في النقد"[3]، شارحًا فيه كيف يمكن تقويم قصيدة ومقارنتها بأخرى، معتمدين على خط عمودي وآخر أفقي يلتقيان ليشكلا زاوية مستقيمة، على كل خط فيها درجات نقيس بها عموديًا المعنى، وأفقيًا المبنى.

وهكذا بإمكاننا أن نكتشف ضعف الشاعر أو قوته بين قصيدة وأخرى ومقارنته بشاعر أو بآخر، حسب مقاييس حسابية[4].

---

[1]– المصدر نفسه، ص182، 183.

[2]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص240.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص50، 51.

[4]– المصدر نفسه، ص50–51.

لكنه سرعان ما يأمر تلاميذه بتمزيق تلك المقدمة لأنها حسب رأيه هذه الطريقة تعوق عملية التذوق للشعر عمومًا وللقصيدة ثانيًا "طبعًا... ليس هذا صحيحًا لا يمكن أن نقيس الشعر طولاً وعرضًا وكأننا نقيس أنابيب معدنية...

– اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا، هو الذي يقيس الشعر...

– أتدرون لماذا نقرأ أو نكتب الشعر؟ لأننا جزء من الإنسانية كيف يمكن أن نقيس إنسانيتنا بمقاييس حسابية؟ مزقوا كل ما كتبتموه على دفاتركم![1]

* إن القارئ لهذا المقطع في بداية النص يلاحظ فجأة أن هناك حذف ولكنه مؤقت لأنه بعيد كل البعد عن أحداث الرواية وعن السيرورة السردية ومع توالي الأحداث وتداخلها وعن طريق اللقاءات العاطفية بين البطلة وصاحب المعطف فجأة تكتشف الراوية "أنت تذكرني بفيلم "حلقة الشعراء الذين اختفوا" أتذكر ذلك المشهد الأول عندما تحلق الطلبة حول الأستاذ، ليتأملوا الصور المعلقة على جدران الصف، لطلبة سبقوهم منذ أجيال إلى ذلك المعهد، عندما كان الأستاذ يردد: "تأملوا هيأتهم وشبابهم الذي يشبه

شبابكم اليوم. إنهم يقولون لكم... استفيدوا من اليوم الحاضر.. لتكن حياتكم مذهلة.. خارقة للعادة... فذات يوم لن تكونوا شيئا..".

يعلق دون اهتمام:

– أنا لم أشاهد هذا الفيلم... ولكن أتوقع أن يكون المشهد جميلاً...

أسأله دهشة:

– أحقا... أنت لم تشاهد هذا الفيلم؟

– يجيب متعجبًا من نبرتي:

– أكان يجب أن أراه؟[2].....

---

[1]– المصدر نفسه، ص51.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص304، 305.

وتعود الراوية إلى حواراتها الداخلية "وأعود إلى صمتي أستعيد قصتنا منذ البدء أحاول أن أفهم: إن لم نكن قد التقينا في ذلك العرض، فمن ذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواري في ذلك اليوم... بالعطر نفسه... والصمت نفسه؟"[1].

إذن على هذا المنوال، ينحبس السرد في بدايات النص داخل فضاء شاعري لا يدع الأحداث تتمدد خارج مدار الذات الشاعرة، وهذا الفضاء هو فضاء اللغة التي يعيها "السارد" ويبحث له داخلها عن سبيل خاص يبدد به كثافة الوجود، ويتمثل أرضية السرد الخاصة بعيدًا عن خطية السرد المألوفة التي ترسي مقدمة للأحداث فيها الكثير من الامتلاء الحدثي"[2].

ولذا يجد القارئ نفسه وسط بياضات لا يمكن ملؤها إلا من خلال فهم القصة الأولى فهناك خيط رفيع هو الذي يربط بين هذه الأحداث المفككة والمتشظية ولا يمكن اكتشافه إلا من لدن قارئ واعي متمكن.

كما أن للتذكر والاسترجاع دور في هذا الوصل ولولاه لضاعت خيوط السرد "ذلك أن سؤال البطلة لذلك الرجل عن الفيلم هو الذي أخرجها من وهمها وبين لها أنها إزاء رجل آخر غير الذي جلس إلى جوارها أثناء عرض "الفيلم" وبذلك يكون "الفيلم" خيطًا من خيوط اللعبة السردية"[3].

إذا من خلال قراءتنا للرواية والكشف عن ذلك التداخل بين السردي والشعري جاز لنا التساؤل: فهل تكمن شعرية الرواية في توظيف الكاتبة لأقوال الشعراء مثلاً على سبيل التناص؟ أم تكمن في أسلوبها الشاعري المكثف ولغتها الإيحائية التي تميزت بها؟ إذ هل جاءت الشعرية مقتصرة في الشكل أم في المضمون؟

كل هذه الأسئلة تستدعي منا تقسيم هذا العنصر إلى:

1- شعرية الحكاية

---

[1]- المصدر نفسه، ص305.

[2]- عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص108، 109.

[3]- زهرة كمون، الشعري في رواية أحلام مستغانمي، ص185.

1-1 شعرية الأفكار:

إن كل فكرة من الأفكار التي حملتها رواية (فوضى الحواس) جاءت مفعمة بالشعر من غير نظم (لا وزن ولا قافية) غير أن الذي دل على هذه الروح الشاعرية هو انسجام اللغة والأسلوب مع ما طرحته من مواضيع وقضايا "وبالتالي يصبح الحضور المكثف لتلك المواضيع في الرواية مظهرًا من مظاهر شعريتها"[1].

- **شعرية الحب:** إن أول مظاهر الشعرية في هذه الرواية هو أنها حكاية تقوم أساسًا على موضوع الحب وكما هو معلوم أن هذا الموضوع (الحب) عرف في الشعر قبل أن يعرف في النثر، فالموضوع شعري للغاية.

- بالإضافة إلى موضوع الحب كون الرواية من الروايات الحديثة التي تميل إلى تخييب أفق انتظار القارئ وذلك من خلال البداية الملتبسة بين الواقعي والمتخيل وهذا الغموض ما نجده في الشعر أكثر ما نجده في النثر.

" فمنذ البداية يجد القارئ نفسه إزاء قصة حب قصيرة من تأليف الساردة/ البطلة وتختم القصة القصيرة بفراق بين العشيقين دون مبرر بعد ذلك تصرح الكاتبة أنها كتبت هذه القصة بعد انقطاع دام سنتين ولكنها من فرط إعجابها بهذه القصة تقرر مواصلة كتابتها فتجعل بطليها يقرران الذهاب لمشاهدة فيلم في قاعة سينما بقسنطينة وعلى هذا الاتفاق بين البطلين تنتهي القصة القصيرة فتصبح كاتبة القصة القصيرة هي ذاتها بطلة الرواية.

"إن الوجه الآخر للشعرية يكمن في طبيعة حكاية الحب ذاتها التي جمعت الساردة وذلك الرجل "صاحب المعطف" وطبيعة العلاقة بينهما غريبة وغير مألوفة في السرد الروائي"[2].

