جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية : الآداب واللّغات

قسم : اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل : DL/18/10

مذكرة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص : الأدب العربي فرع : الأدب العربي

العنوان

المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة

– فترة التسعينيات وما بعدها –

إعداد الطالب : عمار مهدي

تاريخ المناقشة : 2017/12/21

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عبد المالك ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
ناصر بركة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
عبد القادر لباشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البويرة	ممتحنا
أرزقي شمون	أستاذ محاضر (أ)	جـامعة بجاية	ممتحنا
مسعود عبد الوهاب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ بِسْمِ اللّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾ كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى ﴿٦﴾ أَن رَّآهُ اسْتَغْنَى ﴿٧﴾ إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى ﴿٨﴾ أَرَأَيْتَ الَّذِي يَنْهَى ﴿٩﴾ عَبْدًا إِذَا صَلَّى ﴿١٠﴾ أَرَأَيْتَ إِن كَانَ عَلَى الْهُدَى ﴿١١﴾ أَوْ أَمَرَ بِالتَّقْوَى ﴿١٢﴾ أَرَأَيْتَ إِن كَذَّبَ وَتَوَلَّى ﴿١٣﴾ أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى ﴿١٤﴾ كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ ﴿١٥﴾ نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ ﴿١٦﴾ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ﴿١٧﴾ سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ ﴿١٨﴾ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب ﴿١٩﴾

صدق الله العظيم

مقدمة :

إن السرديات كتصور ، أو اختيار عام أصبحت تشكل بعدا منهجيا مؤطرا لتحليل الخطاب هذا الأخير يتعلق بالسرد و هذا ما يوثق ، أو يثبت الارتباك بين السرديات وتحليل الخطاب وهذا الارتباط يجعلها تساهم في وضع قواعد نظرية و إجرائية ، تبحث في مكونات السرد وأنساقه و هو ما جعل المشتغلين بها ينظرون إليها على أساس أنها تنهض على فرضية تعتبرها نظرية للحكي وعلما للسرد له منطلقاته المعرفية الخاصة به ، والتي يمكن أن ترجع إلى المقدمات التي صاغها **الشكلانيون الروس** في بداية بحثهم عن تصور يحدد معنى الشعرية أو الأدبية .

إن عرض السياقات التاريخية و المعرفية للتصور الذي قامت عليه السرديات يساعد على تبيان الإستراتيجية العامة لتحليل السرد ،كما يساهم في توضيح الخلفية المعرفية و الابستيمولوجية للأنماط التطبيقية لهذا التحليل ، و من المعلوم أن الأدبيات السردية عرفت العديد من التطورات انطلاقا من أعمال الشكلانيين الروس مرورا إلى المبادئ العامة التي صاغها **فلاديمير بروب** في **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ، وفي هذا الإطار ، أصبح البحث العلمي يولي الاهتمام بالكيفيات التي تشتغل عليها السرديات في ضوء التحليلات المعاصرة للسرد و الحكاية .

لقد حدد **جيرارجينت** المنهج في بحثه ضمن كتابه (**صور**) كما عمد **غريماس** إلى تحديد الإجراءات العامة في (**الدلائلية البنيوية**) ، كما اهتم **رولان بارت** بصياغة **مدخل للتحليل البنيوي للسرد** ، في حين كان **تودوروف** يعكف على تحديد أهم قضايا الشعرية ، و في خضم ذلك سمحت هذه الجهود و غيرها بظهور نوعين من السرديات الأولى **الموضوعاتية** (Thématique) بالمعنى الواسع تحليل الحكاية ، أو المضامين السردية ، و الثانية **شكلية** (formelle) أي : تحليل السرد كصيغة ، كتمثل الحكايات ، و بالارتباط مع ذلك أفادت التطورات إلى ظهور اتجاهين معاصرين : يتعلق الأول بالشعرية السردية ، و الثاني بالسيميائية السردية . هذا ما أنجز له جيرارجينت الإجراءات العامة للتحليل السردي في (**بلاغة السرد**) وكان يقابله **غريماس** في اهتمامه بمشاكل السيميائيات السردية من منطلق السرد و إذا كان تطور السرديات ارتبط بالدراسة الأدبية و خاصة الشعرية منها ، فإن إبرازها للجمالية مرتبط بصفة خاصة بنظرية ألحكي.

تسعى السيميائيات السردية من خلال أعمال غريماس بداية من مورفولوجيا الحكاية الخرافية إلى إيجاد نحو سردي خاص بها ، بالموازاة مع نحو كلي يصف كل السرد ، وفي ذات الإطار

يحدد جينيت طبيعة المقاربة ، التي تتجلى في تحديد الإطار الإجرائي للسرديات من زاوية البحث في أسئلة المنهج ، انطلاقا من الخصوصية النصية ، إذ يعتبر ذلك قاعدة أولى لا تنسينا أن تحليل ...

المستويات السردية في النص يمكن النظر إليها وفق مظاهر مختلفة موضوعاتية إيديولوجية ، أسلوبية على سبيل المثال ، و بتتبع هذه المظاهر في المخيال السردي نجدها محصلة تنتج عن ذات تتمثل مجموع الحقائق لديها داخل أطر الوعي ، لذلك فهي تحيل على ملكات معرفية و ثقافية و فكرية كما تعكس ميولات و توجهات معينة ، غير أن هذه الجوانب المختلفة لا يمكن أن تكون بمعزل عن تلك الشحنات العاطفية ، التي تمنح العمل الأدبي بعده الفني و الجمالي و طابعه الإنساني ليتمثل بهذا الكل أرقى الأساليب و تقنيات الكتابة الأدبية ، و التي تفصح في الأخير عن قصدية المبدع ، وهي ذاتها غاية للباحث .

وفي خضم ذلك تبدو الممارسة الإجرائية مع العمل الإبداعي ، بمثابة الخوض في فضاءات رحبة تزيل ضائقة الحيرة المعرفية ، وتخفف من وطأة الأسئلة اللحوحة ، ولكن يكون ذلك بالأمر اليسير ، أمام الزخم المعرفي الذي تحفل به المناهج النقدية على اختلافها وتنوعها ، لاسيما المعاصرة منها ، فكيف للباحث أن يكمل فعل الاستنطاق ، والبحث ما لم يمتلك ناصية المنهج ؟ ونعني جهازه المفهومي ، المبني أساسا على أدواته الإجرائية ، فبأي منهج نَلجُ حضرة النص ؟ خصوصا إذا سلمنا بأن هذه المناهج ، قد ظهرت في بيئات فكرية ومعرفية تختلف كل الاختلاف عن البيئة العربية ، وعن همومها وانشغالاتها وتطلعاتها ، وبالتالي فإن مرجعيات هذه المناهج – وفي كثير من الأحيان – تختلف كل الاختلاف عن مرجعيات المتن العربي الذي نريده خاضعا لها .

لذلك نجد أن معظم الدراسات النقدية المعاصرة ، أو من يشتغل على هذه المناهج يقف موقف المصطفي المنتقي للنصوص موضع الدراسة أو البحث لا لشيء ، إلا لأن النص المختار يتمثَّل أدوات المنهج الذي يشتغل عليه ، لذلك فإن صعوبة البحث لا تكمن في اختيار والموضوع وتحديد اشكاليته بقدر ما تكمن في كيفية المقاربة ، أو المعالجة أي تحديد المنهج . ومادام تحديد الموضوع والإشكالية التي يطرحها خطوة لامناص منها ، باعتبارها نقطة البدء الأول ، فإن موضوع البحث المعَالجَ موسوم بـ (**المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة) فترة التسعينيات وما بعدها – مقاربة في مدلولات وأبعاد توظيف التراث –** .

إن ظاهر الموضوع لا يطرح إشكالا ، لكن ما أود الخوض فيه يجمع بين النظرية والتطبيق وذلك من خلال البحث في المصطلحات التالية (السرد ، التراث ، التوظيف ، المرجعية ، المرجعية) ووضعها بين شقين ، شق نظري يتجلى في معالجة المفاهيم ، وتحديد الماهيات لهذه العناصر وما

يرتبط بها ، والشق الثاني تطبيقي يكمن في تَمظهُر هذه العناصر ، وغيرها في المتون الروائية المدروسة والكيفية التي وظفت بها .

زيادة على هذا الغرض ، فإن الدراسة تهدف إلى الكشف عن الرؤى الفنية والجمالية وكذلك دلالات وأبعاد توظيف التراث ، كونه يشكل مرجعية أساسية استند عليها الخطاب السردي الجزائري المعاصر عموما ، وذخيرة معرفية ينهل منها جيل الروائيين المعاصرين في تصورهم للحياة والكون .

ومن البديهي أن اختيار موضوع البحث يستند إلى مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية التي تنفي عنه صفة العشوائية والجزافية ، فإن من أسباب اختيار هذا الموضوع نذكر :

- وفاء الباحث لوطنه بدراسة أدبه ، وذلك ليس تحيزا ، ولا تعصبا .
- إن مغامرة البحث في جنس الرواية في الأدب الجزائري في أطروحة الماجستير ولدت بيني وبينها ألفة ، وأوجدت عندي رغبة كبيرة في مواصلة المغامرة من خلال هذا البحث .

أما الأسباب الموضوعية فهي :

- تركيز معظم الباحثين على كل ماهو مشرقي ، حتى أصبحت كلمة مشرق – في حد ذاتها – تعني الإجادة مع العلم أن هذه النظرة تجانب الصواب ، إذا ما عمّمت على كل النتاجات المشرقية مع العلم أن الأدب المغاربي ، قد تجاوز المشرق بكثير خاصة في جنس الرواية .
- عدم اهتمام النقد العربي عموما بالأدب المغاربي ، والجزائري خاصة .
- اعتماد الخطاب السردي الجزائري المعاصر في تشكيلاته ، ومعماره على ذخيرة التراث ، مما جعله ظاهرة جديرة بالبحث والدراسة .

وهذا لا يعني أن الموضوع ينفرد بالسبق في التناول ، بل هناك مجموعة من الدراسات التي تناولت الموضوع أو اقتربت منه انطلاقا من مدارس نقدية معينة ، من هذه الدراسات نذكر تلك التي عالجت النص الروائي وفق منظور حداثي متأثرة بما أنتجته مناهج النقدية المعاصرة كدراسة **سعيد يقطين** (**الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث**) ، ودراسة أخرى (**التلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي ، نظرة التلقي إشكالات وتطبيقات**) فالأولى ركزت على تشكل الوعي من خلال إعادة قراءة للتراث حسب معطيات الراهن ، دون التركيز على أبرز القيم الفنية والجمالية ، أما الدراسة الثانية ، فقد اهتمت بكيفية رسم الفضاء العجائبي في السرد الكلاسيكي ، وكذا النسق الذي يُتلقى السرد به ، وما مدى أثره عند المتلقي .

وهناك دراسة أخرى **لنبيلة إبراهيم (فن القص بين النظرية والتطبيق**) ، فإنها انطلقت مما انتجه النقد المعاصر ، محاولة تمثل هذا النتاج في العديد من النماذج الروائية ، فكانت الدراسة النظرية تحاول التقعيد لنظرية القص بصفة عامة ، ولا تعني جنس القصة ، بداية من ما قبل البنيوية

مع مدرسة الشكلانيون الروس الأولى ، ثم البنيوية وما بعدها وصولا إلى نظرية التلقي ، لتحاول في القسم التطبيقي التركيز على اللغة السردية ، وخصوصية التشكيل بمعالجة العديد من النماذج القديمة المتعلقة بالتراث كالسير والأيام وغيرها ، مقارنة بقص الحداثة .

اضافة إلى ذلك الدراسات التي قدمت في الجزائر ، منها الدارسة التي قدمها **الدكتور عبد المالك مرتاض** (**ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**) وكان الغرض منها إخضاع النص القديم لمنهج حداثي ، وما مدى طواعية واستجابة هذا النص لتقبل وتمثل آليات المنهج السيميائي ، وكذلك التفكيكي ، وكذلك ما قدمه **الدكتور عبد الحميد بورايو** من دراسات لا سيما في الأدب الشعبي ، باعتباره تراثا عاما ومشتركا ، نذكر من ذلك (**البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي**) ، فقد اهتم بالشخصيات البطلة في الأدب الشفوي مركزا على مميزاتها ، وكيفية رسمها في هذا الأدب .

يضاف إلى هذه الدراسات ، دراسات أخرى استعان بها البحث ، وكانت لها علاقة مباشرة به ، أذكر في هذا السياق رسالة الدكتوراه المقدمة من طرف **الدكتور السعيد سلام** ، والموسومة بعنوان (**التناص التراثي في الرواية الجزائرية**) ، فقد كانت رفقة دراسة أخرى **للدكتور محمد رياض وتار** من سوريا والمعنونة بـ (**توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**) إطارا مرجعيا للتصور العام الذي قام عليه البحث ، بالإضافة إلى ما قدمه **الدكتور حسين خمري** في دراسة بعنوان (**فضاء المتخيل**) والتي عالج فيها العديد من القضايا ذات الصلة بالفن الروائي ، لعل أهمها التناص وعلاقته بالرواية من خلال مقاربة تطبيقية في رواية (**معركة الزقاق**) لرشيد بوجدرة في مستويات معينة (لغوية ، تاريخية ، معرفية ، جمالية) .

إن الإشكالية التي يود أن يطرحها البحث ، تتجلى في التساؤل الآتي : **كيف استلهمت الرواية الجزائرية المرجعيات التراثية ؟ و ما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك ؟** بالعودة إلى الكيفية التي يُتعاملُ بها مع التراث ، نجده بين جدلية المفاهيم المتعددة ، وإمكانية الاستعمال كتقنية على مستوى الكتابة شكلا و مضمونا . إذ أن كل عنصر نظري يمكن طرحه كمفهوم مجرد اعتمادا على ما يستند إليه من خلفيات معرفية وفلسفية ، لكن الصعوبة تكمن في التطبيق ، فالطرف الأول من الإشكالية يطرح مجموعة من التساؤلات أهمها :

- ماهو موقع التراث ضمن المقاربات النقدية المتعلقة بالنص السردي ؟
- ماهي التقنيات التي يوظف بها هذا التراث ؟
- ماهي المستويات التي يتجلى فيها التراث ؟

أما الشق الثاني :

- هل تمكن المخيال السردي الجزائري المعاصر من استثمار المواد التي يزخر بها التراث ؟
- ماهي أبعاده ودلالته في جنس الرواية ؟
- هل يمكن اعتبار حضور التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة تعبير عن الأصالة ؟ أم أنه تعبير عن الانفتاح والتواصل ، أم سمة الرواية المعاصرة في طابعها الإنساني .
- ماهي أهم القيم الفنية والجمالية التي أفرزتها التشكيلات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة ؟

وإذا حاولنا ضبط الموضوع وتقييده ، من خلال محاولة الإجابة على الأسئلة السالفة الذكر فمن المؤكد أن الدراسة ستترك العديد من الجوانب ذات الصلة بالموضوع ، فالتراث بصفة عامة زاخر ومتنوع ، وهو على فترات متباينة ، وينتمي إلى أجناس وأمم وشعوب مختلفة ، خاصة التراث الأسطوري ، هذا التراث الذي شكل الزاد المعرفي لدى العديد من الروائيين من أمثال الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وغيرهم ... كما أن مسألة النصوص التراثية الغائبة التي تحضر في الروايات ولم تدرس ، تدفع بالباحث إلى موضوعات أخرى ذات صلة مباشرة بحقل التناص وتشعباته ، كما أن هذه الروايات كل واحدة منها تصلح لأن تكون موضوع دراسة مستقلة بذاتها .

وبالعودة إلى ما يُمكّن البحث من الكشف عن كل ما سبق ذكره ، يجد الباحث نفسه ملزما باختيار المنهج الذي يصل به إلى غايته ، وفي هذا الصدد آثرت أن تكون الدراسة معتمدة على **المنهج الوصفي** ، وذلك لتوافق أدواته مع ما تهدف إليه الدراسة من وصف وتحليل لمواد التراث وهذا لا يعني أن الإفادة من المناهج الأخرى تكون مستبعدة ، لأنه يستحيل على المنهج الواحد أن يُلمَّ بكل جوانب الموضوع ، لاسيما وأن المادة المدروسة تتسم بطابعها النفسي الوجداني ، وخاضعة لمبدأ النسبية في كل شيء ، لذلك يبقى الاعتماد على بعض الأدوات الإجرائية للمناهج الأخرى ورادا كلما دعت الضرورة إلى ذلك ، لأن الوقوف على ذخيرة التراث يتطلب تجاوز الوصف العادي بل الغوص في ما تحيل عليه سيميولوجيا الأشياء والظواهر ، والتعمق في الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية .

وقد جاء البحث في خمسة فصول ، ومقدمة عامة حول السرديات ، الفصل الأول هو فصل نظري ، تمّ فيه تحديد المفاهيم لمجموعة من المصطلحات على غرار (السرد ، التراث التوظيف ، المرجعية ، الرواية) ، بالإضافة إلى التطور التاريخي لهذه المفاهيم .

أما الفصل الثاني ، فكان حول المرجعيات التاريخية (سردية الأحداث التاريخية) ، وقد تناولت فيه عنصرين اثنين ، الأول يدور حول استثمار مرجعية الأشخاص ، أو الشخصيات المرجعية ، أما العنصر الثاني ، فكان حول استثمار الأحداث التاريخية ، سواء ما تعلق بالأحداث الخاصة بالجزائر أو الأحداث ذات البعد العربي والإسلامي .

وقد جاء الفصل الثالث ليتناول مرجعيات التراث الديني ، لعل من أهمها مرجعية النص القرآني ، ومرجعية القصص القرآني ، وكذلك الشخصيات الإسلامية ، بالإضافة إلى التيارات الفكرية الإسلامية ، والحركات الإسلامية خاصة منها الجهادية .

وفي الفصل الرابع عالجت مرجعة التراث الأدبي من خلال تناول التراث الداخلي لكل روائي ، من باب التناص الداخلي ، والتراث الخارجي ، ونعني به تراث غيره ، سواء أكان شعرا أو نثرا بالإضافة إلى ما يضفيه من عناصر فنية وجمالية .

أما الفصل الخامس فكان حول مرجعية التراث الشعبي ، من خلال تناول مرجعية الأشكال التعبيرية الشعبية مثل : المَثَل و الأغنية الشعبية ، ثم الحكاية الشعبية ، وبعدها مرجعية بعض العادات والتقاليد ، وقد تم فيها تناول مجموعة من هذه العادات على غرار الزواج ، و زيارة الأولياء الصالحين ، و ما يتعلق بالقبور من زيارة وطقوس .

لينتهي البحث بخاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها ، من خلال عرض دور وقيمة هذه المرجعيات المدروسة ، أُتبعت بقائمة المصادر والمراجع ، التي استند عليها البحث طيلة مساره .

ولكون البحث العلمي مغامرة ، أو رحلة استكشافية ، تكون مجهولة المعالم في البداية ، فقد واجهت البحت مجموعة من الصّعاب ، سواء في الفصل النظري أو في بقية الفصول التطبيقية ، لعل أهمها ما واجهته في النظري ، من عدم القدرة على ضبط مجموعة من المصطلحات ، التي يدور حولها الكثير من الجدل والنّقاش ، أما القسم التطبيقي ، فمكمن الصعوبة هو قراءة عدد هائل من المتون الروائية بمئات الصفحات ، بحثا عن تمثل مفهوم نظري غير قار ، ومحاولة تحويله إلى أداة إجرائية عملية .

اعتمد البحث على الكثير من المصادر والمراجع التي أسندته ودعمته ، لعل من أهمها ما سبقت الإشارة إليه في الدراسات السابقة ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من المراجع في القسم النظري منها دراسات سعيد يقطين (السرد العربي ، مفاهيم وتجليات) و (الكلام والخبر ، مقدمة السرد العربي) ودراسة حميد لحميداني (بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي) ، ودراسة محمد عابد الجابري (التراث والحداثة) أما القسم التطبيقي أذكر (فضاء المتخيل) لحسين خمري و (مواجهة الإرهاب) لجابر عصفور ، و (الرواية بين خصوصية الخطاب وتميز الحكاية) ليمنى العيد .

يبقى في الأخير أن نشير إلى أن كل عمل أو بحث أكاديمي يُرجى منه الوصول إلى نتائج فعالة هو مدين في المقام الأول للمشرف عليه ، وأعني في هذا المقام **سيادة الدكتور عمار بن لقرشي** الذي وجدت فيه رحابة صدر ، وقدرة هائلة على الصبر والتحمل ، فتحملني وتحمل وزر بحثي وساعدني في كل شيء ، فخالص الشكر أستاذي الفاضل .

كما أتوجه بخالص الشكر والتحية والتبجيل لأعضاء **لجنة المناقشة** الأفاضل كل باسمه ودرجته العلمية على قبولهم قراءة هذا البحث وتصويبه ومناقشته ، يبقى أن أشير في الأخير إلى أن إنجاز أي بحث علمي ، يرجع الفضل للمؤسسة التي ينتمي إليها ، فهي التي احتضنته ورعته ومدته بكل وسائل الدعم والتشجيع ، وأعني جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، من خلال رئاستها ، ومن خلال كلية الآداب واللغات ، وقسم اللغة والأدب العربي ،كما أتوجه بالشكر الجزيل لكل من ساعدني من قريب أو بعيد .

الفصل الأول : مقاربات نظرية

1- السرد :

1- أ- السرد لغة

1- ب- السرد في الاصطلاح

2- التراث :

2-1- التراث لغة

2-2- التراث في الاصطلاح

3- توظيف التراث :

3-1- التوظيف لغة

3-2- التوظيف في الاصطلاح

3-3- أسباب التوظيف

3-4- عوامل التوظيف

4- المرجعية :

4-1- المرجعية لغة

4-2- المرجعية في الاصطلاح

5- الرواية :

5-1- الرواية لغة

5-2- الروايةة في الاصطلاح

5-3- انواع الرواية

6- ظرروف نشأة الرواية الجزائرية

7- علاقة الروايية الجزائرية بالأحداث التاريخية

8- مراحل تطور الرواية الجزائرية

مقاربات نظرية :

1- – مفهوم السرد :

1-أ- السرد في اللغة :

السرد من حيث مؤداه اللغوي ، تحيل عليه المعاجم العربية بمعنى تَقدمةُ الشيء ، من ذلك ما جاء في لسان العرب لابن منظور " [سرد] السرد في اللغة : تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا ، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه ، و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي كلامه صلى الله عليه وسلم – لم يكن يسرد الحديث سردا أي : يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر ، والسرد المتتابع ، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه ، ومنه الحديث : كان يسرد الصوم سردا ، وفي الحديث أن رجلا قال لرسول الله – صلى الله عليه وسلم – : إني أسرد الصيام في السفر ، فقال : إن شئت فصم وإن شئت فأفطر " وقيل لأعرابي أتعرف الأشهر الحرم ؟ فقال : نعم واحد فرد وثلاثة سرد ، فالفرد رجب وصار فردا ، لأنه يأتي بعده شعبان وشهر رمضان وشوال ، والثلاثة السرد : ذو القعدة وذو الحجة والمحرم ." [1]

كما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ **أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** ﴾ [2] يتضح من كل ما سبق ان منعى السرد يفيد التقدمة والتتابع وحسن النسج في كل شيء أما في معجم "La Rousse " فقد وردت بمفاهيم عديدة مثل : عملية القص ، فالسرد عملية الحكي ، أو عرض سلسلة من الأحداث ، فالسرد في معناه الأدبي : يعرف بأنه خطاب ممثل ينشئ العالم المعروض ، له صلة بعالم المغامرة الذي هو صورة له فبواسطة السرد تقدم القصة مباشرة وكأنها صورة : صورة العالم ، صورة الحركات ، صورة الأعمال صورة الأقوال . [3]

1- ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق : نخبة من الاساتذة ، ط1 ، مج4 ، مادة (سرد) ، دار الحديث ، القاهرة 2003 ، ص 553

2- سورة سبأ الآية 11

3- الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، بيروت ، 2000 ، ص 1

-1-ب- السرد في الاصطلاح :

تختلف مفاهيم السرد وتتعدد تبعا للمدارس المختلفة التي تناولته بالدراسة ، فكل مدرسة تناولته من وجهة نظر معينة ، لذلك نجد أنفسنا أمام استعمالات عديدة ، منها القديمة والحديثة ليشمل بذلك خطابات عديدة ، فهو مفهوم " لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات ، سواء أكانت أدبية أو غير أدبية ، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان ، ويمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية ، وبواسطة الصورة ، ثابتة أو متحركة وبالحركة ، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد ، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والأنشوطات والمنوعات والمحادثات ." [1] ، وهو بشكل عام قص أحداث أو اخبار سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا أو بتلك التي ابتكرها الخيال .

ويقابل مصطلح السرد العربي في الفرنسية " Narration " " وهي العملية التي يقوم بها السارد ، أو الحاكي أو الراوي ، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي . " [2] ، وقد يكون السرد دالا على الطريقة والكيفية التي ينجز بواسطتها النص لأنه "كناية عن مجموعة الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ يقول تودوروف : إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث ، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها . " [3]

ويتم ذلك عن طريق عرض سلسلة من الاحداث المتتابعة (أو حدث) واقعية أو تخييلية بواسطة لغة فتكون عبارة عن " بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك الى انجاز سردي إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية . ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا ، فهو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمن معين وحيز محدد ، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي ." [4]

1- سعيد يقطين : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 لبنان ، 1997 ، ص 67

2- سمير مرزوق ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، ط1 ، 1985 ، ص 77

3- نعمان بوقرة : المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، دراسة معجمية ، دار الكتاب العالمي ، الأردن ط1 ، 2009 ، ص 117

4- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت 1991 ، ص 65

وفي ذات السياق يذهب **عبد الملك مرتاض** ، فقد عرفه بقوله : " السرد هو الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي ، فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي . " [1]

أما **عز الدين اسماعيل** ، فيفسر لنا السرد على أنه " حين نقرأ القصة نتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة فيها على الورق أي : من خلال اللغة والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية ، فحين نقرأ مثلا : وجرى نحو الباب يلهث ، ودفعه في عنف ، ولكن قواه خارت ، فسقط خلف الباب من الإعياء .

نلاحظ في هذه الأفعال : جرى ، يلهث ، دفع ، خارت ، سقط هي التي تكون في أذهاننا الواقعة ، لكن السرد الفني لا يكتفي بإعادة الأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ ، بل نلاحظ أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي " [2] لا يكتفي عز الدين اسماعيل بالأفعال التي تمثل في ظاهرها منجزا لغويا ولا بالطريقة التي يقدم بها الحدث ، بل يضيف للسرد عنصرا مهما ألا وهو العنصر النفسي ، لأن إنجاز الأفعال مرتبط بذات تمثل الشخصية في السرد سوء أكانت ذات الشخصية البطلة ، أو ذات شخصية الراوي ، فلكل منهما رغبات وميولات ودواع نفسية ، و رؤى وتصورات تتجسد في أفعال تحدد الواقعة ، أو الحدث في فعل السرد الفني الذي يسعى إلى الجمالية التي لا تعتبر عنصرا مهما في بعض أنواع السرود الأخرى كالسرد التاريخي مثلا . والسرد عموما يقوم على دعامتين أساسيتين :

الأولى : أن يحتوي على قصة ما ، تضم أحداثا معينة .

الثانية : أن تعين الطريقة التي تحكى بها القصة ، وتسمى هذه الطريقة سردا ، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي . [3]

لأن وظيفة السارد فنية وتقنية تتجلى في تقديم " الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها .كما أن من مهامه تقديم الوقائع المتدخلة أو لمتوازنة التي تؤلف كيان الحدث في الرواية ، ويقوم فضلا على هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات و الأحداث ." [4]

1- عبد القادر بن سالم : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، منشورات الاختلاف ، 2003 ، ص 58

2- عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، ط6 ، دار النشر للجنوب ، 1996 ، ص 186

3- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 65

4- عبد الله ابراهيم : لمتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت 1990 ص 117

ومجمل القول أن مفهوم السرد هو عرض لحدث أو سلسلة من الاحداث المتتابعة خيالية أم واقعية هذه الأحداث تنشط ضمن إطار زمني ومكاني معينين ، يتم كل ذلك بواسطة سارد يقدم الوقائع للسامع أو القارئ بواسطة اللغة ، وكل سرد يشترط شخصية أو شخصيات تقوم بأفعال في زمن معين ومكان معين .

-2- مفهوم التراث :

-2-1- التراث لغة :

تجمع معظم المعاجم العربية أن كلمة تراث مأخوذة من الجذر اللغوي [و ر ث] مرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة و ما يتركه الرجل الميت ويخلفه أولاده يذكر صاحب اللسان في ذات المعنى [و ر ث] الوارث : صفة من صفات الله عز وجل ، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ، ويبقى بعد فنائهم ، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها ، و هو خير الوارثين أي : يبقى بعد فناء الكل .... وتقول أورثه الشيء أبوه ، وهم ورثة فلان ، وورثة توريثا أي دخله في ماله على ورثته ، وتوارثوه كابرا عن كابر . " [1] .

وجاء في **القاموس المحيط** : ورث أباه ومنه بكسر الراء ، يرثه ، كيعده ورثا ووراثة وإرثا ورثة ، بكسر الكل ، وأورثه أبوه ، وورثه : جعله من ورثته . والوارث : الباقي بعد فناء الخلق ، وفي الدعاء : " أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني " أي : أبقه معي حتى أموت ." [2] ،كما وردت في **القرآن الكريم** في قوله تعالى : ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا** ﴾ [3] ، حيث كان العرب في جاهليتهم يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد ، فيأكلون نصبهم ويقولون " لأي الميراث إلا من يقاد ويحمي حوزة القوم . " [4] ولم يقتصر مفهوم كلمة التراث على الدلاله على الشيء المادي بل تعداه إلى المعنوي من ذلك ما جاء في قوله تعالى : ﴿ **يَرِثُني وَيَرِثُ مِن آلِ يَعقوبَ وَاجعَلهُ رَبِّ رَضِيًّا**﴾ مريم الآية 6 . والمعنى من يرث آل يعقوب أي يرث (النبوة) .

كما وردت في الشعر العربي القديم ، شعر ما قبل الإسلام بمدلولها المعنوي يقول عمرو بن كلثوم :

-1- ابن منظور : لسان العرب ، مصدر سابق ، مادة (و ر ث) ، ص 269

-2- الفيروزبادي : القاموس المحيط ، تحقيق : يحي مراد ، مؤسسة المختار للنشر واتوزيع ، ط2 ، القاهرة ، 2010 ص 151

-3- سورة الفجر الآية 19

-4- هارون عبد السلام : دراسات نقدية في التراث العربي حول تحقيق التراث ، ط1 ، دار السلفية لنشر العلم ، مصر 1988 ص 77

" وَرثنَا مَجدَ عَلقمةَ بن سيف *** أبَاحَ لَنا حـصونَ المجد دينَا
ورثتُ مهلهــلاً والخيرُ مـنه *** زهـيراً ، نعم ذُخرُ الذاخرينَا
وعتــاباً وكُلثـــوماً جميعًا *** بهـُم نلنَا تُـراث الأكـرمينَا . " [1]

-2-2- التراث في الاصطلاح : إن مصطلح التراث مصطلح عام وغامض وفضفاض ومطاط ومن الصعب الإحاطة به وتطويقه بشكل دقيق ، نظرا لتعدد دلالته ومعانيه ومفاهيمه واختلافها من مفكـر الى آخـر ، ومـن مبـدع إلى آخـر . والسـبب في ذلـك التبـاين اخـتلاف المرجعيـات الفكريـة والذهنية ، وتنـوع المشـارب الثقافيـة ، وتعـدد المقاربـات الفلسـفية ، وتنـاقض المنظـورات الايديولوجيـة فالمصطلح لم يطرح في ساحة النقاش الفكري والإبداعي إلا مع صدمة الحداثة وتغلغل الاستعمار في العالم العربي والإسلامي ، وتعاظم منطق الاستغلال ، وظهور إشكالية الأنا والآخر ، وطرح مفهوم الهوية والخصوصية الحضارية والثقافية .

غير أن النظرة العامة له لا تخرج عن نطاق ما تركه السلف لنا متمثلا في كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ، فهو بمعناه الواسع كل ما تركه السابقون من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها أو قيمتها ، وكل ما ورثته الأمة وتركته من انتاج فكري وحضاري سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمي أو بالآداب أو المنجزات الحضارية ، التي ترسم واقع الامة وتحدد مستقبلها ، لأن التراث مكون من تراكمات حصلت خلال الأزمنة المتعددة والمتعاقبة ، تتجلى في كم هائل من العادات والتقاليد ، والتجارب والفنون والمعتقدات والخبرات وغيرها .

ليكون بذلك " المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد ، المشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية و الشعبية بما فيها من عادات وتقاليد ، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين تطورها ، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن ، وبعبارة أخرى التراث هو روح الماضي وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به ، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده ." [2] وهو ما يطرح اشكالية تحديد مقومات التراث ، التي اختلف فيها الباحثون ، كما اختلفوا في تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها باعتباره جزء من الماضي ، لكن أي ماض القريب أم البعيد ؟؟

-1- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني : شرح المعلقات السبع ، تحقيق : لجنة لتحقيق في دار العالمية ، الدار العالمية ، بيروت 1993 ، ص 122

-2- سعيد سلام : التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، عالم الكتب ، أربد ، الأردن ، 2010 ، ص 16

فهناك من يراه " انتاج فترة زمنية تقع في الماضي وتفصلها عن الحاضر فترة زمنية ما تشكلت خلالها هوية حضارية فصلتنا ومازالت تفصلنا عن الحضارة المعاصرة ." [1] وغيره ينظر إليه نظرة مغايرة لا تهتم بطول الفترة الزمنية بقدر اهتمامها بمدى انفتاحها على الحاضر ، وقربها منه " فالتراث القديم ليس قضية دراسة للماضي العتيق فحسب ، الذي ولّى وطواه النسيان ، ولا يزار إلا في المتاحف ولا ينقب عنه إلا علماء الآثار ، بل هو أيضا جزء من الواقع ومكوناته النفسية ." [2] ، كما تعد مسألة تنوع التراث وتعدده مسألة مهمة ، إذ أنها تجعل منه رصيدا شاملا لتاريخ البشرية ، وهو ما يطرح اشكالية الخصوصية العرقية والجغرافية في مقابل كل ما هو إنساني وعالمي ، وهذه الإشكالية تحيل بدورها على قضية الأنا والآخر ، ومجموعة من القضايا ذات الصلة كصراع الحضارات وثقافة العولمة .

وباعتبار التراث جزء من الثقافة تتطور وتنمو من خلال تطور البشر أنفسم ، فإن التراث يتطور أيضا ، وكل ثقافة تحوي التراث متألف من عناصر متعددة ، ومن ثم يمكن التمييز بين نوعين من التراث : النوع الأول هو لتراث المحفوظ أو المخزون ، أما الثاني فهو الحي الذي يتواجد بشكل أو بآخر في الممارسات الحية للشعوب . وبالعودة إلى التحديد العرقي والجغرافي يضيق مفهوم التراث عند كل أمة أو شعب ، فعندما نقول التراث العربي الاسلامي ، فهو الذي سجل بالعربية واتخذ من الاسلام منهجا وبنى دراسات على التعاليم الإسلامية ، يتأمل فيما جاء في القرآن الكريم والسنة ، ويفكر بما فيه سعادة البشرية وفلاحها ، فتجلى في : " مجموع الانتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية ، وحين نركز على اللغة العربية في هذا التحديد ، فلأنها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير و التفكير. " [3] وتتحدد معالم أشكال التعبير في جوانب مهمة ومتعددة فـ " الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية : العقيدة ، الشريعة ، واللغة والأدب والفن ، وعلم الكلام والفلسفة ، والتصوف ." [4] ويتوسع هذا المفهوم ليشمل جوانب تضاف كالجانب " الاجتماعي (العادات والتقاليد ...) والمادي كالعمران ." [5]

-1 - محمد عابد الجابري : التراث و الحداثة ، دراسات ومناقشات ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت 1991 ص 23

-2- حسن حنفي : التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط4 ، بيروت 1992 ، ص 15

-3- سعيد يقطين : السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2006 ، ص 29

-4- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، مرجع سابق ، ص 30

-5- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص 20

من كل ما سبق يمكن القول أن التراث تتعدد مفاهيمه ، وتتنوع بتعدد مواده ومجلاته لـ : " أن التراث كتعريف عام هو كل ماهو حاضر فينا ، أو معنا من الماضي سواء القريب أو البعيد . "[1] هذا الحضور يحاول البعض أن يقدسه ويبقى عنده ، في حين يدعو البعض الآخر للقطيعة معه ، والنظر للحاضر والمستقبل فقط ، الأمر الذي جعل الموقف منه مسألة حساسة وفي غاية الأهمية ، لأن مشروع الإقلاع الحضاري لأي شعب أو أمة ينطلق أساسا من طبيعة العلاقة بين هذه الأمة وتراثها ، لذلك تباينت واختلفت المواقف من قضية التراث .

-1- " الموقف الرافض للتراث برمته من منطلق الثورة على كل ماهو قديم .

-2- الموقف المحافظ الذي يدعو إلى الجمود عند التراث ، والاكتفاء بمواريث السلف وتقديس هذا التراث وتعظيمه كما وكيفا دون تدقيق .

-3- الموقف الانتقائي يعي أنصاره أن كل تراث يضم جوانب ايجابية وأخرى سلبية ، لذلك علينا دراسته وتمحيصه ، وأخذ النافع والمناسب . "[2] ، ووفق المواقف تحددت مفاهيم التراث :

-2-3-أ- المفهوم السلفي : ينطلق الموقف السلفي من دعوته الصريحة " للعودة إلى التراث والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب ، ويرفض الموقف السلفي كل ماهو جديد ، ويدعو إلى الوقوف بوجهه بحجة أنه من نتاج مجتمع وحضارة غريبتين عن المجتمع العربي ، ويسوغ الموقف السلفي رفضه للجديد والحضارة الغربية ، وتمسكه بالقديم ، بارتكازه إلى فلسفة مثالية ترى أن قيمة الحضارة وجدت في الماضي ."[3]

-2-3-ب- مفهوم التراث عند أنصار الحداثة : نجد أن هذا الموقف يناقض الموقف الأول ويرفض الماضي رفضا كليا ، ويرفض العودة إلى التراث ، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر ، الغرب هن ، لا في الماضي ، وأن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى ، لا يمكن أن يستمر في الحاضر ، وهكذا يضع انصار هذا الموقف حاجزا بين الحاضر والماضي بحجة أن التراث " مجموعة من الإجابات والاقتراحات ، ويرفضه أنصار الموقف الرافض للتراث لارتباطه بالقديم التقليدي ، ويرون أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن انتاج سياق جديد ."[4]

-1- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، مرجع سابق ، ص 45

-2- محمود أحمد : استلهام التراث في الشعر ، مجلة أفاق ، ع20 ، المملكة العربية السعودية ، أبريل 2002 ، ص 18

-3- محمد رياض وتار : توظيف لتراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 23

-4- نفسه ، ص 24

-2-3-جـ- الموقف الجدلي : أمام التباين الحاصل بين الموقفين السابقين ، جاء الموقف الجدلي كبديل فقد " واجه التيار السلفي بنزعه القداسة عن التراث ، والنظر إليه لى أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجمع ، وواجه التيار الرافض بالربط بين الحاضر والماضي ، والماضي والحاضر و هكذا نظر الموقف الجدلي إلى التراث بوصفه شيئا منفصلا عن وجوده التاريخي ، بل بوصفه نتاج الوعي البشري في ظروف تاريخية واجتماعية محددة ، ثم ربط دراسته بالمشكلات والقضايا التي يطرحه الحاضر . " [1]

يبدو أن الموقف الثالث هو موقف معتدل ومنفتح وأكثر براغماتية ، لأنه موقف عقلاني يتعامل مع التراث بوعي من حيث هو دال على مقومات الأمة ، ومن حيث هو مفيد وفعال بخلاف الموقفين الأول والثاني ، فهما أكثر تطرفا وانغلاقا ، فالدعوة للقطيعة مع الماضي بكل ما يزخر به هي محاولة سلخ وطمس لهوية أي شعب أو أمة ، لأن الواقع أثبت أن الأمم والشعوب لا يمكنها أن تعيش بدون ماض ، وكذلك الوقوف عند الماضي وما قدمه السلف والاكتفاء به هو دعوة للجمود والانغلاق على الذات ، والتخلي عن المشاركة في بناء الحضارة الإنسانية ، وهو في النهاية حكم على أمة بالزوال.

-2-3-د- الموروث السردي : السرد وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في بنية الخطاب الروائي فهو يقوم بتركيب المادة التخييلية ، وينظم العلاقة بينها وبين العديد من المرجعيات التراثية المختلفة بما يجعل منها تدخل في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها ، فهي متصلة بها من حيث قدرتها على استثمار كل مقولاتها و مكوناتها ، وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات ، والفضاءات التي تحيل عليها .

لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها ، لأن المكون الحكائي ذو طبيعة خطابية مضاعفة فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على بيئات وفضاءات تراثية وثقافية ومعرفية متعددة ينقل الرواية من كونها نصا مغلقا إلى خطاب متعدد و متشابك المؤثرات الحاضنة له .

يأخذ هذا التعدد مظاهر كثيرة : تعدد في العناصر المكونة للحكاية ، وتعدد في أساليب السرد وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها ، ولعل أبرز ما يميز الرواية العربية المعاصرة اليوم هو استثمارها للعديد من المرجعيات خاصة منها التراثية .

-1- إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ج1 ، ط1 ، الجزائر ، 2009 ص 29

واعتمادها على الموروث السردي أمام الجدل الدائر حول مسألة الأنا والآخر والهويات الثقافية والحضارية ، وتأثيراتها وأبعادها الإنسانية ، وكل ذلك أسهم في اثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها.

و إذا كان الموروث السردي لأي أمة من الأمم هو كم هائل " تعرض هذا الموروث مع مرور الزمن إلى تصنيف خاص ينتظم في أغراض وأنواع محددة منها الأخبار والحكايات الخرافية أو الأخبار الخاصة بأعمال الأشخاص أو الأمم . " [1] كان الموروث السردي العربي كذلك فقد وجد الإنسان العربي نفسه يمارس فعل السرد و الحكي شأنه شأن أي إنسان آخر منذ أقدم العصور ، لما اشتهر به العرب من أيام وأخبار وحروب ، وقصص وأحداث جسدت مظاهر الحياة التي كان يعيشها ، لذلك كان الأمر يستدعي أنماطا سردية معينة تعبر عنه .

تختلف هذه الأنماط بحسب اختلاف العصور والأماكن ، هذه الأنماط وجدت فيها الرواية العربية مادة خصبة ، فقد "كان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية ، فخضعت لغة الرواية للسجع وكثرة المترادفات ، والمفردات الصعبة ، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات ، وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق . " [2]

وقد قسم **جورجي زيدان** الموروث السردي إلى صنفين هما : " القصص الموضوعية : مثل قصة عنترة وقصة البراق ، وقصة بكر وتغلب ، وقصة شبان مع كسرى انوشروان ، والروايات الغرامية والقصص المنقولة ، وهي ما نقله العرب من القصص عن اللغات الأخرى مثل الفرس والهند ومن هذه القصص رواية ألف ليلة وليلة ." [3]

أما **طه حسين** فيرى في الموروث : " إنما هو فن من فنون الأدب العربي توسط بين آداب خاصة والآداب الشعبية . ، وكان مرآة للون من ألوان الحياة النفسية عند المسلمين . " [4]

-1- عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، القاهرة ، 2013 ، ص 17

-2- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 7

-3- ضياء الكعبي : السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 2005 ، ص 459

-5- طه حسين : في الشعر الجاهلي ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ط3 ، سوسة ، 1998 ، ص 102

يصنف جورجي زيدان الموروث السردي على أساس مصدره ، فالنوع الأول (**القصص الموضوعي**) هو قصص متعلق بالعرب وبأيامهم وحروبهم ، ووقع من العرب عند العرب أما النوع الثاني (المنقول) ويقصد به القصص الذي نقل من الأمم الأخرى ، ولا علاقة للعرب بأحداثه إلا من باب الإطلاع على فنون الأمم الأخرى ، بينما جاء تصنيف طه حسين بالنظر إلى مبدع هذه القصص والحكايات التي جاءت في هذا الموروث ، فالقسم الأول (آداب خاصة) و هي الآداب التي لها مؤلف تنسب إليه ، في حين أن القسم الثاني (الآداب الشعبية) ، فهي الآداب التي نسجها المخيال الشعبي ، و هي مجهولة المؤلف ، فحدد موضع التراث بين الصنفين في إشارة ضمنية إلى أن التراث السردي ينتمي إلى الصنفين إلى ماهو خاص وإلى ماهو شعبي .

-3- توظيف التراث :

إن ما يطبع الرواية العربية المعاصرة كسمة مميزة ومتفردة ، هو استنادها على ذخيرة التراث حتى غدا استلهامه أداة جمالية يسعى الكثير من الروائيين العرب الى اكتساب تقنياتها ، نظرا لما تقدمه من معرفة مثقلة بروح التساؤل ، عن قضايا الإنسان العربي المعاصر ، كقضية الوجود والنظرة إلى الكون والحياة ، وأزمة التاريخ ، ومسألة الهوية ، وحوار الأنا والآخر ، وصراع الحضارات والأديان ، وصراع الايديولوجيات ، ومشكلة الثقافة و غيرها ، لذا بدأ الرجوع للإرث العربي والإسلامي ، وكذا الانفتاح على التراث العالمي ظاهرة ميّزت الكثير من النصوص الروائية ، التي اشتغل عليها الروائي العربي في تشكيل رؤيته الإبداعية معتمدا على توظيف العديد من النصوص التي يزخر بها هذا التراث ، هذا التوظيف الذي عرف في الدرس النقدي العربي القديم بعدة مسميات منها (السرقات الاقتباس ، التضمين الاستشهاد ...) ، أما في الدراسات النقدية المعاصرة ، فقد اصطلح على تسميته بمصطلح (التناص ، أو التعالق النصي) .

-3-1- التوظيف في اللغة :

جاء في لسان العرب في مادة [وظف] الوظيفة من كل شيء : ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب ، وجمعها الوظائف والوظف . ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفا : ألزمها إياه ، وقد وظفت له توظيفا على الصبي كل يوم حفظ آيات من كتاب الله عز وجل والوظيف لكل ذي أربع : ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق ، ووظيفا يدي الفرس : ما تحت ركبتيه إلى جنبيه ووظيفا رجليه : ما بين كعبيه إلى جنبيه.

وقال ابن الأعرابي : الوظيف من رسغي البعير إلى ركبتيه في يديه وأما في رجليه فمن رسغيه إلى عرقوبيه . والجمع من كل ذلك أوظفة ووظف ...

ووظفت البعير أظفه وظفا إذا أصبت وظيفه . الجوهري : الوظيف مستدق الذراع والساق من الخيل والإبل ونحوهما والجمع الأوظفة . [1]

-3-2- التوظيف في الاصطلاح :

ظهر مصطلح توظيف التراث مع الدراسات النقدية الحديثة التي واكبت ظهور السرديات كحقل معرفي يدرس ما يسمى **بعلم السرد** ، وهو مصطلح أدخله البعض ضمن حقل التناص كما سبق وأن ذكرنا ، ونظروا إليه على أنه " نوع من أنواع التناص"Intertextualité" يحدث بصورة مقصودة وواعية ، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى ، وأفكار معاصرة ، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثية أبعادا معاصرة ." [2]

غير أن خصوصية المصطلح تجعله يختلف عن حقل التناص الذي لا يقتصر على توظيف النصوص التراثية فحسب ، بل يتعداه الى النصوص المعاصرة ، ومن مختلف المواد والقوالب ، لذا يوظيف التراث توظيفا خا يحدد طبيعة نصوصه ، فهو يقتصر فقط على استلهام " تقنيات استثمار التراث في الأعمال الأدبية ، وإمدادها بمواقف وشخصيات تراثية تشع بالحيوية ، وبالشحنة الإيحائية والرمزية . "[3] وهذا يعني أن العمل الأدبي يقيم جسور تواصل مع أعمال أدبية أخرى قديمة أو شخصيات مؤثرة ، أو أحداث ماضية مهمة ، فالروائي " حين يوظف التراث ، فهذا يعني أنه يعيد تقليبه وتأويله من زاوية فنية ودلالية ، وهذه العملية جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة وبهذا يغدو التراث حيا نابضا بروح الجماعة التي أبدعته ، يشير إلى ماضيها قدر ما يشير إلى حاضرها ومستقبلها ، ويصوغ وجدانها وأفكارها . " [4]

إن عودة الأديب إلى التراث مرهونة بمدى قدرة هذا الأخير على استثمار التراث على صعيدين : صعيد فني : يجعل العمل متصلا ومنفصلا في ذات الوقت ، وصعيد دلالي : يكمن في ما يحيل عليه التراث من قيم تشكل الرؤية من حيث الرمزية والإيحاء ، شريطة أن تكون قراءة التراث قراءة واعية متأنية ومتفحصة ، تنقل منه ما هو مفيد و مواكب لشروط الراهن ، وماهو قادر على استشراف المستقبل.

-1 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة [وظف] ، مصدر سابق ، ص 341 ، 342

- 2 - حسن علي المخلف : توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ، دار والأوائل دمشق ، 2000 ، ص 49

- 3 - حفصة بنت زيد سعد المفرح : توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية ، رسالة ماجيستير ، إشراف : عبد العزيز السبيل ، جامعة الملك سعود ، 2005 ، ص 19

- 4 - محمد عبد الباسط عيد : التراث السردي وأشكال تعالقه في الرواية الجديدة ، مجلة البيان ، ع 536 ، مارس 2015 ص 32

لذلك فعملية التوظيف تعني : " عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش ، وهي التي تبرز الفرق بين مجرد النقل والتوظيف ." [1] فهي محكومة تقنيا على صعيد الكتابة بـ " التعامل مع التراث في مستويين : مستوى الفهم أو الاستيعاب ، ثم مستوى الاستثمار أو التوظيف ." [2] ، ليكون التوظيف في النص الإبداعي ليس مجرد نقل حرفي ، أو مجرد إحياء للتراث ، بل هو استحضار واع لمكوناته ، واستخدامها رمزيا وإيحائيا لحمل معاناة الكاتب أو تجربته ، أو للتعاطي مع اشكاليات العصر وقضاياه المستجدة في ما وجد في الماضي مما يشابها ، فيتم استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة أو لإيجاد الحلول للقضايا ، أو الحوادث المعاصرة ، في نص ابداعي جديد ، يمتلك هذا النص مناعة قوية ناتجة عن تطعيمه بخلاصة التراث .

-3-3- أسباب توظيف التراث في الرواية العربية :

يؤرخ النقاد و دارسو الأدب العربي لجنس الرواية الفنية العربية برواية " زينب " **لهيكل** وهناك من يضيف رواية " **قدر يلهو** " **لشكيب الجابري** ، والملاحظ أن الروايتين تعجان بالمؤثرات التراثية ، إلى جانب كونهما خطوة هامة على طريق كتابة الرواية الفنية ، بسبب تخلصهما من كثير من العيوب التي جاءت في المحاولات السابقة ، واقترابهما من تقنيات الرواية المعاصرة نتيجة تأثرهما بالرواية الغربية ، والتي كانت في أثناء صدور روايتي (زينب و قدر يلهو) ، قد قطعت أشواطا كبيرة في مسار النضج الفني .

وحضور التراث في الروايتين يعكس التمزق الحاد الذي شهده المجتمع العربي بين الشرق والغرب ، ومحاولة الكاتبين مواجهة الآخر عن طريق التمسك بالتراث ، فالجابري يُظهر حماسته للعروبة والإسلام صراحة ، ويمتدح بطله ، الذي تمثل شخصيته " قيم الشرق وعاداته وتقاليده ، وهو في بلاد الغرب ، ولكنه عندما يعود إلى الوطن يظهر تبرمه من هذه العادات والقيم ، وقد أفضى تمزق الكاتب وشخصياته بين الشرق والغرب إلى تمزق آخر على مستوى الشكل الفني ، الذي جمع بين تقليد التراث ولا سيما التراث الشعبي ، وتقليد الرواية الغربية ، والإفادة من تقنياتها . " [3]

-1- الرشيد أبو شقير : دراسات في المسرح العربي ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 1997 ، ص 45

-2- محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، مرجع سابق ، ص 47

-3- فرح انطوان : المؤلفات الروائية ، رواية الدين والعلم والمال ، دار الطليعة ، ط1 ،بيروت ، 1979 ، 59 ، 60

ونفس الشيء يقال عن رواية " زينب " حين يصور الكاتب شوقه وحنينه للريف المصري وتعلقه بعادات وتقاليد وطنه ، لكن سرعان ما ينقم على هده العادات والتقاليد ، التي تؤدي في نهاية القصة بالبطلة إلى التعاسة والشقاء ، ومن ثمة الموت ، وهو كذلك تمزق آخر بين ثنائية الشرق والغرب ، ومنه نجد أن التراث واكب الرواية العربية منذ أن بدأت تخطو خطواتها الأولى .

غير أن الحضور الدائم للتراث في الرواية العربية شكل ظاهرة مميزة ، تستدعي الوقوف عندها والبحث في الأسباب والعوامل التي أدت إلى هذا الظهور .

-3-4- عوامل توظيف التراث :

إن توجه الرواية العربية المعاصرة إلى ذخيرة التراث لم يظهر فجأة ، ولم يكن وليد الصدفة بل كان مقصودا ، ودعت إليه بواعث كثيرة ، لعل أهمها ما عج به الواقع العربي المؤلم من أحداث كان لها بالغ الأثر على النخب العربية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها ، هذه النخب وجدت نفسها مطالبة بإعادة النظر في كل المسلمات ، من حيث إعادة بلورة رؤية جديدة تستوعب الواقع وتستشرف المستقبل ، لتواجه التحديات والرهانات التي فرضت على الأمة العربية ، ومن هذه العوامل نجد :

-4- أ- العامل الواقعي :

لقد كان لنكبة حزيران وما نجم عنها ، من نتائج سلبية أدت إلى خيبة أمل كبيرة ظلت تحفر عميقا في وجدان الأمة العربية ، ولا سيما طبقة المثقفين الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب ، بل كانت هزيمة حضارية أيضا ، وأن محو آثار الهزيمة والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى ألفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع برمته .

يذكر في هذا الصدد **سعيد يقطين** ردا على اتهامات المستشرقين عددا من المثقفين والأدباء العرب الذين عادوا إلى التراث لاسيما السيرة الشعبية ، وبعض الأنواع القصصية ، ومنهم **فاروق خورشيد** في كتابه " **أضواء على السيرة الشعبية** " (1964) : " وأمام البحث الدائب كانت السيرة الشعبية مثالا رائعا للرد على هؤلاء وإقناعهم بالحجة الدامغة على أن العرب ليسوا كما صورهم بعض المستشرقين ، ونجد هذا في مؤلفاته التي كرسها للسيرة الشعبية وبعض الأنواع القصصية العربية القديمة . كما نجد التصدي لهذه الأطروحة الاستشراقية في مختلف الكتابات العربية التي تعرضت للقصة أو الملحمة أو الرواية عند العرب القدامى . " [1]

-1- سعيد يقطين : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، مرجع سابق ، ص 88

ومنه كانت لقد استجابة الرواية العربية ، بوصفها شكلا مهما من أشكال التعبير ومظهرا من مظاهر الثقافة في المجتمع على غرار الشعر والمسرح وبقية الفنون الأخرى بالعودة إلى التراث ، وهذا لا يعني أن استجابتها ، وتوظيفها لعنصر التراث لم يكن قبل نكبة حزيران ، بل يعني أن التوظيف بعد النكبة تميز بخصوصية لم تكن معهودة من قبل .

-4-ب- العامل الفني :

إن ظهور الرواية العربية بشكلها الفني الناضج يرجع -كما أسلفنا - إلى احتكاكها بالرواية الغربية والنسج على منوالها من حيث البنية والتأثيث ، و وضع البرامج والمخططات السردية وغير ذلك من تقنيات وقواعد كتابة هذا الفن ، غير أن الملاحظ في العقود الأخيرة ، أن الرواية الغربية شهدت تراجعا كبيرا مقارنة بالرواية في أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا ، ولم تعد المثل الأعلى الذي يحتذى به والسبب راجع إلى خصائص هذه الرواية الجديدة في هذه المناطق من العالم

و لعل أبرزها الخصوصية المحلية لاسيما في رواية أمريكا اللاتينية ، والتي عرفت بميل كتابها إلى الغوص في البيئة المحلية ، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه ، والانفتاح على التراث الإنساني نذكر هنا حكايات **ألف ليلة وليلة** ، التي أترث كثيرا في الروائي غابرييل غارسيا ماركيز ، وهو ما دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث ، والتأسيس عليه والغوص في البيئة المحلية . [1]

كما نجد أن غنى التراث يميز التجربة الإبداعية عند الروائي بجانبين : أولهما مد الروائي بالنماذج والوقائع والأحداث ، التي تمنح متنه الروائي طاقات تعبيرية وإيحائية هائلة ذات أثر بالغ في ذات المتلقي ، أما الجانب الثاني : فهو البعد الموضوعي الذي يتطلبه بالمتن الروائي المعاصر ، لذلك يتم استحضار الشخصيات والأحداث التراثية كقناع ، أو كمعادل موضوعي يضفي على العمل أو التجربة الابداعية نوعا من المصداقية .

وهو ما يفسر طبيعة العلاقة بين الرواية والتراث ، فجمالية التراث وتعدده وغناه تخدم الطابع الموسوعي للرواية باعتبارها جنسا جامعا ، يضم موادا مختلفة ، تقدم المتعة والمعرفة .

-1- ينظر في مقدمة كتاب : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، بتصرف

-4-جـ- العامل الثقافي :

بالعودة إلى تاريخ نشأة الرواية العربية ، نجد أن الاتجاه التقليدي المحافظ يعتبر أن الرواية جنسا أصيلا في التراث العربي ، وليست جنسا وافدا من الغرب ، وما يثبت تلك الأصالة الثقافية والتاريخية هو التراث الزاخر الذي كانت تتمتع به الشعوب العربية في الجاهلية ، من قصص الفروسية والسير الشعبية البطولية ، وأخبار العرب ، فهذا التراث الحكائي يعتبره أنصار هذا الاتجاه بمثابة جذور وأصول للرواية العربية .

يذكر في هذا الصدد سعيد يقطين متحدثا عن السيرة الشعبية : " إن السيرة الشعبية كإنتاج كانت وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي يعيش فيه . ومن ثمة جاءت ملحمة بمختلف أنواع الأحاسيس والانفعالات والرؤيات التي تمثل مواقف العربي من العصر والتاريخ ، والآخر . وبذلك فهي كما تنفتح على مختلف روافد التراث العربي الإسلامي الذي كان يشكل قاعدة لها ، كانت تنفتح على موروثات الشعوب الأخرى وثقافاتها وخاصة تلك التي كانت على صلة وطيدة بها (الروم – الغرب) . " [1]

هناك علاقة وثيقة بين الرواية والسيرة الشعبية ، من حيث انفتاح السيرة الشعبية على الموروث العربي وغير العربي أي : الثقافات المحلية والأجنبية ، بما فيها من عوالم وفضاءات ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى قبول جنس الرواية بمواد وأجناس مختلفة ، جعلها في حاجة ماسة للسيرة الشعبية ، وحتى أنصار الاتجاه الغربي في الرواية العربية لا يخرج تصورهم عن نطاق العامل الثقافي لأن هذا التصور يؤدي في نهاية المطاف إلى اعتبار الرواية العربية الفنية ، جاءت نتيجة الاحتكاك بالغرب ، والإطلاع على فنونه وآدابه .

و رغم الاستقلالية والتميز اللذين ظهرت بهما الرواية العربية المعاصرة في الآونة الأخيرة ، جاء هذا التميز " نتيجة وجود روائيين أدركوا أن وظيفة الادب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع ورصد المتغيرات فيه ، لذا أخذوا من تقنيات الرواية الغربية المعاصرة ما يحقق للرواية فنيتها ، وتركوا ما يخص المجتمع الغربي ، ويتنافى مع طبيعة المجتمع العربي ." [2] ، ومهما يكن فالرواية العربية المعاصرة تشربت من الرافدين العربي والغربي وأغنت رصيدها الفني سواء على صعيد اللغة وطرائق التعبير أو على صعيد الولوج إلى مضامين تم فيها دحض كل المسلمات الموروثة ، وتجاوز كل محظور وممنوع و مسكوت عنه .

-1- سعيد يقطين : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، مرجع سابق ، ص 8

-2- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 11

-4- مفهوم المرجعية :

-4-1- المرجعية لغة :

يتحدد مفهوم "**المرجعية** " في عرف النحويين على أنه مصدر صناعي تمت صياغته من لفظ (مرجع) ، وهو اسم مكان جاء على وزن (مفعل) مشتق من الفعل الثلاثي (رجع) وهو في معظم معاجم اللغة بمعنى (العودة) ، جاء في القاموس المحيط : رجع يرجع رجوعا كمنزل ومرجعة شاذان ، لأن المصادر من فعل يفعل إنما تكون بالفتح ، ورُجعى ورُجعانا بضمهما : انصرف و- الشيء عن الشيء - وإليه رجعًا ومرجعًا كمقعد ومنزل : صرفه رده كأرجعه ... والرجيع من الكلام المردود إلى صاحبه ، والروث وذو البطن ... [1]

أما في لسان العرب : [رجع] رجع يرجع رجعا ورجوعا ورجعى ورجعانا ومرجعا ومرجعية : انصرف . ، وفي التنزيل (إنَّ إلى ربّكَ الرُّجعَى) أي الرجوع والمرجع ، ... وفيه (إلَى الله مَرجعُكُم جميعًا) أي رجوعكم . وقوله عز وجل (قَالَ ربّ ارجعُون لَعلّي أَعملُ صَالحًا) يعني العبد إذا بعث يوم القيامة ، وأبصر وعرف ما كان ينكره في الدنيا يقول لربه : ارجعون أي ردوني إلى الدنيا . [2]

-4-2- المرجعية في الاصطلاح :

تتعدد مفاهيم المرجعية بحسب الحقول المعرفية ، والمجالات التي تلحق بها فهناك المرجعيات الفلسفية والمرجعيات الدينية ، والمرجعيات التاريخية والمرجعيات السياسية وغيرها كثير لعل أهمها المرجعية الفكرية باعتبارها تؤطر الكل ، ونخص الفكر العربي ، إذ يذكر في هذا المجال عابد الجابري محددا مرجعية الفكر العربي بعصر التدوين بكل ما شهده من نهضة حيث يقول : " عصر التدوين بالنسبة للثقافة العربية هو بمثابة هذه الحافة الأساس ، أنه الإطار المرجعي الذي يشد إليه وبخيوط من حديد جميع فروع هذه الثقافة ، وينظم مختلف تموجاتها اللاحقة ... إلى يومنا هذا .

ليس هذا وحسب ، بل إن عصر التدوين هذا هو في ذات الوقت الإطار المرجعي الذي يتحدد به ما قبله (على مستوى الوعي العربي بطبيعة الحال) فصورة العصر الجاهلي وصورة صدر الإسلام والقسم الأعظم من العصر الأموي إنما نسجتها خيوط منبعثة من عصر التدوين هي نفسها الخيوط التي نسجت صور ما بعد عصر التدوين وليس العقل العربي في واقع الأمر شيئا آخر غير هذه الخيوط ... " [3]

-1- الفيروزبادي : القاموس المحيط ، تحقيق : يحي مراد ، مصدر سابق ، ص 60

-2- ابن منظور : لسان العرب ، مج 4 ، مادة [رجع] مصدر سابق ، ص 77

-3- محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 10 ، بيروت لبنان ، آذار 2009 ، ص 62

أمـا في الفكـر العـربي و الإسـلامي المعاصـر ... " " المرجـع " و " المرجعيـة " يعـني أن المرجوع ، إليه الذي يردّ ويعاد إليه أصل ومبدأ كلي جامع ، يحسم الخلاف وينهي النزاع ، إذ غالب الرجوع بما هو رد ، وعودة إلى أصل يكون بعد خلاف في فرع أو نزاع في جزء ، يضاف إلى هذا أن هذا الأصل لا يمكنه أن يكون إلا ذاتيا محددا للذات هوية وحضارة ، ولا يمكنه أن يكون شيئا آخر خارجا عنها ." [1]

أمـا المرجعيـة في الخطـاب النقـدي فيحـددها جـنس العمـل الإبـداعي ، فلكـل جـنس أدبي مرجعياته التي تحدد أدواته الإجرائية على كشف أدبيته ، من خلال استنباط مواطن القبح والجمال فيه ، وبما أن وجود النقد عادة ما يرتهن بوجود الأدب " باعتبار العلاقة التلازمية المتينة القائمة بينهما ، لدرجة يستحيل معها تصور وجود الأول دون الثاني ، والعكس صحيح مما أدى ببعض المنظرين لتعريفه بكونه خطابا فوق خطاب أو ميتالغة . " [2]

وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الإبداعي الأول ، وتموقعه الزمني بعده ، فالناقد كما قال بارث : " يضيف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر أي أنه ينتج تلاحما للعلامات . " [3] ، وهو ما يؤكده تودوروف باعتبار " أن النقد ليس ملحقا سطحيا للأدب ، وإنما هو قرينه الضروري . " [4] وهذا ما يجعل من تخصيص جنس الرواية أو الخطاب السردي أمرا مهما في تحديد مرجعيات خطابه النقدي

إن التراث العربي الأصيل لا يمتلك في هذا المجال زادا معرفيا حقيقيا ، يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية خلاقة ، خلافا لما هو عليه الحال في مجالات معرفية وإبداعية أخرى كالشعر مثلا ، والتي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة العربية الأصلية حيث يتوفر كم هائل من الدراسات والبحوث النظرية والتطبيقية الرصينة .

ومرد ذلك راجع إلى تأخر ميلاد الرواية العربية الفنية حتى مطلع القرن العشرين ، رغم وجود تقاليد فنية عربية قديمة تجلت في القصص الشعبي والملاحم وفن المقامات وغيرها ، وهو ما جعل النقد الروائي في الدراسات العربية منجزا غربيا .

-1- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، دمشق ، 2006 ، ص 171

-2- عبد العالي بطيب : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ، مرجع سابق ، ص 11

-3- رولان بارث : النقد والحقيقة ، تر: ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1 ، 1985 ، ص 69

-4- تزيفيتيان تودوروف : نقد النقد ، تر : سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، ط1 ، بيروت 1986 ، ص 16

لـ " أن نقد الرواية لا يملك جذورا في التراث النقدي العربي الغزير ، و المتنوع في مجال النقد وقضاياه ولذلك كان على الناقد العربي إن شاء متابعة هذا الجنس الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي أن يلتقى أسس النقد الأوربي ، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات إجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية ." [1]

لقد ارتبط مصطلح السردية Narratology بمصطلح أقدم هو مصطلح الشعرية Poetic ، وهو مصطلح أقدم وأشمل ، والعلاقة بين السردية والشعرية صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب ، إذ ما لبثت أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض واستقام لكل منها خصائصه الأدبية المميزة ، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة ، وباستقراء الأشكال الاساسية للسرد في العصر الحديث ، أصبح من اللازم أن يستحدث مفهوم معبر عنها ، وإطار ومنهجي نظري لتحليلها ، وتصنيفها وتأويلها ، فظهرت السردية التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية ، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب ودلالات .

في هذا السياق يعود الفضل إلى تودوروف في اشتقاق مصطلح Narratology في سنة 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية * ، بيد أن الباحث الذي استقام على جهوده مبحث السردية في تيارها الدلالي هو فلاديمير بروب ، والذي بحث في أنظمة التشكيل الداخلي للخرافة ، واستخلص القواعد الاساسية لبنيتها السردية والدلالية وما لبث اصبح تحليله للخرافة مرجعا ملهما للسرديين ، فراحوا يتوسعون فيه ، ويتحققون من إمكاناته النظرية والتحليلية ، وقد أطلق روبرت شولز على هؤلاء اسم (ذرية بروب) ، وفي طليعتهم غريماس تودوروف ، وجيرار جينيت ... ، وهم من وسع حقل الدراسات ليشمل كل مكونات الخطاب السردي ، وتواصلت بعدها الجهود النقدية ليتم التأسيس لأهم مقولات الخطاب النقدي والتي أصبحت مرجعيات نقدية يحتكم اليها هدا الجنس الأدبي (السرديات) .

-1- فاطمة الزهراء ازرويل : نقد الرواية بالغرب ، مصادرها العربية والأجنبية ، نشر دار الفنك ، ط1 ، الدار البيضاء 1989 ص 190

* ينظر في معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون ، السرديات : هي علم يتناول قوانين الأدب القصصي ، ولئن صاغ تودوروف المصطلح الفرنسي سنة 1969 للدلالة على "علم جديد لم يوجد بعد ، علم القصص ، فإن مفهومه كان جاريا في مصطلحات أخرى أوسع مثل : الإنشائية وعلم الأدب ، والأبحاث التي أفادت منها السرديات أو جعلتها ضمن مجالها ، قد نشأت قبل ذلك بعقود ، وإذا كانت بعض الدراسات تستعيد ثنائية "أفلاطون " و أرسطو السرد والمحاكاة .

-5- حول الرواية (مفهوم الرواية – الرواية الجزائرية النشأة والتطور)

إن البحث في مفهوم الأجناس الأدبية يقتضي بالضرورة تحديد الجنس الأدبي ، من حيث هو مصطلح يحمل معنيين أولهما لغوي يعود الى جذوره ، وثانيهما اصطلاحي عُرف به واشتهر لدى معظم المنظرين والباحثين والنقاد ، وضمن هذا السياق يتطلب البحث في مفهوم جنس الرواية الوقوف عند :

-5-1- الرواية لغة :

يذكر صاحب القاموس المحيط في [ر و ي] ، روي : من الماء واللبن كرضي ، وهي ريا ج : رواء وماء روي ، وروى ، ورواء . وسماء كثير مرو ، والرواية المزادة فيها الماء ، والبعير والبغل والحمار يستقى عليه . روى الحديث : يروي رواية ، وترواه ، بمعنى وهو رواية للمبالغة .....

ورويته الشعر : حملته على روايته ، كأرويته — وفي الأمر : نظرت وفكرت والاسم الروية ... [1]

أما في لسان العرب [ر و ي] قال ابن سيده : في معتل الألف : رواه موضع من قبل بلاد بني مزينة ، قال كثير عزة : وغيرُ آيَّات ، ببرق رواوة *** تَنائي اللَّيالي ، والمدَى المتطاولُ

وفي باب معتل الياء : روي من الماء ، بالكسر ومن البن يروي ريا وروى ، وتروى وارتوى كله بمعنى الري أيضا ... ورويت رأسي بالدهن ، ورويت الثريد بالدسم .

ابن سيده : والرواية المزادة فيها الماء ، ويسمى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه قال لبيد : فَتولُّوا فَاتراً مَشيُهُم ***كروايَا الطَّبع هَمت بالوَحل

والرواية : هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يسقى عليه الماء . وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه ... ورواية إذا كثرت روايته ، والهاء للمبالغة . [2]

يحيل الجذر اللغوي في مجموع السياقات التي ورد فيها إلى معان تدور حول النقل والانتقال والحمل والارتواء بالماء ، أو نقل ورواية المعاني في الأحاديث ، أو الأشعار ، ذلك أن البيئة العربية لم تحفظ ما كان موجودا كتابة ، بل بالرواية مشافهة .

-1- الفيروزبادي : القاموس المحيط ، تحقيق : يحي مراد ، مصدر سابق ، ص 1236

-2- ابن منظور : لسان العرب ، مج 4 ، مادة [رجع] مصدر سابق ، ص 309 ، 310 ، 312

-5-2- الرواية في الاصطلاح :

-2- أ- عند الغرب :

لقد ولدت الرواية الحديثة بالنظر الى تاريخها ومضامينها من الصراعات الإيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الاقطاعية المتدهورة ، ولكن المعارضة التي كانت قائمة إزاء العصر الوسيط لم تمنع الرواية التي كانت في طور الولادة ، من تلقي كل موروث الثقافة الإقطاعية في ميدان السرد القصصي . هذا الموروث كانت له أهمية بالغة أكثر من العناصر المادية الموجودة في المغامرات التي اتخذتها الرواية الجديدة مباشرة ، وعالجتها في شكل محاكاة ساخرة ، أو بعد أن كانت الرواية الجديدة قد غيرت أغراض السرد التابع للعصر الوسيط تماشيا مع الموضوعات الجديدة والإيديولوجية الجديدة

وبذلك أصبحت الرواية الشكل الأدبي الأكثر تعبيرا ودلالة على المجتمع البرجوازي وهناك ولا شك آثار أدبية يعود تاريخها الى العصور القديمة ، والى العصر الوسيط غير أن الخصائص التي هي وقف على الرواية وحدها لم تظهر إلا بعد أن صارت الرواية لسان حال المجتمع البرجوازي ، وشكله التعبيري المفضل ، فارتبط مفهومها بالتحولات التي شهدها هذا ألمجتمع وغدت ملحمة الإنسان المعاصر .

و " لم تحقق الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا وتتميز بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي إلا في العصر الحديث حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر فحلت الطبقة محل الاقطاع ، الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية ، والعكس من ذلك ، فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل اصطلح على تسميته بالرواية الفنية في حين اطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة الطبقة الحاكمة ، ولا يمثل القصص المعبرة عن الخدم والصعاليك إلا استثناء لا يمكن القياس عليه . " [1]

ومع عصر النهضة بكل ما جاء فيها من منجزات في مختلف جوانب الحياة لا سيما الجانب الفكري والثقافي ، تعددت واختلفت مفاهيم الرواية باختلاف الاتجاهات و الخلفيات المعرفية والفلسفية .

-1- صالح مفقودة : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خضر بسكرة ، ع2 ، 2005 ، ص 5

فقد ربطها **هيجل** بتطور المجتمع البرجوازي وقارنها بما كان موجودا قبلها ونعني بذلك الملحمة ، فهو في " دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والروائي ، وكان هاجسه هو البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي ولذلك يعود للتاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي ، ثم يعود الى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية ، والبناء الشكلي في الملحمة ، وينتهي بفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة ، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية ." [1]

وإذا كان هيجل قد ربط الجانب التاريخي بالمضمون في تحديد الفرق بين الرواية والملحمة فإن **ميشال بوتور** عدّها شكلا من أشكال القصة ، وحاول أن يفرق بين الجنسين من خلال تحديد الفروقات الفنية ، فـ " القصة والرواية على نسق واحد ، والفرق بينهما هو أن القصة تمثل حدثا واحدا في وقت واحد ، وتتناول شخصية مفردة ، أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف أثارها موقف مفرد ." [2]

فبوتور يركز هنا على أن بطل القصة فرد واحد يكون له موقف محدد في زمن واحد ، وأن موضوعها حدث واحد ، وهذا ما يمنحها صفة القصر في حين أن الرواية " طويلة وتقوم على حادثة رئيسية تتفرع عنها ، أو تتمثل بها حوادث أخرى ، فالفرق الأساسي بينهما هو الطول فالروائي يقدم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية مسبغا عليها أكثر ما يستطاع من مظاهر الحقيقة مما قد يصل حتى إلى الخداع ، ويبدو أن ما يقصه علينا الروائي لا يمكن التثبت من صحته ، وما يقوله لنا يجب أن يفي بالنتيجة لإعطاء كلامه مظاهر الحقيقة . " [3]

أما الرواية فهي بأحداثها المتشعبة ، وهو ما يقتضي تعدد الشخصيات كذلك ، فإن جانب الصحة ومطابقة الأحداث للواقع يطرح ضمنيا مسألة الخيال ، إذ يمكن أن تكون الأحداث من نسج خيال الكاتب وليست واقعة بالضرورة ، أما **جورج لوكاتش** فيقارب مفهوم الرواية من باب الرؤية أو الموقف أو التصور الذي يحمله الكاتب ، ويربط ذلك بالفن والجمال فيقول : " إن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصبح فيه قيم الروائي مشكلات جمالية في الأثر. " [2] أي : كيف تخلق الرؤية – من حيث هي قيمة تشكل موضوعا – معمارا يطبع الرواية بطابع فني وجمالي ؟

1- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1990 ، ص 5

2- عزالدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، ، ص 200

3- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطنيوس ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، ص 22

4- محمود أمين العالم : الرواية العربية بين الواقع و الإيديولوجيا ، دار الحوار ، ط2 ، اللاذقية ، سوريا ، ص 11

في حين يذهب **مخائيل باختين** بالرواية في اتجاه آخر محاولا البحث فيها كبنية لغوية تتعدد فيها الأساليب ، وأن بلاغتها مستمدة من الأدب الشعبي إذ يقول : " هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا ." [1] وفي هذا المفهوم تصور لساني لبنية الرواية وأصلها ، وهو يعود بنا الى جذورها الأولى كما سبق وأن ذكرنا مع فلاديمير بروب ومن جاء بعده .

وفي إطار سوسيولوجيا الرواية ، ومن وجهة نظر بنيوية تكوينية يؤكد **غولدمان** على أن التماثل البنيوي حاصل بالفعل ، ولكن بين الرواية كشكل أدبي معقد ، وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع يقيم الاستعمالية المنحطة ، فيقدم وصفا تحليليا لجنس الرواية ، حيث يقول : " الرواية قصة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة ، وفي مجتمع متدهور أساسا وبخصوص البطل في الوساطة ، وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني ، ثم اندثارها باعتبارها أكيدة . " [2] يبدو مفهوم الرواية عند غولدمان غامضا ، فهو يربط بين بنية الرواية وشبكة العلاقات في معمارها الفني ، وبين مجموعة العلاقات والقيم التي تحكم المجتمع ويحدد دور البطل بالوساطة و الاختزال لإرساء القيم الأصيلة ، كما يشترط لوجود الرواية القيم المنحطة كضرورة .

-2-ب- عند العرب :

لقيت الرواية في الأدب العربي الكثير من الاهتمام ، والرواج من قبل الباحثين والدارسين خاصة في حقل الدراسات النقدية ، لذلك تعددت الخطابات النقدية التي حاولت مقاربتها انطلاقا من الآراء المختلفة حول أصل هذا الجنس ، والتي سبق و أن أشرنا إليها في عوامل التوظيف ، ومن هؤلاء **محمد غنيمي هلال** ، إذ ينظر للرواية على أنها " هي قصة كالحياة معقدة متعددة الجوانب ممتدة حية المعالم ... وهي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى . " [3]

يطابق هذا المفهوم بين الرواية والواقع ، أو الحياة ويعطيها صفاته من تعدد في الجوانب وتعقيد في العلاقات ، وحسية في الشعور ، لتعبر في النهاية عن موقف الكاتب وتصوره للكون والحياة بشكل عام .

-1- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر : محمد برادة ، دار الأمان ، ط1 ، الرباط ، ص 33

-2- جولدمان وآخرون : الرواية والواقع ، تر : رشيد بن حدو ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1988 ص 71

-3- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1974 ، ص 549

في حين تعتبرها **عزيزة مريدن** " أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها عدا أنها تشغل حيزا أكبر ، وزمنا أطول ، تتعدد مضامينها ، كما هي في القصة فيكون منها الروايات العاطفية ، والفلسفية ، والنفسية ، والاجتماعية ، والتاريخية ." [1] تظهر في هذا المفهوم المقارنة واضحة بين جنس القصة وجنس الرواية من خلال تحديد الفروقات الفنية ، من حيث تعدد المضامين والشخصيات ، وكبر حيز المكان المرتبط بأفعال الشخصيات ، والذي يقتضي بدوره طولا في الزمن ، إضافة أن هذا التعدد يحدد أنواع الرواية وبذلك يكون هذا التصور لمفهوم الرواية يبين تقنيات تشييد المعمار الروائي .

وفي ذات السياق يقول **محمود أمين العالم** " ويتشكل هذا المعمار في الرواية من عناصر متشابكة لسمات الشخصية الروائية ، والعوامل المتحكمة في مصائرها ، والطابع التسجيلي ... ثم التحليلي . " [2] ، فهو يركز على الكيفية التي يتم بها تقديم الشخصية الروائية معتمدة طريقة على طريقة ما ترسم صفاتها ، وملامحها ، وسلوكياتها وأفعالها ، وإيجاد العلاقة المنطقية بينها وبين الحدث العام ،هذا الذي تشكل تفاصيله جسم النص الروائي وعند تحليل التفاصيل نصل إلى وجهة نظر الروائي .

أما **عبد المالك مرتاض** إضافة إلى ما سبق ذكره في معمار الرواية ، فهو يشير إلى الجانب اللساني من خلال تمظهراته اللغوية لتغدو الرواية عنده " نقل الروائي لا الراوية لحديث محكي ، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة والشخصيات والزمان ، والمكان ، والحدث ، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف ، والحبكة والصراع . " [3] يضيف هذا التصور مسألة اللغة في تقنيات الكتابة الرواية ، من خلال التركيز على السرد والوصف ، وعن دور ووظيفة الرواية يربطها الأستاذ **واسيني الأعرج** بالماضي والمستقبل مرورا بالحاضر بطريقة فنية لأن " الرواية فن المستقبل الذي بإمكانه أن يلقي القبض على اللحظة التاريخية بكل أبعادها في لحظة توترها وعنفوانها . " [4] إن ربط الرواية باللحظة التاريخية يعطيها دورا استشرافيا ، من خلال العودة للتاريخ و مساءلته في محاولة لفهم الراهن ووضع تصورات يمكن أن يبنى عليها في المستقبل .

-1- عزيزة مريدن : القصة والرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1971 ، ص 20

-2- صالح مفقودة : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ص 4

-3- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998 ، ص 23

-4- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 473

من خلال المفاهيم السابقة يمكن أن نقول أن الرواية فن أدبي نثري يتجلى في سرد قصة مكتملة العناصر ، ممتدة في الزمان والمكان ، تتعمق في سبر أغوار مجموعة من الأشخاص باستخدام عدة مهارات وتقنيات فنية يستطيع من خلالها الروائي أن يعبر عن موقف يعالج قضية نفسية أو اجتماعية أو تاريخية ، ضف الى ذلك أن هذا الفن منفتح على مجموعة كبيرة من اشكال التعبير الأخرى .

-3-5- أنواع الرواية :

-3-1- الرواية التاريخية :

تعتبر الرواية التاريخية من أقدم الأنواع ظهورا ، وذلك لارتباطها الشديد بتاريخ الأمم والشعوب ، مما جعل التاريخ المادة الأساسية التي تعتمد عليها ، وهذا لا يعني النقل الحرفي للتاريخ بل أن الروائي يملك أدوات فنية تجعله قادرا علة تطويع المادة التاريخية ، لتعبر عن رؤية فنية تعالج قضية مهمة استنادا إلى مرجعية تاريخية ، لأن هدف الرواية بعث وإحياء الماضي وتاريخه وإعادة قراءته من أجل اسقاطه على الحاضر واستشراف المستقبل ، و هو ما عبر عنه **جورج لوكاتش** في تعريف الرواية التاريخية بأنها " رواية تاريخية حقيقية ، أي رواية تثير الحاضر ، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات . " [1]

ويذهب الدارسون في تحديد الرواية التاريخية إلى القول إن "الرواية الغربية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر ، وذلك زمن انهيار "نابليون" على يد الكاتب الاسكتلندي والتر سكوت 1771. 1832م ، إذ ظهرت رواية **سكوت "ويفرلي"**عام 1814م" ، وأن معظم من جاءوا بعده اهتدوا بما قرره وساروا على نهجه . وقد كتب سكوت سلسلة طويلة من القصص التاريخي لاقت نجاحاً كبيراً في إنكلترا ، وله أعمال أدبية متعددة، من أشهرها الرواية التاريخية (**ايفانهو**) 1819م و(**الطلسم**) 1825 ، ولقد تبع سكوت في كتابة القصة التاريخية عددا كثيرا من الروائيين فمن إنكلترا سار على نهجه (**بالورليتون وجورج البوت**) وغيرهما. ولم يقتصر تأثيره الفني على إنكلترا وحدها بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا . " [2]

-1- جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، تر: صالح جواد كاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، منشورات دار الثقافة والفنون العراق ، 1978 ، ص 89

-2- عبد الله الخطيب : مدخل إلى الرواية التاريخية ، موقع رابطة أدباء الشام www.odabasham.net ، بتصرف

فظهر في الأدب الفرنسي الحديث (**الكسندر دوماس الأب** (1802 . 1870) وقد نشر من سنة 1844 . 1852م رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي "وقد تبع الكسندر دوماس في هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي (**فيكتور هيجو**) وكتب هيجو "روايتين تاريخيتين بينهما حوالي أربعين سنة هما: **نوتردام دو باري** سنة 1831م ، **وكاتر فان تريز** سنة 1873م ، ومن هذين الأديبين انتقل هذا اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية الأخرى ، ففي الأدب الروسي مثلاً نجد "**ليوتولستوى** 1828 . 1910، الذي كتب روايته (**الحرب والسلام**) التي تعد أعظم الروايات التاريخية... [1]

أما في الوطن العربي " فقد ارتبط ظهورها في لمرحلة الأولى بالترجمة والاقتباس حيث شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر نشاطا بالعا في ترجمة الروايات الغربية ، ومنها الروايات التاريخية وقد مالت تلك الترجمات في غالب الأحيان إلى الاقتباس والتصرف في النصوص المترجمة ، ومن أولئك المترجمين **نجيب حداد** 1867- 1899 والذي ترجم رواية الكسندرو دوماس (**الفرسان الثلاثة**) وسبكها بقلم مسرحي . " [2] اضافة إلى " **سليم البستاني** 1856- 1925 **وجورجي زيدان** 1881-1914 **ويعقوب صروف** 1852-1927 ، وهو الجيل الأول من كتاب القصة والرواية التاريخية ، في سياق حكايات طويلة غايتها التسلية ، وتشويق القارئ ، علما أن تلك الروايات لم ترق الى النضج الفني المطلوب كون الرواية العربية لم تظهر إلى في مطلع القرن العشرين ولم تتطور إلا بعد فترة من الزمن ." [3]

وهذا ما جعل الرواية التاريخية هي الأخرى وليدة الرواية التاريخية الغربية ، على الرغم من أنها ولدت قبل الرواية الفنية ، لكن نضوجها الفني جاء بعد ميلاد الرواية الفنية ، لأن هذه الأخيرة أرست قواعد هذا الفن في جميع أنواع الروايات الأخرى .