---

[1]- المرجع نفسه، ص166.

[2]- زهرة كمون، الشعري في رواية أحلام مستغانمي، ص175.

وهذه الظاهرة كثيرًا ما نجدها في الشعر "وهي ما يمكن أن نطلق عليه مقوم الشعر الأكبر وهو الغموض"[1].

مما يعطي للرواية بعدًا جماليًا وشعريًا وهذا من خلال انزياحها عن المألوف والتقليدي في كتابة الرواية ومن هنا نستطيع القول أن الشعرية لا تتجسد في شعرية الشعر بل تتعداه إلى ما يمكن أن نطلق عليه تكسير عمود السرد من خلال الانزياحات المتعددة كالانزياح عن قانون اللغة مثلاً إلى لغة شعرية أكثر منها نثرية.

- تيمة الموت:

بما أن الراوية كتبت في فترة التسعينيات وهي الفترة التي جسدت موضوع الموت أكثر من أي فترة أخرى (فترة العشرية السوداء) فجاء ذكر كلمة موت في الرواية أكثر من 184 مرة وهو ما يعبر عن تأثر الكاتبة الشديد بتلك المواقف المأساوية للمجتمع الجزائري عامة ولشخوص روايتها خاصة "ولذا أصبحت مسكونة دائمًا بها حسب الصدمة مهوسة بهذا الموت المباغت الذي أراه يحوم حول من يحيطون بي بين أخي الأصولي الذي تطارده السلطة، وزوجي العسكري الذي يتربص به الأصوليون وذلك الصحافي الذي أحب"[2].

فالكاتبة تساوي بين الحب والموت "في مواجهة الحب كما في مواجهة الموت، ونحن متساوون، لا يفيدنا شيء، لا ثقافتنا... ولا خبرتنا.. ولا ذكاؤنا.. ولا تذاكينا.

وأنا التي واجهت الحب عزلاء دائمًا، أتوقع أن يأخذ بعين الاعتبار، شغفي بهزائمه، ويعوضني عن كل خسارة معه بخسارة جميلة أخرى.

ولذا لم يعنيني يومًا، أين هو ذاهب في حصان الحب الجامع، ما دامت حريتي معه تقتصر على الموت بسببه... أو الموت دونه!"[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص110.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص340.

[3]- المصدر نفسه، ص94، 95.

وتبدو شعرية الموت أكثر في تعامل الكاتبة مع ذات القضية "تمنيت دائمًا أن أشبههم أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت، الحب، الخيانة، النجاح، الفشل، الفجائع، والمكاسب والخسارة ولذا أحببت زوربا الذي راح يرقص، عندما كان عليه أن يبكي"[1].

وتواصل "وأحببت ذلك البطل في رواية (الغريب) ل"ألبير كامو"، الذي حكم عليه القاضي بالإعدام، لأنه لم يستطع أن يبرر عدم بكائه، عند دفن أمه، بل أنه يوم مأتمها، ذهب ليشاهد فيلما "[2].

فهي تذهب بجنونها عكس المنطق محولة الحزن إلى سعادة على سبيل التحدي.

2- اللغة الشاعرية والخصائص البلاغية:

2-1 شعرية المعجم:

- اللغة:

اللغة هي المادة أو الوسيلة، التي يتعامل بها الناس في حياتهم اليومية، ومن ثم فهي وسيلة الأديب الوحيدة في التعبير وتوصيل الأفكار، وتحتل اللغة المرتبة الأولى في النص الأدبي وخاصة الرواية، لأن الرواية فن درامي أساسه اللغة، لغة السرد ولغة الحوار.

وإذا جئنا إلى روايات "أحلام مستغانمي" عامةً وروايتها (فوضى الحواس) خاصة نجد أنها بالغت في اهتمامها باللغة فقد احتلت المرتبة الأولى من حيث الصدارة فاستعانت بها في إضاءة العناصر الأخرى وما يؤكد ذلك هو الأسلوب المتبع في صياغة هذه النصوص أو هذا النص خاصة.

فتصرح الكاتبة تصريحًا واضحًا ومباشرًا من خلال توظيفها للفظة اللغة في المقاطع التالية:

---

[1]- المصدر نفسه، ص359.

[2]- المصدر نفسه، ص359.

"أو ليست اللغة أداة ارتياب"[1].

وأحيانًا تشبهها بالحب:" أليست الكتابة كالحب، هدية تجدها، فيما لا تتوقع العثور عليها"[2].

كما تؤكد الكاتبة أن الرواية في الحقيقة: "اغتصابًا لغويًا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو"[3].

فكلمة اغتصاب لغوي تكون قد لخصت لنا شعرية اللغة عندها من خلال مقدرتها وبلاغتها وهذا ما صرحت به في روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" "لماذا أطارده بكل هذه الشبهات، وأنا أدري أنه شاعر يحترف الاغتصاب اللغوي، نكاية في العالم الذي لم يخلق على قياسه.. فهل أطلق عليه النار بتهمة الكلمات"[4].

لقد كانت اللغة عند "أحلام مستغانمي" بمثابة العصب الذي أقامت عليه روايتها وفي ذلك راوحت بين الفني والتخييلي: "منذ البدء أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة، والمستحيلة، وبذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة وبين الحياة، ليكتبا معًا كتابًا خارجًا من الحياة وعليها في آن واحد"[5].

لقد حاولت أحلام مستغانمي أن تمزج في لغتها بين العديد من المستويات حيث جاءت لغتها مكثفة إيحائية شاعرية تكثر فيها أساليب النثر الفني التي توجد في الشعر مثل: المجاز، الاستعارة، الصورة البيانية، التشبيه، التكرار.

- **التكرار:** التكرار غرض بلاغي من أنواع الإطناب، يؤدي فائدة في الكلام إذا كان لغرض معين وقد يلجأ الكاتب لهذه الظاهرة لتأكيد أشياء وصفات وأفكار يعينها مثلاً سواءً في الشخصية أو في الحدث وهذا النوع نجده عادةً في النصوص الحوارية ونلمس هذا في

(1)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص21.

(2)- المصدر نفسه، ص24.

(3)- المصدر نفسه، ص28.

(4)- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، طبعة 2004، ص262.

(5)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص61.

رواية "فوضى الحواس" ويتمثل في "النبرات والوقفات، الوحدات الصوتية، البنى التركيبية والوحدات المعجمية التي تسهم معاودتها في خلق شعور بالإيقاع"[1].

ومن خلال تتبعنا لهذه الظاهرة نجد أن الكاتبة وظفت ألفاظًا وتعمدت تكرارها أكثر من مرة وهي ألفاظ دلت على شعرية اللغة وشعرية الرواية نابعة من معجم عاطفي وجداني وهي على التوالي[2]:

* **لفظة الحب:** ست مرات في صفحة واحدة وهي في الصفحات: 43- 161- 261- 303.

وتكرار سبع مرات في الصفحة 317 وثمان مرات في الصفحة 293 وعشر مرات في الصفحة 105.

* **لفظة الموت:** تتكرر خمس مرات في الصفحات 301- 303- 349- 353- 365- 367 وست مرات في الصفحات 122- 296- 326 وتسع مرات في ص 118- 195.

بالإضافة إلى تواتر كلمة شوق 31 مرة وكلمة عشق 70 مرة وكلمة حزن 63 مرة وكلمة جنون 44 مرة.

من هذا يمكن لأي قارئ أن يطرح سؤالاً هامًا يتعلق بطريقة الكاتبة في توظيف هذه التقنية إذا كنا أقررنا بأن للغة أحلام خصوصية تتمثل في ذلك الزخم اللغوي والأسلوب الشاعري المكثف واللغة الجامعة بين الواقعي والوهمي فهل هذا يحسب لأحلام مستغانمي كظاهرة أسلوبية معتمدة أم يعد من النقائص والعيوب التي بينت ضعف معجمها اللغوي؟

لقد جاء تكرار الأفكار والمعاني والكلمات في الرواية بشكل لافت للانتباه إلى درجة أنه كاد أن يصبح عيبًا من العيوب لولا أنَّ الكاتبة زاوجت بينه وبين تقنيات أخرى لأنه "لم يكن همها هم الروائي الذي يحكي حكاية فيكون اهتمامه باللغة والمعجم تحديدًا إلا بمقدار ما يمكنها هذا المعجم من حكي حكايتها بل كان همها موجهًا نحو اللغة ذاتها تنتقي ألفاظًا بعينها وتكررها العديد من المرات لكي تشد الانتباه إليها"[3].

---

[1]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص132.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص60، 61.

[3]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص65

فالوظيفة الشعرية حسب "جون إيف تاديه": "تشد الانتباه إلى شكل الرسالة ذاتها"[1].

ومهما يكن من أمر فان ظاهرة التكرار جاءت بأشكال عديدة فهناك إعادة الصوت والكلمة والجملة والمعنى والموقف كذلك ارتبط التكرار في أسلوب الرواية بالنواحي الوجدانية للشخصيات، فكشفت على العاطفة الحسية، والقلق النفسي والبحث عن الثقة المفقودة بين الأشخاص أحيانًا.

2-2 شعرية التركيب:

بنية الجملة: التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير مظهر من مظاهر تحقق شعرية الشعر وهذا ما جاء في كتاب (فن الشعر) لـ "آرسطو طاليس" وقام بشرحه الفلاسفة المسلمين أمثال "ابن رشد" الذي يستعمل مفهوم التغيير: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب والسلب"[2].

وخير من تكلم في هذه القضية وبين وظيفتها الجمالية هو "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه: "دلائل الإعجاز" حيث خصها بفصل "القول في التقديم والتأخير" وفي فصل آخر "في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع":

كما أشار إلى القضية ذاتها الناقد "محمد مفتاح" في كتابه" تحليل الخطاب الشعري" وعن النقد الغربي الحديث فلعل "جان كوهن" هو أبرز من درس جمالية التقديم والتأخير فيقول: "فمن حقنا أن نعتبر التقديم والتأخير مثلاً ملمحًا مميزًا للشعر، ولكن كيف نتأكد من ذلك إذا لم نثبت عن طريق الاختبار أن التقديم والتأخير في الشعر يمثل انزياحًا ذا تردد دال إحصائيًا"[3].

---

[1]-المرجع نفسه، ص65 .

[2]- آرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص243.

[3]- زهرة كمون، الشعري في رواية أحلام مستغانمي، ص78.

إنَّ ظاهرة التقديم والتأخير خاصية من خصائص الخطاب الشعري فإلى أي مدى وفقت "أحلام مستغانمي" في توظيفها في نصها للروائي وكيف استطاعت أن تستغلها لما يخدم الجانب الجمالي الفني للرواية؟

وعليه سوف يتم التعرض لبعض المقاطع على سبيل التمثيل:

1- تقول: "كعادته بمحاذاة الحب يمر"[1] وأصل الجملة:- يمر كعادته بمحاذاة الحب حيث قدمت الكاتبة الجار والمجرور مرتين (كعادته، بمحاذاة) عن الفعل والفاعل (يمر) وهي جملة فعلية لتحقيق وظيفة فنية جمالية.

وفي مقطع آخر تقول: "على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة"[2]. والأصل أطفأ سيجارته على جسد الكلمات.

ومن الجمل الاسمية: "أحيانًا كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة"[3]. والأصل كان يبدو طاغية يلهو بمقصلة اللغة أحيانًا لأن أحيانًا مفعول فيه (للزمان).

* ومن الجمل الاسمية أيضًا: "وحده ذلك الرجل يعنيني"[4] والأصل: يعنيني ذلك الرجل وحده لأن وحده وردت حال متعلق بالخبر(الرجل الذي يعنيني) وهو مركب إسنادي.

* "يومها كانت تريد أن تقول له أشياء لا تقال إلا في لحظة كذلك"[5]. والأصل كانت تريد أن تقول له أشياء لا تقال إلا في لحظة كذلك.

ومن ميزات هذا الضرب من التقديم والتأخير أنه وجدت إيقاعًا في نص المتلقي كما يلفت انتباهه ويركبه أحيانًا وهذه هي الغاية الجمالية والفنية ولولاه لفقدت الرواية شعريتها وجمالها لأن في ذلك تحقيق نوع من الانزياح والخروج عن المألوف.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص27.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

– **شعرية الصورة:** لما كانت "أحلام مستغانمي" تهتم بالطريقة التي تعرض بها حدثها ولم تهتم بالخبر أو الحدث في حد ذاته فجاءت لغتها تتوفى التكثيف لا التوصيل وهذه سمة من سمات الشعرية فهي لغة مرصعة بأنواع المجازات وأنواع الانزياح والتنافر والتواتر والغرابة وهي لغة ترمز بالصور الفنية والشعرية.

"والصورة الشعرية هي تركيب لغوي لتصور معنى عقلي وعاطفي لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل والشاعر يستخدم أشكالاً من التعبير المتخيل لتوصيل أفكاره وعواطفه من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير، لينقل تجربته الخارجية ومعطياته الحسية وانفعالاته ومشاعره الداخلية"[1].

وكذلك "أحلام مستغانمي" حذت حذو هؤلاء الشعراء فجاءت روايتها (فوضى الحواس) ذات لغة مشحونة بالتوتر قائمة على التصوير والتخيل وأهم الصور البلاغية:

الاستعارة: لقد حظيت الاستعارة بأهمية بالغة من لدن النقاد قديمًا وحديثًا عربًا وغربًا على السواء منذ آرسطو في كتابه صنعة الشعر والفلاسفة المسلمين مرورًا بالجرجاني والمحدثين وصولاً إلى جان كوهن حيث يرى: "أنَّ المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة"[2].