1- عبد الله الخطيب : مدخل إلى الرواية التاريخية ، موقع رابطة أدباء الشام www.odabasham.net مرجع سابق

2- عبد الله ابراهيم : السردية العربية الحديثة ، مرجع سابق ، 2003 ، ص 143 ، 146

3- سعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار المعرفة الجامعية ط1 ، مصر ، 2009 ص 31

-3-2- الرواية الاجتماعية :

يكتسي هذا النوع أهمية بالغة وانتشارا واسعا لكونه لسان حال شرائح واسعة من المجتمع إذ " يتميز هذا النمط عن بقية الأنماط بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع ، إذ يصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة ، فهموم شخصياتها مرتبطة بهموم الواقع الذي يحتويها وما تعانيه من أزمات خاصة ذاتية يرجع في جزء منه الى طبيعة الظروف الاجتماعية ، والأوضاع السياسية القائمة ، ويمكن أن يكون هذا النوع مصدرا من مصادر التاريخ للحقبة الزمنية التي تقع أحداث الرواية فيها ، مع الأخذ في الحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصول يحقق بها ذاته وينأى بها عن مجرد التسجيل ." [1] ولشدة ارتباطها بالواقع تعرف بالرواية الواقعية . غير أن الواقعية في بداية أمرها كانت أسسها و منطلقاتها فلسفية محضة ، ثم انتشرت كمذهب في جميع أنواع الفنون .

والواقعية في الأدب بمعناها العام " هي محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة ، وهي ترفض الواقع إلى مستوى المثال أو بمعنى آخر أن تصور الواقع في هيئة التكامل أو المثال من أجل أغراض معينة أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب . " [2] ، كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو عن الواقع إلى ما وراء الطبيعة ، وقد أورد **عزالدين اسماعيل** تعريفا للواقعية " حسب ما ألقاه **جورج مارلييه** في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن في 1930 ببروكسل عندما قال : بوجود واقعيتين ، الأولى تفهم على أنها معاناة حرفية للواقع وأخرى تفهم من حيث هي تصوير لمناظر الحياة المنحطة ." [3]

يتبين من خلال ما تقدم به جورج مارلييه أنه يفصل بين واقعيتين ، إذ يجد هناك اختلافا طفيفا بينهما فالأولى تهتم بالجانب الاجتماعي وتصور مختلف المآسي ، والآفات ، أما الثانية فتهتم بالجانب الخلقي ، إذ تحاول أن تصرف كل قبيح ، فتنتقد هذا الواقع بوصفها لمشاهد منه ، إلا أنهما تصبان في نفس القالب ألا وهو الواقع . وهذا لا يعني أن مفهوم الواقعية يقف عند هذين الاتجاهين بل هناك اتجاهات أخرى نتجت عنها أنواع عديدة للواقعية ، منها الواقعية الوضعية أو التجريبية و الواقعية النقدية الطبيعية ، و الواقعية الاشتراكية ، و الواقعية الرمزية ...

-1- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الرباط 2010 ، ص 24

-2- محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار المعرفة للنشر ، الأزرايطة ، قناة السويس ، 2005 ص 117

-3- عزالدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، مرجع سابق ، 2002 ، ص 30

-3-3- الرواية النفسية (التكوينية) :

تعددت مسميات هذا النوع من الرواية بحسب المفاهيم التي اتخذها ، فمنهم من سماها الرواية النفسية ، ومنهم سماها الرواية التكوينية ، والبعض أطلق عليها اسم الرواية الوجدانية وكل ذلك يصب في قالب واحد ، فهي لا تخرج عن طور التكوين في مراحل عمرية للشخصيات مرتبطة بالجانب النفسي والوجداني لها .

فهي " تصور التحولات العاطفية والنفسية والفكرية التي تنتهي بنضج بطل شاب تصقله تقلبات الحياة ، وتصلب عوده ، ويمكن أن ينتسب هذا البطل انتسابا مباشرا أو شبه مباشر إلى الكاتب نفسه ، أو يصوره في المرحلة التكوينية الأولى من حياته ، مثلما ينسب (**غرتر**) إلى الشاعر **جوته** ، أو يشير بطل رواية (**طريق اللحم**) إلى **صموئيل بتلر**، وقد يكون البطل في رواية التكوين من اختراع مخيلة الكاتب ، التي تبتكر شخصيات روائية خالصة . " [1]

وقد يصور هذا النوع من الرواية التجارب الشخصية الخاصة ، التي ترتبط بالجانب السلوكي لأن هدف الرواية " الاهتمام والعناية بالأحاسيس الفردية ،والبحث في الدوافع النفسية الواعية واللاواعية ، التي تتحكم في سلوك الأفراد ، ومن ثمة يهمن الزمن النفسي على تطور الأحداث وهو في الغالب زمن نفسي مكثف يحدث في وعي الشخصية وتفكيرها. " [2] ، وقد يكون واقع الشخصية مغامرات عاطفية ووجدانية على غرار ما كتبه **جبران خليل جبران** في (**الأجنحة المتكسرة**) و**العقاد** في (**سارة**) ، و**توفيق الحكيم** في (**الرباط المقدس**) .

-3-4- الرواية الأسطورية :

تشكل في هذا النوع الأسطورة مادة المتن الحكائي ، فالروائي يعتمد على أسطورة ذائعة الصيت ترسخت في ذاكرة الأمة عبر تعاقب أجيالها ، وأصبحت جزء من ثقافة تلك الأمة فاكتسبت سلطة في الضمير الجمعي لها ، واستعمال الأسطورة في هذا النوع يتوجه إلى الحيز العجائبي والخرافي فيها سواء على صعيد الأحداث أو الشخصيات ، قصد خلق عوالم خاصة بعيدة كل البعد عن الواقع ، لقد " أفادت الرواية التي أطلق عليها هذا الاسم من الطبيعة الخاصة للأسطورة ، فابتعدت في عمومها عن الواقع المألوف ، وكان رباط الأحداث فيها منوطا بشخصية البطل أكثر من أي شئ أخر ." [3] ، وقد مثل لهذا النوع **طه حسين** في روايته (**أحلام شهرزاد**) .

-1- جابر عصفور : زمن الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ط1 ، 1999 ، ص 235

-2- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، مرجع سابق ، ص 26

-3- شفيع السيد : اتجاهات الرواية العربية ،كلية دار العلوم ، ط1 ، 1997 ، ص 53

-3-5- الرواية التعبيرية :

التعبيرية هي مذهب يقوم على التعبير عن المشاعر والعواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان ، ويرفض مبدأ المحاكاة . كما ارتبط ظهور التعبيرية بالفنون الحديثة التي تميز بأسلوب فطري له علاقة بتغيير وتبديل في العناصر والأشكال الطبيعية التي تحدث تأثيرات انفعالية .

ظهرت هذه الحركة كمذهب أدبي في ألمانيا ، وامتدت من عام 1910 إلى عام 1925 وانتقلت إلى باقي أوربا متأثرة بأسلوب الكاتب السويدي **أوجوست سترندبرج** والشاعر **الأمريكي والت وايتمان** . والكاتب في الرواية التعبيرية " يحاول خلق عالم خاص يتواءم مع فكرته ... يلهمه الواقع الذي يعيش فيه هذه الفكرة ، ومن ثم يسعى الى التعبير عنها ، ويوظف من الوسائل الفنية ما يراه يحقق هذه الغاية ، ومن النماذج الروائية (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) ... " [1]

-3-6- رواية السيرة الذاتية :

تعنى رواية السيرة الذاتية بالتعبير عن حياة الكاتب كلها ، أو جزء منها وتصور أهم المحطات والأحداث المرتبطة بشخصية الكاتب للدلالة على مجموعة من التجارب والخبرات الحياتية المفيدة والتي يراها تشكل في نهاية المطاف قيما إنسانية نبيلة . يعرفها **فيليب لوجون** فيقول : " هي حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي يعبر عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة ." [2] ، وتتضمن السيرة الذاتية أشكالا وأنواعا مختلفة منها :

-أ- السيرة الموضوعية : موضوعها هو الآخر بحيث يقوم السارد بحكي حياة إنسان لآخر ورصد ظروف نشأته متتبعا مراحل تطور حياته ، وانتقاله في الزمان والمكان ، لذلك تسمى أيضا بالسيرة الغيرية .

-ب- السيرة الذهنية : هي السيرة التي يستعيد فيها الكاتب مراحل حياته الفكرية والثقافية والتعليمية ويعرض فيها مسارات تعلمه وتربيته الذهنية والوجدانية ، وما أثر في شخصيته الفكرية من تيارات ثقافية وفلسفية ... [3]

-1- المرجع السابق ، ص 203

-2- محمد بوعزة : تحليل النص السردي مرجع سابق ، ص 34

-3- نفسه ، ص 35

-ج- السيرة الذهنية الموضوعية :

هي التي تهتم برصد تطور شخصية فكرية معروفة تستأثر بالاهتمام ، وبقطب من أقطاب التأليف والفكر ، والذي يحظى بمقومات ، وقيم تميزه عن غيره من الأعلام ويقوم السارد فيها برصد مساره التعليمي والثقافي والمعنوي ، ويتتبع أطوار حياته منذ نشأة طفولته إلى وفاته . [1]

بالإضافة إلى هذه الأنواع توجد أنواع أخرى مثل الرواية الفلسفية ، ورواية تيار الوعي ، ورواية الخيال العلمي ، والرواية البوليسية .... الخ .

-6- ظروف نشأة الرواية الجزائرية :

إن البحث في مسارات الرواية العربية ، والرواية الجزائرية على وجه الخصوص يصطدم دائما بقضية طرحها العديد من الباحثين والدارسين ألا وهي مسالة الامتداد والارتباط والتي تكمن في ما إذا كانت هذه الرواية امتدادا طبيعيا للفن القصصي العربي القديم ، أم أنها منفصلة عنه ، جاءت كنتيجة لتأثير الآداب الأجنبية . وهذا ما يجعلنا نقول أن نشأة هذه الاخيرة لم تأت من فراغ ، فهي ذات تقاليد فنية وفكرية منبثقة من حضارتها كما ، أنها ذات صلة تأثرية بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحديث .

فهناك من يقول : أن الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي عرف هذا الفن ممثلا في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ وابن المقفع ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري لكن البعض يرى أن الرواية فن مأخوذ عن الغرب ." [2] ويذهب البعض إلى أن الرواية العربية ظهرت مع بداية القرن التاسع عشر على شكل روايات مترجمة إلى العربية ، ثم نسج العرب على منوالها في الشكل والمضمون ، مما أدى إلى تطورها تدريجيا ، حيث نجدهم يقرون بفضل التراث و " حجتهم على هذا التطور الذي وصلت اليه الرواية العربية نتيجة التراث العربي ، أو مايسمى بالسير الشعبية لهذا الفن . " [3] وهذا دليل على تأصلها في الأدب العربي خاصة منها الفن القصصي العربي . أما عن العوامل التي ساعدت على تطورها نذكر :

- بروز الطبقة الوسطى التجارية والمهنية التي تتطلب أدبا يعبر عن ذوقها ويصور آلامها .

-1- المرجع السابق ، ص 35

-2- صالح مفقودة : نشأة الرواية العربية في الجزائرية ، التأسيس والتأصيل ، مجلة المخبر ،ع2 ، 2005 ، ص 12

-3- عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة ، دار النشر الجامعة المصرية ، 1986 ، ص 200

– ظهور فئة المثقفين الذين أخذوا تعليمهم وثقافتهم في الكليات الحديثة ، كما تسنى لهم الاطلاع
– على الاعمال العالمية التي ساهمت في تغيير أفكارهم .
– توفر سبل النشر ، بانتشار المطابع ، وسبل النشر في المجلات والجرائد . [1]

وإذا كانت هذه الظروف والعوامل مشتركة بين جميع آداب الأقطار العربية ، فالأدب الجزائري هو جزء من كل ، هذا الكل هو الأدب العربي عموما بجذوره المشتركة ، والضاربة في القدم رغم الفروقات الشكلية بين أقطار الوطن العربي ، وهي فروقات لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل فكرا وفنا في كل الأجناس الأدبية ، ومن هذه الأجناس جنس الرواية نفسها .

وبالعودة إلى الأدب الجزائري والرواية تحديدا ، نجدها حديثة النشأة غير مفصولة عن حداثتها في الوطن العربي كله ، مشرقه ومغربه ، سواء نشأتها الأولى المترددة ، أو حتى انطلاقتها الناضجة " حيث لم تأت هذه النشأة بمعزل عن الرواية الأوربية بأشكال متخلفة ، وهي نشأة تختلف من قطر عربي لآخر ، من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا :

أولا : في صيغ القرآن الكريم والقصص القرآني ، والسيرة النبوية

ثانيا : في البذور القصصية الأولى في مقامات الهمذاني والحريري ، والتي ترجمت إلى عدة لغات مثل الانجليزية والفرنسية فضلا عن الفارسية والتركية .

كما تكمن تلك الجذور في مثل (التوابع والزوابع) لصاحبها ابن شهيد أحمد بن أبي مروان ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، حيث انطلق البحث بالخصوص الخلاص عبر رحلة ابن القارح التخيلية كشخصية حقيقة ، وقد دخل الجنة بعدما أعلن توبته ، وحصل على صحيفة الخلاص ... مستعملا في ذلك قصة (**الإسراء والمعراج**) . " [2]

وبالنظر إلى هذا الرصيد التراثي القصصي ، نجد أن الرواية الجزائرية لم تولد هكذا ، فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها ،كما أنها ذات صلة بالرواية الغربية ، وفي ذات السياق يصرح الناقد والروائي الأستاذ **واسيني الأعرج** في أحد حواراته حينما سئل هذا السؤال :

-1- نجم محمد يوسف : الرواية العربية ، الآداب البيروتية ، تشرين أول ، ع10 ، 1962 ، ص 6

عمر بن قينة : الأدب الجزائري الحديث ، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، بن عكنون ، الجزائر ص 195 ، 196

هل استكملت الرواية الجزائرية مرحلة التأسيس وبناء التقاليد ؟؟

فأجاب بقوله : " إن النقد العربي عالج الرواية ذلك بالنسبة للرواية المكتوبة باللغة الفرنسية ، هذه الرواية لها تقاليدها القديمة التي تبدأ من المدارس الثلاث :

- **مدرسة الأكزونيك الأولى** : فالمستعمرون الفرنسيون عندما دخلوا إلى الجزائر ، كان من بينهم كتاب مثقفون أعجبوا بطبيعة الجزائر و مناخها ، فكتبوا عنها (دي موباسان) و (الفونس دوديه) و (فلوبير) وسواهم من الكتاب المعروفين .
- وبعد ذلك جاءت مجموعة أخرى أطلقت على نفسها – في بداية القرن من 1900 حتى 1930 تقريبا – اسم **الجزائريون الجدد** ، وهؤلاء إما أنهم جاؤوا إلى الجزائر واستقروا فيها وإما أنهم ولدوا في الجزائر ، فهم بطبيعة الحال فرنسيون ، والنزعة الاستعمارية موجودة فيهم أدبهم ، ويعدون الجزائر بلدهم ، وكان ضائعا ووجدوه كما يحدث الآن مع اسرائيل .[1]
- تأتي بعد ذلك **مدرسة الجزائريين** التي كان رئيسها (ألبيركامي) ، والتي طورت الفن الروائي كما طورت الرؤية .

إن هذه الاتجاهات حتى وإن لم تكن لها قيمة مفيدة من حيث المضامين ، تتجلي قيمتها الكبرى في كونها أعطت مبررا لوجود الشكل الروائي بالجزائر ، و سرعت بظهور المدرسة الجزائرية في الخمسينات ، فما فوق مع محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد وآسيا جبار وغيرهم وهؤلاء أخذوا كل ذلك التراث وأصبغوا عليه مضامين جديدة ، مضامين ثورية تحررية .[2] في هذه الفترة ظهر ما يمكن اعتباره تأصيلا لجنس الرواية الفنية الجزائرية ، وتحديدا مع رواية (ابن الفقير) وفي ترجمة أخرى (نجل الفقير) لمولود فرعون ، والتي بدأ كتابتها عام 1939 ، ولم تنشر كمخطوط إلا سنة 1950 على حسابه الخاص ، لتأتي بعدها مجموعة من الأعمال الروائية لهذا الأديب منها رواية (الأرض والدم) التي أكمل كتابتها في 15 جويلية 1951 ، لتكتمل عام 1953 و (الدروب الوعرة) أو (الدروب الشاقة) سنة 1957 ، كما ألف مولود معمري (الهضبة المنسية) عام 1952 ورواية (السبات العادل) عام 1955 ، أما محمد ديب ، فقد نشر الثلاثية في عشرية الخمسينات (الدار الكبيرة) عام 1955 ، ثم (الحريق) عام 1954 ليلحقها برواية (النول) عام 1957 .[3]

1- جهاد فضل : حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج ، مكتب الرياض ، بيروت ، موقع www.arabicbabelnednet/component

2- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 3 ، 4

3- نفسه ، ص 4

بالإضافة الى ذلك نشر كاتب ياسين روايته الشهيرة (نجمة) عام 1956 ، وبعدها أعمال أخرى أما بخصوص الصوت النسائي الأكثر بروزا ضمن هذه الكوكبة فقد مثلته آسيا جبار والتي نشرت روايتها الأولى (العطش) عام 1957 ، لتليها رواية (الجازعون) عام 1958 . [1] وحتى هذه الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية ، ورغم استنادها في نضجها الفني على المروث الروائي الفرنسي –كما أسلفنا – إلا أنها ظلت وفية للقيم الأصيلة للمجتمع الجزائري في طرحها لقضاياه وتصويرها لعاداته وتقاليده ، معبرة عن هويته الحضارية في مرحلة تاريخية حاسمة من تاريخ هذا المجتمع

ففي رواية ابن الفقير يتجلى المضمون الاجتماعي ، والواقع المحلي الذي يعكس رؤية الكاتب ، ودعوته الضمنية للتغيير ، والثورة على الأوضاع المزرية ، والمعاناة التي يكابدها المجتمع الجزائري . وهذا ما صرح به الكاتب نفسه " كتبت مضطرا للتعبير عن أفكاري بأسلوب غير مباشر واللجوء إلى الغموض ، وأحيانا – وهذا أخطر وأعظم – إلى اختيار مواقف ما كنت اخترتها في إطار سياسي مختلف . " [2]

تذكر مقدمة الطبعة المترجمة للعربية " ابن الفقير رواية لكاتب جزائري ، مولود فرعون أراد من خلالها أن يعكس حياة القبائلي البائسة في فترة من فترات الاستعمار ، القبائلي والمعيشة الجبلية القاسية بما يعانيه من فقر ، وبؤس ، وتخلف ... بقي بطل الرواية **فورولو** منراد يصارع كل هذه العوامل السلبية بإيمان راسخ في النجاح ، وفكرة ثابتة لا تتزعزع في دخول مدرسة المعلمين ..."[3]

إن الإصرار على مجابهة الظروف و العوامل السلبية ، والإيمان بحتمية الانتصار ، هو شكل من أشكال المقاومة ، يتمظهر في توظيف الكاتب للموروث الشعبي القبائلي من خلال شخصية البطل فورولو ، الذي تروي الأسطورة أنه ولد عام البركة ، يومين قبل إعارة تبراري الشهيرة هذا الذي قيل أنه قتل عجوزا شريرة على قمم جبال جرجرة ، واسمه مأخوذ من ايفراي أي : المخفي الذي لا يراه أحد حتى يخرج على قدميه من عتبة الباب ، بهذه القدرات السحرية والطاقات العجائبية يخوض البطل معترك الصراع .

-1- المرجع السابق ، نفس الصفحة

-2- عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي في الجزائر 1925-1967 ، تر : محمد صقر ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، ص 55

-3- مولود فرعون : ابن الفقير ، تر : أحمد طرابلسي ، دار تلانيتيقيت للنشر والتوزيع ، بجاية ، الجزائر ، ص 3

إن محاولة أسطرة الواقع من خلال اختيار شخصية فورولو الخارقة يبدو للوهلة الأولى دالا على العجز بالوقوف عند الواقع ، والبحث له عن قوى غيبية تتغلب عليه ، وحل سحري يغيره لكن الذي حدث هو العكس ، فالروائي قدم لنا الكيفية التي يتم بها تكوين طباع الرجل القبائلي إذ يولد وسط بيئة قاسية وصعبة يكابد من أجل الحياة ، هذه المكابدة تشكل الفلسفة و الحكمة المنبثقة من العادات والتقاليد والمعتقدات والشعائر القديمة ، كل ذلك أثث العالم الخاص للروائي ،وهو ذاته سيرته الذاتية ، في طوري الطفولة والمراهقة .

يدخل البطل في هذا العالم متسلحا بسنن موروثة من الماضي البعيد ، أين يجب المحافظة علي على تاريخ وموروث الأجداد ، وطريقة عيشهم ومعتقداتهم ، ويتشبع بهذه القيم لتشكل له هوية خاصة به ، ومرجعية تدفعه لخوض الصراع بين هويتين مختلفتين ، هوية الكاتب وهوية استعمارية غريبة ، وقد ألزمته الدراسة عند هذا المستعمر بأن يعيش هذا الصراع ، بكل جوارحه خاصة هاجس الخوف من فشله وسقوطه في دراسته ، ليصمم على النجاح ، وهو ما يتم بالفعل في نهاية المطاف ليدخل في الأخير مدرسة المعلمين سنة 1932 ببوزريعة بالعاصمة .

وفي ذات السياق تندرج رواية (نجمة) لكاتب ياسين ، لكنها تختلف لكونها رواية فنية ذات طابع اجتماعي محض ، بخلاف رواية ابن الفقير ، والتي تعتبر من روايات السير والتراجم لذلك كان كاتب ياسين أكثر جرأة ، وأكثر عمقا في الطرح والمعالجة للواقع الجزائري ، فاتجه إلى قضية مهمة هي قضية التأكيد على الانتماء للوطن من خلال استحضار الأبعاد التاريخية والحضارية المتجسدة جغرافيا ، ومبعث ذلك هو الارتباط بالوطن والتعلق به ، وما ينتج عن ذلك الشعور من أنفة وعزة ووطنية .

يبدأ هذا الوطن بالتشكل حين يشعر البطل بالتعلق والارتباط الوجداني بالمكان الذي ولد فيه ، و الميل التلقائي نحو أهل المكان ، ونحو جميع الذين عايشهم وعاشرهم ، وألفهم في صغره وتجمعه معهم ذكريات جميلة " كان **رشيد** – منذ طفولته- يغامر ، فيجاوز أسوار الثكنة وساحة (الرقاق) وساحة (الإبل) ، ويصل حتى بتجاويف الوادي ، والدواميس التي كانت - فيما مضى- دون منفذ ، فكان يلقى فيها ضحايا الداي في أكياس تخاط عليهم ، بل كان رشيد يصل حتى شعاب سيدي راشد والقنطرة الكثيفة السكان : يتغلغل نهر (الرومل) ، فيتوغل تحت أقواس الجسر الروماني الستة ، الجسر الوحيد الذي ظل قائما من بين السبعة التي كانت تصل بين أجزاء (سيرتا) عاصمة (النوميدين) ...

ولد سي المختار غير بعيد من هناك ... سي المختار العجوز الذي كال له الحاكم الفرنسي اللكمات بعد مظاهرات 8 مايو ، ثم سار عبر المدينة في مظاهرة لم يكن فيها غيره أمام رجال الشرطة المشدوهين يحمل بين يديه خرقة كتب عليها بيتين من الشعر ابتدعهما ، فنقشهما المارة المتجمهرون في ذاكرتهم : لتحيى فرنسا صه يا عرب ." [1]

تتنوع صور المكان بكل ما تقيمه من علاقات مع الرواسب التراثية المختلفة ، حين يربط الكاتب بين نهر الرومل وقبيلة **كبلوط** * ، إذا يرتقي النهر من كونه عنصرا من عناصر الطبيعة إلى كيان روحي ينبض بالحياة ، ويخرج عن إطاره الجغرافي ليحيل على هوية جماعية تاريخية و حضارية فـ " الوطن الصورة الذهنية المستشفة من الواقع الموضوعي من جهة ، والمصطبغة بالصبغة الذاتية للمرء من جهة أخرى ." [2]

إن حضور شخصية الداي في الوادي ، وسيدي راشد في الشعاب ، والرومان في القنطرة وسيرتا عاصمة النوميدين ، ومسار قبيلة كبلوط من الأندلس إلى الجزائر ، هو دلالة واضحة على تاريخ وماضي هذا الوطن ، هذا التاريخ هو ملك لأبنائه ، وما ذكر أحداث 8 ماي 1945 إلا دليل على رفض المستعمر الذي سلب هذا الوطن من أهله .

إن كاتب ياسين في رواية نجمة اعتمد على توظيف المرجعيات التاريخية والتراثية ، وإسقاطها على الواقع من خلال العودة للتاريخ ، وإعادة قراءته واستشرافه لما له من دلالات وإيحاءات ، قادرة على الفصل في مسألة الانتماء والهوية الخاصة ، وهذا التوظيف هو شكل من أشكال المقاومة والرفض لكل سياسات المستعمر الرامية إلى محو وطمس معالم الهوية الوطنية .

من خلال الروايتين السابقتين ، نستطيع القول أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ، وعلى الرغم من أنها وريثة تقاليد فنية فرنسية وغربية ، إلا أنها ظلت مشدودة إلى ذخيرة الثراث العربي والأمازيغي ، مما شكل لها مرجعية فكرية ومعرفية تستند عليها ، وتعبر بها عن أصالتها وانتمائها إلى الأدب الجزائري ، بعيدا عن كل السجالات التي تُتداول في حقل الدراسات النقدية والأدبية .

-1- كاتب ياسين : نجمة ، ترجمة : محمد قوبعة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية ، بن عكنون ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ص 161 ، 162

* قبيلة كبلوط : يذهب أحد العلماء النسابة الذين يعرفون تاريخ قبائلنا بالتفصيل إلى أن كبلوط قد جاء من اسبانيا مع أبناء القمر واستقر أولا في المغرب ، ثم قدم إلى الجزائر ، من الرواية ، ص 130

-2- يوسف مخائيل أسعد : الانتماء وتكامل الشخصية ، دار قباء ، مصر ، ص 75

تجمع الكثير من الدراسات النقدية على أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية جاءت وليدة فترة السبعينيات ، على عكس الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية ، ويعزى ذلك لعدة عوامل أهمها :

-6-أ- العامل السياسي :

إن ظروف الصراع الفكري والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري ، كانت تقتضي الانفعال في النظرة ، والسرعة في ردة الفعل ، وعدم التأني في التعبير عن الموقف والمشاعر وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة ، التي تعبر عن الملحمة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في ابعاد ايديولوجية وفنية واضحة .

و إذا كانت الثورة الجزائرية المسلحة تعد تطورا حاسما لظروف هذا الصراع ، فإن لسرعة أحداثها وحاجتها لجميع الطاقات البشرية والفكرية لم تسمح للأدباء الجزائريين باستعاب هذا التطور استعابا من شأنه دفع بعض الأدباء إلى اتخاذ الفن الروائي وسيلة للتعبير عن مواقفهم وربما كانت ظروف الثورة أدعى إلى إنشاء الملاحم الشعرية ، منها إلى كتابة الرواية ، التي تتطلب معاناة أعمق ونظرة أشمل وتجربة فنية أكبر " ... وهكذا استمر الأديب الجزائري يسهم في سير الثورة ، ويقوم بدوره في الصراع السياسي والحضاري ، عن طريق الشعر ، والمقالة والقصة التي اتخذت في هذه الفترة بالذات طابعا رومنسيا واضحا . " [1]

وهذا يعني أن الثورة كانت حدثا مهما فرض نفسه على الجميع ، وتطلب الوسائل الأكثر سهولة ، والأكثر سرعة ، وتعبيرا ، ومواكبة للتفاصيل والأحدث وهذ الصفات كلها لا تتوفر في جنس الرواية مما جعلها ، لذلك لم تواكب الحدث بالصرة الأمثل .

ولئن كانت العلاقة وطيدة بين الأدب والواقع السياسي " فمن ثورة 1871 مرورا بانتفاضة 1945 هناك خطوط متقاطعة ساهمت بشكل أو بآخر في بلورة الاتجاهات التي ستتجلى في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية ، أو في الرواية المكتوبة بالعربية ، قبل أو بعد الاستقلال ...

إن البيئة الثقافية في الجزائر عانت من تعقيدات متعددة ، الأمر الذي جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا صعبة جدا وقاسية أعاقت انطلاقتها ، وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء ." [2]

-6-ب- العامل الاجتماعي : كان واقع المجتمع الجزائري يئن تحت وطأة الكثير من الآفات الاجتماعية ، كالفقر و البؤس ، و المرض والجهل .

-1- محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، الجزائر ، ص 7

-2- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 50

هذا الواقع لم يساعد الإنسان الجزائري على القيام بنهضة علمية وفكرية ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى عمدت السلطات الاستعمارية إلى تجهيل المجتمع الجزائري ، وإلى طمس معالم شخصيته الوطنية ، ومحاربة كل مقومات الهوية ، من دين ولغة وتاريخ وانتماء بسياسات قمعية تعسفية ، يذكر في هذا السياق **سيسيل ايمري** ، والذي كان يعمل مراسلا للمجمع العلمي الفرنسي ، وأستاذا بجامعة الجزائر في مقال له ، إذا يقول : " في قطر الجزائر بعد مئة عام من انتصابنا فيه 82 بالمئة من الأميين الذين يجهلون القراءة والكتابة . " [1]

وحتى 18 بالمئة المتبقية والتي هي في نظر صاحب المقال تعرف القراءة والكتابة ، أو هي على درجة معينة من العلم والثقافة تشمل كل مواطني الجزائر ، بما في ذلك المستوطنين والفرنسيين لأن كلامه يشمل كل قطر الجزائر ، فكم هي نسبة الجزائريين المثقفين من بين هؤلاء ؟؟؟؟

ضف إلى ذلك طبيعة المجتمع الجزائري المحافظة ، والخاضعة لسلطة العادات والتقاليد ، لاسما ما تعلق بشؤون المرأة ووضعها في المجتمع ، إذ هي منغلقة لا تسمح لها لا بالدراسة ، ولا بالمشاركة في الحياة لا السياسية ولا الاجتماعية اللهم شؤون بيتها ، هذا المناخ العام أعاق كل أشكال التعبير الأدبية بما فيها القصة أو الرواية ، فمن الصعب مثلا أن تتناول القصة أو الرواية العلاقة بين الرجل والمرأة أو تتعرض لهذا الموضوع .

إلى جانب ذلك لابد من الإشارة إلى بعض المؤثرات الأخرى ، والتي أثرت بشكل واضح على القصة الجزائرية ، كصلة الجزائريين بالمشرق العربي ، فقد ساهمت النهضة العربية في المشرق في تطور الشعر الجزائري بشكل كبير بخلاف القصة التي لم تنل حظا كبيرا ، أما الاتصال بالغرب ، ونعني أوروبا فلم يكن موجودا قبل الاحتلال وحتى في بداياته "كان لقاء الجزائر بأوروبا قبل الاحتلال أساسه التجارة ، ولم يوجد حكم وطني يرسل البعثات إلى أوربا لتستفيد الجزائر من نهضتها الفكرية والحضارية ، وبقي الحال كذلك طوال الحكم الاستعماري حتى الحرب العالمية الثانية . " [2]

لأن الجزائر كانت إقليما تابعا للخلافة العثمانية ، قبل الاحتلال ، وارتباطها السياسي والثقافي والفكري كان مع مقر الخلافة ، وما يربطها بأوربا إلا التعاملات التجارية ، ولم يتغير الحال في وجود الاستعمار ، إلى أن خرج الجزائريون إلى أوربا دفاعا عن فرنسا في الحرب العالمية الثانية أين اطلعوا على النهضة الأوروبية ، وتعلموا الكثير من قيم الحرية والعدالة ، وحقوق الإنسان .

-1- الركيبي عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص 164

-2- نفسه ، ص 165

فعادوا متشبعين بها ، وكانت السبب الرئيس في أحداث الثامن ماي 1945 ومن بعدها الثورة التحريرية ، لكن لابد من الإشارة إلى أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ، قد أفادت من النهضة الغربية كما سبق وأن ذكرنا .

-6-جـ- العامل الفني والثقافي :

تأخر ظهور الرواية الفنية المكتوبة باللغة العربية إلى فترة السبعينات ، ويرجع ذلك إلى أن هذا الفن صعب يحتاج الى تأمل ، و إلى صبر واناة ، ثم أنه يتطلب ظروفا ملائمة تساعد على تطوره وعناية الأدباء به ، وفي مقدمة هذه العوامل ، أن الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة العربية " اتجهوا إلى القصة القصيرة لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة ، التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد ، أما الرواية فإنها تعالج قطاعا من المجتمع يتشكل من شخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها ، وتتفرع تجاربها ، وتتصارع أهواؤها وموقفها . " [1]

ومن ثمة كان الكاتب يحتاج الى تامل طويل بالاضافة الى ان الرواية تتطلب لغة طبيعية مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة هذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال .

وفوق هذا فإن كتاب الروية الجزائرية لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها ، أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة لكتاب باللغة الفرنسية ، ومع ذلك ، فإن كتاب الرواية العربية الجزائرية قد أتيح لهم أن يقرؤوا في لغتهم عيونا واسعة في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة " لكنهم لم يتصلوا بهذا النتاج إلا في فتيرة قريبة بسبب الظروف التي عاشوها ، وعاشتها الثقافة القومية في الجزائر . " [2]

إن البحث في البداية الحقيقة لظهور الرواية العربية يصطدم بالعديد من الآراء والطروحات التي تحاول أن تؤرخ لميلاد لجنس الرواية الفنية المكتوبة بالعربية ، فمنهم من اعتبر أن أول نص ينتمي إلى جنس الرواية هو " (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) للسيد محمد بن إبراهيم ،كتبه صاحبه سنة 1849 ، المولود سنة 1806 ، وعانى أبوه ابراهيم من مواجهة الاستعمار الفرنسي منذ 1830 فلقي السجن ، ثم توفي في سنة 1846 تاركا ابنه محمد في مواجهة وضع صعب ... أسهم في ميلاد هذه القصة . " [3]

-1- المرجع السابق ، ص 165

-2- محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 8

-3- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث ، مرجع سابق ، ص 197

تبعتها من بعد محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي ، منها الرحلات الجزائرية إلى باريس ، تلتها أعمال بدأت تقترب من الفن الروائي بوعي قصصي ، وحدة في الفكر ، والحدث والشخصيات ، والصياغة ، فكان أول جهد بذل قصة (غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو ، وتعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية ، غير أن رضا حوحو ، قد أهداها للمرأة الجزائرية ، كما جاء في مقدمة الرواية " إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ، ومن نعمة العلم ، ومن نعمة الحرية . وإلى تلك البائسة في هذا الوجود ، إلى المرأة الجزائرية ... أقدم هذه القصة تعزية وسلوى ... " [1]

وعن تصنيف هذه المدونة يقول الأستاذ **عبد الملك مرتاض** : " هناك عدة تساؤلات طرحت مرات عديدة بخصوص القصة ، هل نعتبرها قصة طويلة ، أم قصة قصيرة ؟ فإذا اعتبرناها رواية فإن ذلك يعني أن شهادة ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، قد سجلت في بداية الاربعينات على يد الشهيد أحمد رضا حوحو ، وما دامت القصة بين أيدي القراء والدارسين الآن لهم أن يتناولوها بالدرس والتحليل بمنطلق الحرية ، وأن يستنتجوا منها ما يشاؤون . " [2]

لم يكن موقف الأستاذ عبد الملك موقفا نقديا صارما ، بل كان موقفا متحفظا ، وهو الذي يشتغل في حقل الدراسات النقدية ، وله الكثير من الخبرة والتجربة ، التي تساعده على تحديد جنس هذه المدونة بعكس موقف **عايدة أديب بامية** التي تضعها في إطار القصة ، وترى أن القصة تعكس الموقف الشخصي لحوحو من المرأة ، وهو موقف المشفق والمدافع عن المرأة الجزائرية . [3]

وهو نفس الرأي الذي يذهب إليه الدكتور **محمد مصايف** ، فـ (غادة أم القرى) **لأحمد رضا حوحو** إلى جانب قصة (الطالب المنكوب) **لعبد الرحمن الشافعي** مجرد قصتين مطولتين لا غير ، لأن الفرق دقيق جدا بين الرواية والقصة الطويلة " الرواية أكثر تفصيلا ، وأوسع نظرة وأشمل في الزمان والمكان فإذا كانت الرواية تقدم حياة كاملة أو قطاعا كاملا من الحياة بكل ما يعتريه هذا القطاع فإن القصة الطويلة تقتصر على جانب واحد من هذا القطاع في أسلوب خاص يجمع بين الإسهاب والاختصار . " [4]

-1- أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1988 ، ص 10 ، 11

-2- عبد المالك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1999 ، ص 13

-3- ينظر عايدة أديب بامية : تطور الادب القصصي في الجزائر 1925-1967 ، مرجع سابق ، ص 318

-4- محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص 18

استند موقف الدكتورة عايدة في تحديد جنس مدونة (غادة أم القرى) على جانب المضنون ، من حيث هو لا يتعدى مجرد الموقف الشخصي للكاتب ، وهذه الميزة الفنية هي ميزة القصة على صعيد الرؤية ، أو وجهة النظر ، بخلاف الرواية ، التي لا تعبر صراحة عن موقف الكاتب ، ولا تمارس على القارئ وصاية ، بل تترك له حرية التأويل ، ليصل إلى العديد من وجهات النظر ، لأن الرواية تمتاز بالتعقيد والتعدد ، في شبكة العلاقات ، وفي تنوع القطاعات .

في حين يصنفها الدكتور محمد مصايف كقصة اعتمادا على الشكل والمضمون فمن حيث المضمون يراها تصور جانبا واحدا من قطاع أو حياة ، وتمتاز بقلة التفاصيل ، ومحدودية النظرة عكس الرواية ، أما من حيث الشكل ، ونعني به المعمار الروائي يذكر عدم الشمولية في الزمان والمكان لمحدودية الأشخاص والأحدث ، وهو موقف مبني على دراسة تثبته وقائع المدونة .

تجري أحداث القصة في البيئة الحجازية ، وتشكل العادات والتقاليد موضوعها الرئيس ، لما تسببه من ألم وشقاء لابطال القصة ، زكية وجميل ، حيث أن هذه الأخيرة أحبت ابن خالها ، ولم يكن يعلم عن حبها شيئا ، ولم يكن يعلم عن حبها شيئا ، وما فكر بها قط ، حيث كان يحب غيرها . مات أبوه في الحرب اليمنية السعودية ، ولم يكن أحد من الأسرة يعلم بهذا الحب الذي ولد في قلب زكية منذ الصبا ، وبالضبط حين كانت تلاعب جميلا طوال النهار ، لأنه يقيم مع أمه في بيت زكية ، بحكم علاقة القرابة ، وظروف موت والده في الحرب .

وتبدأ المأساة الحقيقية عندما تكبر زكية ، حيث كان حبها لجميل يزداد يوما بعد يوم وبحكم التقاليد آنذاك حجبت زكية ، فلم تعد تراه ولا تحاكيه ، فبقيت تكن في نفسها هذا الحب الذي عذبها ، وسبب لها عقدة نفسية ، وصدمات عاطفية حادة ، وهذا ما أدى بها إلى الانزواء والجنون ، ثم المرض الذي ألزمها الفراش ، ومعه تلجأ الأسرة – بعد اليأس – إلى السحر والشعوذة والعقاقير ، التي أتت على صحتها " وأصبحت لا تشتكي من شيء بقدر ما تشتكي من هذه العقاقير ، والرقي والتعاويذ والبخور التي يرهقونها بها ، فمنذ أصيبت زكية أصبحت دار سليمان خليل ميدانا واسعا للدجالين والسحرة ، ضمن قائل : إنها مسحورة ، ومن مؤكد أن مابها هو مس جن ، ولم تجد التمائم العديدة ، ولا الذبائح الكثيرة لولائم الجن وملوكهم ، وماذا عسى أن يفعل ملك الجن الضعيف أمام سلطان الحب الجبار. " [1]

-1- أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى ، مصدر سابق ، ص 72

وفي الأخير تموت زكية ، غير أن الأمر لم ينته عند هذا الحد ، فقد مات جميل هو أيضا على أثر مكيدة دبرها له رؤوف ، الوجه المستهتر ، الذي أراد أن يخطب أسماء أخت زكية الكبرى ، حيث رفضه أبوها مفضلا جميلا عليه ، لأخلاقه ، ونسبه وسيرته الطيبة .

تدين القصة العادات والتقاليد البالية في البيئة الحجازية المنغلقة ، هذه العادات التي تقمع المرأة وتقضي على إنسانيتها ، وفي ذات الوقت تحارب الآفات الاجتماعية الموجودة في هذه البيئة الموبوءة بالسحر والشعوذة ، وما النهاية الدرامية التي اختارها الكاتب للبطلين ، إلا دليل واضح على رفض منظومة القيم الفكرية التي تحكم هذا المجتمع ، الذي يتحمل مسؤولية المأساة في الأخير.

وفي إسقاط ضمني – من خلال الإهداء– لا يختلف المجتمع السعودي عن المجتمع الجزائري ولا تختلف أوضاع المرأة الجزائرية عن شقيقتها السعودية ،سواء في العادات ، أو في التقاليد ، مع فارق بسيط في كون الاستعمار الفرنسي يتحمل الجزء الأكبر من المسؤولية نتيجة الأوضاع المزرية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري ، من فقر وجهل ومرض وبؤس ، فالمرأة تعاني مثل الرجل ، ولذلك فإن دعوة حوحو الضمنية للثورة على قيم المجتمع الذكوري ، ماكان لتلقى صدى لأن هناك سلطة أعتى من سلطة الرجل ألا وهي سلطة المستعمر ، وهي التي يجب التمرد عليها في المقام الأول .

أما على الصعيد الفني ، تعكس القصة العديد من المرجعيات ، التي شكلت الثقافة العربية الواسعة لحوحو ، إذ نلمس من أول عتبة — العنوان– (غادة أم القرى) الحضور المتميز للتراث العربي والإسلامي ، سواء ما تعلق بالتراث الأدبي أو التاريخي ، فعنوانها يحيل مباشرة على الرواية التاريخية (غادة كربلاء) لجورجي زيدان صاحب العديد من الروايات التاريخية ، التي يعتمد فيها عادة على عنصرين أساسيين : قصة غرامية ، وسلسلة من الأحداث والوقائع التاريخية لشخصيات معروفة في التاريخ العربي والإسلامي ، تحول بين أبطال قصصه الحواجز والأحداث التاريخية ، وتمنعهم من الالتقاء ، فتأتي النهايات العاطفية حزينة .

وهو ما يبدو في قصة (غادة أم القرى) من حيث النهاية ، ولكن مع عدة فوارق ، لأن الرواية التاريخية عند جورجي زيدان هدفها تعليمي ، من خلال تقديم مادة التاريخ بأسلوب مختلف يمتاز بالطابع الرومانسي ، أما حوحو ، فهدف القصة عنده هدف اجتماعي الغرض منه نشر الوعي في المجتمع . أما إضافة (أم القرى) لـ (غادة) هو دليل آخر على حضور مرجعية دينية ، تتجلى في الاسم الذي سميت به مكة وما حولها في القرآن الكريم : (وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنذِرَ يَوْمَ الْجَمْعِ لَا رَيْبَ فِيهِ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ) الشورى الآية 7

وهـذا يعـني أن الروايـة الجزائريـة منـذ بـدايتها الأولى ، سـواء كتبـت بالفرنسـية أو العربيـة كانت بداية أصيلة مرتبطة بالتراث ومتشبعة بقيمه .

-7- علاقة الرواية بالأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية :

ترتبط الرواية الجزائرية نشأة وتطورا بالعديد من الأحداث التاريخية المهمة ، والتحولات الاجتماعية المختلفة ، التي أفرزت العديد من الأعمال الروائية المواكبة لها ، ويمكن أن نوجز هذه الأحداث والتحولات في فترتين :

-7-1- فترة ما قبل الاستقلال :

ما يميز هذه الفترة أنها بدأت بشكليم من أشكال المقاومة للاحتلال الفرنسي أحدهما سياسي والثاني مسلح ، فالنشاط السياسي بدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع الداي حسين على معاهدة الاستسلام 5جويلية 1830 ، حيث حاول **حمدان خوجة** تكوين ما يمكن أن يعد أول حزب سياسي يعرف بـ (لجنة المغاربة) .[1]

ونشطت بعده الأحزاب السياسية وتعددت في النصف الأول من القرن العشرين على الخصوص متخذة التيارات الآتية :

- **التيار الأول** : كان يطالب بتحقيق المساواة بين الأغلبية الجزائري والأقلية الفرنسية ، ونادى بذلك **الأمير خالد** حفيد **الأمير عبقد القادر** خلال الحرب العالمية الأولى ، ثم تطورت مطالب هذا التيار إلى التجنيس والإدماج ، ونادى بذلك **ابن جلول وفرحات عباس** ، وقد رفض هذا المطلب كل من الطرفين الشعب الجزائري والأقلية الاستعمارية وبعد الحرب العالمية الثانية تطور هذا التيار في إطار الاتحاد الديمقراطي للبيان الذي أخذ يطالب بإقامة جمهورية جزائرية مرتبطة بفرنسا في اتحاد فيدرالي .
- **التيار الثاني** : وهو استقلالي برز بعد الحرب العالمية الأولى ممثلا في نجم شمال افريقيا وكان يتشكل من العمال الكادحين المهاجرين في ديار الغربة ، ثم انتقل إلى الجزائر ، فبرز في الثلاثينيات باسم حزب الشعب الجزائري ، وتجدد بعد الحرب العالمية الثانية باسم حزب حركة الانتصار للحريات الديمقراطية ، وكان من بين تشكيلاته من كلفوا بالإعداد للثورة .
- **التيار الثالث** : وهوتيار اصلاحي اجتماعي يتمثل في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تشكلت سنة 1931 وشعارها (الإسلام ديننا والعروبة لغتنا والجزائر وطننا) . [2]

-1- أبو القاسم سعد الله : الحركة الوطنية (1900-1930) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ص 35

-2- يحي بوعزيز : ثورة الجزائر في القرن التاسع عشر والعشرين ، دار البعث للطباعة والنشر ، ط1 ، قسنطينة الجزائر ، 1980 ص 286 ، 287

أما المقاومة المسلحة ، فقد انطلقت منذ الاحتلال في شكل ثورات متتابعة ومتلاحقة نذكر: منها ثورة متيجة ، مقاومة الأمير عبد القادر، ثورة أولاد سيدي الشيخ ..... الخ ،كما ساهمت ثورة الفلاحين سنة 1871 في تشكل الفكر الاشتراكي في الجزائر من خلال الإسهامات التي قدمتها بشكل مباشر او غير مباشر بتراثها الثوري . [1]

أما المحطة المهمة بعد كل ذلك ، هي انتفاضة الثامن ماي 1945 ، والتي خرج فيها الشعب الجزائري في " مظاهرات عارمة عمت المدن الجزائرية ، وكانت أعلبها سلمية ، ثم اتخذت شكلا عنيفا في بعض المدن عندما لم يقبل المستعمر أن يعبر الشعب عن رغبته في الاستقلال والحرية وكاننت النتيجة أن حصد المستعمر خمسة وأربعين الف شهيد ، واعتقل آلاف المواطنين مما جعل الحركة الوطنية مجبرة على إعادة النظر في أسلوب تعاملها مع السلطات الفرنسية ." [2]

و تأتي المحطة الأخيرة لتحسم الموقف إنها ثورة 1954 التاريخية ، والتي وضعت حدا لكل النشاطات السلمية بعد أن تبين للمناضلين أنه لا مناص من من اللجوء إلى القوة ، وهكذا تم في 23 مارس 1954 **إنشاء اللجنة الثورية للوحدة والعمل مم**لتحضير الكفاح ومن 22 إلى 24 اكتوبر من نفس العام حددت اللجنة يوم الفاتح نوفمبر 1954 تاريخ انطلاق الكفاح المسلح فكانت الساعة صفر من يوم الاثنين موعد انطلاق الرصاصة الأولى من الأوراس ، وقد كللت الثورة بالنجاح الباهر الذي أثمر استقلال البلاد في 5 جويلية 1962 . [3]

إن هذا التاريخ العظيم للشعب الجزائري ، قد انعكس في الأعمال الشعرية بصورة خاصة أما الرواية فيمكن الإشارة إلى بعض الروايات التي سبقت الإشارة اليها وهي (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) و (غادة أم القرى) والتي تزامنت مع أحداث الثامن ماي لذلك قال عنها الأستاذ **واسيني الأعرج** : " ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة ." [4] إضافة إلى رواية (الطالب المنكوب) لعبد الحميد الشافعي سنة 1951 و رواية (الحريق) لنور الدين بوجدرة التي طبعت في تونس عام 1957 .

-1- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق ، ص 17

-2- مهري عبد الحميد : كيف تحررت الجزائر ، وزارة الثقافة و الإعلام ، 1979 ، ص 58 ، 59

-3- نفسه ، ص 69

-4- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 18

-7-2- فترة ما بعد الاستقلال :

خرجت الجزائر من حرب طاحنة ، دامت سبع سنوات ، أتت على كل شئ بما في ذلك الإنسان ، هذه الحرب التي دمر فيها المستعمر كل القدرات والامكانات التي كانت تتمتع بها الجزائر خصوصا في الأعوام الأخيرة ، عندما توصل المستعمر إلى قناعة مفادها ، أن الجزائر سائرة إلى نحو الاستقلال ، وحريتها مسألة وقت ليس إلا ، فـ " كانت الوضعية العامة للجزائر عقب الاستقلال مزرية للغاية ، فاقتصادها منهك ، ورؤوس الأموال تم تهريبها من طرف المستوطنين والإنتاج الزراعي ضعيف ، ومفصول عن الإنتاج الصناعي الضعيف بدوره ، وفوق هذا كانت التبعية الاقتصادية لفرنسا وفق اتيفاقيات ايفيان ، تمس بحرية البلاد وسياستها . " [1]

وأما هذا الوضع الصعب ،كان على الدولة الفتية أن تخوض الرهان ، رهان معركة أخرى معركة البناء والتشييد ، لا سيما وأن الجزائريين أبدوا إرادة قوية ، واقبالا على بناء دولتهم بأنفسهم وبالوسائل الخاصة والمتاحة لـ " ... أن الشعب كان يتصف بحماس فياض لبناء الوطن والخروج من دائرة التخلف ، وإثبات إرادة التحدي .وتحمل الشعب بالفعل المسؤولية في تسيير مؤسسات البلاد مطبقا بذلك أسلوب التسيير الذاتي بصورة تلقائية ... " [2]

ولدعم هذا الاستقرار في البناء ، وشرعنة هذا النوع من التسيير " ... أصدرت الحكومة نصوصا قانونية لإضفاء الطابع الشرعي على هذه التجربة الهامة في تاريخ الجزائر ومجهوداتها . " [3]

وضمن هذا الإطار لم يكن الأديب خارج صفوف المعركة ، بل حمل الأدباء المسؤولية على عاتقهم ، وصوروا مظاهر الصراع ، ولحظات العرق ، ومناسبات الفرح والإنجاز ، يقول الأستاذ واسيني الأعرج : " ... قد شهدت هذه الفترة وحدها – السبعينات- ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات ... ، فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله . زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه وظروفه الخاصة والموضوعية لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية ، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية جادة فيما بعد ، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات . " [4]

-1- لطفي الخوالي : عن الثورة وبالثورة ، حوار مع بومدين ، دار القضايا ، 1975 ، ص 19

-2- عبد العالي دبلة : التجربة التنموية الجزائرية ، وإشكالية التبعية والتخلف ، رسالة ماجيتسر ، إشراف : د محمود فهمي الكردي جامعة القاهرة ، ص 54

-3- محمد خليفة : حديث معرفي شامل ، دار الوحدة للطباعة والنشر ، 1985 ، ص 223

-4- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 85

ومع فترة السبعينيات شهدت الرواية العربية في الجزائر انطلاقتها الفعلية ، سواء على صعيد التطور ،أو التنوع ، وكل ذلك لم يكن بمعزل عن التغييرات الجذرية التي ظهرت في هذ العشرية فظهرت نخبة من الروائيين أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة ، والطاهر وطار ، وواسيني الأعرج.

-7-3- علاقة الرواية الجزائرية بالواقع الجديد :

سايرت الرواية الجزائرية الواقع ، ونقلت مختلف التغييرات ، التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير ، ومن الملاحظ أن الرواية قد صبغت بصبغة ثورية ، خاصة الثورة ضد الاستعمار ، كماسايرت النظام الاشتراكي ، وهذا ما نجده في عقد السبعينيات ، ودخلت الرواية في مرحلة جديدة فيها ثورة و نضال وانهزام " إذ إنطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الأزمة ، لذلك اصطلح عليه أدب الأزمة ." [1]

وهذا راجع لطبيعة جنس الرواية ، باعتبار ذات خصائص فنية متفردة ، تجعلها قادرة على امتلاك المعرفي والجمالي في آن معا ، من خلال معالجة الراهن الذي تصدر عنه بكل تفاصيله فهي " تقديم الحركة الاجتماعية روائيا ، فالرواية مجتمع مصغر أو مقطع من مجتمع ." [2]

أي أنها العينة المثلى للواقع ، لكن هذا لايعني النقل الحرفي للحركة الاجتماعية ، لأن النقل موثق تاريخيا ، وإنما هي بناء خاص ، وواقع آخر مركب من الواقعي الأصلي والمرجعي ، مضافا إلية الفن فالمخيال السردي فضاء متميز ، له قدرة هائلة على صناعة الشخصيات المثلى ، والأحداث المثلى التي تعبر عن الرؤية الخاصة للعمل .

هذه الرؤية تتضمن الايديولوجية السائدة في المجتمع ن سواء أكان الكاتب بنفسه يتبنى هذه الايديولوجية أو يتعارض معها ، ففي الموقف الأول يكون العمل يصور ايديولوجية موحدة ، أما في الحالة الثانية ، فإن الروائي مطالب بتقديم الايديولوجيا السائدة بصورة وصفية ، أما موقفه فيكون ضمنيا ، وهذا ماعبر عنه حميد لحميداني بقوله : " إن الايديولوجية في الرواية إذن تكون عادة متصلة بصراع الأبطال ، بينما تبقى الرواية كايديولوجية تعبيرا عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الايديلوجيات المتصارعة نفسها . " [3]

-1- ادريس بوذيبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1 ، 2000 ص 50 ، 51

-2- محمود كامل الخطيب : الرواية و الواقع ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، 1981 ، ص 17

-3- حميد لحميداني : النقد الروائي والايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، مرجع سابق ص 37

إن المقصود بالايديولوجية هنا لا يعني بالضرورة المعنى السياسي أو الحزبي النفعي وإنما تعني الرؤية الشاملة ، التي تحاول قدر المكان التحرر من النزعة البراغماتية الضيقة ، وهذا ما عبر عنه **لوسيان غولدمان** بـ (رؤية العالم) .

وهذه الرؤية انعكست في الرواية الجزائرية منذ انطلاقتها الأولى ، سواء بمفهوم التصور العام أو بالمفهوم السياسي ، فقد ظهر مع ظهور الرواية الصراع جليا بين الفكر الاشتراكي والتوجه الديني .

-7-4- مراحل تطور الرواية الجزائرية : مرت الرواية الجزائرية بالعديد من المراحل تبعا للأحداث والعوامل ، التي ساهمت في تطورها ، سواء على الصعيد الاجتماعي أو السياسي .

-4-أ- فترة الأربعينيات والخمسينيات :

مايميز فترة الأربعينيات ظهور رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو سنة 1947 وإن كان تاريخ نشرها تأخر أربع سنوات عن تاريخ كتابتها ، وهي رواية كلاسيكية لفت فيها الكاتب النظر إلى قضية المرأة وما تعانيه . وتبقى قيمة الرواية تكمن في أنها شهادة ميلاد للرواية العربية في الجزائر زيادة على فضل السبق في خوض غمار هذا الفن ، ويكفي " أحمد رضا حوحو فخرا أنه كان أول أديب يكتب باللغة العربية ، ويطرق أبواب العالم الروائي ." [1]

أما فترة الخمسينيات ، فإنها تميزت بظهور روايتين ، رواية باللغة العربية وأخرى بالفرنسية فالرواية الأولى هي رواية (**الطالب المنكوب**) لعبد الحميد الشافعي ، تدور أحداثها في تونس وبطلها الجزائري المنكوب **عبد اللطيف** .

إن هذالعمل الروائي هونموذج للسذاجة الفكرية ، سواء أكان ذلك في مستوياته البنائية ، أو في عقدته ، أو أحداته ، وهومثقل بالتصريحات اللغوية والأفكار المثالية . [2]

والخلاصة أن هذه الرواية تعد خطوة أخرى إلى الوراء بالنسبة للدرب المتطور، الذي رسمته رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو .

أما الرواية الثانية فهي رواية (**الحريق**) **لنور الدين بوجدرة** التي صدرت عام 1957 ، بطلها شاب شجاع اسمه **علاوة** .

-1- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، 130

-2- ادريس بوذيبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، مرجع سابق ، ص 31

تسجل هذ الرواية تطورا ملحوظا خاصة على صعيد اللغة ، مقارنة بالنصين السابقين ، لكن ما يؤخذ على الكاتب هو ثقافته المزدوجة وباللغتين الفرنسية والعربية ، فهو لم يستثمر إرث اللغة الفرنسية في النص السردي ، فقد كان بامكانه أن يقدم نصا متماسكا ، يتسع فيه أفق الكاتب الفكري والثقافي ، مما يسعفة في خلق بنية سردية تحقق السمات الفنية والجمالية لنصه ، ومع ذلك " نسجل للكاتب نصاعته اللغوية الممزوجة بالمرونة والبساطة ، وهي لغة مناسبة قادرة على استيعاب تفاصيل السرد الروائي دون افتعال أو مشقة ." [1]

ثم **روايات مولود فرعون** المتمثلة في رواية (ابن الفقير) عام 1950 و (الأرض والدم) عام 1953 ، و (الدروب الوعرة) عام 1957 ، تتناول الرواية الأولى –كما أسلفنا– حياة الفلاح القبائلي كيف يكد ويجد مقابل الحصول على الحياة الكريمة ، نظرا لطبيعة الظروف القاسية وفي مقدمتها المستعمر الذي سلب أرضه ، أما الرواية الثانية ، فقد حازت على جائزة الأدب الشعبي في فرنسا ، أما الرواية الثالثة ، فهي تعالج الظروف الاجتماعية ، وتقدم صورا نابضة بالحياة عن واقع البيئة المحلية .

كما تميزت هذه الفترة بظهور أعمال **مولود معمري** ، بداية من رواية (الهضبة المنسية) عام 1952 ، والتي تقدم الواقع المحلي ، وترجع أسباب ترديه صراحة إلى المستعمر ، ثم تأتي رواية (سبات العدل) عام 1956 والتي تكشف عن الوطنية والثورة واحتضان الشعب لها .

لتأتي رواية (نجمة) **لكاتب ياسين** عام 1956 ، فكانت بحق النموذج الأرقى ، الذي يمثل عصر الرواية الفنية الحديثة في تقنيات السرد الأدبي ، ممثلة لأبرز أنواع الرواية الحديثة ، رواية تيار الوعي .

إلى جانب ذلك ظهرت رواية (الانطباع الأخير) **لمالك حداد** عام 1958 والتي تعد أولى رواياته التي صورت واقع الثورة التحريرية .

كما تسجل هذه الفترة ثلاثية محمد ديب الشهيرة بداية من (الدار الكبيرة) عام 1952 والتي مثلت منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي المكتوب باللغة الفرنسية ، على مستوى المضمون ورواية (الحريق) عام 1954 ورواية (النول) أو (مصنع النسيج) عام 1955 هذا المضمون الذي استند إلى الواقع ورصده بكل تفاصيله ، وعاداته وتقاليده إضافة إلى الروح العربية الحاضرة في هذه الأعمال .

1– المرجع السابق ، ص 33

ويتجلى ذلك على صعيد اللغة ، فقد عمد الكاتب إلى توظيف التعابير والمعاني العربية باللغة الفرنسية كرد على سياسة المستعمر الرامية إلى محاربة اللغة العربية ، من هذه التعابير المنتشرة في الثلاثية (Moudite . Moudist . tes père et mère) (ملعونة ، لعن الله أباك و أمك) و (Fievre Noire t émporte) (الحمى السوداء تأخذك) ، كما ذكر بعض المأكولات والملابس (Couscous-Burnous) ، وعن هذه الروح تقول يمنى العيد : " إنها أجمل ما كتب ديب في الأدب الروائي الجزائري ، بل من أجمل الروايات في الأدب الواقعي أقول العربية ، لأن الثلاثية ، وإن توسلت الفرنسية لغة ، فهي في المنطق ، وفي روحية التعبير رواية عربية لذلك لا أجد حرجا في تقويمها كواحدة من الروايات العربية . " [1]

-4-ب- فترة الستينيات أو ما بعد الاستقلال :

ظهرت أول رواية سنة 1967 وهي رواية (**صوت الغرام**) **لمحمد منيع** ، تنتمي هذه الرواية للتيار الاصلاحي ، اذ تعكس في مجملها " رؤى فكرية وجمالية قاصدة فهم جدلية التطور الاجتماعي ، والتناقضات التي تتحكم في سيرورة المجتمع ... ، ولم تستطع إضافة الجديد إلى الرصيد القصصي الجزائري ، بقدر ما حاولت اجترار الماضي . " [2]

ومع ذلك فإن " صوت الغرام تحمل في طياتها يقظة روائية حقيقية ، ويتمثل ذلك على الخصوص في الغزارة اللغوية التي يتوفر عليها النص ، وجرأة الكاتب في توظيف التراث الشعبي ونقل الألوان المحلية لروح الريف الجزائري ، الذي أظهر الكاتب معرفة حميمية بتفاصيله ، لولا أنه بدا عاجزا على السيطرة على الفضاء الروائي ، الذي ظهر مهتزا مفتقدا للاقناع الفني ... " [3]

كما ظهرت في هذه الفترة رواية (**الأفيون والعصا**) لمولود معمري عام 1965 كذلك رواية (**التلميذ والدرس**) لمالك حداد ، ورواية (**رصيف الأزهار لا يجيب**) عام 1961 وبطل الرواية شخصية تاريخية فذة ، وزعيم سياسي ، ورجل عسكري محنك ، إنه **لخضر بن طوبال** الذي يقف في الرصيف الباريسي وليس هناك من مجيب . حيث تحضر الذكريات والأوجاع والإنكسارات والشوق لقسنطينة مسقط الرأس ، والهوى ، لم يعد هذا الرصيف يجب وأحداث الربيع الدامي برصاص الاستعمار الفرنسي في 1945 تغرق الذاكرة ، وتشعل الوجدان ، فالرواية تصور بعض الجوانب الإنسانية لهذه الشخصي التاريخية البارزة ، وبذلك يكون الروائي قد عمد إلى توظيف المرجعية التاريخية ، لواقع ما بعد الثورة بانكساراته وأوجاعه وتحولاته .

-1- يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الخطاب وتميز الحكاية ، دار الآداب ، ط1 ، 1998 ، ص 53،54

-2- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغربية للطباعة والنشر والإشهار ، ط1 ، تونس ، 1999 ، ص 30

-3- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 88

كما ألفت آسيا جبار روايتها (**أطفال العالم الجديد**) عام 1962 ، واتخذت لها كإطار عام أحداث ووقائع الثورة المسلحة ، وعملياتها الفدائية في المدن .

وفي نفس السنة ظهرت رواية (**من يذكر البحر**) لمحمد ديب بأسلوب مغاير لما عرف به ديب حيث لجأ إلى استعمال الرمز والتكثيف الشديد للأحداث ، ليعبر عن أجواء التوتر والرعب الذي يسود المدن ، وعن حالة الخراب والدمار التي آلت إليها القرى والمداشر . [1]

-4-جـ- فترة السبعينيات :

بحلول هذه الفترة شهد المجتمع الجزائري العديد من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية والتي كان لها بالغ الأثر على الساحة الأدبية بما في ذلك الرواية ، إذ يمكن اعتبارها انعكاسا لهذا الواقع ، وهو ما يؤكد عليه الاستاذ عبد الملك مرتاض " نقول أن الرواية العربية بعد الاستقلال كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنبتته التحولات بكل تناقضاتها . " [2]

هذه التحولات جاءت في قصة (**ما لا تذروه الرياح**) **لمحمد عرعار** ، و (**ريح الجنوب**) **لعبد الحميد بن هدوقة** ، ثم روايتان **للطاهر وطار** (**اللاز**) و (**الزلزال**) ، إذ كانت ريح الجنوب البداية الحقيقية للرواية الجزائرية الناضجة .

في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل حاد عن الثورة الزراعية ، فأنجزها في 5 نوفمبر 1970 ، تزكية للخطاب السياسي ، الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم عن الفلاح ، ودفع كل أشكال الاستغلال للإنسان ، وسرعان ما تكرس ذلك الخطاب – الطويل – في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 8 نوفمبر 1971 ، ثم دخل التطبيق الفعلي فدشن المرحوم هواري بومدين أول تعاونية للثورة الزراعية في قرية خميس الخشنة في 17 جوان 1975، وجاء ذلك مصاحبا لولادة رواية (اللاز) كإنجاز فني جريء وضخم يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية داخل الحزب الواحد ، والتي تحاول القوى الرجعية تعميقها في حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل ، وهي تريد قتل الثورة قبل أن تفتح عينيها .

وإذا كان الطاهر وطار قد وعد في مقدمة روايته الأولى (اللاز) بمواكبة كل الإنجازات الثورية ليصنع رسما جميلا لبلده الثائر – فليس الوعد هباء– فقد أنجز وعده وفق خطة إبداعية محكمة تناول بالدراية الجزائر بمراحلها التاريخية المختلفة ، مؤسسا بذلك للرواية المكتوبة باللغة العربية .

-1- أحمد منور الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، نشأته وقضاياه ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، 2007 ، ص 111

-2- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 103

لقد استطاع وطار بقدرة هائلة ، وبرؤية فنية وفكرية واضحة أن يخلق أنماطا بشرية من الأبطال وبكل إتقان ، حسب المواقع التي تحتلها على تهديم الموروث الاستعماري والرجعي وضرب كل الأخلاقيات الإقطاعية الرجوازية ، وتعرية كل قيمها المزيفة ، " ... واللاز بهذ المعنى هي الوجه الآخر لجزائر النضال من اجل دحر القوى الرجعية المرتبطة بالاستعمار ، وبناء جزائر ثورية متحررة من تبعية رأسمالية . " [1]

إن من سمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة الطرح والمغامرة الفنية ، وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد ، الذي كان مناقضا للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة ، على اعتبار أن الكتابة فن لا يزدهر إلا في ظل الحرية والانفتاح فالقمع والاضطهاد ، قد يدفع الكاتب إلى تبني مواقف ماكان ليتبناها لو أن الإطار السياسي كان مختلفا فالطابع السياسي الذي انطبعت به النصوص الروائية في هذه الفترة لا يمنع الطموح الذي اتسمت به ... والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة . [2]

وخلاصة القول أن فترة السبعينيات هي عقد الرواية المكتوبة بالعربية ، إذ شهدت هذه الفترة ما لم تشهده الفترات السابقة على صعيد الكتابة الروائية ، وتعزيزها من خلال الكتابة وفق اتجاهات مختلفة للعديد من الأسماء ، فكان أن ألف وطار اللاز ، و الزلزال ، و عرس بغل ، و العشق والموت في الزمن الحراشي ، و ألف عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب ، و نهاية الأمس و بان الصبح وألف عبد الملك مرتاض نار ونور ، ودموع ، وخنازير ، وألف مرزاق بقطاش طيور في الظهيرة وعلاوة بوجادي قبل الزلزال .

-4-د- فترة الثمانينيات :

ازدهرت التجربة الروائية في هذه الفترة وشهدت العديد من التحولات فاتخذت الرواية اتجاها تجديديا ، مثله جيل من الكتاب نذكر: روايات واسيني الأعرج وقع الأحذية الخشنة 1981 و نوار اللوز 1982 ، و أوجاع رجل غامر صوب البحر 1983 إضافة إلى رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) سنة 1983 الذي أهدر دم الشيوعي (لخضر) الذي نفذ الحكم بذبحه ذلك المجاهد البسيط زمن الثورة .

-1- المرجع السابق ، ص 130

-2- أحمد فريحات : أصوات ثقافية في المغرب العربي ، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1984 ، ص 87

كما ظهرت رواية (زمن النمرود) للحبيب السائح سنة 1985 . [1] ، والتي تعبر عن حالة من الرفض والاعتراض على الواقع الراهن ، هذا الرفض الذي جاء في أحداث أكتوبر 1985 فيما بعد .

كما ظهرت رواية (حمائم الشفق) لجيلالي خلاص سنة 1988 والتي جرب فيها الكاتب استثمار تقنية التجريد، فلا يعين المدينة التي يكتب تاريخها خلال خمسة قرون. وفي تشييد المدينة يجرب الكاتب استثمار تقنية الأسطرة ، فتأتي المدينة شبه أسطورية بمعماريتها الغرائبية ، وعشق الراوي لها حد الصوفية. ويتابع الكاتب في هذه الرواية تجريب الاستغناء عن الحوار، مضيفاً الاستغناء عن التداعيات، تاركاً للسرد أن يروي تاريخ المدينة .

ولعل غاية ما حقق التجريب في (حمائم الشفق) قد جاء في اللغة أولاً ، حيث مستويات الدارجة والحكاية ، ولغة الأغنية العربية الفصحى والأغنية الشعبية والأغنية الأجنبية ، وثانياً عبر شخصية الفنان التشكيلي الساهي ، الذي تغضب لوحاته سلطة المشيخة ، فتأمر السلطة بخطفه وبتجنين رفيقته جميلة ابنة (أبو جبل) المناضل زمن الثورة .

وهي تشكل فقزة نوعية سواء على صعيد الشكل أو المضمون ، إذ تنتقد الواقع وتؤسطره وتحاول قراءة الماضي ضمن سياقات متعددة هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تحاول على صعيد البناء الفني التمرد على القواعد الكلاسيكية لجنس الرواية

اضافة إلى أعمال أخرى منها :

- مرزاق بقطاش (البزاق) 1982 و(عزوز الكابران) 1989
- رشيد بوجدرة (التفكك) 1984 و(معركة الزقاق) 1986
- عبد الحميد بن هدوقة الجازية والدراويش 1983
- الطاهر وطار(الحوات والقصر) 1983 . [2]

إلى غير ذلك من الأعمال التي حاولت إحداث التغيير ، والخروج عن المألوف السردي .

-1- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، مرجع سابق ، ص 9

-2- نفسه ، 10

-4-هـ- فترة التسعينيات وما بعدها :

سيطرت الأزمة التي شهدتها الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988 على جميع المجالات فكانت التسعينيات فترة العشرية السوداء بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب ، من خلال انتشار العنف والتطرف ، وأمام هذا الوضع المتأزم حاول الروائيون معالجة الواقع من خلال تحليله والوقوف على حيثياته في ومحاولة منهم لتفسير الظاهرة بالعودة إلى الماضي ، واستنطاق تاريخ الصراع على السلطة في التاريخ العربي والإسلامي ، والتاريخ القريب للجزائر المستقلة .

فرض هذا الوضع على الكتاب موقعا بين طرفين متصارعين ، سلطة لا ترحم ، وإرهاب همجي يدين ويكفر بكل شيء ، فـ " المثقفون الذين اصطدموا بالسياسة ، في صورها المتعددة مايمكن أن يقترن بالسلطة السياسية المستبدة من ممارسات عنف مادي ومعنوي ، هي أشكال متعددة من الإرهاب التي تبقي به هذه السلطة على استمرار الطاعة المفروضة على رعاياها من ناحية ، وعلى من يحاولون انتقادها أو مساءلتها ، أو الاختلاف معها ، أو عنها ، ناهيك عن الخروج عليها . " [1]

أما الطرف الثاني فهم الجماعات ، أو الأفراد ممن يواجهون السلطة بعنف مضاد باسم الدين " فالقمع الديني يبدأ من عمليات تأويل بشرية ، تدعي العصمة لنفسها وتزعم احتكارها للمعرفة الدينية التي لا يشاركها فيها غيرها ، كأنها امتياز لا يجاوزها إلى المختلف عنها . " [2] فتعمقت المأساة ، وأصبح الكل مدانا ، فجاءت النصوص الروائية بطابع ايديولوجي سواء كنت مؤيدة لطرف على حساب الآخر أو محايدة ، وغاب صوت العقل والحكمة ، وتجلت الأزمة الحقيقية في اغتيال العقل من خلال استهداف صوت المثقف .

وهو ما عكسته العديد من الأعمال التي تعاطت مع الوضع السياسي ، وتداعياته الاجتماعية ، من ذلك (**سيدة المقام**) لواسيني الأعرج و (**الشمعة والدهاليز**) لطاهر وطار و (**فتاوى زمن الموت**) لابراهيم سعدي ، و (**الورم**) لمحمد ساري ، و (**تماسخت**) للحبيب السائح ، والتي عبرت وبصدق عن محنة المثقف .

-1- جابر عصفور : مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر) ، مرجع سابق ، ص 15

-2- نفسه ، ص 18

يمثل الحوار الذي جرى بين **كريم** بطل الرواية وشهلة في تماسخت البؤرة التي كونت مدار الأحداث من الرباط إلى تونس ، لأن الروائي مطارد بجريمة المثقف صاحب الموقف مما يحدث أما شهلة ، فهي التي تكشف عن سر الرحلة ، وهي من يحمله على البوح صراحة عن فرار من الوطن .

يذكر نص المدونة " ... وقالت له تشبك أصابعك كأنك تشد على خوف

- واش جابك اهنا ؟ هربت
- الموت بالمجان شيء قبيح جدا ...
- لم أهرب ، تراجع ليس أكثر ، لأن رقعتي هناك صارت بي أشد ضيقا
- ولكني لا أعرفك
- أليس أفضل ؟؟
- ولكنك لست مخيفا
- الخوف ما كان ينقصنا هناك
- لم أقصد ... أنا آتية من جحيم وعائدة إليه
- جحيمنا جميعا
- نزوة الوطن من جنون القطط
- لا أفهم
- يفترسنا الآن بأسنا
- تلك هي الحقيقة المرة

سنعرف يوما كيف نحن رمزا يسمى الوطن . " [1]

وتوصلت الأعمال الرواية محاولة معالجة الواقع ، واستشراف المستقبل على غرار (**رواية تيميمون**) لبوجدرة ، والتي رصدت وقائع المذابح وسلسلة الاغتيالات ، كما عبر الطاهر وطار عن صوت العقل على أمل إيجاد حل للأزمة في رواية (**الولي الطاهريعود إلى مقامه الزكي**) وخلاصة القول أن الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات وما بعدها ، كانت رواية التحولات الساسية والاجتماعية على صعيد المضامين ، أما الجانب الفني ، فقد تجلى في خصائص ما سمي بأدب المحنة ومنه ولدت رواية الأزمة أو المحنة .

1- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، دار القصبة للنشر ، حيدة ، الجزائر 2002 ، ص 203 ، 205

الفصل الثاني : المرجعيات التاررخية (سردية الأحداث التاربيخيية)

1- استثمار مرجعية الأشخاص (الشخصيات المرجعية)

2- استثمار الأحداث التاريخية (مرجعية الأحداث)

2-1- الثورة التحريرية

2-2- حرب الخليج

2-3- العشرية السوداء

2-4- القضية الفلسطينية

المرجعيات التاريخية (سردية الأحداث التاريخية) :

التاريخ بمعناه العام هو دراسة الماضي ، و البحث في أحوال البشر الماضية ، فمن لا ماضي له لا حاضر له ، لذا فالتاريخ هو " شعاع من الماضي يضييء الحاضر والمستقبل . " [1] وهو لا يقتصر على أخبار الماضين ، وأساطير الأولين فحسب ، بل " يدرس التجربة الإنسانية أو جوانب منها ويسعى إلى فهم الإنسان ، وطبيعة الحياة على وجه الأرض فإذا نحن اعتبرنا الحياة طريقا يقطعه الإنسان فلا شك أن معرفتنا بما قطعناه من طريق يعيننا على قطع ما بقي منها . " [2] وتتجلى هذه التجارب والأحوال في جوانب عديدة اجتماعية وسياسية واقتصادية ، وثقافية مر بها الإنسان في ماضيه ، وبواسطة التاريخ يمكنه مواصلة هذه الجوانب في حاضره ومستقبله ، وهنا تكمن قيمة التاريخ وأهميته .

هذه القيمة جعلت التاريخ يقيم علاقات مع بقية العلوم الإنسانية الأخرى ، وفي مقدمتها الأدب ، فلاغرابة أن نجد هناك علاقة وثيقة بين الرواية والتاريخ ، باعتبار أن المادة التاريخية هي قصة سرد تسجل الحوادث والأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان في مكان معين وزمن معين ، وهي ذاتها الكيفية التي تتم بها كتابة الرواية ، إضافة إلى وجود الرواية التاريخية التي تعتمد اعتمادا كليا على المادة التاريخية دون أن تفقد الخصائص الفنية والجمالية لها لـ " أن مصطلح الرواية التاريخية مصطلح شكلي قبل أن يعطي دلالته المضمونية البارزة فيه ، يسيطر فيه الخطاب الروائي سيطرة احتوائية – إنائية (نسبة إلى الإناء الذي يصنف المادة حسب شكله) وينشغل فيه الخطاب التاريخي انشغالا مضمونيا ينصاع فيه إلى شكل الخطاب الروائي أكثر من انصياعه إلى قانون التاريخ وأصوله ." [3]

فتظهر علاقة التاثير بينهما في قدرة الروائي على استثمار الوعي بالتاريخ في بناء أحداث الرواية من خلال ابراز العلاقة بين الوعي بالتاريخ (الحادثة التاريخية) والحدث الروائي ، وهو ما يشكل مرجعية تاريخية تعطي النص سلطة التعبير عن الموقف أو الرؤية .

-1- يسري عبد الغني عبد الله : معجم المؤرخين المسلمين حتى القرن الثاني عشر هجري ، دار الكتب العلمية ، ط1 بيروت لبنان ، 1991 ، ص 9

-2- حسين مؤنس : التاريخ والمؤرخون ، دراسة علم التاريخ ماهيته ، وموضوعاته ، ومذاهبة ، دار المعارف ، ط1 ، القاهرة 1984 ص 12

-3- نضال الشمالي : الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث ، ط1 إربد ، الأردن ، 2006 ، ص 110

وهذا ما جعل الرواية الجزائرية المعاصرة تستقي مادتها من التاريخ على غرار ما كتبة الطاهر وطار ، وواسيني الأعرج ، وأحلام مستغانمي ، ورشيد بوجدرة ، والحبيب السائح وغيرهم وذلك لكون التاريخ " يمنح العمل عبقا خاصا ، ويضفي عليه من الجلال والأهمية و الوقار ويساعد على منحه الأصالة والرسوخ . " [1] غير أن مادة التاريخ ثرية ، وذات زخم كبير ترتبط في نهاية المطاف بالشخصيات ، والأحداث ، فتشكل مرجعيتين :

-1- استثمار مرجعية الأشخاص (الشخصيات المرجعية) :

وهي التي تحيل إلى واقع في العالم الخارجي من خلال الثقافة أو التاريخ الشخصي أو الجماعي ، ومن أمثلة الشخصيات المرجعية في الرواية الحديثة ، نجد **نابليون الأول ونابليون الثاني** في الرواية الفرنسية الكلاسيكية ، فقد وظف (**بلزاك**) شخصية نابليون الأول في روايتين هما : (**قضية سرية و الثوار الملكيين**) .[2]

كما يعد من ضمنها ايضا الشخصيات التاريخية والأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية يستم نص الرواية الجزائرية المعاصرة باحتوائه على العديد من الأحداث التاريخية ، والشخصيات المهمة في التاريخ المحلي ، سواء تعلق الأمر بالتاريخ القديم للجزائر أو التاريخ المعاصر ، إضافة إلى التاريخ العربي والإسلامي ، والملفت للنظر أن هذا الزخم التاريخي وفي كثير من الأحيان لم يكن محكوما بسلسل تاريخي ، ولا بدقة في تتبع تفاصيل الأحداث الأمر الذي جعل الرواية تفلت من رتابة سرد الأحداث التاريخية المملة بل العكس من ذلك نجد هذه المادة التاريخية صيغت في شكل جديد يطفح بالشعرية والجمالية .

هذه السمة تخلق لدى القارئ العديد من المشاعر والأحاسيس المختلفة حسب المواقف التي ترد فيها ، كالشعور بالفخر والإعتزاز في مواضع ، وإبداء الأسف والألم في مواطن أخرى وأحيانا يصل الأمر حد الرثاء والبكاء ، لا سيما إذا تعلق الأمر بالمجد التليد لهذه الأمة قديما وما تعاني منه من تراجع وتقهقر حديثا . في هذا الصدد نجد في رواية (**تماسخت**) **للحبيب السائح** تداخلا كبيرا بين نص الرواية والكثير من الأحداث ذات الصلة الوثيقة بالتاريخ العربي والإسلامي ، ومحاولة ربطها بتاريخ وواقع الجزائر المعاصر .

-1- أحمد زياد محبك : متعة الرواية ، دراسة نقدية متنوعة دار المعرفة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 20 ، ص 52 بتصرف

-2- فليب هامون : سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكيران ، دار كرم الله ، الجزائر ، ص 22

فتذكر الرواية مجموعة مهمة من الشخصيات التاريخية على غرار **الطبري وصلاح الدين ، وابن خلدون ، وازابيلا ، وعائشة الحرة** إلى جانب ذلك تحضر العديد من القوميات والحركات المعروفة في التاريخ العربي والإسلامي كالشعوبية ، وحركة الزنوج ، والمرسكيون وبني هلال ... وعن هذه الشخصيات تذكر الرواية " ... من ذا المعتوه الذي كان يقول لنا : أن من أخرج العرب من أندلسهم كانت امرأة لو بارزت عائشة الحرة أزابيلا أيهما كانت تجرجر الأخرى . " [1]

يحيل هذا المقطع من الرواية على تاريخ نكبة المسلمين في الأندلس ، وسقوط آخر معاقلهم " لا أنا ولا أنت نجهل بدء اشتعال المأساة ، ولكن من أوقد الفتيل ، متى ؟ من أحيا الجدب و كرس الحماقة من طارد الصواب حتى يتم التعجيل بآخرة هربا من عاجلة ، لم نخلق لها يخجلنا فيها أننا بعد أقل من قرن فقدنا قيادة العقل الذي شق لنا إلى ما وراء المحيط لتكون 1492 آخر ما أعمل السيف ، والحريق في الذات فتتسر بقاياها على عارها . " [2]

يتساءل الروائي وبأسلوب ساخر ولاذع ، ويبدي دهشته وحيرته من هذا العقل العربي الذي شق من وراء البحر طريقا للعزة والمجد ، ليأتي على هذا المجد بكل منجزاته ويبدده بحماقة وتفاهته ، التي كرست فيه بواعث اليأس والوهم ، فإيزابيلا لم تربح المعركة لو واجهت عائشة التي لعبت دورا كبيرا في الحفاظ على ملك غرناطة من خلال التصدي لكل المؤمرات التي كانت تحاك ضدها ، بل بعثت روح المقاومة لدى ولدها الملك عبد الله الصغير وجنده في البداية ، وهذا جعل الإسبان إلى اليوم يحترمونها ويقدسونها ، وينسجون حولها القصص والأساطير ، ومازال بيتها إلى الآن معلما تاريخيا مهما يعرف في غرناطة بـ (بيت الحرة) .