وأحلام مستغانمي حاولت المزج بين لعبة المفارقات وجمع المتناقضات، والتشابيه البعيدة فمثل قولها: "دخل في حالة صمت واضعًا بيني وبينه جملاً من ضباب الدخان"[3] هنا التصوير عزز اللغة الإيحائية للرواية إذ جعلت للجمل ضباب ودخان فاستعارت بعض العناصر الحسية (ضباب، دخان) وهي بذلك تريد غاية جمالية وإنتاج عالم خيالي بديلاً عن العالم الواقعي.

---

[1]– زاوي سارة، جمالية التناص في شعر عقاب بلخير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، مخطوط، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة المسيلة، الموسم الجامعي: 2008–2009، ص163.

[2]– زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص104.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص78.

وتقول أيضًا: "في حضرة زوربا(*)... خلع البحر نظارته السوداء وقميصًا أسود، وجلس يتأملني... رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي، بين مد وجزر، يسحبني نحو قدري... رجل نصفه حياء.. ونصفه إغراء..."[1].

فهنا التعبير المجازي واضح وصريح في تشبيهها (خلع البحر نظارته) فحذفت المشبه به (الإنسان) وأبقت على لازمة من لوازمه الفعل (خلع، جلس) على سبيل الاستعارة المكنية فشبهت البحر بالإنسان في طريقة لبسه وطريقة تأمله وتستمر في لغتها الإيحائية "رجل، نصفه حبر ونصفه بحر... نصفه حياء ونصفه إغراء... هنا زاوجت بين الحقيقة والوهم بين الواقع والخيال لنقل شيء محسوس إلى شيء معنوي لتحقيق جمالية اللغة.

وفي مقطع آخر: "كان البحر يتقدم يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أحلام رجولته، على كل مكان يمر به"[2].

إنَّ هذا الوصف للبحر هو من قبيل التعبير المجازي ويتوالى السرد بهذه الطريقة الخيالية البعيدة كل البعد عن الحقيقة في الصفحات:(287، 288، 289، 290) واصفة هذا الحب بلغة رمزية بعيدًا عن الوضوح والتقريرية.

وفي الصفحة (329) تواصل لغتها الإيحائية: الوقت سفر...

مراكب محملة بالأوهام عادت، وأخرى بحمولة الحلم ذاهبة.

ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق، عساني أعرف كيف كل هذا قد حصل.

الوقت مطر....

* زوربا: هو شخصية روائية للكاتب "نيكوسن، كازا نتزاكي"، وقد وصفه بشكل مفصل: «هو عامل منجم، كان يتذكر الفرح دائمًا في لحظات حزنه الشديد، وهو فرح مجنون، كان يبرزه بقوله: «أن نرقص بجنون خير من أن نصبح مجانين بالفعل» ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، زوربا اليوناني.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص287.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص288.

غيمة تغادر الهاتف وتأتي كي تقيم في حقيبتي وخلف نافذة الخريف، مطر خفيف... يطرق قلبي على مهل.

الوقت قدر..."[1]

إذن المتأمل لهذا المقطع يلحظ أنَّ الكاتبة جمعت بين المتناقضات. فالبحر لا يمكنه الضحك كما أنَّ الغيمة لا تستطيع أن تغادر الهاتف، والمطر الذي يطرق قلبها ليس المطر المتعارف عليه عند عامة الناس "فالعلاقة الاصطلاحية بين الدال ومدلوله في كل هذه العلامات اللغوية قد أربكت وعوضت بعلاقات جديدة من ابتكار الكاتبة"[2].

وفي المقطع الذي يليه يستمر الرمز والإيحاء: "يغلق البحر قميصه يتفقد ليلاً أزرار الذكرى، يغلقها أيضًا بإمعان، حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات ثم يرتدي صوته الأجمل، يدير أرقام هاتف يسأل: وتجيب امرأة.

- ألو نعم !
- الوقت ألم.."[3].

وتورد "زهرة كمون" إحصاء الصور في رواية (فوضى الحواس) وهي كالآتي:

- الصفحة التاسعة← **6** صور في صفحة واحدة.
- الصفحة **10** ← **12** صورة في صفحة واحدة.
- ص **11** ← **9** صور في صفحة.
- ص **14** ← **4** صور في صفحة.
- ص **15** ← **4** صور في صفحة.
- ص **16** ← **5** صور في صفحة.
- ص **17** ← **3** صور في صفحة.
- ص **18** ← صورتان.

---

[1]– المصدر نفسه، ص329.

[2]– زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص117.

[3]–أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص330.

- ص **19** ← **5** صور.
- ص **19** ← **5** صور في صفحة.
- ص **23** ← صورتان في صفحة.
- ص **24** ← **5** صور في صفحة.
- ص **27**← صورة واحدة.
- ص **29** ← صورتان.
- ص **30** ← **4** صور في صفحة.
- ص **32**← **4** صور في صفحة.
- ص **34** ← صورة واحدة.
- ص **35** ← صورتان في صفحة.
- ص **36**← صورتان في صفحة.
- ص **37** ← صورتان في صفحة[1].

مجموع الصور هو **73** صورة في **30** صفحة من الرواية من خلال هذا الإحصاء نستنتج أنَّ لغة "أحلام مستغانمي" شبيهة بلغة الشعراء الذين يفرون من الوضوح إلى الغموض ومن التقريرية إلى الإيحائية ومن الواقع إلى الرمز.

وبذلك حققت الرواية الشعر كتقنية حداثية كما وظفت الكاتبة تعابير مجازية أخرى:

"ناصر عمره سبع وعشرون سنة يصغرني بثلاث سنوات ويكبرني بقضية"[2].

وتقول: "كل من عرفت مشت على أحلامهم عجلات الوطن، والذين أحببت تبعثروا في قطار القدر.

فاعبري حيث شئت ستموتين حتمًا في حادث حب"[3].

---

[1]– زهرة كمون، الشعري في روايات مستغانمي، ص122، 123، 124، 125، 126، 127.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص126.

[3]– المصدر نفسه، ص172.

فخرجت "أحلام مستغانمي" من المألوف إلى الغريب واللامنطقي عبر الغموض والإيحاء لإشراك القارئ في فك هذه الشفرات.

التشبيه: كذلك كان له نصيب في روايتها حيث تقول: "النساء كالشعوب، إذا هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر"[1].

وفي هذا تناص واضح صريح في قول" أبو القاسم الشابي":

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بـــد أن يستجيـــب القـــدر

الوصف: كان له حضور منذ الصفحات الأولى:

– هو رجل الوقت سهوًا، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها يوقظ رغباتها المستترة..."[2].

الأضداد: ما زاد من جمالية لغة" أحلام مستغانمي" استخدامها للغة التضاد بكثرة فعلى سبيل المثال:

"فمنذ الأزل، كانت عقدة النار، كيف التوحد مع الماء وأنا لم أتقن يومًا فن هدر الوقت والجلوس إلى النساء كنت سيدة الحزن، وكن خادمات لدى الفرح"[3].

وعليه تكون "أحلام مستغانمي" قد تجاوزت لغة الروايات التقليدية الخالية من الإيحاء والغموض والرمز البعيدة على الزخرفة والتنميق وبذلك فقد حققت الرواية شعريتها من حيث الأفكار (المضمون) ومن حيث الشكل (البناء) اللغة، التركيب، الصورة...و غيرها وبهذا تحسب للكاتبة شهادة التميز والإبداع الروائي.

---

[1]– المصدر نفسه، ص253.

[2]– المصدر نفسه، ص10

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص335.

خاتمة

نستنتج من كل ما سبق أن:

– اختلف بناء الرواية الجديدة تمامًا عن بناء الرواية التقليدية حيث تشظى الزمن الروائي التقليدي، فلم تعرف النهاية من البداية وجعل من التداعي والحلم والتذكر والاسترجاع أهم سماتها النوعية.

– تراجعت قيمة الشخصية أمام قيمة الأشياء في عصر أصبح الإنسان يعامل معاملة الأشياء بالقيمة والسعر.

– دخل المكان الساكن في فوضى، أدت إلى تعدد المكان الواحد، وجعلت من الوصف كما السرد كأداة يوصل بها المعنى دون أن يعتمد على السرد في تقديمها كما في الرواية التقليدية.

– أدخل العجائبي ليجعل من الخارق واللامعقول والغريب عالمه وموضوعه، وتعبيرًا عما وصل إليه المجتمع من أحداث لا عقلانية وغير مفهومة.

– همشت الشخصية وغاب عنها مصطلح البطل الرئيسي المرموق الذي يتحلى بالنبل والأخلاق والصفات العظيمة حل محلها البطل الوغد أو الإشكالي على حد تعبير جورج لوكاش الذي يبحث عن قيم أصلية في مجتمع منحط.

– ظهور (رواية المكان) حيث ظهر مصطلح المكان البطل فلم يعد خلفية للأحداث كما كان عليه ونجد ذلك في صورتين: هناك من يهمشه لوظيفة جمالية وآخر يعتني به وبكل تفاصيله وذلك بغرض التحامه وعناصر البنية السردية.

– تكسير خطية الزمن في الرواية العربية الحديثة من خلال إفادة الروائي العربي من تقنيات حديثة: تكنيك تيار الوعي (وقوع أكثر من حدث في وقت واحد) وتداخل الأزمنة (ماضي، حاضر، مستقبل) عن طريق التذكر والاسترجاع والمناجاة النفسية.

– من المظاهر التي غيبت الحبكة وهدمت الحكاية: تداخل الواقعي والخيالي، السرد المتداخل (ذاتي، موضوعي)، تعدد الضمائر (المتكلم، الغائب)، الاسترجاع، لجوء الكاتب إلى تقنية

التناص، المسرحانية، الشعر (تراسل الأجناس) كل هذه العناصر أدت إلى تكسير عمودية السرد ، تشظي السرد، تفكك، خلخلة، انزياح عن المعنى المألوف.

– الرواية الجزائرية هي الأخرى عرفت تحولاً على مستوى الأحداث حيث ضاعت الحبكة وتشتت السرد ولم تعد تخضع للمنطق ولا لمبدأ السببية وبالتالي اللازمنية أدت إلى البنية الشجرية أو ما يسمى بالرواية العنقودية ولا يوجد رابط منطقي عدا ذلك الذي يمكن للقارئ أن يكتشفه.

– تجاوز الروائي الجزائري البنية الكلاسيكية للشخصية فلم يولي اهتمامًا للوصف الخارجي والملامح الفيزيولوجية ولا حتى إلى نموها النفسي بل أصبح ينظر إليها من خلال العلاقات التي تقيمها فيما بينها في النص الواحد ناهيك عن كونها بنية سردية تلتحم وعناصر البناء الفني الأخرى ولا يمكن الاستغناء عنها.

– الزمن في الرواية الجزائرية لم يعد بالمفهوم الواقعي ذاك الوعاء الذي يحوي الأحداث من تمهيد وعقدة وحل فاللازمنية أدت إلى التشظي والتفكيك والتداخل.

– البناء الفني تجاوز التقنيات التقليدية إلى تقنيات حداثية كاستخدام التكنيك السينمائي وظهور مصطلح "السينورواية" الذي يعتمد على المونتاج والالصاق التشكيلي والتركيب وبالتالي لجوء الكاتب إلى مثل هذه التقنيات كان سببًا مباشرًا في الانزياح عن البناء الحدثي وتكسير النظام الزمني وأصبح الروائي بمثابة كاميرا أو سيناريست يرصد الأحداث خارجيًا دون التعمق في الشخصيات ودواخلها.

– ظهور ما يسمى برواية الأصوات أو تعدد الرواة لتوسيع الحيادية والموضوعية في السرد وتمايز الأصوات يؤدي إلى تعدد وجهات النظر.

– توظيف تقنية التناص من الوظائف التي تنهض بأدائها داخل النص: كالوظيفة التنويرية التعريفية والوظيفة التطهيرية أو التعويضية والتي تعني الشخصيات.

– لجوء الروائي إلى تقنية القص اللصق (الكولاج الروائي) محاولة منه لربط النص بالواقع والقارئ فتوظيف قصاصات الصحف والمجلات وأخبار الصحافة السمعية أو البصرية في

النص الروائي هو إعطاء حرية أكثر للنص ونقل قبح المحتوى إلى جمال الشكل من ناحية نوع الطباعة وإعلان المسكوت عنه بصورة جمالية.

– تداخل الأجناس الأدبية أعطى حرية أكبر للروائي بحيث لم يعد يحكمه قانون خاص بالنثر: تداخل الروائي مع الشعري– الفنون التشكيلية، التاريخ، الفكر، الخطاب الصحفي لغة الرسائل.

– ظاهرة الانزياح من جهة خرق القاعدة النحوية التي طرأ على بناء الجملة، ومن ثمة العدول عن منطق السرد وهذا الانزياح أعطى صفة الشعرية للغة الرواية الجزائرية عامة ولغة أحلام مستغانمي خاصةً كخصوصية للخطاب الروائي الجزائري الحديث.

– إن التنويع في المستويات اللغوية دليل على القدرة الابداعية للمؤلف في تشكيل بنية لغوية متناسقة.

- كما يوحي ذلك بمقدرة الروائي على الأسلبة بتجاوز الأساليب اللفظية التقليدية وإعادة بعثها بتعددية الصوت.
- البنية اللغوية هي المجسد للعلاقة بين القراءة و أنساقها وبالتالي تتحكم في علاقة القارئ بنية النص السردي لتؤسس لحوارية بين القارئ والنص.
- لجوء الكاتب إلى دمج الخطاب باللغات الأجنبية خلق حماية تداخل النصوص من الناحية الفنية واستحضار حقيقة المحكي لغويا.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

❖ **المصادر:**

1. **أحلام مستغانمي**، ذاكرة الجسد، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، طبعة 2004.

2. ـــــــــــــ، فوضى الحواس، طبعة الجزائر، منشورات الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، 2004.