وعائشة الحرة هي التي قالت : (ابك كالنساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه كالرجال) عبارة شهيرة رددتها كتب التاريخ وجهتها لولدها الملك عبد الله الصغير محمد الثاني عشر يوم أن خرج ذليلا صباح اليوم الثاني من يناير عام 1492 بعد أن سلم ملكة قشتالة ايزابيلا وزوجها فرناندو مفاتيح المدينة ، وفارقها مبتعدا عنها هو وحريمه وجواريه ، فما إن وقف على ربوة عالية ينظر عاصمة ملكه للمرة الأخيرة ذرفت عيناه بالدموع ، فما كان من أمه إلا أن قالت له قولتها المشهورة فالملك ضيعة عبد الله الصغير بلهوه ومجنوه وعبثه ، وسلمه لأعدائه دون مشقة وازابيلا انتصرت عليه باغراءاتها ، و بخبثها ومكرا ، ولم تنتصر على أمه .

-1- الحبيب السائح : تماسحت ، دم النسيان ، مرجع سابق ، ص 233

-2- نفسه ، ص 69

كما نجد في الرواية ذكر شخصية مهمة ، ألا وهي شخصية **الطبري** ، من خلال المحنة التي تعرض إليها ، وموته محاصرا في بيته من طرف العامة ، بسبب علمه وآرائه الفقية مثله مثل غيره " من العلماء قبله وبعده ، وكان أشد ما امتحن به الطبري هو رميه بالرفض و التشيع ، حتى شاع ذلك عند بعض العلماء عنه ، منهم الحافظ بن حجر في (لسان الميزان) ، حيث قال : (ثقة صادق فيه تشيع يسير ومولاة لا تضر) ، وقال ياقوت الحموي : إنه كان يتهم بالتشيع ، لذلك قيل إنه دفن ليلا خوفا من العامة ... ، لكن ابن حجر أجاب عن هذه التهمة فقال : وهذا رجم بالظن الكاذب ، بل ابن جرير من كبار أئمة الإسلام المعتمدين ، وما تدعى عصمته من الخطأ ولايحل لنا أن نؤذيه بالباطل والهوى ، فإن كلام العلماء بعضهم في بعض ينبغي أن يتأنى فيه ، لاسما في مثل إمام كبير ... " [1]

وهذا ما جاء جاء على لسان الراوي " ليتك يا طبري وصفت حجم حجارة الهمجية ترجمك بها الغوغاء ، وليت الغم لم ينسك أن تعلن لحظة موتك تأريخا للحمق واللعنة ولكن بالصبر الذي كتبت به تاريخ عورتهم حفرت به قبرك بالأظافر في بيتك المحاصر بالدهماء ونمت إلى الأبد . " [2] وبموت الطبري ، وبموت التاريخ ومعه يموت العلم ، وبموت صوت العقل .

وتواصل الرواية استحضار الشخصيات المهمة حسب المواقف ، التي يعيشها البطل والأحاسيس التي تنتابه ، فتأتي على ذكر شخصية **ابن خلدون** الذي لطالما انتقد العرب ووصفهم بصفات في بعض الأحيان لا تليق ، لعل ماذكره عنهم في جهلهم بالصنائع لخير مثال " في أن العرب أبعد الناس عن الصنائع ، والسبب في ذلك أنهم أعرق في البدو وأبعد عن العمران الحضري ومايدعو إليه من الصنائع وغيرها. والعجم من أهل المشرق وأمم النصرانية عدوة البحر الرومي أقوم الناس عليها ، لأنهم أعرق في العمران الحضري وأبعد عن البدو وعمرانه . حتى إن الإبل التي أعانت العرب على التوحش في الفقر ، والإعراق في البدو ، مفقودة لديهم بالجملة ، ومفقودة مراعيها والرمال المهيئة لنتاجها . ولهذا نجد أوطان العرب وما ملكوه في الإسلام قليل الصنائع بالجملة ." [3]

-1- علي بن عبد العزيز بن علي الشبل : إمام المفسرين والمحدثين والمؤرخين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، 224 هـ 310 هـ سيرته ، عقيدته ، مؤلفاته ، مكتبة الرشد ، ط1 ، المملكة العربية السعودية ، 2004 ، 85 ، 86

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، 167

-3- عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة كتاب العبر و ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص 318

وما ذكر في أن العرب لا يتغلبون إلا على البسائط ، وأن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب ، و أن الملك لا يحصل لهم إلا بصبغة دينية من نبوة أو ولاية ، أو أثر عظيم من الدين ، إلى غير ذلك من الصفات الأخرى .

هذه المواقف التي ينتقد فيها ابن خلدون الجنس العربي صراحة ، يستند إليها البطل في حديثه عن العرب " خرجا من شارع ابن خلدون وبين جوانح كريم شوق إلى سفرة في قلب الزمن ليعيش لحظة عز للعقل تفصدت من تاريخ الانحطاط ذات فجر من عام اثنين وثلاثين وثلاثمائة وألف .

- هنا لعب وتعلم

وكان المسجد لا يزال بعتاقة الصمت السخي يقوم أثرا لتلك اللحظة يعرش في تلافيف ذاكرة كريم خوص نخيل لا يأتي على غبار سمكه ستة قرون ، فلم ينازع كمال مسقط رأس البربري الأول : فرندة أو قصبة تونس هل يهم ؟ " [1]

على الرغم من أن لحظة ذكر ابن خلدون هي لحظة عز وافتخار بهذا العلامة وبعزة العقل العربي إلا أن ذلك لم يدم طويلا ليتخذ من العرب نفس الموقف الذي اتخذه منهم ابن خلدون " العرب عرب ومثقفوهم لا يزالون يخطئون مراسي وجودهم كضمير .

- يا خويا مالك والعرب ؟
- استرجع خارطتهم تتبين فداحة ضيق الأفق وسمك الأغلال المسبوكة أصناف المقاصل المنصوبة وظلمة الغياهب المهيأة للإخراس ، ألوان الخيبات وأعراس نشيج الدم .
- هون عليك فإنهم آيلون إلى الملح ." [2]

إن مرجعية هذه الشخصيات تعبر عن العرب كذات وحضارة وتاريخ ، وتشكل منجزاتها محطات تاريخية كبرى ومهمة ، لكنها في الوقت ذاته غير قادرة على إعطاء تفسير منطقي مقنع لما آلت إليه الأوضاع في العالم العربي والإسلامي فالعقل العربي المعاصر غير قادر على تمثل ماضيه وحاضرة واستشراف مستقبله ، وذلك من خلال حيرته في إيجاد طريقة ما بالعودة للتاريخ مرة أخرى في محاولة لتفسيره ، وتحديد موطن الخلل فيه ، لكن ذلك يستحيل في خارطة وطن عربي يضيق أفقه لإدراك الصورة الكاملة ويتسع بالمقابل لكل أنواع الأغلال والغياهب والمقاصل ، التي تحاول إخراس الصوت الآخر لتتلون خارطة هذا الوطن بكل أنواع الخيبات والهنات ، ليسقط الضمير العربي في الأخير .

- 1- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 195

-2- نفسه ، ص 125

وهذا ما يعبر عنه موقف الكاتب من خلال بطله كريم الذي خرج من الجزائر طالبا اللجوء السياسي في المغرب أو تونس ، ولم يوقف في ذلك ، لأنه مدان بجريمة المطالبة بحرية التعبير ، أو الرأي ، فهدد من طرف الإرهاب ، وكذلك من طرف السلطة بسبب آرائه حول ماكان يجري من أحداث دامية في العشرية السوداء .فعمد إلى تفسير ما يجري من خلال العودة إلى شخصيات تاريخية مهمة ، فوجود عائشة وايزابيلا و الطبري وابن خلدون أحدث تكثيفا دلاليا في نص الرواية من خلال تقاطع السياقات ، هذه الدلالة التي تحضر في لحظات السرد التأملي لبلورة موقف ما فتكتسي الشخصية ضبغة رمزية ، وتأخذ بعدا فنيا وجماليا يبعدها رتابة التاريخ ومللله زيادة على كونها حجة دامغة تقنع القارىء وتلزمه بما يذهب إليه الكاتب .

وبنفس الطريقة تقريبا ، مع فارق في الأسلوب نجد **أحلام مستغانمي** تستحضر العديد من الشخصيات التاريخية المهمة على الصعيد المحلي والإقليمي في رواية (**فوضى الحواس**) ، إذ نجد **جمال عبد الناصر ، و الأمير عبد القادر ، وجميلة بوحيرد ، ومحمد بوضياف ، وهواري بومدين خالد بن طوبال** ... وغيرها من الشخصيات .

تعود الروائية بالذاكرة إلى تاريخ الثورة التحريرية المباركة ، وإلى شخصية الشهيد الطاهر عبد المولى ، وشدة تأثره بالزعيم الراحل **جمال عبد الناصر** ، حتى أطلق اسمه على ابنه " وهل كان ناصر عبد المولى إلا تبذيرا لحلمين ولإسمين : اسم جمال عبد الناصر ، واسم الطاهر عبد المولى ؟ كيف يمكن أن تولد أثناء حرب التحرير الجزائرية ، بتوقيت التواريخ الناصرية دون أن تشعر في ما بعد ، بأن سلسلة من المصادفات التاريخية ستغير حتما تاريخ حياتك .

قبل أي خطاب سياسي ، تفتح وعي ناصر على اسمه الذي كان نصفه منذورا للقومية والنصف الآخر للذاكرة والوطنية . ... قبل أن يكبر بالقدر الذي يسمح له بمتابعة الأخبار أو بمطالعة جريدة ، فتح عينيه على غياب والده ، وعلى الحضور الدائم لعبد الناصر ، مبتسما ومحييا في صورته الشهيرة ... وأذكر تماما أن تلك الصورة وصلتنا إلى منفانا بتونس عن طريق صديق لوالدي كان يدعى سي عبد الحميد ... 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 (سأتيك به في المرة القادمة) . "[1]

1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط16 ، بيروت ، لبنان ، 2007 ، ص 224

إن هذا الحضور لشخصية **جمال عبد الناصر** – الذي كان يشكل مرجعية لكل القوميين العرب – يعبر عن خيبة الأمل لدى للروائية لحظة الحديث عن أخيها ناصر المتعلق بعبد الناصر منذ صباه ، هذا الزعيم الذي عبر عن آمال الشعوب العربية " بالوحدة العربية ، حيث دعم القضية الفلسطينية ، وساهم شخصيا في حرب 1948 وجرح فيها ... و كان لعبد الناصر دور بارز في مساندة الثورة الجزائرية ، وتبني قضية تحرير الشعب الجزائري في المحافل الدولية وسعى كذلك إلى تحقيق الوحدة العربية بين مصر وسوريا في عام 1958 تحت اسم الجمهورية العربية المتحدة .... " [1] ، كما ساند العديد من الشعوب ، وحركات التحرر في العالم .

حتى وإن كان ذكر شخصية عبد الناصر جاء عرضيا فدلالته كانت مقصودة لـ " أن إشارة الكاتب إلى شيء ما بصورة عابرة في السرد لابد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من السرد وينبغي أن ننظر أن يكون لذلك الشيء دورا فيما يأتي من بقية السرد ." [2]

لأن ناصر ، وهو ابن الشهيد ، والقائد الثوري الطاهر عبد المولى ، تذكر الروائية فيما أنه لم يتحقق فيه رجاء والده ، بل العكس من ذلك تغيرت قناعاته وتوجهاته ، إذ أصبح فيما بعد عضوا في الجبهة الإسلامية للإنقاذ الحزب الذي يدعو للحكم باسم المرجعية الدينة ، والثورة على المرجعية الثورية المتوارثة منذ حرب التحرير، وهذا ما يصور أو يعكس حقيقة الصراع إبان العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر.

أما شخصية البطل **خالد بن طوبال** ، فتكشف لنا الرواية على أنه بطل ثوري حارب المستعمر الفرنسي أيام حرب التحرير الكبرى ، تحت إمرة سي الطاهر عبد المولى أب الروائية ، حتى يصبح محل ثقته ويكلفه بالمهام الكبيرة والجسيمة ، ويحدث أن يصاب في احدى المعارك الكبرى ويحمل إلى الحدود الجزائرية التونسية مع بقية الرفقاء الجرحى لتلقي العلاج ، الذي قضى في الأخير بأن تبتر ذراعه ، وقبل أن يدخل إلى تونس يأتي سي الطاهر لوداعه ، ومن ثمة يوصيه بأن يتوجه بعد أن تجرى له العملية إلى عائلته المقيمة في تونس ويقوم بتسجيل مولودته الجديدة باسم أحلام .

" أعطيني أي اسم شئت أريد اسما أناديك به

يجيب بنبرة عادية :

– اسمي خالد بن طوبال

أردد مذهولة — خالد بن طوبال ولكن

1- جمال عبد الناصر الاسم المحفور على قلب افريقيا ، مجلة افريقيا قارتنا ، ع 6 ، 2003

2- حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الجتماعي ، دار الثقافة ، 1985 ، ص 29

يقاطعني :

- أدري .. إنه اسم بطل في روايتك .. أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي ..

أجلس على طرف الأريكة . أتفرج على رجل أتعرف إليه وأستعيد آخر ، عرفته يوما ...

كان أيضا رساما من قسنطينة ، رجل أعرف كل شيء عنه ، كما لوكان أنا . ولم تفصلني عنه سوى الرجولة ، وجسد شوهت الحرب ذراعه اليسرى . " [1]

تنشأ هناك علاقة بين أحلام والراوي بعد 25 سنة ، بعد أن روى لها ما تجهله عن سيرة والدها ، وعن ذلك الطبيب اليوغسلافي الذي نصحه بالرسم بعدما بترت ذراعة وساءت حالته في محاولة لإعادة الصلة بالعالم الخارجي ، وتزداد الحميمية بينهما إثر قبلة جمعتهما في مرسمه أثناء حضور أحلام لمشاهدة لوحة من لوحاته الجديدة ، لكن الغريب في الأمر أنه يحدثها عن صديقة الشاعر الفلسطيني **زياد خليل** فتغرم به قبل أن تعرفه .

يختلط هنا الواقعي التاريخي بالمتخيل الروائي " ولكن ماهو أكثر أهمية هو الاهتمام بطريقة حضور هذا الواقع ، ولا نقول شيئا مختلفا عن التاريخ الداخلي للرواية ، أو ذلك الذي يأتي من خارجها بواسطة التجربة الحسية ونلاحظ على مستوى الإبداع الروائي طريقتين فنيتين : في كيفية حضور التاريخ بأبعاده الواقعية والمتخيلة وهما : في صورة أحداث عامة ... أما الشكل الثاني للتاريخ فهو السيرة الذاتية والذي عادة ما يمثله الراوي أو البطل فتكون أحداث الرواية كلها تدور حول شخصية الراوي أو البطل ... " [2]

عمدت الروائية إلى الطريقة الثانية ، من خلال استحضار السيرة الذاتية للبطل خالد ، منها ماهو تاريخي وواقعي متمثلا في سيرته إبان الثورة التحريرية ، ومنها ماهو متخيل من خلال عرض مختلف الجوانب الإنسانية لشخصية رسام يحاول أن يعيد علاقته بالآخرين وبالعالم الخارجي عبر بوابة اللون والصورة ، لكن هذه الصورة تعكس موقفا رافضا لواقع منحرف عما كان منشودا في جزائر ما بعد الاستقلال ، وهذا ما جعل حضور التاريخ والسيطرة عليه يؤدي وظيفة دلالية تتجلى في " إمكانية المبدع تعميم خصوصية الحاضر المباشر بإيلاء الأهمية الملموسة (التاريخية) للزمان والمكان والظروف الاجتماعية ، والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه و نتاج نشاطه في التاريخ . " [3]

-1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 266

-2- علال سنقوقة : المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2000 ص 46

- 3 - نفسه ، نفس الصفحة

هـذه الدلالـة تجلـت في الـربط بـين جـانبين مختلفـين لشخصـية واحـدة جانب واقعي مثبت تاريخيا ، وآخر متخيل يحاول أن يوهمنا بواقع يرتبط بسياقات نفسية واجتماعية راهنة ، لكن الرابط الوحيد بين الشخصيتين هو الموقف الثابت والرافض للواقع ماضيا وحاضرا . في الماضـي رفـض للاسـتعمار والنضـال مـن أجـل الحريـة والانعتـاق ، وحاضـرا الـرفض للاسـتيلاب والسطوة التي وقعت ممن سرقوا الثورة ، وانحرفوا بها عن مبادئها السامية .

وهذا ما يجعل العودة إلى التاريخ ، بذكر من صنعوه هي بحث عن تفسير للأزمة التي عرفتها الجزائر فيما بعد ، فالرواية تنتهي بمقتل الرئيس الراحل محمد بوضياف – رحمه الله – ودخول البلد في دوامة العنف بعد توقيف المسار الانتخابي ، ليتجلى الصراع على السلطة بين نظام أحادي شمولي وتيار إسلاموي أصولي متطرف وتدخل البلاد في نفق مظلم .

هـذا عـن الشخصـيات التاريخيـة الـتي صـنعت التـاريخ الحـديث والمعاصـر للجزائـر ، أمـا عـن الشخصيات التي صنعت تاريخ الجزائر القديم يعود بنا الروائي **أحمد عبد الكريم** من خلال رواية (**عتبات المتاهة**) إلى شخصية تاريخية مهمة ، ألا وهي شخصية **الكاهنة** ، لكنه يوظف هذه الشخصية في سعي منه لإيجاد التشابه بين بطلة الرواية **الكاهنة** ، والكاهنة الحقيقة لإعطاء تفسير مقنع لما يحدث في روايته ، يقول في فصل (امرأة الأحراش الصعبة) :

" كنت دوما أسأل نفسي ، من أين لكاهنة بكل هذه الشراسة والعناد ؟ . كان علي أن أقر لها بأنها عرافة تحدس الأشياء قبل وقوعها ، أليست سمية (الكاهنة) الملكة البربرية التي روى التاريخ عنها ، وهي بلا شك امتداد جينيالوجي لها ولعلها تحمل جيناتها المتجددة ، ولذلك فهي تلبس قناعها ، فما أكثر ما تورطنا الأسماء بثقلها التاريخي ، وتفرض علينا تقمص روح شخص ما . والتماهي معه على بعد الزمان والمكان ... قلت لها اسمعي ماذا يقول ابن خلدون عنك (وكان لها بنون ثلاث ، ورثوا رئاسة قومهم عن سلفهم ، وربوا في حجرها ، فاستبدت على قومها بهم ، وبما كان لها من الكهانة والمعرفة بغيب أمورهم ، وعواقب أحوالهم ، فانتهت إليها رئاستهم وملكت عنهم خمسا وثلاثين سنة ، وعاشت 127 سنة ، وكان مقتل عقبة بن نافع في البسيط قبلة جبل أوراس بإرائها ...)

قالت لي : دعني من ذلك المعتوه .. الكاهنة الحقة لم تنصفها كتبكم .. لم ينصفها أحد مازالت تسكن ذاكرة المكان ، ترفرف روحها في الأعالي ."[1]

1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2007 ، ص 34

يقدم لنا الروائي شخصية **الكاهنة** كما ذكرتها كتب التاريخ ، وفي سياق معين (الفتوحات الإسلامية في بلاد المغرب) مستندا على مادة تاريخية مثيرة للجدل ، لكن البطلة أي : كاهنة الواقع تعترض على ذلك ، لأنها ترى أن التاريخ لم ينصف الكاهنة ، وربما أساء إليها إذ يذكر المؤرخون بأن " ... هذه المرأة تلقب بالكاهنة ، وأغلب الظن ، أن سبب ذلك ما اشتهرت به من السحر والشعوذة ، والتنبؤ بالأحداث في المستقبل . أما اسمها فاختلف في ضبطه فهي (دهيا بنت ماتيه بن تيفان) عند ابن خلدون ، ودامية بنت نيفان عند ابن أبي دينار ، وشيء من هذين عند جوليان (دماميا – دحيا؟) .

وكانت ملكة (اقليدة) ، أو كبيرة الإقطاعيين في منطقة أوراس ، وافصالها من قبيلة جراوة البترية المستقرة ، التي كانت لها الزعامة ، والرئاسة على البتر كلهم ، وكانت مع قومها تدين باليهودية ، كما أشار إلى ذلك ابن خلدون ومال بعض المؤرخين إلى التماس ذلك من لقبها ، رغم أنه لقب عربي صرف ، ويميل جوليان إلى تفسير عنف مقاومتها للعرب ، على أساس الدين اليهودي والنزعة البربرية . " [1]

فعلا إن هذه الصفات التي وردت عن شخصية الكاهنة من شعوذة وسحر ، وديانة يهودية ، واستبداد على الحكم بأبنائها ، وكونها إقطاعية .كلها صفات تسيئ لها ، وتجعل البربر يعترضون على ماجاء في كتب التاريخ كونه لم يكن محايدا ، وفي ذلك إشارة من بطلة الرواية إلى إعادة قراءة التاريخ قراءة متأنية وموضوعية " لأن الرواية لاتقول التاريخ لأنه ليس هاجسا ، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها ، فليس ذلك من مهامها الأساسية ، تستند فقط إلى المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله . " [2]

والواقع أن قصة الكاهنة أخذت بعدا أسطوريا فيه الكثير من المبالغة ، سواء في مدحها أو ذمها ، وما ذكرعنها في بعض الأحداث يكتنفه الكثير من الغموض لاسيما عندما يتعلق الأمر بنهايتها عندما أمرت قومها بتهديم كل ما له علاقة بالعمران والحياة .

-1- موسى لقبال : تاريخ المغرب الإسلامي ، دار هومة للنشر والتوزيع ، بوزريعة ، الجزائر ، 2005 ، ص 72

-2- حسيبة شكاط : سردية التاريخ في رواية كتاب الأمير ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية ، جامعة 20 أوت سكيكدة ، ع6 نوفمبر ، 2010 ، ص 407

من حرق وتخريب لاعتقادها أن العرب المسلمين جاءوا من أجل السلب والنهب والاستيلاء على الخيرات والثروات مثلهم مثل الرومان ، لكن انتصارها على جيش حسان بن النعمان في المعركة الأولى (وادي مسكيانة ، أو وادي العذارى) واتصالها بالأسرى أحدث في نفسها زلزالا كبيرا ، وغير نظرتها للعرب المسلمين ، نظرا للتشابه الكبير الذي وجدته فيهم مع قومها فأطلقت سراحم ، واحتفظت بخالد بن يزيد ، الذي تبنته أخا لولديها على طريقتها ، وطلبت منه أن يعلمهم كل شيء عن العرب والمسلمين .

كما طلبت منه أن يكون شفيعا لهما عند حسان عندما علمت بنهايتها ، وبذلك فتر الحماس في نفسها لقتال العرب المسلمين ، فلم تعد تنظر إليهم كغزاة معتدين ، بل أصحاب رسالة رأتها صادقة ، والدليل على ذلك أمر ولديها بالدخول في الإسلام وارسالهما إلى حسان فحررتهما وحررت كل من كان لا يريد الحرب .

أما هي فقد وفت بعهدها لقومها ، بأن تقاتل حتى الموت ، وهو ماحدث فعلا ، ضف إلى ذلك أن العديد من الدراسات تقول بأن الكاهنة لم تكن يهودية* الديانة ، بل وثنية ، إذ عرف لها صنم خشبي تعبده ويتنقل معها دائما هذه بعض الجوانب الأخرى في شخصية الكاهنة ، والتي سكت عنها التاريخ ، ولم تذكر إلا نادرا ، لأن التاريخ يكتبه المنتصرون دائما ، والمنتصر من طبعه عدم إنصاف المنهزم .

---

*ينظر تاريخ المغرب الإسلامي لموسى لقبال (مرجع سابق) يذكر : ابن خلدون في كتاب العبر في الجزء السادس صفحة 107 أن الديانة اليهويدة وجدت سبيلها إلى بلاد المغرب ، منذ عصر الفنيقيين ، والرومان حيث وفدت عناصر يهودية من الشرق أو من ايطاليا أو اسبانيا في فترات مختلفة ، فإن الأخذ بهذا الرأي بالنسبة للكاهنة يخالف ما أشارت اليه نصوص مغربية أخرى سابقة عن عصر ابن خلدون ، ومؤداها أن الكاهنة كان لها صنم عظيم من خشب كانت تعبده ، وينقل معها حيثما كانت ومعنى ذلك أنها كانت وثنية .

وفي تجربة جديدة على صعيد الكتابة الروائية ، حاول الروائي واسيني الأعرج من خلال مدونة (**كتاب الأمير**) الكشف عن نمط آخر من الكتابة ، ألا وهو كتابة التاريخ من خلال شخصية **الأمير عبد القادر** بطريقة فنية جمعت بين الجمالية والنقد ، وذلك بالعودة للتاريخ وتحريره من كل قيوده ، سواء على صعيد ضوابط كتابة التاريخ ، أو على صعيد قداسة المضمون فابتعدت بذلك شخصية الأمير عبد القادر عن الطابع الأسطوري ، وجاء التعامل معها وفق منظور خاص يعكس وعيا ذاتيا للكاتب .

يقوم هذا الوعي على فلسفة خاصة تصور طبيعة العلاقة بين الأنا و الآخر ، وفق سياقات جديدة يهيمن عليها النقاش الفكري حول مايسمى الصراع الحضاري سواء بين الحضارات أو الديانات ، أو الأفكار ، أو الاثنيات الأخرى ، وهذا ما عبر عنه الكاتب في العديد من حوارته **" كيف بدأ التفكير في كتابة رواية عن الأمير عبد القادر ؟ ... ولماذا اخترت هذه الشخصية بالذات ؟؟**

هذا موضوع يشغلني منذ فترة طويلة ، ومادفعني إلى كتابة هذه الرواية أمران :

- **الأول** حيرتي أمام مفارقة كبرى ، في التعامل مع الأمير في الجزائر ، فعلى صعيد الخطاب السياسي ، ينظر إلى الرجل باعتباره مؤسس الدولة الجزائرية ، وبطلا من أبطالها الكبار ، بل هو أهمهم على الإطلاق ، وفي المقابل لم ينجز حوله فنيا لا مسلسل ولا فيلم سينمائي ، يجسد هذه الشخصية العظيمة ، فهناك إذن مفارقة عجيبة بين الخطاب السياسي ، وواقع التعامل مع هذه الشخصية التي تكاد تهمش ...
- أما الدافع **الثاني** فهو عامل ذاتي أردت البحث عن تجربة إبداعية جديدة خارج ما اصطلح عليه بأدب المحنة الجزائرية ، أعتقد أن الكاتب هو القادر على رصد الحساسيات العميقة ، وغير الظاهرة في المجتمع ، والاصغاء إلى نبضه ... . [1]

1- كمال الرياحي ، مجلة باب المادة مجلة الكترونية تعنى بالثقافات المتوسيطة

http://arabic.babelmed.net/component/acymailing/lists.html

ولكن العودة إلى التاريخ قد تمثل مأزقا كبيرا ، لأنك ستتعامل مع وثائق وحقائق ، وأنت تكتب المتخيل ، كيف ستحول الواقعي إلى روائي و متخيل دون أن تمس بمصداقيته ؟؟

– هذا مؤكد وكنت أعي خطورة ذلك ، ولكن هاجس الخروج من كتابة المحنة كان هاجسي الأول ودافعي لخوض التجربة .

– ألا ترى معي أن الواقعي أيضا امتداد للتاريخي ، وأن ما كنت تقاربه بصفته واقعا أي الإرهاب هو امتداد للتاريخ ؟

– فعلا و أنا على يقين أن المآل الذي وصلت إليه الجزائر ليس سببه الراهن ، إنما هناك أشياء لم يقع النظر فيها بشكل جيّد في تاريخ الجزائر ، هناك أخطاء تراكمت و لم تقع مراجعتها ... [1]

وفي حوار أخر يتحدث فيه الكاتب عن إعادة قراء التاريخ .

أصوات الشمال : رواية الأمير مثلا هل هي نوع من قراءة التاريخ من زوايا أخرى ، أم أي رسالة أردتها من خلالها ؟؟

دخلت هذه اللعبة حين أعادني **منسونيور ديبوش** إلى **الأمير** ، و اكتشفت حوارا للحضارات بالفعل في ذلك الزمن أي في القرن التاسع عشر، اكتشفت عقلين أدارا حوارا استثنائيا ليس فيه مكانة لثنائية : ضعيف/قوي ، رغم حساسية المواضيع التي كانت تناقش بين الرجلين و التي كانت تدور حول الفكر الإسلامي و الفكر المسيحي ...

التعامل مع التاريخ ليس موضوعة بسيطة بالخصوص عندما يتعلق الأمر بشخصية إشكالية ، ولهذا فالتاريخ هنا غير مهم إلا بقدر إجابته أو المساهمة في الإجابة عن أسئلة العصر، ربما كان هنا مكمن النجاح والفشل في كتابة الرواية التاريخية ، لقد توجه الكثير من الأصدقاء في السنوات الأخيرة نحو الرواية التاريخية ، وهو حق ، ولكن في الأغلب الأعم غرقت هذه الروايات في صلب التاريخ بلا إستراتيجية حقيقية ، طبعا الناس أحرار فيما يفعلون ، ولكني أعتقد أن التاريخ إذا رددناه فقط لن نفيده في شيء ولن يفيد عصرنا أيضا. [2]

-1- المرجع السابق

-2- جميلة طلباوي : مجلة أصوات الشمال ، 21 شوال 1432 هـ ، 2011/09/19 www.aswat-elhamal.com

الروائـي لـيس مؤرخـا ولكـن الروايـة تحـرر التـاريخ مـن يقينياتـه ، وتمنحـه فسحات حقيقية لإعادة التأمل والقراءة ،كان لي جدل كبير مع الكثير من المؤرخين عربيا وعالميا وكان سؤالي البسيط هو: من كتب ويكتب التاريخ ؟ أليس المنتصر؟ من كتب تاريخ الحرب العالمية الثانية ، ومن حدد خانة الأبطال والخونة ؟ أليس المنتصر؟ هذا وحده يعطيني الحق كروائي لا لإعادة كتابة التاريخ هذا ليس شأني ، وإنما شأن المؤرخ ، ولكن لتهوية هذا التاريخ ، و إزالة تربته ، وتأمله والتعلم منه ربما. لا توجد رسالة في هذا ، ولكن توجد قناعة شخصية عن وظيفة التاريخ في الرواية فهي في غاية الأهمية ، ولكنها هذه الوظيفة ليس منجزة سلفا ، ولكن النص هو من يؤسسها وينميها. على التاريخ أن يكون صديقا ، أو عدوا حيا ، ولكن ليس تابوتا مطلقا . [1]

من خلال حديث الروائي ندرك بأنه يعي جيدا صعوبة التعامل مع مرجعية التاريخ كما يدرك المأزق الذي يقع فيه من يردد التاريخ مكررا ، لذلك عمد إلى وضع برنامج سردي خاص بالرواية مركزا على الجانب الفني لها دون أن يشوه الوقائع ، أو يمس بمصداقيتها ، وهو ما نلحظه في تكسير رتابة الخط الزمني لتسلسل الأحداث ، حيث وظف تقنية الاسترجاع لأجل ذلك.

تذكر الرواية بعد لقاء بين **مونسينيور ديبوش والأمير عبد القادر** ، والذي طلب فيه الأمير دعاء القديسين النصرانيين ، بأن يغمره الله بنوره ويفك كربته و أسره " ... فجأة شعر ببرودة تعبر جسده بقوة ذكرته ببرودة تنام بين تجاويف الذاكرة . وضع الغطاء الصوفي على ظهره . تدثر قليلا . حاول أن يغمض عينيه .

بانت له ليلة 21 مايو 1841 أكثر قربا من كاس الماء التي حاول أن يصرف بها جفاف حلق. امرأة لم تكن كسائر النساء .

كأنها خرجت من مغارة بدائية كانت ترتعش كالورقة الضائعة تحاول أن توقف الدمعات التي تلألأت تحت ضوء القنديل الزيتي الباهت ... نعم مونسينيور .

أنا زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي سجن بالقرب من الدويرة ، إني خائفة على حياته من عناد بوجو الذي رفض أي حوار مع عبد القادر . " [2]

-1- المرجع السابق ، نفس الموقع

-2- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد ، منشورات الفضاء الحر ، ط1 ، نوفمبر 2004 ، ص 47 ، 48

يتوقف هنا مسار الزمن بعد اللقاء ، وتعود الذاكرة إلى حادثة موثقة زمانيا حادثة أسر الأمير لنائب المتصرف المالي العسكري ، وكيف جاءت زوجته ذات ليلة لمونسينيور ديبوش تستعطفه ، ليتوسط لها عند الأمير لإطلاق سراح زوجها ، هذه الحادثة عمد الكاتب إلى التقديم لها عن طريق الوصف ، حيث وصف حالة الإشعاع النوراني ، التي غمرت المونسينيور ديبوش بعد لقائه بالأمير ، ثم انتقل إلى وصف بيته ، وأشجار حديقته ، ثم وصف حالة المرأة البائسة مع ولدها الصغير بلغة شعرية رقيقة راقية عبرت عن مشاهد خاصة بكل حالة قدمها.

كما عمد الروائي إلى التعامل مع النصوص والوثائق التاريخية ، كنصوص فنية أدبية دون أن يؤثر ذلك على مصداقيتها ، بمعنى حضور " ... الأفق الإبداعي للخيال الذي ينتقل بالرواية من معنى الانعكاس الآلي ، أو المرآوي للواقع إلى معنى الموازاة الرمزية ، وهو المعنى الذي تشير به دلالة الرواية على سبيل التضمن . "[1] ، ونجد ذلك في رمزية الرسائل التي كانت بين الأمير و مونسينيور ديبوش ، حيث توقف الكاتب عند البعد الإنساني ، والأخلاقي والحضاري في هذه الرسائل ، وحاول إبراز هذه القيم ، بين مرجعيتين دينيتين مختلفتين لشخصيتين متميزتين .

من ذلك رسالة مونسينيور ديبوش للأمير ، والتي تدخل ضمن سياق وساطة المرأة لزوجها الأسير ، إذ جاء فيها " سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما .

لو كنت أملك القوة للركوب على ظهر حصان الآن لجئتك للتو ، ولن تثني عزمي لا دكنة الظلمة ولا هدير الرياح . وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لم يخيب ، إذا كان ظني فيك صادقا : أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم .

قد لا أستطيع المجيء إليك ولكن أقبل مني من ينوب عني في هذه المهمة محملا برسالة مني أتمنى أن يباركها الله . فأنا لا أملك لا ذهبا ولا فضة ولا أستطيع أن أمنحك بالمقابل إلا صلوات روح صادقة واعتراف العائلة التي أكاتبكم باسمها ، بخيرك الكثير ... "[2]

تبين الرسالة مدى التقدير والاحترام ، الذي تحظى به شخصية الأمير عبد القادر والاعتراف الضمني به وبسلطانه ، ومعاملته معاملة الملوك والسلاطين .

1- جابر عصفور : مواجهة الإرهاب ، قراءة في الأدب المعاصر ، مرجع سابق ، ص 44

2- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مصدر سابق ، ص 49

وذلك من خلال ذكر الهدايا والهبات ، التي درج عليها أسلوب التعامل المتعارف عليه مع الشخصيات المهمة . كما تؤكد على ورع الأمير وخدمته للدين وكونه مرجعا من مراجعه ،كما تشير الرسالة إلى أن شخصية مونسينيور ديبوش تسعى لفعل الخير ولا تتوانى في ركوب الصعاب من أجله .

يأتي الرد من الأمير برسالة تحمل مجموعة من القيم هي الأخرى " (مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم ومع ذلك اعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان كان من الواجب أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة ، وليس سجينا واحدا ، كائنا من يكون .

وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم . أحب لأخيك ماتحب لنفسك .) شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض في بطنه .

كيف غابت عنه تلك الأفكار وهو يفتح قلبه للأمير ؟ "[1]

تتجلى هذه القيم في سعة أفق نظر الأمير عبد القادر ، وحسن تقديره للأمور حيث عبر عن مشاعر الود والاحترام لمونسينيور ديبوش ، لكنه في الوقت ذاته تحفظ على بعض ما جاء في رسالته ، هذا التحفظ ينم عن سوء تقدير من المنونسينيور للأمور ، وهنا تتجلى عظمة شخصية الأمير ، إذ أن تحفظه كان يقضي بطلب الحرية لكل المساجين المسحيين قبل المسلمين وللمساجين كلهم وليس سجينا واحدا ، وهذا يعني أن كفاح الأمير وجهاده كان لغرض تحرير الإنسان وليس لشيء أخر .

وهو ما يحرر الرسالة من كونها وثيقة تاريخية ، لتحيل على رمزية متضمنة في صورة مشرقة تقدمها شخصية الأمير معبرة عن سماحة الإسلام ، وعن المعنى الحقيقي للجهاد فيه . وهذا الموقف تجدد في العديد من المواقف التي جمعت بينمها ، وفي كل مرة يحز تفوق الأمير في نفس مونسينيور حتى بلغ من نفسه مبلغا عظيما ، مما جعله يتمنى ويحلم لو أن الأمير يصبح مسيحيا .

ورغم سيطرت الوقائع والأحداث التاريخية على مضمون الرواية ، إلا أن الروائي استطاع أن يفسح مجالا للغريب والعجائبي في الرواية ، ليقف القارىء على عتبات اللامعقول ، ويدخل في متاهات البحث والتأويل .

1- المصدر السابق ، ص 50

خاصة في تأكيد الروائي على أحقية الأمير بالمبايعة ، فوظف شخصية المرابط **سيدي لعرج** بكراماتها المعروفة من خلال الرؤيا التي رأها هو ، والشيخ محي الدين ، لتشكل هذه الرؤيا تمظرا للغريب ، و" ... يتحدد هذا الغريب باعتباره مجاورا للعجائبي ، وبكونه لا يحقق إلا شرطا واحد من الشروط وهو وصف ردود أفعال معينة مثل الخوف ، فهو مرتبط بشعور الشخصيات ، وغير مرتبط بظهور يتحدى العقل . " [1]

فعلا تمت المبايعة وفق ما تقتضيه الرؤيا ، التي قال بها المرابط سيدي لعرج ، فجميع الحضور هلل بمبايعة عبد القادر ، لأن سيدي لعرج يمثل الصدق ، ومعروف عنه الورع والتقوى والعمل الصالح ، وأن ما يقوله هو الصواب ، ومخالفة ذلك لها عواقب وخيمة ، لذلك لم يلق أمر البيعة معارضة أو تحفظا خوفا مما سيحدث ، وهنا يكمن جانب الغرابة من خلال ردود الأفعال فأصبحت بذلك الرؤيا أمرا يفيد الإلزام .

وهذا ما عبرت عنه الرواية " ... كانت الشمس قد انسحبت قبل وقتها تحت الغيمات القليلة التي ارتسمت في السماء قبل أن تتمزق إلى أشلاء صغيرة . امتلأت ساحة المسجد وجلست البقية عند المدخل في شكل دائرة واسعة ... انتهى سيدي لعرج وقبائل هاشم وبني عامر والغرابة في ذلك اليوم إلى القتناع بأن الظروف صعبة تحتم على سيدي محي الدين أخذ زمام الأمور بين يديه . وإلا ضاع الضرع والزرع . عندما تدخل الشيخ محي الدين بصوت حكيم كعادته ...

أدرك ثقل المسؤولية والثقة . حاربنا من أجل هذه الأرض بكل إخلاص . لقد انسحب بواي بعد فشله الذريع في تذليلنا لكن للأسف حل محله ثعلب آخر ، أكثر دهاء من سابقه دوميشال الذي يستعد الآن لتعويضه وهذا يحتاج إلى دم جديد لست قادرا عليه . العمر سلطان . ومع ذلك أضع أمامكم ابن الزهراء ، عبد القادر ، فإن شئتم توليته سلطانا على الغرب ، فلكم ذلك وإلا اقترحوا من ترونه مناسبا لهذه المهمة الكبيرة . لم أعد قادرا على تحملها .

ساد الصمت ونظرت الأوجه المتعبة إلى بعضها البعض . تململ المرابط سيدي لعرج داخل برنسه الرمادي الخشن متكئا على الزبوج التي كانت بجانبه . قام بصعوبة من مكانه ثم انحنى على رأس الشيخ محي الدين وقبله .التفت إلى الحاضرين متكئا على عصاه :

-1- حسين علام : العجائبي في الأدب ، من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2010 ، ص 34

تصمتون ؟ معكم حق . لكن سيدي محي الدين كبر ولم يعد قادرا . الرؤيا التي رآها في بغداد ، رأيت شبيها لها هنا ، فلا تجبروه على تغيير ما رأى . والهاتف الذي جاءني ألح علي بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير . كلها تقودنا نحو التكاتف حول هذا الرجل الذي تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله . فلا تتركوا العلامة تنطفئ ... لا تتركوا العلامة تنطفئ ... هذه وصيتي الوحيدة .

ثم خرج ولم يعد في ذلك اليوم . الناس يعرفون جيدا أن سيدي الأعرج عندما ينطق ، لا ينطق عن الهوى وعندما يقوم من مكانه فهو يأمر الناس أن يسلكوا المسلك الذي اقترح وإلا تنصل عنهم وصام شهرا في بيته ، لا يأكل ولا يشرب إلا مايسد الرمق حتى لا يموت . في عام الجراد عندما تطاحنت القبائل لم يأكل حتى حقنت الدماء . ولهذا بمجرد خروجه من المسجد ، تصاعدت الأصوات مهللة : الله أكبر . الله أكبر . عبد القادر سلطاننا . عبد القادر سلطاننا . " [1]

تشكل جلسة المبايعة في المسجد حدثا تاريخيا يمثل الواقع ، وهي حدث مفصلي تبنى عليه جميع أحداث الرواية ، لأنها متعلقة بشخصية البطل ، لكن حدث الرؤيا نقله من الواقع إلى المتخيل العجائبي ، فوصف المرابط سيدي لعرج بعدم نطقه عن الهوى ، وكأن الذي يراه يوحى له فوضعه في مصاف الأنباء أهل المعجزات والخوارق ، ومنه فأمر المبايعة أصبح أمرا ربانيا ، وسلطان الأمير جاء بأمر من السماء ، وهنا يظهر الجانب الفني والجمالي ،كون الروائي استطاع وببراعة نقل الواقعي التاريخي إلى عالم المتخيل بدون أن تفقد الحادثة مصداقيتها .

وفي الربط العضوي بين الواقع والمتخيل تظهر في الروية " محاولة إحلال خيالات بديلة للمتوقع وذلك بالاعتداء على حدود الواقع بالتشكيل الذي يفضي إلى علاقات التخيل بالحياة والحقيقة باعتبار أنه يمكن مقاربة المتخيل من حيث هو دلالة ، ودلالة هذا المتخيل هي حتما دلالة هذا الواقع ، لأنه مرتبط به عضويا ." [2]

-1- واسيني الأعرج :كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد ، مصدر سابق ، ص ، 78

-2- فيصل الأحمر : دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، ص 42

ذلك العالم العجيب والغريب في وصف بعض المعارك التي خاضها الأمير عبد القادر ، وتدخل القوى الغيبية في نصرته " الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي ابراهيم نفسه .

كان مرفقا بهالة من النور تعمي الأبصار يرسل أتربة باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها فسجن . [1]

وعن عبوره وادي ملوية قيل : " في الليلة نفسها ، إن شيئا غريبا قد حدث حتى قبل بدء العبور . الشمس أشرقت من الغروب فأوحت للأمير بأن مكروها سيحدث وفي منتصف النهار بدأت البروق تشق صدر السماء بقوة فعرف أن ما ينتظر فرسانه وعسكره كبير ... قيا أن مطرا حميما سقط على جيوش السلطان فأبادها وجعلها كعصف مأكول . وقيل إن الامير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله بملائكة مجنحة لإنقاذه وأنقاذ دائرته من هلاك مؤكد ، وأن الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد العقون و أخوه سليمان هي نفسها بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم . هكذا يقول الذين سمعوا عن ذلك اليوم ولم يروه . وأصبحت ضرورة مساعدة الأمير عند جميع الناس ، أمرا محتوما ، وإذا حدث وأن سلم الأمير نفسه للنصارى ، سيدفع المسلمون الثمن الذي دفعه اليهود عندما سلموا سيدنا المسيح للرومان لقتله . " [2]

يختلف سرد المتخيل عن سرد الواقع ، وهو جزء مقتطع منه في وصف هذه المعركة باعتباره حدثا واقعا ، لكن الغموض والضبابية التي تكتنفه تطبعه بصبغة التمايز في اللحظة ذاتها ، فتغير الظواهر الطبيعية ، ووجود النور العجيب ، وتكلم الأشجار ، وحضور الملائكة في المعركة ، وتشبيه الأمير بالمسيح عليه السلام .كلها ميزات الدهشة والغرابة ، لتؤدي وظيفة التأثير وإثارة الرهبة والتعبر عن الرغبة في ضرورة امتثال كل العروش والقبائل والزوايا لسلطان الأمير ، وهذه الرغبة هي الواقع بعينه في ذلك الوقت .

-1- الأعرج واسيني : كتاب الأمير ، مصدر سابق ، ص 414

-2- نفسه ، 415

تعامل الروائي واسيني الأعرج مع التاريخ بخبرة ، وببراعة فنية كبيرة ساعدته على إنجاز عمل فني متميز ، قدم من خلاله مجموعة من الجوانب المختلفة لحياة شخصية مهمة في تاريخ الجزائر، ألا وهي شخصية الأمير عبد القادر ، تجلت هذه الجوانب في البعد الإنساني والأخلاقي والديني للشخصية ، وذلك بالوقوف عند أهم المحطات التي كونت هذه الجوانب ، ثم قدم لنا كيق ساهمت هذه الجوانب في تكوين الجانب الفكري والثقافي لشخصية الأمير ، ليخص في الأخير إلى كيفية توظيف الأمير عبد القادر لهذه الجوانب في حايته السياسية والعسكرية ، ومنه نستطيع أن نفهم كوامن عظمة هذه الشخصية .

ورغم صرامة التاريخ وتقيده أظهر الروائي القدرة على جعل مادة التاريخ ، مادة فنية تخرج عن الأطر التعليمية والرتابة ، والتسلسل الممل إلى الشعرية والجمالية ، من خلال الربط العضوي بين عالم الواقع وعالم المتخيل .

زيادة على استنطاق التاريخ وإعادة قراءته ، حاول الروائي إسقاط هذا التاريخ على الراهن بحثا عن إجابات لتحدياته ، بغية استشراف المستقبل ، ترد في الرواية عبارة شهيرة من الأمير في الصفحة 362 (**حيث يسيل الدم بغير حق ، تسقط الشرعية**) ، فعلا لقد سال الدم في الجزائر وبغير حق في أغلب الأحيان طيلة سنوات العشرية السوداء ، من لدن الأطراف الفاعلة فيها ، وفي ذلك إدانة واضحة من الروائي لمن صنعوا المأساة ، وعدم اعتراف بكل شرعية تستبيح الدم في جزائر المنحة .

هذا عن دلالات الرواية على صعيدها المحلي ، أما حين تتجاوزه ، نجد الروائي قد استثمر في شخصية الأمير ، المتشبعة بالقيم الروحية والأخلاقية والحضارية ، ليقدمها كمرجعية مهمة يفند بها زعم علاقة التطرف الديني والإرهاب بالدين الإسلامي ، لأن شخصية الأمير أظهرت القدرة الفائقة على احتواء الأخر ، وتقبله ومحاورته ، رغم اختلافة ، ورغم كون شخصية الأمير ، شخصية جهادية تزعمت النضال ، والثورة ضد المستعمر الفرنسي بكل ما يحمله من قيم مسيحية ، إلا أنها تفاعلت معه ، وتحاورت مع رجال دينه على المستوى الديني ، والفكري والحضاري ، كما حاورت ساسته على المستوى السياسي والعسكري ، وأظهرت براعة وتفوقا كبيرين ، فنالت التقدير والاحترام من المستعمر نفسه ، وهي إشارة واضحة تدل على فكرة التحاور والعيش دون إلغاء طرف للآخر .

– 2 استثمار الأحداث التاريخية (الأحداث المرجعية) :

–2–1– الثورة التحريرية :

على الرغم من البداية المتأخرة للرواية العربية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، إلا أنها ظلت وفية للفترات التي سبقتها ، لاسيما فترة الثورة التحريرية ، هذه الثورة التي شكلت المرجعية الايديولوجية والفنية ، التي انطلق منها معظم الروائيين ، كما اعتبرت المادة الخام التي شكلت مضمون النص الروائي بداية من الرعيل الأول على غرار **عبد الحميد بن هدوقة** في **ريح الجنوب** و **الجازية والدراويش** ، **والطاهر وطار** في **اللاز والزلزال** ، إضافة الى أعمال **زهور ونيسي وواسيني الأعرج والحبيب السائح** ، **وأحلام مستغانمي** ، وصولا إلى جيل جديد من أمثال **بشير مفتي و إبراهيم سعدي وجيلالي خلاص** وغيرهم .

وبقي المد الثوري مستمرا في الرواية الجزائرية ، حتى مع النصوص المتأخرة في فترة التسعينات وما بعدها ، لكونها فترة عرفت العديد من الأحداث المعقدة ، والأوضاع المزرية ، فكان من الضروري استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في المتن الروائي ، وتحويلها إلى مرجعيات تقدم النماذج المثلى ، التي تتوافق مع الموقف ، أو السياق الروائي الراهن في محاولة للبحث عن الذات والهوية ، لأن استدعاء التاريخ هو " البحث عن الهوية ، وكما لكل إنسان هويته ، فإن لكل شعب هوية خاصة به ، والبحث عن معرفة التاريخ لا يعني فقط البحث عن عدد المعارك والأسلحة المستعملة ، وعدد الذين سقطوا في الميدان والغنائم ، فالبحث في التاريخ هو البحث في حركة المجتمع عبر متغيرات الأزمنة والأمكنة " [1]

ووفق هذا التصور رصدت الرواية حركة المجتمع الجزائري باعتبارها رصيدا تاريخيا تراكميا حاولت استنطاقه عبر فتراته المختلفة ، بغية فهم الراهن وتفسير تعقيدات ومعالجة أزماته واستشراف المستقبل .

1– محمد زتيلي : فواصل في الحركة الأدبية الجزائرية ، دار البعث ، قسنطينة ، ط1 ، 1984 ، ص 144

وذلك من خلال اتخاذ البحث في أسباب الفشل والإحباط موضوعا خاصا يقدم إلى كل الجماهير العريضة ، وليس لقارئ نخبوي معين " هناك روايات ... جعلت من الاحباط عصبا قويا يلحم عالمها المتخيل والعضوي في آن ، لكن ما يمكن ملاحظته عن هذه الكتابات أنها تقترب من الإنسان (القارئ) بهدهدة ، أو باستفزاز الجانب الفجائعي فيه . "[1]

وفاجعة الإنسان الجزائري كانت في البداية الانحراف عن قيم وطن منشود ،كان يحلم به الشهداء ، وفي النهاية ضياع وطن في أتون عشرية سوداء أتت على كل شيء ، يعبر عن ذلك صراحة **الحبيب السائح** في رواية **زهـوة** " ما بحثت فيه من تاريخنا المعاصر واستنتجته أودى بي كما المئات مثلي ، إلى احباطات بفعل الردات العنيفة وخيانات العهد التي تلت نهاية حرب تحرير مدمرة أو تجريد أمة من تاريخ كامل كتبته بدم أبنائها وبرغم ذلك يحق لمن هم في عمرك أن يعرفوا أن ما حصل قبل حوالي أربعين عاما كان خاتمة لآخر فصل من مواجهة تاريخية خاضها أولئك الأحفاد بالسلاح من غير حسابات ، حظيت أنا بأن كنت من بين الأطفال الذين شاهدوا الغزاة ، وهم يجرون هزيمتهم في الطريق ذاتها التي جاؤوا منها محتلين . "[2]

يبحث الروائي في التاريخ ويقف على الانحراف في القيم والمبادئ ، التي قامت عليها الثورة التحريرية ، ليستنتج أن الوفاء والتضحية قد سرقا من الأبطال الحقيقيين للثورة ، وأن الثورة أصبحت مجرد شعارات وضعت لها مناسبات صورية ، لتكون مجموعة الاخفاقات التي نعاني منها اليوم هي نتيجة حتمية للانحراف عن المسار ، فيمتلك الحدث التاريخي (الثورة التحريرية) مرجعية دالة على وعي يعري الواقع ويفضحه ، ويبن زيفه على الرغم من اعتزاز الكاتب ضمنيا بهذه الثورة وانجازاتها يتجلى ذلك في متعة اللحظة التي شاهدها لمستعمر يجر خيبته ويرجع من حيث أتى .

-1- محمد معتصم : الرؤية الفجائعية ، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2003 ص 14

-2- الحبيب السائح : زهوة ، دار الحكمة للنشر ، ط1 ، ص 20

هذا الاعتزاز والتقديس نجده في موضع آخر عند الروائية أحلام مستغانمي في رواية **ذاكرة الجسد** عندما تتحدث البطلة عن أبيها البطل الفذ **سي الطاهر عبد المولى** " ... كان مصادفة وجودي مع سي الطاهر في الزنزانة نفسها شيئا أسطوريا بحد ذاته وتجربة نضالية ظلت تلاحقني لسنوات بكل تفاصيلها ، وربما كان لها بعد ذلك أثر في تغيير قدري ، كان سي الطاهر استثنائيا في كل شيء ، لقد خلق ليكون قائدا ، كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد والأمير عبد القادر. " [1]

وإذا كانت أحلام تقدم لنا نمذجة مرجعية لأبطال الثورة ، وحى يصل بها الأمر إلى حد أسطرة واقع هؤلاء الأبطال ، لما اكتسبوه من صفات خرافية في الشجاعة ، وتفان في الوفاء والتضحية دون مقابل ، فمرد ذلك يرجع إلى طبيعة العلاقة بين الكاتبة ، وأحد أبطال هذه الثورة التاريخيين (سي الطاهر عبد المولى) ، غير أن هذا التمجيد لا نجده بنفس القدر في رواية **فوضى الحواس** عندما تتحدث الكاتبة عن أب الثورة (سي الطيب الوطني) الزعيم **محمد بوضياف** – رحمه الله – وكيف تمت عودته وقت المحنة ، وكيف غدر به وتم اغتياله ، فتمزج بين تاريخ الثورة القريب ، وتاريخ الجزائر المعاصر .

تعود بالذاكرة إلى منفاه " قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمد بوضياف ، وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب ، يدير بيديه اللتين اخشوشنتا مصنعا بسيطا للآجر ويعيش بعيدا عن كل عمل سياسي ، سوى ذكريات ثورة تنكرت له ، وأخبار وطن حذف حكامه اسمه حتى من كتب التاريخ المدرسية كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية . اللحظة لم يعد له اسم ، مذ خطا على تراب الوطن ، أصبح اسمه هو (التاريخ) أليس التاريخ هو من يمنع المستقبل من أن يكون أي شيء ؟؟؟

1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد دار الآداب ، بيروت ، لبنان 1993 ، ص 32

الآن .. لم يعد له عمر ، لقد أصبح أخيرا عمر أحلامه ، تلك التي جاءت متأخرة بجيلين وأكثر ، الآن .. في هذا العمر ، هو يتعلم المشي من جديد على تراب وطن ، لم يمش عليه يوما بحرية ولا بأمان ، فقد طاردته فرنسا فوقه أرضا وجوا ، ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956 وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسط في رحلة تقلهم من المغرب نحو تونس .... فما كادت الجزائر تنال استقلالها ويصبح الزعماء الخمسة أحرار ، حتى أرسل بن بلة ، وقد أصبح رئيسا ، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963 .

... حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن ، أقسى عليك من أعدائك . وهو ما اكتشفه بعده بسنتين **بن بلة** نفسه ، عندما جاءه **بومدين** في ذات حزيران أيضا من سنة 1965 فأزاحه عن السلطة ، ورمى به في السجن ... أما بوضياف لم يطالب يوما بالسلطة وإنما رفض منذ البدء ... ويوم اختفى لم يوجد من بين رفقائه أحد ليسأل عنه أين ذهبوا به . كانوا يومها مشغولين باقتسام الوليمة ..." [1]

تصور أحلام مشاهد دراماتيكية من حياة الراحل **محمد بوضياف** ، وكيف تعامل معه رفقاء الكفاح بعد الاستقلال ، من السجن إلى النفي إلى الاغتيال ، لتقف في هذه المشاهد ليس عند فاجعة الاغتيال للرمز **محمد بوضياف** فحسب ، بل فاجعة اغتيال التاريخ من خلال تحريف تزييف تاريخ الثورة بالنسبة للأجيال القادمة ، كما تشير إلى الدسائس والمؤامرات ، التي حاكها قادة الثورة لتصفية بعضهم البعض من أجل اقتسام الغنيمة ، وبالتالي سرقة الثورة ، هذا الحفر في أعماق تاريخ الجزائر يبين طبيعة الاختلالات ، التي أفرزت الأزمة الراهنة .

-1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 239 ، 240

وفي ذات السياق يعود **الطاهر وطار** للنبش في حفريات تاريخ الثورة ، حول مسالة الهوية ، خاصة ما تعلق بعروبة الشعب الجزائري ، وعاداته وتقاليده ، وانتمائه الحضاري تحديدا من بداية الحركة الوطنية ، وذلك في روايته **الشمعة والدهاليز** من خلال بطله **الشاعر** والمفكر ودارس علم الاجتماع ، الذي يحتار في موقفه من المتظاهرين في الأحداث التي عقبت توقيف المسار الانتخابي في بداية الأزمة " هؤلاء جماهير ، جماهير كادحة ، وسواء أكانت على خطأ أو صواب هل يجوز لمثقف ثوري مثلي ، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم ؟؟؟ ...

هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب ، وأطلقوا اللحى ، واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم . هؤلاء الذين زار معظمهم أوروبا ، بل أن الكثير منهم يحلم بأن يظل يروح ويجيء إلى أوروبا يبيع ويشتري ، ولربما يرتكب الآثام ، هكذا ودون مقدمات ... يولي ظهره مرة واحدة إلى الرجل الأوروبي ، فيتنكر لمظهره تمام التنكر ... هنا بيت القصيد إنك تفتح أيها الشاعر المنبهر بهذا الموج ، أحد سراديب الدهليز ، الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع .

حركة التحرير الوطني ، ورغم أن وقودها كان الجماهير الشعبية من الريف والقرى ومن فقراء المدن والناس ، إلا أن قيادتها ، كانت من النخبة التي تثقفت في مدارس ومعاهد وجامعات الاستعمار ، ورغم ما أنجزته في طريق القطيعة مع الاستعمار ، فإنها لم تعر المسألة اللغوية ما تتطلبه من اهتمام ، كما لو أنها تعتبر الشعب الجزائري مجسدا فيها ، ومادامت هي لا تعرف لغة أخرى غير الفرنسية ، ولا تشعر بالنقص ، لأنها لم تقصر في حق معاداة الاستعمار ، فلا خوف على الشعب لا خوف عليها ." [1]

يقدم الروائي في عرض الأحداث صوتا آخر يختلف مع بطله حيال جموع المتظاهرين ، وهو صوت دال على التأمل ، وبعد التفكير ، لأنه ينتقد الواقع المزيف لهؤلاء الملتحين وخطابهم المزدوج فمعظمهم يتمنى أوروبا ويحلم بها ، ويعاديها في مرجعيته السياسية ، وهي مفارقة تؤكد محدودية ...

-1- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1995 ، ص 15 ، 16

الفكر عند هؤلاء ، وعدم قدرتهم على أن يكونوا بديلا للسلطة أو الحزب الحاكم ليتأكد ذلك بحكم هذه الجماعات الإسلاموية على الشاعر يوسف سبتي ، المنبهر بها بالإعدام واتهامه باليسارية والإلحاد ، ويغتال المثقف مرة أخرى ، وهو اغتيال للعقل ، وتدمير للذات التي تحمل مجموع القيم الدالة على الكيان الحضاري .

كما تبرز الرواية مسألة الهوية من خلال مشكلة اللغة ، فيعود الروائي إلى جذورها التاريخية ، إذ أن معظم قيادات الثورة ، خاصة القادة التاريخيين ،كانوا نتاج الثقافة الغربية الاستعمارية ، على الرغم من أن قضيتهم هي قضية شعب عربي مسلم ، ينتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية الشرقية وفي ذلك إشارة واضحة إلى جذور هذه المسألة ، ونقد يتجلى في عدم انتباه هؤلاء لقضية اللغة لأنهم كانوا يعتقدون أن الشعب متجسد فيهم ، مادام مؤمنا بالثورة التي أشعلوا شرارتها الأولى لكن تداعيات هذه الاشكالية تجلت مباشرة بعد الاستقلال ، وفيما بعد مع الأجيال اللاحقة ومازالت إلى اليوم ، إذ أن الدولة الجزائرية الحديثة تأسست على لغة أجنبية استعمارية ، غرست ثقافتها الغربية في كيان مجتمع يبدو الآن مطموس المعالم الحضارية .

إن الحضور الدائم للثورة عند وطار ليس من باب التقديس ، والإشادة بأمجادها ، بل إن حسه النقدي مس الثورة في حد ذاتها ، واستلهم من تاريخها تحليل الأزمات الراهنة ، باعتبار الراهن نتيجة حتمية لإفرازاتها ، وكذلك كونها مرجعية تؤسس لميلاد مجتمع منشود ، حلم به وطار كغيره من رفقاء الكفاح ، لذلك واصل النضال بالنقد ، لأنه " يقدم لنا حقلا مواتيا لأسباب عديدة من أهمها وعيه الإبداعي الحاد بالدور النضالي لأعماله ، فهي ليست مجرد تسجيل لملحمة الثورة ، وإنما نقد متواصل لما أسفرت عنه ." [1]

وهذا ما يعني أن مرجعية الثورة كانت في البداية وخاصة مع جيل الرواد تشكل ملحمة افتخار واعتزاز بعكس كتاب المرحلة الأخيرة ، فالثورة عندهم أصبحت محل انتقاد وإدانة ، لأن من حكم باسمها تسبب في كل الاخفاقات ، والمشاكل التي عرفتها البلاد .

-1- صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة ، دار آية ، دمشق ، 2009 ص 130

-2-2- حرب الخليج :

إن خاصية الانفتاح التي تتمتع بها الرواية ، جعلتها تستوعب التاريخ بأحداثه وشخصياته ، فأصبح استحضار الحوادث التاريخية سمة تميز النص الروائي الجزائري المعاصر ومرجعية تسنده ، وتشد عضده ، أمام الواقع اليومي المتأزم ، والمهزوم ، فكانت الشحنة التاريخية متنفسا وملاذا آمنا ، ينهل منه هذا النص ، لأن الأحداث التاريخية هي " فرصة لتفعيل السرد ، وتفكيك الأفعال في محاولة للاقتراب من جوهر اللحظة التاريخية المستحضرة روائيا . " [1]

كون هذه اللحظة تمتلك رمزية ترتبط بقضايا إنسانية ، ووطنية ، وقومية ، لذا وجد الحدث التاريخي بكل ما يحمل من ثقل ودلالات ماضية ، من أجل تكثيف دلالات النص الروائي الجديد وهو ما جعل استدعاء الحوادث يتنوع ، حيث نجد مايدل على الحدث بالكلمة ، أو الاسم أو التواريخ ، أو رواية الأحداث كاملة .

وضمن هذا السياق تندرج رواية **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ، حيث عمد الروائي إلى استحضار **سقوط الأندلس** في **حرب الخليج** ، وما جرى بعدها " يحاول أن ينام في أحد الفنادق بإحدى دول الخليج ، فيمنعه أزيز الطائرات الأمريكية ، التي تحوم تحت حاجز الصوت .

يصمد في قلعة غرناطة ، يوما فيومين ، فأياما ، وعندما يلتفت إلى جنبه ، لا يجد أحدا هربوا جميعا وتركوه .

البعض جبن . البعض باع . البعض لم يجد مبررا للبقاء في أرض ليست أرضه ، وفي وطن وهمي صنع بالغواني وبالموسيقى وبالخمور والملذات .

اعتراه الخوف ، اعتراه الغضب ، غمرته الوحشة . فكر أن يولي وجهه شطر المشرق ، فيكون آخر اللاحقين ، إلا أن غليانا وفورانا في دمه ، فرضا عليه أن يظل مرابطا .

أطلق آخر سهم بين يديه ، وتلقى أول سهم في صدره ، فانمحت غرناطة وانمحى الاندلس إثر غمضة عين ، منسابا في الزمان متلاشيا في المكان . ...

-1- عبد السلام أقلمون : الرواية والتاريخ ، سلطان الحكاية ، وحكاية السلطان ، دار الكتب الجديدة ، ط1 ، بيروت لبنان 2001 ، ص 246

تروح الأرجوحة . تجيء الأرجوحة . تنزل الكرة .

ترتفع الكرة .

شبه دوران للمكان داخل الزمان ، وللزمان داخل المكان . في دوامة عرضها من نهر السينيغال إلى دكة ، وطولها من معركة بدر إلى مثول صدام حسين أمام المحكمة .

تغدو الأرجوحة ، نواق الشوط . الرباط ، الجزائر . تونس ليبيا . مصر . عمان . القدس . دمشق بغداد . الخليج فالجزيرة .

تتقاذف الكرة إلى فوق . الجيوش الفرنسية . الجيوش البريطانية . البرتغالية ، الاسبانية المنطقة تنغمر بالجيوش . الساحة تمتلىء بالمسحيين . تاريخ العرب تعاد صياغته . " [1]

فعلا تعاد صياغة تاريخ المنطقة ، فيصور الأجواء التي سبقت حرب الخليج عندما أعلنت الحرب على العراق بسبب احتلاله للكويت ، بينما العالم العربي في حالة من الفوضى والانقسام عبرت عنها الرواية بحالة السواد وعدم وضوح الرؤية واختفاء نور الشمس " ... سيداتي سادتي ، ظاهرة غريبة تعترض العالم العربي حاليا ، فضوء الشمس أسود منذ لحظات ، ولم تنفع معه أية إنارة الخبراء من جميع أنحاء العالم ، ينكبون على دراسة الظاهرة .

سيداتي سادتي نعتذر عن عدم ظهور الصورة ، فذلك خارج عن نطاق ارادتنا ...

أيها السيدات والسادة . الظاهرة أخطر مما كنا نظن ، فبالإضافة إلى أن الصورة التي اسود عليها النور هي لرئيس الولايات المتحدة الأميريكية ، وهو يلقي خطابه على متن حاملة الطائرات أبرهام لنكولن ، فبالإضافة إلى ذلك فإننا على الأقل هنا ، حيث نحن لم نعد نرى بعضنا البعض .لكن انتظروا ...

ونلفت انتباهكم سيداتي سادتي إلى أننا جميعا تسمينا بعبد الرحيم فقراء * حتى لا نضطر للتفكير في أسماء بعضنا كل مرة ...

نواق الشوط ، الربط ، الجزائر ، تونس ، لبيا ، مصر عمان ، القدس ، دمشق ، بغداد الخليج فالجزيرة . الظاهرة عامة ، ماعدا في القدس ، فهناك مناطق يسود فيها النور الأبيض .

وماذا عن رام الله يا فقراء ؟؟؟ في رام الله كل شيء يجري في الظلمة التي ما بعدها ظلمة . " [2]

-1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2005 ، ص 18

-2- المصدر نفسه ، ص 29 ، 30

* عبد الرحيم فقراء هو مراسل قناة الجزيرة الإخبارية من الأمم المتحدة في حرب الخليج ، وهو الآن مراسلها من واشنطن .

يأتي السواد في الرواية بداية من سحب الدخان التي خلفتها آبار النفط المحترقة في الحرب ، غير أن رمزية السواد تدل على تراجيديا ، أو ماساة الأمة العربية في هذه الحرب التي استنزفت طاقاتها البشرية والمادية ، وكانت سببا في الفرقة والانقسام ، وتأجيج مشاعر الحقد والكراهية لأمة كانت ضعيفة ، ومنقسمة أصلا بدون هذه الحرب ، وهو ما يعبر عنه محمد حسين هيكل واصفا الوطن العربي قبيل الحرب و أثناءها "كان العالم العربي في عزلة عن دنياه المتغيرة بسرعة ، وكان في حالة خصام مع قيم عصره ، وكان مشتبكا مع نفسه في حروب أهلية لا يكاد ينجو منها بلد ، وكانت بعض أوطانه تتآكل هويتها ورقعتها ، بينما بعضها الآخر يغرق في مستنقعات طين ودم ، بل إن أوطانا عربية مضت تغيب بسرعة في ظلام النسيان ... " [1]

أما حالها في أتون الحرب " ... كانت شعوب ودول العالم العربي تنظر لنفسها دوما على أنها منتمية لأمة واحدة ، وفجأة إذا بهذه الأمة لم تصبح منقسمة على نفسها فحسب وإنما وجدت نفسها في حالة حرب بعضها مع بعض ، وكانت الجيوش العربية إلى – جانب القربى – مقيدة بميثاق واحد الدفاع المشترك ، وفجأة وجدت هذه الجيوش نفسها ، وقد أصبحت في جبهات متقابلة وبينها خطوط نار وقتال ، وكان من المفارقات أن عددا من العسكريين العرب وجدوا أنفسهم في وضع من يقدم النصح والمعلومات إلى نظارئهم الأمركيين الذين كانت ألتهم العسكرية الضخمة تحتشد على الأرض السعودية . " [2]

هذا هو الشرخ الذي تركته حرب الخليج بعد احتلال العراق للكويت ، حيث وجد العرب أنفسهم قسمين متناحرين متقاتلين ، بعد إقدام الولايات المتحدة الأمريكية على شن الحرب على العراق ومعها ثلاثون دولة بما فيها دول الخليج مجتمعة ، وهو ما أوجد حالة نفسية معقدة لدى الراوي تجلت في رمزية السواد ، غير أن الإشارة إلى بعض مناطق النور في القدس الشريف هي إشارة للانتفاضة الفلسطينية التي مازل فيها الإنسان العربي (الفلسطيني) يقاتل الأعداء من غير بني جلدته ويدافع عن شرف الامة العربية في زمن تآمر فيه العرب مع أعدائها .

كما أن الظلمة التي ما بعدها ظلمة في رام الله (مكان مقر السلطة الوطنية الفلسطينية) هي إدانة واضحة للسلطة الوطنية الفلسطينية بعد اتفاق اوسلو ، لكونها اتفاقية عار ، تم فيها بيع القضية الفلسطينية رسميا .

-1- محمد حسنين هيكل : حرب الخليج أوهام القوة والنصر ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، 1992 ، ص 10

-2- نفسه ، ص 37

شكلت حرب الخليج حدثا مرجعيا ومفصليا على صعيد الرؤية الفنية في الرواية ، إذ أن هذه الحرب أعادت ترتيب المنطقة العربية ، وفق حسابات الساسة الكبار ومازالت آثارها السلبية ماثلة إلى اليوم ، مرورا بأحداث الحادي عشر من سيبتمبر ، ووصولا إلى الربيع العربي ليتم التفتيت والتقسيم الفعلي للوطن العربي إلى كيانات طائفية ، وعرقية ، ومذهبية متناحرة ، بداية من العراق نفسه موطن هذه الحرب ، فالسودان واليمن والصومال وصولا إلى سوريا في انتظار الدولة المقبلة ، وهذا ما جسدته الرواية وفق منظور يحال أن يسترشد مكنونات الوعي في عقل إنسان عربي دمر ذاته بذاته .

-2-3- العشرية السوداء :

العشرية السوداء ، أو عشرية الدم أو عشرية المحنة ، أو عشرية العنف والإرهاب تعد من أصعب وأحلك الفترات التي مرت بها الجزائر في تاريخها المعاصر ، نظرا للخسائر التي تكبدتها في هذه الفترة العصيبة ، لذا سميت بالعشرية السوداء أو الحمراء ، وهناك من يطلق عليها الحرب الأهلية وقد جاءت هذه الفترة بعد أن حاولت الجزائر الخروج من نظام الأحادية إلى التعددية ، لأن الجزائر إلى غاية 1988 كان يحكمها الحزب الواحد ، وهو حزب جبهة التحرير الوطني الذي تحكم في السلطة ، وأحكم قبضته عليها منذ أن نالت الجزائر استقلالها.

ومع الاصلاحات السياسية التي قامت بها الجزائر سمح بوجود الأحزاب السياسية وممارسة العمل السياسي ، فنظمت في بداية التسعينات أول انتخابات تشريعية تعددية وفاز بها الحزب المنحل ، والذي يعرف بالجبهة الاسلامية للإنقاذ ، لكن الانتخابات الغيت من طرف المؤسسة العسكرية وبعض الأحزاب والتنظيمات الموالية لها ، فماكان من الحزب المنحل إلا أن يرد على ذلك بتكوين جيش ، وإعلان الحرب على الدولة بجميع سلطاتها ، لأن قادته اعتبروها خارجة عن القانون والدين ، ووجب قتالها ، وأباحوا دماء كل من يحمل الزي العسكري ، أو الأمني ، أو يكون إطارا من إطارات الدولة .

ومن هنا بدأت المواجهات الدامية ، وبدأت معها سلسلة الاغتيالات والتصفيات الجسدية و المجازر والمداهمات ، والكل يحمل المسؤولية للآخر ، وكل جهة تستغل وسيلة لإبلاغ الشعب أن الخصم هو المسؤول على ما يجري ، وأنه بريء مما نسب إليه ، ودخلت البلاد في دوامة العنف والإرهاب ، وبسبب هاته الفتنة التي ساد فيها منطق الغاب ، عانى الشعب الجزائري الويلات من تشريد وقمع وتقتيل وسفك للدماء ، ناهيك عن الخوف و اللامن وحالة عدم الاستقرار فأصبح الجزائري لا يثق حتى بأبيه وأخيه .

وفي هذا السياق تذكر بعض الاحصائيات أن عدد القتلى بلغ حوالي 200 ألف قتيل إضافة إلى آلاف المفقودين إلى يومنا ، أما الخسائر المادية فتعد بمليارات الدولارات .

لما لحق المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية من تدمير وتخريب وحرق وسطو ،كما استنزفت كل الطاقات البشرية في البلد، لكونها كانت مستهدفة ، فهاجرت كل الأدمغة والإطارات السامية خاصة نحو أوروبا ، ضف إلى ذلك تقهقر سمعة الجزائر على الصعيد الدولي ، ومعها سمعة الجزائري المطارد في كل مكان بتهمة الإرهابي ، والممنوع من الدخول لأي دولة خاصة الدول الغربية وفي ظل هذه الظروف اتجهت كل جهود الدولة عبر سنوات الأزمة ، وبكل مواردها المالية العائدة أساسا من الثروة النفطية إلى محاربة الإرهاب .

في ظل هذه الظروف حاول كتاب الرواية الجزائرية مواكبة الواقع والغوص في أعماق الظاهرة وتحليلها ، ووصف تداعياتها ، وانعكاساتها كل حسب منظوره الخاص .

لذا " ... شهدت الساحة الأدبية الجزائرية عددا من النصوص الإبداعية ، التي كان موضوعها الأزمة نظرا لطبيعتها التي مكنتها من احتواء تلك التجربة الإنسانية ، لقد استطاع النص الروائي الإشارة إلى عنف السلطة وتعرية ممارساتها القهرية ، وتأمل الروائي السلطة في هذه الفترة وفي الفترات السابقة منذ الاستقلال ، فوجدها رمزا للعنف وتشجيعا له ." [1]

وفي بعض الأحيان لم يتم ذلك بسهولة ، وكان غير ممكنا عند الكثيرين منهم بسبب طبيعة الأزمة في حد ذاتها ، وصعوبة البحث عن جذورها ، وكذلك الحياد الذي التزمه معظم الكتاب اتجاه طرفي المأساة ، وهو ما جعل الروائي ، والمثقف بصفة عامة مستهدفا ، أولا من طرف سلطة استئصالية لا تؤمن بحرية التعبير ، وابداء الرأي حتى ولو بالمساعدة في حل الأزمة ، وكذلك هو مستهدف من طرف إرهاب أعمى وهمجي ، يكفر بكل من يختلف معه في الرأي ، وينتهك حرمة دمه ، وهكذا دخلت البلاد في دوامة العنف والعنف المضاد .

لذلك نجد معظم الأعمال التي وجدت في هذه الفترة حافلة بالعنف ، خاصة السياسي الذي " يرتبط بالتبرير والتوظيف الإيديولوجي ، فحيث يكون هناك فعل نضالي نبيل ، يكون في الجهة الأخرى فعل إجرامي سلبي وأيا كان ، فالعنف هو سلوك أو فعل يتسم بالعدوانية يصدر عن طرف قد يكون فردا أو جماعة أو طبقة ، أو دولة بهدف استغلال وإخضاع طرف آخر في إطار علاقة غير متكافئة للقوة اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، مما يتسبب في احداث أضرار مادية أو معنوية أو نفسية ... " [2]

-1- الشريف حبيلة : الرواية والعنف ، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ، ط1 عمان ، 2010 ، ص 165

-2- سهيل العروسي : العنف مقدمات ونتائج ، مجلة الفكر السياسي ، العددان 13 ، 14 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2001 ، ص 126

وهـو مـا ورد في الروايـة الجزائريـة المعاصـرة ، متمـثلا في عنـف طـرفين :
عنف السلطة وعنف الجماعات التي تعارض السلطة ، من ذلك ما جاء في رواية **سيدة المقام** لواسيني الأعرج ، إذ تركز على على عنف الجماعات المتطرفة ، حيث يتخذ التطرف صفة التيار الواحد يتدفق من بداية الرواية حتى نهايتها ويغدو موضوعها الأساس ، إذ تشترك هذه الجماعات في شكلها وتفكيرها وسلوكها ، وتعبر عن العنف و التطرف ، وتضمر رغبة في هدم المجتمع ، وبناء مجتمعها هي ، تستمد مرجعيتها من النقل لاغية العقل ، ومدعية امتلاك الحقيقة المطلقة .

تدور أحداث الرواية حول واقع مأساوي شديد المرارة ، تجسد في انكسار النفوس واندحار البلاد من خلال فتاة جزائرية تدعى (مريم) أو (سيدة المقام) صديقة الراوي ، التي تواجه همجية المجتمع الشرسة ، ونظرته لها باستخفاف كراقصة باليه ، فتواصل هذه الفتاة صراعها مع هذا المجتمع وظروفه بكل قوة وعزم في خوض معركتيها : الأولى في إصرارها على إكمال حفلتها الموسيقية بآداء عرض مسرحية (شهرزاد) في ظل الربيع الأمازيغي بإشراف معلمتها الروسية (أناطوليا) – والتي طردت من الجزائر بعد مضتيتها – ووسط معارضة (حراس النوايا) من شباب الحركات الأصولية السنية ، التي انتشرت دعواتهم في كل الأحياء .

هذا الإصرار يؤدي بها في نهاية المطاف ، وبعد إكمال العرض إلى الإصابة بنزيف دماغي بسبب حادثة تعرضت لها قبل سنوات ، حينما أصابت رأسها رصاصة طائشة واستقرت به ، نتيجة لمواجهات التي جرت بين رجال الأمن واحدى الجماعات المتطرفة القريبة من سكنها بالحي الشعبي بباب الواد في 5 اكتوبر 1988 بينما كانت تنقذ طفلا مشرفا على الهلاك ونصحها الأطباء بعد ذلك بأن لا تبذل مجهودا بدنيا أو ذهنيا .

والثاني مواصلة تحديها لحراس النوايا الذين طوقوا أجواء المدن الجزائرية ، وحبسوا بحرها ، وغيبوا سماءها ، بسحب سواداء عملا بما جاءت به تعاليمهم المتشددة في الدين ، ووسط هذه الخواطر المتواترة لا ينسى الكاتب أن يترك مساحات كبيرة للبوح المباشر بين بطلي الرواية ، المدرس الجامعي أستاذ الفن الكلاسيكي ، وراقصة الباليه سيدة المقام لترسم فرحة وبسمة بعيدا عن حراس النوايا وسحبهم الداكنة .

وتأتي نهاية الرواية بضياع البطل في شوارع الجزائر بعد خروجه من المستشفى ، حيث لفظت مريم أنفاسها الاخيرة ، بعد أن مزق كل وثائقه الشخصية ، ليقوده ضياعه إلى جسر (تليملي) ليضع حدا لحياته .

هذه الأجواء التي رسمتها الرواية تعكس حقيقة الصراع الدائر بين السلطة والإسلاميين والذي طبع الحياة الاجتماعية بشكل سلبي تجلى في حملات القتل والذبح ، وسلسلة الاغتيالات ناهيك عن حملات الاختطاف اليومي ، فأصبح الناس يعيشون حالة من الذعر والخوف ، أمام قمع السلطة ، وإرهاب الجماعات المسلحة ، التي اخترقت مقولات خطابها الديني البنية الفكرية للمجتمع الجزائري " والجميل في الرواية أن الظاهرة الإرهابية لا تحضر في شكل خطاب ديني سياسي فج ، بل تحضر بوصفها جزءا من حركية المجتمع ، تعيقه وتشده من الخلف ." [1]

هذه الإعاقة تأتي من خلال تأسيس هذا الخطاب على مقولات لاغية للعقل بداية من المظهر " ... ينتشرون في المدينة مثل رياح الجنوب الساخنة ... القبعة الأفغانية ونعال بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس . نتشممهم من بعيد ، فنغير المعابر والطرقات . رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم . عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات ." [2]

هذا الوصف للمظهر الخارجي يساعد على ملامسة الوعي الذي يخفيه – عند هؤلاء – كونه هو المنتج للأفعال والسلوكات ، التي تقيم علائق وثيقة مع ماض سحيق ، لكي تصوغ منه قوانيها المقدسة ، ومنطقها الخاص ، الذي لايقبل الشك ، أو الاعتراض مما يحجب عنها متغيرات العصر وروحه ، ويجعلها حبيسة الماضي نافية للمستقبل ، وهكذا غيرت المدينة " طقوسها وعاداتها منذ أن بدأ حراس النوايا يزيحون سلطة بني كلبون ، ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر ، والحرف المقدس والسيوف المعقوفة . " [3]

وكل هذه المظاهر تلخص العنف الديني ، الذي تولد بحجة فساد السلطة فكانت العودة إلى المنطومة الدينية الأصولية ، التي توهم دعاتها إمكانية استعادة الفردوس الإسلامي المفقود ، وما ينتج عنه من انقضاء للأزمات ، ليرد على فساد وقمع بقمع أشد منه وقعا وإيلاما وكانت النتيجة طوفانا من التعصب الأعمى .

-1- عامر مخلوف : الرواية والتحولات في الجزائر ، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص 104

-2- واسيني الأعرج : سيدة المقام ، دار الفضاء الحر ، 2001 ، ص 11

-3- نفسه ، ص 6

الذي أعلن الحرب ليس ضد السلطة فحسب ، بل ضد كل مظاهر الثقافة والفكر بحجة قتل كل الملحدين والخارجين عن شريعة حراس النوايا " تقول مريم ، تقتلون من ؟ قالت أعداء الله قالت من أعداء الله : الشيوعيون حزب فرنسا ، البربر ، الملحون ، العقلانيون اللائكيون ، وأصحاب دعوات تحرير المرأة ، نساء الجمعيات النسوية ، جمعيات العهر والفسق والحكام ، والرعية ومسؤولو أحهزة الإعلام المقروءة والمسموعة ... وكل من يحذو حذوهم ." [1]

وفي ذات السياق يعبر الحبيب السائح في رواية (**تماسيخت**)عن ذات الفكر بوصفه متوحشا ، فتغرق الرواية في بحر من الدم ، وتغوص وسط الخراب والدمار، والذبح والتقتيل لتكون بذلك وثيقة تاريخية وسجلا ليوميات جزائر المحنة .