3. **جيلالي خلاص**، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

4. **الحبيب السائح**، تماسخت دم النسيان، دار النشر فيسيرا، طبعة منقحة، 2012.

5. **الطاهر وطار**، الحوات والقصر، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1980.

6. ـــــــــــ، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1971.

7. **عبد الحميد بن هدوقة**، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

8. **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، (مسالك أبواب الحديد) منشورات الفضاء الحر، ط1، نوفمبر.

9. ـــــــــــــ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار جرمق، دمشق، سوريا، 1982.

❖ **المعاجم والقواميس:**

10. **إسماعيل عباد**، المحيط في اللغة، تحقيق محمد حسين آل ياسين، الجزء 10، بيروت، دار عالم الكتب، ط1، 1994.

11. **جيرالد برنس**، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة، مصر.

12. **الفيروز أبادي (مجد الدين بن يعقوب)**، القاموس المحيط، إعداد وتقديم: محمد بن عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م- 1417ه.

13. **لطيف زيتوني**، معجم المصطلحات، نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2002.

14. **محمد عناني**، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة، مصر، ط3، 2003.

15. **ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)**، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 2005.

❖ **المراجع باللغة العربية:**

16. **إبراهيم خليل**، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

17. **إبراهيم عباس**، تقنيات البنية السردية، في الرواية المغاربية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

18. **أحمد زياد محبك**، متعة الرواية، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005.

19. **إدريس الخضراوي**، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، سلسلة السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

20. **إدريس بودبية**، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000.

21. **إدريس قصوري**، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

22. **إدوارد الخراط**، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية "دار الآداب"، بيروت، ط1، 1993.

23. ألف ليلة وليلة، ج1، موفم للنشر، الجزائر، 1988.

24. **آمنة بلعلى**، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، د ت.

25. **أمينة رشيد**، قصة الأدب الفرنسي، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، مصر، 1996.

26. **بشير بويجرة محمد**، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

27. **بوشوشة بن جمعة**، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998.

28. ــــــــــــ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2005.

29. ــــــــــــ، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، ط1، 1996.

30. **حسن بحراوي**، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

31. **حسين خمري**، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

32. **حفناوي بعلي**، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، (أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

33. **حميد لحميداني**، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1991.

34. **خالد الغريبي**، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع صفاقس، ط1، تونس، 2005.

35. **الخامسة علاوي**، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013.

36. **خليفة غيلوفي**، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

37. **دروش فاطمة فضيلة**، في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

38. **دريد يحي الخواجة**، إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

39. **رزان محمود إبراهيم**، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

40. **زهرة ديك**، واسيني الأعرج، هكذا تكلم، هكذا كتب، دار الهدى للنشر، 2013.

41. **زهرة كمون**، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد، للنشر والتوزيع، ط1، 2007، تونس.

42. **سعيد الورقي**، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1998، الإسكندرية مصر، (د ط).

43. **سعيد بنكراد**، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

44. **سعيد سلام**، التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

45. **سعيد يقطين**، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، القاهرة، مصر.

46. ــــــــــــ، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

47. ــــــــــــ ، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

48. ــــــــــــ ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

49. ــــــــــــ ، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

50. **سمر روحي الفيصل**، الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

51. ــــــــــــ ، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2، 1997.

52. **سيزا قاسم**، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 2004.

53. **شاكر النابلسي**، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، س1994.

54. **شكري عزيز ماضي**، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

55. **صلاح صالح**، الرواية العربية والصحراء، منشورات دار الثقافة السورية، سوريا، ط1، 1996.

56. ـــــــــــ ، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

57. ـــــــــــ ، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

58. **صلاح فضل**، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، سوريا، دت.

59. **عبد الحميد عقار**، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

60. **عبد الرزاق الزاهير**، السرد الفيلمي قراءة سيميائية دار توبقال، للنشر، ط1، 1994.

61. **عبد العالي الطيب**، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999.

62. **عبد الله إبراهيم**، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

63. **عبد الملك أشهبون**، الحساسية الجديدة في روايات إدوارد الخراط، الدار العربية للعلوم، بيرت، لبنان، ط1، 2009.

64. ـــــــــــ ، العنوان في الرواية العربية، المحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

65. ـــــــــــ ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2005.

66. ـــــــــــ ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

67. **عبد الملك مرتاض**، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ت).

68. ـــــــــــ عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

69. ـــــــــــ ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، 1997.

70. **عزيزة مريدن**، في القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997.

71. **علال سنقوقة**، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

72. **عمار بوحوش**، التاريخ السياسي للجزائر من البداية إلى غاية 1962، دار الغرب الإسلامي، 1997.

73. **عمر حفيظ**، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي، القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار صامدن، صفاقس، تونس، ط1، 1999.

74. **فتحي بوخالفة**، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد الأردن، (1431هـ-2010م).

75. **فخري صالح**، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

76. **فريد الدين العطار**، منطق الطير، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1997.

77. **فيصل دراج**، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

78. **لحسن حمامة**، قراءة النص (بحث في شروط تذوق المحلي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1999.

79. **محمد الباردي**، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، للنشر والتوزيع، ط، 2002.

80. ـــــــــــــ ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

81. ـــــــــــــ ، نظرية الرواية، ضحى للنشر والتوزيع، تونس، 2013.

82. **محمد الدغمومي**، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، دار إفريقيا الشرق، (د ط)، 1991.

83. **محمد أمنصور**، خرائط التجريب الروائي، مطبعة انفوبرات، فاس، المغرب، ط1، 1999م

84. **محمد بوعزة**، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

85. **محمد تحريشي**، في الرواية والقصة، والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، 2006.

86. **محمد داود**، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية، ناشرون، (د ت)، بيروت، لبنان.

87. **محمد رياض وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

88. **محمد زغلول سلام**، دراسات في القصة العربية، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، مصر، 1987.

89. **محمد صابر عبيد**، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008.

90. **محمد عدناني**، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر الرباط، المغرب، ط1، 2006.

91. **محمد غنيمي هلال**، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

92. **محمد مصايف**، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د ط)، 1983.

93. **محمد معتصم**، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

94. **محمد يوسف نجم**، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.

95. **مخلوف عامر**، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

96. **مراد عبد الرحمان مبروك**، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

97. **مصطفى الكيلاني**، زمن الرواية العربية (كتابة التجريب)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 2003.

98. **مصطفى المريقتن**، تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 2001.

99. **منى الشرافي تيم**، الجسد في مرايا الذاكرة، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2015.

100. **مها حسن القصراوي**، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

101. **نادية هناوي سعدون**، منازع التجريب السردي في روايات جهاد مجيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

102. **نبيل حداد**، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

103. **نبيل سليمان**، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2003.

104. ـــــــــــ ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط2، 2000.

105. **نجيب العوفي**، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، فاس، المغرب، 1980.

106. **نزيهة خليفي**، البناء الفني في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

107. **نضال الصالح**، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001.

108. **واسيني الأعرج**، اتجاهات الرواية العربية في الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، ط1.