يتجسد ذلك في المشاهد المروعة ، والكيفية الشنيعة التي قتل بها عمر وإسماعيل وجميلة * وغيرهم من الجزائريين كثر ممن قضوا في المذابح ، والمجازر الجماعية ، ويأتي ذكر هذه الأعمال الإجرامية عند الراوي منها ماهو معاش ، والبعض الآخر مأخوذا من الأخبار ، من المحطات التلفزيونية والإذاعية ومن الصحف " يطعنه صوت المذيع مثقب ثلج يعلن أن مصالح الأمن أعلنت أنه تم اليوم اغتيال عميد جامعة العلوم والتكنولوجيا في باب الزوار من طرف مسلحين حين كان يخرج من بيته ." [2]

كذلك " تذكر الجريدة التي اشتراها من كشك المحطة فنسيها ، حيث تناول القهوة من هول ما حمل صدرها بالبنط الغليظ ، يضغط الصورة المؤطرة لرأس فتاة مشلوحة الرقبة : لا شيء يردع مجانين ربهم وفي الفرع أختان تذبحان سهام ست عشرة سنة ونصيرة عشرون سنة لأنهما أبتا زواج المتعة ولا شيء عن أبويهما المختطفين ليلة الجمعة ، هجوم قوات الأمن متواصل ، أمير المنطقة وخمسة عشر آخرون يتم القضاء عليهم ، شرب قهوتين أو أكثر ، أو لم يشرب أصلا وهو يقرأ الحوار مع السيدة التي ذبحوا زوجها في عيادته مختلجا ، بل مرتعشا وفي وقوفه سريان من الروع يطال مفاصله . " [3] بالاضافة إلى وصف تفجير شارع عميروش " أتبدد في شارع عميروش موعدا لزلزال قيامه مركزه غياهب التنوريين الجدد ، ينشطر جحيما نضج له جلد حقدهم فبدله افكهم جلدا غيره لنهاية اللعنة .

-1- واسيني الأعرج : سيدة المقام ، مصدر سابق ، ص 95

* عمر واسماعيل وجميلة هم من رجال الصحافة الذين تم اغتيالهم ، عمر اورتيلان رئيس تحرير في جريدة الخبر ، اسماعيل يفصح صحفي بالتلفزيون ، جميلة صحفية في الصحافة المكتوبة .

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ، ص 92

-3- نفسه ، ص 23 ، 24

أطفالا نساء ورجالا عجزة وفتيانا وصبايا ، خرجوا ليومهم العادي بسطاء غرباء عشاق حالمون مكدون ساروا ، أو ركبوا الحافلة العمومية ، ضحك ذا لذلك ، وتلك لذي تبسمت ، أو عانقت ، أو رغبت في قبلة مخطوفة لميعاد ، وسوى ذلك محفظته على ظهره يحلم بحليب ساخن وحلوى ، وتلك بشرائط من حرير تزهو بها على قريناتها غدا في ساحة المدرسة جميعا لا يرون الوحش يغرز مخالب حقده في كبد عميروش شارعا يملأه زخم حياتهم ، انفجرت السيارة فتجمع التشلؤ إربا إربا مفسحا للموت يرفل في الدم ، ويترصع نثارات على الواجهات المعصوفة بالشظايا وكان الوحش يرقب فرائسه الممزقة . " [1]

إن هذا المشهد الدرامي نابض بالحركة ، وكأنه مشهد مصور سينيمائيا ، وعلى الرغم من بدايته الساخرة ممن ووصفهم بالتنوريين الجدد ، إلا أنه تصوير حي للحظة من لحظات الهول أو الكارثة ، التي استهدفت كل جزائري سواء في بيته ، أو في مكان عمله ، أو في الطريق العام أو في أي مكان آخر ، هذه اللحظة هي لحظة الانفجار أو الزلزال ، التي رسمت شعريتها مناظر الأشلاء ، ونثارات الأجسام على الجدران تزين الواجهات ، وتفتح طريقا للموت يرفل وسط برك الدم .

إن صورة الوحش بشعة جدا ، وقبيحة تظهره ممثلا لكل أنواع الشرور من خلال أعماله الإجرامية ، وتنكيله بضحاياه ، كما أنها تعكس جبنه ، وعدم قدرته على مواجهة من يترصد بهم لأن من شيمه الخديعة والمكر والغدر ، لذلك تراه متخفيا وراء براءة وطيبة وبساطة الضحايا " لو كان من يطالهم حقد الوحش اختاروا خندقهم من قبل مكان ليرهبني فصل رأس بفأس أو حز رقبة بمشار " [2]

ولا تختلف طعبية الأعمال الإجرامية للإرهاب في معظم النصوص التي رصدت تفاصيل سنوات المحنة ، فبنفس الوصف تعبر رواية **عتبات المتاهة** عن ذلك في الرسالة التي أرسلها الرواي إلى راشيل بعد وفاة أمها **ماريا** .

-1- المصدر السابق ، ص 168

-2- نفسه ، ص 20

إذ يقول : " ... ولم تمهلنا الإغماءة الأخيرة لها كي نتمكن من احضار طبيب لها أو ننقلها إلى المستشفى ، فلا أحد يمكنه المغامرة ، واختراق حالة حظر التجول المفروضة على البهجة منذ مدة .

اقترحنا عليها في الأيام التي قبلها أن ننقلها إلى المستشفى ، غير أنها رفضت الفكرة ، وألحت علينا في عدم إبلاغك ، خوفا عليك من مناخات الرعب والحقد التي تخيم على البهجة .. فقد بدأ الدم يرقش بالحمرة بياض المدينة البيضاء ، سيارة مفخخة تنفجر هنا ، فتطاير الأشلاء وتتفحم الأجساد ومجزرة هناك تشيب لهول رؤيتها الولدان .. دم في كل مكان ، وجنائز لا تنتهي ، حداد ، وسواد على مد البصر .. " [1]

غير أن أحمد عبد الكريم في عتبات المتاهة يشير إلى إرهاب السلطة ، والمتمثل في " ... تلك الأعمال الإرهابية التي تقودها الدولة من خلال الأعمال والسياسات الحكومية التي تستهدف نشر الرعب بين المواطنين ، لاخضاعهم داخليا أو في الخارج بهدف تحقيق الأهداف التي لا تستطيع الدولة ولا تتمكن من تحقيقها بالوسائل المشروعة . " [2]

وقد تجلى ذلك بفرضها حالة الحصار ، ومنع التجول ، وتطبيق القوانين الاستثنائية والأحكام العرفية ، التي تمنحها مزيد من الصلاحيات ، لفرض النظام بالقوة ، في محاولة لاخضاع المواطنين ، وسلبهم الكثير من حقوقهم ، والحد من تحركاتهم ، وبالتالي المساس بحريتهم ، وكل من يخالف ذلك – حتى ولوكان للضرورة – فهو معرض للقتل باعتباره ارهابيا .

وفي ظل هذه الممارسات الاستئصالية ، والسياسات القمعية عانى الشعب الجزائري الويلات إذ تنسب العديد من الأعمال الإجرامية ، والمجازر الشنيعة للسلطة ، ومعها حملات الاعتقالات والمداهمات ، فسقط الكثير من الأبرياء دون ذنب يذكر .

-1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، مصدر سابق ، ص 103 ، 104

-2- عبد الناصر حرير : الإرهاب السياسي ، دراسة تحليلية ، مكتبة مدبولي ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1996 ، ص 101

وكان ذلك في أغلب الأحيان لمجرد الاشتباه في الصفة ، أو في العلاقة بالجماعات المسلحة ، وهو ما تذكره عنه أحلام مستغانمي في **فوضى الحواس** في الحوار الذي يجمع البطلة مع أخيها ناصر في المقبرة " – ذات يوم .. لن تجدي صعوبة في العثور علي . سيكون لي أخيرا عنوانا ثابتا هنا . أصرخ :

ماهذا الذي تقوله .. أ جننت ؟

يقاطعني

الموت أقرب مما تتوقعين .

أتريدين أن أدلك على قبر لصديق ، قتل منذ أيام دون مبرر سوى لأنهم اشتبهوا في أمره ، وهو يضع يده في جيبه ويوشك أن يخرج منها شيئا ، على مقربة من شرطي .

عندما قتلوه اكتشفوا أنه لم يكن يحمل في جيبه شيئا ، تصوري الآن بامكانك أن تموتي لا بسبب جريمة ارتكبتها ، وإنما لأن هناك افتراضا أن تكوني مجرمة .

حسب المكان ، أو الزمان أو الهيأة التي يصادف أن تكوني عليها وقتها .

أي أننا جميعا متهمون مفترضون .

يكفي أن تتوافر فينا إحدى المصادفات .. وتتطابق مع (أعراض إرهابية) " [1]

هذه هي حالة الخوف والهلع التي عاشها الإنسان الجزائري إبان عقد المحنة نتيجة " الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يسود فيها العنف والقهر والحرمان ، التطرف كغيره من الظواهر الاجتماعية والثقافية لا يكون من لا شيء ، بل هو هو في الأغلب الأعم عبارة عن رد فعل ضد تطرف آخر يجري في جسم المجتمع ، إما في شكل ظلم اجتماعي ، أو في صورة ضيق اقتصادي أو قمع ثقافي ، أو طغيان سياسي إيديولوجي ." [2]

وأيا كانت أشكال العنف ، فالجزائري قد كابد جل هذه الصور من ظلم اجتماعي وضيق اقتصادي ، وقمع ثقافي ، زيادة على الطغيان السياسي ، الذي يعتبر السبب الرئيس للأزمة .

1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 208 ، 209

2- محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، دراسة نظرية تطبيقية ، سيمانطيقا السرد الانتشار العربي ، ط1 ، 2008 ، ص 298

وعلى نفس الشاكلة حاول **رشيد بوجدرة** في رواية **تيميمون** أن يرصد الظاهرة رغم هروب الكاتب إلى عمق الصحراء الشاسعة الصحراء ، إلا أنه لم يستطع البقاء في معزل عما كان يحدث في الشمال ، من اغتيالات ، وتدمير وتخريب ، فحاول الكاتب ربط الشمال بالجنوب من خلال الأخبار التي كان يسمعها البطل ، أو يطالعها في الصحف ، غير أن معظم هذه الاغتيالات التي تذكرها الرواية كانت نوعية تتجه نحو نخبة المثقفين ، من أساتذة وأطباء وصحافيين ، بالاضافة إلى قتل الأجانب .

فتأتي الأخبار مثل الومضات في الرواية " الأستاذ ابن سعيد يغتال هذا الصباح في بيته على الساعة الثامنة والنصف بمشهد من ابنته البكر ..." [1]

وهو مشهد مروع يصور فظاعة الإرهاب وهمجيته ،كما في حادثة تفجير مطار هواري بومدين " تسبب انفجار قنبلة وضعها أصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلهم في حالة خطيرة . " [2]

وعن ذات الوحشية " الكاتب الكبير الطاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين ، وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة . " [3]

وحتى وإن كانت الاغتيالات التي رصدتها تيميمون نوعية – كما أسلفنا – فهي بذلك تشير إلى إدانة بطريقة ما ، إدانة اغتيال العقل ، ومع ذلك يؤكد الكاتب على أن الإرهاب الأعمى طال الجميع ، حتى المواطنين البسطاء ،كما حدث مع شغالة " شغالة منزلية في السادسة والأربعين من عمرها أم لتسعة أطفال تغتال رميا بالرصاص ، وهي عائدة إلى بيتها ... " [4]

إن رواية تيميمون من الناحية الفنية ذات طابع سيري ، يقف عند أهم المراحل في حياة البطل من الطفولة إلى المراهقة إلى الكهولة ، لترسم شخصية متميزة ، غريبة الأطوار تحاول الهروب من الواقع منذ البداية ، سواء كان الهروب جغرافيا بالتوجه نحو الصحراء ، أو الهروب بفقدان الوعي (السكر المستمر) إلا أن الكاتب يحاول في كل مرة وخز ضمير البطل لربطه بالواقع والإبقاء على تيار الوعي مستمرا .

1- رشيد بوجدرة : تيميمون : المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار ، ط1 ، 1994 ، الجزائر ، ص 25

2- نفسه ، ص 64

3- نفسه ، ص 74

4- نفسه ، ص 70

وهناك من نظر إلى العشرية السوداء على أنها **حرب أهلية** على الرغم من المبالغة في هذا الاعتبار ،كما هو الشأن عند إبراهيم سعدي في رواية **بحثا عن آمال الغبريني** حين يعرض الحوار الذي جرى بين موح شريف والغريب في قاعة الاستقبال في نزل الجنوب

"... اقترب الغريب برأسه من موح شريف :

أريد أن اسألك عن أمال ، أمل الغربريني ، الأخ المحترم .

أمال الغبريني ، ردد موح شريف ، كمن يحاول أن يتذكر شخصا ما ، فيما صورة الشابة راحت تشع في ذهنه كالنور الخاطف ، شابة حسبها ، يوم رآها أول مرة في الفندق أنها من ألمانيا أو الدنمارك .

نعم . أمال الغبريني .

أمال الغبريني ، كرر موح شريف ثانية ، مفكرا أن يجيب بالنفي .

منذ أن دخلت البلاد في حرب أهلية ، صار يأخذ حذره رغم أن لا شيء تقريبا حدث في هذه المدينة .

لكن من الأحسن أن يحتاط الإنسان من يدري ماذا يريد هذا الرجل ؟ صحيح لا يحمل وجه قاتل . لكن من يدري ؟ كل شيء ممكن في هذا البلد . بالنفي قرر أن يجيبه ." [1]

هذا الوصف الذي تذكره الرواية عن حالة الهلع والهستيريا التي عاشها الإنسان الجزائري حتى في الجنوب ، وهو الذي بقي بعيدا عن تعقيدات الأزمة – اللهم بعض الأحداث المعزولة – جعل الكاتب لا يتوانى في تمسية ما يحدث بالحرب الأهلية ، وهو ما كانت ترفضة السلطة جملة وتفصيلا وتتعامل معه بشدة ، لكونه تسمية خرجت من دوائر سياسية استعمارية و أجنبية معادية للجزائر كانت معظمها تدعم الإرهاب .

هذه النصوص الروائية التي عالجت المأساه ، تعد بمثابة الوثائق المرجعية التي تؤرخ لها ، وفي ذات الوقت تطرحها مضامينا للنقاش ، من خلال التصور ، والخلفية الفكرية والايديولوجية التي تعبر عن الرؤية التي يقدمها كل روائي في نصه .

-1- إبراهيم سعدي : بحثا عن أمال الغبريني ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة ، الجزائر ، 2004 ، ص 24 ، 25

2-4- القضية الفلسطينية :

القضية الفلسطينية ، وبما تحمله من بعد ديني وقومي ، وصراع اثني ، تعد الآن من أهم القضايا المطروحة على الساحة السياسية والدولية ، إذ " برزت هذه القضية منذ القرن 19 على إثر نشأة الحركة الصهيونية . "[1] مرورا بالوعد الذي أعطته بريطانيا لليهود بإنشاء وطن قومي لهم ، وهو ما اصطلح على تسميته بـ (وعد بلفور) ، وقد سعت بريطانيا جاهدة لتوفير كل الشروط المناسبة لتنفيذ هذا الوعد ومن جميع النواحي السياسية والعسكرية والاقتصادية ، لتحقيق الوعد على أرض الواقع ، بداية من اتخاذ فلسطين مستعمرة لها تحت مسمى الانتداب البريطاني .

إن القضية الفلسطينية اليوم ، يصنفها العديد من المؤرخين والباحثين على أنها صراع غير عادي ، لأنه تجاوز صراع الحدود إلى صراع الوجود ، والذي فرضه الكيان الصهيوني على الفلسطنيين عنوة بمبررات ودوافع عديدة ، وادعاءات باطلة من أجل أرض ميعاد وهمية منحها الله لهم ، لا وجود لها سوى في معتقدات يهودية محرفة ، يباركها الغرب المسيحي وبجميع قواه ليعطي الصراع هذا البعد ، الذي وجد الفلسطنيون أنفسهم مجبرين على خوضه باعتباره قضية وجودية ودينية ، ناهيك عن أبعاده الأخرى .

وإذا كان البعد الديني هو المحرك الرئيسي لهذا الصراع ، من منطلق أن فلسطين وبقاعها المقدسة ، هي جزء من العقيدة عند جميع المسلمين قاطبة ، فقد بلغت في نفوسهم مبلغا عظيما ، قال تعالى : ﴿ **يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ الَّتِي كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَلَا تَرْتَدُّوا عَلَى أَدْبَارِكُمْ فَتَنقَلِبُوا خَاسِرِينَ**﴾ [2] ، وقال أيضا : ﴿ **وَلِسُلَيمانَ الرّيحَ عاصِفَةً تَجري بِأَمرِهِ إِلَى الأَرضِ الَّتي بارَكنا فيها وَكُنّا بِكُلِّ شَيءٍ عالِمينَ** ﴾[3] لقد شرف الله سبحانه وتعالى هذه الأرض تشريفا عظيما ، فقد اختار المسجد الأقصى ليكون مسرى النبي صلى الله عليه وسلم ، ومنه معراجه إلى السموات العلى قال تعالى : ﴿ **سُبحانَ الَّذي أَسرى بِعَبدِهِ لَيلًا مِنَ المَسجِدِ الحَرامِ إِلَى المَسجِدِ الأَقصَى الَّذي بارَكنا حَولَهُ لِنُرِيَهُ مِن آياتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّميعُ البَصيرُ** ﴾[4]

-1- فورزبروغ : وصف الأراضي المقدسة في فلسطين ، تر : سعيد عبد الله البيشاوي ، ط1 ، دار الشرق للنشر والتوزيع رام الله فلسطين ، 1998 ، ص 11

-2- المائدة ، الآية 20

-3- الأنبياء ، الآية 80

-4- الإسراء ، الآية 1

ولم تقتصر قداسة هذه الأرض على الدين الإسلامي ، لقد ظل القدس الشريف مهبط الأنبياء والرسل ، وأرض الديانات السماوية الثلاث ، لكون فلسطين وعبر تاريخها الطويل قد عرفت شعوبا مختلفة ، وعاشت فيها أقوام وأجناس عديدة ، فتميز تاريخها بصراعات وحروب على مر العصور ، آخرها الصراع مع الصهاينة المبني على افتراءات كاذبة " افترى فيها اليهود على الله تعالى بأنه قد أعطى عهدا لإبراهيم عليه السلام بأن يملكه أرض فلسطين له ولنسله من بعده إلى يوم الدين ، واعتبروا هذه الفرية وثيقة إلهية بامتلاك أرض فلسطين كما يحل لهم طرد سكانها وتشريدهم وقتلهم ، ونهب أموالهم وممتلكاتهم ، واستيطان بيوتهم وكذا أراضيهم . " [2]

هذا الصراع الذي يقوم في أساسه على البعد الديني تجلى واضحا في الأدب العربي عموما والرواية بشكل خاص ، سواء تعلق الأمر بالبعد الإنساني للقضية الفلسطينية أو البعد القومي ، ولم تكن الرواية الجزائرية بمعزل عن ذلك ، فقد كان للقضية الفلسطينية حضورها الدائم في الأدب الجزئري ، وفي الرواية الجزائرية تحديدا عند العديد من الروائيين من أمثال الطاهر وطار واحلام مستغانمي وواسيني الأعرج ، هذا الأخير الذي أفرد لها عملا متميزا ، تمثل في رواية **سوننتا لأشباح القدس** ، والتي تعتبر حكاية التاريخ التراجيدية بين النكبة وحلم العودة ، تعانق التاريخ وتختزل رحلة عائلة فلسطينية مهجرة من وطنها الضائع ، بفعل الاحتلال الصهيوني .

تدور أحداث الرواية حول مأساة امرأة تدعى **مي** ، وهي فنانة تشكيلية غادرت مدينتها القدس عام 1948 في ظرف قاهر بهوية مزيفة ، وهي بنت ثماني سنوات ، لا تحمل معها سوى ذكريات طفولة ترافقها في حياتها إلى وطن بديل هو أمريكا ، عبرت عن ذلك برسم لوحات زيتية لحفظ ذاكرتها من النسيان ، لتبقى القدس أمامها ، ولو على لوحة معلقة ، كما بقيت فراشات حارتها في ذاكرتها لتخلد ذكراها ، كما خلدها ابنها يوبا في لحن الموسيقى **سوناتا** ، أوصت بعد موتها أن تخلد في فلسطين ولو على شكل رماد يختلط بتربة أرضها بعد حرق جثتها في محرقة **كريماتوريوم** بعد وفاتها .

-1- زغلول النجار : المؤامرة ، وقفات مع التآمر الصهيوني والدولي على شعب فلسطين ، ط3 دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع ص 3

الرواية في ثلاثة فصول ، كانت الافتتاحية لها بوصايا الأم الأخيرة ، والتي تصدرت النص السردي ، حيث رويت لنا رحلة **يوبا** ابن **مي** من أمريكا إلى فلسطين حيث يقول " عندما خرجت في ذلك الصباح الباكر باتجاه مطار ج ..ف. كندي وسافرت نحو أورشليم أرض لم أعرفها من قبل ولم تعرفني ،إلا من خلال روايات جدي وأمي ، محملا بثلاث جرات رخامية صغيرة مليئة برماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري كما اشتهت ، وسيل من الوصايا المكتوبة . لم أضع أي خطة . بعثرت محتويات الجرة الأولى في نهر الأردن ... وقرأت الوصية بصوت عال كما وعدتها كنت أبعثر رماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري كم يزرع حقلا ميتا بسماء الروح . "[1]

هذه الوصايا ارتبطت بالرحلة الجنائزية ، التي جاءت في ثلاثة فصول الأول مرتبطا بها (**عطش البحر الميت** ، **مدونة الحداد** ، **سوناتا الغياب**) ، وهي تعكس عمق المأساة وتصبغها بصبغة درامية ، حاول الروائي من خلالها أن يمنح قصة بطلته بعدا إنسانيا يفضح غطرسة الكيان الصهوني ، الذي حرم الفلسطنيين حتى من قبر في أرضهم أمام أنظار عالم غربي يتشدق بحقوق الإنسان ، والعدالة ، وما إلى ذلك من القيم التي تسمو بالإنسانية التي " يريد أصحابها أن تعم العالم كله روابط واحدة ، فلا أبيض ولا أسود ولا شرقي ولا غربي ، ولا مسلم ولا مسيحي ، فالعالم كان يهدف للاتحاد ، كان أسرة ، ثم قبيلة ، ثم أصبح أمة ولابد أن تتلاصق وحداته ، فتذوب كل عنصرية ، وتذوب كل عصبية ويصبح الناس أخوة في نطاق واسع من الإنسانية ، لا تحده غير سماء الأرض . "[2]

غير أن هذا الزعم تفنده وقائع الرواية المؤلمة حين تجعل من تيمة القدس رمزا للحياة والموت في آن منذ البدء ، فتحضر الألوان والرسومات ، والمعارض واللوحات ، والريشات في محاولة لرسم مدينة هاربة من عمق الزمن ، ومن تلافيف الذاكرة ، لتغدو مجرد أشباح تطاردها الألون بكل ما أوتيت من قوة ، مستمدة من متخيل البطلة الرسامة ، يضاف إليها ايقاعات الموسيقى فيحدث التمازج بينهما من خلال شخصية الابن **يوبا** .

-1- واسيني الأعرج : سوناتا لأشباح القدس ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 10

-2- شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، ط10 ، القاهرة ، ص 58

هـذا الموسيقي الـذي استجمع قـواه بعـد فاجعـة المـوت ، محـاولا إكمـال لحـن السوناتا عبر استرجاع آلام الأم **مي** ومعاناتها مع المرض ، واستذكار أسرارها وماضيها التليد ، هذه الأم الـتي تختصـر المغـرب والمشـرق ، والشـرق والغـرب ، لكونهـا ذات أصـول بربريـة مـن بـلاد المغـرب وهـي فلسـطينية أمريكيـة متزوجـة مـن ألمـاني ، فـيرث هـذا الابـن تشضـيا ذاتيـا تـوزع علـى حضـارات وتقافات عدة ، فيحاول البحث عن ذاته من خلال المعزوفة (لحن السوناتا) .

تتجلى المعانـاة أولا مـع الابـن ، فتـذكر الروايـة " الجـزء المتبقـي مـن محتويـات الجـرة زرعتـه في الطريـق قـادني نحـوه مرافقـي الشـيخ الطـاعن في السـن ، الـذي كـان يعـرف القـدس القديمـة زاويـة زاويـة وحارة حارة ، وعائلة عائلة ، وكأن خريطة المدينة القديمة ارتسمت في ذهنه أبديا . كنت أبعثر رماد أمي المعجون بنـوار البنفسـج البري ، كمـن يـزرع حقـلا ميتـا بسـماد الـروح ، مـن حـي المغاربـة الـذي أصبح امتدادا للحي اليهودي ، حتى مقام سيدي بومدين لمغيث .

أوقفـني عسـكري وسـيم ، مـدجج بالأسـلحة عنـد حـائط البـراق وقـال لي : مـاذا تفعـل قلـت : أخط طريق أمي حتى حائط البراق ومقام جدها الأول .

ابتسم . لابد أن يكون قد ظنني مجنونا ثم قال : أنت في مواجهة حائط المبكى ولا يوجد في عمقه كما ترى ، أي مقام ؟ ثم سألني من أين ؟ أخرجت جواز سفري من جرابي وقدمته له . هز رأسه وقال بابتسامة عريضة بلدت قليلا من محياه الجميل : أميركان Welcome...Welcome أعـاد لي جـوازي ، ثم التفـت إلى شـأنه يحـرس المصـلين ويلعـب بحـزام سـلاحه . أنهيـت عملـي حـتى وصلت مقام جدي الذي لم يعد اليوم له أثر ، وقرأت فاتحة الغياب عليه كما سلمتها لي أمي وهي تلح على وقوفي باستقامة عندما أواجه جدي الأندلسي . " [1]

من خلال هذا المشهد ، والحوار الذي جرى بين **يوبا** والجندي الإسرائيلي ، تبين الرواية القمع ومحـاولات الطمـس ، الـتي تتعـرض لهـا مدينـة القـدس القديمـة ، بغيـة تهويـدها ، ومحـو كـل آثارهـا الإسلامية والمسيحية ، لفرض سياسة الأمر الواقع ، ودعـم كل المزاعـم التي تدعي أحقية اليهـود بها اضافة إلى المعاملة العنصرية مع الفلسطنيين حتى في أماكن العبادة .

-1- واسيني الأعرج : سوناتا لأشباح القدس ، مصدر سابق ، ص 11

أما معاناة الأم **مي** ، فقد كانت أولا مع مرض السرطان ، الذي افترس جسدها وجعلها تعاني من آلامه " قالت الممرضة وهي تحاول اقناعي : لقد سمعت من عمق البهو . آلامك صارت حادة يا سيدة مي ، وأنينك زاد ولا يمكنك أن تتحملي كل هذه الآلام الصعبة أرجوك المورفين يخفف عليك التمزقات الداخلية ، وينومك قليلا .

شكرا أعرفها جيدا . لم أحس بالخراب بالخراب الذي يحدثه في يوميا هذا السرطان المشؤوم . لا أريد أن أموت بشكل مؤقت وأغفو مخافة أن يخدعني الموت نهائيا ..." [1]

أما المعاناة الحقيقية فهي في غربة **مي** وحنينها إلى القدس ، وضياع الأمل الذي كان يجسد حلمها في أن تعود جثة تدفن في القدس ، لأن سلطات الكيان الصهيوني رفضت طلب مي بدفنها في فلسطين بعد موتها " ما الذي يخيف الناس من أن تدفن في أرضك ؟ هل صارت جثثنا مخيفة إلى هذا الحد ؟

يبدو أنهم يرأفون علي من الصدمة أكثر من خوفي على نفسي . أعرف أن القدس لم تعد قدسي ، لقد سكنتها أشباح كثيرة لم أعد أعرفها ، ولكن ... أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذاك الذي سرق الأرض ، ثم جلس وراء مكتب وثير وبدأ يصدر فتاوى الأمر والنهي ؟ " [2]

إن حرمان **مي** المريضة ، حتى من القبر هو صرخة مدوية في وجه الضمير الإنساني النائم والعاجز أمام كل ما يعاني منه الشعب الفلسطيني ، من ظلم وقمع وغطرسة وهو كذلك محاولة وخز لهذا الضمير ، للبحث عما تبقى فيه من بعد اخلاقي وإنساني ، لإدانة الكيان الصهوني ، ليس باعتباره معاديا للفلسطنيين فحسب ، بل للإنسانية جمعاء .

وبالتركيز على بعض **الأحداث المرجعية** ، نجدها هي التي تؤطر العمل الفني ومن خلالها يحاول الأديب أن يقدم قراءة واعية تعالج الواقع ، وهو ما نجده عند **الطاهر وطار** في رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** حين بنى الروائي روايته على حادثة تاريخية ، حادثة قتل **خالد ابن الوليد لمالك بن نويرة** ، واختلاف أبي بكر الصديق ، وعمر بن الخطاب في ذلك ليقوم باسقاط ذلك على الواقع .

-1- المصدر السابق ، ص 482

-2- نفسه ، ص 85

لأن لكل حادثة تاريخية تأثيرها ، الذي يبقى مستمرا ، فإن لم يكن اليوم فغدا لذلك اختار الروائي **حروب الردة** ، باعتبارها الحدث الأول الذي اختلفت فيه الأمة وقتل فيه المسلم أخاه المسلم ، وهاهي تلقي اليوم بظلالها على واقع المسلمين وعن ذلك يقول وطار : " اتكأت في الرواية على هذا البعد التاريخي لأعرج على القتل في الزمن الراهن . " [1]

إن الروائي يربط بخيط رفيع بين الماضي والحاضر ، ينطلق من شعوره ليصل إلى التاريخ بكل تناقضاته ، وظواهره الدينية والسياسية في تفاعل مضطرب وغامض ، في عملية تراكمية توصلنا للواقع ، لتصبح الحادثة رمزا للخطيئة ، واستباحة الدم ، كما أن بعض الشخصيات **كبلارة بنت تميم** ، التي اوقفت الحرب القائمة بين الملك الناصر وابن عمه تميم بن المعز ، بأن قبلت الزواج من الملك الناصر لتوقف الحرب وتتحول بذلك إلى شخصية سلام في إشارة إلى من يوقف حروب ونزاعات اليوم .

أما استدعاء شخصية **أم تميم** أو ليلى الجميلة ، التي تزوجها خالد بن الوليد بعد قتل زوجها مالك بن نويرة ، لإعادة حب قديم بينهما ، وهو ما أغضب أبو قتادة الأنصاري وعمر بن الخطاب فكان الغرض منه الإشارة إلى مصلحة خالد بن الوليد في جهاد هذه الحروب باعتبار أم تميم سببا خفيا من أسباب الصراع . وإذا صدق هذا الزعم عن خالد العالم بحرومات الدين وأحد الصحابة فإننا نشعر باختلال الموازين ، كما أن الرواية تشير إلى أن جهاد العصر الحالي شبيه بجهاد الخوارج الذين أشاعوا الرعب ومارسوا التنكيل ، وهي إدانه واضحة للإسلام السياسي ومن يمثله .

لنخلص إلى القول أن الرواية الجزائرية المعاصرة وظفت المرجعية التاريخية لتجعل من نفسها " الشاهد على الانتقال من العصر القديم إلى العصر الحديث ، لأنها مُحصّل نشأة الوعي التاريخي بل هي تفسير ما للتاريخية " Historicitè " بمجموع قيم جمالية أدبية وأخلاقية ، لأن التاريخ هو الذي يشحن الرواية بعمق الدلالات ، وهو الذي يستدعي ضربا خاصا من التخييل لا يكون إلا بالسرد الروائي وكيف تتواصل الذاكرة والتاريخ ، وما المشترك بينهما استنادا إلى وظيفة الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها . " [2]

-1- عياش يحياوي : حوار مع الطاهر وطار ، جريدة الخليج ، العدد 498 ، 29 نوفمبر 1999

-2- مصطفى الكيلاني : الرواية وتأويل التاريخ (سردية المعنى في الرواية العربية) ، دار الأزمنة ، ط1 ، الأردن ، 2009 ، ص 18

الفصل الثالث : مرجعية التراث الديني

1- النص القرآني

2- القصص القرآني

3- الشخصيات الإسلامية

4- التيارات الفكرية الإسلامية

4-1- التصوف

4-2- الحركات الإسلامية الجهادية

مرجعية التراث الديني :

يعتبر التراث الديني مصدرا سخيا من المصادر التي تدعم النص الأدبي ومادة غنية يشتغل عليها معظم الأدباء ، لكون الدين لازم ظهور الإنسان ، وتعدد بتعدد البشر ، فطبع حياتهم وأغناها بالطقوس والعادات والتقاليد الدينية ، لتيقى هذه الديانات محصورة في نوعين مهما تنوعت ف " مما لاشك فيه أن للبشرية أديانا سماوية جاءت عن طريق الوحي من السماء ، وهي على الترتيب اليهودية والمسيحية والإسلام ، ومما لا ريب فيه أيضا ، أن هناك أديانا غير سماوية تشكلت بطريقة ما لتقوم بوظيفة الدين السماوي بين البشر ، منها المصرية القديمة و المجوسية والبوذية ، ومعتنقُ عقيدة ما تشكل بطريقة أو بأخرى رافدا تراثيا كبيرا في تكوينه الثقافي ." [1]

وهذا ما شكله الدين الإسلامي في تاريخ الأمة العربية ، وفي أدبها ، سواء تعلق الأمر بتوظيف النص القرآني أو القصص القرآني ، أو السيرة النبوية الشريفة ، أو توظيف بعض الشخصيات الإسلامية أو التيارات والمذاهب التي عرفت في تاريخ الإسلام ونسبت إليه ، باعتبار هذا التراث يمتلك القدرة على المساعدة في تمثل العلاقة الموجودة بين الحدث الديني وسياقاته ، والحدث في الواقع الاجتماعي ، لأن الدين يشكل مقوما أساسيا من مقومات هوية الفرد والمجتمع ، وهو ما يجعل توظيفه يؤدي أغراضا فكرية ودينيه وفنية .

-1- النص القرآني :

يشكل القرآن الكريم بالنسبة للرواية العربية ، المرجع الأول باعتباره النص السامي المقدس الذي يرجع إليه المبدع ، فهو يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر ، إذ يصور خلجات النفوس وتقلبات القلوب ، وكل مظاهر الحياة ، الخاصة والعامة ، وصوره تغني عن أي تعبير آخر .ذلك لأن القرآن الكريم هو " نص لغوي يمكن أن نصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوريا وليس من قبيل التبسيط أن نصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة (النص) ، بمعنى أنها حضارة أنبتت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز (النص) فيه ...

-1- سعيد شوقي محمد سليمان : توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، ايتراك للنشر والتوزيع ، ط1 ، مصر 2000 ، ص4

وليس معنى ذلك أن (النص) بمفرده هو الذي أنشأ الحضارة ، فإن النص أيا كان لينشئ حضارة ولا يقيم علوما وثقافة . إن الذي أنشأ الحضارة ، وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة ، وحواره مع النص من جهة أخرى ." [1]

وإذا كان الحوار مع هذا النص تجلى في هذا المنجز الحضاري ، فماهي الخصائص التي جعلت من هذا النص متفردا ؟ يقول **أدونيس** عنه : " ... اسمه الوحيد الاسم الذي سمى به نفسه **الكتاب**.أي أن **الكتاب** هنا اسم إلهي ، أو هو اسمه لغة وكتابة ، ومعنى ذلك أنه مطلق : لا يدرك معناه ولا يبدأ ولا ينتهي ، وهو بوصفه مطلقا يتجلى في زمان ومكان ، متحرك الدلالة ، مفتوح بلا نهاية ، إنه الأبدية المتزمّنة . إنّه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ، ونقرؤه عبر التاريخ ." [2]

إنّ دلالة القرآن الكريم على الذات الإلهية ميزته بصفات عديدة ، فالإطلاق واقع في كل شيء في نظمه وطرق بنائه ، بحيث لا يمكن إدراك جل المعاني التي وردت فيه ، وفي الوقت نفسه لا يمكن تحديد بدايته ونهايته ، من حيث دلالته ، مما جعل هذه الدلالة مطلقة مفتوحة ومتعددة تفتح المجال واسعا أمام آفاق التأويل ، والإحالة على سياقات متعددة ، ومختلفة مما أضفى عليه الفصاحة والبلاغة والإعجاز . ولما كان النص القرآني بهذه الصفات ، سجل حضوره الدائم في المتون الروائية الجزائرية المعاصرة ، باعتباره المرجع الأول .

نجد ذلك عند **الحبيب السائح** في رواية **تماسخت** في قوله : " **قبل أن تخرج الأرض أثقالها** ." [3] في إشارة إلى قوله تعالى : ﴿**وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا**﴾ [4]

وقوله : " **وأحس الريح صرصرا وزمهريرا** " [5] ، فالأولى من قوله تعالى : ﴿**فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرً فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ لِّنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ**﴾ [6]

-1- نصر حامد أبوزيد : مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1994 ، ص 9

-2- أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، ط2 ، بيروت لبنان ، 2010 ، 29 ، 30

-3- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، 189

-4- الزلزلة ، الآية 2

-5- الحبيب السائح : تماسخت ، ص 243

-6- فصلت ، الآية 16

وكذلك في قوله تعالى : ﴿**إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ** ﴾ [1] أما الثانية (زمهريرا) ، فمن قوله تعالى : ﴿**مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا**﴾ [2] ، وكذلك قوله : " **وقال الملأ** " [3] ، فلفظ (الملأ) ورد في عدة مواضع من القرآن الكريم منها قوله تعالى : ﴿**قالَ المَلَأُ مِن قَومِهِ إِنّا لَنَراكَ في ضَلالٍ مُبينٍ** ﴾ [4] ، وكذلك في قوله تعالى : ﴿**فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَوْمِهِ مَا هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُرِيدُ أَن يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَأَنزَلَ مَلَائِكَةً مَّا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ** ﴾ [5]

كما جاء في قوله تعالى : ﴿ **قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ** ﴾ [6] ، وفي قوله : ﴿ **قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ** ﴾ [7] إضافة إلى استعماله لألفاظ أخرى في الرواية مثل قوله : (**أدنى من قاب قوسين**) [8] الوارد في قوله تعالى : ﴿**ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى** ﴾ [9]

وظف الروائي الكثير من التعابير ، والتراكيب القرآنية ، التي أصبحت بمثابة المعجم اللغوي الذي استند عليه ، كذخيرة في عملية الكتابة ، إضافة إلى إشارة هذه التعابير والألفاظ إلى معاني الآيات التي وردت فيها ، دون أن يكون التوظيف معتمدا على الاقتباس الحرفي ، بل هناك تحاور بين معاني الآيات في نصوصها الغائبة ، وبين نص الرواية ، الذي يختلف في صياغته ومعانيه عن سياقات ومعاني الآيات .

1- القمر ، الآية 19

2- الإنسان ، الآية 13

3- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 243

4- الأعراف ، الآية 60

5- المؤمنون ، الآية 24

6- النمل ، الآية 29

7- النمل ، الآية 32

8- الحبيب السائح : تماسخت ، ص 246

9- النجم ، الآيتان 8 ، 9

إذ يظهر ذلك من خلال محاولة الكاتب تشبيه الوضع في الجزائر إبان العشرية السوداء بيوم القيامة ، فما شهدته الجزائر من خراب ودمار ، وتقتيل ورعب وخوف يعبر عنه بيوم تخرج الأرض فيه أثقالها ، وهو يوم القيامة .

أما استحضار عبارة (وقال الملأ) ، فقد وظفها الكاتب بعكس السياقات التي وردت فيها في القرآن الكريم ، إلا في سياق سورة النمل ، فهو مطابق لسياق نص الرواية ، فحادثة شق الطريق وسط مقبرة **جبل الجلود** من طرف الاستعمار وفرض سيطرته على الوقف ، الذي توجد به المقبرة ومقام **سيدي الجلاز** ، نجد الملأ يقف لنصرة الحق ،كما تصف الرواية مشهد الوقوف أمام المقبرة " وقال الملأ : ولكن لماذا تغلق أبواب مقبرتنا دوننا ؟ فتاة الترجمان تقف بين صيحات القوم المغيظة المنذرة ... وكنت أسمع صوت سيدي كما أسمع صوت فتى الزيتونة . لا تبتعدوا قيد أنملة ، ورابطوا فإنكم مدعوون إلى يوم عظيم ، وليحرس كل قبرا دون حتفه . " [1]

هذه الوقفة العظيمة التي وقفها الأهالي لحماية مقدساتهم ، تدخل في سياق تاريخي يعود بنا الكاتب من خلاله إلى وقوف الملأ مع الملكة **بلقيس** ملكة **سبأ** ، لما عرض عليها **سليمان** دين الله إذ قالت لأشراف قومها (يا أيها الملأ إني) (ألقي إلي كتاب كريم) مختوم (إنه من سليمان وإنه) مضمونه (بسم الله الرحمن الرحيم) (ألا تعلوا علي وأتوني مسلمين)(قالت يا أيها الملأ أفتوني) أي : أشيروا علي (في أمري ما كنت قاطعة أمرا) قاضيتة (حتى تشهدون) تحضرون . وبالمقارنة نجد أن السياق القرآني يؤطر سياق نص الرواية ، ويشكل له مرجعية مهمة مرجعية صراع الحق مع الباطل ، وانتصار الحق في الأخير .

كما نجد ذلك عند **أمين الزاوي** في روايته **الرعشة** ، فقد ظهر تأثر الكاتب واضحا بتعابير ومعاني القرآن الكريم ، إذ يتجلى ذلك في مواضع عديدة منها : " بارك الله في الفرح ، وعم العباد به ، تجملوا ، فالله جميل يحب الجمال ... وإن كان نعيا قال بصوت لا يسمع : **إنا لله وإنا إليه راجعون** ..." [2]

-1- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسان ، مصدر سابق ، ص 243

-2- أمين الزاوي : الرعشة ، امرأة وسط الروح وحكايات أطراف الريح ، منشورات الاختلاف ، ط2 ، الجزائر ، ص 67

وهذا ما جاء في قوله تعالى : ﴿**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**﴾ [1] ، كما يذكر في موضع آخر : " ... خاصة نبات السدرة الشوكي لما وجد فيه من علاقة مع نبات سدرة المنتهى الوارد في القرآن الكريم " [2] ، قال تعالى : ﴿**وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى**﴾ [3]

ومعنى ذلك : (ولقد رآه) على صورته (نزلة) مرة (أخرى)(عند سدرة المنتهى) لما أسري به في السموات وهي شجرة نبق عن يمين العرش لا يتجاوزها أحد من الملائكة . هي شجرة عظيمة تقع في الجنة – بحسب ما يذكره المفسرون – في السماء السابعة ، ولكن جذورها في السماء السادسة و بها من الحسن ملا يستطيع أحد من البشر وصفه .

يذكر **الماروردي** * عن أسباب اختيار نبات السدر تميزها بثلاثة أوصاف : ظل مديد وطعم لذيذ ، ورائحة زكية ، ولها في التسمية عدة أقوال منها : أنه ينتهي إليها كل ما يهبط من فوقها ، ويصعد من تحتها ، وقيل أيضا : إن الأعمال تنتهي إليها ، وتقبض منها ، وأن أرواح المؤمنين تنتهي إليها...

يبدو واضحا أن السياق الذي وظف فيه الروائي هذه المعاني القرآنية ، يتوافق توافقا تاما مع سياق النص ، إذ أن الكاتب يتحدث عن الفرح والجمال ، ومباركة الله له ، وأن الله جميل يحب الجمال ، باستثناء لحظة الحزن الدالة على الموت ، ووجوب تقبل القضاء والقدر ، لذلك اختار الحديث عن شيء جميل ، ولا يوجد أجمل من أشياء الجنة ، التي تشيع في النفس الطمأنينة والشعور بالارتياح ، وهو جانب مهم من الناحية الوجدانية و النفسية .

-1- المزمل ، الآية 16

-2- أمين الزاوي الرعشة ، مصدر سابق ، 94

-3- النجم ، الآيتان 13 ، 14

* هو أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماروردي (450 – 364 هـ - 974 - 1058 م) أكبر قضاة آخر الدولة العباسية ، صاحب التصانيف الكثيرة النافعة ، الفقيه الحافظ ، من أكبر فقهاء الشافعية ، والذي ألف في فقه الشافعية موسوعة ضخمة .

كما نجد حضور القرآن الكريم عند **واسيني الأعرج** ، في العديد من الأعمال منها ما جاء في رواية **كتاب الأمير** " . جاء الأمير عبد القادر إلى وهران ، وفي رأسه إعادة حصار المدينة ، وإغلاق كل منافذها حتى انصياع دوميشال لكل شروطه . عندما توقفت الأمطار رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة ، كتب حولها بخط واضح : **نصر من الله قريب** على الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة . " [1] ، في إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ **وَأُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ** ﴾[2]

والذي جاء في سورة الصف ، التي نزلت إجابة على سؤال الصحابة للنبي – صلى الله عليه وسلم – عن أحب الأعمال إلى الله ، فنزلت السورة دالة على الجهاد في سبيل الله ، وأن الله ينصر من ينصر دينه . وهو ذاته الموقف الذي يقفه الأمير عبد القادر في حربه ضد مستعمر كافر ، ونصرة دين الله .

ويذكر في موضع أخر من الرواية ، عندما تحدث الأمير عبد القادر لأصحابه عن اتفاقية الهدنة وأهميتها " قام شيخ من وسط القاعة ، وصرخ بأعلى صوته حتى يسمعه الجميع ،كان صوته منكسرا و أبحّا وجافا : ثقتنا فيك كبيرة لأنك من ذرية الحسن والحسين ، وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين . سيدي عبد القادر سيجعلهم **كعصف مأكول**. في يسار سيدي النار وفي يمناه السلام ولهم أن يختاروا . " [3] وهو المعنى الوارد في قوله تعالى : ﴿ **فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ** ﴾ [4]

إن توظيف المعاني القرآنية ، وما فيها من قوة وبطش بأبرهة وجنوده وفيلته ، في سياق السلام والهدنة ، هو حجة مقنعة لكل من كان رافضا للاتفاقية ، التي وقعها الأمير من أجل الهدنة وفك الحصار المضروب عليه ، والاستعداد الجيد للحرب ، ببناء المصانع وتوفير الأسلحة اللازمة والتدريب الجيد ، لأن العدو قد خطط لحرب طويلة الأمد ، ويتمتع بقدرات هائلة لا يملكها الأمير عبد القادر ، كما أنه دليل على سماحة الإسلام ، وتقبله منطق العيش مع الآخر رغم اختلافه وظلمه.

-1- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مصدر سابق ، ص 97

-2- الصف ، الآية 13

-3- واسيني الأعرج كتاب الأمير ، ص 114

-4- الفيل ، الآية 5

ولم يختلف **الطاهر وطار** عن غيره من الروائيين الجزائريين ، في توظيفه لمرجعية النص القرآني ، بشكل مميز ، وعمد إلى الاستفادة من جماليات هذا النص في كل جوانبه خاصة في أعماله الأخيرة ، إذ يظهر ذلك في مدونة **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** ، التي احتل فيها فضاء النص القرآني حيزا كبيرا ، مقارنة بفضاء الرواية ، فانعكس ذلك على تكثيف تيمات الرواية وصبغ أجواءها بالرمزية والعمق ، وهو ما منحها الكثير من الأدبية لتعبر في الأخير عن الانشغالات الفكرية والفلسفية ، التي أراد الكاتب أن يثيرها .

وما يمكن أن نلحظه في الرواية ، هي الأجواء الروحانية المفعمة بالحمد والشكر والابتهال الدائم ، و المتوافقة مع الحالة النفسية للولي ، الذي يستحق الهداية ، ليخلص نفسه وأهل مقامه وهو ما يعكسه التكرار الدائم لآيات سورة **الأعلى** ، جاء ذلك في قوله : ﴿ **سَيَذَّكَّرُ مَن يَخْشَى وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى**﴾ [1] فما مرد ذلك ؟؟؟ إنه الخوف من طغيان النسيان ، وانعدام الذاكرة ، وهو ما يؤكده استحضار آية ﴿**سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَى** ﴾ [2] ، فالروائي يحذر القارئ من النسيان ، ومن الخطايا ، والذنوب الكبرى واستباحة الدم ، واغتيال العقل ، والصوت الآخر عبر التاريخ ، لاسيما القارئ العربي وهو بهذه الصورة يسلط الضوء على ما يحدث في الجزائر ، وفي الوطن العربي ، والعالم الإسلامي بصفة عامة .

وقد عمد وطار في اشتغاله على توظيف النص القرآني ، إلى تفعيل تقنيات التناص المختلفة لايجاد التوليف الملائم بين نصه والنص القرآني ، فقد استحضر آيات أخرى حسب ما يقتضيه الغرض ، فمرة يستدعيها لتوافق دلالتها مع دلالة نصه ، وأخرى مخالفة ومعاكسة لها ، وهذا كله إما عن طريق الاجترار أو الامتصاص أو الحوار ، ففي قوله " وهذه الشمس الذاهلة فهل فقدت اتجاهها . ضاع عنها المشرقان والمغربان فلا تدري أين تذهب ؟ " [3] ، فالروائي يمتص معنى النص القرآني ﴿ **أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا** ﴾ [4]

-1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي ، الجزائر ص 12

-2- نفسه ، ص 28

-3- نفسه ، ص 12

-4- الفرقان ، الآية 45

وهذا المعنى الدال على توقف الشمس في كبد السماء ، هو صورة متخيلة في ذهن الكاتب فيها الكثير من الإعجاز والعجائبية ، وجدت عن طريق الحوار بين نص سابق ونص جديد . أما في قوله : " غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها الشمس في ذهول عميق .إنه يوم ربك ، ألف سنة مما يعدون " [1]

فهذا تضمين لقوله تعالى : ﴿**يُدَبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ**﴾ [2]

ومن أجمل الصور الفنية التي وردت في الرواية هي الحالة ، التي كان عليها **الولي الطاهر** وهو تائه يقول : " يا إلهي مع أن الكون كونك ، فإنني لا أدري أنني فيه ، أ على الأرض أم في كوكب غيرها ، أ في الحياة الدنيا أم في الآخرة الباقية ، اللهم حمدك ما دمت في ملكك " [3] وهو يريد الخلاص ، فلم يجد أجمل من حالة **سيدنا موسى** – عليه السلام– عندما سار حافي القدمين من مصر إلى مدين ، دون طعام أو ماء ، حتى بلغ ماءها ، وبعدما سقى للمرأتين راح يقول :﴿ **فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ**﴾ [4]

وهو القول ذاته للولي الطاهر "... توقفت العضباء ، نزل صلى ركعتين بنفس السورة بعد الفاتحة . سبح باسم ربك الأعلى ، رفع يديه إلى السماء ، لبث لحظات طويلة يدعو في سره وراحت تشرب الماء زلالا ، نزع الولي الطاهر بعض ثيابه ، ثم غطس في بركة ماء ، كان جسده مثخنا بالجروح ، بعضها قديم ، وبعضها الآخر حديث ، مازال ينزف دما ، مرر مع ذلك الماء على كامل جسده غير مبال بها . وظل يفعل ذلك ، حتى أحس بها تندمل . حمد الله وشكره (... رب إني لما أنزلت علي من خير فقير .) [5]

وهو اسقاط تام على حالة ضياع في الصحراء ، غير أن سيدنا موسى – عليه السلام – وجد الظل خلافا للولي الطاهر .

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، ص 18

2- السجدة ، الآية 5

3- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص 56

4- القصص ، الآية 24

5- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص 56

كما نجد النص القرآني حاضرا في روايته **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** غير أن هذا الحضور يتميز بالمعارضة ، ومزجه أحيانا بالسخرية في سياقات مخالفة لسياقات النص القرآني ، وذلك بسبب الموقف الذي اتخذه الكاتب من جميع القضايا العربية خصوصا وأن الرواية جاءت مباشرة بعد حرب الخليج ، وما تركته من تداعيات ، وآثار سلبية على الوطن العربي معظمها كان باسم الدين ، وهو ما جعل الروائي يحدث تحولا في شخصية بطله **الولي** فكرا و ممارسة واكسبه سلطة مرجعية ، ذات رمزية وقدرة ، تؤثر في العقول والقلوب ، فأصبح جوهر الكرامات ، ومنبع القيم و الفضائل له أحقية الأمر والنهي ، و النقد والإصلاح والتوجيه فضلا عن دحض المنكر ولو بقلبه ، وكل ذلك نابع عن الورع والتقوى والزهد الناتج باسم الدين .

يظهر هذا التوظيف العكسي في سخرية الكاتب من شخصية الإمام في كل أقطار الوطن العربي " يقول إمام جامع الدار البيضاء المنكب بجلاله ، يلعق مياه بحر الظلمات ، في خطبة يعيدها كل جمعة ، من مميزات المسلم طاعة الله والرسول وأولي الأمر . فيرن صداه في جامع الزيتونة والأزهر وبيت المقدس والأمويين ومكة والمدينة ، ويأتي الرجع اللهم احفظ أمير المؤمنين "[1]

في إشارة إلى قوله تعالى ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا** ﴾[2]

إن السياق الذي وردت فيه الآية ، يدل على أن طاعة ولي الأمر واجبة ما حكم بشرع الله وهو على طاعة الله ورسوله ، أما ما دون ذلك فلا . روى **البخاري** في صحيحه عن ابن عباس قال : نزلتْ في عبدالله بن حُذافة بن قيس الأنصاري البدري ، وكان به دعابة ، إذ بعثه رسول الله – صلى الله عليه وسلم– على سرية ، فأمرهم يومًا أن يجمعوا حطبًا ويوقدوا نارًا ففعلوا ، ثم أمرهم أن يدخلوها محتجًا عليهم بقوله صلى الله عليه وسلم : (مَن أطاع أميري فقد أطاعني ، ومَن عصى أميري فقد عصاني) ، فلم يستجيبوا له .

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مرجع سابق ، ص 17

2- النساء ، الآية 29

وقالوا له : إنما آمنا وأسلمنا لننجوَ من النار ، فكيف نُعذِّب أنفسنا بها ؟! وذكر ذلك لرسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال : (لو دخلوها ما خرجوا منها ، إنما الطاعة في المعروف) ، وقال صلى الله عليه وسلم : (السمع والطاعة حق على المرء المسلم فيما أحب وكرِه ما لم يؤمر بمعصية ، فإذا أُمِر بمعصية ، فلا سمع عليه ولا طاعة) [1]

والحديث هنا يبين سقوط الطاعة في حالة المعصية ، وهذا ما جعل الكاتب يعارض معنى هذه الآية بل أنه ينكر فعل الإمام المأجور ، و المصلين من المحيط إلى الخليج ، ويسخر منهم لأنهم هم الذين يرفعون أيديهم بالدعاء لأمير المؤمنين ، ويتمنون بقاء ملكه ، رغم استبداده وظلمه .

وبنفس الطريقة نجده في موضع أخر ، يعارض معنى الآية ، حسب السياق الذي أفرزه الواقع العربي ، عندما يتحدث المراسل **عبد الرحيم فقراء** عن مصر الكنانة " ... الوضع هنا بالقاهرة المعزية ، عاصمة مصر العروبة ، مصر التي قال تعالى ادخلوها آمنين ، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم .

قلت الوضع هنا ، وضعان وضع الحالة التي عادت إلى طبيعتها الأولى ، فالشمس ساطعة والنور عام . والناس يستغفرون ، ويكبرون ، ويسبحون لله الواحد القهار ، الذي يولج الليل في النهار والنهار في الليل ، وهو على كل شيء قدير .

ووضع آخر يمكن نعته بالسياسي المتأزم ، فالعُمي الذين استولوا على بعض المؤسسات مثل وزارة الدفاع ، والإذاعة و التلفزة ، والقصر الجمهوري ، وتمكنوا من احتجاز عدد لا يستهان به من المسئولين رهائن ، ربما من ضمنهم الرئيس ، أو على الأقل السيدة الموقرة حرمه ، يقول هؤلاء العمي : " العصفور في يد من زوى ، وهو في أيدينا ، ودونه جميع المنايا ، وقد التفّ حولهم كثير من المشاغبين والصعاليك ....

ويمكن القول أن جميع أئمة المساجد الفرعية ، ومساجد القرى والمدن الإقليمية ، وكذلك طلبة الأزهر الشريف ، والهمس جار بأن مسألة الخلافة ، مطروحة بقوة ، وبأن اسم **بلادن** يتردد إلى جانب اسم **صدام حسين** . " [2]

-1- رواه أحمد والبخاري ومسلم

-2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 65

إن مصر التي يتحدث عنها بطل الروائي المراسل عبد الرحيم فقراء لم تعد آمنة كما ورد ذكرها في القرآن الكريم ، لما نصر الله نبيه موسى ومن معه ، فوصفها يدل على الإنقلاب وحالة الفوضى واللاأمن ، هي وجميع الأقطار العربية بسبب الخلافات والفتن والصراعات بين مختلف هذه الأقطار ، إضافة إلى الصراعات الداخلية لكل قطر على حدى من قمع للحريات وظلم واستبداد للشعوب ، زيادة على حركات التمرد ، والإثنيات الطائفية والعرقية والمذهبية ، كل ذلك تجلى واضحا ، خصوصا بعد حرب الخليج ، التي قسمت وحدة الأمة العربية وأضعفت أنظمتها وفسحت المجال أمام الأصولية المتطرفة ، والتنظيمات الجهادية .

وهذا ما عبر عنه الكاتب صراحة عندما ذكر **أسامة بلادن** ، زعيم تنظيم القاعدة كمرشح للخلافة ، من طرف من أسماهم بالعمي ، ويقصد عمي البصيرة وليس البصر من الحركات الإسلامية ، وفي مصر تحديدا تنظيم **الإخوان المسلمين** ، أما ذكر **صدام حسين** فهو يشير إلى التيار العروبي في الوطن العربي ، ولطالما كان الصراع بين هذين الفصيلين (التيار الإسلامي / التيار العروبي) على الحكم ، ممّا أدى إلى مواجهات دموية في العديد من الأحيان .

كما نجد النص القرآني حاضرا عند **السعيد بوطاجين** في روايته **أعوذ بالله** ، عندما يطرح الروائي أسئلة عن المصير ، وعن الوجود والكون والحياة ، فيأتي استلهام المعنى ضمنيا من قصة الخلق في القرآن الكريم للإجابة عن حيرة الكاتب وتساؤلاته ، حين يقول : " يا سادتي . قصدت المقام حاجا . اهترأت عظامي في شمالهم وشمالكم . وددت معرفة الأرض كما ولدت. من يومها الأول إلى يومها السادس ..." [1]

رحلة الكاتب إلى المقام هي رحلة البحث عن القين ، هدفها معرفة ما يحدث في الواقع بداية من أطوار الخلق من اليوم الأول إلى اليوم السادس ، كما جاء في القرآن الكريم في العديد من السور ، قال تعالى : ﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذي خَلَقَ السَّماواتِ وَالأَرضَ في سِتَّةِ أَيّامٍ ثُمَّ استَوى عَلَى العَرشِ يُغشِي اللَّيلَ النَّهارَ يَطلُبُهُ حَثيثًا وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ وَالنُّجومَ مُسَخَّراتٍ بِأَمرِهِ أَلا لَهُ الخَلقُ وَالأَمرُ تَبارَكَ اللَّهُ رَبُّ العالَمينَ** ﴾ [2]

-1- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2006 ، ص 5

-2- الأعراف ، الآية 54

وفي قوله أيضا : ﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذي خَلَقَ السَّماواتِ وَالأَرضَ في سِتَّةِ أَيّامٍ ثُمَّ استَوى عَلَى العَرشِ يُدَبِّرُ الأَمرَ ما مِن شَفيعٍ إِلّا مِن بَعدِ إِذنِهِ ذلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُم فَاعبُدوهُ أَفَلا تَذَكَّرونَ**﴾ [1] ، وقال أيضا : ﴿ **الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ الرَّحْمَنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيرًا** ﴾ [2] ، وكذلك في قوله : ﴿ **اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ مَا لَكُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا شَفِيعٍ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ** ﴾ [3]

إن الله سبحانه وتعالى في سورة الأعراف ، وبقية السور الأخرى يؤكد للناس ، على لسان نبيه مخاطبا إياهم إن ربكم – أيها الناس– هو الله الذي أوجد السموات والأرض من العدم في ستة أيام ثم استوى – سبحانه– على العرش – أي علا و ارتفع – استواءً يليق بجلاله وعظمته يُدخل سبحانه الليل على النهار ، فيلبسه إياه حتى يذهب نوره ، ويُدخل النهار على الليل فيذهب ظلامه وكل واحد منهما يطلب الآخر سريعًا دائمًا ، وهو – سبحانه – الذي خلق الشمس والقمر والنجوم مذللات له يسخرهن – سبحانه– كما يشاء ، وهنَّ من آيات الله العظيمة .

ألا له سبحانه وتعالى الخلق كله وله الأمر كله تعالى الله وتعاظم وتنزَّه عن كل نقص رب الخلق أجمعين ، فهذا الوصف للكيفية التي تم بها خلق الأرض ، هو وصف خارق ، ومدهش دال على القدرة المطلقة ، والعظمة التي خص بها الله ذاته دون سواه ، يترك في النفس الأثر البالغ لبديع الصنع والخلق ، وتستجيب هذه النفس طواعية لله ، استجابة يزول معها الضلال والتيه .

هذه الحالة النفسية التي تعتري كل متدبر في خلق الكون ، شبيهة بحالة الراوي في رحلته من الشمال إلى الجنوب ، هربا من مدن الدياثة ، وسلطنة بني عريان ، غارقا في التيه والضياع ، بحثا عن مخطوط يحتوي أسرار الفجيعة ، على جزء من الأسرار التي عصفت بسلطة بني عريان وأدخلتها في حرب أهلية أتت على الأخضر واليابس ، وبتحوير المعنى ، فالقصد هنا معرفة أسباب خلق الفتنة التي عاشتها الجزائر .

-1- يونس ، الآية 3

-2- الفرقان ، الآية 59

-3- السجدة ،الآية 4

إن استثمار النص القرآني في الرواية الجزائرية المعاصرة ، وحضوره القوي فيها شكّل مرجعية فكرية وثقافية ، سواء على صعيد الرؤى والقناعات ، أو على صعيد الجوانب الفنية والجمالية ، بحيث نجد أن معظم الروائيين ، على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية قد نهلوا من معين هذا النص ، وأصبح يشكل لديهم وعيا ، حاولوا من خلاله معالجة معظم القضايا الراهنة ، بالإضافة إلى أن هذا الحضور الواعي ، أو اللاواعي سيطر على قواعد وتقنيات الكتابة الروائية ، فتفاعلت لغة النص القرآني مع لغة النص الروائي ، فظهرت خصائص هذا النص في المتون الروائية ، مما طبعها بسمة الإنشائية والفنية .

-2- القصص القرآني :

-2-1- القصة لغة : وردت لفظ (القصة) بمعان كثيرة ، جاء في لسان العرب " ... القص فعل القاص إذا قص القصص والقصة معروفة . و يقال : في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ونحوه قوله تعالى ﴿ **نَحنُ نَقُصُّ عَلَيكَ أَحسَنَ القَصَصِ**﴾ أي نبين لك أحسن البيان . والقاص الذي يأتي بالقصة من فصها . ويقال : قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء ، ومنه قوله تعالى ﴿ **وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ** ﴾ أي اتبعي أثره ... " [1]

-2-2- القصة اصطلاحا : القصة بمعناها العام " أحدوثة شائقة ، مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة ، وبهذا المفهوم الدلالي ، فإن القصة تروي حدثاً بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية ، أو الكتابة ، ويقصد بها الإفادة ، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها وتضافر أحداثها وأجوائها التخييلية والواقعية ، و القصة عند الكاتب الإنجليزي: هـ. تشارلتو TCHARLETON. B.H إن لم تصور الواقع ، فإنه لا يمكن أن تعد من الفن .

أما الناقد الإنجليزي: والترألن ALLEN WALTER فيراها أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي ، فهي عن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها ، فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد. " [2]

-1- ابن منظور : لسان العرب ، مادة [قص] مصدر سابق ، ص 388

-2- شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص 10

يعالج هذا المفهوم القصة كلون أدبي فني ، أما القصة القرآنية فلها مفهوم آخر وذلك بسبب أغراضها وأهدافها ، وأسلوبها ، فهي " أخبار عن أحوال الأمم الماضية والنبوات السابقة ، والحوادث الواقعة ، وقد اشتمل القرآن الكريم على كثير من القصص ووقائع الماضي ، وتاريخ الأمم ، وذكر البلاد والديار ، وتتبع آثار كل قوم ، وحكى عنهم صورة ناطقة لما كانوا عليه . " [1]

وعليه فهي تقدم النموذج في الصراع بين الحق والباطل ، والخير والشر ، في جو معجز تجسده أقوال وأفعال الأنبياء مع أممهم ، فأصبحت بذلك من " أعظم المصادر وأوثقها في أيدي العرب كمنهج متميز في قصص اللغة العربية ، تكفي للكشف عن الفارق الهائل بين القصص القرآني وقصص الشعوب اللغات الأخرى ، من الأساطير والروايات ، والمسرحيات ، بلغ هذا الفارق حدا مابين الجد والهزل ، ومابين الحق والكذب . " [2]

إن تميز القصص القرآني يرجع إلى طبيعته ، من حيث هو قصص هادف يسعى إلى تقديم عرض محدد ، يشخص أحداثا تتناغم والغرض الذي وردت من أجله ، ألا وهو الهداية إلى الصراط المستقيم ، وفق تسلسل معين يعتمد في أغلب الأحيان على حذف الجزئيات و التفاصيل المملة مع التركيز على الغرض ، وهو ما يجعل المتلقي يسرح في الخيال ، عبر عوالم عجائبية مختلفة ، وهو ما جعل هذا النوع يقدم أنموذجا متفردا للرواية العربية عموما ، و الجزائرية بشكل خاص .

ظهر هذا النموذج في العديد من الأعمال الروائية على غرار ما قدمه **واسيني الأعرج** في رواية **رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –** التي تتخذ من قصة **أهل الكهف** أنموذجا تحاكيه في بعض العناصر ، وتختلف عنه في أخرى .

-1- مناع القطان : مباحث في علوم القرآن ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، ط3 ، 2000 ، ص 316

-2- أحمد موسى سالم : قصص القرآن الكريم في مواجهة أدب الرواية والمسرح ، دار الجيل ، بيروت ، 211

حيث عمد الروائي إلى الاستفادة من قصة أهل الكهف في بناء أحداث روايته ، فقصة **البشير المورسكي** بأحداثها تشبه ما وقع لأهل الكهف ، فبطل الرواية قبل المجيء إلى الكهف كان يعيش في حي **البيازين** ، أحد أحياء غرناطة ، ولما بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسكيين ، هرب متجها إلى **ألميريا** ، وبعدها غادر إلى بلاد أخرى بعدما أن اشترى له أخوه صك غفران من اليهودي **ساموئيل** ، يتعرض البشير إلى أهوال ومخاطر كثيرة وينجو منها بأعجوبة إلى أن تقذفه الأمواج إلى جزيرة مهجورة ، حيث عثر عليه الحكماء السبعة ، ووضعوه في كهف قديم ، وطلبوا منه البقاء حتى يحين موعد خروجه .

نام واستيقظ بعد ثلاثة قرون ، فوجد في انتظاره راعيا اصطحبه إلى جملكة **نوميديا أمدوكال** " ... في الإغفاءة التي لم تدم طويلا (؟؟؟) رأى أحلاما وكوابيس أدخلته في أعماق الغيمة الأندلسية ، وحين استيقظ ، هو يعرف البقية جيدا ، فقد وجد راعيا عند بوابة الكهف فأوهمه أنه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال .... " [1]

وبالنظر إلى تفاصيل قصة البشير المورسكي ، نجد هناك تطابقا مع ما وقع للفتية في قصة أهل الكهف ، حيث أن فرار الفتية من مدينتهم يختتم باللجوء إلى الكهف ، هربا من ظلم وبطش الملك **دوقيانوس** ، فناموا وبعد استيقاظهم اعتقدوا أنهم ناموا يوما أو بعض يوم والواقع أنهم ناموا أمدا طويلا ، يكشف ذالك ذهاب أحدهم ليشتري لهم من المدينة ، وهو ما نجده في سورة الكهف في قوله تعالى : ﴿ **فَضَرَبنا عَلى آذانِهِم فِي الكَهفِ سِنينَ عَدَدًا** ﴾[2]

بسبب النقد الذي كان معه ، لأنه مرت عليه مدة طويلة ، ولم يعد صالحا للتعامل ، قال تعالى : ﴿ **كَذلِكَ بَعَثناهُم لِيَتَساءَلوا بَينَهُم قالَ قائِلٌ مِنهُم كَم لَبِثتُم قالوا لَبِثنا يَومًا أَو بَعضَ يَومٍ قالوا رَبُّكُم أَعلَمُ بِما لَبِثتُم فَابعَثوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُم هـذِهِ إِلَى المَدينَةِ فَلينظُر أَيُّها أَزكى طَعامًا فَليَأتِكُم بِرِزقٍ مِنهُ وَليَتَلَطَّف وَلا يُشعِرَنَّ بِكُم أَحَدًا** ﴾ [3]

-1- واسيني الأعرج : رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دار كنعان للدراسات والنشر ، ط1 ، دمشق ، 1993 ص 12

-2- الكهف ، الآية 11

-3- الكهف ، الآية 19

يظهر هذا التطابق في الطريقة التي تسير بها الأحداث وطريقة سردها كالنوم ومدته ، فالقصتان تحاولان تبيان ما حل بأقوام سابقة ، من ظلم وبطش واستبداد واستخلاص العبر مما حدث ، إضافة إلى بعض التفاصيل كذكر العدد سبعة ، ووجود الراعي والكلب ، ورد في قوله تعالى : ﴿ **سَيَقولونَ ثَلاثَةٌ رابِعُهُم كَلبُهُم وَيَقولونَ خَمسَةٌ سادِسُهُم كَلبُهُم رَجمًا بِالغَيبِ وَيَقولونَ سَبعَةٌ وَثامِنُهُم كَلبُهُم قُل رَبّي أَعلَمُ بِعِدَّتِهِم ما يَعلَمُهُم إِلّا قَليلٌ فَلا تُمارِ فيهِم إِلّا مِراءً ظاهِرًا وَلا تَستَفتِ فيهِم مِنهُم أَحَدًا** ﴾ [1]

أما في الرواية ، فجاء في قوله : " في الحقيقة بدأت معي هذه الفظاعات ، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة . كانوا ستة وعندما انضم إليهم الحارس صاروا سبعة ... " [2]

وكذلك : " حتى الراعي الذي وجدته عند مدخل الكهف لم يقنعني في البداية بسهولة ." [3]

وذكر الكلب في قوله : " ... كانوا يجرون في أثرهم كلبا أليفا لا ينبح إلا عند الضرورة ... لكن طريقة نباحه تحمل بحة خاصة ظلت عالقة بذهني " [4] ، كل ذلك أسعف الروائي في دقة البناء وروعة التصوير ، وفسح المجال أمام خياله الخصب ، حتى يجعل من الأشياء البسيطة والعادية إبداعا متميزا .

أما الاختلاف فيذكره المتن نفسه " تأكدت هذه المرة أن الزمن الذي مر لم يكن هينا وأن ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف . الفارق بيننا أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ ، بينما ما حدث لي ، هو بعيد عن هذا كله . فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ " [5]

فهذا يعني أن الفتية ناموا بهدوء دون أحلام ، أما البشير ، فقد واجه أحلاما وكوابيس ، رأى فيها أهوالا فظيعة .

-1- الكهف الآية 22

-2- واسيني الأعرج : رمل الماية ، مصدر سابق ، ص 20

-3- نفسه ، ص 33

-4- نفسه ، ص 41 ، 42

-5- نفسه ، ص 43

فكان الاختلاف في الحلم وسيلة فنية متميزة ، على صعيد ذكر التفاصيل عند واسيني بخلاف ما جاء في القرآن الكريم ، الذي ركز على تكثيف المعنى ، ولم يغرق في التفاصيل لا في وصف المكان ، ولا في وصف الأشخاص " ... مددت يدي باتجاه الفجوات نزعت الأتربة بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى ، قطعا قطعا حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة التي حاولت إزاحتها . ومع ذلك لم أشعر لا بالتعب ولا بالوهن ... " [1]

وفي ذلك مساحة كبيرة أطلق فيها الروائي العنان للخيال في الوصف والاسترجاع ،كما استثمر الروائي هذا الاختلاف في النفاذ إلى جراح الذاكرة ، والعودة إلى جانب مهم من تاريخ العرب والمسلمين في الأندلس ، ليروي لنا مأساة المسلمين بعد سقوط الأندلس ، وما فعلته بهم محاكم التفتيش ، لتبقى لعنه الظلم والاضطهاد تطارد حتى الناجين منهم إلى الضفة الأخرى ضفة **الجملكة** ، وهي إشارة ضمنية إلى راهن ومستقبل أحفادهم ، ومع ذلك تبين الأحداث في القصتين ، أن الصراع بين طرفين ، بين قوى الخير ، وقوى الشر ،كل منهما يسعى للقضاء على وجود الآخر ، وهذا ما ركز عليه الروائي في محاولة ، أراد من خلالها أن يضفي على ملامح شخصية البطل صفات الصبر ، والقوة والإيمان ، والقدرة على التحمل باعتباره المخلص

وانطلاقا من فكرة الخلاص ، عمد الروائي إلى استثمار قصة أخرى ، هي قصة النبي موسى – عليه السلام – مع الخضر ، وذلك بسبب التطابق الكلي بين السياقين ، سياق القصة القرآنية وسياق النص ، مما جعل التوظيف اجترارا ، فمقام بطل الرواية يستوجب أن يكون حكيما و عالما وصاحب معجزات وكرامات ، وهو ما تجلى في أفعاله وتصرفاته ، حيث يذكر الراوي : " قال أحدهم ، لحيته بيضاء مثل الثلوج الغرناطية وصوته كالحنين يتسرب مباشرة من قلبه ، يا سيدي البشير عالم مجمع البحرين القادم من بروق الغرب. تبحث عن الحقيقة أيها الرجل الطيب أمضيت سبعين خريفا تبحث عنهم ويبحثون عنك . سارت وراءك الأقوام حملت في رحلتها الحوت وحين بلغت مجمع البحرين في عين يقال لها ، عين الحياة ، داهمها العياء فنامت وكانت الأمواج بدأ يسمع تكسرها على الشاطئ المهجور فأصابت أمواهه الحوت الذي كان ملقى في مكتل ، خرجت منه واحدة واحدة بفعل الرشاش اندفعت باتجاه البحر ...

-1- المصدر السابق ، ص 42

فجعلت تسير في الماء والناس مندهشون ، ثم تحولت بعد ذلك إلى قطع من الحجارة قسمت البحر قسمين ، بدأ الناس يسيرون داخل البحر والأسماك موطئهم فصادفهم في النهاية وجه كريم عليه ملامح العلم والنبوة كنت أنت يا سيدي الفاضل بشبابك وحيائك . " [1]

وكذلك في قوله : " ... فتبعوه حتى الصخرة وهناك وجدوا رجلا ملفلفا داخل ثوب أبيض مثل تلك التي كان يرتديها حكماء اليونان ، فسلم عليه عالمهم الكبير ، وقال يا سيدي البشير (وفي رواية أخرى يا سيدنا الخضر) جئناك للمعرفة وقد القوم أنفسهم ثم سار الجميع على الشاطئ الأزرق قال لهم ، أحذركم من البداية انظروا ولا تسألوا فالسؤال أحيانا يخفي الهزيمة . هزوا رؤوسهم بالموافقة ثم تبعوه . مرت سفينة جديدة الصنع فمد يده إليها فأغرقها بعد أن صدعها بثقب في خشبها الوسطى . قالوا سيدي لم نفهم ؟؟؟ ماذا فعلت ؟؟

قال هذه الأولى ثم سار صامتا . في الطريق وجد صبيا جميلا يزعق مع أصدقائه ناداه بابتسامة مشرقة : حين اقترب منه الصبي حز عنقه بكل برودة دم . قالوا سيدي هذه كبيرة . قال هذه الثانية أرجوكم أن تصمتوا ، وحين وجد حائطا متصدعا وصاحبه يريد تقويمه ، طلب منه المطرقة ثم انهال عليه حتى أتى على آخر حجر فيه قالوا سيدنا العظيم هذا هو الظلم بعينه . قال لهم ، إنهم بعيدون عن المعرفة وهاكوا الرموز التي لم تستطيعوا الحفاظ عليها .

الأولى فعلتها لأن ملكا طاغية كان مبحرا وراءهم ليأخذ منهم السفينة لجدتها ، فأبليتها حتى تبقى لأصحابها الصيادين الفقراء . الطفل الذي نزعت رقبته ، يقول طالعه إنه سيكون لو بقي حيا طاغية يحكم البلاد بالظلم ويزرع البشاعة والإجرام في كل مكان . والحائط الذي هدمته ورفضت من صاحبه الطيب أن يرممه ، لأن والد هذا الأخير خبأ في أساس الحائط كنزا لا يراه إلا ذوي المعرفة والعلم عودوا أيها الناس من حيث أتيتم ، فالمعرفة لا توجد مزروعة في الطرقات وتأتي الأقوام لقطفها مثل الزراعة اليابسة ... " [2]

-1- واسيني الأعرج : رمل الماية ، مصدر سابق ، ص 64

-2- نفسه ص 64 ، 65

وهو ما ورد مفصلا في قوله تعالى : ﴿ **وَإِذ قالَ موسى لِفَتاهُ لا أَبرَحُ حَتّى أَبلُغَ مَجمَعَ البَحرَينِ أَو أَمضِيَ حُقُبًا فَلَمّا بَلَغا مَجمَعَ بَينِهِما نَسِيا حوتَهُما فَاتَّخَذَ سَبيلَهُ فِي البَحرِ سَرَبًا فَلَمّا جاوَزا قالَ لِفَتاهُ آتِنا غَداءَنا لَقَد لَقينا مِن سَفَرِنا هذا نَصَبًا قالَ أَرَأَيتَ إِذ أَوَينا إِلَى الصَّخرَةِ فَإِنّي نَسيتُ الحوتَ وَما أَنسانيهُ إِلَّا الشَّيطانُ أَن أَذكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبيلَهُ فِي البَحرِ عَجَبًا قالَ ذلِكَ ما كُنّا نَبغِ فَارتَدّا عَلى آثارِهِما قَصَصًا فَوَجَدا عَبدًا مِن عِبادِنا آتَيناهُ رَحمَةً مِن عِندِنا وَعَلَّمناهُ مِن لَدُنّا عِلمًا قالَ لَهُ موسى هَل أَتَّبِعُكَ عَلى أَن تُعَلِّمَنِ مِمّا عُلِّمتَ رُشدًا قالَ إِنَّكَ لَن تَستَطيعَ مَعِيَ صَبرًا وَكَيفَ تَصبِرُ عَلى ما لَم تُحِط بِهِ خُبرًا قالَ سَتَجِدُني إِن شاءَ اللَّهُ صابِرًا وَلا أَعصي لَكَ أَمرًا قالَ فَإِنِ اتَّبَعتَني فَلا تَسأَلني عَن شَيءٍ حَتّى أُحدِثَ لَكَ مِنهُ ذِكرًا فَانطَلَقا حَتّى إِذا رَكِبا فِي السَّفينَةِ خَرَقَها قالَ أَخَرَقتَها لِتُغرِقَ أَهلَها لَقَد جِئتَ شَيئًا إِمرًا قالَ أَلَم أَقُل إِنَّكَ لَن تَستَطيعَ مَعِيَ صَبرًا قالَ لا تُؤاخِذني بِما نَسيتُ وَلا تُرهِقني مِن أَمري عُسرًا فَانطَلَقا حَتّى إِذا لَقِيا غُلامًا فَقَتَلَهُ قالَ أَقَتَلتَ نَفسًا زَكِيَّةً بِغَيرِ نَفسٍ لَقَد جِئتَ شَيئًا نُكرًا قالَ أَلَم أَقُل لَكَ إِنَّكَ لَن تَستَطيعَ مَعِيَ صَبرًا قالَ إِن سَأَلتُكَ عَن شَيءٍ بَعدَها فَلا تُصاحِبني قَد بَلَغتَ مِن لَدُنّي عُذرًا فَانطَلَقا حَتّى إِذا أَتَيا أَهلَ قَريَةٍ استَطعَما أَهلَها فَأَبَوا أَن يُضَيِّفوهُما فَوَجَدا فيها جِدارًا يُريدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقامَهُ قالَ لَو شِئتَ لَاتَّخَذتَ عَلَيهِ أَجرًا قالَ هذا فِراقُ بَيني وَبَينِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأويلِ ما لَم تَستَطِع عَلَيهِ صَبرًا أَمَّا السَّفينَةُ فَكانَت لِمَساكينَ يَعمَلونَ فِي البَحرِ فَأَرَدتُ أَن أَعيبَها وَكانَ وَراءَهُم مَلِكٌ يَأخُذُ كُلَّ سَفينَةٍ غَصبًا وَأَمَّا الغُلامُ فَكانَ أَبَواهُ مُؤمِنَينِ فَخَشينا أَن يُرهِقَهُما طُغيانًا وَكُفرًا فَأَرَدنا أَن يُبدِلَهُما رَبُّهُما خَيرًا مِنهُ زَكاةً وَأَقرَبَ رُحمًا وَأَمَّا الجِدارُ فَكانَ لِغُلامَينِ يَتيمَينِ فِي المَدينَةِ وَكانَ تَحتَهُ كَنزٌ لَهُما وَكانَ أَبوهُما صالِحًا فَأَرادَ رَبُّكَ أَن يَبلُغا أَشُدَّهُما وَيَستَخرِجا كَنزَهُما رَحمَةً مِن رَبِّكَ وَما فَعَلتُهُ عَن أَمري ذلِكَ تَأويلُ ما لَم تَسطِع عَلَيهِ صَبرًا** ﴾ [1]

إن إضفاء صفات الشخصية الدينية على بطل الرواية ، البشير المورسكي شكل مرجعية دينية مهمة ، تجلت في قدرة البطل على مواجهة القهر والاستبداد في كل الأزمنة ، و في كل العصور ، في الماضي والحاضر .

-1- الكهف ، الآيات من 60 إلى 82

لأن الرواية في نهاية المطاف عبارة عن " محاكمة للتاريخ ، تاريخ الحكام وقد زيفه الوراقون كتبة الكذب ، استنطاق للمغيّب و المسكوت عنه ، مرثية حزينة للمدن المسروقة وقد باعها حكامها بأبخس الأثمان ، تعرية لمحاكم التفتيش التي تتوالد وتتناسخ عبر العصور و الأزمنة ، في دورة لا تمل التوقف ولا تريده ، تمجيد حنون للمسحوقين والعمال والقوالين في الأسواق الشعبية والأزقة والحواري ، وهكذا كان البشير الموريسكي قوالا يحكي الفجيعة والفاجعة ، متحديا آلة التعذيب الجهنمية ، مواجها نفسه والآخرين بالحكاية ، ولا شيء سوى الحكاية منشدا "النشيد الأندلسي المقموع ". " [1]

هذا النشيد الذي سيبقى يحمله بعد ظهوره كنبي ، أو ولي " مهد له الروائي بالحديث عن الفترة التي سبقت ظهوره ، وانتظار الناس الطويل وتلهفهم على خروجه ... ، لقد ظهر البشير ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي ...، بدءا من سقوط أبي ذر الغفاري في صحراء الربذة ، ومرورا بسقوط غرناطة ، وانتهاء بعام 1987 الذي شهد سقوط الوطن في يد **بني كلبون** الحكام الجدد . " [2]

كما تحضر الأجواء الروحانية لسورة أهل الكهف عند **السعيد بوطاجين** في روايته **أعوذ بالله** في إشارة ضمنية ، في رحلة البحث عن اليقين ، من الشمال نحو الجنوب ، نحو العين ومقام الجد هذا الولي الصالح ، صاحب الكرامات " يا سادتي قصدت المقام حاجا . اهترأت عظامي في شمالهم وشمالكم ، وددت معرفة الأرض كما ولدت . من يومها الاول إلى يومها السادس ليس هذا فقط . نذرت على نفسي البحث عن مكان يشبه طوري الأول ، عندما كنت بدائيا انتقل من كهف إلى كهف وأغني بعفوية ، أقفز من حجر إلى حجر ...

لم تكن هناك ولايات ولا شرطة ، لم يكن الدود قد أنجب الرؤساء . رؤساء بهذا العدد المخزن ليس هذا فقط .كان لي مشروع آخر : مخطوطات وجب الوصول إليها وفهمها . يجب أن أعترف بأنني حيوان محظوظ لي أسرار وجدّ مهم عرف الصحراء ، وخلف لي كنزا سرا من أسرار **بني عريان** البلدة التي أنجبتني ذات شتاء بلا سبب ... " [3]

-1- مشري بن خليفة : رمل الماية ، النشيد الأندلسي المقموع ، أسبوعية المسار المغاربي ، الجزائر ، 24 يونيو 1991 ص 20

-2- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 166

-3- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، مصدر سابق ، ص 5

تنطلق الرحلة من المدينة إلى الصحراء ، حيث الهدوء والسكينة والفضاء الأرحب ، الذي يساعد الإنسان على التأمل والتدبر ، ويمنحه لحظات الكشف والصفاء ، لفهم ذاته وعالمة . إنها رحلة الكشف عن الأسرار ، مثقلة بالحيرة والألم والجراحات إلى غاية الوصول إلى القصر " ولجنا خرائب القصر العتيق صباحا ، نحن والريح الشرقية التي استيقظت باكرا جدا . أربعة وخامسنا دليلنا ... " [1]

إن السياق الذي وردت فيه أحداث الرواية ، هو سياق الهروب من الظلم والفساد ، من المدينة في دولة **بني عريان** ، كما عبر عنه الراوي ، باتجاه الصحراء بحثا عن العين والمقام والكنز المفقود (المخطوط) ، رمز المعرفة و اليقين ، الذي يساعد على فهم ما يحدث في الشمال في موقف المعارض ، والناقم على لكل ما يحدث في **مدن الدياثة** ، وهو سياق يكاد يشبه السياق الذي وردت فيه قصة أهل الكهف ، من حيث الهروب من الظلم والاستبداد ، وضرورة الوقوف ضد المنكر ، ونصرة الحق ، غير أن فتية أهل الكهف كانوا مزودين بالحقيقة واليقين حقيقة الإيمان بالله بخلاف أفراد رحلة الرواية ، فرحلتهم كانت رحلة التيه والضياع .

كما نسجل حضور قصة سيدنا **يوسف – عليه السلام–** في العديد من النصوص الروائية مثل ما نجده عند **الحبيب السائح** في **تماسخت** ، **والطاهر وطار** في **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ، فقد حاول كل منها أن يستحضر جزءا من القصة ، حسب السياق الذي يلائم أحداث روايته ، إذ نجد في تماسخت ، أن البطل **كريم** عندما يرحل مطاردا من طرف الإرهاب والسلطة إلى المغرب وترفض منحه الإقامة بها ، يعبر عن غربته وضياعه بين الإخوة فيقول : " فصمت ؟ علقت أمواج عبد الباسط يرقى بضياعي إلى منتهى غيابي في الأحد عشر كوكبا والشمس والقمر . يذريني على شعاع من نور لم تمسسه نار . " [2]

في إشارة إلى قوله تعالى :﴿ **إذ قالَ يوسُفُ لِأَبيهِ يا أَبَتِ إِنّي رَأَيتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوكَبًا وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ رَأَيتُهُم لي ساجِدينَ** ﴾ [3]

-1- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، مصدر سابق ، ص 7

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ، ص 107

-3- يوسف ، الآية 4

تنطلق القصة القرآنية من الرؤيا ، التي رآها يوسف عليه السلام في المنام والتي ستغير مجرى حياته ، وعندما يخبر أباه يعقوب بها يدرك بأن يوسف سيكون له شأن عظيم فيوصيه بأن لا يقص على إخوته ما رأى ، لأنه يعلم أنهم سيوقعون به ، وفعلا يكيدون له غيرة وحسدا ، لكن في الأخير تصدق الرؤيا وينتصر يوسف على مكر إخوته ، وقد تكلم المفسرون عن هذا المنام باعتبار أن الأحد عشر كوكبا هم إخوته ، وكانوا أحد عشر رجلا (سواه) .

أما الشمس والقمر هما : أبوه وأمه * ، قال تعالى : ﴿ **وَرَفَعَ أَبَوَيهِ عَلَى العَرشِ وَخَرّوا لَهُ سُجَّدًا وَقالَ يا أَبَتِ هذا تَأويلُ رُؤيايَ مِن قَبلُ قَد جَعَلَها رَبّي حَقًّا وَقَد أَحسَنَ بي إِذ أَخرَجَني مِنَ السِّجنِ وَجاءَ بِكُم مِنَ البَدوِ مِن بَعدِ أَن نَزَغَ الشَّيطانُ بَيني وَبَينَ إِخوَتي إِنَّ رَبّي لَطيفٌ لِما يَشاءُ إِنَّهُ هُوَ العَليمُ الحَكيمُ** ﴾ [1]

سعى الحبيب السائح إلى الاستئناس بقصة سيدنا يوسف – عليه السلام– من خلال الاعتماد على الرؤيا ، في لحظة يأس ، فإخوته من بني جلدته في الجزائر (الإرهاب ، السلطة) طاردوه بتهمة المثقف صاحب الرأي المخالف " الأخ كريم من الجزائر ، محترف حرف ، متابع بسبب جنون حلمه . " [2]

والإخوة في المغرب وتونس رفضوا إقامته ، باعتباره معارضا ، فإلى أين المفر ؟؟ . وليس ذلك بإسقاط تام على سياق القصة القرآنية ، وإنما هو أمل في أن تكون الرؤيا مرجعا يشكل مخرجا لأزمته ، لينتصر في الأخير كما انتصر سيدنا يوسف على صعاب كثيرة ، لأن نص الرواية غير قادر على استيفاء هذا المعنى ، ما لم يكن حضور القصة كضرورة إنتاج الدلالة وتكثيف المعنى لدى المتلقي .

أما الجزء الذي وظفه الطاهر وطار من القصة ، فكان في المشهد الذي جمع **بلارة والولي الطاهر** يقول : " مقامك الزكي يمولاي . أو نسيت بلارة ؟ أما كنت تبحث عني يا حبيبي ؟ بلارة بلارة ... هيا يا مولاي . هيا ... هيت لك . استغفر الله العلي العظيم . أستغفر الله . يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف . هيت لك . توقفي يا سجاح . " [3]

---

*جاء في تفسير ابن كثير أن تفسير الرؤيا : رُوي هذا عن ابن عباس ، والضحاك ، وقتادة وسفيان الثوري ، وعبد الرحمن بن زيد

-1- يوسف ، الآية 100

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ، ص 179

-3- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 12

إنه مشهد الغواية والخلوة في المقام ، وهو ذاته مشهد خلوة امرأة العزيز بسيدنا يوسف – عليه السلام – قال تعالى : ﴿ **وَراوَدَتهُ الَّتي هُوَ في بَيتِها عَن نَفسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبوابَ وَقالَت هَيتَ لَكَ قالَ مَعاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبّي أَحسَنَ مَثوايَ إِنَّهُ لا يُفلِحُ الظّالِمونَ** ﴾ [1] فرفض يوسف وقال : " أعتصم بالله وأستجير به ، إن صاحبك وزوجك سيدي أحسن منزلتي وأكرمني وائتمنني ، فلا أخونه في أهله ... " [2] ، وهذا ما كان من الولي الصالح ، حيث أنه رفض عرض **بلارة*** ودفعها بقوة " ارتمت في أحضانه ، تراءت له أم تميم ... قال وأمسكها بقوة من كتفيها يدفعها إلى الخلف ، محدقا في وجهها الذي اعتلته الحمرة ، فازداد بهاء وروعة . الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا . " [3]

إن رفض الولي الطاهر يختلف عن رفض سيدنا يوسف ، فإذا كان السياق القرآني يدل على إعجاب امرأة العزيز بسيدنا يوسف وتعلقها به حسيا و جسديا ، فإن رفض الولي مبعثه ايديولوجي فبلارة بنت تميم التي أوقفت الحرب القائمة بين **بني مالك الناصر** وابن عمه **تميم بن المعز** بقبولها الزواج من الملك الناصر ، من أجل حقن الدماء ، ليست هي بلارة ، التي يصورها الروائي فهي رمز للفتنة الأمازيغية ، ورمز لتخلي المرأة عن تقاليدها ، واحتشامها فتستحيل إلى امرأة فاقدة للحياء ، ومشابهة لنساء هذا العصر ، وهي ذات توجه ايديولوجي يسعى إلى تحقيق أهداف خارجية ، تزعزع وحدة الوطن وأمنه واستقراره ، فالتحول في هذه الشخصية التاريخية مقصود من طرف الروائي ، ليجعل من الرفض شكلا من أشكال مقاومة الصراع السياسي الراهن .

-1- يوسف ، الآية 23

-2- أبو عبد الرحمن جمال الدين إبراهيم القرش : قصة يوسف – عليه السلام – ، مكتبة طالب العلم ، ط1 ، جمهورية مصر العربية ، 2011 ، ص 31

*هي بلارة بنت الملك تميم بن المعز الصنهاجي 1108/1031 م ابنة اشهر ملوك الدولة الصنهاجية من ربات العقل والرأي الراجح ، ولدت بالمهدية وعني والدها بتربيتها تربية عربية ، خطبتها فخطبها ابن عمها الناصر بن علناس الصنهاجي صاحب قلعة بني حماد و بجاية ، فأمهرها ثلاثين ألف دينار ، فلم والدها سوى ديناراً واحداً وانتقلت العروس سنة 370 هـ من المهدية في عسكر كثيف ، حاملة ما لا يقدر بمال من نفائس ومجوهرات وزفت إلى الناصر في أبهة يقصر ، لم يسبق في التاريخ العربي أن جرى مثلها وابتنى لها قصرا شامخا في بجاية تحيط به حدائق غناء (ينظر معجم النساء لمحمد التونجي ، دار العلم للملايين ط1 آذار مارس 2001 ، بيروت ، لينان ، 2014 ، ص 56) .

-3- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 13

كما نجد من القصص القرآني ، قصة **أيوب – عليه السلام –** في بعض الروايات كما هو الشأن عند **واسيني الأعرج** في رواية **كتاب الأمير** ، حين وصل الأمير عبد القادر إلى نهاية المطاف في قتاله مع مستعمر ، فيصور لنا الروائي الحالة التي كان عليها قدور بن علال بعد الحوار الذي جرى بين الأمير ، ومن كانوا معه " ... تنفس قدور طويلا ثم دفن وجهه بين يديه . لكي ينسى أنه بعد قليل سيكون بين أيدي من حاربهم مدة وقتلوا أهله وسرقوا رأس السي مبارك بن علال وعلقوه على أبواب مدينة مليانة ليخيفوا به السكان ويهزموهم في الصميم . تأوه كمن يشق صدره سكين حاف ، ثم ترك نفسه يغيب في نوبة من السواد : لا حول ولا قوة إلا بالله . يا رب ارزقني صبر أيوب لكي لا أرتكب حماقة في حق نفسي وفي حق غيري . " [1]

والواقع أن هذه الحالة لم تكن حالة قدور بن علال وحده ، بل كانت حالة الجميع بما فيهم الأمير عبد القادر ، لأنهم خسروا كل شيء ، فالله سبحان وتعالى قدر أن يستسلم الأمير وجنده فلابد لهم من الصبر لمواجهة ذلك ، فكان استدعاء قصة أيوب عليه السلام ، لأنه مشابه لسياق الرواية ، وتوظيفه توظيفا اجترايا ، قال تعالى : ﴿ **وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِن ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ** ﴾ [2]

فأيوب عليه السلام أراد الله أن يختبر صبره ، فابتلاه بالمرض ، ولم يبق إلا لسانه وقلبه وخسر أبناءه ، وماله وكل ما يملك وهجره الكل من أقارب وأهل وأصحاب إلا زوجته الصالحة ظلت وفية له تعمل عند الناس وترعاه ، ورغم كل ذلك لم يتوقف عن شكر الله وحمده ، إلى أن وصل به الأمر إلى الحد الذي لا يطاق ، فنادى ربه متضرعا فاستجاب له ربه قال تعالى : ﴿ **وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَـذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ** ﴾[3] فعادت إليه عافيته ، وهو ما كان يجب على الأمير وجماعته التحلي به ، آخذين العبرة من قصة أيوب عليه السلام .

1- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد ، مصدر سابق ، 410 ، 411

2- الأنبياء ، الآيتان 83 ، 84

3- ص ، الآيات 41 ، 42 ، 43

وبنفس الكيفية ، يوظف **أحمد عبد الكريم** ، قصة **أيوب – عليه السلام –** في روايته **عتبات المتاهة** ، حين يصف عمي **أيوب الجاسمان** " ... هكذا فليكن الرجال جديرين بالحياة وجديرين بأسمائهم . كان يكفيه كلما خارت قواه وأحس بالوهن والانكسار يتسرب إلى روحه أن يهجس في أعماقه السحيقة ، وأغواره العميقة (أنا أيوب) . ليعود أقوى عزيمة وأشد بأسا . هل كان والده صاحب نبوءة حين سماه (أيوب) غداة ميلاده ؟ أم أنه كان يعرف سر هذا الاسم وتاريخه تماما ، ولم يأت الأمر عفو الخاطر أو محض مصادفة ذلك أن قدر الرجل لازمته المحن ومشت معه الأهوال جنبا إلى جنب لا تفارقه إلا إلى حين تكسرت نصال الزمن على صدره وارتسمت المعاناة على ظهره ، ومع ذلك فقد جاء قدره القاسي بصبر وثبات نادرين .." [1]

إن شخصية عمي **أيوب** ، شخصية حكيمة ، وهادئة ، تمتلك من القوة والصبر ما جعلها تصمد أمام كل المحن والشدائد ، فهو الذي ترك زوجته في السابعة عشر من عمره ، وفي أحشائها ولده اسماعيل الذي لم يراه ، ليرغم على التجنيد الإجباري ويلتحق بصفوف الجيش الفرنسي لمحاربة الألمان في الحرب العالمية الثانية ، التي رأى فيها أهولا ومصائب عدة ، ليلبي بعدها نداء الواجب في جيش التحرير إبان الثورة التحريرية المباركة ، ويلتحق به من بعده ولده اسماعيل الذي يسقط شهيدا وبعد عام من وفاته تلتحق به أمه خديجة .

يبقى عمي أيوب وحيدا يتأ لم يسترجع مرارة الذكريات ومع ذلك مازال يقاوم ، فحتى همجية الإرهاب لم تنل من عزمه " قال لي : ما بال جيلكم هذا ؟ .. أنكم لأوهى من بيوت العنكبوت روى لي كيف جاءه الإرهابيون ذات مساء قال له أميرهم : أنت أيوب الجاسمان .. أليس كذلك علمنا أنهم يأخذون من عندك أكاليل الورد والياسمين لاستعمالها في الاحتفالات الوطنية ، ووضعها على قبور الط .. ، فقاطعه أيوب : وماذا في ذلك ، قال له الأمير : عليك أن تحول محلك من بيع الورد إلى بيع الكفن والحنوط وإلا ماذا ستقتلونني لم يكمل أيوب عبارته حتى هوى عقب (المحشوشة) على قفاه ممن يقف خلفه بين الغشية واليقظة سمع أحدهم يقول : هل أقتله يا أمير ؟ ليأتي الجواب ليس الآن سنعود إليه ." [2]

فما كان من عمي أيوب إلا أن أحضر بندقيته القديمة منتظرا عودة الإرهابيين .

-1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، مصدر سابق ، ص 121

-2- نفسه ، ص 123

إن طبيعة العلاقات الاجتماعية المعقدة والصعبة ، هي التي جعلت من عمي أيوب شخصية مميزة ، شخصية تتطابق مع شخصية أيوب عليه السلام اسما وخصالاووقائعا ، لتشكل بذلك الشخصية المرجعية ، التي يمكن الرجوع إليها والاحتذاء بها وبخصالها المستمدة من شخصية النبي أيوب – عليه السلام – فالروائي وجد " المجال الحر والأمثل للتعرف على هوية الفرد وماهية الفعل ، وماهية العلاقات الاجتماعية . " [1]

لكي يتمكن من رسم هذه الشخصية .

كما تأتي قصة **آدم – عليه السلام –** في رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** بطريقتين : الأولى عن طريق الاستلهام ، ليعبر عن رغبة بلارة في الولي الطاهر ، بلارة رمز الغواية والفتنة الأمازيغية ، فنلفي في الحوار الذي جرى بينهما " انتصب الولي الطاهر ، بينما هي تتقدم منه شبه عارية ، بضة رشيقة ، لطيفة ، ينبعث منها السحر ، موجات من نور . يا خافي الألطاف نجينا مما نخاف . ومما تخاف يا مولاي ؟ مما أخاف ؟ سأل الولي الطاهر نفسه . فاكهة وهبها المولى أمد يدي إليها أقطفها . هذا كل ما في الأمر . لم الخوف ربما فكر آدم هكذا بدأته الغواية ، من هذا الجانب فيه جانب تأجيل حسرته وأسفه ، والاعتذار إلى وقت آخر . " [2]

هذه هي **بلارة** التي أرادها الكاتب رمزا للغواية ، والإغراء الدائم ، فاكهة كالفاكهة التي أكلها آدم عاصيا أمر ربه ، قال تعالى : ﴿ **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ** ﴾ [3]

1- محمد الكري : فن الرواية عند ميلان كونديرا ، مجلة فصول ، العدد 66 ، 2005 ، ص 133

2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، ص 80

3- البقرة ، الآيات 34 ، 35 ، 36 ، 37

وضمن هذا السياق ، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الثنائيان الضدية التي تعبر عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الولي : (حواء ، آدم) ، (الروح ، الجسد) (العاطفة العقل) فهل يأكل الولي الفاكهة ويعيد الحكاية من الأول ، أم يرفض أمر بلارة ؟ يرفض الولي أمر بلارة ويريق دمها ، ويقرر أن لا يعيد الحكاية ، حكاية آدم وحواء ، لأنه لا يعرف من أرسلوها ، ولا يعرف أهدافهم ، وفي ذلك تحوير لواقع القصة القرآنية الذي يقضي بحدوث الغواية فالاختلاف يعبر عن موقف الكاتب .

وهناك تحوير آخر على صعيد المعنى الأصلي كذلك ، فحواء لم تكن سبب الغواية والنزول من الجنة ،كما ترسخ في اللاوعي العربي والإسلامي ، لأن الشيطان هو سبب الغواية قالى تعالى : ﴿ **فَوَسوَسَ لَهُمَا الشَّيطانُ لِيُبدِيَ لَهُما ما ووِرِيَ عَنهُما مِن سَوآتِهِما وَقالَ ما نَهاكُما رَبُّكُما عَن هذِهِ الشَّجَرَةِ إِلّا أَن تَكونا مَلَكَينِ أَو تَكونا مِنَ الخالِدينَ وَقاسَمَهُما إِنّي لَكُما لَمِنَ النّاصِحين فَدَلّاهُما بِغُرورٍ فَلَمّا ذاقَا الشَّجَرَةَ بَدَت لَهُما سَوآتُهُما وَطَفِقا يَخصِفانِ عَلَيهِما مِن وَرَقِ الجَنَّةِ وَناداهُما رَبُّهُما أَلَم أَنهَكُما عَن تِلكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَكُما إِنَّ الشَّيطانَ لَكُما عَدُوٌّ مُبينٌ قالا رَبَّنا ظَلَمنا أَنفُسَنا وَإِن لَم تَغفِر لَنا وَتَرحَمنا لَنَكونَنَّ مِنَ الخاسِرينَ قالَ اهبِطوا بَعضُكُم لِبَعضٍ عَدُوٌّ وَلَكُم فِي الأَرضِ مُستَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حينٍ** ﴾[1]

وفي ذلك اختزال كبير لمعاني النص الأصلي ، وجعلها تتسم بالحيوية والتفاعل مع الواقع .

وفي المرة الثانية ، يوظف القصة اجترايا ،كما هي دالة على بداية الخلق " ... أنت مثلي يا مولاي الولي الطاهر . والذين أرسلوني إليك يريدون ملء هذا الفيف بنسل خاص . واعلم أنهم ظلوا يرصدونك عدة قرون من بعد ما ألقوا علي القبض ، وهل يكفي ولد واحد ؟ نعيد حكاية أمنا حواء ، وأبينا آدم . ثم نستطيع أن نصب العرض في الجوهر ... " [2]

قال تعالى : ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ** عَلَيْكُمْ **رَقِيبًا** ﴾ [3]

-1- الأعراف ، الآيات 20 ، 21 ، 22 ، 23 ، 24

-2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، ص 75

-3- النساء ، الآية 1

ونجـد الحضـور نفسـه لقصـة **آدم – عليـه السـلام –** في روايـة **2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج** ، حين يتكلم الروائي عن الواقع العربي من خلال شخصية العالم النووي آدم ، العربي الأصل ، وكيف تعامل معه المسؤولون بعنصرية ، فقط لكونه عربيا يعمل في منصب حساس ، يقول عن نفسه : " أنا آدم القليل منكم يعرفني أو يسمع بي . اختزلت كل شيء في اسمي ومساري . حملت رماد الجنة وحطام امرأة لم أعرفها إلا قيلا وغادرت المكان بخطى حثيثة ، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراده منذ بدء الخليقة لم أكن في حاجة لأن أطرد ، فقد طردت نفسي ورميتني من الأعالي وتركتني أهوى كورقة جففها الزمن . " [1]

تصور الرواية مأساة عالم نووي أمريكي اسمه (**آدم**) من أصول عربية ، كان يعيش بسلام مع أسرته الصغيرة في بنسلفانيا ، إلى أن يسافر إلى فرنسا لرؤية والده المريض بالمستشفى ، يتم اعتقاله بطريقة وحشية ، ووضعه في قلعة قديمة بحجة أن تنظيما إرهابيا يريد اغتياله ، وبين زعم الحماية والمعاملة السيئة والعنصرية في القلعة ، يعيش عزلة تامة ، وصراعا مريرا تهان فيه كرامة إنسان بريء مرشح لنيل جائزة نوبل ، فقط لأنه عربي ، يقول عن نفسه " أنا جيء بي إلى هنا بالقوة بشكل يشبه الاختطاف . لو خيرت لبقيت في المكان الذي كنت فيه . على الأقل أرى والدي قبل أن يسرقه الموت . كيف يمكن أن نشتغل في ظل الكراهية ؟ انظر إلى الشعار البائس عند مدخل القلعة العربي الجيد هو العربي الميت ؟ " [2]

عمد الروائي إلى استحضار قصة آدم عليه السلام في البداية لتطابقها مع حياة بطله ، فهو في البداية كان يعيش في جنة ، رفقة زوجته اليابانية **أمايا** وابنته **يونا** ، لكن التغير المفاجئ في حياته يفضي بالقصة الدينية إلى إحالات تدخل في ضمن سياق التصدي إلى خطاب الكراهية والعنف من خلال مدلولها على الأصل الواحد ، هذا المدلول الذي يشكل خلفية معرفية لدى المتلقي تساعده في فهم النص ، وإعادة بنائه " لأن المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لاستقبال النص كما هي ضرورية لإنتاجه . " [3]

وهذ ما تجلى من خلال توظيف القصص القرآني في كل النصوص السالفة الذكر .

1- واسيني الأعرج : 2084 حكاية العربي الأخير ، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر 2015 ، ص 57

2- نفسه ، ص 146

3- محمد مفتاح : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 2003 ، ص 100

كم نجد قصة سيدنا **يونس – عليه السلام –** حاضرة عند **أمين الزاوي** في روايته **الرعشة** ، حين يعود بنا الروائي عن طريق السرد الاستذكاري لقصة حج جد البطل "كان جدي أول من ركب البابور في اتجاه بيت الله ، وزيارة قبر الرسول عليه الصلوات والسلام وهي المرة الأولى التي يسكن فيها الخوف قلب جدتي ، فالبحر ليس لعبة حيتانه التي ابتلعت سيدنا يونس ليست نائمة " [1] ، فحوت جده غير حوت يونس عليه السلام الذي دعا قومه إلا أنهم لم يستجيبوا لدعوته ، فأنذرهم بالعذاب ، فلم يأبهوا بذلك ، ولم يخافوا من وعيده فتملكه اليأس من دعوتهم ورحل عنهم غاضبا .

بدأت علامات العذاب و اللعنه تظهر على قومه فانتابهم الخوف والقلق وعلموا أن العذاب واقع لا محالة ، فرجعوا إليه متوسلين خاشعين ، فتقبل الله توبتهم نظرا لإخلاصهم وصدق إيمانهم فرفع الله عنهم العذاب وعادوا إلى مساكنهم ، أما يونس عليه السلام ، فقد ركب في سفينة وما إن ابتعدت عن الشاطئ حتى هاجت الأمواج وعصفت الأعاصير ، فاقترع ركابها لعلمهم أن الهلاك واقع بسبب معصية ما ، وأن يلقوا بالعاصي في البحر ، وكرروا القرعة ثلاث مرات إلى أن أصابت يونس فالقوا به في البحر و التقمه الحوت ، فأدرك يونس عليه السلام خطيئته فاستغفر ربه فاستجاب له ، ونجاه من بطن الحوت قال تعالى : ﴿ **وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ** ﴾ [2]

إن مرجعية القصة ليست متعلقة بشخصية جد البطل **زهير** ، بقدر ما تتعلق بالخطيئة وارتباطها حتى بالأنبياء المنزهين ، لأن الرواية من البداية إلى النهاية رواية الخطيئة . إنّ أصل الحكاية يبدأ بالاعتداء على مكتسبات الثّورة التحريرية المباركة ، وطمس معالم التّاريخ الذي صنعه الشهداء الأبرار ، وإرهاب همجي طحن البلاد والعباد ، وبالتالي نحن أمام ضبابية الواقع لا نستطيع أن نتلمس فيه طريقا نحو المستقبل .

-1- أمين الزاوي : الرعشة ، مصدر سابق ، ص 70

-2- الأنبياء ، 87 ، 88

وهذا باعتراف الكاتب نفسه " ليس من السهل إنهاء حكاية ما يُمكِننا أن نبدأ آلاف الحكايات لكن من الصعب علينا إنهاؤها ، نخاف من نهاية مصائر الأبطال لأنّنا لا نفرّق بين مصائرها ومصائرنا " [1] ، ضبابية صنعتها كل الخطايا التي ارتكبت في حق زهرة (الجزائر) كيف يمكن أن يكون مصيرها بيد المنافقين والقَتَلَة ؟؟ لأنّ حكايتها هي حكايته ونهاية الحكاية هي نهايته ، ولئن كانت رواية **الرعشة** ، رواية المأساة زمن العشرية السوداء ، التي عصفت بالجزائر فهي كذلك الرواية التي تعبر عن محنة المثقف المغتال جسديا ومعنويا .

هذا الذي المثقف مورست عليه كل أنواع الترهيب والتخويف من أجل اسكات صوته فما كان منه إلا الهروب واختيار المنفى ، ليتجرع آلام الغربة والضياع ، بحثا عن ملاذ وطوق نجاة بعد العجزه واليأس على تغيير الواقع المر ، ف **زهير** بطل الرواية يتذكر قصة **سيدنا نوح – عليه السلام –** الذي دعا قومه لعبادة الواحد الأحد ، وترك عبادة الأصنام ، فيرفضون ذلك ويصفونه بالضلال ، وظلوا على عنادهم إلى أن أخبره الله بقرب نهايتهم وأن وعده لهم قد حان قال تعالى : ﴿ **وَأوحِيَ إلى نوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤمِنَ مِن قَومِكَ إِلّا مَن قَد آمَنَ فَلا تَبتَئِس بِما كانوا يَفعَلونَ وَاصنَعِ الفُلكَ بِأَعيُنِنا وَوَحيِنا وَلا تُخاطِبني فِي الَّذينَ ظَلَموا إِنَّهُم مُغرَقونَ** ﴾ [2]

وفي تذكره تأكيد على واقع مفاده أن الجزائر كانت فعلا تغرق ، إذ يقول : " أمامي مركب كمركب نوح وخلفي ، بل حولي الطوفان " [3] وفي القصة عبرة بانتصار الحق على الباطل فكان لابد له من أن يستشرف لها غدا مشرقا : " وأنا في حضن زهرة أقول مستسلماً وقد أحسست أنّ روح أبي نبتت حكاية جذرها في مطمورة الحوش العالي وفرعها في قلبي : ها أنا أعدل مجرى السّاقية . " [4]

وفي الأخير يمكن القول أن القصص القرآني في مجمله ، شكل مرجعية دينية مهمة عبرت عن انتماء وثقافة الروائي الجزائري ، وبلورت رؤاه وتصوراته اتجاه الواقع ، كما عكس بيئة المجتمع الجزائري ، وبيّنت مرجعياتها الفكرية والمعرفية .

-1- أمين الزاوي : الرعشة ، مصدر سابق ، ص 71

-2- هود ، الآيتان 36 ، 37

-3- أمين الزاوي : الرعشة ، ص 106

- 4- نفسه ، ص 126

-3- الشخصيات الإسلامية (الشخصيات المرجعية) :

تعتبر الشخصيات أهم مقوم من مقومات العمل الروائي ، فلا يمكن أن نتصور رواية بدون شخصيات ، لكون هذه الأخيرة ، هي التي تصنع الأحداث من خلال قيامها بالأفعال ، أو ما يسمى الحوافز ، مما يخلق في العمل الفني بعدا دراميا يتجلى في فكرة الصراع وتعدد العلاقات وتشابكها بين هذه الشخصيات ، وإذا كانت الشخصية من منظور النقد الروائي تتناول الجانبين : الخارجي الوصفي لملامح الشخصية ، والداخلي النفسي المعبر عن الرغبات والميولات ، فإن الشخصية في المفهوم الإسلامي تتناولها كذلك من جانبين :

فـ " الإسلام يكون الشخصية الإسلامية بالعقيدة الإسلامية ، بها تتكون عقليته ، و بها تتكون نفسيته ، ومن هذا يتبين أن العقلية الإسلامية هي التي تفكر على أساس الإسلام ، أي تجعل الإسلام وحده المقياس العام للأفكار عن الحياة ... أما النفسية الإسلامية ، فهي التي تجعل ميولها كلها على أساس الإسلام ،أي الإسلام وحده المقياس العام للاشباعات جميعها ... فيكون حينئذ بهذه العقلية وبهذه النفسية شخصية إسلامية . " [1]

يبدو الفرق واضحا بين التصور الإسلامي ، ومنظور النقد الأدبي في مقاربة مفهوم الشخصية إذا تركز الدراسات النقدية على جوانب الوصف الخارجي للشخصية ، باعتبارها عاملا مهما يؤثر على الأفعال والسلوكيات ، في حين أن التصور الإسلامي يستبعد المظهر والعرق و ... لأن المعيار الحقيقي المحدد للسلوكيات هو العمل الصالح ، والتقوى والالتزام .

وهو ما يجعل الشخصية الإسلامية متميزة ومتفردة ، ودائمة الحضور في الأعمال الأدبية لأنها تقدم بحضورها القدوة والنموذج ، مما يجعلها ذات طابع رمزي ، ومن أهم الشخصيات التي جسدت معاني الشخصية الإسلامية نجد بعد الرسول – صلى الله عليه وسلم – شخصيات الصحابة – رضي الله عنهم – وكبار العلماء والقادة ، إضافة إلى بعض الخلفاء و الملوك والحكام ، وهذا ما سعت بعض النماذج الروائية إلى تقديمه .

-1- تقي الدين النبهاني : الشخصية الإسلامية ، دار الأمة للطباعة والنشر ، ج1 ، ط6 ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص 16

نجد في رواية **تماسخت للحبيب السائح** حضورا ملفتا للنظر، للعديد من الشخصيات الإسلامية ، من خلفاء وعلماء ، يذكر ذلك في معرض الحديث عن تاريخ الصراعات الدموية ، التي بدأت من عهد **الخلفاء الراشدين** ، محاولا البحث عن جذور ظاهرة التعصب والعنف الدموي باسم الدين " ... تسمع المذيعة تقول تجاوزت فظاعة التنكيل بالجثث كل وصف في المجزرة التي لم سبق لها مثيل ، فلا تجد غير أن تنظر من حولك قنطا وتدور على نفسك ضجرا وتدوس الأرض غضبا وترفس مراقصا قبضتك باصقا متغثيا . صارخا نحو السماء فمتصلبا على إصخاء : ابن قتيبة في أذني يهمس بالدم ، والطبري إياي يستغيث بالدم ، وابن بطوطة ورائي يستأخرني بالدم لا شيء غير الدم . من الذي أوهمك أن السفك لا يرقى إلى بشاعة أسلافك وضرب لك مثلا بالثلاثة الخلفاء ، الذين قتلوا غيلة ، وأبيدت عائلة آخرهم . تلاحقني أصوات كلمة في مبتدإ ابن خلدون لتعلو درجة تحرزي ولعك بتاريخ الأسلاف . " [1]

يوظف الروائي الشخصيات الدينية " بشكل ضمني في المتن الروائي من خلال بنيات نصية صغرى تحيل إلى مرجعيتها الدينية ، بعد أن انتزعت من سياقها الديني لتأخذ في النص الروائي أبعادا سياسية أو دينية أو ايديولوجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي ... " [2] ، وقد تجلت هذه الأبعاد في الصورة الدراماتيكية ، التي قدمها عن الإسلام السياسي ، وعن التاريخ الدموي لمن ادّعى الحكم باسم الدين ، حتى وصل به الأمر إلى أن يتبرأ من تاريخ الأسلاف ومن جنس العرب على حد تعبير ابن خلدون ، بداية من مقتل **الخلفاء الراشدين** الثلاثة ، وإبادة عائلة الإمام علي –كرم الله وجهه – وصولا إلى اغتيال وتصفية العلماء ومطاردتهم ، وفي ذلك إدانة واضحة لتاريخ الإسلام السياسي ومحاكمته ، وهي في الوقت ذاته نبش عن جذور ظاهرة الإرهاب في الجزائر خلال سنوات المحنة ، وكذلك العالم العربي الذي يتفتت الآن إلى اثنيات طائفية وعرقية ومذهبية ، ومرد ذلك كله راجع إلى غياب صوت العقل ، الذي يتم في كل مرة اغتياله .

إن حشد هدة الشخصيات وفي مقدمتها الخلفاء الثلاثة ، صحابة رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وهم أحسن الخلق من بعده ، قدم على صعيد الرؤية مرجعية دينية استطاع من خلالها الروائي أن يعبر عن وجهة نظره ، في تقديم الحجج التي تدحض مزاعم كل يجعل الشرعية باسم الدم طريقا إلى الحكم .

1- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ، 138

2- حسن الصميلي وآخرون : الرواية المغربية ، وأسئلة الحداثة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضار ، 1996 ص 133

وفي نفس السياق ، نجد واسيني الأعرج يعود بنا إلى تاريخ السلف ويستحضر شخصية الصحابي الجليل **أبا ذر الغفاري** في رواية **رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –** حين يقول : " فاجعة الليلة السابعة لا تحكى في ليلة واحدة ... فيها تسترجع الأشياء ، ولكنها لا تتبدل جحيم الزمن المسروق ، يجب أن يروى والعيون مفتوحة عن آخرها ، لم تكن ، ولن تكون هناك ليلة ثامنة ، لأني عندما استيقظت في تلك الظهيرة ، وجدت الليلة السابعة مازالت مستمرة دامت أكثر من ثلاثة قرون ويروي البعض أنها بدأت يوم رمى الحاكم الرابع (و الثالث في رواية أقل دقة) سيد العاشقين : أبا ذر الغفاري الصحابي الذي سرق الشهادة والجبة ممن بشروا بالحور والجنان والشراب الطهور . " [1]

وفي قوله : " والحاكم الرابع في الرواية المؤكدة ، والثالث في الرواية الناقصة ، لمّ شمل البلاد والدين الممزق في الصدور ، لم يبق منه إلا الأمر الذي أعطاه لمعاوية لنفي صاحب النبي – صلى الله عليه وسلم – وحبيبه أبوذر الغفاري في صحراء الربدة . " [2] ، تظهر قيمة هذه الشخصية الدينية ليس بالتطابق ، أو الإسقاط مع شخصية بطل الرواية (البشير المورسكي) ، و إنما حضورها " داخل بنية النص ، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالته الكلية ، وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف أو مدى تخالفه مع المرجع (الديني) ، الذي يعد عنصرا خارجيا عن النص ." [3]

حيث جاءت المعاني الكلية في رمزية الشخصية ، التي تمثل صوت الحق ، والدفاع عنه فهي التي عانت من بطش الحاكم وظلمه ، و اتهمت بتشويه الدين والإساءة إليه ، وزرع الفتنة والفرقة والعداوة بين المسلمين ، بين الفقراء والأغنياء منهم ، من خلال تفسيرها لقوله تعالى : ﴿ **يا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنوا إِنَّ كَثيرًا مِنَ الأَحبارِ وَالرُّهبانِ لَيَأكُلونَ أَموالَ النّاسِ بِالباطِلِ وَيَصُدّونَ عَن سَبيلِ اللَّهِ وَالَّذينَ يَكنِزونَ الذَّهَبَ وَالفِضَّةَ وَلا يُنفِقونَها في سَبيلِ اللَّهِ فَبَشِّرهُم بِعَذابٍ أَليمٍ** ﴾ [4]

-1- واسيني الأعرج : رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، مصدر سابق ، ص 214

-2- نفسه ، ص 273

-3- أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر ، 2006 ، ص 8

-4- التوبة ، الآية 34

حيث يتجلى الخلاف بين معاوية وأبي ذر ، في حذف الواو من عدمه ، من قوله تعالى : ﴿ **وَالَّذينَ يَكنِزونَ الذَّهَبَ وَالفِضَّةَ وَلا يُنفِقونَها في سَبيلِ اللَّهِ فَبَشِّرهُم بِعَذابٍ أَليمٍ** ﴾ فالقول بالحذف (الواو) يستثني الأغنياء من حكم الآية ، فرفض أبو ذر حذفها وقال بأن الحكم يطبق على سائر الأغنياء الذين يكدسون الأموال ، ولا ينفقونها في سبيل الله وهو ما جعل معاوية يشتكيه للخليفة عثمان بحجة أنه يؤلب الناس وينشر الفرقة ، فنفي* إلى صحراء الربدة حتى مات بها . وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن من يدافع عن الحق ، ويمثل الرأي أو الصوت الآخر يلاقي الويلات ، كما أنه يمثل صوت العلم والعلماء ، وبذلك يعكس طبيعة علاقة المتعلم أو المثقف بالسلطة منذ القديم ، وهي الصورة التي سعى الروائي إلى تقديمها ، وهي ذاتها الآن .

كما نجد عند **واسيني** حضور شخصيات أخرى في رواياته ، كما فعل مع شخصية **طارق بن زياد** في رواية **كتاب الأمير** حين شعر الأمير بالهزيمة ، والعجز أمام ما آلت إليها الأوضاع ، فما خطر في مخيلته إلا حيلة طارق بن زياد : " وهو على الحصان ، بانت له طلائع طارق بن زياد قادمة من بعيد وطارق على رأسها ، يحث الذين ترددوا إما على قطع البحر أو القبول بالموت الرخيص . شم رائحة الأخشاب وهي تحترق وسمع السيوف وهي تتقاطع في الفضاءات اليابسة والخيالة من كل رحمة .

(لماذا أحرقت سفنك يا طارق ، لو تدري كم نحن في حاجة إليها لعبور مياه الملوية ؟ لماذا أشعلت النار يا صاحبي في كل شيء ؟) ، ولكن الزمن كان قد تغير كثيرا وشعر بالمسافة الكبيرة التي عبرت ذاكرته : لا سفن له لحرقها كما فعل طارق بن زياد عندما اشتدت عليه المصاعب والمزالق والخيانات ، ولا حل إلا أن ينقذ الدائرة كما فعل الأوائل أو يموت دون سواها . " [1]

من خلال استدعاء شخصية **طارق بن زياد** ، تمكن الروائي وببراعة كبيرة من استخدام سياقات الشخصية ، على الصعيد التقني والفني ، حيث جعل شخصية طارق بن زياد تتقاطع مرة مع شخصية الأمير ، ومرة تحاورها داخليا (المونولوج) ، وفي أخرى توازيها ، ليعبر عن الفكرة التي تجعل من الأمير عبد القادر بطلا بمرتبة طارق بن زياد ، وأن جهاده مستمد من تشبعه العقائدي ومن ثقافته الملمة بتاريخ الفتوحات الإسلامية .

---

* تختلف المصادر التاريخية والدينية في رواية نفي سيدنا عثمان بن عفان للصحابي الجليل أبي ذر الغفاري ، فهناك من الروايات التي تقول : بأنه نفاه فعلا إلى صحراء الربدة ، وهناك روايات أخرى تقول أن أبا ذر هو من اختار هذا المكان بنفسه .

-1- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد ، مصدر سابق ، ص 384 ، 385

ولكون أبطال الفتوحات الإسلامية شخصيات متميزة ، أصبحت تنسج حولها الحكايات والأساطير ، التي يختلط فيها الواقع بالخيال ، مما جعلها تفرض وجودها الدائم في العديد من المتون الروائية ، فرواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار** ، ورغم إغراقها في فضاءات الصوفية الرحبة ، إلا أنها أسست إطارها العام كله حول حكاية **خالد بن الوليد** مع **مالك بن نويرة** ، المعروفة في تاريخ حروب الردة ، في عهد أبي بكر الصديق – رضي الله عنه – حيث يتخذ الروائي من حادثة قتل الشاعر **مالك بن نويرة** نقطة انعطاف أعظم .

وتحول كبير في تاريخ الخلافة الإسلامية ، لما لها من آثار تراكمت تداعياتها على مدار العصور لتصنع واقعا عربيا وإسلاميا مؤلما ، فعلى الرغم من تعدد الروايات حول الحادثة ، إلا أن **وطار** يعبر عن موقفه الايديولوجي الصريح بالانحياز إلى الشاعر مالك بن نويرة ، ويراه مظلوما يمثل الرأي الآخر ، الذي تم قمعه وموته جاء نتيجة مواقفه ، وأنه ما كان ليستحق القتل ، رغم ما تؤكده المصادر التاريخية من ردة مالك بن نويرة وامتناعه عن دفع الزكاة ، وسبب هذا الانحياز مرده إلى أن وطار يميل إلى القول بأن سبب قتل مالك هي زوجته الجميلة ، التي كان يعشقها خالد بن الوليد في جاهليته .

يأتي التعبير عن الحادثة ، في الموقف الذي يقدمه التقرير ، الذي يرفع لحضرة الولي الصالح حول النسل الجديد ، من الطلبة والطالبات ممن تسمين بـ **أم تميم** ، وممن تسموا بـ **مالك** " قبل أن أبت في المسألة رفع إلي المقدم تقريرا مطولا يشكو فيه من أعراض يخشى أن تكون بداية الوباء الذي هربنا منه يا جناب الولي الطاهر يا مولانا . **مالك بن نويرة** سيد بني يربوع وكل حنضلة الذي قتله سيدنا خالد بن الوليد في حرب الردة . يثير هذه الأيام اهتمام الطلبة والطالبات ، لقد تعاقبوا الواحد تلو الآخر على دار الكتب ، يطلبون .كتب التاريخ . الطبري واليعقوبي البلاذري بن بسام ، الكلاعي البلنسي حتى كتاب الأغاني يا مولانا . بدأ الأمر يتطور شيئا فشيئا حلقات تنشأ هنا وهناك من طلبة في قسم الذكور ، ومن طالبات في قسم الإناث . الذكور يهتمون بمالك الجفول ، والإناث يهتممن بزوجته أم تميم ، اتفق الذكور ، بعد بحث وتنقيب على أن مالكا بن نويرة الجفول كان (شاعرا وفارسا بارزا ، ممتعا بالجمال) . اتفقت الطالبات على أن أم تميم بالإضافة إلى جمالها الذي لم تعرف جزيرة العرب مثله ، هي صاحبة شخصية قوية ، فقد تصدت لفرسان المسلمين وصدتهم عن قتل مجاعة ، هي التي قتل زوجها ، شكا في إسلامه ، لم تخش أن تتهم بأنها تضمر الشرك ، وأنها إحدى المرتدات ، فوق كل ذلك اكتسبت ثقة خالد بن الوليد بسرعة خارقة إلى درجة إئتمانها على أسير خطير كمجاعة ." [1]

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، ص 41 ، 42

تكمن قيمة هذه الشخصيات في مدى قدرتها على التأثير ، وتقديم النموذج الذي يحدث التغيير على مستوى طرائق التفكير ، ورواسب الذهنيات ، وفي هذا الصدد استطاع **وطار** في تعامله مع شخصياته (خالد بن الوليد ، مالك بن نويرة ، أم تميم) ، خاصة شخصية خالد " أن يجسد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية ، التي يراها منحدرة إلى الفرد من المجتمع لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي " [1] وهو استثمار يفسر الواقع من خلال رده إلى ماض تراكمي ، أثر في سلوك الفرد والمجتمع معا . من خلال الوقوف على أخطائه واختلالاته .

كما جاء في العديد من النصوص الروائية ذكر شخصيات العلماء ، ممن كانت لهم إسهامات واضحة في تاريخ ، وحضارة هذه الأمة ، من ذلك ما ذكرنا سلفا ، نجد شخصية **الطبري*** في روايتي **تماسخت والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ، ذكرها وطار في سياق الحديث عن التاريخ كما عرف عن الشخصية (مؤرخ) ، في حين ذهب بها الحبيب السائح مذهبا آخر في كونها شخصية رمزية يعد موتها إعلانا عن موت ونهاية العرب وتاريخهم ، فهي تمثل الفجيعة ، وتمثل اغتيال العقل في أمة تكرس الحماقة " أحس المقدمات جميعها تغيب فتقوض في لغته سر أساس البلاغة وانطفأ عنه الكشاف . ليتك يا طبري وصفت حجم حجارة الهمجية ترجمك بها الغوغاء وليت الغم لم ينسك أن تعلن لحظة موتك تأريخا للحمق و اللعنه ولكن بالصبر الذي كتبت به تاريخ عورتهم حفرت به قبرك بالأظافر في بيتك المحاصر بالدهماء ونمت إلى الأبد . " [2]

-1- صلاح صالح : سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 ص 100

* هو أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد الطبري الآملي ، ولد أبوجعفر بمدينة آمل طبرستنا في آخر سنة 224 هـ نشأ بهذه المدينة وكان أبوه ميسورا أنفق عليه ليتعلم العلم فحفظ القرآن وعمره سبع سنين ، أمّ الناس في الصلاة وعمره ثمان سنين وبدأ يكتب الحديث وعمره تسع سنين من مشايخ طبرستان وما حولها ، وابن جرير نالته المحنة كإخوته العلماء ... وكان أشد ما امتحن به الطبري رميه بالرفض والتشيع ... وقال ياقوت الحموي : إنه كان يتهم بالتشيع ، لذلك قيل أنه دفن ليلا خوفا من العامة .. ينظر في كتاب الإمام الطبري (سيرته ، عقيدته ، مؤلفاته) لعلي بن عبد العزيز الشبل ، مكتبة الرشد ، مج 1 ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 2004 ، ص 15 ، 85 بتصرف

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ، ص 190

يتعجب الروائي ويتساءل ، كيف يمكن لعالم جليل مثل الطبري أن يلقى هذا المصير ؟ وهو الشخصية التي برعت في الفقه والتفسير والحديث ، وعلوم اللغة ، وشتى أصناف المعرفة ، قدمت الكثير من الإسهامات ، ولم يشفع لها ذلك أمام لعنة التعصب الطائفي والمذهبي الذي أودى بحياته محاصرا في بيته ترجمه الدهماء وسفلة القوم بالحجارة ، كيف يمكن لأمة أن تقتل تاريخها ؟؟؟؟

الطبري الرمز ، هو ذاته مازال يقتل فينا يوميا ، فكم من طبري مات في العراق ؟ وكم من طبري يموت الآن في سوريا وليبيا واليمن وغيرها من بؤر الفتن والنزاعات في بلاد المسلمين ؟ يكفي أن نشير هنا كيف مات العلامة **رمضان سعيد البوطي – حمه الله –** وعلى المباشر ، على يد المرتزقة ، والدهماء بفقه عالم آخر تستهويه غواية استباحة الدم . وفي ذلك إشارة واضحة ، إلى أن غياب صوت العقل متجذر فينا عبر تاريخنا ، وما نعانيه اليوم هو نتيجة ما تراكم في ذواتنا من مفاهيم تكرس التعصب والعنف ، ورفض الآخر أيا كان .

كما تذكر الرواية شخصية **ابن خلدون** صاحب (**المقدمة**) عندما ينزل البطل كريم بتونس ، فيستقبله كمال " خرجا من شارع ابن خلدون وبين جوانح كريم شوق إلى سفرة في قلب الزمن ليعيش لحظة عز للعقل تفصدت من تاريخ الانحطاط ذات فجر من عام اثنين وثلاثين وثلاثمائة وألف . هنا لعب وتعلم . وكان المسجد لايزال بعتاقة الصمت السخي يقوم أثرا لتلك اللحظة يعرش في تلافيف ذاكرة كريم خوص نخيل لا يأتي على غبار سمكه ستة قرون ، فلم ينازع كمال مسقط رأس البربري الأول فندة أو قصبة تونس هل يهم ؟

فأقفلا الحديث على تراض متلطف ... تصور لي أنت مآلا على يد التنوريين الجدد لو كان البربري اليوم يبعث ، أو تكون أمة قد وضعته في هذا الزمن الكنود . هل يبدأ ، هل يخبر ، هل يكفل حرية التنقل ، هل يكتب ؟ تقول لي : طورد وشرد وجحد وحسد ، وهو الآخر لم تجد قدمه موطئا على هذه الخارطة النازفة لأنه كان يحمل الاختلاف للعقل ويحفر الإخلاص للفعل والنار . وبعد ؟ " [1]

-1- المصد السابق ، ص 177 ، 178

ولا يختلف واقع شخصية **ابن خلدون** عن واقع شخصية **الطبري** وما لاقاه كلاهما بسبب مواقفها وآرائهما الفكرية ، غير أن شخصية **ابن خلدون** كانت أكثر تشددا مع جنس العرب في كثير من المسائل ، لعل أهمها تعرية الجنس العربي ، وذكر مساوئه ، ونفي كل مظاهر الحضارة والتقدم عنه ، بل و وصفه بالوحشية والعنف الدموي ، وإذا ما أسقط هذا الكلام على واقع العرب اليوم ، فهو كلام موضوعي ومنطقي إلى أبعد الحدود ، فهم الأمة الوحيدة المتناحرة والمتقاتلة وهم من يصنع الموت والتخلف والدمار ، ولا يساهمون بشيء في ما تنجزه البشرية من حضارة وتقدم .

يتأكد لنا ذلك عند **واسيني الأعرج** في رواية **جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر –** الرواية التي أعادت كتابة كتاب **العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر** لابن خلدون ، بجرأة فاقت جرأة ابن خلدون في تشدده مع جنس العرب ، فكانت رواية الثورة والتّجاوز ، و القفز و التصدي لكل القيود والطابوهات ، ترصد وتصور ألم الفجائع و مآسي الثائرين والفارين ، وتعري تاريخ السلط المنجز فوق الجثث الأشلاء وتكشف النقاب عن عصور الخطيئة ، والذل و الهوان ، وتكشف زيف وبهتان وكذب من كتبوا التاريخ الذي صنع دولا وأبطالا من الورق ، وأهان صوت العقل ، والحق والفضيلة .

يعبر عن ذلك مستهل الرواية : " بدت بلاد آرابيا كأنها تصحو من كابوس طويل كان الناس في عمق الدهشة ما يزالون يمضغون مرارة ممزوجة بفرح عميق وبعلامات حلم لم يتم أبدا وبأسئلة معذبة سرت في الدم كالنار في الهشيم : كم كنا عبيدا على مدار عشرات السنين وربما القرون المتهالكة التي ربت فينا حاسة الذل لدرجة أن أصبحت سادس حواسنا ؟ كيف قبلنا أن نضع أحلامنا وأجسادنا في ظل الحكيم ، الحاكم بأمره ، سيد آرابيا . سلطان السلاطين وملك ملوك العرب و افريقيا والبربر ، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر ، كما يشتهي أن يصف نفسه ؟ كيف صمتنا على يد قاتلة ؟ كانت في كل لحظة تضغط على الأعناق بكل ما أوتيت من إيمان وقوة ، وكنا نختنق ونموت في كل ثانية عشرات المرات وعندما نفتح أعيننا بين الغفوة والغفوة ، نجده يتلمس وجوهنا ويدفينا بابتسامته التي خسّرتنا آخر ما تبقى فينا من رجولة وشجاعة الأجداد " [1]

-1- واسيني الأعرج : جملكية آرابيا ، أسرار الحاكم بأمره ، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر ، منشورات الجمل ، ط1 ، بيروت ، بغداد ، 2011 ، ص 8

كما يستدعي **أمين الزاوي** شخصية **ابن خلدون** ، من خلال رواية **الرعشة** في سياق الحديث عن منطقة المغرب العربي ، ويجعل منها مرجعا في كل ما كتب عنها مستفيدا من دلالتها التاريخية ، وكذا إفادتها في علم الاجتماع ، وعمران والحكم والسياسة حيث يقول : " في امسيردا هذه القرية العجيبة التي سجلها ابن خلدون في مؤلفه الشهير المقدمة ، بعد أن تعب في البحث عن أصل قبائلها ، وأصل هذه التسمية ... " [1]

و يذكره في موقع آخر " يروى أن ابن خلدون حين أعجب به أهل القرية كرمه شيخها بأن منحه شهادة الانتماء إلى القرية ... ربما تزوج جدة من جدات خالتي ... ويروى أن لابن خلدون قبرا كقبر خالتي ... يقال : إن لابن خلدون أخا اسمه يحي ، كان يعيش في تلمسان ، هذا الأخ أخذته الغيرة ، والغيرة مرض من الجنون فقد أمر بتحطيم قبر ابن خلدون ، ومنذ ذلك التاريخ نسي الناس قبر ابن خلدون ." [2]

إن التشبث بشخصية **ابن خلدون** في الرواية هو إحالة ، على مرجع تاريخي وثقافي مهم يعبر عن تاريخ الجزائر ، والمغرب العربي عموما ، وبحث ضمني عن الهوية الثقافية والتاريخية للمنطقة برمتها يتجلى ذلك في رمزية القرية ، التي تشير بدورها إلى الحضارات والثقافات التي تعاقبت على المنطقة في فترات زمنية متعددة ، ومع ذلك يحضر الصراع ، والحديث عن نفسية الجنس العربي المريضة بآلاف العقد ، من خلال التعبير عن مصير قبر ابن خلدون ، حتى من أقرب الناس إليه ، بعيدا عن صدق الرواية من عدمه .

– 4– التيارات الفكرية الإسلامية : (استثمار المقولات المرجعية)

–4–1– التصوف :

يعتبر تيار التصوف من أبرز الاتجاهات الفكرية ، التي ميزت الفلسفة العربية الإسلامية باعتباره حقلا معرفيا خصبا ، سعى إلى تقديم تصورات عديدة حول الذوات والأحوال ، ومنها التوجه إلى تقديم رؤية شاملة عن الكون والحياة ، ولأجل التعبير عن هذه الأحوال والذوات وإثبات الرؤية عمد هذا التيار إلى إنشاء لغة خطاب خاصة به ، ومفاهيم ومقولات تؤسس لفكره وتميّزه عن غيره.

1– أمين الزاوي : الرعشة ، مصدر سابق ، ص 7

2– نفسه ، ص 8 ، 9

هذه اللغة الرامزة تكاد تكون دالة عليه دون غيره ، تجلت من خلالها كيمياء خاصة في الخطاب الصوفي ، تعتمد على الترميز والإيحاء ، وتكثيف الدلالة ، وما إن طبعت هذه الخصائص الخطاب الصوفي ، حتى وجدت طريقها إلى الخطابات الأدبية ومنها الرواية ، لكونها الجنس الأكثر انفتاحا على الأجناس الأخرى ، وشتى أصناف المعارف .

-أ – التصوف لغة :

هناك اختلاف في أصل التسمية واشتقاقها " سئل الشلبي : لم سميت الصوفية بهذا الاسم ؟ فقال : (هذا الاسم الذي أطلق عليهم اختلف في أصله و مصدر اشتقاقه) .

فلقد نقل الطوسي أبو السراج في كتابه الذي يعد أقدم مرجع صوفي ، عن الصوفي أنه قال : (كان في الأصل صفوي ، فاستثقل ذلك ، فقيل : صوفي ، وبمثل ذلك نقل عن أبي الحسن الكناد : هو مأخوذ من الصّفاء) .

وقال قوم : إنما سموا صُوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصَّفة الذين كانوا على عهد الرسول – صلى الله عليه وسلم – ، ومن نسبهم إلى الصفة ، والصّفُ الأول فإنه عبر عن أسراهم وبواطنهم ، وذلك أن من ترك الدنيا وزهد فيها وأعرض عنها ، صفّى الله سره ونور قلبه ، وقيل نسبة إلى لباس الصُّوف " [1]

-ب- التصوف في الاصطلاح :

هناك العديد من المفاهيم ، التي حاولت مقاربة مفهوم التصوف ، لعل أبرزها الذي يجعلنا " نعني بالتصوف عزوف النفس عن الدنيا ، والعكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها ، والزهد فيما يقبل عليه الناس من لذة ومال وجاه ، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة . " [2]

-1- إحسان إلهي ظهير : التصوف ، المنشأ والمصادر ، إدارة ترجمان السنة ، ط1 ، لاهور ، 1406 هـ ، 1986 ، ص 20، 21 22 بتصرف

-2- الطاهر بونابي : التصوف في الجزائر خلال القرنين (6 و 7) الهجريين (12 و 13) الميلاديين ، نشأته ، وتيارته ، دوره الاجتماعي والفكري و السياسي ، دار الهدي للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ص 34

وكان تاريخ التصوف في بدايته ، يؤكد هذه حقيقة ، أن صوفية أهل السنّة اعتبروا مجموعة من الصحابة قدوة لتصوفهم وزهدهم ، فصاروا يعالجون حياة كل واحد منهم من زاوية التصوف ، ومن منطلق المفهوم المعرفي للتصوف ، يقول أبو بكر الواسطي (ت320هـ) الصوفي المشهور : إن أوّل لسان الصوفية ظهرت في هذه الأمة على لسان أبي بكر إشارة فاستخرج منها أهل الفهم لطائف توسوس فيها العقلاء ، والسبب في أن الصديق الأول للرسول الكريم هو أول لسان الصوفية هو أنه حين خرج عن جميع ملكه وزهد في ماله .

فإذن ، يتضح من خلال هذا الكلام أن المعني المفهومي للفكر الصوفي ، يرتبط بالمفهوم الإشاري أي الإشارات الوجدانية ، التي تظهر على صاحبها ، وتجعل القلوب تميل إليها وتمثل علاقة الصوفي بربّه من خلال قوّة الإيمان .كما ظهر مصطلح **العلم اللّدني والذوقي** الذي هو أساس الزهد عند سيدنا عمر ، كما أشار إلى ذلك صاحب اللمع ، فقد كان لعمر بن الخطاب مقام معلوم عند أهل التصوف ، وقد احتلّت تلك الثورة الصافية عندهم مكانة حياة الرجل الزاهد حقا فاعتبروه صاحب المقام الثابت ...

أعلى الله به دعوة الصادق المصدوق وفرّق به بين الفصل والهزل ، كان للحق مائلا وبالحق صائلا وللأثقال حاملا ، ولم يخف دون الله طائلا كما أن لعمر كرامات تعلق بها هؤلاء ، كقوله حين كان يخطب لأحد قادته(سارية) في المعركة: (يا سارية الجبل الجبل) فظفر سارية بالمعركة بعد أن نزح إلى الجبل ، وقال سمعت صوت أمير المؤمنين ينادي (يا سارية الجبل الجبل) مع بعد المسافة التي كانت تفصل بينهما .

وعثمان بن عفان أيضا يوضع في صفوة المتصوفة الأوائل ، فقد كان حظه من النهار الجود والصيام ومن الليل السجود والقيام ... وكان لعثمان شيئا ليس لأبي بكر وعمر مثلهما صبره على نفسه حتّى قتل مظلوما وجمعه الناس على المصحف . ومع سيّدنا علي ظهر مفهوم **الرباني** فكان يعرف – رضي الله تعالى عنه – (**رباني الأمة**) . [1]

1- ينظر مدونة الباحث : عبد الكريم بناني للتواصل العلمي : الفكر الصوفي من التأصيل إلى التحول ، قراءة في مسار فكر التصوف ومنهج الشيخ زروق في تصحيح مفاهيم التصوف ، بتصرف

- https://bennanikarim.wordpress.com

يقول في حقّه أبو نعيم الأصبهاني (ت430هـ) : سيّد القوم محب المشهود ومحبوب المعبود باب مدينة العلم والعلوم ، ورأس المخاطبات ومستنبط الإشارات راية المهتدين ونور المطيعين ووليّ المتّقين وإمام العادلين ، أقدمهم إجابة وإيمانا وأقومهم قضية وإيقانا وأعظمهم حلما وأوفرهم علما ، فهذا النص من حلية الأولياء يحيلنا على المعنى المفهومي لرباني الأمة الذي عرف به سيدنا علي ، من جمعه بين الورع والتقوى والحياء والعلم والإيمان ، والحلم والصبر والحكمة فصار ملتصقا بهذا المعنى .

– أهم مقولاته :

سار الفكر الصوفي –كما بدأ – في طريقه الربّاني الذي رسمه له جيل الصحابة وتبعهم في النهج ضرب من التابعين وتابعيهم وهكذا...ساروا جميعا على منهج قويم في التوحيد فكانوا مثال المسلمين السنّيين المتشبثين بهدي الكتاب والسن ، وكعادة جل المذاهب اشتهر مذهب التصوف في العالم الإسلامي ، وذاع صيت رجاله ، فأثار الانتباه للمنهج الاعتدالي القويم الذي عرف عن رجاله ، وبدأ الناس يدخلون فيه أفواجا ، ويعملون بأفكاره ومبادئه ، فبدأ يتسرّب إليه أشخاص وهم يحملون جراثيم عالقة بهم عن غفوة أو عن قصد ، فيلوثوا سمعة المذهب الجديد وينغّصوا هدوء معتنقيه ، ويعرضون أئمته للقدح ، والتشميت بالعلل المترتبة عن هذا التسرب الدخيل على أصالته

وهكذا ظهرت مفاهيم جديدة لم تكن لها أبعاد في مرحلة النشأة ، أو التأصيل فابن خلدون(ت808هـ) يرى أن طريقة التصوف لم يزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم طريقة الحق والهداية ، إلى أن دخل في طريقتهم بعض المتأخرين . فصيّروا المدارك الوجدانية علمية نظرية ، وقالوا بأن الله تعالى **متّحد** بمخلوقاته في هويته ووجوده وصفاته إما **بالحلول** فيها أو بمعنى هو **عينها** .

يؤكّد هذه الحقيقة د.**سامي النشار في كتابه (نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام)** ، فيقول : " لقد نشأ التصوف أوّل الأمر في أحضان الكتاب والسنة في صورة الزهد ، واسترعى أنظار بعض الخاصّة من المسلمين (**المعاني الرقيقة**) ...

-1- الموقع السابق

- https://bennanikarim.wordpress.com

في القرآن ، ذات الطابع العميق ، ورأوا فيها حقائق خفّية أعمق ممّا يرى الناس ، وسادت نزعة القلق في صدور الخلّص من هؤلاء الناس حين اندفع المسلمون وتزاحموا في غمار الحياة ، فلجأوا إلى هذه المعاني يعمقون فيها ويجدون فيها الملجأ ، كما حاول فلاسفة الإسلام أن يدخلوا عقائد اليونان الميتافيزيقية في عقول المسلمين .

نرى بعض صوفية الإسلام يقدمون التصوف كبحث ميتافيزيقي تأثّرا بكل ما حوله من فلسلفات ، أخذوا من **الفيدا الهندي** * وأخذوا والفلسفة الفارسية واستمدّوا من الفيض الأفلاطوني وتأثروا بأفلاطون و أرسطو ثم وجدوا مصدرا هامّا في المجموعات الهرمسية وانتهوا إلى عقائد مختلفة أهمها عقيدة (**الحلول**) وعقيدة (**وحدة الوجود**) .

ولم يقف علماء الإسلام ، والمحقّقون من أهل التصوف مكتوفي الأيدي إزاء هذه الظاهرة الغريبة على الفكر الصوفي السنّي ، بل وقفوا بالمرصاد محاولين الرجوع بالتصوف إلى مفهومه الحدّي الأصيل الذي عرفته الثقافة الإسلامية . وهكذا ظهر التصوف بمعناه الفلسفي أو الإشراقي والتصوف الكلامي وبقي التصوف السني وسطا واعتدالا بين هذه المناهج المتزاحمة : الفكر الصوفي الفلسفي أو الإشراقي ، والذي كان من نتيجة ترجمة كتب الفلسفة اليونانية بعد الفتوحات الإسلامية ، انتقال هذه الفلسفة إلى العالم الإسلامي ، فتابعها بلا شك بعض المسلمين ، فظهر (**الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم ، وكان عملهم أقرب إلى الشرح والتعليق**)

---

* **فيدا** ، أو **فيدوس** : هو الكتاب المقدس للديانة الهندوسية وهو كتاب يقع في 800 مجلداً تقريباً تم تأليفه طيلة 1000 سنة وقيل 3 آلاف سنة وهي النصوص المقدسة من الترانيم والتراتيل لدي **الآريين** الهنود لتكريم الآلهة . والكتاب مقسم إلى أربعة أجزاء ضخمة هي الرامايانا ويتحدث عن نشأة الآلهة وأساطيرها والكون والمانوسمرتي ويتحدث عن حقوق الطبقات الأربعة الهندية – البراهمة الذين خلقوا من رأس الإله **كريشنا** مع العلم بأن **البراهمة** هم الوافدون من أواسط أوروبا والذين سكنوا على مصب نهر السند والكشاتريا الذين خلقوا من ذراعي كريشنا و**الفايشيا** من الأفخاذ وأخيرا **الشودرا** الذين خلقوا من أقدام كريشنا وهم المنبوذين والمضطهدين الذين لا يحق لهم شيء في دين الهندوس، وقد قاموا بثورة شاملة في القرن الأول الميلادي ونجم عن ذلك رفع بعض الضيم عنهم فكان إخماداً محنكاً لتلك الثورة، وأيضا **المهابهاراتا** تتحدث عن الأعمال والمهن وإرشادات الحياة والقضايا والوصايا ، ثم أخيرا **الأوبانيشاد** ويتحدث عن الطقوس العبادية والأناشيد والقرابين وطريقة تقديس الآلهة، وقد ترجمت بعض الأجزاء الصغيرة من هذا السفر الضخم في عدة لغات الإنجليزية والفرنسية وغيرها الهندوسية تعطي معلومات عن الآريين وعن التعاليم والطقوس الفيدية والتراث الفلسفي الهند ، وما زالت آلهة الشعب الفيدي موجودة في العقيدة الهندوسية حتي اليوم بصورة أخف من السابق لتأثير الأديان الجديدة في النفور من الهندوسية كالإسلام و النصرانية ، وأيضاً لتحكم القوانين البشرية الجديدة والعولمة في السطوة القديمة للطقوس الفيدية القاسية (موسوعة ويكيبيديا) .

ونظرا لتباعد المنهج الفكري بين عقيدة الإسلام الصافية التي تقوم على أساس الوحي الإلهي وعناصر الفلسفة اليونانية التي تقوم على آراء تفسيرية للوجود حيثما استطاعت اشتدّ الصراع بين مفكري الإسلام (منهم من كان ينتمي إلى طائفة علماء الكلام) ومفكري الفلسفة وبقي النزاع بين الاثنين أمدا طويلا لم تخمد جذوته . وقد حاول غير واحد من هؤلاء الفلاسفة أن يضيف شيئا لأفلاطونيته ولمذهبه الجديد ، وبما أن عددا منهم قد راعى التصوف واستحسنه ، فقد حاولوا –كعادتهم– أن يضيفوا له شيئا فيه جدّة وطرافة .

ويؤكد د.سامي النشار أن أوّل من قام بمحاولة التصوف على ركائز فلسفية في المحيط الاسلامي هو أبو نصر الفارابي (ت339هـ) ، وقد أخذها عنه تلميذه ابن سينا (ت428هـ) فأعاد الصياغة وفصّل الغامض وشرح الناهد ، كما اعتبر أيضا ابن سينا أعظم متصوفة عصره لقدرته على المناقشة والجدل والتفاهم مع المتصوفة ناهجا لغة العقل والبصيرة ، بينما اعتبر د.عبد المجيد الصغير أبا يزيد البسطامي من أوائل صوفية الحقائق ، والمؤسس للاتجاه الإشراقي أو الفلسفي.

وقد قامت ركائز هذا التصوف الفلسفي على ما يسمّى (**بالمعرفة العليا**) (**المعرفة الإلهية**) ويقصد بها أن المنهج الصوفي الحقيقي هو الذي ينتهي بصاحبه إلى معرفة الله عزوجل ، ولكن هذا المعرفة لا يمكن أن تأتي صاحبها عن طريق الأقيسة العادية ، أو حتى المنطقية ، بل تأتيه عن طريق النور **– الإشراق–** * الذي ينعكس في مرآة النفس ، وهذا النور صدر عن الموجود الأول **– الله –** الذي هو الكامل من كل وجه ، وهناك الفكر الصوفي الكلامي علم الكلام أو علم التوحيد أو علم أصول الدين ، علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية، وهذا العلم هو النتاج الخالص للمسلمين ، ونتيجة دخول عدد من المتكلمين للتصوف واهتمامهم بالفكر الصوفي ظهرت بعض الأفكار الدخيلة التي تسرّبت للنهج الصوفي بعد أن كان صافيا ، فبدأ الكلام عن (**فكرة عدم التباين**) و(**عدم الاتصال**) بين الله ومخلوقاته ، وظهرت فكرة (**الحلول والاتحاد**) فالحلول يعني : حلول الله في مخلوقاته ، و الاتحاد يعني : اتحاد روحاني بين الله والانسان– حسب زعمهم– فيصير علم هذا الإنسان علم الله ، وقدرته قدرة الله وهكذا .

---

* الإشراق : النور الفائض من لدنه ، وجدنا في أنفسنا بروقا ذات بريق وشروقا ذات تشريق ، وشاهدنا أنورا ، وقضينا أوطارا . فما طنك بأشخاص كريمة الهيئة دائمة الصورة ، ثابتة الأجرام ، آمنة من الفساد ، لبعدها عن عالم النضاد ؟ فهي لا شاغل لها ، فلا ينقطع عنها شروق أموار الله المتعالية ، وأمداد اللطائف الإلهية ولولا أن مطلوبها غير منصرم ، لانصرمت حركتها ، فلكل معشوق من العالم الاعلى يغاير معشوق الآخر ، وهو نور قاهر ، وهو سببه وممده بنوره وواسطة بينه وبين الاول تعالى ... ينظر كتاب موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي للدكتور رفيق العجم ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 لبنان ، 1999 ، ص 109

هـذا الـزخم المعـرفي في مقـولات الخطـاب الصـوفي جعـل منـه معينـا لا ينضـب بالنسبة للجنس الروائي ، خاصة المجدد منه ، والذي ينزع نحو التجريب ، وهو ما نجده عند العديد من الروائيين الجزائرين ، الذين وظفوا مقولات هذا الخطاب ، واستناروا بآراء وأقول أقطاب التصوف وشخصياته المرجعية ، من أمثال **الحلاج** ، **وابن عربي** ، **والسهرودي** ، وغيرهم .

نحد شخصية **الحلاج** عند **واسيني الأعرج** في رواية **رمل الماية** تعبر عن الحزن ، والمعاناة كما تشير إلى البحث عن اللغز ، وسر موت الحلاج ، فتعود الرواية إلى الماضي لغرض التصريح بالمكبوت والكشف عن المخفي ، من أجل العدل وإظهار الحق ، وإدانة الظلم الذي تعرض له الحلاج كالرمي بالزندقة والكفر والشعوذة " حتى بعد موتك أيها الحلاج ، مازلنا نبحث عنك بين الحرف والحرف ، بل داخل الفاصلة والنقطة سرك دفين وعلمك مكين . "[1]

ويواصل في عرض المحنة " ... صاحب البريد ، سألك ، هل كنت الحلاج . قلت له وماذا ترى ؟؟ تلعثم وعرف في سرّه ، أن صاحب سؤال مثل هذا ، لن يكون إلا الحلاج ساقوك إلى بغداد حتى بدون أن يكلفوا أنفسهم مشقة التأكد ، مقيدا بالحديد ، وصليل السيوف المعقوفة أصوات العسس المتداخلة داخل دهشة ، لم يكن يهمك كثيرا أن تعرف مصدرها ... أولى الكلمات (أحضر دار الوزير علي بن عيسى ، رجل ذكر إنه يعرف بالحلاج ، ويكنى أبا محمد مشعوذ معه صاحب له سمعت جماعة من الناس يزعمون أنه يدعي الربوبية) ... قالوا أنك ساحر تصنع الكرامات ، وتدعي الألوهية والحلول وإحياء الموتى ... "[2]

إن رمزية موت **الحلاج** تمثل موت العقل ، والعداء مع الآخر المختلف فكريا ، وهو صراع بين ثقافة الهامش والمركز ، ثقافة وتاريخ القصر والسلطان والحاشية ، وثقافة البعيدين عن السلطة والمهمشين عنها وعن المناصب من العلماء والمفكرين ، تعارض وتحتج وتخالف الأولى ، فيكون مصيرها القهر والقمع بالقوة ، وهو ذات القهر والقمع ، الذي يتعرض له المثقف العربي الآن على يد الحكام والملوك .

-1- واسيني الأعرج : رمل الماية ، مصدر سابق ، ص 135 ، 136 بتصرف

-2- نفسه ، ص 136

وبنفس الطريقة يرجع **الحبيب السائح** إلى شخصية **الحلاج** في رواية **تماسخت** ، ليعبر عن موقفه مما يحدث ، حين يتفق البطل مع سيده الشيخ الصوفي في الصحراء على العودة إلى مهازل التاريخ الدموي ونكاباته بداية من الطبري إلى الحلاج " يدي في يدك يافتى نتقفى أثر السوءة في ما خلفته عاصفة الحماقة على ألا تسألني اسما ولا زمانا أو مكانا ففي الحفظ ما لو كشف لنزّت له الذاكرة بالصديد والقلب بالقيح ... قلت لكننا في هذه الصحراء . فقال من هنا بدء الخليقة ... والصوت لا حد له . قلت بل أسمعك أنت .

قال أنا صوت تراني فحسب ولكن اضغ جيدا . فقلت . أجل أسمع . فقال مبتهجا . ماذا قلت أسمع كلاما آتيا من بعيد . قال أعده . قلت ولكنه سؤال يا سيدي . قال لا عليك . فأعدته فكيف الظلم بعد أن حرم الخالق على نفسه الظلم ؟ قلت فمابال النكل مستمرا ، إنني أرى أخشابا منصوبة للصلب هناك . قال . التفت . فذا الحسين بن منصور الحلاج ..." [1]

الرؤية رفقة الشيخ ، تمثل سلطة المتخيل على واقع الأحداث في الرواية ، فهي نافذة تفتح لمشاهدة ماوقع في تاريخنا من مآسي ، يجسدها وصف مشهد مقتل الحلاج " ... بعد قضائه ثماني سنين في غياهب السجن يقاد اليوم ليقل قتلة ما قتلها إنسان . قلت . وعلى الملإ ؟ قال : هل تسمع شيئا ؟ قلت . أسمع لفحة السياط . قال . أتسمع أنينا ؟ قلت . أسمع صيحات المحيطين قال : أولئك الدهماء . وقال : هل أنت تعد ؟ قلت . ماذا؟ قال . عدد الجلدات . قلت . فاتني . قال . سيبلغ الآلاف . قلت . لن يبقى في بدنه مزق .

قال . ولكنهم لن يبلغوا روحه أبدا فهو لا يحس ألمهم ولا يسمع هرجهم . قلت . ولكنهم ياسيدي يقطعون يديه ورجليه فقال . تماسك وتابع . فقلت . إنهم يحرقونه بالنار ، يا للفظاعة قال فلننصرف وراح يحكي لمن لا أرى من حوله (وكان الوزير أبوحامد بعد محاكمته الحلاج حاول التنصل من تبعة إعدامه فألقى بهذه التبعة على عاتق الجميع . فقد جمع الشهود والفقهاء الذين وافقوا على إعدامه .. وأوعز إليهم أن يجتمعوا حوا المكان الذي صلب فيه وأن يصيحوا : نعم أقتله في قتله صلاح المسلمين .) " [2]

-1- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 139

-2- نفسه ، ص 143

في حين يختلف توظيف الشخصيات الصوفية عند **أحمد عبد الكريم** في **عتبات المتاهة** ، حيث يحضر **الإمام الجنيد والحسن البصري** ، وغيرهم من أعلام الصوفية يذكر عن صاحب **تعطير الأكوان*** : " قال : رأيت المصطفى فقال لي : أنا أنت أنا أنت ، أنا أنت ، ثم تطاول حتى بلغ ساق العرش . ثم رأيت الحضر عليه السلام ، فقال لي : أنت أنا و أنا أنت ، أنا نقطة البهموت ، وأنت فيضان الجبروت .

ورأيت حالة الذكر ، عقب الحلقة ، عند ذكر الاسم المفرد سيد الطائفة الإمام الجنيد فقال لي : إن قلت الله الله بالله فلست أنت القائل . وإن قلت الله الله بنفسك فالغيبة عندنا حرام فقلت له : نعم سيدي ذلك في حق القوم وأنا لست منهم ، فقال لي : أنت قوم القوم وفرد الفرد وقطب القطب ، أنت قطب في الحال ، وأنا قطب في العلم والمقام ، أنا التاج وأنت المتوج ، أنا قطب العرفين وأنت قطب المقربين ... ، ورأيت في مقام آخر ، الحسن البصري فقال لي : أنا سمعك وهذا بصرك ، يعني حبيبنا العجمي ، وهذا كلامك يعني الجنيد وكانا حاضرين ... رأيت ذلك مرارا عديدة ... " [1]

يستخدم الروائي معجما صوفيا ، يعبر من خلاله عن مجموعة من الحقوق الدلالية فرؤية المصطفى عليه السلام ، وسيدنا الخضر عليه السلام ، جاءت في معنى الحلول ، الذي يجعله بمرتبتهما علما ومكانة ، أما الإشارة إلى سيد الطائفة **الإمام الجنيد** ، فقد جاءت في مقولات عديدة أهمها الغيبة و القطب والحال والمقام ... ، فمعنى الغيبة " غيبة القلب من علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحس بما ورد عليه (ابن عربي اصطلاح الصوفية ص 410) اذا فقد العبد حال المشاهدة والمراقبة خرج من دائرة الحضور فهو غائب ، وقد يعنون بالغيبة الغيبة عن الأشياء بالحق فيكون على هذا المعنى " [2] ، فالغياب المقصود في الرواية هو الغياب الذي يشغل الحس ويبتعد به عن أحوال الواقع المرّ .

---

* **تعطير الأكوان بنشر شذى نفحات أهل العرفان** ،كتاب من القطع المتوسط في 238 صفحة ، مطبوع طبعة حجرية بالخط المغربي الجزائري ، لدى المكتبة الثعالبية لصاحبها أحمد بن مراد التركي ، ألفه الشيخ محمد الصغير بن الشيخ المختار بن خليفة شيخ زاوية أولاد جلال ، وكانت طباعته خلال سنة 1334هـ الموافق ل 1916م.

-1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، مصدر سابق ، ص 60

-2- قدور رحماني : أوراق حول الشعر والتصوف ، مع قاموس بأهم مصطلحات الصوفية ، البديع للنشر والخدمات الإعلامية القبة ، الجزائر ، ص 180

في لحظة تعبر عن ذاتية الكاتب وحيرته من خلال تقمص شخصية المتصوف في العزوف والترك ، والتوجه نحو الوحدة والانعزال ، والغربة الاختيارية ، ورفض القبول بالجوانب الحياتية المختلة في المجتمع ، بحجة عدم الجدوى ، وهذا ما يجعل الخلاص في سماع صوت القلب ورأي البصيرة ، فيحدث في الحال " مايرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب " [1] ويبلغ منزلة القطب بأن يصل " موضع نظر الحق من العالم " [2] ، ونتيجة ذلك المقامات بما فيها من " مكاسب تتحق ببذل المجهود ومن أمثلتها الورع ، الزهد ، التوكل ، التوبة " [3] ، أما الحديث عن **العجمي والإمام الجنيد** ، فورد في مقام طلب المعرفة والعلم اللدني ، الذي يصبح فيه الخالق سمع وبصر المخلوق ، لكنه هنا جاء من مخلوقين (**الجنيد وحبيب العجمي**)* وقد كانت لهما كرامات ومعارف كثيرة .

وهو الأمر الذي جعل المزج بين الخطاب الصوفي والسرد الروائي ، يشكل مرجعية تجلت في اعتماد الكاتب – من حيث وجهة النظر المعبر عنها – على المتصوفة باعتبار " أنه بامكانهم أن يؤمنوا لأنفسهم عالما قابلا للمعرفة . وهذا العالم هو ما افترضوه وقصدوه . وكانت محاولة فهمه نابعة من طبيعة العلاقة بذواتهم ، وكانت الذات شرط وعي هذا العالم " [4]

-1- المرجع السابق ، ص 160

-2- نفسه ، 183

-3- نفسه ، 187

***الإمام الجنيد** : الجنيد بن محمد رحمه الله : سيد الطائفة ومقدم القوم ، كان على حال من العبادة والزهد والتأله ، مستقيما على طريقة السلف في الجملة ، يعظم الكتاب والسنة ، وينهى عن الإحداث والبدعة . وأصله من نهاوند ، إلا أن مولده ومنشأه ببغداد . قال الخطيب البغدادي رحمه الله :" سمع من أهل الحديث ، ولقي العلماء ، ودرس الفقه عَلَى أَبِي ثور ، وصحب جماعة من الصالحين ، منهم الحارث المحاسبي ، وسري السقطي.ثم اشتغل بالعبادة ولازمها حتى علت سنه وصار شيخ وقته ، وفريد عصره في علم الأحوال والكلام عَلَى لسان الصوفية ، وطريقة الوعظ . "تاريخ بغداد" (8/ 168)

***حبيب بن محمد العجمي البصري** زاهد وعابد من أهل البصرة ، ويكنى أبو محمد ولوالده أصول من بلاد فارس ولهذا سمي بالعجمي. روى عن الحسن البصري ، وشهر بن حوشب ، والفرزدق شيئا يسيرا. وروى عنه حماد بن سلمة ، وأبو عوانة ، وجعفر بن سليمان وداود الطائي ، ومعتمر بن سليمان ، وآخرون. وكان مجاب الدعوة . تؤثر عنهُ كرامات وأحوال ، وكان لهُ دنيا ، فوقعت موعظة الحسن في قلبه ، فتصدق بأربعين ألفا ، وقنع باليسير. وعبد الله حتى أتاه اليقين ، قال ضمرة بن ربيعة: حدثنا السري بن يحيى قال: كان حبيب يرى بالبصرة يوم التروية ويرى بعرفة من الغد قلت : سقت من أخباره في "تاريخ الإسلام" وذكره ابن عساكر في "تاريخه"

-4- آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2002 ، ص 21

أما العمل الروائي ، الذي استطاع أن يتمثل الخطاب الصوفي فكرا وتصورا ، فكان رواية **الولي الطارهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار** بداية من العنوان الدال على التوجه الصوفي للكاتب ، فلفظة **الولي** " مشحونة بدلالات الاختراق للسطح ، وللعابر إنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ، ذات ملامح ، وسمات ومواقف تتميز بها داخل النص الروائي . " [1] ، **والولي** عادة ما يكون صالحا في عرف العامة ، وهو عند أهل التصوف صاحب الورع والتقوى والمعرفة بالله ، إضافة إلى أن هذه اللفظة ارتبطت بولي الأمر في الحكم أو التكليف والعقود .

و " الولي هو الناصر وقيل المتولى لأمور العالم والخلائق القائم بها ... " [2] ، غير أن وطار ربطها بالطهارة والعفة ، ليضفي عليها دلالة خاصة ، وما يدل على طهارته وصلاحه هي تلك الأفعال التي يقوم بها بعد العودة من طول غياب ، في رحلة روحانية نحو الفيف على ظهر العضباء المباركة ، حفلت هذه الرحلة بالأجواء التعبيدية ، والشطحات الصوفية ، عبر عن ذلك استخدام الألفاظ والتعابير الصوفية من بداية الرواية إلى نهايتها .

إذ نجد المعجم الصوفي الخالص في (المقام الزكي ، الولي الطاهر ، الغيبة ص 11) (المصلى ، المحراب ، المريدين ، المريدات ص 20) ، (قانتات عابدات ، يغمى عليه أ تكشفت لك ؟ ص 24) ، (لولينا الطاهر كرامات كثيرات . فلم السؤال حين يكون إحراجا ص 26) ، (صعدت إلى خلوتي ، أولياء الله الصالحين ص 36) ، (وقع الولي الطاهر مصروعا وسط الحلقة ص 40) ، (العودة من الحضرة ، سأل المقدم ، لا كرامة إلا لأولياء الله الطاهرين ص 60) ،(أنزل من السماء فاتخذي موقعي ص 81) ، (يا خيل اركبي ص 84) (عندما كنت تتوقين إلى الحلول والاتحاد والتوحد آملة في نسل جديد ص 104) ، (الحالة ص 114) ، (وشمر وارتمى تجاه النور ص 125) ، (انبعث منه الصوت ، فامتلأت السماء بنفس الدعاء ص 134)

حيث أسعفت معاني ودلالت هذا المعجم الروائي وساعدته على خلق تفاعل بين رمزية المصطاحات الصوفية ، والسياقات التاريخية للتراث الصوفي ، لربطها بسياقات وتحولات الواقع .