109. ــــــــــــ ، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

110. **ياسين النصير**، إشكالية المكان في النص الأدبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

111. ــــــــــــ ، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

112. **أبو يحي محمد بن صمادح التجيبي**، مختصر تفسير الإمام الطبراني ، دار الفجر الإسلامي، بيروت، ط2.

113. **يمنى العيد**، الراوي الموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1986.

114. ــــــــــــ ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، 1990، بيروت لبنان.

115. ــــــــــــ ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

❖ **المراجع المترجمة:**

116. **أ.أ مندولا**، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

117. **أرسطو طاليس**، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

118. **آلان روب غرييه**، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (دت).

119. **تادييه**، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، ط1.

120. **تزفيتان تودوروف**، الشعرية، تر، شكري ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

121. ـــــــــــ طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات (مقولات السرد الأدبي)، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

122.

123. **جرهان آلان**، نظرية التناص، تر: باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

124. **جكوب كورك**، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

125. **جورج هنري رالي وآخرون**، نظرية الرواية، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، 1986.

126. **جيرار جينيت**، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

127. **ديفيد لودج**، في الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، 2002.

128. **غاستون باشلار**، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط1، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

129. **لورانس بلوك**، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، تر: وتقديم: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، جمهورية مصر، د ط، 2009.

130. **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، منشورات دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1987.

131. ـــــــــــ ، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988.

132. ـــــــــــــ ، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

133. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1982.

134. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

135. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، 1988، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

136. يان مان فريد، مدخل إلى النظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار ننوي للنشر والتوزيع، دت.

❖ **المراجع الأجنبية:**

137.Genette, G: figuresIII, Ed, le seuil, paris, 1972.

138.le dictionnaire de poche (45000) mots expression et locution, imprimé en France éclaire de plume et histoires(d'encre 2005.

139.le petit la rousse illustré, édition anniversaire de la semeuse 2010.

❖ **المجلات والدوريات:**

140. مجلة الملتقى الدولي الأول، حول السرديات الكتابة في الخطاب السردي، المركز الجامعي بشار 13/12/11، أكتوبر 2003.

141. مجلة السرديات جامعة منتوري–قسنطينة– العددان 04، 05، (2010، 2011).

142. مجلة الخطاب، العدد4، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، جانفي2009.

143. مجلة الأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية جامعة سكيكدة 20 أوت 1955، العدد06، نوفمبر 2010.

144. مجلة فصول، العدد2، 1981.

145. مجلة ديالى، 2015، العدد 67.

146. مجلة آداب، العدد7، 8، 1997.

147. مجلة فصلية (إيران والعرب)، العدد العاشر، 2013.

148. مجلة الخطاب، العدد4، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، جانفي2009.
149. مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 09، 1996.
150. مجلة فصلية علمية محكمة، العدد السادس، ربيع، صيف، 2016.
151. مجلة (الملتقي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج).
152. مجلة ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية العربية إلى أين؟: 12-15 سبتمبر 2010.
153. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.
154. مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد الثالث، ماي، 2008.
155. مجلة الثقافة، العدد18، وزارة الثقافة، 2008.

❖ **المذكرات:**

156. **زاوي سارة**، جمالية التناص في شعر عقاب بلخير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة المسيلة، الموسم الجامعي: 2008-2009.
157. **لحسن لكرومي**، جماليات المكان في الرواية المغاربية، (أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة)، معهد اللغة والأدب جامعة وهران، 2005، 2006.
158. **ليلى بن عائشة**، التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، مخطوط، جامعة منتوري بقسنطينة، 2002- 2003.
159. **سعدية بن ستيتي**، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة فرحات عباس، مخطوط، 2012، 2013.
160. **عبد الغني بن الشيخ**، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف ثلاثية الأرض السوداء، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف الدكتور: حسين خمري، مخطوط، جامعة منتوري قسنطينة، 2008.
161. **منى محمد محمود محيلان**، حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994) رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه، مخطوط، 1997.

❖ **المواقع الالكترونية:**

162. منى الشرافي تيم: مقال أحلام مستغانمي على مسرح النقد الأكاديمي عن أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث جامعة بيروت، –الجسد في مرايا الذاكرة عن موقع: – **www .alhayat .com**

163. https:\\ar.wikipedia.org\wiki.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة: ..... أ-ط

الفصل الأول
البناء الفني في الرواية الجزائرية
التأسيس ـ التأصيل ـ التجريب

تمهيد **11**

أولا- مفهوم البناء الفني **13**

1- **في مفهوم البناء** **13**

1-1 لغة **13**

1-2 اصطلاحا **14**

ثانيا- البناء الفني في الرواية الجزائرية: التأسيس- التأصيل- التجريب **24**

1- **التأسيس** **24**

2- **التأصيل** **29**

3- **بحثا عن التجاوز** **32**

ثالثا- في مفهوم التجريب الروائي **40**

1- **ماهية التجريب** **40**

1-1 التجريب لغة **40**

1-2 التجريب اصطلاحا **41**

2- أسباب التجريب الروائي **45**

3- التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية **51**

3-1 التجريب في الرواية الغربية **51**

3-2 التجريب في الرواية العربية **55**

الفصل الثاني
البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة
من منظور التجريب

توطئة **66**

أولا- الانزياح عن البنية الحدثية التقليدية **67**

1- فوضى السرد **67**
1-1 البداية الملتبسة **69**
1-2 مبدأ التناقض **75**
1-3 النهاية المفتوحة **76**
ثانيا- الشخصية في رواية (الأمير لواسيني الأعرج أنموذجا) **83**
1- **مفهوم الشخصية الروائية** **83**
2- **تصنيف الشخصيات وخصائصها** **84**
2-1 الشخصيات العجائبية **84**
2-2 الشخصيات المتخيلة **87**
2-3 الشخصيات الخرافية **92**
2-4 الشخصيات التراثية الدينية **93**
2-5 الشخصيات الأدبية **95**
2-6 الشخصيات الصوفية **98**
2-7 الشخصيات التاريخية **99**
3- **العلاقات بين الشخصيات (الحوافز)** **99**
ثالثا- المكان في الرواية الجزائرية بين التغريب والغربة رواية (الحوات والقصر أنموذجا) **108**
1- مفهوم المكان **108**
1-1 الفضاء المتخيل **109**
1-2 الفضاء الأسطوري **110**
1- غابة الوعول **110**
2- غربة المكان **124**
رابعا- تكسير خطية الزمن في رواية (تماسخت دم النسيان لحبيب السائح أنموذجا) **134**
1- الزمن الروائي **134**
1-1 تسريع السرد **135**
1-2 تعطيل السرد **135**
2- الترتيب الزمني **136**