-1- محمد بن زيان : النص والمحنة 2 ، رسالة الأطلس العدد 339 الصادر في 13 ، 19 نوفمبر 2000 ، ص 18

-2- ابن منظور : لسان العرب مج 9 باب الواو مادة [ولي] ، مصدر سابق ، ص 405

عبر القدوم للمقام بعد الرحلة الشّاقة في الفيف " ... التحق بالمقام الزكي خلق كثير تجلبهم البركات ، والكرامات وحسن العبادة والدعاء ، وانضم لحلقات الدرس مائتا شاب ومئتا شابة. " [1] من أجل مشروع الولي الطاهر ، المتمثل في تنشئة جيل جديد سليم من الوباء ، هذا المشروع لا يتخلف عن شرع الله ، ولا يدعي امتلاك مفاهيم وحقائق جديدة " لا أحد أعلن عن تغير في المفاهيم والقيم والمسمّيات . المنكر هو المنكر والفحشاء هي الفحشاء ما أمرنا به الله وما نهانا عنه لم يتغير ، ولكن ليس لنا موقف منه .

فلا نحن معه ، ولا نحن ضده . هذا هو عرض الوباء الفتاك الذي ألم بنا عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة ، بلغت حد المواجهات المسلحة . والحروب الطاحنة ماتزال تتواصل ارتأيت أن الهروب بدين الله ، عنصر مهم في المواجهة نقيم في هذا الفيف ونتضرع للمولى عساه يفرج الكرب فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام وفي نفس الوقت نهرب مانقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا نلقنهم دينهم ونزوجهم ونعمر بهم الفيف منشئين أمة محصنة . " [2]

إن البحث عن الوباء ومسبّباته في أمم الإسلام عند الطاهر وطار بدأ " من حروب الردة فيما صدّر به الرواية ، ومضى ببطله الولي– وما يستدعيه رغم التخييل من السيرية – من صحبة خالد بن الوليد إلى الحرب في الأصقاع المعاصرة : أفغانستان والقاهرة والأقصر ... وصولاً إلى حي الرايس في الجزائر ، وكان التقمص والتوحد عتلة الرواية ، يصنع شخصياتها وأحداثها وليس فقط الولي الذي تتوجه أخيراً رشاشته ونقداته إلى القتلة . " [3]

بل العزم والمشاركة ، والعمل على حسم ماهو آت ، في محاولة للتغيير واستشراف المستقبل ولو بالحلم في بناء جيل جديد ، لكن سرعان ما يتبدد هذا الاستشراف ، وتظهر الصورة المأساوية في نهاية المطاف ، ليعمد الولي إلى أضعف الأيمان ، فيتوجه برفع الأكف والدعاء فقط .

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ص 23

2- نفسه ، الصفحة نفسها

3- نبيل سليمان : جماليات وشواغل الرواية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 63

لأن الفساد والانحراف عن الدين قد عمّ ، ومحاولة الإصلاح جاءت بمنكر أكبر ألا وهو القتل باسم الدين ، فيجنح الكاتب إلى العزوف والترك ، باللجوء إلى الخلوة ، وحلقات الذكر ، و الدرس ، وبعض طقوس الشطحات الصوفية ، فيغرق بطله في الخوارق والمعجزات ، بين الغيبة والصحو بين المقام والحضرة ، بين المريدات والمريدين ، يتخيل أحيانا ويسترجع أخرى " صعدت إلى خلوتي حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ أنها استغرقت سبعة أيام . ويقولون أنهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الصالحين ، الذين سبقونا على مثل هذه السجدة .

تحلقنا عند التلة الرملية على الزيتونة ، وصلينا ركعتي التحية فرادى ، ودعونا الله جماعة أن ينجي أمة دينه من الوباء الذي أصابها . وأن يحفظ المقام الزكي من شر ما خلق ... انطلقت نقرات (البندير) ، ثم شنشنات الطار ، ثم تغريدة الرباب . بدأ كل شيء خافتا ، يصاعد ، من بساط الرمل الناعم إلى العنان الفوقي ، رويدا ، رويدا في حين راحت أرواحنا تنسل منا وتتبع الايقاعات ...، خف الايقاع ، ولم يكن هناك لا نور ولا ظلمة ، لا بياض ولا سواد ... الحلقة الكبيرة تتماوج أماما وخلفا ، يمينا وشمالا ، وأنا في الوسط أهفو للهفو ، يهزني الهفو ، فأهفو لحبيبي يأخذني حيث يشاء ، يقربني فلا أنسى ، وييسرني لليسرى . " [1]

نجد الكاتب يستخدم لغة صوفية غامضة ، ذلك لأن الحقيقة لدى المتصوفة مرتبطة بالمجاهدة والخلوة والتعبد (سجدة سبعة أيام) و بجدلية الكشف والحجاب ، وأن الوصول إلى مرتبة الرؤيا يمر بالحجاب ، الذي يقع بمرتبة الحب الإلهي (أهفو لحبيبي يأخذني حيث يشاء يقربني فلا أنسى وييسرني لليسرى) ، أما خوارقه وكراماته ، فكانت في طلبه " ... تقلصت عضلاته وتخشبت أصابع يديه ، وهتف : يامن سويت ، وقدرت فهديت ، أعطني من علم ما تعلم ، مما تخفي هذه الجدران ، ثم هوى . القاهرة ، القاهرة المعزية ، اختفت منها العمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات ، حتى الأزهر انطمست معالمه ... " [2]

وكذلك في قوله : " لنفرغ من المسألة . ماذا يحدث لكن عند منتصف كل ليلة ؟ أنت يا مولاي . أنا ؟ مابي أنا ؟ تقتحم على الواحدة منا فراشها ، فتظل تأتيها إلى أن تصرخ بأعلى ما تملك (ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف) ، وكيف علمتن أن من يفعل ذلك هو أنا ؟ نراك في الظلمة يامولانا جسدا نورانيا كما أنت الآن ، بكل مافيك سوى أنك عار .

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، 36 ، 37 بتصرف

سبحان الله العلي العظيم ، هل تصدقن أنتن أنني أتجزأ في الوقت الواحد إلى كل هؤلاء الرجال ؟ لايمكن أن نشك في كرامة من صاحب الكرامات هكذا إذن ... " [1] وبذلك نجد أن الخطاب الصوفي ، يشكل تجربة متميزة على صعيد الكتابة الروائية عند وطار باعتبارها خوضا وإغراقا في عوالم التجريب ، سواء على صعيد الشكل أو المضمون حيث تجاوزت الرواية في أمور كثيرة القواعد الكلاسيكية لجنس الرواية ، من حيث رسم الشخصيات وتقديمها وكذلك توزيع زمن الأحداث وتداخله ، أما المضمون ، فكان بمثابة الوقفه مع الذات ومراجعتها في عناصر هويتها ، وتاريخها القريب والبعيد ، ومنه تأتي الرؤيا للواقع واستشراف المستقبل .

-4-2- الحركات الإسلامية : إن انغماس الرواية الجزائرية المعاصرة في الواقع المحلي المزري ، وحتى العربي والإسلامي منه ، جعلها تغوص في تاريخ الحركات الإسلامية ، وتتناول أفكارها ومشاريعها وأعلامها ، باعتبارها كانت ومازالت سببا رئيسا ، في ما يشهده العالم العربي من تطاحن وحروب ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحركات الجهادية ذات الفكر التكفيري ، بداية من فكر **القاعدة** * ، والجهاد في بلاد الأفغان .

* في منتصف الثمانينات قام كل من أسامة بن لادن و عبدالله عزام بتأسيس جمعية للتبرعات في باكستان ، سميت بـ (مكتب الخدمات) ، و(مكتب الكفاح) وفي 1984 بدأ مكتب الخدمات بافتتاح فروع متعددة في الولايات المتحدة بلغت أكثر من 30 فرعاً بالمدن الأميركية ، كان الأول في مدينة توكسون بأريزونا . وفي عام 1986 قام خالد أبو الذهب أحد أعضاء تنظيم القاعدة بافتتاح الفرع الرئيسي لـ (مكتب الكفاح) في بروكلين والذي أصبح أهم الفروع في الولايات المتحدة. وفي ديسمبر 1987 قام كل من مصطفى شلبي ، وفواز دامرا ، وعلي الشيناوي ، بإدراج المكتب رسمياً باسم (مركز الكفاح للمهاجرين) كان مقره بداية (مسجد الفاروق) و إمامه فواز دامرا ، أنشأ مقرا مستقلا للمركز بجانب مسجد الفاروق . تولى مصطفى شلبي الأميركي إدارة المكتب إلى جانب اثنين من المساعدين : محمد أبو حليمة ، الذي اتهم لاحقاً بتورطه في التخطيط لتفجير مركز التجارة العالمي في عام 1993 إلى جانب السيد نصير، الذي قام باغتيال إحدى الشخصيات اليهودية في مدينة نيويورك في عام 1990 ، تورط جهاز الاستخبارات الأميركي ومعه العربية السعودية ، في تمويل الأفغان العرب ورد ذلك في شهادة عبدالله أنس ، فيما دوّنه من مذكراته (ولادة الأفغان العرب سيرة عبد الله أنس بين مسعود وعبد الله عزام) ، عبد الله أنس وهو (بوجمعة) من مواليد الجزائر 1958 والذي لعب دوراً بارزاً في جماعة الأفغان العرب ، وهو عضو بارز في الجبهة الإسلامية للإنقاذ الجزائرية ، متزوج من ابنة مؤسس الأفغان العرب عبدالله عزام حول مدى أهمية الدور الذي لعبه مكتب الخدمات ،بحسب ما ذكره له شخصياً عبدالله عزام فتأسيس المكتب كان مع مجموعة من الشخصيات من بينهم أسامة بن لادن بهدف تنظيم مشاركة العرب في الجهاد الأفغاني ، ووضعهم في مواقع مستقلة للمشاركة مع الجميع ، و اسم (تنظيم القاعدة) لم يستخدم في التصريحات العلنية مثل فتوى 1998 لقتل الأمريكيين وحلفائهم ، وأن القاعدة تشكلت في 11 أغسطس 1988 ، في اجتماع مع عدد من كبار قادة الجهاد الإسلامي مثل سيد إمام الشريف وأيمن الظواهري وعبد الله عزام مع أسامة بن لادن، حيث تم على مواصلة الجهاد في مكان آخر ، ويذكر أبو عبيدة البنشيري كنا نسمي معسكرات التدريب بالقاعدة ، وبقي الاسم كذلك.

حيث وجد هذا الفكر طريقه إلى الوطن العربي ، ومنه الجزائر ، وشكل مرجعية تحول بموجبها الجهاد من أعداء الإسلام السوفيت ، إلى الجهاد ضد الأنظمة العربية باعتبارها خارجة عن الشرع ، وتوالي الصهاينة والأمريكان ، إذ تولى العرب الأفغان العائدون من أفغانستان هذه المهمة ، وهم من قاد الجماعات المسلحة في بداية الأزمة في الجزائر ، بدعم خارجي مادي وديني ، تمثل في قادة الجبهة الإسلامية ، ممن كانوا يقيمون بالخارج يقدومون فتاوى الموت ويجندون الأفراد من الجاليات ، هذا ما عكسته الرواية الجزائرية التي تناولت العشرية السوداء .

نجد ذلك في رواية **تماسخت للحبيب السائح** في مواضع كثيرة حين يتكلم عن الإرهاب وومماخلفه من مجازر ، فيذكر في حادثة اغتيال طبيب " ... وهو يقرأ الحوار مع السيدة التي ذبحوا زوجها في عيادته ... الجبناء مثلوا به . ماذا كان يحمل غير سماعة النبض وبسمة لمرضاه ينميها كزرع على شفتيه ؟ ولم تقل أكثر ... ذهب في خياره إلى نهايته ولم يستسلم لمساومتهم علي لأرتدي الحجاب الأفغاني ، ثم لأتخلى عن وظيفتي ، ولا لمحاولة ابتزازهم إياه ، قالوا له في رسالة ختمها أميرهم : تدفع الجزية في انتظار أن تحسم الجماعة موقفها منك . " [1] ، كما يذكر ذلك في حوار **كريم** مع من استقبله في مقر كتابة حقوق الإنسان بالمغرب " ... الجنون يخطط له ويؤسس ... مع فارق أن القمع الآخر يدعي له مصدرا سماويا . لا فرق مصيبة ، كارثة إن اتسعت رقعة الجنون ربما كنا نحن كوباي تجربة مخابر أصولية تشتغل بعقل الآخر ولعلنا ندفع ثمنها كما يكون أثر العدوى على البقية أخف الاطمئنان وارد . يمكن ، هو المؤكد لأن الجزائر لا تريد أن تكون معبرا لفلول صناع الجنون المدمر يحلمون بأن يروا سيطرتهم تمتد من **بيشاوار*** إلى طنجة ، ومنها العبور إلى أوروبا بواسطة جاليات المسلمين المهاجرة . من يدري ؟ " [2]

-1- الحبيب السائح تماسخت ، مصدر سابق ، ص 24

-2- نفسه ، ص 73

***بيشاوار** :مدينة باكستانية وعاصمة مقاطعة بيشارو أو خيبر بختون خوا ، ومركز المناطق القبلية المتاخمة التي تتمتع بنوع من الحكم الذاتي وتلتقي فيها القوافل التجارية البرية عبر باكستان وأفغانستان. تقع بيشاور في الشمال الغربي من باكستان على مقربة من الحدود الأفغانية ، وعندما اصبح تنظيم القاعدة وزعيمه أسامة بن لادن يثيران أحاسيس ممتزجة بالرعب والكراهية في الغرب وكثيراً من الحيرة والمشاعر المتناقضة في العالم الإسلامي ، فإن زعيم القاعدة أسامة بن لادن الذي خبر أفغانستان وعاش فيها وتقلب بين التحالفات حتى استقر به الحال هناك وبعدها جاءت عودته الثانية إلى باكستان بانتصار حركة طالبان التي اختار أن يبايع أميرها الملا محمد عمر مجاهد ، بل أن أتباع أسامة بن لادن في تنظيم القاعدة قاتلوا إلى جانب طالبان في المعارك الحاسمة ، فأصبحت بيشاور والمناطق التابعة لطالبان تدور في فلك القاعدة وتابعة لها ، وحتى بن لادن أقام في باكستان حتى لقي مصرعه بها .

يتحدث **الحبيب السائح** عن الفكر المتطرف ، صناعة وأهدافا والذي يتخذ له مرجعية سماوية ، هذا الفكر الذي هو نتاج مخابر أصولية تدعمها أطراف خارجية تريده إحكام السيطرة على العالم الإسلامي من بيشاوارا إلى المغرب الاقصى ، لإشاعة الموت والخراب والفوضى وفق خطاب ديني متصلب ، ومن هذ المنطلق " فإن ما تفعله عقلية التطرف المنتجة لهذا النوع من الخطاب هو تغطية مقاصدها النفعية بتأويلات دينية ، لا تكف عن إنتاجها بهدف إيقاع المطابقة بين مصالحها – إقتصادية أو سياسية – وماتراه على أنه صحيح الدين . وعندئذ يغدو كل ما يدعم مصالحها داخلا في دائرة الهدى والحق والخير ، وكل ما خالف مصالحها واقعا في دائرة البدعة والضلالة والباطل . وسيلتها في ذلك الإيهام بالتطابق بين خطابها وخطاب الدين ، ومن ثم تحويل المتطرف إلى ناطق رسمي باسم الدين الذي اتخذ به وصار إياه " [1]

وعن ذات الفكر ، يأتي في رواية **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء لوطار** ، الحوار بين الولي **والمراسل عبد الرحيم فقراء** ، حين يصف الأوضاع في القاهرة بعد حالة السواد التي عمت " ... هنا في أرض الكنانة ، استيقظ الناس ليجدوا أن الحكم في يد من كانوا مرشدين للناس . العمي ؟ هذه التسمية منعنا من استعمالها ، فالرجاء حذفها من قاموس المحطة ، قلت قال كبير المرشدين : (الفرخ في يد من زوى) بيدي لا بيد **عمرو موسى** يعني .

كلا فهذا مثل لا غير . أرجوك ياعبد الرحيم فقراء ، أن لا تعطلني فالأحداث تتسابق ، هاهنا سيداتي سادتي ، قلت مبدأ الخلافة أقر بالإجماع ، ولكن عندما طرح أمر الخليفة . ثارت الزوبعة حتى أن اللغط سمع من خارج قصر عابدين هناك ثلاثة أسماء تتردد ، هي **اسم الشيخ أسامة بن لادن** اليمني السعودي ، واسم **الشيخ ابن باز** السعودي ، واسم الشيخ **عمر عبد الرحمان** المصري ." [2]

-1- جابر عصفور : مواجهة الإرهاب ، قراءات في الأدب العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 97

-2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، 67 ، 68

إضافة إلى الشخصيات السابقة ، يذكر شخصية **عبد الحميد كشك** *

" نعم ومن أمام جامع الأزهر الشريف أتحدث إليكم سيداتي سادتي ، فقد قاد فريقنا كفيف شغلناه للتو ، وفي أرض الكنانة ، هنا أنشئت للتو منظمة قومية للعمي ، انقسمت إلى قسمين قسم يدعي العلمانية ، أسمى نفسه الطاهويون ، نسبة إلى العالم الجليل المرحوم الدكتور **طه حسين** صاحب حديث الاربعاء ، والفتنة الكبرى ، ورهين المحبسين وما إلى ذلك . وقسم أطلق على نفسه نعت الكشكيون ، ولو أن تسمية هذا القسم ، غير نهائية ، حيث يدور نقاش حاد في أروقة الأزهر هنا حول التسمية فنهاك جماعة لا يستهان بها ، تقترح (الجلاليون) نسبة طبعا إلى الشطر الأول من اسم المرحوم **جلال الدين كشك** . " [1]

وفي سياق أخر يذكر شخصية **محمد بن عبد الوهاب** " تنزل الكرة . محمد بن عبد الوهاب يستيقظ في الجزيرة ، ويروح يحاول مساعدة الثعبان على الاستيقاظ ، والاحتفاظ بجلده . غير أن عينيه ظلتا نصف مغمضتين ، مبهورا بشمس الصحراء ، فاختلطت الرؤى عليه . امتدت يداه لكل شيء في الوقت الواحد ، فأضاع كل شيء . وتحولت حركة أمة إلى انتصار قبيلة . " [2]

-1- المصدر السابق ، ص 39

* **عبد الحميد كشك** : وُلد عبد الحميد بن عبد العزيز كشك في شبراخيت بمحافظة البحيرة يوم الجمعة 13 ذو القعدة 1351 هـ الموافق لـ 10 مارس 1933م ، وحفظ القرآن وهو دون العاشرة من عمره، ثم التحق بالمعهد الديني بالإسكندرية ، وفي السنة الثانية ثانوي حصل على تقدير 100%. وكذلك في الشهادة الثانوية الأزهرية وكان ترتيبه الأول على الجمهورية ، ثم التحق بكلية أصول الدين بجامعة الأزهر. وكان الأول على الكلية طوال سنوات الدراسة، وكان أثناء الدراسة الجامعية يقوم مقام الأساتذة بشرح المواد الدراسية في محاضرات عامة للطلاب بتكليف من أساتذته الذين كان الكثير منهم يعرض مادته العلمية عليه قبل شرحها للطلاب، خاصة علوم النحو والصرف. اعتقل عام 1965م ، وظل بالمعتقل لمدة عامين ونصف ، تنقل خلالها بين معتقلات طرة وأبو زعبل والقلعة والسجن الحربي. تعرض للتعذيب رغم أنه كان كفيفا لا يبصر منذ صغره ، ورغم ذلك احتفظ بوظيفته إمامًا لمسجد عين الحياة . وفي عام 1972 بدأ يكثف خطبه وكان يحضر الصلاة معه حشود هائلة من المصلين. ومنذ عام 1976 بدأ الاصطدام بالسلطة وخاصة بعد معاهدة كامب ديفيد حيث اتهم الحكومة بالخيانة للإسلام وأخذ يستعرض صور الفساد في مصر من الناحية الاجتماعية والفنية والحياة العامة. وقد ألقى القبض عليه في عام 1981 مع عدد من المعارضين السياسيين ضمن قرارات سبتمبر الشهيرة للرئيس المصري محمد أنور السادات، بعد هجوم السادات عليه في خطاب 5 سبتمبر 1981. وقد أفرج عنه عام 1982 ولم يعد إلى مسجده الذي منع منه كما منع من الخطابة أو إلقاء الدروس. لقي كشك خلال هذه الاعتقالات عذاباً رهيباً ترك آثاره على كل جسده رغم إعاقته ، وكان محسوبا على تيار الاخوان سواء بالدفاع عنهم ، أو في تبني التنظيم لأفكاره في حربه على النظام .

-2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 20

حيث يظهر من الأسماء ، أن كلا من **بن لادن وعمر عبد الرحمن** يحيلان على فكر وخطاب تنظيم القاعدة ، الذي سبقت الإشارة إليه سلفا ، أما اسم **عبد الحميد كشك** مرتبطا باسم (**المرشد**) ، فهو دال على تنظيم **حركة الإخوان المسلمين** في مصر والصراع الدائر بينها وبين النظام من عهد جمال عبد الناصر إلى اليوم .

في حين يأتي اسم **الشيخ بن باز** ، **ومحمد بن عبد الوهاب*** مرتبطا بالتيار السلفي ، وفي ذلك تحديد **لمرجعية** الخطابات الدينية الجهادية المختلفة ، والتي تقاتل باسم الدين ، وقد سبق وأن أشار إليها الروائي في مستهل الرواية ، وهو يحملها مسؤولية مباشرة أو غير مباشرة في الواقع العربي المزري ، وربما مسؤوليتها المباشرة كطرف في الصراع ، أقل من مسؤوليتها غير المباشرة كمصدر لفكر ديني متطرف اكتسح العالم العربي والإسلامي مخلفا دمارا هائلا .

يبقى في الأخير أن نشير إلى أن الموروث الديني ساهم ، وبشكل كبير في بنية الخطاب الروائي الجزائري على مستوى الكتابة الروائية ، من حيث جماليات اللغة ، وكذلك المضامين التي تبناها .

محمد بن عبد الوهاب والسلفية : السلفية الوهابية أو الوهابية أو السلفية التوحيدية مصطلح أطلق على حركة إسلامية قامت في منطقة نجد وسط شبه الجزيرة العربية في أواخر القرن الثاني عشر الهجري، الموافق للثامن عشر الميلادي على يد محمد بن عبد الوهاب (1703 – 1792) ومحمد بن سعود حيث تحالفا لنشر الدعوة السلفية. وقد كانت بدايتهما في الدرعية إذ أعلن محمد بن عبد الوهاب "الجهاد" فشن سلسلة من الحروب (وكانوا يسمونها بالغزوات) صادروا فيها أموال خصومهم من سكان شبه الجزيرة (وكانوا يسمونها بالغنائم) وخسر فيها العديد من عوام المسلمين أرواحهم نتيجة لهذه الحروب، ما اعتبرتهم مصادر عديدة أنهم بذلك خرجوا على الخلافة الإسلامية التي كانت تحت حكم العثمانيين. بينما اعتبرها الوهابية إقامةً لدولة التوحيد والعقيدة الصحيحة وتطهيرًا لأمة الإسلام من الشرك، الأمر الذي جعل من العلماء السنة يرى في اتهام محمد بن عبد الوهاب ومريديه للآخرين بالشرك مواصلةً لطريقة الخوارج في الاستناد لنصوص الكتاب والسنة التي نزلت في حق الكفار والمشركين وتطبيقها على المسلمين ، بينما يرى الوهابية أنهم هم أهل السنة الحقيقيون وهم أتباع الفرقة الناجية، وفي النهاية نتج عن هذه الحروب قيام الدولة السعودية الأولى، فاستطاعت أن تصل إلى دمشق شمالاً وعُمان جنوباً.

في عام 1818 حاصرت القوات المصرية بقيادة إبراهيم باشا بن محمد علي باشا الدرعية عاصمة الدولة السعودية الأولى ودمرتها فيما عرف بالحرب السعودية العثمانية ، إلا أن دولة سعودية تأسست من جديد في أوائل القرن العشرين حاضنة ووارثة للدولة السعودية الأولى في علاقتها مع الدعوة الوهابية، تحت قيادة عبد العزيز بن سعود مؤسس المملكة العربية السعودية.

يرى دعاة الوهابية أنها جاءت "لتصحيح الأوضاع الدينية الفاسدة والأحوال الاجتماعية المنحرفة" في وسط الجزيرة العربية برأيّهم، فيستخدمون تسمية "الدعوة الإصلاحية" للإشارة إليها ، وأنها تنقية لعقائد المسلمين والتخلص من العادات والممارسات التعبدية التي انتشرت في بلاد الإسلام وتراها الوهابية مخالفة لجوهر الإسلام التوحيدي مثل التوسل، والتبرك بالقبور وبالأولياء، والبدع بكافة أشكالها. ويصفها أتباعها الأصوليون بأنها دعوة إلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر والرجوع إلى الإسلام الصافي، ويصفون محمد بن عبد الوهاب بمجدد الدين في القرن الثاني عشر، وأن منهجها هو طريقة السلف الصالح في اتباع القرآن والسنة ، أي عمليا تجاوز إجتهادات وآراء المذاهب الفقهية السنية الأربعة إلى الاعتماد المباشر على النص من القرآن والسنة وأقوال السلف الصالح وإجماع العلماء مدللين على ذلك بأقوال للأئمة الأربعة.

الفصل الرابع : مرجعية التراث الأدبي

1- الحبيب السائح

2- الطاهر وطار

3- أحلام مستغانمي

4- السعيد بوطاجين واحميدة العياشي

5- واسيني الأعرج

6- بشير مفتي

مرجعية التراث الأدبي :

التراث الأدبي جزء من التراث بمعناه العام ، وبالتالي هو مصدر من مصادر معرفة المبدع حيث يلجأ إلى استحضاره ، من خلال إتقان طرائق التعامل معه ، بما ينسجم و النص الحاضر وسياقه العام ، مما يدل على دور الثقافة التراثية في تكوين ثقافة الكاتب ، حيث تجعله منسجما مع لغة وثقافة مجتمعه ، ما يجعله ينهل منها بوعي أو بلاوعي ، حيث أنها استقرت في ذاكرته وكونت لديه مرجعية ثقافية معينة ، أصبحت تشكل جزءا كبيرا من تصوراته الشخصية وبنيته الفكرية . ويتجلى التراث الأدبي في كونه " غدا ثقافة متداولة ، فهو ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية فيها قيم إنسانية صالحة للبقاء والتداول . " [1]

ويمكن أن تستحضر هذه المادة من إنتاج المبدع السابق (**التناص الداخلي**) ، أو من نصوص مبدعين آخرين (**التناص الخارجي**) ، وهو ما نلحظه في العديد من أعمال الروائيين الجزائرين .

-1- عند الحبيب السائح :

نجد أن أعمال **الحبيب السائح** تتحدد بمسارين ، مسار أول كان ما قبل رواية (**زمن النمرود**) ومسار ثان جاء بعدها ، أي بداية من رواية (ذاك الحنين) ، حيث تميز أدب الحبيب السائح في المرحلة الأولى بالسمة الثورية ، المعتنقة للفكر الاشتراكي والتي تدافع عن أحلام وآمال البسطاء وتنشد بناء المجتمع الاشتراكي الكبير ، لذلك نجد معظم الأعمال من مثل (**القرار**) **و** (**الصعود نحو الأسفل**) **و** (**زمن النمرود**) مجسدة لفكرة النضال ، وتكاد تكون عملا واحدا من حيث موضوعاتها ولغتها ، فهي لم تخرج عن نطاق الدفاع عن حقوق العمال ، وتسير النقابات وشؤون الاتحادات والجمعيات ، وتبني أفكار الثورات التي عرفتها الجزائر (**الزراعية الصناعية الثقافية**) بلغة تكاد تكون دارجة فصيحة ، وأحيانا العامية .

-1- جابر قميحة : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، دار هجر ، القاهرة ، 1987 ، ص 13

والمسار الثاني وقعت فيه القطيعة الكلية خاصة بعد نكبة رواية (**زمن النمرود**) و يعزى ذلك لكون ما سبقها تبنى قضايا الجماهير ، حتى سمي باسمها لكنها تنكرت له وقاطعته ، يقول في هذا الصدد **الحبيب السائح** : " كتبت لما يسمى جماهير وكانت خيبتي فظيعة يوم تنكرت لي تلك الجماهير ، لأن الآلة السياسية الأحادية عند صدور رواية (زمن النمرود) في عام 1985 هيجتها ضدي ، كان ذلك نقطة تحول جذري في حياتي فأعدت ترتيب قناعاتي فأعلنت ردتي عما يسمى جماهير ، وكفرت بدينها ، وتصالحت مع ذاتي ...

كما أعدت تشكيل رؤيتي إلى الكتابة فقطعت برواية (**ذاك الحنين**) مع تيمة النضال ومع بناء روائي خطي ، ومع لغة سرد مستهلكة ، ورحت ضمن مشروع كتابتي أبحث في كل تجربة عمّا أسميه لغة اللغة ، أي : اللغة التي تصطفي نفسها ، كما هي لغة الشعر. " [1] أما المرحلة الثانية هي التي تتحدث عن التجربة الجديدة تجربة البحث عن الذات على مستوى الرؤى و القناعات ، من حيث المضامين ، وتجربة البحث عن شعرية اللغة على مستوى وشكل الكتابة.

-أ- التراث الأدبي الداخلي :

ففي رواية **ذاك الحنين** يذكر في فصل (**غابت مادلين**) " ... كما رحلت مادلين وبقيت دونها شارات لصورة لم تستطع بطلات الافلام جميعا ، أن تلملمنها لوجهها ، يجد في ابتسامة منها كفلا لارتفاعه إلى عالم يدهشه ، بأوهام كأنها الأمواج البحرية تهدهده لا يحرك ذراعا ولا ساقا على ظهره أخف من أي ورقة تدخله بين الشراشف تغمره عطرا ، يمسك على أصابعها يركض أمامها وراءه تطلق شعرها إلى نسمة المساء يدرك الله ، ويذكر أمه ، وينسى أنه ولد فتهب العصفة فيتصدع حلمه بأن تكون رومية آدمية بشرة ودما ، تأخذ يده في يدها تحضنه تناديه تهمس إليه في أذنه باسمه ، وأنكر أنه سأل من أين للزرقة في عيونها لونا من دم أحمر ." [2]

-1- الزريبي وليد : حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح ، مجلة عمان ، العدد 103 كانون الثاني ، 2004 ، ص 164

-2- الحبيب السائح : ذاك الحنين ، دار الحكمة ، الجزائر ، 1997 ، ص 92

وفي رواية **تماسخت** يقول عند الحديث عن شهلة : " ... وإذا مررت شهلة بيدها على جبهته تمسح عنه آثار التردد تبسم مستلطفا ، في لمستها حنين إلى أمه ثم كما دخل البحر أول مرة ارتمى بكامل شوقه إلى رائحة امرأة ، إلى شيء غير مكتنه في بيتهم الريفي هناك تحت الصنوبرة ، في الإسطبل حين يختلي ، وبين نهديها استنشق عميقا مثل عبير الوطن تذكر يداه ترحلان عبر خصرها نحو ردفيها أن النسيان ذاكرة أخرى لمحنته ، يحسها في هصرته إياها أنها تتحول كلمات هاجرت إلى بياضاته تغمرها بطفح حب يمتد في قلبه كعرض بحر وهران يحميه من هوس الرصاص ومن جنون الخنجر وصلف التفجير ونكبة الدم ."[1]

من خلال المقطعين السرديين ، نجد هناك معجما واحدا ، يبدو من خلاله التحول واضحا في مسار الكتابة عند الحبيب السائح ، فهو في لهاث دائم ، وراء لغة تتمنع عن الإفصاح عن نفسها بسهولة ، بغية خلق حركة دائمة في عملية التشكيل والتجريب ، سعيا منه إلى الوصول إلى كل القدرات الإيحائية الموجودة في اللغة ، ذلك أن اللغة ليست محايدة عنه وعن القارئ ، فهي مخادعة ومضللة في كثير من الأحيان ، لذلك يحاول كسر ألفتها ، ووضع القارئ دائما في مواجهة عنصر المفاجأة ، الذي يدحر لديه رتابة الاستعمال اللغوي العادي ، ويكسر لديه جميع آفاق التوقع لذلك تتمظهر عنده اللغة مكثفة ، تحاول أن تخرج أقصى ما تحمل من دلالات ، يساعدها على ذلك جملة من الاستعارات المبتكرة ، والإنزياحات ، التي تحولها إلى رصف فسيفسائي ، ناتج عن نحت اللغة .

لا يمكن رصد حضور التراث الأدبي في عمل ما من أعمال روائي ، ونعني بذلك تراثه هو أي أعماله السابقة ، لأنه لا يمكن تتبع ألفاظ وعبارات بعينها ، لأن معجم وأسلوب الكاتب هو واحد في جل أعماله ، مع الإقرار بحضور التغير الذي يطرأ على اللغة في كل تجربة خضوعا لمبدأ التطور ، وإنما يتم عن طريق تتبع المضامين والأفكار ، التي تتكرر باستمرار في مسار الخطاب الأدبي على طول امتداده .

1- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، مصدر سابق ص 72

ومع ذلك يوجد في أعمال السائح ، ما يتكرر معبرا عن الهواجس التي تشكل عنده حافزا ودافعا قويا على فعل الكتابة ، من ذلك تعلقه الشديد بمدينة (**سعيدة**) مكان نشأته يقول عنها في رواية **زمن النمرود** : " أدخل الكاسات في مسجل السيارة ... (سعيدة بعيدة والماشينة غالية ، وماني مهني وماراه قلبي منطرب ، وياي انسالك سلمة وانسالك عضة .) " [1] ويقول في رواية **تماسخت** : " ... و رنم لصفير القطار المبحوح (سعيدة بعيدة) متخيلا وجها للعباسية منورا بالوجد وعينين كزهر الحلحال ..." [2] .

ويتكرر ذكر مدينة (**سعيدة**) في سياقين مختلفين فالأول مرتبط بزمن الحزب الواحد حين يصف حضور مجموعة من الأشخاص ، في ملتقى ولائي في محافظة الحزب ، في حين أن السياق الثاني مرتبط بزمن المحنة يصف حالة شعورية تمثلت في حنين الكاتب لمدينته فيستحضرها وهو في رحلته إلى المغرب .

كما تتكرر عنده شخصية (**جميلة**) الطافحة في كل مرة بالنعمة والجمال ، مثيرة للرغبة واللذة ، يذكرها في رواية (**الصعود نحو الأسفل**) " ... سيدي عثمان اسمح لي بأن أقدم لك جميلة حدثني عنك المختار كثيرا ، والتفت إليه المختار مداعبا تحسن الاختيار دائما ." [3]

وفي رواية (**ذاك الحنين**) يقول : " ... ويوم جاءت الحرب غابت جميلة الزواوية ، صهيل الحصان فانفتح الباب ... أنها لم تكن تنتظره ، تقهره ، اللهفة ، قد اشتهاها نيئة تماما كما هي لما يتعريا عند الصنوبرة ، همس صوت بمقطع من أغنية الزواوية . " [4] ، وفي رواية **تماسخت** " ... ولون زيتون تذكارا لجميلة يفك محرمتها الموردة عن شعرها الكستنائي تتدفق منه محنه جميعا فيغتسل من مهانته في عرق جسدها ، ويزيل من قلبه صقيع بؤسه الأشهب . " [5]

-1- الحبيب السائح : زمن النمرود ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، 1985 ، ص 98

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 37 ، 38

-3- الحبيب السائح : الصعود نحو الأسفل ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، مطبعة بن بو العيد ، ط1 ، 1981 ، ص 41

-4- الحبيب السائح : ذاك الحنين ، مصدر سابق ، ص 30 ، 31

-5- الحبيب السائح : تماسخت ، ص 64

تشكل هذه الشخصية في وعي الكاتب رمزا ، ارتبط وجوده بمرحلتين مرحلة ما قبل اغتيال جميلة ، حيث كانت تمثل للكاتب زمن الطفولة والمراهقة ، فكانت الرفيقة والصاحبة والعشيقة ، وفي المرحلة الثانية تحولت إلى رمز الفجيعة ، وألم المحنة المتجدد باستمرار . كما تحضر عند الكاتب العديد من **التيمات** ، منها هاجس **الذاكرة** المتعب ، و المرتبط دائما بالنزوع إلى **النسيان** ، جاء في **ذاك الحنين** " وراح يبحث عن ربيع في ذاكرة نسيانه ، حين حاصره الخريف مستنجدا بامرأة مفقودة ، وتذكار مهرشم نادبا فداحة عزلته . " [1]

وفي **تماسخت** " إن النسيان ذاكرة أخرى لمحنته . " [2] ، وفي قوله : " ... وذاكرة الدم النازفة منارة عار ، كيما يتذكر النسيان أن الوحش حفر بمخالبه على جباه الأطفال كلمة الحقد كيلا ينسوا أن الله بريء منه . " [3]

هناك علاقة جدلية معقدة وغامضة ، بين النسيان والذاكرة عند الحبيب السائح ، فعند هروبه المؤلم يستعين بترك الحرية لتيار التداعي ، ليغرف من ذاكرته الخصبة لتحمله إلى عوالم أخرى لتصبح هذه الذاكرة معبرا يربط آلام الحاضر بآلام الماضي ، فيود لو يخلق بدون ذاكرة مناشدا النسيان ، لكن هذا الأخير يتحول عنده إلى ذاكرة أخرى أشد إيلاما .

و مرد ذلك يعود إلى حياته نفسها ،إذا أنها بدأت بطفولة مطاردة بهول حرب المستعمر إلى فتوة مجنونة بحلم الجماهير ، الذي تحول إلى تعاسة ، ثم كهولة مأسورة في زمن الفجيعة ، ذات رؤيا ضبابية ، تبددت فيها كل الأحلام والآمال . كما نجد أن الكاتب مهوس بفكرة البقاء ، في مقابل الموت ، وبعث الجنس البشري من خلال الإشارة إلى تيمة (**النسغ**) *

-1- الحبيب السائح : ذاك الحنين ، مصدر سابق ، ص 126

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 212

-3- نفسه ، ص 234

* النسغ هو : سَائل غِذائيّ تَمتصُّه الجُذُور من الأَرْض ويَجْري في السَّاقّ والأَوْراق بواسِطَة العُروق ، وهو يُؤَمّن حاجَة أَعْضاء النَّبات وأنسجته .

جاء في **ذاك الحنين** " ... وكانت علجية وحيدة امرأة نبيلة ، لم ينفذ لأنوثتها نسغ تحييه . " [1] ، وكذلك في قوله : " القبلي قال أهل التجريب من غضب الله على التفريط في الخضرة يجتاح أتربة ناخرة البلاد مذوبة العباد ، يتحتحت لعنة تمتص نسغ النبات ." [2]

وجاء التعبير عن ذلك في **تماسخت** " معدن رخيص وتربة من سبخة في أرض بلا نسغ ." [3]

وفي قوله : " فانفجع إذ تذكر العيد ، رآه امس يظاهر علائمه في عاصمة تمتص منه نسغه ." [4]

استعمل الروائي مصطلح **النسغ** للدلالة على سر الحياة ، واستمرار النوع ، لأنه يحفظ خاصية البقاء ، وهو حكر على النبات ، لكنه أساس وجود جميع الكائنات الحية ، بما فيها الإنسان و ذلك أن النبات هو الوحيد القادر على إنتاج الغذاء ، فهو صاحب الفضل في حفظ جميع السلالات ، باعتباره الحلقة الأساسية في السلسلة الغذائية الكبرى .

إن حضور التراث الأدبي المتكرر عند الحبيب السائح ، مقارنة برواية **تماسخت** لم تكن نصوصه الغائبة مقتبسة اقتباسا حرفيا ، وإنما بحضور ضمني يراعي السياق الجديد ، وبذلك أصبح هذا التراث مرجعية ، تعبر عن مجموعة من الأنساق المعرفية والفكرية والثقافية ، التي ساهمت في تشكيل شخصية الكاتب ، وحددت توجهاته وقناعته ، عبر مسار روائي طويل ، كما شكل لديه ذاكرة نصية طبعت بتكثيف دلالي مميز ، حدد أسلوب الكتابة عنده ، وعبر عن نضج التجربة .

-1- الحبيب السائح : ذاك الحنين ، مصدر سابق ، ص 12

-2- نفسه ، ص 141

-3- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 89

-4- نفسه ، ص 188

– ب – التراث الأدبي الخارجي :

– ب– 1– النثر :

وردت في رواية **تماسخت** العديد من النصوص الخارجية ، من الشعر والنثر بداية من العنوان (**تماسخت – دم النسيان**) فـ **تماسخت** لفظة مشحونة بدلالات عديدة ، تحيل في مجالها اللغوي على اللفظ **تمازغت** ، الذي يدل على مكان الخلوة والتعبد ، واختياره من طرف الروائي كان مقصودا ، لأنه المكان الذي احتضن الحبيب السائح ، وأعاده إلى ذاته بعيدا عن حماقة الفوضى ، وحمى تدمير الذات ، فرحل إلى ولاية أدرار ، وإلى تماسخت بالذات ، وعن هذه الرحلة يقول **الدكتور سعيد بوطاجين** : " ما كتبه لي الحبيب السائح في رسالة مطولة ، من لا يعرف الصحراء لا يعرف الله . " [1]

نجد أن هذا العنوان مستوحى من رواية (**تيميمون**) **لرشيد بوجدرة** ، لأنه يدل على منطقة في ولاية أدرار كذلك ، ويعزى هذا التشابه ، إلى أن الحبيب السائح قام بنفس الرحلة ، التي قام بها رشيد بوجدرة هربا من هول المحنة ، عندما ضاقت به السبل بين المغرب وتونس ، فإذا كان طريق **تيميمون** عند بوجدرة ، هو الطريق إلى الكتابة الروائية ، فالشيء نفسه يقال عن الحبيب السائح .

وسط كثبان الرمل في **تماسخت** ، حيث الصفاء والنقاء والخلوة ، تصالح السائح مع ذاته ولم يعد يربطه بالشمال ، سوى ذاكرة متعبة بمشاهد القتل والتخريب وهول لمجازر يستحضرها بين الحين والآخر ، لكن الهروب من الإرهاب ليس هو الحل ، فبداخله آلام وطن يحترق ومشاهد القتل والخراب تلاحقه مصورة ومكتوبة ، عن **الوحش** " ظل الله خنجرا يعانق محشوشة فلا مفر بعد إلا إلى صحراء ، بلا لون ، لا يزال الله فيها بلا غضب ." [2]

-1- السعيد بوطاجين : الحبيب السائح ولغة اللغة ،كتاب الملتقى الثامن ، عبد الحميد بن هدوقة ، مطبعة افتياح ، برج الكيفان الجزائر ، 2004 ، ص 11

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 89

هذه الأجواء ، هي التي أوجدت المخاض ، الذي أنجب رواية **تماسخت** وهو المخاض ذاته الذي أنجب من قبل رواية **تيميمون** ، يقول **الأستاذ عامر مخلوف** : " (تيميمون) الرواية جولة طويلة عبر الصحراء الشاسعة ، رحلة وسط الرمال الصفراء والسماء الصافية ، بحيث لا يبقى سوى الكاتب مع هواجسه وحواراته الداخلية ، ومن عادة بوجدرة في كل ما كتب أن يطلق العنان لتيار الوعي فتتلاحق التداعيات ، فيغرف من ينبوع الطفولة والحلوة والمرة ، وذكريات العشق والحب والكره والغيرة ، وغيرهما من المسائل الذاتية ، واللاذاتية ، التي يتركها بوجدرة تفيض كالسيل ، إنه وسط الصحراء بعيد نوعا ما عن صخب الإرهاب ، وما يحدثه من رعب ، ولكن أنى له أن يبتعد ، وأخبار الموت تصله مسموعة ومكتوبة ؟ " [1]

هذا الجو الذي أوحي لبوجدرة بإستراتيجية كتابة **تيميمون** ، هو نفسه الجو الملهم للاستراتيجية ذاتها ، التي اتبعها الحبيب السائح في بناء معمار **تماسخت** مع فارق في التفاصيل فرحلة تيميمون من العاصمة الجزائر إلى تيميمون بولاية أدارا ، أما رحلة تماسخت ، فهي من المغرب إلى تونس إلى تماسخت بأدرار ، ويكفي أن نشير إلى الطريقة ، التي يتم بها تناول الكاتبين لأخبار الإرهاب يقول رشيد بوجدرة في **تيميمون** : " أعود إلى الحافلة ، وإلى السياقة وإلى الصحراء ، كل هذه الذكريات أردتني كئيبا ، فشعرت بحاجة ملحة إلى كأس فودكا مصقعة أفتح المذياع لأنسى عطشي واسمع إلى الأخبار ، اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين ، وقد حدث ذلك بمرآى من ابنته البالغة عشرين عاما ." [2]

ويقول الحبيب السائح في **تماسخت** : " يطعنه صوت المذيع مثقب ثلج يعلن أن مصالح الأمن أعلنت أنه تم اليوم اغتيال عميد جامعة العلوم والتكنولوجيا في باب الزوار من طرف مسلحين حين كان يخرج من بيته صباحا . " [3]

-1- عامر مخلوف : الرواية والتحولات في الجزائر ، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، مرجع سابق ، ص 141

-2- رشيد بوجدرة : تيميمون ، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ، ط1 ، دالي إبراهيم ، الجزائر ، 1994 ص 20

-3- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 236

انطلاقا من الموضوع المعالج في الروايتين (**ظاهرة الإرهاب**) نجد أن **بوجدرة** عرض الطريقة التي اتبعها الإرهاب في اغتيال العقل ، من خلال استهداف رموز العلم والمعرفة وقد عبر عن ذلك من خلال المشاهد المقدمة في الأخبار المكتوبة والمسموعة فاغتيال الأستاذ رمز لاغتيال العلم ، ومحاولة لفرض واقع ظلامي ، وارتباط حادثة القتل بحضور البنت دال على الهمجية والوحشية ، وهو ماجعل رواية **تميمون** مرجعا أساسيا لرواية **تماسخت** التي عبرت بنفس الطريقة عن استهداف الإرهاب للمثقف أيا كان ، إضافة إلى الرعونة والوحشية التي يتميز بها .

ليبقى التطابق واقع بين الروايتين على أكثر من صعيد ، لعل التطابق الأكبر يتجلى في استراتيجيات التأثيث ، وبناء العمل من خلال الكيفية التي تم بها سرد الأحداث ، وعرض المشاهد لأن الحبيب السائح كتب **تماسخت** و**تيميمون** حاضرة في ذهنه كيفما كان هذا الحضور مقصودا أم عفويا تواردا أم تضمينا ، بل أن طقوس الكتابة تكاد تكون واحدة .

زيادة على حضور المتون الروائية ، نجد هناك اعتمادا واضحا على ذخيرة التراث الأدبي فقد حفل النص بالعديد من الأعلام ، وكتب اللغة والأدب واستحضار مضامينها ، من أمثال **ابن بطوطة وابن قتيبة ، وابن خلدون ، وأساس البلاغة ، والكشاف ، وطوق الحمامة** " صارخا نحو السماء فمتصلبا على اصخاء ابن قتيبة في أذني يهمس بالدم ، والطبري إياي يستغيث بالدم وابن بطوطة ورائي يستأخرني بالدم ، لا شيء غير الدم ... " [1]

وفي موضع آخر يقول : " أحس المقدمات جميعها تغيب عنه فتقوض في لغته سر أساس البلاغة وانطفأ عنه الكشاف مزق المحب الأول رسائله لاعنا عشقه ، وفك عن حمامته طوقها . " [2]

-1- المصدر السابق ، ص 138

-2- نفسه ، ص 190

إن توظيف أعلام وكتب التراث في الرواية ، يحيل على زاوية الرؤية عند الحبيب السائح في نقده للعقل العربي على طول مساره القديم والحديث ، وهي ذات الزاوية التي رصد منها واسيني الأعرج تاريخ هذا العقل في رواية (**رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**) محاولا قراءة وإعادة كتابة تاريخ هذا العقل ، حيث وظف العديد من الأعلام ، علماء وكتاب وشعراء قديما وحديثا (**عثمان بن عفان ، أبو ذر الغفاري ، الطبري الحلاج ، عبد الرحمن المجذوب**) .

-ب-2- الشعر :

اسلتهم الحبيب السائح الشعر العربي قديمه وحديثه ، قصد توظيفه فنيا والاستفادة من جمالياته وليس تضمين الشعر في الأعمال النثرية بجديد ، ذلك أن " استثمار النصوص الشعرية في الأعمال النثرية عبر تقنيتي الاقتباس والتضمين من أقدم صور التناص في الأدب عامة ، إذ تتيح هذه الصورة استيعاب النثر للشعر " [1] ، ومنه أصبح وجود النص الشعري كجزء من النص النثري ضرورة يحبذها النقد الأدبي ، كون النص الروائي له قدرة هائلة على استيعاب أجناس أخرى .

من ذلك ما اقتبسه من شعر سلطان العاشقين ، وشاعر الصوفية ابن الفارض الأول " ... فدخل سبعة وراء سبعة تداوروا في الرحبة ، ثم قعدوا لينغّم المقدم النشيد :

شَربنَا عَلى ذكر الحَبيب مُدامةً *** سَكرنا بها من قَبل أن يُخلقَ الكرمُ
وهَامت بهَا رُوحي بحيثُ تمازجَا *** اتحاداَ ولا جُرم تَخللهُ جرمُ . " [2]

فالروائي يقدم لاقتباسه في المتن : ولكن محنتي ألا أحد من حولي غير الخرسانة والسحق وهذا الليل الخؤوف وبقايا تلك الدمدمة الليلية ترضرض مسمعي ، من وجدة إلى الرباط . كأسك فبيقين صوفي وزهد في أي عشق ، غير عشق العشيق حولت ولهي للمعسكرية ، فهو يقصد المعسكرية في الحلقة ، ويذكر الخمر الحسية ، نظرا للحالة التي كان عليها .

-1- فهمي جدعان : نظرية التراث ، ودراسات إسلامية وعربية أخرى ، دار الشرق ، عمان ، 1985 ، ص 30
-2- الحبيب السائح : تماسخت مصدر سابق ، ص 45

حيث أن دلالة الأبيات المقتبسة توظف بعكس معانيها ، فالمتصوفة " يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها ، ويريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق والمحبّة ، والحبيب في عبارته عبارة عن حضرة الرسول عليه الصلاة والسّلام ، وقد يريدون به ذات الخالق القديم جلّ وعلا . " [1]

كما يذكر **أبا نواس** ، في معرض الحديث عن ثقافة الشرب عند العرب ، وذلك الصراع بين الشعوبيين والعرب " مازلت أذكر وجع المرفق الذي وجهته إلى خاصرتي لما قال الأستاذ نص أبي نواس يفضحه الإعجاب ، واقفا على بيته الشقي :

صَفراء لا تَنزلُ الأحزانُ سَاحتها *** لو مَسَّها حَجر مَستهُ سراءُ

إن الفرس هم الذين نقلوا عادة الشرب الخمرة إلى العرب تستصدقني كذبته ، ولم تجبني عن سؤالي : أيهما الشعوبي ؟ "[2] ، ويذكر **عمر بن أبي ربيعة** في رحلة البطل مع المترجمة ، والمثقفة التاتارية المولعة بالشعر العربي من موسكو إلى باكو الأذرية " ... فترفع له نخبا من الشامبانيا على بيت من اعتبرته شاعر المدينة والانعتاق :

إذاَ جئتَ فَامنح طرفَ عَينيكَ غيرنَا *** لكي يَحسَبوا أنّ الهَوى حيثُ تَنظر. " [3]

ويذكر **المعري** ، حين عمّم حكم الشر على عموم جيل المتصوفة " ثم جاء البصير ابن المعرّة ليطعن في جهادهم بالعقل والكلمة ساخرا .

أرَى جَيل التَّصُوف شَرّ جَيل *** فـقُل لَهـم وَأهون بالحُـلول
أقَـالَ الله حـينَ عَـبدتّموهُ *** كُلوا أكلَ البَهائم وارقُصُوا لي ." [4]

-1- شرح ديوان ابن الفارض ، من شرحي : الشيخ بدر الدين حسن البوريني ، الشيخ عبد الغني بن اسماعيل ، جمعه : الفاضل رشيد بن غالب اللبناني ، دار الكتب العلمية ، ج2 ، ط1 ، ، بيروت ، 2003 ، ص 138 ، 139

-2- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، 75

-3- نفسة ، ص 152

-4- نفسة ، ص 144

إن الحضور الحرفي لهذه النصوص الشعرية المقتبسة ، لا يعكس معانيها الأصلية من ولع بالخمر والنساء ، والخروج عن الشرع ، والعادات والأعراف ، ربما باستثناء شعر ابن الفارض كما أسلفنا ، أو ما جاء في روايته الأخيرة **الموت في وهران** ، والتي عاد فيها إلى أسلوبه ولغته الأولى ، إذ يذكر **المتنبي** في معرض الحديث عن مدرس اللغة العربية " ضمن القلة كان ناصر العوني مدرس اللغة العربية أنيقا وجميلا . إذا قرأ نصا شعريا مقررا أو استشهد بأبيات أخرى أرسل صوته عامرا فخما متموجا بعذوبة نغم ، كما كان ذلك ذات مرة في درس الغزل .

لعَينَيك مَا يَلقَى الفُؤادُ ومَا لَقي *** وللحُبّ مَا لَم يَبقَ مني ومَا بَقيَ
ومَا كُنتُ ممَن يَدخل العشقُ قَلبَهُ *** ولَكن مَن يُبصر جُفونَك يَعشَق . " [1]

كما يذكر المتنبي في موضع آخر " في ذلك اليوم ، كنت سألت بختة الشركي سبب ولوعها بالمتنبي فطوقت فخذيها وركبتيها بذراعيها ويديها ، مغرقة نظرتها في الزرقة المتهادية وأنشدت .

كَذا أنَا يا دُنيا إذَا شئت فاذهَبي *** ويَا نَفسُ زيدي في كَرائهِهَا قُدمَا
فَلَا عَبرت بي سَاعَة لَا تُعزني *** ولَا صُحبَتني مُهجة تَقبل الظُّلمَا

وقالت كأنما للبحر : (لأن جدتي كانت تعشقه) ثم التفتت إلي (وددت لو أنك حضرت مناقشة مذكرة تخرجي ، كنت أحببت أن تسمع فكرتي عن مقارنة بسيطة أقمتها بين المتنبي وبين شكسبير حول نزوعهما إلى تمجيد الذات من خلال (الخيل والليل والبيداء تعرفني والرمح والقرطاس والقلم) و(أكون أو لا أكون) فتبسمت لها ، إخفاء لنبرة مرارتي ، أن ذلك بات بعيدا عني . فتنهدت وشدت على معصمي . " [2]

-1- الحبيب السائح : الموت في وهران ، فضاءات للنشر والتوزيع ، دار ميم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2016 ، ص 35
-2- نفسه ، ص 116 ، 117

وذلك إعجابا بشخصية المتنبي عند مدرس العربية ، وكذا تطابق سياق أبيات المتنبي في رثاء جدته مع سياق الرواية عند بختة الشركي ، فكلامها متعلق بجدته ، أما ما دون ذلك ، فهو يؤكد على موقف الكاتب من العقل العربي ونقده ، في محاولة لجعله أكثر عقلانية ، فذكر **لأبي نواس** فيه إشارة واضحة على أن ثقافة الشرب عند العرب ارتبطت بالحضارة الفارسية ، وجب الاعتراف لهذه الحضارة بدورها ، في تهذيب وتنوير العقل العربي ، في شتى مناحي الحياة ، فهي صاحبة إرث زاخر في المدينة والعمران

أضف إلى ذلك الإدانة الواضحة لجنس العرب ، كونهم كانوا أكثر شعوبية من غيرهم أما عمر بن أبي ربيعة ، فيراه الكثيرون بأنه يمثل الانفتاح المبكر ، والثورة والتمرد على تقاليد الحياة في شبه الجزيرة العربية المحافظة . زيادة على ذلك آراء المعري الفلسفية ، فهي نموذج آخر لفكر التمرد على سلطة رجال الدين ، وتبقى هذه النصوص ذات دلالات متعددة ، فهي لم توظف توظيفا اجترايا بل اكتسبت في الرواية معاني جديدة ، من خلال جعلها مرجعية للرأي الآخر المقموع والمصادر .

-2- الطاهر وطار :

أما حضور التراث الأدبي في أعمال **الطاهر وطاهر** ، ذات النزعة النقدية والحس الثوري في معظمها ، فإنه يتجلى خصوصا في ثلاثيته (**الشمعة والدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**) .

-2-1- التراث الأدبي الداخلي :

تكاد تكون الشمعة والدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء عملا واحد ، جاء في ثلاثة أجزاء ، مع فارق في التفاصيل لاسيما في الشمعة والدهاليز التي أغرقت في تفاصيل السيرة الذاتية للبطل (الشاعر) ، لأنها مكنت الكاتب ، ومن خلال السيرة العودة إلى تسجيل التطور التاريخي للمجتمع الجزائري وتحولاته .

ومع ذلك يتكرر مضمون الرواية في الروايتين الأخيرتين ، فالبطل (الشاعر) المتشبع بالمعرفة والحس النقدي النابع من مرجعياته المتعددة والتي جمعت بين المتصوفة ، وأقوال المعتزلة وأقوال لينين تروتسكي ، وغيرهم ، جعلت هذا الحس يطول جل مناحي الحياة اليومية في المجتمع الجزائري ، من سياسة واقتصاد واجتماع وبذلك الغوص في دهليز اللاوعي لدى المجتمع كونه يمثل شخص المثقف " شخص يراهن بكل وجوده على حس نقدي حس عدم الاستعداد لقبول الصيغ السهلة ، أو الأفكار الجاهزة . " [1]

وهو ما جعل الكاتب يذكر العديد من الأعلام من أمثال : **خالد بن الوليد وحروب الردة طارق بن زياد أبوذر الغفاري ، أحمد بن حنبل ، الجاحظ ، واصل بن عطاء ، ابن رشد ومحي الدين بن عربي ، والحلاج ، ونابليون وموسيليني ، وجان دارك** وغيرهم .

جاء في محاكمة **الشاعر** من طرف الملثمين " ترى بم سيحاكمونني ، ومن أكون ؟ دوناتوس ؟ خالد بن الوليد بعد إخماد فتنة الردة ؟ طارق بن زياد بعد فتح الأندلس ؟ موسى بن نصير جان دارك ؟ نابليون بونابرت ؟ قوبلز ؟ أو موسوليني ؟ أبوليوس في طرابلس متهما بجماله ؟ أباذر الغفاري متهما بالسير وحذه ؟ غاليلي متهما برؤية الأرض مكورة ؟ أنت متهم بالخيانة العظمى . " [2]

وبنفس الطريقة ، يستدعي مجموعة من الأعلام – في إشارة إلى مراجع ثقافته – في رواية **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ، فزيادة على جعل الرواية تنطلق من حروب الردة مع **خالد بن الوليد** يضيف " رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر ، نصفي ممتلئ **بالقرآن الكريم ، وبالحديث الشريف وبابن عربي والمتنبي ، والجاحظ والشنفرى ، وامرئ القيس ، وزهير بن أبي سلمى ومحمد بن عبد الوهاب ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني ، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وأنجلز ولينين وسارتر وغوركي وهيمنغواي ، وهيغل ودانتي** ." [3]

-1- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ترجمة : حسام الدين خضور ، دار التكوين ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص 35

-2- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز ، موفم للنشر ، 2004 ، ص 157

-3- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مصدر سابق ، ص 50 ، 51

أما رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، فهي امتداد لرواية الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ، إذ نجد نفس الشخصيات (**بلارة ، خالد بن الوليد ، مالك بن نويرة أم تميم** من الصفحة 9 إلى غاية الصفحة 29) ، ونجد نفس الأجواء الروحانية والطقوس الصوفية للولي الطاهر إلى أن يدخل البطل الافتراضي ، والمتفق عليه **باسم عبد الرحيم فقراء** ، لتغرق الرواية في تفاصيل البقعة السوداء ، وهي ذاتها امتداد للوباء في رواية الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي .

كما حفلت الرواية بذكر العديد من الأعلام ، زيادة على أسماء بعض الحكام العرب والسياسيين من **أمثال صدام حسين ، ومعمر القذافي ، وأبو عمار ، وعمرو موسى** ، نجد زعماء التنظيمات الجهادية ، و رجال الدين والأدباء ، **من أمثال أحمد بن حنبل** ص 19 **ومحمد بن عبد الوهاب** ص 20 ، **أحمد شاه مسعود ودستم ومجيب رحمن** ص 26 ، **وطه حسين وعبد الحميد كشك** ص 39 ، **والشيخ بن لادن ، والشيخ بن باز ، والشيخ عمر عبد الرحمان** ص 68 .

وهو ما يؤكد أن أعمال الطاهر وطار ، تتناسل بعضها من بعض ، ويشكل بعضها مرجعية لبعض ، وهو نفسه من عبر عن ذلك : " في الشمعة والدهاليز ، ظهر الولي باسم سيدي بولزمان ، وهو الذي حرك أحداث الرواية ، حيث يختلط الأمر بينه وبين البطل الأساسي الشاعر وكذا البطلة الخيزران ، وفي رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، جاء الولي يحمل اسمه مضاف إليه صفة الطهارة ، وقد تجنبت الصلاح ، حتى لا أتطاول على المرتبة التي يتمناها الأنبياء وحتى أتخلص أيضا من كثير من قوانين وطقوس التصوف ، التي ليست في الحقيقة لا في حاجة إليها ولا أستهدفها . والولي سواء أكان سيدي بولزمان أم الولي الطاهر ، كما عبرت عنه حسبما يبدو لي هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر ، في تجلياته العديدة ، التي تتمثل في الحركات الإسلامية بشكلها الفردي أو الجماعي ... " [1]

وكما هو واضح من العنوان ، فإن الولي الطاهر في هذا العمل الجديد ، اكتفى بأضعف الإيمان ، وهو المواجهة بقلبه ، إذ دعا ربه أن لا يسلط على الأمة ما تخافه وتخشاه ، حتى تخرج من عنق الزجاجة التي وضعت فيه .

1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 7

-2-2- التراث الأدبي الخارجي :

يتحدد التراث الأدبي عند الطاهر وطار ، بداية من نشأته وحياته ، الحافلة بمحطات عديدة تنوع من خلالها فكره ، وتعددت مشاربه ، فهو يجمع بين الثقافة البربرية ، والثقافة العربية وبين الفكر البادیسي والزيتوني ، والفكر اليساري الماركسي ، زيادة على ولوعه بالأدب والصحافة ، وهو ما جعل تجربة الكتابة عنده تكتسب النضوج والتميز .

ظهر هذا النضوج من خلال وعي الكاتب بالتراث العربي والإسلامي عموما ، فتجلى ذلك في معظم أعماله ، خاصة منها الأخيرة ، حيث اهتم الكاتب بأوضاع العالم العربي والإسلامي ففي رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** عمد الكاتب إلى استحضار بنيات نصية شعرية في عدة مواضع نجدها في قوله :

" ليسَ الفَتى كلُّ الفتى عندَنا *** إلاّ الذي يَنهى عن الفَحشِ

يَأتي إلى الإســـلَام من بَابه *** ويتّـتبعُ الحَـقّ بـتلا غــشّ . " [1]

فالسياق الذي تتحدث فيه المريدة ، يستلزم من الفتى المسلم الالتزام ، وإتباع الحق ، والنهي عن المنكر ، وترك الغش ، بخلاف السياق الثاني ، والذي يقول فيه :

" أنَا حنينُ ومَنزلي النَّجفُ *** وما نَديمي إلاّ الفَتى القَصفُ

أقرعُ بالكأس ثَغر بَاطية *** مـترعةٌ نَـارية وأغـترفُ . " [2]

وهو سياق الحديث عن مجالس اللهو واللطف والترف والغناء ، فعاد بنا الكاتب إلى **حنين***

-1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 34

-2- نفسه ، ص 48

***حنين** بن بلوع الحيري مختلف في نسبه ، فقيل : إنه من العباديين من تميم ، وقيل : إنه من بني الحارث بن كعب ، وقيل من قوم بقوا من جديس وطسم ، فنزلوا في بني الحارث بن كعب فعدوا فيهم ، ويكنى أبا كعب ، وكان شاعراً مغنياً فحلاً من فحول المغنين وله صنعة فاضلة متقدمة ، وكان يسكن الحيرة ويكري الجمال إلى الشأم وغيرها ، وكان نصرانياً .

أما قوله :

" وفتْيانِ صِدْقٍ لستُ مُطْلِعَ بَعْضِهِمْ * * * على سِرِّ بَعْضٍ غيرَ أَنِّي جِماعُها
يَظَلُّونَ شَتَّى في البِلادِ ، وسِرُّهُمْ * * * إلى صَخْرَةٍ أَعْيا الرِّجالَ انْصِداعُها
لكُلِّ امْرِئٍ شِعْبٌ مِن القَلْبِ فارِغٌ * * * ومَوضِعُ نَجْوَى لا يُرامُ اطِّلاعُها ." [1]

فجاء في سياق يتحدث فيه الشاعر الدارمي ، عن ضرورة حفظ السر عند الفتى ، وما يلاحظ في توظيف هذه النصوص ، أن الكاتب أوجد نوعا من التآلف بينها ، وبين سياقات الرواية يظهر هذا التآلف في حضور الظلال الدلالية لهذه النصوص .

أما رواية **الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء** ، فذكر أسماء الأدباء ، وبعض مؤلفاتهم ، من أمثال **طه حسين** في قوله " ... الطاهويون ، نسبة إلى العالم الجليل الدكتور طه حسين صاحب حديث الأربعاء ، والفتنة الكبرى ، ورهين المحبسين وما إلى ذلك . " [2]

ويبدو تأثر وطار واضحا بطه حسين في تبجيله ، وذكر أعماله ، التي أحدثت ثورة فكرية ونقاشات واسعة لدى الكثير من النخب العربية ، ولعله رافد من روافد فكر الثورة والشك ، وعدم التسليم عند الطاهر وطار ، كما يذكر **نزار قباني** وقصيدته **رسالة من تحت الماء** ، ومعها المطرب عبد الحليم حافظ من خلال المقطع : " سيداتي سادتي يقول عبد الحليم حافظ على لسان الشاعر الكبير ، المرحوم نزار قباني ، إني أغرق ، إني أغرق ، فأنا ، وكل مراسلينا ولعلكم أنتم أيضا بدوركم ، أقول لكم من تحت السواد الدامس ، إننا نغرق إننا نغرق . " [3]

فغرق الإنسان العربي في الحب عند نزار ، غير غرقه في أزمات الواقع السياسي والاجتماعي المظلم ، وبذلك يكتسب النص الشعري معاني ودلالات جديدة تتوافق والواقع المعاش .

-1- المصدر السابق ، ص 116
-2- نفسه ، ص 39
-3- نفسه ، ص 61

-3- أحلام مستغانمي :

من خلال الثلاثية (**ذاكرة الجسد** ، **فوض الحواس** ، **عابر سيرير**) نجد :

-3-1- التراث الأدبي الداخلي :

عندما نتتبع الأحداث في الروايات الثلاث ، نخالها عملا واحد ، يظهر ذلك في تكرار أسماء الشخصيات ، ومغارات الحب ومواعيده ، والتشبث ببعض الأماكن ، إضافة إلى المضامين السياسية والاجتماعية في فترات مختلفة ، ماضيا وحاضرا ، كما تظهر العلاقة المتشابكة بين الرواية والواقع ففي (**ذاكرة الجسد 1993**) تدور أحداث الرواية حول العلاقة بين (**خالد بن طوبال**) الرسام والبطلة حياة ، هذا الرسام الذي كان مجاهدا و يخسر ذراعه أثناء حرب التحرير الكبرى ضد الاستعمار الفرنسي .

وبعد الاستقلال تخيب جمع آماله في وطن كان يحلم به ، بعدما سرقت الثورة من أصحابها فيغادر إلى فرنسا ليلتقي مرة أخرى بحياة (**الحبيبة/الوطن**) ، ليبعث فيه الأمل من جديد ، تغرم به حياة دون أن تعترف له بذلك ، ويظهر في الوقت ذاته صديقها المدعو **زياد** ، وهو مناضل في فلسطيني ، مما يؤدي إلى تداخل الأحداث بينهما ، وفي نهاية المطاف تتزوج حياة من شخص آخر هو ضابط عسكري صاحب سلطة ونفوذ ، مما يقضي على أمل خالد مرة أخرى .

وبنفس الطريقة وأسلوب الكتابة ، تأتي رواية (**فوضى الحواس 1997**) ، لتعبر عن الجزء الثاني من الثلاثية ، حيث تبدأ أحداثها بمزيج من الغرابة والدهشة ، وسيل من الغموض والتداخل مع روايتها السابقة ، حيث تسرد الروائية وقائع لقاء يجمع بين حبيبين افترقا لمدة شهرين ، لكنه الحنين ، وتبدأ حرب اللغة بينهما ، وتستمر القصة بهذا المنحى ، فيتجلى التطابق بين الرواية و الواقع .

إذ تجد أن قاعة السينما التي أعدت اللقاء فيها موجودة فعلا ، وأنها تعرض فيلما ، في الوقت الموعد نفسه ، وتجد الكاتبة نفسها مدفوعة بالفضول لحضور هذا الفيلم ، وإذا بها تجد الشخص بطل الرواية ، وتبدأ الأحداث بالتداخل حينما تلتقي بمن تظن أنه الشخص المعني ، والذي يشبه بطل الجزء الأول في ذاكرة الجسد **خالد بن طوبال** .

وإلى جانب المواعيد الغرامية ، والمغامرات الرومانسية ، تعري الروائية الواقع الجزائري المتأزم من خلال الحديث عن الثورة ممثلة في شخصية أبيها الشهيد وتعرض من بعده لحياة أمها الأرملة البائسة ، ومعها كل العادات والتقاليد البالية ، التي قمعت المرأة في المجتمع الجزائري ، وفي ظل التحولات السياسية تأتي شخصية **عبد الناصر** أخوها الأصولي المتطرف ، والناقم على أوضاع البلاد ، يقابله زوجها الضابط والمنشغل بمشاكل الدولة المرتبطة بمحاربة الإرهاب ، وبذلك تقدم أحلام صورة كاملة عن واقع المجتمع ا الجزائري .

وتواصل **في واية (عابر سرير2003)** لتكون الجزء الأخير من الثلاثية ، حيث تنطلق من التطابق بين الرواية والواقع ،كما في الجزء الثاني ، لترى أن الحياة والرواية وجهان لعملةٍ واحدة فكان فيها تداخل واضح بين الواقع والوهم ، والحياة والحلم ، والحقيقة والكذب ، والبشر الحقيقيين والشخصيات الروائية ، حيث نجد أن العاشقين يحملان نفس الاسم ، **خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد** ، الذي فقد ذراعه في حرب التحرير ، وبطل آخر ، هو **خالد بن طوبال المصور** ، الذي يفقد ذراعه في تظاهرة ضد النظام ، حين يصاب برصاصة في ذراعه ، زيادة على عاهة الجسد يجمع بين البطلين حبهما الشديد لقسنطينة ، وعشقهما للبطلة .

غير أن اسم البطل المستعار من بطل الجزء الأول ، يأتي لإخفاء هوية البطل خوفا من الأصوليين " لا أدري كيف أوصلني التفكير إلى ذلك الكائن الحبري ، الذي انتحلت اسمه صحفيا لعدة سنوات ، أوقع مقالاتي محتميا به ، من رصاص القتلة المتربص بكل قلم ، واثقا بأن الرجل لم يوجد في الحياة يوما كما زعمت مؤلفة الرواية ." [1] لأن يد الإرهاب طالت المثقفين و الصحفيين والشعراء والأدباء والفنانين ، حتى في أعمالها الأخيرة ، ففي رواية **الأسود يليق بك** تقول على لسان بطلتها : " أنا ما انتظرت قبلك إلا القتلة . في محطة الحافلة ، وفي بهو المدرسة وفي مدخل البت ، وحتى وأنا في الصف . كنت أنتظر الموت بكبرياء . " [2]

-1- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص 55

-2- أحلام مستغانمي : الأسود يليق بك ، منشورات هاشيت أنطوان ، عن نوفل ، ط13 ، بيروت ، لبنان ، 2012 ص 121

وتقول عندما اغتال الإرهابيون الشاب حسني " وقطفوا زهرة صوته ، ما توقعوا أن يصعد شقيقه إلى المنصة ، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه أربكهم أن يواجههم أعزلا إلا من حنجرته ... ليعلموا أنهم لن يخيفونا ، ولن يسكتونا ... نحن هنا نغني من أجل الجزائر ، فوحدهم السعداء بإمكانهم إعمار الوطن . " [1]

وهي إشارة –كما أسلفنا– إلى ظلامية الإرهاب واغتياله لرموز الثقافة والفكر . وفي سياق الحديث عن التكرار لدى أحلام في المتون الثلاثة ، نجد أن شعرية اللغة عندها طغت على كل شئ وحجبت مظاهر هذا التكرار لأنها استطاعت " أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ، أي تراها في ضوء جديد ، والشعر حيث الشئ يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر . " [2]

وهذه الصور نجدها في :

–أ– المكان (قسنطينة الجسور والتراث) :

يكتسي المكان أهمية بالغة في السرد الروائي خصوصا مع تطور تقنيات للرواية ، إذ أضحى المكان عنصرا حكائيا متميزا لا يمكن اغفال دوره الكبير في لمّ أهم العناصر الفنية الأخرى المكونة لجنس الرواية ، فهو بمثابة " العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض وهو الذي يسمي الأشخاص ، والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها ." [3]

هذا العمق عادة يمنحه بعدا رمزيا ، لذلك يقتضي التعبير عن دلالته ببراعة فنية ومتانة في الأسلوب ، استنادا على شعرية لغوية عذبة ، فالأماكن لا تتجلى احالاتها في مظهرها الخارجي (الوصفي) فحسب ، بل تشير " إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان ، وإلى دراسة هذا الجانب واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان . " [4]

1- المصدر السابق ، 76 ، 77

2- أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 23

3- أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2005 ص 128

4- إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات الاتصال للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 ص 36

نجد الرمزية تجلت في مدينة قسنطينة بتاريخها العريق ، وبتراثها المتعدد وبجسورها تلك التحف الهندسية الرائعة ، فيحضر فن **المالوف** ومعه **الحاج محمد الطاهر الفرقاني** ، وفرق **العيساوة** ، و**القفطان القسنطيني** المطرز بأنواع الحلي ، وبركات الولي الصالح **سيدي راشد** حارس المدينة الأمين ، في زخم عبرت عنه الروائية في خضم لوعة الحنين والغربة .

تقول أحلام في **ذاكرة الجسد** : " قسنطينة الأثواب مهلا ما هكذا تمر القصائد على عجل ثوبك المطرز بخيوط الذهب ، والمرشوش بالصكوك الذهبية ، معلقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنابي ، وحزام الذهب الذي يشد خصرك ، لتتدفقي أنوثة وإغراء هو مطلع دهشتي ، هو الصدر والعجز في كل ما قد قيل من شعر عربي . فتمهلي .. دعيتي أحلم أن الزمن توقف .. وأنك لي . أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس . قسنطينة ما أتعس أولياء الله الصالحين ..

وحدهم إلى طاولتي دون سبب واضح .. وحجزوا لذاكرتي الأخرى كرسيا أماميا ... سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة .. أزقتها وذاكرتها ، قفوا معي يا أولياء الله . متعب أنا الليلة أما كان منكم أبي ؟ أبي يا (عيساوي) أبا عن جد أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة ، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة ، تغرس في جسدك السفود الأحمر الملتهب نارا علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني .. علمني كيف أشفى منها ... "[1]

وكذلك في قولها : "كلما تقدم الليل ، تقدم الحزن بي ، وتقدم بهم الطرب ، و انهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات ، المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية .. (إذا طاح الليل وين انباتوا *** فوق فراش لحرير والمخدّاتو..)
أمان .. أمان .. إيه آ الفرقاني غنّ .. "[2]

1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، دار الآداب ، ط15 ، بيروت ، 2000 ، ص 360 ، 361 بتصرف
2- نفسه ، ص 359

وأما الجسور فتذكرها في مواضع عديدة " وقفت كمجنون على عجل أرسم (قنطرة الحبال) في قسنطينة أكان ذلك الجسر أحب الأشياء إليّ لاحقا ، لأقف بتلقائية لأرسمه وكأني وقفت لأجتازه كالعادة ؟ أم تراه أسهل شئ للرسم فقط . " [1]

وكذلك في قولها : " ... فجأة توقفت يدي ، وهي على وشك أن ترفع تلك اللوحة التي تركتها للآخر تأملتها مرة أخرى شعرت أنها ناقصة ، لم يكن في مساحتها سوى جسر يعبرها من طرفي إلى أخر معلق نحو الأعلى بحبال من طرفيه ، كأرجوحة حزن ." [2]

وتذكر الجسور في **فوضى الحواس**: ... والله ماني عارفة عمي أحمد .. راني شوية قلقانة إذا عندك بلاصة تحبها أنت اديني ليها . أجاب وقد فاجأه طلبي : أنا نحب كل شئ في قسنطينة ؟ رحت ألحُّ في حشره : واش اتحب أكثر في قسنطينة ؟ نحب لقناطر .. ماكان حتى بلاد عندها قناطرها ... ولكني احترمت قانون اللعبة وقلت : اديني انحوس في كاش قنطرة تحبها .. وراحت السيارة من جديد ، تسرع بي من جسر وهم إلى آخر ، معلقة بين السماء والأودية التي يتدحرج نحو هاويتها أملي الضئيل في العثور على ذلك الرجل " [3]

وتلخصها جميعا في رواية **عابر سرير** في قولها : " جسر باب القنطرة ، أقدم جسور قسنطينة وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة ، وحسر الشلالات ، مختبئا كصغير بين الوديان وحده سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة كان مرسوما بطريقة محتلفة على لوحة فريدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين بالحبال الحديدية ، على علو شاهق كأرجوحة في السماء وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية ... فكرت وانا أتأملها أن ثمة جسورا نعبرها وأخرى تعبرنا ، كتلك المدن التي نسكنها ، والأخرى التي تسكننا حسب قول خالد بن طوبال في (ذاكرة الجسد) . " [4]

-1- المصدر السابق ، ص 63

-2- نفسه ، ص 129

-3- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 104 ، 105

-4- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، مصدر سابق ، 54 ، 55

هـي الغربـة والحنـين إلى وطـن مفجـوع ، وإلى مدينـة سـرقت منهـا ولادة وحيـاة ،كمـا تعبر عنه الكاتبة نفسـها بالقول : " أ تـراه عشـق هـذا الـوطن . أم البعد عنه ، هو الذي أعطى الأشياء العادية قداسة لا يشعر بها غير الذي حرم منه . " [1]

–ب– قصة الحب (المواعيد والعذابات) :

تبدأ القصة في **ذاكرة الجسد** بالحديث عن وقائع الحب وأشيائه وتفاصيله الصغيرة ، التي وقعت ، في مقابل مـا لم يقـع في الأدب ،كـل ذلـك عـبر حكايـة تفاصيل الفـرح والألم معـا ، إذ تقول على لسان البطل : " ... أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم ،كيف لم أتوقع بعد تلك السنوات أن تحجزي لي موعدا بين صفحتين ...كيف لا أرتبك ... وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي وتزيد من خفقان قلبي ... " [2]

و في **فوضـى الحـواس** يكـون الإخـلاص والوفـاء بـين العاشـقين ، و دهشـة الوقـوع في الحـب " هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه . هو الذي بنظره ، يخلع عنها عقلها ، ويلبسها شفتيه كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته ." [3]

وعـن المواعيـد في غيابه تقـول : " هـا أنـا في سيارة رسمية . أجلس قـرب سـائق سلمته مقـود القـدر . أشـعر براحـة . لأنـني لم أجهـد نفسـي في البحـث عـن مكـان الموعـد . مادامـت التفاصيل الصغيرة ، مهمة القدر ، فلأترك للقدر إذن حق التصرف أو التسلي ببرنامجي ." [4]

وفي مطلـع روايـة **عـابر سـرير** تأتيـك افتتاحيـة عـن الحـب والمواعيـد " كنـا مسـاء اللهفـة الأولى عاشقين في ضيافة المطر رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف . نسينا لليلة أن نكون على حذر ، ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق . " [5]

1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 362

2- نفسه ، ص 15 ، 16 بتصرف

3- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 9

4- نفسه ، ص 103

5- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 9

بالمقارنة بين الروايات ، نجد هذا الحضور المكثف للحب ومواعيده وللصدف والتفاصيل التي تصنع متعة القارئ ، يتكرر باستمرار ، وهو ما يجعل هذه النصوص في مجملها تشكل نصا واحد .

-جـ- الرواية والواقع (الحياة / الأدب) :

ما يميز أعمال أحلام مستغانمي ، هو جدلية العلاقة بين عالمها الخاص المستوحى من وحي خيالها وبين ما تعيشه في الواقع ، هذا الذي " يراه كل الناس ، ويدركونه بشكل فوري ومباشر . واقع معروف ومدروس ومحدد ، واقع اجترته أشكال تعبيرية أصبحت نفسها معروفة ومسطحة لكثرة تكرارها . " [1]

بخلاف واقعها الذي تصنعه هي ، لأن " الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول و اللامرئي ، هو ما يراه بمفرده ، ما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده . الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة ، والمستهلكة عن التقاطه ، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه . " [2]

من هذا المنطق عمدت الروائية إلى الجمع بين الوائع التي تسردها في الرواية ، وبين ما تتمناه و تتخيله ، فإذا كانت قصة الحب هي الواقع الذي تعيشه ، وهي الحدث فيه ، فإن الأدب وتعني الرواية هو لم يقع بعد وهو ما تخطط له الروائية ، أو تحلم به ، تقول في **ذاكرة الجسد** : " مازلت أذكر قولك ذات يوم : (الحب هو ما حدث بيننا . والأدب هو كل ما لم يحدث) يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شئ أن أقول : هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث . إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب ، وهنيئا للحب أيضا .. فما أجمل الذي حدث بيننا .. ما أجمل الذي لم يحدث .. ما أجمل الذي لن يحدث " [3]

1- كولدمان / ساروت / روب كورييه / مويلر : الرواية والواقع ، تر : رشيد بنحدو ، دار قرطبة ، ط1 ، 1988 ، ص 12

2- نفسه ، الصفحة نفسها

3- ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7

ويـتردد ذلـك في قولهـا : " سـأعترف لـك بشـئ لقـد أربكتني هذه القصة كثيرا . يوم قرأتها شعرت بشئ من الغبطة والحزن معا . كنت أريد أن أحب رجلا كهذا .. أو أكتب رواية كهذه ، ولم يكن ذلك ممكنا ، ولهذا ستطاردني هذه القصة حتى أشفى منها بطريقة أو بأخرى . قلت ساخرا : يسعدني إذن أن تجدي شيئا من الشبه بيني وبينه فقد تحققين الأمنيتين معا . تأمّلتني بشئ من الشيطنة المحببة وقلت : معك أريد أن أحقق إحدى الأمنيتين فقط وأضفت قبل أن أسألك أيهما : آ .. لماذا ؟ لأني لا أريد قتلك ، أنا سعيدة بك

نحن نكتب الروايات لقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا .. نحن نكتب لننتهي منهم .. يومها ناقشتك طويلا في نظرتك (الإجرامية) للأدب ، وقلت لك ونحن نفترق أيمكنني أخيرا أن أطلع على روايتك الأولى . أو جريمتك الأولى ؟ ضحكت وأجبت : طبعا .. شرط ألّا تتحول إلى محقق جنائي أو طرف في تلك القصة . تراك كنت تتنبئين بما ينتظرني وتدرين مسبقا أنني لن أكون معك قارئا محايدا بعد الآن . " [1]

وتعبر عن ذات المعنى ، بين ما يمكن أن نعيشه في الواقع ، وننقله إلى عالم المتخيل أو العكس ، أن نعبر عن أشياء في الأدب ، لنعيشها في الواقع ، فنجدها في **فوضى الحواس** حيث تقول : " منذ البدء أخذت بجمالية 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 . أكثر من انبهاري بشخصية ذلك الرجل ومساحة الظل فيها ، كنت مبهورة بلقائنا المحتمل بين عتمة الحبر .. وعتمة الحواس . " [2]

-1- المصدر السابق ، ص 123 ، 123

-2- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 61

و الشـئ نفسـه نجـده في دهشـة بطـل روايـة **عــابر ســرير**

تفاجئك ألفة الأمكنة فتستأنف حياة بدأتها في كتاب . كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين . تدخله كبطل في رواية . تفتحه كما تفتح الكتاب مكتوبا على طريقة (برايل) متلمسا كل شئ فيه ، لتتأكد من أن الأشياء حقيقة ، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ، وليست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي . أشياء تومي لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك . لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك . وكنت تظن أن الحياة تلفّقك كتابا ، فإذا بكتاب يلفق لك حياة فأيهما فيك الأحزن : القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرواية ؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خديعة مؤلفتها ." [1]

فعلا لقد انطلت الحيلة على القارئ ، وعلى العاشق ولم يعد هناك فاصل بين حدود الواقع وحدود المتخيل ، والأكيد أن المتعة في هذا الغموض ، والتمازج بين الأدب والواقع وبين أحداث الروايات الثلاث ، لتصبح كل منهما تعضد الأخرى ، ويصبح الأدب هو بطريقة أو بأخرى .

-د- الأوضاع السياسية والاجتماعية :

تركز الكاتبة اهتمامها في الثلاثية على أحداث ومضامين عاطفية ، معتمدة على شعرية اللغة ، جاعلة من لغة الجسد منهلا لها " باعتبار أن الكتابة النسائية تكتب نصها بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته ، لكن الجسد حين يدخل عالم الكتابة ينفلت من معناه المعجمي المنغلق ، إلى دلالات احتمالية مضاعفة يفرضها السياق ... كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية . " [2]

-1- الأخضر بن السائح : الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد ، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، العدد4 ، جانفي 2009 ، دار الأمل للطباعة والنشر ، ص 85

-2- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 83

ووفق هذا التحول ، والانفلات وجدت الروائية طريقها إلى الجوانب الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري ، سواء ما تعلق بفترة العشرية السوداء ، أو ما قبلها ، حتى فترة الثورة التحريرية ، لكن تزامن ظهور الثلاثية ، خاصة الرواية الأولى والثانية ، مع فترة العشرية السوداء جعلها تركز على مضامين هذه الفترة ، ومعالجتها بطريقة أو بأخرى . تعكس رؤية الكاتبة للصراع الدائر في الجزائر ، وتداعياته النفسية والاجتماعية والسياسية .

كما تتحدث عن جرائدنا في **ذاكرة الجسد** ، فمن جسد الجريدة ، التي تشبه أصحابها تحيلك على أحداث أكتوبر 1988 حيث تقول : " الآن الجرائد تشبه دائما أصحابها تبدو لي جرائدنا وكأنها تستيقظ كل يوم مثلنا بملامح متعبة وبوجه غير صباحي غسلته على عجل . ونزلت به إلى الشارع . هكذا دون أن تكلف نفسها مشقة تصفيف شعرها أو وضع ربطة عنق مناسبة . أو إغراءنا بابتسامة . 25 أكتوبر 1988 . عناوين كبرى .. كثير من الحبر الأسود . كثير من الدم . وقليل من الحياء . " [1]

وبنفس الطريقة في **فوضى الحواس** ، حين يتحول البحث عن موعد بالصدفة ، إلى فاجعة مأساوية ، حين يقدم الإرهابيون على مقتل عمي أحمد سائق الضابط العسكري (زوج البطلة) " أجئت هنا سابقة أم متأخرة عن الحب ، فلم أجد أحدا ؟ أم لست أنا التي تقدمت أو تأخرت ، بل القدر هو الذي كان دقيقا هذه المرة في توقيته ..

كما هو الموت ؟ فجأة خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة منّي وهزيني بقوة مباغتة ، حتى لكأنّ رصاصها اخترقني انتفضت . والتفتّ مذعورة خلفي . فلم ألمح سوى شابّ أصبح على عدّة أمتار منّي ، يركض كسهم وسط الناس ، ويختفي عند زقاق يتفرع من الجسر بحثت عن عمي أحمد فلم أره داخل السيارة . ولا خارجها تقدمت خطوات نحو الجهة الأخرى وإذا بجسده ممدد على الأرض ودم ينزف من رأسه . ومن صدره . " [2]

-1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، 14 ، 15

-2- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 109

مثلما يجتمع منطق الموت بمنطق الحب ، في رواية **عابر سرير** عند حديث الكاتبة على لسان بطلها المصور ، عن مجزرة (**بن طلحة**) " وكان حسين عند وصوله إلى قرية بن طلحة ، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثة ممدة في أكفانها . فتوجه إلى المستشفى ، حيث أخذ صورة لتلك المرأة التي فاجأتها تنتحب ، والتي قيل له أنها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة بعد ذلك عندما انتشرت الصورة وجابت أنحاء العالم .

اكتشف حسين أن المرأة ما كانت أم الأولاد ، بل خالتهم . كان قد أخذ صورة لموت في كامل خدعته . فكل عبثية الحرب كانت تختصر في صورة لامرأة وجدت مصادفة ، حيث عدسة المصور ، وأطفال وجدوا مصادفة حيث براثن الموت . الموت كما الحب فيه كثير من التفاصيل العبثية ، كلاهما خدعة المصادفات المتقنة ." [1]

كم يتضح ذلك جليا في الحديث عن مأساة أخيها **ناصر** في روايتي **ذاكرة الجسد** و**فوضى الحواس** ، تقول في الأولى " أن يكون أبي أورثني اسما كبيرا ، هذا لا يعني شيئا . لقد أورثني مأساة في نقل اسمه ، وأورث أخي الخوف الدائم من السقوط ، والعيش مسكونا بهاجس الفشل ، وهو الابن الوحيد للطاهر عبد المولى ، الذي ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ، ولا في الحياة لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم ، والنتيجة أنه تخلى عن دراسته الجامعية ، وهو يكتشف عبثية الشهادات في زمن يكدس فيه الآخرون الملايين ، ربما كان على حق ، فالشهادات هي آخر ما يمكن أن يوصلك إلى وظيفة محترمة . " [2]

وفي الثانية تقول : " ... هو الذي فشل في دراسته وتحول إلى تاجر في عمر مازال فيه الآخرون يواصلون فيه دراستهم ... ولد باسم أكبر منه ، وضع على كتفيه برنسا للوجاهة . وكانت تلك مصيبته ليس سهلا أن تكون ابن رمز وطني ... " [3]

-1- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 34 ، 35

-2- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 104

-3- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 126 ، 127

هذه النماذج المتكررة في الثلاثية ، تتحدث عن مأساة الشعب الجزائري إبان العشرية السوداء ، وتصور الوقائع التي خلفتها المأساة ، بداية من أحداث أكتوبر 1988 فيتداخل الاجتماعي بالسياسي ، إضافة إلى نقد منظومة الحكم ، من خلال حديث الكاتبة انطلاقا من مأساتها هي في حياتها اليومية ، وزواجها المفلس من ضابط يمثل السلطة بكل صورها قمعا وفسادا .

تذكر ذلك في حديثها مع أخيها **ناصر** الأصولي الثائر على منظومة الحكم : " أذكر منذ سنتين حاولت أن أناقشه في هذا الموضوع . قلت (لقد مرّ على زواجي ثلاث سنوات . وحان لك أن تتقبل هذا الأمر .. إنه مكتوب) . ولكنه فاجأني متذمرا : مكتوب ؟ أن ينهبوا البلاد . أن يفرغوا أرصدتنا ويسطوا على أحلامنا .. ويستعرضوا ثرواتهم على مرأى من بؤسنا . ربما كان هذا مكتوبا .. أمّا أن يتزوج هؤلاء السفلة بناتنا .. ويمرغوا أسماء شهدائنا في المزابل .. فليس مكتوبا أنت التي كتبته وحدك . "[1]

يحدث التداخل في نصوص الثلاثية ، من خلال حضور النص السابق في النص اللاحق عن طريق التناص الداخلي ، خاصة على مستوى المضامين ، وهو ما يجعل نصوصها تشكل مرجعية أدبية لبعضها البعض .

-2- المصدر السابق ، ص 126

-3-2- التراث الأدبي الخارجي :

-2- أ - النثر :

التراث الأدبي الخارجي ، جاء مع نصوص أخرى تقاطعت معها أحلام مستغانمي في ذكر العديد من الشعراء والروائيين والمفكرين والفلاسفة العرب و الأوروبيين ، وليس ذلك في تلاثيتها فحسب ، بل في جل أعمالها ، وذلك بتطعيم كل نص من نصوصها بمقاطع نصية من نصوص هؤلاء . وكأن الكاتبة تستعرض ثقافتها الواسعة ، وإطلاعها الغزير على ثقافات عديدة.

وأول حضور لهذه النصوص نجد رواية **(رصيف الأزهار)** للأديب مالك حداد ، يرد اسم هذا الكاتب مرات عديدة في **(ذاكرة جسد)** ، زيادة على أن مستغانمي سمّت بطلها الرئيس على اسم بطل رواية مالك حداد وهو **خالد بن طوبال** ، استنادا إلى شهرة بطل مالك حداد باعتبار هذا الأخير أحد أهم أعلام الأدب الجزائري .

بداية من الإهداء في **ذاكرة الجسد** " إلى مالك حداد .. ابن قسنطينة الذي أقسم بعد الاستقلال ألاّ يكتب بلغة ليست لغته .. فاغتالته الصفحة البيضاء .. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية ، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها ... "[1] وذلك لتوافق مضمون رواية **رصيف الأزهار** مع ما عالجته أحلام في معظم فصول الثلاثية خاصة ما تعلق بسرقة الثورة ، والخيانة التي وقعت بعد الاستقلال ، إضافة إلى ما وقع من ظلم وفساد وطمس لثوابت الوطن .

كما ذكرت العديد من الأعمال لعل أهمها ما جاء في **فوضى الحواس** ، وكان رواية (**الزمن الضائع**) أو (**الزمن المفقود**) لـ **مارسيل بروست** في تناول جدلية العلاقة المعقدة بين الوعي و مفهوم الزمن .

1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 5

حيث تقول : " لو كانت لي قدرة بروست في رائعته البحث عن الزمن الضائع على كتابة عشرين صفحة في وصف قبلة واحدة لا أكثر ... لأن قبلة بروست لم تحدث حقا ، وانتهت بعد طول السرد على خدّ الحبيبة ، استطاع أن يصفها إلى ذلك الحد . "[1] تستمد مستغانمي فلسفتها في كتابة الرواية من فلسفة بروست في التمني على الدوام ، بأن لا تكتمل الرواية ، وأن أجمل ما في الكتابة ، هو الكتابة عن الزمن الماضي والتمسك به ، لأنه هو كل شئ نملكه .

فسياق وصف القبلة عند أحلام هو ذاته سياق رواية الزمن الضائع في جميع أجزائها ، حتى أن مؤلفها مات ولم تكتمل هي بعد ، لذلك تمنت الكاتبة لو يطول زمن ووصف القبلة إلى ما لا نهاية وهي فلسفة مميزة في النظرة إلى العلاقة التي تربط الوعي عند الإنسان بالزمن لا سيما ماضيه

كما توظف الكاتبة مسرحية **ألبير كامي حالة حصار** " وأستعيد دون قصد ذلك الحوار الجميل في مسرحية ألبر كامي (حالة حصار) اخلع ثيابك .. عندما يغادر رجال القوة بذلتهم لا يكونون جميلين للرؤية . ويأتي الجواب ربما .. ولكن قوتهم في اختراعهم لتلك البذلة . "[2] فبالرغم من المشهد الحميمي ، إلا أن حضور هذه المسرحية الساخرة ذات البعد السياسي ، حول موضوع مهم ، ألا وهو الاستبداد والهيمنة والتحكم في مصير الشعوب ، يتوافق مع ما تقوله الروائية حول مظاهر القوة ، التي يصنعها الثياب لأهل السلطة أيا كانت سياسية أو دينية ، في حين أنهم ضعفاء والبعض منهم ضعيف حتى في السرير .

ونجد التراث الأدبي الداخلي في أعمال أحلام الأخيرة ، كما هو الشأن في **نسيان com** إذا تعيد نصا كاملا من **ذاكرة الجسد** يتحدث عن عيد الحب " للحب عيد إذن .. يحتفل به المحبون والعشاق ، ويتبادلون فيه البطاقات والأشواق .

-1- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 190 ، 191

-2- نفسه ، ص 98

فأين عيد النسيان سيدي ؟ هم الذين أعدّوا لنا مسبقا تقويما بأعياد السنة في بلد يحتفل كل يوم بقديس جديد على مدار السنة ... أليس بين قدّيسيهم الثلاثمائة والخمسة والستين ... قدّيس واحد يصلح للنسيان ؟ مادام الفراق هو الوجه الآخر للحب ، والخيبة هي الوجه الآخر للعشق ، لماذا لا يكون هناك عيد للنسيان يضرب فيه سعاة البريد عن العمل وتتوقف فيه الخطوط الهاتفية ، وتُمنع فيه الإذاعات من بث الأغاني العاطفية ... ونكفّ فيه عن كتابة الشعر ... ذاكرة الجسد 1993 . " [1]

-2- ب – الشعر :

كما استندت الكاتبة على الشعر العربي خاصة ، تذكر **محمود درويش** في قولها : " أذكر ذاك الذي كنت أقول له تعلم أن تقول (إن شاء الله) سألته يوما (متى نلتقي ؟) كان يعدّ حقيبة حزن على عجل . فأجابني على طريقته ببيت لمحمود درويش : (نلتقي بعد قليل بعد عام .. بعد عامين وجيل) ولم نلتق بعد ذلك أبدا ." [2]

المقطع مأخوذ من قصيدة **العصافير تموت في الجليل** ، يصف فيه الشاعر حال وطن مسلوب ، وروح شاعر تتوق وتتلهف للقاء هذا الوطن الجريح . وأيا كان الأمر ، فالعاشق لا يختلف عن المناضل ، فكلاهما متهم بجريمة ، ومطارد فلا عناوين لهما ولا مواقيت ، بل هي الصدفة تسيّر أمورهم وفقط ، وهو سياق واحد بين الموقفين .

وفي موضع آخر تذكر **الخنساء** ، عند حديثها عن فاجعة موت **سليمان عميرات** بسكتة قلبية ، متأثرا بمقتل الرئيس **محمد بوضياف** ، وهي تخاطب ذاتها من خلال الآخر.

-1- أحلام مستغانمي : نسيان com ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 2009 ، ص 45

-2- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 35

في قولها " بين قبرين لا تميز أحدهما عن الآخر سوى بعض الوجاهة الرخامية رأيت تلك المرأة تجهش بالبكاء ، فتتغير هيأتها وتصبح امرأة ككل النساء المنتحبات هنا . لم أستطع أن أفعل شيئا من أجلها. فقد أصبحت في لحظة ما امرأة لا أعرفها حولتها الفجيعة إلى امرأة أمّية بطقوس حزن بدائية ، وبنحيب مفاجئ ، مزق الصمت حولها . وكأنها كانت تريد أن تقلد ذلك الرجل في موته ، وتختبر حالة يمكن فيها ، من البكاء ، الموت قهرا أمام قبر أ هكذا ماتت الخنساء وهي تبكي أخاها ؟ ولمَ هي تبكي هكذا على كل قبر تصادفه خطاها ، أفي كل قبر لها صخر؟" [1]

تم توظيف اسم **الخنساء** توظيفا اجتراريا ، في موقف مشابه ، هو موقف الرثاء والبكاء والفقد فالكاتبة تعتبر أن كل الذين ماتوا غدرا ، هم إخوة لها ، وأن الأبوة التي لم تبكيها في أبيها الشهيد **سي الطاهر عبد المولى** ، تبكيها في **عميرات ومحمد بوضياف** – رحمهما الله – كما تذكر الشاعر المجنون ، **قيس بن الملوح** في قصيدته ، التي مطلعها : تذكرت ليلى والسنين الخواليا ، في رواية **ذاكرة الجسد** ، عندما ينتظر البطل موعد اللقاء ، حيث تقول : ويحضرني ذلك البيت الشعري القديم ، الذي لم أصدّقه من قبل :

" أَعدُّ اللَيالي لَيلَةً بَعدَ لَيلَةٍ *** وَقَد عِشتُ دَهراً لا أَعدُّ اللَياليا . " [2]

ووفي نفس المعاني المتعلقة باللهفة والشوق والحنين ، تذكر الشاعر **عمر بن أبي ربيعة** في رواية **عابر سرير** ، فتقول على لسان البطل : " أحلم بشهقة المباغتة الجميلة . بارتعاد لوعتها عند اللقاء باندهاش نظرتها . بضمّتها الأولى . كعمر بن أبي ربيعة (أقلّب طرفي في السماء لعله / يوافق طرفي طرفها حين تنظر) . ثم أذهب إلى النوم ." [3] وهو توظيف اجتراري يعبر عن موقف اللهفة والشوق للقاء المحبوبة .

-1- المصدر السابق ، ص 369

-2- ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 70

-3- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 70

كمـا تضـع في **نسـيان com** فصـلا بعنـوان : (**هـاتف النسـيان**) مُوقّع بـ من (**الوصايا المضادة**) **لأبي نواس** ، فتقول :

" لا تبـكينّ عَلى الطَّلَل *** وعَلى الحَـبيب إذَا رَحَل
واقطَع منَ الرَّحم الذي *** بكَ في المنَـاسبَة اتصَل
سـيّان عـندَك فَليكُن *** من لَم يصلكَ ومَن وصَل ." [1]

تستشهد الكاتبة بأبيات أبي نواس ، والتي جاءت في سياق استهتاره بتقاليد وقيم القصيدة العربية القديمة ، لا سيما الوقوف على الطّلل ، وكان منبع ذلك شعوبيته ، وحقده على العرب ، وهذه حالة نفسية مشابهة عند الكاتبة ، في معرض حديثها عن خيبات المرأة ، وقصصها العشقية الفاشلة بسبب الرجل ، مما ولد لديها حالة من الغضب والحقد على الرجل ، فما كان لها إلا أن تجعل من شعر أبي نواس مجموعة من الوصايا التي تهتدي بها المرأة ، في مواجهة غدر الرجل .

كما تستدعي شاعر رائعة **الأطلال إبراهيم ناجي** في نفس السياق ، سياق النسيان وتجاوز آلام الخيبات ، حيث تقول : "كتبت هذا الكتاب ، وحولي . صديقات يستنجدن بي لفضّ الاشتباك بينهن وبين الذكريات ...

يا أيّهَا السّاهرُ تغفُو *** تَذكرُ العَهد وتصحُو
وإذا مَا التأم جرحٌ *** جـدَّ بالتّذكار جُـرحُ
فَتعلم كَيفَ تَنسَى *** وتَعلّـم كَيفَ تَمـحُو . " [2]

-1- أحلام مستغانمي : نسيان com ، مصدر سابق ، ص 43
-2- نفسه ، ص 25

كما يحضر الشعر العربي حتى في كتابها (**قلوبهم معنا وقنابلهم علينا**) والذي لم يكن رواية ، بل هو مجموعة من المقالات والتحليلات السياسية ، حول ما آلت إليه أوضاع العالم العربي ، بداية من حرب الخليج وصولا إلى احتلال العراق ، إلا أن الكتاب جاء بلغة أدبية جميلة بعيدة عن أسلوب الصحافة ، لذلك جاءت فيه مجموعة من الأشعار التي وظفتها الكاتبة ، من ذلك ما ذكرته من باب السخرية حول الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن ، في فصل بلهجة مصرية (**شوف بوش بقى واتعلّم**) .

تقول في مقالها : " ... اعترافا بجميل الرئيس بوش عليّ ، فمنه تعلمت الفصاحة والنزاهة واللياقة والحياء والإحسان والدفاع عن الجار والاستقامة والتسامح ، والتقوى والإخلاص في النّية مادام **أحمد شوقي** ترك لنا قوله الشهير :

قُم للمُعلم وفّه التّبجيلَا *** كَاد المعلّمُ أن يَكون رسُولَا

فوجدتني أنتفض واقفة كلما ظهر لي بوش على شاشة التلفزيون ، أو في المنام ، بعدما وجدت فيه إلى جانب المعلم ، الرسول المبعوث رحمة للعالمين . وكلّ ما أخشاه أن يكون تفانيه في خدمة البشرية ، وحرصه على تطبيق العدالة الكونية ، بنزاهة المعلّم وغيرته على رسالته ، سببا لا قدّر الله في تقصير أجله ، كما جاء في قصيدة **إبراهيم طوقان** الساخرة ، التي يرد فيها على شوقي وينصح فيها من يود الانتحار بمزاولة مهنة التعليم :

ويَكادُ يُفلقني الأمـــيرُ بقَوله *** (كَاد المعلّمُ أن يَكون رسُولَا)

لو جرّب التَّعليم شوقي سَاعةً *** لقَضى الحياة شَقاوةً وخُمولَا

يـا مَن يُريدُ الانتحار وجَدتّه *** إنَّ المعلّمَ لا يَعيشُ طَويلَا " [1]

والملاحظ أن توظيف مرجعية التراث الشعري عند أحلام مستغانمي ، تمحورت حول حقلين دلاليين حقل العلاقات العاطفية والرومانسية ، فاستندت إلى أغراض الشعر الغنائي الوجداني خاصة الغزل وحقل الايديولوجيا ، فلجأت إلى الشعر السياسي .

1- أحلام مستغانمي : قلوبهم معنا وقنابلهم علينا ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 2009 ، ص 22

-4- السعيد بوطاجين و احميدة العياشي :

كما نسجل حضور التراث الأدبي خاصة الشعري منه عند روائيين آخرين ، مثلما نجده عند **السعيد بوطاجين** في **رواية أعوذ بالله** ، لما يتحدث عن لحية البطل فلا يجد غير سخرية و هجاء **ابن الرومي** لصاحب لحية طويلة ، فيقول :

" إن تَطُل لحيةً عليكَ وتَعرض *** فالمخَالي معروفةٌ للحَميرِ
علَّق الله في عِذاريك مِخْلا *** ةً ولكنّها بغَـير شـعيرِ " [1]

وفي موضع آخر ، يذكر ضمنيا معاني بيت **المتنبي** (الخَيلُ واللّيلُ والبَيداءُ تَعرفني والسّيفُ والرّمحُ والقرطاسُ والقَلمُ) أثناء حديثة عن البطانة التي تصنع الحاكم " إن الزعيم الأكبر رغم طيبته ورغم نواياه الحسنة والسّيئة . إلا أنه يغرق في الوحل لأنه مغرور ، لأنه وحيد لا شريك له . وهاهي الحقيقة : جيء بالزعيم الأكبر من صفحة منسية من تاريخ سلطنة بني عريان نفخوا فيه طينا أو زبلا فاستيقظ حاملا خيله وليله وبيداءه وقلمه ، فتح وراح يخطب في الرّعية واعدا إيّاها بالخير المطلق ." [1]

وفي ذلك تطابق بين شخصية المتنبي المغرورة ، والساعية وراء مجد وهمي كان سببا في نهايته ، وبين غرور شخصية الحاكم عندنا .

أما **احميدة العياشي** في رواية **هوس** يتحدث عن الرواية والكتابة بصفة عامة ، فيقول "كتبت (ذاكرة الجنون والانتحار أو زانة) كنت فيها عنيفا على صعيد اللغة ، وعلى صعيد الهدم والبناء ، وكان المولود شاذا بالنسبة للموروث الروائي الجزائري (استثني ياسين وبوجدرة) لم أتحدث فيها عن الثورة ولا عن الأرض ، ولا عن المكاسب ، ولا عن المجتمع ، بل رسمت من خلالها ملامح هوس ، ملامح أنين ، وملامح جنون ومأساة ذاتية ... " [2]

يصرح احميدة العياشي ، بأنه شاذ على مستوى الكتابة ، شذوذا يضاف إلى استثناء كاتب ياسين ورشيد بوجدرة ، وبذلك فهو متأثر ، بطريقة الكاتبة عندهما ، بطريقة أو بأخرى ، خاصة على صعيد المضامين ، التي ابتعدت عن قضايا الثورة والمجتمع والمكاسب ، وتوجهت نحو التجريب وعنف اللغة .

-1- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، مصدر سابق ، ص 118

-2- احميدة العياشي : هوس ، منشورات الشهاب ، باب الواد ، الجزائر ، 2007 ، ص 60

هذا فيما تعلق بالسرد الروائي الجزائري ، أما الشعر فمن ذلك إشارته الضمنية إلى بيت **أبي فراس الحمداني** (أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حمامَة : أيا جارتا هل تشعرين بحالي ؟) في لحظات الضيق ، والشعور باليأس والعجز ، حيث يقول : " ... رحت ترسم بالكلمات حمام تن تائه تن ، هائج تن مرت ، كأنها مرت بجنبك فناجيتها يا حمامة هل تشعرين بحالي ، وكانت الحمامة زانة ، روحها جسد و جسدها روح ، وبين جسدها الروحي وروحها الجسدس قبعت ، عويت وناجيت فلم ترد على عوائك ومناجاتك ولم تعبأ بقبعك فحلقت خلفها ودخلت حمامتك التائهة الهائجة التي سبق وأن مرت على فضاء صدرك فتحولت بين عشية وضحاها حمامة جميلة ... " [1]

فإذا كانت محنة الشاعر في السجن والأسر الحقيقي ، فإن الروائي مأسور في حمامته زانة وأمرها بيده ، بخلاف الشاعر ، فأمره بيد سجّانه وليس الحمامة ، وهو ما أعطى لشعر أبي فراس معاني أخرى لعل أهمها ، أن سجن الحبيب المعنوي ، أشد وقعا من السجن المادي .

-5- واسيني الأعرج :

وبتتبع أثر التراث الأدبي ، نجد أن أعظم أثر سردي تجلى في قصص **ألف ليلة وليلة** ، والذي أفاد منه الأدب العالمي والعربي في شتى الأجناس الأدبية ، من قصة وشعر ومسرح ، لكونه مادة خصبة فتحت عوالم الخيال الواسع ، و ألهبت مخيلة الأدباء ، ووفرت لهم فضاءات عديدة أمام كل ماهو عجائبي وخرافي ، وساعدتهم على المزج بين أجناس عديدة من الشعر والمثل والخطابة وغيرها إضافة إلى طبيعة الشخصية الحكائية المتعددة في هذا الأثر ، ونعني بذلك البطلة **شهرزاد** ، التي تقدمها كل ليلة بصفات وخصائص مميزة لـ " أن شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة ، بل كانت ألف امرأة وامرأة في كل قصة ، كانت تنزع من شخصية شهريار بعضاً من تحدّيه لبني جنسها ، وتضع مكانه بعض من تحديها لبني جنسه . " [2]

وهو ماجعل هذا أثرا الأدبي مرجعا وحجة في فن الرواية العربية خصوصا الحديثة .

-1- المصدر السابق ، ص 54

-2- ياسين النصر : المساحة المخفية ، قراءات في الحكاية الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1995 ص 141

الأمـر الـذي جعـل التعامـل مـع هـذا الـنص يكـون بطـريقتين طريقة التعامل مع القصة العامة ، والتعامل مع قصص الليالي ، وما تحتوي عليه من زخم تراثي متعدد ومتنوع " لكن الروائيين لم ينقلوا التراث بمفاهيمه وقيمه نقلاً حرفياً أو شبه حرفي ، إنما غاصوا إلى أعماق النص فاستنبطوا منه مفاهيم إنسانية شاملة ، وأضافوا إليه ما رأوا إنه غاية النص ، وبنيته الفكرية والفنية كما استفادوا من الجانب التقني للسرد ، وتفاوتوا في طبيعة التأثر وطرائقه . " [1]

هـذا الاختلاف بين الروائين في تعاملهم مع هذا النص التراثي ، نلمسه عند **واسيني الأعرج** في روايته **رمل الماية** ، **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** ، بداية من العنوان الفرعي (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) ، والذي انتقل به من قداسة **العدد واحد** ، إلى قداسة **العدد سبعة** ، وهو رقم مقدس وشائع في كل الحضارات القديمة ، وحتى الديانات ، أما على صعيد تأثيث المنجز الروائي ، فقد وضع **شهرزاد** البطلة الأصلية على الهامش بخلاف وقائع القصة الحقيقية ، ليجعل من الشاهدة الساكتة **دنيازاد** هي بطلة الليالي الجديدة ، وفي ذلك رمزية كبرى توحي بأن ما يقع في ليالي **رمل الماية** يمثل المسكوت عنه ، والمهمش بكل تجلياته .

تمثّل ذلك في نسج الروائي لواقع إبداعي حكائي ، معبر عن الواقع المعاش ، في ثوب سردي روائي متخيل ، مزج فيه بين الشخصيات والواقع ، وخيال رمل الماية انطلاقا من رصده للمآسي ، من خلال قدرته على الربط بين ماحدث في الماضي بين شخصيات ألف ليلة وليلة والتي كانت تنسجها **شهرزاد** من خيالها وترويها للملك **شهريار** ، تأجيلا لحدث القصة الإطار وبين ما يحدث حقيقة في الواقع المعاش ، الذي يشبه ما وقع في الحكاية . لذلك أصبح النص الروائي – في المقام الأول – ذا طبيعة معرفية ، مكنت الروائي من تصوير ماكان سائدا فعلا من قهر وظلم وفساد ، مع وجود من يحاول أن يغير ، وما يلاقيه من صعاب وصراع ، لكشف الحقائق وتعرية الزيف .

-1- إبراهيم السعافين : المسرحية العربية الحديثة والتراث ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 77

إن الربط بين نص رمل الماية ، ونص ألف ليلة وليلة ، شكل نصا جديدا غاص بالقارئ عبر فضاءات الماضي السحيق ، ووقف به على الآلام والماسي الماضية وظلم الحياة في ذلك الزمن باعتبارها واقعا ، عبر الإنطلاق من الماضي وصولا إلى الحاضر ، وبيان وجهة النظر حول مايحدث من تغيُّر ، و **دنيازاد** هي أول علاماته ، حيث كانت تنقل الواقع الذي يعيشه الروائي عكس **شهرزاد** ، التي كانت تروي ما كان قد أعجب به الملك **شهريار** وجعله يؤجل وعيده خوفا منه .

اكتسبت دنيازاد الشجاعة والقدرة على البوح ، لتكشف للملك ما تعرف دون خوف من الموت ، كل ما خبأته عنه شهرزاد ، يظهر ذلك في قول الراوي " كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار . فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسّيجة والبراري ، وأسوار المدينة والحيطان الهرمة ... قالت من أين أبدأ هذا الخوف ، فالسواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العباد والنسيان يزحف باتجاه القصر والوجوه الحاكمة . يجب أن تسمع ما لم تسمعه قبل هذا الزمن ... " [1]

في حين أن شخصية **شهريار** تمثل الملك الطاغية المتجبر والمستبد ، وهذا ما بينته **دنيازاد** في فاجعة الليلة السابعة ، فهو صاحب **الجملكية** ، وإذا تأملنا حكاية شهرزاد ودنيازاد ، نجد الأولى كانت خيالية أو مصطنعة إلى حد الكذب خوفا من بطش الملك وغضبه عليها ، في حين نجد أن الثانية تمتاز بالواقعية والموضوعية ، فهي تقول الحقيقة .

هذه الحقيقة المفجعة التي تصدم الملك ، ولعل هذا مايدل عليه العنوان (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) ، فكأن الزمن الماضي قد توقف وحان وقت زمن آخر جديد " كانت تعرف أكثر من غيرها أن العدّ الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات . فالليلة السابعة استمرت زمنا طويلا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار ... " [2]

-1- واسيني الأعرج : رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، مصدر سابق ، ص 7

-2- نفسه ، الصفحة نفسها

وهـو مـا جعـل واسـيني الأعـرج يمـتص معـاني الحكايـات ، في توظيفـه ويحـدث تغيـيرا على إطـار القصـة ، حـتى لا يكـون النقـل حرفيـا ، بحيـث يمكـن تحديـد " الخصائص التالية :

-1- الاشتغال على اللغة :

مـا يميـز الروايـة هـو " اكتسـاب اللغـة مكانـة متميـزة في النـص ، وقـد عمـد الروائـي إلى تنويعهـا وتنظيم تعدديتها بهدف تحديث خطاب الرواية وإثرائه ببعض القيم الدلالية والجمالية التي تتوفر عليها اللغة / اللغات التي استوعبتها الرواية . " [1]

ويظهر هذا التعدد في الخطاب السياسي وخطاب القوالين ، وخطاب الوراقين والمؤرخين وغيرها من الخطابات ، التي تتعددبتعدد الزمان والمكان ، والاختلاف بين الواقعي والمتخيل .

يقـول الـراوي في وصـف النظـام السياسـي الحـالي : " القصـر في الجملكيـة (نظـام مسـتجد يجمع بين عراقة النظام الملكي ، وديمقراطية النظام الجمهوري) " [2] ، ويتحدث عن مآسي التاريخ وضياع الأندلس " ... لماذا تخليت عنا يا الله ؟؟؟ حين استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير (أبو عبد الله) يسرق دمنا وعرقنا يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت في استقامة في وجه المد القشتالي . " [3]

وعن تحول البشير المورسكي إلى ولي صاحب الكرامة يقول : " يا البشير ، يا ابن هذه الدنيا أو تلك نحن لا نعرف ولا يهم أبدا أن نعرف ... ماذا نقول في هذا الهول العظيم ... وأنت ياسيدنا العظيم ، ستأتيك النساء من الربع الخالي ، يلدن بين يديك ، يضعن الجسد فوق الحصى يتمرغن على الجمر والنار تتلمس الحرقة والجرح الغائر ، يتوقد قلبك ويمتد حنين رضاك شعرهن لهب ، أجسادهن ذرات من الجنة ، زغب العانات لا يقاوم شفير اللذة والهزة ، والقبلة الممزوجة برائحة المسك ، وعود النوار ، تبعدك عن أهوال القيامة . فقم ياسيدي قم . قم. " [4]

-1- هنية جوادي : التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "الأعرج واسيني" ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة بسكرة ، العدد السادس ، جانفي 2010 ، ص 7

-2- الأعرج واسيني : رمل الماية ، مصدر سابق ، ص 44

-3- نفسه ، ص 47

-4- نفسه ، ص 121 ، 122 بتصرف

-2- التداخل في الزمن والأحداث :

وهو ما جعل الروائي يعمل على " قيام السرد في هذه الرواية على تجاوز الطريقة الكلاسيكية المعتمدة على تسلسل الأحداث تسلسلا كرونولوجيا تأسيسا لوعي جديد بالكتابة متحرر من جميع الأشكال الجاهزة . " [1]

فتعمد الروائي التداخل بين الأحداث ، من خلال الاسترجاعات المفاجئة ، فجمع بين حقبات زمنية مختلفة ، متعددة الدلالات والأحدث (زمن الملك شهريا ، زمن محمد الصعير زمن صاحب الجملكية ...)

-3- استثمار الخيال وربطه بالواقع :

إن ارتباط نص الرواية بالعوالم الخيالية والعجائبية لقصص ألف ليلة وليلة ، كان الغرض منه أن يستثمر الخيالي " بشكل جديد لطرح بعض القضايا السياسية والاجتماعية ، التاريخية . " [2]

وقد تم ذلك عقب المحاكمة ، التي أقامها الروائي للتاريخ العربي برمته في محاولة منه لتسليط الضوء على كل ماهو سلبي ، فخيال **شهرزاد** هو الذي انتصر على ظلم وبطش **شهريار** ، وفي ذات المسعى حاولت **دنيا زاد** أن تعري الظلم وتفضحة .

وهنا " يتجلى البعد الجمالي لكتاب (ألف ليلة وليلة) بوصفه البعد الرئيس ، الذي أدى بصورة واضحة إلى أن يستشعر الروائيون العرب جماليات (القص الألف ليلي) ، ومن ثم استلهام الكتاب وتوظيفه ، إلا أن هناك جوانب خفية تؤيد ذلك الحرص ، وتكشف أسرار توظيف حكايات الكتاب ، ومن ذلك يمكن أن نشير إلى أزمة الذات العربية التي حاولت أن تحقق حضورها المستقل والفاعل في الحضارة العالمية ، ويتصل هذا بالموقف الذي بناه بعض المثقفين من تأكيد علاقة الرفض للثقافات االستعمارية التي خلقت مآسي في البلاد العربية ، فالكتابة بالعودة إلى (ألف ليلة وليلة) جزء مهم من تجسيد الذات ، وتأكيد عربيتها وهويتها القومية. " [3]

-1- هنية جوادي : التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "الأعرج واسيني" مرجع سابق ، ص 7 ، 8

-2- نفسه ، ص 8

-3- معجب العدواني : الموروث وصناعة الرواية ، منشورات ضفاف ، بيروت ، دار الأمل ، الرباط ، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة ، ط1 ، 2013 ، ص 74

هـذا البعـد الجمـالي هـو ماسـعى إليـه واسـيني الأعـرج مـن خـلال التركيـز على ربـط مجموعـة مـن العلاقـات (الـواقعي / المتخيـل ، الروائـي / التـاريخي ، الفـني / المعرفي التأصيل / التجريب ، القدس / المدنس ...) ، وهو ما حدث عبر أصوات الرواة المتعددة (البشير المرسكي دنيـازاد ، عبـد الرحمـان المجـدوب) ليبقـى اسـتثمار هـذا الـنص عنـد واسـيني ، هـو محاولـة لخوض غمـار التجريـب في الرواية العربية ، على غـرار العديد من الروائيين العرب ممن حضر عندهم هذا النص " في سياق جهدهم التجريبي لتطوير نموذجهم الروائي ، ففي السنوات الأخيرة ، تمكنت الرواية العربية في نماذج مهمة ، منها من تخصيب حيويتها وتطوير شكلها ، لما يختزنه الموروث من طاقة هائلة بوسعها مد الكتابة الروائية شكلا وقضية بمعطيات جديدة تثريها . " [1]

-6- بشير مفتي :

يحضر التراث الأدبي عند **بشير مفتي** في رواية **أشجار القيامة** ، من خلال حديث الراوي عن وصف شخصية **مختار** ، وإعجابة **بكاتب ياسين** " ... قال لي المختار ، الذي كان يحب لعبة الدومينو في تلك المقاهي الحقيرة ، ولا يتوقف عن الشرب منذ قرأ لكاتب ياسين : أن ما ينقذنا ليس الخبز ، ولكن الشراب ... كان المختار يمثل الصدق البسيط لشخص يرفض التنازل يكره المثقفين ويقول أنهم جبناء . ليس كلهم أرد . لا يوجد إلا ياسين لأنه قبائلي . ياسين ليس قبائلي قلت لك قبائلي . قلت لك ياسين جزائري . يصمت ويفكر ثم يرد : حسنا جزائري مثلي ومثلك ... " [2]

يظهر تأثر الكاتب واضحا في الدفاع عن جزائرية ياسين ، سواء من خلال أعماله الأدبية أو حياته الشخصية ، باعتبار ياسين كاتب ومثقف له مكانته في الأدب العربي والعالمي واستحضار هذا المقطع جاء متآلفا مع سياق نص الرواية الذي يصف حالة غيبوبة شبيه بالسكر الذي تنسى معه الذاكرة كل الآلام والأحزان .

-1- عبيد محمد صابر : المعنى الروائي ، واستنطاق الموروث الحكائي ، واللعب بوحدة السرد ، دراسة في رواية رفقة دودين أعواد الثقاب ، دار الأفكار ، عمان ، 2001 ، ص 32

-2- بشير مفتي : أشجار القيامة ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط1 ، 2005 ، ص 35،36

كما وظف الكاتب بعض روائع الأدب العالمي ، ونعني رائعة قصة **التحول*** أو **التناسخ** لـ **كافكا*** ، حيث يقول : " سألتني كريمة من جديد ، هل تقصد مثل هذه الحكاية ؟ كانت تقصد الرجل الذي قتل المرأة التي لا تنام ، قلت بصوت منخفض : نعم مثلما صدقت حكاية الرجل الذي تحول إلى بعوضة . آه هل حدث هذا حقا ؟ ألم تقرئي كافكا ؟ كافكا لم أسمع به من قبل . مم يخاف الإنسان في النهاية ؟ كل شئ مرتبط بالخوف ، ولأننا نخاف نكتب القصص ونختلق أي شئ ، نعيد خلقه من جديد . " [1]

حيث يتطابق حال البطل في غرفة الانعاش ، أثناء حالة الغيبوبة ورؤيته لمجموعة من الأحلام والكوابيس التي تعبر عن واقعه المتأزم ، وفي نفس الوقت عجزه ، وعدم قدرته على التكيف مع هذا الواقع وخوفه منه ، حيث يتحول هذا الخوف إلى دافع ومحفز على الكتابة ، وهي ذات الرؤية التي عبر عنها **كافكا** في روايتة ، فماذا أراد كافكا أن يقول تحديدا ؟ يعبّر تحوّل **غريغور** في الحكاية عن عجزه عن العيش في داخل جسده ، وإذا قبِلنا بأن الإنسان الحشرة هو كافكا الإنسان ، ستصير الحكاية إذا إشارة إلى عجزه عن التأقلم .

-1- المصدر السابق ، ص 32 ، 33

* في عام 1912 كتب كافكا قصة "التحول" (Die Verwandlung) ظهرت للمرة الأولى في عام 1915 في لايبزيج. تبدأ القصة ببائع يسافر ليجد نفسه فجأة ، قد تحول إلى (ungeheuren Ungeziefer) بمعنى حشرة قبيحة ، المصطلح Ungeziefer يعني حرفياً "الهوام" وهي الحيوانات القذرة الغير مرغوب فيها ، يعتبر النقاد هذه القصة واحدة من أكثر الأعمال الخيالية تأثيراً في القرن العشرين.

*فرانز كافكا – Franz Kafka – (3 يوليو 1883 ، 3 يونيو 1924) ، أديب تشيكي يهودي كتب باللغة الألمانية روايات و مقالات ، وكان له أسلوب كتابي فريد تطغى عليه العبارات الطويله المعقده التركيب ، ولكن واضحه ودقيقه جداً ، ومواضيع مميزه عن عالم حقيقي ، لكن في نفس الوقت غارق في الأحلام و الكوابيس ، والصراعات النفسيه الداخلية ، التي تحيل على قلق وعزلة إنسان القرن العشرين وتهميشه وتحجيمه.

حياة كافكا الخارجيه وإتصاله بالمجتمع كان عاديا ، بعكس حياة شخصيات رواياته المحاصره إجتماعياً ، وتعيش فى اضطرابات وكوابيس وصراعات داخليه ، و تحاول أنها تتخلص منها ، يرجع سبب وجود ذلك إلى طبيعة علاقته بوالده المتسلط ، وعلاقاته العاطفيه الفاشله ، وشغله الممل فى مكاتب التأمين.

لقد ارتبط معظم الروائيين الجزائريين بتراثهم الأدبي ، فكانوا ينطلقون من الماضي ليجسدوا الحاضر ، ويرسموا آفاق وآمال المستقبل ، وكان الأدب العربي والعالمي شعرا أو نثرا من أغزر المصادار التي نهلوا منها ، وفي ذلك دعوة صريحة إلى التشبث بالتراث والتمسك به ، من أجل أن تنطلق التجربة الروائية من أرضية صلبة تأصيلا وتجريبا ، ولعل هذا التوجه أسعف الرواية الجزائرية على صعيد اللغة والمضامين ، وهذا ما تم من خلال استجلاء روح تلك النصوص الغائبة ، التي نسجوا على منوالها ، أو تقاطعوا معها .

ومن هذا المنطلق كانت النصوص الأدبية الحاضرة في الرواية الجزائرية ، في أغلب الأحيان تحمل أبعادا رمزية ، ودلالات حقيقية ، تتلاءم والخط الذي رسمته الرواية الجزائرية المعاصرة لنفسها فاستفادت من الخصائص الفنية والجمالية للخطاب الشعري ، حتى أن بعض التجارب لا تستطيع التميّيز بينها وبين لغة الشعر ، وكل ذلك عبر عن أصالة الروائي الجزائري وتشبعه بثقافته العربية .

كما كان للنثر بجميع أجناسه الدور الفعّال ، خاصة القصة والرواية ، في جعل الرواية الجزائرية المعاصرة أكثر عمقا ونضجا ، وتجربة من خلال التلاقح مع تجارب مختلفة في الفن القصصي والروائي شكلت لها مرجعية خاصة ، جعلتها تتخطى البعد المحلي ، وتتجاوزه إلى البعد الإنساسي ذو الصبغة العالمية .

الفصل الخامس : مرجعية التراث الشعبي

-1- مرجعية الأشكال التعبيرية الشعبية

-1-1- المثل الشعبي

-1-2- الأغنية الشعبية

-1-3- الحكاية الشعبية

-2- مرجعية مظاهر الثقافة الشعبية (العادات والتقاليد)

-2-1- الزواج

-2-2- كرامات الأولياء الصالحين

-2-3- زيارة القبور

مرجعية التراث الشعبي :

لكل أمة من الأمم ، أو شعب من الشعوب منجزاته الحضارية ، التي يفتخر بها عبر تاريخه الطويل ، متمثلة في تراثه الزاخر والمتراكم ، أنجزته أجيال وأجيال خلال حقب زمنية متعددة فشكّل لها مجموعة من الأنساق الفكرية والمعرفية ، سواء أكانت منجزا ماديا تجسد في دول وممالك أسست مقومات الحضارة من مدنية وعمران ، أو كانت منجزا معنويا ، عبر عن فنونها وآدابها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها ، عرف بموروثها ، إلاّ أن هذا الموروث ، ومن حيث المنشأ ، فهو مدين لطرفين ، طرف يمثل النخبة الرسمية ، وطرف آخر ينسب إنجازه للعامة ، أو الشعب فينسب إليه ويسمى باسمه (**الموروث الشعبي**) .

وبالعودة إلى هذا الموروث الشعبي ، نجده في معظمه ماثلا في مجموعة من الأشكال التعبيرية – لا سيما المعنوي منه – على غرار الشعر الشعبي ، والأمثال والأغاني الشعبية ، إضافة إلى الحكاية الشعبية ، كما يعبر الموروث عن الجانب السلوكي (العادات والتقاليد) ، الذي يحيل على طبيعة كل مجتمع وخصائصه .

ويدخل كل ذلك في نطاق الأدب الشعبي ، إذ تكتسي أشكاله التعبيرية ، وجوانبه السلوكية أهمية بالغة في أشكال تعبيرية أخرى لعل أهمها الرواية " والأدب الشعبي بأشكاله المختلفة هو أكثر مظاهر التراث ... حضورا في الأجناس الأدبية – لاسيما الرواية – وحضوره (مفردات وتراكيب ونصوص) في الأعمال الإبداعية نتيجة طبيعية ، لتأثير البيئة في الفرد المبدع ، ذلك أن أي كاتب هو في الأصل ابن بيئته ، وبيئته الأساسية شعبية ." [1]

وانطلاقا من البيئة الشعبية لمعظم الروائيين الجزائريين ، حظيت معظم الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي بحضور متميز في النصوص الروائية الجزائرية .

-1- صادق السلمي : الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمنية ، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية ، دار الأيام للصحافة والنشر والتوزيع العدد 31 خريف 2015 ، ص 55

-1- مرجعية الأشكال التعبيرية الشعبية :

-1-1- المثل الشعبي :

-أ- المثل لغة :

جاء في لسان العرب ، في مادة [مثل] مثل : كلمة تَسويّةٍ . يقال : هذا مِثله و مَثلَه كما يقال شِبه و شَبَهه بمعنى ، قال ابن بري : الفرق بين المماثلةُ والمساواةُ أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتّفقين ، لأن التساوي هو التّكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص ، وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين . والمثَلُ و المثَيلُ : كالمِثل ، والجمع أَمثَالٌ ، وهما يتماثلان ... والمِثَلُ : الحديثُ نفسهُ وقوله عز وجل : (**وللَّهِ المَثَلُ الأَعلَى**) جاء في التفسير : أنه قوله لا إله إلا الله . و المِثَلُ : الشئ يُضربُ لشئ مَثَلاً فيجعل مِثلَه ، وفي الصحاح ما يضرب به من الأمثال . [1]

وفي تاج العروس ، المثل : المِثلُ بالكسر والتحريك ن كأمر الشِّبه ، يقال هذا مِثلُهُ و مَثَلُهُ كما يقال شِبه و شَبَهَهُ ، والمِثَالُ بالكسر : المقدار ، وهو من الشبَه و المِثل ، جعل مَثَلاً أي مقدار لغيره يحذى عليه ، والجمع أَمثِلَةً ، ومُثُل . [2]

-ب- المثل في الاصطلاح :

المثل الشعبي هو " عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا ، أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة ، في أسلوب غير شخصي ، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة . " [3] ، ويمكن لهذه العبارة القصيرة أن " تتميز بأنها تدل على عقل واع وتأمل بعيد ، وصنعة ظاهرة في تنميق العبارة وتنسيقها . " [4]

-1- ابن منظور : لسان العرب ، مادة [مثل] ، مصدر سابق ، ص 199 ، 200

-2- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : علي شيري ، ج15 ، بيروت ، لبنان ، 1994 ص 680 ، 684

-3- عبد الحميد بوسماحة : الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، دار السبيل ، 2008 ، ص 104

-4- عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم ، دار مصر للطباعة ، ط1 ، 1957 ، ص 14

إذ تظهر هذه الصنعة من خلال خصائص المثل ، التي تجعله موجزا وبليغا ، يؤدي المعنى المطلوب في أبسط صورة ، ويتمثل ذلك في :

" -1- المثل ذو طابع شعبي

-2- المثل ذو طابع تعليمي

-3- المثل ذو شكل أدبي مكتمل

-4- المثل يسمو عن الكلام المألوف ، رغم أنه يعيش في أفواه الشعب . " [1]

وانطلاقا من مميّزات المثل الشعبي ، في كونه شكلا أدبيا مكتملا من ناحية الشكل والمضمون وله القدرة على التأثير والإقناع ، لذلك وُظّفَ المثل الشعبي في العديد من النصوص الروائية ، وفق الحقول الدلالية التي ينتمي إليها كل مثل ، حسب المواقف والسياقات التي يرد فيها ، كما هو الحال في **حقل الحيوانات** ، وطبيعة الذكاء ، أو الغباء عندها ، فإذا ارتبط الحديث بالحمار يذكر في موضع الغباء والبلاهة ، إذ تذكر ذلك **ربيعة جلطي** في رواية **الذروة** ، من خلال الحوار الذي دار بين **الياقوت** و**أندلس** عند الحديث عن صاحب الغلالة .

تقول : " الدنيا حظوظ .. أنا التي قدّمت الكثير لذلك الأخرق ، والآن أشم رائحة التنكّر والجفاء . وكما يقول المثل (**الحمار ما يشمّ القرفة**) . سأكون صريحة معك يا أندلس ، السّبب هو أنه بعد كلّ عملية جنسية فاشلة يذكرني دوما بصوته المتحشرج : أخرجتك من البوهيميّة يا (الياقوت) وأنت لا تساوين حتى بصلة خامجة ... نصّبتك حاجبة ورئيسة ...

بينما أنت لا تستطيعين حتى أن تكوني قادرة على انتصاب هذه اللحمة في وسطي ... ولماذا تقبلين بهذا المنصب إذا كان شرطه بهذه الأهمية . إنه وباء السلطة يا أندلس ... السلطة وباء ابتليت به وتعودت عليه . " [2]

-1- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص 140

-2- ربيعة جلطي : الذروة ، مصدر سابق دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2010 ، ص 69 بتصرف

يـرد هـذا المثـل في الثقافـة الشـعبية عـادة ، في مواضـع غيـاب الذكاء ، وعـدم القـدرة على حسـن الاختيـار ، فالحاجبة العـاهرة تنظر بعين الريبة لصـاحب الغلالة وتـراه غبيـا في اختيـاره لغيرهـا مـن عشـيقاته ، وفي ذلـك تطـابق – حسـب فهمهـا هـي – مـع غبـاء الحمـار ، الـذي لا يفـرق بين **القرفة** وأي شـئ آخـر يقدم لـه ، مع أن **القرفة** معروفة بعطرها الفواح ونكهتهـا المتميزة خاصة في الطعام . كمـا تذكر الروائية مجموعة من الأمثال في موضع الحديث عن **الجمال** في قولها : " درت حول نفسي عدّة مرات ، قالت المرآة في الدورة الأولى : (**الزين امليح يالالة ، يبلى وما اطيح**) وفي الدورة الثانية قالت : (**الزين اروح ويبقاو حرفو**) وفي المرة الثالثة قالت وهي تغمز : (**زوّق العويّد يولي جويّد**) أغلقت الباب دوني .. وأمام المرآة الكبيرة ، قرب الشرفة المفتوحة ، كان جسدي الجديد يعوم في الضوء يلوح لي حقيقيا لا غبار عليه ، لأول مرة أخلو به وأنا أنظر إليه بدهشة وإعجاب . " [1]

تشترك الأمثلة الثلاثة في حقل دلالي واحد (**حقل الجمال والزينة**) يدل على الجمال حيث يتطابق معنى المثل الأول مع الثاني ، إذ أن الجمال حتى وإن بدأ في الأفول مع مرور الزمن وتقدم السن يبقى ما يدل عليه من علامات ، ظاهرة وواضحة على الجسد ، في حين يختلف المثل الثالث ليدل على الجمال المصطنع ، والمغشوش بمواد التجميل والزينة بالحلي واللباس ، وهو آني ولحظي زائل لا محالة . وبذلك تقدم الكاتبة استنادا على مرجعية المثل الشعبي ، صورة تتمثل الواقع في هرم السلطة من خلال الفساد المستشري في أوصالها ، فكيف يمكن أن تكون صفات المسؤول ؟؟ و ماهي طبيعة علاقاته بمن هم حوله ؟؟ وكيف يتم تسيير دواليب السلطة ؟؟ كل ذلك اختزل في معاني الأمثال ، لأن " المثل لا يعبر عن الوقائع بشكل مباشر ، وإنما يمثل لها تمثيلا ، عبر صورة أو قصة ما ، لذلك كان المثل في جملته إشارة تحيل إلى معنى أبعد . " [2]

-1- المصدر السابق ، ص 158 ، 159

-2- علي بن عبد العزيز عدلاوي : الأمثال الشعبية ، ضوابط وأصول ، منطقة الجلفة أنموذجا ، مراجعة : بشير هزرشي ، دار الأوراسية ط1 ، الجلفة ، الجزائر 2010 ، ص 45

أما **السعيد بوطاجين** ، فقد وظف مجموعة من الأمثال الشعبية دالة على **العلاقات الاجتماعية والأحوال النفسية المختلفة** ، في روايته **أعوذ بالله** ، رغم غوصها في الشأن السياسي ، من ذلك ما ذكره في الحوار بينه وبين ذبابة : " ... حملت الديوان الشعري من جديد ، أما هو فحمل مجلته ورحنا نقرأ متآنسين هادئين لا أحد ينتبه إلى الآخر ، لو لم تتسرب إلى الغرفة ذبابة تطن طنينا مرعبا كأنها عازمة على إغارة تصيّر الأخضر هشيما . لم اتحرك من مكاني قلت لها ما قالته العروس للشيخ ساخرة : **سيدي مليح وزاده الهواء والريح** . وانتظرت أن تهدأ غير مبال بتنقلاتها . " [1]

يضرب هذا المثل للدلالة على عيب أو قبح يضاف إليه قبح أو عيب آخر ، فيصبح صاحبه بعيبين أو قبحين ، ويقال هذا المثل على سبيل التهكم والسخرية اللاذعة ، لأن كملة (مليح) تعني الجيد ، وكأن هذا الشخص الذي يقال في حقه المثل كان بحالة صحة سيئة جدا ، ثم أضيف إليها مرض الزكام أو نزلة البرد ، فأثرت عليه أكثر فأكثر ، لكن الواقع عكس ذلك ، فمن يقال المثل في حقه هو الكسول الخامل أصلا ، والذي يفتعل الأعذار ، فالشيخ أصلا لا يقوى على العروس ولابد له من أعذار ، والراوي الكسول غير قادر على مواجهة ذبابة .

ويذكر في موضع آخر ، من باب **التلميح** كلام حجر على حجر مع إسحاق ، قاصدا البطل " طيب يا إسحاق . من فضح عالما خدم ظالما . قال حجر على حجر . فهمت من كلامه أنه لا يقصد هذا الإسحاق . ربما كان يريد تنبيهي كما يقال ، كان يريد أن يقول : (**الكلام معاك والمعنى على جارتي**) هل كان ينوي أن يمتحن أعصابي ؟ " [2] ، وقد يرد هذا المثل بصيغ أخرى منها (**الكلام عني والمقصود جارتي**) ، وكذلك (**لمعاني على راس أم هاني**) حسب كل بيئة إلا أن المعنى والمقصود يبقى واحدا .

-1- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، مصدر سابق ، ص 94

-2- نفسه ، ص 144

ويُذكر هذا المثل عادة في توجيه الكلام بصفة غير مباشرة " تأكيدا على التلميح المستعمل عند العائلات ، للتنديد على فعل السوء ، أو على عيب يتصف به الغير ... " [1] وقد جاء عيب البطل في فضح العالم ، وخدمة الظالم ، فلم يوجه إليه المتكم مباشرة ، بل بالتّلميح من خلال الحديث مع إسحاق ، ولم يكن هو المقصود ، أو المعني .

وفي باب الحديث عن **الذم والغباء** ، يروي **يوسف** ، ما وقع في السفينة الممنوعات لسلطنة بني عريان ، عندما سلّم له المهربون بعض الأظرفة ، بعد انتهاء الرحلة بدأ يوسف بالإطلاع على الوثائق حيث يقول : " ... من الباش آغا صالح إلى ذوي الحل والربط : إننا مهدّدون الدهماء لن ينسوا ماضيهم وماضينا ... أما إذا خسرتم المعركة فجهّزوا رقابكم . وحرضوا هذا على ذاك لينتشر العداء بينهم ... لن ينتبهوا أبدا سيطبّقون مبدأ : **مرض الحمار فكّوا الثّور** . " [2]

إن العلاقة التي تجمع الحمار بالثور في – هذا السياق – تكمن في اشتراكهما في الأعمال الشاقة وليس الثور بأحسن حال من الحمار ، لا في العمل ولا في الذكاء ، وأن كل واحد منهما خلق ليتعب من أجل سيده ، وقد أورد الكاتب المثل للدلالة على المغرر بهم في مأساة الجزائر ، من قبل طرفي الصراع ، فالمتناحرون يعملون بأوامر سادتهم ، فهم أشبه بالحمير أو الثيران .

كما تذكر الرواية في حقل **العجز** أمام الطموحات الكبرى مثلا ، دلت عليه كلمة السّر المتفق عليها بين الكاتب وأحمد الكافر " نظرت من بيضيّة الباب فرأيت المجنون واقفا يضحك بلا سبب . انتظرت أن ينطق بكلمة السّر فلم يقل شيئا . كان يضحك ويقفز غير آبه بالواحدة ليلا ، كان الوقت لا يعنيه – **النجوم عالية والسّلوم قصير** فتحت له الباب وقلت له لماذا لم تقل في أوانها أيها السّيد المتنكر." [3]

-1- قادة يوتارن : الأمثال الشعبية الجزائرية ، بالأمثال يتضح المقال ، ترجمة : عبد الرحمان الحاج صالح ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1987 ، ص 55

-2- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، مصدر سابق ، ص 160

-3- نفسه ، ص 172

يضرب هذا المثل في مواضع العجز وعدم القدرة ، وعلى الرغم من عدم تطابقه مع موقف فتح الباب ، إلا أنه يتطابق مع مضمون الرواية ، التي تسعى إلى كشف الحقيقة وزيف الواقع ، لكن هل بإمكان من يعرف الحقيقة تغيير الواقع ؟؟؟ الجواب قطعا لا ، وبالتالي فمن أراد النجوم وكان سلمه قصيرا ، فهو مقهور وعاجز ، لعدم توافق الوسيلة الموصلة مع الهدف المنشود . كما نجد المثل الشعبي عند **أحلام مستغانمي** في معظم أعمالها ، نذكر من ذلك ما جاء في رواية **فوضى الحواس** ، في حقل **العلاقات الاجتماعية** ، حين تتحدث الكاتبة عن أمها " أكره الملامح الهادئة ، والأنوثة المسالمة ، والأجساد الباردة . فمن أين جاء أمي كلّ ا الصقيع ؟ أمن استسلامها أم من جهلها ؟ ومن أين جاءتني أنا كل هذه الحرائق ؟ ... وكيف يمكن لهذا الرماد الجالس أمامي ملتفا بملاءة سوداء .. أن يلد كل هذه النيران التي تسكنني ، يقول المثل (**النار تلد الرماد**) وكثيرا ما تكذب الأمثال هاهو ذا مسحوق الرماد . يلد كل هذا الجمر . " [1]

أوردت الكاتبة المثل بالصيغة العربية الفصحى (تَلدُ) ، وهو في الثقافة الشعبية بصيغة (تُوَلَّد) في معرض الحديث عن علاقتها بأمها ، واختلافهما الكلي ، بخلاف ما يعرف عن طبيعة العلاقة بين الأم وابنتها حتى في الأمثال نفسها ، من قبيل (البنت لي أمها) و (قلب البرمة على فهمها تخرج الطفلة لأمها) و المثل يرد في موضع **خذلان** الأبناء للآباء ، وعدم وجود التشابه المتوقع ، بحكم العوامل الوراثية والجينية ، إضافة إلى الأسرة والتنشئة الاجتماعية .

ورغم أن الكاتبة حاولت أن تراوغ القارئ ، بالعزف على وتر المتعة الجسدية في النص بالقول أن الأمثال تكذب ، من خلال المقارنة بينها وبين أمها ، إلا أن واقع الحال يثبت العكس تماما ، فالأم في عفتها وطهارتها والتزامها ، ومحافظتها على شرفها ، وشرف زوجها الشهيد هي النار وابنتها التي تسلك سلوك الخائنة ، و المتزوجة بإطار سام في الدولة ، والتي تخرج خلسة لمواعيد غرامية وجنسية هي الرماد ، وليس وصف النار بحرائق الجسد ، وحرارة الجنس هو من يعطي التفسير الصحيح للمثل فالواقع أن البنت خذلت أمها الشريفة العفيفة ، وكانت صورة منافية لها تماما وليس العكس .

-1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 102 ، 103

كما نجد المثل عند **الطاهر وطار** من خلال مدونة **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ، حيث وظف المثل الشائع في اللهجة المصرية ، ومجموعة من الأمثلة في اللهجة الجزائرية ، كما في قوله : " على كل ، وعلى رأي المثل العربي الكسول : **ياخبر بفلوس بكره يبقى ببلاش** . " [1]

ويشيع استعمال هذا المثل لمن **يتسرع في معرفة الأخبار** ، وهي صفة في المجتمع المصري " ندرك من خلالها روح هذا الشعب ، وما يعمل فيه من نوازع ، وتعكس أمثاله بصدق مشاعره وأحاسيسه و آماله وآلامه ، وأفراحه وأحزانه ، وتفكيره وفلسفته وحكمته . " [2] ، فيوجه المثل لمن يتلهف للانفراد بالأخبار ، والاعتقاد بأهميتها ، من باب النصيحة بأن لا يقلق أو يتسرع من أجل معرفة الأخبار ، وينفق فيها مالا وجهدا ، ولو ينتظر إلى الغد ستصبح هذه الأخبار في متناوله ، وبين يديه بدون مقابل مادي ، أو تعب جسدي ، والخبر الذي يحرص ويسعى إلى معرفته بمفرده اليوم سيكون غدا معلنا للجميع وبدون أي ثمن .

ومن الأمثلة الشعبية الجزائرية ، تذكر الرواية " ووضع آخر يمكن نعته بالسياسي ، فالعمي الذين استولوا على بعض المؤسسات ، مثل وزارة الدفاع ، والإذاعة والتلفزيون ، والقصر الجمهوري وتمكنوا من احتجاز عدد لا يستهان به من المسؤولين رهائن ، ربما من ضمنهم سيادة الرئيس أو على الأقل السيدة الموقرة حرمه ، يقول هؤلاء العمي : **العصفور في يد من زوّى** ، وهو في أيدينا ودونه جميع المنايا . " [3] ، يُذكر المثل بلفظ (العصفور) ، ثم يُعاد ذكره بالتعبير العامي " **الفرخ في يد من زوّى** ." [4]

-1- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، مصدر سابق ، ص 61

-2- جمال طاهر ، داليا جمال طاهر : موسوعة الأمثال المصرية ، دراسة علمية ، دار الفكر العربي ، مصر ، 2005 ، ص 30

-3- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 65

-4- نفسه ، ص 68

وكذلك في قوله : " لقد جرت محاولة انقلاب من طرف منظمة العمي لكن جرت السيطرة عليها في الوقت المناسب ، وتم ايقاف جميع عناصرها ، بما فيهم المشبوه في أمرهم . وهم كلهم عمي . وقد تم إنقاذ الجمهورية . وماذا يقول الشعب هنالك ؟ الشعب الجزائري عادة ما يقتصر في مثل هذه الحالات على جملة واحدة ، لها ثلاث صيغ ، فهو إما أن يقول لك : **هم في هم** ويمدد فيقول : **هوما في هوما** . وإما أن يقول لك : **موسى الحاج ، هو الحاج موسى** ، وإما يقول هازئا : **اللّعاب حميدة والرشام حميدة** . والرشام هنا ، تعني من يقوم بتسجيل حساب اللاعبين . وكل هذه التعابير قريبة من القول العربي ، عن الخصم والحكم ، ولو أنه أبلغ منه ، إذ يحدد من هو الخصم ومن هو الحكم . " [1]

يرد هذا المثل في موضعين : الأول للدلالة على **الأحقية بملكية الشئ** ، والثانية للدلالة على **الاثبات والإدانة** ، إذا كان هذا الشيء سيئا ، أو مسروقا مدام بيد صاحبه ، وهو ما عمد الروائي إلى توظيفه بالمعنيين السابقين ، فالخلافة أو السلطة أصبحت بيد الانقلابيين ، وهم يدّعون أحقيتها وكذلك طريقة الحصول عليها ، فهي تدينهم .

أما الأمثلة الأخرى ، فدلت على **التشابه** ، وأن الشيء هو ذاته ولم يتغير ، مع وجود أبعاد أخرى للمثل حسب الموقف الذي ورد فيه ، لأنه يتكلم عن الأوضاع السياسية للعالم العربي وبالتالي ليس **الشبه** هو المقصود بذاته ، بل هو **التحايل** على الشعوب العربية ، وهو المعنى الذي استطاع المثل ايصاله ، ومنه تتجلى أهمية المرجعية التي يتميز بها المثل العربي كون " الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام ، و بها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجتها في المنطق بكناية غير تصريح فيجتمع لها ثلاث خلال ، إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه . " [2]

-1- المصدر السابق ، ص 70

-2- علي عبد العزيز عدلاوي : الأمثال الشعبية ، ضوابط وأصول ، منطقة الجلفة نموذجا ، مرجع سابق ، ص 44

وعن قيم المثل الجمالية يذكر **غريماس** " في كتابه : (في المعنى ، محاولات سيمائية) بأنه : في اللغة ، تتميز الأمثال والأقوال المأثورة بوضح عم مجموع الكلام بتغيير النغمة : يكون لدينا عندئذ شعور بأن المتحدث يتخلّى طوعا عن صوته متّخذا صوتا آخر لكي ينطلق بمقطع من كلام ليس له ، وإنما يستشهد به فقط يبقى على علماء الصوتيات أن يوضحوا على ماذا بالضبط يقوم هذا التّغيّر في النغمة . " [1]

على الرغم من أن **غريماس** ذكر الاستشهاد ، إلا أنه حصر وجود المثل والأقوال المأثورة في الجانب اللساني ، المتعلق بالجوانب الصوتية الفيزيولوجية ، فيجيب الدكتور **عبد الحميد بورايو** بعد ربطه المسألة بجوانب أخرى ، وحقول معرفية ذات صلة على غرار اللسانيات الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا الثقافية ، أو علم الاجتماع الثقافي ، بعدما عرض لمنجزات لسانيات **دوسوسير** يؤكد على أهمية مرجعية المثل ، وسلطته في الخطابات الأدبية .

إذا يقول : " ... يمكن تفسير تغيّر نغمة الأداء اللغوي عند النطق بالمثل إلى السّلطة المفوّضة من طرف الجماعة ، لمن يستعمل الأمثال التي يكرّس المجتمع وجودها ويحمّل أداءها بشحنة من المعاني ذات الطبيعة الرمزية ، والتي تعبر عن الإيديولوجيّة السائدة ، سواء في المحيط العام للمجتمع أو بين أفراد الجماعة الضّيّقة : سواء كانت محلية فئويّة أو طبقيّة أو جنسيّة أو متعلقة بالعمر الخ ... إن المثل في هذه الحالة عبارة عن كلمات تكتسب قوتها من الإيمان بمشروعيتها وبمشروعية الناطق بها معا ، وهو إيمان لا يمكن أن تنتجه وتولّده لوحدها وفي ذاتها . " [2]

-1- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر ، دار القصبة للنشر الجزائر ، 2007 ، ص 60

-2- نفسه ، ص 61 ، 62

-1-2- مرجعية الأغنية الشعبية :

تعد الأغنية الشعبية شكلا من أرقى الأشكال التعبير في الأدب الشعبي ، وذلك لكونها " تحتفل بالعديد من الظواهر الاجتماعية المختلفة ، وهي أصدق من الشعر الفصيح في التعبير لقربها من المجتمع الشعبي من ناحية ، ولأنها ترتبط في تعبيرها عن مناسبات متعددة بالعادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشعبي مباشرة . " [1]

كما أنها في الجوهر " ...شكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق . " [2] و يؤدي هذا النمط من الأشكال التعبيرية وظيفة مميزة في حياة الشعب ، غير أن أهم ميزة للأغنية الشعبية هو الاختلاف في طريقة الأداء على غرار الأنواع التعبيرية الأخرى ، فهي تتطلب الكلمة واللحن حتى تؤدى ، وجل الأغاني الشعبية هي تصوير للحياة الاجتماعية ، لواقع الناس اليومي في أعمالهم وأفراحهم وتكافلهم ، وعلاقاتهم ببعضهم البعض ، وتعمل على إدخال الفرحة والسرور في شتى المناسبات ، و هذه الخصائص التي تتمتع بها الأغنية الشعبية ، جعلت منها وسيلة فنية تعتمد عليها الرواية في كشف مختلف المظاهر الاجتماعية ، سواء مظاهر احتفالية ، أو جوانب سلوكية ترتبط بالعادات والتقاليد ، أو كطقوس في مناسبات معينة .

نجد ذلك في الرواية الجزائرية عند العديد من الروائيين ، الذين جعلوا من الأغنية الشعبية جسر تواصل ، على غرار ما قدمه **الحبيب السائح** في **رواية الموت في وهران** ، عندما يشده الحنين إلى أيام وهران الخوالي ، وإلى ليالي الفرح والأنس ، يقول : " ... فإن عبدقا النكريطو لم يكن حدثني إلا قليلا مما يبكي قلبه على زمن وهران . وساح صوتي ، كأنه صوتهم جميعا (يا حزني) **على أولاد الحمري ولاد لمدينة وسيد الهواري . فرددوا جميعا ، كأنهم إياي وحدي . وهران يا وهران . رحتي اخسارة . هجروا منك ناس اشطارة .** " [3]

-1- حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2002 ، ص 45

-2- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 251

-3- الحبيب السائح : الموت في وهران ، مصدر سابق ، ص 38 ، 39

أغنية (**وهران رحتي خسارة**) ارتبطت في الذاكرة الشعبية بقصة شاب رحل عن مدينته وهران وهو يشكو بعده عنها ، ويتذكر أيام صباه فيها ، ويعد بالعودة إليها وعدم نسيانها ونسيان أهلها وقد اشتهر بها المطرب الراحل بلاوي الهواري ، واحتلت مكانة كبيرة في تراث الغناء الشعبي خاصة في منطقة الغرب الجزائري ، ترد هذه الأغنية منسجمة مع السياق الذي يصف فيه الروائي حال وهران الآن ، بعدا زالت منها كل مظاهر البهجة والسرور ، وتحولت إلى مدينة غريبة حتى عن أهلها الذين صاروا غرباء فيها فغربة الشاب في قصة الأغنية ربما أهون من غربة الأشخاص الذين تتحدث عنهم الرواية ، وهي بذلك تعكس تغيرا طرأ على " نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب ، ذلك المجتمع الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري الذي يغزوه ويفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه . " [1]

كما نجد الأغنية الشعبية المرتبطة بالمناسبات حاضرة ، عند الروائية ربيعة جلطي في رواية **الذروة** من خلال حديث البطلة عن عمّاتها في عرس زهية " ... نهضت عمّتي الكبرى كلثوم تحت التصفيقات وشلّالات الزغاريد . تتيع حركاتها العيون اللّماعة الغمّازة . اعتدلت في وقفتها ثم بدأت تميل على جنباتها في بطء وشموخ ، وكأنها نخلة تراقصها الريح ، وقد أسكرها الإيقاع الأندلسي وصوت المطرب الشيخ الغفور : **لمَن نشكي بلَيعتي *** عيدُولي يَا أَهل الهوَى**

آش عَيبي وذَلّتي * خُلوتي وخَاطري انكوَى**

شَعلت نيران مُهجتي * ضَيَّعت القَلب مَا قوَى**

أضحت عمتي كلثوم وكأنها في عالم ثان مواز . تلوّح بيديها في إيقاع متزن ، وترفع قدميها عن الأرض قليلا قليلا ، وكأنها تجرّب أن تطير . عيناها مفتوحتان ، إلّا أنها تبدو ، وكأنها لا ترى أمامها أحد . كانت في عالمها الخاص ، عالم مجهول .. " [2]

-1- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير الشعبي ، مرجع سابق ، ص 238

-2- ربيعة جلطي : الذروة ، مصدر سابق ، ص 14 ، 15

عمـدت الكاتبـة إلى اسـتعمال الأغنيـة الشـعبية ، لإبـراز بعـض مظاهر البهجة والفرح المصاحبة لعادات وتقاليد المجتمع الجزائري ، إلّا أن استثمار الأغنية الشعبية ظهر جليا في الجانب الفني إذ أن نص الأغنية وما صاحبه من وصف ساعد الروائية على التحكم في الزمن ، من خلال الوقوف على رصد ووصف مشهد الرقص ، وبذلك توقف مسار الزمن الذي يعطـي للقـارئ فرصـة التأمـل في الوقـائع والأحـداث ، كمـا تحضـر الأغنيـة الشـعبية عنـد **أحـلام مستغانمي فـي ذاكـرة الجسـد** ، حـين يتـذكر خالـد مدينـة قسـنطينة ومعهـا حبيبتـه " هـاهي ذي قسنطينة وهاهو كل شيء أنت . وها أنت تدخلين إليّ ، من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منهـا منـذ سـنوات . مـع صـوت المـآذن نفسـه ، وصـوت الباعـة وخطـى النسـاء الملتحفـات بالسـواد والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب (**يا التّفاحة يا التّفاحة خبرّيني وعلاش الناس والعة بيك** .) تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها . تضعني وجها لوجه مع الوطن.

تذكّرني دون مجال للشك بأنّني في مدينة عربية ، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيّا . هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية ؟ أم وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى شهيّ لحدّ التّغنّي به ، في أكثر من بلد عربي . وماذا لو كنت تفاحة ؟ لا لم تكوني تفاحة ، كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر ، كنت تمارسين معي فطريّا لعبة حواء . ولم يكن بإمكاني أن أتنكّر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم . " [1]

ارتبطت الأغنية الشعبية في هذه الرواية بالتفاحة ، ذات المعاني والدلالت المتعددة في العديد من الثقافات والحضارات ، ولم يكن الاهتمام بالتفاح موجودا في المدن العربية فحسب بل منذ القديم ارتبطت التفاحة بالخطيئة والغواية خاصة في الميثولوجيا الغربية ، ففي ملحمة **هوميروس** الشهيرة (**الإلياذة**) تبدأ القصة بالصراع بين الربات الثلاث (**أفروديت** ، **هيرا** ، **وأثينا**) علي تفاحة ذهبية أعدتها إلهة الحرب **إيريس** ، كتبت عليها أنها مخصصة للأجمل ، بهدف الإيقاع بينهن ، وقرر **زيوس** تحكيم أجمل البشر ليفصل في النزاع ، فقام **باريس** بذلك .

-1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 11 ، 12

واختار **أفروديت** للفوز بالتفاحة وهو ما أثار حفيظة **هيرا وأثينا** ، وانتهي الصراع بحرب طروادة ، وتعرف أفروديت بإلهة الحب والجمال ، وبالعودة إلى بطل الرواية **خالد** في اعترافه الضمني بالخطيئة ، والحماقة والغواية من طرف حواء إشارة ضمنية لقصة آدم عليه – السلام– وخطيئته الأولى ، قال تعالى : ﴿ **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ** ﴾[1]

وقال تعالى : ﴿**١٨**﴾ **وَيا آدَمُ اسكُن أَنتَ وَزَوجُكَ الجَنَّةَ فَكُلا مِن حَيثُ شِئتُما وَلا تَقرَبا هذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكونا مِنَ الظّالِمينَ** ﴿**١٩**﴾**فَوَسوَسَ لَهُمَا الشَّيطانُ لِيُبدِيَ لَهُما ما ووريَ عَنهُما مِن سَوآتِهِما وَقالَ ما نَهاكُما رَبُّكُما عَن هـذِهِ الشَّجَرَةِ إِلّا أَن تَكونا مَلَكَينِ أَو تَكونا مِنَ الخالِدينَ** ﴿**٢٠**﴾ **وَقاسَمَهُما إِنّي لَكُما لَمِنَ النّاصِحينَ** ﴿**٢١**﴾ **فَدَلّاهُما بِغُرورٍ فَلَمّا ذاقَا الشَّجَرَةَ بَدَت لَهُما سَوآتُهُما وَطَفِقا يَخصِفانِ عَلَيهِما مِن وَرَقِ الجَنَّةِ وَناداهُما رَبُّهُما أَلَم أَنهَكُما عَن تِلكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَكُما إِنَّ الشَّيطانَ لَكُما عَدُوٌّ مُبينٌ** ﴿**٢٢**﴾ **قالا رَبَّنا ظَلَمنا أَنفُسَنا وَإِن لَم تَغفِر لَنا وَتَرحَمنا لَنَكونَنَّ مِنَ الخاسِرينَ** ﴿**٢٣**﴾ **قالَ اهبِطوا بَعضُكُم لِبَعضٍ عَدُوٌّ وَلَكُم فِي الأَرضِ مُستَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حينٍ** ﴿**٢٤**﴾

فالبطل يتحدث عن آلام غربته في باريس ، ويشبهها بخروج آدم من الجنة ، وآلامه وحسرته جراء معصيته لربه ، ويذكر تفاحة الخطيئة التي تسببت في هذا الخروج ، من خلال الأغنية الشعبية فهل كانت حبيبة **خالد** هي من تسبب خروجه من الوطن ؟

1- البقرة ، الآيات 35 ، 36 ، 37

2- الأعراف ، الآيات 19 ، 20 ، 21 ، 22 ، 23 ، 24

إن سبب الخروج من الوطن واختيار الغربة ، لم يكن بسبب امراة بل أن الوطن ذاته سرق بعد الاستقلال ، ولم يبق لخالد غير مرارة الآلام التي يتجرعها ، عن ثورة قدم فيها كل ما يملك وحبيبة هي ابنة لرمز شامخ من رموز هذا الوطن المسلوب ، هذه الحبيبة التي تمارس معه فطريا غواية حواء مع آدم بتفاحة تعبر رمزيا عن جرم ومعصية ، نجمت عنها التعاسة والشقاء الأبدي في الوطن أولا وفي الحبيبة ثانيا ، فتطابقت أحداث الغربة وترك الوطن مع قصة خروج آدم من الجنة ، وهو ماعكستة الأغنية الشعبية باعتبارها تجسد نبض كل شرائح المجتمع .

كما يذكر **احميدة العياشي** في روايته **هوس** بعض الأغاني الشعبية ، عند حديثة عن **ماكدرة*** " صوت الرميتي صداح .. وأنا هائم كالزمن الغابر صوت بن عليوي يندلق إلى مغاور الزمن الغابر .. الزمن المشوش . الزمن الضائع .. الصوت : **ولفي غاروا الحسود نكروا أفعالي**

ولفي ونا اللي اسهرت الليالي

ولفي أبطال ماكدرة في الطلايع

ولفي فودات غابطات المسالي

ولفي بلباس والطبع والصنايع

الصوت : ياماكدرة راهم نكروك ، فالمنام شفت الدييوبة

تاكل فيك وأنت حية يادين الله وأنت حية ..

بدلوك البلوزة وعلقوا لك مدايات الغنا ..

جيفوه ، زقيت (ماكدرة ، ماكدرة ن لا أمان لا ثقة في الديوبة ..) . "[1]

---

* هي بلدية من بلديات ولاية سيدي بلعباس

-1- احميدة العياشي : هوس ، مصدر سابق ، ص 48 ، 49

يرثي الكاتب حال منطقة **ماكدرة** ، من خلال العودة إلى ماكتب عنها في الشعر الشعبي الذي أصبح عبارة عن أغاني شعبية تخلد مآثرها وتاريخها ، لكن مع تغير الزمن وتآمر أبنائها عليها حل بها الهوان والخراب ، الذي طمس معالمها وبطولاتها ، وحولها وكرا للفساد ، وفي سياق توظيف الأغنية الشعبية ، نجد الروائي **واسيني الأعرج** يعطيها اهتماما كبيرا في العديد من أعماله ، على غرار ما جاء في رواية **سوناتا لأشباح القدس** ، عندما تعود **مي** بالذاكرة إلى طفولتها في القدس ، وتتذكر أمها " ... في لحظة من اللحظات ، فكرت أن أذهب نحوها وأنام في حضنها وأتركها تعبث بشعري كما كانت تفعل ميرا أمّي الحبيبة وهي تدندن تنويمة قدميّة :

نَامي نَامي يَامانُو...

أسرَق لَك منَ الثَّلج فُستانُه

وأقطَف لَك منَ قزح ألوَانُه

وحيَاة رَبّي سُبحَانُو

لأعطي لَك قَلبي ووجدَانُه

نَامي ... نَامي يَامانُو ...

واللّي يحبَك ببُوسَك

واللّي بيكرهَك ، لا تَحزني من شَانُو ... " [1]

تستعيد **مي** من خلال العودة إلى طفولتها ذكرياتها الماضية ، وخاصة ذلك الطيف الآفل لوجه أمها **ميرا** ، وتشتاق إلى تلك اللحظات الحميمية التي كانت تنام فيها في حضن أمها ، على وقع ترانيم ودندنات الأغاني الشعبية التي كانت تغنى للأطفال قبل النوم .

-1- الأعرج واسيني : سوناتا لأشباح القدس ، مصدر سابق ، ص 197

ولئن كان " الغناء للأطفال عند الشعوب هو الترنيم بالكلمات الموزونة التي تصحب عادة الطفل ومداعبته وتحريكه في المهد لينام ، ويعد هذا النوع من الغناء جزءا من الغناء الفلكلوري العام ... الذي جرى على ألسنة العامة من الناس في الأزمنة القديمة ، وكانت نشأته نتيجة لدوافع عديدة أهمها : ميل الإنسان الطبيعي للغناء ، والتوسل به لتنويم الطفل وتتضمن ترانيم الأطفال التي تهدهد بها الأم طفلها استجلابا للنوم ، أو للطمأنينة لغرس بذور النزعة الوطنية والأخلاقية ، فبالرغم من بساطتها وسذاجتها فإنها تقطر عذوبة وطلاوة وتبرز لنا في إيجاز مدى تأثر الوالدة بالبيئة المحيطة بها ، ومدى تفاعلها مع ما يسود فيها من مفاهيم أفرزتها المتغيرات ... " [1]

نعم لقد عكست أغنية **ميرا** لابنتها **مي** العديد من الجوانب التربوية ، والقيم الأخلاقية كالمحبة والجمال والتسامح ، على الرغم من كون الرواية تغوص في الأبعاد التاريخيية ، والجوانب الإنسانية لمأساة **مي** ، إلا أن الروائي صور بعض ملامح البيئة الفلسطينية خاصة الشعبية ، من خلال التركيز على حارة **المغاربة** في **القدس** ، حتى في أدق التفاصيل ، ومن هذه التفاصيل الأغاني الشعبية التي كانت تغنى للأطفال ، فشكلت الأغنية الشعبية مرجعا أساسيا لعكس هذه البيئة وبعض ملامحها .