2-1 الاسترجاع 136
2-2 السرد الاستشرافي أو (الاستباق) 149

الفصل الثالث
معالم الحداثة الفنية في الرواية الجزائرية

توطئة 153
أولا- السرد السينمائي 155
1- التركيب السينمائي: (Le montage) 156
2- المكان المجمع (سلطة المكان) 164
2-1 التحقق البصري 166
2-2 التحقق السطحي للفضاء 167
3- الزمن المتداخل 170
3-1 الاسترجاعات في الرواية نوعان 171
3-2 الاستباق 173
ثانيا: تعدد الأصوات في رواية (الأمير) لـ"واسيني الأعرج" 175
1- سرد الرواية البوليفونية Polyphonie 175
1-1 التبئير 177
2- الخصوصية البنائية لرواية الأصوات 182
2-1 اللاتجانس بين الشخصيات الساردة 182
2-2 الحوار والمونولوج 186
2-3 التعدد اللغوي 190
ثالثا- التناص في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار 197
1- مفهوم التناص 197
2- أنواع التفاعل النصي 198
3- التناص مع قصص ليالي ألف ليلة وليلة الأسطورية 198
4- الميتانص 200
5- وظائف التفاعل النصي 202

رابعا- الكولاج الروائي في رواية "تماسخت دم النسيان للحبيب السائح" **208**
خامسا- الرواية- الشعر **218**
1- شعرية الحكاية **225**
1-1 شعرية الأفكار **225**
2- اللغة الشاعرية والخصائص البلاغية **228**
2-1 شعرية المعجم **228**
- اللغة **228**
2-2 شعرية التركيب **230**
خاتمة **239**
قائمة المصادر والمراجع **242**
فهرس الموضوعات
ملخص البحث

الملخص

الملخص باللغة العربية:

عرفت الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية والعالمية جملة من التحولات على صعيدي الشكل والمضمون ناهيك عن تلك التغيرات التي حدثت لها على مستوى البناء الداخلي من حيث مكونات السرد وطرق توظيفها فشكلت لنفسها منهجا جديدا في مسار الحكي، استنادا إلى قناعات فنية آمن بها كتابها فتميزت نصوصهم بسمات حداثية تعاود وتراجع دراسة الظواهر الفنية السردية (شخصية، حبكة، وظيفة سردية ...)

ومن خلال هذه السمات يفرض النص الروائي الجزائري خصوصيته الإبداعية على مستوى التشكيل الجمالي والسردي.

وعليه تمت دراسة البنية الحدثية الجديدة في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي وبناء الشخصية والعلاقات بين الشخصيات بناءا على نظام الحوافز الذي دعا إليه تودوروف في "رواية الأمير" لواسيني الأعرج" كما تمت دراسة المكان في الرواية الجزائرية الحديثة بين التغريب والغربة إضافة إلى تكسير خطية الزمن في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السائح، أما عن معالم الحداثة في الرواية الجزائرية فتجسدت في السرد السينيمائي، الرواية البوليفونية، وظائف التناص، كالوظيفة التنويرية والوظيفة التطهيرية، الكولاج الروائي، وأخيرا الرواية – الشعر.

حيث اختارت هذه النماذج لنفسها نمطا بنائيا تمثل في البعد التجريبي وهو ما يسعى إلى خلخلة السائد والبحث عن فعالية جمالية بديلة لتأسيس خطاب متميز يتبنى أطروحات الرواية الجديدة شكلا ومحتوى كما يسعى لطرح إشكاليات تراهن على النص وعلى شعريات الخطاب.

وهذه النصوص هي تجارب ما بعد السبعينيات حيث أصبحت تتخلص شيئا فشيئا من ثقل المضامين لتنسق بين الشكل والمضمون وفي هذا بداية لتشكل الكتابة الفنية .

الكلمات المفتاحية: الرواية، التجريب، البناء الفني، الحداثة، التحول، الرواية الجزائرية.

الملخص باللغة الفرنسية

Résumé :

Le roman algerien a connu comme les autres romans arabes et mondiaux un ensemble de transformations sur les plans formelle et contextuelle outre les changements qu'il a subis sur le plan de la structure interne de par les composantes de la narration et les moyens de leur emploi. En effet, s' est constitue une nouvelle discipline dans le parcours du recit s'appuyant sur des convictions techniques auxquelles ses auteurs ont cru, et dont les textes se sont caracterises par l'evenementiel qui repete et revise l' etude des phenomenes techniques et narratifs (personnage, intrigue, fonction narrative etc. A travers cela, le texte romanesque impose sa specificite creative au niveau de la constitution esthetique et narrative. En effet, on a evoque Pecart de la structure evenementielle dans le roman « Le chaos des sens» de Ahlem Mosteghanemi et on a etudie le personnage suivant le systeme «Incitations » qui a ete determine par Todorov outre l' etude du lieu dans le roman algerien contemporain entre l' alienation et isolement. Le texte de « Le pecheur et le palais » de Tahar Ouettar etait l' axe de l'etude outre la rupture de la linearite temporelle dans le roman « La transformation du sang de l'oubli » de Habib Sayah. En effet, ces ecrivains ont choisi un modele structurelle qui consiste en la dimension experimentale, ce qui tente de &stabiliser ce qui est courant et de rechercher des dynamismes esthetiques substituts pour construire un discours distingue adoptant les theses du nouveau roman en la forme. Elle tente egalement a poser des problematiques qui misent sur le texte et les poesies du discours. Ainsi, nous avons abouti a POtude des principales techniques evenementielles dans le roman algerien de : la narration cinematographique, la polyphonie, l'intertextualite, le roman-collage, et enfin le roman poetique (le Mélange des genres). Cela constitue le debut de l'ecriture technique.

Mots-clés: Roman, Expérimentation, Construction Artistique, Modernité, Transformation, Roman Algérien.

الملخص باللغة الإنجليزية

The summary:

The Algerian novel, like other Arab and world novels, has seen a series of transformations both formally and contextually in addition to the changes it has undergone in terms of the internal structure of the narrative components and the means of their use. Indeed, a new discipline has formed for itself in the narrative path reposing on technical convictions in which its authors believed, and whose texts were characterized by events that repeat and revisit the study of technical and narrative phenomena (character, plot, narrative function, etc.) Through this, the novelistic text imposes its creative specificity on the level of the aesthetic and narrative constitution. Indeed, we evoked the event structure displacement in the novel "The chaos of the senses" of Ahlem Mosteghanemi and we studied the character following the "Incentives" system which was determined by Todorov besides the study of the place in the contemporary Algerian novel between alienation and isolation . The text of "The Fisherman and the Palace" of Tahar Ouattar was the axis of the study as well as the rupture of the temporal linearity in the novel "Transformation of the blood of forgetfulness" of Habib Sayah. Indeed, these writers have chosen a structural model that consists of the experimental dimension, which attempts to destabilize what is common and seek alternative aesthetic dynamism to build a distinguished discourse adopting the theses of the new novel in form. They also try to pose problems that rely on the text and poems of the speech. Thus, our study aims the main event techniques in the Algerian novel: cinematographic narration, polyphony, intertextuality, novel-collage, and finally the poetic novel (Mixture of genres). This is the beginning of technical writing.

Keywords: Novel,Experimentation,ArtisticConstruction,Modernity, Transformation, Algerian Novel.

تم بحمد الله