كما وظف الكاتب الأغنية الشعبية في روايته **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** ، حين يحكي البشير الموريسكي عن رحلة هروبه من محاكم التفتيش على متن سفينة للقراصنة ، ويصور مأساة الشيخ الذي ماتت زوجته المريضة في حضنه " ... كان الشيخ يعرف جيدا أنها ماتت ، لكن كان من الصعب عليه تصديق ذلك . أسند رأسها على صدره وبدأ يدندن في أغنية قديمة دموعه ترتسم كالجروح على وجهه : يابحر البحارة بيننا الملح والحنين .فهل تخون ملحك ؟ لي شوق فيك قديم . كلانا يحلم مثل الله ، وفراغ الموت يزيد ... " [2]

-1- عبد القادر نطور : الأغنية الشعبية ودورة الحياة ، أغاني الطفولة في الشرق الجزائري ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد 6 نوفمبر 2000 ، جامعة 20 أوت ، سكيكدة .

-2- الأعرج واسيني : رمل الماية ، مصدر سابق ، ص 88

وفي موضع آخر يذكر الراوي أغنية **رمل الماية** " ها أنا ذا معك يا خويا المجدوب صدى البانجو ينزع أوتار القلب ويسرق الذاكرة من الآخرين ، ويهيدها لك . احك ياسيدي . أنت مالك الحكاية .. هي ذي الأغنية تسحبك نحو العصر المنسي . هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك ..

غَنّ يَاعيني غَنّ .

القَلب صَار وحيد .

وَاش بقَى لي في القَلب شي . نصير به عنيد .

آه يَالوليد .

شكُون بَاعك في سُوق لَعبيد ... " [1]

ورد توظف الأغنية الشعبية ضمن سياق جمالي ، لكونها " ... تهتم بالأبعاد الجمالية بالتعبير عن العواطف المطلقة للإنسان ، أو بمشاعر تقافية ، ويكون اهتمامه الأعمق مرتبطا بتصورات الذات الفردية ومن ثم الهُوية . " [2]

حيث عكست في المقطعين هذه التصورات الفردية ، من خلال مجموعة من العواطف والانفعالات في مواقف تاريخية معينة ارتبطت بالمأساة والحزن ، فلا يمكن للبحر أن يأخذ من أحبته أحبتهم وبينهم وبينه مودة ، ولا يمكن لمن ترك وحيدا أن يستجمع قواه ويواجه مرة أخرة ، كل هذه المآسي تتجلى بنبش حوادث التاريخ ، التي روعت القلوب وأذلت الشعوب ، وبقيت نقاطا سوداء ، في تاريخنا وثقافتنا وهويتنا .

-1- المصدر السابق ، ص 182

-2- محمد أمين عبد الصمد : وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة اللّيبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، شركة دار الأمل للطباعة والنشر ، ط1 ، القاهرة ، 2010 ، ص 150 ، 151

-1-3- الحكاية الشعبية :

تعد الحكاية الشعبية من أهم الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي ، نظرا لما تتمتع به من خصائص و مميّزات فنية وجمالية ، جعلت منها مادة خصبة استند عليها الكثير من الروائيين في نصوصهم ، وللوقوف على هذه الخصائص لابد من معرفة مفهوم الحكاية الشعبية .

-أ- الحكاية في اللّغة :

من المحاكاة ، وحكى : الحكاية : كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه ، وحكيت عنه الحديث حكاية . ابن سيدة : وحكوت عنه حديثا ، وفي الحديث : ما سرني أني حكيت إنساناً وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله ... [1]

-ب- في الاصطلاح :

حظيت الحكاية الشعبية باهتمام العديد من الدارسين والباحثين ، مما جعلها تمتلك العديد من المفاهيم ، والمقاربات ، من ذلك ما قدمه **الدكتور عبد الحميد بورايو** : " هي أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا يكون نثريا يروي أحداثا خياليّة لا يعتقد راويها ومتلقّيها في حدوثها الفعليّ تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة ، تهدف إلى التسليّة وتزجيّة الوقت والعبرة . " [2] أما **نبيلة إبراهيم** ، فتعرفها بالعودة إلى معانيها في المعاجم الأجنبية " والمعاجم الألمانية تعرفها بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية عن جيل لآخر ، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية ن أما المعاجم الانجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة ، وهي تتطور مع العصور ، تتداول شفاها كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية ...

-1- ابن منظور : لسان العرب ، مج2 ، مادة [حكى] ، مصدر سابق ، ص 954

-2- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، مرجع سابق ، ص 185

وعلى هذا فإن التعريفين يشتركان في أن الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال حول حدث مهم ، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية . " [1] لتعبر في نهاية المطاف عن " ثقافة المجتمع السائدة فيه ، أو التي انبثقت منه ، ونفسيته المتمثلة بتلك الثقافة ، أو جزء منها واستخلاص أوضاع اجتماعية وتاريخية وعادات وتقاليد ومعتقدات ومفاهيم ، وما يحبون وما يكرهون ، وما يتمنون وما يستعملون في بيوتهم وأعمالهم ، وما يلبسون وما يأكلون ، ومخاطبتهم ومحاورتهم ، ومجاملاتهم وتحيّاتهم . " [2]

ولئن ارتبطت الحكاية بكلمة الشعب فـ " إن كلمة (الشعبي) التي يصف بها التراث لا تعني – على الإطلاق – أن ذلك التراث هو نتاج الطبقات الشعبية أو العامة ، و لكنها تشير إلى أنه نتاج الشعب كله مهما تباينت فئاته و طبقاته و بيئاته ، و مراحله التاريخية . " [3]

هذا الشعب الذي جعلها ترتبط ببداياته الأولى ، في تفسير الأشياء والظواهر ، حيث تعددت مصادر الحكاية الشعبية ، سواء ما ارتبط ببدايتها ، أو بمراحل تطورها باعتبارها شكلا تعبيريا إنسانيا يضعه المجتمع والإنسان " فقد كانت في الأصل أسطورة وتحولت إلى حكاية شعبية . " [4]

أي أن أصلها الأول في بداية نشأتها ، قد ارتبط بالأسطورة ارتباطا وثيقا ، لتكون امتدادا طبيعيا لبدايات الفكر الإنساني ، فقد تبددت الأساطير تحت وطأة عناصر ثقافية أخرى ، فرضها تطور المجتمعات الإنسانية ، وبقت الحكاية الشعبية وفية لهذه المجتمعات ، بمسايرتها لتغيّراتها ورصدها لكل ما يطرأ عليها ، بفضل ما لها من خصائص أهلتها لأن تكون منوطة بهذا الدور

-1- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 119

-2- طلال سالم الحديثي : كتاب الحكاية العراقية للمؤلف كاظم سعد الدين ، مجلة التراث الشعبي ، العدد الثامن ، 1977 ص 234

-3- الجوهري محمد : دراسة في الانتروبولوجيا ، دار المعارف مج1 ، ط1 ، القاهرة ، 1978 ص 60 ، 61

-4- أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الاسكندرية للكتاب ، 1998 ، ص 111

إن الحكاية الشعبية لا تخرج عن نطاق القصة الهادفة ، لذلك فهي تتبنى " رؤية إنسانية تعبر عن حالات نفسية واجتماعية وثقافية ، تشترك فيها كل الشعوب بصورة من الصور ورغم اختلاف البيئة الاجتماعية وتباعد المجتمعات زمانا ومكانا ، فإن القصاص يعبر عن واقع نفسي تنعدم فيه النظرة الإقليمية والقومية ، بحيث يتسع مجال التصوير إلى رؤية أبعد من الحدود السياسية والجغرافية للشعوب . " [1] ، كما أن هذه الرؤية تعبر عن خلاصة تجارب وخبرات قديمة على شكل حكايات لا تقتصر على الضغار فحسب ، بل للكبار أيضا ، وحكايات الصغار نفسها تعبر عن الكبار ، وتتضمن تجاربهم وتحمل خلاصة خبرتهم نظرا لما تتميّز به من مقومات .

فهي تقوم أساسا على حبكة التأليف من خلال بناء تأليف معقد ينطلق من حالة عدم التوازن إلى التوازن المنشود حسب الموقف ، أو الحادث الذي تندرج الحكاية ضمن سياقه ، إذ " يمكننا أن نقول إن الحكاية الشعبية تبدأ باللاتوازن وتنتهي بإبراز فلسفة للحياة تدفع الإنسان لأن يفكر فيها أكثر من مرة قبل أن يرضاها . " [1] ، كما تستعمل الرمز الذي يساعدها في إبراز المغزى النفسي لها ، إضافة إلى التجسيد والتجسيم واستعمال الملكة اللغوية المشتركة بين جميع طبقات المجتمع ، وذلك حسب غايات وأهداف وضعت لها هذه الخصائص جعلت من الحكاية الشعبية شكلا تعبيريا يمتلك تخطيطا سرديا معينا ، حتى لا نقول برامج سردية ، لأنها مجهولة المؤلف ولم تكتب وفق إعداد مسبق ، ومع ذلك عرفت طريقها إلى جنس الرواية .

وبالعودة إلى تلك الحكايات التي تروى عن الحيوانات ، نجد ذلك في رواية **عتبات المتاهة لأحمد عبد الكريم** ، عندما يعود الكاتب بذاكرته إلى أيام طفولته ، مع حكايات الجدة في ليالي الشتاء : " في شتاءات سنوات العسرة ، كانت أيدينا تتشجر حول السّخان الطيني نتنازع الدفء .

-1- التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1990 ص 15

-2- نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 210 ، 211

القليل المنبعث من الجمرات المحتضرة ، وكنت آنذاك أطلق أسئلتي القرمطيّة في وجه جدّتي حين تغيب (**لونجا بنت السلطان**) و (**السيّد علي**) عن ليل الحكي : هل سندخل الجنّة ياجدتي ؟ لا شكّ في ذلك ياوليدي فجدّك الرسول سيشفع فينا .. والنصارى الذين يأتون للقبة ؟ النصارى لا يدخلون الجنة لأنهم كفار . لكنهم ملاح وجميلون ؟ إنهم أغنياء ونحن فقراء ، لهم الدنيا ولنا الآخرة .. ولماذا نحن فقراء ؟ تلك حكاية طويلة ياوليدي .. يحكى في قديم الزمان ، أن الغراب كان طائرا أبيضا وجميلا . وبينما هو يحلق في الفضاء ذات يوم ، ناداه الله تعالى وقال له : اسمع أيها الطائر الجميل هذه صرّة مليئة بالقمّل ترميها في بلاد النصارى الكفرة وهذه صرّة مليئة بالماس والذهب ترميها في بلاد العرب والمسلمين . فطار الغراب الأبيض بالصرّتين حاملا إيّاهما بجناحيه ، لكنه أخطأ فرمى صّرة القمّل للعرب ، وألقى صرّة الماس للنصارى ، لذلك فقد مسخه الله طائرا أسود ، عقابا له على فعلته تلك يا وليدي .. هكذا صرت أكره الأغربة واكتشفت لماذا يعيش القمّل فينا ... " [1]

على الرغم من طرافة القصة ، من حيث مضمونها ، إلا أنها تعكس بطريقة ما التصور الذي يحمله المخيال الشعبي العربي حول الغراب ، كونه المسؤول عن الفروقات الموجودة بين العرب المسلمين وغيرهم من النصارى الكفار ، ومرد ذلك راجع إلى رواسب التراث العربي القديم ، حيث أن العرب كغيرهم من الشعوب القديمة ينظرون للغراب كنذير شؤم ، وحتى في لغتهم ، فكل ما كان من اسمه دلّ على الألم والموت والفجيعة ، ومن ذلك الغربة والإغتراب والغريب ، وغيرها من المشتقات ... ووفي ذلك يذكر الجاحظ " ... قال : فالغراب أكثر من جميع ما يُتطيّر به في باب الشُؤم . ألا تراهم كلما ذكروا ممّا يتطيرون منه شيئا ذكروا الغراب معه ؟ وقد يذكرون الغرابَ ولا يذكرون غيره ، ثم إذا ذكروا كُلّ وَاحد من الباب لا يمكنهم أن يَتطيّروا منهُ إلاّ من وجه واحد ، والغراب كثيرُ المعاني في هذا الباب فهو المقَدّمُ في الشُؤم . " [2]

-1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، مصدر سابق ، ص 81 ، 82

-2- أبوعثمان عمروبن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق : محمد هارون عبد السلام ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ، ج3 ، ط2 ، ص 443

ومن ذلك ما جاء في الشعر العربي " في معنى التّطيُّر .

وقال النابغة :

زَعَم البَوارحُ أنَّ رحلَتَنا غدًا *** وبذَاك خَبّرنا الغُرابُ الأسوَدُ

وقال عنترة :

ظَعَن الذين فراقُهُم أَتَـوقّعُ *** وجَرَى ببَينهُم الغُرابُ الأبقَعُ

حرق الجناح كأنّ لَحيَي رأسه *** جَلَمَان بالأخبَـار هَشٌّ مُولعُ . " [1]

وأما ارتباطه بالموت ، فله ما يبرره من منظور الدين ، في بدء الخليقة ، وعند أول حادث قتل بين البشر ، عندما قتل قابيل أخاه هابيل قال تعالى : ﴿ **فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ** ﴾ [2]

كل هذه الشواهد دعمت الزّعم الذي تتبناه الحكاية الشعبية ، التي وظفها الروائي لإبراز بعض الجوانب والملامح عن البيئة الشعبية في منطقة بوسعادة وماجاورها ، والتي تؤكد على أصالة المنطقة وانتمائها العربي ، كما ساعدت الحكاية الروائي في ضبط إيقاع السرد ، من حيث التمكن من تقنية الزمن من خلال الاسترجاع الذي عاد بنا إلى الزمن الماضي .

وعن الحكايات التي ترتبط بالبشر ، يوظف الكاتب الحكاية الشعبية العجائبية ، التي ترتبط بالخوارق ، والقدرات الهائلة لأصحاب الكرامات ، ليحاول أن يربط لنا الخيال بالواقع .

-1- المصدر السابق ، ص 442

-2- المائدة ، 30 ، 31

يتجلى ذلك في حديثه عن **عين التوتة** ، حيث يقول : " أما عين التوتة فحكاية أخرى ، هي مختصر الماء والظل ، وخاتمة القيظ ولفح الظهيرة كنا نمرّق إليها في اشتعالات القيلولة حيث عرائش التوت الوارفة ... هنا يقال : أن أربعة من الحجّاج كانوا في طريق عودتهم من الحجاز إلى موطنهم بجبال عمور حطوا رحالهم للاستراحة والمبيت ، ويروى أنهم وضعوا عصيّهم ، فإذا هي في الصباح أشجار توت وارفة ، ونبع بارد ، فكان ذلك إشارة ربانية لهم بتعمير المكان . تلك حكاية عين التوتة كلما ذكرت الصحراء ماءها وظلالها ..." [1]

يقدم الكاتب في هذا المقطع بعض ملامح الحكاية ، وليس حكاية كاملة ، ومع ذلك يصل إلينا مضمونها ، من خلال محاولة إثبات واقعة العين ، إلا أن هذا الشكل القصصي يعتمد في المقام الأول على الخيال ، الذي يردُّ الوقائع إلى قوة غيبة لا يمكن أن نراها مثلة أمامنا ، في حادثة تحول العصي فهي تذكرنا بقصة موسى – عليه السلام – غير أن السياق مختلف في التحول ، وفي الغرض .

وهو ما يبعد هذه القصة عن الصراع بين القوى المختلفة ، وينحو بها منحى آخر للتدليل على صدق العبادة والمكانة المقربة من الله عزوجل ، وهو ماكان يختلج في صدر الكاتب ، لأن الحكاية الشعبية في نهاية المطاف " تتّخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد انتاجها . " [2] والروائي واحد من هؤلاء الأفراد ، وهو يعيد إنتاج هذه الحكاية ، بغية إقناعنا بصلاح الحجاج ، وبكراماتهم ، ومنزلتهم عند الله تعالى .

وما يمكن أن نخلص إليه ، هو أن النص الروائي الذي وظف الحكاية الشعبية ، كمنطوق لغوي ساعده هذا المنطوق في نقل بنيات سردية مختلفة من القصص الشعبي إلى سرد الرواية ، والاستافادة من عوالمها الخيالية ، زيادة على تقديم بعض مظاهر الثقافة الشعبية ، الغنية بالرموز والطقوس والمعتقدات التي تكشف عن البيئات الشعبية ومخيالها الخصب .

-1- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، مصدر سابق ، ص 53

-2- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، مرجع سابق ، ص 185

-2- مرجعية مظاهر الثقافة الشعبية (العادات والتقاليد):

عُرفت العديد من الأمم والشعوب بمجموعة من المظاهر والنشاطات الاجتماعية ، التي عبرت عنها وميّزتها عن غيرها ، وشكّلت لها منظومة قيمية ، تمثلت في عاداتها وتقاليدها ، وهي ضاربة في القدم ، بالعودة إلى مصادرها .

-أ- العادات في اللغة : أورد صاحب اللسان في مادة [ع ود] ... والعادة الدَّيدَنُ يُعادُ إليه معروفة وجمعها عادٌ وعاداتٌ وعيدٌ ... وتَعوَّدَ الشيء وعادَه مُعَاودةً وعواداً واعتادَه واستعاده وأَعَادَه أي صار عادةً لهُ ن أنشد ابن الأعرابي :

لَم تَزل تلكَ عَادةُ الله عندي *** والفَتى آلفٌ لمتا يَستعيدُ

وقال : تَعوَّد صَالح الأخلاَق إنّي *** رأيتُ المرءَ يأَلَفُ ما استَعَادَ . [1]

-ب- التقاليد في اللغة : جاء في المعجم الوسيط في مادة (قلد) ... (التّقاليدُ) : العادات المتوارثة التي يقلد فيها الخَلفُ السّلفَ . مفردها : تقليد . (مج) . [2] ومن معنى التقاليد يظهر أنها وصف للعادات ، وهو ما جعلها مرادفة لها في أغلب الأحيان .

-جـ- العادات والتقاليد في الاصطلاح : ينظر إليها معظم الباحثين والدارسين على أنها مجموعة من المظاهر والنشاطات الاجتماعية ، والتي تعني في واقع المجتمعات " الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها ، أو القيام بها وتكرر الفعل بها ، حتى أصبحت مألوفة فالتقليد هو عرف يرتكز على الروتين ، والواقع أن كل تقليد يميل إلى تمييز بعض التصرفات التي يشرعها ماض غالبا ما يكون عابرا . " [3]

-1- ابن منظور : لسان العرب ، مادة [عود] ، مصدر سابق ، ص 505

-2- مجموعة من المؤلفين : المعجم الوسيط ، دار الشروق الدولية ، ط4 ، جمهورية مصر العربية ، 2004 ، ص 754

-3- بونت بيار، وإيزار ميتشال : معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا ، ترجمة وإشراف مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 2011 ص 386

وبذلك سلوكات معتادة مألوفة وموروثة ، يقوم بها الإنسان في ظروف ومناسبات معينة ، وعلى وتيرة واحدة ، وتكون دالة على أصوله وقيمه ، أما التقاليد ، فتتجلى في تقليد أفراد المجتمع لمن سبقهم في بعض السلوكات لاعتقادهم بضرورة العمل بها ، فيمنحها ذلك طابع الالتزام والوجوب . ولما كان لكل شعب " ... تقاليده ، وعاداته تميزه عن باقي غيره من الشعوب ، وكثيرا ما تكون هذه العادات وليدة حكايات شعبية ، أو أساطير يتناقلها الأحفاد عن الأجداد ، ويتمسكون بها خوفا من ضياعها في متاهات التقدم والحضارة . " [1]

و ذلك يعني أنها ذات أهمية بالغة ، وهي " ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية وهي حقيقة أصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي نصادفها في كل مجتمع ، تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية العامة ، عند الشعوب البدائية والمتقدمة ، وتصنف الموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي عادات دورة الحياة (ميلاد وزواج ووفاة) ، ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام ، ثم الفرد في المجتمع المحلي . " [2]

ونظرا لأهمية العادات والتقاليد في حياة الفرد الجزائري ، حفلت العديد من النماذج الروائية الجزائرية بتصوير بعض العادات ، ومن ذلك :

-2-1- الزواج :

يعتبر الزواج من أقدم الروابط الاجتماعية التي عرفتها الأمم والشعوب ، والتي تجمع بين النساء والرجال " فعند جميع شعوب العالم يعيش الزوجان في حياة واحدة يقرها ويقبلها كل أعضاء المجتمع الآخرين ، كما يتوقع منهما أن يتعاونا معا ، أو يتعاونا مع بعض الأقارب الآخرين لتسيير دفة الأمور في الأسرة ، كذلك يتوقع منهما أن ينجبا أطفالا ، بل أن بعض المجتمعات لا تعتبر الزواج شرعيا إلا بعد إنجاب الطفل الأول ، وبمجرد أن يولد الأطفال يجب أن يهتم الوالدان ببنيهم ، وأن يتكفلا بهم وبتربيتهم وعلى الرغم من أن معظم الثقافات تكفل الوسائل اللازمة لإنهاء العلاقة الزوجية ، إلا أن المتوقع عادة أن تكون لدى الشخص المتزوج نية العمل على استمرار الزواج مدى الحياة ، ولا يعتبره مسألة مؤقتة أو عابرة يمكن أن تنتهي بناء على رغبة أحد الطرفين . " [3]

-1- أديب أبي ضاهر : عادات الشعوب وتقاليدها ، دار الفكر العربي ، دار الشوّاف ، ط1 ، 1993 ، ص 3

-2- إبراهيم أبوطالب : الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية ، دراسة في التفاعل النصي ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء ، الجمهورية اليمنية ، 2004 ، ص 40 ، 41

-3- محمد الجوهري ، علياء شكري ، وآخرون : مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا ، مرجع سابق ، ص 92

وقبل أن تتم هذه العلاقة ، أو هذا الرباط نجد له عادات وتقاليد معينة تختلف من مجتمع لآخر ، ومن منطقة لأخرى ، سواء تعلق الأمر بشروط الزواج أو بالإعداد له أو المظاهر الاحتفالية به ، وضمن هذا السياق ، نجد عادات وتقاليد الزواج حاضرة في رواية **الرعشة لأمين الزاوي** منها بعض الشروط التي يضعها الآباء أو الأجداد لأبنائهم وأحفادهم .

إذ يذكر الروائي شرط حفظ كتاب الله قبل الزواج ، وكذلك تزويج البنت الكبرى قبل الصغرى " وأقسم أن يختم حفظ القرآن ، وحفظ سيدي خليل قبل السابعة من عمره ، كي يسمح له جدي بالزواج بعد حفظ الستين حزبا صعودا ونزولا ، لا يبقى هناك ما يشغل الشباب سوى الزواج ... عاديا كان زواج أبي بأمي فالبنت الكبرى تتزوج قبل الصغرى ، فإذا ماحدث العكس وهو نادر جدا وأن تزوجت الصغرى قبل الكبرى ، فاعلم أن الكبرى بائر مآلها العنس أو الزواج من أرمل ... " [1]

يقدم الروائي صورة نمطية تعكس بعض الجوانب السلبية الموجودة في تقاليد الزواج في المجتمع الجزائري ، فمن غير المعقول أن يكون مصير البنت الكبرى العنوسة ، أو الزواج بأرمل ، إذا ما تزوجت أختها الصغرى قبلها ، وكذلك لا يمكن أن يكون حفظ القرآن – المرغوب والمحبب – شرطا للزواج فليس بمقدور الجميع حفظ كتاب الله .

كما يصف الكاتب مظاهر الاحتفال والفرح في الزواج ، من خلال ما يعد من مأكولات ، وما يقام من أعراس يصحبها الغناء والرقص " ترقص أمي منتشية وسط صفّي مغنيات حناجرهن التهبت بالكلام الموزون بميزان ، الراقصون على الأكتاف بنادقهم ، والخيل تحمحم حين تسمع زنزنة الطبل ذي العقيق أو لعلعة البارود ، أو تشمّ رائحة الحناء ... هاهي أمي ترقص وترقص ، تجن وتجن وتجن إنها فرع شجرة خوخ مزهوة ... " [2] يقدم هذا المقطع مشهدا يصور عادات وتقاليد الزواج في الغرب الجزائري ، من خلال مظاهر الفرح ، المتمثلة في الرقص والغناء عند النساء وكذلك الرقص عند الرجال من على ظهور الخيول وألعاب البارود .

-1- أمين الزاوي : الرعشة ، مصدر سابق ، ص 43

-2- نفسه ، ص 40

وضمن ذات التوجه ، تقدم رواية **الموت في وهران للحبيب السائح** صورة قاتمة عن ذهنية المجتمع الذكوري ، الذي تحكمه العادات والتقاليد البالية ، والتي تجبر المرأة على الزواج دون موافقتها ، وذلك من خلال شخصية **حسينة** ، التي تتحول إلى رمز لكل امرأة مقهورة ، تجبرها العادات والتقاليد البالية على الانحراف والانغماس في مستنقع الرذيلة " كانت لا تزال طالبة في الثانوية في السنة النهائية لما أجبرت على قبول خطبة عبد الجبار معموري ... في ليلة خطبتي نشب العدّ التنازلي لبدية مأساتي ، فبين ما تبقى لها من وقت لإنهاء دراستها وبين موعد الدخلة ، الذي تقرر أن يكون خلال العطلة الصيفية ، تفاقمت عليها حملات عبد الجبار ، المنحدر من نواحي بلعباس الريفية .

يستعجلها للعرس في الأجل المحدد ، كان يكبرها بخمسة عشر عاما ... وتتالت عليها مساومات والدها وتشددت لإخضاعها إلى مشيئته : (بأي وجه أقابل الرجال لا أريد بهدلة . تهيئي) كما صرخ فيها . فردت مكسورة : (اقتلوني إن شئتم أن لا ألتحق بالجامعة) فصفعها ... فقد كان من بين ما اشترطه عبد الجبار أن تقطع دراستها وتسافر معه إلى فرنسا لأنه وعد بمنحة دراسية هناك .

فرفضت وتصلبت ووعدها بأنه سيتنازل عن شرطه . ودعاها إلى أن ترافقه لترى حيث سيقيمان بعد عرسهما ، وكان البيت لأحد اقاربه الغائبين . قثمة انقض عليها فعاركته . صرخت . قاومته إلى أن خارت (مزق أحشائي بوحشية حيوان ضار. ثم قام عني تاركا إياي وسط بركة دمي) بعدها توظف في سلك الطب العام ، وتزوج معلمة ... فيما كانت حسينة هربت بعارها إلى جامعة وهران . " [1]

هذا الانغماس يرجع إلى قهر والدها ، وإجبارها على الزواج في سن مبكرة ، من شخص أكبر منها سنا ، ولم تكن موافقة عليه ، ليقوم في نهاية المطاف باغتصابها والزواج من غيرها ، لتتحول إلى عاهرة في شوارع مدينة وهران ، وكل ذلك بسبب العادات والتقاليد ، التي ترى أن أب البنت هو من يختارلها زوجها ، ولا يمكن للبنت أن ترفض ، فذلك يعتبر إهانة في حق الوالد أمام الرجال الذين خطبوا ابنته .

-1- الحبيب السائح : الموت في وهران ، مصدر سابق ، ص 69 ، 70 ، 71 بتصرف

هذه العادات التي يدينها الكاتب ضمنيا ، باعتبار أن البعض يراها مخالفة للتشريعات الوضعية والسماوية لـ " أن العادات والأعراف لابد أن يُنظر إليها بمنظور شرعي ، يُؤخذ منها ماوافق الشرع ويُرفض ما خالفه ، وتزويج الفتاة بعمر صغير لا يحقق الغايات التي من أجلها وقع تشريع هذه العلاقة ، وهذا الميثاق الغليظ . " [1] ، هذا إذا وقع الزواج ، ففي معظم الأحيان ينتهي بالطلاق بسبب ما ذكرنا ، والطلاق فيه للمطلقة ألم آخر ومحنة أخرى .

-2-2- كرامات الأولياء الصالحين :

ارتبطت فكرة الصراع بين الخير والشّر دائما ، بوجود أشخاص للدفاع عن الحق ونصرته ، منّ الله عليهم بفضائل كثيرة تجسدت في مجموعة من المواصفات ، جعلتهم محل اهتمام العامة من الناس فأصبح الفلاح والصلاح مرادفا لهم ، فصاروا مقصد الناس وغايتهم في المطلب والاتباع ، فعرفوا بالأولياء بالصالحين لاعتقاد العامة أن قصص الأولياء " تتجسد في الإنسان النموذج القابل للاحتذاء والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة ، لأنها تتسم بالفضيلة وبالبطولة وتتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة . " [1]

الناتجة عن زهد وورع ، وتفان في إخلاص العمل والعبادة لله عزّوجل ، فتجد العامة يعكفون على زيارة الأولياء والتبرك بهم ، من أجل طلب المساعدة في قضاء الحوائج المختلفة ، لأن الأولياء " رجال مقربون إلى الله لهم امكانية الاتصال به أكثر من غيرهم ، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات . " [2] كل هذه المعتقدات والتصورات التي يحملها المجتمع عن الأولياء ، جعلت الولي الصالح محاطا بهالة من التقديس ملك معها شرعة الحكم والتصرف في أمور العامة ، حيّا أو ميّتا ، لتصبح زيارة الأولياء ظاهرة اجتماعية ، تبدو طبيعية لكونها عادة من عادات المجتمع المتعارف عليها .

-1- عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ص 22

-2- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، مرجع سابق ، ص 127

فعـن التـبرك بالأوليـاء يـذكر **الحبيـب السـائح** في روايـة **تماسـخت**

" وكانت أمي إذ عدت بصداع في رأسي دهنت جبهتي بتراب سيدي محمد بنصواق فأحسستني تذريت في تلك التربة وحلت طلاء ممزوجا بالقرنفل على جبين أمي وسمة لتمرد العقاب وصدعت في قلبها أسوارا من حصون شجاعتها . " [1]

وفي موضع آخر يذكر الولي الصالح **سيدي عيسى** " رأيتني بفقر العلماء وصبر العارفين . عائلتي بزهدها كبيرة ومزاوي عامرة بالثقة في خالقي الذي ابتلاني بجوع فتصبرت عليه حتى إذا خرجت إلى سمائه ليلا أتعرى له عن قنوط في قلبي يخنق ابتهالي إلى إلى رحمته الواسعة سمعت هاتفا يدعوني إلى صلاة ركعتين ففعلت وفي سجودي غبت في فضاء بنور من تبر ، ثم ما لبثت أن وجدتني أمام زوجتي وبين يديها أطعمة كثيرة وفواكه فسألتها الخبر فقالت : إنك كنت واقفا وإياه عند الباب وسمعته يقول : فضل من سيدي عيسى نفعنا الله ببركته . طعمنا وصليت ركعتين شكرا لله ونمت فرأيت سيدي عيسى في لباس أهل الجنة يشعشع وجهه نور رباني وتترجرج من لسانه كلمات كأنها تخرج من كهف . سدت السماء عن بيتك أبواب الجوع أبدا وأسبغ عليك وافر النعمة ، فخذ أهلك وولدك من ديار الشقاوة إلى مرج البركات في الغريس . " [2]

يقدم لنا الروائي صورة عن كرامات الأولياء ، من خلال القدرة على إشفاء المرضى ، لمجرد وضع تراب الولي على موضع الألم ، وهي قدرة معجزة حتى للطب الحديث ، كما يبن لنا إعجازا آخر يتمثل في قدرة هؤلاء الأولياء على إطعام مريديهم ، وإنزال الرزق لهم من السماء ، وبسرد قصة المنام يتجلى الجانب العجائبي ، في كون السماء سدّت باب الجوع ، ليأتي الأمر بعدها من الولي بوجوب الرحيل عن دار الشقاء ، ووجب الامتثال والطاعة ، لأن إرادة الولي من إرادة الله ، ولم يتوقف التأثير والإعجاب بالأولياء الصالحين عند العامة وحسب ، بل وصل إلى المبدعين ، فلا عجب أن نجد الطاهر وطار يجعل الولي بطلا لروايتين هما :

-1- الحبيب السائح : تماسخت ، مصدر سابق ، ص 35

-2- نفسه ، ص 174

رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** ورواية **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** وقبلهما **سيدي بولزمان** في رواية **الشمعة والدهاليز** ، الذي اختلط الأمر بينه وبين البطل **الشاعر** حين يذكر البنت التي شبّهها الشاعر **بالخيزران** * ، والحوار الذي دار بينها وبين أمها :

---

*الخيزران بنت عطاء وهي زوجة الخليفة العباسي المهدي ، ووالدة الخليفة هارون الرشيد والخليفة الهادي، والخيزران هي جارية عربية أستقدمت من اليمن، أشتراها الخليفة المهدي وأعتقها وتزوجها، وهناك من يقول أنها من البربر من بلاد المغرب الإسلامي ومع أن الخيزران حظيت عند المهدي إلا انه تزوج غيرها ، ولكي يرضى حبيبته الخيزران فقد اعتقها في نفس العام . ومن الطبيعي أن تكثر المشاكل بين الخيزران والمهدي وان تتجرأ عليه بسبب ما تعرفه من مكانتها في قلبه ، والمؤرخ الواقدى كان صديقا للمهدي يحكى له تاريخ السابقين وأثناء جلوسهما حدث مرة أن قام المهدي وقد اشتاق للخيزران ، ثم ما لبث أن عاد يشكو للواقدى يقول له : دخلت على الخيزران فقامت الى ومزقت ثوبي وقالت : ما رأيت منك خيرا ، وإني والله ياواقدى إنما اشتريتها من نخاس وقد نالت عندي ما نالت وقد عقدت البيعة لولديها ليكونا الخلفاء من بعدي ، ومع ذلك تفعل بي ما فعلت وأخذ الواقدى يحدثه ويسري عنه ويوصيه بها خيرا ، تمتعت الخيزران بنفوذ سياسي هائل في خلافة المهدي إلا أن ابنها الهادي حين كان وليا للعهد فى خلافة أبيه لم يكن يرتاح إلى هذا ولم يكن ذلك خافيا على أمه الخيزران ، لذا استغلت كل نفوذها حتى أقنعت زوجها المهدي بأن يقدم الرشيد في ولاية العهد على الهادي لأن الرشيد كان أكثر طاعة لها من الهادى ، وفى محرم 169 هـ كان المهدي قد صمم على تنفيذ رأى الخيزران ، بتقديم الرشيد على الهادي ولكن سرعان ما مات بطريقة غامضة !! وتولى الخلافة الهادي ... فكان لابد أن تثور المشاكل بينه وبين أمه الخيزران . كان الهادي شابا قوى البنية رشيق الحركة بحيث كان يقفز على الدابة وعليه درعان ثقيلان ، قال عنه المؤرخ ابن طباطبا انه متيقظ غيور شديد البطش ذو إقدام وعزم . لذا كان من المنتظر أن تفقد الخيزران في خلافته نفوذها الذي تعودت عليه . إلا أن الطبري يذكر أن الهادي سمح باستمرار نفوذ أمه أربعة اشهر وقال : وكانت الخيزران في أول خلافة ابنها موسى الهادي تفتات عليه في أموره وتسلك به مسلك أبيه من قبله في الاستبداد بالأمر والنهى .إلا أن الهادي ما لبث أن ثار على ذلك الوضع ولم يحتمله فقال لها : انه ليس من قدر النساء الاعتراض في أمر الملك ، وعليك بصلاتك وتسبيحك .

. إلا أن المواكب التي اعتادت الوقوف بباب الخيزران استمرت في التوافد عليها ، واستمر أصحاب الحاجات يطرقون بابها لتتوسط لهم بنفوذها ، فلجأت الخيزران لابنها تكلمه في قضاء بعض الأمور فرفض ، والتفت الهادي إلى أخيه هارون الرشيد يحاول أن يخلعه من ولاية العهد ليضع مكانه جعفر ابن الهادي ، وتحركت الخيزران لدرء هذا الخطر عن ابنها الرشيد ، ولم يكن لها أن تنجح في منع الهادي إلا بطريق واحد هو اغتيال الهادي .. إلا أنه ليس من المنتظر أن تقدم الخيزران على اغتيال ابنها لذلك السبب وحده ، لذلك تأتى الفعلة الأخيرة من جانب الهادي لتجعل الخيزران تقتنع بأنها إذا لم تقتل الهادي فان الهادي سيقتلها وربما يقتل ابنها الرشيد أيضا . فقد بعث لها الهادي بطعام مسموم مع رسالة منه إليها تقول : انه استطاب ذلك الطعام فأحب أن تأكل أمه منه ، وكانت على وشك أن تأكل ، لولا أن جاريتها خالصة حذرتها ، وربما تذكرت المصير الغامض للخليفة المهدي من قبل ، وجاءوا بكلب أكل من ذلك الطعام فتساقط لحمه ومات . ومع نجاة الخيزران من هذه المؤامرة إلا أن تآمر الهادي لم ينقطع عن أخيه الرشيد ، لذلك تحركت الخيزران فدست بعض الجواري فقتلن ابنها الهادي خنقا وهو نائم. ومات الهادي شابا سنة 170 هجريا . وبعثت الخيزران إلى يحيى بن خالد ليتولى عقد الخلافة للرشيد في نفس الليلة .ومات الهادي بعد خلافة قصيرة بلغت سنة واحدة وأقل من شهرين و أخيراواستمتعت الخيزران بنفوذها في خلافة ابنها الرشيد، يقول الطبري : وكانت الخيزران هي الناظرة في الأمور وكان يحيى بن خالد البرمكى يعرض عليها الأمور ويصدر عن رأيها. وفى سنة 171 ذهبت الخيزران إلى مكة في شهر رمضان فأقامت إلى وقت الحج وحجت ، وتوفت بمكة سنة 173 ، وقد حزن عليها ابنها الرشيد وحضر جنازتها حافيا ، ودفنت بمقابر قريش .

" سألني أحدهم ، كان قد اشترك معي في حديث حول الطقس والحر أن ارافقه إلى المسجد لأداء صلاة الظهر ... تقبل الله صلاتك أيتها الأخت المؤمنة مع أن المسجد كا ممتلئا إلا أنك كنت فيه وحدك إنها صلاة الرحمان . وتقبل الله صلاتك أيضا. أردت أن أقول له إلا أنني لم أجده ، لقد اختفى ، انتظرته بعد ذلك أياما وأياما لكنه ظل متخفيا وعندما رويت الحكاية لأمي قالت : لا يكون سوى أحد جدودك ، من الأب طلع لك من الساقية الحمراء .

إنه جدك سيدي بولزمان ، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام ، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلالي ، وصلى بالأولياء والصالحين ... يتحدث عنه نسله جيلا بعد جيل ... وينتظرون تجليه من جيل لآخر ومع أنه لا يبخل في الظهور ، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله من ذريته ، ولا يظهر إلا على حافة الزمن ... لقد ظهر في قرية أبيك ، غداة اندلا ع الثورة ، لأكثر من واحد ، ومنهم أبوك .

يقود الواحد منهم إلى المسجد . وفي الطريق يقول له : انتظروا الجمع والتقصير يظهر مرة شابا يافعا ، ومرة كهلا ، ومرة شيخا هرما . إننا يا ابنتي على حافة الزمان . تأملي ما يجري لقد نزع الرجال السراويل ، واكتحلوا واستاكوا وتعطروا ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام. لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعا بالأمس القريب ، قبل سنوات قليلة ، كانت المساجد فارغة لا يؤمها إلا الشيوخ والمرضى ، وفجأة امتلأت بالشباب من الجنسين ، ولكأنما ضاقت المساجد فتحولت الساحات إلى مصليات يعبد الناس فيها ربهم ، ويرجمون بعضهم ، ألسنا يا ابنتي على حافة الزمان ؟ ألا يحق لجدك بولزمان الظهور؟ " [1]

يُبرز هدا النص قدرة الروائي على استعمال عنصر الخيال ، ومزجه بالواقع بطريقة فنية ، حيث تتجلى القدرات العجائبية للولي الصالح من خلال قدرته على التجلي في مختلف الهيئات العمرية ، وكذا خلوده ، الذي يؤهله لامتلاك نبوءة كل العصور ، وفي ذلك نظرة استشرافية مستمدة من الواقع مقارنة بما حدث و سيحدث .

-1- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز ، مصدر سابق ، 98 ، 99

-2-3- زيارة القبور : الموت حدث مميز في بالنسبة لكل الكائنات الحية ، وليس للإنسان فقط ، باعتباره النهاية المفجعة ، ومن هذا المنطق كثرت حوله المعتقدات الشعبية ، فهو " في التراث الشعبي بشكل عام، فاجعة للناس قاطعا لحبل الرباط بين الإنسان و أهله ، و نظرا لما له من أهمية فقد كثرت حوله المعتقدات منذ اللحظة الأولى التي يشعر فيها الناس بأمر الموت ، و حتى ما بعد الدفن بأيام و أسابيع وسنين . و تتنوع المعتقدات المتعلقة بالموت في مضمونها ، فنرى منها ما يدخل في باب التشاؤم ، و منها ما يدخل ضمن دائرة الأحاسيس الإنسانية ، و بعضها يدخل ضمن دائرة التصورات الميتافيزيقية دينية وغير دينية . " [1]

وهو ما جعل العديد من العادات والتقاليد المبنية أساسا على الاعتقاد " تشكل مجموعة أفكار اعتقادية موازية للدين وليست الدين ذاته ، تقترب منه بدرجات ، وتبتعد عنه بدرجات متباينة فأحياناً تأخذ جزئية من الدين وتضخّمها ، أو تلوّنها بلون خاص يشذّ بها عن جوهرها الديني الرسمي وينقلها إلى عوالم خرافية ، شبه أسطورية ... " [2] والمعتقدات الشعبية تشمل مختلف جوانب الحياة وتعبر عن نظرة الإنسان إلى الوجود ، وكل ما يحيط به ، ويؤثر عليه ، خيراً أو شراً ، والموت أهم أحداثه .

لذلك صورت الرواية الجزائرية ، كثرا من العادات المرتبطة بالميت وقبره ، والبعض منها يبدو غريبا كما أورد ذلك **أمين الزاوي** في رواية **الرعشة** " فإذا بلغ المهاجر من الذكر عُمر ولي الله الصالح والذي يعادل ثلاث وثمانين سنة ، ولم يرجع إلى قريته ، فله الحق في أن ينام في ترابها ، لذا يحفر له قبر بشاهدة عليها اسمه وتاريخ خروجه ، وشطب اسمه من السجل ... أما المهاجرة من الإناث فلها الحق هي الأخرى في رقدة التراب ، غذا ما بلغت سن اليأس أو العجز ، وهو العمر الذي يتوقف فيه رحمها عن الخصب والإنجاب ." [3]

-1- أحمد توفيق السهلي ، حسن الباشا : المعتقدات الشعبية في التراث العربي ، دار الخليل ، سوريا ، ص 139

-2- محمد مفلح البكر : مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، منشورات وزارة الثقافة ، مديرية التراث الشعبي ، دمشق 2009 ص 76

-3- أمين الزاوي : الرعشة ، مصدر سابق ، ص 43

إن هـذه الطقـوس الغريبـة في النظـرة للحيـاة والمـوت ، ومـآل الإنسـان ، ترجع إلى تقليد دأبت عليه قرية **امسيردا** منذ الأزل ، تيمنا **بسيدي معتوق** ، حيث يتجلى ذلك في القبر العامر والقبر المثمر ، في مقبرة متميزة هي الأخرى ، تقع على هامش القرية بعيدا عن صخب الحياة وضجيجها فيها يرقد الموتى بسلام هناك في تلك المقبرة قبران اثنان : قبر مثمر يحوي جثتا (ضريح سيدي معتوق وجثث واحد وثلاثين شابا اغتالهم الإرهاب) ، وكذلك قبر عامر لابن خلدون ، الذي عاش فصلين في القرية ، ورحل منها إلى القيروان ، وقبر عامر لزهرة التي هربت من القرية ولم ترزق بأولاد كما تتميز هذه المقبرة بوجود سياج يفصل بين قبور النصارى وقبور المسلمين .

عمد الروائي إلى ذكر **سيدي معتوق الولي الصالح** ، الذي يحفظ قرية امسيردا بكراماته ، وابن خلدون ، سعيا منه لإبراز تاريخ المنطقة وماضيها الأصيل ، كما جاء على ذكر الشباب الذين اغتالهم الإرهاب وزهرة في إدانة واضحة للواقع المعاش ، وخطاياه المتعددة ، بمختلف صورها ، لعل أهمها خطيئة الإرهاب الذي طال الجميع بدون ذنب ، وخطيئة العادات والتقاليد ، التي جعلت من زهرة امرأة متمردة ، كل ذلك تجسد في ثنائية القبر المثمر والقبر العامر .

وعن القبور وعاداتها في البلاد العربية ، يقدم لنا **واسيني الأعرج** في رواية **سوناتا لأشباح القدس** وصفا لمقبرة في القدس ، من خلال رحلة **يوبا** إلى فلسطين ، تنفيذا لوصايا أمه **مي** " ... وبعد يومين من الدوران ومساعدة الدليل ، وجدت قبر عائلة أمي ... قبر جدتي لم تكن به أيّة إشارة خاصة سوى ما خط على حجرة قديمة : إنا لله وإنا إليه راجعون ، هنا تنام المخلصة لربها وأهلها ميرا بنت الحاج سليمان المغربي ... كنت سعيد أنني عثرت عليه لأن الكثير من المقابر أزيحت من أمكنتها ، وبُنيت عليها بنايات ودوائر حكومية بحجة أنها قديمة ، وأن ضواحي القدس ضاقت . ممدت يدي نحو الكتابة وحاولت بأحد أصابعي محو أحد حروفها فامّحى بدون أي مجهود

قرأ الشيخ الطاعن في السن حيرتي فقال : هل تعلم يابني ، أن حارس المقبرة لا يفعل شيئا آخر غير هذا ، منذ أكثر من نصف قرن لا يعمل إلا على إعادة الكتابات وأعاد تخطيط أسماء القبور التي بلا شواهد جديدة ، لكي لا تموت أبدا ... في فجر اليوم التالي وضعت عند رأس قبر جدتي ميرا ، الجرة الرخامية الصغيرة التي كُتب عليها اسم أمي بالحرف النافر المذهب : مي بنت ميرا . وختمت عليها صورتها التي طليت بمادة بريقة حافظة فتحول الإناء إلى إيقونة جميلة . ثبّت الجرّة جيدا وأنا أخرج الورقة من جيبي لقراءة الوصية ، وضعت بعض النقود على القبر عملا بنصيحة الشيخ الطاعن في السن ، قال لي إنها لخدّام المقبرة ... " [1]

في هذا المشهد الدرامي ، وعلى الرغم من أن الكاتب تحدث عن القبور كما هو الشأن بالنسبة لباقي البلاد العربية ، من حيث شواهدها ، وما يكتب عليها ، وكذا وضع بعض الأواني والأشياء عليها إلا أن الغرابة تكمن في وضع جرة الغبار ، وتلاوة الوصية ، ربما يعزى ذلك إلى غطرسة ورفض سلطات الكيان الصيهوني منح مي قبرا في القدس .

هذا الرفض للقبر فسره الشيخ الطاعن في السن في حديثه مع يوبا حين قال : وأعاد تخطيط أسماء القبور التي بلا شواهد ، لكي لا تموت ، نعم إن القبور في القدس تدل على الحياة ، وليس على الموت والعدو يخاف من قبور الفلسطنيين ،كما لوكانوا على قيد الحياة ، وهو ما دفع به إلى إزالة مقابر القدس القديمة ، وبذلك يتحول القبر إلى رمز دال على تشبث الإنسان بأرضة .

لم تُوظّف النماذج المدروسة عادة زيارة القبور ، أو طقوسها توظيفا كلاسيكيا ،كما جرت العادة ، إذا تكون الزيارت للترحم ، أو لإبداء العواطف الجياشة بالبكاء والشكوى من ألم الفقد أو من ألم الواقع الاجتماعي ، وإنما اتخذت أبعادا أخرى ، شأنها شأن الحديث عن الأولياء الصالحين ، أو عادات الزواج ، ليتم توظيف هذه العادات بطرق فنية مبتكرة تتوخى بعض ملامح التجريب .

1- الأعرج واسيني : سوونا لاشباح القدس ، مصدر سابق ، ص 12 ، 13 ، 14 بتصرف

الخـــاتمـة

الخاتمة :

إن تعامل الرواية الجزائرية المعاصرة مع التراث ، لم يكن في معظمه نقلا حرفيا كما هو ، أو تقليدا لما ورد فيه ، لأن ذلك يعدّ ممن باب الحنين للماضي ، ولا يقدم حلولا أو تصورات للمشكلات والقضايا الراهنة ، وإنما جاء توظيفه الحقيقي متمثلا في استخدام العناصر الحية فيه ، استخداما تجلت فيه مجموعة من الخصائص الفنية والرمزية و الإيحائية ، فأصبحت بذلك الرواية تجمع بين الواقع والتراث باعتباره ماضيا .

لقد خضع الروائيون الجزائريون كغيرهم من الروائيين العرب لمجموعة من المؤثرات والظروف التي شكلت في مجموعها الدوافع الحقيقية للعودة إلى التراث ، ووضعتهم أمام حاجة ملحة للاستفادة من امكاناته وقدراته ، فلم تكن فكرة التعلق به مجرد إحالة على الأصل وفقط ، بل مخرجا وحلا ، فخلقوا من النص التراثي عوالم جديدة تستند في بعض الأحيان على الخيال ، لكنها تلامس الواقع ، وصنعوا من قيم التراث تصورات حداثية جديدة .

هذه الرؤية حاولت الدراسة أن تلخصها في مجموعة من النتائج ، التي توصل إليها البحث لعل أهمها :

– لقد حررت الكتابة الروائية الجزائرية النص التراثي من الرتابة المعتادة ، والنمطية المملة وجعلته مادة خاما ، تقدم العديد من العيّنات للروائيين المشتغلين بالهدم والبناء ، وأهّلها لتصنع ظاهرة من ظواهر التجريب ، وفق مناظير مختلفة فسحت مجالا واسعا أمام تعدد التأويلات والقراءات .

– تتجلى في الكثير من مواد التراث عدّة مفاهيم ومدلولات ، لم تكن لتتوافق مع سياقاتها التاريخية التي وردت فيها ، خاصة ما تعلق بالمسكوت عنه أو الطابو ، وهو ما جعلها تلقى الرواج والشيوع في عصرنا الحالي ، لكون مجتمعاتها الأصلية كانت تمتاز بالبساطة في العلاقات الاجتماعية ، بخلاف واقع المجتمعات الحديثة .

– أكدت المرجعية التاريخية في الرواية الجزائرية على وجود وعي بالتاريخ ، ساهم في بلورة مجموعة من التصورات المرتبطة بالواقع ، من خلال إعادة قراءة التاريخ ، ومحاكمته سواء بالعودة إلى تاريخ الجزائر ، أو التاريخ العربي والإسلامي ، وتعريته من الزيف والخلل بالنظر إلى الواقع كتراكم نتج عن تلك المفارقات التاريخية .

– لم يكن حضور المادة التاريخية بشكلها المعهود التعليمي ، كما أسست له الرواية التاريخية مع بداياتها الأولى ، بل ساهمت هذه المادة التاريخية في إغناء الرواية والمحافظة على أهم خاصية فيها ألا وهي الأدبية ، وذلك من خلال الاستفادة من تقنيات السرد التاريخي على مستوى هندسة الأحداث ، وكذلك تقنية رسم الشخصيات وتقديمها إضافة إلى رمزية هذه الشخصيات التاريخية وما تحيل عليه .

– ساهمت مرجعيات التراث الديني في الرواية الجزائرية من خلال تقديم نمذجة لغوية راقية تجلت من خلال القدرات التي يمنحها النص القرآني على الصّعيد البلاغي و الإعجازي .

– ترك القصص القرآني في الرواية الجزائرية أثرا فنيا بالغا ، في كتابتها من خلال الاعتماد على الخصائص الفنية للقصة القرآنية ، لا سيما ما تعلق بطريقة تقديم الأحداث والتعامل معها زمكانيا ، إضافة للإيجاز في التعبير عن الرؤية أو المقولة .

– استفادت الرواية الجزائرية من بعض مقولات التيارات الفكرية الإسلامية على صعيد بلورة رؤية معينة ، كما هو الشأن مع تيار التصوف .

– لم تقف الرواية الجزائرية موقف التقديس مع بعض المرجعيات الدينية ، سواء تعلق الأمر بالأفراد أو الاتجاهات الفكرية ، بل العكس من ذلك ، فقد انتقدت الكثير من الشخصيات والحركات ، وأدانتها وأرجعت إليها المسؤولية المباشرة في ما يعانيه الإنسان في العالم العربي والإسلامي .

– حدد التراث الديني في معظمه (نصوص ، قصص ، شخصيات ، حركات وتيارات) طبيعة العلاقة بين الإنسان والوجود ، والقوى المؤثرة فيه ، من حيث هو تركيبة تجمع بين نوازع الشر والخير ، والتأرجح بين الشك واليقين ، بين الضلالة والهدى ، بين الإثم والتوبة

– عكس حضور التراث الأدبي العربي في الرواية الجزائرية أصالة هذه الرواية ، سواء من حيث الارتباط والتشبث بهذا الإرث ، أو من حيث هو دال على هويتها الحضارية كمكون ثقافي ومعرفي .

– استفادت الرواية الجزائرية المعاصرة من الأدب العربي القديم ، لانفتاحها على أشكال تعبيرية أخرى ، خاصة الشعر العربي القديم ، الذي تجلت معانيه وبلاغته وتشكيلاته الإيقاعية فيها .

– قدم السرد العربي القديم للرواية الجزائرية مادة خصبة ، استطاع من خلالها الروائي الجزائري أن يخلق فضاءات متعددة ، جمعت بين الخرافي والعجائبي على صعيد ملكة التخيّيل

– إن حضور التراث الأدبي العالمي في الرواية الجزائرية يؤكد على انفتاحها ونضجها ، فهي لم تعد حبيسة تجارب معينة ، وهذا ما يمنحها البعد الإنساني ، الذي يتجاوز حدودها المحلية والإقليمية .

– إن اعتماد الرواية الجزائرية على التراث الشعبي أسعفها كثيرا في توظيف جماليات هذا التراث الزاخر تجلت في قدرته على التواصل ، وحيويته في استيعاب ما ينتجه المخيال الشعبي.

– قدمت الأشكال التعبيرية الشعبية صورة واضحة عن منظومة القيم التي تحكم المجتمع الجزائري والعربي ، لعل أبرزها المثل الشعبي ، وبعض السلوكيات والطقوس .

– مكن التراث الشعبي الرواية من الغوص في أعماق المجتمع ، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد والأعراف ، في المجتمع الجزائري والمجتمعات العربية .

– قدمت ذخيرة التراث في الرواية الجزائرية صورة واقعية عن الإنسان الجزائري والعربي تعكس مدى قدرة هذا الإنسان على مواجهة الآخر .

– إن العودة إلى التراث سواء الديني أو التاريخي كشفت عن نماذج وتجارب جمعت بين شعوب وديانات وثقافات مختلفة ، يمكن الاستنتاج من خلالها أن بعض ما يثار عن صراع الحضارات أو الديانات أو الثقافات ، هو شيء مبالغ فيه ، وله أغراض أخرى لأن تجارب العيش المشترك ممكنة ، مع ضرورة الاحتفاظ بكل مقومات الخصوصية وعدم الذوبان في الآخر .

خلاصة البحث :

إن البحث في موضوع التراث وعلاقته بالرواية يكتسي أهمية بالغة ، من حيث الخصائص المميزة لكل منهما ، فالتراث كمادة خام ، وبما يزخر به من ثراء وتنوع فتح أمام جنس الرواية آفاقا واسعة ، بحيث مكنتها على صعيد قواعيد وتقنيات الكتابة الروائية من استيعاب كل الآليات ، لتخوض في تجارب عديدة ، قدمت نماذج اتسمت بالنضج والابتكار شكلا ومضمونا ، وتجلى هذا النضج في مجموعة القيم الفنية والجمالية والمعرفية ، التي قدمتها المادة التراثية للرواية ،كما أن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا يمتاز بالمرونة والانفتاح على بقية الأجناس الأدبية والفنون المختلفة والعديد من الحقول المعرفية ، أسعفت التراث بكل زخمه في استعادة حيويته وبريقه وألقه ، لتقدمه في شكل جديد ، يضمن له الاستمرارية ، والتماشي والتوافق مع معطيات الراهن ، وفي الوقت ذاته منحه القدرة على استشراف المستقبل لتصبح هذه العلاقة ظاهرة متميزة في الرواية المعاصرة ، وجديرة بالبحث والمتابعة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية .

Abstract

Research on the subject of heritage and its relationship with the novel is of great importance in terms of the characteristics of each. Heritage as raw material, with its richness and diversity, opened wide horizons for the novel as a genre, providing it with writing techniques and narrative of the absorption of all mechanisms to venture through experiments and proposed models of maturity and innovation that are plainly present in form and substance. This maturity was manifested in the collection of artistic, aesthetic and cognitive values presented by the heritage matter for the novel. As a literary genre characterized by flexibility and openness to the rest of the literary genres, and what it

provided for to the various arts and other fields of knowledge. The heritage helped with all its momentum to restore vitality, to provide in a new form ensuring continuity and compatibility with reality and to be able to foresee the future so that such relation would deserve more research in literary and critical studies.

Résumé:

La recherche sur le sujet du patrimoine et de sa relation avec le roman est d'une grande importance en termes de caractéristiques de chacun. Patrimoine comme matière première, avec sa richesse et sa diversité, a ouvert de larges horizons pour le roman en tant que genre, fournissant des techniques d'écriture et le récit de l'absorption de tous les mécanismes de risque grâce à des expériences et des modèles proposés de maturité et de l'innovation qui sont clairement présents dans forme et le fond. Cette maturité se manifeste dans la collection de valeurs artistiques, esthétiques et cognitives présentées par la question du patrimoine pour le roman. En tant que genre littéraire caractérisé par la flexibilité et l'ouverture au reste des genres littéraires et aux différents arts et de nombreux domaines de la connaissance. Le patrimoine a aidé avec tout son élan pour redonner de la vitalité, de fournir une nouvelle forme assurant la continuité et la compatibilité avec la réalité et d'être en mesure de prévoir l'avenir pour que cette relation mériterait plus de recherches dans les études littéraires et critiques.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : القــرآن الكــريم

ثانيا : أبو الحسن مسلم بن حجاج بن مسلم القشري النيسابوري ، صحيح مسلم المسمى الجامع الصحيح ج13 ، المكتبة العصرية ، ط1 ، بيروت ، 2001 .

ثالثا : المصادر :

-1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور : لسان العرب ، تحقيق نخبة من الأساتذة ، دار الحديث ، ط1 ، القاهرة ، 2003 .

-2- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني : شرح المعلقات السبع ، تحقيق : لجنة التحقيق في الدار العلمية ، الدار العلمية ، ط1 ، بيروت ، دت .

-3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق : محمد هارون عبد السلام شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ، ج3 ، ط2 ، دت .

-4- شرح ديوان ابن الفارض ، من شرحي : الشيخ بدرالدين حسين البوريني ، الشيخ عبد الغني بن اسماعيل ، جمعه : الفاضل رشيد بن غالب اللبناني ، ج1 ، دار الكتب العلمية ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2003 .

-5- عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاشرهم من ذوي السلطان الأكبر ، دار الكتب العلمية ، دط بيروت لبنان ، د ت .

-6- مجموعة من المؤلفين (مجمع اللغة العربية) : المعجم الوسيط ، دار الشروق الدولية ط4 ، جمهورية مصر العربية ، 2004 .

-7- محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروزبادي : القاموس المحيط ، تحقيق : يحي مراد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط2 ، القاهرة ، 2010 .

-8- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر النفوس ، تحقيق علي شيري دار الجيل ، دط بيروت ، دت .

الروايات :

-9- إبراهيم سعدي : بحثا عن آمال الغبريني ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون ، وزارة الاتصال والثقافة ، دط ، الجزائر ، 2004 .

-10- أحلام مستغانمي : الأسود يليق بك ، منشورات هاشيت أنطوان ، عن نوفل ط13 ، بيروت لبنان ، دت .

-11- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، دار الآداب ، ط15 ، بيروت ، لبنان 2000

-12- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط16 ، بيروت لبنان ، 2007 .

-13- أحلام مستغانمي : قلوبهم معنا و قنابلهم علينا ، دار الآداب للنشر والتوزيع ط1 بيروت لبنان ، 2009 .

-14- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، ط2 ، بيروت لبنان 2003 .

-15- أحلام مستغانمي : نسيان com ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط1 بيروت لبنان ، 2009 .

-16- أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر 1988 .

-17- أحمد عبد الكريم : عتبات المتاهة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر 2007

-18- احميدة العياشي : هوس ، منشورات الشهاب ، دط ، باب الواد ، الجزائر 2007 .

-19- أمين الزاوي : الرعشة (امرأة وسط الروح ، وحكايات أطراف الريح) ، منشورات الاختلاف ، ط2 ، الجزائر ، دت .

-20- الأعرج واسيني : رمل الماية ن فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دار كنعان للدراسات والنشر ط1 ، دمشق ، 1993 .

-21- الأعرج واسيني : جملكية آرابيا ، أسرار الحاكم بأمره ، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر ، منشورات الجمل ، ط1 بيروت ، بغداد 2011 .

-22- الأعرج واسيني : سوناتا لأشباح القدس ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، ط1 بيروت ، لبنان 2009 .

-23- الأعرج واسيني : سيدة المقام ، مراثي الجمعة الحزينة ، منشورات الفضاء الحر دط ، الجزائر 2001 .

-24- الأعرج واسيني : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد ، منشورات الفضاء الحر ط1 ، الجزائر ، نوفمبر 2004 .

-25- الأعرج واسيني : 2084 حكاية العربي الأخير ، موفم للنشر ، وحدة رغاية دط ، الجزائر 2015 .

-26- بشير مفتي : أشجار القيامة ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، ط1 الجزائر 2005 .

-27- الحبيب السائح : تماسخت ، دم النسيان ، دار القصبة للنشر ، دط ، الجزائر 2002 .

-28- الحبيب السائح : ذاك الحنين ، دار الحكمة ، دط ، الجزائر ، 1997 .

-29- الحبيب السائح : زمن النمرود ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، دط 1985 .

-30- الحبيب السائح : زهوة ، دار الحكمة للنشر ، دط الجزائر ، دت .

-31- الحبيب السائح : الصعود نحو الأسفل ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ط1 1981

-32- الحبيب السائح : الموت في وهران ، دار ميم للنشر والتوزيع ، ط1 ، الجزائر 2016 .

-33- ربيعة جلطي : الذروة ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2010 .

-34- رشيد بوجدرة : تيميمون ، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار ، ط1 الجزائر ، 1994 .

-35- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، دط ، تيزي وزو ، الجزائر 2006 .

-36- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دط 1996 .

-37- الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، موفم للنشر والتوزيع ، دط الجزائر 2005 .

-38- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، منشورات التبيين الجاحظية دط ، الجزائر ، دت .

-39- كاتب ياسين : نجمة ، ترجمة : محمد قوبعة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، دط بن عكنون الجزائر ، دت .

-40- مولود فرعون : ابن الفقير ، ترجمة : أحمد طرابلسي ، دار تلانيتيقيت للنشر والتوزيع دط ، بجاية ، الجزائر ، دت

رابعا : المراجع :

-41- ابراهيم أبو طالب : الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية ، دراسة في التفاعل النصي إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء ، الجمهورية اليمنية ، دط 2004 .

-42- إبراهيم السعافين : المسرحية العربية الحديثة والتراث ، دار الشؤون العامة ، دط بغداد ، 1990 .

-43- إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية ، الاتصال للنشر والتوزيع ، دط ، الجزائر 2002 .

-44- أبو القاسم سعدالله : الحركة الوطنية (1900 ، 1930) دار الآداب ، دط بيروت ، لبنان ، دت .

-45- أبو عبد الرحمان جمال الدين إبراهيم القرشي : قصة يوسف عليه السلام مكتبة طالب العلم ط1 ، جمهورية مصر العربية ، 2011 .

-46- أحمد توفيق السهلي ، حسن الباشا : المعتقدات الشعبية في التراث العربي ، دار الخليل ، سوريا ، دت .

- 47- أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في السرح العربي ، مركز الاسكندرية للكتاب دط ، 1998 .

-48- أحمد زياد محبك : متعة الرواية ، دراسة نقدية متنوعة ، دار المعرفة ، ط1 بيروت لبنان ، 2000 .

-49- أحمد فريجات : أصوات ثقافية في المغرب العربي ، الدار العلمية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1984 .

-50- أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، القاهرة ، مصر ، 2006 .

-51- أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 ، بيروت ، 2005 .

-52- أحمد موسى سالم : قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح ، دار الجيل دط ، بيروت ، دت .

-53- أحمد مونسي سالم : قصص القرآن الكريم في مواجهة أدب الرواية والمسرح ، دار الجيل ، دط بيروت ، لبنان ، دت

-54- أحمد منور : الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، نشأته وقضاياه ، ديوان المطبوعات الجامعية دط ، بن عكنون ، الجزائر ، 2007 .

-55- احسان إلهي ظهير : التصوف ، المنشأ والمصادر ، إدارة ترجمان السنة ، ط1 لاهور ، 1406 هـ ، 1986 م .

-56- احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، دط ، دمشق 2006 .

-57- ادريس بوذيبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، دط ، الجزائر ، 2011 .

-58- أديب أبي ضاهر : عادات الشعوب وتقاليدها ، دار الفكر ، دار الشوّاف ط1 ، 1993 .

-59- ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ، مكتب الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ط1 ، الجزائر ، 2009 .

-60- آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي ، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2002 .

-61- أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، ط2 ، بيروت ، لبنان 2010 .

-62- أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، دط ، بيروت ، لبنان ، 1989 .

-63- أديب أبي ضاهر : عادات الشعوب وتقاليدها ، دار الفكر العربي ، دار الشوّاف ط1 ، 1993 .

-64- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب دط ، الجزائر ، 1986 .

-65- تقي الدين النبهاني : الشخصية الإسلامية ، دار الأمة للطباعة والنشر ، ج1 ط6 ، بيروت ، لبنان ، 2003 .

-66- التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، دط ، الجزائر ، 1990 .

-67- بوشوشة بوجمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغربية للطباعة والنشر والإشهار ، ط1 ، تونس ، 1999 .

-68- جابر عصفور : زمن الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ط1 ، مصر ، 1999 .

-69- جابر عصفور : مواجهة الإرهاب (قراءة في الأدب العربي المعاصر) ، دار الفارابي ط1 بيروت ، لبنان ، 2003 .

-70- جابر قميحة : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، دار هجر ، دط ، القاهرة 1987.

-71- جمال طاهر ، داليا جمال طاهر : موسوعة الأمثال المصرية ، دراسة علمية ، دار الفكر العربي ، دط ، مصر ، 2005 .

-72- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت لبنان الدار البيضاء ، 1990 .

-73- حسن علي المخلف : توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ، دار الأمل ، دط ، دمشق ، 2000 .

-74- حسن الصميلي وآخرون : الرواية المغربية وأسئلة الحداثة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع دط ، الدار البيضاء ، 1996 .

-75- حسين بوعلام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2010 .

-76- حسين مونس : التاريخ والمؤرخون ، دراسة في علم التاريخ ، ماهيته ، موضوعاته ومذاهبه دار المعارف ، ط1 ، القاهرة ، 1984 .

-77- حلمي بدير : اثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط2 ، الاسكندرية ، 2002 .

-78- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ط1 ، بيروت ، 1991 .

-79- حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، دط 1985 .

-80- حميد لحميداني : النقد الروائي والايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1990.

-81- رشيد أبو شقير : دراسات في المسرح العربي ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع دط ، دمشق ، 1997 .

-82- الركيبي عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط الجزائر ، 1983 .

-83- زغلول النجار : المؤامرة ، وقفات مع التآمر الصهيوني والدولي على شعب فلسطين دار النهضة للطباعة والنشر ، ط3 ، دت .

-84- سعيد شوقي محمد سليمان : توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، ايتراك للنشر والتوزيع ط1 ، مصر ، 2000 ،

-85- سعيد بوسلام : التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، عالم الكتب ، دط ، اربد الأردن ، 2010 .

-86- سعيد الورقي : اجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب دار المعرفة ط1 ، مصر ، 2009 .

-87- سعيد يقطين : السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1 القاهرة ، 2006 .

-88- سعيد يقطين : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 لبنان ، 1997 .

-89- سمير مرزوق ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ط1 1986

-90- شفيع السيد : اتجاهات الرواية العربية ، دار العلوم ، ط1 ، لبنان ، 1997 .

-91- شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط ، 1998 .

-92- شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، ط10 القاهرة ، دت .

-93- الشريف حبيلة : الرواية والعنف ، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، 2010 .

-94- صلاح صالح : سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 بيروت لبنان الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 .

-95- صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المحبة ، دط ، دمشق 2009 .

-96- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب ، دط ، بيروت ، 2000.

-97- ضياء الكعبي : السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2005 .

-98- طه حسين : في الشعر الجاهلي ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ط3 ، سوسة تونس ، 1998.

-99- الطاهر بونابي : التصوف في الجزائر خلال القرنين (6 و7) الهجريين (12 13) الميلاديين نشأته ، وتيارته ، ودوره الاجتماعي والفكري ، دار الهدى للطباعة والنشر ، دط عين مليلة ، الجزائر ، 2004 .

-100- عامر مخلوف : الرواية والتحولات في الجزائري ، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط ، دمشق ، 2000 .

-101- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر ، دار القصبة ، دط ، الجزائر ، 2007 .

-102- عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر ، 1986 .

-103- عبد الحميد بوسماحة : الموروث الشعبي في روايت عبد الحميد بن هدوقة ، دار السبيل ، دط ، 2008 .

-104- عبد السلام أقلمون : الرواية والتاريخ ، سلطان الحكاية ، وحكاية السلطان دار الكتب الجديدة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2001 .

-105- عبد القادر بن سالم : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد منشورات الاختلاف ، دط ، الجزائر ، 2003 .

-106- عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 ، بيروت ، 2013 .

-107- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1990 .

-108- عبد العالي بن الطيب : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، دط ، بيروت ، 1999.

-109- عبد المالك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب دط الجزائر ، 1990 .

-110- عبد المالك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 ، 1954) المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، 1999.

-111- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1988 .

-112- عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم ، دار مصر للطباعة ، ط1 1957 .

-113- عبد الناصر حرير : الإرهاب السياسي ، دراسة تحليلية ، مكتبة مدبولي ، ط1 القاهرة ، 1996 .

-114- عبيد محمد صابر : المعنى الروائي ، واستنطاق الموروث الحكائي ، واللعب بوحدة السرد دراسة في رواية (رفقة دودين ، أعواد الثقاب) ، دار الأفكار ، دط عمان ، 2001 .

-115- عزالدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، ط1 ، 1976 .

-116 عزيزة مريدن : القصة والرواية ، دار الفكر المعاصر ، ط1 ، بيروت ، 1980 .

-117- عمر بن قينة : الأدب الجزائري الحديث ، تاريخا وأنواعا وقضايا ، ديوان المطبوعات الجامعية دط ، بن عكنون ، الجزائر ، 1995 .

-118- علال سنقوقة : المتخيل والسلطة ، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2000.

-119- علي عبد العزيز عدلاوي : الأمثال الشعبية ، ضوابط وأصول ، منطقة الجلفة نموذجا ، مراجعة : بشير هزرشي ، دار الأوراسية ، ط1 ، الجلفة ، الجزائر ، 2010.

-120- علي بن عبد العزيز علي الشبل : إمام المفسرين والمحدثين والمؤرخين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (224 هـ – 310 هـ) ، سيرته ، عقيدته ، مؤلفاته ، مكتبة الرشد ط1 ، المملكة العربية السعودية ، 2004 .

-121- فاطمة الزهراء أزرويل : نقد الرواية بالمغرب ، مصادرها العربية والأجنبية ، درا الفنك ، ط1 الدار البيضاء ، 1989.

-122- فرح أنطوان : المؤلفات الروائية ، رواية الدين والعلم والمال ، دار الطليعة ، ط1 بيروت ، 1979 .

-123- فيصل الأحمر : دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ، اتحاد الكتاب الجزائريين ط1 ، الجزائر ، دت .

-124- فهمي جدعان : نظرية التراث ، دراسات إسلامية وعربية أخرى ، دار الشرق دط ، عمان ، 1985.

-125- قدور رحماني : أوراق حول الشعر والتصوف ، مع قاموس المصطلحات الصوفية البديع للنشر والخدمات الإعلامية ، دط ، القبة ، الجزائر ، دت .

-126- لطفي الخولي : عن الثورة في الثورة وبالثورة ، حوار مع بومدين ، التجمع الجزائري البومديني الإسلامي ، دط ، قسنطينة ، الجزائر ، 1974.

-127- محمد أمين عبد الصمد : وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، شركة دار الأمل للطباعة والنشر ، ط1 ، القاهرة ، 2010 .

-128- محمد الجوهر : دراسة في الانثروبولوجيا ، دار المعارف ، ط1 ، القاهرة 1978 .

-129- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ، ط1 ، الرباط ، 2010 .

-130- محمد حسين هيكل : حرب الخليج أوهام القوة والنصر ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، دط ، دت .

-131- محمد خليفة : أحمد بن بلة حديث معرفي شامل ، دار والوحدة للطباعة والنشر ط1 ، 1985 .

-132- محمد زتيلي : فواصل في الحركة الأدبية الجزائرية ، دار البعث ، ط1 ، قسنطينة الجزائر 1984.

-133- محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار المعرفة للنشر دط ، الازرايطة قناة السويس ، 2005 .

-134- محمد سالم محمد الأمين طلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية ، سيمانطيقا السرد ، دار انتشار العربي ، ط1 ، 2008.

-135- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دط ، دمشق ، 2002 .

-136- محمد عابد الجابري : تكوين العق العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ط10 بيروت ، لبنان ، 2009 .

-137- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، دراسات ومناقشات ، مركز دراسات الوحدة العربية ط1 ، بيروت ، 1991 .

-138- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة ، دط ، مصر 1974 .

-139- محمد كامل الخطيب الرواية والواقع ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، دط بيروت 1981.

-140- محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والشركة الوطنية للنشر والتوزيع دط ، الجزائر ، 1983 .

-141- محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط الجزائر ، 1983.

-142- محمد معتصم : الرؤية الفجائعية في الأدب العربي في نهاية الألفية الثالثة منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2003.

-143- محمد مفتاح : دينامية النص : المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، لبنان الدار البيضاء المغرب ، 2003 .

-144- محمد مفلح البكر : مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، منشورات وزارة الثقافة ، دط دمشق ، 2009 .

-145- محمود أمين العالم : الرواية العربية بين الواقع والايدولوجيا ، دار الحوار ، ط2 اللاذقية ، سوريا ، دت .

-146- محمود كامل الخطيب : الرواية والواقع ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، دط 1981 .

-147- مصطفى الكيلاني : الرواية وتأويل التاريخ (سردية المعنى في الرواية العربية) دار الأزمنة ط1 ، الأردن ، 2009 .

-148- معجب العدواني : الموروث وصناعة الرواية ، مشورات ضفاف ، دار الأمل منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2013 .

-149- مناع القطان : مباحث في علوم القرآن ، مكتبة وهبة ، ط11 ، القاهرة 2000 .

-150- مهري عبد الحميد : كيف تحررت الجزائر ، وزارة الثقافة والإعلام ، دط الجزائر 1979 .

-151- موسى لقبال : تاريخ المغرب الإسلامي ، دار هومة للنشر والتوزيع ، دط بوزريعة ، الجزائر 2005 .

-152- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مكتبة غريب ، دط القاهرة دت .

-153- نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، مكتبة غرب ، دط القاهرة ، دت .

-154- نبيل سليمان : جماليات وشواغل الرواية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دط ، دمشق ، 2003 .

-155- نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، دراسات فس علوم القرآن ، المركز الثقافي العربي ، ط2 بيروت لبنان ، 1994 .

-156- نضال الشمالي ، الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية عالم الكتب الحديث ، ط1 ، اربد ، الأردن ، 2006 .

-157- نعمان بوقرة : المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية دار الكتاب العالمي ، ط1 ، الأردن ، 2009.

-158- هارون عبد السلام : دراسات نقدية في التراث العربي حول تحقيق التراث دار السلفية لنشر العلم ، ط1 ، مصر ، 1988.

-159- ياسين النصر : المساحة المخفية ، قراءات في الحكاية الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، 1995 .

-160- يحي بوعزيز : ثورة الجزائر في القرن التاسع عشر والعشرين ، دار البعث للطباعة والنشر ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، 1980 .

-161- يسري عبد الغني عبد الله : معجم المؤرخين المسلمين حتى نهاية القرن 12 هـ درا الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1991.

-162- يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الخطاب وتميز الحكاية ، دار الآداب ، ط1 بيروت ، 1998.

-163- يوسف مخائيل أسعد : الانتماء وتكامل الشخصية ، دار غريب للطباعة والنشر ط1 ، مصر ، 1995.

خامسا : المصادر والمراجع المترجمة :

-164- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ترجمة : حسام الدين خضور ، دار التكوين ، دط بيروت ، لبنان 2003.

-165- بونت بيار ، إبزار ميتشال : معجم الإثنولوجيا ، الانثروبولوجيا ، ترجمة وإشراف : مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 2011 .

-166- تزيفيتيان تودوروف : نقد النقد ، ت: سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، ط1 بيروت ، 1986 .

-167- جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة : صالح جواد كاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، دار الثقافة والفنون ، العراق ، دط ، 1987.

-168- جولدمان وآخرون : الرواية والواقع ن ترجمة رشيد بن حدو ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1988.

-169- رولان بارت : النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1 ، 1985 .

-170- فورزبروغ : وصف الأراضي المقدسة في فلسطين ، ترجمة سعيد عبد الله البشاوي دار الشرق للنشر والتوزيع ، ط1 ، رام الله ، فلسطين ، 1998.

-171- فليب هامون : سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، ترجمة : سعيد بنكيران دار الحوار طبعة مزيدة ومنقحة ، المغرب ، 1983 .

-172- قادة يوتارن : الأمثال الشعبية الجزائرية ، ترجمة : عبد الرحمن حاج صالح ديوان المطبوعات الجامعية ، دط ، بن عكنون ، الجزائر ، 1987.

-173- عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي في الجزائر 1925 / 1967 تر : محمد صقر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر .

-174- كولدمان /سارت / روب كورييه / مويلر : الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بنحدو دار قرطبة ، ط1 ، المغرب ، 1988.

-175- مخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الأمان ، ط1 الرباط ، دت .

-176- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطنيوس ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، دت .

سادسا : المجلات والجرائد (مقالات وبحوث)

-177- الأخضر بن السائح : الرواية النسائية المغاربية بشروط الجسد ، مجلة الخطاب دار الأمل للطباعة والنشر ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، العدد 4 جانفي 2009 جامعة مولود معمري تيزي وزو .

-178- جمال عبد الناصر السم المحفور في قلب افريقيا ، مجلة افريقيا قارتنا ، العدد6 2003 ، مصر.

-179- حسيبة شكاط : سردية التاريخ في رواية كتاب الأمير ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد6 ، نوفمبر 2000 ، جامعة 20 أوت ، سكيكدة .

-180- الزريبي وليد : حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح ، مجلة عمان ، العدد 103 كانون الثاني ، 2004 .

-181- سهيل العروسي : العنف مقدمات ونتائج ، مجلة الفكر السياسي ، العددان 13 14 اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001 .

-182- السعيد بوطاجين : الحبيب السائح ولغة اللغة ، كتاب الملتقى الثامن عبد الحميد بن هدوقة مطبعة افتياح ، برج الكيفان ، الجزائر ، 2004 .

-183- صادق السلمي : الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية البحرينية ، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية العدد 31 خريف 2015 ، دار الأيام للصحافة والنشر والتوزيع البحرين

-184- صالح مفقودة : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد 2 ، 2005 ، كلية الآداب والاعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة .

-185- صالح مفقودة : نشأة الرواية العربية في الجزائر ، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري العدد 2 ، 2005 ، جامعة محمد خيضر بسكرة .

-186- طلال سالم الحديثي : كتاب الحكاية الشعبية العراقية للمؤلف كاظم سعد الدين مجلة التراث ، العدد 8 ، العراق ، 1977 .

-187- عبد القادر نطو : الأغنية الشعبية ودورة الحياة ، أغاني الطفولة في الشرق الجزائري ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية ، العدد 6 نوفمبر 2000 ، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة .

-188- عياش يحياوي : حوار مع الطاهر وطار ، جريدة الخليج ، العدد 498 ، نوفمبر 1999.

-189- محمد بن ريان : النص والمحنة ، رسالة الأطلس ، العدد 339 . 2000/11/19

-190- محمد عبد الباسط : التراث السردي وإمكانية تعالقه في الرواية الجديدة ، مجلة البيان ، العدد 536 ، 2015 . الرياض .

-191- محمد الكردي : فن الرواية عند ميلان كوندرا ، مجلة فصول ، العدد 66 . 2005

-192- محمود أحمد : استلهام التراث في الشعر ، مجلة آفاق ، العدد 20 أبريل 2002 المملكة العربية السعودية .

-193- مسهل العروسي : العنف مقدمات ونتائج ، مجلة الفكر السياسي ، العددان 13 14 ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2001 .

-194- مشري بن خليفة : رمل الماية النشيد الأندلسي المقموع ، أسبوعية المسار المغاربي 24 يونيو 1991.

-195- هنية جوادي : التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد 6 جانفي 2010 ، جامعة محمد خيضر بسكرة .

-196- نجم محمد يوسف : الرواية العربية ، مجلة الآداب البيروتية ، تشرين أول ، العدد 10 ، 1962 .

سابعا : الرسائل الجامعية :

-197- حفصة بنت زيد المفرح : توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية ، رسالة ماجستير ، إشراف : الدكتور عبد العزيز السبيل ، جامعة الملك سعود 2005 .

-198- عبد العالي دبلة : التجربة التنموية الجزائرية وإشكالية التبعية والتخلف ، رسالة ماجستير إشراف : الدكتور محمود فهمي الكري ، جامعة القاهرة ، 1984 .

ثامنا : المواقع الالكترونية :

-200- جميلة طلباوي : حوار مع واسيني الأعرج ، مجلة أصوات الشمال 21 شوال 2011/09/19

الموقع : www.aswat-eechamal.com

-201- جهاد فضل : حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج ، مكتب الرياض

الموقع : www.arabicelnnednet/component

-202- عبد الله الخطيب : مدخل إلى الرواية التاريخية ، موقع رابطة أدباء الشام .

الموقع : www.odabasham.net

-203- مدونة الباحث عبد الكريم بناني للتواصل العلمي : الفكر الصوفي من التأصيل إلى التحول قراءة في مسار فكر التصوف ومنهج الشيخ زروق في تصحيح مفاهيم التصوف بتصرف .

الموقع : https://bennanikarim.wordpress.com /

-204- كمال الرياحي : حوار مع واسيني الأعرج ، مجلة باب المادة ، مجلة تعنى بالثقافات المتوسطية .

الموقع : www.arabic.babelmed.net

المحتويات

الموضوع الصفحة

المقدمة .... أ

الفصل الأول : مقاربات نظرية

1– مفهوم السرد 10

2– مفهوم التراث 12

3– مفهوم التوظيف 18

4– مفهوم المرجعية 24

5– حول مفهوم الرواية – الرواية الجزائرية النشأة والتطور 27

6– ظروف نشأة الرواية الجزائرية 37

7– علاقة الرواية بالأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية 49

الفصل الثاني : المرجعيات التاريخية (سردية الأحداث التاريخية)

1– استثمار مرجعية الأشخاص (الشخصيات المرجعية) 63

2– استثمار الأحداث التاريخية

2–1– الثورة التحريرية 82

2–2– حرب الخليج 88

2–3– العشرية السوداء 91

2–4– القضية الفلسطينية 101

الفصل الثالث : مرجعية التراث الديني

1- النص القرآني 108

2- القصص القرآني 120

3- الشخصيات الأسلامية (الشخصيات المرجعية) 138

4- التيارات الفكرية الإسلامية (استثمار المقولات المرجعية)

4-1- التصوف 146

4-2- الحركات الإسلامية 159

الفصل الرابع : مرجعية التراث الأدبي

1- التراث الأدبي عند الحبيب السائح 165

2- الطاهر وطار 177

3- أحلام مستغانمي 182

4- السعيد بوطاجين ، احميدة العياشس 200

5- واسيني الأعرج 201

4- بشير مفتي 206

الفصل الخامس : مرجعية التراث الشعبي

1- مرجعية الأشكال التعبيرية 211

1-1- مرجعية المثل الشعبي 211

1-2- مرجعية الأغنية الشعبية 220

-1-3- مرجعية الحكاية الشعبية 228

-2- مرجعية مظاهر الثقافة الشعبية (العادات والتقاليد)..... 234

-2-1- الزواج 235

-2-2- كرامات الأولياء الصالحين 238

-2-3- زيارة القبور 242

المصادر والمراجع 252

المحتويات 277